

BÙI MẠNH NHỊ (Chủ biên)
HỒ QUỐC HÙNG - NGUYỄN THỊ NGỌC DIỆP

VĂN HỌC DÂN GIAN

NHỮNG CÔNG TRÌNH NGHIÊN CỨU



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

TSKH. BÙI MẠNH NHỊ (Chủ biên)
TS. HỒ QUỐC HÙNG - NGUYỄN THỊ NGỌC ĐIỆP

VĂN HỌC VIỆT NAM VĂN HỌC DÂN GIAN NHỮNG CÔNG TRÌNH NGHIÊN CỨU

(Tái bản lần thứ tư)

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

LỜI NÓI ĐẦU

Trong chương trình văn học ở trường phổ thông, cao đẳng và đại học, **Văn học dân gian** chiếm một vị trí quan trọng và một thời lượng đáng kể. Thực tế giảng dạy và học tập cho thấy, ngoài sách giáo khoa, giáo trình, giáo viên và học sinh, sinh viên cần có thêm những tài liệu tham khảo thiết thực và bổ ích về tác phẩm và về các công trình nghiên cứu. Cuốn sách này là một trong những tài liệu nhằm đáp ứng nhu cầu bức thiết đó.

Cuốn sách bước đầu chọn lọc, tập hợp một số trong rất nhiều công trình nghiên cứu về những vấn đề lí luận chung cũng như về những vấn đề cụ thể của từng thể loại, đề tài, tác phẩm, nhân vật, cách tiếp cận văn học dân gian... Những công trình này đều được dư luận đánh giá tốt. Ở đây, có những bản dịch, bài viết lần đầu tiên được công bố ở Việt Nam. Nhóm biên soạn cũng tập hợp một số bài phân tích tác phẩm cụ thể, để bạn đọc tìm những gợi ý về phương pháp phân tích tác phẩm văn học dân gian nói chung và tác phẩm của một số thể loại nói riêng. Ngoài ra, nhóm biên soạn còn giới thiệu danh mục các công trình nghiên cứu khác để bạn đọc tham khảo thêm.

Văn học dân gian là một hiện tượng vừa có tính dân tộc, vừa có tính quốc tế. Vì vậy, bên cạnh những công trình nghiên cứu của các tác giả trong nước, chúng tôi giới thiệu thêm một số công trình nghiên cứu của các tác giả nước ngoài để bạn đọc so sánh, tham khảo.

Các bài trong cuốn sách được viết và dịch bởi những tác giả khác nhau, vào những thời điểm khác nhau. Tôn trọng tính lịch sử của các tư liệu, trong bản thảo, chúng tôi giữ nguyên cách phiên âm tên người, tên tác phẩm và thuật ngữ của các tác giả, dịch giả.

Đây là cuốn sách nằm trong bộ sách tham khảo (**Văn học Việt Nam** – Tuyển những tác phẩm hay và Tuyển những công trình nghiên cứu) mà Khoa Ngữ văn Trường Đại học Sư phạm TP. Hồ Chí Minh đang tích cực chủ động triển khai nhằm góp phần nâng cao chất lượng dạy và học môn văn.

Cuốn sách khó tránh khỏi những thiếu sót. Chúng tôi mong nhận được những ý kiến đóng góp xây dựng của bạn đọc.

TM. NHÓM BIÊN SOẠN
Tiến sĩ BÙI MẠNH NHỊ

MỤC LỤC

Trang

LỜI NÓI ĐẦU

MỤC LỤC

PHẦN I.	MỘT SỐ VẤN ĐỀ LÝ LUẬN CHUNG VÀ PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU VĂN HỌC DÂN GIAN	
	Các quan niệm về folklore (folklore là gì ? Là văn học dân gian ? Là nghệ thuật dân gian ? Là văn hóa dân gian ? Là... ?)	8
- Đặc trưng của phônclô	(V.Ia.Prôp)	17
- Phônclô và thực tại	(V.Ia.Prôp)	34
- Nghiên cứu truyện dân gian Đông Nam Á (Bằng Motif và Type)	(Nguyễn Tấn Đắc)	50
- Về phương pháp so sánh trong nghiên cứu văn hóa dân gian	(Chu Xuân Diên)	60
PHẦN II.	MỘT SỐ THỂ LOẠI VÀ TÁC PHẨM	
- Thần thoại là gì ?	(E.M.Mêlêtinxki)	74
- Thần thoại và thần thoại Việt Nam	(Chu Xuân Diên)	78
- Thần thoại Ấn Độ	(Lưu Đức Trung)	82
- Thần thoại Hy Lạp	(Nguyễn Văn Khỏa)	88
- Mô típ sáng tạo vũ trụ trong sử thi "Đẻ đất đẻ nước"	(Đặng Thái Thuyền)	92
- Về truyện "Quả bầu mẹ" ở Việt Nam	(Đặng Nghiêm Vạn)	105
- Truyện "Sơn Tinh, Thủy Tinh" dưới mắt các nhà nghiên cứu	(Nguyễn Xuân Kinh)	116
- Người anh hùng làng Dóng	(Cao Huy Đình)	126
- Truyền thuyết anh hùng trong thời kì phong kiến	(Kiều Thu Hoạch)	139
- Tìm hiểu quan hệ giữa thần thoại, truyền thuyết và diễn xướng tín ngưỡng phong tục	(Nguyễn Khắc Xương)	153
- Sự hình thành nhóm truyền thuyết mang chủ đề giành đất của người Việt trên một vùng đất mới	(Hồ Quốc Hùng)	162
- Một số quan niệm về sử thi	(Đỗ Hồng Kỳ)	174
- Những đặc điểm nghệ thuật của sử thi anh hùng	(Võ Quang Nhơn)	184
- "Đẻ đất đẻ nước" bản sử thi đầu tiên của nền văn học Việt - Mường	(Phan Ngọc)	192

- Những nét loại hình của "Bài ca chàng Đam San" như là một tác phẩm anh hùng ca	(Hoàng Ngọc Hiến)	198
- Truyện cổ tích	(Chu Xuân Diên)	204
- Nhân vật lí tưởng và cốt truyện của truyện cổ tích thần kì	(Nguyễn Tấn Phát - Bùi Mạnh Nhị)	208
- Nhân vật xấu xí mà có tài trong truyện cổ tích các dân tộc Việt Nam	(Nguyễn Thị Huệ)	218
- Về truyện "Cây khế"	(Chu Xuân Diên)	226
- Hướng dẫn tìm hiểu truyện "Cây khế"	(Đỗ Bình Trị)	227
- Về truyện "Tấm Cám"	(Đinh Gia Khánh)	230
- Hướng dẫn tìm hiểu truyện "Tấm Cám"	(Đỗ Bình Trị)	235
- Truyện cười và việc phân tích truyện cười	(Đỗ Bình Trị)	241
- Tục ngữ	(Bùi Mạnh Nhị)	254
- Tục ngữ Việt Nam và các hình thể ngôn từ	(Hoàng Trinh)	261
- Tìm hiểu về câu đố Việt Nam	(Ninh Viết Giao)	268
- Tính địa phương, đặc trưng cơ bản của thi pháp thể loại về	(Vũ Tố Hảo)	288
- Những hình thức ca hát của hát ví	(Mã Giang Lân - Nguyễn Đình Bưu)	297
- Những yếu tố trùng lặp trong ca dao trữ tình	(Đặng Văn Lung)	306
- Công thức truyền thống và đặc trưng cấu trúc của ca dao - dân ca trữ tình	(Bùi Mạnh Nhị)	317
- Tìm hiểu nguồn gốc biểu tượng trong ca dao Việt Nam	(Nguyễn Thị Ngọc Diệp)	328
- Vài nét về nội dung ca dao - dân ca Nam Bộ	(Nguyễn Tấn Phát)	342
- Những bài ca hay nhất thế gian	(Bùi Mạnh Nhị)	365
- Hề chèo	(Hà Văn Cầu)	369
- Đặc điểm của chèo dân gian truyền thống (chèo sân đình)	(Hoàng Tiến Tựu)	379
- Về tuồng đỏ	(Lê Ngọc Cầu - Phan Ngọc)	386
TƯ LIỆU ĐỌC THÊM (Dành cho sinh viên)		396

PHẦN I

**MỘT SỐ VẤN ĐỀ LÝ LUẬN CHUNG
VÀ PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU
VĂN HỌC DÂN GIAN**

CÁC QUAN NIỆM VỀ FOLKLORE

(FOLKLORE LÀ GÌ ? LÀ VĂN HỌC DÂN GIAN ?
LÀ NGHỆ THUẬT DÂN GIAN ? LÀ VĂN HÓA DÂN GIAN ? LÀ...?)

Thuật ngữ *folklore* (*Folk* = dân chúng, nhân dân; *lore* = tri thức, trí khôn) lần đầu tiên được nhà khoa học người Anh là William J. Thoms sử dụng trong một bài báo nhỏ trên tạp chí "The Atheneum" xuất bản ở Luân Đôn năm 1846. Có lẽ, chính W.J.Thoms cũng không ngờ rằng ông đã đặt cột mốc đầu tiên cho việc xác định một đối tượng và con đường hình thành khoa học về đối tượng đó. Hơn một thế kỉ rưỡi đã trôi qua, các nhà nghiên cứu, các trường phái khoa học ở nhiều nước vẫn chưa có quan niệm thống nhất về *folklore*. Đã và chắc sẽ còn có nhiều cuộc tranh luận về vấn đề này. Điều ấy chứng tỏ thêm rằng *folklore* là hiện tượng đầy sức sống, phức tạp một cách thú vị và nó luôn thuộc những vấn đề nằm ở "trung tâm cuộc thảo luận về con người và thế giới của nó".

Chúng tôi trích dẫn một số quan niệm về *folklore*, thể hiện các xu hướng học thuật khác nhau trên thế giới.

W.J.THOMS

Folklore dùng để chỉ những di tích của nền văn hóa vật chất và chủ yếu là những di tích của nền văn hóa tinh thần của nhân dân có liên quan với nền văn hóa vật chất như phong tục, đạo đức, việc cúng tế, dị đoan, ca dao, cách ngôn của các thời trước.

(Trích theo Ngô Đức Thịnh (chủ biên) : *Quan niệm về folklore*, NXB KHXH, 1990, tr. 39)

CH.S.BURNE

Folklore gồm :

I. Tín ngưỡng và thực hành tín ngưỡng

1) Đất và trời. 2) Giới thực vật. 3) Giới động vật. 4) Sự tồn tại của con người. 5) Các đồ vật do con người làm ra. 6) Linh hồn và thế giới hư

vô. 7) Đấng tối cao (trời, thần linh...). 8) Định mệnh và tiên đoán. 9) Nghệ thuật, ma thuật. 10) Bệnh tật và cách chữa chạy.

II. Phong tục tập quán

1) Những thiết chế xã hội và chính trị. 2) Nghi thức sinh hoạt cá nhân. 3) Công việc và sản xuất. 4) Ngày lễ, lịch tiết. 5) Trò chơi, nhảy múa, văn nghệ và giải trí.

III. Văn xuôi, bài hát và châm ngôn

1) Truyện kể: a- Được coi như truyện thật, nghĩa là các thần thoại, huyền thoại, anh hùng ca, xaga; b- Dùng để giải trí (các truyện cổ với tất cả các dạng khác nhau). 2) Dân ca và balát. 3) Tục ngữ, ngạn ngữ. 4) Đồng dao, v.v...

(Sách đã dẫn, tr. 41, 42)

M.BARBEAU

Khi nào một bài hát ru được hát để ru con, khi nào một câu hát, một câu đố, một câu trêu lười, một câu đố mà trẻ con dùng chơi trong nhà trẻ hay ở trường;

Khi nào người ta kể những câu tục ngữ, cách ngôn, ngụ ngôn, truyện người khờ, truyện dân gian, truyện hài bên lò sưởi;

Khi nào theo tập quán hay ý thích dân chúng say sưa với ca hát, nhảy múa, những trò chơi cổ, hội hè để đánh dấu năm mới hoặc những lễ hội thường lệ;

Khi nào người mẹ dạy con gái khâu vá, đan lát, xe chỉ, dệt vải, thêu thùa, làm khăn trải giường, viền khăn quàng, nướng một chiếc bánh làm theo kiểu cổ truyền;

Khi nào người nông dân đứng trên mảnh đất của cha ông luyện cho con trai mình theo cung cách quen thuộc từ xưa hoặc bày cho chúng cách nhìn trăng, nhìn gió để đoán biết thời tiết lúc gieo hạt hay gặt hái;

Khi nào một người thợ thủ công ở làng thợ mộc, thợ chạm, thợ giấy, thợ đóng thùng, thợ rèn, thợ đóng thuyền gỗ - luyện cho người học nghề của mình cách sử dụng các công cụ, bày cho họ cách đục một lỗ mộng và đóng mộng vào, cách dựng một căn nhà gỗ hay kho thóc, cách buộc dép đi tuyết, cách rèn một cái xẻng, cách đóng móng ngựa hay cách xén lông cừu;

Khi nào trong nhiều nghề nghiệp mà hiểu biết kinh nghiệm, trí tuệ, kĩ xảo, những tập quán và thực hành của quá khứ được truyền lại từ thế

hệ cũ đến thế hệ mới bằng cách làm mẫu hay bằng lời nói mà không phải dùng đến sách vở, ấn phẩm và thầy giáo ở trường;

Thì khi đó chúng ta có folklore trong lĩnh vực lâu đời của chính mình, vẫn diễn ra như xưa nay sống động và di chuyển luôn luôn, có thể thấu nhận và tiêu hóa những yếu tố mới trên đường đi của nó. Nó là cái đã cũ kĩ rồi, có lẽ đầu đã hoa râm hoặc bạc trắng đang nhanh chóng rời bỏ thành trì xưa kia của nó do tác động của tiến bộ hiện đại và công nghiệp; nó là kẻ thù bẩm sinh của con số từng chuỗi, sản phẩm hàng loạt và tiêu chuẩn.

Ở thế kỉ trước, hoặc vào quãng đó, những người có học đã thu thập, phân loại và nghiên cứu một số lượng lớn tư liệu về truyền thống dân gian. Họ được gọi là những nhà nghiên cứu văn hóa dân gian. Tùy theo khả năng và sở thích của mình, họ đã chuyên môn hóa về nhiều mặt khác nhau trong lĩnh vực đã chọn, một số người chuyên về truyện cổ hoặc dân ca, một số người chuyên về nghề thủ công, những người khác thì chuyên về tín ngưỡng và phong tục, cho đến nay xu hướng của họ đã hạn chế hơn là để cho công việc nghiên cứu của mình mở rộng hết sức theo tầm cỡ tự nhiên của nó.

Còn nhiều điều phải làm trong việc nghiên cứu nghệ thuật dân gian và các nghề thủ công. Và ngay cả việc định nghĩa bản thân từ folklore cũng phải được mở rộng để có thể bao quát được các hình thức nhà cửa, chạm khắc, tạc tượng, chế tác kim loại - sắt, thiếc, đồng, bạc, vàng - tập quán đan dệt và nghệ thuật nội trợ cổ xưa. Ngay cả những tài liệu viết và tư liệu trong các kho lưu trữ có thể thuộc về cả folklore cũng như thuộc về lịch sử, ví dụ những tài liệu và tư liệu có liên quan đến hoạt động của các phường hội cổ, công việc của các xưởng thủ công và các trường dạy nghề truyền thống. Và cánh cửa vẫn mở rộng cho việc nghiên cứu so sánh về thu hoạch của folklore đã xem xét ở dạng tổng thể và trong các chi nhánh của nó, là vì tất cả cái đó tạo thành một bộ phận văn hóa của con người từ quá khứ xa xôi cho đến tận ngày nay.

(Sách đã dẫn, tr. 43-45)

A. POVINA

Folklore biểu thị tất cả lĩnh vực tri thức của dân gian, những quan điểm về khoa học, triết học, tôn giáo, nghệ thuật và đạo đức của nhân dân...

Về phương diện thuật ngữ, cần cho rằng folklore học (folklogie) là khoa học chung nghiên cứu folklore trong toàn bộ khối lượng thành tố

của nó. Bộ môn khoa học này phải được phân chia thành những nhóm nhỏ: 1) Lí luận folklore (folklosophie). 2) Folklore miêu tả (folklographie), và 3) Folklore xã hội học (folklosociologie).

(Sách đã dẫn, tr. 67)

TỪ ĐIỂN BÁCH KHOA TOÀN THƯ ANH, 1964

Folklore là tên gọi chung, thống nhất của những tín ngưỡng, truyền thống, thiên kiến, đạo lí, nghi lễ, mê tín dị đoan của dân gian. Những câu chuyện cổ, những bài tình ca, dân ca và những câu tục ngữ đều nằm trong khái niệm này, và nhờ vào việc mở rộng ý nghĩa của khái niệm này mà ngày nay, nó bao gồm cả những yếu tố của văn hóa vật chất mà ban đầu nó không tính đến.

(Sách đã dẫn, tr. 67, 68)

P.SEBILLOT

Folklore là một kiểu bách khoa toàn thư của truyền thống tín ngưỡng, tập quán của mọi tầng lớp nhân dân hoặc của một dân tộc trong quá trình tiến triển. Nó là sự bổ sung tương hỗ của văn học truyền miệng và văn học viết. Nó được biểu hiện trong việc nghiên cứu thời tiền sử, so sánh với tình trạng xã hội đương thời của các bộ lạc trong quá trình tiến đến những thời kì đầu tiên của lịch sử loài người. Folklore được bảo lưu ít nhiều cho đến ngày nay, đến những con người văn minh và tâm hồn của những con người xa xưa đã và đang được chúng ta nghiên cứu.

(Sách đã dẫn, tr. 71)

TỪ ĐIỂN HACHETTE (Pháp)

Folklore là :

- Toàn bộ những nghệ thuật, phong tục và truyền thống dân gian.
- Khoa học nghiên cứu nghệ thuật dân gian, phong tục và truyền thống dân gian.

(Sách đã dẫn, tr. 77)

TỪ ĐIỂN BÁCH KHOA TOÀN THƯ PHÁP, 1984

Cũng như ngôn ngữ, folklore là một di sản tập thể. Trường nghiên cứu rộng lớn này hàm chứa những nghi lễ, tín ngưỡng, kĩ thuật của nghề thủ công và nghệ thuật dân gian.

(Sách đã dẫn, tr. 79)

TỪ ĐIỂN BÁCH KHOA TOÀN THƯ MILAN, 1963 (Ý)

Folklore là một ngành của dân tộc học, nghiên cứu những truyền thống, tập tục được truyền miệng trong dân gian.

(Sách đã dẫn, tr. 79)

V.E.GUXÉV

Ở các nước XHCN thuật ngữ “folklore” không phải chỉ biểu thị thi ca truyền miệng mà là toàn bộ lĩnh vực sáng tác nghệ thuật dân gian vẫn còn sống động trong cuộc sống của dân tộc, như một tổng thể các hiện tượng của nền văn hóa tinh thần. Ở đây có cả hai đặc tính lớn : biểu hiện xã hội của hiện tượng (sáng tác của quần chúng) và đặc tính của nó (sáng tác nghệ thuật tập thể).

Folklore tồn tại như một tổng thể, như một lĩnh vực văn hóa tương đối độc lập với những nét độc đáo và các quy luật phát triển riêng.

Tất nhiên, mỗi một nhân tố của folklore có thể trở thành đối tượng nghiên cứu của các ngành riêng biệt, yếu tố ngôn ngữ – ngành nghiên cứu văn học, yếu tố âm nhạc – ngành nghiên cứu âm nhạc, yếu tố diễn xuất – ngành nghiên cứu sân khấu, v.v...

Song vẫn tồn tại folklore như một chỉnh thể, như một bộ phận độc lập của văn hóa với những đặc trưng riêng và những quy luật phát triển có giá trị độc lập nhất định và nó sẽ xứng đáng được nghiên cứu đặc biệt như là một hiện tượng phức tạp, tổng hợp.

(Sách đã dẫn, tr. 90)

K.V.TRIKTOV

Folklore – một trong những thành phần quý giá nhất trong nền văn hóa của mỗi dân tộc. Sự chọn lọc qua hàng thế kỉ, nhờ hàng trăm ngàn người thưởng thức và biểu diễn đã đảm bảo cho sự tồn tại lâu dài của nó trong truyền thống của những bài hát, truyện cổ, truyền thuyết, những tác phẩm phản ánh đặc biệt sinh động những thị hiếu nghệ thuật, lí tưởng, hi vọng, khát vọng, cuộc sống và tâm hồn của nhân dân.

Folklore không những chỉ được những nhà nghiên cứu văn học, sử học, quan tâm mà còn có cả những nhà dân tộc học, thổ nhưỡng học, âm nhạc, sân khấu, v.v... nghiên cứu nữa.

Cái quan trọng nhất của folklore là giá trị nghệ thuật của nó. Đồng thời folklore là bằng chứng hùng hồn về vai trò quan trọng của quần chúng nhân dân trong lịch sử văn hóa tinh thần của nhân loại.

(Sách đã dẫn, tr. 90-91)

N.I.KRAVTSOV

Khoa học Xô Viết hiểu thuật ngữ "folklore" không phải là biểu thị toàn bộ nền nghệ thuật dân gian mà chỉ là văn học dân gian truyền miệng; để biểu thị loại hình nghệ thuật này, người ta dùng thuật ngữ "folklore" mà không cần tân ngữ văn học (văn học folklore). Đối với dạng nghệ thuật dân gian khác, ví dụ âm nhạc, người ta lại dùng thuật ngữ "âm nhạc folklore".

(Sách đã dẫn, tr. 93)

TỔNG BÁCH KHOA TOÀN THƯ XÔ VIẾT, 1974

Folklore là sáng tác dân gian, hoạt động nghệ thuật của nhân dân lao động. Đó là thơ ca, âm nhạc, sân khấu, múa dân tộc, kiến trúc, nghệ thuật trang trí thực hành, hội họa được nhân dân sáng tạo ra và sống trong nhân dân. Trong sáng tác nghệ thuật tập thể, nhân dân đã phản ánh cuộc sống lao động, sinh hoạt xã hội, kiến thức về cuộc sống, thiên nhiên, tín ngưỡng và nghi lễ. Sáng tác dân gian vốn được hình thành trong lòng xã hội, trong thực tế lao động, đã phản ánh quan niệm, tư tưởng, khát vọng của nhân dân, phản ánh sức tưởng tượng nghệ thuật, thế giới phong phú của tư duy, tình cảm và những suy tư dấn vật, phản đối ách thống trị và bóc lột, phản ánh ước mơ về công bằng và hạnh phúc.

Mang trên mình kinh nghiệm ngàn năm của quần chúng nhân dân, sáng tác dân gian được đặc trưng bởi sự thấm nhuần nghệ thuật sâu sắc, những hình ảnh chân thực và sức mạnh bao quát nghệ thuật.

Những hình ảnh, nhịp điệu, môtip, hình thức hết sức phong phú của sáng tác dân gian đã xuất hiện trong sự thống nhất biện chứng giữa sáng tác riêng (mặc dù không rõ tác giả) và sáng tác nghệ thuật tập thể. Tập thể sáng tác trải qua hàng thế kỷ đã được lựa chọn, hoàn chỉnh và làm giàu thêm những tầng lớp nghệ nhân sáng tác mới. Tính kế thừa đó bền vững trong truyền thống nghệ thuật... kết hợp với tính nhiều dạng, sự phong phú của truyền thống trong các tác phẩm riêng biệt. Tính tập thể của sáng tác dân gian tạo nên tầng vững chắc và

truyền thống không bao giờ chết, được biểu hiện trong quá trình tạo dựng tác phẩm hay dạng tác phẩm.

(Sách đã dẫn, tr. 95-96)

ĐÌNH GIA KHÁNH

Văn hóa dân gian (folklore) được quan niệm rất khác nhau trong giới nghiên cứu văn hóa dân gian quốc tế. Theo chúng tôi, văn hóa dân gian bao gồm toàn bộ văn hóa tinh thần (culture intellectuelle) của nhân dân được tiếp cận dưới góc độ thẩm mỹ (approche esthétique). Như vậy văn hóa dân gian bao gồm chủ yếu là văn nghệ dân gian được nhận thức trong mối quan hệ hữu cơ và nguyên hợp (organique et synchrétique) với toàn bộ hoạt động thực tiễn của nhân dân và mặt khác lại bao gồm cả mọi hiện tượng trong hoạt động thực tiễn này mà còn chứa đựng cảm xúc thẩm mỹ.

(Ý nghĩa văn hóa, xã hội và chính trị của việc nghiên cứu văn hóa, văn nghệ dân gian - Tài liệu của Thư viện Viện văn hóa dân gian, 1982, tr. 5)

TRẦN QUỐC VƯỢNG

1. Không hiểu tính chất folklorique làm sao mà hiểu nổi dân tộc tính Việt Nam... Cái nói lên bản sắc dân tộc là văn hóa dân gian. Và người Việt Nam, trên đường đi tìm căn cước (identité) của chính mình thì bắt buộc trở về với dân gian, phải "tắm nhân dân" (Bain du peuple).

Bảng giá trị dân tộc về căn bản là bảng giá trị dân gian. Yêu nước gắn liền với thương dân là một hằng số, một nét trội vượt của đạo đức Việt Nam.

2. Bao giờ còn Dân thì bấy giờ cũng còn Folklore, "Dân vạn đại" thì Folklore cũng "vạn đại".

Vậy : không nên, không thể dừng việc nghiên cứu folklore ở một thời điểm không định nào.

Nói Folklore Việt Nam là nói tổng thể mọi sáng tạo, mọi thành tựu văn hóa của dân gian ở mọi nơi, trong mọi thời, của mọi thành phần dân tộc đang hiện tồn trên lãnh thổ Việt Nam. Nó có thể là một ngôi đền, một cái đình mà cũng có thể là một mẫu huyền thoại hay một câu chuyện thần kì. Nó có thể là một cái lư hương gốm sứ cổ; một cổ kiệu sơn son thếp vàng ngày xưa mà cũng có thể là một câu tục ngữ cổ, một khúc dân ca... Sáng tạo dân gian bao trùm mọi lĩnh vực đời sống, từ đời sống làm

ăn thường ngày (ăn, mặc, ở, đi lại) đến đời sống vui chơi (thể thao dân gian, võ, vật, đánh cầu, hát phết), hát hò (hát đò đưa, hò giã gạo, đúm, ví, xoan, ghẹo), đến đời sống tâm linh (giỗ, tết, lễ hội).

Việc nghiên cứu Folklore Việt Nam càng quan trọng hơn nhiều nơi khác, một là vì nó còn tồn đọng lâu hơn nơi khác (khi ta chưa thoát ra khỏi xã hội nông nghiệp truyền thống) và hơn nữa là vì, do tính chất yếu kém của mọi giai tầng thống trị Việt Nam xưa nay, cái nói lên bản chất và thực chất của nền văn hóa – văn minh Việt Nam là văn hóa dân gian, văn minh thôn dã.

(Folklore Việt Nam: trữ lượng và viễn cảnh.

Nghiên cứu văn hóa nghệ thuật, số 5, (94),

1990, tr. 76-77).

CHU XUÂN DIÊN

Folklore (phônclô) thuật ngữ phiên âm từ tiếng Anh (folklore = sự hiểu biết của nhân dân, trí tuệ của nhân dân) thường được dùng song song với thuật ngữ “*văn học dân gian*”.

Thuật ngữ phônclô ít được dùng ở Việt Nam, nhưng lại phổ biến ở nhiều nước. Khi nhà nhân chủng học người Anh là Uylam Giôn Tôm đưa ra dùng lần đầu tiên (1846) thì thuật ngữ này có một nội dung rộng; đôi khi chỉ cả những di tích của nền văn hóa vật chất, nhưng chủ yếu là những di tích của nền văn hóa tinh thần của nhân dân như “phong tục, đạo đức, việc cúng tế, ca dao, truyện cổ tích, cách ngôn ... của các thời trước”. Theo cách hiểu này thì văn học dân gian nằm trong phônclô. Cho đến nay cách dùng thuật ngữ phônclô theo nghĩa rộng như vậy vẫn còn thấy phổ biến trong khoa học của một số nước, như Anh, Pháp, Mỹ. Đồng thời ở một số nước khác, như Liên Xô, đã có khuynh hướng muốn thu hẹp nghĩa của thuật ngữ phônclô, dùng thuật ngữ này chỉ để nói về những sáng tạo nghệ thuật của nhân dân như văn học, âm nhạc, múa ... trong đó chủ yếu là những sáng tạo nghệ thuật ngôn từ, tức văn học dân gian. Trong trường hợp này, thuật ngữ phônclô được dùng theo nghĩa tương đương với thuật ngữ *văn học dân gian*. Như vậy, để chỉ những sáng tạo nghệ thuật ngôn từ của nhân dân, tuy đã có những thuật ngữ “*văn học dân gian*”, “*văn học truyền miệng*” nhưng nhiều nhà khoa học vẫn dùng thuật ngữ phônclô (folklore), thậm chí lại có xu hướng dùng nhiều hơn bởi vì thuật ngữ này nói lên được rõ hơn mối quan hệ chặt chẽ giữa những sáng tạo nghệ thuật ngôn từ với những sáng tạo tinh thần khác trong nền văn hóa tinh thần và xã hội của nhân dân, và do đó nêu lên được

rõ hơn mối quan hệ chặt chẽ giữa *khoa nghiên cứu văn học dân gian* (hay *khoa nghiên cứu phônclô*), không phải chỉ với *khoa nghiên cứu văn học* mà còn cả với *khoa dân tộc học* nữa.

(Tủ điển văn học, T.2, NXB KHXH, 1984,
tr. 222-223)

ĐỊNH NGHĨA FOLKLORE CỦA UNESCO

Từ nhiều cuộc hội thảo, Hội đồng UNESCO thừa nhận rằng nội dung khái niệm *folklore* trong các truyền thống văn hóa, các bối cảnh văn hóa dân tộc và các quan niệm khoa học khác nhau là không giống nhau và khó có thể đưa ra được mẫu số chung. Tuy vậy, một xác định như sau về *folklore* đã được UNESCO khuyến nghị các quốc gia sử dụng (1987), dù rằng các thành viên có thể quan tâm đến nó theo cách của mình :

"Folklore (trong nghĩa rộng : văn hóa truyền thống được lưu truyền, phổ biến rộng của nhân dân) là sáng tác để định hướng cho một nhóm người nào đó và được hình thành theo truyền thống của các nhóm người, các thành viên, phản ánh sự chờ đợi, niềm hi vọng của cộng đồng trong những biểu hiện tương ứng với nó về nhận thức xã hội và văn hóa. Các quy tắc, giá trị của *folklore* được truyền đạt qua truyền miệng, mô phỏng hoặc bằng những con đường khác. Hình thức của nó là ngôn từ, âm nhạc, vũ đạo, trò chơi, thần thoại, phong tục, nghi lễ, nghề thủ công, kiến trúc và các loại nghệ thuật khác".

(Dẫn theo B.N.Puchilov, trong cuốn *Folklore và văn hóa dân gian*, NXB Khoa học, X.Pêtecua, 1994, tr.18, Bùi Mạnh Nhị dịch)

ĐẶC TRƯNG CỦA PHÔNCLÔ

V.IA.PRÔP

I. Bản chất xã hội của phônclô

... Phônclô đã có từ rất sớm, trước khi tầng lớp nông dân xuất hiện trong lịch sử. Với cách nhìn lịch sử chúng ta phải nói rằng đối với các xã hội trước khi có giai cấp thì sáng tác của toàn xã hội là phônclô. Toàn bộ sáng tác thơ ca của các xã hội nguyên thủy đều là phônclô và đều là đối tượng của khoa học về phônclô. Đối với các dân tộc đã tiến sang giai đoạn phát triển xã hội có giai cấp thì chúng ta coi phônclô là sáng tác của tất cả các tầng lớp dân chúng trừ tầng lớp thống trị, sáng tác của tầng lớp này thuộc về lĩnh vực văn học. Trong phônclô thì trước tiên phải kể đến sáng tác của các giai cấp bị trị như nông dân và thợ thuyền, nhưng cũng phải kể đến các sáng tác của các tầng lớp trung gian thường dễ bị rơi xuống những bậc thấp của xã hội. Như vậy, cũng có thể nói đến phônclô tiểu tư sản, nhưng không thể nói đến phônclô quý tộc.

... Khoa học về phônclô bao quát toàn bộ sáng tác của tất cả các dân tộc, bất kể những sáng tác ấy do người nước nào nghiên cứu. Phônclô là một hiện tượng có tính quốc tế.

Tất cả những điều đã trình bày ở trên đây cho phép chúng ta tổng hợp các luận điểm của chúng ta và phát biểu như sau : phônclô là sáng tác của các tầng lớp thấp của tất cả các dân tộc thuộc bất kì trình độ phát triển xã hội nào. Đối với các xã hội chưa có giai cấp, phônclô là sáng tác của toàn xã hội.

Đến đây, tất nhiên sẽ nảy ra vấn đề : như vậy thì phônclô là cái gì trong xã hội không còn giai cấp, trong những điều kiện thực tại xã hội chủ nghĩa của chúng ta ?

Là hiện tượng giai cấp, phônclô dường như phải mất đi. Song chính ngay văn học cũng là hiện tượng giai cấp, nhưng văn học không mất đi. Trong xã hội xã hội chủ nghĩa, phônclô mất đi những nét đặc trưng của loại sáng tác của các tầng lớp thấp trong xã hội, vì trong xã hội của chúng ta không có tầng lớp cao, tầng lớp thấp, mà chỉ có nhân dân. Vì vậy trong xã hội của chúng ta, phônclô trở thành tài sản của toàn dân theo ý nghĩa đầy đủ của những từ đó. Sẽ mất đi tất cả những gì không

còn phù hợp với nhân dân trong điều kiện xã hội mới. Cái còn lại sẽ trải qua những biến đổi sâu sắc về chất, xích lại gần với văn học. Những thay đổi đó như thế nào là điều chúng ta cần phải nghiên cứu để thấy rõ, song rõ ràng là phônclo thời đại tư bản chủ nghĩa và thời đại xã hội chủ nghĩa không thể giống nhau được.

II. Phônclo và văn học

... Trước hết, chúng ta nhận thấy rằng phônclo là sản phẩm của một hình thức sáng tạo thơ ca đặc biệt. Nhưng văn học cũng là sáng tác thơ ca. Và thật vậy, giữa phônclo và văn học, giữa khoa học về phônclo và khoa học về văn học có những quan hệ hết sức chặt chẽ.

Trước hết văn học và phônclo có một phần giống nhau về mặt phân chia ra các loại và thể loại sáng tác. Đúng là có những thể loại chỉ có trong văn học mà không thể có trong phônclo (thí dụ như tiểu thuyết) và ngược lại có những thể loại chỉ có trong phônclo mà không thể có trong văn học (ví dụ như thể loại thần chú). Mặc dù vậy nhưng bản thân sự hiện diện của thể loại cũng như khả năng phân loại cả sáng tác văn học và sáng tác phônclo thành các thể loại, vẫn là những sự kiện thuộc lĩnh vực thi pháp. Do đó có một số cái chung trong một số nhiệm vụ nghiên cứu và phương pháp nghiên cứu của khoa học về văn học và khoa học về phônclo.

Một trong những nhiệm vụ của khoa học về phônclo là phân chia và nghiên cứu các phạm trù thể loại và từng thể loại riêng biệt, nhiệm vụ đó có tính chất nghiên cứu văn học.

Một trong những nhiệm vụ quan trọng nhất và khó khăn nhất của khoa học về phônclo là nghiên cứu những cấu trúc bên trong của tác phẩm, nói vắn tắt hơn, đó là việc nghiên cứu kết cấu, cấu tạo. Truyện cổ tích, sử thi, câu đố, bài hát, thần chú – tất cả những sáng tác ấy còn ít được nghiên cứu về mặt các quy luật cấu tạo, xây dựng tác phẩm. Trong lĩnh vực các thể loại tự sự, đó là việc nghiên cứu các nút, con đường diễn biến của cốt truyện, các cách mở nút, hay nói cách khác, là nghiên cứu những quy luật cấu tạo cốt truyện. Việc nghiên cứu cho thấy rằng các tác phẩm phônclo và văn học được xây dựng khác nhau, rằng phônclo có những quy luật cấu tạo riêng của nó. Để giải thích được tính quy luật riêng ấy thì khoa học về văn học không có hiệu lực, song để xác định tính quy luật riêng ấy thì lại chỉ có thể áp dụng các biện pháp phân tích văn học mới làm được.

Việc nghiên cứu các thủ pháp ngôn ngữ thi ca và phong cách cũng thuộc lĩnh vực này. Việc nghiên cứu các thủ pháp ngôn ngữ thi ca là một nhiệm vụ thực thụ thuộc khoa học về văn học. Ở đây, chúng ta lại thấy rằng phonclo có những thủ pháp riêng của nó (như đối sánh, lặp lại v.v...), hoặc ở phonclo, những thủ pháp ngôn ngữ thi ca thông thường (như so sánh, ẩn dụ...) đã có những nội dung khác hoàn toàn so với văn học. Để xác định điều đó, chỉ có thể bằng con đường phân tích văn học mới làm được.

Nói tóm lại, phonclo có thi pháp đặc trưng riêng của nó, khác với thi pháp của tác phẩm văn học. Việc nghiên cứu thi pháp của phonclo sẽ làm lộ rõ những vẻ đẹp khác thường của nó.

Như vậy, chúng ta thấy rằng giữa phonclo và văn học không những chỉ có mối quan hệ chặt chẽ, mà phonclo còn là một hiện tượng thuộc loại các hiện tượng văn học. Phonclo là một trong những loại hình sáng tác nghệ thuật.

Khoa học về phonclo khi nghiên cứu khía cạnh ấy của phonclo, với những yếu tố mô tả của nó, là một khoa học nghiên cứu văn học. Quan hệ giữa những khoa học ấy (khoa học về phonclo và khoa học nghiên cứu văn học) chặt chẽ đến nỗi giữa phonclo và văn học và giữa những khoa học nghiên cứu hai đối tượng ấy, ở nước ta thường không có sự phân biệt: phương pháp nghiên cứu văn học hoàn toàn được chuyển sang để nghiên cứu phonclo và dừng lại ở đó. Song như chúng ta đã thấy, việc phân tích văn học lại chỉ có thể xác định được các hiện tượng và tính quy luật của thi pháp phonclo chứ không có hiệu lực gì trong việc giải thích những hiện tượng và quy luật ấy.

Để tránh mắc một sai lầm tương tự như vậy, không những chúng ta chỉ cần xác định sự giống nhau giữa văn học và phonclo, mối quan hệ họ hàng và ở một mức độ nhất định, sự đồng nhất giữa chúng với nhau mà còn cần phải xác định những nét đặc trưng riêng biệt, sự khác nhau giữa văn học và phonclo. Thật vậy, phonclo có hàng loạt những nét đặc trưng phân biệt nó với văn học rõ ràng đến nỗi phương pháp nghiên cứu văn học không đủ sức giải quyết được tất cả các vấn đề liên quan đến phonclo.

Một trong những sự khác nhau quan trọng nhất là tác phẩm văn học nhất thiết bao giờ cũng có tác giả. Tác phẩm phonclo thì có thể không có tác giả, và đó cũng là một trong những đặc trưng của phonclo.

Vấn đề cần phải được đặt ra với mức độ rõ ràng và chính xác mà khả năng có thể cho phép. Hoặc là chúng ta công nhận có một thứ sáng tác dân gian với tính chất là một hiện tượng của đời sống lịch sử xã hội

và văn hóa của nhân dân, hoặc là chúng ta không công nhận có một thứ sáng tác dân gian như vậy và khẳng định rằng cái hiện tượng nghệ thuật hay hiện tượng khoa học ấy chỉ là một sự bịa đặt trong trí tưởng tượng mà thôi, và chỉ có sáng tác của cá nhân hoặc của một nhóm người là điều có thực.

Quan điểm của chúng ta là : sáng tác dân gian không phải là một hiện tượng do trí tưởng tượng bịa ra, mà một loại sáng tác như vậy đã tồn tại trong thực tế, và việc nghiên cứu nó là nhiệm vụ cơ bản của ngành nghiên cứu phonclo với tư cách là một ngành khoa học. Về mặt này, chúng ta đồng ý với những nhà khoa học trước đây của chúng ta như Ph.Buxlaep hay E.Mile. Điều mà khoa học trước kia chỉ mới cảm thấy bằng trực giác, chỉ mới phát biểu ra một cách hời hợt, một cách chưa chín muồi, một cách cảm tính hơn là khoa học, thì bây giờ cần phải được rửa sạch khỏi những sai lầm lãng mạn chủ nghĩa. Và được nâng lên tới những đỉnh cao thích đáng của nền khoa học hiện đại với những phương pháp chín chắn và những biện pháp chính xác.

Vốn được đào tạo theo những truyền thống nghiên cứu văn học, chúng ta thường chưa thể hình dung được tác phẩm thơ ca lại có thể nảy sinh ra một cách khác với cách mà ta vẫn thấy trong văn học do cá nhân sáng tác. Đối với chúng ta, mọi tác phẩm văn học phải do một người nào đó sáng tác ra hoặc khởi đầu sáng tác ra. Trong khi đó thì lại có khả năng có những phương thức ra đời hoàn toàn khác của tác phẩm thi ca, và việc nghiên cứu những phương thức này là một trong những vấn đề cơ bản và hết sức phức tạp của khoa học về văn học dân gian. Ở đây, không thể đề cập đến toàn bộ vấn đề này. Ở đây chỉ cần chỉ ra rằng về phương diện hình thành (sinh sản), phonclo không gắn gũi với văn học mà gắn gũi với ngôn ngữ, là một hiện tượng sáng tạo cũng không do một ai nghĩ ra, cũng không có tác giả. Phonclo nảy sinh và biến đổi hoàn toàn có tính quy luật và không phụ thuộc vào ý chí của con người, nó nảy sinh ở tất cả những nơi nào mà sự phát triển lịch sử của dân tộc tạo ra được những điều kiện phù hợp. Đối với chúng ta, có sự giống nhau trên toàn thế giới không phải là hiện tượng có vấn đề. Đối với chúng ta, không có sự giống nhau như vậy mới là điều khó giải thích nổi. Sự giống nhau nói lên tính quy luật, và sự giống nhau của các tác phẩm phonclo chỉ là một trường hợp riêng của tính quy luật lịch sử: từ sự giống nhau của hình thức sản xuất ra nền văn hóa vật chất dẫn đến sự giống nhau về thiết chế xã hội, đến sự giống nhau về công cụ sản xuất, và trong lĩnh vực ý thức, là sự giống nhau về các hình thức và phạm trù tư duy, quan niệm

tôn giáo, sinh hoạt nghi lễ, ngôn ngữ và phonclo. Tất cả những cái đó tồn tại, ước định lẫn nhau, biến đổi, phát triển lên và suy tàn đi.

Trở lại vấn đề, vậy thì bằng kinh nghiệm, chúng ta hình dung như thế nào về sự nảy sinh tác phẩm phonclo. Ở đây hãy chỉ nêu ra sự kiện là phonclo thoát đầu có thể là một thành phần của một hình thức nghi lễ. Khi hình thức nghi lễ ấy suy tàn hay mất đi thì phonclo tự tách ra và bắt đầu sống cuộc sống độc lập của nó. Đó chỉ là sự minh họa cho luận điểm chung. Muốn chứng minh thì chỉ có thể bằng con đường nghiên cứu cụ thể. Nhưng nguồn gốc nghi lễ của phonclo đã từng được làm sáng tỏ, chẳng hạn như qua sự nghiên cứu của A.N.Vêxêlôpxki vào những năm cuối đời của ông.

Sự khác nhau dẫn ra ở đây đã có tính chất nguyên tắc đến nỗi chỉ riêng nó cũng đủ phân biệt phonclo thành một loại hình sáng tác riêng biệt, và khoa học về phonclo thành một khoa học riêng biệt. Nhà nghiên cứu lịch sử văn học muốn nghiên cứu sự ra đời của tác phẩm thì đi tìm tác giả của tác phẩm ấy. Nhà nghiên cứu văn học dân gian thì dựa vào khối lượng lớn các tài liệu so sánh mà xác định được các điều kiện tạo nên chủ đề tác phẩm. Nhưng sự khác nhau giữa văn học và phonclo không phải chỉ có thế. Văn học và phonclo không chỉ khác nhau về mặt hình thành, mà còn khác nhau cả về hình thức tồn tại, hình thức lưu hành.

Người ta đã biết từ lâu rằng văn học truyền bá bằng con đường chữ viết, còn phonclo thì bằng con đường truyền miệng. Sự khác nhau ấy cho đến nay vẫn được coi là sự khác nhau về mặt kĩ thuật. Trong khi đó thì sự khác nhau ấy thực ra lại có ý nghĩa thuộc về bản chất của hiện tượng. Nó chỉ rõ cuộc sống khác nhau một cách sâu sắc của hai loại hình sáng tác đó. Tác phẩm văn học một khi đã ra đời thì không biến đổi nữa. Nó được cố định giữa sự hiện diện của hai chiều : một là tác giả, người xây dựng nên tác phẩm và hai là độc giả. Khâu trung gian giữa hai cái đó là sách, là bản thảo viết tay, hay là sự trình diễn. Nếu tác phẩm văn học là không thay đổi, thì ngược lại độc giả lại luôn luôn thay đổi. Đọc sách Arixtôt, có người Hy Lạp cổ đại, người Ả-rập, có các nhà nhân đạo chủ nghĩa, có cả chúng ta nữa, song tất cả đều đọc và hiểu Arixtôt không giống nhau. Độc giả chân chính bao giờ cũng đọc một cách sáng tạo. Tác phẩm văn học có thể khiến người đọc vui sướng, cảm phục hay phẫn nộ.

Người đọc thường muốn hòa mình vào số phận của nhân vật, muốn khen thưởng hoặc trừng phạt nhân vật, muốn biến đổi số phận bi thảm của nhân vật thành một số phận sung sướng, còn đối với nhân vật ác mà lại thắng lợi thì muốn treo cổ nó lên. Nhưng người đọc dù có chịu sự tác

động sâu sắc đến đâu đi chăng nữa của tác phẩm văn học thì cũng vẫn không thể và không có quyền đưa vào tác phẩm bất cứ một thay đổi nào theo sở thích riêng của mình hoặc theo cách nhìn của thời đại mình được.

Còn đối với phônclo thì như thế nào ? Phônclo cũng tồn tại giữa hai chiều, nhưng không phải hai chiều như trong văn học. Đó là người diễn xướng và người nghe mặt đối mặt nhau một cách trực tiếp không có khâu trung gian nào xen vào giữa.

Trước hết hãy nói về người diễn xướng. Thường thì người này diễn xướng những tác phẩm không do cá nhân anh ta sáng tác mà do được nghe trước đây. Trong trường hợp này, không thể đồng nhất người diễn xướng với nhà thơ trình bày tác phẩm của chính mình. Nhưng người diễn xướng cũng không phải là người trình bày tác phẩm của người khác, không phải là người truyền đạt lại một cách chính xác tác phẩm của người khác. Đó là một nét đặc trưng của phônclo, hết sức thú vị đối với chúng ta, và cần phải được nghiên cứu kỹ lưỡng theo hướng lịch sử, từ đội hát đồng ca thời nguyên thủy cho đến nữ nghệ nhân kể chuyện Kricôva và những nghệ nhân dân gian khác. Người diễn xướng không nhắc lại y nguyên từng chữ một những gì anh ta nghe trước đây, mà đưa vào tác phẩm đã được nghe những thay đổi do anh ta tạo nên. Cho dù những thay đổi ấy đôi khi hoàn toàn không có ý nghĩa gì (nhưng những thay đổi ấy cũng lại có thể rất quan trọng), cho dù những thay đổi trong văn bản tác phẩm phônclo có khi diễn ra một cách chậm chạp trong quá trình di chuyển địa lí, thì vẫn có một sự kiện quan trọng hiển nhiên là: tác phẩm phônclo có tính biến dị trong khi tác phẩm văn học không có tính biến dị.

Nếu như người đọc tác phẩm văn học có thể xem như là nhà kiểm duyệt và nhà phê bình bất lực bị tước mất mọi quyền hạn, thì bất cứ người nghe tác phẩm phônclo nào cũng có tiềm tàng trong mình khả năng một người diễn xướng trong tương lai, người diễn xướng tương lai này đến lượt mình sẽ lại - một cách có ý thức hoặc không có ý thức - đem lại cho tác phẩm những thay đổi mới. Những thay đổi đó diễn ra không phải một cách ngẫu nhiên mà theo quy luật nhất định. Sẽ bị loại bỏ đi tất cả những gì không phù hợp với thời đại, với cơ cấu xã hội, với trạng thái tinh thần mới, sở thích mới, hệ tư tưởng mới. Những sở thích mới ấy biểu hiện ra không phải chỉ ở chỗ có những cái bị loại bỏ đi, mà còn ở chỗ có những cái được nhào nặn lại và bổ sung thêm. Cá tính người diễn xướng, sở thích riêng, cách nhìn cuộc sống, năng lực, tài năng sáng tạo của anh ta có vai trò không nhỏ (tuy không phải là quyết định). Như vậy, tác phẩm phônclo tồn tại trong trạng thái luôn

luôn vận động và thay đổi. Vì vậy nó sẽ không thể được nghiên cứu một cách đầy đủ, nếu nó chỉ được ghi lại một lần thôi. Nó phải được ghi lại thật nhiều lần. Mỗi một văn bản tác phẩm phonclo được ghi lại như vậy, chúng ta gọi là một dị bản, những dị bản ấy là những hiện tượng hoàn toàn khác với những bản thảo khác nhau của một tác phẩm văn học do cùng một cá nhân nhà văn sáng tác chẳng hạn.

Như vậy tác phẩm phonclo vận động, luôn luôn thay đổi, và sự vận động, sự thay đổi ấy là một trong những dấu hiệu đặc trưng của phonclo.

Nhưng cả tác phẩm văn học cũng có thể bị hút vào trong cái quỹ đạo vận động phonclo ấy. Thí dụ truyện "Hoàng tử bé và những người nghèo khổ" đã từng được kể như một truyện cổ tích, bài thơ "Cánh bướm" của Lermôntốp, "Chim họa mi" của Denvi được hát lên như dân ca v.v...

Chúng ta sẽ xếp những trường hợp như vậy vào lĩnh vực nào ? Đó là phonclo hay văn học ? Chúng ta thấy có lẽ câu trả lời cũng khá đơn giản. Nếu chẳng hạn như khi tập sách bình dân hay truyện kể miệng kể lại nguyên xi không làm biến đổi nguyên bản chút nào hay như khi hát đúng lời thơ bài "Chiếc khăn san màu đen" của Puskin hoặc bài "Người bán hàng rong" của Nhêcraxốp, thì khi ấy về nguyên tắc chẳng có gì khác mấy với việc trình diễn trên sân khấu hoặc trong những môi trường khác. Nhưng khi những bài hát ấy thay đổi, được hát khác đi, tạo nên những dị bản, thì chúng liền trở thành phonclo và quá trình biến đổi của chúng cần được các nhà phonclo học nghiên cứu.

Song rõ ràng là ở đây cũng có điểm khác. Giữa phonclo gốc, thường tồn tại từ những thời tiền sử có những dị bản ở quy mô toàn dân, và tác phẩm của các nhà thơ được diễn xướng một cách không bó buộc và được truyền miệng về sau, có sự khác nhau cơ bản. Trong trường hợp đầu, chúng ta có phonclo thực sự, nghĩa là phonclo cả về nguồn gốc cũng như về quá trình vận động, di chuyển. Trong trường hợp sau chúng ta có loại phonclo có nguồn gốc văn học, chỉ có một dấu hiệu là phonclo về mặt vận động, nhưng lại là văn học về mặt nguồn gốc.

Cần phải chú ý đến sự khác nhau ấy khi nghiên cứu phonclo. Có những bài hát mà chúng ta coi là phonclo thực sự, khi kiểm tra lại về mặt nguồn gốc thì lại có thể là có tác giả, là thuộc về lĩnh vực văn học. Chẳng hạn như bài hát mà ai cũng biết như bài "Dubinuska" hay bài "Từ sau cù lao ra khúc sông sâu" tưởng như là những tác phẩm phonclo thực sự, hóa ra lại là của hai nhà thơ ít người biết đến tên tuổi, bài đầu là của Trephôleva và bài sau là của Xadônhicốp. Những

thí dụ như vậy có thể dẫn ra nhiều, và việc nghiên cứu mối quan hệ ấy giữa phônclo và văn học, là một trong những công việc hết sức hứng thú của người nghiên cứu lịch sử văn học cũng như người nghiên cứu phônclo. Xét về một phương diện rộng hơn thì đó là vấn đề về những nguồn gốc thành văn của phônclo nói chung.

Trường hợp trên đây lại dẫn chúng ta trở về vấn đề tác giả trong phônclo. Chúng ta chỉ mới nói tới hai trường hợp thuộc hai đầu cực. Trường hợp thứ nhất là phônclo không do một cá nhân nào tạo ra, nó nảy sinh từ những thời tiền sử trong hệ thống một hình thức nghi lễ nào đó hoặc nảy sinh bằng nhiều cách khác và sống mãi cho tới nay bằng con đường truyền miệng. Trường hợp thứ hai là tác phẩm của cá nhân rõ rệt, ra đời trong thời nay, chuyển thành phônclo. Giữa hai điểm đầu cực đó, trong quá trình phát triển của phônclo cũng như của văn học, có thể có rất nhiều hình thức quá độ, ở đây không thể xem xét kỹ lưỡng và phân tích tỉ mỉ được. Cái đó là thuộc vấn đề nghiên cứu cụ thể về từng trường hợp riêng.

Đối với những người nghiên cứu phônclo hiện nay, rõ ràng là loại những vấn đề như vậy được giải quyết không phải bằng cách miêu tả, một cách tĩnh, mà bằng cách đặt nó vào dây chuyền phát triển của nó. Việc nghiên cứu sự hình thành của phônclo chỉ là một phần của việc nghiên cứu lịch sử về phônclo, mà đây lại đã thuộc về một lĩnh vực khác, vấn đề phônclo với tính cách là một hiện tượng không phải chỉ thuộc loại hiện tượng văn học mà còn thuộc loại hiện tượng lịch sử. Vấn đề khoa học về phônclo với tính cách là một khoa học lịch sử chứ không phải chỉ là một khoa học thuộc lĩnh vực nghiên cứu văn học.

III. Khoa học về phônclo và dân tộc học

Trong thời đại chúng ta, tất cả các khoa học nhân văn đều không thể không mang tính lịch sử. Chúng ta xem xét mọi hiện tượng trong sự vận động của nó, bắt đầu từ khi nó nảy sinh, theo dõi quá trình phát triển, sung mãn của nó và có thể cả sự suy tàn, tan rã và biến đi mất của nó. Song điều đó không có nghĩa là chúng ta theo quan điểm tiến hóa. Khoa học tiến hóa luận xác định, theo dõi sự kiện phát triển và dừng lại ở đấy. Khoa học lịch sử chân chính yêu cầu không chỉ xác định bản thân sự kiện phát triển mà còn phải giải thích nó. Sáng tác thi ca là một hiện tượng thuộc thượng tầng kiến trúc. Giải thích có nghĩa là vạch rõ những nguyên nhân làm nảy sinh hiện tượng, mà những nguyên nhân ấy lại nằm trong lĩnh vực đời sống kinh tế và xã hội của nhân dân.

Khoa học nghiên cứu những hình thức xưa nhất của đời sống vật chất và tổ chức xã hội các dân tộc, là khoa dân tộc học. Vì vậy khoa phônêlo học lịch sử nghiên cứu sự nảy sinh của các hiện tượng, nghiên cứu những mắt xích đầu tiên, cần dựa vào dân tộc học. Việc nghiên cứu như vậy là khâu đầu tiên của việc nghiên cứu có tính lịch sử chân chính. Vì vậy giữa phônêlo học và dân tộc học có mối quan hệ hết sức chặt chẽ. Tách ra khỏi dân tộc học thì không thể nghiên cứu phônêlo một cách duy vật được.

Chúng ta còn chưa biết được một cách nhìn chính xác rằng ngay từ thời xã hội nguyên thủy có những gì ra đời và dung lượng của nó ra sao. Song dù thế nào đi nữa thì truyện cổ tích, sử thi, thơ ca, nghi lễ, thần chú, câu đố với tư cách là những thể loại cũng không thể giải thích được nếu không sử dụng đến các dữ kiện dân tộc học. Và không những chỉ các thể loại, mà cả nhiều môtip nữa (như môtip người trợ thủ thần kì, môtip người lấy vật, môtip vương quốc thứ ba mươi ...) cũng chỉ có thể giải thích được bằng cách dựa vào những tài liệu về những giai đoạn phát triển xã hội khác nhau. Việc sử dụng các tài liệu dân tộc học không chỉ quan trọng đối với việc nghiên cứu nguồn gốc hiểu theo nghĩa hẹp, mà còn quan trọng đối với việc nghiên cứu sự phát triển ban đầu, bởi vì không phải chỉ có sự ra đời của thể loại, môtip, chủ đề, mà cả đời sống về sau và sự biến đổi của chúng cũng đều phụ thuộc vào hình thức đời sống vật chất và xã hội.

Việc thực hiện nguyên tắc này chỉ có hứng thú và có kết quả nếu chúng ta bao quát được toàn bộ chiều rộng của tài liệu cùng với việc đi sâu vào những chi tiết nhỏ nhất của phônêlo cũng như của tài liệu dân tộc học. Sẽ không đủ, nếu chỉ nói rằng môtip về những con vật cao thượng là có nguồn gốc ở tín ngưỡng vật cổ, rằng sử thi "Etda" được xây dựng nên trong thời kì tan rã của chế độ thị tộc v.v... cần phải chứng minh những điều đó để không còn một điều gì nghi ngờ nữa cả, nghĩa là chứng minh trên cơ sở rất nhiều tài liệu so sánh cụ thể. Chẳng hạn như, để nghiên cứu về đám cưới của nhân vật (mà tình tiết hỏi vợ, kén chồng là một trong những môtip phổ biến nhất của thần thoại, truyện cổ tích và sử thi) cần phải nghiên cứu những hình thức hôn nhân đã từng tồn tại trong các thời kì phát triển khác nhau của xã hội loài người. Thêm nữa: chúng ta cần phải biết, hơn nữa biết chi tiết đến mức độ có thể biết về những nghi lễ và phong tục hôn nhân. Chẳng hạn, chúng ta muốn biết và cần phải biết vào những thời kì phát triển nào và ở những dân tộc nào, người chồng chưa cưới phải chịu thử thách và những thử thách ấy

có tính chất như thế nào. Chỉ có như vậy chúng ta mới hiểu biết được một cách thích đáng những hiện tượng tương ứng trong phônclô.

Song khi thực hiện những nguyên tắc trên đây, sẽ dễ rơi vào sai lầm nếu coi phônclô là sự phản ánh trực tiếp các quan hệ xã hội, quan hệ đời sống và các quan hệ khác. Phônclô, đặc biệt là phônclô thuộc những giai đoạn phát triển xưa nhất, không phải là sử kí, phong tục kí. Vấn đề càng cực kì phức tạp và khó khăn do thực tại được phản ánh không phải một cách trực tiếp mà thông qua lăng kính của một kiểu tư duy nhất định và kiểu tư duy này khác với kiểu tư duy của chúng ta đến nỗi nhiều hiện tượng phônclô thường rất khó có thể đem đối chiếu với bất cứ một cái gì. Trong hệ thống tư duy này, còn chưa có những quan hệ nguyên nhân kết quả, mà có những kiểu quan hệ khác thống trị, đó là những quan hệ gì thì chúng ta thường còn chưa biết tới. Cũng chưa có khái quát trừu tượng, khái niệm, trong kiểu tư duy này quá trình khái quát hóa tương ứng với một cái gì khác, cái gì ấy còn ít được nghiên cứu. Không gian và thời gian được lĩnh hội một cách khác với chúng ta ngày nay. Phạm trù số ít và số nhiều, bản chất của cái chủ quan và cái khách quan (con người đồng nhất mình với vật) có một vai trò hoàn toàn khác so với vai trò của những phạm trù ấy trong tư duy của chúng ta ngày nay. Những gì được chúng ta coi là không có thực thì lại được coi là có thực, và ngược lại. Con người nguyên thủy nhìn thế giới các sự vật khác với chúng ta, và trong các thời kì phát triển xã hội khác nhau cái nhìn ấy cũng khác nhau. Vì vậy đôi khi chúng ta đi tìm hiện thực đời sống qua tính hiện thực phônclô một cách uống công.

Trong phônclô, sự việc diễn ra như thế này chứ không phải như thế khác, đó không phải là vì trong hiện thực sự việc diễn ra như thế mà là bởi vì theo quy luật tư duy nguyên thủy thì sự việc được hình dung như thế. Do đó, kiểu tư duy ấy và toàn bộ thế giới quan nguyên thủy cần phải được nghiên cứu. Nếu không thì không một kết cấu nào, không một đề tài cốt truyện nào, không một môtip riêng biệt nào có thể hiểu được, hoặc là chúng ta có nguy cơ sa vào một thứ chủ nghĩa hiện thực ngây thơ, hoặc là nhìn các hiện tượng phônclô như là những hiện tượng kì quái, lạ mắt (exotique) như là trò chơi của trí tưởng tượng phóng túng.

Ở đây, không cần thiết phải nói rằng một trong những biểu hiện của kiểu tư duy đó là những quan niệm tôn giáo vốn có mối quan hệ hết sức chặt chẽ với phônclô.

Ở đây, cái quan trọng không phải chỉ là những quan niệm tôn giáo, những hình tượng tư tưởng, mà cái quan trọng là những thực hành nghi

ễ ma thuật, là toàn bộ các nghi lễ và những trò diễn khác mà người nguyên thủy cho là có khả năng tác động vào giới tự nhiên và che chở cho con người. Ở đây, bản thân phônclo nằm trong hệ thống những thực hành nghi lễ tôn giáo ấy.

Từ tất cả những điều đã nói trên đây, chúng ta thấy rõ rằng việc nghiên cứu văn bản về phônclo, nghĩa là chỉ nghiên cứu các văn bản tác phẩm tách rời đời sống kinh tế, xã hội và tư tưởng của nhân dân - là một phương pháp sai lầm. Trong khi ấy thì ở phương Tây, phần lớn các sách phônclo in ra chỉ gồm có văn bản công cụ khoa học, gồm những tập chỉ dẫn về các môtip, cốt truyện, đôi khi về các dị bản, nhưng không hề có những điều chỉ dẫn về những dân tộc mà người ta đã sưu tầm phônclo, về những hình thức sinh hoạt và chức năng của phônclo, về những điều kiện cụ thể của việc diễn xướng và ghi chép. Tất cả những suy nghĩ trên đây đã đủ để thấy được mối quan hệ giữa phônclo và dân tộc học chặt chẽ đến như thế nào. Đối với chúng ta, dân tộc học đặc biệt cần cho việc nghiên cứu sự hình thành của các hiện tượng phônclo. Ở đây, dân tộc là cái nền của việc nghiên cứu phônclo, và không có cái nền ấy thì việc nghiên cứu phônclo sẽ như treo lơ lửng trong không khí.

IV. Khoa học về phônclo xét như một quy phạm lịch sử

Song cũng hoàn toàn rõ ràng là việc nghiên cứu phônclo không thể chỉ hạn chế ở những tìm tòi về nguồn gốc hình thành và hoàn toàn không phải tất cả trong phônclo đều thuộc về thời nguyên thủy hoặc đều có thể lấy từ thời nguyên thủy ra mà giải thích được. Luôn luôn có cái mới hình thành trong suốt quá trình phát triển lịch sử của các dân tộc. Phônclo thuộc loại những hiện tượng lịch sử, và khoa học về phônclo là một quy phạm lịch sử. Việc nghiên cứu dân tộc học về phônclo được coi như là bước đầu tiên của việc nghiên cứu lịch sử như vậy.

Nhiệm vụ của việc nghiên cứu lịch sử, thứ nhất là tìm hiểu trong phônclo cái cũ diễn biến ra sao trong những điều kiện lịch sử mới và thứ hai là nghiên cứu sự xuất hiện cái mới.

Tất nhiên, ở đây không thể nhận ra được tất cả các quá trình diễn ra trong phônclo với sự chuyển biến lịch sử từ một hình thức tổ chức xã hội này sang một hình thức tổ chức xã hội khác hoặc sự chuyển biến lịch sử trong phạm vi một hình thức tổ chức xã hội. Ở mọi nơi, các quá trình ấy diễn ra giống nhau một cách lạ lùng. Một trong các quá trình ấy diễn ra như sau: bộ phận phônclo được cơ cấu xã hội mới thừa kế sẽ đối lập với cơ cấu xã hội cũ đã từng tạo ra nó và phủ nhận cơ cấu xã hội cũ ấy.

Tất nhiên nó không phủ nhận một cách trực tiếp, mà phủ nhận những hình tượng đã được cơ cấu xã hội cũ ấy xây dựng nên, biến những hình tượng ấy thành cái đối lập hoặc phủ lên những hình tượng ấy một nước sơn mang màu sắc đối lập, phê phán, phủ định. Cái trước kia là thiêng liêng nay biến thành cái thù địch, cái trước kia là cao cả nay biến thành cái xấu xí, cái ác hại hoặc cái quái dị. Song, đồng thời, cái cũ đôi khi cũng tiếp tục tồn tại mà không có những thay đổi đặc biệt, và chung sống hòa bình với những hình tượng mới và quan hệ mới. Như thế là phônclo tự mâu thuẫn với chính nó, và mâu thuẫn như thế thường có rất nhiều. Như vậy, phônclo hình thành không phải với tính cách là sự phản ánh trực tiếp đời sống (trường hợp này tương đối hiếm hơn), mà hình thành từ sự đối lập, sự xung đột giữa hai thời đại hoặc hai lối sống cùng với hệ ý thức của mỗi bên.

Nhưng cái cũ và cái mới có thể không phải chỉ tồn tại trong thế đối lập không điều hòa được, mà còn tồn tại trong thế hợp nhất lấp ghép với nhau. Hiện tượng hợp nhất lấp ghép ấy có rất nhiều trong phônclo và trong những biểu tượng tôn giáo. Con rồng, con rắn là sự hợp nhất của các con sấu, con chim, và các con vật khác. Mạo đã cho ta thấy vai trò của loài chim trong nghi lễ thờ cúng đã chuyển sang loài ngựa như thế nào khi loài ngựa bắt đầu được thuần hóa. Con ngựa trở thành có cánh bay được. Xuất phát từ đó, ta có thể hiểu được tại sao lại có cái tàu biển biết bay, cái xe có cánh v.v... Việc nghiên cứu vai trò của lửa trong nghi lễ thờ cúng sẽ cho ta thấy tại sao ngựa lại hợp nhất với lửa trở thành con ngựa lửa và biểu tượng về chiếc xe lửa đã được hình thành như thế nào... Những hiện tượng hợp nhất lấp ghép như vậy có thể xảy ra không phải chỉ trong lĩnh vực các hình tượng thị giác, những hiện tượng hợp nhất lấp ghép ấy còn nằm ẩn sâu trong lĩnh vực những quan niệm và liên hệ hết sức khác nhau nữa. Có thể có những cốt truyện hoàn toàn được hình thành bằng con đường chuyển cái mới vào cái cũ. Thí dụ như có thể chứng minh rằng cốt truyện về nhân vật giết cha và lấy mẹ, tức là cốt truyện của thần thoại về Edip, đã hình thành do những mối quan hệ thù địch đối với người chồng chưa cưới của con gái là người có quyền thừa kế, đã chuyển sang người thừa kế là đứa con trai, còn vai trò của con gái vua là người thông qua hôn nhân có quyền truyền ngôi vua, đã chuyển sang người vợ góa của vua. Cách hình thành cốt truyện như vậy không phải là ngẫu nhiên và độc nhất, mà nó nằm trong bản chất của phônclo.

Kết cục là cái cũ được nhào nặn lại, và các hình thức nhào nặn lại thì có rất nhiều. Việc nhào nặn lại biểu hiện ra ở những thay đổi của

cái cũ cho phù hợp với cuộc sống mới, những quan niệm mới, những hình thức nhận thức mới. Xét kĩ thì hình thức cái cũ chuyển thành cái đối lập với nó cũng chỉ là một trong những hình thức nhào nặn lại. Nghiên cứu những hình thức nhào nặn lại không phải bao giờ cũng là một nhiệm vụ dễ dàng bởi vì những biến đổi có thể khó nhận ra, và việc phát hiện ra những hình thức đầu tiên chỉ có thể thực hiện được trên cơ sở có được một khối lượng lớn tài liệu so sánh về các dân tộc khác nhau và về những giai đoạn phát triển khác nhau của các dân tộc ấy.

Cách nghiên cứu như vậy, chúng ta gọi là cách nghiên cứu tăng văn hóa. Khi trình bày tài liệu về những giai đoạn phát triển của các dân tộc, khi hiểu "tăng văn hóa" theo nghĩa là trình độ phát triển của nền văn hóa dân tộc, và xác định trình độ này bằng một thể tổng hợp các đặc điểm của các nền văn hóa vật chất, văn hóa xã hội và văn hóa tinh thần, chúng ta tiếp nhận cái "thi pháp lịch sử" với ý nghĩa chân chính của những từ này, cái thi pháp lịch sử mà trước đây đã được Vêxêlôpxki xây dựng nền móng.

Con đường mà chúng ta vạch ra ở đây là con đường lịch sử dẫn việc nghiên cứu đi từ cái thấp đến cái cao, từ cái cũ đến cái mới. Cần nói rằng sự hỗ trợ của dân tộc học và sử học đối với chúng ta về phương diện này hiện nay còn chưa đủ. Chúng ta chưa có được sự phân kì rõ ràng chính xác về các giai đoạn phát triển. Hệ thống Moogan, được Ăngghen xác nhận, cho đến nay vẫn chưa có ai dùng khối lượng tài liệu rộng lớn để đào sâu thêm, phát triển lên, tìm hiểu thật thấu đáo.

Cùng với cách nghiên cứu đi từ cái thấp đến cái cao như vậy, trong khoa học của chúng ta, lại có con đường ngược lại là đi từ cái cao đến cái thấp, tức là việc dựng lại những nền tảng "thần thoại" xa xưa bằng con đường phân tích những tài liệu muộn về sau. Phương pháp nghiên cứu cổ sinh vật học như vậy đã được Marơ trình bày trong lĩnh vực ngôn ngữ học, về nguyên tắc là đúng và hoàn toàn có thể áp dụng cho cả lĩnh vực nghiên cứu phônclô. Nhưng con đường ấy mạo hiểm hơn và khó khăn hơn. Cần phải và tất yếu phải đi theo con đường ấy khi không có một tài liệu trực tiếp nào về những giai đoạn phát triển sớm. Khi ấy có thể đối với một số dân tộc, phônclô là nguồn tài liệu lịch sử quý giá mà nhà dân tộc học dùng để dựng lại những cơ cấu xã hội và những quan niệm của nhân dân. Phônclô được nghiên cứu một cách lịch sử có thể trở thành nguồn tài liệu lịch sử - dân tộc học quý giá.

Con đường nghiên cứu đã vạch ra ở đây là thành tựu của nền khoa học của chúng ta. Ở phương Tây cho đến nay, nguyên tắc thống trị không

phải là nguyên tắc nghiên cứu tầng văn hóa mà là nguyên tắc nghiên cứu lịch đại. Theo nguyên tắc này thì những tài liệu của thời đại cổ bao giờ cũng được coi là những tài liệu cổ xưa hơn những tài liệu ghi chép trong thời đại chúng ta. Trong khi đó, thì đối với nguyên tắc nghiên cứu tầng văn hóa, tài liệu của thời cổ đại có thể phản ánh một giai đoạn muộn hơn của quốc gia nông nghiệp, còn tài liệu thời nay lại có thể phản ánh những quan hệ vật cổ sớm hơn nhiều.

Lẽ dĩ nhiên mỗi trình độ phát triển phải có cơ cấu xã hội của nó, hệ tư tưởng của nó, sáng tác nghệ thuật của nó. Song, vấn đề là ở chỗ phônclo cũng như các hiện tượng văn hóa tinh thần khác, không in dấu ngay tức khắc những biến chuyển xã hội, mà trong những điều kiện mới, còn giữ lại khá lâu những hình thức cũ. Bởi vì dân tộc nào cũng đều trải qua một số trình độ phát triển và tất cả những trình độ phát triển ấy đều được phản ánh, đều lắng đọng trong phônclo, cho nên phônclo của mọi dân tộc đều có tính chất nhiều tầng văn hóa, đó là một trong những hiện tượng đặc trưng cho phônclo. Nhiệm vụ của khoa học là ở chỗ bóc ra cho được từng tầng lớp của cái khối nham kết phức tạp ấy mà tìm hiểu nó và giải thích nó.

Quá trình nhào nặn cái cũ thành cái mới là quá trình sáng tạo cơ bản trong phônclo, quá trình ấy vẫn còn thấy diễn ra cho tới tận ngày hôm nay. Nói như thế không có nghĩa là hạ thấp sự sáng tạo trong phônclo. Khái niệm "sáng tạo" hoàn toàn không có nghĩa là tạo nên cái mới tuyệt đối. Cái mới hình thành nên một cách có quy luật từ cái cũ. Về bản chất, phônclo có tính tích cực sáng tạo, song sự sáng tạo ở đây được thực hiện trên cơ sở những quy luật nhất định nào đó chứ không phải là tùy tiện, và nhiệm vụ của khoa học là làm sáng tỏ những quy luật ấy.

Chúng ta biết được về những gì đã diễn ra ở các dân tộc mà phônclo được ghi chép lại trong thời đại chúng ta, ở các dân tộc có những trình độ phát triển rất khác nhau và sống trong những điều kiện tự nhiên rất khác nhau. Nhưng có những trình độ phát triển xã hội hiện nay không còn thấy ở một dân tộc đang tồn tại nào nữa, những trình độ phát triển xã hội đã đi hẳn vào quá khứ, vì vậy chúng ta không biết được gì một cách trực tiếp về phônclo của những giai đoạn phát triển xã hội ấy. Đó là giai đoạn nhà nước nông nô sơ kì mà các quốc gia phương Đông, Ai Cập, Hy Lạp, La Mã thời cổ đại đã từng trải qua với những loại hình khác nhau và những điều kiện tự nhiên và lịch sử khác nhau. Nhà nghiên cứu phônclo nghiên cứu bất kì vấn đề nào về phônclo giai đoạn này, dù

là vấn đề thể loại, cốt truyện, mẫu đề hay gì gì khác nữa cũng đều thấy mình như bị bao phủ trong một màn sương mù, vì một lẽ dễ hiểu là phônclo giai đoạn này không được ai ghi chép lại cả. Cảm giác ấy càng tăng lên khi ta lại biết rằng vào giai đoạn này đã bắt đầu có sự hình thành giai cấp; đó là giai đoạn phát triển của nông nghiệp và của các hình thức nghi lễ nông nghiệp, giai đoạn hình thành nhận thức mới. Lẽ dĩ nhiên là trong phônclo chắc cũng phải diễn ra những thay đổi sâu sắc; về những thay đổi ấy, chúng ta lại không biết được gì một cách trực tiếp.

Song, ở đâu không có được nguồn tài liệu trực tiếp, thì ở đó lại có nguồn tài liệu gián tiếp cho phép bổ sung tới một mức độ nhất định và đôi khi còn ở mức độ giả thiết. Khi sự phân hóa xã hội dẫn đến sự hình thành giai cấp thì sáng tác cũng có sự phân hóa đúng như vậy. Cùng với sự ra đời của chữ viết, trong các giai cấp thống trị cũng ra đời một hình thức văn học mới là văn học viết tức là dùng chữ viết để cố định hóa ngôn từ. Bây giờ chúng ta biết rằng hình thức văn học sơ kì đầu tiên ấy hoàn toàn, hoặc hầu như hoàn toàn là phônclo. Bước đầu của văn học là phônclo được chuyển sang hình thức thành văn; do đó, đối với nhà nghiên cứu, tình hình không phải là tuyệt vọng. Điều đó có nghĩa là đối với nhà nghiên cứu phônclo, nhất thiết phải nghiên cứu văn học cổ, như tác phẩm "Quyển sách của những người quá cố" của Ai Cập, thiên thần thoại của Ghingametsơ, các thiên thần thoại của La Mã cổ đại, các tác phẩm bi kịch và hài kịch cổ đại v.v... Tất nhiên đó không phải là phônclo; song đó là phônclo đã được phản ánh lại, đã bị khúc xạ. Nếu như chúng ta biết loại bỏ đi được hệ tư tưởng nhà thờ, ý thức giai cấp và nhà nước mới, tính đặc trưng của những hình thức văn học mới do ý thức ấy tạo nên, thì chúng ta có khả năng nhìn thấy được cái nền phônclo trong cái bức tranh nhiều màu nhiều vẻ ấy.

Ở đây, nhà nghiên cứu phônclo và nhà nghiên cứu văn học gặp nhau trong mục đích của mình. Những điều đã diễn ra trong phônclo và văn học thuộc giai đoạn phát triển ấy có ý nghĩa hết sức to lớn đối với việc tìm hiểu lịch sử văn hóa tinh thần nói chung. Phônclo là bầu vú sữa của văn học, văn học sinh ra từ trong lòng phônclo. Phônclo là tiền sử của văn học. Toàn bộ nền văn học dân tộc phụ thuộc giai đoạn này có thể và cần phải được nghiên cứu trên cái nền phônclo. Như vậy là quá trình di chuyển về cơ bản từ thấp đến cao. Có thể theo dõi quá trình ấy trong thời đại phong kiến với tất cả tính muôn vẻ của nó, quá trình ấy thấy rõ trong phônclo và văn học các dân tộc Mông-Cổ, quá trình ấy cũng thấy rõ cả trong phônclo và văn học châu Âu thời Trung cổ. Dưới những hình thức khác, chúng ta cũng thấy có sự sử dụng các nguồn phônclo trong văn

học cuối thế kỉ XVIII và suốt thế kỉ XIX, và cả trong thời đại của chúng ta nữa. Trong bài viết này, không cần thiết lấy các ví dụ ra để chứng minh, đó là công việc tìm tòi của từng lĩnh vực riêng.

Quá trình ấy có tính quy luật và có cơ sở lịch sử. Vì vậy mọi mưu toan khẳng định hiện tượng ngược lại, trình bày phônelo như là “những thành tựu văn hóa đã bị hạ thấp” (nghĩa là bị hạ thấp từ tầng trên của xã hội xuống) là không khoa học. Những quan niệm như vậy thường dựa trên cơ sở có hiện tượng nhân dân hát những bài hát do tầng lớp thống trị sáng tác. Trong thực tế người ta có những bài hát như vậy. Nhưng biến một hiện tượng cá biệt như vậy thành nguyên tắc chung, đó là một sai lầm lớn, rất xa lạ với thể giới quan của chúng ta.

Văn học sinh ra từ phônelo lại nhanh chóng rời bỏ người mẹ đã nuôi dưỡng mình. Văn học là một sản phẩm của một hình thức nhận thức khác, có thể tạm gọi là hình thức nhận thức cá nhân. Như thế không có nghĩa đó là nhận thức cá nhân tách khỏi môi trường; trái lại, như thế có nghĩa là cá nhân diễn tả môi trường ấy và nhân dân mình, nhưng mà diễn tả nó qua sáng tạo riêng có tính chất cá nhân, độc đáo.

Mặt khác, trong các tầng lớp thấp của xã hội, các sáng tác vẫn tiếp tục trên những cơ sở cũ, và đôi khi có những quan hệ qua lại với sáng tác của các giai cấp thống trị. Loại sáng tác ấy được truyền miệng, và những dấu hiệu đặc trưng của nó, chúng ta đã dẫn ra ở trên rồi. Ở đây chỉ cần nói thêm rằng loại sáng tác ấy (ở nước chúng ta, cho đến trước Cách mạng tháng Mười và ở phương Tây cho đến ngày nay) được quy định bởi một hình thức nhận thức khác, không giống với sáng tác của các giai cấp trên. Nếu như khoa học trước đây gọi loại sáng tác ấy là loại sáng tác “vô ý thức” hay “phi cá tính”, thì bây giờ các thuật ngữ ấy có thể không được chính xác lắm và chưa nói hết được thực chất của hiện tượng, song những thuật ngữ ấy vẫn phản ánh được một nội dung tư tưởng bản thân nó là đúng. Chỉ cần nói rằng Mác cũng đã từng định nghĩa thần thoại Hy Lạp là *tự nhiên và các hình thái xã hội đã được nhào nặn lại trong trí tưởng tượng của nhân dân một cách nghệ thuật - vô ý thức* (chúng tôi nhấn mạnh). Nếu Mác đã không sợ dùng mấy chữ đó, thì chúng ta cũng không việc gì phải tránh dùng mấy chữ đó. Công việc của chúng ta là phát triển và làm sáng tỏ cái nội dung bao hàm trong cách nói đó, chứ không nên lảng tránh vấn đề ấy trong đặc trưng của sáng tác dân gian tức vấn đề hoạt động của một hình thức nhận thức còn ít được nghiên cứu.

Cũng như mọi nền nghệ thuật chân chính, phônclo không những chỉ đạt tới sự hoàn mĩ về nghệ thuật, mà còn có nội dung tư tưởng sâu sắc. Việc phát hiện ra nội dung tư tưởng ấy là một trong những nhiệm vụ của khoa học về phônclo. Khoa học trước đây thông qua cá nhân Buxlaep và những người kế ông lại tỏ ra là đúng, khi họ nhìn thấy trong phônclo có sự thể hiện các nền tảng đạo đức của nhân dân, tuy rằng có lẽ họ đã nhìn thấy những nền tảng và lý tưởng ấy không phải ở chỗ mà hiện nay chúng ta nhìn thấy. Nội dung tư tưởng, tình cảm của phônclo Nga, nói một cách tóm tắt, có lẽ không phải là quy về khái niệm cái thiện, mà là về phạm trù sức mạnh tinh thần. Đó chính là cái sức mạnh tinh thần đã đưa nhân dân ta đến thắng lợi. Việc nghiên cứu phônclo Nga chứng tỏ rằng sáng tác dân gian Nga biểu hiện hết sức mạnh mẽ ý thức lịch sử. Điều đó thấy rõ cả trong sử thi anh hùng, cả trong bài ca lịch sử, và sau này là trong những bài hát của thời kì nội chiến và chiến tranh vệ quốc. Một nhân dân có ý thức lịch sử mạnh mẽ và hiểu rõ được như vậy về những nhiệm vụ lịch sử của mình, thì không bao giờ có thể bị đánh bại.

(Trích trong cuốn *Phônclo và thực tại*, NXB Khoa học, Matxcova, 1976, Chu Xuân Diên dịch).

PHÔNGLO VÀ THỰC TẠI

V. IA. PRÔP

Có một ý kiến phổ biến cho rằng về nguyên tắc không có gì khác nhau giữa phương pháp miêu tả thực tại trong phônglo với phương pháp miêu tả thực tại trong văn học thành văn, ở phônglo cũng như văn học thành văn, thực tại đều được thể hiện một cách trung thành và chân thực như nhau. Ý kiến này không chú ý gì đến cả những phương pháp nghệ thuật của các thể loại trong phônglo và văn học, cả những môi trường xã hội đã sáng tạo nên tác phẩm nghệ thuật, và cả hàng trăm năm phát triển lịch sử của nhân dân, ý kiến ấy mặc dầu mang tính chất phi lịch sử rõ ràng và phần nào thô thiển, lại là một ý kiến khá tiêu biểu đối với hàng loạt công trình nghiên cứu hiện nay. Người ta cho rằng trong truyện cổ tích cũng có một sự phản ánh thực tại chân thực như trong bulina. Chẳng hạn, trong truyện cổ tích có sự phản ánh những hình thức đấu tranh giai cấp như đã từng tồn tại vào thế kỉ XIX⁽¹⁾. Như E.A.Tôđôrôpxkaia đã viết trong truyện cổ tích thần kì như sau : "sự thù địch giai cấp lâu đời giữa bọn chủ nô áp bức và nhân dân bị áp bức đã được phô bày một cách chân thực" (tr. 314). Nhưng đến khi dẫn ra các ví dụ, thì lại như sau "Baba-Yaga, "nữ chủ nhân" của rừng và loài rắn, được miêu tả như là một kẻ bóc lột thực sự áp bức những tôi tớ rắn của mình" (tr. 316-317). Theo E.A.Tôđôrôpxkaia, cuộc đấu tranh giai cấp trong truyện cổ tích khoắc một cái "vẻ bề ngoài hư cấu". "Điều đó phần nào hạn chế tính hiện thực của truyện cổ tích thần kì" (tr. 315). Như vậy truyện cổ tích thần kì là có tính hiện thực, song nó có một nhược điểm: trong truyện có sự hư cấu, và điều đó làm giảm, làm hạn chế tính hiện thực của nó. Hệ quả lôgic của một ý kiến như vậy sẽ là ý kiến khẳng định rằng giá như truyện cổ tích không có hư cấu thì sẽ tốt hơn.

Cũng chẳng cần nhắc đến những ý kiến kì cục như vậy làm gì, nếu như quan điểm của E.A.Tôđôrôpxkaia là duy nhất. Song, có những người khác cũng có quan điểm như vậy. Chẳng hạn, V.P.Anhikin đã viết như

(1) Xem: E.A. Tôđôrôpxkaia: *Truyện cổ tích thần kì, truyện cổ tích về loài vật* (Trong sách: *Sáng tác thơ ca dân gian Nga T.II*, quyển 1, M.-L.1, 1955, tr.312-344). Dimitri Nagisin: *Truyện cổ tích và cuộc sống. Những bức thư về truyện cổ tích* (M.1957). V.P.Anhikin: *Truyện cổ tích dân gian Nga* (Sách giáo khoa cho giáo viên, M. 1959).

sau : “Những kinh nghiệm lịch sử xã hội và kinh nghiệm sống trực tiếp đó là nguồn gốc của sự phản ánh thực tại chân thực trong sáng tác dân gian truyền miệng”. Anhikin phát hiện ra cuộc đấu tranh giai cấp trong truyện cổ tích về loài vật. Ông cắt nghĩa truyện bằng những phúng dụ. “Tính phúng dụ xã hội là một đặc tính quan trọng của truyện cổ tích dân gian về loài vật, và nếu không có sự tưởng tượng phúng dụ đó thì truyện cổ tích sẽ chẳng cần thiết đối với nhân dân nữa” (tr. 70). Như vậy, truyện cổ tích tự bản thân nó không cần thiết đối với nhân dân. Chỉ có sự tưởng tượng phúng dụ xã hội mới cần thiết. Tác giả cố gắng chứng minh rằng con chó sói chính là “kẻ áp bức có tính chất dân gian”, cả con gấu cũng là kẻ áp bức như vậy.

Chúng tôi sẽ không tranh luận, song sẽ thử đề cập vấn đề thực tại được phản ánh như thế nào trong phônclo, phônclo đã sử dụng những phương tiện nào để làm việc đó và tính hiện thực của phônclo và của văn học có những sự khác nhau đặc trưng như thế nào, đề cập vấn đề không phải bằng con đường suy luận trừu tượng mà bằng con đường nghiên cứu bản thân tài liệu. Chúng ta sẽ thấy rằng phônclo có những quy luật riêng chi phối thi pháp của nó, khác với những phương pháp sáng tác của nghệ thuật chuyên nghiệp. Cần phải đặt vấn đề một cách có tính lịch sử, trước khi làm việc đó, cần phải tìm hiểu rõ tình hình những gì hiện nay đang có.

Có những quy luật chung cho tất cả hoặc cho nhiều thể loại phônclo, và có những quy luật chỉ đặc trưng cho từng thể loại riêng biệt. Chúng ta sẽ khảo sát vấn đề theo từng thể loại, không có kì vọng xác định toàn bộ đặc điểm của các thể loại mà chỉ hạn chế trong khuôn khổ vấn đề mối quan hệ của phônclo đối với thực tại mà thôi.

Chúng ta bắt đầu công việc nghiên cứu bằng truyện cổ tích là một thể loại, trong đó vấn đề mối quan hệ với thực tại tương đối đơn giản. Hơn nữa, chính truyện cổ tích sẽ cho phép chúng ta phát hiện ra được cả một vài quy luật chung cho các thể loại tự sự nói chung nữa. Nói đến truyện cổ tích, cần nhớ lại ý kiến của Lênin : “trong truyện cổ tích nào cũng đều có những yếu tố của hiện thực ...”⁽¹⁾. Chỉ cần lướt qua truyện cổ tích cũng có thể khẳng định được tính đúng đắn của ý kiến đó. Trong truyện cổ tích thần kì, những yếu tố đó có ít hơn, trong các loại truyện cổ tích khác, những yếu tố đó có nhiều hơn. Những con vật như con cáo, con chó sói, con gấu, con thỏ, con gà trống, con dê và các con vật khác nữa, chính là những con vật có quan hệ với người nông

(1) V.I. Lênin, *Toàn tập*, T 36, tr. 19.

dân, những bác nông phu, những ông già, bà già, những dì ghẻ và con chồng, những cha đạo và địa chủ đã từ đời sống mà đi vào truyện cổ tích. Truyện cổ tích phản ánh cả thực tại của thời tiền sử, cả những phong tục tập quán của thời trung cổ và những quan hệ xã hội thời kì phong kiến và tư bản. Tất cả những yếu tố của đời sống hiện thực đó đã được khoa học Xô Viết và nước ngoài nghiên cứu tỉ mỉ, và đã có rất nhiều công trình về vấn đề này được công bố⁽¹⁾. Song nếu nghiên cứu kĩ hơn nữa lời Lenin, chúng ta sẽ thấy rằng Lenin không hề khẳng định rằng truyện cổ tích chỉ toàn có những yếu tố của đời sống hiện thực. Người chỉ nói rằng trong truyện cổ tích "có" những yếu tố ấy mà thôi. Chúng ta chỉ vừa đụng đến vấn đề là các nhân vật nông phu, binh lính hay các nhân vật khác nữa làm gì trong truyện cổ tích, tức là chỉ đụng tới vấn đề cốt truyện, là lập tức chúng ta đắm mình ngay vào một thế giới của những điều tưởng tượng, không thể xảy ra được. Chỉ cần cầm lấy cuốn sách chỉ dẫn cốt truyện cổ tích của Anronê-Andrêep và gỡ phần, dù là phần có tên là "Truyện cổ tích có tính chất truyện ngắn" là lập tức chúng ta khẳng định được ngay đúng là như vậy. Trên đời này, ở đâu ra có những anh hề đánh lừa được tất cả mọi người và không bao giờ bị đánh bại cả ? Trên đời này, có được chăng những tên kẻ trộm khéo léo ăn cắp được cả quả trứng vịt đang ấp dưới cánh hoặc tấm vải trải giường dưới lưng hai vợ chồng tên địa chủ ? Trên đời này, liệu có được những người vợ ngang ngược trở nên thuần phục như trong truyện cổ tích, liệu có thể có những anh ngốc đến nỗi đi nhìn vào họng súng để xem viên đạn bay ra như thế nào được không ? Trong truyện cổ tích Nga, không hề có một cốt truyện nào giống như thật cả.

... Truyện cổ tích là loại truyện hư cấu có chủ tâm và mang tính nghệ thuật. Truyện cổ tích không bao giờ mạo nhận là hiện thực. Tục ngữ nói : "Truyện cổ tích là truyện được đặt ra, còn bài ca là truyện có thực", "Truyện cổ tích do tài đặt chuyện, bài ca đẹp do làn điệu hay". Kết thúc truyện thường có câu : "Thế là hết, không thể nói dóc hơn được nữa". Trong ngôn ngữ hiện đại, từ "truyện cổ tích" đồng nghĩa với từ "truyện bịa đặt".

Nhưng như vậy thì cái gì làm cho truyện cổ tích có sức hấp dẫn nếu như mục đích của truyện không phải là phản ánh hiện thực ? Truyện cổ tích hấp dẫn trước hết do tính chất khác thường của câu chuyện kể. Sự

(1) Xin xem, chẳng hạn : V. Ia. Próp: *Những căn rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kì*, L. 1946. G. Kahlo : *Die Wahrheit des Marchens*, Halle, 1954. L. Robrich, *Marchen und Wirklichkeit : Eine volkstümliche Untersuchung* Wiesbaden, 1956.

không phù hợp với hiện thực, bản thân điều bịa đặt đã đem lại một khoái cảm đặc biệt. Trong những truyện cổ tích – truyện hoang đường, hiện thực bị lộn trái ra một cách có chủ tâm, và đối với nhân dân, toàn bộ vẻ đẹp của truyện cổ tích là ở chỗ đó. Đúng là cái khác thường cũng có trong sáng tác văn học. Trong văn xuôi lãng mạn chủ nghĩa thì cái khác thường đậm hơn (như tiểu thuyết của Oantơ Xcôt, của Huygô, trong văn xuôi hiện thực chủ nghĩa thì cái khác thường nhạt hơn như truyện ngắn của Sékhốp). Trong văn học, cái khác thường được miêu tả như là có thể xảy ra, gây nên những cảm xúc kinh hoàng hoặc thần phục, hoặc ngạc nhiên và chúng ta tin vào khả năng có thể xảy ra của những điều miêu tả. Còn trong văn xuôi dân gian, thì cái khác thường là cái mà trong đời sống thực tế không thể xảy ra được. Đúng là trong truyện cổ tích sinh hoạt, đa số trường hợp không có sự phá vỡ những quy luật tự nhiên. Tất cả những điều mà truyện kể lại, thực ra mà nói thì cũng có thể có được. Song dù sao đi nữa thì những sự kiện trong truyện kể có tính chất khác thường đến nỗi không bao giờ có thể xảy ra trong thực tế được và chúng gây hứng thú chính là ở chỗ đó. Trong phôn-clo, truyện kể không dựa trên cơ sở miêu tả những tính cách thông thường hoặc những hành động thông thường trong những hoàn cảnh thông thường, mà ngược lại: truyện kể về những điều làm ta phải sửng sốt vì tính chất khác thường của nó. Về mặt này, truyện cổ tích không thể nào đem so sánh đối chiếu với chủ nghĩa hiện thực trong văn học thành văn được. Theo quan điểm mĩ học dân gian trong phôn-clo, thì không đáng kể lại những chuyện thông thường, hằng ngày của đời sống chung quanh ta. Về những điều xảy ra trong thực tế hôm nay, hôm qua, mới xảy ra hoặc xảy ra đã lâu, thì hằng ngày mọi người vẫn kể lại, nhưng nhân dân không gán cho những chuyện ấy một ý nghĩa nghệ thuật nào cả, những chuyện ấy, theo quan điểm của nhân dân, không thực hiện chức năng thẩm mĩ, mặc dầu theo quan điểm của chúng ta thì những chuyện ấy khách quan có thể có những giá trị nghệ thuật (những chuyện kể về cuộc đời mình, những hồi ức của những người đã chứng kiến các sự kiện xảy ra trong cách mạng, trong chiến tranh) trong cuộc đời những nhân vật nổi tiếng.

Một trong những đặc điểm của truyện cổ tích là những chuyện không thể và không bao giờ có thể xảy ra được, lại được kể bằng một phong cách, một giọng kể, điệu bộ, nét mặt làm như tất cả những điều được kể lại mặc dù có tính chất khác thường lại dường như có thể xảy ra thật trong thực tế, tuy rằng cả người kể lẫn người nghe đều không tin vào câu chuyện. Sự không tương ứng đó có lẽ tạo nên tính hài hước của truyện cổ tích. Truyện cổ tích về cái chết bất hạnh rất tiêu biểu

về mặt này. Kể cả những hành vi tàn bạo ghê gớm nhất, nhưng kể như thế nào đó để người nghe cười khoái trí. Thuộc loại này còn có những truyện cổ tích về anh hề, về tên ăn trộm khôn khéo, về cha đạo bị lừa, về người vợ phụ bạc hoặc người vợ ngang ngược và nhiều truyện khác nữa, và chung quy lại là toàn bộ truyện cổ tích sinh hoạt nói chung. Tính hài hước nhẹ nhàng, hiền lành toát ra từ chỗ tất cả những cái đó chỉ là truyện cổ tích chứ không phải là thực tế, tính hài hước ấy cũng thấm vào trong cả truyện cổ tích thần kì, truyện cổ tích về loài vật và những truyện cổ tích khác nữa.

Song, tuy nhiên, dù không có sự phù hợp với thực tế, nhưng truyện cổ tích, đặc biệt truyện cổ tích sinh hoạt, lại chính là thủy tổ của văn xuôi tự sự hiện thực chủ nghĩa thành văn. Khi ở châu Âu vào thời đại Phục hưng, uy quyền của nhà thờ đối với trí tuệ con người bắt đầu lung lay và trong văn xuôi xuất hiện các sáng tác tự sự thể tục thì loại sáng tác này đã khai thác các đề tài cốt truyện trong phônglo. Ở Nga, quá trình ấy bắt đầu từ thế kỉ XVIII, ở Tây Âu thì sớm hơn nhiều. Cốt truyện xác chết bất hạnh đã được nhà văn viết truyện ngắn người Ý là Maduehié (khoảng 1420-1500) sử dụng. So sánh truyện dân gian với tác phẩm của ông dựa trên việc chế biến truyện dân gian, là việc làm rất có ý nghĩa đối với việc nghiên cứu thi pháp phônglo cũng như đối với việc tìm hiểu khởi điểm của nghệ thuật tự sự hiện thực chủ nghĩa. Truyện ngắn của Maduehié có nhan đề là "Kẻ sát nhân vô tội". Trong truyện ngắn này, sự việc được miêu tả rất giống với truyện cổ tích, song về nguyên tắc lại khác hẳn. Vào thời kì vua Phecnandô Aragôn xki cai trị Catxti, ở Xalamandô có một nhà thần học trẻ tuổi uyên thâm, một tu sĩ dòng Minsrit, tên là Điêgô. Chúng ta nhận thấy ngay từ ở đoạn mở đầu này câu chuyện đã có một phong cách trần thuật khác hẳn. Vấn đề không phải là ở chỗ, trong truyện cổ tích, địa điểm hành động không được nói tới, còn trong truyện ngắn thì nó được nói rõ ra, mà là ở chỗ các sự kiện đã được chuyển sang lĩnh vực thực tế có thật. Các sự kiện ấy được kể không phải chỉ như là có thể xảy ra trong thực tế, mà như là đã xảy ra trong một không gian nhất định và một thời gian nhất định, và xảy ra với những con người tượng hư cấu mang ý vị hài hước. Điều đó cũng thấy rõ khi ta đọc tiếp truyện. Tác giả kể lại một câu chuyện tình với rất nhiều chi tiết sinh hoạt. Nhà tu sĩ uyên thâm nói trên say mê vợ một quan đại thần giàu có và gửi thư cho nàng. Nàng sợ câu chuyện loan ra, nên đã kể lại hết cho chồng là người có tiếng là độc ác và nóng tính. Người chồng tìm cách dụ được chàng tu sĩ tới nhà mình và ra lệnh bóp cổ giết chàng trong

bóng tối rồi mang xác chàng tới nhà vệ sinh của tu viện và đặt cho ngồi ở đấy. Chúng tôi sẽ không kể lại hết câu chuyện và đem nó ra phân tích ở đây. Sự khác nhau giữa truyện ngắn này với truyện cổ tích đã quá rõ. Ở đây cũng có cả những nét sinh hoạt đời sống hằng ngày, cả những tính cách, cả những mối liên hệ nhân quả giữa các sự kiện, v.v... Cũng như trong truyện cổ tích, xác chết cũng được chuyển qua tay những kẻ sát nhân giả. Ở đây cũng có cả những tình tiết xác chết được đặt ngồi dựa vào tường nhà, được đặt ngồi lên trên ngựa, v.v... kẻ sát nhân giả sau cùng bị bắt, bị tra tấn và bị kết án tử hình. Bấy giờ các kẻ sát nhân giả khác lần lượt ra tòa và nhận tội về mình, rồi người ra tòa sau cùng mới chính là kẻ sát nhân thật. Nhà vua nghe kể lại, thấy chuyện tức cười, liền tha tội cho kẻ giết người.

Câu chuyện đã từ “chuyện bịa đặt” hay như thời cổ vẫn thường gọi “chuyện hoang đường” (Bacxni) chuyển thành “chuyện có thực”. Nét đặc trưng của những truyện ngắn từ phônclô chuyển thành văn học thành văn là ở chỗ các tác phẩm ấy kể lại những câu chuyện kì lạ khác thường và khó tin, đã xảy ra trong thực tế. Chính tính chất khó tin, chưa từng thấy ấy của câu chuyện đã gây hứng thú. Nhưng đó không còn là phônclô nữa. Sự ưa thích đối với các câu chuyện kì lạ, khác thường còn tồn tại trong văn học rất lâu. Những con người điển hình trong hoàn cảnh điển hình còn chưa phải là đối tượng của văn học thành văn thời kì đầu khi nó còn tiếp giáp với phônclô.

Một đặc điểm khác nữa của truyện cổ tích là tính chất cực kì năng động của chuyện kể. Chúng ta nhận xét ngay rằng đặc điểm đó không chỉ có trong truyện cổ tích, mà là đặc điểm tiêu biểu đối với tất cả các loại hình tự sự của phônclô. Chúng tôi sẽ phần nào mở rộng lĩnh vực khảo sát của chúng tôi và đề cập đến cả những thể loại tự sự khác nữa trong cả văn xuôi lẫn văn vần.

Người kể chuyện hoặc người hát và người nghe chỉ quan tâm tới các hành động và chỉ quan tâm tới các hành động mà thôi. Họ không quan tâm gì tới bản thân bối cảnh của các hành động. Các bối cảnh trong đó người nông dân sống và lao động không được tái hiện trong các sáng tác tự sự. Căn nhà bằng gỗ hoặc khoảng sân với cái chuồng ngựa, cánh đồng đã cày hoặc mảnh vườn trồng rau hoặc đồng cỏ, cũng như những con người sống quanh họ, kể cả những người trong gia đình họ, tất cả những cái đó đối với người nông dân đều không tồn tại với tư cách là đối tượng của nghệ thuật. Đúng là ở chỗ này chỗ khác nói riêng cũng có những nét của đời sống hiện thực của nông dân được miêu tả xen vào song mục đích

nghệ thuật của người kể chuyện không phải là nhằm miêu tả, phản ánh những nét hiện thực ấy.

Nhân dân cũng không quan tâm đến cả bản thân hình dáng bên ngoài của nhân vật. Các thể loại tự sự, sử thi dân gian không biết đến nghệ thuật xây dựng chân dung. Trong truyện kể, các nhân vật người phụ nữ nông dân, anh lính, ông lão... trông như thế nào, điều đó không có gì quan trọng. Nàng công chúa phải là một mỹ nhân, nhưng người kể chuyện bỏ qua, không miêu tả nàng đẹp như thế nào, truyện chỉ nói rằng nàng đẹp đến nỗi "không có truyện cổ tích nào kể lại được, không có bút nào tả xiết". Ngoại hình của nhân vật hoặc hoàn toàn không được miêu tả, hoặc chỉ được nhắc tới một vài chi tiết nào đó nói lên đặc tính của một loại người nhất định chứ không phải là của một cá nhân nhất định. Hình ảnh Ylia Murômetx cưỡi ngựa, chòm râu cầm bạc phơ tung bay trước gió là một hình ảnh đầy vẻ hùng tráng, song hình ảnh ấy không phải là một chân dung tâm lí. Trong truyện cổ tích, những đặc tính của nhân vật Baba-Yaga đôi khi được miêu tả khá là gợi cảm, song tất cả những cái đó không có nghĩa là truyện cổ tích đã có sử dụng nghệ thuật xây dựng chân dung cá nhân. Miêu tả trang bị hoặc y phục của nhân vật tráng sĩ (y phục sang trọng của Đinki, chiếc áo khoác lông quý tộc và đôi ủng da dê thuộc của Mikula...) cho ta thấy hình dáng của nhân vật, song đó không phải là chân dung. Chúng ta không biết Vaxili Buxlaêvits, Đunai, Đôbrunhia, Aliosa hoặc các nhân vật cổ tích nói chung trông có vẻ như thế nào. Không phải chỉ có truyện cổ tích và sử thi, mà cả các bài ca lịch sử cũng như vậy. Cả Ivan hung đế, Pugasốp, Cutudốp, Napolêông, cũng như bất cứ nhân vật lịch sử nào khác, đều không được miêu tả chân dung.

Những điều có thể nói về chân dung nhân vật trên đây, cũng đúng với cả việc tả cảnh. Văn tự sự dân gian không có xu hướng tả cảnh. Rừng cây, sông ngòi, biển cả, thảo nguyên, thành quách được nhắc tới khi đó là các địa điểm mà nhân vật đi qua hoặc vượt qua, nhưng còn vẻ đẹp của phong cảnh thì người kể chuyện không quan tâm tới. Nhưng chúng ta sẽ thấy, đối với các sáng tác trữ tình, thì có khác.

Sự không quan tâm tới bối cảnh trong đó diễn ra câu chuyện cũng như đối với hình dạng bên ngoài của nhân vật trong phônêlo, là điểm khác biệt sâu sắc so với nghệ thuật hiện thực trong văn học viết. Ngôi nhà bằng gỗ mà Tônxtôi miêu tả trong "Buổi sáng của một địa chủ", những cá nhân và những kiểu người khác nhau trong nhân dân và trong tầng lớp các ông chủ được miêu tả trong đó là những hiện tượng hoàn toàn

không thể có được trong phônclô. Trong phônclô, câu chuyện kể lại chỉ nhằm mục đích tường thuật những gì xảy ra mà thôi.

Tính cực kì năng động đó của hành động đã dẫn tới đặc điểm là trong câu chuyện được kể lại chỉ hiện diện những nhân vật nào có vai trò của mình trong sự phát triển của hành động. Phônclô không biết đến loại nhân vật được đưa vào để miêu tả môi trường xã hội. Không hề có gì giống với việc miêu tả một số nhân vật trong "Ephênhê Ônhêghin" chẳng hạn như các vị khách ngồi quanh bàn ăn, họ rất khác nhau về tính tình và diện mạo, họ tiêu biểu cho thời đại và môi trường xã hội mà Puskin muốn miêu tả, nhưng trong bản thân câu chuyện thì họ không đóng vai trò gì và sẽ không đóng một vai trò nào cả, kiểu miêu tả như vậy là hoàn toàn không thể có trong phônclô. Trong phônclô mỗi nhân vật đều có vai trò được quy định trong câu chuyện kể, và không có một nhân vật nào thừa. Mỗi nhân vật đều tham gia vào hành động và nhân vật chỉ được thính giả quan tâm tới dưới góc độ hành động của nó mà thôi. Vì vậy trong phônclô có khuynh hướng xây dựng kiểu truyện một nhân vật chính. Có một nhân vật trung tâm và tập hợp xung quanh nhân vật trung tâm là một số nhân vật khác - là đối thủ hoặc trợ thủ của nhân vật trung tâm, hoặc là những kẻ được nhân vật trung tâm giải nguy, cứu thoát. Phônclô Nga không biết đến kiểu truyện nhiều nhân vật, và tình trạng "quá đông dân cư" đôi khi thấy có trong tiểu thuyết, thì ở phônclô không hề thấy có và không thể có được.

Diễn biến của hành động bao giờ cũng có tính cách cụ thể, diễn ra trong không gian. Trong phônclô không có loại truyện tâm lí xây dựng trên cơ sở những mối quan hệ phức tạp của con người, với những đối thoại, những lời giải bày với nhau.

Trong phônclô, vấn đề không gian là một vấn đề lớn, đặc biệt nó có một số đặc điểm riêng so với không gian trong tiểu thuyết và truyện ngắn hiện thực. Sở dĩ có những đặc điểm đó có lẽ là do trình độ phát triển ở thời kì đầu của tư duy con người. Phônclô chỉ biết đến những không gian nhận biết do kinh nghiệm, tức những không gian bao quanh nhân vật trong thời điểm của hành động. Chỉ có không gian ấy tồn tại mà thôi. Những gì xảy ra bên ngoài không gian ấy không thể trở thành đối tượng của truyện kể. Vì vậy trong phônclô không thể đồng thời có hai địa bàn hoạt động ở hai địa điểm khác nhau. Đó là cái vẫn thường được gọi là luật không tương dung về thời gian được áp dụng trong sử thi của Hôme mà nhiều người đã biết rất rõ, nhưng rất ít được các nhà phônclô học chú

ý tới⁽¹⁾. Bản thân thuật ngữ "sự không tương dung về thời gian" cũng có nghĩa là "sự không tương dung của một vài hành động nào đó diễn ra đồng thời ở những địa điểm khác nhau".

Kiểu kết cấu phức tạp như trong tiểu thuyết "Chiến tranh và hòa bình" chẳng hạn, ở đây hành động diễn ra đồng thời ở ngoài mặt trận và ở hậu phương, ở Pêtechua và ở Matxcơva, ở nơi đóng trại của Cutudốp và ở nơi đóng trại của Napolêông, kiểu kết cấu ấy không có trong phônglo.

Trường hợp truyện kể chỉ có một nhân vật thì sự việc hoàn toàn sáng rõ. Hành động diễn ra theo với hoạt động của nhân vật và những gì nằm bên ngoài hoạt động ấy thì cũng nằm ở bên ngoài của truyện kể.

Trong truyện cổ tích và trong sử thi, hành động rất hay bắt đầu bằng việc nhân vật ra đi khỏi nhà. Lộ trình của nhân vật như là một cái trục của câu chuyện. Đó là hình thức kết cấu cổ nhất. Câu chuyện kết thúc hoặc bằng tình tiết nhân vật trở về nhà, hoặc bằng tình tiết nhân vật đi tới một thành phố khác hay một miền đất khác. Những cốt truyện nào được xây dựng khác với cách trên đây, nói chung là có nguồn gốc ra đời muộn hơn. Để tài cốt truyện của balat không tuân theo cách trên đây, và đó là một trong những dấu hiệu chứng tỏ sự ra đời muộn hơn của thể loại này.

Cách kết cấu như vậy đặc biệt tiêu biểu đối với sử thi. Aliôs Pôpôvits rời nhà và đi tới Kiep. Tại đây, trong bữa đại tiệc ở nhà Vladimia, chàng trông thấy con quái vật Tugarin và giết chết nó. Ilia Murômetx rời nhà đi, dọc đường đã giải thoát được Trecnigôp, giết chết tướng cướp họa mi và đi tới Kiep. Trong những trường hợp như vậy, cả không gian và thời gian đều không có sự gián đoạn, bởi lẽ điều đó không cần thiết đối với truyện kể. Đúng là trong sử thi, có những cốt truyện có hai nhân vật chính, đôi khi có ba nhân vật chính. Song không bao giờ những nhân vật ấy xuất hiện đồng thời trên những địa bàn hoạt động khác nhau. Có thể nhận xét rằng trong những trường hợp như vậy, chuyện chỉ kể về một nhân vật, còn những gì xảy ra với nhân vật khác thì không rõ. Có thể lấy thí dụ sử thi về việc ra đi của Đôbrunhia và âm mưu của Aliôsa cướp vợ của ông. Đôbrunhia rời nhà ra đi với những lí do rất khác nhau. Thính giả hoàn toàn mất hút nhân vật ấy, lúc này trên sân khấu xuất hiện Aliôsa. Chàng ép vợ Đôbrunhia phải lấy mình - chuyện này được kể lại

(1) F.F.Đêlinxki : *Luật không tương dung về thời gian và kết cấu của sử thi Iliadơ* (Trong sách: *Tuyển tập các bài viết ngữ văn học và ngôn ngữ học, nhân kỉ niệm F.E.Korôsa*, M. 1896 tr. 101-121).

dài và chi tiết. Nhưng đến ngày tổ chức lễ cưới thì Đôbrunhia lại bỗng nhiên xuất hiện trên sân khấu và phá vỡ đám cưới. Trong thời gian ấy, ông ta ở đâu và làm gì – không ai biết. Quy tắc của sử thi không cho phép hai nhân vật đồng thời trên những địa điểm khác nhau. Tuy nhiên, ở một vài nghệ nhân bậc thầy trong thế kỉ XIX, quy tắc đó đã bắt đầu bị phá vỡ. Chẳng hạn, Torôphin Grigoriêvits Ryabinin đã pha trộn bulina ấy với một bulina khác, là bulina Đôbrunhia và Vaxili Kadimirôvits. Nhưng pha trộn như thế nào? Bulina Đôbrunhia và Vaxili Kadimirôvits được dùng làm cơ sở. Đôbrunhia từ biệt vợ, dặn dò vợ ở lại chờ mình, rồi ra đi. Ca sĩ theo dõi những chiến công của Đôbrunhia, còn ở nhà có những chuyện gì xảy ra không ai biết cả. Đôbrunhia cùng với Vaxili Kadimirôvits đi tới xứ Xôrôchinxki và đánh thắng quốc vương Butian Butianôvits. Khi trở về Đôbrunhia được con chim bồ câu tiên tri cho biết vợ ông đã kết hôn với Aliôsa. Việc kết hôn diễn ra như thế nào không được kể lại. Câu chuyện ngắn ngủi và sự việc đã diễn ra là do miệng con chim bồ câu tiên tri kể lại, còn chính ca sĩ thì không thể kể lại được những gì đã xảy ra với vợ Đôbrunhia khi ông đi vắng.

Có thể quan sát được một hình thức biểu hiện khác nữa của quy tắc trên đây. Trong khi một nhân vật hành động thì nhân vật kia không làm gì cả, đôi khi thậm chí chỉ kể là anh ta ngủ mà thôi. Chúng ta gặp thấy trường hợp này trong bulina nói về Kalin và Ylia Murômetx. Bọn Tatarơ tiến gần tới Kiep. Ylia một mình không thể đánh lui được chúng. Trong khi chàng chuẩn bị cứu nguy, thì các tráng sĩ khác ở ngoài cánh đồng, trong các lều trại xa Kiep, không làm gì cả. Ylia chuẩn bị chiến đấu, còn các nhân vật khác: Đôbrunhia, Aliôsa, Xamxôn thì ở trong tình trạng thụ động, thậm chí họ ngủ. Khi Ylia kêu gọi họ (có khi dùng cung tên bắn một mũi tên đánh thức họ dậy) thì tất cả nhất loạt cùng xông tới bọn Tatarơ. Những nhận xét tương tự như vậy rất quan trọng đối với các nhà nghiên cứu lịch sử nào đó muốn tìm thấy trong sử thi sự phản ánh thực tại một cách trực tiếp. Sự phản ánh thực tại luôn theo những quy tắc sử thi, nếu không tính tới những quy tắc đó thì người nghiên cứu không bao giờ giải quyết được vấn đề tính lịch sử của sử thi.

So với sử thi thì trong truyện cổ tích, quy tắc không tương dung nhau về thời gian còn được thể hiện một cách rõ rệt hơn. Điều đó cũng dễ hiểu. Kết cấu truyện cổ tích phức tạp hơn kết cấu sử thi. Trong truyện cổ tích ngoài nhân vật chính, còn có các nhân vật trợ thủ, nhân vật tặng vật báu, các nhân vật đối kháng với nhân vật chính, những nhân vật được nhân vật chính cứu nguy và giải thoát. Trong những truyện cổ tích ghi được ở cuối thế kỉ XIX, quy tắc không tương dung nhau về thời gian

có thể bị phá vỡ, song nói chung quy tắc ấy đối với truyện cổ tích là tính quy luật. Cô con gái riêng bị đuổi khỏi nhà. Trong trường hợp này, người kể chuyện chỉ nói về cô hiện diện như thế nào trong quá trình diễn tiến của câu chuyện, chứ không nói về bố mẹ cô ở lại nhà trong tình trạng bất động. Những xúc động của người cha, là người mà sự việc đưa con đẻ của mình bị đuổi ra khỏi nhà là một sự việc có tính chất bị kích, những xúc động ấy người kể truyện cổ tích rất ít quan tâm tới, nói cho đúng hơn - theo những quy tắc của thi pháp truyện cổ tích, những xúc động ấy không trở thành đối tượng của truyện kể.

Trong truyện cổ tích, con xà tinh xuất hiện từ bên ngoài, nghĩa là dường như từ một không gian khác tới, nhưng trong những trường hợp như vậy không gian ấy được xem như là một không gian lạ, không biết rõ, khó hiểu, không phải chỉ nằm ở bên ngoài tầm hiểu biết của nhân vật, mà còn ở cả bên ngoài thế giới chúng ta đang sống nữa. Các nhân vật xà tinh, Cỗây Vikhori (gió lốc) v.v... từ đâu không biết bỗng hiện ra, bao giờ cũng thật là bất ngờ, và bất cớ nàng công chúa. Trong trường hợp này truyện cổ tích không dõi theo nàng công chúa bị bắt cóc, nhân vật này "ở lại" tức là ở trong tình trạng bất động, mà dõi theo nhân vật thụ động mà dõi theo nhân vật chủ động. Truyện cổ tích không thể đồng thời theo dõi cả hai nhân vật được. Trong trường hợp có một số nhân vật hoạt động thì bao giờ cũng chỉ có một nhân vật hoạt động tích cực, chủ động, còn các nhân vật khác thì vào thời gian đó đều ở trong tình trạng bất động hoặc thụ động. Chẳng hạn như ba anh em lần lượt lên đường tìm kiếm, thì hai người đầu không thành công. Người anh cả bị mù phù thủy bắt giam trong hầm hoặc biến thành đá v.v... Khi nhân vật thứ nhất lâm vào tình trạng bất động và không hoạt động gì cả thì nhân vật thứ hai bắt đầu hoạt động, rồi đến nhân vật thứ ba. Sự việc cũng diễn ra như vậy khi có hai nhân vật lặp lại hành động. Hai anh lính Ivan lấy vợ là công chúa. Anh thứ nhất thất bại, nghĩa là lâm vào tình trạng bất động (bị vợ phù phép...). Anh thứ hai xuất hiện, cứu giúp anh thứ nhất.

Khi có hai nhân vật hoạt động, nếu một nhân vật gặp tai nạn thì nhân vật kia phải biết. Điều đó chứng tỏ rằng các nhân vật sứ giả đưa tin, báo tin về nhân vật, có vai trò quan trọng như thế nào trong phônglo tự sự: đó là các nhân vật con ngựa tiên tri hoặc bất kì một con chim bồ câu nào đó, hoặc người vợ thông minh biết được những chuyện ở ngoài tầm mắt của nhân vật, hoặc chính các nhân vật khi chia tay nhau đã trao cho nhau một vật mà nếu có người gặp tai nạn thì nó sẽ thay hình đổi dạng, sẽ rỉ máu ra, sẽ đen sạm lại, v.v... Còn bản thân người kể thì

cùng không vượt ra khỏi và không thể vượt ra khỏi giới hạn tầm nhìn của nhân vật của mình.

Vấn đề không gian trong phônêlo tự sự có thể trở thành đối tượng của một công trình nghiên cứu riêng. Nó gắn liền với vấn đề kết cấu của truyện dân gian. Nhưng các thí dụ nêu trên cũng đã đủ để khẳng định rằng nghệ thuật truyện kể dân gian được xây dựng trên những nguyên tắc hoàn toàn khác nghệ thuật truyện kể của văn xuôi thành văn thế kỉ XIX-XX.

Quan niệm về tính duy nhất của không gian trong đó xảy ra sự việc, không tách rời quan niệm về tính duy nhất của thời gian. Thời gian trong phônêlo không bị gián đoạn cũng như không gian không bị gián đoạn. Hành động diễn ra trong truyện không thể có những chỗ ngừng lại tạm nghỉ. Nếu hành động của nhân vật tạm ngừng, thì hành động ấy sẽ nhanh chóng chuyển sang cho nhân vật khác, như chúng ta đã thấy qua các thí dụ trên kia. Hành động một khi đã bắt đầu thì sẽ nhanh chóng phát triển đến cùng. Không có ý niệm chung về thời gian. Cũng như chỉ có không gian nhận biết được bằng kinh nghiệm, cũng chỉ có thời gian nhận biết được bằng kinh nghiệm, đó không phải là bằng các con số, bằng những ngày và những năm tháng, mà là bằng hành động của nhân vật. Chỉ có trong mối quan hệ với hành động thì thời gian mới tồn tại như là một nhân tố hiện thực của truyện kể, song bản thân nó thì không đóng một vai trò gì cả. Nhìn lại một cách khái quát thì có thể nói rằng trong phônêlo hành động diễn ra trước hết trong không gian, còn thời gian với tư cách là một hình thức có thực của tư duy, thì dường như hoàn toàn không tồn tại. Sở dĩ như vậy có lẽ vì con người thời tiền sử, những người đi săn, đánh cá và muợn hơn về sau là những người làm ruộng nguyên thủy, trong cuộc đấu tranh với tự nhiên, để duy trì cuộc sống, trước hết cần phải di chuyển, xê dịch. Như vậy không gian được hiểu thấu, được nhận thức bằng kinh nghiệm, còn nhận thức về thời gian là kết quả của một sự trừu tượng hóa nhất định nào đó. Cách đo đếm thời gian thực sự chỉ bắt đầu có vai trò trong nền văn hóa khi đã có sự phát triển của nông nghiệp. Phônêlo phản ánh giai đoạn tiền nông nghiệp của sự nhận thức thời gian. Vì vậy những biểu thị của thời gian trong phônêlo bao giờ cũng mang tính chất huyền ảo. Khi ra đi, Đêbrumhia dặn vợ ở lại nhà chờ mình 3, 9, 12, 30 năm sau, và vợ ông đã thực hiện lời dặn dò ấy, nhưng nàng không hề già đi.

Bản thân người kể truyện cổ tích cũng cảm nhận thấy có sự không tương ứng giữa thời gian cổ tích với thời gian hiện thực. Công thức "truyện

cổ tích kể lại thì nhanh, nhưng sự việc diễn ra thì không nhanh” chứng tỏ rằng người kể chuyện cảm thấy có sự khác nhau đó.

Cách tính điểm trong phônclô có liên quan chặt chẽ với quan niệm về không gian và thời gian. Con số ba trong phônclô các dân tộc là cả một vấn đề, ở đây chúng tôi không bàn tới. Giải quyết vấn đề này, có lẽ sẽ đi tới kết luận rằng xưa kia con số ba từng là giới hạn mà cách tính điểm trong một thời gian dài đã không vượt xa hơn được. Cách tính theo các con số 5 và 10 (căn cứ vào số ngón tay) đã là kết quả của một nhận thức nhìn xa thấy rộng hơn. “Ba” đã có thời nghĩa là “nhiều”, mà “nhiều” cũng có nghĩa là “rất”, là “mạnh”, tức là cường độ được biểu thị qua số nhiều. Vì vậy, tính chất gay go gian khổ của công việc mà nhân vật phải hoàn thành và đạt tới thắng lợi, sự chú ý ngày càng tăng đối với truyện kể, niềm khoái trá do truyện kể đem lại đã được thể hiện qua biện pháp nhắc lại, số lần nhắc lại được hạn định ở con số ba do nguyên nhân đã nói ở trên. Trong phônclô của một số dân tộc khác, con số bốn và con số năm cũng đóng vai trò như con số ba trong phônclô Nga. Vấn đề này còn phải tiếp tục được nghiên cứu, song có một điều đã rõ ràng là: cách tính đếm trong phônclô cũng có tính chất quy ước như không gian và thời gian vậy.

Trên đây là một số đặc điểm của phônclô tự sự. Dễ nhận thấy rằng những đặc điểm ấy bị quy định bởi những hình thức tư duy sơ kì, có phần rất cổ xưa. Những hình thức tư duy ấy cũng quy định cả một số đặc điểm khác nữa của nghệ thuật tự sự trong phônclô. Trong nền tảng của kiểu tư duy ấy, không có phạm trù nguyên nhân-kết quả như hiện nay chúng ta hiểu. Điều đó có nghĩa là đối với những hành động được miêu tả trong phônclô, không cần thiết phải chỉ ra nguyên nhân của những hành động ấy, hay nói bằng ngôn ngữ thi pháp là không cần thiết phải nêu lên động cơ hành động (Мотивировка). Đặc điểm này thể hiện ra một cách khác nhau trong các loại hình phônclô khác nhau. Hành động được miêu tả trong truyện cũng có thể có động cơ hoặc nguyên nhân thúc đẩy, song người kể chuyện không cần đến nó và không đi tìm nó.

Đặc điểm này biểu hiện ra một cách đặc biệt rõ nét trong các truyện cổ tích lũy tích (truyện “Ổ bánh mì”, “Chú gà trống bị ghen”). Các mắt xích của truyện lần lượt kế tiếp nhau, trong khi đó không nhất thiết phải có những lí do tạo nên sự kế tiếp nhau như thế. Các mắt xích có thể lần lượt kế tiếp nhau theo nguyên tắc xâu hạt chuỗi hay nguyên tắc chấp dính. Chẳng hạn như trong truyện cổ tích “Ngôi nhà tháp của chú ruồi xanh”, các con thú lần lượt kế tiếp nhau dò đến nhà chú ruồi xanh, thường

là theo trật tự các đại lượng lớn lên dần: bắt đầu là con rắn, rồi đến các con bọ chết, muỗi, chuột, thần lùn, thỏ, cáo, gấu. Sự xuất hiện của các con thú ấy là do logic nghệ thuật quyết định chứ không phải do suy luận nhân quả. Nguyên tắc chấp dính được thể hiện rõ ràng nhất trong các truyện cổ tích lũy tích, song chúng ta cũng quan sát được nguyên tắc ấy trong cả các loại truyện cổ tích khác nữa. Chẳng hạn những mảnh khoe rất khác nhau của con cáo có thể lần lượt kể tiếp nhau mà không có mối liên hệ đặc biệt nào cả. Trong truyện cổ tích về người chồng vì thấy vợ ngốc nên đã rời bỏ nhà ra đi để tìm xem trên đời này còn có ai ngốc hơn vợ mình nữa không, nhân vật đã gặp một loạt những người ngốc có những hành động ngu ngốc không thể tưởng tượng. Những truyện cổ tích như vậy dường như được tạo thành bởi những ô có khả năng móc nối với nhau. Câu chuyện có thể ngừng ở bất cứ ô nào để kết thúc, hoặc tiếp tục chuyển sang các ô khác, tùy theo cách xử lý của người kể chuyện.

Trong truyện cổ tích thần kì, sự vắng mặt của những nguyên cơ logic ít nhiều có khác về tính chất. Đa số trường hợp, tính ngẫu nhiên quyết định sự phát triển của hành động. Trong truyện cổ tích thần kì, bản thân nhân vật chính thì yếu đuối, bất lực, nhưng khi anh ta biết lối, cứ "mất nhìn về phía nào thì đi theo phía ấy", bỗng nhiên, gặp trên đường đi một bà hoặc cụ phù thủy Baba-Yaga... chỉ lối cho anh ta và giúp đỡ anh ta, bề ngoài, sự gặp gỡ ấy chẳng có liên quan tới một duyên cớ nào cả, song bản thân nó lại quyết định sự diễn tiến tiếp tục của chuyện kể. Logic nghệ thuật của truyện cổ tích chính là ở chỗ nhân vật chính phải nhận được phương tiện thần kì và chính điều đó đã quyết định có sự gặp gỡ với những nhân vật đã trao cho anh ta hoặc giúp anh ta tìm thấy được phương tiện thần kì ấy. Một thí dụ khác: trong truyện cổ tích về nàng công chúa ếch, nhà vua bỗng dưng giao cho nàng dâu những nhiệm vụ khó khăn phải thực hiện. Nhà vua làm như thế để làm gì và tại sao lại làm như thế, truyện không hề nói. Xét hình thức bên ngoài thì hành động của nhà vua là không có duyên cớ. Nhưng quy tắc cổ tích yêu cầu nhân vật giả mạo phải bị bêu giễu, còn nhân vật đúng thực thì phải được ca ngợi. Việc giao những nhiệm vụ khó khăn cũng dẫn tới cái kết thúc tốt đẹp ấy. Và cái kết thúc bắt buộc ấy cũng quyết định tiến trình của câu chuyện.

Nhìn bề ngoài, trong truyện cổ tích sinh hoạt cũng không thấy có tính logic nào cả, hay dù sao đi nữa thì tính logic ấy cũng không phải là một yêu cầu của mĩ học dân gian. Trong truyện cổ tích về cái xác chết bất hạnh đã dẫn trên kia, hành động của anh chàng ngốc giết chết mẹ mình và giờ những trò ranh ma ra với cái xác chết, xét bề ngoài hành

động ấy chẳng có duyên cớ gì cả. Không một trường hợp nào thấy có nói rằng anh ta giở những trò mánh khéo ấy ra là để nhằm đánh lừa và nhận tiền bồi thường của người ta. Song anh ta lợi dụng cơ hội thuận lợi để giở trò lừa bịp và khiến cho người nghe chuyện lấy làm thán phục. Cái mà theo quan điểm mỹ học của chủ nghĩa hiện thực là một thiếu sót – tức tính ngẫu nhiên của các biến cố quyết định tiến trình của hành động và cái kết thúc tốt đẹp của nó – thì theo quan điểm mỹ học của nghệ thuật tự sự dân gian lại không phải là một thiếu sót. Ở đây có cái lôgic của nó, người nghiên cứu bao giờ cũng có thể xác định được cái gì đã làm nảy sinh ra một cách có tính lịch sử những nguyên tắc kết cấu như vậy. Những nguyên tắc kết cấu ấy không hề là sản phẩm của một trí tưởng tượng hư cấu “tự do” mà là kết quả của tính quy luật hình thành cùng với quá trình phát triển của thi pháp phônclo. Khi nhân vật của truyện cổ tích là “anh chàng ngốc”, thì điều đó không chỉ có nghĩa là anh ta làm những điều ngốc nghếch, mà còn có nghĩa là anh ta không nhất thiết phải tuân theo (và do đó, truyện kể cũng không nhất thiết phải tuân theo) những quy cách xử sự và tính hợp lý trong các hành vi vẫn quyết định hành động của thính giả và những quy tắc hành động của thính giả trong cuộc sống.

Tương ứng với những điều đã trình bày trên, nhân vật chính (nhân vật hành động) trong phônclo tự sự mang tính chất khác hẳn với nhân vật chính trong văn học viết. Trong văn học viết, mỗi nhân vật đều có cá tính riêng, độc đáo. Cùng với điều đó, nhân vật văn học viết có thể đặc trưng hoặc tiêu biểu cho thời đại, cho môi trường xã hội, nghĩa là phản ánh một số đông những nguyên mẫu có thực trong cuộc sống, song khi phản ánh số đông, nhân vật ấy vẫn có tính chất đơn nhất, anh ta có tên gọi riêng của mình, có diện mạo riêng của mình. Trong văn xuôi tự sự dân gian, tình hình không như thế. Trong truyện cổ tích, nhân vật thường không có tên. Có một số kiểu truyện và tương ứng với chúng là một số kiểu nhân vật, song những kiểu nhân vật đó không phải là những tính cách cá nhân. Tên gọi “Ivan” là một tên gọi thuộc kiểu loại, chứ không phải là một cá nhân. Thường thì kiểu loại được xác định bởi vị trí xã hội như vua, hoàng tử, hầu tước, lái buôn, người lính, cha đạo, nhà quý tộc, chàng trai nông dân, cố nông. Trong văn học viết, mỗi nhân vật là đặc trưng cho một đề tài cốt truyện nhất định và không thể chuyển được từ tác phẩm này sang tác phẩm khác. Trong phônclo, nhân vật cổ tích hoàng tử hoặc Ivan chàng trai nông dân là nhân vật của một loại cốt truyện khác nhau. Cũng có thể nói ra như vậy về nhân vật công chúa, dù cho nhân vật công chúa ấy có tên là Elêna, Anataxia, Vaxilixa hay

Maria xinh đẹp. Đối với truyện cổ tích cũng thế, nhân vật được xác định bởi vị trí xã hội của nó. Ông cha đạo trong truyện cổ tích bao giờ cũng chỉ là một nhân vật ấy thôi. Những truyện cổ tích khác nhau và những đề tài khác nhau về ông cha đạo chỉ phản ánh những khía cạnh khác nhau của kiểu loại ông cha đạo mà thôi. Tập hợp các truyện ấy lại, ta có một hình tượng toàn vẹn, thống nhất. Chỉ cần so sánh với một loạt nhân vật mục sư được Sêkhôp hoặc Lécôp miêu tả chẳng hạn, sẽ thấy ngay sự khác nhau ở chỗ nào. Đặc điểm tiêu biểu cho truyện cổ tích ấy cũng thấy trong các thể loại phônclô khác mặc dầu ở đây nó không tạo thành một quy tắc đặc biệt. Chẳng hạn, hình tượng Ylia Murômetx là một kiểu nhân vật sử thi nhất định, chung cho tất cả những đề tài cốt truyện nói về nhân vật ấy. Nhưng sử thi đã tiến xa hơn truyện cổ tích. Nhân vật sử thi đã có một số đặc điểm tính cách được thể hiện ra trong hành động. Chẳng hạn có thể nói về tính điềm đạm sáng suốt của Ylia, về tấm lòng rộng lượng, về tính không khoan nhượng đối với kẻ thù, v.v... Cũng có thể nói như thế về Đôbrunhia và Aliôsa. Họ có tên tuổi, tính cách. Song số lượng những kiểu nhân vật sử thi ấy dù sao cũng hạn chế. Mỗi kiểu nhân vật như vậy đại diện không phải cho một mà cho cả chùm đề tài cốt truyện và trong phạm vi chùm đề tài cốt truyện ấy, hình tượng nhân vật bao giờ cũng vẫn chỉ là một hình tượng ấy thôi.

(Trích từ cuốn *Phônclô và thực tại*, NXB Khoa học, M. 1976, Chu Xuân Diên dịch)

NGHIÊN CỨU TRUYỆN DÂN GIAN ĐÔNG NAM Á (BẰNG MOTIF VÀ TYPE)

NGUYỄN TẤN ĐẮC

Về Motif và Type

- **Motif** : Trong ngôn ngữ thông thường, *motif* chỉ những nét khác biệt, hoặc là những nét nổi bật. Từ *motif* thường được dùng trong văn học, âm nhạc và nghệ thuật tạo hình, trang trí, hoa văn. *Motif* được sử dụng và nghiên cứu nhiều nhất trong truyện kể dân gian. Nó chỉ một phần nhỏ ở trong truyện, một thành tố tạo nên mẩu chuyện. Thông thường, người ta xem *motif* là những phần nhỏ nào, thành tố nào có thể tách rời được, có thể lắp ghép được, hay lắp đi lắp lại, và phải ít nhiều khác lạ, bất thường, đặc biệt. *Motif* có thể là sản phẩm của trí tưởng tượng non trẻ thơ ngây của loài người ở trước thời kì của tư duy khoa học: những con vật biết nói, người chết biến thành cây, cái thảm biết bay, hạt gạo to như cái đầu và khi chín thì tự đi về nhà, nồi cơm ăn không bao giờ hết v.v... *Motif* cũng có thể là sản phẩm của sự quan sát cuộc sống xã hội có thực, nhưng nó phải là bất thường, quá đáng, như mẹ ghẻ giết con chồng, anh em ruột hại nhau, cha mẹ đẻ mang con bỏ rừng v. v... *Motif* cũng có thể là sản phẩm của sự mơ ước dân gian: chàng trai nghèo được lấy vợ tiên, công chúa; cô gái nghèo được lấy hoàng tử, v.v... *Motif* cũng có thể là sản phẩm của trí thông minh, sự khôn ngoan bất ngờ, thú vị của trí tuệ dân gian như trong các truyện ngụ ngôn, truyện cười, truyện đánh lừa, v.v...

Nhìn chung, *motif* là yếu tố đặc trưng của truyện cổ dân gian. *Motif* có thể khác nhau theo loại truyện, theo dân tộc, quốc gia, khu vực. Nhưng *motif* thường cũng được lan truyền khá rộng.

- **Type** : Trong ngôn ngữ thông thường, *type* chỉ một lớp vật thể có những đặc điểm chung. Nó được dịch là kiểu, kiểu mẫu, đại diện điển hình.

Dựa trên nghĩa chung đó, khoa văn học dân gian đã dùng thuật ngữ *type* để chỉ một tập hợp những mẩu truyện kể dân gian có chung một cốt kể (narrative). Cụ thể hơn, *type* chỉ một tập hợp của nhiều mẩu truyện chứ không chỉ từng truyện kể riêng lẻ, và những mẩu truyện đó phải có chung một cốt kể. Vậy *type* là một cốt với tất cả những dị bản của nó,

và trở thành một kiểu truyện, tức là một đơn vị truyện độc lập, phân biệt với những đơn vị truyện khác. Có thể gọi *type* là một kiểu truyện, một truyện - đơn vị.

Type giúp xem xét và sắp xếp truyện dân gian theo từng cốt kể, tức là theo từng truyện đơn vị, chứ không theo từng mẫu truyện riêng lẻ. Trong một kho truyện kể nào đó (của một tộc người, một quốc gia, một khu vực ...) bao giờ số *type* truyện cũng ít hơn và ổn định hơn số mẫu truyện riêng lẻ. *Type* cũng giúp xem xét truyện kể dân gian ở hai dạng: dạng cốt kể tức là truyện, *type* và dạng dị bản biến đổi của nó. *Type* còn giúp xem xét và so sánh các kho truyện kể một cách có hệ thống và ở cấp độ kiểu truyện hay truyện - đơn vị.

Type và *motif* là những phần tử - đơn vị vừa mang tính đặc trưng vừa mang tính bền vững của truyện kể dân gian.

Tôi đã sử dụng *type* và *motif* để nghiên cứu một số truyện dân gian của Đông Nam Á. Dưới đây là một vài trường hợp tôi đã làm.

1. Phân tích truyện *Quả Bầu* của Lào

Tôi có viết bài *Từ truyện Quả Bầu Lào đến huyền thoại lụt Đông Nam Á* (đăng trong sách *Văn học các nước Đông Nam Á*, trong tạp chí, và đã được dịch đăng bằng tiếng Anh, Pháp). Trong bài này, tôi muốn thử khu biệt hai *type* truyện thường hay gắn lại với nhau, và xác định nội dung bao quát của một *type*-truyện về *Quả Bầu*.

Người Lào thường lấy truyện *Quả Bầu* để giải thích nguồn gốc xa xưa của dân tộc mình. Căn cứ vào những cách kể phổ biến ở Lào, có thể quy thành bốn dạng kể chính như sau :

Dạng 1 : Bầu ——— Người

Dạng 2 : Lụt ——— Trâu ——— Bầu ——— Người

Dạng 3 : Lụt ——— $\frac{1 \text{ trai} + 1 \text{ gái}}{\text{Bầu, ...}}$ ——— Người

Dạng 4 : Lụt ——— (1 trai + 1 gái) ——— Bầu, ... ——— Người

Từ những dạng cơ bản đó, có thể nêu nhận xét đầu tiên là: Trong những truyện này, motif *Quả Bầu* là yếu tố quan trọng, thậm chí là yếu tố quan trọng nhất, nhưng chức năng và vị trí của nó lại không giống nhau ở tất cả các truyện.

Trong *Dạng 1*, Bầu là yếu tố thứ nhất, là nguồn gốc ban đầu sinh sôi loài người. Vậy ở đây *Quả Bầu* làm chức năng “*Bà Mẹ Đầu Tiên*” của loài người. Vì vậy, ta có thể gọi nó là motif *Quả Bầu-Mẹ*.

Trong *Dạng 4*, tuy *Quả Bầu* cũng đã biến hóa thành người, nhưng nó không phải là nguồn gốc đầu tiên đã sinh ra loài người. Trước đó loài người đã có trên mặt đất, và *Quả Bầu* ở đây là do một đôi trai gái sống sót sau trận lụt sinh ra. Vì *Quả Bầu* này do con người sinh ra để rồi lại biến hóa thành người, nên có thể gọi nó là motif *Quả Bầu-Con*.

Trong *Dạng 3*, *Quả Bầu* hoàn toàn không làm chức năng sinh sôi ra loài người, mà chỉ làm công cụ cho một đôi trai gái tránh lụt. *Quả Bầu* ở đây có một chức năng khác hẳn với hai *Quả Bầu* trên (*Quả Bầu-Mẹ*, *Quả Bầu-Con*). Và để phân biệt có thể gọi nó là motif *Quả Bầu-Thuyền*.

Quả Bầu-Mẹ ở vào vị trí thứ nhất trong chuỗi dây liên hệ giữa các yếu tố.

Quả Bầu-Con ở vào vị trí sau vị trí của những người sống sót trong trận lụt.

Còn *Quả Bầu-Thuyền* không nằm trên cùng một tuyến với yếu tố *Người*. Nó không sinh ra con *Người*, cũng không do con người sinh ra, mà chỉ làm phương tiện cho con *Người* tránh lụt để khỏi bị tuyệt diệt vì nạn lụt.

Tôi đã tìm thấy ở *Lào Dạng 1*, tức là motif *Quả Bầu-Mẹ*. Tôi chưa tìm thấy dạng kể này ở những nơi khác. Motif *Quả Bầu-Mẹ* ở *Lào* cũng có hai dạng: dạng trực tiếp và dạng gián tiếp.

Dạng trực tiếp tức là *Dạng 1*, trong đó dây bầu mọc tự nhiên, không phải do một vật gì khác biến hóa hoặc sinh nở ra.

Còn dạng gián tiếp là *Dạng 2*, trong đó dây bầu mọc lên từ mũi con trâu chết.

So với *Dạng 2* thì *Dạng 1* đơn giản hơn nhiều, nó chỉ gồm có hai yếu tố và một liên hệ. Trong khi xem xét những dạng khác nhau của huyền thoại, cần đặc biệt chú ý những dạng đơn giản này. Càng ít yếu tố và liên hệ, nó càng dễ gắn với những ý nghĩ xa xưa, nguyên thủy hơn. Huyền thoại, ban đầu thường mới chỉ là những ý tưởng đơn giản về những liên hệ thần kì mà người nguyên thủy đã tưởng tượng ra theo cách suy nghĩ đặc biệt của họ. Từ những ý nghĩ thần kì ban đầu đó dần dần đã xây dựng nên những câu chuyện thần thoại có đầu có đuôi, gồm cả một chuỗi nhiều yếu tố và liên hệ.

Về Truyện *Quả Bầu*, một số dị bản ở Lào đã cung cấp cho ta được cái dạng đơn giản nhất này, chỉ có hai yếu tố chính là *Bầu* và *Người*, và mối liên hệ chính duy nhất là sự biến hóa thần kì từ *Bầu* thành *Người* mà tôi biểu hiện bằng mũi tên chéo lên (/) để phân biệt với những liên hệ bình thường biểu hiện bằng mũi tên nằm ngang (—)

Như vậy, huyền thoại *Quả Bầu* nhằm biểu hiện quan hệ giữa *Bầu* và *Người*, có thể là một thứ quan hệ đặc biệt trong xã hội nguyên thủy. Nhưng không phải nó biểu hiện những quan hệ đó trong hình thức bình thường vốn có, mà đã thần kì hóa mối quan hệ đặc biệt đó. Nói một cách khác, motif *Quả Bầu* có hai lớp ngữ nghĩa :

- Lớp ngữ nghĩa bên trên, trực tiếp, mang hình thức huyền thoại là : loài người sinh ra từ trong một *Quả Bầu*.

- Lớp ngữ nghĩa bên dưới, gián tiếp, giấu kín là : những quan hệ đặc biệt giữa *Bầu* và *Người* trong xã hội nguyên thủy. Lớp ngữ nghĩa này không thể hiện trong huyền thoại.

Huyền thoại *Bầu* hóa thành *Người* là một ý nghĩ vô lí của người xưa, nhưng họ đã dựa vào những cơ sở có lí nhất định.

Đối với người xưa, cây cối là biểu hiện cụ thể của sự sống-tự nhiên. Và có lẽ người xưa còn xem nó là biểu hiện cao nhất của sự sống-tự nhiên trên mặt đất, cao hơn cả con người. Cây cối cũng là một gợi ý về thời gian, không gian, về chu kì sinh trưởng, về sự tái sinh. Cho nên cây cối thường là một motif được người xưa gửi gắm rất nhiều ý nghĩ của họ. Đặc biệt trong đó có ý tưởng về sự sinh nở thần kì.

Điều đáng chú ý nhất là tất cả các dị bản của type truyện *Quả Bầu* ở Lào kể hầu như thống nhất về hiện tượng thần kì này : con người ở trong một *Quả Bầu* mà ra, buộc ta phải liên tưởng đến *Hạt Bầu*. Cho nên Truyện *Quả Bầu* Lào đã tạo ra được đầy đủ nhất và giữ lại trọn vẹn nhất motif *Quả Bầu-Mẹ*. Có thể đoán định rằng motif *Quả Bầu-Mẹ* là một sản phẩm của xã hội thị tộc mẫu hệ. Ngày nay, motif *Quả Bầu* là hình ảnh tượng trưng cho nguồn gốc chung của các bộ tộc hợp thành quốc gia dân tộc Lào. Cho nên nếu quan sát các dị bản của Truyện *Quả Bầu* ở Lào, có thể nhận ra các chặng đường lịch sử lớn được ghi dấu lại trong huyền thoại này.

Cũng có thể đoán định cái thần kì-tự nhiên có trước cái thần kì-thần ý. Và xu hướng chung của huyền thoại là chuyển dần từ cái thần kì-tự nhiên sang cái thần kì-thần ý.

Dạng 2 : Lụt — Trâu (trời) — Bầu — Người có hai phần rõ rệt :

– Phần : Bầu — Người vẫn giữ nguyên *dạng 1*.

– Phần : Lụt — Trâu (trời) là phần xuất hiện muộn. Trong những thần thoại suy nguyên, thông thường nó đi liền với hôn phối để tái tạo loài người, tức là sự sinh thành lần thứ hai của loài người.

Vậy có thể đoán định rằng *Dạng 2* là một dạng chuyển tiếp từ *Dạng 1* thuộc lớp trước sang các *Dạng 3* và *Dạng 4* muộn hơn bằng cách tiếp nhận motif lụt của chúng.

Ngoài bốn dạng trên, *Quả Bầu* ở Lào còn làm vật môi giới giữa Trời và Đất, Thần và Người. Có thể xem đây là *Dạng 5*.

Trời		Đất.
	—— Bầu ——	
Thần		Người.

Quả Bầu là nơi nhận những tặng vật do thần linh ban tặng cho con người.

Kết cấu của hai *Dạng 3* và *Dạng 4* đều có motif Lụt. Từ đó đưa đến motif Hôn phối trái thường và không tự nhiên, và kết quả là loài người được tái tạo trở lại. Còn *Quả Bầu* chỉ giữ vị trí thứ yếu là *Thuyền*, là *Con*, thậm chí có thể bị thay thế thành *Khúc gỗ rỗng*, *Cái hòm gỗ*, *Cái trống*, *Chiếc giường*, *Thuyền đồng*, *Cối gỗ*, *Ngọn núi* là phương tiện đặc biệt và nơi tránh lụt. Như vậy là đã xuất hiện những vật thay thế cho *Quả Bầu*, biểu hiện bằng kí hiệu *Bầu*,... và nó không chứa đựng ý nghĩa chủ đề của truyện nữa. Truyện *Quả Bầu* đã chuyển thành truyện kể về Lụt. Đây là thuộc type truyện khác, có nội dung phổ biến như sau :

Lụt lớn	→	Ít người may	→	Tái tạo loài người và
hủy diệt		mắn sống sót		cuộc sống trên trái đất

Theo quan niệm huyền thoại, lịch sử loài người trải qua hai thời kì rõ rệt : thời kì Trước Lụt và thời kì Sau Lụt, hay cũng có thể gọi thời kì Sáng tạo và thời kì Tái tạo của loài người.

Trong huyền thoại Lụt, phương tiện tránh lụt là đặc biệt quan trọng. Một khi đã kết hợp vào huyền thoại Lụt, thì chính motif *Quả Bầu-Thuyền* phải được xem là bóng dáng gần gũi hơn của *Quả Bầu-Mẹ*. Các motif *Quả Bầu-Thuyền*, *Con vật chịu ơn-trả ơn* báo tin Lụt cho con người được chọn, cặp Vợ chồng anh trai-em gái, với kiểu Hôn phối trái thường và Không

tự nguyện, đưa đến sự Sinh đẻ kì dị là những motif đặc trưng chủ yếu của type truyện Lụt ở Đông Nam Á.

Dưới đây là sơ đồ khái quát type truyện Lụt ở Đông Nam Á với những motif đặc trưng của nó :

I. Lụt :

1. Do xung đột Thần - Người, hoặc Người - Người.
2. Thần gây ra lụt để trả thù, trị tội người.

II. Người sống sót :

3. Con vật hoặc Thần chịu ơn trả ơn báo tin.
4. Cặp Anh trai - Em gái may mắn sống sót.
5. Dùng Quả Bầu, khúc gỗ, cái giường, cối giã, cái trống ... để tránh lụt.

III. Tái tạo loài người, sinh ra các dân tộc :

6. Điều kiện chứng minh việc lấy nhau là tất yếu.
7. Hôn phối trái thường và không tự nguyện (Anh trai lấy Em gái).
8. Sinh đẻ kì dị: Quả Bầu, chậu máu, cục thịt.
9. Các vật đó biến thành Người.

2. Phân tích truyện Tấm Cám

Trong mấy năm gần đây (1993-1996) tôi có viết ba bài về truyện Tấm Cám :

- Từ Truyện Kejong và Halèk của người Chăm đến Type truyện Tấm Cám ở Đông Nam Á (Tập chí Văn hóa dân gian 3 (47) - 1994).

- Đọc lại truyện Tấm Cám (Tập san khoa học Trường Đại học Tổng hợp TP Hồ Chí Minh. Số 2 - 1995).

- Mối giao lưu và tương tác văn hóa giữa các dân tộc ở Đông Nam Á qua kiểu truyện kể Tấm Cám (Tập chí Văn học 6-1996).

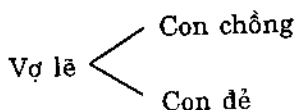
Với truyện Tấm Cám, tôi muốn tìm lại những motif cổ xưa của nó, hệ thống motif đặc trưng của nó, những quan hệ của nó với cùng type-truyện ở khu vực.

Theo truyện Tấm Cám của người Việt được A. Landes kể trong *Contes et légendes annamites* (Saigon 1886) thì "Một người chồng và một người vợ, mỗi người có một đứa con riêng, con gái của người chồng gọi là Cám,

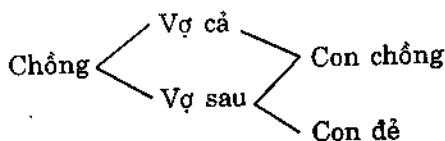
con gái của người vợ gọi là Tắm". Còn theo bản kể của Vũ Ngọc Phan thì "Tắm, Cám là hai chị em cùng cha khác mẹ. Tắm là con vợ cả, Cám là con vợ kế. Mẹ Tắm chết từ hồi Tắm mới chập chững biết đi. Sau đó ít năm, người cha cũng chết. Tắm ở với dì ghẻ là mẹ của Cám". Như vậy, quan hệ giữa Cám và Tắm trong truyện của A. Landes là quan hệ *con riêng-con riêng*, còn quan hệ giữa Tắm và Cám trong truyện của Vũ Ngọc Phan là quan hệ *con riêng-con chung*. Ngoài ra, trong truyện của A. Landes người con riêng của chồng tên Cám, người con riêng của vợ tên Tắm. Ngược lại, trong bản của Vũ Ngọc Phan, người con riêng của chồng tên Tắm, còn người con của vợ sau là Cám.

Truyện *Tắm Cám* của Vũ Ngọc Phan chỉ có ba nhân vật chính : Tắm, Cám và người mẹ ghẻ. Nhưng nhiều truyện các nước Đông Nam Á còn có thêm người chồng và người vợ cả. Chính sự có mặt hay không của nhân vật thứ năm này, người vợ cả, đã chia type-truyện *Tắm Cám* ở Đông Nam Á thành hai dạng rõ rệt.

Dạng 1 :



Dạng 2 :



Truyện *Tắm Cám* của A. Landes kể tiếp :

"Một người chồng và một người vợ, mỗi người có một đứa con riêng. Chúng cùng lứa nên nhìn không biết đứa nào chị, đứa nào em".

Rõ ràng, sự *giống nhau như hệt* là một motif độc đáo thường gặp của truyện cổ. Sự giống nhau của hai người con gái (Tắm, Cám) đã dẫn đến bi kịch của lòng ghen ghét. Nhưng motif *giống nhau như hệt* này không còn thấy trong bản kể của Vũ Ngọc Phan nữa. Trong truyện cổ dân gian không bao giờ cần giải thích một motif vì sao lại như vậy. Các motif trong truyện dân gian dù vô lí như thế nào vẫn được mặc nhiên thừa nhận như một sự thật đương nhiên.

Motif *giống nhau như hệt* trong truyện cổ tích, theo cách cảm nhận của thể giới truyện cổ, là nguyên nhân của một mối quan hệ không thể

dung hòa được. Tân và Lang trong truyện *Trầu cau* vì giống nhau như đúc, đã đưa đến sự nhầm lẫn tai họa, buộc Lang phải bỏ nhà ra đi và hóa thành đá. Tấm và Cám vì giống nhau mà một mất một còn. Phải chăng sự giống nhau như hệt đưa đến mối xung đột không thể dung hòa được là một chủ đề ẩn tạo nên kết cấu chìm của truyện *Tấm Cám* thường bị mâu thuẫn dì ghẻ-con chồng che khuất.

Bản của A. Landes kể tiếp :

“Cha mẹ chúng đưa cho mỗi đứa một cái rổ đan bảo đi bắt cá, đứa nào bắt được nhiều hơn thì làm chị”. Ở đây motif *Bắt cá để phân định chị em* thật rõ.

Nhưng đến bản kể năm 1966 của Vũ Ngọc Phan lại kể :

“Tấm phải làm lụng quần quật suốt ngày, còn Cám được mẹ nuông chiều, chơi đông dài ngày nọ sang ngày kia. Một hôm mẹ Cám đưa cho Tấm và Cám mỗi người một cái giỏ bảo ra đồng mà hót tép, hễ ai đầy giỏ thì được thưởng một cái yếm đỏ”. Cách kể sau này đã bỏ quên motif cổ rất quan trọng là đi *Bắt cá để phân định chị em*, và thay bằng motif *Một đứa chăm và một đứa lười* và *Bắt cá để được thưởng cái yếm*.

Nếu xem truyện kể *Tấm Cám* là một type-truyện cổ có thể xây thành sơ đồ sau :

Motif kết cấu	Motif chủ đề và diễn biến
• Motif tình huống	• Sự giống nhau như hệt đưa đến mối xung đột không thể dung hòa được (hai cô gái giống nhau như hệt, không ai chịu làm em).
• Motif giải pháp	• Bắt cá để phân định chị em (ai bắt nhiều được làm chị).
• Motif chuyển tiếp	• Cái duy nhất biểu hiện sự can thiệp của thần linh (con cá duy nhất còn lại).
• Motif chọn lựa	• Cái duy nhất chọn lựa (chiếc giày duy nhất chỉ một người mang vừa).
• Motif tái khẳng định sự chọn lựa	• Chùm biến hóa : ba lần biến hóa 1. Biến hóa 1 : con chim để kiểm nghiệm đúng sai. 2. Biến hóa 2 : cây thị. 3. Biến hóa 3 : Biến hóa 2 bước từ cây đến trái cây duy nhất khác thường chứa đựng sự tái sinh (trái thị duy nhất có chứa Tấm).

Hình như truyện *Tám Cám* còn ẩn giấu tính logic nội tại của các motif, mà motif chủ đề *Sự giống nhau như hệt* đưa đến mối xung đột không thể dung hòa được tất phải dẫn đến những motif về cái duy nhất. Đó là *Cái duy nhất* biểu hiện sự can thiệp của thần linh (con cá duy nhất còn lại), *Cái duy nhất chọn lựa* (chiếc giày chỉ có một người mang vừa) và *Cái duy nhất khác thường* chứa đựng sự tái sinh (trái thị hóa thành cô Tấm).

Phải chăng truyện *Tám Cám* là type-truyện của motif về những cái duy nhất làm giải pháp cho tình huống về sự *Giống nhau không thể dung hòa*.

Đông Nam Á là khu vực phổ biến có truyện *Tám Cám*.

- *Dạng 1* chỉ có ba nhân vật chính là Tấm, Cám, người mẹ ghẻ thì có ở Chăm, Khmer, Việt.

- *Dạng 2* ngoài ba nhân vật đó còn có người cha và người vợ cả là mẹ Tấm về sau bị chết thì có ở Thái, Lào, Myanma. Như vậy, nếu lấy kiểu truyện *Tám Cám* để xét, thì Đông Nam Á chia thành hai khu vực nhỏ.

Hai cô gái cùng tuổi cùng lứa, không ai chịu làm em và nhường người kia làm chị, cha mẹ phải trao mỗi người một cái giỏ bảo đi bắt cá, ai bắt nhiều cá thì được làm chị. Đã xảy ra việc đánh tráo giỏ để được làm chị rồi dẫn đến chỗ hại nhau. Kiểu truyện *Dạng 1* này chỉ thấy ở truyện của người Chăm, Khmer và Việt (cổ). Điều này chứng tỏ giữa ba nước Chăm, Khmer và Việt có mối quan hệ văn hóa dân gian cổ xưa gần bó hơn so với những nước còn lại.

Trong bản kể của người Việt cuối thế kỉ 19 do A. Landes sưu tầm và công bố, vẫn còn giữ rõ motif quan trọng đó.

"Hai đứa cùng cỡ nên nhìn không biết đứa nào chị đứa nào em. Cha mẹ chúng đưa cho mỗi đứa một cái giỏ đan bảo đi bắt cá, hễ đứa nào bắt được nhiều hơn thì làm chị". (Elles étaient de même taille et l'on ne savait qui était l'aînée, qui la cadette. Leurs parents leur donnèrent à chacune un panier tressé et les envoyèrent prendre du poisson; celle qui prendrait le plus serait l'aînée).

Nhưng việc tranh giành để được làm chị giữa Tấm và Cám trong truyện của người Việt không còn được nhấn mạnh như trong truyện của người Chăm : thay phiên nhau làm chị một ngày rồi làm em một ngày cũng không ai chịu, trong khi truyện người Chăm vẫn giữ được motif

này thì truyện của người Việt lại có xu hướng giảm bớt ý nghĩa của nó, rồi tiếp tục đánh rơi mất motif này và thay bằng motif khác : thưởng cái yếm.

Trong bản kể của Vũ Ngọc Phan năm 1966, thì :

"Tấm ở với dì ghê là mẹ của Cám, hai chị em đều đã mười bốn, mười lăm tuổi. Tấm phải làm lụng quần quật suốt ngày, còn Cám được mẹ nuông chiều, chơi đông dài ngày nọ sang ngày kia. Một hôm, mẹ Cám đưa cho Tấm và Cám mỗi người một cái giỏ, bảo ra đồng mà hót tép, hễ ai đầy giỏ thì được thưởng một cái yếm đỏ". Ở đây, một motif mới đã thay thế motif cũ : *bắt cá nhiều để được thưởng cái yếm đỏ* đã thay thế cho motif *bắt cá nhiều để được quyền làm chị*.

(Trích **Đề cương bài giảng Sau đại học** tại Đại học sư phạm TP. Hồ Chí Minh, 1998)

VỀ PHƯƠNG PHÁP SO SÁNH TRONG NGHIÊN CỨU VĂN HÓA DÂN GIAN

CHU XUÂN DIỄN

So sánh (hoặc so sánh đối chiếu) là một thao tác nghiên cứu được dùng trong nhiều ngành khoa học khác nhau. Vai trò quan trọng ít hay nhiều của thao tác nghiên cứu này là tùy thuộc vào đặc điểm bản chất của đối tượng nghiên cứu, và do đó vào nhiệm vụ của ngành khoa học nghiên cứu đối tượng ấy. Có những ngành khoa học nếu không vận dụng phương pháp nghiên cứu so sánh thì không thể giải quyết nổi những vấn đề cơ bản phát sinh trong quá trình nghiên cứu đối tượng.

Khoa học nghiên cứu văn hóa dân gian (folklore học) thuộc loại trường hợp này. Ở phương Tây, sự hình thành phương pháp nghiên cứu so sánh trong folklore học gắn liền với sự ra đời của bản thân ngành khoa học này. Ở Việt Nam, sự trưởng thành của khoa nghiên cứu văn hóa dân gian có một phần quan trọng phụ thuộc vào nhận thức về ý nghĩa phương pháp luận cũng như cách vận dụng những nguyên tắc nghiên cứu so sánh đã từng được đề xuất trong folklore học thế giới.

Từ lâu, khi ghi chép các sự kiện văn hóa dân gian Việt Nam, các nhà Nho nước ta đã từng có những *nhận xét so sánh*. Chủ yếu đó là những nhận xét so sánh văn hóa dân gian Việt Nam với văn hóa dân gian Trung Hoa. Như nhận xét của Vũ Quỳnh và Kiều Phú⁽¹⁾ về huyền thoại Việt Nam và Trung Hoa, nhận xét của Ngô Giáp Đậu⁽²⁾ và Ứng Trinh⁽³⁾ về ca dao Việt Nam và thơ ca dân gian Trung Hoa (trong *Kinh Thi*) ...

Đó chỉ mới là những nhận xét so sánh mà các nhà Nho đưa ra cốt để nêu lên ý thức tự hào dân tộc và trách nhiệm xây dựng nền văn hóa dân tộc trong bối cảnh lịch sử - văn hóa Việt Nam thường xuyên có sự đụng độ và giao lưu văn hóa với các nước phát triển hơn, đặc biệt là với Trung Hoa và sau này là với Pháp.

Trong giới khoa học phương Tây từ Đại chiến thế giới lần thứ nhất trở về trước, thường thấy phổ biến loại ý kiến cho rằng văn hóa và văn minh của các cư dân ở khu vực Đông Nam Á không có gì là sáng tạo của riêng họ mà chỉ là vay mượn từ bên ngoài, trước hết là từ Trung Hoa và Ấn Độ. Những nhận xét và nghiên cứu so sánh về folklore Việt Nam của

các nhà khoa học Pháp thời kì này do đó thường hướng về việc tìm ra mối quan hệ văn hóa Việt Nam - Trung Hoa hoặc Việt Nam - Ấn Độ. Nhà khảo cổ học, dân tộc học và Đông phương học người Pháp G. Dumoutier, trong các công trình nghiên cứu so sánh về folklore Trung Hoa - Việt Nam, đã cố gắng chỉ ra những dấu vết Trung Hoa đậm nét trong folklore Việt Nam. Nhiều người Pháp khi sưu tầm và giới thiệu truyện dân gian Việt Nam, đã đưa ra ý kiến khẳng định những hiện tượng vay mượn của folklore Việt Nam. Chẳng hạn, về kiểu truyện *Tấm Cám* ở Việt Nam, Leclerc cho rằng truyện này chính là truyện Nèang Katoc ở Campuchia truyền sang ta; còn Ricquebourg thì cho rằng truyện này vốn từ Pháp đã qua các nhà truyền giáo Gia Tô mà du nhập vào Việt Nam⁽⁴⁾ ... Theo lí thuyết về sự di chuyển cốt truyện thịnh hành ở Pháp và các nước châu Âu khác hồi cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX, thì hầu hết truyện dân gian của nhiều dân tộc là có nguồn gốc từ Ấn Độ và đã do nhiều con đường khác nhau mà truyền đi các nơi trên thế giới.

Các nhà khoa học phương Tây khi bàn về văn hóa dân gian Việt Nam đã ít nhiều có ý thức về phương pháp so sánh như là một phương pháp khoa học có những thao tác nghiên cứu và hệ vấn đề nghiên cứu hình thành trong folklore học phương Tây từ đầu thế kỉ XIX. Trong khi đó, ở Việt Nam, việc nghiên cứu văn hóa dân gian được coi như một ngành khoa học độc lập thì chỉ mới thực sự hình thành từ giữa thế kỉ XX.

Folklore học Việt Nam đã hình thành và phát triển từ việc nghiên cứu một bộ phận quan trọng là văn học dân gian (còn gọi là ngữ văn dân gian hay folklore ngôn từ) nên lúc đầu phương pháp nghiên cứu văn học dân gian còn mang nặng truyền thống nghiên cứu văn học (tức văn học thành văn). Hầu như toàn bộ các phương pháp nghiên cứu của khoa học về văn học được đem áp dụng vào nghiên cứu văn học dân gian.

Tuy nhiên ngay cả khi mà truyền thống nghiên cứu văn học còn đang giữ vai trò thống trị, thì *thực tiễn* nghiên cứu văn học dân gian Việt Nam cũng đã từng buộc các nhà khoa học phải chú ý tới phương pháp so sánh.

Có thể lấy ví dụ cuộc trao đổi ý kiến về truyện *An Dương Vương* và *Mỵ Châu - Trọng Thủy* do Viện văn học và tập san *Nghiên cứu văn học* tổ chức vào những năm 60. Cuộc trao đổi ý kiến lúc đầu có mục đích chính là xác định chủ đề tư tưởng của câu chuyện dân gian này, một mục đích thuần túy thuộc về khoa nghiên cứu văn học truyền thống. Song, trong quá trình diễn biến của cuộc trao đổi ý kiến, hầu hết những người tham gia đều đã đề cập đến một vấn đề quan trọng là vấn đề xác minh

tài liệu, từ đó xác minh cốt truyện. Để giải quyết vấn đề này, người ta đã thấy không thể chỉ dựa vào một văn bản (trước đây, văn bản thường được dựa vào để nghiên cứu là văn bản trong sách *Lĩnh Nam chích quái*, tức một văn bản thành văn) mà cần phải sưu tầm toàn diện các dị bản của cốt truyện (dị bản thành văn và truyền miệng, dị bản ở địa phương gốc và dị bản phổ biến toàn quốc). Người ta đã nhấn mạnh vào sự cần thiết "phải ghi được nhiều bản kể ở nhiều nơi", "càng so sánh đối chiếu được nhiều bản càng tốt..."⁽⁵⁾.

Nhưng công việc so sánh đối chiếu ấy đã được tiến hành như thế nào, và nhằm mục đích gì ?

Trong cuộc trao đổi trên, người ta có thể thấy khá phổ biến những ý kiến như ý kiến sau đây về mục đích và cách áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh : "... phương hướng của chúng ta trong việc đánh giá cốt truyện cũng như việc xác minh tài liệu" là "*tính chân thật, tính hiện thực* mà hình tượng nghệ thuật đã khái quát và phản ánh các thời đại lịch sử như thế nào"; "chúng ta sẽ sưu tầm, đối chiếu nhiều truyện viết, truyện kể khác nhau để xác minh tính tiết, *xác minh sự nhất quán về tính cách nhân vật*", "càng so sánh đối chiếu được nhiều bản càng tốt, miễn là phải theo sát *tính cách nhân vật, giữ được sự trong sáng của hình tượng*", "đem đối chiếu, so sánh, *thêm bớt, lập thành một cốt truyện thành văn* tương đối hoàn chỉnh và chính xác nhất" (những chỗ nhấn mạnh do tôi - CXD)⁽⁶⁾.

Ngày nay, có thể dễ dàng nhận thấy những ý kiến như trên đây còn mang nặng truyền thống nghiên cứu văn học như thế nào, và phương pháp nghiên cứu so sánh ở đây ít ăn nhập với phương pháp nghiên cứu so sánh của *folklore* học như thế nào⁽⁷⁾.

Như trên đã nói, phương pháp so sánh được coi là một phương pháp nghiên cứu của *folklore* học, với những thao tác nghiên cứu và hệ vấn đề nghiên cứu của nó, đã hình thành từ lâu.

Từ những thập niên đầu của thế kỉ XIX, anh em Grim đã sớm phát hiện ra rằng những truyện cổ tích dân gian mà hai ông sưu tập được ở Đức rất giống với truyện cổ tích dân gian ở các dân tộc khác. Vì vậy, ngay từ khi ấy người ta đã nhận thấy nếu không nghiên cứu so sánh thì không thể là một nhà *folklore* học thực sự.

Trong thế kỉ XIX, việc nghiên cứu so sánh văn hóa dân gian chủ yếu nhằm mục đích dựng lại quá khứ lịch sử. Đây là khuynh hướng chung của khoa học thời đó. Trong lĩnh vực ngôn ngữ học, đã có những cố gắng kiên

trì nhằm dựng lại cái mà các nhà ngữ học coi là ngôn ngữ gốc của các ngôn ngữ Ấn - Âu (a proto Indo - European language) ấy đã gọi cảm hứng khoa học cho các nhà folklore học : đến lượt mình, các nhà folklore cũng đưa ra giả thiết về cái gọi là dạng thức ban đầu (Urform) của tất cả các truyền thống thần thoại và truyện cổ tích của các dân tộc Ấn - Âu. Khuynh hướng trên đây yêu cầu một phương pháp nghiên cứu về bản chất là nghiên cứu so sánh. Người ta so sánh đối chiếu càng nhiều dị bản càng tốt (của một truyện dân gian hay một đơn vị folklore thuộc thể loại khác), của càng nhiều nền văn hóa khác nhau càng tốt. Từ việc so sánh ấy người ta rút ra kết luận : dị bản nào của một đơn vị folklore (hoặc một yếu tố folklore) được phổ biến rộng rãi nhất thì sẽ được coi là dạng cổ xưa nhất (dạng thức ban đầu) của đơn vị hoặc yếu tố folklore đó. Về mặt lý thuyết, ở đây *sự phân bố địa lý* được xem như một phạm trù lịch đại quan trọng. Đồng thời những bản ghi chép hoặc các tác phẩm văn học có chứa đựng folklore cũng được coi là những dữ liệu làm cơ sở lịch sử dùng để tìm kiếm các dạng thức cổ xưa của folklore. Sự phối hợp như vậy các phạm trù địa lý và lịch sử trong việc xác định dạng thức gốc hoặc quê hương gốc của một đơn vị folklore đã khiến cho phương pháp nghiên cứu so sánh này có cái tên gọi là phương pháp địa lý - lịch sử, hoặc phương pháp Phần Lan (tức phương pháp nghiên cứu so sánh của trường phái địa lý - lịch sử, còn gọi là trường phái Phần Lan)⁽⁸⁾.

Vào những năm 60 của thế kỷ XX, khi các nhà khoa học Việt Nam bắt đầu quan tâm nhiều tới phương pháp so sánh, họ có biết đến cái phương pháp nghiên cứu so sánh folklore ấy không ?

Căn cứ vào nguồn gốc đào tạo của những nhà nghiên cứu chủ chốt trong lĩnh vực folklore học ở Việt Nam khi ấy, như các ông Nguyễn Đồng Chi, Đinh Gia Khánh, Cao Huy Đình, v.v... thì người ta có thể tin rằng phương pháp ấy không phải là xa lạ lắm. Và lại trong các thư viện lớn ở Việt Nam khi đó, những nhà nghiên cứu, kể cả những nhà nghiên cứu trẻ hơn lớp nói trên, có thể tìm đọc được không ít công trình của các nhà folklore học phương Tây, đặc biệt là của các nhà folklore học Pháp, trong lĩnh vực nghiên cứu so sánh về truyện dân gian, chẳng hạn những công trình của P. Saintyves, của E. Cosquin ...

Các nhà nghiên cứu Việt Nam tiếp xúc và kế thừa những thành tựu của phương pháp so sánh trong folklore học phương Tây, trước hết ở phương diện sử dụng tài liệu so sánh. Phần khảo dị trong bộ *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam* của Nguyễn Đồng Chi⁽⁹⁾ giới thiệu rất nhiều cốt truyện và môtip truyện cổ tích các dân tộc trên thế giới. Có điều tài liệu

so sánh ấy ở đây không được giới thiệu theo hệ thống phân loại về kiểu truyện và môtip truyện dân gian như trong các bộ “sách tra cứu” nổi tiếng của Anti Aarne và Stith Thompson, những bộ sách từ lâu đã từng được coi là những công cụ nghiên cứu không thể thiếu đối với phương pháp so sánh⁽¹⁰⁾.

Công trình nghiên cứu chuyên đề về kiểu truyện *Tám Cám* của Đinh Gia Khánh đã dẫn ở trên có nhắc tới những bộ “sách tra cứu” – công cụ nổi tiếng này⁽¹¹⁾ ... Phần quan trọng trong công trình của ông thực sự mang nội dung nghiên cứu so sánh. Tài liệu so sánh được ông sử dụng rất phong phú, bao gồm các tài liệu ở phương Tây từ cuối thế kỉ trước đến giữa thế kỉ này. Tài liệu so sánh ấy còn gồm nhiều dị bản mới thu thập được ở các dân tộc Việt Nam. Trên cơ sở phân tích những tài liệu so sánh phong phú ấy, ông rút ra một số kết luận về nguồn gốc và đời sống lịch sử của truyện *Tám Cám* nói riêng và của thể loại truyện cổ tích nói chung. Những kết luận ấy cho thấy tuy ông không phủ nhận hiện tượng vay mượn như là một nhân tố quan trọng tạo nên tính quốc tế của truyện cổ tích, nhưng điều mà ông muốn chứng minh và nhấn mạnh là tính đa dạng của kiểu truyện này biểu hiện ra trong các dị bản thuộc các môi trường lịch sử – văn hóa khác nhau (ông đặc biệt phân biệt một dạng của truyện *Tám Cám* ở khu vực Đông Nam Á, và trong dạng này ông lại cố gắng phân biệt những biến dạng khác nhau trong từng dân tộc hoặc tộc người).

Về phương diện trên đây, công trình nghiên cứu của Đinh Gia Khánh đã góp phần đưa việc nghiên cứu folklore ở Việt Nam vào quỹ đạo chung của truyền thống nghiên cứu so sánh trong folklore học thế giới. Nhưng ông đã không dừng lại ở đấy. Từ bình diện nghiên cứu so sánh các dữ liệu lịch sử – văn hóa, ông chuyển sang bình diện phân tích “ý nghĩa văn học” của truyện *Tám Cám* nói riêng và những “quy luật sáng tác văn học” trong truyện cổ tích nói chung. Ông sử dụng một số thuật ngữ trong truyền thống nghiên cứu văn học thành văn như “chủ đề”, “tình tiết” thay thế cho các thuật ngữ “cốt truyện”, “môtip”, là những thuật ngữ mà các nhà folklore học đã quen dùng và dùng một cách có hiệu quả trong nghiên cứu so sánh truyện dân gian. Ông cho rằng trong đời sống lịch sử của truyện cổ tích có hai xu hướng : lịch sử hóa và khái quát hóa. Ông coi xu hướng khái quát hóa là một xu hướng văn học và xu hướng này chiếm ưu thế, “vì truyện cổ tích trước hết là một tác phẩm văn học”, do đó “trong đại đa số trường hợp, quy luật sáng tác văn học đã phát huy tác dụng”. Và ông miêu tả một bức tranh ngắn gọn về “quy luật sáng tác văn học” biểu hiện trong thể loại cổ tích như sau : “Trong truyện cổ tích, sự khái

quát hóa chỉ tiến hành dần trong quá trình lưu truyền. Thường thì cốt truyện đầu tiên bắt nguồn từ một sự việc xảy ra ở một địa phương nhất định có liên quan đến nhân vật có thực. Sự việc đó hấp dẫn sự chú ý của nhân dân vì những lí do nào đó, rồi được lưu truyền qua không gian và thời gian. Trong quá trình truyền khẩu đó, chung quanh cốt truyện nguyên thủy kia, dần dần có những chi tiết và tình tiết mới được bổ sung vào, thêm dẹt thêm... Và dần dần thì phần hư cấu chiếm ưu thế so với cốt truyện nguyên thủy⁽¹²⁾.

Sự chuyển biến diện nghiên cứu so sánh trên đây của tác giả "Sơ bộ tìm hiểu ..." cho ta thấy ông đã muốn đạt tới những mục đích khoa học cuối cùng của mình từ cách tiếp cận của khoa học về văn học. Chính ở cách chuyển biến diện này đã phát sinh một vấn đề về phương pháp luận. Người ta có thể đặt câu hỏi : Việc miêu tả tính đa dạng của kiểu truyện *Tám Cám* trên cơ sở so sánh đối chiếu với tính đa dạng của các môi trường lịch sử - văn hóa khác nhau đã đủ để rút ra "ý nghĩa văn học" và "quy luật sáng tác văn học" trong truyện cổ tích như tác giả đã nêu lên hay chưa ? Vai trò và khả năng của phương pháp nghiên cứu so sánh phải chăng chỉ có tác dụng bổ sung, điều chỉnh hoặc làm biến dạng phần nào bức tranh chung về quy luật sáng tạo văn học (rút ra từ việc nghiên cứu văn học thành văn) để chuyển nó thành bức tranh riêng về quy luật sáng tác văn học trong thể loại truyện cổ tích ? Hay là vai trò và khả năng của phương pháp nghiên cứu so sánh còn lớn hơn nhiều ? Nói một cách khác, việc áp dụng phương pháp này có thể dẫn đến những thay đổi về nguyên tắc trong nhận thức đối với truyện cổ tích (hoặc đối với bất cứ hình thức folklore nào khác) như nhận thức về nguồn gốc, về đời sống lịch sử, về ý nghĩa và về những quy luật sáng tạo folklore nói chung ... hay không ?

Những tìm tòi ứng dụng và những thành tựu của phương pháp nghiên cứu so sánh trong folklore học trên thế giới đã cho ta câu trả lời lạc quan về vấn đề này.

Chẳng hạn, từ cách tiếp cận truyện cổ tích như một thể loại văn học truyền miệng, áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh để khảo sát kết cấu và sự biến đổi của những yếu tố của một truyện kể, có thể dựng lên được những bức tranh về "quy luật sáng tác văn học" không phải như là một hình thức phát sinh mà là khác về cơ bản với bức tranh chung về quy luật sáng tác văn học do các nhà nghiên cứu văn học thành văn cung cấp.

Năm 1990, qua một bài nghiên cứu nhan đề : "Những quy luật sử thi của thể tự sự dân gian"⁽¹³⁾, nhà folklore học Đan Mạch A.Olrik đã cho

ta một thí dụ về khả năng có thể dựng lên được hàng loạt những bức tranh như vậy. Thông qua việc nghiên cứu so sánh một số lượng lớn các văn bản truyện kể, Olrik đã khảo sát những hiện tượng lặp lại trong một thể loại tự sự dân gian của nhiều dân tộc Bắc Âu có tên là Sage, từ đó cố gắng phác họa những quy luật cơ bản chi phối việc cấu thành thể tự sự dân gian (sage là một thể loại liên kết trong bản thân nó nhiều thể loại tự sự như truyện cổ tích, thần thoại, truyền thuyết, dân ca). Theo ông, những quy luật đó là : quy luật khai truyện và kết truyện (opening and closing), quy luật lặp lại (repetition), quy luật số ba (three), quy luật hai nhân vật cùng xuất hiện (two to scence), quy luật tương phản (contrast), quy luật cặp đôi (twin), quy luật đơn tuyến (single strand) và một số quy luật khác nữa. Olrik gọi đây là những quy luật vì "chúng hạn chế sự tự do tạo tác ở văn học truyền miệng, chúng hướng văn học truyền miệng vào một con đường chặt chẽ, khác với con đường của văn học thành văn" (do tôi nhấn mạnh - CXD).

Công trình nổi tiếng của nhà folklore học Nga V.Ia.Prôp, nhan đề *Hình thái học của truyện cổ tích thần kì*, xuất bản lần đầu năm 1928, lại cho ta một thí dụ tuyệt vời khác về việc áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh đối với một thể loại văn học dân gian. Trong công trình này Prôp đã kết hợp phương pháp so sánh với phương pháp cấu trúc để khảo sát các dạng thức và những quy luật kết cấu của truyện cổ tích thần kì. Theo phương pháp nghiên cứu cấu trúc, thì các bộ phận phải được xem xét và nghiên cứu như các yếu tố của cái toàn thể và trong mối quan hệ của chúng với cái toàn thể. Mục đích của Prôp là nghiên cứu thể loại truyện cổ tích thần kì với tư cách là một chỉnh thể, một hệ thống. Do đó, thay cho cách nghiên cứu từng cốt truyện riêng rẽ như các nhà nghiên cứu thuộc trường phái Phần Lan đã từng làm, thì ông đã chọn cách nghiên cứu so sánh liên cốt truyện. Theo ông việc nghiên cứu so sánh liên cốt truyện như thế sẽ "mở ra những viễn cảnh lịch sử rộng lớn", và ở trường hợp này, đã cho phép nhà nghiên cứu dựng lên một sơ đồ cấu tạo thống nhất làm cơ sở cho truyện cổ tích thần kì, nghĩa là "một sơ đồ cấu tạo không tồn tại trong thực tế" nhưng "được hiện thực hóa trong truyện kể dưới những hình thức hết sức khác nhau". Để thực hiện phương pháp nghiên cứu ấy, ông đã phải tiến hành một công việc to lớn: so sánh đối chiếu tỉ mỉ các tư liệu, đối chiếu so sánh và định nghĩa logic hàng trăm hàng nghìn trường hợp⁽¹⁴⁾.

Các công trình trên đây của Olrik và Prôp, nếu như một mặt đã được đánh giá là thuộc số những công trình có đóng góp quan trọng trong việc vận dụng phương pháp so sánh để tìm hiểu những quy luật

sáng tạo của folklore, thì mặt khác cũng thường bị coi như là những thí dụ tiêu biểu cho khuynh hướng hình thức chủ nghĩa trong nghiên cứu folklore. Theo những ý kiến phê phán như thế thì phương pháp nghiên cứu so sánh và nghiên cứu cấu trúc ở đây đã tách văn bản ra khỏi bối cảnh, đã nhấn mạnh vào yếu tố *lore* (sản phẩm sáng tạo) hơn là vào yếu tố *folk* (người sáng tạo), do đó dường như đã bảo vệ cho quan niệm về những quy luật tự điều chỉnh (the law of self-correction) của truyện dân gian nói riêng và của folklore nói chung⁽¹⁵⁾. Vì vậy, trong lĩnh vực này dù cho những tìm tòi áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh có đa dạng và sâu sắc đến đâu chăng nữa thì cũng chưa phải là đã làm cạn kiệt các khả năng của nó.

Và khả năng ấy đã tỏ ra rất phong phú khi phương pháp nghiên cứu so sánh được áp dụng không phải chỉ từ cách tiếp cận của khoa học về văn học, mà còn từ cách tiếp cận của dân tộc học, của nhân học văn hóa (anthropologie culturelle).

Phương pháp nghiên cứu so sánh trong folklore từ cách tiếp cận dân tộc học vốn có quan hệ về nguồn gốc với bản thân phương pháp nghiên cứu so sánh trong dân tộc học. Trong dân tộc học phương pháp này được coi như là con đẻ của thuyết tiến hóa.

Thuyết tiến hóa giả thiết mọi dân tộc đều trải qua một quá trình phát triển văn hóa từ trình độ dã man hay nguyên thủy (savagery), qua trình độ chưa có văn minh (barbarism), tới trình độ văn minh (civilization). Theo các nhà dân tộc học chủ trương thuyết tiến hóa thì folklore là văn hóa của người bình dân "vô học" tuy sống trong xã hội "văn minh" nhưng lại thuộc trình độ "chưa có văn hóa" (barbarism). Tầng lớp này tuy đã ở trình độ cao hơn trình độ của người "dã man", "nguyên thủy" (savagery), song vẫn còn lưu giữ lại được trong văn hóa của mình những tàn dư của những người "dã man", "nguyên thủy". Bởi vì những người thuộc giai cấp có học, tầng lớp tinh hoa của xã hội văn minh (trong đó có các nhà dân tộc học, nhân học văn hóa và folklore học) hết sức quan tâm đến cội rễ của mình, nên họ đã tìm kiếm thu thập những truyền thống văn hóa của tầng lớp bình dân sống kề cận với họ. Những truyền thống ấy có thể đem đối chiếu so sánh với những dạng được coi là đầy đủ, toàn vẹn mà họ có thể tìm thấy trong văn hóa của các xã hội "dã man", "nguyên thủy". Thông qua việc so sánh, đối chiếu như vậy, các nhà khoa học có thể tái hiện lịch sử nguồn gốc các nền văn hóa của các xã hội "có học", "tinh hoa", "văn minh"...

Năm 1884, nhà nhân học văn hóa và folklore học người Anh, A.Lang, đã từng trình bày phương pháp nghiên cứu so sánh theo quan điểm tiến hóa luận ấy một cách chặt chẽ, rõ ràng trong một tiểu luận nhan đề *Phương pháp nghiên cứu folklore* (in trong cuốn *Phong tục và huyền thoại*). Ông viết : “Khi tìm thấy một phong tục tập quán có vẻ phi lí và khác thường ở một dân tộc nào đó, thì phải tìm kiếm một dân tộc khác cũng có phong tục tập quán giống như vậy nhưng không có tính chất phi lí và khác thường, mà ăn khớp với toàn bộ lối sống và tư tưởng của dân tộc đó ... Vì vậy, phương pháp nghiên cứu của chúng ta là so sánh những phong tục tập quán tương tự đang tồn tại trong xã hội không văn minh và vẫn còn giữ được ý nghĩa của chúng trong các xã hội ấy. Đối với việc so sánh như vậy thì không nhất thiết là các dân tộc văn minh và không văn minh phải có cùng một nguồn gốc hoặc đã từng có giao lưu văn hóa với nhau. Những điều kiện giống nhau về tinh thần sẽ làm sản sinh ra những tập quán giống nhau, không phụ thuộc vào việc các dân tộc có chung một nguồn gốc hay có sự vay mượn tư tưởng và lối sống của nhau hay không...”.

Phương pháp nghiên cứu so sánh của các nhà dân tộc học và folklore học theo thuyết tiến hóa đã từng được coi như một thứ chìa khóa dùng để “giải mã” nhiều điều bí ẩn trong folklore các dân tộc. Về sau, khi các công trình dân tộc học nghiên cứu lịch sử và tỉ mỉ về từng nền văn hóa riêng rẽ làm bộc lộ những mặt ấu trĩ của lí thuyết tiến hóa đơn tuyến (unilinear evolution), thì nhiều nhà khoa học đã đặt ra vấn đề về “những giới hạn của phương pháp nghiên cứu so sánh trong dân tộc học”. Khi thuyết tương đối về sự phát triển văn hóa (cultural relativism) trở thành lí thuyết thống trị trong dân tộc học và nhân học văn hóa thì các nhà khoa học có khuynh hướng rời bỏ phương pháp nghiên cứu so sánh và tập trung vào việc nghiên cứu lịch sử – cụ thể và sâu sắc từng nền văn hóa riêng biệt vì họ cho rằng mỗi nền văn hóa riêng biệt là một đơn tử không thể so sánh được (a noncomparable monad).

Trong khi đó, các nhà folklore học vẫn tiếp tục coi phương pháp so sánh là một trong những phương pháp chủ chốt.

Nhà folklore học Mỹ A.Dundes là một trong số những nhà khoa học giữ vững quan điểm coi phương pháp so sánh là phương pháp có tầm quan trọng sống còn đối với folklore học. Ông đề nghị cần biết sử dụng nhiều dạng khác nhau của phương pháp so sánh đã từng được thử nghiệm trong folklore học, và tìm cách khắc phục những mặt yếu và tính phiến diện của những phương pháp ấy. Theo ông, một trong những con đường để

khắc phục tính phiến diện ấy là quan niệm về kiểu sinh thái (oicotype). Nghiên cứu so sánh về một truyện dân gian hay về một dạng thức folklore nào khác, hoàn toàn có thể từ đó rút ra được một kiểu sinh thái nhất định, tức là một dạng bản riêng biệt chỉ thuộc về một bối cảnh văn hóa riêng biệt. Những kiểu sinh thái như thế có thể cung cấp những dấu mối để “chốt lại” những đặc tính của nền văn hóa mà ta nghiên cứu. Phương pháp nghiên cứu so sánh như thế không những có khả năng phân biệt, nhận thức rõ được những mô hình của tính cách địa phương hoặc tính cách dân tộc, mà còn giúp ta hiểu rõ được cái cách thức folklore đã biến đổi như thế nào để thích ứng với môi trường⁽¹⁶⁾.

Ở Nga, các nhà khoa học theo học thuyết Mác về lịch sử - văn hóa, trên cơ sở tiếp thu có phê phán những phương pháp nghiên cứu so sánh khác nhau trong dân tộc học và folklore học phương Tây, đã xây dựng những nguyên tắc cho một phương pháp nghiên cứu có tên là phương pháp nghiên cứu so sánh loại hình lịch sử. Một nhà khoa học Nga có uy tín là V.M.Girmunxki đã nêu lên ba bình diện của phương pháp ấy như sau :

1. Nghiên cứu so sánh lịch sử - cội nguồn nhằm khám phá sự giống nhau giữa các hiện tượng như là kết quả của sự phát sinh từ một chủng hệ và sau đó phân hóa theo những điều kiện lịch sử khác nhau.

2. Nghiên cứu so sánh loại hình lịch sử nhằm giải thích sự giống nhau của các hiện tượng cội nguồn từ những điều kiện giống nhau của sự phát triển xã hội.

3. Nghiên cứu so sánh nhằm xác lập những mối tác động ảnh hưởng hoặc di chuyển vùng văn hóa trên thế giới giữa những dân tộc có sự gần gũi về mặt lịch sử và những tiền đề phát triển xã hội⁽¹⁷⁾.

Như vậy, phương pháp so sánh trong nghiên cứu văn hóa dân gian có thể có nhiều dạng thức khác nhau, tùy theo tính chất của những hiện tượng được dùng làm đơn vị so sánh (môtip, cốt truyện, cấu trúc thể loại, mô hình văn hóa địa phương hoặc dân tộc...), tùy theo cấp độ và quy mô so sánh (giữa các địa phương, các dân tộc; các khu vực lịch sử - văn hóa...), tùy theo mục đích của việc nghiên cứu so sánh (tìm hiểu ý nghĩa hoặc các lớp nghĩa của một đơn vị folklore, nghiên cứu nguồn gốc hay đời sống lịch sử hay quan hệ ảnh hưởng lẫn nhau của folklore thuộc các nền văn hóa khác nhau), tùy theo cách tiếp cận (tiếp cận lịch đại hay tiếp cận đồng đại)...

Ở Việt Nam, gần đây các nhà khoa học ngày càng có ý thức tìm đến nhiều dạng khác nhau của phương pháp nghiên cứu so sánh để đào sâu

và phát triển những giả thiết khoa học đã từng được sơ bộ nêu ra trong nghiên cứu folklore và văn hóa dân tộc nói chung⁽¹⁸⁾.

Việc áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh như vậy không những đã bước đầu phát hiện ra nhiều lớp nghĩa phong phú trong folklore Việt Nam⁽¹⁹⁾, mà còn có khả năng điều chỉnh lại những nhận định, vốn được coi như là đã ổn định, song dưới ánh sáng của phương pháp nghiên cứu so sánh, lại có thể hóa ra là chủ quan, phiến diện⁽²⁰⁾...

(*Tạp chí Văn học*, số 9/1997)

CHÚ THÍCH

(1) Xem *Lời tựa* của Vũ Quỳnh và *Lời cuối sách* của Kiều Phú trong sách *Lĩnh Nam chích quái* (thế kỉ XV).

(2) Xem *Lời mở đầu* phần ca dao của Ngô Giáp Đậu trong sách *Đại Nam quốc túy* (thế kỉ XIX).

(3) Xem *Lời bạt* của Ứng Trình trong sách *Việt Nam phong sử* của Nguyễn Văn Mại (đầu thế kỉ XX).

(4) Dẫn theo Đinh Gia Khánh : *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của truyện cổ tích qua truyện Tấm Cám*, NXB Văn học. Hà Nội, 1968, tr.22-23.

(5) (6) Xem Phan Nhân : *Mấy ý kiến về vấn đề khai thác truyện dân gian và cải biên truyền thuyết Mỵ Châu - Trọng Thủy*, *Nghiên cứu văn học*, số 9 - 1961, tr.72 - 73.

(7) Cũng có những ý kiến (tuy còn ít ỏi và không phải là tiếng nói chính trong cuộc trao đổi) xuất phát từ quan điểm dân tộc học, và phương pháp so sánh trong trường hợp này đã nằm trong quỹ đạo của folklore học. Thí dụ tiêu biểu là bài *Bàn thêm về truyền thuyết Mỵ Châu - Trọng Thủy (xét về phương diện dân tộc học)* của nhà khảo cổ học, văn hóa học và folklore học Trần Quốc Vượng (*Tạp chí Văn học*, số 1 - 1965). Xin xem phần tiếp sau của bài báo này của tôi nói về phương pháp nghiên cứu so sánh được áp dụng từ cách tiếp cận dân tộc học.

(8) Về các trường phái Ấn - Âu, trường phái thần thoại, trường phái vay mượn và trường phái địa lí - lịch sử, có thể tham khảo : 1. Chu Xuân Diên : *Truyện cổ tích dưới mắt các nhà khoa học*, Trường đại học tổng hợp thành phố Hồ Chí Minh, 1989, tr. 39 - 52; 2. Cao Huy Đình : *Học giả phương Tây đi tìm nguồn gốc truyện dân gian*, *Tạp chí Văn học*, số 6 - 1965.

(9) Về các loại sách tra cứu này, xin xem : Nguyễn Tấn Đắc : *Về các bảng mục lục tra cứu tip và môtip của truyện kể dân gian*, trong sách *Văn hóa dân gian - Các phương pháp nghiên cứu*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1990, tr.266 - 309.

(10) Nguyễn Đồng Chi : *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam*, tập I - V, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1974 - 1982.

(11) Sdd, tr.10.

(12) Sdd, tr. 60 - 61.

(13) Axel Olrik : *Epic Laws of Folk Narrative*. Bản in lại năm 1965, trong tuyển tập các bài nghiên cứu của nhiều tác giả : *Study of folklore* (do A.Dundes biên soạn). Có thể xem bản lược dịch sang tiếng Việt của Nguyễn Vĩ Vi : *Quy luật sử thi của tự sự dân gian*, Tạp chí Văn học, số 3-1984, tr. 170 - 177.

(14) (15) Chi tiết hơn về phương pháp so sánh trong công trình *Hình thái học của truyện cổ tích thần kì*, xin xem thêm : V.Prôp : *Nghiên cứu cấu trúc và nghiên cứu lịch sử về truyện cổ tích thần kì* (bản dịch tiếng Việt của Chu Xuân Diên), trong sách *Văn hóa dân gian - những phương pháp nghiên cứu*, tr.228 - 265. Cũng trong bài viết này, Prôp đã bác lại những lời buộc tội ông là theo khuynh hướng hình thức chủ nghĩa. Có lẽ buộc tội ấy là do người ta chưa hiểu hết toàn bộ hệ thống phương pháp so sánh của ông.

(16) Alan Dundes : *The Anthropologist and the Comparative Method in Folklore*, trong *Folklore Matters*. The University of Tennessee Press, 1989, tr. 57 - 82.

(17) Về phương pháp nghiên cứu so sánh loại hình lịch sử, xin xem thêm : 1. Lê Chí Quế : *Vấn đề xây dựng hệ thống cốt truyện theo hướng so sánh trong ngành folklore học Xô viết*. Tạp chí Văn hóa dân gian, số 1-1986; 2. Lê Chí Quế : *Phương pháp loại hình học trong khoa học dân gian*, trong sách *Văn hóa dân gian - Các phương pháp nghiên cứu*, tr.193 - 227; 3. Chu Xuân Diên : *Truyện cổ tích dưới mắt các nhà khoa học*, tr. 58 - 74.

(18) Gần đây công trình "*Văn hóa dân gian Việt Nam trong bối cảnh văn hóa Đông Nam Á*" của ông Đinh Gia Khánh đã đặt ra một loạt vấn đề khoa học thú vị, mà chỉ có áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh mới giải quyết được. Song như chính tác giả đã tự nhận, chuyên luận của ông "cũng không phải là một công trình nghiên cứu so sánh".

(19) Ví dụ các công trình nghiên cứu của Đặng Nghiêm Vạn : *Huyền thoại về nguồn gốc các tộc người*. Tạp chí Văn hóa dân gian, các số 4-1987, 3+4-1988 và 2-1991; Phan Ngọc và Phan Đăng Nhật : *Thử xây dựng lại hệ thống huyền thoại Việt - Mường*. Tạp chí Văn hóa dân gian, các số 1 và 2 năm 1991; Phan Đăng Nhật : *Sử thi Ê Đê*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1991, v.v...

(20) Thí dụ bài báo của Nguyễn Tấn Đắc : *Đọc lại truyện Sơn Tinh, Thủy Tinh*, Tạp chí Văn hóa dân gian, số 3+4 - 1988) trong đó ông đề nghị một cách hiểu khác về ý nghĩa câu chuyện dân gian nổi tiếng này trong folklore Việt Nam.

PHẦN II

MỘT SỐ THỂ LOẠI VÀ TÁC PHẨM

THẦN THOẠI LÀ GÌ ?

E. M. MÊLÉTINXKI

7 Từ "thần thoại" có nguồn gốc từ tiếng Hy Lạp, nghĩa đen là truyền thuyết, truyền thoại. Thường người ta hiểu đó là những truyện về các vị thần, các nhân vật được sùng bái hoặc có quan hệ nguồn gốc với các vị thần, về các thế hệ xuất hiện trong thời gian ban đầu, tham gia trực tiếp hoặc gián tiếp vào việc tạo lập thế giới cũng như vào việc tạo lập nên những nhân tố của nó – thiên nhiên và văn hóa. Hệ thần thoại (mifalogia) là tổng thể những câu chuyện như thế về các thần và các nhân vật, đồng thời là hệ thống những quan niệm hoang đường về thế giới. Từ mifagogia còn được hiểu là khoa học về thần thoại (thần thoại học).

Sáng tác thần thoại được xem như hiện tượng quan trọng nhất trong lịch sử văn hóa của nhân loại. Ở xã hội nguyên thủy, hệ thần thoại là phương pháp cơ bản của việc hiểu thế giới và thần thoại phản ánh cảm giác, sự hiểu biết về thế giới của thời đại đã sinh ra nó. "Thần thoại với tư cách là hình thức văn hóa tinh thần đầu tiên của loài người là tự nhiên và chính những hình thức xã hội đã được tái tạo lại bằng hình tượng nghệ thuật vô ý thức bởi trí tưởng tượng dân gian" (C. Mác).

Những tiền đề chính của "logic" đặc thù ở hệ thần thoại là : thứ nhất, người nguyên thủy chưa tách mình ra khỏi môi trường tự nhiên và xã hội bao quanh, và thứ hai, tư duy nguyên thủy còn giữ những đặc điểm của sự chưa phân tách, nó hầu như chưa tách khỏi môi trường ẩn tượng, tự phát. Hệ quả của điều này là sự nhân hóa hỗn nhiên toàn bộ thiên nhiên, sự đối chiếu "ẩn dụ" các đối tượng thiên nhiên, xã hội, văn hóa. Người nguyên thủy hình dung các hiện tượng tự nhiên như với con người, gán cho chúng tâm hồn, lí trí, tình cảm con người, mà thường là ở dạng bên ngoài, và ngược lại, những nhân vật (người) của thần thoại cũng có thể mang đặc điểm của các đối tượng thiên nhiên, đặc biệt là các đối tượng động vật. Việc phản ánh sức mạnh, bản chất và các nhân tố của vũ trụ trong những hình tượng cụ thể – cảm tính sống động đã tạo ra sự hoang đường kì lạ của hệ thần thoại. Những sức mạnh và khả năng cụ thể có thể được biểu hiện sinh động bằng những nhân vật nhiều tay,

nhiều mặt; bệnh tật có thể được hình dung như quái vật - những kẻ hãm hại con người; vũ trụ được hình dung là cây vũ trụ hoặc người khổng lồ. Các tiền bối của dòng giống bộ lạc được hình dung là sinh thể hai mặt, nửa người nửa thú và những quan niệm tôtem về dòng giống, về sự đồng nhất từng phần các nhóm xã hội với các dạng động vật đã tạo điều kiện cho sự phản ánh này. Đối với thần thoại, các vị thần khác nhau (được quan niệm là tự nhiên, các đối tượng thiên nhiên) và các nhân vật gắn bó trong những quan hệ gia đình - dòng giống.

Trong thần thoại, hình thức đồng nhất với nội dung, bởi vậy hình tượng đặc trưng là cái mà nó mô hình hóa. Tư duy thần thoại được thể hiện trong sự chưa phân tách giữa chủ thể và khách thể, đối tượng và dấu hiệu, sự vật và ngôn từ, bản thể và tên gọi của nó, sự vật và các thuộc tính của nó, giữa số ít và số nhiều, giữa quan hệ không gian và thời gian, giữa cái bắt đầu và nguyên tắc, tức nguồn gốc và bản chất.

Đối với thần thoại, một đặc thù rất quan trọng là sự đồng nhất giữa nguồn gốc và bản chất, tức sự thay thế những quan hệ nhân quả bằng tiền lệ. Về nguyên tắc, trong thần thoại có sự kết hợp việc miêu tả mô hình thế giới và việc kể về sự xuất hiện những yếu tố riêng biệt, những đối tượng thiên nhiên và văn hóa, về hoạt động của các thần và các nhân vật xác định tình trạng hiện thời của thế giới (sau đó kể về các sự kiện khác, về tiểu sử các nhân vật thần thoại). Tình trạng hiện thời của thế giới là địa hình, ánh sáng bầu trời, các loại động vật, thực vật, hình ảnh cuộc sống, các nhóm xã hội, việc thiết lập các tôn giáo, công cụ lao động, các phương pháp săn bắt, việc chuẩn bị món ăn, v.v... - tất cả là hệ quả của các sự kiện quá khứ đã lâu và của những hành động của các nhân vật thần thoại. Trong thần thoại, chuyện kể về các sự kiện quá khứ là phương tiện miêu tả sự kiến tạo thế giới và là cách giải thích trạng thái hiện thời của nó. Các sự kiện thần thoại là những "viên gạch", vật liệu của mô hình thần thoại về thế giới. Thời gian thần thoại là thời gian ban đầu, sơ khai, tiền thời gian, tức buổi ban đầu của thời gian lịch sử hiện nay. Đó là thời gian của những thế hệ đầu tiên, những người sáng tạo đầu tiên, những đối tượng đầu tiên, "thời gian của mơ tưởng" (theo thuật ngữ của một số bộ tộc châu Úc, đây là thời gian linh cảm trong mơ), thời gian thiêng liêng khác với thời gian bình thường, thời gian kinh nghiệm và lịch sử. Thời gian thần thoại và những sự kiện của nó, những hoạt động của các thần là lĩnh vực của những nguyên nhân đầu tiên cho

mọi cái tiếp sau, cội nguồn của các hình tượng đầu tiên đối với mọi hành động sau này. Những thành tựu văn hóa, sự hình thành các mối quan hệ xã hội trong lịch sử được phản chiếu bởi thần thoại trong thời gian thần thoại là minh chứng duy nhất của sự sáng tạo. Chức năng quan trọng nhất của thời gian thần thoại và của chính thần thoại là tạo nên mô hình, hình mẫu. Khi lưu lại những hình tượng để mô phỏng và tái tạo, thời gian và những nhân vật thần thoại đồng thời còn tạo ra các sức mạnh ma thuật tiếp tục duy trì trật tự như thế. Chức năng này được thực hiện bởi các lễ nghi, các lễ nghi này thường trực tiếp dựng lại những sự kiện của thời gian thần thoại và thậm chí việu dẫn cả thần thoại. Trong các lễ nghi, thời gian thần thoại và các nhân vật của nó không chỉ được phản ánh mà dường như còn được tái tạo với những sức mạnh ma thuật, các sự kiện được lặp lại và minh chứng. Lễ nghi bảo đảm cho "sự quay về cái vĩnh cửu" của nó, ảnh hưởng ma thuật lưu giữ sự không phân tách giữa các chu trình của tự nhiên và cuộc sống, giữ gìn cái trật tự đã được xác lập xưa kia. Thần thoại và lễ nghi tạo thành hai mặt, tựa hồ lí luận và thực tiễn của hiện tượng độc đáo này. Nhưng bên cạnh thần thoại có lễ nghi tương ứng, tồn tại cả những thần thoại không có lễ nghi kèm theo, cũng giống như lễ nghi không có thần thoại.

Phạm trù của thời gian thần thoại rất đặc thù đối với hệ thần thoại cổ đại ... Về nguyên tắc, thần thoại hướng tới việc phản ánh sự chuyển hóa từ hỗn mang tới sự hình thành vũ trụ.

Sau này, trong các tác phẩm sử thi, thời gian thần thoại được cải biên thành thời đại anh hùng vinh quang của sự thống nhất dân tộc, quốc gia hùng mạnh và những cuộc chiến tranh vĩ đại, v.v... Trong các thần thoại gắn liền với tôn giáo về các đấng trên cao, thời gian thần thoại được biến đổi thành giai đoạn cuộc sống và hoạt động của các nhà tiên tri thần thánh, những người sáng lập ra hệ thống tôn giáo và công xã. Cũng với thời gian đầu tiên, khởi thủy, trong thần thoại xuất hiện cả quan niệm về thời gian kết thúc, về sự chấm hết của thế giới. "Lai lịch" các thần xuất hiện, chu trình cuộc sống và chiến công chính của các thần được miêu tả. Nhưng thời gian thần thoại vẫn là phạm trù cơ bản của thần thoại, cũng như thần thoại sáng tạo và thần thoại suy nguyên là dạng điển hình, nền tảng và quan trọng nhất của sự sáng tạo thần thoại.

mọi cái tiếp sau, cội nguồn của các hình tượng đầu tiên đối với mọi hành động sau này. Những thành tựu văn hóa, sự hình thành các mối quan hệ xã hội trong lịch sử được phản chiếu bởi thần thoại trong thời gian thần thoại là minh chứng duy nhất của sự sáng tạo. Chức năng quan trọng nhất của thời gian thần thoại và của chính thần thoại là tạo nên mô hình, hình mẫu. Khi lưu lại những hình tượng để mô phỏng và tái tạo, thời gian và những nhân vật thần thoại đồng thời còn tạo ra các sức mạnh ma thuật tiếp tục duy trì trật tự như thế. Chức năng này được thực hiện bởi các lễ nghi, các lễ nghi này thường trực tiếp dựng lại những sự kiện của thời gian thần thoại và thậm chí viện dẫn cả thần thoại. Trong các lễ nghi, thời gian thần thoại và các nhân vật của nó không chỉ được phản ánh mà dường như còn được tái tạo với những sức mạnh ma thuật, các sự kiện được lặp lại và minh chứng. Lễ nghi bảo đảm cho "sự quay về cái vĩnh cửu" của nó, ảnh hưởng ma thuật lưu giữ sự không phân tách giữa các chu trình của tự nhiên và cuộc sống, giữ gìn cái trật tự đã được xác lập xưa kia. Thần thoại và lễ nghi tạo thành hai mặt, tựa hồ lí luận và thực tiễn của hiện tượng độc đáo này. Nhưng bên cạnh thần thoại có lễ nghi tương ứng, tồn tại cả những thần thoại không có lễ nghi kèm theo, cũng giống như lễ nghi không có thần thoại.

Phạm trù của thời gian thần thoại rất đặc thù đối với hệ thần thoại cổ đại ... Về nguyên tắc, thần thoại hướng tới việc phản ánh sự chuyển hóa từ hỗn mang tới sự hình thành vũ trụ.

Sau này, trong các tác phẩm sử thi, thời gian thần thoại được cải biến thành thời đại anh hùng vinh quang của sự thống nhất dân tộc, quốc gia hùng mạnh và những cuộc chiến tranh vĩ đại, v.v... Trong các thần thoại gắn liền với tôn giáo về các đấng trên cao, thời gian thần thoại được biến đổi thành giai đoạn cuộc sống và hoạt động của các nhà tiên tri thần thánh, những người sáng lập ra hệ thống tôn giáo và công xã. Cũng với thời gian đầu tiên, khởi thủy, trong thần thoại xuất hiện cả quan niệm về thời gian kết thúc, về sự chấm hết của thế giới. "Lai lịch" các thần xuất hiện, chu trình cuộc sống và chiến công chính của các thần được miêu tả. Nhưng thời gian thần thoại vẫn là phạm trù cơ bản của thần thoại, cũng như thần thoại sáng tạo và thần thoại suy nguyên là dạng điển hình, nền tảng và quan trọng nhất của sự sáng tạo thần thoại.

Hệ thần thoại là sự cấu thành của tư tưởng cổ xưa nhất, có tính nguyên hợp. Trong thần thoại có sự đan kết những yếu tố phôi thai của tôn giáo, triết học, khoa học và nghệ thuật. Quan hệ hữu cơ của thần thoại với lễ nghi vốn được thực hiện qua các phương tiện âm nhạc vũ đạo, các phương tiện "tiên sân khấu" và ngôn từ, quan hệ ấy có "bí mật" của nó và chưa được nhận thức rõ ràng về mặt mỹ học. Nghệ thuật, dù đã tách hoàn toàn ra khỏi thần thoại và lễ nghi, đã bảo tồn sự liên kết đặc thù giữa cái khái quát với những hình tượng cụ thể (chưa kể sự vận dụng rộng rãi các đề tài và môtip của thần thoại). Mặt khác, thần thoại, đặc biệt là lễ nghi, có quan hệ trực tiếp với ma thuật và tôn giáo. Tôn giáo, từ nguồn gốc, đã thu hút vào nó thần thoại và lễ nghi. Triết học phát triển, dần dần vượt qua di sản thần thoại. Nhưng cả sau khi các hệ tư tưởng khác nhau đã tách biệt, thậm chí sau quá trình phát triển của khoa học, kĩ thuật, thì thần thoại không chỉ còn lại như di sản của thế giới quan nguyên thủy và của hình thức kể chuyện cổ xưa. Chưa nói tới mối quan hệ chặt chẽ giữa tôn giáo với thần thoại, một số đặc trưng của nhận thức có thể được bảo tồn lâu dài trong nhận thức nhân dân cùng với những nhân tố của nhận thức triết học, khoa học và với việc sử dụng những logic khoa học cổ xưa.

(E.M.Mêlêtinxki (chủ biên) : *Từ điển thần thoại*,
NXB Bách khoa Xô Viết, M, 1991, tr 653-654, Bùi
Mạnh Nhị dịch)

THẦN THOẠI VÀ THẦN THOẠI VIỆT NAM

CHU XUÂN DIỄN

7ập hợp những truyện kể dân gian về các vị thần, những nhân vật anh hùng, các nhân vật sáng tạo văn hóa, phản ánh quan niệm của người thời cổ về nguồn gốc của thế giới và của đời sống con người.

Việc nghiên cứu thần thoại từ lâu đã trở thành một bộ môn riêng. Đầu thế kỉ XIX, các nhà ngữ văn học Ấn - Âu nghiên cứu thần thoại Ấn Độ cổ đại, Iran cổ đại, Giécmanh cổ đại, và so sánh với thần thoại Hy Lạp, La Mã cổ đại vốn đã được châu Âu biết đến từ rất sớm, từ đó đã đề xuất những lí thuyết làm cơ sở cho sự hình thành trường phái thần thoại. Trường phái này coi thần thoại là sự giải thích và nhân cách hóa nghệ thuật các hiện tượng của vũ trụ, mà con người chưa hiểu nổi, như sự vận hành của mặt trời, trăng sao, các hiện tượng gió bão... Cũng theo trường phái này, thì các nghi lễ, các truyện cổ tích đời sau chính là những "mảnh vụn" của các truyện thần thoại đời trước và các nhân vật cổ tích cũng chỉ là sự nhân cách hóa các hiện tượng thiên văn và khí tượng. Từ giữa thế kỉ thứ XIX, cùng với sự phát triển của bộ môn dân tộc học, đã dần dần phát hiện ra được vốn thần thoại phong phú của các dân tộc chậm tiến ở các lục địa khác; đồng thời nhiều văn bản thần thoại cổ của Ai Cập cổ đại, Babilon cổ đại... cũng tìm thấy lại. Do đó, có thể nói, đến lúc này giới khoa học đã có trong tay kho tàng thần thoại của hầu hết các nước trên thế giới. Thời kì này đã hình thành trường phái nhân chủng, giải thích thần thoại như là một sản phẩm của trí tưởng tượng nhân cách hóa, của quan niệm vạn vật hữu linh, thần thoại hóa giới tự nhiên. Một số người thuộc trường phái này còn thấy ở thần thoại sự phản ánh các sự kiện có thật, cho rằng các hình tượng thần thoại là hình ảnh về những người đã mất, về tổ tiên, các thủ lĩnh của thị tộc, bộ lạc... Đầu thế kỉ XX, trong số những nhà nghiên cứu thuộc trường phái xã hội học Pháp và trường phái chức năng Anh, có lí thuyết cho rằng thần thoại được sáng tạo ra để giải thích cho việc nghi lễ, cúng tế. Những người theo thuyết phân tâm học của Phơrơt thì lại xem thần thoại là một biểu hiện của sự giải thoát những cảm xúc tính dục bị ức chế và nằm sâu trong tiềm thức con người thời cổ.

Chủ nghĩa Mác đã giải quyết vấn đề thần thoại một cách triệt để hơn cả, bằng cách gắn liền thần thoại với thời đại sinh ra nó. Ra đời và phát triển trong các xã hội nguyên thủy, thần thoại là sản phẩm của một trình độ nhận thức của nhân loại. Ở trình độ này, do chưa hiểu được quá trình thực tế diễn ra trong tự nhiên, xã hội và đời sống con người, người nguyên thủy đã giải thích các quá trình ấy như là kết quả những hoạt động của các lực lượng siêu nhiên. Lối tư duy ấy được coi là lối tư duy thần thoại rất phổ biến trong các xã hội cổ xưa. Trong các truyện thần thoại, những điều quan sát thực tế, những kinh nghiệm lao động và kinh nghiệm lịch sử - xã hội hòa lẫn vào lối tư duy thần thoại, đã làm nảy sinh những hình tượng nghệ thuật - thần thoại giàu trí tưởng tượng. Mác viết : "bất cứ một truyện thần thoại nào cũng đều khắc phục, khống chế và nhào nặn các lực lượng của tự nhiên trong trí tưởng tượng và nhờ trí tưởng tượng" và "thần thoại... là tự nhiên và bản thân các hình thái xã hội được trí tưởng tượng của nhân dân chế biến một cách nghệ thuật và vô ý thức".

Thần thoại có quan hệ tín ngưỡng tôn giáo. Đại bộ phận thần thoại là những truyện kể về các vị thần và các lực lượng siêu nhiên chi phối mọi hoạt động của giới tự nhiên và đời sống con người, và người nguyên thủy tin rằng điều ấy là có thực. Nhiều thần thoại gắn với các nghi lễ tôn giáo ma thuật và dường như có mục đích giải thích nguồn gốc và nội dung ý nghĩa của các nghi lễ đó. Có những nhân vật thần thoại được thờ cúng, và ở Việt Nam cho tới trước Cách mạng tháng Tám, một số khá lớn các tín ngưỡng đã được ngưỡng thờ, làm thành hoàng, bảo lưu dưới dạng thần tích. Những thần thoại có quan hệ như một bộ phận hợp thành với tôn giáo tín ngưỡng như vậy thường bị ý nghĩa thần bí lẫn át, che lấp mất các yếu tố nhận thức - thẩm mĩ là các yếu tố cơ bản tạo thành bản chất của thần thoại với tư cách là một trong những thể loại cổ nhất của văn học dân gian. Với tư cách là một thể loại văn học dân gian, thần thoại phản ánh nhận thức của người thời cổ thông qua các hình tượng nghệ thuật - thần thoại tượng trưng. Song người nguyên thủy không có ý thức coi đó là những sáng tác nghệ thuật đúng với nghĩa của nó, nghĩa là không tự giác xây dựng và sử dụng các hình tượng thần thoại như là một phương tiện nghệ thuật để phản ánh nghệ thuật. Trí tưởng tượng nghệ thuật của họ còn hòa lẫn với tư duy thần thoại. Vì vậy họ tin rằng các hình tượng thần thoại là những hình ảnh có thực về tự nhiên và đời sống con người. Cái có thực này được bao phủ trong một vầng hào quang thần thánh. Vì đó là cái có thực có tính chất nguyên mẫu, do đó có tính chất mẫu mực thiêng liêng. Chỉ khi nào niềm tin ấy mất đi thì hình

tượng thần thoại mới bộc lộ rõ ý nghĩa tượng trưng của nó, mới được xem như là những biểu tượng, những ẩn dụ nghệ thuật.

Thần thoại là một thể loại văn học dân gian chỉ có thể xuất hiện trong giai đoạn thấp của sự phát triển xã hội và của sự phát triển nghệ thuật. Trong giai đoạn đó, thần thoại đã có một vai trò tích cực trong đời sống của con người : đó là một phương tiện nhận thức quan trọng của người nguyên thủy, cũng là một trong những nguồn gốc hình thành những giá trị tinh thần truyền thống đầu tiên của dân tộc. Đối với người đời sau, thần thoại không những có giá trị như là những tài liệu quý cho khoa học, dân tộc học, sử học, tôn giáo..., mà còn có giá trị thẩm mĩ to lớn, còn hấp dẫn chúng ta bằng những hình tượng nghệ thuật độc đáo vì đã được sản sinh ra trong "những điều kiện xã hội vĩnh viễn không bao giờ trở lại nữa" (Mác).

Ở Việt Nam, những văn bản cổ nhất ghi chép thần thoại đã tìm thấy được cho tới nay là từ các thế kỉ XIV, XV (*Việt điện u linh tập*, *Lĩnh Nam chích quái*). Thời phong kiến, nhiều thần thoại Việt Nam được biên soạn lại dưới hình thức các truyền thuyết dã sử (trong các loại dã sử kí, địa chí, kí, tập văn...) và dưới hình thức các thần tích. Cho tới nửa đầu thế kỉ XX, nhiều thần thoại Việt Nam vẫn còn tồn tại dưới dạng truyền miệng với tư cách là những truyện kể nghệ thuật; một số đáng kể vẫn còn gắn liền với phong tục nghi lễ, làm thành một nội dung của những phong tục nghi lễ ấy hoặc dường như được kể lại để giải thích nguồn gốc. Một phần quan trọng những thần thoại này đã được giới khoa học sưu tầm, miêu tả và được hệ thống hóa trong các công trình nghiên cứu văn học dân gian và nghiên cứu dân tộc học (*Lược khảo về thần thoại Việt Nam*, 1956)... Thần thoại Việt Nam được ghi chép hoặc truyền miệng ở các thời kì về sau thường có sự pha trộn, nhiều khi khó phân biệt với các truyện kể dân gian thuộc các thể loại truyền thuyết và truyện cổ tích. Có thể dùng tiêu chuẩn nội dung để tài để phân biệt thần thoại thời nguyên thủy với các loại truyện cổ tích, truyền thuyết đời sau; theo tiêu chuẩn này thì thần thoại Việt Nam gồm các nhóm sau đây :

1. *Nhóm thần thoại suy nguyên luận* gồm những truyện kể nhân cách hóa và giải thích nguồn gốc vũ trụ, của các quá trình diễn ra trong giới tự nhiên và cuộc sống muôn loài (các truyện *Thần Trụ Trời*, *Nữ thần Mặt Trăng*, *Nữ thần Mặt Trời*, các truyện *Thần Mưa*, *Thần Gió*, *Thần Biển*, *Sơn Tinh - Thủy Tinh*..., các truyện về nguồn gốc của muôn loài...).

2. *Nhóm thần thoại lịch sử* gồm những truyện kể về nguồn gốc dân tộc (các truyện *Lạc Long Quân và Âu Cơ*, *Quả bầu tiên*...), về sự nghiệp

dựng nước và giữ nước trong buổi bình minh của lịch sử dân tộc (các truyện *Thần Tản Viên*, *Ông Dóng*, *An Dương Vương*...). Thuộc nhóm này có thể kể cả những truyện về các nhân vật sáng tạo văn hóa (các truyện *Nữ thần nghề mộc*...).

Về kết cấu, thần thoại không phải là những tác phẩm có cốt truyện hoàn chỉnh và ổn định mà thường chỉ là những mẫu truyện hoặc tình tiết mà người kể hoặc người biên soạn có thể tùy ý sắp xếp theo những hệ thống ít nhiều khác nhau. Cũng vì vậy mà tuy có thể căn cứ vào nội dung đề tài phân thành hai nhóm thần thoại trên đây, song những đề tài ấy vẫn thường xen kẽ với nhau trong cùng một truyện (truyện *Sơn Tinh - Thủy Tinh* vừa phản ánh hiện tượng lũ lụt, vừa gắn với các sự kiện lịch sử thời Hùng Vương; truyện *Ông Dóng* kể chiến công của người anh hùng bảo vệ bộ lạc, lại có khá nhiều mẫu đề thần thoại suy nguyên...). Trong quá trình lưu truyền về sau, thần thoại thường trải qua nhiều sự thay đổi thêm bớt. Điều đó làm cho kết cấu của thần thoại thường rất phức tạp về chủ đề và về các tầng lịch sử - văn hóa.

Thần thoại của dân tộc Việt và của các dân tộc anh em khác ở Việt Nam có nhiều nét tương đồng (ví dụ những truyện kể về nguồn gốc các dân tộc, về thần Tản Viên...), do có thể phát sinh cùng một nguồn, hoặc do có sự vay mượn ảnh hưởng lẫn nhau trong quá trình phát triển của các mối quan hệ lịch sử - văn hóa lâu đời. Trong thần thoại của các dân tộc ở Việt Nam cũng có nhiều yếu tố thần thoại của nhiều tộc người ở Trung Quốc, phản ánh những mối quan hệ lịch sử - văn hóa qua lại giữa hai nước ngay từ những thế kỉ đầu Công nguyên. Xuyên qua những mối quan hệ ảnh hưởng lẫn nhau ấy, xuyên qua các kết cấu thường rất phức tạp về chủ đề và về các tầng lịch sử - văn hóa ấy, thần thoại Việt Nam đã vẽ lên được, trên những nét lớn, một bức tranh thần thoại hóa về đất nước, con người và những sự kiện lịch sử, xã hội quan trọng trong buổi bình minh của lịch sử dân tộc, đồng thời ghi nhận những giá trị tinh thần truyền thống đầu tiên của dân tộc : cần cù xây dựng đất nước, đoàn kết dân tộc, bất khuất kiên cường trong đấu tranh bảo vệ cộng đồng, bảo vệ lãnh thổ.

(Theo *Từ điển Văn học*, tập II, NXB KHXH, 1984, tr 356 - 357)

THẦN THOẠI ẤN ĐỘ*

LƯU ĐỨC TRUNG

Sáng tác dân gian truyền miệng của nhiều chủng tộc, nhiều địa phương thừa kế lẫn nhau, hòa hợp lẫn nhau trong quá trình hình thành dân tộc Ấn Độ. Nói đến Ấn Độ người ta nghĩ ngay đến thế giới thần thoại kì ảo đó. Nội dung thần thoại Ấn Độ rất phong phú và hết sức hấp dẫn.

Trước khi người Aryan— một chủng tộc gốc gác từ bờ biển Caxpien mà Ăngghen gọi là "dân du mục tiên tiến" chưa tràn vào đất Ấn thì chủng tộc ở đây như Sumêrian, Đravidian, Naga... tôn thờ và ca ngợi thần Núi, thần Sông, thần Cây cối, thần Súc vật, thần Rắn, thần Rồng và các thứ yêu tinh quỷ quái khác dưới hình thức vật tổ, theo chủ nghĩa tôtem. Đặc biệt họ tin ngưỡng thần Mẹ và thờ cúng âm lực, coi âm vật (Yôni) là nguồn gốc của mọi sáng tạo. Cạnh Yôni, họ thờ cúng dương vật (Linga). Hai thần đó được biểu hiện bằng một khối đá hoặc đất sét cứng hình trụ có chóp tròn hoặc tháp nón đặt trên một cái bệ hình tam giác hoặc hình tròn. Họ cho rằng mọi sự sinh sôi nảy nở trong trời đất, con người, súc vật ngày càng đông đúc, mùa màng cây cối tốt tươi đều do đức cái hay âm dương kết hợp với nhau. Vào khoảng 1500 trước C.N, sau khi người Aryan vào đất Ấn thì thần thoại Ấn Độ mới bắt đầu phát triển thành hệ thống :

1. Hệ thống thần vũ trụ, thiên nhiên

Hình ảnh gần gũi nhất mà người Aryan xưa thờ là Trời Đất, xem đó là đấng sáng tạo ra muôn loài. Họ gọi Trời là Đyaux (Trời Cha). Họ quan niệm Trời Đất luôn gắn liền với nhau. Đyaux và Aditi (Đất Mẹ) lấy nhau sinh ra các Aditya. Các Aditya đó là các thần linh, gồm con người, cây cối, súc vật, tính nết, tình cảm... Con số Aditya đầu tiên là bảy, sau đó lên tới mười hai và về sau có vô số Aditya khác. Aditya được sinh ra để điều hành mọi sinh hoạt trong trời đất, trong vũ trụ, trong loài người. Các thần linh trong tập thần ca *Rig Vêda* (X. Vêda) ngụ ở khắp ba cõi: trời hay thiên giới, không trung hay cõi trung gian và đất hay hạ giới.

*Để bạn đọc có thể so sánh thần thoại Việt Nam với thần thoại của một số nước khác, chúng tôi giới thiệu thêm bài về thần thoại Ấn Độ và Hy Lạp.

Thần cai quản thiên giới là Mặt Trời, thần cai quản không trung là Gió và thần cai quản hạ giới là Lửa. Trong thần thoại Ấn Độ, thần Lửa (Anhi) được coi là một vị thần khá quan trọng có ảnh hưởng rất lớn đến đời sống con người cho nên Anhi được ca ngợi rất nhiều. Trong *Rig Vêda* có hơn hai trăm bài ca ngợi thần Lửa. Về hình tượng, Anhi được người Aryan miêu tả : mình đỏ và vàng, có hai đầu, bảy lưỡi và tay cầm một chiếc rìu, một ngọn đuốc, một cây quạt và một chuỗi hạt. Anhi ngồi trên xe có bảy con ngựa đỏ kéo. Khói là cò, gió là bánh xe. Anhi có mặt khắp ba cõi, mỗi nơi biến hình dạng mỗi khác và nhiệm vụ khác nhau. Lửa ở hạ giới có sứ mệnh làm trung gian giữa con người và thần linh, thiêu đốt những lễ vật để dâng lên trời, lửa ở không trung giúp thần Indra làm ra sấm sét, lửa ở trên trời giúp cho thần Mặt Trời (Xurya) tỏa ra sức nóng. Anhi còn được mệnh danh là đấng-thâm-nhập-khắp-nơi, biết được mọi việc, soi sáng khắp mọi nơi, đốt cháy hết tất cả, không từ một vật gì dù trong sạch hay uest tạp. Anhi có lúc giận dữ, nhưng có lúc cũng dịu dàng hiền hậu, yêu mọi người mọi vật, sẵn sàng cung cấp đồ ăn thức uống cho loài người, làm cho họ ngày càng ấm no, giàu có thêm. Người Aryan coi thần Anhi là "người bạn tốt nhất", hay "người chúa của cải", "người chế tạo và ban phát thức ăn", là một "thành viên", là "con đẻ" của Angira (Angira là tên thị tộc của người Aryan tìm ra lửa). Thần Gió (Vayu) là thần cai quản không trung. Vayu do từ gốc "Vâ" trong tiếng Phạn là thổi, được coi là hơi thở của lửa, là sinh khí của vũ trụ, là mạch sống của muôn loài. Vayu có nhiệm vụ làm trong sạch bầu trời và cùng với lửa chuyển các lễ vật cho thần linh. Vì mưa gió đi liền nhau cho nên có lúc người Aryan nhập Indra và Vayu làm một, Indra cũng được xem là vị thần cai quản không trung. Người Aryan miêu tả thần Vayu mình trắng toát, hùng dũng, mang cung tên ngự trên một chiếc xe bằng vàng có ngựa kéo lao vút khắp chân trời. Có lúc thần lang thang khắp nẻo đường trên không trung, thần không ngủ, không nghỉ chân một tí nào. Thần sinh ra trước muôn loài, thần là mầm mống của thế gian, là hồn sống của các thần, là bạn của nguồn nước, thần chuyển động, làm theo ý muốn của mình. Ngoài tính cách hùng mạnh, nhanh nhẹn, sinh động, Vayu còn là thần đa tình, chuyên rủ rê và ăn nằm với các vũ nữ thiên thần. Thần yêu hàng trăm cô gái con vua Cuxanabha nhưng các cô từ chối. Thần tức mình bắt các cô phải chịu công lưng. Vayu đã từng chọc ghẹo vũ nữ Angiana mà để ra tướng khỉ Hanuman, nhân vật có tài thần thông biến hóa, có thuật phi hành giỏi rất nổi tiếng được miêu tả trong các sử thi *Mahabharata* và *Ramayana*. Thần Xurya cai quản thiên giới. Xurya do từ gốc trong tiếng Phạn "Xur" hay "Xvar" có nghĩa là sáng chói. Thần Xurya là nguồn gốc

của thời gian, là con mắt của vũ trụ, là nguyên nhân của ban ngày. Thần tồn tại mãi mãi, tất cả các thần linh khác đều là thành phần của thần. Về hình tượng, Xurya được miêu tả là vị thần mình màu đồng đỏ, tóc và râu màu vàng, ngự trên xe do bảy con ngựa hồng dữ tợn kéo đi rất nhanh. Thần đội vương miện, đeo vòng tỏa ánh hào quang chói lọi khắp mọi phương trời. Thần Xurya được coi là thủy tổ của người Ấn Độ, đẻ ra Manu, người đầu tiên sống trên trần thế. Manu sinh ra Ikxuacu - người sáng lập ra triều đại Mặt Trời. Chàng sinh ra được một trăm con trai và từ một trăm đó mà sinh ra vô số con cháu khác, trong đó có anh hùng Rama trong sử thi *Ramayana*. Trong hệ thống thần vũ trụ, thiên nhiên còn nhiều thần quan trọng khác được ca ngợi và tôn thờ ở vị trí tối cao như thần Varuna (Bầu Trời), Sôma hay Chandra (Mặt Trăng), Rudra (Bão Táp) v.v...

2. Hệ thống thần sáng tạo và thủy tổ loài người

Những con người đầu tiên của loài người được miêu tả trong thần thoại Ấn Độ là Vixuacacma hay Tôaxtôri (người sáng thế), Pragiapati (thủy tổ loài người), Purusa (người khổng lồ) và Manu (người nguyên thủy).

Vixuacacma có nghĩa là làm ra thế giới. Người Aryan cho rằng Vixuacacma là người đầu tiên làm ra nhà cửa cho các thần ở, rèn đúc vũ khí và công cụ cho các thần dùng. Vixuacacma là cha của thần Indra (thần sấm sét), là Tôaxtôri, người thợ rèn thiên thần. Tôaxtôri đã rèn lưỡi tầm sét bằng vàng có nghìn mũi nhọn và cạnh sắc cho thần Indra và các thần khác, chế tạo ra chiến xa rất đẹp, làm ra những chén ngọc để uống rượu sôma v.v... Còn Pragiapati, thủy tổ của loài người lại có nhiều truyện kể rất thiết thực, rất giống đời sống và tài năng của các tù trưởng, các thủ lĩnh điều khiển công việc của cộng đồng người Aryan. Pragiapati theo từ nguyên là Bô dân, về sau trở thành khái niệm chung : Đấng sáng tạo, người đã phát triển dòng giống của loài người. Xưa kia các thần sống thành ba ga-na (thị tộc): Vasu, Rudra, và Aditya. Ba ga-na này do đấng Pragiapati sáng tạo ra, sau đó, Pragiapati phát cho các thần một ngọn lửa để thờ chung. Một năm sau, ngọn lửa đó sinh ra một con bò cái. Pragiapati giao con bò đó cho ga-na Vasu nuôi trước, con bò cái này đẻ ra được 333 con bò cái khác. Pragiapati lại giao con bò gốc cho ga-na Rudra nuôi, ga-na này cũng được 333 con bò cái; sau đó giao cho ga-na Aditya nuôi, ga-na này cũng được số bò như vậy. Thế là nhờ có Pragiapati và sự cố gắng của các thần mà từ một con bò cái lại có thêm được 999 con bò cái khác, cộng cả thấy là 1000 con. Số bò đó nhập lại chia cho 3 ga-na ngày càng phát triển đông đúc. Cuối thời đại Vêda, người Ấn cổ

xưa ca ngợi và thờ Người khổng lồ (Purusa), quan niệm chính Người khổng lồ là nguồn gốc của vũ trụ và muôn loài, người sinh ra mọi thứ trên cõi đời từ chất béo cho đến bài ca trắng và rượu ngọt. Con người có mặt trong xã hội Aryan cũng do Purusa sinh ra và được xếp đặt như sau : mồm của Người khổng lồ ư ? Đó là người Ba-la-môn; tay ư ? Là người Ragianya (về sau là Ksatria, đẳng cấp quý tộc, vua chúa và võ sĩ); đùi ư ? Là người Vaixya (người chăn nuôi, canh tác, thợ thủ công); còn bàn chân ư ? Là người Xudra (nô lệ, cùng đinh). Đó là dấu hiệu xã hội người Aryan đã bắt đầu phân hóa thành đẳng cấp, chế độ nô lệ ra đời. Thần thoại cuối cùng về con người nguyên thủy là truyện Manu (thủy tổ của loài người). Manu có nghĩa là người, dùng để chỉ tổ tiên của loài người. Mỗi Manu trị vì thế gian trong một thời hạn dài 4.320.000 năm, gọi là thời đại Manu (Manuantara). Manu đầu tiên đặt ra luật Manu, các Manu nối tiếp chiếu theo đó mà trị vì thế gian.

3. Hệ thống bộ ba thần tượng Tririmurti (Brahma-Visnu - X.Siva)

Thần thoại Brahma. Danh từ Brahma đã xuất hiện rất sớm trong *Vêda*, mới đầu có nghĩa là của cải, đồ ăn, công xã; nhưng khi tầng lớp tu sĩ Ba-la-môn trở thành đẳng cấp thống trị thì họ tôn thờ Brahma thành Đấng tối cao hay gọi là thần Ba-la-môn và cũng từ đó, thần thoại Ba-la-môn ra đời. Tài liệu văn học chủ yếu của giai đoạn này về thần thoại Ba-la-môn là tập *Brahmana*, *Upanixat*, về sau có thêm thần tích *Purana*. Có nhiều truyện kể khác nhau về sự ra đời của thần Brahma. Có truyện kể rằng, Brahma ra đời là do cuộc phối hợp của Đấng tối cao và năng lực của thần Maya (ảo tượng). Một truyện khác nói Brahma sinh ra từ một quả trứng vàng trôi lênh bênh trên mặt biển nguyên thủy vô bờ bến. Sau khi nằm trong trứng một năm, Brahma chia trứng làm đôi, nửa bằng bạc hóa thành đất, nửa bằng vàng hóa thành trời, màng dày của lòng trắng hóa thành núi non, màng mỏng của lòng đỏ hóa thành sương mù và mây, những tia máu thành sông, nước thành biển. Một truyện kể thứ ba khá phổ biến cho rằng Brahma sinh ra trong hoa sen từ rốn của thần Visnu. Do điển tích này mà Brahma còn có tên là Nabhi-gia (tự rốn sinh ra) hoặc Abia-gia (từ hoa sen sinh ra). Brahma có năm đầu, nhưng về sau thần Siva (thần Phá hủy) hủy mất một cho nên còn lại bốn đầu. Vì thế Brahma có tên gọi là thần Bốn đầu hay Bốn mặt.

Theo nhiều thần thoại, Brahma còn là thủy tổ của văn học, nghệ thuật, kiến trúc, hội họa, ca múa, âm nhạc, v.v..., là Đấng sáng tạo, ban

phát tri thức cho nhân loại, là người đã sản sinh ra pho thần ca *Vêda*, là người đã sai khiến Bharat soạn cuốn *Bàn về nghệ thuật sân khấu Natyaxastora*, là người đã bày cho các nhà thơ Vyasa và Vanmiki sáng tạo hai tập sử thi *Mahabharata* và *Ramayana*. Người Ba-la-môn đã quy tất cả công lao sáng tạo về cho Đấng Brahma và miêu tả thần này có màu da đỏ hồng, đỏ là tượng trưng cho nguyên lí sáng tạo thiên nhiên. Brahma có bốn tay, tay thứ nhất cầm pho *Vêda*, tay thứ hai cầm trượng, tay thứ ba cầm cung, tay thứ tư cầm bình nước. Hình ảnh thông thường là người có bốn đầu, mang hàm râu, cười con thiên nga. Tóm lại, thần thoại Brahma ít hơn thần thoại Visnu và Siva. Nhân vật Brahma có nhiều trong một số truyện chẳng qua là người ta thêm thắt và để đề cao Brahma, có chỗ lẫn lộn với thần Visnu và Siva, nhân vật Brahma trong trường hợp đó không quan trọng lắm đối với cốt truyện. Brahma vốn là ý niệm triết học duy tâm thần bí do đẳng cấp đạo sĩ Ba-la-môn đặt ra không phải bắt nguồn từ tín ngưỡng dân gian cho nên thần tượng này ngày càng trừu tượng, siêu hình.

4. Thần thoại Siva

Siva có nghĩa là tốt lành. Trong thần ca *Vêda* không có vị thần này; nhưng về tính cách thì rất giống thần Rudra (Bão táp), Indra (Sấm sét), Marut (Giông tố). Thần Siva vừa ác vừa thiện, cho nên khi đến thì gây cho loài người nỗi lo sợ, khi về thì đem lại niềm vui. Thần có nhiệm vụ phá hủy và tiêu diệt vạn vật và sinh linh, nhưng sau đó lại hồi phục sức khỏe và sự sống cho muôn loài. Hình tượng Siva được mô tả : da trắng tượng trưng cho bản chất tinh khiết; ba con mắt tượng trưng cho Mặt trời, Mặt trăng và ngọn Lửa thế gian, có thể nhìn thấu quá khứ, hiện tại và tương lai; mái tóc rối tượng trưng thần Gió, sông Hằng chảy từ trên mái tóc xuống tượng trưng cho sự trong sạch, bởi vậy "mang dòng sông Hằng trên đầu, thần có tất cả mọi phương tiện giải thoát thế gian"; miếng da hổ tượng trưng cho sức mạnh thiên nhiên mà Siva chế ngự được; bốn cánh tay tượng trưng cho bốn phương và biểu hiện chức năng thống trị của Siva; một tay cầm cây chĩa ba biểu hiện sự sáng tạo, bảo vệ và hủy diệt, một tay cầm rìu biểu hiện sức mạnh tuyệt đối, một tay ra hiệu xua đuổi sự sợ hãi và một tay ban phúc lành. Thần Siva mang thuộc tính phá hủy, có tính chất triết học trừu tượng, thần được đồng nhất với thần Chết và thần Thời gian là những động lực phá hủy vũ trụ. Nhưng đó chưa phải là thuộc tính duy nhất, mà Siva có quyền lực sáng tạo như Brahma và có khả năng bảo vệ như thần Visnu. Thần thoại Siva nhiều và dài, chúng tôi địa vị Siva trong bộ ba Trimurti có ưu thế hơn cả.

5. Thần Visnu

Visnu do từ gốc "Vish", có nghĩa là tràn lan, thâm nhập. Tên Visnu xuất hiện rất sớm trong những bài thơ đầu tiên của *Rig Vêda*. Visnu chỉ thuộc tính của mặt trời, thuộc tính đó được xem như là một thần lực khiến mặt trời vượt qua bảy tầng vũ trụ và chỉ bằng ba bước đi. Đi đến đâu rắc bụi vàng đến đó. Bụi vàng chính là ánh sáng mặt trời; ba bước đi biểu hiện : lửa trên mặt đất, chớp trên không và mặt trời trên cao; hoặc là ba vị trí của bản thân mặt trời : lúc mọc, lúc đỉnh đầu, lúc lặn. Từ thần lực của mặt trời dần dà Visnu thu hút cả thuộc tính của Indra và trở thành lực lượng chinh chiến hùng mạnh để bảo vệ thế gian. Visnu trở thành thần bảo vệ được đưa vào thần phả của đạo Hindu và được tôn là Đấng duy nhất tự tồn tại trong bộ ba Trimurti. Về hình tượng, Visnu được mô tả rất nhiều kiểu. Có sách nghiên cứu liệt kê 24 hình ảnh khác nhau của Visnu, chưa kể hàng chục kiếp hóa thân khác. Hai hình ảnh thông thường nhất là Visnu nằm nghỉ trên mình con rắn thần Sesa bồng bênh trên mặt biển Ananta (vô biên) hoặc Visnu đứng thẳng bốn tay nắm giữ bốn vật tượng trưng là vỏ ốc, đĩa tròn, bông sen và cái chùy. Thần tích Visnu rất nhiều những đề tài về quỷ thần xung đột, những biến đổi thiên văn vũ trụ, những kì tích của anh hùng vua chúa đều được nhào nặn thành những truyện Visnu hóa thân. Có cả bảy mươi kiếp hóa thân của Visnu, năm kiếp vật : cá, rùa, lợn rừng, sư tử, ngựa và năm kiếp người : người lùn, dũng sĩ Parasurama, hoàng tử Rama, anh hùng Crixna, đức Phật Buda. Mười truyện Visnu hóa thân trên đây là những truyện riêng rẽ của nhiều bộ lạc, của nhiều địa phương, nhiều thời đại và nhiều quan niệm khác nhau.

Ngoài hệ thống thần thoại trên đây còn có thần thoại về tình cảm, về tình yêu. Cama là vị thần tình yêu của Ấn Độ. Sau thần thoại là giai đoạn anh hùng ca ra đời với hai bộ sử thi lớn nhất là *Mahabharata* và *Ramayana*.

Nhìn chung, mới đầu thần thoại Ấn Độ mang bản chất hỗn nhiên chân thật nhưng từ khi xuất hiện những khái niệm Brahma (Đấng sáng tạo), Atman (linh hồn), Maya (ảo tưởng) thì mĩ cảm của người Ấn Độ xưa bắt đầu bị hương khói của tôn giáo che mờ, kinh kệ phù chú trùm lấp. Từ đó, thần thoại Ấn Độ ngày càng rối rắm, phức tạp, thần bí xa dần cơ sở hiện thực của nó. Mặc dầu có những hạn chế đó, thần thoại Ấn Độ vẫn là nguồn tài liệu phong phú và vô giá để tìm hiểu nền văn minh cổ đại Ấn Độ và loài người, nó là nguồn đề tài sáng tác vô tận của văn học Ấn Độ bất cứ thời đại nào.

(Theo *Từ điển Văn học*, tập II, NXB KHXH, 1994)

THẦN THOẠI HY LẠP

NGUYỄN VĂN KHỎA

Những thần thoại truyền thuyết ra đời ở khu vực Đông Nam Địa Trung Hải, nơi đã phát sinh nền văn minh Cret-Miken (3.000 – 1.000 năm trước C.N) trải qua một quá trình tiến triển hết sức phức tạp và lâu dài dần trở thành thần thoại Hy Lạp, còn gọi là thần thoại cổ điển – một gia tài phong phú, giàu ý nghĩa nhân văn và thẩm mỹ, có giá trị phổ biến trong đời sống văn hóa nhân loại xưa cũng như nay. Thần thoại La Mã là mô phỏng lại thần thoại Hy Lạp.

1. Nguồn gốc của thế gian và các vị thần

Thuở khởi thủy chỉ có Khaôx, một khoảng không gian mơ hồ, tối tăm, hoang dại. Từ Khaôx ra đời nữ thần Đất mẹ Gaia, từ Gaia ra đời thần Bầu trời Uranôx. Từ Khaôx còn ra đời thần Tình yêu Erôx. Nhờ có Erôx nên vạn vật muôn loài mới giao hòa, gắn bó với nhau và sinh sôi nảy nở. Ngày và Đêm cũng từ Khaôx mà ra. Gaia lấy Uranôx sinh ra ba lớp con khổng lồ :

1) *Sáu nam thần Tităng và sáu nữ thần Titanit.* Các Tităng lấy Titanit sinh con đẻ cái để cai quản thế gian (Tităng Ôkêanôx đẻ ra 3.000 trai, 3.000 gái để cai quản sông suối. Tităng Hipêrionôx đẻ ra thần Mặt trời Hêliôx, nữ thần Mặt trăng Xôlê-nê, nữ thần Rạng đông Eox v.v...).

2) *Ba thần Kiclôp,* những thợ rèn khéo tay đã làm ra sấm, chớp và sét.

3) *Ba thần Hêcatôngkhia* có 50 đầu và 100 tay.

Uranôx ghét lũ con Kiclôp và Hêcatôngkhia, tống giam chúng xuống địa ngục Tactar. Nữ thần Gaia bày mưu với Tităng Crônôx (thần thoại La Mã Xatuyêc) giết chết Uranôx giải thoát cho các con. Máu Uranôx nhỏ xuống đất sinh ra những thần Đại khổng lồ Gigăngtôx, nhỏ xuống vùng biển đảo Sip sinh ra nữ thần Tình yêu và Sắc đẹp Aphrôditơ. Crônôx nắm quyền điều khiển thế gian song vẫn sợ bị phế truất. Thần lại giam Kiclôp và Hêcatôngkhia xuống địa ngục. Cẩn thận hơn nữa, để đứa con nào, Crônôx nuốt luôn đứa con ấy. Đến đứa con thứ sáu, Dớt, nữ thần Rêa đem giấu sang đảo Cret và lấy một hòn đá bọc lại đưa cho Crônôx

nuốt. Lớn lên, Đot trở về Hy Lạp cho Crônôx uống liều thuốc thần, Crônôx phải nhả hết cả năm anh chị em của Đot. Tiếp đó Đot giải thoát cho các Kiclôp và Hêcatôngkhia để có lực lượng đương đầu với các Tităng. Trận giao tranh đầu tiên giữa phe Đot với các Tităng kết thúc thắng lợi. Nhưng còn phải hai trận nữa, với các Gigăngtôx, với quỷ thần Tiphông, phe Đot mới thắng lợi hoàn toàn. Đot lên ngôi xây dựng cung điện ở đỉnh núi Olemphơ. Từ đây chấm dứt quyền cai quản thế gian của các vị thần già, mở đầu thời đại cho các vị thần trẻ, các vị thần Olemphơ mà tiêu biểu là 12 vị thần tối cao do Đot cầm đầu. 1) Đot (thần thoại La Mã: Duypite) vị thần phụ vương của các vị thần và những người trần tục, có sức mạnh và uy quyền tuyệt đối, vị thần đồn mây mù, giáng sấm sét. 2) Pôdeidông (Neptuyn) anh ruột Đot, cai quản biển khơi với cây đinh ba gậy giống tổ. 3) Hădex (Pluytông) anh ruột Đot, cai quản thế giới âm phủ, có chiếc mũ tàng hình. 4) Hêra (Duynông) chị ruột Đot, vợ Đot, cai quản việc hôn nhân, hạnh phúc gia đình, bảo vệ các bà mẹ khi sinh nở cùng với trẻ sơ sinh. 5) Hextia (Vexta) chị ruột của Đot, bảo vệ bếp lửa gia đình. 6) Đêmetê (Xêrex) chị ruột Đot, bảo vệ mùa màng, nữ thần lúa mì. 7) Arex (Mars) thần Chiến tranh, con của Đot. 8) Apôlông, con của Đot, vị thần thiện xạ có cây cung bạc và những mũi tên vàng, thần Ánh sáng, Chân lí, Nghệ thuật. 9) Actêmix (Đian) em gái Apôlông, nữ thần Thiện xạ, Sản sản. 10) Atêna (Minecvơ) con gái Đot, nữ thần Trí tuệ, Khoa học, Nghệ thuật, nghề Thủ công, nữ thần Chiến tranh và Chiến thắng. 11) Hêphaixtôx (Vuyncanh) con Đot, thần Thợ rèn chân thọt. 12) Aphrôditơ (Vênuyx) nữ thần Tình yêu và Sắc đẹp có chiếc thắt lưng kì diệu có thể chinh phục mọi người.

2. Nguồn gốc loài người

Hai anh em Prômê-tê và Epimê-tê lấy đất sét nặn ra các con vật và ban cho mỗi con một đặc ân như : răng sắc, móng nhọn, cánh rộng, chân dài, lông dày, mắt tinh... để sinh tồn và tự vệ. Nhưng khi làm đến con người thì do đãng trí, Epimê-tê đã dùng hết nguyên liệu đặc ân, Prômê-tê phải chữa lại. Thần làm cho con người đứng thẳng lên bằng hai chân, làm cho thân hình con người đẹp đẽ hơn. Hơn thế nữa, Prômê-tê còn lấy cắp ngọn lửa thiêng, báu vật thiêng liêng của thần thánh đem ban cho loài người. Nhờ có vũ khí tuyệt diệu này, con người trở thành vô địch và thông tuệ, cai quản muôn loài. Thần Đot nổi giận bắt Prômê-tê xiềng vào núi đá và giáng tai họa xuống trừng phạt loài người. Thần cho làm một người thiếu nữ xinh đẹp Păngđor, giao cho nàng một cái hộp đem xuống tặng Epimê-tê và cấm ngặt không ai được mở hộp. Păngđor xuống trần

lấy Epimê-tê, một hôm nàng tò mò mở hộp. Lập tức hạt giống của mọi loại tai họa, bất hạnh mà Đơ-tơ bỏ vào trong hộp bay đi khắp nơi. Từ đó loài người sống với những nỗi bất hạnh và tai họa như : chiến tranh, đói rét, dịch bệnh, thù hằn, ghen tị, lừa đảo... Nhưng trong đáy hộp còn sót lại hạt giống hi vọng. Nhờ có hạt giống hi vọng mà loài người vẫn tiếp tục sống, không bị nỗi bất hạnh và tai họa đè bẹp.

Loài người sống trải qua 5 thời đại :

1) Thời đại Vàng, cuộc sống tràn đầy hạnh phúc, của cải phong phú dồi dào là của chung của mọi người. Con người sống với nhau trong tình hữu ái, lòng trung thực, trọng danh dự. Không có cảnh thu vén làm giàu, cướp đoạt, trộm cắp. Con người không hề biết đến tuổi già, bệnh tật và cái chết. Họ từ già cỗi đời trong một giấc ngủ yên và thần Đơ-tơ biến họ thành những vị thần nhân hậu sống với người trần để bảo vệ chân lí. Người ta còn gọi thời đại Hoàng kim là thời đại Crônôx.

2) Thời đại Bạc, bây giờ con người được sáng tạo ra bằng bạc chứ không phải là bằng vàng như thời đại trước. Con người sống không tốt đẹp như xưa. Nhiều thói xấu nảy sinh như thù hằn, ghen tị, tham lam, dối trá. Họ không xa lánh được những cám dỗ và rất ngu ngốc, hèn kém. Họ không kính trọng thần linh vì vậy mà thần Đơ-tơ mới nổi giận giáng sét chôn vùi xuống đất đen.

3) Thời đại Đồng, con người được sáng tạo từ cán của những ngọn lao đồng. Giống người đồng rất hung hăng, chỉ ưa thích những cuộc giao tranh đẫm máu. Trái tim họ không biết xúc động trước những cảnh đau thương, tang tóc. Hết thời này đến thời khác, họ lao vào các cuộc chém giết đến nỗi một ngày kia giống người này tự hủy diệt không còn sót một ai trên mặt đất.

4) Thời đại các vị anh hùng - nửa thần. Thế hệ người này đứng đắn hơn, ưu tú hơn thế hệ người Đồng, song tiếc thay những cuộc chiến tranh đã cướp đi cuộc sống của những con người thuộc dòng dõi thần linh đó. Thần Đơ-tơ thương xót họ, ban cho họ một đặc ân : sống một cuộc đời mới ở những hòn đảo hạnh phúc trên bờ Okêanôx.

5) Thời đại Sắt, con người được tạo ra bằng sắt sống trong cảnh thù hằn, xung đột, thiếu thốn, vất vả, cực nhọc, vất vả, lo âu. Họ đối xử với nhau trắng trợn, lạnh lùng, tàn nhẫn. Đời sống đạo đức sa sút đến mức tốt xấu lẫn lộn, phải trái chẳng phân minh. Cảnh lừa thầy, phản bạn, bất hiếu, bất nghĩa là chuyện bình thường. Chẳng có cái gì thiêng liêng cao cả, danh

dự bị vứt bỏ, lòng tôn kính thần linh nhạt phai. Quyền thế là sức mạnh thống trị tối cao vì thế người lương thiện thường bị kẻ ác tâm vu cáo, bôi nhọ, hãm hại. Các nữ thần Lương tâm và Công bằng phải từ bỏ thế giới loài người để bay về trời. Bất hòa, bạo lực, chiến tranh cứ bám riết lấy cuộc sống của giống người Sắt. Chẳng có phương kế gì để chấm dứt thời đại này được, thời đại này kéo dài mãi cho tới ngày nay... Giống người Sắt phải chịu đựng nỗi đau khổ của bệnh tật, tuổi già và cái chết, phải nai lưng ra làm việc mới có miếng ăn. Thần thánh ghét họ nên không ban cho họ một đặc ân gì.

3. Truyền thuyết về các anh hùng

Trong số những vị anh hùng con của Đot với một người phụ nữ trần tục đoán mệnh hoặc của các vị thần khác thì nổi bật hơn cả là người anh hùng Hêraclex (Hecquyn). Chàng đã lập 12 chiến công phi thường, vang dội đến tận trời cao. Vì thế nữ thần Hêra cuối cùng phải nguôi mối thù ghét đứa con riêng của thần Đot và chấp nhận cho Hêraclex được đứng vào hàng ngũ các vị thần Olempơ. Trong số 12 chiến công phi thường của Hêraclex như giết quái vật (sư tử, ác điểu, mãng xà...), đoạt báu vật (chiếc thất lung của nữ hoàng Hippôlit, bầy ngựa cái của Diômet...) thì có hai chiến công đặc biệt khác thường mà không chiến công của một vị anh hùng nào kể từ Pecxê cho đến Têđê sánh được. Đó là chiến công Hêraclex xuống âm phủ bắt chó ngao Xecbe về trần và chiến công đoạt những quả táo vàng ở tận miền biển Cực Tây do ba chị em tiên nữ Hexpêrit canh giữ. Những chiến công của anh hùng Têđê gắn liền với việc hình thành nhà nước Aten, người ta coi Têđê như là một anh hùng lịch sử.

Đương nhiên thần thoại Hy Lạp không chỉ có thế. Còn nhiều truyền thuyết phong phú, nhiều huyền thoại giàu ý nghĩa mà khoa học thần thoại đã nghiên cứu, tổng kết trong những cuốn từ điển thần thoại.

(Theo *Từ điển Văn học*, tập II, NXB KHXH, 1994)

MÔTÍP SÁNG TẠO VŨ TRỤ TRONG SỬ THI “ĐỀ ĐẤT ĐỀ NƯỚC”

ĐẶNG THÁI THUYỀN

7rong loại hình tự sự dân gian, các mô típ⁽¹⁾ là yếu tố hợp thành quan trọng của tác phẩm. Do vậy, việc nghiên cứu mô típ trong văn học dân gian có thể thấy được quy luật của sự hình thành tác phẩm và thể loại, mối quan hệ tương tác của các nền, các vùng văn hóa cổ, những quan niệm và nguyên tắc thẩm mĩ trong sáng tạo. Cố nhiên, không nên coi mô típ là cấu trúc cơ bản của tác phẩm, và phân tích mô típ theo phép cấu trúc như chủ nghĩa hình thức. Sử thi *Đề đất đề nước* của đồng bào Mường có nhiều mô típ văn hóa cổ. Thực tế này cho phép nghiên cứu mô típ để cố gắng xác định bản chất văn hóa, bản chất thẩm mĩ - lịch sử của tác phẩm.

Khảo sát các mô típ trong sử thi ĐĐĐN (*Đề đất đề nước* viết tắt) có thể quy vào một số dạng thức cơ bản. Ở bài này, chúng tôi chỉ đi vào một dạng thức, đó là dạng thức *SÁNG TẠO VŨ TRỤ*.

1. Mô típ hồng thủy

Trong đời sống nguyên thủy, những hiện tượng tự nhiên như núi lửa, sét, gió bão, mãnh thú... đều gây ấn tượng sâu. Nhưng sâu hơn cả là ấn tượng về lụt lội lớn. Bởi vì nước lụt trải ra trên diện rộng và để lại nhiều vết tích và hậu quả. Do vậy, thần thoại nhiều dân tộc đã mô tả lụt như một biến cố thay đổi vũ trụ.

Sử thi ĐĐĐN mô tả lụt như sau :

*Có một năm mưa dầm mưa dãi
Nước vượt khỏi bảy đồi U
Nước dâng qua chín đồi Bái.*

(Bản sưu tầm ở Thanh Hóa)⁽²⁾

Nước rút, một cây mọc lên có tới chín mươi cành. Cành chọc trời biến thành ông Thu Tha, cành bung xung biến thành bà Thu Thiên. Hai ông bà làm nên TRỜI ĐẤT. Tình tiết này đã từ mô típ cốt truyện phổ biến theo lược đồ sau :

Mưa - Lụt - Đòi trai gái sống sót sinh đẻ

Mưa nhiều ngày gây lụt lớn (hồng thủy). Đó là thực tế được nhận thức và mô tả trong thần thoại. Nhưng thần thoại nào cũng giải thích đó là ý định của thần thánh. Lụt làm loài người bị diệt. Đôi trai gái (thường là anh em ruột) thoát nạn nhờ trống, vỏ bầu lớn hoặc bè mảng. Sau đó tiến hành hôn nhân và sinh con. Loài người do vậy được phục hồi.

Xem xét môtip này trong sử thi ĐĐĐN lại không trùng hợp hoàn toàn với môtip phổ biến ở nhiều nơi. Ông bà Thu Tha - Thu Thiên không phải là đôi trai gái sót lại sau nạn hồng thủy như bao đôi trai gái trong thần thoại khác. Bản sưu tầm ở Hòa Bình không có ông bà này. Rõ ràng trong khi sáng tạo sử thi, môtip này đã bị coi là thứ yếu, bỏ cũng không phương hại gì đến cốt truyện sử thi. Thần thoại Việt có truyện đôi trai gái khổng lồ đào sông đắp núi Nữ Oa - Tứ Tượng. Trong ĐĐĐN cũng có đôi khổng lồ là Bướm Bạc - Bướm Bờ. Nhưng truyện về họ không thuộc môtip hồng thủy. Đồng bào Mường vùng Ba Vì (nay là ngoại thành Hà Nội)* như là cư dân bản địa, nơi phát sinh cốt truyện *Sơn Tinh - Thủy Tinh*. Nhưng truyện *Sơn Tinh - Thủy Tinh* không thấy trong sử thi ĐĐĐN. Điều này đặt ra những đoán định :

- Sử thi ĐĐĐN hình thành ngoài phạm vi Ba Vì.

- Sử thi hình thành vào lúc Mường đã tách thành cộng đồng riêng bên cạnh Việt (đương nhiên Mường và Việt trước đó là một cộng đồng người). Vì thế kho thần thoại chung từ xa xưa, Mường đã không quan tâm như chất liệu chính để sáng tạo sử thi, Mường đã tự khẳng định bằng việc sáng tạo cốt truyện mới. Mường đã giao lưu với cộng đồng láng giềng là Thái, và thế là thần thoại, sử thi Thái có điều kiện thâm nhập vào ĐĐĐN⁽³⁾.

Nếu những đoán định trên có cơ sở thực tế nào đấy thì khả năng thu hút thần thoại *Sơn Tinh - Thủy Tinh* vào sử thi ĐĐĐN vẫn có thể có. Vấn đề là cần xác định chủ đề của thần thoại này.

Sự thật, truyện *Sơn Tinh - Thủy Tinh* không đề cập tới hồng thủy. Khi các cư dân Việt cổ trong quá trình di trú từ miền núi xuống đồng bằng (cổ nhiên chỉ diễn ra ở vài nơi có đặc điểm địa hình riêng) đã gặp khó khăn cần giải quyết, đó là sự khắc phục mùa nước lũ của các dòng sông lớn như sông Hồng, sông Đà, do vậy mà có truyện *Sơn Tinh - Thủy Tinh*. Chủ đề chống sức nước của truyện phản ánh tinh thần chống lũ của nông dân (chủ yếu ở miền Bắc) từ thực tế tranh chiếm những vùng đất cao với nước lũ, đến việc tiến hành ý định đắp đê hai bên sông để

(*) Đây là vào thời điểm tác giả viết bài này. Hiện nay Ba Vì thuộc tỉnh Hà Tây.

ngăn lữ. Những con dê ngày nay là những công trình thiên niên kỉ, là hiệu quả tâm sức của nông dân. Nhưng ý thức về dê điều lại không lớn lắm đối với đồng bào Mường (trừ vùng Ba Vì) vốn quen cư trú ở đồi núi. Do vậy, lẽ ra Sơn Tinh phải như một Chí Ruồi Trâu lấy lửa, hay một Tạm Tạch tìm cây chuồng, thì ở đây lại không phải thế.

Môtíp hồng thủy liên quan tới biến động cực lớn của vũ trụ hiện diện trong phônêlo các dân tộc như không hẹn mà gặp. Trong di sản phônêlo Việt cổ, môtip này như là biên độ của các dao động vòng xoay : người khổng lồ đào sông đắp núi, anh em ruột lấy nhau, người đẻ trứng... Đó là xu hướng chuyển hóa thần thoại từ lớp nọ sang lớp kia của Việt (đồng thời là của Mường). Và vì thế, hình tượng Thu Tha - Thu Thiên trong ĐĐDN tuy mờ nhạt, nhưng đó là kí ức đáng trân trọng khi hướng về cội nguồn trong sáng tạo.

2. Môtip người khổng lồ kiến tạo

Thuyết nhân hình thời nguyên thủy quy tất cả hiện tượng, sự vật trong vũ trụ đều mang hình người và thuộc tính người. Hình thức cụ thể như hình tròn của mặt trời, hình sù sì của núi non, hình dài rộng của sông chỉ là hình thức biểu trưng trong ý nguyên của thần. Về sau, hình thức đó là cái vỏ kì vĩ che giấu một vị thần có dáng người, hoặc nửa người nửa quái. Ấn Độ có sông Hằng đồng thời có nữ thần sông Hằng. Việt Nam có núi Tản đồng thời có thần núi Tản Viên... Đến thời kì khi quan hệ con người với vật thể ngày càng tăng cường, con người ngày càng nhận ra "tính nét" của vật thể, thần sẽ có chức năng riêng và được gán với hình thức biểu trưng. Nghi lễ về thần có xu hướng chuyên biệt, thần có cá tính. Thần biển Pôdêidông Hy Lạp biểu trưng bằng hình tượng dũng sĩ cầm đinh ba, thần thợ rèn Hêphaixtôx có bước đi khập khiễng như ngọn lửa bập bùng trong lò... Ở Việt Nam, các thần không được mô tả bằng nghệ thuật cá tính hóa mà bằng nghi lễ kèm theo.

Hình ảnh người khổng lồ kiến tạo sông núi trở thành môtip nhân vật trong thần thoại. Các nhân vật này phổ biến là đôi thần nam nữ⁽⁴⁾: Nữ Oa - Tứ Tượng⁽⁵⁾, ông Đùng - bà Đà, vợ chồng Ải Lạc Cặc (Thái)... Chức năng của họ là kiến tạo vũ trụ. Người xưa khi tiếp xúc với tự nhiên có quan niệm tự nhiên không phải là "nhi nhiên", tất cả do bàn tay sắp đặt của thần. Độ rộng rãi, vẻ hoành tráng của tự nhiên đã đẩy mức tưởng tượng của người xưa về tầm vóc chủ nhân của nó. Thuyết vật linh cùng với thuyết nhân hình tạo nên những con người kì vĩ để đào sông đắp núi. Hơn ở đâu hết, vào thời kì con người bằng sức lao động của mình đã

không ngừng sáng tạo, không ngừng tiến tới. Và ý thức về lao động sáng tạo dù nằm trong thế giới quan thần linh vẫn bộc lộ một cách hồn nhiên, mộc mạc – điều mà lâu nay các nhà nghiên cứu hay nhắc tới – đó là tinh thần duy vật tự phát.

Trong thần thoại Hy Lạp (những tư liệu văn học hóa), ở lớp khởi thủy, người ta kể về thần Hổn mang Ca-ốt ăn nằm với con gái Gai-a, nữ thần đất có bộ ngực mênh mông. Ca-ốt và Gai-a là đôi trai gái khổng lồ đầu tiên (theo quan niệm người Hy Lạp) với vai trò tạo nên Trời – Đất. Ở Việt Nam, sức vóc của những đôi trai gái thần thoại được đo bằng khả năng đào sông đắp núi. Nữ Oa – Tứ Tượng của Việt, vợ chồng Ai Lặc Cặc của Thái đã bằng khả năng đào đắp của mình làm nên hình thù của mặt đất. Sự tích *Đôi Đùm đứt quai*, *Đôi Vai lọt sọt*⁽⁶⁾ lưu truyền vùng Ba Vì mô tả công tích quây đất đắp núi chống lũ của Sơn Tinh có mẫu hình từ Nữ Oa – Tứ Tượng. Sự ngưỡng mộ vật thể trong tinh thần phồn thực khiến cho cốt truyện thần thoại xa xưa của Việt Nam thường đặc tả bộ phận dục cái của hai thần khổng lồ, từng đem lại cảm hứng cởi mở nhân văn cho các thế hệ mãi sau này mỗi lần nghe kể lại.

Trong thần thoại một số tộc người Đông Nam Á, môtip hồng thủy (như trên đã nêu) thường chuyển vào môtip người khổng lồ kiến tạo. Trong sử thi ĐĐĐN, hai môtip này chuyển hóa gần như hoàn toàn. Môtip hồng thủy trong thần thoại diễn tả đôi trai gái sau nạn hồng thủy còn sống sót đã tiến hành hôn nhân rồi sinh con, nhờ vậy loài người tiếp tục sinh sôi. Trong khi ở ĐĐĐN, ông Thu Tha – bà Thu Thiên sinh ra từ một cành cây sau ngày mưa lụt làm nên trời đất. Môtip người khổng lồ kiến tạo trong thần thoại mô tả đôi trai gái khổng lồ có công đào sông đắp núi và tiến hành hôn nhân. Trong khi đó, hai chàng khổng lồ trong ĐĐĐN là Bướm Bạc, Bướm Bờ, con nữ thần sáng tạo Dạ Dần, đã tiếp tục sứ mệnh sinh sản của mẹ là kết hôn với hai Nàng Tiên sinh 9 con và đôi chim Tùng Tót (bản kể Thanh Hóa).

Theo hệ phả sử thi, ông Thu Tha – bà Thu Thiên cùng hệ với Dạ Dần và đều từ cây vũ trụ mà ra. Tuy cùng hệ, nhưng chức năng được phân định rõ. Một sáng tạo Trời – Đất (dây 1). Một sáng tạo Con người và Sự sống (dây 2). Chức năng quy định độ dài ngắn các dây. Dây 1 ngắn nhanh. Dây 2 kéo dài. Dõi theo các mắt chính của dây, ta thấy những chỉ số sau :

Môtíp NGƯỜI KHỔNG LỒ KIẾN TẠO trong thần thoại một số tộc người Việt Nam đều có chỉ số 2. Đó cũng là chỉ số xuất hiện nhiều trong sử thi ĐĐDN : Bù Lạch - Bù Lèm, Thằng Tăm - Con Tach, Khán Đồng - Song Sơn, Nàng Sao - Ả Sáng, Chàng Sám - Ả Sét... Và đúng là nhiều câu thơ trong ĐĐDN đã bị chỉ phối bởi ngôn điệu, nên có sai số mà vẫn hiện diện như : Nàng Sao - Ả Sáng, Nàng Dặt - Cái Danh, Nàng Ả - Vua Út, Nàng Ả - Vua Tiên...

Số 2 trong thần thoại Việt - Mường có cơ sở văn hóa, và là con số có sức mạnh nội tại của sự kết hợp là như vậy⁽⁹⁾. Số 2 hiện diện trong các môtip về sự sáng tạo chứa đựng sức mạnh siêu nhiên như một phương thức tư duy về vũ trụ, về con người của cộng đồng Việt - Mường thời cổ, tạo vẻ hài hòa cân đối trong âm điệu thơ ca của sử thi ĐĐDN.

3. Môtip cây vũ trụ

Cây cối trong nhận thức người xưa có vị trí, chức năng thần thoại của nó. Trước khi có thế giới trên cao, thế giới trong lòng đất, thì thế giới mặt đất và thế giới nước là tất cả vũ trụ⁽¹⁰⁾. Các thị tộc hình thành, người ta cần có tri thức về nguồn gốc thị tộc. Thần thoại các thị tộc xuất hiện. Trong hệ thống chung, phụ thuộc vào hiện tượng, khả năng di cư hay định cư, cảnh quan cư trú được con người trong thị tộc tiếp tục nhận thức, lí giải. Cây cối do vậy cũng có thần thoại về nó.

Từ hình dáng ban đầu, tiến tới phân định chức năng về sau là quá trình thần thoại hóa sự vật. Qua thần thoại, ta thấy cây cối có những chức năng sau :

- Cây thần thiêng
- Cây bản mệnh
- Cây vũ trụ
- Cây tô-tem⁽¹¹⁾.

Trong bài này, chúng tôi chỉ đi sâu vào một chức năng, đó là chức năng vũ trụ, vì có liên quan tới môtip cây vũ trụ.

Đối chiếu hai bản kể chính ĐĐDN (Hòa Bình và Thanh Hóa), ta thấy có nhiều chi tiết sai lệch nhau. Nhưng cây si thì bản kể nào cũng có và được mô tả phong phú như là chạng chính trong kết cấu tác phẩm. Xem xét trong thực tế, ta thấy cây si là cây lớn (loại cổ thụ), các làng Mường hay có. Một làng Mường truyền thống và ổn định thường có hình thể sau: những nhà sàn bám vào sườn đồi, ẩn dưới những hàng cau và cây quả. Ở một vị trí thích hợp (đầu hoặc giữa làng), có một cây si già rậm rạp

nhiều rễ phụ, hang hốc, đứng bên cạnh một giếng nước đá ong. Một cái miếu nhỏ xây cạnh. Dân làng sau buổi làm đồng vất vả có thể tới đây hóng mát, chuyện trò. Gốc si trở thành nơi hội tụ tự nhiên, và chắc chắn từ bao thế kỉ, các thế hệ Mường đã tiếp nhận văn hóa truyền thống từ dưới gốc si làng.

Hình thù của cây cổ nhiên có mối liên hệ với tín ngưỡng nào đấy. Tuy nhiên, không chỉ cây to, bóng cả mới là biểu trưng văn hóa. Thần thoại một số tộc người Việt Nam kể về cây với chức năng nối trời với đất - cây vũ trụ. Người Thái có cây khau - cát, người Pu Nà có cây song - khưa khau - cát. Người Mèo không có cây, nhưng có tháp cao nối đất với trời. Người Việt có cây sào dài đầy trời và đất xa nhau⁽¹²⁾, có cây nêu đuối quỳ ngày tết đầu năm, có cột đá chống trời... Cây trong hình dạng có khác nhau, nhưng cùng chức năng (đồng loại hình), có thể nói, là hình tượng thần thoại khá phổ biến ở Đông Nam Á.

Hình tượng cây thần thoại này được hình thành trong một môtip.

- **Sự xuất hiện** : Dù có những khác biệt trong giải thích, nhưng nét thống nhất trong thần thoại các tộc người là cây sinh ra từ cội hỗn mang của trời đất. Cây là kết quả chung đụng của đất trời. Do đất trời chung đụng mà cây mang thuộc tính đối cực : âm-dương, nóng-lạnh, sáng-tối. Thuộc tính ấy là điều kiện nảy sinh sự sống. Sự sản sinh, trong lớp quan niệm cổ xưa của các tộc người Đông Nam Á, là sự hỗn dung các đối cực trong vũ trụ. Một trong những biểu trưng đặc sắc đó là những dãy núi sừng sững trên mặt đất. Mây trời quấn trên đỉnh, sông suối chảy dưới chân, đất và trời hội tụ nên núi có rừng cây, muông thú, có nước nguồn. Người Việt - Mường thờ ông Chon Von, ông Tần Vắn, đó là những thần núi.

Nhưng CÂY VŨ TRỤ, theo quan niệm xưa, còn kì vĩ hơn núi. Cây si trong ĐỀN mọc rất khỏe, lớn rất nhanh :

*Cây si mọc lên môn môn,
Cây si lớn lên như thổi,
Đầu hôm, cây si lớn bằng thân chày,
Sớm ngày, cây si lớn bằng cái chiếu,
Buổi chiều, cây si lớn bằng sọt bốn, sọt ba.*

(Bản Thanh Hóa)

Sức lớn của cây si uy hiếp cả trời, cả đất :

*Cây si mọc lên sum suê,
Che kín hết một bên đất,*

*Cây si mọc lên rườm rà,
Che kín hết một bên chân trời.*

Rõ ràng chỉ có tầm vóc vũ trụ mới có độ cao lớn, rộng dài đến thế.

Cây vũ trụ trong thần thoại các tộc người khác là dạng cây leo, mảnh khảnh, chỉ có tầm vươn cao. Tầm vươn cao để thực hiện chức năng nối đất với trời. Nhưng còn tháp của Mèo và trụ đá của Việt ?

Khi quan niệm về thế giới trên không ngày càng nặng nề, thì vật đỡ nó phải bằng trụ đá. Cây nối biến thành cột chống. Cột chống, hiểu theo ý nghĩa chức năng, đã sai lệch so với cây nối ở lớp đầu. Nếu trụ trời không phải do thần thoại Hán du nhập và là biến dạng của cây thì nó phải ở lớp muộn hơn. Trong thần thoại Việt, ta còn bắt gặp cây chiến đàn (*Truyện Họ Hồng Bàng ở Lĩnh Nam chích quái*), cây đa (trong truyện *Cây đa - thằng Cuội*), ngoài ra còn một số cây nặng tín ngưỡng nguyên thủy như cây thị, cây gạo, cây dâu⁽¹³⁾. Những cây đó có dấu vết gì của cây vũ trụ ? Làm sao nó lại trở thành cây thiêng, cây quý quái ? Điều này cần được khảo sát ở quá trình phát triển quan niệm thần thoại. Nữ thần rừng trong thần thoại Grudia, từ một phúc thần hảo tâm ban phát trở thành ác thần chuyên gây tai biến cho con người. Hình tượng Nữ Oa trong thần thoại Trung Quốc đã được các thời đại diễn tả với nhiều hình thù khác nhau là những tài liệu tham khảo đầy thuyết phục về quan niệm thần thoại trong lịch sử⁽¹⁴⁾.

Cây si - cây vũ trụ của Mường - có sức sống từ nguyên thủy không bị ngẫu biến và thoái hóa trong lịch sử. Trí tưởng tượng thần thoại đã khắc sâu hình tượng cây si vào kí ức bao thế hệ. Sử thi đã mô tả nó như một phương thức nuôi dưỡng nó trong kí ức khá dai bền.

- **Sự chết** : Cây si trong bản kể Hòa Bình hai lần mọc, hai lần chết. Cây si trong bản kể Thanh Hóa bị sâu Hà, sâu Hốc của trời xuống đục thân. Cây bị đổ. Tình tiết này giống như cây khau - cát của Thái bị chặt, tháp nhiều tầng của Mèo bị đổ, và trụ đá của Việt bị phá đi... Cây chết không phải phi nguyên lí "có sinh có diệt" của các vật thể, cũng không phải từ sự linh cảm về sự thiếu bền vững của vật thể tự nhiên. Nhưng hiển nhiên là có sự chết, và sự chết đã thành một mô típ thần thoại về cây vũ trụ. Có một hình thức tư duy ở đây. Cây không chết mới là phi lôgích. Cây chết cũng phản ánh lôgích của sự sống, có sinh có chết.

- **Sự phục hồi** : Phục hồi là sống lại. Theo lôgích hình thức, sống lại là trở lại hình hài cũ. Nhưng trong quan niệm xưa, phục hồi có nhiều dạng. Có dạng giữ nguyên hình hài. Có dạng hình hài cũ mất đi thay bằng hình

hải mới. Có dạng thay đổi hoàn toàn bằng sự sinh sôi mới. Truyện cổ tích thần kì đã cung cấp khá nhiều hình thức chết và biến hóa không phải là sự bịa đặt tùy tiện, mà đều có cội nguồn quan niệm của nó. Sự phục hồi của cây si trong ĐDDN ở dạng thứ ba. Bản Hòa Bình kể: Cây si chết lần đầu sinh ra làng bản, trăng sao và nữ thần sáng tạo Dạ Dần. Lần thứ hai sinh đôi chim Ấy - Ủa. Bản Thanh Hóa kể: Cây si chết, cành nó biến thành 1.919 làng Mường, gốc nó biến thành mù Dạ Dần. Từ Dạ Dần, dây sinh sản nối nhau phát triển. Như vậy, sự chết của cây si chỉ như đoạn gập mà không phải là đoạn cắt. Sự chết mở ra sự sống. Tư tưởng đó đã chi phối cả quan niệm về cõi sống và cõi chết của người Mường.

Kí ức một số tộc người Việt Nam về cây vũ trụ đã mờ nhạt (trong đó có Việt), thì với Mường, kí ức còn đậm nhờ sử thi gìn giữ. Trong kết cấu ĐDDN, các chương *Cây si*, *Đẻ người*, *Chặt chu* thuộc vị trí các chặng phát triển quan trọng. Các chương đó như nốt chủ âm trong bản giao hưởng đồ sộ. Các chương khác có thể có giao đãi ảnh hưởng với sử thi Thái, nhưng riêng chương *Cây si*, ta thấy bản ngã, tâm hồn Mường đã được thể hiện một cách chắc chắn, ý nhị.

4. Môtíp nhiều mặt trời còn lại một

Mặt đất ẩm ướt. Ông CUÔNG-MINH-VÀNG-RẠM đúc 9 mặt trời hun nóng làm khô héo mặt đất. Chín mặt trời tồn tại quá lâu, người không chịu được nóng bèn nhờ họ nhà X Ngo dùng tên vót bằng hương bản rụng 8 mặt trời và 11 mặt trăng. Còn lại 2 rú nhau đi trốn. Mặt đất trở lại lạnh lẽo. Người nhờ gà và vịt đi gọi mặt trời, mặt trăng mọc lên. Đó là cốt truyện mặt trời - mặt trăng trong sử thi ĐDDN (bản Thanh Hóa).

Thần thoại Hán có truyện *Hậu Nghệ bắn mặt trời*. Việt có truyện *Thằng Quái* trèo lên núi cao dùng cát sỏi ném túi bụi vào mặt trời, khiến mặt trời phải trốn chạy lên cao. Thần thoại các tộc Thái, Mèo, Tày đều có chi tiết bắn mặt trời.

Nằm giữa cư dân trồng lúa nước, người Việt-Mường đã đón nhận mặt trời như đón nhận thời tiết, thời vụ trồng cấy. Mặt trời, do vậy mới chiếm vị trí trung tâm trên mặt trống đồng Đông Sơn. Và quanh mặt trời, sinh hoạt hiện diện trong những vòng hoa văn, gây cảm giác về sự vận động vòng tròn với những chu kì lặp. Phong kiến Hán không dùng mặt trời làm biểu tượng tối linh, mà lấy rồng làm vật biểu tượng tối linh. Nhưng thần thoại về Hậu Nghệ bắn mặt trời hẳn có mối liên hệ với thần thoại Bách Việt⁽¹⁵⁾. Ở đây chúng tôi chưa có khả năng chứng minh nguồn phát

các mô típ trên. Nhưng Viêm Đế Thần Nông thì có nhiều cơ sở là vị thần nông nghiệp phương Nam đã được Hán đưa vào hệ thần thoại Trung Hoa.

Căn cứ vào mô típ và cốt truyện mặt trời hiện diện trong sử thi ĐĐĐN, ta thấy : *mặt trời không phải là chủ thể sáng tạo, mà là vật được sáng tạo và có mối liên hệ trong sáng tạo*. Mặt trời cũng như một số vật thể khác trong đời sống Việt – Mường xưa liên quan tới con số 3. Thí dụ :

- Một nhân vật cổ quái trong trí tưởng tượng của trẻ, qua lời dọa trẻ của người lớn :

“Ông ba bị, chín quai, mười hai con mắt”.

- Lời thách cưới của Hùng Vương :

“Voi chín ngà, gà chín cựa, ngựa chín mao”.

- Lời thơ ĐĐĐN (bản Thanh Hóa) :

“Ngựa chín hồng mao theo Lang Cùn Cùn đi trước”.

Chương “*Lấy vợ khác cho Lang Cùn Cùn*”, bản Thanh Hóa kể 8 ông mở đầu làm mối cho Cùn Cùn đều hồng, đến ông thứ chín thì xong.

9 là bội số của 3. Số 9 là số *đứng*. Mặt trời thứ 9 còn lại sẽ Đứng. Số 3 trong truyện cổ tích, theo Ia.Próp là nhiều, là vững vàng⁽¹⁶⁾. Số 9 trong quan niệm người Việt – Mường là số tin cậy. Một năm trời là 12 tháng (bội số của 3) theo âm lịch cũng là nông lịch. Âm lịch là lịch theo chu kì mặt trăng, nhưng thời vụ theo âm lịch lại thuộc mặt trời với chu kì thời tiết của nó. Đặt mặt trời trong phạm trù thời gian, chúng ta có khả năng hiểu ý nghĩa những con số mà bấy lâu chưa rõ. Mặt trời còn liên quan tới mưa, nắng, nóng lạnh; do vậy, nó còn thuộc phạm trù sự sống. Trong ĐĐĐN, có mặt trời mới có năm tháng, và có mặt trời rồi, toàn bộ hoạt động của cuộc sống con người mới tập nập sinh thành. Mặt trời đối lập với bóng tối, mặt trời còn là ánh sáng và ban ngày. Con gà gọi mặt trời trong ĐĐĐN có chức năng đánh thức mặt trời, khơi nguồn ánh sáng, và mới có sự chiến thắng của ánh sáng đối với bóng tối. Trên quan điểm triết học – ngữ nghĩa, mặt trời là tín hiệu ngữ nghĩa về thời gian, sự sống và ánh sáng.

Căn cứ những trang mô tả mặt trời trong ĐĐĐN, trong bài mo *Toi âm óc nằm đến*, một bài mo Thái sưu tầm ở xã Cổ Lũy, Mường Khồng, do Bùi Tiên giới thiệu (*Kl yếu hội nghị khoa học về ĐĐĐN*, Ti Văn hóa Thanh Hóa xuất bản, 1973), trong *Ảm ệt lương*, trường ca dân tộc Thái Mai Châu (Ti Văn hóa thông tin Hòa Bình xuất bản, 1972), và căn cứ

trên những tư liệu thần thoại của Việt, Mường và một số tộc người ở miền Bắc, mô típ về mặt trời hình thành từ cốt truyện cơ bản sau :

- Sự xuất hiện, mặt đất ẩm ướt, nhiều mặt trời xuất hiện hun khô.
- Bán mặt trời, nhiều mặt trời gây nóng bức, người tìm cách bắn rụng, chỉ để lại một.
- Gà gọi mặt trời, mặt trời đi trốn, gà gọi mặt trời trở lại.

Chúng ta bắt gặp ở mô típ này quan niệm giống với quan niệm trong mô típ "Cây vũ trụ". Đó là sự sinh ra dẫn tới sự chết đi (biến đi), cuối cùng là sự phục hồi. Nhưng trong mô típ mặt trời, quá trình này liên quan tới *con số biến động* và *số đứng*. Mặt trời thứ 9 không bị bắn rụng, nhưng phải trốn khuất. Nhưng hằng ngày nó được phục hồi nhờ tiếng gà báo canh. Tín hiệu ngữ nghĩa dẫn tới sự phân loại theo hệ thống thuộc tính sáng, nóng của mặt trời làm thành phạm trù đối lập với sự lạnh lẽo và bóng tối. Sự phân loại này theo chuẩn ước sau :

- Vật trên cạn đồng nghĩa với ánh sáng.
- Vật trong đất và trong nước đồng nghĩa với bóng tối.

Theo chuẩn ước đó, gà phải đối lập với rắn. Cho nên có sự tích Cầu Miếu (Vĩnh Phú), lại còn có sự tích Loa Thành của An Dương Vương.

Gà gọi mặt trời có liên quan tới vai trò của nó trong việc chế ngự tự nhiên. Truyện *Cóc kiện trời* hình thành từ kinh nghiệm giao đãi các vật thể tự nhiên, nhưng sự giao đãi liên quan tới vũ trụ, nên cóc thành con vật thần thoại. Cóc nguyền rủa gọi sấm làm mưa. Nhưng gà lại có khả năng đuổi sét. Tín ngưỡng vật linh tạo thói quen truyền lưu kinh nghiệm. Mỗi lần mưa to, gió lớn, sau một tiếng sét lớn, người ta bập miệng để gọi gà với hi vọng : sét vì sợ gà mà phải tránh xa đi. Kinh nghiệm nặng tín ngưỡng âm thanh, tín ngưỡng vật linh còn ở các cụ bảy, tám mươi hiện nay. Phải chăng, quan niệm từ xa xưa của người Việt - Mường, gà đâu phải chỉ là gia cầm thông dụng. Gà là vật hiến tế TRỜI - ĐẤT, cúng gia tiên. Đêm giao thừa, các gia đình cúng gà trống hoa đến nay còn thông dụng. Người Mèo trong lễ cúng buổi đầu năm mới (khoảng tháng 2, tháng 3) có con gà luộc trên bàn thờ. Gà gọi mặt trời trong ĐĐĐN chắc chắn được chấp nhận như một sự hợp lí trong tín ngưỡng vật linh từ xưa của người Việt - Mường.

Còn mặt trăng, theo quan niệm xưa, không thuộc âm tính. Trong ĐĐĐN, mặt trăng cũng do ông Cuồng - Minh - Vàng - Rậm đúc. Người Việt quen gọi trăng là ông. Mặt trời liên quan tới cây lúa nước, mặt trăng

cũng vậy. Người Việt có kinh nghiệm nhìn trăng trung thu đoán biết mùa màng :

Muốn ăn lúa tháng năm, trông trăng rằm tháng tám.

Cổ trông trăng ngoài hoa quả còn có cốm mới. Do vậy, sự hiện diện mặt trời, mặt trăng - ở lớp quan niệm sau - là do thơ đúc ra. Nhưng nghi lễ và cả nghệ thuật đều gắn với nông nghiệp.

Chương "*Chia năm tháng*" trong ĐDDN diễn tả mô típ mặt trời là khúc ca rộn rã về cảnh vật sinh sôi :

Cho tầm leo lá...

Cho cá lên đồng...

Để mùa cơm trên cá dượt...

Mùa quả đơm cành...

Cảm hứng trước một vụ mùa phong đăng, mưa thuận, gió hòa là cảm hứng sâu xa của tâm lí nông nghiệp. Cảm hứng đó được bộc lộ trực tiếp và tinh tế trong sự biểu đạt sử thi trước khả năng và thành tựu của con người.

Mô típ "nhiều mặt trời còn một" trong sử thi ĐDDN là sự hoàn bị bức tranh vũ trụ, là sự thể hiện bước tiến bộ của con người với dáng vẻ hân hoan và lãng mạn, mặc dù chúng ta vẫn thấy ở mô típ này sự nhào nặn có phần lộ liễu các lớp quan niệm, sự thu hút có phần máy móc thần thoại các tộc người, các cư dân lân cận.

ĐỂ ĐẤT ĐỂ NƯỚC là sử thi mô tả bước đi lên trong lịch sử của một cộng đồng người. Do ý đồ bao quát các chặng dài lịch sử từ lúc con người xuất hiện đến lúc trở thành một cộng đồng hùng mạnh, sử thi buộc phải quan tâm tới cả sự hình thành vũ trụ. Những chương đầu sử thi đã mô tả sự hình thành đó. Chúng ta bắt gặp ở đó sự vận chuyển từ quan niệm tự nhiên vào quan niệm thẩm mĩ. Các mô típ phải có sự lựa chọn làm sao không xa lạ với vũ trụ quan truyền thống.

(*Tạp chí Văn học* số 4 - 1985)

Chú thích :

- (1) Về cơ bản, chúng tôi nhất trí với tác giả Chu Xuân Diên trong việc dịch nghĩa và giải thích khái niệm mô típ ở *Từ điển Văn học tập I*, NXB KHXH, H, 1983.
- (2) Hai văn bản sưu tầm ĐDDN được ấn hành. Một do Tỉ văn hóa Thanh Hóa xuất bản 1975; một do NXB Văn học xuất bản năm 1976, Bùi Văn Kín, Bí thư Tỉnh ủy Hòa Bình viết lời tựa. Chúng tôi xin phép gọi tắt : bản Thanh Hóa, bản Hòa Bình.

- (3) Tam coi là giả thiết. Nếu giả thiết này có ý nghĩa thực tế thì Mường tách khỏi Việt chưa lâu lắm. Có thể vào thời kì trước khi Lý Tế Xuyên viết *Việt điện u linh tập*. Cố nhiên quá trình tách rời phải tới hàng ngàn năm.
- (4) Thần thoại về thần sáng tạo đất trời dạng đơn độc như *Thần Trụ Trời* (trong *Lược khảo về thần thoại Việt Nam* của Nguyễn Đồng Chi) không nhập với mô típ người khổng lồ kết đôi trong thần thoại Đông Nam Á. Có thể đây là hình tượng thần thoại do Hán du nhập với quan niệm "Nhất trụ kinh thiên" để mô tả khí phách ngang tàng của nhân vật chống đối. Câu ca được Nguyễn Đồng Chi dẫn: "Ông tát bể ... ông trụ trời" cũng thiếu liên hệ từ vựng và ngữ pháp. Trụ là từ Hán, trong khi từ khác là Việt thuần. *Trụ* là danh từ, trong khi *tát, kể, đào, xây* là động từ vị ngữ.
- (5) Nữ Oa là nhân vật thần thoại Hán. Nhưng Nữ Oa - Tứ Tượng trong truyện của Việt chỉ là sự mượn tên, hoặc Việt hóa. Truyện *Hai thần đục cái* cùng dạng với Nữ Oa - Tứ Tượng.
- (6) Sơn Tinh quấy đất đặt núi chống lại sức nước công phá của Thủy Tinh. Gánh đất quá nặng làm đứt quai, hỏng sọt. Đất rơi thành hai quả đồi dưới chân núi Tản có tên là đồi Dùm và đồi Vai (truyện kể của nhân dân vùng Ba Vì).
- (7) Đặng Văn Va (truyện thơ Mường), NXB Văn hóa, 1973.
- (8) Phan Hữu Dật: *Cơ sở dân tộc học*, NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, H, 1973, tr.263.
- (9) Như vậy cũng không phải là phủ nhận chỉ số 2 trong thần thoại các nước... Tuy nhiên, cũng cần thấy trong sử thi, thần thoại Việt - Mường, chỉ số 2 tái hiện nhiều là dấu hiệu cần chú ý.
- (10) Tham khảo *Cõi sống và cõi chết trong quan niệm cổ truyền của người Mường*, Nghiên cứu lịch sử số 140-141, năm 1971.
- (11) Cây tô-tem đặt ra trong phân loại chức năng chỉ được coi là giả thiết. Thuyết tô-tem nói chung đang được các học giả xem xét lại.
- (12) Thuở trời đất còn gần nhau, một người đàn bà phơi quần bị mất; tức giận, bà dùng cây sào dài đẩy trời lên cao (truyện kể phổ biến của Việt).
- (13) Nguyễn Thị Huế: *Tìm hiểu về mô típ cây trong truyện Họ Hồng Bàng*, Tạp chí Văn học số 6-1983.
- (14) Tham khảo bài *Phôn clo và thần thoại* của M.B.Trícovanhi, trong *Những vấn đề của phonclo*, NXB Khoa học, M, 1975 (tiếng Nga).
Tham khảo *Từ thần thoại đến tiểu thuyết*, Ríftin; NXB Khoa học; M, 1979 (tiếng Nga).
- (15) Chỉ các cộng đồng người tồn tại từ thời cổ, cư trú từ phía nam sông Dương Tử (theo Đào Duy Anh). Một số tộc người, trong đó có Việt - Mường đã khai sinh nền văn minh lúa nước ở Đông Nam Á.
- (16) Tham khảo *Phôn clo và thực tại*, NXB Khoa học, M, 1976, tr.96.

VỀ TRUYỆN “QUẢ BẦU MẸ” Ở VIỆT NAM

DẶNG NGHIÊM VẠN

Nghiên cứu văn hóa các dân tộc sinh sống trên dải đất Việt Nam, dù về phương diện nào, dưới góc độ nào, người ta cũng lấy làm lạ thấy có một cái gì chung nhất gắn bó các yếu tố muôn màu muôn sắc của một số lượng nhiều thành phần dân tộc khác nhau, cư trú rải rác, xen kẽ với nhau ở khắp mọi nẻo của Tổ quốc : ven biển, đồng bằng và rừng núi. Cái chung nhất đó lại không những chỉ là kết quả của một quá trình hòa hợp, xích lại gần nhau giữa các dân tộc trải qua quá trình dựng nước và giữ nước mà còn do một cội nguồn ở trong quá khứ xa xưa. Qua kiểu truyện *Quả bầu mẹ*, ta có thể thấy được đôi điều về vấn đề nói trên.

Lấy truyện của một dân tộc nhỏ bé ở Tây Bắc làm thí dụ :

“Xưa có hai anh em, một trai, một gái, nhà nghèo, mồ côi cha mẹ. Một hôm họ vào rừng kiếm ăn, gặp một con dúi, bèn đuổi bắt. Dúi chui vào hang. Hai anh em đào bắt được. Dúi xin tha và nói sở dĩ phải chui vào hang sâu vì trời sắp sập, sẽ có mưa to ngập tất cả. Dúi khuyên hai anh em lấy khúc gỗ to đẽo rỗng, chuẩn bị thức ăn đủ bảy ngày bảy đêm rồi chui vào ở trong đó. Miếng khúc gỗ bịt sập ong như bưng thành mặt trống. Khi hết hạn, hai anh em lấy lông dím chọc thủng sập ong, nếu không thấy nước rỉ vào thì phá mặt trống mà ra. Hai anh em tha cho dúi và làm theo lời dúi. Mưa lớn. Nước ngập mênh mông. Đúng hạn, hai anh em chui ra. Trống mắc trên cây nhót (vì thế cây nhót ngày nay không bao giờ thẳng). Hai người leo xuống, tặng nhau nắp trầu làm tin rồi chia nhau đi tìm đồng bào. Hai người đi hai ngã nhưng lại gặp nhau, vì mọi người khác đã chết hết. Và họ cứ đi tìm như thế nhiều lần mà vẫn thất vọng vì mọi người khác đã chết hết. Lần cuối cùng, chim “tgoóc” khuyên anh em nên lấy nhau để loài người sinh sôi, nảy nở. Ít lâu sau, người em có mang, chưa được bảy năm, bảy tháng, bảy ngày thì sinh ra một quả bầu. Người chồng muốn đập vỡ, người vợ tiếc, đem gác lên gác bếp. Một lần đi nương về, hai người cứ thấy có tiếng cười đùa trong nhà, nhưng đến khi vào nhà thì lại thấy im lặng. Lấy làm lạ, người chồng trèo lên gác bếp áp tai vào *quả bầu*, nghe có tiếng âm ỉ, mang xuống định lấy dao chặt. Sợ làm như vậy chạm vào con, người vợ bảo lấy que đốt nhón dầu và dúi lỗ. Bỗng có người Xá chui ra trước. Người chồng ứng quá, khoét

lở rộng thêm, thì người Thái, người Lào, người Lự lại ra theo. Người vợ sốt ruột lấy củi phang vỡ quả bầu. Người Kinh, người Hán ra nốt. Người Xá dính nhọ nên da đen. Người Thái, người Lào, người Lự dính ít nên ngăm đen. Người Kinh, người Hán không dính nên trắng”.

(Bản sưu tầm ở xã Nghĩa Sơn, Văn Chấn, Nghĩa Lộ)

Qua việc sưu tầm ở các dân tộc, các địa phương khác nhau, qua việc tham khảo các sách vở, riêng ở miền Bắc nước ta đã thấy có trên 100 dị bản của kiểu truyện kể trên. Những dị bản đó tất nhiên không còn giữ được dạng nguyên thủy của nó nữa. Những truyện thu thập được ở các nhóm Khmú, La-ha, Măng, Kháng, v.v... thuộc ngữ hệ Nam Á ở Tây Bắc có thể coi là gần với dạng ban đầu hơn cả. Những truyện lược lật được ở phía bắc và đông bắc Bắc Bộ đã thuộc những dạng muộn hơn. Truyện của các dân tộc Thái, Lào, Mường, Việt đã biến thể đi nhiều lần (Xem thêm một số truyện kèm ở cuối bài).

Cốt lõi chung của tất cả các dị bản có thể tóm tắt trong một câu: Qua một trận lũ lụt lớn, chỉ còn sống sót một cặp gái trai, sau trở thành vợ chồng và sinh ra các dân tộc.

lũ lụt → nam + nữ → các dân tộc

Kiểu truyện như thế rõ ràng ra đời vào thời kì mà loài người đã biết trồng trọt. Ở miền Đông Nam Á, trồng trọt xuất hiện rất sớm. Gần đây người ta đã tìm thấy vết tích của văn hóa trồng trọt (củ, cây ăn quả, bầu) ở một di chỉ miền đông bắc Thái Lan, vào khoảng 9.000 năm trước Công nguyên. Theo các cứ liệu dân tộc học, trước khi biết trồng lúa, con người đã biết trồng các loại cây rễ củ hay thân củ và bầu bí. Hay nói cách khác, giai đoạn văn hóa *lúa* ở Đông Nam Á tiếp nối giai đoạn văn hóa *củ* và văn hóa *bầu bí*. Theo cách tính toán của các nhà bác học, giai đoạn văn hóa bầu bí muộn nhất cũng tương ứng với thời kì đồ đá mới⁽¹⁾. Thời xưa, bầu bí đã đóng một vai trò rất lớn ở Đông Dương, nhưng chưa hẳn là như thế ở các vùng khác trên thế giới. Nếu sự xuất hiện một sản phẩm lương thực mới trong trồng trọt, khi loài người đã bước vào ngưỡng cửa của thời kì văn minh, cũng đã đem lại những thay đổi lớn trong đời sống của con người (khoai tây và ngô đối với các nước châu Âu, ngô và sắn đối với các dân tộc nước ta v.v...) thì ở thời kì nguyên sơ, tác dụng của nó lại càng lớn lao biết nhường nào. Khi mới bước vào thời kì trồng trọt, con người đã có điều kiện tổ chức những quần cư tương đối ổn định, thì nay điều kiện đó lại chín muồi hơn. Với các loại củ, con người mới chỉ

nạn chế được đời sống hái lượm và săn bắt, nay bầu bí cho phép họ tăng thêm vụ, có thêm lương thực, được no đủ hơn, chăn nuôi thêm được gia súc, tập hợp thành những quần cư đông đảo hơn, ổn định hơn, có tổ chức hơn. Cho đến tận ngày nay, ở nhiều dân tộc miền núi, bầu bí còn giữ một vai trò đáng chú ý trong các nghi lễ và phong tục⁽²⁾. Chính ở giai đoạn này, những cộng đồng trồng trọt đã tụ cư cạnh nhau trong một khu vực nhất định, có quan hệ hữu hảo và gắn bó với nhau trong cùng một mục đích sinh tồn, đấu tranh chống thiên nhiên và chống sự uy hiếp của các cộng đồng từ bên ngoài tới. Nếu như trước kia, người cùng một cộng đồng huyết thống được coi là "ta" đối lập với người khác huyết thống là "họ", thì bây giờ những "ta" và "họ" trong một khu vực lại được gọi là "ta" đối lập với những "họ" để chỉ các cộng đồng cư trú ở nơi khác⁽³⁾.

Từ yêu cầu cần thiết phải liên kết nhau trong đấu tranh, từ việc xuất hiện ngày một nhiều những nét văn hóa giống nhau do cuộc sống trồng trọt tương đối ổn định tạo ra ngày một lấn át những nét văn hóa lỗi thời của giai đoạn hái lượm và săn bắt, những cư dân trong cùng một khu vực cư trú nảy ra ý nghĩ rằng họ cùng có chung một nguồn gốc và sáng tạo ra huyền thoại nhằm giải thích lịch sử đó.

Đến những giai đoạn lịch sử về sau, khi sự xung đột giữa các cộng đồng trở nên ngày càng gay gắt, nhất là giữa những nhóm người bản địa và những nhóm người nơi khác đến, thì sự liên kết giữa các dân tộc sinh sống trên cùng một dải đất lại càng trở nên cấp thiết. Huyền thoại về nguồn gốc của dân tộc kể trên lại trở thành một vũ khí để củng cố tinh thần của một cộng đồng không phải theo huyết thống mà theo khu vực cư trú. Nó được gọt giũa, được bổ sung thêm bằng những huyền thoại đơn giản hay bằng những yếu tố văn học mới xuất hiện từ thực tế lịch sử, rồi, hoặc đứng riêng rẽ, hoặc được cấu kết vào chuỗi huyền thoại khác để tạo thành một *hệ thống*. Huyền thoại mới được tạo thành đó nhằm mô tả cả một giai đoạn nguyên sơ của loài người hay nhằm giải thích sự cấu tạo của vũ trụ, trái đất, loài người và muôn vật, giải thích nguồn gốc các giống người, nguồn gốc của văn hóa (như việc lấy lửa; việc chuyển từ phương thức hái lượm, săn bắt qua trồng trọt; việc tạo ra lửa lần đầu tiên, nhà cửa, trang phục, thức ăn, v.v...).

Sau đây là diễn biến của truyện. Mới đầu, người nghe sững sờ trước một tai nạn trời giáng mà loài người phải chịu đựng : nạn hồng thủy. (Loài người ở đây chỉ có nghĩa là các cư dân trong một khu vực cư trú nhất định mà con người có thể biết được). Truyện này hầu như phổ biến khắp thế giới. Các nhà tôn giáo muốn cho đây là một sự trừng phạt của

Chúa. Nếu đi sâu phân tích các dị bản thì thực ra không hẳn vậy. Đó chỉ là các dân tộc cổ xưa mô tả một cách phóng đại cái nạn lụt đã xảy ra ở trong từng địa phương. Ở miền hải đảo và các cư dân ven biển, tai nạn đó được mô tả như một trận nước dâng, có khi có cả mưa to gió lớn⁽⁴⁾. Ở những nơi băng giá, đó là những trận mưa tuyết lớn. Theo các cư dân miền nhiệt đới, hồng thủy là những trận mưa to kéo dài “ba năm, ba tháng, ba ngày” hay “bảy ngày, bảy đêm” hay chỉ “ba ngày, ba đêm” v.v... Ở Việt Nam, đó là một trận lũ lụt lớn, gây ra những thảm họa khốc liệt. Không phải trận lũ lụt nào cũng gây ra những thảm họa cho con người. Nhưng rõ ràng ngay đến ngày nay, ai cũng phải chứng kiến trong đời mình một đôi lần những trận lũ lụt khủng khiếp. Người cổ xưa với kĩ thuật chống lũ lụt còn thấp kém, tất phải chứng kiến nhiều lần hơn. Chính là để giải thích thực tế đó mà truyện hồng thủy ra đời⁽⁵⁾.

Về cách giải thích nạn hồng thủy của người xưa, nhiều nhà nghiên cứu đi trước đã nói kĩ lưỡng. Hơn nữa, đúng như Văn Nhất Đa nhận xét, đoạn truyện này chỉ là một lối mở đầu để dẫn đến phần chính của truyện, chỉ là một cái cớ để tôn chủ đề về nguồn gốc dân tộc mà thôi⁽⁶⁾.

Nạn hồng thủy tự đâu mà có ?

Tùy theo sự phát triển tư duy và chế độ xã hội mà mỗi dân tộc giải thích có phần khác nhau. Người Ko, người Tày-pong (một ngành của nhóm Con Kha) và một số dân tộc khác không nói tới nguyên nhân nạn hồng thủy (có thể do sự tâm chưa đầy đủ chăng ?). Người Khmú và một số nhóm láng giềng của họ chỉ nghĩ đơn giản đó là một tai nạn tự nhiên tới, không do ai gây ra cả. Con dúi hay con chuột chũi vì cảm ơn hai anh em, hai chị em tốt bụng tha chết cho nó mà báo cho biết là sẽ có nạn. Người La-mét (một ngành của Khmú ở Lào) giải thích thêm vì dúi hay đi lại với gái trên gùi nên được biết có mưa to (vì mưa là từ trên gùi đổ xuống). Người Vân Kiều giải thích là do sự thông minh của con cóc, nó biết trước và báo trời sắp mưa to (vì trong thực tế mỗi khi sắp mưa là loài cóc hay ếch nhái thường kêu. Trước sự kiện đó, họ đồ rằng cóc và trời có một mối quan hệ riêng, thân thiết, giống như quan niệm của người Việt : con cóc là cậu ông trời). Người Rê trách cóc mang lại thảm họa đó vì xin trời nhiều nước quá⁽⁷⁾. Người Cà-béo (Pu-péo) thì đổ lỗi cho thuồng luồng⁽⁸⁾, v.v... Tiến lên một bước, người Lô-lô tin rằng một nhân vật “siêu linh” tên là Gnigna báo cho biết tai họa đó. Đáng chú ý ở nhiều dân tộc, nạn hồng thủy xảy ra là do sự xung đột giữa “đất” và “nước” (mà “nước” trong trường hợp này là đồng nhất với “trời”)⁽⁹⁾; do Lôi Công (thần sấm)

giận vì bị Chang Lô Cô (một dũng sĩ) giam bắt (Mèo*, Dao, Nùng, Hoa, Sán Dìu, v.v...); do thần Nước mâu thuẫn với thần Lửa (Cà-bèo); do con cua (tượng trưng cho “nước”) giận con cá - tượng trưng cho “đất” (Ba-na); do Thủy Tinh tức Sơn Tinh cướp mất vợ (Mường-Việt). Đến đây ta thấy nguyên nhân hồng thủy đã do hành động của những siêu linh. Nhưng rõ ràng khái niệm Trời trừng phạt loài người thì chưa rõ nét. Quan niệm này chỉ thấy ở các truyện của một số dân tộc có trình độ phát triển xã hội cao và nhiều khi đã chịu ảnh hưởng của những tôn giáo bên ngoài⁽¹⁰⁾. Việc trừng phạt đó được coi là do một đấng tối cao, sáng tạo muôn loài gây ra. Vì sao Trời trừng phạt ? Đó là do Trời sợ con người sinh sôi nảy nở đông quá ở thời kì mà “người già người lột, rần già rần tuột vào sông” (Thái, Lào, Lự, ...), hoặc do Trời làm hạn, người muốn chọc tức Trời bèn có ý vi phạm lệ Trời làm cho Trời mưa, nào ngờ mưa quá lớn (Thái), hoặc Trời tức giận vì loài người lười nhác, hoang dã, v.v... (Dao, Lô-lô, Mèo, Thái, Tây Nguyên, v.v...).

Nếu sau nạn lụt lội, loài người bị tuyệt diệt thì chẳng có gì mà nói. Vả lại, trong thực tế, sau một tai nạn dù lớn bao nhiêu vẫn còn người sống sót. Trong một số câu chuyện “hồng thủy” ở Việt Nam cũng như trên thế giới, ở một số nơi đã kể đơn giản là có một số người thoát nạn vì tránh kịp lên một chỗ cao mà nước không dâng tới và sau này trở lại xây dựng làng xóm. Tùy từng địa phương, chỗ cao đó được xác định cụ thể. Đó là núi Ba Vì, là mỏm Phia Ya ở giữa huyện Bảo Lạc và Chợ Rã**, là núi Côn Lôn (Trung Quốc), là Ôtơrit (Hy Lạp), là núi Himavát (Ấn Độ) hay là ngọn cây đa, cây tre, cành nhót, v.v...

Nhưng điều đáng chú ý là hầu hết các dị bản đều muốn người thoát nạn chỉ là một cặp nam nữ cùng huyết thống, nghĩa là hai anh em hay chị em ruột hoặc một cặp bao gồm một người và một “siêu linh”⁽¹¹⁾. Những người may mắn này đều là những người hiền từ, phúc hậu, làm một việc vô tình hay hữu ý đáng được trả ơn như : trong lúc đói bắt được thỏ lại thả (Kh mú, La-mét, v.v...), không tham gia vào việc ác (hai anh em Mni-ha và Tho-a trong truyện của người Lô-lô), làm ơn cho kẻ khác (Cà-bèo, Mèo, Dao, v.v...). Chi tiết này ban đầu chưa hẳn đã hàm ý tôn giáo mà chỉ xuất phát từ quan niệm thông thường trong dân gian là “ở hiền thì gặp lành”. Nhưng chỉ khi người ta đem đối lập hành động tốt đẹp này với

(*) Nay gọi là dân tộc H'mông.

(**) Chợ Rã : nay là huyện Ba Bể (Bắc Cạn)

những hành động tàn ác, dâm dật của những kẻ bị Trời trừng phạt thì mục đích phục vụ cho tôn giáo mới lộ rõ.

Cặp nam nữ, người đầu tiên sinh ra các dân tộc, thường không có tên tuổi. Chỉ ở các truyện của các dân tộc đã phát triển, người ta mới gán cho chúng một tên cụ thể: Ý Cáp - Ý Kê (Thái); Gomzazi-Gomzanyo (Di); Phục Hy và Nữ Oa (hay chỉ là em gái Phục Hy); Bàn Hồ và một người con gái; Phục Hy và Cửu thiên huyền nữ, v.v... (Dao, Mèo, v.v...). Có trường hợp chỉ gọi là ông bà Sơ-gơ tức ông bà tránh được nạn hồng thủy (Tây Nguyên), hay Pu-i - Pu là người, i là thứ nhất (Dao - Chàng). Nhân vật Phục Hy và các nhân vật khác rõ ràng là được gán vào đây một cách gượng ép. Cũng có thể Phục Hy là cái tên Pu-i đã bị Hán hóa. Chả thế mà trong một số truyện người ta chỉ hiểu Phục Hy là Pu-i, tức là con người đầu tiên mà thôi⁽¹²⁾.

Cặp nam nữ này đã dùng phương tiện gì để tránh nạn ? Dùng ổ rơm, dùng bè, dùng thuyền, dùng tàu, dùng khúc gỗ đục rỗng lòng, dùng trống, nhưng độc đáo nhất là dùng quả bầu. Cần chú ý là trong số 95 truyện thu lượm được ở vùng lục địa Đông Nam Á thì có tới 63 truyện nói tới việc hai anh em chui vào quả bầu mà lánh nạn. Những truyện này lại chỉ tập trung ở miền Bắc Đông Dương mà thôi. Quả bầu đây không phải là quả bầu bình thường mà là một quả bầu "thiêng" trông "một ngày ra lá, ba ngày ra hoa, năm ngày ra quả, chín ngày quả lớn", v.v... Theo quan niệm của người cổ thì tinh linh của bất cứ vật gì cũng thường ở một dạng không bình thường. Vì vậy có thể coi quả bầu "thiêng" là tinh linh của bầu, mà bầu lại là tượng trưng cho sản phẩm lương thực mới trồng trọt được. Quả bầu đã nuôi con người trong đời sống hằng ngày, thì ở đây quả bầu lại làm nhiệm vụ cứu cặp đầu tiên sinh ra các dân tộc, cứu các dân tộc khỏi tai nạn diệt vong. Hình tượng này phản ánh vị trí của quả bầu trong đời sống cổ của các dân tộc : nó nuôi sống người và thúc đẩy xã hội phát triển. Đây chính là cái nét độc đáo làm cho các truyện "hồng thủy" ở khu vực Đông Dương không giống như ở các khu vực khác trên thế giới. Cũng vì vậy, ta có thể đồng ý với Pro-di-lu-xki rằng huyền thoại về nguồn gốc các dân tộc hay truyện *Quả bầu mẹ* là sáng tác của các dân tộc thuộc ngữ hệ Nam Á, nó mang tính cách bản địa ở miền bán đảo Đông Dương này.

Truyện tiếp tục đưa cặp nam nữ trở lại trái đất hoang vắng, không một bóng người. Một đòi hỏi cấp thiết đặt ra trước mắt hai người là làm sao gây dựng được cộng đồng tập thể, tái tạo được loài người, duy trì được nòi giống. Đó là nhiệm vụ chủ đạo của bất cứ một cộng đồng xã hội nào

ở bất cứ giai đoạn lịch sử nào trước tai họa bị diệt vong. Và ở một xã hội càng nguyên sơ bao nhiêu, khi tính mạng của con người, của một tập thể người càng bị đe dọa bởi bao yếu tố tự nhiên chưa thể chống chọi được (như ốm đau, dịch tễ, đói rét, lụt lũ, thú dữ, v.v...) thì nhiệm vụ đó lại càng cấp thiết. Cho nên trong phong tục của nhiều dân tộc, một mặt người ta tôn trọng những gia đình đông con, những bà mẹ mắn sinh nở; mặt khác người ta cũng tỏ ra rất khe khắt với những gia đình tuyệt tự, những đàn bà vô sinh. Nếu cặp nam nữ đó là người khác tộc, khác huyết thống thì chẳng có gì phải bàn. Hai người lấy nhau và sinh con đẻ cái. Nhưng người xưa lại muốn làm nổi bật chủ đề của truyện là *con cháu của cặp gái trai thoát khỏi nạn hồng thủy này, tổ tiên của các thành phần dân tộc khác nhau cư trú ở một địa phương hay là tổ tiên của loài người sau này, phải là từ một dòng máu, một bào thai mà sinh ra*. Vì vậy cặp gái trai đó, trong phần lớn các trường hợp, là hai anh em hay hai chị em ruột. Quả thật người xưa đã buộc mình vào một vấn đề nan giải. Khi loài người đã qua giai đoạn bầy nguyên thủy và tổ chức thành xã hội, trong sinh hoạt vẫn còn rơi rớt lại những vết tích của quần hôn mà tục lệ chấp nhận được, nhưng tuyệt đối không có một hiện tượng loạn hôn nào lại có thể tự do tồn tại được. Nhiều hình phạt rất nghiêm khắc được đặt ra để trị những kẻ loạn luân; họ bị kết án nặng chẳng kém gì những kẻ phản bội cộng đồng. Người ta coi họ như súc vật, như là nguồn tai họa cho cả bầy, cần phải xua đuổi đi. Chỉ trong những trường hợp thật cá biệt, chỉ khi nào nạn tuyệt chủng trở thành hiện thực đối với một dòng họ, một nhóm người, v.v... chỉ khi chế độ nội tộc hôn còn được duy trì một cách cố chấp, thì cực chẳng đã, người ta mới cho vi phạm điều cấm kị đó, với điều kiện là phải được sự đồng tình của trời đất và các thần linh thông qua một lễ cầu lớn. Người xưa đã dẫn dắt câu chuyện làm sao cho cuối cùng hai anh em ruột (hay chị em ruột, thậm chí hai mẹ con) phải lấy nhau. Có thể nói trong phần lớn các dị bản truyện của các dân tộc, vấn đề đã được giải quyết thỏa đáng. Trong từng truyện ở từng dân tộc, ở từng địa phương, những tình tiết đã được xây dựng sinh động, rất phù hợp với tâm lí, phong tục và trình độ xã hội rất khác nhau của từng cộng đồng người. Các truyện đều bắt đầu từ đôi nam nữ sống sót đó chia nhau hai ngã đi tìm người để kết hôn. Sau năm lần, bảy lượt không kết quả, hai người buộc phải lấy nhau để bảo vệ giống nòi. Nhưng tự bản thân họ đều không dám quyết định. Khi thì người con trai ngổ ỷ, người con gái cự tuyệt; khi thì người con gái ngổ ỷ, người con trai lại không dám. Trong lúc đang lưỡng lự, phân vân thì nhân vật thứ ba xuất hiện để thúc đẩy

sự quyết tâm của cặp trai gái cùng dòng máu đỏ thực hiện nhiệm vụ cao cả của mình là cứu nhân loại khỏi nạn diệt vong.

Trong một số truyện của các dân tộc đã ở trình độ xã hội phát triển, nhân vật thứ ba kia thường là một siêu nhân. Đó là ma trời (Cơ-lao), thần đất (Mèo, Dao), thần Kim Quy (Tày, Mèo)⁽¹³⁾, Trời (Thái), tiên (Sán-Diêu), v.v... Nhưng ở phần lớn các truyện, nhân vật đó chỉ là một sinh vật, thậm chí một vật vô tri, rất quen thuộc, gần gũi với thế giới con người. Trong các truyện của các dân tộc thuộc ngữ hệ Nam Á ở Tây Bắc, đó là các thứ chim khác nhau khuyên hai cặp trai gái lấy nhau. Truyện người Thái Nghệ An cho hai anh em gặp hai vợ chồng châu châu đương "ái ân". Châu châu khuyên hai anh em làm theo lẽ trời để bảo vệ giống nòi. Cũng có truyện của Mèo, Dao cho cây sung mọc trên núi Côn Lôn làm ông mối xe duyên cho cặp trai gái. Việc làm tốt đẹp đó được sự đồng tình của rùa, của cây trúc, v.v... Người Cà-bẻ cho rằng cây đa đã che chở cho hai anh em thoát khỏi ý đồ độc ác của trời muốn sát hại họ để loài người tuyệt diệt. Sau đó hai anh em nghe lời hòn đá, ao cá, luồng luồng khuyên bảo mà lấy nhau v.v...

Thực ra cặp trai gái sống sót đó cũng không dễ gì nghe theo ngay lời khuyên bảo đúng đắn đó. Tư tưởng phạm tội loạn luân vẫn ám ảnh họ và làm cho họ do dự. Truyện của người Sán-chí (một bộ phận của dân tộc Cao-lan) làm như hai anh em vô tình thành vợ chồng. Một hôm, người em ngủ cạnh anh cách nhau bởi một chiếc lá chuối (hay lá khoai), ban đêm lá thủng rách và sau đó người em có mang. Các truyện khác muốn cho hai nhân vật chính đi tới chỗ quyết định thành vợ thành chồng bằng những thử thách lạ kì, được sự thỏa thuận của thế lực siêu nhiên. Họ tung hai mảnh cối đá đi hai ngã, hai mảnh lại úp vào nhau, họ chặt thân trúc làm nhiều đoạn, những đoạn ấy liền lại; họ ném hai mảnh trâm, ném cán và chuôi dao, ném kim và chỉ đi hai nơi, cuối cùng, trâm, dao, kim, chỉ lại về với nhau. Ý trời đã định. Hai anh em phải thành vợ thành chồng.

Sự kết hợp gượng ép trái với tập quán sẽ không đem lại một sự sinh nở bình thường. Hầu hết đứa con đầu lòng của cặp anh em ấy là một dị hình. Dị hình đó, qua một số truyền thuyết tương đối cổ nhất, là quả bầu. Nếu trong thực tế xã hội, quả bầu đã là nguồn lương thực bổ sung cho các loại củ trồng trọt được để làm cho xã hội loài người có cơ sở phát triển, nếu trong truyện đương kể đây, quả bầu đã là phương tiện cứu hai anh em thoát nạn hồng thủy và loài người thoát nạn tuyệt diệt, thì đến đây quả bầu lại là bào thai của một dòng máu, từ đó sinh ra loài người,

sinh ra các dân tộc, sinh ra một lớp người mới tương ứng với một giai đoạn văn hóa mới : *văn hóa bầu bí*. Đây cũng là một hình ảnh độc nhất chỉ thấy có trong những truyện ở vùng Đông Nam Á. *Không có thực tế văn hóa bầu bí, thì không có cơ sở để tưởng tượng ra một quả bầu - mẹ của các dân tộc*.

Tất nhiên mỗi yếu tố trong huyền thoại cũng đổi thay theo thời gian, không gian. Người đẻ ra bầu, người từ bầu chui ra. Chuyện đó dần dần khó tin được, nhất là đối với đầu óc những người trong thời đại văn minh. Người chỉ có thể đẻ ra người, và nếu là trường hợp dị thường, thì đẻ ra một thứ gì của người : bào thai, cục thịt, chậu máu, người không đầu, không chân tay, v.v... Điều đó hiếm thấy nhưng có thể thấy được trong thực tế cuộc sống, và như vậy hình như là để tranh thủ được lòng tin của người nghe ở các đời sau hơn. Cái gạch nối từ bào thai là quả bầu đến bào thai là cục thịt được thấy qua các câu chuyện khác nhau của các dân tộc :

Bầu → Cục thịt giống quả bầu → Cục thịt với các dạng của nó

Câu ca dao cổ của Việt Nam khuyên con người ta nên đoàn kết lại với nhau, biết đâu chẳng đã xuất phát từ một ý niệm rất cổ xưa :

Bầu ơi thương lấy bí cùng,

Tuy rằng khác giống nhưng chung một giàn.

Từ quả bầu, từ bọc thịt - chiếc bào thai cùng một dòng máu - sinh ra các dân tộc anh em (hoặc do lấy dùi mà đục ra, hoặc lấy riu bổ, hoặc lấy dao cắt ra từng mảnh), rõ ràng truyện nhắc nhở các dân tộc trên đất Việt Nam rằng họ đã từ một cội nguồn duy nhất mà sinh ra. Chỉ có về sau này, giai cấp thống trị muốn tự mình tách ra khỏi khối thống nhất đó, không muốn từ quả bầu mẹ đơn giản, từ dòng máu ấm áp và thân thiết đó, lại muốn từ một chất liệu riêng biệt mà sinh ra, nên đã bịa đặt những huyền thoại khác hòng để thần thánh hóa, phi thường hóa vị trí xã hội của mình⁽¹⁴⁾. Còn trong nhân dân các dân tộc, truyện quả bầu-mẹ, truyện bọc trứng đầu tiên đã trở thành một huyền thoại phổ biến gần gũi, một truyện được suy tôn. Và không ngần ngại gì, truyện này đã được "lịch sử" hóa và được coi như là một trang sử có thực của mỗi dân tộc. Trong tập mo *Đề đất đẻ nước* của dân tộc Mường, tập sử *Quăm tổ muơng* hay *Tây pu xắc* của dân tộc Thái hay truyện *Lạc Long Quân và Âu Cơ* và truyện *Sơn Tinh - Thủy Tinh* của dân tộc Việt và các truyện về nguồn gốc các dân tộc của các cư dân miền núi, người kể đều cho truyện ấy là lịch sử có thực của bản thân dân tộc mình, mặc dầu ở đây yếu tố huyền

thoại còn in những dấu vết khá đậm nét. Đó là cảm giác chúng ta thường có khi trực tiếp được nghe các nhà "lịch sử dân gian" kể chuyện. Truyện lại càng có sức sống tiềm tàng và mạnh mẽ khi nó được kể trong những dịp hành lễ lớn của dân tộc và được minh họa bằng những lễ thức. Lúc đó thực đúng là huyền thoại đang sống, đang hoạt động.

Truyện càng có sức sống, càng nhuộm màu lịch sử, một khi nó phản ánh được một hiện thực lịch sử là mọi người Việt Nam đều chung sống lâu đời với nhau thân thiết như anh em một nhà, đã và đang cùng nhau đấu tranh để giữ vững quyền làm chủ của mình trên đất nước thân yêu.

(*Tạp chí Văn học số 3 - 1972*)

Chú thích:

- (1) N.N.Tchebêksarôp và Ia.V.Tchexnôp : *Một số vấn đề về dân tộc học nông nghiệp ở Đông Nam Á*, Tạp chí Dân tộc học Xô Viết, số ra tháng 3-1968, Matxcova, tr.54-55 (bản tiếng Nga).
- (2) Ở miền núi, trong các lễ nghi nông nghiệp, cũng như khoai sọ, bầu bí là yếu tố tiếp sức cho lúa mọc tốt. Trong lễ nghi làm nhà mới, bầu bí là tượng trưng cho sự thịnh vượng của gia đình. Trong cúng bái, bầu bí được thay thế cho "thầy cúng" trước các thần linh. Bầu bí còn là vật có thể xua đuổi được gió bão, v.v...
- (3) Trong ngôn ngữ các dân tộc, việc chuyển nghĩa này thể hiện rất rõ. Ví dụ như ở người Kháng Tây Bắc có từ Mkháng dia, đầu tiên chỉ để chỉ các nhóm khác nhau trong cộng đồng người Kháng, sau rộng ra để chỉ các nhóm Kháng và La-ha khi cùng cộng cư. Đối lập với từ Mkháng dia là Mkháng nọ, lúc đầu nhằm chỉ các cộng đồng không phải Kháng, sau để chỉ những cộng đồng sau này họ mới tiếp xúc như Thái, Khmú, v.v... mà không chỉ người La-ha nữa.
- (4) *Truyện Sơn Tinh, Thủy Tinh* cũng có dạng như vậy.
- (5) Không phải truyện lù lệt nào cũng liên quan đến truyện hồng thủy hay truyện nguồn gốc dân tộc. Loại truyện này rất phổ biến ở các địa phương. Ví dụ như truyện về con sông Nậm Rốm ở Điện Biên, truyện hồ Ba Bể ở Bắc Cạn, ở Tuyên Quang, truyện sông Nậm Bú, Nậm Pán ở Sơn La, truyện tại sao Mường Chát ở Con Cuông - Nghệ An nay không có người ở, truyện vùng Nguồn Sơn ở Quảng Bình, v.v...
- (6) Văn Nhất Đa: *Thần thoại và thơ*, Bắc Kinh, 1956, tr. 56-58 (bản Trung văn).
- (7) Mô típ một truyện của thổ dân châu Úc cũng gần giống truyện của người Rê. Con ếch độc ác uống cạn nước biển và sông ngòi làm hạn hán. Cóc, cá, lươn, v.v... bày mưu pha trò cho ếch cười, buộc nhả nước ra. Con lươn thành công trong việc này bằng cách múa trên chiếc đuôi. Nhưng vì ếch bật cười, nước trào ra mau

quá, nên gây lú lút (truyện ở vùng hồ Tyê-rô (Victoria). Xem A.G.Phorade: *Le folklore dans l'ancien testament*, Pa-ri, 1924).

(8) Một con vật nửa huyền thoại nửa có thật có liên quan đến khái niệm về rồng và long vương. Chúng tôi mong sẽ được giới thiệu kĩ vào dịp khác.

(9) Cao Huy Đình, Đặng Nghiê-m Vạn : *Về quá trình phát triển của hệ thống thần thoại Việt*, Tạp chí Khảo cổ học, số 8-9, năm 1971.

(10) Ở Việt Nam, nội dung những truyện này rất có thể bị các nhà truyền đạo phương Tây bóp méo cho phù hợp với truyện trong kinh thánh. Ở vùng Thái, Sơn La, mặc dầu ảnh hưởng của Thiên Chúa giáo rất ít, vẫn phổ biến một mẫu truyện kiểu A-đam và E-vơ mà người Thái đã Thái hóa và tự nhận là của mình. Trường hợp tương tự có thể thấy ở vùng Mèo, Lô-lô và Tây Nguyên.

(11) Trong truyện dân tộc Ko, đó là một phụ nữ và một con chó; ở truyện dân tộc Lô-lô do Hăng-ri sưu tầm là một phụ nữ có mang, sinh con trai, sau con lớn, lấy con làm chồng...

(12) Trong truyện người Việt, cặp trai gái này là Sơn Tinh và Mỵ Nương. Nhưng người sinh ra bọc trứng đầu tiên lại là Lạc Long Quân và Âu Cơ.

(13) Trong truyện của nhiều dân tộc, rùa vàng khuyến cặp trai gái lấy nhau. Trong phần lớn các truyện của người Mèo cũng ghi là rùa vàng. Nhưng ở một vài địa phương, rùa vàng trở thành thần Kim Quy hay Thái Bạch tiên nhân Kim Quy. Vậy rõ ràng sự thay đổi tên gọi ảnh hưởng yếu tố tôn giáo muộn về sau. Thần Kim Quy còn thấy xuất hiện ở truyện của người Tày và trong truyện *An Dương Vương xây thành Cổ Loa* của người Việt, v.v...

(14) Ví dụ bọn quý tộc Thái cố tình làm cho nhân dân tin rằng chúng là con của Trời (Thiên), còn nhân dân là từ quả bầu sinh ra. Bọn phong kiến Việt xưa cũng muốn chúng là con của Trời.

TRUYỆN “SƠN TINH, THỦY TINH” DƯỚI MẮT CÁC NHÀ NGHIÊN CỨU

NGUYỄN XUÂN KINH

I. VẤN ĐỀ THỂ LOẠI

Với tính chất là một tác phẩm văn học dân gian, truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh” là *thần thoại*, là *sử thi*, hay là *truyện thuyết*? Trước hết cần xác định thuật ngữ.

Phó giáo sư Đỗ Bình Trị nhận xét: “Nói một cách đơn giản, thần thoại là một loại truyện nói về thần, mang yếu tố siêu nhiên, thần kì và xuất hiện vào thời kì khuyết sử⁽¹⁾. Trong khi phân biệt thần thoại với truyện thuyết, ông cho rằng: truyện thuyết ra đời sau thần thoại và trực tiếp từ thần thoại; nói chung vai chính trong thần thoại chủ yếu là thần hoặc bán thần, còn vai chính trong truyện thuyết, “gần với nhân tính” hơn thường là những anh hùng lịch sử thời khuyết sử được thần thánh hóa: chủ đề của thần thoại phần nhiều có liên quan đến việc phản ánh tự nhiên và cuộc đấu tranh chống thiên nhiên, còn chủ đề của truyện thuyết phần nhiều gắn bó trực tiếp hơn với đời sống xã hội và cuộc đấu tranh xã hội. Cũng vì vậy mà kết cấu của truyện thuyết có phần phức tạp hơn kết cấu của thần thoại⁽²⁾.”

Giáo sư Đinh Gia Khánh viết: “Thần thoại là một thể loại truyện cổ dân gian đặc biệt. Thần thoại là những truyện trong đó tuyệt đại đa số các nhân vật là thần⁽³⁾. Ông cho rằng, thần thoại xuất hiện rất sớm. Ở nước ta, thần thoại có từ trước thời Bắc thuộc, trước Công nguyên. Vì những lí do riêng, những thiên thần thoại đó không còn giữ lại hình thức lúc đầu của chúng nữa, thậm chí cốt truyện cũng thay đổi đi nhiều.

Cho đến năm 1978, Phó giáo sư Đỗ Bình Trị vẫn giữ nhận xét: Sự khác biệt giữa thần thoại và truyện thuyết chỉ là tương đối, “trong khi đó giữa hai loại truyện này lại tồn tại nhiều tính chất chung⁽⁴⁾. Từ năm 1991 trở đi, ông mới nghiêng nhiều hơn về ý kiến cho rằng đây là hai thể loại văn học dân gian có nhiều tính chất khác nhau, không nên trình bày chúng trong cùng một chương sách, trong khi mỗi thể loại truyện cổ tích, truyện cười, truyện ngụ ngôn lại đều được khảo sát trong từng chương độc lập⁽⁵⁾.”

Đúng như Giáo sư Lê Chí Quế đã nhận xét, người viết một cách công phu, chỉ ra đặc trưng của truyền thuyết một cách dễ được chấp nhận là Phó giáo sư Kiều Thu Hoạch. Năm 1971, trong tiểu luận "Truyền thuyết anh hùng trong thời kì phong kiến" (61 trang), Kiều Thu Hoạch viết như sau :

"Truyền thuyết là một thể tài truyện kể truyền miệng, nằm trong loại hình tự sự dân gian; nội dung cốt truyện của nó là kể lại truyện tích các nhân vật lịch sử hoặc giải thích nguồn gốc các phong vật địa phương theo quan điểm của nhân dân, biện pháp nghệ thuật phổ biến của nó là khoa trương, phóng đại, đồng thời nó cũng sử dụng những yếu tố hư ảo, thần kì như cổ tích và thần thoại, nó khác cổ tích ở chỗ không nhằm phản ánh xung đột gia đình, sinh hoạt xã hội và số phận cá nhân, mà thường phản ánh những vấn đề thuộc phạm vi quốc gia, dân tộc rộng lớn; nó khác thần thoại ở chỗ nhào nặn Tự nhiên và Xã hội trên cơ sở *sự thật lịch sử cụ thể* chứ không phải hoàn toàn trong *trí tưởng tượng và bằng trí tưởng tượng*"⁽⁶⁾.

Giáo sư Đinh Gia Khánh không thừa nhận danh từ truyền thuyết là một thuật ngữ của khoa nghiên cứu văn học dân gian, tuy rằng năm 1969, ông có viết : "Danh từ truyền thuyết có hai ý nghĩa : một là những điều lưu truyền trong nhân dân về một việc gì, một người nào; hai là những lời kể lại, có hệ thống, mạch lạc về một sự kiện, một nhân vật trong quá khứ. Với ý nghĩa thứ hai này thì truyền thuyết là truyện cổ tích lịch sử"⁽⁷⁾. Từ năm 1962 đến 1991, ông kiên trì việc không thừa nhận này. Năm 1962, ông viết : "Truyền thuyết có nghĩa là những truyện lưu truyền từ xưa, gắn với những nhân vật lịch sử hoặc những di tích lịch sử, nhưng không có tính chất chính xác. Danh từ truyền thuyết bao hàm cái ý cho rằng vì những truyện này do người ta truyền lại cho nhau ở cửa miệng, cho nên có những điểm sai lạc hoặc những sự xuyên tạc. Như vậy là danh từ truyền thuyết không chứa đựng về một thể loại truyện dân gian nào (...). Danh từ truyền thuyết có lẽ nên để dành cho những nhà sử học, vì danh từ đó có ý nghĩa bình giá đối với những sự kiện mà khoa học lịch sử chỉ có thể tham khảo, nhưng không được phép tin theo một cách dễ dàng (...). Và do đó, phân biệt ra một thể loại truyện dân gian với cái tên truyền thuyết không cần thiết đối với chúng ta (những người nghiên cứu văn học dân gian - N.X.K chú thích) mà chỉ gây thêm nhiều sự rắc rối"⁽⁸⁾.

Trong các năm 1973, 1977, 1991, Giáo sư Đinh Gia Khánh đều kiên trì quan niệm này. Chẳng hạn, năm 1991, ông vẫn viết "Các danh từ truyền thuyết và dã sử (...) không bao hàm giới thuyết về một thể loại văn học nhất định. Những danh từ ấy nên coi như thuật ngữ sử học, không nên coi như thuật ngữ văn học dân gian"⁽⁹⁾.

Hiện nay, hầu hết giới nghiên cứu văn học dân gian đều thừa nhận truyền thuyết là một thuật ngữ khoa học, dùng để chỉ một thể loại văn học dân gian.

Sử thi cũng là một thể loại folklore ngôn từ. Năm 1973, Giáo sư Đinh Gia Khánh đã nhận định rất đúng về thể loại này. “Sử thi không phải là thơ chép sử. Sử thi là một thuật ngữ của văn học, đặc biệt là văn học dân gian (...). Sử thi cũng như anh hùng ca, tráng sĩ ca, trường ca, thường được dùng để gọi những thể loại tự sự dân gian của thời kì lịch sử khi loài người bắt đầu bước vào xã hội văn minh. Bốn danh từ ấy thường được dùng với cùng một ý nghĩa. Thiết tưởng cũng cần chú ý phân biệt chúng với nhau. Danh từ trường ca với ý nghĩa là bài ca không phản ánh một đặc điểm gì của thể loại văn học cả, vì dài hay ngắn không nên coi là tiêu chuẩn xác định thể loại. Trường ca là một danh từ chung để gọi bất cứ tác phẩm thơ ca nào mang ý nghĩa ca ngợi và có độ dài nào đó, chứ không phải là một thuật ngữ trở một thể loại riêng biệt trong văn học dân gian. Các danh từ sử thi; anh hùng ca; tráng sĩ ca có màu sắc rõ rệt hơn. Sử thi là những áng thơ ca thuật lại lịch sử kì vĩ của sự hình thành đất nước, dân tộc. Đó là những áng thơ ca đúc kết những điều truyền thuyết và những mẩu thần thoại ở nhiều địa phương, của nhiều thị tộc, nhiều bộ lạc thành hệ thống rộng lớn để miêu tả nguồn gốc vũ trụ, đất nước, nguồn gốc loài người, nguồn gốc dân tộc và sự nghiệp xây dựng, bảo vệ quốc gia trong buổi bình minh của lịch sử. Anh hùng ca trùng hợp với sử thi ở chỗ cũng thuật lại những kì công vĩ tích, những sự nghiệp anh hùng. Nhưng có lẽ nên dùng thuật ngữ này để gọi những áng thơ ca liên quan đến từng vị anh hùng nhất định. Những áng thơ ca này có thể đứng riêng biệt, mà cũng có thể bị thu hút vào sử thi, vì sử thi thuật lại và ca ngợi sự tích của tất cả những vị anh hùng có tầm vóc toàn dân tộc. Danh từ tráng sĩ ca có ý nghĩa tương tự như anh hùng ca. Không biết có phải vì muốn nói đến loại nhân vật có tầm vóc nhỏ hơn anh hùng mà người ta đã dùng danh từ ấy hay không, nhưng xét về mặt thể loại văn học dân gian thì có lẽ chỉ nên dùng danh từ anh hùng ca. Trong thực tế thì văn học dân gian Kinh hiện nay không còn giữ được một tác phẩm nào thuộc loại sử thi và anh hùng ca cổ đại”⁽¹⁰⁾.

Ở trên chúng tôi đã hệ thống lại các giới thuyết về ba thể loại văn học dân gian. Vậy dưới mắt các nhà nghiên cứu, truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh” thuộc thể loại nào ?

Phó giáo sư Đỗ Bình Trị (1961, 1970, 1978, 1991, 1995), Giáo sư Đinh Gia Khánh (1962, 1973, 1977, 1991), nhà nghiên cứu Tầm Vu (1967),

nhà nghiên cứu Cao Huy Đình (1974), nhà nghiên cứu kiêm nhà văn Vi Hồng (1995), Phó tiến sĩ Đặng Việt Bích⁽¹¹⁾ xếp truyện này vào thể loại thần thoại.

Giáo sư Bùi Văn Nguyên (1974, 1993), Giáo sư Lê Chí Quế (1990), nhà nghiên cứu Bùi Thiết (1992) gọi đây là truyền thuyết.

Nhà nghiên cứu Trần Gia Linh trong *Từ điển Văn học* (1984) gọi đây là “sử thi anh hùng Việt Nam thời dựng nước, vốn là thần thoại”.

Có ý kiến cho rằng tác phẩm này mang tính chất của nhiều thể loại. Chẳng hạn, Phó giáo sư Hoàng Tiến Tựu đã viết : “Nó (tức truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh”, N.X.K chú) vừa là thần thoại (xem phần thần thoại), vừa là truyền thuyết mang tính chất anh hùng ca. Nó phản ánh lịch sử đấu tranh nhiều mặt (thiên nhiên, xã hội) của dân tộc ta, trong đó nổi bật là cuộc đấu tranh chống lũ lụt. Sơn Tinh vừa là sự hình tượng hóa và thần thánh hóa một hiện tượng tự nhiên (núi) gắn với tục thờ núi (bái vật giáo), vừa là sự tổng hợp và hình tượng hóa thành tích và ý chí, khát vọng đấu tranh chống lụt của người Việt cổ. Đồng thời trong nhiều dị bản (xuất hiện sau) của truyền thuyết này, Sơn Tinh còn là vị thần tham gia chống ngoại xâm nữa. Do đó, nếu chỉ xét hình tượng Sơn Tinh trong khuôn khổ và đặc trưng của thể loại thần thoại thì đương nhiên là không đủ⁽¹²⁾”.

II. VẤN ĐỀ Ý NGHĨA CỦA TÁC PHẨM HAY LÀ NỘI DUNG PHẢN ÁNH CỦA CÂU CHUYỆN

Đây là vấn đề có nhiều cách hiểu khác nhau, thậm chí trái ngược nhau nhất.

1. Cách hiểu truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh” có nội dung chống lũ lụt

Giáo sư Đinh Gia Khánh (1962, 1973, 1991), Phó giáo sư Đỗ Bình Trị (1961, 1963, 1970, 1978, 1991), nhà nghiên cứu Tâm Vu (1967), Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam (1971), nhà nghiên cứu Cao Huy Đình (1974, 1980), Giáo sư Phan Huy Lê (1983), nhà nghiên cứu Trần Gia Linh (1984), Giáo sư Lê Chí Quế (1990), Phó giáo sư Hoàng Tiến Tựu (1990) ... đều tìm thấy ý nghĩa phản ánh công cuộc trị thủy, chống lũ lụt của thiên truyện này. Xin dẫn một số ý kiến.

Phó giáo sư Đỗ Bình Trị viết : “Cuộc đấu tranh giữa Sơn Tinh (lực lượng chống bão lụt thần thánh hóa) và Thủy Tinh (thần tượng trưng cho

sức phá hoại của bão lụt) lại được sức tưởng tượng của người xưa thêu dệt thành câu chuyện tranh chấp nàng Mỹ Nương giữa hai vị thần đó. Mỗi cảm tình và sự ngưỡng mộ của nhân dân đối với Sơn Tinh, chính là đã xuất phát từ sự sợ hãi, căm ghét dòng nước lũ ác nghiệt hàng năm gây bao tai họa. Không nói việc Sơn Tinh lấy được Mỹ Nương, việc Thủy Tinh năm nào ra quân cũng bị đại bại, ngay việc “thách cưới” voi chín ngà, gà chín cựa, ngựa chín hồng mao cũng tỏ ra có cái gì như là sự thiên vị, vì đó là những vật chỉ có thể có trong khu vực của Sơn Thần. Chi tiết “nước càng dâng lên bao nhiêu thì núi càng dâng cao bấy nhiêu” có lẽ là một nét phóng đại những đề điều ở trạng thái sơ khai thời cổ hoặc là một ước mơ sẽ dẫn người ta tới việc đắp đê chống lụt sau này. Truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh” là một truyện thần thoại có màu sắc đặc biệt Việt Nam, căn bản không giống những thần thoại về trận đại hồng thủy của nhiều dân tộc khác⁽¹³⁾.

Sách *Lịch sử Việt Nam*, tập I (1971), cuốn sách được biên soạn dưới sự chỉ đạo trực tiếp của Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam phân tích: “*Sơn Tinh* chiến thắng *Thủy Tinh* là thiên anh hùng ca đậm đà màu sắc thần thoại ca ngợi người dân Lạc Việt đánh thắng trận đầu giặc lụt đang giành lấy những mảnh đất màu mỡ ven sông”⁽¹⁴⁾.

Nhà nghiên cứu Cao Huy Đình trong sách *Lịch sử văn học Việt Nam*, tập I cho rằng thiên thần thoại này phản ánh “chiến thắng lũ lụt, tiến hành công cuộc trị thủy để bảo vệ sinh mệnh và nguồn sinh sống”⁽¹⁵⁾. Ông viết : “ (...) tình tiết kì thú nhất trong bản lí lịch của Sơn Tinh vẫn là việc chiến thắng Thủy Tinh để chiếm lấy nàng công chúa xinh đẹp, con vua Hùng. Sơn Tinh tượng trưng cho sức mạnh của tập thể, của nhân dân trong cuộc đấu tranh để bảo vệ xóm làng, bảo vệ mùa màng, một cuộc đấu tranh vẫn có ý nghĩa thời sự trong cuộc sống hiện nay của nhân dân ta”⁽¹⁶⁾.

Trong công trình tập thể *Lịch sử Việt Nam*, tập I (1983), Giáo sư Phan Huy Lê viết : “Công cuộc chinh phục vùng đồng bằng, phát triển nông nghiệp trồng lúa nước, đặt ra yêu cầu càng ngày càng bức thiết về công tác trị thủy và thủy lợi. Thiên nhiên nhiệt đới gió mùa với lượng nước, độ nóng, độ ẩm cao, cùng với điều kiện đất đai, thổ nhưỡng vùng đồng bằng có mặt rất thuận lợi cho nghề trồng lúa nước, nhưng cũng có mặt khắc nghiệt của nó, trước hết là mối đe dọa của nạn lũ lụt, hạn hán, úng ngập. Huyền thoại *Sơn Tinh-Thủy Tinh* qua nhiều chuyển hóa, cuối cùng phản ánh cuộc đấu tranh chống ngập lụt của đồng bằng Bắc Bộ với ước mơ của con người : núi phải cao hơn nước, Sơn Tinh phải thắng Thủy

Tinh. Người dân vùng này hiểu rõ mối đe dọa thường xuyên của thiên tai và luôn luôn nhắc nhở :

*"Núi cao sông hãy còn dài
Năm năm báo oán, đời đời đánh ghen"⁽¹⁷⁾.*

2. Cách hiểu truyện "Sơn Tinh, Thủy Tinh" có nội dung phản ánh những cuộc đấu tranh giành đàn bà thời cổ

Trong bài viết "Đọc lại truyện Sơn Tinh, Thủy Tinh" (1989), Giáo sư Nguyễn Tấn Đắc trình bày rất chi tiết và có hệ thống về cách hiểu này.

Trước hết ông bàn khoản về cách hiểu truyền thống (cách hiểu như đã nêu ở mục a): "Nếu đây chỉ là một câu chuyện chống lụt, vậy việc hai chàng trai đánh nhau vì một cô công chúa là hoàn toàn vô nghĩa chẳng. Đây là một chi tiết có trong văn bản, và có thể là một *chỉ báo mang ý nghĩa*, tại sao không được xét đến mà lại suy đoán nguyên nhân dạng "giành lấy những mảnh đất màu mỡ ven sông" không hề thấy trong văn bản"⁽¹⁸⁾.

Sau đó ông trình bày phương pháp đọc và các tài liệu về sự tích "Sơn Tinh, Thủy Tinh" mà ông đã đọc.

Theo ông, cốt truyện "Sơn Tinh, Thủy Tinh" thuộc type truyện *Công chúa kén chồng bằng thi tài*, hoặc có thể nói cách khác, *cuộc thi tài của các chàng trai để lấy công chúa*. Đây là type truyện rất phổ biến trong truyện kể các nước⁽¹⁹⁾.

Về con số 18 (trong "đời Hùng Vương thứ 18"), ông tìm thấy ý nghĩa xác định của nó; đó là đời vua cuối cùng, giai đoạn cuối cùng của cả một thời kì dài.

Về mô típ *thi tài*, ông cho rằng đây là mô típ được mượn để giải thích mô típ *đánh nhau*. Ông viết : "Những cuộc đánh nhau vì đàn bà vẫn còn trong xã hội ngày nay, nhưng chỉ giới hạn giữa những cá nhân và đã trở nên vô nghĩa. Còn trong xã hội cổ, những cuộc đánh nhau vì đàn bà thường được khoác cho tầm vóc của những cuộc chiến tranh lớn lao và có ý nghĩa trọng đại. Trong những xã hội càng cổ, khi chưa có những cuộc chiến tranh vì lãnh thổ và quyền lực (như ở Tây Nguyên và ở người Kachin Miến Điện) thì mục tiêu của các cuộc đấu tranh chủ yếu là để cướp đoạt, mà đàn bà có khi trở thành mục tiêu thứ nhất"⁽²⁰⁾.

Tác giả cho rằng, truyện "Sơn Tinh, Thủy Tinh" tuy đã được phủ lên lớp văn hóa của những thời đại sau này, nhưng ít nhiều vẫn thấp thoáng bóng dáng của một cuộc tranh giành đàn bà trong xã hội cổ sơ : "Trời

chưa sáng, Sơn Tinh sợ trùng trùng Thủy Tinh kéo đến, mới giả tiếng gà gáy. Gà khắp vùng gáy theo inh ỏi. Cửa thành mở rộng. Sơn Tinh vào châu vua Hùng, tiến dâng lễ vật xin đón Ngọc Hoa. Đám rước dâu vừa đi tới làng Trọ thì gặp Thủy Tinh đang đốc thúc quân gia khiêng các lễ vật đi tới. Thủy Tinh thấy Sơn Tinh đã đón dâu, nổi giận dùng dùng, vứt tung đồ lễ rơi vãi khắp nơi rồi thét quân xông tới cướp lấy Ngọc Hoa. Hai bên giao chiến một trận dữ dội” (theo *Truyện thuyết Hùng Vương*, Nguyễn Khắc Xương biên soạn và giới thiệu, 1971). Nguyễn Tấn Đắc nhận xét : “Ấn tượng về một cuộc tranh đoạt đàn bà vẫn còn tươi rõ trong trí nhớ dân gian”⁽²¹⁾.

3. Cách hiểu truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh” không phản ánh cuộc chống lũ lụt, cũng không phản ánh cuộc chiến tranh giành đàn bà thời cổ

Trong bài viết “Có một hướng giải mã truyện thuyết *Sơn Tinh, Thủy Tinh*”, tác giả Bùi Thiết đưa ra một cách tiếp cận mới. Theo ông, truyền thuyết này phản ánh một thời đại lịch sử nhất định, đó là khoảng thời gian cuối thời đại các vua Hùng, ứng vào khoảng giữa thế kỉ III trước Công Nguyên. Đặt vào bối cảnh lịch sử đó thì Hùng Vương mà người đại diện là Sơn Tinh đã thỏa mãn với địa vực núi rừng, là phía bảo thủ, trì trệ, còn Thủy Tinh và Thục Phán là tiêu biểu cho tư duy mới (nhìn thấy hạn chế của núi rừng và sự bảo thủ, trì trệ của Hùng Vương mà Sơn Tinh là vệ sĩ tài ba và đầy dũng khí). Hùng Vương và Sơn Tinh chiến thắng Thủy Tinh, nhiều lần chiến thắng Thục Phán; nhưng cuối cùng Hùng Vương “phải nhường ngôi cho Thục Phán, còn Sơn Tinh trong điều kiện Thục Phán trị vì thì trở thành một trong bốn vị thần vĩnh hằng của dân Việt”.

“Tiếp theo đó, Thủy Tinh vẫn không hề lùi bước, và hàng năm dâng nước như để báo thù, còn Thục Phán rời vùng Yên Bái chật chội, cũng không về trị vì Phong Châu để trở thành vua Hùng thứ 19, mà về hẳn Cổ Loa, thuộc đất đồng bằng, ở đó có đủ mọi thứ để chinh phục, khai thác đồng bằng sông Hồng rộng lớn, niềm mong ước lâu nay của ông”⁽²²⁾.

Bùi Thiết còn phân tích các truyền thuyết “Chử Đồng Tử, Tiên Dung”, “Mai An Tiêm” (tức truyện “Quả dưa hấu”). Đây là những truyền thuyết “trong khoảng thời gian giao tiếp Hùng-Thục”, “phản ánh một cách rõ nét sự chinh phục khai thác đồng bằng, không những thế với Mai An Tiêm, cư dân thời Hùng Vương 18 còn chinh phục đất hải đảo tận biển khơi xa”.

Trong bài viết “Cần có hướng giải mã mới đối với một số truyện cổ dân gian”, nhà văn, nhà nghiên cứu, nhà giáo Vi Hồng đề nghị cần phải

“xuất phát từ nguyên tắc cơ bản trong sáng tác văn chương mà nghiên cứu truyền thuyết nói riêng và nghiên cứu văn học dân gian nói chung. Bởi trước hết văn học dân gian cũng là văn chương. Một trong những nguyên tắc sáng tác văn chương là tưởng tượng”⁽²³⁾.

Theo Vi Hồng, ở thần thoại “Sơn Tinh, Thủy Tinh” có hai lớp ý nghĩa. Ở lớp cổ, cuộc chiến tranh giữa Sơn Tinh và Thủy Tinh là cuộc hợp hôn giữa đất và nước. “Nhiều năm tháng, người nguyên thủy thấy : đất nhờ mưa, nhờ nước mà nảy nở xanh tươi. Nước thấm vào đất, đất ôm ngậm lấy nước, nước hòa nhuần trong đất, đất có chứa... đất đẻ ! ĐẤT và NƯỚC mãi mãi làm cuộc kết duyên vĩ đại để sinh đẻ, nảy nở muôn loài. Nhưng có lúc nước dâng ngùn ngụt, nước chạy phầm phầm, đất như đem hết sức mình cản nước lại, có khi đất thắng, nhưng nhiều khi đất lở, đất đổ, đất thua ! Đất và nước luôn luôn đánh nhau”.

Vi Hồng nhận xét : lớp ý nghĩa thứ hai thuộc về xã hội văn minh hơn nữa : có hôn nhân sinh lễ (sinh lễ vẫn là những đứa con tinh tú của Đất và Nước) thì có cuộc kết hôn giữa Sơn Tinh và Mỵ Nương (khi người đàn bà trở nên hiếm đối với đàn ông thì sinh ra chuyện cướp đàn bà và đánh nhau, nhất là trước những cô gái đẹp là hiện thực của lịch sử xa xưa).

“Truyện hai ông thần ĐẤT và NƯỚC đánh nhau cứ lưu truyền, trôi nổi từ thế hệ này sang thế hệ khác ... dần dần thu hút những phong tục mới, “người mới”, “việc mới” của lịch sử văn minh dân tộc. Cho đến khi quân Sơn Tinh đánh trống, gõ mõ, reo hò như một đoàn quân xung trận đánh lại quân Thủy Tinh thì đã là xã hội sau này rồi. Có văn bản sưu tập còn kể có cả lưới sắt chắn đắp đê, chống lại Thủy Tinh nữa. Thật là quá văn minh”.

Nhà văn kết luận : “Mối quan hệ giữa con người và thiên nhiên, lịch sử đất nước và con người với con người đã chuyển hóa lẫn nhau, hoán đổi vị trí, tư cách và hòa nhập với phẩm chất, nhân cách để tạo thành những chi tiết thực và hư lẫn lộn. Nào đâu căn cứ cho là “Hùng Vương và Sơn Tinh vẫn cố thủ tại vùng núi rừng” và là bảo thủ. Còn về phía Thủy Tinh và Thục Phán là tư duy mới” (Bùi Thiết). Nếu quả là lịch sử có thể thật thì cũng chẳng liên quan gì trực tiếp đến nội dung văn chương và người giảng văn chương về những truyện cổ này”.

Nhà văn Vi Hồng đã đúng khi nhìn thấy nhiều lớp văn hóa, lớp ý nghĩa trong truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh”. Cũng cần nói thêm rằng, từ năm 1969, Giáo sư Đinh Gia Khánh cũng có cái nhìn tương tự, tuy ông chưa khẳng định một cách mạnh mẽ, nhiệt tình và tập trung như Vi Hồng⁽²⁴⁾.

Theo Phó tiến sĩ Đặng Việt Bích, câu chuyện Sơn Tinh cưới Mỵ Nương và đánh Thủy Tinh có hai lớp nghĩa : lớp vỏ là người Việt cổ chống thủy hại; còn lớp ruột (nội dung thực) là sự hỗn hợp Sơn Tinh - Hùng Vương thành người Mường⁽²⁵⁾. Mỵ Nương là một biểu tượng đa nghĩa, có thể là biểu tượng của công chúa, nữ thần lúa, nữ thần nhà nông nói chung. Việc “Hùng Vương gả con gái cho Sơn Tinh có nghĩa là bộ lạc Thái trắng-Tày cổ do Hùng Vương cầm đầu khước từ việc kết hợp với một lực lượng cư dân gốc Nam Đảo đánh cá, quen đi biển, từ đại dương tới định cướp đất Hùng Vương”⁽²⁶⁾.

Trở lên là những cách hiểu chính về ý nghĩa của câu chuyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh”.

Sau khi đã hành hương lên đỉnh núi Tản Viên, sau khi đã cảm nhận tình cảm và tâm lí của cán bộ và nhân dân huyện Ba Vì trước hiện tượng văn hóa Thánh Tản Viên, dựa vào bản kể trong *Lĩnh Nam chích quái*, ... với những căn cứ đó, chúng tôi nghĩ rằng, mặc dù cách giải thích của Giáo sư Nguyễn Tấn Đắc có không ít điểm thỏa đáng, chúng tôi vẫn nghiêng về cách hiểu truyện “Sơn Tinh, Thủy Tinh” là bài ca ca ngợi công cuộc trị thủy, chống bão lũ của ông cha ta. Trí thông minh và trí thức giúp nhà khoa học bóc các tầng ý nghĩa, các lớp văn hóa, nhưng trước một thực tế hiển nhiên đã đi vào tâm thức dân chúng nhiều thế kỉ qua thì cũng không thể không xét đến.

(Tạp chí *Văn hóa dân gian*, số 1-1997)

Chú thích:

(1) Bùi Văn Nguyên, Nguyễn Ngọc Côn, Nguyễn Nghĩa Dân, Lý Hữu Tấn, Hoàng Tiến Tựu, Đỗ Bình Trị, Lê Trí Viễn : *Lịch sử văn học Việt Nam, tập 1, Văn học dân gian, Phần I*, In lần thứ 3, NXB Giáo dục, 1970, tr. 71.

(2) Như chú thích 3, tr. 73-74.

(3) Đinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên : *Văn học dân gian*, NXB Giáo dục, 1962, tr.53.

(4) Bùi Văn Nguyên, Nguyễn Ngọc Côn,... : *Lịch sử văn học Việt Nam, Tập I, Văn học dân gian, Phần I*, NXB Giáo dục, 1978, tr. 62.

(5) Đỗ Bình Trị : *Phân tích tác phẩm văn học dân gian*, Tài liệu bồi dưỡng từ xa chu kì 1992 - 1996 cho giáo viên cấp II phổ thông, Bộ Giáo dục và Đào tạo, Vụ Giáo viên xuất bản, 1995.

(6) Nhiều tác giả : *Truyền thống anh hùng dân tộc trong loại hình tự sự dân gian Việt Nam*, NXB KHXH, 1971, tr. 175 - 176. Những chỗ viết hoa và nhấn mạnh là của K.T.H.

- (7) Đinh Gia Khánh : *Xác định giá trị của truyền thuyết đối với việc tìm hiểu lịch sử thời đại Hùng Vương*, Nghiên cứu lịch sử, 1969, số 123, tr.25.
- (8) Đinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên : *Văn học dân gian Việt Nam*, NXB Giáo dục, 1962, tr. 50.
- (9) Đinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên : *Văn học dân gian*, tập II, NXB Đại học và trung học chuyên nghiệp, in lần thứ ba, 1991, tr. 61.
- (10) Đinh Gia Khánh chú thích như sau : "Thí dụ : anh hùng ca về Thánh Dóng, anh hùng ca về chàng Xinh Nhả".
- (11) Đặng Việt Bích : *Giải mã truyện Tân Viên sơn thần*, Văn hóa dân gian, 1995, số 1.
- (12) Hoàng Tiến Tựu : *Văn học dân gian Việt Nam*, tập II, Hà Nội, NXB Giáo dục, 1990, tr. 31.
- (13) *Lịch sử văn học Việt Nam, tập I, Văn học dân gian, Phần I*, in lần thứ ba, 1970, tr. 94.
- (14) Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam : *Lịch sử Việt Nam*, tập I, NXB Khoa học xã hội, 1971, tr. 46.
- (15) Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam : *Lịch sử văn học Việt Nam*, tập I, NXB Khoa học xã hội, 1980, tr. 60.
- (16) Như chú thích 25, tr. 60.
- (17) Phan Huy Lê, Trần Quốc Vượng, Hà Văn Tấn, Lương Ninh : *Lịch sử Việt Nam*, tập I, NXB Đại học và trung học chuyên nghiệp, 1983, tr. 103.
- (18) Nguyễn Tấn Đắc : "Đọc lại truyện *Sơn Tinh, Thủy Tinh*", Văn hóa dân gian, Hà Nội, 1989, số 3+4, tr. 51.
- (19) Như chú thích 24.
- (20) Như chú thích 24.
- (21) Như chú thích 24.
- (22) Bùi Thiết : "Có một hướng giải mã truyền thuyết *Sơn Tinh, Thủy Tinh*", Tạp chí Văn học, Hà Nội, 1992, số 2, tr. 24.
- (23) Như chú thích 17.
- (24) Đinh Gia Khánh : "Xác định giá trị của truyền thuyết đối với việc tìm hiểu thời đại Hùng Vương", bài đã dẫn ở chú thích 9.
- (25) Như chú thích 18.
- (26) Đặng Việt Bích : "Tìm hiểu biểu tượng của các công chúa Mỹ Nương và Mỹ Châu", *Tân Viên Sơn*, Hà Tây, 1995, số 8+9, tr. 58.

NGƯỜI ANH HÙNG LÀNG DÓNG

CAO HUY ĐỊNH

Anh hùng ca Dóng tích tụ những giá trị tinh thần của dân tộc ta, một dân tộc đã khẳng định được sự tồn tại độc lập của mình sau hàng ngàn năm bị phong kiến nước ngoài đô hộ, nhưng chiến đấu liên tục và quyết liệt để tiêu diệt ách đô hộ.

Một hình tượng như thế nhất định không thể hình thành ngay một lúc được.

Cái lõi của nó là : *một em bé lớn rất chóng, ra đánh giặc thống lợi rồi trở về và biến mất.*

Nếu quan sát một số truyền thuyết địa phương rất cổ, rất đơn giản, nhưng đã có cái lõi của truyện ông Dóng, chúng ta thấy rõ hai giai đoạn phát triển của truyện ông Dóng từ hẹp đến rộng, từ truyện anh hùng bộ lạc đến truyện anh hùng dân tộc.

Ví dụ 1 :

Dục và Cẩm là hai anh em sinh đôi, do bà mẹ mộng thấy rắn phủ mình mà đẻ ra trong cùng một bọc. Hai anh em vừa sinh ra đã trở nên cao lớn và cùng nhau đi đánh giặc. Trên đường về làng, mây năm sắc phủ xuống, hai anh em biến mất trong mây.

(Truyền thuyết ở xã Tiên Lương, huyện Cẩm Khê, Phú Thọ)

Ví dụ 2 :

Xưa có hai anh em do một bà mẹ nghèo hái củi đẻ ra trong cùng một bọc trứng. Anh là Ấp Ải, em là Khao Lao. Hai anh em cùng nhau đi đánh giặc. Vua Bà cưỡi chim từ trên mây xuống giúp cho hai anh em về trời. Dân làng thấy lạ lập miếu thờ.

(Truyền thuyết ở làng Hoàng Lương, huyện Cẩm Khê, Phú Thọ)

Không nhất thiết là hai anh em sinh đôi, có thể chỉ có một người anh hùng thôi. Không nhất thiết là đánh giặc, mà có thể đánh rắn và làm cho rừng cây mất thiêng.

Ví dụ 3 :

Một bà mẹ nằm ngủ mê thấy măng xà trên cây xuống nhập vào bà. Bà sợ hãi, thụ thai mười ba tháng thì đẻ ra người con trai mắt sáng quắc, tiếng như sấm. Người ta đặt tên là ông Cây Xanh. Ông càng lớn cây cối càng mất thiêng. Đi chần trâu trong rừng cấm, ông leo lên cành cây ngồi, đánh nhau với mục đồng để làm vui. Một hôm cả bọn mục đồng gặp rắn măng xà, sợ hãi. Ông nhảy lên lưng măng xà ngồi, giết chết măng xà và cứu được bạn chần trâu.

(Truyện thuyết ở xã Sơn Vi, huyện Lâm Thao, Phú Thọ)

Những truyện trên đây đã có cái lõi và những mô típ cơ bản chung với truyện ông Dóng :

- Bà mẹ và thụ thai thần kì.
- Em bé khổng lồ hay hai anh em sinh đôi.
- Đánh giặc hay chống thú dữ (chống thiên nhiên) thắng lợi.
- Biến mất sau khi thực hiện kì tích.

Nói riêng về nhân vật, điều đáng chú ý là bà mẹ bao giờ cũng được kể gắn liền với người anh hùng.

Người anh hùng xuất hiện từ một "quan hệ có tính chất thần thoại"⁽¹⁾ giữa bà mẹ đó và tự nhiên (rắn nhập vào, măng xà quán mình, giấu dấu chân khổng lồ, v.v...). Cái quan niệm người là con của tự nhiên (trời) và một bà mẹ bất nguồn từ trong thị tộc mẫu hệ, lúc con người chỉ biết mẹ mà không biết cha. Từ những vật tự nhiên đến dấu chân ông khổng lồ là một bước xích dẫn đến ý niệm cha (nhân hình, không phải là vật tự nhiên nữa). Bà mẹ lúc đầu đại diện cho cái tinh thần huyết thống và đạo đức của bộ lạc, là nguồn gốc của sức mạnh và anh hùng. Nhưng khi ý niệm cha ra đời thì ý niệm con hoang cũng xuất hiện và những trường hợp thụ thai như trên thành bất bình thường và bị kết án. Đồng thời có sự thần thánh hóa người anh hùng con hoang và lí tưởng hoá người đàn bà bất hạnh đầu tiên trong xã hội đã chuyển sang chế độ phụ quyền. Kì tích anh hùng sẽ là kì tích của những em bé ra đời bất bình thường ấy, như trường hợp Dóng mà chúng ta sẽ phân tích sau này.

Điều đáng chú ý nữa là em bé khổng lồ và anh em sinh đôi. Hình tượng anh em sinh đôi phản ánh sự tách đôi thị tộc gốc ra để trở thành bào tộc hay là tính lưỡng hợp của thị tộc. Từ anh em sinh đôi, tức hai

(1) Theo danh từ mà C.Mác dùng (Lời nói đầu cuốn *Phê phán kinh tế chính trị*).

anh hùng, đến một anh hùng em bé Khổng Lô, là một bước tiến đến ý thức tự giác và tập trung về bộ lạc, trong đó tính lưỡng hợp đã mất đi để nhường chỗ cho tính nhất nguyên tập thể và sức mạnh tập thể.

Điều thứ ba là các anh hùng ấy bao giờ cũng thắng lợi. Đối với một bộ lạc, trung tâm của con người và thế giới là bộ lạc đó, nó thường được gọi bằng “thế giới thần”. Ngoài ra là “quỷ, ma, yêu quái”. Phải chiến thắng những cái đó để bảo vệ “thế giới thần” của mình “là thiêng liêng và bất khả xâm phạm”⁽¹⁾. Ý thức chiến thắng đã thành một kỉ luật, “một quyền lực mà mỗi người phải hoàn toàn phục tùng”⁽²⁾. Nguồn gốc anh hùng là ở đó – tuy còn nằm trong giới hạn hẹp hòi của thị tộc và bộ lạc.

Ba điều trên dẫn đến một hệ quả : có chiến thắng mới được trở về với bộ lạc, với thị tộc. Trong truyền thuyết thường trở về với bà mẹ (thị tộc) đã đẻ ra người anh hùng đó. Trở về và hòa vào thị tộc. Không có quan niệm cá nhân anh hùng và anh hùng cá nhân. Không có kì tích cá nhân. Chỉ có kì tích tập thể. Mọi anh hùng đều “biến mất” sau khi thực hiện kì tích và trở về với bộ lạc, vì anh ta trở về như một phần tử tự nhiên của tập thể, không tách ra ngoài và ở bên trên tập thể.

“Trong hình thái phương Đông... thành viên của công xã không bao giờ lại có một quan hệ tự do đối với công xã đến nỗi anh ta có thể bỏ mất cái liên hệ khách quan và kinh tế của anh ta với công xã. Cá nhân nhập thân vào công xã”⁽³⁾.

Đó là nguồn gốc của cái quan niệm “ngài hóa” sau khi thắng giặc trong mọi truyện cổ anh hùng ở nước ta, hay ở phương Đông nói chung, trong truyện Ông Dóng nói riêng.

Nếu như nhiều người đã phân tích rằng đó là “ý niệm về người anh hùng bất tử” hay “tinh thần vô tư, không vị kỉ” ở trong truyền thống anh hùng của ta, khi nói đến chuyện “Ông Dóng lên trời”, thì cách phân tích đó là đúng.

Nhưng nói thêm rằng anh hùng Dóng quả đã giữ được và phát huy được cái quan niệm “phi cá nhân” đó của truyền thống bộ lạc cổ.

Người anh hùng nhân dân không được chết bên phía địch, trong tay địch, càng không được đầu hàng địch, làm tay sai cho địch. Đó là kỉ luật

(1) (2) Ăngghen : *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và của nhà nước*, Sự Thật, 1961 tr.144.

(3) C.Mác : *Các hình thái trước nền sản xuất tư bản chủ nghĩa*, Thông báo lịch sử số 1-1969, Viện sử học.

của bộ lạc và sau này đã thành một kỉ luật của dân tộc chống xâm lược. Ai cũng còn nhớ câu nói bất hủ của Trần Bình Trọng trước mặt kẻ thù xâm lược : "Thà làm quỷ nước Nam còn hơn làm vương đất Bắc". Trường hợp người anh hùng chiến thắng trở về hòa mình trở lại với bộ lạc là những trường hợp trên. Nhưng sau đây là trường hợp người anh hùng bất đắc dĩ bị chém chết ở chiến trường, thì truyền thuyết cổ Việt Nam có cách giải quyết ở trong tưởng tượng để thực hiện cái lí tưởng, cái kỉ luật nói trên :

Người anh hùng bị chém rơi đầu, tỉnh táo nhặt đầu về nộp cho mẹ, và chỉ được chết khi có lệnh mẹ mà thôi.

Ví dụ 1 :

Tướng Hoài và tướng Quách là hai anh em sinh đôi (lại hai anh em sinh đôi nữa - CHD) đi đánh giặc bị chém đứt đầu, không chịu chết tại chỗ, nhặt đầu mình mang về, đến đầu làng quê gặp bà hàng nước, vội nói : "Thưa mẹ, rơi đầu có chết không ?". Bà hàng nước nói: "Rơi đầu thì chết". Lúc đó hai người mới lăn ra chết⁽¹⁾.

(Truyền thuyết ở xã Trang Thôn, huyện Thanh Thủy, Phú Thọ)

Ví dụ 2 :

Xưa có một vị thần đi đánh giặc bị địch chém đầu rơi lủng lẳng trên vai, không chịu chết, cứ để đầu vậy, phi ngựa về làng. Đến cổng làng, gặp một bà lão, vị tướng nhắc đầu lên gắn lại và nói : "Thưa bà, đầu tôi chưa rơi xuống đất"⁽²⁾. Bà lão bảo : "Đầu rơi thì chết". Vị tướng không giữ đầu được nữa, liền ngã ngựa chết, máu chảy ra khắp miền. Nơi nào có máu chảy đến, là nơi đó lập đền thờ.

(Truyền thuyết ở làng Chũ, Lục Ngạn, Bắc Giang)⁽³⁾

Ví dụ 3 :

Xưa hai vị tướng Sôi ở làng Sôi là hai con sinh đôi của bà Chồng. Hai vị đã có công dẹp giặc, nhưng không may bị chém đứt đầu. Hai vị liền tự chấp đầu chạy về đến đầu làng Sôi thì gặp bà Chồng đón đường

(1) *Tướng Sơn Hậu* đã dùng môtíp dân gian này để miêu tả Khương Linh Tá : Tá đánh giặc vây cho ấu chúa do Đồng Kim Lân đưa đi trốn, bị Tạ Ôn Đình chém đứt đầu, Tá nhảy xuống ngựa nhặt đầu mình phốc lên ngựa đi đến một quán gặp bà hàng nước...

(2) Kiểu nói của thái sư Trần Thủ Độ và Trần Hưng Đạo với vua Trần sau này : "Đầu tôi chưa rơi xuống đất, xin bệ hạ đừng lo", và : "Nếu bệ hạ muốn hàng hãy chém đầu tôi đi đã".

(3) Về sau được gán cho Vũ Thành, một nhân vật đời Trần.

ở đây. Hai vị chào và hỏi : “Thưa mẹ, người dứt đầu liệu có sống được không?”, bà Chồng trả lời : “Người dứt đầu không sống được nữa”. Bởi thế hai vị “hóa” ngay ra đó. Đầu làng Sỏi nay còn đền thờ hai vị.

(Truyện thuyết ở làng Đông Sỏi, huyện Thanh Thủy, Phú Thọ)

Chúng ta lại còn tìm được những kiểu truyện kết hợp tất cả mô típ kể trên :

- Sinh nở thần kì.
- Em bé khổng lồ.
- Đánh thắng giặc.
- Mang đầu về chết tại quê trước mặt bà già.

Như truyện thuyết sau đây :

Xưa có một vị thần do bà mẹ giẫm phải dấu chân khổng lồ bằng đá rồi thụ thai mà đẻ ra. Thần lớn lên như thổi và được nhà vua cho đi đánh giặc. Chém xong tướng giặc, định quay về thì bị vướng dây của quân giặc tung ra, nên thần ngã từ trên ngựa xuống. Giặc chém thần dứt đầu. Nhưng thần ôm đầu chạy về đến đầu làng thì gặp một bà hàng nước. Thần hỏi: “Mất đầu thì còn sống được không?”. Bà hàng nước trả lời: “Mất đầu thì chết”. Thế là thần hóa ngay tại đó⁽¹⁾.

(Truyện thuyết ở làng Sơn Dương, huyện Lâm Thao, Phú Thọ)

Những kiểu truyện như trên còn có thể thấy ở nhiều nơi khác.

Nói hơi dài về sự ra đời thần kì, cách thắng giặc, cách trở về và cách chết của người anh hùng cổ từ thời bộ lạc để làm sáng tỏ thêm nguồn gốc xa xưa của kết cấu và của từng mô típ chính ở trong truyện Ông Dóng.

Theo nguyên tắc kết cấu truyền thống của truyện anh hùng bộ lạc, chúng ta có :

Ra đi (từ bộ lạc mẹ) - đánh giặc - trở về (bộ lạc mẹ).

Những mẫu truyện về các anh hùng địa phương đi theo Dóng (đã kể ở chương 1) đều có dạng thức của kết cấu này :

- Dục và Minh, hai anh em sinh đôi đi đánh giặc Mui Đỏ, sau đó lại đánh giặc Ân (trước cả Dóng). Họ ra đi từ Hà Lỗ rồi trở về Hà Lỗ và hóa ở những địa điểm (Núi Độc và Gò Nham) tương đối gần Hà Lỗ nhất.

(1) Cốt truyện này về sau được lịch sử hóa và gán cho nhân vật Sa Lộc, một vị tướng đánh giặc Minh.

- Năm anh em ở làng Y Na và Bò Sơn, do một mẹ đẻ ra ở Y Na, cũng đi đánh giặc Ân trước Đống. Họ đi từ Y Na và cũng trở về hóa ở ngay tại đó.

- Hai anh em ở làng Ngườm và làng Cán cũng ra đi từ hai làng đó và đều trở về hóa ở hai làng đó.

- Lý Tiến đã từ núi Nùng (Hà Nội) ra đi đánh giặc Ân (trước cả Đống) rồi lại trở về hóa ở núi Nùng, v.v...

Nhưng khi nhập thành những bộ phận của truyện Ông Đống thì các truyền thuyết nói trên đã được thêm một số chi tiết cho phù hợp với kết cấu mở rộng và tập trung.

- Anh em Dục và Minh đánh không thắng giặc Ân. Về sau phải nhập quân với Ông Đống ở Cầu Bài. Hai anh em hóa sau khi Ông Đống thắng giặc.

- Các anh hùng Y Na và Bò Sơn cũng đánh không thắng giặc Ân. Đến khi có Đống mới nhập quân với Đống ở Núi Trâu. Sau khi thắng giặc, các anh hùng này được vua Hùng cho cai quản vùng Y Na.

- Hai ông tướng làng Ngườm thì sau khi đánh giặc, lại theo Đống lên Sóc Sơn rồi mới trở về hóa ở quê mình.

Như vậy là bản thân anh hùng địa phương này đã trở thành những lực lượng bộ phận của người anh hùng dân tộc cao hơn, tập trung hơn. Cốt truyện địa phương bằng cách này hay cách khác cũng đã được nhân dân cải biên và liên kết, thành cốt truyện chung của dân tộc, cốt truyện này mang tư tưởng chủ đề mới : đoàn kết nhân dân và tướng lĩnh các vùng lại để đánh giặc và nhất định thắng lợi.

Tài liệu truyền miệng và thành văn còn cho ta thấy hai kết cấu lịch sử của truyện Ông Đống :

1. Sóc Sơn - Núi Trâu - Sóc Sơn.

2. Phù Đổng - Núi Trâu - Hồ Tây - Sóc Sơn.

Kết cấu 2 là cốt truyện đã trình bày ở chương trên. Nhưng kết cấu 1 mới là cái cổ hơn, đúng với nguyên tắc kết cấu truyền thống của truyện anh hùng bộ lạc.

Trong *Việt điện u linh* (phần tục biên), sau khi nói đến truyện thần núi Vệ Linh là Tỳ Sa Môn, vì phù âm cho Lê Đại Hành đánh tan giặc Tống, nên được vua này phong cho là Sóc Thiên Vương (chú ý : có truyền thuyết nói rằng vị thần phù âm đó là anh em ông Hồng ông Hát cũng

là hai anh em sinh đôi từ trong cùng một bọc đã theo Triệu Quang Phục sau này - xem *Thiên nam vân lục liệt truyện*), tác giả kể lại một truyền thuyết dân gian về một em bé anh hùng giống như truyện Ông Dóng, nhưng trong đó không có một tên riêng nào khác ngoài Sóc Sơn và Sóc Thiên Vương. Có lẽ đây là tiền thân của truyện Ông Dóng.

Lại có thuyết các cụ già tương truyền : không nhớ rõ về đời nào (tôi nhấn mạnh - CHD), Thiên Vương sinh ở một làng kia (tôi nhấn mạnh - CHD), lúc hãy còn bé ẵm, trong nước có giặc, vua sai sứ đi cầu người tài giỏi ra giúp nước. Thiên Vương nghe nói vùng dậy hỏi, bà mẹ bảo rõ. Thiên Vương liền nói : "Xin mẹ lấy cơm cho con ăn ngay", rồi ăn rất nhiều, chỉ ít lâu thân cao tới hơn mười trượng, ra ứng mộ đi cùng sứ giả tới kinh đô. Vua rất mừng hỏi muốn xin gì. Thiên Vương xin một thanh gươm, một ngựa sắt, rồi lên ngựa cầm gươm xông ra trận, quân giặc thua chạy tán loạn. Khắp nơi bình yên, Thiên Vương phóng ngựa lên núi Vệ Linh, lên ngọn cây đa rồi bay lên trời. Nay chỗ Thiên Vương bỏ áo vẫn còn, người làng gọi là "cây cởi áo". Nhân dân vùng ấy lấy làm lạ, lập đền thờ tế lễ dùng bánh trái đồ chay, cầu khẩn mọi việc đều linh ứng (sự tích Sóc Thiên Vương).

Ở đây nảy ra vấn đề : truyện này ở trong *Việt điện u linh* phần tục biên do Nguyễn Văn Chất chép thêm đời Lê thế kỉ XV, nghĩa là sau nhà Lý, mà Lý Công Uẩn lại là người đã cho dựng lại miếu thờ thần làng Phù Đổng thành đền Phù Đổng Thiên Vương, phong cho Phù Đổng Thiên Vương là Xung Thiên Thần Vương, và mở hội Dóng ở làng Phù Đổng⁽¹⁾, sau đến thời Lê, truyền thuyết vẫn có tính phiếm chỉ. Chỉ có một địa danh : Sóc Sơn. Còn thì : "về đời nào" ? "ở làng kia" ? "giặc" ? "vua" ? "Thiên Vương" ? Rõ ràng tác giả không cố ý tước tên riêng và kể tóm tắt, mà tác giả đã trung thành với lời kể của nhân dân.

Vậy có phải là :

- Truyện người anh hùng bé nhỏ kia mãi đến nhà Lý hay sau đó mới được địa phương hoá thành sự tích của thổ thần làng Phù Đổng hay Xung Thiên Thần Vương như *Linh nam chí* quái đã ghi ?

- Mặc dầu truyện đã được địa phương hóa và lịch sử hóa, nhưng phải chăng trong nhân dân vẫn lưu hành cốt truyện cũ vừa kể trên ? Phải chăng các tên riêng như Hùng Vương⁽²⁾, Ông Dóng, làng Phù Đổng, Đổng

(1) Xem truyện *Xung Thiên Thần Vương*, trong *Việt điện u linh* và truyện *Đổng Thiên Vương* trong *Linh Nam chí quái*.

(2) Tôi nói : Tên riêng Hùng Vương, tên chữ Hán sau này, chứ không nói về ông vua hay thủ lĩnh cụ thể có thực đầu tiên của đất nước ta. Hai vấn đề khác nhau.

Thiên Vương... đã đi vào văn bản từ thời Lý, nhưng trong nhân dân các vùng khác vẫn còn lưu hành những lời kể cổ hơn thế.

Trong thần tích làng Ngườm (Nghiem Xá) ở huyện Quế Võ là đất Vũ Ninh cổ⁽¹⁾ có những chi tiết đáng chú ý :

– “Trời sinh vị thần tướng từ túp lều tranh, cưỡi ngựa sắt đến đâu, quan quân theo đến đấy...”.

– “Khi đuổi giặc đến ngôi chùa cũ ở bộ Vũ Ninh, thần tướng nhỏ một nắm mạ ném tan giặc Ân, bọn chúng đều cúi rạp xin hàng. Đến nay di tích chỗ ấy gọi là xứ Hồ Châu. Sau khi dẹp xong giặc, thần tướng từ đất Yên Việt lên hoá ở Sóc Sơn” (C.H.Đ nhấn mạnh, Yên Việt vốn là vùng phía bắc sông Cầu và phía nam sông Thương, hiện nay là huyện Việt Yên, tỉnh Bắc Giang).

Thần tích này ghi đời Gia Long là rất mới. Nhưng tại sao không chịu ghi theo sự tích Đồng Thiên Vương mà lại “ghi theo sự tích cũ”⁽²⁾. Ở đây người anh hùng vẫn không có tên và địa điểm hoạt động cũng chỉ bó hẹp trong phạm vi Sóc Sơn – Vũ Ninh mà thôi.

Từ những sự kiện nói trên, chúng ta có thể giả thiết rằng tiền thân của truyện Ông Dóng là truyện người anh hùng núi Sóc hoạt động ở khu vực Sóc Sơn – Vũ Ninh. Người anh hùng này từ vùng có núi Sóc đã đi đánh giặc ở Vũ Ninh rồi trở về hoá ở núi Sóc như quan niệm về anh hùng bộ lạc và địa phương nói trên. Đến thời Tiền Lê thì người anh hùng này được phong là Sóc Thiên Vương⁽³⁾, và đến thời Lý thì trở thành phúc

(1) Vũ Ninh là tên huyện do nhà Ngô lập. *Tấn thư địa lí chí* (của Đường Thái Tông) 915, 9a chép cả hai tên huyện Vũ Ninh, một thuộc quận Giao Chỉ, một thuộc quận Vũ Bình. *Nam Tê thư quận chí* 914, 13b chép Vũ Ninh thuộc Giao Chỉ, còn Vũ Định thuộc Vũ Bình (vậy chắc *Tấn thư* chép nhầm). *Tống thư châu quận chí* 938, 21b, 22a chép: huyện Vũ Ninh thuộc quận Giao Chỉ, do nhà Ngô lập.

Lý Trần gọi là châu Vũ Ninh (*Việt sử lược* 92, 11a). Lê đổi thành huyện. Nguyễn đổi Vũ Ninh thành Vũ Giàng (đọc chệch là Võ Giàng, như Cẩm Giàng thành Cẩm Giang).

Đời Lý (xem *Việt sử lược*) ngoài châu Vũ Ninh còn có châu Cổ Pháp, có hương Siêu Loại (sau này là huyện Thuận Thành), có hương Phù Đổng, có quận Gia Lâm (cũng là châu), có huyện Đông Ngàn. Vậy rõ ràng Vũ Ninh chỉ là một phần mà cũng không phải là phần chính của Kinh Bắc hay Bắc Ninh sau này, và do đó Phù Đổng và Vũ Ninh là hai địa điểm khác nhau (theo tài liệu của Trần Quốc Vượng).

(2) Theo nguyên văn thần tích làng Ngườm.

(3) Sự tích Sóc Thiên Vương đã dẫn ở trên.

thần Hồ Tây và đồng hóa với thổ thần làng Phù Đổng, như *Việt điện u linh* và *Linh Nam chí quái* đã ghi :

“Đến nhà Lý muốn cho tiện việc cầu đảo, mới dời đền về bên Hồ Tây thờ làm phúc thần, có chép vào tự điển”. Đây là lời tục biên kể rõ ở cuối sự tích Sóc Thiên Vương (*Việt điện u linh*).

Lý Thái Tổ phong cho thổ thần làng Phù Đổng (mà sự tích lâu ngày đã bị quên mất) là Xung Thiên Thần Vương, vì thần này đã báo điềm làm vua cho mình⁽¹⁾. Cũng Lý Thái Tổ đã phong cho người anh hùng trẻ nhỏ có công đánh giặc Ân là Xung Thiên Thần Vương lập miếu thờ ở làng Phù Đổng, cạnh chùa Kiến Sơ⁽²⁾.

Từ nay Ông Dóng ra đi đánh giặc từ làng Phù Đổng rồi cũng trở về Sóc Sơn như trước, nhưng lại phải ghé qua Hồ Tây “ăn cơm nắm, cởi áo tắm mát và bỏ quên một đoạn roi sắt ở đó...”. Những chi tiết này rõ ràng là không thể có sớm hơn đời nhà Lý.

Như vậy là sự đồng nhất giữa sự tích người anh hùng trẻ thơ kia là Sóc Thiên Vương với thổ thần làng Phù Đổng đã thay đổi trật tự và mở rộng kết cấu của truyện anh hùng truyền thống. Cốt truyện mới là:

Phù Đổng - Núi Trâu - Hồ Tây - Sóc Sơn.

Nó đã bao hàm ý nghĩa khẳng định và bảo vệ lãnh thổ quốc gia hơn là tôn trọng gốc rễ huyết thống mẹ và sức mạnh của cộng đồng bộ lạc.

Một điều lí thú cần lưu ý ở đây : các cụ già Hà Bắc lại thường thắc mắc, cái thắc mắc cố hữu qua nhiều thế hệ rằng : “Tại sao Ông Dóng không về thăm mẹ ở làng Phù Đổng trước khi “hóa” như các bậc anh hùng xưa ?”.

Có người bảo rằng : “Vì Ông Dóng vô tư, không tưởng đến mẹ và gia đình, chỉ lo việc nước”. Không hẳn như vậy, đó chỉ là sự suy diễn thông thường về người anh hùng nói chung. Rõ ràng là trong cái thắc mắc ấy của các cụ già Hà Bắc còn phảng phất tàn tích của đạo đức bộ lạc và quan niệm cổ truyền về kết cấu truyện anh hùng xưa.

Cái kết cấu mới được mở rộng như thế nào ? Nó lại phải dựa trên cơ sở thần thoại và tín ngưỡng đã sẵn có của nhân dân địa phương. Những

(1) *Việt điện u linh*, Xung Thiên Thần Vương, tr.52,55.

Trong lời người sao lục chép dưới chuyện này, Lý Tế Xuyên cũng thắc mắc tại sao có sự lẫn lộn giữa thổ thần làng Phù Đổng với Đổng Thiên Vương ?

(2) *Linh Nam chí quái*, Đổng Thiên Vương truyện.

thần thoại và tín ngưỡng này lại bắt nguồn sâu xa từ thực tiễn sản xuất và chiến đấu của nhân dân thời cổ ở đó :

a) Việc thờ ông Đổng như là một lực lượng tự nhiên có liên quan đến nghề trồng cà ở Phù Đổng. Lực lượng tự nhiên đây là dông bão và sấm sét. Nó được nhân cách hóa là người khổng lồ. Người khổng lồ đào sông, xây núi, nhổ tre, vít cành đa, giẫm lún đất thành ao chuôm... Người khổng lồ luôn luôn về "hái cà" ở làng Phù Đổng vào tiết đông đầu hè... như nhân dân đã kể. Những hi vọng và lo âu của người trồng cà trong thời tiết dông bão đã tạo ra một "quan hệ thần thoại" (C.Mác) : bà mẹ trồng cà và ông Đổng. Nó còn vết tích trong nghi lễ trồng que bông ở vườn cà, trong việc cúng ông Đổng bằng cơm cà. Nhưng hình tượng Ông Đổng lên hàng đầu, thì bà mẹ, ông Đổng và gió "hái cà", v.v... sẽ lùi xa thành bối cảnh. Và những thuộc tính của dông bão lại đồng hóa với sức mạnh của Đổng. Đổng cha, Đổng con từ nay bị đồng hóa làm một; truyền thuyết dân gian không còn phân biệt và cũng không cần phân biệt nữa. Thần thoại và anh hùng ca lẫn lộn, sau này còn lẫn lộn với cả sử thi nữa. Tình trạng hỗn hợp này là đặc điểm của truyền thuyết Việt Nam.

b) Những kí ức về một cuộc chiến đấu khổng lồ xa xưa nào đó giữa bộ lạc ở vùng Phù Đổng với một bộ lạc khác đang còn để lại ấn dấu ở trong trò chơi tập trận của trẻ chăn trâu làng Phù Đổng, ở trong thần tích Trâu Đô Thống và Bạch Sam thần tướng (hai vị này về sau đều biến thành tướng của Đổng như các vị thần ở các địa phương khác, và đoàn trẻ chăn trâu nữa, họ cũng đi theo Đổng).

c) Thần thoại về nghề rèn kim khí. Sự ra đời của đồ kim khí ở Phù Đổng, Mai Cương đã tạo ra một sức mạnh mới trong sản xuất. Một quan hệ mới nảy ra trong công xã :

- Sự khinh bỉ nghề thợ rèn thể hiện ở thần thoại về con ngựa rỗng, về chiếc giáp hở lưng, về chiếc roi sắt bị gãy, về hai tiếng "cùng cực" phát ra từ miệng Ông Đổng và sau đó từ búa đe thợ rèn.

Tình hình này có thể xảy ra ở trong những bộ lạc nông nghiệp tổ chức theo nơi cư trú, coi người thợ rèn hay thợ thủ công nói chung là những người "ngụ cư"⁽¹⁾. Hơn nữa cũng ở trong bộ lạc đó, đồ sắt còn hiếm và chỉ cần đến một mức nào thôi. Đồ tre vẫn là chủ yếu.

- Nhưng một tình cảm mới lại nảy ra : sự kinh ngạc và sự quý chuộng trước cái mẫu nhiệm của đồ kim khí và lòng tin vào sức cải tạo

(1) C.Mác : *Các hình thái trước nền sản xuất tư bản chủ nghĩa*, Thông báo lịch sử số 1, 1968, Viện sử học.

thiên nhiên của nó, một khi con người đã có ý thức sử dụng nó để thực hiện lợi ích chung của tập thể, nâng cao đời sống của tập thể và chiến đấu để bảo vệ đời sống tập thể. Chính nhờ ý thức đó mà kim khí mới thực sự trở thành sức mạnh chân chính. Ý thức đó, sức mạnh đó chuyển hóa lẫn nhau, tăng cường cho nhau, và đã được trí tưởng tượng dân gian thể hiện thật là sinh động, khéo léo ở trong hình tượng con ngựa rồng bị Dóng vỗ bẹp gí được đúc lại thành con ngựa có tim, gan, con ngựa “sống” mà Dóng “vừa lòng nhất”, vì nó sẽ lồng lên, thét ra lửa cảm hờn đốt cháy quân giặc. Đó là nguồn gốc sâu xa, ý nghĩa cao đẹp và tính chất kì vĩ mà hồn nhiên của hình tượng lửa, sắt bên cạnh hình tượng đá, tre ở trong cốt truyện Ông Dóng. Chúng ta sẽ thấy âm hưởng mạnh mẽ ở trong anh hùng ca của một dân tộc là cơm, gạo, cà, tre... của nông dân và một dân tộc là lửa, sắt của người thợ rèn. Điều đó nói gì ? - Hình tượng Dóng đạt đến mức hoàn chỉnh, trong quá trình hoàn chỉnh của công xã nông nghiệp ở đồng bằng. Và cũng từ đó, nó bắt đầu ổn định tương đối trong tình trạng ổn định của công xã nông nghiệp Việt Nam và của tâm lí người Việt Nam trong công xã đó.

Như là một thần bút của thời đại : sắt rất cần, cơm gạo, cà rất cần, tre lại càng cần hơn trong giờ phút quyết liệt nhất để cho Ông Dóng thắng giặc Ân. Nhưng quan trọng hơn cả là biểu tượng ấy nói lên tinh thần đoàn kết giữa những lực lượng sản xuất ở nông thôn để chinh phục thiên nhiên và chiến thắng bọn xâm lược là kẻ thù chung của mọi bộ lạc, mọi địa phương. Đây là nét sáng tạo độc nhất mà ý nghĩa còn mãi đến ngày nay.

Sự chuyển hóa giữa thần thoại Ông Dóng và anh hùng ca Dóng, giữa các biểu tượng của sinh hoạt xã hội, của văn hóa vật chất và của các lực lượng tự nhiên, là trình độ tổng hợp rất cao của hình tượng Dóng mà chúng ta sẽ phân tích trở lại sau này khi bàn đến nghệ thuật tổng hợp của nó.

Trên đây chỉ nêu lên lí do đồng hóa những mô típ mới của anh hùng ca ở vùng Phù Đổng, Mai Cương khi nó trở thành truyện người anh hùng làng Dóng. Thật ra không thể đứng về phương diện địa lí thuần túy mà gọi di bản mới này là di bản của vùng Phù Đổng-Mai Cương được. “Phù Đổng” không có nghĩa là không gian, mà chỉ là cái tên cảm mốt thời gian trong lịch sử phát triển của anh hùng ca. Bởi vì ngoài những đề tài nói trên, ở Phù Đổng và Mai Cương còn hàng loạt đề tài khác như các anh hùng địa phương trước sau đều cùng Dóng đi đánh giặc, như dấu chân ngựa, các nơi nghỉ và uống nước của người anh hùng, những nhân vật mà

Dóng gặp trên đường từ nơi đánh giặc trở về núi Sóc, v.v... tất cả những đề tài ấy, như đã trình bày ở đầu chương này, được phân bố hầu hết khắp miền trung châu, đều tham gia vào quá trình hoàn chỉnh của anh hùng ca và góp phần điển hình hóa người anh hùng dân tộc.

Từ nay đã có nhân vật mới, một hình tượng mới về chất : anh hùng Dóng là trung tâm hình ảnh của con người, sản vật và thiên nhiên thuộc các địa phương vùng trung châu, không riêng gì ở Phù Đổng. Ông Dóng khổng lồ, bà mẹ Dóng và làng Phù Đổng cũng như tất cả các mô típ khác đã hình thành ở các địa phương khác, v.v... đều vượt ra ngoài tính địa phương và trở thành những hình tượng chung của một anh hùng ca chung cho cả dân tộc, một dân tộc đã vượt xa cái giới hạn hẹp hòi của bộ lạc và thị tộc, mặc dầu những truyền thống cũ vẫn tồn tại và làm nền ở bên dưới.

Một bước nhảy vọt : số lượng đã chuyển thành chất lượng. Lịch sử xã hội của từng giai đoạn quyết định ý nghĩa của từng mô típ và toàn bộ kết cấu thống nhất hữu cơ của anh hùng ca, chứ không phải địa điểm lưu truyền của từng mô típ như các tác gia thuộc trường phái địa lí - lịch sử trong khoa văn học dân gian tư sản thế giới thường nhận định.

Và như vậy là sự phát triển của kết cấu anh hùng ca đã diễn ra từ trong lòng nhân dân theo sự phát triển xã hội và sự lớn mạnh của dân tộc qua các thời kì : từ phạm vi bộ lạc cho đến bộ tộc và dân tộc, từ câu chuyện của một anh hùng địa phương nào đó cho đến vị tướng của vua Hùng⁽¹⁾ và đấng Thiên Vương ở thời Lý. Việc Lý Công Uẩn lập đền thờ người anh hùng Sóc Sơn ở Phù Đổng, ở Hồ Tây v.v... chỉ thể hiện một yêu cầu mới của văn hóa dân tộc mà thôi. Công của nhà Lý là nhận ra cái yêu cầu đó, là nằm trong xu hướng phục hưng văn hóa cổ sau ngàn năm Bắc thuộc để xây dựng một nền văn hóa dân tộc độc lập ở giai đoạn phong kiến sơ kì.

Tóm lại, chúng ta có thể khẳng định được những điều sau đây :

1. Truyện Ông Dóng ban đầu là truyện anh hùng bộ lạc. Do tính chất tượng trưng cho lí tưởng chung của bộ lạc, mà những cốt truyện anh hùng bộ lạc theo một nguyên tắc giống nhau, trong đó đã có những mô típ cơ bản của truyện Ông Dóng.

(1) Vấn đề vua Hùng Vương và nước Văn Lang đang được giới sử học và khảo cổ học tiến hành khảo sát và thảo luận rộng rãi. Chắc chắn trong tương lai gần đây, những kết quả khảo sát và thảo luận ấy sẽ cho chúng ta nhiều ánh sáng mới để tìm hiểu thêm truyện Ông Dóng.

2. Sóc Sơn - Vũ Ninh là địa điểm lịch sử cụ thể của tiền thân truyện Ông Dóng. Phạm vi hoạt động của người anh hùng trẻ nhỏ là Sóc Sơn - Núi Trâu - Sóc Sơn, phù hợp với nguyên tắc kết cấu truyền thống và cũng đúng với tình hình những dị bản truyền miệng và thành văn mà chúng ta có được.

Cốt truyện này phản ánh quá trình định cư của người Việt từ Tam Đảo xuống dọc hai bên sông Cầu cho đến Phả Lại. Trong quá trình đó, người Việt đã phải đương đầu với nhiều địch thủ từ phương Bắc tới giành giật đất Vũ Ninh. Nhưng cuối cùng người Việt đã thắng và thành chủ thể của vùng này.

3. Từ cốt truyện của bộ lạc Vũ Ninh, Ông Dóng đã mở rộng thành anh hùng ca dân tộc. Với kết cấu mới : Phù Đổng - Vũ Ninh - Hồ Tây - Sóc Sơn, anh hùng ca này khẳng định khối đoàn kết và quyền lực mới của các bộ lạc Việt đang tập hợp hình thành quốc gia trên vùng trung châu rộng lớn, đủ sức chống chọi với mọi lực lượng xâm lược từ bên ngoài vào. Quá trình đó phản ánh lịch sử đấu tranh dựng nước và giữ nước của tổ tiên ta từ thời rất xa xưa cho đến thời kì xây dựng quốc gia phong kiến độc lập với các triều đại Đinh, Lê, Lý.

4. Quá trình thu hút, nhào nặn và chắt lọc các thần thoại, truyền thuyết địa phương để có được một hình tượng vừa cô đúc vừa tỏa rộng như Dóng. Sự sáng tạo của nhân dân đã theo ba chiều hướng kết hợp với nhau :

a) Lấy một truyện anh hùng địa phương tiêu biểu nhất làm nòng cốt; nâng cao nhân vật của truyện này thành nhân vật chủ yếu và trung tâm có tính cách anh hùng dân tộc.

b) Biến những truyện anh hùng địa phương khác thành các bộ phận hữu cơ của truyện anh hùng dân tộc, do đó những nhân vật của các truyện ấy đều trở thành những nhân vật phụ của truyện anh hùng dân tộc.

c) Tạo thêm những mẫu truyện, những chi tiết mới về người anh hùng dân tộc ở các địa phương, làm cho tính cách hoạt động và tác dụng của người anh hùng dân tộc ngày càng trở nên phổ biến và đa dạng.

(Trích **Người anh hùng làng Dóng**, NXB Khoa học xã hội, 1969 - tác phẩm được giải thưởng Hồ Chí Minh đợt I năm 1996).

TRUYỀN THUYẾT ANH HÙNG TRONG THỜI KÌ PHONG KIẾN

KIỀU THU HOẠCH

"Quế Hải" tuy ở ngoài cõi Ngũ Lĩnh* nhưng núi non kì lạ, đất đai linh thiêng, nhân dân anh hào, truyền tích thần kì thường thường vẫn có" (Vũ Quỳnh :Tựa Lĩnh Nam chích quái liệt truyện).

Về truyền thuyết, lâu nay đã có nhiều người bàn tới, nhưng nó vẫn chưa được xem như một thể tài vững chắc, hoàn chỉnh của văn học dân gian. Vì vậy, trước khi bàn về truyền thuyết anh hùng, không thể không bàn qua về thể tài truyền thuyết dân gian nói chung.

Thực ra, ý kiến của các tác giả về truyền thuyết có những chỗ còn phải bàn cãi, trao đổi, nhưng xét kĩ cũng không phải là có gì khác nhau, đối lập nhau rõ rệt, nhiều khi chỉ là chưa nhất trí với nhau về mặt thuật ngữ mà thôi. Tuy vậy, nhìn chung thì các tác giả đều nặng về vấn đề nhấn mạnh tính lịch sử của truyền thuyết - tức là chỉ mới nói nhiều đến giá trị nhận thức mà còn xem nhẹ hoặc chưa chú ý đúng mức đến giá trị thẩm mĩ và các đặc tính dân gian của thể tài này.

Chú ý đến tính lịch sử của truyền thuyết, nhất là truyền thuyết anh hùng, là đúng nhưng sẽ chưa đủ và sai lầm nếu không chú ý đến tính chất nghệ thuật dân gian của nó. Có nắm đầy đủ cả hai mặt lịch sử và nghệ thuật dân gian của truyền thuyết thì mới hiểu rõ được bản chất của thể tài. Truyền thuyết có phản ánh lịch sử ở một mức độ nhất định, nhưng rất cuộc truyền thuyết vẫn là một thể tài văn học dân gian chứ không phải là một thể tài sử học. Cố nhiên, truyền thuyết không chỉ là đối tượng riêng của khoa nghiên cứu văn học dân gian, mà cũng còn là đối tượng nghiên cứu của sử học và nhiều ngành khoa học xã hội khác. Nhưng xét về mặt nghiên cứu lịch sử, thì nhà sử học chỉ có thể tìm thấy ở đây cách phản ánh và đánh giá lịch sử theo quan điểm của nhân dân, có thể tìm thấy những ánh hồi quang, những tia khúc xạ của lịch sử⁽¹⁾, chứ không thể tìm thấy ở đây những sự kiện lịch sử đích thực. Chẳng hạn về nguyên nhân khởi nghĩa

(*) Quế Hải chỉ nước ta, Ngũ Lĩnh chỉ Trung Quốc.

của Hai Bà Trưng, chúng ta được biết sử sách phong kiến đều đưa việc trả thù chồng lên làm nguyên nhân chính, nhưng truyền thuyết dân gian và *Thiên Nam ngữ lục*, cuốn sách ghi theo lời kể dân gian, thì lại nhìn nhận rất đúng đắn rằng việc đền nợ nước mới là nguyên nhân chính, còn trả thù chồng chỉ là nguyên nhân thứ yếu :

*Một xin rửa sạch nước thù,
Hai xin đem lại nghiệp xưa họ Hùng.
Ba kẻo oan ức lòng chồng...*

Rồi như chuyện Hai Bà bay lên núi Mỹ Sơn, bay lên trời... theo lời kể của truyền thuyết, thật là chuyện hoang đường ! Nhưng qua những “thuyết” được “truyền” này, rõ ràng có thể thấy được ước mơ và nguyện vọng của nhân dân là : mong muốn cho những người anh hùng có công với nước với dân như Hai Bà đời đời sống mãi. Và đây cũng chính là một cách nhìn, cách đánh giá của nhân dân về Hai Bà.

Những cách nhìn, cách đánh giá như thế, quả là rất có ích cho nhà nghiên cứu sử học. Nhưng khi xét về mặt hiện thực lịch sử cụ thể, thì vấn đề lại khá rắc rối. Chẳng hạn như giặc Ân trong truyền thuyết Thánh Dóng, niên đại trong truyền thuyết này và truyền thuyết Sơn Tinh, Thủy Tinh v.v... rõ ràng đều là những vấn đề hàm hồ, không ăn khớp gì với sự thật lịch sử. Nhưng qua hàng bao thế kỉ, nhân dân vẫn hiểu được rằng giặc Ân đó là tượng trưng cho một thứ giặc ngoại xâm, rằng niên đại phi lí đó là ước lệ cho một khoảng thời gian rất xa xưa v.v... Như vậy, cách hiểu của nhân dân phải chăng là trái khoa học ? Ở đây vấn đề chỉ có thể được lí giải đúng đắn khi ta xét đến tính nhiều mặt của thể tài truyền thuyết. Tính chính xác lịch sử trong thể tài này do đấy không phải hoàn toàn ở sự phản ánh về thời gian, không gian, nhân danh, sự biến, trình tự biên niên của sự kiện, mà chủ yếu là ở *bản chất*, ở *cái cốt lõi* của lịch sử. Ở đây, tư duy lịch sử và tư duy nghệ thuật, chân thực lịch sử và chân thực nghệ thuật xen lẫn nhau, hòa tan vào nhau hết sức phức tạp.

Trong bài tựa sách *Lĩnh Nam chích quái*, Vũ Quỳnh viết : “Những truyện chép ở đây là sử trong truyện chăng ?”. Nhận xét đó là một phát hiện khá tinh tế về cả hai mặt lịch sử và văn học của truyền thuyết. Theo quan niệm của người xưa thì *sử* là thực mà *truyện* là hư. Sử nằm trong truyện, truyện xen vào sử, trong truyền thuyết quả là có phần *thực* mà cũng có phần *hư*.

Gần đây, ý kiến của Thủ tướng Phạm Văn Đồng tuy không nhằm định nghĩa về truyền thuyết, nhưng cũng giúp ích rất nhiều cho việc xác

định thể tài này. Trong nhận xét của Thủ tướng, tính lịch sử và tính nghệ thuật, ý nghĩa của tư tưởng và giá trị thẩm mĩ của truyền thuyết đều đã được khái quát đầy đủ :

"Những truyền thuyết dân gian thường có một cái lõi là sự thật lịch sử mà nhân dân qua nhiều thế hệ, đã lí tưởng hóa, gửi gắm vào đó tâm tình thiết tha của mình cùng với thơ và mộng, chấp đôi cánh của sức tưởng tượng và nghệ thuật dân gian làm nên những tác phẩm văn hóa mà đời đời con người ưa thích"⁽²⁾.

Theo ý chúng tôi, khi xác định đặc trưng của thể tài truyền thuyết, không thể không chú ý đến những vấn đề nói trên. Và như vậy, chúng ta có thể sơ bộ thống nhất với nhau một số điều cơ bản về thể tài này như sau :

Truyền thuyết là một thể tài truyện kể truyền miệng, nằm trong loại hình tự sự dân gian; nội dung cốt truyện của nó là kể lại truyện tích các nhân vật lịch sử hoặc giải thích nguồn gốc các phong vật địa phương theo quan điểm của nhân dân; biện pháp nghệ thuật phổ biến của nó là khoa trương, phóng đại, đồng thời nó cũng sử dụng những yếu tố hư ảo, thần kì như cổ tích và thần thoại; nó khác cổ tích ở chỗ không nhằm phản ánh xung đột gia đình, sinh hoạt xã hội và số phận cá nhân mà thường phản ánh những vấn đề thuộc phạm vi quốc gia, dân tộc rộng lớn; nó khác thần thoại ở chỗ nhào nặn Tự nhiên và Xã hội trên cơ sở *sự thật lịch sử cụ thể* chứ không phải hoàn toàn trong *trí tưởng tượng* và *bằng trí tưởng tượng*.

Truyền thuyết vốn được sáng tác và lưu truyền ở cửa miệng nhân dân, nhưng trong thời kì phong kiến, nó lại được các nhà nho ghi chép thành văn bản và được các vương triều biên soạn thành thần tích. Trong khi đó, tất nhiên, nó vẫn được nhân dân kể và lưu truyền theo cách của mình. Nhưng khi đã được ghi thành văn bản thì dấu sao truyền thuyết cũng không tránh khỏi mang theo quan điểm của người ghi chép, biên soạn. Và chừng đó, đến lượt mình, nó lại ảnh hưởng trở lại lời kể của dân gian. Thời gian lâu dần, nó lại được dân gian hóa, rồi lại được ghi thành văn bản. Cứ thế, đời này qua đời khác, dường như có bao nhiêu thế hệ thì có bấy nhiêu lớp lịch sử.

Do vậy, tìm hiểu truyền thuyết trong quá trình phát triển lịch sử của nó là rất cần thiết. Đặc biệt đối với truyền thuyết anh hùng của dân tộc, thì việc nghiên cứu quá trình nhào nặn và phát triển của bản thân nó gắn liền với quá trình hình thành và phát triển của ý thức dân tộc lại càng hết sức cần thiết.

Trên quan điểm như vậy thì việc khảo sát thể tài truyền thuyết anh hùng không thể không đặt vào thời kì có nhiều diễn biến nhất của nó – các giai đoạn lịch sử của thời kì phong kiến tự chủ, bao gồm từ Lý đến Nguyễn, mà trong đó đáng chú ý nhất là thời Lê.

Thực ra, truyền thuyết của dân tộc ta được ghi chép thành văn bản khá sớm. Ngay từ thời Bắc thuộc, một số tác giả người phương Bắc đã ghi lại các truyền thuyết về thời kì dựng nước của ta như truyện Hùng Vương, truyện An Dương Vương v.v... trong các sách *Giao Châu ngoại vực kí* (thế kỉ IV), *Nam Việt chí* (thế kỉ V)... Khoảng từ thế kỉ X đến XIV, có những sách của các tác giả người Việt ghi chép về truyền thuyết dân gian như *Báo cục truyện*, *Ngoại sử kí* của Đỗ Thiện, *Việt điện u linh* của Lý Tế Xuyên, *Lĩnh Nam chích quái* của Trần Thế Pháp v.v... Hai cuốn trên chỉ còn tên sách; hai cuốn dưới không còn nguyên bản.

Tuy vậy, phải đợi đến thời Lê, nghĩa là từ thế kỉ XV trở đi thì các truyền thuyết dân gian mới được ghi chép nhiều hơn. Việc sưu tập và biên soạn truyền thuyết dân gian thành văn bản hẳn phải là một sinh hoạt văn hóa khá lí thú và sôi nổi ở giai đoạn này. Đồng thời, việc làm đó cũng không thể tách rời khỏi những sinh hoạt học thuật chung của đương thời.

Thời Lê, việc sưu tầm vốn văn hóa dân tộc chính là một chủ trương của nhà nước và được các tầng lớp nho sĩ hết sức hưởng ứng. Những áng văn đẹp, những bài thơ hay của cha ông ta từ thời Lý, Trần mà ngày nay chúng ta còn được đọc, chính là nhờ công sức của các nhà sưu tập ở thời kì này⁽³⁾.

Chính trong phong khí chung của thời đại như vậy mà hàng loạt các nhà sưu tập văn học dân gian, trong đó có sưu tập truyền thuyết anh hùng đã xuất hiện. Có thể nói trong suốt thời Lê, kể từ Lê Thánh Tông cho đến cuối Lê đầu Nguyễn, hầu như lúc nào cũng có những nhà nho ghi chép truyện dân gian.

Về mặt này, trước hết phải kể đến vai trò và giá trị của một bộ sử – bộ *Đại Việt sử kí toàn thư* của Ngô Sĩ Liên (bài tựa đề niên hiệu Hồng Đức 10, 1479). Chỉ bắt đầu từ bộ sách này, thần thoại và truyền thuyết mới được đưa vào chính sử của nhà nước phong kiến. Ngô Sĩ Liên không những đã hệ thống hóa các thần thoại, truyền thuyết về nguồn gốc dân tộc, về thời kì dựng nước của tổ tiên ta ở trong phần *ngoại kí*, mà còn sử dụng cả các truyền thuyết dân gian khác ở rải rác trong phần *bản kí* (về thời thơ ấu của Đinh Tiên Hoàng, Lý Thái Tổ...) và trong phần *lời*

bàn (về sự hiển linh của Hai Bà Trưng...). So với *Đại Việt sử kí* của Lê Văn Hưu ở thời Trần, chỉ ghi sử ta bắt đầu từ Triệu Đà thì bộ *Đại Việt sử kí toàn thư* của Ngô Sĩ Liên chép lịch sử dân tộc bắt đầu từ thời Hồng Bàng, rõ ràng đã tiến hơn hẳn một bước về mặt biên niên sử. Nhưng hơn thế nữa, việc làm của Ngô Sĩ Liên còn chứng tỏ ông đã bắt rễ sâu sắc từ một ý thức dân tộc mạnh mẽ của thời đại. Như mọi người đều biết, dân tộc ta là một dân tộc "tảo thực", ý thức về một khối cộng đồng dân tộc Việt đã nảy nở từ rất sớm. Đến thời Lý, ý thức ấy đã được củng cố và phát triển già dặn thêm mà về mặt văn hiến nó còn được ghi dấu rõ rệt ở *Chiếu dời đô* và thơ *Nam quốc sơn hà* nổi tiếng. Nhưng phải đợi qua ba lần đánh thắng giặc Nguyên-Mông ở thời Trần, và sau 10 năm đánh thắng quân Minh ở thời Lê thì ý thức dân tộc ấy mới thực sự già dặn và chín muồi.

Bên cạnh việc biên soạn bộ sử có tác động lớn đến truyền thuyết dân gian như đã nói, khoảng niên hiệu Thái Hòa - Hồng Đức, Nguyễn Văn Chất đã biên soạn lại toàn bộ sách *Việt điện u linh*, và bổ sung thêm vào đó một số truyện. Trong phần bổ sung, đáng chú ý có truyền thuyết Phù Đổng Thiên Vương. Sau khi tìm được tập truyện dân gian của Trần Thế Pháp và của "các bậc tài cao học rộng thời Lý, Trần" (*Tựa Lĩnh Nam chích quái*), mùa xuân năm Hồng Đức 22 (1491), Vũ Quỳnh và Kiều Phú đã cùng nhau biên soạn, chỉnh lí lại và đặt tên là *Lĩnh Nam chích quái*. Bài tựa của họ Vũ đề năm Hồng Đức 22, bài hậu tự của họ Kiều đề năm Hồng Đức 23 (1492).

Với *Lĩnh Nam chích quái*, rõ ràng Vũ Quỳnh và Kiều Phú đã cắm một cái mốc quan trọng trong lịch sử văn học dân gian Việt Nam. Phải nhận rằng Ngô Sĩ Liên cũng như Nguyễn Văn Chất và Vũ Quỳnh, Kiều Phú đều là những người đã có công trong việc bảo tồn thần thoại, truyền thuyết cổ của dân tộc ta. Nhưng *Đại Việt sử kí toàn thư* dù sao cũng là một tập sử, *Việt điện u linh* thực chất là một tập thần tích, chỉ riêng *Lĩnh Nam chích quái* mới đúng là một tập truyện cổ dân gian. Tập sách này đương nhiên còn có những nhược điểm nhất định, nhưng điều đáng quý là nó đã lưu lại được những thiên "truyện đứng đầu" trong kho tàng thần thoại, truyền thuyết như truyện Họ Hồng Bàng, truyện Phù Đổng Thiên Vương, truyện Rùa Vàng, truyện Hai Bà Trưng, truyện núi Tản Viên và một số truyền thuyết về thời kì dựng nước của các vua Hùng...

Tiếp theo các tập sách trên, rải rác trong cả mấy thế kỉ của thời Lê còn có khá nhiều sách có ghi chép truyền thuyết dân gian⁽⁴⁾.

Như vậy các vương triều phong kiến Lý, Trần, Lê đều có ý thức sử dụng truyền thuyết anh hùng vào mục đích chính trị : dùng thần quyền để củng cố vương quyền. Nhưng đến triều Nguyễn thì loại truyền thuyết này bị khai thác và lợi dụng triệt để hơn để phục vụ cho tập đoàn phong kiến-thực dân đương thời.

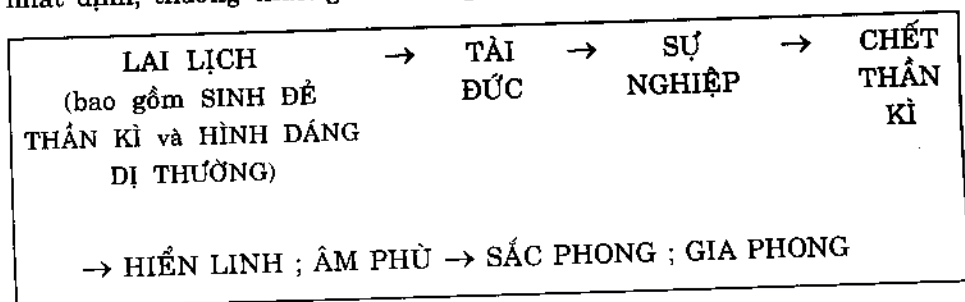
Đến nhà Nguyễn thì chế độ phong kiến Việt Nam đã tới chỗ khủng hoảng trầm trọng. Trên đường xuống mồ, giai cấp phong kiến càng ra sức tìm mọi thủ đoạn để thống trị nhân dân về mọi mặt, đặc biệt là về mặt tinh thần, tư tưởng. Nhất là khi triều Nguyễn đã cấu kết với thực dân Pháp vì "sợ mất ngôi vua nhiều hơn là sợ mất nước"⁽⁵⁾ thì, chúng lại thi hành cả một chính sách văn hóa nô dịch hết sức tinh vi. Riêng về việc phong thần, lập miếu lại càng được các vua nhà Nguyễn đặc biệt chú trọng hơn những triều đại trước rất nhiều. Truyền thuyết anh hùng của dân tộc lúc này cũng bị khai thác nhiều mặt hơn. Một đặc điểm của truyền thuyết anh hùng chống xâm lược của ta là thường gắn liền với các cuộc hội mùa và nghi lễ tế thần ở các đền chùa, đình miếu. Bọn chúng đã lợi dụng khía cạnh đó để ra sức khuyến khích, phát triển các hội hè, đình đám cùng với các tệ lậu. Biến miếu đình tôn nghiêm thành nơi rượu chè, xôi thịt, tạo điều kiện cho việc phân biệt đẳng cấp trong làng xã, thành nơi cờ bạc, trai gái nhảm nhí để làm sa đọa và hủ hóa thanh niên, thành nơi phát triển mê tín dị đoan, đồng cốt xin thẻ để mê hoặc và đầu độc nhân dân. Nằm trong chủ trương phục cổ, sùng cổ, các viên quan lại Nam triều đua nhau đề vịnh, làm câu đối ở các đền miếu thờ những nhân vật anh hùng lịch sử. Các bản thần tích được viết lại và khắc in hàng loạt⁽⁶⁾. Một số truyền thuyết như Thánh Dóng, Chủ Đồng Tử, Tản Viên v.v... được viết lại dưới hình thức kinh nhật tụng khô khan của nhà chùa, hoặc truyện thần tiên biến hóa có tính chất phù thủy, tiêu cực của Đạo giáo. Đồng thời, những truyền thuyết về các anh hùng chống ngoại xâm như Hai Bà Trưng, Bà Triệu, Trần Hưng Đạo, Lê Lợi, Quang Trung, v.v... được vẽ thành tranh truyện và minh họa bằng những câu của *Đại Nam quốc sử diễn ca*.

Thời kì này, việc ghi chép truyền thuyết cũng vẫn được các nhà nho chú ý⁽⁷⁾; nhưng họ không chỉ đơn thuần ghi chép mà còn sáng tác, hay nói đúng hơn, là chuyển thể những truyền thuyết anh hùng văn xuôi thành văn vần. Công việc này hầu như khá thịnh hành ở thời Nguyễn. Ngoài ra, còn phải kể đến một loại sách xuất hiện rất nhiều ở thời này, đó là loại *địa phương chí* - vốn đã có từ thời Lê - với các tên gọi khác nhau : phong vật chí, phong thổ kí, phong thổ thoại, dư địa chí, v.v... Loại sách này thực chất là một thứ địa lí lịch sử hoặc lịch sử địa phương mà

nội dung chính của nó là ghi chép về đất đai, phong cảnh, con người và sản vật của từng vùng. Tuy nhiên, xen vào đó, địa phương chí cũng ghi chép cả những câu ca dao, tục ngữ của địa phương. Riêng đối với truyền thuyết thì *địa phương chí* cũng là một nguồn tài liệu đáng quý. Tác giả của *địa phương chí* thường là những nhà nho xuất thân hoặc sống lâu năm ở ngay địa phương đó, vì vậy, truyền thuyết ở đây được ghi chép tương đối đầy đủ và có phần sát với lời kể của nhân dân trong vùng. Chẳng hạn, qua *Hải Dương phong vật chí* có thể biết truyền thuyết Quận He, qua *Kim Anh huyện địa dư chí* có thể thấy truyền thuyết Thánh Dóng, v.v...

Việc biên soạn thần tích, thần phả của các triều đại phong kiến nói chung đã làm cho truyền thuyết anh hùng bị biến chất, bị teo đi; nhưng dù sao cũng có một tác dụng khách quan là góp phần vào việc bảo tồn truyền thuyết của dân tộc, đặc biệt là truyền thuyết anh hùng. Theo thống kê sơ bộ của Phan Trần, thì mới chỉ qua các thần tích của ba tỉnh Hà Bắc, Vinh Phú (cũ), Hà Tây mà đã có từ 60 đến 70 phần trăm thần là nhân vật có công chống xâm lăng⁽⁸⁾.

Nếu thần tích được xem như một thể loại biến hình của truyền thuyết dân gian, nhất là truyền thuyết anh hùng, thì nó cũng có một kết cấu nhất định, thường thường theo công thức như sau :



Kết cấu này thực chất cũng là xây dựng trên khung kết cấu của thể loại truyền thuyết anh hùng, chỉ khác là có thêm phần *Sắc phong*, *Gia phong* mà thôi. Như vậy, giữa thần tích và truyền thuyết anh hùng thường chỉ khác nhau về tính chất và tình tiết, còn về cấu trúc thể tài thì hầu như không có gì khác nhau đáng kể. Điều này càng thấy rõ hơn khi so sánh giữa các phần trong cơ cấu của từng thể tài. Chẳng hạn ở phần *Sinh đề thần kì* thì đều không ngoài những trường hợp sau : mơ nuốt sao rồi có mang; hoặc giẫm vết chân lạ có mang; tự nhiên cảm động có mang; có thai quá nhiều tháng; người mẹ thường do cầu đảo hoặc tu nhân tích đức mới có con, sau khi sinh con thường là bố chết hoặc cả hai bố mẹ

đều chết, người con trứng nước do làng xóm cứu mang hoặc con vật nào đó nuôi nấng, v.v... (Riêng *Việt điện u linh* không có sinh đẻ thần kì, chỉ có chết linh dị mà thôi. Đây có thể xem là một biệt lệ cần được nghiên cứu thêm). Về *ngoại hình*, nhân vật thường có tướng mạo dị thường, hoặc hết sức khôi ngô tuấn tú, hoặc có đặc điểm gì khác lạ (có chữ ở lòng bàn tay hoặc ở trán, có nhiều nốt ruồi v.v...). Về *Tài đức* thường là sản phẩm thiên bẩm, trời phú, *tài* thường gắn liền với thể lực mạnh mẽ (đánh hổ, vật trâu, cử đỉnh ngàn cân, ném xa); *đức* thường là người “trung, hiếu, tiết, nghĩa”, trong đó “trung quân, ái quốc” là điểm phổ biến và nổi bật. Về *Sự nghiệp*, thường là có công đánh giặc cứu nước, hoặc cứu vua trong cơn tai biến hoạn nạn, hoặc trừ quái vật ác thú cho dân làng. Ở phần *Chết thần kì*, thường là không bệnh tự nhiên mất, hoặc đứt đầu chấp lại để đi gặp ông già bà cả hỏi về lẽ sinh tử rồi bấy giờ mới chịu chết; hoặc bay lên trời, lặn xuống nước (có khi dưới hình thức trăm mình), đi vào núi mất tích, v.v... mà nhân dân thường gọi với một từ ngữ thiêng liêng là “Ngài hóa”. Phần *Hiển linh*, *Âm phù*, thường được biểu hiện dưới hình thức những phép thiêng, thuật lạ, nhằm phát huy thêm tài năng, uy đức của nhân vật khi còn sống, và cuối cùng là để thực hiện không ngoài những công việc ích nước lợi dân, hoặc đánh giặc, hoặc chống hạn; đặc biệt một nhân vật có thể âm phù nhiều đời vua kế tiếp về sau.

Trên đây có thể coi là kết cấu cơ bản, phổ biến của thần tích và cũng là của truyền thuyết anh hùng, nhưng không phải mọi thần tích và truyền thuyết đều được cấu trúc đúng như vậy. Đồng thời, sự bố trí giữa các phần trong cấu trúc trên cũng rất linh hoạt và có những phần nặng nhẹ khác nhau. Ngoài ra, có những thần tích lại còn nhập cả cổ tích vào trong cấu trúc của mình; chẳng hạn thần tích Ý Lan phu nhân ở vùng Hà Bắc lại được kết hợp với cổ tích Tấm Cám, thần tích Đế Thích ở vùng Hải Hưng lại pha trộn với cổ tích Trương Ba v.v... Điều đáng chú ý nữa là ngay trong thần tích cũng có thể thấy rõ hai loại khác nhau ít nhiều loại “trong triều” (kiểu *Việt điện u linh*) thì chất phong kiến đặc sệt; loại “ngoài nội” (thần tích để ở đền miếu địa phương) thường có pha thêm những tình tiết dân gian, rất gần với truyền thuyết dân gian, có lẽ do quá trình sao chép của các “ông đồ quê”, các nhà nho bình dân, nên đã mang theo cả những lời kể dân gian vào trong thần tích.

Do thoát thai từ truyền thuyết dân gian, nên dấu vết dân gian trong các thần tích không thể bị xóa hết. Nhiều thần tích (ngay cả loại phong kiến đậm đặc như *Việt điện u linh*) vẫn còn thấy những câu *tục truyền* *tương truyền* là những câu mở đầu của các truyền thuyết dân gian. Ngay cả quá trình kê khai và biên soạn thần tích cũng có thể coi là quá trình

kể và ghi chép truyền thuyết dân gian. Có thể hình dung mấy bước sau: nhân dân kể truyền thuyết anh hùng – các “ông đồ quê”, các chức sắc có học trong làng ghi chép thành văn bản để đệ trình lên trên – các viên lẽ quan chính lí, biên soạn thành thần tích và lập hồ sơ để cất giữ. Sau đó, trên cơ sở hồ sơ ấy, triều đình sẽ tùy theo công lao nhiều ít của các nhân vật ấy mà phong làm 3 loại phúc thần (thượng, trung, hạ đẳng), hoặc 5 loại như ở thời Lê (thượng đẳng, thượng trung đẳng, trung đẳng, trung hạ đẳng, hạ đẳng) và ban cho các tước hiệu khác nhau. Cuối cùng, các nhân vật truyền thuyết đã được ban phong tước hiệu ấy lại được phân bổ về cho các làng xã để lập đền miếu hoặc dựng đình mà thờ cúng. Thực ra, phần lớn những nhân vật có công với dân, với nước, khi chết đều do dân tôn làm thần và lập miếu thờ trước, rồi sau đó, triều đình mới sắc phong thần tước, thần hiệu, theo các phẩm trật khác nhau. Ngay trong *Việt điện u linh* cũng có thể thấy được sự việc này.

Qua đây, chúng ta càng thấy rõ cả một quá trình nhào nặn từ nhân vật của truyền thuyết đến nhân vật của thần tích. Thoát thai từ truyền thuyết dân gian địa phương, nhân vật anh hùng bị tập trung, bị đóng khung lại trong khuôn khổ thần tích của triều đình phong kiến; rồi sau đó, nhân vật lại được trả về địa phương không phải nguyên dạng nhân vật truyền thuyết mà là với bộ mặt mới, xa lạ hơn – một vị thần với những tước hiệu dài dòng⁽⁹⁾.

Tuy nhiên, nhân dân không bao giờ chấp nhận hoàn toàn bộ mặt mới mẻ ấy của các nhân vật vốn rất gần gũi, quen thuộc với họ. Vì vậy, họ lại cứ kể, cứ truyền tụng sự tích anh hùng theo kiểu truyền thuyết của họ. Thế là, một lần nữa, truyền thuyết sau khi bị thần tích hóa, nó lại được dân gian hóa trở lại. Đương nhiên, lần tái sinh này nó có thể đã bị nhiễm ít nhiều những cái không lành mạnh của giai cấp phong kiến. Và chu trình này có thể diễn đi diễn lại nhiều lần trong lịch sử chế độ phong kiến.

Một vấn đề nữa cần được làm sáng tỏ khi bàn về việc thần hóa nhân vật truyền thuyết anh hùng, đó là quan niệm về thần của nhân dân và của giai cấp phong kiến thống trị.

Trước hết, như đã trình bày, trước khi triều đình phong thần cho các nhân vật anh hùng lịch sử thì nhân dân đã tôn các nhân vật ấy làm thần và đã lập miếu thờ. Chỗ khác nhau là : nhân dân chỉ nhất loạt tôn làm phúc thần; còn triều đình thì lại phong thần làm nhiều phẩm trật khác nhau; nhân dân tôn nhân vật anh hùng làm thần là một cách để biểu dương và ghi nhớ công đức của nhân vật ấy theo quan niệm có tính

chất đạo đức truyền thống “sống làm tiết nghĩa, chết nên phúc thần” (*Thiên Nam ngữ lục*); còn triều đình phong thần là nhằm mục đích chính trị, đánh giá thần theo tiêu chuẩn “trung quân, ái quốc” của xã hội phong kiến. Riêng nhà nho lại còn quan niệm thần theo tiêu chuẩn đạo đức của người “chính nhân quân tử” nữa :

“Những bậc trong sáng, ngay thẳng mới gọi là thần, không phải những loại dâm tà, yêu quái, ma quỷ cũng làm gọi là thần được”.

(Lý Tế Xuyên : *Tựa Việt điện u linh*)

Nhờ vậy mà các bản thần tích chủ yếu đã ghi lại được những vị thần mà thực chất là những anh hùng có công với nước với dân.

Cuối cùng, cần phải khẳng định rằng việc nhân dân *thần thánh hóa* các nhân vật anh hùng và giai cấp phong kiến thống trị *thần hóa* các nhân vật ấy là có sự khác biệt về bản chất. Một đằng là ngợi ca lãnh mạnh, vô tư. Còn một đằng là xuyên tạc, làm biến chất nhân vật anh hùng thành những kẻ bảo vệ nhà vua, bảo vệ chế độ phong kiến. Một người bề tôi không chỉ trung với vua trong lúc sống mà còn phải trung với vua cả khi đã chết. Lòng trung quân ở đây đã được tuyệt đối hóa đến cao độ. Giai cấp thống trị thường đề cao sự linh thiêng của thần, nhưng thần dù thiêng mấy cũng vẫn bị nhà vua ban tước lộc và thường phạt như khi còn sống. Như vậy, vua là chủ bách thần nếu không phải là thần tối cao⁽¹⁰⁾.

... Nhìn chung, qua việc sưu tầm và ghi chép truyền thuyết anh hùng, các nhà nho đều muốn nói lên niềm tự hào dân tộc và lòng yêu nước nồng nàn, nói lên tinh thần đấu tranh kiên cường, bất khuất và lao động cần cù của ông cha ta qua hàng ngàn năm lịch sử. “Quế Hải tuy ở ngoài cõi Ngũ Lĩnh, nhưng núi non kì lạ, đất đai linh thiêng, nhân dân anh hào, truyện tích thần kì thường thường vẫn có”... “Đồng Thiên Vương phá giặc Ân, Lý Ông Trọng diệt Hung Nô, mới biết nước Nam ta cũng có người tầm tiếng”... Những lời nói ấy của Vũ Quỳnh trong bài tựa sách *Lĩnh Nam chích quái* cũng là ý nghĩ chung của nhiều nhà nho khác kể tục sự nghiệp của ông. Và ý thức ấy đã được thể hiện như một sợi chỉ đỏ xuyên qua tất cả những văn bản truyền thuyết anh hùng.

Một điểm đáng quý nữa là các nhà nho đều thấy được ý nghĩa giáo dục của truyền thuyết. Điều này có thể dẫn chứng rất nhiều. Vũ Quỳnh trong bài tựa sách *Lĩnh Nam chích quái* viết : “Ôi ! Sự lạ có nhiều, các truyện được đặt ra, chẳng cần phải đục vào đá, khắc vào gỗ, mà chép vào lòng dân, bia ở miệng người. Từ đứa trẻ đầu xanh đến cụ già tóc bạc thấy

tiểu thuyết kể và ham thích. Thế thì những truyện ấy có quan hệ đến tư tưởng thường, phong hóa không phải là nhỏ”.

Cá biệt cũng có một phần số nho sĩ mà tiêu biểu là Vũ Quỳnh, Kiều Phú, trong một chừng mực nhất định đã tiến rất gần tới những hiểu biết đúng đắn về thần thoại, truyền thuyết. Vũ Quỳnh khi nhận xét về các truyện trong *Lĩnh Nam chích quái* đã có những ý kiến khá tinh tế : “Việc tuy kì dị mà không quái đản, văn tuy thần bí mà không nhảm nhí, tuy nói những chuyện hoang đường mà tung tích vẫn có bằng cứ”. Phải chăng ông đã nhận thức được rằng tính chất thần kì, hư ảo của các thể tài này là bắt nguồn từ một cơ sở hiện thực lịch sử nhất định, rằng bóc bỏ lớp vỏ hoang đường thì bên trong vẫn có bằng cứ của đời sống thực tại. Ở một góc độ khác, Kiều Phú trong bài “Hậu tự” của tập sách trên, đã đánh giá cao những lời truyền miệng của dân gian. Theo ông thì truyện trước khi được ghi thành văn bản nó đã được dân gian truyền miệng, và những truyện truyền miệng ấy là có cơ sở thực tế chứ không phải là bịa đặt sai ngoa. Ông viết : “Còn như những sự lạ của núi sông, của nhân vật, tuy không chép trong sử sách, nhưng bịa miệng không ngoa. Những bậc học rộng đời sau gom góp, lược lặt mà biên chép thành truyện”. Đồng thời, Kiều Phú cũng quan sát được qua lớp vỏ hoang đường của thần thoại, truyền thuyết cái cốt lõi của câu chuyện : “Trong những sự việc siêu việt, thần quái, có chứa đựng những điều quan hệ”.

... Một khuynh hướng khác của các nhà nho tác hại không ít đến truyền thuyết anh hùng, đó là khuynh hướng lịch sử hóa và coi khinh truyện kể dân gian.

Vốn chỉ cốt “dùi mài kinh, sử để chờ kịp khoa”, các nhà nho của ta thường vẫn xem loại truyện có tính chất văn nghệ là “ngoại thư” không đáng đọc. Một số nhà nho lớn đời Hán như Lưu Hàm, Ban Cố, Hoàn Đàm đã có hẳn tuyên ngôn nói rõ quan niệm này. Dưới con mắt của họ thì loại truyện kể dân gian như thần thoại, truyền thuyết chỉ là những câu chuyện vặt vãnh nghe lỏm ở trong xóm ngoài ngõ, khác nhau ở chỗ chợ đầu đường (*nhai đàm hạng ngữ, đạo thính đồ thuyết*) không có giá trị gì⁽¹¹⁾. Luận điểm này của các nhà nho lớn đời Hán chắc chắn cũng đã ảnh hưởng khá nhiều đến các nhà nho của ta trong cách nhìn nhận truyền thuyết dân gian. Mặt khác, có lẽ cũng cần phải xét thêm đến tình trạng “văn sử bất phân” ở thời kì mà các bộ môn khoa học nói chung còn chậm phát triển và chưa có sự phân hóa rõ rệt. Tình trạng này đã khiến cho các nhà nho của ta đi tới chỗ lẫn lộn giữa văn và sử mà vốn dĩ trong

cách nhìn của họ là thiên về sử, coi trọng sử, nên họ đã nhất loạt chế biến thần thoại, truyền thuyết thành ra sử hết.

Những điều kể trên đã ảnh hưởng rõ rệt đến thái độ và phương pháp ghi chép truyền thuyết anh hùng của các nhà nho. Họ thường tước bỏ những tình tiết thần kì giàu tính chất hư cấu của nghệ thuật dân gian. Theo xu hướng lịch sử hóa thần thoại, truyền thuyết, họ cố tìm mọi cách làm cho các nhân vật anh hùng – dầu là tưởng tượng hay có thật – đều trở thành nhân vật lịch sử đích thực. Bởi vậy, dưới mắt họ, truyền thuyết anh hùng nếu chưa được gọi là *chính sử*, *tin sử*, thì cũng phải được gọi là *dã sử*, *dật sử*, *ngoại sử* và nhiều tên gọi tương tự. Những cuốn sách mang tên như *Dã sử*, *Dã sử tạp biên*, *Vân nang tiểu sử*, *Mã lân dật sử*, v.v... mà ngày nay chúng ta còn được đọc, thực chất đều là những tập truyền thuyết chứ không phải là lịch sử. Quan niệm này có thể nói là khá phổ biến. Chính Lê Quý Đôn khi khen *Việt điện u linh* cũng cho Lý Tế Xuyên là “tỏ ra tài nhà sử học lành nghề” (*Kiến văn tiểu lục*). Nguyễn Thượng Hiền khi đưa cho Phạm Đình Dục sửa tập *Hát Đống thư dị* cũng nói : “Ông có tài viết sử, sao không đưa những việc mình ghi nhớ, chép ra thành sách” (Tựa *Vân nang tiểu sử*). Và nhờ sự khuyến khích ấy, Phạm Đình Dục đã soạn cuốn *Vân nang tiểu sử* ghi lại được nhiều truyền thuyết có giá trị. Quan niệm này kết hợp với hàng loạt những quan niệm khác của Khổng học, của Nho giáo đã ảnh hưởng rất nhiều đến quá trình phát triển của truyền thuyết anh hùng Việt Nam.

Qua trường kì lịch sử của chế độ phong kiến, hệ tư tưởng Nho giáo đã được tầng lớp nho sĩ Việt Nam thấm nhuần một cách hết sức sâu sắc, hơi động một tí là “Tử viết”, “Thi văn” (đức thánh Khổng nói rằng, *Kinh thi* nói rằng) với một tinh thần giáo điều chủ nghĩa đến mức cố chấp, bảo thủ nặng nề. Từ đấy, nhiều nhà nho đã đi tới chỗ hoài nghi, phủ nhận thần thoại và truyền thuyết.

... Tất cả những quan niệm của Khổng học và Nho giáo chẳng những đã dẫn tới chỗ hoài nghi truyền thuyết anh hùng mà còn dẫn tới những hậu quả tai hại khác đối với thể loại này : các truyền thuyết qua tay ghi chép của nhà nho thường bị khô héo đi, bị tước đi những chi tiết hồn nhiên, kì ảo, và bị xóa sạch tính chất lãng mạn bay bổng đầy chất thơ. Việc ghi chép truyện Phù Đổng Thiên Vương của các tác giả *Đại Nam quốc sử diễn ca* là một thí dụ tiêu biểu. Cả một thiên truyền thuyết kì vĩ, hào hùng với nhiều tình tiết sinh động trong dân gian rốt cuộc đã bị cắt gọt mất đi hết, làm cho nó giảm hẳn giá trị tư tưởng và giá trị văn nghệ.

Cuối cùng, không thể không nói tới một tư tưởng nữa cũng rất có hại cho truyền thuyết anh hùng, đó là tư tưởng chính thống phong kiến

của các nhà nho. Thực chất của tư tưởng này là bắt nguồn từ học thuyết “chính danh” của Khổng tử mà nội dung cơ bản của nó là “quân quân, thần thần, phụ phụ, tử tử” (vua ra vua, tôi ra tôi, cha ra cha, con ra con). Khổng tử nêu lên học thuyết “chính danh” không ngoài mục đích nhằm củng cố danh phận đẳng cấp và trật tự xã hội của chế độ phong kiến. Tính chất phản động của học thuyết là ở chỗ, nó đã khiến cho nhiều nhà nho của ta ngay cả trong thời kì chế độ phong kiến suy tàn nhất cũng không dám bước ra ngoài quỹ đạo của trật tự phong kiến. Từ đấy, họ đi tới chỗ “cô trung”, “ngu trung”, trung với vua một cách hết sức mù quáng. Lịch sử không thiếu gì thí dụ. Phổ biến hơn cả là trường hợp các nhà nho cuối Lê đầu Nguyễn; lúc này, có những nhà nho có thể niu áo đi theo Lê Chiêu Thống một cách nhục nhĩ, mà không thể nào chấp nhận được nhà Tây Sơn chỉ vì một lí do đơn giản : anh em Tây Sơn là dân “áo vải”, không phải thuộc dòng dõi chính thống.

Bị chi phối nặng nề bởi quan điểm phong kiến chính thống như vậy, các nhà nho đã không thể phản ánh trung thành nếu không phải là xuyên tạc tư tưởng của nhân dân trong khi biên chép truyền thuyết anh hùng. Qua tay họ, nhân vật anh hùng bao giờ cũng in đậm dấu ấn của giai cấp thống trị. Thánh Dóng là con một bà mẹ nghèo khổ lại trở thành con một phú ông. Đối với các anh hùng nông dân khởi nghĩa thì họ hoặc gạt bỏ không ghi chép, hoặc có ghi chép ít nhiều thì cũng không vượt khỏi cái nhìn của giai cấp thống trị, coi các nhân vật ấy là “đạo tặc”, là “phản nghịch”, là “giặc cỏ” v.v... Điều này có thể thấy rất rõ. Thế kỉ XVIII là thế kỉ của khởi nghĩa nông dân long trời lở đất, ai cũng biết. Vậy mà nhiều nhà nho không chép truyền thuyết về các phong trào này. Một số nhỏ có ghi được chút ít, nhưng phần thì xuyên tạc, phần thì rào đón, nên đã làm giảm đi tính chân thực và ý nghĩa tư tưởng của truyền thuyết. Phạm Đình Dục đáng biểu dương khi ông ghi được truyền thuyết Quận He trong *Văn nang tiểu sử*. Phần kết thúc của thiên truyện khá hay : “... Ngày nay, Hữu Cầu được nhân dân thờ làm phúc thần ở vùng Đồ Sơn. Hằng năm, đến tháng 8, nhân dân mở hội đua tài, thể nào cũng có cuộc chọi trâu, trâu hăng say chọi nhau cho đến chết, điều đó đủ khiến ta tưởng tượng được phong cách dũng mãnh của ông”. Nhưng đáng tiếc, ngay sau đó, tác giả lại tiếp thêm một câu, thể hiện rõ tư tưởng phong kiến chính thống của mình : “Nếu Cầu hành động vì chính nghĩa thì lo gì không làm nên sự nghiệp lớn...”. Những thí dụ tương tự còn có thể kể ra rất nhiều.

(Trích từ *Truyền thống anh hùng dân tộc trong loại hình tự sự dân gian Việt Nam*, nhiều tác giả, NXB KHXH, 1971)

Chú thích :

- (1) Ngay việc khám phá ra những sự thật lịch sử đã bị khúc xạ cũng không phải là chuyện đơn giản. Ở đây, bên cạnh khoa nghiên cứu văn học dân gian, còn đòi hỏi phải có sự phối hợp của nhiều ngành khoa học khác nhau : ngữ âm học lịch sử, khảo cổ học, phong tục học, sử học, v.v...
- (2) Phạm Văn Đồng : "Nhân ngày giỗ Tổ Vua Hùng", *Nhân Dân*, ngày 29-4-1969.
- (3) Có thể kể tên một vài tuyển tập nổi tiếng như *Việt âm thi tập* của Phan Phu Tiên và Chu Xa, *Tinh tuyển chư gia luật thi* của Dương Đức Nhan, *Trích diễm thi tập* của Hoàng Đức Lương, *Quần hiền phú tập* của Hoàng Sần Phu, v.v... Đặc biệt Nguyễn Trãi đã có công sưu tầm thơ văn Nôm của Hồ Quý Ly; và về sau, Lê Thánh Tông lại sưu tầm các tác phẩm của Nguyễn Trãi.
- (4) *Thiên Nam văn lục liệt truyện* của Nguyễn Hăng, *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ, *Lĩnh Nam chích quái tục bổ* của Nguyễn Nam Kim, *Truyền kì tân phá* của Đoàn Thị Điểm, *Công dư tiệp kí* của Vũ Phương Đề, *Tân truyền kì lục* của Phạm Quý Thích, *Sơn cư tập thuật* của Bùi Huy Bích, *Lan tri kiến văn lục* của Vũ Trinh, *Tang thương ngẫu lục* của Phạm Đình Hổ và Nguyễn Án.
- (5) Lê Duẩn : *Về cách mạng xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam*, Nhà xuất bản Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 5.
- (6) Chẳng hạn như Phạm Văn Thụ, tổng đốc Nam Định thời Thành Thái, sau làm Hộ bộ thượng thư, đã soạn lại thần tích Đồng Thiên Vương bằng chữ Hán; tập thần tích này được khắc in năm Khải Định 6 (1921).
- (7) Trương Quốc Dung soạn *Công hạ kí văn* và *Thoái thực kí văn*; Phạm Đình Dục soạn *Văn nang tiểu sử*; Trần Gia Du chép *Sử Nam chí dị* (bằng chữ Nôm); Nguyễn Thượng Hiền soạn *Hát Đông thư dị*, v.v... Nhìn chung ở thời này, các sách có ghi chép truyền thuyết đều không được tập trung, và về số lượng cũng có kém hơn so với thời Lê.
- (8) Xem Phan Trần : "Tinh thần dân tộc qua các truyền thuyết lịch sử", *Tạp chí Văn học* số 3-1967.
- (9) Cao Lỗ thành : Quả nghị cương chính uy huệ chính thần đại vương. Hai Bà Trưng thành : Chế thắng thuần trinh bảo thuận nhị Trưng phu nhân. Lý Thường Kiệt thành : Thái úy trung phụ dũng vũ uy thắng công. Lý Ông Trọng thành : Hiệu úy uy mãnh anh liệt phụ tín đại vương, v.v...
- (10) Ý thức làm chủ bách thần của các vua chúa thời phong kiến là điều không còn nghi ngờ gì nữa: chính Lê Lợi cũng đã tuyên bố rõ điều đó. *Lam Sơn thực lục* còn ghi : "... Ngày đẹp xong giặc Ngô, vua (Lê Lợi) lên ngôi nói rằng : 'Ta là chúa của bách thần' - Xem *Nguyễn Trãi toàn tập*, bản dịch của Viện Sử học, Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1969, tr. 47.
- (11) Lỗ Tấn : *Lược sử tiểu thuyết Trung Quốc*; Xem *Lỗ Tấn toàn tập*, quyển 8, Bắc Kinh, 1957, tr. 5-10.

TÌM HIỂU QUAN HỆ GIỮA THẦN THOẠI, TRUYỀN THUYẾT VÀ DIỄN XƯỞNG TÍN NGƯỠNG PHONG TỤC

NGUYỄN KHẮC XƯƠNG

7 Trên mảnh đất phát tích của dân tộc Việt Nam - vùng trung du Phú Thọ - những ngôi đình cổ kính còn lại, cũng như dấu vết những sinh hoạt xung quanh ngôi đình đã kể lại với chúng ta nhiều điều và đặt ra trước chúng ta những vấn đề khá lí thú. Một trong những vấn đề có ý nghĩa mà những ngôi đình ấy đặt ra trước chúng ta là : mối quan hệ giữa thần thoại, truyền thuyết và các diễn xướng tín ngưỡng phong tục trên vùng đất cổ này.

Những trò diễn ở nông thôn Việt Nam xưa, dù dưới hình thức nào (trò chơi, trò diễn, múa hát...) nếu được tổ chức vào các dịp hội làng hằng năm, đều là một bộ phận văn hóa cổ truyền thuộc phạm trù phong tục tập quán. Những hình thức diễn xướng ấy gắn chặt với tín ngưỡng, mang tính chất và ý nghĩa là những lễ tiết (hay lễ thức), chứ không còn là trò diễn hội đám thông thường. Diễn xướng không phải chỉ để góp vui trong hội làng mà còn mang một mục đích quan trọng hơn, một ý nghĩa thiêng liêng đối với dân làng. Thông qua diễn xướng với các tính chất tín ngưỡng, người dân lao động nông thôn dưới chế độ phong kiến - lạc hậu về tri thức khoa học tự nhiên, cũng như không hiểu biết mọi quy luật của vận động xã hội, đã đặt biết bao hi vọng tốt đẹp vào quyền phép thiêng liêng, mong mỏi và tín tưởng rằng thần thánh sẽ hiển ứng và phù hộ cho dân làng, cho dân được một đời sống tươi vui, mùa màng tốt đẹp, sinh nở "con đàn cháu đống". Đó là ý nghĩa thực tiễn của các diễn xướng tín ngưỡng phong tục. Diễn xướng ấy không chỉ có giá trị thẩm mĩ mà còn có giá trị thực hành; không chỉ đem lại hứng khởi mĩ cảm cho người tham dự mà còn đem lại cho họ niềm tin sẽ đạt tới một cuộc sống no ấm, an vui. Ta sẽ không lấy làm lạ khi thấy người nông dân trong xã hội cũ đã tham gia các diễn xướng ấy với tất cả hăng hái nhiệt tình và thành tín.

Nhưng không nên quên một yếu tố quan trọng khác, đó là cơ sở thần thoại, truyền thuyết của các diễn xướng. Nếu những diễn xướng hội làng được tổ chức chỉ là để mua vui, giải trí, không cần được giải thích bởi một lí do nào khác, thì diễn xướng lễ tục lại được giải thích bằng thần

thoại, truyền thuyết. Theo các cụ, thì diễn xướng được tổ chức theo nghi lễ vì đã tái hiện sự tích thần linh; nó mang ý nghĩa thiêng liêng và đã trở nên một lễ tiết.

Ở xã Điều Lương (huyện Cẩm Khê), trong lễ cầu Cao Bằng và Đẳng Sơn (tướng của Tản Viên, đánh Thục), người ta tổ chức trò diễn cướp cầu. Bàn thờ đặt giữa đồng, chủ tế đội mũ di hia, tay nâng cao một quả cầu bằng gỗ sung sơn son, hô to ba lần : “Giai a !”. Giai đình hai thôn ba lần “da” thật to. Chủ tế hướng vào bàn thờ, tay vẫn nâng quả cầu, khẩn hỷ và hiệu thần; rồi đọc lời chúc : *“Hôn cầu quả hê, lương bạn cộng tranh, chịch tả đắc tả, chịch hữu đắc hữu, cướp cầu cho dân khang vật thịnh !”*. Chủ tế đặt quả cầu vào một cái hố giữa bãi, hố này được gọi là “lò doanh” (?). Giai đình hai thôn (hai phe đấu) xô vào móc cầu lên, giành giật, cố đưa quả cầu về phe mình, địa phận mình. Làm thế nào đặt được quả cầu vào một cái hố ở bên mình là được. Cuộc cướp cầu diễn ra quyết liệt. Có người ôm hẳn quả cầu vào lòng cho phe mình khiêng cả người đi. Đối phương xông vào cố lôi ra, giành lấy cầu. Người ta tin rằng thôn nào cướp được cầu thì năm ấy sẽ được “dân khang vật thịnh”.

Trò cướp cầu ở xã Điều Lương được giải thích rằng đó là cách luyện quân của các tướng Cao Bằng và Đẳng Sơn, và cùng với tục cướp cầu này, chúng ta sẽ được các cụ kể cho nghe truyền thuyết về hai tướng nói trên.

Ở xã Dị Nậu (huyện Tam Nông) có trò cướp kén trong ngày tiệc cầu Tản Viên (mùa xuân, tháng giêng mồng sáu). Hai cây tre được dựng trước sân đình, một cây treo các chày nhỏ đeo bằng gỗ vông, thường gọi là “cò gỗ” tượng trưng dương tính; một cây tre treo các mo cau uốn, gọi là “cua mo”, âm tính. Mọi người vây quanh, nghiêm trang kính cẩn chờ chủ tế khẩn vái và đọc bài giáo kén mà chúng tôi trích như sau : “ (...) *lão tôi nay con nhà thần hạ, vâng lệnh vua (vua làng tức thành hoàng) cầm kén gieo lên, thượng hạ đôi bên ai ai cũng một lòng ao ước. Lục thao tam lược, kén khoe tài, kén chẳng thua ai. Kén “chày kinh” đối với kén “bò dài”, kẻ cực phẩm nhân gian khoái lạc. Ai mà cướp được con kén chày kinh, ấy thực nam sinh công hầu bá tước. Ai mà cướp được con kén bò dài, ấy thực nữ tài cung phi hoàng hậu. Con con cháu cháu tử thịnh tôn đa, ấy thực dân ta thịnh dân thịnh vật”*. Sau đó chủ tế đích thân chặt hai cây tre xuống cho mọi người “cướp kén”. Trò diễn cướp kén bao giờ cũng diễn ra không phải là quyết liệt mà là ác liệt. Người ta mổ lợn mời họ hàng hoặc những người được thuê để cướp kén về cho họ mình, nhà mình. Có khi người cướp được kén chạy vào nhà ai thì nhà ấy vỡ cả chum vại, đổ cả bếp, nát cả vườn, sục cả ao lên, vì mọi người đuổi vào tận nhà

để tranh cướp. Cùng với diễn xướng cướp kén, ở một miếu thờ khác trong xã có làm lễ giết lợn đen tế thần, chộc tiết lợn bằng tay trái, đem chậu tiết có đặt cả con dao chộc tiết và một cành đào thả xuống giếng (nhưng không nhúng hẳn xuống nước) rồi kéo lên. Sau đó mới làm lông lợn, mổ lợn chém sáu, tế thịt sống.

“Nghỉ lễ” cướp kén và chộc tiết lợn ở xã Dị Nậu có cả một câu chuyện để giải thích nguyên do. Xưa kia, Tản Viên đánh Thục, qua Dị Nậu nghỉ lại hội quán với tướng Bạch Thạch, có một “vua quỷ” ở đáy giếng hiện lên đòi theo Tản Viên. Tản Viên không muốn tiếp nhận. Vua Quỷ bèn bắt một con lợn đen, một tay cầm lợn xuống tận đáy giếng rồi lại nhấc lên, cầm dao tay trái mổ lợn lấy tiết mà tế. Tản Viên thấy lạ, cho đi theo, không cho gọi là Quỷ vương mà cải gọi là Oai vương. Khi thắng trận, Tản Viên lại về qua Dị Nậu, dân đến chúc mừng và xin bày phép cho dân làng sinh đẻ nhiều, con cháu đông đúc. Tản Viên sai Oai vương bày phép cho dân thỏa được ước mong. Oai vương bày ra trò cướp kén. Từ đó cứ vào ngày tiệc Tản Viên và Oai vương là Dị Nậu phải trình diễn lễ tiết mổ lợn và cướp kén như đã miêu tả.

Trong ngày tế thần là Ngọc Trinh công chúa, tướng của Hai Bà Trưng, xã Lũng Hòa (huyện Vĩnh Tường) có tục hú đáo và kéo co. Tại thôn Lũng Ngoại, trên bãi cầu có cắm một chiếc cọc, người vào hú đáo đứng cách cọc khoảng mười nhải chân, ném đá vào chân cọc, nếu trúng là được cuộc. Ở thôn Hòa Loan, trai tráng khỏe mạnh chia làm hai phe, mỗi phe khoảng 30 người kéo co dây song. Điều gây thích thú cho người dự là chính phe được cuộc lại thường bị ngã dúi dúi vì đối phương yếu sức đã buông dây một cách bất ngờ ! Những trò vui lành mạnh ấy được các ông già bà cả địa phương giải thích bằng một câu chuyện kể dân gian. Tục truyền khi nàng Ngọc Trinh đánh với quân Mã Viện, bị giặc vây chặt, nàng phải cởi yếm ra buộc đá vào dải mà ném giặc. Cuối cùng một hòn đá rơi về địa phận Lũng Ngoại, còn chiếc dải yếm bay về địa phận Hòa Loan. Trong ngày tiệc, Lũng Ngoại hú đáo và Hòa Loan kéo co chính là nhằm diễn lại hành động anh hùng của Ngọc Trinh và nhắc nhở chiếc dải yếm thần kì. “Đệ niên đệ lệ” trò diễn nhắc lại một câu chuyện dân gian hồn nhiên mà cảm động xiết bao ! Hàng năm những trò diễn theo tục lệ đó đã làm sống lại kỉ tích của người con gái anh hùng, giáo dục nhân dân tinh thần bất khuất và nêu cao truyền thống quật cường của người thanh niên, người phụ nữ Việt Nam.

Trong hội tế thần Tản Viên và Mộc Sanh ở xã Sơn Vi (Lâm Thao) có trò đánh phết vào mông 5 tháng giêng âm lịch. Lễ tế tổ chức ở ngoài bãi, cờ xí tàn quạt cắm thành hàng, ăn cỗ cũng ăn ngay ở bãi cầu và là

“cổ phố”, nghĩa là thịt bày trên mâm đan bằng tre lót lá. Cũng ở bãi cầu này, trước bàn thờ thần, chủ tế xin âm dương và khấn chúc mở màn hội phết. Một cuộc độ sức kịch liệt giữa các phe giáp nông thôn diễn ra quanh một quả cầu bằng gỗ hay bằng củ chuối. Trai đinh khỏe mạnh mỗi người cầm một khúc tre dài còn một mảnh gốc vát hình thìa, tranh nhau đánh vào quả cầu. Các giáp đều cố dồn bóng, hay quả phết về bên mình. Quả phết nằm gọn vào một cái hố của phe nào là phe ấy được giải. Tại sao có tục đánh phết này ? Chúng ta được nghe câu chuyện Tản Viên nhận mệnh vua Hùng đem quân đánh Thục. Tản Viên vừa tới địa phận kẻ Vây (Sơn Vi) thì có Mộc Sanh là người con trai khổng lồ không cha không mẹ, từ cây si mà sinh ra, đem quân tiếp đón. Mộc Sanh mời Tản Viên nghỉ lại, hai bên hội quân ba ngày. Mộc Sanh cho hai quân tập luyện bằng trò đánh phết như ta đã thấy. Sau đó, Mộc Sanh đem quân theo Tản Viên. Quân ra khỏi cỏi bèn đốt ống lệnh. Quân tới bến đò, nhân dân ở đó reo hò chào đón và chờ đò cho qua. Bên kia sông, dân địa phương nghe bên này nổ ống lệnh và hò reo, biết Tản Viên sắp qua sông, vội giã gạo làm bánh giầy để khao quân. Vì thế mà có câu tục ngữ và ca dao phong tục “*Sơn Vi đốt ống lệnh, Á há miệng, Chúc Phê đăm*”; “*Chúc Phê có lệ bánh giầy, Bên Á há miệng bên này chảy đăm*”. Á là làng Á Nguyên bên sông Thao có lệ từ mồng một tới mồng sáu không được nói to, không gây tiếng động mạnh; tới sáng mồng sáu ra đình ở bên bờ sông, sau khi nghe tiếng ống lệnh của Sơn Vi giòn giã nổ vang thì cất tiếng reo hò, khua gô chiêng trống. Chúc Phê (xã Hưng Hóa) nghe bên kia sông hò reo nổi trống tể thì giã bánh giầy làm lễ tế Tản Viên.

Tục phết xã Hiền Quan (Tam Nông) được các cụ giải thích rằng đó là một cách luyện quân của vua Bà Thiệu Hoa công chúa, tướng của Trưng Vương. Trước khi đánh phết, các giáp tổ chức thành hàng ngũ cả nam và nữ mang khí giới và cờ xí đi diễu binh, tục gọi là “kéo quân”. Sau đó có những người được lựa chọn bỏ tóc xỏa vào tế Vua Bà, chủ tế xin âm dương rồi mới khai mạc hội phết.

Như ta đã thấy, một trò chơi, một hình thức biểu diễn, một sinh hoạt hội hè sở dĩ bước vào phạm trù các lễ thức, có một nguyên nhân là vì nó được gắn với thần thoại truyền thuyết, được nhân dân giải thích bằng thần thoại truyền thuyết. Thần thoại và truyền thuyết lưu truyền bằng miệng trong dân gian đã được tái hiện cụ thể và sinh động trước nhân dân qua nghệ thuật diễn xướng hỗn hợp. Hiểu theo suy nghĩ và tin tưởng của nhân dân xưa kia, thì mối quan hệ giữa thần thoại, truyền thuyết và diễn xướng tín ngưỡng phong tục là quan hệ giữa *tích* và *trò*. Diễn xướng đã minh họa một số tình tiết nào đó trong những tích truyện về thần. Cũng vì thế có thể coi thần thoại truyền thuyết là “kịch bản”

của diễn xướng tín ngưỡng phong tục trong một chừng mực nào đó. Nhằm một mục đích thiết thực, nhân dân đã mong thông qua diễn xướng thần thoại mà tạo nên một năng lực nhiệm màu có thể chuyển ước mơ của nhân dân thành hiện thực : ở đây, diễn xướng thần thoại đã trở nên phương tiện giao cảm giữa người và thần, mang tính chất tín ngưỡng và màu sắc huyền bí thiêng liêng. Với lối suy nghĩ chất phác, nhân dân trong xã hội cũ tin ở sự hiển ứng của thần linh : diễn xướng thần thoại sẽ đưa thần về chứng kiến và cảm động trước lòng thành của dân làng, sẽ “nhập” quyền lực mình vào diễn xướng, để thực hiện những ước mơ sâu sắc của nhân dân.

Chúng ta đều biết truyện Sơn Tinh và Thủy Tinh tranh nhau nàng công chúa Ngọc Hoa, con gái vua Hùng thứ 18. Vĩnh Phú^(*) là nơi Ngọc Hoa sinh ra và lớn lên, nơi diễn ra cuộc tranh chấp và cưới hỏi Ngọc Hoa, thì truyện thuyết Sơn Tinh, Thủy Tinh mang khá nhiều chi tiết độc đáo, và những chi tiết thần thoại có tính chất địa phương này đã là cơ sở để tạo dựng nên một loạt những diễn xướng kì thú. Tạm kể một vài tích với trò :

Đám rước dâu vừa ra khỏi thành Phong Châu một quãng thì nghe có tin Thủy Tinh kéo quân đến; Sơn Tinh giục quân đi vội để tránh Thủy Tinh, vì thế có tục : buộc gà vịt lên kiệu Sơn Tinh và Ngọc Hoa, ý muốn thể hiện sự vội vàng. Trên các cây ở một bãi cầu (Chu Hóa, Lâm Thao) người ta cũng buộc gà vịt lên, đó là Sơn Tinh đã chuẩn bị để chiến đấu với Thủy Tinh.

Và Thủy Tinh ập đến, thấy đám rước dâu bèn nổi giận dùng dùng, lập tức vứt hết các lễ vật, xông vào đánh Sơn Tinh. Đông bão nổi lên, nước réo âm âm, trời đất sập tối, quân hai bên hò reo vang động cùng với tiếng sấm sét gầm thét rợn người. Lúc này Ngọc Hoa bị lạc chồng và trong cảnh hỗn chiến lở đất long trời ấy, nàng đã cất cao tiếng hú lo âu khắc khoải để gọi chồng... Từ tình tiết thần thoại này, dân Chu Hóa đã tổ chức lễ “rước tiếng hú”, hình thức diễn xướng tín ngưỡng trong lễ cầu Tản Viên và Ngọc Hoa.

Qua các tình tiết thần thoại và các diễn xướng tín ngưỡng phong tục đã nói ở phần trên, chúng ta có thể tạm rút ra vài nhận định về phương pháp biểu hiện thần thoại truyền thuyết của các diễn xướng.

Trước hết, những diễn xướng lễ tục mà chúng ta được biết đều không tái hiện toàn bộ thần tích hay truyền thuyết mà chỉ tái hiện một tình tiết nào đó. Cũng vì vậy diễn xướng thần thoại chỉ mang tính chất một

(*) Tỉnh cũ ở Bắc Bộ, nay tách thành hai tỉnh Phú Thọ và Vĩnh Phúc.

hoạt cảnh mà không thể và chưa bao giờ lại thành một vở diễn mang tính tự sự hoàn chỉnh.

Trong nhiều trường hợp, diễn xướng được coi như đã lựa chọn tình tiết tiêu biểu, đặc sắc nhất trong thần thoại truyền thuyết, nhờ đó mà làm nổi lên tính cách cơ bản của nhân vật truyền thuyết.

Theo truyền thuyết về Đình Bộ Lĩnh ở Vinh Phú thì Đình Bộ Lĩnh có về đóng quân ở xã Yên Thư để tiến đánh Nguyễn Khoan, sứ quân đóng ở kẻ Mỏ (xã Minh Tân, Yên Lạc). Xã Yên Thư trong ngày cầu Đình Bộ Lĩnh có hai diễn xướng theo tục lệ : “chợ mục đồng” và “đánh quân mục đồng”. Buổi chiều các trẻ em đánh quân, chia làm hai bên tập đánh trận, đuổi nhau vào cả các ngõ làng; sáng hôm sau thay quần áo mới ra họp chợ mục đồng. Chợ chỉ có các em, các em bày hàng và mua bán với nhau. Tục truyền đó là những trò chơi Đình Bộ Lĩnh bày ra cho các trẻ em ở Yên Thư. Hai hình thức diễn xướng này làm nổi bật tính cách Đình Bộ Lĩnh như ta được biết. Diễn xướng hội làng đã thể hiện truyền thuyết trong tính địa phương của nó. Tiếng hú Mỹ Nường, chợ mục đồng, dải yếm đánh giặc, đó là những tình tiết, những truyền thuyết địa phương được đưa vào diễn xướng. Thần thoại truyền thuyết với tính cách là một loại hình tự sự dân gian truyền miệng, được lưu truyền từ vùng này sang vùng khác. Nhiều thần thoại truyền thuyết với hình tượng đẹp dễ mang tính khái quát cao đã lướt bay trên khắp đất nước và tới mỗi địa phương nó lại được bổ sung thêm những tình tiết mới. Đó là đặc trưng những sáng tác của nhân dân lao động mang tính tập thể, tính ứng tác và tính dị bản. Diễn xướng thần thoại truyền thuyết khai thác chất liệu ở ngay địa phương mình. Nó không biểu hiện thần thoại truyền thuyết ở dạng phổ biến và chung nhất. Gắn với ngôi đình làng, với vị thần làng, diễn xướng chỉ biểu hiện thần tích, truyền thuyết ở chính làng mình, địa phương mình và do đó làm phong phú thêm cho kho tàng thần thoại, truyền thuyết Việt Nam.

Trong các sinh hoạt văn hóa dân gian ở nông thôn Việt Nam xưa kia, có lẽ diễn xướng tín ngưỡng phong tục là có những hình thức phong phú, độc đáo và kì lạ hơn cả. Có khi đánh vật lại đèo bị trấu, đầu vật lại xếp hình voi; có khi cướp cầu, có khi múa cờ mà hú, diễu quân mà hú; có khi dùng gậy gộc đánh nhau, treo lợn lên cành cây, gánh bì lể vật mà chạy; rồi nào nấu cơm thi, mổ lợn thi, qua sông lấy mạ, v.v... Biết bao hình thức được sáng tạo ra và nếu đi sâu vào các chi tiết của mỗi hình thức diễn xướng, ta sẽ lại ngạc nhiên hơn về tầm vóc đôi cánh thần kì của tưởng tượng dân gian.

Nhân dân đã giải thích phần lớn các diễn xướng ấy bằng thần thoại truyền thuyết. Nhân dân vẫn tin rằng diễn xướng là tiết mục minh họa một vài tình tiết nào đó trong sự tích thần linh. Sự thực có phải là như thế hay không ?

Để tìm hiểu vấn đề này, chúng ta sẽ hệ thống hóa các hình thức diễn xướng tín ngưỡng và đi sâu tìm hiểu tính chất, đặc điểm của từng nhóm. Theo chúng tôi nghĩ, các hình thức diễn xướng tín ngưỡng đa dạng ấy có thể tạm tập hợp lại trong ba nhóm chính như sau : diễn xướng canh tác sản xuất và tín ngưỡng phồn thực; diễn xướng sinh hoạt văn hóa phong tục; diễn xướng lịch sử.

1. Diễn xướng canh tác sản xuất và tín ngưỡng phồn thực phản ánh nền kinh tế trồng lúa và chài lưới, săn bắn, thường được gắn với các truyền thuyết Hùng Vương – Tân Viên. Nhóm diễn xướng này có hai hình thức chủ yếu : một là sinh hoạt canh tác và rước trình nghề, hai là cấu tế sinh thực khí.

Các diễn xướng ở nhóm này chỉ có một bộ phận là gắn với thần thoại truyền thuyết (như ở Đại Đồng, Dị Nậu, Chu Hóa), còn đa số trường hợp không có sự giải thích bằng truyền thuyết và không gắn gì với sự tích thần linh “vua làng”.

Như chúng ta đều biết, các hình thức diễn xướng trên không gì khác hơn là bắt nguồn từ nghệ thuật diễn xướng hỗn hợp cổ đại, từ các nghi lễ tín ngưỡng nguyên thủy ở xã hội tiền giai cấp và tồn tại lâu dài cùng với nền kinh tế phong kiến nông nghiệp. Rõ ràng nó không phải được xây dựng từ cơ sở thần thoại truyền thuyết. Mặc dù nó mang khá rõ những yếu tố sân khấu, nó vẫn không phải là trò lấy từ tích truyền thuyết dân gian mà ra.

2. Diễn xướng sinh hoạt văn hóa phong tục : Nhóm này đặc biệt phong phú về hình thức, nhưng cũng nổi lên hai dòng chính: những lễ tục xung quanh chủ đề ẩm thực nằm trong phạm trù các tục hèm, và những trò diễn thể thao dân tộc như đánh phết, bơi chải, chạy cờ, đánh vật ...

Những lễ tục ẩm thực có nhiều hình thức mang tính chất diễn xướng tín ngưỡng. Có thể nói đa số các tục hèm về sát sinh, cỗ bàn, ăn uống đều được mang hình thức những diễn xướng có tính nghệ thuật thực sự cùng với ý nghĩa thực tiễn và ý nghĩa tín ngưỡng của nó. Xã Hương Nha trong ngày tiệc cầu Xuân Nương, nữ tướng của Hai Bà Trưng, có tục cầu mổ trâu. Làng nuôi một con trâu đực trong năm đó, tới ngày cầu, người

ta buộc các dải lụa xanh đỏ vào con trâu, che lọng rước nó ra rừng. Người chủ tế tay cầm con dao nói : “Vua ta (chỉ Xuân Nương) sai ta chém mây, mây sẽ được châu trời vì hôm nay dân ta khai hạ tế thần để cầu cho nhân, vật được thịnh vượng”, nói như thế ba lần rồi lấy dao ướm vào đầu trâu, hạ lệnh làm thịt trâu. Bấy giờ trai tráng đóng khố xanh đỏ vác gậy tre đánh trâu cho chết (chen nhau đánh), rồi mổ, lấy da làm nổi nấu thịt bỏ xương. Lấy gan phổi tim thận chia làm ba phần đặt vào 11 mâm đan bằng tre, lót lá ngô đồng, để tế. Mổ trâu là một việc sát sinh bình thường nhưng ở đây đã mang tính chất một diễn xướng nghệ thuật, tín ngưỡng phong tục. Trong nhiều hội làng, việc mổ trâu thường vẫn là những diễn xướng khỏe khoắn và hùng tráng, có sức hấp dẫn cao. Các hình thức mổ trâu mang tính chất những diễn xướng thường được gắn vào các truyền thuyết về các tướng của Hùng Vương đánh Thục và các tướng của Trưng Vương, coi đó như là làm sống lại hình thức sinh hoạt của quân các ngài.

3. Diễn xướng lịch sử : Đặc điểm của nhóm này là một phần lớn những hình thức diễn xướng ở hai nhóm trên được gắn vào các nhân vật lịch sử, được giải thích như là minh họa truyền thuyết về nhân vật lịch sử. Cạnh đó là những diễn xướng có thể coi như *thực sự* rút ra từ những chuyện kể, những tình tiết về cuộc đời của nhân vật là những nhân thần.

Xuân Nương, tướng của Hai Bà Trưng, là một nhân vật lịch sử, một nữ hào kiệt đã tập hợp các tráng sĩ và nhân dân ở các châu động mà ngày nay là thuộc các huyện Tam Nông, Thanh Sơn và một phần Thanh Thủy, chống lại ách thống trị tàn bạo của nhà Đông Hán. Ngày tiệc ở xã Hương Nha (Tam Nông) cầu tế Xuân Nương, dân làng đã tổ chức nhiều diễn xướng theo tục lệ như sau :

- Ngày 10 tháng giêng có trò diễn *cày bừa, hái dâu, bán ngài* (con ngài đẻ ra trứng tằm), *tưới nước*. Trò diễn cày bừa, tưới nước là diễn xướng canh tác. Diễn xướng hái dâu, bán ngài là diễn xướng sản xuất, trồng dâu nuôi tằm tức là diễn xướng nghề nghiệp. Diễn xướng bán ngài: một người đàn ông hóa trang đàn bà đeo bị trong có những mảnh giấy nhỏ trắng, đi đến chỗ ông chủ tế. Chủ tế hỏi : “Tằm ở đâu tằm đến ?”. Trả lời : “Tằm ở bến Đông Công, ở đường Đông Hải, làng ta có bãi, rước lấy tằm về. Tằm về làng ta, ăn lá nằm đất, chẳng mất con nào, v.v...”. Như ta thấy, các diễn xướng này là diễn xướng sản xuất nông nghiệp thuộc nhóm 1 được gắn vào truyền thuyết Xuân Nương với ý nghĩa quân của Bà là dân binh, là nhân dân khởi nghĩa, trong khi tự nghĩa vẫn không thể bỏ sản xuất.

- *Chạy quân* : Một bên quân nam, một bên quân nữ về tập trung ở bến Đông (Đông đây không phải là chỉ phương hướng mà có nghĩa là nơi

tụ họp đông người) rồi đi diều nhiều vòng, khi cuộn vào nhau, khi mở ra, có mang cờ xí, vũ khí. Hình thức diễn xướng này có thể thực sự là hình thức kỉ niệm quân khởi nghĩa Xuân Nương.

- *Mổ trâu, nôi da nấu thịt* : trai làng đóng khố chít khăn đỏ bỏ mũ, cầm gậy đánh trâu, căng da làm nôi nấu thịt; thịt chín bày lên mâm lót lá ngô đồng, ăn giữa bãi cầu. Giống như một hoạt cảnh sân khấu ngoài trời, một trò chơi "cắm trại" ngày nay, diễn xướng này về hình thức thuộc nhóm 2, nhưng nội dung được coi là biểu hiện sinh hoạt thực tiễn của quân Xuân Nương.

Theo chúng tôi, lễ thức mổ trâu như trên có thể coi là một hình thức sinh hoạt của người Việt cổ được gắn vào truyền thuyết Xuân Nương nhưng cũng lại rất có thể đó đúng là phương thức sinh hoạt của chính quân Xuân Nương, và nếu đúng như vậy thì đây là một diễn xướng lịch sử đích thực.

Chúng ta cũng có thể biết rằng tục đánh phết ở Sơn Vi là được ghép vào truyền thuyết Tân Viên, vì Tân Viên là một nhân vật thần thoại, một nhân vật hư cấu hoàn toàn. Nhưng còn diễn xướng đánh phết ở Hiền Quan thì đã được gắn ghép vào sự tích Thiệu Hoa nương, hay đó đích thực là một trò diễn tập để luyện quân thời kì Hai Bà Trưng khởi nghĩa?

Cũng vì vậy, khi bàn tới mối quan hệ giữa truyền thuyết và diễn xướng tín ngưỡng, chúng ta cần và có thể phân biệt diễn xướng lịch sử ra làm ba loại khác nhau : Một là diễn xướng có trước hay sau thời kì lịch sử đó, nhưng được gắn vào lịch sử, vào nhân vật lịch sử được địa phương thờ tế. Hai là diễn xướng lịch sử đích thực như các diễn xướng "chợ mục đồng" trong truyền thuyết về Đinh Bộ Lĩnh, có thể coi như hình thức kỉ niệm nhân vật lịch sử. Ba là các diễn xướng chưa có thể khẳng định được rằng đó là diễn xướng lịch sử đích thực hay được gắn ghép vào lịch sử, việc nhận định dứt khoát đòi hỏi còn phải nghiên cứu sát hơn.

Diễn xướng tín ngưỡng phong tục là một bộ phận rộng lớn và quan trọng trong sinh hoạt văn hóa của nông thôn Việt Nam xưa, trong cả nền văn hóa cổ truyền của nhân dân ta nữa. Những sinh hoạt tập thể ở nông thôn, đình đám hội hè, các lễ nghi, các cuộc vui ngày mùa... đều là hoàn cảnh thuận tiện sản sinh và nuôi dưỡng các nghệ thuật biểu diễn và ca hát.

Diễn xướng tín ngưỡng hội làng còn là một phương tiện bảo lưu thần thoại truyền thuyết có hiệu lực. Vì thế, người nghiên cứu văn học dân gian cần chú ý hơn nữa đến các hội hè cổ truyền.

(Tập chí Văn học số 6-1973)

SỰ HÌNH THÀNH NHÓM TRUYỀN THUYẾT MANG CHỦ ĐỀ GIÀNH ĐẤT CỦA NGƯỜI VIỆT TRÊN MỘT VÙNG ĐẤT MỚI^(*)

HỒ QUỐC HÙNG

1. Nhóm truyền thuyết đề cập dưới đây được tập hợp dựa trên hai cơ sở, thứ nhất : những truyện được khai thác lưu hành trong phạm vi địa bàn Thuận Hóa (gồm tỉnh Quảng Trị và Thừa Thiên-Huế); thứ hai : những nét tương đồng về chủ đề khẩn hoang và kiểu kết cấu cũng như các môtip đặc trưng của nó. Nói cho đúng hơn, đó là những dạng xung đột tranh giành đất đai mở rộng bờ cõi của người Việt trong từng phạm vi, từng quan hệ từ thế kỉ XIV trở đi với tất cả tính phức tạp của nó được kể lại bằng truyền thuyết.

Trong kho tàng truyện cổ người Việt ở Đàng ngoài, theo hiểu biết của chúng tôi, hầu như vắng bóng loại truyện khá nhất quán về mặt chủ đề và thi pháp kiểu này. Bởi vậy, có thể xem đây là nhóm truyện mang tính đặc thù của vùng Thuận Hóa nói riêng và có thể của nhiều vùng đất mới ở phía Nam nói chung. Sự hình thành nhóm này cho thấy sự sáng tạo trong quá trình vay mượn, tiếp biến của một số tip và môtip của người Việt khi tiếp thu tinh hoa của các dân tộc khác. Sau đây là một số truyện được chọn khảo sát :

1. *Sự tích Thành Lố⁽¹⁾*
2. *Sự tích tháp Dương Lệ⁽²⁾*
3. *Sự tích Chợ Thuận⁽³⁾*
4. *Sự tích Miếu Quán⁽⁴⁾*
5. *Sự tích Cồn Giò⁽⁵⁾*
6. *Sự tích Ngải khai canh Lộc Bốn⁽⁶⁾*
7. *Sự tích Miếu Bầy Vọt⁽⁷⁾*
8. *Sự tích ruộng Lôi Đốt⁽⁸⁾*
9. *Sự tích ruộng Bà⁽⁹⁾*

* Đã công bố trong Tạp chí Văn học, số 4, 1998, tr. 71-78, dưới nhan đề *Về nhóm truyền thuyết khẩn hoang ở một vùng đất mới*. Chúng tôi có bổ sung và sửa chữa.

Những truyện này được chúng tôi trình bày tuần tự từ việc giành đất giữa hai dân tộc Việt, Chăm đến sự xung đột giữa các cộng đồng người Việt; ngoài ra còn dựa vào chủ đề, nội dung và các biến đổi về kiểu kết cấu truyện, để hình dung thêm về quá trình tiếp biến đó.

Nhiều sử liệu về thực trạng di dân và cộng cư giữa người Việt và Chăm cho thấy quan hệ giữa các nhóm cư dân của hai dân tộc lắm khi mang tính đối đầu. Điều đó thực ra thể hiện thái độ chính trị giữa hai nhà nước phong kiến là chính. Còn trong phạm vi từng làng xã, đa số các quan hệ giữa các cư dân diễn ra trong sự hòa hợp. Tuy nhiên đây là vấn đề phức tạp, tùy theo tình hình chính trị, xã hội của từng giai đoạn mà khi thì khía cạnh này, khi thì khía cạnh khác nổi lên. Vì vậy để có cái nhìn thấu đáo, cần phải đứng trên nhiều góc độ khác nhau. Qua bộ phận truyền thuyết đề cập ở đây, chúng tôi mong góp thêm một cái nhìn về thực chất xung đột của quan hệ giữa hai dân tộc và nhất là ý thức của người Việt trong việc xác lập chủ quyền, lãnh thổ của mình trên đất Thuận Hóa.

2. Nhưng điều quan trọng là truyền thuyết đã thể hiện sự xung đột và ý thức ấy như thế nào. Xin bắt đầu từ truyền thuyết *Thành Lôi*. Truyền thuyết này có liên quan đến một phế tích đoạn thành đắp bằng đất, tương truyền của người Chăm. Liệu công trình đó có phải là công trình mang tính chất phòng vệ quân sự như lâu nay vẫn hiểu? Một số nhà khoa học đã tìm ra quy luật trong ý thức lịch sử của người Chăm rằng: “*Kinh nghiệm lịch sử đã chẳng chỉ ra các vua Chămpa đóng đô ở Nam Ái Vân, ở Trà Kiệu (Simhapura) trên lưu vực sông Thu Bồn nên luôn luôn dễ mất đất từ Bắc Ái Vân trở ra cho Trung Hoa và Đại Việt đó sao?*”⁽¹⁰⁾. Theo chúng tôi, có thể ý thức địa chiến lược này ở người Chăm không sâu sắc bằng người Việt, một dân tộc đã có hàng ngàn năm trước đó dày dạn kinh nghiệm trong việc ứng phó với giặc ngoại xâm nhờ biết dựa vào địa thế núi sông. Hơn nữa, tập quán của dân tộc Chăm, như Nguyễn Trãi viết trong *Dư địa chí*: “*Tục nước ấy thích cướp bóc*”⁽¹¹⁾, lại chủ yếu đánh bằng đường biển. Bỏ qua thái độ kì thị của kẻ chiến thắng trong cách nhận định, hiện tại chúng tôi vẫn chưa có chứng cứ về lịch sử, khảo cổ cho rằng người Chăm phòng vệ bằng phương thức xây thành. Do đó cho rằng Thành Lôi là sản phẩm của người Chăm có thể chỉ là một ước đoán⁽¹²⁾.

Điều đáng quan tâm là truyền thuyết kể lại như một sự tranh chấp đất đai thuần túy giữa hai dân tộc. Ở đây cốt truyện thi tài và nhất là mô típ xây thành bằng vật liệu giả theo chúng tôi rất đặc trưng. Nguyên

nhân dẫn đến sự xung đột, tranh chấp được truyền thuyết lí giải khá logic, có đôi nét tương đồng với sự kiện lịch sử mà ai cũng biết. Ấy là việc nhà Trần bội ước (theo cách nhìn của Chăm) khi cứu công chúa Huyền Trân tránh khỏi cái chết thảm trên giàn hỏa thiêu theo tục lệ Chăm. Vì tức giận, người Chăm đòi lại đất Ô, Lý vốn là quà dẫn cưới của vua Chế Mân ngày trước. Hiện chưa có công trình sử học nào minh xác về mối quan hệ giữa lịch sử và huyền thoại của việc hôn nhân với giành đất như đã biết. Dầu sao đây cũng là cách lí giải lịch sử của dân gian nhằm hóa giải cái tình trạng xung đột có thật giữa hai dân tộc. Trong thực tế lịch sử, sau khi vua Chế Mân qua đời, tình giao hảo giữa hai nhà nước phong kiến không còn nữa. Người Chăm thường ra đánh phá Đại Việt với ý đồ giành lại đất. Chắc việc gây hấn từ một nguyên nhân sâu xa khác chứ không đơn giản như cách lí giải trong truyền thuyết. Và đây là cách lí giải của nhiều bản kể: người Việt muốn tránh xung đột nên thách người Chăm đắp thành, cuối cùng thắng nhờ mẹo đan phen tre, phết giấy làm thành giả. Thua cuộc, người Chăm bèn bỏ đi vào phía Nam. Một kết cục giành đất diễn ra êm thấm, không thấy cảnh binh đao, huyết chiến.

3. Truyền thuyết này không xa lạ gì với người Việt từ Bắc chí Nam. Mãi đến 1941, nó được đăng trên tập san *Khai tri tiến đức*, về sau được Nguyễn Đồng Chi đưa vào tuyển tập *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam*. Có điều các học giả trên đều ghi rằng phe chủ động thách đố là người Việt dù họ vẫn biết người Chăm vốn đắp thành thiện nghệ ! Chi tiết này đáng ngờ, bởi trong bản kể ghi được ở Nguyệt Biều (thành phố Huế) nơi còn lưu chứng tích Thành Lồi thì kẻ thách đố là người Chăm chứ không phải Việt. Sự sai khác trên có lẽ không đơn giản chỉ là dị bản, hay do sự nhầm lẫn như vẫn thấy trong công việc biên khảo văn học dân gian. May thay một số tư liệu được công bố gần đây về văn học dân gian Chăm từ Thuận Hóa đến Bình Thuận đã làm sáng tỏ thêm một số vấn đề. Cốt truyện thi tài xây cất, dùng mẹo vật chiến thắng, trong đó mô típ đan phen tre, phết giấy làm công trình giả, đánh lừa đối phương khá phổ biến khắp vùng, đặc biệt trong cộng đồng người Chăm, rất gần với cốt truyện *Thành Lồi*. Vùng Ma Lâm (Bình Thuận) còn lưu truyền chuyện *Thi tài* của người Chăm. Chuyện kể về sự tích người anh hùng Pô Tầm trong cuộc tranh giành quyền lực với vua Pô Krông Garai, đã đưa lời thách đố xây tháp. Kết thúc, phần thắng thuộc vua Pô Krông Garai (chứ không phải kẻ thách đố) do biết dùng mưu dựng tháp bằng phen tre, phết giấy. Pô Tầm thua cuộc đành bỏ về Ma Lâm dạy dân cách làm ăn⁽¹³⁾. Chắc chắn truyền thuyết này có liên quan đến người anh hùng văn hóa của cư dân Chăm ở vùng Ma Lâm. Một truyền thuyết khác được ghi lại

ở Ninh Thuận kể về nguồn gốc tháp Pô Krông Garai cũng có cốt truyện tương tự. Nhìn chung qua cốt truyện trên, ít nhiều ta hình dung được việc xác lập trật tự xã hội và vai trò người đứng đầu nhà nước cổ đại của dân tộc Chăm sau khi đến định cư trên dải đất miền Trung và Nam Trung Bộ bây giờ. Đường như mọi sự tôn vinh người anh hùng hàng đầu của dân tộc Chăm cổ đều được gắn với sự tích xây tháp. Nhờ cuộc thi mà người anh hùng bộc lộ được phẩm chất tài trí thông minh là típ truyện phổ biến trong truyện cổ mọi dân tộc và không chỉ giới hạn trong phạm vi tranh đua giữa các tộc người Chăm, mà còn mở rộng đến cả quan hệ với dân tộc khác. Cũng trong truyện thuyết *Thi tài*, có đoạn kể vị vua đầu tiên của Chăm đánh đuổi người Khmer đến xâm lược bằng việc thi xây tháp và dĩ nhiên phần thắng cuộc thuộc về Chăm do biết sử dụng mẹo trên.

Rõ ràng cốt truyện trên khá thống nhất trong một hệ thống về đề tài và thi pháp, gắn bó như một phần tâm thức lịch sử của người Chăm. Trong lúc đó ở người Việt dường như chỉ hiện diện có vài truyện mà *Thành Lôi* là truyện tiêu biểu và có nhiều nét tương đồng với cốt truyện trên rõ nhất. Theo chúng tôi, cốt truyện thi thố là dạng thức phổ biến, nhưng riêng mô típ đan phen tre, phết giấy lại đậm sắc thái văn hóa Chăm. Trước đây, trong phần khảo dị của *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam*, Nguyễn Đồng Chi có khẳng định truyện *Thành Lôi* của người Chăm (theo chúng tôi kiểu truyện thi đúng hơn) nhưng chưa đi sâu tìm hiểu cơ cấu của truyện. Hiện vẫn chưa thấy sự có mặt mô típ này trong hệ thống truyện dân gian các dân tộc khác trong khu vực. Do đó chúng tôi tạm xem các mô típ trên là sáng tạo đặc trưng của Chăm.

Trong mơ hồ của huyền thoại, ta thấy phảng phất dấu ấn của một dân tộc thiện chiến, tài hoa về kĩ thuật xây tháp, đền đài đậm sắc thái văn hóa Ấn, từ những quần đảo Nam Dương xa xôi đến lập quốc trên dải đất miền Trung và Nam Trung Bộ từ nhiều thế kỉ trước. Vì thế, cái hình thức xung đột không gây huyết chiến bằng cách xây tháp, suy cho cùng là sự khẳng định về việc hiện hữu của một nền văn hóa có cá tính so với các cộng đồng khác trong khu vực. Nét văn hóa đền, tháp ấy lại đậm màu sắc tôn giáo. Đến đây lại thêm một bằng chứng nữa về sự hòa trộn tôn giáo vào những truyền thuyết đứng đầu của Chăm mà ít nhiều chúng tôi đã đề cập ở một số bài viết khác.

Từ sự phân tích trên cho thấy *Thành Lôi* chính là bằng chứng hội nhập văn hóa Việt - Chăm thuộc thời kì đầu diễn ra trên đất Thuận Hóa. Quá trình đó đã lộ rõ khuynh hướng Việt hóa. Trước hết, nó biểu hiện

dưới hai hình thức thông qua chi tiết hoán đổi vai trò chủ động thách đố và phía dùng mẹo vặt :

- **Dạng 1** : phía chủ thể thách đố từ Chăm chuyển sang Việt.

- **Dạng 2** : phía thách đố là Chăm nhưng phía chủ động dùng mưu là Việt (ở kết cấu truyện của Chăm thì phía thách đố và dùng mẹo đều là người Chăm). Hơn nữa, nếu ở truyện của Chăm, cá nhân nhân vật anh hùng được đề cao thì ở truyện của người Việt, nhân vật tài trí được chuyển sang tập thể tài trí.

Mỗi chi tiết, tình huống trên đều mang đến sắc thái ý nghĩa và triết lí sống khác nhau. Phải chăng trong sâu xa có phản ánh một tương quan tình thế giữa hai dân tộc trong những va chạm, xung đột ? Để thấy rõ hơn hiện tượng này, xin dẫn một truyện thuyết khác của người Việt được sưu tầm ở Khánh Hòa. Truyện kể về triều thần Lương Văn Chánh đưa quân vào Phú Yên dẹp loạn Chiêm Thành phá thành Hồ (ở xã Hòa Định, Tuy Hòa)⁽¹⁴⁾. Đồi bên giăng co, bất phân thắng bại, cuối cùng đi đến giải pháp: người Chăm thách thi xây tháp. Ông (Lương Văn Chánh) bày cho dân đan tháp bằng tre, phết giấy dựng lên nên giành thắng lợi. Trong tình huống này, câu chuyện có kết cấu theo dạng người Việt từ bị động chuyển sang thế chủ động nhờ khôn khéo, khác hẳn với kết cấu truyện của Chăm phía thách đố và chủ mưu là một. Ngay cả khi sử dụng mô típ đặc trưng trên, người Việt cũng tỏ ra uyển chuyển, do đó đã nhào nặn lại một số tình tiết mang tinh thần duy lí hơn. Cụ thể, ở phần kết, truyện không dừng lại ở công thức cũ : *thách đố* → *mẹo vặt* → *chiến thắng*, mà phát triển thêm một cuộc thi nữa. Lần này phía chủ động thách đố là người Việt. Nội dung thách đố: thi đốt tháp, ai nhanh hơn ! Sự oái ăm này tỏ ra có lí khi người Việt cho rằng, nếu để lâu, tháp sẽ hư và mưu mẹo bị lộ. Lần thắng thứ hai này lí trí toàn vẹn hơn và nhất là cách xử lí đầy trí tuệ khác hẳn với mô típ truyền thống của truyện. Sự thay đổi cơ cấu trong cốt truyện, phần nào phản ánh tình thế, tương quan xã hội giữa các nhóm cư dân Việt và Chăm cộng cư, xen kẽ ở Ninh Thuận, Khánh Hòa, vùng đất cổ thủ cuối cùng của người Chăm lúc bấy giờ. Con đường hội nhập văn hóa vì vậy diễn ra trên nhiều khuynh hướng, vừa đối đầu, vừa hòa hợp, vừa tự khẳng định và tùy từng nơi, từng lúc mà hình thức bộc lộ đậm nhạt khác nhau. Khác với Khánh Hòa và Bình Thuận, ở Thuận Hóa, kể từ thế kỉ XV-XVI trở đi, hầu như người Việt dần chiếm vai trò chủ thể trong cộng đồng.

Chặng đường tiếp xúc đầu tiên ấy diễn ra ngắn ngủi nhưng để lại dấu ấn khá đậm qua truyện *Thành Lỗi*. Qua sự va chạm đó, người Việt

đã thể hiện bản lĩnh và tính cách trước sự thách đố khi tiếp xúc với văn hóa Chăm để tìm một hình thức biểu đạt dù nhỏ nhoi nhằm khẳng định sắc thái riêng cho mình. Theo đó, chúng tôi nghĩ bản kể sơ tầm ở Thừa Thiên (Châu Hóa) được Việt hóa sâu sắc hơn bản kể đầu tiên được các học giả ghi lại trong tập san *Khai trí tiến đức*. Hình như có một khoảng trống khiến chúng tôi nghĩ rằng trước khi định hình kiểu truyện này, người Việt đã sử dụng cốt truyện đó nhưng đã lược bỏ hoặc nhào nặn lại mô típ đặc trưng: *dùng phên tre, phết giấy*. Bởi vì ở Quảng Nam, trong *Sự tích Tháp Chăm*, thì người Việt dựng tháp bằng tre và rơm chứ không phải đan tre và phết giấy⁽¹⁵⁾ và đặc biệt tháp lại được xây theo hình trụ⁽¹⁶⁾. Không rõ dạng thức này có liên quan gì đến ý niệm *linga* trong tín ngưỡng hay không. Xin bỏ ngỏ ý kiến này cho những ai quan tâm⁽¹⁷⁾.

Một điều nữa đáng lưu ý, các mô típ thi tài của truyện Chăm chỉ xoay quanh việc xây tháp; trong lúc đó mô típ này ở *Thành Lôi* lại xoay quanh việc xây thành. Sự sáng tạo này có liên quan gì đến tính chất phòng vệ quân sự trong những lần buộc phải đối đầu giữa người Việt và Chăm mà sử triều Nguyễn đã nhiều lần nhắc đến? Trong sâu xa, ta thấy tháp thoáng niêm tự hào chính đáng về thành tựu, đặc trưng văn hóa của mỗi dân tộc. Nếu người Chăm tự hào về kĩ nghệ xây tháp thì người Việt lại tự hào về kĩ nghệ xây thành đã đi vào huyền thoại – thành Cổ Loa. Một bên nặng về kiến trúc tôn giáo, một bên nặng về kiến trúc phòng vệ quân sự. Sự gặp gỡ, giao thoa đó làm phong phú thêm hệ thống tự sự của người Việt ở đất Thuận Hóa. Cảm hứng văn hóa, lòng tự tôn dân tộc xuyên thấm vào kết cấu câu chuyện, góp cho hình tượng một nét đẹp nhân văn trong thái độ ứng xử khoan hòa vốn đã trở thành giá trị bền vững từ bao đời của dân tộc Việt.

Qua những lí giải trên, ta thấy từ những truyện xây tháp của Chăm đến truyền thuyết *Thành Lôi* của Việt đã có sự chuyển hóa về mặt kết cấu và mô típ. Tuy vậy về cơ bản, *Thành Lôi* vẫn nằm trong típ truyện của Chăm. Cũng cần phải nói rõ thêm rằng, dù ý nghĩa xung đột giữa hai dân tộc trong truyện giảm đi đáng kể tính bạo lực do ảnh hưởng văn hóa tôn giáo Ấn Độ thiên về hòa bình, nhưng nó vẫn mang nét phổ quát của một hiện tượng khá phổ biến trong lịch sử, văn hóa của nhân loại. Nhờ tính chất đồng văn ấy mà người Việt tỏ ra nhạy cảm khi tiếp nhận sử dụng mô típ trên. Vì thế cốt truyện này không còn bó hẹp trong đề tài tranh chấp giữa hai dân tộc mà còn bao quát cả xung đột giữa các cộng đồng Việt. Đây là lí do để tìm hiểu chặng hành trình thứ hai của việc diễn hóa cốt truyện gốc trên.

4. Ở đây cần lưu ý thêm : *Sự tích tháp Dương Lệ* được ghi lại trong *Ô châu cận lục* cũng nói tới việc cạnh tranh giữa các cộng đồng Việt. Nhưng phải đến *Sự tích Chợ Thuận* thì chủ đề đó rõ hơn và thuần Việt hơn. Truyện này kể về việc tranh chấp quyền sở hữu chợ giữa hai làng Đại Hào và Võ Thuận (thuộc huyện Triệu Phong – Quảng Trị). Hình thức xung đột phản ánh tính cục bộ, khép kín cố hữu của làng họ nông thôn Việt Nam truyền thống ngày trước. Khi các đợt di cư, khẩn hoang lập làng diễn ra ồ ạt từ thế kỉ XVI trở đi, các lớp cư dân chồng lên nhau, xen vào nhau với mật độ ngày càng dày đặc hơn tất phải dẫn đến tình trạng tranh chấp đất đai. Ở *Sự tích Chợ Thuận*, mô típ xây tháp, xây thành được chuyển thành xây đình. Đình làng là biểu tượng văn hóa làng xã, gắn chặt vào tâm thức người Việt. Việc chuyển hóa biểu tượng từ *tháp* → *thành* → *đình* khẳng định tiến trình vận động của mô típ ngày càng được Việt hóa triệt để, sâu sắc hơn. Yếu tố Việt dần thay thế yếu tố Chăm trong cơ cấu cốt truyện. Ngay cả mô típ meo vật trong truyện này cũng được nhào nặn lại gần với tinh thần thực tiễn hơn: ngôi nhà được tháo ra dựng giữa đình làm chợ. Phần kết của truyện cũng mang sắc thái duy lí và tinh thần dân chủ bình đẳng. Làng Đại Hào sau chiến thắng bị phát hiện gian dối nên đã bị phạt. Cách kết này giống ở *Sự tích tháp Dương Lệ*. Nó trở thành mô típ mới cho kiểu truyện tranh chấp của người Việt.

5. Khó nói truyện nào có trước, nhưng quả rằng tinh thần dân chủ, chuộng công lí hòa với đầu óc thực tiễn thành một dòng chảy thu hút, nhào nặn các yếu tố du nhập vào sự hình thành cốt truyện và mô típ mới. Mặt khác, dường như lối ứng xử này có tác dụng hóa giải những xung đột, đúng hơn là tự điều tiết để đảm bảo kỉ cương trong thời gian khá dài khi mà chính quyền các cấp của nhà nước Đại Việt hầu như chưa thể với tới. Do đó, dù có xung đột, tranh giành dưới mọi hình thức, với các mức độ khác nhau, nhưng cơ chế điều tiết ấy vẫn đảm bảo tính thống nhất của cộng đồng trên vùng đất mới. Trong sâu xa, ý thức về nguồn gốc chung, một tổ tiên chung, một địa vực cư trú chung đã giúp họ san sẻ, nhường nhịn để tìm cách cố kết nhau lại; ý thức đã trở thành một nhu cầu tất yếu và dần dần cô đúc lại thành nét ứng xử tiêu biểu.

Xin nhắc lại một thí dụ về cộng cảm, cộng cư của một số dòng họ ở Lộc Bồn, Lộc Điền (Phú Lộc – Thừa Thiên). Ban đầu các họ còn kèn cựa, đố kị, nhưng về sau lại tìm cách hòa hợp, thờ chung trong nhà thờ “Thập nhị tôn phái”. Có người cho rằng đây là biểu hiện của tư tưởng “lạc hậu vì chúng bộc lộ những mâu thuẫn thiếu đoàn kết giữa các cộng đồng người Việt”⁽¹⁸⁾. Nhận định này thiếu căn cứ. Thực ra không loại trừ những mâu thuẫn bị lợi dụng đẩy đến mức độ đối đầu mà truyền thuyết khai

canh ở Cảnh Dương, ở Hà Lang, ở Dương Nỗ có nhắc đến, nhưng đây chỉ là một khía cạnh nhỏ của vấn đề. Điều quan trọng trong nguyên tắc ứng xử ở đây là phải biết nương tựa vào nhau để cùng tồn tại, cùng phát triển. Tồn tại trong thế cạnh tranh, đối đầu mà không phủ định nhau là tính chất biện chứng của những biểu hiện trên. Và đó cũng là tư tưởng, một phần tâm thức quan trọng trong lễ sống của các cư dân vùng này và rộng ra là của nhiều vùng đất mới ở phía Nam.

6. Bước chuyển hóa trên tạo tiền đề cho sự phát triển cao hơn về ý thức cộng đồng thể hiện trong một số truyện khác. Nhóm này mang dạng kết cấu mới. Môtip mèo vật có vai trò kích thích tạo điều kiện cho đối thủ giành chiến thắng. Các truyện *Sự tích Cồn Giời*, *Sự tích Miếu Quán* được xây dựng theo tinh thần đó. Cả hai truyện đều lí giải nguyên nhân dẫn đến cuộc thách đố bằng lí do nợ miệng. Cái điều kiện trả nợ mà phía con nợ đưa ra khá ngớ ngĩnh : khổ chủ buộc phải chấp nhận cuộc thi đơn phương. Trong *Sự tích Miếu Quán* thì bà cụ bán nước phải ôm hòn đá nặng đi về phía đất con nợ. Còn ở *Sự tích Cồn Giời* thì bà cụ phải ném dưa bép về phía đất con nợ. Súc đi, súc ném đến đâu, thì cát đất đến đó trả nợ. Môtip ném dưa để lấy đất từng xuất hiện trong truyền thuyết kể về nhân vật lịch sử Lê Phụng Hiểu. Ở truyền thuyết này, Lê Phụng Hiểu ném dao chứ không phải là dưa. Dù sao sự bổ sung thêm tình tiết mới trong việc thực thi công lí bằng sức lực của chính mình là một sáng tạo có ý nghĩa⁽¹⁹⁾.

Riêng truyền thuyết về Miếu Bảy Vọt (bảy bước nhảy) ở thôn Lương Quán, xã Nguyệt Biều, thành phố Huế có thay đổi một số tình tiết về tình thế. Truyện kể rằng do tranh giành mỗi lợi với dân Vạn Đò mà cuộc thi đặt ra cho chủ thuyền là ôm đá nhảy lên bờ. Súc nhảy đến đâu cát đất đến đấy làm thổ cư cho họ. Người dân chài ôm đá nhảy được bảy bước (bảy vọt).

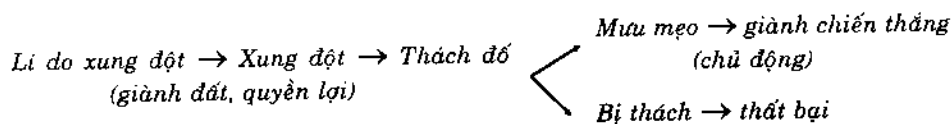
So sánh với dạng thi thố ở truyền thuyết gốc của Chăm và Thành Lôi của người Việt, dạng này có sức lan tỏa rộng hơn. Các cuộc thi không nằm trong phạm vi tranh chấp quyền lợi thuần túy, mà còn là sự thử thách. Chúng tôi nghĩ, sự thử thách về lòng trung thực, lòng nhân ái, ý thức về cộng đồng chính là hạt nhân, nòng cốt của cơ chế tự điều tiết trong các hình thái tranh chấp và đồng thời là cơ sở cho môtip mới xuất hiện : *chiến thắng có giới hạn*. Môtip này đòi hỏi có sự tham gia của yếu tố ngẫu nhiên như một thứ thiên định : bà cụ đang ôm đá đi bỗng vấy tụt xuống đành thả tay; dưa được ném đi, rơi vào lưới đánh cá, bị nhặt lên ném trở lại.

Có thể trong sâu xa, mô típ trên có liên quan đến một phương thức thực thi công lí nào đó còn đậm dấu ấn thời đại dân chủ, bình đẳng chăng? Hay có thể đó là một quy ước mà những cư dân đất mới tự đặt ra cho mình?

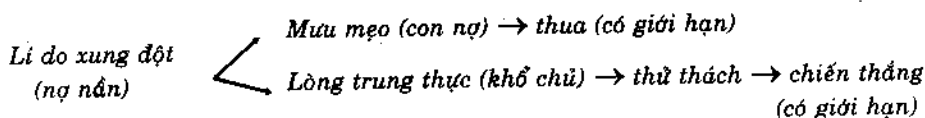
Hình thức này còn lưu lại trong kiểu bốc thăm khi phân chia, tranh tụng quyền lợi. Bởi vì ngay cả trong phạm vi gia đình, phương thức phân chia quyền lợi cũng được kể tương tự. Trường hợp *Sự tích ruộng Bà* ở làng Diên Lộc, Diên Hòa đã kể việc chia đất cho con và dâu cũng sử dụng mô típ ôm đá.

Lưu ý thêm một chút về chi tiết ôm đá trong nhiều truyện. Nếu nhìn rộng hơn, thì các mô típ và chi tiết kiểu này dường như có liên quan với biểu tượng về sức mạnh "đội đá, vá trời" từ thời thần thoại và nhiều truyền thuyết kể về nhân vật khỏe. Việc chọn chi tiết này đưa vào mô típ có lẽ phù hợp với tâm thức người đi khẩn hoang chăng? Như vậy cả ba dạng thức trên ba chặng đường phát triển cho thấy, dạng I, II tuy có nhào nặn lại một số tình tiết, nhưng trên đại thể vẫn dựa trên cốt truyện gốc của Chăm.

Dạng thức thứ I, II có kết cấu :



Dạng thức thứ III có kết cấu :



Dạng thức thứ III xem ra có dáng dấp cổ tích hơn, nhưng mặt khác lại gần với hiện thực hơn. Khá nhiều việc sang nhượng đất đai cho nhau còn lưu lại trong những phiến đoạn kí ức được lồng vào gia phả các dòng họ khắp vùng. Trong chặng đường khẩn hoang triền miên hàng thế kỉ, các nhóm cư dân âm thầm len lỏi lan tỏa khắp vùng, xen kẽ giữa các lớp người định cư sớm muộn khác nhau. Việc khẩn hoang được tiến hành chủ yếu dưới hai hình thức. Thứ nhất, mở rộng địa bàn có sẵn⁽²⁰⁾, thứ hai, khẩn hoang đất mới. Song dù dưới hình thức nào đi nữa, công cuộc khẩn hoang vẫn không tránh khỏi xung đột ít nhiều, điều này mang tính quy luật. Trong những tình huống đó, người Việt vẫn chủ động tìm cách hóa

giải theo hướng hòa bình. Nhờ đó mà đường nét chủ đạo của bức tranh khấn hoang làm nên diện mạo chung cho văn hóa vùng này vẫn là lối sống hòa hợp, bình đẳng, tương thân tương ái nhường nhịn giữa các nhóm cư dân. Trong một số truyền thuyết về các vị khai canh, khai cơ, có người Chăm được người Việt tôn thờ. Chúng tôi đã từng bàn đến hiện tượng này⁽²¹⁾; GS. Trần Quốc Vượng gần đây trong công trình *Việt Nam - cái nhìn địa - văn hóa*, cũng có nhắc đến. Như vậy suy cho cùng, các hình thức lấn đất được đề cập đến ở trên không nằm ngoài hai ý nghĩa sau :

- Việc Nam tiến là nhu cầu tất yếu của lịch sử. Nó xuất phát từ sự bảo vệ an ninh cho dân tộc trước mọi đe dọa ngoại xâm mà trên thực tế cha ông ta đã phải đương đầu một lúc với hai thế lực phong kiến phía Bắc và phía Nam. Đó là ý đồ chiến lược phòng vệ cửa ngõ phía Nam nhằm ngăn chặn kẻ thù bọc hậu trong các lần xâm lược.

- Việc khai mở vùng đất mới gắn với cuộc mưu sinh vì đại vốn là hiện tượng phổ biến của mọi dân tộc trên thế giới ở thời kì cổ đại và trung đại.

Cũng thông qua nhóm truyền thuyết khấn hoang này mà ta hiểu thêm rằng, tuy việc lấn đất có khi mang hình thức đối đầu "*nhưng không hề có sự triệt tiêu và khu trục người Chăm ra khỏi đất Thuận Hóa*" (Trần Quốc Vượng). Cần nhớ rằng những lần chinh phạt của nhà Trần là chỉ nhằm bảo vệ an ninh cho quốc gia vì người Chăm thường hay gây hấn. Nhưng trong cuộc sống các cộng đồng Việt, nếu có xung đột thì vẫn diễn theo chiều hòa hợp. Thậm chí ngay trong xích mích ấy, người dân vẫn tìm thấy niềm cộng cảm. Xu hướng nổi trội đó dần lấn át tư duy chính trị, tạo nên cảm quan mới về thời đại lịch sử thấm đượm tính nhân bản sâu sắc cho nhóm truyền thuyết này.

Nhìn chung lại, các xu hướng của quá trình chuyển hóa đó cho thấy :

Thứ nhất : Những vấn đề tranh giành đất đai thực sự trở thành một chủ đề quán xuyến với nhiều mức độ đậm nhạt khác nhau trong bộ phận truyền thuyết nói chung và hình thành riêng một nhóm loại với một kết cấu đặc trưng.

Thứ hai : Trải qua quá trình hòa hợp dân tộc, việc tích hợp các hình thức và yếu tố nghệ thuật trong nhóm truyền thuyết trên cho thấy sự chọn lọc diễn ra một cách có ý thức dựa trên cơ sở thực tiễn cuộc sống và những nét tương đồng về văn hóa giữa các dân tộc. Qua sự đối chiếu, so sánh trên, có thể thấy thêm : hành trình từ cốt truyện và những môtip đặc trưng trong kiểu truyện của Chăm đến cốt truyện lấn đất mang phong

cách Việt đều theo tinh thần hòa hợp đầy nhân ái, vị tha. Khuynh hướng đó luôn nhất quán trong tư duy, nhằm lí giải lịch sử theo cách riêng của nhân dân vùng Thuận Hóa. Dưới cái nhìn của nhân dân, tính chất phức tạp, gai góc của xã hội, dân tộc được nắn sang một hướng khác uyển chuyển và tế nhị, lẫn vào trong muôn vàn xung đột có tính chất đời thường, làm giảm bớt sự căng thẳng, mầm mống của thù hận. Nó cũng góp thêm cái nhìn đúng đắn về quan hệ giữa các dân tộc mà sử triều Nguyễn chưa đề cập đến.

Thứ ba : Lối ứng xử toát ra từ nhóm truyện khẩn hoang phần nào thấm đượm tinh thần đạo lí, khao khát tự do công bằng. Tư tưởng đó luôn tràn trề trong khát vọng ngàn đời của người nông dân Việt Nam và được tái sinh như một động lực thúc đẩy những cư dân đến tạo lập cuộc sống trên vùng đất mới. Lí tưởng chiến thắng, ý thức mở rộng bờ cõi theo tinh thần trên tham gia vào việc chi phối kết cấu câu chuyện, làm thay đổi chức năng một số yếu tố nghệ thuật. Hai kiểu kết cấu mang đậm dấu ấn hai lối tư duy, tập quán của hai dân tộc bổ sung cho nhau, chuyển hóa vào nhau làm phong phú thêm kiểu truyện thách đố, thi tài và các mô típ đặc trưng trong loại hình tự sự dân gian của người Việt. Nó phá vỡ thể mẫu thuần, tạo nên sự nhất quán hài hòa giữa nội dung và hình thức nhằm thể hiện lí tưởng cao đẹp của người Việt trên vùng đất Thuận Hóa.

Chú thích :

- (1) Theo Trần Hữu Duy (chủ biên) : *Văn học dân gian Bình-Trị-Thiên*, Đại học Sư phạm Huế, 1988.
- (2) Theo Dương Văn An : *Ô châu cận lục*, NXB Á châu, Sài Gòn, 1961.
- (3), (4), (5) Theo Hồ Quốc Hùng : *Văn học dân gian Triệu Hải*, Sở Văn hóa thông tin Bình-Trị-Thiên, 1988.
- (6), (7) Theo tài liệu do chúng tôi sưu tầm, chưa công bố.
- (8), (9) Theo Tôn Thất Bình (chủ biên) : *Truyện kể dân gian Thừa Thiên-Huế*, NXB Văn hóa dân tộc, Hà Nội, 1998.
- (10) Trần Quốc Vượng : *Việt Nam, cái nhìn địa - văn hóa*, NXB Văn hóa dân tộc, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, Hà Nội, 1998, tr. 392.
- (11) *Nguyễn Trãi toàn tập*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1976, tr. 237.
- (12) *Lỗi* trong *Thành Lỗi* theo Hoàng Dũng (*Xác định một danh xưng chỉ người Chăm xưa (qua địa danh Thành Lỗi ở Huế)*, Tạp chí Dân tộc học, số 4, 1991, tr.26-28) là tiếng Chăm, được người Việt mượn để chỉ người Chăm xưa. Nếu đúng như vậy thì điều này vẫn chưa cho phép chúng ta suy luận chủ nhân của phế tích này là ai, Chăm hay Việt..

- (13) Hồ Phú Diên : *Nàng bàn tay*, Hội Văn học nghệ thuật tỉnh Thuận Hải, 1987.
- (14) Trần Việt Kinh : *Nữ thần Pônaga*, NXB Văn hóa dân tộc, Hà Nội, 1989.
- (15) Nguyễn Văn Bốn : *Văn nghệ dân gian Quảng Nam-Đà Nẵng, tập II*, Sở Văn hóa thông tin Quảng Nam-Đà Nẵng, 1984, tr. 67.
- (16) Cùng một kiểu môtip xây tháp hình trụ, thì ở Thuận Hóa lại có truyện *Sự tích thôn Mộc Trụ* (Triều Nguyên : *Văn học dân gian Hương Phú*, Sở Văn hóa thông tin Bình-Trị-Thiên, 1987).
- (17) *Sự tích tháp Dương Lệ* (tháp này tục truyền do người Chăm xây hiện nay vẫn còn di tích nền cũ), sự tích cổ nhất ở Thuận Hóa được ghi lại trong *Ô châu cận lục* cũng kể sự thách đố xây tháp nhưng có khác chi tiết "ai xây xong thì đốt lửa báo hiệu". Hiệp thợ xã Trung Đan gian trá, nửa đêm chưa đắp xong đã đốt đuốc, xã Dương Lệ thấy vậy bỏ cuộc. Truyền thuyết này cũng có môtip ở phần kết giống truyện được ghi ở Khánh Hòa. Truyện kể rằng về sau xét thấy xã Dương Lệ thật thà nên được phần thưởng, còn xã Trung Đan bị phạt do gian dối.
- (18) Trần Thùy Mai : *Góp phần tìm hiểu truyện cổ dân gian Bình-Trị-Thiên*, nội san Văn nghệ Bình-Trị-Thiên, số 4, 1984.
- (19) Cùng một kiểu truyện này còn có *Sự tích ruộng Lôi Đồi* ở làng Cao Xá.
- (20) Hình thức này khá phổ biến. Thông thường, cư dân cũ trong thời kì đầu dễ dàng chấp nhận cư dân mới do nhu cầu về nhân lực và tinh thần. Ngay cả số cư dân Chăm còn bám trụ lại vẫn không cưỡng lại được xu thế và những nguyên tắc tồn tại trên.
- (21) Hồ Quốc Hùng : *Làng nói lóng*, Tạp chí Kiến thức ngày nay, số 55, tr. 36-37.

MỘT SỐ QUAN NIỆM VỀ SỬ THI⁽¹⁾

ĐỖ HỒNG KỲ

I. GIỚI THUYẾT CHUNG VỀ SỬ THI

Sử thi là một hiện tượng đặc biệt trong kho tàng văn học. Những áng sử thi như *Mahabharata* và *Ramayana* của Ấn Độ, *Iliat-Ôdixê* của Hy Lạp đã chiếm một vị trí trang trọng trong nền văn hóa nhân loại. Nhiều nhà khoa học xã hội và nhân văn không ngừng tìm hiểu và trích dẫn các quyển “thánh thư” này. Ở Việt Nam, những bản sử thi Êđê như *Đam San*, *Xing Nhã*, *Đam Di*, sử thi Mường như *Đề đất đề nước* đã gây được sự chú ý của nhiều nhà nghiên cứu trong và ngoài nước. Việc nghiên cứu các tác phẩm sử thi này đã mang lại những thông tin có giá trị không những cho ngành văn học mà cho cả các ngành khoa học xã hội khác như Dân tộc học, Khảo cổ học, Ngôn ngữ học.

1. Về thuật ngữ “sử thi”

Ở nước ta, từ những năm đầu của thập kỉ 70 trở lại đây, thuật ngữ sử thi mới được một số nhà nghiên cứu dùng để chỉ các tác phẩm như *Đam San*, *Xing Nhã*, *Đề đất đề nước* v.v... Trước đó phần lớn các nhà nghiên cứu, giảng dạy đều gọi các tác phẩm này và các tác phẩm cùng loại là trường ca, anh hùng ca. Giáo sư Đinh Gia Khánh và Phó giáo sư Võ Quang Nhơn cho rằng trường ca là danh từ chung để gọi bất cứ tác phẩm thơ ca nào mang ý nghĩa ca ngợi và có độ dài nào đó, chứ không phải là một thuật ngữ chỉ một thể loại riêng biệt trong văn học dân gian, nó dễ gây ra tình trạng mơ hồ, lẫn lộn giữa các tác phẩm văn học dân gian với các tác phẩm văn học hiện đại. Hiện nay, hầu hết các nhà khoa học đều thống nhất dùng thuật ngữ *sử thi* để chỉ các tác phẩm văn học dân gian có quy mô phản ánh hiện thực rộng lớn, có nghệ thuật “không thể nào bắt chước được”. Các tác phẩm đó “sản sinh ra trong những điều kiện xã hội không bao giờ trở lại được nữa” (Cát Mắc).

2. Sử thi và tiểu thuyết sử thi

Trong lịch sử văn học nhân loại có hai hình thức sáng tác có điểm tương đồng, đó là sử thi và tiểu thuyết sử thi. Các sử thi như *Iliat-Ôdixê*,

(1) Dấu đề của nhóm biên soạn

các tiểu thuyết sử thi như *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi, *Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp. Các tác phẩm này đều thuộc thể loại tự sự cỡ lớn, thể hiện một cách quy mô và tổng hợp nhiều mặt của cuộc sống. Song, chúng có những điểm khác nhau về căn bản. Để phân biệt sử thi với tiểu thuyết sử thi, chúng ta cần đặc biệt chú ý tới các luận điểm sau của M.Bakhotin :

- 1) Đối tượng của anh hùng ca là quá khứ sử thi của dân tộc, cái “quá khứ tuyệt đối” nói theo thuật ngữ của Gớt và Sinle.
- 2) Cội nguồn của anh hùng ca là truyền thuyết dân tộc (chứ không phải kinh nghiệm cá nhân và sự hư cấu tự do phát triển trên cơ sở vốn kinh nghiệm này).
- 3) Thế giới anh hùng ca cách biệt với thời hiện tại bằng một khoảng cách sử thi tuyệt đối.

Ba đặc điểm trên của sử thi không có tác dụng quan trọng lắm đối với sự hình thành của tiểu thuyết sử thi. Cơ sở của tiểu thuyết sử thi là kinh nghiệm, vốn sống, cảm hứng, sáng tạo cá nhân.

Hiện tượng sử thi đã được nhiều nhà nghiên cứu từ trước Công nguyên đến thời đại ngày nay chú ý xem xét, đề cập trong các công trình nghiên cứu của mình. Nhìn chung ở thời kì nào quan điểm của các nhà nghiên cứu về nguồn gốc sử thi, về một số vấn đề thuộc nội dung tác phẩm, bên cạnh tiếng nói chung, còn có những ý kiến khác nhau, thậm chí hoàn toàn trái ngược nhau⁽¹⁾. Điều đó chứng tỏ sử thi không phải là sản phẩm của một cá nhân, mà là kết quả sáng tạo của nhiều nghệ nhân, là bức tranh về cuộc sống rộng lớn của một dân tộc, một thời đại, một cuộc sống với tất cả sự đa dạng và phong phú của nó. Về mặt thể loại, ý kiến của các nhà nghiên cứu có sự thống nhất hơn, tuy quan niệm của họ có sự rộng hẹp khác nhau.

(1) Chúng ta có thể dẫn ra các ví dụ sau :

- Ở châu Âu, vào cuối thế kỉ XIX, nửa đầu của thế kỉ XX, đã xuất hiện hai trường phái đối lập nhau, đó là “trường phái lịch sử” và “trường phái thần thoại”. Những người theo trường phái lịch sử cho rằng sử thi anh hùng là sự phản ánh trực tiếp lịch sử hiện thực. Còn những người theo trường phái thần thoại lại cho rằng sử thi anh hùng xuất phát từ các nghi lễ về các vị thần trong tín ngưỡng dân gian hoặc trong các tôn giáo, chứ không phải là những sáng tác bắt nguồn từ thực tiễn cuộc sống của các dân tộc.

- Về vấn đề “chuê nê” (nổi dậy) trong sử thi Êđê, có hai quan điểm đối lập nhau. Quan điểm thứ nhất cho rằng Đam San chống lại cái tập tục cũ kĩ, già nua này. Quan điểm thứ hai lại cho rằng Đam San không chống lại tập tục nổi dậy, mà Đam San “phấn đấu để xác lập địa vị tù trưởng giàu mạnh của mình”.

II. QUAN NIỆM VỀ SỬ THI CỦA MỘT SỐ NHÀ TRIẾT HỌC, NHÀ NGHIÊN CỨU VĂN HỌC TRÊN THẾ GIỚI

Từ thế kỉ IV trước Công nguyên, Arixtôt, nhà triết học lỗi lạc của Hy Lạp cổ đại, trong tác phẩm nổi tiếng *Nghệ thuật thơ ca* đã đưa ra những ý kiến có tính chất kinh điển về sử thi. Arixtôt chia sử thi thành các loại: "Sử thi đơn giản, sử thi phức tạp, sử thi miêu tả tính cách và sử thi bi tráng". Về kết cấu của cốt truyện sử thi, ông nói: Tôi hiểu "lối kết cấu sử thi" là nội dung bao gồm nhiều cốt truyện. Arixtôt chỉ ra nguyên nhân giúp sử thi có khả năng mở rộng dung lượng hiện thực phản ánh: "bi kịch cố gắng bằng mọi khả năng, lồng hành động vào trong vòng một ngày hoặc chỉ vượt giới hạn này chút ít, còn sử thi thì không hạn chế về thời gian".

Ông còn chỉ ra cái khác thường trong sử thi. Theo ông, sử thi có khả năng biểu hiện những điều phi lí, nguồn gốc của sự khác thường.

Công lao của Arixtôt đối với việc nghiên cứu tác phẩm sử thi là ở chỗ ông đã có những đề xuất mở đường cho việc tìm hiểu âm nhạc, hóa trang, cốt truyện, dung lượng phản ánh v.v... Tư tưởng của ông đã được nhiều nhà nghiên cứu qua các thế hệ thừa nhận là đúng đắn và kế thừa. Tuy nhiên, Arixtôt cũng có những hạn chế, biểu hiện rõ nhất ở chỗ ông cho rằng nghệ thuật là sự bất chước, biện pháp bất chước của sử thi là trần thuật khách quan. Ở đây, chúng ta thấy ông tổ của thuyết "văn học nghệ thuật khởi nguyên từ bất chước" đã không chú ý đúng mức tới đặc thù của văn học nghệ thuật là phản ánh hiện thực bằng hình tượng. Hình tượng là bức tranh vừa cụ thể vừa khái quát và có giá trị thẩm mĩ cao, chứ không phải chỉ dừng lại như tấm gương soi hiện thực.

Mĩ học Mác-Lênin chỉ ra rằng con người đồng hóa thế giới bằng nhiều biện pháp khác nhau, trong đó có việc đồng hóa hiện thực bằng thẩm mĩ, hình thức biểu hiện cao nhất của lĩnh vực này là văn học nghệ thuật. Trong khi phản ánh hiện thực, văn học nghệ thuật còn thêm vào đó một phần nữa cái "nên có" và "có thể có" để cho cuộc sống, thế giới trợn vẹn hơn, đa dạng, phong phú hơn. Hêghen đã nói rất hay rằng thực tiễn của con người là "sự nhân đôi mình lên".

Vào những năm 30 của thế kỉ XIX, với *Những bài giảng về mỹ học*, Hêghen đã có những đóng góp hết sức quan trọng cho lí luận sử thi. Trong tác phẩm đồ sộ này⁽¹⁾, ông đã dành hẳn phần lớn chương ba - Các loại thơ - để nghiên cứu sử thi. Hêghen chia sử thi thành các loại:

(1) Tài liệu trên được in thành sách *Hêghen-Mĩ học*. Những câu trích dẫn từ tài liệu này đều trong tập IV (B).

1. Thơ để trên mộ và thơ cách ngôn

2. Các trường ca giáo huấn, triết học. Các trường ca về vũ trụ và thần linh

Hêghen gọi các loại thơ trên là những sử thi không toàn vẹn, vì chúng không miêu tả một nhà nước thực sự, cũng không miêu tả một biến cố cụ thể trong lòng nhà nước ấy.

3. Sử thi chính thức

Theo Hêghen, sử thi chính thức là loại có nội dung và hình thức thật sự là toàn bộ quan niệm về thế giới và cuộc sống dân tộc được trình bày dưới hình thức khách quan của những biến cố thực tại. Hêghen cho rằng sử thi chính thức có những quy định đặc biệt, đó là :

3.1. *Trạng thái chung của thế giới sử thi :*

Về điểm này Hêghen viết : "Một chế độ vững chắc của quốc gia với các đạo luật của nó đã được thảo ra với mọi chi tiết, với một pháp lí đầu đầu cũng có mặt : một chế độ hành chính theo tổ chức với các bộ, các cơ quan cảnh sát, v.v... chỉ có thể cung cấp những đề tài không hợp với thơ sử thi". "Tình huống phù hợp nhất với sử thi đó là các xung đột của trạng thái chiến tranh".

3.2. *Hành động sử thi cá nhân :*

Hêghen viết rằng : "**hành động trong sử thi xuất phát từ những cá nhân**" (thậm chí từ một cá nhân), nhưng đồng thời ông cũng chỉ ra rằng các nhân vật với tư cách là những mẫu người trọn vẹn đã biểu lộ "sự phát triển của nếp tư duy dân tộc và phương thức hành động có tính chất dân tộc". Hành động cá nhân trong sử thi, theo Hêghen, đã xuất hiện trên cơ sở một trạng thái chung có tính chất sử thi của thế giới, trạng thái đó đã đạt được sự thống nhất hài hòa giữa sự tự thể hiện những tính cách sử thi dưới hình thức cá nhân và những mục đích sử thi có tính chất toàn dân, đã kết hợp hành động cá nhân với biến cố sử thi có ý nghĩa toàn dân.

3.3. *Thế giới sử thi với tính cách là một tổng thể hợp nhất :*

Hêghen quan niệm trong sử thi bao gồm toàn bộ những gì làm thành "cuộc sống nên thơ" của con người. Thêm vào đó là cả môi trường tự nhiên, không phải cái môi trường cụ thể ở đây hành động diễn ra, mà cả theo nghĩa một nhãn tượng (vision) chung về tự nhiên.

Theo Hêghen, chất liệu trữ tình và kịch đều có mặt trong thơ sử thi, nhưng chúng không làm thành cái cơ sở, mà chỉ là những yếu tố phụ.

Ông cũng chỉ ra sử thi có thể thu hút một số truyện kể, truyền thuyết và biến chúng thành những bộ phận khăng khít của mình, tất cả tạo nên cái toàn thể mới chặt chẽ và gắn bó.

Tóm lại, nhiều luận điểm của Hêghen về sử thi rất đúng đắn và có giá trị mở đường. Các nhà nghiên cứu khi tìm hiểu thể loại này đã lĩnh hội được từ Hêghen những luận điểm có tính chất nguyên lí. Còn mặt hạn chế của Hêghen là ở chỗ khi chưa có điều kiện xem xét hết các tác phẩm sử thi phương Đông, ông đã cho rằng ở châu Á chỉ có Ấn Độ và Ba Tư là có sử thi thực sự, còn "Những tác phẩm thơ" của các dân tộc khác, thì ông "đánh xếp vào loại sử thi"⁽¹⁾ (tức là không phải sử thi chính thức, chúng tôi nhấn mạnh - Đ.H.K).

Là những người sáng lập ra chủ nghĩa xã hội khoa học, C.Mác và Ph.Ăngghen đã nghiên cứu những tác phẩm sử thi của các dân tộc và các thời đại khác nhau trong mối liên hệ với các hoàn cảnh kinh tế, chính trị và xã hội của đời sống. Hai ông đã có những nhận định giá trị chỉ dẫn cho công tác nghiên cứu lí luận sử thi.

Theo C.Mác, thần thoại Hy Lạp đóng một vai trò hết sức to lớn đối với sự hình thành sử thi Hy Lạp cổ đại. Người viết : "Tiền đề của nghệ thuật Hy Lạp là thần thoại Hy Lạp, tức là tự nhiên và bản thân các hình thức xã hội đã được trí tưởng tượng của dân gian chế biến đi một cách nghệ thuật - vô thức". Trong tác phẩm *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và của Nhà nước*, chia sẻ với quan điểm của Mác, Ăngghen đã lí giải và chứng minh một cách thuyết phục sự chuyển biến của xã hội được phản ánh qua các tác phẩm thần thoại và sử thi : "Vai trò của các nữ thần trong thần thoại đã biểu thị một thời kì xa xưa hơn, tức là thời kì mà người đàn bà còn có địa vị tự do hơn, được tôn trọng hơn; nhưng đến thời đại anh hùng, chúng ta thấy người đàn bà đã bị rẻ rúng trước ưu thế của người đàn ông... Ta hãy đọc "Ôdixê" thì thấy Telêmac đã mắng mẹ và bắt mẹ phải im miệng như thế nào...".

Những quan điểm của Mác và Ăngghen về sử thi là những cơ sở lí luận quan trọng cho các nhà nghiên cứu mácxít khi họ tiến hành nghiên cứu các tác phẩm sử thi.

Trong các công trình nghiên cứu, lí luận về sử thi ở Liên Xô cũ, đặc biệt phải kể đến công trình *Nguồn gốc sử thi anh hùng* của

(1) Chắc chắn quan điểm của Hêghen về sử thi phương Đông có bị chi phối bởi thuyết "Châu Âu là trung tâm" do ông đề xướng. Thuyết này coi các dân tộc phương Đông không có năng lực phát triển văn hóa.

E.M.Mêlêtinxki⁽¹⁾. Ở đây, cũng như nhiều nhà nghiên cứu Xô Viết khác, Mêlêtinxki quan niệm có hai loại sử thi : *sử thi cổ sơ* và *sử thi cổ điển*.

Theo Mêlêtinxki, trong sử thi cổ sơ, các quan hệ xã hội được thông qua lăng kính quan hệ với thiên nhiên, kẻ thù của nhân vật anh hùng thường là các quái vật. Nhiệm vụ của nhân vật anh hùng là chiến đấu chống lũ quái vật, bảo vệ cộng đồng, chiến đấu để báo thù, để giành lại vợ hoặc những lợi ích văn hóa : "Trong những tác phẩm sử thi cổ sơ, người tráng sĩ chiến đấu nhằm tự vệ, báo thù cho bố hoặc anh em kết nghĩa, giành giết người vợ chưa cưới "xa xôi" hoặc những lợi ích văn hóa (ví dụ như xem pô, ngọn lửa, cây bá hương thiêng liêng)". Kẻ thù của người anh hùng trong sử thi cổ sơ "thông thường là bọn quỷ sứ, lũ khổng lồ, lũ quái vật thần thoại mà trong hình ảnh của chúng cũng như trong hình ảnh phônôclo nguyên thủy, đã phản ánh tính hỗn hợp khái niệm về sức mạnh thiên nhiên và về những kẻ thù lịch sử của bộ lạc".

Về sử thi cổ điển, Mêlêtinxki viết : "Những kẻ thù trong sử thi cổ điển dần dần mất dáng vẻ quái vật thần thoại và có những đặc điểm của kẻ thù lịch sử". Nhân vật anh hùng không chống lại những thế lực siêu nhiên mà chống lại những con người cụ thể trong xã hội, tính cách độc lập, kiêu hãnh của người anh hùng đã dẫn Asin xung đột với Agamenông, vị thủ lĩnh tối cao của phe mình.

Về hình thức biểu hiện, Mêlêtinxki đã chỉ ra sự khác nhau giữa sử thi cổ sơ và sử thi cổ điển, ông viết: "Trong lúc tinh thần anh hùng sử thi những tác phẩm sử thi thời cổ phần lớn hãy còn thể hiện dưới lớp vỏ thần thoại, cổ tích, thì những hồi ức lịch sử của nhân dân trong những tác phẩm sử thi cổ điển chín muồi đã được thể hiện dưới một hình thức tương ứng hơn của sự miêu tả các nhân vật và các sự kiện lịch sử".

Trong một công trình khác, *Bàn về sự phát sinh và những con đường phân hóa của thể loại sử thi*, Mêlêtinxki đã đưa ra sơ đồ phát triển của loại hình sử thi: sử thi thần thoại và những hình thức cổ điển. Theo Mêlêtinxki, sử thi anh hùng được hình thành từ hai cơ sở : từ *sử thi thần thoại* và từ *những truyện cổ tích dũng sĩ*, ông viết : "Những huyền thoại về các nhân vật, thủy tổ văn hóa và những truyện cổ tích tráng sĩ là những tư liệu chủ yếu của sử thi anh hùng ở thời kì đầu".

Những luận điểm của E.M.Mêlêtinxki về nguồn gốc sử thi anh hùng, về sự phát sinh và phân hóa của các thể loại sử thi là một bước tiến

(1) E.M.Mêlêtinxki : *Về nguồn gốc sử thi anh hùng*, Tạp chí Văn học, số 1-1972.

quan trọng trong công tác nghiên cứu lí luận sử thi ở đất nước ông và nhiều nước khác trên thế giới.

Trong tác phẩm *Mĩ học phônclô*, V.E.Guxep đã xếp những tác phẩm trong đó sự diễn hình hóa những sự kiện thực tế khách quan lẫn át sự biểu hiện thái độ đối với thực tế vào loại sử thi.

Nhìn qua, chúng ta thấy ngay quan niệm của Guxep về sử thi là quá rộng, cho dù ông cho rằng một số loại kể trên là có tính chất sử thi (épique).

Về tiến trình phát triển của sử thi, Guxep rất tán đồng với Mêlêtinxki, đó là từ sử thi thần thoại đến sử thi anh hùng.

Trong sử thi thần thoại, Guxep phân biệt ba lớp lịch sử :

- *Lớp cổ xưa nhất* là lớp tiền tôn giáo hoặc hỗn hợp sinh ra không phụ thuộc vào hệ thống những tôn giáo xác định và ngoài sự thờ cúng. Đặc trưng cơ bản của lớp này là sự lí tưởng hóa các lực lượng tự phát của tự nhiên và những lực lượng sản xuất của tập thể bộ lạc thị tộc. Ở đây anh hùng văn hóa được gán cho những khả năng sáng tạo kì diệu và được suy tôn.

- *Lớp lịch sử thứ hai* của sử thi thần thoại là những tác phẩm phản ánh tác động qua lại giữa sáng tác nghệ thuật và vô thức sáng tác tôn giáo đích thực. Ở đây nó được các giáo sĩ chỉnh lí, sử dụng trong thờ cúng và được đưa vào những sách kinh điển (canonique), nó còn được các tôn giáo tiếp thu (Kinh thánh, kinh Kôran).

- *Lớp thứ ba* của sử thi thần thoại là những truyền thuyết và những bài sử thi dân gian sinh ra trong xã hội có giai cấp, dưới tác động của những tôn giáo thống trị.

Đối với sử thi anh hùng, Guxep cho đó là những truyện kể bằng lời ca hoặc nửa kể nửa ca về sự đấu tranh của thị tộc - bộ lạc - bộ tộc - nhân dân cho sự tồn tại và nền độc lập của mình trong sự xung đột với những lực lượng thù địch. Trung tâm của loại sử thi này là người anh hùng mang phẩm chất ưu tú của tập thể và đại diện cho tập thể trong mọi hành động. Sử thi anh hùng là những trang sử thi hùng tráng của quá khứ, nó giáo dục tình cảm yêu nước của các thế hệ mới, chức năng sinh hoạt xã hội của những bài ca này thực sự là ở chỗ đó.

III. QUAN NIỆM VỀ SỬ THI CỦA MỘT SỐ NHÀ NGHIÊN CỨU VIỆT NAM

Từ các thập kỉ 60, 70, một số nhà nghiên cứu nước ta căn cứ vào quy luật phát triển của sáng tác phongclo ngôn từ, vào thực tế tồn tại “những mảnh vụn thần thoại”, truyền thuyết đã phỏng đoán rằng trong kho tàng văn hóa dân gian Việt Nam có tồn tại loại tác phẩm “kì vĩ và mi lệ” – tức là tác phẩm sử thi. Giáo sư Đinh Gia Khánh viết : “Dẫu sao, sự hình thành một hệ thống tác phẩm Lạc-Việt biểu hiện qua những áng sử thi của thời kì Văn Lang-Âu Lạc có thể là một thực tế lịch sử. Những áng sử thi ấy biến mất từ lâu rồi, hệ thống thần thoại vì thế cũng tan rã theo. Tuy nhiên những mảnh vụn của hệ thống thần thoại ấy vẫn còn tồn tại trong kí ức nhân dân cũng như trong nhiều nghi thức thờ cúng và phong tục xã hội cho mãi đến thời kì hiện đại”. Ông quan niệm: “Sử thi là những áng thơ ca thuật lại lịch sử kì vĩ của sự hình thành đất nước dân tộc. Đó là những áng thơ ca đúc kết những điều truyền thuyết và những mẫu thần thoại ở nhiều địa phương, của nhiều thị tộc, nhiều bộ lạc thành hệ thống rộng lớn để miêu tả nguồn gốc vũ trụ, đất nước, nguồn gốc loài người, nguồn gốc dân tộc và sự nghiệp xây dựng, bảo vệ quốc gia trong buổi bình minh của lịch sử”.

Khi tác phẩm *Đề đất đề nước* được sưu tầm ở Thanh Hóa, Phó giáo sư Phan Đăng Nhật có bài viết công phu nhằm xác định thể loại của tác phẩm *Đề đất đề nước*. Ông cho rằng “như mọi sử thi anh hùng tiêu biểu, *Đề đất đề nước* là một tác phẩm tự sự dài hơi, xây dựng sự kiện quanh một số nhân vật trung tâm, những nhân vật đó được “diễn hình hóa” theo kiểu phóng đại để nhằm “biểu hiện sức mạnh của tập thể, dựa trên mĩ cảm thần thoại; là một tác phẩm diễn xướng tổng hợp của loại hình văn học nghệ thuật dân gian”. Nhân dịp này, Phó giáo sư Đặng Văn Lung cũng phát biểu quan niệm của mình về sự chuyển hóa từ thần thoại đến sử thi nguyên thủy: “Con đường phát triển từ thần thoại đến sử thi nguyên thủy là con đường phủ định về mặt nội dung, tăng cường hình thức nghệ thuật. Các hình tượng thẩm mĩ vươn lên đến mức diễn hình cho cả bộ tộc và dân tộc đại diện cho sức mạnh của tập thể. Nội dung tôn giáo rơi rụng dần”.

Trong cuốn *Văn học các dân tộc thiểu số ở Việt Nam (trước Cách mạng tháng Tám 1945)*, Phó giáo sư Phan Đăng Nhật chia sử thi các dân tộc ít người ở nước ta thành hai nhóm :

- Sử thi mo ở các dân tộc phía Bắc như Mường, Thái.
- Sử thi khan ở các dân tộc phía Nam như Êđê, Giarai, Bana...

Chúng tôi cho rằng, tuy tác phẩm khan Êđê và hơmon Bana đều là tác phẩm sử thi, nhưng không thể lấy khan làm đại diện cho hơmon được. Bởi vì, thứ nhất, khan trong tiếng Êđê, và hơmon trong tiếng Bana đều dùng để chỉ lối hát kể sử thi, nhưng giữa chúng có những điểm khác biệt, chẳng hạn đề tài chính trong khan là đề tài chiến tranh, so với các đề tài khác, đề tài này chiếm một tỉ lệ rất cao, nhân vật trung tâm trong sử thi Êđê chủ yếu là người anh hùng chiến đấu chống kẻ thù là con người, trong đó chủ đề chính của hơmon lại thường nói về các anh hùng thuở khai sáng, về người anh hùng chiến đấu chống lũ quái vật. Thứ hai, về nghĩa từ vựng, khan trong tiếng Êđê có nghĩa là hát kể, còn khan trong Bana lại có nghĩa là kêu gọi. Cố nhiên, vấn đề cơ bản không phải ở chữ nghĩa, cái quan trọng là ở chỗ giữa khan Êđê và hơmon Bana có những khác biệt căn bản về một số mặt thuộc nội dung và thi pháp.

Trong cuốn *Văn học dân gian các dân tộc ít người ở Việt Nam*, Phó giáo sư Võ Quang Nhơn đã chỉ ra tiến trình phát triển của sử thi các dân tộc ở nước ta : sử thi thần thoại (như mo *Đẻ đất đẻ nước* của người Mường, *Ấm ệt luông* của người Thái), đến sử thi anh hùng và sử thi sinh hoạt (như truyện thơ dân gian).

Xét theo tiến trình phát triển của lịch sử thể loại, cách hiểu như vậy là hợp lí. Nhưng xét theo nội hàm thể loại, việc đặt truyện thơ dân gian vào thể loại sử thi là quan niệm hơi rộng và thiếu sức thuyết phục. Bởi vì có truyện thơ mang hơi thở của tác phẩm sử thi như truyện thơ Khăm Panh của người Thái, nhưng đa số truyện thơ, âm hưởng chung của chúng là âm hưởng trữ tình, chúng ít “được trình bày dưới hình thức khách quan của những biến cố thực tại”, như Hêghen đã nói.

Trong khi chỉ ra sự khác biệt về thi pháp giữa sử thi thần thoại và sử thi anh hùng, Phó giáo sư Võ Quang Nhơn đã có nhận xét xác đáng. Theo ông, dạng phức hợp trong sử thi anh hùng chủ yếu được xây dựng trên bình diện văn học nghệ thuật; còn dạng nguyên hợp trong sử thi thần thoại còn vượt ra ngoài cả bình diện văn học nghệ thuật, để kết hợp với các bình diện khác trong ý thức xã hội như tôn giáo (dưới dạng ma thuật, nghi lễ cúng tế), triết học (suy nguyên về hình thành vũ trụ)...

Trong các công trình nghiên cứu về sử thi các dân tộc ít người ở nước ta của Phó giáo sư Võ Quang Nhơn và Phó giáo sư Phan Đăng Nhật

còn có những ý kiến cần phải điều chỉnh lại cho phù hợp với sự tồn tại của đối tượng. Song, các công trình đó có giá trị về nhiều mặt và có ý nghĩa mở đường : bước đầu đặt nền tảng và đưa công việc nghiên cứu sử thi các dân tộc ít người ở nước ta vào con đường khoa học, toàn diện.

Tóm lại, sử thi là một hiện tượng đặc biệt trong kho tàng văn hóa. Nó là bức tranh rộng lớn về con người, xã hội, thiên nhiên, nó phản ánh những vận động chuyển biến lớn của lịch sử. Sử thi không phải là thơ chép sử như có người đã hiểu lầm, sử thi là thể loại nghệ thuật tổng hợp, trong đó có các yếu tố văn học (lời ca), âm nhạc (làn điệu), tạo hình (hóa trang), nghi lễ và diễn xướng gắn bó với nhau một cách nguyên hợp. Tuy nhiên, không phải bất cứ tác phẩm sử thi nào cũng có đầy đủ các yếu tố đó. Chẳng hạn, sử thi Êđê khi diễn xướng không bắt buộc phải gắn với nghi lễ, sử thi M'Nông khi diễn xướng nghệ nhân không nhất thiết phải hóa trang, v.v...

(Trích trong cuốn *Sử thi thần thoại M'Nông*,
NXB KHXH, 1996).

NHỮNG ĐẶC ĐIỂM NGHỆ THUẬT CỦA SỬ THI ANH HÙNG

VÕ QUANG NHƠN

7inh thần dân chủ, ý thức tập thể, mối quan hệ cộng đồng gắn bó giữa nhân vật anh hùng với nhân dân, đó là những nét đặc trưng nói lên ý nghĩa xã hội sâu sắc và tính nhân văn mạnh mẽ của các bản sử thi. Mặt khác, tinh thần dũng cảm tuyệt vời, những chiến công vang dội của các nhân vật anh hùng, cùng với cảnh sống sung túc rộn tiếng chiêng ngân của buôn làng, đó là những nét đặc trưng nói lên khát vọng mãnh liệt và tiêu chuẩn về phẩm chất đạo đức cao quý của nhân dân. Những phẩm chất đó cũng là lí tưởng thẩm mĩ của thời đại thể hiện tập trung ở lí tưởng thẩm mĩ của các nghệ nhân kể *khan*, chi phối toàn bộ phương pháp và phong cách sáng tạo nghệ thuật của họ trong sử thi anh hùng.

Như đã nêu lên ở phần giới thuyết, sử thi anh hùng Tây Nguyên là một loại hình thuộc thể loại tự sự dân gian, có tính chất nguyên hợp, trong đó bao gồm các yếu tố nghệ thuật của ngôn ngữ văn xuôi, ngôn ngữ thơ ca, âm nhạc và cả ngôn ngữ sân khấu nữa.

Những yếu tố nghệ thuật ngôn ngữ trên đây là một tổng thể kết hợp hài hòa, gắn bó hữu cơ với nhau, tạo nên giá trị độc đáo “không thể nào bắt chước được” của các bản sử thi anh hùng.

Một trong những yếu tố góp phần tạo nên giá trị độc đáo và trường cửu của các bản sử thi là yếu tố ngôn ngữ.

Có thể nói rằng có một nét nổi bật gây ấn tượng sâu sắc, đặc biệt kì thú đối với những độc giả được tiếp xúc với sử thi anh hùng Tây Nguyên. Đó là cách nói ví von, rất giàu hình ảnh, tràn ngập trong khắp tác phẩm. Cũng là nói về vẻ đẹp của con người, nhưng khi mô tả chàng trai, thì người nghệ nhân kể *khan* nói như sau : “Anh đi trên đường cái thoăn thoắt như con rắn *prao huê*. Anh đi trong đám cỏ tranh nhanh như rắn *prao homat*... Mỗi khi anh giẫm mạnh vào ngạch cửa làm nhà sàn rung rinh bảy lần...”. Đó là cái vẻ đẹp vừa nhanh nhẹn, mềm mại, vừa khỏe khoắn của chàng trai. Còn khi mô tả cô gái thì sử thi dùng những lời như sau : “Nàng đi dùng dình, thân mình uyển chuyển như cành cây *blô* sai quả, mềm dẻo như những cành trên ngọn cây, gió đưa đi đưa lại...”

Nàng đi như chim phụng bay, như chim điều lượn trên không, như nước chảy dưới suối...". Đây là vẻ đẹp nhẹ nhàng, uyển chuyển của con người bay lượn trên không chứ không phải đi dưới đất nữa.

Ta hãy nghe ngôn ngữ sử thi đưa ta đến làm quen với cảnh sống giàu có, đông đúc, vui tươi lạ thường của buôn làng Tây Nguyên. "Trâu bò nhúc nhúc như bầy mối bầy kiến. Đường từ bên trái qua bên phải rộng đến nỗi hai người đứng hai bên đường, một người thẳng tay giơ lên một cái lao và một người thẳng tay giơ lên một con dao dài cũng chưa chạm nhau. Dấu chân ngựa voi trên đường làm cho đường giống như một sợi dây đánh. Tớ trai đi lại chen chúc nhau, ngực sát ngực. Tớ gái vú sát vú". Quả là một bức tranh sinh động trù phú của buôn làng Êđê : Những buôn làng xa vắng, với cuộc sống vốn yên tĩnh, hầu như chìm đắm trong cảnh núi rừng mênh mông bát ngát của Tây Nguyên được ngôn ngữ hình tượng cụ thể phả vào một sức sống rộn ràng biết bao ! Đó là những hình ảnh cụ thể của sự vật, có hình, có khối đập vào thị giác. Còn những âm thanh, vốn là những cái vô hình, cũng được các tác giả sử thi dùng ngôn ngữ hình ảnh để cụ thể hóa nó, tạo cho người đọc và người nghe có cảm giác như mắt được nhìn thấy âm thanh đang "hoạt động", tác động đến mọi sự vật. Đây là đoạn mô tả tiếng chiêng : "Đánh lên ! Cho tiếng chiêng lan ra khắp xứ. Đánh lên ! Cho tiếng chiêng lan ra lòn qua sàn xuống dưới đất. Đánh lên cho tiếng chiêng vượt mái nhà vang lên đến tận trời. Đánh cho khi quên ôm chặt cành cây, cho ma quỷ cũng quên hại người ta. Đánh cho chuột quên đào lỗ, cho rắn nằm ngay bờ. Cho thỏ phải giật mình. Cho hươu nai ngừng nghe quên ăn cỏ". Đoạn văn đầy hình ảnh sinh động trên đây làm cho mắt ta như thấy được không gian cũng như cuộc sống của mọi vật đều ngưng đọng lại trước sức hút kì lạ của tiếng chiêng. Ở đây ngôn ngữ hình ảnh được sử dụng đặc địa, dường như tạo nên một thứ "ma thuật" nào đó, khiến cho các cảm giác trong con người (thị giác và thính giác) có một sự giao lưu hài hòa, nhạy bén lạ thường. Trong sử thi, ngôn ngữ hình ảnh không chỉ được sử dụng để khắc họa các nhân vật, hoặc để mô tả những cảnh lớn như cảnh sinh hoạt rộn rịp của buôn làng, cảnh hội hè đông vui với tiếng chiêng ngân không ngớt ..., mà ngay những lời giao tiếp hàng ngày cũng được diễn đạt bằng lối nói hình ảnh sinh động. Như lời của Y Dthing nói với chị của Đam San, khi đến hỏi Đam San về làm chồng cho Hơ Nhí : "Chúng tôi tới đây như ong tìm hoa, như trai tìm gái. Chúng tôi tới nói chuyện trâu chuyện thuốc"...

Nhìn chung lại, các biện pháp (phóng đại, ngoa dụ...) trong ngôn ngữ hình tượng của sử thi đã được các nghệ nhân dân gian sử dụng rất đắt.

Hệ thống các biện pháp được cấu tạo gắn bó hữu cơ với nhau, tạo nên một vẻ đẹp riêng, một phong cách riêng của sử thi : đó là phong cách lãng mạn hào hùng đầy sức hấp dẫn của sử thi Tây Nguyên.

Cùng với đặc điểm phổ biến của tính hình tượng, ngôn ngữ sử thi còn thể hiện một đặc điểm khá quan trọng nữa, cũng góp phần tạo nên giá trị nghệ thuật của sử thi : đó là ngôn ngữ giàu nhạc điệu. Xét về mặt ngữ âm, các tiếng Êđê, Giarai... không phải là loại ngôn ngữ có nhiều thanh điệu, khi nói dễ tạo nên âm hưởng lên bổng xuống trầm, giàu nhạc điệu như tiếng Việt; nhưng trong cách diễn đạt của sử thi, ngôn ngữ các dân tộc Tây Nguyên lại thể hiện một ưu thế khác, đó là cách nói có vần điệu, tạo nên âm hưởng hài hòa và có sự liên kết chặt chẽ với nhau giữa các vế trong một câu. Thí dụ đoạn nói về đánh chiêng : “Tông ching mung enai, ching thai pră ! Tông biă biă hră car nư nao... Tông tơ gu suôr mbông, tông tơ dlông suôr êđa...” (dịch nghĩa : Đánh chiêng kêu nhất, chiêng ầm tiếng nhất. Đánh dần dần tiếng nó lan khắp xứ. Đánh bên dưới nó luồn qua sàn, đánh bên trên, nó vọng lên trời). Tựa dễ dàng nhận thấy cảnh ăn chơi hội hè trong tiếng nhạc chiêng trống được thể hiện bằng thứ ngôn ngữ uyển chuyển nhẹ nhàng là điều hiển nhiên, nhưng ngay cảnh lao động đông đảo khẩn trương cũng được diễn đạt bằng ngôn ngữ giàu nhạc điệu như vậy :

“Sa êtuh cô chua, đũa êbao cô kjuk”.

(Một trăm người vạch luống, hai ngàn người moi lỗ).

Hoặc là :

“Dlăng mnuih kpluk kplak dôk buk, mnuih jư si knam, tam si muôr hdam”

(Thấy người đi đi lại lại tĩa lúa, người đen như mây lơ nhố như kiến như mối).

Như chúng ta đã thấy, ngôn ngữ nhịp điệu phát huy tác dụng tích cực trong việc mô tả nhân vật trung tâm trong sử thi, cũng như những cảnh vui chơi trong tiếng trống tiếng chiêng và cảnh lao động sản xuất trong thanh bình. Ngôn ngữ ấy tạo nên hiệu quả vẻ đẹp hài hòa, êm đẹp cho bức tranh mô tả con người và cuộc sống của các nghệ nhân kể *khan*. Tuy nhiên, cho đến cảnh đánh nhau ác liệt ở chiến trường trong chiến tranh hỗn loạn cũng được diễn đạt bằng ngôn ngữ hài hòa, giàu nhạc điệu. Đây là cảnh anh hùng Đam San đánh nhau với tù trưởng Mtao Mxây : “Sa băng krưng sa duôr hlang, sa băng krang sa duôr m’ô ; dhiêu tơ gư, dhiêu tơ nhô ...” (Nhảy một nhảy vượt qua một đồi tranh, nhảy lùi

một nhảy vượt qua một đôi tre mơ ô; anh chạy xuống phía đông, anh chạy lên phía tây)... Tất nhiên là tính tiết tấu, nhịp nhàng của ngôn ngữ nhịp điệu một mặt làm cho người nghe có cảm giác êm tai dễ chịu, thì đồng thời mặt khác nó không thể làm giảm bớt tính chất sinh động ác liệt của cảnh chiến trường.

Sự hài hòa trong ngôn ngữ sử thi không chỉ được thể hiện ở những vần điệu tương đối chặt chẽ, mà nó còn thể hiện ở kết cấu đối xứng, tạo nên sự hài hòa nhịp điệu trong hình tượng nữa : “nhảy một nhảy, vượt qua một đôi tranh”, hoặc “một trăm người vạch luống” đối xứng nhịp nhàng với “ hai ngàn người moi lỗ”... Bất cứ ở chỗ nào chúng ta cũng có thể gặp được sự đối xứng ấy : đối xứng về số lượng, đối xứng về hành động, đối xứng về cảnh vật. Ngay đến cả tên các nhân vật cũng được kết cấu theo kiểu cặp đôi như vậy : Y Dhim - Y Ling, Y Dhang - Y Lang, Y Suh - Y Sah... Sự hài hòa và nhịp nhàng ở những vế, những câu, những hình tượng như vậy được phát triển thành những điệp khúc mà ta thường gặp trong tác phẩm đó là những đoạn mô tả tiếng chiêng, cảnh uống rượu, cảnh mặc quần áo... Những điệp khúc đó tạo nên những khuôn mẫu tương đối bền vững, chúng gây ảnh hưởng ít nhiều đến tính linh hoạt của tác phẩm, nhưng chúng lại thuận lợi cho việc diễn xướng và dễ tạo nên một khung cảnh bề bộn, trùng điệp trong các sử thi anh hùng. Qua thực tiễn ngôn ngữ của tác phẩm, chúng ta có thể đi đến nhận xét rằng : cách nói theo kết cấu đối xứng nhịp nhàng là một biện pháp được các nghệ nhân dân gian sử dụng có tính chất phổ biến, như là một quy luật chi phối cả sự kết cấu vần điệu, cấu tạo các vế trong câu, các câu và các đoạn câu cùng với các hình tượng được xây dựng trong ấy nữa. Cách diễn đạt của ngôn từ đó tạo nên một hiệu quả đặc biệt rõ ràng : đó là âm hưởng uyển chuyển nhịp nhàng của một bản nhạc và kết cấu chặt chẽ của một đoạn mạch văn xuyên suốt bản sử thi. Và như vậy trong tác phẩm, người nghệ nhân diễn kể có thể dùng lời ca, hoặc lời nói thông thường thông qua âm điệu của nhạc, để ca ngợi vẻ đẹp hài hòa, vừa hào hùng vừa kì vĩ của những con người và cuộc sống lí tưởng của các dân tộc Tây Nguyên, theo phong cách diễn đạt đầy hình ảnh và giàu nhạc điệu.

Cùng với hai đặc điểm giàu hình ảnh và giàu nhạc điệu trên đây, còn có một đặc điểm nữa tạo nên vẻ đẹp của nghệ thuật sử thi Tây Nguyên : đó là tính kịch trong ngôn ngữ tác phẩm. Hầu như các câu chuyện của sử thi được trình bày dưới hình thức ngôn ngữ đối thoại giữa các nhân vật. Mở đầu bản khan *Đam San* là lời đối đáp giữa hai nàng Hơ Bhi và Hơ Nhí với những người anh em của mình bàn định việc đi cưới *Đam San*. Câu chuyện cứ diễn biến theo hình thức đối thoại như thế

cho đến kết thúc là lời Đam San cháu gọi dân làng đến làm lễ Tết đầu năm. Cùng với đặc điểm hình tượng cụ thể của hội họa và đặc điểm nhịp nhàng của âm nhạc, ngôn ngữ khan còn thể hiện đặc điểm hành động kịch của sân khấu nữa. Nếu ngôn ngữ hình tượng một mặt có tính khắc họa cụ thể, thì mặt khác không khỏi bị hạn chế do tính chất ước lệ tượng trưng của nó (thông qua các biện pháp ẩn dụ, ngoa dụ). Còn ngôn ngữ nhạc điệu một mặt tạo sự hài hòa trong tính chất tác phẩm, thì mặt khác nó lại gây nên âm hưởng trùng lặp có phần nặng nề và có phần ước thúc ngôn ngữ từ trong khuôn khổ của văn điệu. Chính ngôn ngữ kịch bổ sung chỗ mạnh của nó để khắc phục những nhược điểm trên đây trong nghệ thuật diễn đạt của tác phẩm. Ta thấy có những màn tương phản gây nên tình huống kịch khá sinh động, làm nổi lên những tính cách khác nhau của các nhân vật mà sử thi muốn nêu lên. Hoặc là thông qua đối thoại của hai nhân vật :

– “*Mtao Mxây* : Khoan khoan, để tao xuống đất. Đừng vội đâm tao trước lúc tao xuống.

– *Đam San* : Tao không thèm đâm mày trước lúc mày xuống. Con lợn dưới đất tao không đâm thì mày tao cũng không đâm”.

Đoạn đối thoại này làm rõ hai tính cách khác nhau : một đằng thì tỏ ra nhút nhát lo sợ. Còn một đằng là con người có tư thế hiên ngang, đầy vẻ khí khái.

Hoặc là thông qua việc mô tả ngoại hình của các nhân vật : Cùng là tù trưởng hùng mạnh nhưng *Mtao Mxây* (kẻ thù của *Đam San*) được diễn tả bằng những nét sau đây :

“*Mtao Mxây* là một tù trưởng giàu mạnh. Gông cùm, tù binh chật cả làng. Lông chân dày như đắp lên một lớp. Lông mày sắc như đá. Con mắt sáng ngời như đã uống hết một chum rượu, đến nổi một con trâu lớn cũng không dám đi qua”. Trước mặt chúng ta rõ ràng đây là một người có chân dung hung bạo, tàn ác, trông có vẻ dữ tợn ghê sợ. Còn *Đam San* thì lại được mô tả như sau :

“Nó không biết *Đam San* à ? Nó không biết người tù trưởng đầu đội khăn kép và vai mang túi da. Nó không biết *Đam San* có danh tiếng đến tận thần linh sông núi, không còn một tướng nào là không biết đến *Đam San*. Nó không biết rằng *Đam San* đây không có ai bì kịp. *Đam San* muốn bao nhiêu chiến, bao nhiêu tó tử cũng được”. Rõ ràng đây là hình ảnh của một con người có tư thế đàng hoàng : lắm

liệt có uy danh lừng lẫy khắp nơi, đối lập hẳn với hình ảnh một con người mạnh khỏe nhưng hung ác.

Hoặc là thông qua việc tạo nên những tình thế tương phản. Thí dụ như trong khi Đam San đang dẫn cả làng đi bắt cá dưới suối, đi săn thú trên rừng, thì Mtao Mxây hùng hổ kéo quân đến bắt vợ Đam San, chỉ có mình nàng ở nhà thôi...

Như vậy, trong sử thi, ngôn ngữ kịch được thể hiện qua nhiều biện pháp sinh động, chủ yếu thông qua biện pháp đối lập trong ngôn ngữ đối thoại, hoặc trong mô tả ngoại hình nhân vật, hoặc trong cách dựng lên tình thế tương phản... Đó là chưa kể đến hành động mang nội dung xung đột chứa đựng kịch tính của nhân vật. Những biện pháp đối lập về mặt ngôn ngữ đó giúp diễn đạt rõ ràng, mạnh mẽ nội dung tư tưởng sử thi, ca ngợi nhân vật anh hùng, phê phán kẻ thù của họ, khẳng định người anh hùng lí tưởng của nhân dân và phủ định lại kẻ thù, đối lập lại ý tưởng của nhân dân.

Trên đây là những yếu tố có tính kịch tồn tại ngay trong ngôn ngữ sử thi. Còn một yếu tố quan trọng nữa tạo nên ngôn ngữ kịch của sử thi mà ta không thể nào không nói tới khi nghiên cứu loại hình văn học này, đó chính là ngôn ngữ diễn xướng sinh động của người nghệ sĩ kể *khan*, bao hàm các yếu tố : lời kể bình thường, lời hát lên bổng và điệu bộ cùng sắc thái diễn cảm của người nghệ sĩ dân gian; trong đó xen kẽ với câu chuyện, thỉnh thoảng người ta nghe tiếng nghệ nhân mô phỏng tiếng thác đổ rì rào bên bờ suối, tiếng voi rống trong rừng tre, tiếng ngựa hí trong đôi tranh, tiếng chiêng đánh vang lừng; trong đó xen lẫn với lời kể theo phương thức tự sự thông thường có giọng hát buồn khi đưa ma, có giọng hát vui trong đám cưới, có lời rì rầm cầu khẩn thần linh trong nghi lễ cúng tế ... Các yếu tố kể, hát và điệu bộ diễn cảm trong ngôn ngữ diễn kể của người nghệ sĩ kể *khan* tạo nên một hình thức ngôn ngữ sân khấu tuy còn hỗn nhiên, giản dị, nhưng cũng đã khá phong phú trong vẻ nguyên hợp hài hòa của nó.

Ở đây, chúng ta thấy dạng nguyên hợp của nghệ thuật diễn kể sử thi anh hùng đã vượt xa dạng nguyên hợp còn thô sơ, đượm màu sắc huyền bí của thần thoại trong thời buổi sơ khai.

Bên cạnh phương thức diễn xướng sử thi mang tính nghệ thuật sân khấu còn ở dạng sơ khai của nhiều dân tộc, thì sử thi ở dân tộc Khơme (như *Riêm Kiên*) đã được đưa lên sân khấu kịch của tuồng *Du kê*. Đây là hình thức sân khấu đã khá phát triển, được nhân dân rất ưa thích.

Sử thi đã thu hút cả tri thức và sáng tạo nghệ thuật ngôn từ của nhân dân các dân tộc : từ các lời tục ngữ vắn vè ngắn gọn đến các bài ca nghi lễ cúng thần, từ các bài ca tục lệ trong cộng đồng đến những khúc tình ca đối đáp nam nữ... Chính sự tổng hợp đó tạo nên dáng vẻ nghệ thuật bề bộn phong phú, chứa đựng những nội dung xã hội rộng lớn của một “quá khứ không trở lại” (Mác). Cho nên chúng ta chẳng lấy làm lạ mà nhận thấy rằng không chỉ nhân dân Tây Nguyên mà cả chúng ta, không chỉ độc giả và giới sáng tác trong nước mà cả ở ngoài nước cũng say mê thích thú các bản sử thi. Chính ở đây giới nghiên cứu cũng như giới sáng tạo nghệ thuật có thể đi sâu vào khai thác những điều bổ ích, nhiều truyền thống tốt đẹp, cả về nội dung cũng như nghệ thuật ngôn ngữ, để góp phần xây dựng nền văn hóa mới xã hội chủ nghĩa thống nhất và đa dạng của chúng ta.

Toàn bộ những yếu tố ngôn ngữ sinh động về hình tượng, hài hòa về nhạc điệu, đối lập về kịch tính đó đã được các nghệ sĩ dân tộc chắt lọc, nhào nặn, phối hợp lại, thể hiện ra dưới một phong cách nghệ thuật độc đáo, tạo nên bản sắc của loại hình sử thi anh hùng. Đó là phương pháp lãng mạn, thông qua các biện pháp cường điệu, phóng đại, ngoa dụ rất phổ biến, quán xuyên trong các tình tiết của câu chuyện, trong cách xây dựng nhân vật, cũng như trong cách mô tả cảnh vật thiên nhiên. Pong đại, nói ngoa... nhưng vẫn rất thực nữa ! Thực vậy, một bằng chứng hiển nhiên là ngày nay trong chúng ta, ai đã từng đọc sử thi anh hùng Tây Nguyên cũng đều tìm thấy cái hay, cái đẹp, đều được rung động vì những cảm xúc thẩm mĩ thực sự. Sở dĩ như vậy, là vì các biện pháp phóng đại cường điệu đó đều được các nghệ nhân dân gian sử dụng rất đắt, rất phù hợp với quy luật thẩm mĩ, như nhà mĩ thuật cổ đại Arixtôt đã nói : *“Mặc dầu những con người mà họa sĩ Daxixô đã vẽ ra đều không tồn tại trong thực tế, nhưng cần rất coi trọng cái không thể có, vì phải vượt xa hơn cái mẫu”*⁽¹⁾.

Chính cách nói phóng đại, cách diễn tả “vượt xa hơn cái mẫu” đó làm cho tác giả sử thi anh hùng chứa chan sức mạnh. Cách nói đó làm cho hình tượng nghệ thuật chứa đựng cả sức mạnh của cộng đồng đạt đến dạng hoành tráng, kì vĩ, theo tầm vóc của núi rừng Tây Nguyên, theo tầm cỡ của vũ trụ. Cách nói cường điệu, kì vĩ đó kích thích mạnh mẽ trí tưởng tượng của người nghe, người đọc, thể hiện một phong cách sáng tạo nghệ thuật theo khuynh hướng lí tưởng hóa tràn đầy chất lãng mạn. Qua

(1) Arixtôt: *Nghệ thuật thơ ca*, XXV, dẫn theo Iu.B.Bôrep: *Những phạm trù mĩ học cơ bản*, NXB Đại học, M, 1960.

phong cách ngôn ngữ của các nghệ nhân kể *khan*, chúng ta dường như bắt gặp một vẻ đẹp kì lạ trong sáng tạo nghệ thuật, như Gorki đã nói một cách sâu sắc : “Cái đẹp được nhận thức là sự kết hợp nhiều chất liệu khác nhau, kể cả những âm thanh, màu sắc, từ ngữ, nhờ đó mà con người, nhà thiện nghệ chế tạo nên một hình thái tác động vào cảm xúc và lí trí như một sức mạnh khiến cho mọi người đều ngạc nhiên, tự hào và vui sướng với khả năng sáng tạo của mình”⁽¹⁾.

Phong cách ngôn ngữ cường điệu, kì vĩ hóa đó đã được các nghệ nhân kể *khan* diễn đạt theo một kết cấu trùng điệp, với nhiều đoạn mô tả được nhắc đi nhắc lại như những điệp khúc (tiếng chiêng, cảnh ăn uống hội hè, cảnh làng mạc đông vui giàu có, cảnh mùa chiêng đao...). Những điệp khúc đó được chất lọc, cô đúc lại thành những môtip đã định hình trong quá trình sáng tạo nghệ thuật sử thi. Chính kết cấu trùng điệp, được thể hiện bằng những điệp khúc, những môtip đó đã tạo nên vẻ đẹp hài hòa của sử thi. Nhờ vậy nó là một trong những nhân tố quan trọng tạo nên sự bền vững trong việc bảo vệ và lưu truyền của thể loại sử thi anh hùng.

(Trích trong cuốn *Sử thi Tây Nguyên*,

NXB KHXH, 1998)

(1) Iu.B.Bôrep, dẫn trong *Những phạm trù mĩ học cơ bản*.

“ĐỀ ĐẤT ĐỀ NƯỚC”

BẢN SỬ THI ĐẦU TIÊN

CỦA NỀN VĂN HỌC VIỆT- MƯỜNG

PHAN NGỌC

... *N*gười Việt ngày xưa cũng nói một ngôn ngữ chung với người Mường. *Đề đất đề nước* phổ biến ở Thanh Hóa, Hòa Bình, Nghĩa Lộ, tức là phổ biến gần như khắp địa bàn chung của người Việt-Mường, chỉ có thể là trường ca chung của dân tộc Việt-Mường. Nếu là của riêng người Mường sau này thì nó không thể có sự phổ biến rộng rãi đến như vậy.

Bên cạnh chứng cứ ngôn ngữ học mà không ai bác bỏ được, các bằng chứng khảo cổ học và dân tộc học cũng đáng chú ý. Không phải ngẫu nhiên mà các di tích khảo cổ Phùng Nguyên, Gò Mun, Đồng Đậu, Đông Sơn đều nằm gọn trong địa bàn người Mường. Rồi địa bàn cư trú cổ xưa của người Việt là vùng ven đồi Phú Thọ, châu thổ sông Hồng, sông Mã cũng thế. Chỉ đến năm 1010 khi Lý Thái Tổ dời đô từ Hoa Lư (một trung tâm lúc bấy giờ còn thuộc đất Mường) sang kinh kì Kẻ Chợ thì tiếng Việt mới thực sự tách khỏi tiếng Mường, mặc dù trước đây ảnh hưởng văn hóa Hán đã lan rộng ở miền đồng bằng, và dần dần những từ Việt gốc Hán đã xuất hiện ở phương ngữ đồng bằng, rồi cách phát âm Hán Việt ra đời vào thế kỉ thứ VIII đã làm cho phương ngữ Việt có một diện mạo khác phương ngữ Mường.

Đề đất đề nước có đủ 4 yếu tố mà người ta yêu cầu ở một sử thi.

- *Thứ nhất*, đó là tác phẩm tự sự, bởi vì toàn bộ tác phẩm kể lại sự ra đời của trời đất, của mường, người, nước cho đến khi nhà vua chuyển về kinh kì.

- *Thứ hai*, đó là một tác phẩm mang tính lịch sử, bởi vì nội dung của nó là lịch sử của dân tộc Mường, quá trình hình thành và sự phát triển của nó.

- *Thứ ba*, nó là một tác phẩm nhân dân sâu đậm, bởi vì người Mường đâu đâu cũng biết đến nó, nó phổ biến khắp nơi, thậm chí trở thành thiêng liêng qua môi giới trung gian của những thầy mo.

- *Thứ tư*, cuối cùng, nó mang tính kì vĩ, bởi vì từ đầu đến cuối nó nói đến mối quan hệ giữa thế giới của người trần và thế giới của các thần linh.

Điều quan trọng hơn, nó mang tính chất của văn hóa Đông Nam Á trước khi tiếp xúc với văn hóa Ấn Độ và văn hóa Trung Hoa.

Trước hết về mối quan hệ giữa thế giới trần gian với thế giới thần linh. Nếu nó chịu ảnh hưởng văn hóa Ấn Độ thì chắc chắn nó sẽ mang nặng tính đa thần và tính triết học. Nếu nó chịu ảnh hưởng văn hóa Hán thì các vị thần sẽ không thoát khỏi bộ triều phục của vua chúa phương Đông. Ở đây cũng có thần linh và ma quỷ, nhưng tất cả đều theo tư tưởng vạn vật hữu linh của Đông Nam Á. Hai vị thần đầu tiên, ông Thu Tha, bà Thu Thiên là sinh ra từ tự nhiên, từ một cây si và làm nên muôn vật. Cây si có 1.919 cành ngã xuống sinh ra 1.919 mừng, cây si sinh ra mẹ Dạ Dần. Tóm lại, các vị thần đều do cây si sinh ra. Đó là cách nhìn Đông Nam Á. Như chúng ta biết theo truyền thuyết Đa Đảo, hai con người đầu tiên là sinh ra từ cây mía, còn gọi là cây vũ trụ. Lí thuyết cây vũ trụ chiếm địa vị trung tâm trong *Đề đất đề nước*. Dấu vết của nó vẫn còn trong tục lệ thờ cây mía của người Mường và cả người Việt: Ngày tết bao giờ con cái cũng vác về nhà một bó mía có cả gốc để cho "ông bà chống gậy". Các vị thần ở đây không phải là những kẻ siêu phàm. Họ cũng lao động vất vả như người Mường, họ cũng nuôi lợn, nuôi gà, trồng lúa, làm ra lửa theo lối người trần. Ngay cả các quỷ dữ cũng thế. Con Moong Lồ sinh ra từ máu Thằng Tạm. Con Tạch chạy vào gốc cây si bị chặt. Tín ngưỡng vạn vật hữu linh hay mọi vật đều có linh hồn liên quan chặt chẽ với tục thờ cây, thờ suối, thờ đá ở Đông Nam Á tìm thấy ở đây những bằng chứng không thể bác bỏ được. Các vị thần chưa hề được tổ chức thành một thiên đình có ngôi thứ trên dưới. Họ chỉ là những sức mạnh tản mạn trong thiên nhiên.

Điều đáng quý là các huyền thoại ở đây được trình bày hết sức mộc mạc, gần với thực chất tư tưởng của người ngày xưa, không bị tô điểm thêm cho trở thành hoa mỹ nhưng cũng vì thế mà xa sự thực. Huyền thoại trứng nở ra người chẳng hạn là rất tiêu biểu. Chim Tùng, chim Tót đẻ ra trứng. Nhờ chim Tao Trao ấp, trứng nở ra người, trong đó có người Lào, người Kinh, người Mường... mấy anh em Dị Dàng, Tà Cái, Cùn Cùn, Vạ Hai Kíp... Nguồn gốc loài người như vậy không có gì là li kì, rất gần quan niệm với người xưa về vật tổ. Chuyện hai người con của mẹ Dạ Dần là Cùn Bướm Vàng và Cùn Bướm Bạc lấy hai nàng tiên cũng rất giản dị: Hai nàng tiên đi chơi lạc đường, gặp hai chàng, trò chuyện với nhau, khi trở về trời thì cửa trời đã đóng kín nên phải xuống trần lấy hai chàng và sinh con. Câu chuyện xảy ra hết như cuộc gặp gỡ của trai gái Mường trong thực tế.

Nếu ta chấp nhận tiếng Việt-Mường chung là tiếng Việt cổ, thì ta cũng phải chấp nhận những truyền thuyết trong *Đề đất đề nước* là cổ xưa hơn các truyền thuyết mà sử đã để lại về nguồn gốc người Việt. Ông thần Kim Quy ở đây chỉ là con rùa vàng, con vật đã bày cho Lang Cun Cẩn cách làm nhà và làm cho Lang Cun Cẩn huy hoàng giàu có. Truyện *Sơn Tinh, Thủy Tinh* ở đây biểu hiện thành chuyện Tồng Ấn nhờ bọn cá ngao, rồng rắn lên đánh Cun Khương nhưng cuối cùng vẫn bị Cun Khương tiêu diệt. Như vậy là, ở đây ta có những truyền thuyết lưu truyền trong dân gian trước khi những tác giả nhà nho viết về các thần linh. Một truyền thuyết mộc mạc hơn có khả năng gần với gốc hơn.

Cách trình bày về tổ chức xã hội ở đây cũng rõ ràng mang tính chất Đông Nam Á. Ta không thấy một triều đình nào cả, với ông vua trên cao, rồi lạc hầu, lạc tướng giống như một triều đình quân chủ tập trung. Người cầm đầu dân chúng là một ông Lang do Mường nước mời ra. Cuộc sống của ông Lang không có gì xa hoa. Ông ta cũng phải nuôi gà, nuôi lợn để thết khách, phải lo chuyện làm ăn, đồng thời phải lo trừ tai họa cho dân như thú dữ, quỷ dữ. Giữa ông Lang với dân, sự ngăn cách không to lớn lắm. Khi có tiệc rượu mừng thì cả mường vào ăn. Đời sống của nhân dân không có gì là no đủ, họ phải đi đào củ mài, họ bị Lang sai đi làm việc này việc khác rất vất vả. *Đề đất đề nước* không thi vị hoá cuộc sống mà kể lại nó khá giản dị chân thật. Đây là cuộc sống còn mang tính chất bộ lạc.

Một sử thi phải tập trung xung quanh một nhân vật thì cách tự sự mới khỏi mang tính chất tản mạn và trở thành một tác phẩm thống nhất. Nhân vật trung tâm của *Đề đất đề nước* là Lang Cun Cẩn. Điều kì lạ là ông ta ra đời cùng với con người đầu tiên và sống mãi cho đến cuối truyện, chiếm ba phần tư tác phẩm, như vậy là phải sống ít nhất vài vạn năm. Lang Cun Cẩn gồm chữ *lang* là người cầm đầu, *cun* là gốc ở tiếng Việt phía nam Dương Tử nghĩa là cai quản, *cẩn* là gốc Thái nghĩa là người. Đó là hình ảnh tượng trưng cho kẻ cai quản mọi người. Nhưng ông Lang Cun Cẩn này cũng không có gì tiêu biểu cho đạo đức. Ông lấy em gái mình bất chấp mọi cản trở, rồi sau đó bỏ em gái vào rừng sâu khi sinh con đều trở thành ma quái. Ông lừa cho Tầm Tạch uống say nhằm biết bí mật cây chu có bông thau quả thiếc để được giàu có, ông muốn cướp vợ người ta, v.v... Nhưng đồng thời ông cũng lo lắng đến dân chúng : ông nhờ rùa vàng biết được cách làm nhà, sai người đi học được cách làm ra lửa, kiếm được giống lúa v.v... Có thể xem ông là một anh hùng văn hóa. Nhưng từ đầu đến cuối, ông ta không mang một đặc điểm nào có tính chất phi thường, về hình dáng, sức lực cũng như các kì công, ông không

có gì khác mọi người. Ông chỉ là người biết sai bảo, biết quan tâm tới lợi ích của dân. Sử thi nào cũng không tránh khỏi chuyện tranh giành phụ nữ, nhưng ở đây tuy chuyện Lang Cun Cẩn lấy vợ chiếm hai chương, nhưng vẫn không phải là tranh giành mà là hỏi vợ tử tế theo thủ tục cưới xin. Điều đặc biệt đáng chú ý là không có chiến tranh xâm lược, trong cả toàn bộ bản sử thi dài trên vạn câu, không nhắc một chữ tới Trung Quốc. Cuộc sống là cuộc sống bình thường trong lao động, tìm cách khắc phục những khó khăn thiếu thốn về vật chất để có được sự yên lành. Cũng có xung đột, tranh giành, giết chóc nhưng nguyên nhân là do việc Lang Cun Cẩn chia đất cho các con. Cuộc tranh giành gia tài dẫn tới chiến tranh trong nội bộ bộ lạc. Cun Khương, con của Lang Cun Cẩn mà ông ngoại ở trên trời, bị em mình là Toóng Ín vu cáo là làm giặc để cướp đất của anh ta. Cun Khương phải chạy trốn lên nhờ ông ngoại làm ra lút lợi bắt các em phải giết Toóng Ín. Những chuyện tranh giành đất đai là hết sức bình thường ở trong truyền thuyết phương Đông. Chiến tranh, yếu tố quan trọng bậc nhất trong các sử thi giữ một vai trò hết sức thứ yếu. Nội dung của sử thi này là lịch sử người Mường sống trong lao động xây dựng, chống lại thiên nhiên, tìm mọi cách làm cho cuộc sống được yên lành, no đủ. Đặc biệt vắng mặt yếu tố huyền bí. Không có phép thuật. Con vật này muốn biến thành con vật khác thì trước đó nó phải chết đi. Sự biến hóa trong bản sử thi này được trình bày dưới cái nhìn thực tiễn.

...Tác phẩm vĩ đại này đã bắt đầu từ chỗ phải bắt đầu. Đó là nguồn gốc của trời đất và muôn vật. Nó đã kết thúc ở đỉnh điểm. Đó là lúc chia tách giữa người Mường, người Kinh với sự chuyển dời của kinh đô⁽¹⁾. Khó lòng có một tác phẩm thứ hai có một nội dung to lớn hơn, trọn vẹn hơn. Xét về mặt này, không có một tác phẩm thứ hai nào trong văn học Việt Nam sánh ngang với nó về quy mô cũng như về ý nghĩa lịch sử.

(1) Hiện nay, chúng ta đã có hơn mười bản *Đề đất đê nước*. Bản dài nhất gồm 16000 câu, bản ngắn nhất là 3500 câu. Văn bản do Vương Anh, Hoàng Anh Nhân, Đặng Văn Lung sưu tập, biên soạn (NXB Khoa học xã hội, 1988) khá công phu, được in bằng hai thứ tiếng Việt và Mường. Văn bản này dài 4629 câu, gồm 26 "răng" (chương, khúc) như sau: 1. Mở đầu - 2. *Đề đất* - 3. *Đề nước* - 4. *Đề cây si* - 5. *Đề mường* - 6. *Đề người* - 7. *Đề năm tháng* - 8. *Đề Dị Dạng* - 9. *Đề Lang Tà Cài* - 10. *Đề Lang Cun Cẩn* - 11. *Làm nhà ở* - 12. *Tìm lúa nước* - 13. *Tìm lúa tìm cơm* - 14. *Đề rượu cần* - 15. *Tìm lợn gà, trâu bò* - 16. *Lang Cun Cẩn lấy vợ* - 17. *Đề trồng đồng và chia ruộng đất* - 18. *Tìm cây chu* - 19. *Chặt cây chu, kéo chu* - 20. *Làm nhà chu* - 21. *Đốt nhà chu* - 22. *Săn con Moong Lồ* - 23. *Đánh cá diên, quạ diên* - 24. *Đánh ma Ruộng* - 25. *Đánh ma May, mơ Lang* - 26. *Đưa nhà vua về Đồng chỉ Tam quan Kê chợ* (tức kinh kì, kinh đô).

Về mặt hình thức, hình thức của nó vẫn là hình thức của sử thi Đông Nam Á không có dấu vết của ảnh hưởng bên ngoài. Nếu chịu ảnh hưởng Ấn Độ, nhất định phải xuất hiện những hình tượng trung tâm, đồ sộ, những từ ngữ văn hoa, bóng bẩy. Nếu chịu ảnh hưởng Trung Hoa, nhất định thủ pháp đối xứng chặt chẽ phải xuất hiện trong câu thơ. Cả hai điều này đều hoàn toàn vắng mặt. Không có sự trau chuốt tỉ mỉ. Toàn bộ tác phẩm được xây dựng theo hai thủ pháp là liệt kê và lặp lại, tức là những thủ pháp đơn giản nhất của nghệ thuật ở giai đoạn sơ khai.

Cách xây dựng như vậy có ưu điểm là rất dễ nhớ bởi vì đoạn sau sẽ là sự lặp lại đoạn trước với một vài thay đổi nhỏ. Nó cấp cho tác phẩm tính tiết tấu cần thiết. Đồng thời, biện pháp liệt kê trong mỗi đoạn không bắt người ta phải vận dụng trí tưởng tượng vất vả mà chỉ cần kể lại lần lượt những gì người ta nghĩ đến.

Thí dụ, trong chương mở đầu nói đến tình trạng chưa có gì hết :

Không có đường đi lối lại,

Chưa có đôi cái đôi con...

Thì sang chương sau, khi nói đến chuyện ông Thu Tha, bà Thu Thiên tạo ra muôn vật, chỉ việc nhắc lại mọi chi tiết trên với đôi chút thay đổi :

Đã có đường đi xuống, lối đi lên...

Trong biện pháp lặp lại, tần số lặp lại thường lên đến ba lần. Đây cũng là một biện pháp thông thường của cổ tích. Chẳng hạn để mời người ra trị nước, Mường nước trước mời Dịt Dàng, rồi đến Lang Tà Cái. Hai người đều nhận lời, nhưng đều bị ma đón đường nên không ra được. Cuối cùng lần thứ ba, phải mời đến Lang Cun Cẩn mới trị được ma và cầm đầu bản mường. Biện pháp lặp ba là biện pháp rất thông dụng trong mọi chuyện cổ tích. Biện pháp này có thể tăng lên đến bốn, đến năm lần, như chuyện ở chương XVII *Lấy vợ cho Lang Cun Cẩn* phải có năm người đi hỏi vợ, nhưng bốn người đầu đều thất bại, chỉ đến người thứ năm mới thành công. Nó cũng có thể rút xuống thành hai lần như chuyện đi lấy lửa của chương XII : Viếng Cu Linh được Lang Cun Cẩn sai đến nhà thần lửa là Tà Cầm Cọt để xin lửa về nhưng nửa đường lửa tắt. Sau phải sai Tun Nun đi mới biết được cách làm ra lửa.

Một yếu tố nữa để tổ chức trường ca thành thơ đó là vần. Điều tiêu biểu ở đây, cũng như ở nghệ thuật làm thơ Đông Nam Á, là vần lưng hiệp với vần cuối ở câu trước. Điều này ta bắt gặp không phải chỉ ở văn học Mường mà cả ở văn học Thái, Campuchia, và ở các tộc người ở Trường

Sơn. Nhưng dĩ nhiên vào buổi ban đầu không thể nào có những câu thơ đều đặn như tình hình sau này ở các nền văn học và văn lung không có chỗ đứng nhất định như sau này.

Ta hãy xem lại đoạn đầu 8 câu của chương XVIII nói về chuyện *Lang Cun Cản lấy vợ*. Chữ *Cản* ở câu một hiệp với chữ *mến* ở vị trí thứ bảy của câu hai rồi chữ *chiều* ở cuối câu hai lại hiệp vần với chữ *xiêu* đứng đầu câu ba. Chữ *táo* ở cuối câu ba lại hiệp vần với chữ *cáo* đứng thứ năm ở câu bốn, và cứ thế. Các câu thơ có thể có câu không hiệp vần nhưng văn lung là chủ đạo. Điều này khẳng định sự xuất hiện của thơ lục bát là do một truyền thống trước hết của thơ Việt-Mường và sau đó của thơ Đông Nam Á. Cái vần cứ lùi dần cho đến khi nó dừng lại ở Việt Nam vào chữ thứ sáu trong câu bát để cho số lượng hai vế tuy khác nhau về chữ nhưng vị trí của vần đều nằm ở chữ thứ sáu. Lúc đó lục bát trở thành định hình và đạt đến cái hình thức hoàn mĩ của nó.

Tóm lại, qua *Đê đất đê nước*, chúng tôi đã chứng minh tác phẩm này là tác phẩm mở đầu cho nền văn học Việt-Mường. Và chính vì đặt vấn đề như vậy cho nên chúng tôi đã tìm được những câu giải đáp có hi vọng là xác đáng giải thích được những vấn đề gay cấn mà một nhà văn hóa học không thể không nêu lên khi xét văn hóa Việt Nam. Chính ở đây, ở bản sử thi đồ sộ này, văn hóa Việt Nam đã bắc được cái cầu nối liền văn hóa Việt Nam với văn hóa Đông Nam Á...

(Tạp chí *Văn hóa dân gian*, số 4/1986)

NHỮNG NÉT LOẠI HÌNH CỦA "BÀI CA CHÀNG ĐAM SAN" NHƯ LÀ MỘT TÁC PHẨM ANH HÙNG CA

HOÀNG NGỌC HIỂN

Những nét độc đáo và màu sắc địa phương của *Bài ca chàng Đam San* có thể làm lu mờ những nét loại hình (typologique) anh hùng ca (còn được gọi là *sử thi anh hùng*) của tác phẩm. Đặc biệt, khi người đọc bị ám ảnh bởi những bản anh hùng ca nổi tiếng của văn học thế giới vẫn được nhìn nhận là "mẫu mực" cổ điển.

Thời gian của anh hùng ca là "quá khứ tuyệt đối" (Grot). Một quá khứ tách biệt với thời gian hiện tại (của người kể và người nghe anh hùng ca). Một quá khứ dường như bất cập đối với họ, thuộc một bình diện khác với bình diện cuộc sống hiện tại của họ. Thời gian trong *Bài ca chàng Đam San* mang tính chu kì khép kín. Bài ca mở đầu bằng việc hai chị em Hơ Nhí, Hơ Bhi đi hỏi cưới Đam San và kết thúc cũng bằng việc hai chị em đi hỏi và cưới cháu của Đam San (cũng chính là Đam San đầu thai làm con của chị mình). Bố cục này đồng thời khẳng định tính chất vĩnh cửu của tập tục "nối dây". Tuy nhiên đây là sự vĩnh cửu "hạn chế".

Nhân vật trung tâm của anh hùng ca bao giờ cũng là một con người "hoàn tất" (với ý nghĩa, ở các mặt đều có phẩm giá cao nhất, tuyệt đối) và "toàn vẹn" với ý nghĩa – như đã được nhà bác học Liên Xô Bakhtin nêu lên "giữa bản chất thật của nó và sự biểu hiện bên ngoài của nó không có mấy may sự khác biệt", "quan điểm của nó về bản thân nó trùng hợp hoàn toàn với quan điểm của những người khác về nó..."⁽¹⁾.

Đam San là một nhân vật anh hùng ca. Nó là con người của sự hoàn thiện, hoàn mĩ. Phẩm giá của nó ở tất cả các mặt – sức mạnh cũng như tài năng, đạo đức cũng như ngoại hình đều tương xứng với vị trí hiếm quý của nó – một tù trưởng giàu mạnh.

Đam San có sức mạnh phi thường, Đam San tài giỏi trong hoạt động "anh hùng quân sự" (đánh thắng Mótao Grư, Mótao Moxây, những tù trưởng gian hùng), cũng như trong hoạt động "anh hùng văn hóa" (dạy cho dân làng làm rẫy, đốn cây...). Ngay trong trò chơi, Đam San cũng xuất sắc hơn người (trò đẩy nhau trên thanh gỗ ở chương II). Đam San

lại đẹp, - từ trang phục đến dáng điệu, từ thân hình đến tướng mạo - ngoại hình của nó là hiện thân của sự hoàn mỹ.

Lòng dũng cảm - phẩm chất đạo đức cốt yếu nhất của người anh hùng trong anh hùng ca - ở Đam San có tính chất tuyệt đối. "Đam San hùng cường ngay từ trong lòng mẹ" (tr. 65)⁽²⁾. Và trong suốt đời của nhân vật, phẩm chất hùng dũng bộc lộ trong mọi tình thế : dẫu là lòng bất voi dữ (chương II) hay đón chặt cây thần (chương V), dẫu là giao tranh với kẻ địch gian hùng, hay sẵn sàng tấn công Trời. Và đến tình tiết cuối cùng - chuyến đi bắt Nữ thần mặt trời - phẩm chất này bộc lộ mạnh mẽ và sáng ngời hơn bao giờ hết. Trong những tình tiết trước, Đam San lao vào hành động, không có ý thức về sự hiểm nghèo của tình thế. Lần này Đam Pac Quay đã chí tình can ngăn Đam San : bao chông bẫy, hùm beo trên đường đi... cái chết là cầm chắc... bao tù trưởng khỏe mạnh và cương quyết đã chết chỗ ấy... Nhưng Đam San vẫn quyết tâm "đi tới nơi mình muốn", đến lúc bị Nữ thần mặt trời từ chối, Đam San lên ngựa trở về làng cũ, bất chấp sự ngăn giữ của Nữ thần : "Tôi không cần chết hay sống. Tôi muốn đi ngay" (tr. 82). Sau đó như chúng ta biết, là cái chết bi thảm của người anh hùng. Lòng dũng cảm của Đam San là một phẩm chất tuyệt đối.

"Giữa bản chất thật" của Đam San và "sự biểu hiện bên ngoài của nó" - không có mấy may sự khác biệt. Đây là bằng chứng của tính ngay thẳng mà sự biểu hiện trong hành vi nhân vật càng phổ biến thì tính cách anh hùng ca của nó càng hồn nhiên, trong sáng. Đam San ngay thẳng trong mọi tình huống, ngay cả khi - người đọc hiện đại không khỏi ngạc nhiên - lẽ ra, nên che đậy ý nghĩ thật của mình (chẳng hạn, khi từ biệt Hơ Nhí để đi bắt Nữ thần mặt trời)⁽³⁾. Đam San ngay thẳng trong mọi quan hệ : với những con người trần thế cũng như với thần linh. Mặc dẫu không có những phép thần thiêng và năng lực mầu nhiệm, bằng sự ngay thẳng của mình, Đam San - về mặt nhân cách - sánh ngang với Nữ thần mặt trời. Ngay đối với kẻ thù, Đam San không muốn dùng thủ đoạn tầm thường : "Tao không thềm đâm mày trước lúc mày xuống" (xem tr. 60). Mọtao Moxây - địch thủ của Đam San - cũng là tù trưởng giàu mạnh, vũ thuật không kém phần cao cường, tướng mạo không kém phần oai hùng (lông chân dày... lông mày sắc... con mắt sáng ngời...). Nhưng nhân cách của y thấp hơn hẳn so với người anh hùng của bài ca. Đam San công khai đi bắt Nữ thần mặt trời, còn Mọtao Moxây phải dùng mẹo lừa (giả vờ bỏ quên gươm) để bắt cóc Hơ Nhí. Trong toàn bộ hành vi của Đam San không hề có dụng ý gian xảo, lừa lọc.

“Quan điểm” của Đam San “về bản thân nó” – “trùng hợp hoàn toàn với quan điểm của những người khác về nó”. Đam San hoàn toàn có ý thức về những phẩm giá chân chính và uy tín rộng lớn của mình. “Khắp nơi, từ người Êđú vùng sông lớn, đến người Mônông vùng hạ lưu, từ tây sang đông, kể nào cả gan dám nói Đam San này không phải là một tù trưởng đầu mang khăn kép, vai mang túi da ? (tr. 78). Và khắp nơi, mãi tận vùng xa xôi “giữa Đông và Tây”, ai ai cũng biết và nhìn nhận danh tiếng của Đam San. “Và người ta bàn tán không cùng, bàn rằng Đam San quả thật là tù trưởng oanh liệt, dũng cảm, hùng cường ...” (tr. 65) “... Đến thần linh cũng biết tiếng Đam San. Núi rừng cũng đều biết tiếng ...” (tr. 52). Phù hợp với kết cấu hình tượng nhân vật anh hùng ca, tiếng tăm của Đam San là một bộ phận cốt yếu của hình tượng nhân vật. Trong bài ca, sự thống nhất giữa người anh hùng và cộng đồng – một nét không thể thiếu được ở nhân vật anh hùng ca – chẳng những được biểu hiện qua sự miêu tả những hành động và chiến công tập thể (dầu là đi đánh giặc hay là đi làm rẫy, Đam San hô hào là mọi người hưởng ứng, đón cây thân, Đam San cùng làm với tôi tớ, cùng “uống rượu, ăn thịt” với họ ...) mà còn được khẳng định một cách tuyệt đối ở dư luận quần chúng. Mọi người đều một lòng và hết lời ca ngợi Đam San.

Trong tác phẩm, môtip tiếng chiêng cứ lặp đi lặp lại, xuyên suốt bài ca. Điều này không chỉ phản ánh một đặc điểm sinh hoạt dân tộc. Nó còn có một chức năng nghệ thuật độc đáo. Tiếng tăm của người anh hùng vang lừng khắp nơi cùng với tiếng chiêng : “... Đánh những chiêng kêu vang khắp xứ ! Đánh cho tiếng chiêng vượt qua mái nhà lên tận trời !... cho tất cả chỉ còn lắng nghe tiếng chiêng của Hơ Nhí và Đam San !” (tr. 90). Cùng với tiếng chiêng, thanh thế và danh tiếng của Đam San vang dội núi sông, tràn ngập đất trời, hình tượng của người anh hùng rộng lớn đến khôn cùng.

Đam San còn là một nhân cách toàn vẹn vì cương vị tù trưởng ở nó không chỉ là “vai trò xã hội”, chưa tách ra thành “con người bên ngoài” mà hoạt động tù trưởng của nó phát huy toàn bộ nhân cách của nó. Ngay trong việc đi bắt Nữ thần mặt trời – trong tiềm thức là sự thực hiện ước mơ “người đẹp” của người đàn ông – Đam San cũng hành động với danh nghĩa tù trưởng. Đam San không chỉ nhân danh tù trưởng để trị vì, để ra lệnh và sai bảo, Đam San cũng đón cây, làm rẫy với dân làng, tự tay mình sửa chòi, làm nhà cửa ... Đam San không phải là người thủ lĩnh chỉ biết hô hào, giáp công kẻ thù, khi các tù trưởng khác chùn bước, Đam San là người xông lên trước phá rào.

Chức năng hệ tư tưởng của bố cục và kết thúc tác phẩm là khẳng định cảm hứng phục tùng và phù trợ tập tục “nối dây”. Nhưng xét sự vận động của toàn bộ nội dung “bài ca” thì trong tác phẩm còn có một cảm hứng khác quan trọng hơn : cảm hứng “hoạt động cá tính tự do” (sẽ giải thích ở phần sau).

Những nhân vật đại diện cho loại cảm hứng thứ nhất là Trời và Hơ Nhí (có thể bỏ qua nhân vật Hơ Bhi thực ra chỉ là một cái bóng của người chị). Trời là người phù trợ tập tục “nối dây”. Bốn lần, Trời xuất hiện trong tác phẩm đều có liên quan đến sự thi hành tập tục (mách cho Hơ Nhí trực tiếp đến nhà Đam San đi hỏi, ép Đam San nghiêm chỉnh phục tùng tập tục, cứu nguy cho Đam San – người chồng “nối dây” của Hơ Nhí, cứu sống Hơ Nhí – người vợ của Đam San theo tập tục). Hơ Nhí thì cả hai lần đều hăm dọa nhân danh tập tục đi hỏi chồng. Đặc biệt sự cam kết “nối dây” được Hơ Nhí xem như một sự ràng buộc thiêng liêng không gì xóa bỏ được. Không một sự so sánh nào có thể thuyết phục được Hơ Nhí chọn một người khác, ngoài người phải lấy mình theo tập tục (trong khi ấy Đam San một mực không chịu theo tập tục vì so sánh, thấy người yêu của mình đẹp hơn Hơ Nhí). Hình tượng của hai nhân vật hiện thân cho cảm hứng phục tùng và phù trợ tập tục đã được miêu tả như thế nào? Trời xuất hiện trong tác phẩm không có bóng dáng, hình hài rõ rệt, với vài ba chi tiết sơ sài (chống gậy hèo, cầm ống điếu ...), lời nói nghèo nàn. Trong khi ấy Nữ thần mặt trời, một thần linh khác, lại được miêu tả huy hoàng, lộng lẫy, cử chỉ và lời nói rất mực cao sang. Nữ thần mặt trời xuất hiện và hình ảnh của Trời hoàn toàn bị lu mờ. Hơ Nhí trước sau là vợ của Đam San, không thể không có nhan sắc tương xứng. Tuy nhiên, Hơ Nhí không phải là người đẹp (và trong anh hùng ca, như chúng ta biết, chỉ những phẩm giá tuyệt đối mới có ý nghĩa hệ trọng). Ngoài ra, hình tượng của Hơ Nhí có những vệt hoen ố. Trên đường đi hỏi chồng, Hơ Nhí lằng nhằng với gã bán chiên. Hơ Nhí lại còn bị dân làng Đam San chế nhạo, chê cười “như một con tôi tàn”. Hai chi tiết này đã hạ thấp hẳn nhân vật Hơ Nhí, mặc dù nhan sắc của nó được tô vẽ “hợp chuẩn”. Tóm lại hình tượng của hai nhân vật Trời và Hơ Nhí chẳng tương xứng với chức năng “hệ trọng” của họ là bảo vệ tập tục cổ truyền thiêng liêng. Trong tác phẩm, nhân vật Đam San cuối cùng vẫn phải tuân theo tập tục “nối dây”. Nhưng cảm hứng sôi nổi, mãnh liệt của nhân vật này chính lại là ở tinh thần chống tập tục. Đam San phục tùng tập tục là do “sự can thiệp” của Trời, còn tinh thần phản kháng của nó lại bắt nguồn

từ một tình cảm hết sức thực tại và “trần gian” : Hơ Bia, người yêu của Đam San trẻ hơn và đẹp hơn Hơ Nhí nhiều.

Trong bài ca, Đam San là hiện thân của cảm hứng “hoạt động cá tính tự do” (với tên gọi ước lệ này, chúng tôi muốn nói đến loại hoạt động chủ động, ở ngoài sự chi phối của tập tục và những quyền uy siêu hình khác, nảy sinh từ ý muốn thực tại của con người, từ nhu cầu thực hiện và phát triển nhân cách một cách hợp quy luật). Chính cảm hứng hoạt động này bộc lộ ở Đam San một nhân cách toàn vẹn và hết sức phong phú : Đam San vừa là “anh hùng quân sự” vừa là “anh hùng văn hóa”, là một người tình thâm thiết và một người chồng tình nghĩa, là một tù trưởng giỏi giang, đồng thời là một người lao động cần mẫn, một người chỉ huy có uy tín và một chiến sĩ gan dạ ... cũng chính cảm hứng hoạt động này bộc lộ ở Đam San những phẩm chất làm người cao quý nhất: khí phách anh hùng, ý thức nghĩa vụ, tinh thần cộng đồng, lòng dũng cảm, tính ngay thẳng... Các giá trị nhân đạo cơ bản của bài ca đều bắt nguồn từ cảm hứng này. Trong tác phẩm, tập tục “nối dây” không chỉ là luật tối cao được Trời phù trợ, nó còn là một áp lực mù quáng đè nén cá tính của con người. Đối lập với sức mạnh mù quáng này là sức bật của cá tính tự do tạo nên những chiến công và hành trang hiển hách, trong tác phẩm được miêu tả thành những cánh hào hùng, sôi động khí thế chiến đấu : giao tranh với kẻ thù, chặt đứt “cây thần”, tấn công Trời, giáp mặt Nữ thần mặt trời ... Sức bật của cá tính tự do được kết tinh ở ý chí nhất quán và mãnh liệt của Đam San: “Tôi sẽ đi tới nơi tôi muốn” (tr. 78). Câu nói này vang lên như một niềm tự hào của con người, như một lời thách thức với thần quyền, với những “kẻ thù bốn chân và hai chân”, với tất cả những gì gây trở ngại cho con người trên con đường tự giải phóng. Không thể hiểu câu nói như lời tuyên ngôn của ý chí riêng của nhân vật. Cái “tôi” của Đam San đồng nhất với cái “ta” của cộng đồng thị tộc. Chính đây là ngọn nguồn của sức mạnh phi thường và tài năng lỗi lạc, của nhân cách phong phú và khí phách anh hùng, của lòng nhân ái và ý chí kiên cường mà Đam San – người anh hùng cổ đại của dân tộc Êđê đã có.

Về mặt nội dung tư tưởng, *Bài ca chàng Đam San* cũng có những nét loại hình chung với anh hùng ca Việt mà hai chủ đề nổi bật – như đã được nhà nghiên cứu văn học dân gian Cao Huy Đình xác định – là “chinh phục thiên nhiên để khai sáng văn hóa và chiến đấu chống ngoại xâm, để bảo vệ bộ tộc và địa vực cư trú”⁽⁴⁾. Phải chăng tư tưởng về sức

bật của cá tính tự do chọi lại áp lực mù quáng của tập tục là nét độc đáo quý giá của tác phẩm này ? Nét riêng này lại hết sức cốt yếu, có thể xem đây là một loại hình đặc biệt trong thể loại anh hùng ca. Những phẩm chất cao đẹp của Đam San là những giá trị tinh thần tiêu biểu cho văn hóa nhân bản các dân tộc Tây Nguyên; đồng thời, cũng là những giá trị tinh thần không thiếu được trong nhân cách con người mới Việt Nam. Bài ca đã được đưa vào trường phổ thông. Cần phát huy đầy đủ sức mạnh văn hóa hồn nhiên và tươi trẻ của tác phẩm trong chương trình giáo dục nhân văn cho thế hệ trẻ. Văn hóa nhân bản các dân tộc chịu ảnh hưởng văn minh Hy-La không thể thiếu được *I-li-át*, *Ô-di-xê*, văn hóa nhân bản Việt Nam không thể thiếu được *Bài ca chàng Đam San*.

(Tập bài giảng nghiên cứu văn học,
NXB Giáo dục, 1996).

Chú thích :

- (1) Xem : M. Bakhtin: *Những vấn đề dân tộc học và mỹ học* (tiếng Nga), M, 1975, tr. 475-476.
- (2) Sau những câu được trích dẫn từ *Bài ca chàng Đam San*, NXB Văn hóa dân tộc, Hà Nội, 1977, chúng tôi chỉ nêu số trang.
- (3) Thấy Đam San ra đi, Hơ Nhí hỏi chồng đi đâu và Đam San nói thật với vợ là đi hỏi thần Mặt trời. Những người hiện đại chúng ta, giả như định đến nhà một người bạn gái, lúc ra đi vợ có hỏi đi đâu, chắc sẽ trả lời là "đi họp".
- (4) Cao Huy Đình : *Có một nguồn huyền thoại và sử thi anh hùng Việt cổ*, báo Thống Nhất, 23 / 3 / 1974.

TRUYỆN CỔ TÍCH

CHU XUÂN DIỄN

Một trong những thể loại văn học dân gian quan trọng và được phổ biến rộng rãi là truyện cổ tích. Khái niệm “truyện cổ tích” có một nội dung khá rộng, thường dùng để chỉ nhiều loại truyện khác nhau về đề tài và cả về phương pháp sáng tác. Khác nhau về đề tài như các loại truyện về loài vật, truyện về các nhân vật dũng sĩ, hoặc các nhân vật có những khả năng phi thường về trí tuệ, về sức khỏe, truyện về số phận các nhân vật có địa vị thấp kém trong gia đình và xã hội... Khác nhau về phương pháp sáng tác như các loại truyện thần kì, truyện hiện thực. Vì vậy đã có khó khăn trong việc xác định cho khái niệm “truyện cổ tích” một nội dung thật chặt chẽ. Trong hàng loạt định nghĩa đã có về truyện cổ tích, có thể nêu lên mấy nội dung nói chung ít nhiều đã có sự thống nhất như sau :

1. Truyện cổ tích đã nảy sinh từ trong xã hội nguyên thủy, do đó có những yếu tố phản ánh quan niệm thần thoại của nhân dân về các hiện tượng tự nhiên và xã hội và có ý nghĩa ma thuật. Song truyện cổ tích phát triển chủ yếu trong xã hội có giai cấp nên chủ đề chủ yếu của nó là chủ đề xã hội, phản ánh nhận thức của nhân dân về cuộc sống xã hội muôn màu muôn vẻ với những xung đột đặc trưng cho các thời kì lịch sử khi đã có chế độ tư hữu tài sản, có gia đình riêng, có mâu thuẫn giai cấp và đấu tranh giai cấp.

2. Truyện cổ tích biểu hiện cách nhìn hiện thực của nhân dân đối với thực tại, đồng thời nói lên những quan điểm đạo đức, những quan niệm về công lí xã hội và ước mơ về một cuộc sống tốt đẹp hơn cuộc sống hiện tại.

3. Truyện cổ tích là sản phẩm của trí tưởng tượng phong phú của nhân dân, và ở một bộ phận chủ yếu, yếu tố tưởng tượng thần kì tạo nên một đặc trưng nổi bật trong phương thức phản ánh hiện thực và ước mơ.

Ở loại truyện cổ tích về loài vật, có sự kết hợp những điều quan sát hiện thực về các con vật với trí tưởng tượng nhân cách hóa giới tự nhiên. Loại truyện này thời cổ xưa ở dân tộc nào cũng có. Ở Việt Nam, tính chất cổ xưa của loại truyện về loài vật đã bị pha trộn với khuynh hướng

của người đời sau mượn truyện loài vật để nói về xã hội loài người, do đó giữa loại truyện này với truyện ngụ ngôn có những trường hợp không có sự phân biệt thật rạch ròi.

Loại truyện cổ tích thần kì cũng có nhiều yếu tố cổ xưa có liên quan đến những quan niệm thần thoại và tín ngưỡng của con người thời thị tộc, bộ lạc. Thí dụ những mẫu đề “người bỏ lột vật” (như trong các truyện *Sọ Dừa*, *Lấy chồng Dê*, *Lấy vợ Cóc*) và “người chết đi sống lại trong kiếp loài vật hoặc cây cỏ” (như trong truyện *Tấm Cám*), có liên quan với quan niệm vạn vật hữu linh và tín ngưỡng vật tổ. Hay như mẫu đề “nộp mạng người định kì cho một con vật đã thành tinh” (như trong truyện *Thạch Sanh*), có liên quan với tín ngưỡng và nghi lễ hiến tế v.v... Những yếu tố của quan niệm thần thoại và tín ngưỡng cổ ấy một mặt đã có sự pha trộn với các quan niệm tôn giáo của xã hội có giai cấp (như Phật giáo, Đạo giáo...), mặt khác lại có ý nghĩa xã hội và thẩm mĩ, phản ánh những nét tiêu biểu trong quan hệ với thực tại của con người thời kì xã hội có giai cấp. Cho nên tuy truyện cổ tích thần kì có những yếu tố liên quan với thần thoại hoặc kể thừa thần thoại, song nội dung chính của truyện cổ tích thần kì là đời sống xã hội của con người và số phận của con người trong xã hội có giai cấp. Nhân vật trung tâm của truyện cổ tích thần kì là những người mồ côi, người con riêng, người em út, người đi ở, người làm thuê và người lao động nghèo khổ nói chung... Những nhân vật ấy là nạn nhân của chế độ tư hữu tài sản, của chế độ gia đình phụ quyền, và của chế độ xã hội có giai cấp.

Truyện cổ tích thần kì đã miêu tả những nhân vật bất hạnh ấy theo khuynh hướng lí tưởng hóa. Đó là những con người tuy ở vào những địa vị bị rẻ rúng trong gia đình và xã hội nhưng lại có phẩm chất đạo đức tốt đẹp, có tài năng, đôi khi có những tài năng phi thường. Đó là những con người vừa đẹp nét lại vừa đẹp người, và ở một số truyện (như truyện *Sọ Dừa*, *Lấy vợ Cóc*...) tuy lúc đầu xấu xí, dị dạng, nhưng cuối cùng bao giờ cũng trở thành người đẹp tương xứng với tài năng và phẩm chất của mình. Theo lôgic của truyện cổ tích thần kì, những con người như thế phải được hưởng một cuộc sống tốt đẹp. Cho nên khi miêu tả những điều thiệt thòi, nỗi đau khổ, bước đường gian truân mà họ phải trải qua, bao giờ truyện cũng dẫn đến một kết thúc tốt đẹp: từ những con người nghèo khổ, bị rẻ rúng, bị coi thường, họ trở thành những người giàu sang, phú quý hoặc được giữ quyền cao chức trọng trong xã hội. Một kết cục như thế là không tương ứng trong thực tế xã hội có giai cấp. Cho nên truyện cổ tích đã phải nhờ đến các yếu tố thần kì như nhân vật thần kì (Tiên, Bụt...), vật thần kì (chim thần, gậy thần, cây đàn kì diệu...) hoặc sự biến hóa thần kì (chết đi sống lại, vật biến thành người...), can thiệp vào cốt

truyện để có thể từ việc miêu tả hiện thực cuộc sống (số phận đau khổ của nhân vật) dẫn đến được một kết cục có tính chất ước mơ (sự đổi đời của nhân vật).

Trong truyện cổ tích thần kì, loại nhân vật phản diện tiêu biểu cho cái xấu và cái ác trong xã hội. Loại nhân vật này được miêu tả theo cách hoàn toàn tương phản với loại nhân vật chính diện. Nhân vật phản diện cũng thường mang tính chất xã hội - cụ thể như nhân vật chính diện. Đó là nhân vật người di ghẻ, người anh cả, tên lái buôn, ông chủ, viên quan..., tức những nhân vật giàu có và có quyền thế trong gia đình và xã hội. Đôi khi nhân vật phản diện mang tính cách siêu nhiên như đại bàng, măng xà, yêu quái..., tượng trưng cho những lực lượng tự nhiên hoặc xã hội thù địch với con người. Nếu như việc miêu tả lí tưởng hóa về nhân vật thiện - nhân vật chính diện - và về số phận của nhân vật thiện là biểu hiện của khuynh hướng dân chủ, thì việc miêu tả nhân vật ác - nhân vật phản diện - và sự trừng phạt đối với nhân vật ác là biểu hiện của khuynh hướng phê phán xã hội, hai khuynh hướng ấy đã tạo nên giá trị chủ yếu về nội dung tư tưởng của loại truyện cổ tích thần kì.

Trên cơ sở những đặc điểm chung về hiện thực xã hội được phản ánh, về cách hình dung hiện thực và về các khuynh hướng tư tưởng trên đây, trong truyện cổ tích thần kì đã hình thành một số cốt truyện phổ biến. Tập hợp những truyện có cùng chủ đề và cốt truyện tương tự như nhau, được gọi là kiểu truyện. Thí dụ kiểu truyện *Tấm Cám* ở Việt Nam gồm có các truyện *Tấm Cám* của người Việt, truyện *Tua Gia - Tua Nhi* của người Tày, truyện *Ý Uời-Ý Noong* của người Thái, truyện *Gấu Nà* của người Mèo, truyện *Goliu-Golát* của người Xorê, truyện *Ủ và Cao* của người Hơrê, truyện *Chiếc giày vàng* của người Chăm... Thuộc kiểu truyện này, ở các nước Đông Nam Á có truyện *Con cá vàng* của người Thái Lan, truyện *Néang Cantóc* của người Khome, truyện *Con rùa vàng* của người Miến Điện... Những truyện trên cũng được xếp vào cùng một kiểu truyện phổ biến trên thế giới mà các nước phương Tây gọi là kiểu truyện *Cô Tro bép*. Hay như kiểu truyện *Người lấy vật* ở Việt Nam gồm có các truyện *Sọ Dừa*, truyện *Lấy vợ Cóc*, truyện *Lấy chồng Dè*... của người Việt, truyện *Chàng Bâu* của người Mường, truyện chàng *Cadác* của người Thái, truyện *Ếch lấy con vua* của người Mèo, truyện *Chàng Lợn* của người Gia Rai và rất nhiều truyện cùng kiểu ở các dân tộc khác và các nước khác nữa v.v... Các kiểu truyện ấy cùng với nhiều kiểu truyện khác ở Việt Nam như kiểu truyện *Sự tích trâu cau*, kiểu truyện *Hai anh em và đảo vàng*, kiểu truyện *Thạch Sanh* (tức kiểu truyện chính của truyện cổ tích thần kì Việt Nam, phản ánh những nét tiêu biểu của hiện thực xã hội Việt Nam thời xưa, chứa đựng một cách tập trung những truyền thống sáng tác chủ yếu của

loại truyện cổ tích thần kì Việt Nam, đồng thời cũng thể hiện được một cách rõ ràng hơn cả tính quốc tế của loại truyện này).

Bên cạnh loại truyện cổ tích thần kì, còn có loại truyện cổ tích hiện thực. Nội dung phản ánh của truyện cổ tích hiện thực cũng là những xung đột trong quan hệ gia đình và xã hội thời kì xã hội có giai cấp. Song nếu như ở truyện cổ tích thần kì, diễn biến số phận của nhân vật được lái theo hướng ước mơ ảo tưởng của nhân dân, thì ở truyện cổ tích hiện thực, diễn biến số phận của nhân vật về cơ bản tương ứng với diễn biến của cuộc sống hiện thực hơn. Một trong những biểu hiện rõ rệt về sự khác nhau này có thể thấy trong phần kết thúc của cốt truyện. Truyện cổ tích thần kì bao giờ cũng kết thúc có hậu. Kết thúc số phận của nhân vật bất hạnh trong truyện cổ tích hiện thực thường không đẹp dễ như vậy. Thí dụ trong truyện *Người thiếu phụ Nam Xương*, người vợ bị chồng nghi oan là đã không trung thành trong thời gian chồng xa nhà lâu ngày, đã tự tử chết. Hay như trong truyện *Sự tích chim hít cô*, hai cô cháu nghèo khổ đã chết đói trong một hoàn cảnh bi thảm. Tuy ở truyện sau này, vẫn còn yếu tố thần kì : người cháu sau khi chết đi đã biến thành con chim hít cô, nhưng ý nghĩa của yếu tố thần kì ở đây đã khác với yếu tố thần kì trong truyện cổ tích thần kì; ở truyện cổ tích thần kì, nó có ý nghĩa của một yếu tố trợ lực giúp con người đạt tới những ước mơ không thể thực hiện trong đời sống thực tế, còn ở truyện cổ tích hiện thực, nó chỉ có tác dụng nhấn mạnh ý nghĩa của một sự kiện hiện thực. Vì vậy trong truyện cổ tích hiện thực, có rất ít hoặc thường là không có yếu tố thần kì. Truyện cổ tích hiện thực phản ánh cái nhìn thực tế hơn của nhân dân về cuộc sống, do đó truyện cổ tích hiện thực cũng thường không miêu tả hiện thực theo những cái khuôn cốt truyện có sẵn như ở truyện cổ tích thần kì.

Ở Việt Nam, truyện cổ tích đã được ghi chép khá sớm. Từ thế kỉ XV, một số truyện đã được biên soạn và giới thiệu trong quyển *Lĩnh Nam chích quái*. Trước Cách mạng tháng Tám, tập truyện cổ tích có dung lượng phong phú hơn cả là tập *Truyện cổ nước Nam* gồm 2 tập (xuất bản lần đầu năm 1928) của Nguyễn Văn Ngọc. Sau Cách mạng, việc sưu tầm, giới thiệu và nghiên cứu truyện cổ tích Việt Nam rất được chú ý. Hàng loạt công trình biên soạn, nghiên cứu truyện cổ tích các dân tộc đã được xuất bản, như *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam* (5 tập); *Truyện cổ dân tộc Mèo*, *Truyện cổ Vân Kiều*, *Truyện cổ Bana*, *Truyện cổ các dân tộc thiểu số miền Nam*, *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của truyện cổ tích Việt Nam qua truyện Tám Cám v.v...*

(Theo *Từ điển Văn học*, tập II, Sách đã dẫn)

NHÂN VẬT LÍ TƯỜNG VÀ CỐT TRUYỆN CỦA TRUYỆN CỔ TÍCH THẦN KÌ

NGUYỄN TẤN PHÁT - BÙI MẠNH NHỊ

Có lẽ trong lịch sử sáng tác nghệ thuật của loài người, khó có thể gặp loại tác phẩm nào có kết cấu trong sáng, giản dị, dễ nhớ, dễ thuộc, tình tiết phong phú nhưng cách sắp xếp lại có nề nếp, tuân theo một trật tự nghiêm ngặt như cổ tích thần kì.

Cốt truyện của truyện cổ tích thần kì thường có ba phần : phần mào đầu, phần diễn biến và các tình tiết, sự việc theo trình tự tăng tiến của xung đột và phần kết thúc. Đây là cái sườn cơ bản của phần lớn tác phẩm. Tuy nhiên, cũng cần thấy là một số truyện, mà thường là những truyện rất có giá trị, cốt truyện phát triển có phần phức tạp hơn. Ở những truyện này, cốt truyện không dừng lại khi nhân vật giành được phần thưởng lớn. Bởi vì, tuy giành được phần thưởng nhưng kẻ thù vẫn tồn tại, tiếp tục các thủ đoạn tàn ác. Và nhân vật chính lại phải tiếp tục cuộc chiến đấu của mình cho đến khi xóa sạch mầm mống của tội ác. Đó là những trường hợp như cô Tấm phải tiếp tục chiến đấu sau khi đã trở thành hoàng hậu, cô con gái út trong *Sọ Dừa* vẫn bị những người chị lừa gạt khi đã thành bà trạng... Song, tính ổn định của cốt truyện không vì thế mà bị phá vỡ. Hơn nữa, sự mở rộng các tình huống như trên ở một số tác phẩm chỉ là sự gia tăng của phần xung đột trong cốt truyện mà thôi.

Sự xuất hiện và phát triển của nhân vật lí tưởng trong truyện cổ tích thần kì thể hiện ở những đặc điểm sau đây :

I. NGUỒN GỐC XUẤT THÂN VÀ CUỘC ĐỜI ĐAU KHỔ CỦA NHÂN VẬT

Sau phần mào đầu có tính chất công thức nói về thời gian, không gian, đưa ra đôi nét đại thường về bức tranh thiên nhiên và đời sống ở một thế giới nào đó, kéo người nghe khỏi dòng đời hàng ngày để bước vào một thế giới rất kì ảo, xa xưa ... truyện cổ tích thần kì bắt đầu giới thiệu với người nghe nguồn gốc xuất thân và cuộc đời đau khổ của nhân vật lí tưởng. Nhân vật hiện ra, mang ngay những đặc điểm của kiểu truyện và bước vào dòng vận động thông thường của cốt truyện.

Người mồ côi, người em út, người mang lốt xấu xí, chàng ngọc ... đó là những kiểu nhân vật phổ biến trong truyện cổ tích thần kì. Thật ra thì tất cả các nhân vật này đều có những nét chung thuộc phẩm chất của người lao động : thật thà, hiền lành, chất phác. Những nhân vật dũng sĩ, những nhân vật xuất thân từ tầng lớp trên cũng có thể được coi là nhân vật lí tưởng của nhân dân, khi mang những phẩm chất chung ấy.

Tên gọi của các nhân vật lí tưởng ở kiểu truyện này phụ thuộc vào:

a) *Những đặc điểm, phẩm chất bên ngoài và bên trong của chúng :*

Cụ thể đó là đặc điểm về hình dạng, về sức mạnh thể lực, về đạo đức : Sọ Dừa, nàng Cóc, nàng Út ống tre, anh Húc núi, anh Vít ngọn cây đa, anh Vật voi, anh Siêng ...

b) *Địa vị, hoàn cảnh sống, nghề nghiệp của nhân vật trong gia đình và ngoài xã hội :* người em út, người mồ côi, anh trai cày...

Như vậy, tên nhân vật có thể là danh từ riêng hoặc danh từ chung. Nhưng dù là loại danh từ nào, nó cũng không mang tính xác thực lịch sử như tên của nhiều nhân vật trong truyền thuyết lịch sử. Điều này do đặc trưng thể loại quy định. Một đặc trưng quan trọng của truyện cổ tích thần kì là hư cấu, của truyền thuyết lịch sử là bám sát các sự kiện, nhân vật đã tồn tại trong quá khứ. Nói như thế không có nghĩa rằng tên nhân vật của truyện cổ tích thần kì hoàn toàn không chứa đựng ý nghĩa gì. Những cái tên ấy thường có chức năng tô đậm đặc điểm nhân vật, nội dung tác phẩm, gia tăng ý nghĩa xã hội của truyện, gây những ấn tượng sâu sắc cho người nghe.

Nguồn gốc xuất thân và cuộc đời của các nhân vật lí tưởng đều có những điểm rất giống nhau. Tất cả đều sống lẻ loi, không tài sản, không nơi nương tựa, có địa vị thấp kém, bị thua thiệt và bị ức hiếp. Nhân vật thiếu một cuộc sống gia đình bình thường, bị ruồng bỏ và bị đẩy vào cảnh sống cô cút. Những mẹ dì ghẻ, những người anh, những lão phú ông tham lam, xảo quyệt đã lừa dối, bóc lột sức lao động, tài sản của các nhân vật và dè bủ, khinh miệt, hắt hủi, tìm mọi cách giết hại họ. Sự tủi cực của nhân vật nhiều khi còn biểu hiện cả ở hình hài quái dị, xấu xí, y phục rách rưới. Truyện cổ tích thần kì đã mô tả tới mức triệt để những gì nhân vật lí tưởng phải chịu đựng và đã chỉ ra bằng hình tượng nghệ thuật, những thủ đoạn ức hiếp, bóc lột của các lực lượng thù địch, những nguyên nhân xã hội làm cho các nhân vật phải chịu nhiều đau khổ, oan trái.

Số phận các nhân vật lí tưởng phản ánh thực trạng xã hội thời kì truyện cổ tích thần kì nảy sinh, phát triển. Xuất hiện khi chế độ thị tộc nguyên thủy tan rã, truyện cổ tích thần kì đã biểu hiện quá trình phân hóa xã hội, quá trình xuất hiện những lực lượng áp bức và các hình thức mâu thuẫn giai cấp.

Sự giới thiệu nguồn gốc xuất thân và cuộc đời đau khổ của nhân vật lí tưởng như trên biểu hiện khuynh hướng dân chủ và giá trị hiện thực của truyện cổ tích thần kì. Nhân dân nhận thức sâu sắc địa vị, số phận của mình, đã lên tiếng chống lại những bất công xã hội, bảo vệ truyền thống dân chủ thị tộc. Đây là bản cáo trạng xã hội đầu tiên chứa đựng ý nghĩa nhân văn sâu sắc mà sau này sẽ được tiếp tục phát triển trong các hình tượng và các thể loại văn học dân gian khác. Về mặt nghệ thuật, sự giới thiệu nguồn gốc xuất thân và cuộc đời đau khổ, tủi cực của nhân vật như thế đã giúp cho truyện cổ tích thần kì tạo ra được những tình huống, hoàn cảnh giống với cuộc đời thật, kêu gọi, đánh thức ở người nghe sự đồng cảm sâu sắc và tình cảm giai cấp tự nhiên, mở ra những tình huống cần thiết để các nhân vật lí tưởng bộc lộ phẩm chất, tài năng và chiến công của mình.

II. ĐẠO ĐỨC, TÀI NĂNG VÀ CHIẾN CÔNG CỦA NHÂN VẬT

Sau phần mào đầu và giới thiệu hoàn cảnh xuất thân, cuộc đời của nhân vật, truyện cổ tích thần kì hướng mục tiêu chủ yếu vào việc mô tả đạo đức, tài năng, chiến công của chúng. Phần lớn dung lượng tác phẩm dành cho phần này. Chức năng của nó rất quan trọng vì những xung đột cơ bản trong cốt truyện được triển khai ở đây. Đây cũng là phần gây hồi hộp, hứng thú nhất cho người nghe.

Chiến công của nhân vật lí tưởng được tạo bởi đạo đức, tài năng. Tất nhiên, để giành được chiến công, nhiều khi nhân vật phải có sự giúp đỡ của các yếu tố thần kì. Song, chủ yếu nhân vật phải mang đạo đức, tài năng của nhân dân. Đây cũng là điều kiện để nó nhận được sự giúp đỡ thần kì của các lực lượng phù trợ.

Có truyện, nhân vật mang đạo đức chỉ trải qua một lần thử thách, có truyện nhân vật phải đối diện nhiều lần trước các tình huống trắc trở. Những thử thách đối với nhân vật thể hiện ở nhiều dạng. Chẳng hạn:

- Nhân vật được thử thách về lòng tốt hoặc sự trung thực : Tiên, Bụt giả đóng vai người hành khất rách rưới xin nước uống (hoặc cơm ăn); các con vật cầu xin nhân vật giúp đỡ...

- Nhân vật được giao nhiệm vụ khó khăn : giải một câu đố hiểm hóc; cứu công chúa; đi tìm báu vật bị mất của vua; dẹp tan quân giặc...

- Nhân vật trải qua cuộc thi tài : nhà vua kén rể có tài thiện xạ; nhà vua hứa gả công chúa cho ai cứu được công chúa khỏi cầm; hoàng tử muốn lấy người xinh đẹp có tài nấu nướng, khâu vá; công chúa muốn lấy chàng trai khỏe nhất...

- Nhân vật giao tranh với kẻ thù đối kháng : kẻ thù có thể là người (tên vua hung ác, mục lái buôn xảo quyệt...), có thể là sinh thể thần kì (rắn, xà tinh, đại bàng...).

Nhân vật lí tưởng luôn luôn được đối chiếu, so sánh với kẻ thù đối kháng về đạo đức, tài năng. Biện pháp tương phản được truyện cổ tích thần kì sử dụng như là một hình thức nghệ thuật quan trọng, đã góp phần đặc lực vào việc triển khai cốt truyện, xây dựng nhân vật và chủ đề tác phẩm. Một loạt đặc điểm của nhân vật đã tô đậm mức quyết liệt của sự đối lập giữa các tuyến nhân vật. Một là, đại bộ phận tính cách nhân vật trong truyện cổ tích thần kì đều ở dạng tĩnh. Rất rạch ròi, nhân vật chỉ có thể thuộc về một trong hai cực của đạo đức : tốt hoặc xấu. Hầu như không thể tìm thấy sự "đổi chỗ", sự giằng co giữa cái tốt và cái xấu ở từng nhân vật. Hai là, ở nhân vật truyện cổ tích thần kì nói riêng, folklore nói chung, mặt khái quát đậm hơn mặt cá thể, cái chung mang bản chất xã hội lấn át cá tính. Do đó, trực tượng phản giữa các nhân vật chính là sự xung đột giữa hai cực của đạo đức, giữa cái thiện và cái ác, ánh sáng và bóng tối.

Tính chất tương phản giữa các nhân vật biểu hiện qua hành động của chúng và *điều tiết sự lặp lại các tình huống cốt truyện* : Thường gặp nhất là sự lặp lại ba lần : nhân vật phải qua ba lần thi tài, ba lần mục phù thủy đánh lừa nhân vật; nhân vật bắn phát tên thứ ba mới diệt được đại bàng, nhân vật phải qua ba vương quốc. Việc truyện cổ tích thường hay sử dụng con số ba và con số bảy, con số chín chắc chắn là có liên quan tới những vấn đề dân tộc học mà trong bài này chúng tôi chưa có điều kiện tìm hiểu. Chỉ xin nêu một giả thiết về con số ba : phải chăng nhân dân sử dụng nó như một con số ước lệ để chỉ số lượng (nhiều) những khó khăn mà nhân vật phải trải qua liên tiếp. Và trong dân gian, đó là con số biểu hiện sự may mắn, vì vậy, ở truyện cổ tích thần kì, đến lần thử thách cuối cùng, lần thứ ba, nhân vật đã giành được thắng lợi trọn vẹn.

Trở lại vấn đề, sự lặp lại như thế đã làm chững cốt truyện mang tính cân đối, tạo ra "phép tu từ" cho lời kể, làm chậm hành động lại để

kích thích sự hồi hộp của người nghe. Mỗi lần lặp lại tình huống cốt truyện đều kèm theo thứ hạng tăng dần về *số lượng* và *chất lượng* các chi tiết, vì thế truyện cổ tích không đơn điệu, máy móc.

Xung đột giữa hai tuyến nhân vật diễn ra trong xu thế phát triển. Kẻ thù đối kháng luôn tìm cách gây hại, chiếm đoạt những thành quả, do đạo đức, tài năng của nhân vật lí tưởng tạo nên. Hành động của nó biểu hiện ở một số quá trình và một số dạng tiêu biểu sau⁽¹⁾:

- *Kẻ thù đối kháng tiến hành dò la*: vợ chồng người anh dò hỏi vì sao người em bỗng trở nên giàu có, mẹ con mù đi ghê dò hỏi vì sao cô gái mồ côi bỗng trở nên xinh đẹp khác thường, tên vua (hoặc tù trưởng) hung ác dò la, tìm cách cướp người vợ xinh đẹp của người nông dân nghèo...

- *Kẻ thù đối kháng tìm cách đánh lừa nhân vật lí tưởng*: mẹ con mù đi ghê ba lần đánh lừa Tấm; Lý Thông đánh lừa Thạch Sanh đi canh miếu thờ và xuống hang cứu công chúa; lão nhà giàu vờ hứa gả con gái cho anh trai cày để bóc lột sức lao động...

- *Kẻ thù đối kháng giam hãm hoặc giết nhân vật và đánh tráo, cướp công*: mẹ con mù đi ghê giết Tấm, Lý Thông cướp công giết chằn tinh và cướp công giết đại bàng cứu công chúa của Thạch Sanh; những người chị giết vợ Sọ Dừa để muốn thế làm bà trạng...

Hành động của kẻ thù đối kháng rất đa dạng. Một số biểu hiện nói trên chỉ có ý nghĩa tiêu biểu nhất định về mặt hình thái mà thôi.

Khó khăn, trắc trở do kẻ thù đối kháng gây ra mỗi lúc một phức tạp; và do vậy, thử thách sau bao giờ cũng khó khăn hơn thử thách trước. Những nhân vật lí tưởng bao giờ cũng vượt qua và giành được thắng lợi nhờ đạo đức, lòng dũng cảm, sự thông minh mẫn tiệp của mình và sự phù trợ của các yếu tố thần kì giúp đỡ nhân vật. Yếu tố thần kì vừa có ý nghĩa tư tưởng, vừa có ý nghĩa nghệ thuật.

Yếu tố thần kì trong truyện cổ tích chia làm ba nhóm: *Nhóm thứ nhất*, giúp đỡ nhân vật lí tưởng. Để khẳng định ước mơ của mình và chỉ ra sự chiến thắng tất yếu của những đạo đức cao thượng, trong một xã hội mà con người chân chính gần như bị tước đoạt hết mọi quyền lợi, sự độc đoán và áp bức là thống trị, nhân dân cần đến sự kì ảo để trao cho chính nghĩa những sức mạnh phi thường. Do vậy, yếu tố kì diệu thuộc nhóm này đã làm "ấm" không khí của truyện cổ tích, đưa lại cho người

(1) Có thể tham khảo thêm: V.I. Prôp, *Hình thái học của truyện cổ tích*, L., 1928.

nghe cảm giác yên tâm đối với nhân vật của mình. *Nhóm thứ hai* giúp kẻ thù đối kháng. Trí tưởng tượng dân gian không ngần ngại tạo nên các nhân vật quái đản, bởi vì đấu tranh chống lại chúng là nhiệt tình hành động của nhân vật lí tưởng. *Nhóm thứ ba* mang màu sắc trung tính : ở trong tay nhân vật lí tưởng thì có tác dụng tốt, rơi vào tay kẻ thù sẽ gây tai họa; hoặc khi nhân vật vi phạm điều cấm kị, nó cũng phản tác dụng. Cần chú ý rằng sức mạnh của yếu tố kì diệu giúp nhân vật lí tưởng luôn chiến thắng nhân vật phản diện. Bên trong cái tự do tưởng tượng của thế giới truyện cổ tích, có những quy luật rất nghiêm ngặt. Kẻ thù càng khủng khiếp, tàn bạo bao nhiêu thì sự chiến thắng của nhân vật lí tưởng đối với chúng càng rực rỡ bấy nhiêu. Nhân dân đã tạo những tình huống khó khăn nhất để nhân vật của mình vượt qua. Trong thế giới kì diệu, các nhân vật lí tưởng đã chiến thắng : ước mơ, niềm tin, đạo lí của nhân dân đã thắng. Với trực cảm nghệ sĩ tinh nhạy, M. Gorki nhận xét rất xuất sắc rằng : "Tôi càng lớn lên thì càng thấy sự khác nhau rõ rệt giữa truyện cổ tích với cuộc sống tẻ nhạt, nghèo nàn, đầy tiếng thở than của những người tham lam không cùng và đầy lòng ghen tị đến thành bản năng. Trong các truyện cổ tích, người ta bay trên không trung, ngồi lên tấm thảm biết bay, đi hia bảy dặm, phục sinh những người đã chết bằng cách rắc nước thần lên họ, trong một đêm thôi cũng xây dựng được những lâu đài, và nói chung, truyện cổ tích đã mở ra trước mắt tôi cánh cửa sổ để trông vào một cuộc sống khác - trong đó có một lực lượng tự do không biết sợ nào đó đang tồn tại và hoạt động, mơ tưởng tới một cuộc đời tốt đẹp hơn".

Như vậy, phần miêu tả những xung đột trong truyện cổ tích thần kì, về cơ bản, chính là sự giới thiệu, mô tả đạo đức, tài năng của nhân vật lí tưởng để thực hiện mơ ước của nhân dân. Mĩ học folklore trong truyện cổ tích thần kì là mĩ học của tâm hồn và đạo đức. Nhân dân lí giải mâu thuẫn xã hội dưới góc độ luân lí, đạo đức là chủ yếu, chưa thấy rõ được rằng nguồn gốc của những mâu thuẫn ấy là sự đối kháng giai cấp cực kì gay gắt trên mọi lĩnh vực của đời sống. Trình độ nhận thức xã hội của nhân dân biểu hiện cụ thể ở việc chọn lọc, xây dựng đạo đức, tài năng của nhân vật lí tưởng để đối lập với những đặc điểm của kẻ thù đối kháng. Xung đột trong truyện cổ tích thần kì là xung đột giữa sự tốt bụng và thói gian tham, giữa sự hiền lành, chất phác và sự xảo quyệt, tàn bạo, lòng chung thủy và sự phản bội, trí thông minh và sự ngu ngốc... Với đạo đức, tài năng của mình, nhân vật lí tưởng đã đem lại cho người nghe không chỉ niềm đồng cảm, thương yêu, mà cả sự cảm phục và niềm tin vào con người, vào tương lai, ước mơ của nhân dân về công lí xã hội, sự

“trở nên” tốt đẹp hơn đã được gửi gắm vào những nhân vật lí tưởng, vừa thâm kín, vừa mãnh liệt. Truyện cổ tích thần kì là bài ca hướng tới tương lai, hướng tới những con người hoàn hảo. Đạo đức, sức khỏe, tài năng, trí thông minh – nhân vật lí tưởng có tất cả những phẩm chất cần thiết của nhân dân lao động để thực hiện một sự đổi đời...

III. NHỮNG PHẦN THƯỞNG DÀNH CHO NHÂN VẬT

Trong truyện cổ tích thần kì, nhân dân luôn chăm chú theo dõi nhân vật lí tưởng của mình và dành cho nó những phần thưởng xứng đáng.

Trong khi nói đến phần thưởng cho nhân vật lí tưởng, như một quán tính, chúng ta nghĩ ngay đến cái kết thúc có hậu của câu chuyện. Điều đó là đúng, song chưa đủ. Cái kết thúc có hậu với phần thưởng cuối cùng cho nhân vật lí tưởng chỉ là biểu hiện tập trung ở mức cao nhất giá trị của một loạt những phần thưởng khác mà nhân vật đã đạt được nhờ phẩm chất, tài năng và đạo đức của mình.

Phần thưởng cho nhân vật lí tưởng biểu hiện ở nhiều hình thức khác nhau trong hai giai đoạn.

1. Trong quá trình nhân vật khắc phục hàng loạt trở ngại để đi gần đến kết cục của truyện.

Sau mỗi lần khắc phục được một trở ngại, nhân vật đều được trao tặng một phần thưởng xứng đáng. Phần thưởng có thể là những vật kì ảo như con ngựa, con chim, con dao, thanh gươm, cung tên thần, đôi giày, cây gậy đầu sinh đầu tử, viên ngọc ước, ống sáo kì diệu... Phần thưởng cũng có khi là khả năng biến hóa kì diệu để có thể chiến thắng kẻ thù.

Đối tượng trao tặng phần thưởng thường là những con vật trả ơn vì được cứu mạng, những thần, tiên, bụt sau khi đã cảm nhận được lòng tốt hoặc sự oan ức của nhân vật, những ông vua, những nàng công chúa ở mãi tận vương quốc xa xôi nào đó, miễn phục đạo đức, tài năng của nhân vật.

Có bao nhiêu phần thưởng là có bấy nhiêu mơ ước, khát vọng của nhân dân. Phần thưởng do đó là dấu hiệu của ước mơ. Và ước mơ được cụ thể hóa trong phần thưởng.

Để có phần thưởng, nhân vật trước hết phải có đạo đức, tài năng, phẩm chất phù hợp với quan niệm của nhân dân. Nhân vật phản diện ở tuyến đối lập không bao giờ nhận được phần thưởng, mặc dù sau đó, do thủ đoạn lừa gạt xảo trá của chúng, hoặc do nhân vật chính vi phạm những điều cấm kị mà phần thưởng có thể lọt sang tay chúng.

Phần thưởng có thể được chuyển giao trực tiếp cho nhân vật hoặc có thể được chỉ dẫn để nhân vật tự tìm lấy (những lời Bụt dặn Tấm; Tiên ông dặn chàng trai tìm cây tre trăm mắt đốt và câu thần chú...).

Phần thưởng đến với nhân vật cũng không nằm ở dạng tĩnh. Nó như là một vũ khí thần diệu, luôn xuất hiện trong những giờ phút gay cấn nhất của cuộc chiến đấu và gỡ thế bí cho nhân vật để cốt truyện được tiếp tục phát triển. Quá trình chuyển biến của nó, theo trí tưởng tượng dân gian, được biểu hiện khá sinh động, nhưng có thể được quy vào một số hình thức sau :

- Những con vật, đồ vật thần kì biến thành sức mạnh nội lực của con người hoặc thành các phương tiện cần thiết để con người vượt khó khăn.

- Những con vật, đồ vật và các sinh thể khác biến thành của cải: đồng lá khô hóa thành đồng vàng; con ốc hóa thành tòa lâu đài...

- Những nhân vật, đồ vật thần kì biến thành người : vỏ trứng biến thành cô gái, lông chim hóa hoàng tử; từ ống sáo, một chàng trai khôi ngô tuấn tú bước ra...

Những phần thưởng dành cho nhân vật lí tưởng luôn luôn liên quan với nhau. Phần thưởng trước là công cụ, phương tiện cho nhân vật vượt qua trở ngại kế tiếp để giành phần thưởng khác. Chẳng hạn : trong truyện *Thạch Sanh*, cung tên vàng giúp chàng bắn được đại bàng cứu công chúa và con vua thủy tể, chàng được vua thủy tể trao tặng cây đàn thần; cây đàn ấy giúp chàng giải oan, được lấy công chúa và dẹp tan quân chư hầu mười tám nước... Phần thưởng sau thường lớn lao và vẻ vang hơn phần thưởng trước, vì thử thách sau phức tạp, quyết liệt hơn thử thách trước. Phần thưởng luôn tương xứng và cần thiết với các nhiệm vụ trước mắt của nhân vật. Sau mỗi lần nhận được phần thưởng, nhân vật lại bắt đầu bước vào một thử thách mới. Một chặng mới của cốt truyện lại được mở ra.

2. Trong kết cục cuối cùng của truyện cổ tích thần kì.

Ở phần kết thúc tác phẩm, nhân vật lí tưởng nhận được phần thưởng lớn nhất. Hầu hết các tác phẩm đều kết thúc bằng mô típ nhân vật kết hôn, lên ngôi, sống hạnh phúc và cảnh vật, cuộc sống xung quanh cũng thay đổi, tươi sáng. Mô típ này là hình thức khái quát hóa cao nhất lí tưởng của nhân dân về đời sống tinh thần và vật chất. Để xứng đáng với đạo đức, tài năng và những khó khăn mà nhân vật đã trải qua, phần thưởng cuối cùng phải thật lớn lao. Nó phải là những cái gì mà nhân dân hướng mơ ước tới. Những cái mà người lao động không bao giờ có trong

xã hội cũ, cuối cùng, đều được trao cho nhân vật. Ở nhân vật lí tưởng, nhân dân đã thoát khỏi, tất nhiên là trong thế giới của mơ ước, sự nghèo nàn, tăm tối của cuộc sống hàng ngày để vươn lên một cuộc đời, một trật tự khác hẳn. Đây là một sự thanh lọc và đồng thời là một sự hồi tưởng cái tiêu chuẩn lí tưởng mà con người mơ ước chưa đủ, nó còn phải đấu tranh để vươn tới nữa, như nhân vật truyện cổ tích vẫn làm.

Khi nhân vật lí tưởng kết hôn, lên ngôi, nhân dân vẫn thử thách đạo đức, tài năng của nó ở hoàn cảnh, địa vị mới. Dù là ông vua, là hoàng hậu, nó vẫn thuộc về nhân dân. Truyện cổ tích đưa các nhân vật lí tưởng vào lâu đài, triều đình, nhưng trong cách ứng xử, trong lời ăn tiếng nói và thói quen sinh hoạt, nó vẫn thuộc về nhân dân. Cần phân biệt những ông vua, hoàng hậu mà nhân dân mơ ước với những ông vua ngu xuẩn tàn bạo. Không nên và không thể gộp tất cả vào danh từ "vua" nói chung. Có như vậy mới hiểu được ý nghĩa sâu sắc của mơ ước dân gian.

Chính với phần thưởng cuối cùng, nhân vật lí tưởng càng trở nên hoàn hảo, ước mơ công lí dân gian cũng được hoàn thiện hơn. Song đầu sao, việc để các nhân vật lí tưởng trở thành vua, hoàng hậu cũng phản ánh sự bế tắc về nhận thức và lí tưởng thực tại của nhân dân. Trong xã hội cũ, đời sống và khả năng thực tại không cho phép nhân dân thực hiện công lí của mình. Nhân dân chỉ còn cách để nhân vật từ bỏ chỗ đứng của giai cấp mình, bước vào vị trí của giai cấp khác trong thế giới hoang đường mà thôi. Đặt vấn đề vào hoàn cảnh lịch sử, chúng ta cũng thông cảm với cảnh ngộ và nỗi niềm của người xưa.

Đối với những nhân vật mang lốt xấu xí, ở phần kết thúc truyện, chúng còn được thay hình đổi dạng, để thành cô gái đẹp tuyệt vời, chàng trai khôi ngô tuấn tú. V. Ia.Prôp gọi đây là *sự biến hình*: Nhân vật được mang diện mạo mới. Những nhân vật này, đầu tiên không có sự tương ứng giữa bản chất bên trong tốt đẹp và hình dáng bên ngoài xấu xí. Nói cách khác, đầu tiên, ở những nhân vật này, sự tương ứng hài hòa giữa cái bên trong và bên ngoài bị phá vỡ. Trong phần kết thúc của truyện, sự tương ứng đó được khôi phục lại. Nhân vật phản diện trong truyện cổ tích thần kì, nhân vật xấu xí trong cổ tích sinh hoạt và truyện cười không bao giờ có sự khôi phục này.

Rõ ràng là "cái xấu" trong Folklore đã bổ sung, bằng nhiều cách khác nhau, cho quan niệm về "cái đẹp" của nhân dân, tùy theo nó liên hệ với từng kiểu loại nhân vật ở từng thể loại khác nhau⁽¹⁾. Trong truyện cổ tích

(1) Xem V.E.Guxev: *Mĩ học folklore*, NXB Khoa học, 1967.

thần kì, chính đạo đức, tài năng như là động lực tự thân, đã giúp nhân vật có được sự khôi phục ấy. Nhân dân coi đây là sự đền bù, là phần thưởng để nhân vật lí tưởng càng trở nên hoàn mĩ.

Đặc điểm của nhân vật lí tưởng và ước mơ công lí của nhân dân đã quy định cái kết thúc có hậu tươi sáng của cốt truyện cổ tích thần kì.

Và cái kết thúc ấy càng trở nên tươi sáng, giấc mơ về công lí và hạnh phúc của nhân dân gửi gắm trong cổ tích càng trở nên hoàn mĩ hơn ở đâu hết chính là vì bên cạnh phần thưởng cao quý nhất dành cho nhân vật lí tưởng bao giờ cũng kèm theo đòn trừng phạt đối với kẻ thù. Ý nghĩa nhân đạo sâu xa của những đòn trừng phạt không phải chỉ là một sự trả thù. Còn cao hơn thế nữa, ý nghĩa của nó chính là sự tiêu diệt triệt để mầm mống gây ra tội ác.

Đúng là phải tiêu diệt mầm mống gây ra tội ác. Bởi vậy, những kẻ về bản chất là cực kì nham hiểm, cực kì tham lam, tàn bạo như Lý Thông, tên vua trong "Chiếc áo lông chim", mẹ con mụ dì ghẻ trong "Tấm Cám"... thì không thể thoát chết. Lý Thông có thể được Thạch Sanh tha chết, nhưng trong cảm quan của nhân dân, nếu Lý Thông còn sống thì xã hội sẽ không có một cuộc sống yên ổn. Vì lẽ đó, Lý Thông phải chết. Trong truyện, lưỡi tầm sét của thiên lôi bổ lên đầu Lý Thông chính là lưỡi tầm sét đại diện cho công lí nhân dân. Sau cái chết, Lý Thông còn bị hóa thành con bọ hung đời đời sống trong dơ bẩn. Đây là sự trừng phạt tương xứng với thủ đoạn và tội ác mà nhân vật này đã gây ra.

Và với đòn trừng phạt cuối cùng, truyện cổ tích thần kì kết thúc trong khúc ca chiến thắng khải hoàn, khúc ca chiến thắng của công lí, đạo đức, phẩm chất, tài năng. Và hình như sau cái kết thúc ấy, xã hội trong tưởng tượng của người nghe sẽ không còn tội ác. Một xã hội thanh bình, hạnh phúc, yên vui vĩnh viễn.

Không một cổ tích thần kì nào mà có tuổi đời trẻ hơn tuổi ông bà chúng ta, và cũng thật là kì lạ, không một cổ tích nào già nua trong ngàn vạn đôi mắt của lớp lớp những thế hệ mới. Một cuộc đời tươi sáng hơn, một xã hội hạnh phúc hơn, một thế giới yên lành hơn... Đó là mơ ước của bao thế hệ.

Cổ tích thần kì đã chứa đựng trong nó một sức bung vô tận để thỏa mãn mơ ước ấy của chúng ta.

(Báo Văn Nghệ TP. Hồ Chí Minh, số 316,
ngày 17-2-1984)

NHÂN VẬT XẤU XÍ MÀ CÓ TÀI TRONG TRUYỆN CỔ TÍCH CÁC DÂN TỘC VIỆT NAM

NGUYỄN THỊ HUẾ

Nhân vật có tài mang hình thức xấu xí, dị dạng là một hình tượng khá phổ biến trong truyện cổ các dân tộc Việt Nam cũng như truyện cổ một số dân tộc Đông Nam Á. Song vấn đề chưa được mấy ai nghiên cứu.

Nhân vật này thường mang một vẻ ngoài xấu xí, dị dạng như con cóc, cục thịt, sọ dừa, hoặc con rắn, con dê..., nhưng bên trong lại có những tài năng đặc biệt hoặc có một tâm hồn đẹp, trong sáng, cao thượng. Quan niệm thẩm mỹ và chủ đề nhân đạo được thể hiện rõ rệt trong đề tài và nội dung của loại truyện này.

Hệ thống thể tài truyện kể về nhân vật xấu xí, dị dạng này nói chung có nội dung thường là kể về nhân vật chính xấu xí (con cóc, cục thịt, Sọ Dừa, con nhái, con trăn) mơ ước lấy một cô gái đẹp con nhà giàu có, thuộc tầng lớp trên. Nhân vật xấu xí bị bố mẹ cô gái thử thách khó khăn, song nhờ có tài năng và thần linh hoặc vật thiêng phù trợ, nên đã thắng lợi và lấy được cô gái. Ở một số truyện, có thêm tình tiết, tai họa xảy ra với người vợ mới cưới, và nhân vật xấu xí bộc lộ thêm tài năng kép (một số truyện không có thêm tình tiết này) cứu được vợ. Kết thúc truyện có hậu, vợ chồng đoàn tụ hạnh phúc, có khi nhân vật xấu xí được làm vua, làm quan và giàu có (ngoại lệ cũng có trường hợp tình yêu tan vỡ). Đó là lược đồ kết cấu chung của dạng truyện kể về nhân vật xấu xí, dị dạng mà có tài năng.

Tất nhiên, ở mỗi dân tộc, một số tình tiết truyện đã được dân tộc hóa phù hợp với trình độ xã hội, phong tục tập quán của dân tộc ấy, nên truyện cũng có thể đơn giản, ngắn gọn, hoặc cũng có thể phong phú, bao gồm nhiều tình tiết phức tạp, éo le, v.v... Song vấn đề đáng nhận ra thể tài truyện này với đặc trưng tuyến nhân vật phổ biến là :

- Nhân vật chính là chàng trai xấu xí, dị dạng mà có tài.
- Nhân vật thứ hai là cô gái đẹp, đối tượng mơ ước của chàng trai.
- Nhân vật ông bố vợ, thường là người gây khó khăn, cản trở, với việc đưa ra những thử thách cho chàng trai.

Trên cơ sở nhận dạng truyện như vậy, ta sẽ đi tới một số nhận xét về tính chất, về kết cấu cũng như về nội dung truyện như sau :

1. Về tính dân tộc

Qua thống kê sơ bộ cho thấy dạng truyện này có ở hầu hết các dân tộc Việt Nam, từ các dân tộc Việt Bắc, Tây Bắc đến Tây Nguyên, Nam Bộ, v.v... Có dân tộc có một dị bản truyện và cũng có dân tộc có từ hai, ba dị bản trở lên. Đặc biệt, ở các dân tộc Tây Nguyên, truyện có khá nhiều và phổ biến hơn ở các dân tộc Việt Bắc và Tây Bắc. Còn trong số các dân tộc ở miền Bắc, dân tộc Tày có một số lượng dị bản truyện đáng kể.

2. Về tên truyện

Truyện thường mang đầu đề trùng với tên nhân vật chính, ta có thể kể ra hàng loạt truyện như : *Truyện Sọ Dừa* (dân tộc Kinh và Chăm); *Cu Vách - Ốc Sên* (Mường); *Chàng Rùa* (Thái); *Sấm Sừ* (Tày); *Con Rùa vàng* (Tày); *Chàng Rắn* (Mèo); *Vợ chồng chàng Rắn* (Tày); *Cô gái lấy chồng Trần* (Xê Đăng); *Chàng Cóc* (Ka Dong); *Cóc và Hobia Phu* (Ba Na); *Cô gái đẻ ra Cóc* (Gia Rai); *Chồng Cóc* (Ê Đê); *Ếch lấy vua* (Mèo); *Chàng Chồn* (Thái); *Lấy chồng Dê* (Kinh); *Chàng Dê* (Mèo); *Em bé Nhọ Nôi* (Ê Đê); *Chàng Gù* (Chăm); *Chàng Rá* (Hơ Rê); *Chàng Ghè* (Chăm); *Chàng Rết* (Ba Na); *Hà Ô Lôi* (Kinh); *Trương Chi* (Kinh), v.v... Với việc lấy tên nhân vật chính làm tên truyện, tác giả dân gian các dân tộc đã nêu lên số phận một loại người cũng giống như những người con mồ côi, những người em út - đó là người xấu xí mà có tài trong xã hội xưa.

3. Về nguồn gốc nhân vật của truyện

Nhân vật xấu xí của dạng truyện này thường là kết quả của một cuộc hôn phối bất ngờ, lạ lùng giữa người và thần linh, có thể là con hiếm của hai vợ chồng già do cầu khẩn, làm việc phúc. Thí dụ : *Truyện Sọ Dừa* (dân tộc Chăm), nhân vật là con của "hai vợ chồng già, do vợ uống nước trong một chiếc sọ người mà có chứa sinh ra". Hoặc con của các cô gái chưa chồng do ngẫu nhiên uống hoặc ăn phải thứ nước hoặc thứ hoa quả lạ nên có chứa mà sinh ra. Thí dụ : truyện *Cu Vách - Ốc Sên* (dân tộc Mường) thì nhân vật là con của "hai chị em gái ra tuổi tám, ăn phải quả sung chín"; chuyện *Chàng Cóc* (dân tộc Ka Dong) lại là do "Di Dật, cô gái thứ ba uống nước trong tảng đá" nên đã có chứa sinh ra nhân vật; truyện *Nàng Hơ Lúi* (dân tộc Ba Na) thì "cô gái đã uống nước dưới gốc sung" sinh ra "con cóc da vàng, mắt tía", nhân vật chính của truyện, v.v...

4. Về hình dạng và tên gọi nhân vật

Hình dạng của nhân vật thường đi đôi với tên gọi của nhân vật. Nhân vật phải mang lốt con vật gì hoặc mang lốt của con người có khuyết tật gì thì sẽ được gọi bằng chính tên của con vật đó hoặc loại người dị tật đó. Có những truyện thì nhân vật xấu xí mang lốt vật dị hình như trong *Truyện Sọ Dừa* là “cục thịt có mắt, mũi, mồm, nhưng không có chân tay”, nên được gọi tên là Sọ Dừa; có truyện nhân vật mang lốt các con vật; từ những con sâu như trong truyện *Cu Vách – Ốc Sên*, một loại là “con sâu xanh, có gai”, một loại là con ốc sên, nên nhân vật của truyện tên là Cu Vách và Ốc Sên... cho đến những truyện nhân vật mang lốt và tên của các loài bò sát, như truyện *Chàng Rùa*, *Con Rùa vàng*, nhân vật đều tên là Rùa với hình dạng của con rùa; hoặc như truyện *Chàng Rắn*, *Vợ chồng Rắn*, nhân vật mang lốt rắn và tên là Rắn; truyện *Chàng Cóc*, *Cô gái đẻ ra Cóc*, *Cóc và Hobia Phu*, *Chồng Cóc*, nhân vật cũng đều mang lốt cóc và tên là Cóc, hoặc *Chàng Cóc*. Rồi nhân vật còn mang hình dạng của các súc vật khác và tên gọi của chúng như truyện *Chàng Chồn*, nhân vật là một con chồn đội lốt và được gọi tên là chàng Chồn; truyện *Lấy chồng Dê*, *Chàng Dê*, nhân vật mang hình dạng của con dê và tên gọi là Dê hoặc *Chàng Dê*. Hay nhân vật còn là những con người dị hình, dị tật với tên gọi đúng với khuyết tật mà họ phải mang như truyện *Chàng Gù*, nhân vật bị gù và tên là Gù; truyện *Chàng Ghê*, nhân vật bị ghê lở đầy người và được gọi là chàng Ghê; hay như truyện *Hà Ô Lôi*, *Em bé Nhọ Nổi*, nhân vật đen đui, xấu xí vô cùng, đúng như tên gọi Hà Ô Lôi, hay Nhọ Nổi, v.v...

5. Đối tượng mơ ước của nhân vật

Nhân vật xấu xí dị dạng, nhưng thường mang một mơ ước là được lấy các cô gái đẹp. Ở *Truyện Sọ Dừa*, Sọ Dừa muốn được kết hôn với cô gái út, xinh đẹp nhất trong ba cô gái của phú ông. Ở các truyện khác cũng vậy, nhân vật thường mơ ước lấy được cô gái út hoặc là thứ ba, hoặc là thứ năm, hoặc là thứ bảy xinh đẹp nhất nhà của các phú ông giàu có, hay của tạo mệnh, cháu mệnh, chúa làng, quan, quan thừa tướng, v.v... Cao hơn nữa, có nhân vật còn mong ước lấy được cô công chúa út con vua như trong truyện *Lệnh Trừ*, truyện *Sấm Sứ* của dân tộc Tày, hay truyện *Ếch lấy con vua* của dân tộc Mèo; trong các truyện này, các chàng Cóc, chàng Ếch đều mong ước được lấy các cô công chúa út của vua.

6. Đối tượng thử thách

Nhân vật sẽ được lấy các cô gái đẹp nếu vượt qua được những thử thách của ông bố của các cô gái. Đó chính là những nhà giàu, những phú

ông, tù trưởng, châu muờng, tạo muờng, chúa làng, quan tướng và nhà vua có con gái kể trên. Họ là những người không đồng tình, không chấp nhận những con người xấu xí, dị dạng này đã dám ao ước lấy con gái họ, nên họ đã trở thành đối tượng thử thách, đưa ra những thách thức nặng nề hòng mưu hại hoặc gây thất bại nặng nề cho nhân vật xấu xí, dị dạng.

7. Thử thách

Nhân vật thường phải vượt qua những thử thách do đối tượng thử thách đưa ra. Thí dụ *Truyện Sọ Dừa* : chàng Sọ Dừa phải chăn trâu thuê cho phú ông đàn trâu 300 con. Khi chăn trâu đã tốt, phú ông đồng ý gả con gái cho Sọ Dừa, nhưng lại đưa ra thử thách mới đó là lễ thách cưới cao với vàng bạc, châu báu... Tương tự như vậy, ở các truyện khác, nhân vật đã trải qua các thử thách: chăn trâu thuê hoặc cày ruộng 30 trâu như trong truyện *Chàng Chồn*, phải làm nhà cao rộng như trong truyện *Chàng Rùa*, phải đắp đường lớn có nhiều voi lớn để đón dâu như trong truyện *Cóc và Hobia Phu*, hay phải đi bắt voi, nai làm thịt (truyện *Chàng Chồn*), phải làm nương rẫy lớn, đi ở, phát nương (truyện *Chàng Rá*), phải làm thức ăn ngon cho bố vợ (truyện *Chàng Rùa*), hoặc phải đi đánh giặc (truyện *Lệnh Trừ*, truyện *Chàng Chồn*), v.v... và v.v... Cùng với những thử thách trên, các nhân vật còn phải vượt qua những lễ thách cưới oái oăm, phiền toái, như lễ cưới phải đủ vàng bạc, châu báu, tiệc dọn phải toàn của ngon vật lạ để đãi họ hàng, v.v... Như trong truyện *Lấy chồng Dê* của người Kinh, phú ông “đòi mẹ Dê phải đủ sính lễ 100 trâu bò, 100 lợn, 1 mâm vàng, 1 mâm bạc mới được đón dâu về”; trong truyện *Con Rùa vàng* của đồng bào Tày, chúa làng đã thách cưới Rùa “1 ngựa chín hồng mao, 1 gà trống chín cựa và 12 ống mỡ châu chấu”; hay trong truyện của người Mèo, chúa đất thách cưới Rùa “rải nhiều trên đường đi, 1000 ngựa quý, 800 lợn béo”; hay trong truyện *Chàng Bấu* của người Mường, lang cũng thách cưới Bấu “trăm con trâu khoang, trăm hươu chín gác, trăm vạc tám tai, với một đàn hổ xám, một đàn báo hoa”, v.v...

8. Tài năng, vật phù phép

Để vượt qua được những thử thách trên của các đối tượng thử thách đưa ra, nhân vật xấu xí, dị dạng đã phải có những tài năng tự thân hoặc vật phù phép. Tài năng của nhân vật xấu xí, dị dạng thường là : hóa phép thành chàng trai, có sức khỏe, trẻ, đẹp hoàn mĩ, nên đã lo được đủ sính lễ cưới cũng như làm được những công việc thử thách khó khăn. Sọ Dừa đã hóa thành chàng trai đẹp, biết thổi sáo hay để chăn được đàn trâu lớn, lại chặt được cả củi, kiếm được nhiều dây mây, chặt tre, v.v...

Lệnh Trừ (con cóc xấu xí) đã hóa phép lạ đánh thắng giặc, lại có tiên ông giúp, nên tìm được kiệu công chúa trong 120 kiệu khác (truyện *Lệnh Trừ*). Chàng Ếch biết kéo nhị giỏi và đánh giặc giỏi như trong truyện *Ếch lấy con vua*. Chàng Gù có bàn tay đồ đầy ba vựa thóc (truyện *Chàng Gù*). Chàng Chồn có áo lông khi rũ áo thì hóa phép ra rất nhiều quân lính để đánh giặc (truyện *Chàng Chồn*). Chàng Nhọ Nổi đã có chén cơm và con cá ăn mãi không hết trong truyện *Em bé Nhọ Nổi*. Chàng Cóc đã hóa phép ra nhà cao cửa đẹp trong truyện *Chàng Cóc*... Các tài năng cùng những vật phù phép đã giúp cho nhân vật vượt qua mọi thử thách khó khăn nhất của ông bố vợ cũng như thử thách cao nhất là lo đủ sinh lễ để cưới cho được cô con gái xinh đẹp con phú ông hoặc con quan, con tướng, con vua, v.v...

9. Kết quả

Kết quả của truyện là nhân vật xấu xí lấy được cô gái đẹp và vợ chồng sống hạnh phúc, đuổi được quân giặc. Các nhân vật bằng sức lao động của mình và bằng tài năng của mình trong các câu chuyện đã khẳng định được địa vị, đạt được ước mơ, với một kết quả tốt đẹp nhất : từ đây nhân vật trút bỏ vĩnh viễn lối xấu xí, dị dạng phải mang trên mình từ trước tới nay để trở thành *chàng trai đẹp* sống hạnh phúc với *cô gái đẹp* (cô gái út hoặc cô công chúa út), người vợ bao lâu mong ước. Có khi họ còn được trở thành những lang, những chúa làng, những tù trưởng giàu có hoặc nhân vật trở thành những ông vua hiền tài trị vì cả thiên hạ.

10. Tai họa và tài năng kép

Đa số truyện về các nhân vật xấu xí mà có tài này dừng lại ở một kết cấu như trên. Song cũng có một số truyện còn thêm một phần kết cấu nữa. Đó là *tai họa và tài năng kép*, hay là sự đưa ra một lực lượng gây nên tai họa cho nhân vật. Chi tiết này cũng có giá trị như một thử thách buộc nhân vật phải bộc lộ ra, thể hiện ra một tài năng nữa. Đó là nhân vật hai cô chị gái vợ - người đã từng dè bủ, nhạo báng, xúc phạm nhân vật xấu xí, dị dạng - nay vì ghen tức, thêm muốn địa vị của người em gái út mà lập mưu giết em để hòng chiếm lấy chàng rể, tranh giành chồng của em. Ở truyện *Sọ Dừa*, hai nhân vật này rủ em gái đi chơi biển rồi đẩy em xuống biển chết; ở truyện *Lấy chồng Dê*, hai cô chị cũng đẩy em xuống sông chết; ở truyện *Chàng Rắn*, hai chị rủ em chơi đu để cắt đứt đu cho em chết. Có truyện, họ đẩy cho em ngã xuống hang, xuống suối chết. Ở truyện *Chàng Rết*, hai cô chị dè bủ, ném tro bếp vào Rết, v.v...

Để vượt qua tai họa này, nhân vật phải bộc lộ một tài năng nữa của mình (hay là tài năng kép). Thường thì họ đã lường trước được tai họa, trước khi đi xa hoặc đi vắng, họ đã đưa ra cho vợ những vật phù phép tùy thân mà ở đa số truyện thường là : con dao, hòn đá đánh lửa, quả trứng, v.v... Thí dụ như ở *Truyện Sọ Dừa* của dân tộc Kinh, Chăm, truyện *Lấy chồng Dê* của dân tộc Kinh. Nhờ tài năng và vật phù phép, người vợ được cứu sống, lực lượng gây tai họa bị trừng phạt, chết vì quá xấu hổ (*Truyện Sọ Dừa, Lấy chồng Dê, Chàng Trăn, Lấy chồng Rắn*), biến thành con một đực thóc (truyện *Chàng Rết*) hay con bọ chuyên rúc dưới bùn (truyện *Bót Ró kén rế*), v.v...

Song, cũng xuất phát từ dạng truyện trên, chúng tôi còn thấy có sự biến dạng của nó. Cũng vẫn nhân vật chính có hình thức xấu xí, mang tài năng đặc biệt, nhưng truyện không còn tràn đầy chất lạc quan, mà lại mang đậm chất bi kịch. Ở đây, nhân vật xấu xí không đạt tới được hạnh phúc, không lấy được người con gái đẹp..., mà họ đã bị thất bại và cuối cùng là đưa đến cái chết của nhân vật. Đó là dạng truyện như *Hà Ô Lôi* và *Trương Chi* của dân tộc Kinh.

Xin nói qua một chút về hai truyện này. Đây là hai truyện mà lâu nay người ta đã tranh luận nhiều, nhưng gần như là thiếu cụ thể, bình luận còn theo cảm tính, phương pháp nghiên cứu chưa thật nhất quán và phù hợp, v.v... Chúng tôi thấy cần phải để hai truyện vào hệ thống này thì mới hiểu được tính mĩ học của chúng. Xét cụ thể kết cấu của hai truyện, cho thấy :

- Nguồn gốc của nhân vật *Hà Ô Lôi* là kết quả của sự kết hợp giữa người và thần linh; *Trương Chi* là con của bà già góa nghèo làm nghề đánh cá bên sông.

- Hình dạng của cả hai nhân vật đều xấu xí, đen dúa.

- Đối tượng mơ ước của nhân vật *Hà Ô Lôi* là các cô, các bà quận chúa trong cung vua; của nhân vật *Trương Chi* là cô gái con quan thừa tướng.

- Đối tượng đưa ra sự thử thách : với *Hà Ô Lôi* những điều kiện đặt ra cho *Hà Ô Lôi* là của nhà vua; còn với *Trương Chi* là quan thừa tướng yêu cầu chàng sắc thuốc và hát cho cô gái con quan đang bị ốm nghe.

- Tài năng của hai nhân vật này : đều là hát hay đến nổi tiếng tăm, ai ai cũng muốn nghe và say mê tiếng hát của họ.

- Kết thúc cuối cùng của hai truyện : *Hà Ô Lôi* bị đánh chết, và *Trương Chi* thì ốm tương tư mà chết.

Cả hai truyện đều đưa đến cho ta một kết cấu khác lạ của dạng truyện này; có thể đây là những truyện phản ánh một bước phát triển của dạng truyện trên, cho ta thấy rõ số phận của nhân vật tài năng mà xấu xí trong xã hội cũ. Tác giả dân gian muốn cho họ hạnh phúc, song cũng lại thấy rằng, trong những hoàn cảnh xã hội nhất định thì nhân vật chỉ là những con người bị bất hạnh, chịu một số phận bi thảm do tài năng của nhân vật đã mâu thuẫn với chính hình hài của họ. Đó là một kết thúc không thể tránh được.

11. Kết thúc cuối cùng

Trừ những trường hợp ngoại lệ như vừa nêu trên, còn nói chung kết thúc cuối cùng của loại truyện này là một kết thúc có hậu với những tình tiết phổ biến : vợ chồng sum họp sau khi đã vượt qua thử thách hoặc tai họa, vĩnh viễn sống hạnh phúc, vĩnh viễn người chồng trút bỏ lột xấu xí, dị dạng, trở thành người đẹp, nhiều tài năng và giàu có.

Qua mấy nhận xét trên, chúng tôi thấy đây là một loại truyện mà nhân vật vốn xuất thân từ nghèo hèn, mang hình hài xấu xí, nhưng vượt qua thử thách, họ đã có một địa vị xứng đáng, một cuộc sống hạnh phúc, trút bỏ lột xấu xí trở thành những con người khỏe, đẹp, tài năng càng phát triển. Thông qua việc kết hôn với người con gái đẹp, ở địa vị khác so với nhân vật, người xấu xí, dị dạng đã bộc lộ những đức tính tốt đẹp cùng những tài năng của mình để không một đối tượng nào dám khinh thường dù họ mang bề ngoài xấu xí, đen đủi, mang lột của loài vật, hoặc mang dị tật, dị dạng, v.v...

Kể về những nhân vật này, chắc hẳn tác giả dân gian xưa muốn đưa đến cho ta thấy số phận của một loại người vốn bị xã hội xưa hắt hủi, sống cô đơn. Song, với cách nhìn nhân đạo, nhân dân đã cho họ đổi đời, đã bộc lộ ở họ những đức tính quý báu cũng như những tài năng vô hạn. Rồi, cũng bằng tấm lòng nhân đạo, nhân dân đã đưa đến một kết thúc tốt đẹp cho cuộc đời nhân vật : vĩnh viễn sống sung sướng, hạnh phúc, vợ chồng sum họp. Chất lạc quan tràn đầy trong các truyện này, ở truyện của các dân tộc Việt Bắc, Tây Bắc như Thái, Mèo, Tày, Nùng cũng như truyện của các dân tộc Tây Nguyên, Nam Bộ như Chăm, Ê Đê, Gia Rai, Ba Na, H' Mông, Xê Đăng, v.v...

Về mặt xây dựng hình tượng nhân vật, tác giả dân gian các dân tộc đã cho nhân vật này những ngoại hình tồn tại, cái lột bên ngoài (và cũng là tên gọi) tương xứng với số phận mà họ phải chịu - người bị xã hội khinh rẻ, hắt hủi. Nhân vật có khi chỉ là cục thịt, hay cái sọ với tên gọi

Sọ Dừa như trong *Truyện Sọ Dừa* (của dân tộc Kinh, Chăm); hay chỉ là mang hình dạng và tên gọi của một con vật thấp kém như con sâu, con ốc sên (truyện dân tộc Mường), như con cóc, con nhái, con ếch, con rắn, con rùa... (truyện các dân tộc Tày, Nùng, Thái, Mèo, Ba Na, Xê Đăng, Ê Đê...); hoặc cũng chỉ là những con thú nhỏ như chồn, dê, nai (truyện các dân tộc Kinh, Tày, Nùng, Thái, ...). Còn khi nhân vật mang hình dạng người thì sẽ là những người tàn tật, xấu xí hoặc đen dùi, ghẻ lở như chàng Gù, chàng Ghẻ, Nhọ Nổi, Hà Ô Lôi (truyện các dân tộc Chăm, Ê Đê, Ka Dong, Kinh).

Thêm nữa, về cách thể hiện tài năng nhân vật, ở đây tác giả dân gian đã cho nhân vật không phải tài gì khác lạ ngoài khả năng lao động giỏi, cần cù, để có kết quả vượt xa cả những người bình thường. Đó là tài chăn trâu, kiếm củi, tài cày ruộng, làm nhà, tài đắp đường, đào sông, tài đánh đuổi giặc đông, mạnh hơn mình.

Tài năng nhân vật được thể hiện ở mỗi truyện của mỗi dân tộc có những nét độc đáo khác nhau. Đến hai dị bản nêu lên cuối cùng là truyện *Trương Chi* và *Hà Ô Lôi* thì Trương Chi, Hà Ô Lôi đã mang một tài năng đặc biệt, tài năng của người nghệ sĩ - hát rất hay. Song, với cách thể hiện tài năng rất cụ thể đó, tác giả dân gian đã bộc lộ phong phú, sinh động quan điểm thẩm mỹ, quan điểm nhân đạo dân gian mang tính lịch sử xã hội - cụ thể : ca ngợi lao động, ca ngợi con người lao động. Những lực lượng thần linh, những lực lượng siêu nhiên phù trợ cho nhân vật (một thủ pháp không thể thiếu được của truyện cổ dân gian) ở đây được sử dụng cũng là nhằm để cho tài năng lao động của nhân vật được phát huy rực rỡ thêm lên. Rõ ràng đây là một cách xây dựng nhân vật khá độc đáo, có tính truyền thống của các tác giả dân gian.

Tất cả những điều trình bày trên đây đã cho thấy vị trí của nhân vật xấu xí mà có tài cũng như của loại truyện này trong truyện cổ tích các dân tộc Việt Nam nói chung. Nó cũng mang những đặc tính, đặc trưng của một thể tài và có thể đem so sánh thể tài truyện này với thể tài truyện về nhân vật mồ côi, nhân vật người con gái út rất quen thuộc xưa nay, để đặt vấn đề khảo sát, nghiên cứu kĩ càng hơn nữa.

(*Tạp chí Văn học* số 4, 1985)

VỀ TRUYỆN “CÂY KHẾ”

CHU XUÂN DIỄN

Đây là một trong những truyện cổ tích thần kì quen thuộc của người Việt. Còn được gọi là truyện *Hai anh em và cây khế* hoặc *Phượng hoàng và cây khế*. Cùng kiểu truyện với truyện *Cây khế* của người Việt, trong một số dân tộc ít người ở Việt Nam, còn có những truyện như *Chim phượng náo của người Nùng*, *Hai anh em của người Thái*, *Người tham vỡ bụng của người Mèo*...

Trong truyện *Cây khế* cũng như các truyện khác cùng kiểu truyện này, nhân vật chính là người em út. Đây là một trong những nhân vật điển hình, tiêu biểu của truyện cổ tích thần kì. Truyện miêu tả số phận của người em út trong mối quan hệ xung đột với người anh cả. Xung đột anh cả – em út trong truyện cổ tích thần kì là loại xung đột gia đình nảy sinh khi công xã thị tộc mẫu hệ tan rã, chế độ gia đình phụ hệ và gia đình riêng ra đời làm cơ sở cho sự hình thành quyền anh cả trong lĩnh vực thừa kế tài sản. Sự phát triển của gia đình phụ hệ diễn ra song song với sự phát triển của chế độ sở hữu tài sản. Vì vậy, đã xảy ra hiện tượng người con lớn trong gia đình thường lợi dụng những nguyên tắc của chế độ gia trưởng về quyền anh cả để mưu quyền lợi cá nhân: khi bố mẹ chết, anh cả thường biến tài sản gia đình do bố mẹ để lại thành tài sản gia đình riêng của mình, chỉ chia cho các em rất ít. Về mặt này, quyền anh cả đã biểu hiện sự bất công trong gia đình và làm cho người em út trở thành kẻ cùng khổ về mặt xã hội. Đó là lí do khiến cho người em út được nhân dân quan tâm đến và xây dựng thành một nhân vật trung tâm của truyện *Cây khế* và của nhiều truyện cổ tích thần kì khác. Trong các truyện này, người em út đã được lí tưởng hóa. Khuynh hướng lí tưởng hóa này một mặt phản ánh dư luận xã hội có tính chất dân chủ và nhân đạo đối với số phận người em út, mặt khác có thể xem như là một cách phản ứng lại quyền anh cả. Trong ý thức của những người sống ở giai đoạn đầu của xã hội có giai cấp, người anh cả là kẻ tham gia vào quá trình làm tan rã tài sản thị tộc. Trong truyện *Cây khế* cũng như trong nhiều truyện cổ tích thần kì khác kể lại số phận của người em út, do cốt truyện được xây dựng nên bởi những tình tiết đầy tính chất tượng tượng kì ảo nên những nét hiện thực xã hội cụ thể trên đây phải được đoán ra. Ý nghĩa phản ánh hiện thực của truyện dường như bị che lấp bởi ý nghĩa giáo dục đạo đức, phê phán lòng tham của con người nói chung.

(Theo *Từ điển Văn học*, tập I, sách đã dẫn)

HƯỚNG DẪN TÌM HIỂU TRUYỆN “CÂY KHẾ”

ĐỖ BÌNH TRỊ

I. NHẬN XÉT BẢN KỂ

Sơ sánh các dị bản, có mấy điểm sau đây đáng chú ý :

1. Theo Nguyễn Văn Ngọc (truyện *Phượng hoàng đậu cây khế*, *Truyện cổ nước Nam, tập I*) thì chim phượng hoàng không đưa người em ra châu đảo mà “nhả trong mồm ra rơi xuống một cây khế khác, bao nhiêu hoa tinh là bạc, bao nhiêu quả tinh là vàng cả”. Người anh cũng đòi đổi hết ruộng vườn của mình lấy cây khế, những mong phượng hoàng cũng tới ăn quả và trả cây khế có hoa bạc quả vàng như thế. Nhưng đợi mãi chẳng thấy chim phượng hoàng đâu, chỉ thấy một bầy quạ ngày nào cũng rủ nhau đến kêu: “Xấu hổ! Xấu hổ!”.

2. Theo Nguyễn Đồng Chi (truyện *Nhân tham tài nhi tử, điều tham thực nhi vong* (Người tham của mà chết, chim tham ăn mà chết, *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam, tập II*), thì cái cây là cây lúa, con chim là chim đại bàng; người anh tham lam không chết chìm dưới biển mà chết thiêu trên đảo khi mặt trời lên; con chim được người em nhờ quay lại đảo mang xác người anh về, thấy xác thiêu chín, ngửi thấy mùi thơm, chim rĩa ăn mê mải, quên về, mặt trời lên, chim không kịp cất cánh lên, cũng chết cháy.

Trước đây, trong các sách Hướng dẫn giảng dạy, khi hướng dẫn phân tích truyện dân gian (văn xuôi), người ta thường đòi hỏi “bám sát từ ngữ”, “bám chặt câu văn”. Đứng về lợi ích “dạy tiếng” (thông qua dạy “văn”) thì phải làm như thế. Và phải chi, ở ta, các nhà sưu tầm đều bỏ công sức kiên nhẫn tìm hỏi rất nhiều người, nhất là lớp người già thuộc tầng lớp nông dân và thợ thủ công, tra cứu nhiều nguồn tài liệu để ghi lại sao cho các truyện đó “vẫn giữ được nguyên vẹn cái hình thức văn học kì diệu của những câu chuyện kể dân gian”, chứ không chủ yếu dùng văn của mình để diễn đạt cốt truyện dân gian (chưa nói đến sự tùy tiện thêm thắt vào chính cốt truyện). Nhưng đứng về lợi ích của bản thân việc dạy và học văn học dân gian và căn cứ tình hình các văn bản truyện dân gian hiện có, trong việc phân tích truyện dân gian, nhiều khi phải hết sức cân nhắc xem cái việc đòi hỏi “bám sát từ ngữ”, “bám chặt câu văn”

thực chất là ... bám vào ai. Cho nên, thích hợp hơn cả là đặt vấn đề “bám vào chi tiết”. Yêu cầu bám vào “từ ngữ” chỉ đặt ra trong những trường hợp đặc biệt, khi nó đúng là thuộc chất “dân gian” và khi nó mang một quan niệm, chứa đựng một hàm lượng nghệ thuật nhất định. Chẳng hạn, ở đây, nếu cần, có thể giải thích những từ “ba gang”, “sáu gang”, nhưng lại phải rất dè dặt ngay cả khi đặt vấn đề bám vào những chi tiết đại loại như người em “ngồi dưới gốc cây khóc” khi chim đến ăn khế.

II. MỘT SỐ GỢI Ý PHÂN TÍCH

1. Truyện về nhân vật người em út và xung đột anh-em

Căn cứ vào đặc điểm nhân vật thì truyện *Hai anh em với cây khế* và truyện *Tám Cám* cùng thuộc kiểu truyện về “người hiền lành” (người em út, người mồ côi, người con riêng). Cơ sở xã hội-lịch sử của nhân vật người em (út) và xung đột anh-em trong truyện cổ tích là sự xuất hiện và tồn tại quyền thừa kế tài sản của con trưởng (majorat) cùng với gia đình phụ quyền và chế độ tư hữu. Vì ở đây chỉ có vấn đề thừa kế tài sản, chiếm hữu gia tài do cha mẹ để lại, người em không ở với anh chị, không có chuyện áp bức bóc lột, nên có phần khác với truyện *Tám Cám*, truyện này không có điều kiện mang thêm những dấu ấn rõ nét của xung đột xã hội-giai cấp của đời sau (xã hội phong kiến), do đó mà nó có màu sắc “cổ” hơn cả truyện *Tám Cám*.

Cái tinh thần cơ bản của truyện không có gì khác hơn là bênh vực cho người em bị thiệt thòi và lên án người anh có đặc quyền đặc lợi. Hai anh em dường như đại diện cho hai thế giới - người em (bị tước đoạt mọi quyền lợi) được gán cho những phẩm chất và khả năng đẹp nhất, quý nhất (không ham lợi, chất phác, khả năng tự kiếm sống bằng lao động) tượng trưng cho đạo đức trong sáng của xã hội cổ đại; người anh (được hưởng đặc quyền, đặc lợi) với thói tham lam, lòng hám lợi, tượng trưng cho xã hội áp bức bóc lột đã tự khẳng định. Xung đột trong truyện thì không trực diện (như ở *Tám Cám*, *Thạch Sanh*...) nhưng tính chất cũng thật gay gắt, một mất một còn. Ở đây không có sự hòa hợp chính vì lẽ đó. Người em, do những phẩm chất, khả năng ấy, cuối cùng được giàu có, lấy lại cả những của cải bị người anh chiếm đoạt, người anh cuối cùng mất hết và chết một cách thảm hại do thói tham lam, lòng hám lợi của chính mình. Ở đây, lập trường của truyện cổ tích là bảo vệ và lí tưởng hóa những truyền thống dân chủ-thị tộc.

Không nên tán rộng những phẩm chất của người em. Đồng thời cũng không nên quên rằng, truyện cổ tích có cách nói hết sức cô đọng của nó.

Chẳng hạn, chi tiết người em chỉ có một mảnh vườn với cây khế cũng nói lên cái chất lao động của nhân vật này. Nói về sự “khờ dại” thì không đúng vì ở đây không có chuyện chiếm đoạt tài sản bằng mưu mẹo. (Tiện thể nói thêm: nét “khờ dại” có ở, chẳng hạn, nhân vật anh trai cày trong *Cây tre trăm đốt*, ít nhiều đã có màu sắc châm biếm...). Chi tiết người em ngồi khóc dưới gốc cây khi chim ăn khế (mà một bản kể có ghi) cũng có thể làm rõ nét thêm tính hiền lành của anh ta. Cố nhiên, người xưa có thể lí tưởng hóa người em. Nhưng đó không phải là mấu mực đối với chúng ta.

2. Ý nghĩa của kết cấu của truyện

Trong truyện cổ tích có một dạng kết cấu mà ta có thể gọi là “kết cấu đường đồng quy”.

Theo kết cấu này, hai nhân vật, đối lập hoàn toàn về phẩm chất, cùng gặp một hoàn cảnh y như nhau, nhưng xử sự khác hẳn nhau về phẩm chất, cuối cùng, đi đến những chung cục trái ngược nhau... Truyện *Hai anh em với cây khế* có dạng kết cấu này (hãy tìm những truyện cùng loại). Ở đây, rõ ràng hoàn cảnh người em và người anh gặp chim phượng hoàng và được chim hứa hẹn, đối xử y như nhau. Nếu người anh chỉ mang theo túi ba gang, thì tất nhiên, “không có vấn đề gì”. Ý nghĩa của cách sắp đặt như thế là gì? Thứ nhất, nó làm cho sự đối lập về phẩm chất của hai nhân vật trở nên hết sức hiển nhiên, như trắng với đen, sáng với tối. Thứ hai, nó muốn nói rằng kết cục số phận của mỗi người do chính cách xử sự, nói cho đúng là do phẩm cách của họ quyết định. Nếu như có định mệnh thì “cơ chế” của định mệnh hết sức giản dị và sáng rõ. Chim phượng hoàng không thưởng, không phạt ai. Khác với vai Bụt. Cũng chính vì vậy, mọi sự kể lể dông dài, nào là “người em có phần khờ dại”, nào là “chị vợ chẳng những cũng tham lam như chồng mà còn độc ác” (thêm người vợ thì có ý nghĩa, chi tiết này có cơ sở xã hội-lịch sử của nó; còn kể là “độc ác” thì vừa thừa vừa thiếu) đã làm mất đi một phần tính chất giản dị mà sắc bén của kết cấu. Đúng về mặt giáo dục, chúng ta thấy tác dụng của nó “hay” hơn vì nó có tác động tốt hơn về mặt lí trí. (Hãy phân tích kĩ điểm này).

(Phân tích tác phẩm văn học dân gian,

NXB Giáo dục, 1995)

VỀ TRUYỆN “TẮM CÁM”

ĐINH GIA KHÁNH

7 truyện kiểu Tắm Cắm là một trong những truyện phổ biến nhất trên thế giới. Cuối thế kỉ XIX, nữ sĩ Roanphơ Côcxơ, một nhà sưu tầm truyện dân gian người Anh, đã tập hợp và giới thiệu 345 truyện kiểu Tắm Cắm trên thế giới trong quyển sách nhan đề : “Truyện Cô Tro Bép, ba trăm bốn lăm dị bản”, xuất bản năm 1893... Truyện kiểu Tắm Cắm ở phần lớn các nước phương Tây thường gọi là truyện *Cô Tro Bép* hoặc *Cô Lọ Lem*... Với cuốn sách *Nhân vật trong truyện cổ tích thần kì* của Mêlêtinxki xuất bản năm 1938 ở Mạc Tư Khoa thì con số đó đã lên đến năm trăm. Con số đó chưa chắc đã bao gồm được tất cả các truyện kiểu Tắm Cắm lưu hành trên thế giới tính cho đến năm 1958.

... Truyện kiểu Tắm Cắm là một truyện lưu hành ở nhiều nước. Và vì truyện hay, được mọi người ưa thích cho nên các nhà văn nghệ đã dựa vào đó để biên soạn các vở vũ kịch, nhạc kịch, múa rối, chèo, phim ảnh... Nhưng có một điều đặc biệt đáng chú ý là ở nước ta, với xu hướng diễn nôm thành thơ các truyện cổ, đã xuất hiện các truyện nôm Tắm Cắm : *Truyện Tắm Cắm* (thơ lục bát) không rõ viết từ bao giờ, do nhà in Phúc Chi Hà Nội xuất bản trước Cách mạng tháng Tám (không ghi rõ năm in), *Tắm Cắm tân ca* (thơ lục bát, không rõ viết năm nào) do Nguyễn Văn Chiêu xuất bản trước Cách mạng tháng Tám (không ghi rõ năm và nơi in), *Con Tắm Con Cắm* do Đặng Lễ Nghi soạn năm 1911 (thơ lục bát) và xuất bản ở Sài Gòn, *Tắm Cắm* do Tú Mỡ viết năm 1945 và in năm 1955 ở Hà Nội (thơ song thất lục bát), *Tắm Cắm* do Nguyễn Bá Thái soạn (thơ bốn chữ) do nhà sách Kim Vinh xuất bản tại Hà Nội năm 1953.

...Ở nước ta, ngày xưa cũng có văn bản ghi chép truyện kiểu Tắm Cắm. Theo Hoa Bằng thì sách *Tam tự quốc sử lược biên* xuất hiện vào hồi thế kỉ XIX đã chép một truyện kiểu Tắm Cắm. Đó là một tác phẩm chữ Hán, diễn ca lịch sử theo thể thơ mỗi câu ba chữ, trong đó truyện kiểu Tắm Cắm là đoạn chép về Ý Lan thái phi, vợ của vua Lý Thánh Tông (làm vua từ năm 1054 đến năm 1072). Tìm hiểu lai lịch Ý Lan thái phi, chúng ta có trên một chục làng thờ nhân vật này và trong thần tích các làng ấy người ta gọi bà là Tắm (hoặc Cắm) và em khác mẹ của bà là Cắm (hoặc Tắm).

... Như vậy thì sách *Tam tự quốc sử lược biên* đã diễn ca một thiên đã sử được chép trong thần tích của nhiều làng ở các huyện nằm hai bên sông Đuống, thuộc tỉnh Bắc Ninh. Thần tích các làng này, đại đồng tiểu dị, đều kể rằng Ỗ Lan thái phi có tên tục là Tấm (hoặc Cám), tên tự là Yên, tên hiệu là Khiết Xương. Một phần của thần tích đó chính là một phần của truyện *Tấm Cám* (từ lúc cô vớt tép cho đến khi cô lấy vua) ... Thần tích không giống hẳn truyện *Tấm Cám* mà ta thường quen kể và nghe. Từ đoạn nàng lấy vua và được phong là phu nhân trở về sau thì thần tích lại kể những tình tiết khác không liên quan gì đến truyện *Tấm Cám* nữa.

... Nghiên cứu và đối chiếu truyện kiểu *Tấm Cám* ở nước ta của dân tộc Kinh và của các dân tộc thiểu số anh em khác thì thấy rằng dấu cho dài ngắn có khác nhau, dấu cho tình tiết và chi tiết có khác nhau, các bản đều chứa đựng ít nhất là hai chủ đề : chủ đề thứ nhất là *mâu thuẫn dì ghẻ con chồng* bao gồm sự chèn ép, bóc lột và bức hại của người dì ghẻ đối với người con chồng và sự đấu tranh của người này chống lại hai mẹ con dì ghẻ để sống và mưu cầu hạnh phúc; chủ đề thứ hai là *tác dụng của một vật báu* (một thứ cây linh thiêng, một sợi tóc vàng và trong đa số trường hợp là chiếc giày) nhờ nó mà cô gái được một chàng trai (thường là hoàng tử) biết đến và đem lại hạnh phúc.

... Trong truyện *Tấm Cám*, chủ đề có ý nghĩa đấu tranh xã hội là chủ đề “dì ghẻ con chồng”. Chủ đề ấy không phải chỉ có trong truyện *Tấm Cám*..., nhưng trong những truyện kiểu *Tấm Cám* trên thế giới bao giờ chủ đề ấy cũng thể hiện rõ nét và tập trung nhất. Chủ đề dì ghẻ con chồng là một trong những chủ đề có ý nghĩa đấu tranh xã hội gay gắt. Khi công xã thị tộc tan rã thì cùng với sự xuất hiện giai cấp trong xã hội loài người là sự xuất hiện những gia đình nhỏ ... Gia đình có tính chất phụ quyền, với chế độ tư hữu là tế bào của xã hội phong kiến, với sự phân biệt giàu nghèo, sang hèn, với việc người bóc lột người. Người bóc lột người không những chỉ là hiện thực chủ yếu của xã hội phong kiến mà còn là một trong những hiện thực của gia đình phong kiến ... Xét cho cùng thì những mâu thuẫn trong gia đình cũng chỉ phản ánh những mâu thuẫn trong xã hội dưới một hình thức khác, với một khuôn khổ khác mà thôi.

... Chiếc giày kì diệu cũng là một chi tiết quan trọng của truyện kiểu *Tấm Cám* ở rất nhiều nước. Chiếc giày khiến cho chàng trai tìm được cô gái xinh đẹp. Điều đó dễ hiểu : bàn chân xinh xắn là một dấu hiệu chứng tỏ cô gái là một người xinh đẹp. Nhưng đó không phải là nguyên nhân

chính khiến cho trong truyện cổ tích chiếc giày trở thành vật báu đem lại hạnh phúc. Nguyên nhân chính có lẽ tìm thấy ở phong tục lâu đời liên quan đến đôi giày; phong tục của nhiều dân tộc... Đôi giày có liên quan đến chuyện nhân duyên... Ở Đức, chiếc giày là tượng trưng cho sự ngự trị của người vợ đối với chồng... Ở miền tây nam nước Pháp, ở miền ven biển phía bắc nước Đức, chàng trai thường tặng cho vị hôn thê một đôi giày đẹp trước ngày cưới... Trong nhiều dân tộc, đôi giày là vật giao duyên... Trong truyện kiểu Tấm Cám ở nhiều nước, chiếc giày quý là vật *môi giới* giữa cô gái và chàng trai, là *vật báu đem lại hạnh phúc* cho cô. Từ vật giao duyên trong phong tục đến vật báu đem lại hạnh phúc trong truyện cổ tích, đó là sự hình thành rất hợp logic của chủ đề "chiếc giày đem lại hạnh phúc".

... Cô Tấm là một hình tượng tiêu biểu và tập trung của đứa trẻ mồ côi bị dì ghẻ áp bức, bách hại. Đồng bào Mường ở nước ta khi đặt tên cho một truyện cổ tích nổi tiếng của mình là truyện *Con côi*, đã nhấn mạnh vào một vấn đề quan trọng và chưa hề được giải quyết của gia đình ngày trước. Trong xã hội cũ, trong gia đình cũ, đứa trẻ mồ côi là một trong những kẻ đau khổ nhất. Vì vậy chủ đề dì ghẻ con chồng là chủ đề chính của nhiều truyện cổ tích.

... Sự bóc lột, áp bức của mẹ dì ghẻ và đứa con gái của mẹ đối với cô Tấm đã được biểu hiện dưới nhiều khía cạnh. Đó là sự tước đoạt nhỏ như việc Cám trút sạch giỏ tép của Tấm, đó là sự tước đoạt đến cạn tàu ráo máng như bắt con cá bống cuối cùng của Tấm mà Tấm nuôi dưới giếng đem làm thịt ăn. Đó là sự hành hạ chỉ vì mục đích hành hạ như trộn hạt đậu (hoặc thóc) vào gạo, bắt Tấm nhặt để không cho Tấm kịp đi dự hội. Đó là sự khinh bỉ như khi thấy Tấm ra thử giày thì dè bủ... Mẹ dì ghẻ và con Cám không những độc ác mà còn gian xảo... Sự tàn bạo của mẹ dì ghẻ và con Cám ngày càng tăng và với việc chúng đốt khung cửi thành tro bụi thì tác phẩm văn học dân gian đã sáng tạo được một hình tượng rất sắc nét để biểu hiện sự tàn bạo cùng cực của thế lực phản động. Thế lực đó nếu cần thì không từ một hành động nào, kể cả sự hủy diệt, để chống lại những người lương thiện. Rõ ràng là sự bóc lột, áp bức và bách hại của mẹ dì ghẻ và con Cám đối với cô Tấm trong gia đình phong kiến đã phản ánh sự bóc lột, áp bức, bách hại của địa chủ đối với nông dân trong xã hội phong kiến.

... Tác giả dân gian đã miêu tả cô Tấm như một người con gái có bản chất ngây thơ chân thật ... Mỗi khi bị bóc lột hành hạ... thì cô chỉ biết khóc... khi sự tàn bạo của mẹ dì ghẻ đã đi đến chỗ giết cô Tấm thì

tác giả dân gian không thể để cô Tấm chịu đựng mãi được... Việc Tấm phải trải qua nhiều kiếp sống và trong mỗi kiếp sống ấy lại luôn luôn bị dày dọa có liên quan với thuyết luân hồi của Phật giáo, nhưng không phải – như một số người tưởng – bắt nguồn từ thuyết luân hồi của Phật giáo... Thuyết luân hồi gắn với thuyết quả báo... cho rằng nếu người ta cứ phải sống đau khổ thì đó là vì bản thân mình đã gây tội ác trong kiếp trước. Gốc rễ của sự đau khổ không phải do sự bất công ở trong xã hội. Rút cuộc thì phải đi đến kết luận sau đây : nhân dân lao động bị đau khổ chính là vì có tội, nhân dân phải chịu lấy trách nhiệm về mọi sự đau khổ của mình. Trong truyện kiểu Tấm Cám có việc nhân vật chết đi sống lại nhiều lần. Hiện tượng này, ít nhiều có liên quan với tín ngưỡng nguyên thủy, với tôn giáo, và ở trong tác phẩm thì nó có ý nghĩa như một *phương pháp xây dựng hình tượng*. Và không thể nói rằng trong truyện kiểu Tấm Cám việc nhân vật chết đi sống lại nhiều lần bắt nguồn từ thuyết luân hồi của Phật giáo được, vì hiện tượng đó xuất hiện độc lập với Phật giáo... Mỗi lần bị quật ngã là một lần cô Tấm đứng phất dậy, mỗi lần bị giết là một lần cô sống lại, *không phải là để chịu khổ như thuyết luân hồi quan niệm mà là để đấu tranh*... Rút cuộc thì việc luân hồi của Tấm chỉ là hình thức, và cuộc đấu tranh không khoan nhượng của cô mới là nội dung.

... Cô Tấm đẹp vì thể chất cô đẹp, nhưng cũng vì tâm hồn cô đẹp. Đáng chú ý là “chiếc giày giao duyên” và “miếng trầu giao duyên” đã tiêu biểu cho hai mặt ấy trong cái đẹp của cô Tấm. Chiếc giày kì lạ kia là thước đo bàn chân xinh xắn, là thước đo cái đẹp thể chất của cô... Miếng trầu quen thuộc nọ là tiêu biểu cho bàn tay khéo léo, là tiêu biểu cho sự đảm đang, giỏi lam giỏi làm của cô ... Miếng trầu cánh phượng là một hình tượng bắt nguồn từ phong tục dân tộc ta, nhưng nó đã trở thành hình tượng văn học biểu hiện đạo đức của nhân vật ... Chi tiết “chiếc giày kì lạ” tiêu biểu cho cái đẹp thể chất là chi tiết có tính quốc tế; chi tiết “miếng trầu quen thuộc” tiêu biểu cho cái đẹp của tâm hồn là chi tiết có tính dân tộc, là chi tiết chỉ có ở Việt Nam ... Nhưng cái đẹp nổi bật nhất của cô là ở tinh thần đấu tranh kiên cường ... Cô gái ngây thơ đó, khi cần thì đã biết căm thù, cô gái dịu hiền đó, khi cần thì đã biết đấu tranh.

... Trong truyện Việt Nam phải để cô Tấm trừng phạt Cám như vậy thì mới chân thực. Trong cuộc đấu tranh dai dẳng và quyết liệt ... nếu mẹ dì ghẻ và con Cám còn sống thì chúng sẽ không để cô sống. Giữa hai

cách xử sự sau đây phải chọn lấy một : để cho chúng sống rồi lại giết mình lần thứ năm, hay là giết chúng đi để có thể sống yên lành ... Việc Tấm giết Cám và mẹ dì ghẻ không hề làm giảm đạo đức của cô, làm giảm cái đẹp của hình tượng nhân vật ... Nhưng ở đây quả là có vấn đề nên trừng phạt kẻ thù như thế nào ? ... Cô Tấm giết mẹ dì ghẻ và con Cám là hợp lí, hợp tình và hình tượng cô gái đó sẽ kém phần đẹp nếu tác giả dân gian để cho cô có thái độ nhu nhược hoặc thỏa hiệp với kẻ thù gian ác. Tuy vậy, cô Tấm sẽ còn đẹp hơn nữa nếu cô không dùng những hình thức tàn khốc để trừng trị bọn tội phạm ... Nhưng biết làm sao được ? Vả lại, chúng ta cũng không nên và không thể can thiệp vào đây. Oán thù đã sâu, cô Tấm không muốn làm khác đi và tác giả dân gian cũng không muốn để cô làm khác đi. Chúng ta nên thông cảm với mối căm thù chồng chất của nông dân đối với địa chủ.

(Theo *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của chuyện cổ tích qua truyện Tấm Cám*, NXB Văn học, 1968).

HƯỚNG DẪN TÌM HIỂU TRUYỆN “TẮM CÁM”

ĐỖ BÌNH TRỊ

I. NHẬN XÉT BẢN KỂ

Bản kể ở sách giáo khoa phổ thông là bản kể do Đỗ Thận soạn, có chỉnh lí đôi chút.

Trường hợp truyện *Tắm Cám* được coi là trường hợp tiêu biểu về nhiều mặt của truyện cổ tích vì nó vừa mang đầy đủ những đặc trưng cơ bản của thể loại cổ tích vừa phản ánh nhiều quy luật chung của hệ thống thể loại văn học dân gian.

Đáng chú ý là mấy hiện tượng sau đây :

1. Hiện tượng đồng hóa truyền thuyết lịch sử với truyện cổ tích

Đây là hiện tượng đồng hóa truyền thuyết lịch sử về bà phi Ý Lan (*Sự tích Ý Lan thái hậu*) với truyện cổ tích *Tắm Cám*. Không nên quên rằng đây là hai thể loại có sự khác biệt rất rõ về chức năng thẩm mĩ, về thi pháp v.v... Do đó, sự đồng hóa diễn ra có điều kiện. Điều kiện ở đây là: a) chỉ ở địa phương gốc của truyền thuyết lịch sử (Thổ Lỗi, Siêu Loại, Gia Lâm, Bắc Ninh); b) giữa hai truyện có một điểm chung nào về cơ sở cốt truyện (chuyện một cô thôn nữ may mắn được lấy nhà vua) thì chỉ ở đó có hiện tượng xâm nhập vào nhau. Xét kĩ ra, sự tích Ý Lan thái hậu trước sau vẫn là một truyền thuyết lịch sử, không thể coi là một “dị bản” của truyện cổ tích *Tắm Cám*. Đây là hai truyện thuộc hai thể loại khác nhau, ngẫu nhiên có sự hòa nhập (một phần và là phần quan trọng) vào nhau trong một điều kiện nhất định, ở một vùng nhất định.

Còn vấn đề “Đã gọi là truyện cổ tích thì phải gắn với di tích cổ” là một vấn đề khác. Vấn đề này cũng phức tạp, ở đây chỉ nói sơ qua.

Một trong những đặc trưng của truyện cổ tích là ở chỗ nó kể về chuyện tuy có tính chất khác thường, không tương hợp với thực tế, không có và không bao giờ có thể có, nhưng lại kể sao cho chuyện ấy dường như đã xảy ra trong thực tế, tuy cả người kể lẫn người nghe không ai tin đó là chuyện có thật nhưng người ta lại có xu hướng muốn gắn nó với những

“di tích” trong tự nhiên, trong truyền thống, trong phong tục v.v... dường như “để chứng minh” đó không phải là điều bịa đặt.

Cho nên nói : “nhân dân khi kể truyện cổ tích (...) nhiều khi lại muốn tin rằng truyện có thực...” là không đúng. Đây là tâm lí sáng tác và tâm lí cảm thụ truyện thuyết lịch sử .

2. Về những dị bản của truyện Tấm Cám

Cốt truyện *Tấm Cám* có tính chất quốc tế. Ở Việt Nam, đây cũng là một trong những truyện cổ tích được lưu truyền rộng rãi nhất. Cần tham khảo cuốn *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của truyện cổ tích qua truyện Tấm Cám* (Đình Gia Khánh – Văn học, Hà Nội, 1968) và *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam, tập IV* (Nguyễn Đồng Chi, KHXH, Hà Nội, 1975) để có một sự hình dung về: a) Những cái lõi chung (cốt truyện, những mô típ); b) Những cái riêng có ở những dị bản Việt Nam.

Những năm 50, ở ta trong giới nghiên cứu nảy ra xu hướng “chỉnh lí lại” một số truyện dân gian (ở đây không nói hiện tượng tương tự trong lĩnh vực sáng tác, một hiện tượng vốn có từ lâu và không thuộc phạm vi nghiên cứu của khoa học về văn học dân gian). Truyện *Tấm Cám* cũng đã được biên soạn lại. Nhân vật Tấm được “tâm lí hóa” tức là được gán một số nét thuộc về đời sống nội tâm (Tấm băn khoăn về vấn đề “tại sao mình khổ ?” v.v...), việc Tấm chủ động trừng phạt mẹ con con Cám được sửa lại, hình phạt được mô tả do chính chúng tự gây ra hoặc do nhà vua ... Tất nhiên, không thể coi đó là những “dị bản” mới của truyện *Tấm Cám*, vì lẽ đơn giản là chúng chưa hề có đời sống của tác phẩm dân gian.

II. MỘT SỐ GỢI Ý PHÂN TÍCH

1. Truyện về nhân vật “người con riêng” và xung đột “dị ghê con chồng”

Phân tích truyện cổ tích, nhất là truyện cổ tích thần kì chúng ta thường gặp khó khăn bắt nguồn từ tính chất không xác định về mặt cơ sở xã hội – lịch sử của cốt truyện và nhân vật. Có người cho “truyện *Tấm Cám* là tấn bi kịch của chế độ phong kiến và coi mẹ con Cám là thành phần giai cấp đại diện cho các nhân vật địa chủ cường hào gian ác điển hình”. Có người tuy không xác định thành phần ... nhưng phân tích hành động trừng phạt của Tấm đối với mẹ con con Cám là “phù hợp với mối căm thù giai cấp sâu sắc của nông dân” và tiếng quạ kêu ... “là lời nguyện rửa, lời cảnh cáo bọn địa chủ độc ác gian tham”. Số đông nói đến “cuộc

dấu tranh giai cấp" giữa nhân dân lao động và giai cấp thống trị. Những ý kiến này, trừ ý kiến phân định thành phần giai cấp cho các nhân vật một cách quá đơn giản, lụp chụp, không phải là không có lí. Nhưng có lẽ, sở dĩ những ý kiến ấy chưa thuyết phục được tất cả mọi người vì người ta nói không có gốc, có ngọn.

a) Tám thuộc loại nhân vật "người con riêng". Trong thế giới nhân vật cổ tích, người con riêng, người mồ côi, người em út được coi là những nhân vật mà sự xuất hiện, nói chung, không tách rời sự nảy sinh gia đình phụ quyền và chế độ tư hữu. Xung đột diễn ra trong khung cảnh gia đình, chủ yếu chung quanh chuyện gia tài. Bênh vực cho những thành viên "lép vế" ấy đồng thời lên án những thành viên có đặc quyền đặc lợi trong gia đình phụ quyền, truyện cổ tích bảo vệ và lí tưởng hoá những truyền thống dân chủ thị tộc. Đây có thể là cơ sở xã hội - lịch sử đầu tiên của truyện *Tám Cám*. Tương ứng với cơ sở này, không phải chỉ có đề tài của truyện và xung đột giữa người con riêng (của chồng) với mẹ dì ghẻ, mà còn có cả một loại mô típ rất cổ - đây chính là "những hồi ức căm lạng về quá khứ" mà truyện chứa đựng : sự biến hóa của Tám (vốn có cội rễ ở quan niệm và tín ngưỡng thời cổ về vạn vật có linh hồn và biến hóa, về bản chất khác hẳn thuyết luân hồi của đạo Phật); những câu văn về (dấu tích mờ nhạt của câu phù chú)... Chú ý đến cơ sở này chúng ta sẽ thấy việc phân định thành phần giai cấp cho nhân vật Tám không thể giản đơn.

b) Nhưng dĩ bản cuối cùng, quen thuộc với chúng ta (bản kể do Đỗ Thận soạn) đã mang những dấu ấn đậm nét của xã hội có giai cấp và dấu tranh giai cấp. Vấn đề xung đột giữa người con riêng với người mẹ ghẻ, vốn có từ thời cổ, trở thành vấn đề "dì ghẻ - con chồng" của đời sau (xã hội phong kiến). Và quan hệ xã hội cũng đồ chiếu lên quan hệ gia đình. Xung đột trở nên gay gắt với việc lỏng lẻo nội dung quan hệ giai cấp vào hình thức quan hệ gia đình. Điều này có thể chứng minh được: sự tương phản về phẩm cách giữa Tám với Cám (và mẹ Cám) - lao động và lười biếng, ngay thật và xảo trá, tình thương và tàn bạo - mang tính chất sự đối lập của những tính cách giai cấp; số phận của Tám, sức sống không thể dập vùi nổi của Tám có ý nghĩa khái quát cao - đó không chỉ là, không còn là số phận của những người có nghịch cảnh tương tự, tất cả những người mà "lao động nô dịch của họ bị bọn bóc lột tước hết ý nghĩa, còn đời sống riêng của họ thì không có chút pháp quyền gì và không biết nương tựa vào đâu" đều có thể tìm thấy ở số phận ấy một "lời chung", cả "lời bạc mệnh" lẫn "ý thức về tính bất diệt của mình". Chưa nói đến vai vua, vai Bụt (mà, nói chung, ta không thấy có trong

những dị bản của nhiều dân tộc ít người ở nước ta (xem *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam, tập IV*). Tất nhiên, không thể đi quá xa : xung đột ở đây, dù gọi là xung đột giữa “thiện” và “ác” hay giữa “chính nghĩa” và “phi nghĩa” v.v... vẫn là xung đột giữa di ghê và con chồng.

2. Vấn đề ảnh hưởng của đạo Phật – triết lí dân gian trong *Tám Cám*

Nhiều tác giả đã bàn về ảnh hưởng của đạo Phật đối với truyện *Tám Cám*. Qua những ý kiến ấy, chúng ta thấy vấn đề chủ yếu không phải là vấn đề *Tám Cám* có chịu ảnh hưởng của đạo Phật hay không mà là vấn đề những biểu hiện cụ thể của ảnh hưởng này và mức độ của nó. Xác định trên những yếu tố cụ thể thì không khó lắm (chẳng hạn : sự biến hóa của Tám có dấu vết gì của thuyết luân hồi không ?). Nhưng đi tìm ảnh hưởng của đạo Phật nói riêng, của các “giáo” nói chung, trên lĩnh vực triết lí của truyện thì không dễ dàng chút nào. Trước hết, cần hiểu sâu các “giáo” ấy. Hai là, đối với truyện cổ tích dân gian, cần xem xét vấn đề cách nhân dân tiếp thụ ảnh hưởng đó, vấn đề “dân gian hóa”. Chẳng hạn “Bụt” trong truyện cổ tích dân gian không còn là Phật⁽¹⁾ trong thế giới nhà Phật. Trong truyện cổ tích dân gian, ta thường vẫn hiểu, Bụt tượng trưng cho lẽ phải và tình thương, cho “sức vạn năng của cái thiện” và luôn luôn can thiệp vào những việc cụ thể. Ba là, cần xem xét vấn đề trên một diện rộng. Tức là phải bao quát nhiều truyện cổ tích. Chẳng hạn, triết lí “thiện thắng ác”, “ác giả ác báo” là một triết lí xuyên thấm nhiều truyện cổ tích. Trong truyện cổ tích dân gian (như *Tám Cám*), triết lí ấy đã được nhân dân hiểu theo cách của mình. Điều cần bản nhất là không nên đối chiếu các hiện tượng chỉ về bề ngoài, theo phép loại suy giả tạo, mà phải đi sâu vào thực chất của vấn đề. Chẳng hạn, mục đích của đạo Phật là làm cho chúng sinh thoát khỏi vòng luân hồi, thoát khỏi “bể khổ”. Cô Tám biến hóa để sống, để trở về với thế giới này, để hưởng hạnh phúc trần tục, nhân tiên. Đó là triết lí dân gian, có bản chất tích cực, duy vật. Chúng ta hãy trao đổi kĩ về nhận xét sau đây của đồng chí Nguyễn Khánh Toàn, nhận xét nêu cách đây đã gần 30 năm nhưng vẫn còn nguyên giá trị :

“Một vài truyện cổ tích còn lại, tục truyền là của thời Lý chứng tỏ ảnh hưởng của Phật giáo dưới thời kì đó, ví dụ như truyện *Tám Cám* hay truyện *Quan Âm Thị Kính*.”

Sự khác nhau giữa hai truyện đó, là truyện *Tám Cám* là của phe bình dân tạo nên, còn truyện *Quan Âm Thị Kính*, có thể là do phe nhà

chùa phổ biến ra. Truyện *Tám Cám* là dựa vào sự đấu tranh giữa cái thiện và cái ác, phát sinh giữa dì ghẻ và con chồng, mà tựu trung, cái thiện vẫn thắng, với sự can thiệp của Bụt, tiêu biểu cho sức vạn năng của cái thiện, cái khung cảnh của câu chuyện còn chật hẹp, chưa ra khỏi quyền lợi gia đình. Còn truyện *Quan Âm Thị Kính* thì đã có một ý nghĩa xã hội rộng rãi hơn. Tuy những sự việc kể ra cũng xảy ra trong sinh hoạt gia đình (...) nhưng qua các sự việc đó, chúng ta đã thấy cả một sự bất công của xã hội phong kiến. Trong truyện *Tám Cám* thì cái ác có thắng thì cũng chỉ tạm thời, cái thiện vẫn ra sức chiến thắng cuối cùng, nhưng thắng hay bại là một việc nhân tiên, trong lúc người ta còn sống dầu có Bụt cứu, thì sức cứu của Bụt cũng phải giúp người thắng được trong những việc rất cụ thể. Còn truyện *Quan Âm Thị Kính* thì lấy từ bi, tu hành, thoát li cõi tục mà đối phó lại với xã hội bất công, để được thành Phật. Trong truyện *Tám Cám*, cái thiện tự khắc sẽ thắng, nhờ Bụt cứu, mà người chỉ là thụ động. Tuy vậy nhưng người không phải tiêu cực đối với việc đời như truyện *Quan Âm Thị Kính*.

... Do đó mà ta thấy rằng hai hệ thống tư tưởng một bên là duy vật - căn cứ vào thế giới thực tại là lấy lợi ích, sự hạnh phúc trên đời này làm cơ sở, và đó là hệ thống tư tưởng của phe bình dân, và một bên là duy tâm - cho đời sống trên thế gian là trần tục, là tạm thời và phải tu hành để hưởng được đời sống cực lạc trên cõi Phật, và đó là hệ thống tư tưởng của phe thống trị đã sản xuất ra đồng thời, đối chọi nhau⁽²⁾.

3. Về một số chi tiết trong truyện

Chi tiết trong tác phẩm là bộ phận trong chỉnh thể. Phải từ chỉnh thể mà hiểu bộ phận, đồng thời phải đi vào chi tiết và tổng hợp các chi tiết mà hiểu tác phẩm. Ngoài ra, chi tiết cũng có ý nghĩa độc lập nhất định, đặc biệt dưới giác độ các khoa học khác.

Nhiều chi tiết trong *Tám Cám* đã được các nhà nghiên cứu phân tích kĩ. Nhưng cũng có những chi tiết bị bỏ qua hoặc lí giải chưa thấu đáo. Chúng ta có thể đi sâu thêm. Chẳng hạn :

- Phần thưởng "yếm đỏ" chứng tỏ Tám và Cám đã bắt đầu bước vào thời con gái, không còn là trẻ con nữa (đối với thời xưa thì là 12-13 tuổi).

- Bụt, con bống, con gà, xương bống, đàn chim sẻ : nếu đối chiếu với những dị bản có nói đến vai trò người mẹ đẻ (đã khuất) của người con riêng thì đây là lực lượng thay thế vai trò người mẹ ấy. Tất cả đều gắn với tín ngưỡng. Bản kể có Bụt ... thuộc về một thời kì muộn hơn những bản kể có vai trò người mẹ đã khuất.

– Những chi tiết như “đôi hài” (đầu mối hôn nhân), “miếng trầu” (dấu hiệu nhận lại), hội mùa, v.v...cũng đã được nói đến nhiều. Muốn nhận đúng những đặc điểm dân tộc, cần phải so sánh nhiều dị bản. Và không nên chỉ đi tìm ở những yếu tố hình thức.

Chi tiết Cám thay Tấm vào cung, đây không phải chị em sinh đôi, do đó không phải chuyện đánh tráo; đây có thể là dấu tích của hôn nhân “chị em vợ” (sororat) – theo tục lệ này, Cám có quyền và nghĩa vụ thay Tấm lấy vua.

– Chi tiết báo thù : dội nước sôi giết chết và làm mắm Cám, gửi cho mẹ nó. Người ta cũng đã bàn nhiều về chuyện “đúng hay không đúng”, “đẹp nhiều hay đẹp ít” của hành động này của Tấm. Nếu hiểu truyện dân gian bằng tâm lí, quan niệm... của nhân dân thời xưa, thì không cần bàn nhiều. Cần đánh giá hành động này như là những hành động trong truyện cổ tích, không thể coi đó như những chi tiết trong văn chương hiện thực chủ nghĩa. Còn vấn đề “có nên kể những truyện có hiện tượng tàn bạo cho trẻ em của chúng ta không” đúng là một vấn đề nghiêm chỉnh, cần đặt vấn đề nghiên cứu chính xác các hệ quả tâm lí thực tế của trẻ, khi các em nghe những truyện này.

*(Phân tích tác phẩm văn học dân gian,
NXB Giáo dục, 1995)*

Chú thích :

(1) Từ “Phật” và từ “Bụt” là hai cách phiên âm khác nhau cùng một tiếng Buddha – phiên âm Hán – Việt và phiên âm trực tiếp. Hai cách phiên âm phản ánh hai con đường đạo Phật vào Việt Nam và chắc không phải ngẫu nhiên truyện cổ tích dân gian dùng từ Bụt chứ không dùng từ Phật.

(2) Nguyễn Khánh Toàn : *Đại cương về văn học sử Việt Nam, tập 1*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1954.

TRUYỆN CƯỜI VÀ VIỆC PHÂN TÍCH TRUYỆN CƯỜI

ĐỖ BÌNH TRỊ

1. Về những đặc trưng của thể loại truyện cười

a) Hệ đề tài

- Truyện cười là những truyện kể về những hiện tượng đáng cười trong cuộc sống, trong hành vi của người đời, nhằm gây ra cái cười.

Căn cứ vào tính chất của cái đáng cười (hay hiện tượng đáng cười) và tính chất của cái cười, người ta chia truyện cười thành hai tiểu loại:

- + Truyện hài hước (hoặc truyện khôi hài).
- + Truyện châm biếm (hoặc truyện trào phúng).

Ranh giới giữa hài hước và châm biếm không phải lúc nào cũng rõ ràng rành mạch. Nhưng việc phân biệt hài hước với châm biếm lại thường được nhấn mạnh như một yêu cầu có tính chất nguyên tắc trong sử dụng cái cười. Về đại thể, có thể phân biệt một cách quy ước là: truyện hài hước chủ yếu nhằm mục đích mua vui tuy cũng có thể có ý nghĩa phê phán, còn truyện châm biếm tuy cũng có tác dụng giải trí nhưng dụng ý là nhằm đả kích. Do đó, truyện hài hước thiên về khai thác những hiện tượng buồn cười ở những hiểu lầm, những lầm lẫn, hớ hênh thường tình hoặc những nhược điểm phổ biến của một lứa tuổi, một nghề nghiệp, một địa phương... thậm chí, ở những khuyết tật bẩm sinh (lẽ ra không nên đem ra cười cợt) của người ta, còn truyện châm biếm thường tìm cái đáng cười ở những hiện tượng, những hành vi bộc lộ nét bản chất của cái thói xấu làm ảnh hưởng đến thể thống con người, những thói xấu phản xã hội.

- Đề tài của cái cười rất rộng. Người ta tìm cái cười ở mọi lĩnh vực, mọi ngóc ngách của cuộc sống. Nhưng người ta có thể nghĩ ra cái cười về đủ mọi chuyện. Người ta cũng có thể biến ngay cả những điều nghiêm túc thành chuyện cười. Nhưng hệ đề tài của truyện cười dân gian thì có giới hạn. Sau đây là những đề tài tương đối "chụm" của truyện cười dân gian Việt Nam.

+ Những thói xấu thuộc về bản chất bộc lộ chủ yếu những hành vi buồn cười trong sinh hoạt của các nhân vật tiêu biểu của xã hội phong kiến: vua chúa, quan lại (cả quan văn lẫn quan võ, quan lớn đến quan bé, quan ông và quan bà), sai nha, hào lí, địa chủ, phú ông và các loại “thầy bà”; cả thần thánh; cả sứ của thiên triều.

+ Những thói xấu “thông thường” ở những người bình dân bộc lộ ở những hành vi buồn cười trong sinh hoạt của họ.

+ Những hiện tượng buồn cười do hiểu lầm, do lầm lẫn, hớ hênh, ... mà thường tình, ai cũng có thể có lúc mắc phải, hoặc do những nhược điểm, những khuyết tật không gây tổn hại cho ai.

b) Chức năng

– Truyện cười là truyện kể để cười, tức là để gây ra cái cười. Muốn hiểu được mục đích đó của truyện cười, cần làm rõ hai khái niệm : cái đáng cười và cái cười.

+ *Cái đáng cười* là cái gây ra cái cười. Đó là những hiện tượng mang một loại mâu thuẫn đặc biệt : hình thức bên ngoài có vẻ hợp lẽ tự nhiên nhưng thực chất bên trong là trái tự nhiên; hình thức bên ngoài có vẻ phù hợp với nội dung bên trong, nhưng lại để lộ ra sự không phù hợp – tóm lại đó là những hiện tượng ở đó có một cái gì đó ngược đời.

+ *Cái cười* là hành động cười, do cái đáng cười gây ra và do trí óc ta phát hiện ra cái đáng cười. Như vậy, tất nhiên, phải có cái đáng cười thì mới có cái cười. Nhưng có cái đáng cười mà trí óc ta không phát hiện ra nó, tức là không phát hiện ra cái ngược đời ở hiện tượng thì cũng không có cái cười. (Ta có thể nghiệm được điều này khi quan sát trường hợp: cùng nghe kể chuyện cười hoặc xem một tranh cười, có người cười trước, người cười sau, và có khi có người “nghĩ mãi” mới cười được).

Cái cười hài hước, cái cười châm biếm là sản phẩm của nhận thức lí tính. Khi ta cười trước một hiện tượng, một hành vi nào đó mà ta nghe kể, ta thấy, ta xem, chính là tư duy ta phát hiện ra cái ngược đời mang bề ngoài hợp lệ đã “đánh lừa” luận lí của nó. Sự phát hiện đó đem lại niềm vui; tựa hồ như tư duy ta thích thú với sự “khám phá” đó, làm nở ra cái cười trong óc (người ta có thể cười mà không nhếch mép); cái cười đi từ óc ra môi, miệng, thành tiếng cười với cả trăm cung bậc, sắc thái (tùy theo tính chất, cái đáng cười và cái tạng của người cười). Đồng thời, bản thân sự phát hiện ra cái đáng cười cũng bao hàm một ý nghĩa phê phán nhất định, theo nghĩa rộng của từ này – phê phán từ quan điểm

của tư duy logic, tư duy duy lý và phê phán từ quan điểm của ý thức tư tưởng (ý nghĩa này chỉ có ở cái cười châm biếm).

Hiểu như trên, chúng ta sẽ thấy không có gì phải phân vân khi nói truyện cười làm ra là để... cười. Vì mục đích "mua vui" và mục đích "phê phán" nằm ngay ở bản thân cái cười do truyện gây ra.

- Chức năng sinh hoạt của truyện cười dân gian gắn liền với ý nghĩa nhân sinh, ý nghĩa xã hội sắc bén của nó. Do đó, truyện cười là thể loại có sức lưu truyền rất mạnh. Tuy không có chức năng răn dạy trực tiếp như truyện cổ tích, truyện thuyết v.v..., nhưng truyện cười có tác dụng giáo dục độc đáo: nó mài sắc tư duy suy lý, nó làm giàu óc phê phán, nó giúp trau dồi khả năng sử dụng ngôn ngữ... Chúng ta hiểu vì sao những người có tài hài hước, châm biếm thường nhanh nhạy, thông minh, sắc sảo, thú vị trong ứng đối. Xưa kia, ông cha ta đã tỏ ra rất biết cách bày cho trẻ em vui chơi, làm cho trẻ em vui cười bằng folklore thiếu nhi và dạy trẻ qua cách đó. Trước đây, M. Gorki cũng đòi hỏi "phải vạch rõ một cách tài tình và dí dỏm cho trẻ thấy những tật xấu của quá khứ"⁽¹⁾. Truyện cười dân gian không thuộc kho tàng văn học dân gian thiếu nhi nhưng người ta có thể lựa chọn trong đó một số truyện hài hước và một ít truyện châm biếm nhẹ nhàng cho các em đọc và tập phân tích. Việc này chẳng những khiến cho Chương trình và SGK Văn học trở nên hấp dẫn hơn với các em mà còn giúp cho các em phát triển về nhiều mặt, như đã nói ở trên.

c) Thi pháp

Truyện cười là thể loại truyện kể ngắn gọn bậc nhất. Dài cũng chỉ đến 15-20 câu. Ngắn thì 5-7 câu. Trung bình khoảng trên dưới 10 câu. Tuy ngắn thế, nhưng cũng là "cả một câu chuyện" có mở đầu, có diễn biến, có kết thúc. Và cũng có nhân vật, lại phần lớn là nhân vật "có nét", khó quên. Toàn bộ các yếu tố của thi pháp truyện cười, như kết cấu⁽²⁾, nhân vật, ngôn ngữ kể chuyện, đều phục vụ mục đích gây cười.

Về kết cấu

- Mấu chốt của nghệ thuật gây cười là ở chỗ phải làm sao cho cái đáng cười tự nó bộc lộ ra một cách cụ thể, sinh động, nực cười để người nghe (hoặc người đọc) tự mình phát hiện ra nó mà bật cười. Cái đáng

(1) Về những kẻ vô trách nhiệm và sách cho trẻ em ngày nay. Xem trong Gorki bản về văn học, NXB Văn học, 1965, tập I, tr. 320.

(2) Ở đây, khái niệm "kết cấu" được hiểu là cấu tạo của truyện.

cười có thể là một thói xấu nào đó, chẳng hạn thói keo kiệt (ví dụ : truyện *Thà chết còn hơn*). Nhưng bản thân thói xấu chưa đủ gây ra cái cười. Chẳng hạn, nếu kể rằng : Xưa, có một anh keo kiệt, keo kiệt lắm, keo kiệt kinh khủng, keo kiệt đến mức coi đồng tiền hơn cả tính mạng mình, v.v... thì chẳng ai nhếch mép. Người ta phải tạo ra một *hoàn cảnh thích hợp* để mâu thuẫn tiềm tàng bộc lộ dưới dạng cái ngược đời : đó là đặt anh keo kiệt vào hoàn cảnh dẫn tới tình huống phải lựa chọn giữa “ba quan tiền giắt lưng” và việc chết đuối (cùng với ba quan tiền ấy).

– Vì cái đáng cười là *hiện tượng có mâu thuẫn* – một loại mâu thuẫn đặc biệt, như đã nói ở mục *Chức năng* – cho nên truyện cười thường được cấu tạo theo dáng dấp một *màn kịch* :

- + Giới thiệu hiện tượng có mâu thuẫn tiềm tàng.
- + Mâu thuẫn tiềm tàng phát triển tới điểm đỉnh.
- + Mâu thuẫn bộc lộ (có thể hiểu là mâu thuẫn được “giải quyết”).

Ở đây, cần nói rõ thêm mấy điểm :

Một là, “hiện tượng có mâu thuẫn tiềm tàng” là gì ? Đó là hiện tượng mang sẵn cái đáng cười chỉ chờ có điều kiện để tự bộc lộ và bị phát hiện. Ví dụ : anh tham ăn phải vào bữa ăn mới bộc lộ tính tham ăn – nhưng đó mới là bộc lộ một thói xấu (trong ăn uống); phải đặt anh ta vào một bữa cỗ, một bữa ăn cơm khách, một bữa ăn giỗ ở nhà bố vợ, chẳng hạn, tức là vừa có điều kiện “*thả phanh*” cho thói tham ăn lại ở tình thế phải “*hãm phanh*” theo lễ thường trong giao tiếp. Như vậy, đặt trong hoàn cảnh đó, tính tham ăn đã trở thành “hiện tượng có mâu thuẫn tiềm tàng”.

Hai là, “mâu thuẫn tiềm tàng phát triển tới điểm đỉnh” là gì ? “Điểm đỉnh” nói ở đây là lúc cái đáng cười từ thể tiềm tàng đã được đẩy tới cái thể sắp sửa được phơi bày ra một cách cụ thể, sinh động, nực cười. Đó là lúc, chẳng hạn, anh keo kiệt đang “*giã gạo*” giữa dòng sông nghe tiếng bạn anh ta hạ giá mặc cả vớt anh ta lên từ 5 quan xuống 3 quan, nghĩa là *vừa bằng số tiền anh ta đang giắt ở lưng*. Người nghe chuyện nghe tới chỗ: anh hà tiện cố ngoi đầu lên nói “5 quan đắt quá !” có thể còn ngờ ngợ vì số tiền này lớn hơn số tiền anh ta hiện có. Đến đây, “mâu thuẫn” đã được đẩy tới “điểm đỉnh”, chờ được “giải quyết”.

Ba là, với truyện cười (không phải với nghệ thuật kịch), “mâu thuẫn được giải quyết” nghĩa là thế nào ? Đó là lúc cái đáng cười bị bộc lộ, là lúc cái ngược đời ở hiện tượng tự phơi bày ra và bị ta phát hiện. Đó là

lúc, chẳng hạn, anh keo kiệt cố ngoi lên lần nữa kêu : “3 quan văn đất, thà chết còn hơn”.

Nhân đây, cần giải đáp vấn đề “truyện cười buồn lửng hay có kết thúc?”. Truyện cười không tự đặt cho mình nhiệm vụ kể lại số phận cuộc đời của nhân vật như truyện cổ tích. Nó chỉ kể lại một câu chuyện buồn cười nhằm mục đích gây cười. Khi cái cười nổ ra tức là mục đích của truyện đã đạt và câu chuyện cũng kết thúc ở đấy. Truyện cười bao giờ cũng có kết thúc, kết thúc trọn vẹn – chứ không “buồn lửng” như có người nhận xét – tất nhiên, kết thúc theo kiểu của nó. Thử hỏi, chẳng hạn, có cái kết thúc nào trọn vẹn dứt khoát hơn cái kết thúc của truyện *Thà chết còn hơn* ? Nghe đến chỗ : anh keo kiệt cố ngoi lên lần nữa, kêu : “3 quan văn đất, thà chết còn hơn !”, và đã bật cười, có ai lại lần thẩn hỏi : Thế anh ta có chết thật không ? Có ai vớt anh ta lên không ? Có những truyện cười gây ra cái cười rên (*Mời bác xơi ngọc ... Thấy đồ liếm mặt*, v.v...). Có những truyện cười chỉ gây ra cái cười ở điểm kết (*Quan huyện thanh liêm, Đậu phụ*, v.v...). Nhưng truyện cười luôn luôn dành cho người nghe cái cười đích đáng nhất ở chỗ kết thúc. Đó là chỗ người nghe bị bất ngờ hơn cả. Chẳng hạn, nghe truyện *Mời bác xơi ngọc...*, đến những chỗ anh học làm sang mời khách xơi “ngọc đậu”, “ngọc rau”, v.v... ta cười rên, nhưng bất ngờ nhất là khi anh ta chỉ vào đĩa hành và cất lời mời khách ! Quả thật, câu chuyện đến đó mới “lên” hết cái lối bịch tấu cười của sự học đòi làm sang. Điều này cũng chứng tỏ truyện cười dân gian thường được cấu tạo một cách hết sức chặt chẽ, đặc biệt trong việc lựa chọn, bố trí, sắp xếp các chi tiết.

Về nhân vật

– Nhân vật trong truyện cổ tích có cả một số phận, một cuộc đời. Trong lược đồ tổng quát đầy đủ của truyện cổ tích (thần kì) do V.Ia.Prôp thiết lập, có mặt 7 nhân vật với 31 hành động, mỗi hành động là diễn tiến của một sự kiện. Nhân vật của truyện cười không có bề dày như thế. Nhân vật truyện cười đơn giản chỉ là hành vi ứng xử của nó trong một hoàn cảnh nhất định và hành vi ứng xử ấy luôn luôn biểu hiện ở lời nói (không phải ngẫu nhiên mà truyện cười thường được các nhà nghiên cứu tiếng Việt sử dụng như một thứ ngữ liệu đặc sắc).

– Có một câu hỏi cần được đặt ra : đối tượng của cái cười trong truyện cười là cái đáng cười mà nhân vật để lộ qua hành vi ứng xử của nó hay là bản thân nhân vật ấy ? Bằng trực quan kinh nghiệm, ta nhận thấy : Có những trường hợp, khi ta cười, ta chú ý đến cái đáng cười hơn là người gây ra cái đáng cười; nói cách khác, ta cười cái đáng cười hơn

là cười nhân vật gây ra cái đáng cười ấy – đó là cái cười hài hước (ví dụ: truyện *Bốn cẳng, sáu cẳng*, truyện *Treo biển*, v.v...). Có trường hợp, khi ta cười, ta hướng cái cười vào cả cái đáng cười, cả nhân vật gây ra cái đáng cười – đó là cái cười châm biếm. (Ví dụ: truyện *Lợn cười, áo mới*, truyện *Thà chết còn hơn*, v.v...). Có thể giải thích kinh nghiệm trên bằng lí thuyết về sự phân biệt cái cười hài hước và cái cười châm biếm (xem lại mục *Hệ đề tài*). Tuy nhiên, không nên quên rằng ngay cả với những trường hợp truyện cười ra đòn châm biếm “chết người” (*Thơm rồi lại thối*, *Quan huyện thanh liêm*, *Nhưng nó lại phải bằng hai mày*, v.v...), công việc phân tích vẫn phải tập trung vào cái đáng cười chứ không tiến hành theo hướng “phân tích nhân vật”.

– Trong nhiều truyện châm biếm, thường có loại nhân vật trực tiếp gây ra cái cười nhưng lại không phải là đối tượng thực sự của cái cười phê phán. Chẳng hạn, ở truyện *Đậu phụ*, vai trực tiếp gây ra cái cười là chú tiểu: ta cười vì chú tiểu gọi con chó bằng “đậu phụ” thì có vẻ phù hợp, đúng với dụng ngữ của sư cụ (sư cụ xơi thịt cây, nói là ăn đậu phụ, thì cứ lẽ đó mà suy, có thể gọi con chó là “đậu phụ” chứ sao!); nhưng ta lại thấy ngay chỗ không ổn, vì đậu phụ thì làm gì có “đậu phụ làng” với “đậu phụ chùa” và làm gì có “con đậu phụ” để mà cắn nhau! Vậy là ta cười chú tiểu. Nhưng, ngẫm nghĩ một chút, ta nhận thấy cái cười ấy được gây ra nhằm hướng tư duy ta *phát hiện* lại một cái đáng cười khác, mà ta đã lướt qua, chưa kịp chú ý từ đầu: trong cái sự ăn thịt cây nói (dối) là ăn đậu phụ đã tiềm ẩn sự không phù hợp (vì thịt cây gốc “con”, đậu phụ gốc “cái”!) dưới vẻ ngoài phù hợp (vì ăn “gì” nói là ăn “gì” mà chẳng được). Vai chú tiểu được dùng để “lật tẩy” sư cụ. Sư cụ gọi thịt chó bằng đậu phụ thì chưa buồn cười. Chú tiểu chỉ học lại hơi máy móc một tí mà hại thấy mình vô kể: *thịt chó* gọi là đậu phụ thì “chưa có vấn đề gì”, nhưng *con chó* gọi là “đậu phụ”, rồi lại còn “đậu phụ làng cắn đậu phụ chùa” thì thành ra... rách việc, đánh thức cái mâu thuẫn đang ngủ yên trong “nhà ngữ” của thầy. Đồ đệ mà “xỏ xiên” sư phụ như thế thì cũng... hơi quá đáng! Thì cũng tương tự như vai hề gây trên sân khấu Chèo, theo hầu thấy nhưng thỉnh thoảng lại biến thấy thành cái bung xung cho thiên hạ cười cợt.

d) Phương thức diễn xướng

Khác với những thể loại có chức năng răn dạy trực tiếp như truyện cổ tích, truyền thuyết, v.v... truyện cười, do đặc tính “gây cười” của nó, thường nảy sinh và lưu truyền trong những sinh hoạt tự phát, không nghi thức, không “lễ lối”. Xưa kia, không chỉ riêng các nhà đạo đức nghiêm ngặt

mới coi văn cười là thứ “văn chương mặt vắn” mà các chế độ chuyên chính áp bức ở thời “mặt vắn” của nó cũng đều rất “kì” văn cười. Tuy nhiên, ở những thời ấy, nếu dân gian đã biết cách “đốt nhọ bôi mồm”⁽¹⁾ cho vai hề để vai này có thể tung hoành “vô cai quản, bất đắc hành hạ”⁽²⁾ trên sân khấu Chèo, thì họ cũng có đủ mọi cách để truyện cười càng nở rộ, tiếng cười càng râm ran khi nghỉ ngơi, giải trí hoặc lúc “trà dư, tửu hậu”, vì đó là những thời người ta cần cười hơn bao giờ hết.

2. Về công việc phân tích truyện cười

a) Lưu ý về tình hình tư liệu truyện cười dân gian

– Trước nay, nhiều nhà nghiên cứu văn học dân gian nước ta đã xếp truyện Trạng (như truyện *Trạng Quỳnh*, *Trạng Lợn*, *Xiển Ngộ*, *Thủ Thiêm*, *Thằng Cuội*, *Ông Ó*, *Ba Phi*, v.v...) vào thể loại truyện cười. Truyện Trạng của ta thuộc hệ thống những truyện về kiểu nhân vật trí xảo, “đối xứng” với hệ thống những truyện về kiểu nhân vật khờ khạo – cả hai kiểu nhân vật này đều có tính chất quốc tế (chẳng hạn, nhân vật *Trạng Quỳnh* có những nét tương đồng về bản chất với nhân vật Naxrêdin Aphanti của một số dân tộc Trung Á). Theo sơ đồ phân loại các thể loại văn học dân gian của nhiều nước, những hệ thống truyện kể trên đều được xếp vào truyện cổ tích sinh hoạt. Việc này không có gì phải bàn cãi, vì nhân vật chính trong truyện cười là nhân vật bị cười và nhân vật “sinh sự” (như chú tiểu trong truyện *Đậu phụ*, anh đầy tớ trong truyện *Chốc nữa tao sang*, v.v...) (nếu có) lại là kẻ (có vẻ) khờ khạo, không cố ý, còn nhân vật chính trong truyện Trạng, xét chung, là nhân vật tài trí, trí xảo chuyên đi đánh động những mâu thuẫn đáng cười trong “tán trò đời”.

Tất nhiên, truyện cười cũng có tiếp điểm với truyện Trạng và nói rộng ra, với tất cả những thể loại có sử dụng cái cười, như ngụ ngôn, ca dao trào lộng, v.v...

– Như đã nêu ở mục *Thi pháp*, truyện cười là thể loại truyện kể cực ngắn. Trong truyện cười hầu như không có câu chữ thừa, càng không có chi tiết thừa. Do đó, khi kể truyện hoặc phân tích truyện, nếu nói dông dài dễ sinh ra vô duyên... “nhặt trò”; ngược lại, nếu bỏ qua một chi tiết nào đó e rằng cái cười sẽ trở nên gượng gạo. Một số truyện cười trong

(1) Câu hát ra trò của hề : “Đốt nhọ bôi mồm. Bôi mồm đốt nhọ. Bôi ngay cái mép...” là một ước lệ quy định cho tính cách vai hề.

(2) Ý nói : người diễn trò được miễn chấp, không bị bắt bẻ. Giới hạn rộng rãi này gắn với ước lệ “nhọ mồm, nhọ mép” nói trên.

các tuyến tập *Truyện cười dân gian* chưa đảm bảo được đặc điểm này của cấu tạo truyện cười.

b) Định hướng phân tích nội dung

– Thấu suốt bản chất của cái cười và hiểu mục đích của truyện cười là gây ra cái cười, ta sẽ nhận rõ nhiệm vụ của bài học về truyện cười trước hết là phải *giúp học sinh hiểu được họ cười cái gì, vì sao mà cười.*

Ta đã biết : nghe hoặc đọc một truyện cười, cũng như xem một bức tranh cười, khi chưa tự mình phát hiện ra cái đáng cười thì chưa thể cười được. Như vậy, có thể suy ra là: đã cười được, tức là đã biết mình cười cái gì, vì sao mình cười. Nhưng, trên thực tế, không phải ai cũng giải thích được rõ ràng nguyên do cái cười của mình. Cho nên, bài học về truyện cười không thể dừng lại ở chỗ... làm cho học sinh cười. (Nếu vậy, chỉ cần kể cái chuyện cười định đem ra giảng dạy là đủ).

Đối với học sinh, đọc truyện cười thì vui, nhưng phải suy nghĩ để trả lời những câu hỏi “cười cái gì?”, “vì sao mà cười?” chắc không phải chuyện dễ. Tuy vậy, đó cũng không phải là điều quá khó, theo suy luận ở trên. Chỉ cần giáo viên biết gợi ý để các em tự mình phân tích, tự “nhìn lại” quá trình sinh thành của cái cười trong óc các em, tựa như xem lại một đoạn phim quay chậm, nhất định các em sẽ “cắt nghĩa được cái cười của mình” – điều mà có lẽ các em chưa bao giờ làm. Và các em sẽ cảm thấy hào hứng hơn so với khi chỉ cười mà không tự hỏi “mình cười cái gì?”, “vì sao mình cười?”, tựa như vừa thực hiện một bài thể dục hoặc một trò chơi về tư duy suy lí, về óc phê phán vậy.

– Trên cơ sở yêu cầu làm cho học sinh có ý thức về cái cười của mình, lí giải được nguyên do cái cười của mình (tức là trả lời được hai câu hỏi trên ở một chừng mực nào đó), cần hướng dẫn để các em *suy nghĩ tiếp về cái đáng cười, về những điều nằm ở phía sau hành vi gây ra cái cười cùng thói xấu mà hành vi đó đã để lộ ra.*

Ý nghĩa độc đáo của cái cười là ở chỗ nó nâng con người cao hơn hoàn cảnh. Với thói hư tật xấu, khi ta cười nó, ta đứng ở vị thế bên trên nó. Như vậy, cái cười, ở chiều sâu của nó, dường như luôn có một cái gốc là những cảm xúc thẩm đượm chất nhân văn – đó là nhiệt tình thống thiết bảo vệ thể thống người, niềm mong muốn con người sống tốt hơn, đẹp hơn.

– Phần lớn chuyện cười dân gian đã ghi lại được đều thuộc đời cuối Lê – đầu Nguyễn và thời Nguyễn, kể cả buổi Tây sang. Những truyện

cười này hợp thành một tập chân dung biếm họa : vua không ra vua (*Thôi đừng nói nữa mà tao thêm !, Xin Đại vương đình lại cho một đêm, ...*); quan lại rất một phường tham nhũng, bất tài (*Trung thần, nghĩa sĩ cả, Thần bìa trả nghĩa, Quan huyện thanh liêm...*); những người làm thấy thiên hạ thì dốt nát và thiếu nhân cách đến mức thảm hại (*Bánh tao đâu?, Tam đại con gà, Bốc thuốc theo sách, Tại thầy địa lí...*); cả những người thuộc tầng lớp bình dân cũng bị nhiễm những cái xấu thường lan tràn trong thời buổi nhố nhăng... Nếu có một cái nhìn bao quát cả “tổng tập” này, ta có thể nhận thấy một số điều có ý nghĩa sâu xa hơn nhiều so với bản thân sự phê phán ở từng truyện – đó là tư tưởng phóng túng, là sự đùa cợt có tính chất báng bố đối với những giáo điều và một số giá trị từng được coi là thiêng liêng của hệ tư tưởng phong kiến, của xã hội phong kiến (như vương quyền và thần quyền). Người giáo viên phổ thông chỉ dạy một ít truyện lẻ (hiện nay là 4 truyện) nhưng cần nắm được ý nghĩa chung của cả bức hí họa về một hình thái xã hội đang biến thành “tấn hài kịch của nó”⁽¹⁾ trên sân khấu lịch sử. Điều này rất có ích cho việc nhận thức định hướng chung của phân tích truyện cười dân gian.

c) Phân tích tình tiết hướng vào việc nêu bật cái đáng cười

Nghệ thuật gây cười của truyện cười dân gian khá phong phú. Nhưng biện pháp nghệ thuật quan trọng nhất của thể loại này là *cách cấu tạo truyện*. Nét chung của cách cấu tạo này đã được trình bày ở mục *Thi pháp*. Có thể tìm thấy ở đó những chỉ dẫn cơ bản về phương pháp phân tích truyện cười.

Trước hết, công việc phân tích phải hướng vào yêu cầu làm rõ cái đáng cười. Vì cái đáng cười trong truyện cười thường được dàn dựng theo nguyên tắc “tự phơi bày” để người nghe, người đọc “tự phát hiện” qua một tình tiết⁽²⁾ gồm 3 chặng (tựa như một màn kịch gồm 3 lớp), cho nên công việc phân tích cũng thường có thể tiến hành theo 3 phân đoạn của hoàn cảnh:

Phân đoạn đầu :

Ngay từ đầu câu chuyện, nhân vật có thói xấu hay tính cách dẫn đến hành vi buồn cười đã được giới thiệu không úp mở :

(1) Trong *Lời nói đầu* của *Phê phán triết học pháp luật của Heghen* (NXB Sự Thật, 1962). C.Mác có nhận xét: “Lịch sử không làm cái gì nửa vời cả, và khi muốn đưa một hình thái xã hội đã già cỗi đến huyết thì lịch sử trải qua rất nhiều giai đoạn. Giai đoạn cuối cùng của một hình thái lịch sử chính là tấn hài kịch của nó (...). Tại sao lịch sử lại diễn theo tiến trình ấy? Là để cho nhân loại rời bỏ được quá khứ một cách vui vẻ”.

(2) Khái niệm “tình tiết” ở đây được hiểu là một hoàn cảnh trong đó diễn ra một sự việc.

- Có anh tính hay khoe của (*Lợn cưới, áo mới*).

- Có anh keo kiệt, ăn chẳng dám ăn, mặc chẳng dám mặc, chỉ khư khư tích của làm giàu (*Thà chết còn hơn*).

- Một ông tai mắt trong làng, tính thích ăn đồ đen luộc, nhưng lại sợ vợ (*Đồ mỡ hôi mực*).

v.v...

Cũng ngay từ đầu câu chuyện, nhân vật ấy được đặt vào một tình thế khiến cho nó trở thành một hiện tượng "có mâu thuẫn tiềm tàng" :

- Anh có tính hay khoe của may được cái áo mới, liền đem ra mặc từ sáng đến chiều chả thấy ai hỏi cả (*Lợn cưới, áo mới*).

- Anh keo kiệt cùng bạn ra tỉnh chơi, mang theo ba quan tiền giắt lưng (*Thà chết còn hơn*).

- Ông có tính thích ăn đồ đen luộc và sợ vợ, được hôm vợ đi vắng luộc một nồi đồ đen ăn vụng (*Đồ mỡ hôi mực*). v.v...

Phân đoạn đầu được gọi là *tình thế mở đầu*. Phân tích tình thế mở đầu là gọi cho học sinh nhận rõ hai nội dung chính nói trên (giới thiệu nhân vật và đặt nhân vật vào tình thế "có mâu thuẫn tiềm tàng"), chủ yếu là *cái mâu thuẫn có thể ở thế tiềm tàng* (đang chờ dịp để bộc lộ).

Phân đoạn nút :

Đến đây, mâu thuẫn từ thế tiềm tàng đã phát triển rất mau lẹ tới điểm nút.

- Anh "áo mới" đang tức vì đứng hóng mãi chưa có ai để khoe thì anh "lợn cưới" chạy đến nhưng lại bị anh này khoe trước (*Lợn cưới, áo mới*).

- Anh keo kiệt đi tỉnh chơi về, với ba quan tiền mang theo còn nguyên, khát nước, uống nước sông, bị ngã, và bạn anh ta kêu cứu với giá "5 quan" (*Thà chết còn hơn*).

- Anh sợ vợ luộc vụng đồ đen; đồ chín chưa kịp ăn thì vợ về lại phải ra đình ngay để lễ thánh, đành trút nồi đồ đen vào mũ tế đội lên đầu mà đi (*Đồ mỡ hôi mực*).

Phân đoạn nút có thể được gọi là *tình thế gay cấn*. Phân tích tình thế gay cấn là gọi cho học sinh điểm lại *diễn tiến* của sự việc từ tình thế mở đầu đến điểm nút, nhận rõ *mâu thuẫn cụ thể ở tình thế gay cấn* (ví dụ: anh "áo mới" vớ phải anh "lợn cưới", chưa kịp khoe đã bị anh này vừa hỏi vừa khoe v.v...).
250

Đến đây, người nghe, người đọc cũng ở vào thế chờ xem đây kịch tính. (Cần chú ý rằng: ở những truyện gây ra một tràng cười, cười rên, thì “điểm nút” dường như cũng di động, tạo thành một chuỗi “điểm nút”, nhưng “điểm nút” đích thực vẫn ở chỗ kết thúc).

Phân đoạn kết thúc :

Nhân vật bị đặt vào tình thế có mâu thuẫn, “giải quyết” mâu thuẫn ngay ở “điểm nút” bằng một hành vi, một lời nói bất ngờ làm bộc lộ cái đáng cười :

- Anh “áo mới” vợ phải anh “lợn cưới”, bị một - không (tức là đang lăm le khoe, lại bị nghe “nó” khoe), lại ở thế phải trả lời, vậy mà “lật lại được thế cờ”, vẫn trả lời người hỏi nghiêm chỉnh theo đúng phép tắc (dùng kiểu câu có mệnh đề phụ làm chức năng trạng ngữ chỉ thời gian), đồng thời “tranh thủ cung cấp được thông tin cần thiết” : “Từ lúc tôi mặc cái áo mới này...” (*Lợn cưới, áo mới*).

- Anh keo kiệt sắp chết đuối, đã ngoi lên không chấp nhận cái giá vớt “5 quan”, nghe tiếng anh bạn “điều chỉnh” giá vớt xuống “3 quan”, lại cố ngoi lên kêu : “3 quan vẫn đắt...” (*Thà chết còn hơn*).

- Anh đội mũ tế lót ...đổ đen luộc, nước đổ chảy ròng ròng, ra đình bị người ta hỏi “vì sao ?”, thản nhiên trả lời “Ấy, tôi thường có tính đổ mồ hôi mực thế đấy !” (*Đổ mồ hôi mực*) (Ghi chú : Trong tiếng Việt, có quán ngữ *đổ mồ hôi hột, đổ mồ hôi trộm*, v.v... cho nên nói “đổ mồ hôi mực” có vẻ phù hợp, nhưng nghĩ lại, chưa thấy ai nói có loại mồ hôi ... mực !).

Phân tích đoạn kết thúc gợi cho học sinh tự mình nhận ra cái đáng cười, tự mình chỉ rõ cái đáng cười bất ngờ bộc lộ hành vi, lời nói của nhân vật trực tiếp gây ra cái cười, tức là chỉ rõ hành vi, lời nói đó có cái gì ngược đời. Thực hiện yêu cầu này có nghĩa là đã trả lời được câu hỏi “vì sao mình cười ?”, “mình cười cái gì ?”.

- Như đã nói ở mục *Định hướng phân tích nội dung*, công việc phân tích truyện cười phải bắt đầu từ việc làm rõ cái đáng cười nhưng không dừng lại ở đấy. Cần hướng dẫn học sinh suy nghĩ tiếp về những vấn đề thuộc về ý nghĩa của cái cười trong truyện (ý nghĩa nhân sinh, ý nghĩa xã hội).

d) Phân tích ý nghĩa của cái cười

- Nếu định nghĩa “Cái đáng cười là cái xấu” được coi là đúng thì khái niệm “cái xấu” ở đây chắc chắn phải hiểu theo nghĩa rộng - nó vừa

gồm những "thói hư tật xấu" (xét chung, đồng thời dựa theo chuẩn mực về tốt-xấu của mỗi thời đại, mỗi xã hội), vừa gồm những cái không thích hợp, không ổn đáng (những cái không gây đau khổ, tổn hại cho ai và cả những cái không những không gây đau khổ, tổn hại cho ai mà còn... làm vui cho người khác một cách vô tình, "vô tư", nhưng dù sao, cũng là cái "xấu xí" nhìn dưới một góc độ nào đó).

Hiểu như vậy thì có thể chấp nhận quan niệm cho rằng : cái cười, trong bản chất của nó, luôn luôn có ý nghĩa phê phán. Với những truyện cười *châm biếm* những thói hư tật xấu thì chắc không ai hoài nghi gì về cả ý nghĩa lẫn mục đích phê phán của nó (Nói "mục đích" là nói về chủ định chủ quan của những người đặt truyện, nói "ý nghĩa" là nói về tác dụng khách quan của truyện). Nhưng với những truyện *hài hước* thì ý nghĩa phê phán là ở mặt nào ? Hãy lấy một ví dụ đơn giản nhất : Bà cho Bé đi ngủ. Một lần, bà hỏi : - Cháu ngủ chưa ? Cháu (mắt nhắm lại) trả lời : - Cháu ngủ rồi ! Câu trả lời của Bé gây cười. Vì sao ? Đó là vì "hành vi" trả lời của Bé, bề ngoài có vẻ tự nhiên, phù hợp (Bà hỏi - Cháu trả lời; Bà hỏi : - Cháu ngủ chưa ? Cháu trả lời : - Cháu ngủ rồi !), nhưng ta "phát hiện" ra ngay là ở đây có chỗ trái tự nhiên, không phù hợp : đã "ngủ rồi" sao còn trả lời được ? Do ngây thơ, cháu đã không biết mình đã phạm lỗi logic (luật không mâu thuẫn) ! Cái lỗi logic của Bé khiến ta cười và làm ta vui trong giây lát. Nhưng đối với logic của tư duy, lỗi logic dù sao vẫn là cái không nên có. Vậy, nếu ta muốn đề cập "ý nghĩa phê phán" của truyện, thì chỉ nên coi đó là một thứ "phản ứng tự động" tư duy suy lí. Tất nhiên, cái cười hài hước vẫn có tác dụng giáo dục về nhiều mặt, như đã nêu ở mục *Chức năng*.

- Khi nói về ý nghĩa nhân sinh, ý nghĩa xã hội của cái cười, người ta thường nghĩ chủ yếu đến cái cười *châm biếm*. Cái cười *châm biếm* cũng phải tìm cái đáng cười ở những hiện tượng, những hành vi trái tự nhiên, ngược đời... như cái cười *hài hước*. Những *dụng ý phê phán* của nó thể hiện rõ ở chỗ nó luôn luôn tìm cái cười ở những hiện tượng, những hành vi trái tự nhiên, ngược đời, ... nảy sinh từ những thói xấu, những tính cách xấu xa, đặc biệt, những tính cách xấu xa gắn liền với bản chất của một số tầng lớp xã hội, một số loại người (như thói keo bẩn thường thấy ở người giàu, bệnh tham nhũng chỉ có thể có ở quan lại, tật nịnh hót của bọn sai nha, lối học đòi của các hạng hãnh tiến, v.v...). Do đó, cần hướng dẫn để học sinh suy nghĩ đến mục đích, ý nghĩa phê phán của cái cười *châm biếm* từ quan điểm đạo đức, quan điểm ý thức tư tưởng, quan điểm

đấu tranh xã hội (tùy theo trình độ nhận thức của các em). Ở đây, có một điểm cần lưu ý là : hành vi gây ra cái cười châm biếm ít khi bộc lộ một cách "hồn nhiên" như hành vi gây ra cái cười hài hước, mà thường được miêu tả (dưới hình thức kể chuyện) như thể do vô ý mà bị "chộp" được hoặc do người đặt truyện cố ý "lật tẩy" bằng cách bịa ra một nhân vật phụ (như anh đẩy tở khờ khờ, chú tiểu láu lỉnh...) hoặc một chi tiết bất ngờ (như con gà ở đâu chạy ra vướng vào sợi dây điều khiển của chị vợ trong truyện *Được một bữa thả cửa*, v.v...) đóng vai trò đó. Điều này dường như có ngụ ý rằng : *những thói xấu thường bị che đậy*. Do đó, khi đề cập vấn đề ý nghĩa của truyện cười, cần cần nhắc kĩ : trường hợp nào chỉ nên dừng lại ở sự *phân tích hành vi*, trường hợp nào tiến thêm tới chỗ *nhận xét về nhân vật*, nhân vật nào tuy trực tiếp gây ra cái cười (tức là có hành vi bộc lộ cái đáng cười) nhưng chỉ là *vai phụ* và nhân vật nào tuy chỉ *làm bung xung* nhưng lại chính là đối tượng thực sự của ngọn roi châm biếm, của mũi nhọn đả kích.

(*Phân tích tác phẩm văn học dân gian*,

NXB Giáo dục, 1995)

TỤC NGŨ

BÙI MẠNH NHỊ

Tục ngữ (tục : thói quen có lâu đời, được mọi người công nhận; ngữ : lời nói) là những câu nói dân gian ngắn gọn, ổn định, có nhịp điệu, hình ảnh và thường mang nhiều nghĩa, thể hiện những kinh nghiệm của nhân dân về mọi mặt (tự nhiên, lao động sản xuất, xã hội), được nhân dân áp dụng vào đời sống, tư duy và lời ăn tiếng nói hàng ngày. Đây là một thể loại văn học dân gian.

Tục ngữ được ví như “túi khôn nhân gian”, “kho báu của trí tuệ nhân dân”. Hình thành, phát triển từ thực tiễn tìm hiểu, chiếm lĩnh tự nhiên, thực tiễn lịch sử – xã hội sinh động, tục ngữ vừa là triết lí, vừa là “cây đời xanh tươi”.

Tục ngữ tồn tại như là lời nói, chứ không phải là lời kể, lời hát như các thể loại khác của sáng tác truyền miệng dân gian. Chức năng quan trọng và cơ bản nhất của nó là diễn đạt, truyền bá kinh nghiệm đời sống. Các thể loại khác cũng có chức năng này nhưng không trực tiếp, tập trung. Kinh nghiệm đời sống trong tục ngữ, so với các thể loại khác, cũng toàn diện và đa dạng hơn; bởi vì đề tài của tục ngữ rất rộng, bao quát hầu như tất cả các lĩnh vực của thực tại, trong khi các thể loại khác có đối tượng phản ánh giới hạn hơn. Có thể nói : ở đâu, lĩnh vực nào nhân dân có kinh nghiệm, ở đó, lĩnh vực đó có tục ngữ. Thể loại này phản ánh không chỉ những kinh nghiệm được nhìn thấy, nghe thấy từ các giác quan bên ngoài, mà cả – và điều này càng sâu sắc – những kinh nghiệm được nhìn nhận, suy ngẫm từ các giác quan bên trong tinh tế của con người. M. Gorki nhận xét : “Tục ngữ diễn đạt rất hoàn hảo toàn bộ kinh nghiệm đời sống, kinh nghiệm lịch sử, xã hội của nhân dân”⁽¹⁾.

Nhân dân sáng tạo ra tục ngữ là để vận dụng. Trong đời sống và tư duy, tục ngữ thể hiện và hướng dẫn kinh nghiệm về cách nhìn nhận, bình giá, ứng xử, thực hành các hiện tượng. Trong ngôn ngữ, tục ngữ làm đẹp, làm sâu sắc thêm lời nói, khiến lời nói “không cánh mà bay” và giúp người ta diễn đạt cả những điều khó diễn đạt hoặc không tiện nói ra trực tiếp.

(1) M. Gorki : *Bàn về văn học, tập I*, NXB Văn học, 1970, tr. 270 – 275.

Tục ngữ có khối lượng tác phẩm rất lớn nhưng hình thức các tác phẩm lại rất nhỏ. Nó “ép chặt từng từ như xiết ngón tay thành quả dầm (...), dè sẻn từng tiếng làm cho lời nói cô đọng, giàu ý nghĩa”⁽¹⁾. Về hình thức bên ngoài, tục ngữ đúng là thể loại nhỏ nhất, đơn giản nhất. Mỗi câu tục ngữ thường chỉ gồm vài từ ngắn gọn, dài nhất cũng chỉ dừng ở khuôn khổ một cặp lục bát: “Lá lành đùm lá rách”, “Chết trong hơn sống đục”, “Tắc đất tắc vàng”, “Lúa chiêm lấp ló đầu bờ, Tháng ba sấm động phất cờ mà lên”... Hình thức nhỏ, nhưng nội dung, tư tưởng của tục ngữ không nhỏ. Lời chặt ý rộng, trí tuệ và tình cảm được gói trong những câu tục ngữ cô đọng có thể “đem mở tung ra, viết thành hàng cuốn sách”⁽²⁾.

Là một thể loại của sáng tác truyền miệng dân gian, tục ngữ tất nhiên cũng mang những đặc trưng của lĩnh vực này, song *những đặc trưng đó biểu hiện ở tục ngữ một cách đặc thù*⁽³⁾. Không thể loại nào mang tính tập thể rõ rệt như tục ngữ, vì đề tài của tục ngữ rất rộng, tục ngữ lại được ứng dụng vào sự việc và lời nói hàng ngày của tất cả mọi người, trong khi các thể loại khác – như truyền thuyết, truyện cổ tích, ca dao – được sáng tạo, được kể và được hát trong nhóm người ít hơn. *Tính bền vững, ổn định của các tác phẩm cũng biểu hiện rất rõ rệt ở tục ngữ*. Các tác phẩm của thể loại này ít biến đổi và ít tạo ra những dị bản. So với các thể loại khác, tục ngữ có sự ổn định hơn trong quá trình lưu truyền. Cơ sở của đặc điểm này là sự đúng đắn nhất định của nội dung, kinh nghiệm, là hình thức ngắn gọn, dễ nhớ, cách lập luận chặt chẽ của tục ngữ.

Ở tục ngữ, *cái cụ thể* thường kết hợp hài hòa với *cái khái quát*, *cái cụ thể* chứa đựng *cái khái quát* và ngược lại, vì thế *cái cụ thể* cũng như *cái khái quát* đó càng chính xác hơn. Sự biểu hiện cụ thể cái chung của tục ngữ phù hợp, đúng với nhiều hiện tượng cùng loại, do đó nhiều câu tục ngữ vượt ra khỏi phạm vi kinh nghiệm về một sự vật, hiện tượng ban đầu để mang ý nghĩa rộng hơn. Chẳng hạn, “Mưa dầm hóa lụt”, “Không có lửa làm sao có khói” là những quan sát cụ thể. Nhưng những hình ảnh – kinh nghiệm cụ thể ấy đã mang thuộc tính khái quát, có khả năng nói về nhiều hiện tượng thuộc các quan hệ lượng–chất, nguyên nhân–kết quả. “Đề một nơi, cục tác một nơi” nói về con gà mái đẻ trứng, nhưng không dừng lại ở ý nghĩa ấy, câu tục ngữ còn nói rất đúng thói che giấu của

(1) (2) M.Gorki : *Bàn về văn học, tập I*, NXB Văn học, 1970, tr. 270, 275.

(3) Nghiên cứu thể loại theo hướng tìm hiểu những đặc trưng chung của văn học dân gian được thể hiện ở thể loại đó như thế nào là phương pháp cần được quan tâm hơn nữa trong khoa nghiên cứu văn học dân gian.

người đời. Tục ngữ lại thường sử dụng các kiểu câu, khái niệm, từ phẩm chỉ, do đó nó dễ vận vào các trường hợp và tính khái quát của nó càng cao : “Tích tiểu thành đại”, “Có bột mới gột nên hồ”, “Ai ăn nhiều, nấy đỏ môi” ...

Trong tục ngữ, cái cụ thể và cái khái quát liên quan với *nghĩa đen* và *nghĩa bóng*. Nghĩa đen là nghĩa trực tiếp, gắn với sự việc và hiện tượng ban đầu. Nghĩa bóng là nghĩa gián tiếp, nghĩa biểu tượng, ẩn dụ. “Gắn mực thì đen, gắn đèn thì rạng”, ở nghĩa đen thì “mực” là “mực”, “đèn” là “đèn”, nhưng đến nghĩa bóng thì “mực” không còn là “mực” nữa, “đèn” cũng không còn là “đèn” nữa. Nghĩa đen của câu tục ngữ “Lạt mềm buộc chặt” biểu hiện một kinh nghiệm lao động : sợi lạt chẻ mỏng, ngâm nước cho mềm, mới buộc sẽ bền chặt. Nghĩa đen ấy dẫn tới nghĩa bóng này: ai mềm mỏng, khéo léo trong quan hệ giao tiếp thì dễ đạt được mục đích.

Nghĩa đen và nghĩa bóng của tục ngữ quan hệ hữu cơ với nhau. Nghĩa bóng được thể hiện thông qua nghĩa đen, trên cơ sở của nghĩa đen. Chỉ có thể xói lặt, bóc đúng các lớp nghĩa bóng khi đặt nó trong quan hệ logic với nghĩa đen.

Đa số trường hợp nghĩa đen phản ánh kinh nghiệm quan sát tự nhiên và kinh nghiệm lao động, nghĩa bóng thể hiện kinh nghiệm xã hội (“Tức nước vỡ bờ”, “Quá mù hóa mưa”, “Nhỏ cỏ phải nhỏ cả rễ”,...). Nghĩa đen trở thành nghĩa bóng khi người sử dụng tục ngữ liên hệ, đối chiếu, tìm thấy sự tương đồng giữa điều mà tục ngữ phản ánh với các hiện tượng đời sống và *khi đó nghĩa bóng là nội dung gián tiếp nhưng lại là mục đích trực tiếp* mà người sử dụng muốn thông báo cho người nghe. Tất nhiên không phải câu tục ngữ nào cũng có nghĩa bóng. Làm sao tìm thấy nghĩa bóng trong những câu tục ngữ như “Đêm tháng năm chưa nằm đã sáng, ngày tháng mười chưa cười đã tối”, “Chuồn chuồn bay thấp thì mưa, bay cao thì nắng, bay vừa thì râm”, v.v...? Không có khả năng chuyển thành nghĩa bóng là những câu không có khả năng, mục đích ví von, liên tưởng với các hiện tượng xã hội (“Tháng bảy nước nhảy lên bờ”, “Gió thổi là chối trời”, “Gió bắc thì hanh, gió nồm thì ầm”). Những câu tục ngữ mà cách diễn đạt đã thể hiện một trình độ nhất định của sự nhận thức khái quát thì cũng ít có khả năng chuyển nghĩa (“Yêu nên tốt, ghét nên xấu”, “Có làm có ăn”, ...). Cơ sở của sự sử dụng tục ngữ theo nghĩa bóng là ở chỗ tục ngữ biểu hiện những nhận xét khái quát một cách cụ thể, hình ảnh. Tục ngữ khái quát hóa mà không trừu tượng. Nghĩa bóng đã tạo cho

tục ngữ khả năng vận dụng năng động vào các trường hợp, và cứ mỗi lần được sử dụng ở những văn cảnh khác nhau thì nội dung, ý nghĩa kinh nghiệm, những lớp nghĩa nằm bên trong và bên ngoài từ ngữ của nó lại giàu thêm. Chẳng hạn, chỉ một câu tục ngữ “Ăn quả nhớ kẻ trồng cây” nhưng có thể sử dụng trong nhiều hoàn cảnh. Có khi dân gian dùng để nhắc nhở mọi người ghi nhớ công sinh thành dưỡng dục của ông bà cha mẹ hoặc để bày tỏ tình cảm của trò đối với thầy (Cơm cha, áo mẹ, chữ thầy; Nghĩ sao cho bỏ những ngày ước ao). Cũng có khi dân gian cùng câu tục ngữ ấy để bộc lộ lòng biết ơn đối với những anh hùng liệt sĩ đã hi sinh, hiến dâng cuộc đời cho Tổ quốc, nhân dân hay để nói về tình nghĩa thủy chung, sống có trước có sau – một truyền thống đạo đức của con người Việt Nam.

Một ví dụ khác : câu tục ngữ “Lớn thuyền lớn sóng” đâu phải chỉ có người đi sông đi biển sử dụng. Người đi buôn (trên cạn), thợ đi rừng, anh học trò, hay thủ trưởng một cơ quan đều có thể sử dụng trong các văn cảnh thích hợp. Một câu tục ngữ có thể ứng dụng trong hàng ngàn trường hợp cụ thể khác nhau. Quá trình vận dụng tục ngữ là quá trình tạo nghĩa không ngừng. Tính chất mở là đặc trưng về nghĩa, về sự ứng dụng và thưởng thức tục ngữ. Điều đó làm cho tục ngữ có thể bước từ thời đại này sang thời đại khác, từ châu lục này sang châu lục khác và luôn luôn mới. Như thế, ý nghĩa, giá trị của tục ngữ được làm phong phú thêm ở những hình thức cụ thể trong quá trình nhân dân vận dụng nó vào cuộc sống. Nói tục ngữ, phương ngôn “nói một hay mười” (*Thiên nam ngữ lục*) là như thế ! Quá trình từ “nói một” đến “hay mười” chính là quá trình mở rộng nghĩa, mở rộng nội dung kinh nghiệm được đúc kết trong mỗi câu tục ngữ. Và vì vậy tìm hiểu tục ngữ không thể không miêu tả nghĩa của nó trong quá trình nhân dân sử dụng. Tiếc thay, điều này chưa được chú ý đúng mức trong hoạt động sưu tầm, nghiên cứu và giảng dạy. Nhiều người mới phân tích tục ngữ trên chữ nghĩa, chứ chưa tìm hiểu nó trong cuộc đời.

Một điểm khác cần lưu ý là nhiều câu tục ngữ tuy khác nhau về cách diễn đạt nhưng giống nhau về nghĩa khái quát, biểu trưng. Điều đó làm cuộc sống của tục ngữ thêm phong phú, sinh động và góp phần tô đậm bản sắc văn hóa tộc người của thể loại này. Chẳng hạn, để diễn đạt nhận xét khái quát “chủ nhân của sản phẩm không (hoặc không được) hưởng thụ thành quả do chính họ làm ra”, tục ngữ Việt Nam có nhiều câu, như “Hàng sàng chết bó chiếu”, “Thợ rèn không có dao ăn trâu”, “Nhà vườn

ăn cam sâu". Các nước khác cũng có những câu tương tự : "Thợ giày đi chân đất" (Nga), "Thợ giày luôn đi đôi giày thủng" (Pháp), "Nhà người thợ gốm chẳng thấy chiếc bình lành" (Apganistan)⁽¹⁾.

Tục ngữ là hiện tượng nghệ thuật độc đáo của văn học dân gian. Những nguyên tắc, giá trị thẩm mỹ của thể loại này hội tụ ở nhiều hình thức nghệ thuật đặc thù.

Tục ngữ, như đã nói, là thể loại có hình thức bề ngoài rất nhỏ. "Một câu tục ngữ còn ngắn hơn cả mũi con chim"⁽²⁾. Trong mỗi câu tục ngữ, một kinh nghiệm, tư tưởng lớn biểu hiện trong một mệnh đề; trí tuệ, tình cảm của chủ thể kinh nghiệm dân gian được chắt lọc, cô đúc lại. Có một điều rất lí thú, quá trình hình thành dị bản của tục ngữ nhiều khi là quá trình diễn ra sự rút gọn các ngôn từ vốn đã cô đọng. Chẳng hạn câu tục ngữ "Khôn đâu đến trẻ, khỏe đâu đến già" rút gọn thành "khôn trẻ, khỏe già". "Nhà giàu mua gạo tháng ba, bán gạo tháng tám mới ra nhà giàu" thành "Mua gạo tháng ba, bán gạo tháng tám". Không pha loãng nội dung trong những hình thức ngôn ngữ thừa thãi, nói ngắn một nội dung lớn, tục ngữ là mẫu mực của sự cô đặc ý nghĩa biểu đạt trong hình thức ngôn ngữ tiết kiệm, hàm súc đến mức tối đa, "Tục ngữ có bao nhiêu là ý nghĩa, bao nhiêu là hiện tượng phong phú ... và tất cả bao nhiêu thứ đó được trông trên một diện tích ngôn ngữ nhỏ hẹp làm sao"⁽³⁾.

Tục ngữ rất giàu hình ảnh. Tục ngữ Nga có câu "Lời nói trần trụi không phải là tục ngữ". Những quan sát cụ thể về thiên nhiên, cuộc sống xung quanh đã giúp nhân dân tìm được kho hình ảnh ẩn dụ, so sánh, nhân hóa, v.v..... vô tận, ngụ suy nghĩ, tình cảm của mình. Hình ảnh tạo nên vẻ đẹp tươi mát, sinh động, tính hàm súc và trong nhiều trường hợp tạo khả năng mở rộng nghĩa cho tục ngữ vì hình ảnh có khả năng biểu trưng. Từ quan sát cụ thể đi tới hình ảnh; từ hình ảnh cụ thể, giản đơn nâng lên thành hình ảnh khái quát và từ hình ảnh khái quát vận vào các hiện tượng cuộc sống – đó là quy luật, con đường sáng tạo, sử dụng hình ảnh của nhiều câu tục ngữ. "Cá cá ở vực sâu" là một quan sát khoa học: ở những chỗ nước sâu, thường có cá lớn. Nhưng hình ảnh này còn mở ra ý nghĩa về sự tương xứng, phù hợp giữa hiện tượng với hoàn cảnh, môi trường và ý nghĩa này sẽ được người sử dụng tục ngữ dùng để nói

(1) Xem Nguyễn Đức Dân: *Ngữ nghĩa thành ngữ và tục ngữ, sự vận dụng*, Tạp chí Ngôn ngữ số 3-1986, tr. 2-3.

(2) V.I.Đal: *Tục ngữ dân gian Nga*, M, 1957, tr. 18.

(3) L.Ôzêrôp: *Sự tiết kiệm trong nghệ thơ*, Tác phẩm mới, năm 1971, số 12.

về nhiều trường hợp trong các văn cảnh khác nhau. Cái thực cụ thể ban đầu đã chuyển đi tới những cái thực tương đồng khác.

Cũng nhờ hình ảnh chính xác mà sinh động, cụ thể mà khái quát, kinh nghiệm và chân lí của tục ngữ trở nên có sức thuyết phục hơn. Tục ngữ không đơn thuần chỉ là những hình thức nhận thức duy lí mà còn là những hình thức đánh giá thẩm mĩ về các hiện tượng tự nhiên, xã hội.

Kết cấu của tục ngữ, cân đối chặt chẽ, dựa trên sự lập luận lôgic và tương quan giữa các hiện tượng. Nó vừa mang chức năng cú pháp, vừa mang chức năng ngữ nghĩa. Hai hình thức kết cấu cơ bản của tục ngữ là kết cấu một vế và kết cấu hai vế. Hình thức kết cấu thứ hai được sử dụng nhiều hơn. Kết cấu hai vế là một mệnh đề kép bao gồm hai bộ phận có mối quan hệ tương đồng ("*Đất có lẽ, quê có thói*", "*Tắc đất tắc vàng*"), quan hệ tương phản ("*Được mùa cau, đau mùa lúa*", "*Gần mực thì đen, gần đèn thì rạng*"), quan hệ điều kiện, nhân quả ("*Gieo gió gặt bão*", "*Có đứt tay mới hay thuốc*", ...), quan hệ so sánh ("*Một mặt người bằng mười mặt của*", "*Lệnh ông không bằng công bà*", ...), quan hệ liệt kê phát triển ("*Nhất nọ nhì vợ*", "*Nhất nước, nhì phân, tam cần, tứ giống*", ...). Các vế thường có từ loại, kết cấu ngữ pháp đồng dạng, bổ sung cho nhau để tạo nên chỉnh thể nghĩa. Vị trí của từng vế, cách nối tiếp nhau của chúng góp phần quy định nghĩa của tác phẩm; ngược lại, nghĩa của tác phẩm cũng điều tiết, chi phối vị trí, cách sắp xếp của chúng.

Hình thức kết cấu chặt chẽ, cân đối cho phép tục ngữ loại bỏ được các hư từ suy luận như *vì, mà, nếu, thì, nên* mà vẫn thúc đẩy người ta suy nghĩ và mặt khác giúp mọi người mở rộng các hướng suy luận: "*Ngồi mát ăn bát vàng*", "*Tay làm hàm nhai*", "*Rau nào sâu ấy*", "*Khôn nhà, dại chợ*"...

Nói đến những loại nghệ thuật có hình thức văn vần không thể không nhắc đến nhịp điệu, vần điệu. Cách tổ chức nhịp và vần ở tục ngữ luôn hướng vào chức năng của chúng trong câu. Đó là chức năng tạo nên kết cấu cân đối, phân tách, làm bật quan hệ lập luận - lôgic giữa các vế, làm nổi bật từ và nghĩa trung tâm, gia tăng sự thống nhất nội tại giữa các yếu tố và sự diễn cảm nghệ thuật. Nhịp và vần còn làm cho tục ngữ dễ bám vào trí nhớ con người. Cần chú ý rằng, trong tục ngữ, vần và nhịp tự nhiên đồng thời là vần, nhịp lôgic, góp vào việc biểu hiện nhịp tự nhiên, sinh động, có thật của chân lí. Có những trường hợp, tục ngữ gieo vần, gieo nhịp không bình thường và điều này đã tạo nên ấn tượng

đặc biệt, bất người nghe phải tập trung chú ý vào những cái không nằm trong hệ thống vần, nhịp thông thường - những trung tâm nghĩa mà tục ngữ muốn thông báo.

Những đặc điểm nghệ thuật nói trên - sự ngắn gọn, hình ảnh, kết cấu, nhịp, vần - thống nhất nội tại chặt chẽ và chi phối, tác động lẫn nhau.

Một đặc điểm nữa cần nhấn mạnh là tục ngữ có sự hòa đồng nhiều phong cách ngôn ngữ khác nhau : phong cách ngôn ngữ sinh hoạt, phong cách ngôn ngữ nghệ thuật và phong cách ngôn ngữ khoa học. Điểm hòa đồng ấy là chỉ số của sự kết hợp các loại hình phong cách ngôn ngữ và các hình thức nhận thức trong sáng tác truyền miệng dân gian⁽¹⁾.

(Trích *Bài giảng cho sinh viên khoa Văn*
các trường đại học)

(1) Xem : Chu Xuân Diên, Lương Văn Đang: *Tục ngữ Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, 1975.

TỤC NGŨ VIỆT NAM VÀ CÁC HÌNH THỂ NGÔN TỪ

HOÀNG TRINH

2ua thực tế đời sống, qua những chuyến đi thuyết trình khoa học ở các nước, tôi càng hiểu thêm vì sao ngành tục ngữ học thế giới trong mấy chục năm qua đã phát triển mạnh đến thế. Một di sản mênh mông cực kì phong phú, đa dạng, dân tộc nào cũng có, tác dụng vẫn rất “dai dẳng”; vẫn còn bao nhiêu “bí ẩn” bên trong cái thế giới tưởng là đơn giản đó nhưng vẫn còn “thách đố” khoa học; nhiều môn học mới, nhiều cách tiếp cận mới, khoa học đã ra đời; giao lưu quốc tế càng mở rộng, càng đòi hỏi sự tự giới thiệu lẫn nhau về trí tuệ và kinh nghiệm truyền thống... Có lẽ đó là những lí do thúc đẩy ngành tục ngữ học phát triển.

Những câu hỏi có tính cách cơ bản mà nhiều nhà nghiên cứu tục ngữ ở ta cũng như trên thế giới thường đặt ra là:

- Tại sao lại có tục ngữ và phải cần đến tục ngữ trong đời sống ?
- Tục ngữ được làm ra như thế nào ? Cấu trúc bên trong của một câu tục ngữ về mặt ngôn ngữ và về mặt tạo nghĩa ?
- Tại sao nhiều tục ngữ tồn tại lâu dài và được dùng mãi mãi, không khi nào cạn nghĩa, mòn nghĩa, kể cả khi những người ở các cộng đồng ngôn ngữ khác nhau nói chuyện với nhau ?

Như nhiều nhà tục ngữ đã nêu lên từ lâu, tục ngữ là một hành vi *đúc kết đạo lí của cuộc sống*. Sự đúc kết được tiến hành thông qua những kinh nghiệm đã được thử thách, thông qua một thế giới quan, một nhân sinh quan và một trình độ nhận thức về các khía cạnh trong đời sống xã hội, không để sót một khía cạnh nào.

Tục ngữ là một hành vi ngôn ngữ có tính xã hội được *truyền miệng* từ đời này sang đời khác. Người ta làm ra tục ngữ để đúc kết và truyền thụ kinh nghiệm và để răn bảo nhau trong một cộng đồng dân tộc.

Nhưng nếu ví dụ ngày xưa, trong một trường hợp nào đó, có một người răn bảo con cháu hoặc những người chung quanh rằng : “Hưởng thụ cái gì thì nên nhớ đến những người làm ra cái đó hoặc cho ta cái đó”; hoặc là “làm gì thì làm, sống ở đâu cũng thế, ta phải luôn luôn nhớ đến

tổ tiên, làng xã, quê hương, đất nước..." thì những lời nói đó đều là những lời khuyên quý báu, cao đẹp nhưng chúng không thành những tục ngữ. Gặp những trường hợp muốn khuyên như vậy, sau này một người nào đó lại nói một cách khác dài hơn hoặc ngắn hơn, tùy ý, và cứ thế, muôn ngàn câu nói cụ thể, nhưng không ai nhớ được, lặp lại được, truyền lại cho nhau nhanh, gọn được. Muốn làm thành những bài học "sắc có", "nhập tâm" được, có thể vận dụng linh hoạt trong nhiều trường hợp, ý niệm tạo ra một *văn bản* đã nảy nở trong dân gian. Cần có một *văn bản*⁽¹⁾ duy nhất, cô đúc nhất, ngắn gọn nhất, dễ truyền, dễ nhớ nhất, bao trùm được nhiều ý cụ thể nhất. Và như thế là khái niệm *tục ngữ* ra đời phản ánh *một cách làm* tục ngữ của người xưa :

Uống nước nhớ nguồn.

Ăn quả nhớ người trồng cây.

Để có thể đưa vào một đạo lí, một chân lí, người ta đã biết chọn lọc ngôn từ và tổ chức ngôn từ qua một cấu trúc vừa chặt, vừa thoáng : nói ngắn nhưng ý nhiều, người nghe dễ nghe, dễ nhớ, người nói dễ khơi dậy tình cảm và trí tuệ của đối tượng.

Tục ngữ phải trở thành những khuôn mẫu, những mô thức, và đương nhiên phải được thống nhất thừa nhận. Như vậy là xuất hiện vai trò của *thi pháp* trong tục ngữ mặc dù ngày xưa nhiều người trong nhân dân, quần chúng không biết đọc, không biết viết, chưa có học vấn.

Trước hết về mặt tư duy, *tư duy hình tượng*, *tư duy khái quát* và *tư duy đối chiếu - so sánh* là ba thiên hướng của tư duy con người khi làm ra các câu tục ngữ.

Có vận dụng tư duy hình tượng thì mới phác được hình ảnh, bộ mặt "chân dung" của đạo lí và chân lí, mới gợi được sự tưởng tượng và sự liên hệ xa, gần của người nghe, mới tạo ra được sự ghi nhớ, lưu lại lâu bền trong trí nhớ. Hình tượng tạo ra một "thể đường trường", vượt không gian và thời gian của tục ngữ :

Tắc đất tắc vàng.

Có cứng mới đứng đầu gió.

Tay làm hàm nhai.

Chớ thấy sóng cả mà ngã tay chèo.

Giặc đến nhà, đàn bà cũng đánh.

(1) Hiểu theo kí hiệu học, văn bản có thể là truyền miệng, nói, có thể là viết, in ra.

Có vận dụng tư duy khái quát mới bao gộp được nhiều nhận xét, phê phán hoặc răn bảo cá lẻ, cụ thể, có liên quan và tương đồng về nghĩa vào một văn bản tức vào một khuôn chung, duy nhất, thống nhất.

Có thể có nhiều trường hợp nhận xét và phê phán để răn bảo rất cụ thể thế nhưng người làm tục ngữ đã biết chung đúc bao nhiêu nhận xét có tính cách phê phán và răn bảo cùng ý đó vào một câu :

Được chim bẻ ná, được cá quên nơm.

Đáng lẽ cần dùng nhiều lời răn cụ thể, như thường người ta vẫn làm để răn bảo nhau trong đời sống gia đình, bạn bè, thôn xóm :

- Thôi biết nghe nhau một chút, cãi cọ nhau làm gì !
- Nên biết bảo ban nhau, căng nhau làm gì !
- Nên cân nhắc điều hơn lẽ thiệt và nhân nhượng nhau thì hơn!
v.v... nhưng người làm tục ngữ chỉ nói (bằng thơ) :

Bên thắng thì bên phải chùng,

Hai bên cùng thắng thì cùng dứt dây.

Khi làm một câu tục ngữ, để có thể tạo ra một “cảnh huống”⁽¹⁾ điển hình, người làm phải đối chiếu bao nhiêu cảnh huống cụ thể với nhau, đồng thời cũng so sánh ngầm các cảnh huống đó để có thể quy vào một cảnh huống chung nhất... Chính sự đối chiếu và so sánh này đã giúp cho họ cấu tạo một từ ngữ đặc biệt có một khả năng đúng là kì diệu : chứa được nhiều cảnh huống khác nhau nhưng được rút gọn, quy về thành một câu đơn giản. Có thể xem việc làm đó như một “phép quy đồng mẫu số” về mặt tìm ra cảnh huống và sử dụng ngôn từ.

Ví dụ trong xã hội phong kiến và tư bản người ta thấy nhiều cảnh huống dùng tiền để chi phối tất cả.

Ở đây có những cảnh huống khác nhau về dạng, hoàn cảnh nhưng vẫn có một cái chung rất cơ bản : sức ngự trị của đồng tiền. Người làm tục ngữ sau khi đối chiếu, so sánh các trường hợp, đã tưởng tượng ra một cảnh huống sinh động, nếu soi vào đấy cảnh huống nào cũng thấy được, cũng truy nguyên được, cũng bình luận được, cũng phê phán được:

Tiền không chân xa gần đi khắp.

(1) Nhà tục ngữ học Mỹ Peiter Seisel gọi đó là “hoàn cảnh tưởng tượng” (imaginary situation) “Proverb: A social use of metaphor” trong *The Wisdom of Many Essays on the Proverb*, Wolfgang Mieder. Alan Dundes, Garland Publishing, 1982, tr. 126.

Nhưng tư duy chỉ là sự bắt đầu của thi pháp. Tư duy hình tượng, tư duy khái quát và tư duy đối chiếu – so sánh dù là tự phát là sự thể hiện thi pháp về mặt cội nguồn, về mặt bản thể luận. Cần phải biết thể hiện tư duy bằng cách làm, phương pháp làm, “phép tắc” làm. Ở đây thi pháp thể hiện ở cách dùng những hình thể ngôn từ tức là “những nét, những hình thức hay những lối thể hiện, theo đó ngôn ngữ vượt ra ít nhiều khỏi các cách thể hiện đơn giản và thông dụng”⁽¹⁾. Hình thể ngôn từ là những cách dùng từ ngữ để làm toát ra một nghĩa khác với nghĩa sát của các từ và có liên hệ xa gần với nhau. Sở dĩ gọi là hình thể vì ở đây có sự chuyển hóa đường nét, hình dạng tức chuyển hóa *không gian*. “Ăn quả” chuyển sang “hưởng thụ”, “tốt gỗ” chuyển sang “cái chất con người”... trong tưởng tượng của người làm tục ngữ. Chính sự chuyển hóa không gian về mặt từ ngữ sẽ đưa đến sự chuyển hóa về nghĩa, về ý như ta đã thấy.

Hình thể ngôn từ có cả một khối lượng và hệ thống hết sức rộng lớn nhưng trong phạm vi bài này chúng tôi chỉ đi sâu vào một hình thể thông dụng trong tục ngữ Việt Nam mà các nhà tu từ học gọi là *phép chuyển nghĩa*. Phép chuyển nghĩa được gọi là “hình thể tạo nghĩa” vì nó làm cho nghĩa của từ thay đổi, từ được dùng sẽ mang một nghĩa mới, và đó lại là nghĩa chính (từ nghĩa sát theo chữ sang nghĩa ẩn ở chiều sâu, cần đoán định, khám phá).

Trong tục ngữ Việt Nam có ba hình thái chính của phép chuyển nghĩa : hình thái đề dụ, hình thái hoán dụ và hình thái ẩn dụ.

Hình thái đề dụ là chỉ một sự vật này bằng tên của một sự vật khác có quan hệ với sự vật trước về mặt nguồn gốc, sự cấu thành, bản chất, số lượng. Ví dụ: lấy bộ phận nói toàn thể (một bộ óc vĩ đại để nói một con người vĩ đại), lấy giống để nói loài (con người để nói loài người), hay ngược lại; lấy một cái cá thể, cụ thể để nói một cái gì chung, trừu tượng (một Sô Khanh để nói đến bọn đàn ông xảo trá, lường gạt), hay lấy cái trừu tượng để nói cái cụ thể (tuổi trẻ để nói những thanh niên)...

Hình thái hoán dụ là chỉ một sự vật này bằng tên một sự vật khác có quan hệ kề cận tức là cả hai sự vật đều có những nét phù hợp nhau, tương ứng nhau, nhờ nhau mà có. Ví dụ, lấy nguyên nhân nói kết quả (một bàn tay khéo léo để khen một sản phẩm tinh tế); lấy kết quả nói nguyên nhân (no đủ để nói mức sống tốt); lấy cái chứa đựng để nói cái được chứa đựng (cạn chén để nói uống hết rượu); lấy vật biểu hiện hay

(1) *Les figures de discours*; Jean Lafontanier, Flammarion, Paris, 1968, trong phần dẫn luận, tr. 9.

kí hiệu để nói tình trạng hay địa vị; vai trò (ngai vàng đã sụp đổ để nói một chế độ phong kiến hay một chế độ thống trị nào đó đã sụp đổ; cảnh ô-liu để nói hòa bình, vòng nguyệt quế để nói vinh quang...).

Ẩn dụ là dùng một sự vật chứa đựng trong một từ nào đó để nói đến một sự vật khác (không hiện rõ trên bề mặt) có sự đồng dạng hay so sánh ngầm với sự vật trong từ được dùng. Ví dụ : mối tình cá nước: mối quan hệ thân thiết giữa cán bộ và nhân dân. "Cá nước" là một ẩn dụ (kép) vì dùng sự vật cá và nước trong hai từ cá, nước để nói đến cán bộ và nhân dân phải cần, phải có nhau để sống.

Miền Nam thành đồng. Thành đồng là một ẩn dụ vì dùng sự vật "thành đồng" để nói sự trung kiên, dũng khí, sự vững vàng trước muôn vàn khó khăn gian khổ trong kháng chiến.

Ẩn dụ có : từ, tính từ, trạng từ, câu... Có những ẩn dụ kép, ẩn dụ phức hợp, ẩn dụ hỗn hợp với hoán dụ...

Bây giờ hãy lấy một vài ví dụ trong việc dùng các phép chuyển nghĩa như đã trình bày.

Để dụ :

Đông tay hơn hay làm. (tay để nói người).

Lưỡi không xương nhiều đường lắt léo. (lưỡi để nói tư cách, sự xử thế...).

Dừng tham da trắng tóc dài,

Đến khi nhớ bước chẳng mài mà ăn. (lấy cụ thể nói trừu tượng, lấy cái biểu hiện hay kí hiệu để nói cái chất).

Theo Bướccơ (Burke)⁽¹⁾ thì đây là một loại tục ngữ dùng một "địa vực nhỏ" để nói một "địa vực lớn" thường thấy ở tục ngữ các nước.

Hoán dụ :

Tác đất tác vàng (lấy kết quả nói nguyên nhân)

Hòn đất mà biết nói năng, thì ông địa lí hàm răng không còn

(lấy bộ phận "hàm răng" để nói cái toàn thể là sự hành nghề, sự tồn tại).

Ẩn dụ :

Có cứng mới đứng đầu gió.

Tốt gỗ hơn tốt nước sơn.

(1) Neal R. Nodrick, trích trong : *How Proverb Mean Means*, Mouton Publisher, 1984, tr.110.

*Xanh vỏ đỏ lòng.
Cả bè hơn cây nửa.
U.U...*

Trong tục ngữ, ẩn dụ là hình thái chuyển nghĩa đạt được mức hư cấu hay tưởng tượng sáng tạo cao nhất. Phải đặt ra được một cảnh huống qua những hình tượng đậm đặc chất thơ, đặc biệt là cá tính phức hợp, tức là vừa rất cụ thể vừa mang tính nhiều mặt, có thể gợi được những liên tưởng và liên hệ một sự tái sáng tạo nếu có thể nói. Nói một cách khác, hư cấu phải tạo được một hình tượng trong nhiều hoàn cảnh có khả năng ấp ủ những đạo lí hoặc chân lí mà chính người nghe tùy theo hoàn cảnh, sẽ tự mình rút ra. Ở đây, cái-nói-ra phải dẫn đến những cái-không-nói-ra và chính những cái-không-nói-ra này mới thật là điều muốn nói.

Thuận vợ thuận chồng, tát biển Đông cũng cạn.

Tát biển Đông là một hình tượng ẩn dụ. Từ một hành động bình thường, quen thuộc trong lao động, người ta đã mở ra cả một thế giới mới, một ý hướng thơ, đưa lên thành một hình tượng “ở cấp số nhân” có thể làm trái tim rung cảm và đầu óc chuyển động. Từ một cái đẹp nguyên thủy, một cái đẹp hạt nhân, tế bào (gia đình hòa thuận), người ta đã đưa lên thành một đạo lí phổ quát, có tính nhân loại, làm bài học muôn đời: đoàn kết làm nên sức mạnh và sẽ chiến thắng tất cả... Đó là đạo lí “im lặng” mà người ta sẽ rút ra từ câu tục ngữ thành văn. Nói như một tục ngữ Nhật “Những từ người ta không nói ra là những bông hoa của im lặng”. Và ở đây những bông hoa của im lặng lại nhờ vào những bông hoa từ ngữ nói ra mà có.

Nói chung tục ngữ đều mang những nghĩa ngầm, chung nhất, đại thể nhất dù theo phép chuyển nghĩa nào cũng thế. Nghĩa lại có thể triển khai thành nhiều ý nghĩa tùy theo hoàn cảnh dùng, ý định dùng và đối tượng nghe. Có thể nói mỗi câu tục ngữ là một dự trữ nghĩa hướng về tương lai và các lớp đối tượng. Nó luôn luôn từ nghĩa đại thể tạo ra nhiều nghĩa mới và việc rút ra các ý nghĩa có thể nói là không hạn định. Một trăm năm trước nói cũng được, một trăm năm sau, trong một môi cảnh mới, vẫn câu tục ngữ đấy nhưng khi cần có thể dùng với nội dung cụ thể mới. Ví dụ : *Con hơn cha là nhà có phúc, Lưỡi không xương nhiều đường lắt léo...*

Đó là vai trò và tác dụng của các hình thể ngôn từ tức hình thể tạo nghĩa trong việc phản ánh những điều răn bảo truyền thống của các thế hệ⁽¹⁾.

Tóm lại, do kinh nghiệm sống, do làm chủ được ngôn ngữ dân tộc, trong cuộc sống hàng ngày và trong giao tiếp xã hội, do yêu chuộng văn thơ, nhân dân đã sáng tạo ra được những hình thể ngôn từ để đưa vào tục ngữ. Sự chuyển hóa nội dung vào hình thức, đạo lí, chân lí vào chữ, vào câu, thông qua một thi pháp⁽²⁾ phản ánh một kiểu sáng tác theo lề lối của văn học. Ở đây vừa có sự phản ánh vừa có sự sáng tạo vừa có những lời nói cụ thể, vừa có sự gợi gắm và đón mời.

Nếu "Một từ có thể là một bình minh..."⁽³⁾ thì ta có thể tìm ra biết bao nhiêu "bình minh" về tư duy, trí tuệ và ngôn ngữ trong kho tàng tục ngữ Việt Nam, những sáng tác văn học của dân gian thời trước. Nói như Boalô⁽⁴⁾ (nhà thơ Pháp thế kỉ 17) mà sau này nhiều nhà tu từ học thường nhắc đến (kể cả trong *Bách khoa toàn thư*) "Những phép chuyển nghĩa cũng thấy cả trong việc sử dụng và chúng được dùng trong một phiên họp chợ còn nhiều hơn cả trong các cuộc họp ở Viện Hàn lâm".

(*Tạp chí Văn học*, số 5 - 1990)

(1) Dĩ nhiên có nhiều tục ngữ lạc hậu đã bị cuộc sống mới loại trừ nhưng ở đây tôi không đề cập đến hình tượng ấy.

(2) Thi pháp gồm rất nhiều mặt, nhưng trong phạm vi bài này chúng tôi chỉ đóng khung trong một vài hình thể ngôn từ.

(3) "Un mot peut-être une aube et un abri" (E. Vandercammen) trong bài "La porte sans mémoire" do G. Bachelard trích dẫn trong cuốn *La poétique de la rêverie* (P.U de France, 1960, tr. 41).

(4) Sách trên của J. Lafontanier, trong bài Dẫn luận, tr. 19.

TÌM HIỂU VỀ CÂU ĐỐ VIỆT NAM

NINH VIỆT GIAO

7Trong kho tàng văn học dân gian Việt Nam, câu đố, xét về mặt số lượng, nếu sưu tập cho đầy đủ, không kém gì ca dao, tục ngữ. Xét về hình thức, thì từ cách cấu tạo, cách dùng hình ảnh, sử dụng ngôn ngữ... có thể nói, nó khá dí dỏm, hóm hỉnh và cũng đầy chất thơ. Xét về nội dung, tuy nó không ghi những kinh nghiệm thực tiễn, thể hiện một cách hết sức hoàn hảo lối suy nghĩ của nhân dân lao động đối với các vấn đề sản xuất, vấn đề xã hội như tục ngữ; tuy nó ít mang tính chất trữ tình và không bao quát mọi lĩnh vực khác nhau của đời sống nhân dân, từ thế giới nội tâm con người đến những sinh hoạt gia đình, sinh hoạt xã hội, sinh hoạt lao động, đấu tranh... bằng ca dao; câu đố cũng có vị trí, vai trò riêng của nó, trong đời sống tinh thần của một dân tộc, đáp ứng được những yêu cầu nào đó của nhân dân, không chỉ trong một thời gian nhất định mà trong cả một thời kì lịch sử. Và đối với văn học thành văn, câu đố không phải là không có ảnh hưởng.

... Đã lâu rồi trong đời sống tinh thần của nhân dân ta, câu đố chiếm một địa vị đáng kể.

... Xét qua những sinh hoạt ở nông thôn ta trước đây, bà con thường hay đố nhau trong những khi lao động tập thể như lúc đắp đê, lúc cùng nhau cấy lúa, nhổ mạ, đi củi, lúc tụ tập tại một sân nhà nào đó trong xóm để quay xà, kéo sợi, làm nón, đan rổ rá, bện võng, chắp gai đan lưới, lúc ngồi trong con thuyền xuôi ngược trên sông để vận chuyển hàng hóa, lúc làm nhà, lúc đi tuần nằm trong điểm canh... hay trong những lúc rỗi rãi, năm bảy người ngồi tụm lại với nhau ngoài sân đình, trên bãi cỏ, bên mép đường làng...

Dù sao đi nữa, trong những lúc đố nhau, câu đố đã đem lại cho người bình dân Việt Nam những tràng cười thoải mái không chỉ ở sự giáng được mà ngay ở bản thân câu đố. Hầu như câu đố nào đọc lên, ta cũng thấy ngộ nghĩnh, hóm hỉnh, tươi mát, đôi khi tục tĩu nữa, song hiện thực sự vật, sự việc lại không ngộ nghĩnh, tục tĩu tí nào. Giáng được hay không giáng được, cả người đố và người đoán đều buồn cười.

Nhu cầu chủ yếu để câu đố ra đời và sánh vai cùng các loại hình khác trong gia tài văn hóa dân gian và gắn gũi với đời sống nhân dân là vấn đề nhận thức. Trong quá trình lao động, quá trình chung đụng sử dụng những vật dụng và xử lý những sự việc chung quanh, người bình dân Việt Nam muốn hiểu biết, muốn vươn lên nắm vững, làm chủ được những sự vật, sự việc ấy để tác động và có hiệu quả hơn. Bằng thể loại câu đố, họ đã thể hiện những nhận xét đó của mình và đồng thời để giáo dục nhau nhận xét, hiểu biết sự vật, sự việc. Điều đó rất có lợi cho sản xuất. Lao động muốn có năng suất cao, cần cù chưa đủ, chịu thương, chịu khó chưa đủ, có kinh nghiệm chưa đủ mà còn phải hiểu biết rõ ràng công cụ sản xuất, đối tượng sản xuất nữa. Vì thế mà phần lớn câu đố Việt Nam là những câu đố về các sự vật, sự việc hàng ngày, chung quanh đời sống nông thôn, có liên quan đến sản xuất. Cho nên đố nhau hoặc hát đố nhau là thử thách những kiến thức thông thường về các sự vật, sự việc; là tìm hiểu trí phán đoán, óc suy xét, trí thông minh của nhau, để kiểm tra nhau những kinh nghiệm trong hoạt động thực tiễn và kích thích năng lực tư duy cùng phương pháp nhận thức. Điều đó rất cần cho đời sống. Rõ ràng câu đố ở đây là những bài cách trí, những bài học thường thức về sự vật, sự việc theo phương pháp trực quan và miêu tả, thể hiện bằng hình thức thơ ca cho dễ nhớ.

Câu đố Việt Nam còn được sáng tạo do nhu cầu chiến đấu nữa. Sống trong xã hội mà con người mất quyền tự do, bị áp bức bóc lột thì câu đố - một loại hình văn hóa của người dân lao động - không thể không mang tính chất đó được. Chỉ khác một điều là nó không đậm đà bằng các loại hình khác trong gia tài văn học truyền miệng của cha ông, mặc dù rằng nó có đặc thù khi thể hiện tính chất này. Cũng như truyện tiếu lâm, một ít câu đố mang yếu tố tục hoặc phảng phất yếu tố tục. Phải chăng đó là cái phản ứng chống luân lý lễ giáo phong kiến bóp nghẹt bản năng con người. Trong câu đố có muôn hình muôn vẻ cách phô diễn về vấn đề này. Từ những sự vật, sự việc rất xa xôi, bà con ta hẳn có điều kiện là liên tưởng kéo nó về một cách gần gũi, tự nhiên, có sức mạnh gây cười. Những tràng cười khoái trá nhất thường là do những câu đố mang yếu tố tục. Cái việc nói khá nhiều và nói "toạc móng heo" như vậy, rõ ràng là một phản ứng lại sự câu thúc bản năng, phản ứng thói kiêng kị và tính chất giả dối của luân lý, lễ giáo phong kiến.

Đến đây, ta cần xét xem câu đố là gì ? Nó đề cập đến những sự vật, sự việc nào là chủ yếu và nội dung của nó ra sao ?

Ta đã biết, câu đố là một phương tiện đặc biệt để nhận thức và kiểm tra nhận thức về các sự vật, sự việc, các hiện tượng của thế giới khách quan. Đố nhau tức là trình bày sự vật, sự việc một cách kín đáo, sinh động mà chặt chẽ, dùng liên tưởng mà so sánh, dùng loại suy mà miêu tả, ám chỉ, lấy cái trước mắt ví với cái trước mắt, lấy cái cụ thể mà giải thích cái cụ thể, dùng quan sát mà vẽ nên sự vật, sự việc bằng hình ảnh để dễ nhớ. Cách vận dụng đó ở cả hai phía - người đố và người đoán - cùng chính là quá trình hoạt động của nhận thức để sáng tạo nghệ thuật.

Do đó, câu đố là một loại hình của văn học dân gian. Nó phản ánh các sự vật, sự việc, hiện tượng của thế giới khách quan theo lối nói chệch đi, lối nói một đằng hiểu một nẻo. Nó là những định nghĩa ngược lại, hầu hết là ngắn gọn về một hiện tượng hay một sự vật nào đó, nhưng khác tục ngữ ở chỗ những định nghĩa ấy được phát biểu dưới một dạng khác đi, khác đi ở chỗ nói ngược lại và dùng liên tưởng. Thí dụ : "Đem thân che gió cho người - Rồi ra mang tiếng con người chả khôn" là cái đại, hoặc "Nghỉئن rặng như sấm như đông - Một đàn con nít tồng ngồng chạy ra" là cái cối xay lúa.

Cũng như tục ngữ, câu đố thể hiện sự chính xác của óc quan sát của nhân dân về các hiện tượng khác nhau và thể hiện tài năng nhân dân trong sự xác định những hiện tượng đó bằng những phương tiện thi ca một cách ngắn, cô đúc và có sức biểu đạt.

Phạm vi đề tài của câu đố Việt Nam khá rộng. Ngoài một số câu đố do trí thức bình dân sáng tác ra, đa số câu đố Việt Nam đều là của nông dân, do đó mà vật đố, việc đố, hiện tượng đố đều xoay quanh đời sống nông thôn. Từ ngày Cách mạng tháng Tám thành công, cuộc sống thành thị có len vào đề tài câu đố Việt Nam. Một số vật đố từ sản xuất công nghiệp, từ đời sống sau cách mạng... đã làm cho gia tài câu đố Việt Nam thêm phong phú và giàu màu sắc.

Tuy nhiên, vẫn còn rất nhiều câu đố xoay quanh những công cụ sản xuất nông nghiệp như cái cày, cái bừa, cái cuốc, cái hái, cái gầu..., về những đồ dùng trong gia đình như cái cối xay, chày giã gạo, cái nong, cái bồ, cái phán, chiếc chiếu, cái nồi, cái bát..., về các đồ nghề dùng trong tiểu thủ công như cái khung cửi, cái xa kéo sợi, cái cưa, cái bào, cái lò rèn... Cái nhà, những bộ phận của cái nhà cũng được câu đố đề cập không ít.

Khá nhiều câu đố nói về ăn mặc như áo, quần, giày guốc, nón, toi, mũ, ăn trầu, uống nước, hút thuốc...

Câu đố về sự việc cũng bao quanh việc đồng áng như : đi cày, ngâm giống, nhổ mạ, cấy lúa, tát nước, cắt cỏ... và những công việc gia đình như : xay lúa, giã gạo, kéo sợi, dệt vải, cung bông, trèo cau, gánh nước, nấu cơm...

Về thực vật, đối tượng quan sát của câu đố tập trung vào những loại cây nông nghiệp, cây ăn quả và một số cây khác mà ta thường thấy ở nông thôn Việt Nam như cây lúa, cây khoai, cây ngô, cây bông, cây lạc, cây bưởi, cây dừa, cây tre, cây mít, cây bầu, cây bí, cây xoan... cùng các bộ phận của chúng như củ sắn, củ hành, quả na, quả khế, quả ổi, quả thị, quả dứa, quả đu đủ, bắp ngô, lá chuối, hoa đào... Về động vật cũng thế, ngoài một số câu nói về một động vật cao cấp là *người ta* và những bộ phận của thân thể con người như đôi mắt, hàm răng, cái miệng, bàn tay, bàn chân... đa số là những câu đố nói về gia súc, gia cầm như con trâu, con chó, con mèo, con lợn, con ngựa, con gà, con vịt, con bồ câu..., nói về những con vật rất quen thuộc với nhân dân ta như con cóc, con ếch, con đĩa, con ốc, con cua, con tôm, con rắn, con đom đóm, con chuồn chuồn, con bướm, con tu hú, con quạ, con kiến, con muỗi...

Những câu đố về thời gian như năm, tháng, ngày..., về không gian như con đường, cái cầu, con sông, cánh đồng..., cùng các hiện tượng tự nhiên khác như mặt trăng, mặt trời, tia nắng, mưa, gió, thủy triều, con nước... cũng là đối tượng được câu đố miêu tả.

Ta còn thấy câu đố phản ánh cả cái chợ, con thuyền, đồng tiền, cây hương, tràng pháo, cây nêu..., các loại bánh : bánh chưng, bánh gai, bánh rán, ... các dụng cụ âm nhạc : cái nhị, cái sáo, cái đàn..., các đồ dùng của thầy giáo và học trò : quyển sách, cái bút, cái nghiên..., cả lọ mực, cái thước, hòn phấn, bút chì ... cũng có mặt. Có một số câu đố đề cập đến tri thức sách vở, đến chữ nghĩa và các nhân vật trong lịch sử. Và như đã nói trên, gần đây xuất hiện một số câu đố mang tính cách hiện đại như những câu đố nói về tờ báo, lá thư, tấm bưu thiếp, cái ảnh, quả địa cầu, cái đèn điện, cái ô tô, cỗ súng đại bác, xe cứu hỏa, xe lửa, máy chiếu phim, máy thu hình...

Song lướt qua phạm vi câu đố, chúng ta thấy trong gia tài câu đố Việt Nam, hầu như không có những câu đố về khái niệm trừu tượng như đạo đức, tôn giáo, những quan điểm về nhân sinh quan, về thế giới quan, về luân lý, sự sống, sự chết... Trong số câu đố sưu tập của chúng tôi chỉ có một câu : “Cái gì như thể khí trời - Ngày đêm quanh quẩn ở nơi cạnh mình - Không hương không sắc không hình - Không đường không khối

mà mình nhớ lâu" nói về *tấm lòng của cha mẹ* là có tính chất trừu tượng. Nhưng e rằng câu này xuất hiện cũng chưa lâu lắm.

Đặc điểm chủ yếu của nội dung câu đố là tính chất hiện thực của nó.

Ta đã hay rằng tri thức của nhân dân trong câu đố rất thực tiễn. Những tri thức này được góp nhặt trong bao năm tháng qua quá trình lao động sản xuất. Do nhận thức cảm tính, nên lối quan sát vật đố, việc đố không phải là lối quan sát từ xa mà là lối quan sát trực tiếp. Cũng là những sự vật, nhưng vật nào gần gũi nhất, tác động đến lao động sản xuất, đến đời sống hàng ngày nhiều nhất là những vật được đặt thành câu đố nhiều nhất. Trong số câu đố mà chúng tôi sưu tập được có đến 15 câu đố nói về cái cối xay lúa, 10 câu đố về cái chày giã gạo, 9 câu đố về cái liềm, 12 câu đố về cái bừa, 10 câu đố về cái cày, 9 câu về cái khung cửi, 11 câu về cái nôi, 10 câu về con dao, 8 câu về cái áo, 15 câu về miếng trầu, 13 câu về cái diều, 15 câu về con gà, 12 câu về cây tre, 10 câu về cây lúa, 9 câu về cây chuối, 8 câu về cây cau, 9 câu về con cua đồng, 9 câu về con trâu...

Dạng thức đầu tiên mà ta thường gặp là các tác giả dân gian hay miêu tả một cách mộc mạc nhưng tươi mát những nét đặc trưng về hình dáng của vật đố, việc đố.

Đố về cái bừa :

*Đi nhẹ răng về nhẹ răng,
Muốn cấy ruộng hoang có tôi mới được.*

Đố về cái hái :

*Mình dài một thước,
Mỏ dài thước năm,
Lưỡi mọc bên hông,
Lỗ khu đứt giề.*

Đố về cái khung cửi :

*Không sông mà bắc phù kiều,
Không rừng mà có chim kêu trên ngàn,
Không ruột mà lại có gan,
Không thờ mà có song loan để ngồi.*

Tuy miêu tả sự vật, sự việc một cách mộc mạc, đơn sơ nhưng đó là những nét chính, nét chủ yếu dưới dạng thức ẩn dụ để người đoán dễ liên tưởng.

Dạng thức thứ hai là nhiều câu đố, sự vật, sự việc được trình bày cả hình dạng và trạng thái đang hoạt động của nó.

Đố về nồi cơm đang sôi trên bếp :

*Nhà đen đóng đố đen sì,
Trên thì sấm động dưới thì đèn chong.*

Đố về cái hái khi đang gặt lúa :

*Lưỡi ngay giữa bụng thò ra,
Cái mỏ nhọn hoắt độ ba gang dài,
Lúa cong hừng mới trở tài,
Ra công cứa liếm ngắn dài sạch không.*

Đố về cái chày khi đang giã gạo :

*Bốn thằng chống ngồng
Vác thằng dài lưng,
Lên đến nửa chừng,
Đánh rơi cái đập.*

Dạng thức thứ ba là nhiều câu đố nêu rõ được chức năng và công dụng của sự vật.

Đố về cái chổi rơm :

*Mình vàng mà thất đại vàng,
Mình em dọn dẹp sửa sang trong nhà.*

Đố về cái nơm :

*Mình em như cái vại,
Răng em thật là dài,
Muốn bắt cá ruộng phải cời em đi.*

Đố về con dao cò thường dùng để phát bụi bờ ;

*Cái chi như cái cổ cò,
Ăn ba hòn rú chẳng no cái điều.*

Dạng thức thứ tư là các tác giả dân gian trình bày nhiều câu đố không những nêu rõ nguồn gốc của sự vật mà còn cả quá trình phát triển của nó.

Dĩ nhiên là trong những câu đố loại này, vật đố từ chỗ nguyên liệu đến công cụ phải qua bàn tay chế biến của con người.

Đố về thanh sắt :

*Vốn xưa tôi ở trên non,
Cỏ cây hoa lá ngấm dầm thỏa thuê.
Anh đào anh mang tôi về,
Anh thui anh đập, tôi thì có con.*

Đố về cái ấm đất :

*Vốn xưa ở đất sinh ra,
Mà ai cũng gọi tôi là con quan.
Dốc lòng cùng nước lo toan,
Đầy vơi phó mặc thế gian ít nhiều.*

Cũng dạng thức này, có câu vừa nêu được nguồn gốc của sự vật, vừa nói được hoạt động của nó khi con người sử dụng.

Dạng thức thứ năm là nhiều câu đố biểu thị những điều quan sát có cả một quá trình của nhân dân đối với các sự vật :

Đố về cái đòn gánh :

*Thân em cùng lá xanh xanh,
Về cùng anh chị ngã xanh ra vàng.
Nhưng rồi thu tới xuân sang,
Nhờ tay anh chị màu vàng hóa thắm.*

Đố về cái nôi :

*Sinh ra con gái má hồng,
Gả đi lấy chồng đất nước người ta.
Bao giờ tuổi tác về già,
Thì em lại cứ quê cha trở về.*

Những dạng thức trên cho ta hay câu đố từ lao động mà ra, nên gắn bó chặt chẽ với lao động và với cuộc sống thực tiễn hàng ngày của nhân dân. Sự gắn bó này không chỉ ở phạm vi các vật, các việc đem ra đố, mà còn thể hiện cả ở những hình ảnh để gợi lên những dấu hiệu đặc trưng cần phải đoán ra của vật đố, việc đố. Đó là các hình ảnh về các vật, việc mà nhân dân hàng ngày nhìn thấy và tiếp xúc. Ví như : “Năm be mà để một hàng - Năm nắp đây lại đố chàng nạy ra” (năm ngón tay); “Bằng cái lá đa, đi xa về gần” (bàn chân); “Một đàn cò trắng phau phau - Ăn no

tắm mát rửa nhau đi nằm" (bát đĩa úp trong chạn). Rồi cả những vật đồ thuộc lãnh vực giáo dục, lãnh vực văn hóa, bà con ta khi quan sát, miêu tả cũng liên tưởng đến những hình ảnh rất sinh động của cuộc sống lao động sản xuất. Ví dụ :

*Vật ruộng vuông vức,
Cấy lúa xanh đen,
Ai thấy cũng khen,
Chả khen chi, khen người khéo cấy.*

(Trang vở chữ Nho)

Những điều trình bày trên hoàn toàn thích hợp với nhận xét về câu đố của Rurhnicôva, một nhà nghiên cứu văn học Nga : "Câu đố nhận thức những sự vật cụ thể thông qua nguồn gốc, ý nghĩa và quá trình biến chứng của đời sống những sự vật ấy"⁽¹⁾.

Qua ý nghĩa xã hội, câu đố cũng phản ánh những mối quan hệ giữa người với người. Về mặt này, tuy không phong phú bằng các loại hình khác trong văn học dân gian, nhưng nó cũng thể hiện được tính đấu tranh giai cấp và tính phê phán mềm dẻo trong nội bộ nhân dân.

Bằng ẩn ngữ hai mặt khá thông minh và dí dỏm, câu đố đã để lại những "cú" đánh hóc hiểm vào kẻ thù giai cấp. Cũng có những dạng thức nhất định trong những câu đố sử dụng vào cuộc đấu tranh giai cấp. Dạng thức thường thấy là "mượn" những hiện tượng xã hội để xây dựng hình tượng trong câu đố và qua đó tác giả dân gian gửi gắm thái độ, quan điểm của mình.

Như câu đố về cái cày, lấy hình dáng cơ bản và các đặc tính của cái cày làm nòng cốt, bà con ta đã "gắt" thêm mấy nét rất thông minh để làm nên một bức biếm họa kì thú: đây là một gã tay sai ăn hại và đón hèn :

*Bộ tịch quan anh xấu lạ lùng,
Khom lưng uốn gối cả đời cong,
Lưỡi to ra sức mà ăn khoét,
Cái kiếp theo đuôi có then không?*

Với câu đố về đồng tiền trinh, nhân dân ta đã vẽ nên hình ảnh một kẻ vai vế quay quắt nhưng dốt nát :

*Cái gì thông mà thông dốt,
Dốt mà dốt đặc,*

(1) Dẫn theo Chu Xuân Diên, Văn học dân gian Việt Nam, NXB DH&THCN, tr. 277.

*Đặc mà đặc hồng,
Hồng mà hồng vuông,
Vuông mà vuông tròn,
Tròn mà tròn dẹt.*

Còn đây là câu đố về con quạ khoang :

*Mình mặc áo thâm,
Cổ quàng khăn trắng,
Hề mở miệng ra,
Nhiều người la mắng.*

Bức tranh con quạ thật là sinh động. Người nông dân Việt Nam đã phác họa được đặc tính thiên nhiên của giống chim ấy, đồng thời cho ta hay đó là một chức dịch thôn quê hay tác yêu tác quái, đi đến đâu cũng gieo đau buồn mất mát, bị nhiều người căm ghét.

Chưa hết, qua câu đố về cái đèn kéo quân, bà con ta còn cảnh cáo bọn chúng :

*Một lũ ăn mây, một lũ quan,
Quanh đi quẩn lại, cũng một đoàn,
Đêm khuya gió lọt, đèn thì tắt,
Hết cả ăn mây, hết cả quan.*

Và tỏ thái độ phản kháng quyết liệt :

*Sừng sừng mà đứng giữa đồng,
Quan đi không tránh lại hồng đánh quan.*

(Cây cỏ may)

Quả là với thể loại "hiền lành, vui vẻ" tưởng chỉ để thư giãn gân cốt này, cái thực tế phũ phàng của cuộc đời ngột thở dưới sự áp bức giai cấp vẫn đủ sức mạnh chĩa vào cuộc đấu. Nó được phản ánh dưới một hình thái đặc thù. Và cái bóp chết tổ tính thần đấu tranh không khoan nhượng, một mất một còn, vẫn bùng lên làm cho kẻ thù phải "cụp tai", "đo ván".

Cùng với dạng thức trên, ý nghĩa đấu tranh giai cấp không nằm gọn trong nội dung của phần đố mà ở phần giảng. Như câu đố sau đây:

*Trong hang trong hốc,
Lốc nhốc bò ra,
Cả huyện cùng nha,
Chẳng ai bắt được.*

Lời giảng là “cái rắm”. Ý nghĩa chiến đấu của nó là hạ uy thế “cả huyện cùng nha”, tức là các quan phụ mẫu đứng đầu hàng huyện cho đến tất cả bọn quan nha tay chân vốn quen nạt nộ, tỏ “uy quyền”, “có sức mạnh” không sao bủa vây mà tóm được. Câu đố “không vay mà trả” nói về sưu thuế cũng tương tự. Nó lên án chế độ đóng góp bất công, bất công mà vẫn phải đóng góp.

Câu đố về “con dê” sau đây phản ánh tính chất dâm dục của bọn thống trị :

*Hơn đời tốt độ mây râu,
Trong làng sừng sỏ dễ hầu kềm ai,
Tính quen dâu bộc ăn chơi,
Dâm ô để một tiếng cười về sau.*

Ngoài ra, cùng với dạng thức trên, qua phần đố, bà con ta còn phản ánh về mình. Đây là câu đố về “con cò” hay là người nông dân dãi nắng dầm mưa ngoài đồng ruộng để làm nên thóc gạo :

*Chân đen mình trắng
Đứng nắng giữa đồng.*

Đây là câu đố về *củ nâu*, nhưng thực chất là nói về người nông dân với những đức tính tốt đẹp là nhân ái, thủy chung, gắn bó, chịu đựng :

*Quê em vốn ở trên rừng,
Yêu em, anh vượt đường trường anh lên,
Da em vừa nhám vừa đen,
Nhưng lòng máu đỏ, anh đem em về,
Có em màu đọt nằng hề,
Có em áo cũng thêm bề đẹp xinh.*

Tác giả câu đố này đã giáo dục ta một cách nhìn, đưa ta liên tưởng đến các truyện cổ tích như truyện con cóc, truyện con ếch...

Cuộc sống của họ, cả đời chỉ là “cái khổ” :

*Giàu sang phú quý không yêu,
Con nhà kẻ khó sớm chiều mang theo.*

...

Dù thế, họ vẫn là những người sống có đạo lí. Dù phản ánh cuộc sống theo tính cách đặc thù của loại hình, câu đố vẫn thể hiện ước mơ một cuộc sống lành mạnh, công bằng của người nông dân Việt Nam. Vì

thế, họ phê phán nghiêm khắc tính xảo trá, lừa lọc, thiếu thủy chung trong quan hệ giữa người với người.

Câu đố sau đây nói về “người và bóng” hay là lên án tình bạn có tính chất cơ hội :

*Nắng ba năm ta không bỏ bạn,
Mưa một ngày bạn lại bỏ ta.*

Câu đố về “chiếc chiếu” lại chính là lời phàn nàn của người vợ bị chồng vũ phu ngược đãi :

*Xưa kia em trắng như ngà,
Vì chàng quân tử em đà thâm thâm.
Trách ai mang tính vô tâm,
Chàng đánh, chàng đập, chàng lại còn nằm với em.*

... Câu đố Việt Nam được sáng tác theo hai hướng : tục hóa và mi hóa. Dù theo hướng nào thì hình thức miêu tả và kể chuyện ngắn gọn vẫn là chủ yếu. Qua những câu đố đã sưu tập được, cách biểu hiện nội dung sự vật và sự việc như đã nói ở trên, nhìn chung vẫn là :

- Miêu tả hình dáng, đặc trưng của sự vật, sự việc trong trạng thái tĩnh hoặc động.

- Trình bày hình thức và công dụng của sự vật.

- Nêu nguồn gốc và quá trình diễn biến của sự vật.

- Nêu mâu thuẫn chính của sự vật và sự việc.

- Đặt sự vật và sự việc trong những hoàn cảnh và tương quan chủ yếu.

- Dùng đặc điểm ngôn ngữ dân tộc để vẽ nên sự vật, sự việc.

- v.v...

Ẩn dụ cũng là phương pháp cơ bản để hình thành câu đố Việt Nam. Phương pháp ẩn dụ cho phép dựng nên những cấu tạo ngôn ngữ hết sức mềm dẻo, và ghép lại với nhau những hiện tượng rất khác nhau, tạo nên những sắc thái ý nghĩa đa dạng mà vẫn giữ được sự hợp lí vừa đủ để câu đố tồn tại. Bởi ẩn dụ còn gọi là ví ngầm, một biện pháp tu từ, nằm trong phạm trù so sánh, nhưng ở mức độ nghệ thuật cao hơn, không còn vế bị so sánh, chỉ còn vế đem ra so sánh, gây một tác dụng liên tưởng kín đáo. Cơ sở tâm lí của ẩn dụ là liên tưởng và cho dù tình tế kì diệu đến đâu cũng phải có căn cứ và có thể hiểu được. Đặc tính của câu đố là miêu tả phản ánh đặc điểm, hình dáng, công dụng của sự vật trong thế giới khách

quan, chứ không phải chủ yếu là miêu tả và phản ánh xã hội. Cho nên không thể coi ẩn dụ trong câu đố giống như lối ẩn dụ trong các thể loại văn học thuần túy được. Ẩn dụ trong câu đố không nhất thiết nói về người mà có thể bất kì một sự vật nào trong thế giới khách quan mà câu đố định nói đến. Hàng loạt ẩn dụ trong câu đố được xây dựng trên cơ sở quan sát những đặc điểm về hình dáng và công dụng cùng thuộc tính của những sự vật đem ra đố với những đặc điểm và tất cả những biểu hiện phong phú của chính bản thân con người. Đó là phương pháp nhân hóa. Ví dụ như câu đố về củ nâu :

*Quê em ở chốn thanh lâm,
Sinh ra em vốn hồng tâm hắc bì,
Em đi dạo khắp kinh kì,
Tìm nơi bạch bố, em thì kết duyên.*

“Củ nâu” chính là cô gái quê ở miền núi, có tấm lòng son, được đi chu du khắp đó đây từ kinh kì đến đồng ruộng và khi lấy chồng lại tìm người trắng đẹp. Chữ bạch bố nghĩa là vải trắng, nhưng cũng có ý nghĩa là nơi cần cù, mộc mạc, ... rõ ràng là chốn thôn quê.

*Thân em lơ lửng giữa trời,
Gió mát trăng thanh đùa đĩnh chơi,
Thân này lắm lúc đau vì nước,
Xác nọ còn mong giúp việc đời.*

“Quả dừa” được hiện thành cô gái có tâm hồn lãng mạn, sống nơi phóng khoáng, bạn với gió mát trăng thanh, khi sống thì tấm lòng mang nặng việc nước, khi chết thì xác vẫn còn có ích cho đời sống con người.

*Giang san một nắm trong tay,
Chỉ lo việc nước không hay việc nhà.*

“Bó chè xanh” hay đó là người anh hùng kiêu Từ Hải, sống với hai chữ “tiên thiên”, bỏ bầy gia đình, lúc nào cũng chỉ nghĩ đến việc thiên hạ.

Cứ thế, khi là ông bà, cha mẹ, chú bác, khi là chàng thiếp, anh em, khi thì thằng, nó, hán, khi hiểu ngầm, lúc nói thẳng... phương pháp nhân hóa làm cho câu đố vô cùng sinh động, dí dỏm, đưa đến các sự vật từ trạng thái tĩnh sang trạng thái động :

*Thân em mỏng mảnh cánh chuồn,
Lòng em trinh bạch, chàng thương em cùng.
Mong chàng học tập gắng công,
Em nguyện giữ trọn thủy chung với chàng.*

Rõ ràng trang sách trở thành cô gái duyên dáng, lành mạnh, có nhân cách, có tâm hồn. Câu đố về quả “dưa hấu” cũng tương tự :

*Lòng em thấm đỏ như son,
Răng đen nhưng nhúc, thịt ngon ngọt ngào.
Mắt lòng kẻ ước người ao,
Trong mùa nóng nực ai nào quên em.*

Nhân vật mà câu đố thường mượn để nhân cách hóa là cô thiếu nữ nông thôn. Ấn tượng lưu mãi trong ta qua nhiều vật đố được nhân hóa là một cô gái cần cù, đảm đang, lúc ở miền núi, khi ở đồng bằng, dễ mến thương, có tình nghĩa, thắm thiết, thủy chung.

Câu đố còn dùng phương pháp súc vật hóa, tức là chuyển bất động vật thành động vật. Sử dụng phương pháp này, ta thấy có câu phảng phất như ca dao :

*Một đàn cò trắng phau phau,
Ăn no tắm mát rủ nhau đi nằm.*

(Bát đĩa rửa xong xếp vào rổ)

...

Nhiều câu đố còn dùng phương pháp thực vật hóa tức chuyển sự vật thành thực vật :

*Cây gì không lá không chân,
Mình vàng không rễ ở gần nhà ta.*

(Cây rơm)

*Cây khô mà nở được hoa,
Đậu được một quả khi già khi non.*

*Đôi bên quân tử giao ngôn,
Suy đi tính lại vẫn còn hồ nghi.*

(Cái cân)

Bằng phương pháp nhân hóa, động vật hóa, thực vật hóa, tác giả dân gian đã làm cho câu đố không những linh hoạt, hấp dẫn mà còn độc đáo, bất ngờ.

So sánh cũng là một phương pháp sáng tạo câu đố Việt Nam. Phương pháp này làm cho câu đố thêm cụ thể. Ở đây vật đem ra đố giống vật miêu tả ở một vài đặc điểm hình thức hoặc chức năng nào đó, nhưng lại không phải là bản thân vật miêu tả.

- Giống nhau về hình khối :

*Thân em như cục gỗ tròn,
Lăn đi lăn lại chẳng mòn tí mô.*
(Hòn đá lăn)

- Giống nhau về âm thanh :

*Nghiến răng như sấm như dông,
Một đàn con nít tổng ngồng chạy ra.*
(Cối xay lúa)

- Giống nhau về màu sắc :

*Minh đen như quạ, da trắng như bông,
Lung thất cổ bông, đít đeo nổi nước.*
(Hồng xôi)

- Giống nhau về thể chất :

*Minh bằng gỗ, cổ bằng da,
Khi bước chân ra thì kêu loạt quẹt.*
(Đôi guốc)

Giống nhau về trạng thái :

*Sóng sánh như đội nước chè,
Đẹp thời có đẹp nhưng què một chân.*
(Con nhát vạn)

Những câu đố sáng tạo bằng phương pháp so sánh thường có các từ nối : bằng, tựa như, vừa bằng... Cũng bằng phương pháp này ta còn thấy những câu đố gồm hai mệnh đề nối liền với nhau bằng những liên từ: "không ... mà", "không... nhưng", "có ... mà không", "có... mà chẳng", "không phải ... cũng..." v.v... "Không bùng mà kín" (cái trứng), "Không bào mà nhẵn" (cây chuối), "Không rẽ mà cũng thành cây - Hàng năm cứ mọc vào ngày đầu xuân" (cây nêu). "Có cây mà chẳng có cành - Vài cô tóc xòa rạp rình đôi bên" (cây ngô), "Có cây không lá hoa vàng - Nở ra ba cạnh, thiếp hỏi chàng cây chi ?" (cây xương rồng), "Không phải gấu nhưng dùng để tát - Không phải quạt cũng để giải nóng - Không phải nong cũng dùng để đựng - Không phải mũ cũng để đội đầu" (cái nón)...

Nhiều nhất vẫn là những câu đố dùng phương pháp miêu tả trực tiếp. Với phương pháp này ta thấy rõ được hình khối, dáng dấp, màu sắc, vị trí, trạng thái đang hoạt động của sự vật.

- Miêu tả màu sắc :

*Lá xanh cành đỏ hoa vàng,
Hạt đen rễ trắng, đổ chằng cây chi ?
(Cây rau sam)*

- Miêu tả vị trí :

*Sừng sừng mà đứng giữa nhà,
Ai vô không hỏi, ai ra không chào.
(Cây cột nhà)*

- Miêu tả hình khối :

*Vốn xưa nó ở trên non,
Dem về mà tạc trên tròn dưới vuông.
(Cái bồ)*

- Miêu tả dáng dấp :

*Cong cong như cái bắp cày,
Một trăm chú khách đậu ngày đậu đêm.
(Buồng chuối)*

Miêu tả âm thanh :

*Bằng sành mà kêu tiếng mõ,
Bằng gỗ mà kêu tiếng trống.
(Cái cốc sành và cái thùng gỗ)*

Có những câu miêu tả với màu sắc trữ tình, phương pháp miêu tả quện chặt với tâm hồn người sáng tác, những ẩn ngữ ẩn dụ tưởng xa xôi mà gần gũi, đưa đến cho ta nhiều hình ảnh tế nhị, quen thân, dễ nhận, biết mà khó phô diễn như câu đố về "cái nhị" sau đây :

*Kể từ trên ngọn đào thơ,
Có hoa chín chiếu, có tơ mảnh mảnh,
Rủ nhau xuống huyện Thạch Thành,
Ai đem chiếu cuội mà vành cung trắng.
Mã đề xe mối xích thàng,
Một dây một buộc ai giăng cho ra.*

Từ những câu đố trên, hai hướng mĩ hóa và tục hóa đã rõ ràng. Câu đố trên nằm trong xu hướng mĩ hóa. Mĩ hóa hay mĩ lệ hóa là làm cho đẹp. Đây là một xu hướng tâm lí của bà con lao động. Phải có lòng tin

yêu cuộc sống và tinh thần lạc quan vô bờ mới sáng tạo được nhiều câu đố đẹp. Đây là cái khung cửu khi có người dệt :

*Đường đi tiên múa xênh xang,
Cuộc đen len lòn, phượng hoàng nhón nhơ.*

Với óc tưởng tượng của bà con ta, hai bàn tay của cô gái dệt vải mềm dẻo, uyển chuyển, nhịp nhàng như tiên múa, cái thoi thoăn thoắt qua lại như con cuốc đập dồn dưới gầm cầu và trên đầu con quạ gỗ được coi như con phượng hoàng bình tĩnh nhón nhơ. Ba hình ảnh phối hợp hài hòa.

*Khen ai dạ sáng như đèn
Tối trời như mực, biết bạn quen mà chào.*

Đây là con chó. Con chó vốn xấu xí, nhưng tác giả đã miê hóa thành một con vật có nghĩa có tình, rất trung thành với chủ.

*Thuở bé em có hai sừng,
Đến tuổi nửa chừng mặt đẹp như hoa.
Ngoài hai mươi tuổi sắp già,
Rồi thì em lại mọc ra hai sừng.*

Mặt trắng hay chính là người thôn nữ duyên dáng, hồn nhiên, tin rằng sức sống, tuổi trẻ và sắc đẹp luôn luôn trở lại với mình.

Mức cao hơn của miê hóa là anh hùng hóa. Lối ẩn dụ này lấy đề tài từ những con người anh hùng, sự việc anh hùng, hành động anh hùng đề cao quý hóa những sự vật, sự việc bình thường mà mỗi liên tưởng không có gì là gò ép, gò ép, ngỡ ngàng.

Đây là câu đố về cái trống :

*Lòng không ruột lại cũng không,
Cát lên một tiếng quân trong quân ngoài.
Vua ban cho lọng cho đai,
Cho một dây tó với hai nàng hầu.
Đêm đêm thường bước sang châu,
Năm canh lại có quân hầu cả năm.*

Đây là câu đố về ông chẵn vệt :

*Con con hai mái chèo con,
Chèo ra giữa biển nước non dầm dề.
Oai nghiêm điều khiển mỗi khi,
Cầm sào chỉ trở bốn bề quân reo.*

Ngoài các phương pháp trên, bà con ta còn sử dụng những đặc điểm ngôn ngữ dân tộc để xây dựng hình tượng trong câu đố.

a) Sử dụng lối nói lái

- Lối nói lái đơn thuần, không nêu hình thức, đặc trưng, công dụng... của vật đố qua câu đố; đây là những câu đố không chính hiệu :

*Khi đi cửa ngọn
Khi về cũng cửa ngọn.*

(Con ngựa)

*Ông cố trong Huế,
Ông cố, cố ai.*

(Cái ô)

- Lối nói lái có kết hợp nêu đặc trưng của vật đố:

Trong da ngoài thịt thấy mà ghê.

(Mề gà)

- Lối nói lái "mẹo", hóc hiểm phải vận dụng trí thông minh mới đoán được :

*Một bảy gà mà bơi trong bếp,
Chết mất ba con, hỏi có mấy con.*

(Mười ba con)

*Ông khoe ông sống dài lâu,
Rồi ai thấy mặt ông đâu trong nhà.*

(Dầu lái)

b) Sử dụng những từ đồng âm khác nghĩa

- Vật miêu tả và vật đố cùng tên :

*Có mái mà không có trống,
Có mái mà không có ỉa.*

(Cái mái nhà)

- Vật miêu tả cùng tên hay có bộ phận cùng tên với vật đem ra đố.
Bộ phận cùng tên này thay thế cho sự miêu tả chính vật đem ra đố :

*Ừn ừn mây liệng tứ phương,
Khi lo việc nước, khi đương việc nhà.
Không quân gần xa,
Ở đâu cũng tới.*

(Đôi quang mây)

- Vật đồ cùng tên với hình tượng xây dựng câu đố, song không vì thế mà người nghe đoán ngay ra được :

*Thui thui như con bò thui,
Chín đầu, chín mắt, chín tai, chín mình.*

c) Sử dụng những từ phản nghĩa

Lối này thường nêu lên được mâu thuẫn giữa tên gọi với dấu hiệu đặc trưng hoặc chức năng của vật đem ra đố. Các tác giả dân gian đã gọi ra được :

- Phản nghĩa về số lượng :

*Sinh ra phải tính nặng nề,
Trong lưng có một lại khoe có mười.*
(Cái trục chục lúa)⁽¹⁾

- Phản nghĩa về hình khối :

*Mình tròn chịu tiếng không tròn,
Làm râu thiên hạ đã mòn cái thân.*
(Cái dẹt đặt cá)

- Phản nghĩa về phẩm chất :

*Ngay mình chịu tiếng thất trung,
Phố phường không làm bạn, bạn cùng áo nâu.*
(Cái đòn xóc)⁽²⁾

- Phản nghĩa về hiện tượng của vật đố :

*Mình lành mà tiếng chẳng lành,
Dạ sâu tiếng cạn thực hành mà xem.*
(Cái bể cạn)

- Phản nghĩa về không gian :

*Ở gần mà gọi bằng xa,
Ở đất ông bà có trái không bông.*
(Cây ngải)

- Phản nghĩa về cách bình giá :

*Có hương trời, có sắc nước, có mặn mà
Trách chàng Nho sĩ sao mà không khuyên⁽³⁾.*
(Nước mắm)

(1) Ở đây bà con chưa phân biệt ch và tr nên mới có câu đố này.

(2) Ta thường nói đến đòn xóc hai đầu, chỉ người ăn ở hai lòng hay phản trắc.

(3) Không khuyên tức là chằm, cách đánh giá câu văn của nhà Nho ngày trước.

d) Sử dụng lối chơi chữ hóc hiểm tinh vi

- Xây dựng câu đố trên cơ sở biến động của các từ :

*Nửa làm mứt, nửa nấu canh,
Đến khi mất sắc theo anh học trò.*

(Quả bí và hòn bi)

- Xây dựng câu đố trên cơ sở đánh vần của từ :

Anh hỏi, hoài ơi anh hỏi.

(Cái ảnh)

- Xây dựng câu đố trên cơ sở vừa nêu thuộc tính của vật đố vừa sử dụng nghĩa của từ Hán-Việt :

*Ta là thiên tử,
Vốn giữ quyền cao,
Bá quan văn võ giúp vào
Ta đến chỗ nào hào quang chiếu sáng.*

(Con gười)

Sáng tạo ra câu đố, bà con ta còn sử dụng cả văn học dân gian và văn học viết để làm câu đố. Ca dao trở thành câu đố:

*Đôi ta như gậy chống rèm,
Vừa đôi thì lấy ai gièm mặc ai.*

(Đôi đũa)

Tục ngữ trở thành câu đố :

Hai năm rở mười, còn người còn của.

(Hai bàn tay)

Đời cha ăn mặn, đời con khát nước.

(Cây dừa)

Thành ngữ được vận dụng tài tình cũng trở thành câu đố :

Có đầu có đuôi mà không có khúc giữa.

(Bọn trộm cướp)

vì ta có câu "đầu kẻ trộm, đuôi kẻ cướp".

Đó là văn học dân gian.

Còn văn học thành văn, chắc chúng ta đã biết một số bài thơ của Hồ Xuân Hương như *Quả mít*, *Bánh trôi nước*, *Cây đu...* và một số bài thơ tương truyền là của Lê Thánh Tông đã trở thành câu đố. Song tài

inh và thông minh là bà con đã rút tĩa thơ *Kiều*. Nhiều câu *Kiều* đã trở hành câu đố một cách bất ngờ, sáng tạo, thông minh, vô cùng sinh động và cũng rất logic.

Lời thể thốt trăm năm đỉnh ước có thiên nhiên chứng giám giữa *Kiều* và *Kim Trọng* là câu đố về "cái điều sáo" :

*Vắng trắng vắng vặc giữa trời,
Đỉnh ninh đôi miệng một lời song song.*

Thơ Phan Văn Trị trở thành câu đố :

*Giã từ đồng ruộng dạo xa chơi,
Lớn nhỏ ai mà chẳng mượn hơi.
Cởi giáp vàng kia phơi chốn chốn,
Bầy da ngọc nọ rạng nơi nơi.
Ông cha giúp nước đã ghe thuở,
Dòng giống nuôi dân biết mấy đời.
Vì thế liễu mình con nước lửa,
Ai mà có biết, hỡi ai ơi!*

(Hạt lúa)

Thơ Quách Tấn trở thành câu đố :

*Má hồng đượm vẻ thiên nhiên,
Không sâu, không cảm, không duyên, không tình.
Sự đời ngoảnh mặt làm thính,
Nhộn nhàng ngựa trắng chó xanh mặc dầu.*

(Đề tranh mĩ nhân)

Rồi một số bài thơ của Nguyễn Đình Chiểu, Phan Bội Châu, Nguyễn Hoàng Tước, Trương Quỳnh... cũng trở thành câu đố.

Hơn nữa, bà con ta còn vận dụng cả châm ngôn vàng đá của thánh đạo Nho phong để làm câu đố, như câu "chính tâm, tu thân, tề gia, trị quốc, bình thiên hạ" để nói về cái máng nước.

Những câu đố kiểu này, hẳn rằng là của Nho sĩ, dứt khoát không phải do bà con lao động sáng tác ra.

(Trích trong tập *Câu đố Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, 1997)

TÍNH ĐỊA PHƯƠNG, ĐẶC TRƯNG CƠ BẢN CỦA THI PHÁP THỂ LOẠI VÈ

VŨ TỔ HÀO

Một câu hỏi được đặt ra với nhà nghiên cứu folklore : Tại sao vè lại có một sức hấp dẫn kì lạ đối với người dân địa phương như vậy, mặc dù ai cũng phải thừa nhận rằng : Vè còn rất nhiều khiếm khuyết về mặt nghệ thuật thể hiện ?

Theo chúng tôi, chỉ có thể lí giải được điều này một cách thận trọng khoa học trên cơ sở tìm hiểu tính địa phương của vè. Chính tính địa phương đó đã quy định phương pháp nghệ thuật và phong cách thể hiện của vè (hay nói một cách khác, quy định thi pháp của thể loại vè).

Có lẽ, trước hết cũng cần phải nói rằng : tính địa phương bao giờ cũng mang tính lịch sử cụ thể của nó.

"Phép vua thua lệ làng". Làng ở Việt Nam thời phong kiến là một đơn vị hành chính khép kín. Có thể nói làng là hình ảnh của một nước đã được thu hẹp lại. Hơn nữa, do kinh tế tự cung, tự cấp, người nông dân chỉ gắn bó chặt chẽ với làng quê của mình : "Trống làng nào làng ấy đánh, thánh làng nào làng ấy thờ".

Mỗi một thể loại văn học dân gian đều ra đời trong một hoàn cảnh lịch sử nhất định và chịu sự chi phối của hoàn cảnh lịch sử ấy. Thể loại vè đã ra đời trong một hoàn cảnh làng quê như vậy, một làng quê ngột ngạt, bị o ép và bế tắc. Thời ấy người ta lại chưa có phương tiện thông tin tuyên truyền. Vè đã đóng vai trò của thứ báo chí truyền miệng địa phương. Chính vì vậy đặc trưng nổi bật lên ở vè là tính địa phương. Tính địa phương này được biểu hiện cụ thể ở bốn điểm chính như sau :

1. Về phản ánh những sự kiện nóng hổi xảy ra ở địa phương đồng thời nói rõ thái độ của người dân địa phương trước những sự kiện đó.

Có thể nói bất cứ một sự kiện nào xảy ra trong làng đều được vè phản ánh. Chẳng hạn *Trận lụt năm Tỵ*⁽¹⁾ (một trận lụt kinh khủng xảy ra tại một làng trên con sông Phố (Hà Tĩnh); *Hạn hán năm Sửu* (một trận hạn hán dữ dội năm 1925 ở Diễn Châu nói riêng và Nghệ Tĩnh nói chung). Rồi *Nạn đói năm Tân Tị*, *Nạn đói năm Thân*, *Nạn đói năm Ất*

Dậu ... cũng được các tác giả đề cập đến. Những bài về này đã miêu tả một cách tỉ mỉ, chi tiết không khí âm ảm thê lương và tình cảnh khốn cùng của người nông dân Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám ở ngay trên chính quê hương mình, đồng thời cũng phê phán thái độ vô trách nhiệm của bọn thực dân phong kiến.

Nhiều bài về đã tố cáo bọn cường hào gian ác, tham nhũng ở địa phương Nghệ Tĩnh (*Dân Đồng Đức kiện cường hào; Bắc cầu Đồng Bàu; Tố cáo lậu đinh; Li hương Tiên Điền; Xã ta làm một cái đình ...*).

Rồi đây là cảnh sưu cao thuế nặng mà người dân phải chịu đựng (*Dân Hưng Nguyên đi phu Trấn Ninh; Dân Thanh Lý đi phu Cửa Rào; Đi phu Sông Voi ...*).

Và cả những cảnh sinh hoạt đời thường với những số phận rủi ro, cảnh đời ngang trái (*Kiếp làm mọn, Cảnh cha dồng con đại, Ruột tâm đau chín khúc, Cha mẹ tham giàu ép duyên con ...*).

2. Về phản ánh những vấn đề thiết thân trong đời sống của người nông dân ở một làng quê Việt Nam.

Người bình dân yêu văn nghệ chính vì văn nghệ đã phản ánh được những vấn đề thiết thân trong đời sống của họ. Qua văn nghệ, người ta có thể soi thấy tâm hồn mình, những tâm tư tình cảm, những ước mơ khát vọng của chính mình.

Về phần nào đã đáp ứng được điều đó. Trước một sự kiện xảy ra trong địa phương, người dân cảm thấy cần phải phát biểu ngay lập tức quan điểm của mình, kể ngay lại câu chuyện ấy bằng văn vần cho mọi người cùng biết. Chính vì vậy, khi đọc những bài về, chúng ta thấy những vấn đề bức xúc, nóng hổi của thời đại đã được vẽ đặt ra : Đây là vấn đề : cuộc sống thực tại, bát cơm, manh áo, quyền sống, quyền làm người, quyền tự do, quyền bình đẳng, tính bác ái và sự công bằng xã hội. Thế mới biết, văn học thực sự có tác dụng khi nó nêu lên được những vấn đề mang tính chất thời sự, thời đại thiết thực, được mọi người đang quan tâm chú ý.

3. Về gần với người thật, việc thật.

Hơn ai hết, chỉ những người trên quê hương xảy ra sự kiện đó mới cảm nhận được hết cái hay, cái thâm thúy của ý nghĩa bài về và có một sự gần bó, tình yêu sâu nặng với đứa con tinh thần do mình đẻ ra.

Để chứng minh cho điều này, chúng ta hãy đi sâu phân tích một bài về cụ thể : *Dân Đồng Đức kiện cường hào*⁽²⁾.

Chuyện xảy ra tại phường (làng) Đồng Đức, xã Xuân Liễu (Nam Đàn). Nguyên thời xưa, những người đã mua được chức tri sự, sinh đồ thì không phải chịu phu dãi tạp dịch. Làng Đồng Đức sổ đinh có 130 người, bọn quan lại cường hào được miễn dịch và bọn giàu có mua chức tri sự, sinh đồ đã chiếm mất 70 người, còn lại 60 người là dân nghèo trắng tay. Thế là họ phải nai lưng gánh vác phu dãi tạp dịch cho cả làng. Dân ức quá, nổ ra vụ kiện. Trước kiện trong làng, sau đưa lên tổng, lên huyện, rồi lên tỉnh, kéo dài ngót hai năm. Cuối cùng dân được kiện. Sự việc xảy ra có nhiều tình tiết éo le. Bài về này phản ánh không khí đấu tranh sôi nổi của nông dân trước những âm mưu thủ đoạn của bọn phong kiến nông thôn. Các tác giả sưu tầm tại chỗ xảy ra câu chuyện.

Câu chuyện được bắt đầu bằng năm tháng cụ thể :

"Năm nay Dần, Mão chưa qua".

(Tức năm Giáp Dần (1914), Ất Mão (1915))

Địa điểm cụ thể :

"Việc phường Đồng Đức sinh ra hỗn hào"

(Đồng Đức : làng Đồng Đức, thuộc xã Xuân Liễu, huyện Nam Đàn).

Tên nhân vật cụ thể và có thật :

*Cố Tổng ra giữ chủ trương,
Lượt (bạn) trùm hoe Cửu, ông Lương đại hành,
Cố Thọc thủ chỉ cầm cân,
Nho Áo biện hộ, thông Minh vẽ vờ.*

(Cố Tổng thì giữ chức chủ trương; và chức trùm phường lẽ ra đến lượt hoe Cửu (Cửu phẩm nhưng nhà nghèo) được làm. Ấy thế mà ông Lương (nhà giàu) được làm. Anh nho Áo thì làm thư kí trong phường. Còn ông thông Minh vốn là một người công giáo ở Kẻ Gai (Hưng Nguyên) qua ngụ cư ở đây, giàu có, lí sự và hay kiếm chuyện để làm hại dân).

Tiếp đến, bài về vạch rõ những thủ đoạn của bọn cường hào nông thôn. Nhưng có lẽ chỉ những người ở địa phương ấy, chứng kiến những sự việc cụ thể ấy mới hiểu hết được ý nghĩa sâu sắc của đoạn về này :

*Ấm Bái mô (đầu) những bảy đời,
Kể chuyện ấm Bái chỉ hai quan đồng.
Lên trình hỏi nhỏ các ông :
Hết hai quan đồng chuyện nớ (ấy) mà thôi.*

*Viết vô trong giấy chín người,
Xuất tiền ăm Bái đền bồi cùng nhau.
Vô phường kẻ trước người sau,
Tri Từ, đồ Thạc đáng màu mới vô.*

(Tám câu này vạch rõ việc gian lận của bọn cường hào, tri sự, xoay quanh vụ ăm Bái. ăm Bái là con một ông quan trong huyện, một hôm đi qua phường Đồng Đức lúc ban đêm bị cướp chặn đường. ăm Bái kiện phường Đồng Đức. Phường Đồng Đức phải bồi thường hết hai quan tiền đồng (tức là 12 quan tiền). Muốn có tiền bồi thường, phường cho dân chạy thêm chức tri sự, sinh đồ. Lẽ ra hai quan tiền đồng chỉ cần một suất tri sự là đủ, nhưng bọn cường hào thừa dịp ấy bảo là vụ ăm Bái lo hết 9 suất mới xong. Sau dân phát hiện sự việc gian lận này, vì vụ ăm Bái xảy ra từ những đời nào, thế mà những vụ bán chức tri sự, sinh đồ sau này, bọn cường hào cũng bảo là để lấy tiền chạy vụ ăm Bái).

Người ngoài cuộc chưa hẳn đã hiểu được nội dung của đoạn về trên, vì vậy người ta rất dễ bàng quan, thậm chí cho rằng đoạn về ngô nghê khó hiểu.

Điều đó chứng tỏ rằng : chỉ có thể hiểu được ý nghĩa đích thực của một bài về khi người ta ở trong cuộc, khi bài về gắn với thời gian, con người, sự kiện cụ thể ở một địa phương nhất định (Nói một cách khác : Phải tìm hiểu tính chất địa phương của nó).

4. *Tinh cụ thể, xác thực của một bài về.* Hay nói một cách khác : Về - phác thảo ban đầu của một tác phẩm văn học dân gian hoàn chỉnh.

Khi đi sâu tìm hiểu những bài về, điều làm chúng tôi hơi ngạc nhiên là : nhiều bài về còn ghi rõ tên tác giả, ngày tháng sáng tác, địa điểm sáng tác.

Trần Nghĩa, người sưu tầm "Bài về đấu tranh của công nhân Cẩm Phả"⁽³⁾, cho chúng ta biết :

"Tác giả bài về này là ông Thất, bốc thuốc đông y ở phố Cẩm Phả, hiện nay mù cả hai mắt. Ông đã làm bài về này trong phong trào đấu tranh đòi tăng lương của công nhân mỏ Cẩm Phả, năm 1936. Bài về được phổ biến rộng rãi trong quần chúng hồi đó. Tên Cai Hai (có nhắc đến trong bài về) cảm tức dọa bắt ông giải về Hồng Gai. Ông đáp : "Tôi thấy sao nói vậy. Đấy, ông xem, có chỗ nào không đúng sự thật đâu".

Cai Hai đuối lí đành chịu".

Chúng tôi cũng đã làm một con số thống kê cụ thể. Trong số 74 bài về Nghệ Tĩnh tập I thì có :

- 21 bài còn ghi rõ tên tác giả, tiểu sử tác giả.
- 40 bài còn ghi rõ thời điểm thời nào, năm nào bài về xuất hiện.
- Và hầu hết các bài về còn ghi rõ địa điểm bài về ra đời.
- Những dị bản của bài về cũng rất ít.

Như tất cả những người nghiên cứu về văn hóa dân gian đều biết : Văn hóa dân gian nói chung không diễn tả một cá nhân cụ thể, không thông qua cái riêng để nói lên cái chung, cái toàn bộ mà thường là nó diễn tả một cách khái quát những sự việc, sự vật, những tính cách tâm lí chung của một thời đại, một loại người, một thế hệ, một dân tộc. Đã là văn học dân gian thì tác phẩm ấy không có tên tác giả, không có địa điểm, thời điểm. Thật khó xác định một chuyện kể, một câu tục ngữ, một câu ca dao ra đời chính xác vào năm nào ? Ở đâu ? Do ai sáng tác ? Và do tính truyền miệng của nó mà những dị bản có rất nhiều.

Vậy tại sao ở về lại có hiện tượng như vừa nói ở trên. Lẽ nào về lại không phải là văn học dân gian ? Mà đã bước sang lĩnh vực văn học thành văn ?

Theo chúng tôi : Về là một thể loại văn học dân gian đích thực. Và cũng chỉ có thể lí giải được điều này khi ta trở về với tính địa phương của nó.

Có thể phác thảo sơ đồ của quá trình hình thành, vận động và phát triển của một tác phẩm văn học dân gian như sau :

Địa phương - Toàn quốc - Địa phương (xuất phát điểm) - (Lưu truyền) - (Quay trở lại). Một tác phẩm văn học dân gian đầu tiên bao giờ cũng ra đời ở một địa phương nhất định, thời điểm xuất hiện, trong nhiều trường hợp, có một người cụ thể đưa ra phác thảo ban đầu⁽⁴⁾. (Ở đây cũng cần tránh quan niệm siêu hình về văn học dân gian : cho rằng tác phẩm văn học dân gian phải hoàn toàn mang tính phiếm chỉ. Nhưng bất cứ một đứa con nào mà lại không do một bà mẹ cụ thể đẻ ra).

Thế rồi trong quá trình lưu truyền qua không gian và thời gian, tác phẩm đã được gọt giũa, trau chuốt, sửa đổi qua sự sáng tạo kế tiếp nhau của bao thế hệ quần chúng lao động, để trở thành tác phẩm văn học dân gian mẫu mực. Lúc bấy giờ tác phẩm đã trở thành đứa con tinh thần chung của thời đại. Người ta đã quên mất tên tác giả, thời điểm và địa điểm sáng tác. Nhưng khi đã trở thành những mẫu mực, những típ và

môtíp ổn định thì nó lại quay trở lại địa phương gắn với danh lam, thắng cảnh và địa điểm, phong tục, tín ngưỡng, ngôn ngữ cụ thể của từng địa phương để mang tính địa phương sâu sắc.

Như vậy ta thấy về mới ở giai đoạn đầu tiên của quá trình hình thành tác phẩm văn học dân gian. Do bài về mới ra đời, do vận mệnh ngắn ngủi, do phạm vi lưu truyền hẹp, người ta chưa kịp quên tên tác giả, địa điểm và thời gian mà tác phẩm xuất hiện, vì vậy mà tên tuổi, địa điểm, thời điểm vẫn còn đến ngày nay.

Tất cả bốn điểm đã phân tích trên chính là lí do, là cơ sở để tạo nên thi pháp của thể loại về.

Khi viết về về, hầu như bất cứ tác giả nào cũng phải hạ bút nhận xét:

- "... Lời lẽ nôm na, vụng về, nhưng toát ra một không khí hào hùng hết sức ...".
- "... Lời văn cực kì giản dị, đặc biệt bình dân ...".
- "... Quá độ từ ngôn từ hàng ngày sang bên ngôn ngữ thơ ca ...".
- "... Cách kể lể dài dòng, chữ dùng kém chính xác, thiếu sự chọn lọc chi tiết, đôi chỗ gồ ghề, trúc trắc, khó hiểu ...", v.v...

Điều nhận xét của các tác giả là hoàn toàn đúng.

Rõ ràng vì có nhu cầu phản ánh tức thời những sự kiện mới xảy ra, cho nên ở về có thể tìm thấy rất nhiều những câu mang tính khẩu ngữ hàng ngày chưa được sửa sang, trau chuốt.

Chẳng hạn một đoạn trong bài về *Lí hương Tiên Điền (Về Nghệ Tĩnh, tập I)* :

*Lẽ nào như mụ Cháu Oan,
Đòi bò đi gửi một đoàn theo sau.
Lại đây choa (chúng tao) nói với, mau,
Đưa đây năm chục ta lau cho rồi.*

(Đoạn này ý nói : một người đàn bà trong lòng có tính yêu vùng trộm bị chức dịch rình bắt. Mấy câu này miêu tả : Người đàn bà mượn cớ trong nhà không có chuồng bò phải đem bò đi gửi nhờ, để đi lại với người yêu, bọn chức dịch kéo cả đoàn đi rình.

Tác giả dùng tiếng "lau" là tiếng lóng của bọn hương lí, ý nói bọn hương lí đòi mụ Cháu Oan phải dứt lốt cho chúng năm chục thì chúng sẽ "lau sạch" việc này đi cho).

Tác giả của vè đã đặt câu một cách thực sự tự nhiên, tuy câu có vần điệu nhưng y hệt lối nói chuyện của quần chúng, không có một tí gì là cầu kì gò bó :

- Ủ, thì bậc lão đại,
Tuổi tám mốt, bảy ba.
Người có đức (máng) ta,
Tức mình không rảnh mấy (bao nhiêu),
Giận cái đoàn mới nậy (lớn),
Nhờ mẹ nhờ cha,
Hắn trở lại đức ta,
Ta cức (tức) mình phải nói.

(Đừng chột dúi mà khinh, Vè Nghệ Tĩnh, tập I)

Vè còn là kho tàng chứa đựng phong phú nhất của tiếng địa phương và từ cổ :

- Máy trăm dân cũng chộ,
Máy ngàn : dân cũng tường.
Ương thâm là ương,
Quảng đơn thùng giầy thép.

(Tố cáo lậu đinh, Vè Nghệ Tĩnh, tập I)

- Kháp (gặp) đầu đánh đó,
Cứ phép thôn dân.
Coộc (gốc) tre bay dân (đánh như tử),
Tội dân dân chịu,
Tội làng làng chịu.

(Vè Nghệ Tĩnh, tập I)

Những ví dụ như thế thì nhiều không kể xiết trong vè, nhưng lại hơi hiếm trong ca dao và thơ.

Có thể nói, cái đầu tiên mà vè quan tâm đến là cốt truyện và sự tôn trọng lịch sử một cách tối đa nhất. Cho nên đọc vè như đọc một bài văn tả thực, một loại văn hiện thực của quần chúng (Trần Hữu Thung)⁽⁵⁾. Ở vè thì rõ ràng vấn đề nội dung quyết định hình thức. Nhà thơ Trần Hữu Thung kể tiếp : "Có những bài vè đọc lên nghe trúc trắc gồ ghề nhưng nội dung là khuyên chống cứu nước "đánh Tây bắt muỗi" thì ở đâu cũng thuộc, cũng đọc".

Đây là những mặt có tính chất hạn chế trong thi pháp thể hiện của vè. Sự hạn chế này do đặc điểm lịch sử cụ thể của thể loại quy định. Tuy

vậy, ở đây ta vẫn bắt gặp những nét độc đáo riêng chỉ có ở thể loại vè. Nếu như từ địa phương và những từ cổ hạn chế không nhỏ đến sự phổ biến của vè, thì những nhà ngữ ngôn học, dân tộc học lại có thể tìm thấy ở đây ít nhiều dấu mối về sự hình thành ngôn ngữ dân tộc.

Nếu những câu văn của vè còn thô lỗ quê mùa thì chính điều đó lại cung cấp cho các nhà văn rất nhiều kiểu mẫu quý giá về vấn đề sử dụng ngôn ngữ của quần chúng trong văn học, về phương pháp diễn đạt của quần chúng⁽⁶⁾.

Nếu vè quá chú trọng đến cốt truyện, đến tính chính xác của sự kiện lịch sử mà quên mất nghệ thuật thể hiện thì đấy chính lại là nguồn sử liệu tương đối tin cậy và quý báu cho những nhà sử học.

Tuy nhiên, thi pháp của vè cũng luôn luôn có sự vận động trong lịch sử. Bên cạnh những bài vè phản ánh trực tiếp những sự kiện nóng hổi xảy ra ở địa phương chứa đựng được ý nghĩa của thời đại như : nổi khổ của người đi ở, người làm lễ, người gái góa, kẻ mồ côi; hoặc những bài vè có tính chất chung như : về nghề nghiệp, về sản vật, về phong cảnh... thì mức độ phổ biến của nó đã rộng hơn, nó không còn mang tính địa danh, địa điểm xác thực nữa. Ở chúng chỉ còn giữ lại một đặc trưng của vè : *tính kể lể* ! (trần thuật lại sự việc, sự vật).

Qua việc sơ bộ phân tích trên, chúng ta có thể rút ra kết luận :

- Tính địa phương là một đặc trưng cơ bản quy định thi pháp của thể loại vè Việt Nam.
- Thi pháp của vè tuy có những mặt hạn chế về phương thức biểu hiện nhưng lại mang được những nét độc đáo riêng do tính lịch sử cụ thể của thể loại quy định.

(Tạp chí Văn hóa dân gian, 3/1991)

CHÚ THÍCH :

(1) và (2) : Những ví dụ được trích và phân tích từ đây trở xuống đều được rút ra từ cuốn *Về Nghệ Tĩnh, tập I*, NXB Văn học, Hà Nội, 1964.

(3) Trần Nghĩa (sưu tầm), *Bài về đấu tranh của công nhân Cẩm Phả*, Nghiên cứu Văn học, 1963, số 5, tr.100 - 108.

(4) "... Chẳng hạn như bà Còx đã cho công bố 350 dị bản truyện "Lọ Lem" vào năm 1893 mới có thể minh giải được các tư liệu đang lưu trữ mà mỗi tư liệu đều có tác giả ban đầu của nó". (Chúng tôi nhấn mạnh). Theo Lê Chí Quế : "Phương pháp loại hình học trong khoa văn học dân gian", trong cuốn : *Văn hóa dân gian*

- *Những phương pháp nghiên cứu*. Tổ chức bản thảo : Ngô Đức Thịnh, Nguyễn Xuân Kính, NXB. KHXH, Hà Nội, 1990, tr.193 - 227.

(5) Trần Hữu Thung : "Về, dòng sữa quê hương Nghệ Tĩnh", *Về Nghệ Tĩnh*, tập I, Sđd.

(6) Tô Hoài là một nhà văn rất thành công trong việc sử dụng "ngôn ngữ một vùng quê" - trong các tác phẩm của mình. Võ Xuân Quế đã nhận định về các tác phẩm đầu tay của Tô Hoài như sau : "Đến với nghề văn từ trong thực tế cuộc sống lao động của nhân dân nên Tô Hoài luôn luôn có ý thức học tập lời ăn tiếng nói hàng ngày của người lao động để đưa vào tác phẩm. Ông quan niệm : "Ngôn ngữ quần chúng là kho của cái vô giá, là nguồn bổ sung vô tận cho nhà viết tiểu thuyết". Chính vì vậy trong nhiều tác phẩm, ông sử dụng rất thành công nhiều từ ngữ, nhiều lối nói của các địa phương". (Võ Xuân Quế : *Ngôn ngữ một vùng quê trong các tác phẩm đầu tay của Tô Hoài*, Tạp chí Văn học, số 5/1990, tr.37-39).

NHỮNG HÌNH THỨC CA HÁT CỦA HÁT VÍ⁽¹⁾

MÃ GIANG LÂN - NGUYỄN ĐÌNH BƯU

Hát ví thuộc loại dân ca trữ tình đối đáp nam nữ, một hình thức ca hát truyền thống rất lâu đời của nhân dân các dân tộc nước ta nói riêng, các nước Đông Nam Á nói chung. Ở Bắc Ninh, hát ví, hát đúm, hát ống, hát trống quân, hát quan họ của dân tộc Việt, cũng như hát sli, lượn v.v... của đồng bào các dân tộc ít người đều là dân ca đối đáp nam nữ.

Loại dân ca trữ tình này lại bao gồm nhiều hình thức sinh hoạt ca hát khác nhau, mỗi hình thức sinh hoạt ấy đều có quá trình tiến hóa riêng trong những điều kiện nhất định.

Cái vốn giàu có về câu hát thường gắn liền với trí thông minh, tài ứng khẩu, giỏi đặt lời mới của người nông dân xứ Bắc trước đây. Hát ví lấy đối lời, đối ý là chính, sao cho phải kịp thời, phải sâu sắc, do đó càng đòi hỏi sự nhanh trí, tính miễn cảm của chàng trai, cô gái đã từng cày thuê, cấy mướn, lao động vất vả trong xã hội cũ.

Trong hát ví lẻ, có khi chỉ là một chuyện bình thường mà thôi. Ví dụ mấy cô gái đang làm dưới ruộng, gặp chàng trai lạ đi trên đường thì ngó nhìn. Người đi đường thấy vậy, liền hát :

*Sông kia có lạ chi cầu,
Người ta có lạ chi nhau mà nhìn.*

Các cô gái bèn chữa thẹn một cách rất ý tứ :

*Khách qua đường, hỏi khách qua đường,
Nay trông thấy mặt, mai thường như không...*

Đôi khi, họ muốn khách dừng chân hát qua lại với nhau đôi ba câu cho vui thì đi thẳng vào đề :

*Hỡi anh áo trắng kia là,
Lại đây em gửi quạt ngà, ống hương.
Đem về để gối đầu giường,
Để khi trông thấy thì thương nhau cùng...*

(1) Đầu đề là của nhóm biên soạn. Nhiều loại dân ca khác cũng có hình thức sinh hoạt ca hát tương tự như hát ví.

Nhưng cũng có anh công tử với đầu óc “nhất sĩ nhì nông”, xem thường công việc đồng áng, vợ tưởng mình đã khôn khéo, chê bai mấy cô gái quê kia :

*Nhà em tội lỗi vì đâu
Cả ngày em chống phao câu lên trời.*

Thì bị dớp lại ngay bằng câu hát cay chua và một chuỗi cười vang đồng:

*Này anh ơi !
Bây giờ nông vụ chỉ kì,
Em mà không chống lấy gì anh ăn?...*

Cũng có lúc đám con gái và đám con trai cùng làm trên một cánh đồng ví vạt với nhau. Họ hát lên cho khuây khoả nỗi mệt nhọc. Họ đều là người đi làm thuê, làm mướn cả. Gặp nhau nơi đất lạ, ví dăm ba câu vừa là làm quen vừa là để thử sức nhau để rồi sẽ hát cuộc sau. Nhưng có trường hợp quen biết nhau đấy, họ vẫn hát. Có lẽ họ không tưởng nổi trên một cánh đồng chỉ nghe thấy tiếng giục trâu hay tiếng liềm hái cắt xén lúa. Thiếu tiếng hát là thiếu đi một phần sức sống mãnh liệt của tuổi trẻ, thiếu đi niềm vui mà họ có đầy đủ khả năng tự tạo cho mình, chẳng phải xin ai. Đây là sự bù đắp cần thiết cho cuộc đời lao động của họ. Và thế là, người con trai hay người con gái cất tiếng hát lên trước cũng được :

*Ở đây thấp ruộng, cao bờ,
Bên ấy có hát nghe nhờ vài câu.*

Hoặc bỗng nghe thấy tiếng ai nhảm hát một mình đâu đây, họ cất tiếng đi tìm bạn :

*Vẳng nghe tiếng hát đâu đây,
Để ta bơi chiếc thuyền mây đi tìm.*

Vì chưa phải là hát cuộc nên không bị một sự ràng buộc nhất định, bọn con trai dễ phá đám, đánh trống lảng, chuyển sang kể chuyện tiếu lâm hay đổ tục giảng thanh với nhau. Lúc ấy, các cô gái không ngăn ngại gì mà hát một câu nhắc nhẹ :

*Bao giờ cho đến tháng hai,
Con gái làm cỏ, con trai be bờ.
Gái thì kể phú, ngâm thơ,
Trai thì be bờ, kể chuyện bài bay.*

Ngoài ra, hát ví lẻ còn thường xảy ra trên đường đi làm, đi chợ, trong quán nước, bến dò... những trường hợp bất ngờ này càng đòi hỏi sự

nhánh trí, tài ứng khẩu rất cao, đôi khi không kém phần chua ngoa, mạnh bạo của người con gái. Bởi vì đối tượng bị trêu ghẹo lại thường là các cô gái. Nhiều khi từ chỗ bị động, tưởng chừng như khó thoát ra được, thế mà họ trở thành chủ động, làm cho đối phương là bọn con trai lúng túng, có kẻ cạy quyền thế ghẹo nguyệt, trêu hoa hơn là ước hỏi, giao hòa thì bị bẽ mặt.

Cùng đi trên đường, gặp nhau, họ hát một câu mở đầu làm quen bằng cách trách móc đầy ý tình :

*Gặp nhau ghé nón chẳng chào,
Bao giờ nên bạn, kiếp nào nên quen.*

Hay :

*Hỡi người đi cái ô đen,
Thử bỏ ô xuống có quen em chào...*

Nếu người bạn đường cứ đi, họ hát với theo :

*Chim kia ai bắn mà bay,
Người kia ai đuổi mỗi ngày mỗi xa...*

... Trong nhiều trường hợp gặp những chàng trai ngăn đường cầm tay, giữ nón tỏ tình chân thật, người con gái đáp lại rất khéo, lúc làm duyên, khi kín đáo, miễn sao được việc mình mà không mất lòng người. Cái nét ấy càng khiến các chàng trai say đắm :

*Gặp đây anh nắm cổ tay,
Hỏi rằng tình ấy, tình này làm sao.
Ai là mặn, ai là đào,
Ai mà kết nghĩa tương giao ở đời.*

Tùy tình hình mà người con gái có nhiều cách trả lời :

*- Xin chàng buông tay em ra,
Rồi mai em sẽ lại qua đường này.
Chàng mà giữ mãi lấy tay,
Đến mai em biết chốn này là đâu ?...*

Nhưng không phải bao giờ người con gái cũng bị động như thế. Giữa mối giao hòa chung, lành mạnh, họ hóm hỉnh gọi bạn :

*- Hỡi anh đội nón mới mua,
Hãy cho em mượn một mùa chân trâu.
Về nhà mẹ hỏi nón đâu,
Anh nói qua cầu gió lạt xuống sông.*

- *Hỡi anh vác cuốc thăm đồng,
Có phải là chồng anh lội sang đây.
Anh lội anh ướt trái đào,
Em lội em ướt con dao dục trâu.*

Khi cần, các cô ra nhiều câu thách đố hóc búa, rồi quả quyết vì đã chắc phần thắng về mình :

Nếu chàng giăng được, cầm tay thì cầm !

Hay :

- *Anh mà giăng được ân cần,
Thì em trao nón, đưa chân tận nhà.
- Chàng mà giăng được thấp cao,
Thì em kết nghĩa tương giao với chàng.
- Anh đã giăng được em hay,
Thì em tháo chiếc nhẫn này tặng anh.*

Sự phong phú của hát ví lẻ, ví vặt nói lên được tính đa dạng của cuộc sống, là kho ngôn ngữ hàng ngày của quần chúng lao động mà trước hết là của người nông dân, đặc biệt là phụ nữ nông thôn. Vì thế, sự hồn nhiên, chân thật của con người bộc lộ một cách mộc mạc, gần gũi, phản ánh một nếp sống không phải không ý vị của thế hệ trẻ ngày trước.

Nếu hát ví lẻ, ví vặt không tùy thuộc vào thời gian, không gian, và người hát không có ý nghĩ rằng mình đang làm văn nghệ, đang sinh hoạt văn nghệ ở một dạng đặc biệt thì *hát ví cuộc, hát ví lẻ* lối lại có quy định khá chặt chẽ.

Hát ví cuộc không phải chỉ có mặt vào những ngày hội xuân, hội thu như thế. Hát ví cuộc còn là hình thức vui chơi giải trí, là hình thức kết giao thăm hỏi của các *phường cày, phường mạ, phường cấy, phường gặt* ... mà công việc cày cấy, gặt hái, đập lúa, xay thóc ... là công việc quanh năm của hai vụ chiêm mùa, cho nên hầu như hát ví cuộc diễn ra thường xuyên, khi đi hội thông dong cũng như khi làm ăn vất vả. Điều đó, một lần nữa càng chứng tỏ tính chất phổ biến của hát ví ở ngay hình thức hát cuộc này.

Hát ví hội có dịp treo giải do các làng, xã, tổng ngày trước tổ chức. Đám con trai, đám con gái dự thi thường là bọn cùng làng, và trai làng này hát thi với gái làng khác. Họ cũng như những chàng trai, cô gái khác đi xem hội hay đi hát hội đều ăn mặc lịch sự, trai ô đen, gái nón ba tầm... theo phong cách ăn mặc địa phương xứ Bắc. Và họ đến hội thi hát lấy vui làm chính.

Trình tự một cuộc hát tiến triển theo sự diễn biến của tình cảm đôi lứa, hay đúng hơn là một cuộc tình duyên. Nhìn chung có ba giai đoạn như sau : hát chào, hát hỏi; hát trao duyên, nguyện ước; hát tiễn, hát dặn. Mỗi giai đoạn có thể chia làm nhiều chặng hát khác nhau. Trong một ngày hát (có khi là một buổi) ở hội, hay một đêm hát lúc rảnh rỗi, dịp đi làm thuê của các phường, người ta đều cố gắng hát đủ ba giai đoạn cho có đầu, có đuôi. Những buổi, những đêm tiếp sau thường hát những câu chưa hát trong các chặng hát của giai đoạn hai, giai đoạn giao duyên, nguyện ước; có thể rút ngắn bớt một số câu hát ở giai đoạn đầu và giai đoạn cuối, nhưng vẫn đủ cả ba giai đoạn. Hát nhiều đêm liền, vào đêm cuối cùng thì giai đoạn cuối, hát tiễn, hát dặn kéo dài, thấm thiết, tỏ sự luyến tiếc, thương nhớ trước khi chia tay nhau mà chưa biết bao giờ có dịp gặp mặt.

Ở giai đoạn một có các chặng hát : Gặp nhau - chào - mời trâu, nước, thuốc... - hỏi thăm quê quán, gia thất... - giao hẹn... Những chặng hát mở đầu này cho thấy những chàng trai, cô gái đi hát vì chẳng những trân trọng nhau mà còn chú ý tới nhiều mặt để đảm bảo cho cuộc vui trọn vẹn, nghĩa tình.

Ví dụ ở chặng hát mời, thăng hoặc gặp dịp mời cả rượu nữa, nhưng thường thì hát đầy mà không nhất thiết phải đầy đủ :

- Có trâu mà chẳng có cau,
Làm sao cho đồ mời nhau thì làm.
- Chị em cần dặn ở nhà,
Cứ mỗi câu ví là ba tuần trâu.
Không trâu em chả ví đâu,
Có trâu em ví vài câu huê tình.
- Sao đi ví, anh lại đi sướng,
Lấy gì làm lễ tơ hồng nay mai ?

Trước những câu hỏi thực tình của người bạn nữ, người con trai đáp lại rất chân thành :

- Nhà anh có hai vườn cau,
Vườn trước không quả, vườn sau không buồng.
Cho nên đi ví anh phải đi sướng,
Khất nàng cái lễ tơ hồng đến mai.

Về gia thất, họ hỏi thăm chu đáo quê quán, bố mẹ, anh em,... song vừa như dò hỏi vừa như giao hẹn :

Anh vào thì có nhờ rao,
Không chồng thì vào, có chồng thì ra.

*Có con thì tránh cho xa,
Kẻo anh mang tiếng giăng hoa chơi bời.*

Nữ : *Không chồng em mới tới đây,
Có chồng chiếu trái màn quây ở nhà.
Không chồng em mới chơi hoa,
Có chồng em đã ở nhà chơi xuân.
- Còn em cũng có lời rao,
Không vợ thì vào, có vợ thì ra.
Có vợ thì tránh cho xa,
Kẻo em chạm phải, về nhà vợ ghen.*

Ấy là vì họ đã quá cẩn thận, chứ đi hát là chuyện của "trai thanh tân sánh với gái mỹ miều", dù có ai đó đã thành gia thất nhưng còn mê say tiếng hát lời ca vẫn nhập bọn "vui chung thì cũng được vài bốn hôm". Bây giờ họ đã hiểu người bạn hát đôi phần gia thế, nhưng bên nữ còn giao hẹn kĩ, định ra nội dung chính của cuộc hát đối đáp.

Bước sang giai đoạn hai là giai đoạn chính của cuộc hát. Trong dân ca quan họ "Còn như giọng lá nói năng vô vàn" thì trong hát ví cuộc cũng "Kể sao cho hết khúc nói sự tình"... Có thể vạch ra một số chặng hát chính : Tô tình - nguyên ước - thách cưới - dẫn cưới - than thở vì trắc trở - viết thư - thương nhớ - hát đố - hát họa - xe kết... Cuộc tình duyên của họ như vậy đấy. Yêu nhau vì nét, mến nhau vì tài. Họ hiểu biết nhau đến tận những tâm tư, tình cảm sâu kín nhất, lúc thì nồng nàn đắm say, đây mơ ước, lúc thì giận hờn trách móc... Song dù cho trắc trở đến đâu thì họ vẫn xe kết, vẫn hi vọng, vẫn sáng một niềm tin. Có thể gọi đây là mối tình của những người nghèo, người nông dân nghèo, nghèo về vật chất của cải. Còn trí thông minh, lòng chung thủy thì dư thừa. Họ khát vọng xây dựng cuộc sống hạnh phúc lứa đôi bằng sự lựa chọn, làm nên của chính mình. Cuộc tình duyên của họ có quá trình diễn biến giữa xã hội mà họ đương sống, cho nên tưởng là chuyện riêng tư lại là chuyện chung của nhiều người, tưởng chỉ là chuyện tình yêu lại là vấn đề của xã hội. Cho nên xoay quanh cái trục tình duyên đôi lứa, họ đã nói được nhiều chuyện của đời sống lắm. Ba chủ đề *tình yêu*, *đời sống gia đình* và *xã hội* xoắn xuýt lẫn nhau toát lên từ toàn bộ nội dung lời ca qua tâm trạng của hai nhân vật "chàng trai" và "cô gái"...

*- Lênh đênh bè gỗ bè dừa,
Quần nâu, áo vải đầu vừa thì chơi.
- Gặp nhau ta đưa nhau về,
Làm mướn là vợ, làm thuê là chồng...*

- *Đôi ta chung một cảnh nghèo,
Anh cây, em cuộc sớm chiều có nhau...*
- *Đêm qua nằm cạnh nhà ngang,
Mành thưa gió lọt, thương chàng xót xa...*

Để thử tài nhau, họ còn hát đố, hát họa. Hát đố - một chặng hát trong dân ca đối đáp nam nữ - vốn có nguồn gốc rất lâu đời, để nhận thức về thiên nhiên và xã hội của loài người. Cho tới chế độ phong kiến, hát đố đã là một trong những phong tục hôn nhân : trai gái thử tài nhau, hai gia đình thông gia thử tài dẫu, rể. Trong hát ví còn giữ được dấu vết của phong tục này, càng chứng tỏ *nguồn gốc xa xưa* của nó. Thực ra hát đố được hát ngay từ buổi đầu gặp gỡ của đôi trai gái, như chúng ta đã biết ở hình thức hát ví lẻ, ví vặt. Có khi được hát ngay ở giai đoạn mở đầu của hình thức hát ví cuộc, ví lẽ lối.

Kiến thức rộng rãi của họ càng biểu hiện rõ rệt hơn ở chặng hát họa. Nữ họa trước, nam họa sau. Họ họa trời - đất, mưa - nắng, sông - núi, hoa - quả, trâu, rượu, cỗ bài, nhạc bát âm, v.v... Những câu hát họa thường khá dài, kể được nhiều sự việc, sự vật, nói lên sự hiểu biết của họ về thiên nhiên, về xã hội. Sự hiểu biết ấy thiên về trực quan sinh động, quan sát thực tế và tổng kết kinh nghiệm sống của người nông dân. Tính nghệ thuật của những bài họa là ở chỗ không phải chỉ kể ra một cách khô khan, bẽ bộn, mà người kể đã lồng vào đó tình cảm của mình, nhờ sự vật hay sự việc nói hộ lòng mình với người bạn tình. Tính chất tự sự và tính chất trữ tình gặp gỡ nhau ở đây :

Họa sao :

- *Sao hôm đứng lẻ một mình,
Sao mai gà gáy chung tình với ai.*

Họa núi :

- *Núi mòn nhưng nghĩa không mòn,
Lời thề ngày trước mình còn nhớ không ?*

Họa hoa :

- *Hoa mơ, hoa mận, hoa đào,
Kìa bông hoa cúc biết vào tay ai.
Xin chàng nên thăm chợ phai,
Thoang thoảng hoa nhài mà lại thơm lâu,
Xin chàng đừng phụ hoa ngâu,
Tham nơi phú quý đi cầu mầu đơn...*

Với nội dung phong phú của các chặng hát trong giai đoạn hát trao duyên, nguyện ước, hát ví cuộc kéo dài được nhiều đêm mà vẫn thu hút được những người đến nghe hát. Những chàng trai, cô gái ngồi hát ví kia đã nói hộ nhiều người. Người ngồi nghe hát cứ tưởng như đó là tiếng nói của chính lòng mình, bằng một sự đồng ý, đồng tình... Và mặc dầu người hát, người nghe như đắm mình trong câu hát, mê mải với biết bao suy nghĩ, say sưa thán thức cả thời gian : *Cầm bằng không ngủ đêm nay, rồi mai ta sẽ lấy ngày làm đêm*, nhưng rồi cũng đến lúc phải chia tay.

Giai đoạn ba cuộc hát được gọi là hát tiễn, hát dặn hay còn gọi là hát già bạn nói chung của sinh hoạt dân ca đối đáp nam nữ. Trước hết họ luyến tiếc thời gian trôi đi nhanh chóng :

- *Hồ vui lại dứt dây đàn,
Hồ ngồi đắm chỗ lại tan ra về.*

Trong tâm trạng thương nhớ "chưa vui sum họp đã sầu chia phôi", họ hát những câu tiễn dặn thấm thiết tình nghĩa thủy chung :

- *Bây giờ, già bạn, bạn ơi,
Giã diều ăn thuốc, giã coi ăn trâu.
Giã con dao bé bổ cau,
Cái lược chải đầu có nhớ hay không ?
- Tình ơi tình dặn lời này,
Sông sâu chó lội, dò dầy chó đi.
Tình ơi tình dặn hoan hỉ,
Đường xa quãng vắng chó đi một mình...
Tình ơi tình dặn tình rằng,
Đâu hơn thì lấy, đâu bằng đợi anh v.v...*

Và láy đi láy lại trong nhiều câu hát cái ý thiết tha : *Tình còn đây sao tình lại về ? Người về bỏ bạn sao đành ? Người ơi ở lại người ơi ! Mai về mai bỏ trúc đây ! Chàng về thiếp vẫn trông theo... Người về tôi đứng tôi trông... Nàng (chàng) về anh (em) dặn nàng (chàng) rằng... Họ vừa đi vừa hát, tiễn nhau ra cổng, ra ngoài ngõ, cổng làng. Thương nhớ mà không bi lụy. Già từ buổi gặp hôm nay chứ không phải biệt li mãi mãi, vì thế họ luôn hi vọng :*

- *Em về em lại sang liền,
Chàng đừng đi lại tốn tiền dò ngang.
- Tình về tình nhớ tình thay,
Tình về tình hẹn, nhớ ngày tình lên.*

- Nàng về, anh gửi buồng cau,
Buồng trước kính mẹ, buồng sau kính thầy.
- Chàng ơi, nói với láng giềng,
Mua gạch lát ngõ, thàng giềng dâu về...

Trên đây chúng ta đã tìm hiểu một cách khái quát về hai hình thức sinh hoạt hát ví. Căn cứ vào quá trình ra đời của sinh hoạt dân ca đối đáp nam nữ nói chung, và một số đặc điểm riêng của sinh hoạt hát ví (thanh niên nam nữ hát đối đáp, cầm tay nhau hát, tước nón hay ô... của nhau, hát thách đố, nội dung hát chủ yếu là giao duyên, v.v...) chúng ta tìm thấy nguồn gốc lâu đời của loại ca hát này. Nói đúng hơn, loại sinh hoạt văn nghệ này đã là một tập quán của nhân dân ta, của những người nông dân nghèo, đi làm thuê làm mướn, đã phát triển khá mạnh trong xã hội trước. Đã là một tập quán thì hát ví có tính phổ biến, tính quần chúng của nó. Giai cấp phong kiến chẳng đã tìm cách gạt bỏ dân ca đối đáp nam nữ ra khỏi đời sống tinh thần của nhân dân (thế kỉ 15), cũng như gạt bỏ những chạm khắc dân gian ra khỏi ngôi đình (thế kỉ 17). Nhưng văn nghệ dân gian vẫn trường tồn, có sức sống bền bỉ vô cùng, còn lại tới thế hệ chúng ta ngày hôm nay.

Hát ví là một loại dân ca trữ tình mà chủ đề trung tâm của nó là tình yêu, thông qua các giai đoạn phát triển của một cuộc giao duyên giữa chàng trai và cô gái nông thôn. Chúng ta nhận rõ hát ví là một sinh hoạt mang tính thẩm mĩ của nhân dân lao động vì nó đáp ứng được nhu cầu tình cảm, và là phương tiện để phản ánh tâm tư ước vọng một cách nhạy bén mà sâu sắc của nhân dân lao động. Qua sinh hoạt hát ví, người ta tìm thấy một cuộc sống tự do, bình đẳng, gắn bó, thương yêu lẫn nhau giữa những người "chung một cảnh nghèo".

(Trích từ *Hát ví đồng bằng Hà Bắc*, Tì Văn hóa Hà Bắc, 1976)

NHỮNG YẾU TỐ TRÙNG LẬP TRONG CA DAO TRỮ TÌNH

ĐẶNG VĂN LUNG

Thường khi tiếp xúc với thơ ca, người ta nhận xét rằng : bài thơ này có “chất ca dao”, hoặc là, bài gọi là ca dao này không phải là ca dao. Vậy thì, “chất ca dao” ấy là thế nào ? Đã nhiều người đề công tìm hiểu, cũng có người đang suy nghĩ, băn khoăn. Chúng tôi không có tham vọng giải quyết vấn đề mà chỉ nói lên vài suy nghĩ về ca dao, nhân quan sát thấy hiện tượng trùng lặp khá phổ biến ở trong thể thơ ca dân gian này.

Lắp đi lắp lại một số yếu tố nào đấy là hiện tượng phổ biến trong văn học nghệ thuật nói chung, nhờ nó mà ta có thể phân biệt được nhà văn này với nhà văn khác, trào lưu văn học này với trào lưu văn học khác... Riêng trong văn học dân gian, những yếu tố trùng lặp chiếm một tỉ lệ lớn và có một vai trò quan trọng. Nó gắn liền với những đặc điểm tư tưởng và nghệ thuật của sáng tác dân gian; nó trực tiếp liên hệ với tài năng văn nghệ của nhân dân, với kinh nghiệm sống và thế giới quan của nhân dân...

Khi nghiên cứu thần thoại, anh hùng ca và truyện cổ tích, nhiều tác giả đã lập được những hệ thống mô típ trùng lặp và nhờ đó mà giải quyết được nhiều vấn đề lí thú. Riêng trong lĩnh vực thơ ca dân gian thì còn ít người bàn tới vấn đề này. Phải chăng ta có thể bắt đầu từ những yếu tố trùng lặp ở trong ca dao mà tìm hiểu được phần nào cái mà chúng ta gọi là “chất ca dao”. Nhưng thế nào là trùng lặp ? Thuật ngữ “trùng lặp” ở đây hoàn toàn không có nghĩa xấu của chữ “lặp lại” (lặp lại một cách đơn giản, máy móc) mà trái lại để chỉ những nét đã định hình, đã là truyền thống của ca dao.

Ca dao có nội dung và hình thức rất phong phú, phản ánh cuộc sống nhiều màu nhiều vẻ của nhân dân trên khắp đất nước, trải qua nhiều thế hệ. Ca dao là sáng tác của tập thể, tất cả mọi người đều đem tài năng của mình làm cho ca dao đẹp đẽ, trong sáng, đa dạng. Nhưng cũng vì thế mà nó lại mang những yếu tố trùng lặp nhau không thể nào cưỡng được. Nhất là khi ca dao được nhào nặn qua những làn điệu dân ca phối hợp với những kiểu thơ dân gian đã ổn định thì sự bền vững càng cao và sự trùng lặp càng nhiều, tạo thành một sắc thái thẩm mĩ riêng của nó, đặc biệt lại là của ca dao trữ tình. Sắc thái đó hiện ra trên hình thức nhưng

bất nguồn sâu xa từ nội dung và hoàn cảnh xã hội sản sinh ra ca dao. Ta dễ dàng nhận thấy tính trùng lặp trên các mặt sau đây :

A. HÌNH ẢNH

Hình tượng là đặc trưng của sáng tác văn học, dùng để phản ánh và tái tạo cuộc sống, mà chỉ riêng văn học nghệ thuật mới có. Song hình tượng trong thơ ca trữ tình nên hiểu như thế nào ? Vấn đề còn bàn cãi nên chúng tôi dùng chữ "hình ảnh". Đọc ca dao chúng ta thấy một số hình ảnh được nhắc đi nhắc lại nhiều lần. Mỗi hình ảnh được khai thác ở một số khía cạnh nhất định. Ví dụ, hình ảnh con cò mà nhiều người đã nhắc đến. Người nông dân thường tự ví mình với con cò :

+ Con cò lặn lội bờ sông,
Gánh gạo đưa chồng tiếng khóc nỉ non.
+ Con cò mà đi ăn đêm,
Đậu phải cành mềm lộn cổ xuống ao.

+ Con cò chết tối hôm qua,
Có hai hạt gạo với ba đồng tiền.
+ Ai làm cho bể kia đầy,
Cho ao kia cạn, cho gầy cò con.

Người sáng tác ca dao thấy ở con cò đức tính siêng năng, chăm chỉ làm ăn. Đức tính đó là đức tính của những người nghèo. Nghèo nhưng sống thanh cao, trắng đẹp là phẩm chất cao quý của nông dân ta. Các nhà nghiên cứu ca dao đã coi con cò như là biểu tượng về người nông dân.

Hình ảnh cây tre được khai thác ở nhiều khía cạnh nên được lặp đi lặp lại rất nhiều lần :

+ Tre già đã có măng non
+ Tre non đủ lá đan sàng được chăng
+ Trồng tre nên gậy...
+ Chém tre, đẵn gỗ trên ngàn
+ Khi cao, cao tít ngọn tre
+ Thương chồng nấu cháo gót tre

...

Hình ảnh trăng cũng được lặp đi lặp lại với nhiều vẻ : trắng tròn, trắng khuyết, trắng vàng, trắng bạc, trắng thanh, trắng suông, trắng mờ...Trăng thường là người bạn tri kỉ để gửi gắm tâm tình :

+ Ta nhớ mình như Cuội nhớ trăng
+ Sáng trăng suông thơ thẩn vườn đào

- + *Trăng* bao nhiêu tuổi *trăng* già
- + *Đêm trăng thanh* anh mới hỏi nàng
- + *Trăng* ơi, có nhớ lời nguyên

...

Còn biết bao nhiêu những biểu tượng khác. Hễ nói đến thuyền với bến, cà với muối, Cuội với trăng, đến quán mát cây đa, đến bến xưa bụi cũ, mạn gập dào, lê gập lựu... người nghe đã cảm thấy tâm hồn rung động vì đã hiểu được ý người hát, đã bắt đầu đồng cảm. Chính sự lặp đi lặp lại nhiều lần đã làm cho hình ảnh ấy trở nên thân thuộc. Những hình ảnh ấy được vận dụng qua hai cách so sánh trực tiếp và gián tiếp trong ca dao.

So sánh hình ảnh là một cách diễn đạt chung của văn học nghệ thuật, tuy vậy trong ca dao, nó có đặc điểm riêng. Cách so sánh này thể hiện sự tinh luyện về ngôn ngữ hình ảnh, lối nói ví von của nhân dân ta.

Cách so sánh trực tiếp :

Ca dao sử dụng cách so sánh trực tiếp hay tỉ dụ bằng những từ: như, như là, như thế... để so sánh vật này với vật kia, nghe rất tự nhiên, thân mật :

- + *Cổ* tay em *trắng như* ngà
- + *Con* mắt em *liếc như* là *dao cau*
- + *Đôi* ta *như* *thế* *con* *tầm*

Theo kinh nghiệm bản thân, người nông dân thấy ngà chỉ có một màu trắng đục, con *tầm* chỉ ăn một thứ lá, con *dao cau* là loại *dao sắc* nhất. Họ công nhận một thuộc tính hay một số thuộc tính cơ bản của một vật (thường là những thuộc tính về vật lí), đem nó so sánh với tâm tư tình cảm... của con người, từ đấy vật ấy trở nên biểu tượng để chỉ những tâm tư tình cảm... ấy. Người sáng tác về sau muốn diễn tả tâm tư tình cảm... ấy thì chỉ cần nói đến hình ảnh ước lệ ấy là được. Đó là cách mà ca dao thường làm.

Cách so sánh gián tiếp :

Cách so sánh này nhiều người còn gọi là ẩn dụ. Nhiều sự vật quen thuộc đối với người nông dân trở thành những biểu tượng cổ truyền :

- + *Thuyền* về có nhớ *bến* chăng
- + *Một* *thuyền* *một* *lái* *chẳng* *xong*
- + *Gập* *đây* *mạn* *mới* *hỏi* *dào*

Hai cách so sánh trên đây ca dao dùng nhiều nhất nên đã trở thành truyền thống vận dụng hình ảnh của ca dao. So sánh, ví von chính là nếp nghĩ, lối nói quen thuộc của người lao động.

B. KẾT CẤU

Những hình ảnh ước lệ đã biểu hiện được những tính chất nhất định nào đó của sự vật. Nhưng ta sẽ không thỏa mãn với sự lạm dụng hình ảnh ước lệ. Ca dao không có sự lạm dụng này mà trái lại các nghệ sĩ dân gian đã sử dụng những hình ảnh đó rất linh hoạt, thể hiện được những tâm trạng hết sức tế nhị, hết sức cụ thể. Các nghệ sĩ dân gian đã kết hợp hết sức chặt chẽ hình ảnh và kết cấu. Những hình ảnh trùng nhau mà vẫn hay vẫn đẹp, vẫn rất tự nhiên và giản dị trong những kết cấu cũng gần như nhau.

1. Ca dao có những khung kết cấu có sẵn để lồng những hình ảnh cũng có sẵn :

+ *Nước Ngọc Sơn vừa trong vừa mát,
Đường Nam Giang lấm cát dễ đi.*
(Nghệ An)

+ *Nước Trịnh Thôn vừa trong vừa mát,
Đường Trịnh Thôn lấm cát dễ đi.*
(Thanh Hóa)

+ *Nước Thổ Hà vừa trong vừa mát,
Đường Vạn Vân lấm cát dễ đi.*
(Hà Bắc)

Đặc điểm có sông nước, có cát bồi là chung cho tất cả những làng xóm định cư theo dọc sông. Ở đâu có đặc điểm ấy đều có thể sử dụng cái khung miêu tả này mà thay tên địa phương mình vào.

Cũng có khung kết cấu đã nói lên đặc sản một làng mà nhiều làng có thể sử dụng được để nói lên đặc sản của mình :

+ *Muốn ăn khoai sọ với đường,
Thì về kiếm vốn ngược Lương theo anh.*
(Nghệ An)

+ *Muốn ăn bún sốt lòng tươi,
Có con thì gả cho người làng Đông.*
(Thanh Hóa)

+ Muốn ăn gạo trắng nước trong,
Thì về bên Nội thông dong con người.
(Hà Bắc)

Từng chuỗi ca dao như thế này làm thành từng nhóm kết cấu trong ca dao. Cách sáng tác dựa vào khung có sẵn là cách sáng tác truyền miệng phổ biến khắp nước ta. Người sáng tác cần thuộc nhiều, nhất là thuộc những câu có kết cấu khác nhau để vận dụng khi ứng khẩu, vừa nhanh vừa thích hợp. Dù vậy, câu ca dao mới được sáng tác vẫn hay. Những tình cảm mới được lồng vào trong những khung chung có tính chất tiêu chuẩn mà mọi người đã thừa nhận làm cho câu ca dao dễ thành "của chung". Nếu nói rằng ca dao có bị hạn chế về nghệ thuật thì đây là một mặt của sự hạn chế đó. Nó làm cho ca dao trữ tình không phong phú về mặt kết cấu, mà lập thành từng nhóm kết cấu, mỗi nhóm theo một kiểu có sẵn.

2. Nói đến sự trùng lặp trong kết cấu của ca dao thì nét trùng lặp các câu mở đầu là nét dễ thấy hơn cả. Câu mở đầu giống nhau nhưng nêu lên và giải quyết những vấn đề khác nhau :

+ Cái cò, cái vạc, cái nông,
Sao mày giẫm lúa nhà ông hời cò.
+ Cái cò, cái vạc, cái nông,
Ba con cùng béo vặt lông con nào.

Những hình ảnh khác nhau nhưng lại theo một kiểu câu giống nhau xuất phát từ một ý giống nhau :

+ Ai ơi, đã quyết thì hành,
Đã đan, thì lặn tròn vành mới thôi.
+ Ai ơi, đã quyết thì hành,
Đã dẫn thì vác cả cành lẩn cây.
+ Ai ơi, đã quyết thì hành,
Không thuyền, không thúng, không manh cũng đi.
+ Ai ơi, đã quyết thì hành,
Đã cấy thì gặt với anh một mùa.

Đó là những câu đầu thuộc thể phú. Thể phú là thể nói thẳng vào vấn đề, mà câu mở đầu ấy vẫn có thể giống nhau thì ở thể tỉ và thể hứng lại càng có thể giống nhau được :

+ Thân em như đoá hoa tươi
...
+ Đôi ta như thể con tôm
...

+ Trên trời có đám mây xanh

...

+ Con cò bay lả bay lả

...

là những câu mở đầu chung cho một số bài ca dao.

C. NGÔN NGỮ

Sự trùng lặp về hình ảnh đã dẫn tới sự trùng lặp về ngôn ngữ. Thêm vào đó sự trùng lặp về kết cấu càng làm cho ngôn ngữ trùng lặp nhiều hơn:

1. Sự trùng lặp về từ : đọc ca dao ta thấy một số từ cứ trở đi trở lại mãi : *chàng, nàng, thuyền, bến, tre, ơi, chẳng, rằng...*

2. Sự trùng lặp về câu : nếu như ta thống kê các kiểu câu trong ca dao thì ta sẽ thấy có một số kiểu câu nhất định được sử dụng rất nhiều. Chúng tôi dẫn vài kiểu câu điển hình :

a) Kiểu câu thoát tiên là một tiếng gọi, rồi đến một câu hỏi hay một lời kêu xin, trách móc :

+ *Mình ơi, có nhớ ta chẳng*
+ *Thuyền ơi, có nhớ bến chẳng*
+ *Trăng ơi, có nhớ lời nguyên*
+ *Tầm ơi, say đắm nơi đâu*
+ *Bầu ơi, thương lấy bí cùng*
+ *Chàng ơi, cho thiếp đi cùng*

b) Kiểu câu trạng ngữ tình thái (thuật ngữ ngôn ngữ học) đặt liên tiếp để làm nổi bật một tình cảm, một thái độ :

+ *Có ai nước cũng bằng bờ,*
Không ai nước cũng cảm cơ mực này.
Có ai nước cũng thế này,
Không ai nước cũng như ngày có ai.
+ *Có oán anh tình phụ xối,*
Có cam phụ quýt, có người phụ ta.
Có quán, tình phụ cây đa,
Ba năm quán đổ, cây đa vẫn còn.
Có mực anh tình phụ son,
Có kẻ đẹp giòn, anh phụ nhân duyên.
Có bạc anh tình phụ tiền,
Có nhân ngãi mới, anh quên em rồi.

Trên đây ta thấy rõ ràng có hiện tượng trùng lặp trong ca dao. Những hiện tượng này thiên về mặt hình thức. Nhưng hình thức bao giờ cũng gắn chặt với nội dung. Hình thức thể hiện nội dung. Vậy thì nội dung nào của ca dao đã đưa đến những hình thức trùng lặp như vậy ?

1. Trước hết, ta thấy các đề tài mà ca dao lựa chọn phần lớn xoay xung quanh gia đình, làng xóm, quê hương và đất nước. Cách giải quyết thường xoay vào khẳng định tình cảm và củng cố tình cảm tốt đẹp đối với gia đình, làng xóm, quê hương, đất nước. Những hiện tượng thuộc đề tài ấy được lặp lại trong nhiều câu ca dao đồng thời những tình cảm cũng được lặp lại liên tiếp. Do đó mà hình thức của ca dao trở nên trùng lặp. Cho nên những hiện tượng, những tình cảm vốn đã quen thuộc càng trở nên đậm đà hơn.

Những tâm trạng giống nhau được nhiều địa phương mô tả cũng thể hiện ở những câu ca dao trùng lặp :

+ Vắng nghe chim vịt kêu chiều,
Bâng khuâng nhớ mẹ chín chiều ruột đau.
+ Chiều chiều ra đứng cổng sau,
Trông về quê mẹ ruột đau chín chiều.
+ Chiều chiều ngó ngược ngó xuôi,
Ngó không thấy mẹ ngùi ngùi nhớ mong.

Nêu lên vài hiện tượng như vậy để thấy rằng nội dung ca dao cho phép hình thức được trùng lặp. Nội dung và hình thức kết hợp hữu cơ với nhau mà làm cho tính trùng lặp càng trở nên quan trọng. Nội dung ấy gắn chặt với hình thức ấy cùng giọng hát ngọt ngào, thiết tha bay lên sau lũy tre xanh êm đềm tạo nên sự hài hòa giữa tâm trạng, hình ảnh, nhạc điệu và cảnh vật, làm cho ca dao có sức quyến rũ, gợi cảm lạ thường.

2. Hầu hết những hình ảnh trong ca dao là hình ảnh quen thuộc ở nông thôn. Bởi vì chính nơi đây người nông dân đã lớn lên, những hình ảnh ấy đã chín muồi trong bản thân họ. Họ có đất riêng của họ, có không khí thân yêu riêng của họ, những ấn tượng và những kỉ ức riêng của họ. Họ vận dụng những cái gì mà họ đã trải qua, đã nghiền ngẫm, đã cảm xúc, cái gì mà họ yêu thích, họ nghe thấy luôn và hiểu biết nó. Cuộc đời họ gắn chặt với thiên nhiên và lao động nên họ khai thác rất tài tình những hình ảnh thiên nhiên và lao động, tái tạo nó trong ca dao bằng lối nhận thức của mình, bằng cách suy luận của mình. Họ quan sát thấy trăng có khi tròn khi khuyết, họ liên hệ tình cảm con người cũng khi đầy khi vơi, khi hợp khi tan và công việc làm ăn cũng lúc thịnh lúc suy... họ thấy trong trăng bao giờ cũng có chú Cuội thì liên hệ :

Ta nhớ mình như Cuội nhớ trăng.

Thấy trăng vàng vặc đứng giữa trời, họ nghĩ rằng trăng sáng cũng đồng cảm với họ :

Trăng ơi có nhớ lời nguyên.

Họ luôn luôn thấy cà muối là loại thức ăn quanh năm của họ nên họ cũng liên hệ :

Mình nhớ ta như cà nhớ muối.

Thấy con tằm chỉ ăn một thứ lá, họ liên hệ tình vợ chồng cũng như vậy, sắt son và chung thủy. Thấy thuyền phải ghé bến, bến ở một chỗ, thuyền đi hết nơi này sang nơi khác, họ nghĩ thuyền với bến cũng như con trai với con gái vậy. Con trai thì chỉ “tang bồng hờ thi”, con gái chỉ “khóa kín phòng the”.

Trong ca dao chủ yếu là lối suy luận bằng cách liên hệ từng đôi sự vật hay sự việc tương ứng như vậy⁽¹⁾. Các vật được đứng làm mẫu không nhiều nên đã sinh ra sự trùng lặp dày đặc về hình ảnh và tỉ dụ, làm cho ta thấy nổi hẳn lên hai loại hình ảnh : *tự nhiên và xã hội, ngoại cảnh và tâm trạng* vừa đi song song với nhau vừa làm rõ nghĩa cho nhau ở trong ca dao trữ tình.

3. Ca dao không mổ xẻ, khám phá những tâm trạng riêng, không nói bằng cách nói cá biệt. Người sáng tác ca dao nói như tập thể nói, vận dụng hình ảnh như tập thể đã vận dụng, sử dụng ước lệ tập thể đã công nhận. Cái đẹp của câu ca dao chỉ có thể có khi nó thỏa mãn thị hiếu và tình cảm của tập thể. Trong ca dao chưa thấy có cái cá nhân cụ thể và nếu có thì cũng chưa rõ lắm. Do đó khi miêu tả sự vật, ca dao cũng miêu tả theo loại tính chứ không bao giờ tả một sự vật nào đó. Khi miêu tả con tằm, họ miêu tả tính chất chung nhất của tằm : ăn một lá, nằm một nong, nhả tơ làm kén. Khi miêu tả thuyền bến, họ miêu tả bến nằm một chỗ, thuyền đi muôn nơi. Chữ ca dao không miêu tả con tằm

(1) Còn gọi là lối loại suy, theo thuật ngữ logic học. Các lối tương phản, thậm xưng, nhân quá cũng có ở trong ca dao, nhưng thường thường những lối này lại cũng đều được lồng qua lối loại suy, ví dụ :

Nụ cười châu chấu đá xe,

Tưởng rằng chấu ngã ai đè xe nghiêng.

(Tương phản trong hình thức loại suy)

Bao giờ chạch đẻ ngọn đa,

Sáo đẻ dưới nước thì ta lấy mình.

(Thậm xưng trong hình thức loại suy)

Nắng mưa thì giếng nắng đầy,

Anh nắng đi lại, mẹ thấy nắng thương.

(Nhân quả trong hình thức loại suy)

này, cái bến này, cái thuyền này ở lúc này đây, ở chỗ này đây... Vì không miêu tả từng sự vật cá thể trong từng hoàn cảnh, cá thể theo nhận thức của từng cá nhân cho nên ca dao chỉ có hình ảnh của những cái chung nhất, cái khái quát và do đó sinh ra trùng lặp nhiều.

4. Ca dao được sáng tác và lưu truyền bằng miệng, chủ yếu là trong các buổi hát đối đáp của quần chúng, cho nên được tập thể gọt dũa, sửa chữa đến mức chính xác nhất, sáng đẹp nhất. Vì vậy mà ca dao mang phong cách tập thể. Phong cách ấy làm cho ca dao có sự thống nhất hữu cơ của một loại hình văn học. Chính các sáng tác và điều kiện sáng tác, lưu truyền ấy cũng góp phần tạo ra những yếu tố trùng lặp trong ca dao trữ tình.

Những yếu tố trùng lặp và nguyên nhân của nó trên đây gọi cho ta đôi điều về ca dao mới.

Cách mạng tháng Tám đã làm Tổ quốc ta tươi lại, nông thôn ta đổi thịt thay da. Để ca ngợi thành quả cách mạng, quần chúng lấy nội dung mới lồng vào hình thức ca dao cũ để sáng tác. Vì vậy, một nhiệm vụ cấp thiết đặt ra trước mắt chúng ta là phải nghiên cứu để tiếp thu di sản văn hóa quý báu này thế nào cho tốt. Trần Hữu Thung đã cho ta những kinh nghiệm bổ ích. Trong *Cải cách ruộng đất* anh viết:

*Nông dân đã nói là làm,
Đã đi phải đến, đã bàn phải thông.
Đã quyết là quyết một lòng,
Đã phát là động, đã vùng là lên.
Đã lật, lật dưới lên trên,
Đã động là động bốn bên chân trời.*

Sau đó, ta thấy có một số bài ca dao lắp lại kết cấu này cũng được nhiều người hoan nghênh. Vậy, thử tìm hiểu xem bài ca dao này đã có những nét nào trùng lặp với ca dao truyền thống và những nét nào đã được nâng lên. Trước hết sự trùng lặp trong cách đặt câu đã làm cho câu ca dao vừa giản dị vừa vững chắc. Một số từ được nhắc đi nhắc lại nhiều lần để tăng tính gợi cảm và gây ấn tượng sâu mạnh. Một số từ mới nhưng lại có ý nghĩa rất chung và rất quen thuộc như : nông dân, phát động, vùng lên... Kết cấu toàn bài giống với một kiểu kết cấu đã có trong ca dao truyền thống. Những hình ảnh khỏe, tỏ rõ quyết tâm cao và sức mạnh tiềm tàng của nông dân; những hình ảnh này vốn có trong ca dao cũ giờ đây mang thêm chất mới, diễn tả khí thế vùng lên lay trời chuyển đất của giai cấp nông dân dưới sự lãnh đạo của Đảng.

Trong ca dao chống Mỹ cứu nước ngày nay đã có nhiều bài rất tốt, kết hợp nhuần nhuyễn cái cũ và cái mới, cái riêng và cái chung.

Như bài ca dao này của Nguyễn Minh Thế :

Anh về công tác xã nhà

Hỏi : Ông chủ tịch bây giờ là ai ?

Hỏi em, em chỉ mỉm cười,

- Việc cần phải gấp em ơi chờ đũa.

Ứng hồng đôi má em thưa :

- “Ông” chủ tịch xã bây giờ... là em.

(Tuần báo Văn học, số 174, năm 1961)

Nguyễn Minh Thế đã phát hiện một nét rất phổ biến trong xã hội ta ngày nay : phụ nữ giữ nhiều trọng trách ở nông thôn, và anh sáng tác bài ca dao trên đây dựa theo lối đối đáp của ca dao cũ. Bài này đã được rất nhiều người hoan nghênh. Nhưng sau đó nhiều ca dao địa phương mượn kiểu kết cấu này mà chỉ đổi chức vụ của “ông chủ tịch” trên kia thành nhiều chức vụ khác nhau nên không được người đọc ưa thích :

+ *Hỏi...*

- “Anh” xã đội trưởng bây giờ... là em

+ *Hỏi....*

- “Ông” bí thư xã bây giờ... là em

+ *Hỏi...*

- “Thầy” dạy học bây giờ... là em

+ v.v....

... Nếu ta tiếp tục phân tích một số bài ca dao khác nhau trong thời gian gần đây, ta sẽ tìm ra nguyên tắc tiếp thu, nâng cao vốn cổ. Bài sau đây được nhiều người khen, có người cho là ca dao, nhưng có người còn hoài nghi :

Trên trời mây trắng như bông,

Ở dưới cánh đồng bông trắng như mây.

Máy cô má đỏ hây hây,

Đội bông như thể đội mây về làng.

(Ngô Văn Phú)

Chúng tôi thấy trong bài này có những nét trùng lặp với ca dao truyền thống như : bài ngắn lắm theo thể lục bát, dùng so sánh để miêu tả, và có sự trùng lặp về từ và hình ảnh.

Nhưng cũng có những nét không giống với ca dao truyền thống như :

- Ca dao hay lấy cảnh mà so sánh, nhưng không phải để tả cảnh mà thường để tả tình.

- Cách so sánh trong ca dao thường là lấy một cái này so sánh với một cái khác với những thuộc tính cơ bản của nó. Ví dụ : bông có thuộc tính màu trắng. Ca dao cũ so sánh : mây trắng như bông. Còn mây, có đám màu trắng, có đám màu đen, vàng, da cam, xám... cho nên ca dao cũ không ví : bông trắng như mây. Xét bài ca dao trên : nếu không ví bông trắng như mây được thì không thể ví *đội bông* như thể *đội mây*. Trong ca dao cũ ta ít thấy có những sự so sánh như thế này.

Cách suy nghĩ và tia gọt này khác với ca dao cũ. Ca dao cũ bao giờ cũng so sánh chính xác, giản dị, mộc mạc nhưng rất tài tình, hợp lí. Có lẽ vì thế mà nhiều người cho rằng "bài ca này không phải ca dao".

Ngược lại với bài trên đây, một số bài khác đã sử dụng yếu tố trùng lặp quá dễ dãi, đơn giản nên không thành công như :

*Quả cau nho nhỏ,
Cái vỏ vân vân,
Nay anh đi công tác gần,
Mai anh đi công tác xa...*

Bởi vì cái cảm hứng từ quả cau không phù hợp với chuyện anh cán bộ ngày nay đi công tác.

Một số bạn khác dùng câu mở đầu của ca dao cũ rồi tùy tiện chấp thêm một đoạn :

*Trên trời có đám mây xanh,
Ở giữa mây trắng chung quanh mây vàng.
Tòng quân anh đã sẵn sàng,
Còn em ở lại đảm đang việc nhà.*

Muốn làm ca dao thì phải hiểu cái đẹp của ca dao để biết cách tiếp thu thế nào cho thích hợp chứ không phải lắp lại một cách hình thức.

Những yếu tố trùng lặp trong ca dao (hình ảnh, chủ đề, đề tài, kết cấu, ngôn ngữ, v.v...) tạo nên một đặc điểm quan trọng của ca dao, một sắc thái thẩm mĩ của ca dao. Chúng tôi đã phân tích hiện tượng và nguyên nhân, và cũng nhận đó gợi ý về sự giống nhau và khác nhau giữa ca dao cũ và ca dao mới, là một vấn đề đang được nhiều người quan tâm.

(*Tạp chí Văn học*, số 10 - 1968)

CÔNG THỨC TRUYỀN THỐNG VÀ ĐẶC TRƯNG CẤU TRÚC CỦA CA DAO - DÂN CA TRỮ TÌNH⁽¹⁾

BÙI MẠNH NHỊ

I. TRUYỀN THỐNG NGHIÊN CỨU ĐẶC TRƯNG CẤU TRÚC CỦA BÀI CA TRỮ TÌNH DÂN GIAN TRONG FOLKLORE HỌC

Đã thành quen thuộc, ta vẫn nói ca dao - dân ca trữ tình (CDDCTT) có kết cấu đối đáp và hình thức kết cấu này là kết quả, dấu ấn của phương thức sinh hoạt, diễn xướng dân ca. Điều đó hoàn toàn đúng ! Nhưng ở đây còn có câu hỏi chưa được giải thích : đó là đặc điểm cấu tạo, cách tổ chức các yếu tố trong từng vế *đối* và *đáp* (hoặc *hỏi* và *đáp*) ra sao ?

Cũng đã thành quen thuộc, theo cách các nhà nho xưa tìm hiểu nghệ thuật thơ ca dân gian Trung Quốc, một số nhà nghiên cứu chúng ta coi *phú*, *tỉ*, *hứng* là kết cấu của CDDCTT. *Phú*, *tỉ*, *hứng* có ý nghĩa kết cấu nhất định, song chúng là những biện pháp tu từ, chứ không phải là các hình thức kết cấu và không phải là cách để tổ chức các yếu tố của CDDCTT.

Trong folklore học thế giới, đặc biệt là folklore học Nga, các nhà nghiên cứu đã chỉ ra nhiều mô hình cấu trúc của bài ca trữ tình dân gian (BCTTDG)⁽²⁾. Nhà folklore học nổi tiếng A.N.Vexelôpxki đưa ra sơ đồ cấu trúc theo nguyên tắc *song hành tâm lý*. Nguyên tắc này phản ánh dấu vết của lối tư duy cổ xưa, xuất phát từ sự gần gũi, tương đồng giữa các hiện tượng của thiên nhiên và đời sống con người. A.N.Vexelôpxki miêu tả rất rõ trình tự và ý nghĩa của các bức tranh thiên nhiên, sinh hoạt và con người trong dân ca. Cụ thể là những bức tranh thiên nhiên, sinh hoạt thường đứng ở đầu bài ca, là bối cảnh, duyên cớ dẫn dắt cảm xúc; sau đó mới là bức tranh về tâm trạng, tình cảm của con người. Giữa hai bức tranh có mối quan hệ tương ứng, cái này làm sáng tỏ cái kia, nhưng nội dung, ý nghĩa chính của bài ca là ở bức tranh về tâm trạng, tình cảm con người⁽³⁾. Theo các nhà folklore học Nga, đầu tiên mối liên hệ giữa bức tranh thiên nhiên, sinh hoạt và bức tranh tâm trạng con người trong dân ca rất chặt chẽ, nhưng về sau, với sự phát triển của các hình thức liên tưởng trong tư duy dân gian, mối liên hệ ấy trở nên tự do hơn.

Đúng là nhiều bài ca có mô hình cấu trúc mang ý nghĩa nhân loại này. Nhưng trong dân ca các dân tộc, trong đó có ca dao dân ca Việt

Nam, nhiều bài ca lại đi theo trật tự ngược lại: tâm trạng, suy tư của nhân vật trữ tình xuất hiện trước, sau đó mới là hình ảnh thiên nhiên, sinh hoạt. Ví dụ :

- *Thương em anh cũng muốn thương,
Nước thì muốn chảy, nhưng mương chẳng dào.
Em về lo liệu thế nào,
Để cho nước chảy đi vào trong mương.*
(TL III, tr.214)

- *Sao anh ăn ở bấp bênh,
Em như thuyền thúng lênh đênh giữa dòng.
May ra thì gặp nước trong,
Chẳng may nước đục đau lòng em ra.*
(TL III, tr.186)

Trong công trình của B.M.Xôcôlốp⁽⁴⁾, cấu trúc của BCTTDG được khái quát bằng mô hình *thu hẹp dần các bậc hình tượng*. Ở mô hình này, các hình ảnh bài ca liên kết bên trong với nhau theo trình tự từ chung đến riêng, từ xa tới gần, từ rộng tới hẹp. B.M.Xôcôlốp đặc biệt nhấn mạnh tới mối liên hệ ngữ nghĩa của các hình ảnh trong cấu trúc bài ca. Những mối liên hệ khác như nhịp điệu, ngữ pháp, v.v... cũng là nhằm hướng tới, đi đến trung tâm ý nghĩa của tác phẩm⁽⁵⁾. Một trong những ví dụ tiêu biểu cho mô hình cấu trúc *thu hẹp dần các bậc hình tượng* trong CDDCTT Việt Nam là bài "Hôm qua tát nước bên đình ..." (TL.V, tr.1119). Ở đây, áo của người bỏ quên "hôm qua" là cái cớ duyên dáng để người chủ áo "hôm nay" tỏ bày tình ý. Câu chuyện về cái áo bỏ quên dẫn tới sự ngỏ lời xin lại áo. Rồi tới việc kể về cái áo "sứt chỉ đường tà" để nói điều khó nói về tình cảnh, gia cảnh. Chàng trai muốn "mượn cô ấy về khâu cho cùng", hứa sẽ "trả công". Nhưng sự "trả công" đó rất không bình thường: là lễ vật dẫn cưới, rước dâu đầy đủ, chu đáo mà chỉ chú rể tương lai mới có thể và có quyền làm. Từ xa tới gần, lời tỏ tình kết lại ở ước muốn trở thành đôi lứa với "cô ấy" của chàng trai.

Tiếp tục nỗ lực của các bậc tiền bối trong việc khám phá thế giới nghệ thuật của bài ca, X.G.Lazychin cho rằng BCTTDG có *cấu trúc xoắn chuỗi* : "Các bức tranh trong bài ca xoắn chuỗi với nhau : hình ảnh cuối của bức tranh thứ nhất là hình ảnh đầu của bức tranh thứ hai, hình ảnh cuối của bức tranh thứ hai là hình ảnh đầu của bức tranh thứ ba ..., cứ thế, bài ca vận động tới hình ảnh quan trọng nhất, biểu hiện nội dung chính của tác phẩm"⁽⁶⁾. Theo X.G.Lazychin, trong cấu trúc này, mỗi hình

ảnh sau là sự kế tiếp và dường như là sự cụ thể hóa, phát triển của hình ảnh trước. Có thể minh họa cho mô hình cấu trúc xâu chuỗi bằng bài ca dao dưới đây :

Một nông tầm bằng năm nông kén,
Một nông kén bằng chín nên tơ,
Trải bao năm tháng đợi chờ,
Hỡi người đứt mối lia tơ sao đành.

(TL V, tr. 1405)

Trong chuyên luận lớn về thơ, khi bàn tới kết cấu các bài ca, B.M.Zürmunkski đề xuất thêm mô hình cấu trúc vòng tròn. Đặc điểm của cấu trúc này là câu cuối cùng trong bài ca nối vào với câu mở đầu của nó, và do đó, bài ca vận động theo vòng tròn liên tục, không có kết thúc⁽⁷⁾. Cấu trúc vòng tròn rất phù hợp với các bài ca trò chơi, các bài ca gắn với múa Khô-rô-vôt trong dân ca Nga. Dạng cấu trúc này, CDDCTT Việt Nam cũng có, chẳng hạn bài "Con kiến mà leo cành đa ..." (TL V, tr.453), nhưng rất hãn hữu.

Tựu trung lại, tất cả các mô hình đã nói đều phản ánh được mặt này hay mặt khác của cấu trúc tác phẩm trong một bộ phận văn bản các bài ca. Nhưng, các mô hình ấy, như các nhà folklore học Nga sau này đã chỉ ra, có những hạn chế sau :

1. Không phản ánh được bản chất, đặc trưng của folklore;
2. Không bao quát được phạm vi tư liệu rộng lớn, trong nhiều trường hợp, chúng "không làm việc";
3. Các mô hình ấy có thể gặp cả trong thơ trữ tình và điều đó có nghĩa rằng chúng không giúp chúng ta thấy được đặc thù riêng của cấu trúc BCTTDG.

Như vậy, trong folklore học, vấn đề đặc trưng cấu trúc của BCTTDG chưa được giải đáp thỏa đáng. Những khiếm khuyết của các mô hình nói trên, suy cho cùng, đều xuất phát từ chỗ các nhà nghiên cứu vẫn đã nhìn cấu trúc BCTTDG theo góc độ, thói quen của khoa nghiên cứu văn học. Cần phải tìm hiểu cách tổ chức các yếu tố trong BCTTDG theo phương pháp khác. Phương pháp ấy phải xuất phát từ chính đặc trưng của folklore, mĩ học folklore và của BCTTDG.

II. CÔNG THỨC TRUYỀN THỐNG - CHÌA KHÓA MỞ BÍ MẶT ĐẶC TRƯNG CẤU TRÚC CỦA BÀI CA TRỮ TÌNH DÂN GIÀN

Để tìm hiểu cấu trúc của BCTTDG, chúng tôi dựa vào các công thức truyền thống - đơn vị tế bào cơ bản phản ánh tập trung bản chất, đặc

trung folklore, mĩ học folklore trong BCTTDG. Vì vậy, trước khi đề cập đến cấu trúc của BCTTDG, chúng tôi xin làm rõ một số đặc điểm có liên quan tới vấn đề này của công thức truyền thống.

Công thức folklore đã được nhiều nhà nghiên cứu trên thế giới như A.Đaury, G.Pôikert, O.Khônshaphen, Ia.Grim (Đức), A.N.Aphanaxép, P.I.Buxlaep, A.N.Vêxêlôpxki, A.T.Khrôlencô (Nga) v.v... đề cập từ các quan điểm, góc độ khác nhau của ngữ văn học, dân tộc học, folklore học.

Công thức folklore là những *kiểu mẫu ổn định, điển hình* khác nhau của *truyền thống*. A.Đaury, khi nghiên cứu công thức của dân ca Đức, viết: "Về thực chất, cần phải đưa vào khái niệm công thức tất cả những gì thường được lặp lại; công thức bao hàm khái niệm về cái tiêu biểu, điển hình đối với thể loại"⁽⁸⁾.

Công thức folklore đa dạng về hình thái, dung lượng, nội dung, ý nghĩa. Công thức có thể là một từ, nhóm từ, dòng thơ hoặc nhóm dòng thơ. Có công thức thời gian, không gian. Có công thức cốt truyện, tình huống, nhân vật, thiên nhiên. Có công thức mẫu đề, biểu tượng, v.v... Nội dung khái niệm công thức sẽ khác nhau trong các thể loại folklore khác nhau. *Dấu hiệu chung của công thức là ở sự lặp lại, tiêu biểu, điển hình*. Những dấu hiệu ấy biểu hiện và bảo tồn sự thống nhất của thể loại folklore nói riêng và của folklore nói chung.

Cần nhấn mạnh rằng các công thức folklore là hình thức - ý tưởng, *vừa là hình thức, vừa là nội dung*. Nó phản ánh *quy tắc, quy luật của sáng tác dân gian và đặc trưng mĩ học folklore*. Việc hiểu công thức truyền thống như vậy khác về bản chất với quan niệm đã bị phê phán của chủ nghĩa cấu trúc hình thức.

Đã có nhiều cách giải thích khác nhau về công thức folklore. Một số người cho rằng công thức folklore là hệ quả của thời kì khi chưa có chữ viết. Trong thời kì này, sự truyền bá văn hóa chỉ có con đường duy nhất là bằng cách truyền miệng và bằng cách làm mẫu (công thức folklore là một trong số những mẫu như vậy). Cách giải thích ấy chưa đầy đủ, bởi vì cả đến thời kì đã có chữ viết, công thức folklore vẫn tồn tại.

Lại có người cho rằng nghệ nhân dân gian tạo ra công thức để dễ ghi nhớ tác phẩm. Cách giải thích đó có phần máy móc, thiên về yếu tố "kĩ thuật" của quá trình sáng tạo, lưu truyền folklore, không thấy được bản chất mĩ học của vấn đề, mặc dù đã có người dùng các thuật ngữ mới lạ như "thi pháp truyền miệng", "mĩ học truyền miệng" để soi sáng vấn đề. Sự ghi nhớ tác phẩm cần phải tính đến, song không nên thổi phồng, thậm chí tuyệt đối hóa.

Một xu hướng giải thích khác xem công thức như biểu hiện của sự kém sáng tạo ở nghệ nhân dân gian. Do không có khả năng sáng tạo cá nhân, nghệ nhân dân gian cần phải dựa vào những công thức có sẵn và sáng tác theo những công thức đó. Tóm lại, những người theo xu hướng giải thích sai lầm này cho rằng công thức truyền thống là khiếm khuyết thẩm mĩ, dấu trừ về mặt thẩm mĩ của folklore. Họ không thấy công thức folklore là sự chọn lọc, kết tinh và điển hình hóa kinh nghiệm văn hóa, xã hội, nghệ thuật truyền thống, thể hiện quan niệm mĩ học của nhân dân. Họ cũng không thấy rằng đối với lĩnh vực folklore, nhân dân sáng tác theo truyền thống và cảm thụ cũng theo truyền thống, một truyền thống có bề dày lịch sử, văn hóa, xã hội và đã được thử thách. Truyền thống trong folklore ổn định và biến đổi cùng với bước đi của lịch sử - xã hội, văn hóa.

Vấn đề công thức truyền thống sẽ rất lí thú khi chúng ta tìm hiểu mối quan hệ của nó với vấn đề hiện thực nào được phản ánh trong folklore, cụ thể ở đây là trong BCTTDG. Mặc dù BCTTDG rất gần với hiện thực, như tục ngữ Nga đã khái quát: "Truyện cổ tích là hư cấu, còn dân ca là sự thật", nhưng hiện thực được phản ánh trong BCTTDG vẫn là cái gì đặc biệt, không tương ứng hoàn toàn và trực tiếp với hiện thực cụ thể, đôi khi còn mâu thuẫn với hiện thực trước mắt. Tức đây là một hiện thực khác. Chính truyền thống folklore với những công thức như những thực thể nội dung, những điển hình nghệ thuật đã "mã hóa" các hiện tượng của thực tại. Và do đó, trong các bài ca, chúng ta gặp hiện thực đã được truyền thống chọn lọc, khái quát. Đây là hiện thực của thế giới nghệ thuật folklore, hiện thực của truyền thống folklore. Chẳng hạn, để nói về một vùng quê giàu đẹp, con người thanh lịch, giỏi giang, CDDCTT đã có sẵn một hiện thực, trong truyền thống, thể hiện ở các công thức địa danh - phong cảnh, địa danh - sản vật, địa danh - con người, như "Đường vô ... quanh quanh", "phong cảnh hữu tình", "như tranh họa đồ", "non xanh nước biếc", "nước ngọt gió hiền", "gạo trắng nước trong", "khoai ngọt sắn bùi", "dễ bề làm ăn", "trai hiền gái lịch", "gái đảm trai tài", v.v..., và các công thức xếp hạng, bình giá cảnh vật, con người "Đẹp nhất ...", "Đẹp thay ...", "Cao nhất ...", "Sâu nhất ...", "Thứ nhất ...", "Thứ nhì ..." (TL I, tr.170, 175, 176; TL IV, tr.132, 138). Hoặc để ca ngợi vẻ đẹp của cô gái, ca dao - dân ca cũng đã có sẵn những công thức miêu tả chân dung và y phục, trang phục: "lông mày lá liễu", "răng lánh hạt huyền", "nón thượng quai thao", "cổ yếm đeo bùa", "áo tứ thân", "yếm đào", "nhẫn bạc đeo liền ngón tay", "khăn thấm thêu hoa", v.v... (TL V, tr.1415, 1416, 1419).

Công thức folklore thường có tầng nền văn hóa, dân tộc học rất sâu sắc. Chẳng hạn trong CDDCTT, công thức “trầu - cau” gắn bó mật thiết với phong tục ăn trầu, mời trầu, dâng trầu của nhân dân. Công thức “cây đa” có cội nguồn từ tục lệ thờ cúng Thành hoàng lâu đời ở các làng xã. Công thức “bến sông”, “con đò”, “chiếc thuyền” bắt rễ từ văn hóa sông nước của Việt Nam. Từ tầng nền văn hóa, dân tộc học đến ý nghĩa của công thức trong folklore và trong từng tác phẩm cụ thể là quá trình biến đổi, tái tạo nghĩa rất lí thú. Và vì vậy, nghiên cứu các công thức folklore cần phải tìm hiểu “cốt” (code) văn hóa, dân tộc học và sự hình thành nghĩa của chúng. Chính đây là cuộc sống bề sâu của các công thức, cũng như của tác phẩm folklore.

Công thức folklore không bất biến, khô cứng. “Quỹ” công thức các thể loại folklore có sự loại bỏ những công thức không phù hợp và bổ sung những công thức mới ở các vùng cư dân và thời kì lịch sử khác nhau. Và những công thức được nhân dân sử dụng cũng thường xuyên biến hóa, đổi mới trong các kết hợp, ngữ cảnh cụ thể. Chẳng hạn, công thức “rồng - mây”, biểu tượng cặp đôi của hai nhân vật “chàng trai” và “cô gái”, khi được biểu hiện như sự gặp gỡ, quán quýt : “rồng gặp mây”, “rồng ấp lấy mây” (TLV, tr.256, 1182, 1326), “rồng có mây” (TL II, tr.124), khi lại biểu hiện như sự xa cách: “rồng xa mây”, “rồng ngược mây xuôi” (TL V, tr.1328), hoặc như lời thề thủy chung son sắt : “lời rồng mây” (TL V, tr.1328). Công thức “ruột thắt gan bào” biểu hiện của sự đau khổ, cũng biến hóa trong các ngữ cảnh. Khi là “ruột nát gan bầm”, “héo ruột khô gan” (TL V, tr.784, 980), khi là “ruột đau nổi ruột, gan bầm nổi gan” (TL V, tr.783), hoặc “ruột em đau từng chặng, gan em bầm từng khi” (TL V, tr.370), v.v...

Tóm lại, công thức là biểu hiện trực tiếp của tính truyền thống trong folklore. Nó phản ánh suy nghĩ, thị hiếu của truyền thống. Đồng thời, nó cũng biểu hiện quy luật, quy tắc thẩm mĩ trong sáng tác và tiếp nhận tác phẩm folklore. Công thức truyền thống sẽ là chìa khóa giúp chúng ta mở ra những bí mật cấu trúc của BCTTDG.

III. TẤM GƯƠNG TRONG TẤM GƯƠNG, BÀI CA VỀ BÀI CA HAY LÀ ĐẶC TRƯNG CẤU TRÚC CỦA CA DAO - DÂN CA TRỮ TÌNH

Viện sĩ Đ.X. Likhachốp nhận xét: “Bài ca trữ tình dân gian là tấm gương được phản ánh trong một tấm gương khác ... Đây là bài ca về bài ca”⁽⁹⁾. *Tấm gương khác* ở đây chính là truyền thống. *Hát về bài ca* chính là hát về truyền thống. Điều này thể hiện ở nhiều phương diện của BCTTDG, trong đó có phương diện cấu trúc.

Công thức có chức năng thiết kế các văn bản. "Văn bản bài ca được xây dựng từ các công thức"⁽¹⁰⁾. Một mặt, khi được sử dụng trong văn bản, công thức là bộ phận của bài ca, là nhân tố cấu trúc của nó. Mặt khác, công thức là yếu tố của truyền thống vượt ra ngoài phạm vi của văn bản cụ thể và về mặt bản chất, nó không phải là sở hữu riêng của bất kì văn bản nào. Đặc tính sau được quy định bởi mức độ cao của ngôn ngữ công thức, do truyền thống folklore xác lập, quy định. Nó đưa bài ca vượt ra khỏi phạm vi nội dung cụ thể, duy nhất, truyền cho bài ca sự sâu sắc và phức tạp của những quan hệ ngữ nghĩa.

Trong ca dao, một công thức được sử dụng trong nhiều bài ca khác nhau; chẳng hạn, công thức "gậy đàn" trong các bài ca dưới đây:

- Đòn năm dây biết gậy dây nào (TL IV, tr. 267)

- Cầm đàn gậy đủ năm dây

Sầu riêng em chịu từ ngày ước ao (TL II, tr. 180)

- Em thương anh dạ xót xa

Cầm đàn ra gậy biết đà có nguôi (TL II, tr. 194)

Một trong những cái hay của bài ca là ở đó những công thức nào được lựa chọn, chúng liên kết với nhau như thế nào, ý nghĩa của chúng trong truyền thống và trong văn bản cụ thể ra sao ?

Như vậy, công thức là giao điểm giữa truyền thống và bài ca. Nó là truyền thống được thể hiện trong bài ca. Nó nối bài ca với truyền thống. Văn bản folklore không thể có nếu không dựa vào truyền thống. Do đó, đi vào thế giới thi pháp của CDDCTT nói riêng, folklore nói chung, chúng ta không được dừng ở một văn bản, mà phải mở rộng ra thi pháp liên văn bản, tức thi pháp truyền thống.

Trong hệ thống công thức truyền thống thì các công thức mẫu để đóng vai trò quan trọng hàng đầu. Mỗi công thức mẫu để có một tập hợp các công thức chi tiết thuộc các kiểu loại khác nhau về dung lượng, nội dung và hình thức. Ở trên, khi nói tới vấn đề hiện thực phản ánh trong CDDCTT, chúng tôi đã liệt kê một số công thức chi tiết tiêu biểu của mẫu đề "Phong cảnh, sản vật, con người của các vùng quê" và mẫu đề "Mười thương" (hoặc "Mười yêu"). Các công thức chi tiết có thể không được sử dụng tất cả trong một bài ca và đứng ở các vị trí khác nhau trong các bài ca khác nhau trong cùng một mẫu đề. Chẳng hạn, một số công thức chi tiết của mẫu đề "Mười thương" như "nhấn bạc đeo liền ngón tay", "khăn thấm thấm hoa", chúng ta không gặp trong bài ca sau đây :

Một thương tóc bỏ đuôi gà,
Hai thương ăn nói mặn mà có duyên.

*Ba thương má lúm đồng tiền,
 Bốn thương răng lánh hạt huyền kém thua.
 Năm thương cổ yếm đeo bùa,
 Sáu thương nón thượng quai tua dịu dàng.
 Bảy thương nét ở khôn ngoan,
 Tám thương ăn nói lại càng thêm xinh.
 Chín thương cô ở một mình,
 Mười thương con mắt có tình với ai.*

(TL V, tr.1416)

Và trong bài ca này, “má lúm đồng tiền” là duyên thương thứ ba, “nét ở” là duyên thương thứ bảy; còn ở bài ca dưới, các công thức ấy có vị trí khác, là duyên thương thứ năm và thứ tám :

*... Năm yêu má lúm đồng tiền,
 Sáu yêu cô cả tốt duyên chẳng là.
 Bảy yêu khăn thấm thêu hoa,
 Tám yêu cô cả nét na hiện tài ...*

(TL V, tr.1419)

Có thể nói, mỗi mẫu đề truyền thống là một chỉnh thể thống nhất. Nó là văn cảnh cụ thể, trực tiếp của bài ca. *Cấu trúc của bài ca là sự vận động từ công thức truyền thống này tới công thức truyền thống khác, trên cơ sở quy định chặt chẽ của mẫu đề.*

Để làm sáng tỏ thêm thành phần các công thức của một mẫu đề và sự liên kết, vận động của chúng trong bài ca, chúng tôi xin dẫn thêm ví dụ :

*- Ước gì anh hóa ra hoa,
 Để em nâng lấy rồi mà cài khăn.
 Ước gì anh hóa ra chân,
 Để cho em đắp, em lặn ra nằm.
 Ước gì anh hóa ra gương,
 Để cho em cử ngày thường em soi.
 Ước gì anh hóa ra coi,
 Để cho em đựng cau tươi trâu vàng.*

(TL I, tr.259)

*- Ước gì mình biến ra ao,
 Ta biến ra cá lượn vào lượn ra.
 Ước gì mình biến ra hoa,
 Ta biến ra bướm bay ra bay vào.*

*Ước gì mình biến ra cau,
Ta biến ra trâu, ta bỏ mình ăn.*

(TL II, tr.87)

Trước chúng ta là hai bài ca khác nhau của cùng một mẫu đề “Ước muốn - hóa thân”.

Bài ca thứ nhất được xây dựng từ các công thức : 1. ước gì; 2. hóa thân; 3. hoa - khăn; 4. chân - người đắp (biến thể: chiếu, giường - người đắp, người nằm); 5. gương (biến thể: giếng) - người soi; 6. vật dụng để đựng (hoặc tắm) trâu cau; 7. trâu - cau.

Bài thứ hai được tổ chức từ sự liên kết các công thức : 1. ước gì; 2. hóa thân; 3. ao - cá; 4. hoa - bướm; 5. trâu - cau.

Nét chung của hai bài ca này là có cùng công thức 1 (ước gì), công thức 2 (hóa thân) và công thức trâu - cau. Khác biệt là bài thứ nhất không có công thức 3, 4 của bài thứ hai và bài thứ hai không có công thức 3, 4, 5, 6 của bài thứ nhất. Nhưng các công thức khác biệt này của hai bài, trong thi pháp CDDCTT truyền thống, đều gần nhau về ngữ nghĩa nghệ thuật : sự gắn bó, sum họp, sánh đôi hạnh phúc. Chỉ những công thức cặp đôi nào có khả năng thể hiện ngữ nghĩa nghệ thuật của mẫu đề mới có thể đi vào thành phần các công thức chi tiết của mẫu đề ấy. Như vậy, mỗi mẫu đề là một tập hợp mở các công thức chi tiết trên cơ sở quy định của mẫu đề. Đặc điểm này là một trong những nguyên nhân khiến CDDC, một mặt vẫn giữ được tính truyền thống, mặt khác vẫn được sáng tạo không ngừng.

Cũng cần nói thêm rằng các mẫu đề khác nhau có thể có chung một số (chứ không phải tất cả) công thức chi tiết. Điều đó có nghĩa rằng các công thức (chi tiết) vừa rất năng động, vừa chịu sự quy định, chi phối của mẫu đề. Ví dụ, công thức “Ước gì” cũng có mặt trong bài ca dưới đây, bởi vì bài ca này cũng thể hiện một khát khao :

*Ước gì sông rộng một gang,
Bắc cầu dài yếm để chàng sang chơi.*

(TL I, tr.251)

Song mặt khác, bài ca này không thuộc mẫu đề “Ước muốn - hóa thân”, vì vậy không thể có công thức “hóa thân” và cặp hình ảnh “sông rộng một gang”, “cầu dài yếm” biểu hiện một sự biến hóa khách quan, chứ không phải một sự biến hóa chủ quan (nhân hóa) của nhân vật trữ tình. Thêm nữa, cặp hình ảnh này cũng không phải là biểu tượng của sự

sum họp, sánh đôi hạnh phúc. Rõ ràng là các mẫu đề khác nhau có những công thức khác nhau.

Tóm lại, công thức folklore là yếu tố của truyền thống. Nó chứa đựng sự sâu sắc, khái quát, điển hình của mỹ học folklore, phản ánh quy luật sáng tạo và tiếp nhận folklore. Hiểu điều này sẽ thấy công thức folklore không phải là sự lặp lại nhàm chán, khuôn mẫu cứng nhắc, mà chính là cái hay độc đáo, chiều sâu của mỹ học folklore.

Với tư cách như những hằng số thuộc các típ khác nhau của truyền thống folklore, các công thức là những đơn vị tế bào tạo nên các bài ca. Cơ chế tổ chức của CDDCTT là sự vận động từ công thức truyền thống này đến công thức truyền thống khác trên cơ sở quy định của mẫu đề. Sự vận động ấy không tùy tiện. Trong các bài ca, các công thức, những đơn vị cấu trúc mang ý nghĩa nội dung, thẩm mỹ của mẫu đề sẽ vận động dưới sự chi phối, điều tiết của nguyên tắc đối xứng và nguyên tắc lặp lại trong sự phát triển (đối xứng và lặp lại trong folklore, chứ không phải trong văn học viết) – những vấn đề mà chúng tôi chưa đề cập ở đây và sẽ là đề tài của các bài báo khác.

Nếu đối với truyền thuyết, truyện cổ tích thần kì, sử thi, chúng ta đã bước đầu thống kê, miêu tả được những môtip cốt truyện, thì đối với CDDCTT, chúng ta cũng có thể và cần thống kê, miêu tả các mẫu đề truyền thống, cũng như các công thức chi tiết của từng mẫu đề. Có thể lập từ điển và các chương trình vi tính khác nhau cho những vấn đề này, mã hóa hình thức, ngữ nghĩa nghệ thuật, “cốt” văn hóa, dân tộc học của chúng. Những công trình như thế rất cần cho folklore học, không chỉ trong việc tìm hiểu cấu trúc các bài ca, mà cả trong việc nghiên cứu các vấn đề nội dung, ý nghĩa, đặc trưng địa phương, dân tộc và quốc tế của folklore.

(Tạp chí Văn học, số 1-1997)

CHÚ THÍCH :

(1) Tư liệu được sử dụng trong bài là 5 tập sưu tầm CDDCTT, với kí hiệu quy ước như sau :

- TL I : *Tục ngữ ca dao dân ca Việt Nam* (in lần 8) của Vũ Ngọc Phan, H., 1978.
- TL II : *Hát ví dặm bằng Hà Bắc* của Mã Giang Lân, Nguyễn Đình Bưu, Sở Văn hóa và Thông tin Hà Bắc, 1976.
- TL III : *Phương ngôn tục ngữ, ca dao* (Hà Nam Ninh) của Bùi Văn Cường, Đỗ Nguyên Hạnh, v.v... H., 1987.

- TL IV : *Ca dao - dân ca Nam Bộ* của Bảo Định Giang, Nguyễn Tấn Phát, v.v... TP.Hồ Chí Minh, 1984.

- TL V : *Kho tàng ca dao của người Việt* của Nguyễn Xuân Kính, Phan Đăng Nhật, v.v... H., 1995.

(2) Để chỉ CDDCTT, có khi chúng tôi dùng thuật ngữ BCTTDG.

(3) A.N.Vexelôpxki : *Thi pháp lịch sử*, Leningrat, 1940, tr.144.

(4) B.M.Xôcôlôp : *Đi vào lĩnh vực folklore* - Folklore nghệ thuật, Matxcova, 1929, số 1, tr.30 - 53.

(5) Do khuôn khổ của bài báo, chúng tôi không thể dẫn các ví dụ của dân ca Nga. Bạn đọc có thể tìm thấy các ví dụ này trong cuốn *Sáng tác thơ ca dân gian Nga*, tập II do A.M. Nôvicôva chủ biên. Đỗ Hồng Chung và Chu Xuân Diên dịch, H., 1983, tr.89 - 165.

(6) X.G. Lazychin : *Thi pháp folklore Nga*, Matxcova, 1989, tr.56.

(7) B.M. Zúrmunxki : *Lí luận thơ*, Leningrat, 1975.

(8) Dẫn theo G.I.Mansep trong cuốn *Những công thức truyền thống của thơ ca trữ tình phi lễ nghi Nga*, Leningrat, 1989, tr.28.

(9) Đ.X. Likhachôp : *Thi pháp văn học Nga cổ*, Leningrat, 1971, tr.223.

(10) G.I.Mansep: *Sđd*, tr.54.

TÌM HIỂU NGUỒN GỐC BIỂU TƯỢNG TRONG CA DAO VIỆT NAM

NGUYỄN THỊ NGỌC DIỆP

Biểu tượng là một yếu tố quan trọng trong thi pháp văn học dân gian nói chung và ca dao nói riêng. Đó là một loại hình tượng ẩn dụ, được tạo nên bằng ngôn ngữ, rất phong phú về khả năng biểu cảm, mang đậm đà tính dân tộc. Bàn về vai trò của biểu tượng trong đời sống tinh thần của con người, có ý kiến cho rằng: "Nói là chúng ta sống trong một thế giới biểu tượng thì vẫn còn chưa đủ, phải nói một thế giới biểu tượng sống trong chúng ta"⁽¹⁾.

Trong phạm vi bài nghiên cứu này, chúng tôi sẽ trình bày những tìm hiểu bước đầu về biểu tượng nghệ thuật trong ca dao và nguồn gốc của chúng.

I. KHÁI NIỆM BIỂU TƯỢNG VÀ BIỂU TƯỢNG NGHỆ THUẬT TRONG CA DAO VIỆT NAM

Biểu tượng là một sự vật mang tính chất thông điệp được dùng để chỉ ra một cái ở bên ngoài nó, theo một quan hệ ước lệ giữa sự vật trong thông điệp và sự vật ở bên ngoài. Nói khác đi, biểu tượng chính là cái nhìn thấy được mang một kí hiệu dẫn ta đến cái không nhìn thấy được. Biểu tượng là "vật môi giới giúp ta tri giác cái bất khả tri giác"⁽²⁾. Biểu tượng là ngôn ngữ của cái bất khả tri giác (không trông thấy, không nghe thấy, không sờ mó thấy...).

Thời xa xưa, khái niệm biểu tượng được dùng để chỉ một vật được cắt làm đôi như : mảnh sứ, gỗ, kim loại... Hai người (chủ - khách, người cho vay - người vay, hai kẻ hành hương, hai người sắp chia tay nhau lâu dài) mỗi bên giữ một phần. Sau này, ráp hai mảnh lại với nhau, họ sẽ nhận ra mối dây liên hệ ngày trước : "Biểu tượng chia ra và kết lại với nhau, nó chứa đựng ý tưởng phân li và tái hợp. Mọi biểu tượng đều chứa đựng dấu hiệu bị đập vỡ. Ý nghĩa của biểu tượng bộc lộ ra trong cái vừa là gãy vỡ, vừa là nối kết những phần của nó đã bị vỡ ra"⁽³⁾. Về sau, biểu tượng được hiểu như là những hình ảnh tượng trưng, được cả một cộng đồng dân tộc (có khi rộng hơn dân tộc) cùng chấp nhận và sử dụng rộng rãi trong một thời gian lâu dài.

Biểu tượng nghệ thuật bao gồm mọi dạng thức hình ảnh, tính cũng như động, và những biểu tượng này có thể được tạo nên từ các loại hình nghệ thuật khác nhau : hội họa, điêu khắc, kiến trúc, sân khấu, điện ảnh... Điều này cũng có nghĩa là biểu tượng có thể được hình thành bởi những chất liệu khác nhau : màu sắc, đường nét, hình khối, điệu bộ, động tác của con người... Trong văn học, chất liệu để xây dựng nên biểu tượng là ngôn ngữ: ngôn ngữ nói và ngôn ngữ viết. Với ca dao, không có ngôn ngữ thì không có biểu tượng.

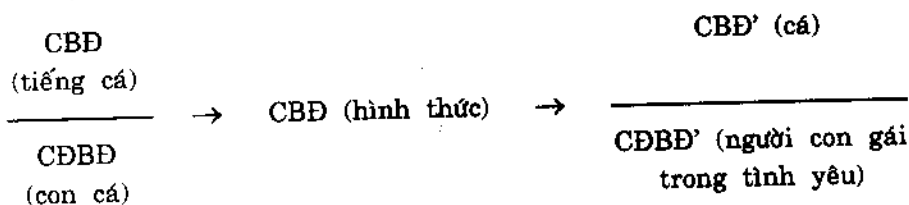
Xét về mặt kí hiệu học, biểu tượng ca dao chính là những kí hiệu, hay nói đúng hơn, là những siêu kí hiệu (tức là kí hiệu của kí hiệu). Trước hết, toàn bộ hệ thống ngôn ngữ của một dân tộc là một hệ thống kí hiệu. Mỗi kí hiệu có hai mặt: cái biểu đạt (signifiant) và cái được biểu đạt (signifié), liên hệ với nhau qua một quan hệ vô đoán. Cái biểu đạt (CBD) là mặt vật chất của kí hiệu, nghe được, nhìn được. Còn cái được biểu đạt (CDBD) là mặt tinh thần, im lặng ở bên trong. CBD đóng vai trò biểu hiện (cũng như hình thức), qua đó, CDBD bộc lộ ra ngoài, tự truyền đạt ra ngoài (cũng như nội dung). Cả hai mặt này đều quan trọng, quan hệ khăng khít như "hai anh em dính lưng nhau"⁽⁴⁾. Từ trong hệ thống kí hiệu vừa nêu lại có những thành tố được dùng làm kí hiệu lần thứ hai để chỉ ra một ý nghĩa nào đó ở bên ngoài nó (mà mọi người đã quy ước với nhau). Lúc này, ta có những biểu tượng văn học.

Ví dụ : Trong câu ca dao :

*Nước trong cá lội thấy vì,
Anh câu không được cũng vì sóng xao.*

(TL I, tr. 1530)

từ cách hiểu về biểu tượng văn học, ta có thể lập nên sơ đồ sau để hiểu về biểu tượng trong ca dao :



Chính vì biểu tượng là các siêu kí hiệu cho nên khi tìm hiểu nghĩa của chúng cần hết sức thận trọng. Nghĩa của biểu tượng phong phú, nhiều tầng bậc, ẩn kín bên trong, lắm khi khó nắm bắt. Vì vậy, người nghiên cứu phải cố gắng chỉ ra được các lớp nghĩa đó.

Xét về mặt tu từ học, biểu tượng là những hình tượng ẩn dụ, hay những tượng trưng. Người ta quy ước ngầm với nhau : từ ngữ này có thể được dùng để biểu thị một đối tượng khác ngoài các nội dung ngữ nghĩa thông thường của nó. Trong ca dao, biểu tượng chủ yếu được tạo nên bởi các biện pháp tu từ : so sánh, ẩn dụ, đề dụ, hoán dụ. Những hình ảnh được sử dụng trong các phép tu từ này xuất hiện nhiều lần đến mức khi thoát khỏi các văn cảnh cụ thể, người ta vẫn cảm nhận được ý nghĩa biểu trưng của chúng, lúc đó, ta có các biểu tượng.

Ngoài ra, biểu tượng còn được hiểu như một loại công thức truyền thống trong ca dao. A.Đauy khi nghiên cứu công thức của dân ca Đức viết : “Về thực chất, cần phải đưa vào khái niệm công thức tất cả những gì thường được lặp lại, công thức bao hàm khái niệm về tính tiêu biểu, điển hình đối với thể loại”⁽⁵⁾. Theo Bùi Mạnh Nhị, “Công thức folklore có thể là một từ, một nhóm từ, một dòng thơ hoặc nhóm dòng thơ. Có công thức không gian, thời gian. Có công thức mẫu đề, biểu tượng”⁽⁶⁾. Như vậy folklore có nhiều loại công thức, trong đó có công thức biểu tượng. Các biểu tượng trong ca dao xuất hiện với tần số rất lớn, phản ánh được một số đặc trưng quan trọng của ca dao về thi pháp cũng như về nội dung (trầu - cau, thuyền - bến, rồng - mây, con cò, con bống, hoa nhài, hoa sen, loan - phượng ...). Các công thức biểu tượng này đã góp phần không nhỏ trong việc hình thành nên cấu tứ của rất nhiều bài ca dao, là nguồn thi liệu quen thuộc, phong phú của người dân Việt Nam xưa.

II. NGUỒN GỐC CỦA BIỂU TƯỢNG TRONG CA DAO VIỆT NAM

Thế giới biểu tượng trong ca dao Việt Nam vô cùng phong phú. Từ những sự vật nhỏ như chiếc gương, đôi đũa, ngọn đèn... cho đến những sự vật lớn như núi, sông, biển, ngôi đình, chiếc cầu; từ cái bình thường nhất: khăn, nón, áo... cho đến cái sang trọng, giá trị nhất: vàng, bạc, ngọc; từ thực vật: hoa nhài, hoa sen, lan, huệ, liễu, đào, trầu, cau, cây đa... cho đến động vật : con cò, con kiến, con cá, con bướm, con chim, con ong; từ những thi liệu văn chương bình dân : cái giếng, hạt mưa, cây kiềng, thuyền, bến...cho đến những thi liệu văn chương bác học : phụng hoàng, ngô đồng, loan, phượng, ông Tơ, bà Nguyệt... tất cả đều có thể trở thành biểu tượng. Những hình ảnh nghệ thuật này kết lại với nhau làm thành cái hồn, cái vị, cái chất của ca dao, quen thuộc mà không bao giờ nhàm chán. Biểu tượng tạo nên một màu sắc rất riêng cho ca dao. Bằng bạc trong dòng chảy của loại thơ dân gian này là hình ảnh con thuyền, dòng sông, bến nước, cây đa, mái đình... Khi lắng nghe ca dao, phải chăng thế giới biểu tượng trong ca dao và thế giới biểu tượng tồn tại trong tâm thức

của mỗi con người Việt Nam đã cộng hưởng với nhau tạo nên một rung động thẩm mĩ sâu sắc, một cảm nhận đặc biệt về quê hương, dân tộc.

Vấn đề đặt ra là nguồn gốc của các biểu tượng trong ca dao từ đâu mà có ? Đây là một câu hỏi không dễ giải đáp. Nguồn gốc của các biểu tượng là vô cùng phức tạp. Từ các xuất phát điểm khác nhau, thế giới biểu tượng đã hình thành, tích hợp lại trong tâm thức dân gian và đi vào ca dao một cách hết sức tự nhiên. Tất cả đều nhằm một mục đích: làm thế nào để biểu hiện tốt nhất, hoàn hảo nhất tâm tư, tình cảm, thế giới tâm trạng của con người.

Theo sự tìm hiểu bước đầu của chúng tôi, biểu tượng ca dao đã được định hình từ các nguồn mạch sau:

1. Những biểu tượng xuất phát từ phong tục tập quán của người Việt Nam, từ quan niệm dân gian, tín ngưỡng dân gian

Thuộc về nhóm này, có thể kể đến các biểu tượng trâu-cau, cây đa, vuông-tròn...

Ăn trâu là một tập tục lâu đời của dân tộc ta cùng với tục nhuộm răng. Ở Việt Nam, sử liệu cổ nhất cho đến nay có lẽ là những chiếc bình vôi và cối giã trâu, khám phá thấy trong các cổ mộ ở Thanh Hóa. Theo Tạ Đức⁽⁷⁾, tục ăn trâu có thể đã có từ thời vua Hùng. Tại di chỉ Gò Mun (Vĩnh Phú), trung tâm của cổ đô Văn Lang, các nhà khảo cổ đã tìm thấy nhiều miếng cau khô có tuổi khoảng 3000 năm. Trâu cau chẳng những rất thông dụng với tục ăn trâu, mà còn chiếm một vị trí quan trọng trong giao tiếp thời xưa (*Miếng trâu là đầu câu chuyện*), trong các nghi lễ cúng tế dân gian, trong quan hệ hôn nhân, trong sinh hoạt ca hát dân gian... Nói tóm lại, trâu cau hiện diện trong nhiều sinh hoạt văn hóa của mọi tầng lớp xã hội ngày trước. Cho đến khi có truyện cổ tích *Trâu cau*, tục ăn trâu lại được khoác thêm một nét đẹp văn hóa mới, một ý nghĩa mới. Miếng trâu nhắc nhở mọi người đạo lí, tình nghĩa sống ở đời sao cho trọn vẹn trước sau. Cùng với nhiều nước có tục ăn trâu trong khu vực Đông Nam Á, người Việt đã nâng tục ăn trâu của dân tộc mình lên thành một nét văn hóa đặc sắc. Ý nghĩa của trâu cau trong tâm thức dân tộc thật sâu đậm. Từ đây, trâu cau đã trở thành biểu tượng đẹp đẽ trong ca dao, biểu tượng của tình nghĩa, tình yêu :

- *Miếng trâu ăn nặng bằng chì*
Ăn rồi em biết lấy gì đền ơn ?

*Miếng trâu ăn nặng là bao
Muốn cho đông liễu tây đào là hơn.*
(TL I, tr.1354)

*- Miếng trâu thật tay em tằm
Trâu phủ, trâu quý, trâu nên vợ chồng
Trâu này khẩn nguyện tơ hồng
Trâu này kết nghĩa loan phòng từ đây.*
(TL I, tr.1357)

Biểu tượng cây đa gắn liền với tục thờ Thành Hoàng ở mỗi làng thời xưa. Thường thì làng nào cũng có thờ một vị thần để cầu mong vị thần này phù trợ cho dân làng chống lại mọi điều không may (giặc giã, đói kém, bệnh tật, thiên tai...) và đem đến sự sung túc cho dân làng (thịnh người, thịnh của...). Vị thần này được thờ trong các đình, đền, miếu của làng. Trước các nơi này, thường có trồng cây đa. Đình, miếu là chốn thiêng liêng, cây đa nơi đó cũng trở thành thiêng liêng. Theo Trần Ngọc Thêm, nhân dân ta thời xưa còn có tục thờ cây, một biểu hiện của tín ngưỡng sùng bái tự nhiên : "Thực vật thì được tôn sùng nhất là cây Lúa : khắp nơi - dù là vùng người Việt hay vùng các dân tộc - đều có tín ngưỡng thờ Thần Lúa, Hồn Lúa, Mẹ Lúa... Thứ đến là các loài cây xuất hiện sớm ở vùng này như cây Cau, cây Đa, cây Dâu, quả Bầu..." (8).

Người trong làng có tục đem các bình vôi khi đã dùng hết đặt ở gốc đa như một hình thức thờ cúng (người xưa gọi bình vôi là Ông bình vôi, cho rằng nếu đem vứt các bình vôi thì gia đình sẽ không được bình yên). Qua tháng năm, cây đa cũng trở thành chứng nhân của biết bao kỉ niệm thiêng liêng đối với mỗi con người (vì gốc đa cũng là nơi dân làng gặp nhau, chuyện trò, trai gái gặp gỡ nhau, trao tình yêu cho nhau...). Cây đa trở thành hình ảnh thân thương đối với mọi người, trở thành hồn quê, tình quê. Người làng nhờ cây đa, qua cây đa mà nhắn nhủ, trách móc:

*- Cây đa cũ, bến đò xưa
Bộ hành có nghĩa, nắng mưa cũng chờ.*
(TL I, tr.299)

*- Cây đa gốc, thợ mộc đang cưa,
Anh với em đi cũng xúng, đứng lại cũng vừa
Tại cha với mẹ kén lừa sui gia
Kén sui gia tại cha với mẹ.
Chứ hai đứa mình nguyện lệ tình thâm.*
(TL III, tr.208)

Vuông - tròn cũng là biểu tượng xuất hiện với tần số cao trong ca dao Việt Nam, có nguồn gốc từ triết lí âm - dương. Đây là một triết lí hình thành rất sớm tại các nước nông nghiệp Nam Á, từ khi chưa có chữ viết. Vuông là âm, tròn là dương. Có vuông, có tròn tức có âm, có dương. Nói vuông - tròn là nói đến sự hoàn thiện, hoàn mĩ. "Trời tròn, đất vuông" là một cách phát biểu có tính chất cô đúc triết lí âm - dương (trời là dương, mà biểu tượng của dương là tròn, nên nói trời tròn; đất là âm mà biểu tượng của âm là vuông, nên nói đất vuông).

Trong ca dao, khi muốn thể hiện ước mong về một cuộc sống hạnh phúc, một tình yêu đẹp đẽ, dân gian thường nhắc đến biểu tượng vuông - tròn :

- *Đáy mà xử ngãi vuông tròn,
Dầu ngàn năm li biệt, đáy vẫn còn đợi trông.*
(TL III, tr. 251)

- *Vài trời cho dặng vuông tròn,
Trăm năm giữ vẹn lòng son cùng chàng.*
(TL III, tr. 413)

Hay : - *Giã em ở lại vuông tròn* (TL III, tr. 135)
- *Về đây gá nghĩa vuông tròn được không ?* (TL III, tr. 155)
- *Trách khuôn thiêng sao chẳng dặng vuông tròn* (TL I, tr. 2043)

2. Những biểu tượng xuất phát từ văn học cổ Việt Nam và Trung Quốc

Đối với người Việt Nam, có lẽ không mấy ai là không biết về *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, về *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu, và một số truyện thơ bình dân như *Phạm Công - Cúc Hoa*, *Tống Trân - Cúc Hoa*, *Lưu Bình - Dương Lễ*... Đặc biệt, ảnh hưởng của *Truyện Kiều* đối với văn học dân gian đã được nhiều nhà nghiên cứu bàn đến, cho thấy sức phổ biến sâu rộng trong quảng đại quần chúng của tác phẩm này. Ca dao có một số câu mở đầu nói về điều này :

- *Thúy Kiều anh đã học lâu ...* (TL I, tr. 2072)
- *Thúy Kiều anh đã học thông...* (TL I, tr. 2082)
- *Thúy Kiều anh đã đọc lâu...* (TL I, tr. 2082)
- *Thúy Kiều em đã thuộc lâu...* (TL I, tr. 2082)

Các nhân vật Thúy Kiều, Thúy Vân, Kim Trọng, Lục Vân Tiên, Kiều Nguyệt Nga, Lưu Bình, Dương Lễ, Châu Long, Cúc Hoa... đã từ trang sách

bước ra cuộc đời, nhập thân vào những con người Việt Nam hồn hậu, trở thành những chàng trai, cô gái rất cụ thể :

- *Dầu ai gieo tiếng ngọc,
Dầu ai đọc lời vàng,
Bông sen hết nhụy bông tàn,
Em đây giữ tiết như nàng Nguyệt Nga.*
(TL III, tr. 244)

- *Sen xa hồ sen khô hồ cạn,
Liều xa đào, liễu ngã đào nghiêng,
Anh xa em như bến xa thuyền,
Như Thúy Kiều xa Kim Trọng, biết mấy niên cho tái hội.*
(TL I, tr.1833)

Những nhân vật trên đã trở thành biểu tượng của tình yêu, của lòng chung thủy, của cốt cách, phẩm hạnh Việt Nam, cũng có lúc lại được dùng để nói về những đôi lứa phải sống xa cách, gặp bất trắc trong tình yêu :

*Hai ta như Kim Trọng, Thúy Kiều
Đã lắm lúc đắng, còn nhiều lúc cay.*
(TL I, tr.1081)

Ngoài ra, ta còn gặp trong ca dao các biểu tượng Sở Khanh, Thúc Sinh, Hoạn Thư, Bùi Kiệm..., đại diện cho những tầng lớp người khác nhau trong xã hội :

*Anh mà bắt chước Thúc Sinh,
Thì anh đừng trách vợ mình Hoạn Thư.*
(TL I, tr.1471)

Không chỉ bắt nguồn từ văn học cổ Việt Nam, một số biểu tượng còn có nguồn gốc xa xôi hơn: đó là văn học cổ Trung Quốc. Nhiều biểu tượng đã trở nên quá gần gũi, quen thuộc với người Việt Nam, khiến cho chúng ta không khỏi ngạc nhiên, thú vị khi được biết về lai lịch, gốc gác của chúng. Nói đến tình yêu, người bình dân Việt Nam đã quá quen với những hình ảnh : dây tơ hồng, chỉ thắm, trăng già, ông Tư bà Nguyệt... Nói đến sự xứng đôi vừa lứa thì có: loan - phụng, rồng - mây, phượng hoàng - ngò đồng... Tình yêu trắc trở, xa cách, nhớ thương thì dùng chuyện Ngưu Lang - Chức Nữ mà tượng trưng.

Về biểu tượng "chỉ hồng", Đặng Đức Siêu viết :

"Theo *Tục U quái lục*, Vì Cố người đời Đường, nhân một đêm trăng đi dạo gặp một cụ già ngồi đọc sách dưới ánh trăng (Nguyệt hạ lão nhân,

Nguyệt lão). Bên cạnh là cái túi lớn đựng đầy những sợi dây nhỏ màu đỏ (xích thằng). Vì Cố thấy lạ bèn hỏi chuyện, cụ già nói : “Cuốn sách này ghi việc hôn nhân và những dây đỏ này dùng để buộc chân những đôi nam nữ sẽ thành vợ chồng. Dù hai bên có oán thù hay ở xa nhau, nhưng nếu đã lấy dây đỏ buộc chân lại thì thế tất phải lấy nhau”.

Xuất xứ thứ hai của biểu tượng chỉ hồng cũng thú vị không kém :

“Quách Nguyên Chấn đời Đường xin hỏi con gái quan Tể tướng là Trương Gia Trinh. Tể tướng họ Trương có năm người con gái, ông cho cả năm cô đứng sau một tấm màn, mỗi cô cầm một sợi chỉ tơ màu đỏ (hồng ti), một đầu sợi chỉ để chìa ra ngoài màn rồi bảo Quách Nguyên Chấn chọn lấy một sợi mà kéo. Họ Quách vâng lời làm theo, được cô em thứ ba xinh đẹp nhất”⁽⁹⁾.

Từ hai câu chuyện trên, nhiều hình ảnh đã được sử dụng làm điển cố và biểu tượng :

- Chỉ hồng (xích thằng, hồng ti) biểu tượng cho việc hôn nhân, thường có các biến thể như : tơ hồng, dây tơ hồng, chỉ hường, chỉ đào, chỉ vàng...

- Trăng già (Nguyệt lão), biểu tượng cho người định đoạt chuyện hôn nhân, biểu tượng cho định mệnh, thường có các biến thể như : ông Nguyệt, ông Tơ, ông Tơ bà Nguyệt...

- *Ngồi buồn trách mẹ, trách cha,
Trách ông Nguyệt lão, trách bà xe dây.*
(TL I, tr. 1591)

- *Núi Ngự Bình trước tròn sau méo
Cầu Bến Ngự nước đục pha trong,
Đôi ta như chỉ lộn vòng,
Đẹp duyên có đẹp, tơ hồng không xe.*
(TL I, tr. 299)

Theo nguyên tắc cân đối, hài hòa âm - dương, biểu tượng “Nguyệt lão” của Trung Quốc khi vào Việt Nam đã được Việt hóa thành ông Tơ, bà Nguyệt. Đây là đối tượng để những người đang yêu thờ than, trách móc, nhiều khi họ có thái độ, phản ứng quyết liệt để giải tỏa những ảm ức trong lòng.

- *Oánh ông Tơ cái trót,
Ông nhẩy thót lên ngọn trâm bầu
Ông xe đâu đó, sao chỗ nghèo ông không xe.*
(TL III, tr. 351)

- Phải gặp ông Tơ hỏi sơ cho biết,
Phải gặp bà Nguyệt gạn thiết cho rành,
Vì đâu hoa nọ lìa nhành,
Nợ duyên sao sớm dứt, chẳng đành dạ em ?
(TL II, tr. 356)

Người bình dân Việt Nam cũng rất quen thuộc với những tên gọi: Ắ Chức (hay Chức Nữ), chàng Ngưu (hay Ngưu Lang), cầu Ô Thước (hay cầu Ô), sông Ngân Hà (hay sông Ngân), vợ chồng Ngâu... đó cũng là những biểu tượng xuất phát từ câu chuyện tình cảm động giữa một người con gái (Chức Nữ) - là cháu Ngọc Hoàng Thượng Đế - và Ngưu Lang - một người con trai làm nghề chăn trâu. Mỗi khi muốn diễn đạt sự xa cách, biệt li trong tình nghĩa vợ chồng, người xưa lại nhớ đến Ngưu - Chức :

*Ai làm Ngưu Chức đôi dàng
Để cho quân tử đa mang nặng tình.*
(TL I, tr.65)

Chim Ô, cầu Ô là biểu tượng cho sự gặp gỡ, nối kết giữa các đôi lứa :

*Hỏi xưa ai biết ai đâu
Bời con chim Ô Thước bắc cầu sông Ngân.*
(TL I, tr.1114)

Cùng nhóm biểu tượng này còn có thể kể đến : Tấn - Tản, ong - bướm, áo gấm, Nghiêu - Thuấn, Châu - Trần, liễu Chương Đài, Bá Nha - Tử Kỳ, ngọc lành đợi giá... Có thể nói văn học cổ Trung Quốc đã cung cấp cho chúng ta một nguồn ngữ liệu lớn, đó là các điển cố, điển tích. Từ nguồn này, một số biểu tượng đã được hình thành. Vượt qua một khoảng cách không gian, thời gian rộng và xa giữa hai nền văn hóa, trong nội dung các biểu tượng nhiều khi đã diễn ra quá trình tái tạo nghĩa khá lí thú.

Về biểu tượng rồng - mây, có tài liệu cho rằng nguồn gốc của chúng là "Vân tòng long, phong tòng hổ"⁽¹⁰⁾ (mây theo rồng, gió theo hổ) trong *Kinh Dịch*, là biểu tượng cho việc gặp thời cơ thuận lợi, có thể thỏa sức bay nhảy tung hoành như rồng - mây gặp nhau, hổ - gió gặp nhau (hổ nhảy, vồ, chạy... thuận gió như được chấp cánh). Nét nghĩa này thường được sử dụng trong các tác phẩm văn học cổ Việt Nam với tên gọi "gió mây", "long vân" :

- Đã từng tắm gội ơn mưa móc,
Cũng phải xênh xang hội gió mây.
(Nguyễn Công Trứ)

- Thiên tử rày ra chiếu cử nhân,
Anh hùng tướng gặp áng long vân.
(Lâm tuyền kì ngộ)

Trong ca dao, “rồng - mây” biểu thị cho sự xứng hợp, sự gắn bó quấn quýt giữa các nam nữ thanh niên trong tình yêu (rồng gặp mây, rồng ấp lấy mây, rồng xa mây, rồng ngược mây xuôi, lời rồng mây...) :

- Bây giờ rồng ngược mây xuôi,
Biết bao giờ lại nối lời rồng mây.
(TL I, tr. 256)

- Bây giờ rồng mới gặp mây,
Sao rồng chẳng thờ với mây vài lời.
Đêm qua vật đổi sao dời,
Tiếc công gắn bó, nhớ lời giao đoan.
(TL I, tr. 256)

Cũng nằm trong trường hợp này có biểu tượng “chim phượng - cây ngô đồng”. Theo *Kinh Thi Đại Nhã* : “Chim phượng hoàng hòa vang tiếng hót trên ngọn đồi cao kia, cây ngô đồng mọc hướng về mặt trời, cành lá sum suê, tiếng hót hòa vang”, lời chú thích nêu đại ý : “Chim phượng hoàng không gặp cây ngô đồng thì không chịu đậu, không gặp quả trúc thì không ăn”. Điển cố này có nghĩa : “Người hiền tài gặp minh chúa thì đắc dụng; minh chúa dùng người hiền tài thì được nhiều phúc lộc”⁽¹¹⁾. Cách dùng điển cố theo nét nghĩa này có thể gặp trong thơ Nguyễn Đình Chiểu :

- Ngày nay thánh chúa trị đời,
Nguyên cho linh phụng gặp nơi ngô đồng.

Người bình dân Việt Nam khi sử dụng biểu tượng này đã ngầm thỏa thuận hiểu theo một hướng khác : đó là hình ảnh của một cặp tình nhân :

- Bây giờ ta lại gặp ta,
Sẽ xin Nguyệt lão, Trăng già xe dây.
Xe vào như gió, như mây.
Như chim loan phượng đỗ cây ngô đồng...
(TL I, tr. 257)

- Phượng hoàng vỗ cánh cao bay,
Quyết tìm cho thấy được cây ngô đồng.
(TL I, tr. 1787)

Ca dao là tiếng hát “đi từ trái tim lên miệng” của người Việt Nam. Tiếng hát ấy hát nhiều về tình yêu, vì vậy, các biểu tượng vay mượn của văn học Trung Quốc chủ yếu cũng là những biểu tượng của tình yêu. Qua việc tìm hiểu nguồn gốc các biểu tượng này, ta cũng phần nào thấy được vai trò của các nho sĩ, trí thức bình dân xưa đối với các sáng tác ca dao. Hẳn họ đã là lực lượng cốt yếu đầu tiên hiểu biết và phổ biến những biểu tượng này trong các sáng tác dân gian, dần dà, chúng trở thành quen thuộc, được sử dụng rộng rãi trong quần chúng nhân dân.

3. Những biểu tượng xuất phát từ sự quan sát trực tiếp hằng ngày của nhân dân

Rất nhiều biểu tượng trong ca dao Việt Nam hình thành từ sự quan sát đời sống thiên nhiên, đời sống xã hội của nhân dân ta. Những biểu tượng thuộc nhóm này chiếm số lượng lớn nhất so với các nhóm khác. Chúng ta hãy thử làm một thống kê nhỏ:

Biểu tượng cho tuổi trẻ và tình yêu: hoa đang thì, hoa thơm, hoa tươi, hoa sen, hoa nhài, hoa cúc, kiểng xanh, cây quế, tấm lụa đào...

Biểu tượng cho sự xứng hợp : dưa ngọc - mâm vàng, nút - khuy, khóa - chìa, kim - chỉ, gương - lược...

Biểu tượng cho sự đau khổ, bất hạnh : hạt mưa sa, trắng lặn, cánh bèo, hoa tàn, hoa rơi, hoa mất nhụy, kiểng khô, kiểng hư, gương vỡ, gương tróc thủy, vàng - thau, cá mắc lưới, cá cắn câu, áo rách, bến xa thuyền...

Biểu tượng cho người nông dân : con cò, con kiến, ...

Biểu tượng cho người phụ nữ : con bống, con cá, con chim, ...

Biểu tượng cho tâm trạng : gan - ruột, khảy đàn, ngọn đèn không tắt...

Biểu tượng cho thời gian : trăng, thu, tiếng gà, ...

Biểu tượng cho không gian : sông, núi, biển, đình, chiếc cầu, vườn (vườn đào, vườn hồng, vườn xuân...)...

Đây đó trong một số công trình nghiên cứu, vài biểu tượng đã được tìm hiểu, phân tích rất thú vị: con cò, con bống, hoa nhài, trăng, sông... Các tác giả đều thống nhất cho rằng: xuất phát từ đời sống Việt Nam, thiên nhiên Việt Nam, từ sự quan sát hằng ngày của người bình dân mà các biểu tượng này đã dần dần hình thành.

Bàn về con cò, Vũ Ngọc Phan cho rằng : “Dưới con mắt người lao động ở nông thôn, trong các loài chim kiếm ăn ở đồng ruộng, chỉ có con

cò thường gần người nông dân hơn cả... Những lúc người dân lao động Việt Nam xúc cảm, tâm trí muốn vươn lên, muốn ca hát cho tâm hồn bay bổng, thoải mái trong khi làm lụng, thì chỉ có con cò gợi hứng cho họ nhiều..."⁽¹²⁾. Nhận xét này nhấn mạnh nguồn gốc của biểu tượng con cò trong ca dao : sự quan sát thiên nhiên của người nông dân.

Với hình ảnh con thuyền cũng thế. Về phương tiện đi lại thời xưa thì người Việt Nam đi đường thủy nhiều hơn đường bộ. Sách *Lĩnh Nam chích quái* chép rằng : Người Việt cổ "lặn giỏi, bơi tài, thạo thủy chiến, giỏi dùng thuyền". Nói về sự khác biệt truyền thống trong cách thức đi lại của người phương Nam và phương Bắc, các sách Trung Hoa đời Hán đã thường diễn đạt rất ngắn gọn : Nam đi chu, Bắc đi mã (Nam đi thuyền, Bắc đi ngựa). Phương tiện giao thông, chuyên chở trên sông nước Việt Nam vô cùng phong phú : thuyền (ghe), xuồng, bè, mảng, phà, tàu... Thuyền có rất nhiều loại: thuyền thúng, thuyền nan, thuyền buồm, thuyền thoi, thuyền mảnh, thuyền lươn, thuyền đình, thuyền độc mộc, thuyền tam bản, thuyền chài, thuyền rồng... Ghe thì có : ghe bầu, ghe cửa, ghe lồng, ghe giàn, ghe be, ghe bè, ghe chài, ghe lưới, ghe ngo, ghe dò... Những chiếc thuyền, ghe trên từ môi trường sông nước Việt Nam đã đi vào tâm thức dân gian, hình thành nên những cách nói năng thích dùng thuyền, ghe làm biểu tượng. Con thuyền trong ca dao thường được dùng để tượng trưng cho tình yêu :

- *Thuyền chài, thuyền lái, thuyền câu,
Biết thuyền nhân ngãi nơi đâu mà tìm ?*
(TL I, tr. 2088)

- *Thuyền sao chẳng bẻ lái cho,
Thuyền còn lơ lửng để chờ đợi ai ?*
(TL I, tr. 2096)

Có thuyền thì phải có bến. Thuyền - bến, dò - bến trở thành hình ảnh sóng đôi thường xuyên xuất hiện trong câu hát tâm tình dân gian :

- *Thuyền dờn nào bến có dờn,
Khăng khăng một lời quân tử nhất ngôn.*
(TL I, tr. 2089)

- *Thuyền dờn bến khác,
Tơ hồng buộc có nơi rồi,
Anh đừng than thở l òi,
Em đà như cá no mỗi khó câu.*
(TL I, tr. 2089)

Biểu tượng yếm đỏ, khăn, nón, áo... gắn với cách trang sức, ăn mặc quen thuộc của người bình dân. Mái đình, chiếc cầu, dòng sông, ngọn núi... là những biểu tượng gắn chặt với không gian sinh hoạt, không gian lao động của nhân dân ta. Từ tập quán dùng dưa lâu đời của dân tộc, xuất hiện biểu tượng đôi dưa (*Hai dưa mình như dưa so le; Đôi ta làm bạn thong dong, Như đôi dưa ngọc nằm trong mâm vàng; Dưa so le đôi chiếc khó cầm, Liệu sao em liệu, thương thầm khó thương...*). Biểu tượng cá chấu, chim lồng, hạt mưa sa, ngọn đèn không tắt... đều bắt nguồn từ sự quan sát trực tiếp đời sống hằng ngày của nhân dân ta.

Trần Ngọc Thêm đã có một nhận xét rất xác đáng : “Để tạo mô hình, biểu tượng, nhằm mục đích cuối cùng là thể hiện nội dung, người Việt hoàn toàn không câu nệ hình thức”⁽¹³⁾. Nhìn vào nhóm biểu tượng thứ ba này, có thể thấy rõ điều đó. Những sự vật, cho dù là xấu xí nhất, bình thường nhất cũng đều có khả năng đi vào ca dao và trở thành biểu tượng, không hề có một giới hạn nào (chiếc áo rách, cánh bèo, gương tróc thủy, bông hoa tàn, cây kiểng héo...). Phải chăng cũng chính vì điều này cho nên ca dao rất gần với đời sống, có khả năng thể hiện phong phú và tinh tế mọi khía cạnh, mọi góc ngách trong tâm hồn, tình cảm của con người ?

*
* *

Thực ra, việc trình bày nguồn gốc các biểu tượng như trên chỉ mang tính chất tương đối mà thôi. Một số biểu tượng có nguồn gốc khá phức tạp, đó là sự đan xen của nhiều quan niệm, nhiều ảnh hưởng khác nhau (Ví dụ : biểu tượng trâu - cau vừa xuất phát từ phong tục, tập quán của dân tộc, vừa là kết quả của sự quan sát thiên nhiên tinh tế; biểu tượng cây đa cũng vậy. Còn biểu tượng rồng thì vừa có lai lịch từ các quan niệm thần thoại, vừa có lai lịch từ văn học cổ Trung Quốc và Việt Nam...).

Các biểu tượng được hình thành từ nhiều con đường khác nhau tạo nên sự đa dạng và phong phú cho hệ thống biểu tượng, hệ thống mã thẩm mĩ ca dao. Đáng chú ý nhất là hiện tượng nhiều biểu tượng song đôi được hình thành, cho thấy nhu cầu thể hiện, giải bày tâm tư tình cảm lứa đôi trong nhân dân là vô cùng lớn. Điều này hoàn toàn hợp lí và dễ hiểu, vì trong hoàn cảnh xã hội phong kiến thời xưa, với nhiều ràng buộc, cấm đoán khắt khe, người dân luôn khao khát vươn tới sự tự do trong yêu đương, mà trước hết là tự do được tỏ bày tình yêu trong lời ca tiếng hát của mình.

Bàn về các công thức truyền thống trong ca dao, Bùi Mạnh Nhị cho rằng : “Nghiên cứu các công thức folklore cần phải tìm hiểu “cốt” văn hóa, dân tộc học và sự hình thành nghĩa của chúng. Chính đây là cuộc sống bề sâu của các công thức, cũng như của tác phẩm folklore⁽¹⁴⁾. “Cốt” văn hóa, dân tộc học của biểu tượng chính là nguồn gốc của chúng. Tìm hiểu lai lịch các biểu tượng là vấn đề không dễ dàng, nhưng nếu cố gắng, có thể từ đây chúng ta sẽ mở được nhiều cánh cửa diệu kì để nghiên cứu và thưởng thức ca dao.

(*Kỷ yếu khoa học 1999*, khoa Ngữ Văn, Đại học Sư phạm TP. HCM)

Chú thích :

- (1) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant : *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, NXB Đà Nẵng, Trường viết văn Nguyễn Du, 1997, tr.14.
- (2) Đoàn Văn Chúc : *Văn hóa học*, Viện văn hóa, NXB Văn hóa thông tin, H., 1997, tr.67.
- (3) Tư liệu đã dẫn ở chú thích (1), tr.23.
- (4) Hoàng Trinh : *Từ ký hiệu học đến thi pháp học*, NXB Đà Nẵng, 1997, tr.35.
- (5) Bùi Mạnh Nhị : *Công thức truyền thống và đặc trưng cấu trúc của ca dao-dân ca trữ tình*, trong *Kỷ yếu Khoa Ngữ văn Đại học Sư phạm TP. HCM*, 1996, tr.192.
- (6) Tư liệu đã dẫn ở chú thích (5), tr.192.
- (7) Tạ Đức : *Tình yêu trai gái Việt xưa*, NXB Thanh niên, H., 1989, tr.37.
- (8) Trần Ngọc Thêm : *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Đại học Tổng hợp TP. HCM, 1996, tr.61.
- (9) Đặng Đức Siêu : *Ngữ liệu văn học*, NXB Giáo dục, 1998, H., tr.94, 95.
- (10) Tư liệu đã dẫn ở chú thích (9), tr.145.
- (11) Tư liệu đã dẫn ở chú thích (9), tr.192.
- (12) Vũ Ngọc Phan: *Tục ngữ, ca dao, dân ca Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, H., 1978, tr.72, 73.
- (13) Tư liệu đã dẫn ở chú thích (8), tr.208.
- (14) Tư liệu đã dẫn ở chú thích (5), tr.194.

Các tư liệu được sử dụng trong bài :

- Tư liệu I (kí hiệu TL I) : Nguyễn Xuân Kính, Phan Đăng Nhật: *Kho tàng ca dao người Việt*, 4 tập, NXB Văn hóa thông tin, H., 1995.
- Tư liệu II (kí hiệu TL II) : Nguyễn Đồng Chi, Ninh Viết Giao, Võ Văn Trực: *Kho tàng ca dao xứ Nghệ*, NXB Nghệ An, 1996.
- Tư liệu III (kí hiệu TL III) : Bảo Định Giang, Nguyễn Tấn Phát... : *Ca dao dân ca Nam Bộ*, NXB TP. HCM, 1995.

VÀI NÉT VỀ NỘI DUNG CA DAO - DÂN CA NAM BỘ

NGUYỄN TẤN PHÁT

7 Trong văn học dân gian có một bộ phận được sáng tác bằng các thể thơ dân tộc kết hợp chặt chẽ với các làn điệu âm nhạc để diễn đạt những khía cạnh khác nhau trong cảm nghĩ của con người về quê hương, đất nước, lao động sản xuất, tình duyên, gia đình, quan hệ bằng hữu và các vấn đề xã hội khác. Bộ phận đó là ca dao - dân ca.

Ca dao - dân ca thật ra không phải chỉ là một lĩnh vực đơn nhất. Đến với ca dao - dân ca là đến với sự phong phú đa dạng của tâm hồn, đến với một vườn hoa thơ ca ngào ngạt sắc hương.

Về đại thể, ca dao - dân ca có thể chia thành ba thể loại: thơ ca nghi lễ, dân ca lao động và ca dao dân ca trữ tình.

Ca dao - dân ca sâu sắc ở Nam Bộ cũng nằm chung trong cái khung phân loại ấy và có những biểu hiện cụ thể như sau :

Thơ ca nghi lễ là một thể loại sáng tác dân gian có nguồn gốc rất cổ, nảy sinh trong quá trình lao động, sinh hoạt, gắn chặt với thế giới quan của người nguyên thủy cũng như ý thức tôn giáo ở các giai đoạn sau.

Thơ ca nghi lễ được diễn xướng có kèm các hành động nghi lễ với niềm tin cho rằng bằng cách ấy con người có thể cảm hóa được thần linh, có thể tác động vào thế giới chung quanh như cây cỏ, động vật, linh hồn người chết... để có được sự phù trợ của lực lượng siêu nhiên, khắc phục được mọi tai biến như đau ốm, nghèo khổ, mất mùa, đói kém, v.v...

Ở các tỉnh đồng bằng Bắc Bộ, thơ ca nghi lễ tế thần còn lại khá nhiều. Đó là loại thơ ca thể hiện đậm nét tư tưởng tôn sùng anh hùng của nhân dân ta, đặc biệt là tôn sùng những vị anh hùng được coi là có công lớn với dân tộc như Sơn Tinh, Thánh Gióng, Lý Thường Kiệt...

Ở Nam Bộ, loại thơ ca này chưa được sưu tầm và nghiên cứu thành hệ thống. Song, những kết quả nghiên cứu bước đầu cho ta thấy rằng các loại thơ ca nghi lễ như hát sắc bùa, hát bả trạo (còn gọi là hò đưa linh) đã từng có mặt trong sinh hoạt của nhân dân nhiều vùng thuộc Nam Bộ trước đây. Ngày nay, vào dịp năm mới, tục hát sắc bùa vẫn còn thấy ở

xã Phù Lễ (thuộc huyện Ba Tri, Bến Tre). Còn hò đưa linh, vốn là thơ ca nghi lễ đám ma, nay những mảnh vụn của nó vẫn còn gặp trong dịp lễ tế cá voi của dân chài vùng Vàm Láng (Gò Công).

Loại thơ ca này vẫn còn có giá trị vì nó là những tác phẩm nghệ thuật phản ánh kinh nghiệm lao động, biểu thị những khát vọng, mơ ước của nhân dân cũng như tài nghệ sử dụng tiếng mẹ đẻ diễn đạt tinh tế nỗi khát khao mong muốn một cuộc đời yên vui, hạnh phúc, thịnh vượng.

Dân ca lao động là những bài ca được hò hát trong lao động với điều kiện là tiết tấu, nhịp điệu, sắc thái biểu cảm, tốc độ, cường độ và cách thức diễn xướng của nó phải gắn chặt với các quá trình của một công việc cụ thể nào đó của nhân dân.

Hò lao động là hình thức chủ yếu của thể loại này.

Hò lao động chỉ nảy sinh trên cơ sở của những công việc có sự lặp đi lặp lại về nhịp điệu và động tác lao động. Đó là những việc như chèo ghe, tát nước, phát cỏ, kéo gỗ, giã gạo, xay lúa, v.v...

Không phải mọi bài ca được hát trong lao động đều thuộc thể loại dân ca lao động. Trong lao động có rất nhiều câu hát, điệu hò mà nội dung của nó không trực tiếp liên quan đến công việc đang làm, tiết tấu nhịp điệu của nó không bám sát với động tác lao động... Loại bài ca này chúng ta xếp nó vào thể loại ca dao - dân ca trữ tình.

Ca dao - dân ca trữ tình là một thuật ngữ sử dụng chưa thống nhất trong giới nghiên cứu. Các nhà nghiên cứu âm nhạc gọi chung thể loại này là dân ca. Nhiều nhà nghiên cứu văn học dân gian đề nghị gọi nó là ca dao - dân ca trữ tình. Lại có những người muốn chia bộ phận này thành hai thể loại : ca dao - dân ca trữ tình và ca dao - dân ca sinh hoạt.

Chúng tôi coi ca dao - dân ca trữ tình (hay sinh hoạt) là những bài ca mà nội dung và hình thức diễn xướng của nó không nhằm mục đích nghi lễ và không kèm những động tác có tính chất nghi lễ. Những bài ca này vẫn được hát trong lao động, nhưng nội dung cơ bản của nó là nhằm bộc lộ tâm tư tình cảm của nhân vật trữ tình, bộc lộ tình yêu tha thiết của nhân dân đối với quê hương đất nước, tình cảm lứa đôi, tiếng ca tình nghĩa của nhân dân trong quan hệ gia đình và những mối quan hệ xã hội khác. Những bài ca này có thể được hò, được hát ít nhiều có lời tổ chức (ví dụ hò cấy), hoặc hát đơn lẻ có đối đáp hoặc không (ví dụ hò chèo ghe, các điệu lí...), v.v... Xu hướng khám phá, phát hiện cơ bản của thể loại này là thế giới nội tâm vô cùng đa dạng của nhân dân.

Mỗi bài ca mang vẻ đẹp riêng của một vì sao lấp lánh, nhưng lại cùng mở rộng đến vô biên chiều rộng và chiều sâu cái thế giới bên trong đậm chất trữ tình của con người.

Đây là một thể loại nảy nở phong phú khắp mọi miền của đất nước, một thể loại quen thuộc, gần gũi với mọi lứa tuổi. Tiếng hát trữ tình của dân ca có thể vọng đến mỗi mái nhà; vang trên đồng ruộng, trên dòng sông bến nước, ngoài biển khơi tít tắp... Chiều sâu trong nội dung tư tưởng của mỗi bài ca, vẻ đẹp duyên dáng trong hình thức cấu tạo của nó, sức thu hút hấp dẫn kì lạ của những làn điệu đậm đà màu sắc dân tộc... Tất cả những điều ấy đã gây ra cho ta một cảm giác khoan khoái, dễ chịu, có thể ví như người đang sống một môi nơi ngọt ngào ôn ào, bỗng được hít thở không khí trong lành tươi mát nơi đồng nội vào những đêm thu yên tĩnh.

Không đi sâu vào các thể loại thơ ca nghi lễ và dân ca lao động, chỉ dừng lại ở nội dung của ca dao - dân ca trữ tình, chúng ta chắc chắn sẽ tìm thấy những nét chung và riêng của thể loại sáng tác này ở Nam Bộ so với các miền khác của đất nước.

Việc tìm ra những nét chung và riêng của ca dao - dân ca Nam Bộ sẽ làm giàu thêm trong nhận thức của chúng ta về ca dao - dân ca của dân tộc, sẽ khẳng định được tính thống nhất bao trùm của nền văn hóa chung của dân tộc, đồng thời chỉ ra sự đóng góp riêng của mỗi địa phương vào kho tàng chung ấy, trên cơ sở đó mà xem xét con đường vận động của các thể loại văn học dân gian Việt Nam, quy luật nảy sinh và phát triển của chúng.

Ca dao - dân ca sâu rễ ở Nam Bộ thống nhất với ca dao - dân ca ở các miền khác của đất nước về cội nguồn. Từ một gốc đã sinh sôi thêm những cành lá, nước từ nhiều ngọn suối chảy đến làm dòng sông đầy, ca dao - dân ca Nam Bộ đã nảy sinh và phát triển thuận theo cùng một dòng chảy của nền văn hóa dân tộc. Cái gốc, cái nguồn của nền văn hóa có sức sống mãnh liệt ấy đã có từ thời các vua Hùng lập nước, đã lớn lên qua các thời đại, đã theo gót chân của những người đi khai phá, trụ lại và phát triển ở các vùng đất mới. Sự thật thì những tập thể người Việt đầu tiên và những lớp người kế tiếp theo đến các vùng đất chưa được khai phá của Nam Bộ đã không ra đi với tấm thân trần trụi, đơn độc. Cùng đi với họ là gồng gánh đồ đạc, dâu vợ dâu con, những hạt giống để gieo mầm trên đất mới, những truyện cổ và những bài ca dao - dân ca...

Ca dao - dân ca in đậm trong trí nhớ, khắc sâu trong tâm hồn của mỗi người. Vì lẽ đó, ở vùng đất mới Nam Bộ, ta vẫn thấy rõ những bài ca cũ còn giữ nguyên vẹn phần lời, phần nghĩa, chỉ thay đổi về môi trường diễn xướng, điều kiện diễn xướng và ít nhiều về cách diễn xướng. Một bộ phận những bài ca như vậy có mặt trong cuốn sách này, nằm rải rác ở tất cả các chủ đề.

Tính thống nhất của ca dao - dân ca sâu sắc ở Nam Bộ thể hiện rõ rệt ở chủ đề của thể loại, nổi lên các mảng chủ đề sau đây :

- Tâm tình, cảm nghĩ của người dân Lục tỉnh đối với quê hương đất nước;
- Quan hệ yêu đương và suy tư của nam nữ thanh niên;
- Tiếng ca tình nghĩa của người lao động trong quan hệ gia đình;
- Những khúc ca vui buồn của nhân dân trong các mối quan hệ xã hội khác.

Các mảng chủ đề này có quan hệ chặt chẽ với nhau, đan chéo vào nhau, trong nhiều trường hợp khó xác định một cách dứt khoát bài ca thuộc mảng chủ đề nào. Song, toàn bộ ca dao - dân ca sâu sắc ở Nam Bộ không nằm ngoài các nội dung chủ yếu nêu trên. Tính thống nhất có ý nghĩa bao trùm. Sự giống nhau của các mảng chủ đề ca dao - dân ca sâu sắc được ở Nam Bộ với các miền khác của đất nước làm thành cái lõi vững chắc của một thân cây, dòng chảy chính của một con sông. Ca dao - dân ca Nam Bộ do đó không tạo thành một thể loại nào khác tách biệt với ca dao - dân ca của cả nước.

Đi sâu hơn nữa vào những biểu hiện cụ thể của từng chủ đề, chúng ta thấy rất rõ có cái gì đó rất chung, có mặt trong ca dao - dân ca cả nước. Về vấn đề tình yêu nam nữ chẳng hạn.

Có thể nói, đây là một vấn đề có ý nghĩa xã hội sâu sắc và luôn luôn chiếm số lượng rất lớn so với các chủ đề khác của ca dao - dân ca.

Trong văn học nghệ thuật nói chung, tình yêu là một trong những vấn đề từ lâu trở thành một cái trục cho thơ ca xoay quanh. Đại bộ phận ca dao - dân ca trữ tình cũng xoay quanh cái trục ấy. Có điều là nó xoay theo cách riêng của nó và chịu sự chi phối riêng của quy luật vận động văn học dân gian.

Ca dao - dân ca trữ tình về tình yêu, trước hết là sáng tác của những người lao động. Đây không phải là thơ ca lao động, vì nhịp điệu, tiết tấu

của nó không phụ thuộc vào động tác lao động; song nó ra đời trên cơ sở lao động, gắn liền với môi trường sinh hoạt hàng ngày của nhân dân.

Cũng như các chàng trai, cô gái khắp các miền khác của đất nước, nam nữ thanh niên Nam Bộ gặp nhau trong lao động, thông qua lao động và nhờ lao động để phát hiện những phẩm chất tốt đẹp của nhau, tạo cơ sở để hiểu biết nhau, cảm thông nhau. Lao động đã trở thành thước đo giá trị phẩm chất con người và là điều kiện để xây dựng hạnh phúc lứa đôi :

*Chẳng thà em lấy thằng chồng khờ, chồng dại,
Lo kinh thương phản mại,
Tính công nghệ nông tang,
Không ham nhiều bạc lăm vàng,
Mai sau sanh chuyện điểm dàng bỏ em.*

Trong lời bộc bạch thổ lộ trên, tuy cách diễn đạt và cách dùng chữ nghĩa có mang nét riêng của người dân Nam Bộ, song quan điểm tìm người bạn đời gắn với phẩm hạnh, đạo đức của người lao động lại trùng hợp với cái chung của đất nước. Chẳng phải là các cô gái Bắc Bộ vẫn thử thách tình yêu và tài lao động của người bạn đời của mình trong câu hát sau đây hay sao ?

*Anh về cửa ván đóng dò,
Trước đưa quan khách sau dò ý em.*

Và chẳng phải các chàng trai, cô gái miền Trung vẫn tìm hiểu nhau nhờ vào những lời đối đáp đó sao ?

*Một bên quần rộng áo dài,
Một bên cây cuốc lúa khoai dây bỏ.
Hai bên em chuộng bên mô ?
Hai bên em chuộng bên bờ khoai lang.*

Thật là một câu trả lời thẳng thắn, chân thành, không cần phải suy tính, đắn đo về giá trị của lao động.

Thì ra, từ lâu trong ý thức của nam nữ thanh niên lao động, việc tìm hiểu, đánh giá con người đã có cơ sở dựa trên công việc mà người đó đang làm. Và ý thức này được biểu hiện thống nhất trong ca dao - dân ca trữ tình khắp các miền Nam, Bắc.

Thấm nhuần một cách tự nhiên ý thức chung đã có tự bao đời ấy, các chàng trai, cô gái Nam Bộ khuyên nhủ nhau :

*Bậu đừng đồng dành đòi lãnh với lương,
Vải bầu bậu bán cho thường thì thôi.*

Thật ra, ca dao - dân ca trữ tình không khuyên con người vừa lòng, an phận với cuộc sống nghèo khổ, thiếu thốn. Mơ ước ngàn đời của nhân dân bao giờ cũng là cuộc sống ấm no, hạnh phúc. Song, con đường đi tới cuộc sống ấy phải là con đường chân chính, con đường của lao động kiên trì, sáng tạo, có sự toán tính phải chăng trong tiêu dùng :

*Em là phận gái ở đồng,
Làm ăn lam lũ em không lượt là,
Phấn son không có trong nhà,
Trồng dâu em dệt vải ta em xài.*

Muốn có cái để "xài" thì phải làm. Lễ giản đơn ấy là một chân lí, là chỗ dựa để bảo vệ hạnh phúc, bảo vệ tình yêu của nam nữ thanh niên. Lời than trách của một cô gái thật nhỏ nhẹ và rất đáng yêu :

*Thùng thùng, cắc cắc,
Chim đậu không bắt, để bắt chim bay.
Em thương anh vì bởi anh tài,
Tài cày, tài cuốc, tài trồng chuối, tài kéo võng,
Phải chi em ham lên xe, xuống ngựa đi guốc đi giày,
mà anh nỡ bỏ em.*

Chắc một chàng trai nào đó không khỏi có những ý nghĩ phục thiện trước sự phân giải chí tình của người phụ nữ đã biết nhìn đúng cái gốc giá trị chân chính của con người. Quan điểm yêu đương gắn liền với lao động đương nhiên đã bao gồm trong đó những vấn đề có ý nghĩa giai cấp.

Trong xã hội cũ, sự phân biệt sang, hèn càng lớn thì chứng tích về sự bất công càng đậm, diễn biến của quá trình chiếm đoạt tư liệu sản xuất càng gay gắt. Giữa tầng lớp giàu có của xã hội và những người nghèo khổ có một khoảng cách lớn về những quan niệm, về cách xử thế, về nếp sống, v.v... Đây là nguyên nhân dẫn đến những tấn bi kịch gia đình mà trong đó hôn nhân không "môn đăng hộ đối" dường như là kẻ trực tiếp gây ra tai họa. Bởi vậy, trong ca dao - dân ca Nam Bộ, chúng ta sẽ không ngạc nhiên khi nghe hàng trăm câu hò, bài hát của nhân dân phản ánh hạnh phúc lứa đôi ở người cùng cảnh ngộ :

*Con ơi chó lấy vợ giàu,
Cơm ăn chè hẩm, cá canh bầu chè tanh.
Con ơi, gia cảnh mình nghèo,
Đừng ham vợ đẹp, vợ giàu nó khinh.*

Trong tình yêu, cái quý nhất là sự cảm thông chân thành, sự trân trọng ấp ủ tự đáy lòng mình. Có được sự cảm thông ấy, người ta sẽ có một thứ tài sản không gì có thể thay thế được :

*Chợ Bến Thành (đèn) ngọn xanh, ngọn đỏ,
Anh nhìn cho tỏ thấy rõ đèn màu,
Lấy anh, em đâu kể sang giàu,
Rau dưa mắm muối, có nơi nào hơn anh.*

Tình yêu của nam nữ thanh niên lao động gắn với những vấn đề có tính chất giai cấp, nhưng tình yêu của họ cũng là vấn đề gắn với hôn nhân.

Có trăm nghìn con đường biểu hiện và đi tới tình yêu, nhưng đối với nhân dân lao động, tình yêu chỉ thật sự chân chính khi nào nó gắn liền với hôn nhân, dẫn tới hôn nhân. Mất phương hướng ấy, tình yêu không còn ý nghĩa trong sáng của nó nữa. Yêu nhau là để tiến tới xây dựng gia đình, có trách nhiệm và nghĩa vụ đối với nhau cũng như đối với cha mẹ, con cái. Quan niệm ấy chi phối rõ rệt cảm nghĩ của nam nữ thanh niên lao động trong ca dao - dân ca.

Biểu hiện đầu tiên của quan niệm tình yêu gắn liền với hôn nhân là sự quan tâm đến gia cảnh của người đang làm xao xuyên trái tim mình. Trong những lời tâm tình ban đầu ấy, người ta thường thăm hỏi và thực tế là dò hỏi nhau về quê quán, nghề nghiệp, ông bà, cha mẹ... đặc biệt là muốn biết đối tượng trao đổi tâm tình với mình đã có nơi có chốn chưa :

*Có đôi chưa, nói lại tôi tường,
Để tôi vô phá đạo cang thường không nên.*

Chỉ có những người có trách nhiệm cao với tình yêu của mình, khao khát hướng hạnh phúc của mình vào con đường chân chính và thấm nhuần tinh thần nhân đạo nhân dân mới có sự thận trọng trong việc lựa chọn và xây dựng hạnh phúc riêng của đời mình. Hoàn toàn không phải vô cớ mà các chàng trai, cô gái lao động lại dễ dàng dứt khoát với những con người ưa "bắt cá hai tay" :

*Điều đầu hành mai, mai oằn, điều té,
Anh ơi, anh biểu em vô mần bé sao đành,
Vợ anh còn, con anh sẵn, anh dõ dành sao nên.*

Và họ chân tình nhắn nhủ nhau :

*Anh ơi, đừng chọc gái có chồng,
Đêm ngày lo sợ pháp phòng lá gan.*

Họ căm giận và đi tới chỗ khinh ghét sự lừa gạt, gian dối :

*Con của anh không sợ, anh sợ con còng,
Du côn không sợ, chỉ sợ gái hai lòng hại anh.*

Sự thống nhất về tinh thần tư tưởng và đạo lý giữa các miền không những thấy trong chủ đề tình yêu nam nữ, mà còn thấy ở tất cả các mảng chủ đề khác. Bởi vì đây là sự thống nhất có cơ sở chung ở bản sắc dân tộc, ở cội nguồn của nền văn hóa dân gian, ở đặc điểm giai cấp của chủ thể sáng tạo. Không thấy sự thống nhất bao trùm ấy là không thấy cái tổng thể, không thấy cái bản chất nhất.

Lịch sử đất nước có những thời kì chia cắt giả tạo. Thời Trịnh - Nguyễn, đất nước ta đã bị ngót 200 năm chia cắt. Song, dù có những năm tháng dài đất nước bị chia đôi, nền văn hóa dân tộc Việt Nam bao giờ cũng là một. Nguyên nhân sâu xa là mỗi người dân Việt Nam ở đâu và vào hoàn cảnh nào cũng ý thức rõ mình là con một cha, nhà một nóc, chung nòi giống tổ tiên, chung giang sơn đất nước.

Những thế lực thống trị vì quyền lợi ích kỉ của chúng đã từng cố sức đảo ngược quan niệm ấy. Nhưng kết cục bao giờ chúng cũng nhận lấy những thất bại cay đắng. Đất nước này vẫn chung một dải. Dân tộc này vẫn chung một nền văn hóa. Tính thống nhất toàn dân trong nội dung ca dao - dân ca trứ tình là một trong những minh chứng khẳng định điều đó.

Câu hỏi đặt ra là: ngoài tính thống nhất chung ca dao - dân ca trứ tình có mang tính địa phương hay không ? Nếu có thì tính địa phương đó biểu hiện ở đâu và có ý nghĩa gì ?

Tính địa phương của thể loại sáng tác dân gian là một vấn đề thuộc bản chất trong sự vận động của văn học dân gian. Đó là một vấn đề có tính chất tất yếu, vừa là thuộc tính vừa là phẩm chất của đối tượng. Ca dao - dân ca trứ tình sâu đậm ở Nam Bộ nằm trong sự vận động chung có tính quy luật ấy.

Nhận thức chưa rõ ý nghĩa của quy luật vận động này, trong thực tế, có người chỉ chú ý đến tính thống nhất của ca dao - dân ca, coi nhẹ và đi đến phủ định sự tồn tại tính địa phương của thể loại. Quan niệm ấy chẳng những làm sai lạc diện mạo tồn tại thực của thể loại văn học dân gian mà còn làm nghèo nàn tính thống nhất của nó.

Thật ra thì ca dao - dân ca trứ tình cũng như các thể loại khác của văn học dân gian, ngoài tính thống nhất chung thể hiện trong bản sắc dân tộc, trong đặc điểm thể loại, trong ý nghĩa giai cấp của nó..., còn có

tính địa phương thể hiện ngay trong nội dung và hình thức của mỗi thể loại. Quan hệ giữa tính thống nhất chung với tính địa phương (vùng, miền...) của văn học dân gian là một quan hệ biện chứng, tác động không ngừng lẫn nhau và bồi bổ cho nhau. Và tất nhiên ở các thể loại khác nhau, quan hệ ấy cũng thể hiện khác nhau, con đường hình thành và phát triển của nó cũng không như nhau.

Có thể nói ca dao - dân ca trữ tình Nam Bộ là bộ phận sáng tác rất trẻ của dân tộc. Sự hình thành và phát triển của bộ phận sáng tác này gắn liền với lịch sử khai khẩn vùng đất Nam Bộ của người Việt.

Ngót 300 năm nay, Nam Bộ là vùng đất có sức thu hút mạnh mẽ dân cư của cả nước. Những lớp người đến vùng đất mới này đã giữ lại một bộ phận những bài ca cũ đã có, đồng thời trong quá trình khai phá và thích nghi với những điều kiện mới của cuộc sống, đã cải biên, sửa đổi một số bài ca cũ ấy, thu hẹp hoặc mở rộng phần lời, phần ý, phần nhạc, tạo nên những dị bản mới theo đúng quy luật vận động thông thường của văn học dân gian. Song song với hiện tượng trên là hàng loạt bài ca mới ra đời ngày càng nhiều trên cơ sở xuất hiện các mối quan hệ mới, gắn liền với tập quán canh tác, phong thái sinh hoạt và hoàn cảnh tự nhiên mang những nét đặc thù. Những bài ca này, trong những phạm vi khác nhau, đã ảnh hưởng ngược trở lại sự phát triển văn học dân gian ở miền khác, trong khi đó văn học dân gian các miền khác vẫn không ngừng tác động, thâm nhập và ảnh hưởng đến sự phát triển của nó. Đây là bộ phận quan trọng để tìm hiểu sắc thái địa phương độc đáo của ca dao - dân ca Nam Bộ.

Nếu chỉ căn cứ chung chung vào các mảng chủ đề của thể loại thì khó phát hiện được những gì độc đáo do ca dao - dân ca Nam Bộ đóng góp. Phương pháp tìm hiểu sắc thái địa phương của ca dao - dân ca là phải so sánh, đối chiếu những biểu hiện cụ thể của các mảng đề tài, các hình thức biểu hiện và phương thức diễn xướng của nó. Những kiến thức về lịch sử, dân tộc học, những thành tựu của bộ môn lí luận văn chương có một ý nghĩa rất lớn giúp chúng ta giải quyết công việc này. Sau đây là những nét tuy chưa đầy đủ, nhưng phần nào đã thể hiện được tính địa phương của ca dao - dân ca sâu sắc ở Nam Bộ.

1. Những cảm nghĩ về quê hương, đất nước

Cảm nghĩ về quê hương, đất nước trong ca dao - dân ca của người dân Lục tỉnh có những nét đáng lưu ý. Đây là những cảm xúc sâu lắng của con người trước cảnh sắc, hình thể của sông núi, đồng ruộng, làng

xóm... những suy nghĩ của con người xoay quanh những chiến công của cha ông trong lịch sử, những thành công trong lao động, những thắng lợi trong chiến đấu, những kì tích đạt được trong việc phát triển nền văn hóa dân tộc.

Thiên nhiên Nam Bộ mang nhiều sắc thái độc đáo rất dễ phân biệt với các miền khác của đất nước. Đây là xứ sở của đồng lúa, vườn cây và sông ngòi. Nắng sáng mưa chiều, khí hậu điều hòa, đất đai phì nhiêu nuôi cho cỏ cây đâm bông kết trái. Sông rạch chằng chịt cho đất phù sa, cho người tôm cá, nước uống, kêu gọi ý thơ. Dưới bầu trời cao xanh bát ngát là những cánh đồng lúa chạy hút mắt người, những vùng bốn mùa đông vui như đô thị, trên bến dưới thuyền... Thật khó mà tưởng tượng nổi vùng đất trù phú ấy cách đây vài ba thế kỉ là nơi hoang vu "khỉ ho cò gáy", dân cư thưa thớt, phù sa chưa hoàn chỉnh quá trình bồi đắp châu thổ.

Cảnh tượng ban đầu ấy đã trực tiếp tác động vào tâm tư tình cảm của những người chủ mới, tạo nên một mảng màu sắc độc đáo trong ca dao - dân ca Nam Bộ :

*Chiều chiều én liệng trên trời,
Rùa bò dưới đất, khỉ ngồi trên cây.*

Hoặc :

*Cà Mau khỉ khọt trênbung,
Dưới sông sấu lội, trên rừng cọp um.*

Chưa có vườn cây, biển lúa, chưa có đô thị xóm làng, con người còn sống từng cụm thưa thớt, xung quanh là những bầy thú rừng và cảnh u tịch hoang dã, làm sao con người có thể tránh được những cảm giác kinh hãi, ghê sợ trước cảnh vật còn xa lạ như vậy :

*Tới đây xứ sở lạ lùng,
Chim kêu cũng sợ, cá vùng cũng ghê.*

Hoặc :

*Xứ nào bằng xứ Cạnh Đèn,
Muối kêu như sáo thổi, đũa lội lên như bánh canh.*

Hoặc :

*Chèo ghe sợ sấu cắn chùn,
Xuống bưng sợ đĩa, lên rừng sợ ma.*

Tâm trạng kinh sợ thiên nhiên bí ẩn ở buổi ban đầu khai hoang ấy là một đặc điểm nổi bật chỉ thấy trong ca dao - dân ca Nam Bộ.

Thật ra, không phải ca dao - dân ca các miền khác không đề cập đến tâm trạng con người trong khung cảnh thiên nhiên khắc nghiệt, đe dọa. Ở đồng bằng Bắc Bộ có những câu :

*Ai đưa em đến chốn này,
Bên kia là núi, bên này là sông.*

Hoặc :

*Trời mưa, trời gió đừng đừng,
Cha con ông Sùng đi gánh phân trâu...*

Cảnh sông núi hùng vĩ ở miền Bắc và miền Trung đôi lúc đem đến cho người những cảm giác choáng ngợp, thấy mình như nhỏ bé lại trước sự an bài của tạo hóa. Tuy nhiên, lời thở than của ai đó ở bài ca đầu chỉ là tâm trạng bỗng chốc thấy mình rơi vào nơi xa lạ, cách chia, chứ không toát lên tính chất hoang vu của cảnh vật. Còn bài ca sau là sự bền bỉ kiên gan chịu đựng đến lì lợm của con người trong lao động sản xuất trước cảnh đe dọa thường xuyên của thiên nhiên khắc nghiệt.

Về nội dung lẫn hình thức phản ánh nổi cay đắng, tủi cực của người dân lao động làm ra chén cơm manh áo thì ca dao - dân ca Nam Bộ không có gì khác so với ca dao - dân ca cả nước, bởi vì dù ở đâu con người cũng phải đổ mồ hôi và cả máu của mình mới có thể giành giật từ thiên nhiên những gì ta cần đến. Nhưng khác với ca dao - dân ca các miền khác, ca dao - dân ca Nam Bộ phản ánh đậm nét nhất hai mặt của cùng một đối tượng :

- Cảnh hoang vu khắc nghiệt của một vùng đất chưa có bàn tay con người khai phá; những trở lực mà con người phải dày công phấn đấu qua nhiều năm tháng mới có thể khắc phục được.

- Sự ưu đãi của thiên nhiên khi đã được con người chinh phục, sự giàu có và phong phú của những sản vật do bàn tay con người tạo ra.

Giở lại những trang sử khai khẩn vùng đất mới này, chúng ta càng hiểu sâu hơn tính chân thực của những vấn đề mà ca dao - dân ca phản ánh. Những người khai phá vùng này, đầu tiên đến đây, không được may mắn kế thừa một di sản vật chất có sẵn do cha ông để lại. Từ môi trường hoang dã, họ đã bắt đầu cái mà nhân dân các miền khác từ lâu đã làm. Vì vậy mà hơn ở đâu hết, ấn tượng về sự hoang dã in dấu rất đậm trong cảm nghĩ con người. Hơn nữa, nếu thời kì nở rộ của ca dao - dân ca người Việt có sự trùng khớp với quá trình khai khẩn vùng đất mới Nam Bộ thì

càng dễ hiểu được vì sao những tâm trạng ban đầu thời khai sơn lập địa ấy lại được biểu hiện mạnh mẽ và phong phú như vậy.

Quả thật, đây là xứ sở "lạ lùng" vì sự hoang vu cùng sự trù phú vốn có và một viễn cảnh tươi sáng của nó.

Nếu như trong việc ghi lại cảnh tượng hoang vu ban đầu của vùng đất Nam Bộ xưa kia, tác giả dân gian như muốn nói với chúng ta ai là chủ nhân chân chính của nó thì trong việc phản ánh sự giàu có vốn có của vùng đất này, ca dao dân ca như muốn giải thích với chúng ta về một sức mạnh mà từ mấy trăm năm nay vẫn luôn luôn quyến rũ, thu hút về đây những người dân nghèo có chí, có sức, ham làm khắp các miền của đất nước.

Nói về tôm cá ở Nam Bộ có những bài ca có chung một câu mở đầu. Ví dụ như câu :

Ba phen quạ nói với điều,

sau câu mở đầu ấy, người ta đã vận thành một loạt những câu mang tên những địa danh khác như :

- Ngã ba Rạch Cát có nhiều cá tôm.
- Cù lao Ông Chuông có nhiều cá tôm.
- Cù lao Ông Hổ có nhiều cá tôm.
- Đi về Phong Mỹ có nhiều cá tôm.
- Đi về Trại Đáy có nhiều cá tôm.
- Đi về Sông Cái có nhiều cá tôm.

Sông nước Nam Bộ trước đây đâu mà chẳng nhiều cá tôm. Ở một số vùng, đã có thời khi đóng đáy, tát đìa, người ta chỉ lựa bắt loại cá lớn, thịt thơm ngon. Cá ăn không hết phải làm mắm. Và chắc đây là một trong những xứ sở người ta biết nhiều loại mắm nhất.

Tôm cá nhiều nên nghề đánh bắt cũng chia thành nhiều loại. Mỗi loại có một chức năng khác nhau và bổ sung cho nhau. Ca dao - dân ca Nam Bộ kể lại với chúng ta vô số những phương tiện đánh bắt tôm cá, đã để lại cho chúng ta hàng loạt danh từ phân biệt xuồng ghe di chuyển trên mặt nước, các hình thái vận động khác nhau của dòng nước.

So sánh với ca dao - dân ca sâu tằm được ở miền Bắc, ta thấy ca dao - dân ca Nam Bộ thường nói đến một vùng trù phú, một địa bàn khá rộng và nổi tiếng giàu có về những thứ sản vật nào đó.

Ví dụ :

*Đồng Tháp Mười cò bay thẳng cánh,
Nước Tháp Mười lấp lánh cá tôm.*

Hoặc :

*Bến Tre giàu mía Mỏ Cà,
Giàu ghêu Thạnh Phú, giàu xoài Cái Môn.
Bình Đại biển lúa, sông tôm,
Ba Tri ruộng muối, Giồng Trôm lúa vàng.*

Hình ảnh một cái làng với những truyền thống văn hóa riêng, với những nghề nghiệp riêng không đậm nét trong ca dao - dân ca Nam Bộ. Làng ấp Nam Bộ thường trải dài dọc các sông rạch và các trục đường giao thông. Điều kiện địa lí và tính chất trẻ trung của nó không tạo ra sự cách biệt với các làng khác. Điều này cũng là sự khác biệt khá quan trọng so với các làng xã đã được quây quần trong lũy tre xanh và được lập từ rất lâu đời ở miền Bắc. Đây chính là nguyên nhân giải thích vì sao làng xã lại có một ý nghĩa to lớn trong tâm tình của người dân Bắc Bộ. Có thể thấy tâm tình thiết tha với quê hương, xứ sở của đồng bào chúng ta ở miền Bắc biểu hiện đậm đà và phổ biến qua những câu hát ca ngợi làng xã :

*Hỡi cô thất lưng bao xanh,
Có về An Phú với anh thì về,
An Phú có ruộng tứ bề,
Có ao tắm mát, có nghề kẹo nha.*

Trên cơ sở cấu tứ như vậy, người ta đã thay đổi ít nhiều tên các sản phẩm cho phù hợp với thực tế làng mình, từ đó mà vận vào các làng khác nhau ở miền Bắc :

- *Có về Kim Lũ với anh thì về.*
- *Có về Kinh Kệ với anh thì về.*
- *Có về Làng Chợ với anh thì về.*
- *Có về Vạn Phúc với anh thì về.*
- *Có về Đông Ích với anh thì về.*
- *Có về Kẻ Cát với anh thì về.*

...

Hình thức giới thiệu làng xã như vậy hầu như không gặp trong ca dao - dân ca sâu tằm ở Nam Bộ.

Làng xóm Nam Bộ xưa tuy không trở thành đơn vị văn hóa và hành chính chặt chẽ như ở Bắc Bộ, nhưng bộ mặt của nó đã nhanh chóng đổi thay nhờ bàn tay lao động của con người. Từ những cảm giác kinh sợ cảnh hoang vu khắc nghiệt ở buổi đầu đến niềm tự hào chứa đựng tình yêu nồng thắm xứ sở mới là cả một bước chuyển to lớn.

Ca dao - dân ca không trình bày chi tiết và đầy đủ bước chuyển ấy. Song, chắc chắn rằng bước chuyển ấy không phải trải qua một cách dễ dàng, vì đã nhiều năm tháng sự hoang dã vẫn lì lợm chống lại sức mạnh tiến công của con người. Và không ít những năm tháng, con người ở đây an cư lạc nghiệp bên cạnh cảnh rừng thiêng nước độc. Đây là một trong nhiều bức tranh ấy :

*Xứ Cần Thơ nam thanh nữ tú,
Xứ Rạch Giá vượn hú, chim kêu.*

Thời gian trôi qua, xứ sở “nam thanh nữ tú” cứ mở rộng ra mãi để rồi từ đó những bài hát trữ tình, duyên dáng cứ lan tỏa không ngừng :

*Chị kia bôi tóc đuôi gà,
Năm đuôi chị lại, hỏi nhà chị đâu ?*

Những cô gái biết làm duyên bằng những “mớ tóc đuôi gà” ấy chính là những người đã đem sức lao động của mình để tạo ra vẻ đẹp thật sự của quê hương mình :

*Nhà tôi ở dưới đám dâu,
Ở trên đám đậu, đậu câu ngó qua.
Ngó qua đám bắp trở cờ,
Đám dưa trở mọ, đám cà trở bông.*

“Cuộc sống” đó là kết quả của một quá trình lao động sáng tạo không ngừng. Có một vùng châu thổ bằng phẳng, rộng lớn thật đáng quý. Nhưng để biến nó thành đồng ruộng thì phải có lao động, và để cho đồng ruộng ấy có một màu xanh tươi mát thì lại càng phải tốn nhiều công sức hơn.

Từ trong lao động và kết quả của lao động, người ta có thể hân hoan tự hào, cất cao tiếng hát ca ngợi vẻ đẹp trù phú của quê hương mình :

*Quê em Đồng Tháp mênh mông,
Xanh tươi bát ngát, ruộng đồng bao la.*

Quê hương, đó là tất cả những gì thân thuộc nhất đối với mỗi người, là ruộng lúa, vườn cà, bóng dừa bên sông, hàng cau gọi nắng, là những điệu hò, điệu lí, những chiều nước lớn, những buổi nước ròng, chiếc cầu

tre bắc ngang sông nước, chiếc ghe bầu trở lái, tiếng bìm bịp gọi nước voi đầy, là câu hẹn hò của đôi trai gái, là những tên đất, tên làng nghe thân thương, triu mến như : Giồng Dừa, Rạch Miễu, Ba Làng, Xa Nố, Bến Tre, Nhà Bè, Đồng Nai, Gia Bình, Rạch Gầm, Xoài Mút, Gò Công... Những tên làng, tên đất ấy đã thấm biết bao mồ hôi nước mắt của cha ông, đã đi vào ca dao - dân ca như một hình ảnh gần gũi, thân thương.

Trong cảnh sống ở vùng đất này xưa kia, chúng ta như còn nghe thấy những cơn đau sốt ghê người vì muỗi, mòng, nước độc, những trận "đau ban cua" làm xa vợ, lìa chồng, những cơn mưa gió làm xiêu nhà đổ cửa, những cánh đồng phèn chua úng mặn, những vùng sinh lầy lụt lội..., ca dao - dân ca đã ghi lại như những lời tâm tình, than kể. Nhưng tất cả những khổ đau đó vẫn không che lấp nổi tình yêu mãnh liệt, khỏe khoắn, thể hiện một cách trong sáng và đậm đà trong các bài ca hướng về chiến công của con người trong xây dựng và chiến đấu :

*Gò Công anh dũng tuyệt vời,
Ông Trương "Đám lá tối trời" đánh Tây.*

Và ánh lửa từ trăm ngàn con đom đóm đêm đêm vẫn chớp sáng nhịp nhàng trên tán lá xanh thẫm của ngàn vạn cây bầu mọc thành hàng ven bờ sông rạch. Nam Bộ đã gọi lại chiến công hiển hách của Nguyễn Huệ diễn ra trên dòng sông, mặt nước :

*Bên gie đóm đậu sáng ngời,
Rạch Gầm, Xoài Mút muôn đời rạng danh.*

Mảnh đất đau thương và anh dũng này là đề tài mang tính độc đáo đã dệt nên nhiều bài ca dao - dân ca Nam Bộ.

2. Quan hệ yêu đương và những suy tư của nam nữ thanh niên lao động

Bên cạnh tính thống nhất chung giữa các miền, ca dao - dân ca Nam Bộ vẫn nổi rõ những cạnh khía độc đáo của nó trong sắc thái biểu hiện tình cảm trong cách sử dụng từ ngữ...

Cùng là bày tỏ tình yêu, cùng quan điểm yêu đương gắn liền với lao động, với giai cấp và với hôn nhân, nhưng sắc thái biểu hiện tình cảm ấy ở ca dao - dân ca Nam Bộ có những điểm không hoàn toàn giống với ca dao - dân ca ở các miền khác. Để bộc lộ tình yêu, ca dao - dân ca Bắc Bộ nói :

*Bây giờ mặn mới hỏi đào,
Vườn hồng đã có ai vào hay chưa ?*

*Mận hỏi thì đào xin thưa,
Vườn hồng có lối nhưng chưa ai vào.*

Hoặc :

*Đêm trăng thanh anh mới hỏi nàng,
Tre non đủ lá đan sàng được chăng ?
Chàng hỏi thì thiếp xin vâng,
Tre vừa đủ lá nên chăng hỏi chàng ?*

Để bộc lộ niềm thương cảm nhớ nhung, ca dao - dân ca Bắc Bộ nói :

*Trồng cây thạch lựu sau nhà,
Bóng cây thạch lựu tường là bóng anh.*

Nổi bật trong sắc thái tình cảm của những bài ca trên là một cái gì duyên dáng, ý nhị, kín đáo. Tiếng nói của tình yêu được bộc lộ trong khung cảnh êm đềm nơi thôn dã. Lời lẽ bộc lộ tình yêu gợi lên hình ảnh của mùa xuân, lao động và tuổi trẻ. Bài ca sau cùng là một tình cảm tha thiết, thương nhớ triền miên, nhưng được biểu lộ nhẹ nhàng, tươi tắn, có phần bóng bẩy và thâm trầm.

Thật ra không phải ở Bắc Bộ không có những bài ca biểu lộ một tình cảm mãnh liệt, một sự đợi chờ nôn nóng khắc khoải. Hãy đơn cử một bài :

*Đêm qua mới thật là đêm,
Ruột xót như muối, dạ mềm như dưa.
Mong chàng như cá mong mưa,
Nhớ chàng như bữa cơm trưa đói lòng.*

Đây là một tâm trạng tình cảm mạnh mẽ về cường độ, kéo dài về trường độ. Song, nhân vật trữ tình ở đây dù sao cũng đã kể lại một cách khá bình tĩnh tâm trạng của mình, đã lựa chọn được những từ ngữ so sánh cụ thể, tương hợp, nhờ đó mà người nghe cảm nhận rõ rệt tâm tình người kể trên cơ sở những hình ảnh giàu sức cảm hóa.

Cũng là tình yêu, cũng là quan hệ duyên ái, nhưng cái yêu, cái thương của các chàng trai, cô gái đồng bằng Bắc Bộ như có sự can thiệp sâu hơn của lí trí, của những chuẩn mực đạo đức có tính chất quy phạm chung. Điều này có thể thấy trong hệ thống những bài ca "Mười thương" có mặt trong hát quan họ, hát xoan, hát ví. Ca hát và yêu thương, những yêu thương ở đây phải đi liền với vẻ đẹp về dáng đi, dáng đứng, dáng ngồi, cách ăn, cách mặc, cách làm. Mái tóc, hàm răng, giọng nói, chiếc nón, miếng trầu, nụ cười... tất cả như đều lọt vào phạm vi cân nhắc, suy xét của chuẩn mực yêu thương. đành rằng sự cân nhắc ấy vẫn không vượt

giới hạn hỗn nhiên, trong sáng trong cách nhìn của nhân dân, nhưng rõ ràng cái nhìn ở đây đã mang đậm chất trí tuệ và thường được biểu hiện bằng hình thức, ngôn ngữ bóng bẩy.

Mặt khác, tình yêu của các chàng trai, cô gái ở Bắc Bộ trong xã hội phong kiến xưa cũng chịu nhiều trở lực hơn. Những tiếng kêu thương của bao mối hận tình vì sự trói buộc của kỉ cương, lễ giáo phong kiến cũng vang lên mạnh mẽ hơn, sâu đậm hơn so với ca dao - dân ca Nam Bộ. Đây là tâm trạng của một cô gái mới bước vào yêu đương :

*Hòn đá đóng rong vì dòng nước chảy,
Hòn đá bạc đầu vì bởi sương sa.
Em thương anh không dám nói ra,
Sợ mẹ bằng đất, sợ cha bằng trời.
Em với anh cũng muốn kết đôi,
Sợ vầng mây bạc trên trời mau tan.*

Khác với ca dao - dân ca các miền khác, ca dao - dân ca Nam Bộ thể hiện niềm thương nỗi nhớ, thể hiện tình yêu một cách bộc trực, tự nhiên hơn. Phải chăng đã có một phần kỉ cương phong kiến bị phá bỏ ?

Khi yêu, không phải chỉ có các chàng trai, mà ngay cả các cô gái cũng quyết liệt, vượt qua những trở lực của lễ giáo phong kiến để bảo vệ hạnh phúc của mình. Khi một chàng trai nào đó còn lẩn tránh do dự lo chuyện mối mai thì đã có những cô gái cả quyết hơn :

*Thò tay ngắt dọt trâm bầu,
Thôi, anh có thương em thì thương đại, đừng cầu ông mai.*

Khi đã yêu nhau thì họ thể hiện tình yêu thật mãnh liệt :

*Anh thương em,
Thương lùn, thương lùn,
Thương lột da ốc,
Thương tróc da dẫu,
Ngủ quên thì nhớ,
Thức dậy thì thương...*

Hoặc :

*Thương sao thương quá bất nhon,
Bữa nay gặp mặt thương hơn bữa nào.*

Tình cảm ở đây được bộc lộ một cách trực tiếp, nói thẳng, không bóng gió xa xôi, không úp mở, cốt nhằm nói cho được, cho hết cái "thương" đang cháy bỏng trong lòng mình. Và nhân vật trữ tình như không còn thời gian để cân nhắc lựa chọn từ ngữ nữa :

*Phải chi cắt ruột đừng đau,
Chiều nay tui cắt ruột, tui trao anh mang về.*

Hoặc :

*Tui xa mình không chết cũng đau,
Thuốc bạc trăm không mạnh, mặt nhìn nhau mạnh liền.*

Hoặc :

*Anh về, em nắm vạt áo, em la làng,
Phải bỏ chữ thương, chữ nhớ giữa đường cho em.*

Và đây là tiếng trống hay nhịp tim của một cô gái bị phụ tình :

*Trống điểm ba nhịp sáu inh inh,
Em bầm gan tím ruột để cho mình có đôi.*

Thật là oái oăm, độc ác và đáng lên án, song đây có lẽ là một điều kiện giả thuyết dĩ dõm, mĩa mai chứa đựng một sự phản đối thì đúng hơn:

*Anh có thương em thì cho em một đồng,
Để em mua gan công, mật cóc thuốc chồng, em theo anh.*

Dù sao thì đề nghị ấy cũng gặp ngay một sự nổi giận rất cương trực:

*Nghe hò tao bắt nổi xung,
Tao cho một phầng chết chung cho rồi.*

Tất cả những cách biểu hiện tình cảm như vậy là một trong những sắc thái độc đáo của ca dao - dân ca Nam Bộ.

3. Tiếng ca tình nghĩa của người lao động trong quan hệ gia đình

Trong ca dao - dân ca Nam Bộ, chúng ta gặp những biểu hiện đặc biệt sâu nặng của tình cảm chan chứa yêu thương, của những lo toan về nghĩa vụ và trách nhiệm của những người trong quan hệ gia đình thân tộc.

So với phần ca dao - dân ca về tình yêu nam nữ, bộ phận tiếng ca tình nghĩa của người lao động trong gia đình có phần ít hơn về số lượng. Song, không một bộ phận nào của ca dao - dân ca lại kết hợp được một cách chặt chẽ và nhuần nhuyễn chữ tình và chữ hiếu như mảng chủ đề này.

Nội dung của những bài này gợi cho mỗi người bao kỉ niệm êm đềm về người cha, người mẹ, người chồng, người vợ... của mình. Những bài như vậy có mặt nhiều nhất trong hát ru, trong hò cấy và hò trên sông nước.

Có nhiều nguyên nhân xã hội cũng như gia đình phong kiến đã tạo nên những tấn bi kịch này. Ở đâu tồn tại nhiều kỉ cương lễ giáo phong

kiến, ở mặt nào con người bị nhiều trói buộc, nghiệt ngã thì ở đó, tiếng hát than thân trách phận, lời ca chống đối của nhân dân vang lên mạnh mẽ. Trong thực tế, tiếng nói phản phong của ca dao - dân ca Bắc Bộ vang lên mạnh mẽ, sắc thái châm biếm, chất khôi hài trào lộng cũng đa dạng. Ví dụ trong quan hệ gia đình, ca dao - dân ca đã đề cập sâu rộng quan hệ mẹ chồng nàng dâu, đặc biệt là quan hệ vợ chồng phong kiến.

Ca dao - dân ca Nam Bộ cũng phản ánh rất cụ thể những nguyên nhân xã hội và gia đình xưa kia đã tạo nên những bi kịch cho người phụ nữ. Nguyên nhân trực tiếp thường là nạn bắt lính làm xa vợ xa chồng, những đau ốm bệnh tật, những phu phen tạp dịch, mùa màng thất bát... Người phụ nữ Nam Bộ, trong gia đình, đã gánh chịu mọi đau khổ của số phận người nông dân nghèo khổ trong xã hội cũ như người đàn ông, ngoài ra là người vợ, họ lại phải chịu nhiều hơn người chồng những thiệt thòi, đau khổ trong cuộc đời chưa được giải phóng.

Một phần ca dao - dân ca Nam Bộ nói về những ông chồng nóng nảy, rượu chè, ham mê cờ bạc, mèoe chuột... Nhìn chung, trong tiếng ca phản đối và lời lẽ phân trần, nhấn nhủ của người phụ nữ Nam Bộ vẫn nổi lên nét táo tợn, lo toan cáng đáng công việc nhà cửa, chồng con. Không ít trường hợp, lời lẽ của họ hòa trong nước mắt cay đắng, tủi cực, chứa đựng nhiều oan trái nặng nề. Nhưng ở mảnh đất mới khai phá này, phạm vi tiếng hát than thân, oán đời của người phụ nữ trong quan hệ gia đình có phần thu hẹp lại. Sắc thái biểu cảm của nó cũng không đa dạng như ca dao - dân ca các nơi khác. Có thể những cái trong nội dung ca dao - dân ca Nam Bộ không đặt ra cũng là những cái không có hoặc không nổi lên gay gắt trong cuộc sống thực của họ. Ví dụ nạn tảo hôn, việc thách cưới nặng nề đến mức biến việc dựng vợ gả chồng thành một cuộc mua bán trá hình, việc nộp cheo khi cưới vợ, v.v... đã không diễn ra quá gay gắt trong tập quán sinh hoạt ở vùng này. Bởi vậy, tiếng hát thở than của người dân lao động trong quan hệ gia đình ở đây dường như xoay sâu vào mặt khác.

Ca dao - dân ca là một loại hoạt động văn hóa - văn nghệ của nhân dân. Trong nội dung ca dao - dân ca có phần rất thật và cũng có phần thêu dệt, vui đùa. Những người lao động cùng một quan điểm, cùng chung vốn văn hóa truyền thống đều có thể trực tiếp tham gia vào các tổ chức hò hát tập thể. Người ta hò hát với nhau như một cặp vợ chồng, như một mối tình xa cách; như một kẻ tha phương, như chàng Kim, nàng Kiều, như Vân Tiên, Nguyệt Nga... nghĩa là người ta có thể nhập đủ các vai cho phù hợp với nội dung lời hát và tình huống cụ thể của cuộc hát. Thực tại như bị phá vỡ để bước vào một thế giới khác, thế giới của những cảnh ngộ éo le, tình duyên trắc trở, vợ chồng xa cách... Xét về mặt nội dung,

ca dao - dân ca là tiếng hát biểu hiện tâm trạng, quan điểm của cả một tập thể, một lớp người. Những thành viên của tập thể ấy ý thức rõ cái vốn truyền thống do cha ông để lại là của chung, gắn bó máu thịt với mình. Trong sinh hoạt hò hát, tùy hoàn cảnh, tùy tâm trạng mà những người tham gia tái hiện, phô diễn và mở rộng những bài ca có nội dung vui buồn rất khác nhau. Tiếng hát của họ xét trong thời điểm cụ thể nào đó là tâm trạng thực của người đang hát, nhưng xét rộng ra thì đó là tiếng nói của cả một tầng lớp, một giai cấp. Lấy thí dụ ở một bài quen thuộc :

*Tàu súp - lê một còn thương còn nhớ,
Tàu súp - lê hai em đợi anh chờ.
Tàu súp - lê ba tàu ra biển bắc,
Tay anh vịn song sắt, nước mắt nhỏ ròng ròng,
Trách ai phân vợ rẽ chồng,
Anh đi, em ở, nước mắt hồng nhỏ tuôn...*

Bài này có nhiều dị bản, mà một tác phẩm văn học dân gian càng có nhiều dị bản, thì sức sống của nó càng sôi động, càng đáng lưu ý. Nhiều người biết bài này xuất hiện trong hoàn cảnh các thanh niên Việt Nam bị bắt đưa sang Pháp làm bia đỡ đạn để bảo vệ "mẫu quốc".

4. Những cảm nghĩ của nhân dân trong các mối quan hệ xã hội khác

Chúng ta muốn đề cập đến tiếng nói của người lao động về thân phận của họ trong xã hội cũ, sự khổ cực ê chề trong việc làm, sự nghèo khổ thiếu thốn, những đau ốm bệnh tật, nỗi oan trái uất hận, tình cảm tương thân tương ái trong quan hệ bằng hữu, những mong ước đổi đời, niềm tin vào một ngày mai tốt đẹp, v.v... Đây là lĩnh vực thể hiện cái yêu cái ghét, cái cao thượng, cái thấp hèn theo quan niệm nhân dân. Đây cũng là lĩnh vực đa dạng, phức tạp, bởi vì bên cạnh những cảm nghĩ lành mạnh, tiến bộ, vẫn lác đác chỗ này, chỗ khác có những tiếng nói lạc lõng, không tiêu biểu cho tư tưởng nhân dân.

Vấn đề giai cấp và đấu tranh giai cấp nổi bật trong các bài nói về sự nghèo khổ và tư tưởng chống đối của những người thích tự do, căm ghét những trói buộc bất công.

Ở cái xứ đồng ruộng thẳng cánh cò bay, sông tôm biển cá, vườn cây bốn mùa trĩu quả mà trong các chế độ cũ, nhân dân lao động vẫn nghèo khổ, không có mảnh đất cấy dùi. Họ đi làm thuê làm mướn, ăn nổi mai, lo nổi chiều. Nhiều người đi làm ruộng "dạo", nay nơi này, mai nơi khác, cuộc sống tủi cực, bấp bênh, xa vợ xa chồng, đau không tiền mua thuốc,

mưa nắng không chỗ dung thân. Những bài về như “Về ăn Tết”, “Về con chuột”, “Về con trâu”... là những tiếng kêu than đau xót của người dân Nam Bộ trong xã hội cũ⁽¹⁾.

Trần Chánh Chiếu⁽²⁾ đã có lần viết : “Thương hại thay dân nghèo ra thân đi làm tá điền... Nói tiếng làm ruộng chứ kì thực đi kiếm ăn cho qua ngày tháng. Làm ruộng gì mà mãi nhất đại không có dư một hột lúa dính tay, lẽ thì ba năm làm mới có một năm ăn, có đâu hột trước thiếu sau, lúa gặt vừa rồi đã đi lãnh ruộng giao, lãnh công cấy, công phát. Một năm có mười hai tháng, làm ruộng thiệt sự có bốn năm tháng, còn bảy tháng dư linh đi làm nghề chi. Vì không có nghề chi trong tay nên mới rủ nhau đi đánh cờ chó, hoặc đi coi đánh cờ bạc, chà lết mòn quần rách áo... Nghe ai cho vay thì mừng hơn hờ”. Tình cảnh đó được phản ánh đậm nét trong ca dao - dân ca trữ tình Nam Bộ. Một trong những nỗi khổ cực mà họ gánh chịu là việc làm quá nặng nề và những đòi hỏi quá gay gắt của chủ đất :

*Trời nắng trưa vai anh vác cuốc,
Mình mẩy dính bùn, lem luốc tùm lum,
Hồi cô công cấy lum khum,
Trời đà xế bóng sao chúng chưa về ?
Muốn về chủ ruộng chưa cho,
Phận em là gái phải lo cho tròn.*

Tiếng hát đồng cảm của người lao động đã vang lên khắp đồng ruộng. Hát về người và cũng hát về mình :

*Chú kia nhớ mạ trên cồn,
Nước nổi không có, miệng mồm lấm lem.*

Hoặc :

*Nghèo đến nỗi có giường không chiếu,
Lo nổi mơi sớm, thiếu nổi chiều.*

Nghèo khổ trong xã hội cũ là một căn bệnh không thể cứu chữa được. Đó là bản chất xã hội mà cũng là mong muốn của những tầng lớp ăn bám, bởi vì nếu thiếu lớp người cùng khổ phải đi làm thuê ở mướn thì cũng không sống được những kẻ bóc lột. Ca dao - dân ca Nam Bộ đã phản ánh những mơ ước đổi đời, mơ ước thoát khỏi cảnh nghèo khổ và bị áp bức bóc lột.

(1) Xem Văn học dân gian Tiền Giang, Sở văn hóa thông tin Tiền Giang.

(2) Trần Chánh Chiếu là diễn chủ lớn ở Tiền Giang, một trong những người chủ trương phong trào Đông Du, sau bị thực dân Pháp bắt. Ông viết bài báo này đăng trên tờ “Lục tỉnh tân văn” số 42, tháng 9, 1908.

Cũng như ca dao - dân ca của các miền khác, ca dao - dân ca Nam Bộ khẳng định tinh thần cộng đồng tập thể, tình cảm tương thân tương ái, ý thức xả thân vì việc nghĩa. Đây là cơ sở để giải thích hàng loạt câu hát láy đi láy lại cái tinh thần cao đẹp ấy : coi thường nguy hiểm, xem rẻ phú quý hào hoa, “tiền tài như phân thổ”, chỉ có “nhân ngãi tựa thiên kim”, “vật bạc tình bất thù”, “nhơn phi nghĩa bất giao”, “kiến sự bất vi vô đồng dã, lâm nguy bất cứu mạc anh hùng”, v.v... Và có lẽ đây cũng là lí do để giải thích vì sao những con người kiểu Lục Vân Tiên được đông đảo đồng bào Nam Bộ rất yêu thích. Bằng hành động “Giữa đường dầu thấy bất bằng mà tha”, Lục Vân Tiên chẳng những là nhân vật tiêu biểu về mặt đạo đức theo quan niệm của nhân dân Nam Bộ mà còn là một nhân vật gần gũi, thấp thoáng hình bóng thực của họ trong chính cuộc đời bình dị hàng ngày :

*Thùng thùng, cắc cắc,
Chim đậu không bắt,
Để bắt chim bay.
Dẫn mình vô chốn chông gai,
Kề lưng công bạn ra ngoài thoát thân.*

Cái nguy hiểm của bạn cũng là cái nguy hiểm của mình. Và để cứu bạn thì dầu mình có lâm nguy cũng không nao núng :

*Lao xao sóng bủa dưới lùm,
Thò tay vớt bạn chết chùm cũng ưng.*

Tư tưởng vì nghĩa ấy gặp tư tưởng cộng đồng tập thể đã tạo nên những sức mạnh lớn lao trong công cuộc khai khẩn cũng như giữ gìn đất nước thân yêu. Rõ ràng ở đây không phải tất cả là thuộc về quá khứ mà còn là những yếu tố thuộc về tương lai.

Xoay quanh vấn đề hợp sức hợp lòng, nhiều bài ca dao - dân ca từ nơi khác đến như những bài ca dao ngay trên đất Nam Bộ đã được phổ biến rộng rãi. Một tập thể, một gia đình mà tất cả mọi người đều làm việc hăng say, làm việc hết mình và có kết quả, đó là hình ảnh đẹp của một cuộc đời tươi vui theo quan niệm của nhân dân lao động :

*Chiều chiều con quạ lợp nhà,
Con cu chẻ lạt, con gà đưa tranh.*

Hoặc :

*Cha chài, mẹ lưới, con câu,
Chàng rẽ đòng đáy, con dâu ngồi nò.*

Hoặc :

*Chiều chiều ông Lữ đi câu,
Bà Lữ đi xúc, con dâu đi mò.*

Làm cùng làm, vui cùng vui, làm thì hết mình mà vui thì cũng nổi đình, nổi đám :

*Ví dầu cá bóng xích đu,
Tôm càng hát bội, cá thu cầm châu.*

Một tập thể có tổ chức, một việc làm có sự phân công hợp lí, thích ứng với cơ sở kĩ thuật và vừa sức với trình độ quản lí của các thành viên của nó, nhất là đảm bảo được lợi ích trước mắt cũng như lâu dài thì chắc chắn nó sẽ có khả năng thu hút người lao động bằng chính sức mạnh tự thân. Sức mạnh này tự xưa đã thu hút người lao động vào các hình thức tập thể tự phát như phường hội, tổ chức văn công và phần nào đó là tổ chức gia đình. Sức mạnh này sẽ thay đổi về chất trong xã hội của chúng ta với cách thức, trình độ quản lí, quan niệm và cơ sở kĩ thuật mới.

Ca dao - dân ca trữ tình của nhân dân ta từ Bắc đến Nam là một dòng chảy liên tục, tạo nên sự thống nhất thuộc bản chất thể loại, biểu hiện từ nội dung đến hình thức. Song, trong dòng chảy liên tục và thống nhất ấy, ca dao - dân ca trữ tình Nam Bộ có thể ví như nước ở cửa sông. Ở đây có hương vị của lá rừng mang đến từ cội nguồn, có vị ngọt mát của hạt gạo và hoa trái từ đồng lúa và vườn cây miền trung lưu, và tất nhiên có vị muối mặn ở cửa sông nơi tiếp biển. Nói đến ca dao - dân ca trữ tình Nam Bộ ta không thể tách biệt nó ra để xem xét như một chỉnh thể biệt lập, như một ao tù đóng kín. Nói đến ca dao - dân ca trữ tình Nam Bộ là nói đến sự pha trộn chất nước của nhiều vùng để tạo nên hương vị đặc biệt, rất đậm đà của sự hợp lưu. Vai trò của "vị muối mặn ở cửa sông nơi tiếp biển" cần được xem xét như tiêu điểm tạo nên hương vị đặc biệt ấy.

Và cũng như dòng sông vẫn đưa nước tận cửa biển trở lại cội nguồn khi triều lên, ca dao - dân ca Nam Bộ cũng tác động trở lại, ảnh hưởng ở những mức độ khác nhau, sự phát triển của thể loại này ở các miền khác.

Sưu tầm và khai thác nhiều mặt giá trị của ca dao - dân ca Nam Bộ là góp phần trực tiếp vào việc nghiên cứu văn hóa dân gian của dân tộc một cách đầy đủ, đóng góp vào kho tàng ca dao - dân ca chung của dân tộc ta những bông hoa đậm hương sắc của vùng đồng bằng sông Cửu Long.

(Trích *Ca dao - dân ca Nam Bộ*, NXB TP. Hồ Chí Minh, 1984)

ngẫu nhiên trong hát ru người hát lại thường gọi *cái ngủ*. Bao nhiêu yêu thương trong tiếng gọi ấy. *Cái ngủ* là đứa trẻ. *Cái ngủ* cũng là thế giới mơ đang chấp chờn đậu xuống cánh võng, vành nôi :

- *Cái ngủ mày ngủ cho ngoan*
- *Cái ngủ mày ngủ cho sâu*
- *Cái ngủ mày ngủ cho lâu...*

Lúc trẻ khóc to, không chịu ngủ, bài hát phải nhanh, mạnh; động tác đưa võng, vỗ về cũng vậy; thậm chí người hát còn phải dùng cả những bài ca dọa trẻ. Nhưng khi trẻ đã thiu thiu, bài hát và động tác vỗ về, nựng trẻ cần đều đều, chậm rãi, êm dịu. Điều ấy là cần thiết để gọi cái ngủ đến.

Và cũng để ru trẻ, các bài hát ru thường có những lời dỗ dành, nội dung chất phác, ngây thơ :

- *Bắt được mười tám mười chín con trê*
Cầm cổ lôi về cho cái ngủ ăn.
- *Con tằm đã chín để lại mà nuôi*
Con dê đã mùi làm thịt em ăn.

Người mẹ dỗ trẻ không chỉ bằng cái ăn mà bằng cả trò chơi trong những câu hát. “Bắt được mười tám mười chín con trê” rồi “cầm cổ lôi về”, đó là trò chơi trẻ vẫn hay chơi. “Con tằm đã chín để lại mà nuôi” cũng là trò chơi của trẻ.

Người hát còn dỗ trẻ cả bằng lời hứa :

- *Ru con, con thèm cho muối*
Mẹ đi chợ Truôi mua bánh con ăn.

Lời hứa gợi niềm vui chờ mẹ đi chợ về. Trước và trong giấc ngủ là một sự chờ đợi như thế : thấp thỏm nhất, háo hức nhất, hạnh phúc nhất. Và sau giấc ngủ, “Lon ton như con với mẹ”, sẽ là gặp gỡ, mừng vui.

Trong hát ru hình như có một thế giới đặc biệt. Đó là thế giới dành cho trẻ, của trẻ. Nó không giống với thế giới cho người lớn. Nó giản dị mà thần tiên, thần tiên trong chính cái giản dị và thường người lớn không hiểu, không cảm nổi dù rằng người lớn nào cũng đã từng là trẻ con. Đó là thế giới thực vật và nhiều nhất là động vật, thế giới trẻ thích nhất, nhạy cảm nhất: cái cò cái vạc, con tôm, con cá, con tằm... Ở đây, cái mà con người làm, loài vật cũng làm: con cò đi bắt tép, cái bống thối cơm

nấu nước, con kiến đi đón cơn mưa. Đó còn là thế giới của những đặc sản quê hương ở từng địa danh cụ thể (cau Nam Phổ, trâu chợ Dinh...). Những thế giới này được tả và kể tưởng như bằng quơ nhưng rất hấp dẫn với con trẻ. Chúng hiện ra gắn liền với hoàn cảnh người mẹ phải xa con (*đi cấy, đi cày, đi chợ*). Và vì thế, con ngủ, ngủ cho ngoan, cho sâu cũng là thương mẹ, đỡ dần công việc cho mẹ.

Cũng có khi hát ru nói đến cảnh người mẹ nuôi con vất vả :

*Gió mùa thu, mẹ ru con ngủ
Năm canh chầy, thức đủ vừa năm.*

Không có gì có thể giải thích nổi sự kiên nhẫn, sức chịu đựng phi thường ấy, ngoài tình thương con của người mẹ. Đây chính là "huyền thoại mẹ" trong hát ru. Gọi là huyền thoại vì sự kiên nhẫn và sức chịu đựng ấy âm thầm mà thật khổng lồ, đẹp và lung linh lắm! Trong ý nghĩa này, như có nhà nghiên cứu đã nói, hát ru cũng là lời đánh thức, đánh thức mọi lãng quên.

Trong hát ru không phải chỉ có một mà còn có nhiều thế giới khác. Nội dung của những bài ca này thường không phù hợp với trẻ thơ. Nhưng người ru vẫn hát. Hát để âm điệu lời ca giúp trẻ ngủ cho sâu. Hát để trẻ ngủ, còn mình thì thức, để một mình mình hát, một mình mình nghe. Cũng đừng quên rằng, dù biết trẻ không và chưa thể hiểu, người mẹ vẫn coi đứa con như chỗ tựa, người bạn tin yêu nhất để san sẻ nỗi niềm. Đây là tâm lí của người hát, là một lối thoát nội tâm. Và ai bảo đối thoại trong độc thoại nội tâm chỉ hướng về đứa trẻ ? Nó còn hướng về những ai là căn cơ của nỗi niềm:

*Khóc làm chi hài nhi con hỡi,
Cha con rày bạc ngôi thì thôi.
Hỡi chàng, chàng ơi, hỡi chồng, chồng ơi !
Sao tẻ bấy hời chàng, sao tẻ bấy hời chồng ?*

Hiểu như vậy, càng thấy rõ hát ru là tượng đài bất tử của lòng mẹ, tình mẹ. Tình thương con đã giúp những người mẹ vượt lên mọi hoàn cảnh, nỗi đau, sống cho con, vì con.

Trong truyền thống văn hóa dân tộc, dân gian rất coi trọng, ưa thích hát ru. Nhưng trong thế giới hiện đại, hát ru đang thưa vắng. Bây giờ thì hình như người ta nhắc đến nó như nhắc đến một hoài niệm. Đây là một thực tế đáng buồn. Tôi lại nhớ tới tâm sự của ông già Raxun Gamzatov:

ai lớn lên mà không được nghe hát ru thì người ấy không đủ hoàn thiện. Văn minh hiện đại ngày càng trang bị cho con người đủ thứ. Cátset, đĩa hát, băng hình là hay và rất tiện lợi đấy, nhưng dù hiện đại đến đâu cũng không thể thay được sữa âm thanh, sữa tâm hồn tự nhiên của hát ru. Hát ru cũng “dị ứng” trước cử tọa đông người và những cuộc thi. Đây là thế giới rất riêng của tình mẫu tử và những tình cảm gia đình.

Cái chính là những người mẹ thời hiện đại ngẫm ra điều này. Trí tuệ dân gian đã đúc kết bao điều sâu sắc về việc nuôi dạy trẻ. Dù sao, tôi vẫn cứ muốn tin rằng hát ru sẽ còn mãi trong các nền văn hóa hiện tại và tương lai của chúng ta. Không phải chỉ như những hoài niệm.

(Trích *Bình luận văn học, Niên giám số 1, 1997*,
NXB Khoa học xã hội, 1998)

HỀ CHÈO

HÀ VĂN CẦU

I. NỘI DUNG HỀ CHÈO

Chủ nhân của nghệ thuật chèo là người nông dân lao động ở đồng bằng Bắc Bộ, Việt Nam.

Đó là những con người bị giai cấp phong kiến bóc lột cùng cực về mặt vật chất và đầu độc về mặt tư tưởng. Tư tưởng của giai cấp thống trị đè nén họ, ảnh hưởng đến nếp suy nghĩ, đến hành động hằng ngày của họ. Mặt khác, pháp luật phong kiến khắc nghiệt đã ngăn chặn mọi cách suy nghĩ, mọi hành động có hại cho trật tự phong kiến của họ.

Dương nhiên, cơ sở vật chất của cuộc sống xã hội luôn được phản ánh vào cuộc sống, ý thức của con người, mặc dù ý thức xã hội có tính độc lập, tương đối của nó, nhưng ý thức hệ của con người nông dân xưa, do quan hệ sản xuất phong kiến quy định, trong một chừng mực nhất định đã mâu thuẫn và chống đối lại với ý thức hệ phong kiến, đồng thời cũng có chỗ lặp lại ý thức hệ phong kiến, phản ánh một cách trung thành tình trạng xã hội - lịch sử do điều kiện cuộc sống gây ra.

Vì thế, đọc Hề chèo và xem Hề chèo, chúng ta luôn luôn bắt gặp những đoạn rất hay về nội dung và nghệ thuật, nhưng liền ngay đó, lại vấp luôn ngay phải những hạt sạn, những hạn chế về mặt tư tưởng và thô sơ về hình thức.

... Theo lệ làng, mỗi khi mở đám hát chèo, anh Hề bước ra sân khấu phải có lời chúc mừng. Anh không mừng tiên thứ chỉ, anh không mừng xã quan, anh chỉ mừng chung tất cả mọi người, từ :

*Đức thượng thân về giá ngự long ngai,
Về đình trung phù hộ cho già trẻ, gái trai,
Đều được chữ phúc lai, tai tống.*

cho đến toàn dân :

*Mừng dân ta quy mô nhất thống,
Bốn phương đều lai giả thụ chi,
Mừng các thầy nho, thầy khóa đang học đang thi,
Đua trận bút cũng được lai khoa chiếm bảng.*

...

*Kẻ thiếu nữ ca đàn chúc hồ,
Khi thanh nhàn cuộc nguyệt, cày mây,
Giai ngày ngày chân dép, chân giấy,
Gái nhàn hạ đưa thoi dệt cửi.*

Hễ chúc cho các bô lão thông thả, nhàn nhã, luôn luôn dư dật, luôn luôn đánh chén làm vui. Hễ đến đám là đến với quần chúng. Hễ chúc quần chúng, Hễ không nói gì và cũng không có gì để nói với các chức sự trong làng.

Những lời chúc mừng vừa dứt, anh Hề bắt đầu làm trò, thế là tất cả cuộc sống nghèo khổ của người nông dân được diễn tả ra. Qua lời trò, người ta thấy tất cả tài sản của anh chỉ có cây mít, cây hồng, cây sung, cây khế ... cùng những tư liệu sinh hoạt tối thiểu: cái chĩnh, cái gáo, cái nón, cái bát, cái điều cày ..., tất cả ngần ấy thứ gộp lại chỉ đủ để nói lên một bộ đồ lễ của cùng đinh, có cái này thiếu cái nọ.

Anh Hề cười một xã hội một ruộng. Đầu tiên là kì lí trong dân. Dưới con mắt của anh, tổ chức chính quyền của làng xã chỉ là một tổ chức đục khoét, dốt nát, và tham lam. Qua màn việc làng trong *Quan Âm Thị Kính*, chúng ta thấy cụ Đồ Diệc tưởng "chú sư" định "lôi đình" làng đi nơi khác và dặn mẹ mỗ rằng : "Nếu không có ăn uống thì lần sau đừng mời tao". Các đàn anh trong làng vừa câ, vừa điếc lại vừa mù. Ngay cả trong các lớp "Kể chuyện vui" như chuyện cá, chuyện cây, chúng ta cũng thấy được "đặc điểm" của các bậc đàn anh trong làng là tranh giành ngôi thứ, xoi thít ở chốn đình trung, biển thủ công quỹ và kiện tụng liên miên :

*... Cá nhơn cá bé, cá mẹ cá con,
So cứng cổ cá chầy đệ nhất.
Ánh cá rô cùng cậu sắn sất,
Trời mưa rào, rô lách rạch ngang,
Anh cá trê tỉnh khỉ nghênh ngang,
Phải cái kiện, trê già cụt ngang.
Vũ khoe vũ mạnh,
Vũ múa vũ chơi,
Anh cá trôi nhảy phắt kêu trời,
Ồi trời ơi ! Nó đa nhân hiếp quá...*

Hề chèo ngẩng nhìn lên trên cao. Quan phụ mẫu nói : "Tiếng lành đồn xa, tiếng dữ đồn xa", anh Hề bỗng hoảng hốt nghe chệch ra là : "Quan đồn lột da, quan phủ lột da", và anh cẩn thận gọi loa cho mọi người biết mà đề phòng :

"Quan đã ra, ai có gà thì nhốt !"

Anh Hề tố cáo, hơn thế nữa, anh Hề chửi. Nhưng rút cục, anh Hề vẫn chỉ thấy quan lại và hình pháp thật đáng sợ. Qua tiếng cười của cả Sứ, ta thấy rõ các loại hình cụ ngày xưa thật là kinh khủng! Người phạm tội bị gông cổ, cùm tay rồi bị nhốt vào trong một cái cũi y như một con vật! Rồi vỗ, rồi nọc, rồi roi đôi ! *Lịch triều hiến chương loại chí* đã kể về các cực hình tra tấn một cách lạnh lùng, chúng ta đọc lại cũng chỉ thấy chế độ phong kiến tàn ác một cách lạnh lùng, còn nghe Hề thì các cực hình ấy trở nên sống động một cách tàn ác có chủ tâm, và hình như người bị cực hình còn đang giãy giụa trong máu và nước mắt ngay trước mặt ta. Tiếng cười ở đây có chen một tiếng nấc.

Thế là chức sắc trong làng không trông cậy được, vua và quan, – quan to quan nhỏ – cũng không trông cậy được, anh Hề phải đến gõ cửa nhà giời. Nhưng:

... *Giời trông thấy tôi, giời xanh ngay mặt lại...*

Giời sợ chú Hề quá quạ ! Hề đến hang tiên :

... *Thấy tiên cần đuôi nhau kêu chi chi !*

và ông tiên cũng chỉ lo “giữ lấy vốn nhà !”. Cũng không trông cậy được.

Cuối cùng, anh Hề liều mạng chửi vung lên. Đối với anh, trời cũng không to, vua cũng không to, mèo già, chuột cống cũng không to ..., trong xã hội chỉ có mẹ đi Hề là quyền thế nhất (xem : *Lí sự vô cùng*).

Xem các vở chèo thì vở nào cũng thấy phản ánh cuộc đời đau thương, bị áp bức bóc lột cùng cực của người nông dân, nhất là đời sống tinh thần của người phụ nữ. Một Thị Kính, một Thị Phương ... mỗi người một cảnh nhưng chung quy người nào cũng bị nhiều tầng áp bức: nào chồng, nào gia đình, nào xã hội, nào trật tự phong kiến. Họ sinh ra ở đời này hầu như chỉ là để tuân thủ và phục tùng số mệnh do giai cấp phong kiến đặt ra. Tất cả các vở chèo, về mặt cốt truyện, đều chung một tiếng thở dài nào nuốt trước số phận. Nhưng nếu chỉ dừng lại ở chỗ đó thì nghệ thuật chèo sẽ dẫn con người quay lưng lại với thực tại mà trở về quá khứ, tìm sự an ủi trong câu kinh câu kệ và cầu mong cho kiếp sau được thoát khỏi khổ nạn; cao nhất thì nghệ thuật chèo cũng chỉ dừng lại ở giá trị nhân đạo có tính chất tố cáo, lên án xã hội phong kiến và giai cấp thống trị. Nghệ thuật chèo còn có phía tích cực của nó. Đó là tiếng cười lạc quan yêu đời, tiếng cười châm biếm đả kích của vai hề chống đối lại giai cấp thống trị, đề cao giai cấp mình.

Hề chèo phản ứng mạnh mẽ trước tư tưởng “nam tôn nữ ti”, trước tình trạng đầy dọa người phụ nữ, nguy trang dưới khẩu hiệu “cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy” :

*Tôi cũng là con mẹ, con cha,
Tôi phải lấy người chồng xấu thực là khó coi.
Tôi ra đường trông thấy chồng người,
Vừa đẹp vừa giòn,
Mặt mũi vuông tròn,
Tính nết cũng xinh,
Tôi về trông thấy cái nợ nhà tôi như cầm con dao cắt ruột
để tâm tình nó đau âm.*

*Tôi ngồi tôi gạt nước mắt tôi khóc thầm,
Tôi trách ông Tư bà Nguyệt xe lỗi nhảm làm sao đây ?*

Tình trạng tảo hôn cũng được nói lên :

*Chồng thấp mà lấy vợ cao,
Bóp vú chẳng được, lấy sào đâm bụng.*

Xã hội trong Hề chèo là xã hội có kẻ giàu, người khó, kẻ giàu thì lừa lọc, áp bức, còn người khó thì thiệt thòi đau đớn, không biết kêu vào đâu.

Con người trong Hề chèo trước đây thường là con người hết lối thoát, cùng đường, chửi vung lên cho hả, chửi đến mức không đoái đến thân mình.

II. NGHỆ THUẬT CỦA HỀ CHÈO

Xét về mặt vị trí của Hề trong kịch bản, chúng tôi thấy Hề là một bộ phận hầu như thoát li khỏi mạch truyện.

Mỗi vở chèo đều gồm có hai phần :

Phần kịch bản, hay nói cho đúng hơn, phần *phú*, một hình thức để cương tổ chức các tình tiết của vở do một tác giả vô danh nào đó sáng tác. Phần này chỉ ghi những đường nét chính và các lời trò chủ yếu của nhân vật và sau mỗi đoạn lời, tác giả lại ghi thêm bằng chữ song cước: *hát một câu trở về, khỏi hài cho vui hoặc khỏi hài tùy ý, tán ngoại v.v...*

Ở những đoạn đó, tùy theo yêu cầu của khán giả, mỗi nghệ sĩ ứng khẩu biểu diễn hoặc pha trò cho vui. Rồi những miếng hể nào hay thì đàn em hoặc con cháu mới ghi nhớ và củng cố lại thành lớp lang nhất định (lẽ tất nhiên lớp hể dở sẽ bị đào thải với thời gian). Từ những sáng tạo của từng cá nhân như thế tiến tới những lớp hể của từng phường và những lớp hể của từng chiếng.

... Trong vốn Hề chào, mâu thuẫn không được trình bày thông qua cốt truyện của vở mà chủ yếu là thông qua thể tương phản của tính cách và đặc biệt của ngôn ngữ.

Khi xem xét các tính cách trong Hề chào, chúng ta có thể chia các vai giễu ra làm hai loại : một loại được trình bày dưới hình thức người đi hầu : hề đồng, hầu phòng, lính canh, hề gậy (đi đường theo thầy), hề mỗi (thường là hai người đi canh đêm, cầm mỗi lửa). Một loại khác được trình bày dưới hình thức một tính cách hài kịch (phù thủy, thầy bói, xã dốt ...) lên sân khấu để tự lột mặt nạ của mình.

Loại trên thường được miêu tả nặng về ngôn ngữ. Kết cấu hài kịch của loại này chia làm ba lối. Lối thứ nhất là lối “mai phục”. Trong quan hệ với bề trên, với thầy, với bác, Hề thường mai phục những chuyện thật vẩn vơ, xa xôi nhằm thu hút sự chú ý của thầy (và cũng là của khán giả) rồi, dùng một cái, lật ngược lại vấn đề khiến cho thầy đỡ đòn không kịp. Ví dụ: trong truyện chầy rận, Hề miêu tả cảnh trú ngụ đẹp của rận:

... Có một nơi thú tiểu sơn lâm
Anh có ở tôi xin hướng dẫn ...

để thầy “mê”. Quả nhiên, thầy buột mồm khen :

Thú tiểu sơn lâm thì đẹp lắm nhỉ !

khi đó, Hề đã nắm chắc phần thắng, Hề mới “hạ” thầy bằng một câu :

- *Vâng, đẹp lắm ạ. Quan có thích thì con đưa quan đến ở !*

Những lớp *Đánh quan, Kể chuyện Tam đại đở hơi, Lí sự vô cùng...* là thuộc về loại này.

Lối kể bỏ lửng để khêu gợi tò mò của người nghe để dẫn họ đi sâu vào thông lọng của Hề này được gọi là phương thức “*dẫn nhân nhập thắng*”. Tuy vậy, khi thường thức lối này nhiều khi người xem phải suy nghĩ tìm ra ẩn ý quanh co, tìm ra “ý tại ngôn ngoại” vì người nghệ sĩ ít khi được phép nói thẳng ý nghĩ của mình.

Kiểu như vậy là kiểu *kết cấu ba lan* (làn sóng). Cũng có khi nhân vật bước ra sân khấu với dáng vẻ từ bi, thái độ hiền hậu, nhưng chỉ sau một câu để gợi, là nhân vật đã tự vạch ra bản chất của mình. Ví dụ như vai tiểu :

Đế - *Chú tiểu ơi, ra mà mở cửa chùa !*
Tiểu (ra) - *Thảo nào mà hôm qua, thấy quạ tha, chuột rúc, đom đóm bay vào chùa.*

*Ngày hôm nay bỗng gặp thấy hai cô
Đội thùng lắc vào chùa mà thụ.*

Hai vãi thụ ai chủ thụ tôi thì :

Rượu một li, tiết canh một bát,

Dưa mắm, quả chanh.

Củ hành, củ tỏi ...

Thế là bên trong hình thức từ bi, bản chất của Tiểu được phơi bày dần dần : một con người tu hành trông thấy gái thì mắt la mày lét, ăn thì rượu, tiết canh, hành tỏi, vào nhà thí chủ thì ăn trộm cả từ cái cốc! Con người chuyên tụng kinh niệm Phật lại phạm vào ngũ giới ! *Thế tương phản* trong một con người dần dần bộc lộ ra.

Tất cả các nhân vật *hề tính cách* trong chèo đều được miêu tả theo hai lối đó và đều nhấn mạnh thế tương phản làm nổi bật mâu thuẫn giữa cái nghiêm trang và cái thô tục, giữa vẻ đạo đức và hành động bỉ ổi.

Trong loại nhân vật này, điều đáng chú ý là một số nhân vật cũng được miêu tả thành con người "ngốc", nhưng cái ngốc ở đây không còn là phương tiện nữa. Xã trưởng là con người đứng đầu hàng xã, vậy mà Xã Dốt thì lại ngốc vô cùng. Y u mê, mụ mẫm đến nỗi hóa ra lẩn thẩn, nói chuyện một mình y như con trẻ chơi với đình chùa, kéo cột vậy. Hương Cầm, Đồ Diệc, Thầy Mù cũng đều ngớ ngẩn quá đỗi. Sở miệng Thầy Đồ mà Thầy Mù cứ tưởng con của Thị Mầu đã mọc răng ! Ở đây, con người ngốc đã trở nên một biểu tượng, thay vì lớp người cường hào.

Một biện pháp chủ yếu để xây dựng tính cách khôi hài trong chèo là *sự tập trung*. Ở mỗi loại người cần chế giễu, người nghệ sĩ xưa chỉ khai thác lấy một vài nét bản chất nhất rồi xoáy vào đó mà miêu tả. Thầy bói thì nói dựa, phù thủy thì sợ ma v.v... mỗi loại người ăn bám, bịp bợm này mang trong mình một mâu thuẫn giữa bản chất và hành động, giữa bản chất và lời ăn tiếng nói, giữa con người và thuộc tính... tóm lại, giữa bản chất và hình thức giả tạo cố ý nặn ra. Người nghệ sĩ chèo chỉ khai thác một số nét chủ yếu biểu hiện cho một tính cách để dựng lên thành nhân vật. Thầy bói nói dựa thì từ đầu đến cuối toàn nói dựa : mộ để ruộng cày, hôn chết ban ngày, số có vợ có chồng, anh em trong nhà không được lấy nhau... Do đó, những hình tượng hài trong chèo mới chỉ là những diện mạo điển hình mà chưa phải là những tính cách điển hình vì tất cả các hình tượng đó đều chỉ là những nhân vật đơn diện, không phải là những cá thể đa dạng sinh động.

Sự tập trung ở trong chèo luôn luôn gắn liền với *biện pháp phóng đại*. Một anh phù thủy ế ẩm đến mức :

... *Làm thầy từ năm mười một,
Đến năm nay là sáu mươi một mới có một người mời !*

Cách phóng đại này nhiều khi đến ngoa ngoắt, xa hẳn với sự thật, tuy vậy, người xem vẫn cảm thấy rất thật vì chúng bản chất của sự phóng đại là thái độ lấy tinh thần hiện thực, cường điệu lên để phản ánh bản chất của hiện thực. Trong thực tế, không có ai “công thánh đi cúng rong”, nhưng thực ra không thiếu gì thầy phù thủy vườn ế ẩm đi “xin đám” lang thang cửa này qua cửa khác. Gã phù thủy thờ thánh “lũng lơ” trong chèo chính là hình ảnh tập trung và phóng đại của họ. Trong thực tế, không có thầy bói nào đoán luẩn quẩn cho người xem :

Sinh con đầu lòng chẳng gái thì trai

nhưng thực ra không thiếu gì thầy bói đoán sai rồi nói chữa để chống chế. Gã thầy bói trong chèo đoán :

*Lẽ ra hôn thác ban ngày,
Thương con nhớ vợ, hôn rày thác đêm.*

chính là hình ảnh tập trung và phóng đại của họ.

Sự tập trung và sự phóng đại trong nghệ thuật khôi hài của chèo có mối liên hệ rất chặt chẽ với nhau. Sở dĩ phải tập trung vào một số nét, phải miêu tả vai kịch thành diện mạo hài mà không miêu tả thành nhân vật hài với ý nghĩa cá thể sinh động chính là vì nhân vật hề trong chèo là nhân vật ngoài tích, nhân vật “vạn năng”, mỗi nghệ sĩ có thể tùy tiện lắp vào bất cứ vở nào. Do đó, các nghệ sĩ xưa không miêu tả chúng trong những hoàn cảnh giả định cụ thể, trong những quan hệ nhân vật cụ thể mà chỉ đưa một số nét muôn thuở của một khía cạnh tính cách mà thôi.

Hoàn cảnh tức cười ở trong chèo ít được sử dụng. Phần lớn các hoàn cảnh đều được ẩn đi và thay bằng tiếng đế. Tiếng đế gợi chuyện cho nhân vật kể, bắt bẻ nhân vật để giữ vững được sự chú ý theo dõi của khán giả. Tiếng đế lại uốn nắn những lời nói sai, nói quá nặng để làm vừa lòng kẻ bị đả kích. Tiếng đế thay mặt khán giả để phát biểu thái độ hoặc khơi gợi sự suy nghĩ cho chính ngay khán giả. Trong rất nhiều trường hợp, nếu không có tiếng đế thì nhân vật sụp đổ ngay vì ở Hề chèo, tiếng đế có giá trị như một nhân vật, nói thay cho hoàn cảnh cụ thể.

Tuy vậy, ở một số lớp hài cá biệt, chúng ta cũng thấy các tác giả xưa đặt nhân vật của mình vào những hoàn cảnh cụ thể. Đó là những

hoàn cảnh trái khoáy đe dọa làm lộ bản chất của tính cách. Một anh phù thủy sợ ma nhưng lại hay nói khoác : thần thánh của anh ta và bản thân anh ta đã từng đi qua những “chín lần địa vông, thiên la” hoặc được “Phật Bà ban cho ba mươi sáu tay ấn quyết, thầy Đường Tăng cho chín chục pho kinh”.. Giữa lúc đang ba hoa như vậy thì nhà chủ đến mời anh ta đi cúng mọc, một thứ ma mọc biết nuốt người, nuốt cả người “râu rì kềnh càng” như anh ta ! Thầy lấy có bận, từ chối nhưng không xong, tiếng *đế* xui thầy thách to lễ, thầy đòi “lật trái lòng mâm” làm cử đóng oản, đòi đóng những nghìn tư phẩm, tưởng là nhà chủ thấy lễ thách quá to sẽ không lo nổi mà bỏ đi mời thầy khác, nhưng không ngờ nhà chủ lại thuận tình lo đủ một nghìn tư phẩm oản khiến cho thầy đành phải nhắm mắt đưa chân. Hoàn cảnh trái khoáy đó giúp tác giả dễ dàng rất nhiều trong việc hoàn chỉnh tính cách nhân vật và đem lại cho khán giả những trận cười nổ phá.

Trạng huống bất ngờ trong Hề chèo được trình bày theo biện pháp *đốn tóa*. Đốn tóa có nghĩa là chặt cắt, bẻ gãy đi. Mạch kịch đương chạy xuôi chiều, người xem có thể đồ chừng là câu chuyện sẽ ngã theo hướng này hay hướng khác nhưng dùng một cái, câu chuyện đột ngột chuyển sang một hướng mà người xem không ngờ tới. Hiệu quả ở đây thật to lớn. Ví dụ khi phù thủy gặp cô đồng, bị cô đồng hỏi :

- CÔ ĐỒNG : *Thầy nào thầy này ?*
 PHÙ THỦY : *Cô nào cô ấy ?*
 CÔ ĐỒNG : *Bác nào đứng đấy ?*
 PHÙ THỦY : *Thím nào đứng kia ?*
 CÔ ĐỒNG : *Anh nào đứng bên kia ?*
 PHÙ THỦY : *Chị nào đứng bên ấy ?*
 CÔ ĐỒNG : *(quát) Thằng nào mà nói bậy ?*

Sau những vế hỏi đáp từng cặp chữ đối ý nhau “thầy, cô, bác, thím, anh, chị”... khán giả thấy xu hướng tất yếu là để đối lại với “thằng nào” thì thầy sẽ trả lời “con nào” nhưng không, đến đây, phù thủy hoảng, không dám thi tài nữa mà lại khép nép lùi lại, thưa :

- *Bẩm, thế bà là bà gì ạ ?*

Trong lớp Tuấn Ty gặp Đào Huế (vở *Chu Mãi Thần*), khi Tuấn Ty bảo vờ hai :

- *Nào con mụ hai đầu, mi xắn quần lên... mi cứ xắn quần lên cho tau ...*

Đào Huệ liền túm ngực Tuấn Ty mà hỏi dồn :

- *Xắn quần lên đánh tui chẳng ?*

thì Tuấn Ty vội vàng nói chữa :

- *À, à ... tau biểu hần xắn quần lên, hể tau chạy mô thì hần chạy đó...*

Biện pháp *đốn toả* là biện pháp chủ yếu và thường gặp ở tất cả các vai hề trong chèo.

Khi nói đến tính quần chúng và tính dân tộc trong chèo, không một ai có thể bỏ qua được ngôn ngữ của Hề chèo.

Ngôn ngữ ấy là ngôn ngữ của quần chúng, là khẩu ngữ hàng ngày được nâng cao lên. Chúng được trình bày theo cách cảm nghĩ của nhân dân lao động. Giữa Hề chèo và nền văn học dân gian xưa có một mối quan hệ rất mật thiết. Chẳng những Hề chèo sử dụng những câu ca dao, tục ngữ, những câu chuyện tiểu lâm, Trạng Quỳnh, những truyện cổ tích thần thoại mà Hề chèo còn tiếp thu cả những bài văn, những câu thơ bác học được lưu truyền rộng rãi trong dân gian. Ví dụ bài thơ "*Thăng mô*" của Lê Thánh Tông, bài thơ tả đền Hạng Võ của Hồ Tông Thốc trong *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ. Để cho lời văn có tác dụng sâu sắc, nghệ sĩ xưa còn dùng câu nói tạm để giải thích nội dung các câu chữ Hán hoặc các điển cố để quần chúng cơ bản có thể hiểu được. Đôi chỗ, nghệ sĩ còn dùng cách "giễu hình" mà trình bày những câu thơ cổ một cách nghịch ngợm theo quan điểm của nhân dân lao động.

Xét cho kĩ, ngoài những thủ pháp khôi hài dân tộc như cách sử dụng tiếng *đế*, cách pha trò, biện pháp *đốn toả*... đã trình bày ở phần trên, thì Hề chèo đã vận dụng tất cả mọi khả năng phong phú của ngôn ngữ dân gian, lối nói vần vè, các lối chơi chữ, các câu nói lái... Ở đây, chúng tôi chỉ phân tích một số nét chính :

Ngôn ngữ của Hề chèo rất gần với tục ngữ, ca dao. Có khi nghệ sĩ dùng nguyên một câu tục ngữ :

Có ngọt mới lọt đến xương.

Hoặc một câu ca dao :

Có lá lốt, anh tình phụ xương xông,

Có chùa bên Bắc để miếu bên Đông tôi tàn.

... Hoặc là dựa vào đặc sắc vần vè của ca dao tục ngữ mà "vận" ra những câu nói có vần lưng :

Quan đã ra, ai có gà thì nhốt !

Đặc sắc thứ hai của ngôn ngữ trong Hề chèo là nói ngoa, nói phóng đại. Ví dụ, thầy phù thủy nói về việc ăn uống của mình :

Nhà chủ sắp cháo cúng, tôi chẳng cần đĩa bát gì cả, cứ dùi trống tôi chấm, tôi mút cũng hết nồi ba mươi...

Đặc sắc thứ ba của ngôn ngữ trong Hề chèo là chơi chữ, bốn chữ.

Có khi Hề nói xuyên tạc chữ của thầy (lối này rất thông dụng).
Thầy nói :

Tiếng lành đồn xa, tiếng dữ đồn xa,
thì trò nhắc :

Quan đồn lột da, quan phủ lột da.

Có khi bản thân Hề nói sai để thể hiện ý đồ đả kích của mình :

Bầm quan,

Quan là quan thì quan quản dân,

Còn chúng con là dân thì chúng con dân quan.

Đế : Gân quan chứ !

Hoặc Tiểu, khi vào cúng Phật, thấy mất phần oản, liền đọc sai cả kinh kệ :

Nam vô khốn khổ, khốn nạn Quan thế âm Bồ Tát !

(Trích cuốn *Hề Chèo chọn lọc*,
NXB Văn hóa, 1973)

ĐẶC ĐIỂM CỦA CHÈO DÂN GIAN TRUYỀN THỐNG (CHÈO SÂN ĐÌNH)

HOÀNG TIẾN TỰ

1. Các nhà chuyên môn về nghệ thuật chèo ở nước ta thường dùng thuật ngữ “chèo sân đình” để chỉ chung về chèo dân gian truyền thống mặc dù không phải lúc nào và ở đâu sân đình cũng là địa điểm duy nhất để diễn chèo của nhân dân. Sân khấu chèo dân gian đơn giản, thô sơ, có thể đặt bất kì nơi nào, miễn là bãi rộng, bằng phẳng, thuận tiện cho người diễn và người xem (có thể là sân đình, cửa chùa, sân rộng của một gia đình hoặc một góc chợ, một đám đất bằng phẳng giữa làng...). Sân khấu thường được trải chiếu gọi là “chiếu chèo”. Người xem vây quanh ba mặt của “chiếu chèo”, chỉ chứa một mặt hoặc một lối đi cho diễn viên ra vào. Diễn viên thường hóa trang ở trong đình, trong nhà hoặc trong một cái buồng che tạm bằng những tấm rèm, tấm liếp. Đôi khi diễn viên ngồi cùng với những người gõ sênh, kéo nhị, đánh trống ngay bên cạnh chiếu chèo, đến lượt thì vào trình diễn, hết vai lại trở về chỗ cũ. Diễn viên nói chung là những người không chuyên, họ sống chủ yếu bằng nghề nông hoặc các nghề thủ công, làm văn nghệ chỉ là công việc nghiệp dư vào thời gian rảnh rỗi. Họ thường gắn với nhau trong những tổ chức văn nghệ dân gian gọi là “phường chèo” hay “phường trò” (người đứng đầu được gọi là “trùm phường”, “trưởng trò” hoặc “ông bầu”). Thông thường thì các phường chèo dân gian chỉ diễn tại làng xã của mình và một số ít làng xã lân cận (nói chung không lấy tiền, không bán vé. Nơi mời chỉ lo ăn uống và chi tiền phấn sáp cho phường). Những phường diễn hay, nhiều nơi mời, thường đi diễn lưu động ở những nơi xa, dần dần trở thành những “gánh hát” chuyên nghiệp hoặc bán chuyên nghiệp sống chủ yếu bằng nghề ca hát. Sự hoạt động của gánh hát, “gánh chèo” chuyên nghiệp hoặc bán chuyên nghiệp tuy ban đầu có tác dụng mở rộng và nâng cao chèo sân đình, nhưng thực chất đó chính là nhân tố quan trọng thúc đẩy sự hình thành và phát triển của chèo chuyên nghiệp, góp phần hạn chế và phủ định sự tồn tại và phát triển của chính bản thân chèo sân đình.

2. Tuy chèo là một loại nghệ thuật tổng hợp, vận dụng nhiều loại phương tiện văn nghệ dân gian khác nhau (như truyện cổ tích, truyện cười, tục ngữ, ca dao, dân ca, vũ, nhạc dân gian...) nhưng căn bản nó là một loại kịch hát mang tính diễn tích (tự sự bằng sân khấu thông qua lời hát trữ tình). Vì thế nhân dân thường gọi diễn chèo là "hát chèo" và tục ngữ cũng khẳng định : "Có tích mới dịch nên chèo" (hoặc "nên trò"). Các điệu hát trong chèo rất phong phú, đa dạng (có khoảng hai trăm làn điệu khác nhau), hầu hết đều bắt nguồn từ dân ca đồng bằng Bắc Bộ. Các điệu hát chèo (như sa lệch bằng, sa lệch chênh, sa lệch xếp, sắp qua cầu, sắp chợt, làn thăm, làn ai, lời lơ, bình thảo, cấm giá, chúc cấm hỏi văn, sử râu, sử xuân, đường trường ra kệ, nói hạnh v.v...) được dùng làm phương tiện chủ yếu để kể chuyện, diễn tích, thể hiện tính cách và bộc lộ tâm trạng nhân vật. Nhân dân gọi xem chèo là "xem hát" (chứ không phải nghe hát); vì ở đây nhân vật chèo bộc lộ tâm trạng và tính cách qua cả lời hát, điệu hát và cách hát. Tuy trong chèo còn có lời nói thường, điệu bộ, động tác và múa nhưng phương tiện chủ yếu để bộc lộ tính cách nhân vật phải là hát. Đó là sở trường, là đặc điểm, là tục lệ truyền thống của chèo. Chẳng hạn xem màn chèo "Thị Mầu lên chùa", người xem đã biết tính cách lẳng lơ và tâm trạng khao khát ái tình cao độ của thị qua tích truyện và qua cách diễn xuất của diễn viên trên sân khấu (như cách nói năng, đi đứng, hóa trang), nhưng đến khi nghe (hay đúng hơn là "xem") Thị Mầu hát thì khán giả mới trực tiếp cảm nhận được cái tính cách và tâm trạng nói trên của nhân vật độc đáo có một không hai này của chèo cổ. Cả lời hát, giọng hát và cách hát đều toát lên tính cách và tâm trạng ấy. Vì hát là thành phần quan trọng nhất của chèo, cho nên học chèo khó nhất cũng là học hát cho đúng và cho hay. Hát không đúng và không hay thì không thể bộc lộ được tâm trạng và tính cách của nhân vật và người xem sẽ chán. Nói chung nhân dân ở các vùng chèo truyền thống rất sành nghe hát chèo. Diễn viên hát đúng hay sai, hay hoặc dở là công chúng biết ngay và phản ứng rất nhạy bén. Ở chèo sân đình, công chúng thường tham gia đỡ giọng, nhắc nhở cho diễn viên, để diễn viên hát đúng làn và diễn đúng tích. Tính tập thể của sự sáng tác và biểu diễn chèo dân gian không chỉ giới hạn trong phạm vi diễn viên mà mở rộng trong cả cộng đồng rộng lớn của diễn viên và công chúng. Tiếng đế trong chèo dân gian truyền thống nói lên mối quan hệ mật thiết giữa người diễn và người xem. Khi chèo đi vào sân khấu chuyên nghiệp thì mối quan hệ giữa diễn viên và công chúng biến đổi và do đó, tiếng "đế" cũng mất dần (lúc đầu diễn viên trong hậu trường tự "đế", sau thì

bỏ hẳn)⁽¹⁾. Đặc điểm chung của hát chèo là hay dùng những tiếng đệm, tiếng láy, tiếng đưa hơi (những tiếng như ối a, í i, phú lí no...). Những tiếng ấy giúp cho diễn viên ngân nga lên bổng xuống trầm để bộc lộ nội tâm và tính cách của nhân vật, đồng thời giữ cho lời hát chính thức được tròn trĩnh, rõ ràng (các nghệ nhân chèo thường gọi là “tròn vành rõ chữ”).

3. Do tính chất diễn tích và do thiếu phương tiện thể hiện nên chèo dân gian phải dùng nhiều biện pháp tượng trưng, ước lệ. Trong một khoảng thời gian ngắn ngủi (thường là một tối khoảng 3, 4 tiếng đồng hồ), một không gian chật hẹp và đơn giản (trên chiếu chèo giữa sân đình) mà nhân dân lại muốn dựng chèo để diễn tả lại cả cuộc đời của các nhân vật trong những tích truyện dân gian phong phú, phức tạp (như Thị Kính, Lưu Bình, Dương Lễ, Thị Phương, Trương Viên, Tống Trân, Cúc Hoa, Kim Nham, Xúy Vân...), cho nên bắt buộc tác giả dân gian phải dùng kí hiệu và quy ước. Chẳng hạn, cái quạt xòe ra thì tượng trưng cho trang giấy để thơ, khi xếp lại thì được coi là cây bút của người nho sĩ. Kim Nham đi quanh sân khấu một vòng hát trọn một câu, thế là chàng đã đi từ nhà đến kinh đô “Trường An” cách xa hàng ngàn dặm. Thiện Sĩ đến nhà Mãng Ông tuy sân khấu trống trơn, nhưng hai nhân vật vẫn coi như chưa trông thấy nhau gì cả. Thiện Sĩ phải đứng đợi Mãng Ông ra làm động tác mở cửa xong mới bước vào nhà, v.v... Thị Mầu đem đứa con hoang mới sinh giao cho Thị Kính; Thị Kính bỗng đứa bé đi xin sữa, vừa đi vừa hát điệu ru kẹ, hát xong thì coi như đã ba năm trôi qua và đứa trẻ đã “u ơ biết nói” v.v... Công chúng chèo rất quen thuộc với những ước lệ như vậy và khi xem họ phải dùng hư cấu và tưởng tượng thường xuyên để nhận thức và thưởng thức. Có thể nói công chúng của chèo sân đình chủ động và tích cực trong thưởng thức nghệ thuật hơn nhiều so với công chúng của chèo chuyên nghiệp và kịch nói.

(1) Tiếng đế trong chèo sân đình bao gồm lời hỏi, lời họa theo, lời đờ giọng của công chúng đối với diễn viên. Ví dụ khi Thị Mầu ra sân khấu nói (xưng danh) :

Tôi Thị Mầu con gái Phú ông...

Tiền cùng gạo tôi lên chùa cúng quã...

Tiếng đế – Nhà mày có mấy chị em ?

Thị Mầu – Nhà tao hiếm hoi... được chín chị em... có tao là chín chắn nhất !!!

Thị Mầu – Hôm nay là thứ mấy nhĩ ?

Tiếng đế – Mười tư rằm.

Thị Mầu – Nay chị em ơi !

Tiếng đế – Sao ? v.v...

4. Múa và nhạc trong chèo dân gian nhìn chung cũng rất đơn giản, thô sơ và đậm đà tính dân tộc. Nếu ở tuồng, diễn viên múa bằng nhiều khí quan, bộ phận trong cơ thể (như mắt, mũi, miệng, cằm và đặc biệt là chân) thì ở chèo diễn viên lại chủ yếu múa bằng tay (cổ tay, bàn tay và các ngón). Các động tác vũ trong chèo chủ yếu phản ánh các động tác trong lao động nông nghiệp và sinh hoạt hàng ngày của nông dân đồng bằng Bắc Bộ (cấy lúa, nhổ mạ, làm cỏ, may vá, thêu thùa...). Đạo cụ trong chèo không nhiều, thường thấy là cái gậy (trong các màn hề gậy, màn lão say), cái nón, cái quạt (trong nhiều trường hợp). Cái quạt là đạo cụ quan trọng và tiêu biểu nhất của chèo dân gian. Vai lão thường dùng quạt thước (quạt lớn, nan dài một thước ta – bằng 40 cm) để che đầu thay nón, vai thư sinh, nho sĩ thường dùng quạt để tượng trưng cho trang giấy hoặc cây bút để thơ. Vai nữ chính thường dùng quạt che trước ngực hoặc che miệng để thể hiện sự dịu dàng, e thẹn, kín đáo. Vai nữ lệch lại dùng quạt để thể hiện những tính cách quyết liệt không bình thường (như Thị Mầu dùng quạt để thể hiện sự lẳng lơ, Đào Huế dùng quạt để thể hiện sự đánh ghen quyết liệt...). Nhạc trong chèo chủ yếu là nhạc nền, nhằm hỗ trợ cho hát. Các nhạc cụ chủ yếu là nhị, đàn nguyệt, đàn bầu, sáo, sênh, mõ và đặc biệt là trống. Tiếng trống chèo đã đi vào tục ngữ, ca dao từ lâu đời:

*Ăn no rồi lại nằm khoèo,
Nghe giục trống chèo bế bụng đi xem.*

5. Nghiên cứu chèo dân gian không thể bỏ qua các vai hề và tính chất hài hước rất nổi bật của nó.

Tiếng cười hầu như là yếu tố quan trọng không thể thiếu đối với bất kì vở chèo nào và đêm diễn chèo nào của nhân dân, ngay cả ở những vở mang nhiều tính chất bi thảm (như *Quan Âm Thị Kính*, *Kim Nham*, *Kiều v.v...*). Vì thế có người đã giải thích chữ “chèo” là chữ “trào” (có nghĩa là cười) được biến âm mà thành⁽¹⁾. Thực ra chèo không phải là một loại hài kịch. Xét một cách toàn diện (đề tài, kịch bản văn học, các điệu hát, điệu múa, nhạc nền...) chèo dân gian truyền thống chứa đựng và thể hiện nhiều nội dung thẩm mĩ khác nhau (cái đẹp, cái bi, cái hài, cái cao thượng...). Trong chèo dân gian truyền thống ít thấy những vở chèo hài thực sự, mà

(1) Có thuyết cho chữ “chèo” ở đây là động tác chèo thuyền, gắn với tục hát than đua linh hồn của người chết về âm phủ (về nơi chín suối). Trong chèo cổ còn có điệu văn ca (hát văn) có thể bắt nguồn từ hát đua linh. Ở một số nơi còn lưu truyền vở chèo đua linh (như một làng chài Phan Thiết...). Thuyết này rất đáng chú ý, mặc dù còn chưa đủ tư liệu và căn cứ để kết luận chắc chắn.

thường chỉ có những màn hài, lớp hài, yếu tố hài xen kẽ. Và phần nhiều ít gắn với chủ đề và nội dung cơ bản của vở (nằm ngoài tích truyện).

Xét về mục đích và nội dung, ý nghĩa thì tiếng cười trong chèo, về căn bản cũng tương tự như tiếng cười trong các thể tài văn học dân gian khác (như truyện cười, ca dao trào phúng...). Nhưng phương tiện và phương pháp gây cười trong chèo dân gian hết sức đa dạng, độc đáo, không giống và không thể giống bất kì một loại hình văn học dân gian nào khác.

Phương tiện gây cười quan trọng và tiêu biểu nhất của chèo dân gian là các vai hề, thường được coi là “hề chèo”. Hề chèo là một loại nhân vật ở trong chèo dân gian truyền thống mà chức năng chủ yếu là gây cười cho công chúng. Hề chèo có nhiều loại như hề gây, hề mỗi, hề tính cách...

Hề gây là loại hề đi theo thầy, theo chủ (như thầy lí, thầy đồ, xã trưởng, quan huyện, thư sinh) nên còn được gọi là “Hề theo”. Hề theo thường xuất hiện trên sân khấu chèo với chiếc gậy trong tay. Chiếc gậy trở thành một đạo cụ mang tính ước lệ, khi thì được vác lên vai tượng trưng cho chiếc đòn gánh, khi thì được cầm trong tay như cây bút, lúc lại được dùng để múa hoặc để đuổi đánh kẻ trộm...

Hề mỗi là loại hề hầu ở nhà (đầy tớ hầu phòng, lính trông coi, quét dọn dinh thự...). Loại hề này khi ra sân khấu thường mang theo chiếc “môi” quán bằng giẻ tẩm dầu hoặc mỡ... Chiếc môi cũng được coi là một thứ đạo cụ, khi thì tượng trưng cho ngọn đèn (của người hầu hạ trong nhà) khi được coi là bó đuốc (của những người lính-canh phòng nơi dinh thự nhà quan), khi thì được dùng như một bông hoa (hoa chúc, hoa dâng) để múa cho đẹp, cũng có khi được dùng với chức năng của đèn đuốc thực. Có những khi đêm chèo đang dở, đèn đuốc bị tắt, hề mỗi phải xuất hiện để ứng phó kịp thời. Khi ấy hề mỗi có thể là một người (hề một) hoặc hai người cùng ra (hề đôi) múa hát, đối đáp một hồi để lấp chỗ trống, rồi đứng ra góc chiếu chèo, giơ cao môi sáng cho các diễn viên khác tiếp tục trình diễn.

Ngoài một số đặc điểm nói trên, giữa hề mỗi và hề gây cũng có nhiều điểm hao hao như nhau, rất khó phân biệt (nhất là trong cách pha trò, làm hề để gây cười).

Ngoài ra, ở trong chèo dân gian truyền thống còn có nhiều loại nhân vật có chức năng gây cười khác (như phù thủy, thầy bói, thầy đồ, mẹ quán, thầy lang, lí trưởng, mẹ Đốp, lão say, lão Mốc v.v...). Tuy loại nhân vật này không mang tên là “hề” nhưng cùng thực hiện chức năng gây cười nên cũng được các nhà nghiên cứu chèo coi là một loại hề và được gọi

chung là “Hề tính cách”⁽¹⁾. Hề tính cách là một loại nhân vật tự phơi bày bộc lộ những tính cách đáng cười của mình ở trên sân khấu chèo, bao gồm cả những nhân vật ngoài tích (như lão say, Cu Sút, thầy bói, phù thủy, thầy đồ...) thường có mặt trong nhiều vở, và những nhân vật riêng của từng vở (như Hồ Nghi, Toen Hoãn trong chèo *Phượng Hoa*, Thị Mầu, phú ông, xã trưởng, mẹ Đốp... trong chèo *Quan Âm Thị Kính* v.v...).

Cách thức gây cười của các loại nhân vật hề ở trong chèo dân gian hết sức phong phú đa dạng. Từ tên gọi đến cách hóa trang, điệu đi, dáng đứng... lời nói, việc làm của các nhân vật hề trong chèo đều phải tuân theo một nguyên tắc chung là gây cười và gây cười đến mức tối đa. Vì thế, chúng ta không lấy làm lạ khi thấy trong chèo có những cái tên nhân vật ngộ nghĩnh, khác thường (như mẹ Đốp, anh Nô, anh Khoèo, Toen Hoãn, Cu Sút v.v...). Trong chèo có tục xưng danh. Các nhân vật hề thường rất chú ý đến việc xưng danh và tự giới thiệu về mình để gây cười. Các nhân vật hề gây thường rất thích nói chữ, tự coi mình là người có tài đức, có tên tuổi, đặc biệt rất thích xưng là “Nhiều” (như Nhiều Hà, Nhiều Nhất, Nhiều Lai, Nhiều Xuân, Nhiều Đồng...)⁽²⁾. Có khi để tỏ rõ sự tự hào, khẳng khái của mình, nhân vật hề đã phản ứng lại ông chủ, khi ông ta không gọi đúng cái tên mà hề yêu thích.

Ở chèo *Kim Nham*, anh hề sau khi xưng danh, tự biết cái tên “Khoèo” của mình không đẹp, muốn đổi tên nhưng lại nghĩ đến cái tên quá kêu và chỉ phù hợp với các cô gái thành thị (Tuyết Lan) khiến cho người xem cười phá lên mạnh mẽ.

Các vai hề cũng hay dùng lối nói chơi chữ, lối nói lái, nói chệch có dụng ý để gây cười (ví dụ : “Làm quan là quàn dân. Làm dân là dân quan”. “Mặt rỗng” nói thành “Mặt rắn”, “Láo toét” nói thành “Láo gọn”, “Thánh đế” nói là “Thánh ế” v.v...).

Biện pháp phóng đại và ngoa dụ để gây cười được dùng khá thường xuyên trong chèo. Một anh phù thủy ế ẩm đến nỗi phải “cồng thánh đi cúng rong”, đã nói :

Làm thầy từ năm mười một

Đến năm nay là sáu mươi mốt mới có một người mời !

(1) Xem : *Hề chèo chọn lọc*, Hà Văn Cầu, NXB Văn hóa, Hà Nội, 1973, tr.141-214.

(2) *Nhiều* là một tước danh để gọi con nhà sang trọng quyền quý ở nông thôn phong kiến thời xưa. Một thanh niên lớn lên muốn được dân làng quý trọng không mang tiếng là bạch đinh thường phải mua *Nhiều*, mua *Xã* ở làng.

Do phần lớn các nhân vật hề nằm ngoài hoặc ít gắn với tích truyện, cho nên sự nổi năng của họ rất tự do, phóng đại không có giới hạn, chỉ cốt sao gây được tiếng cười thật nhiều, thật mạnh chứ không lo phù hợp hay không phù hợp đối với hoàn cảnh, tình huống cụ thể ở trong vở chèo. Trong chèo dân gian, những nhân vật, những ngôn ngữ cử chỉ gây cười rất nhiều, nhưng những hoàn cảnh đáng cười thực sự thì lại rất ít (ở nhiều vở hầu như không có).

Tác giả chèo dân gian đã dùng tiếng hề vừa bộc lộ thái độ của người xem, vừa khêu gợi sự suy nghĩ, nhận thức và thưởng thức cho chính người xem. Tiếng hề vừa như là một nhân vật đối thoại với các nhân vật hề, vừa góp phần tạo ra những trường hợp và hoàn cảnh đáng cười để cho các nhân vật hề bộc lộ tính cách. Trong nhiều trường hợp, nếu thiếu tiếng hề thì các nhân vật hề sẽ rất trơ trẽn, không thực hiện được chức năng gây cười và do đó sẽ sụp đổ hoàn toàn. Tuy nhiên, cũng có một số trường hợp, chèo dân gian đã sáng tạo đúng ra được những hoàn cảnh cụ thể để cho nhân vật hề bộc lộ tính cách. Chẳng hạn trong trường hợp phù thủy sợ ma mà nhà nghiên cứu Hà Văn Cầu đã nói đến trong cuốn "Hề chèo chọn lọc"⁽¹⁾. Phần nhiều tiếng cười của công chúng xem chèo nổ ra, khi họ bất ngờ nhận thức được sự phi lí, trái tự nhiên do sự đối thoại của các nhân vật hề đem lại.

Chèo dân gian không chỉ là ca kịch mà chính là một hình thức biểu diễn văn nghệ dân gian tổng hợp. Ở đây có mặt hầu hết các chủng loại văn nghệ dân gian : tục ngữ, ca dao, dân ca, vè, câu đố, truyện cổ tích, truyện cười, truyện ngụ ngôn v.v... Tuy nhiên thành phần ca kịch vẫn là thành phần cốt lõi của chèo so với các loại hình văn nghệ dân gian khác.

(Trích *Văn học dân gian, tập II*, NXB Giáo dục, H. 1990)

(1) Một anh phù thủy rất sợ ma nhưng lại hay khoe lác (anh ta khoe tài là đã đi qua "chín lần thiên la địa võng", đã được "Phật Bà ban cho 36 tay ấn quyết", được "thầy Đường Tăng cho chín chục pho kinh"). Giữa lúc ấy có người mời anh ta đi cúng con ma mọc, con ma này nuốt người kể cả người "râu rì kénh càn" như anh ta ! Nghe nói vậy, anh ta liền từ chối nhưng không được. Tiếng hề xui anh ta thách lễ to. Anh ta thách một ngàn tư phẩm oản, mỗi phẩm dặt vừa lòng mâm. Nhà chủ vẫn chấp thuận. Hoàn cảnh trái khoáy ấy khiến cho tính cách đáng cười của tên phù thủy bộc lộ và phát triển đầy đủ, đem lại cho khán giả những trận cười giòn giã thú vị (Sđd, tr.37-38).

VỀ TUỒNG ĐỒ

LÊ NGỌC CẦU - PHAN NGỌC

Muốn nhận diện tuồng đồ được chính xác, chúng ta phải xét đến hai vấn đề :

Một là xem thử lâu nay người ta quan niệm thế nào là tuồng đồ ?

Trong khái niệm tuồng đồ, có người cho rằng “đồ” có nghĩa là vẽ, là mặc lại theo những nét có sẵn. Ngày xưa, các thầy dạy chữ Hán thường viết chữ mẫu ra tờ giấy riêng, để cho học trò phủ giấy mỏng lên, rồi nhìn những nét của chữ mẫu hiện ra và mặc lại. Như thế gọi là thầy dạy, trò đồ. “Đồ” cũng có nghĩa là phỏng đoán (tôi đồ rằng ngày mai anh ấy sẽ đến). Từ điển tiếng Việt cắt nghĩa “đồ” là hấp chín bằng hơi nước như đồ xôi, đồ sắn.

Với cách hiểu đó, có người cho “tuồng đồ” là loại tuồng vẽ lại, mặc lại những truyện cũ, cũng có người cho là loại vở phỏng đoán, đồ chừng, chưa có gì xác thực. Giáo sư Huỳnh Lý và Hoàng Châu Ký cho “tuồng đồ” là những vở thuộc loại đồ ngôn, đồ thuyết. Nhà văn Đặng Thai Mai cho rằng chữ “đồ”, còn bao hàm cái nghĩa là học trò, như trong hai tiếng “sinh đồ” và “tuồng đồ” có nghĩa là tuồng của trò, để phân biệt với tuồng của thầy, đó là loại chưa được xem là mẫu mực, là loại quê mùa của dân gian.

Mới đây trong tập sách *Hí trường tùy bút* mà Ti Văn hóa Nghĩa Bình xác định là của Đào Tấn, lại có định nghĩa “đồ” là con đường. “Tuồng đồ” có nghĩa là loại vở dựa theo con đường đã vạch sẵn của người xưa mà sáng tác ra.

Tuy có nhiều quan niệm về “tuồng đồ” khác nhau, nhưng chúng tôi cho có ba định nghĩa đáng chú ý : một là của Đào Tấn trong *Hí trường tùy bút* (?), hai là của nhà văn Đặng Thai Mai, ba là của các Giáo sư Huỳnh Lý và Hoàng Châu Ký. Tuy ba quan niệm khác nhau, nhưng lại nhất trí ở một điểm căn bản là tạo ra một cái lá chắn, một tấm bình phong để đỡ đòn cho tác giả khi vở bị vua quan phong kiến liệt vào loại tà ngôn, tà thuyết.

Người xưa khi viết vở, không phải được tự do vùng vẫy cây bút. Họ không bao giờ được khuyến khích cổ vũ, lại càng không được một đồng nhuận bút nào của gánh hát hay của Nhà xuất bản. Để tránh cái nạn

bút sa gà chết, có khi vì một câu, một chữ sơ ý, cũng đủ cho ba họ của tác giả phải rơi đầu. Bởi vậy, người viết không dám đứng tên tác giả, phải cố giấu kĩ, không để ai tìm ra người sáng tác và cố gán cho vở là loại “đồ” theo ba cách hiểu nói trên.

Hai là, chúng ta xem thử trong việc nhận diện, ngày nay chúng ta nên phân loại như thế nào ?

Trước hết, phải nói rằng cách phân loại của chúng ta, cho đến nay, có tình trạng rất tùy tiện, thiếu cơ sở khoa học. Có vở thì căn cứ vào đối tượng khán giả mà phân, như những vở đã diễn cho vua xem đều gọi là tuồng ngự; có vở căn cứ vào nơi diễn, diễn trong cung vua, phủ chúa, thì gọi là tuồng cung đình, nơi dân dã, thì gọi là tuồng sân đình; có vở thì căn cứ vào nguồn tích truyện, lấy tích ở truyện Trung Quốc, thì gọi là tuồng truyện, lấy tích ở lịch sử, thì gọi là tuồng lịch sử; có vở căn cứ vào thời điểm ra đời, những vở xuất hiện thời Văn thân, thì gọi là tuồng Văn thân, xuất hiện thời lãng mạn, thì gọi là tuồng lãng mạn, xuất hiện vào thời hiện đại, thì gọi là tuồng hiện đại; có vở lại căn cứ vào số lượng các hồi, gồm nhiều pho, thì gọi là tuồng pho; có vở lại căn cứ vào loại kép, thấy tuồng nào nhiều kép vở, có chiến trận, thì gọi là tuồng võ, có nhiều kép văn, không có chiến trận, thì gọi là tuồng văn v.v...

Qua những cái tên gọi đó, chúng ta cũng đủ thấy sự phân loại của tuồng phức tạp như thế nào. Chúng tôi cho rằng đối với chúng ta ngày nay, chỉ cần phân biệt thế nào là tuồng đồ, thế nào là tuồng thấy là đủ.

Chúng ta đứng trước một sự đối lập thứ nhất: tuồng thấy đầy nội dung của vở về quá khứ, sang một nước xa lạ, tuồng đồ kéo nội dung của vở về thực tế trước mắt, của công xã Việt Nam.

Các vở tuồng đồ, kéo người xem trở về với thực tế Việt Nam. Các vở *Nghê Sò Ốc Hến*, *Trần Bô*, *Trương Ngáo*, *Trương Đồ Nhục* v.v... đều là nói những chuyện xảy ra trong công xã Việt Nam, nhân vật là người Việt Nam, tình tiết và hoàn cảnh đều là của Việt Nam. Nếu như tuồng thấy đầy câu chuyện lùi về quá khứ ở một nước xa lạ, để khai thác cái phi thường ở khía cạnh bi hùng, nâng người xem lên một thế giới cực kì cao hơn thế giới hiện thực, thì tuồng đồ trái lại kéo người xem về thực tại Việt Nam, để khai thác khía cạnh xã hội, nhằm mục đích nêu lên những vấn đề xã hội.

Một khi nội dung lịch sử đã khác nhau, tất yếu cốt truyện của hai loại tuồng cũng khác nhau. Loại tiêu biểu cho tuồng thấy tập trung chung quanh một đề tài duy nhất : sự tranh giành quyền lực của hai bên, một bên là bọn gian thần tìm cách cướp ngôi, và thực tế đã cướp được ngôi

vua, và một bên là các trung thần tìm mọi cách để giành lại ngai vàng cho người con của nhà vua đã chết, phục hồi lại dòng họ đã bị mất. Nội dung *Sơn Hậu* như thế nào, thì nội dung các vở tuồng thấy cũng tương tự như thế, chỉ khác nhau về những chi tiết nhỏ.

... Nếu như tuồng thấy nói chung, dù khác nhau về chi tiết, nhưng đều dựa trên một mô hình duy nhất, thì tuồng đồ lại khác hẳn. Cốt truyện của nó hết sức khác nhau. *Nghêu Sò Ốc Hến* là kể lại một vụ trộm, một cuộc hỏi cung và chuyện mấy anh chàng mê gái bị bê mặt. *Trương Ngáo* kể chuyện một anh ngốc mang tiền của vợ đi buôn, nhưng lại đem cúng hết cả tiền cho nhà chùa đúc tượng Phật, rồi lên đòi nợ Phật. Vở *Trương Đồ Nhục* kể lại câu chuyện anh hàng thịt họ Trương bị Diêm Vương sai quỷ sứ đến bắt, nhưng quỷ sứ bắt lầm phải vị thầy tu họ Trương. Khi Diêm Vương biết mình sai lầm thì nhà chùa đã thiêu xác Trương Thiên sư rồi. Kết quả, Diêm Vương cho hồn Trương Thiên sư nhập vào xác anh hàng thịt họ Trương. Anh này sống lại, chị Tuyết là vợ anh hàng thịt hết sức mừng rỡ, nhưng anh ta mang linh hồn nhà sư, nên chạy lên chùa, vân vân... Nếu như cốt truyện của tuồng thấy lấy ở tiểu thuyết, tích, sử Trung Quốc, hay sáng tạo theo mô hình Trung Quốc, và rất giống nhau, thì cốt truyện của tuồng đồ lại dựa chủ yếu trên truyện kể dân gian. *Trương Đồ Nhục* là dựa trên câu chuyện cổ *Hồn Trương Ba da hàng thịt*, *Lưu Bình* là dựa trên câu chuyện *Lưu Bình Dương Lễ*, *Bà Ba Cai Vàng*, *Chàng Lía*, v.v..., là dựa trên những chuyện kể lại trong nhân dân về những con người có thực.

Vì cách chọn đề tài của hai loại tuồng khác nhau, cho nên nghệ thuật bố cục của hai loại tuồng hết sức khác nhau. Nghệ thuật tuồng thấy, tuy kém về tính đa dạng, nhưng lại rất cao về kịch tính. Câu chuyện căng thẳng từ đầu chí cuối. Then chốt của kịch tính là nằm ở những xung đột nội tâm hết sức quyết liệt. Chỉ cần lướt qua nội dung của *Sơn Hậu*, chúng ta đã thấy rất nhiều xung đột nội tâm : 1) Đồng Kim Lân đem binh đánh Tạ Thiên Lăng, nhưng thấy thế họ Tạ quá lớn đành phải quy thuận. 2) Khương Linh Tá đem quân đến giúp Kim Lân, nhưng thấy Kim Lân đã trá hàng về với Thiên Lăng, nên cũng phải trá hàng theo. 3) Thái giám Lê Tử Trình tuy trong bụng muốn bảo tồn dòng dõi vua Tề, nhưng đành phải dâng ấn ngọc cho Thiên Lăng, để tranh thủ lòng tin của Thiên Lăng. 4) Kim Lân và Linh Tá lo lắng không biết Tử Trình có trung thành với vua cũ không, định thử lòng Tử Trình. 5) Mẹ Kim Lân bị Ôn Đình trối để bắt bà khuyên con đầu hàng, Đồng mẫu không cho con đầu hàng, Kim Lân phải hẹn ba ngày xin bãi binh...

Trong từng cảnh một, từng lớp một, những nút được tháo rồi lại được thắt, hết xung đột này đến xung đột khác, cho đến khi kết thúc. Các vở

tuồng thấy đều có đặc điểm đáng phục là bố cục chặt chẽ, tình tiết rất khớp nhau, và xung đột hết sức căng thẳng. Nó đặt người ta vào những tình thế lựa chọn cái quyết liệt nhất : trong *Tam nữ đồ vương*, Tạ Ngọc Lân tìm cách giết đứa con trai của mình đã theo bọn phản nghịch. Hai cha con tử chiến với nhau và cùng chết trong lửa. Trong vở *Dương Châu Tử*, Triệu Đình Long cản rằng để cho vợ và con trai mới đẻ của mình chết thay mẹ con thứ hậu. Nói chung, tuồng thấy đặt nhân vật vào những tình huống quyết liệt, trong đó để thực hiện chữ trung, nhân vật phải hi sinh, không chỉ bản thân mình, mà cả cha mẹ, vợ con, anh em... Do đó, tính bi tráng của nó rất cao. Các tác giả tuồng thấy là những nhà Nho học vấn uyên bác, văn chương hay, nắm vững nghệ thuật tuồng, cho nên không phải ngẫu nhiên mà về mặt bố cục, tuồng thấy nói lên một nghệ thuật thành thạo và đáng phục. Nhưng nó vẫn mắc một khuyết điểm không thể tránh khỏi, đó là những hoàn cảnh nó nêu lên là những hoàn cảnh quá đặc biệt, nhân vật của nó lí trí cao, và cái mục đích chung của họ không ngoài quan niệm trung quân theo nghĩa Khổng giáo là bảo vệ dòng họ nhà vua. Điều này chúng ta sẽ thấy rất rõ khi đối lập nội dung xã hội của tuồng đồ với nội dung xã hội của tuồng thấy.

So sánh với cách bố cục của tuồng thấy, tuồng đồ xem ra thiếu chặt chẽ. Nếu như tuồng thấy là một vở kịch xây dựng trên xung đột, hay nói đúng hơn là những xung đột, thì tuồng đồ lại là một kiểu kịch khác hẳn. Tuồng thấy duy trì chặt chẽ sự thống nhất về hành động. Hành động của nó là : sự phục hồi một dòng họ. Do đó, nó phải thiên về mặt xung đột về các âm mưu, kế hoạch... Một vở tuồng đồ như *Nghêu Sò Ốc Hến* không dựa trên tính duy nhất của hành động được hiểu theo kiểu châu Âu. Ít nhất có ba hành động ở đây. Một vụ ăn trộm, một vụ xử kiện, và một chuyện trai gái, nhưng không có kết quả và bị lừa. Ba chuyện này không có quan hệ nhân quả tất yếu đối với nhau. Câu chuyện kết thúc, nhưng anh chàng Ốc vô sự, mặc dầu đi ăn trộm; thấy bói Lữ Ngao vô sự, mặc dầu đồng lõa với Ốc, Thị Hến không những vô sự, mặc dầu mua của ăn trộm, mà còn thành một nhân vật đáng khen, vì biết giữ chữ trinh. Còn huyện Triá chỉ bị cười một trận, nhưng không bị trừng phạt gì hết, đề Hâu và sư Nghêu cũng thế. Nếu nhìn bằng con mắt của một người quen với kịch phương Tây hay với tuồng thấy, thì rõ ràng đây là một sự ấu trĩ. Nhưng thực ra thì không phải. Nghệ thuật tuồng đồ tìm cái khác, không tìm xung đột. Trong tuồng đồ như *Nghêu Sò Ốc Hến*, không có xung đột nào hết. Tuồng đồ trước hết là dùng sân khấu, dùng nghệ thuật diễn viên để qua đó kể lại được một, hay những câu chuyện. Yếu tố tự sự bằng nhân vật là yếu tố nổi bật. Mỗi nhân vật ở trong những tình huống khó xử, và anh ta làm thế nào để thoát khỏi tình trạng khó xử

này, đó là nội dung của tuồng đồ. Anh chàng Ốc đi ăn trộm, nhưng bạn mình lại bị bắt, anh ta phải xử trí ra sao ? Thầy đề muốn tán tỉnh Thị Hến, nhưng thấy ông huyện ở chức cao hơn mình, cũng thích Thị Hến. Trong tình huống này thầy đề phải xử trí ra sao ? Mụ huyện hay ghen, ông huyện phải xử trí ra sao để đến nhà gái, v.v... Tuồng thấy, cũng như kịch nói chung, thu hút người ta bằng xung đột, âm mưu, tuồng đồ đi con đường khác. Con đường của nó là con đường quen thuộc của cổ tích, truyện kể dân gian, truyện cười, tức là những câu chuyện trong đó nhân vật lâm vào những tình thế khó xử, và anh ta phải khôn, phải khéo mới ra khỏi những tình thế ấy. Mà đã đi con đường tình thế thì tất nhiên tuồng đồ sẽ không chặt như tuồng thấy được. Nó là sự chấp nối của những tình thế khác nhau. Trong vở *Trương Đồ Nhục* chẳng hạn, Diêm Vương sai quỷ sứ đi bắt anh hàng thịt họ Trương, nhưng vì Thổ địa chỉ sai, bắt phải Trương Thiên sư, bấy giờ xác Trương Thiên sư đã bị đốt rồi, tình thế này giải quyết thế nào ? Và cứ thế, chị Tuyết thấy chồng sống lại, nhưng lại không biết đến vợ, mà chạy một mạch lên chùa, tình thế này xử trí thế nào ? Chị kiện lên huyện, quan huyện xử trí tình thế này ra sao ? Nếu như trong tuồng thấy, ta bắt gặp hết xung đột này, hết âm mưu này đến âm mưu nọ, thì trong tuồng đồ ta bắt gặp vô số tình thế. Những tình thế ấy đều là những tình thế có thể có thực. Người xem tuồng đồ thích nhất là cách giải quyết từng tình thế. Họ tìm sự thỏa mãn trong cách giải quyết ấy, chứ không đòi hỏi cái kết thúc phải đem lại cảnh sống yên bề lạng như trước khi vào tấn tuồng. Nếu như tuồng thấy là giáo dục tư tưởng tôn quân theo quan niệm của Khổng giáo, thì tuồng đồ đề cao trí khôn, sự sáng suốt, đề cao lương tri của người dân Việt Nam. Đây là hai khía cạnh nghệ thuật khác nhau, nhưng bổ sung cho nhau.

... Nhân vật của tuồng thấy chủ yếu là tầng lớp vua quan và tuồng thấy thể hiện sinh hoạt cung đình. Tuy trong tuồng thấy cũng có những người dân xuất hiện, nhưng họ đóng vai thứ yếu, và không có diện mạo, không làm thành hình tượng nghệ thuật. Đó là những người lính, những người hầu. Trái lại, trong tuồng đồ những nhân vật chủ đạo là những người trong nhân dân, mỗi người đều có một diện mạo, một cá tính, ngay cả những người ăn mày, những người chài lưới, chèo đò. Tuy cũng có những nhân vật thuộc tầng lớp trên như quan lại và vua chúa, nhưng quan lại được nhìn qua con mắt nhân dân, như ta thấy qua hình ảnh huyện Triá trong *Nghêu Sò Ốc Hến*, còn vua thì cũng hết sức giản dị. Đó là những ông vua trong cổ tích, trong *Thạch Sanh*, trong truyện Nôm. Vấn đề bảo vệ dòng dõi nhà vua không đặt ra trong tuồng đồ, mặc dầu đó là vấn đề cơ bản của tuồng thấy. Ông vua trong tuồng đồ nếu không làm tròn nhiệm vụ của mình thì vẫn bị phê phán như thường, trong khi đó ông vua của tuồng thấy là đối tượng tôn thờ. Chính vì vậy có những

vở tuồng đồ như *Chàng Lúa, Bà Ba Cai Vàng* ca ngợi những con người mà triều đình gọi là “giặc”. Và ông vua Tây Phiên trong *Mã Long, Mã Phụng* bất chấp cả ranh giới quốc gia nhường ngôi lại cho người hiền, đó là người nước Nam.

I. NGÔN NGỮ

Ngôn ngữ của tuồng thấy thì công phu, điêu luyện và theo những nguyên tắc chặt chẽ. Trái lại, ngôn ngữ tuồng đồ không đòi hỏi những quy tắc gắt gao đến như vậy. Khi mở đầu, các vở tuồng thấy bao giờ cũng có mấy câu chúc tụng vua chúa. Chẳng hạn trong *Sơn Hậu* :

*Nhất nhân hữu khánh
Vạn thọ vô cương
(Một người có phúc
Chúc nhà vua sống mãi muôn đời).*

Trái lại, các vở tuồng đồ có chúc hay không ở đầu và cuối vở, đều là không cần thiết. Đó là vì tính chất nghi lễ của tuồng thấy, mỗi buổi diễn tuồng là một nghi lễ để củng cố ở nhân dân lòng trung với dòng họ nhà vua. Còn ở tuồng đồ, tính chất chủ đạo không phải là nghi lễ, mà là sự khẳng định óc phê phán của người dân. Trong tuồng thấy, những đoạn hát khách phải viết bằng chữ Hán, và theo thể thơ 7 chữ, hoặc câu đối phú từ 8 chữ đến 11 chữ, cũng bằng chữ Hán. Đó là vì tuồng thấy viết cho những người thông thạo chữ Hán xem, do những nhà Nho giỏi chữ Hán viết. Trong tuồng đồ phần lớn viết bằng chữ Nôm và không đòi hỏi phải đối đáp cho chặt :

*Buổi rồi, buổi ren, rồi rồi ren ren mù thế cuộc,
Sự diên, sự đảo, diên diên đảo đảo ngược nhân tình.*
(*Bà Ba Cai Vàng*)

*May rủi, rủi may, ai bắt được là do số mạng,
Li tình, tình li, phải tuân theo luật pháp công minh.*
(*Thất hiền quyết*)

Lời thơ dùng cho các điệu bạch, hoặc xướng trong tuồng thấy phải theo thể 4 câu 7 chữ và bằng chữ Hán đối với những nhân vật quan trọng. Thí dụ *Lữ Bố* trong *Phụng Nghi Đình* bạch :

*Thiên phú ngô hê địa tái ngô,
Vũ trụ ngang tàng nhất trượng phu
Tam quốc anh hùng thủy cảm địch ?
Phụng Tiên thanh thế cổ kim vô.*

*(Trời che ta chừ, đất chở ta,
Một trượng phu ngang tàng trong vũ trụ.
Anh hùng ba nước ai dám đương đầu ?
Thanh thế của Phụng Tiên xưa nay không ai có).*

Nhưng trong tuồng đồ, như trong vở Bà Ba Cai Vàng thì nhân vật chính lại không làm thế. Lương Thứ bạch :

*Thiên sơn mạc ngại đồ lao khổ,
(Ngàn núi đâu sợ đường gian khổ)
Vạn hải hà từ lộ hiểm nguy ?
(Vạn biển há từ lối hiểm nguy)
Đây dầu một lòng trinh thuận,
Quyết lập hai chữ công danh.
Ta tiểu thiếp vợ bé Cai Vàng,
Mỗ Lương Thứ biểu tỵ.*

Lời văn của tuồng thầy phải nghiêm chỉnh, trang trọng, tránh tứ ngữ tục. Trong tuồng đồ thì khác, người ta dùng nhiều ngôn ngữ bình dân, cho nên không ngại dùng ngôn ngữ mà người ta cho là tục tĩu.

Như vậy, ngôn ngữ của tuồng thầy cách điệu hóa ở mức độ cao hơn ngôn ngữ tuồng đồ, và có những khuôn phép chặt chẽ. Nó nói bằng ngôn ngữ của thi cử, của từ chương, tấu sớ, một ngôn ngữ do triều đình chế định. Ngôn ngữ trong tuồng đồ thiên về khía cạnh bình dân hơn.

Những nhận xét trên đây cho phép ta sơ bộ nhận diện được tuồng đồ trong thế khu biệt với tuồng thầy. Nhưng các loại hình nghệ thuật bao giờ cũng có quan hệ chặt chẽ với nhau. Giữa tuồng đồ và tuồng thầy, với tính cách là tuồng dĩ nhiên phải có những nét chung căn bản.

Cả hai đều là nghệ thuật trình diễn theo những nguyên tắc chung là tả thần, sử dụng thủ pháp ước lệ và xây dựng những mô hình cơ bản.

Về nguyên lí chung, cả hai loại đều theo một quy tắc như nhau. Sự khác nhau chỉ là ở chỗ trong tuồng đồ cách sử dụng có tự do hơn mà thôi. Điều đáng chú ý là cái nghệ thuật này xuất phát từ thực tế Việt Nam, chứ không phải một nghệ thuật vay mượn. Trong tuồng Việt Nam có ngâm, có xướng, có vịnh, có bạch, có nói lối. Nhưng lối ngâm của tuồng là cách điệu hóa lối ngâm thơ của các nhà Nho, lối xướng, lối tấu là cách điệu hóa lối xướng, lối tấu, lối đọc văn trong cuộc đời. Lối hát cũng vậy. Lối múa là cách điệu hóa những cử chỉ thực tế của người Việt Nam. Ngay cả âm nhạc trong tuồng cũng là âm nhạc dùng trong đời sống dân tộc. Cách đọc văn tế, xướng lễ, v.v... đều xuất phát từ thực tế. Cái khác chỉ

là ở chỗ sang nghệ thuật tưởng có một sự phối hợp lại cho nhịp nhàng hơn, hữu cơ hơn với cái tổng thể của một nghệ thuật trình diễn. Chính tính thống nhất về mặt thể hiện đã cấp cho tưởng đồ cũng như tưởng thấy cái tên gọi là tưởng, hay là nghệ thuật hát bội.

II. NHỮNG NGUYÊN LÝ CƠ BẢN

1. Tả thần :

Nghệ thuật hát bội, hay có thể nói chung là sân khấu truyền thống của ta (bội và chèo) không đi theo con đường tả thực mà tả thần. Tả thần có nghĩa là không đi vào chi tiết cụ thể, tỉ mỉ của đối tượng, mà tóm thu đối tượng miêu tả bằng một nét khái quát nhất. Các cụ xưa thường gọi đó là phép dùng đại bút. Mục đích cơ bản của phép đại bút là làm sao gạt lọc lấy những điểm cốt lõi cần nói, chứ không đi vào các chi tiết phụ thuộc.

Nếu không đứng dưới góc độ tả thần mà xem hát bội, người ta sẽ thấy những tình tiết trái với logic cuộc sống, có khi thấy nó ấu trĩ, đơn giản đến mức như ngây ngô. Nhiều người xem hát hoặc đọc kịch bản, thường thấy trên sân khấu một viên tướng bị đâm sắp chết, còn trương cổ lên giọng hát. Ngay lúc đó, địch thủ cũng ngừng đâm chém, đứng chờ kẻ bị tử thương than vãn cho đến khi không còn điều gì để nói nữa, và gục ngã xuống sàn gỗ mà chết mới vung gươm giáo hò hét ba quân thừa thắng tiếp tục tấn công. Tại sao như vậy ? Bởi vì cái cần nói ở đây không phải là tả trận đánh biểu diễn theo trình tự như thế nào. Cái chính là nói cho được nhận thức của người anh hùng về sự hi sinh chiến đấu “nguyện tử chiến vong thân báo quốc”, về lẽ sống, về cái chết theo đạo lí làm người :

*Thác thơm danh như nhật nguyệt lừng sương,
Sống như tiết như sài dầu hủ mục !*

2. Nghệ thuật ước lệ

Theo bút pháp tả thần, có nghĩa là họa sĩ chỉ cần chọn một bộ phận tiêu biểu nhất, có khả năng gợi tả nhất để nói lên toàn cuộc. Tuân theo nguyên lý đó, ở sân khấu hát bội, người dàn cảnh, khi tả người đi ngựa chỉ cần cho diễn viên cầm chiếc roi ngựa; khi tả buổi yến tiệc, không phải bày ra mâm, ra bát, sơn hào, hải vị, mà chỉ cần cho diễn viên cầm cái chén uống rượu là đủ. Cho nên chỉ một mái chèo cũng đủ gợi ra cảnh đi thuyền trên sóng nước mênh mông, giữa trời rộng sông dài...; một cành cây do một người chạy hiệu cầm tay, ngồi giữa sân khấu, cũng là cả một khu rừng thâm âm u, cỏ sắc, cây dày, trập trùng đồi núi...

Cái chén, cây roi, mái chèo, cành cây... chỉ có ý nghĩa tượng trưng, nhưng không phải là vật tượng trưng như có người đã ngộ nhận. Các vật đó chỉ là những bộ phận nhỏ của một vật cụ thể, vừa gọn, vừa nhẹ, vừa có khả năng gợi tả để bày lên sân khấu một cách hết sức thuận lợi. Đó là cách lấy chi tiết để thay thế cho toàn bộ. Trái lại, nghệ thuật tượng trưng bao giờ cũng dùng vật cụ thể để nói đến cái trừu tượng, như lấy con rồng để chỉ uy quyền của vua chúa, lấy con sư tử để chỉ sức mạnh...

Thấy diễn viên cầm các vật: cái chén, cây roi, mái chèo, cành cây, khán giả biết ngay anh ta đang làm gì, trong hoàn cảnh nào. Chỉ có thông qua ước lệ, các vật đó mới có ngữ nghĩa. Các vật mà hát bội đưa lên sân khấu đều là những vật thật, được sử dụng để gợi ra điều mà khán giả phải tự tưởng tượng lấy, hay hình dung ra những việc làm cụ thể, chẳng hạn khi bước qua cửa vào nhà, diễn viên mở then và bước qua cái cửa tưởng tượng.

Chính vì vậy mà bà Mickiêvich, một nhà lí luận sân khấu Ba Lan, sau khi xem hát bội đã phát biểu: "Sân khấu cổ điển Việt Nam (tức nghệ thuật hát bội) là một loại sân khấu rất thông minh và tin ở sự thông minh của khán giả".

3. Xây dựng mô hình cơ bản

Muốn có sự sống động, *kí hiệu ước lệ phải được chuyển hóa thành những mô hình cơ bản*, xem đó như cái khung hoặc một thứ sơ đồ, để khi áp dụng vào việc mô tả cuộc sống, có đủ khả năng biến hóa, diễn đạt mọi sắc thái tâm tư của tình cảm.

Như vậy, mỗi bài bản, làn điệu cũng chỉ là những mô hình cơ bản, một thứ sơ đồ mà nội hàm còn dừng lại ở dạng khái niệm. Điệu hát nam biệt mới gợi một khái niệm buồn; điệu hát khách mới gợi khái niệm vui; điệu tấu mới gợi khái niệm dồn dập v.v... Từ các bộ bê, lãn, xiển, lia, cho đến tiếng cười, tiếng khóc, hoặc cách vẽ mặt, hóa trang... cũng chỉ là những mô hình cơ bản.

Cùng một mô hình của điệu nam biệt, nhưng mẹ biệt con không thể hát y như vợ chồng biệt nhau, hoặc vợ chồng giận dỗi cũng không thể hát như cặp vợ chồng đang thuận hòa đầm ấm. Các làn điệu không phải là một khúc thức âm nhạc, mà chỉ là những bài thơ được ngâm xướng lên để diễn viên vận dụng ngữ khí, ngữ điệu trong giọng hát mà mô tả tình, ý, tùy từng trạng thái tâm tư của nhân vật. Chính vì vậy mà các nhà nghiên cứu tưởng đều nhận định: "Tuồng hoàn toàn khác ôpêra (nhạc kịch). Ôpêra mượn hình thức kịch làm động lực để phát triển âm nhạc

lên mức cao⁽¹⁾. Còn tuồng dùng âm nhạc và vũ đạo để hỗ trợ cho sự phát triển xung đột sân khấu.

... Chúng ta có thể nói nghệ thuật hát bội *quan sát cuộc sống một cách khá chu đáo, rồi đúc thành những mô hình cơ bản để phản ánh hiện thực.*

a) Mô hình nhân vật

Trên sân khấu hát bội, nhân vật sắp xếp theo những mô hình mà nhà nghề gọi là đào, kép, lão, mụ, vua, quan, tướng, soái v.v... Tất cả các nhân vật đó đều căn cứ vào tính cách do vở tuồng quy định mà xếp ra loại trung, nịnh, hoặc thiện, ác, và đều có quy cách vẽ mặt, phục trang cho mỗi loại.

b) Cách vẽ mặt

Nghệ thuật hát bội căn cứ vào cách tô vẽ và màu sắc của các bộ phận trên khuôn mặt mà mô tả tính cách của nhân vật. Đó là một thứ tín hiệu mang một ngữ nghĩa rõ ràng, để khán giả thoát nhìn đã nhận ra tính cách, vị trí xã hội của từng nhân vật trên sân khấu.

Màu sắc nền da rất quan trọng. Thấy nền da mặt tô màu đỏ, ta biết ngay nhân vật ấy là người trung; màu trắng mốc là kẻ nịnh. Nếu nền da mặt đỏ có lốm đốm trắng, hoặc trắng có lốm đốm đỏ hoặc đen, là kẻ lòng dạ tráo trở, luôn luôn phản trắc; nếu có vệt đỏ ở mang tai, là kẻ nóng nảy, bộp chộp v.v...

Lông mày cũng rất được chú ý trong cách vẽ mặt. Mày vẽ lưỡi mác là kẻ anh hùng; mày nhọn mũi dùi là kẻ nham hiểm, hay dâm bị thốc, chọc bị gạo; mày chổi đót là kẻ gian nịnh, như các Thái sư lăm le cướp ngôi vua; mày có viền nét đỏ gọi là mày "lá hỏa" là kẻ nóng tính; mày hình cá rô là kẻ có sức mạnh đáng gờm, như Tạ Ôn Đình trong *Sơn Hậu*.

Ngoài ra, bộ râu cũng rất quan trọng. Người mang râu ria, loại lởm chồm quanh quai hàm, là kẻ có sức mạnh; loại râu chuột, râu dê, là hèn hạ, ti tiện; râu cáo, là kẻ ranh ma, quỷ quyệt; râu rồng, là có quý tướng, làm vua, hoặc loại người cao quý; râu năm chòm, dài lút ngực, là con người trung dũng; râu dài ba chòm, là con người đôn hậu, v.v...

Người trung mặt đỏ đôi tròng bạc,

Đứa nịnh râu đen mấy sợi còi.

(Trích *Nội dung xã hội và mỹ học tuồng đỏ*,
NXB KHXH, 1984)

(1) Huỳnh Lý : *Vấn đề giảng dạy tác phẩm văn học*, Nhà xuất bản Giáo dục, tr.210.

TƯ LIỆU ĐỌC THÊM

(Dành cho sinh viên)

1. Bảo Định Giang, Nguyễn Tấn Phát, Trần Vinh, Bùi Mạnh Nhị : *Ca dao - dân ca Nam Bộ*, NXB Tp.Hồ Chí Minh.
2. Bùi Mạnh Nhị : *Đặc điểm ngôn ngữ ca dao - dân ca Nam Bộ*, Tạp chí Ngôn ngữ, 1/1994.
3. Bùi Mạnh Nhị : *Truyện Trạng Ba Phi - một hiện tượng văn học dân gian độc đáo*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 3/1985.
4. Bùi Mạnh Nhị : *Phân tích tác phẩm văn học dân gian*, Sở Giáo dục An Giang, 1988.
5. Bùi Mạnh Nhị, Trần Vinh, Nguyễn Tấn Phát : *Truyện cười dân gian Nam Bộ*, NXB Tp.Hồ Chí Minh, 1989.
6. Bùi Mạnh Nhị : *Thời gian nghệ thuật trong ca dao - dân ca trữ tình*, Tạp chí Văn học, 4/1998.
7. Bùi Quang Thanh : *Về một thể loại văn học dân gian*, Tạp chí Văn học, 4/1979.
8. Bùi Quang Thanh : *Truyện thuyết dân gian với tâm lí cộng đồng của người Việt*, Tạp chí Văn học, số 2/1982.
9. Cao Huy Đình : *Người anh hùng làng Dóng*, NXB Khoa học xã hội, H., 1962.
10. Cao Huy Đình : Đề tài *"Dũng sĩ đại bàng cứu người đẹp trong một số truyện cổ Đông Nam Á"*, Tạp chí Văn học, 6/1963.
11. Cao Huy Đình : *Lối đối đáp trong ca dao trữ tình*, Tạp chí Văn học, 9/1966.
12. Cao Huy Đình, Nguyễn Đồng Chi, Đặng Nghiêm Vạn : *Phương pháp sưu tầm văn học dân gian ở nông thôn*, Vụ Văn hóa quần chúng xuất bản, H., 1969.
13. Cao Huy Đình : *Tìm hiểu tiến trình văn học dân gian*, NXB Khoa học xã hội, H., 1974.

14. Chu Xuân Diên : *Tìm hiểu giá trị Bài ca chàng Đạm San*, Tạp chí Nghiên cứu văn học, 3/1960.
15. Chu Xuân Diên, Lương Văn Đang : *Tục ngữ Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, H., 1975.
16. Chu Xuân Diên : *Truyện cổ tích dưới mắt các nhà khoa học*, Trường Đại học Tổng hợp Tp.Hồ Chí Minh, 1987.
17. Chu Xuân Diên : *Văn hóa dân gian - phương pháp nghiên cứu liên ngành*, Trường Đại học Tổng hợp Tp.Hồ Chí Minh, 1996.
18. Chu Xuân Diên : *Về phương pháp so sánh trong nghiên cứu văn học dân gian*, Tạp chí Văn học 9/1997.
19. Đặng Thái Thuyên : *Đề tài hôn nhân trong truyện cổ tích thần kì Mường*, Tạp chí Văn học, 5/1983.
20. Đặng Văn Lung, Hồng Thao, Trần Linh Quý : *Quan họ, nguồn gốc và quá trình phát triển*, NXB Khoa học xã hội, H., 1978.
21. Đinh Gia Khánh : *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của truyện cổ tích qua truyện Tấm Cám*, NXB Văn học, H., 1968.
22. Đinh Gia Khánh : *Nhà nho xưa tìm hiểu truyện dân gian và ca dao tục ngữ*, Tạp chí Văn học, 1/1972.
23. Đinh Gia Khánh : *Trên đường tìm hiểu văn hóa dân gian*, NXB Khoa học xã hội, H., 1989.
24. Đinh Gia Khánh : *Văn hóa dân gian Việt Nam trong bối cảnh Đông Nam Á*, NXB Khoa học xã hội, H., 1993.
25. Đinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên, Võ Quang Nhơn : *Văn học dân gian Việt Nam*, NXB Giáo dục, H., 1997.
26. Đỗ Bình Trị : *Nghiên cứu tiến trình văn học dân gian Việt Nam*, Trường Đại học Sư phạm I, Hà Nội, 1978.
27. Đỗ Bình Trị, Hoàng Hữu Yên : *Văn tuyển văn học Việt Nam* (Văn học dân gian), NXB Giáo dục, H., 1983.
28. Đỗ Bình Trị : *Văn học dân gian Việt Nam* (tập I), NXB Giáo dục, H., 1990.
29. Đỗ Bình Trị : *Phân tích tác phẩm văn học dân gian*, NXB Giáo dục, H., 1995.

30. Đỗ Hồng Kỳ : *Sử thi thần thoại M'Nông*, NXB Khoa học xã hội, 1996.

31. Hà Văn Tấn : *Văn hóa nguyên thủy Đông Nam Á như một cội nguồn của văn hóa dân gian*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 3/1984.

32. Hoàng Tiến Tựu : *Văn học dân gian Việt Nam* (tập II), NXB Giáo dục, H., 1990.

33. Hoàng Tiến Tựu : *Mấy vấn đề phương pháp giảng dạy, nghiên cứu văn học dân gian*, NXB Giáo dục, H., 1983.

34. Hoàng Trinh : *Đối thoại văn học*, NXB Hà Nội, H., 1986.

35. Hồ Quốc Hùng : *Thử nhận diện dấu vết tín ngưỡng Chăm qua nhóm truyện cổ của người Việt ở Thuận Hóa*, Tạp chí Văn học, 3/1999.

36. Hồ Sĩ Vịnh : *M.Gorki bàn về văn nghệ dân gian*, NXB Văn hóa, H., 1986.

37. V.I.Eremina : Cuốn "Những căn rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kì" của Prôp và ý nghĩa của nó đối với việc nghiên cứu hiện nay về truyện cổ tích, Tạp chí Văn hóa dân gian, 1/1991.

38. A.JA.Gurêvich : *Các phạm trù văn hóa trung cổ*, NXB Giáo dục, H., 1996.

39. Lê Chí Quế, Nguyễn Hùng Vi, Võ Quang Nhơn : *Văn học dân gian*, Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội, 1990.

40. Lí Tế Xuyên : *Việt điện u linh* (tái bản), NXB Khoa học xã hội, H., 1990.

41. Lư Nhất Vũ, Lê Giang : *Tìm hiểu dân ca Nam Bộ*, NXB Tp.Hồ Chí Minh, 1983.

42. Mai Ngọc Chừ : *Ngôn ngữ ca dao Việt Nam*, Tạp chí Văn học, 2/1991.

43. E.M.Mêlêtinxki : *Về nguồn gốc sử thi anh hùng*, Tạp chí Văn học, 1/1972.

44. Ngô Đức Thịnh : *Vùng sử thi Tây Nguyên*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 4/1997

45. Nguyễn Bích Hà : *Mô típ "Sự ra đời thần kì" trong truyện Thạch Sanh*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 2/1997.

46. Nguyễn Bích Hà : *Mô típ “người câm” trong truyện Thạch Sanh*, Tạp chí Văn hóa dân gian số 3/1996.
47. Nguyễn Đình Trung : *Về nói ngược – một kiểu đồng dao độc đáo*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 1/1997.
48. Nguyễn Đồng Chi : *Lược khảo thần thoại Việt Nam*, NXB Văn Sử Địa, H., 1956.
49. Nguyễn Đồng Chi : *Về Nghệ Tĩnh*, NXB Văn học, H., 1965.
50. Nguyễn Đồng Chi : *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam* (5 tập), Viện Văn học xuất bản, H., 1993.
51. Nguyễn Ngọc Thường : *Mô típ người khổng lồ và người anh hùng văn hóa*, Tạp chí Văn học, số 2/1988.
52. Nguyễn Phương Thảo : *Văn hóa dân gian Nam Bộ – Những phác thảo*, NXB Giáo dục, H., 1994.
53. Nguyễn Quang Vinh : *Về hình tượng Quan Âm Thị Kính trong đời sống văn hóa dân gian Việt Nam*, Tạp chí Văn học, 6/1973.
54. Nguyễn Tấn Đắc : *Từ truyện Kajong và Halèk của người Chăm đến type truyện Tấm Cám ở Đông Nam Á*, Tạp chí Văn hóa dân gian 3/1994.
55. Nguyễn Thái Hòa : *Tục ngữ Việt Nam, cấu trúc và thi pháp*, NXB Khoa học xã hội, H., 1997.
56. Nguyễn Thị Hiền : *Nghiên cứu truyện dân gian Việt Nam theo bảng mục lục tra cứu típ và mô típ truyện cổ dân gian của Anti Aarne và Stith Thompson*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 2/1996.
57. Nguyễn Thị Ngọc Diệp : *Tiếp cận biểu tượng trâu cau*, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, 2/1997.
58. Nguyễn Thị Huế, Đặng Linh Chi : *Câu thơ Quan họ*, Tạp chí Văn học, 1/1982.
59. Nguyễn Thị Huế : *Tìm hiểu mô típ “Cây” trong truyện “Họ Hồng Bàng” và “Đẻ đất đẻ nước”*, Tạp chí Văn học , 5/1983.
60. Nguyễn Thị Huế : *Những cốt truyện tương đồng ở Đông Nam Á và thế giới nhân vật người mang nốt xấu xí*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 2/1998.

61. Nguyễn Văn Bốn, Trần Hoàng, Võ Văn Thắng : *Văn nghệ dân gian Quảng Nam - Đà Nẵng* (2 tập), Sở Văn hóa - Thông tin Quảng Nam - Đà Nẵng, 1984.
62. Nguyễn Văn Trung : *Câu đố Việt Nam*, NXB Tp.Hồ Chí Minh, 1986.
63. Nguyễn Xuân Kính : *Những đóng góp mới trong việc nghiên cứu thể thơ lục bát*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 1/1990.
64. Nguyễn Xuân Kính : *Thi pháp ca dao Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, 1996.
65. Nguyễn Xuân Kính, Phan Đăng Nhật... : *Kho tàng ca dao người Việt* (4 tập), NXB Văn hóa, H., 1995.
66. I.I.Nhikulin : *Bàn về bản chất thể loại của "Đề đất đề nước"*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 1/1987.
67. Nhiều tác giả : *Truyền thống anh hùng dân tộc trong loại hình tự sự dân gian Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, H., 1971.
68. Nhiều tác giả : *Sử thi Tây Nguyên*, NXB Khoa học xã hội, 1998.
69. Ninh Viết Giao : *Câu đố Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, H., 1997.
70. A.M.Nôvicôva : *Sáng tác thơ ca dân gian Nga* (2 tập), NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, H., 1983.
71. Phạm Minh Hạnh : *Truyện ngụ ngôn Việt Nam và thế giới - thể loại và triển vọng*, NXB Khoa học xã hội, H., 1993.
72. Phạm Thu Yến : *Tính dân tộc và phép "đối ngẫu tâm lí" trong thơ ca trữ tình dân gian*, Tạp chí Văn học, 3/1996.
73. Phạm Thu Yến : *Tính ngữ trong thơ ca dân gian Việt Nam*, Tạp chí Văn học, 7/1996.
74. Phan Ngọc : *Đề đất đề nước - Bản sử thi đầu tiên của nền văn học Việt - Mường*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 1/1991.
75. Phan Ngọc - Phan Đăng Nhật : *Thử xây dựng lại hệ thống huyền thoại Việt - Mường*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 1/1991, 2/1991.
76. Phan Đăng Nhật : *Văn học các dân tộc thiểu số Việt Nam*, NXB Văn hóa, H., 1981.
77. Phan Đăng Nhật : *Sử thi Êđê*, NXB Khoa học xã hội, H., 1991.

78. Tăng Kim Ngân : *Việc biên soạn từ điển típ và mô típ trong ngành folklore thế giới*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 3 & 4/1983.
79. Tăng Kim Ngân : *Cổ tích thần kì người Việt - Đặc điểm cấu tạo cốt truyện*, NXB Khoa học xã hội, H., 1997.
80. Thạch Phương, Nguyễn Chí Bền, Mai Hương : *Kho tàng truyện trạng ở Việt Nam* (6 tập), NXB Khoa học xã hội, H., 1996.
81. Tô Ngọc Thanh : *Phônelo Báhnar*, Sở Văn hóa thông tin Gia Lai - Kontum, 1988.
82. Tôn Thất Bình : *Dân ca Bình Trị Thiên*, NXB Thuận Hóa, Huế, 1997.
83. Trần Đức Ngôn : *Một số vấn đề lí luận xung quanh việc nghiên cứu văn bản văn hóa dân gian*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 3/1990.
84. Trần Đức Ngôn : *Lí thuyết hình thái học của V.Ia.Prôp và truyện cổ tích thần kì của người Việt*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 3/1991.
85. Trần Thị An : *Về một phương diện nghệ thuật của ca dao tình yêu*, Tạp chí Văn học, 6/1990.
86. Trần Việt Ngữ, Trương Đình Quang, Hoàng Chương : *Dân ca miền Nam Trung Bộ* (2 tập), NXB Văn học, H., 1963.
87. Trương Chính, Phong Châu : *Tiếng cười dân gian Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, H., 1986.
88. Trương Sĩ Hùng : *"Đề đất dề nước" là sử thi thần thoại*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 2/1989.
89. Trương Thị Nhân : *Tìm hiểu ngôn ngữ nghệ thuật ca dao qua một tín hiệu thẩm mỹ*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 4/1992.
90. Viện Dân tộc học : *Bản lĩnh bản sắc dân tộc*, NXB Khoa học xã hội, H., 1980.
91. Viện Văn hóa dân gian : *Văn hóa dân gian - những lĩnh vực nghiên cứu*, NXB Khoa học xã hội, H., 1989.
92. Viện Văn hóa dân gian : *Văn hóa dân gian - những phương pháp nghiên cứu*, NXB Khoa học xã hội, H., 1990.
93. Võ Đình Hương : *Nghệ thuật của ca dao về lịch sử*, Tạp chí Văn hóa dân gian, 3/1996.

94. Võ Quang Trọng : *Tìm hiểu những hình thức biểu hiện của tục ngữ, ca dao, dân ca trong thơ ca hiện đại Việt Nam*, Tạp chí Văn hóa dân gian, số 3/1987.

95. Vũ Anh Tuấn : *Suy nghĩ về một số biểu tượng đặc trưng trong truyện cổ miền núi*, Tạp chí Văn hóa dân gian, số 2/1984.

96. Vũ Anh Tuấn – Nguyễn Xuân Lạc : *Giảng văn văn học dân gian Việt Nam*, NXB Giáo dục, H., 1993.

97. Vũ Khắc Khoan : *Tìm hiểu sân khấu chèo*, NXB Lửa Thiêng, S., 1974.

98. Vũ Ngọc Phan : *Tục ngữ ca dao dân ca Việt Nam* (in lần 7), NXB Khoa học xã hội, H., 1971.

99. Vũ Quỳnh : *Lĩnh Nam chích quái* (tái bản), NXB Văn học, H., 1990.

100. Vũ Tố Hảo : *Điểm lại quá trình sưu tầm, nghiên cứu ca dao xưa đến trước Cách mạng tháng Tám*, Tạp chí Văn hóa dân gian, số 3/1986.

Chịu trách nhiệm xuất bản

Giám đốc NGÔ TRẦN ÁI

Phó giám đốc VŨ DƯƠNG THUY

Biên tập nội dung

NGUYỄN HOÀI THANH

NGÔ LAN PHƯƠNG

Biên tập tái bản

HỒNG VÂN

Biên tập kỹ thuật

TRẦN THÀNH TOÀN

Trình bày bìa

HOÀNG PHƯƠNG LIÊN

Sửa bản in

LÊ THỊ MINH TÂM

Chế bản tại

PHÒNG CHẾ BẢN ĐIỆN TỬ CN.NXBGD - TP.HCM

VĂN HỌC VIỆT NAM - VĂN HỌC DÂN GIAN NHỮNG CÔNG TRÌNH NGHIÊN CỨU

Mã số : 8V374t3-CNH

In 3.000 bản khổ 16 x 24 cm tại Nhà in Thanh Niên, 62 Trần Huy Liệu - Q.PN - TP. HCM. Số in : 28. Số xuất bản : 1419/281-02. In xong và nộp lưu chiểu tháng 03 năm 2003.

TÌM ĐỌC SÁCH THAM KHẢO BỘ MÔN VĂN HỌC CỦA NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

Văn học Việt Nam : Văn học trung đại (Những công trình nghiên cứu)

Lê Thu Yến (chủ biên sưu tầm, tuyển chọn)

Văn hóa dân gian mấy vấn đề phương pháp luận và nghiên cứu thể loại

Chu Xuân Diên

Nguyễn Ái Quốc - Hồ Chí Minh, những tác phẩm tiêu biểu (từ 1919 đến 1945)

Phong Lê, Trần Hữu Tá (sưu tầm, tuyển chọn)

Nam Cao, những tác phẩm tiêu biểu trước 1945

Phong Lê (sưu tầm, tuyển chọn)

Tô Hoài, những tác phẩm tiêu biểu trước 1945

Vân Thanh (sưu tầm, tuyển chọn)

Nguyễn Công Hoan, những tác phẩm tiêu biểu trước 1945

Lê Thị Đức Hạnh (sưu tầm, tuyển chọn)

Nguyễn Hồng, những tác phẩm tiêu biểu trước 1945

Bạch Văn Hợp (sưu tầm, tuyển chọn)

Thạch Lam, những tác phẩm tiêu biểu

Nguyễn Thành Thi (sưu tầm, tuyển chọn)

Vũ Trọng Phụng, những tác phẩm tiêu biểu

Trần Hữu Tá (sưu tầm, tuyển chọn)

Hoài Thanh, những tác phẩm tiêu biểu trước 1945

Phong Lê (sưu tầm, tuyển chọn)

Địa chỉ liên hệ:

*Các Công ti Sách - Thiết bị trường học ở địa phương
hoặc các Cửa hàng của Nhà xuất bản Giáo dục:*

- 81 Trần Hưng Đạo hoặc 57 Giảng Võ - Hà Nội
- 15 Nguyễn Chí Thanh - TP. Đà Nẵng
- 231 Nguyễn Văn Cừ - Q.5 - TP. Hồ Chí Minh



GIÁ: 26.200đ