



# CÁCH THỨC TIẾP BIẾN VĂN HỌC DÂN GIAN CỦA TRUYỆN THIẾU NHI VIỆT NAM THỜI KỲ 1975–2010

Hồ Hữu Nhật\*

Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế

**Tóm tắt.** Sáng tạo nghệ thuật với tâm thế người đi sau và với cốt cách người nghệ sĩ, các nhà văn sáng tác cho thiếu nhi thời kỳ 1975–2010 đã làm sống dậy tinh thần của văn học dân gian một thuở. Dấu ấn dân gian hiện hữu trên từng trang truyện thiếu nhi nhưng không xóa bỏ cá tính sáng tạo, nỗ lực cách tân của từng tác giả. Bởi lẽ, họ đã tiếp nhận văn học dân gian theo tinh thần tiếp biến với các xu hướng: cải biên thơ ca dân gian, mượn thi pháp dân gian để tạo ra những cổ tích mới, chuyển tải tích cũ, chuyện xưa bằng thi pháp đương đại, làm mới nội dung tư tưởng truyện cổ dân gian, đối thoại lại với văn học dân gian, viết tiếp chuyện xưa.

**Từ khóa.** văn học dân gian, truyện thiếu nhi, dấu ấn, tiếp biến, sáng tạo

## 1. Đặt vấn đề

Vì những lí do khác nhau, trong quá trình sáng tạo nghệ thuật, các nhà văn viết cho thiếu nhi giai đoạn 1975–2010 đã tìm về văn học quá khứ của dân tộc. Nhưng cốt cách nghệ sĩ đã giúp họ tiếp nhận ảnh hưởng của dòng văn học bình dân ngày xưa một cách bản lĩnh. Tiếp nhận theo hình thức tiếp biến là hướng đi đáng trân trọng, cho thấy các nhà văn đang nỗ lực làm mới những chất liệu cũ. Cách tân văn học để tạo ra những “xê dịch” trong phạm vi tác phẩm và rộng hơn là phạm vi thể loại cũng chính là đây. Với hướng đi đó, thiếu nhi Việt Nam được tiếp xúc với những câu chuyện vừa quen vừa lạ. Tiếp xúc với những tác phẩm này, độc giả không chỉ bị “đẫn dụ” nhanh chóng mà còn thu nhận được những bài học làm người ý nghĩa.

## 2. Nội dung

Truyện thiếu nhi Việt Nam giai đoạn 1975–2010 là tập hợp nhiều sáng tác của nhiều cá tính nghệ thuật. Cũng trong xu hướng về nguồn, nhưng cách thức tiếp nhận văn học dân gian ở những tác giả, tác phẩm khác nhau không phải lúc nào cũng nhất thành bất biến. Chính điều này đã tạo ra một đời sống văn học thật sự sinh động và mới mẻ. Quá trình nghiên cứu giúp chúng tôi nhận diện được các khuynh hướng tiếp biến văn học dân gian sau:

---

\*Liên hệ: nhatsdh@gmail.com

2.1. *Cải biên thơ ca dân gian*

Tiếp nhận văn học dân gian một cách sáng tạo, đòi hỏi nhà văn phải thực sự nỗ lực. Viết lại thơ ca dân gian theo hình thức cải biên cũng là một hình thức tiếp nhận sáng tạo đáng ghi nhận. Trong truyện ngắn *Truyện thơ vui* của Nguyễn Đình Quang, cô giáo đã phê vào bài văn của thằng Hà bằng những câu ca dao cải biên rất ấn tượng:

"Dấu chấm chẳng mất tiền mua  
Hà ơi! Em tiết kiệm vừa vừa thôi  
Mỗi khi câu đố ý rồi  
Đừng tiếc chấm, chấm hộ tôi một lần."

Kì thực đó chính là sự cải biên ý của câu ca dao:

Lời nói chẳng mất tiền mua  
Lựa lời mà nói cho vừa lòng nhau.

Trong các thể loại văn học dân gian, đồng dao là thể loại rất gắn bó với trẻ thơ. Chủ yếu đó là những câu nói vần về do trẻ sáng tác để phục vụ hoạt động vui chơi hàng ngày. Gần như đứa trẻ nào ở nông thôn cũng đều thuộc bài đồng dao *Xia cá mè*. Nhà văn Trần Hoài Dương trong truyện ngắn *Con đường nhỏ* đã tạo ra một dị bản mới cho bài đồng dao này. Chú bé chăn bò trong truyện đã viết lời mới cho bài đồng dao cũ để hát cho đàn bò nghe: "Xia cá mè/ Đè cá chép/ Chân ai đẹp/ Được đi xa!/ Phải ở nhà/ Chân ai xấu!" [1]. Âm điệu vui tươi của bài *Xia cá mè* dân gian vẫn được giữ nguyên nhưng nội dung đã thay đổi và đối tượng tiếp nhận thông điệp cũng thay đổi. Chú bé đã sử dụng bài đồng dao hiện đại đó để nhắn nhủ với các chú bò một điều, "chỉ những ai sạch sẽ khỏe mạnh mới được đi xa".

Thông thường, những hiện tượng cải biên thơ ca dân gian thường tạo tiếng cười cho người đọc. Tuy nhiên, vẫn có những trường hợp cải biên tạo xúc cảm ngược lại. Như chúng ta biết, hát ru là một thể loại trữ tình của dân gian. Hát ru có kết cấu hai phần: ngôn từ và giai điệu. Nhờ yếu tố âm nhạc nên các bà mẹ thường dùng hát ru để dỗ trẻ vào giấc ngủ. Tiểu thuyết *Bông sen vàng* của nhà văn Sơn Tùng có chi tiết mẹ của Côn mất khi cha Côn (ông Nguyễn Sinh Sắc) đi công tác chưa về. Mẹ mất khi bé Nhuận chưa đầy một tuổi. Khi bé Nhuận khóc vì khát sữa và vì nhớ mẹ, Côn đã "ứng khẩu" ru em:

À...à...oi! Em...ngủ...cho...ngoan  
M...ẹ...ta...đã...xuống...suối...vàng...à...oi  
Ngủ...rồi...em...dậy...em...chơi  
Anh...ru...em...ngủ...những...lời...mẹ...ru

Tiếng ru em của Côn “nhức nhối tận tim non”, làm cho những người bạn của em đứng khựng lại bên bờ dâm bụt. Chắc chắn, đọc đến chi tiết này, người đọc cũng vô cùng xúc động. Trong mỗi người đọc, trước đó đã tồn tại các bài hát ru dân gian. So với những bài hát ru đó, bài hát ru do Côn ứng khẩu đã có những khác biệt. Côn chỉ kể thừa về giai điệu và mô tip mở đầu. Những câu tiếp theo đã thổi một nội dung mới vào thể loại hát ru truyền thống của dân tộc, giúp người đọc hiểu phần nào hoàn cảnh và tâm trạng nhân vật.

## 2.2. *Mượn thi pháp dân gian để tạo ra những cổ tích mới*

Chúng tôi hiểu thuật ngữ cổ tích mới theo nghĩa đó là những sáng tạo lần đầu xuất hiện, trước đó chưa từng có trong kho tàng cổ tích dân gian. Có một xu hướng của văn học thiếu nhi giai đoạn này là các nhà văn đã mượn thi pháp cổ tích để tạo ra những câu chuyện cổ lớn nhỏ nằm độc lập hoặc nằm trong kết cấu lớn của tác phẩm. Các nhà nghiên cứu gọi đây là khuynh hướng nhại cổ tích, giả cổ tích.

Nhại cổ tích đi theo nhiều xu hướng. Trước hết là nhại nghệ thuật viết truyện. Tiêu biểu cho xu hướng này là nhà văn Phạm Hồ với tuyển tập *Chuyện hoa chuyện quả*. Ông đã kể những câu chuyện về các loài hoa, các loại quả xung quanh ta theo lối chuyện sự tích. Những sự tích này được bắt đầu thời gian quá khứ phiếm chỉ và diễn biến theo trật tự tuyến tính cùng nhiều chi tiết kỳ ảo. Câu chuyện về sự tích trái Lòong Boong được kể lại rằng: Những ngày xưa lắm có hai mẹ con nhà nghèo nọ đi ở cho một tên nhà giàu. Kỳ lạ là mỗi lần tên nhà giàu đánh em bé ở đâu thì người mẹ đau ở đó và ngược lại. Tên nhà giàu có nuôi một con chim quý. Chim họa mi hót rất hay và rất quý mến hai mẹ con em bé. Khi biết lão định bán chim họa mi, em bé đã mở lồng cho chim bay đi. Người mẹ sợ hãi bảo em trốn đi và đã nhận tội thay con. Tên nhà giàu dùng mác đâm vào ngực người mẹ. Người mẹ ngã xuống. Em bé đang trên đường chạy trốn cũng như bị đâm vào ngực, máu cũng trào ra như suối. Họa mi hót thảm thiết rồi bay vội về bên cái lồng cũ, dụ tên nhà giàu đuổi theo. Mải đuổi theo họa mi, tên nhà giàu rơi tõm xuống vực. Vợ hắn sợ quá cũng ngã lăn xuống chết luôn. Người dân trong làng đem chôn hai mẹ con em bé ở chân rừng. Chỗ em bé chết mọc lên một loài cây sai quả. Quả có da vàng mát, cùi trong như ngọc, nhìn giống hình trái tim bé nhỏ và cũng mang một cái vết như dấu móng tay ai bấm vào. Đó chính là quả Lòong Boong.

Qua tóm tắt truyện, có thể thấy rõ nghệ thuật truyện cổ tích mà Phạm Hồ đã kế thừa. Trên nền thi pháp dân gian, tác giả đã viết một câu chuyện mới xúc động và hấp dẫn. Đúng như nhận định của nhà văn Nguyễn Ngọc: “Có lẽ, nói cho cùng *Chuyện hoa, chuyện quả* không mới”. Tuy nhiên, nó không mới không chỉ về nội dung như quan niệm của Nguyễn Ngọc mà còn về cả hình thức. Đó chính là lí do làm cho nhiều người nhầm lẫn truyện của Phạm Hồ với truyện cổ tích.

Thứ hai là xu hướng sử dụng một chi tiết, một hình tượng trong truyện dân gian để phát triển một câu chuyện mới. Xu hướng này thể hiện trong truyện *Ngựa thần từ đâu tới* của Phạm Hồ. Trong truyện *Thánh Gióng* dân gian, hình ảnh ngựa sắt không được khắc họa đậm nét. Đọc truyện, chúng ta chỉ biết rằng con ngựa này đúc bằng sắt, cùng Thánh Gióng ra trận đánh tan giặc Ân rồi cùng Thánh Gióng về trời. Những nơi có dấu chân ngựa đi qua thì thành sông hồ, còn nơi ngựa sắt phun lửa gọi là làng Cháy. Trong tác phẩm của mình, Phạm Hồ biến ngựa thành nhân vật trung tâm và sáng tạo một câu chuyện dài về nhân vật này. Câu chuyện của Phạm Hồ cho người đọc biết rõ về nguồn gốc của ngựa sắt. Ngựa sắt có được là nhờ tình cảm gắn bó giữa người và vật, nhờ máu, công sức, tình cảm của nhân dân. Cái kì diệu có gốc rễ từ chính những điều rất hiện thực, đó là những thông điệp mới của câu chuyện được viết trên nền truyện truyền thống. Nói như Lê Nhật Ký, “từ một hình tượng được giới thiệu rất khái quát trong truyền thuyết dân gian, nhà văn Phạm Hồ đã phát triển, xây dựng thành một hình tượng nghệ thuật trọn vẹn, khuyến khích bạn đọc tuổi thơ những kiếm tìm, khám phá, cắt nghĩa các giá trị dân gian tưởng đã ổn định, bất di bất dịch” [4].

Ở cấp độ rộng, nhại cổ tích là phỏng theo cốt truyện cũ để tạo ra những câu chuyện có nội dung, kết cấu đồng dạng. Liên văn bản theo cách thức này giúp người đọc nhanh chóng nhận ra ảnh hưởng của văn học dân gian. Truyện *Nhà Chử* có chi tiết nàng Dong nhớ lại câu chuyện của nàng My. Câu chuyện đó là sự mô phỏng truyện *Son Tinh Thủy Tinh*. Nàng My là con gái vua. Nhà vua tìm rể anh tài cho con. Chàng Tùng – con nhà nghèo trên núi Tản xuống. Chàng có tài lạ, mắt trông suốt qua được ngọc đá. Vua gả con gái cho chàng Tùng. Ít lâu sau, có một người từ sông vào. Người này cũng có tài nhưng đến chậm nên không lấy được nàng My. “Con ghen của chàng trai sông bến” nổi lên. Sóng bủa ngang trời làm le nuốt chừng núi Tản. Chàng Tùng lên tiếng: “Người có chí lớn trong thiên hạ không thể lấy việc thua con con ấy mà bàn về sự tài giỏi” [2]. Chàng trai cho rút nước. Nhưng hàng năm nước vẫn dâng lai láng “như con giận, như nổi hờn nghìn đời không nguôi hẳn được”. Tuy nhiên, so với truyện dân gian, truyện của Tô Hoài có sự thay đổi tên nhân vật, bỏ chi tiết vua chọn rể bằng các lễ vật, giải thích khác đi về nguyên nhân nước rút. Do đó, câu chuyện dù cũ nhưng vẫn có những điểm mới mẻ.

### 2.3. Chuyển tải tích cũ, chuyện xưa bằng thi pháp đương đại

Như trên đã nói, với tiếp nhận văn học dân gian, truyện thiếu nhi giai đoạn 1975–2010 đã gọi lại nhiều câu chuyện cổ quen thuộc. Tuy nhiên, các tác giả đã thể hiện sự sáng tạo khi kể lại các tích cũ, các chuyện xưa. Dù khá trung thành với các cốt truyện dân gian như Tô Hoài thì nhà văn vẫn tạo ra những điều mới mẻ cho tác phẩm. Các câu chuyện cũ như *Tấm Cám*, *Sự tích trầu cau*, *Cây khế*, *Sự tích chú cuội cung trăng*, *Ai mua hành tôi*, *Cây tre trăm đốt*, *Sự tích bánh chưng bánh dày*... đã được viết lại bằng một thi pháp hiện đại.

Trước hết, các nhà văn đã tìm cách xóa bỏ dần tính phiếm chỉ của nhân vật. Cũng là những nhân vật quen thuộc của cổ tích, truyền thuyết, thần thoại... nhưng giờ lại xuất hiện với

một dung mạo mới. Trong truyện dân gian, các nhân vật thể hiện rõ đặc trưng phiếm chỉ về tên gọi, ngoại hình, xuất thân, tâm lý... Đó là những nhân vật mang tính đại diện nên cái riêng không được chú ý. Truyện thiếu nhi giai đoạn 1975–2010 thể hiện rõ sự sáng tạo của các nhà văn trước hết bằng cách cá thể hóa nhân vật về tên gọi. Trong ngụ ngôn *Thỏ và Rùa* của dân gian, hai nhân vật chính là Thỏ, Rùa. Trần Thanh Địch khi viết truyện *Lại chuyện Thỏ và Rùa* đã thêm họ cho nhân vật. Thỏ trở thành Đinh Thỏ, Rùa thành Trần Rùa. Tác giả còn lấy đặc điểm của nhân vật để gọi tên nhân vật là Thỏ đuôi xơ và Rùa lưng mốc.

Quan tâm miêu tả ngoại hình nhân vật cũng là cách xóa bỏ tính phiếm chỉ của nhân vật. Nhờ sự miêu tả cụ thể đó mà người đọc có thể hình dung ra tướng mạo của những nhân vật trước đây chưa từng được tác giả dân gian phác họa. Vua Thục của truyện dân gian rõ rệt hơn trong nhận thức người đọc nhờ nhà văn Tô Hoài đã họa chân dung nhân vật: “Vua Thục cao lớn lắm, cầm bành râu quai nón rậm kín nửa mặt. Vua mặc tẩm áo chàm không dải, phanh ngực, hai ống tay xắn lên tận khuỷu. Làn khăn chàm mới còn sạm màu óng ánh xanh lơ chút lẫn với mớ tóc dài” [2]. Không chỉ ngoại hình, thế giới nội tâm của nhân vật cũng là bình diện được các nhà văn quan tâm khắc họa. Nhân vật trong các thể loại văn học dân gian thường được xây dựng theo loại nhân vật chức năng (*nhân vật mặt nạ*), nghĩa là nhân vật không có đời sống nội tâm, các phẩm chất đặc điểm nhân vật cố định, không thay đổi từ đầu đến cuối, hơn nữa sự tồn tại và hoạt động của nó chỉ nhằm thực hiện một số chức năng nhất định. Chẳng hạn như các nhân vật Tấm, Thạch Sanh, Thánh Gióng, An Dương Vương... trong các truyện cùng tên. Những loại nhân vật này có ý nghĩa biểu trưng cho đời sống tinh thần của con người. Họ là những người đại diện cho chính nghĩa, đạo lý... để chống lại các thế lực độc ác, xu nịnh... Còn trong truyện viết cho thiếu nhi sau 1975, cũng là những nhân vật đó nhưng đã có nét riêng về cảm xúc, tâm trạng. Truyện *Sự tích lá trầu quả cau* của Tô Hoài là một ví dụ. Trong truyện này, Tô Hoài đã giúp người đọc thấy được tâm trạng của ba nhân vật chính khi xảy ra sự cố nhầm lẫn. “Ba bốn hôm không thấy em về, anh nóng ruột như lửa đốt trong lòng. Thế là anh đi tìm em... Anh thơ thẩn đi, trông thấy hòn đá tảng hệt hình người nằm đầu bãi cát. Như có linh tính, như thấy được hơi hướng ruột thịt, anh kêu lên: – Em tôi, em tôi đây rồi...” [3]. So với nhân vật trong truyện *Sự tích trầu cau*, nhân vật người anh đã được miêu tả kĩ càng hơn về hành động, ngôn ngữ, đặc biệt là tâm lí.

Quá trình hiện đại hóa nhân vật dân gian còn gắn với việc cụ thể hóa, cá tính hóa nhân vật thông qua ngôn ngữ, đặc biệt là ngôn ngữ độc thoại nội tâm. Trong truyện dân gian, nhân vật chủ yếu được miêu tả thông qua hành động. Nhân vật ít khi được cất lời, gần như chỉ qua hành động mà bộc lộ tính cách. Những phút độc thoại nội tâm lại càng không có. Ví như truyện cổ tích *Tấm Cám*. Nhân vật Tấm trước khi chưa trải qua những lần hóa kiếp không hề cất tiếng nói. Những lần gặp nạn, nhân vật chỉ có duy nhất hành động ôm mặt khóc. Nhưng trong truyện của Tô Hoài, giọng nói của Tấm đã cất lên: “Lạy Phật, nhật được hết thóc ở đâu kia ra thì tan mất hội rồi”, “Chim ăn mất thóc...”, “Áo rách thế này mà đi hội sao”, “Đì ơi sao cây cau

rung thế?” ... Hay như truyện *Sự tích lá trầu quả cau*. Khi xảy ra hiểu lầm, nhà văn đã để cho người em độc thoại nội tâm: “Vì em mà chị phải ngưng. Chẳng biết anh có giận không, có nghi ngờ ta không?”.

Đầu tư miêu tả ngữ cảnh cũng là một sự sáng tạo của các tác giả khi viết lại các truyện dân gian. Truyện cổ dân gian không chăm chút miêu tả không gian như thế này: “Sớm mai, lưa được trái trong nắng sớm, giữa sân vườn. Người vợ đứng dưới chân lưa hướng về vầng mặt trời mà rằng “lưa đẹp đã dẹt xong xin ông trời thương, buộc chặt tình chồng vợ”. Nắng mới đổ hình người đẹp xuống tấm lưa, tấm lưa thành bức chân dung đẹp như người thật” [3].

Nghệ thuật miêu tả đã tạo ấn tượng rõ nét cho ngoại cảnh. Thậm chí, các tác giả còn sử dụng biện pháp so sánh, nhân hóa để làm cho ngoại cảnh trở nên cụ thể, sinh động hơn. Ví dụ như: “Một ngày đẹp trời kia, vua Lê gióng thuyền rồng thưởng ngoạn trên con thuyền giữa kinh thành. Bấy giờ vào mùa thu, những chòm lá sen già bắt ngát thơm cũng xanh xanh như mặt nước. Bồng trong đám lá sen, một con rùa lớn nổi lên, lưng gò đen nhầy bằng chiếc thùng đai. Con rùa khổng lồ từ từ bơi đến trước thuyền nhà vua...” [2]. Qua đó, ta thấy được tác giả đã có sự thay đổi khi đánh giá vai trò của cảnh trí trong việc biểu đạt nội dung tác phẩm.

Một cách làm mới truyện xưa nữa được các tác giả sau 1975 sử dụng chính là việc thay đổi cách trần thuật. Thông thường, truyện kể dân gian được trần thuật ở ngôi thứ ba. Người kể chuyện toàn tri đứng ngoài câu chuyện và kể lại một cách khách quan. Truyện thiếu nhi giai đoạn 1975–2010 đã “lạ hóa” cách kể truyền thống bằng cách cho người kể chuyện can thiệp vào câu chuyện, thể hiện dấu ấn của mình trong tác phẩm. Đây là điều mà nhà văn Trần Quốc Toàn đã làm khi viết lại các câu chuyện cổ dân gian. Kết thúc truyện *Vua hành*, tác giả viết: “Quý độc giả tí hon thân mến! Bạn thích lối kể nào thì kể theo lối kể ấy. Nếu không thích cả hai kết thúc đã có, xin mời viết ra cách kết của riêng mình nhé!” [6]. Truyện *Nàng Mãng và chàng Mo nang* cũng kết thúc tương tự: “Bà mẹ, ông bố nào đọc truyện này cho con mình nghe, thử đố những cậu bé cô bé háo chuyện đoán xem câu thần chú ấy là gì nhé!” [6]. Chúng ta thấy, ở hai ví dụ này, người kể chuyện đã có sự giao lưu với bạn đọc. Đó là điều mà truyện dân gian không hề có.

Có một lối đi nữa mà nhà văn Tô Hoài đã rất thành công đó là “tiểu thuyết hóa” truyện dân gian. Từ những tác phẩm ngắn gọn trong vài ba trang giấy, nhà văn thêm bớt nhân vật, chi tiết, hình ảnh tạo ra những tác phẩm mới rất quy mô. Truyện *Đào hoang* viết trên nền truyện *Sự tích quả dưa hấu*. Nguyên nội dung cuộc sống của Mai An Tiêm khi đi đày đến khi được quay về đất liền đã kéo dài hơn 250 trang. Trong truyện, tác giả đã xây dựng nhân vật Mai An Tiêm với rất nhiều thông tin mà truyện dân gian không có. Chẳng hạn, tác giả giải thích về lí do Mai An Tiêm được vua nhận làm con nuôi (An Tiêm mất cha mẹ khi còn ẵm ngửa, lớn lên trong “hiếm nghèo”, về nhất trong hội thi cày nên được vua cho theo về kinh). Đặc biệt, Tô Hoài đặt nhân vật này trong nhiều mối quan hệ đời thường (với nàng Hoa – vợ, với Mon và Gái – con,

với người dân Bãi Lữ...). Do đó, nhân vật có những trạng thái tâm lí rất mới mẻ so với truyện dân gian. Mai An Tiêm nhớ Bãi Lữ, xúc động khi gặp lại đứa con bị lạc, hạnh phúc khi thấy người trên hoang đảo. Nhìn nhân vật ở góc nhìn đời thường nên nhà văn cũng đồng thời đặt nhân vật trong mối quan hệ với thời gian. Trong truyện dân gian nhân vật thường đứng ngoài thời gian. Nhưng Mai An Tiêm trong truyện của Tô Hoài thì bị thời gian tác động: “Lúc này Mon mới nhìn kĩ bố... Bố đã già thật rồi. Bố đã già đến thế a? Tóc bố dài xõa giữa lưng, ngày trước dày đen một đệp, bây giờ chỉ thấy lơ thơ lốm đốm bạc. Hai bên tóc mai đã bạc hẳn như bông. Ngày trước, chưa bao giờ Mon thấy thế...” [2]. Trong truyện, thậm chí, tác giả còn thay đổi lí do khiến Mai An Tiêm bị đi đày. Các bản truyện dân gian tập trung vào hai câu nói của Mai An Tiêm khiến chàng bị vua thất sủng: Của biểu là của lo, của cho là của nợ; tất cả những thứ ta có được đều do hai bàn tay ta mà nên. Tô Hoài thì để cho một mưu sĩ nói xấu Mai An Tiêm với vua. Tên này tâu rằng: “Hon mười năm nay, An Tiêm toàn mưu đồ những chuyện phạm thượng và phản trắc. Đất lở, sóng tràn, nhưng nhờ oai đức nhà vua, đất đã bồi, sóng đã lặng, có sao nó vẫn đặt tên là Bãi Lữ, nó mong cho đất nước long lở à?... Ở kinh đô này và trên cả mười lăm bộ nước Văn Lang nhà vua cũng chưa đắp núi đá, chưa đặt bài về tụng công đức, mà nó dám bắt dân hát kể công, nó dám đắp núi cao hơn cả kinh đô...” [2]. Lí do tên mưu sĩ đưa ra là bịa đặt nhưng cũng cho ta thấy những nội dung mới của tác phẩm *Đảo hoang*. Có thể nói, tiểu thuyết hóa truyện dân gian là xu hướng lí tưởng để các tác giả làm mới tích cũ, truyện xưa

#### 2.4. Làm mới nội dung tư tưởng truyện cổ dân gian

Quá trình tiếp nhận văn học dân gian một cách sáng tạo không chỉ diễn ra ở bình diện thi pháp hình thức. Các tác giả đương đại còn tìm cách thay đổi hoặc bổ sung thêm những thi pháp nội dung mới cho những tác phẩm văn học dân gian. Trong truyện *Bánh chưng bánh dày* dân gian, người trợ lực cho Lang Liêu vượt qua thử thách của vua cha là một vị thần. Thần báo mộng và cho Lang Liêu biết giá trị của hạt gạo và khuyên chàng nên làm bánh từ nguyên liệu này. Nhưng trong truyện của Tô Hoài, người báo mộng lại là mẹ chàng. Điều này đã làm cho nội dung tư tưởng truyện có sự biến chuyển. Câu chuyện của Tô Hoài không chỉ gắn hai loại bánh với các biểu tượng trời đất, với sự hòa quyện giữa cây cỏ muông thú của nền văn hóa nông nghiệp... mà còn là thông điệp về tình mẫu tử.

Cũng chính nhà văn Tô Hoài đã thay đổi kết thúc truyện dân gian để tạo ra những nét mới cho nội dung tư tưởng tác phẩm. Truyện *Tấm Cám* của tác giả có một thay đổi. Sau khi Cám chết vì nước sôi, Tấm cho người làng về báo tin cho mẹ dì ghẻ. Khi vào cung, thấy xác Cám trong hố, người đàn bà độc ác ngất đi, ngã lăn ra tắt thở. Như vậy, trong truyện của Tô Hoài, nhân vật Tấm không tham gia vào việc báo thù. Tấm vô can đối với kết cục của hai nhân vật phản diện là Cám và mẹ dì ghẻ. Điều đó sẽ quyết định cách đánh giá của độc giả đối với nhân vật này.

Tuy nhiên, với Tô Hoài, sự thay đổi truyện dân gian chỉ dừng lại ở mức độ là thay đổi một vài chi tiết trong truyện cổ dân gian. Trong khi đó tác giả Trần Quốc Toàn lại tạo nên nhiều sự thay đổi hơn. Chúng tôi sẽ so sánh truyện *Sự tích chú cuội cung trăng* (dân gian) với truyện *Lá đa mặt nguyệt* (Trần Quốc Toàn):

#### **Truyện dân gian:**

Cuội đi kiếm củi, giết bầy hổ con, phát hiện cây quý khi thấy hổ mẹ cứu hổ con bằng lá cây. Cuội đưa cây quý về. Trên đường về, Cuội cứu một ông lão ăn mày và được ông căn dặn về cách chăm sóc cây. Cuội chăm cây cẩn thận. Nhờ cây quý, Cuội cứu chó vàng, con gái phú ông và được phú ông gả con cho. Vợ Cuội bị kẻ xấu giết, moi hết ruột vứt đi. Cuội làm theo lời chó vàng, lấy ruột chó đặt vào bụng vợ. Vợ sống lại nhưng từ đó lại hay quên, đã đổ nước bẩn vào gốc cây. Cuội vội vàng níu lấy cây và cùng cây bay lên trời.

#### **Truyện của Trần Quốc Toàn:**

Một bà mẹ đẻ roi đưa con trai đặt tên là Cuội. Dù nghèo khó nhưng người mẹ vẫn chăm lo cho con. Cuội theo nghiệp cha, làm anh tiều phu kiếm củi. Cuội cứu cá vàng (công chúa con vua thủy tề). Cá đền ơn bằng cách sắm truyền về sự xuất hiện của cây quý. Đêm rằm trung thu, lá đa rơi xuống tay Cuội. Cuội trồng trong nhà, chăm sóc cẩn thận, mong cây lớn nhanh để cứu mẹ già nhờ khi mẹ mất. Khi cây có bóng mát, trẻ con kéo đến chơi đông, chúng đổ đế quanh gốc đa. Một đứa trẻ tè bậy vào lỗ đế. Ông trời nổi giận, nổi gió cuốn cây về trời. Cuội không muốn bỏ mặt đất, mẹ hiền nhưng thấy đứa bé bị mắc vào rễ đa nên “vận nội công dùng móng tay mình bấu vào thân đa để nhựa đa chảy ra thành cục rồi lấy hết sức mình thổi cục nhựa ấy thành một trái bóng bay khổng lồ”. Thằng bé bám vào trái bóng, về được mặt đất. Còn Cuội hết hơi, ngất đi, khi tỉnh dậy đã ở cung trăng rồi.

Xét về dung lượng, truyện của Trần Quốc Toàn dài hơn so với truyện dân gian. Cùng xu hướng giải thích vì sao trên cung trăng có chú Cuội, nhưng Trần Quốc Toàn lại tạo ra một nguyên nhân khác. Câu chuyện của ông tập trung khai thác tình mẫu tử. Vì yêu thương mẹ nên Cuội mong cây lớn nhanh. Cuội cũng không muốn bỏ mẹ để lên trời. Những nội dung đó hoàn toàn mới mẻ so với truyện dân gian.

#### **2.5. Đối thoại lại với văn học dân gian**

Mỗi tác phẩm văn học dân gian đều trình bày một quan điểm, một nội dung tư tưởng nhất định. Những quan điểm đó ăn sâu vào suy nghĩ người dân từ đời này sang đời khác. Trong quá trình tiếp nhận ảnh hưởng của văn học dân gian, các tác giả đương đại không phải lúc nào cũng nhất nhất trung thành với những quan điểm đó. Truyện *Bà nội* của nhà văn khẳng định xu hướng này. Khi cái Bàng kể chuyện con cóc là cậu ông trời thì nhân vật tôi cướp lời: “Thế sao cậu Trang bắt hàng nghìn con cóc chặt đuôi lột da, xào cho thằng Trái ăn chữa bệnh còi



xương, sao ông giò không đánh cậu Trang? Thằng Trãi đã khỏi bệnh. Con rắn hễ thấy cóc nhái là bắt ăn. Ông giò có đánh rắn bao giờ.” Lời thoại của nhân vật đã mở ra cuộc đối thoại thú vị với truyện *Cóc kiện trời* và câu ca dao:

Con Cóc là cậu ông trời

Hễ ai đánh Cóc thì trời đánh cho

Nhân vật tôi đã tiết lộ điều ngược lại. Con Cóc và ông trời không có mối quan hệ như trong văn học dân gian. Bằng chứng là dù hàng nghìn con cóc bị cậu Trang chặt đuôi lột da hoặc bị rắn bắt ăn thì ông trời không đánh ai cả. Câu nói rất thật của đứa trẻ đã “giải huyền thoại” xa xưa.

Kiểu đối thoại đó cũng tồn tại trong tiểu thuyết *Bông sen vàng*. Côn và bà cử Sắc có cuộc trò chuyện về hoa lài. Người mẹ nói: “Hoa lài thường nở về đêm. Các cụ thường ví những hoa thơm về đêm như những người con gái không đoan trang, không đứng đắn. Có câu ca là: “Dầu thơm dầu đẹp hoa lài, đàn bà con gái chó cái lên khăn!”. Côn đã đối đáp lại: “Mẹ ơi, cái tục lệ coi bông hoa lài như cô gái không đứng đắn, nó thế nào ấy! Lại còn gán cho những người đàn bà con gái cài hoa lài lên khăn cho thơm cũng bị coi là người hư hỏng. Sao các cụ, các thầy lại thích uống trà ướp hoa lài? Ồ! Tục lệ ấy ngẫm thấy không hay mà còn dở nữa mẹ ạ!” [7]. Qua lời đối đáp đó, cậu bé Côn đã thể hiện rõ tư duy phản biện, không nhất nhất đi theo kinh nghiệm dân gian. Cách nhìn sự vật của Côn rất cấp tiến, đúng với sự thông tuệ của cậu bé. Ví dụ này cho thấy không phải mọi kinh nghiệm mà văn học dân gian tích lũy, phản ánh đều đúng đắn.

Như vậy, văn học dân gian đã trở thành một đối trọng trong tư duy liên tưởng, so sánh của truyện đương đại. Điều đó cho thấy ảnh hưởng của văn học dân gian đã đi vào chiều sâu. Lại có trường hợp nhà văn mượn các nhân vật dân gian làm một tương quan so sánh với những nhân vật mới của họ. Truyện *Tìm ra biển lớn lắng nghe sóng reo* là một minh chứng. Tác giả viết: “Dân gian truyền tụng, ngày xưa có anh Trương Chi, người thì thậm xấu hát thì thậm hay. Không biết anh chàng trong câu chuyện tôi chép được có phải là Trương Chi không, xấu thì không xấu lắm nhưng hát quả là không ai bằng”. Ở phần kết thúc, tư duy đó lại quay về giúp người đọc thấy sự khác biệt giữa hai chàng trai có tài đàn hát này. Trần Quốc Toàn kết truyện như sau:

“Bạn đọc của tôi ơi, câu đố đầu truyện bạn giải được rồi, nay xin hỏi thêm, bạn có tin, cây lục bình đã trôi từ truyền thuyết Trương Chi tới vườn cổ tích của chúng ta? Tôi thì rất tin! Cái bót vàng giấu giữa chùm hoa tím chẳng là dấu tích của cây hoàng đàn đó sao. Tôi tin vì nghĩ rằng niềm tin đã giúp Trương Chi – anh chàng Ca của chúng ta không phải chôn chân trong cây hoàng đàn quý giá kia, không phải ca diễn trong nước mắt sụt sùi của một cô gái lâu Tây bị

bỏ tù trong nhà cao cửa rộng, niềm tin ấy giúp anh Ca dám “bông không xuống nước chảy mà phiêu bạt” [8].

Đúng như tác giả nói, “cây lục bình đã trôi từ truyền thuyết Trương Chi tới vườn cổ tích của chúng ta”. Mối liên hệ giữa truyện *Trương Chi* dân gian với truyện *Tìm ra biển lớn lặng nghe sóng reo* là điều hiển nhiên. Nhưng anh Ca và Trương Chi lại có hai cái kết cuộc đời khác nhau. Qua đó, cho thấy nhà văn đã rất chủ động trong việc đối thoại lại với tư tưởng dân gian.

## 2.6. *Viết tiếp chuyện xưa*

Viết tiếp chuyện xưa cũng là khuynh hướng thể hiện thái độ tiếp nhận văn học dân gian một cách sáng tạo của các nhà văn viết cho thiếu nhi sau 1975. Đây không phải là điều dễ dàng. Phạm Hồ từng nói, viết loại truyện này rất khó vì truyện đã có trước thường lúc nào cũng là truyện hay hoặc rất hay, cái phần mà tác giả nghĩ ra để kể tiếp phải làm sao xứng với truyện đã có trước, nếu không sẽ thất bại đau đớn. Vì những khó khăn đó nên rất hiếm nhà văn thử nghiệm xu hướng này. Trong quá trình khảo sát, chúng tôi chỉ nhận thấy hai tác giả “dấn thân” vào con đường phức tạp này, đó là Phạm Hồ và Trần Thanh Địch.

Chuyện *Lửa vàng lửa trắng* (Phạm Hồ) và *Lại chuyện thỏ và rùa* (Trần Thanh Địch) có mô típ mở đầu tương tự nhau. Cả hai truyện đều bắt đầu bằng việc gọi lại một chi tiết của truyện dân gian: “Ngày xưa, có một lần Hồ đã đi tìm gặp Người và bảo Người phải nộp cho nó cái trí khôn của mình. Người lúc ấy đang đi cày...” [5]; “Từ sau cuộc chạy thi và thua trận cay cú đến nay, mỗi lần nhớ lại, Thỏ đuôi xo vẫn còn ầm ức đến thằng Rùa lưng mốc...” [5]. Hai truyện dân gian được gọi lại chính là *Trí khôn của ta đây*, *Thỏ và Rùa*. Sau khi kể lại chi tiết Hồ bị đốt, đến khi dây mây cháy mới chạy thoát vào rừng, Phạm Hồ tiếp tục phát triển câu chuyện. Thoát nạn, Hồ ngày đêm tìm cách trả thù Người nên đã ra công nuôi dạy Hồ con thành một chú Hồ vừa khỏe, vừa ác và gian xảo ít ai bì kịp. Nhiệm vụ “báo thù” được giao cho Hồ con. Nhưng cuối cùng, Hồ con đã thất bại. Truyện của Trần Thanh Địch thì khởi nguồn từ nỗi ầm ức của Thỏ khi thua cuộc, sau đó thỏ lại tiếp tục thách Rùa chạy thi và Rùa lại về đích trước.

Có thể thấy, khi viết tiếp chuyện cũ, cả hai tác giả lại tiếp tục mượn lại “cái cốt” của truyện cũ. Truyện mới tồn tại như một mô hình cấu trúc đồng dạng với truyện cũ để tái khẳng định những ý nghĩa có giá trị bền vững. Trong cuộc chiến đấu giữa người và vật, trí khôn sẽ soi sáng để con người “bước lên ngôi vị chúa tể vũ trụ” (*Trí khôn của ta đây*, *Lửa vàng lửa trắng*). Sự chủ quan, hợm hĩnh, khinh thường người khác sẽ đem đến những thất bại ê chề (*Rùa và Thỏ*, *Lại chuyện Thỏ và Rùa*). Tuy nhiên, câu chuyện mà hai tác giả viết tiếp lại rất hấp dẫn người đọc bởi họ đã sáng tạo những tình tiết mới thú vị trên cơ sở cái cốt truyện xưa. Như truyện *Lửa vàng lửa trắng* chẳng hạn. Hồ con gặp con trai bác thợ cày và trâu và ngộ lời đề nghị kết bạn, biểu ngà voi và nhung quý để được cho ít trí khôn. Nó cũng khôn ngoan nhắc lại chuyện cũ: “Anh cứ đưa trí khôn cho tôi xem đã... Chắc anh lại để ở nhà phải không?”. Con trai

bác thợ cày trả lời: “Ồ, đó là chuyện ngày xưa. Bây giờ tôi lại treo trí khôn của tôi trên cây đa giữa đồng kia kìa. Anh cứ leo lên đó mà xem!” [5]. Hồ không trèo cây được, cũng không chịu để cậu bé buộc vào gốc cây (cũng vì sợ hổ ăn mất trâu) nên cuối cùng đã làm theo đề nghị khác của cậu bé, sáng sớm hôm sau ra chỗ cây đa giữa đồng để lấy trí khôn đã được bọc kĩ trong hai lá gan lợn. Con trai bác thợ cày leo lên cây lấy gan lợn thả xuống, hổ nhảy bổ đến vồ lấy thì roi tôm xuống hố vôi đang sôi ùng ục. Hồ con gầm thét điên cuồng. May sao hổ già nghe tiếng đã đến cứu con nhưng lúc này hổ con đã bị bỏng rộp cả thân, lông không còn vàng rực như trước.

Những tình tiết đó là sáng tạo riêng của Phạm Hồ. Nhưng ông đã viết tiếp truyện trên tinh thần của truyện dân gian. Cách kể của nhà văn cũng dí dỏm, hài hước góp phần tô đậm sự thông tuệ của con người và sự ngu ngốc của những con vật vốn được xem là loài mạnh. Điều đó có nghĩa câu chuyện dân gian đã được tác giả tiếp nhận một cách sáng tạo. Cũng theo tinh thần đó, nhà văn Trần Thanh Địch viết tiếp truyện *Thỏ và Rùa*. Tác giả thêm một số nhân vật mới cho truyện: Bác Cột Ki-lô-mét (trọng tài), Chim Cắt (bay theo để quan sát cuộc đua), Nhện Hùm (báo hiệu thời gian kết thúc cuộc đua), ông lão chặn bò (phì khói thuốc làm ám hiệu xuất phát). Trước khi bước vào cuộc thi, Thỏ đã chuẩn bị rất cẩn thận các phương án: chén hai củ sâm, phết mỡ lợn vào bốn bàn chân để chân trơn khi bước vào giai đoạn nước rút, một túi nhựa đựng gió của bão cấp 12 để có thể “bay” nhờ sức gió. Nhưng cuối cùng thỏ đã bị trả giá vì những tính toán đó. Mỡ lợn làm thỏ liên tục trượt ngã. Túi đựng gió ném tạt thỏ văng ra xa. Cuối cùng, rùa là người chiến thắng. Kế tiếp câu chuyện cũ, Trần Thanh Địch, bên cạnh khẳng định lại tư tưởng chủ đề trong truyện dân gian, còn triết lí thêm một điều khác: “Họm hĩnh sẽ đưa đến sự hãi. Sự hãi nên mới nhìn lui. Nhìn lui, làm cho thua cuộc”.

Nhìn chung, xu hướng viết tiếp truyện dân gian đã thể hiện rõ mối liên hệ chặt chẽ giữa tác giả với các truyện kể dân gian. Các tác giả đã kéo dài mạch truyện truyền thống bằng sự am hiểu nội dung, thi pháp truyện xưa và hơn thế, còn bằng những sáng tạo rất thú vị.

### 3. Kết luận

Trước đây, nhà phê bình Hoài Thanh từng nói: văn học dân gian là “kho tài liệu vô tận cho mọi ngành xã hội khoa học Việt Nam... Có thể nói không ngoa rằng không có một sản phẩm nhân tạo, một sự vật thiên nhiên nào, một nếp nghĩ nào thực sự Việt Nam mà không tìm thấy hình ảnh ở kho tàng vĩ đại và vô giá ấy” (Hoài Thanh). Kế thừa văn học dân gian là tất yếu, nhưng phải khẳng định rằng, mọi kế thừa chỉ có ý nghĩa khi nó đi liền với phát triển. Văn học thiếu nhi sau 1975 có quyền học tập văn học dân gian nhưng không theo kiểu sao chép để tạo ra hiện tượng “bình cũ rượu mới”. Quá trình tiếp nhận văn học dân gian phải là quá trình sáng tạo lại. Các nhà văn sau 1975 phải ý thức rõ mục đích kế thừa của mình, từ đó tiếp thu những thành tựu quá khứ một cách chọn lọc để sáng tạo nên những tác phẩm mới phù hợp thị hiếu công

chúng đương đại. Đây là điều hệ trọng. Những khuynh hướng tiếp biến mà chúng tôi đã đề cập ở trên cho thấy các nhà văn viết cho thiếu nhi giai đoạn 1975–2010 đã làm được điều này.

### Tài liệu tham khảo

1. Trần Hoài Dương (2014), *Những truyện hay viết cho thiếu nhi*, Nxb. Kim Đồng, Hà Nội.
2. Tô Hoài (2009), *Nhà Chủ, Đảo hoang, Chuyện nỏ thần*, Nxb. Kim Đồng, Hà Nội.
3. Tô Hoài (2014), *Một trăm cổ tích tập*, Nxb. Kim Đồng, Hà Nội.
4. Lê Nhật Ký (2008), “Phạm Hồ một lối đi riêng trong truyện cổ viết lại”, *www.baobinhdinhh.com.vn*, 17/9/2008.
5. Nhiều tác giả (2004), *Ngôi nhà biết đi*, Nxb. Văn nghệ, thành phố Hồ Chí Minh.
6. Trần Quốc Toàn (2015), *Những truyện hay viết cho thiếu nhi*, Nxb. Kim Đồng, Hà Nội.
7. Sơn Tùng (2005), *Bông sen vàng*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
8. Nguyễn Văn Tùng (2012), *Một lần và mãi mãi, 55 tác giả – tác phẩm đặc sắc viết cho thiếu nhi*, Nxb. Kim Đồng, Hà Nội.

## WAYS TO PERCEIVE AND TRANSFORM FOLKLORE OF VIETNAMESE CHILDREN’S STORIES DURING 1975–2010

Ho Huu Nhat

HU – University of Sciences

**Abstract.** Artistic creativeness with a psychosphere of trailers and with a manner of artists, the children’s literature writers in the period 1975–2010 revived the spirit of an age-old folklore. Folk imprints exist on each page of children’s stories but do not eliminate the individual creativity and innovation efforts of each author. It is just because they received folklore in the spirit of perceptions and transformations in the trends of modifying folk poetry, borrowing folk poetics to create new tales, conveying old stories through contemporary poetics, refreshing ideological contents of folk tales, dialoguing with folklore, and continuing writing past events.

**Keywords.** folklore, children’s stories, imprints, perceptions and transformations, creativeness