

**“A CHÂU ĐÃ BẢO TA GIỮ ĐƯỜNG NÀY CHO BỘ ĐỘI,
THÌ TA GIỮ ĐƯỜNG NÀY CHO BỘ ĐỘI”
 (“Nhớ” và “quên” hay là sự tương tác
giữa kí ức bản địa và hệ tư tưởng quốc gia)**

LÃ NGUYỄN*

Tóm tắt: Bài viết nghiên cứu sự tương tác giữa kí ức bản địa và hệ tư tưởng quốc gia trong văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa viết về đề tài miền núi của một số tác giả tiêu biểu như Tô Hoài, Nguyên Ngọc, Nguyễn Tuân, Ma Văn Kháng... Vấn đề được tiếp cận từ góc độ kí hiệu học văn hóa. Có hai nội dung cơ bản được bài viết làm rõ: 1) Nguyên tắc “bình cũ rượu mới”, dùng các mã văn hóa truyền thống để thể hiện ý thức hệ vô sản, là nguyên tắc tương tác giữa hệ tư tưởng quốc gia và kí ức bản địa trong ý thức sáng tạo của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa; 2) “Bình cũ”, mã văn hóa truyền thống được kích hoạt trong văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa là sử thi, điều này được tác giả chứng minh ở ba cấp độ: tổ chức truyện kể, mô hình thể giới quan và phương thức thể hiện.

Từ khóa: Kí ức bản địa, hệ tư tưởng quốc gia, mã văn hóa, sử thi, tổ chức truyện kể, mô hình thể giới quan, phương thức thể hiện.

**“A CHÂU TOLD ME TO HOLD THIS ROAD FOR THE TROOPS,
SO I WILL HOLD IT” (“REMEMBERING” AND “FORGETTING”
OR THE INTERACTION BETWEEN INDIGENOUS MEMORY
AND NATIONAL IDEOLOGY)**

Abstract: This article investigates the interaction between indigenous memory and national ideology in socialist realist prose concerning mountainous regions, focusing on representative authors such as Tô Hoài, Nguyên Ngọc, Nguyễn Tuân, and Ma Văn Kháng. Utilizing a cultural semiotics framework, the study first elucidates the principle of “old wine in new bottles”, which refers to the use of traditional cultural codes to convey proletarian ideology. This principle underpins the interaction between national ideology and indigenous memory within the creative consciousness of socialist realist writers. Subsequently, the article examines these traditional cultural codes, or “old bottles”, as they are activated in socialist realist prose at three levels: narrative organization, worldview model, and mode of expression.

Keywords: indigenous memory, national ideology, cultural codes, epic, narrative structure, worldview models, modes of representation.

*Ngày nhận bài: 23.12.2025; ngày gửi phản biện: 23.12.2025;
ngày nhận bài sửa: 08.01.2026; ngày duyệt đăng: 09.01.2026*

* PGS.TS. - Trường Đại học Sư phạm Hà Nội. Email: lakhachoa@hotmail.com

1. Giới thuyết vấn đề

Sự tương tác giữa kí ức bản địa và hệ tư tưởng quốc gia là vấn đề vô cùng phức tạp, có phạm vi nghiên cứu rất rộng, cho nên chúng tôi cần giới thuyết một số điểm mấu chốt sau đây:

Thứ nhất, chúng tôi chỉ thảo luận về kí ức bản địa ở bình diện *kí ức văn hóa* và kí ức văn hóa thì được tiếp cận chủ yếu từ góc độ *kí hiệu học*.

Thứ hai, từ góc độ kí hiệu học, văn hóa được xem là một *trí tuệ tập thể* và *kí ức tập thể*, tức là một *cơ chế phi cá nhân* có chức năng lưu trữ và truyền đạt một số thông điệp (văn bản), cũng như tạo ra những thông điệp mới (văn bản mới). Theo nghĩa này, không gian văn hóa bản địa có thể được hiểu như là *không gian của một kí ức cộng đồng* nào đó, tức là không gian mà ở đây một số văn bản của cộng đồng có thể được lưu trữ và thường xuyên được kích hoạt, tái hiện, làm sống lại. Việc làm sống lại này diễn ra trong giới hạn của một cấu trúc ngữ nghĩa tương đối ổn định, cho phép ta biết chắc rằng trong bối cảnh của thời đại này, văn bản của các thời đại khác vẫn giữ được sự đồng nhất với chính nó, bất chấp các biến thể trong cách diễn giải.

Thứ ba, chúng tôi tạm chia kí ức văn hóa một cách ước lệ thành hai loại: *kí ức thông tin*, một loại cơ chế chủ yếu lưu trữ kết quả của một hoạt động nhận thức nào đó, ví như trong hoạt động kĩ thuật, công nghệ, và *kí ức sáng tạo* trong sáng tác văn học nghệ thuật. Trong lĩnh vực công nghệ, người ta luôn cố gắng sử dụng kĩ thuật của thời đại mình, tức là kĩ thuật tiên tiến nhất, nếu vì lí do nào đó mà không thể làm được như thế, họ sẽ bị xem là “tụt hậu”. Cho nên, trong kí ức thông tin, lớp văn bản thực sự hoạt động, xét về mặt thời gian, bao giờ cũng là *lớp văn bản cuối cùng*. Đây là loại *kí ức “phẳng”*. Nó tồn tại trong *thời gian một chiều* và tuân theo qui luật về tính trình tự của thời gian.

Kí ức sáng tạo trong sáng tác văn học nghệ thuật hoạt động theo cơ chế khác. Ở đây mọi lớp văn bản đều tiềm tàng khả năng hoạt động. Có thể dẫn ra rất nhiều thí dụ chứng tỏ văn học nghệ thuật hiện đại thường sử dụng, tái cấu trúc nhiều lớp văn bản từ thời cổ đại, thậm chí các sáng tác dân gian từ thời nguyên thủy. Dĩ nhiên, sự hoạt động của các lớp văn bản như thế luôn tuân theo những quy luật phức tạp gắn với sự phát triển của tổng thể văn hóa và không thể quy giản thành công thức “cái mới nhất là cái có giá trị nhất”. Kí ức văn hóa như một cơ chế sáng tạo không chỉ bao trùm, xuyên suốt thời gian, mà còn *chống lại thời gian*. Nó giữ lại quá khứ như cái đang hiện hữu, khiến cho quá khứ tựa như chưa bao giờ trôi qua. Lại nữa, ở những thời điểm có tính bước ngoặt, khi văn hóa có sự thay đổi trong tổng thể, nó tạo ra một tình huống *kích hoạt cơ chế kí ức, khiến loại văn bản này thì được ghi nhớ, tái hiện, còn hàng loạt văn bản khác thì bị lãng quên*. Chẳng hạn, ở Việt Nam: sau Cách mạng tháng Tám, Thơ mới và văn xuôi lãng mạn trước 1945 từng bị phê phán là yếu đuối, bạc nhược, rồi bị lãng quên suốt thời gian dài trong kháng chiến chống Pháp và kháng chiến chống Mĩ, nhưng đến sau năm 1986, trong cao trào Đổi mới, giá trị của chúng lại được đánh giá cao, tác phẩm của Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Nguyễn Tuân, Thạch Lam, Thanh Tịnh, Hồ Dzếnh và nhiều tác giả khác được đưa vào chương trình dạy - học môn Văn ở các cấp phổ thông. Bài viết sẽ nghiên cứu kí ức văn hóa từ những tiền đề lí thuyết như thế.

Thứ tư, phạm vi khảo sát của bài viết chủ yếu là mảng văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa

viết về đề tài miền núi của những tác giả lớn như Tô Hoài, Nguyễn Ngọc, Nguyễn Tuân, Ma Văn Kháng. Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa vốn có nguồn gốc từ văn thơ Công xã Paris, định hình ở Nga vào đầu những năm 1920, về sau thành một trào lưu, phát triển mạnh mẽ ở các nước xã hội chủ nghĩa. Nó du nhập vào nước ta cùng với cuộc cách mạng dân tộc - dân chủ, phản đế, phản phong, tạo thành bước ngoặt văn hóa dân tộc trong tổng thể. Cho nên, văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa viết về đề tài miền núi là chất liệu lí tưởng giúp ta nhận ra sự tương tác giữa kí ức bản địa và hệ tư tưởng nhà nước trong viễn cảnh quốc tế hóa của nó.

2. “Bình cũ rượu mới” - cơ chế tương tác giữa tư tưởng quốc gia và kí ức bản địa

Câu nói của A Phủ, nhân vật chính trong truyện *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài được sử dụng làm nhan đề của bài viết này. Câu nói ấy nhắc ta nhớ tới lễ ăn thề kết “làm anh em” giữa A Phủ và A Châu. Đây là đoạn văn mô tả chi tiết nghi lễ ăn thề này:

“... A Phủ vùng ngồi dậy, nắm chặt hai tay anh cán bộ: ‘Ta giống nhau thế thì làm anh làm em với nhau được’.

Nửa đêm mà vẫn thao thức chưa ngủ được, đồng chí cán bộ bảo A Phủ:

- Được rồi, tôi xin thề làm anh làm em cho thật bền với A Phủ.

[...]

Hôm sau, về đến nhà ngoài làng, A Phủ bắt một con gà trống mang lên giữa nhà để làm lễ ăn thề (ăn sung) nhận nhau làm anh em theo phong tục người Mèo.

A Châu treo lên vách một lá cờ đỏ sao vàng mà từ sáng sớm A Châu đã đi sang mượn được của một tiểu tử du kích bên Phiêng Sa. A Phủ thấp lên mấy nén hương. Mùi hương thơm ngan ngát tỏa bay khiến cho đồng chí cán bộ miền xuôi ấy nhớ lại khi xưa còn ở làng, mỗi lần trong nhà có cúng giỗ. Bây giờ mình đã thoát li và trở nên một đảng viên cộng sản. Đảng đã phân công cho đi chiến đấu chống đế quốc phong kiến cùng các dân tộc anh em trên rừng núi, mà lại tự tay làm cái việc phong kiến này, anh thấy vừa buồn cười, vừa ngượng. Tuy nghĩ vậy nhưng anh vẫn lặng lẽ và nghiêm trang để nhích đầu lá cờ lên trên những nén hương, ngay đầu bếp.

A Phủ làm rằm đứng giữa nhà, khấn vào bàn thờ cúng ma một lát rồi quay sang bên bếp, đứng trước nén hương và lá cờ, A Phủ cúi đầu thề:

- Tôi là Vừ A Phủ, tôi đã đem trình ma em tôi là Vừ A Châu, tôi thề suốt đời làm anh em với nó, ăn ở với nhau tốt mãi, bây giờ cũng thế, bao giờ được độc lập cũng thế, không bao giờ tôi hai lòng mà đi báo Tây hại nó. Nếu tôi làm sai lời thề thì trời làm cho chết vợ chồng, chết hết hạt giống nhà tôi.

A Châu giờ tay thề:

- Tôi là A Châu, tôi thề trước lá quốc kì, tôi suốt đời làm anh em với A Phủ, ai bắt nạt A Phủ thì cùng nhau đánh đũa thù, đánh thẳng Tây, không bao giờ bỏ anh em, nếu tôi sai lời thì tôi sẽ chịu kỉ luật của Đảng.

Hai người thề xong, A Phủ kê con dao lên cắt cổ gà. Được lưng bát tiết, A Phủ quỳ xuống uống một nửa, A Châu quỳ, uống một nửa.

A Châu uống liền hai hơi hết bát tiết gà, không thấy tanh, cũng không thấy lợm gì cả. Ý

nghĩa tinh thần lớn lao của công việc đã khiến người cán bộ vượt qua những điều ngăn ngại lúc này. Từ lúc nghe A Phủ thề, nét mặt nghiêm, tin tưởng, rồi chính mình bước ra thề suốt đời làm anh em với A Phủ, cũng như với dân tộc Mèo, không bao giờ phản nhau, thì người cán bộ không còn ngượng và sợ mình phong kiến nữa, mà trước bàn thờ lúc này, anh chỉ thấy chói lọi một lòng trung thực thiết tha của hai người. Anh đã cảm động, thấm thía, điềm nhiên uống cạn bát tiết gà, không để ý gì khác.

My chạy từ trong bếp ra. Đàn bà không được ăn thề, nhưng My trông, My nghe hai người thề thì My không ngồi bếp được. My chạy ra quỳ trước cò và mấy nén hương thấp dờ, My bung mặt khóc, A Phủ cũng bật khóc. Mỗi người nghĩ lại những ngày qua, cay đắng một cách khác?”¹.

Tôi trích dẫn đoạn văn nói trên để triển khai ý tưởng của bài viết vì ba lí do. Thứ nhất, “thề”, nghĩa là “thề”, là hình thức thể loại có nguồn cội rất cổ xưa trong sáng tác dân gian và văn học cổ - trung đại. Bằng chứng là ở đây *thề loại lời nói* gắn chặt với *thề loại nghi lễ*. Ta biết, toàn bộ tri thức của loài người, từ tôn giáo, triết học đến nghệ thuật, đều bắt nguồn từ cái nôi văn hóa của nhân loại là khối nguyên hợp *thần thoại - lễ nghi* của người nguyên thủy. Đã có nhiều nhà folklore học chứng minh rằng *lễ nghi*, ở mặt này, và *thần thoại*, ở mặt kia, là *nguồn gốc nguyên thủy* của hình thức và nội dung văn học sau này². Thứ hai, ở nửa đầu thế kỉ XX, cùng với quá trình hiện đại hóa của nền văn học Việt Nam, *thề văn*, như một hình thức thể loại quy phạm, dường như hoàn toàn bị lãng quên. Nhưng trong thơ Tố Hữu từ trước Cách mạng tháng Tám và nhất là trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa sau 1945, nó được *kích hoạt, tái sinh* và trở thành hình thức diễn ngôn quan trọng bậc nhất, bên cạnh *hịch văn, đại cáo* và *ca thi*³. Từ ấy của Tố Hữu vừa là *hịch văn* kêu gọi tranh đấu, vừa là bản *tuyên thệ* “Dâng tất cả để tôn thờ chủ nghĩa”. *Tuyên ngôn độc lập* của Chủ tịch Hồ Chí Minh là *đại cáo* về một Việt Nam “đã thành một nước tự do, độc lập”, cũng là *hịch văn*, đồng thời là bản *tuyên thệ* “Toàn thể dân tộc Việt Nam quyết đem tất cả tinh thần và lực lượng, tính mạng và của cải để giữ vững quyền tự do, độc lập ấy”. Có thể dễ dàng chứng minh đặc trưng thể loại của *thề văn, hịch văn, ca thi* và *đại cáo* trong *Việt Bắc, Gió lộng, Ra trận* của Tố Hữu, trong thơ Chế Lan Viên, Xuân Diệu, Huy Cận, trong văn xuôi Nguyên Ngọc (Nguyễn Trung Thành) và nhiều tác giả hiện thực xã hội chủ nghĩa khác. Thứ ba, và đây là điểm quan trọng nhất, từ đoạn văn được trích dẫn ở trên, ta có thể quan sát và nhìn thấy rất rõ cơ chế tương tác giữa tư tưởng quốc gia và kí ức bản địa trong ý thức sáng tạo của nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa: *cấp cho các mã văn hóa truyền thống một lớp ngữ nghĩa mới, thay thế lớp ngữ nghĩa đã định hình hàng nghìn năm trong tiến trình lịch sử*.

Thật vậy, trong *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài, hình tượng A Châu tuy mờ nhạt, nhưng ai cũng nhận ra A Châu và A Phủ là cặp nhân vật mang nhiều ý nghĩa biểu tượng. Trước hết, đó là biểu tượng của mối quan hệ giữa “cán bộ” và “quần chúng”. A Phủ là nông dân, là quần chúng

¹ Tô Hoài, “Vợ chồng A Phủ”, trong Tô Hoài, *Tuyển tập*, Tập 2 (Hà Nội: NXB Văn học, 1996), 452-454.

² Xem: E. M. Meletinsky, *Từ thần thoại đến văn học* (Moskva: NXB Đại học Nhân văn Quốc gia Nga, 2000).

³ Về vấn đề này, có thể xem: Lã Nguyên, “Thơ Tố Hữu - kho “kí ức thể loại” của văn học từ chương”, trong *Phê bình kí hiệu học: Đọc văn như là hành trình tái thiết ngôn ngữ* (Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2018), 211-214.

bị áp bức, sống giữa “cảnh cơ hàn trời đất tối tăm” (thơ Tô Hữu), mà không tìm ra đường giải thoát. A Châu là “đảng viên cộng sản”, là “cán bộ thoát li”, hiện thân của sự đại giác ngộ, người nắm chắc con đường giải phóng nhân loại, được “đảng phân công cho đi chiến đấu chống đế quốc phong kiến cùng các dân tộc anh em trên rừng núi”. Với ý nghĩa như thế, cặp nhân vật A Châu và A Phủ còn là biểu tượng về mối quan hệ giữa *miền xuôi* và *miền ngược*, giữa đồng bào Thượng với người Kinh, giữa ý thức quốc gia và tinh thần giai cấp tương ái, tương thân với kí ức bản địa. Có thể tìm thấy các cặp nhân vật mang những ý nghĩa biểu tượng y hệt như vậy trong *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, trong *Việt Bắc* của Tố Hữu, hay trong *Vùng biên ải*, *Đồng bạc trắng hoa xòe* của Ma Văn Kháng. Điều thú vị là trong *Vợ chồng A Phủ*, Tô Hoài để cho A Phủ chủ động khởi xướng việc kết nghĩa anh em với A Châu, rồi cùng A Châu sửa lễ và thực hiện mọi nghi lễ của việc kết nghĩa này.

Trong nghi lễ kết nghĩa phụ - tử, huynh - đệ của người phương Đông, có hai hành vi mang ý nghĩa biểu tượng tối quan trọng. Thứ nhất: *uống máu ăn thề*. Với người phương Đông, máu không chỉ là vật chất mà còn là *linh hồn*, *linh lực*, là thứ chứa đựng *sinh khí* làm thành *khí huyết*. Mỗi gia tộc, dòng họ đều có khí huyết, dòng máu riêng, gọi là *huyết thống*. Cho nên, uống máu ăn thề là giúp tăng cường linh lực, khiến hai người khi kết thành huynh đệ có *cùng dòng máu*, *chung huyết thống*, không còn xa lạ như người dưng. Hành vi nghi lễ này còn có quan hệ mật thiết với hành vi nghi lễ khác: *tuyên thệ trung tín* trước sự chứng giám của quỷ thần, trời đất như một sức mạnh siêu hình. Ở đây, hành vi uống máu vừa là cách bảo chứng cho lời thề có giá trị thiêng liêng, quyết trung thành đến cùng với lời hứa, chứ không phải là lời nói suông, vừa thể hiện sự thành tâm trước trời đất, quỷ thần.

Ở đoạn văn đang được phân tích có một điểm đáng lưu ý: qua sự mô tả của Tô Hoài, ta thấy rất rõ là A Châu và A Phủ thực hiện các hành vi nghi lễ bằng hai cách và hai tâm thức khác nhau. A Phủ bắt gà trống mang lên nhà, thắp hương trên bàn thờ để ăn thề nhận nhau làm anh em “theo phong tục của người Mèo”. A Châu treo lên vách một lá cờ đỏ sao vàng, tổ chức nghi lễ kết giao huynh - đệ như nghi lễ kết nạp đảng viên mới. Trong lễ ăn thề, A Phủ đem A Châu trình ma, vì ma trên bàn thờ là sức mạnh siêu nhiên được viện ra để chứng giám lời tuyên thệ của mình. Sức mạnh siêu nhiên, tối thượng chứng giám lời thề của A Châu là Đảng và Tổ quốc. Có nhiều chi tiết được Tô Hoài mô tả hết sức tinh tế và thú vị. Chẳng hạn, A Phủ “khấn ma” để thề, còn A Châu thì “giơ tay thề”. Sau khi khấn khứa trước bàn thờ, đem A Châu trình ma, A Phủ “quay sang bếp, đứng trước nén hương và lá cờ” để nói lời tuyên thệ. A Châu, trước khi nói lời tuyên thệ thì “lặng lẽ và trang nghiêm nhích đầu lá cờ lên trên những nén hương, ngay đầu bếp”. A Phủ thề xong liền quỳ xuống, thân nhiên uống nửa bát tiết gà với “nét mặt nghiêm trang, tin tưởng”. A Châu cũng “uống liền hai hơi hết nửa bát tiết gà”, nhưng thoát đầu anh thấy đó là “việc làm phong kiến”, “vừa buồn cười, vừa ngược”. A Phủ tuyên thệ “nếu tôi làm sai lời thề thì trời làm cho chết vợ chồng, chết hết hạt giống nhà tôi”. A Châu tuyên thệ “nếu tôi sai lời thì tôi sẽ chịu kỉ luật của Đảng”. Có thể thấy A Châu được Tô Hoài mô tả như là đại diện cho thế giới quan vô thần của người cộng sản và hệ tư tưởng chính thống của nhà nước xã hội chủ nghĩa. Nhưng từ lúc nghe A Phủ thề, với nét mặt trang nghiêm, tin tưởng, rồi chính mình bước ra thề suốt đời làm anh em với A Phủ, cũng như với dân tộc Mèo, thì người

cán bộ này “không còn ngượng và sợ mình phong kiến nữa, mà trước bàn thờ lúc này, anh chỉ thấy chói lọi một lòng trung thực thiết tha của hai người”. Ngược lại, nhờ A Châu giác ngộ, A Phủ thay đổi quan niệm về nòi giống, nhất quyết cho rằng cha con nhà Thống lí “không phải giống Mèo ta”, một lòng trung thành với lời hứa “giữ con đường cho bộ đội”.

Rõ ràng ta thấy hiện lên ở đây sự tương tác giữa hệ tư tưởng quốc gia và kí ức bản địa trong ý thức sáng tạo của nhà văn hiện thực xã hội. Sự tương tác này diễn ra theo định hướng truyền thống: sử dụng các mã văn hóa có nguồn gốc cổ xưa, cấp cho chúng lớp ngữ nghĩa mới để thay thế lớp ngữ nghĩa đã định hình hàng nghìn năm trong tiến trình lịch sử. Đây là cơ sở để suốt một thời gian dài, trong văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện nguyên tắc sáng tạo được gọi là “bình cũ rượu mới”.

3. Định hướng truyền thống và sự kích hoạt của “kí ức thể loại”

M.M. Bakhtin cho rằng trong văn học nghệ thuật, kí ức văn hóa thể hiện rõ nhất ở *kí ức thể loại*. Theo ông, kí ức thể loại là khả năng bảo tồn dưới dạng rút gọn trong cấu trúc thể loại của tác phẩm văn học con đường mà nó đã đi qua nhờ không ngừng “đổi mới và hiện đại hóa cái cổ xưa”. Ông viết: “Từ trong bản chất của nó, thể loại văn học luôn phản ánh những xu hướng ổn định nhất, có tính chất ‘vĩnh cửu’ trong sự phát triển của văn học. Những yếu tố cổ xưa bất diệt luôn được lưu giữ trong thể loại. Thật vậy, có thể nói, cái cổ xưa ấy được bảo tồn trong thể loại là nhờ vào sự đổi mới và hiện đại hóa không ngừng của nó. Thể loại bao giờ cũng vừa là nó, vừa không phải là nó, lúc nào cũng đồng thời vừa cũ, lại vừa mới. Ở mỗi giai đoạn phát triển mới của văn học, trong từng tác phẩm riêng lẻ thuộc một thể loại nào đó, thể loại luôn tái sinh và đổi mới. Đời sống của thể loại là như thế. Vì vậy, cái cổ xưa được bảo tồn trong thể loại không hề chết mà sống vĩnh viễn, tức là nó có khả năng đổi mới. Thể loại sống cuộc đời hiện tại, nhưng nó luôn nhớ cái quá khứ của nó, cái khởi đầu của nó. *Thể loại là hiện thân của kí ức sáng tạo trong tiến trình phát triển văn học*. Chính vì vậy, để hiểu đúng về thể loại, cần phải quay lại nguồn gốc của nó”¹.

Vậy trong ý thức sáng tạo của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam, mảng văn học viết về đề tài miền núi đã bảo tồn, kích hoạt hình thức thể loại nào? Có thể trả lời ngay: đó là *sử thi*. Sử thi là thể loại quan trọng nhất của dòng văn học chính thống ở tất cả các nước xã hội chủ nghĩa. Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam, kể cả mảng viết về đề tài miền núi cũng vậy, không có ngoại lệ. *Truyện Tây Bắc* (1953) của Tô Hoài, *Đất nước đứng lên* (1955), *Rừng xà nu* (1965) của Nguyên Ngọc, *Sông Đà* (1960) của Nguyễn Tuân, *Đông bạc trắng hoa xòe* (1979), *Vùng biên ải* (1983) của Ma Văn Kháng..., tất cả những tác phẩm ấy đều thuộc văn học sử thi.

Ở đây, cần tìm lời giải đáp cho ba câu hỏi. *Thứ nhất*, những tác phẩm vừa kể trên có đúng là thuộc dòng văn học sử thi? Vấn đề này đã được nhiều nhà nghiên cứu có uy tín phân tích kĩ, tôi sẽ không nhắc lại nữa. *Thứ hai*, cũng như người Hán, người Việt không có sử thi, chỉ có sử truyện. Vậy những nhà văn như Tô Hoài, Nguyễn Tuân, Nguyên Ngọc, Ma Văn Kháng tìm

¹ M. M. Bakhtin, *Những vấn đề thi pháp Dostoevsky* (in lần thứ tư) (Moskva: NXB Nước Nga Xô viết, 1979), 121-122. Chữ in nghiêng do chúng tôi nhấn mạnh.

thấy kinh nghiệm sử thi ở đâu? Loại kí ức về sử thi nào đã được kích hoạt trong ý thức sáng tạo của họ? Có lẽ không phải là những *Ramayana*, *Mahabharata* hay *Iliad*, *Odyssey*, bởi vì hoàn toàn không tìm thấy trong sáng tác của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam *thần khách quan tự sự* như là đặc trưng cốt lõi tạo nên vẻ đẹp của sử thi cổ đại, theo đó cả Hector và Achilles đều được xem là anh hùng, họ chiến đấu chống lại nhau chỉ vì danh dự. Có lẽ sử thi trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam chịu ảnh hưởng từ hai nguồn chính: sử thi hiện đại trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Xô viết và sử thi cổ điển của các dân tộc miền núi ở cả hai miền Nam, Bắc nước ta. Giả định này giúp ta tìm lời giải đáp cho *câu hỏi thứ ba*, một câu hỏi chưa thấy ai đặt ra: so với sử thi Tây Nguyên hay mo Mường *Đẻ đất đẻ nước*, sử thi trong văn học hiện đại Việt Nam nói chung và trong mảng văn học viết về đề tài miền núi của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa nói riêng có gì khác biệt? Tôi cho rằng nhân tố làm nên sự khác biệt của sử thi hiện đại Việt Nam vẫn chính là sự tương tác giữa kí ức bản địa và hệ tư tưởng quốc gia theo nguyên tắc “bình cũ rượu mới” như đã nói ở trên. Chúng tôi sẽ làm sáng tỏ giả định này bằng kết quả phân tích tác phẩm ở ba cấp độ: *tổ chức truyện kể, mô hình thế giới quan và phương thức phương tiện biểu hiện*.

Ở cấp độ thứ nhất, có thể thấy, văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa đã *lồng nội dung truyện kể hoàn toàn mới vào cấu trúc truyền thống của sử thi cổ điển*. M. M. Bakhtin phân biệt *sử thi* và *tiểu thuyết*. Ông cho rằng động lực sáng tạo của tiểu thuyết là *thực tiễn*, ý thức cá nhân và *hư cấu tự do*. Động lực sáng tạo của sử thi là *kí ức cộng đồng* và *truyền thuyết*¹. Như một hình thức thể loại tiền văn học, *truyền thuyết* không còn quan tâm tới *nguồn gốc của vũ trụ* như *thần thoại*, nhưng cũng chưa đề ý tới *chuyện phong tục - thể sự* như *cổ tích*, càng không biết tới *chuyện đời tư* như *giai thoại* và *tiểu thuyết* sau này. Từ trong nguồn cội, *truyền thuyết* luôn là câu chuyện về lịch sử dân tộc được ghi nhớ trong kí ức cộng đồng như một *tri thức khả tín bất kiểm chứng*. Dĩ nhiên, truyền thuyết thời cổ xưa vẫn lưu giữ nhiều mô típ thần thoại. Nó cũng có thể kể chuyện sinh hoạt hay đời sống hôn nhân của các nhân vật. Nhưng bước vào truyền thuyết, tất cả những mô típ ấy chỉ giữ chức năng làm nổi bật các vấn đề *dân tộc - lịch sử*². Chẳng hạn, đọc *Đăm Săn*, *Xinh Nhã*, *Đăm Kteh Mlan*, *Đăm Di* (Êđê), *H' Bia B' Đăp*, *Khan Po Tar*, *Khan Aih Yon* (Jrai), *Ot N' drong* (M' nong), *H' đăng* (Bana), *A Nga* (Raglai)..., ta thấy dường như tác phẩm nào cũng có hai hành động sử thi: chiến tranh và hôn nhân của các tù trưởng hùng mạnh. Với hai hành động truyện kể chính yếu ấy, sử thi Tây Nguyên mở ra những trang về quá khứ hoàng kim, rạng rỡ của thời đại anh hùng như là thời đại hợp nhất các thị tộc, bộ lạc riêng rẽ, đồng thời cũng hé lộ quá trình rạn vỡ, phân rã, không thể đảo ngược của chế độ mẫu hệ. *Đẻ đất đẻ nước* trong mo Mường cũng vậy. Tác phẩm kết thúc bằng cảnh quan lang đưa dân chúng về kẻ chợ, dựng cung thất, định đô, lập ra “nước Mường”. Gọi là “nước” nhưng thực chất, nó vẫn chỉ là *truyền thuyết về dân tộc*.

Sử thi trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa viết về các dân tộc miền núi, nhưng *không kể truyền thuyết về dân tộc*. Nó kể một truyền thuyết khác, có nội dung rất mới. Xuyên suốt từ

¹ Xem: M.M. Bakhtin, “Sử thi và tiểu thuyết: Về phương pháp luận nghiên cứu tiểu thuyết”, trong *Những vấn đề văn học và mỹ học* (Moskva: NXB Văn học nghệ thuật, 1975), 447-483.

² Về vấn đề loại hình nội dung của các thể loại văn học như hiện tượng lịch sử, xem: G. N. Pospelov, *Những vấn đề của sự phát triển lịch sử văn học* (Moskva: NXB Giáo dục, 1972), 152-252.

tác phẩm này đến tác phẩm kia là một hệ thống sự kiện hao hao giống nhau, tương đối thông nhất, có thể tóm tắt như sau: bị đế quốc thực dân xâm lược, cướp đất, cướp nhà, đốt làng, bắt nộp thuế, “đi sâu”, bị lang đạo, phía tạo áp bức, bị thổ phi chống phá, bị ác ôn đánh đập, tra tấn dã man, đời sống của người dân ở vùng núi cao vô cùng tăm tối, tủi cực, nhờ sự dẫn dắt của các anh “cán bộ” “đảng viên” miền xuôi như A Châu, anh Cầm, anh Thế, các dân tộc vùng cao đã đứng lên chống đế quốc, phong kiến, diệt thổ phi, ác ôn, giành lại tự do, xây dựng đời sống mới ấm no, hạnh phúc. Với nội dung như thế, đây là truyền thuyết về Tổ quốc. Chẳng những thế, đó là Tổ quốc kiểu mới, không giống với An Nam hay Đại Cồ Việt trong quá khứ. Tổ quốc này là Tổ quốc của giai cấp cần lao, miền núi đoàn kết với miền xuôi, toàn dân từ miền xuôi đến miền ngược gắn bó với chế độ mới, dưới sự lãnh đạo của Đảng và Bác Hồ. Không phải ngẫu nhiên, Nguyên Ngọc viết tiểu thuyết về Tây Nguyên và anh hùng Núp mà ông lại đặt nhan đề là *Đất nước đứng lên*. Trong tiểu thuyết này, anh Bok Hồ được treo ở nhà rông, dân làng ai cũng hướng về miền Bắc nơi có Bok Hồ làm việc. Nhân vật Liêu, vợ Núp tâm niệm: Núp là “người Đảng”, Liêu là “vợ người Đảng”, Liêu phải làm thế nào để xứng đáng với “người Đảng”. Còn trong *Vợ chồng A Phủ*, khi làm lễ nhận nhau làm anh em với A Phủ, A Châu cố ý “nhích đầu lá cờ Tổ quốc lên trên những nén hương, ngay đầu bếp”.

Nếu tiểu thuyết là thể loại “trẻ”, những lực lượng cấu thành của nó đang hình thành “ngay trước mắt chúng ta, dưới ánh sáng thanh thiên bạch nhật”, thì sử thi là thể loại “già”, bộ xương thể loại của nó đã “đông kết” ngay từ thời cổ đại. Cho nên, ở mọi thời đại, trong mọi không gian địa lí, sử thi chỉ có *một loại cấu trúc duy nhất*¹. Nói cách khác tuy đã đem truyền thuyết về Tổ quốc và về chế độ thế vào chỗ của truyền thuyết về dân tộc, sử thi trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa vẫn buộc phải kích hoạt, làm sống lại cái cấu trúc cổ xưa đã đông kết của nó. Loại cấu trúc này được tổ chức theo những nguyên tắc như sau.

Trước hết, nó tạo ra *bức tranh thế giới của những vai trò, chức năng*. Thường có ba nhóm nhân vật thực hiện ba nhóm chức năng theo thứ bậc trên - dưới, thấp - cao: *Cha* và chức năng *mở đường, dẫn dắt*; *Mẹ* và chức năng *nuôi dưỡng, che chở*; *Chúng con* và chức năng *chiến đấu, hi sinh*. Trong sử thi Tây Nguyên, tù trưởng (ví như Đăm Săn trong sử thi *Đăm Săn*) là *Cha*, vợ tù trưởng là *Mẹ* (ví như Hơ Nhí và Hơ Bhi, vợ Đăm Săn), tù trưởng và vợ tù trưởng gọi trai tráng và dân chúng trong buôn làng là *Các con*. Trong tiểu thuyết sử thi viết về đề tài miền núi của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa mà chúng ta đang phân tích, thì *Cha* là Đảng và *lãnh tụ* (“Người là cha, là bác, là anh”), những người phụ nữ nuôi quân là *Mẹ*, thường gọi là *Mẹ chiến sĩ*, quần chúng nhân dân là *Chúng con*. Lấy thí dụ, trong *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, Bok Hồ là *Cha*, anh Cầm, anh Thế, Núp và dân làng là *Con*, mẹ Núp, Liêu, vợ Núp là *Mẹ chiến sĩ*.

Bức tranh thế giới phân vai chức năng nói trên sẽ được tiểu thuyết sử thi trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa đặt vào cái *khung của sự kiện khởi đầu*, biến toàn bộ hiện thực đương đại thành một *quá khứ tuyệt đối*. Thật vậy, tất cả nhân vật trong *Đất nước đứng lên*, *Rừng và nu* của Nguyên Ngọc, trong *Truyện Tây Bắc* của Tô Hoài, *Vùng biên ải*, *Đồng bạc trắng hoa xòe* của Ma Văn Kháng đều được mô tả như những người đi đầu trong công cuộc kháng chiến

¹ Xem: M.M. Bakhtin, “Sử thi và tiểu thuyết: Về phương pháp luận nghiên cứu tiểu thuyết”, 447-449.

chống Pháp, chống Mĩ, hay công cuộc tiêu diệt ác ôn, tiểu trừ thổ phỉ. Dưới ngòi bút của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa, họ không chỉ là những người đầu tiên, người thứ nhất mà còn là những người tuyệt đỉnh tuyệt vời, ưu tú nhất, giống hệt Đăm Săn, Đăm Di trong sử thi Tây Nguyên, hay Lang Cùn Cùn, Lang Cùn Khương trong mo Mường *Đẻ đất đẻ nước*. Những sự kiện khởi đầu về lịch sử dân tộc và Tổ quốc được nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa khuôn vào *sơ đồ truyện kể ba thành phần* mà ta có thể tạm đặt tên theo cách đặt tên cho ba phần trong tập *Từ ấy* của Tố Hữu ở lần tái bản (1959): *Máu lửa* (đất nước làm than dưới sự áp bức, thống trị của phong kiến, đế quốc) - *Xiềng xích* (dưới sự lãnh đạo của Đảng, nhân dân vùng lên phá tan xiềng xích của đế quốc, phong kiến) - *Giải phóng*. Trong *Dấu chân người lính* của Nguyễn Minh Châu, truyện kể cũng được dàn dựng theo sơ đồ ba phần như vậy: *Hành quân - Chiến dịch bao vây - Giải phóng*. Sơ đồ truyện kể ba thành phần này hoàn toàn tương đương với sơ đồ ba thành phần của sử thi cổ điển mà Olga Mikhailovna Freidenberg (1890-1955) đã đúc kết: *Mất tích - Tìm kiếm - Tìm thấy*¹. Cũng như sử thi cổ điển, sử thi trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa đặt toàn bộ hiện thực đời sống được mô tả vào khu vực “quá khứ tuyệt đối”, sau khi sự kiện truyện kể được kết thúc một cách *có hậu*, nó không quan tâm tới thực tại ở thời của cái “đương đại đang tiếp diễn”.

Ở *cấp độ thế giới quan*, có thể thấy, sử thi ở mảng văn học mà chúng tôi đang thảo luận đã *bảo tồn nguyên vẹn mô hình thế giới bổ đôi của sử thi cổ điển để thay vào đó một cặp đối lập nhị phân ngữ nghĩa hoàn toàn mới*. Có một điểm cần thống nhất với nhau thế này: “không có tác phẩm văn học ngoài thể loại”, thể loại, chứ không phải trào lưu, hay phương pháp sáng tác, làm nên “số phận lớn của văn học” (M.M. Bakhtin). Sở dĩ thể loại có tầm quan trọng như thế vì đó không phải là bình diện hình thức thuần túy như nhiều người vẫn nghĩ. G. D. Gachev gọi thể loại là “hình thức mang tính nội dung”, là “thế giới quan đã được định hình, rắn chắc”². Ở thời cổ đại, thế giới quan thần thoại bao trùm hàng loạt thể loại, từ *thần thoại*, qua *truyện thuyết*, *sử thi*, đến *cổ tích*. Loại thế giới quan này thực ra chỉ là một hệ thống ý niệm *tập thể* (thuật ngữ của nhà xã hội học Emile Durkheim) được lưu truyền từ thế hệ này qua thế hệ khác nhằm định hướng hành vi của con người và xã hội như những tiên đề, những chân lí hiển nhiên. Nó được hình thành theo lôgic đơn giản: dựa vào *cặp nhị phân trái nghĩa* để phân loại vạn vật và xác lập mô hình thế giới. Sẽ không có ý niệm về “ánh sáng” và “ban ngày” nếu không có ý niệm về “bóng tối” và “ban đêm”. Thí dụ đơn giản ấy cho thấy từ thời cổ xưa, ý niệm về thế giới xuất hiện trong tư duy phân loại theo *cặp*. Sử dụng các cặp trái nghĩa như một phương tiện phân loại, người nguyên thủy lần đầu tiên xác lập mô hình *thế giới bổ đôi, nhị phân*, hay “lưỡng nghi”, theo cách gọi của Trung Quốc. Qua các thời đại, ở các thể loại văn học khác nhau, mô hình bổ đôi này có sự tiến hóa đáng kể. Thế giới quan thần thoại dựa vào các cặp đối lập ngữ nghĩa về *vũ trụ*, như *trong - ngoài, trên - dưới, âm - dương, thiêng - tục*, để xác lập mô hình thế giới quan bổ đôi. Mô hình thế giới bổ đôi trong cổ tích được xác lập chủ yếu qua cặp nhị phân trái nghĩa về *luân lí thiện - ác*. Truyền thuyết và sử thi dựa vào *cặp đối*

¹ O. M. Freidenberg, “Truyện kể và thể loại thời tiền văn học”, trong *Thi pháp truyện kể và thể loại* (Moskva: NXB Labyrinth, 1997), 223.

² Xem: G. D. Gachev, *Tính nội dung của các hình thức nghệ thuật: Sử thi, trữ tình, nhà hát* (Moskva: NXB Giáo dục, 1968).

lập xã hội giữa các tộc người để chia thế giới thành *chúng ta - chúng nó*. Sử thi trong mảng văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa giữ nguyên cặp nhị phân *chúng ta - chúng nó* này, nhưng thay vào đó là *cặp đối lập về giai cấp và chế độ xã hội*. Trong *Đất nước đứng lên*, *Rừng xà nu* của Nguyên Ngọc, *Truyện Tây Bắc* của Tô Hoài, *Sông Đà* của Nguyễn Tuân, *Đồng bạc trắng hoa xòe*, *Vùng biên ải* của Ma Văn Kháng cũng như trong văn học hiện thực xã hội nói chung, “chúng ta” là “miền Bắc thiên đường”, là “miền Nam bất khuất”, là “muôn vạn công nông” với những anh Cầm, anh Thế, Núp, Liêu, T’nú và quần chúng cách mạng ở Tây Nguyên, là A Châu, A Phủ, Mị, Tâm, Chính, Kiến, Đắc, Pao, Seo Ly, Seo Cả và đồng bào bị áp bức ở Tây Bắc, là các nước anh em trong phe xã hội chủ nghĩa: Cu Ba, Liên Xô, Triều Tiên, Ba Lan, Trung Quốc với “Bên ni biên giới là mình/ Bên kia biên giới cũng tình quê hương”. Còn “chúng nó” là địch, là phong kiến, “đế quốc thực dân một bầy”, là “Bọn bán nước lột da dân nước”. Bản chất của sự đối lập giai cấp, đối lập chế độ xã hội này là đối lập *địch - ta* mang nội dung ý thức hệ.

Cuối cùng, ở *biên diện phương thức biểu hiện*, mảng sáng tác mà chúng ta đang thảo luận, cũng như văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa nói chung, sử dụng hệ thống ẩn dụ có sẵn và phương thức giao tiếp lời nói có sẵn của thần thoại và sử thi cổ điển. Với thần thoại, truyền thuyết, sử thi, ngôn ngữ hình tượng và hệ thống ẩn dụ thể hiện nguyên tắc mã hóa tự nhiên và xã hội có ý nghĩa quan trọng đặc biệt đối với việc biểu nghĩa. Đây là đoạn mở đầu *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành (Nguyên Ngọc):

“Làng ở trong tầm đại bác của đồn giặc. Chúng nó bắn, đã thành lệ, mỗi ngày hai lần, buổi sáng sớm và xế chiều, hoặc đứng bóng và xẩm tối, hoặc nửa đêm và trở gà gáy. Hầu hết đạn đại bác đều rơi vào ngọn đồi xà nu cạnh con nước lớn. Cả rừng xà nu hàng vạn cây không có cây nào không bị thương. Có những cây bị chặt đứt ngang nửa thân mình, đổ ào ào như một trận bão. Ở chỗ vết thương, nhựa ứa ra, tràn trề, thơm ngào ngạt, long lanh nắng gay gắt, rồi dần dần bầm lại, đen và đặc quện thành từng cục máu lớn. Cạnh một cây xà nu mới gục ngã đã có bốn năm cây con mọc lên, ngọn xanh rờn, hình nhọn như mũi tên lao thẳng lên bầu trời”¹.

Đọc đoạn văn, ta nhận ra ngay đó là lời văn tiêu biểu của sử thi: sử thi nói bằng *ngôn ngữ chiến tranh, ngôn ngữ nhà binh*. Với sử thi, mặt đất đâu cũng là *chiến trường*, cỏ cây đều là *vũ khí*.

Còn đây là những câu văn được trích từ *Đất nước đứng lên*: “Ba-lang trước nay cũng không chịu đi sâu, nộp thuế cho Pháp, Pháp đem máy bay đi tìm. Lũ người nhỏ không biết, chạy ra coi. Nó thả bom xuống. Bom nổ ra lửa. *Lửa ăn cả rừng, cả người*”²; “*Lửa cũng suy nghĩ, nó thắp ngọn xuống*. Cả nhà rông im lặng”³; “Qua khỏi suối Thi-om, cả đoàn dừng lại nghỉ. Núp đi sau cùng. Anh đứng trên một hòn đá giữa suối, để cho *nước suối lạnh tanh leo lên chân, lên gần tới đầu gối*”⁴. Thiên tiểu thuyết của Nguyên Ngọc đầy ắp những câu văn có

¹ Nguyễn Trung Thành, “Rừng xà nu”, trong *Ngữ văn 12* (Sách nâng cao), Trần Đình Sử tổng chủ biên, Tập 2 (Hà Nội: NXB Giáo dục, 2016), 51.

² Nguyên Ngọc, *Đất nước đứng lên* (Hà Nội: NXB Kim Đồng, 2006), 10. Những chữ in nghiêng do chúng tôi nhấn mạnh.

³ Như trên, 10.

⁴ Như trên, 14.

hình ảnh *nhân hóa* như thế. Đó là ngôn ngữ thể hiện quan niệm *vật linh* (animism) của người cổ xưa, làm cho tác phẩm đậm chất sử thi cổ điển. Qua cách mô tả của nhà văn, cảnh làng Kông-hoa bị Pháp bao vây tứ phía thực sự có sức ám ảnh: “Bây giờ Pháp đi đánh Kông-hoa nữa. Kông-hoa như *hòn đá giữa suối, bốn phía toàn là nước, như con mang chạy lạc vào làng, bốn phía toàn là người*”¹. Thì ra, *nước - hòn đá - con suối - con mang* là *mô hình thế giới trong cảm quan* của người Tây Nguyên. Nguyên Ngọc còn so sánh *cách mạng* với *mặt trời*: “*Cách mạng như một con gió lớn, thổi tới tấp, tràn lan khắp cả miền Tây Nguyên bao la. Qua bao nhiêu ngọn núi, qua bao nhiêu con sông, hàng chục dân tộc đang không có con đường đi, đứng dậy một loạt, tung búng chào đón cách mạng như chào đón mặt trời*”². Trong sử thi của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, *mặt trời* là *Cha*, là *lãnh tụ*, là bác Hồ, là Đảng, *Mẹ* là đất, là *mặt trăng* và *Chúng con* là “muôn vạn vì sao”, “mỗi con người nhấp nhánh một ngôi sao”. Cũng như sử thi cổ điển, sử thi trong sáng tác của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng dùng một hệ thống ẩn dụ theo trật tự tầng bậc để mã hóa các quan hệ tự nhiên và lấy tự nhiên để mã hóa các quan hệ xã hội của con người.

Sử thi trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa không chỉ sử dụng phương thức tu từ mà còn sử dụng cả phong cách ngôn ngữ của sử thi cổ điển. Như đã nói, sử thi trong sáng tác của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng xác lập mô hình *thế giới bố đôi*, chia vũ trụ thành hai nửa đối lập với nhau như sống với chết, nước với lửa: *chúng ta - chúng nó*. “Ta đây là người”, còn “chúng nó là vật”, “là hổ báo hôi tanh”, là “hổ mang”, là “chó ngộ một đàn luôi dài lê sắc máu”. Thú vật, hổ báo, chó ngộ dĩ nhiên không có tiếng nói. Sự giao tiếp giữa chúng nó với chúng ta là *giao tiếp một bên*, chỉ lời nói của chúng ta mới có trọng lực ngữ nghĩa. Trong nội bộ chúng ta, quan hệ xã hội của con người lại được xác lập theo trật tự trên - dưới: *Cha - Mẹ - Chúng con*. Ở đây, lời của Mẹ, của Con là lời *thệ văn, ca thi*, lời của Cha là lời *hịch văn, đại cáo*. Cuộc giao tiếp ở đây được thực hiện theo nguyên tắc đồng thuận: *Cha nói thì con nghe, Mẹ hỏi thì Cha đáp*, cho nên, “A Châu đã bảo ta giữ đường này cho bộ đội, thì ta giữ đường này cho bộ đội”³. Nói tóm lại, lời độc thoại là phong cách ngôn ngữ và nguyên tắc giao tiếp của cả sử thi cổ điển lẫn sử thi trong sáng tác của các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam⁴.

Không hiểu sao, suốt thời gian viết bài này, lúc nào trong đầu tôi cũng vang lên mấy câu thơ trong bài *Trước Krem-lin* của Tố Hữu:

“Trời không có thiên thần
Đất không có thánh nhân
Chỉ có nhân dân thần thánh
Và chỉ Đảng làm nên sức mạnh”

Thì ra, văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, một hệ thống nghệ thuật, lí luận và mỹ học được tiếp nhận từ Liên Xô (cũ), đã tạo ra “thần thánh” mới (“nhân dân thần thánh”, “Đảng làm nên

¹ Nguyên Ngọc, *Đất nước đứng lên*, 24.

² Như trên, 24.

³ Tô Hoài, “Vợ chồng A Phủ”, 361.

⁴ Về phong cách ngôn ngữ và nguyên tắc giao tiếp trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, xem: Lã Nguyên, “Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa như một hệ hình giao tiếp nghệ thuật”, trong *Phê bình kí hiệu học: Đọc văn như là hành trình tái thiết ngôn ngữ*, 13-42.

sức mạnh”) thay cho “thiên thần”, “thánh nhân” cũ để phủ nhận thế giới quan tôn giáo của phong kiến, đế quốc. Đó là kết quả của sự tương tác giữa hệ tư tưởng quốc gia và kí ức bản địa trong bối cảnh quốc tế vô sản. Đó cũng là nền tảng của nguyên tắc sáng tác nghệ thuật theo kiểu “bình cũ rượu mới”. Nguyên tắc sáng tác này từng khiến chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực phê phán trước năm 1945 tạm chìm lắng, nhưng sau 1986, nó lại bị văn học Đổi mới đẩy vào khu vực quên lãng của kí ức văn hóa.

Đồng Bát, 5.12.2025

Tài liệu tham khảo

- Bakhtin M. M. “Sử thi và tiểu thuyết: Về phương pháp luận nghiên cứu tiểu thuyết.” Trong M. Bakhtin. *Những vấn đề văn học và mỹ học*. Moskva: NXB Văn học nghệ thuật, 1975.
- Bakhtin M. M. *Những vấn đề thi pháp Dostoievsky* (In lần thứ tư). Moskva: NXB Nước Nga Xô-viết, 1979.
- Freidenberg O.M. *Thi pháp truyện kể và thể loại*. Moskva: NXB Labyrinth, 1997.
- Gachev G. D. *Tính nội dung của các hình thức nghệ thuật: Sử thi, trữ tình, nhà hát*. Moskva: NXB Giáo dục, 1968.
- Lã Nguyên. *Phê bình kí hiệu học: Đọc văn như là hành trình tái thiết ngôn ngữ*. Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2018.
- Meletinsky E. M. *Từ thần thoại đến văn học*. Moskva: NXB Đại học Nhân văn Quốc gia Nga, 2000.
- Nguyễn Trung Thành. “Rừng xà nu.” Trong *Ngữ văn 12* (Sách nâng cao), Trần Đình Sử tổng chủ biên, Tập 2. Hà Nội: NXB Giáo dục, 2016.
- Nguyễn Ngọc. *Đất nước đứng lên*. Hà Nội: NXB Kim Đồng, 2006.
- Pospelov G. N. *Những vấn đề của sự phát triển lịch sử văn học*. Moskva: NXB Giáo dục, 1972.
- Tô Hoài. “Vợ chồng A Phủ.” Trong Tô Hoài. *Tuyển tập*, Tập 2. Hà Nội: NXB Văn học, 1996.