



TIẾP CẬN VỞ KỊCH *HỒN TRƯƠNG BA, DA HÀNG THỊT* CỦA LƯU QUANG VŨ TỪ GÓC NHÌN CỦA PHÊ BÌNH CỔ MẪU

Bùi Trần Quỳnh Ngọc

Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh

Tác giả liên hệ: Bùi Trần Quỳnh Ngọc – Email: ngocbtq@hcmue.edu.vn

Ngày nhận bài: 05-02-2019; ngày nhận bài sửa: 04-3-2019; ngày duyệt đăng: 10-4-2019

TÓM TẮT

Hồn Trương Ba, da hàng thịt là vở kịch nổi tiếng của Lưu Quang Vũ, đã và đang tiếp tục gây tiếng vang lớn, không chỉ trong nước mà cả trên thế giới. Từ góc nhìn của phê bình cổ mẫu, một hướng, một phương pháp nghiên cứu hiện đại trên thế giới nhưng còn mới mẻ ở Việt Nam, bài viết phân tích những ý nghĩa đa tầng giàu giá trị nhân bản trong vở kịch, góp phần vào việc nâng cao chất lượng dạy và học tác phẩm này trong các trường phổ thông và đại học.

Từ khóa: Lưu Quang Vũ, Hồn Trương Ba, da hàng thịt, cổ mẫu.

1. Cho tới nay, Lưu Quang Vũ vẫn là hiện tượng độc nhất vô nhị của sân khấu đương đại Việt Nam. Mặc dù Lưu Quang Vũ đến với thơ sớm hơn kịch và nhiều khi ông thích thơ hơn kịch. Ông cũng đã có một số bài thơ nổi tiếng, nhưng dường như kịch mới là thể loại in dấu ấn sáng tạo nổi bật và đem lại nhiều vinh dự cho ông, trong đó có giải thưởng cao quý – giải thưởng Hồ Chí Minh.

Một số nhà nghiên cứu đã nhắc tới những vở kịch đỉnh cao của Lưu Quang Vũ. Số lượng và tên gọi các vở kịch được xem là đỉnh cao này có thể khác nhau, nhưng tất cả đều coi *Hồn Trương Ba da hàng thịt* là tác phẩm số một, tác phẩm để đời, sống mãi với thời gian. Năm 1990, vở kịch đã tham gia Liên hoan sân khấu quốc tế lần thứ nhất tại Liên Xô (cũ) và được đánh giá là vở diễn xuất sắc nhất, “quả bom lớn” của Hội diễn, khiến bạn bè quốc tế ngạc nhiên sững sốt về sân khấu đương đại Việt Nam. Năm 1998, vở kịch được lưu diễn tại Mỹ, chủ yếu tại các trường đại học, trong chương trình giao lưu sân khấu Việt – Mỹ, được đánh giá là sự kiện sân khấu của năm. Và đến năm 2002, vở kịch “được ê-kíp đạo diễn, thiết kế người Anh thực hiện và công diễn tại Nhà hát Yellow với cái tên *The Butcher’s Skin*” (Lưu Khánh Thơ (1), 2018, tr.584).

Đã có nhiều cách tiếp cận *Hồn Trương Ba da hàng thịt*. Dựa vào những gợi ý của C.G. Jung và các nhà nghiên cứu về cổ mẫu và cách tiếp cận, cách đọc cổ mẫu, chúng tôi sẽ xác định cổ mẫu và ý nghĩa biểu tượng đa tầng đa nghĩa của nó trong vở kịch nổi tiếng của Lưu Quang Vũ. Hi vọng cách tiếp cận này sẽ góp thêm một góc nhìn mới, khám phá thêm giá trị, ý nghĩa của vở kịch.

2. Cổ mẫu (tiếng Anh: archetype) là khái niệm được nhà phân tâm học Thụy Sĩ Carl Gustav Jung (1875-1961) nêu ra, dựa trên lí thuyết vô thức của Sigmund Freud (1856-

1939). Ban đầu, C. G. Jung sử dụng thuật ngữ nguyên mẫu (prototype), sau ông gọi là cổ mẫu (archetype). Trong khái niệm này của C. G. Jung, *vô thức tập thể*, tức nội dung, đồ hình kinh nghiệm nguyên thủy hình thành trong suốt quá trình văn hóa của nhân loại, là vấn đề cốt lõi.

Ở Việt Nam, thuật ngữ *archetype* được dịch theo nhiều cách khác nhau: *sơ nguyên tượng, siêu tượng, vết tích bản cổ, hình ảnh nguyên thủy, siêu mẫu, nguyên mẫu, mẫu cổ, cổ mẫu, mẫu gốc, đồ hình vĩnh cửu* (Nguyễn Đức Huy, 2012, tr.7-12).

Nội hàm khái niệm cổ mẫu khá phức tạp. Ngay ở một nhà nghiên cứu, trong công trình này hay công trình khác, cũng có những cách định nghĩa hoặc cách diễn đạt khác nhau. Chẳng hạn, C. G. Jung có lúc định nghĩa: “Cổ mẫu có nghĩa là một typos (dấu ấn), một tập hợp xác định các đặc tính cổ xưa, về hình thức cũng như về ý nghĩa, các motif huyền thoại” (Jung, 1968, tr.41). Trong công trình khác, C. G. Jung viết: “Đối với tôi, cổ mẫu có nghĩa là một hình ảnh của một chuỗi những sự kiện có thể, một dòng năng lượng tâm thần thường xuyên. Trong phạm vi này, chúng được so sánh với khuôn mẫu sinh học của hành vi” (Walker, 1995, tr.5). Hoặc: “cổ mẫu chính là mô thức tâm lí xuất phát từ sự tồn tại tự thân của nhân loại, để cảm nhận và nắm bắt thế giới bên ngoài. Mô thức tâm lí này đã hình thành từ thời nguyên thủy, rồi di truyền trong hoạt động thần kinh của con người ngày nay”... Cũng theo C. G. Jung, trong cuộc sống nguyên thủy có bao nhiêu “tình cảnh điển hình”, thì có bấy nhiêu cổ mẫu.

Từ điển thuật ngữ văn học giải thích *cổ mẫu* là “những mô típ và liên kết mô típ có đặc tính bản chất phổ quát, là những sơ đồ tâm lí bền vững, được tái hiện lại một cách vô thức và tìm thấy nội dung trong các nghi lễ, thần thoại tượng trưng, tín ngưỡng cổ xưa, trong những hành vi tâm lí (ví dụ: giấc mơ), và cả trong các sáng tác nghệ thuật ngay đến thời nay” (Lê Bá Hán, Trần Đình Sử và Nguyễn Khắc Phi, 2009, tr.192). Còn *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* thì giải thích: “các mẫu gốc giống như những nguyên mẫu của các tập hợp biểu tượng ăn sâu trong vô thức đến nỗi chúng trở thành như một cấu trúc, như những *kí tích* (...). Các mẫu gốc hiện ra như những cấu trúc tâm thần gần như phổ biến, bẩm sinh hay được thừa kế, một thứ ý thức tập thể; chúng biểu hiện qua các biểu tượng đặc biệt chứa đầy một công suất năng lượng lớn (...). Biểu tượng mẫu gốc nối liền cái phổ quát và cái cá thể” (Chevalier & Gherbrant, 2005, tr.XXI). Như vậy, có thể hiểu một cách ngắn gọn, bao quát như sau: cổ mẫu là những biểu tượng phổ quát, có sức khái quát cao và là nguyên mẫu của tập hợp các biểu tượng. Cổ mẫu cũng còn được hiểu là “các mô hình trần thuật, các loại hành động, các kiểu nhân vật, các chủ đề và các hình ảnh lặp lại được nhận diện trong hàng loạt tác phẩm văn học, cũng như trong các huyền thoại, các giấc mơ và thậm chí trong các nghi lễ xã hội” (Abrahams, 2008, tr.15). Cổ mẫu luôn được tái sinh, phát triển trong hành trình văn hóa của các dân tộc và nhân loại.

Trên cơ sở của quan niệm về cổ mẫu và thực tiễn nghiên cứu văn hóa, nghệ thuật, các nhà khoa học đã nói đến một khuynh hướng phê bình mới: *phê bình cổ mẫu*. Chính

C.G.Jung đã xác định đặc điểm của phê bình cổ mẫu, xuất phát từ đặc trưng của nghệ thuật và quan hệ của tâm lí học đối với tác phẩm nghệ thuật: “Khi chúng ta nói về mối quan hệ của tâm lí học đối với tác phẩm nghệ thuật, chúng ta đã đứng bên ngoài nghệ thuật, và khi đó không còn lại gì khác cho chúng ta; buộc chúng ta phải suy ngẫm, buộc phải giải thích, để sự vật có giá trị - bởi khác đi chúng ta nói chung không thể suy nghĩ được về chúng” (Jung, 2000, tr.74). Theo C. G. Jung, phê bình cổ mẫu đó là cái nhìn “ở bên ngoài quá trình sáng tạo”, khác với cái nhìn từ bên trong “chìm vào môi trường tự nhiên của sáng tạo”. Ông viết: “Khi ở bên ngoài quá trình sáng tạo, chúng ta buộc phải tìm cách nhận thức nó, nhìn ngắm nó từ ngoài vào – và chỉ khi đó nó mới trở thành hình tượng nói lên điều gì đây bằng các “giá trị” của mình. Đây là khi chúng ta không chỉ có thể, mà sẽ phải nhất định nói chuyện về ý nghĩa. Từ đó, có lúc trước là hiện tượng thuần túy trở thành biểu tượng biểu đạt một điều gì trong chuỗi các hiện tượng kế cận nhau – trở thành sự vật có vai trò nhất định, phục vụ cho những mục đích nhất định, tạo ra tác động nghĩa. Mà khi chúng ta có thể xem xét tất cả những cái đó, bên trong ta thức dậy cảm giác là chúng ta có thể nhận biết điều gì đây, giải thích điều gì đây” (Jung, 2000, tr.74, 75, 81). Nói cách khác, quá trình đi tìm cổ mẫu và phê bình cổ mẫu là quá trình phát hiện, “hà hơi sống cho siêu mẫu từ trong vô thức, là trải nó ra và tạo hình cho nó cho đến khi thành một tác phẩm nghệ thuật hoàn chỉnh. Vì xử lí nghệ thuật đối với nguyên sơ tượng trong chừng mực nào đây là bản dịch nó sang ngôn ngữ đương thời, sau đó mỗi người có khả năng lại tìm được lối đến các cội nguồn sâu xa của cuộc sống mà nếu như bình thường thì vẫn nằm ngoài bức tường gia đình của nó. Giá trị xã hội của nghệ thuật cũng ở đây: nó không mệt mỏi lo việc giáo dục tinh thần thời đại, bởi vì nó đưa lại sự sống cho các nguyên hình và hình tượng đang bị thiếu hơi thở thời gian” (Jung, 2000, tr.82).

Theo hướng phê bình cổ mẫu, “Northrop Frye – nhà khoa học Canada, cho rằng “nhiệm vụ của nhà phê bình là hãy từ bên cạnh tác phẩm *lùi về phía sau*, phát hiện những kết cấu cổ mẫu xuất hiện trở đi trở lại, đào sâu vào những ý nghĩa cổ mẫu từ chủ đề, tình tiết, nhân vật, hoàn cảnh... Hơn nữa, còn phải từ bình diện vĩ mô, đặt tác phẩm trong đại hệ thống của toàn bộ nền văn học để khảo sát một cách toàn diện, nắm cho được những mô thức truyền thống đã quyết định hình thức của tác phẩm... Có như thế mới giải thích được nguyên lí kết cấu và nguyên nhân của hình thức nghệ thuật trong tác phẩm đó” (Phương Lưu, 2005, tr.215).

Phê bình cổ mẫu mở ra một hướng nghiên cứu mới trong nghiên cứu văn học trong việc xác định đối tượng nghiên cứu, bộ công cụ khái niệm để nghiên cứu, hệ phương pháp nghiên cứu (liên ngành/xuyên ngành, hệ thống, cấu trúc...). Phê bình cổ mẫu cung cấp một cách nhìn khác, cách tiếp cận khác, cụ thể là cách tiếp cận, cách nhìn của văn hóa học, phân tâm học về các đối tượng. Nó góp phần giúp người đọc tránh lối áp đặt thiên kiến cá nhân khi tiếp cận tác phẩm văn chương hoặc nhìn văn chương bằng tư duy xã hội học dung tục. Phê bình cổ mẫu đồng thời là cơ sở khoa học để *phân tích thực chứng* tính nhân loại,

dân tộc và dấu ấn cá nhân, tính nhân văn cao cả của các hiện tượng văn học. Nó giúp giải thích sự giống nhau và lặp lại của nhiều hình ảnh văn học, văn hóa ở nhiều dân tộc, quốc gia, khai mở nhiều lĩnh vực ẩn tàng vốn chưa được khám phá, lí giải thấu đáo xưa nay. Khi nói bằng cổ mẫu, “ta không còn là một thực thể cá nhân nữa, mà là chúng ta, là giống loài, giọng nói của toàn nhân loại thức dậy trong ta. Vì vậy, chỉ một cá nhân riêng rẽ không thôi sẽ không thể nào phát huy được hết các sức mạnh bản năng trong mình. Và cái chìa khóa để khai mở sức mạnh đó sẽ không bao giờ tìm thấy được” (Jung, 2000, tr.81). “Người nói bằng nguyên tượng dường như nói bằng hàng nghìn giọng, nó mê đắm và thuyết phục, nó nâng cái mình mô tả từ chỗ ngắn ngủi một lần và tạm thời, lên chỗ tồn tại muôn đời, nhờ đó giải phóng trong ta tất cả những sức mạnh cứu vớt vốn từ xưa đã giúp loài người tránh được mọi tai họa và thậm chí nén chịu được qua cái đêm dài nhất” (Jung, 2000, tr.82).

Chúng tôi tán đồng ý kiến của Nguyễn Thị Thanh Xuân về những đóng góp của phê bình cổ mẫu, đó là “giúp người nghiên cứu hiểu sâu hơn về tác phẩm; đoán định được sự vận động của văn chương trên cái nhìn đa giác tâm lý, văn hóa, nhân học; phát hiện ra những đặc điểm nhân loại và dân tộc trong văn chương; góp phần nối liền văn học Việt Nam và văn học thế giới; khuyến khích người cầm bút và công chúng Việt Nam nuôi lại cái khát vọng “nối liền xưa và nay”, giúp họ bớt đi quán tính viết và đọc văn chương theo kiểu áp sát đời sống chính trị, và tăng cường tính đa âm trong cách viết và sức mạnh tưởng tượng trong sáng tạo, từ một nguồn lực văn hóa vững bền”.

Phê bình cổ mẫu cũng có những hạn chế. Nó “không thật coi trọng việc khám phá giá trị chân thực lịch sử của văn học”. Nó dễ đưa nhà phê bình “máy móc giải thích mọi sáng tác văn học đều là biến thái của những nghi thức thần thoại, thậm chí còn giải thích những tác phẩm đậm màu sắc lịch sử cụ thể thành một thứ gì đó rất huyền bí, hoang đường” (Phương Lưu, 2005, tr.216).

Phê bình cổ mẫu không phải là cách tiếp cận văn chương duy nhất và tối ưu. Nó không thể thay thế cách nhìn tác phẩm từ bên trong quá trình sáng tạo. Chính C. G. Jung cũng phát biểu như vậy! Không phải hiện tượng văn học nào cũng nên và có thể tiếp cận từ góc độ của phê bình cổ mẫu. Mặt khác, muốn phát huy được sức mạnh, phê bình cổ mẫu phải liên kết chặt chẽ với những lí thuyết khác về văn hóa, văn học. Đó là điều tất yếu!

3. Kịch *Hồn Trương Ba, da hàng thịt* của Lưu Quang Vũ đề cập những cổ mẫu rất tiêu biểu của văn hóa nhân loại và văn hóa Việt Nam: *hồn, xác và mối quan hệ của chúng*.

Cách đọc cổ mẫu trước hết giúp ta thấy nguồn gốc sâu xa của hai biểu tượng văn hóa *hồn* và *xác*. Từ xa xưa, *hồn* và *xác* đã là những biểu tượng lớn của văn hóa nhân loại. Con người ở mọi thời đại, mọi quốc gia, mọi tôn giáo đều quan tâm quan sát, lí giải chúng. Có nhiều tập tục, lễ nghi của các tộc người thể hiện mặt này hay khác của mối quan tâm ấy, nhất là ở những thời điểm quan trọng của vòng đời một con người, như tập tục, nghi lễ *đặt tên, thoi nôi, gọi hồn*...

Ở thời Ai Cập cổ xưa, con chim mang hình đầu người được xem như biểu tượng cho linh hồn của từng cá thể. Trong *Kinh thánh*, hồn chính là Thần Khí mà Thượng Đế thổi hơi vào con người để ban cho sự sống. Văn hóa và triết học của tất cả các cộng đồng người đều quan niệm “vạn vật hữu linh”, vạn vật đều có linh hồn. Với con người, vai trò của hồn càng quan trọng; hồn là bản chất của nội tâm con người. C. G. Jung viết: “Tâm hồn không trùng hợp với tổng thể những chức năng tâm lí... Những quan niệm dân tộc học và sử học cho thấy nó ban đầu là một nội hàm huộc về cá nhân, nhưng nó cũng thuộc về thế giới của cái linh thiêng, nó là cái vô thức. Tâm hồn vì thế luôn tự thân là một cái gì đó vừa trần thế, vừa siêu nhân” (Chevalier & Gheerbrant, 2015, tr.452).

Thể xác con người cũng được quan niệm khác nhau. Có khi nó được xem như “địch thủ”, “uy lực ma quỷ”, “con thú” chưa được và không thể chế ngự, luôn “nổi loạn” trong con người, không thể trở thành người bạn của tinh thần. Một quan niệm khác, là không nên, càng không thể quá cường điệu sự đối lập giữa thể xác và tinh thần. Thể xác có thể trở thành người bạn thân thiết của tinh thần, có thể thấu nhận được những giá trị thân thiết, không chỉ đối với thân thể, mà cả đối với tinh thần; sự thân thiết này tiềm ẩn ở trong chính thể của sinh linh con người. “Xác thịt biểu thị một yếu tố sâu kín nhất của nhân cách, nó là nơi trú ngụ của trái tim được hiểu theo nghĩa nguyên tắc và theo nghĩa hành động” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 2015, tr.1014).

Cổ mẫu *hồn* và *xác* cũng được biểu hiện rất đậm trong văn chương nhân loại, nhất là trong truyện cổ dân gian. Chẳng hạn, Trung Quốc có truyện *Xác công tử, hồn ông sư* (xem Nguyễn Đông Chi, 2000, tr.371). Việt Nam có truyện cổ tích *Hồn Trương Ba, da hàng thịt* (xem Nguyễn Đông Chi, 2000, tr.369-371). Giữa truyện cổ tích dân gian và vở kịch cùng tên của Lưu Quang Vũ vừa có sự giống nhau, vừa có sự khác biệt, tiếp nối. Cái khác biệt, tiếp nối chính là tiếng nói, hơi thở của thời đại, cuộc sống đương thời, của cái *đang là*, chứ không phải chỉ của cái *đã là*. “Nơi kết thúc cổ tích là bắt đầu xung đột kịch” (Lý Hoài Thu). Cách đọc cổ mẫu sẽ giúp phát hiện sự kế thừa và phát triển của biểu tượng hồn và xác cả về nội dung, tư tưởng lẫn hình thức biểu hiện trong tác phẩm của Lưu Quang Vũ.

Để thấy sự kế thừa và phát triển giữa truyện cổ tích *Hồn Trương Ba, da hàng thịt* và vở kịch cùng tên của Lưu Quang Vũ, trước hết xin tóm tắt truyện cổ tích dân gian:

Trương Ba có tài chơi cờ, nước cờ của ông trong thiên hạ không mấy ai địch nổi. Kỳ Như, người Trung Quốc, nghe tiếng Trương Ba cao cờ, đã tìm đến, tỉ thí. Khi so tài, đôn Kỳ Như vào thế bí, Trương Ba nói: “Nước cờ này, dù có Đế Thích xuống đây, cũng đừng hòng gỡ nổi”.

Nghe câu nói của Trương Ba, Đế Thích liền cười mây xuống trần, hóa thành cụ già râu tóc trắng xóa, giúp Kỳ Như chuyển bại thành thắng. Thấy cụ già không có vẻ của người trần, Trương Ba sụp xuống lạy, xin Đế Thích thứ lỗi và khoan đãi ngài. Đế Thích thấy Trương Ba giỏi cờ, lại chân thành, muốn học nước cờ của mình, đã cho Trương Ba mấy nén hương, dặn khi nào cần Đế Thích thì thắp một cây hương, ngài sẽ tới.

Trương Ba bị chết đột ngột. Sau khi chôn cất chồng, vợ Trương Ba thấy nén nhang giắt ở mái nhà, đã lấy xuống đốt rồi cắm trên bàn thờ, Đế Thích liền xuống ngay. Biết Trương Ba đã chết gần một tháng và trong xóm có người hàng thịt vừa qua đời, Đế Thích đã hóa phép làm Trương Ba sống lại trong thân xác anh hàng thịt.

Anh hàng thịt sống dậy, gây ra bao phiền toái phức tạp. Vợ Trương Ba mừng rỡ đón chồng về, còn vợ anh hàng thịt thì nín chồng ở lại. Đôi bên cãi cọ, phải đem lên quan xét xử. Khi thử việc mổ lợn, người hàng thịt lúng túng không biết làm. Nhưng khi thử việc đánh cờ, thì người hàng thịt có những nước cờ không ai địch nổi. Quan bèn phán cho người hàng thịt về nhà Trương Ba.

So với truyện cổ tích, vở kịch của Lưu Quang Vũ đã *bổ sung nhiều chi tiết*. Chẳng hạn: (i) Trương Ba chết là do Nam Tào, Bắc Đẩu vô trách nhiệm gạch nhầm tên; (ii) Những bi kịch xảy ra trong gia đình Trương Ba khi Trương Ba sống trong thân xác anh hàng thịt; (iii) 25 đối thoại giữa hồn Trương Ba và xác anh hàng thịt; (iv) Đối thoại giữa Trương Ba và những người thân trong gia đình; (v) Đối thoại giữa Trương Ba và Đế Thích; (vi) Những đối thoại của Trương Ba với chính mình (độc thoại); (vii) Cái chết của cụ Tì và việc để cụ Tì sống lại. Trương Ba chấp nhận cái chết để được là chính mình...

Nhà nghiên cứu Phan Ngọc nhận xét: “Không ai biệt tài bằng Vũ trong việc nêu lên cái muôn đời trong cái bình thường, biến cổ tích, huyền thoại thành chuyện thời sự, dùng cái hư để nói cái thực, dùng cái thô lỗ để khẳng định cái cao quý. Không ai đuổi kịp Vũ trong việc phê phán cái xấu, nhưng không có thành kiến, không có ác ý dụng tâm nên những lời phê phán được chấp nhận” (Lý Hoài Thu, Lưu Khánh Thơ, 2007, tr.266).

Truyện cổ dân gian thể hiện rõ quan niệm linh hồn phải có thể xác thì mới sống được và thể xác phải có linh hồn thì mới tồn tại, nhưng truyện dân gian có phần tuyệt đối hóa linh hồn nên khi Trương Ba được sống trong thân xác người hàng thịt thì hầu như Trương Ba và các thành viên trong gia đình không băn khoăn gì về hình hài của Trương Ba, nhân vật này cũng không có biến đổi gì về tính cách. Đặc trưng nhân vật của truyện cổ tích là, về cơ bản, không thay đổi tính cách, không có sự giằng co giữa cái tốt và cái xấu trong tính cách. Kế thừa truyện dân gian, Lưu Quang Vũ cũng nhấn mạnh vai trò cao hơn của linh hồn so với thể xác. Nhưng, không dừng lại ở đó, nhà viết kịch đã để thể xác cất tiếng nói, và có khi tiếng nói đó có sức mạnh lấn át cả linh hồn, chi phối, làm tha hóa linh hồn, để nói về cuộc đấu tranh giữa linh hồn và thể xác trong mỗi một con người, một sinh thể xã hội. Từ cặp quan hệ *linh hồn – thể xác*, Lưu Quang Vũ đã đề cập, hướng tới một loạt lớp nghĩa của một loạt cặp phạm trù triết học, đạo đức và mỹ học: *vật chất – tinh thần, nội dung – hình thức, bên trong – bên ngoài, thật – giả, cao thượng – thấp hèn, thanh cao – phàm tục, lí trí – bản năng, con người và môi trường...* Là một cổ mẫu, *hồn* và *xác* trong kịch Lưu Quang Vũ có những ý nghĩa biểu tượng đặc biệt “chứa đầy một công suất năng lượng lớn”, “nói lên điều gì đầy bằng các *giá trị* của mình”. Nói cách khác, cổ mẫu *hồn* và *xác* đã được “đắp da đắp thịt” cất tiếng nói cây đời cuộc sống xanh tươi của thời đại và xuyên thời đại

trong kịch Lưu Quang Vũ. Những lớp nghĩa đa tầng thể hiện sinh động qua hàng loạt đối thoại kịch và tình huống kịch.

Màn đối thoại giữa *hồn* và xác thắm đẫm hiện thực đời sống, vô cùng sinh động, là đỉnh cao tư tưởng triết lí của tác phẩm. *Hồn* càng muốn phủ định *xác* (“mày không có tiếng nói, mà chỉ là xác thịt âm u đui mù”, “chỉ là bề ngoài, không có ý nghĩa gì hết, không có tư tưởng, không có cảm xúc”, “nếu có thì chỉ là những thứ thấp kém, mà bất cứ con thú nào cũng có được”), thì tiếng nói của *xác* càng sắc sảo, chĩa mũi nhọn vào thẳng những bi kịch của *hồn* (“Ông đã biết tiếng nói của tôi rồi, đã luôn bị tiếng nói ấy sai khiến”). *Xác* nhắc lại những sự thật không thể phủ nhận mà ít nhiều *hồn* đã bị tha hóa, vấy bẩn bởi những dục vọng của *thân xác*, những lúc *hồn* “xao xuyên”, “tay chân run rẩy”, “hơi thở nóng rực, cổ nghẹn lại”, những món khoái khẩu “tiết canh, cỗ hũ, khẩu đuôi và đủ các thứ thú vị khác” khiến *hồn* “lâng lâng”, hay khi *hồn* nóng giận, *xác* đã cho *hồn* sức mạnh, biến *hồn* thành kẻ vũ phu “tát thẳng con tóe máu mồm máu mũi”). *Hồn* càng muốn cứu vãn tình thế, khẳng định mình (“Ta vẫn có một đời sống riêng: nguyên vẹn, trong sạch, thẳng thắn”), thì *xác* càng lấn tới, nhắc lại những sự thật mà *hồn* không thể chối bỏ, *xác* mỉa mai giễu nhại *hồn* (“Khi ông phải tồn tại nhờ tôi, chiều theo những đòi hỏi của tôi, mà còn nhận là nguyên vẹn, trong sạch, thẳng thắn!”, “Các ông hay vin vào cơ tâm hồn là quý, khuyên con người ta sống vì phần hồn, để rồi bỏ bê cho thân xác họ khổ sở, nhếch nhác...”, “Làm điều xấu gì ông cứ việc đổ tội cho tôi... Cần phải để cho tính tự ái của ông được ve vuốt. Tâm hồn là thứ lắm sĩ diện!”). *Xác* cất tiếng nói trước, chủ động tấn công, chủ động thỏa hiệp, ve vãn, dẫn dắt cuộc đối thoại giữa *xác* và *hồn*. Lời thoại của *xác* dài, tinh quái, có khi kể cả, trực diện chĩa vào những chỗ yếu của *hồn*, những sự thật *hồn* đã bị *xác* làm tha hóa, biến dạng. Lời thoại của *hồn* ngắn, đui lí, thậm chí có lúc *hồn* “không dám trả lời”. Khi nói với *xác* “Ta...ta...đã bảo mày im đi!”, hoặc *hồn* *bịt tai lại* “Ta không muốn nghe mày nữa”, chính là những lúc *hồn* yếu thế nhất. *Hồn* cũng đã phải thay đổi danh xưng với *xác*, từ chỗ gọi *xác* là *mày*, đến chỗ gọi *xác* là *anh*! *Hồn* dần vật đau khổ. Hành động của *hồn* trong lớp kịch (*ngồi ôm đầu*, *bịt tai lại*, *kêu lên như tuyệt vọng*, *bản thân nhập vào xác anh hàng thịt*) càng nói lên những bức bối, chán nản, đau khổ của *hồn*. Phạm Vĩnh Cư nhận xét rất đúng: “Cuộc vật lộn giữa *Hồn Trương Ba* và *Da hàng thịt* thực chất là cuộc giao tranh giữa hai linh hồn trong một thân xác” (Phạm Vĩnh Cư, 1994, tr.120). Hai linh hồn ấy là linh hồn trong sáng, đầy tình thương yêu con người của Trương Ba trước khi chết và linh hồn đầy bản năng nhục dục của Trương Ba khi nhập vào xác anh hàng thịt thô phàm. Cuộc đối thoại giữa *hồn* và *xác* thực chất là cuộc đối thoại giữa hai con người trong một con người, nói cách khác đây là cuộc đấu tranh, giằng co giữa hai mặt trong một con người. Người ta càng trở nên bi kịch khi nhận ra, ý thức được bi kịch của mình. *Hồn Trương Ba* lúc này là thế!

Đối thoại của hồn Trương Ba với những người thân càng khắc họa, tô đậm thêm bi kịch bất ổn, đau khổ của hồn. Gia đình, nơi trú ngụ gần gũi, thiêng liêng, bền vững, tin tưởng nhất của mỗi con người, nhưng giờ đây mỗi thành viên trong đó đều phải chịu đựng những đau khổ mất mát do hoàn cảnh trở trêu – hồn Trương Ba trong xác anh hàng thịt – gây ra. Tất cả đều rơi vào khủng hoảng tinh thần. Các mối quan hệ gia đình bị rạn nứt, đổ vỡ. Ở giữa gia đình mà Trương Ba ngày càng trở nên xa cách, ngày càng bị khước từ. Người vợ Trương Ba thương yêu hết mực, muốn bỏ nhà ra đi, đi đâu cũng được, đi thật xa, “tốt nhất là... không có tôi nữa”, bởi vì Trương Ba “đâu còn là ông, đâu còn ông Trương Ba làm vườn ngày xưa”. Cái ngày người vợ ấy chôn xác chồng cũng không đau khổ như khi hồn Trương Ba nhập vào xác anh hàng thịt trở về. Cái Gái, cháu Trương Ba, một mực khước từ tình thân (“Tôi không phải là cháu của ông”). Càng yêu quý ông nội đã mất bao nhiêu, nó càng không thể chấp nhận một Trương Ba trong thân xác anh hàng thịt “bàn tay giết lợn, chân to bè như cái xèng... thô lỗ phũ phàng”, làm gãy chồi non trong vườn, làm hỏng cái điều của cu Tị. Nó thấy ông “xấu lắm, ác lắm”, gọi ông là “đồ tể” và đuổi ông khỏi nhà. Căn nhà là của ông, mà bây giờ đưa cháu gái lại đuổi ông đi. Đau đớn, bi kịch biết bao nhiêu! Người con dâu đã nói ra những đau xót của Trương Ba và gia cảnh, nhất là những thay đổi mất mát của Trương Ba: “Con biết bây giờ thầy khổ hơn xưa nhiều lắm... Mà u con cũng khổ hơn nhiều lắm... Nhà ta như sắp tan hoang ra cả...”, “Mỗi ngày thầy một đổi khác dần, mất mát dần..., đến nỗi có lúc chính con cũng không nhận ra thầy nữa...”.

Cái giá hồn Trương Ba trú ngụ trong xác anh hàng thịt phải trả quá đắt! Sau đối thoại với những người thân yêu, bi kịch của hồn Trương Ba được đẩy tới đỉnh điểm. Khi còn lại một mình trên sân khấu, trong những dằn vặt ê chề, *hồn Trương Ba* phải thốt lên sự thật cay đắng đã trải qua: “Mày đã thắng thế rồi đấy, cái thân xác không phải của ta ạ, mày đã tìm đủ mọi cách để lấn át ta...”. Nhưng trong tội cùng của bi kịch, *hồn Trương Ba* đã đứng dậy, tỉnh táo nhất, để không bị khuất phục, không tự đánh mất mình.

Những đối thoại của *hồn Trương Ba* với Đế Thích ở cuối vở kịch vừa tô đậm, vừa bổ sung những lớp nghĩa mới của biểu tượng – cỗ máy *hồn và xác* trong tác phẩm. *Hồn Trương Ba* thoát thác cuộc sống như cũ (“Không thể bên trong một đảng, bên ngoài một nẻo được. Tôi muốn được là tôi toàn vẹn”, “Sống nhờ vào đồ đạc, của cải của người khác, đã là chuyện không nên, đảng này cái thân tôi cũng phải sống nhờ anh hàng thịt”). Thấm thía triết lí nhân sinh sâu sắc, con người không đơn giản là được sống, mà “sống như thế nào” mới quan trọng, *hồn Trương Ba* cự tuyệt cuộc sống tầm thường trú ngụ trong thân xác người khác. *Hồn Trương Ba* cũng thoát thác việc nhập vào cu Tị, sống trong thân thể non nớt của cu Tị, bởi “sẽ bơ vơ lạc lõng, hoặc sẽ trở nên thảm hại đáng ghét như một kẻ tham lam, một kẻ lí ra phải chết từ lâu mà vẫn cứ sống”. *Hồn Trương Ba* đã thấy không thể sống với bất cứ giá nào, không thể sửa cái sai này bằng một cái sai khác: “Có những cái sai

không thể sửa được. Chỉ có cách là đừng bao giờ sai nữa, hoặc phải bù lại bằng một việc đúng khác”. Sống trong thân xác người khác, sống giả tạo, sống vay mượn tạm bợ trong những cái không phải của mình “còn khổ hơn cái chết”, chỉ có lợi cho những lí tưởng, trương tuần “đục nước béo cò”. Trương Ba đã có hành động có ý nghĩa lựa chọn, muốn được “chết hẳn” để cụ Tị được sống lại, thân xác anh hàng thịt về với anh hàng thịt, “không còn cái vật quái gở mang tên *Hồn Trương Ba, da hàng thịt*”. Không phải mượn thân ai cả, sống để đích thực được là mình, đúng với mình, trung thực với chính mình, Trương Ba thanh thản, trong sáng như xưa. Trương Ba đã lung linh ở lại, bắt từ, hóa thân vào những hình ảnh thân thuộc của gia đình, trong ánh lửa nấu cơm, cầu ao vo gạo, “vẫn ở đây trong vườn cây..., trong những điều tốt lành của cuộc đời, trong mỗi trái cây cái Gái nâng niu”. Trương Ba mất đi nhưng lại sống trong tình yêu thương trân trọng của những người thân yêu. Hạnh phúc của con người là chiến thắng được những cám dỗ phàm tục, chiến thắng được bản thân. Một tư tưởng khác lại vang lên trong vở kịch: có những kẻ sống nhưng đã chết và có những người chết nhưng vẫn sống! “Cái *chết hẳn* của Trương Ba thể hiện một chiến thắng thuyết phục của *tồn tại – người*, của nhân cách, của khát vọng hoàn thiện nhân cách của con người” (Lê Thị Minh Hiền, 2018, tr. 366). Màn kết của vở kịch đầy chất thơ, ca ngợi và đứng về phía cái đẹp của con người.

Đối thoại của Trương Ba với Đế Thích còn thể hiện sự “giải thiêng” với thế giới thánh thần. Nếu như Nam Tào, Bắc Đẩu vì “ham chơi”, bà Vương Hậu vì không ưa trẻ con mà tùy tiện, tặc trách trước mạng sống con người, thì Đế Thích chỉ vì thích chơi cò, ích kỉ vì muốn mọi người biết tài đánh cờ của mình, đã để và chỉ muốn hồn Trương Ba sống trong thân xác khác, không cần biết hồn Trương Ba sẽ sống ra sao. Trong thế giới thần tiên, thế giới trên cao ấy, Ngọc Hoàng và Đế Thích đều sống giả tạo, gượng ép, không được sống thực là mình! Họ không thể và không dám được sống thật là mình như Trương Ba ở dưới trần gian. Những chi tiết “giải thiêng” của vở kịch nhằm không chỉ “hạ bệ” các nhân vật của thế giới thần tiên, mà quan trọng hơn là để ca ngợi vẻ đẹp tâm hồn của những con người trần gian luôn biết giữ gìn nhân cách, thậm chí sẵn sàng chấp nhận cái chết để giữ gìn nhân cách.

Như vậy, vở kịch *Hồn Trương Ba, da hàng thịt* với biểu tượng – cổ mẫu xuyên suốt là mối quan hệ giữa *hồn* và *xác*, là vở kịch đa tầng đa nghĩa. Cổ mẫu ấy tạo nên cốt truyện, mâu thuẫn và tình huống kịch cùng những đối thoại, độc thoại đặc sắc. Không tách rời một cách siêu hình hồn và xác, vở kịch nói đến sự thống nhất, tương hợp, tương thích giữa hai mặt của một sinh thể thống nhất. Đây là câu chuyện không chỉ của một đời, mà của muôn đời và mỗi thời đại, mỗi bối cảnh cuộc sống đều đắp thêm, cụ thể hóa thêm, nâng cao thêm tầm vóc ý nghĩa biểu tượng của nó. Đây cũng là câu chuyện không chỉ của ngày hôm qua, mà cả của ngày hôm nay. Chỉ chú trọng tâm hồn, chỉ chú trọng mặt tinh thần mà không quan tâm đến nhu cầu tự nhiên của đời sống vật chất, con người ta dễ biến thành duy lí,

khô héo. Đây là căn bệnh của một thời đã qua, nhất là trong những năm đất nước trước đổi mới. Nhưng chỉ quan tâm đến vật chất, chạy theo những dục vọng cá nhân, không chú trọng nuôi dưỡng phẩm giá, con người sẽ bị tha hóa, bị cái tầm thường chìm xuống kiếp đời thừa. Được sống làm người là quý giá, nhưng được sống đúng là mình, sống với những cái của mình, những giá trị mình vốn có và theo đuổi, còn quý giá hơn. Cuộc đấu tranh giữa hai phần, phần *con* và phần *người* trong mỗi một *con người* bao giờ cũng là gian khó nhất. Con người phải luôn biết đấu tranh với chính bản thân, với những *tham, sân, si*, đấu tranh chống lại những nghịch cảnh, chống lại sự dung tục để hoàn thiện nhân cách, vươn tới những giá trị tinh thần cao quý. Nhà nghiên cứu Lưu Khánh Thơ đã viết: “Vỡ kịch không chỉ nói đến sự hòa hợp và ý thức đạo lý về phần hồn và phần xác mà còn đề cao cuộc đấu tranh cho sự hoàn thiện nhân cách người (...), không chỉ đề cập đến chuyện của một thời mà còn đề cập đến chuyện muôn đời. Đó là triết lý nhân sinh về lẽ sống, lẽ làm người (...). Sống vay mượn, chấp vá, không có sự hài hòa giữa hồn và xác chỉ đem lại bi kịch (...). Cuộc sống chỉ có giá trị khi con người được sống đúng là mình, được sống trong một thể thống nhất. Vỡ kịch (...) không chỉ đề cập đến đời sống của một cá nhân mà còn đặt ra những vấn đề xã hội. Thói quan liêu, vô trách nhiệm của Nam Tào, Bắc Đẩu đã tước đi mạng sống của người dân vô tội và gây nên bao chuyện rắc rối. Sự sửa sai chấp vá của Đế Thích lại là tiền đề bất hạnh cho cuộc đời hồn nọ xác kia của ông Trương Ba. Mọi sự sửa sai không đúng chỗ đều chứa đựng trong nó nhiều bi kịch hơn là niềm vui” (Lưu Khánh Thơ (2), 2018, tr.8). Ngô Thảo bổ sung thêm ý nghĩa của vở kịch: “Cái kết cục đồ vỡ này không phải chỉ là câu chuyện ngụ ngôn của quá khứ xa xưa, mà như đang nhắc nhở, nhấn nhủ nguy cơ một cuộc hôn phối lớn hơn giữa hồn và xác đang tồn tại” (Ngô Thảo, 2013. tr.386). Những phân tích của Lưu Khánh Thơ và Ngô Thảo cũng chính là cách tiếp cận tác phẩm từ phê bình cổ mẫu, mặc dù các tác giả có chủ ý hay chưa có chủ ý, nói thẳng ra hay không nói về điều này.

4. Tóm lại, phê bình cổ mẫu như một hướng, một phương pháp nghiên cứu, tiếp cận tác phẩm văn học là vấn đề còn mới, mở ra nhiều triển vọng trong khoa học ngữ văn ở Việt Nam. Hướng tiếp cận này thúc giục, định hướng cho người đọc những cảm hứng, con đường tìm kiếm các biểu tượng văn hóa có cội nguồn sâu xa gắn với vô thức tập thể trong kho tàng văn hóa của dân tộc và nhân loại; giải mã các lớp ý nghĩa giàu giá trị nhân sinh trong các biểu tượng ấy. Trong vở kịch “Hồn Trương Ba, da hàng thịt” của Lưu Quang Vũ, cổ mẫu *hồn* và *xác* là biểu tượng văn hóa xuyên suốt tác phẩm. Cổ mẫu này đã được nhận thức lại, đối thoại lại. Vượt lên trên ý nghĩa sự lắp ghép trái tự nhiên “Râu ông nọ cắm cằm bà kia” không phù hợp, đồng thời khắc phục hạn chế của việc tuyệt đối hóa vai trò của linh hồn trong truyện cổ tích dân gian, cổ mẫu *hồn* và *xác* trong tác phẩm của Lưu Quang Vũ chứa đựng những ý nghĩa nhân sinh, ý nghĩa triết học vô cùng sâu sắc như chúng tôi đã phân tích. Trong vở kịch “Hồn Trương Ba, da hàng thịt”, cổ mẫu *hồn* và *xác* là *văn hóa*

của triết học, triết học của văn hóa thấm đẫm màu xanh cây đời cuộc sống, góp phần quan trọng tạo nên “giọng nói toàn nhân loại”, sức sống vượt thời gian của tác phẩm. Cũng chính vì thế, vở kịch được đánh giá rất cao không chỉ ở trong nước mà cả trên sân khấu quốc tế! Cách đọc cổ mẫu, rõ ràng, đã giúp tiếp cận sâu rộng hơn về nguồn gốc và những lớp nghĩa phong phú, sâu sắc của biểu tượng hồn và xác trong tác phẩm nổi tiếng của Lưu Quang Vũ.

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

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Abrahams, M. H. (2008). *A Glossary of Literary Terms*. Thomson Heinle, Boston.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2015). *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*. Đà Nẵng: NXB Đà Nẵng.
- Nguyễn Đồng Chi. (2000). *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam*, Tập 1. Hà Nội: NXB Giáo dục.
- Phạm Vĩnh Cư. (1994). *Thể loại bi kịch trong văn học Việt Nam. Sáng tạo và giao lưu*. Hà Nội: NXB Sân khấu.
- Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi. (2009). *Từ điển thuật ngữ văn học*. Hà Nội: NXB Giáo dục.
- Lê Thị Minh Hiền. (2018). Kịch bản văn học Lưu Quang Vũ từ góc nhìn văn hóa bản địa. *Lưu Quang Vũ: Những đối thoại nghệ thuật* (Kì yếu Hội thảo). Đà Nẵng: NXB Đà Nẵng.
- Nguyễn Đức Huy. (2012). Thử dẫn vào nghiên cứu văn học từ góc nhìn cổ mẫu (archetype), *Tạp chí Sông Hương*, số 281.
- Jung, C. G. (1968). *Analytical Psychology: Its theory and practice*. Vintage Book.
- Jung, C. G. (2000). Bí ẩn của những siêu mẫu. *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*. Hà Nội: NXB Văn hóa Thông tin.
- Phương Lưu. (2005). *Lí luận văn học hiện đại phương Tây*, tập Hai. Hà Nội: NXB Giáo dục.
- Ngô Thảo. (2013). *Sức sống kịch Lưu Quang Vũ. Hồn Trương Ba, da hàng thịt*. Hà Nội: Nhã Nam & NXB Hội Nhà văn.
- Lưu Khánh Thơ (1). (2018). Niên biểu Lưu Quang Vũ. *Lưu Quang Vũ: Những đối thoại nghệ thuật* (Kì yếu Hội thảo). Đà Nẵng: NXB Đà Nẵng.
- Lưu Khánh Thơ (2). (2018). Tích truyện dân gian trong kịch Lưu Quang Vũ. *Nàng Sita*. TPHCM: NXB Trẻ.
- Lý Hoài Thu, Lưu Khánh Thơ tuyển chọn và giới thiệu. (2007). *Kịch pháp Lưu Quang Vũ, Lưu Quang Vũ – Về tác giả, tác phẩm*. Hà Nội: NXB Giáo dục.
- Nguyễn Thị Thanh Xuân. (2010). *Phê bình cổ mẫu và cổ mẫu nước trong văn chương Việt Nam* <http://vanhoanghean.com.vn/chuyen-muc-goc-nhin-van-hoa/nhung-goc-nhin-van-hoa/phe-bi-CC%80nh-co-CC%89-ma-CC%83u-va-CC%80-co-CC%89-ma-CC%83u-nuo-CC%81c-trong-van-chuong-vie-CC%A3t-nam>
- Walker, S. (1995). *Jung and Jungians on Myth*. Sage.

**THE APPROACH TO *HỒN TRƯƠNG BA, DA HÀNG THỊT* BY LUU QUANG VU
FROM THE PERSPECTIVE OF ARCHETYPAL CRITICISM**

Bùi Trần Quỳnh Ngọc

Ho Chi Minh City University of Education

Corresponding author: Bùi Trần Quỳnh Ngọc – Email: ngocbtq@hcmue.edu.vn

Received: 05/02/2019; Revised: 04/3/2019; Accepted: 10/4/2019

ABSTRACT

Hồn Trương Ba, da hàng thịt is a famous play of Luu Quang Vu, which has been considered a striking masterpiece, not only in Vietnam but also around the world. From the perspective of archetypal criticism - a modern research method in the world but still new in Vietnam, this article aims to analyse the play's multi-layer meanings and humanity, and to improve the quality of teaching and learning this work.

Keywords: Luu Quang Vu, *Hồn Trương Ba, da hàng thịt*, archetypal criticism.