Tạp chí Khoa học Đại học Cần Thơ
Phần C: Khoa học Xã hội, Nhân văn và Giáo dục
ISSN 1859-2333 | e-ISSN 2815-5599

DOI:10.22144/ctujos.2026.174

ĐỐI THOẠI KÝ ỨC CỘNG ĐỒNG TRONG KỊCH BẢN *NGÀY HỘI CÁI BANG* (ĐĂNG NHÂN) TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN BẢN

Phạm Hoàng Bách*, Nguyễn Duy Đông và Nguyễn Hoàng Minh Phương
Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam
**Tác giả liên hệ (Corresponding author): 5001606004@student.hcmue.edu.vn*

Thông tin chung (Article Information)

Nhận bài (Received): 24/11/2025
Sửa bài (Revised): 22/12/2025
Duyệt đăng (Accepted): 29/06/2026

Title: *Dialogism of community memories in the "intertextual universe" of Ngay hoi Cai Bang (Dang Nhan)*

Author(s): *Pham Hoang Bach*, Nguyen Duy Dong and Nguyen Hoang Minh Phuong*

Affiliation(s): *Faculty of Vietnamese Literature, Ho Chi Minh University of Education, Viet Nam*

TÓM TẮT

Trên cơ sở lý thuyết đối thoại liên văn bản của Umberto Eco, bài báo hướng đến sự đối thoại ký ức cộng đồng dân tộc Việt Nam trong kịch bản Ngày hội Cái Bang trong mối quan hệ với các văn bản thuộc các loại hình văn bản khác như văn bản văn hóa, truyện cổ dân gian,... Thông qua các phương pháp nghiên cứu liên ngành giữa văn hóa và văn học, phương pháp liên văn bản.., cơ chế đối thoại của kịch bản và các tiền bản cùng với các ký ức cộng đồng đã được phát hiện, phân tích và diễn giải. Qua đó, kết quả nghiên cứu giúp nhận diện sự đối thoại liên văn bản trong kịch bản Ngày hội Cái Bang dựa trên mã bộ tam (triple – coded): chủ ý của tác giả – chủ ý của độc giả – chủ ý của văn bản. Từ đó, sự tiếp nhận văn bản dưới lý thuyết đối thoại liên văn bản đã kiến tạo thêm những tầng nghĩa mới so với các tiền bản bằng hình thức viết tiếp (sequel). Chung quy lại, mục đích của bài báo là làm phong phú thêm cách tiếp nhận thể loại kịch dưới góc nhìn liên văn bản trong mối tương quan với các ký ức cộng đồng của dân tộc.

Từ khóa: *Đối thoại liên văn bản, hài kịch, ký ức cộng đồng, Ngày hội Cái Bang*

ABSTRACT

Within the framework of Umberto Eco's theory of intertextual dialogue, this article examines the dialogic engagement with the collective memory of the Vietnamese nation as articulated in the drama Ngay hoi Cai Bang, in relation to texts belonging to other textual systems such as cultural texts and folk narratives… Employing interdisciplinary research methods that integrate cultural studies and literary studies, together with comparative analysis, the study identifies, analyzes, and interprets the mechanisms of dialogic interaction between the drama, its pre-texts, and the layers of collective memory embedded therein. The findings identify that intertextual dialogue in the drama Ngay hoi Cai Bang operates through a triple-coded system grounded in Eco's conceptual triad—intentio auctoris, intentio lectoris, and intentio operis. From this perspective, the reception of the text under the theory of intertextual dialogue constructs additional layers of meaning in comparison with its pre-texts, particularly through the mode of sequel writing. Ultimately, the article seeks to enrich approaches to the reception of drama from an intertextual perspective, situating drama within its dynamic relationship to the collective memory of the nation.

Keywords: *Comedy, community memories, Intertextual dialogism, Ngay hoi Cai Bang*

1. GIỚI THIỆU

Lý thuyết *liên văn bản* (intertextuality) đã hình thành và phát triển mạnh mẽ từ những năm 60 của thế kỷ XX, khởi nguồn từ nhóm nghiên cứu Tel Quel (Pháp). Nền tảng của lý thuyết này được xây dựng bởi các nhà nghiên cứu tiền bối như Mikhail Bakhtin, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Roland Barthes,… Giai đoạn đầu, nghiên cứu tập trung vào việc xác lập thuật ngữ và minh chứng vai trò của liên văn bản trong phê bình văn học, tiêu biểu là các công trình của Michel Gresset và Noel Polk về tiểu thuyết của Faulkner, hay việc làm rõ hơn về hệ thống lý thuyết liên văn bản của Michael Worton và Judith. Bước sang thế kỷ XXI, lý thuyết liên văn bản được hoàn thiện mang tính hệ thống và toàn diện hơn, đặc biệt qua công trình *Intertextuality* của Graham Allen. Tác giả đã tổng kết các chiều kích của liên văn bản: từ nguồn gốc ngôn ngữ học và đối thoại luận (Saussure, Bakhtin), khái niệm "văn bản" trong hậu cấu trúc luận (Barthes), đến ứng dụng trong thi pháp học (Gérard Genette, Michael Riffaterre) và phân tâm học (Harold Bloom với khái niệm "lo lắng về ảnh hưởng"). Ngoài ra, các nghiên cứu của Kosikov vào năm 2008 cũng đóng góp quan trọng khi làm rõ sự chuyển dịch từ liên chủ thể đến liên văn bản và mối quan hệ giữa văn bản với ký ức văn hóa. Nhìn chung, tiến trình nghiên cứu ngoài nước đã đi từ việc kiến tạo lý thuyết thuần túy đến việc xây dựng hệ thống phương pháp luận đa ngành (thi pháp học, thông diễn học, triết học), tạo tiền đề vững chắc cho việc ứng dụng liên văn bản vào phân tích các hiện tượng văn học và văn hóa đương đại.

Tại Việt Nam, lý thuyết liên văn bản bắt đầu được giới thiệu từ cuối thập niên 90 qua công trình *Từ kí hiệu học đến thi pháp học* (Trinh, 1997). Ở giai đoạn này, liên văn bản chủ yếu được tiếp cận như một khả năng phương pháp luận mở đường. Bước sang đầu thế kỷ XXI, lý thuyết này được hệ thống hóa mạnh mẽ hơn qua các công trình có thể kể đến như: Hiểu (2000), Quân (2001),… đã đặt nền móng cho việc nhận diện các khái niệm cốt lõi như tính đa thanh, đối thoại và "cái chết của tác giả". Dấu mốc quan trọng trong việc hoàn thiện khung lý thuyết tại Việt Nam là các công trình của Nguyễn Văn Thuấn. Bên cạnh việc dịch tác phẩm của Graham Allen vào năm 2015, ông đã biên soạn *Giáo trình Lý thuyết liên văn bản* và xuất bản năm 2018, kiến tạo một hệ thống tri thức đầy đủ từ lịch sử hình thành đến các phương diện thi pháp thực hành như trích dẫn, giễu nhại, viết lại và lắp ghép.

Về hướng nghiên cứu ứng dụng, lý thuyết liên văn bản đã được vận dụng sâu rộng để giải mã các hiện tượng văn học cụ thể. Các nghiên cứu tiêu biểu có thể kể đến như: nghiên cứu về sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp (Thuấn, 2013) đã thể nghiệm phân tích đối thoại liên văn bản và các hình thức liên văn bản nổi bật trong sáng tác và đánh giá được đặc sắc tư tưởng nghệ thuật của nhà văn; tiểu thuyết Mạc Ngôn (Hải, 2022) qua việc soi chiếu các sáng tác của Mạc Ngôn từ lý thuyết liên văn bản, tác giả mong muốn người đọc có cái nhìn khái quát, toàn vẹn hơn về phong cách của Mạc Ngôn. Ở thể loại tiểu thuyết, có thể kể đến một số nghiên cứu tiêu biểu xuất hiện trên tạp chí như sau: Thy (2019) với việc dùng liên văn bản tái hiện lại hiện thực một cách sâu sắc và dữ dội trong tiểu thuyết của Diêm Liên Khoa; Hùng (2013) đã tạo nên một cuộc đối thoại lớn giữa nhà văn - tác phẩm - độc giả trong tiểu thuyết lịch sử Việt Nam sau 1986; Hạnh (2023) đã vận dụng thủ pháp liên văn bản trong tiểu thuyết lịch sử để làm sáng tỏ tính đa thanh, đa diện của ngôn ngữ trong *Vũ Tịch*,... Hay ở thể loại thơ cũng xuất hiện nghiên cứu tiêu biểu của Hạnh (2024) với những giá trị sâu sắc được khai thác qua hai bài thơ *Tinh thần Kafka* và *Đọc lại Dostoeivsky* của Trương Đăng Dung từ lý thuyết liên văn bản, qua đó giúp người đọc thông hiểu những vấn đề đặt ra trong trường liên kết các văn bản, đóng góp lớn của người sáng tác. Đồng thời, mảng chuyển thể và điện ảnh cũng bắt đầu có sự xuất hiện những nghiên cứu tiên phong có thể nhắc đến như: Ngọc (2017) đã cho thấy được khả năng mạnh mẽ của lý thuyết liên văn bản được vận dụng giữa các ngành nghệ thuật, ở đó bài viết đã phân tích hành trình từ tác phẩm thơ đến tác phẩm điện ảnh của *Long Thành cầm giả ca,* hay Hiền (2025) đã làm rõ quá trình chuyển dịch văn học - điện ảnh, cụ thể là trường hợp truyện cổ tích *Nàng tiên cá* của Andersen và các phiên bản phim chuyển thể của Disney thông qua khía cạnh cốt truyện. Qua đó, kết quả nghiên cứu giúp chứng minh rằng, lý thuyết liên văn bản là một góc nhìn rộng mở và có thể áp dụng để phân tích nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau.

Từ tổng quan quá trình nghiên cứu trên, lý thuyết liên văn bản đã được vận dụng tương đối phổ biến trong việc nghiên cứu các thể loại văn học như tiểu thuyết, thơ, cũng như trong các nghiên cứu chuyển thể từ văn học sang điện ảnh. Bên cạnh đó, việc khai thác lý thuyết này đối với văn học kịch tại Việt Nam nhìn chung vẫn còn là khoảng trống. Kịch thường được tiếp cận từ hướng nội dung phản ánh xã hội hoặc đặc trưng thể loại, trong khi những đối thoại ngầm về ký ức văn hóa - ký ức cộng đồng, vốn được kiến tạo qua cấu trúc liên văn bản của kịch bản lại chưa được khảo sát một cách chuyên sâu. Khoảng

trống rõ rệt hơn đối với trường hợp các kịch bản chịu ảnh hưởng từ phương Tây nhưng được tái tạo trong bối cảnh văn hóa Việt Nam, nơi ký ức cộng đồng đóng vai trò quan trọng trong việc hình thành ý nghĩa nghệ thuật.

Do đó, hướng tiếp cận của Umberto Eco về lý thuyết đối thoại liên văn bản đã được chọn làm khung lý thuyết trong việc đọc kịch bản *Ngày hội Cái Bang*. Kịch bản *Ngày hội Cái Bang* của tác giả Phạm Hữu Thông (Đăng Nhân) được sáng tác vào ngày 14 tháng 9 năm 2007 là một trường hợp tiêu biểu. Kịch bản xoay quanh cuộc gặp gỡ của ba nhân vật nữ Thị Mầu, Thị Hến, Thị Nở vào ngày giỗ 100 năm của ba vị Thành Hoàng làng Cái Bang. Ba nhân vật với gốc gác khác nhau nhưng lại gặp nhau trong cùng một không gian và cùng mục đích là tìm lại những đứa con mà mình đã vứt bỏ trong quá khứ. Cuối cùng, cả ba người mẹ đều những người con từ chối và họ tiếp tục chạy theo hành trình tìm con. Thông qua sự viết tiếp với cấu trúc linh hoạt cùng với hệ thống hình tượng dân gian, hiện đại, tác phẩm đã khơi dậy những lớp ký ức cộng đồng. Những yếu tố này tổ chức như một mạng lưới liên văn bản từ đó tạo ra sự đối thoại trong ký ức cộng đồng với một "vũ trụ liên văn bản" mang nhiều ý nghĩa mới.

2. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

Để triển khai vấn đề, kịch bản *Ngày hội Cái Bang* được xác định là đối tượng chính và được tiếp cận như một kịch bản văn học. Trên cơ sở đó, phương pháp nghiên cứu liên ngành và so sánh được lựa chọn là hai hướng tiếp cận chủ đạo. Đồng thời, việc kết hợp với các thao tác phân tích, tổng hợp được sử dụng bổ trợ để làm rõ hình thức tổ chức văn bản, cơ chế kiến tạo nghĩa và cách tác phẩm thiết lập không gian đối thoại ký ức cộng đồng.

Trước hết, phương pháp liên ngành (giữa văn học và văn hóa) được sử dụng để lý giải các hiện tượng văn hóa – văn học được vận hành trong kịch bản. Cách tiếp cận này cho phép đặt văn bản vào không gian văn hóa rộng hơn, từ đó làm rõ mối quan hệ giữa chất liệu dân gian, ký ức cộng đồng và tư duy sáng tác đương đại của tác giả. Tiếp theo, phương pháp so sánh được sử dụng nhằm đối chiếu liên văn bản, cho phép nhận diện các dấu vết, ký ức được tái hiện từ văn học dân gian đến hiện đại, so sánh không nhằm truy tìm sự tương đồng đơn tuyến, mà tập trung làm rõ cơ chế viết tiếp có ý thức, cho phép tác giả tái hiện lại các ký ức văn học. Nhờ đó, nghiên cứu có cơ sở để chỉ ra những điểm dịch chuyển về ý nghĩa và hệ giá trị trong quá trình liên văn bản. Bên cạnh đó, phương pháp hệ thống được vận dụng nhằm xác lập mối quan hệ giữa các lớp văn bản từ đó làm rõ cấu trúc "vũ trụ liên văn bản" của tác phẩm. Nhờ sự phối hợp của các phương pháp nêu trên, bài viết có cơ sở khoa học để luận giải cơ chế đối thoại liên văn bản trong *Ngày hội Cái Bang*, cũng như vai trò của tác phẩm trong dòng chảy văn học – văn hóa.

3. KẾT QUẢ VÀ THẢO LUẬN

Kết quả nghiên cứu được thể hiện qua sự diễn giải kịch bản văn học trong tương tác với các ký ức cộng đồng Việt Nam dựa trên mã bộ ba (triple – coded) như sau:

3.1. Khái niệm văn bản – đối thoại liên văn bản – ký ức cộng đồng

Thứ nhất, về khái niệm "văn bản", theo khảo sát trên một số từ điển thuật ngữ Văn học phổ biến, thuật ngữ văn bản có thể được biết đến dưới hai cách hiểu. Trong cách hình thành nghĩa thứ nhất của thuật ngữ này, văn bản ở đây tồn tại dưới dạng vật chất theo dạng những ghi chép con chữ trong các sách, báo… , các nhà nghiên cứu gần như đồng nhất "văn bản" với "tác phẩm*": Văn bản, một kiểu câu chữ thực tế của một tác phẩm viết, khác với sự diễn giải của người đọc (hay một người đạo diễn) về câu chuyện, chủ đề, nghĩa ẩn dụ; hoặc một tác phẩm được lựa chọn làm đối tượng phân tích* ("*Text, the actual wording of a written work, as distinct from a reader's (or theatrical director's) interpretation of its story, theme, subtext etc; or a specific work chosen as the object of analysis*") (Baldick, 2001, tr. 257).

Nhưng nếu xét "văn bản" dưới góc nhìn lý thuyết "liên văn bản" thì văn bản được diễn giải bằng cách hiểu thứ hai:

[…] "Văn bản là khái niệm được dùng để chỉ văn bản trong ý nghĩa rộng nhất. Văn bản là bất cứ chuỗi kí hiệu nào có thể đọc ra nghĩa được, bất kể là do kí hiệu ngôn ngữ tạo thành hay không. Do đó, một nghi thức, một điệu múa, một nét mặt, một bài thơ,… đều là văn bản" (Hán và ctv., 2006, tr. 395).

Từ đó, văn bản vượt qua khỏi những sự phân chia tầng bậc, thể loại đơn giản. Bởi lẽ, văn bản không bị khuôn khổ trong những tác phẩm văn học. Sự khước từ, lật đổ những phân chia rạch ròi của văn bản dẫn đến một hệ quả: văn bản văn học và phi văn học cũng trở nên mập mờ trong ranh giới phân loại. Do đó, "văn bản" theo cách hiểu này bao hàm cả văn bản văn học và phi văn học như những văn bản văn hóa, nghi lễ, phong tục, văn bản khoa học tự nhiên, văn bản đạo đức, văn bản lịch sử,… Có thể thấy, văn

bản là một định nghĩa rất rộng, dường như không có một biên độ cụ thể nào.

Thứ hai, về khái niệm *tính đối thoại liên văn bản* (intertextual dialogism), khái niệm này được dùng vô cùng phổ biến trong các lĩnh vực nghiên cứu ký hiệu, đặc biệt là ký hiệu văn học và điện ảnh. Nhưng khác với các nhà Hậu/giải cấu trúc luận Kristeva hay Robert Stam. Umberto Eco đã có một góc nhìn khác, bao quát và khách quan hơn về lý thuyết này. Với Eco (2004), tính đối thoại liên văn bản là hiện tượng một văn bản có sẵn hồi thanh những văn bản trước đó. Đây là một quá trình thương lượng và tương tác giữa ba nhân tố: tác giả - văn bản - độc giả. Trong lý thuyết này, tác giả chủ ý mã hóa các dữ kiện bằng cách đưa vào tác phẩm của mình những "khung liên văn bản". Văn bản trở thành nơi chứa đựng những mã hóa đó. Độc giả là những người làm cho những "hồi thanh" này âm vang, dựa trên "bộ bách khoa liên văn bản" của riêng họ để kết nối văn bản hiện tại với những văn bản khác. Eco (2004) nhấn mạnh rằng *cái biết bách khoa* (encyclopedic knowledge), hay "di sản văn hóa" chung, là không gian nơi tác giả, độc giả và văn bản cùng tồn tại và tham chiếu. Để hiểu một tác phẩm như *Casablanca*, người xem không chỉ biết bộ phim mà còn phải biết cả "vũ trụ Casablanca" (tức là toàn bộ bối cảnh, dư luận, và các văn bản liên quan xung quanh nó). Khác với tư tưởng Hậu/giải cấu trúc luận coi diễn giải là vô hạn, Eco cho rằng đối thoại liên văn bản không bất tận. Nó được giới hạn và điều kiện hóa bởi "bộ bách khoa liên văn bản" mà tác giả và độc giả cùng chia sẻ. Quá trình này giống như một cuộc thương lượng, nơi mỗi bên phải từ bỏ một cái gì khác để đạt được sự thấu hiểu. Từ đó, đối thoại liên văn bản vừa là ý thức sáng tạo của tác giả, vừa là khoái cảm thẩm mỹ của người tiếp nhận.

Qua những lý thuyết trên, nhóm nghiên cứu đã nhìn thấy được kịch bản *Ngày hội Cái Bang* như một "vũ trụ liên văn bản" hay rõ hơn là một "vũ trụ Casablanca", nơi mọi sự đối thoại được diễn ra từ mọi điểm nhìn, sáng tạo văn học lẫn văn hóa của tác giả, đối thoại về câu chuyện của từng nhân vật nhưng không chỉ từ chính miệng nhân vật ấy mà thông qua lời cất tiếng của nhân vật khác và đối thoại của mỗi độc giả về sau khi tiếp cận nó.

Thứ ba, về ký ức cộng đồng, việc lấy thuyết phân tâm học của Sigmund Freud và lý thuyết đối thoại liên văn bản theo quan điểm của Umberto Eco làm cơ sở lý luận cũng là cách nghiên cứu diễn giải sự kiến tạo hay tái kiến tạo những ký ức cộng đồng dân tộc trong trường hợp tác phẩm. Từ góc nhìn của thuyết phân tâm học, hoạt động sáng tạo văn chương không chỉ đi từ huyễn tưởng cá nhân của chủ thể sáng tác mà còn từ những dấu vết - kỷ niệm có tính tập thể, những *"giấc mơ lâu đời"* (reeves séculaires) (Trương, 2011, tr. 81) của nhân loại. Những huyền thoại, mô típ tiền sử, biểu tượng nguyên sơ mà văn hóa lưu giữ chính là phần vô thức cộng đồng, được truyền vào vô thức mỗi cá nhân như những tàn dư của ký ức. Vì vậy, khi tác giả viết, họ không chỉ huy động những ký ức riêng mà đánh thức ký ức của truyền thống văn hóa vốn có trong biểu tượng, nghi lễ, truyện kể,…

Trong khi đó, với Eco, ký ức văn hóa chính là kho liên văn bản mà tác giả và độc giả cùng chia sẻ (Thuấn, 2018). Chính vì vậy, tư liệu mà tác giả sử dụng luôn phát hiện ra những quy luật của chính nó, bởi nó mang theo trí nhớ văn hóa của cộng đồng. Khi tác phẩm được viết ra, nó trở thành "một cỗ máy phát sinh diễn giải" vận hành bằng ký ức của xã hội. Độc giả hiểu được văn bản khi họ nhận diện được các mã văn hóa, các ẩn dụ phía sau. Do đó, ký ức cộng đồng không chỉ dẫn dắt tác giả trong lúc sáng tác mà còn điều chỉnh cách người đọc có thể đọc.

Điểm gặp gỡ giữa Freud và Eco chính là ký ức cộng đồng là nền tảng vận hành của văn bản. Điều đó có nghĩa là một tác phẩm luôn là chỗ giao giữa ký ức cá nhân (huyễn tưởng, kỷ niệm riêng, những ám ảnh bị kìm nén) và ký ức cộng đồng (truyền thống, mô típ, hệ thống ký hiệu chung). Khi người đọc tiếp cận tác phẩm, họ kích hoạt ký ức của mình nhưng đồng thời kích hoạt ký ức chung của cộng đồng để giải mã các tầng nghĩa mà văn bản khơi mở.

3.2. Đối thoại với tác giả: từ khung liên văn bản đến vũ trụ liên văn bản

Một trong những mối quan hệ được đề cập trong lý thuyết đối thoại liên văn bản là chủ ý của tác giả. Nếu các nhà nghiên cứu hậu cấu trúc như Julia Kristeva, Roland Barthes,… đưa ra thuyết cái chết của tác giả trong đời sống của văn bản thì Umberto Eco, ông đã phủ nhận điều đó. Theo nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Thuấn, Eco đã khẳng định bên cạnh *tính vô thức liên văn bản* (unconscious intertextuality) ảnh hưởng đến đời sống của văn bản thì còn có *tính liên văn bản tự giác* (conscious intertextuality) (Thuấn, 2018). Cụ thể hơn, đối với các nhà hậu cấu trúc, tính vô thức liên văn bản là hệ quả tất yếu của tính ảnh hưởng, tương tác của văn học. Các văn bản luôn có sự vang vọng của các văn bản khác và người viết chỉ là người liên kết các mẩu văn bản rời rạc lại với nhau. Tuy nhiên, bản thân tác giả cũng có sự dẫn dụng có chủ ý để tạo nghĩa cho tác phẩm như nhận định của Umberto Eco:

Điều đáng quan tâm hơn là khi sự dẫn dụng lộ rõ và nhận ra được, như xảy ra trong văn học hoặc nghệ thuật hậu hiện đại, mang tính cách rành rành và châm biếm, đùa giỡn trên tính liên văn bản (tiểu thuyết về kỹ thuật kể chuyện, thơ về thơ, nghệ thuật về nghệ thuật) (Eco, 2018, trích dẫn bởi Thuấn, 2018, tr.195).

Như vậy, tính liên văn bản tự giác, tức là sự trích dẫn các văn bản khác có chủ đích của người viết, có vai trò quan trọng trong việc xây dựng nội dung và hình thức của tác phẩm.

Trong kịch bản *Ngày hội Cái Bang*, tính liên văn bản tự giác đã tạo nên sự gặp gỡ và đối thoại giữa các văn bản. Tác giả đã lộ rõ chủ đích của mình khi dẫn dụng các hình tượng nhân vật vốn đã in hằn trong ký ức cộng đồng của người Việt. Chẳng hạn, văn bản chèo *Quan âm Thị Kính* với câu chuyện của nàng Thị Mầu lẳng lơ, văn bản tuồng *Nghêu - Sò - Ốc - Hến* với hình tượng nhân vật Thị Hến khôn ngoan đầy mưu mẹo, văn bản truyện ngắn *Chí Phèo* với hình tượng nàng Thị Nở ngẩn ngơ, dở hơi và sự xuất hiện của hình tượng Thành hoàng hay người hành khất trong nếp sống văn hóa quen thuộc của người Việt, chính là những mảnh ghép ký ức của dân tộc. Cả ba nhân vật Thị Mầu, Thị Nở và Thị Hến không chỉ là những văn bản văn học mà còn được xem là văn bản văn hóa. Đối với văn bản *Quan âm Thị Kính* và *Nghêu – Sò - Ốc - Hến*, đó là những tác phẩm văn học dân gian, được diễn xướng sôi nổi trong đời sống sinh hoạt của nhân dân trong suốt một chiều dài phát triển của lịch sử - văn hóa – xã hội. Còn đối với trường hợp của Thị Nở, tuy là một tác phẩm văn học viết nhưng Thị Nở đã trở thành một nhân vật điển hình, bước ra từ trang viết vào đời sống xã hội. Chính tài năng xây dựng nhân vật của Nam Cao đã khiến người đọc nhiều thế hệ khắc ghi hình ảnh nàng Thị Nở "*một người ngẩn ngơ như những người đần trong cổ tích và xấu ma chê quỷ hờn*" (Trung tâm Khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, 2000, tr. 80). Từ đó, cả ba văn bản không chỉ là văn bản văn học mà còn được mở rộng trở thành các văn bản văn hóa và cũng trở thành những ký ức cộng đồng của người Việt.

Sự lựa chọn ba hình tượng nhân vật Thị Mầu, Thị Nở, Thị Hến của tác giả Đăng Nhân không chỉ đến từ sự phổ biến, nổi bật của các hình tượng ấy mà còn vì sở thích cá nhân. Tác giả Đăng Nhân chia sẻ: "*Chọn ba nhân vật Mầu, Hến, Nở là ý thích của tác giả. Tại sao không cho họ gặp nhau ngoài đời để xem như thế nào? Lúc đầu (vở kịch) có tên là "Cuộc gặp gỡ của ba Thị". Nhưng câu chuyện ở đây chỉ có nghĩa khi họ có những đứa con*" (Phỏng vấn ngày 19/12/2025, lúc 15:11). Do đó, người đọc có thể khẳng định và nhận ra rõ tính liên văn bản tự giác trong chủ ý xây dựng hệ thống nhân vật của tác giả.

Mặt khác, trong trường hợp không có lời phỏng vấn, người đọc vẫn nhận ra được việc xây dựng hệ thống các nhân vật trong kịch bản không phải là một sự vô tình mà là biểu hiện của *tính liên văn bản tự giác.* Trong một đoạn đối thoại giữa Thị Mầu và Thị Hến, tác giả cũng đã sử dụng lời thoại của hai nhân vật để thể hiện chủ ý của mình: "*Bọn nhà văn khen chị nhiều rồi*" (Lời của Thị Hến) (Nhân, 2007, tr.16), "*Bọn họa sĩ cũng đã vẽ em nhiều lắm*" (Lời của Thị Mầu) (Nhân, 2007, tr.16). Những lời thoại đó đã nói lên chủ ý của tác giả về lai ghép các văn bản tưởng chừng không có liên kết lại với nhau. Đó là vì sự phổ biến, nổi trội của các hình tượng nhân vật trong góc nhìn cá nhân của người viết và cũng là những điểm son khó phai trong ký ức của dân tộc.

Dù quen thuộc nhưng các nhân vật trong kịch bản trước hết là một sự *viết tiếp* (sequel) của tác giả từ các tiền bản. Lý giải về quá trình viết tiếp của người sáng tác, nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Thuấn đã khẳng định:

"Tác giả hậu bản sử dụng lại các nhân vật đã thành công trong tiền bản, bổ sung, mở rộng phần sự kiện diễn ra trong quá khứ của nhân vật mà chưa được tiền bản đề cập (tiền truyện), hoặc tạo ra một chuỗi sự kiện mới xảy ra cho nhân vật để nối mạch với chuỗi sự kiện đã chấm dứt ở chương/ đoạn nào đó của hạ bản hậu truyện" (Thuấn, 2018, tr. 314).

Từ đó, việc viết tiếp vốn là một sự kết hợp giữa hai yếu tố kế thừa tiền bản và sáng tạo tiền bản. Để làm rõ chủ ý của tác giả, nhóm nghiên cứu thực hiện thống kê các yếu tố sáng tạo và cải biến trong việc viết tiếp các nhân vật của tác giả Đăng Nhân:

Bảng 1. Các yếu tố sáng tạo và cải biến trong việc viết tiếp nhân vật trong kịch bản *Ngày hội Cái Bang* của tác giả Đăng Nhân

	Văn bản Chèo "Quan âm Thị Kính" *(nhân vật)*	Văn bản Tuồng "Nghêu - Sò - Ốc - Hến" *(nhân vật)*	Văn bản Truyện ngắn "Chí Phèo" (Nam Cao) *(nhân vật)*	Văn bản văn hóa "Thành Hoàng" *(nhân vật)*	Toàn bộ kịch bản *(nhân vật)*	Tỷ lệ (%) (Trên tổng số nhân vật)
Tổng	3	5	4	3	15	100%
Sáng tạo	0	1	3	0	4	26.67%
Cải biến	3	4	1	3	11	73.33%

Các yếu tố sáng tạo được khảo sát là những yếu tố do tác giả viết thêm trong hậu bản. Những nhân vật được sáng tạo hoàn toàn không xuất hiện hoặc gần như không xuất hiện ở tiền bản. Việc khảo sát thứ hai là ở sự cải biến trong việc sáng tạo của người viết. Sự cải biến là điểm giao giữa sự kế thừa và sáng tạo của người viết. Các nhân vật vừa là sự nối tiếp những cốt truyện, tính cách trong tiền bản. Trên tổng 15 nhân vật được tác giả đề cập ở phần đầu kịch bản (không tính các nhân vật quần chúng như dân làng Cái Bang), các nhân vật được sáng tạo thêm mới gồm bốn nhân vật (26.67%) và các nhân vật có sự cải biến bao gồm 11 nhân vật (73.33%).

Thông qua thống kê, kết quả nghiên cứu cho thấy các nhân vật trong kịch bản *Ngày hội Cái Bang* phần lớn được cải biến từ tiền bản, cụ thể là sự thay đổi về tính cách, thêm thắt các tình huống trong cốt truyện để tạo sự móc nối với hậu bản. Trong đó, các nhân vật sáng tạo gồm bốn nhân vật: thằng Cò (đứa con thất lạc của Thị Hến), Quan Dây Thép (con trai của Thị Nở) và hai người lính theo hầu Quan Dây Thép. Thằng Cò xuất hiện chính là một sự sáng tạo cụ thể đến từ chủ ý tác giả. Trong tiền bản, tác giả dân gian hoàn toàn không đề cập đến việc Thị Hến có con, đặc biệt là trong mối quan hệ huyết thống với Quan Huyện hoặc Thầy Đề hoặc Thầy Lý. Thị Hến trong tuồng chỉ xuất hiện với thân phận "*Quê ngụ tại Thanh Hà,/ Thiếp danh xưng Thị Hến./ Cha mẹ đã về suối chín,/ Chồng con đã vắng cõi ba/ Mười hai bến nước thuyền bá dật dờ,/ Hai tám xuân thu nhà chiên nương náu./ Khôn khéo thương người lấy của,/ Đãi dưa dỗ kẻ lấy công,/ Tiền cho thuê không sút nửa đồng,/ Của mua lận thiếu chi tiền bạc*" (Kính và ctv, 2006, tr. 397 – 398) và trong lời kết lại vở tuồng: "*Giữ tiết hạnh một niềm cho toại,/ Nỗi nhơn duyên đôi chữ không màng*" (Kính và ctv., 2006, tr. 423). Vì thế, việc để Thị Hến có con, đặc biệt có sự nghi ngờ về huyết thống đối với Quan Huyện hoặc thầy Đề hoặc thầy Lý là một sự cải biến lớn đối với tiền bản. Bên cạnh đó, cũng từ chính sự sáng tạo nhân vật này, tác giả đã tạo một cơ sở cho ba hình tượng nhân vật nữ gặp nhau với cùng một nỗi niềm tìm con thất lạc.

Còn đối với trường hợp Quan Dây Thép, con Thị Nở, tuy không phải là sự sáng tạo theo lối thêm mới hoàn toàn như Thị Hến. Chí Phèo con từ tiền bản đã xuất hiện một cách vẩn vơ trong tâm tưởng của Thị Nở trong cuối truyện nhưng không rõ nét "*Nói dại, nếu mình chửa, bây giờ hắn chết rồi, thì làm ăn thế nào?*" (Trung tâm Khoa học Xã hội và Nhân văn Quốc gia, 2000, tr. 91) và trong cả hành động "*Đột nhiên thị thấy thoáng hiện ra một cái lò gạch cũ bỏ không, xa nhà cửa và vắng người qua lại*" (Trung tâm Khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, 2000, tr. 91). Còn trong kịch bản, Quan Dây Thép đã xuất hiện một cách rõ ràng, cụ thể và có cho mình một câu chuyện riêng "*Thị Nở đã giao ngươi cho người đàn bà ấy và nhận 10 đồng"* (Lời kể của Thành Hoàng về thân phận của Quan Dây Thép) (Nhân, 2007, tr.26), được du học ở trời Tây rồi trở về thăng quan tiến chức. Để rồi sau đó, trước mong muốn nhận lại con trai của Thị Nở, Quan Dây Thép đã có hành động khước từ chính người mẹ của mình và dùng lửa đốt sạch đền đài và tờ giấy điểm chỉ bán con, thứ duy nhất thể hiện mối quan hệ máu mủ giữa hắn và Thị Nở.

Cùng với sự sáng tạo ở hai nhân vật người con của Thị Hến và Thị Nở, nhân vật chú Tiểu – con của Thị Mầu và thằng Nô, với sự xuất hiện cụ thể trong tiền bản. Chú tiểu có dị bản viết tên nhân vật là hài nhi với lời thoại thông báo về cái chết của Thị Kính: "*Bấy lâu nay cha con ta nương náu canh thiền,/ Bây giờ cha đã về miền âm cung*" (Kính, 2003, tr. 220), có dị bản gọi nhân vật là Tiểu và lời thoại duy nhất xuất hiện khi đọc lá thư do Thị Kính viết sau khi tạ thế. Còn trong kịch bản, chú Tiểu đã bị Thị Mầu và thằng Nô bắt lại đưa về nhà. Chú Tiểu miệng luôn niệm Phật *"Nam Mô A Di Đà Phật"* (Nhân, 2007, tr.12) và mong muốn được trở về chùa tiếp tục kiếp tu hành. Sau chú Tiểu bỏ trốn khỏi tay của Thị Mầu

và thằng Nô, tìm đường lẻn về chùa theo ý định của mình. Mặt khác, ngoài chú Tiểu, phần lớn các nhân vật trong kịch bản đều được tác giả cải biến. Tác giả Đăng Nhân không đưa hoàn toàn tiền bản vào trong hậu bản mà có sự thay đổi, phát triển cốt truyện từ tiền bản. Thằng Nô không còn sợ hãi dân làng mà bỏ trốn một mình "*Ấy dễ cãi cho kịp với miệng dân,/ Chi bằng giá vũ đằng vân ta chuồn*" (Kính, 2003, tr.287) mà đã là người cùng với Thị Mầu bỏ trốn và sau đó đi tìm con. Tương tự như văn bản *Nghêu Sò Ốc Hến,* cả ba nhân vật Quan Huyện, Thầy Đề, Thầy Lý không còn là trung tâm của quyền lực mà đã trở thành những kẻ ăn mày và có sự hối hận, ăn năn với những việc làm của mình ở tiền bản. Chủ ý viết tiếp của tác giả không chỉ làm nên một tuyến truyện mới và hơi thở mới mà còn là sự đối thoại với tiền bản và mở rộng hơn là đối thoại với những ký ức của cộng đồng về các nhân vật quen thuộc trong văn học Việt Nam.

Như vậy, hình tượng ba người con của ba nhân vật Thị Mầu, Thị Nở và Thị Hến thể hiện rõ nhất sự sáng tạo và chủ ý của tác giả trong kịch bản. Trong cả ba tiền bản, những nhân vật người con gần như xuất hiện rất hạn chế hoặc thậm chí không tồn tại như trường hợp của thằng Cò. Nhưng thông qua việc khắc họa ba hình tượng này, tác giả đã cho thấy sự đối thoại của người viết đối với các tiền bản, cũng chính là các ký ức cộng đồng của người Việt. Tác giả đã mở ra hậu bản cũng chính là tác phẩm của mình bằng một câu hỏi "Nếu các nhân vật Thị Mầu, Thị Hến và Thị Nở có con hoặc gặp lại con mình thì sẽ có điều gì diễn ra?". Ba hình tượng nhân vật người con chính là lý do để các nhân vật Thị Mầu, Thị Nở, Thị Hến cùng các nhân vật liên quan đến tiền bản gặp nhau và cởi giải những vấn đề còn bỏ ngỏ trong tiền bản như "Vì sao sư cụ không biết Tiểu Kính là nữ?", "Vì sao Thị Mầu không biết Tiểu Kính là nữ?", "Cuộc sống của Thị Nở sau khi Chí Phèo tự sát diễn ra như thế nào?", "Chí Phèo con xuất hiện trong tác phẩm liệu có được sinh ra và có ngang tàn như Chí Phèo khi còn sống?" ,... Bên cạnh đó, trong lời phỏng vấn của tác giả Đăng Nhân, tác giả đã khẳng định sợi dây xuyên suốt tác phẩm, kết nối những thân phận lại với nhau chính là ba người con: "*Chủ đề chính nằm ở ba đứa con chứ không phải ba thị. Hiện thực là ở ba đứa con. Nếu khi sinh ra, chúng ta không chối bỏ nó thì sau này nó cũng không chấp nhận ta dù chúng là kẻ thiện lành hay ác độc. Cái đau của ba thị cũng là những người con*" (Phỏng vấn ngày 19/12/2025, lúc 15:11).

Như vậy, chủ ý của tác giả trong sự đối thoại giữa các văn bản được thể hiện rõ thông qua hệ thống nhân vật của kịch bản *Ngày hội Cái Bang.* Những ký ức cộng đồng được tích lũy từ những trải nghiệm cá nhân của tác giả chính là một nguồn chất liệu phong phú, là nguồn cảm hứng làm nên tác phẩm. Không những thế, kịch bản còn là sự viết tiếp các tiền bản, cũng là các ký ức cộng đồng dưới góc nhìn của tác giả về những khoảng trống trong các văn bản văn học và cả các văn bản phong tục, văn bản văn hóa,…

3.3. Đối thoại với người đọc: sự kiến tạo nghĩa từ những hồi thanh liên văn bản

Trong hành trình kiến tạo ý nghĩa cho tác phẩm, vai trò của người đọc là một trong những yếu tố then chốt bên cạnh người viết. Bên cạnh những chủ ý của người viết được mã hóa nơi văn bản, người đọc với những trải nghiệm mang tính cá nhân của mình cũng góp phần đa dạng hóa những cách diễn giải văn bản. Đây cũng được xem là một phương thức kiến tạo thêm những tầng nghĩa mới cho văn bản song song với sự sáng tạo của người viết. Do đó, "*trải nghiệm đọc của tác giả/ độc giả là một nhân tố tham dự vào quá trình kiến tạo văn bản/ diễn giải văn bản. Nó cho thấy tính liên văn bản là một hiện tượng tự giác/ tự ý thức*" (Thuấn, 2018, tr.198).

Trong công trình *Vai trò của người đọc*, Eco (1984) đã phân lập trải nghiệm đọc của độc giả thành hai nhóm: *khung thông thường* (common frames) chỉ những trải nghiệm cá nhân, đời sống và *khung liên văn bản* (intertextual frames) chỉ những ảnh hưởng, những hồi thanh từ những văn bản được người đọc tích lũy trước đó. Hai khung này tuy được phân biệt rạch ròi nhưng trong văn bản, chúng lại được mã hóa cùng với nhau. Quá trình diễn giải văn bản của người đọc không thể thiếu một trong hai khung trên. Từ lý thuyết đối thoại liên văn bản của Eco, người đọc với những trải nghiệm đời sống cá nhân và trải nghiệm văn chương của mình đã trở thành một người "đồng sáng tạo" với tác giả.

Soi chiếu vào kịch bản *Ngày hội Cái Bang* của tác giả Đăng Nhân, vai trò người đọc cũng được xây dựng như một người "đồng sáng tạo" với tác giả. Bởi lẽ, nếu tác giả là người mở ra "trò chơi", thách thức khung liên văn bản của người đọc về các nhân vật, về các câu chuyện được dẫn dụng trong tác phẩm thì người đọc cũng theo sự mở lối ấy mà bắt đầu dấn thân và có sự giải mã. Đối với *khung thông thường*, người đọc sử dụng nó để lý giải sự kết nối của các văn bản như phong tục thờ Thành hoàng, những vô thức tập thể về người hành khất, về cổ mẫu mẹ hay câu chuyện mang tính lịch sử về cuộc chiến tranh tạo nên sự đảo lộn các trật tự đời sống. Dựa vào những ký ức tập thể và cả những ký ức cá nhân được tích lũy từ đời sống, người đọc đã "hợp thức

hóa" sự liên hội của các văn bản vốn dĩ rời rạc và bắt đầu diễn giải những tầng ý nghĩa khác đằng sau tính liên văn bản ấy.

Sau khi chính thức bước vào "trò chơi" được tác giả thiết lập dựa trên chủ ý của mình, người đọc phần lớn sử dụng *khung liên văn bản* để diễn giải và tiếp nhận những mã mà người viết đã chèn vào trang viết. Nói cách khác, dựa trên những vốn tích lũy về các văn bản được lắp ghép trong *Ngày hội Cái Bang*, tiêu biểu là văn bản chèo *Quan âm Thị Kính,* văn bản tuồng *Nghêu - Sò - Ốc - Hến* và văn bản *Chí Phèo* của tác giả Nam Cao, người đọc mới diễn giải cuộc gặp gỡ đặc biệt này. Tuy nhiên, sự diễn giải của độc giả không hoàn toàn độc lập mà luôn có mối tương giao với chủ ý của tác giả. Nếu *tính liên văn bản tự giác* của tác giả mong muốn thách thức quá trình tiếp nhận của người đọc bằng *tính trớ trêu liên văn bản* thì người đọc cũng phải có sự chất vấn *tính trớ trêu liên văn bản* này bằng *khung liên văn bản* của mình.

Chẳng hạn, khi tiếp nhận nhân vật Thị Nở trong kịch bản, người đọc ắt hẳn phải có sự đối thoại giữa khung liên văn bản của mình và những chủ ý của tác giả. Mặc dù Thị Nở trong kịch bản vẫn chịu những sự kì thị, khó chịu từ dân làng Cái Bang như dân làng Vũ Đại dưới ngòi bút của Nam Cao từng viết nhưng nội hàm của sự kì thị ấy hướng đến sự đổi khác trong gia thế của Thị Nở khi thị đã lột bỏ cái vẻ ngoài xấu xí mà khoác lên lớp áo của một bà lớn "*giàu sang, phú quý, lên xe xuống ngựa, áo lụa xênh xoang*" (Nhân, 2007, tr.18). Thị Nở không còn được gắn với câu chuyện tình yêu với Chí Phèo mà được khai thác với lăng kính của tình mẫu tử. Lời thoại và hành động kịch của Thị Nở thống nhất hướng đến sự khẳng định về nhãn dán "mẹ quan" của mình đối với Chí Phèo con được sinh ra ở cái lò gạch cũ và được bà bán cho một nhà giàu ngoại thành. Nhân vật năm lần cố gắng phủ bỏ sự khước từ mối quan hệ với Quan Dây Thép - con trai của bà trong cuộc đối thoại của thị với người khác và cả với con mình. Điều này lại càng khẳng định, hành trình của nhân vật Thị Nở được chia rõ làm ba chặng: tự cự tuyệt (Thị Nở tự quyết định bán con) - người khác cự tuyệt (Dân làng Cái Bang phủ nhận mối quan hệ giữa Thị Nở và con trai) - con trai cự tuyệt (Quan Dây thép trên mười lần phủ nhận mối quan hệ Thị Nở và thiêu rụi tờ giấy bán con có điểm chỉ).

Trong tương quan so sánh với tiền bản của Nam Cao, ký ức về văn bản của người đọc khắc họa Thị Nở từ đối tượng bị "ngoại biên hóa" trong làng Vũ Đại đến sự định danh bản thân bằng tình yêu và từ sự định danh ấy rồi tự cự tuyệt. Từ đó, *khung liên văn bản* lúc này giúp người đọc nhận ra những yếu tố được kế thừa từ tiền bản (lai lịch, đời sống của nhân vật) và viết tiếp của hậu bản (hành trình, lý tưởng, mục tiêu của nhân vật). Tuy nhiên, sự diễn giải của người đọc lại tạo nên một tầng nghĩa mà chính *tính liên văn bản tự phát* của người viết chưa bao hàm. Đó chính là mặc dù cứu cánh mà Thị Nở trong trang viết của Nam Cao và trong kịch bản của Đăng Nhân hướng đến khác nhau nhưng cả hai thị đều đau đáu và vẫn bị gò trong kết cục bị cự tuyệt. Thị Nở trong trang viết của Nam Cao đã tự cự tuyệt tình cảm của mình với Chí. Sự cự tuyệt ấy được châm mồi từ định kiến của người cô, người thân duy nhất của Thị "*Đã nhịn được đến bằng này tuổi thì nhịn hẳn; ai lại đi lấy thằng Chí Phèo!*" (Trung tâm Khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, 2000, tr. 88) để rồi "*Hắn đuổi theo thị, nắm lấy tay thị. Thị gạt ra, lại giúi thêm cho một cái*" (Trung tâm Khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, 2000, tr.88). Còn Thị Nở trong *Ngày hội Cái Bang* cũng bị cự tuyệt bởi ngọn lửa đốt cháy tờ giấy bán con có điểm chỉ trong tiếng thổn thức của một người mẹ rắp tâm bán con và bị con chối bỏ: "*Con ơi! Đừng bỏ mẹ! Con ơi! ...*" (Nhân, 2007, tr.27). Người viết có lẽ không nhận ra điểm giao thoa giữa hậu bản và tiền bản này nếu không thông qua góc nhìn diễn giải từ độc giả.

Song song đó, "*Cái Bang*" cũng chính là một sự kiến tạo nghĩa thông qua quá trình tiếp nhận của người đọc. Theo *Từ điển Tiếng Việt* của Hoàng Phê, "cái bang" là "*người chuyên đi ăn xin, tổ chức thành nhóm, ở một số thành phố và địa điểm du lịch*" (Viện ngôn ngữ học, 2003, tr. 105). Trong kịch bản, "cái bang" trước hết được xuất hiện trên nhan đề của tác phẩm và cũng là tên của làng Cái Bang, nơi những người hành khất sinh sống cùng nhau. Trong bài hát chầu văn cúng Thành Hoàng Cái Bang xuất hiện ba lần ở cảnh đầu tiên (cảnh 1), cảnh giữa (cảnh 4) và cảnh cuối (cảnh 6) của tác phẩm, hình tượng người hành khất xuất hiện một cách rõ nét: "*Ai sung sướng/ Ai khổ đau/ Ai đã một lần trong đời/ Ngửa tay ăn xin… lê chân hành khất/ Trong cõi nhân gian… với trăm ngàn tuổi nhục/ Ai là kẻ gây ra… nguyên nhân/ Ai là người hứng chịu… hậu quả/ Ai được hưởng phúc/ Ai chịu đọa đầy*" (Nhân, 2007, tr.2-3). Bài hát chầu văn đã đặt ra hai vấn đề. Thứ nhất là vấn đề nhân – quả. Thứ hai là sự đối lập nhị nguyên giữa người giàu và kẻ nghèo. Hai vấn đề được mở ra từ hình tượng những người hành khất có sự bổ sung cho nhau. Những nhân vật có xuất thân giàu sang nhưng có những thủ đoạn xấu xa, phi nhân thì phải chịu cảnh đọa đày của cái nghèo đói như thằng Nô và Thị Mầu: "*Ai đã cùng tôi bỏ nhà trốn đi? […] Ai đã cùng tôi những ngày đói rách, ngửa tay xin bát*

cơm của những kẻ qua đường" (Lời của Thị Mầu) (Nhân, 2007, tr.13) hay như những tên tham quan làm xô lệch cán cân công lý cũng trở thành "*kẻ ăn mày đầu đường xó chợ*" (Lời của Quan Huyện) (Nhân, 2007, tr.8) và nay phải chịu hối hận vì những điều mình đã làm. Bên cạnh đó, cái nhân lớn nhất tác phẩm mà cả ba nhân vật Thị Mầu, Thị Nở, Thị Hến đều mắc phải chính là hành động buông bỏ con mình vì những lợi ích cá nhân: Thị Mầu bỏ con, vu oan cho Tiểu Kính, Thị Hến bỏ con để mưu cầu danh lợi, Thị Nở bỏ con để lấy mười đồng. Cái quả của họ vừa trở thành những kẻ hành khất, một dân làng của làng Cái Bang chịu những ngày tháng xin ăn cực khổ và vừa phải chịu nỗi đau đớn nhất là bị đứa con ruột thịt của mình chối bỏ. Như vậy, dưới sự diễn giải văn bản của người đọc với *khung liên văn bản*, các nhân vật, chi tiết xoay quanh dân làng Cái Bang chính là một sợi chỉ đỏ xuyên suốt làm nổi bật lên chủ đề tư tưởng của kịch bản.

Trong một trường hợp khác, đối với những người đọc có *khung liên văn bản* chưa phù hợp với hậu bản, Eco (1984) gọi đó là kiểu *người đọc ngây thơ*, đối lập với kiểu *người đọc thông minh.* Những người đọc này vì chưa tích lũy đủ các tiền bản cần có để nhìn thấy được mạch ngầm liên văn bản mà tác giả muốn thiết lập trong trò chơi liên văn bản của mình. Khi ấy, *người đọc ngây thơ* sẽ bị đánh lừa và bị dẫn dắt bởi chủ ý của tác giả. Trong *Tính liên văn bản trớ trêu và các cấp độ học* của Umberto Eco, Nguyễn Văn Thuấn dịch:

Sự trớ trêu liên văn bản không chỉ không phải là một "thỏa ước để loại trừ", mà là một khiêu khích và lời mời chào để bao gồm, sao cho nó có thể dần dần biến đổi người đọc ngây thơ thành người đọc bắt đầu cảm nhận được hương vị của rất nhiều văn bản khác đã có trước cái văn bản mà anh ta đọc. (Eco, 2018, được trích bởi Thuấn, 2018).

Như vậy, khi tiếp nhận văn bản, *người đọc ngây thơ* có thể được nâng lên trở thành *người đọc thông minh* thông qua việc tái kiến tạo các ký ức cộng đồng. Chẳng hạn, đối với những người đọc chưa từng tiếp cận các văn bản văn học được dẫn dụng trong *Ngày hội Cái Bang*, người đọc sẽ có xu hướng chấp nhận sự viết tiếp của tác giả. Người đọc ngây thơ vẫn sẽ nghĩ Thị Hến có con, con trai của Chí Phèo con sau này lớn lên sẽ trở thành Quan Dây Thép, hung hăng không kém gì "con quỷ dữ làng Vũ Đại" ngày xưa… Người đọc ngây thơ vẫn có thể cảm nhận được những ý nghĩa, thông điệp mà kịch bản gửi đến. Tuy nhiên, người có khả năng lắng nghe những cuộc đối thoại giữa các văn bản chỉ có thể là *người đọc thông minh*. Nhờ *khung liên văn bản* phù hợp với tác phẩm, người đọc có thể nhận ra những điểm mờ trong tiền bản được làm rõ dưới góc nhìn chủ quan của người viết như thế nào. Thậm chí, chỉ có những *người đọc thông minh* mới có thể giải mã các yếu tố giễu nhại tiền bản như lý do vì sao Thị Mầu và cả sư cụ không biết danh tính nữ nhi của Thị Kính…

Nhìn chung, *khung liên văn bản* chính là lăng kính để người đọc có thể tiếp nhận kịch bản *Ngày hội Cái Bang* trong sự tương tác giữa các ký ức cộng đồng. Nhờ *khung liên văn bản*, người đọc mới có thể phát hiện những hậu bản được liên kết như thế nào trong tác phẩm. Mặt khác, chỉ khi người đọc có *khung liên văn bản* phù hợp, tức nghĩa người đọc cơ bản phải biết đến những tiền bản được viết tiếp trong hậu bản thì người đọc mới "đủ điều kiện" và gia nhập vào trò chơi được lập trình dựa trên chủ ý của tác giả. Bởi lẽ, *tính trêu đùa liên văn bản* "*hình thành những thực tiễn thương thỏa (discursive practice) không chỉ dựa trên mã kép (double - coded) giữa văn bản và độc giả mà là một mã tam (triple - coded) giữa tác giả - độc giả - văn bản*" (Thuấn, 2018, tr.210 - 211). Do đó, khi bước vào quá trình tiếp nhận hài kịch, những *độc giả kiểu mẫu* - những độc giả lý tưởng mà tác giả muốn hướng tới sẽ có thể hiểu được ý nghĩa của những sự lựa chọn đầy dụng ý của tác giả về việc liên hội các văn bản hoàn toàn rời rạc, không liên kết với nhau. Từ đó, tác giả hài kịch mới thể hiện tiếng cười đầy trào phúng của mình dành cho những yếu tố được xem là "*mặt nạ hài kịch: nó là một cái gì xấu xí kì quái, nhưng không [biểu hiện] sự đau khổ*" (Aristotle, 1999, tr.31) như người mẹ bỏ rơi con và bị con bỏ rơi, những vị thần bị dân làng chửi rủa thậm chí đốt đi đền đài,… Những "sự đùa giỡn trên tính liên văn bản" từ đó trở thành những yếu tố gây cười của hài kịch và kiến tạo những tầng nghĩa của tác phẩm.

3.4. Đối thoại giữa các văn bản: sự kiến tạo và tái kiến tạo của văn bản

Chủ ý của văn bản (intention of the text) trong mối quan hệ của chủ ý tác giả và độc giả là nội dung cơ bản trong công trình của Eco. Theo Eco (2018), người ta dễ thống nhất với nhau về cái gọi là chủ ý của tác giả/ độc giả nhưng khó nhận biết hơn chủ ý của văn bản. Bởi lẽ, chủ ý của văn bản không hiển thị rõ ràng trên bề mặt của văn bản mà được ẩn giấu đi qua những tầng lớp ký hiệu, chỉ có người đọc kiểu mẫu mới có thể tinh ý nhận ra chính chủ ý ấy. Chính văn bản sinh ra cũng mang trong mình chủ ý cơ bản là sản xuất ra một người đọc kiểu mẫu có khả năng phỏng đoán về nó. Người đọc kiểu mẫu bao gồm việc hình dung về một tác giả kiểu mẫu (model

author) không phải là người trải nghiệm, và cuối cùng, trùng hợp với chủ ý của văn bản (Eco, 1992, được trích bởi Thuấn, 2018).

Văn bản trong hình dung của Eco như một mê cung hay một vũ trụ rộng lớn, nó đa tầng đa nghĩa, lắm lối, rối ren khiến người đọc khi bước vào mê cung ấy phải truy tìm lần mò từng bước đi của mình sao cho chính xác trong sự khoan khoái. Nhưng sự mò tìm ấy phải chịu sự điều khiển, câu thúc của văn bản. Nói cách khác, văn bản luôn có một sự tồn tại độc lập nào đó của riêng nó, không chịu sự điều khiển của người đọc mà trái lại văn bản mới là đối tượng điều khiển được người đọc. *"Người đọc có vai trò kích nổ cỗ máy văn bản để giúp nó vận hành, sản xuất ý nghĩa và tìm được câu trả lời xác đáng cho câu hỏi, thực ra văn bản muốn nói gì?"* (Thuấn, 2018, tr. 206).

Văn bản như một *"cỗ máy phát sinh những sự diễn giải"* (a machine for generating interpretations) và là một "cuộc chơi liên văn bản" phức hợp. Tác phẩm vận hành bằng cách triệu hồi những mảnh ký ức từ bộ "bách khoa liên văn bản" của văn học - văn hóa Việt Nam, đặt chúng vào một cuộc đối thoại đa chiều. Vì vậy, có thể có thể thấy kịch bản *Ngày hội Cái Bang* là một cuộc liên hội của các tiền bản trong một hậu bản, mang trong mình cấu trúc của sự lai ghép và sáng tạo theo lý thuyết Eco (2004).

Trước hết, cấu trúc nền tảng của văn bản *Ngày hội Cái Bang* là sự thiết lập một "hậu bản", một bối cảnh sân khấu mới để làm nơi dung chứa và liên kết bởi nhiều "hậu bản". Văn bản đã được lai ghép, gom gộp từ chèo dân gian *Quan Âm Thị Kính*, tuồng *Nghêu - Sò - Ốc - Hến* đến truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao. Trên phương diện cốt truyện, sự liên hội này được hiện thực hóa một cách tài tình thông qua việc kiến tạo một không gian và thời gian cụ thể, cố định.

Tác giả không đặt các nhân vật vào một bối cảnh giả định vô căn cứ, mà sử dụng hai yếu tố mang tính kiến tạo then chốt là bối cảnh chiến tranh, khi thời đại hỗn loạn và ngày giỗ 100 năm của ba vị Thành Hoàng. Một thời kỳ chiến tranh được định sẵn để tạo ra sự loạn lạc, rối rắm, mọi trật tự xã hội cũ đều dần sụp đổ, hóa tro bụi. Bối cảnh này vừa là phông nền vừa là một *cơ chế tự sự* (narrative mechanism). Nó biến những điều vô lý trở nên có cơ sở. Từ những con người giàu sang, có uy quyền trong xã hội như nàng Thị Mầu, *"Con nhà phú hộ"* (Kính, 2003, tr. 270) và các viên quan quyền thế như Quan Huyện, Thầy Đề, Thầy Lý đến người đàn bà goá bụa lanh lợi như Thị Hến hay một người phụ nữ bị xã hội ruồng bỏ như Thị Nở, tất cả cùng bị đẩy xuống đáy xã hội, trở thành những kẻ hành khất, là một thành viên của dân làng Cái Bang. Sự san bằng địa vị này chính là điều kiện tiên quyết để cuộc đối thoại liên văn bản có thể diễn ra một cách bình đẳng. Chính bối cảnh này cũng hợp lý hóa cho việc Thị Hến lạc mất con, Thị Nở đưa con mình cho gia đình khác nuôi.

Mặt khác, bên cạnh tình huống chiến tranh, loạn lạc, tình huống ngày giỗ 100 năm của ba vị Thành Hoàng cũng góp phần quan trọng trong việc tạo ra một không gian đối thoại trong văn bản và các nhân vật. *Ngày hội Cái Bang* và tục thờ cúng ba vị Thành Hoàng bảo trợ cho giới ăn mày trở thành điểm quy tụ, nơi các cuộc gặp gỡ định mệnh được xảy ra. Lễ hội vừa là bối cảnh, vừa là động cơ thúc đẩy hành động, nơi các nhân vật tìm đến để cầu xin, để tố cáo, và để đối diện với nhau trong một trạng thái chân thật nhất.

Hai tiền đề trên đã tô đậm quá trình vừa kiến tạo vừa tái kiến tạo ký ức qua chủ ý văn bản của Eco. Tác giả Đăng Nhân nắm bắt chính xác những khoảng trống, những câu hỏi bỏ ngỏ trong các tiền bản. Chẳng hạn, hình ảnh đầy ám ảnh "cái lò gạch cũ" ở cuối truyện ngắn *Chí Phèo* được sinh ra cũng đi sâu vào ký ức tác giả, được cụ thể hóa thành nhân vật Quan Dây Thép trong văn bản. Dù Quan Dây Thép đã được dạy dỗ, từng bước khôn lớn trong một gia đình quyền quý nhưng không thể tránh những hành vi côn đồ của người cha trong ký ức - Chí Phèo, đứa con của một cặp đôi trời sinh trong ký ức cộng đồng: *"Một cặp dở dở ương ương, điên điên, khùng khùng mà văn học đã tốn bao nhiêu giấy bút để tả… hội họa, điêu khắc, điện ảnh cũng đã dựng lên"* (Nhân, 2007, tr. 40). Mối quan hệ vụng trộm giữa Thị Mầu và thằng Nô trong chèo *Quan Âm Thị Kính* luôn diễn biến trong ký ức tập thể để nêu lên cái oan Thị Kính thì giờ đây họ được viết tiếp ký ức ấy trở thành bi kịch gia đình, sự khao khát được làm cha mẹ nhưng không thành. Eco "(2004)" cho rằng không văn bản nào tồn tại độc lập mà luôn đối thoại với các văn bản khác, *những quyển sách luôn nói về những quyển sách khác và mỗi câu chuyện kể một câu chuyện đã kể.* Đăng Nhân đã biến những dấu chấm lửng của văn bản gốc, những ký ức của cộng đồng bị bỏ ngỏ thành khởi đầu cho những câu chuyện mới, sâu sắc và dai dẳng hơn, khẳng định rằng văn bản luôn có tiềm năng được đọc lại và viết tiếp.

Điều mới mẻ và độc đáo nằm ở việc tất cả các nhân vật, dù đến từ các "vũ trụ" khác nhau, đều bị cuốn vào một bi kịch chung mang tính thời đại. Đó chính là câu chuyện về sự khước từ của con cái đối

với cha mẹ và đặc biệt có cả chiều ngược lại. Đây không phải là bi kịch cá nhân về tình yêu hay sự tha hóa như trong tiền bản, mà là một bi kịch phổ quát hơn về tình mẫu tử và sự đổ vỡ các giá trị gia đình trong thời đại. Chính sự kiến tạo bi kịch này đã gắn kết các mảnh ghép văn bản lại với nhau, tạo thành một chỉnh thể có sự tự trị tương đối, với những quy luật vận hành của riêng nó. Để rồi, kịch bản kết lại với hình ảnh những người cha, người mẹ chạy theo những người con trong sự hối hận và khao khát được thực hiện trọng trách thiêng liêng mà mình đã tự vứt bỏ ngày xưa.

Bên cạnh đó, kết quả của quá trình này là sự hình thành của *tính liên văn bản trớ trêu*. Người đọc mang theo ký ức về các nhân vật gốc, sẽ liên tục cảm thấy bất ngờ và thú vị. Sự lẳng lơ của Thị Mầu xưa kia giờ trở thành nỗi đau của một người mẹ bất lực. Sự mưu trí của Thị Hến không còn dùng để tự vệ mà để đi tìm con. Thằng Nô thụ động nay lại cố gắng gánh vác vai trò làm cha. Sự trớ trêu nằm ở chỗ, chính những nét tính cách đã định hình nên bi kịch của họ trong quá khứ nay lại bị đẩy vào một tình huống bi kịch hoàn toàn khác, tạo nên một tiếng cười vừa hài hước, vừa xót xa.

Từ đó, những đối thoại trong kịch bản Ngày hội Cái Bang đã thể hiện rõ "tính carnival hóa", nơi mọi trật tự, phẩm cấp đều bị đảo lộn. Quan Huyện, Thầy Đề, vốn là đại diện cho tầng lớp thống trị, nay phải chung chiếu với những kẻ dưới đáy xã hội như Thị Nở và những người ăn xin dơ bẩn. Quyền lực và sự hèn mọn đứng ngang hàng, đối thoại với nhau như những người cùng cảnh ngộ. Tiếng cười bật ra khi người đọc chứng kiến sự sa cơ của những kẻ từng hống hách, qua đó giải thiêng quyền lực một cách triệt để. Hay sự đảo lộn trật tự thiêng - văn bản như một cơ chế "viết tiếp" từng bước giải mã ký ức cộng đồng và quá khứ.

Việc "viết tiếp" này không chỉ đơn thuần là chủ ý của tác giả mà chính là chủ ý của văn bản, nói cách khác rõ hơn là chủ ý của những nhân vật khi họ cất lên tiếng nói riêng của mình về cuộc đời của nhân vật khác. Từ đó, *Ngày hội Cái Bang* không còn được nhìn với góc độ văn bản mà nâng cao lên một bậc là "siêu văn bản", nơi mà những khuôn sáo cũ đang nói chuyện với nhau và chào mừng cuộc hội ngộ giữa chúng. Thuật ngữ "siêu văn bản" được nhà tự sự học Genette nhận định rằng là *"Theo Genette, hiện tượng một văn bản bình luận rõ ràng hay ngầm ẩn văn bản khác"* (Quốc, 2010, trích dẫn bởi Thuấn, 2018). Để lý giải cho nhận định này tồn tại trong kịch bản, nhóm nghiên cứu phân tích dựa trên cuộc gặp gỡ của Thị Mầu và Thị Hến. Khi Thị Mầu giải thích với Thị Hến rằng hành động ghẹo Tiểu Kính ngày xưa chỉ là "diễn xuất": *"Lớp đó là do em diễn … em phải diễn chân thật đoạn lẳng lơ với Tiểu Kính như vậy, thì khi đổ tội mọi người mới tin chứ … Đúng không"* (Nhân, 2007, tr. 24). Nhân vật trong hậu bản đang tự ý thức về quá khứ văn học của mình và cố gắng viết lại nó theo một góc nhìn khác, từ một kẻ hành động theo bản năng thành một người có toan tính. Tuy nhiên, trước lời nói bộc bạch ấy chính là lời thoại gợi mở đầy tinh ý của Thị Hến: *"Em biết Tiểu Kính là đàn bà, vậy sao có đoạn lẳng lơ giữa em với Tiểu Kính trong trích đoạn Thị Mầu lên chùa"* (Nhân, 2007, tr. 24). Điều đặc biệt, là tác giả không chỉ để nhân vật đối thoại về nhau một cách đơn thuần mà nâng lên một cấp bậc khác chính là nhân vật trong hậu bản đối thoại về tiền bản. Từ đó, chủ ý của văn bản trong kịch bản *Ngày hội Cái Bang* không chỉ là sự đối thoại giữa nhân vật này với nhân vật khác mà từ "văn bản" này với "văn bản" khác, cũng chính là "siêu văn bản".

Một dẫn chứng tiêu biểu khác về hai nhân vật lẳng lơ và xinh đẹp mang tính điển hình trong văn học dân gian là tình tiết hai nhân vật Thị Mầu và Thị Hến nịnh hót nhau. Thị Mầu và Thị Hến trong hậu bản *Ngày hội Cái Bang* cùng tâng bốc về vẻ đẹp của nhau, ẩn chứa trong đó là sự khơi gợi tính cách đã được xuất hiện trong những "tiền bản" của hai nhân vật nhưng qua đó lại tự tôn lên vẻ đẹp của chính mình: "*Thị Mầu: Ôi! Em ngưỡng mộ sắc đẹp của chị quá. (nói nhỏ) nhưng thua em…"/ "*(*nói riêng*) *một nét đẹp đanh đá, chanh chua, tính toán"* (Nhân, 2007, tr. 23). Tương tự, chi tiết này được lặp lại nhưng đổi vai nói để tạo tiếng cười trong hài kịch: *"Thị Hến: Ôi, chị cũng ngưỡng mộ em quá... Ôi em cũng đẹp vô cùng (nói nhỏ) nhưng thua chị …"/ "(nói riêng) Một nét đẹp lẳng lơ, trắc nết"* (Nhân, 2007, tr. 23). Chi tiết trên không chỉ là một dấu hiệu "siêu văn bản" được tìm thấy dần ló dạng mà còn góp phần cho độc giả tiếng cười đậm chất hài kịch.

Tương tự, cuộc đối thoại giữa Thị Nở và các nhân vật khác liên tục nhắc lại quá khứ của Thị với Chí Phèo. Nhắc lại không phải để kể lại, mà để đo lường khoảng cách bi kịch giữa niềm khao khát tình người ngắn ngủi ngày ấy và nỗi đau bị con chối bỏ hiện tại. Từ đó, người nói ra sự trớ trêu về thân phận của Quan Dây Thép không phải từ mẹ "Chí Phèo con" mà những điều ấy lại được xuất hiện qua lời thoại của ba vị Thành Hoàng (văn bản văn hóa): *"Ông Vàng: Một ngày kia , mẹ ngươi mạnh dạn bấm chuông và cửa mở... một bà quý phái bước ra."/ "Sau một vài câu qua lại… Thị Nở đã giao ngươi cho người đàn bà ấy và nhận 10 đồng …"* (Nhân, 2007, tr. 40).

Những va chạm văn bản ấy cũng đã khẳng định qua không gian linh thiêng của đền Thành hoàng lại là nơi diễn ra những cuộc cãi vã trần tục nhất, những màn vạch trần tội lỗi, phơi bày góc khuất và những âm mưu cũng như những nỗi đau riêng tư, một biểu hiện của tinh thần carnival hóa. Đỉnh điểm của tinh thần carnival là hành động của thằng Nô, nhân vật thấp cổ bé họng nhất lại dám có hành động báng bổ *"Khè!!!"* vào mặt thần linh. Hay thằng "Chí Phèo con" từ một thằng bị bỏ rơi ở lò gạch cũ mà giờ đây dám đốt đền Thành Hoàng. Từ ba vị thần linh thiêng mà cuối cùng cũng lại rơi vào tình thế của những kẻ ăn mày. Tất cả các chi tiết carnival hóa ấy là tiếng cười giải phóng của kẻ bị áp bức, hạ bệ cái thiêng liêng, thể hiện sự bất lực và phẫn uất của con người trước một trật tự dường như đã bị đảo lộn.

Thông qua màn đối thoại liên văn bản, các nhân vật không còn tồn tại biệt lập trong chính thế giới của riêng họ. Ngược lại, họ dần tìm thấy một sợi dây liên kết với nhau bằng một điểm chung nhất: những con người mất mát và đầy tổn thương. Nhờ vậy, Thị Hến mưu trí đưa ra lời khuyên cho Thị Mầu, Thị Nở, hai người mẹ cùng cảnh ngộ với mình. Họ trở thành những mảnh ghép trong câu chuyện của nhau, cùng nhau tạo nên một bức tranh toàn cảnh về nỗi đau người mẹ bị con từ khước.

Theo Eco (2004), "sự biết đến văn bản và thế giới xung quanh nó chỉ là hai chương có thể có của cái biết bách khoa, cho nên, trong một chừng mực nhất định, văn bản luôn luôn gợi những tham chiếu trên cùng một di sản văn hóa". Cái biết bách khoa chính là không gian có *tính liên văn bản văn hóa* (cultural intertextuality), ở đây tác giả - độc giả - văn bản cùng tọa lạc, cùng tham chiếu, chia sẻ, tương tác, cùng gợi lên các ký ức, cùng sản xuất các ý nghĩa. Chính vì lẽ đó, văn bản *Ngày hội Cái Bang* cũng phần nào thấy được sự đồng điệu với quan điểm này. Bên cạnh sự đối thoại giữa văn bản văn học với văn bản văn học (các nhân vật văn học dân gian và văn học viết), kịch bản cũng khai thác cuộc đối thoại giữa văn bản văn học và văn bản phi văn học (văn bản văn hóa, phong tục,…). Ở đây, có thể xác định qua bảng thống kê sau:

Bảng 2. Các kiểu văn bản trong kịch bản *Ngày hội Cái Bang*

STT	Các kiểu văn bản	Tổng số câu xuất hiện (câu)	Tỷ lệ (%)
1	Văn bản văn học	385	68%
2	Văn bản phong tục - nghi lễ	185	32%

Văn bản kịch chủ yếu là các lời độc thoại, đối thoại hoặc bàng thoại. Chính vì thế, trong nghiên cứu này, đơn vị thống kê được xác định là lời thoại có chứa dấu hiệu quy chiếu trực tiếp hoặc gián tiếp trong kịch bản. Qua số liệu trên, ta có thể thấy mặc dù văn bản phong tục - nghi lễ (tục thờ cúng Thành hoàng) chỉ chiếm 32%, nhưng lại đóng vai trò quyết định đến cấu trúc và ý nghĩa của toàn bộ tác phẩm. Việc thờ cúng Thành hoàng là dịp để các nhân vật đến từ các hậu bản khác nhau gặp gỡ và đối thoại trong Cái Bang. Tục lệ thờ cúng Thành hoàng đóng vai trò như một khung xương cho toàn bộ vở kịch. Nó lý giải cho câu hỏi tại sao các nhân vật này lại gặp nhau và tạo ra một không gian thiêng nơi họ có thể bộc lộ những nỗi niềm sâu kín nhất. Chính vì việc thờ cúng Thành Hoàng này diễn ra không thành tâm mà ba vị thần đã tạo một cuộc gặp gỡ bằng cách quay về một trăm năm trước để mạch văn bản được diễn ra. Chính văn bản văn hóa và phong tục – nghi lễ này đã mở ra một thước phim thu nhỏ chứng kiến sự khó khăn và chân thành của thằng Cò, mọi cảnh lạc con và kiếm con đau khổ của Thị Hến, cuộc gặp gỡ trớ trêu để biết về sự thật của thầy Đề, thầy Lý, bi kịch gia đình của thằng Nô, Thị Mầu và chú tiểu, bi kịch bị con ruồng bỏ của Thị Nở và thằng quan Dây Thép liều lĩnh đốt đền Thành Hoàng. Tất cả những cuộc gặp gỡ và diễn biến ấy đều là do ba vị Thành Hoàng làm phép *"tâm linh mách bảo"* và có thể nói ngôi đền ấy đã đóng góp một vai trò trung tâm cho sự bắt đầu cũng chính là nơi kết thúc mọi diễn biến văn bản. Như vậy, một thực hành văn hóa đã cung cấp cả không gian vật lý và không gian tâm linh để các bi kịch văn học được trình hiện. Đó cũng chính là minh chứng rõ ràng nhất cho *chủ ý của văn bản* (*intentio operis*) theo Umberto Eco.

Bên cạnh đó, khi nhìn theo một chiều hướng khác, nếu không có những thân phận văn học này, nghi lễ thờ cúng Thành hoàng trên sân khấu sẽ chỉ là một sự mô phỏng văn hóa khô khan. Nhưng khi Thị Mầu, Thị Nở, Thị Hến cùng quỳ xuống, lời cầu khấn của họ không còn là những câu văn sáo rỗng. Nó được lấp đầy bằng những nỗi đau cụ thể, những giọt nước mắt thật sự của những người mẹ mất con. Bi kịch của các nhân vật đã biến một nghi lễ chung thành một trải nghiệm cá nhân sâu sắc. Vị Thành hoàng từ một biểu tượng tín ngưỡng trừu tượng đã trở thành người lắng nghe, vị thẩm phán bất đắc dĩ trước những nỗi oan khuất kinh điển của các nhân vật văn trong học Việt Nam.

Bảng thống kê này cung cấp bằng chứng định lượng cho thấy *Ngày hội Cái Bang* là một cỗ máy diễn giải tinh xảo, một sự dung hợp hữu cơ. Nó đã thành công trong việc biến những di sản văn hóa – văn học, ký ức cộng đồng thành chất liệu cho một câu chuyện mang tính thời đại, đặt câu chuyện đó vào lòng một nghi lễ văn hóa sâu sắc, và qua đó tạo ra một tác phẩm có tiếng nói tự thân, một "chủ ý" mạnh mẽ, đòi hỏi một người xem thông minh, chủ động để cùng tham gia vào cuộc chơi kiến tạo ý nghĩa.

4. KẾT LUẬN

Tóm lại, từ lý thuyết liên văn bản của Umberto Eco, *Ngày hội Cái Bang* của Đăng Nhân là dẫn chứng cụ thể cho một "vũ trụ liên văn bản" ở thể loại kịch bản văn học. Tác phẩm có sự dẫn dụng nhiều văn bản khác nhau, từ văn bản văn học (văn học dân gian và văn học viết) đến văn bản phi văn học (văn bản văn hóa). Trên cơ sở đó, tiến trình dẫn dụng các văn bản đã được diễn giải từ các ký ức cộng đồng tồn tại trong vô thức người viết đến sự diễn giải của người đọc về kịch bản.

Thông qua các khảo sát, kết quả nghiên cứu đã cho thấy những tiền bản được dẫn dụng, đưa vào hậu bản không phải là sự trích dẫn nguyên vẹn mà còn có các yếu tố sáng tạo mang chủ ý và dấu ấn cá nhân của tác giả. Chính các yếu tố sáng tạo trong việc xây dựng bối cảnh kịch bản, nhân vật, cốt truyện,… đã cho thấy những cuộc đối thoại tiềm ẩn trong văn bản. Những cuộc đối thoại đó không chỉ là sự đối thoại giữa các nhân vật để làm rõ chủ đề, tư tưởng mà còn là sự tái diễn giải các ký ức cộng đồng, như một dạng thức của *siêu văn bản*. Cùng với đó, những cuộc đối thoại này còn kiến tạo những tầng nghĩa mới cho các tiền bản trong quá trình tiếp nhận tác phẩm từ phía người đọc. Qua đó, kết quả nghiên cứu cho rằng đối thoại liên văn bản không thể tách rời khỏi những ký ức cộng đồng. Sự diễn giải văn bản còn nhiều khoảng trống nếu không đặt văn bản với các ký ức dân tộc.

LỜI CẢM TẠ

Nghiên cứu này được tài trợ bởi Nguồn ngân sách khoa học và công nghệ Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh trong đề tài sinh viên nghiên cứu khoa học năm 2025 – 2026.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Aristotle. (1999). *Nghệ thuật thơ ca - Văn Tâm Điêu Long.* (Lê Đăng Bảng, Thành Thế Thái Bình, Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Bảy dịch) Nhà xuất bản Văn học.

Baldick, C. (2001). *The Oxford concise dictionary of literary terms.* Oxford University Press.

Eco, U. (2004). *Đi tìm sự thật biết cười* (Vũ Ngọc Thăng dịch). NXB Hội Nhà văn Hà Nội.

Eco, U., Culler, J., Rorty, R., & Brooke-Rose, C. (1992). *Interpretation and overinterpretation.* Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511627408"

Eco, U. (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts.* Indiana University Press.

Hải, N. T. (2022). *Tiểu thuyết Mạc Ngôn nhìn từ lý thuyết liên văn bản.* Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế.

Hán, L. B., Sử, T. Đ., & Phi, N. K. (2006). *Từ điển thuật ngữ văn học.* Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam.

Hạnh, D. T. (2023). Thủ pháp liên văn bản trong tiểu thuyết lịch sử Vũ Tịch của Trường An. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 20*(10), 1814. https://doi.org/10.54607/hcmue.js.20.10.3934(2023)

Hạnh, N. T. (2024). Liên văn bản trong bài thơ Tinh thần Kafka và Đọc lại Dostoievsky của Trương Đăng Dung. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, 69*(2), 37-47. https://doi.org/10.18173/2354-1067.2024-0024

Hiền, V. T. (2025). Từ cốt truyện Nàng Tiên Cá đến các phiên bản "câu chuyện" chuyển thể (từ góc nhìn liên văn bản). *Tạp chí Khoa học và Công nghệ - Đại học Đà Nẵng, 23*(4), 86-90. https://doi.org/10.31130/ud-jst.2025.1577

Hiếu, Đ. Đ. (2000). *Thi pháp hiện đại.* Nhà xuất bản Hội Nhà văn.

Hùng, N. V. (2013). Liên văn bản trong tiểu thuyết lịch sử Việt Nam sau 1986. *Tạp chí Khoa học Đại học Đồng Tháp,* 3, 114-120. https://doi.org/10.52714/dthu.3.6.2013.45

Kính, N. X. (2003). *Tổng tập văn học dân gian người Việt, Tập 17, Kịch bản chèo.* Nhà xuất bản Khoa học Xã hội.

Kính, N. X., Dậu, N. Đ., & Hoạch, K. T. (2006). *Tổng tập văn học dân gian người Việt, Tập 18, Kịch bản tuồng dân gian.* Nhà xuất bản Khoa học Xã hội.

Ngọc, B. T. (2017). Chuyển thể và liên văn bản (trường hợp Long Thành cầm giả ca). *Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 14(5), 5.* https://doi.org/10.54607/hcmue.js.14.5.214(2017)

Nhân, Đ. (2007). *Ngày hội Cái Bang.*

Quân, N. M. (2001). *Liên văn bản - sự triển hạn đến vô cùng của tác phẩm văn học.* https://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/gioi-thieu/nhan-su/cac-nha-nghien-cuu-cong-tac-voi-cac-khoa/1761-lien-vn-bn-s-trin-hn-n-vo-cung-ca-tac-phm-vn-hc.html

Thuấn, N. V. (2013). *Liên văn bản trong sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp.* Học viện Khoa học Xã hội, Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam.

Thuấn, N. V. (2018). *Giáo trình lý thuyết liên văn bản.* Nhà xuất bản Đại học Huế .

Thy, N. T. (2019). Liên văn bản trong tiểu thuyết của Diêm Liên Khoa. *Tạp chí Khoa học - Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 15(8), 60.* https://doi.org/10.54607/hcmue.js.15.8.93(2018)

Trinh, H. (1997). *Từ kí hiệu học đến thi pháp học.* Nhà xuất bản Đà Nẵng.

Trung tâm Khoa học Xã hội và Nhân văn Quốc gia. (2000). *Tổng tập văn học Việt Nam, Tập 32.* Nhà xuất bản Khoa học Xã hội .

Trương, L. (2011). *Phân tâm học và phê bình văn học.* Nhà xuất bản Phụ nữ.

Viện Ngôn ngữ học. (2003). *Từ điển tiếng Việt.* Nhà xuất bản Đà Nẵng.