

CÁC MẪU NHÂN VẬT NỮ DÂN TỘC THIỂU SỐ TỪ CÁI NHÌN NAM GIỚI HIỆN ĐẠI

ĐỖ THỊ THU HUYỀN*

Tóm tắt: Việc tái sử dụng motif như “mẫu gốc” trong lịch sử nghệ thuật giống như một lò xo các dữ kiện được nén lại. Một mặt, chúng giúp cho người nghệ sĩ trong mỗi sáng tạo, dựa trên các đặc thù thể loại, tìm đến những đổi mới và những khả thể. Mặt khác, các motif này cho phép tạo ra và xâu chuỗi những câu chuyện đương đại thuộc các loại hình nghệ thuật khác nhau khi tiếp cận văn hóa truyền thống không chỉ từ chiều sâu tác phẩm mà còn mở rộng các lý thuyết đương đại, trong đó có cách tiếp cận về giới. Bài viết này đọc lại theo lối xếp chồng các văn bản thuộc hai loại hình nghệ thuật khác nhau đều của các tác giả nam: tiểu thuyết *Biệt cánh chim trời* của Cao Duy Sơn, tiểu thuyết *Chuyện tình Khau Vai* của Nguyễn Thế Kỷ, và vở cải lương chuyển thể *Chuyện tình Khau Vai* của NSND. Triệu Trung Kiên để thấy sự biến đổi hình ảnh người nữ từ motif dân gian trong cái nhìn hiện đại và chiều kích khác thông qua đặc thù của ngôn ngữ sân khấu.

Từ khóa: motif, giới, nhân vật nữ, chuyển thể.

ETHNIC MINORITY FEMALE MOTIFS FROM MODERN MALE PERSPECTIVES

Abstract: The reuse of motifs as the “original model” in art history functions as a compressed spring of accumulated data. These motifs assist artists in each creative process, enabling innovation and exploration within the constraints of specific genres. Additionally, such motifs facilitate the development of contemporary narratives across various art forms when engaging with traditional culture, contributing both to the depth of artistic works and to the expansion of contemporary theoretical frameworks, including gender perspectives. This article reexamines the transformation of female imagery derived from folk motifs by analyzing two different art forms authored by men: Cao Duy Sơn’s novel *Biệt cánh chim trời*, Nguyễn Thế Kỷ’s novel *Chuyện tình Khau Vai*, and the cải lương adaptation of *Chuyện tình Khau Vai* by Triệu Trung Kiên. The study observes how these motifs are reinterpreted through a modern lens and alternative dimensions, as manifested in a distinct theatrical language.

Keywords: motif, gender, female character, adaptation.

Ngày nhận bài: 20.02.2026; ngày gửi phản biện: 21.02.2026;

ngày nhận bài sửa: 01.03.2026; ngày duyệt đăng: 10.03.2026.

1. Dẫn nhập

Motif là đơn vị cực tiểu của tác phẩm và bền vững qua những biến đổi. Theo quan niệm của Propp đối với nghiên cứu văn học dân gian, “motif chỉ có thể được nghiên cứu trong hệ thống cốt truyện, các cốt truyện chỉ có thể được nghiên cứu chỉ trong các mối liên hệ giữa chúng với

* TS. – Tạp chí *Lý luận, phê bình văn học, nghệ thuật*. Email: dohuyenvhdt@gmail.com

nhau”¹. Những biến đổi trong truyện mà các nhà hình thức Nga như Tomashevsky, Veselovsky và Lotman gọi là “biến cố” giữ vai trò quan trọng trong một câu chuyện. Veselovsky xác định vai trò của motif trong truyện dân gian rằng đằng sau một thứ kí hiệu ngữ nghĩa là “một công thức, là sự trả lời của xã hội [đương đại - NV] đối với những vấn đề mà thiên nhiên thường xuyên đặt ra cho con người”². Luận điểm quan trọng này cho phép chúng ta tìm hiểu quá trình mà các tác giả hiện đại như Cao Duy Sơn, Nguyễn Thế Kỷ, Triệu Trung Kiên thực hiện trong những sáng tác của mình khi tái sử dụng các motif, các mẫu nhân vật nữ trong văn học dân gian các dân tộc thiểu số phía Bắc. Những nhân vật nữ trong các tác phẩm đó gợi liên tưởng đến những Hán Xuân (*Lưu Đài - Hán Xuân*, dân tộc Tày), Nàng Nga (*Nàng Nga - Hai Mối*, dân tộc Mường),... trong văn học dân gian phía Bắc. Motif dân gian được lựa chọn dường như đóng vai trò quyết định, là nút thắt trong tiến trình mỗi câu chuyện. Hơn nữa, cách kể từ điểm nhìn giới của những tác giả nam dường như đã dẫn dắt một cách hình dung khác mang hơi thở đương đại thông qua những đặc thù ngôn ngữ thể loại và loại hình. Bài viết tập trung làm rõ những vấn đề: tiểu thuyết của Cao Duy Sơn đã tái thể hiện hình ảnh người nữ từ motif dân gian trong góc nhìn một nhà văn nam dân tộc thiểu số; trong khi đó, tiểu thuyết của Nguyễn Thế Kỷ nhờ sáng tạo trên nền một câu chuyện dân gian của tộc người đã tạo nên những điểm mới mẻ cho nhân vật nữ trong đời sống đương đại. Đồng thời, việc chuyển thể sang loại hình cải lương của Triệu Trung Kiên đã mở rộng chiều kích của motif dân gian thông qua đặc thù của ngôn ngữ sân khấu, ở đó, sự sai biệt tất yếu giữa một tác phẩm tiểu thuyết với một vở cải lương cũng sẽ mang lại những cơ hội tạo nghĩa trong quan hệ liên thể loại.

Nếu có thể coi việc tái sử dụng các mẫu nữ này như là quá trình tái diễn giải lại hệ thống những kí hiệu đã có, thì việc các tác giả đương đại tạo nên từ đó một hệ thống kí hiệu mới, tồn tại dưới hình thức một tác phẩm sẽ thể hiện việc tái sắp xếp thế giới từ góc nhìn chủ quan của tác giả. Như Husserl quan niệm, “thế giới này là tập hợp của những sự rơi vãi hỗn loạn mà ý nghĩa của chúng chỉ có được thông qua hoạt động ý thức của con người”³. Từ cơ sở lí thuyết đó, bài viết tập trung phân tích ba trường hợp: Tiểu thuyết *Biệt cánh chim trời* của Cao Duy Sơn, tiểu thuyết *Chuyện tình Khau Vai* của Nguyễn Thế Kỷ và vở cải lương chuyển thể cùng tên của NSND. Triệu Trung Kiên. Bài viết hướng đến làm rõ sự biến đổi của mẫu nhân vật nữ dân tộc thiểu số từ văn học dân gian đến văn học hiện đại, cũng như những vấn đề đặt ra trong diễn ngôn giới và mối quan hệ liên thể loại.

2. Kiến tạo những mẫu nhân vật nữ mới

2.1. Motif “ra đi” và sự tái kiến tạo hình tượng nữ trong tiểu thuyết Cao Duy Sơn

Với Cao Duy Sơn, cảm hứng viết về miền đất Cô Sầu dường như là một hành trình miệt mài duy nhất. Nhà văn tự coi mình là người kể những “câu chuyện mòn như lối trâu đi”⁴, nhưng mỗi lần, ông lại đem đến một khám phá mới. Ông cho rằng mình được ăn “lộc” của quê

¹ Propp, *Tuyển tập V.I.A. Propp*, Tập 1, Chu Xuân Diên và những người khác dịch (NXB Văn hóa dân tộc và Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, 2003), 187.

² Iu. Lotman, “Kết cấu tác phẩm nghệ thuật ngôn từ,” trong *Chủ nghĩa cấu trúc và văn học*, Trịnh Bá Đình (NXB Văn học và Trung tâm nghiên cứu Quốc học, 2002), 217.

³ Trương Đăng Dung, *Văn bản văn học và sự bất ổn của nghĩa* (NXB Văn học, 2001), 140.

⁴ Cách dùng từ trong tiểu thuyết *Chòm ba nhà* của Cao Duy Sơn.

huong: “Tôi nghĩ là không bao giờ tôi tách rời mình khỏi mảnh đất ấy được... Chỉ cần bám lấy thị trấn Cô Sầu mà khám phá, mà viết là tôi thấy quá nhiều tư liệu rồi. Đã đôi lần tôi cố gắng thử viết một cái gì đó về thị thành, nơi tôi đang sống những ngày ‘vinh hoa’ nhất, nhưng tôi chịu”¹. *Biệt cánh chim trời* là tiểu thuyết mới nhất của ông, vẫn nằm trong mạch những tác phẩm viết về quê hương. Các số phận trong câu chuyện được hiện lên qua lời kể của San - một cậu bé khi nhỏ sống ở Cổ Lâu² với những người bạn. Nhân vật được nhà văn dựng công đặc biệt trong tác phẩm là Thoàn, người chị xinh đẹp, thân thiết với San ở Cổ Lâu. Trải qua nhiều biến cố, thăng trầm, Thoàn định cư ở Tây Nguyên và gặp lại San trong một lần đi công tác. Trong tiểu thuyết này, việc lựa chọn nhân vật nữ đóng vai trò giữ mạch tiến triển của câu chuyện, đồng thời như linh hồn của cả vùng đất trong tiểu thuyết là một chủ đích của Cao Duy Sơn. Giả thuyết đặt ra là dường như có một mẫu gốc khởi đi từ tín ngưỡng về vai trò của người phụ nữ trong quan niệm của người Tày³. Xây dựng nhân vật chính của truyện kể là “người chị tinh thần”, hành trình (một người em) đi tìm lại hình bóng (một người chị) để giải mã những bí ẩn của số phận; đồng thời tái hiện giá trị văn hóa truyền thống dân tộc Tày.

Tác phẩm của Cao Duy Sơn mở đầu với chuỗi các nhân vật/ số phận lần lượt xuất hiện. Cuối tác phẩm, San tìm được chị Thoàn, hai chị em hẹn nhau trở về Cổ Lâu,... Không phải không có lí khi cho rằng bóng dáng của mô hình quen thuộc từ truyện thơ/ truyện dân gian đã được khúc xạ vào tiểu thuyết này: gặp gỡ - lưu lạc - đoàn viên. Chỉ có điều, đó là cuộc đi để tìm lại chính mình, tìm lại bóng dáng quê hương và cũng đồng nghĩa với tìm đến một cái đẹp hồi sinh sau bao thăng trầm li tán.

Trong tiểu thuyết của Cao Duy Sơn, motif “ra đi” được tái diễn giải theo hướng nhấn mạnh vào tính chủ động của nhân vật nữ. Nếu trong nhiều truyện thơ và truyện kể dân gian, hành động “ra đi” của người nữ thường gắn với hoàn cảnh chia lìa, thử thách hoặc những biến cố của số phận, thì ở tiểu thuyết Cao Duy Sơn, sự “ra đi” được đặt như một lựa chọn có ý thức nhằm tìm kiếm giá trị sống và khẳng định bản thân. Bởi thế, từ mô thức lưu lạc quen thuộc trong truyện dân gian, tiểu thuyết hiện đại đã tái kiến tạo motif này như một hành vi phản kháng và tự xác lập chủ thể của người phụ nữ. Trong *Biệt cánh chim trời*, motif ra đi chiếm vai trò quan trọng và được tập trung vào những người nữ như Thoàn và Đăm. Họ đến những vùng đất mới và vì thế được mở rộng chiều kích tâm hồn, những trải nghiệm/ thử thách ở những không gian khác nhau.

Viết về sự ra đi của Đăm, Cao Duy Sơn mượn cốt truyện của vở tuồng cổ *Nam Kim - Thị Đan*⁴ để ám chỉ nỗi đau của người nữ hiện đại. Trong vở tuồng cổ, Nam Kim nhà nghèo, mồ

¹ Cao Duy Sơn, “Nhà văn Cao Duy Sơn: Tôi được nhiều lộc từ quê hương,” Trần Hoàng Thiên Kim phỏng vấn, *Công an nhân dân*, ngày 09.03.2010, <https://cand.com.vn/doi-song-van-hoa/Nha-van-Cao-Duy-Son-Toi-duoc-nhieu-loc-tu-que-huong-i328319/>

² Một cách gọi khác của địa danh Cô Sầu trong sáng tác của Cao Duy Sơn.

³ Theo quan niệm về thế giới ba tầng của người Tày, Mường trời là nơi ngự trị của thần linh tối cao có quyền quyết định sự sinh tồn và số phận con người. Một trong những thần linh ngự trị cao nhất trên Mường trời là mẹ Hoa. Trong các lễ của then đều có nghi lễ tạ cửa mẹ Hoa. Trong lễ hội nàng Hai, mẹ Hoa đồng nhất với mẹ Trăng (với ý nghĩa là mẹ lớn ở Mường trời chăm lo những đứa con trần gian). Để biết thêm về vấn đề này, xin xem Nguyễn Thị Yên, *Tín ngưỡng dân gian Tây Nùng* (NXB Khoa học xã hội, 2009), 216.

⁴ Triều Ân, *Ba áng thơ Nôm Tày* (NXB Văn học, 2004).

côi cả cha lẫn mẹ. Anh yêu Thị Đan, mồ côi cha, sống với mẹ từ nhỏ. Hai người tuy có thể nguyên đến với nhau vì tình yêu, nhưng mẹ Thị Đan tham giàu ép gả nàng cho Thái Quan - một con nhà giàu có nhất vùng. Dù bị ép gả, Thị Đan vẫn khôn nguôi nhớ nhung Nam Kim, nàng nhờ chị gái (Thị Âm) chuyển tới Nam Kim một chiếc khăn thề nguyên. Khi phải sang ở hẳn nhà chồng¹, Thị Đan ngày đêm thương nhớ, mắc bệnh tương tư mà qua đời. Nam Kim đau khổ khôn xiết, viết lại câu chuyện kéo dài 7 năm của hai người bằng giọng bi ai. Vở tuồng cổ *Nam Kim - Thị Đan* được Cao Duy Sơn khéo léo tái hiện qua tiếng hát của nhân vật nữ là Đăm trong những cơn say. Đây là một chi báo về những liên hệ ngầm giữa câu chuyện của nàng Thị Đan và chàng Nam Kim với số phận nhân vật nữ hiện đại là Đăm. Những cơn say ấy là hệ quả của một cuộc hôn nhân như địa ngục. Sau khi vào Tây Nguyên xây dựng lại cuộc sống, Đăm vẫn thể hiện sự “phản kháng”. Chuân không biết Đăm đi đâu, tại sao bỏ đi. Chuân bỏ công, bỏ việc lặn lội khắp đất Tây Nguyên để tìm, nơi nào nghe có người Bình Lãng sinh sống là đến nhưng vẫn không dấu vết. Còn San, cũng là người kể chuyện của tiểu thuyết lại cho rằng Đăm đang chạy trốn chính bản thân mình².

Còn đối với Thoàn, cô là người phụ nữ điển hình cho mẫu hình nhân vật nữ chịu nhiều đau khổ dù xinh đẹp, nhân hậu. Thoàn gợi nhớ đến (nhưng không lặp lại) những nhân vật của một số tiểu thuyết khai thác cái nhìn hậu chiến như Nhân, Hạnh của *Bến không chồng* (Dương Hương), Hiền của *Dòng sông trinh nữ* (Sương Nguyệt Minh) hay Túc của *Xưa kia chị đẹp nhất làng* (Tạ Duy Anh),... Người kể chuyện - San, dù không ai giao phó, nhưng tự nhiệm sứ mệnh tìm lại chị Thoàn. Đó là mong muốn giải đáp câu trả lời cho những con người đất Cổ Lâu có thể tìm lại một kí ức yên bình và đẹp đẽ. Dù vắng mặt ở rất nhiều phân đoạn, nhưng Thoàn và Đăm luôn hiện diện trong mọi bước tiến của câu chuyện được kể.

Như vậy, hai nhân vật nữ Đăm và Thoàn khá đối lập nhau về tính cách nhưng lại có những sự chủ động giống nhau. Thoạt nhìn, sự ra đi của họ có một sự gần gũi nào đó với những kiểu motif truyền thống trong truyện thơ xưa, nhưng ở đây là những sự lưu lạc chủ động. Có thể nói, nếu trong nhiều truyện kể dân gian, hành trình lưu lạc của nhân vật nữ thường gắn với những biến cố của số phận, thì trong tiểu thuyết Cao Duy Sơn, hành trình ấy được kiến tạo như một cuộc tìm kiếm chủ động nhằm khẳng định giá trị cá nhân. Những nhân vật nữ trong tiểu thuyết Cao Duy Sơn ra đi như một sự chủ động tìm kiếm giá trị của chính mình. Chính sự chuyển dịch ý nghĩa này đã làm cho motif dân gian quen thuộc mang một chiều kích mới trong văn học hiện đại. Thực chất, Thoàn hay Đăm “di cư” đến những vùng đất xa lạ chính vì bị tổn thương, họ không những chạy trốn khỏi những đàn áp về thân thể, mà còn cả những ám ảnh của định kiến xã hội, những lời phán xét. Chủ động “ra đi” trở thành một sự phản kháng của nhân vật nữ thời hiện đại.

2.2. Tái diễn giải huyền thoại Khau Vai và hình tượng người nữ trong tiểu thuyết của Nguyễn Thế Kỷ

Nếu ở tiểu thuyết của Cao Duy Sơn, mẫu nữ được tái hiện từ văn hóa Tày - nơi nhà văn vừa là người quan sát vừa là chủ thể, thì ở sáng tác của Nguyễn Thế Kỷ, cùng một mô thức dân

¹ Tục lệ người Tày là con gái khi lấy chồng vẫn có thời gian được sống ở nhà mẹ đẻ.

² Cao Duy Sơn, *Biệt cảnh chim trời* (NXB Trẻ, 2016), 295.

gian lại được tái tạo từ góc nhìn của người sáng tạo “ngoài cuộc”. Sự đối sánh này cho phép nhận diện rõ hơn những phương thức mà các tác giả nam hiện đại “đọc lại” mẫu nhân vật nữ dân tộc thiểu số trong bối cảnh văn hóa đương đại.

Đối với tiểu thuyết của Nguyễn Thế Kỷ, một câu chuyện dân gian quen thuộc đã được hiện đại hóa để mang đến những biểu đạt mới mẻ cho nhân vật nữ. Tích xưa kể rằng, trên đất Khau Vai ngày trước có chàng Ba - con một gia đình người Nùng đem lòng yêu cô con gái út nhà tộc trưởng người Giáy. Mỗi tình bị ngăn trở bởi phong tục tập quán của những tộc người khác biệt khiến họ không đến được với nhau. Để hòa giải mâu thuẫn khi hai bộ tộc Nùng - Giáy xảy ra xô xát, chàng Ba và nàng Út đau đớn chia tay, hẹn cứ đến ngày 27 tháng Ba âm lịch hàng năm sẽ gặp nhau cho vui bớt nhớ thương. Bởi thế, phiên chợ độc nhất vô nhị trên cao nguyên đá vào 27 tháng Ba hàng năm tồn tại từ đó cho đến ngày nay¹.

Trên nền của sự tích ấy, tiểu thuyết *Chuyện tình Khau Vai* của Nguyễn Thế Kỷ đã sáng tạo nhiều tình tiết mới, cái nhìn mới để lí giải và mở ra thêm những suy tư. Câu chuyện bắt đầu bằng sự hồi tưởng của chàng Ba: “đã một năm rồi”, nỗi nhớ, nỗi đau về sự ra đi của nàng Út vẫn chưa có cách nào nguôi ngoai. Nỗi buồn đang trú ngụ trong cơ thể Ba “luôn thức”, “ngay cả khi Ba ngủ”,... Đứng từ điểm nhìn của hiện tại, chàng Ba kể lại câu chuyện của mình. Nhân vật trung tâm của câu chuyện là nàng Út được xây dựng ấn tượng, sinh động và dường như phủ một lớp huyền bí. Ở đây, nhà văn đã bồi đắp những chi tiết để làm bật lên một số phận, từ khi còn nhỏ đến khi trưởng thành, gặp những biến cố và mất đi. Út giàu tình thương nhưng hay thờ dãi, hay nghĩ xa xôi, có nụ cười trắng như ánh trăng, cười ngựa như nam nhi,... Điểm đáng chú ý là một sắc màu huyền hoặc đi theo nàng từ khi còn thơ bé. Nguyễn Thế Kỷ không thiên về hướng mô tả kĩ lưỡng mà chỉ xen cài những chi tiết nhỏ, chẳng hạn: mẹ Út đi chợ, bà bán hương khi nhìn Út ngủ trong địu đã phán: “Đứa bé này phải trông cẩn thận, nhất là năm mười sáu tuổi”². Năm sau, mẹ Út xuống chợ, hỏi ra mới biết bà bán hương bị câm. Mẹ Út không dám kể chuyện ấy cho Tộc trưởng.

Các sự kiện quan trọng của câu chuyện đều gắn với phiên chợ. Điều này gợi sự tương đồng với nhiều tác phẩm của Cao Duy Sơn như *Đàn trời*, *Người lang thang*, *Chòm ba nhà*, khi ông thường đặt nhân vật trong những không gian sinh hoạt cộng đồng – nơi các “thực hành văn hóa” đặc trưng của vùng cao được thể hiện qua những hoạt động cụ thể như hát lượn, uống rượu, mặc áo chàm và ứng xử theo phong tục truyền thống của bản làng. Tuy nhiên, có lẽ do sự khác biệt về căn cước tác giả mà sự thực hành văn hóa ở tác phẩm của Cao Duy Sơn đậm đặc hơn, phủ trùm hơn. Việc thực hành văn hóa trong tiểu thuyết Cao Duy Sơn không chỉ là bối cảnh mà “len lỏi” vào ngõ ngách tâm tư nhân vật. Trong khi đó, ở tiểu thuyết *Chuyện tình Khau Vai* của Nguyễn Thế Kỷ, tại phiên chợ đầu tiên chàng Ba và nàng Út gặp nhau, Út bị rấn

¹ Chợ Phong Lưu (người dân tộc Giáy gọi là “Pày hừa liu”, người dân tộc Mông gọi là “Mù cửa khư phong liu” - đều có nghĩa là phong lưu). Chợ họp vào đêm 26 và ngày 27 tháng Ba âm lịch hằng năm tại bản Khau Vai, xã Khau Vai, huyện Mèo Vạc, tỉnh Hà Giang. Với những giá trị tiêu biểu về lịch sử, văn hóa, chợ tình Khau Vai đã được Bộ VHTTDL đưa vào danh mục Di sản văn hóa phi vật thể theo Quyết định số 1952/QĐ-BVHTTDL ngày 24.06.2021. Hiện nay, tuy không còn nhiều nét như xưa nhưng chợ Phong Lưu không chỉ là nơi gặp gỡ mà còn là dịp để giao lưu, trình diễn và mua bán những sản vật địa phương. Về ý nghĩa tinh thần, chợ Phong Lưu là phiên chợ đặc biệt, có ý nghĩa nhân văn.

² Nguyễn Thế Kỷ, *Chuyện tình Khau Vai* (NXB Văn học, 2019), 32.

cẩn, nhà văn đã khéo léo cài vào đó những tâm tư, sự kiện; nhưng dường như đó chỉ là yếu tố đưa đẩy. Chàng Ba đã hút máu độc, nhai lá thuốc đắp vào vết rấn cắn, xé vạt áo để băng chân cho Út, cõng Út về tận đầu bản,... Tác phẩm là một chuỗi các tình tiết, số phận được đặt ra và giải quyết đủ đầy. Yếu tố giọng kể có lẽ là điểm mạnh của tác phẩm. Chẳng hạn, khi bị Tộc trưởng ngăn cấm mối tình với chàng Ba, Út nói với Nhìn bằng một giọng lạnh ngắt, khề nhưng kiên quyết: “Không được làm vợ Ba, thì chị sẽ chết đây”¹. Đáng lưu ý là tính chất bình luận thâm trầm trong lời thuật chuyện. Khi kể lại cho Ba việc Út mất, Nhìn nói rằng Út vui, Út cười lúc đấy và đột nhiên bình luận: “Sống khổ quá, buồn quá, thì được chết lại thấy vui”².

Một hình ảnh mang tính chất biểu tượng đáng chú ý là sự xuất hiện của chiếc vòng. Trước khi chết, Út gửi Nhìn chiếc vòng để đưa lại cho Ba: “Trong cái gói bằng vải hoa có một cái vòng tay bằng bạc, sáng bóng vì được đeo nhiều. Ba nhận ra đấy là chiếc vòng Ba đã tặng Út. Chiếc vòng của mẹ để lại, cùng với bộ váy áo cô dâu năm nào”³. Trong các tác phẩm dân gian dân tộc thiểu số, chiếc vòng là biểu tượng của sự cam kết đính ước, của hành động cầu hôn. Chi tiết này gợi liên tưởng tới *Hoa bay cuối trời* - một truyện ngắn đặc trưng cho phong cách Cao Duy Sơn với lối viết bay bổng, thi vị. Từ một mối tình dang dở không thành giữa Đình và Khơ, tác phẩm khiến người đọc được trải nghiệm các cung bậc cảm xúc khác nhau: náo nức cùng lễ hội dân gian, ngậm ngùi vì sự chia li, và hơn hết vừa xót xa vừa cảm phục với đức hi sinh của người phụ nữ,... Cuối truyện, lão Khơ đánh xe đi về phía chân núi Phja Đán gặp lại Đình. Một chiếc vòng đồng cuốn vải đỏ chột rơi xuống mặt sàn. Sau hai vòng quay, nó khề khàng nằm xuống nem nếp, khiêm nhường như một a hoàn. Khi ấy, khuôn mặt bà Đình tươi như bông đào trong tiết cuối thu. Chiếc xe ngựa do chính tay lão Khơ đóng đã đưa bà đi về cuối chân trời.

Chuyện tình Khau Vai cũng xây dựng một cặp nhân vật nữ là hai mẹ con Út. Người phụ nữ thứ hai - bà Tộc, mẹ Út - tuy chỉ được khắc họa qua những chi tiết thoáng qua nhưng lại gợi mở một góc nhìn khác, thậm chí có phần đối chọi trong cách nhìn về số phận người phụ nữ. Bà đến với Tộc trưởng trong một cuộc hôn nhân nhanh chóng và bất ngờ. Ngày đón dâu, trời mưa dày hạt, mù mịt phủ kín vách núi và tán cây, gợi nên không khí u ám của một cuộc hôn nhân thiếu vắng tình yêu. Suốt nhiều năm sau đó, những đêm trăng sáng, bà vẫn ngủ một mình; Tộc trưởng ngồi ngoài hiên uống rượu, say thì hát, không hát được nữa thì khóc.

Dù được giao cai quản toàn bộ gia sản, bà Tộc vẫn không thể bước qua “cánh cửa tâm hôn” của chồng. Tộc trưởng chưa từng cười với bà, ngoại trừ một lần khi bà sinh Út. Chứng kiến nỗi đau của con gái, bà càng ý thức sâu sắc hơn về số phận của mình: “Buồn quá, buồn suốt một đời, niềm vui chỉ còn loanh quanh nơi đứa con gái”, “Bà muốn nó được hạnh phúc hơn bà, muốn nó tránh được dấu chân bà đã đi”⁴. Khi bà Tộc qua đời, Tộc trưởng ngồi lặng như hóa đá. Trong lời tự sự của ông, số phận hai người phụ nữ hiện lên đối nghịch mà gặp nhau ở một điểm chung bi kịch: một người được ông yêu là bà Liếng, một người yêu ông đến tận lúc chết là bà Tộc, nhưng cuối cùng cả hai đều rời bỏ ông.

¹ Nguyễn Thế Kỷ, *Chuyện tình Khau Vai*, 71.

² Như trên, 234.

³ Như trên, 234.

⁴ Như trên, 115.

Từ góc nhìn này, bi kịch không chỉ thuộc về các nhân vật nữ mà còn soi chiếu sang cả nhân vật Tộc trưởng - bi kịch của một vòng xoáy định kiến và thù hận không thể tháo gỡ. Đặc biệt, số phận của hai người phụ nữ cho thấy những ràng buộc khắt nghiệt của quan niệm cộng đồng đối với đời sống tình cảm cá nhân. Bi kịch của mối tình giữa Tộc trưởng và bà Liễn hai mươi năm trước lặp lại ở thế hệ sau với Ba và Út. Lời người cha của Tộc trưởng khi ngăn cản cuộc hôn nhân khác tộc gần như mang tính định mệnh: “Người Giáy, người Mông, người Dao hay người Nùng cũng vậy. Nếu cứ thương nhau là lấy nhau rồi pha tạp dòng máu bao đời... Công, quạ chẳng thể phối hôn... Nay làm trái lệ ắt là khởi đầu cho thảm họa. Vì vậy, các con sẽ không bao giờ có thể nên duyên”¹. Mối tình Út và Ba không chỉ bị ngăn trở bởi ranh giới tộc người mà còn bởi Ba chính là con của bà Liễn, người phụ nữ từng là mối tình khắc cốt ghi tâm của Tộc trưởng. Ở đây, bi kịch của người phụ nữ không chỉ là bi kịch cá nhân mà còn phản ánh sự chi phối dai dẳng của những định kiến cộng đồng, khiến các số phận dường như bị cuốn vào một vòng lặp qua nhiều thế hệ.

Trước sự ngăn cấm ấy, thái độ phản kháng của Út bộc lộ rõ nét sự mạnh mẽ, đối lập với sự nhần nhện của bà Tộc. Bên cạnh đó, còn có những nhân vật nữ mang số phận đau khổ bởi hoàn cảnh và định kiến, thậm chí chấp nhận sự cam chịu đến tội nghiệp như Dền trong mối tình với Ba. Trước khi cưới Dền, chàng Ba đã nói rõ: “Có một việc nếu Dền vui vẻ bằng lòng thì hẵng về làm vợ chồng. Nếu Dền không bằng lòng thì thôi. Việc ấy là mỗi năm, nhất định Ba phải đi chợ Khau Vai một lần”². Dền không chỉ chấp nhận mà còn hiểu vì sao Ba phải đến Khau Vai đúng ngày 27 tháng Ba âm lịch, vào cuối xuân đầu hạ. Sự chấp nhận của Dền vì thế làm nổi bật thêm một dạng thức khác của bi kịch phụ nữ.

2.3. Từ tiểu thuyết đến sân khấu: hình tượng nữ trong vở cải lương *Chuyện tình Khau Vai của Triệu Trung Kiên*

Những tích truyện dân gian trở thành nguồn cảm hứng cho nhiều tác phẩm hiện đại, đặc biệt ở những loại hình sân khấu, tạo hình,... Một trong những thành công có thể kể đến là sự tái diễn giải tục lệ về chợ tình Khau Vai qua việc chuyển thể tiểu thuyết của Nguyễn Thế Kỷ. *Chuyện tình Khau Vai* là vở cải lương được đạo diễn Triệu Trung Kiên dàn dựng, gây được tiếng vang³. Bám sát với mạch truyện, mở đầu cũng là cảnh chàng Ba đã về già, chứng kiến đôi lứa hẹn hò ở Khau Vai và hồi tưởng lại mối tình với nàng Út. Lời bài hát mở đầu và kết thúc vở cải lương lặp đi lặp lại như một tứ thơ “trái tim ngày ấy còn yêu tới giờ”, ngầm chỉ được cả mốc thời gian - việc hồi tưởng của chàng Ba khi đã về già, cả việc khẳng định mối tình bền bỉ son sắt với nàng Út. Nếu như kết cấu, mạch triển khai được tuân thủ khá trung thành với những diễn biến trong tiểu thuyết thì việc dịch chuyển motif dân gian từ tiểu thuyết sang đến cải lương lại có sự thay đổi đáng kể.

¹ Nguyễn Thế Kỷ, *Chuyện tình Khau Vai*, 120.

² Như trên, 226.

³ *Chuyện tình Khau Vai* với hai phiên bản công diễn vào năm 2013 (do Nhà hát Cải lương Việt Nam dàn dựng) và năm 2019 (do Sân khấu Cải lương mới Đại Việt thực hiện, với sự góp mặt của các giọng ca cải lương hàng đầu của hai miền Nam – Bắc như NSƯT. Quế Trân, NSƯT. Quang Khải, NSƯT. Dạ Ngọc Hương, NSƯT. Thiên Hoa, NSƯT. Lê Tú, NSƯT. Phụng Loan, nghệ sĩ vọng cổ Võ Minh Lâm,... Vở cải lương đã đoạt giải “Vở diễn sân khấu” được yêu thích nhất tại giải Mai Vàng 2019). Những phân tích và trích dẫn của chúng tôi được trích từ phiên bản 2019.

Tương đồng với tiểu thuyết, có ba nhân vật được khắc họa cả về diện mạo, tính cách và số phận, trong đó nàng Út vẫn là trung tâm của mọi diễn biến. Cái khác biệt và đáng kể nhất là trong vở cải lương, nàng Út đối diện với cái chết ba lần (thay vì chỉ chết một lần trong tiểu thuyết). Lần thứ nhất, Út đi chợ cùng Ninh, nàng bị kẻ xấu đâm do mối thù của Tộc trưởng, nhưng được chàng Ba cứu nhờ câu thần chú của lão mù bày cho. Cổ Sầu bắt được kẻ hành thích nàng Út, hấn không giết mà giam kẻ kia vào ngục, bỏ đói (nhưng thực chất, sau này kẻ kia sẽ phục vụ cho âm mưu của Cổ Sầu khi hãm hại Tộc trưởng). Kể từ khi biết Ba, Út đem lòng thương nhớ. Tình yêu nảy nở giữa Út và Ba nên nàng bày tỏ quyết tâm cưới chàng. Tộc trưởng một mực phản đối và chỉ định hôn ước với cận thần là Cổ Sầu. Chính tình huống này đã đẩy Út đến bước đường cùng và quyết tâm chống lại lời Tộc trưởng. Cái chết lần thứ hai là lúc nàng Út rút dao tự đâm. Nhờ câu thần chú, chàng Ba lại đến kịp để cứu nàng Út. Qua các lớp đối thoại và hành động kịch, nhân vật nữ được khắc họa như một chủ thể có ý thức lựa chọn số phận của mình, với cá tính quyết liệt và mạnh mẽ. Cách dàn dựng này phản ánh những chuyển dịch của ý hệ thời đại trong việc tái định vị hình tượng nữ. Việc đặt nhân vật vào ba lần đối diện với cái chết, trong đó có hai lần do chính nàng chủ động lựa chọn đã làm gia tăng tính kịch và nhấn mạnh ý thức tự quyết của nhân vật trong cấu trúc sân khấu.

Giữa tiểu thuyết *Chuyện tình Khau Vai* của Nguyễn Thế Kỷ và vở cải lương cùng tên có nhiều thay đổi chi tiết do yêu cầu của ngôn ngữ thể loại. Sau khi Út và Ba bỏ trốn lên đỉnh Khau Vai, Lã Ninh tìm đến báo tin dân làng đang lâm than vì mối hận thù giữa hai tộc và sáng hôm sau, trai tráng bản Nùng sẽ đối đầu với quân của Tộc trưởng. Trong tiểu thuyết, Cổ Sầu được khắc họa như một kẻ gian hùng với dã tâm chiếm đoạt cả nàng Út lẫn gia sản và vị trí Tộc trưởng; khi Út bỏ trốn, hấn đốt nhà bên Pải Lũng để khoét sâu thù hận, ép nàng phải quay về. Vở cải lương thay đổi chi tiết này theo hướng gia tăng kịch tính sân khấu: khi Út bị đâm, Cổ Sầu bắt được kẻ hành thích nhưng lại thả đi, còn đưa cho hấn quần áo Nùng và mũi tên tẩm độc để trà trộn vào đám đông ám sát Tộc trưởng. Những sắp đặt như vậy đẩy nhân vật vào các tình huống lựa chọn mang tính bước ngoặt. Trong cao trào cuối, Út và Ba chấp nhận hi sinh mỗi tình riêng vì sự yên ổn của hai tộc. Sau khi trở về khuyên bà con bản Giáy bỏ cung tên, Út hẹn Ba năm sau gặp lại trên đỉnh Khau Vai. Đến ngày hẹn, không thấy Ba, nàng chọn cái chết. Khi Ba tìm đến thì nàng Út đã về trời. Ba định đi theo nàng nhưng ông lão mù ngăn cản và nhắc nhở rằng sự ra đi ấy sẽ để lại đau khổ cho những người ở lại, trong khi dưới chân núi vừa có một sinh linh mới chào đời.

Cuộc đối thoại giữa ông lão mù và chàng Ba ở cuối vở cải lương như một cách làm mờ ảo những sự kiện, khiến câu chuyện mang màu sắc huyền thoại. Vở cải lương khép lại bằng lời thoại của chàng Ba: “Nàng Út ơi, ta lỗi hẹn với nàng”. Lời thoại là một yếu tố quan trọng góp phần làm nên hiệu quả của vở cải lương. Chất thơ trong ngôn từ, sự trau chuốt và đa nghĩa, cùng với việc gia tăng các lớp độc thoại đã hỗ trợ hiệu quả cho những phân đoạn khai thác chiều sâu tâm lý nhân vật. Do đặc trưng thể loại, nhân vật thường trực tiếp bộc lộ tâm tư, tình cảm qua lời ca, lời thoại. Điều này thể hiện rõ ở các lớp diễn như cuộc gặp lại giữa Tộc trưởng và bà Liếng sau ba mươi năm xa cách, gọi lại mối tình dang dở, hay tình huống Ba và Út bỏ trốn, khi mâu thuẫn giữa định kiến cộng đồng, trách nhiệm và tình cảm cá nhân được đẩy lên cao trào.

3. Thay lời kết: Sự duy trì và chất vấn mẫu gốc nữ

Từ các trường hợp cụ thể, có thể thấy rằng việc tái hiện mẫu nữ dân tộc thiểu số luôn gắn liền với quá trình thương lượng giữa truyền thống và hiện đại, giữa mô thức văn hóa dân gian và tư duy nghệ thuật đương đại. Việc điểm lược những đặc điểm ở ba tác phẩm cho thấy sự khác biệt trong cách kiến tạo hình ảnh người phụ nữ dân tộc thiểu số từ chất liệu dân gian đến biểu đạt hiện đại; đồng thời, chính những “sai biệt” tất yếu giữa tiểu thuyết và cải lương lại mở ra những khả thể mới trong việc “đọc” và kiến tạo ý nghĩa, qua đó khẳng định sức sống của mẫu gốc nữ trong quan hệ liên thể loại và trong dòng chảy văn hóa thời hiện đại.

Trong tiểu thuyết *Biệt cánh chim trời*, nhân vật giữ mạch truyện San xuất hiện từ đầu tới cuối tác phẩm. Đây là nhân vật nam đóng vai trò chính dẫn dắt các tình tiết, nhưng “cái lỗi”¹ của câu chuyện có tiếp tục hay không, tiến triển theo hướng nào dường như lại ở một người nữ². Cái lỗi này tạo ra cơ sở của câu chuyện, của kết cấu và khi được “tìm ra” thì cũng là lúc khép lại tác phẩm. Trong sự lựa chọn xây dựng tính cách nhân vật, tác phẩm của Cao Duy Sơn và Nguyễn Thế Kỷ gặp gỡ nhau ở một điểm chung là những người phụ nữ đó đều đẹp, vị tha, hi sinh cho tình yêu và dám sống hết mình với những lựa chọn. Tuy thế, những nhân vật thứ chính của *Chuyện tình Khau Vai* vẫn cho thấy sự cam chịu và yếu đuối trước hoàn cảnh. Ví như việc mẹ của Út - bà Tộc, và mẹ của Ba - bà Liêng, hai người phụ nữ không có được tình yêu trọn vẹn, chỉ gửi gắm mơ ước ấy qua mối tình của hai đứa con. Các mẫu nữ được tái thể hiện trong các tác phẩm tiểu thuyết của Cao Duy Sơn và Nguyễn Thế Kỷ vẫn có sự phân đôi thành hai kiểu: quyết liệt hành động và chấp nhận cam chịu. Và mặc dù cùng là tái thể hiện các mẫu nữ trong motif của văn học dân gian dân tộc thiểu số, nhưng Cao Duy Sơn với Nguyễn Thế Kỷ cho thấy sự dụng công khác nhau. Điều đặc biệt là khi xét đến yếu tố chủ động, quyết liệt thì nàng Út của vở cải lương *Chuyện tình Khau Vai* (đạo diễn Triệu Trung Kiên) lại thể hiện rõ nhất sự chủ động của hành động. Phải chăng sự hiện diện ngầm ẩn của những ý hệ nam quyền thời hiện đại dù muốn hay không đã phần nào chi phối tới những cách nhìn tái diễn giải dành cho nhân vật nữ? Khi thể hiện lại các mẫu nữ này trong hư cấu hiện đại, ý hệ nam quyền đã nhấn mạnh vào thái độ cam chịu, nhẫn nhịn như một phẩm chất hơn là một đặc điểm, một bản chất của người nữ? Dù vậy, không thể không phủ nhận ý muốn của tác giả đề cao vai trò của họ như trong văn học dân gian. Điều mà các tác giả hiện đại thực hiện không phải là phủ nhận hoàn toàn những mô thức của văn học dân gian mà tái diễn giải chúng trong một hệ hình tư duy mới, nơi tính chủ thể của người phụ nữ được nhấn mạnh và ý thức hóa rõ rệt hơn.

Trong việc chất vấn mẫu gốc nữ, Cao Duy Sơn và Nguyễn Thế Kỷ có nhiều điểm tương đồng gặp gỡ về sự “sai biệt” nhất định trong cách tạo dựng nhân vật nữ có nguồn gốc từ văn hóa dân gian. Theo cách nhìn thông thường, cách kể chuyện từ lời nhân vật San trong *Biệt cánh chim trời* cho thấy một thông điệp về sự níu giữ những giá trị tốt đẹp của truyền thống dân tộc, không chỉ ở tập tục văn hóa mà ở ngay trong chính những mối quan hệ cá nhân giản

¹ Propp khi phân tích những căn rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kì đã mô hình hóa bằng trận quyết đấu với kẻ thù, sự trở về và sự truy nã. Ông gọi đó là “sơ đồ ngắn gọn của cái lõi bố cục tạo ra cơ sở của rất nhiều những cốt truyện đa dạng. Truyện cổ tích nào phản ánh sơ đồ này sẽ được coi là truyện cổ tích thần kì” (Propp, *Tuyển tập V.I.A. Propp*, 185.)

² Ở đây là sự biến mất của chị Hoàn hay phần nào đó là bi kịch chạy trốn của Đăm.

dị. Khi đi qua những sự khổ đau của số phận sẽ thấy được sự hồi sinh, mà quê hương - mảnh đất Cồ Lâu/ Cô Sầu - là cái nôi vừa vẫy gọi vừa che chở. Nhưng chúng tôi cho rằng thử nghiệm của Cao Duy Sơn còn đi xa hơn thế. Ông dùng cái nhìn của nhân vật nam (San) để chất vấn những mẫu gốc văn hoá của người Tày và nhờ thế, ý nghĩa câu chuyện vượt khỏi vùng đất Cô Sầu chật hẹp, mang được ý nghĩa rộng hơn. Sự chất vấn đó là mặt bên kia của nỗ lực duy trì mẫu gốc trong một tiến trình tái diễn giải vốn văn hoá truyền thống, hiện đại hóa những giá trị cổ truyền. Để có cái nhìn đối sánh về việc tái thể hiện các mẫu nữ trong motif của văn học dân gian dân tộc thiểu số khi dịch chuyển sang thời hiện đại bởi cái nhìn nam giới, có thể xem xét một motif của *Nàng Ờm - chàng Bồng Hương* - một truyện thơ của người Mường. Nàng Ờm sinh ra trong một gia đình quyền thế. Chàng Bồng Hương nhà nghèo nên chuyện yêu đương của hai người bị ngăn cấm. Vì một lòng quyết lấy Bồng Hương, nàng Ờm bị bố mẹ đánh đập tàn nhẫn, sau đó, em gái nàng Ờm đã mở cửa buồng cho chị trốn. Nàng Ờm và chàng Bồng Hương bỏ nhà chạy lên núi Làn Ai. Chàng Bồng Hương muốn hai người cùng nhau bỏ đến Mường khác sinh sống nhưng nàng Ờm không dám bởi “sợ quyền cha, phép mẹ”. Nàng Ờm đã ăn lá ngón tự vẫn. Chàng Bồng Hương cũng ăn lá ngón để giữ trọn lời thề cùng về Mường Ma với nàng¹. Truyện thơ *Nàng Ờm - chàng Bồng Hương* là cuộc đấu tranh chống áp bức bóc lột, lên án tập tục ép buộc hôn nhân “cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy”; đồng thời là tiếng nói đanh thép tố cáo sự tàn bạo của những kẻ giàu có, quyền hành làm cho bao lứa đôi tan vỡ, bao cảnh đời cơ cực. Tương tự như nàng Thị Đan, ở đây, nàng Ờm cũng lựa chọn cái chết. Người nữ trong văn học dân gian dù có kết cục bất hạnh nhưng họ chủ động hành động². Có thể nhận thấy người nữ thường xuất hiện như một chủ thể hành động tích cực: họ dám lựa chọn tình yêu, tìm kiếm người mình yêu hoặc chống lại những ràng buộc của cộng đồng. Sang đến vở cải lương của Triệu Trung Kiên, nhân vật Út nói riêng cũng như hình ảnh người phụ nữ nói chung được tập trung thể hiện qua những xung đột kịch tính. Việc nhấn mạnh vào xung đột xuất phát từ tính đặc trưng của thể loại, thêm vào đó là sự gia tăng tính kì ảo khi xây dựng nhân vật với tính cách quyết liệt. Phải chăng ngôn ngữ thể loại - dành cho công chúng rộng rãi - đã tham gia vào việc giảm bớt các hiệu ứng nam quyền?

Sự hiện diện các mẫu nhân vật nữ của văn học dân gian dân tộc thiểu số trong sáng tác hiện đại tựa như những sự dịch chuyển xuyên thời gian. Những sự chuyển dịch mẫu nữ đó giữa các không gian xã hội làm hé lộ sự chi phối của các cấu trúc xã hội ngầm khiến cho nó bị biến dạng. Các ý hệ nam quyền có vai trò trong xã hội hiện đại tạo nên những tác động lớn, do vậy mang lại những hình hài khác nhau cho mẫu nhân vật nữ vốn được sinh thành trong các xã hội chịu ảnh hưởng của quan niệm nữ quyền. Bên cạnh những nhân vật nữ được diễn giải theo

¹ Hoàng Anh Nhân, *Tuyển tập truyện thơ Mường*, Tập 2 (NXB Khoa học xã hội, 1986).

² Motif nữ này cũng có trong truyện thơ *Tiền dân người yêu* - một câu chuyện tình cảm động và là một tác phẩm tiêu biểu của dân tộc Thái, có giá trị lớn về cả nội dung và nghệ thuật. Truyện kể về mối tình khăng khít của đôi trẻ mong muốn được nên duyên vợ chồng, chàng trai chủ động nhờ người làm mai mối dẫn đến nhà cô gái xin được ở rể nhưng cha mẹ cô gái từ chối vì anh chàng quá nghèo. Chỉ khác là ở câu chuyện này, sau bao hoạn nạn, đôi trai gái sum vầy, cưới nhau trọn lời thề ước khi xưa. Tác phẩm được ví von như *Truyện Kiều* của tộc người Thái, chiếm được cảm tình bởi lời thơ đẹp đẽ, nói lên tiếng lòng của đôi trai gái với tình yêu thủy chung và lên án tập tục ép duyên trong xã hội ngày trước. Cụ thể, xin xem Mạc Phi, dịch và giới thiệu, *Tiền dân người yêu (Xống chụ son sao)* (NXB Văn hóa, 1961).

các phẩm chất nhần nhện, vị tha và bao dung là những nhân vật nữ chủ động tìm kiếm giá trị của riêng mình. Đặc biệt, sự dịch chuyển mẫu nữ xuyên thể loại từ tự sự sang sân khấu trong cùng một hệ hình xã hội cũng làm hé lộ những sự khác biệt tế vi của thời đại. Vai trò của đặc thù ngôn ngữ thể loại như thế còn đặt ra nhiều câu hỏi khác cho những nghiên cứu sau này.

Từ những chuyển động ấy, có thể thấy sự hiện diện của mẫu nữ dân tộc thiểu số trong văn học hiện đại không chỉ dừng lại ở cấp độ biểu tượng mà còn trở thành một thực thể diễn ngôn được tái kiến tạo trong nhiều hình thức nghệ thuật. Từ những trường hợp khảo sát cụ thể, có thể khẳng định rằng việc tái hiện mẫu nữ dân tộc thiểu số trong các tác phẩm của Cao Duy Sơn, Nguyễn Thế Kỷ và Triệu Trung Kiên không chỉ là sự trở lại của những motif văn học dân gian mà còn là quá trình kiến tạo lại diễn ngôn về giới trong bối cảnh văn hóa đương đại. Hình tượng người nữ ở đây vừa kế thừa giá trị nhân bản truyền thống vừa phản chiếu sự chuyển dịch của tư duy nghệ thuật từ cảm hứng huyền thoại sang ý thức cá nhân - xã hội. Sự “dịch chuyển liên thể loại” giữa văn xuôi và sân khấu không chỉ mở rộng biên độ biểu đạt mà còn cho thấy tính năng động của mẫu gốc nữ trong hệ hình nghệ thuật hiện đại. Từ đó, có thể xem những tác phẩm này như minh chứng cho nỗ lực dung hòa giữa di sản văn hóa dân gian và cảm quan nhân văn mới của thời đại.

Tài liệu tham khảo

- Cao Duy Sơn. “Nhà văn Cao Duy Sơn: Tôi được nhiều lộc từ quê hương.” Trần Hoàng Thiên Kim phỏng vấn. *Công an nhân dân*, ngày 09.03.2010. <https://cand.com.vn/doi-song-van-hoa/Nha-van-Cao-Duy-Son-Toi-duoc-nhieu-loc-tu-que-huong-i328319/>
- Cao Duy Sơn. *Biệt cánh chim trời*. NXB Trẻ, 2016.
- Hoàng Anh Nhân. *Tuyển tập truyện thơ Mường*. Tập 2. NXB Khoa học xã hội, 1986.
- Lotman, Iu. “Kết cấu tác phẩm nghệ thuật ngôn từ.” Trong *Chủ nghĩa cấu trúc và văn học*, Trịnh Bá Đình. NXB Văn học và Trung tâm nghiên cứu Quốc học, 2002.
- Mạc Phi, dịch và giới thiệu. *Tiến dặn người yêu (Xống chụ son sao)*. NXB Văn hóa, 1961.
- Nguyễn Thế Kỷ. *Chuyện tình Khau Vai*. NXB Văn học, 2019.
- Nguyễn Thị Yên. *Tín ngưỡng dân gian Tây Nùng*. NXB Khoa học xã hội, 2009.
- Propp. *Tuyển tập V.I.A. Propp*. Tập 1. Chu Xuân Diên, Phạm Lan Hương, Nguyễn Kim Loan, Phạm Bích Ngọc, Trần Minh Tân, Đỗ Đức Thịnh và Đỗ Lai Thúy dịch. NXB Văn hóa dân tộc và Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, 2003.
- Triều Ân. *Ba áng thơ Nôm Tây*. NXB Văn học, 2004.
- Triệu Trung Kiên. *Chuyện tình Khau Vai*. Sân khấu Cải lương mới Đại Việt thực hiện, 2019.
- Trương Đăng Dung. *Văn bản văn học và sự bất ổn của nghĩa*. NXB Văn học, 2001.