

# THÂN PHẬN, ĐỊNH MỆNH VÀ TRUYỀN THỐNG TRONG *CÓN GÁI CỦA SÔNG HƯƠNG*

[TS. Luu Nguyen Dat](#)

May 1, 2010 [www.vietthuc.org](http://www.vietthuc.org)

Trước khi đi sâu vào hình thức và nội dung *Con Gái của Sông Hương* (CGCSH),[1] vốn là bản Việt ngữ của nguyên tác *Daughters Of The River Hương*,[2] chúng ta nên ghi nhận rằng tác phẩm này là “một sản phẩm tương tượng của tác giả. Mọi trùng hợp ngoài đời đều hoàn toàn ngoài ý muốn của người viết.”[3] Lập trường đó nhắc tới hai việc: (a) phân biệt các nhân vật trong truyện với các nhân vật hiện hữu ngoài đời, và (b) đồng thời phân biệt các tác nhân đó với tác giả, dù có phần nào trùng hợp về tên tuổi, hoặc liên hệ xã hội.[4] Tác giả của cốt truyện về gái giang hồ, kẻ bạo dâm, tay tướng cướp, người anh hùng vẫn chỉ là con người bình thường, không mấy như bần, táo bạo, khủng khiếp, hoặc cũng không đáng kính trọng, tôn thờ chỉ vì họ đã đem những nhân vật đó, những tư duy, hành động đó vào tác phẩm của họ. Nếu những tác nhân này được tả linh động, “như thật”, là do tài sáng tạo của tác giả, chứ không phải là vì “họ giống tác giả”, hoặc tác giả phải “từng sống như vậy” mới thấu hiểu được hoàn cảnh của các nhân vật trong truyện. Trong những trường hợp tương tự, sáng tác, viết lách cũng như diễn xuất, đều là những trạng thái tạo dựng, thực hiện những gì tác giả linh cảm, nhận xét và hội nhập chung quanh mình. Tác giả lúc đó chỉ là người kết giao sự thật ngoài đời với hư cấu trong tác phẩm.

## Sáng tạo Phát xuất từ Ao Ước Bù đắp Hiện Hữu

Đôi khi sáng tác còn phát xuất từ ao ước bù đắp cuộc đời, dưới hình thức thăng hoa nếp sống hoặc thực hiện cái không hiện hữu: nói lên sự thiết tha của tình yêu hoặc tả táo bạo về khoái lạc thể xác cũng chỉ vì hưởng thụ tình yêu, dù là tinh thần hay thể xác đều không phải là việc thông thường, sẵn có. Như vậy, sáng tác chỉ là cách bù đắp lại cái vắng vợi, bất toại trong cuộc đời mà thôi. Nếu tất cả là toàn hảo, là toàn mỹ, toàn thiện, thì chúng ta không cần tới văn học nghệ thuật, tới sáng tạo, mà chỉ cần trân trọng tiếp nhận và thụ hưởng những đặc ân đó. Thiên Đường và cõi Niết Bàn chắc không hề có văn học nghệ thuật, hoặc không cần người làm văn học nghệ thuật, vì chả còn gì thấy cần để ca tụng, để tiếc nhớ, để đam mê. Chỉ trên cõi trần gian này, trên mảnh đất loài người, trên không gian và thời gian của đồ vỡ, mất mát, thất vọng, đau đớn mới cần tới sáng tạo, mới cần bù đắp bằng trào lực văn học nghệ thuật.

Đó cũng là ý nghĩa và cứu cánh của tác phẩm *Con Gái Của Sông Hương* của Uyen Nicole Duong (tên thật Dương Như Nguyễn). Ở đây, tác giả một lúc phải đương đầu với hai sứ mạng: sáng tạo và xác định ý nghĩa cuộc sống qua ba tín hiệu:[5] *thân*

*phận, định mệnh và truyền thống*, ẩn dụ trong tác phẩm. Độc giả nên đọc song song cả hai bản tiếng Anh và tiếng Việt để tìm hiểu đúng ý tác giả, vì cách đọc đối chiếu, *liên bản/liên thảo*[6] rất lý thú và hữu ích trong việc kiểm nhận tín hiệu. Đồng thời độc giả cũng có thể đặt lại vấn đề trao đổi, trên căn bản đối thoại “phá cách bổ sung”,[7] để tiếp tay với tác giả. Theo quan niệm cởi mở, chúng ta có thể căn cứ vào nhận định của Michel Foucault [8] để cho rằng khi sáng tác xong, tác giả chết đi (*trong phép ẩn dụ*) để độc giả được ra đời (*cũng từ cái ẩn dụ trên*). Roland Barthes cũng tuyên bố tương tự như vậy khi ông đề cập tới vấn đề này trong “La mort de l’auteur”. [9] Ý muốn nói là tác giả không còn “hiện diện” trong tác phẩm nữa, để đặt thêm điều kiện (*yếu*) sách, đòi hỏi người chiếu có phải hiểu như thế này, thế nọ. Do đó, độc giả toàn quyền tìm hiểu, nhận định và phán đoán tác phẩm trao gửi theo sở trường, kiến thức và trách nhiệm riêng tư của từng người. Nếu tác giả sáng tạo tác phẩm, thì độc giả “tái tạo tác phẩm đó”.

Trước hết, tên tác phẩm rất tiêu biểu, vững chắc. Cái đặc điểm của “danh chính ngôn thuận” trong truyền thống Việt Nam (cách xưng hô, giới thiệu tên người, địa danh đều có cơ sở mạch lạc, ý nghĩa thâm thúy) đã được gửi gắm ngay trong tên tác phẩm *Daughters of the River Hương*: tác giả đã chận chính dùng tên tự “*River Hương*” cho dòng Sông, thay vì ghi thành tên dịch ra tiếng Anh là “*Perfume River*”. Như vậy Sông Hương đã hiện diện đúng cung cách, tên tuổi, đầy đủ nhiệm màu để chuyên chở qua thời gian và không gian thân phận, định mệnh và truyền thống của những con người được chọn lựa đảm nhận cuộc sống trên mảnh đất lân cận, từ những cội nguồn xa xăm.

Thân phận người ở đây được trao cho thân nữ làm đại diện nhân cách,[10] vừa nhẹ nhàng thâm sâu, vừa quyết liệt khi phải đương đầu với sinh tử. Có lẽ người đàn bà gần gũi nhất với cái sống và cái chết, khi sinh đẻ, nuôi dưỡng đàn con, nên bản sinh quyết liệt với sinh tồn, với lẽ sống. Hơn một lần trong truyện, người đàn bà đã đảm nhận hiện tượng sinh và tử như một đặc quyền bất khả xâm phạm, bất khả tước đoạt.

*Con Gái của Sông Hương* là truyện đời của một cung phi, tiếp nối bởi đời của các hậu duệ, gồm tất cả bốn thế hệ. Những nhân vật chính thuộc thế hệ thứ nhất, Huyền Phi; thế hệ thứ hai, Nam Trân Công Chúa Quế Hương và người em gái song sinh, Nam Bình Công Chúa Sâm Hương; thế hệ thứ ba, My Sương; và thế hệ thứ tư, My Uyên không những có liên hệ máu mủ với một đại quý tộc thuộc Triều Đình họ Nguyễn, mà còn có những mối nối song hành với xã hội, với đất nước. Tác giả đã mạnh bạo lồng chiếu lịch sử cận đại lẫn huyền sử vào trào lực sáng tạo để hư cấu thêm gần gũi với độc giả. Những nhân vật trên xuất hiện xuyên chiếu qua năm “hồi ký” của ba tác nhân chính, làm cột trụ so sánh tạo dựng trong truyện. Đó là tập hồi ký của Huyền Phi, của My Sương, và nhất là những đoạn hồi ký tiếp nối của My Uyên. Sự xuất hiện trùng trùng của bốn thế hệ này đều có chung một thể cách tách mảnh, phân tán của thân

phận người đàn bà Việt Nam dần thân tìm kiếm thể đứng và lẽ sống của mình trong một xã hội bất túc, bất toại, trong những giai đoạn luân biến, chuyển thay.

Thế giới của *Con Gái của Sông Hương* là một thế giới biên tế, đang nằm trong cảnh giao thời, nên bấp bênh, lệch lạc, một thế giới âm nhiều hơn dương, “trong nhà tôi toàn là đàn bà...” (CGCSH, 122), vì đàn ông bị thất thế, lưu đày, hoặc bị thất tung, mệnh một. Thân phận người đàn bà trong đó cũng bấp bênh, thất lạc, mất mát về nhiều khía cạnh. Huyền Phi xuất thân từ một cô lái đò trên Sông Hương, được chọn làm cung phi để tiếp nhận một thân phận cao sang, nhưng cùng lúc lẻ loi, thất thế, lạc lõng, khi phải nhẫn nại chờ đợi ân huệ, ân tình của vị Vua đa thê; cũng lưu đày, lưu lạc khi cảm thấy mình xa cách với gia đình, xa cách với giọng hát, với những nỗi niềm huyền bí, ai oán vọng cao trên dòng nước Sông Hương. Mối tình bất toại của người cung phi, lẻ loi, thất lạc ngay trong cuộc đời ân ái hạn hẹp, lại được linh cảm và tái tục qua thân phận người cháu gái của thế hệ thứ tư, Mỹ Uyên, khi cô bé mới sáu tuổi đã biết yêu thầm, yêu dại André, một người đàn ông Pháp trưởng thành, và từ đó mãi miết đi tìm đối tượng của tình yêu ngang trái. Mỹ Uyên với cái tên đệm tiền định là Si, viết tắt của Simone, đã lồng âm hưởng tiếng hát của mình với ám ảnh si mê từ thân kiếp và huyền thoại của người cung phi tổ mẫu.

Giữa “Hồi Ký của Huyền Phi” và “Hồi Ký của Mỹ Uyên” có những lồng chiếu muôn mặt, lúc thuận chiều, đời sống của tổ ngoại xuất hiện để báo hiệu nếp sống của người cháu gái, hoặc lúc ngược chiều, cách sống của người cháu sáng tỏ nội tâm của tổ mẫu. Phép sáng tạo lồng ghép truyện trong truyện, tích trong truyện, đã được văn hào André Gide gọi là “*mise en abyme*”, [11] một từ ngữ ông chế tạo để ghi nhận hiệu lực sáng tạo chiều sâu lồng chiếu, phản ảnh lồng ghép. Chúng ta sẽ không ngạc nhiên khi thấy tác phẩm *CGCSH* hoặc *DOTRH* được chuyển thành phim ảnh. Tác gia dùng rất nhiều kỹ thuật lồng chiếu, không những truyện trong truyện, tích trong truyện, mà cả kỹ thuật lồng ghép ảnh trong ảnh, [12] thơ trong thơ, nhạc trong nhạc. Hình ảnh trập trùng của Huyền Phi hiện thân lại trong cơ thể, hội nhập trong trí não của Mỹ Uyên đã được tả một cách hùng hồn qua những giai đoạn “Buổi lên đồng của Mẹ Mai” (CGCSH, 39-43) và “Thần Linh Sông Hương” (CGCSH, 43-49). Độc giả cũng có nhiều lần nghe-đọc những dòng thơ gợi cảm đam mê, thuộc *Les Fleurs du Mal* [13] của Baudelaire, ngay trong dư âm của những vần thơ ai oán, thoát ra từ đáy lòng người cung phi tuyệt vọng; rồi nghe những bài hát vút cao trong thánh đường Nữu-Uớc, đêm tối Rome, Paris... như đang tiếp nối vang vọng với câu hò của cô lái đò trên sông vắng năm xưa.

## **Kỹ Thuật Sáng Tạo Trập Trùng**

Kỹ thuật trập trùng nhân cách qua trập trùng nhân ảnh lại được mô tả một cách tinh vi, siêu đẳng trong “Hồi Ký của Sương” (CGCSH, 121-147). Trong tập hồi ký điển hình này, hiện tượng trập trùng nhập ảnh được chia thành bốn đợt:

(1) Đợt đầu: Di Sâm bỏ xứ sở đi tập kết theo cách mạng kháng chiến chống Pháp, miệt mài nơi rừng sâu, núi thẳm. Để bù đắp cho thân phận tàn phá của người “con gái của Cách Mạng”, gia tộc Bà và dân chúng địa phương đã tạo cho Bà hào quang của huyền thoại và khoác lên thân hình nạn nhân toang phá, hôi tanh cái “áo giáp vàng của Bà Triệu”, người nữ hiệp xông pha gian nguy cứu dân, độ nước.

(2) Đợt hai: khi Di Sâm về lại mảnh đất Sông Hương, với căn nhà thời con gái, Bà đã nuốt đi viên sỏi vàng kỷ vật Bà lượm tại biên giới Việt-Hoa thời chinh chiến, như “nuốt mảnh áo giáp của Bà Triệu”, để gạt bỏ phỉnh lừa, gạt bỏ ngộ nhận. Lần này, cái “áo giáp vàng của Bà Triệu” không ở thể khoác ngoài, mà đã (2-A) thu hình thành viên sỏi quý, rồi (2-B) lại được thu nhập, như để chôn chặt trong cơ thể, tâm gan của người nữ chiến sĩ; cũng như để lấp đầy lỗ hổng trong dạ con Bà bị “thọc nát”.

(3) Đợt ba: Di Sâm, thể xác tiều tụy, bỗng lấy lại cái đẹp toàn vẹn của Bà thời con gái, lấy lại nhân cách, danh dự thơm tho khi tận tay kê bàn, kéo ghế, đứng lên buộc màn treo cổ trên cành cây mộc lan, ngay trong vườn nhà, ngay trong quê hương xứ sở Bà. Đặc biệt, khi Di Sâm chết, Bà đã khoác lên người Bà hình ảnh thơ ngây, tinh khiết của đứa cháu gái, như để hoàn sinh, sống lại lần chót qua hình ảnh trong trắng, dịu hiền của My Sương, cái tên mà chính Bà chọn cho đứa cháu gái, mà cũng là đứa con mà Bà không hề có được.

(4) Đợt bốn: bên cạnh cảnh tự hủy và cũng là cách siêu thoát thân phận của Di Sâm, My Sương đứng phía trong phòng tối, yên lặng, soi gương đã thấy mình đang từ từ lột xác, mất dần những nét trong sáng của đứa con gái thơ ngây nơi mình trước đây, cùng lúc thu nhận trên thân thể mình những thương tích, vết sẹo, những dòng máu rơi oan uổng của tiền nhân, của Di Sâm, để xác định thể hội nhập của mình với máu mủ gia tộc, với da thịt người dân Việt khổ đau.

Phải nhấn mạnh rằng, cùng một lúc, có sự thay đổi và hoán chuyển nhân cách và thể diện của hai nhân vật này: Di Sâm, từ già nua, toang phá, trước khi tự tử biếng dạng trở lại trẻ trung, nguyên vẹn như hình ảnh đứa cháu gái; còn My Sương, từ ngây thơ, trong sáng chuyển dần thành già nua, tật nguyên, hội nhập hình thể của Di Sâm. (Trong bản tiếng Anh, *Daughters Of The River Hương*, Di Sâm được gọi là “*Aunt Ginseng*”, mà dịch sát nghĩa là “*Di Nhân Sâm*”, nên ẩn dụ tính chất một dược thảo, có “hình dáng người” và có tác dụng bồi bổ con người. Cuộc đời Bà là một mẫu mực rất người Việt (*nạn nhân, chịu đựng, hy sinh, quyết liệt*) có hiệu lực bồi bổ tinh thần cho

đám trẻ tới sau). Riêng “Hồi Ký của Sương” cũng đủ phong cách tạo dựng thành một cuốn phim trong phim vậy.

Nhiều đoạn của năm hồi ký trên đã lồng chiếu với nhau, cũng chỉ để tô điểm, khởi sắc sự trập trùng của hiện tượng nghiệp chương, kiếp phận đau khổ luân hồi của những người “con gái của Sông Hương”, những hậu duệ tuyệt siêu của Huyền Trân Công Chúa, của dòng máu Chăm bi đát, ai oán: Di Sâm, My Uyên, cũng như Tổ Mẫu Huyền Phi đều “mang trong người tiềm thức tập thể của cả một nền văn hoá đã bị tuyệt chủng” (CGCSH, 25). Trạng thái lưu đầy, thất thế còn thêm cảnh oan nghiệt khi đẩy người đàn bà vào thế tận cùng của cảnh nước mất, nhà tan. Sự mất mát, thiệt thòi của người đàn bà có lúc tới mức tận cùng của thử thách nghiệt ngã, khi họ bị tước đoạt danh dự của bản thân họ, như trường hợp Huyền Phi cam chịu nhục nhã để kẻ quyền hành Thời Bảo Hộ trục lợi chụp ảnh loã lồ, hầu bảo đảm được sự an bình cho gia tộc Bà; như My Uyên phải bán thân với tên phóng viên nhà báo Mỹ để đổi lấy cơ hội thoát thân cho cả gia đình sang Hoa Kỳ tỵ nạn, năm 1975, khi Sài Gòn thất thủ. Phải chăng họ lại tái diễn thân phận phũ phàng của Thúy Kiều, trên một bình diện đồ võ khác của xã hội, của cõi người hiện đại. Sự thiệt thòi, mất mát của người đàn bà, về mặt tinh thần lẫn thể xác, có lúc còn mang những dấu tích tàn phá điển hình, đến độ sống sợ, như trường hợp của Di Sâm, khi lâm cảnh tù đầy, không những Bà đã mất tự do, mà còn bị xâm phạm trinh tiết một cách trắng trợn, dã man, khi bị công an mật thám Pháp “thọc nát dạ con, xẻo vú”, nên mất hẳn chức năng sinh đẻ, mất hẳn danh dự và hạnh phúc làm người, làm mẹ.

Tác giả đã khéo léo và mạnh bạo sử dụng những từ ngữ trắng trợn, những hình ảnh cùng cực, tột độ, để phô bày những sự thật phũ phàng, “bất khả thắng ngôn”: như hình ảnh tàn phá thể xác lẫn tinh thần của Di Sâm ghi trên; như hình ảnh thân thể mỹ miều của Huyền Phi bị cháy trụi, “đen và cứng như một khúc than hôi hám” (CGCSH, 318), mục rữa, sau khi Bà cố rời khỏi nơi làng ấp bị hỏa công; như khi nhà ái quốc Nguyễn Thái Học bị Tây xử trảm bằng máy chém “guillotine”[14] ác độc của Người Pháp; như những tiếng chửi rửa những nạn nhân của xã hội, của đất nước tàn phá là những con “putains” (CGCSH, 251), là những “con đĩ” dơ bẩn.

### **Tại sao tác giả lại lồng vào các cơ cấu của cốt truyện nhiều giai đoạn lịch sử như vậy?**

Tác giả đã nhắc tới thời lập quốc với Vua Hùng và My Châu công chúa, khi dùng tên đệm của Si My Uyên và Mimi My Châu; đã nhắc tới những cuộc khởi nghĩa chống ngoại xâm Hán Tộc khi khoác mảnh “áo giáp vàng của Bà Triệu” lên thân phận Di Sâm; đã nhắc tới những cuộc chinh chiến thôn tính Vương Quốc Chăm; đã nhắc tới những cảnh ngoại xâm, tai ác, huỷ diệt của chế độ Thực Dân Pháp; đã nhắc tới cảnh lằn than nôi da xáo thịt trong cuộc Chiến Quốc-Cộng, với những giai đoạn đẫm máu

như cuộc Tổng Công Kích, Sát hại tập thể Tết Mậu Thân, và những trận chiến lan rộng cho tới khi có cuộc náo loạn, dân chúng bỏ chạy lưu đầy nơi đất khách quê người, sau khi Sài Gòn thất thủ năm 1975... Phải chăng để xác định rằng những hoàn cảnh đang xảy ra trước mắt độc giả, từ những cao độ huy hoàng xuống tới cảnh hà tì, tan nát, bẽ bàng, chỉ là những dữ kiện liên tục của một định mệnh nghiệt ngã, luân hồi trực thuộc dân tộc Việt?

Phải chăng Sông Hương đã được chọn để biểu hiện cái truyền thống bất kham, uyên bác, thơm tho, nhưng lại có khi độc ác, phá hoại đó? Phải chăng Sông Hương đã bắt nguồn từ những vùng cao trồng quế, đồ vị thơm cay, nghiệt ngã xuống Đất Thần Kinh, xuống đất người, kéo theo huyền thoại siêu thực, ai oán, để khơi tạo trong hồn dân tộc thứ cảm giác “vừa thích thú vừa kinh sợ...” (CGCSH, 130) của đứa bé đứng trong phòng thờ gia tộc, tổ tiên? Dòng sông đó cũng là nơi Dân Tộc Chàm lần trốn, phiêu bạt trước khi bị tiêu diệt. Dòng sông đó cũng là khung cảnh bi đát nơi triều đình bắt lực, vua đi đày, dân tộc tù túng, khổ đau. Định mệnh sinh sát, qua chinh chiến, có lúc bất khả cưỡng như một trạng thái “tiến thoái lưỡng nan”: tới cũng chết, bỏ đi cũng tiêu vong, như một dòng truyền thống nghiệt ngã, tiếp nối từ đời ông cha xuống con cháu, từ quá khứ tới hiện tại.

Con Gái của Sông Hương cuối cùng vẫn tỏ được thái độ cá biệt vượt thoát thân phận, định mệnh và truyền thống bằng hành động quyết liệt có, xây dựng có, am hiểu có:

(1) Huyền Phi gây dựng phần thịnh gia tộc Bà bằng tài quán xuyến doanh trại trồng dâu nuôi tằm tại làng Quỳnh Anh. Sắc đẹp, nhân phẩm, công trình và cơ nghiệp của Bà đã tiêu tan vì chiến cuộc, nhưng nhân cách siêu việt của Bà vẫn nguyên vẹn trong ký ức dân gian và tình nghĩa gia tộc;

(2) Di Sâm đã đem thân xác và trí não tàn phá của mình về lại với quê hương xứ sở, về lại với mảnh đất Sông Hương để tự tay dành lấy tự do và nhân phẩm bất khả xâm phạm trong cái chết thơm tho, dưới cây Mộc Lan. Sâm Hương không đẹp bằng người chị song sinh, Quế Hương, nhưng tâm hồn Bà đẹp, hành động Bà quyết liệt;

(3) My Sương, cũng vậy, không đẹp bằng mẹ, nhưng sâu sắc. Sau khi linh cảm sự đau đớn, già nua vì thu nhận trên thân thể mình những thương tích, những giọt máu rơi oan uổng của tiền nhân, thân thuộc, My Sương đã quyết liệt ra khỏi vòng vây bế tắc của định mệnh và truyền thống: ra khỏi áp lực thu hút của huyền thoại, của cao vọng và ngộ nhận, “không muốn đi theo gót chân của Bà Triệu” (CGCSH, 146), nhưng đồng thời quyết định tách khỏi tình trạng bất động của mẫu người “... sống đơn độc như Mẹ, lúc nào cũng đợi chờ...” (CGCSH, 146). Do đó, My Sương nhất trí đứng lên hành động, tận tay “trồng cây trồng cối trồng hoa trồng lá” (CGCSH, 147). Bằng hành động tận tụy chăm sóc thiên nhiên, vườn tược, chăm sóc mảnh đất người, khơi dựng nụ sống, vị thơm, bảo tồn hạnh phúc cho mình và tha nhân, duy trì cảnh hài hoà

sinh nở, My Suong tỏ ra tâm đồng, ý hợp với Voltaire,[15] qua lời tuyên bố thực tiễn và sâu sắc của Zadig:[16] “*Cultivons notre jardin*”, hãy trồng trọt nơi vườn tược của chúng ta, để bù đắp những cảnh huống lang bạt lưu đầy, những tan hoang đổ vỡ, để ra khỏi vòng đai nghiệt ngã của định mệnh. Cả hai đều tin vào đức tính cần cù, kiên nhẫn, vững chắc của tư tưởng trọng nông, của liên hệ mật thiết giữa con người và môi sinh.

(4) My Uyên là nhân vật đặc biệt nhất của bốn thế hệ trong Con Gái Của Sông Hương. Về thể diện, My Uyên đẹp như Ngoại Quê Hương. Về tư duy và hành động, My Uyên lại quyết liệt như Mạ My Suong, như Bà Trẻ Sâm Hương. Nhưng riêng về chiều sâu của tư tưởng, của tâm ái, My Uyên lại gần gũi nhất với Huyền Phi tổ mẫu, là Si, là người tình muôn thuở, là người tìm kiếm và trao lại ý nghĩa của cuộc sống. Sau khi đi tới tận cùng mỗi tình nghiệt ngã, ngang trái (yêu André, một thanh niên Pháp, lớn tuổi, cháu nội của Viên Khâm Sứ An Nam, kẻ thao túng triệt hạ hoàng tộc và người dân địa phương), My Uyên, người con gái thuộc thế hệ thứ tư này, đã ý thức rằng tình yêu chân thật không phải là ở sự chấp hữu thể xác, tình cảm, mà là sự xuyên chiếu của tâm thức tới “nhân bản tính” (CGCSH, 362) của đôi bên. Sự xuyên chiếu đó vượt qua sự hiện hữu tạm bợ, qua cõi đời phù du, vô tri, để đạt tới một “thế giới toàn hảo” (CGCSH, 362), nơi mà con người tái khám phá “tình yêu bất diệt” (CGCSH, 363), với người, với quê hương, với đất người.

Với ý niệm chân thức toàn mỹ, toàn hảo đó, My Uyên sẽ về lại tái dựng trại tằm trong làng Quỳnh Anh, tái dựng một phần mảnh đất Quê Hương và cùng lúc trả lại Dòng Sông Hương vẻ đẹp huyền bí, ngọt ngào, tình tứ, với một truyền thống chất ngất nhân từ, nhân ái của một biểu tượng toàn diện. Cùng lúc, My Uyên khôi phục lại nhân phẩm của mình, của tổ mẫu Huyền Phi, của những Thúy Kiều hiện thực.

Tác phẩm *Con Gái của Sông Hương* và nguyên tác *Daughters Of The River Hương* đã chuyên chở chân thức đó tới mức độ toàn diện của sáng tác khi đóng góp trả lại danh dự, lẽ sống và giá trị chân thực của con người Việt Nam, của Dân Tộc Việt Nam.

**LƯU NGUYỄN ĐẠT, PhD**

Michigan State University

## CHÚ THÍCH

[1] *Con Gái của Sông Hương* do Uyen Nicole Duong và Linh Chan Brown dịch từ tác phẩm chính *Daughters of the River Hương* do chính Uyen Nicole Duong sáng tác. Tác giả cũng là GS. Luật Khoa Dương Như Nguyễn. Những trích dẫn sau này từ *Con Gái Của Sông Hương* sẽ ghi tên tác phẩm viết tắt, CGCSH, với số trang.



[2] Uyen Nicole Duong (tên thật Dương Như Nguyễn), *Daughters of the River Hương*, Ravens Yard Publishing, Fairfax, VA, 2005. Những trích dẫn hoặc chú thích liên can tới *Daughters of the River Hương* sẽ ghi tên tác phẩm viết tắt, DOTRH, với số trang. Nên viết đủ phiên âm “River Hương”, để khỏi lầm với River Hương (Sông Hồng, Red River).

[3] Trong *Daughters of the River Hương*, tác giả cũng ghi tương tự: “This book is a work of fiction. The story and characters are derived entirely from the imagination of the author. Any similarity between actual events and persons and the contents of this book is not intended and would be a coincidence.” (DOTRH,4)

[4] Trong truyện, có nhân vật tên Uyên (Si, Simone Uyên), cùng tên với tác giả Uyen Nicole Dương, cùng gốc gác Huế, lưu lạc sang Hoa Kỳ, hành nghề luật sư, và cũng là một nghệ sĩ, ca sĩ.

[5] message

[6] một cách ứng dụng quan niệm *liên bản/liên thảo (intertextualité)* mà Julia Kristeva nói tới trong *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969.

[7] Complementarity & Deconstruction.

[8] Foucault, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in *Dits et écrits*, Gallimard, 1994

[9] Barthes, Roland. “La mort de l’auteur”, in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

[10] representative, có tư cách ủy nhiệm & toàn nhiệm, ngoại thuộc cả dân tộc, nhân loại: người-đàn-bà.

[11] André Gide, *Journal*, 1889-1933, Paris, Gallimard, 1955, trang 41.

[12] Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris Seuil, 1977.

[13] Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857)

[14] “Guillotine” là cái máy chém đầu do Guillotin, người Pháp, sáng chế năm 1790, để hành quyết kẻ trọng tội. Nếu phiên âm đúng là “ghi-ô-tin” thì mới “nghe-thấy” sự ác nghiệt phát xuất từ Chính Quyền Người Pháp (Chính Phủ Thuộc Địa, Chính Phủ Bảo Hộ).



[15] Voltaire, tác giả Pháp, tên thật François-Marie Arouet (1694-1778), là một nhà tư tưởng lớn của Pháp, thế-kỷ 18, tin tưởng vào đời sống hạnh phúc, tiến bộ, dùng văn học nghệ thuật làm chuyên lực.

[16] Voltaire, *Zadig* (1747), truyện về một nhân vật thuộc Lãnh Thổ Trung Đông, sau nhiều cảnh huống tan vỡ, bệnh hoạn, đã quyết định dấn thân cứu đời bằng hành động thiết thực, xây dựng ("*Cultivons notre jardin*", *hãy trồng trọt nơi vườn tược của chúng ta*), để ra khỏi vòng đai định mệnh.