

GIAI NHÂN KỶ NGỘ DIỄN CA, MỘT THỂ NGHIỆM MỚI CỦA PHAN CHÂU TRINH VỀ TRUYỆN THƠ LỤC BÁT**

■ Nguyễn Huệ Chi*

TÓM TẮT

*Bài viết từ góc nhìn thi pháp học đi sâu vào những đóng góp mới cũng như những hạn chế của Phan Châu Trinh khi thể nghiệm diễn ca cuốn tiểu thuyết *Kajin no Kigū* (Kỷ ngộ của giai nhân) thuộc dòng văn học khai sáng thời Minh Trị Duy tân của nhà văn Nhật Bản Tōkai Sanshi sang truyện thơ lục bát Việt Nam. Sử dụng đề tài và văn liệu của một cuốn tiểu thuyết chính trị, Phan Châu Trinh đã biết kết hợp vào truyện thơ của mình 3 tuyến cốt truyện chòng chéo lên nhau: cốt truyện chủ đạo giai nhân tài tử với kết cấu gặp gỡ - tai biến - lưu lạc - đoàn viên vẫn giữ được hình thức truyền thống của truyện Nôm nhưng biến hóa ở khâu lưu lạc từ đơn tuyến thành đa tuyến và ở khâu đoàn viên bằng hai màn giả tái hợp của “người đưa tin” thay cho tái hợp thật của nhân vật chính; cốt truyện phiêu lưu lồng vào cốt truyện thứ nhất, nhưng là kiểu cốt truyện nở ra cốt truyện; và xoắn bện với tuyến cốt truyện phiêu lưu còn có cả một chuỗi tự sự lịch sử, qua đó nhà chí sĩ gửi gắm nguyện vọng thức tỉnh người dân Việt để bước vào cuộc đấu tranh cho độc lập dân tộc, với một lý tưởng mới mẻ về dân chủ và tự do. Họ Phan đã làm một cuộc thử nghiệm vượt bực, tạo một kết cấu mới cho truyện thơ giai đoạn mới. Trong xây dựng nhân vật, tuy vẫn chịu áp lực của truyện Nôm cổ truyền, thậm chí nhiều chỗ là con số cộng giữa một Nguyễn Du và một Nguyễn Đình Chiểu về cách biểu đạt tâm lý, biểu hiện tình yêu, nhưng Phan Châu Trinh lại đã biết đem đối thoại vào truyện, thay đổi cả khẩu khí lời nói, biến câu chuyện trần thuật một chiều thành những xung đột nghệ thuật lý thú, biến thông báo đơn thoại thành đối thoại theo hai tầng ngữ cảnh, nhờ đó bổ cứu được nhiều chỗ yếu trong xây dựng tính cách, làm cho tính cách nhân vật có dịp cọ xát, bộc lộ ra trên tiến trình của cốt truyện, và nhân vật trở nên sinh sắc hơn. Tuy vậy, thể nghiệm của Phan vẫn chưa thành công trọn vẹn, do chỗ ngôn ngữ truyện thơ của ông chưa chuốt lọc, nhiều đoạn thơ trở thành vè, có nguy cơ đẩy tác phẩm xuống hàng những truyện Nôm bình dân. Mặt khác, sự nỗ lực đáng quý họ Phan diễn ra trên đất Pháp lại không hợp thời điểm, khi thời đại của tiểu thuyết đã bắt đầu ngự trị văn đàn trong nước, và thời đại của truyện Nôm đã hầu như bị đẩy lùi.*

ABSTRACT

Giai nhan ky ngo dien ca,

Phan Chau Trinh's experiment in six-eight narrative poems

This article, from the prosodiocal perspective, goes deeply into new contributions as well as limitations of Phan Chau Trinh in adapting the novel “Kajin no Kigū” of the enlightenment age literary in Meiji Restoration by Japanese writer Tōkai Sanshi to the Vietnamese six-eight meter poem. Using the theme and literature materials of a political novel, Phan Chau Trinh incorporated 3 plots into his poem: a decisive plot with the structure as meeting - catastrophe

* GS, Viện Văn học

** Trích một phần Chương “Phan Châu Trinh” trong bộ *Lịch sử văn học Việt Nam* do Viện Văn học biên soạn, 2006, chưa xuất bản.

- wandering - the work remains its traditional form of a poetry in Chinese-transcribed Vietnamese but it is adapted from the wandering stage from the monolingual form into the bilingual form and in the stage of union, using the union of the "messenger" to emblem the real reunion of the protagonist; the adventure story cage into the first one, but it is the style of a plot-to-plot; and contained in the adventure story is a chain of historical narratives; whereby, the patriot wishes that Vietnamese people will awake to go into the struggle for their independence with a new ideal of democracy and freedom. The author experienced an extraordinary way and created an open structure for the narrative poems in the new age. When building the characters, despite the influence of the traditional style, even the mixture of two great poets - Nguyen Du and Nguyen Dinh Chieu in terms of expressing the psychology and love, Phan Chau Trinh brought dialogues into the story, changed the words so that the one-sided narrative turned into interesting conflicts of art, the pure story turned into a two-layer context dialogues; thereby, he improved many weak spots in building the lines of characters, that brought the characters a chance to experience, unfold over the course of the story, then the characters become lively. However, Phan's experiment was not completely successful because his poem words were not sharpened well enough. Some verses seemed like rhythm stanza. This might make his works become a kind of popular literature. On the other hand, Phan's noble efforts in the French homeland did not come at the correct time, when the era of the novel began to dominate the literature in the country and the era of Nom story had almost been pushed back.

Giai nhân kỳ ngộ diễn ca là một truyện thơ lục bát của Phan Châu Trinh (1872 - 1926), ngoài ba bốn đoạn ngắn bị mất, hiện gồm 6.903 câu thơ và 27 bài thơ và ca xen kẽ, trong đó có thất ngôn bát cú, thất ngôn trường thiên, thất ngôn tứ tuyệt, ngũ ngôn, hát nói, văn tế, hịch¹. Xuất xứ cuốn truyện là tác phẩm *Kajin no Kigū* (Kỳ ngộ của giai nhân), một trong ba tiểu thuyết chính trị tiêu biểu cho trào lưu văn học khai sáng vào thời Minh Trị của Nhật Bản, do Tōkai

Sanshi² sáng tác và công bố trong vòng 12 năm 1885 - 1897. *Kajin no Kigū* được Lương Khải Siêu³ dịch ra văn xuôi Trung Quốc ngay trên con tàu đưa ông sang Nhật tránh hậu quả cuộc Chính biến Mậu Tuất, xuất bản lần đầu trên *Thanh nghị* báo năm 1898 - 1901, in thành sách năm 1901, sau đó in lại nhiều lần. Năm 1906, Phan Châu Trinh sang Nhật đọc được bản dịch của họ Lương lấy làm tâm đắc, đã viết ngay bài Cảm đề *Giai nhân kỳ ngộ*⁴:

¹ Lê Văn Siêu đánh số câu theo quan niệm hai câu lục bát là một đơn vị câu, nhưng chúng tôi đếm cụ thể toàn bộ tác phẩm trong *Phan Châu Trinh toàn tập*, Nxb Đà Nẵng, 2005, thì chỉ có 6.903 câu thơ đơn (Phan Châu Trinh bỏ đi một câu lục nên số câu cuối cùng là số lẻ), trong khi ông ghi được 3.938 câu đôi. Còn số bài thơ ca và văn biên ngẫu xen kẽ thì Nguyễn Văn Dương đếm được 28 bài, gồm 550 câu, còn chúng tôi đếm được 27 bài, gồm thất ngôn bát cú 6 bài: 48 câu; thất ngôn tứ tuyệt 2 bài: 8 câu; ngũ ngôn trường thiên 1 bài: 18 câu; thất ngôn cổ phong và trường thiên 4 bài: 133 câu; hát nói 12 bài: 177 câu; văn tế 1 bài: 89 câu; hịch 1 bài: 108 câu - tổng cộng 580 câu. Những chú dẫn về vị trí số câu trong bài này là theo tính đếm của chúng tôi.

² Tōkai Sanshi (1852 - 1922): Nhà văn Nhật Bản, tên thật là Shiba Shiro, xuất thân từ một gia đình Samurai, 16 tuổi cùng cha giữ thành Aizu nhưng thất thủ, 6 người trong gia đình tự vẫn, bản thân bị đày lên đảo Shimokita. Hết hạn tù, được gia đình chủ hãng Mitsubishi tài trợ cho sang Mỹ học đại học 6 năm, trở về tham gia vào công cuộc Duy tân nước Nhật, viết nên tác phẩm này, trở thành một trong ba cuốn tiểu thuyết chính trị tiêu biểu thời Minh Trị Duy tân.

³ Lương Khải Siêu 梁啟超 (1873 - 1929): Nhà văn hóa và tư tưởng Trung Hoa, từng cùng thầy học là Khang Hữu Vi 康有為 (1858 - 1927) đề xướng Duy tân, dâng thư vận động vua Quang Tự 光緒 (1871 - 1908) cải cách, theo đường lối quân chủ lập hiến. Sau cuộc Chính biến Mậu Tuất (1898) thất bại, ông trốn sang Nhật. Khi cách mạng Tân Hợi (1911) thành công, trở về nước, nhận chức Tổng trưởng Tư pháp. Nhưng trước sự phản bội của Viên Thế Khải 袁世凱 (1859 - 1916) ông chống lại.

⁴ Theo Phương Hữu, Phong trào Đại Đông, Nxb Nam Việt, Sài Gòn, 1950; tr. 16 - 17. Chuyển dẫn theo Vĩnh Sinh, *Về tác phẩm "Giai nhân kỳ ngộ diễn ca" của Phan Châu Trinh: nguồn gốc và ý nghĩa*, Kỷ yếu hội thảo quốc tế Việt Nam học lần thứ nhất 1998, Tập II, NXB Thế giới, H., 2000.

Vật cạnh phong trào hám ngũ châu,
 Anh hùng tâm toái Tự do lâu.
 Bạch đầu tráng sĩ chân ưu quốc,
 Hồng tụ giai nhân giải báo cừu.
 Đàm tiếu nhân cơ không nhất thiết,
 Tử sinh nhân tự tức thiên thù.
 Hào tình diệu luận phân phân thị,
 Nhất độc linh nhân nhất điểm đầu.

*(Ngọn sóng đua tranh khắp địa cầu,
 Anh hùng lắm lúc ruột gan đau.
 Kìa người đầu bạc còn lo nước,
 Nọ khách môi sơn biết trả thù.
 Hay dờ người đời xem mỗi mắt,
 Thác còn gương sáng gội nghìn thu.
 Lời hơn lẽ phải nghe hay thiệt,
 Đọc đến thì ta lại gật đầu)*
 (Ngô Đức Kế dịch)

vai” một cường quốc giữa cuộc cạnh tranh khốc liệt có tính chất toàn cầu, cốt truyện cũng tân mạn hơn. Ngay Lương Khải Siêu tuy dịch cả 16 hồi nhưng những hồi cuối ông đã không chấp nhận dịch nguyên xi, mà có thay đổi đáng kể, cả lược bớt và thêm thắt⁷. *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* được công bố lần đầu khoảng 1958 tại Sài Gòn do công phu sắp xếp, chú thích, bình giải của Lê Văn Siêu⁸. Từ đó đến nay đã có nhiều học giả đề cập đến nội dung, phần nào nghệ thuật, và quá trình chuyển tiếp từ Nhật – Hán sang Việt của tác phẩm, có cả một luận án Tiến sĩ viết về nó của Trần Hải Yến, lần đầu tiên nêu lên những điểm mới về kết cấu truyện thơ và về một số đặc điểm trong thi pháp của Phan Châu Trinh⁹. Trên tinh thần kế thừa và góp thêm vào những thành tựu đã đạt được, dưới đây, xin đi sâu vào một số khía cạnh¹⁰.

* * *

Và “có lẽ chỉ vài tháng sau khi đến Pháp”⁵, ông bắt tay chuyển ngữ *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*. Căn cứ trên di cảo để lại, với một khối lượng đồ sộ dài hơn gấp đôi *Truyện Kiều*, lại thêm 27 bài ca tổng cộng đến 580 câu, nhiều người phỏng đoán công việc “diễn ca” của ông phải kéo dài trong khá nhiều năm, có thể đến khoảng 1919 - 1920 mới tạm dứt⁶. Nguyên tác có 16 hồi, Phan Châu Trinh dừng lại ở đầu hồi thứ chín. Theo Huỳnh Lý và Vĩnh Sinh, đây là một chọn lựa có ý vì suốt 8 hồi đầu câu chuyện được xây dựng chặt chẽ và nhất quán xoay quanh chủ đề cổ vũ tinh thần ái quốc trong phong trào Duy tân của Nhật Bản, còn 8 hồi sau đã chuyển sang một chủ nghĩa quốc gia cực đoan khi nước Nhật trên đà cải cách thành công đang chuẩn bị “sắm

Như cái tên của nó, *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* kể câu chuyện gặp gỡ lạ lùng giữa vài ba người đẹp Âu Tây với một chàng trai Nhật Bản trên đất Mỹ. Tán Sĩ, tên chàng trai ấy, gặp lúc nước Nhật có biến cố rối ren, bèn tìm sang Mỹ lánh nạn, tình cờ hội ngộ với hai nàng U Lan người Tây Ban Nha, và Hồng Liên người Ái Lan (Ireland) cũng đến đây lánh nạn vì các biến cố quốc sự tại nước mình. Trong cuộc tái ngộ lần sau tại nhà U Lan họ kể cho nhau nghe những phong ba lịch sử đã diễn ra ở mỗi nước mà từng người trải qua. Cùng chung cảnh ngộ và tấm lòng yêu nước, tha thiết với độc lập tự do của các dân tộc, họ trở thành bạn thân, và tình yêu cũng nhanh chóng nảy nở giữa U Lan và Tán Sĩ, có thêm tiếng nói “vun vào” ý nhị và cả một chút hờn

⁵ Xem Vĩnh Sinh, *Về tác phẩm “Giai nhân kỳ ngộ diễn ca” của Phan Châu Trinh: nguồn gốc và ý nghĩa*, 2000, Bđd.

⁶ Xem Vĩnh Sinh, *Về tác phẩm “Giai nhân kỳ ngộ diễn ca” của Phan Châu Trinh: nguồn gốc và ý nghĩa*, 2000, Bđd.

⁷ Xem: Vĩnh Sinh, 2000, Bđd; và Huỳnh Lý, *Về cuốn “Giai nhân kỳ ngộ diễn ca” của Phan Châu Trinh, Tạp chí văn học*, số 1, 1969.

⁸ Nxb Hướng dương, 1958. Trước đó, cũng Lê Văn Siêu đã cho công bố trong tủ sách Tài liệu học tập Văn khoa, không đề năm nhưng có lẽ không lâu trước bản in Hướng dương. Cả hai lần in này người bình giải đều sửa lại tên sách là *Giai nhân kỳ ngộ – anh hùng ca*. Theo nhiều tài liệu, ngay sau khi Phan Châu Trinh mất, trong cuốn *Phan Tây Hồ di thảo* do Ngô Đức Kế sưu tập và cho in năm 1926, có *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*, nhưng chưa kịp ra mắt đã bị cấm.

⁹ Xem một phần trích luận án này trong bài *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca trong mạch thơ truyền thống*. In trong *Nhìn lại văn học Việt Nam thế kỷ XX* của Viện Văn học, Nxb Chính trị quốc gia, H., 2002; tr. 959 - 985.

¹⁰ Vào năm 2007 còn có Luận án Tiến sĩ “Translation and nation: Negotiating “China” in the translations of Lin Shu, Yan Fu, and Liang Qichao” của Li Lu bảo vệ tại Khoa Ngôn ngữ, văn học và văn hóa, Đại học Massachusetts - Amherst tháng 5 - 2007. Lin Shu là Lâm Thụ 林紓 (1852 - 1924), Yan Fu là Nghiêm Phục 嚴復 (1853 - 1921), Liang Qichao là Lương Khải Siêu 梁啟超.

mát của Hồng Liên. Khi chia tay, Tán Sĩ đi nhờ thuyền của Phạm Khanh, một chàng trai Trung Quốc nghĩa hiệp, cùng chàng chuyển trò về người bạn chí sĩ vừa quá cố và về tình hình thời sự Trung Quốc. Vì bị cảm, một tuần sau mới trở lại thăm được U Lan, Tán Sĩ kinh ngạc đến nơi thấy cửa đóng then cài. Đọc thư nàng để lại, chàng mới biết, U Lan phải trở về quê hương để tìm cách giải thoát cho cha nàng là Đồn Gia La vừa bị mật thám Tây Ban Nha bắt. Cùng đi với nàng có Hồng Liên và Phạm Khanh. Tán Sĩ buồn tiếc vì không tin ngày gặp lại những người bạn tâm giao tuy mới quen mà đã làm chàng rất đổi cảm phục, trong đó có giai nhân mình đã nặng lòng yêu. Qua thư U Lan, chàng tìm đến Ba Ninh Lưu nữ sử cũng là một thủ lĩnh phe độc lập của nước Ái Lan, lánh nạn ở Mỹ, đang mang trọng bệnh. Nàng gắng gượng cùng chàng giao du, đi câu, chuyện trò suốt đêm. Được một thời gian, Ba Ninh Lưu nữ sử qua đời. Nhân đi viếng mộ nàng, Tán Sĩ bất ngờ gặp lại Hồng Liên, biết kế hoạch cứu cha U Lan của họ đã thành công. Trên đường chạy trốn đến Ý, bị quân lính rượt đuổi suýt chết nhưng thoát nạn, chẳng may khi vượt biên sang đất Pháp, con tàu chở họ bị bão đung vào núi đá, mọi người tranh nhau leo xuống thuyền nhỏ đều bị nước nhấn chìm, chỉ mình Hồng Liên gặp may, trốn được qua Pháp, nghe những chuyện nội tình rắc rối của nước Pháp, biết thêm hoàn cảnh bí bưng của vương triều Nhật Bản, rồi sau lại bị viên chúa ngục Tây Ban Nha sang tận Pháp săn lùng nên tìm cách trốn sang Mỹ. Giữa lúc đang gần bó với Hồng Liên để khuấy khoả đau buồn, Tán Sĩ đọc báo thấy tin Ai Cập nổi dậy đánh Anh, một vị tướng già Tây Ban Nha đang cùng con gái làm cố vấn cho quân đội Ai Cập, chàng khắp khởi hy vọng. Sau cùng, một cô gái xuất hiện, chính là Mân Lê từng quen biết Hồng Liên dưới tàu nhưng Hồng Liên không giao du vì ngờ là gián điệp. Mân Lê người Hung Nha (Hungari) – con gái nhà ái quốc Tô Cát Sĩ mà Tán Sĩ cũng đã vô tình bắt gặp khi đi thăm mộ danh sĩ Phù Lan (Benjamin Franklin) sau ngày U Lan và Hồng Liên rời nước Mỹ – cho biết hai cha con U Lan quả không chết, lại là ân nhân cứu mạng

của nàng. Sau cả ba được tàu Hy Lạp vớt lên, đưa sang Ai Cập, rồi được người dân xứ sở này mời giúp họ chống quân Anh đô hộ. Nhưng nội bộ Ai Cập chia rẽ, Đồn Gia La lâm vào thế bí, khuyên Mân Lê trở về quê quán, Mân Lê đành chia tay. Nàng nhận lời uỷ thác sang Mỹ tìm gặp Tán Sĩ để trao cho chàng chiếc nhẫn kỷ vật của U Lan, nhân đây kể lại cho Tán Sĩ và Hồng Liên nghe cuộc đấu tranh chống ách chuyên chế phong kiến của nhân dân Hung Nha có sự tham dự của cha mình.

Nhìn chung, Phan Châu Trinh bám khá sát 8 hồi đầu bản dịch *Giai nhân kỳ ngộ* của Lương Khải Siêu. Ông cố gắng giữ đến tối đa tình tiết cốt truyện của từng hồi. Về mặt loại hình, *Giai nhân kỳ ngộ* nguyên tác cũng như bản dịch ra tiếng Hán chịu nhiều hạn chế của loại tiểu thuyết chính trị thịnh hành ở Nhật nửa cuối thế kỷ XIX, một dạng tiểu thuyết nhất giọng, không chú trọng xây dựng nội tâm nhân vật mà mượn nhân vật làm cái loa phát ngôn cho quan điểm chính trị của người viết. Giai nhân kỳ ngộ diễn ca mang trong nó tất cả mọi nhược điểm của nguyên tác: nhân vật sống bằng ngôn ngữ của người kể chuyện hơn là bằng sức sống nội tại, cốt truyện quá lan man công kênh, lô gích diễn biến nhiều chỗ không chặt chẽ,... Hình như Phan Châu Trinh đã không chú tâm “hoán cốt đột thai” để có một sáng tạo nghệ thuật trọn vẹn. Trừ một vài đoạn nào đấy ông có thêm thắt theo ngẫu hứng, cũng rất hãn hữu, như đoạn sau đây mà Nguyễn Văn Dương đã phát hiện:

2322 *Lúc còn lánh dấu giang hồ,
Sớm chơi suối Bắc, tối mò khe Nam.
Từ khi việc nước lam nham,
Một mình ra Bắc vào Nam luông tuông.
Bấy lâu cấp tráp Tây dương,*

2327 *Chăm bên đèn sách đẹp đường cần dầy*¹¹.

Hay như đoạn nói về biên giới giữa Nhật Bản và nước Nga được Phan chuyển thành biên giới giữa Việt Nam và nước Tàu do chúng tôi tìm thêm:

1840 *Bây giờ coi thế Đông Dương.
Trăm phần lắt léo như sương đầu nhành.
Nước này phía Bắc chạy quanh,
Cách Tàu một giải giậu ranh thế nào?*

¹¹ Xem: Nguyễn Văn Dương, *Tuyển tập Phan Châu Trinh*, Nxb Đà Nẵng, 1995, Chủ thích 1; tr. 160.

Chàng rằng: “có thi gì đâu,

1845 Một người một ngựa đã hầu khó ngăn”¹².

Phân được ông cải biên nhiều nhất mà nhiều người đã nhắc là các ca khúc lồng vào tác phẩm. Tự Phan ý thức chúng chỉ là trữ tình ngoại đề nằm ngoài cốt truyện, nên ông chủ động chuyển cả lời và ý, gần như tái tạo lại, dùng các thể thơ ca tiếng Việt quen thuộc để gửi gắm thi hứng của mình. Những bài hát nói mạnh bạo phá cách, buông thả tâm sự nhớ nước và niềm tin không lay chuyển của ông, cũng thấp thoáng cái nhu cầu đổi mới hình thức nhen nhóm trong thơ tiếng Việt vài thập niên đầu thế kỷ trước:

*Ta nhớ đâu / nhớ đâu biển Á,
Muốn theo qua / sóng khóa ngàn trùng.
Bốn ngàn năm còn đời dấu Lạc Hồng,
Kìa biển / kìa núi / kìa sông / kìa đò áp.
Từ Đinh Hoàng dựng cờ độc lập,
Đến Nguyễn triều thân thập cõi Nam Trung.
Trải xưa nay lắm sức anh hùng,
Liều trôi máu vẽ nên màu cảm tú.
Hai ngàn vạn đồng bào sanh tụ,
Xứ vẫn mình đem đọ kếm gì ai.
Quyết thể lòng dựng lại cảnh bông lai,
Chén rượu / câu thi / cời ha hả.
Trăng sáng giữa trời / soi khắp cả,
Gió xao mặt nước / vỗ lòng tông.
Đầu tàu / đêm vắng / ngòi trông.*

Dưới bài ca, Phan chú thích sòng phẳng: “Các bài này, ca ra rất là lịch sử Nhật Bản, nên đổi lại nước mình, chẳng phải bản chính như vậy”¹³. Cả nội dung và hình thức, bài ca là một thi phẩm độc lập, đặt ra ngoài Giai nhân kỳ ngộ diễn ca vẫn giữ nguyên giá trị. Một bài ngữ ngôn trường thiên khác, cũng là bài ca do một giai nhân luống tuổi hát, vẫn bàng bạc khói sương, đất trời trong thi từ Đường Tống, song lại đã gói ghém được chút xao xuyên cô đơn của cái “tôi” thế hệ thanh niên thời đại mới, phảng phất âm hưởng một đôi bài thơ của Quách Tấn, Vân Đài,

Hàn Mặc Tử (Mộng Ngân Sơn, Mương luông chiều, Tình quê,...) mà về mặt lý trí chắc Phan chưa kịp hiểu:

*Non Tây trắng lấp ló,
Thềm liêu bước khoan thai.
Sóng vàng soi lỗ đố,
Móc trắng ướt khăn đai.
Khe Táo choàng tay dạo,
Sông Đê cúi mặt soi.
Đò thả ngư giãm khỏe,
Mây bay liếc mắt coi.
Đế đồng kêu dẳng dòi,
Chuông vọng núi chơi voi.
Cảnh đẹp không chừng đổi,
Lòng vui vẫn vậy hoài.
Gió vàng đêm vụt thổi,
Sao đâu cán vừa dài.
Biển rộng non cao ngất,
Người thương ở với ai?
Chỉ e trời lạnh lẽo,
Sương đóng cứng như chai.*

Vấn đề đáng quan tâm là về mặt thể loại, Phan Châu Trinh đã quyết định sử dụng truyện thơ lục bát để truyền đạt nội dung tác phẩm của Tōkai Sanshi. Tưởng cũng không khó giải thích: với một người tầm mình trong truyền thống văn học Việt Nam quá khứ, xuất thân trực tiếp từ dòng văn học Hán Nôm chứ không phải văn học quốc ngữ, lại bút khởi môi trường văn học nước nhà quá sớm, Phan khó có lựa chọn nào thích đáng hơn. Đúng ra Phan cũng đã thử dùng thể song thất lục bát để diễn ca, như một đoạn còn lưu ở trang đầu tập di cao hiện còn, song khó khăn đã bắt ông từ bỏ ý định. Việc diễn ca Giai nhân kỳ ngộ vẫn xuôi sang truyện thơ lục bát thể nào cũng kéo theo nó nhiều đòi hỏi “lột xác” khó cưỡng như cái quy luật muôn đời của chuyển đổi thể loại. Ngược lại, bắt truyện thơ lục bát phải tiếp nhận một loại hình tiểu thuyết khác với tiểu thuyết Trung Hoa truyền thống

¹² Trong bản dịch chữ Hán của Lương Khải Siêu, đoạn này như sau: 士復問曰。貴國北接強俄。僅隔一葦之水。其北門鎖鑰之狀如何。散士曰。俄人以一騎渡江。無一兵之防也。士憤歎不已。“Sĩ phục vấn viết: “Quý quốc Bắc tiếp cường Nga, cận cách nhất vi chi thủy. Kỳ bắc môn tòa thược chi trạng như hà?” Tân Sĩ viết: “Nga nhân dĩ nhất kỵ độ giang, vô nhất binh chi phòng dã”. Sĩ phản thán bất dĩ” (Hồi 3). Dịch nghĩa: Vị sĩ phu lại hỏi: “Nước ngài Bắc giáp với cường Nga, chỉ cách một dải nước hẹp bằng ngọn lau. Vậy tình trạng then khóa cửa ngõ phía Bắc như thế nào?”. Tân Sĩ đáp: “Người Nga dùng kỵ binh qua sông, chẳng gặp sự phòng ngự của một tên lính nào cả”. Vị sĩ phu phản uất than thở không thôi.

¹³ Xem Nguyễn Văn Dương, Tuyển tập Phan Châu Trinh, 1995, Sđd, Chú thích 1; tr. 162. Trong Phan Châu Trinh toàn tập không thấy có lời ghi chú này.

cũng không thể nói là không làm cho truyện thơ phải có những thích ứng nghệ thuật vượt quá sức chuyên chở của thể loại này. Chính đây mới là những điều đáng bàn. Tự thân tác động nội tại hai chiều giúp ta suy ra, hai chữ “diễn ca” trong mẫn cảm của Phan Châu Trinh là một hoạt động nung nấu cảm xúc, nhập thân vào một tác phẩm ngoại lai, làm chủ được nó và hoán cải nó sang một hình thức nghệ thuật gắn bó với thị hiếu của dân tộc, đồng thời trước sau cũng kéo giãn phần nào những quy phạm chặt chẽ của cái hình thức dung nạp nó. Cho dù không nhận mình là người “tái tạo” mà chỉ là một người dịch như có ghi chú đầu đó chữ “dịch” ở cáo bản, vai trò “đồng sáng tạo” của Phan trong Giai nhân kỳ ngộ diễn ca vẫn lớn hơn rất nhiều trường hợp một người chỉ đơn thuần chuyển ngữ.

Thoạt nhìn vào đầu đề, có vẻ như Giai nhân kỳ ngộ diễn ca nằm đúng trong phạm vi kiểu truyện “giai nhân tài tử” xưa nay. Gặp gỡ giữa trai tài gái sắc chẳng phải là đề tài muôn thuở của bao nhiêu truyện Nôm trong văn học cổ Việt Nam? Tuy nhiên, khảo sát kỹ, chuyện tình yêu đôi lứa lại không phải là chủ đề chính của thiên truyện. Trong 6.903 câu thơ, câu chuyện tình giữa U Lan và Tán Sĩ chiếm 1.761 câu, xấp xỉ 2/7 độ dài toàn tập “diễn ca” hiện có¹⁴. Thế thì giữa đầu đề và nội dung đã không hoàn toàn ăn khớp. Nội dung cuốn truyện lớn hơn một chuyện tình rất nhiều. Chưa hết. Trong hai phần nói về tình yêu, mối tình giữa Tán Sĩ và U Lan chỉ khuôn lại trong một số lượng câu rất nhỏ. Có đến ba đoạn độc thoại của ba nhân vật, đây thời gian về với quá khứ của ba người, và cũng đây không gian câu chuyện đến ba phương trời hết sức xa lạ, không liên quan gì đến hiện tại của họ trên đất Mỹ, không liên quan đến cả tình cảm riêng tư của họ. Độc thoại của U Lan = 379 câu, độc thoại của Hồng Liên = 187 câu, độc thoại của Tán Sĩ = 287 câu, cộng thêm câu chuyện của hai nàng trên lầu Tự Do hôm đầu tiên gặp gỡ nói về cuộc đấu tranh giành độc lập của nước Mỹ những năm 70 thế kỷ XVIII = 53 câu, vậy là trong 1.761 câu thơ dành cho “chuyện tình yêu” thực ra chỉ còn vền vẹn 855 câu, chưa đến 1/8

truyện thơ. Phan Châu Trinh tất phải thừa biết tác phẩm mà mình chuyển thể đã vượt xa khỏi cái khung của một câu chuyện giai nhân tài tử. Phải chăng chính vì thế mà mới đầu Phan chưa muốn dùng thể lục bát quá gắn bó với truyện thơ giai nhân tài tử, mà muốn mượn thể ngâm song thất lục bát để diễn ca Giai nhân kỳ ngộ?

Về kết cấu, Giai nhân kỳ ngộ diễn ca cũng không theo kết cấu của thể loại truyện Nôm cổ truyền. Truyện Nôm cổ truyền – không tính đến một vài truyện Nôm bình dân – cho đến tận cuối thế kỷ XIX vẫn tuân thủ một trình tự chặt chẽ bao gồm bốn chặng: hội ngộ – tai biến – lưu lạc – đoàn viên. Theo Trần Hải Yến, trong truyện Nôm cổ truyền vẫn có thể có một vài tác phẩm bỏ qua trình tự bắt buộc đó, chẳng hạn Sơ kính tân trang không có màn tái hợp¹⁵, nhưng chúng tôi nghĩ hơi khác. Ngay đến Sơ kính tân trang rất phóng khoáng trong cá tính sáng tạo vẫn không thoát khỏi sức chi phối của cái bố cục “bốn hồi” đã được ấn định, nghĩa là phải có một màn “giã tái hợp” để cho Quỳnh Thư mượn thân xác cô em gái Thụy Châu “sống lại” mà kết duyên với Phạm Kim với một bằng chứng thuyết phục là hai chữ “Quỳnh nương” nơi bàn tay rành rành. Mới nhìn hình thức, có vẻ như Giai nhân kỳ ngộ diễn ca khác với truyện Nôm cổ truyền là chỉ dừng lại ở ba chặng đầu hội ngộ, tai biến và lưu lạc của hai nhân vật đóng vai trò chính trong câu chuyện tình. Song đi sâu vào lại không hẳn thế. Trước hết, chỉ tách riêng sơ đồ hành trình của hai nhân vật chính sẽ không thể bao quát nổi đường dây diễn tiến phức hợp của cả một cuốn truyện trường thiên. Nói cho đúng, kiểu cấu trúc của loại hình Giai nhân kỳ ngộ nguyên tác chịu ảnh hưởng pha trộn thể loại monogatari Nhật Bản với tiểu thuyết phương Tây không tài nào áp dụng công thức cổ điển của truyện Nôm Việt Nam để lý giải ổn thỏa. Nó thuộc về một dạng cấu trúc khác, ở đó lưu lạc đóng vai trò thúc đẩy số phận mọi nhân vật. Mỗi nhân vật có nhiều cuộc phiêu lưu, và gặp gỡ là điểm dừng chân tạm thời của chúng, trước khi bắt đầu một cuộc phiêu lưu mới, cũng là điểm giao thoa của nhiều chuyển hành trình theo nhiều hướng. Trước khi

¹⁴ Chúng tôi tính đến khoảng giữa hồi 3, lúc Tán Sĩ bắt đầu “gỡ dây ưu phiền” bằng cách đi dạo chơi đây đó.

¹⁵ Xem Trần Hải Yến, luận án đã dẫn.

có cuộc hội ngộ giữa U Lan, Hồng Liên và Tán Sĩ đã xảy ra ba cuộc phiêu lưu của ba người trên quê hương của họ – ba xứ sở cách biệt trong bản đồ thế giới, được tái hiện bằng thời gian hồi cố. Sau chặng hội ngộ thúc đẩy tình yêu giữa cặp U Lan – Tán Sĩ sẽ là chặng phiêu lưu thứ hai của U Lan, Hồng Liên và Phạm Khanh (có thêm Đồn Gia La) mà với U Lan, chính là sự nối tiếp cuộc phiêu lưu trong quá khứ của nàng. Trong tám hồi được Phan Châu Trinh chuyển thể, Tán Sĩ chưa có tiếp một cuộc phiêu lưu nào, nên tạm thời chàng đảm nhiệm vai trò người nhận thông tin tại nơi xuất phát và cũng là nơi trở về của các nhân vật. Cuộc phiêu lưu thứ hai chấm dứt bằng sự trở về của Hồng Liên – người đưa tin – bên Tán Sĩ. Riêng U Lan lại tiếp tục thực hiện một cuộc phiêu lưu thứ ba và chỉ ngừng lại với sự xuất hiện của Mân Lê – người đưa tin thứ hai. Như vậy, ở Giai nhân kỳ ngộ diễn ca, diễn biến đơn tuyến của kiểu truyện Nôm cổ truyền theo một lộ trình duy nhất, lấy nhân vật chính làm tâm điểm, đã bị thay thế bằng diễn biến đa tuyến của nhiều nhân vật khác nhau, theo nhiều lộ trình không đồng nhất, và trong hai nhân vật chính thì một nhân vật là trung tâm, đi suốt các lộ trình ấy, một nhân vật là người chờ đợi, nơi kết nối các lộ trình ấy lại.

Sau nữa, chỉ nhìn riêng diễn biến của hai nhân vật chính, cũng không thể phủ nhận trong Giai nhân kỳ ngộ diễn ca có tồn tại một tuyến cốt truyện giai nhân tài tử, thậm chí là tuyến cốt truyện xuyên suốt nếu ta mô hình hóa nó qua các khâu sau: hội ngộ (U Lan và Tán Sĩ, có Hồng Liên làm trung gian) – tai biến (tin tức cha U Lan ở Tây Ban Nha dẫn đến những quyết định ra đi của U Lan và các bạn nàng) – lưu lạc giai đoạn 1 (U Lan trở về Tây Ban Nha cứu cha) – gián tiếp đoàn viên lần 1 (qua người đưa tin 1: Hồng Liên) – lưu lạc giai đoạn 2 (U Lan sang từ Tây Ban Nha sang Ý và Ai Cập) – gián tiếp đoàn viên lần 2 (qua người đưa tin 2: Mân Lê). Đoàn viên ở đây mang tính chất gián tiếp, cũng giống như hiện tượng giả tái hợp trong truyện Nôm cổ truyền. Có lẽ Trần Hải Yến đã không chú ý đến hình thức giả tái hợp nên sơ ý bỏ qua tính đồng nhất của “mô hình” giai nhân tài tử mà trong vô thức nghệ thuật Phan Châu Trinh (và cả Lương Khải Siêu) bắt buộc phải tuân theo. Về mặt này

các nhân vật đưa tin Hồng Liên và Mân Lê ít nhiều đều có vai trò của một Thụy Châu trong Sơ kính tân trang, và dầu đã rất mờ nhạt, đây vẫn là ký hiệu thông báo ước lệ đoàn viên phải có của loại truyện giai nhân tài tử.

Tất nhiên, cần nhắc lại là đan dệt vào tuyến cốt truyện giai nhân tài tử, Giai nhân kỳ ngộ diễn ca còn có cả một chuỗi cốt truyện phiêu lưu không liên quan gì đến chủ đề “tài tử giai nhân”. Vai chính trong những câu chuyện phiêu lưu sẽ lần lượt thay đổi: phiêu lưu của U Lan giai đoạn 1 ở Tây Ban Nha, giai đoạn 2 trở lại Tây Ban Nha rồi sang Ý, giai đoạn 3 ở Ai Cập; phiêu lưu của Hồng Liên giai đoạn 1 ở Ái Lan, giai đoạn 2 cùng U Lan và Phạm Khanh ở Tây Ban Nha, Ý và kế tiếp ở Pháp; phiêu lưu của Tán Sĩ ở Nhật Bản; phiêu lưu của Mân Lê giai đoạn 1 ở Hung Nha cùng cha mình là Tô Cát Sĩ, giai đoạn 2 ở Ai Cập cùng cha con U Lan. Cốt truyện cứ thế nở ra cốt truyện, cuộc phiêu lưu nọ kế tiếp cuộc phiêu lưu kia... là loại hình tiểu thuyết phiêu lưu (roman d'aventures) của phương Tây; trước thế kỷ XX Việt Nam chưa thấy có và Trung Hoa cũng rất hiếm.

Rồi nữa, xoắn bện với chuỗi cốt truyện phiêu lưu còn có chuỗi tự sự lịch sử, kể chuyện về lịch sử cận đại các nước: Mỹ, Tây Ban Nha, Airolen, Nhật Bản, Pháp, Ai Cập, Áo – Hung, Ba Lan,... ở đó lịch sử được trình bày theo lối biên niên – “Thiệt năm bảy bốn một ngàn bảy trăm” (câu 22); “Năm tám sáu tám một nghìn” (câu 339); “Kể năm đặng năm mươi ba” (câu 495); “Kể năm tính đã độ chừng hai mươi” (câu 528); “Cộng hòa chưa đặng một năm” (câu 553); “Trái đà mấy trăm năm tràng” (câu 683); “Năm bảy trăm sáu một ngàn” (câu 1902); “Năm bảy chín hai một nghìn” (câu 1994); “Bảy trăm bốn chục một ngàn” (câu 5824); “Tám trăm bốn chín một ngàn” (câu 6566),... – và tuy có liên quan đến hành trạng của nhiều nhân vật trong tác phẩm nhưng đều sơ sài và gián cách, thực tế ở những đoạn tự sự lịch sử này “tính tiểu thuyết” của câu chuyện không còn nữa, nhân vật tiểu thuyết đã bị đẩy lùi ra sau hậu trường.

Dùng truyện thơ lục bát cho Giai nhân kỳ ngộ diễn ca, ôm trùm lấy cả tuyến cốt truyện giai nhân tài tử lẫn chuỗi cốt truyện phiêu lưu, cộng thêm các chuỗi tự sự lịch sử, thông qua nguyên

tác và bản dịch chữ Hán, Phan Châu Trinh thực đã làm một cuộc thử nghiệm vượt bậc, tạo một kết cấu mở cho truyện thơ giai đoạn mới. Sự phân nhánh đã làm cho cuốn truyện mang nhiều lớp nghĩa. Khuynh hướng bó gọn cảm hứng vào một chủ đề đã mất đi. Kết cấu Giai nhân kỳ ngộ diễn ca nhìn chung có lỏng lẻo hơn truyện Nôm “chuẩn mực” song cũng đa diện hơn.

* * *

Là người suốt đời dấn thân cho hoạt động cứu nước, Phan Châu Trinh chắc không dồn tâm huyết trong rất nhiều năm vào việc diễn ca một chuyện tình. Sức thu hút của Giai nhân kỳ ngộ nguyên tác đối với ông không nằm ở tuyến cốt truyện tình yêu giữa U Lan và Tán Sĩ mà nằm ở chuỗi cốt truyện phiêu lưu và chuỗi tự sự lịch sử với chủ đề là những câu chuyện đấu tranh gian nan không ngừng nghỉ chống đế quốc giành độc lập, hoặc những phong trào vận động bèn bí đánh đổ các thế lực quân chủ thối nát xây dựng chế độ dân chủ hoặc quân chủ lập hiến... diễn ra tại nhiều quốc gia trên thế giới. Diễn ca Giai nhân kỳ ngộ, Phan Châu Trinh muốn chuyển tải bức tranh toàn cảnh sôi sục của nhiều nước Á – Âu những năm sát cuối thế kỷ XIX do cách mạng tư sản và chủ nghĩa tư bản mang lại, để người trong nước biết mình đang sống giữa một thời buổi như thế nào, chung quanh ta đang có ai đồng cảnh ngộ, ai tốt ai xấu, ai hay ai hèn. Những nỗi đau nỗi nhục của nhân dân Airolen dưới ách phong kiến chuyên chế bù nhìn của đế quốc Anh được phơi bày nhức nhối trong truyện cũng là âm vọng lời tố cáo thống thiết, thốt lên từ gan ruột của Phan Châu Trinh, về tình cảnh người dân thuộc địa Việt Nam khoảng trước sau phong trào Duy tân và phong trào Chống thuế mà Phan chính là một nhân chứng, một nạn nhân trong cuộc – ở trường hợp này lời diễn ca mang một ý nghĩa ẩn dụ rất rõ: “Công thương ngày một phá dần - Cẩm bề nhóm họp cướp phần tự do - Nghề buôn nghiệp thợ héo xo - Làm cho dân sự nhỏ to buồn rầu - Phần thì cướp ruộng cướp trâu - Phần thì nặng thuế nặng xâu lạ lùng - Đầu thẳng thuế chữa kịp đong - Đòn đau phạt nặng hãi hùng xiết đau - Rán cho hết mỡ hết dầu - Rán còn kém độc hùm hầu thua gan” (câu 673 - 682); “Phía Nam trăm kiếp nổi

chìm - Nhà tôi vách tá khôn tìm đọt mưa - Phát phơ áo mỏng giày sưa - Xông pha gió bụi dày bừa tuyết sương - Trẻ trong đói phải bỏ trường - Gái tơ đói phải ngơ đường chồng con - Lúa khoai cắt sống gặt non - Đi khuya về tối bụng còn đói xo - Đêm đông lạnh lẽo lo co - Tay khâu tay dệt mân mo không rời - Chủ vườn chủ ruộng lắm người - Ăn hà ăn hiệp thuê mười bắt trăm - Xúm nhau kẻ xất người bầm - Anh, Tô hai nước quyết chăm đề đầu” (câu 2614 - 2627).

Bên cạnh đấy, tác phẩm còn cung cấp những kiến thức bổ ích về văn hóa, xã hội, địa lý,... thuộc nhiều khu vực trên bản đồ năm châu góp phần giúp dân Nam mở rộng tầm mắt. Và nhất là – cũng như Tinh quốc hồn ca I – cuốn truyện thỏa mãn nguyện vọng canh cánh của nhà chí sĩ muốn mượn tấm gương những con người hào kiệt tứ xứ, những kẻ có kiến thức và tầm nhìn rộng rãi, mê say hành động “Muốn qua thì phải lội sông - Muốn cho thỏa chí phải xông vào đời” (câu 887 - 888), dám xông pha mạo hiểm, dấn thân vào những nơi nước sôi lửa bỏng đấu tranh vì sự sống còn của dân tộc mình và cả những dân tộc cũng đang hoạn nạn như mình, mong đất nhau theo con đường cường thịnh của văn minh Âu Mỹ (“Học đòi Âu Mỹ dần dần - Bẻ hoa hái trái cân phân rạch ròi - Văn minh ngày một sáng soi - Nước nhà ngày một tốt nơi phú cường” ? câu 879 - 882), sẵn sàng cứu vớt những ai trong vòng nô lệ, trăm nguy ngàn khôn không chút sồn lòng... để giáo dục quốc dân trong nước. Trước sau như một, mục tiêu nhắm tới của Giai nhân kỳ ngộ diễn ca vẫn là “hung dân trí, chấn dân khí, hậu dân sinh” cho dân Việt mà thôi. Lợi khí nghệ thuật là ở chỗ, nó góp phần đặc lực giúp nhà chí sĩ họ Phan thực hành chính trị.

Dẫu sao, trong nghệ thuật thì thực hành chính trị cao tay trước hết là tuân thủ những quy tắc riêng của cái lĩnh vực nghệ thuật mình dùng làm phương tiện. Tầm vóc văn hóa và cả tầm vóc nghệ sĩ ở Phan Châu Trinh đã giúp ông nhạy cảm với điều ấy. Chịu ảnh hưởng của Lương Khải Siêu về quan niệm xem tiểu thuyết như một công cụ quan trọng trong công cuộc cải tạo xã hội, “muốn làm mới dân một nước không thể không trước tiên làm mới tiểu thuyết

nước ấy”¹⁶, giờ đây là lúc Phan Châu Trinh mang ra áp dụng. Vô tình hay hữu ý, trong khi diễn ca, ông đã mở rộng sức chứa của truyện Nôm, xoay chuyển vận động của thời gian và không gian, đưa chúng từ những cảm quan nghệ thuật tượng trưng muôn thuở về với hiện thực cuộc sống trước mắt. Những phạm trù thời gian và không gian trong truyện Nôm xưa vốn rất mơ hồ, hàm chứa một “cõi người ta” trong khoảng “trăm năm”, nhưng cõi người ta ấy và khoảng trăm năm ấy cũng chỉ là áng chùng, đặt vào nước Ngô hay nước mình đều thích hợp, vào thời Gia Tĩnh triều Minh bên Trung Quốc hay triều Nguyễn ở Việt Nam đều có lý, mặt khác lại chứa đựng vô số biến thiên khó hiểu (“Con quay búng sẵn trên trời - Mờ mờ nhân ảnh như người đi đêm”...) – không ai có thể thấu thị hết mọi lẽ huyền vi chi phối hành trình và số phận của nhân vật – giờ đây mất lý do tồn tại trong tác phẩm. Thời gian và không gian của Giai nhân kỳ ngộ diễn ca chỉ còn có ý nghĩa là thực tại, là đơn vị đo lường sự hiện tồn đích thực của mỗi con người giữa đời sống, cũng là câu nói tương thông giữa người trong truyện và người đọc chuyện, xóa lấp đi khoảng cách “ngày xưa” mà truyện cổ tích nói chung và truyện Nôm thường có (“Tích xưa người ở Thanh Hoa” (Phương Hoa), “Nhà Đường truyền vị đến đời...” (Nhị độ mai), “Rằng năm Gia Tĩnh triều Minh” (Truyện Kiều),...). Phan lấy thực tại / hiện tại làm điểm quy chiếu để nhìn ngược lại chặng đường nhân vật đã sống trong quá khứ, làm cho trục diễn tiến sự việc mất thói quen trôi xuôi bằng phẳng. Tuy chưa hẳn đã bỏ được ý niệm đời người là một tuần hoàn đáp đối, “vẫn xoay” không ngừng (“Ngày trời thắm thoát như tên - Xuân vừa đi khỏi hạ liền tới nơi” – câu 1858 - 1859), ông cũng đã biết hiện thực hóa cái thời điểm chưa kịp trôi đi bằng những con số giờ khắc cụ thể (“Tình cờ ngó lại án đầu - Đồng hồ đếm khắc đã hầu sang tư” – câu 2756 - 2757; “Nói rồi còn nghĩ vẫn vơ - Đồng hồ đã gõ sáu giờ coong coong” – câu 5544 - 5545), từ đó ràng buộc nhân vật vào một bối cảnh cụ thể nóng bỏng là cuộc đấu

tranh chính trị đang tiếp diễn trên toàn thế giới, chỉ rõ nhân vật là người của hôm nay, những con người dám đặt cược ý nghĩa sự sống vào thời cuộc trước mắt, biến động từng ngày. Ông cấp cho không gian truyện thơ những địa danh xác định như Mỹ, Tây Ban Nha, Ý, Pháp, Ai Cập,... thậm chí thu hẹp hơn như Phủ Bí (Philadelphia), sông Đê (sông Delaware), gác Văn Hà (State – House),... để nhân vật được trình diện như những con người có địa chỉ rõ ràng, đồng thời liên kết các địa điểm khác nhau ấy lại, tạo nên một chiều kích “liên quốc gia” chưa từng có, đẩy nhân vật ra giữa môi trường hoạt động toàn cầu dọc ngang đến chóng mặt: nay Mỹ mai Âu kia Á – cái môi trường thống nhất xét ở xu thế vận động chính trị – xã hội.

Kể ra, trong tiểu thuyết cổ Trung Quốc và trong truyện thơ Việt Nam cũng đã có những không gian nghệ thuật “xuyên Á” như Tây du ký kể chuyện ba thầy trò Đường Tăng đi qua vô số nước từ Trung Hoa đến Ấn Độ, gặp vô khối “vương quốc yêu tinh” ăn thịt người rừng rợn, Phạm Công - Cúc Hoa kể chuyện chàng Phạm Công bị đày đến nước Ô Qua, bị chặt tay chân, cắt tai, khoét mắt, rồi trên đường về đi qua nước Triệu, suýt nữa lại bị làm tình làm tội,... Nhưng đây đều là những không gian huyền thoại, về mặt quan niệm, chúng khác với Phan Châu Trinh ở chỗ, trong ý hướng của Phan thế giới này không còn dễ dàng phân cách nhau bởi những phong tục, luật lệ tối tăm, độc đoán, muốn xung vương xưng bá thế nào mặc ý, mà đang thật sự xích gần lại, lệ thuộc vào nhau, chi phối lẫn nhau, như cách ta nói ngày nay: sống với nhau dưới một mái nhà chung.

Về con người, không như truyện giai nhân tài tử truyền thống, ông quan niệm con người không bó hẹp chỉ trong lẽ sống vì yêu mà trước hết là hiến dâng cho Tổ quốc, lấy độc lập dân tộc làm nghĩa vụ canh cánh hàng đầu (“Tự do độc lập rắp ranh - Ai ai cũng quyết liều mình non sông” – câu 685 - 686; “Trống độc lập, cờ tự do - Giàu, nghèo, mạnh, yếu, nhỏ to quản gì” – câu 5274 - 5275); bởi thế họ cũng không còn tự khép mình ở những mối quan hệ tình duyên,

¹⁶ Lương Khải Siêu, *Luận tiểu thuyết dữ quần trị chi quan hệ. Tân dân tùng báo*, in tại Nhật Bản, 1902. Nguyên văn: 欲新一國之民不可不先新一國之小說 “Dục tân nhất quốc chi dân bất khả bất tiên tân nhất quốc chi tiểu thuyết”.

bằng hữu, thân tộc chật hẹp cũ mà tìm đến một chân trời rộng lớn hơn, là tình bạn bè, đồng chí (trong đó có cả tình yêu) trên cơ sở lý tưởng tự do dân chủ, giữa những cá nhân không cùng màu da, sắc tộc từ bốn phương họp lại (“Trăm năm biển khổ chìm thuyền - Tự do là thuốc chữa chuyên cõi đời - Muốn cho tự chủ thành thoi - Dân quyền là phép đòi đời non sông” – câu 5908 - 5911). Trên nhiều phương diện khác, ông còn soi chiếu nhân vật bằng khá nhiều quan niệm mới mẻ: về lý tưởng thẩm mỹ – không phải là một cách nhận thức cái đẹp thuần nhan sắc hay bó hẹp trong “công dung ngôn hạnh” mà còn tích hợp trong đó bề dày văn hóa, kiến thức, tinh thông nghề nghiệp và cả sự từng trải (“Chàng rằng nếu gọi là người mỹ nhân - Phải đâu tốt áo tốt quần - Má hồng mặt đẹp, trăm phần dễ coi - Sao cho thông thạo việc đời - Tình người thế tục đủ mười trải qua - Văn chương cũng bực tài ba - Nghề hay cũng sẵn hai ba trong mình - Gặp châu gái lịch trai thanh - Gìn lòng sắt đá, nguội tình trắng hoa - Lại thêm đàn, kịch, thi ca - Trăm điều thông thuộc mới là gái xinh” – câu 5631 - 5641); về hạnh phúc – lớn lao hơn việc hưởng thụ vinh hoa phú quý của một cá nhân (“Những điều ích nước lợi đời - Một người sướng trước muôn người vui theo” – câu 6200 - 6201); về ý nghĩa sự sống – không phải là “bể khổ” hay định mệnh nghiệt ngã buộc người ta buông xuôi, mà chính là nguồn vui, là sự tranh đua tài trí (“Cứ theo vui vẻ mà suy - Cõi đời là động dị kỳ thần tiên” – câu 5480 - 5481):

2400 “Đời này là cuộc so đo,

Đua tài sánh trí, nhỏ to với người”;

về sức mạnh của con người – luôn làm chủ muôn vật (“Loài người là giống linh thiêng - Nhỏ to muôn vật, chủ chuyên một mình” – câu 5482 - 5483; “Nào là vật nọ loài này - Tai nghe mắt thấy thấy đầy tớ ta” – câu 5490 - 5491); về tương quan giữa con người và vũ trụ, giữa vô cùng và hữu hạn – con người là hết sức nhỏ bé, nhưng có trí khôn, lại không ngừng muốn sánh mình với trời đất (“Cầm trong mạng số thế gian - Đem so vũ trụ giọt trần thấm bao - Thân người sánh với dày cao - Số chi mà tính đặng nào nữa đây - Biết cho cạn kẽ cao dày - Con người luống những như say như cuồng” – câu

1439 - 1444); “Núi sông ngàn dặm mệnh mông - Ngồi cao trông thể trong lòng bàn tay” – câu 2572 - 2573), v.v. Thời gian nghệ thuật hướng tới cái đang xảy ra; không gian nghệ thuật rộng mở ra ngoài biên giới tỉnh tại của một nước, và biến đổi từng ngày từng lúc theo cục diện chính trị – thời sự của công cuộc “toàn cầu hoá” tư bản chủ nghĩa; cái nhìn nhân sinh và vũ trụ của con người chuyển dần từ kiểu người Trung cổ sang kiểu người hiện đại... có nghĩa là Phan Châu Trinh đã đặt truyện thơ lục bát trước một thử thách vượt khỏi các chế định của thời đại sinh ra nó.

* * *

Đi vào cụ thể, những chuyển biến trong phương thức biểu hiện của Giai nhân kỳ ngộ diễn ca như nói ở trên thực ra không phải là những đảo lộn đột ngột. Phan Châu Trinh – đúng hơn ngay ở bản dịch của Lương Khải Siêu – đã không phá vỡ tất cả mọi thủ pháp nghệ thuật cổ truyền. Kiểu diễn tả ước lệ vẫn được sử dụng xen lẫn với ngòi bút điểm xuyết sắc sảo, tỉ mỉ. Bên cạnh việc trung dẫn tên tuổi rất nhiều danh nhân lịch sử thuộc các trào lưu dân chủ tư sản cận hiện đại, điển cố Trung Hoa vẫn có mặt phổ biến cùng những quy tắc thông báo thẩm mỹ quen thuộc trong văn học cổ phương Đông. Có thể nói Giai nhân kỳ ngộ diễn ca nằm giữa hai lực đẩy ngược nhau: một bên là sức níu kéo của cái nhìn nghệ thuật theo tư duy quá khứ đối với tuyến cốt truyện tình yêu mà người dịch chữ Hán cũng như người chuyển thành thơ tiếng Việt chưa thoát ra được những ảnh hưởng lâu đời của dòng truyện giai nhân tài tử cổ điển. Bên khác là yêu cầu trần thuật những câu chuyện cụ thể, có thật hay giống như thật gắn với loạt cốt truyện phiêu lưu và tuyến tự sự lịch sử theo kiểu tiểu thuyết Âu – Mỹ, đòi hỏi một sự đột phá trong ngòi bút tái hiện của nhà văn. Phan Châu Trinh đã tìm tòi đổi mới truyện thơ lục bát dưới áp lực không tự giác của hai loại ảnh hưởng trái chiều này trong tiềm thức của mình.

Rất dễ hiểu vì sao việc tả người tả cảnh nhằm ngụ tình ngụ ý, họ Phan vẫn thừa kế đến tới đa những thành tựu của truyện Nôm giai đoạn trước, dùng ngôn ngữ biểu tượng là chính. Các cô gái phương Tây sắc nước hương trời được

ông chăm phá theo phương pháp hoán dụ, vay mượn những mô típ có sẵn. Tả gương mặt và dáng dấp kiều diễm của Hồng Liên còn mừng rỡ ra đời ba nét đặc thù nào đấy:

159 *Tàn ngần đứng trót giò lâu,
Một nàng sửa áo xúc bầu lại gần.
Tác vừa hăm tám thanh xuân,
Mắt xanh, răng trắng, thanh tân lạ lùng.
Màu da mĩa mĩa giá trong,
Tóc mây giùm dãi, lưng ong dịu dàng.
Tay cầm nhành liễu xuê xoang,
Gần xem phong thể lại càng thêm xuê.
Phong nghi rất mực thâm khuê,*

168 *Bóng sen thấp thoáng, bông lê la đà.*
nhưng đến dung nhan cùng phục sức của U Lan thì đặt bên cạnh một giai nhân nào trong truyện Nôm cũng khó phân biệt:

221 *Cửa ngoài sẵn thấy một nàng,
Xa trông lấp ló, trắng vàng mây che.
Gần xem trong trẻo, nhỏ nhe,
Mĩa mai hạc trắng, lập lòe thềm tiên.
Độ chừng mười chín hoa niên,
Tân trang đẹp đẽ sánh tiên Quảng Hàn.
Đủ màu thu thủy xuân san,
Nói cười niềm nở, dung nhan mỹ miều.
Xiêm the vừa thướt ngang eo,*

230 *Gót sen thấp thoáng, hương đeo nức người.*
Chuyển sang những cung bậc sâu xa của tình cảm đôi lứa, ảnh hưởng truyện Nôm, nhất là Truyện Kiều, còn rõ hơn. Trong lĩnh vực phê bày tâm trạng yêu đương, chưa một ngôi bút nào có được mãnh lực như một Nguyễn Du. Hầu hết các nhà viết truyện Nôm thế kỷ XIX đều chịu ảnh hưởng của ông dù nhiều dù ít. Phan Châu Trinh chẳng phải ngoại lệ. Người đọc không khó đọc ra một chút ám ảnh Nguyễn Du đâu đó trong những đoạn thơ có thể gọi là “ung ý” của Giai nhân kỳ ngộ diễn ca. Đoạn kể nỗi lòng U Lan – qua mấy câu đối thoại giữa nàng với Hồng Liên – khi nhận được tin cha mắc nạn, mình sắp phải băng vôi về cứu, không kịp chia tay với Tán Sĩ:

3050 *Hành trang dọn dẹp đã an,
Nàng còn nương bóng thờ than một mình.
Thiếp liền cận kề ngọn ngành,
Nàng rằng: “Còn vương chút tình bấy lâu.
Thình lình sấm sét rơi đầu,*

3055 *Muốn quên mà dạ quên đâu cho đành...”*

nghe phảng phất lời trao gửi của Thúy Kiều với Thúy Vân về câu chuyện Kim Trọng trong đêm trước hôm theo Mã Giám Sinh về Lâm Tri. Đoạn cực tả tiếng hát của Hồng Liên, chất chứa chút ghen tuông bóng gió trước mối tình sét đánh giữa U Lan và Tán Sĩ:

1383 *Điệu thanh mai mĩa tiếng oanh,
Điệu sầu thấp thoáng non Hoành nhạn kêu.
Cung thương mây giọng tao tiêu,
Nửa phần đau ruột nửa điều xót gan.
Giọng nàng còn hây miên man,*

1388 *Thoạt nghe cũng khiến U Lan lạnh mình.*
nghe phảng phất tiếng đàn Kiều gảy trong đêm thề nguyện với chàng Kim. Đoạn tả khung cảnh héo úa trước nhà U Lan khi Tán Sĩ trở lại tìm nàng, nàng và Hồng Liên đã mất dấu:

1659 *Bến Đê vắng vắng gương mờ lẩn,
Mặt soi đáy nước mấy phần khô khan.
Thất kinh chàng mới thờ than:
“Vi ai cay đắng dở dang thế này.
Hay là chẳng thấy nhau đây?”
Dứt lời thuyền đã tới cây liễu còi.
Bước lên xem lại hẩn hời,
Cửa nhà tan tác, trong ngoài vắng tanh!
Cỏ gà cỏ xước mọc quanh,
Lối xưa dấu cũ, in hình mĩa mai.
Đưa đàng đón ngõ là ai?
Trông ra từng rụi, liễu còi mấy cây.
Thương ôi! Bữa trước chốn này,
Đêm nằm thấy mộng là đây rõ ràng.
Rành rành biển thẳm non thương,
Mà nay ngẫm lại một trường mộng xuân.
Bốn tường gió cuốn mưa vắn,
Cửa gài then đóng, giai nhân nẻo nào?
Chín chiều ruột thắt quặn đau,*

1678 *Bâng khuâng gốc liễu, đi đâu bây giờ?*
nghe phảng phất quang cảnh tiêu điều lúc Kim Trọng trở lại nơi kỳ ngộ và trở lại vườn Thúy,... Còn nhiều nữa.

Nhưng để theo kịp cái tinh tế của Nguyễn Du trong ngôn ngữ tỏ tình đâu có dễ. Phan Châu Trinh đã không làm sao diễn đạt được những lời nói “ý tại ngôn ngoại” giữa Tán Sĩ và U Lan. Trước mối tình đột ngột của nàng U – vừa thoáng gặp đã yêu ngay Tán Sĩ – ông không biết xử trí thế nào, đành nhờ “bà mối” Hồng Liên nói thay, dẫu thế thì nói vào lúc hai bên chưa biết gì về nhau vẫn cứ là đường đột: “Từ

khi Phú Bí gặp chàng - Chị tôi nắn nỉ lòng càng khôn khuây - Lại thay cái giống bèo mây - Bữa qua trong các bữa này ngoài sông - Ước chi đừng đĩnh chữ đồng - Bàn duyên giải cấu bớt lòng tương tư” (câu 205 - 210). Và về phía Tán Sĩ, đáp lại cử chỉ âu yếm của U Lan lúc từ già:

“U Lan gần vó khôn khuây,

Tay cầm bông cúc gài ngay áo chàng” (1575 - 1576)

lại cũng có một lời “lấy lòng” rất vụng, chưa chắc cố ý mà vẫn bị ngờ là thứ ngôn ngữ thô lợ, không xuất phát từ con tim xao xuyên thực của mình: “Chàng liền cười nói rập tình - Rằng: “Nàng thiệt kẻ chung tình yêu hoa - Những bông biết nói xuê xoa - Ngày sau chẳng biết của ta của người” (câu 1579 - 1582). Ở góc độ sử dụng ngôn từ ước lệ để bộc bạch nội tâm, Giai nhân kỳ ngộ diễn ca có lúc đã không thoát sáo do đứng quá gần bản dịch chữ Hán nên trong tâm lý sáng tạo có chút lúng túng về từ ngữ¹⁷, và Phan Châu Trinh giỏi lắm cũng mới là con số cộng trung bình giữa một Nguyễn Du và một Nguyễn Đình Chiểu.

Tuy vậy, chuyển sang ngôn ngữ kể chuyện và ngôn ngữ đối thoại, ngòi bút diễn ca của Phan đã có những biến đổi. Một đặc điểm dễ thấy là tiểu thuyết Giai nhân kỳ ngộ sử dụng đối thoại với liều lượng đáng kể. Tác giả biết gắn hành động của nhân vật với lời thoại, và biến lời thoại thành yếu tố xúc tác quan hệ của các nhân vật với nhau. Đằng sau những câu trao đổi qua lại liên tiếp giữa các nhân vật, vai trò người kể chuyện mờ hẳn đi. Hơn nữa, như đã nói, cuốn tiểu thuyết vốn gồm nhiều tuyến cốt truyện, song chỉ có duy nhất một tuyến cốt truyện tình yêu, ở màn đầu gặp gỡ, là được trần thuật trực tiếp, kỳ dư đều mang hình thức thông báo của người đưa tin. Để làm cho ngữ điệu bớt tẻ nhạt, người viết biết khéo léo biến thông báo đơn thoại thành đối thoại theo hai tầng ngữ cảnh: đối thoại giữa người đưa tin và

người nhận tin, và đối thoại giữa người đưa tin và những người chung cảnh ngộ. Chú trọng trần thuật bằng đối thoại và hoán chuyển luân lưu vị trí đối thoại (trực tiếp / gián tiếp), thay đổi khẩu khí lời nói, tác phẩm bỏ cứu được nhiều chỗ yếu trong xây dựng tính cách, làm cho tính cách nhân vật có dịp cọ xát, bộc lộ ra trên tiến trình của tiểu thuyết. Ở chỗ này Giai nhân kỳ ngộ diễn ca lại biết tiếp thu ưu điểm của nguyên tác, nhờ đó bù lại những khiếm khuyết trong phần ngôn ngữ tỏ tình. Vẫn “áp sát nguyên tác” song người diễn ca đã làm chủ được hơi văn của mình. Nội dung lời thoại của từng nhân vật chắc chắn là của Tōkai Sanshi và Lương Khải Siêu, tuy nhiên giọng điệu và khẩu khí phát ngôn của nhân vật “nhập thần” đến mức nào lại hoàn toàn tùy thuộc ở Phan Châu Trinh. Nhân vật Ba Ninh Lưu nữ sử có cốt cách sinh động hơn U Lan và Hồng Liên, chỉ là do nàng đã có “tiếng nói” riêng trong cuộc chuyện trò với Tán Sĩ. Biết mình bệnh nặng sắp chết, nhà nữ ái quốc từng trải ấy vẫn thích cười đùa, tranh nhau hơn kém một con cá câu được cùng chàng trai Nhật Bản:

“Trong khi cười nói thừa ư - Giật lên thả xuống đã thừa mấy phen - Mặt trời chân núi vừa chen - So đi điếm lại chàng hèn một đũa - Nàng càng rặc rặc nói cười - Giục về chàng cứ rồn ngồi lại câu - Cầm cần chăm chỉ trước đầu - Nàng càng cọt nói lăm câu trò cười - Thành linh một tấm trắng tươi - Lùng bùng mặt nước, chơi voi đầu càn - Đo ra hai thước gần gần - Giật mình nàng cũng ngại ngần thờ than - Chàng rằng: “Áy cũng du tang - Việc đời ai tính vội vàng đừng chừa?” - Nàng rằng: “Chàng ngạo lắm ư? - Đếm ra thiếp đã chịu thua con nào?” - Chàng rằng: “Xem lại thử nao - Cá tôi lớn gộc, nàng sao dám bì?” - Nàng rằng: “Thiếp ước khi thì - Đếm đũa, ai có đếm gì nhỏ to - Và chẳng đem lại mà so - Cá đây dù nhỏ, thơm tho ngọt ngào - Cá chàng dù lớn thế nào - Sắc không đẹp đẽ, thịt nào tốt tươi” (câu 2342 - 2365). Nhân vật

¹⁷ Đoạn này trong bản dịch chữ Hán của Lương Khải Siêu như sau: 幽蘭折白薔薇一朵。播於散士之襟而呼曰。郎君。此花雖凋殘。勿相棄而去。散士對而笑曰。僕固惜花人也。但解語之花。不知欲飛向誰家耳 “U Lan chiết bạch tường vi nhất đoá, bá ư Tán Sĩ chi khâm nhi hô viết: “Lan quân! Thử hoa tuy điêu tàn, vật tương khí nhi khứ”. Tán Sĩ đối nhi tiểu viết: “Bộc cố tích hoa nhân dã. Đãn giải ngữ chi hoa, bất tri dục phi hướng thùy gia nhĩ” (Hồi 2). Dịch nghĩa: U Lan bẻ một đoá tường vi trắng, cài lên cổ áo Tán Sĩ rồi nói rằng: “Chàng ơi! Dầu hoa kia có tàn ư cũng đừng bỏ nhau mà đi nhé”. Tán Sĩ cười đáp: “Tôi vốn là người tiếc hoa, chỉ xét xem bông hoa biết nói, không biết muốn bay đến nhà ai đây?”. Phan Châu Trinh đã đổi câu “Tôi vốn là người tiếc hoa” thành: “Nàng thiệt kẻ chung tình yêu hoa” còn các ý sau giữ nguyên. Dù đổi “tôi” sang “nàng” theo chúng tôi cách diễn đạt cũng vẫn giọng.

Mân Lê, bạn đấu tranh cùng U Lan ở Hy Lạp, khi xuất hiện trước Tán Sĩ và Hồng Liên có lời lẽ đáo đả đến chanh chua, tưởng làm Hồng Liên vừa mới thoát thân sang Mỹ đã giờ trò tán tỉnh Tán Sĩ mà quên mất Tán Sĩ vốn đã thuộc về U Lan: “Nàng liền đỏ mặt nói ngay: - “Thiếp đã biết rõ hẳn đây vậy mà - Tự do là cửa của bà - Còn ai dám tới gạn tra cho cùng - Và chẳng nhan sắc lạnh lùng - Tài khôn, trí khéo, miệng hùng, lưỡi hay - Gái ngoan ít kẻ sánh tày - Tiếc vì một tí miệng hay dối lòng - Bạn bè chẳng chút thủy chung - Xin bà hãy hỏi trong vòng tác gang - Xưa kia đi với U Lan - Chung tàu vượt biển Tây Ban những ngày - Trong tàu thiếp lấy bụng ngay - Đem ra trò chuyện, bà dạy đủ đường - Đến khi kể chuyện Đông Dương - Bà liền quay mặt kiếm đường nói ngo - Tưởng bà còn nhớ sờ sờ - Tưởng bà bụng cũng tưởng mơ đến nàng - Xưa sao thề thốt vợi vàng - Cát đầu uống máu, một đàng tử sinh - Bây giờ bà thoát đặng mình - Tìm nơi kiếm chốn, vui tình người thương - Tháng ngày dong dãi đủ đường - Mặc ai sống chết, mơ màng gì đâu - Nghĩ trong thiếp nói mấy câu - Bà còn nghèo cổ, lác đầu gì không?” - Hồng Liên mặt tía tai hồng - Mình run lấy bầy miệng không ra lời” (Câu 4778 - 4805). Biết khắc họa tính nét nhân vật bằng ngôn ngữ của chính họ, Phan Châu Trinh – và chỉ Phan Châu Trinh chứ không phải nhờ vào Tòkai Sanshi hay Lương Khải Siêu – đã bổ sung đích đáng cho truyện Nôm trước ông một mảng lời ăn tiếng nói thường vẫn mang tính khuôn sáo quá nặng: lời ăn tiếng nói trong sinh hoạt hàng ngày của loại nhân vật chính diện.

Về tả cảnh tả người cũng vậy, một khi thoát khỏi áp lực ngụ tình ngụ ý, Phan Châu Trinh cũng dễ dàng rời bỏ bút pháp ước lệ, tiến gần đến tả chân. Ngòi bút ông tỏ ra sinh sắc hẳn so với truyện Nôm. Gương mặt Ba Ninh Lưu nữ sử đầu ốm, tuy là chấm phá, không còn mờ ảo như một U Lan: “Chàng ngồi liếc mắt nhìn coi - Tác chùng hăm tám, con người bảnh bao - Da trong, răng trắng, mắt sâu - Hai cùn má tốp, phía sau tóc cuộn - Xem ra nét mặt như buồn” (câu 2254 - 2259). Ngay cả trong tuyến cốt truyện tình yêu, cách thể hiện bản tính vụng về của nhân vật Tán Sĩ có mặt quả còn chưa đạt nhưng cũng có mặt không kém ý nhị. Những giọt nước mắt

chàng tuôn rơi trước hai người đẹp vì cảm cảnh về vận nước, và hành vi chữa thẹn sau đấy, dấu hơi khô hài, không thể nói là giả tạo: “Trong khi an ủi một hai - Tình kia nghĩa nợ rạch rời đôi bên - Ngồi gần lại có Hồng Liên - Lân la nàng cũng tới bên vỗ về - Chàng càng giọt ngọc ù ê - Càng lau càng chảy dầm dề như chan - Trong khi dào đã ngồn ngang - Tình cò một giọt thấm trăng áo the - Ngại ngừng nửa thẹn nửa e - Cảm khăn chàng mới lăm le gần nàng - Nàng càng cười nói vợi vàng: - “Lụy chàng nhỏ áo ngàn vàng khôn mua...” (câu 923 - 934). Hay cái cảnh chàng lúng túng vì nằm mơ thấy mình gặp nạn được U Lan đến cứu, tỉnh dậy lại một phen thảng thốt vì bị con chim vẹt nói giễu, rất đúng với một chàng trai phương Đông nhút nhát trước tình yêu: “Đạn bay tứ phía vo ve - Minh liền bị đạn dầm dề máu rơi - Mê man tối đất tối trời - Hóp hoi còn nuôi chút hơi một mình - Gái đầu chạy tới thình linh - Tay cầm thập tự xông mình đạn tên - Vội vàng đỡ xuống bông lên - Kêu rằng: “Thiếp hãy xin yên lòng chàng - Việc chi sợ sệt vợi vàng?” - Bỗng không quân giặc đã tan đi rồi - Giật mình mở mắt ra coi - U Lan nàng đã chực ngồi một bên - Thơ mơ vừa nghĩ vừa nhìn - Giây lâu mới biết là mình chiêm bao - Mồ hôi chảy tháo đều dào - Trong lòng hồi hộp cát đầu ngó ra - Vùng đông bóng đã chói lòa - Vội vàng sửa áo bước ra chuyện trò - Thình linh một tiếng kêu to: - “Chàng đừng bỏ thiếp măn mo mối sâu” - Thất kinh chàng mới quay đầu - Thấy con anh võ nuôi lâu trong lồng” (câu 1981 - 1502),...

Trong phép phối cảnh, nói chung truyện Nôm thường dùng nét bút tượng trưng, bởi cảnh chỉ là để đậm tâm thái nhân vật chứ không thực sự hiện diện. Nhưng cốt truyện Giai nhân kỳ ngộ lại là chuyện xảy ra trên những địa danh cụ thể, sự việc dẫn dắt có lớp lang, trình tự: lần đầu gặp nhau trên lầu State House ở Philadelphia, lần sau lại đi thuyền trên sông Delaware, tình cờ gặp nhau ở tận hồ Erie phía Bắc Pennsylvania,... Việc dàn dựng cảnh vật của tác giả hẳn nhiên phải phục vụ yêu cầu của dòng chảy tự sự, là “cảnh nợ cảnh kia” trong mắt người đọc, không thể là những tấm phông chung chung như những bộ tranh tứ bình lấp vào đâu cũng được. Nhờ đó, một phần cảnh trí trong Giai nhân kỳ

ngộ diễn ca giảm hẳn đi chức năng thiên nhiên – tấm gương soi của tâm trạng như trong truyện Nôm. Nơi U Lan và Tán Sĩ gặp nhau là một nơi cũng có cây cỏ xanh rì như nơi Kim Trọng gặp Thúy Kiều, nhưng không còn là cái không gian tâm lý “nửa tỉnh nửa mê” trong tâm hồn hai con người bắt đầu yêu, mà bày rõ trước mắt, từ xa đến gần, từng vật một:

237 *Chàng ngồi ngắm cảnh gia viên,
Sông Đê quanh trước, sau hiên Táo Kỳ.
Hai bên cây cỏ xanh rì,
Bông đào, tơ liễu sẫm si quanh tường.
Lồng hoa treo cạnh cửa gương,
Một con anh võ trắng dường tuyết trong.
Vách treo liễn đối hai dòng,
Phụng hoàng, lan huệ ngụ trong tình tình.
Ngọc tiêu gác để trên bình,*

246 *Nguyệt cầm mỗi vẻ phong tranh đủ điều.*
Phong cảnh núi non khi đoàn người cứu cha U Lan chạy trốn từ Tây Ban Nha sang ý hiện ra còn thực hơn, đúng là núi non một vùng đất có tên trên bản đồ sát vùng biên giới nước Ý:

4719 *Kéo nhau vội vã ruổi rong,
Trèo đèo lội vũng chạy vòng phía Tây.
Chập chông núi dựng như xây,
Luồng mù ngút đất, vàng mây khò trời.
Tứ bề vắng gió bật hơi,
Vượn ca dăng dỏi, chim trời lộn nhào.
Dò lẩn tới đỉnh núi cao,
Dòm sông Vô Lãng lao xao mấy vòng.
Lập lò khúc vậy khúc cong,
Như con rắn trắng lộn vòng cỏ non.
Trông về phía Bắc chân non,
Một dây xe lửa chạy vòng như bay.
Quanh co khúc vậy khúc ngay,*

4732 *Như hình rết tía leo dây làng quàng.*

Cổ gắng đôi mới của Phan Châu Trinh càng thấy rõ trong thủ pháp kể chuyện phiêu lưu, một loại hình tiểu thuyết rất giàu chất “truyện” và chủ yếu là mang hình thức chuyện kể – “Một tiểu thuyết phiêu lưu, đó trước hết là một chuyện kể có chất truyện hơn những chuyện kể khác, một sự kiện có tính sự kiện hơn những sự kiện khác nằm trong một bản tường thuật

mẫu mực, một tiêu thuyết trong đó chất liệu tự sự đầu tiên nổi lên trong tình trạng thô nguyên, như là dung nham của núi lửa, một truyện nó chỉ là truyện dành cho cái thú vui kể lại – tóm lại là một “lễ hội chuyện kể” (Ariel Denis)¹⁸. Phan đã biết chuyển từ giọng kể “nói thay nhân vật” sang lời trần thuật khách quan các sự kiện xảy ra như nó có, chú trọng tính hành động của câu chuyện được trần thuật, khiến cho trần thuật chuyên chở được những xung đột nghệ thuật lý thú. Chuyện U Lan, Hồng Liên và Phạm Khanh phục kích bắt chúa ngục cứu cha U Lan là cả một hoạt cảnh mang tiết tấu dồn dập gấp gáp, làm tăng hưng phấn: “Xe vừa chạy tới đùng đùng - Thành linh tiếng súng lạnh lùng hơi oi - Thất kinh va mới van trời - Năm ba phát súng nổ bồi sấm vang - Lính hầu nhào ngã ra đàng - Ba người nổ súng buông cương đuổi liều - Va thì phách lạc hồn xiêu - Quơ roi thét ngựa đuổi liều chạy bay - Đụng cầu xe phải dừng ngay - Va liền sáng sốt loay quay nực cười - Nàng Lan lớn tiếng kêu người: - “Quân ta tiếp tới giết loài gian hung!” - Lính nhào xuống nước đùng đùng - Bỏ xe va mới hãi hùng chạy ra - Phạm Khanh nhảy tốc theo va - Thích cho một đám lăn ra giữa đàng - U Lan chạy lại vội vàng - Bắt va bịt mắt trói ràng gốc cây” (Câu 4573 - 4590).

Chuyện cả bọn U Lan, Hồng Liên, Phạm Khanh và cha U Lan trên đường chạy trốn nấp trên gác một ngôi nhà hoang, quân lính chúa ngục đuổi theo gặp mưa cũng chạy vào ngôi nhà đó, có dạng thức một màn kịch gồm nhiều lớp, với nhiều vai diễn, nhiều góc nhìn, pháp phòng hồi hộp được đẩy đến cao trào, hình ảnh, màu sắc, tiếng động, lời nói... được huy động tổng hợp, giọng đối thoại luôn luôn xen ngang, để vào giọng người kể: “Vội vàng bỏ ngựa đi không - Một trời mây phủ gió lồng mưa to - Mập mờ nẻo tắt đàng co - Bước cao bước thấp tay mò chân băng - Đêm khuya đói khát ngã lăn - Bên đường sực thấy nhà tranh lờ lờ - Kéo nhau mừng rỡ chạy vô - Trông quanh ngoắt quát là chỗ ngựa hư - Bốn bề chẳng có dân cư - Nhìn nhau sáng sốt, bầy chừ đi đâu? - Kể leo

¹⁸ Ariel Denis. “Roman d’aventures”. Encyclopædia Universalis, version 10, 2004. Nguyên văn: “Un roman d’aventures, c’est, d’abord, un récit plus récit que les autres, un événement plus événement que les autres à l’intérieur d’une narration exemplaire, un roman dans lequel la matière première narrative surgit à l’état brut, comme la lave du volcan, une histoire qui n’est qu’histoire pour le plaisir de raconter – en somme une “fête de la narration”.

người đỡ lên lầu - Nhện giăng khỏa mặt, bụi sâu tấp bần - Xúm nhau ngả dọc nằm ngang - Phạm Khanh ngó cổ ra đằng trông xem - Đầu rùng thấy lửa nhấp nhem - Đói lòng nghi nổi máu thèm kiếm ăn - Xuống lầu kiếm lối chạy băng - Ba người đói lử ngủ lẫn trên lầu - Thịnh linh tiếng sét đầu đầu - Giật mình thức dậy cất đầu ngó ra - Tứ bề sấm chớp sáng lò - Gió ầm đổ núi mưa òa nghiêng sông - Trong khi mua gió ùng ùng - Tiếng người tiếng ngựa lung bùng lẫn vang - Thiếp liền ngắt nhỏ U Lan: - “Hay là quân nó băng ngàn tới đây?” - Trước sân chợt thấy một dây - Òn ào kêu réo: “Được đây bố làng!” - Thiếp nghe trong bụng không an - Lạnh mình run sợ, nhộn nhàng biết bao - Hơn vài mươi đứa xông vào - Một thằng cầm đuốc chào rào la quay: - “Quá chừng quá đổi là may - Lò kia củi đốt ngay ta ngồi” - Củi cây un đốt một hồi - Hong quần suor áo, đứa ngồi đứa đi - Thiếp đề [chùng] nó chẳng biết chi - Khốn vì khói phủ li bì tối tăm - Ba người thim thíp lặng nằm - Khói chun đầy mũi, hằm hằm muốn ho - Nín hơi chẳng dám thở to - Mím môi đập mũi bụi tro đầy mình - Thiếp than mấy tiếng rập rình: - “Nếu thân chết khói thà mình chết gươm” - U Lan nhìn thiếp gờm gờm: - “Đem thân thí với quân phạm ích chi - Chẳng lâu chúng nó cũng đi - Chúng ta rán chịu tí tí hại gì” - Dưới lầu khói phủ li bì - Bực hơi khôn thở nằm lì xóp ve - Tướng quân bức tức khôn dè - Xảy hơi nhảy mũi, nó nghe tức thì - Đứa rằng: Cái tiếng chi chi? - Nghe như nó dội “hắc xì” trên đây” - Đứa rằng: “Ai ở chi đây - Hay là những tiếng chuột bầy đó chi?” - Nói rồi đứa quái, đứa nghi - Đứa thì cười gờm bảo: “Đi cho rồi” - Đứa thì bảo: “Hãy rón ngồi - Lên xem cho kỹ, xem rồi sẽ đi” - Lao nhao tìm kiếm một khi - Đứa rằng: “Đồ chú kiếm gì đặt thang” - Đứa rằng: “Nếu chẳng có thang - Thì ai có cánh bay ngang qua lầu? - Cãi đi cãi lại giờ lâu - Mưa vừa ngớt hột trời hầu rạng đông - Kéo nhau ra cửa đứng trông - Ra đi lại đoán ước phòng mây câu: - “Phía Nam giặc giã đã lâu - Lũ này chắc cũng trốn đầu đó thôi - Chạy chân được mấy tầm hơi” - Giục quân thét ngựa tềch vờ đi theo - Thương thay trong lúc hiểm nghèo - Ai

ngờ miệng cộp thịt treo mà còn” (Câu 4605 - 4678),... Với những trường đoạn như vừa dẫn, không khí truyện Nôm cổ xưa đã hầu như biến mất, hơi hướng tiểu thuyết mới đã xuất lộ.

* * *

Theo Trần Hải Yến, trong Giai nhân kỳ ngộ diễn ca còn “có mặt hàng loạt những từ ngữ “lạ mắt lạ tai” đối với một truyện Nôm, như: độc lập, tự do, phú cường, công thương, hiến pháp, pháp luật, thuộc địa, đảng nhỏ, phe to, chí tự tân, duy tân, cộng hòa, dân chủ, dân quyền, lập hiến, liên bang, hiệp ước, nghị luận, nghị viên, nghị trường, nghị sĩ, bầu cử, quốc quyền, quốc dân, chính phủ, diễn thuyết, hòa bình, hư vô, xã hội,... Sự có mặt, và có mặt với tần số cao của những ngôn từ này đã bổ sung cho vốn từ ngữ dân tộc một số lượng đáng kể những thuật ngữ, khái niệm chính trị, xã hội và thực sự tạo ra một bầu không khí mới mẻ cho tác phẩm”¹⁹. Đúng vậy. Chúng tôi chỉ muốn thêm: về mặt nghệ thuật truyện tự sự, đóng góp mới không nhất thiết lúc nào cũng là thành công. Xem ra, tuyến tự sự lịch sử của Giai nhân kỳ ngộ diễn ca không có gì đột xuất cho lắm. Phải đổi sang một giọng kể thiếu vắng cốt truyện mà muốn giữ được sự cuốn hút là điều rất khó. Sự kiện lịch sử chấp nối rời rạc không sáng sủa, tên người tên đất vốn là tên Âu Mỹ lại bị Hán hóa, đã xa lạ càng trở nên rối rắm đối với độc giả. Thêm vào đây là độ dài quá khổ của tác phẩm làm người diễn ca đuối sức. Nhiều lúc ông đành chấp vắn, dùng chữ gượng ép, biến câu thơ thành vè: “Đầu triều có gã Phong Lô - Đứng lên diễn thuyết một hồi rất ghê” (câu 401 - 402); “Hay đâu chuốc dữ curu hờn - Làm cho đến nỗi chánh quờn phân vân” (câu 465 - 466); “Có ông La Đầu tướng quân - Lòng dân gắm ghé định phần thôi tôn” (câu 507 - 508); “Vả chẳng tạo hóa biết suy - Trong vòng họa phúc có khi gặp thì - Rủi mà chẳng gặp thời ky” (câu 951 - 953); “Làm cho các nước xúm ùa - Phá ngang bờ cản đập đũa giậu ngăn” (câu 1155 - 1156); “Chúa tôi cũ lại kinh thiềng - Mấy trăm tướng sĩ lưu biên một lần” (câu 1199 - 1200); “Rằng kia mấy cụm dùm dào - Cửa ông Cao tiết trờng bên mộ ngài” (câu 1848 - 1849); “Nghe

¹⁹ Xem: Trần Hải Yến, *luận án đã dẫn*.

lời nàng mới liền thưa - Bệnh tôi chứng gốc có
bura đầu là” (câu 2270 - 2271); “Vậy thì sống
chết chiêm bao - Vui nào lại có buồn nao bao
giờ” (câu 2710 - 2711); “Lòng đây còn chút
ngại ngần - Chẳng hay đêm vắng sao chàng
tới chi?” (câu 2916 - 2917); “Còn ngoài làng xã
dân tình - Sưu xiêu thuế dạt tìm tòi miếng ăn”
(câu 6304 - 6305),... Một số trường hợp Phan
Châu Trinh bắt buộc phải “độn” vào thơ những
từ ngữ tán thán hoặc trợ từ cuối câu, có nguy cơ
đẩy tác phẩm ra khỏi hàng ngũ truyện Nôm bác
học: “Phải toan rước lập vua hiền - Quân quyền
lập hiến vững bền biết bao” (câu 521 - 522);
“Trẻ trong tan tác tứ bề - Mỗi năm bảy vạn ê hề
biết bao” (câu 711 - 712); “Vừa châu đánh đuốc
chơi đêm - Nhìn nhau khóc lóc có thêm chi mà”
(câu 1329 - 1330); “Được thơ ngần ngại lắm
thay - Mở ra chàng mới xem ngay tức thì - Xem
đi xem lại một khi” (câu 1695 - 1697); “Người
rằng: Thực có như lời - Cõi trần đặng mấy Chúa
trời vậy a” (câu 1894 - 1895); “Còn như chức
trọng quyền to - Lòng tôi có chút màng mơ chi
mà” (câu 1972 - 1973); “Mong cho dòng giống
sum vầy - Lòng tôi có chút thí này mà thôi” (câu
1978 - 1979); “Giờ lâu ngồi dưng dưng -
Hỏi sao nàng khóc lừng chừng lắm thôi” (câu
3134 - 3135); “Hồng Liên nghe nói cười bưng
- Ông này nói thực lạ lừng lắm thôi - Vậy xin
nói nốt cho rồi” (câu 5628 - 5630),... Cái ưu thế
dùng phương ngữ song âm tiết độc đáo bị lạm
dụng trong một truyện thơ dài cũng nhiều khi
phản lại tác giả, chữ dưng trở nên thô thiển, mất
nghĩa: vụn vắn, thút mụt, dề dầm, mát man, tân
mân, bao lao, cặn còi, giải giào, dùm đào, chào
rào, xái xi, bù hùi, vắn vĩ, ngà ngầy, hải hào, lý
lê, rà rà, quạ lòa, xốp xối, hời hờ, le lăm, ùy òa,
phông lông, lơ lẩn, chàm bàm, lèo hèo, tà la,...

Với một độ dài quá khổ lại có sự chen lẫn
nhiều tuyến tự sự lịch sử làm các tuyến cốt
truyện khác luôn luôn bị ngắt quãng, những
vụng về khiên cưỡng trong cách dùng chữ... sẽ
là lý do bổ sung đáng kể khiến tác phẩm giảm
mất sức hấp dẫn. Nhưng lý do xác đáng hơn cả
là Giai nhân kỳ ngộ diễn ca đã sinh không gặp
thời của nó – ra đời ở Pháp và trong một thời
gian lâu không có điều kiện công bố, trong khi
truyện thơ ở trong nước thì đã đóng xong nhiệm
vụ lịch sử, đang bị thay thế bởi tiểu thuyết văn
xuôi.

Tuy nhiên, đối với lịch sử văn học Cận đại
Việt Nam, Giai nhân kỳ ngộ diễn ca vẫn có giá
trị như một thông điệp về đòi hỏi chuyển hướng
toàn diện quy tắc thẩm mỹ của thể truyện trong
đời sống văn học dân tộc. Ở thời điểm những
năm 10 thế kỷ XX nhà diễn ca Phan Châu Trinh
xứng đáng được đánh giá cao bởi sự cố gắng
đáp ứng đòi hỏi đó và tác phẩm của ông có mặt
nào đó còn đi xa hơn một số truyện văn xuôi
chương hồi xuất hiện tại nước nhà trong cùng
thời gian. Chẳng may, ngoài tính bảo thủ của
bản thân thể loại cản trở, tình thế chính trị ngặt
nghèo đã không cho phép ông hoàn tất công
việc “đổi mới” của mình. Ông chỉ mới đi được
hai phần ba trên con đường thử nghiệm. Gia
đĩ, tiềm thức văn hóa có sẵn cũng... vào hùa để
chống lại Phan: ông mong muốn tác phẩm góp
phần truyền bá sâu rộng phong trào cách mạng
dân chủ diễn ra trên thế giới, nhưng như đã nói,
do ngôn ngữ lúng túng và sự chấp nối rời rạc,
dòng chảy của tuyến tự sự lịch sử mà Phan hết
lòng gửi gắm trong cuốn truyện thơ lại mờ nhạt
hơn hẳn hai tuyến cốt truyện tình yêu và cốt
truyện phiêu lưu.