

Truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX – Quan điểm mỹ học và thi pháp

Phạm Thị Thật*

Khoa Ngôn ngữ và Văn hóa Pháp

Trường Đại học Ngoại ngữ - Đại học Quốc gia Hà Nội

Đường Phạm Văn Đồng, Cầu Giấy, Hà Nội, Việt Nam

Nhận ngày 15 tháng 9 năm 2102

Chỉnh sửa ngày 18 tháng 12 năm 2013; chấp nhận đăng ngày 30 tháng 3 năm 2013

Tóm tắt: Truyện ngắn Pháp phát triển rực rỡ và thực sự trở thành một thể loại văn học độc lập, có nguyên tắc mỹ học riêng vào thế kỉ XIX. Trên cơ sở những nguyên tắc mỹ học thể loại ấy, các nhà văn đương thời đã tạo ra một dòng sản phẩm hết sức đặc trưng về thi pháp : truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX vừa mang tính hiện thực vừa mới lạ, cốt truyện chuẩn mực, bố cục rõ ràng, văn phong trau chuốt và trong sáng. Chính những phẩm chất ấy làm cho truyện ngắn Pháp thời kì này được xếp loại « truyền thống » và có sức hút đặc biệt với độc giả không chỉ trong nước mà trên toàn thế giới.

Từ khóa: truyện ngắn Pháp thế kỷ XIX, truyện ngắn, thể loại, mỹ học, thi pháp.

1. Dẫn nhập

Trong lịch sử nhân loại, những văn bản ngắn bằng thơ hay văn xuôi (truyện vui, giai thoại, truyện phiêu lưu ẩn dụ, truyện cổ tích luân lý, truyện thần thoại, huyền sử) đã xuất hiện hầu như cùng lúc với ngôn ngữ và tồn tại xuyên suốt mọi thời đại. Đó chính là những loại hình tiền thân của truyện ngắn hiện nay. Tuy nhiên, phải đến thế kỉ XIX, với sự phát triển cực thịnh của nó, truyện ngắn mới thực sự trở thành một thể loại văn học riêng biệt.

Truyện ngắn Pháp cũng tuân theo quy luật chung ấy. Góp phần vào sự thăng hoa của thể loại văn học này ở Pháp vào thế kỉ XIX phải kể đến vai trò quan trọng của báo chí. Việc các báo ngày và báo tuần (*Revue de Paris, La Mode, La*

Presse, Le Soir, Le Figaro, Gil Blas et Le Gaulois) đều đặn đăng tải truyện ngắn của các tác gia nổi tiếng đã thu hút được số lượng độc giả đông đảo, tạo nên một tầng lớp người đọc quen thuộc và đam mê thể loại văn học này. Nhu cầu của người đọc kích thích người viết. Sự nở rộ của truyện ngắn Pháp thời kì này là kết quả tất yếu của quy luật cung-cầu mà báo chí đóng vai trò trung gian. Các nhà văn thuộc mọi trường phái (lãng mạn chủ nghĩa, hiện thực chủ nghĩa hay tự nhiên chủ nghĩa) đều tham gia khai thác thể loại văn học này. Nhiều tiểu thuyết gia tên tuổi thời đó đã để lại những tác phẩm rất thành công. Đặc biệt có những nhà văn nổi danh từ truyện ngắn: Nodier, Daudet, Mérimée, Maupassant... không chỉ quen thuộc với độc giả trong nước mà còn nổi tiếng trên thế giới và được mệnh danh là các “tác giả truyện ngắn đúng nghĩa”(Godenne, tr.24).

Trước những thành tựu của truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX, các nhà nghiên cứu-phê bình

*ĐT: + 84-983952809

E-mail: phamthitthat@yahoo.com

vào cuộc: họ xây dựng khung lí thuyết thể loại trên cơ sở phân tích các tác phẩm ngắn sáng tác trong thời kì này. Từ đây, truyện ngắn thực sự trở thành một thể loại văn học độc lập có quy chuẩn mỹ học riêng.

2. Quan điểm mỹ học truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX

Qua khảo cứu công trình nghiên cứu của các nhà phê bình văn học và phát biểu của các nhà văn, có thể rút ra những nguyên tắc thẩm mỹ của truyện ngắn thế kỉ XIX. Đó là: về nội dung, truyện ngắn phải thuật lại một câu chuyện có thật gây ngạc nhiên; về thi pháp, truyện ngắn phải tuân thủ nguyên tắc tác động thống nhất tạo hiệu quả trọn vẹn, thông qua việc xây dựng tác phẩm với chủ đề thu hẹp, nghệ thuật trần thuật chau chuốt và kết truyện kịch tính.

2.1. Truyện ngắn là một câu chuyện có thật gây ngạc nhiên

Lịch sử phát triển của truyện ngắn Pháp cho thấy chủ đề nội dung truyện ngắn Pháp thay đổi qua từng giai đoạn khác nhau. Thời Trung cổ lưu truyền chủ yếu các câu chuyện ngắn hư cấu nhằm mục đích mua vui và giải trí. Tới thời Phục hưng, các tác phẩm văn xuôi ngắn đã có nội dung liên quan nhiều hơn đến các vấn đề thế tục. Ở hai thế kỉ XVII và XVIII xuất hiện ngày càng nhiều tác phẩm mang tính thời luận, đề cập đến những sự kiện trong cuộc sống thực tế. Bước vào thế kỉ XIX, sự phát triển của ngành báo chí làm thay đổi cơ bản thị hiếu của độc giả đương thời: người đọc không còn hứng thú với những câu chuyện tưởng tượng mà nghiêng về những tác phẩm thuật lại một câu chuyện xuất phát từ cuộc sống thực tế và mang tính thời sự. Nhu cầu của người đọc vô hình chung tạo ra một nguyên tắc thẩm mỹ về tính

« thực » của truyện ngắn thời kì này. Nói cách khác, câu chuyện thuật lại đã xảy ra hoặc nó hoàn toàn có thể xảy ra theo trải nghiệm lô-gíc của người đọc. Và đương nhiên là câu chuyện đó phải có tính mới lạ, làm người ta ngạc nhiên.

Thực ra, quan niệm « truyện ngắn là một câu chuyện có thật » đã được Goethe nêu ra từ cuối thế kỉ XVIII. Trong *Chuyện giải khuây của những người Đức di cư*, một tập hợp gồm sáu câu chuyện đăng tải thành 6 kì trên tạp chí *Schiller Die Horen* năm 1795, Goethe đã thông qua ý kiến của nhân vật nữ hầu tước để lưu ý nhà văn về rằng độc giả đương thời không còn hứng thú với những tác phẩm trong đó sự việc và nhân vật luôn được lí tưởng hóa. Họ mong muốn được đọc những câu chuyện trong đó các nhân vật con người xuất hiện « không phải là những con người hoàn hảo mà là những con người tốt, không phải những con người siêu phàm mà là những con người đáng yêu và thú vị » (Aubrit, tr. 62). Họ cũng chẳng thiết tha với « những câu chuyện cứ luôn dẫn dắt trí tưởng tượng của người ta vào những đất nước xa lạ ». Họ yêu cầu nhà văn: « Hãy cho chúng tôi thấy những hình ảnh của dân tộc, những hình ảnh về gia đình, chúng tôi sẽ ngay lập tức thấy mình trong đó, và khi nó trực tiếp liên quan đến chúng tôi, chúng tôi sẽ dễ dàng cảm nhận và sẽ xúc động hơn nhiều ». (Aubrit, tr.63-64). Quan niệm này về sau được Goethe khẳng định lại trong cuộc nói chuyện với Eckermann: « Truyện ngắn là gì nếu không phải là một sự kiện chưa từng nghe thấy nhưng đã xảy ra? »¹ (Aubrit, tr.65).

¹ Điều thú vị là trong tiếng Pháp, *truyện ngắn* là *nouvelle*. Nhưng nghĩa đầu tiên của *nouvelle* trong các từ điển là *tin mới*. Như vậy, khái niệm « sự kiện đã xảy ra nhưng chưa từng nghe thấy » hoàn toàn phù hợp với nội hàm đầu tiên của từ *nouvelle* trong tiếng Pháp. Theo chúng tôi, đây có thể là lí do khiến quan niệm mỹ học này được các nhà văn Pháp nhanh chóng tiếp nhận và tuân thủ.

Tóm lại, truyện ngắn cần mang đến cho người đọc những câu chuyện khiến người ta ngạc nhiên. Đó có thể là một sự kiện đặc biệt (câu chuyện người cha giết đứa con trai duy nhất mới mười tuổi vì tội phản bội người mà nó đã hứa che giấu trong *Mateo Falcone* của Prosper Mérimée, chuyện một gái làng chơi giả làm góa phụ khóc chồng ở nghĩa trang để dụ khách trong *Les Tombales* của Maupassant). Hoặc có thể chỉ là một tính cách được khái quát và “nâng cấp” (tính keo kiệt của người chồng trong *Tuyết đầu mùa*, tính tham lam của người vợ trong *Cái ô* của Maupassant). Cũng có thể là một « hiện tượng kì ảo hiện đại » (Aubrit, tr.66) khi những giấc mơ hoặc ảo giác được khai thác như một phần của thực tại, hay khi các yếu tố kì ảo diễn biến trong lô-gíc với các yếu tố hiện thực, như trường hợp các tác phẩm *Aurelia* của Nerval, *Vệ nữ thành Ille* và *Lokis* của Mérimée, *Chuyện quái dị* của Barbey d’Aureville, *Những truyện kể tàn bạo* của Auguste Villers de L’Isle – Adam, *Người đã khuất* của Guy de Maupassant. Đó còn có thể là những câu chuyện bạo lực được thuật lại một cách cặn kẽ và trần trụi theo kiểu Stendhal miêu tả các biến cố đẫm máu hay những tình huống bi đát trong *Truyện biên niên Ý*.

Nhưng những câu chuyện đó phải mang tính hiện thực, thể hiện qua những tình tiết gần gũi với đời sống con người. Nói cách khác, truyện ngắn hé lộ điều bất thường (điều gây ngạc nhiên) nảy sinh trong cuộc sống thường nhật. Về vấn đề này, Maupassant đã có những nhận định hết sức xác đáng trong lời tựa *Pierre và Jean* (1888). Theo ông, thực tế cuộc sống hết sức đa dạng và phong phú và « trong hết thảy mọi điều đều có cái chưa được phản ánh, sự vật tầm thường nhất cũng chứa đựng một chút lạ lùng ». Nhiệm vụ của nhà văn là phải « tìm thấy cái lạ lùng ấy » để từ đó xây dựng tác phẩm.

Cuối cùng, « nghệ thuật phải là sự thật đã được lựa chọn và có ý nghĩa ». (Maupassant, tr. 7).

2.2. Truyện ngắn là một tổng thể tác động thống nhất (*totalité d’effet*)

Chính quy chuẩn « ngắn » là yếu tố tạo nên ưu thế của thể loại truyện ngắn. Với dung lượng nhỏ, truyện ngắn chỉ tập trung vào một chủ đề hẹp, số lượng nhân vật thường ít và không được khắc họa một cách đầy đặn điển hình. Cốt truyện thường được xây dựng từ một tình huống diễn ra trong khoảng thời gian và không gian hạn chế. Kết cấu ít tầng, ít tuyến. Bút pháp trần thuật nghiêng về giản lược, ngắn gọn. Tất cả là một tổng thể tạo hiệu quả trọn vẹn và gây âm hưởng trong người đọc.

Đây là một trong những nét đặc trưng của thể loại được nhiều nhà nghiên cứu và nhà văn lưu ý. Họ hiểu rằng giờ đây người đọc không còn thích « những câu chuyện kiểu *Ngàn lẻ một đêm* trong đó sự kiện này đan chéo vào sự kiện kia, chủ đề này làm mờ nhạt chủ đề kia; trong đó người kể chuyện buộc phải cắt mạch để kích thích sự tò mò mà anh ta đã khơi gợi một cách lơ đãng, và thay vì thỏa mãn sự chú ý bằng việc đưa ra một sự tiếp nối hợp lí, anh ta buộc phải kích thích sự chú ý đó bằng những mưu mẹo hay thủ thuật kì quặc, chẳng lấy gì làm hay ho cả » (Aubrit, tr. 65). Do vậy, để thoải mái nhu cầu người đọc, cần phải viết những “câu chuyện có ít nhân vật, ít sự kiện, bố cục rõ ràng, được suy nghĩ tính toán kĩ, có thật, tự nhiên nhưng không tầm thường; một câu chuyện có hành động vừa đủ, tình cảm vừa đủ; một câu chuyện không thống thiết buồn chán, không diễn tiến quá chậm chạp và không luôn ở trong cùng một khung cảnh, nhưng mặt khác cũng không đi nhanh quá”, và nhất là câu chuyện đó phải “gây hứng khởi từ đầu đến cuối”, với cái kết gây được âm hưởng khiến

người ta “muốn âm thầm mơ tưởng về nó.” (Aubrit, tr.64).

Về sau, quan niệm mỹ học này được Edgard Allan Poe (1809-1849) khái quát thành khả năng *tác động thống nhất* của truyện ngắn khi ông định nghĩa truyện ngắn là một văn bản tự sự mà người ta « có thể đọc liền một mạch ». Cái định nghĩa tưởng như đơn giản này trên thực tế lại khái quát được tính hiệu quả đặc biệt của truyện ngắn : trong khuôn khổ do thể loại quy định, nhà văn phải lựa chọn các thành tố (chủ đề, cấu trúc, câu chữ) sao cho tất cả tác động cùng lúc đến người đọc. Nói cách khác, truyện ngắn cần sự « nhất quán thi pháp » để đạt được « hiệu quả trọn vẹn ». Poe giải thích : « Thật khó chấp nhận một cuốn tiểu thuyết bình thường bởi sự dài dòng của nó, tương tự như việc khó chấp nhận sự dài dòng của một bài thơ vậy. Vì tiểu thuyết không thể đọc một mạch, nên nó không có được cái ưu thế vô cùng lớn của hiệu quả trọn vẹn. Những mối bận tâm thường nhật xen vào những lúc ta dừng đọc sẽ làm thay đổi, ngăn cản và thậm chí làm mất đi cái cảm giác mà ta tìm kiếm. Và chỉ cần một sự đứt đoạn trong mạch đọc thôi cũng đủ để phá vỡ tính nhất quán thực sự của tác phẩm. Nhưng với truyện ngắn, sự liền mạch cho phép tác giả thể hiện trọn vẹn ý đồ của mình. Trong suốt thời gian đọc, tâm hồn của độc giả nằm trong vòng cương tỏa và tác động của nhà văn ». (Aubrit, tr. 68).

Ưu thế đặc biệt này của truyện ngắn còn được Baudelaire khẳng định lại trong *Ghi chép mới về E. Poe* : « So với tiểu thuyết, truyện ngắn có ưu thế vô cùng lớn : cùng với sự ngắn gọn là hiệu quả mạnh. Đọc một truyện ngắn liền một mạch sẽ để lại trong tâm trí một ấn tượng mạnh hơn nhiều so với việc đọc đứt đoạn, bị ngắt quãng bởi những lo toan công

việc hay những bận tâm về thời thế. Sự nhất quán về ấn tượng, sự tác động thống nhất là ưu thế vô cùng lớn, mang lại cho thể loại này tính siêu việt đặc biệt, tới mức mà một truyện ngắn quá ngắn (có thể là một khiếm khuyết) còn hơn là một truyện ngắn quá dài ». (Baudelaire, tr.IX).

Để tác phẩm đạt được hiệu quả thống nhất và trọn vẹn, nhà văn phải dựng được một kịch bản truyện chặt chẽ, trong đó, ngay từ câu đầu tiên, tất cả các yếu tố đều gắn kết với nhau và nhằm vào hiệu quả cuối cùng. Không yếu tố nào vô ích, không yếu tố nào có thể bỏ đi hay thay đổi mà không ảnh hưởng đến sự thành bại của toàn bộ câu chuyện. Baudelaire gợi ý : « Nếu người nghệ sĩ khéo léo, anh ta sẽ không để lí trí của mình tuân theo tình cảm; mà ngược lại, sau khi đã suy tính một cách kĩ lưỡng về hiệu quả nhằm tới, anh ta sẽ sáng tạo ra các biến cố, kết hợp những biến cố có khả năng lớn nhất dẫn tới hiệu quả mong muốn. Nếu câu đầu tiên không được viết ra để nhằm vào cái cảm tưởng cuối cùng thì tác phẩm đã hỏng ngay từ đầu. Trong toàn bộ cấu trúc của tác phẩm không một từ nào là không có chủ ý, không một từ nào không trực tiếp hay gián tiếp nhằm thể hiện hoàn hảo ý đồ định trước. » (Baudelaire, tr.XI).

Điều này quả là lí tưởng không chỉ với riêng truyện ngắn mà với tất cả các loại hình nghệ thuật. Vì thế trên thực tế nó luôn thuộc tầng lí thuyết vĩ mô, đóng vai trò định hướng cho các nhà văn trên con đường tìm kiếm những phương thức hiệu quả nhất cho công cuộc sáng tạo của mình. Tuy nhiên, có thể nói các tác giả truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX đã tuân thủ khá nghiêm ngặt các nguyên tắc thẩm mỹ trên và tạo ra một thi pháp đặc trưng của thể loại truyện ngắn của thời kì này.

3. Thi pháp truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX

Dựa vào các nhận định của một số nhà nghiên cứu về truyện ngắn và thông qua việc khảo sát tác phẩm của các tác giả truyện ngắn tiêu biểu ở thế kỉ XIX có thể rút ra những nét đặc trưng của thi pháp truyện ngắn thời kì này : đó là một câu chuyện nói về một chủ đề hẹp mang tính hiện thực, được trần thuật theo nguyên tắc « tác động thống nhất » và có kết thúc đóng.

3.1. Chủ đề hẹp mang tính hiện thực

Ở thế kỉ XIX, truyện ngắn chủ yếu đăng riêng lẻ trên các báo trước khi được in thành tập. Quy định về độ dài của truyện ngắn được ngầm thỏa thuận giữa chủ báo và tác giả là trong khoảng một trang báo. Với dung lượng hạn chế, một truyện ngắn không thể đề cập tới nhiều vấn đề, mà chỉ tập trung vào một chủ đề. Truyện ngắn thế kỉ XIX thường chỉ xoay quanh một giai thoại hay một tình tiết.

Trước hết nói về những truyện ngắn được xây dựng xoay quanh một giai thoại. Bản thân mỗi giai thoại đã là một câu chuyện. Câu chuyện ấy có thể diễn biến trong vài ngày (thời gian hấp hối của người nông dân trong *Con Quý* của Maupassant), trong vài giờ (thời gian bữa ăn trong *Một gia đình* – Maupassant), hay một quãng đời (10 năm trong cuộc đời của Mathilde Loisel trong *Chuỗi hạt kim cương*-Maupassant).

Về những truyện ngắn được xây dựng chỉ với một tình tiết. Đó phải là tình tiết được bóc tách từ một cuộc đời và mang ý nghĩa biểu trưng của cuộc đời ấy. Chẳng hạn như *Phá đôn* của Mérimée chỉ thuật lại lần ra trận đầu tiên của một viên trung úy trẻ vừa tốt nghiệp trường Sĩ quan Fontainebleau, nhưng đó là sự kiện hết sức quan trọng cho việc khởi đầu một binh

nghiệp. Đôi khi truyện ngắn cũng có thể lấy cảm hứng từ một hành động, một cử chỉ đơn giản, hay một « sự việc nhỏ bé chẳng là gì cả », một « mẩu vụn thu lượm được dọc đường đi » theo cách nói của Zola khi ông bàn về *Truyện kể ngày thứ hai* của A. Daudet.

Dù đó là một giai thoại hay một tình tiết, tác giả truyện ngắn phải tập trung làm toát lên ý nghĩa đặc biệt của nó, cho thấy rõ vì sao nó lại được lựa chọn trong số vô vàn những sự kiện thường nhật khác. Nói khác đi, câu chuyện ấy phải khiến người đọc ngạc nhiên vì « chưa được nghe thấy ».

3.2. Trần thuật theo nguyên tắc « tác động thống nhất » nhằm hiệu quả trọn vẹn

Trần thuật theo nguyên tắc tác động thống nhất là cụ thể hóa quan điểm mỹ học của Poe và Beaudelaire, nghĩa là tất cả mọi yếu tố trong truyện phải được sử dụng nhằm vào mục đích cuối cùng và duy nhất. Cốt truyện chuẩn mực, bố cục rõ ràng, chuyện được thuật lại một cách ngắn gọn và có kết thúc đóng, đó là những nét nổi bật của thi pháp truyện ngắn thế kỉ XIX.

Cốt truyện chuẩn mực, bố cục truyện rõ ràng

Có thể thấy các nhà văn thế kỉ XIX đặc biệt chú trọng vào việc xây dựng cấu trúc tác phẩm nhằm gây tác động thống nhất và tạo được hiệu quả trọn vẹn. Sau khi đã xác định chủ đề, nhà văn tập trung dựng kịch bản truyện chặt chẽ trong đó tất cả các yếu tố đều gắn kết với nhau với mục đích thể hiện một cách hiệu quả chủ đề đó, làm sao để « không yếu tố nào vô ích, không yếu tố nào có thể bỏ đi hay thay đổi mà không ảnh hưởng đến sự thành bại của toàn bộ câu chuyện ». (Baudelaire, tr. X).

Truyện ngắn thời kì này chủ yếu được xây dựng trên cơ sở cốt truyện chuẩn mực gồm 5 giai đoạn : *Tình thái ban đầu => Yếu tố gây*

vấn đề => Diễn biến của vấn đề đến cao trào => Yếu tố giải quyết vấn đề => Tình thái cuối². Câu chuyện được bố cục rõ ràng, tập trung vào những sự kiện chính theo tiến độ phát triển hết sức nghiêm ngặt: mở đầu là phần giới thiệu ngắn gọn các yếu tố thiết yếu của câu chuyện (chủ đề và nhân vật), tiếp theo là diễn tiến của các biến cố mà độc giả có thể dễ dàng phân chia thành các hồi các cảnh như trong một vở kịch.

Sự rõ ràng về bố cục của nhiều truyện ngắn thế kỉ XIX còn được thể hiện qua cách trình bày tách bạch các thành phần của cốt truyện và các « hồi » của câu chuyện. Trong *Chiếc bình xít Etrusque*, Mérimée chia tác phẩm thành bảy phân đoạn dài ngắn khác nhau, phân cách bởi một hàng chấm lửng; riêng phân đoạn thứ nhất và phân đoạn thứ hai được ngăn cách bởi hai hàng chấm lửng, chắc hẳn để phân biệt phần giới thiệu nhân vật với phần nội dung chính của truyện ! Trong *Chuỗi hạt kim cương*, Maupassant cũng chia tác phẩm thành bảy phân đoạn ngắn cách nhau bởi các dấu sao. Và không phải ngẫu nhiên mà việc Mathilde làm mất chuỗi hạt - sự kiện đảo lộn cuộc sống của vợ chồng nhà Loisel- được đề cập ở phân đoạn thứ tư - phân đoạn chính giữa : cách trình bày này góp phần nêu bật chủ đề tư tưởng của tác phẩm, rằng trong cuộc sống, ranh giới giữa hạnh phúc và bất hạnh hết sức mong manh.

Phương thức trần thuật ngắn gọn, trong sáng

Phần lớn truyện ngắn thế kỉ XIX là những « văn bản kể » trong đó tác giả dành một phần quan trọng cho lời người kể chuyện, ít có phần tán rộng thêm hay các đoạn miêu tả. Bên cạnh đó, hành động truyện còn được rút gọn thông qua điểm nhìn « cách quăng » của người kể

chuyện : câu chuyện thường được thuật lại với những sự kiện chính, bỏ qua mọi chi tiết rườm rà. Đây là sự khác biệt giữa truyện ngắn và tiểu thuyết, thể hiện đặc biệt rõ nét trong các tác phẩm của Balzac : truyện ngắn của ông cô đọng súc tích bao nhiêu thì tiểu thuyết của ông dài dòng bấy nhiêu.

Cho dù chủ đề xoay quanh một giai thoại, một tình tiết hay một hành vi, cử chỉ, truyện ngắn thế kỉ XIX luôn là những câu chuyện được thuật lại trọn vẹn, có đầu có cuối. Hầu hết truyện có kết cấu tuyến tính, theo trật tự thời gian, dẫn người đọc đi từ tình huống mở đầu, qua các biến cố, đến tình huống cuối cùng. Bên cạnh đó, văn phong của truyện ngắn thế kỉ XIX cũng hết sức chau chuốt, cú pháp chuẩn mực, từ ngữ được tác giả lựa chọn kĩ lưỡng. Đây là một trong những nét đặc trưng khác biệt với truyện ngắn thế kỉ XX mà chúng tôi sẽ đề cập trong một bài viết khác.

Kết truyện đóng

Như trên đã nói, truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX nhìn chung thuật lại một câu chuyện có đầu có cuối, trong đó vấn đề đặt ra được giải quyết theo ý đồ người viết. Các tác giả, bằng nhiều phương thức dẫn chuyện khác nhau, luôn nhằm tới một cái kết chung cục. Tới mức, cùng với việc xác định được một chủ đề hay và thiết kế được cốt truyện hợp lí, tìm ra một kết truyện độc đáo là điều mong muốn của người viết mà còn luôn là sự mong đợi của người đọc.

Kết cục của truyện ngắn, theo cách nói của nhà văn Mĩ Sean O'Faolain (*The Short story*, 1948), là « cú quất cuối cùng » mà thiếu nó « truyện ngắn không còn là truyện ngắn ». Đó có thể là một kết cục gây ấn tượng mạnh như cái kết trong *Mateo Falcone* của Prosper Mérimée : Mateo Falcone, nhân vật chính trong truyện, đã giết đứa con trai duy nhất của mình vì tội không giữ lời hứa.

² Phạm Thị Thật, *Truyện ngắn Pháp cuối thế kỉ XX – Một số vấn đề lí thuyết và thực tiễn sáng tác*, Nxb Giáo dục Việt Nam, 2009, tr. 119.

Đó có thể là một cái kết đảo lộn kịch tính như trong *Chuỗi hạt kim cương* của Maupassant : sau mười năm làm việc cật lực và chi tiêu tằn tiện, Mathilde Loisel vừa trả xong món nợ 360 ngàn franc vay lãi để mua trả bạn chuỗi hạt kim cương thì được biết chuỗi hạt mượn của bạn là đồ giả, chỉ đáng giá 500 franc !

Kết cục truyện còn có thể là đỉnh điểm của hành động truyện được phát triển và thường là đã được hé lộ bởi một vài tình tiết trong quá trình diễn tiến của câu chuyện. Chẳng hạn như trường hợp *Lokis* của Mérimée kể về chuyện xảy ra ở lâu đài của bá tước Michel Szémioth có kết cục là đám cưới của bá tước với cô gái gốc quý tộc Ba Lan, nhưng sau đêm tân hôn, người ta phát hiện cô vợ trẻ đã chết, toàn thân bị cắn nát, còn Michel Szémioth thì biến mất. Rà soát lại câu chuyện, người đọc sẽ nhận ra rằng cái chung cục khủng khiếp ấy đã được hé lộ qua khá nhiều chi tiết mang tính dẫn dắt : những bí mật về thân thế của Michelo Szémioth (mẹ bị gấu hãm hiếp), những sở thích và thói quen đặc biệt (rất thích rừng nhưng không bao giờ đi săn, thường đi lang thang vào ban đêm, đam mê những câu chuyện nói về cảnh người Nam Mĩ uống máu ngựa tươi), nỗi sợ hãi mà anh ta luôn gây ra cho lũ vật nuôi, những cơn ác mộng mà anh ta thường gặp, v.v. Lô-gíc của kết truyện lúc này được chính độc giả tìm thấy.

Như vậy, nhờ có vai trò trung gian của báo chí và ngành xuất bản, truyện ngắn Pháp phát triển hết sức mạnh mẽ ở thế kỉ XIX và thực sự trở thành thể loại văn học độc lập, với những nguyên tắc mỹ học riêng. Một cách tổng quan, truyện ngắn Pháp đương thời mang tính hiện thực và mới lạ; các phương thức trần thuật được lựa chọn kĩ lưỡng để tác phẩm trở thành một tổng thể thống nhất nhằm tới hiệu quả duy nhất đã định trước. Sự tuân thủ nghiêm túc những nguyên tắc mỹ học thể loại này của các nhà văn đã tạo ra một dòng sản phẩm hết sức đặc trưng :

truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX nhìn chung là một câu chuyện có bối cảnh gần gũi với đời sống thường nhật nhưng lại khiến người đọc ngạc nhiên bởi góc nhìn vấn đề khác lạ; câu chuyện đó được thuật lại theo một cốt truyện chuẩn mực nằm thành phần, có đầu có cuối, bố cục rõ ràng, văn phong chau chuốt mà trong sáng. Chính những phẩm chất « truyền thống » ấy đã tạo nên sức sống mãnh liệt của truyện ngắn Pháp thời kì này, khiến nó có sức hút đặc biệt với mọi đối tượng độc giả, trong nước Pháp cũng như trên toàn thế giới.

Tài liệu tham khảo

- [1] Alluin, B. et Suard, F. (1992). *La nouvelle*, tomes 1 & 2. Lyon : PUL.
- [2] André, P. (1998). *La nouvelle*, coll. « Thèmes & études ». Paris : Ellipses.
- [3] Aubrit, J.P. (1997). *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson.
- [4] Auevilly, B. (1874). *Les diaboliques*. Paris : Dentu.
- [5] Baudelaire, C. (1888). *Notes nouvelles sur E.Poe*. Paris : Gallimard.
- [6] Godenne, R. (1995). *La nouvelle*. Paris : Honoré Champion.
- [7] Goyet, F. (1993). *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*. Paris : PUF Ecriture.
- [8] Grojnowski, D. (1993). *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod.
- [9] Isle- Adam, A. (1883). *Contes cruels*. Paris : Calmann-Lévy.
- [10] Maitre H. (1986). *Dictionnaire Bordas de la Littérature française*. Paris : Bordas.
- [11] Maupassant, G. (1888). *Pierre et Jean*. Paris : Paul Ollendorff.
- [12] Maupassant, G. (1974/1979). *Contes et nouvelles*, 2 vol., Paris : Gallimard.
- [13] Mérimée, P. (1967). *Romans et Nouvelles*, 2 vol., Paris : Garnier.
- [14] Nerval, G. (1993). *Aurélien*. Paris : Flammarion.
- [15] Stendhal. (1973). *Chroniques italiennes*. Paris : Folio classique.
- [16] Zola, E. (1866). *Mes haines : Causeries littéraires et artistiques*, Paris : A. Faure

French short stories in the 19th century: Aesthetics conception and prosody

Pham Thi That

*Department of French language and civilization, University of Languages and International Studies,
Vietnam National University, Hanoi, Pham Van Dong, Cau Giay, Hanoi, Vietnam*

Abstract: French short stories flourished and really became an independent literary genre, had its own aesthetic principles in the 19th century. On the basis of the principles of aesthetic genres, contemporary writers had created a very specific kind of product: the nineteenth-century French short stories, which were the realistic stories, narrated by standard plots, with a clear layout and a polish and bright style. It is these qualities that made French short stories during this period classified as 'traditional', having special appeal to readers not only in the country but also all over the world.

Keywords: French short stories in the 19th century, short stories, genre, aesthetic, prosody.