

# Những đổi mới kỹ thuật miêu tả không gian tiểu thuyết Pháp hiện đại

Nguyễn Thị Bình\*

*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 14 tháng 10 năm 2009

**Tóm tắt.** Thế kỷ XX với những khát khao mãnh liệt cách tân nghệ thuật tiểu thuyết đã xuất hiện nhiều toan tính đổi mới kỹ thuật không gian tiểu thuyết. Các tác gia tiểu thuyết đã mở rộng phạm vi của miêu tả, thay đổi cấu trúc tự sự. Môi trường hiện thực nơi con người tồn tại là đối tượng trung tâm của tiểu thuyết và qua tài năng của Le Clézio đã trở thành không gian nghệ thuật phản ánh những vấn đề bức thiết của nhân loại. Những chuyến viễn du không phải chỉ là những chuyến phiêu lưu khám phá những vùng đất mới, mà thực chất là những cuộc hành trình tinh thần. Cấu trúc các cuộc hành trình phản ánh thế giới quan của người nghệ sỹ đòi hỏi các kỹ thuật xử lý không gian phù hợp.

## 1. Quan niệm không gian tiểu thuyết

Khởi đầu của rất nhiều truyện cổ tích thường mô tả khái quát địa điểm và thời gian của hành động cốt truyện: “Ngày xưa, ngày xưa có một người đàn ông có những ngôi nhà đẹp ở thành phố và thôn quê”. Một số truyện ngắn cũng hay sử dụng các chi tiết chính xác về địa điểm và thời gian ngay trong đoạn văn đầu tiên. Truyện *Nỗi sợ hãi* của Maupassant mở đầu bằng những chỉ dẫn về không gian và thời gian: “Mùa đông năm ngoái, trong một khu rừng ở phía Đông Bắc nước Pháp”. Đề cao vai trò quan trọng của không gian với tư cách là một trong những thành tố cấu tạo tiểu thuyết, Pierre - Louis Ray đặt câu hỏi: “Tiểu thuyết có phải là một nghệ thuật của không gian?” [1] khác với quan niệm thông thường: “Tiểu thuyết là một nghệ thuật của thời gian?”. Thực tế,

không gian và thời gian không thể tách rời. Bakhtine đưa ra khái niệm *chronotope* (thời gian và không gian) rất hiện đại. Không gian luôn đặt trong mối quan hệ với thời gian và nó không những xuất hiện ở những trang đầu tiên, mà tiếp tục hiện diện trong suốt chiều dài của tiểu thuyết. Nhà văn rất chú trọng mối liên quan khăng khít giữa các nhân vật và thế giới bao quanh nó. Để người đọc nhìn thấu suốt nhân vật, nhà văn đặt khung cảnh vào thế giới nội tâm mà trong đó nhân vật không ngừng vận động.

Xử lý không gian tiểu thuyết không còn được xem như việc cung cấp một cách giản đơn các chỉ dẫn về địa điểm, mà nó phải tạo dựng nên một hệ thống ở bên trong tác phẩm. Trước tiên, phương thức xử lý không gian nhằm phản ánh trung thực một không gian ngoài tác phẩm mà nó muốn thể hiện. Như vậy, nghiên cứu không gian tiểu thuyết gắn liền với việc xem xét hiệu quả phản ánh. Cần phải có khả năng thẩm định không gian văn bản khác với

\*ĐT: 84-912781880.

E-mail: [ngtbinh1301@gmail.com](mailto:ngtbinh1301@gmail.com)

không gian quy chiếu mà dường như ở cái nhìn ban đầu nó chỉ là sự sao chép. Nghiên cứu không gian trong tiểu thuyết vừa quan trọng vừa phức tạp, bởi vì nó liên quan đến mọi cấp độ của văn bản. Khi khẳng định phương thức nghiên cứu không gian tiểu thuyết, Madeleine Borgomano đã đưa ra nhận xét về bản chất không gian: “*Không gian tiểu thuyết giống như một hệ thống của những mối quan hệ: tất cả những thành tố xây dựng nên không gian đều phụ thuộc lẫn nhau và chức năng của nó là sáng tạo nên ý nghĩa. Thật vậy, không đầy đủ khi chúng ta nghiên cứu tiểu thuyết mà chỉ miêu tả những địa điểm. Cần phải truy tìm cái gì tổ chức không gian và mang lại cho nó một ý nghĩa; không gian không bao giờ trung tính và vô nghĩa*” [2].

Phương thức xử lý không gian của các nhà văn rất đa dạng và phong phú. Trước tiên tác giả lựa chọn, định vị hành động và nhân vật trong một khoảng không gian thực, hoặc hình ảnh của hiện thực giống như trong những tác phẩm của Émile Zola và các nhà chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện thực.

Nhà văn có thể sáng tạo nên thế giới huyền diệu giống như xứ sở huyền bí trong tác phẩm *Grand Meaulles* của Alain-Fournier. Faulkner, xuất phát từ một địa điểm có thực ở miền Nam nước Mỹ, trước đại chiến thế giới lần thứ II, đã tạo dựng loại không gian huyền bí trong rất nhiều tác phẩm của mình.

J.P Goldenstein, tác giả cuốn sách *Để đọc tiểu thuyết* đã dành hẳn một chương để giới thiệu những loại không gian tiểu thuyết cơ bản, phân tích ý nghĩa và chức năng của không gian. Mỗi một tiểu thuyết chứa đựng những không gian chuyên biệt, mang lại cho tác phẩm sắc thái rất riêng của nó. Trong một tiểu thuyết, hành động có thể xảy ra trong một địa điểm duy nhất, hoặc ở nhiều địa điểm khác nhau, trải rộng đến những chân trời khác nhau. Như vậy tính không gian được trình bày với những cấp độ rộng mở khác nhau và xuất hiện nhiều loại không gian với những chức năng khác nhau trong tiểu thuyết.

Ngay cả trong trường hợp khi hành động của tiểu thuyết xảy ra trong một không gian giới hạn, khép kín, chúng ta vẫn có thể tiếp cận với một sự rộng mở thông qua loại không gian tưởng tượng. Vậy nên chúng ta tìm thấy “*ở đây*” (un ici) và “*chỗ khác*” (un ailleurs) của tiểu thuyết. “*Ở đây*” là địa điểm chính xác, nơi mà nhà văn cảm sâu nhân vật. “*Ở đây*” không phải chỉ có liên quan một cách vật chất với hiện thực của không gian tiểu thuyết, nơi đó diễn ra sự tồn tại của “*một sinh thể bằng giấy*”. Sinh thể này, nói một cách khác là nhân vật, mơ về những chân trời khác nhau, tự hình dung, tưởng tượng trong những tình huống khác. Từ hoàn cảnh đó xuất hiện “*một loại không gian trần thuật (espace rapporté)*”, “*ở nơi khác*”, nó chồng chéo nhau trong phạm vi của hành động [3]. Trong tiểu thuyết *Biến đổi* của Michel Butor, Léon Delmont, nhân vật chính ngồi trong khoang tàu hỏa từ Paris đến Rome. Đó là không gian khép kín. Trong suốt chuyến đi của cuộc hành trình, nhân vật thoát khỏi “*ở đây*” của khoang tàu hỏa để làm một bản tổng kết cuộc đời. Trong dòng hồi ức, Paris tế ngắt gắn liền với người vợ và những đứa con tạo nên không gian tù hãm. Trong giấc mơ về tương lai, Rome ngồi sáng gắn liền với người tình tuyệt vời tạo nên “*nơi khác*” kỳ ảo lung linh - không gian tưởng tượng-không gian biểu tượng. Con tàu tiếp tục băng qua những miền đất khác nhau, những nhà ga đánh dấu mốc cuộc hành trình, mở rộng không gian thực. Như vậy, trong một tiểu thuyết mà trục chính là chuyến tàu hỏa từ Paris đến Rome, nhân vật ngồi trong góc một khoang tàu, qua sự dịch chuyển, qua giấc mơ, nhà văn xử lý một cách độc đáo các loại không gian: không gian khép kín/mở; không gian thực/tưởng tượng. Cho dù là loại không gian gì đi chăng nữa, thì nó phải được đặt trên cơ sở của những kỹ thuật xây dựng không gian nhằm thực hiện những chức năng chuẩn xác của nó. Việc thể hiện một không gian tiểu thuyết hoàn toàn tùy thuộc vào những biện pháp miêu tả do nhà văn lựa chọn: một cái toàn cảnh theo chiều ngang hoặc chiều dọc. Việc lựa chọn những điểm mốc và những chi tiết

được cảm nhận bởi người quan sát. Anh ta để cái nhìn của mình “lang thang” ở xung quanh, hoặc từ thấp đến cao, từ cao xuống thấp. Miêu tả tĩnh tại hoặc miêu tả dịch chuyển hoàn toàn tùy thuộc vào cái nhìn ổn định hoặc môi trường được phát hiện bởi một nhân vật trong trạng thái vận động. Tập hợp những chi tiết đặc trưng, con mắt chỉ nắm bắt những yếu tố tiêu biểu. Tất cả những hình thức tổ chức đều trao cho không gian một chức năng xác định.

## 2. Các kỹ thuật miêu tả không gian từ tiểu thuyết truyền thống đến tiểu thuyết hiện đại thế kỷ XX

Sự lựa chọn, liều lượng và cách phân chia các thành tố miêu tả thay đổi tùy theo quan niệm mỹ học của từng tác gia tiểu thuyết ở các giai đoạn khác nhau. Có hai khuynh hướng nổi bật xử lý không gian tiểu thuyết. Theo khuynh hướng thứ nhất, thể hiện không gian không chiếm vị trí quan trọng trong tác phẩm. Tiểu thuyết *Nàng công chúa de Clèves* của Mme de Lafayette hầu như không có miêu tả phong cảnh. Độc giả thấu hiểu nhân vật qua hành động, sự vận động bên trong và tư tưởng của họ. Hành động của cốt truyện xảy ra “vào những năm cuối, dưới thời trị vì của Henri đệ nhị”, nhưng mối quan tâm hoàn toàn dành cho suy nghĩ của nhân vật tiến triển trong một khung cảnh mơ hồ. Đám cưới của công chúa de Clèves chỉ được miêu tả với đôi nét vô cùng kín đáo. Gide trong tiểu thuyết *Những kẻ làm bạc giả* cũng tước bỏ những yếu tố miêu tả không gian, các địa điểm trở nên mơ hồ và huyền bí: Nước Anh chỉ là “nơi sa đọa”, châu Mỹ là “địa điểm của những kẻ không có linh hồn, châu Phi là “vùng đất của sự mất tích”.

Đối lập với khuynh hướng trên là loại tiểu thuyết trao cho không gian tiểu thuyết vai trò đặc biệt quan trọng. Nhà văn chú trọng ghi chép tỉ mỉ hình dáng, màu sắc, ánh sáng, kích thước, tất cả các chi tiết của khung cảnh nhằm tạo nên ảo tưởng của sự hiện diện một không gian bền vững.

Về phương diện kỹ thuật, miêu tả cho phép định vị nhân vật trong một khung cảnh, tưởng tượng cuộc sống của nó ở giữa những đồ vật bao quanh. Một cách khái quát, miêu tả được chia nhỏ tùy theo sự tiến triển của tác phẩm, nó đi cùng với sự dịch chuyển của nhân vật, đan xen giữa những thời gian hoặc dàn xếp một thời điểm dừng ở trung tâm của cao trào kịch tính. Như vậy, miêu tả luôn được đặt trong mối quan hệ với tự sự, hai yếu tố đặc thù của thể loại tiểu thuyết. Trong bài viết *Những ranh giới của truyện kể*, Genette đã đưa ra những thí dụ sinh động và phân tích thấu đáo mối quan hệ này: “Người đàn ông tiến lại gần cái bàn và cầm con dao bao gồm hai động từ hành động, ba danh từ được làm sáng tỏ rất mờ nhạt, nhưng vẫn được coi như yếu tố miêu tả hành động, những yếu tố này chỉ ra những sinh vật và đồ vật; ngay một động từ có thể chứa đựng ít hay nhiều tính miêu tả trong độ chính xác mà nó trao cho việc thể hiện một hành động (thí dụ: so sánh “bắt một con dao” (*saisir un couteau - hành động mạnh và nhanh*) với cầm một con dao (*prend un couteau*). Như vậy không có một động từ nào loại bỏ hoàn toàn sắc thái miêu tả. Chúng ta có thể nói rằng miêu tả cần thiết hơn tự sự, bởi vì miêu tả mà không cần kể lại dễ dàng hơn là kể lại không có miêu tả (có thể bởi vì những đồ vật tồn tại không cần sự vận động, nhưng không có sự vận động nào thiếu đồ vật). Những hoàn cảnh có tính nguyên tắc này thực tế đã chỉ rõ bản chất của mối quan hệ là gắn kết hai chức năng trong cái đa số mệnh mang của văn bản văn học: miêu tả có thể được lĩnh hội một cách độc lập với tự sự, nhưng trong thực tế người ta không thể tìm thấy loại miêu tả đó vì không bao giờ ở trạng thái tự do; còn tự sự không thể tồn tại mà thiếu miêu tả, nhưng sự phụ thuộc này cũng không ngăn cản nó chiếm vai trò quan trọng hàng đầu. Tất nhiên miêu tả là giá đỡ của truyện kể (*la servante du récit*), là nô lệ mãi mãi cần thiết, nhưng lúc nào cũng bị phụ thuộc, không bao giờ được giải phóng. Có những thể loại tự sự như trường ca, anh hùng ca (*épopée*), truyện ngắn, truyện vỉa, tiểu thuyết, trong đó miêu tả chiếm vị trí

rất quan trọng, chắc chắn về phương diện chất liệu là quan trọng nhất, như là thiên hướng tất yếu, nó không ngừng là yếu tố hỗ trợ đơn giản của truyện kể. Ngược lại, không tồn tại những thể loại miêu tả... [4].

Genette đưa ra hai chức năng của miêu tả: chức năng đầu tiên là chức năng trang trí (décoratif). Miêu tả trải rộng và chi tiết xuất hiện như một sự ngưng nghỉ và tái tạo trong truyện kể, với đặc tính thuần chất thẩm mỹ, giống như vai trò của điêu khắc trong công trình xây dựng cổ điển. Chức năng thứ hai của miêu tả là vừa giải thích, vừa biểu tượng, nó đã được Balzac khai thác và thể hiện tài tình trong các tiểu thuyết.

Trong tác phẩm của Balzac và các nhà hiện thực chủ nghĩa, những chân dung thể chất, miêu tả quần áo, cách bài trí đồ đạc đều hướng đến mục đích khám phá và làm sáng tỏ tâm lý nhân vật, nó vừa là dấu hiệu, nguyên nhân và kết quả. Miêu tả thành phố Saumur và ngôi nhà của Grandet không phải chỉ thuần chất mang tính chất trang trí và tô điểm, mà quan trọng hơn là sự cắt nghĩa tính cách nhân vật. Đối với nhân vật bà Vauquer, nhà văn tuyên bố “toàn bộ con người bà giải thích quán trọ giống như quán trọ hàm chứa con người bà”. Có dấu ấn cuộc đời của nhân vật trong cảnh quan của ngôi nhà. Chính vì vậy, miêu tả còn thông báo và dự cảm trước các hành động; những đoạn văn miêu tả hàm chứa hành động: bị kích in dấu trên các gương mặt và địa điểm trước khi diễn biến của chuyện phiêu lưu xảy ra.

Tác gia hiện thực vĩ đại Balzac còn sử dụng thủ pháp liệt kê trong kỹ thuật miêu tả các không gian cụ thể: khu phố, ngôi nhà, cái vườn, phòng ăn, phòng ngủ... Tác giả tập hợp tất cả các chi tiết nhỏ nhất nhằm tạo nên những “bản kiểm kê” của các hiện trạng địa điểm. Những chân dung độc đáo luôn gắn liền niềm khát khao chiếm giữ những đồ vật tiêu biểu của không gian tồn tại. Bên cạnh sự miêu tả chi tiết và kéo dài chậm rãi, Balzac còn đa dạng hóa các kiểu miêu tả không gian tùy theo trạng thái tâm hồn của nhân vật và những thời khắc của câu chuyện: những loại miêu tả chia nhỏ

(morcelée), biên ảo (modulée), hoặc điểm xuyết (parsemée) [5].

Sự miêu tả địa điểm và chân dung nhân vật thường xuất hiện ở ngay đầu tiểu thuyết. Mở đầu tác phẩm *Eugénie Grandet*, Balzac sử dụng cách thức miêu tả rất phổ biến của chủ nghĩa hiện thực. Đó là phương thức của Stendhal khi thể hiện thành phố Verrière duyên dáng trong *Đỏ và Đen*, của Flaubert khi phản ánh thành phố Yonville trong *Bà Bovary*... Ở đây, không phải chỉ là sự phát hiện không gian thông qua lăng kính của nhân vật, mà còn bộc lộ phương thức tiếp cận không gian rất đơn giản. Trước tiên miêu tả tổng thể thị trấn Saumur, tiếp đó là tường thuật toàn bộ tiểu sử của nhân vật trung tâm Grandet. Cuối cùng đó là ngôi nhà mang dáng vóc của một nhà tù. Nhà văn đi từ ngoài vào trong: từ cổng vào nhà, cái khóa, trần song sắt, khuôn viên, những bức tường, gian phòng chính với các góc nhách, rồi cuối cùng độc giả nhìn thấy “chiếc ghế bằng rơm” của bà Grandet và chiếc ghế bé xíu của Eugénie. Cách tổ chức miêu tả từ ngoài vào trong, hệ thống đồ vật của các nhân vật đã gọi lên không gian ngột ngạt, tù hãm, dự báo quá trình phát triển hành động tiểu thuyết. Sự miêu tả vô cùng tỉ mỉ, chi tiết không gian làm chậm nhịp điệu tự sự và không gây hứng thú cho người đọc ở thế kỷ XX.

Khác với Balzac, Flaubert sử dụng kỹ thuật miêu tả theo hình mẫu hội họa. Thành phố Rouen được Emma ngắm nhìn từ trên cao và được gọi lên qua hệ thống ngôn từ gợi cảm: “Toàn bộ phong cảnh mang vẻ bất động giống như một bức họa”. Với anh em Goncourt, những người kế thừa quan niệm của Gautier, thế giới bên ngoài đóng vai trò quan trọng. Họ áp dụng những thủ pháp miêu tả không gian hội họa, tái tạo những hiệu quả của các mảng sáng và tối trong sân khấu. Mỹ học hiện thực và ấn tượng chủ nghĩa trung thành với cách thức “làm cho nhìn thấy được” một tác phẩm nghệ thuật và gọi lên những ấn tượng do tác phẩm tạo ra. Nhà văn nhạy cảm với những yếu tố gây ngạc nhiên, sùng sốt và mới lạ và rất gần với người nghệ sỹ đang vẽ trên tấm toan

(toile), khi đó họ hoàn toàn trung thành với hiện thực nguyên sơ qua năng lực cảm nhận không phải qua cách tạo dựng không gian rất lí trí bị tước đoạt khỏi cái khác lạ.

Các kỹ thuật miêu tả không gian tiếp tục là đối tượng nghiên cứu của các chuyên khảo lí luận. Philippe Hamon đồng nhất người kể chuyện (narrateur) với người miêu tả (descripteur) trong những đoạn văn miêu tả. Đặc biệt tác giả nêu những nét đặc trưng của người miêu tả trong những đoạn miêu tả của các tác phẩm hiện thực và tự nhiên chủ nghĩa đậm tính khách quan. Chính vì vậy, người miêu tả trở nên rất “uyên bác”, am hiểu rộng rãi, thấu hiểu mọi đòi hỏi của những thể loại văn bản khác nhau: “*Người miêu tả (descripteur) thường xuyên được coi như nhà bác học, rất am hiểu về sự vật (miêu tả hiện thực, bao quát toàn diện như bộ bách khoa toàn thư) và tường tận về chính tác phẩm của mình (miêu tả thăm dò hoặc tổng kết, dẫn dắt bằng những dấu hiệu phản quang (indices cataphoriques) hoặc bằng những tín hiệu lặp đi, lặp lại (signaux anaphoriques) hoặc rất thông thái về tác phẩm của người khác (miêu tả châm biếm phỏng theo hoặc viết lại văn bản khác), rất am hiểu về hành vi phát ngôn cũng như về lời phát ngôn và về thế giới giống như người bình luận thế giới hơn là người kể lại thế giới. Điều đó dựa trên hình ảnh người miêu tả, một lần nữa, dù ít hay nhiều, hình ảnh này hiển hiện rõ ràng trong tác phẩm, thỉnh thoảng rất giản đơn, hình ảnh trình bày tỉ mỉ của chính những đoạn miêu tả trong những tác phẩm hiện thực chủ nghĩa và tự nhiên chủ nghĩa “có tính khách quan” của thế kỷ XIX, hành động làm cho niềm tin cậy đầy sức thuyết phục được vận hành và nó xác định toàn bộ bút pháp “hiện thực”. Tin vào (chân lý, vào độ trung thực của những cái được miêu tả) chuyển niềm tin vào người miêu tả đáng tin cậy [6].*

Cho dù miêu tả chiếm vị trí quan trọng, nhưng vị thế thống trị của tự sự không ngừng được củng cố trong tiểu thuyết, cho đến tận thế kỉ XX. Thế kỉ của những khát khao mãnh liệt cách tân nghệ thuật tiểu thuyết. Vào bình minh

của kỷ nguyên đổi mới, Marcel Proust đã mở đầu cuộc cách tân của tiểu thuyết đi với tác phẩm *Đi tìm thời gian đã mất*. Một số nhà nghiên cứu cho rằng, trong tác phẩm của Proust đường ranh giới giữa miêu tả và tự sự có khuynh hướng biến mất, “miêu tả đồ vật bị chiêm ngưỡng ít hơn phân tích hoạt động cảm nhận của nhân vật”. Theo M. Raimond, trong tiểu thuyết của Proust, cần phải phân biệt sự cảm nhận và miêu tả. Bất kể sự cảm nhận nào cũng không hướng đến miêu tả, mà nó chỉ là những chỉ dẫn miêu tả. Trong khu vực chưa chắc chắn này, nhà văn càng chi tiết cụ thể cảm nhận thì càng hướng đến miêu tả. Sự cảm nhận không gian của người kể chuyện có khuynh hướng miêu tả không gian, khi nhà văn nhấn mạnh các hiệu quả đối lập và những thủ pháp sử dụng màu sắc [7].

Nhà nghiên cứu Raimond nhấn mạnh cái nhìn toàn cảnh không gian trong tiểu thuyết của Proust. Đặc biệt là không gian hoàn toàn bị chi phối qua cái nhìn của người kể chuyện sử dụng những phương tiện giao thông hiện đại ở thời kỳ mà kiểu chụp ảnh hoặc điện ảnh có khuynh hướng thay thế bằng kiểu mẫu hội họa. Vào thời điểm điện ảnh ra đời, Proust đã sáng tạo một kiểu hội họa chuyển động: người quan sát có thể dịch chuyển mà lẽ ra phải đứng lại để chiêm ngưỡng. Khi anh ta ngồi bên khung cửa sổ của toa tàu và cảm nhận con đường, tuyến đường xe lửa cũng đang quay. Như vậy ở mỗi khoảnh khắc, phong cảnh có những hình ảnh mới lạ, nhưng không phải do anh ta dịch chuyển từ địa điểm này sang địa điểm khác, mà ngược lại do phát hiện cùng một địa điểm dưới nhiều góc độ khác nhau.

Malraux xử lí không gian tiểu thuyết theo kỹ thuật điện ảnh, nhà văn không cố gắng mô phỏng hiện thực mà sử dụng hiện thực như một sân khấu nơi diễn ra những sự kiện trọng đại. Tiểu thuyết của Malraux được bố cục quanh các cảnh lớn, những giai đoạn bản lề. Trong tác phẩm *Hy vọng*, hành động không diễn ra trong một không gian duy nhất, mà xảy ra trên toàn bộ đất nước Tây Ban Nha: Madrid, Barcelone, Malaga, Tolède, Badajoz, Medellin... Sự chia

nhỏ cảnh quan ở mức độ cực đoan. Nhà văn trao cho người đọc những lớp cảnh được dựng lên từ cái tổng thể hỗn độn và đặc biệt chú ý đến các phương thức xử lí ánh sáng. Cuốn tiểu thuyết cung cấp những chỉ dẫn cụ thể cho nhiều địa danh và nó được trình bày cùng một lúc như trên một bức tranh. Không gian được thể hiện như bối cảnh sân khấu nên hoàn toàn mang tính ước lệ. Những khoảng không gian được miêu tả trong các tiểu thuyết của ông rất ngắn gọn, cô đọng và hàm súc.

Một số tiểu thuyết Mới đã thể hiện những toan tính giải phóng hình mẫu miêu tả khỏi cái chuyên quyền và độc đoán của truyện kể. Cùng với những nhà tiểu thuyết Mới, Alain Robbe-Grillet muốn sáng tạo một loại tiểu thuyết trong đó câu chuyện được hình thành hoàn toàn bằng phương tiện độc quyền miêu tả. Tuy không thể thay thế những yếu tố tự sự trong tiểu thuyết, nhưng miêu tả mở rộng phạm vi và góp phần thay đổi cấu trúc tự sự trong những tiểu thuyết hiện đại. Genette nhấn mạnh sự khác biệt giữa miêu tả và tự sự là những khác nhau về nội dung: *“Tự sự gắn liền với những hành động hoặc những hiện tượng được coi như một quá trình và qua đó nó nhấn mạnh về phương diện thời gian và kịch tính của câu chuyện; miêu tả thì đối lập lại, bởi vì nó bị chậm lại ở những đồ vật và con người được coi như ở đồng thời gian và miêu tả xem xét chính quá trình đó giống như buổi biểu diễn dường như buộc dòng thời gian dừng lại và góp phần trải rộng câu chuyện trong không gian. Hai kiểu giọng điệu này xuất hiện giống như thể hiện hai thái độ đối lập nhau trước một thế giới và cái tồn tại, một loại tích cực, chủ động hơn, loại kia thì trầm tĩnh hơn và như vậy theo sự cân bằng truyền thống thì đậm chất thơ hơn. Nhưng từ phương diện của hình thức thể hiện, thì kể lại một sự kiện và miêu tả một đồ vật là hai hoạt động tương tự liên quan đến nguồn gốc ngôn ngữ. Sự khác biệt có ý nghĩa nhất là tự sự hoàn lại trong chuỗi thời gian của lời nói, trong chuỗi thời gian kế tiếp nhau của những sự kiện, trong khi đó thì miêu tả cần phải hình thành trong sự kế tiếp của việc thể hiện những*

*đồ vật xuất hiện đồng thời và được đặt kê bên nhau trong không gian: ngôn ngữ tự sự được phân biệt bởi sự trùng khít thời gian với đối tượng mà ngôn ngữ miêu tả của nó, ngược lại sẽ bị tước đoạt không cứu vãn nổi (...). Rõ ràng với tư cách là cách thức diễn đạt văn học, miêu tả không phân biệt tương đối rõ nét với tự sự, về quyền tự chủ kết thúc câu chuyện, về tính đặc sắc của phương tiện để cần thiết phá vỡ tính thống nhất tự sự - miêu tả (tự sự chiếm chủ đạo) mà Platon và Aristote đã gọi là truyện kể” [8].*

Các nhà phê bình và nghiên cứu quan tâm đặc biệt đến những kỹ thuật miêu tả không gian trong các tiểu thuyết. Alain - Robbe Grillet cho rằng sự cách tân kỹ thuật điểm nhìn là nguyên nhân gây nên sự rối loạn cấu trúc tự sự, biến đổi không gian miêu tả: *“Tại đây không gian phá hủy thời gian và thời gian phá hoại ngầm không gian. Miêu tả trì trệ, tự mâu thuẫn, quay vòng tròn. Cái khoảnh khắc phủ nhận tính liên tục” [9].* Mối quan hệ giữa tự sự và miêu tả tiếp tục bị phá vỡ bởi những kỹ thuật điểm nhìn (point de vue narratif) của người kể chuyện. Những cách tân táo bạo về điểm nhìn đã làm biến đổi miêu tả không gian và thời gian tiểu thuyết truyền thống. Không gian có thể lớn lên hoặc thu nhỏ, trải rộng hoặc “uốn” theo cảm nhận chủ quan của người kể chuyện. Thời gian kéo dài hoặc đứng im, bất động không tiến triển, hoàn toàn phụ thuộc vào thời gian trải nghiệm của thế giới nội tâm nhân vật với vai trò người kể chuyện.

Trong tiểu thuyết *Ghen* của Alain- Robbe Grillet, không gian được quan sát bởi một người ngồi sau tấm màn. Người quan sát là một người chồng cô đơn đóng vai trò người kể chuyện, ngồi trong một ngôi nhà trống rỗng, buồn tẻ. Anh ta dành sự chú ý đặc biệt tới từng chi tiết nhỏ của khoảng không gian bao quanh ngôi nhà: từ bóng cột nhà, khoảng sân, mảnh vườn đến phong cảnh vườn chuối. Vươn xa hơn nữa là thung lũng sâu thẳm. Thế giới của người chồng cô đơn và ghen tuông được thể hiện bằng sự miêu tả đều đặn và góc cạnh mang dáng dấp hình học. Cảnh đồng chuối

được thu nhỏ như một sơ đồ toán học, được phác họa rất góc cạnh, được miêu tả lặp đi, lặp lại trong nhiều trang. Đặc biệt là cái bóng của cột nhà được miêu tả vô cùng tỉ mỉ, nhưng vì thiếu yếu tố thời gian, độc giả không thể xác định chính xác cái bóng cột nhà. Sự tỉ mỉ quá mức, sự lặp đi lặp lại nhiều lần để lại trong độc giả một cảm giác mù mờ. Dường như người ta đang chìm đắm trong ám ảnh, trong ảo giác. Ngôi nhà mà nhân vật A đang sống, đầy ắp đồ vật nhưng lại hoàn toàn vắng bóng con người. Tính từ trống rỗng được lặp đi lặp lại, càng tăng thêm cảm giác trống trải cô đơn. Như vậy giữa con người và thế giới bao quanh nó, tồn tại một mối liên quan chặt chẽ.

Trong tiểu thuyết *Biến Đổi* khoảng không gian bị giới hạn trong một phòng nhỏ của toa tàu với ánh sáng xanh mờ ảo của ngọn đèn lắt lư trên trần toa, không khí oi bức ngột ngạt. Tất cả dường như hòa nhập vào nỗi buồn bất tận của nhân vật chính. Hình ảnh căn phòng nhỏ hẹp, ngột thở gợi nên chủ đề cô đơn của con người. Bị dính chặt vào một góc nhỏ hẹp, cùng với nỗi thống khổ bên trong, con người cố thoát khỏi sự cô đơn bằng những giấc mơ. Với giấc mơ, khoảng không gian vụt rộng mở, hình ảnh người hiệp sĩ ẩn hiện trong rừng Fontainebleau đã biến không gian thực thành không gian huyền bí. Và những cánh rừng ấy đã ghi nhớ các chuyến quay về Paris của Delmond với những lo âu nặng nề của cuộc đấu tranh dai dẳng để từ bỏ vợ và con. Nỗi trăn trở ấy mang nặng sức ám ảnh và gợi nên nỗi hoang mang vô định. Cấu trúc tiểu thuyết dựa trên chuyến hành trình bằng tàu hỏa từ Paris đến Rome và ngược lại. Các chuyến đi gây nên hiệu quả đặc biệt trong việc xử lý không gian, nó vừa gắn bó sự phát triển của cốt truyện, đồng thời mở rộng khoảng không gian của tiểu thuyết. Đoàn tàu lướt qua các nhà ga từ Rome sang Paris, hai địa điểm tập trung những hành động chính của nhân vật.

Tác giả sử dụng hai loại không gian: không gian bên ngoài (espace externe) và không gian bên trong (espace interne). Paris với tư cách là khoảng không gian bên ngoài hiện lên qua con

mắt của nhân vật chính. Ngôi trong căn phòng nhỏ của toa tàu, anh ta nhớ về Paris buổi sớm mai với những hàng cây trên vỉa hè hoang vắng, quảng trường chưa có bóng người qua lại. Sông Seine, cầu Austerlitz, vườn thực vật, đảo Saint-Louis, những địa danh quen thuộc dần dần hiện lên trên từng trang sách. Paris, thành phố ánh sáng của tri thức được khắc họa qua hình ảnh đầy gợi cảm, những chiếc ô tô đỗ sát bên nhau như những quyển sách ken dày trên giá sách. Paris còn hấp dẫn người đọc qua sự phong phú của các công trình văn hóa, lịch sử lâu đời.

Không gian được nhìn qua con mắt của nhân vật, trong trạng thái nửa ngủ nửa mơ, trong trí tưởng tượng bay bổng, hướng về khoảng không gian bên trong. Trong giấc mơ, Paris thuộc về quá khứ xa xăm qua hình ảnh Julien l'Apostab. Nhưng nguồn say mê của nhân vật trung tâm Delmond là thành Rome ngời sáng luôn luôn ẩn hiện, ám ảnh trong mỗi giấc mơ. Trong tâm hồn của Delmond, hai thành phố Paris và Rome luôn ngự trị và chồng chéo lên nhau xóa nhòa ranh giới địa lý của hai thành phố. Cấu trúc tiểu thuyết không diễn ra theo cấu trúc hàng dọc mà theo cấu trúc vòng tròn của dòng suy nghĩ theo hướng Paris-Rome-Paris. Một cấu trúc ẩn dụ được giới hạn ở hai cực Paris-Rome, mỗi cực gắn liền với một phụ nữ, Paris với Henriette, Rome gắn liền với Cécile.

Bầu trời thành Rome trong trẻo, ngập tràn ánh sáng. Paris u ám mờ mịt với những cơn mưa. Rome gắn liền với những ngày tháng tràn trề hạnh phúc của Delmond với Cécile. Paris đồng nghĩa với cuộc sống vợ chồng tẻ nhạt, là người vợ như một “xác chết xoi mói”, với những đứa con chỉ là “những bức tượng bằng sáp”. Paris còn có nghĩa là công việc tẻ ngắt trôi chảy anh ta vào đại dương buồn chán. Với những phép ẩn dụ đa dạng, hình ảnh đối lập, Rome là biểu tượng của thiên đường, Paris là địa ngục mà Delmond cố gắng chạy trốn.

Trong tác phẩm *Biến Đổi*, không gian đã được xử lý trên nhiều bình diện: không gian đóng (espace fermé) - phòng nhỏ của toa tàu

biểu tượng cho sự cô đơn của con người; không gian mở (espace ouvert) qua giấc mơ, qua hành trình tưởng tượng. Cùng với Robbe-Grillet, Butor đã nhấn mạnh mặt khách quan của miêu tả, nó thể hiện khoảng không gian thực, mặt khác cái không gian thực ấy lại tồn tại trong cảm nhận của nhân vật chính. Chính vì vậy, không thể tránh sự hoài nghi, khó hiểu trong việc thể hiện không gian. Trong tiểu thuyết *Ghen*, tính mờ mờ, ảo ảo còn được lộ rõ nét trong các thành ngữ “có thể”, “có lẽ”. Miêu tả ngày càng thay thế quá trình tự sự, góp phần huỷ bỏ thời gian, đảo lộn không gian chuẩn mực của tiểu thuyết.

Các nhà nghiên cứu dành mối quan tâm cho nghệ thuật miêu tả không gian tiểu thuyết. Đối với người kể một câu chuyện, vấn đề đặt ra là không làm người đọc chán ngấy. Phải chấp nhận bức tranh miêu tả không gian, đương nhiên sẽ phá vỡ nhịp điệu tự sự, các tác giả tiểu thuyết phải làm cho cốt truyện tiến triển, thay vì làm chậm nó lại. Bourneuf và Ouellet đưa ra nhận định về kỹ thuật miêu tả: “Tác giả tiểu thuyết giống như họa sĩ hoặc nghệ sĩ nhiếp ảnh, đầu tiên phải chọn một khoảng không gian mà họ đóng khung và định vị ở một khoảng cách nhất định: đó là phong cảnh rộng bát ngát trong trường hợp của Chateaubriand, một góc của một tòa nhà cao tầng trong trường hợp của Robbe-Grillet” [10].

Cái nhìn của người kể chuyện và cuộc hành trình của nó sẽ gọi lên toàn bộ các khoảng không đã được lựa chọn: “Những sự dịch chuyển của cái nhìn đưa vào trong miêu tả một yếu tố rất năng động nó cho phép “một độ lưu chuyển”, khám phá không gian theo nhiều hướng (...) trong tiểu thuyết, nhà văn dẫn dắt con mắt theo chiều dài những con đường mà chính ông ta đã vạch ra” [11].

Paul Claval đã đưa ra một thí dụ sinh động về những kỹ thuật được áp dụng trong miêu tả không gian: “Ánh sáng dội xuống toàn bộ không gian là một trong những chìa khóa của cảm nhận và dựa trên cảm nhận, tác giả tiểu thuyết thường xuyên làm chậm lại như sự cảm

nhận, đóng góp to lớn vào hiệu quả không gian, nó đưa không gian thâm nhập vào tự sự. Những đường nét, những mặt phẳng, hình dáng tăng thêm độ gợi mở; độ gợi mở này thỉnh thoảng chỉ chú trọng đến chất liệu, tình huống và trạng thái của bề mặt” [12].

Theo ông, cái quan trọng nhất là kết cấu của truyện kể, cách thức xây dựng cốt truyện, nhưng miêu tả mang chức năng chứng minh, giải thích, trong tác phẩm của Balzac, địa điểm (phong cảnh, thành phố, nhà cửa) tác động trực tiếp đến con người. Trong tiểu thuyết của Flaubert, kiểu mẫu hội họa được áp đặt.. Flaubert nhạy cảm với cách thức của người du hành phát hiện phong cảnh.

Tiểu thuyết hiện đại đã nỗ lực hết sức mình để tạo nên mối liên kết khăng khít giữa miêu tả và tự sự. Phương thức để đạt được mục tiêu đó là chia nhỏ sự trình bày khung cảnh, để nhập nó vào chất liệu của truyện kể. Cái quan trọng nhất là không phá vỡ sự vận động, không đập tan nhịp điệu của truyện kể. Nhịp di chuyển chậm rãi của cái nhìn chiêm ngưỡng sẽ làm mất đi sợi dây xuyên suốt cốt truyện. Từ đầu thế kỷ XIX, các nhà văn thử chỉ ra không gian vốn như những nhân vật nhìn thấy. Không gian đạt đến một hướng, bởi vì tiểu thuyết Mới đã đoạn tuyệt với quyền tối cao của tự sự, chú trọng miêu tả, nhưng đó là loại miêu tả đồng thời là hành động được phát hiện và trở thành thành phần của truyện kể. Từ Balzac, hoặc từ Flaubert đến Le Clézio, chúng ta đương tham dự vào cuộc tăng tốc ngoạn mục của nhịp điệu cuộc sống, vào sự hình thành những không gian càng ngày càng rắc rối nặng nề như mê cung, càng ngày càng khó làm chủ nó.

Theo Micheline Tison-Braun, tính phức tạp của không gian miêu tả thực chất xuất phát từ bản chất đa nghĩa của không gian nghệ thuật. Không gian miêu tả, đương nhiên chứa đựng một số thuộc tính nhất định của không gian thực, nhưng mặt khác nó “mềm mại, có thể giãn ra, co lại” theo trí tưởng tượng, theo khả năng cảm nhận và phản ánh của người nghệ sĩ: “(...), ý nghĩa mà tác giả trao cho cảnh tượng,



*đậm tính cá thể, gắn liền với quan niệm được hình thành từ thế giới và xuất phát từ bức tranh duy nhất, chúng ta có thể tạo nên một thế giới quan. Cái mà văn phong của nhà văn gọi đích danh bị điều khiển bởi cái nhìn này, nó gợi ý cho nhà văn cái đặc thù của ngôn ngữ hoặc lựa chọn hình ảnh. Chúng ta có nhiều cơ hội để khẳng định rằng những cảnh tượng tương tự, dựa theo những ý đồ của người miêu tả, chứa đựng một ý nghĩa khác biệt” [13].*

Ngày nay, trong thế kỷ có nhiều biến động phức tạp, người đọc không những được tiếp xúc với những không gian đa nghĩa, mà còn với các loại không gian “lờ mờ”, khó hiểu. Tính phức tạp của không gian phản ánh những trạng thái tinh thần của người nghệ sĩ trong cách tiếp cận với hiện thực và thế giới.

### **3. Jean marie gustave Le Clézio và vấn đề không gian tiểu thuyết [14]**

Trong thời kỳ bùng nổ của sự tìm đường mới về tư tưởng, của khát vọng giải thích hiện thực với những biến đổi tận gốc rễ trong xã hội loài người, tác phẩm của Le Clézio không thể không mang hơi thở của thời đại (Nhà văn Pháp được nhận giải Nobel văn học năm 2008). Đó là những suy nghĩ trăn trở đầy tính trách nhiệm và lương tri về con người trong thế giới: *“Tác phẩm của Le Clézio là niềm suy tư không người về hoàn cảnh của con người trong thế giới, câu hỏi triết lý về bản chất cội nguồn, về vật chất. Thế giới hiện đại bị cắt rời khỏi những thành tố cơ bản của cuộc sống, liệu tồn tại của nhân loại có còn ý nghĩa nữa hay không?” [15].*

Môi trường hiện thực nơi con người tồn tại là đối tượng trung tâm của tiểu thuyết và qua tài năng của nhà văn trở thành những không gian nghệ thuật phản ánh những vấn đề bức thiết của nhân loại. Tính phức tạp của không gian phản ánh những quan niệm thẩm mỹ của nhà văn trong cách tiếp cận với hiện thực và thế giới. Micheline Tison-Braun đã phát biểu ý kiến về mối quan hệ này trong cuốn chuyên

khảo *Thi pháp phong cảnh*: *“Trước hết, phong cảnh là nổi trăn trở về sự tồn tại. Nó phản ánh ít đi tình yêu của sự vật mà nó chỉ biểu lộ nổi ám ảnh và trở nên lạ thường. Nhà văn miêu tả thiên nhiên bởi vì anh ta không cảm thấy thoải mái dễ chịu ở trong đó và với ý đồ làm sáng tỏ sự bất ổn này. (...) Chúng ta biết rõ từ rất lâu rồi, thế giới không thỏa mãn những mong ước của con người và những đòi hỏi tinh thần. Nhưng chỉ có con người hiện đại phát hiện ra thế giới không còn tương ứng với những phạm trù trí tuệ. Thế giới không phải không được giải thích, mà có thể, không giải thích nổi. Bởi vì, giải thích không phải chỉ thu hẹp ở điều đã biết, mà ngược lại, nó phải làm bùng nổ những phạm vi đương tồn tại, bao giờ cũng phải thâm nhập vào môi trường, một trật tự, có nghĩa thể hiện theo ngôn từ của lý trí con người. Những nhà tư tưởng hiện đại từ bỏ hai nghìn năm của thuyết duy lý, quay trở lại với thuyết tiền socrat (présocratiques), với Héraclite nói riêng. Một số khác đẩy nghiên cứu hướng về đạo phật Zen, lên án nguồn gốc tư tưởng phương Tây. Những nghệ sĩ không phải rất uyên bác, đề cập đến vấn đề qua độ nhạy cảm, qua những giác quan và đạt đến một cách rất trực giác những kết luận của những cái sơ khai. Một số khác tự hài lòng khẳng định với niềm phấn nộ rất giản đơn và thơ trẻ là thế giới không chứa đựng một ý nghĩa nào, ngay cả cuộc sống (...). Một số khác, rất suy tư cảm nhận về cảnh tượng của thế giới tồn tại như nó vốn có trước mắt chúng ta, đứng vững trước những mưu toan giải thích của con người và cả trước sự dễ dãi lộn xộn của thuyết hư vô” [16].*

Chính vì vậy, chúng tôi nhận thấy rất cần thiết phải xem xét thế giới quan của nhà văn, khi khảo sát những không gian tiểu thuyết trong các tác phẩm của Le Clézio. Những tác phẩm của nhà văn ra đời vào thập niên 60 phản ánh sự khủng hoảng tinh thần của con người hiện đại. Họ mất niềm tin, thất vọng vì sự tha hóa và tình trạng bạo lực trong lòng xã hội tiêu thụ phương Tây. Chạy trốn khỏi hiện thực đen tối là lối thoát duy nhất của các nhân vật. Chủ đề đó thể hiện trong tựa đề của tác phẩm *Cuốn sách của*

những cuộc chạy trốn ra đời năm 1969.

#### 4. Không gian và hành trình chạy trốn

Trong thời kỳ sáng tác từ 1969 đến 1975 của Le Clézio, tất cả các khuynh hướng dù bị pha trộn, nhưng đều có một nét chung là mưu toan chạy trốn bằng các chuyến viễn du trong không gian thực hoặc trong thế giới tưởng tượng. Đó là giai đoạn được các nhà phê bình cho là giai đoạn thể nghiệm của Le Clézio, khi đó ông đang tìm kiếm một phương tiện nào đó ngoài cái chết nhằm trốn chạy các thành phố phương Tây-tượng trưng cho nền văn minh tiêu thụ và tìm kiếm một tồn tại tuyệt vời hơn, lý tưởng hơn. Tiêu thuyết *Cuốn sách của những cuộc chạy trốn* phản ánh dự án cách tân tiêu thuyết của Le Clézio, trong đó cấu trúc và bút pháp thể hiện những nét đặc trưng của các tìm tòi đổi mới này. Đầu đề của tác phẩm “những cuộc chạy trốn” thể hiện chủ đề bao quát toàn bộ tác phẩm của nhà văn. Tiêu thuyết này mang ý nghĩa kép: cuộc chạy trốn những thuộc tính tiêu thuyết truyền thống; cuộc chạy trốn một xã hội nhất định và ý thức hệ của nó. Cuốn sách được coi là tiểu thuyết phiêu lưu, nhưng đối với những độc giả khát khao những phát hiện kỳ lạ, mong đợi một chân trời rộng mở sẽ thất vọng nhanh chóng bởi những chuyến đi của nhân vật trung tâm Jeune Homme Hogan được xây dựng ở một cấp độ khác thường.

Tiêu thuyết *Cuốn sách của những cuộc chạy trốn* trình bày chủ đề bao quát về sự vận động không ngừng, những chuyến viễn du xuyên qua nhiều đất nước: từ Campuchia đến Nhật Bản, từ New York đến Montréal và Toronto bằng cách đi qua California và Mexico. Thông qua chuyến phiêu lưu của Jeune Homme Hogan - nhân vật trung tâm của tiểu thuyết, Le Clézio, một mặt muốn trình bày những mặt trái của xã hội tiêu thụ châu Âu đã buộc anh ta phải chạy trốn, mặt khác bộc lộ nguyện vọng muốn hướng đến những bến bờ hấp dẫn và quyến rũ khác. Jeune Homme Hogan bắt đầu chuyến phiêu lưu của mình trên

những đường phố. Cuộc chạy trốn của anh ta xuyên qua thế giới: Việt Nam, Nhật Bản, Mễ-xích, Bắc Mỹ được trình bày kế tiếp nhau với một số tên địa danh được coi như những “mốc” xác định về phương diện địa lý: Tokyo, Moscou, Londres, New York, New Delhi, Nice, Bangkok, Lima, Mexico. Những chặng đường gợi lên sự vận động của cuộc chạy trốn và được chủ thể bộc lộ nguyện vọng một cách trực tiếp: “Tôi muốn chạy trốn trong thời gian, trong không gian. Tôi muốn chạy trốn đến tận cùng của ý thức, (...) Tôi muốn đoạn tuyệt với cái mà tôi đã sáng tạo, để tạo nên những cái khác, để lại rồi bỏ nó nữa” [17] (CCT, Tr.108). Như vậy, cuộc chạy trốn có nguồn gốc từ trong ý thức của nhân vật và nó thể hiện qua thế giới quan.

Thành phố phương Tây là điểm xuất phát trong cuộc chạy trốn. Mở đầu tiểu thuyết là hình ảnh sân bay trần trụi và với tiếng ồn khủng khiếp của những động cơ máy bay. Ấn tượng mạnh đầu tiên với người đọc là tiếng ồn biểu tượng cho thế giới công nghiệp đang được cơ khí hóa và tự động hóa. Trong thế giới đồ vật và máy móc, con người cảm giác bị nghẹt thở bởi khối, bởi tiếng ồn của đủ mọi động cơ không ngừng tăng lên gấp bội. Cái ngột ngạt bởi đồ vật mà con người trong xã hội phải chịu đựng đã từng được đề cập trong tác phẩm *Đồ vật* của Pérec.

Nhân vật chính suy ngẫm, phán xét nỗi giống của mình và từ đó anh ta xác định cuộc chạy trốn của mình chỉ là kết quả tất yếu của lòng căm thù, nỗi giày vò đau đớn mà anh ta phải gánh chịu. Có lẽ vì thế, hình thức, tính chất của những cuộc chạy trốn không thuần chất và trở nên phức tạp. Hogan thực hiện một nửa chuyến đi vòng quanh trái đất từ Thái Lan, qua New York, California, đến Mexico, nhưng thực chất là sự vận động liên miên không có định hướng. Tính chất nghịch lý đó thể hiện trong lời tuyên bố của anh ta: “*Tôi muốn vạch ra con đường của tôi, tiếp đó lại phá hủy nó liên tục. Tôi muốn phá tan cái mà tôi đã sáng tạo, để tạo nên những cái khác, rồi lại tiếp tục phá hủy nó. Cuộc vận động này là cuộc vận động đích thực của cuộc đời*”. (CCT, Tr.108)

Như vậy có sự phân ly giữa chủ thể cuộc chạy trốn với không gian. Cuộc chạy trốn, thực chất là sự dịch chuyển hướng đến những địa điểm chuyển tiếp không có đích đến chính xác: “Tôi là người tiến lên phía trước và không biết đến nơi nào...” (CCT, Tr. 111). Đó là chuyến đi lang thang để tìm thấy một nhận thức mới đau đớn hơn: bất lực để nhận biết tự do, cho nên bất lực chạy trốn, bất lực tìm thấy một thế giới khác với thế giới đã chạy trốn: “Tôi đã từ biệt thế giới của tôi và tôi đã không tìm thấy cái khác. Đó chỉ là chuyến phiêu lưu bi thảm (CCT, Tr.249).

Hogan lựa chọn khuynh hướng này, anh sẽ bị dính chặt vào cuộc vận động rối loạn và ở trong môi chằng chịt của mê cung mà anh ta trở thành nạn nhân, đôi khi anh rất mãn nguyện về vị thế đó. Sự rối loạn của cuộc hành trình có nguồn gốc từ sự bất an luôn ngự trị trong nội tâm của nhân vật và anh ta muốn thay thế nó bằng những phát hiện cái mới lạ của những chuyến viễn du liên miên trong những không gian địa lý khác nhau. Trong cuộc hành trình chạy trốn, Hogan thấp thoáng nhận ra một số nơi có dáng vẻ của thế giới không tưởng. Đó là “hòn đảo cuộc sống”, đối lập với “thành phố chết”, nơi trú ngụ của động vật, côn trùng và có thể của một đôi tình nhân. Thoáng qua, cứ ngỡ ở đây không tồn tại những khiếm khuyết của cuộc sống hiện đại: “Trên hòn đảo này, chỉ có vẻ xinh tươi, thanh bình và dịu ngọt” (CCT, Tr.133). Thật nghịch lý, “hòn đảo cuộc đời” là nơi trú ngụ bắt buộc của những người bị xã hội ruồng bỏ, những người bị bệnh phong. Ở tận cùng của niềm thất vọng, Hogan càng lao vào cuộc chạy đua vòng quanh thế giới và hy vọng trốn thoát ra ngoài bản thân mình. Nhưng Hogan hoàn toàn kiệt sức và trở thành một bộ phận của một cơ chế vận hành mà anh ta không thể làm chủ, giống như một bánh xe trong cỗ máy xã hội khổng lồ, ở đó tất cả mọi cá thể đều bị giữ chặt trong một mạng lưới chằng chịt, không thể có một cuộc chạy trốn thực sự nào có thể xảy ra. Theo Jean Onimus, đó là “Cuộc chạy trốn không thể thực hiện được” [18]. Đó cũng là tên gọi mà nhiều nhà phê bình khác đặt

cho chuyến đi không ngừng và ở mọi hướng trong không gian của Hogan.

Tính mờ ảo của không gian, trôi nổi của thời gian càng được củng cố bởi sự đan xen với cuộc chạy trốn của những nhân vật khác. Họ cũng khởi hành lên đường tìm kiếm một thế giới tốt đẹp hoặc đi tìm chính bản thân mình, đi tìm chân lý cuộc đời. Đó là cuộc hành hương đi tìm cái tuyệt đối của vị sư Hiuen-Tsang với muôn vàn khổ ải. Cuộc hành trình đó xuất hiện từ rất xa xưa trong lịch sử của đạo Phật, cách đây 13 thế kỷ, bất ngờ xuất hiện, làm đứt đoạn cuộc hành trình của Hogan trong thời hiện đại, không thông qua một hình thức chuyển tiếp nào: hồi ức, giấc mơ, hoặc những chỉ dẫn về thời gian. Thời gian bị hủy bỏ hoàn toàn, người đọc không thể xác định nổi niên đại của những cuộc hành trình. Cấu trúc thời gian của tiểu thuyết trở nên mờ mịt:

Ở cuối chặng hành trình chạy trốn, Hogan hy vọng tìm thấy không khí êm ả trong một ngôi làng, ở nơi đó không còn sự tàn nhẫn, đói nghèo và tội ác. Tuy vậy, vẻ hài hòa và êm dịu đó chỉ là một ảo tưởng, bởi vì hình ảnh đẹp đẽ này được tạo nên do một căn bệnh về mắt của những cư dân phải chịu đựng: “*J.H.Hogan cảm nhận nỗi lo âu đang tăng lên. Một cái gì đó giả tạo, dữ dội đang đe dọa rất gần. Một điều bí ẩn, có thể một điều khủng khiếp mơ hồ mà anh ta phải giữ cho chính mình và chẳng bao giờ nói với ai*” (CCT, Tr.277).

Như vậy, những chuyến viễn du mãi miết trong không gian, mưu toan chạy trốn cái hiện thực đương tồn tại đã kết thúc bằng sự thất bại. Đằng sau một địa điểm được cảm nhận như thiên đường hoặc một làng quê yên tĩnh, vẫn đeo bám những mối đe dọa của cái chết, của bệnh tật.

Nơi tận cùng của chuyến đi, không chút niềm tin, Hogan mong đợi những chuyến ô tô buýt để lại tiếp tục lên đường. Bởi vì như lời kết của tác phẩm: “*Những cuộc sống thực sự chưa kết thúc. Những quyển sách đích thực cũng chưa kết thúc*” (CCT, tr.285). “Tiếp theo” là hai từ cuối cùng của tác phẩm đã tạo nên

một kết thúc mở, nhấn mạnh cuộc hành trình chưa kết thúc, cuộc chạy trốn đến những chân trời mới lạ vẫn tiếp tục.

Cho dù những cuộc chạy trốn không mang lại cho Hogan một xứ sở như mong ước, thì nó cũng chứng minh rằng: sự vận động của anh để thoát khỏi nhà tù của đô thị chết chóc - biểu tượng cho mặt trái của nền văn minh tiêu thụ chứa đựng những yếu tố tích cực đối lập với thái độ thờ ơ, thụ động, trì trệ. Những yếu tố tiêu cực của xã hội hiện đại được sử dụng triệt để như một nguyên cơ nổi bật dẫn đến phải truy tìm hạnh phúc ở bên ngoài một thế giới khác. Vì vậy, cuộc chạy trốn của Hogan đã mở ra việc tìm kiếm một xứ sở lý tưởng [19]. Cuộc chạy trốn của Hogan có thể được coi là một tuyến truyện vì nó có chủ thể hành động, tiến hành những chuyến đi liên miên với mục đích từ bỏ xã hội hiện đại và khám phá bản thân, nó diễn ra trong những khoảng không gian rộng lớn, xuyên qua những châu lục khác nhau và trong những giai đoạn lịch sử, xã hội nhất định cho dù những yếu tố xác định quá mờ nhạt. Điều chúng tôi muốn đề cập ở đây là những kỹ thuật xây dựng cuộc hành trình này và vai trò của nó trong cấu trúc tổng thể của tác phẩm. Cuộc chạy trốn của Hogan đạt đến quy mô “phá huỷ thành bụi” (atomiser) [20] toàn tác phẩm thành vô vàn những đoạn văn bản nhỏ cắt rời, mỗi đoạn nhỏ đại diện cho một hình thức ngôn ngữ, một thể loại khác nhau: bài thơ, hội thoại, độc thoại, dòng tâm tư, nhật ký hành trình, bảng giờ tàu chạy và cả cách trình bày những khoảng trắng trên trang giấy của quyển sách.

“Giá tiền tàu hỏa-01 chuyến đi-Nhân dân Tệ

Dịch vụ nội địa

Ghế tựa hoặc giường nằm

Shumchun - Canton 3.50

Canton - Shanghai 91.50

Canton - Wuhan 67.40

Canton - Pékin 116.90 (CCT,

Tr. 178)

Chính vì vậy hiện tượng “phá tan” đã tạo

nên vật cản cho việc đọc tác phẩm, bởi vì độc giả bị tước đoạt những phương tiện cần thiết cho việc lĩnh hội tác phẩm như một chỉnh thể toàn vẹn, cố kết chặt chẽ. Cách đọc tiểu thuyết giống như kiểu chuyển du ngoạn từ hình thức này sang hình thức khác biến đổi tác phẩm không ngừng gọi lên một cách đọc kiểu chạy trốn. Không giống như những tiểu thuyết viễn du truyền thống, các chuyến đi có điểm khởi đầu và kết thúc bằng kết quả đạt được, thiết lập nên một cốt truyện có kết cấu lô gic, cấu trúc thời gian biên niên đơn tuyến, hợp lí, tiểu thuyết *Cuốn sách của những cuộc chạy trốn* với cuộc chạy trốn không định hướng, diên loạn đã phá vỡ cấu trúc tự sự khiến tác phẩm có thể được xếp vào loại “phản tiểu thuyết đậm chất thơ” (l’antiroman poétique) [21].

Những chuyến viễn du với những đặc tính khác nhau, nhưng có chức năng quan trọng trong tiểu thuyết của Le Clézio, nó phản ánh quá trình tiến triển tư tưởng của nhà văn. Những kiểu hành trình do những nhân vật-sản phẩm của thời đại tiến hành phản ánh những mưu toan chạy trốn những cái tha hóa, mục ruỗng của xã hội con người, với niềm hy vọng tìm kiếm một thế giới tốt đẹp bằng sự nỗ lực của toàn bộ xã hội, của từng cá nhân. Mặt khác, những cuộc hành trình vừa là chủ đề lớn của toàn bộ tiểu thuyết của Le Clézio, đồng thời được xem như kỹ thuật tiểu thuyết, nó tác động trực tiếp đến những thành tố khác của tiểu thuyết: Cấu trúc, nhân vật,

Trong những tác phẩm, chủ đề viễn du xuyên suốt toàn bộ những tiểu thuyết này. Các nhân vật dịch chuyển, tiến hành những cuộc hành trình đã tạo nên nét đặc trưng cho không gian tiểu thuyết. Những cuộc hành trình diễn ra trong một không gian rộng lớn từ châu Âu, châu Phi, châu Á đến châu Mỹ, quay trở về điểm xuất phát, đan chéo nhau trong không gian. Trong tác phẩm của Le Clézio, những chuyến viễn du không phải chỉ là các chuyến phiêu lưu khám phá những vùng đất mới, phát hiện những nền văn minh xa lạ với nền văn minh châu Âu, mà thực chất là những cuộc hành trình tinh thần: đó là những cuộc chạy

trốn vô vọng khỏi xã hội phương Tây đã được hiện đại hóa, với nền văn minh tiêu dùng; các chuyến truy tìm miền đất hứa; chuyến đi quay trở về xứ sở cội nguồn, nơi ấy con người tìm thấy niềm hạnh phúc khi giao hòa với thiên nhiên hoang sơ; trong cuộc hành trình đi tìm tự do, tình yêu quê hương cội nguồn mang đến cho con người sức mạnh nội tại để đi đến chân trời của niềm tin và hy vọng. Mục tiêu của những cuộc hành trình đó đã tạo nên những không gian được hình thành trên những cực đối lập: không gian cội nguồn và phi cội nguồn gắn liền với những hình ảnh ánh sáng và bóng tối; địa ngục và thiên đường, không gian tự do và giam hãm. Phân tích những yếu tố cấu tạo nên các không gian trong cuộc hành trình, từ đó xác định giá trị, chức năng của những không gian luôn được đặt trong những mối quan hệ với những thành tố kiến tạo khác của tiểu thuyết.

## 5. Kết luận

Không gian với tư cách là một yếu tố cấu thành của tiểu thuyết được các nhà văn quan tâm và là một mảnh đất màu mỡ để thử nghiệm những kỹ thuật độc đáo và đa dạng. Trong suốt chiều dài phát triển từ thời kỳ vàng son thế kỷ XIX của tiểu thuyết hiện thực cho đến cuối thế kỷ XX, không gian càng ngày càng chiếm vị trí quan trọng trong tác phẩm văn học. Xử lý không gian không còn được xem như việc cung cấp một cách giản đơn các chỉ dẫn về địa điểm, mà là hệ thống bên trong của những mối liên hệ phụ thuộc lẫn nhau, liên quan đến mọi cấp độ của văn bản.

Các tác gia hiện thực chủ nghĩa trao cho không gian tiểu thuyết vai trò đặc biệt: không gian đặt trong mối quan hệ khăng khít không những với nhân vật mà cả với thời gian. Từ đây, miêu tả không gian luôn chi phối và tác động đến cấu trúc tự sự của tác phẩm. Miêu tả không gian cho phép định vị nhân vật trong một khung cảnh, tưởng tượng cuộc sống của nó ở giữa đồ vật bao quanh. Một cách khái quát, miêu tả được chia nhỏ tùy theo sự tiến triển của

cốt truyện, đan xen giữa những thời gian hoặc dàn xếp một thời điểm dừng ở trung tâm của cao trào kịch tính... Cho dù miêu tả chiếm vị trí quan trọng, nhưng vị trí thống trị của tự sự vẫn không ngừng được củng cố ở giai đoạn này.

Thế kỷ XX với những khát khao mãnh liệt cách tân nghệ thuật tiểu thuyết đã xuất hiện nhiều toan tính đổi mới kỹ thuật không gian tiểu thuyết. Các tác gia Tiểu thuyết mới tham vọng mở rộng phạm vi của miêu tả, thay đổi cấu trúc tự sự. Mối quan hệ giữa tự sự và miêu tả tiếp tục bị phá vỡ bởi những kỹ thuật điểm nhìn của người kể chuyện. Những cách tân táo bạo về điểm nhìn đã làm biến đổi miêu tả không gian và thời gian tiểu thuyết truyền thống.

Là một trong những gương mặt tiêu biểu của nền tiểu thuyết Pháp cuối thế kỷ XX, Le Clézio, một mặt vẫn ràng buộc với tiểu thuyết truyền thống, mặt khác ông đã tạo ra một lối đi riêng trong thi pháp tiểu thuyết. Môi trường hiện thực nơi con người tồn tại là đối tượng trung tâm của tiểu thuyết và qua tài năng của nhà văn trở thành không gian nghệ thuật phản ánh những vấn đề bức thiết của nhân loại. Trong tác phẩm của Le Clézio, những chuyến viễn du không phải chỉ là các chuyến phiêu lưu khám phá những vùng đất mới, phát hiện những nền văn minh xa lạ với nền văn minh châu Âu, mà thực chất là những cuộc hành trình tinh thần. Cấu trúc các cuộc hành trình phản ánh thế giới quan của người nghệ sỹ và đòi hỏi các kỹ thuật xử lý không gian phù hợp.

## Tài liệu tham khảo

- [1] R. Pierre-Louis, *Le Roman*, Hachette, 1992.
- [2] B. Madeleine, *Désert J.M.G Le Clézio*, Bertrand-Lacoste, 1992.
- [3] J.P. Goldestein, *Pour lire le roman*, De Boeck- Duculot, 1986.
- [4] G. Gérard, *Figures II*, Seuil, 1969.
- [5] R. Michel, *Le roman*, Armand Colin, 2000.
- [6] L. Michel, *Le Clézio, l'Ecart romanesque*, L'Harmattan, 1999.
- [7] R. Elena et J. Dolores, *J.M.G Le Clézio*, Actes du colloque international, Université de Valencia, 1992.

- [8] G. Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- [9] S. Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.
- [10] F.R. Bourneuf, R. Ouellet, *l'Espace, l'Univers de roman*, P.U.F, 1972.
- [11] B. Nicole, D. Francine, T. Jean, *Les Nouveaux romanciers*, Bordas, 1976.
- [12] Sous la direction de C. Michel (BROSSEAU Mars, CLAVAL Paul, TISSIER Jean- Louis), *La littérature dans tous les espaces*, Ed. CNRS, 1993.
- [13] T.B. Micheline, *Poétique du paysage*, Librairie A-G NIZET, 1980.
- [14] LE CLEZIO Jean Marie Gustave (Nhà văn Pháp được nhận giải Nobel văn học năm 2008).
- [15] M. Henri, *Littérature XXe siècle*, Nathan, 1992.
- [16] T.B. Micheline, Sdd, 1980.
- [17] Từ đây, những trích dẫn dịch từ cuốn *Cuốn sách của những cuộc chạy trốn*, NXB Gallimard, Paris, 1969, chúng tôi ghi như sau (CCT,Tr.), 108
- [18] O. Jean, *Pour lire Le Clézio*, PUF Ecrivain, 1994.
- [19] D. Jacqueline, *Le chercheur d'or et d'ailleurs.L'Utopie de J.M.G Le Clézio*, L'Harmattan, 2003.
- [20] R. Elena et J. Dolores, Sdd, 1992.
- [21] B. Miriam Stendal, *Chemin pour une approche poétique du monde, Le roman selon J.M.G Le Clézio*, Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 1999.

## Innovations of techniques in modern French novels' space description

Nguyen Thi Binh

*Department of French language and civilization, College of Foreign Languages,  
Vietnam National University, Hanoi, Pham Van Dong Street, Cau Giay, Hanoi, Vietnam*

The 20<sup>th</sup> century with aspirations to renovate novel writing art helped to create innovations of techniques in novels' space description. Novelists expanded scopes of description and changed structures of narration. The novel focused on realistic environment where humans existed and through Le Clezio's talent, it reflected urgent social issues of the mankind.

The adventures were not the journeys to explore new lands but in fact the spiritual journeys. The structure of the adventures reflects the artist's outlook, which requires compatible techniques of space description.