

TRÀNG THIÊN

TIỂU THUYẾT
h 1 ệ n
đ ạ 1

tiểu luận



thời mới xuất bản

TIÊU THUYẾT HIỆN ĐẠI

TÁC PHẨM

— CỬA TRĂNG THIÊN

- HẸM BỐN GIỜ TRONG ĐỜI MỘT NGƯỜI ĐÀN BÀ
(dịch phẩm) 1963
- TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI (biên khảo) 1963

— CỬA TRĂNG THIÊN VÀ NGUYỄN MINH HOÀNG

- TRUYỆN HAY CÁC NƯỚC (dịch phẩm) đang in

TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI

Tiểu luận của TRĂNG THIÊN

THỜI MỚI XUẤT BẢN

Từ kho sách xưa của Quán Ven Đường

TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI CỦA TRẦN
THIỆN DO THỜI MỚI XUẤT BẢN
NGOÀI NHỮNG BẢN THƯỜNG
CÒN IN THÊM 20 BẢN ĐẶC BIỆT
MANG CHỮ KÝ CỦA TÁC GIẢ.

BẢN

TÁC GIẢ GIỮ BẢN QUYỀN

lời nói đầu

Từ xưa đã có những văn nghệ sĩ mà người ta kể rằng lúc sinh thời không được mấy người hiểu đến, mãi sau khi qua đời rồi mới được hoan nghênh. Chữ «hiểu» đây chắc hẳn chỉ có nghĩa là hiểu cái hay, là tán thành quan niệm thẩm mỹ của họ. Chữ còn hiểu theo nghĩa đen thì ngày trước ai nấy đều có thể được hiểu cả: tranh dù thế nào cũng vẽ ra hình, thơ dù sao cũng phải có nghĩa.

Nhưng đến hồi gần đây, có những bức tranh của các phái lập thể, trừu tượng, mà quần chúng nhìn vào quả tình chẳng thấy ra cái gì cả; có những bài thơ của các phái siêu thực, đa-đa (dadaïsme), lặt chữ (lettrisme), mà độc giả đọc lên tưởng như đọc thần chú.

Chẳng cứ gì thi ca và hội họa là những món cao siêu, ngay đến truyện là thứ văn phẩm lâu nay vẫn dễ thưởng thức và truyền bá rộng rãi, thế mà ngày nay nó

cũng hóa ra khó khăn. Đầu thế kỷ này, Mác-xen Prút (Marcel Proust) đã bị kêu là bí hiểm rồi; nhưng sau đó tiểu thuyết mỗi ngày lại mỗi hiểm hơn. Một độc giả tay ngang lạc vào cuốn truyện của Uy-liam Phóc-nơ (W. Faulkner) có thể như lạc vào một bát quái trận đồ không còn biết đâu là cửa sinh cửa tử nữa. Và hiện thời, ở bên Âu châu, một số đông các tiểu thuyết gia nổi tiếng, mỗi người đều có một ngón kỹ thuật lạ kỳ: Guyn-tơ Grát (Günter Grass) trong cuốn *Cái trống*, xưng «tôi» ở câu trên và gọi «hắn» ở câu dưới, cứ thế rồi rít suốt cả tác phẩm mà cả «tôi» cả «hắn» đều chỉ Ô-xca (Oscar); Mi-sen Buy-to (Michel Butor) viết liền miên hàng đoạn dài rồi bỗng dừng sang hàng, in chữ thật vào, mà không có dấu chấm dấu phẩy gì cả v.v... Họ có hơn một ngàn lẻ một phép thuật để làm cho quần chúng độc giả bối rối.

Như vậy nên quay về cổ thời để tìm sự yên tĩnh chăng? Thì có những kẻ mệt mỏi đành đã làm như thế. Đi đây đi đó vất vả chán rồi, trở về nhà, ngã người trên tấm nệm quen thuộc, trong gian phòng mát mẻ mà mình vốn thuộc từng vị trí của mỗi chiếc đinh treo mũ, của mỗi bức tranh trên vách..., thật không có gì thoải mái khỏe khoắn bằng. Sau khi đã bị các tác phẩm mới làm cho điên đầu nhọc xác chán chê, trở về với những cuốn *Hồn bướm mơ tiên*, *Nửa chừng xuân*, hay những cuốn truyện ngắn của Đơ-đê (A. Daudet), *Mô-pách-xăng* (G. de Maupassant) cũng như thế.

Và chẳng trong các tác giả tương đối dễ thưởng thức hơn của các thời kỳ trước có nhiều bức thiên tài vĩ đại

từng làm vinh dự cho văn học thế giới, dù ở thời nào cũng không phủ nhận giá trị của họ được. Người ta kể những tên như Tôn-xtôi (Tolstoi), Gô-gôn (Gogol), Brông-ti (Emily Brontë), Ban-dắc (Balzac), Dô-la (Zola) v. v... Rất có thể dựa vào những núi Thái sơn ấy, vũng bưng mà khoanh tay trước ngực nhìn tất cả lớp văn nghệ sĩ sau này đang làm khó dễ mình với một cái nhìn thách đố.

Nhưng dựa vào uy thế của quá khứ để tự đẩy ra cách biệt với nền văn nghệ của thời kỳ mình đang sống có hay gì. Thái độ đó, nếu có, chẳng qua là phản ứng vì tự ái của những ai không tự thích ứng kịp với nhịp sống mới, với nếp cảm nghĩ mới. Còn bình thường thì ai cũng muốn cố gắng để tiến tới, để bắt kịp những trào lưu mới.

Tập sách này không phải là viết để hướng dẫn, bày vẽ cách đọc tiểu thuyết. Nó chỉ là kết quả của cái cố gắng nói trên. Ông Nguyễn hiền Lê đã dẫn một lời nói táo bạo: «Khi chưa biết về một vấn đề nào thì người ta viết sách về vấn đề ấy», rồi ông chữa lại chút ít cho thành một lời khuyên chí lý và nghiêm trang: «Khi muốn học về một vấn đề nào thì cứ viết sách về vấn đề ấy». Do đó có cái ý định viết về tiểu thuyết hiện đại chính là vì tự mình thấy trong đó có nhiều chỗ chưa hiểu và muốn học. Viết xong vị tất đã hiểu nổi và đã hết điều muốn học, nhưng vẫn cứ in ra, bởi vì nghĩ rằng một cố gắng tìm hiểu dù chưa đến nơi, dù có lầm lạc đi nữa, cũng đem lại ít nhiều ích lợi cho những bạn khác có thể đang làm công việc như mình.

Nói tìm hiểu về tiểu thuyết hiện đại thì thật là một cách nói hàm hồ: Tiểu thuyết hiện đại ở đâu? Ở nước ta chăng?— Tại sao có nhiều ví dụ dẫn ra từ văn học Pháp, Mỹ? — Tiểu thuyết hiện đại nói chung của thế giới, của loài người chăng? — Sao không thấy nói đến Nhật, đến Ấn độ, Tàu, đến Ai cập, đến các nước cộng sản, đến các nước Trung Đông Âu, đến các nước Bắc Âu v.v...?

Nguyên một cái nhan đề đã có chỗ hồ đồ, khó phân. Thực ra, vì phần đông người Việt chúng ta chỉ đọc được, ngoài tác phẩm bằng Việt ngữ, những tác phẩm bằng tiếng Anh và tiếng Pháp. Bởi vậy những gì gần đây làm cho người người đọc tiểu thuyết ở nước ta ngạc nhiên, thắc mắc, muốn tìm hiểu, đó chẳng phải là do những cuốn truyện Ấn độ, Trung hoa, hay Phần lan, Nam dương v.v. mà chỉ là một số xu hướng sáng tác mới trong văn học nước Pháp, nước Anh, nước Hoa kỳ, mới so với tình hình văn học ở nước ta.

Phạm vi tìm hiểu ở đây cũng chỉ nhằm vào vấn đề thiết thực ấy mà thôi. Nhan đề tập sách vì muốn để cho được ngắn gọn nên không tóm đủ được cái ý ấy.

Và lại sau đây có một phần nói về sự chuyển biến của quan niệm về tiểu thuyết, còn lại một phần nữa nói về một số tác giả, như vậy gọi chung là Tiểu thuyết hiện đại cũng không đúng nữa, lẽ ra ít nhất phải gọi là Tiểu thuyết và tiểu thuyết gia hiện đại... Nhưng như thế lại mất ngắn và gọn !

Sở dĩ phải thêm phần về các tiểu thuyết gia vào, vì có những tác giả — Tru-man Ca-pôt (Truman Capote), Rô-bơ Gri-ê (Alain Robbe - Grillet)... chẳng hạn — thường kêu các nhà phê bình hay nói lung tung. muốn nói thế nào thì nói, nói sai, và nói ngược cả bản ý của các nhà sáng tác. Các phê bình gia, tiểu luận gia đã không đáng tin cậy như vậy, nên tốt nhất là cứ để cho chính các tác giả tiểu thuyết tự nói lấy quan niệm của họ vậy. Nghĩ thế, phần sau tập này dành cho nhiều đoạn trích dịch những lời các tiểu thuyết gia Tây phương trả lời các cuộc phỏng vấn hay tuyên bố về quan niệm sáng tác của họ.



Không riêng gì ở những chỗ trích dịch ấy vốn dĩ nhiên phải có giọng khác nhau vì góp lại của nhiều người, cuốn sách này gồm những bài viết theo từng kỳ báo : có

bài viết nhận dịp nhà văn này lãnh một giải thưởng lớn, có bài nhận dịp nhà văn nọ tạ thề, có bài nhận dịp nhà văn khác vừa ra tác phẩm mới, lại có bài thoát tiên dự định viết cho một cuộc nói chuyện v.v... Vì thế mà giọng văn bắt mắt nhất trông thấy.

Đó là một khuyết điểm vô phương bào chữa, chỉ bằng trước hãy thú thực để mong được nửa lòng khoan thứ của các vị độc giả.

tiểu thuyết hiện đại

MẤY năm gần đây, trong tiểu thuyết — cũng như trong các ngành nghệ thuật khác — có cái xu hướng mạnh mẽ muốn thoát khỏi những đường lối cũ.

Đề phản ứng lại, dĩ nhiên có người chủ trương rằng trên đời không có gì là mới. Hoặc qua luận điệu các bài phê bình, hoặc bằng các bài tiểu luận, hoặc trên các tựa sách, hoặc cũng có người viết hẳn ra thành một tác phẩm, các nhà văn này cho rằng truyện dở truyện hay xưa nay vẫn có những tiêu chuẩn nhất định để phán đoán, thậm chí việc sáng tác hầu như cũng có cả những qui tắc nhất định để hướng dẫn. Những lối lối theo thời thượng chỉ tỏ sự phá phách hỗn loạn trong một giai đoạn suy vong của nghệ thuật ; giai đoạn ấy sẽ qua, và những sản phẩm lối lối trước sau rồi cũng đến bị đào thải.

Sự đe dọa ấy không làm nao núng những kẻ muốn đi tìm đường lối mới. Viện dẫn bằng có đề bệnh vực các

nguyên tắc cũ vẫn có phần dễ dàng hơn, bởi vì chúng ta có hàng năm bảy thế kỷ quá khứ văn học, trong đó thiếu gì thành công để mang ra làm bằng chứng. Còn các đường hướng mới thì chưa rõ ràng gì, các người mới chưa làm được gì quan trọng, chưa có thành tích gì đáng kể. Đã thế, phong trào nào xuất hiện cũng có những kẻ a theo một cách vô ý thức, làm chuyện lố lằng. Chẳng hạn, ngày nay có những kẻ viết truyện bằng cái giọng thế này :

«Tôi gục đầu vào buổi chiều mà nỗi buồn nhỏ không che được hình ảnh chàng đang vượt không gian dần dần chiếm một khoảng rộng trong linh hồn tôi. Sự hiện hữu của chàng trong lòng tôi là một việc nhất định và phải như vậy...» (1)

Mặc dù có những phiền hà như thế, mặc dù chưa biết sự tìm tòi sẽ đưa tới đâu, tương lai có sẽ đem lại cho mình sự thành công nào không, nhiều nhà văn vẫn thấy cần phải tiến đến một cách viết tiểu thuyết khác thứ tiểu thuyết có sẵn từ trước tới giờ.

Như thế một phần bởi vì đa số trong lớp tác giả và quần chúng bây giờ tự họ nhận thấy các truyện trước đây không còn thích hợp với sự thưởng thức của mình nữa, các kỹ thuật viết trước đây không dùng được để diễn đạt quan niệm của mình hiện thời nữa.

(1) Trích ở một tờ đặc san xuất bản trong năm qua.

Thường thường chỉ có những tác phẩm thành công mới chứng minh được các đặc điểm của một xu hướng; tuy nhiên ở đoạn văn ngắn dẫn trên đây, ngay cái hồng của nó cũng cho ta thấy rằng tâm trạng lớp người viết văn bây giờ không còn giống lớp người trước. Ở thời nào cũng có những người a dua, cóp nhặt những mẫu văn khuôn sáo trống rỗng; nhưng mỗi thời cũng lại có những thứ khuôn sáo khác nhau. Có thời kỳ mà khuôn sáo là «tôi» và «chàng» luôn luôn tràn trề nước mắt, chuyên làm cái việc nhặt từng cánh hoa rơi đem đi chôn, chứ không phải «tôi» gục đầu vào buổi chiều còn «chàng» thì vượt không gian chiếm một khoảng rộng trong linh hồn «tôi». Có thời kỳ mà về hình thức, câu văn sáo phải du dương trầm bổng, chứ không có cái giọng dăm dẳng: «... là một việc nhất định và phải như vậy»; và từ ngữ sáo phải là những tiếng: bằng khuâng, lá thu vàng, mơ hồ... chứ không phải là những tiếng: sự hiện hữu, buồn nôn v.v... Do đó, có thể nói ngay trong mẫu thí dụ bất gặp tình cờ, một mẫu thí dụ về sự thất bại của nó, ta cũng thấy thấp thoáng một vài đặc điểm của một đường hướng tiểu thuyết lớp sau này: cái tham vọng triết lý của nó và một nỗi bức dọc, gắt gỏng, phá phách... Những yếu tố đó, nếu có, thì cũng không phải là những yếu tố nổi bật trong tiểu thuyết các thời kỳ trước.

Cái xu hướng tìm mới trong tiểu thuyết ở ta hiện nay, một phần nữa cũng do nơi sự kích thích của các phong trào tiểu thuyết gần đây của Âu Mỹ.

Từ đầu thế kỷ XX tới giờ, tiểu thuyết ở Âu Mỹ đã có những biến đổi cực kỳ quan trọng. Sự phát giác ra nền tiểu thuyết Nga với những Đốt-tô-xki (Dostoïewski), Tôn-xtôi trước đây đã đem một không khí mới vào tiểu thuyết Tây Âu, nhưng nó không gây một biến đổi căn bản. Chỉ từ khi xuất hiện thứ tiểu thuyết của Prút, của Giô-xơ (James Joyce), của Cáp-ca (Franz Kafka)..., rồi đến sự phát giác ra nền tiểu thuyết Mỹ với những Đốt Pát-xốt (Dos Passos), Phoc-nơ..., thì tiểu thuyết Âu châu — nhất là tiểu thuyết Pháp — mới biến dạng hẳn đi. Cho đến khi một khuynh hướng tự mệnh danh là « tiểu thuyết mới » ra đời, thì nhiều người kêu là nghệ thuật tiểu thuyết đã lâm vào cảnh mặt lộ rồi, bế tắc rồi, lắm kẻ khác lại đắc thắng reo mừng rằng tiểu thuyết đang vượt sang một giai đoạn mới, thoát khỏi cảnh tàn rụi trong khuôn khổ cũ, số đông thì hoang mang ngơ ngác, tự hỏi những trò biến thiên dồn dập này rồi sẽ đưa bộ môn nghệ thuật ấy đến đâu.

Quyền truyện lâu nay vốn là món quen thuộc của khách hàng mọi giới. Trãi đã bao nhiêu thế kỷ, con người làm thân với truyện. Những lúc trà dư tửu hậu ai nấy đều có thể kể truyện, nghe truyện, canh khuya rảnh việc ai nấy đều có thể chong đèn đọc truyện. Đến bây giờ truyện bỗng dưng thành một thứ bí hiểm, làm mặt lạ với quần chúng. Có lắm quyền truyện cầm nó trên tay mà không thể ngờ được nó là truyện, không « nhìn » ra nó nữa ! Rõ ràng tận mặt còn ngờ chiêm bao. Mà không phải chỉ có người công

chúng tay ngang mới ngổ ngang như vậy ; một nhà phê bình văn học ở Pháp (1) cũng bảo rằng trong tủ sách mà xếp quyền *Tòa lâu đài* của Cáp-ca vào cùng một loại với quyền *Khói lửa* của Bác-buýt (Barbusse) thì thật không hợp lý : « tiểu thuyết » với « tiểu thuyết » chúng nó đã khác lạ nhau xa quá, chúng nó đã tự ly khai với nhau, đến nỗi nhà phê bình nghĩ giá đừng dùng chung một danh từ mà đặt hẳn ra mỗi danh từ khác nhau để chỉ mỗi loại thì phải hơn.

Sự chuyển biến trong bộ môn tiểu thuyết đã đến cái mức độ ấy ở Âu Tây sao cho khởi kích động các nhà văn ở ta ? Từ ngày tiếp xúc với Âu châu, các nước ở Á châu vẫn chịu nhiều ảnh hưởng của họ. Các học thuyết, các phong trào triết lý, chính trị, kinh tế của họ đều có ba động đến sinh hoạt các nước Á đông. Về văn học dĩ nhiên cũng vậy.

Vả lại, ngày nay các phương tiện giao thông và thông tin nhanh chóng khiến cho sự tiếp xúc giữa mọi người trên thế giới thêm mật thiết. Mỗi một biến cố mới, mỗi một tư tưởng mới xuất hiện đều được năm châu hay biết, đều chi phối hoặc ít hoặc nhiều đến cuộc sống của khắp nơi. Vì vậy, những phát minh khoa học, những triết thuyết, những cuộc chiến tranh ác liệt v. v. . . , tóm lại tất cả những

(1) An-bê-re (R. M. Albérès), trong quyển *Lịch sử tiểu thuyết hiện đại* (*Histoire du roman moderne*) Albin Michel — 1962.

yếu tố quan trọng đã tác động đến sự cảm nghĩ của các nhà văn Âu Tây khiến họ thay đổi cả đường lối sáng tác tất nhiên cũng không khỏi tác động đến sự cảm nghĩ của chúng ta. Khó có thể tưởng tượng trong cái thời đại mà họ quan niệm những thứ tiểu thuyết như quyền *Tòa lâu đài* ta lại cứ nhất định rằng phép viết tiểu thuyết không thể đi xa hơn loại *Hồn bướm mơ tiên*.

Tuy nhiên bắt chước họ một cách vội vàng mù quáng cũng lại là điều vô lý nữa. Cho dù các yếu tố tác động đến đời sống tinh thần của ta và của họ đại khái có giống nhau đi nữa thì kết quả vẫn phải khác, hướng chỉ ngoài những yếu tố chung giống nhau của một thời đại, ta còn chịu ảnh hưởng của bao nhiêu là yếu tố khác của hoàn cảnh địa phương riêng biệt, của cá tính dân tộc riêng biệt v. v . . . Ngay như cùng ở một châu Âu mà những nhà văn ở các xứ miền Trung hay ở miền Đông họ đã có bản sắc khác; trong tác phẩm những kẻ nổi tiếng gần đây, Giê-oóc-gi-u (V. C. Gheorghiu) hay Ăng-đrít (Ivo Andritch) chẳng hạn, ta gặp những bản khoản khác hẳn các bản khoản trong tác phẩm của Giăng-Pôn Xác (J. P. Sartre) hay Ca-muy (A. Camus). Vậy không lý gì sống trong hoàn cảnh một nước chậm tiến ở mãi tận châu Á ta cứ nhất thiết phải nôn mửa đúng kiểu một người Pháp nôn mửa thì mới đáng lấy làm hãnh diện, hoặc phải đưa ra một thể giới vắng bóng con người, y hệt như một nhóm tiểu thuyết họ ở Pháp, thì mới yên tâm về trình độ trí thức của mình.

Như thế, không thể theo hẳn các phong trào mới ở Âu Tây mà cũng không thể làm ngơ không biết đến những sự náo loạn trong sinh hoạt văn học của họ, chúng ta mong theo dõi họ, biết họ, để thu thập kinh nghiệm cho đường hướng của mình. Việc ấy — khốn khổ thay — không phải là việc dễ. Ngay chính công chúng và cả đến nhiều nhà phê bình văn học Âu Tây cũng thường tỏ sự bối rối trước các chuyện biến nghệ thuật của chính họ, bày tỏ những ý kiến phân vân trái nghịch nhau, hướng chỉ là chúng ta Boa-dép-phơ (Pierre de Boisdeffre) lấy hẳn câu thắc mắc: «*Tiểu thuyết đi về đâu?*» (1) nêu lên làm nhan đề cho một tập biên khảo. Tạp chí *Le Figaro văn học* cũng lấy câu thắc mắc ấy làm đầu đề cho một cuộc phỏng vấn và một cuộc thảo luận hồi cuối năm 1962 giữa nhiều nhà tiểu thuyết và phê bình. Ngoài ra, còn bao nhiêu là những quyển sách, những bài báo, tuy không mang hẳn cái nhan đề ấy, nhưng cũng hướng đến một mục đích ấy.

Sau bấy nhiêu tìm tòi nghiên-cứu, người ta có thể kết luận ra sao? — Tiểu thuyết rồi nó sẽ về đâu? Điềm ấy ít ai đồng ý với ai. May lắm là người ta có thể vẽ lại con đường tiến triển của nó từ trước tới nay và qui định vị trí của nó lúc này, chứ còn tương lai của nó, dù là một tương lai thật gần, cũng khó có thể nói chắc.

(1) *Où va le roman ?* — del Duca — 1962.

Nó về đâu thì không đồng ý với nhau được, nhưng cái chỗ nó đi thì ai cũng nhận rằng nó có đi. Không những là nó đi, mà còn phải chịu rằng lắm lúc nó đã chạy, nó nhảy, nó nhảy vọt.

Vậy, ở đây chỉ có cái cố gắng ghi lấy một vài đặc điểm nhận thấy trong bước đi của nó. Từ kinh nghiệm ấy, mỗi chúng ta tha hồ tiên tri lấy một hướng về đâu cho riêng mình.

cốt truyện

BA GIAI ĐOẠN. Ở nước ta và nước Tàu xưa nay cho đến người bình dân cũng nghe đồn về danh tiếng ông Thánh Thán. Ai nấy đều chịu rằng ông là người sành đọc truyện, đều tin cậy ở những quyền truyện do ông chọn lựa.

Ông Thánh Thán ấy đọc *Thủy Hử*, tới hồi thứ ba mươi chín, đoạn kể chuyện Tống Giang và Đái Tông bị giải ra pháp trường, sắp sửa xử trảm thì được các hảo hán Lương sơn bạc ập tới giải cứu, tới đoạn ấy Thánh Thán khoái hết sức, cho rằng «đọc một câu giết mình một câu, đọc một chữ giết mình một chữ». Nhân đấy ông lại nêu cao một nguyên tắc quan trọng: «Tôi thường nói: Cái thú đọc sách, đệ nhất không gì bằng cái thú cảm thấy hồi hộp lo sợ thay cho người trong cuộc». (1)

(1) *Thủy Hử* toàn thư, tập 7, Tân Việt — 1962.

Cái thú đọc sách mà nhà phê bình văn học Trung hoa xếp vào hàng đệ nhất ấy cũng không khác với cái thú đọc sách của người Âu châu trong thời kỳ sơ khai của bộ môn tiểu thuyết, khoảng thế kỷ XVII trở về trước. Trong mười tập của pho truyện danh tiếng *Ác-ta-men* (*Artamène ou le Grand Cyrus*) đã xảy ra vô số những điều làm cho người đọc tha hồ cảm thấy « lo sợ thay cho người trong truyện » như thế : đánh nhau loạn xạ mù trời, dùng mưu mẹo lừa nhau, phản nhau, rồi bị giam, rồi vượt ngục, rồi lại một bức thư gửi đi bị cướp đi giật lại liền tiếp bằng đủ mọi thủ đoạn thần tình ngót mười lăm lần mới được trao tới tay người nhận v.v... Tôi chắc Thánh Thán mà đọc tới chỗ quân sĩ của Ác-ta-men đánh nhau với bọn cướp bề thì ông cũng thích chí dữ lắm : hai bên đều hăng hái dũng cảm đúng mức, bên này gặp thuyền bên kia liền xông tới đánh tới tấp, liều chết quyết nhào qua chiếm đoạt cho được. Sau một trận ác chiến hết sức gay cấn, « hồi hộp », bên này đạt được kết quả : bao nhiêu binh sĩ đều tràn qua hết chiếm lấy thuyền của đối phương ; nhưng ngoảnh lại thì họ thấy rằng... đối phương cũng tràn qua chiếm mất thuyền mình. Rốt cuộc, chỉ là một sự thay đổi vị trí, và chiến cuộc có thể coi như là bắt đầu trở lại !

Đọc truyện đề cho vui, cho thích, càng hồi hộp lo sợ càng thích, có lẽ đó mới chính là hợp với cái cốt tính ban sơ của tiểu thuyết. Trong tự điển của Li-tơ-rê (Littré), tiểu thuyết được định nghĩa là : « Một câu chuyện bịa đặt,

viết bằng văn xuôi, trong đó tác giả hoặc mô tả các tình cảm, các phong tục, hoặc kể những sự việc kỳ lạ, cốt gây hứng thú cho độc giả» (1). Nhà học giả làm tự điển đã bảo rõ ràng rằng cái chính yếu là *gây hứng thú*. Nói một cách nôm na thì đọc truyện là để mua vui. Cái câu: « *Mua vui cũng được một vài trống canh* » của Nguyễn Du mới nghe qua tưởng chỉ là một lời khiêm tốn, nhưng thật đã nói đúng vào cái công dụng chính của thể truyện.

Bởi thoát tiên tiểu thuyết chỉ có thể nên người ta coi rẻ nó. Trí thức bên Tàu trước đây đã từng có một câu nói độc ác: «Thánh Thán hiểu bình tiểu thuyết, nhân đa bạc chi», nghĩa là ông Thánh Thán hay bình luận về tiểu thuyết, cho nên người đời thường khinh bỉ ông!

Ở bên Âu châu cũng không khác gì. Boa-đép-phơ cho rằng hồi đầu, tiểu thuyết cốt yếu là để tiêu khiển, là một sản phẩm để tiêu thụ, để xài («un produit consommable») cũng như thuốc hút, như rượu uống vậy, cho nên hồi khởi sơ tiểu thuyết với văn chương là hai chuyện khác nhau chớ khá lắm lộn. Ti-bô-đê (Albert Thibaudet) còn nói tệ hơn nữa, cho rằng từ hồi thượng cổ tới giờ, cùng với tật hút thuốc, loài người chỉ mang thêm có mỗi một xấu mới nữa, ấy là thói đọc tiểu thuyết!

(1) Nguyên văn: «Une histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures».

Quan niệm « mua vui » thuở ban đầu đề cao sự quan trọng của cốt truyện. (Không ai hiểu tại sao ta lại đi mượn chữ tiểu thuyết của Tàu để chỉ văn loại ấy; kể ra chữ truyện mà người bình dân ở ta thường dùng thích hợp với định nghĩa nguyên thủy của văn loại ấy hơn chứ). Ở Việt nam, người đem tiểu thuyết ra đặt thành vấn đề đề khảo luận đầu tiên có lẽ là Phạm Quỳnh. Tuy cái đầu tiên của ta có mượn màng, ra đời vào thế kỷ XX (năm 1921), nghĩa là lúc tiểu thuyết Âu châu đã tiến đến những giai đoạn khác rồi, nhưng trong ý kiến của Phạm Quỳnh vẫn còn nhiều ảnh hưởng của cái quan niệm hồi sơ nguyên. Ông quả quyết: « Tiểu thuyết đã là một chuyện bịa đặt ra, thời phần cốt yếu trong phép làm tiểu thuyết là sự kết cấu » và « Tài nhà làm tiểu thuyết phần nhiều là ở cái tài kết cấu đó. Nếu kết cấu không thành truyện thời dẫu văn chương hay đến đâu cũng không cảm được người đọc » v. v. . . (1)



Bốn mươi năm sau Phạm Quỳnh, ông Nhất Linh lại quả quyết rằng... « cái «truyện» hay «cốt truyện» trong

(1) Bàn về tiểu thuyết trong *Thượng chí văn tập* quyển III, Bộ Quốc Gia Giáo Dục tái bản, — 1962.

một cuốn tiểu thuyết không có gì quan trọng cả, và nếu viết văn với ý định tạo ra một cuốn hay và lâu bền thì tốt hơn là đừng nghĩ đến truyện, đừng mất công xây dựng «truyện» một cách tài tình khéo léo». (1) Đó là một điều quan trọng gần như then chốt trong quan niệm của Nhất Linh, bởi vì trong bảy điều kiện của những cuốn tiểu thuyết hay, theo ông, thì điều kiện thứ năm là «những cuốn đó không phải hay ở cốt truyện», sau đó ông lại cẩn thận tránh dùng chữ «cốt truyện» mà chỉ dùng chữ «các việc xảy ra», và bởi vì ngay trong cái định nghĩa về tiểu thuyết hay của ông cũng có một đoạn nhấn mạnh về vai trò không quan trọng của cốt truyện.

Cả hai tác giả cùng căn cứ vào tình hình tiểu thuyết của Âu Tây, vào những danh phẩm của các tiểu thuyết gia như Tôn-xtôi, Đốt-tô-xki, Ban-dắc, Đô-la v. v. . . , nhưng đã đi tới nhận định trái ngược nhau. Từ Phạm Quỳnh tới Nhất Linh, một quan niệm khác về tiểu thuyết đã có thì giờ ảnh hưởng đến đường lối sáng tác ở nước ta. Quan niệm này không coi tiểu thuyết như cốt cung cấp cho người đọc những giờ phút hồi hộp nữa, mà có một tham vọng to lớn hơn. Từ thế kỷ XVIII, nhưng nhất là vào thế kỷ thứ XIX, cùng với Mô-pách-xăng, Ban-dắc, Phlô-be (Flaubert), Đô-la. . . , nó quyết đi sâu vào tâm hồn con người và vào thực trạng xã hội.

(1) *Viết và đọc tiểu thuyết*, Đời Nay — 1961.

Thế kỷ XIX là thế kỷ tự tín, lạc quan. Rơ-năng (E. Renan) say sưa thuyết giảng về quyền hạn vạn năng của khoa học, Béc-na (C. Bernard) làm mọi người mê tơi về cái phương pháp thực nghiệm, Ten-nơ (H. Taine) tin có thể cắt nghĩa tường tận các thiên tài văn học bằng cách nghiên cứu hoàn cảnh phát triển của họ, v. v... Trong không khí ấy tại sao Ban-dắc lại không thể hy vọng phanh phui tất cả cái xã hội ông đang sống, và Đô-la không thể quả quyết khảo sát được từng người trong dòng họ Ru-gông Mác-ca (Rougon-Macquart) một cách « khoa học »? Thời kỳ đó là thời kỳ của những danh từ: khoa học, khách quan, tả chân, hiện thực, tự nhiên... Các nhà văn không nhắm bịt đặt những điều ly kỳ để làm ai « lo thay cho người trông truyện » nữa, mà họ chăm chỉ quan sát rồi ghi chép, mô tả rất cẩn thận từng cái kiểu dao, khẩu súng treo trên một bức vách, từng mái ngói, cánh cửa, từng kiểu áo quần, nón mũ, cây cần, điều thuốc, đôi giày, từng cử chỉ, giọng nói... của nhân vật. Họ khuyên nhau, dạy nhau về cách phanh phui, mở xẻ thực tại, đến nỗi từ thời ấy về sau thứ văn chương mô tả xâm nhập vào nhà trường làm thành một thứ ám ảnh.

Tiểu thuyết gia trong giai đoạn này không tự coi mình như kẻ đi giúp vui thiên hạ trong một vài trống canh. Họ tự thấy quan trọng, bởi có trách nhiệm giúp con người tìm hiểu về xã hội và tâm hồn mình. Lời nói của họ đầy tự tín. Ban-dắc cho rằng trên đời có bốn nhân vật vĩ đại:

Na-pô-lê-ông (Napoléon), Quy-vi-ê (Cuvier), Ô Cô-nen (O' Connel) và . . . Ban-dắc! Kể thì chinh phục châu Âu, kể năm lai lịch quả đất, kể thì hòa đồng với cả một dân tộc, còn chính ông thì «mang trọn vẹn cả một xã hội trong đầu» (1). Đô-la tự mệnh danh bộ tiểu thuyết của mình là một công trình khảo cứu vạn vật học.

Niềm tự tin ngày thơ thuở ban đầu càng ngày càng giảm bớt đi. Sau này người ta không tự xưng là tả thực, là viết «vạn vật học» như Đô-la nữa, những phong trào khác kế tiếp thay đổi nhau, nhưng tựu trung việc lục soát sâu xa để tìm hiểu con người vẫn tiếp tục. Khuynh hướng tiểu thuyết nhằm phân tích tâm lý rồi lại được những phát kiến của Phrôt (Freud) cung cấp cho những phương tiện mới mẻ, hiệu lực hơn. Mô-roa (André Maurois) cũng viết những cuốn tiểu thuyết loại ấy, và ông tin ở lợi ích lớn lao của nó: «Muốn điều khiển người, bất cứ là trong cơ quan hay là trong xí nghiệp, cũng cần phải hiểu người, phải đoán biết nhu cầu của họ, ước độ được tình cảm của họ. Nhưng học ở đâu để hiểu biết con người? Học trong tác phẩm của các bậc thầy: luân lý gia, tiểu thuyết gia, thi sĩ, sử gia. Một hôm, tôi đã từng nghe một vị bộ trưởng danh tiếng nước Pháp nói với thanh niên: «Các anh sẽ không bao giờ

(1) Ban-dắc, *Thư gửi người đàn bà không quen biết*, ngày 6-2-1844.

có thể cai trị nước Pháp một cách tài giỏi được nếu các anh không đọc Ban-dắc» (1) .

Quan niệm tiểu thuyết đào sâu, phân tích, mô tả, phản ánh thực tại (tâm lý và xã hội) đó chi phối thời kỳ thịnh hành nhất của tiểu thuyết Âu Tây, nên nó thành ra quan niệm của cái gọi là tiểu thuyết truyền thống (roman traditionel).

Nhất Linh đã coi thứ tiểu thuyết này là thứ có thể tồn tại muôn đời và khắp nơi. Mà có lẽ không riêng gì Nhất Linh, phần đông những ai theo dõi tiểu thuyết Âu Tây từ thế kỷ XIX cho đến khoảng đầu thế kỷ XX đều nhận định tiểu thuyết theo quan niệm này. Nhân bàn về thể truyện ngắn, Hồ Thích có đưa ra một thí dụ gọi ta nhớ đến cái tham vọng vạn vật học của Dô-la. Đại khái Hồ Thích cho rằng truyện dài trình bày sự thực theo cái kiểu xẻ dọc một thân cây từ gốc chí ngọn ; còn truyện ngắn trình bày sự thực như thể cắt ngang một đoạn trọng yếu giữa thân cây, đưa chỗ cắt ngang ấy ra nhà thực vật học vẫn có thể quan sát mà biết được cây ấy ra sao, non già chừng nào (2). Mục đích của truyện — bất cứ dài hay ngắn — thấy đều là phơi bày sự thực, mở xẻ sự thực.

(1) *Hai phương pháp (Deux méthodes)*, trên tạp chí *Tin tức và tài liệu (Informations et Documents)* số 147, năm 1961.

(2) *Luận đoán thiên tiểu thuyết* trong Hồ Thích văn tồn, tập 1, Thượng hải Á đông đồ thư quán, 1920,

Lớp nhà văn tiền chiến của ta đều hướng về thứ tiểu thuyết quan sát, phân tích, mô tả ấy. Vũ Bằng nói: « Lý tưởng của tất cả những nhà viết tiểu thuyết có tài, có lẽ là minh tả sự thực thi vị đó, tả làm sao cho nó đúng, cho sự thực ít bị méo mó, ít bị biến hình biến dạng» (1). Thạch Lam cho rằng đọc tiểu thuyết, «ta sẽ được biết nhiều trạng thái và thay đổi của các tâm hồn mà nhà văn diễn tả, nhận xét được những màu sắc mong manh của tâm lý, chúng ta sẽ tập cảm xúc sâu xa và mãnh liệt, biết rung động hơn...» và cho rằng: «Chính tiểu thuyết gia có biệt tài là nhà văn đã diễn tả đúng và thấu đáo cái tâm lý uyên chuyển của người, nhà văn chính mình có một tâm hồn rất phức tạp và giàu có». (2). (Ta thấy ở đây cái tài «nhà làm tiểu thuyết» không còn phải là cái tài kết cấu nên cốt truyện nữa.) Còn Nhất Linh thì nói toạc ra rằng «những cuốn tiểu thuyết hay là những cuốn tiểu thuyết tả đúng sự thực cả bề trong lẫn bề ngoài» của cuộc đời và tâm hồn con người, ông nhắc đi nhắc lại nhiều lần về sự cần thiết phải quan sát, về tính cách quan trọng của «các chi tiết», về những nhân vật tiểu thuyết giống «như những người chúng ta vẫn thấy hàng ngày cạnh chúng ta thời nay». Điều thứ ba trong bảy điều kiện viết nên tiểu thuyết hay của ông là: «những việc xảy ra đều đúng sự thực».

(1) *Khảo về tiểu thuyết*, Phạm văn Tươi, 1955.

(2) *Theo giòng*, Đời Nay tái bản, 1962.

Việc đúng sự thực thường khi là những việc lặt lẽ tầm thường, lắm khi đọc hàng đôi ba trăm trang sách không thể tìm thấy được chuyện gì gay cấn, hồi hộp, không thể tìm đâu ra « cái thú đệ nhất » trong việc đọc sách theo Thánh Thán cả. Cái thú đệ nhất của quan niệm sau này lại là bắt gặp được những chi tiết đúng, thực, và sâu sắc.

Đến đây, cốt truyện đã mất hẳn cái vai trò quan trọng nguyên thủy của nó.



Nhưng thế chưa tậ. Người ta chỉ bảo là đừng quan tâm chú trọng đến cốt truyện chứ chưa đến nỗi bảo vứt nó đi. Đến một giai đoạn khác, nó còn bị bạc đãi hơn. Trong cuộc thảo luận được tường thuật lại trên tạp chí *Le Figaro văn học* (1) Blăng-da (Jean Blanzat) nêu ra ba đặc điểm của phái « tiểu thuyết mới », mà đặc điểm đầu tiên là : « tiểu thuyết gia không chịu kể một câu truyện nào. »

Thế là rồi đời cái « truyện ».

« Tiểu thuyết mới » nói đây chỉ là một khuynh hướng mới xuất hiện, nó không phải là tất cả tiểu thuyết hiện đại, tuy nhiên ta có thể nhận thấy việc coi nhẹ cốt truyện

(1) Số ra ngày 3-11-1962.

đó ở khắp các tác giả thuộc giai đoạn sau này. Và lại nói như Blass-da chỉ là một cách nói, chứ thực ra vẫn không sao khai trừ hoàn toàn hết dấu vết của truyện được. Vẫn còn có truyện, có những việc xảy ra. Trong *Khodng một đêm* (*L'espace d'une nuit*) của Cay-rôn (Jean Cayrol), trong *Ghen* (*La jalousie*) của Rô-bơ Gri-ê hay là trong *Tòa lâu đài* của Cáp-ca... ít nhiều đều có «những việc xảy ra» cả. Đó không phải là những tập khảo luận, tập thơ, trong đó thực ra vẫn có truyện. Nhưng là một thứ truyện đặc biệt, không thể làm hồi hộp, không gây hứng thú cho ai, cũng không cần giống với sự thực xảy ra ngoài đời (hoặc không cốt lấy những chỗ giống với thực tại ấy làm hay).

Trong cuốn tiểu thuyết của Cay-rôn, một chàng thanh niên từ Ba-lê về một làng quê thăm cha, vừa xuống ga gặp trời tối, đi lạc đường, hỏi thăm người này người kia, được đưa vào một nhà ngủ trọ qua đêm, rồi hôm sau về tới làng cũ thì cha đã chết. Trong cuốn của Rô-bơ Gri-ê chỉ có cái nhìn của một người chồng ghen, một người chồng vô hình, không ra mặt trong truyện, nhìn hết vật này tới vật kia trong nhà, hết cửa chỉ này đến cửa chỉ kia của vợ và của một người bạn. Thế thôi. Trong cuốn của Cáp-ca, một trác địa viên được mời tới làm việc ở một tòa lâu đài nọ, nhưng đến nơi không vào được, và quanh quẩn mãi trong làng, quanh quẩn mãi cho đến cuối sách. Lại còn trong cuốn *Kẻ làm mưa* (*Henderson the Rain King*) của

Xôn Bê-lao (Saul Bellow), một nhà triệu phú Mỹ lại trốn đi tìm một châu Phi ảo tưởng chẳng hề có bao giờ trên quả đất này, miệng không ngớt kêu : « *Tôi muốn, tôi muốn* ». Ông ta đi tìm châu Phi ảo tưởng của mình như thể đi tìm những giá trị chẳng bao giờ đạt tới.

Những truyện như vậy không tiêu khiển được đã đành, mà cũng không nhằm mô tả những tình cảm tinh vi, những rung động tâm lý tế nhị. Nó nhằm bày tỏ một thái độ, một quan niệm triết lý. Đại khái những cuốn tiểu thuyết thường được nhắc nhở sau này, như cuốn *Nôn mửa* (*La nausée*) của Xắc, hay cuốn *Người xa lạ* (*L'étranger*) của Ca-muy chẳng hạn, cũng đều như thế.

Những kẻ thưởng thức tiểu thuyết theo các quan niệm trước sẽ bảo những tác phẩm vừa kể không phải là những « tiểu thuyết hay vì tiểu thuyết », không phải là những cuốn tiểu thuyết có « giá trị tiểu thuyết » (mà nổi tiếng là vì giá trị tư tưởng). Nhưng giá trị tiểu thuyết thực ra nó là cái gì ? Ta đã thấy mỗi thời kỳ nó mỗi khác. Đã có thời cái giá trị ấy nó ở nơi chỗ làm ta hồi hộp vì truyện ly kỳ, có thời nó ở chỗ làm ta thấm thía vì những nhận xét thấu đáo sâu sắc, tại sao vào một thời kỳ khác nó lại không thể ở chỗ gây cho ta sự hoang mang nghi ngại về một vấn đề triết lý, siêu hình ?

Trong các thế kỷ trước, thỉnh thoảng cũng có nghe một vài tiếng kêu thảm thiết như của Pát-xcan (Pascal) trước

vũ trụ mệnh mông; nhưng hồi đó kẻ thì tin ở Thượng đế, kẻ thì tin ở khoa học, cho nên rồi ai nấy lại an tâm giảng luân lý và chăm chỉ khảo sát vạn vật một cách trịnh trọng, ai nấy tin tưởng ở bản phận, ở sứ mệnh của mình. Đến thế kỷ này, triết gia tuyên bố Thượng đế chết rồi, khoa học gia thú nhận tính cách tương đối của khoa học, chính trị gia tỏ ra bất lực không ngăn nổi những cuộc tàn sát nhân loại tới hàng triệu, người ta đâm ra hoang mang, tự đặt ra nhiều mối ngờ vực, thắc mắc về ý nghĩa cuộc đời, về thân phận nhân loại v. v. . .

Mỗi bận tâm chính yếu của một thời đó ám ảnh mọi đầu óc, như thế làm sao tiểu thuyết (cũng như thơ, như họa . . .) là một phương tiện diễn đạt tình ý của con người lại từ chối không phục vụ những băn khoăn thắc mắc mà con người cần bộc lộ trong lúc này? Phần lớn văn nghệ sĩ của thời kỳ này đều có thái độ triết lý. Và không những trong khi sáng tác, mà cả trong khi thưởng thức tác phẩm của các thời trước người ta cũng chỉ chú ý, chỉ đi tìm cái hay ở thái độ triết lý của tác giả. Chẳng hạn Xtăng-đan (Stendhal) lại được hoan nghênh, nhưng không phải là vì cái tài mô tả, phân tích tâm lý nhân vật, nhưng vì nhân vật ông có cái dũng mãnh của kẻ tự làm ra định mệnh, vì không khi trong tiểu thuyết ông giống không khi trong tiểu thuyết của Ắc-đuy-pê-ry (St. Exupéry) và Man-rô (A. Malraux). Lại chẳng hạn như Đốt-tô-xki mà gần đây lớp văn nghệ trẻ lại hâm mộ đặc biệt, ấy cũng không phải là vì cái tài xây dựng nhân

vật bằng những chi tiết tâm lý linh động và thực (về điểm này ông không thể vượt nổi Tôn-xtôi). Ca-muy nhận xét về chỗ đặc điểm của Đốt-tô-xki: «Tất cả mọi nhân vật của Đốt-tô-xki đều băn khoăn về ý nghĩa cuộc đời. Chính vì điểm ấy mà họ có tính cách mới (moderne): họ không sợ lỗ bịch. Chỗ khác nhau giữa cảm xúc cổ điển với cảm xúc hiện đại, ấy là một bên hướng về những vấn đề luân lý còn một bên hướng về những vấn đề siêu hình». (1) Giảng-Pôn-Xác cũng nói rằng thời đại này đã làm cho tất cả các tác giả lớp ông đều là những văn sĩ siêu hình (2).

Và kiểm điểm tiểu thuyết Mỹ sau đệ nhị thế chiến, Rót-xen Ny (Russel B. Nye) cũng nhận thấy rằng một trong hai đặc điểm chính yếu của thời kỳ này là các tiểu thuyết gia trẻ — như Xa-lin-giơ (J. D. Salinger), Xôn Bê-lao, Mác A-rít (Mark Harris), Uy-liêm Xtai-rơn (William Styron) v.v... — phần nhiều từ bỏ những đề tài xã hội của Đốt Pát-xốt, Xten-bắc (J. Steinbeck) đề dồn hết sự chú trọng vào một vài câu hỏi: «Ta là ai? Vị trí của ta thế nào trong cái thế giới nghịch thù, điên đảo, tuồng như muốn tan rã này?

(1) *Thần thoại Xi-díp-phơ (Le mythe de Sisyphe)* Gallimard 1949.

(2) Nguyên văn: «Nous sommes donc des Jansénistes parce que notre époque nous a fait tels et, comme elle nous a fait toucher nos limites, je dirai que nous sommes tous des écrivains métaphysiciens». *Văn học là gì?* (Qu'est ce que la littérature) trên tạp-chí *Thời mới (Les Temps modernes)* số tháng 6-1947.

Giữa cái thế giới ấy và ta có quan hệ gì? Tại sao ta sinh ra và rồi phải chết đi? Như thế để làm gì?» v. v... (1).

Thái độ thưởng thức và sáng tác đã đổi khác, lớp người của giai đoạn này nhìn lại tác phẩm của Xtăng-đan Đốt-tô-xki với con mắt khác, «soi những tác phẩm ấy dưới một ánh sáng khác». Cho nên những kẻ, ngược lại, đi thưởng thức tác phẩm của giai đoạn sau này với quan niệm của các giai đoạn trước thì chắc chắn không sao tránh khỏi những sự ngộ nhận. Những chuyến bay đêm của Ắt-đuy-pê-ry cũng có chuyện đấy, nhưng sánh chuyện ấy với câu chuyện ly kỳ của Rô-bin-sơn trên hoang đảo thì tội nghiệp cho Ắc-đuy-pê-ry. Những Ga-rin (Gariné), Ky-ô (Kyo), Trần (Tchen) v. v. . . trong tiểu thuyết của Man-rô cũng suy tư cũng cảm xúc đấy, nhưng nếu đem họ ra so với nhân vật của Phrô-măng-tanh (E. Fromentin), của Công-xtăng (B. Constant) v. v... thì chỉ làm hại họ. Muốn trích ra mà dạy những mẫu văn tả tình tả cảnh cho tỉnh, cho chu đáo, thì nên chọn trích văn của Ban-dắc, của Lô-ti (P. Loti) chứ không phải văn của Man-rô. Những tác giả như ông không nhằm mô tả cuộc đời mà là diễn tả sự chống đối của con người trước cuộc đời, diễn tả mối công phần của con người khi cảm thấy mình chỉ là con người mà mọi hành động không bao giờ có thể có một giá trị tuyệt đối.

Tiểu thuyết tới đây không còn là vẽ lại cuộc đời nữa, mà chuyên đặt ra những băn khoăn, tra hỏi về cuộc đời.

(1) Tạp chí *Văn nghệ mới* (*La revue des lettres modernes*) số 60-62, mùa xuân năm 1962.

Những độc giả đi tìm cốt truyện có khi ngơ ngác hoặc trước cảnh đầu Ngô mình Sở, hoặc trước chút truyện quá nghèo nàn, hoặc trước một câu chuyện quá đổi vô lý. Có khi cũng vẫn có thể tìm thấy một truyện có đầu có đuôi, nhưng không lấy gì làm hồi hộp lý thú. Còn những độc giả đi tìm sự thực linh động vẫn có thể gặp ít nhiều sự việc có thực, nhưng không hề được phân tích sâu xa, trình bày tỉ mỉ cho xứng ý. Họ chỉ có thể thực sự thưởng thức những tác phẩm như thế khi họ chấp nhận quan điểm của chính lớp tiểu thuyết gia giai đoạn này.



Nhìn tổng quát sự diễn tiến của bộ môn tiểu thuyết, Boa-dép-phơ đem so sánh nó với nhận định về triết học của Công-tơ (Auguste Comte). Theo ông thì Công-tơ cho rằng triết lý đã trải qua một giai đoạn thần học, đến một giai đoạn khoa học, rồi đến một giai đoạn thực nghiệm (1); vậy tiểu thuyết cũng trải qua một thời kỳ thơ mộng, đến một thời kỳ tả thực, rồi mới đến một thời kỳ triết lý.

Thời kỳ thơ mộng (âge poétique) đây, có lẽ nên hiểu là thời kỳ mà sự sáng tác căn cứ phần lớn vào trí tưởng

(1) Thường, các sách triết học đều nói : một giai đoạn thần học, một giai đoạn siêu hình, và một giai đoạn thực nghiệm. Boa-dép-phơ đã nhớ lầm ?

tượng, là thời kỳ của những chuyện hoang đường, ly kỳ, của những trận đánh tối trời, những đòn phép lung tung, thời kỳ của thứ tiểu thuyết mà An-bê-re gọi là kỳ quái (roman baroque). Tiếp theo đó, là thời kỳ mà sáng tác căn cứ vào sự quan sát, ghi nhận thực tại. Đến sau cùng, sáng tác thành ra sự suy tư về những vấn đề triết lý.

Lấy tiêu chuẩn của giai đoạn này mà phán đoán sáng tác phẩm của giai đoạn kia, thế nào cũng không vừa ý. Lấy con mắt của người đọc *Tây du ký* mà nhìn vào *Bướm trắng* của Nhất Linh tất phải kêu là không phải tiểu thuyết chân chính, cũng như lấy con mắt của kẻ quen đọc *Bướm trắng* mà nhìn vào *Tòa lâu đài* của Cáp-ca tự nhiên cũng có cảm tưởng như thế. Không sao có được một thứ tiểu thuyết «chân chính» hợp với mọi người. Không chịu «chân chính» bao giờ cả, đó là cái lỗi của một bộ môn văn học đã biến chuyển quá xa.

Có điều đáng đề ý nữa là ba quan niệm kể trên kế tiếp nhau chứ không hề thay thế cho nhau. Bởi vậy ở giai đoạn của quan niệm tiểu thuyết triết lý vẫn tiếp tục tồn tại thứ tiểu thuyết thơ mộng và tả thực. Hồ Thích viết bài «Luận đoán thiên tiểu thuyết» năm 1918, Phạm Quỳnh viết «Bàn về tiểu thuyết» năm 1921, Nhất Linh in «Viết và đọc tiểu thuyết» năm 1961 v. v... đều theo quan niệm thứ hai, có người còn giữ ảnh hưởng của quan niệm thứ nhất, trong khi ấy những tác giả ở Âu châu đã bắt đầu dả phá các quan niệm ấy từ cuối thế kỷ XIX (cuốn *Paludes* của Gi-đơ (A. Gide)

in năm 1895, cuốn *Vụ án (Le Procès)* của Cáp-ca bắt đầu viết năm 1913).

Đó không phải là một sự chậm trễ của các tác giả ở xa Âu châu. Ngay ở bên ấy, các quan niệm trước vẫn cứ còn tồn tại tới bây giờ. Tiểu thuyết gia lừng lẫy hiện còn sống ở nước Anh là Mom (Somerset Maugham), về già, viết rằng: « Tôi chưa bao giờ mong làm gì khác hơn là làm một người kể chuyện ». (1) Ông không muốn tiểu thuyết dùng để phục vụ một ý tưởng, một tham vọng nào ; kể được một chuyện cho hay, thế là khoái rồi.

Lại như ở Pháp, trong khoảng mười lăm năm gần đây, chủ trương tả thực lại phục sinh (dưới một bộ mặt mới) với Ba-danh (Hervé Bazin), Xanh Pi-e-rơ (Michel de Saint Pierre), Xa-găng (F. Sagan), Pê-rơ-phít (Roger Peyrefitte), Ni-mi-ê (Roger Nimier)... Ở Ý, những tác giả tên tuổi như Mô-ra-vi-a (A. Moravia), Xi-lô-nơ (I. Silone) cũng viết những cuốn tiểu thuyết nhằm ghi vẽ lại cuộc sống thực.

Như vậy mỗi thời kỳ mới — do sự xúc động bởi các biến cố lịch sử, do trình độ tiến triển của khoa học và triết học — nảy ra một quan niệm mới về nghệ thuật (tiểu thuyết). Quan niệm mới này không đào thải quan niệm trước, nhưng bổ sung thêm, làm cho sự sáng tác được phong phú hơn. Mom (S. Maugham) tuyên bố chỉ mong kể

(1) *Phẩm luận về nghệ thuật tiểu thuyết (Digression on the art of fiction)* Library of Congress. 1956.

được truyện hay, nhưng công phu tìm tòi quan sát hơn một thế kỷ của phái tả thực đã khiến cho trong truyện của ông tự nhiên phải chứa đựng nhiều sự thực tâm lý sâu xa tế nhị mà những «truyện hay vì truyện» thời xưa không thể có. Xa-găng, Mô-ra-va có thể chỉ vẽ lại một cảnh yêu đương, nhưng trong cách mô tả sự thực ấy vẫn hàm chứa một thái độ triết lý mà Mô-pát-xăng, Đô-đê không có. Cho nên dù chối bỏ nhau, phản ứng nhau, các quan niệm vẫn ảnh hưởng lẫn nhau.

Riêng về phần cái cốt truyện, trải qua bấy nhiêu biến thiên, nó càng ngày càng bị giảm giá, khiến cho người làm tự điển đâm bối rối trong việc chữa lại cái định nghĩa nguyên thủy đã lỗi thời. Trong định nghĩa của Li-tơ-rê, cốt truyện là phần chính yếu, và nó có mục đích rõ rệt là gây hứng thú cho độc giả. Sau này mục đích có khi là phản ảnh thực tại, có khi là suy tầm chân lý, là diễn tả những khắc khoải của tâm hồn v. v. . . ; những điều đó dần dần thành quan trọng quá đến nỗi lắm lúc đe dọa muốn thủ tiêu luôn cốt truyện. Nhưng nói cho đúng, đến lúc này, cốt truyện (dù có gầy còm, teo sút đi) vẫn còn đấy, nó vẫn còn mà lúng túng hoang mang trước vô số nhiệm vụ ngồn ngộn chứ không giản dị đơn sơ như trước nữa.

An-bê-re đưa ra một định nghĩa mới cho tiểu thuyết như sau : « Một sáng tác văn chương dùng một câu

chuyện đề diễn tả cái gì khác» (1) — Cái gì khác? Tội nghiệp cho cốt truyện! Sau bao lần chết hụt, nó sống sót, đã mất hẳn địa vị, mà lại còn bị trao cho một sứ mệnh mông lung quá.

Nhưng điều đó cũng chứng tỏ cái phạm vi mỗi ngày mỗi rộng và tầm quan trọng mỗi ngày mỗi lớn của tiểu thuyết.

CHÍNH THỐNG VÀ TÀ NGUY. Ta đã thấy cuốn truyện từ cái công dụng giải trí đã tiến đến làm một phương tiện mô tả, phản ánh thực tại, rồi rồi cuộc thành ra những suy luận siêu hình hoặc những bài thơ tối tăm về cuộc sống bí ẩn phi lý.

Nhưng sự khác nhau của tiểu thuyết trước kia và bây giờ không phải chỉ có bấy nhiêu, chỉ ở chỗ mục đích, công dụng của nó. Hướng sự tìm hiểu về một phương diện khác, ta sẽ thấy, chẳng hạn, bộ môn văn học ấy đã có một thời kỳ biểu hiện nền văn minh duy lý, rồi lại đến một thời kỳ

(1) Nguyên văn : « Une création littéraire qui se sert d'un récit pour exprimer autre chose » (*Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*).

khác, nó biểu hiện mối ngờ vực hoang mang đối với lý trí và đòi hỏi một sự duyệt lại.



Phạm Quỳnh cho rằng trong việc làm tiểu thuyết, quan trọng nhất là ở cách kết cấu, ông lại nêu lên câu hỏi: «Nhưng sự kết cấu ấy có phép tắc gì không?», rồi ông trả lời: «... trước khi kết cấu phải lập ý, nghĩa là định cái chủ nào ở đâu, rồi nhân đó mà đặt truyện, thế nào cho trước sau ứng chiếu, thời truyện mới nhất trí.» Nếu không chịu làm theo phép tắc ấy «thời thành truyện bông lông không có chủ định» (tức là truyện hồng, không có giá trị).

Có thể không đồng ý với Phạm Quỳnh về nhiều điểm, nhưng về chỗ truyện phải tránh bông lông, thì từ thế kỷ thứ XIX trở về trước, hầu hết các tiểu thuyết gia ở Âu Tây đều nghĩ đại khái như vậy. Còn ở nước ta, tiểu thuyết gia vẫn tiếp tục nghĩ thế cho đến gần đây. Truyện của Ban-đắc, của Huy-gô (V. Hugo), của Phlô-be, hay của Khái Hưng, của Thạch Lam, của Vũ Trọng Phụng v.v... đều là những truyện có đầu có đuôi, sự việc diễn tiến theo trình tự hợp lý, và dù không phải là tiểu thuyết luận đề đi nữa thì mỗi truyện cũng có một chủ đích, một dụng ý mà mọi người đều nhận hiểu được. Sự việc trong tác phẩm có thể rất rắc rối, bi hiểm, nhưng khi đã phơi bày mạnh mẽ ra thì tất phải

thuận lý ; nhân vật có thể gồm những kẻ say mê, cuồng loạn, lối bịch, nhưng tác giả vẫn phải có đủ sáng suốt, đủ lương tri để trình bày phân tích họ. Xuân Tóc Đỏ lối lằng, nhưng Vũ Trọng Phụng thì bình tĩnh ; nếu không thế, nếu ông nhìn cuộc đời với con mắt của Xuân Tóc Đỏ thì sẽ chẳng có mấy người đọc được *Sở dó*. Ông cụ Grăng-đê (Grandet) keo cú đến lắm lắm, mù quáng, nhưng Ban-đắc trình bày không hề mảy may loạn tâm ; và chính vì tác giả có đầy đủ lương tri cho nên tác phẩm mới được mọi người hiểu. Xuân Tóc Đỏ có cái lằng nhằng của Xuân Tóc Đỏ, ông cụ Grăng-đê có cái mù quáng của ông Grăng-đê, Rô-bin-sơn có cái hoàn cảnh đặc biệt ly kỳ của Rô-bin-sơn, nhưng cách nhìn người, nhìn việc của Vũ Trọng Phụng, của Ban-đắc, của Phô (Daniel de Foë) là cách nhìn của chúng ta, của con người trung bình, có lương năng lương tri, ở một hoàn cảnh bình thường. Quan niệm sáng tác tiểu thuyết ấy căn cứ trên nhận định rằng mọi người đều có con mắt như nhau để nhìn thực tại.

Truyện bông lông, không có chủ đích (hay chủ đích thoát ra ngoài sự nhận thức theo luận lý) thì không ai chịu được. Bởi vậy, một đặc điểm của tiểu thuyết trước đây là sự bố trí, xếp đặt câu truyện theo luận lý.

Đó là đặc điểm của thời kỳ mà con người tin tưởng có thể dùng lý trí suy thấu quán triệt được sự vật. Phạm Quỳnh phê diễn sự tin tưởng ấy bằng một giọng ngáy thơ

tiêu biểu : « Cái cơ quan trong lòng người vận động làm sao, phản phúc thế nào, phải tỏ rõ như trên bàn tay ; những tình uẩn, ý tiềm tàng, phải khám phá cho vỡ, nhiên hậu mới biết được cái lý do muôn việc ở đời và đến khi đặt truyện kết cấu mới không sai, phán đoán mới đúng lẽ. Di nhiên, khi người ta cho rằng lòng người có thể « tỏ rõ được như trên bàn tay », lý do muôn việc ở đời có thể « khám phá cho vỡ » ra được cả thì nhất định người ta biết sự việc phải diễn tiến như thế nào, phải đi tới đâu, nhất định không thể đề xảy ra tình trạng bông lông được.



Nhưng đến một thời kỳ khác, các nhà vật lý học nhận thấy rằng những định luật đúng ở thế giới này lại không đúng ở cái thế giới bên trong những hạt nguyên tử, rằng mỗi lần thay đổi tỷ độ quan sát thì mỗi lần thực tại diễn biến theo những qui luật khác : vũ trụ bày ra tính cách phức tạp, bất liên tục, rắc rối. Các nhà triết học không còn tin ở những « hệ thống » qui mô, có tham vọng quán xuyên hết các vấn đề vũ trụ và nhân sinh nữa, họ lần lượt đập vỡ hết những « hệ thống » ấy, rồi với Hút-xơn (Husserl) và Hai-dây-gơ (Heidegger) họ bằng lòng với sự mô tả từng hiện tượng một : vũ trụ là từng hiện tượng trực tiếp nhận thức, chứ không còn là cái công trình thuần lý xây dựng nên do Hê-gen

(Hégel) chẳng hạn. Trong các phạm vi tâm lý học, kinh tế học, cho đến nhân chủng học v. v... đâu đâu người ta cũng từ bỏ cái tham vọng về những hệ thống lớn, mà dừng lại ở sự nghiên cứu những hiện tượng riêng rẽ. Sự tin cậy vào lý trí để giải thích toàn thể vũ trụ một lượt bị tan vỡ, cái vũ trụ thuần lý hóa thành ảo mộng. Trong không khí ấy tiêu thuyết gia không thể chấp nhận cái cốt truyện «trước sau ứng chiếu», cốt truyện «nhất trí» được.

Một câu truyện càng được xây dựng xếp đặt có mạch lạc bao nhiêu, trong đó tâm lý nhân vật càng được phân giải hợp lý rành rẽ bao nhiêu, lúc này lại càng có vẻ giả tạo, càng xa sự thực bấy nhiêu. Những điều xảy ra trong *Đoạn tuyệt*, *Hồn bướm mơ tiên* hay trong *Bà Bơ-va-ry*, trong *Ơ-giê-ni Grăng-đê*... đều phối hợp để nêu lên một ý nghĩa (hoặc là cuộc sống đau khổ của người đàn bà trong xã hội cũ ở ta, hoặc là sự sa đọa của một người đàn bà trung lưu lãng mạn ở Pháp, v. v. .). Đề phô diễn cái ý nghĩa ấy, tác giả đã độc đoán chọn lựa trong vô số sự việc xảy ra trong cuộc sống, lấy những sự việc nào hợp với chủ đích của mình, đã tự xem như thấu hiểu hết tâm hồn nhân vật và tha hồ phơi bày từ những lời nói cử chỉ của họ cho đến những ý nghĩ thầm kín trong lòng họ. Sau này người ta không chịu được thái độ ấy. Cuộc sống diễn ra hàng ngày xung quanh ta toàn lộn xộn, tạp nhạp, đầu Ngô mình Sở, không hề hướng về một ý nghĩa nào, khác hẳn

với cuộc sống được kể lại, có mạch lạc, có lớp lang trong tiểu thuyết. Con người ngoài đời là những bí mật phức tạp, linh động vô thường, dầu là kẻ đã cùng nhau chung sống lâu năm bên cạnh ta, ta vẫn không hiểu nổi trọn vẹn, khác hẳn với con người được kể lại, đơn giản, tâm hồn trong veo để cho tác giả nhìn suốt, khác hẳn với con người mà mọi biến chuyển tâm lý đều hợp lý trong tiểu thuyết. Sau này người ta bắt mắt đối với thứ tiểu thuyết như thế, đối với những câu truyện kể khéo, xếp đặt chặt chẽ, nhất trí, trước sau ứng chiếu.

Và một thứ tiểu thuyết khác xuất hiện, lạ lùng, kỳ quặc. *Pa-luyt (Paludes)* của Gi-đơ là cuốn truyện của một người viết truyện anh chàng Ti-tia (Tityre), một anh chàng không làm gì cả, nghĩa là không làm một việc gì xuất sắc, một việc gì có ý nghĩa, «nên chuyện» cả.

Ở Tây-ban-nha, Uy-na-muy-nô (Miguel de Unamuno) viết quyển *Sương mù (Niebla)* cũng với một dụng ý đại khái như của Gi-đơ: «Cuốn tiểu thuyết của tôi không có đề tài. Nói cho đúng hơn, đề tài tự nó sẽ đến. Đề tài tự nó nảy ra». Qua một nhân vật trong truyện tác giả bảo rằng tác phẩm của mình không phải là truyện dài (roman) cũng không phải truyện ngắn (nouvelle), vậy phải kêu nó là gì: là *nivole* chăng? là *navelle* chăng? hay là *nébule*? là *nivelle*? Tác giả lại nói rõ quan niệm: «Chúng tôi, con người, chúng tôi không ngã gục trước những nỗi khổ đau lớn hay những

niềm vui sướng lớn lao, bởi vì khổ đau và vui sướng ấy mỗi khi hiện đến đều bị bao trùm trong đám sương mù của những sự việc nhỏ nhặt. Và cuộc sống là đó, là đám sương mù đó. Cuộc sống là một cảnh mờ mịt hỗn mang». (1).

Quyền *Pa-luyt* ra đời trước, gặp sự ngỡ ngàng của quần chúng. Ba mươi năm sau, quyền *Những kẻ đúc bạc giả* (*Les faux monnayeurs*) của Gi-đơ gây được ảnh hưởng sâu rộng hơn. Quan niệm của tác giả đã được chấp nhận, quan niệm về một loại tiểu thuyết không có cốt truyện xếp đặt, một loại tiểu thuyết trong đó các nhân vật có gặp nhau mà không gắn bó hay xung đột với nhau, không có quan hệ chặt chẽ gì với nhau, trong đó các việc xảy ra không có cái liên hệ hợp lý nào để thành tình tiết một cuốn truyện, không qui hướng về một chủ đích, không cùng nói lên một ý nghĩa nào. Nếu bảo như thế cũng là nói một ý nghĩa thì ý nghĩa ấy là phản đối sự xếp đặt cuộc sống trong tiểu thuyết cho nó thành có ý nghĩa, phản đối sự can thiệp để làm mất tính cách hỗn tạp tự nhiên của cuộc sống.

Nhưng sự phản đối ấy không kỳ dị bằng thái độ của Cáp-ca trong vài ba cuốn sách vẫn được nhắc đi nhắc lại mãi từ ngày ra đời tới nay. Cuốn *Vụ án* kể chuyện một người — Giô-dép K. — tự xưng bị kết tội, mà chính anh ta cũng không biết là tội gì. Các luật sư cho rằng vụ anh

(1) Trích theo An-bê-re, trong *Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*.

khó. Anh ta cũng có ý tự biện hộ. Trong khi ấy anh ta vẫn ăn, vẫn uống, vẫn tiếp tục yêu, và đọc báo như thường ngày. Rồi anh ta ra tòa. Phòng tòa án tối âm u, người ta xử, mà chính anh ta cũng không nghe hiểu gì mấy. Anh ta đoán chừng có lẽ mình bị kết án, nhưng án gì? thế nào? — Không biết. Thế rồi một hôm có hai người ăn mặc chỉnh tề, cử chỉ nhã nhặn, đến đưa anh ta ra ngoài thành phố, kê đầu anh ta lên một tảng đá, rồi siết cò. Trước khi chết, anh ta chỉ nói: « như một con chó ». Vụ án cũng bí hiểm không khác gì cuốn *Tòa lâu đài* mà ta đã thuật qua ở đoạn trên.

Những cuốn truyện như thế dĩ nhiên đã gợi ra nhiều cách giải thích. Có kẻ xem đó là những câu chuyện tượng trưng: người trắc đặc viên trong *Tòa lâu đài* tượng trưng cho còn người bị đẩy ra xa lạc Thượng đế và loanh quanh không sao tìm hiểu được ý người, anh chàng Giô-dép K. trong *Vụ án* là con người với cái mặc cảm phạm tội. Lại có kẻ xem cuốn *Vụ án* ám chỉ thân phận của con người sống trong thế giới ngày nay không có công lý, luôn luôn bị đe dọa, cuốn *Tòa lâu đài* phản ánh tâm trạng của tác giả bị lạc ngoài đoàn thể Do thái v. v. . . Nhưng tất cả đều chỉ là giả thuyết, không có gì chắc chắn là tác giả đem chuyện riêng của mình ra xây dựng một công trình bí hiểm như thế, cũng không thấy tác giả bày tỏ cái ý nghĩa tượng trưng kia ra ở câu nào trong tác phẩm. Có điều chắc chắn, rõ ràng, là những tác phẩm ấy không thể

hiều được theo luận lý thông thường. Mọi việc trong truyện xảy ra có vẻ như thật nhưng không ai hiểu được tại sao người trắc đặc viên kia không trèo tường phá ngõ mà vô ? hoặc rốt cuộc không có một « khám phá » nào để cởi mở cái gút, để giải nghĩa sự việc : chẳng hạn chủ nhân mắc bệnh loạn trí, hoặc trong nhà vừa xảy ra sự bất ngờ v v . . , tại sao anh chàng Giô-dép K. không chống án ? hoặc tác giả không cởi gút cho thấy rằng đó là một truy tố lầm lộn, hoặc một sự vu cáo chẳng hạn ? Thái độ đứng đưng của nhân vật và của tác giả làm cho tác phẩm thành ra một bí hiểm, một sự phi lý không thể nào cắt nghĩa nổi. Và chính sự bí mật phi lý đó đã mê hoặc, quyến rũ người đọc non nửa thế kỷ nay.

Giữa những cuốn tiểu thuyết như vậy và những cuốn tiểu thuyết của Ban-dắc, của Dô-la, của Khái Hưng, Vũ Trọng Phụng . . có sự khác nhau như giữa thứ hình học O-clit (Euclide) và thứ hình học không nhận đường thẳng là đường ngắn nhất giữa hai điểm. Quả chúng đồng đảo tất nhiên phải ngơ ngác trước những hiện tượng như vậy. Nền văn minh của Tây phương xây dựng trên lý trí ; sự sáng tác văn học cho đến nay cũng phát triển trên tinh thần ấy. Đây là lần đầu tiên, tiểu thuyết được xây dựng bất chấp luận lý, không đếm xỉa đến lương tri (bon sens) của người đời. Trước, tiểu thuyết là xếp đặt một câu truyện để kể lại cho khéo ; đến đây, người ta không chịu một câu truyện « kể » lại, không chịu sự xếp đặt. Trước, tiểu thuyết là

một khám phá, giảng giải đề tỏ rõ thêm về cuộc sống, về thực tại; đến đây giảng giải là sự tối kỵ, đến đây người ta không tỏ rõ điều gì mà chỉ nêu lên sự mịt mù. Trước, tiểu thuyết là đề đọc và hiểu; đến đây, nó là một công trình phi lý đề... không thể hiểu được!

Những người quen với quan niệm tiểu thuyết trước, liền tố giác rằng những sản phẩm sau này không phải là tiểu thuyết chân chính nữa, nó là một thứ tà ngụy (*hétérodoxe*)! Và chính ngay những tác giả của quan niệm sau này họ cũng tự nhận là không giống với các bậc tiền bối, họ lúng túng với sự độc đáo của mình. Uy-na-muy-nô thì loanh quanh với các tiếng *nivole*, *navelle*, *nébule*, *nivelle*, Gi-đơ mượn tiếng *sotie* (chỉ một thứ hài kịch hồi xưa) để tạm mệnh danh cho loại sáng tác của mình. Sau này, rồi có nhóm dùng tiếng *anti-roman* (phản tiểu thuyết), có nhóm dùng tiếng *pré-roman* (tiền tiểu thuyết). Nhưng mặc cho sự xua đuổi của bên này, sự từ chối của bên kia, chính thống và tà ngụy vẫn cứ bị xếp chung vào bộ môn tiểu thuyết cả!

"Quần chúng đông đảo, tức là hạng độc giả phán đoán theo lương tri, đã công phần đối với một chiều hướng nghệ thuật phản luận lý như thế. Nhưng thực ra, từ trước tới nay, ngay đến sự tiến bộ của văn minh duy lý Tây phương cũng không phải hoàn toàn nhờ ở một sự tin tưởng lúc nào cũng yên ổn vào lý trí, vào những phương pháp nhận thức có sẵn; trái lại sự tiến bộ ấy đã nhờ không

ít ở những giai đoạn ngò vức, những phá hoại, những cuộc duyệt lại tận gốc.

Trong phạm vi tiểu thuyết, sự chống đối các thành kiến cũ, sự ngò vức, duyệt lại, đã làm phát sinh một loạt nhiều khuynh hướng khác nhau từ đầu thế kỷ XX tới giờ. Hoặc tiểu thuyết gia từ bỏ lối dựng lại «lý lịch» cuộc đời bằng kiểu kể truyện mà quan niệm rằng thực tại là ở trong mớ ấn tượng tích lũy qua thời gian, chẳng chịt, lộn xộn, không lớp lang gì hết, rằng tìm đến thực tại không thể là dùng lý trí dựng lại cuộc sống hợp lý một cách giả tạo như Ban-dắc mà chính là bằng cách gọi lại mớ ấn tượng kia, như Prút hay Xi-mông (Claude Simon). Hoặc tiểu thuyết gia từ chối cái lối «phân tích» tâm lý bằng cách phanh phui tư tưởng của nhân vật như Bốc-giê (P. Bourget) hay Lô-ti. . . , tưởng chừng tác giả biết thấu ruột gan họ, và quan niệm rằng phải dừng lại ở sự mô tả cái bề mặt của sự vật như Rô-bơ Gri-ê, mô tả cái mặt ngoài của sự vật chưa hề bị gán cho một ý nghĩa tâm lý, xã hội nào. Hoặc tiểu thuyết gia không chịu vẽ lại, sao chép lại thực tại, mà quan niệm rằng phải dùng những vật liệu lấy ở thực tại (con mèo, đêm trăng, con gà, thiếu nữ v.v...) để sắp xếp theo lối riêng, dựng nên một thế giới tưởng tượng, kỳ quặc, vô lý, như Gi-rô-đu (J. Giraudoux), Cốc-tô (J. Cocteau), rằng tiểu thuyết cũng phải là một công trình nghệ thuật có tính cách sáng tạo như thơ, như họa, không cốt sao y thực tại mà phải sáng tạo như thể mượn hình

dáng con rắn để sáng tạo ra con rồng, mượn những mặt người, cây đàn, cái dù v. v. . . để ghép thành bức vẽ lập thể kiểu Pi-cát-xô (Picasso).

Sự phản ứng của những tác giả như Gi-đơ, Cáp-ca, đã đánh dấu một kỷ nguyên mới của tiểu thuyết. Và kỷ nguyên ấy mở ra nhiều hướng tiến khác lạ khiến cho độc giả trước khi bước vào hướng này phải dọn mình, rũ bỏ quan niệm của khuynh hướng kia, nếu không thì sẽ không tài nào thưởng thức được.

Trải qua cuộc biến đổi, cái cốt truyện không phải chỉ mất đi địa vị quan trọng hay thay đổi công dụng của nó, mà lần này bản chất của nó biến hẳn đi: từ một truyện thuận lý, đầu đuôi ứng chiếu, nó có thể thành ra một thứ truyện phi lý, nói lên sự ngồn ngang mâu thuẫn!

Chắc chắn, nếu lại tìm hiểu về một phương diện khác, ta sẽ thấy những diễn biến khác của truyện; và chính là vì sự diễn biến có thể trông thấy nhiều cách khác nhau tùy theo cách nhìn nên thường có những kết luận khác nhau về hướng tiến hóa của truyện. Tuy nhiên ta không ngừng lại đây lâu hơn nữa, là vì truyện không phải chỉ có cái cốt truyện mà thôi.

nhân vật

ĐI XUỐNG CHIỀU SẤU, Về phần các nhân vật trong tiểu thuyết, họ lại còn long đong hơn. Đầu tiên, phần nhiều họ đều là những kẻ phi thường, những người hùng. Trong quan niệm sơ nguyên về tiểu thuyết, truyện là công trình của trí tưởng tượng, nó được phó mặc cho cao hứng của tưởng tượng, không bị thực tế kiểm soát, miễn sao nó gây được hứng thú cho độc giả. Những chàng Hiệp sĩ Bàn Tròn ở Âu châu, hay những Tống Giang, Lỗ Trí Thâm, Trương Phi, Tôn Hành Giả ở Tàu, Thạch Sanh, Lục Vân Tiên ở trong truyện ta, đều là những kẻ khác người cả. Họ được quyền ăn to gấp mười chúng ta, mạnh gấp trăm gấp nghìn mỗi người trong chúng ta, đẹp đến nỗi làm mê mẩn các công chúa và tài giỏi đến nỗi bề cớ được chẳng tinh dễ dàng: không ai trách họ là giả tạo cả. Sau này các nhà phê bình có một

tiêu chuẩn: « nhân vật này rất *người*, nhân vật kia không *người*... » ; nhưng xưa kia, thể hệ tổ tiên các nhân vật tiểu thuyết không thiết tha đến tính *người*. Họ chỉ cốt làm cho độc giả kinh ngạc hay thán phục. Thế cho nên trong trường hợp một người con dâu có hiếu với mẹ chồng chẳng hạn, đáng lẽ sau này người ta chỉ có hiếu đến cái mức thích hợp với tính *người* để gây cảm động, còn một nhân vật tiền bối nọ thì lại đi xẻo thịt mình cho mẹ chồng ăn, thành ra khiến người đọc đứng xa mà kính phục sát đất. Những nhân vật ấy nếu rủi sa cơ bị chém thì không ngại xách đầu mình mà chạy, như Khương Linh Tá chẳng hạn. Họ được mọi sự tự do, quý hồ có thể làm cho người đọc « hồi hộp », « lo thay cho người trong truyện ».

★

Dần dần tiểu thuyết trưởng thành, chín chắn hơn. Nó không ham kích thích trí tưởng tượng nữa, mà quay lại quấy động « cõi lòng ». Nhân vật tiểu thuyết không hay làm những chuyện kinh thiên động địa, mà thành ra những mẫu người đắm đuối, đa tình đa cảm. Ở bên Tây thì họ là những chàng Pôn (Paul) và nàng Viéc-gi-ni (Virginie), là nàng Gra-di-en-la (Graziella), là nàng Trà Hoa Nữ, là Mai Nương Lệ Cốt v. v. . . Ở bên Tàu thì họ là nhân vật của những tác giả như Từ Trầm Á. Ở nước ta, muợn

màng hơn, còn cháu xứng đáng của «nòi tình» ấy thác sinh làm Tố Tâm, làm Đạm Thủy, làm Lan, làm Ngọc v. v. . . Những nhân vật ấy tuy thế cũng chưa giống hẳn chúng ta. Về phương diện tình cảm, tầm vóc họ lớn lao hơn người thường nhiều. Họ say mê, họ chung tình, họ cao thượng hơn những kẻ thông tục thường gặp ngoài đời. Họ là những nhân vật thuần tình cảm, không biết tới cái ăn cái uống, hay ít nữa cũng không để cho những phiền toái nhỏ mọn xấu xa của cuộc sống vật chất ảnh hưởng đến tình cảm. Nhân vật tiểu thuyết yêu nhau tới «tan nát cõi lòng», còn độc giả của họ thì mũi lòng sùi sụt. Trong giai đoạn này nhân vật không làm kinh ngạc mà cốt làm xúc cảm độc giả.



Nhưng độc giả đến một giai đoạn khác lại khó tính hơn, không dễ bị xúc cảm nữa. Những mối tình lâm ly, những nhân vật thuần tình cảm kia lộ vẻ giả tạo, người ta thấy cần những nhân vật tiểu thuyết gần với mình hơn, có tính cách «người» hơn. Đây là giai đoạn của tính người. Thoạt tiên, phản ứng của các tiểu thuyết gia thật là độc ác. Để phản đối những nhân vật thuộc «nòi tình» cao khiết kia. Họ trình bày những mẫu người thực, với bề trái xấu xa. Trong truyện *Cái ám đnh* của Lan Khai (đăng trên tạp

chỉ *Tao đàn*) một kẻ đang yêu tha thiết, bỗng chán ngán vỡ mộng chỉ vì một hôm bắt gặp người đẹp của mình từ một bụi cây đi ra sau khi làm cái việc thông thường mà mọi người đều phải làm, ấy là việc... bài tiết! Câu chuyện có thô tục thực, nhưng có một giá trị cảnh tỉnh. Bắt đầu từ khi người đẹp biết bài tiết, người ta không muốn tự đề cho huyền hoặc bởi những mộng tình đẹp dễ, xa thực tế nữa. Người ta muốn tìm đến con người thật. Nhân vật tiểu thuyết từ đây bị phanh phui, bị tra vấn đến cùng, bị ép buộc phải xuất lộ chân tướng. Người ta rời bỏ thứ tiểu thuyết tình cảm, đề tiến đến tiểu thuyết tâm lý, thuận theo chiều của khuynh hướng tả chân, bởi vì phân tích tâm lý cũng là một cách tìm hiểu thực tại, cái thực tại trong tâm hồn. Trong một cuốn tiểu thuyết như cuốn *Bướm trắng* của Nhất Linh, tình yêu nhóm lên vô cớ rồi tan rã cũng gần như vô cớ, sau một thời gian dùng dằng không tha thiết, không ồn ào gay gắt, đông tổ lâm ly, không gây nên vụ tự sát nào, không đưa một nhân vật nào vô chùa, nó cũng tầm thường như bao nhiêu mối tình lãng lẽ diễn ra ở ngoài đời, duy có điều nó được nhận xét và trình bày với đầy đủ uẩn khúc tinh vi tế nhị; nhân vật trong đó đề ý đến nhau, yêu nhau vì những lý do phức tạp, không phải bởi mến phục nhau, mà có khi chỉ vì tội nghiệp thương hại, vì muốn cứu vớt, vì muốn tỏ ra cao quý, muốn làm một cử chỉ hy sinh, vì mình hơn là vì người.

Ở Pháp, An-bê-re cho rằng cái ý tưởng tổ giác những sự thực tâm lý bắt đầu từ cuốn *Cuộc đời Ma-ri-an* (*La vie de Marianne*) của Ma-ri-vô (Pierre de Marivaux). Những nhân vật xung quanh và ngay cả cô Ma-ri-an đã bị tác giả xoi mói tìm ra những ẩn ý lắm khi không đẹp nấp sau hành động, ngôn ngữ của họ : khi cô Ma-ri-an tự thấy không xứng đáng với người yêu, cô quyết định trốn xa chàng, nhưng lại cố ý bố trí để cho bà mẹ chàng ta chú ý đến thái độ cao thượng (?) của mình mà có cảm tình với mình. Lúc cô ta đứng xe, một y sĩ già và anh chàng Van-vin (Valville) cùng xúm lại xem vết thương ở đùi cô gái, y sĩ già cúi mặt xuống thật thấp để nhìn cho rõ vì ông ta quá già, còn chàng thanh niên thì cũng cúi mặt sát xuống bắp đùi ấy, nhưng vì chàng... quá trẻ ! Như thế dần dần người ta tiến đến sự phân tích tâm lý sâu sắc như của Công-xtăng (Benjamin Constant), Phrô-măng-tanh (Fromentin), và của các nhà văn tả thực của thế kỷ thứ XIX. Từ đó, tiêu chuẩn « nhân vật thực, nhân vật có tính người » là tiêu chuẩn rất quan trọng, tiêu chuẩn căn bản trong quan niệm tiểu thuyết truyền thống. Ban-dắc bảo : « Nhân vật tiểu thuyết, ấy là bất cứ kẻ nào ta gặp ngoài đường, nhưng là một kẻ chịu đi tới tận cùng cuộc sống của mình » (1)

(1) Nguyên văn : Un personnage de roman, c'est n'importe qui dans la rue, mais qui va jusqu'au bout de lui-même.

«Kẻ gặp ngoài đường» tức là một kẻ giống với mọi người, không có gì khác thường, một nhân vật rất «người». «Một kẻ đi tới cùng cuộc sống của mình», tức là một nhân vật chịu sự phân tích đến cùng cực sâu xa, bị tác giả đặt vào những hoàn cảnh làm cho phải phát huy hết bản sắc cá tính của mình. Câu định nghĩa của Ban-dắc biểu lộ rõ ràng cái tham vọng tìm hiểu đến tận cùng thực tại nội tâm nhân vật. Sau này, Nhất-Linh dành ra hai điều trong bảy điều căn dặn đề nói cái ý ấy: điều thứ hai bảo rằng nhân vật tiểu thuyết phải «có vẻ sống, có vẻ linh động như những người chúng ta vẫn thấy hàng ngày cạnh chúng ta thời nay», điều thứ sáu bảo phải tìm đến những sự thực «sâu sắc», phải «đi sâu mãi vào tâm hồn người».

Nhân vật tiểu thuyết, đề cho được thực, được sống, được có tính «người», họ phải hy sinh, chịu mất mát nhiều lắm. Trước hết, như ta đã thấy, mất đi hết cả cuộc sống hào hùng ngang tàng của những anh hùng hiệp sĩ thời xưa, mất đi bao nhiêu là tài phép, mất cái sức mạnh địch muôn người v.v... Họ lại mất cả những mối tình đầy thơ mộng, mê ly, thắm thiết, những mối tình thật là «tiểu thuyết», làm say mê những cô gái «bên song cửa», những là Bô-va-ry hồi nhỏ... Họ còn lại là những kẻ rất tầm thường, bị quan sát, theo dõi để bắt buộc phải phô bày hết mọi vẻ tầm thường của mình. Chẳng những thế, lắm phen họ còn

bị gỡ cái mặt nạ đạo đức mà nhân vật tiểu thuyết vẫn được phép mang từ các thế kỷ trước. Trước kia, nhân vật tiểu thuyết thường làm cho đạo lý thẳng thắn, nhưng sau này vì phải có tính « người », họ không còn phục vụ đạo lý được nữa. Sự bài tiết của nhân vật Lan-Khai chẳng qua mới chỉ là một công việc tục tằn của thề xác, rồi còn có bao nhiêu những sự xấu xa trong tâm hồn, phi luân lý, phản luân lý của nhân vật tiểu thuyết, cũng bị lục vấn, phô bày. Nhất-Linh nói : « Bất cứ ai chịu thành thực suy xét tâm hồn mình cũng sẽ thấy nhiều lúc chính mình có những ý nghĩ xấu xa vô cùng. Viết tiểu thuyết là tả sự thực, vậy không nên sợ sự thực ».

Bởi vì nhân vật tiểu thuyết có thể thành những kẻ xấu xa, vô luân, cho nên tác giả bắt đầu muốn tránh xa, tuyên bố không chịu trách nhiệm về những nhân vật của mình !

Pli-xni-ê (Charles Plisnier) thanh minh rằng nhiều lúc thực tình ông không hề muốn nhúng tay vào máu, nhưng nhân vật của ông họ cứ gây ra án mạng, không sao ngăn cản được. Không ngăn được, bởi vì phải để cho họ hành động thuận theo tâm lý độc ác của họ, theo phản ứng tâm lý tự nhiên của họ, nếu ngăn cản thì họ thành ra không thực nữa. Tôn-xtôi cũng có những lời phân bua như thế : « Các nhân vật nam nữ của tôi đôi khi cũng làm những chuyện mà lẽ

ra tôi không muốn làm : họ làm cái gì mà trong cuộc sống thực tế họ tất phải làm, cái gì vẫn xảy ra trong cuộc sống thực tế, chứ không phải cái gì mà tôi muốn”.

★

Trong thời kỳ tả thực, có lắm tác giả từ chối không chịu trách nhiệm về tư cách của nhân vật mình, nhưng thực ra thì những nhân vật ấy đúng là sản phẩm của tác giả, không thể chối cãi được. Các nhân vật tiểu thuyết này đều sống hợp lý, đều có một đời sống tâm lý có thể phân tích rành rẽ đến nơi đến chốn. Hành động của họ đôi khi không ngăn cản được, nhưng tất cả đều có thể hiểu được. Nói chung cả cuộc sống của họ đều được xây dựng bằng những yếu tố có thể hiểu được : tầm thường, nhưng có thể hiểu được, đó là đặc điểm của các nhân vật thời kỳ này. Đối với họ, Ban-dắc có những lời kêu căng : “Cái nhìn của tôi cũng như cái nhìn của Thượng-đế. Tôi trông thấu tận trong lòng người. Không có gì giấu tôi được” (1) Trong *Bức thư gửi Véc-nơ* (*Maurice Verne*), Xê-a (Henry

(1) Ban-dắc — *Miếng da lừa* (*La peau de Chagrin*).

Céard) coi tiểu thuyết như là một lối đem tâm hồn con người đi chiếu điện (1).

Cái phép “chiếu điện” kỳ hoặc này thực ra không chụp hình trực tiếp được tâm hồn mà chỉ cho người ta có cảm tưởng trông thấy được tâm hồn qua các biểu hiệu bằng hành động, cử chỉ, ngôn ngữ của nhân vật. “Tôi trông thấu tận lòng người” là một cách nói huênh hoang của cái thời say sưa tin tưởng ở khoa học tâm lý; thật ra thì câu ấy có nghĩa: Tôi có cảm tưởng thấu tận lòng người, sau khi nhận xét, phân tích kỹ lưỡng những biểu hiện bề ngoài của người ấy. Các tiểu thuyết gia này cho rằng cuộc sống nội tâm của mỗi người tự phô bày ở lời ăn tiếng nói, ở cách ăn mặc, đi đứng, ở hành động của người ấy, họ tin ở sự tương quan hợp lý giữa những gì ở trong tâm hồn sâu xa của con người với sự biểu hiện ra ngoài. Bởi thế, Ban-dắc — đề phô diễn những điều ông thấy tận trong lòng người — đã hết sức chú ý đến các chi tiết về sinh hoạt bề ngoài của nhân vật: những nhà ở, y phục, trang sức, ngôn ngữ v. v. . . của họ, chú ý cực kỳ tỉ mỉ. Trong bài tựa quyền *Cảnh đời tư* (*Scènes de la vie privée*) ông quả quyết rằng chỉ có những chi tiết tỉ mỉ mới làm ra giá trị các cuốn tiểu thuyết. Cho đến Nhất Linh sau này cũng

(1) Nguyên-văn... “une sorte de radiographie des âmes nécessitant moins d'imagination que de science des rapports”.

cho là người ta có thể thể hiện đầy đủ nhân vật bằng cách chú ý thật kỹ đến bốn «thứ» này : tính tình, cử chỉ, lời nói, hình dáng ; và ông cũng nhấn mạnh về sự quan trọng của những chi tiết cụ thể.

Nhưng ai có đi xem cuốn phim *Đấu là sự thật ?* (*La vérité*) đã chiếu đi chiếu lại và được hoan nghênh đặc biệt ở Sài-gòn trong năm vừa qua, chắc đều phải nhận rằng sự thực sâu xa trong tâm hồn con người lắm khi không phù hợp với thái độ bên ngoài, với hành động, không phù hợp với những suy diễn theo luận lý. Anh chàng tình nhân của cô Đô-mi-níc (Dominique) yêu cô ta rất thành thực, không hề có cái ý lợi dụng cô để thỏa mãn những thèm muốn xác thịt như luật sư bên bị kết tội, thế mà anh ta đã từng hành động như một tên đầu giả. Cô Đô-mi-níc cũng lại yêu anh kia hết lòng, không hề bao giờ có ý quyến rũ anh ta để làm hại em gái mình một cách độc ác như luật sư bên nguyên kết tội, thế mà cô Đô-mi-níc lại cũng hành động y như một kẻ độc ác, không có chút lương tâm. Yêu thành thực, mà cứ mỗi lần có kẻ huýt sáo một tiếng, liếc mắt một cái, mời một lời, là cô ta liền bỏ rơi anh tình nhân để chạy theo gã đàn ông qua đường; yêu thành thực mà rốt cuộc cô ta đã bắn một hơi sáu phát súng vào anh chàng tình nhân tội nghiệp nọ. Những việc như thế xảy ra rành rành, chính cô ta cũng không còn có cách gì biện bạch được, cũng không sao hiểu nổi hành vi của mình nữa. Đúng như lời cô đã viết cho tòa trước khi tự tử : bao giờ cô ta cũng vô lý !

Trong tiểu thuyết, con người còn có thể «vô lý» hơn trên màn ảnh mấy bức nữa. Và như thế đã từ lâu lắm.

Đã đành có những tác giả tuy có nhận thấy rằng nhân vật tiểu thuyết bị giản lược đi, không đúng với thực tại nữa, nhưng vẫn thích cái «dễ hiểu» của nhân vật tiểu thuyết hơn, chẳng hạn như Mô-rua. Ông nói: «Người là những sinh vật rắc rối không tưởng tượng được. Khi ta đến với họ bằng cách tiếp xúc gần gũi, bằng cách chuyện trò với họ, hay là qua những thư từ ký ức của họ (như trong các quyển truyện ký), ta thấy họ có nhiều mặt vô cùng, và ta chỉ cố gắng vô ích nếu muốn tìm tới một hình ảnh chân xác. Trái lại, nhân vật tiểu thuyết được tạo ra do tác giả; tạo ra do bởi bàn tay người, nhân vật tiểu thuyết chỉ chứa đựng những gì con người hiểu được. Những nhân vật ấy mang lại cho độc giả hình ảnh một tâm hồn có thể là quá giản lược, nhưng ít ra cũng dễ hiểu». (1)

Nhưng còn những tác giả khác, như Gi-đơ, ngay từ khoảng trước 1920, trong các cuốn *sotie*, đã phản đối những nhân vật tiểu thuyết với diễn biến tâm lý dễ hiểu, có đầu có đuôi, hợp lý, được phân tích, mô tả từng chi tiết. Tuy vậy, Gi-đơ không phải hẳn là một tiểu thuyết gia có tài, ông thiên về lý thuyết, tác phẩm của ông có giá trị phản đối, đánh đổ một thành kiến cũ hơn là có giá trị

(1) *Conférenci*a. — *Journal de l'Université des Annales*, số ra 20-1-1932.

như một cuốn tiểu thuyết thành công. Sau sự tố cáo của ông, nhiều tiểu thuyết gia xa rời những nhân vật giản lược, và mỗi người một cách riêng, họ cố gắng nói lên tính cách phức tạp, mâu thuẫn, phi lý trong sinh hoạt nội tâm của con người.

Có tác giả như Pi-răng-đen-lô (Luigi Pirandello), trong cuốn *Một, không và trăm nghìn nhân vật* (*Uno, nessuno e centomila*), trình bày một nhân vật — Mô-xác-đa (Gengé Moscarda) — tự thấy mình mãi mãi thay đổi, hôm nay khác hôm qua, phút này khác phút trước, tưởng chừng mình không còn phải là một người mà là trăm nghìn người khác nhau, tưởng chừng mình chưa bao giờ thực sự là mình, là một kẻ có nét tâm lý nhất định cả.

Có tác giả như Prút, trong mười lăm pho của bộ tiểu thuyết mênh mộng *Đi tìm thời gian đã mất* (*À la recherche du temps perdu*), làm cho độc giả không biết bao nhiêu lần sững sờ trước cái thực tại rắc rối đến kinh khủng là con người. Prút quả cũng lại phân tích, nhưng lối phân tích của ông không làm cho tâm lý nhân vật hóa ra sáng sủa, giản lược, dễ hiểu, mà trái lại làm cho độc giả cảm thấy nó phong phú muôn mặt.

Tâm tính, tình cảm của các nhân vật trong truyện không phải luôn luôn do một kẻ là tác giả quan sát, nhận xét, hệ thống hóa, rồi vừa trình ra vừa giải thích cho độc giả. Không phải thế. Ở đây, tâm lý của nhân vật này chiếu

vào sự nhận xét của nhân vật kia, tâm lý của nhân vật kia chiếu vào sự phán đoán của nhân vật nọ, rồi phản chiếu vào nhau, cứ thế mỗi người như bị đặt vào một căn phòng bốn bề có gương phản chiếu hình ảnh mình. Và lại, theo thời gian, tâm lý các nhân vật cứ thay đổi mãi và thay đổi bất ngờ, thường khi đến mâu thuẫn nhau. Ông Xoan (Swann) từ trước cho đến sau khi yêu cô Ô-đét (Odette de Crécý); cô bé Gin-béc (Gilberte) từ ngày còn nhỏ xíu lúc thúc trồng khu vườn mà cậu Mác-xen (Marcel) không được phép vào, cho đến cô Gin-béc trao đổi thư từ với cậu ta ở Ba-lê, rồi đến cô Gin-béc yêu đương; từ ông Đơ Sác-luyt (De Charlus) còn trai cho đến ông Đơ Sác-luyt về già v. v. . . ; cứ cách năm ba trăm trang sách khuất dạng ta bỗng gặp lại một nhân vật và ngạc nhiên nhận thấy nhân vật ấy bày ra một vẻ khác, những nét tâm lý khác. Sự phân tích của Prút không cho độc giả cái cảm tưởng một tác giả đã chụp được, tóm cõ được trọn vẹn tâm lý nhân vật và căng thây nó ra cho ai nấy tha hồ xem; không! nó gọi lên cái cảm tưởng một cuộc rượt đuổi trông treó dài dòng theo những ngõ ngách rồi ren loạn xoạn mà rốt cuộc người đuổi vẫn không sao bắt được cái tâm lý giõi trốn thoát kia. Ngay đến cái kiến trúc câu văn dài hun hút của tác giả cũng khiến ta nghĩ đến cuộc đuổi bắt tuyệt vọng ấy: câu văn với những mệnh đề phụ nối tiếp nhau dằng dặc, phác họa hình ảnh một người mãi miết đeo đuổi tìm kiếm, đến cuối lối này, không chịu dừng bước, lại vội rẽ sang một ngõ khác, rồi một hẻm khác nữa . . .

Có tác giả như Xi-mông (Claude Simon) đã dựng lên một nhân vật không phải do những tài liệu nhận xét trực tiếp của người viết truyện, mà là do sự hồi tưởng của ba nhân vật khác, mỗi nhân vật đóng góp một phần. Vị đại úy trong truyện *Con đường Phlăng* (*La route des Flandres*) là một nhân vật «ma», một nhân vật được lần hồi chiêu hồn về, lần hồi xuất hiện từng phương diện một, qua ký ức của ba anh lính. Ta tự hỏi nếu trong đám ấy có thêm một anh lính thứ tư, thứ năm, thứ mười v. v. . . thì hình ảnh của vị đại úy ấy sẽ đến ra sao? Hình dáng và tâm tính con người, ở đây, thành ra không có những nét rõ ràng, sáng sủa và nhất định như trên các bức họa của Ban-dắc, Dô-la, hoặc Nhất Linh, Khái Hưng. . . Phải có cái nhìn đơn giản vào thực tại mới có được những nét vẽ quả quyết như thế. Hình ảnh mơ hồ của nhân vật Xi-mông gợi lên cái bề sâu phong phú của đời sống.

Lại có tác giả như Giơ-nơ (Uwe Johnson), về một cái chết trên đường xe lửa, đã đưa ra bao nhiêu là ức thuyết, là hồ sơ lý lịch, là kết quả điều tra, là bàn tán nhận xét của người thân kẻ sơ. . . , đề rồi cuộc không soi sáng được gì vào nguyên nhân thực sự của cái chết ấy cả. Tai nạn hay tự vận? Có thể là trường hợp này, cũng có thể là trường hợp kia. Ai mà biết tường tận con người đến nỗi hiểu được động cơ mỗi hành động của họ? (Trong tiểu thuyết trước kia, ta từng thấy các tác giả phân tích từng tơ tóc, họ mở tung gút thắt một cách tài tình,

giải nghĩa rõ ràng như bên ngày những chuyện bí hiểm tế nhị gấp mấy, chứ có đâu họ chịu «bí» trước một vụ án mạng tầm thường như vậy!)

Có tác giả như Rô-bơ Gri-ê từ chối việc suy đoán «ý nghĩa» của sự việc — bất cứ là ý nghĩa tâm lý, luân lý —, mà chỉ ghi nhận sự vật khi chúng chưa được mặc lên một ý nghĩa gì cả, ghi nhận cái bề ngoài của sự vật mà thôi. Tham vọng của Ban-dắc đòi hiểu thấu trong lòng mọi người là cái tham vọng làm Thượng-đế. Nó vô lý. Rô-bơ Gri-ê chịu nhận rằng mình chỉ có thể chiếu một cái nhìn vô tư trên bề ngoài sự vật và ghi chép như thể một máy ảnh.

Trái lại, có tác giả như Xa-rô-tơ (Nathalie Sarraute)...

Trong loại tiểu thuyết của Phrô-măng-tanh, của Công-xăng, của Buốc-giê, của Xtê-phan Vai v.v... tâm lý con người là tình yêu, là cơn giận, là ghen tuông, là nỗi buồn, niềm vui, là mối ưu tư lo lắng vì một khó khăn nào đó xảy ra trong gia đình chẳng hạn..., nghĩa là những thứ tình cảm có duyên cớ hợp lý, những tình cảm có tên có tuổi đường hoàng. Nhưng quan niệm mà ta đang nói đây không chịu dừng lại ở địa hạt tâm lý ấy. Người ta tiến sâu vào cõi sinh hoạt thầm kín nhất của ý thức, vào tận tiềm thức, ở đó chưa kịp thành hình những tình cảm như thế, ở đó chỉ bắt gặp những

mớ xúc cảm lộn xộn, mâu thuẫn, ước muốn kỳ quặc, táo bạo. . Một nhân vật nọ của Duy-ha-men (G. Duhamel) được ông chủ sở gọi đến, bỗng nhiên nảy ra cái ý muốn sờ thử vào vành tai ông ta. Trong quyển *Nhà hành tinh* (*Le Planétarium*) của Xa-rô-tơ, một người đàn bà lấy làm tiếc vì anh thợ vụng đã gây nên mấy tí vết làm xấu cánh cửa đẹp, bà ta nghĩ lui nghĩ tới mãi về mấy cái vết ấy, bị ám ảnh mãi, và cuốn tiểu thuyết cứ ghi lại những ý nghĩ quanh quẩn lần thần đó hết trang này tới trang kia. Sự thực, rất có thể như thế, cũng như rất có thể một nhà ngoại giao, trong khi chờ đón một phái đoàn long trọng mà trong trí vẫn lờn vờn mãi hình ảnh cái mạng nhện dính trên mái tóc anh bồi vừa mang cà-phê cho mình ban sáng làm cho vẻ trịnh trọng của anh ta trông buồn cười, có thể một người con gái trong khi ngồi bên cạnh người yêu tự dưng nhớ đến một đứa bé trông thấy ở bến xe một hôm nào đó, mặt lọ lem, mũi chảy thò lò, dơ bẩn kinh tởm, trông vừa tội nghiệp vừa có một vẻ khôi hài đặc biệt v.v... Tuy vậy trong tiểu thuyết trước kia, dù là tiểu thuyết "phân tích tâm lý", người ta vẫn bỏ qua những nét nhỏ nhặt ngớ ngẩn ấy, cùng lắm là nhắc qua một tí rồi lại tiếp tục cuộc đón tiếp phái đoàn của nhà ngoại giao, tiếp tục những xúc cảm rung động của cô gái bên cạnh tình nhân, tiếp tục cuộc sống bình thường, hợp lý. Đáng này, những tác giả của quan niệm mới chỉ muốn chụp bắt tại trận cái hỗn mang trong tiềm thức, những ý tưởng

lộn xộn đột nhiên nảy ra chưa kịp kiểm soát, chưa kịp liên hệ với nhau bằng một tương quan luận lý nào, tệ hơn nữa : những cái chưa thành ý tưởng, những kích thích có tính cách sơ khai, bản năng, sinh lý... , họ chỉ muốn lục soát những nhảm nhí, ngớ ngẩn, lố lăng ấy trong cùng thẳm của cuộc sống nội tâm. Họ như là những khán giả không chịu theo dõi diễn viên trên sân khấu, mà tọc mạch rình rập để vệt màn lên nhìn cái cảnh các diễn viên đang bôi son, trát phấn, đùa giỡn, kẻ nằm người ngồi hỗn độn trong hậu trường. Họ không chịu thừa nhận những nhân vật đã được chuẩn bị để « ra mắt » xã hội, những nhân vật mà mỗi cử chỉ, hành vi đều có một « ý nghĩa ».

Trình bày như thế, cuộc sống đầy những nhảm nhí lố lăng vô lý (incongruité), và nhân vật không còn ra nhân vật nữa. Thực vậy, cái nhìn bình thường của chúng ta trông thấy những vẻ mặt hoặc vui tươi, nhí nhảnh, hoặc kín đáo, u buồn, hoặc độc ác nhan hiểm v.v... ; trong *Buồn nôn* (*La nausée*), anh chàng Rô-căng-tanh (Roquentin) của Giăng Pôn Xắc có một lần nhìn vào gương, và anh ta trông thấy con mắt thành ra một cái gì mềm nhũn nhũn. đục mờ, có vành đỏ loét, như thề là vảy cá, thấy mồm, thấy trán đều quái gở ; anh ta không thấy khuôn mặt nữa mà là những vật dị dạng, dễ sợ, gần như là thảo mộc, là san hô. Lối nhìn của những tác giả như Sa-rô-tơ có lẽ cũng thế, nó không cho

phép nhận ra một « khuôn mặt tâm lý » nào quen thuộc, mà chỉ thấy những phản ứng sơ khai trong tiềm thức, kỳ quặc, quái gở.

Xa-rô-tơ không cùng ở một bình diện với chúng ta khi quan sát con người. Chúng ta có đem tâm hồn con người ra « chiếu điện » đi nữa thì cũng chỉ nhìn nó với con mắt trần, còn Xa-rô-tơ nhìn nó bằng kính hiển vi chẳng hạn, nện đã đi vào cái thế giới vi ti của sinh hoạt tiềm thức. Và như thế Xa-rô-tơ làm tiêu tán mất nhân vật. Về sự thay đổi tỷ độ quan sát, Lơ-công-tơ duy Nu-y (*Lecomte du Nouy*) có đưa ra thí-dụ về bức chân dung vẽ bằng than : đối với sinh vật có tầm vóc như chúng ta thì đó là một bức vẽ mặt người, nhưng đối với con vi trùng, trên mặt giấy nhô nhám, nó phải hì hục leo trèo lên những đỉnh núi màu than đen, rồi mãi miết vượt qua những thung lũng giấy trắng toát, thì làm gì nó có cái nhìn toàn diện để trông thấy cái mặt người. Đối với nó không hề có bức vẽ mặt người. Vậy có những lối nhìn nó phân tán, nó làm cho « nát » nhân vật ra, đến nỗi không còn có nhân vật hiểu theo nghĩa thông thường trong tiểu thuyết truyền thống nữa.

Và quả Xa-rô-tơ không chối cãi hành động « thủ tiêu » nhân vật của mình. Trong cuốn *Kỷ nguyên của ngờ vực* (*L'ère du soupçon*) Xa-rô-tơ đại khái đã cho rằng nhân vật tiểu thuyết, vị tổ tiên ấy, xưa kia thực là đầy đủ không

thiếu thứ chi: từ cái kính đeo trên sống mũi cho đến những trang sức diêm dúa trên áo quần; bây giờ nhân vật ấy đã mất dần mất dà hết cả: mất từ dòng họ ông cha, từ cái nhà được xây cất cầu thận, cả hầm lẫn vựa chất đầy vật dụng mọi thứ, mất hết tài sản, quần áo, mất cho đến cái thân xác, mặt mũi, nhất là mất luôn cả thứ của báu tốt bậc là cái cá tính của mình, và lắm khi lại mất luôn tánh danh nữa mới tai hại chứ! (Trong nhiều cuốn truyện ngày nay có những nhân vật không tên, lại có nhân vật mà tên chỉ là một chữ K như trong *Vụ án của Cáp-ca*).

Người (nhân vật) mà đến thế thì thôi, còn chi là người nữa. Bởi vậy trong cuộc thảo luận thuật lại trên tờ *Le Figaro* số ra ngày 3-11-1962, đặc điểm thứ hai được Blang-da nêu lên đề định nghĩa "tiểu thuyết mới" là: từ chối trình bày nhân vật.



Như thế, nhân vật tiểu thuyết thuở đầu tiên là những kẻ phi thường, hành tung gây nên kinh ngạc. Sau đó đến một thời kỳ họ là những kẻ làm cho độc giả xúc động, thồn thức trong cõi lòng. Nhưng rồi đến lúc độc giả tinh tế trông thấy rõ tâm lý quá thô sơ của họ, nhân vật tiểu thuyết bèn vứt bỏ mọi huênh hoang, hạ mình xuống làm những kẻ tầm thường, thật tầm thường như

bất cứ ai ngoài đời. Họ ăn ở theo lẽ theo thói, họ sinh ra, lớn lên, yêu đương, xây dựng sự nghiệp, đeo đuổi công danh như phần lớn người đời trong xã hội, họ có những cao thượng mà cũng có những yếu hèn như phần lớn người đời: họ rất «người». Nhưng tầm thường rồi lại vẫn không được yên thân. Một thể hệ khác lại khám phá ra rằng họ chưa chân thực. Ngang tàng là giả, dối; đả đốn là giả dối; tầm thường trong khuôn phép lại cũng giả dối nốt. Lớp tác giả sau này phát giác rằng phía sau cái bề mặt đứng đắn, hợp lý, phía sau cuộc sống theo ước lệ xã hội đó — cái lớp vỏ rất mỏng ấy — còn có cái thế giới mênh mông của sinh hoạt bản năng, của những phản ứng phi lý, kỳ quặc, vô thường Họ khai phá thế giới ấy; và nhân vật tiểu thuyết hóa thành những kẻ dị thường, nhảm nhí, tự mâu thuẫn. Họ tiếp tục khai phá; rốt cuộc mất dạng hẳn cái mẫu nhân vật đứng đắn hợp lý.

Trong ba bốn thế kỷ vừa qua, trên nhiều địa hạt, con người đã đạt được lắm vinh quang, nhưng trong địa hạt tiểu thuyết thì không. Ở đây họ càng ngày càng bị tra tấn, hành hạ gắt gao, họ càng chịu nhiều nhục nhã. «Lịch sử tiểu thuyết hiện tại là lịch sử của sự vô sỉ» (1). Con người tự phanh phui mình không tha thứ, không chừa lại chút gì. «Nội tâm sâu kín nhất, tạp nhạp nhất, bí hiểm nhất của mỗi sinh vật là cái vực thẳm đã thu

(1) An-bê-re. *Lịch sử tiểu thuyết hiện tại*.

hút tiểu thuyết Âu tây từ cuối thế kỷ XII đến giờ. Độc giả vô tình bị lôi cuốn và tìm thấy thích thú trong sự buông mình theo sức lôi cuốn ấy, độc giả thân nhiên đóng cái vai ma-cà-rông: đọc tiểu thuyết để thưởng thức một thứ khoái thích bạo liệt; nếu không hưởng được thứ khoái thích ấy thì tiểu thuyết sẽ có vẻ như "nguội lạnh" (1). Thực vậy, cái thú đọc truyện bây giờ thực khác xa với cái thú của thời kỳ Thánh Thán. Đọc nhiều cuốn truyện sau này, ta có cái thú tàn bạo như đã cưỡng bức được ý thức kẻ khác, bắt nó phải phơi bày bộc lộ chỗ thâm thiết sâu kín của nó ra.

Chiều hướng thu hút tiểu thuyết Âu tây ấy cũng đã chi phối đến tiểu thuyết ở nước ta gần đây. Chúng ta đã có những kẻ bắt đầu bạo dạn đề cập tới những điều vẫn làm đỏ mặt các nhà trước tác đứng đắn trước kia, bắt đầu lôi ra ít nhiều lỗi lằng, nhằm nhí, mâu thuẫn trong con người phức tạp. Lẽ tất nhiên, các nhà đạo đức và dư luận của công chúng bảo vệ thành kiến thường phản đối những tổ giác như thế, những tổ giác làm cho con người mất cái vẻ đứng đắn và xã hội bị xáo động. Sự phản đối ấy vẫn có nhiều hiệu lực ở nước ta hơn ở các nước Tây phương.

(1) An-bê-re. *Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*.

HAY LÊN CHIỀU CAO. Một khuynh hướng khác cũng làm biến dạng hẳn nhân vật tiểu thuyết đi, nhưng không phải là do sự đi xuống quá sâu vào cõi ý thức của họ, mà trái lại, do sự phát giác một cái gì vượt cao lên trên cuộc sống thực tại, xã hội, tâm lý...

Hầu hết các nhân vật của Đốt-tô-xki đều có vẻ kỳ quặc, khó hiểu. Họ bệnh hoạn, mê sảng, quá khích. Thường thường họ nói rất nhiều, nói ba hoa thiên địa, phát ngôn quá trớn, lộn xộn. Họ hành động đột ngột, quyết định một cách bất ngờ, thường khi không hợp với sự suy tính hơn thiệt, lắm khi không thể cắt nghĩa được bằng những động cơ tâm lý thông thường. Trong *Tội ác và trừng phạt*, một thanh niên tự đứng đi giết người, công việc sát nhân hoàn thành một cách tuyệt hảo, thế rồi tự đứng thanh niên ấy đâm ra hối hận và đi thú tội. Và không phải lương tâm đã «cắn rứt» chàng thanh niên ấy như nó đã «cắn rứt» những nhân vật khác trong các tiểu thuyết «tâm lý» thông thường. Lại như trong cuốn *Người khờ*, bao nhiêu người khôn ngoan, đẹp đẽ, mưu mô điêu xảo, đều thất bại trước Míc-kin (Mychkin), một thanh niên hăm sáu tuổi mà ngây thơ như đứa trẻ lên hai, đều thán phục chàng ta, say mê chàng ta. Và đây cũng không phải là một câu chuyện khôi hài, ngụ ý răn đời, như những cuốn tiểu thuyết luận đề luân lý thông thường đâu.

Đốt-tô-xki bắt chắp cái thứ « tâm lý » cồ điển, nhân vật của ông thay đổi thái độ bất ngờ, luôn luôn tự mâu thuẫn, đời sống tâm lý của họ như chắp như nối. Đốt-tô-xki cũng bắt chước, không đếm xỉa đến cái vẻ « thực » của nhân vật: Míc-kin đau thần kinh từ nhỏ, mới lấy lại trí khôn từ hai năm, ngờ ngác ngây ngô như con trẻ mà lý luận về tội tử hình và thuyết vô thần v.v... như một nhà thông thái, Y-pô-lít (Hyppolyte) đốt nát cũng cứ nói triết lý như một giáo sư triết học. Lê-bê-đép (Lebedeff) một kẻ bần tiện bần thủ, bỗng nhiên, trước số phận bà Đuy Ba-ry (Du Barry), liền tuôn ra những lời lẽ cao thượng.

Vô-ghe (Melchior de Vogüé) thì lắc đầu cho rằng những rắc rối mâu thuẫn ấy là thuộc về « tâm hồn xla-vơ, bất thường và lộn xộn » (1). Đốt-tô-xki, nhân đó, càng huênh hoang bảo Vô-ghe: « Mỗi dân tộc có một đặc tính riêng, nhưng dân tộc Nga thì bao gồm đặc tính của mọi dân tộc, ngoài ra lại có thêm cái đặc tính Nga nữa; vì thế mà chúng tôi có thể hiểu các ông, còn các ông không thể hiểu nổi chúng tôi ». Nhưng rồi chính Tôn-xtôi, một tâm hồn xla-vơ, lại cũng chịu rằng không hiểu thấu những rắc rối mâu thuẫn của Đốt-tô-xki: « Ông ấy được nhiều người đọc như thế thì lạ thực; tôi không hiểu tại sao, vì vừa nhọc vừa vô ích, bởi vì tất cả những bọn khờ ấy, những

(1) Trong cuốn *Tiểu-thuyết Nga (Le roman Russe)*.

thanh niên ấy, những anh chàng Ra-xcôn-ni-cốp (Raskolnikoff) ấy v.v..., tất cả không xảy ra như thế đâu; sự thực, tất cả đều giản dị hơn, dễ hiểu hơn». (1) Vậy tốt hơn cả không nên vội tin ở câu chuyện « tâm hồn xla-vơ » và « đặc tính Nga » ấy. Điều hiển nhiên là thái độ, hành vi của nhân vật Đốt-tô-xki thoát ra ngoài vòng tâm lý thông thường. Họ là những kẻ dị thường.

Bởi vì, theo An-bê-re, Đốt-tô-xki đã mở ra một chiều hướng mới cho tiểu thuyết: chiều hướng siêu linh (la dimension spirituelle). Ở trong tiểu thuyết của ông, không phải diễn ra những tấn kịch xã hội, chính trị, những vấn đề của nhân gian, mà là diễn ra sự giằng co xung đột giữa Thiện và Ác, giữa đức tin và những luận cứ bài bác Thượng đế, những yếu hèn xấu xa của con người, tấn kịch nhân gian chẳng qua chỉ là tiếng vọng của một tấn kịch khác từ cõi trời xa vời (2). Nhân vật hành động không phải vâng theo những luật tắc tâm lý thường tình, mà lắm khi vâng theo định mệnh, theo tiếng gọi thiêng liêng. Lời lẽ, đối thoại của họ đối với những lỗi tại phạm tục có vẻ phi lý, kỳ quặc. Nếu phải có một thứ tâm lý để căn cứ mà nhận xét những nhân vật ấy

(1) Lời Tôn-xtôi do Goóc-ki thuật lại trong cuốn *Ba người Nga* (*Trois Russes*).

(2). . « Un drame humain précis n'est que la «doublure», l'écho terrestre d'un drame céleste que nous ne pouvons entendre ». — An-bê-re (*Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*).

thì ta có thể tạm gọi đó là thứ tâm lý siêu linh (psychologie spirituelle).

Sau Đốt-tô-xki khá xa, một số tác giả khác cũng có xu hướng sáng tác ấy : Béc-na-nô (Georges Bernanos), Gra-ham Grin-nơ (Graham Greene), Giuy-liêng Grin (Julien Green) v.v. . Nhân vật của họ, đứng ở quan điểm tâm lý thông thường mà xét thì thường thường thấy có vẻ kỳ cục, khó hiểu, bất thường, cực đoan, mâu thuẫn. Bởi vì trong quan niệm tiểu thuyết này «con người không được coi như một động vật tâm lý và xã hội, mà như một động vật siêu hình» (1)

Như vậy, trải qua khoảng thời gian từ thế kỷ thứ XVII đến nay, nhân vật tiểu thuyết đã từng được nhìn xa đề ngưỡng mộ, rồi được nhìn gần đề thấy là tầm thường, lại bị quan sát quá gần đề thấy những lỗ lã nhảm nhí, bị quan sát ở một tỷ độ khác hẳn, rồi lại bị phán đoán theo một quan, điểm hoàn toàn khác hẳn trước kia.

(1) ... « l'homme senti non comme un animal psychologique et social, mais comme un animal métaphysique. C'était là tout Dostoïevski ».— An-bê-re (*Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*).

kỹ thuật

L Ớ I V Ắ N Đ Ề cập tới cái kỹ thuật phô diễn
Đ Ờ N G T H Ắ N G của tiểu thuyết, Phạm Quỳnh
hoàn toàn tán phục Âu tây,
chê bai ta và Tàu. « Văn Tàu và văn ta là lối văn chép
sử, việc gì cũng chép lần lượt từ đầu đến cuối, cứ theo
thứ tự trước sau, không gián đoạn một khúc nào, không
đảo ngược một phần nào, như nói về một người thời
phải kể hết lai lịch người ấy, từ đời ông đến đời cha,
từ thuở nhỏ đến tuổi lớn, lần lượt như chép gia phả
vậy ». (1)

Nếu ta nghĩ rằng cách đây vài mươi thế kỷ đã có
những trang sách biện luận cực kỳ chặt chẽ như trong
tác phẩm của Mạnh Tử, Hàn Phi Tử, Lã Đông Lai...,

(1) Bàn về tiểu thuyết.

lại có những lối phô diễn hết sức tài hoa, hư hư thực thực, như trong tác phẩm của Trang Tử, nếu nghĩ đến cái phong phú thiên biến vạn hóa về kỹ thuật phô diễn trong lãnh vực triết lý của Đông phương ấy, ta không khỏi lấy làm lạ trước sự nghèo nàn của văn chương tiểu thuyết ta và Tàu ngày xưa.

Kỹ thuật tiểu thuyết ấy, Phạm Quỳnh gọi là lối "văn đường thẳng". Cứ gặp việc nào thuật cho hết từ đầu tới cuối việc ấy, rồi bắt qua việc khác; ở mỗi chỗ rẽ ngang như thế tác giả báo hiệu qua loa: «Đoạn này (hoặc hồi này) nói về...». Tác giả những cuốn truyện bằng văn vần không bằng lòng cái giọng buồn tẻ, tầm thường, nôm na ấy. Nguyễn Đình Chiểu kiêu cách mà vụng:

*«Truyện nàng sau hầy còn lâu,
Truyện chàng xin nôi từ đầu chép ra».* (1)

Còn Nguyễn Du thì báo hiệu khéo léo hơn một bậc:

*«... Nỗi nàng tai nạn đã đầy,
Nỗi chàng Kim Trọng bấy chầy mà thương».* (2)

Và Nguyễn Du được khen là có một nghệ thuật chuyển mạch tài tình!

Tuy bị chê bai, có lẽ lối văn đường thẳng (technique unilinéaire) ấy là lối văn tự nhiên nhất để phô diễn

(1) *Lục Vân Tiên.*

(2) *Kim Vân Kiều.*

một cốt truyện. Thuở ban sơ, khi truyện còn có mục đích tiêu khiển, khi truyện được trình bày trong cái khung cảnh một người kể đạo thuật cho đám đông người xúm xít lại nghe, khi ấy chắc chắn không có kỹ thuật nào thích hợp bằng lối văn đường thẳng nọ. Những tích hiệp sĩ Rô-lăng (Roland), hay tích con chồn (Renart)... bên Âu châu ngày xưa cũng được phô diễn như thế.

Cũng có lẽ vì lối kể đường thẳng cho đến khi được dùng để chép truyện vẫn còn mang dấu vết, còn ít nhiều tính chất của giọng thuật chuyện bằng miệng ấy, cho nên loại tiểu thuyết dùng kỹ thuật đường thẳng có thể đọc lớn tiếng trước đèn cho mọi người nghe. Trái lại, nhiều thứ tiểu thuyết sáng tác theo những kỹ thuật về sau này khó lòng có thể mang ra đọc đồng đặc đề nghe với nhau được. Ông Nhất Linh có nhắc mấy giai thoại trong đời ông về vấn đề đọc truyện (1): hồi lên mười một tuổi, ông góp tiền thuê truyện Tàu về xúm xít đọc lớn đề nghe chung rất hào hứng, thế mà sau này, nghe đứa cháu đọc lớn truyện *Một đêm trăng* của Thạch Lam, thì ông lại muốn đăng vắn độn, thò ngay cho khỏi khó chịu.

Đề cho một cuốn truyện có thể đem đọc lớn tiếng, nó phải có một lối bố trí tương đối giản dị,

(1) *Viết và đọc tiểu thuyết*.

phân minh, dễ theo dõi, sự việc phải tiếp diễn thuận theo thứ tự thời gian. Nhưng một mặt khác, chắc chắn, trong nội dung, nó cũng chỉ có thể đạt đến một trình độ tinh tế nào đó thôi, vì nếu đi xa hơn nữa tác phẩm sẽ chứa đựng những điều hoặc quá tế nhị u ầu, hoặc kỳ hoặc lạ lùng, mà khi bị phô bày lớn tiếng tự nhiên nghe có vẻ thô lỗ làm ta ngượng ngùng, nhưng khi một mình âm thầm nghiền ngẫm suy nghĩ thì lại thấy thú vị. Vì cần có một kỹ thuật thích hợp để diễn đạt những điều tinh vi sâu xa hơn, nên sau này tiểu thuyết Tây phương đã vượt quá lối văn đường thẳng...

Và tiểu thuyết ở nước ta, từ Phạm Duy Tốn về sau, cũng không còn như trước nữa. Trước, Phạm Quỳnh chê rằng ta chỉ có một lối tự sự, có một giọng kể chuyện đều đều mà không chú ý đến các thể tả cảnh, đối thoại v.v... trong truyện. Sau này thì không thể. Văn tả cảnh, tả tình, tả người, tả vật của Khái Hưng, Nhất Linh, Thạch Lam, Tô Hoài v.v... đã được trích vào sách học không thiếu gì, và đã tỏ ra rất tinh vi, điêu luyện. Lắm khi «tả» lại thành một đam mê. Ở những trang cuối cùng của cuốn *Hồn bướm mơ tiên*, Lan nhắm mắt tưởng tượng chuyện xưa: lá rụng, Lan hớn hờ mừng vui: lá rụng, Lan ngồi yên không nói: lá lại rụng, Lan rầu rầu: lá lại rụng nữa, rồi Lan bùng mặt khóc: lá rụng thêm, Ngọc ngắm Lan: lá rụng, cuối cùng Lan nhìn theo bóng Ngọc ra đi:

lá cũng lại rụng « trong gió chiều hiu hiu ». Nhất cử nhất động của nhân vật đều làm rụng lá. Trước kia, một trăm linh tám anh hùng trong *Thủy Hử* múa gươm đánh toi bởi thiên hạ không làm rụng một chiếc lá, trai gái yêu đương tha thiết trong *Hồng lâu mộng* không làm rụng lá đến thế. Bây giờ cảnh vật dàn ra khắp cuốn truyện, cảnh vật thành ra một ám ảnh : không thể nào trách những tiểu thuyết gia sau này đề việc xảy ra « bông lông không có trường sở nào » (1) được nữa.

Lại như ở Nam Cao, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Hồng..., nhân vật mang vào trong tiểu thuyết nguyên cả cái giọng điệu ngang tàng thô lỗ ở ngoài đời. Các tác giả đã nghiên cứu kỹ lưỡng ngôn ngữ của từng hạng người ngoài xã hội để cho văn đối thoại trong tiểu thuyết phản ánh được sự thực, để cho nhân vật được sống động. Hơn nữa, ngày trước, nhân vật trong *Tam quốc chí* chẳng hạn chỉ nói những câu quan trọng, những chuyện quân cơ quốc sự ; trái lại sau này nhân vật của Nhất Linh trò chuyện với nhau dài dòng, nói bâng quơ về cái nắng ngon lành buổi mai, về hai con trâu chọi nhau ngoài đồng (*Bướm trắng*), hoặc những điều nhảm nhí, vô nghĩa hơn nữa. Họ nói không đề quyết định một việc quan trọng gì mà chỉ là đề biểu lộ một tâm trạng hoặc vui sướng, hoặc uể

(1) Phạm Quỳnh — *Bàn về tiểu thuyết*.

oải chán nản, hoặc lo lắng bồn khoăn v. v. . . Đối thoại của họ vừa tự nó có vẻ thực, vừa làm cho cả tác phẩm nghệ thuật gần với thực tại.

Các tác giả sau này cũng nhận thấy rằng trong thực tại thời gian tâm lý đối với mỗi người khác hẳn với cái thời gian máy móc của đồng hồ, của tấm lịch: có những giây phút mà người ta cảm thấy dài hàng thế kỷ, có những năm tháng vèo qua không kịp đề ý đến. Vậy không gì thất sách bằng viết truyện theo cái giọng chép sử biên niên. Đề gần với sự thực tâm lý hơn, những tác giả ấy đã bỏ lối văn đường thẳng: trong truyện *Bên giòng sông Hương* (1) chẳng hạn, thoạt tiên tác giả đưa ra trình diện hai vợ chồng Vinh Sơn ở xóm Vĩ dạ, rồi mới quay về ôn lại dĩ vãng của Vinh Sơn, cuộc tình duyên của chàng với Diễm Lan, sau đó tác giả trở lại tiếp tục nói về cuộc sống của họ ở Huế. Nhiều khi tác giả không cần phải tự mình quay về quá khứ vất vả như thế, mà chỉ đề cho một nhân vật hồi tưởng lại trong trí một quãng đời của mình. « *Ở nhà bà phủ về tuy đêm đã khuya, Chương còn để đèn điện, chưa đi ngủ . . . Bỗng chàng rung mình, nhớ tới một quãng đời qua. Bốn năm trước . . .* » (2) Bằng cách ấy, người viết truyện chỉ phải nhằm kể một giai đoạn mà vẫn có thể gọi lại cả cuộc sống

(1) Trong *Anh phát sống* của Nhất Linh và Khái Hưng.

(2) Trong *Đời mưa gió* của Nhất Linh và Khái Hưng.

đầy đủ. Lại như trong truyện *Chùa Đàn* của Nguyễn Tuân chẳng hạn, thoát tiên là một cảnh tù, rồi lại lui về cảnh đời xa hoa thời quá vãng...; và ở tác phẩm ấy một tiếng đàn bí hiểm trong khoảng khắc lưu giữ ngòi bút của tác giả dài dòng lâu la hơn là những năm tháng làm cách mạng của một nhân vật.

Không những chỉ nói về cuộc sống bên ngoài, có thể dùng mắt dùng tai ghi nhận, mà tiểu thuyết gia sau này thường khi còn tổ giác cả những cảm nghĩ của nhân vật. Trong tiểu thuyết người ta gặp không thiếu gì những nhân vật trần trọc, băn khoăn, hay hối hận, hay mơ tưởng ước ao dài dòng, từ trang này sang trang khác. Các tâm trạng như thế, tác giả không phải chỉ thuật lại sơ lược, mà phô bày, mô tả tường tận vô cùng.

Vậy cái điều đáng trách cũng không còn phải là đã tạo ra những nhân vật « như người trong mộng mà phẳng phất không có tâm lý gì » như lời Phạm Quỳnh nữa. Từ ngày ông bàn về tiểu thuyết về sau, các nhà văn ở ta, noi theo kỹ thuật Âu tây, đã trình bày những nhân vật có hình dạng vóc dáng rõ ràng, có ngôn ngữ riêng biệt, có tâm lý tinh vi, hoạt động giữa những trường sở, khung cảnh rõ rệt.

CHUYỆN SỐNG VÀ CHUYỆN KỂ LẠI. Thế nhưng khi phái tả chân của Tây phương đạt tới cái trình độ cao nhất của kỹ thuật tiểu thuyết phản ảnh thực tại ấy thì người ta bỗng nhận thấy tính cách giả tạo của nó.

Giả tạo, vì đọc những cuốn tiểu thuyết của họ, độc giả có cảm tưởng rõ ràng mình đang theo dõi những cuộc sống được dựng lên, được bài trí, được thuật, được kể lại, và — nếu cần — được phân tích, giảng giải tường tận. Tác giả bao giờ cũng lui ra, tự tách biệt ra ngoài câu chuyện, ra xa các nhân vật. Thật vậy, lắm khi họ làm như thấy rõ hết ruột gan tâm sự của nhân vật, nhưng bao giờ họ cũng là kẻ khác nhân vật, kẻ ở trên các nhân vật, thấy suốt xa hơn, biết trước tương lai hậu vận, tính trước hậu quả của mỗi cử chỉ hành vi lời ăn tiếng nói của nhân vật.

Mở đầu cuốn *Đôi bạn*, Nhất Linh đã dùng một bài *Nhật lá bàng* để tách người viết ra ở một địa vị riêng đối với sự việc sẽ xảy ra trong truyện. Tác giả là «tôi», là người văn sĩ đang đêm khuya lạnh đến một bàn giấy tại Hà nội mà suy nghĩ, cầm bút viết, xóa, sáng tác mỗi đêm mấy trang giấy... «Tôi» ấy sống ngoài cái tấn kịch gay cấn sẽ diễn ra trong tác phẩm. Thường thường sự việc trong truyện xảy ra vào một thời gian đã được đánh lui khá xa vào dĩ vãng để khỏi có sự lẫn lộn với cuộc đời tác giả.

Về điểm này, thái độ ấy không xa thái độ mở đầu những cuốn *Lục Vân Tiên*, *Kim Vân Kiều* v. v. . . Tác giả nói hẳn ra ngay từ đầu: nhân vì «trước đèn xem truyện Tây Minh», nhân vì «cảo thơm lần giở trước đèn», thấy chuyện đời Minh bèn thuật lại.

Tác giả nhìn xuống nhân vật mình với cái nhìn phê phán của kẻ bề trên:

« *Vội sinh trưởng trong đám dân quê. hơn nữa trong đám dân quê chài lưới, nghĩa là những người chỉ có đức tính giản dị, chất phác, thật thà . . .* » (1)

Người đọc tự hỏi một cuộc sống được xếp đặt, dựng lại như thế, có còn đúng là cuộc sống chăng? những tâm lý nhân vật được phân tích suy xét rồi thuật lại như thế sẽ còn lại được bao nhiêu phần, so với đời sống thực trong ý thức của con người?

Vả lại, khi nghệ thuật tả thực ở Pháp đã trưởng thành rồi, các tác giả cuối thế kỷ XIX thi nhau nghiên cứu kỹ thuật của các bậc thầy, tự trau dồi cho mình một thứ kỹ thuật bút pháp thực tình vì, đến nỗi dần dần cái kỹ thuật dựng truyện và mô tả lẫn hẳn cuộc sống được mô tả. Đọc *Những người già cả* (*Les vieux*), hay *Nhà cho thuê* (*Maison à louer*) chẳng hạn, của Đô-đê, người

(1) Trong *Trống mái* của Khải Hưng.

ta thấy cái nhìn thương hại, điều cốt, trù mẫn của tác giả đối với những ông cụ bà cụ lắm cảm, hơn là thấy ngay cái tâm trạng của những cụ già ấy. Cũng như đọc một số tác phẩm của Nguyễn Công Hoan trước kia người ta thấy cái cười khi tinh ranh khi thô kệch của tác giả ấy nhiều hơn là thấy tâm trạng, cảm xúc của những *Kép Tư Bền*, những *Đào kép mới* v.v... Cái duyên dáng và các ngón tài tình của nhà văn can thiệp vào nhiều quá.

Người ta chán, không tin nhiệm ở những điều được kể lại (*le narré*), người ta muốn chộp cho được sự sống (*le vécu*). Từ những cảm xúc hỗn loạn, sơ khai, vô hình vô dạng trong ý thức con người cho đến cái gọi là «tâm lý» nhân vật được trình bày trong tác phẩm đã có những gạn lọc, giản lược, sai sót lớn. Từ cuộc đời lộn xộn, xô bồ, chằng chịt sự việc, cho đến cái cốt truyện chỉ xoay quanh độc một vấn đề chủ yếu, có sự nghèo nàn sa sút do một cắt xén độc đoán rõ rệt. Sự việc ở đời không hề bao giờ xảy ra có lớp có lang để làm nổi bật cảnh *lạnh lùng* cô quạnh của cô Nhung như trong tác phẩm của Nhất Linh, không hề bao giờ xảy ra một chiều để chứng minh sự phải trái của ba cảnh *gia đình* sống theo ba quan niệm như trong tác phẩm của Khái Hưng. Trong dòng sinh hoạt ngoài đời có những sự việc xảy ra mà không có «ý nghĩa» gì, không mạch lạc, không nhằm chứng minh

gì cả ; cũng như trong cùng tầm của cõi ý thức con người có những phản ứng có tính cách bản năng, những xúc động, những ước muốn táo bạo, đột ngột, rời rạc, mâu thuẫn nhau, chưa kịp thành tư tưởng, chưa có những liên hệ luận lý. (Và thường khi chính những cái ấy quyết định hành động của mỗi người, chứ không phải là cái "cá tính" nhân vật được xây dựng hợp lý kia).

*

Từ đầu thế kỷ này đã nảy ra cái ý muốn đưa thẳng vào tác phẩm cuộc sống xô bồ, gần như không xếp đặt, gạn lọc, ; hay ít ra là cái ý muốn cho người đọc có cảm tưởng được tiếp xúc thẳng với cuộc sống đông đảo hỗn loạn, không bị giản lược. Trong bộ *Vi tuyền 42* của Đốt Pát-xốt (Dos Passos) có chỗ thì tác giả thuật lại sự việc và hành động của nhân vật, có chỗ lại là độc thoại của nhân vật : sự việc diễn ra theo sự nhận thức của các nhân vật, như diễn ra trước những ống kính quay phim khác nhau, có chỗ thì lại là những mẩu tin thời sự cắt ở các báo ra, vút bừa bãi lộn xộn bên nhau. Những đoạn như vậy tha hồ chen lẫn vào nhau, làm cho cuốn tiểu thuyết như chứa đựng được cả cuộc sống đa dạng, mênh mông, do những cái nhìn khác nhau, những quan điểm nhận thức khác nhau ; cuốn

tiểu thuyết như . . . không còn phải là tiểu thuyết, là công trình xây dựng giả tạo của một người, mà như là nguyên chất cuộc sống hỗn độn vậy. Trong quyển *Các điều phỏng đoán về Gia-cốp* của Giơ-n-xơn (Uwe Johnson), tác giả cũng trình bày một mớ hỗn độn: nào là lời bàn tán của những kẻ tò mò, nào là báo cáo của công an mật vụ, nào là đối thoại của Gia-cốp với bạn bè, nào là thuật lại một đoạn đời của chàng ta v.v..., tất cả làm cho cái chết của Gia-cốp thêm rắc rối, có nhiều ý nghĩa hàm hồ, khó phân, tất cả đặt hẳn người đọc vào sự bối rối của kẻ trong cuộc, đối diện thẳng với một tai nạn lưu thông rất tầm thường mà tự dưng có thể làm bật nổi tính cách bí hiểm phong phú của cuộc sống. Nhưng trong số những nhà văn Âu châu đầu tiên bị cái kỹ thuật của Đốt Pát-xốt quyến rũ phải kể đến Giảng-Pôn-Xác. (1)

Trong kỹ thuật của *Vĩ tuyến 42* có hai yếu tố thoát trông qua có vẻ mâu thuẫn nhau: ấy là lối độc thoại nội tâm — do đó tác giả tự đặt mình vào cuộc sống bên trong của nhân vật —, và lối ghi nhận «thời sự» một cách vội vàng, ghi nhận cái mặt ngoài của sự sinh hoạt, không xen vào một lời suy luận nào. Một đảng diễn ra trong ý thức của nhân vật, một đảng như

(1) Xem cuốn thứ hai của bộ tiểu thuyết *Những con đường tự do* (*Les chemins de la liberté*).

không biết đến cuộc sống nội tâm của một ai cả. Tuy nhiên, xét lại thì cả hai đều là những cố gắng đề chộp lấy cái sống (le vécu), tránh mọi sự bố trí, giải thích. Điều ngộ nghĩnh, là thay vì dung hợp hai lối ấy lại, những tác giả khác đã tách riêng chúng ra, phát triển cái sở trường của mỗi bên đến chỗ cùng cực, và cũng thành công rực rỡ. Can-oen (Erskine Caldwell), Xten-bắc (John Steinbeck) chẳng hạn thì chọn cái kỹ thuật ghi chép bề ngoài, Phoóc-nơ (W. Faulkner) thì lại chuyên dùng độc thoại nội tâm; cuốn truyện của các nhà văn trên thì linh hoạt, dồn dập, đầy đối thoại, câu ngắn, nhiều chỗ sang hàng, trang chữ sáng sủa, cuốn truyện của nhà văn dưới thì nặng nề, tối tăm, câu dài dằng dặc, trang chữ đen kịt, trông thực nản lòng!

Thực vậy, ở Can-oen, Xten-bắc kỹ thuật của truyện gần giống như là kỹ thuật phim ảnh vậy. Nhà văn chỉ lạnh lùng ghi hết những cử chỉ, động tác, lời nói, điệu bộ của nhân vật, mà không hề suy đoán gì về « tâm lý » của họ cả. Nhà văn như cái ống kính, như cuốn băng ghi âm, như người chép tốc ký. Câu văn của họ ngắn ngủn, cộc lốc, gồm những mệnh đề độc lập. Ở trong cuốn truyện dường như chỉ có các nhân vật đối diện nhau mà chẳng thấy đâu là tác giả, đâu là ý kiến, là thái độ, là nhận xét của người quan sát. Nhân vật tro tro với nhau trong tác phẩm như thể là những diễn viên xuất hiện một mình trên sân khấu, hoạt động, đối đáp nhau. Và thực ra, một

vài cuốn tiểu thuyết của Xten-bắc, như *Của chuột và người*, như *Trăng lặn*, như *Ngon lửa*, đã là những vở kịch có thể mang thẳng ra diễn trên sân khấu, đã được tác giả mệnh danh là tiểu thuyết kịch. (1)

Tác dụng của thứ kỹ thuật ấy thật lạ. Về lạnh lùng của tác giả không khiến cho ta có cảm tưởng cách biệt với nhân vật, mà trái lại. Theo dõi các nhân vật của Xten-bắc với những câu đối đáp cộc cằn của họ, những vụng về, lầm lỗi, ngớ ngẩn, những cử chỉ thô bạo, những tiếng ngáp, tiếng ho của họ, những cử chỉ vu vơ, vô nghĩa lý được ghi chép đầy đủ..., tự dưng ta có cảm tưởng được đưa thẳng vào cuộc sống nguyên chất (la vie brute) của những tâm hồn thô sơ, chất phác. Giọng điệu của Đô-đê, của Mô-pát-xăng, của Nguyễn Công Hoan... khi họ « tả » những người nghèo khổ, già nua đáng thương, khiến ta nghĩ đến hoặc những ông trưởng giả, những cậu công tử có từ tâm quá bước đến viếng túp lều tranh, hoặc những họa sĩ vác giá vẽ, khung vải đến xóm nghèo đề « xây dựng một tác phẩm ». Trái lại, ở Xten-bắc chẳng hạn, ta chẳng thấy kẻ quan sát ngấm nghĩa, chẳng thấy người nghệ sĩ khéo léo làm tác phẩm, cũng chẳng thấy lòng xót thương, chẳng nghe những lời phẩm bình đầy trắc ẩn đâu cả. Do đó mà không cảm thấy sự cách biệt

(1) Quan niệm về thứ tiểu thuyết kịch này. Xten-bắc trình bày trong bài tựa cuốn *Ngon lửa* (*Burning bright*)

giữa tác giả với cuộc sống trong tiểu thuyết của họ. Tuy thế mà sau này Xten-bắc vẫn thường bị chê là lỗi thời vì cái kỹ thuật còn nhiều gài gủi với phái tả chân ấy.

Phoóc-nơ không đứng ngoài ghi nhận. Ông thâm nhập vào nhân vật, và với kỹ thuật dùng độc thoại nội tâm, đã có một ảnh hưởng lớn lao đến tiểu thuyết Âu châu. Trong phần nhiều tác phẩm của Phoóc-nơ, nhân vật là những người da đen lắm khi trí óc không bình thường. Và sự việc đã diễn ra trong tác phẩm không phải theo sự nhận định và bố trí của tác giả, mà là theo hồi ức, theo sự nhận thức của các nhân vật ấy, những nhân vật thô bạo, tục tằn, bệnh hoạn, cuồng loạn ấy! Từ độc thoại của nhân vật này qua độc thoại của nhân vật kia, độc giả những cuốn truyện như cuốn *Âm thanh và cuồng nộ* thấy mình được đưa tới lối nhận thức sự việc trên nhiều bình diện khác nhau. Cái di vãng được hồi sinh lại như thế là một thứ di vãng phức tạp, sống động, mang dấu vết của mỗi ý thức khác nhau của từng nhân vật trong cuộc, nó không phải là một sự tích đơn giản, vô tình, do người ngoài cuộc sáng suốt kể khéo.

Cách kể ở đây thực không "khéo" chút nào. Trái lại, chuyện của Phoóc-nơ kể tới tấp đến nỗi kẻ không quen đọc ai cũng phải kêu trời. Ngay trong một câu văn lắm khi khó bề phân biệt đâu là hình ảnh di vãng vừa hiện ra trong trí nhân vật, đâu là ý nghĩ hiện tại, đâu là một câu nói mà nhân vật này thuật lại của một nhân

vật khác ! Dĩ vãng lẫn lộn với hiện tại không những trong sách bố cục cốt truyện mà ngay cả trong mỗi câu văn. Trong truyện lại có những nhân vật trùng tên nhau, thành ra càng gây thêm nhiều cơ hội lộn xộn, nhiều vất vả gian nan cho người đọc. Hơn nữa, ở những đoạn độc thoại của một kẻ mất trí, ngu đần, lời văn cũng phải xứng hợp với những gì đã diễn ra trong ý thức nhân vật, vì vậy mà không còn gì là các phép tu từ, các nguyên tắc luận lý nữa.

Vì những trở ngại ấy, đọc Phoóc-nơ thực khó khăn khổ sở. Tuy vậy mà kỹ thuật lạ lùng của ông dần dần lại được tán thưởng, rồi tán thưởng nhiệt liệt. Thoạt tiên, bị vút ngay vào giữa ý thức lộn xộn của nhân vật, độc giả ngạc nhiên bờ ngõ, ngờ ngác ; nhưng rồi khi đã lần dò ra manh mối, họ lấy làm bằng lòng, thú vị, họ cảm thấy được tiếp xúc thẳng với sự sống thực, sâu xa, họ thấy tất cả cái giả tạo cạn cợt bề bồng của kỹ thuật tiểu thuyết cũ. Và từ Phoóc-nơ về sau, độc thoại nội tâm bắt đầu lan tràn : trên rất nhiều tác phẩm tiểu thuyết, người ta thấy những đoạn in chữ nghiêng chen nhau với những đoạn in chữ đứng (lối ấy ngày nay cũng thông dụng ở nước ta). Bằng cách bố trí như thế, tác giả có thể nhảy từ giọng thuật chuyện qua giọng độc thoại, độc giả đang theo dõi sự việc tiếp diễn có thể vụt một cái được đưa thẳng một cách đột ngột vào nội tâm nhân vật.

Lại cũng bởi vì trong tác phẩm không còn là một câu chuyện được dựng lên, ráp lại do lý trí một kẻ bàng quan ngoại cuộc, mà chính là cuộc sống hồi sinh lại trong ý thức của người trong cuộc, cho nên nó không diễn ra theo thứ tự thời gian. Một giai đoạn, một mẫu ký ức của mười năm trước có thể được gọi lên trước một sự kiện xảy ra mười năm sau. Con người không bao giờ hồi ức quá khứ của mình như người ta mở từng trang sử một, lật từng tờ một của một quyển lịch cũ. Kề ra thì nhiều tác giả đã đảo lộn thời gian từ lâu (1), nhưng cái kỹ thuật cắt xén, nghịch đảo thời gian của Phóc-nơ vẫn có một vẻ táo bạo độc đáo. Trong truyện *Âm thanh và cuồng nộ*, mỗi chương mang một ghi chú về thời gian, mà người đọc giả lơ đãng không chú ý đến sẽ diễn đầu lúc đi sâu vào truyện; bởi vì chương đầu nói về những sự việc xảy ngày 7 tháng 4 năm 1928, chương sau xảy ra ngày 2 tháng 6 năm 1910, chương sau nữa trở về ngày 6 tháng 4 năm 1928, rồi chương tiếp theo là ngày 8 tháng 4 năm ấy!

Với kỹ thuật đó, tác giả cố gắng thử giúp người đọc sống lại những điều xảy ra trong truyện, sống lại câu chuyện trong cái tính cách hỗn độn thực sự của nó, chứ

(1) "Phần lớn các tác giả lớn hiện đại, Prút, Giơ-xơ (J. Joyce), Đốt Pát-xốt, Phóc-nơ, Gi-dơ, Uôn (V. Woolf), mỗi người một cách đều đã muốn cắt xén thời gian" (Giăng Pôn-Xác — *Situations I*).

không phải đề độc giả bàng quan nghe một kẻ bàng quan khác thuật lại một câu chuyện và trình bày những cảm tưởng nhuộm giọng triết lý, đạo đức, hoặc thẩm nhuần một quan điểm xã hội, luân lý nào đó.

Trong bộ *Đi tìm thời gian đã mất* cũng có mấy chỗ nổi tiếng về cách hồi sinh kỳ diệu quá khứ : chỗ một chiếc bánh quả bàng (madeleine) nhúng vào tách trà đưa lên miệng bỗng làm sống dậy cả một thời thơ ấu, chỗ một buổi chiều sương mù Mác-xen (Marcel) đi ăn cơm với Rô-be (Robert de Saint Loup), vừa từ trong nhà bước xuống mấy bậc thềm chợt hồi tưởng lại cảm giác của những ngày sống ở Căm-brê (Cambray), ở Đông-xi-e (Doncières), và ở Ri-vơ-ben (Rivebelle). chỗ một viên gạch long dưới chân đột nhiên làm cho Mác-xen (Marcel) hồi tưởng lại cả cuộc sống ở Vơ-ni (Venise) bao nhiêu năm trước. Dĩ nhiên thời thơ ấu do chiếc bánh quả bàng gợi lại không đúng hẳn với thời thơ ấu thực của cậu Mác-xen, cảnh nhà thờ ở Vơ-ni do viên gạch long trong sân nhà bà Đơ Ghéc-măng (de Guermantes) gợi lại không đúng hẳn với cảnh Vơ-ni thực trong từng chi tiết ; tuy vậy đó là thời thơ ấu và cảnh Vơ-ni thực ở nơi tác giả ; cái hình ảnh còn lại kia với những thiếu sót, những méo mó sai lệch ấy, mới chính là cái quá khứ thực mà ký ức, mà các giác quan của ta lưu giữ lại được. Nó mới là cái chính xác (authentique) đã được sống qua ; còn như một cảnh được tả bằng cách quan sát kỹ

lưỡng tận chỗ, một quá khứ được dựng nên bằng suy luận chu đáo cho chết lý, thì lại chỉ là thứ giả tạo. Xi-mông (Claude Simon) viết truyện về cuộc cách mạng ở Tây-ban-nha hay về dòng họ vị đại úy trên con đường Phlăng nọ cũng đều là căn cứ vào những ấn tượng chủ quan như thế, cho nên ông tuyên bố rằng thực ra ông chỉ viết về chính mình. Những hình ảnh, ấn tượng chủ quan, với một phân lượng phai mờ, sai lệch nào đó, đối với tác giả mới là sự thực thấm thiết nhất, chính xác nhất. Cuộc cách mạng Tây-ban-nha, Xi-mông đâu có bao quát được? — Ông chỉ trải qua một ngày, chỉ chứng kiến những gì xảy ra ở một ngôi nhà và xung quanh một ngôi nhà: thế rồi một thời gian lâu dài về sau, tình cờ ông lại trông thấy mấy người thanh niên đứng bên cạnh mớ hành lý ở một sân ga nho nhỏ vào một buổi chiều mưa, cảnh ấy đột nhiên làm thức dậy nơi ông những hình ảnh cũ ở Tây-ban-nha (y như câu chuyện chiếc bánh quả bàng), và đó là cái thực tại về những ngày cách mạng nọ, đối với ông. Ông cố gắng vận dụng các phương tiện kỹ thuật để thể hiện cái thực tại ấy trong tác phẩm nghệ thuật và ông không cần sưu tầm những tài liệu lịch sử, những năm tháng, những sự kiện đích thực theo sử học, không cần đi quan sát đối chiếu với từng kiểu áo quần, nhà cửa đích thực như Ban-dắc sẽ làm. Cái hình ảnh, cái ấn tượng lưu lại như thế cố nhiên có chỗ đậm chỗ nhạt, chỗ còn chỗ mất, có chỗ bị phóng đại, có chỗ bị thu

súc, nó có thể bị lộn xộn nghịch đảo v.v..., nhưng nó vẫn thực; cái thực ấy hoàn toàn khác với sự thực ghi lại trên một trang sử. Nó mang dấu vết của ý thức chúng ta, cái cách chúng ta ghi nhận các hình ảnh, các sự việc, cái cách chúng ta lưu giữ những hình ảnh ấy, chúng ta nhớ và quên và làm sai lệch các hình ảnh ấy.

So sánh đường lối sáng tác của những tác giả như Prút, Xi-mông, Uôn (Wolf), Duy-ren (Durrell) với đường lối của những tiểu thuyết gia truyền thống như Prê-vốt (Prévost), Gioóc-giơ Xăng (George Sand), An-bê-re đại khái cho rằng một bên — các tác giả cũ — dùng tài năng khéo léo dựng nên câu truyện để làm cảm động người, còn một bên — các tác giả mới — thì lại do một mối cảm xúc còn ghi lại ấn tượng sâu xa mà viết ra câu truyện. Một bên đi đến tác dụng xúc động, một bên đi từ sự xúc động. Quyền Mai-nương Lệ-côt, hay quyền Cô bé Pha-đét (*La petite Fadette*) có thể gây cho độc giả bao nhiêu là bồi hồi cảm kích, chứ bộ *Đi tìm thời gian đã mất* không có một tí gì lâm ly; tuy nhiên người ta thấy rõ Prút đã gọi lên những giây phút từng xúc động tác giả sâu xa. Đường lối sáng tác ấy gần với thơ hơn là truyện.

Tình trạng phân tán, dị biệt là một đặc điểm của văn học hiện đại: rất ít tác giả chịu qui tụ vào một đường lối chung, chịu kết hợp chung làm một văn phái như ngày xưa. Trước, ở Pháp chẳng hạn có một thể

kỹ của văn học lãng mạn, có một thời kỳ của văn phái tả chân, có một thời kỳ của chủ nghĩa tượng trưng; còn bây giờ là giai đoạn của trường phái văn học gì tại Mỹ? của trường phái văn học gì tại Pháp? Mỗi đường lối kỹ thuật vừa kể qua ở trên đều khác nhau.

Tuy nhiên, trên một phương diện, ta cũng có thể thấy nó có chỗ gặp nhau. Ấy là ở chỗ cho rằng cuộc sống nguyên chất « quý » hơn cuộc sống được xếp đặt trong một câu truyện khéo kể.

Trước, người kể truyện tự tách riêng ra (*distanciation du narrateur*), họ kết cấu câu truyện, phân tích nhân vật; và do đó, làm cho cuộc sống sáng sủa, hợp lý một cách giả tạo.

Bây giờ thường khi tác giả tự hòa đồng với nhân vật. Câu truyện như không phải do một người ngoài kể lại, mà tự phát ra từ ý thức của nhân vật, theo lối độc thoại nội tâm (*monologue intérieur*).

Vì tác giả từ chối vị trí cố định của mình mà nhập vào nhân vật, cho nên cuộc sống được nhận thức và trình bày lại, không phải do một người độc nhất (là tác giả), theo một quan điểm độc nhất (của tác giả), mà theo nhiều quan điểm khác nhau (của nhân vật). Cuộc sống nhìn từ nhiều quan điểm (*fragmentation des points de vue*), đó là một lý do làm cho nó hiện ra trong tiểu thuyết sáu này với một vẻ phong phú, kỳ diệu, phức tạp hơn trong tiểu

thuyết trước kia. Lại vì thời gian trong ý thức mỗi người không có cái thứ tự của thời gian máy móc, cho nên các tiểu thuyết gia sau này thường dùng kỹ thuật cắt xén xáo trộn thời gian (*mutilation du temps*). Rốt cuộc bây giờ đọc tiểu thuyết lắm khi ta không còn nhận ra được chút gì giống với thứ truyện có đầu có đuôi của ngày trước nữa: cái truyện đã bị vỡ tan ra rồi (*dislocation du récit*).

Thành ra trong quá trình phát triển của bộ môn văn học này, các nhà văn đã phí nhiều thể kỷ để mài miết tiến từ một lối kể truyện vụng về thô sơ, kể theo đường thẳng, đến một nghệ thuật xây dựng câu truyện thực khéo, thực tài. Đến đây, bỗng nhiên họ lại sực tỉnh thấy rằng mình mãi đuổi theo truyện mà xa lạc sự sống, rằng cái truyện kể khéo đã phản bội sự sống; họ bèn đâm bỏ về sự sống, và cái truyện bị phá vỡ ra. Dĩ nhiên, vỡ nát ở đây không phải là một thất bại, là hỏng: mọi sự đảo lộn, phân liệt, tan vỡ đều tính toán; nó thành ra cái kiến trúc (*style*) mới của tiểu thuyết.

Tiểu thuyết sau này khác với tiểu thuyết trước không những ở kiến trúc toàn bộ. Cho đến cái kiến trúc của mỗi câu văn, ở cách trình bày trang chữ, ở cách sử dụng ngôn ngữ v.v... cũng có lắm bất ngờ làm bực mình, nhọc trí những độc giả chưa kịp làm quen với chúng. Xi mong viết: « Người ấy cầm nơi tay một lá thư người ấy ngược

mắt lên nhìn tôi rồi lại nhìn lá thư rồi lại nhìn tôi» (1)
 Những mệnh đề độc lập, xếp liền tiếp bên nhau, không
 liên hệ phụ thuộc gì với nhau mà không có một dấu phẩy
 nào chia cách cả. Đốt Pát-Xốt xếp liền bên nhau những
 đoạn ngắn cắt ở tin vặt trên báo hàng ngày, những mẫu
 tin nhảm nhí không dính líu gì với nhau, kể tiếp nhau
 không có dấu chấm câu. Ở trường hợp này người ta có
 cảm tưởng một người đọc báo đang lướt mắt rất nhanh
 trên mặt báo, ở trường hợp trên là những động tác kể
 tiếp nhau được thu nhận vào ý thức nhân vật; ở cả hai
 ta không thấy có cái công việc chọn lựa, phán đoán, xếp
 đặt, liên lạc sự việc với nhau: cái công việc của người kể
 truyện, của tác giả. Và những cảm xúc, cảm giác của nhân
 vật cũng vậy, nó cũng được phô diễn ra theo cách ấy;
 cố nhiên như thể trong câu văn lại càng rắc rối hơn là
 ở sự phô diễn các động tác nữa.

Ta đã có dịp nói đến lối in từng đoạn dài chữ
 nghiêng xen vào những đoạn chữ đứng thường thường
 để trình bày độc thoại nội tâm. Có những tác giả khác
 muốn mỗi cuốn tiểu thuyết có một hình thức phô diễn độc
 đáo riêng của nó, để cho nó có một tác động như thể
 một bài thơ — tác động do kết quả của một cách diễn đạt,
 một cách vận dụng ngôn ngữ đặc biệt thích hợp với từng
 nội dung — những tác giả ấy, như Buy-to (Michel Butor),

(1) *Con đường Phlăng.*

như Xi-mông, đã xếp đặt câu văn thế nào mà có những chỗ tự dừng xuống hàng không chấm, không phẩy, hoặc có những chữ ở đầu hàng tự dừng in lùi vào mà không viết hoa v.v... Sự trình bày trang sách cũng được nghiên cứu như là sự trình bày một bài thơ Ma-lác-mê (Mallarmé).

Buy-to còn có một sáng kiến lạ lùng hơn nữa: trong cuốn *Sự biến cải* (*La modification*) ông đã gọi nhân vật là *ông*, là *anh* (*vous*, ngôi thứ hai). Tác giả không viết: «Chỉ còn nửa giờ nữa là chàng phải lên tàu về...» mà lại viết: «Anh chỉ còn có nửa giờ nữa là phải lên tàu về...» Độc giả có cảm tưởng rằng tác giả đang nói với mình, về mình, rằng những sự việc, hành vi trong truyện là xảy ra cho mình hay do mình làm ra. Trước kia, tác giả và độc giả cùng ở về một phía, tự tách riêng ra, đứng ngoài xem các nhân vật hành động, tả xông hủu đột đề thoát khỏi những cảnh huống khó khăn; bây giờ thì không những tác giả thường khi tự hòa đồng với nhân vật, mà có khi tác giả lại xô luôn độc giả vào địa vị nhân vật nữa, sống lấy cái cảnh ngộ của nhân vật nữa. Buy-to có lẽ là người quá quắt nhất.

Từ cái lối kiến trúc đơn sơ của thứ truyện mà trẻ con hay người bình dân có thể mang ra ê a đọc cho nhau nghe, đến thứ truyện khó khăn đầy dụng ý kỹ thuật rắc rối ngày nay, sự cách biệt thật quá xa. Nếu không quan tâm theo dõi quá trình cải biến của nó, thông cảm những nhu cầu kỹ thuật của mỗi giai đoạn, nếu cứ đem con mắt

của người đọc truyện trước kia mà nhìn vào các cuốn tiểu thuyết gần đây thì có lẽ sẽ thấy toàn những điều cầu kỳ, hợm hĩnh, lập dị, đáng trách.

CHUYỆN CỦA NGƯỜI Cầu kỳ, lập dị, cái đó dĩ nhiên cũng có. Không riêng
VÀ trong chuyện viết tiểu
CHUYỆN CỦA TA thuyết ngày nay, thời nào và trong địa hạt nào (viết văn, làm thơ, hay vẽ, làm nhạc, hay đóng trò, làm thuốc chữa bệnh v.v...) cũng có những kẻ bất tài muốn làm điều kỳ quặc để được chú ý. Nhất là vào những lúc « giao thời », lúc một quan niệm cũ bị đào thải và người ta đang tìm một quan niệm mới, lúc đó bọn a dua tha hồ tung ra những thứ « mới » lố lằng. Chính vì không muốn khuyến khích những lố lằng, lập dị ấy, mà hội đồng giải thưởng Phoóc-măng-to (Formentor) năm 1962 không chịu chọn Rô-bơ Gri-ê.

Nhưng mà chờ cho giới am hiểu văn học, chờ cho thời gian chọn lựa, gạt bỏ hết những thứ cầu kỳ, lố lằng, nhằm nhĩ đi rồi, thì những gì có giá trị tiêu biểu nhất cho sản phẩm văn học giai đoạn sau này vẫn mang cái đặc tính lạ lùng ấy, so với các tác phẩm của giai

đoạn trước : đó là thái độ tác giả hòa đồng thay vì cách biệt với nhân vật. Ở một nước như nước Pháp, thái độ ấy không còn gây ra ngạc nhiên tò mò nữa. Người ta đã làm quen, đã hiểu, có thể nói gần như đại chúng cũng đã chấp nhận, cảm thông được thái độ ấy : tiểu thuyết của Béc-na-nô (Bernanos), của Man-rô đã được liệt cả vào danh sách những truyện phổ thông dành cho các tủ sách «bổ túi», bán giá bình dân.

Về một phương diện, thái độ ấy, cái kiến trúc mới mẻ ấy của tiểu thuyết, nó vượt quá vấn đề kỹ thuật mà nêu lên vấn đề dụng ý, mục đích của tác phẩm.

Để giải thích sự chuyển hướng trong mục đích tiểu thuyết ngày nay, An-bê-re (1) đã đem so sánh đoạn mở đầu cuốn *Thân phận con người* (*La condition humaine*) của Man-rô với đoạn đầu truyện *Trở về* (*Le retour*) của Mô-pát-xăng (2). Mô-pát-xăng kể câu chuyện xảy ra trong một gia đình thuyền chài, người chồng bị mất tích trong một tai nạn ngoài khơi tự năm xưa, người vợ đau đớn, buồn rầu rồi nguôi ngoai, rồi tái giá, sống một cuộc đời mới.

(1) Trong cuốn *Tổng kết tình hình văn học thế kỷ XX* (*Bilan littéraire du XX^e siècle*) Editions Montaigne — 1956.

(2) Đoạn so sánh tài tình này, Boa-đép-phơ đã dẫn lại gần y nguyên (trong cuốn *Tiểu thuyết đi về đâu*), ông Nguyễn văn Trung cũng đã mượn lại và thay thế truyện *Trở về* của Mô-pát-xăng bằng truyện *Anh phải sống* của Khái Hưng (trong cuốn *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết*).

Nhiều năm tháng đã trôi qua, không còn ai nghĩ tới việc cũ nữa. Giữa lúc ấy, người chồng trước bỗng nhiên trở về, như một tiếng sét nổ giữa cuộc sống phẳng lặng của gia đình Mác-tanh Lê-vec-xơ (Martin Lévesque) này. Thoạt tiên, bắt đầu vào truyện, Mô-pát-xăng tả cảnh làng chài một buổi mai đẹp đẽ, có mây trôi trên trời xanh, có sóng vỗ ngoài bãi, có chim kêu, có gió thổi nhanh v.v... Rồi đến cảnh nhà Mác-tanh Lê-vec-xơ với vách đất, với mái tranh với khu vườn nhỏ như thế nào, trồng những gì, với con trẻ chơi ở đâu, với đồ đạc quần áo, buồng lười dàn ra thế nào v.v... Sau khi trình bày chu đáo một khung cảnh bình yên quen thuộc như thế, tác giả cho một đứa trẻ lên tiếng gọi mẹ, bảo rằng có một người đàn ông lần quần ngoài rào : -thế là tấn kịch mở màn.

Trái lại, mở ra trang đầu của cuốn *Thần phạt con người*, độc giả không được chuẩn bị giới thiệu gì cả, đột ngột gặp ngay một nhân vật — Trần (Tchen) — sắp sửa giết người, đang hồi hộp tự hỏi mình có nên vén lá thù lên chăng ? có nên chém ngang chăng ? v.v..., rồi nhân vật ấy cứ thế suy tính, cân nhắc, nghe ngóng, nhìn nhìn v. v. . .

Một đảng tấn thảm kịch được đặt vào một khung cảnh rõ rệt nhất định ; một đảng khác độc giả đột nhiên bị xô nhập vào không khí căng thẳng, phải sống hẳn cái lo lắng của nhân vật trong truyện.

Một đảng có chỉ định trường sở xảy ra tấn kịch, do đó có giới hạn tấn kịch lại trong một chỗ rõ ràng, là gia đình nhà Mác-tanh Lê-véc-xơ: chỉ có gia đình ấy mới chịu tai họa thôi, còn ngoại giả đều yên ổn, ai nấy (cả tác giả lẫn độc giả) đều có thể yên tâm nghe chuyện. Đảng khác sự lo âu bao trùm cả mọi người, vì nhân vật không hề được đẩy riêng ra một sân khấu cách biệt với khán giả.

Trong truyện *Trở về*, Mô-pát-xăng mô tả khung cảnh và thuật lại sự việc, người ta thấy có một cặp mắt bàng quan nhìn cái cảnh thanh bình: sóng bề đánh vào bờ, mây trôi trên trời..., và nhìn cảnh trùng trùng phùng phùng bắt gặp oái oăm trong nhà Mác-tanh Lê-véc-xơ. Trong truyện *Thân phận con người* cũng có lá mùng dấy, nhưng không phải do tác giả nhìn và mô tả, mà là do nhân vật trông thấy; có bốn năm tiếng còi ô tô dưới phố đấy, nhưng không phải do tác giả nghe mà là do lỗ tai rình rập hốt hoảng của nhân vật thu nhận; có vệt ánh sáng từ bin-đinh bên cạnh chiếu sang đấy, nhưng cũng không phải do tác giả quan sát mà là do nhân vật để ý. . . . Cảnh vật không được dàn bày ra một lượt, mà là xuất hiện lần lần tùy theo sự nhận thức, tùy theo tâm trạng, tùy theo hành động của nhân vật. Đó là cảnh vật dưới con mắt chủ quan từng lúc của nhân vật, chứ không phải là dưới con mắt thần nhiên của một kẻ quan sát ngoại cuộc nào.

Bởi vì, bằng kỹ thuật tả cảnh, những tác giả như Mô-pát-xăng đã giới hạn tấn kịch trong truyện của mình lại, cho nên đọc xong những loại tiểu thuyết như thế bắt quá độc giả chỉ chép miệng thương hại cho người trong truyện mà thôi, nhưng độc giả có cái sung sướng biết mình và cả thế gian vẫn được an toàn. Trong cái thế gian an toàn ấy, sự bất trắc, điều tai họa rủi ro chỉ là chuyện bất thường giáng xuống những kẻ bất hạnh nào đó và không hề làm náo động đến cuộc sống chung. Trái lại, từ chối cái kỹ thuật dàn cảnh, Man-rô không nhốt tai họa vào một khung cảnh nhất định mà để cho người đọc có cảm tưởng bị nó uy hiếp. (1)

Nhưng vì đâu mà nhà văn sau này lại không mô tả nữa, để đến nỗi xảy ra nông nỗi ấy? Phải chăng vì nhịp sống mỗi ngày một gấp gáp mà nhà văn không còn có thì giờ "tả cảnh" nữa, vì sống cuống quýt vội vàng mà nhà văn đánh mất cái kỹ thuật mô tả đi, vì cuộc sống quay cuồng mỗi lúc mỗi nhanh mà văn phẩm cũng phải càng ngày càng nhanh nhẹn nhẹ nhàng, phản ánh cái tốc lực của cuộc sinh hoạt ấy? Có lẽ không phải thế (2). Không tả cảnh nữa, nội chừng

(1) Nhớ lại lời chê trách của Phạm Quỳnh đối với loại truyện xảy ra "bông lông không có trường sở nào". Trong cuộc diễn tiến, có những trường hợp lý thú mà giai đoạn sau gấp lại giai đoạn trước ở một vài phương diện.

(2) «Notre roman n'est d'ailleurs pas plus rapide que celui du passé, l'amour de la vitesse n'y change rien, et dégagé des descriptions, il sait fort bien s'alourdir d'un autre côté». (Au-bê-re. *Tổng kết tình hình văn học thế kỷ XX*).

ấy không đủ làm cho truyện hóa ra nhanh nhẹn; người ta còn có thể đặt bày ra bao nhiêu thứ khác để làm cho cuốn tiểu thuyết hóa nặng nề hơn xưa. Trong thực tế, một trang sách của Mô-pát-xăng hay Đô-đê ai cũng thấy là nhẹ và nhanh hơn một trang sách của Prút, hay của Xi-mông, hay của Xa-rô-tơ biết chừng nào? Đọc Prút, gặp những câu dài trọn cả trang hay cả đôi ba trang, mỗi trang ba mươi bảy giòng chữ nhỏ là chuyện thường, và ba mươi bảy giòng ấy viết theo một cú pháp thật khó khăn mệt nhọc (1). Trong pho tiểu thuyết của Prút, một cuộc tiếp tân ở nhà bà Đơ Vi-lơ-pa-ri-di (De Villeparisis) được thuật lại trọn một cuốn sách, cuộc tiếp tân ở nhà công tước Đơ Ghéc-măng chiếm trọn một cuốn nữa; còn cuộc tiếp tân ở nhà ông hoàng Đơ Ghéc-măng thì phải vội vàng khâu ngăn lại (vì Mác-xen có hẹn hò với An-béc-tin) nên chỉ chiếm độ trăm rưởi trang chữ li ti!

Vậy thì tại sao mà nhà văn lại từ bỏ thái độ bình thản bàng quan của người kể truyện, từ bỏ cái khéo léo, cái duyên dáng, cái nghệ thuật đã dày công nghiên cứu qua mấy thế kỷ văn học ấy, để đòi lấy cái giọng gay gắt, hỗn hển, nóng nảy, đôi khi đến rối loạn, của nhiều tác phẩm gần đây? — An-bê-re (2) cho rằng ấy là

(1) Trong *Hương sắc trong vườn* văn tập II, ông Nguyễn Hiến Lê có nói rõ ràng về bút pháp của Prút và ông đã gặp những câu của Prút dài sáu trang như thế!

(2) Trong *Tổng kết tình hình văn học thế kỷ XX*.

vì tình trạng cuộc sinh hoạt trong xã hội ngày nay không đem lại cho con người sự yên ổn trong tâm hồn nữa. Lấy hoàn cảnh ở Pháp ra mà xét thì hồi thế kỷ thứ XVII thương mãi phát triển tốt đẹp, giặc giã không tàn phá xứ sở, cho nên văn học cổ điển mới có cái sáng sủa phân minh như thế; lại cho đến cuối thế kỷ thứ XIX đầu thế kỷ thứ XX nền kỹ nghệ đang ở vào thời kỳ thịnh vượng và dân tộc được hưởng hơn bốn mươi năm hòa bình, cho nên văn học cũng phản ảnh cái tinh thần thái bình an lạc đó. Vâng, nhà văn cũng kể những chuyện éo le, sâu thẳm những thảm cảnh — vì không không có những cái ấy lấy gì ra truyện, ra văn đề, lấy gì có đề tài? —, nhưng những tiếng sét của thảm cảnh đó nổ ra giữa một bầu trời quang đãng, những chuyện éo le, sâu thẳm đó không gieo sự ngờ vực đến cả ý nghĩa cuộc nhân sinh.

Trái lại, bước sang thế kỷ này được vài mươi năm, rồi thì kinh tế gặp một thời kỳ khủng hoảng, đồng bạc sụt giá, chiến tranh thảm khốc xảy ra một lần, rồi xảy ra lần nữa lại thảm khốc hơn, và còn đe dọa xảy ra nữa, rồi những quan niệm căn bản bị lung lay...; con người trong tình cảnh ấy, tâm trí dao động, mất tin tưởng, bị đe dọa. Người ta không còn cái bình tâm chải chuốt cho khéo một câu chuyện về tấn kịch nhỏ nhặt xảy ra trong gia đình Mác - tanh Lê-véc-xơ nữa. Bây giờ họa chẳng riêng ai, mà khắp mọi người. Trong cái hoàn cảnh mà ai nấy đều bối rối, đều bức tức, hoang

mang, đau đớn vì cảm thấy kiếp người vô nghĩa lý, bấp bênh, vì không biết đặt tin tưởng vào đâu, hướng cuộc sống vào những nguyên tắc dẫn đạo nào, ai nấy bơ vơ quờ quạng đi tìm cho mình một lẽ sống trong mờ mịt phân vân, trong cái hoàn cảnh mọi người bị ám ảnh vì những lo âu thiết thân như thế mà lại thản nhiên tiếp tục cái giọng đồm đảng kể cảnh ghen tuông trong nhà ông nọ, đám ầu đả vì gia tài trong họ ông kia, hay chuyện đưa con nhà khác lơ trợt chân té xuống cầu ao v.v... thì thật là vô duyên, thật là sai cả tiết điệu. Gạt bỏ hết những chuyện trà dư tửu hậu như thế, lúc này là lúc lo ngay vào chuyện của mình, — mình đây là cả tác giả lẫn độc giả, là bao gồm cả và thiên hạ. Bởi vì những chuyện đề cập đến trong những tác phẩm như *Thân phận con người*, *Con đường hoàng vương* (*La voie royale*) của Man-rô, *Bay đêm* (*Vol de nuit*) của Xanh Ấc-duy-pê-ry, *Dịch hạch* (*La peste*), *Người khách lạ* (*L'étranger*) của Ca-muy, v. v... nào phải là của riêng ai đâu? Cảm thấy cái cô đơn bị đất của kiếp người, cái phi lý của cuộc sống, nỗ lực tìm trong hành động cái ý nghĩa của đời người v.v., đó là vấn đề đặt ra trước mọi người có ý thức.

Vì lẽ ấy mà trong tiểu thuyết của Man-rô, Béc-na-nô, của Xanh Ấc-duy-pê-ry... không có sự bố trí, dàn cảnh để đẩy nhân vật ra một sân khấu diễn trò cho xem, mà trái lại tác giả như tự mình gia nhập vào truyện. Giọng văn do đó mất hẳn cái bình tĩnh bàng

quan, mất hẳn những dụng công chải chuốt, mà biểu lộ hoặc sự bức tức, công phẫn, cuồng nộ, hoặc nổi lo âu, băn khoăn, khắc khoải v.v...

★

Hơn nữa, ta cũng nhận thấy vì sự đổi khác của hoàn cảnh, mà đề tài, đối tượng của tiểu thuyết cũng đổi khác. Trước, hoặc tiểu thuyết gia đề tâm phân tích một trường hợp ngoại tình (*Bà Bô-va-ry* của Phlô-be), mồ xẻ tính bủn xỉn (*Ơ-giê-ni Grăng-đê* của Ban-đắc), tính háo danh (*Bên giòng sông Hương* của Khải Hưng) v.v..., hoặc tiểu thuyết gia đề tâm nghiên cứu một vấn đề xã hội, cuộc đời bi thảm của kẻ nghèo (*Bỉ vớ, Những ngày thơ ấu* của Nguyên Hồng), sự phân chia giai cấp bất công (*Lá ngọc cành vàng* của Nguyễn Công Hoan), tính cách tàn ác trong phong tục tập quán và luật lệ đối với đàn bà (*Đoạn tuyệt, Lạnh lùng* của Nhất Linh), hay một vấn đề chính trị, một vấn đề luân lý, đạo đức nào đó.

Mỗi một tình cảm đem ra phân tích mồ xẻ là một tình cảm được giải thích, được "soi sáng". Mỗi một vấn đề xã hội, chính trị v. v... được đem ra nghiên cứu là một vấn đề được nêu lên để giải quyết: hoặc một cuộc cải cách, hoặc một đạo

luật sáng suốt công bình, có thể sửa đổi tình trạng đề cập đến trong những cuốn tiểu thuyết như thế: chế độ đại gia đình, tập tục bắt buộc người vợ thủ tiết mãi đời... trong các tiểu thuyết của Nhất Linh bây giờ đã biến đổi nhiều, so với tình hình ngày các cuốn tiểu thuyết ấy ra đời.

Nhưng mà những vấn đề nói đến trong *Thân phận con người*, *Dịch hạch*, *Người khách lạ* của Man-rô, Camuy thì chẳng bao giờ có thể giải quyết được, và người nêu ra chẳng mong hô hào một cuộc giải quyết. Con người bơ vơ trước vũ trụ mênh mông, sinh ra để làm gì? rồi sẽ đi về đâu? ý nghĩa sự sống ở cõi đời này là thế nào? con người có tự do quyết định lấy con đường định mệnh của mình chẳng? v.v... Từ thế kỷ này qua thế kỷ nọ, không biết bao nhiêu lần những câu hỏi như thế đã được nêu lên mà chẳng bao giờ có câu đáp ứng thỏa mãn.

Cứ bao lâu mà cuộc sinh hoạt được bình yên ổn định, không có gì trục trặc, thì con người lại vô tư, yên tâm sống với môi trường đã được xã hội chấp nhận sẵn, và văn nghệ sĩ lại đi kể chuyện trà dư tửu hậu hay chú tâm đến những vấn đề cụ thể trước mắt để giải quyết, để xếp đặt một cuộc sống êm đẹp, hợp lý. Nhưng nếu tình hình bỗng có gì trục trặc trong cuộc sống chung, — khủng hoảng kinh tế, chiến tranh điều

linh v.v... — con người bỗng hoảng hốt, ngàng đầu lên khỏi các vấn đề hằng ngày, và ngằn ngơ trước vũ trụ mênh mông. Khi ấy những kẻ có ý thức nhất thốt lên tiếng kêu tuyệt vọng, đau đớn trước sự phi lý của kiếp người. Tác phẩm văn chương khi ấy dĩ nhiên phải có cái giọng khác hẳn thứ văn chương của thời ổn định.

Cuốn *Giai đoạn* (*L'étape*) của Buốc-giê (Paul Bourget) nêu lên mối nguy trong những gia đình được thăng tiến quá gấp từ giai cấp nọ lên giai cấp kia mà không kịp có thời gian thích ứng; mối nguy ấy được phân giải rõ ràng tự nhiên có thể giúp một giải pháp cứu chữa hay đề phòng. Cuốn *Lạnh lùng* của Nhất Linh nêu lên một tập tục tàn ác đối với những người góa phụ trẻ tuổi; cuốn sách đề ra rõ ràng một hướng cải thiện tập tục. Còn như cuốn *Người khách lạ* của Ca-muy nêu lên sự lạc lõng của con người trước cuộc sống phi lý thì có đề ra cách giải quyết nào đâu? mà có thể nào nêu ra được một giải quyết cho những vấn đề như thế? *Thần phạt con người* của Man-rô, *Những con đường của tự do* (*Les chemins de la liberté*) của Giăng Pôn-Xác, *Bay đêm* của Xanh Ấc-duy-pê-ry v.v. . . đều đại khái như thế.

Một bên là những lời trình bày tỉ mỉ về một tình cảm đề thấu rõ sự thực, hay phân giải hơn thiệt về một vấn đề để tìm giải pháp bồ cứu; còn một bên chỉ là những tiếng cảm thán.

Bởi vậy các tác phẩm trên có giọng bình tĩnh, khúc chiết; các tác phẩm dưới phần nhiều có giọng quyết liệt, dữ dội, mất bình tĩnh. Các tác phẩm trên lại trình bày đầy đủ vấn đề, đem đến cho người đọc một cảm tưởng thỏa mãn; các tác phẩm dưới thường khi có vẻ như bị bỏ lửng nửa chừng, khiến người đọc ngẩn ngơ, hoang mang. Chính vì lẽ sau này mà người đọc không quen sẽ cảm thấy ngỡ ngàng, bức tức, lạc lối trước những tác phẩm sau này. (1)

Thực ra thì những tác giả sau đưa ra những bản khoản siêu hình không có ý buộc độc giả chấp nhận luận cứ của một chủ nghĩa nào, chấp nhận lập trường nào — hoặc công giáo, hoặc cộng sản v.v. . . — cho nên những ai chuẩn bị sẵn cái tâm trạng chờ đón một giải pháp rõ ràng ở cuối tác phẩm sẽ có cảm tưởng lúng lờ. Tác phẩm tiểu thuyết ở đây chẳng qua chỉ là gọi lên một số bản khoản, chỉ là đánh thức người đọc dậy đề họ tự đối diện trước một số vấn đề lớn và tự mình tìm

(1) Đặc điểm trọng yếu thứ hai của tiểu thuyết hậu chiến ở Mỹ, theo Rớt-xen Ny (Russel B. Nye), cũng là cái kiến trúc lúng lờ của nó. Những cuốn tiểu-thuyết như *Augie March* của Xôn Bê-lao, như *Nằm trong bóng tối* (*Lie down in darkness*) của Uy-liêm Xtai-rơn... không kể một câu truyện diễn tiến từ đầu tới đuôi mà là gom góp trình bày song song nhiều giai đoạn, nhiều khoảnh khắc không hẳn là tiếp nối nhau theo thứ tự, và cuối cùng không tiến đến một kết luận dứt khoát, những cuốn tiểu thuyết như thế có vẻ không hề có bố cục.

lấy cho mình một thái độ thích nghi. Như đã nói ở trên, trong cuộc sống tinh thần và vật chất của thời kỳ gần đây đã xảy ra một sự «trục trặc», nhưng không phải ai ai cũng có thể cảm thấy sự trục trặc ấy: biết bao nhiêu người làm công chức, tư chức, làm thợ, bán buôn v. v. . . ngày ngày hai buổi vẫn đi đến sở đều đặn, vẫn về nhà đều đặn, ăn cơm, hút thuốc, đọc báo, giỡn với con cái, làm ái tình, ngủ nghê đều đặn. . . và cứ hết thứ hai đến thứ ba, hết thứ ba đến thứ tư, thứ năm, thứ bảy, chủ nhật; rồi lại bắt đầu thứ hai v. v. . . Cuộc sống đối với họ vẫn diễn tiến một nhịp đều đều, ro ro. Nhưng nếu bất thành linh họ chạm mặt với anh chàng Rô-căng-tanh (trong *Nón mưa* của Giăng Pôn-Xác) hay anh chàng Mước-xôn (Meursault) (trong *Người khách lạ* của Ca-muy), họ mới giật mình ngã ngửa ra, tự nhận thấy rằng cuộc sống quả là cái gì thật vô nghĩa phi lý, rằng bằng lòng tiếp tục cuộc sống một cách vô ý thức như mình đã làm thực là kỳ quặc! Tác phẩm tiểu thuyết ở đây chẳng qua chỉ là tiếng kêu đề chúng ta có dịp ngừng đầu lên khỏi cuộc sinh hoạt hàng ngày, rời bỏ cái nhìn lăm lũi xuống những vấn đề tế toái và thực tế của cuộc sống hàng ngày, mà ném một cái nhìn bao quát, hải hùng và hoang mang, về phía những vấn đề căn bản, rộng lớn hơn: ý nghĩa cuộc sống, nguyên nhân cùng cứu cánh của đời người v. v. . . Bởi vậy không thể trách những tác phẩm ấy đã gây ra cảm tưởng ngỡ ngàng, không thỏa mãn. Nó đánh thức được ta, nó truyền được

cho ta cái hoang mang ngỡ ngàng của tác giả, nó đặt được ta trước vấn đề lớn, thế là đủ rồi (1).

Ấy, chỉ từ đầu thế kỷ cho đến nay mà trong tác phẩm tiểu thuyết ở Âu châu đã có sự đổi khác về dụng ý, mục đích, về đối tượng, đến như thế, cho nên nghệ thuật phô diễn cũng trải qua những đổi thay sâu xa: đổi thay từ cái kiến trúc (style) của toàn thể cuốn truyện cho đến cái kiến trúc của từng câu văn, đến cái ngôn ngữ được sử dụng, và cho đến cả kỹ thuật trình bày trang sách in nữa!

(1) «Rendre vivantes et aiguës des questions sans réponse universellement admise, tel est le sens dans lequel nos écrivains font de la "métaphysique". (Làm cho trở nên sống động và khẩn thiết những vấn đề vốn không thể có giải đáp nào được toàn thể chấp nhận ấy, những nhà văn của chúng ta làm siêu hình học theo cái nghĩa ấy) An-bê-re. *Tổng kết tình hình văn học thế kỷ XX*.

CÁCH đây bốn mươi hai năm, có lẽ lần đầu tiên ở Việt nam, Phạm Quỳnh đã mang tiểu thuyết ra làm một đề tài nghiên cứu cẩn thận. Ông chia việc làm tiểu thuyết ra làm hai phần: phần kết cấu nên truyện, và phần phô diễn cái truyện ấy ra, rồi ông phân tích giảng giải từng phần một, rất rõ ràng.

Ngày nay, ta cũng lại theo thứ tự ấy mà phác qua một sự so sánh, thì thấy rằng từ cái truyện được kết cấu cho đến các kỹ thuật để phô diễn đều khác trước xa, thật xa. Lại nhân cái dư luận ồn ào gần đây cho rằng nhân vật tiểu thuyết bị thủ tiêu, ta đã thêm vào một phần kiểm điểm về các nhân vật, và thấy rằng, dù có thoát chết, họ cũng đã khác với tổ tiên họ nhiều lắm.

Từ Phạm Quỳnh đến nay có bao xa. Tác giả ấy nếu không vì một biến cố chính trị có lẽ vẫn có thể còn sống

đến bây giờ để chứng kiến cảnh bề dâu ấy. Nhưng ông không còn thì những người thuộc lớp tuổi của ông thế nào cũng còn nhiều. Như vậy quần chúng độc giả của tiểu thuyết hiện nay gồm nhiều lớp người mà quan điểm thật khác nhau, khó bề thông cảm được với nhau. Do đó, có những tác phẩm làm lớp này say mê mà lớp kia lại không thưởng thức được; có những đường lối mà lớp này cho là tiến bộ lớp kia lại cho là thoái bộ; có những hiện tượng mà lớp này quả quyết là báo hiệu một tương lai rạng rỡ thì lớp kia lại cam đoan là một dấu hiệu suy tàn của nghệ thuật.

Ở đây, sau khi thử lần dò theo các giai đoạn biến chuyển của tiểu thuyết, ta thấy dù sự biến chuyển cuối cùng có đưa tới những kỳ quặc lạ lùng, nhưng mỗi bước đổi thay đều có một lý do khá chính đáng, một nguyên cơ sâu xa từ nơi sự biến đổi của tâm hồn con người mỗi thời. Sự biến đổi ấy không thể chối cãi được. Một nhà phê bình văn học Pháp có nhận xét đại khái rằng người ta đã đem văn chương của Mô-pát-xăng, của Phlô-be ra làm mẫu mực mà dạy trong trường từ lâu nay, thế thì đáng lẽ những kẻ đã được đào luyện trong không khí văn chương ấy tất phải sẵn sàng để tiếp tục công nhận cái đẹp cái hay của lối văn chương ấy chứ. Nhưng không, mặc dù được đào luyện như thế từ nhỏ, lớn lên sống vào một hoàn cảnh khác, họ vẫn cảm thấy cái đòi hỏi phải tìm một cách diễn đạt khác mới thích hợp với tâm hồn mình. Và họ

đã làm ra giai đoạn tiểu thuyết của Man-rô, Béc-na-nô, Giăng Pôn-Xác v. v. . . Cho đến hiện nay thì ở Pháp một cậu học sinh mười sáu tuổi, ở bậc trung học, không cần chờ phân tích cũng có thể cảm thấy ngay có cái gì lỗi thời ở Mô-pát-xăng, Phlô-be. Hiện nhiên là có một sự biến đổi, — thoát tiên biến đổi ở hoàn cảnh sinh hoạt, biến đổi ở tâm hồn con người, rồi do đó biến đổi ở quan niệm thẩm mỹ, ở lẽ lối sáng tác v. v. . .

Vậy thì trước những sản phẩm văn nghệ của thời kỳ mới, các lớp người trước còn lại — nếu không thích ứng kịp quan niệm thưởng thức của mình — tưởng nên có thái độ tìm hiểu khoan dung, hơn là la hoảng, báo nguy, bi quan. . . (Mô-ri-ắc (François Mauriac) đã thẳng thắn nhận rằng lạc vào những quyền « tiểu thuyết mới », ông ta như kẻ mù, sờ soạng, không biết đầu đuôi ra sao. Người ta thúc dục : « Thì ông cứ tiếp tục sáng tác một quyền truyện theo quan niệm của ông đi, những kẻ tới sau họ làm gì mặc họ, đề ý đến làm gì ? » Nhưng ông bảo : « Có dễ dàng như thế đâu. Thế hệ nào tạo dựng ra cái hình thức tiểu thuyết riêng, phát minh ra cái ngôn ngữ riêng của thế hệ ấy. Đối với bọn già, họ đem nhốt vào tủ kính. Trên ngăn tủ kính của tôi, họ đề mấy chữ : « *Tiểu thuyết cổ truyền* ». Ít ra, ở tại đó tôi có mặt, tôi được bày ra cùng với các nhan đề tác phẩm của tôi, với nhãn hiệu của tôi, và thỉnh thoảng tôi cũng có cung cấp được những đầu đề nghị luận văn chương, được ít thí dụ đề làm bài tập văn phạm cho học trò. Văn hay đối với lớp tôi hóa thành văn dở đối

với lớp sau, trừ phi chúng tôi đứng ra khỏi chiếc tủ kính: do đó câu văn hay ngày trước bây giờ chỉ dùng làm mẫu cho nhà khảo cứu và thuộc vào phạm vi lịch sử ngôn ngữ». (1) Thái độ ấy tuy có phảng phất chút gì cay đắng, nhưng vẫn can đảm, cảm động, đẹp đẽ).

Vả lại, khi một trào lưu nghệ thuật không phải xuất hiện tình cờ do sự lập dị của một thiên tài nào đó mà xuất hiện vì những nguyên cơ quả thực là sâu xa thì nó cứ tiến tới tràn ngập khắp các lãnh vực, kẻ phản đối dần dần bị nó lôi cuốn mà không hay; những kẻ ấy lớn tiếng phản đối nó dưới hình thức này nhưng có thể lại vô tình tán thưởng nó khi nó hiện ra dưới hình thức khác. Lắm người đứng trước một bức tranh lập thể chẳng hạn thì kêu oai oái, nguyên rủa thậm tệ, nhưng khi phê phán cách trình bày một tờ quảng cáo hay một tờ báo văn có cảm tình với những kiểu trình bày "mới mẻ một tí", vẫn chịu không nổi những lối cồ lỗ, và cái mới ấy truy nguyên ra thì lại thấm nhiễm tinh thần... lập thể kia! An-bê-re (2) cho rằng tất cả xung quanh chúng ta ngày nay, từ hình dạng cái ghế cho đến kiểu nhà ở, đồ trang sức của đàn bà, đâu đâu cũng thấy ảnh hưởng của quan niệm mới ấy, cái quan niệm phản đối thái độ hòa đồng,

(1) *Le Figaro littéraire* số 762 ra ngày 26-11-1960.

(2) Trong *Cuộc phiêu lưu tinh thần của thế kỷ XX (L'aventure intellectuelle du XXe siècle)*.

bắt chước tự nhiên, của những thế kỷ trước, mà biểu thị cuộc chiến đấu chống lại cái tự nhiên ấy.

Nói về một trào lưu nghệ thuật hội họa như thế, người ta cũng rất có thể có những nhận xét tương tự khi nói về trào lưu văn chương mới. Hơn nữa, nếu liên hệ những xu hướng mới đã đem lại biến đổi đột ngột lạ lùng trong các bộ môn âm nhạc, hội họa, thi ca, tiểu thuyết gần đây, sao không thể thấy rằng đó đều thuộc về một trào lưu chung đang lan tràn khắp các địa hạt nghệ thuật, cùng do nơi một nguồn gốc : là sự đổi khác cách cảm xúc và suy nghĩ, sự đổi khác nơi tâm hồn con người ?

Đã không thể từ chối (và tại sao từ chối ?) một sự đổi mới rộng rãi và sâu xa như vậy, thì tưởng nên sớm nhận thức ý nghĩa và chiều hướng của nó để có thể đổi mới một cách nhanh chóng và có ý thức.



Nhưng một mặt khác, cố gắng theo dấu đề phác lại các đoạn đường tiến triển của tiểu thuyết gần đây — mà những giai đoạn mới nhất chỉ mới được trải qua ở năm ba nước Âu Mỹ — cố gắng ấy không có gì giống với công việc vạch ra con đường tiến “tất yếu” của tiểu

thuyết! Bảo rằng ở Âu Mỹ tiểu thuyết ngày nay đã viết như thế này thế kia, không phải cho rằng rồi đây ở ta tiểu thuyết cũng sẽ phải viết như vậy, rằng nếu hiện nay ta không thấy trong nước có những quyền tương tự, ấy là vì ta chưa viết kịp đấy thôi, thế nào rồi ta cũng phải có những quyền như thế.

Di nhiên, trên nhiều địa hạt ta vẫn đi sau Tây phương. Nhưng mà sự tiến hóa không thể quan niệm đơn giản kiểu ấy.

Ta đi sau về kinh tế, và hiện giờ ở ta cũng như các nước Á Phi khác, mỗi nước đang tự tìm lấy con đường tiến bộ về kinh tế riêng biệt chứ không thể nào lặp lại quá trình phát triển của kinh tế Tây phương được, và cũng không hề nhắm tiến tới một chế độ in hệt chế độ sẵn có nào của Tây phương hiện nay. Ta đi sau về chính trị, và hiện giờ từng nước ở Á Phi còn đang thí nghiệm những con đường khác nhau tiến đến dân chủ, và đang trả giá cuộc thí nghiệm ấy bằng những cuộc đảo chánh đẫm máu của quân nhân, những giai đoạn độc tài khắc khổ kết thúc bằng giết chóc đau thương như trong cuốn *Guồng máy (L'engrenage)* của Giăng-Pôn. Xac hay bằng những giọt lệ bi đát của lãnh tụ như ở Đại Hàn vừa rồi. Từng nước như thế rồi sẽ tìm đến những hình thức dân chủ riêng của mình, thích hợp với hoàn cảnh mình, chứ không thể sao y lại một chế độ nào, dù là thực tốt đẹp, của Tây phương hiện nay.

Trên địa hạt văn học, đem một bài thơ Đường bên ta so với một bài thơ bên Pháp của cái thời kỳ mà văn học đôi bên cùng mang cái tên là cổ điển so sánh nhau đã thấy tinh thần nó khác biệt bao nhiêu. Như thế làm sao ngày nay trong sự học hỏi ta có thể rập bước theo họ đến cái mức mô phỏng một lối chấm câu, lối xếp chữ, đến cái mức rình từng mốt mới xuất hiện mỗi năm mỗi mùa bên xứ họ được.

Vả lại đặc điểm nổi bật của thời kỳ văn học này bên Tây phương là sự tan rã các trường phái, là sự nẩy nở tự do của vô vàn cá tính riêng biệt. Ngay ở bên xã hội của họ, các văn tài đã không thể kết tập được vào một xu hướng, không thể đồng ý được với nhau về một lập trường chung, như thế tỏ rằng hơn lúc nào hết, hoạt động văn nghệ lúc này tối kỵ sự mô phỏng, a dua. Trong không khí sáng tác này, bản sắc độc đáo thật là cần thiết.

Thực ra, tác phẩm văn nghệ — là tiểu thuyết, hay là thi ca, là nhạc, là họa, là gì đi nữa — khi đã thành công, bao giờ cũng biểu lộ bản sắc của tác giả. Nếu là tác phẩm của một người, nó mang bản sắc của người ấy; nếu là nền văn nghệ của một dân tộc, nó mang bản sắc của dân tộc ấy. Tiểu thuyết gia ở ta là những phần tử của một tập thể có di vãng riêng, có hoàn cảnh hiện tại đặc biệt của nó, có những nỗi chú tâm, lao khổ,

riêng biệt của nó v v... Và dĩ nhiên, cũng phải có cách biểu lộ riêng của nó. (Chẳng hạn như trong truyền thống văn hóa Âu tây, Thiên chúa giáo là một yếu tố quan trọng. Nó giải quyết các vấn đề vũ trụ và nhân sinh, nó hướng dẫn cuộc sống mỗi người, nó làm một chỗ dựa tinh thần cho người Tây phương, từ kẻ trí thức đến đám bình dân. Thế cho nên mỗi khi cuộc sống gặp điều trục trặc, có những kẻ mất tin tưởng, soát lại nó, thấy nó bất lực không đủ làm một chỗ dựa vững chắc, họ phản đối nó, rồi họ đặt lại những mối băn khoăn cấp thiết của mình. Nhưng ở kẻ tin tưởng cũng như ở người phản đối, Thiên chúa vẫn choán cả tâm trí. Những kẻ «nổi loạn» — từ Gi-đơ, đến Xéc, Ca-my, đến những nhà văn lớp trẻ nhất bây giờ — hục hoặc chống lại một quan niệm văn ám ảnh mình, một chỗ nương tựa có thể làm cho hạng biếng nhác bằng lòng chây lười quên mất việc tìm kiếm ý nghĩa đích thực của cuộc sống. Họ nổi loạn, nhưng trong tác phẩm họ luôn luôn nói đến Thiên chúa; họ nổi loạn chống một quan niệm, nhưng quan niệm sống ấy đã thâm nhập từ bao đời vào xương tủy họ, vào quần chúng khắp xứ họ, cho nên sự hục hặc của họ được quần chúng thông cảm. Còn như ở xứ ta, vốn có một truyền thống văn hóa khác hẳn, tự dưng sao lại cũng «nổi loạn», và đề chống lại cái gì? Khởi nghĩa như thế không nguy hiểm mấy, nhưng e các chiến sĩ

sẽ hao mòn vật vả trong việc tìm ra đối tượng chống đối).

Thành thực mà nói, trong lúc bình thường ta vẫn có lòng tự tin, cho nên chuyện dân tộc tính nói ra vô ích và nghe cũ kỹ. Nhưng đến những giai đoạn «sôi nổi» bất thần như lúc này, người ta đua nhau tung ra những thứ choáng người quá — từ một phong trào văn nghệ cho đến một chiếc thuyền không gian — chúng ta không khỏi xao xuyến. Đó là một sự xao xuyến kích thích, có lẽ có thể ảnh hưởng tốt về nhiều phương diện. Nhưng những tác phẩm văn nghệ được sáng tạo trong sự bối rối, trong mặc cảm khiếp phục, trong vội vàng, qua quýt, theo thời, khó bề đứng vững nổi.

Về vấn đề mặc cảm, bà Pơc Bêc (Pearl Buck) trong cuốn *Mấy thế giới của tôi* (*My several worlds*) có kể chuyện một hôm bà đưa mấy người bạn đàn bà xứ Tàu lên xem ngôi nhà của mình. Họ đưa nhau lên lầu ; rồi lúc xuống thang lầu thì mấy người đàn bà nhà quê sợ ngã, bèn cứ việc tự nhiên... ngồi bệt xuống mà lết ! Trước sự việc xảy ra như thế, kẻ tỏ lòng kính phục là bà Pơc Bêc : bà kính phục nền văn hóa Trung hoa. Bởi vì phải là những kẻ vững tin ở nền văn hiến lâu dài ngàn xưa của mình lắm mới có cái bản lĩnh vững vàng, thản nhiên lết thang lầu như vậy, không tỏ ra một

chút ngưng ngừng. «Hôm nay», nền văn nghệ mới (hay nói riêng là thứ tiểu thuyết mới) của ta chưa thành hình, nhưng ta có cảm tưởng đây đó có những tác giả hể động đến viết mà không xáo trộn thời gian loạn xạ, không chằm câu thật hiêm, không vắng tục v.v... thì có lẽ tự lấy làm ngưng ngừng hơn là lết thang lầu. Như thế, đành phải cho là yếu bóng vía.

Trước những thay đổi sâu xa và rõ ràng, hiển nhiên, như sự thay đổi đường hướng văn nghệ gần đây, mà cứ phớt lờ, không chịu biết đến, vẫn ôm khư khư những nguyên tắc thẩm mỹ cũ, thì là một thái độ ngoan cố đáng giận.

Nhưng thừa dịp đổi mới rầm rộ mà lật đật vội vàng học lại chỗ được chỗ mất những mới lạ vừa trông thấy của người thì cũng là những hoạt động phí công đáng tiếc.

Lúc này ta rất cần tìm hiểu người, nhưng mà là để tìm lấy một bước đi riêng cho ta. Cuộc kiểm điểm qua loa về mấy quan niệm tiểu thuyết, mà những dẫn chứng sau chót phần nhiều lấy ở tình hình tiểu thuyết Âu tây này, bởi vậy thực không có ý kết luận rằng con đường tiến của ta là đến chỗ sau chót đó của họ. Một đường lối văn nghệ không thể do một kẻ đứng ngoài «xương» lên một tiếng dễ dàng như vậy. Tiểu

thuyết ta rồi sẽ đi về đâu ? con đường chỉ hiện ra dần dần sau nỗ lực của chính những tiểu thuyết gia ta, những kẻ sáng tác. Cuộc kiếm tìm chỉ góp một kinh nghiệm cho sự nhận thức ; chứ không dám đem một « tất yếu » nào để dọa kẻ sáng tác. Những tiểu thuyết gia sáng suốt nhận thức sự đổi hướng rồi tự do định hướng con đường về đâu của họ. Nhưng về đâu mặc lòng, những kẻ thành công vẫn chỉ là những kẻ tiến bước với thái độ chân thành.

3-1963

mấy tiểu thuyết gia
hiện đại

uy-liêm phooc-nơ

NHA văn có tiếng là tối tăm khó hiểu này lại có lối nói chuyện giản dị, rất thẳng thắn, thành thực đến nỗi đột ngột, bất ngờ, và do đó rất lý thú. Sau đây là góp nhặt các câu nói về chuyện đời sống và chuyện sáng tác của Uy-liêm Phoóc-nơ (William Faulkner), mà chúng tôi xin sắp đặt lại theo một thứ tự riêng.



Trước hết là mấy ý kiến về vấn đề sáng tác.

— Nhiều người kêu rằng không thể nào hiểu nổi sách của ông, mặc dầu đã đọc đi đọc lại đến hai, ba lượt. Ông bảo họ nên làm thế nào ?

— *Họ nên đọc bốn lượt.*

— Theo ý ông, có phải tại vì phải tả những cảnh ngộ rắc rối mà thành ra văn của ông cũng đậm ra rắc rối chẳng ?

— *Không, tôi không tin như vậy. Tôi cho rằng chính để tài, chính cốt truyện để ra cái bút pháp thích hợp với nó. Tôi nghĩ nếu một tác giả mà mất thì giờ chăm chú nhiều quá vào bút pháp, thì rốt cuộc tác giả ấy chẳng làm được cái quái gì, chỉ có được cái bút pháp mà thôi...*

— Có một công thức nào giúp ta thành ra đại tiểu thuyết gia không ?

— *99% tài năng... 99% kỷ luật... 99% công phu làm việc. Không bao giờ được thỏa mãn về sáng tác của mình. Bao giờ cũng nhắm một cái đích cao hơn là sức mình có thể vươn tới. Đừng chỉ mong vượt các tác giả trước mình và đồng thời với mình mà thôi, còn phải tìm cách vượt ngay chính mình nữa mới được. Người nghệ sĩ là người bị ma quỷ xúi dục. Họ không biết tại sao phải chọn lựa như thế, và họ có nhiều việc quan trọng hơn nên cũng không quan tâm đến điều ấy nữa. Họ hoàn toàn phi luân, theo cái nghĩa là họ sẵn sàng vay mượn, trộm cắp, xin xỏ, miễn là có thể hoàn thiện tác phẩm nghệ thuật của mình.*

— Như vậy, ông cho rằng nhà văn phải hoàn toàn bất sá, không được ngăn ngại gì cả sao ?

— Nhà văn chỉ có mỗi một trách nhiệm đối với nghệ thuật mình mà thôi. Nếu là một nhà văn có tài thì phải hoàn toàn không bận tâm ngăn ngại gì cả. Họ mang nơi mình một giấc mộng. Giấc mộng ấy đẩy vò ray rút họ đến cái mức họ phải thoát nó ra. Thoát nó ra được, họ mới yên. Họ không còn đếm xỉa đến gì nữa hết: danh dự, lòng kiêu hãnh, vẻ đoan chính, sự yên ổn, hạnh phúc, tất cả, họ có thể vứt hết tất cả miễn là viết được đến cùng tác phẩm của mình. Nếu cần phải ăn cắp ngay của mẹ mình, một nhà văn cũng không ngăn ngại. .

— Ông đã sử dụng một kỹ thuật ra sao để đạt tới trình độ hiện nay ?

— Nhà văn nào mà chú trọng tới kỹ thuật thì nên đi làm thầy mò ngoại khoa hay là làm thợ nề. Không có đường lối kỹ thuật nào khiến ta viết văn được cả, không có lối tắt nào cả. Chàng văn sĩ trẻ tuổi nào mà nghe theo một lý thuyết là một kẻ ngốc. Mỗi người phải tự rút kinh nghiệm ngay nơi những lầm lỗi của chính mình: người ta chỉ có học hỏi bằng sự sai lầm. Người nghệ sĩ chân chính cho rằng không ai có thể khuyên nhủ được mình cả. Họ có một lòng kiêu hãnh vô biên. Dầu họ có khâm phục một văn sĩ tiền bối đến bậc nào đi nữa, họ cũng muốn vượt bậc tiền bối ấy.

— Vậy thì ông phủ nhận hiệu quả của kỹ thuật ?

— Không. Đôi khi kỹ thuật tự nó đến, bắt buộc nghệ sĩ phải theo, điều khiển giấc mộng của nghệ sĩ trước khi người nghệ sĩ kịp tìm ra nó. Trong trường hợp "bắt buộc" ấy thì việc hoàn thành tác phẩm chỉ giản dị là xếp ghép lại những viên gạch cho có thứ tự, bởi vì nhà văn đã biết sẵn từng chữ mà mình định viết ra thế nào rồi, biết từ dòng đầu tiên cho đến dòng cuối cùng trước khi bắt tay viết.

Đức tính cần thiết của người nghệ sĩ, là xét tác phẩm mình một cách khách quan; là thẳng thắn và can đảm đứng tự lờn đôi mình về giá trị của tác phẩm mình. Trong tất cả các tác phẩm tôi viết ra, tôi chưa bao giờ đạt tới chỗ tôi muốn, bởi vậy tôi phải xét chúng nó theo tiêu chuẩn này: tác phẩm được thích nhất là tác phẩm gây cho tôi nhiều khắc khoải băn khoăn nhất, cũng như bà mẹ thương đứa con trộm cắp và sát nhân hơn là đứa con đã thành một giáo sĩ.

— Sự quan sát riêng đã giúp ích vào sáng tác của ông đến mức nào?

— Tôi không biết, tôi không bao giờ tính toán mức độ. Cái tính mức ấy không có quan trọng gì. Một nhà văn cần ba điều: kinh nghiệm, quan sát, tưởng tượng. Nếu thiếu đi một, hoặc đôi khi thiếu đi hai yếu tố ấy cũng vẫn được, nhờ yếu tố còn lại bù đắp vào. Về phần tôi, mỗi truyện bắt đầu bằng một ý tưởng giản dị, một kỹ

niệm hay là một tâm ảnh nào đó. Viết một câu truyện chẳng qua chỉ là làm công việc cần thiết để cắt nghĩa tại sao các sự việc đã xảy ra, hoặc là nó đã đưa tới những hậu quả như thế nào. Nhà văn cố gắng trình bày những nhân vật xác thực đặt trong những hoàn cảnh cảm động và giống như thực, trình bày cách nào cho được cảm động nhất.

Đĩ nhiên là khung cảnh quen thuộc của nhà văn phải là một trong những yếu tố được họ sử dụng. Âm nhạc là phương thức diễn tả tiện nhất, bởi vì nó là phương thức đầu tiên đã xuất hiện trong quá trình lịch sử của con người. Nhưng vì tôi đã dùng lời nói làm phương tiện, thì tôi phải diễn tả bằng lời nói, một cách vụng về, những điều mà âm nhạc thuần túy có thể diễn tả hay hơn nhiều. Nói một cách khác, âm nhạc là một phương thức diễn tả cao hơn và giản dị hơn, nhưng tôi thích dùng lời nói, bởi vì tôi thích đọc hơn là nghe, tôi thích sự im lặng hơn là tiếng động, mà hình ảnh do lời nói gợi lên hiện diện trong im lặng. Tôi muốn nói rằng: âm nhạc của tác văn cùng những sấm sét giống tồ của nó diễn ra trong sự im lặng.

— Ông đã nhấn mạnh về sự quan trọng của kinh nghiệm, quan sát và tưởng tượng đối với nhà văn. Còn về vấn đề cảm hứng, ông nghĩ thế nào ?

— Tôi không biết gì về cảm hứng, bởi vì tôi không được hiểu nó là cái gì. Tôi có nghe nói về cái ấy, nhưng tôi không được trông thấy nó bao giờ.



Về đời sống của mình, Phoóc-nơ có lẽ có những ý kiến còn độc đáo hơn là về vấn đề nghệ thuật.

— Ông đã làm những loại công việc gì để thỉnh thoảng kiếm một tí tiền tiêu ?

— Bất cứ chuyện gì. Tôi biết làm hầu hết mọi việc : cầm lái ghe thuyền, sơn nhà, lái máy bay. Tôi chưa bao giờ cần nhiều tiền, bởi vì hồi đó cuộc sống ở Tân Ôóc-lê-ăng (Nouvelle-Orléans) không đắt đỏ lắm và tất cả sự mong muốn của tôi chỉ là có được một chỗ ngủ, chút ít đủ ăn, thuốc lá và rượu uýt-ky.

Bản tính tôi thích lêu lổng, lang bang. Tôi không thích tiền bạc lắm đến nỗi phải làm việc để kiếm tiền. Theo ý tôi, trên cõi đời này người ta phải làm việc nhiều quá, đó là một sự nhọc nhãi. Đáng buồn nhất là chỉ có một điều con người có thể tiếp tục trong tám giờ, hết ngày này tới ngày kia, ấy là làm việc. Anh không có thể ăn suốt tám giờ, cũng không thể uống luôn trong tám giờ,

cũng không thể làm ái tình cả tám giờ đồng hồ liền ; chỉ có một điều mà anh có thể tiếp tục luôn trong tám giờ, ấy là làm việc. Chính vì lẽ đó mà con người đã làm cho chính mình và cho kẻ khác khổ sở và rầu rĩ đến nỗi này.

— Ông viết văn ra, sao ?

— Thực ra tôi không phải là một nhà văn theo cái nghĩa ông hiểu. Tôi đã tổ chức cuộc đời đầu đó xong xuôi rồi trước khi bắt đầu viết văn. Tôi là một nhà nông. Đời tôi là cuộc đời một điển chủ, một người nuôi ngựa, công việc của tôi là gieo hạt, là trồng trọt. Tôi khởi sự viết bởi vì tôi thấy thích. Tôi chăm sóc ruộng đất và đàn ngựa, rồi khi nào có thì giờ tôi mới viết, hoặc nếu tôi có cái gì thực sự muốn viết ra thì tôi chắc thế nào cũng tìm ra thì giờ để viết.

Tôi là một thi sĩ bị thất bại. Có thể là các tiểu thuyết gia đầu tiên đều muốn làm thơ, thấy rằng mình không làm được rồi mới thử viết truyện ngắn, đây là loại khó khăn nhất sau thi ca. Viết truyện ngắn cũng hỏng luôn, rồi cuộc họ mới quay ra viết tiểu thuyết.

Nhưng câu nói ngộ nghĩnh hơn hết của Phoóc-nơ có lẽ là câu trả lời về khung cảnh thích hợp nhất đối với nghệ sĩ. Đại khái ông cho rằng theo ý riêng của ông: làm chủ nhà điểm là thích nhất. Đó là khung cảnh hoàn toàn đối với một nghệ sĩ. Được tự do về kinh tế, khỏi lo đói, lo rét, kiếm tiền dễ dàng. Ban đêm vui nhộn ồn ào, nghệ sĩ khỏi lo gì sâu muộn. Buổi sáng thì xung quanh im lặng, tha hồ sáng tác, khỏi bị quấy rầy. Việc tính chia tiền trong nhà đã có vợ lo. Xung quanh mình toàn là phụ nữ kính trọng mình, thừa mình bằng Ông! Thế mà không thích nhất à?

Phoóc-nơ có khiếu khôi hài. (Tác phẩm cuối cùng, xuất bản vài tuần lễ trước khi ông mất — quyển *The Reivers* — là cuốn truyện có giọng hài hước dí dỏm). Dầu sao khung cảnh mơ ước của ông cũng chứng tỏ rằng nghệ sĩ quả là « người bị ma quỷ xúi dục » như ông đã nói (1).

(1) Theo tài liệu báo *Nghệ thuật (Arts)* số ra ngày 11-7-1962.

clô-đơ xi-mông

NHỮNG tác giả trẻ hơn, như Rô-bơ Gri-ê (sinh năm 1922), như Mi-sen Buy-to (sinh năm 1926)... , ngay buổi đầu đã tự trình diện trước công chúng dưới danh hiệu « tiểu thuyết mới ». Xi-mông (sinh năm 1913) thoát tiên không tự xưng là mới, và cũng không được ai xem là có gì mới mẻ. Ông bắt đầu viết khi chưa có báo hiệu gì của một khuynh hướng mới. Cứ thế, hơn mười năm ông xuất bản đã nhiều cuốn. Rồi đến năm 1957, nhà xuất bản Nửa đêm (Minuit) in cuốn *Gió (Le Vent)* của ông, lại tái bản vài cuốn tiểu thuyết cũ. Các nhà phê bình chú ý, rồi gần như đồng thanh công nhận rằng Xi-mông (Claude Simon) quả nhiên rất mới, ông được xếp về phía các nhà tiểu thuyết mới.

Sự việc đã diễn tiến như thế là Xi-mông càng ngày càng trẻ ra, và con người cũ tự bao giờ lại hóa ra « mới » sau hơn mười năm sáng tác.

Nói thế không phải có ý cho rằng Xi-mông chỉ « mới » ra vì uy tín của nhà xuất bản *Nửa đêm*. Thực ra trong quan niệm tiểu thuyết của ông có nhiều điểm giống Mác-xen Prút (ta sẽ thấy chính ông cũng nhận như vậy), mà Mác-xen Prút là một trong những người được coi đã đánh dấu một chuyển hướng quan trọng của tiểu thuyết hiện đại. Dĩ nhiên Xi-mông không phải chỉ là Mác-xen Prút. Từ quyền sách cuối cùng trong bộ *Đi tìm thời gian đã mất* của Mác-xen Prút cho đến quyền *Lữ quán* (*Le Palace*), quyền truyện sau cùng của Xi-mông kể tới nay, cách nhau bốn mươi năm, trong khoảng thời gian bốn mươi năm đó biết bao nhiêu dâu bể đã xảy ra trong lãnh vực tiểu thuyết mà Xi-mông không phải không tiếp nhận ảnh hưởng.

Hồi cuối năm 1960, các nhà phê bình đều kêu lên về cái kỹ thuật độc đáo nhưng rất bí hiểm của cuốn *Con đường Phlăng-đơ* (*La route des Flandres*). Cuốn truyện gọi lại hình dáng một nhân vật vắng mặt. Vào khoảng tháng 5 năm 1940, có ba tên lính của một đơn vị bại trận tan rã, đi lang thang trên con đường Phlăng-đơ, cuối cùng họ bị địch quân tóm được. Trong những ngày lang thang với nhau, rồi bị giam chung với nhau, họ gặp nhau ở một đề tài chuyện trò: vị chỉ huy, thuộc giòng họ Reixach. Kể thì kể chuyện những tổ tiên trong họ ấy, trong đó có người đã tự sát không biết vì nguyên cớ gì, kể lại bàn tán về chuyện bà vợ của vị

chỉ huy, kẻ khác trầm trồ về mấy con ngựa đua của ông ta. Cứ thế, trong những ngày nhàn rỗi, họ nhai đi nhai lại các kỷ niệm về vị chỉ huy khuất mặt, dần dà vẽ ra qua mớ tưởng tượng đó một bí mật vừa sâu thẳm thẳm vừa rất phong phú.

Trong quyền truyện người ta đếm được nhiều câu kéo dài từ trang nọ sang trang kia, nhiều chữ tự đứng viết hoa...

Năm 1962, quyền *Lữ quán* kể chuyện mấy người thanh niên chứng kiến những lộn xộn của một thành phố Tây-ban-nha trong thời kỳ cách mạng của nước này. Về mặt kỹ thuật, cũng vẫn một lối viết khó khăn bí hiểm.

Nói về cái kỹ thuật ấy, An-bê-re đã có một câu kết luận: « *Con đường Phlăng-đơ* có tính cách một bài thơ hũ (hermétique) hơn là một quyền « tiểu thuyết » theo cái nghĩa thông thường của danh từ này... » (1). Nhưng cũng chính nhà phê bình này chịu rằng sự tối tăm hiểm hóc đó dựa trên một lý thuyết « khả di thừa nhận được ». Nó nhằm làm người đọc *cảm thấy* cái tính cách bí ẩn, phong phú, phiền toái, cái bề dày của thực tại. Những cái đó không phải tiểu thuyết gia phân tích ra minh bạch, kể lại, phơi bày ra theo như lối thông thường

(1) Trên tạp chí *Tin Văn* (*les Nouvelles littéraires*) số ra ngày 10-11-1960.

xưa nay, mà phải dùng đến một kỹ thuật riêng để cho người đọc trực tiếp cảm thấy.

Như vậy cái kỹ thuật ấy không phải là một điều lập dị của tác giả. Nó do một dụng ý có liên quan chặt chẽ với nội dung của tác phẩm.

Mối liên quan giữa nội dung và hình thức, Xi-mông đã nói rõ trong một cuộc thảo luận với bốn tiểu thuyết gia khác: Xa-rô-tơ, Xanh Pi-e-rơ (Michel de Saint-Pierre), Hu-grông (Jean Hougron), và Huy-gơ-nanh (Jean René Huguenin) (1). Ông nói:

... Hình như hai cái ấy chỉ là một, it ra là không thể có ruột mà không có vỏ, hoặc ngược lại. Cái này do cái kia mà ra. Đôi bên dính liền với nhau mật thiết. Đôi với tôi, không hề có cái việc đem một mô tư tưởng hay cảm xúc mà mình sẵn có và đang đi tìm một thứ vỏ chứa, một thứ chai chẳng hạn, đem những cái ấy nhét vào trong một thứ khuôn đẹp đẽ... Không, vỏ ấy tự nó sanh ra cái ruột của nó, hay ngược lại, và cuối cùng thì hai cái chỉ là một mà thôi.

Xi-mông quý sự tương quan máu mủ giữa nội dung và hình thức đến nỗi ông ngại, không dám giải nghĩa tác phẩm của mình. Sau khi quyền *Lữ quán* ra đời, bị

(1) Trên tạp chí *Tin Văn* số ra ngày 22-6 61.

nhiều nhà phê bình hiểu sai, cực chẳng đã ông phải phân giải đôi lời (1), nhưng trước tiên ông viện ngay ý kiến của Gơ-tơ (Goethe) đề rào đón trước: khi một tác phẩm đã xây dựng bằng một số tiếng nào đó được chọn lựa và xếp đặt theo một trật tự nào đó rồi, nếu đem ra giải nghĩa, tức là phải phô diễn ý ấy bằng những tiếng khác, câu khác, xếp đặt theo cách khác; thế là làm sai lạc nó đi rồi!

*

Về câu chuyện đề tài của tiểu thuyết. Xi-mông nói thẳng rằng ông chẳng viết được về cái gì, ngoài mình ra. Trong bất cứ cuốn truyện nào cũng chỉ có ông, chỉ có một mình ông mà thôi (c'est à dire de moi, de moi seul).

Cái "tôi" của Xi-mông không phải là thân thể, là tư tưởng, mà là các cảm giác. Hôm nói chuyện với bốn tiểu thuyết gia đã kể, ông bảo:

Cái việc duy nhất mà tôi gắng làm, ấy là chép lại cho đúng những điều tôi cảm thấy.

(3) Trên tạp chí *Tin Văn* số ra ngày 3-5-1962.

Ông lại bảo :

... *Tiểu chuẩn chiều hợp (tác phẩm), đối với tôi, ấy là : thẻ này đã giống chưa ?*

Hu-grông hỏi : — Giống với cái gì ?

Xi-mông trả lời :

Với môi cảm xúc, với ký ức, với sự tưởng tượng của tôi.

Nói đến quyền *Lữ quán*, ông cho rằng đó không phải là cuốn truyện viết về cuộc cách mạng Tây-ban-nha đâu, cũng không phải là cuốn truyện về Cách Mạng theo như người ta vẫn hiểu nữa. « *Tôi muốn tả lại những mùi đã ngửi được, những hình ảnh đã trông thấy, những cảm nhận của xúc giác, những môi xúc động... Tôi muốn tả lại cuộc cách mạng Tây-ban-nha đối với tôi. Trước hết là vì lý do đứng đắn : bởi tất cả những gì tôi có thể biết được về cuộc chiến tranh Tây-ban-nha đều là những điều tôi cảm nhận bằng các giác quan của mình. Sau nữa là vì sở thích, bởi tôi thích diễn ra bằng chữ, bằng lời, cái mà Bec-ket (Samuel Beckett) gọi là « nó ra thế nào » ấy » (1). Hồi mùa hè 1939 ông có đến Bac-xơ-lon (Barcelone) một thời gian rất ngắn, thời gian đó không đủ để ông biết cuộc cách mạng Tây-ban-nha ra thế nào. Nhưng đối với quan niệm sáng tác của ông, cái ngắn đó lại tốt, bởi vì nó không kịp để cho*

(1) Phòng văn của Sáp-xan trên *L'express* số ra ngày 3-4-1962.

cảm giác của ta bị sự quen thuộc làm chai lì, mất bén nhạy đi. Do đó đến Bac-xơ-lon như thể đề viết về cuộc cách mạng Tây-ban-nha thì không được.

Nhưng trái lại, tả lại một nơi nào đó, một số nhân vật nào đó, một số kỷ niệm nào đó, vẫn là những mảnh đời của chính tôi, hình như việc đó tôi có thể thử làm một cách đúng đắn được (1).

Tả lại những cái ấy, như Xi-mông hiểu, không phải dễ dàng gì. Ông bảo rằng trong hăm sáu năm trời ông đã nhiều lần thất bại, vì cứ đề xen vào những suy nghĩ, những giải thích, những sự việc v.v..., tức những yếu tố không phải thuộc về cái phần mà ta thực sự tiếp nhận bằng cảm quan.

Tuy nhiên có đôi khi, đặc biệt là lúc tôi sống ở miền Nam, nhờ những kích thích bên ngoài (như bụi, như nhiệt độ, các mùi, một số mẫu người nào đó thoáng qua trước mắt), tôi chợt cảm thấy, chợt tìm lại được những mẫu "kỷ ức vô ý thức" cách xa từ nhiều năm... (1)

Một lần khác, nói chuyện với Xanh Phan-lơ (Thérèse de Saint-Phalle), Xi-mông nói rõ hơn về thứ kỷ ức đó :

... Các giác quan của tôi có thể ghi nhớ sự vật. Các kỷ niệm về cảnh sông tôi đã trải qua hồi hăm ba tuổi ở Tây-ban-nha đặc biệt thường hiện đến vào mùa hè,

(1) Trên tạp chí *Tin Văn* số ra ngày 3-5-1962.

khi tôi ở miền Nam, tôi thấy nóng bức trong người, tháo mồ hôi ra. Ký ức ấy có tính cách cảm quan hơn là lý trí.

Xanh Phan-lơ hỏi: “ Ông cho rằng ký ức trước hết là một vấn đề tự động phản ứng ? ”

Xi-mông đáp :

Tôi tưởng thế. Các nhà khoa học bảo rằng kim khí có ký ức. Một đứa cháu tôi có giải nghĩa cho tôi rằng chất đồng có thể đập đến một mức độ nào đó. Sau đó, nó không phản ứng nữa, nó kiệt, nó chết rồi. Có một thứ ký ức của vật chất, nó cũng một tính cách như thế... (1)

Ông viện dẫn lời của Phoóc-nơ và nhất là những ý kiến của Prút về loại ký ức này. Điều ấy khiến ta nhớ đến câu chuyện một viên gạch long, hay một chiếc bánh tự nhiên làm sống lại cả quãng đời di vãng trong bộ *Đi tìm thời gian đã mất*.

Cách thức Xi - mông thu nhận cảm giác trong cuộc sống và cách thức những cảm giác đó về sau được gọi lại cũng giống kiểu ấy. Lúc nào ông cũng thức tỉnh, sẵn sàng tiếp đón các cảm xúc, cảm giác, ông sống thường xuyên trong trạng thái chờ đón tiếp nhận. Các cảm giác thu vào một nơi, dồn chứa, tích lũy lại, chờ một cơ hội thích hợp lại vùng xuất hiện ra

(1) Tạp chí *Figaro văn học* số ra ngày 17-3-1962.

Trong trường hợp viết quyền Lữ quán, Xi-mông kể lại một hôm ông đi tàu hỏa

... Qua tấm cửa kính đầy nước mưa, tôi trông thấy trước sân ga Nac-bon-nơ (Narbonne) hai người đàn ông thăm đăm đăm người miền Địa trung hải, vây quanh những chiếc va li mở toác, một chiếc bằng gỗ trắng, một chiếc nữa bằng vải, các góc bít bằng thừ da giả. Trước đó hai mươi năm, tôi đã từng trông thấy những người giống như thế, làm những cử chỉ như thế. Vụt một cái, quá khứ trở về. Phần việc tôi chỉ còn có việc là dịch nó ra, theo cái ngôn ngữ của tôi.

Cái « bản dịch » kỳ quặc đó, tức thị là quyền tiểu thuyết Lữ quán.

Vậy tác phẩm của ông chẳng phải hoặc là tư tưởng, hoặc là sự vẽ vời tự do của trí tưởng tượng. Đó là sự thực ghi chép lại. Nhưng không phải là thứ « sự thực khách quan » nào cả. Chỉ là sự thực qua ký ức rất chủ quan của ông. Ông bảo thẳng :

„Điều mà tôi tìm kiếm, ấy là sự chính xác của cái ký ức vô ý thức mà Prút đã nói, thứ ký ức duy nhất có giá trị.

và :

Đôi với tôi, tiểu thuyết không phải là những quan niệm mà là các cảm giác.

và lại bảo :

Điều tôi muốn nói, là khởi điểm bao giờ cũng chủ quan. Tả lại sự vật theo như ta trông thấy, chứ không phải theo như một đấng thượng đế có thể trông thấy, đây là một cô gắng chiếm hữu nó, tiêu thụ nó.

•

Nhưng tác phẩm có thể chỉ là bản dịch trung thành của một kỷ niệm chăng ? — Không. Nó là kỷ niệm viết. Mà trong sự viết ra còn có một yếu tố quan trọng, ấy là chữ viết. Bởi vậy ngoài việc ghi chép ký ức

... hãy thêm vào cái công việc bí mật gần như tiên hành ngoài ý muốn của nhà văn : cái động lực của ngôn ngữ, của những chữ viết, chữ này thường lôi kéo theo chữ khác. (1)

Ở chỗ này, Xi-mông nhắc lại ý kiến của Ri-cac-đu (Jean Ricardou) cho rằng chữ viết thường muốn tự diễn ra theo những luật lệ riêng của nó, làm sai lạc, ảnh hưởng đến tư tưởng của nhà văn, dựng nên cái vũ trụ riêng của nó.

(1) Tạp chí *Tin Văn* số ra ngày 3-5-1962.

Trong cuộc thảo luận với bốn tiểu thuyết gia khác, ông nói :

Khởi điểm... Theo tôi, đó là chép lại cách nhìn chủ quan của tôi đối với sự vật. Nhưng có điều ngộ nghĩnh là mặc dù lúc đầu ta tự bảo : « Tôi thử diễn tả chuyện này chuyện nọ », « dịch » cái này cái kia, thế rồi từ chính trong ngôn ngữ, từ trong vật liệu ta dùng, xuất hiện ra những cái làm cho ta phải ngạc nhiên, những cái mà ta không hề có ý định làm ra. Tôi tưởng chừng tác phẩm được xây dựng tùy theo tầm mức của chữ viết, của ngôn ngữ. Ngôn ngữ, nó không phải chỉ là một phương tiện, nhưng mà là một động lực. Chính nó, nó cũng sáng tạo (1).

★

Xi-mông không biết có cảm hứng Chỉ có hì hục khổ công làm việc Làm việc như vậy để truyền bá cái gì ? nói lên cái gì với nhân quần xã hội ? — Không nói gì cả. Ông ghét nhất lối « nói lên » ấy.

Các nhà phê bình thường có một kiểu chỉ trích này :
« Người ta không thấy tác giả này muốn nói gì,

(1) Tạp chí Tin Văn, số ra ngày 22-6-1961.

người ta không thấy ý ông ta muốn mang lại bản thông điệp gì cho chúng ta... ». Về phần tôi, tôi không có một luận đề đảo biệt nào để trình bày hết.

Ông đồng ý với Xa-rô-tơ, cho rằng từ đầu thế kỷ này, tiểu thuyết hướng theo đường lối của hội họa trừu tượng: là chối bỏ đề tài, hay nói cách khác là chối bỏ ý nghĩa của đề tài.

Và ông coi việc viết tiểu thuyết đề không “nói lên” cái gì cả ấy là chuyện quan trọng, đứng đắn, đáng khờ công, bất chấp tình thế bấp bênh của nhân loại đã làm ngẹn ngào bối rối một Mô-ri-ắc (François Mauriac) chẳng hạn.

tru-man ca-pôt

MỘT phóng viên tìm đến gặp Xi-mông đã nhận xét rằng trông ông ta như là một vị lạt-ma Tây tạng: nghiêm túc, chững chạc. Không phải đến bây giờ, có tuổi tác rồi, ông mới thế. Trên tấm hình đăng ở tạp chí *L'Express* số ra ngày 12-4-1962, chụp cách đây năm năm ở Tây-ban-nha, coi bộ chàng thanh niên Xi-mông hồi đó cũng đã nghiêm trang trầm tư.

Tru-man Ca-pôt (Truman Capote) thì trái lại. Đây là một người nhỏ vóc, nhanh nhẹn. Trên các bức hình, ta thấy bao giờ con người đó cũng linh động: lúc cười toe toét, lúc múa tay, lúc lại trợn mắt ngạc nhiên. Nhà văn nổi tiếng rất sớm — hồi mới hai mươi tuổi — và nổi tiếng lừng lẫy khắp cả Âu Mỹ ấy, trong câu chuyện, thường tỏ ra hồn nhiên, ngọt ngào và rất là dễ dàng cởi mở.

Xa-pooc-ta (Marc Saporta) nghe tin ông đến Ba-lê, chạy đến phỏng vấn. Thoạt tiên, phóng viên bảo rằng có biết ông sinh năm 1924 ở Tân Ooc-lê-ăng, nhưng còn các chi tiết khác về cuộc đời riêng của ông thì có nhiều chuyện ly kỳ quá đáng. Tru-man Ca-pôt liền nói rằng :

— *Đúng thế. Người ta bảo đầu tiên tôi kiếm ăn bằng cách nhảy claquettes trên các tàu ngược sông Mít-xít-xi-pi (Mississippi). Người ta xác nhận là tôi có gian dâm ít nhiều với một cô ả bói bài, và chính tôi cũng có bói toán nữa... Nay! bây giờ tôi có thể thú thực với ông rằng tất cả những cái đó là hoàn toàn do tôi bịa ra hết đây. Sự thực thì tôi bắt đầu in sách hồi mới thôi bậc trung học. Tôi sợ người ta không thèm để ý tới mình, cho nên mới bịa ra một cái tiểu sử. Tuy thế, cũng không thể cho là tôi không có chút kinh nghiệm gì. Nhà xuất bản tin lời tôi, và chiếu theo ý muốn của tôi hồi đó, đã in trên bìa các tác phẩm đầu tiên của tôi câu chuyện tiểu sử thần kỳ đó. Phải nhận rằng việc ấy thế mà kết quả khá, bởi vì thực ra thành công buổi đầu của tôi phần lớn là do quảng cáo. Vả lại, tôi phải làm thế. Một tác giả trẻ tuổi, chưa có kinh nghiệm gì, tin rằng mình đang có những điều cần nói ra, biết làm thế nào để cho công chúng chịu đọc tác phẩm mình? Ngày nay thì*

tôi đã có khá đông độc giả để có thể nói toạc sự thực ra (1).

Xa-pooc-ta khen ngợi sự thành thực của ông, và tiếp tục hỏi thêm về tiểu sử để đính chính những sai lầm lâu nay xung quanh cuộc đời ông. Ông vội vàng đưa ra một ý kiến nữa:

— Phải nói ngay với ông rằng tên tôi không phải là *Tru-man Ca-pôt* mà là *Port-xơn (Streckfus Persons)*. *Ca-pôt* là tên nhạc gia của tôi, còn *Tru-man* là tên một người bạn... (1).

Lần này nhà phóng viên đâm ra ngờ vực tánh thành thực của văn hào, liền hỏi:

— Ông lại vừa bịa ra cái tên người bạn ấy?

Tru-man Ca-pôt đáp ngay:

— Tôi phải cái tật nói láo quen mồm rồi cho nên có lúc lảm lẩn. Thôi được, chúng ta cho qua chuyện đó... (1).

Lúc người ta cho ông biết rằng có những người đứng đắn như giáo sư Cô-e-đrô (*Coindreau*) cũng đã bị lầm vì cái tiểu sử ly kỳ do ông bịa ra, thì *Ca-pôt* làm bộ ngạc nhiên, lấy làm tội nghiệp cho sự “đứng đắn” đó lắm.

(1) Tạp chí *Tin tức và tài liệu (Informations et documents)* số 162.

Thoạt nghe lối nói của Ca-pôt và thoát biết qua cuộc đời nghệ sĩ hào hoa của ông, người ta rất có thể sai lầm một cách bất công về con người lạ lùng ấy. Thực vậy, con người đã bước vào nghề văn bằng một lối quảng cáo rất ít dè dặt lại là một nhà văn vô cùng thật trọng, dè dặt. Trong hai mươi năm sáng tác, ông cho xuất bản rất ít: ba, bốn cuốn truyện, một tập ký sự. Ít tới nỗi có hồi người ta đồn ầm lên rằng ông đã cạn nguồn rồi, không viết nổi nữa. Trong khi ấy ông đang chuẩn bị tác phẩm quan trọng nhất của mình. Hãy nghe ông nói về cách viết:

— *Rắc rối lắm. Khi tôi viết một tác phẩm không phải thuộc loại tiểu thuyết như quyển «Nàng Thơ lên tiếng» chẳng hạn, tức là một quyển ký sự văn học về nước Nga, thì tôi vạch ra một bố cục rất rõ ràng và theo đúng bố cục; do đó tôi có thể viết khá nhanh. Trái lại, khi viết một cuốn tiểu thuyết, tôi thông thả. Như tôi đã báo, cuốn truyện đang viết dở của tôi hiện thời đã được bắt đầu cách đây ba năm. Tôi có một quyển khác nằm trong ngăn kéo, viết xong độ chừng tám năm nay, nhưng tôi vẫn chưa coi là hoàn tất. Sau này tôi sẽ chữa lại. Có một điều chắc chắn, ấy là tôi không vội vàng xuất bản. Còn về cái thuật riêng của tôi, nó có hơi đặc biệt một chút. Tôi bắt đầu chép tác phẩm hoàn toàn bằng cách viết tay trên giấy màu, — giấy vàng chẳng hạn. Sau đó, khi đã nháp trọn tác phẩm rồi, tôi chép lại từ đầu chỉ*

cuối, cũng vẫn chép tay để tự bắt mình phải thông thạo, chép giấy màu khác — màu xanh. Sở dĩ tôi phải đổi màu giấy là để tránh cái nạn lười biếng, lấy có là không có gì để sửa chữa rồi mang luôn trang này qua tập kia. Chép như thế, tôi phải xem lại từng trang một.

Khi đã chép tác phẩm sang giấy xanh xong rồi, tôi nghỉ ngơi ít lâu — có khi không quá mười lăm ngày — rồi tôi lại chép qua giấy vàng. Đến giai đoạn này thì tôi đã có một tập bản thảo gần nhất định rồi. Tôi tự tay đánh máy lại. Thường thường, nghỉ ngơi một lần nữa, rồi tôi chỉnh đốn lại từ tẽ một lần cuối cùng trước khi giao cho nhà xuất bản ; thế nhưng đối với một vài quyển tiểu thuyết về sau tôi lại còn phải chữa nữa đây. (1)

Lần khác, tiếp chuyện Sap-xan (Madeleine Chapsal), Ca-pôt bảo rằng càng viết thâm niên ông lại càng thận trọng, kỹ lưỡng :

— Tôi xuất bản rất ít bởi vì tôi là một nhà văn chậm chạp. Và càng nhiều tuổi tôi càng chậm, nghĩa là

(1) Tập chí *Tin tức và tài liệu* số 162.

tôi càng làm việc nhiều hơn lên và tôi càng tỉ mỉ thêm lên... Cái gì viết ra tôi cũng phải viết lại năm lần. (1)



Trải qua hai mươi năm sáng tác, hẳn là quan niệm của Ca-pôt về tiểu thuyết đã nhiều lần đổi thay. Hiện thời, qua cuốn truyện ông đang viết, bắt đầu đã ba năm theo lời ông vừa nói, chúng ta thấy một quan niệm khá độc đáo. Ông nói với Sap-xan :

— ... Tôi viết lại một « kinh nghiệm » : một quyển sách không phải là tiểu thuyết mà là phóng sự. Đề tài là một vụ án mạng xảy ra tại một thành phố nhỏ ở Căng-dat (Kansas), tại miền Tây Hoa-kỳ. Cách đây ít lâu, có bốn người trong một gia đình, thuộc hạng tên tuổi trong thành phố bị giết chết : ông cha, bà mẹ và hai người con... Tôi đã đến thành phố ấy, Gac-đen Xi-ty (Garden City), và đã ở lại đó bảy tháng để hỏi hết mọi người, kể cả những kẻ sát nhân (vì người ta đã tìm ra và bắt được). Bây giờ tôi có hàng tấn tài liệu, và tôi sẽ dùng nó để xây dựng tác phẩm. Bà thấy chứ ? Mỗi một chữ trong cuốn sách đều thực, mỗi một chi tiết đều thực (1).

(1) Tạp chí *L'Express* số ra ngày 12 tháng 4 năm 1962.

Tại sao ông lại nảy ra cái ý đi ôm một tập hồ sơ án mạng về để viết loại tiểu thuyết phóng sự như vậy? Cái gì đã xui khiến ông có cái quan niệm sáng tác ấy?

— Đó là tập kỷ sự mà tôi viết ở Nga trong khi đi theo đoàn « Pooc - ghi và Bét » (*Porgy and Bess*), và những hoạt động báo chí khác. Tôi tin rằng một nghệ sĩ rất có thể dùng những tài liệu rút thẳng từ thực tại ra để xây dựng nên một tác phẩm không kém giá trị sáng tạo so với một quyển tiểu thuyết hoàn toàn tưởng tượng. Hơn nữa, theo ý tôi, thì đó là địa hạt cuối cùng còn lại chưa thám sát. Địa hạt kia (1) đã được khai phá đầy đủ rồi, họ đã đi tới tận cùng chỗ có thể đi tới, tôi cho là bây giờ họ đang lâm vào cuối một ngõ cụt; bởi vì, ít ra theo chỗ tôi thấy, đó là một ngõ cụt... (2)

Sap-xan hỏi :

— Họ là ai vậy?

— Là những người tên Buy-to, Rô-bơ Gri-ê, Sa-rô-tơ, I-ô-net-xcô (*Ionesco*), Bec-ket (*Beckett*)... ấy mà. Họ thật tài tình, tôi phục công việc của họ lắm và tôi nghĩ làm như thế là phải. Tuy nhiên tôi không tin rằng họ có đem xia tới những kẻ đọc họ. Không có một ai trong bọn họ để ý tới hết Tôi nghĩ họ bắt cần là có sự thông cảm hay không có thông cảm đôi với độc giả

(1) Sự tưởng tượng (Chú thích của dịch giả).

(2) Tạp chí *L'Express* số ra ngày 12-4-1962.

hay khán giả . . . Tôi, thì trái hẳn, tôi muốn giao tiếp mật thiết với độc giả, tôi tìm cách làm cho sự thông cảm được hoàn toàn chừng nào hay chừng ấy trong một sự minh bạch sáng sủa luôn luôn, luôn luôn và luôn luôn được cải thiện. Bà hiểu chứ? Và lại sau cùng, đó chẳng phải là điều mà Giô-xơ (Joyce) vẫn tiếp tục tìm kiếm sao? Tôi tưởng hình như cũng là một lỗi dễ dãi khi mà một nghệ sĩ gạt quăn chúng ra, hoàn toàn thu hướng vào mình và vào những mối quan tâm kỹ thuật. Như tôi đã nói, tôi sáng tác theo một hướng hoàn toàn trái ngược lại. (1)

Trong cuộc nói chuyện với Xa-pooc-ta, Ca-pôt còn thêm một câu so sánh nữa giữa các khuynh hướng tiểu thuyết Mỹ và Pháp hiện nay :

. . . Nhưng nói cho đúng ra, tôi còn thích cái dũng mãnh của các tác giả Mỹ hơn, thích cái khiếu kể chuyện, cái phong phú của họ. Đối với tôi các tiểu thuyết gia lớp trẻ của Pháp khô khan quá. (2)

Cái « khô khan » đó là một hướng tìm kiếm đang gây ảnh hưởng sâu xa trên con đường phát triển của tiểu thuyết thế giới hiện tại. Mà cái thực tại trực tiếp đưa vào tác phẩm sáng tạo của Ca-pôt cũng lại là một tìm kiếm táo bạo có lẽ không kém phần quan trọng.

() Tạp chí *L'Express*, số ra ngày 12-4-1962.

(2) Tạp chí *Tin tức và Tài liệu* số 162.

a-lanh rô-bơ gri-ê

ĐỨNG đầu hàng ngũ những người chủ trương thứ tiểu thuyết « khô khan » (theo lời Ca-pôt), ấy là A-lanh Rô-bơ Gri-ê (Alain Robbe-Grillet).

Kề ra « tiểu thuyết mới » không có hẳn một trường phái hẳn hoi, mỗi người một vẻ, không hề có ai tôn ai làm thầy: Tuy thế, dư luận thường xem Rô-bơ Gri-ê là tiêu biểu: ông có những tuyên ngôn quan trọng đánh dấu sự ra mắt của quan niệm mới, ông là giám đốc văn học của nhà xuất bản Nửa đêm (Minuit), nơi qui tụ các tiểu thuyết gia « mới ». Ở hội đồng chọn giải Phooc-măng-to năm 1962 gồm những tác giả và phê bình gia cả Âu cả Mỹ, người ta đã suýt chọn ông, với ý nghĩa công nhận khuynh hướng « tiểu thuyết mới ».

Ngay sau khi quyền tiểu thuyết đầu tay ra đời, Rô-bơ Gri-ê đã tuyên bố ngay cái chủ trương kỳ khôi, không tiền của mình :

Trong sách tôi, sự việc diễn ra ở ngoài vòng tâm lý, cái này vốn là công cụ quen thuộc của các tiểu thuyết gia. (1)

Quả vậy, xưa nay khen chê tiểu thuyết, người ta hay chú ý tới chỗ tâm lý nhân vật đúng hay sai, sâu hay cạn, tinh tế hay thô sơ... Tới đây thì rồi đời tâm lý! Rô-bơ Gri-ê loại nó ra, không đếm xỉa tới nó nữa.

Và quan niệm văn nghệ ấy xuất từ một quan niệm triết học:

... Cuộc đời không có ý nghĩa mà cũng không phi lý. Nó có đó, thế thôi. Dù sao, chính đó là chỗ quan trọng nhất. Và thành linh sự thực hiển nhiên ấy xúc động ta với một sức mãnh liệt làm ta đánh thức thủ. Đùng một cái, tất cả công trình xây dựng đẹp đẽ bị sụp đổ: đột nhiên mở mắt ra, chúng ta lại bị đụng chạm mạnh vào cái thực tại ương ngạnh ấy, cái thực tại mà chúng ta từng làm như là đã giải quyết xong... (2)

Cuộc đời đã được nhận định như vậy, thực tại đã xuất hiện dưới mắt ông như vậy, thì trong tiểu thuyết ông không thể trình bày nó như lối người ta vẫn trình

(1) Phòng văn của Cac-li-ê (Jean Carlier) trên báo *Chiến đấu* (*Combat*) số ra ngày 6-4-1953.

(2) *Một con đường cho tiểu thuyết tương lai*, đăng trên tạp chí *N. R. F.* số tháng 7-1956,

bày xưa nay, nghĩa là gán cho nó ý nghĩa này ý nghĩa nọ. Thay vì đưa ra một thể giới có ý nghĩa (hoặc tâm lý, hoặc xã hội v. v . . .), ông trình bày một thể giới trong đó mọi vật, mọi cử chỉ có mặt đó, chỉ có mặt đó mà thôi, vượt lên trên mọi giải thích.

... Trong vũ trụ tiểu thuyết tương lai, cử chỉ và đồ vật chúng nó sẽ « có đó » trước khi nó là « cái gì » ; và rồi chúng nó sẽ cứ có đó mãi, cứng ngắt, bất biến, chúng nó sẽ có mặt mãi mãi và bất chấp ý nghĩa của mình, cái ý nghĩa này uống công tìm cách hạ chúng nó xuống vai trò những đồ dùng nhất thời, giữa một dĩ vãng không thành hình dạng và một tương lai chưa được xác định (1)

Đó là đồ vật, còn nhân vật thì sao ?

... Còn các nhân vật tiểu thuyết, thì chính họ sẽ có thể có nhiều cách giải thích ; họ sẽ có thể được bình giải theo đủ mọi lối, tâm lý, thần kinh bệnh lý, tôn giáo hay chính trị, tùy theo sự quan tâm của mỗi người. Nhưng chẳng bao lâu người ta sẽ nhận thấy rằng các nhân vật tiểu thuyết ấy rất thờ ơ đối với những ý nghĩa phong phú được gán cho như thế. Trong khi nhân vật truyền thống (2)

(1) Một con đường cho tiểu thuyết tương lai đăng trên tạp chí N. R. F. số tháng 7-1956.

(2) Tức nhân vật của tiểu thuyết viết theo truyền thống cũ (Chú thích của người dịch).

luôn luôn bị các lời « giải thích » của tác giả lung đoạn, xúi dục, phá hoại, không ngớt bị ném vào một « đũa đỏ » vô hình và bất ổn, mãi mãi xa xôi, mãi mãi mờ mịt, thì trái lại, nhân vật tương lai sẽ cứ ở « đó ».

Người và vật trong quan niệm tiểu thuyết của ông xuất hiện một cách khác hẳn xưa nay : tác giả không được mang tình ý của mình mà gán vào. Như vậy sẽ không có những lối nói : *nắng chói chang, gió rên rĩ, chiều tẻ tái sầu v.v...* Nói nắng chói chang là đã chú ý tới cái tác động của nó đối với người, là lấy người mà xét nắng, chứ tự nắng đâu có ý nghĩa, trước tiên nó chỉ là « có đó », thế thôi. Còn nói chi tới sự *rên rĩ, tẻ tái sầu* nữa !

Nói gió rên rĩ, người ta không chịu ngừng lại ở những điều có thể trông thấy được về gió, người ta có tham vọng hiểu nó, đi vào cốt tủy tạng phủ nó, đối chiếu, so sánh nó với tiếng kêu rên của chính mình, giải thích nó bằng loại suy.

Tiểu thuyết mới không chấp nhận những lối nói như vậy, thế thì nó cần có một ngôn ngữ mới chăng ? Đúng thế :

... Vậy thì tất cả ngôn ngữ văn chương phải thay đổi, nó đã thay đổi. Chúng ta nhận thấy càng ngày những

kẻ có ý thức càng ghét cái ngôn ngữ có tính cách tạng phủ, loại suy, phù chú. Trong khi ấy thì thứ ngôn ngữ của thị giác, mô tả, thứ ngôn ngữ biết dừng lại ở sự trắc lượng kích thước, qui định vị trí, chỉ định giới hạn, xác định đặc tính, thứ ngôn ngữ đó chắc chắn sẽ hướng đến con đường khó khăn của một nghệ thuật tiểu thuyết mới mẻ.

*

Những lời lẽ trên đây, Rô-bơ Gri-ê đăng báo hồi 1956. Rồi ông tiếp tục xuất bản « tiểu thuyết mới ». Giới phê bình thi nhau nhận định. Dần dà, người ta đi tới một dư luận gồm mấy điểm chính yếu này:

— Phái « tiểu thuyết mới » đang đặt nguyên tắc cho tiểu thuyết tương lai;

— Phái « tiểu thuyết mới » không dùng lối mô tả người và vật như cũ, không dùng ngôn ngữ cũ v.v.... Vậy tức là họ hoàn toàn phủ nhận di vãng văn học, vứt bỏ hết những cái cũ;

— Phái « tiểu thuyết mới » đã trục xuất nhân vật ra khỏi tác phẩm, đã tầy chay tâm lý, thể thì đích thị là họ đuổi con người ra khỏi thế giới của họ rồi, (nói cách khác, thế giới của họ vắng bóng con người rồi);

— Phái « tiểu thuyết mới » dùng một lối mô tả tỉ mỉ mà chỉ trình bày cái bề ngoài của sự vật, như đo như đạc, như chụp bóng. ., mà không hề đi sâu vào ý nghĩa của cử chỉ, của sự việc nào hết (trong tác phẩm của Rô-bơ Gri-ê, người ta thấy những đoạn kê khai căn kẽ từng cái chân rit, kích thước của từng khung cửa, bức tường v.v...); thế thì phái này nhằm tiến tới một thái độ khách quan tuyệt đối rồi ;

— Phái « tiểu thuyết mới » viết hiềm hóc, khó khăn, chắc là họ không đếm xỉa tới quần chúng đông đảo mà chỉ nhắm vào một thiểu số trong hạng sành sỏi thôi.

Tháng 9 năm 1961, trên tờ *Ba lê tạp chí* (*La revue de Paris*), trong một bài báo nhan đề là *Tiểu thuyết mới, người mới*, Rô-bơ Gri-ê nêu lên đủ năm điểm dư luận đó, rồi ông bảo :

... Cứ mỗi lần hoặc dư luận công chúng hoặc một nhà phê bình chuyên môn nào đó phản ánh và tiếp dưỡng thêm sự phát triển của phong trào tiểu thuyết mới mà gán cho chúng tôi một dụng ý, mỗi lần như thế ta có thể chắc chắn không sợ sai lầm mấy rằng dụng ý thực của chúng tôi là trái ngược hẳn lại.

Để chứng minh sự trái ngược đó, Rô-bơ Gi-ê trả lời cái thành kiến kia từng điểm một.

1.— Trước hết phái « tiểu thuyết mới » không hề đưa sẵn một cơ sở lý luận, hoạch định các nguyên tắc. Nó đang đi tìm kiếm lý thuyết, nguyên tắc.

Vậy nó không đặt ra luật lệ nào hết. Do đó mà ở đây không hề có một trường phái văn học theo nghĩa hẹp của danh từ. Chúng tôi là những kẻ đầu tiên biết rằng giữa tác phẩm của chúng tôi — của Xa-rô-tơ, của Xi-mông và của tôi, chẳng hạn — có nhiều khác biệt lớn lao, và chúng tôi nghĩ rằng như thế rất tốt. Nếu chúng tôi đều viết giống như nhau thì có lợi gì mà cả ba đều viết?

Nhưng những điều dị biệt ấy chẳng phải vẫn có trong bất cứ « trường phái » nào đó sao? Cái điểm gặp nhau giữa các cá nhân, trong mỗi phong trào văn học của lịch sử chúng ta, trước hết là cái ý chí thoát khỏi một tình trạng ngạnh kết, là sự cần thiết một cái gì khác.

Bao giờ cũng vậy, nghệ sĩ mà tập hợp nhau lại có vì lẽ gì khác đâu, nếu chẳng phải vì cái ý phản đối những hình thức lỗi thời mà người ta cứ tìm cách ép họ dùng? Các hình thức phát sinh ra rồi lại mai một đi, trong mọi lãnh vực của Nghệ thuật, và ở thời nào cũng thế, phải luôn luôn cải biến nó : hình thức xây dựng tiểu thuyết kiểu thế kỷ XIX, nó là cái sinh động trước đây trăm năm, ngày nay nó chỉ còn là một công thức rỗng tuếch, chỉ dùng làm những trò nhại đi nhại lại nhạt phèo.

Vì thế không hề có ý đặt ra qui tắc, lý thuyết, luật lệ, bất cứ hoặc cho kẻ khác hoặc cho chính mình, chúng tôi, trái lại, đã gặp nhau trong cuộc chiến đấu chống lại những luật lệ cứng ngắt. Trước đây đã có, và hiện đang còn có, đặc biệt là ở nước Pháp, một lý thuyết về tiểu

thuyết được mọi người hay hầu hết mọi người mặc nhiên thừa nhận, và đem ra đặt chẵn như một bức tường trước tác phẩm của chúng tôi. Người ta bảo: «Các anh không xây dựng được nhân vật, vậy cái các anh viết không phải là tiểu thuyết chân chính», các anh không kể một câu chuyện, vậy thì không phải «các anh viết tiểu thuyết chân chính», «các anh không đi sâu vào một tình tình, một hoàn cảnh, các anh không phân tích các tình cảm say mê, vậy thì các anh không viết tiểu thuyết chân chính», v.v...

Nhưng còn chúng tôi mà người ta vẫn buộc oan cho là những lý thuyết gia, thì trái lại chính chúng tôi không biết một quyển tiểu thuyết, quyển tiểu thuyết chân chính, nó phải ra sao; chúng tôi chỉ biết rằng thứ tiểu thuyết hôm nay nó sẽ là cái mà chúng tôi đang làm, hôm nay đây, và biết rằng chúng tôi không cần phải tìm cách làm giống hình thức hôm qua của nó, mà chúng tôi phải tiến xa hơn.

2.— Thứ đến «tiểu thuyết mới» không hề đoạn tuyệt với dĩ vãng. Nó tiếp tục một cuộc tiến hóa liên tục không ngừng. Rô-bơ Gri-ê nói rằng từ thế kỷ XIX tới nay, tiểu thuyết vẫn luôn luôn biến đổi. Trận đánh nhau ở Hoa-tec-lô (Waterloo) do Xăng-dan kể lại khác hẳn trận đánh theo lối kể của Ban-dắc. Rồi từ Phlô-be, Đôt-tô-xki, Prut, đến Cap-ca, Giô-xơ, Phoóc nơ, Bec-ket... tiểu thuyết tiến luôn. Những nhà «tiểu thuyết mới» chỉ có tham vọng tiếp tục sự tiến hóa đó. «Không phải là làm hơn

trước, điều đó không có nghĩa gì cả, nhưng là chúng tôi kẻ tụt hậu, hôm nay, vào cái giờ lúc của chúng tôi».

Ông bảo rằng trong khoảng hai mươi năm nay, sự tiến hóa càng nhanh chóng, không phải riêng trong phạm vi nghệ thuật, mà bất cứ ở địa hạt nào. Nếu người đọc giả thỉnh thoảng có cảm thấy khó chịu, lạc lối trong «tiểu thuyết mới», đó chẳng qua cũng như họ vẫn rất có thể ngẩn ngơ trước những biến đổi không ngờ ở ngoài đời vậy thôi.

3.— Về điểm «tiểu thuyết mới» có người hay không có người, ông nói:

Vì trong tác phẩm chúng tôi không có «nhân vật» theo cái nghĩa truyền thống của nó, cho nên người ta kết luận khá vội vàng rằng không hề gặp thấy con người trong đây. Thề là không hiểu kỹ. Trong những tác phẩm ấy, con người có mặt ở bất cứ trang nào, hàng nào, chữ nào. Mặc dù là trong đó có nhiều vật thể (objet), mô tả tỉ mỉ, nhưng luôn luôn và trước hết phải có cái nhìn để trông thấy các vật thể ấy, có tư tưởng để kiểm lại chúng, có tình cảm để biến dạng chúng đi chứ. Vật thể trong tiểu thuyết chúng tôi không bao giờ có mặt ngoài tri giác của con người, hoặc có thực hoặc tưởng tượng; đó là những đối tượng có thể ví với các đối tượng trong cuộc đời hàng ngày của chúng ta, đúng như chúng vẫn làm bạn trí ta bất cứ lúc nào.

Và, nếu người ta hiểu chữ *objet* là đối tượng theo nghĩa rộng (đối tượng, theo tự điển: tất cả những gì xúc cảm đến các giác quan) thì trong tác phẩm chúng tôi chỉ toàn có đối tượng, đó cũng là lẽ thường vậy: trong cuộc sống của tôi thì đó chính là đồ đạc trong phòng tôi ở, là những tiếng nói mà tai tôi nghe, hay là người đàn bà mà tôi yêu, một cử chỉ của người đàn bà ấy, v.v..., hiểu theo một nghĩa rộng hơn (đối tượng, vẫn theo tự điển: tất cả những gì mà trí đang nghĩ tới), thì kỷ niệm (do nó tôi trở về những đối tượng quá khứ), dự định (do nó tôi tiến tới những đối tượng tương lai: nếu tôi định đi tắm, thì trong trí tôi đã thấy ngay biển và bãi cát) cùng là các hình thức tưởng tượng khác đều là đối tượng cả.

Còn những thứ mà người ta gọi rõ ràng hơn là đồ vật ấy, thì trong tiểu thuyết bao giờ lại chẳng có. Hãy nghĩ tới Ban-dắc xem! Nhà cửa, đồ đạc, áo quần, trang sức, vật dụng, máy móc, tất cả đều được mô tả cẩn thận không có tác phẩm tân thời nào sánh bằng. Nếu những đồ vật ấy mà có được tính chất « người » hơn đồ vật trong tác phẩm chúng tôi, như người ta vẫn nói, thì đó chẳng qua là vì hoàn cảnh của con người trong thế giới ngày nay không còn giống như cách đây trăm năm trước đó thôi. Chớ tuyệt nhiên không phải vì cách mô tả của chúng tôi quá vô tình, khách quan, bởi chính nó không phải thế.

4.— Bây giờ đến thái độ khách quan.

Theo Rô-bơ Gri-ê nếu nói tác phẩm của ông khách quan, theo cái nghĩa là vô tình, lạnh lùng, trung lập, thì đó là một sự phi lý.

Trong các tiểu thuyết của tôi chẳng hạn, chẳng những là một người đã mô tả mọi vật, mà là một người ít vô tình, ít trung lập nhất: một người luôn luôn đắm vào một môi say mê tha thiết nhất đến nỗi khiến cái nhìn của hắn thường bị sai lệch và khiến cho hắn có những lời tưởng tượng gần như mê sảng.

Rô-bơ Gri-ê quả quyết rằng đáng lẽ phải nói Ban-dắc khách quan hơn ông mới phải. Bởi vì đọc tiểu thuyết của Ban-dắc người ta có cảm tưởng tác giả ở mọi nơi cùng một lúc, tác giả trông thấy bề mặt bề trái, bề trong bề ngoài của mọi sự mọi vật, tác giả biết cả dĩ vãng, hiện tại và tương lai. Được như vậy họa chăng chỉ có Thượng đế.

Chỉ có Thượng đế là có thể tự xưng khách quan. Còn trong tác phẩm chúng tôi thì trái lại, chính là một con người đã trông, đã cảm thấy, đã tưởng tượng, một con người ở trong không gian và thời gian, đầy những tình cảm say mê, một người như các bạn và tôi. Và tác phẩm chẳng mang lại điều gì khác hơn là kinh nghiệm của nó, một kinh nghiệm có giới hạn, không lấy gì làm chắc chắn. Sau cùng đó là một con người, ở đây, một con người của lúc này, đang tự mình kể chuyện.

5.— Rốt cuộc, về chỗ quan tâm đến quần chúng độc giả hay không, Rô-bơ Gri-ê tin rằng độc giả rất có thể hiểu mình không khó khăn gì, miễn là có thiện chí và nhất là họ chịu bỏ những thành kiến lỗi thời từ nửa thế kỷ rồi. Chấn hạn, tại sao lại đòi hỏi sự việc trong truyện phải diễn ra đúng theo thứ tự thời gian máy móc của chiếc đồng hồ trong khi sự việc hiện đến trong ký ức con người không hề đếm xỉa tới thứ tự ấy? Tại sao cứ thắc mắc hỏi nhân vật trong tiểu thuyết họ tên gì trong khi ở ngoài đời hàng ngày ta vẫn tiếp xúc với nhiều người mà không hề biết tên biết tuổi?

Hãy cứ rũ bỏ thành kiến, đi thẳng vào "tiểu thuyết mới", hồn nhiên và đầy thiện chí, lúc ấy ai cũng có thể hiểu được nó.

Nhưng có thực vậy chăng? Ta đã thấy Ca-pôt ngờ vực điều đó lắm. Trong số báo *Figaro văn học* ra ngày 15 tháng 9 năm 1962, Ma-da (Pierre Mazars) có đăng mấy câu giải thích thêm của Rô-bơ Gri-ê về chỗ đó. Ông không chịu rằng mình bắt cần công chúng.

Văn sĩ nào lại không đòi hỏi tới công chúng? Văn sĩ muốn tiếp xúc với một công chúng. Họ in sách chẳng phải là vì lẽ đó sao? Hy vọng lớn lao của họ là mong cho cái công chúng ấy càng đông đảo càng tốt.

Nhưng như vậy không phải muốn bảo rằng văn sĩ viết ra là tùy thuộc vào cái công chúng mà họ ước mong đông đảo nhất. Nếu tác phẩm mà mới mẻ, rủi thay, nó

lại hướng về một công chúng chưa có. Nếu tác phẩm ấy có giá trị nào đó thì nó sẽ dần dần gây ra cái công chúng của mình. Ngay lúc viết, tiểu thuyết gia cần phải biết rằng mình không có sẵn một công chúng rộng rãi đâu.

...Mỗi tác phẩm là một lời gọi kêu về một công chúng tương lai.

Lại hỏi một cách cụ thể về những bằng chứng tỏ rằng "tiểu thuyết mới" quả có dần dà tạo ra một quần chúng cho mình, Rô-bơ Gri-ê trả lời:

— Bằng chứng rất dễ, và nếu ông cho phép nói về tôi, thì tác phẩm đầu tay của tôi: quyển Les Gomme đã xuất bản trong loại sách bỏ túi (Le livre de poche) và đã được in ở Đức và Mỹ đến hăm lăm nghìn cuốn rồi. Les Gomme in ở nhà xuất bản Nửa đêm (Minuit) mười lăm nghìn cuốn. Cũng cuốn đó lại do Hiệp hội sách Pháp in mười nghìn cuốn, và do Hiệp hội Lô-dan (Gilde de Lausanne) in mười nghìn cuốn nữa. Còn cuốn truyện phim Năm vừa qua ở Ma-ri-en-bat (Marienbad) thì đã in gần hai chục nghìn cuốn.

Có điều khó biết trong những con số chục ngàn đó có chừng bao nhiêu kẻ tò mò và bao nhiêu người thực sự thưởng thức tác phẩm. Bởi vì con số những kẻ tò mò thường lên chóng mà xuống cũng chóng.

Cuối cùng hẳn là chúng ta còn một điều thắc mắc nữa: người chủ trương trường phái văn học mới nhất này quan niệm sứ mệnh văn nghệ của mình ra sao?

Người ấy trả lời:

Muôn dùng tiểu thuyết để phụng sự một mục phiêu chính trị là không hợp lẽ, dù là một mục phiêu mà chúng ta cho là đúng đắn, dù trong đời sống chính trị ta đang chiến đấu cho nó thành công. Hoạt động chính trị luôn luôn bắt buộc ta phải coi như là có những ý nghĩa chắc chắn: ý nghĩa lịch sử, ý nghĩa đạo lý. Nghệ thuật thì khiêm tốn hơn — hay là tham lam hơn: đối với nó, không có gì là chắc chắn trước cả.

Trước khi có tác phẩm. không có gì cả, không có một xác tín nào, không có luận đề, không có điệp văn nào cả. Tưởng rằng tiểu thuyết gia có « cái gì cần phải nói », rồi sau đó họ mới tìm cách nói thể nào, ấy là điều sai lầm nặng nề nhất. Bởi vì chính cái « thể nào » ấy, cái cách nói ấy làm ra dự định sáng tác của họ, dự định mơ hồ trong mọi cái mơ hồ, và rồi sau này nó sẽ thành ra cái nội dung lò mò của tác phẩm. Thể nhưng có lẽ, rốt cuộc, chính cái nội dung lò mò của một dự định hình thức mơ hồ đó lại sẽ giúp ích đắc lực hơn cả cho mục phiêu tự do... Nhưng biết đến bao giờ? (1).

(1) *Tiểu thuyết mới, người mới trên Ba-lê tạp chí (La revue de Paris), số tháng 9 năm 1961.*

U-vơ Giơ-nơ-xơn

HỘI đồng giải thưởng Phoóc-măng-to năm rồi, sau những lời tán tụng nồng nhiệt của Buy-to, đã dừng lại rất lâu trong cuộc thảo luận về Rô-bơ Gri ê.

Thế mà rốt cuộc nhà văn có nhiều ảnh hưởng ấy đã thất bại trước một thanh niên hăm tám tuổi: U-vơ Giơ-nơ-xơn (Uwe Johnson).

Trong cuộc so tài quốc tế giữa những văn sĩ nổi tiếng của hầu hết các nước lớn Âu Mỹ, người được giải như vậy thật là trẻ, quá trẻ. Một ký giả (1) đến gặp Giơ-nơ-xơn càng ngạc nhiên, vì trông vẻ mặt thực của tác giả còn trẻ hơn trong các bức hình nữa, bộ tịch lại ngoan ngoãn như một cậu học trò

(1) Ec-van (François Erval) viết trên tạp chí *l'Express*, số ra ngày 11-10-1962.

ngồi khoanh tay trên mặt bàn, chăm chỉ nghe từng câu nói của người đối thoại. Tác giả đến nay chỉ mới có hai cuốn tiểu thuyết, mà cuốn được xuất bản đầu tiên thì in ra hồi tác giả mới hăm bốn tuổi.

Trường hợp Gion-xon còn có chỗ quan trọng nữa là vì nó đánh dấu sự phục hưng văn nghệ của nước Đức sau chiến tranh. Thực vậy, nước Đức, quê hương của Bat (Bach) và của Gôt-tơ (Goethe), đã im hơi lặng tiếng một cách đáng ngại ngót hai mươi lăm năm nay. Chiến tranh đã tàn phá của Đức nhiều thành phố kỹ nghệ, thể nhưng trên đồng tro tàn ấy chẳng bao lâu các xưởng máy đã mọc lên, đã cạnh tranh, đã thắng mức sản xuất của nhiều nước khác: xe Mec-xơ-đet (Mercedes), Phôn - va - ghen (Volkswagen) đã tràn qua tận Hoa-Kỳ. Nhưng còn văn nghệ của Đức thì sau ngày Hit-le qua đời rất lâu vẫn không thể vươn lên nổi. Cái di hại của một chế độ độc tài đối với cuộc sống tinh thần quả sâu xa nguy hiểm hơn là của sự tàn phá do bom đạn đối với cuộc sống kinh tế của một quốc gia. Do đó mà khi hay tin Hai-rit Bô-en (Heinrich Boell) được hội đồng giải Nô-ben (Nobel) chú ý, Gion-xon được giải Phooc-măng-to, Grat (Gunter Grass) thành công v.v... những người có quan tâm đến số phận của Đức quốc cảm thấy một thời kỳ mới đã bắt đầu trên nước này.

Tác phẩm thứ nhất của của Gion xon nhan đề là *« Các ước thuyết về Gia-côp (Jakob) »*.

Một buổi sáng mùa đông, tại một thành phố nào đó trên bờ sông En-bơ (Elbe), nằm trên ranh giới giữa hai miền Đông và Tây Đức, một anh chàng tên là Gia-côp bị xe lửa cán chết. Đề tài chỉ có như thế. Tại sao anh chàng Gia-côp ấy chết ? Tai nạn chẳng ? Tự tử chẳng ? Nhiều người bàn tán, tìm hiểu, mỗi người mỗi cách ; tác giả cũng góp nhặt tài liệu, cũng bàn, cũng tìm ; nhưng rốt cuộc không ai hiểu ra sao cả.

Muốn theo dõi đời sống của Gia-côp xem trước hôm đó anh ta làm những gì chẳng ? Tác giả sẵn sàng trình bày một quãng thời gian mười lăm ngày trước hôm đó. Trong thời gian đó mẹ của Gia-côp vừa trốn qua bên Tây Đức. Tại bên ấy có cả Cret-xpan (Gesine Crespahl), tình nhân của anh ta, trốn qua đã lâu, làm việc tại bộ tham mưu của tổ chức liên phòng Bắc Đại tây dương. Cret-xpan vừa mới lên trở về tìm gặp anh ta. Cùng về với cô gái ấy có một anh chàng trí thức tên Blat (Zonas Blach) vốn là giáo sư triết học ở Bá-linh ; chuyện gì đây ? bám theo vì tình, hay là đề do thám đây ? Rồi Gia-côp cũng theo sang bên đó, đề gặp người yêu và gặp mẹ. Đến khi anh ta trở về đến ranh giới thì bị xe lửa cán chết. Đây, đời sống của anh ta, những chuyện anh ta đã làm là như thế đấy. Nó có giúp ai hiểu thêm chút nào về cái chết của Gia-côp đâu ?

Cần thêm tài liệu gì nữa ? Đây, một ít trang nhật ký, những báo cáo của công an chính trị, những lời đối đáp, bàn luận của người này người kia xung quanh Gia-cốp. Tất cả những tài liệu đó càng đưa ra càng làm rắc rối thêm vấn đề. Kỹ thuật trình bày của tác giả khiến cho có lúc người ta thoát chứng kiến tai nạn, rồi thoát lui về trước hàng tháng, có lúc đang đứng ở trước nhà ga của Gia-cốp, bỗng thành linh được chuyển sang Bá-ling, sang Phrăng-pho (Francfort), có lúc ở Đông Đức, bỗng bất ngờ bị chuyển qua Tây Đức, có lúc đang suy xét theo quan điểm của người này, chợt quay qua nhìn vấn đề theo quan điểm của người kia v.v... Bị đòi vị trí luôn luôn như thế, chẳng mấy lúc người ta sinh choáng váng, đâm ra hoang mang, không còn biết ra sao nữa. Cảm tưởng cuối cùng của chúng ta là thấy mình đứng trước một bí mật không tài nào hiểu thấu.

Con người là một bí mật. Chúng ta có thể trông thấy cử chỉ hành động của họ, nghe lời họ nói, biết cả quan điểm của họ về việc nọ việc kia..., nhưng rốt cuộc tất cả những cái đó vẫn chưa phải là con người trọn vẹn, vẫn chưa giúp ta hiểu được họ đầy đủ. Sau khi thấy Gia-cốp và những kẻ thân người thù của Gia-cốp hoạt động, sinh sống, ta đã biết gì về Gia-cốp ? Hay là chỉ có thể đưa ra một mô ức thuyết phân vân, mơ hồ về anh ta ? Trên địa

hạt chính trị cũng một niềm phân vân bối rối như thế, người Đức của thể hệ Gion-xon bị giằng xé giữa hai miền Đông Tây, họ hoang mang giữa lần ranh giới trong một hoàn cảnh éo le của đất nước. (Không phải không có lý do mà bản dịch tiếng Pháp của cuốn tiểu thuyết này lấy tên là *Ranh giới*) (1).

★

Tác phẩm sau của Gion - xon, tên là « *Quyền sách thứ ba về A-sim (A-chim)* ».

A-sim là tên một cua-rơ xe đạp của Đông Đức. Chính phủ muốn khai thác tên tuổi anh ta để làm lợi khi tuyên truyền. Đã có hai người được lệnh viết tiểu sử của anh cua-rơ ấy, nhưng tiểu sử không có giá trị, vì viết bằng một giọng rẻ tiền, đề cao quá lố. Lần này, chính phủ cậy đến một ký giả Tây Đức viết một quyển sách cho đứng đắn, cho khách quan “

Ký giả này bắt đầu sưu tầm tài liệu, và đến lúc bắt tay vào việc mới thấy mỗi bước mỗi gặp toàn

(1) *La Frontière*, do Pông-ty (Marie - Louise Ponty) dịch (N. R. F. Gallimard — 1962).

là những trở ngại nan giải. Chẳng hạn A-sim cũng như phần đông trẻ thiếu nhi Đức trước kia đều có gia nhập vào các đoàn "Thanh niên Hit-le". Có nên thuật lại chẳng? Thuật lại có làm hại uy tín của anh ta, có làm mất cảm tình của quần chúng đang hâm mộ anh ta chẳng? Rồi lại còn bao nhiêu là chi tiết khác, nếu thuật ra, sẽ làm tiêu tan mất cái hình ảnh đẹp đẽ hoang đường mà quần chúng đang vẽ ra về A-sim. Vậy viết cách nào đây?

Tác giả còn đi xa hơn nữa. Ngoài những chuyện biết mà không tiện viết ra, lại còn những điều mà người ta không chắc có thể biết được. Thực ra ai biết được đích thực về A-sim? ai dám chắc biết được rõ ràng về con người? Vâng, sưu tầm, gom góp một mớ tài liệu về những hành động của A-sim thì không khó, nhưng mà từ những hành động, cử chỉ, lời ăn tiếng nói ấy, đi cho tới các động cơ sâu xa của nó, cho tới A-sim toàn vẹn, phức tạp, công việc thực khó khăn. Có thể biết những hoạt động, hành vi, nhưng còn A-sim, còn con người, thì không thể nào sờ tới nổi. Cuối cùng ký giả bỏ cuộc, thế là cuốn sách thứ ba về A-sim không viết được!

Hai quyền tiểu thuyết của Gion - xon, làm cho người ta thấy rõ sự khốn khó của nhà văn — của con người nói chung — trong thời kỳ này. Trước kia Ban-dắc thông suốt tường tận về cha con ông cụ Grăng-đê chẳng hạn, thấu hiểu từng tính từng nét, biết rõ ruột gan của họ, Xtăng-đan cũng thuộc vanh vách về tâm lý cậu Xô-ren (Julien Sorel) và các người nhân tình của cậu ta. Các nhà văn của cái thời sung sướng ấy, họ « nắm vững » tâm lý nhân vật của họ đến nỗi trong truyện sự việc diễn ra không vấp không sai, cơ hồ tất cả đều có thể phân tích giải nghĩa được căn cứ trên những nét tâm lý được trình bày.

Nhưng đến Prut thì sự thể đã biến đổi. Tâm hồn một nhân vật như Xoan (Swann), như cô Gin-bec v.v... là cái gì thực bí hiểm, linh động, phong phú. Mỗi một cuộc sống tưởng như bị lật qua lật lại, nhìn bên này ngấm bên kia, và luôn luôn bày ra những vẻ mới lạ, thay đổi không ngừng.

Lại đến Xi-mông, sự bí hiểm về con người càng mịt mù thêm lên. Ba người lính trên con đường Phlăng-đơ, kẻ đưa ra khía cạnh này người đưa ra khía cạnh khác, càng bàn tán kẻ lẽ càng làm rắc rối thêm cái hình ảnh vị chỉ huy của họ. Thực tại như có một bề dày không thể nào « đâm thủng » nổi.

Đối với Gion-xon, con người lại cũng khó hiểu như thế. Trước một cái chết rất tầm thường, một tai nạn lưu thông như những tai nạn vẫn xảy ra hàng ngày ở các thành phố, người ta tự thấy đứng trước một bí mật không tài nào hiểu thấu. Ở đây thế là thôi, không mong gì viết nổi về một cuộc đời dài dằng dặc, có mạch lạc như cuộc đời của cậu Xô-ren. Chỉ một cái tiêu sử con con của một anh chàng cua-rơ xe đạp mà cũng không viết được nữa là ! Người ta tự thấy tuyệt vọng, không với tới sự thực mơ hồ luôn luôn trốn thoát khỏi sự suy tầm của mình.

Đọc những nhà văn Âu Mỹ của thế kỷ trước (và một số đông những nhà văn ở ta hiện nay) ta có cảm tưởng yên ổn, có cảm tưởng rằng có thể thấu hiểu sự vật, rằng tâm hồn con người giản dị và trong veo ! Đọc những kẻ như Xi-mông, Gion-xon ta có cảm tưởng sự vật mờ đục mù mịt. Mỗi tác phẩm tiểu thuyết loại trên là một khám phá, giải thích về tâm hồn con người, mỗi tác phẩm loại dưới là một dấu hỏi hoang mang lúng lờ.

Đề đề hiện cái bề dày bí hiểm của con người như thế, Prut đã dùng một lối văn dài dòng khó khăn, Xi-mông lại càng lê thê và hiểm hóc. Gion-xon thì viết từng câu khá giản dị, rõ ràng; nhưng ông không ngần ngại xáo trộn thời gian và không gian để làm cho độc giả đôi khi lạc hướng ngẩn ngơ. Ông

không chú ý sử dụng một kỹ thuật « mới », ông không hề hà phân biệt mới hay cũ, và sẵn sàng dùng mọi phương tiện để đạt cái đích của mình. Ông nói với Ec-van (François Erval) một câu làm cho ký giả này rùng rời :

« Có một nhà văn Pháp mà tôi đọc đi đọc lại mãi. Một nhà văn thôi : Mông-ten-nhơ (Montaigne) ».

Tuy vậy ông không nhận chịu ảnh hưởng của một ai.

« Tôi không tin là đã đặc biệt chịu ảnh hưởng của một tác giả hay của một kỹ thuật nào. Mọi kỹ thuật mới, một khi đã đem ra dùng, tức là thuộc vào lãnh vực công cộng và từ đó thuộc về tất cả mọi người. Nó là của chung. »

★

Gion-xơn không phải chỉ nêu lên sự hoang mang trước vấn đề con người, hoặc trên bình diện nghệ thuật mà thôi. Thái độ của ông cũng tiêu biểu cho sự băn khoăn của dân tộc Đức đối với tình trạng qua phân lãnh thổ và tình trạng xung đột giữa hai ý thức hệ đối nghịch trên xứ sở. Trong Thư tịch Đức quốc người ta xem cả hai tác phẩm của Gion-xơn như những sách đề cập tới vấn đề chia cắt đất nước.

Trong đời riêng của tác giả, cả hai miền Đông và Tây Đức đều có chỗ không bằng lòng về ông. Trước ông ở Đông Đức, sách của ông bị cấm in, ông chạy sang Tây Đức và in được sách, nổi tiếng. Lẽ dĩ nhiên ông đã chọn Tây Đức và xem cuộc sống tại đây thích hợp với mình. Tuy nhiên ông giữ được một thái độ dè dặt trong các lời tuyên bố làm cho Tây Đức có lúc phải phàn nàn ông ra mặt. Chẳng hạn, về cuộc đời miền của ông, ông không chịu nói đó là « vượt trớn » theo lối nói của mọi người, mà chỉ cho đó là một cuộc di cư, dời chỗ ở thôi. Hỏi ông tại sao lại không chịu dùng danh từ thông dụng, ông bảo :

« Tôi không thể dùng chữ trớn. Hỏi đó bức tường Bá-linh chưa xây và đi một chuyến xe từ bên phần này qua bên phần kia thành phố chỉ bị kiểm soát qua loa thực sự không đáng mệnh danh là vượt trớn. Tiếng ấy cần dành cho những kẻ đổi miền trong lúc này đây ».

Những lời tuyên bố dè dặt của Gion-xon có lần đã làm cho Phôn Bren-ta-nô (Von Brentano) phải lên tiếng chính thức phản đối.

Và Giơ-nơ, con người đặt ra bao nhiêu sự phân vân ấy, tự mình cũng là đối tượng cho sự phân vân của dư luận. Mới chưa đầy ba mươi tuổi, mới xuất bản có hai cuốn sách, ông đã được nhiều người tôn làm Phóc-nơ của nước Đức. Nhưng đồng thời, ngay tại nước ông, khi hay tin ông được giải thưởng các nhà xuất bản ở Phóc-măng-to, nhiều người khác lại thất vọng, kêu rằng sao lại chẳng thưởng cho Rô-bơ Gri-ê có hơn không !

LỜI NÓI ĐẦU

TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI

CỐT TRUYỆN	23
NHÂN VẬT	54
KỸ THUẬT	79

MẤY TIỂU THUYẾT GIA HIỆN ĐẠI

UY - LIÊM PHOOC - NƠ	131
CLÔ ĐƠ XI-MÔNG	139
TRU-MAN CA-PÔT	151
A-LANH RÔ-BƠ GRI-Ê	159
U-VƠ GIƠN-XƠN	173

nhà xuất bản THỜI MỚI

ĐÃ IN

THƯ NHÀ TÙY BÚT CỦA VÕ PHIẾN ● HẸM BỐN GIỜ
TRONG ĐỜI MỘT NGƯỜI ĐÀN BÀ TRUYỆN CỦA
XTÊ-PHAN VAI DO TRẢNG THIÊN DỊCH ● TIỂU THUYẾT
HIỆN ĐẠI TIỂU LUẬN VĂN HỌC CỦA TRẢNG THIÊN

SẼ IN

TRUYỆN HAY CÁC NƯỚC TRUYỆN NGÂN QUỐC TẾ HIỆN
ĐẠI DO NGUYỄN MINH HOÀNG CHỌN VÀ DỊCH ● GUỒNG
MÁY TRUYỆN CỦA GIĂNG PÔN XÁC DO TRẦN PHONG GIAO DỊCH
● THIẾT THA THƠ CỦA ĐỖ TẤN ● CÓ MỘT NỤ CƯỜI
TRUYỆN CỦA PHRĂNG-XOA XA-GĂNG DO NGUYỄN MINH HOÀNG DỊCH
● LỘT XÁC TRUYỆN CỦA DUY LAM ● VỤ ÁN TRUYỆN
CỦA CÁP-CA DO NGUYỄN MINH HOÀNG DỊCH ● AN-NA CA-
RÊ-NIN TRUYỆN CỦA TÔN-XTÔI DO NGUYỄN MINH HOÀNG DỊCH
● CÁI CHẾT CỦA I-VĂNG Y-LICH TRUYỆN CỦA TÔN-XTÔI DO
TRỌNG KHANG DỊCH ● MỘT MÌNH TRUYỆN CỦA VÕ PHIẾN

THƯ TỪ VÀ TÁC PHẨM XIN GỬI ĐẾN ÔNG
VÕ PHIẾN 160 PHAN ĐÌNH PHÙNG SÀI GÒN

IN XONG NGÀY 15
THÁNG 6 NĂM 1963 TẠI
NHÀ IN VĂN KHOA 217
NGUYỄN BIỂU — SAIGON

Cũng như thơ đa-đa, thơ siêu thực, cũng như tranh trừu tượng, tranh vô hình thề, tiểu thuyết ngày nay đối với phần đông quần chúng bỗng trở nên khó hiểu và kỳ quặc. Tại sao Phooc-nơ (Faulkner) thuật sự lảm khi lộn xộn như một kẻ thác loạn? Tại sao sự việc trong truyện của Đôt Pat-xốt (Dos Passos), của Giăng Pôn Xac (J. P. Sartre) điên đảo ngồn ngang như không có chút bố trí xếp đặt gì? Tại sao nhân vật của Đôt-tô-xki (Dostoïewski) đột ngột bất thường? của Cap-ca (Kafka) như ngần ngại và bị đặt vào những cảnh huống tối vô lý? Tại sao một số tiểu thuyết gia mới đây lại thủ tiêu luôn cả nhân vật đi? v.v.. Những hiện tượng như thế có ý nghĩa gì? Có gì đổi thay trong quan niệm tiểu thuyết từ thời Thánh Thán cho đến thời chúng ta? Làm sao hiểu được những cuốn tiểu thuyết từ Cáp-ca, Man-rô cho đến Rô-bơ Gri-ê (Robbe-Grillet), Gion-xơn (Jonhson)?... Những thắc mắc như thế không phải chỉ đặt ra trong một giới văn nghệ, mà là cho tất cả mọi người, cho bất cứ ai trong chúng ta. Bởi vì nếu cuốn truyện cũng đánh không thưởng thức được thì làm sao tham dự vào cuộc sống tinh thần của thời đại?