

Văn mẫu Phân tích đoạn trích: "Người cầm quyền và khôi phục uy quyền"

BÀI LÀM

Cuối cùng thì người cầm quyền cũng khôi phục lại uy quyền của mình sau hơn hai mươi năm đổi mới và cải cách. [Đoạn văn trên được rút ra từ cuốn tiểu thuyết rất nổi tiếng của Victor Hugo Những người khốn khổ (1869)]. Đoạn trích giảng này từng được sử dụng trong sách giáo khoa trích giảng văn học cấp ba những năm tám mươi trở về trước, nay nó trở lại với bạn đọc học sinh trong một hoàn cảnh khác. Dĩ nhiên như một vòng tròn biện chứng, sự trở lại này sau hai mươi năm không hề là một sự lặp đơn thuần mà là có nâng cao thông qua cách hiểu, cách đọc mới cũng như theo yêu cầu của cách giảng dạy tích hợp mà người soạn sách dành cho học sinh. Sách giáo khoa đã sử dụng bản dịch duy nhất sau năm 1945 ở miền Bắc của nhóm dịch giả Lê Quý Đôn cho việc giảng dạy trong nhà trường. Đoạn văn trích trên nằm ở cuối phần thứ nhất, trọn vẹn chương 4 Người cầm quyền khôi phục uy quyền (l'autorité reprend ses droits) sau khi Giăng Van-giăng quyết định ra tự thú trước pháp luật để cứu một người bị Gia-ve bắt nhầm. Cảnh miêu tả cuộc gặp gỡ của ba người: Gia-ve, Giăng Van-giăng và Phăng-tin đang hấp hối dưới sự chứng kiến của bà xơ Xem-pli-xơ. Nhân vật bà xơ được nhắc đến một lần duy nhất trong cảnh không đóng vai trò đáng kể nào cho hành động kịch của cảnh truyện, nhưng giúp cho việc dẫn dắt cách diễn giải câu chuyện, định hướng người đọc.

Đoạn văn dịch gồm bảy câu, trong đó có bốn câu hỏi, một câu trả lời trực tiếp, một câu phức mở rộng miêu tả mang giọng điệu trữ tình cảm thán. Trong số bốn câu hỏi, xét thực chất chỉ

có một câu được lấy đi lấy lại với những biên độ, chiều kích mở rộng khác nhau mang dấu ấn phong cách tu từ học rất rõ và tiêu biểu của Hugo. Ông nói gì với chị, đó là nội dung câu hỏi duy nhất được đặt ra. Nhưng với cách sắp xếp các câu được lặp ý trong

đoạn văn theo trật tự đan xen ngắn-dài, nên người đọc như nghe thấy nhịp điệu luyên láy của thuật hùng biện. Câu khẳng định Chẳng ai trên thế gian này nghe được vừa láy lại ý hai câu hỏi trước (nói cái gì), vừa chuyển hướng sang câu hỏi tu từ cuối cùng để làm bật lên câu văn trữ tình quen thuộc của Hugo (hiệu quả việc nghe như thế nào). Câu văn vừa mang tính triết lý, lại vừa có tính khoa trương hùng biện, vừa để trả lời lại vừa để suy tư thông qua phần miêu tả. Sự kết hợp của những hình ảnh tương phản trong câu văn: nụ cười và cái chết, nhọt nhọt và xa xăm, bà xơ (đại diện cho đức Chúa) và Phăng tin (từng làm nghề bán thân) đã làm cho câu văn mang giọng điệu tha thiết, buồn nhưng không đau xót. Nghệ thuật trữ tình hùng biện này, hẳn là Hugo học được trong các tác phẩm cổ đại, đã góp phần làm cho tác phẩm của ông mang âm vang sử thi.

Các thao tác diễn giảng truyền thống như thế góp phần truyền cảm hứng đọc thông qua việc khám phá những thủ pháp nghệ thuật thiên về tu từ học. Thế mà có một câu hỏi bỗng được đặt ra: ai nói trong đoạn văn trên? Nói với ai? Cách đọc truyền thống sẽ trả lời rằng đó chính là Hugo. Theo cách nói mới hơn, người ta có thể trả lời rằng ở đây là chuyện giữa người kể chuyện (narrator/narrateur) và người nghe kể (narrataire). Trả lời câu hỏi này, chúng ta rẽ sang hướng nghiên cứu văn bản.

Chính thực người kể chuyện toàn năng (narrateur omniprésent) – nhân vật thường gặp trong tiểu thuyết cổ điển, trong đó có Hugo – là kẻ dẫn chuyện duy nhất cho tác phẩm cũng như trong đoạn trích này. Người kể chuyện đó hiện ra với tư cách người biết hết, thông báo cho người nghe tất cả mọi chuyện. Kẻ ấy thâm nhập vào mọi góc ngách tâm

hồn của tất cả các nhân vật, để mách bảo cho người nghe chuyện, để báo trước cho người nghe. Ông ta có thể nói tất cả hay chỉ một phần nhằm phục vụ cho tiến trình kể chuyện của mình, lựa chọn những điều cần nói ở từng thời điểm sao cho câu chuyện trở nên hấp dẫn. Có thể hiểu một cách đơn giản, ít nhất là ở đoạn trích này, đó chính là tác giả. Mặc định là người kể toàn năng trong các tiểu thuyết cổ điển luôn có quyền lực dàn xếp tất cả mọi thứ cho phù hợp với ý đồ riêng mình. Người nghe chuyện (narrataire) có thể hiểu một cách đơn giản chính là người đọc. Do thế, trong một số trường hợp khi nhân vật được bạn đọc yêu thích, họ có thể yêu cầu tác giả kéo dài tác phẩm để có được một kết quả như ý.

Quay trở lại văn bản của Hugo, câu phỏng đoán có những ảo tưởng cảm động có thể là những sự thực cao cả có thể là của chính người kể Hugo. Nó thực ra là một lời khẳng định theo lối hàm ẩn những chuyện mà Giăng Van-giăng đã và sẽ làm cho Phăng-tin (cứu Cô-dét khỏi nhà Tê-nác-đi-ê và nuôi dạy cô bé thành người). Người kể chuyện này giữ quyền chi phối góc nhìn của ít nhất là toàn bộ đoạn văn này, và nói chung là của toàn bộ tiểu thuyết. Người kể chuyện ấy thuyết minh, lý giải, trình bày cho người nghe, định hướng cách hiểu cho người đọc, không cho phép hiểu sai. Trong tiểu thuyết của Hugo cũng như của những nhà văn đương thời, ta bắt gặp mẫu hình người kể chuyện toàn năng (hay toàn tri – tùy theo cách diễn đạt). Có thể lấy một ví dụ như câu văn sau của Hugo cũng ở trong đoạn trích:

Chị không thể chịu đựng được bộ mặt góm ghêếc ấy, chị thấy như chết lịm đi, chị lấy tay

che mặt và kêu lên hãi hùng.

Câu kể dường như miêu tả từ điểm nhìn của nhân vật với động từ thấy, chủ ngữ là chị (chị Phăng-tin), nhưng thực ra lại do người kể chuyện nhận xét với những tính từ gớm ghê, hãi hùng gắn với điểm nhìn từ bên ngoài. Chúng là lời định giá của người kể chuyện về cảm xúc, phản ứng của nhân vật chứ không thể là của nhân vật. Hãy hình dung, nếu là Phăng-tin, cô không thể diễn đạt một cách rõ ràng, minh bạch, và ngắn gọn những điều ấy đến như thế. Chính điều này lý giải vì sao tâm lý nhân vật của Hugo đơn giản, nguyên phiến. Tất cả các nhân vật đều chịu sự quản lý của một điểm nhìn, một giọng điệu duy nhất. Đơn giản là ông đã “chuyên mã” chúng theo một giọng điệu của chính mình. Giọng điệu của tiểu thuyết Hugo trở nên đơn thanh chứ không đa thanh như trong tiểu thuyết của Flaubert sau này. M. Bakhtine không xếp ông vào diện nhà văn đa thanh đã đành, mà ngay cả một nghiên cứu về phong cách và tính chất thực tại cuộc sống của E. Auerbach cũng không đặt ông vào dòng chảy các nhà văn hiện thực. Dù cho có sự xuất hiện nhiều loại ngôn ngữ xã hội khác nhau trong văn bản của ông thì không có nghĩa là ông với tư cách người kể đã chấp nhận chúng, cho phép chúng tồn tại một cách bình đẳng với mình. Giọng điệu của ông với tư cách người kể chuyện toàn năng luôn lấn át toàn bộ các giọng điệu khác, đồng hóa chúng, đưa tất cả về cùng một mặt phẳng, về cùng một góc nhìn và lập trường của người kể chuyện để đánh giá, phán xét mọi sự.

Trong cảnh này, có những đoạn văn như được nhìn dưới góc độ của nhân vật của Phăng-tin qua nhiều cách diễn đạt: chị lấy tay che mặt; nghe thấy tiếng Gia-ve, Phăng-tin lại mở

mất ra; chị thấy tên mật thám... Nhưng như chúng tôi vừa nói ở trên, thực ra đó là một cách tạo điểm nhìn giả của Hugo nhằm tạo kịch tính cho cảnh. Ông “giả vờ” mượn con mắt của Phăng-tin - một kẻ ngoài lề xã hội cũng đã bị thanh tra mật thám Gia-ve truy đuổi - để miêu tả cuộc chạm trán giữa Gia-ve và Giăng Van-giăng, một cuộc chạm trán nảy lửa giữa người tù khổ sai có những chiêu trốn chạy tuyệt kỹ và một thanh tra mật thám mẫn cán, tài giỏi nhưng cũng cực kỳ khắc nghiệt. Việc mượn điểm nhìn này về cơ bản sẽ diễn ra cho đến lúc Phăng-tin tắt thở, tức là hết lớp thứ ba. Cũng có những chỗ người kể chuyện trực tiếp tham gia việc bình luận cảm xúc nhân vật: Sự thật là Gia-ve run sợ. Lời bình luận ngắn gọn, ở đúng chỗ gay cấn nhằm chuẩn bị cho khoảng lặng sắp tới, của cuộc trò chuyện riêng tư giữa Giăng Van-giăng và Phăng-tin. Nó hé lộ cho bạn đọc một điều: Gia-ve không hẳn là con người của công việc và không bao giờ biết run sợ trước những kẻ khốn cùng. Lời trữ tình ngoại đề này sẽ chuẩn bị cho chi tiết Gia-ve phải lùi bước trước Giăng Van-giăng sẽ diễn ra ngay sau đó: nhường bước cho cuộc trò chuyện của người tù khổ sai và cô gái điếm. Nói cách khác, đó là một thuật kể chuyện kiểu Hugo nhằm làm lộ ra trong hoàn cảnh này, trong chương này, đứng trước con người nắm cán cân công lý của xã hội vốn không bao giờ biết nhân nhượng không hẳn là một tên tù khổ sai và một gái điếm, mà là những con người có tâm hồn lương thiện.

Cách mượn điểm nhìn này gợi chúng ta nhớ đến nghệ thuật dựng kịch của Shakespeare trong vở Hamlet. Theo phân tích của Vygotsky, người nghệ sĩ đã khéo léo đưa toàn bộ điểm nhìn của khán giả vào điểm nhìn của chính nhân vật Hamlet. Do thế đã diễn ra một sự va chạm giữa ba dòng thời gian: thời gian thực mà vở kịch diễn ra, thời gian quy ước

mà nhân vật Hamlet có thể đi từ chỗ biết sự thật đến chỗ quyết định hành động, và thời gian mà khán giả tự hình dung. Chính sự giao thoa ấy (Vygotsky gọi là vòng cung nghệ thuật) đã khiến cho vở kịch này của Shakespeare trở nên đa nghĩa. Đoạn văn ngắn này của Hugo không thể có cái nghệ thuật được Shakespeare dồn toàn bộ tâm sức. Nhưng một so sánh như thế, có phần khập khiễng, cũng cho thấy sự dụng công trong nghệ thuật kể của Hugo. Toàn bộ cuộc chạm trán có thể chia thành bốn lớp, trong đó ba lớp đầu là qua cái nhìn của Phăng tin, còn lớp cuối là qua cái nhìn của một người khác mà chúng tôi sẽ nhắc tới ngay sau đây. Ba lớp đầu tiên thực ra cũng là ba mức phát triển của cuộc chạm trán qua tâm trạng Phăng-tin: lo sợ cầu cứu ông thị trưởng (từ đầu đến chị rùng mình), ngạc nhiên kinh hoàng khi chứng kiến sự đổi vai (ông thị trưởng bị túm áo cho tới khi Phăng tin run lên bần bật), và tuyệt vọng khi biết tin về đứa con. Cái chết của Phăng-tin được miêu tả trong đoạn văn kết thúc lớp thứ ba (kết thúc bằng câu văn đơn Phăng tin đã tắt thở) hết sức giản dị, chính xác với những mệnh đề đơn kế tiếp nhau. Bắt đầu từ đây là một điểm nhìn của một nhân vật khác: bà xơ Xem-plít-xơ. Nhưng dấu hiệu cho thấy cảnh được nhìn qua con mắt của bà xơ này, người đọc lại chỉ nhận ra ở những dòng gần cuối khi Giăng Van-giăng trò chuyện với người đã khuất.

Có thể thấy dấu ấn của người kể chuyện qua lối miêu tả ám gợi (của chủ nghĩa lãng mạn) trong tình huống mà người đọc nhận ra. Chẳng hạn tư thế của nhân vật Gia-ve trước Giăng Van-giăng. Thoạt tiên là tiếng thét của Gia-ve đi kèm với lời bình của người kể chuyện: Không còn là tiếng người nói mà là tiếng thú gầm. Hắn vừa gầm vừa như thôi miên con mồi bằng động tác cứ đứng lì một chỗ, rồi phóng vào con mồi cặp mắt nhìn

như cái móc sắt. Sau đó hắn mới lao tới, tiến vào giữa phòng, ngoạm lấy cổ con mèo tím lấy cổ áo... Hắn đắc ý, phá lên cười, phô ra tất cả hai hàm răng. Thế là hình ảnh Gia-ve trong con mắt người kể chuyện, hay là của chính Phăng-tin, như gắn liền với hình ảnh con thú ăn thịt đang chuẩn bị vô mồi. Hiệu quả đạt được như thế một phần là nhờ vào chính cách mượn điểm nhìn của Hugo. Thêm nữa, mượn điểm nhìn làm cho câu chuyện được kể thêm phần gay cấn. Người đọc được đẩy về phía tâm trạng của nhân vật nữ Phăng-tin, người đang quan sát tình thế truyện dường như liên quan đến chính số phận của mình. Cũng như thế với hình ảnh Giăng Van-giăng ở cuối đoạn trích trước cái chết của Phăng-tin. Ông ngăn cản Gia-ve một cách đầy uy quyền, rồi ông cúi xuống thì thầm với Phăng-tin làm cho cô như hé nụ cười trước khi bước vào cõi vĩnh hằng. Đó là một người bảo trợ, một Đấng cứu vớt đối với những người cùng khổ như Phăng-tin. Khuôn mặt rạng ngời của Phăng-tin tỏa sáng cùng lời bình (chết tức là đi vào bầu sáng vĩ đại) làm hình ảnh của Giăng Van-giăng giống hình ảnh Đức Chúa của Hugo trong tôn giáo Tình thương.

Nhân vật bà xơ, như chúng tôi đã nói ở trên, gắn với lớp cảnh thứ tư và là nhân vật duy nhất trong truyện chứng kiến cảnh này, theo lời người kể chuyện. Bà chỉ được nhắc đến trong chương truyện sau khi Phăng-tin tắt thở. Trong lớp cuối cùng này, người ta chỉ còn thấy hai nhân vật, nhưng thực ra là một con người đang trò chuyện. Đó là Giăng Van-giăng. Như thế là người kể chuyện đã đột nhiên loại bỏ Gia-ve ra khỏi khung cảnh quan sát của mình. Nói cho chính xác thì nhân vật bà xơ cũng dường như đột nhiên hiện ra trong khung cảnh câu chuyện, và cũng sẽ đột nhiên bước ra khỏi cảnh không nguyên có.

Dù rằng trước đó đã có hình ảnh chiếc giường dành cho các xơ trong những hôm trực đêm, nhưng chừng đó không đủ để cho thấy nhân vật này đã hiện diện một cách đầy đủ trong cảnh. Câu văn người duy nhất chứng kiến cảnh ấy như gợi ý cho ta một điều: phải chăng tất cả những cảnh vừa chứng kiến cũng được miêu tả qua con mắt của chính bà? Như vậy ở đây đã diễn ra một quá trình loại bỏ dần dần tất cả các nhân vật và điểm nhìn nhân vật. Quá trình đơn giản hóa ấy giúp tập trung điểm nhấn vào hai nhân vật như là hai võ sĩ đang thượng đài: Gia-ve và Giăng Van-giăng qua con mắt của Phăng-tin hoặc của bà xơ. Sự xuất hiện của bà xơ ở lớp cuối góp phần “chính danh hóa” cho những lời ngoại đề mà ngay sau đó người kể chuyện sẽ cất lên để ngợi ca hành động của Giăng Van-giăng. Sự xuất hiện bất ngờ này khiến cho lời ngợi ca mang âm hưởng thánh ca nhà thờ, như một lời rửa tội cho những kẻ nghèo khó vốn không bao giờ dám bước chân vào thánh đường, cho linh hồn người đàn bà phải bán thân để nuôi con được siêu thoát lên cùng Đức Chúa. Chính vì thế, Hugo mới hạ một câu kết cảnh, ngắn gọn nhưng cũng rất lãng mạn bởi tính chất tương phản trong bút pháp: chết tức là đi vào bầu ánh sáng vĩ đại. “Điểm nhìn” của bà xơ thế là giúp người kể chuyện thơ hóa cái chết của nữ nhân vật. Cái chết không còn là điều gì nặng nề mà nhẹ nhàng, thanh thản đối với người phụ nữ này. Nó xua tan ám khí cho câu chuyện để chuẩn bị chuyển sang một cao trào mới ở cuối lớp kịch thứ tư.

Chúng tôi nghĩ rằng đó là một thủ thuật kể của Hugo mà thôi, chứ không phải điều bắt buộc. Có những chỗ không thể tìm thấy ai để mượn điểm nhìn thì người kể chuyện “xông thẳng” vào không gian tiêu thuyết để trình bày cảm xúc trữ tình. Những chương về công

ngầm của Những người khốn khổ hay con bạch tuộc trong Những người lao động biển cả là những ví dụ tiêu biểu.

Tới đây, người ta có thể tự hỏi, vậy bà xơ đã đi vào và biến mất khỏi cảnh truyện từ khi nào? Câu hỏi ấy thực ra không quan trọng nếu xét theo thỏa ước hư cấu mà đôi khi chúng ta vẫn nói với nhau: điều đó chỉ xảy ra trong truyện cổ tích/tiểu thuyết. Đặt câu hỏi như thế, người đọc đã chú ý tới chất có thực của sự kiện mà quên rằng mình từng tham gia vào một thỏa ước văn bản mà người kể chuyện đã chia cho anh ta ngay từ những dòng đầu tiên: đừng cố đi tìm hiện thực có thật (bao gồm cả những trật tự tất yếu của cuộc sống) trong những văn bản hư cấu. Trong văn bản của Hugo, thỏa ước này còn một điều khoản đòi hỏi người đọc chấp nhận: tính chức năng của các nhân vật và hành động. Một loạt các yếu tố, cả con người lẫn đồ vật, đều chỉ mang tính chức năng. Thực chất, người kể chuyện của Hugo chỉ mượn họ, bà xơ hay Phăng-tin, như những bệ đỡ để đưa lên kính ngắm của mình. Họ chỉ có tính chất chức năng để cho diễn biến của cảnh, cuộc chạm trán giữa người tù khổ sai chạy trốn cả đời mình và người phục vụ pháp luật, diễn ra theo đúng ý đồ tác giả. Ngay cả hai nhân vật này rốt cục cũng chỉ mang tính chất chức năng. Vậy, tâm lý hay tính cách đều chỉ cần giản đơn mà thôi. Cứ theo trục ấy mà suy thì thực tế các nhân vật khác cũng đều chỉ là những nhân vật chức năng hoạt động trong một tổng thể kịch được sắp đặt của tiểu thuyết Hugo. Vì thế, không thể đòi hỏi ở họ những suy tư phức tạp, những ý nghĩa trừu tượng mang tính triết lý. Trừ phi chúng ta nói tới tính triết lý trong giọng điệu người kể chuyện của Hugo. Nhưng khi đó chúng ta lại bàn sang một loại không gian khác của văn bản. Đặc điểm nguyên phiên này quy định một loạt những

đặc điểm khác trong tiểu thuyết của Hugo. Người ta không thể và không nên quy chiếu những điều được kể trong tiểu thuyết của ông vào thực tại đời sống đương thời, trừ phi tiến hành một nghiên cứu xã hội học văn học một cách có hệ thống. Mặc dù người kể chuyện miêu tả trong góc phòng có chiếc giường sắt đã ọp ẹp dùng để các bà xơ ngả lưng những hôm phải trực đêm, nhưng có lẽ chiếc giường ấy cũng không hiện thực hơn hình ảnh Phăng-tin hay Giăng Van-giăng. Nói như R. Barthes thì chiếc giường này không để nằm mà là để chứng minh sức khỏe của nhân vật Giăng Van-giăng, cũng như sẽ là một phương tiện để nhân vật này dùng cho việc đe dọa Gia-ve.

Phân trữ tình ngoại đề giữa người kể và người nghe này rõ ràng là lộ liễu, nó cũng nhấn mạnh thêm vào tính “ảo tưởng” của thế giới văn bản. Sự hiện diện của đoạn trữ tình ngoại đề khẳng định sự hiện diện của người kể chuyện toàn năng mà giới phê bình phương Tây thích sử dụng khái niệm ẩn dụ - nhưng cũng thích hợp trong hoàn cảnh này - đấng tạo hóa toàn năng (Demiurge). Tất cả mọi nguyên nhân, kết quả, trình tự câu chuyện được người kể chuyện ấy quyết định, điều quy về một mối là người kể chuyện đó. Thế giới đó không quy chiếu vào đâu ngoài chính nó. Người kể chuyện luôn hiện ra khi cần để thêm thắt những lời bình luận có cánh. Trong toàn tác phẩm có lúc là cả những trường đoạn dài trọn vẹn một chương như chương Paris dưới cánh cú bay hay về cố gắng ngắm Paris chẳng hạn chỉ dùng để phô diễn tài miêu tả và hùng biện của Hugo. Không phải không có lúc chúng làm người đọc mệt mỏi, nhưng phải thừa nhận rằng chúng là những áng văn rất hay, giàu sức quyến rũ. Đoạn trữ tình ngoại đề này, sau cả một quá trình xung đột căng thẳng giữa các nhân vật, có thể gọi cho ta nhớ đến đoạn trữ tình trong

sử thi Odyssée của Hy Lạp cổ đại (Uy-lít-xơ trở về) mà học sinh đã được học ở lớp 10.

Đoạn văn ấy miêu tả cảm xúc những người thủy thủ sau những cơn bão đã đặt chân được lên đất liền với một niềm hạnh phúc lớn lao.

Nhưng có một sự khác nhau căn bản về nghệ thuật và ý thức về nghệ thuật trong việc sử dụng trữ tình ngoại đề. Nếu như nhà thơ Hy Lạp cổ đại miêu tả cảm xúc ấy như một cách nói ẩn dụ trực tiếp cho cảm xúc của chàng dũng sĩ Uy-lít-xơ thì nhà văn thế kỷ XIX lại sử dụng lối ẩn dụ nghệ thuật. Nếu Homère sử dụng đoạn ngoại đề như một phần tất yếu trong mạch thời gian của tác phẩm liên quan đến tư duy cổ đại, thì đối với Hugo lại là một thủ pháp nghệ thuật. Nếu với Homère, tất cả được trình lên cho người thưởng thức ở cùng một bình diện, thì với Hugo đó là một thủ pháp kéo giãn thời gian nhằm che giấu những điều khác(2). Có những điều đối với Homère là đích, thì với Hugo lại là phương tiện và ngược lại. Nói cách khác, trữ tình ngoại đề được Hugo sử dụng một cách có ý thức trong mối liên quan với lối tư duy duy lý, có tính nhất quán của thời hiện đại. Do thế, nó tạo ra được một hiệu quả mang tính thẩm mỹ: đó là sự chậm rãi, là khoảng lặng của thời gian kể sau một cao trào. Vai trò người kể-toàn năng tham dự vào việc điều tiết, giữ nhịp cho cảm nhận của người đọc thông qua sự phối hợp các dòng thời gian. Còn đối với Homère, ngoại đề là điều mà người kể chuyện hướng tới nhằm đưa người đọc, người nghe bước hoàn toàn vào trong không gian sử thi.

Trên kia, chúng tôi vừa nói tới dấu ấn người kể chuyện trong việc tạo điểm nhìn kể. Vai trò người kể chuyện của Hugo cũng được thể hiện thông qua cách xây dựng các lớp cảnh

trong đoạn trích.

Trước tiên, mở đầu đoạn trích, người kể chuyện thông báo bằng câu “từ ngày ông thị trưởng gỡ cho Phăng tin thoát khỏi Gia-ve...”. Cách gọi này đặt một điểm nhìn từ phía một người dân thành phố với Giăng Van-giăng, ở đây có thể chính là Phăng-tin. Ngay sau đó, người kể chuyện đính chính và cho biết nên gọi ông là Giăng Van-giăng để trả nhân vật này trở về đúng vai của mình. Như thế là bằng cách thay đổi tên gọi, người kể chuyện đã thay đổi tình huống truyện đặt Giăng Van-giăng trở lại tình huống ban đầu của tiểu thuyết khi phải trốn chạy trước Gia-ve, chánh thanh tra mật thám. Với tư thế ấy, chúng ta bắt gặp lời lẽ đầy tự tôn, mà khiêm cung của Giăng Van-giăng với Gia-ve. Đó là lời lẽ của một tù khổ sai bỏ trốn trước ông thanh tra khét tiếng Gia-ve từng làm biết bao kẻ đầu trộm đuôi cướp phải khiếp sợ, người chưa bao giờ biết sợ trước bất kỳ những ai bị coi là vi phạm pháp luật. Thế mà lần này, ông ta lại run sợ. Trong lớp thứ ba, khi những lời van xin của Giăng Van-giăng với Gia-ve trở nên vô ích, thì những lời của Gia-ve với Giăng Van-giăng lại trở thành sự đe dọa với Phăng-tin dẫn tới việc Giăng Van-giăng vô tình làm lộ ra bí mật đối với Phăng-tin là chưa cứu được Cô-dét. Cái chết của chị khiến cho tình huống bất ngờ đảo ngược. Không còn van xin, khiêm cung mà là lời lẽ cứng rắn của Giăng Van-giăng với Gia-ve, của một người tù khổ sai hai mươi năm với ông chánh thanh tra đại diện cho chính quyền và luật pháp. Thêm vào đó là hành động mang đậm chất kịch của nhân vật khiến cho chính Gia-ve phải lùi bước. Giăng Van-giăng đã khôi phục lại quyền uy của mình trước Gia-ve, nhưng không phải nhờ vào chức thị trưởng mà do nghĩa vụ mà ông tự đặt với mình trước người đã khuất. Cái chết của Phăng-tin mang

lại sức mạnh cho ông. Đến dòng cuối cùng của đoạn trích, khi Giăng Van-giăng đã hứa xong với người đã khuất, chúng ta lại chứng kiến một sự đảo ngược thú vị: Giăng Van-giăng tự giao nộp mình cho Gia-ve - người đại diện cho pháp luật. Đây chính là cao trào thứ hai của chương truyện và đoạn trích sau cao trào thứ nhất khi Phăng-tin chết và ông thanh tra bị tên tù khổ sai đe dọa. Người kể chuyện lần này không như thói thường thâm nhập vào đầu óc của nhân vật để mách bảo mọi thứ cho người nghe chuyện. Ông ta im lặng đứng ở cao trào. Lối dàn cảnh của người kể chuyện liên quan tới những lối tương phản đặc trưng trong thi pháp của Hugo. Việc lên tiếng mách bảo người đọc trong lúc dẫn chuyện tạo tình huống và im lặng trong những khoảng cao trào của người kể chuyện tạo nên nhiều dư âm trái ngược nhau cho người đọc(3). Nhưng các nhân vật của Hugo chắc chắn không phải là những con người đầy suy tư trong các tiểu thuyết của Stendhal, Flaubert hay Gide. Vì thực chất họ chỉ là những nhân vật chức năng.

Người kể chuyện toàn năng này cũng thể hiện quyền uy của mình thông qua việc đặt tất cả các nhân vật trong truyện ở ngôi thứ ba. Chúng ta có thể so sánh một cách đơn giản với truyện kể của Daniel Defoe Robinson Crusoe đã được giới thiệu trong chương trình cấp hai. Người kể chuyện xuất hiện trong vai trò nhân vật chính, tức là giữ ngôi thứ nhất. Vì thế về mặt nguyên tắc anh ta cũng không biết những chuyện khác xảy ra mà không có mặt mình. Dĩ nhiên vì kể chuyện kiểu cổ điển luôn mang tính quy ước nên người ta mặc định với nhau là câu chuyện đã xảy ra. Tức là kết thúc chuyện đã hoàn thành một cách rõ ràng, dù nhân vật chính trong vai người kể chuyện có gặp nguy hiểm đến đâu thì cuối cùng anh ta cũng vượt qua bình an vô sự để ngày nay ngồi kể lại cho bạn đọc. Nhân đây

chúng tôi nghĩ cũng có thể nói thêm vài lời về vai trò và sự hiện diện người dịch trong tư cách người kể chuyện toàn năng thứ hai của bản dịch, ở đó người kể chuyện dàn xếp hệ thống đại từ tiếng Việt dành cho các nhân vật. Trong tiếng Pháp, người kể chuyện đối xử bình đẳng với các nhân vật bằng hệ thống đại từ, vì khó mà nói tới sắc thái đánh giá nhân vật thông qua vền vẹn chỉ hai đại từ: il (ông ta) và elle (cô ta). Người dịch tiếng Việt, với tư cách người đọc mẫu, phải chuyển đổi hai đại từ đơn sắc ấy của tiếng Pháp sang một hệ thống cực kỳ phong phú, nhưng cũng phức tạp vô cùng của đại từ tiếng Việt. Hệ chuyển đổi đó tất yếu đã bao hàm một cách mặc định cách đánh giá, dẫn giải của người dịch định hướng cho độc giả. Chúng ta thấy, Giăng Van-giăng thì được dịch là ông, cũng đại từ đó (il) thay cho Gia-ve thì được dịch là hắn, nhân vật Phăng-tin được dịch là chị từ chữ elle có thể được dùng trong tiếng Pháp chỉ cả bà xơ Xem-pli-xơ. Hệ thống đại từ đó đã phân xuất một cách vô tình và hữu ý, theo cách đánh giá của các dịch giả, các nhân vật trong đoạn trích và tác phẩm thành hai nhóm: những kẻ độc ác và những người lương thiện. Nhưng biết đâu đó lại chưa hẳn là chủ ý của Hugo? Chúng ta hãy hình dung một bản dịch khác dùng chữ hắn để chỉ Giăng Van-giăng, thị hay ả để chỉ Phăng-tin, ông để chỉ Gia-ve; khi đó chắc người đọc sẽ lại có một dịp khác để xem xét cách hiểu của mình với câu chuyện rất hấp dẫn và lý thú này với những cảm giác tương phản mới trong người đọc.

Cuối cùng, chúng ta chú ý tới tiêu đề đoạn trích. Người biên soạn giữ nguyên tên của chương sách dịch vốn thể hiện phong cách hùng biện độc đáo của Hugo, đồng thời thể hiện toàn bộ quá trình đảo ngược tình thế trong chương truyện. Là một nhà thơ thể kỷ XIX, ông ưa những lối diễn đạt giàu ý vị dựa trên sự lỏng lẻo, mơ hồ của kết cấu câu văn.

Những dịch giả - có lẽ cũng là những trí thức nghệ sĩ - đã gắng truyền đạt điều ấy qua lối diễn đạt nhịp nhàng, mang âm hưởng biến ngẫu của thơ ca Việt Nam: l'autorité reprend ses droits được chuyển thành người cầm quyền khôi phục uy quyền. Chữ người cầm quyền ở số ít như trong trường hợp này còn có thể hiểu là người có uy tín, chứ không chỉ là nhà cầm quyền vốn luôn được dùng ở số nhiều (les autorités). Vậy ở đây có thể hiểu nó hướng một cách mơ hồ đến cả hai đối tượng, tùy theo sự lựa chọn của người đọc: Giăng Van-giăng và Gia-ve. Gia-ve trong những chương trước đã tự thấy xấu hổ vì dám “nghi ngờ” ông Ma-đơ-len. Sau khi đích thân Giăng Van-giăng ra tự thú thì ông ta thấy khả năng đánh hơi của mình không tồi. Thế là từ chỗ là chánh thanh tra mật thám nhưng cúi mình trước ông thị trưởng Ma-đơ-len, nay ông ta cảm thấy mãn nguyện vì đã giành lại quyền lực trước con mối khổ sai trốn tù đã lẫn trốn mình trong bao năm. Đó là việc khôi phục uy quyền của ông ta được hiểu như là quyền lực nhà nước trong chữ droits. Mặt khác, như trên kia chúng ta đã thấy, có một sự chuyển đổi thể và lực giữa các cảnh trong truyện. Nhân vật Giăng Van-giăng trước tiên là một ông thị trưởng có uy tín trong những chương trước. Vì để cứu một người vô tội bị bắt oan mà ông ra tự thú trước tòa án. Bắt đầu chương truyện này, ông tự đặt mình vào vị trí tội phạm, không quyền lực, không sức mạnh. Trong cảnh hai và cảnh ba, ông từ chối sức mạnh của mình. Điều ấy được thể hiện thông qua lời khẩn cầu chánh thanh tra mật thám Gia-ve. Nhưng cho đến cuối đoạn trích, ông lại trở thành người nắm giữ sự chủ động, với sức mạnh/quyền lực khiến chính Gia-ve

- người chưa từng biết sợ ai và luôn khiến cho (theo lời người kể chuyện) mọi tên tội phạm hoảng sợ - phải lùi bước. Ông đã giành lại sức mạnh/quyền lực để làm những điều thuộc về nghĩa vụ mà ông tự đặt ra cho mình. Nghĩa vụ cứu và nuôi nấng cô bé Cô-dét,

con của Phăng-tin. Chữ droits được dịch thành uy quyền còn có thể hiểu như là những nghĩa vụ tất yếu của một người trung thực như ông đã hứa trước người đã khuất.

Chúng ta lại bắt gặp ở đây tính chất hùng biện, nghệ thuật tu từ thường gặp trong sáng tác của Hugo.

V. Hugo - nhà văn dưới con mắt nhiều nhà nghiên cứu văn bản học hiện đại không có những cách tân độc đáo hướng đến hiện đại. Tuy nhiên phong cách với những thủ pháp kể chuyện khéo léo tới mức bậc thầy của ông - dấu ấn của lối kể dân gian trong tiểu thuyết báo chí đương thời - vẫn để lại những dư âm thú vị, mang đến sự say mê cho người đọc. Sự phối hợp những thủ pháp, kỹ thuật kể chuyện của Hugo chỉ có ý nghĩa với người đọc, chỉ vượt được biên giới các quốc gia khi nó được chỉ hướng bằng một tình cảm cao cả. Đó là lý tưởng nhân văn, trân trọng giá trị con người.

Xúc cảm ấy đã thấm đẫm trong toàn tác phẩm, trong từng câu từng chữ, từng cách sắp xếp lớp cảnh. Những phân tích về mặt kỹ thuật như trên vẫn chỉ là một cách rất hạn chế, rất thô sơ để thấy rõ hơn xúc cảm và lý tưởng của ông mà thôi. Một bài đọc chi tiết, cẩn trọng toàn đoạn trích sẽ mang đến cho người đọc những xúc cảm không thể nói thành lời.