

## CẢNH SẮC PHƯƠNG ĐÔNG QUA CÁI NHÌN MỘT NHÀ VĂN THỜI ĐẾ CHẾ ĐỆ NHỊ

Phùng Ngọc Kiên

Viện Văn học, Viện Hàn Lâm Khoa học Xã hội Việt Nam

Tác giả liên hệ: Phùng Ngọc Kiên - Email: [pkienvvh@gmail.com](mailto:pkienvvh@gmail.com)

Ngày nhận bài: 19-4-2022, ngày nhận bài sửa: 06-9-2022, ngày duyệt đăng: 15-9-2022

**Tóm tắt:** Cảnh sắc Bắc Phi đã thành một phần quan trọng trong cấu trúc biểu đạt của những sáng tác được Flaubert trình ra cho bạn đọc của nền Đế chế đệ nhị đang trên đường mở rộng thuộc địa. Sự huy hoàng hoặc tiêu điều, sự rực rỡ hoặc u ám của cảnh sắc phương xa, vốn chứa đựng một bề dày lịch sử vượt xa những gì châu Âu từng có, đều được đặt trong cái nhìn giả khách quan mang tính dĩ Âu vi trung của người nghệ sĩ khao khát tinh khoa học nghiêm ngặt. Lối miêu tả cảnh sắc của Flaubert, trong so sánh với những nhà văn đương thời cũng hướng đến phương Đông như Fromentin, đã tạo ra một khoảng cách thẩm mỹ đáng kể khi không dừng lại ở đối tượng như nó vốn có theo lối được gọi là hiện thực khách quan, mà tiến tới cách nhìn đối tượng để tạo thành *hiện thực chủ quan* được phóng chiếu. Bằng cách thể hiện có ý thức mang tính chủ quan đậm đặc như vậy, Flaubert đặt lại vấn đề về cách nhìn phương Đông, về “cảnh sắc xứ lạ”. Cách viết đó đã gợi ý tiến trình giải thực dân như là những khả thể trong chính thời kỳ đỉnh cao của quá trình thuộc địa hóa. Bài viết dự định tiếp cận với một tiểu thuyết lịch sử nổi tiếng của Flaubert, *Salammbô*, để xem xét cái nhìn giải thực dân đối với cảnh sắc xứ lạ thông qua các đoạn miêu tả đặc sắc.

**Từ khóa:** phương Đông; thực dân/thuộc địa; tiểu thuyết lịch sử; miêu tả cảnh sắc; Flaubert.

### 1. Dẫn nhập

Vào năm 1862, sau khi nền Đế chính được tái lập thành Đế chính đệ nhị của Napoléon đệ tam, diễn ra một sự vận động nghịch lý. Tinh thần thực dân mở rộng trong mong muốn chinh phục những vùng đất xa lạ nhằm khai thác thuộc địa, đi kèm với đó là sự phát triển của ý tưởng về tinh thần bình đẳng giữa các quốc gia và dân tộc dưới nhiều hình thức khác nhau. Cả hai sản phẩm đều là sự lai ghép của giới quý tộc tư sản hóa, và giới tư sản mới nổi. Họ đều khao khát những thứ họ thiếu. Đối với họ, một chuẩn mực tư sản về nghệ thuật vừa phải mang tính chất cung đình, vừa phải thuộc về thị trường được tạo nên, được sản xuất theo phương thức quan hệ tư sản. Một tác

phẩm văn học được dùng để giải trí, một bức tranh thường có đề tài phong cảnh mua ngoài galerie là để trưng bày trong phòng khách. Đó là năm mà chủ nghĩa tân cổ điển bùng nổ trong hội họa với tác phẩm *Nhà tắm Thổ Nhĩ Kỳ* của Ingres và Flaubert cho ra mắt *Salammbô*<sup>1</sup> tiểu thuyết thứ hai của mình sau rất nhiều những do dự ở nhà xuất bản Michel Lévy. Cả hai tác phẩm có điểm chung là đời sống của những xứ sở xa lạ, của phương Đông. Cái không khí xứ lạ này, *exotique*, không giống với cảm giác mơ màng của thời kỳ đầu lãng mạn. Giờ đây - vào thời điểm hậu kỳ lãng mạn của không khí tư sản - phong cảnh trong nghệ thuật là sự chiếm hữu chứ không phải chỗ để mộng mơ như *Hồ* của Lamartine hay chỗ để suy ngẫm

**Cite this article as:** Phùng, N. K. (2022). Oriental landscape in the vision of a writer in the Second Empire. *UED Journal of Social Sciences, Humanities and Education*, 12(1), 73-82. <https://doi.org/10.47393/jshe.v11i1.1062>

<sup>1</sup>Bản dịch tiếng Việt đầu tiên của Hoàng Hữu Đán, Nxb Văn học, 1990. Một bản dịch mới đây của Thẩm Trần được công bố tại Nxb Hội Nhà Văn 2014. Tất cả đoạn trích bằng tiếng Pháp của tiểu thuyết này được lấy từ văn bản *Salammbô* do Gisèle Séginger biên tập và chú thích, GF Flammarion, 2001.

như công ngăm của Hugo. Nhưng chúng khác nhau ở một điểm căn bản. Tác phẩm tân cổ điển của Ingres hay David ở đỉnh cao của trào lưu và do thế đánh dấu sự kết thúc của một cái nhìn cổ điển trong hội họa, còn tiểu thuyết “đã sử” của Flaubert lại có thể coi như một dấu mốc bắt đầu cho một thời kỳ mới trong văn học khi nhìn về phong cảnh.



**Hình 1.** Nhà tắm Thổ Nhĩ Kỳ (1862) của Ingres

Nói tới phương Đông, nghệ thuật phương Tây luôn bắt đầu bằng những miêu tả chi tiết, cuộc sống hay phong cảnh. “Phương Đông đã gần như là một sự phát minh của châu Âu, kể từ thời Cổ đại là địa điểm phóng túng, đầy chất xù lạ, đầy những kỷ niệm ảnh sắc ám ảnh, kinh nghiệm kỳ lạ” (Said, 2005, 13). Flaubert khi viết tiểu thuyết xứ lạ này, “vốn có thể làm cho giới tư sản bối rối”, ông coi đó là một cách để ông rời xa giới xã hội mà ông xuất thân nhưng cũng ghét cay ghét đắng. Đáp lời trách cứ của Sainte-Beuve rằng đã lạm dụng miêu tả trong tiểu thuyết này, Flaubert viết: “trong cuốn sách của tôi chẳng hề có một đoạn miêu tả này cô lập và không có nguyên cớ”. Nhà phê bình danh tiếng tuy nhiên cũng thừa nhận rằng “[P]hong cảnh của cuốn sách giống thực; vì tác giả đã thấy chúng bằng mắt mình, và ông ý là họa sĩ”.

Xuất phát từ đặc thù lối viết tiểu thuyết của Flaubert, nghiên cứu này tìm cách tiếp cận cách thức suy nghĩ của nhà văn thông qua lối miêu tả phong cảnh trong tiểu thuyết đã sử này. Vì ta luôn có ý thức, dù mơ hồ, là thuộc về một vùng đất nào đó vốn có những quan hệ lịch sử với phương Đông kể từ thời cổ đại Hy Lạp, nên “tất cả các nhà văn của thế kỷ XIX hay gần như thế (quả thực là đối với các nhà văn của những thời kỳ trước) đều cực kỳ có

ý thức về vấn đề đế chế” (Said, 2005, 24-27). Nghiên cứu đặt vấn đề về những tư duy cảnh quan được miêu tả đã hoạt động ra sao trong lối viết tiểu thuyết của Flaubert.

## 2. “Salammbô”: bức tranh xã hội lịch sử và phong cảnh phương Đông

*Salammbô* là một tiểu thuyết của Flaubert kể lại cuộc chiến tranh của thành Carthages – một địa danh lịch sử Bắc Phi - bị những người lính lê dương vây hãm vì những người đứng đầu thành bang như Hannon đã không sòng phẳng trong việc trả tiền cho họ trong cuộc chiến Punic trước đó. Mitho lãnh đạo đội quân lê dương nổi dậy đòi thành Carthage trả lương xứng đáng sau những hy sinh của họ để bảo vệ trước sự xâm lược của quân La Mã. Bị vây hãm đến nguy khốn bất chấp nỗ lực của tướng Hannon, Hội đồng Nguyên lão phải cho vời một vị tướng tài tên là Hamilcar, nhưng bị mất quyền lực, để đối phó với quân nổi loạn. Ông có người con gái xinh đẹp tên là Salammbô, người phụng sự nữ thần Tanit bảo trợ cho thành Carthage. Trong buổi tiệc của quân nổi loạn, Mitho đã ngây ngất trước vẻ đẹp của Salammbô khi bắt gặp nàng. Chàng tìm cách đột nhập vào thành qua đường ống nước để gặp bằng được Salammbô, đồng thời lấy được chiếc khăn che mặt tượng nữ thần. Điều này khiến cho dân thành Carthage tin rằng đó là dấu hiệu thất bại, và họ làm lễ hiến sinh hàng trăm đứa trẻ cho thần Tanit. Salammbô cũng nhân danh việc cứu nguy thành vượt ra vòng vây để đến với Mitho. Hamilcar xuất trận, dùng mưu mẹo để kéo xa đội quân lê dương khỏi thành Carthage, rồi chia rẽ và cuối cùng đánh bại đội quân vây thành, bắt sống Mitho. Trong lễ hành hình vị chủ tướng đội quân nổi loạn là Mitho, Salammbô ngồi trên đài cao đã ngã xuống cùng lúc Mitho bị chém đầu. Cuộc chiến có thực này từng diễn ra trong lịch sử gần 500 năm tồn tại trước Công nguyên của thành Carthage tại khu vực Tunisie ngày nay. Nền cộng hòa Carthage đã trở nên lớn mạnh và cạnh tranh trực tiếp với Đế chế La Mã cổ đại. Tuy nhiên toàn bộ câu chuyện được Flaubert kể đều là hư cấu dựa trên những chi tiết và nhân vật lịch sử có thật: danh tướng Hamilcar, Hannon, tướng quân nổi loạn Mitho, công chúa Salammbô, tùy tướng Spendius. Hư cấu lịch sử của Flaubert đã gây ra một sự tranh cãi, thậm chí bút chiến gay gắt giữa ông với một nhà sử học, khảo cổ học danh tiếng đương thời là G. Froehner. Nhà bác học không chấp nhận việc nhà văn kể sai lệch mọi chi tiết lịch sử, và đặc biệt kết án việc miêu tả chi tiết các sự vật

đến mức chúng hiện ra như một sản phẩm có thực. Theo ông, đó là một hành vi làm sai lệch lịch sử nguy hiểm. Flaubert tranh luận lại để bảo vệ cho những lựa chọn thẩm mỹ của mình trong một cuộc tranh luận khá gay gắt.

Trước những miêu tả tỉ mỉ mà Flaubert thực hiện về cỗ máy chiến tranh được những người Mọi dùng để vây hãm thành Carthage, ta có thể ngạc nhiên vì tính chính xác và chi tiết. « Flaubert rõ ràng là thuộc về giống nòi những nhà sáng tạo vĩ đại hình ảnh - A. Thibaudet nhận xét - và những hình ảnh của ông hầu như luôn có tính thị giác” (Thibaudet, 1992, 227). Tuy nhiên, dễ dàng tìm được những sự kiện lịch sử không có thật mang tính quy chiếu hiện ra trong tiểu thuyết dã sử của nhà văn. Flaubert từng thú thật với Sainte-Beuve rằng đường dẫn nước của thành Carthage mà ông miêu tả trong tiểu thuyết này thực ra là muộn hơn rất nhiều về niên đại lịch sử. Bởi lẽ đường ống nước như thế chỉ có từ thời La Mã về sau, nghĩa là vài trăm năm sau và hoàn toàn không liên quan đến Carthage vốn ở Bắc Phi. Nhưng chi tiết này lại đóng vai trò quan trọng về mặt cốt truyện để cho nhân vật chính Mâtho và Spendius dùng nó đi vào trong thành. Hai nhân vật đối địch nhau là Hannon và Hamilcar thực ra cũng là sự hòa lẫn của nhiều hình tượng lịch sử khác nhau. Nhân vật lịch sử Hanon cha trong thực tế bị chính người Carthage đóng đinh ở Sardaigne sau thất bại ở Aegate. Còn Hannon con trong lịch sử là tướng Hannon vĩ đại. Ông đã tham gia cuộc chiến tranh chống lại đội quân đánh thuê. Còn nhân vật Hamilcar cha và con đều tham gia vào lịch sử thành Carthage với những vai trò khác nhau. Thế mà tính chính xác về mặt hình thức của các chi tiết trong câu chuyện gợi ra một ảo giác lịch sử và khảo cổ rất mạnh. Nếu như tiểu thuyết đầu tiên của ông, *Bà Bovary*, gây ồn ào vì bị kết án xâm phạm phong tục, thì tiểu thuyết dã sử này lại gây tranh cãi với học giả khảo cổ danh tiếng G. Froehner. Nhà khảo cổ đòi hỏi nhà văn cần tôn trọng “cái ngưỡng thiêng liêng của Thánh đường” khoa học, và vì thế không cho phép người ta dễ dàng vượt qua để hư cấu thuần túy. Đối với nhà khảo cổ học, thì sự phong phú của các tư liệu được thu thập từ khắp mọi nơi và được làm giàu “tùy ý” đã “phương hại tới tổng thể cuốn tiểu thuyết”. Theo một cách nào đó thì nhà khảo cổ có lý khi nói rằng “những gì được viện đến trong *Salammbô* đều là những sự phát minh thuần túy” (Froehner, 1862). Trong chừng mực đó, sự phát minh này gắn với việc phát minh ra phương Đông trong những cuốn sách nghiên cứu và hư cấu nghệ thuật từ phương Tây. Chúng thường áp

đặt một cách nhìn dĩ Âu vi trung không chỉ cho người đọc bản địa, những người phương Tây, mà còn tạo ra những ảnh hưởng đáng kể đến những ai chấp nhận tham gia vào các quy phạm Tây phương khi nhìn về thế giới.

Thế mà tiểu thuyết *Salammbô* lại đòi hỏi ở người đọc một sự phân định rạch ròi giữa lịch sử được kể với lịch sử có thật, giữa hư cấu và lịch sử. Lịch sử được nhà văn viết được dùng để thể hiện không phải quá khứ, mà đời sống đương đại. Hơn nữa, vì lịch sử luôn có tính lịch sử nên nó chỉ “là suy tư của hiện tại về quá khứ, chính vì thế nó luôn cần được làm lại” (Séginger, 2000, 46) như ông viết trong thư gửi Roger des Genettes (11.1864). Trở về từ chuyến thăm phương Đông, trong đó có thành Carthage mà ông sẽ lấy làm chất liệu, Flaubert viết trong nhật ký (12.6.1858): “Mong sao tất cả năng lượng thiên nhiên mà tôi khao khát nhập vào và tỏa ra trong cuốn sách của tôi. Cho tôi, những sức mạnh của cảm xúc tạo hình. Tái sinh quá khứ, cho tôi, cho tôi. Thông qua cái Đẹp, vẫn cần làm cho sinh động và như thật. Thật đáng thương cho ý chí của tôi, hỡi vị Chúa những linh hồn, hãy mang cho tôi sức mạnh và niềm hy vọng” (dẫn theo Richard, 1970, 251)). Flaubert từng giải thích cho bạn văn Feydeau trong quá trình viết của mình (thư 15.10.1858) rằng, vì thành Carthage và lịch sử của nó là một nền văn minh quá xa về thời gian nên không thể biết được về nó một cách đầy đủ để miêu tả. Điều quan trọng không phải là cái mà người ta tìm cách giải thích, hay kết luận, mà là điều đáp ứng với một « ý niệm mơ hồ nào đó mà người ta tự tạo cho mình” về lịch sử. Ông nhắc lại điều này với L. Hennique (2. 1880) vào những ngày cuối đời rằng: “Bạn có tin tôi dẫn đến mức nghĩ rằng mình tái tạo thực sự một *Carthage* trong tiểu thuyết *Salammbô* [...] ? Ô ! Không! Nhưng tôi chắc chắn là đã diễn đạt được điều lý tưởng mà ngày nay có” (Flaubert, 2007, 1478).

Những sự *phát minh thuần túy* thế là trở thành các *nguyên-hư cấu* [arché-fictions] tựa như những điều tham chiếu *thực tại lịch sử*. Nhưng như thế là chưa đủ với Flaubert. M. Foucault đã bàn luận về một thứ *archive*, thứ kho trữ ngầm, làm cơ sở cho lối viết, cho sáng tác của nhà văn này khi viết *Những sự căm dỗ với thánh Antoine* (Foucault, 1983). Những kho trữ ngầm, những *văn khố*, thực chất là những tham chiếu thực tại giả mà nhà văn tạo ra nhằm *đánh lừa* người đọc dựa trên một lối miêu tả vô cùng chi tiết và chính xác. Việc đọc các sách sử cổ đại của Polybe (208-126 tr. CN), Tite-Live (64 tr. CN - 10),

Apïen là một phần trong những điều kiện để ông tạo ra thứ *văn khố* đó trong cuốn tiểu thuyết dã sử. Nhưng tất cả đối với nhà văn dường như chưa đầy đủ vì thiếu một điều quan trọng: *cảm xúc*. Những cảm xúc về phong cảnh phương Đông chỉ được tạo ra nhờ những chuyến thực địa, những cái nhìn trực tiếp, những sự chiêm ngưỡng tại di tích. Những chuyến đi ấy cho phép ông cảm nhận một cách trực tiếp phong cảnh và xã hội, bằng mọi giác quan, khứu giác, thị giác lẫn thính giác, để tái tạo cái khung cảnh và không gian phương Đông. Bởi lẽ những gì còn lại trong những di chỉ thành Carthage này rõ ràng không còn đủ về mặt tư liệu để Flaubert tái tạo cái lịch sử: chỉ còn những đồng đồ nát, những phế tích thời Carthage bị vùi lấp dưới những phế tích La Mã. Rõ ràng là Flaubert muốn tìm kiếm một cái khác. “Tại chính thành Carthage [...], có nhiều thứ để nhìn dù muốn nói sao” (Flaubert, 1964, 364).

Chính là phong cảnh của thực tại ở phương Đông, mới là điều mang lại sự sinh sắc cho câu chuyện hư cấu thời cổ đại do một nhà văn hiện đại không thuộc xứ sở đó viết nên. Chính phong cảnh mới mang lại cho tiểu thuyết của Flaubert cái không khí, phong vị phương Đông mà Flaubert muốn tái tạo, và vì thế khắc sâu cảm xúc, ấn tượng về âm hưởng phương Đông. Điều quan trọng với nhà văn đó là cảm xúc, sự rung động trải nghiệm, những hình ảnh sống động, những ấn tượng về thứ ánh sáng nhảy nhót của phong cảnh vùng nhiệt đới. Chính những điều này chứ không phải những tri thức khảo cổ mới làm nhà văn bận tâm trong chuyến thăm Ai cập: “[...] tôi hầu như chẳng nghĩ gì về cuốn tiểu thuyết của mình. Tôi nhìn xứ sở này và chỉ có thể [...]” (Flaubert, 1964, 254). Ông dành sự chú ý của mình cho những sự chuyển động và tương phản vốn mang lại sự sinh sắc cho phong cảnh phương Đông mà ông đang hình dung trong tiểu thuyết của mình: “Giữa những dải cát của dòng Kamart, biển hiện ra bằng sự đĩnh tai - như một miếng sắt màu xanh lơ, bầu trời xanh có vẻ bần, cát có màu nâu. Đàn ruồi bay đường bệ, có vẻ như đám bọt những làn sóng bay vút lên, những bọt bông màu trắng lớn bị gió cuốn đi trong không khí”<sup>2</sup> (Flaubert, 1964, 433). Như chính nhà khảo cổ G. Froehner thừa nhận trong

<sup>2</sup>“Entre les bancs de sable de Kamart, la mer apparait avec brutalité inouïe - comme une plaque d’indigo, le ciel bleu en parait sale, le sable est blond. Des mouettes volent magistralement, ça a l’air de l’écume des vagues qui s’envole, de grands flocons blancs emportés par le vent, dans les airs”.

bài báo tranh luận của mình trên *Revue contemporaine* 31.12.1862, rằng “không phải là lịch sử, mà là việc miêu tả mới là thứ mà tác giả muốn đưa lên tiền cảnh” (Froehner, 1862). Hãy thử xem xét kỹ hơn phong cảnh trong kết cấu trần thuật của Flaubert về lịch sử thành Carthage.

### 3. Phong cảnh phương Đông như “ấn tượng nội tâm”

Miêu tả văn chương được P. Hamon tóm tắt trong nghiên cứu *Introduction à l’analyse du descriptif* như là kể lệ thuộc vào cái trần thuật (narratif). G. Genette cũng lưu ý trong *Figures 2* rằng người ta có thể miêu tả mà không cần kể, nhưng chẳng bao giờ có thể kể mà không tả. miêu tả không chỉ là lệ thuộc, hay là thuộc tính cho hành động, mà chính là điều không thể tránh khi kể. Thế mà tả, nhất là tả phong cảnh, vẫn thường bị coi là hành vi phụ, chiếm vị thế thứ yếu trong một câu chuyện kể. Trong quy tắc kể chuyện bằng tiếng Pháp, việc miêu tả nằm ở hậu cảnh với thời động từ chưa hoàn thành *imparfait*, còn lời trần thuật luôn ở tiền cảnh với động từ ở thời quá khứ đơn *passé simple*. H. Weinrich cho rằng: “Đối với văn chương hư cấu, hậu cảnh trở thành yếu tố đặc thù và thích đáng một cách đặc thù. Được hiểu như thế, miêu tả của hậu cảnh trong tiểu thuyết gần với thể giới được kể hơn so với hành động của tiền cảnh” (Weinrich, 1973, 121).

Theo M. Proust, Flaubert đã thay đổi căn bản cách nhìn về thể giới qua cách dùng động từ ở thời *l’imparfait*. Cách dùng được thậm xưng như một sự thay đổi phạm trù triết học ngang với Kant. “Với Flaubert, những gì là hành động đã biến thành ấn tượng” (Genette, 1972, 189). Dưới những chớp sáng rực rỡ liên tục của ánh nắng phương Đông, cái nhìn mang đậm những ấn tượng mang tính khoảnh khắc. Do thế sự vật và cảnh quan hiện ra như bất động. Đó là những cái nhìn của nhân vật được người kể thuật lại nhờ vào lối di chuyển điềm nhìn tài tình của Flaubert. Không còn cái nhìn phi thời gian, hiện ra không biến đổi từ người kể chuyện quen thuộc của thế kỷ XIX. Nên bên cạnh cái nhìn miêu tả mang tính giải thích vẫn thường gặp trong truyền thống tiểu thuyết, như phần miêu tả thành Carthage đầu chương IV (Ferrère, 1967, 277)<sup>3</sup>,

<sup>3</sup>Theo E.-L. Ferrère, Flaubert đã lấy lại hết mức trong đoạn miêu tả này những thông tin được các nhà sử học cổ đại cung cấp, nhất là từ Diodore và Apïen.

cảnh quan được miêu tả theo cách khác hẳn, và do thế đóng một vai trò mới. Cảnh sắc không còn ở hậu cảnh mà tiến ra tiền cảnh và tham gia vào dòng thời gian câu chuyện vì thuộc về cái nhìn của nhân vật. Đây là một phần miêu tả mà nữ nhân vật, nàng Salammbô, cảm nhận ở đầu chương III:

La lune *se levait* au ras des flots, et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs *brillaient* : le timon d'un char dans une cour, quelque haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur, un collier d'or à la poitrine d'un dieu. Les boules de verre sur les toits des temples *rayonnaient*, çà et là comme de gros diamants. Mais de vagues ruines, des tas de terre noire, des jardins *faisaient* des masses plus sombres dans l'obscurité ; et, au bas de Malqua, des filets de pêcheurs *s'étendaient* d'une maison à l'autre, comme de gigantesques chauves-souris déployant leurs ailes. On n'*entendait* plus le grincement des roues hydrauliques qui *apportaient* l'eau au dernier étage des palais : et au milieu des terrasses, les chameaux *reposaient* tranquillement, couchés sur le ventre, à la manière des autruches. Les portiers *dormaient* dans les rues contre le seuil des maisons ; l'ombre des colosses *s'allongeait* sur les places désertes ; au loin quelquefois la fumée d'un sacrifice brûlant encore *s'échappait* par les tuiles de bronze, et la brise lourde *apportait* avec des parfums d'aromates les senteurs de la marine et l'exhalaison des murailles chauffées par le soleil. Autour de Carthage les ondes immobiles *resplendissaient*, car la lune *étalait* sa lueur tout à la fois sur le golfe environné de montagnes et sur le lac de Tunis, où des phénicoptères parmi les bancs de sable *formaient* de longues lignes roses, tandis qu'au-delà, sous les catacombes, la grande lagune salée *miroitait* comme un morceau d'argent. La voûte du ciel bleu *s'enfonçait* à l'horizon, d'un côté dans le poudroissement des plaines, de l'autre dans les brumes de la mer, et sur le sommet de l'Acropole les cyprès pyramidaux bordant le temple d'Eschmoûn se *balançaient*, et *faisaient* un murmure, comme les flots réguliers qui *battaient* lentement le long du môle, au bas des remparts<sup>4</sup>.

"Mặt trăng lên sát mặt sóng, và trên thành phố hãy còn bao phủ các bóng tối, những chấm sáng, những điểm trắng *lấp lánh* : cái càng một xe đẩy trong một sân, bộ quần áo nào đó đang treo, góc một bức tường, một cái vòng trên ngực bức tượng thánh. Các quả cầu thủy tinh trên các mái đền *tỏa ánh* chỗ này

Có thể nhận ra sự tương phản ngay từ những dòng đầu của phần miêu tả thông qua sự đan xen của ánh sáng và bóng tối, vốn làm nền cho cảnh: lune - flots - *ténèbres* - points lumineux - blancheur - *brillaient* - timon - [dans] *une cour* - haillon - [de] *toile suspendu* - collier d'or [d'un] - *dieu*. Đêm không còn tối tăm nữa, mọi thứ lấp lánh của những chấm sáng. Những hình ảnh được in nghiêng gợi ra bóng tối bao trùm phong cảnh. Những thứ được liệt kê chính xác, tuy chúng nhỏ trong *bóng đen* khổng lồ, vừa bị nhòa đi và vừa nổi bật trên bóng đêm. "Trong miêu tả, nhất là trong miêu tả bối cảnh, có một *chuyển động* gián cách tạo nên độ rỗng. Từng yếu tố mới của việc liệt kê *tạo nên* từ không gian nhưng đồng thời gây ra những quãng cách" (Daunais, 1993, 25). Trước tiên, rõ ràng đó là một bảng đồ chiếu (topographie) mang tính miêu tả. Đó còn là một cái nhìn không hoàn tất, mơ hồ, đang chuyển động giống như tranh ấn tượng vậy. Đối với Flaubert, kể chuyện, đó là miêu tả. Nhưng chiều kích mang tính lịch biểu, thời gian của miêu tả xuất phát tự phát với thứ ánh sáng nhấp nháy của mọi thứ được gọi chính xác và với hình thức lặp của động từ ở thời chưa hoàn thành (imparfait) của động từ *brillaient* (chiếu dọi). Trò chơi khiêu vũ của ánh sáng này hãy còn tiếp tục trong phần

chỗ kia như những viên kim cương khổng lồ. Còn những đồng đồ nát mờ mờ, những đám đất đen, những mảnh vườn *tạo thành* những đồng sẫm trong bóng tối ; và phía dưới vịnh Malqua, lưới ngư dân *trải ra* từ nhà này qua nhà khác như những con dơi khổng lồ dang cánh. Không còn nghe thấy tiếng kéo kẹt bánh xe nước *mang nước đến* những tầng cao nhất của cung điện : và giữa các khoảnh sân, những con lạc đà *nằm nghỉ* thư thả, áp bụng, như những con đà điểu. Những người gác *ngủ trong sân* dựa vào ngưỡng cửa; bóng tối những cột cao *trải dài* trên những quảng trường trông vắng ; đôi khi từ xa khói một vụ hiến sinh *cháy thoát ra khỏi* mái bằng đồng, và làn gió sớm nặng nề *mang tới* mang mùi hương liệu tới cho ai người thấy mùi biển và mùi bốc lên từ những bức tường được nắng nung nóng. Quanh thành Carthage những làn sóng bất động *tỏa sáng*, vì trăng *trải* ánh sáng lên cả vịnh có núi bao quanh và lên hồ Tunis, ở đó những con sếu đầu đỏ trên dải cát *tạo nên* những dải màu hồng dài, trong khi phía bên kia dưới những hầm mộ đầm nước mặn *soi gương* như miếng bạc. Vòm trời màu lơ *đắm sâu* vào chân trời, một bên trong đám bụi đồng bằng, một bên trong lớp sương mù trên biển, và trên đỉnh Acropole cây bách hình tháp bao quanh ngôi đền thành Eschmoun *rung rinh*, và *làm nên* tiếng rì rào, như những ngọn sóng đều đều vỗ chầm chậm vào đê, phía chân thành".

còn lại của đoạn văn miêu tả. Không còn sự bắt đầu lần kết thúc về mặt không thời gian, tức là lịch biểu và không gian trùng khớp trong miêu tả này. Hình ảnh thiên nhiên vừa di chuyển về hậu cảnh theo truyền thống, vừa dường như trở thành xây lắp trong tiền cảnh ở đó có ý thức của nhân vật. Bởi vì việc gọi tên chính xác mọi thứ rõ ràng giả định phong cảnh nằm trong tầm nhìn của một nhân vật biết rõ chúng. Như ông viết cho H. Taine về những ám ảnh trong ngòi bút của mình (1.12.1866): “tôi nhìn rất rõ một đồ vật, một gương mặt, một góc phong cảnh. Nhưng thứ ấy bập bênh, trôi nổi, ở chỗ mà tôi không hề rõ” (Dẫn theo Daunais, 1993, 130). Việc gọi tên đồ vật trong phần miêu tả giống như những chằm chòng chất lên nhau và đan vào nhau tới mức như xóa nhòa chiều sâu của bức tranh phong cảnh. “Quả thực việc xếp chồng lên nhau làm đầy cái khung của bức tranh được nhìn và làm mờ đi cái khoảng cách với chiều sâu và chiều cao” (Daunais, 1993, 140). Những sự so sánh, những ẩn dụ có thể nhằm giải thích luôn có thể gọi ra những hình ảnh xứ lạ khác: *filet de pêche* = *gigantesque chauves-souris*, *chameaux* = *autruches*, *phénicoptères* = *de longues lignes roses*. Không chỉ đó là không gian tự nhiên mà còn là không gian tâm lý của nhân vật công chúa Salammbô.

Quả thực phần miêu tả trên đây đã được đặt ở đầu chương, và vì vậy nó không được bắt đầu bằng một *chi dấu dẫn nhập* (*signal introductif*) như của xu thế hiện thực mà P. Hamon vẫn quan sát thấy. Bức tranh phong cảnh trước tiên dường như trước tiên thuộc điểm nhìn của người kể chuyện như bao bức tranh khác của V. Hugo hay H. Balzac chẳng hạn. Cần phải đến đoạn văn tiếp theo để xuất hiện một cái nhìn được đánh dấu thuộc về nhân vật nữ bằng hành vi « *monta* » [bước lên]. Thế là chúng ta như chứng kiến một đêm duy nhất, thời gian sự kiện không lặp lại do đặc điểm của động từ quá khứ đơn trong tiếng Pháp, khi đó nhân vật Salammbô ngắm cảnh và người kể chuyện miêu tả cảnh đó. Lối kể mang tính miêu tả này giống với việc miêu tả mở đầu phần hai của tiểu thuyết *Bà Bovary* (Gengembre, 1988, 217). Đối với G. Gengembre, trong đoạn văn mở đầu phần hai này của tiểu thuyết đầu tiên, động từ ở thời hiện tại mang về truyền thống bỗng để lộ một giọng nói khác bên cạnh giọng người kể chuyện, đó là giọng của Homais. Khung cảnh thị trấn Yonville trượt nhẹ từ cái nhìn toàn cảnh sang nhân vật hàng xóm của Emma là viên dược sĩ, người luôn có mong muốn kể lại mọi thứ cho khách tham quan. Đây là một cú máy chuyển từ viễn cảnh sang trung cảnh qua

vai, nói theo ngôn ngữ điện ảnh, để cho thấy cảnh giờ đây được nhìn bởi nhân vật trong phim. Cái nhìn phong cảnh này miêu tả chi tiết, tỉ mỉ cho thấy rõ nhân vật biết rất rõ mình đang ngắm gì. Nhưng đồng thời lời kể cũng cho thấy đây là một cảnh diễn ra thường xuyên, lặp đi lặp lại. Đây là một *thói quen* của nhân vật nữ, giống như một thứ nghi thức, được lặp đi lặp lại vào những dịp trăng sáng đối với Salammbô. Chính nhân vật nữ mơ mộng biết rõ khung cảnh thành Carthage và nàng thường xuyên ngắm nó. Bức tranh được tả ở đây rõ ràng dao động giữa khoảnh khắc và sự bất tận, giữa sự duy nhất và sự lặp lại thường xuyên. Việc miêu tả thế là vừa có tính miêu tả vừa có tính trần thuật. Cái đêm duy nhất được kể trong câu chuyện này vừa tham gia vào dòng trần thuật, lại vừa là một đêm trong những đêm bất tận khác. Mở đầu tiểu thuyết này, Flaubert cũng từng dùng lối tả mà kể đó để cho nhân vật Salammbô thoát tiên có vẻ như xuất hiện một cách trung tính, nhưng thực ra rất nhanh rơi vào điểm nhìn của thủ lĩnh quân lê dương Mátho. Có thể mượn lại phân tích thú vị của G. Genette nhân nói đến cách miêu tả của M. Proust, nhà văn đã coi Flaubert như bậc tiền bối của mình về miêu tả:

[...] sự chiêm ngưỡng không phải là một sự hình dung mang tính khoảnh khắc (như một sự hồi thức) cũng không phải một thời điểm xuất thần thụ động và thụ thái : đó là một tính chủ động tập trung, nhận thức và thường mang tính thể chất, mà toàn bộ quan hệ của nó là một truyện kể giống như một truyện kể khác. Kết luận là : với ngài Proust, việc miêu tả được hấp thụ thành sự kể chuyện, và rằng kiểu kể chuyện điển hình cho sự chuyển động – tức là lối dừng lại để miêu tả - không tồn tại, vì lý do rõ ràng này mà việc miêu tả không hoàn toàn là một sự dừng lại của truyện kể (Genette, 1972, 138).

Chúng ta có thể nghĩ đến đặc tính của cái nhìn của Flaubert được M. Raimond định danh là *chủ nghĩa hiện thực chủ quan* (*le réalisme subjectif*) : “[đó là] cái hiện thực hư cấu thông qua cái nhìn của một nhân vật”. Trong lối hiện thực chủ nghĩa này, “cái nhìn của nhân vật chính thường bị xóa nhòa để tạo điều kiện cho sự biểu đạt một dáng vẻ được tác giả tạo nên” (Raimond, 1983, 78). Cảnh tượng được nhân vật cảm nhận là đối tượng của một sự miêu tả thuộc về tác giả được tạo ra một cách thẩm mỹ. Cho nên đoạn miêu tả có giá trị trần thuật không chỉ khi đó là lưu ý một sự thay đổi của nhân vật được miêu tả, mà còn vì nó giải thích hoặc làm cho cảm thấy một sự thay đổi của nhân vật chịu trách nhiệm miêu tả. Trong khi

đổi với Balzac - nhà văn xác lập một kiểu miêu tả phi thời gian rất đặc trưng - người kể chuyện rời bỏ dòng câu chuyện nhằm thông tin cho người đọc; thì đối với Flaubert, và sau này là Proust, việc miêu tả được tập trung nghiêm ngặt vào một điểm. Thời lượng cho hành vi đọc miêu tả rất gần với thời lượng của hành vi quan sát kỹ càng thật sự, nội dung của nó không bao giờ vượt quá những gì mà người quan sát có thể nhận được (Genette, 1972, 218). “Việc miêu tả không vượt ra ngoài cái khoảnh khắc hiện tại, cái tức thời được cảm thấy. Việc cắt cảnh nương theo chuyển du hành ấn tượng” (Daunais, 1993, 50). Đoạn văn miêu tả này trở thành một kiểu diễn ngôn gián tiếp trong dòng trần thuật. Chính cách thức này cho phép người kể trượt rất nhanh và êm vào trong ý thức của nhân vật. Từ lúc đó, người kể chuyện không ngừng bước vào trong ý thức của nhân vật nữ Salammbô rồi lại trở ra, biến thành lời của mình cái ngôn ngữ nội tâm của nhân vật vào những thời điểm quyết định nhưng vẫn luôn tự do trở lại với sự khách quan kể chuyện như ban đầu. Anh ta tự do miêu tả một cách chi li hành vi của nhân vật cũng như môi trường chung quanh, hay tự do gợi ra những nét lớn theo từng lớp sự vận động của tâm hồn nhân vật. Đối với Flaubert, đó là một cách để khám phá chiều sâu đời sống bên trong của một nhân vật nữ cổ đại phương Đông. Giống như đoạn văn để lộ tâm hồn nhân vật Mitho chiêm ngưỡng ánh bình minh, và vì thế nhân vật nam đó được đặt dưới dấu hiệu bảo trợ của Mặt trời; đoạn văn mở đầu chương ba này đã đặt nhân vật nữ Salammbô ngấm trắng dưới sự bảo trợ của nữ thần Tanit, thần Mặt Trăng trong tín ngưỡng cổ đại người thành Carthage. Không khí câu chuyện vì thế trở nên đậm đặc huyền bí theo lối phương Đông. Việc chọn lựa ban đêm có ánh trăng cho phép phát hiện ra một bức tranh ấn tượng khác với cùng sự tương phản ánh sáng. Không gian tự nhiên này trong tương quan với không gian nội tâm của nhân vật cũng làm hé lộ tâm hồn những nhân vật chính của Flaubert. Người kể chuyện phương tây về một câu chuyện phương Đông từ giờ không còn nhìn phong cảnh qua đôi mắt của những kẻ xa lạ bằng cách đặt ra những sáo ngữ nữa. họ cố gắng nhìn bằng con mắt của những “kẻ bản địa” và từ chối những *sáo niệm* được áp đặt.

Một điểm đặc biệt cần lưu ý trong việc miêu tả này cũng như trong các đoạn miêu tả khác của Flaubert là sự bất động các hình ảnh: "la mer couleur d'émeraude semblait comme figée dans la fraîcheur du matin". Hình ảnh bị bất động như thế càng trở nên rõ rệt với việc sử

dụng đồng từ thời quá khứ chưa hoàn thành như quy tắc thông thường. Sự hóa đá này gợi ra trạng thái thường gặp trong các hình ảnh được miêu tả của tiểu thuyết Flaubert: đó là sự tri tri của phong cảnh hay của đồ vật. Chúng ta như đứng trước những sự bất động hàng ngàn năm cứ trở đi trở lại trong tiểu thuyết này. Thậm chí ngay trong lúc chiến trận diễn ra vào lúc cao trào, chúng ta cũng gặp sự bất động này: “Quelquefois d'un bout à l'autre, de larges courants descendaient, puis ils remontaient, et au milieu une lourde masse se tenait immobile”. Nhận xét của Genette về những *khoảng lặng* của Flaubert lại một lần nữa có thể được gợi ra ở đây (Genette, 1971). Đó là những khoảnh khắc xuất thần khi nhà văn muốn bắt từ hóa những khoảnh khắc của chính mình. Hơn nữa, sự bất động mang tính miêu tả còn thể hiện một kinh nghiệm thẩm mỹ đặc thù liên quan đến câu chuyện mà nhà văn đã trải nghiệm trong chuyến du hành phương Đông của mình. Đối với ông, và cũng là với nhiều người phương Tây khi tách khỏi không gian công nghiệp châu Âu, thời gian ở sa mạc, ở những thành phố cổ phương Đông, ở Bắc Phi như được dừng lại, không trôi chảy nữa. Đường như không còn gì biến đổi, thay đổi kể từ thời cổ đại, kể từ khi thành Carthage bị sụp đổ. Bên cạnh con người là phong cảnh như nhân chứng cho sự đông cứng thời gian đó. Sự lựa chọn biểu đạt nghệ thuật trong thế giới hư cấu thể là xuất phát từ kinh nghiệm cá nhân của nhà văn qua những chuyến đi sang Tunisie. Các chuyến đi sang phương Đông rõ ràng đóng góp phần quan trọng vào việc nhào nặn nên cái nhìn mang tính cảnh sắc kháu trong việc biểu đạt và nhào nặn nên cảm xúc đứt đoạn ở nhà văn. Bởi lẽ chuyến đi mang tới cho Flaubert cơ hội quan sát mọi thứ từ vị thế một khán giả. Nếu phương Đông của Flaubert là một không gian rộng, nó "nhằm thay đổi những điều kiện thực hành cái nhìn, nhằm kiến tạo một thế giới cảnh không còn là sự bất chước, mà là một thế giới tự chủ: không gian cảnh không còn là kiểu *mimésis*, mà là kiểu *artefact* [...]" (Dẫn theo Daunais, 1993, 48). Từ ngoài khơi của Tunisie, Flaubert đã viết cho người bạn thân Bouilhet: "Đêm rất đẹp, biển phẳng như một mặt hồ chứa dầu, thần Tanit già trở nên rực rỡ [...]". Với đoạn miêu tả cảnh lẫn với lời kể cho tâm hồn nhân vật như thế, Flaubert đã đưa tiểu thuyết lịch sử khỏi sự bất buộc phải gài gữ, phải thuộc về một nền văn minh, mà nhằm tiến tới một quan điểm mới. tiểu thuyết thuần túy từ nay rời bỏ vai trò ý hệ và không còn là diễn ngôn về tính chặt chẽ của lịch sử, về sự đồng nhất kiểu con người theo thời

gian. Thibaudet nhấn mạnh lên ý nghĩa lịch sử (*sens historique*) trong tiểu thuyết *Salammbô*, chứ ông không muốn nhấn mạnh lên ý nghĩa khảo cổ học, mà thực ra nó hoàn toàn không có giá trị.

Lối miêu tả này của Flaubert gọi cho chúng ta đến những bức tranh phong cảnh của P. Cézanne - bậc thầy hội họa hiện đại từng gây bối rối cho những chuẩn mực đương thời. Những ngọn núi Saint-Victoire của ông rực rỡ ánh nắng miền nam chứ không mờ ảo và đầy sự nhòe như của Manet hay Pissarro. Giống như những nhà ấn tượng chủ nghĩa đương thời, P. Cézanne muốn vẽ cái mà ông nhìn và cảm thấy chứ không phải cái mà ông hình dung theo các chuẩn mực cổ điển. Jean-Pierre Richard trong tiểu luận của mình về Stendhal và Flaubert cho có những phân tích thú vị so sánh miêu tả phong cảnh của nhà văn thành Rouen với Eugène Fromentin. Đây là một nhà văn đồng thời họa sĩ tài năng và được đào tạo đầy đủ, bài bản. Song theo J-P. Richard, ông đã bị làm hỏng vì cái thị hiếu đương thời. Tác phẩm tranh của Fromentin dù rất nổi tiếng khi đó đã là một thất bại rành rành. Trong những bức họa mang âm hưởng xứ lạ của ông, người ta chỉ thấy rõ ý định không xâm phạm màu sắc địa phương, tức là chỉ thấy những *sáo niêm* (*idees reçues*) về phương Đông được áp đặt và được vẽ ra bởi phương Tây. Khi vẽ rất nhiều cùng một motif, như một con ngựa Arab đứng chôn chân bên một bờ hồ, ông luôn nhận được những lời tán dương về tư cách một họa sĩ chuyên về phong cảnh phương Đông với sự tinh tế của mình. Nhưng đối với Richard, thành công của ông chiều theo thị hiếu tư sản đương thời của xã hội Đế chế và rất gần với thất bại. Ông thiếu đi “sự diễn đạt tự do”: “đằng sau châu Phi, ông thấy hiển nhiên những xứ sở khác, đó là Palestine và toàn bộ phong cảnh Kinh Thánh; trong vùng Ả rập ông nhận ra con người nguyên thủy của mọi thời đại. Ông vẽ bằng ấn dụ, bằng sự vượt qua và bằng cả quy chiếu, luôn khao khát gần điều chưa biết với điều đã biết, chỉ được đảm bảo khi có lẽ ông đã biến điều chưa bao giờ xuất hiện bằng một sáo điều mới mà bản thân ông trở thành người được giao phó và cũng là nạn nhân” (Richard, 1970, 271). Trong hội họa tiền phong, các nhà ấn tượng đã làm khác với một người tài hoa nhưng hoàn toàn tuân theo quy phạm Hàn lâm như Fromentin. Các nhà ấn tượng chủ nghĩa từng từ chối sự trộn lẫn những tông màu được gia giảm đối với những ánh chiếu run rẩy của một cảnh ngoài trời. Ánh mặt trời bên ngoài xưởng vẽ đã gây ra cho người quan sát, ở đây là các họa sĩ Ấn tượng, những sự

đổi lập rất mạnh ở mức độ của ánh sáng trong bức tranh. Các nhà ấn tượng như Manet dứt khoát rời bỏ phương pháp truyền thống với những bóng sáng được giảm bớt để gắn với những tương phản mạnh và thô mộc hơn. P. Cézanne thậm chí muốn đi xa hơn bằng “sự tràn đầy, sự thanh khiết của tông màu đặc trưng cho sắc tự nhiên như cháy lửa của ánh sáng vùng miền Nam” (Gombrich, 2006, 412). Tranh phong cảnh của những nhà Ấn tượng do thế mất đi vẻ trau chuốt như lối vẽ tuân theo những quy phạm Hàn lâm được thực hiện kỳ công trong xưởng vẽ. I. Daunais trong nghiên cứu của mình về lối biểu đạt hình họa của Flaubert đã so sánh sự giống nhau giữa Flaubert với P. Cézanne nhân nói tới khoảng cách quan sát được đo bằng những khái niệm hình khối (Daunais, 1993, 145). Phong cảnh nổi tiếng của dãy núi Saint-Victoire tấp mìn trong ánh nắng miền nam trở thành một điểm nhấn nổi bật trong tranh của ông. Chẳng hạn, “kết cấu rất sáng [của dãy núi] không hề phương hại đến ấn tượng chiều sâu của bức tranh” (Gombrich, 2006, 413) như điều vẫn thấy trong quy phạm nhà trường. Trong bức tranh phong cảnh của Flaubert vừa được phân tích ở trên, những khoảnh khắc được bắt từ hóa chính là những chấm sáng lấp lánh trong tranh ấn tượng.



Hình 2. Sân chim ưng (Algerie) của Fromentin (1865)



Hình 3. Núi Sainte-Victoire từ Bellevue-Montbriand (1880/1890), Cézanne



Bằng việc trao cái nhìn cho nhân vật, trong trường hợp này là cho nhân vật Salammbô, người kể Flaubert đã thu hẹp trường nhìn của truyện kể trước phong cảnh. Phong cảnh được miêu tả trở thành một phần của thời gian kể như việc ánh sáng của tranh ảnh không phải là để soi rọi đối tượng mà trở thành đối tượng chính của sự quan sát của người nghệ sĩ. Lối viết này của Flaubert sẽ còn được hoàn thiện trong tiểu thuyết về lịch sử đương đại là nước Pháp 1848, *Giáo dục tình cảm* (1869). Cái nhìn sẽ được phân tích kỹ bởi M. Crouzet, khi Frédéric như nhân chứng chính chứ không còn là một yếu tố - dù là có thực - tham gia vào sự kiện lịch sử (Crouzet, 1981). "[Frédéric] không chọn lựa, anh chỉ tóm lấy cái gì có trước mặt mình" (Daunais, 1993, 188). Flaubert từ chối sự tham gia chính trị. Nhưng như Bourdieu nhận xét, vị thế của ông đã đưa ông cùng với Baudelaire - những tác giả nghệ thuật vị nghệ thuật - tham gia vào đời sống suy tư hơn là hành động đương thời (Bourdieu, 2018, xem mục *Đoạn tuyệt kếp*). Đó là sự đoạn tuyệt kép đối với giới tư sản của Đế chế đệ nhị. Sự đoạn tuyệt bao gồm hai sự từ chối. Trước hết đó là sự từ chối đối với chuẩn mực và thị hiếu tư sản được thể hiện qua những bức tranh tân cổ điển được treo trong phòng khách giới tư sản. Thứ hai, đó là việc từ chối chiếm lĩnh phong cảnh theo lối dĩ Âu vi trung đặc trưng cho tinh thần thực dân thời Đế chế đệ nhị.

#### 4. Phong cảnh như một phần của lối viết tiểu thuyết mới

Bằng việc xem xét những phong cảnh Bắc Phi được một nhà văn lớn thời Đế chế theo xu hướng nghệ thuật vị nghệ thuật thể hiện, ta có thể nhận ra sự xuất hiện của ý thức về những sự không đồng nhất (hétérogénéité), về sự khác biệt, về sự đa biệt văn hóa (multiplicité culturelle) trong lòng xã hội phương Tây. Chúng tôi cho rằng đó là sự bắt đầu của quá trình giải thực dân về mặt ý thức. Hành động sẽ là sự kế tiếp. Đoạn văn miêu tả của Flaubert về một cảnh sắc xứ lạ, ở đây là cảnh sắc vùng Cận Đông buộc người thực hiện là tác giả phải thể hiện những xu thế tiềm thức [tropisme] của mình bằng thứ nghệ thuật vị nghệ thuật. Ông chối bỏ, tự phát bằng cảm thức nghệ thuật của mình, những mẫu hình thống trị của phương Tây trong việc biểu đạt về xứ khác, về phương Đông. Thay vì nhìn xứ khác bằng con mắt kẻ khác, ông muốn thể hiện việc nhìn xứ khác bằng chính con mắt của mình, bằng chính những gì mình cảm thấy, bằng toàn bộ

sự trải nghiệm cá nhân được dỡ bỏ khỏi những định kiến đã có. Không còn là việc thể hiện trong tiểu thuyết của mình về xứ lạ bằng những sự biểu đạt đã thành quy phạm, thành sáo niệm. Miêu tả phong cảnh trong tiểu thuyết của Flaubert, thêm vào đó là cách miêu tả của ông trong lối viết, đã trở thành không chỉ một diễn ngôn về phong cảnh mà còn là một diễn ngôn về suy tư lịch sử.

Được đặt vào trong tác phẩm lịch sử với những kết luận không dễ nắm bắt và rất khó được khẳng định, hành vi miêu tả và diễn ngôn về phong cảnh của Flaubert đặt ra cái mốc quan trọng cho sự vận động lịch sử trong tiểu thuyết. Điều quan trọng không còn là *tiểu thuyết lịch sử* (roman historique) theo mẫu của W. Scott, mà là một *tiểu thuyết về lịch sử* (un roman sur l'histoire) như ông sẽ thực hiện trong bộ ba truyện kể nổi tiếng cuối đời của mình. Đó cũng không còn là một bài học lịch sử, mà là một quan niệm về; không còn là một cái nhìn dĩ Âu vi trung mà là giải thực dân [post-colonialiste]. Trong một bức thư gửi Maupassant (15.8.1857), Flaubert viết : "không có gì thực ngoài những mối quan hệ, nghĩa là cách mà chúng ta cảm nhận về các sự vật" (Flaubert, 1980, 1344). Đối với Flaubert, vốn chịu ảnh hưởng từ tư tưởng bi quan của Spinoza về quan niệm đối với Chúa trời, người nghệ sĩ không tìm kiếm cái đích tối cao cũng như cái nguyên nhân của nó. Cho nên dù người nghệ sĩ không thể thoát khỏi thời gian và lịch sử, chính cách tiếp cận và thể hiện sự việc lịch sử mới quan trọng. Lối viết trở thành một phương tiện tư duy về thời gian, về thời đại. Điều quan trọng nằm ở cách thể hiện cho phép biểu đạt lịch sử, chứ không phải những suy tư mang tính lý thuyết về lịch sử. Trong tư cách một tác giả nghệ thuật vị nghệ thuật tiên phong trong trường văn học đương thời của Đế chế đệ nhị, Flaubert đã vượt qua không chỉ cái biên giới giữa thời quá khứ và thời đương đại, giữa châu Âu với châu Á, mà còn cả biên giới giữa những kiểu biểu đạt, như được nêu ra bởi chính người tranh cãi mạnh mẽ nhất với ông, nhà khảo cổ học danh tiếng: "Kể lại một đời sống không hoàn bị và đã biến mất, một xã hội đã không còn, là công việc của khoa học, và người ta không vượt qua một cách trơ trên cái ngưỡng thiêng liêng duy nhất của thánh đường [khoa học]" (Froehner, 1862). Vậy nên nhà văn của Đế chế đệ nhị chối bỏ dứt khoát cái nhìn xứ lạ từng phổ biến trong văn học lãng mạn đầu thế kỷ XIX, vốn chứa đựng những sáo niệm (*idées reçues*) tây phương, đối với việc thể hiện phong cảnh xứ thuộc địa, phong cảnh phương Đông.

## 5. Kết luận

"Mọi thứ chính trị không nhất thiết là gắn với nghệ thuật (còn lâu mới thế), nhưng *toàn bộ nghệ thuật luôn mang tính chính trị*" (Millet, 2007, 14). Trong miêu tả tiểu thuyết của mình về phong cảnh, Flaubert đã vẽ nên một lối biểu đạt mới bằng một thứ "thi pháp mới". Giống như các nhà ấn tượng chủ nghĩa đương thời, sự thực với ông trước tiên là cái ông nhìn và trải nghiệm trong cuộc sống, cái mà ông cảm thấy và thể hiện bằng ngôn ngữ của mình. Những chuyến đi sang phương Đông và kết quả của nó được thể hiện trong *Salammbô*, như Thibaudet đã khẳng định, chỉ quan trọng trong chừng mực cho phép Flaubert được bộc lộ chính mình. "Ông học ở phương Đông *cách biết chính mình* chứ không phải biết về phương Đông" (Thibaudet, 1992, 66). Hơn nữa, cùng với Nerval, Flaubert đã vượt qua "những giới hạn được áp đặt bởi lối tư duy đông phương luận chính thống" (Said, 2005, 209). Những sự khám phá nội tâm của ông và đối với nhân vật được thể hiện một phần nào miêu tả phong cảnh. Có thể thấy rằng đối lập với thực dân hóa của nghệ thuật bằng những lời lẽ khoa học bằng việc phát minh ra một lối viết mới với những kỹ thuật mới, đó là một cách biểu đạt mới về cách thức suy tư mới về lịch sử trong sáng tác của Flaubert.

## Tài liệu tham khảo

- Bourdieu, P. (2018). *Quy tắc nghệ thuật*. Tri thức.  
Crouzet, M. (1981). *Actes des journées d'études*. Société d'édition d'enseignement supérieur.  
Daunais, I. (1993). *Flaubert et la scénographie romanesque*. Librairie Nizet.

- Ferrère, E.-L. (1967). *L'Esthétique de Gustave Flaubert*. Slatkine Repints.  
Flaubert, G. (1964). *Voyage en Orient (Rencontre)*. Societe cooperative.  
Flaubert, G. (1980). Correspondances. *Bibliothèque Pleiade*. [http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/Salammbô/sal\\_fro.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/Salammbô/sal_fro.php)  
Flaubert, G. (2007). *Correspondances. tome V*. Bibliothèque Pleiade, NRF.  
Foucault, M. (1983). *La Bibliothèque fantastique in Travail de Flaubert*. Seuil.  
Froehner, G. (1862). La Revue contemporaine. *Salammbô de Gustave Flaubert*. <https://mediterranees.net/romans/salammbô/dossier/froehner1.html>  
Genette, G. (1971). *Figures 2*. Seuil.  
Genette, G. (1972). *Figures 3*. Seuil.  
Gengembre, G. (1988). *Madame Bovary, texte et contexte (1988)*. Magnard.  
Gombrich, E. H. (2006). *Histoire de l'art*. Phaidon.  
Millet, C. (2007). *Romantisme*. Le livre de poche.  
Raimond, M. (1983). Le Réalisme subjectif dans "l'Éducation sentimentale." In *Travail de Flaubert*. Seuil.  
Richard, J.-P. (1970). *Littérature et Sensation*. Seuil.  
Said, E. (2005). *L'Orientalisme*.  
Séginger, G. (2000). *Flaubert, une poétique de l'histoire*. Presses universitaires de Strasbourg.  
Thibaudet, A. (1992). *Gustave Flaubert*. Gallimard.  
Weinrich, H. (1973). *Le Temps*. Seuil.

## ORIENTAL LANDSCAPE IN THE VISION OF A WRITER IN THE SECOND EMPIRE

**Phung Ngoc Kien**

*Institute of Literature, Vietnam Academy of Social Sciences*

*Author corresponding: Phung Ngoc Kien - Email: [pkienvvh@gmail.com](mailto:pkienvvh@gmail.com)*

Article History: Received on 15<sup>th</sup> April 2022; Revised on 6<sup>th</sup> September 2022; Published on 15<sup>th</sup> September 2022

**Abstract:** The journey to the East is part of the passion of Gustave Flaubert, who wrote a historical novel on the Punic War in ancient Carthage, *Salammbô* (1862). Before writing his novel, Flaubert wanted to visit the Orient to see with his eyes the ancient sites, the historical ruins and especially the African landscapes. He had to live the atmosphere there to make the "smell", to make the oriental landscape breathe in the novel descriptions. Hence the description of Flaubert, always exotic, comes out of the clichés made by the speeches of the time on distant countries. His description also moves away from the Balzacian description which is always in the background of the novel. The Flaubertian description of the landscape by becoming subjective implies the refusal of the distinction of colonial civilization. This is the beginning of decolonization at a time when colonization is at its height.

**Key words:** Orient; colonisation; historical novel; landscape description; Flaubert.