

QUỸ GIAO LƯU QUỐC TẾ NHẬT BẢN
TRUNG TÂM GIAO LƯU VĂN HÓA NHẬT BẢN TẠI VIỆT NAM

CÔNG TRÌNH THAM DỰ
CUỘC THI LUẬN VĂN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC NHẬT BẢN
(*GIẢI THƯỞNG INOUE YASUSHI LẦN THỨ V*)

NGHIÊN CỨU HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT
CỦA YASUNARI KAWABATA VÀ HARUKI MURAKAMI
TỪ GÓC NHÌN SO SÁNH

Tác giả công trình: TS. Lê Thị Diễm Hằng

Huế, tháng 11 năm 2021

MỞ ĐẦU

1. Tính cấp thiết của đề tài

Huyền thoại với tư cách là lời nói mang tính chất bí ẩn, hoang đường gắn với những câu chuyện thiêng liêng có cội nguồn từ nền văn hóa nguyên thủy, chứa đựng vô thức tập thể của cộng đồng chính là một siêu kí hiệu được nảy sinh trong một ngữ cảnh văn hóa nhất định. Tính chất độc lập và hoàn chỉnh đó khiến cho mã huyền thoại luôn có khả năng du hành đến những không gian kí hiệu mới trong các sáng tác của thời kì sau. Quá trình dịch chuyển này chính là sự ngả bóng của huyền thoại lên những trang viết hiện đại và hậu hiện đại khiến cho ý nghĩa của huyền thoại không bao giờ hoàn kết.

Từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa, văn học được hiểu là diễn ngôn về sự hiện hữu thông qua sự diễn dịch dựa trên “dấu vết” xuất hiện trong “cuộc chơi” vô cùng của các kí hiệu. Khởi thủy của “sự chơi” vốn tồn tại trong nền tảng cấu trúc huyền thoại của các nền văn hóa cổ sơ. Theo đó, các nền văn hóa đương đại luôn chứa đựng khát vọng về một cấu trúc xã hội thuần khiết mà những can dự của con người vào xã hội theo thời gian đã dần đánh mất. Đó là lý do giải thích cho khuynh hướng tái sinh huyền thoại trong văn học hiện đại và hậu hiện đại, nơi huyền thoại được thừa nhận là kí hiệu tiềm ẩn và hệ tư tưởng của nó luôn gắn liền với văn hóa đại chúng. Điều này được thể hiện rất rõ trong các tiểu thuyết của hai nhà văn Nhật Bản lừng danh Yasunari Kawabata và Haruki Murakami. Nếu tiểu thuyết của Kawabata kiến tạo nên những mẫu hình văn hóa truyền thống Nhật Bản thì tiểu thuyết của Murakami thiết lập chân dung đa âm về văn hóa nhìn từ mối quan hệ giữa truyền thống và hiện đại, hiện thực và huyền ảo, phương Đông và phương Tây. Sự kết nối trong sáng tác của hai nhà văn này được tạo nên từ những tương đồng và khác biệt trong phương thức chuyển mã huyền thoại trong nền văn hóa nguyên thủy đến nền văn hóa đương đại. Với tiền đề đặc biệt đó, chúng tôi lựa chọn *Nghiên cứu huyền thoại trong tiểu thuyết của Yasunari Kawabata và Haruki Murakami từ góc nhìn so sánh*.

2. Tổng quan tình hình nghiên cứu thuộc lĩnh vực của đề tài ở trong và ngoài nước

2.1. Những công trình bàn về nghiên cứu huyền thoại trong văn học

* Trên thế giới

Trên thế giới, nhiều học giả trong lĩnh vực khoa học xã hội nhân văn như Folklore, khảo cổ học, nghiên cứu tôn giáo, phân tâm học, kí hiệu học đã dành sự quan tâm đặc biệt

cho nghiên cứu huyền thoại. Trong đó, *hướng nghiên cứu huyền thoại từ lý thuyết Folklore* được đánh dấu bởi một số công trình tiêu biểu: *Văn hóa nguyên thủy* (Tylor, 2019), *Francois Rabelair và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục Hưng* (Bakhtin, 2006); *Thi pháp của huyền thoại* (Meletinsky, 2005). Các công trình này đã khảo cứu một cách công phu các hình thái văn hóa nguyên thủy gắn với tư duy huyền thoại. Bên cạnh đó, Vladimir Propp và các đồng nghiệp của mình trong các công trình *Morphology of the Folktale* (2nd ed.) và *The Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp (Series in Fairy-Tale Studies)* (Propp, 1968, 2012) đã nghiên cứu về các hình thái motif, lễ hội gắn liền với truyện cổ tích. Từ đó, các nhà nghiên cứu tìm thấy sự liên đới và dịch chuyển của tư duy huyền thoại từ Folklore đến các sáng tác văn học hiện đại và hậu hiện đại.

Nghiên cứu *huyền thoại từ góc nhìn nhân học văn hóa*, Lévi-Strauss đã cho rằng yếu tố hiện hữu của huyền thoại trong văn học thời kì sau nằm trong sự hoài nhớ, nỗi tiếc nuối sự hỗn nhiên cổ sơ, sự thuần khiết của xã hội nguyên thủy (Lévi-Strauss, 1995). Như vậy, những nền văn hóa hiện đại, hậu hiện đại luôn hiện hữu khát vọng của nhân loại về một cấu trúc xã hội trong sáng, hoang sơ mà những can dự của con người thông qua các thiết chế xã hội đã dần đánh mất. Dấu vết của huyền thoại vẫn thường được bảo lưu qua khuynh hướng tái sinh các mẫu hình folklore, phục hồi các tín ngưỡng và tái diễn xướng các nghi lễ truyền thống trong không gian văn hóa đương đại.

Hướng nghiên cứu về *sự dịch chuyển của huyền thoại từ Folklore đến văn học viết* đã được chỉ ra trong các nghiên cứu của Mark E. Workman, Dinah Dodds và John J. White. Trong bài báo *The Role of Mythology in Modern Literature*, Workman đã khảo sát vai trò của huyền thoại trong văn học hiện đại, từ đó nhận diện mối quan hệ bền chặt giữa huyền thoại với văn chương hiện đại (Workman, 1981). Từ những nghiên cứu về huyền thoại trong tiểu thuyết Đức thế kỉ XX, Dinah Dodds và John J. White trong công trình *Mythology in the Modern Novel* (Dodds và White, 1973) đã nhận diện vai trò, sự khác biệt về ý nghĩa của huyền thoại trong văn học của nhiều dân tộc. Đặc biệt, công trình này nhấn mạnh đến phương thức tái sinh các motif folklore trong tiểu thuyết hiện đại.

Nghiên cứu huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa là khuynh hướng được cộng đồng khoa học đặc biệt quan tâm. Tiếp thu có phê phán và phát triển các quan điểm về ngôn ngữ của Saussure, trong công trình *Chủ nghĩa Marx và Triết học ngôn ngữ*, Voloshinov cho rằng không có kí hiệu nằm ngoài hệ thống *ý thức-tư tưởng-văn hóa*, cũng không có *ý thức-tư tưởng-văn hóa* nếu không được biểu đạt bằng hệ thống kí hiệu (Voloshinov, 2015). Trường phái kí hiệu học văn hóa Moskva-Tartu mà đại diện tiêu biểu là

Iu. Lotman đã phát triển những nghiên cứu về kí hiệu học văn hóa trên cơ sở các công trình của Propp. Trong đó, tiêu biểu có các bài viết “*Biểu tượng trong hệ thống văn hóa*”, “*Biểu tượng-gien truyện kể*”, “*Về mã huyền thoại của văn bản truyện kể*... Lotman đã chỉ ra rằng bất kì một tổ chức kí hiệu nào chỉ được hoạt động thực sự khi được nhúng vào không gian kí hiệu quyền và văn bản văn học với sự kiến tạo, du hành của hệ thống biểu tượng, cổ mẫu và huyền thoại đã thiết lập diện mạo văn hóa không những trong các lát cắt đồng đại mà còn trên cả trục lịch đại (Lotman, 2015). Trong khi đó, trong công trình *Mythologies*, Roland Barthes đã xem huyền thoại như một hệ thống kí hiệu và huyền thoại là một hệ thống đặc thù ở chỗ nó được thiết lập từ một chuỗi kí hiệu tồn tại trước nó, đó là hệ thống kí hiệu thứ hai, một *siêu kí hiệu* (Barthes, Howard, and Lavers, 2013). Trong khi đó, Itamar Even Zohar trong công trình *Polysystem theory in culture and literature research* đã nhận định rằng trong ý hệ kí hiệu (semiotic ideology), các nhà kí hiệu học văn hóa quan tâm đến sự phân tầng giữa các nhân tố vận hành, những mối liên hệ trong quá trình tương tác, đáp đối ý nghĩa, tái sinh biểu tượng, huyền thoại trong các nền văn hóa (Zohar, 2014). Bên cạnh đó, Jacques Derrida đã chỉ ra cội nguồn bản chất sự chơi nằm ở mối quan hệ giữa yếu tố hiện hữu với yếu tố vắng mặt. Khởi thủy của sự chơi lại nằm trong nền tảng cấu trúc *huyền thoại của nền văn hóa cổ sơ* (Morrissey, 1999).

*** Ở Việt Nam**

Ở Việt Nam, nghiên cứu *huyền thoại trong văn học thông qua biểu tượng, cổ mẫu, và motif* đã được thể hiện trong các công trình *Phê bình huyền thoại* (Đào Ngọc Chương, 2008); *Huyền thoại và văn học* (Khoa Ngữ văn và Báo chí, 2007), *Gabriel García Márquez và nỗi cô đơn huyền thoại* (Phan Tuấn Anh, 2014), *Nghiên cứu biểu tượng: một số hướng tiếp cận lí thuyết* và “*Cấu trúc luận trong nghiên cứu biểu tượng từ kí hiệu học đến nhân học biểu tượng*” (Đinh Hồng Hải, 2014, 2016), *Từ kí hiệu đến biểu tượng* (Trịnh Bá Đĩnh, 2016). Đặc biệt, các chuyên luận *Franz Kafka – Người tẩy não nhân loại* và *Kí hiệu học văn học* (Lê Huy Bắc, 2018), *Phê bình kí hiệu học – Đọc văn như là hành trình tái thiết ngôn ngữ* (Lã Nguyên, 2018), *Phê bình văn học thế kỉ XX* (Thụy Khuê, 2018) đã đề cập đến bản chất của huyền thoại, đồng thời chỉ ra những khả năng và giới hạn của phê bình huyền thoại trong nghiên cứu, phê bình văn học hiện nay.

Bên cạnh đó, các công trình dịch thuật quan trọng đề cập đến huyền thoại trong văn học cũng được xuất bản ở Việt Nam như *Folklore thế giới-Một số công trình nghiên cứu cơ bản* và *Folklore-Một số thuật ngữ đương đại* (Ngô Đức Thịnh và Frank Proschan, 2005), *Phân tâm học với văn hóa tâm linh* (Đỗ Lai Thúy, 2011); *Kí hiệu học văn hóa*

(Lotman, 2015). Có thể nói, đây là những công trình có đóng góp quan trọng đối với bối cảnh nghiên cứu huyền thoại ở Việt Nam hiện nay.

Ngoài ra, nhiều bài viết về huyền thoại được đăng tải trên các tạp chí trong nước có uy tín. Lại Nguyên Ân phân biệt khái niệm *Thần thoại* với *văn học huyền thoại* (Lại Nguyên Ân, 1992). Phùng Văn Tửu tiếp cận phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học (Phùng Văn Tửu với, 2007). Lê Nguyên Long chỉ ra rằng cần có sự phân biệt giữa khái niệm *cái kì ảo* và *văn học kì ảo* trong nghiên cứu văn học (Lê Nguyên Long, 2006). Lê Huy Bắc tìm hiểu cổ mẫu từ góc nhìn liên kí hiệu và chứng minh văn chương là kí hiệu đa văn hóa (Lê Huy Bắc, 2015, 2016). Lê Thị Diễm Hằng tìm hiểu mối quan hệ giữa văn học và huyền thoại (Lê Thị Diễm Hằng, 2020).

Như vậy, có thể nói, khuynh hướng nghiên cứu huyền thoại trong văn học đã đạt được rất nhiều thành tựu trên thế giới và đang ngày càng được quan tâm tại Việt Nam. Ngoài các công trình đóng vai trò nền tảng, một số nghiên cứu khác đã nhận diện huyền thoại trong văn học qua các nghiên cứu trường hợp. Kết quả thu được từ các nghiên cứu trên đều có điểm chung là khẳng định dòng chảy bền bỉ của huyền thoại từ Folklore đến văn học thời kỳ sau. Các mã huyền thoại như biểu tượng, motif, cổ mẫu được tái sinh đến những không gian văn học hiện đại và hậu hiện đại, thể hiện sự hoài nhớ của con người về những hồi ức cam lạng trịnh quá khứ.

2.2. Những công trình đề cập đến huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami

2.2.1. Những công trình đề cập đến huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata

Trên thế giới, nhiều công trình đã đề cập đến yếu tố huyền thoại trong mỹ học Kawabata được công bố trên các tạp chí quốc tế có uy tín. Gwen Boardman đã chỉ ra “mỹ học duy tình” trong tác phẩm của Kawabata (Boardman, 1969). Andrew Feenberg đã chứng minh tư tưởng Thiền là biểu tượng tinh thần xuyên suốt trong tiểu thuyết của Kawabata (Feenberg, 1994). Trong khi đó, công trình *Spiritualism and modernism in the work of Kawabata Yasunari* lại quan tâm đến sự xung đột giữa mỹ học truyền thống trong tác phẩm của Kawabata với chủ nghĩa hiện đại kiểu phương Tây (Masato & Solomon, 2018).

Ở Việt Nam, tiểu thuyết của Kawabata là một trong những hiện tượng văn học châu Á được chú ý. Công trình của Lưu Đức Trung (1997) được xem là chuyên luận đầu tiên ở Việt Nam giới thiệu về Kawabata. Sau đó, Đào Thị Thu Hằng (2007) đã quan tâm đến đặc trưng bút pháp dòng hiện và kĩ thuật dòng ý thức, không gian huyền ảo và thời gian ám ảnh

kí ức trong sáng tác của Kawabata.

Nghiên cứu huyền thoại nhìn từ biểu tượng là nội dung được đề cập trong các bài báo được đăng tải trên các tạp chí khoa học trong nước có uy tín. Nhật Chiêu (2000) và Khương Việt Hà (2006) đã nghiên cứu “mỹ học Kawabata”. Đoàn Lê Giang (2000) đã chỉ ra biểu tượng cái đẹp có sự kết hợp giữa truyền thống và hiện đại, trong khi đó, Trần Thị Tố Loan lại cho rằng cái đẹp trong sáng tác của Kawabata mang đậm chất truyền thống (Trần Thị Tố Loan, 2006, 2012). Lê Thị Hường (2001) đã phân tích cái đẹp gắn liền với nỗi ưu sầu, sự đơn độc và mong manh trong thế giới nghệ thuật của Kawabata.

Nghiên cứu huyền thoại còn được đặt ra trong một số nghiên cứu về *cảm thức, nhân vật, không gian, thời gian, bút pháp nghệ thuật* trong tiểu thuyết của Kawabata. Khương Việt Hà (2004) quan tâm đến thủ pháp tương phản trong tiểu thuyết “Người đẹp say ngủ”. Đào Thị Thu Hằng (2005) thì nhấn mạnh sự kết hợp Đông-Tây trong tiểu thuyết của Kawabata. Đặc biệt, Hà Văn Lưỡng cho rằng yếu tố kỳ ảo là yếu tố nổi bật làm nên phong cách của Kawabata (Hà Văn Lưỡng, 2000, 2010). Hoàng Thị Mỹ Nhị chỉ ra cảm thức Thiền, dấu ấn hiện sinh của Kawabata trong *Ngàn cánh hạc* (Hoàng Thị Mỹ Nhị, 2016b, 2017). Nguyễn Thị Mai Liên (2009) chứng minh sự phân cực không gian nghệ thuật trong sáng tác của Kawabata. Những công trình này đã tập trung chỉ ra thủ pháp nghệ thuật, ý niệm về không gian, vai trò của yếu tố kì ảo trong một số tác phẩm của Kawabata.

Tiếp cận huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata từ góc nhìn so sánh liên văn bản, Lê Huy Bắc (2010) đã so sánh đặc điểm hiện đại trong tác phẩm của Kawabata với đặc điểm hậu hiện đại trong tác phẩm của Oe Kenzaburo. Bên cạnh đó, so sánh Kawabata với Murasaki, Thụy Khuê đã cho rằng Murasaki và Kawabata là hai nhà văn tiêu biểu cho hai cách ứng xử văn hóa khác nhau. Bà chỉ ra rằng nếu Murasaki là nhà tiểu thuyết đầu tiên của văn học Nhật Bản, người đã đưa văn xuôi của Nhật thoát khỏi khung cảnh nhà Đường để hình thành nên ngôn ngữ tiểu thuyết thì Kawabata là hiện thân của tâm hồn Nhật Bản. Bằng những phân tích tinh tế, đầy sức lôi cuốn, Thụy Khuê đã giải mã tâm hồn Nhật Bản thông qua ba biểu tượng *lửa, nước* và hành trình đi đến *cái chết*. Kết quả thu được từ công trình này đã chỉ ra sự mong manh vô cùng nhưng cũng mạnh mẽ vô cùng của tính cách Nhật Bản. Bên cạnh đó, Numano Mitsuyoshi (2009) so sánh thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản-từ *Truyện Genji* đến Murakami. Trần Thị Phương Phương (2012) tìm thấy những cuộc gặp gỡ của người Nga với Kawabata, đã phân tích và khẳng định vai trò quan trọng của Kawabata trong việc kiến tạo diện mạo tiểu thuyết Nhật Bản hiện đại. Công trình “Mỹ cảm ‘Aware’ trong văn học Nhật Bản qua tiểu thuyết *Truyện Genji* của Murasaki và

Ngàn cánh hạc của Kawabata” đã tìm hiểu cội nguồn của mỹ cảm *Aware*, đặc trưng của nền văn hóa vương triều được thoát thai từ thể chế Heian, đặc biệt là từ tín ngưỡng, tôn giáo Nhật thời cổ đại, cũng như chỉ ra các sắc thái tồn tại, sự biến đổi của cảm thức này trong tiểu thuyết của Murasaki và Kawabata (Hoàng Thị Mỹ Nhi, 2016b). Nguyễn Thị Huân (2018) đã tìm hiểu mô hình cốt truyện tâm lý-tinh thần có sự hài hòa giữa truyền thống và hiện đại, phương Đông và phương Tây, giữa cái đẹp và tình yêu; kiểu nhân vật tâm lý-duy mỹ, duy cảm rất riêng của Nhật Bản; mô hình không-thời gian gắn liền với tinh thần tôn trọng thiên nhiên và các giá trị văn hóa đậm chất Nhật Bản.

2.2.2. Những công trình bàn về huyền thoại trong tiểu thuyết của Murakami

Trên thế giới, tiếp cận *huyền thoại trong tiểu thuyết Murakami từ góc nhìn biểu tượng*, Yoshio Iwamoto chỉ ra biểu tượng là yếu tố ẩn dụ thể hiện sự truy vấn nghiêm túc về lịch sử mối quan hệ phương Tây-Nhật Bản trong tiểu thuyết của Murakami (Iwamoto, 1993). Đặc biệt, Matthew C. Strecher đã chỉ ra sự khác biệt giữa tiểu thuyết Murakami với văn chương thuần túy Nhật Bản trên một số phương diện như sự mô phỏng, nhại, pha trộn về đề tài, thể loại, giọng điệu. Ông cho rằng tiểu thuyết Murakami đã xóa bỏ ranh giới giữa văn chương thuần túy/đại chúng, văn chương cao/thấp (Strecher, 1998).

Nhận diện vấn đề huyền thoại qua chủ nghĩa hiện thực huyền ảo trong tiểu thuyết Murakami đã được Strecher quan tâm. Ông cho rằng Murakami đã sử dụng các kỹ thuật viết của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo để giải mã sự “phân rã bản sắc cá nhân” của “con người nổi loạn” trong xã hội Nhật Bản những năm 60. Theo đó, Murakami đã thể hiện trạng thái con người vỡ mộng, hoang mang, bất lực tuyệt đối trong bối cảnh Nhật Bản hậu chiến tranh (Strecher, 1999). Đồng tình với cách lý giải này, Oddvik (2002) đã chỉ ra vấn đề của một nước Nhật hiện đại, nơi cuộc đụng độ của các nền văn hóa đã dẫn đến một cuộc khủng hoảng bản sắc tập thể trong tiểu thuyết của Murakami. Oddvik kết luận rằng Murakami đã sử dụng các biểu tượng cùng lối viết hiện thực huyền ảo để phản ánh các vấn đề “bên trong Nhật Bản” với những “căn bệnh và sai sót” của xã hội Nhật hiện đại thông qua các câu chuyện kì lạ, các biểu tượng kì lạ (Oddvik, 2002).

Trong hướng nghiên cứu này, chúng tôi đã có công trình đăng trên tạp chí khoa học quốc tế có uy tín (Scopus, Q2) tập trung nghiên cứu biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết của Murakami từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa. Công trình này đã nhận diện tư duy huyền thoại, chỉ ra những điểm độc đáo của biểu tượng cái chết gắn liền với bóng, linh hồn và tình dục trong tiểu thuyết của Murakami (Lê Thị Diễm Hằng, 2021).

Ở Việt Nam, chủ đề huyền thoại trong tiểu thuyết của Murakami ít nhiều đã được đề cập trong một số bài báo ở Hội thảo *Tác phẩm Haruki Murakami và nữ văn sĩ Bashimoto Banana* (Nhiều tác giả, 2007). Theo đó, Nhật Chiêu nghiên cứu sự kết hợp giữa thực tại với ma ảo, Cao Việt Dũng quan tâm đến bút pháp “yếu tố bí ẩn”, Ngô Trà Mi nghiên cứu huyền thoại và giải huyền thoại trong tác phẩm của Murakami. Bên cạnh đó, Nguyễn Hoài Nam tìm thấy trong tiểu thuyết của Murakami cuộc tìm kiếm bản thể của con người hiện đại. Phạm Xuân Thạch so sánh Ông La Hán ngồi và con chim vặn dây cót, xem *Biên niên kí chim vặn dây cót* như một bản nhạc Jazz đầy sự ngẫu hứng và phóng túng. Dương Tường lại thấy ở *Kafka bên bờ biển* tính chất trừu tượng và siêu thực với những giấc mơ nhuộm màu huyền bí. Nguyễn Thị Bích Thúy-Nguyễn Thị Nhã Trúc (2013) tập trung làm rõ sự xóa nhòa ranh giới giữa văn học thuần túy và văn học đại chúng Nhật Bản trong tác phẩm của Murakami. Nguyễn Anh Dân (2009) tìm hiểu cấu trúc cốt truyện trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Trần Thị Tố Loan (2010) quan tâm đến kiểu con người đa ngã trong tiểu thuyết *Người tình Sputnik* của Haruki Murakami. Đặc biệt, Lê Ngọc Phương (2012) đã phân tích yếu tố hiện thực huyền ảo trong sáng tác của Murakami xuất phát từ nền tảng, đặc trưng của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo trong văn học Nhật Bản, chỉ ra tính chất tâm linh, gắn với các motif huyền ảo như linh hồn, sự sống, cái chết, thế giới bên kia, cõi giải thoát trong tiểu thuyết của Murakami. Hà Văn Lương chỉ ra giấc mơ, yếu tố siêu thực, trí tưởng tượng phong phú, giọng điệu giễu nhại của văn chương Murakami (Nhiều tác giả, 2011). Lê Thị Diễm Hằng phân tích yếu tố hậu hiện đại trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* của Murakami (Lê Thị Diễm Hằng, 2010). Tiếp cận huyền thoại trong tiểu thuyết của Murakami từ góc nhìn văn hóa cũng được nhắc đến trong công trình của Nguyễn Thị Bích Thúy (2010), Ngô Viết Hoàn (2012), Phạm Thị Hạnh (2020).

Trong phạm vi những công trình tìm hiểu về huyền thoại trong văn học và huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami, tôi nhận thấy: *Thứ nhất*, huyền thoại trong văn học là chủ đề đang thu hút sự quan tâm của nhiều học giả trên thế giới và ở Việt Nam. Phần lớn các công trình đó đã khẳng định nghiên cứu huyền thoại trong văn học là hướng nghiên cứu giàu tiềm năng, đặc biệt trong xu hướng nghiên cứu liên ngành văn học với văn hóa trong Khoa học Nhân văn hiện nay. Trong đó, nghiên cứu huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa đã có những thành tựu quan trọng bắt nguồn từ những công trình đề cập đến mối quan hệ giữa Folklore và văn học viết. Hầu hết các học giả đều thống nhất ở quan điểm cho rằng bản chất của những sáng tác văn học thời kì sau (truyện kể) là sự *viết lại những mã huyền thoại trong văn bản tiền truyện kể (văn bản*

huyền thoại). Một số công trình nghiên cứu về cổ mẫu, biểu tượng văn hóa trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa, sự tái sinh các motif Folklore trên những trang viết hiện đại và hậu hiện đại đã mở ra khuynh hướng *nghiên cứu quá trình dịch chuyển, va đập và tương tác giữa các mã văn bản* trong tinh thần giải cấu trúc, liên văn bản. Ở đó, các nhà nghiên cứu bận tâm đến vấn đề liệu rằng mã huyền thoại trong Folklore khi du hành đến những không gian văn học đương đại có còn bảo lưu dấu vết nguyên vẹn trong cấu trúc của nó bởi yếu tố vô thức tập thể nằm sâu kín trong cộng đồng, mà nhà văn là một chủ thể không bao giờ khước từ được nền tảng đó; hay đã diễn ra quá trình tiếp biến, làm mới trong ý thức về huyền thoại của các nhà văn; và những yếu tố nào đã ảnh hưởng đến sự tái sinh các mã huyền thoại này.

Thứ hai, trên thế giới và ở Việt Nam, các công trình đề cập đến huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami chủ yếu tập trung chỉ ra thi pháp huyền thoại trong một số tác phẩm nhất định của mỗi nhà văn. Hiện nay, chưa có công trình nào nghiên cứu huyền thoại trong các tác phẩm của Kawabata và Murakami từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa cũng như nhận diện các điểm tương đồng và khác biệt của huyền thoại trong tiểu thuyết của họ. Từ những vấn đề rút ra ở trên, chúng tôi nhận thấy *Nghiên cứu huyền thoại trong tiểu thuyết của Yasunari Kawabata và Haruki Murakami từ góc nhìn so sánh* là hướng nghiên cứu có ý nghĩa khoa học, mang tính cấp thiết và khả thi.

3. Mục tiêu nghiên cứu

Mục tiêu của công trình này là nghiên cứu huyền thoại trong văn học từ cách tiếp cận kí hiệu học văn hóa. Từ đó, công trình hướng tới mục tiêu cụ thể là so sánh huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và của Murakami, đồng thời lí giải nguyên nhân tạo nên những tương đồng và khác biệt về sự tái sinh huyền thoại trong tiểu thuyết của hai tác giả Nhật Bản nổi tiếng này.

4. Đối tượng, phạm vi nghiên cứu

4.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng của đề tài là nghiên cứu huyền thoại trong văn học chủ yếu tiếp cận từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa. Đặc biệt, công trình tập trung vào đặc trưng huyền thoại được thể hiện qua các cổ mẫu, biểu tượng và các phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami. Đồng thời, công trình so sánh để chỉ ra sự tương đồng và khác biệt của huyền thoại trong tiểu thuyết của mỗi nhà văn.

4.2. Phạm vi nghiên cứu

Phạm vi của đề tài: Chúng tôi giới hạn phạm vi của đề tài là nghiên cứu huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa. Trong đó, so sánh huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami thông qua các biểu tượng, cổ mẫu văn hóa, và các phương thức huyền thoại hóa.

Phạm vi đối tượng nghiên cứu của đề tài bao gồm:

Tiểu thuyết của Yasunari Kawabata, trong đó chúng tôi lựa chọn các tác phẩm tiêu biểu sau: *Ngàn cánh hạc*, *Tiếng rên của núi*, *Người đẹp say ngủ* in trong *Tuyển tập tác phẩm Yasunari Kawabata*, Nxb Lao động, H. 2005; *Xứ tuyết* (Chu Việt dịch), Nxb Văn học, 2016; *Hồ* (Uyên Thiêm dịch), Nxb Văn học, 2016.

Tiểu thuyết của Haruki Murakami, trong đó chúng tôi chọn các tác phẩm tiêu biểu sau: *Rừng Na Uy*, 2006; *Biên niên kí chim vận dây cót*, 2006; *Kafka bên bờ biển*, 2007; *Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời*, 2007; *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, 2008; *Cuộc săn cừu hoang*, 2011; *Nhảy nhảy nhảy*, 2011; *1Q84* (tập 1,2,3), 2012, 2013.

Bên cạnh đó, để làm rõ các đặc trưng của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami, chúng tôi còn so sánh với tiểu thuyết của một số nhà văn khác của Nhật Bản như Higashino Keigo.

5. Cách tiếp cận, phương pháp nghiên cứu

5.1. Cách tiếp cận

Huyền thoại thu hút sự quan tâm của nhiều ngành khoa học như phân tâm học, kí hiệu học, nghiên cứu tôn giáo và nhân học văn hóa. Vì vậy, nghiên cứu huyền thoại trong văn học đòi hỏi phải được tiếp cận liên ngành. Trong đó, tôi lựa chọn nghiên cứu huyền thoại từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa. Hướng tiếp cận này cho phép tác giả công trình nhận diện được bản chất của huyền thoại, từ đó so sánh được huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và của Murakami. Đồng thời, *lý thuyết Folklore học* cũng được lựa chọn sử dụng trong quá trình làm rõ sự dịch chuyển huyền thoại từ Folklore sang các sáng tác văn học hiện đại và hậu hiện đại. Để lý giải các huyền thoại thông qua các biểu tượng và cổ mẫu, lý thuyết *nhân học văn hóa* cũng giúp tôi có cái nhìn thấu đáo hơn về đối tượng nghiên cứu.

5.2. Phương pháp nghiên cứu

Chúng tôi sử dụng chủ yếu các phương pháp nghiên cứu sau:

Phương pháp tiếp cận kí hiệu học văn hóa: Phương pháp này được chúng tôi sử

dụng để tiếp cận huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa, trong đó tập trung làm rõ sự biểu đạt của huyền thoại thông qua cổ mẫu và biểu tượng văn hóa. Phương pháp này còn được sử dụng để làm rõ các phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami.

Phương pháp so sánh (đồng đại, lịch đại): Phương pháp này được sử dụng trong nghiên cứu quá trình vận động của mã huyền thoại, motif, cổ mẫu từ Folklore đến huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami. Từ đó, phương pháp này còn giúp tôi làm rõ tự tái sinh các mã huyền thoại của Folklore trong các sáng tác văn học hiện đại và hậu hiện đại. Đồng thời, phương pháp so sánh được sử dụng để chỉ ra những điểm tương đồng và khác biệt về đặc trưng huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami, cũng như sự đóng góp của mỗi nhà văn đối với văn học Nhật Bản.

Phương pháp cấu trúc – hệ thống: Tôi sử dụng phương pháp này để phân tích cấu trúc huyền thoại trong văn hóa Nhật Bản, cấu trúc huyền thoại trong tiểu thuyết Kawabata và Murakami. Đồng thời, phương pháp này cho thấy mối quan hệ giữa các yếu tố thể hiện mã huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami qua cấu trúc biểu tượng, cấu trúc cổ mẫu văn hóa và cấu trúc motif huyền thoại.

6. Đóng góp của đề tài

Nhận diện sự tương đồng và khác biệt của huyền thoại trong tiểu thuyết Kawabata và Murakami thông qua các cổ mẫu, biểu tượng, và các phương thức tái sinh huyền thoại, đề tài khẳng định sức sống bền bỉ, âm thầm của huyền thoại trong vô thức tập thể của xã hội nguyên thủy đối với các sáng tác văn học thời kì sau.

NỘI DUNG

CHƯƠNG 1

NGHIÊN CỨU HUYỀN THOẠI TRONG VĂN HỌC

1.1. Huyền thoại trong Folklore

1.1.1. Khái niệm huyền thoại

Thuật ngữ huyền thoại (“myth”) có nguồn gốc từ tiếng Hy Lạp, có nghĩa là từ, lời nói. Nó được sử dụng thường xuyên trong sử thi *Iliad* và *Odyssey* của Homer. Khi được kết hợp với từ *logos*, nó trở thành diễn ngôn về tự sự (a discourse on narrative). Vì thế, huyền thoại là một từ, một lời nói, một diễn ngôn về một vấn đề nào đó được xem là có thật, để giải thích về nguồn gốc của các vị thần, tín ngưỡng và tôn giáo. Huyền thoại gắn liền với tiến trình tự suy tư của nhân loại (associated with the process of thinking itself). Huyền thoại là một câu chuyện (a story), câu chuyện tưởng tượng (a tale), một bài nói chuyện (a saying), một truyền thuyết (a legend), hoặc là một câu chuyện ngụ ngôn (a proverb).

1.1.2. Bản chất của huyền thoại

Huyền thoại và Folklore thường được kết nối với nhau trong các diễn ngôn khoa học mang tính hàn lâm. Boas, Stith Thompson và Archer Taylor là các nhà Folklore học người Mỹ đã có những công trình nổi tiếng về nghiên cứu huyền thoại từ sự kết hợp giữa Folklore với nhân học và dân tộc học (Dorson, 1973). Với hướng tiếp cận nhân học lịch sử, các tác giả này đã cho rằng “huyền thoại được xem là phẩm chất của sáng tạo nghệ thuật và nguồn gốc tinh thần của tôn giáo” (Dorson, 1973, tr. 108). Lévi-Strauss, nhà nhân học người Pháp lại quan tâm đến cấu trúc huyền thoại, nơi các ma trận nghĩa được đan dệt bởi các đường dọc và đường ngang mà mỗi sự liên kết ở cấp độ này đều quy chiếu đến một mối quan hệ ở cấp độ khác của huyền thoại.

Xem huyền thoại là giấc mơ tập thể của nhân loại (the collective dreams of humanity), David Adams Leeming đã tìm thấy ở huyền thoại niềm tin gắn với ý niệm về vũ trụ và thần linh, “huyền thoại đã giúp những xã hội sơ kỳ giải thích được các hiện tượng như chuyển động của mặt trời xung quanh trái đất, sự thay đổi mùa màng..., cũng như bí ẩn của Sự sáng thế, bản chất của các vị thần” (Leeming, 1991, tr. 4). Ông cho rằng có bốn

loại huyền thoại cần được xem xét: Huyền thoại về vũ trụ (Cosmic myths), Huyền thoại về các vị thần (Theistic myths), Huyền thoại về các anh hùng (Hero myths), và Huyền thoại về nơi chốn và sự vật (Place and object myths). Hệ thống huyền thoại này không chỉ phản ánh đời sống tôn giáo, tín ngưỡng mà còn thể hiện phong tục, tập quán trong các xã hội nguyên thủy (Leeming, 1991). Vì vậy, quá trình nghiên cứu huyền thoại cần chỉ ra sự tương đồng và tính khác biệt của chúng trong các tôn giáo và nghi lễ khác nhau.

Vấn đề *bản chất của huyền thoại* đã được tìm hiểu công phu trong công trình *A Short History of Myth* của Karen Armstrong, một nữ học giả nổi tiếng người Anh, chuyên gia nghiên cứu về tôn giáo. Theo bà, huyền thoại xuất phát từ kinh nghiệm về cái chết và nỗi sợ hãi bị biến mất của con người (Armstrong, 2005, tr. 5). Dù đa dạng thế nào, nền văn hóa của các dân tộc đều có chung một nền tảng qua việc chỉ ra sự tồn tại một số tâm lý phổ quát của con người, trong đó có nỗi sợ hãi cái chết. Người phương Tây lẫn người phương Đông đều cùng chung một thể nghiệm về cái chết. Ngay cả những người tin vào cuộc sống sau cái chết, cái chết vẫn là chủ đề lo âu, buồn thảm. Chính cái chết thể hiện rõ sự đứt gãy to lớn nhất giữa tinh thần và thể xác. Cũng chính ở cái chết, tư duy lý tính và tư duy thần thoại trong logic nhị phân đưng độ, tương tác lẫn nhau. Nếu các loại động vật biết trốn chạy cái chết, khiếp sợ cái chết, thậm chí có những chiến lược để né tránh cái chết khi dự cảm được nó, thì chúng vẫn khác con người ở chỗ: con người có thể nhận dạng được ý tưởng về cái chết và thực hành các nghi lễ tang ma. Con người vừa ý thức về cái chết, vừa chối bỏ cái chết. Đây cũng là nguồn gốc của sự xuất hiện các huyền thoại thời tiền sử và nghi lễ về nhân vật kép. Trong đó, con người có thể xuất hiện dưới dạng các hồn ma, bóng, hay quá trình tái sinh gắn với sự hiện hữu mới. Con người mang ý thức về cái chết là sản phẩm của tư duy duy lý, xem đó là sự tổn thương tinh thần một cách khủng khiếp. Điều đó đồng thời làm xuất hiện các huyền thoại về thế giới sau cái chết, một sản phẩm của tư duy huyền thoại nhằm xoa dịu tổn thương này. Càng bị tổn thương, con người càng tìm cách chối bỏ cái chết. Vậy là, tâm thức chối bỏ cái chết đã nuôi dưỡng những huyền thoại về cuộc đời kế tiếp của các linh hồn. Chính vì lẽ đó, cái chết trở thành ngọn nguồn sâu xa hơn hết, làm nảy sinh các nghi thức, tang lễ, tục thờ cúng, lăng mộ, khấn nguyện nhằm xua đuổi nó đi. Đúng như quan niệm của Joseph Campbell đã cho rằng huyền thoại là sự nuôi dưỡng quá trình khởi đầu của sự sống và cái chết của con người, và huyền thoại mang tính chất mơ tưởng, giống như giấc mơ, một sản phẩm tâm lý tự sinh của con người.

Như vậy, huyền thoại là những câu chuyện thường được cho là có thật, giải thích sự tồn tại của các vị thần, các lực lượng siêu nhiên, về sự sáng tạo của thế giới và sự tồn tại

của vũ trụ. Nền tảng của nó được thiết lập trên cơ sở niềm tin (belief). Con người tin vào sự hiện diện của một thế giới thần bí xung quanh họ, nơi làm thỏa mãn những khát vọng về tôn giáo, tín ngưỡng của chính con người. Huyền thoại và Folklore đã gặp gỡ nhau bởi kinh nghiệm về tồn tại của con người trong các xã hội cổ xưa. Cuộc chiến chống lại các thế lực siêu nhiên để bảo vệ con người, chuyến hành trình bước vào thế giới dưới thấp, câu chuyện về các linh hồn, các điệu nhảy xua đuổi thần chết... đã mang đến cho huyền thoại sự bí ẩn và quyến rũ. Khi Freud và Jung tìm kiếm bản đồ tâm lý con người dưới ánh sáng của tâm lý học hiện đại, họ phát hiện ra rằng huyền thoại cổ điển đã trở lại để giải thích về đời sống tinh thần bên trong của vô thức cá nhân, vô thức tập thể. Con người tìm thấy trong huyền thoại giấc mơ bị bỏ quên, âm thanh tĩnh lặng, nỗi sợ hãi cái chết và cả mong muốn về một thế giới siêu hình sau cái chết.

1.2. Sự dịch chuyển của huyền thoại từ Folklore đến văn học

1.2.1. Huyền thoại là yếu tố cấu thành văn học

Huyền thoại là yếu tố cấu thành văn học. Quan điểm này đã được thể hiện qua các công trình “Mythology and Folklore” (Dorson, 1973), “The Role of Mythology in Modern Literature” (Workman, 1981), “From Myth to Literature” (Avalle, 1982)... Công trình “The Relationship between Mythology and Literature” đã chỉ ra rằng huyền thoại và văn học luôn được gắn kết bởi mối quan hệ phụ thuộc và tồn tại đồng thời. Nó (huyền thoại) không chỉ cung cấp một kho tàng các câu chuyện đa dạng cho thế giới hư cấu của văn học, mà còn cung cấp các “chiến lược trần thuật” (the narrative strategies) để từ đó, văn học mở rộng, sửa đổi và viết lại các yếu tố huyền thoại trong tiến trình sáng tạo (Lovely, 2019). Trong đó, huyền thoại đề cập đến cốt truyện, một cấu trúc thống nhất của các hành động cần thiết và có thể xảy ra. Aristoteles cho rằng huyền thoại mô tả nguồn gốc của văn học bắt nguồn từ truyền thống truyền miệng và việc diễn xướng các văn bản văn học. Trong khi đó, nhà huyền thoại học Northrop Frye lại xem huyền thoại như một nguyên tắc tổ chức cấu trúc của hình thức văn học. Bắt nguồn từ truyền thống truyền miệng, huyền thoại gắn bó chặt chẽ với các nghi lễ diễn xướng, nghĩa là gắn bó với không gian văn hóa, địa lý và thời gian khác nhau. Vì vậy, việc đọc huyền thoại trong văn học luôn đòi hỏi người đọc phải nhúng chúng vào các chiều kích văn hóa, tôn giáo, tín ngưỡng, nơi huyền thoại ra đời. Trong quá trình này, văn học nổi lên như một công cụ tối cao để chuyển tải những câu chuyện huyền thoại. Do đó, văn học không chỉ được *cấu thành bởi* huyền thoại, mà còn được *cấu thành để* truyền đạt huyền thoại.

Cùng hướng nghiên cứu này, Richter (2009) đã cho rằng có hai khuynh hướng xem xét mối quan hệ giữa huyền thoại và văn học: 1) Huyền thoại là những gì tồn tại bên dưới văn học và vì vậy, tất cả văn học có thể được giải thích bằng huyền thoại; 2) Huyền thoại không phải là điều cơ bản tồn tại bên dưới văn học mà chỉ là một dạng thức văn học. Khuynh hướng này nghiên cứu các tác phẩm văn học cụ thể trong sự tái sinh các huyền thoại cổ xưa. Như vậy, văn học thời kì sau là sự viết lại những yếu tố huyền thoại vốn tồn tại trong nghi lễ, tín ngưỡng và tôn giáo của các xã hội nguyên thủy. Hay nói cách khác, huyền thoại là nguồn gốc của văn học.

1.2.2. Huyền thoại là mô thức của tư duy văn học

Huyền thoại là mô thức của tư duy văn học. Quan điểm này được phân tích trong công trình *The Raw and the Cooked* (Lévi-Strauss, 1969). Trong đó, Lévi-Strauss đã xem huyền thoại là một sơ đồ cấu trúc về nghĩa: “Cấu trúc nhiều lớp của huyền thoại cho phép chúng ta nhìn huyền thoại như một ma trận nghĩa, cái được đan dệt bởi những trục dọc và trục ngang, nhưng mỗi lớp nghĩa này đều tham chiếu đến một lớp nghĩa khác. Lévi-Strauss khẳng định rằng đây chính là cách mà huyền thoại được đọc. Tương tự như vậy, mỗi ma trận nghĩa này đều tham chiếu đến một ma trận nghĩa khác, mỗi huyền thoại đều gọi đến một huyền thoại khác” (Lévi-Strauss, 1969, tr. 387). Chính ở đó, huyền thoại đã mang đến cho văn học mô thức tư duy nghệ thuật.

Với bài báo “Myth and Literature in Modernity: A Question of Priority”, Bell. M (2011) đã phân tích mối quan hệ giữa huyền thoại và văn học bằng việc xem xét quan điểm của những nhà huyền thoại học nổi tiếng như Frazer, Eliot, và Northrop Frye. Tác giả cho rằng, Northrop Frye đã dựa trên giả định một huyền thoại có tính chu kỳ để giải thích và làm rõ các mô thức của tư duy văn học như bi kịch và sự mỉa mai, hài kịch và sự lãng mạn. Xem văn học như là sản phẩm phản ánh chu kỳ tự nhiên, theo Northrop Frye “nhiệm vụ của phê bình văn học không phải là thực hành phán đoán về các tác phẩm văn học nghệ thuật mà để hiểu vị trí của chúng trong sơ đồ huyền thoại” (Bell, 2011, tr. 212). Nếu bản chất của cấu trúc xã hội là tính trật tự thì huyền thoại lại mang đến cho văn học một vũ trụ hỗn mang. Nếu xã hội gắn liền với sự cưỡng chế thì huyền thoại quan tâm đến niềm tin. Nếu xã hội luôn dựa trên cấu trúc chặt chẽ thì huyền thoại là không gian tự do của mơ tưởng, kí ức với các lớp hiện thực bên trong tinh thần của con người. Nhờ mô thức tư duy của huyền thoại, văn học đã nói được chiều rộng, bề sâu của thực tại, nơi hiện hữu gắn liền với các lớp hiện thực khác nhau.

Nghiên cứu sự tái sinh huyền thoại trong văn học là chủ đề nghiên cứu của công trình *Myth and Literature* (Richter, 2009). Theo đó, Richter đã bàn về ba khía cạnh của nghiên cứu huyền thoại: 1) Sự đa dạng các lý thuyết huyền thoại (được diễn giải thông qua quan điểm của Wellek, Barthes, Sorel and Bergson) và vấn đề “ý thức về huyền thoại” của người nghệ sĩ; 2) giải thích cách sử dụng huyền thoại trong diễn giải phê bình; 3) huyền thoại được hiểu như một loại hư cấu, loại hư cấu cung cấp cho các tác phẩm nghệ thuật “những hình thức khả tri mang tính tưởng tượng về sự kết nối”. Ông cho rằng huyền thoại gắn liền với “hệ thống giá trị” (value system), “cấu trúc” (construction), “sự hư cấu” (fiction) (Richter, 2009).

Xem sự tái sinh huyền thoại trong văn học là khuynh hướng mang tính ý thức, David Adams Leeming chỉ ra rằng nếu trong Folklore, huyền thoại là giấc mơ vô thức của tập thể thì trong văn học viết, tác giả trở thành người sáng tạo ra huyền thoại một cách có ý thức (Leeming, 1991). Hay nói cách khác, nhà văn sử dụng motif, biểu tượng có trong Folklore và tái sinh chúng dưới hình hài mới để thể hiện sự trải nghiệm, sự nhìn của chính họ về đời sống đương đại. Với David Leeming, huyền thoại đưa chúng ta vào một cuộc hành trình “không phải đi vào mê cung của sự giả dối, mà là bước vào một thế giới ẩn dụ kỳ diệu và chính nó đã thổi hồn vào những câu chuyện về sự tồn tại tất yếu của nhân loại: câu chuyện về mối quan hệ giữa điều khả tri với điều bất khả tri, giữa cái bên ngoài với cái bên trong chúng ta, câu chuyện tìm kiếm bản sắc trong bối cảnh cuộc đấu tranh phổ quát giữa trật tự và hỗn độn” (Leeming, 1991, tr. 8). Hành trình này, giống như cách gọi của Campbell là “ca khúc tuyệt vời về sự phiêu lưu đỉnh cao của tâm hồn”.

Như vậy, huyền thoại đã cung cấp cho văn học các câu chuyện, các cấu trúc tự sự, các motif, biểu tượng và cổ mẫu. Quá trình dịch chuyển của huyền thoại từ Folklore đến văn học có thể diễn ra một cách vô thức hoặc có ý thức. Quá trình này diễn ra một cách vô thức vì huyền thoại, nơi cổ mẫu khởi sinh vốn chứa đựng vô thức tập thể, chẳng hạn như cổ mẫu Mẹ, cổ mẫu Tái sinh, cổ mẫu Linh hồn... Huyền thoại cũng có thể ảnh hưởng đến văn học bởi ý thức tái sinh huyền thoại trong tư duy nghệ thuật của nhà văn. Vậy là, huyền thoại ngoài việc mang trong nó những hồi ức câm lặng của vô thức tập thể còn chứa đựng những ý nghĩa phái sinh trong không gian văn hóa, văn học hiện đại và hậu hiện đại.

1.3. Huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa

1.3.1. Mã huyền thoại trong văn bản truyện kể

Là một hệ thống kí hiệu ít nhất được hai lần mã hóa, văn bản đã trở thành khái niệm quan trọng trong lí thuyết kí hiệu học văn hóa. Trong đó, IU. M. Lotman đã quan tâm đến quá trình *gia nhập của văn bản vào văn bản khác* như văn bản tác giả, văn bản người đọc, văn bản văn hóa. Bản chất của văn bản chỉ được hiện lên rõ nhất khi nó tương tác và đối thoại với văn bản văn hóa và *văn hóa khi ấy là hiện tượng mang hình thái văn bản*. Như vậy, văn hóa có thể được diễn giải như một văn bản, vừa như một *ý thức tập thể* mà chức năng của nó là ghi nhớ, giao tiếp và sáng tạo. Văn hóa cũng cần văn hóa khác để tham chiếu, đối thoại trong một không gian *kí hiệu quyền*. Các kí hiệu tạo thành văn bản, các văn bản kiến tạo thành văn hóa, các văn hóa tạo thành kí hiệu quyền. Không một cơ chế kí hiệu học nào có thể hoạt động như một hệ thống biệt lập, tách rời, trong một môi trường chân không. Điều kiện hoạt động thiết yếu của nó là đảm mình, gia nhập vào kí hiệu quyền, vào không gian kí hiệu học. Đặc điểm của kí hiệu quyền theo Lotman *vừa là sự phân giới, vừa là tính không đồng đều của kí hiệu học* trong sự chia tách giữa trung tâm và ngoại vi. Tính phân giới của kí hiệu quyền xem *ranh giới* là đặc điểm cốt lõi nhất. Lotman cho rằng: “ranh giới là tập hợp các điểm vừa thuộc không gian bên trong vừa thuộc không gian bên ngoài của kí hiệu quyền” (Lotman, 2015, tr. 92). Đặc biệt, ranh giới của kí hiệu quyền có ý nghĩa quan trọng trong nghiên cứu văn hóa, bởi khi không gian văn hóa có thuộc tính lãnh thổ, ranh giới sẽ có ý nghĩa không gian, làm chức năng là *yếu tố đệm* chuyển đổi thông tin với tư cách một bộ phận chuyển dịch độc đáo. Mặt khác, kí hiệu quyền còn có tính *không đồng đều* trong sự phân chia giữa trung tâm và ngoại vi. Sự pha trộn giữa trung tâm với ngoại vi khiến cho các cấp độ ý nghĩa và văn bản tồn tại trong kí hiệu quyền bị phá vỡ, bị xô đẩy, và các bộ mã dùng để đọc chúng có thể vắng mặt.

Huyền thoại là bộ mã văn hóa đặc biệt, chứa đựng quan niệm riêng về không gian và thời gian. Trong văn bản tiền truyện kể (văn bản huyền thoại), thời gian không vận động theo kiểu tuyến tính mà mang tính chu kỳ, lặp lại. Cấu trúc tuần hoàn của thời gian huyền thoại gắn liền với sự mô tả thế giới của tư duy huyền thoại, nơi đời sống được biểu đạt bằng các yếu tố kì lạ, lạ đời. Không gian huyền thoại cũng không tồn tại dưới dạng quảng tính mà được tập hợp dưới dạng các tên riêng. Theo đó, không gian mang đặc điểm gián đoạn, không liên tục và mảnh vụn. Lotman cho rằng: “Việc không gian huyền thoại đầy ắp những tên riêng mang lại cho các đối tượng bên trong nó tính xác định, hoàn kết, và mang lại cho bản thân nó tính phân giới” (Lotman, 2015, tr. 279). Với tính chất này, không gian huyền thoại bao giờ cũng là không gian vừa phải và khép kín, mặc dù thế giới mà nó mô tả có thể gắn với quy mô vũ trụ.

Văn bản truyện kể của thời kì sau thực chất là sự *viết lại, diễn giải lại* các mã huyền thoại trong văn bản tiền truyện kể. Dưới tác động của lịch sử, ý thức huyền thoại bị tan rã. Lotman (2015) cho rằng sự tan rã này hình thành như là sự thâm nhập của trần thuật phi huyền thoại vào huyền thoại. Theo đó, Lotman khẳng định “trong số phận lịch sử của các thể loại trần thuật, mã huyền thoại của truyện kể chỉ là mã gốc mà sau đó buộc phải tiếp tục biến đổi do được phiên dịch vào các hệ thống mã văn hóa hiện đại phức tạp hơn (Lotman, 2015, tr. 301).

1.3.2. Huyền thoại và siêu kí hiệu

Trong công trình *Mythologies*, Roland Barthes đã xem huyền thoại là một phương thức biểu đạt, là một hệ thống kí hiệu học. Theo đó, huyền thoại đồng thời thuộc về kí hiệu học với tư cách là khoa học về cái biểu đạt, vừa thuộc về tư tưởng học với tư cách là khoa học lịch sử. Nó nghiên cứu “*những-tư-tưởng-dạng-hình-thức*”. Cấu trúc của huyền thoại gắn với sơ đồ ba chiều: cái biểu đạt, cái được biểu đạt và kí hiệu, nhưng huyền thoại là một hệ thống đặc thù ở chỗ nó được thiết lập từ một chuỗi kí hiệu tồn tại trước nó: đó là hệ thống kí hiệu thứ hai, *một siêu kí hiệu* (Barthes, Howard, và Lavers, 2013). Phê bình huyền thoại của Barthes không chỉ đề cập đến những vấn đề của huyền thoại với tư cách là một hệ thống kí hiệu đặc thù, mà còn trình bày những trải nghiệm của ông về các huyền thoại cụ thể trong những thiết chế văn hóa riêng biệt. Trong công trình *Đế chế của kí hiệu* (xem Trịnh Bá Đình, 2017, tr. 255-315), Barthes đã phân tích một cách tinh tế và sâu sắc các huyền thoại về về ẩm thực, huyền thoại về đường phố, huyền thoại về không gian, huyền thoại về các món quà và huyền thoại gắn với việc thực hành các nghi lễ, tín ngưỡng trong văn hóa Nhật Bản. Với công trình *Mythologies*, Barthes đã làm sống dậy nét đẹp, sự quyến rũ mê hoặc của văn hóa Pháp bằng huyền thoại về rượu vang và sữa, huyền thoại về con tàu lớn trong Kinh Thánh. Theo đó, rượu vang gắn liền với huyền thoại về Mặt trời và Đất, là món đồ uống đề cao cảm giác thưởng thức và nhâm nhi, có mặt trong những lễ nghi nhỏ nhặt nhất trong cuộc sống thường ngày ở Pháp. Huyền thoại về “Paris đã không bị ngập lụt” gắn với huyền thoại về Con Tàu lớn trong Kinh Thánh. Ở đây, nhân loại tránh được tai họa, nhân loại tập trung vào đây và tạo dựng ở nơi đây ý thức cần thiết về quyền lực của mình, từ trong bất hạnh vẫn tỏ rõ là có thể điều khiển được thế giới. Bên cạnh đó, Barthes còn giải mã huyền thoại đấu vật, thoát y vũ, xe hơi, quảng cáo, du lịch trong ý thức hệ của văn hóa quần chúng hiện đại, và nhìn thấy ở huyền thoại hiện đại sức sống dai dẳng của huyền thoại trong Folklore (Barthes, Howard, và Lavers, 2013). *Mythologies* của Barthes

là công trình nghiên cứu có ý nghĩa quan trọng vì đã chỉ ra quá trình vận động của huyền thoại từ Folklore đến các văn bản hiện đại và hậu hiện đại.

1.3.3. Huyền thoại và sự chơi trong diễn ngôn khoa học nhân văn

Khi bàn về *Structure, Sign and Discourse in the Human Sciences* (*Cấu trúc, kí hiệu và diễn ngôn trong khoa học nhân văn*), Jacques Derrida đã quan tâm đến nguồn gốc và người sáng tạo ra ngôn ngữ (Cohen, 2011). Derrida giả thuyết rằng nếu có người khởi xướng ngôn ngữ thì ắt hẳn anh ta là một huyền thoại, vì anh ta chính là nguồn gốc của diễn ngôn của chính mình. Theo đó, ngôn ngữ được xem là tạo nên từ hư vô. Tuy nhiên, trước đó, Derrida đã thừa nhận rằng kí hiệu vốn không tồn tại độc lập với cái mà nó biểu thị. Vì vậy, ngôn ngữ không xuất hiện từ hư vô. Nó có trước các khái niệm mà nó đặt tên. Hay nói cách khác, con người phát triển năng lực khái niệm trước khi phát triển ngôn ngữ. Derrida tiếp tục sử dụng các tác phẩm của Levi-Strauss để giải thích rằng ngôn ngữ có trước và được tạo ra bởi huyền thoại. Ông mô tả huyền thoại như một cấu trúc không có trung tâm, tức là không có nguồn gốc hay nguyên nhân. Trong trò chơi giải cấu trúc, nghĩa của từ “trung tâm” đã chuyển sang “nguồn gốc”. Nguồn gốc của huyền thoại thực sự không được biết đến, điều này cho thấy nó là một cấu trúc không có trung tâm. Derrida thừa nhận rằng một cấu trúc không có tổ chức, một cấu trúc không có trung tâm là điều không thể tưởng tượng được. Tuy nhiên, ông chứng minh rằng trung tâm phân định và làm giảm đi phần chơi có thể có trong cấu trúc. Vì vậy, chơi là bất cứ điều gì đi ngược lại với tổ chức và tính chặt chẽ của cấu trúc. Derrida đã chỉ ra nghịch lý rằng trung tâm của cấu trúc phải ở cả bên trong và bên ngoài cấu trúc. Nó phải là một phần của cấu trúc, nhưng cũng độc lập với nó, để kiểm soát nó.

Quan tâm đến sự giải trung tâm trong tiến trình đứt gãy của cấu trúc, Derrida quan niệm chẳng thể có một trung tâm nào trong sự tồn tại hiện hữu, rằng: “trung tâm không phải là một vị trí tự nhiên, nó không phải là địa điểm cố định mà là một chức năng, một vị trí phi định vị mà ở đó vô số những sự thay thế kí hiệu bước vào cuộc chơi. Đây chính là thời điểm ngôn từ xâm chiếm toàn bộ thế giới, thời điểm mà trong sự vắng mặt của cái trung tâm hay nguồn gốc, mọi thứ đều trở thành diễn ngôn” (Damrosch, Owen, và Thornber, 2016, tr. 211). Sự chơi tự do là sự phá vỡ hiện hữu. Derrida xem: “Hiện hữu là một yếu tố bao giờ cũng là một sự quy chiếu biểu nghĩa và mang tính thay thế trong một hệ thống của sự khác biệt và trong sự vận động của một chuỗi” (Damrosch, Owen và

Thornber, 2016, tr. 214). Có thể nói, Derrida là người đã chỉ ra một cách rất rõ ràng bản chất của sự chơi từ góc nhìn triết học: “sự chơi phải được quan niệm như là cái đã có trước cả sự vắng mặt lẫn hiện hữu, tồn tại (being) phải được quan niệm như là cái hiện hữu hoặc vắng mặt trên cơ sở khả năng của sự chơi tự do, chứ không thể theo cách nào khác” (Damrosch, Owen và Thornber, 2016, tr. 214). Bản chất của sự chơi là mối quan hệ giữa yếu tố hiện hữu với yếu tố vắng mặt. Văn học như thế là diễn ngôn về sự hiện hữu qua sự diễn dịch dựa trên các “dấu vết” xuất hiện trong cuộc phiêu lưu vô cùng của các kí hiệu. Bản thân của sự chơi đã phá trật tự của các kí hiệu và hướng đến các sự lựa chọn tương tác giữa cái vắng mặt và cái hiện hữu.

Khái niệm sự chơi trong diễn ngôn văn học hiện nay vẫn tồn tại một số cách hiểu chưa chính xác. Theo đó, xu hướng chung là người ta khảo sát trò chơi gắn với cấu trúc văn bản (như kiểu kết cấu lắp ghép, phân mảnh thể hiện sự tự do tháo lắp, sắp xếp kết cấu theo quan điểm của người đọc). Thực ra, bản chất khởi thủy của sự chơi nằm trong nền tảng của cấu trúc huyền thoại của nền văn hóa cổ sơ mà nhà nhân học nổi tiếng Levis Strauss đã dựa trên những nghiên cứu về dân tộc học để khảo sát. Theo nhà nhân học văn hóa này, yếu tố hiện hữu nằm trong sự hoài nhớ, nỗi tiếc nuối sự hồn nhiên cổ sơ, sự thuần khiết của xã hội nguyên thủy. Như vậy, những nền văn hóa hiện đại, hậu hiện đại luôn hiện hữu khát vọng của nhân loại về một cấu trúc xã hội trong sáng, hoang sơ mà những can dự của con người đối với xã hội thông qua trí khôn, đạo đức, luật pháp, chính trị đã dần đánh mất trong sự vắng mặt của những hình thái văn hóa nguyên thủy. Đó là bản chất sâu xa của sự chơi trong diễn ngôn văn học, văn hóa, mà chúng vẫn thường được thể hiện qua khuynh hướng tái sinh các mẫu hình folklore trên các trang viết hiện đại, hậu hiện đại, phục hồi các tín ngưỡng và tái diễn xướng các nghi lễ truyền thống trong không gian văn hóa đương đại.

1.3.4. Huyền thoại và sự diễn giải

Dựa vào mối quan hệ giữa cái biểu đạt (signifier) và cái được biểu đạt (signified), Mills đã giải thích về cấu trúc, chức năng, bản chất kí hiệu của huyền thoại. Theo đó, “cái biểu đạt của huyền thoại gắn liền với kí hiệu ngôn ngữ, còn cái được biểu đạt có mối quan hệ với một chuỗi các kinh nghiệm, thế giới vô thức tập thể, diễn ngôn của cộng đồng, văn hóa, cấu trúc biểu tượng văn hóa xã hội” (Mills, 2020).

Nếu các nhà huyền thoại khác quan tâm đến tính chân thật (the truth) hay tính giả dối (the falsity) của diễn ngôn huyền thoại, thì Segal xem cái được biểu đạt trong kí hiệu huyền

thoại là biểu hiện của “sự ham muốn, mâu thuẫn, sự che chở, cảm xúc, đặc điểm, tâm tính, khát vọng, và trạng thái phức tạp của cá nhân và tập thể của loài người” (Segal, 2004, tr. 7). Dựa trên thuyết chức năng (functionalism), Segal cho rằng huyền thoại đã thực hiện chức năng văn hóa bằng việc cung cấp các biểu tượng văn hóa và gợi dẫn giá trị của biểu tượng trong văn hóa. Vì vậy, nó là công cụ có thể đo lường sự thay đổi của trật tự, kế hoạch và cấu trúc xã hội thông qua lời kể. Một câu chuyện nào đó sẽ lần lượt cung cấp ý nghĩa (meanings), và một lần nữa mở ra sự diễn giải (interpretation). Ông phân biệt khái niệm sự diễn giải (interpretation) với sự giải thích (explanation). Segal cho rằng *explanation* thường cung cấp nguyên nhân (causes) mang tính vật lý còn *interpretation* lại cung cấp ý nghĩa (meanings) gắn liền với tâm lý. Huyền thoại là một siêu kí hiệu mà sự diễn giải (interpretation) gắn liền với những ngữ cảnh văn hóa, tâm lý, không gian và thời gian đặc thù. Quan trọng hơn, ông viết: “một sự diễn giải bao giờ cũng cần đến một lời giải thích” (Segal, 2004, tr. 9). Nghĩa là trong quá trình diễn giải ý nghĩa của huyền thoại, bao giờ chúng ta cũng cần một sự giải thích về nguyên nhân tại sao huyền thoại lại ra đời và tồn tại mãi về sau. Segal gọi tính chất này của huyền thoại là “interlocking” (lồng vào nhau) về ý nghĩa khi mà huyền thoại du hành qua các không gian văn hóa khác nhau.

Huyền thoại có nhiều cấu trúc ý nghĩa khác nhau, phụ thuộc vào sự diễn giải, sự giải thích, cảm xúc, mỹ học, đạo đức mang tính lịch sử và văn hóa. Nó cần được giải mã dưới góc nhìn của tâm lý học, nhân học, xã hội học, nhưng điểm nhấn quan trọng là “về mặt bản thể, huyền thoại biểu đạt một cái gì đó cuối cùng được xem là thật, ngay cả nó được thể hiện bằng hư cấu và tưởng tượng. Nói cách khác, tưởng tượng cũng là thật” (Segal, 2004, tr. 10). Hơn nữa, sự tưởng tượng là vô cùng, vì vậy, sự diễn giải huyền thoại có nhiều sợi dây đan dệt với nhau, nhiều sự biểu đạt. Nó là kí hiệu được tạo nên bởi một chuỗi không xác định (infinite chain) của sự liên kết và cái biểu đạt. Ý niệm về điều có thật (the truth), theo Mills cần được hiểu không phải là điều chính xác (correctness), mà là những hiện tượng xuất hiện trong thế giới thật của các mối quan hệ thực tế (Segal, 2004, tr. 10). Huyền thoại là siêu kí hiệu. Điều này dẫn đến việc đọc huyền thoại trong văn học luôn được đan bện với các ngữ cảnh, mã, thông điệp của quá trình giao tiếp văn học. Chính mã huyền thoại đã khơi dậy ở văn học những trầm tích văn hóa cổ sơ, bầu khí quyển nuôi dưỡng những ham muốn, nỗi sợ hãi và những giấc mơ của nhân loại.

Tiểu kết

Huyền thoại là lời nói bí ẩn, thiêng liêng, gắn liền với nguồn cội tôn giáo, tín ngưỡng trong các xã hội cổ sơ. Chứa đựng vô thức tập thể của nhân loại, huyền thoại có

sức sống âm thầm, bền bỉ và được tái sinh trong các sáng tác văn học hiện đại và hậu hiện đại. Huyền thoại cung cấp mô thức tư duy, công thức tự sự cho văn học. Văn học thời kì sau không chỉ được *cấu trúc bởi* huyền thoại mà còn được *cấu trúc để* truyền đạt huyền thoại. Thế giới huyền thoại trong văn học tập trung chủ yếu ở phương diện biểu tượng, cổ mẫu văn hóa và các phương thức tái sinh huyền thoại. Đây cũng chính là nội dung được lí giải qua so sánh huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami.

Chương 2

HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT CỦA KAWABATA VÀ MURAKAMI NHÌN TỪ BIỂU TƯỢNG VĂN HÓA

2.1. Tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami

Quá trình phát triển của tư duy con người trải qua ba giai đoạn: tư duy ma thuật, tư duy tôn giáo, tư duy khoa học. Triết học cổ điển và hiện đại cho rằng tư duy con người luôn tồn tại dưới dạng nhị phân: tư duy huyền thoại và tư duy lí tính. Tư duy lí tính gắn liền với khoa học, tính chính xác và sự logic. Tư duy huyền thoại giải thích về sự ra đời của vũ trụ, thần linh, cuộc đời của các anh hùng... Khởi sinh từ đời sống tôn giáo, tín ngưỡng, huyền thoại là những hồi ức âm lạnh, giấc mơ tập thể của nhân loại, nơi cái tưởng tượng đan dệt với cái thực tại, nơi thế giới siêu hình hòa quyện với thế giới hữu hình. Tư duy huyền thoại đã thể hiện cách nhận biết về thế giới bằng tự sự chứ không phải là quy luật, bằng *niềm tin* chứ không phải bằng *sự thật*. Tư duy huyền thoại sẽ nắm bắt thực tại của hình ảnh để nuôi dưỡng thế giới tưởng tượng. Cái kì ảo và hoang đường trong văn bản huyền thoại của folklore đến văn học hiện đại và hậu hiện đại trở thành cái huyền ảo trong sự tái sinh và chuyển mã văn bản huyền thoại.

2.1.1. Tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết hiện đại của Kawabata

Kawabata là một trong những nhà văn xuất sắc của Nhật Bản được nhận giải Nobel Văn học (1968). Văn chương của ông cất lên từ tâm hồn yêu mến, tôn thờ cái đẹp và niềm bi cảm. Với lối viết đậm chất duy mỹ, duy tình, Kawabata đã đưa người đọc du hành đến đất Phù Tang với nghệ thuật trà đạo, vẻ đẹp của Kimono, hoa anh đào mùa xuân, sương mờ buổi sớm. Trước chiến tranh Thế giới lần thứ II, Kawabata là người đã cổ vũ cho tinh thần của chủ nghĩa hiện đại. Các tác phẩm của ông đã “làm dịu bớt nỗi lo lắng đương thời về cuộc xung đột giữa những gì được coi là truyền thống Nhật Bản với sự xâm lấn của các giá trị hiện đại” (Robinson, 2018, tr. 7). Sau chiến tranh, Kawabata tập trung lí giải bi kịch, chấn thương của cá nhân bởi sự mất mát do chiến tranh gây ra. Ông tin rằng sáng tác của mình có thể chữa lành những chấn thương ấy. Tác phẩm của Kawabata quay về ngợi ca các giá trị truyền thống bằng cách “một mặt, ông tạo ra những câu chuyện phê phán tính hiện đại phương Tây thông qua sự đề cao chủ nghĩa phương Đông; mặt khác, ông phá vỡ trật tự của những câu chuyện tự thuật bằng việc sử dụng dạng thức tiểu thuyết rời rạc” (Masato và Solomon, 2018, tr. 82). Sau chiến tranh, với tinh thần ủng hộ chủ nghĩa

truyền thống một cách mạnh mẽ, Kawabata đã khơi dậy sự tôn vinh các giá trị văn hóa bản địa nằm sâu trong vô thức tập thể của người Nhật bằng cách tái sinh huyền thoại thông qua việc sử dụng các motif, biểu tượng và cổ mẫu.

Tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata đã nhận được sự quan tâm của các nhà nghiên cứu trên thế giới. Mỹ học truyền thống Nhật Bản được khởi nguồn từ những câu chuyện huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata, Kenzaburo Oe và Tanizaki đã được bàn đến ở công trình của David Pollack (1992). Theo đó, Pollack cho rằng các motif Folklore như motif giấc mơ, motif nhân vật kép gắn với tư duy huyền thoại xuất hiện nhiều trong các tiểu thuyết *Hồ*, *Tiếng rền của núi* của Kawabata. Vấn đề này cũng đã được Gwen Boardman quan tâm trước đó trong bài báo “Kawabata Yasunari: A Critical Introduction” (1971). Boardman đã phân tích ý nghĩa của biểu tượng tiếng rền của núi, giấc mơ ở dưới nước gắn liền với *motif phản chiếu*, *motif nhân vật kép* trong việc kiến tạo những thế giới song hành trong các tiểu thuyết hiện đại của Kawabata. Boardman cho rằng: “Tiếng rền của núi cũng giống như hình ảnh phản chiếu của “mặt trăng trên mặt nước”, là hình ảnh mang tính chất mơ hồ, một đặc điểm vốn có của ngôn ngữ Nhật. Như một nét đặc trưng trong thi pháp của Kawabata-tinh thần trở về với giá trị văn hóa Nhật Bản, nhưng tác giả đã biến đổi các biểu tượng quen thuộc bằng cách khiến nó mang những ý nghĩa mới gắn liền với sự bí ẩn của tồn tại, quan niệm về sự luân hồi theo tinh thần Phật Giáo” (Boardman, 1971, tr. 104). Quan niệm về thời gian mang tính chu kỳ (phân biệt với thời gian tuyến tính, vật lý) là một trong những đặc trưng của thời gian huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata.

Trước chiến tranh, tiểu thuyết của Kawabata chủ yếu tập trung vào sự phân đôi giữa nông thôn và thành thị, giữa truyền thống và hiện đại: “Trước chiến tranh, nhiều người đã nhìn thấy sự phân đôi ở Nhật Bản giữa Chủ nghĩa hiện đại-thế giới đô thị và đối diện ngầm của nó, xã hội nông nghiệp-nông thôn” (Robinson, 2018, tr. 12). Sau chiến tranh, “ám ảnh về sự sống và cái chết” trở thành mối quan tâm hàng đầu trong sáng tác của Kawabata (Miller, 2014, tr. 261). Tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết của ông được thể hiện ở nghệ thuật miêu tả chấn thương tâm lý thời hậu chiến. Dùng khái niệm shock (của Carl Cassegard), Robinson cho rằng: “Sốc là một hiện tượng xảy ra ở tâm lý và mức độ ý thức, trong khi chấn thương có thể đề cập đến cả hai điều đó và là nỗi đau tâm lý kéo dài. Sốc là một phản ứng tinh thần tức thời, trong khi chấn thương là tác động lâu dài của những cú sốc nặng hoặc lặp đi lặp lại” (Robinson, 2018, tr. 10). Ám ảnh về cái chết trở thành đề tài chủ yếu trong sáng tác của Kawabata thông qua việc xây dựng thời gian chu kỳ mang tính huyền thoại. Tiểu thuyết của Kawabata đã biểu đạt sự chấn thương tâm lý, cú sốc trước những vấn đề của xã hội Nhật Bản

hậu chiến, khi văn hóa phương Tây xâm lấn Nhật Bản. Nhà nghiên cứu Sun Ge thì cho rằng “không có sự khác biệt vốn có giữa Nhật Bản và phương Tây, hoặc giữa truyền thống và hiện đại. Những khác biệt như vậy được tạo ra trong quá trình chúng ta kể về nó, và chỉ khi nhận thức về các tác động như vậy và khi sự tường thuật bị phá vỡ thì sự khác biệt giữa Nhật Bản và phương Tây mới có xu hướng sụp đổ (Sun, 2004, tr. 61).

2.1.2. Tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết hậu hiện đại của Murakami

Murakami là nhà tiểu thuyết người Nhật Bản nhận được nhiều ý kiến đánh giá trái chiều của giới nghiên cứu, phê bình văn học trên toàn thế giới. Tiểu thuyết của ông đã đề cập đến các vấn đề của xã hội đương đại như diễn ngôn lịch sử, nỗi cô đơn, sự bất lực, tình dục, ý niệm về cái chết... Matthew Carl Strecher, giáo sư văn học Nhật Bản, người đã công bố hàng chục bài báo và xuất bản trên 3 chuyên luận (Strecher, 2002, 2014; 2016) về tiểu thuyết của Murakami đã băn khoăn *tại sao và làm thế nào* mà “Murakami trở thành một hiện tượng mang tính toàn cầu” (Strecher, 2011). Thật khó để xác định tiểu thuyết của Murakami là tiểu thuyết hiện đại/hậu hiện đại, là văn chương thuần túy/văn chương đại chúng, là văn chương Nhật Bản (Japanese literature)/văn chương phi Nhật Bản (non-Japanese literature), là hiện thực/huyền ảo. Bởi vì, Murakami đã khước từ sự phân chia các phạm trù một cách thông thường để “vượt qua (beyond) ranh giới phương Đông và phương Tây, ý thức và vô thức, cá nhân và vũ trụ, thời gian và không gian.”

Mỗi văn bản văn học là hiện thân của văn hóa, lịch sử xã hội. Hay nói cách khác, nó chính là kí ức của dân tộc và thời đại được biểu đạt qua các hình tượng nghệ thuật. Tiểu thuyết của Murakami đã thể hiện kí ức lịch sử của Nhật Bản nói riêng và Châu Á nói chung trong bối cảnh những năm 60 của thế kỉ XX. Theo đánh giá của Strecher, có thể nói, viết về lịch sử, đặc biệt là những chấn thương lịch sử là một trong những yếu tố khiến ông trở thành “hiện tượng mang tính toàn cầu” (Strecher, 2011). Trong khi đó, nhà nghiên cứu Jiwoo Baik trong công trình “Murakami Haruki and the historical memory of East Asia” (2010) lại tìm thấy trong tiểu thuyết của Murakami “sự hoài nhớ những gì mất đi tính dân tộc”. Bà cho rằng: “Bản chất của hiện tượng Murakami là sự luyện tiếu những gì được phát triển từ khát vọng quên đi những kí ức đau thương trong lịch sử dân tộc của bản thân các nước Đông Á” (Baik, 2010, tr. 64). Sự phổ biến của hiện tượng Murakami ở Đông Á đã chỉ ra “sự đứt gãy của cảm xúc cộng đồng”. Tiểu thuyết của ông thường xuất hiện “đầy ắp những từ vô nghĩa, thời gian bị đánh mất, những cá nhân không có căn tính, những địa điểm không tên; nhưng tất cả đều kết nối với một sự ám chỉ về kí ức” (Baik, 2010, tr. 66). Độc giả của tiểu thuyết Murakami luôn cảm thấy được hòa mình vào bầu khí quyển của tác

phẩm bởi ở đó đã khơi dậy nỗi thất vọng không phải mang tính dân tộc mà mang tính nhân loại. Nỗi thất vọng, niềm hoài nhớ ấy gắn liền với diễn ngôn lịch sử của cộng đồng. Như một sản phẩm bị chi phối bởi quyền lực của văn hóa, chính trị, ý thức hệ..., diễn ngôn về lịch sử ngầm ẩn thể hiện qua yếu tố thời gian và kí ức. Tuy nhiên, Baik cho rằng: “thời gian và kí ức bị dừng lại và ngôn ngữ mất đi trong lời nói” (Baik, 2010, tr. 68). Bên cạnh đó, Susan Fisher đã cho rằng: “Murakami dường như chú ý một cách rõ ràng trong việc giúp những độc giả trẻ tái khám phá sự thật về chiến tranh Nhật Bản để hiểu làm thế nào mà những “nghiệp chương lịch sử” đã ảnh hưởng lên họ” (Fisher, 2000, tr. 163). Tiểu thuyết của Murakami đã tập trung vào tính chủ thể, các lớp hiện thực, ý nghĩa và vị trí của cá nhân trong lịch sử”. Nayak cũng cho rằng có ba loại kí ức được thể hiện trong tác phẩm của Murakami: kí ức của nhân vật, kí ức văn hóa, và kí ức cá nhân của tác giả (Nayak, 2018, tr. 330). Điều đặc biệt, những vấn đề về lịch sử, chiến tranh, nỗi cô đơn, sự bất lực, cái chết... được Murakami thể hiện bởi tư duy huyền thoại. Trên trang viết của ông, cái chết mang vẻ đẹp của cảm thức siêu hình với thế giới của bóng, linh hồn. Nỗi cô đơn cũng nhuộm màu huyền thoại với những khoảng khắc nhân vật đi xuống thế giới dưới thấp, làm tình trong giấc mơ. Chiến tranh và lịch sử của Murakami là kiểu lịch sử song hành, nơi lịch sử hiện thực được đan dệt với lịch sử huyền ảo, lịch sử trong quá khứ hòa quyện với lịch sử của tưởng tượng. Tư duy huyền thoại mang tâm thức hậu hiện đại khiến tiểu thuyết Murakami đầy ấp những dự đoán bất ngờ, hỗn độn, ghép mảnh.

2.2. Biểu tượng văn hóa trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami

Biểu tượng văn hóa là một biểu hiện vật chất, hoặc tinh thần biểu thị ý thức hệ của một nền văn hóa cụ thể hoặc chỉ đơn thuần có ý nghĩa bên trong một nền văn hóa. Văn hóa là sự tích tụ các tín ngưỡng, truyền thống, ngôn ngữ và các giá trị của một cộng đồng người cụ thể. Cùng một biểu tượng, cái biểu đạt của biểu tượng đó có thể tương đồng với cái biểu đạt của biểu tượng đó trong văn hóa của dân tộc khác, nhưng cái được biểu đạt luôn được diễn giải gắn liền với ngữ cảnh văn hóa đặc thù của từng cộng đồng văn hóa.

2.2.1. Biểu tượng cái đẹp

2.2.1.1. Cái đẹp nữ tính, mong manh, chú trọng khoảnh khắc

Mỹ học Nhật Bản quan niệm về cái đẹp mong manh, cái vô tận trong cái khoảnh khắc, buồn như niềm bi cảm của *Truyện Genji*, cái đẹp tao nhã, nhàn tản u tịch trong những vần thơ Matsuo Bashô. Đó là một đất nước tôn thờ cái đẹp. Cái đẹp như một tín ngưỡng được sùng tín. Trong công trình *Đế chế của kí hiệu*, trong những diễn giải vô cùng sâu sắc về các kí hiệu văn hóa Nhật Bản, Roland Barthes đã không xem Nhật Bản là một phương Đông

trong sự đối lập với phương Tây: “Tôi (Roland Barthes) không dõi nhìn một cách đắm đuối một thứ tinh chất phương Đông, tôi không quan tâm đến phương Đông, nó chỉ cung cấp cho tôi một trữ lượng các nét khi lắp lại với nhau, một dạng trò chơi, sẽ cho phép tôi phỉnh phờ ý tưởng về một hệ thống biểu tượng phi thường” (Trịnh Bá Đĩnh, 2017, tr. 256). Tác giả đọc văn hóa Nhật Bản không phải ở hệ thống các biểu tượng mà chính là các “khe nứt của biểu tượng”. Vết nứt đó không xuất hiện ở các sản phẩm văn hóa, nghệ thuật, đô thị và đồ ăn Nhật Bản. *Đế chế kí hiệu* của Barthes được thiết lập trong diễn trình, nơi diễn ra một sự lung lay của con người, một sự đảo chiều của những cuốn sách đã đọc từ trước, một sự chấn động về nghĩa, một sự xé toang, rút ruột cho đến tận sự trống rỗng không thể thay thế của nó, mà đối tượng vẫn không bao giờ ngừng quan trọng và đáng thèm muốn. Từ góc nhìn kết hợp giữa Thông diễn học và kí hiệu học, Barthes đã nhìn thấy ở mỹ học Nhật Bản vẻ đẹp của sự thuần khiết, trong sáng. Đồ ăn Nhật Bản luôn được cắt nhỏ để đôi đũa có thể nâng lên như một sự chở che, bao bọc, ôm ấp. Sự mềm mại này gắn liền với tính mẫu, hướng nội, trọng tình cảm, thiên về âm tính của văn hóa Nhật Bản. Nhật Bản hướng đến cái đẹp của “cái nhẹ nhàng, cái lơ lửng, cái khoảnh khắc, cái mong manh, cái trong suốt, cái tươi mát, cái trống không, nhưng cái tên chính xác hơn cả hẳn phải là cái khe không có bo kín hoặc là kí hiệu rỗng” (Trịnh Bá Đĩnh, 2017, tr. 257). Về mềm mại, vuốt ve, tinh tế trong mỹ học Nhật Bản gắn với bước đi, cái nhìn, thói quen và kinh nghiệm, nơi mọi khám phá có được chính là sự kết hợp tính chất vừa mong manh vừa dữ dội. Nó chỉ có thể được tìm lại trong kí ức về dấu vết mà nó đã để lại bên trong chúng ta. Nếu văn hóa phương Tây chú trọng đến con người hành động, con người hướng ngoại thì văn hóa phương Đông hướng đến con người hướng nội, con người của những tâm hồn. Tâm hồn dưới sự lí giải của nhân học là sự hợp trội xuất phát từ những cơ sở tâm thần của sự nhạy bén, tình cảm, trong sự bổ sung nội tại thân thiết với tinh thần; tâm hồn hàm nghĩa *nữ tính*.

Đối với Nhật Bản, cái đẹp không đơn thuần chỉ là một phạm trù mỹ học mà còn trở thành biểu tượng văn hóa. Thế giới cái đẹp trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami mang màu sắc thâm trầm và tinh tế. Trong tác phẩm *Xứ tuyết* (Kawabata, 2016a), trên chuyến tàu lướt nhanh qua miền Bắc đầy băng tuyết của Nhật Bản, Shimamura bắt gặp một cô gái đẹp tên là Yoko. Nhịp sống tẻ nhạt của Shimamura cũng giống nhịp đều đều của con tàu. Thế nhưng, ánh sáng trên vùng đồi núi phản chiếu trong mắt Yoko và ánh sáng đó, đến lượt nó được phản chiếu lại trên khung cửa sổ anh đang ngồi đã phá vỡ sự mệt mỏi của người lữ khách. Yoko là hiện thân của cái đẹp mà Kawabata suốt đời tìm kiếm, cái đẹp thuần khiết, thâm lặng.

Tiểu thuyết *Ngàn cánh hạc* (Kawabata, 2005) là câu chuyện về hành trình đi tìm cái đẹp mong manh, cái vô tận trong cái khoảnh khắc. Yukiko, Fumiko là những cô gái có vẻ đẹp ẩn giấu sau biểu tượng ngàn cánh hạc, vẻ đẹp của trinh nữ có trái tim trinh trắng, trong sáng. Chính nhờ Yukiko mà Kikuji, người đàn ông luôn bị ám ảnh bởi những mối tình tội lỗi của cha mình đã được giải thoát khỏi mặc cảm tội lỗi và sợ hãi. Nhân vật của Kawabata trong *Ngàn cánh hạc* thường có tâm hồn nhạy cảm, mong manh.

Ở tiểu thuyết *Hồ*, Kawabata không tập trung khai thác vẻ đẹp ngoại hình của nhân vật chính Miyako mà chủ yếu tập trung miêu tả vẻ đẹp của các cô hầu tắm Yayoi, Hisako hay cô gái Machie. Điều đặc biệt ở đây là các cô gái mà nhà văn lựa chọn để miêu tả đều là những cô gái còn rất trẻ. Cô hầu tắm chưa đến hai mươi. Nhìn vai, nhìn bụng và cả chân cô nữa, có vẻ đích thị là gái trinh. Tuy gần như không thoa phấn, song hai má cô vẫn ửng lên một màu hoa hồng ngây thơ” (Kawabata, 2016b, tr. 11). Mỗi một đặc điểm ngoại hình của cô hầu tắm đều gợi nên một vẻ đẹp tràn trề, đầy sức sống và rực rỡ: “cô hầu tắm đứng sát vào chiếc đi văng hẹp trong lúc bóp tay cho Gimpei. Ngực cô nhô cao ngay phía trên mặt hắn. Bụng nịt ngực đầu có thắt quá chặt, vậy mà làn da cô hơi lún xuống nơi mép vải trắng. Tuy nhiên, phần ngực phía trên bầu vú vẫn chưa phát triển hoàn toàn. Cô mang một khuôn mặt dài hơi có vẻ cổ điển, trán không rộng, nhưng có lẽ do tóc không làm bông mà chải thẳng ra sau nên nhìn khá cao, khiến đôi mắt mở to càng thêm nổi bật. Hai bờ vai chưa đầy lên và những đường cong nơi khớp vai thật tươi trẻ” (Kawabata, 2016b, tr. 15).

Ấn tượng nổi bật nhất về Komako là làn da và đôi gò má. Dưới ánh đuốc, gương mặt Machie càng hiện lên xinh đẹp. Đôi môi mím chặt nghiêm nghị, màu má tựa như thánh nữ. Vẻ bừng sáng trong đôi mắt đen của cô gái Machie được miêu tả với ánh sáng long lanh vì ái tình. Kawabata đã miêu tả đôi mắt huyền bí và liêu trai của Machie. Đứng trước vẻ đẹp ấy, đầu óc Gimpei tê dại vì ngạc nhiên. Hắn có cảm giác đôi mắt của cô gái tựa như một hồ nước đen. Vẻ đẹp phi thực của cô gái đã khiến Gimpei bị ám ảnh, và hắn “cảm thấy cả sự thèm khát lẫn tuyệt vọng một cách kì lạ; hắn muốn được bơi trong đôi mắt trong veo ấy, muốn được trần truồng bơi trong hồ nước đen ấy” (Kawabata, 2016b, tr. 90). Vẻ đẹp ấy càng được tôn lên khi “đôi mắt đen ấy thậm chí còn tôn thêm vẻ đẹp của lông mày và môi. Tóc cũng như phản chiếu màu mắt, càng thêm óng mượt. Đối với Gimpei, đôi mắt đen ấy đã hút hồn. Vẻ đẹp đó khiến hắn cảm thấy như một giấc mộng. Ước gì hắn được nhìn thấy đôi mắt Machie mở to khi vừa thức giấc vào buổi sáng, có thể trông thấy cổ chân trắng ngần của Machie ở khoảng gấu quần và đôi giày vải. Dưới con mắt của Gimpei, điều đó lại tôn lên vẻ quyến rũ của nàng, khiến Gimpei buồn đến độ “chỉ muốn chết, thậm chí muốn

giết cô”. Điều đó đã tạo nên những đặc trưng nổi bật về ngoại hình với dáng vẻ cổ xưa, huyền bí của cô hầu gái bên cạnh vẻ đẹp trần trụi, đầy đặn của Machie. Bằng vài nét chấm phá, Kawabata đã miêu tả làn da của Yayoi và Hisako trong sáng, rục rờ ẩn chứa sức sống của người phụ nữ. Nhà văn đã khéo léo so sánh về ngoại hình không chỉ nhằm mục đích tôn lên vẻ đẹp của nhân vật, mà đằng sau nó là những dấu hiệu để nhận biết sự khác nhau về tâm hồn, tính cách trong từng nhân vật.

Những người phụ nữ như Naoko trong *Rừng Naui* (Murakami, 2006a), Kumiko trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* (Murakami, 2006b), Shimamoto-san, Izumi, Yukiko trong *Phía Nam biên giới, Phía Tây mặt trời* (Murakami, 2007b) đều là những người phụ nữ mang vẻ đẹp u sầu và yếu ớt, phảng phất nét đẹp của những người phụ nữ trong *Truyện Genji*. Vẻ đẹp của Naoko là vẻ đẹp của nỗi buồn ẩn hiện thông qua bức tranh thiên nhiên tươi đẹp, vắng lặng; là ám ảnh về sự cô đơn, cái chết trong cuộc đời bất an, là khoảnh khắc hiện sinh ngắn ngủi. Nói cách khác, nỗi buồn bi cảm ấy thoát thai từ sự cô đơn trống vắng khi con người muốn đi tìm ý nghĩa đích thực của cuộc sống, tình yêu, tình dục và cái chết.

Kafka bên bờ biển (Murakami, 2007a) là cái đẹp của niềm bi cảm với dư vị buồn thương nhẹ nhàng. Cảm giác đọng lại trong người đọc khi lắng nghe Murakami kể câu chuyện về con người là sự hiện hữu của nỗi đau, sự cô đơn, nhận ra cái đẹp trong hoan lạc vật chất, trong tình yêu tình dục. Nỗi cô độc trong tiểu thuyết Murakami có nguồn cội từ căn tính cô nhi trong văn học Nhật Bản. Murakami muốn tìm sự chân thực, thuần khiết, toàn vẹn của sinh mệnh, sự tự do và lối thoát cho linh hồn mà những điều này luôn luôn khó thấy. Tất cả đều sẽ trôi đi không hình hài. Vì thế, con người bàng hoàng trước cõi hoang vu của tâm hồn, cảm thấy cô đơn, buồn bã. Nỗi cô đơn xa vắng, tình cảm lạnh lẽo và nỗi buồn diu diu là giọng điệu rất riêng trong tác phẩm Murakami. Ở đây, sự cô độc không cần an ủi mà chính nó đã là sự an ủi. Điều này thực sự làm mê hoặc bạn đọc trẻ, gọi lên trong họ sự cộng hưởng cảm xúc. Bởi vì, giới trẻ luôn ở trong cái vòng tròn luẩn quẩn của lạc hướng, tìm kiếm: “Kẻ giác ngộ tất là kẻ cô độc, kẻ tự tôn tất là kẻ cô độc, kẻ chân chính tất là kẻ cô độc”. Tuy họ không cần nhâm nhi thưởng thức sự cô độc, nhưng xét cho cùng, Murakami đã cung cấp một cách thức tiêu khiển sự cô độc và thăng hoa sự cô độc, tức là cung cấp một kỹ thuật tự bảo vệ mình, khiến họ “có thể dựa vào tình huống biến mình thành kẻ mạnh” (Murakami). Ông là nhà văn Nhật Bản, viết về con người và cuộc sống Nhật Bản hiện đại, dù ông có ở trong hay ở ngoài Nhật Bản, nhìn Nhật Bản từ bên trong hay từ bên ngoài. Bằng cách xóa nhòa ranh giới chủ thể - khách thể, bản thể và tha nhân, Murakami đã đảo ngược cảm nhận về thế giới lưỡng phân và hiện hữu. Bản chất của một

thực tại sống động và đẹp đến thế chính là ở chỗ nó tồn tại trong thời gian. Những cái chết tự nhiên và không tự nhiên tỏa bóng lên các nhân vật và các câu chuyện, rốt cục lại là lời giải thích ngầm ẩn và mơ hồ, rằng vì sao tất cả lại có thể trở nên đẹp, được cảm nhận như là đẹp. Bởi vì hết thảy chúng là hữu hạn, sẽ mất đi, không thể trường tồn.

Tiểu thuyết của Kawabata và Murakami còn thể hiện phức cảm *Genji* của nền văn học sắc tình. Phức cảm “người tình- người mẹ” trong *Genji monogatari* đã được đặt ra và lí giải trong cảm quan của người Nhật về một thế giới của niềm bi cảm (aware), về truyền thống sắc tình trong văn học nữ lưu, về một sáng tạo nghệ thuật thuần túy Nhật Bản. Gimpei trong tiểu thuyết *Hồ* của Kawabata mơ về những điều kì quái, nhưng sau đó, hắn thấy một cảm giác vừa nhẹ bẫng, vừa trống rỗng và hình ảnh quê hương đã lâu hiện lên trong hắn. Hắn đau đớn vì mình là một kẻ đánh mất quê hương, không có gia đình. Gimpei lại nhớ về người mẹ, người đàn bà có dung mạo xinh đẹp. Cả đời hắn theo đuổi các cô gái có vẻ đẹp thuần khiết là để tìm kiếm hình ảnh người mẹ trong kí ức của mình. Sự theo đuổi này chính là sự rượt đuổi của những giấc mơ bị bỏ rơi. Mặc cảm về đôi bàn chân xấu xí của hắn xuất phát từ ngoại hình của người cha. Hắn ám ảnh sự xấu xí bởi bàn chân như loài thú của mình. Hắn lo sợ rồi lại dần vật, tự cười nhạo để rồi tự an ủi bằng suy nghĩ nếu đứa trẻ mà hắn bỏ rơi là con người thì “những bàn chân hải nhi chưa từng giẫm xuống cõi đời này thấy đều mềm mại, đáng yêu như bàn chân của những đứa bé bay lượn xung quanh các vị thần trong các bức họa tôn giáo của phương Tây. Rồi khi đã giẫm lên những đầm lầy, những tảng đá xù xì, những núi kim của trần gian, chúng sẽ trở nên giống như bàn chân của Gimpei” (Kawabata, 2016b, tr. 157). Nỗi dằn vặt xen lẫn sự tự an ủi này đã thể hiện nỗi cô đơn bản thể của nhân vật. Gimpei không chỉ bị chìm đắm trong giấc mơ bị bỏ rơi mà còn khát khao vượt thoát thế giới đớn đau ấy. Đó là nỗi ám ảnh của kẻ bệnh hoạn luôn bám đuôi phụ nữ, nhưng ẩn sâu trong tâm hồn hắn, việc bám đuôi đó như để khóa lấp nỗi nhớ mẹ, sự “hồi tưởng lại gương mặt mẹ”.

Phức cảm *Genji* cũng được tái sinh độc đáo trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* (Murakami, 2007b). Khi gặp gỡ Miss Saeki, Kafka linh cảm mơ hồ đó chính là người mẹ mình đang tìm kiếm. Miss Saeki đẹp dịu dàng, có nụ cười đẹp như ánh sáng của vàng trắng bạc đã khơi dậy ở Kafka “xung năng hướng tới sự phụ thuộc” một cách mãnh liệt. Hành vi “lấy mẹ” của Kafka có nguyên nhân sâu xa là sự khao khát kiếm tìm tình cảm; là bản năng yêu thương và được yêu thương của cậu bé bị bỏ rơi, cô độc giữa cuộc đời.

Cái đẹp nữ tính, mong manh là đặc điểm chung của tiểu thuyết Kawabata và Murakami. Tuy nhiên, Murakami không tìm kiếm sự tĩnh lặng và những khoảng chân

không ngưng đọng của mỹ học truyền thống như Kawabata. Nhật Bản truyền thống trong Murakami là sự tiếp tục khám phá những tồn tại sâu kín, khó giải đoán của bản thể con người, luận giải những vấn đề tồn vong của xã hội hiện đại. Bản sắc Nhật Bản trong tiểu thuyết Kawabata và Murakami không nằm ở bề mặt của văn bản mà kết tủa sâu đậm ở mạch ngầm văn hóa.

2.2.1.2. Cái đẹp cô nhi, hướng nội và âm tính của văn hóa Nhật Bản

Biểu tượng cái đẹp trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami là cái đẹp của nỗi cô đơn, sự đơn độc. Ngày nay, người ta nói nhiều đến nỗi cô đơn: cô đơn định mệnh và cô đơn bản thể. “Cái cô đơn là đặc trưng cuối cùng của thân phận con người” và “con người là sinh vật duy nhất cảm thấy mình cô đơn” (Octavio Paz). Nhà văn châu Mỹ Latin, Gabriel Garcia Marquez đã đong đếm nỗi cô đơn bằng chiều dài của cả một thế kỉ *Trăm năm cô đơn*. Ta là ai vẫn luôn là câu hỏi khắc khoải. Nhân loại đã cố gắng trả lời câu hỏi ấy bằng những phát minh vĩ đại từ đầu máy hơi nước đến vô tuyến truyền hình, máy bay, internet..., đã bám víu vào các học thuyết, tôn giáo, triết học để lí giải thế giới với mong muốn tìm được nơi bình yên cho tâm hồn nương náu. Những tương với những phát minh vĩ đại đó, các đức tin mãnh liệt đó, chúng ta sẽ sớm về đích và có câu trả lời thoả đáng cho tất cả. Vậy mà, dường như thế giới càng hiện đại thì con người không chỉ cô đơn trong không gian mà còn thấy cả *Trăm năm cô đơn*, nỗi cô đơn bản thể.

Shimamura trong tiểu thuyết *Xứ tuyết* (Kawabata, 2006a) đã đến thăm một thị trấn suối nước nóng ngập tràn tuyết trắng và gặp gỡ nàng geisha-Komako xinh đẹp, mạnh mẽ, nồng nhiệt. Giữa họ nảy sinh chuyện tình lãng mạn. Thế nhưng, trong anh vẫn luôn ẩn hiện nét đẹp của Yoko-cô gái anh gặp trên tàu, một nét đẹp huyền ảo, trái ngược với vẻ đẹp của Komako. Cuộc sống chán nản và tẻ nhạt cùng nỗi cô đơn khiến Shimamura luôn mang nỗi u sầu. Nỗi cô đơn này cũng được thể hiện rất rõ trong tiểu thuyết *Rừng Na Uy* (Murakami). Nhân vật của ông từng thốt lên: “Bản thể và tha nhân là cách biệt”. Cá nhân là riêng tư, là một tiểu vũ trụ bí ẩn. Trong hành trình hòa nhập, bản ngã luôn phải cố gắng hết sức để tìm đến với tha nhân, tìm hơi ấm bầy đàn, để hóa giải cô đơn. *Rừng Na Uy* đâu chỉ là tên một bài hát, nó còn là tên của một sự ám ảnh về nỗi cô độc. Chính sự cô đơn trong tâm hồn đã đưa bản ngã đến gần tha nhân hơn. Bản ngã cô đơn phân mảnh trong không gian văn hóa Nhật Bản hậu hiện đại. Mở đầu tiểu thuyết là hình ảnh của Toru 37 tuổi, với bản hòa tấu không lời ca khúc *Norwegian Wood*. Giai điệu ấy bao giờ cũng khiến toàn thân anh run rẩy, choáng váng hơn bao giờ hết. Toru đã chứng kiến cái chết của Kizuki và Naoko. Toru ở ký túc xá cũng chỉ có thể làm bạn với Nagasawa, một tính cách trái ngược hoàn toàn. Hai

người bạn này như hai mặt đối lập mà Toru vừa phải sống với nó và vừa muốn khám phá nó. Đến cuối tác phẩm, Toru vẫn chưa tìm được lối thoát cho cuộc đời mình. *Rừng Na Uy* là thể giới của cái đẹp gắn liền với nỗi cô đơn trong ý thức về cái tôi cá nhân độc đáo của mình. Các nhân vật cô đơn trong khát vọng về một tình yêu vĩnh viễn và sự hài hòa tuyệt đối giữa tinh thần và thể xác. Họ cô đơn ngay giữa lúc làm tình với kẻ khác. Họ tìm đến tình dục như để khóa lấp sự cô đơn: “nếu tớ không có được cái ấm áp như của da thịt đàn bà, tớ thấy cô đơn đến mức không thể chịu nổi”. Nhà văn làm lộ diện trạng thái cô đơn của nhân vật thông qua những cuộc thoại mà nhân vật thường không có khả năng diễn đạt, luôn rơi vào tình trạng “bấn loạn ngôn từ”, thể hiện “sự bất lực” trong khả năng giao tiếp với xã hội hiện đại. Đó là các cuộc thoại giữa Toru và Quốc xã, Toru và Naoko, Toru-Nagasawa và Hatsumi. Kênh giao tiếp bằng lời đối thoại bị lung lay, nhân vật thường “trò chuyện nhát gừng”, với những giả thiết nếu thế này, nếu thế kia, hoặc là sự “im lặng” bởi “sợ cả việc phát âm ra”. Naoko đã tìm đến cái chết khi cô không thể tìm thấy khả năng nào có thể kết nối mình với thực tại, với Toru và những người thân yêu khác khi trong tai cô không ngừng bị ám ảnh âm thanh của bóng tối, của quá khứ, của cái chết.

Toru trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* cô đơn không chỉ giữa phố phường xa lạ mà còn ngay cả khi gần gũi vợ mình: “Mỗi khi ôm nàng, hai tay tôi không ngớt vuốt ve lưng nàng. Sự động chạm vào tấm lưng nhỏ thon trơn nhẵn của nàng có một hiệu quả gần như thôi miên đối với tôi, thế nhưng cùng một lúc tấm lưng Kumiko dường như lại ở nơi nào xa tôi lắm” (Murakami, 2006b). Toru ôm vợ trong vòng tay nhưng Kumiko đang ở một nơi khác, nghĩ về người khác, và cái thân thể mà anh ôm trong tay là tấm thân thể chỗ tạm thời. Nếu sinh ra là con một, Toru “có thiên hướng thích cô đơn và khép kín” thì đối với Kumiko, từ khi người chị qua đời “nàng đóng chặt cội lòng đối với gia đình, cứ như thể nàng lớn lên một mình”. Lúc ngồi dưới đáy giếng, Toru bàng hoàng nhận ra sự nhỏ nhoi vô nghĩa của sự tồn tại chính mình”. Anh thấy mình là con chim vặn dây cót đang bay qua bầu trời mùa hè, đậu trên cành một cây to đầu đó mà vặn sợi dây cót của thế gian. Mùa đông, ngày nào cũng như ngày nào, hầu như không có gì để phân biệt hôm qua và hôm nay. Ngày nào cũng khởi đầu bình lặng và chấm dứt cũng bình lặng như khi nó khởi đầu. Càng lảng tránh bao nhiêu, Toru lại càng thấy “cô đơn đến nhói lòng”. Đặc biệt lúc về đêm “chung quanh lặng tờ đến độ tôi như nghe thấy tiếng nỗi cô đơn đâm rễ vào thân tôi một lúc một sâu” (Murakami, 2006b, tr. 395). Một mình ngồi dưới đáy giếng sâu, Toru và cả trung úy Mamiya đã bắt gặp khoảnh khắc bùng ngộ về ý nghĩa của tồn tại. Khoảnh khắc ấy chính là cảm thức về thời gian được đặt trong tương quan với sự cô đơn và sự hữu hạn của kiếp người. Khoảnh khắc cũng chính

là hình thức của sự cô đơn vì ở thời hiện tại, con người không những cô đơn trong không gian mà còn cô đơn trong thời gian. Cô đơn thời gian là khi con người một mình trong cái khoảnh khắc hiện tại bất an, xa lìa quá khứ và những rong rêu của kí ức, đối diện với những chênh chao, hư vô, bấp bênh của tương lai mờ mịt. Chính nỗi cô đơn thời gian khiến con người không những lạc lõng giữa thế giới mà còn xa lạ với chính mình.

Làm nghề gái điếm, Kano Creta chẳng thể lấy gì để khóa lấp nỗi cô đơn mỗi lần dẫn thân vào thế giới nhục cảm. Cô vô cảm trước việc quan hệ xác thịt với đàn ông để kiếm tiền: “Trong ý thức tôi sẫm, tôi cảm thấy một cách riết róng rằng mình cô đơn và bất lực đến nhường nào”. Cô thấy mình đang trôi trong một không gian tối om và “đơn độc một mình”. Cô bé 15 tuổi, lứa tuổi hé mở những sáng trong, nhẹ nhõm của cuộc đời, chưa vướng bận những lo toan và đau buồn nhưng lại nhạy cảm bởi thế giới hoàn toàn trống rỗng đối với “em”. Mọi thứ “em” thấy quanh mình đều có vẻ giả tạo. Đôi khi, “em” sợ cảm giác lơ lửng thức dậy lúc nửa đêm. Vì trong thế giới của Murakami, những kẻ này là “những con người riêng biệt”, “mỗi người một cõi”, hiếm khi họ ý thức được sự tồn tại của họ trong cuộc sống tẻ nhạt và đơn điệu.

Một tháng đã trôi qua kể từ khi nhân vật tôi trong *Cuộc săn cừu hoang* đồng ý li dị và vợ anh ta dọn ra ngoài. Đó là một tháng của những số không, không tập trung và không cảm giác, một tháng khởi tạo những thờ ơ. Cuộc sống của nhân vật tôi cứ lặp đi lặp lại, đều đều, nhạt nhẽo. “Tôi” thức dậy lúc bảy giờ, nướng bánh và pha cà phê, đi làm, ăn tối ở ngoài, làm một hai ly, về nhà, đọc sách, tắt đèn rồi đi ngủ. “Tôi” lay lắt sống qua ngày đoạn tháng giống như cách người ta gạch bỏ ngày trên lịch, hết ngày này đến ngày kia. “Tôi” cất bỏ những bức ảnh của vợ “tôi” trong các cuốn album: “Ba cuốn album ảnh đã biến thành một quá khứ được sửa đổi. Mọi thứ như thể tôi sinh ra đã cô độc rồi, cô độc suốt quãng đời, và tiếp tục cô độc mãi” (Murakami, 2012, tr. 32). Khi người cừu không đến, “tôi” thấy đơn độc, có lẽ đơn độc hơn bất cứ lúc nào trong cả đời mình.

Con người cô đơn, con người bơ vơ trên hành trình chạy trốn tội lỗi. Con người “trốn chạy” là biểu hiện của nỗi âu lo, bất an, không chấp nhận cuộc sống thực tại. Đây còn là biểu hiện của con người nổi loạn, nhưng không phải là sự nổi loạn của chủ nghĩa lãng mạn mà là sự nổi loạn của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo nơi sự nghiệt ngã của cuộc đời đã buộc họ tưởng tượng ra một thế giới khác để được trú ngụ ở đó. Vì thế, tiểu thuyết của Kawabata và Murakami là bản giao hưởng về nỗi đau hiện sinh mà những thanh âm của nó quyến rũ người đọc đến mê hồn. Cái còn lại trong tiểu thuyết của họ là nỗi ám ảnh của cá

nhân trước sự mong manh của bản thể tự phân rã. Biểu tượng cái đẹp trong ngòi bút của Kawabata và Murakami luôn gắn liền với những khoảnh khắc, trạng thái mong manh, nữ tính, âm tính, cô nhi và hướng nội của mỹ học Nhật bản

2.2.2. Biểu tượng cái chết

2.2.2.1. Cái chết nhìn từ sự phức hợp tư duy lý tính và thần thoại

Dù đa dạng thế nào, nền văn hóa của các dân tộc đều có chung một nền tảng qua việc chỉ ra sự tồn tại một số tâm lý phổ quát của con người. Trong đó, những tình cảm lớn như tình yêu, lòng hận thù, nỗi sợ hãi cái chết... đều có tính thống nhất. Dù là người phương Tây hay người phương Đông thì đều cùng chung một thể nghiệm về cái chết. Ngay cả những người tin vào cuộc sống sau cái chết hay phục sinh, cái chết vẫn cứ là chủ đề lo âu, buồn thảm. Cái chết trong quan niệm triết học phương Đông cũng có những điểm tương đồng với triết học phương Tây. Chính cái chết thể hiện rõ *sự đứt gãy* to lớn nhất giữa tinh thần và thể xác, cũng chính ở cái chết mà tư duy lý tính và tư duy thần thoại trong logic nhị phân gặp nhau, đụng độ, va đập, tương tác lẫn nhau.

Nếu các loại động vật biết trốn chạy cái chết, khiếp sợ cái chết hay thậm chí có những chiến lược để né tránh nó khi dự cảm được thì chúng vẫn khác con người ở chỗ: con người có thể nhận dạng được ý tưởng về cái chết và thực hành các nghi lễ tang ma. Cái chết đối với họ là sự mâu thuẫn *khi vừa ý thức về cái chết, vừa mang tâm lý chối bỏ cái chết*. Đây cũng là nguồn gốc của sự xuất hiện các huyền thoại thời tiền sử và nghi lễ về *nhân vật kép* trong đó con người có thể xuất hiện dưới dạng các hồn ma, bóng hay quá trình tái sinh gắn với sự hiện hữu mới. Con người mang ý thức về cái chết là sản phẩm của tư duy duy lý, xem đó là sự tổn thương tinh thần một cách khủng khiếp. Điều đó đồng thời làm xuất hiện các huyền thoại về thế giới sau cái chết nhằm xoa dịu những tổn thương là sản phẩm của tư duy thần thoại. Càng bị tổn thương, con người càng tìm cách chối bỏ cái chết. Vậy là, tâm thức chối bỏ cái chết đã nuôi dưỡng những huyền thoại về cuộc đời kế tiếp của hồn phách. Edgar Morin trong nghiên cứu về tính phi nhân loại của cái chết đã viết: “Tâm thể lẫn lộn đến kì lạ vừa công nhận chết là tiêu vong lại vừa chối bỏ nó, thật ra đã bộc lộ sự đồng hiện nghịch lý của ý thức về cái chết, nỗi đau dai dẳng về cái chết, của ý nghĩa khẳng định sau cái chết vẫn còn tiếp diễn cuộc đời” (Morin, 2015, tr. 73). Chính vì lẽ đó, cái chết trở thành ngọn nguồn sâu xa hơn hết của thần thoại loài người, làm nảy sinh các nghi thức tang lễ, tục thờ cúng, lăng mộ, khấn nguyện nhằm xoa dịu nó đi.

Vậy là, con người luôn thường trực nỗ lực không ngừng nghỉ nhằm xóa bỏ dấu vết, sự ám ảnh cái chết bằng cách trốn chạy về phía chống lại cái chết. Tuy nhiên, bóng của cái

chết dường như vẫn bao phủ thế giới tinh thần của họ bằng nỗi sợ hãi, niềm tôn thương vô tận. Cái chết được xem là “mặt có thể mất đi, có thể bị hủy hoại của sự sống. Nó chỉ cái sẽ mất đi trong tiến hóa của sự vật” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. 160). Con người tin rằng luôn tồn tại một thế giới sau cái chết, có thể là Thiên đường hay Địa ngục gắn với các nghi lễ vượt qua. Cái chết “là sự khai huyền và nhập môn”. Mọi cuộc thụ pháp đều phải trải qua một giai đoạn chết, trước khi mở lối vào cuộc đời mới. Sự bí ẩn của cái chết từ ngàn xưa vẫn được cảm thụ như là nỗi kinh hoàng và được biểu thị bằng sự sợ hãi khiếp đảm. Đây là sự kháng cự, được đẩy lên mức tối đa, chống lại sự thay đổi và một hình thức sinh tồn chưa biết đến, nhiều hơn là nỗi sợ bị diệt trừ trong hư vô. Chết ở cấp độ này là điều kiện cho sự tái sinh ở một cấp độ khác.

2.2.2.2. Cái chết trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami biểu đạt niềm bi cảm trong mỹ học Nhật Bản

Niềm bi cảm (aware) được xem là linh hồn của văn chương Nhật Bản. Là một phạm trù mỹ học được phát triển mạnh vào thời Heian, niềm bi cảm thể hiện sự lí giải một cách sâu sắc cái đẹp mong manh, ngắn ngủi của tự nhiên và cuộc đời. Cái đẹp tao nhã, cái đẹp u uất thẳm lặng ấy được kết tinh trong hình tượng nỗi buồn là minh chứng cho sự trưởng thành về trực giác thẩm mỹ, chiều sâu tâm hồn, ý niệm về tồn tại của người Nhật. Sự ngắn ngủi và mong manh này xuất phát từ điều kiện tự nhiên khắc nghiệt của Nhật Bản, đất nước với tài nguyên thiên nhiên ít ỏi, động đất và sóng thần thường xuyên xảy ra. Sự sống, cái chết theo đó gắn liền với mỹ cảm hiện sinh. Hơn nữa, sự tồn tại của Shinto trong tôn giáo Nhật Bản là yếu tố quan trọng hình thành cảm xúc thẩm mỹ này. Trong đó, Shinto tập trung vào sự thành thực bên trong của chính chủ thể thẩm mỹ, sự thành thực đến mức thuần khiết. Nỗi xúc động thành thực biểu thị một tâm hồn tinh tế, nữ tính của văn hóa Nhật Bản đã vẽ nên cái đẹp vừa mong manh vừa vĩnh cửu, vừa điêu tàn vừa rạng rỡ, vừa nhẹ nhàng vừa mãnh liệt.

Tiểu thuyết của Kawabata và Murakami không ngừng làm sống lại trước chúng ta những bức tranh tan tác, đau thương với niềm bi cảm về sự hữu hạn của đời sống, sự hiện hữu của cái chết trong sự sống, bằng thế giới tình dục như là sự khẳng định sự sống trong cái chết. Điều đặc biệt, từ âm hưởng bi cảm của văn học xử sở Phù Tang, họ đã kiến tạo biểu tượng cái chết không chỉ kết tinh văn hóa Nhật Bản mà còn hòa âm vào bản giao hưởng con người cô đơn khi làm nổi bật biểu tượng cái chết của chủ thể, và mở ra thế giới huyền ảo đằng sau cái chết gắn liền với tư duy huyền thoại trong văn hóa cổ sơ.

Trong niềm cô đơn sâu thẳm đó của con người, cái chết không chỉ là nỗi ám ảnh mà còn là sự trải nghiệm hoàn toàn mới mẻ. Cái chết như là ý tưởng về bản thân bị tiêu vong, mang lại tâm trạng mâu thuẫn, khổ đau, khiếp sợ trong lòng chủ thể hiện hữu. Từ góc nhìn nhân học văn hóa, cái chết được xem là: “sự biểu hiện trọn vẹn và đầy nghịch lý cái phức cảm về tính liên tục và tính đứt gãy với các quá trình cảm rĩ của chúng ta. Bởi lẽ, chết là vận mệnh vũ trụ, vật lý, sinh học, động vật của ta. Đồng thời, chết cũng là sự đứt gãy cơ bản của ta về các mặt tâm lý, thần thoại, siêu hình với vận mệnh đó” (Morin, 2015, tr. 74). Điều cốt yếu nữa là cái chết không tự giới hạn ở không gian và thời gian nào nên nó tồn tại ngay trong lòng cuộc sống. Chính vì lẽ đó, văn học xuất hiện con người phân mảnh (mảnh vỡ). Con người không là trung tâm, không mang hình hài trọn vẹn. Con người bị khước từ lịch sử. Các nhà văn loại bỏ cái nhìn thống nhất vốn là đặc trưng của tư duy lịch sử trong sáng tạo. Chính những cái ngẫu nhiên, không liên mạch lại mang trong nó đặc quyền hơn trong việc đề xuất được chân lí về cuộc đời.

Trong tiểu thuyết *Hồ*, hình ảnh hồ nước biểu đạt mỹ học thuần khiết, gần gũi với tự nhiên của văn hóa Nhật Bản. Tình yêu với Yayoi, người chị họ, mối tình đầu của Gimpei gắn liền với mặt hồ. Họ cùng nhau ngồi dưới tán hoa anh đào núi bên bờ hồ, cảnh vật trở nên thơ mộng khi bóng hoa in xuống nước và cả tiếng hót của những chú chim. Không gian lãng mạn ấy bị xé toạc bởi sự sợ hãi của Yayoi. Trong giấc mơ, Gimpei gặp hồn ma của người cha thường hiện ra bên bờ hồ. Hình ảnh cánh hoa anh đào rơi xuống mặt hồ hay âm thanh của tiếng chim hót cũng làm Yayoi liên tưởng tới tiếng bước chân của hồn ma. Cái không gian ma quái đó, liêu trai đó đã kích thích sự tò mò của Gimpei muốn tìm ra kẻ đã hại chết cha mình. Nhưng rồi sau cái chết của mẹ, Gimpei cũng quên đi chuyện báo thù. Khi hình ảnh những bông hoa anh đào núi in trên hồ nước ở làng Yayoi, hấn nghĩ đến người mẹ của mình. Gimpei nhắm mắt, hồi tưởng lại gương mặt mẹ. Nỗi sợ hãi mất mẹ luôn thường trực trong tâm trí Gimpei. Hấn muốn vứt bỏ nỗi sợ hãi đồng nghĩa muốn vứt bỏ nỗi sợ hãi cái chết. Hình ảnh hồ nước cũng khiến Gimpei ám ảnh về cái chết của người cha. Quá khứ và hiện tại, hiện thực và ảo ảnh như đan bện vào nhau, làm nhòa ranh giới giữa các lớp không gian. Trong sự phản chiếu của mặt hồ nước như tấm gương soi ấy, Gimpei vừa khiếp sợ những hình ảnh ma quái nhưng cũng vừa cảm nhận được vẻ đẹp tràn đầy sức sống, tươi trẻ toát lên từ thân thể Yayoi. Cái đẹp và cái chết, sự tươi mới và sự ảm đạm đã trở thành đặc điểm thẩm mĩ trong tác phẩm của Kawabata.

Trong tiểu thuyết *Tiếng rền của núi* (Kawabata, 2005), Singo lắng nghe tiếng núi rền như tiếng gió xa, như tiếng rền rĩ trầm vang từ sâu trong lòng đất vọng ra. Đó là âm

thanh của Thần Chết. Shingo ám ảnh như đó là tiếng rền của linh hồn bên trong chính mình, tiếng gọi của Thần Chết gọi ông. Hình như chị gái của vợ ông trước khi chết cũng có nghe tiếng núi rền. Kawabata miêu tả tiếng núi như âm thanh của cõi chết. Một câu chuyện cổ của người Nhật có kể rằng, vào mùa xuân, những người con trai thường cống bố mẹ đã già của mình vào núi và để họ tự chết trong đó. Các Thiền sư như Basho thường chọn cái chết trong sự hoà mình với thiên nhiên. Trong một ý nghĩa như thế, tiếng rền của núi là biểu tượng âm thanh mời gọi con người đi vào cõi bất tử.

Cái chết gắn với niềm bi cảm còn được thể hiện qua nhân vật Kasahara May trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Mới mười sáu tuổi, Kasahara May luôn hoài nghi về con người, đặc biệt là hoài nghi về cái chết: “Thỉnh thoảng em tự hỏi chết dần từng tí một suốt một thời gian dài đằng đẳng thì như thế nào?”. “Em ước gì có con dao mổ. Em sẽ rạch chỗ này ra mà nhìn vào trong. Không phải nhìn thịt của người chết đâu... mà nhìn vào cái chết” (Murakami, 2006b, tr. 27). Sục sâu vào con người bên trong, họ thấy mình như một kẻ rỗng tuếch, vô nghĩa, không chút giá trị gì. Sự chấn động tinh thần mạnh mẽ đã kéo họ thoát khỏi *trạng thái vô cảm* đó nhưng lại rơi vào trạng thái khác - *trạng thái trống rỗng*. Đôi khi các nhân vật thấy mình chẳng bao giờ tìm được lối quay về thế giới đó, rằng họ sẽ chẳng bao giờ có thể cảm thấy bình an. Con người nghe nỗi đau âm ỉ trong ngực, như thể có một cái gì bên trong đó đang bị bóp chết. Người lính hậu chiến Trung úy Mamiya trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* là nhân vật đại diện rất tốt cho những cái “chết” mà Haruki Murakami đề xuất. Về bản thể “tôi”, ông là một phi “tôi”, là “kẻ khác” trên hành trình sống của mình. Duy chỉ một lần, cái “tôi” đó được sống gần như đúng nghĩa, đấy là cái “tôi” lính chiến. Ông chiến đấu như một người lính thực thụ, không bao giờ lùi bước dù cái chết có cận kề. Còn lại, hầu như lúc nào, trung úy Mamiya cũng tồn tại trong trạng thái vong thân (cũng là một biểu hiện của cái chết). Mamiya là một kẻ xa lạ không chỉ trong xã hội hậu chiến mà còn xa lạ với chính bản thân mình. Sau bao nhiêu năm lăn lộn trong chiến tranh, ông trở về đời thường với những ám ảnh, chết chóc kinh hoàng. Thế nhưng, những năm tháng về sau trong đời mình, ông thấy chỉ như là ảo ảnh. Chỉ trong khoảnh khắc, ký ức ông đã nhảy qua cái vỏ trống rỗng thời gian. Tồn tại với ông bây giờ chỉ là những mảnh vỡ của nỗi ám ảnh về cái chết. Trung úy Mamiya cũng mong muốn những tháng ngày đã trải qua, những cảm giác mà ông đã từng có chỉ là những ảo giác, bịa đặt, nhưng càng chôn vùi bao nhiêu thì những mảng kí ức ấy lại hiện lên mãnh liệt, sống động hơn bao giờ hết. Ông thấy cuộc đời mình là: “cái vỏ rỗng, trống hươ trống hoác” (Murakami, 2006b, tr. 243). Với tư cách là chứng nhân lịch sử, “tôi” không lấy gì làm tự hào về những ngày chiến đấu trên tuyến đầu khốc liệt mà “có khi kẻ đó phải sống nốt quãng đời còn lại trong

nỗi cô đơn, sám hối sâu thẳm và vô vọng”. “Tôi” nhớ như thể những sự kiện đó chỉ mới xảy ra hôm qua. So ra thì những sự kiện sau này trong đời “tôi” mới có vẻ là ảo ảnh trên đường ranh giới giữa mộng mị và thực tại. Mamiya lay lắt sống giữa cái “tôi” hiện thực với cái “tôi” hư ảo, cái “tôi” đòi thường với cái “tôi” chiến tranh, cái “tôi” vô cảm với cái “tôi” day dứt, cái “tôi” chối bỏ với cái “tôi” tự thú. Vậy là nỗi ám ảnh về cái chết của bản thể và cái chết của tha nhân đã khắc dựng trong nhân vật của Murakami niềm bi cảm đón đầu trước sự mong manh của thân phận con người bước ra từ loạn lạc chiến tranh.

Sự chấn thương tinh thần từ cái chết thúc đẩy con người tìm kiếm những bí ẩn hiện sinh trong sự chênh vênh giữa số phận của bản thân với cuộc đời. Tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang* được đặt trên nền một thực tế quen thuộc của thời hiện đại với một nhân vật chính không tên, li dị vợ, công việc nhiều tiền nhưng nhàm chán, thông minh nhưng đòi lại không có gì kích thích hấn suy nghĩ. Không khí hững hờ, uể oải ấy theo chân người đọc vào cả một thế giới hoang đường của cuộc săn cừu hoang kì lạ, hay những đoản khúc gọi u sầu với cô gái có đôi tai đẹp khác thường. Nhân vật “tôi” trong *Cuộc săn cừu hoang* cũng đã sống cuộc đời với những cái “tôi” phân mảnh chấn thương. Nhân vật “tôi” chìm trong căn phòng đầy áp bóng tối. Bóng tối là kí hiệu của nỗi ám ảnh và sợ hãi cái chết. Mọi thứ từ sâu trong bản thể “tôi” đến các đầu ngón tay “tôi” đều tê liệt. “Tôi” nằm trên ghế xô pha, nghe những đĩa nhạc cũ đầy vết xước: “Đảo ngược toàn bộ cảnh này trong đầu, tôi bắt đầu tưởng tượng một thằng tôi khác ở đâu đó, ngồi trong một quầy bar, nâng niu ly whisky, không mấy may bạn tâm đến điều gì. Càng nghĩ đến điều đó, cái tôi khác kia càng trở nên thực hơn, khiến cái tôi này đây không thực một chút nào” (Murakami, 2011a, tr. 366). Đó là cảm giác hướng vào thế giới nội tâm huyền bí, nơi những cái tôi hiện sinh du hành qua miền tưởng tượng được phóng chiếu từ nỗi lo âu về sự ngắn ngủi của cuộc sống.

Murakami thường thể hiện ý niệm về cái chết mong manh thông qua sự đồng hiện các bản ngã khác nhau trong chính bản thân nhân vật của ông. Con người phân mảnh giữa tính liên tục và tính đứt gãy của sự hiện hữu chính là sự hòa quyện, bện xoắn giữa cái “tôi” lạnh lùng của một kẻ sát nhân với cái “tôi” luôn suy tư dằn vặt, tự thú trong nhân vật Aomame của *1Q84*. Trong lúc nhanh chóng, bí mật đưa gã đàn ông Miyama đến với cái chết, Aomame vẫn nghe tiếng tim mình đập thành thịch: “Nàng biết mình đã chia thành hai nửa. Một nửa đang lạnh lùng tàn khốc tiếp tục ấn tay lên cổ người chết. Nửa kia lại vô cùng sợ hãi, chỉ muốn buông bỏ mọi thứ mà chạy bay ra khỏi căn phòng này. Mình đang ở đây, đồng thời cũng không ở đây. Mình đang ở hai nơi cùng một lúc (Murakami, 2011a, tr. 64). Trong khi đó, Kafka Tamura trong *Kafka bên bờ biển* luôn tồn tại trong

sự đấu tranh giữa cái “tôi” khát khao tính dục được thỏa mãn (muốn sống) với cái “tôi” ám ảnh tội lỗi trong lòng mình (sợ chết). Đó chính là bi kịch của con người bị xé lẻ nhiều mảnh. Con người phân mảnh gắn với cảm quan về cuộc sống như một mê lộ hư vô, chênh chao. Đó là những cái “tôi” tan vỡ, ghép mảnh. Cơ sở của phân mảnh là sự hoài nghi trước tính liên tục của cuộc sống, và không chấp nhận một cuộc đời, một cái “tôi” có thể khái quát hết mọi chuyện. Người ta cần nhiều mảnh đời, nhiều cái “tôi” để chiêm nghiệm, soi chiếu và đối thoại. Cái chết của ông lão Nakata sau khi đã mở cánh cửa nơi phiên địa của vào là sự hiến tế thiêng liêng của con người trước thần linh. Cái chết của Miss Saeki khi quyết định thoát khỏi sự ràng buộc của quá khứ đầy tổn thương là cái chết mãn nguyện khi con người thấy được sự mong manh của thực tại. Cái chết của Lão Johnni Walker vô nghĩa và trống rỗng là cái chết của sự cô độc. Như vậy, cái chết thực ra không chỉ là sự phân hủy của cơ thể mà còn là chủ thể bị tiêu vong. Sự đối thoại của những cái tôi phân mảnh biểu hiện cho nỗ lực níu giữ quá trình chủ thể hóa cực độ cái chết.

Biểu tượng cái chết trong văn chương của Kawabata và Murakami gắn với niềm bi cảm của mỹ học Nhật Bản nói riêng và vẻ đẹp liêu trai của văn chương Đông Á nói chung. Cái chết trong quan niệm của họ không phải là điều đối lập với sự sống mà được xem là một phần tất yếu trong quá trình trải nghiệm của con người. Vậy là, biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết Kawabata và Murakami đã kiến tạo nỗi băn khoăn, niềm lo âu, sự tự vấn của con người trước cái chết của bản thể, cái chết bên trong. Đồng thời, cũng chính ở đó, chúng ta nhận thấy tư duy thần thoại về sự đứt gãy mang màu sắc văn hóa nguyên thủy trong quá trình hiện hữu của nhân loại. Ý thức về sự mong manh, ngăn ngừi trong thân phận siêu hình của con người là nền tảng triết học cho tư duy nghệ thuật độc đáo của Kawabata và Murakami. Niềm bi cảm ấy, một lần nữa vun đắp cội nguồn vừa điêu tàn nhưng cũng rạng rỡ, vừa mong manh nhưng cũng bền vững của nền văn học sắc tình Nhật Bản.

2.2.3. Biểu tượng ánh sáng và bóng tối

Ánh sáng và bóng tối đã trở thành các biểu tượng đặc sắc trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami. Sự kết hợp giữa kí hiệu ánh sáng và bóng tối, giữa sự sống và cái chết, giữa thế giới bên ngoài với thế giới bên trong, giữa thể xác và tinh thần được thể hiện qua hai biểu tượng không gian luôn song hành cùng nhau trong *Kafka bên bờ biển* là thư viện và khu rừng. Nếu thư viện là sự biểu tượng hóa của thế giới tư duy duy lý, nơi thử thách những khám phá về trí tuệ thì khu rừng gắn với tư duy huyền thoại, là mê cung bí ẩn.

Ánh sáng trong tiểu thuyết của Murakami thường gắn với biểu tượng trăng. Trăng

“là thiên thể lớn lên, nhỏ đi, rồi biến mất, có cuộc sống tuân thủ quy luật của sự tiến triển, sinh thành và sự chết..., nhưng cái chết của nó không bao giờ là chết hẳn. Việc mãi mãi quay lại hình dạng ban đầu đó, tính tuần hoàn bất tận đó khiến trăng là thiên thể cảm nhíp tốt nhất cho sự sống” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. 936). Với đặc tính chu kỳ, trăng là biểu tượng của thời gian trôi đi, của nhịp tuần hoàn trong chu kỳ kinh nguyệt, biểu trưng cho khả năng sinh sản của người phụ nữ. Trăng còn biểu đạt số phận của con người sau khi chết và các nghi lễ thụ pháp.

Ánh trăng trong tiểu thuyết *Rừng Naui* đã kiến tạo nên thế giới với các cảnh quay của một bộ phim diễm tình: “Tắm trong ánh trăng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi (Toru) thấy tan nát cõi lòng. Khi nàng cử động, và nàng cử động nhẹ đến mức hầu như không thấy được, những chỗ sáng tối trên người nàng di động thật tinh tế. Khối tròn trịa căng phồng của cặp vú, hai đầu vú nhỏ xíu, chỗ lõm vào ở phần rốn, cặp xương hông và đám lông mu, tất cả đều tạo nên những bóng đổ li ti lấm chấm mà hình dạng của chúng liên tục biến đổi như những gợn sóng lăn tăn trên mặt hồ phẳng lặng” (Murakami, 2006, tr. 251). Biểu tượng ánh trăng còn xuất hiện trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*: “Trong ánh trăng đang tuôn từ cửa sổ vào kia có một cái gì đó đặc biệt, nó quán quanh thân thể em thành một lớp bảo vệ mỏng, sát vào da. Ít ra là em cảm như vậy. Em đứng đó, trần truồng, trong một lát, thế rồi em lần lượt chia từng bộ phận cơ thể mình ra cho nó tắm trong ánh trăng. Em chẳng biết tại sao, dường như đó là việc làm tự nhiên nhất trên đời vậy. Ánh trăng đẹp tuyệt vời, đẹp vô ngần đến nỗi em không thể không làm vậy. Đầu em, vai em, tay em, ngực em, bụng em, chân em, mông em, và cả vùng quanh đó nữa, anh biết rồi đấy, lần lượt từng cái một, em nhúng vào ánh trăng, như đang tắm vậy” (Murakami, 2006b, tr. 692). Ánh trăng mơn trớn da thịt của nàng được thể hiện bởi ngôn ngữ đẹp lạ thường của Murakami. Không phải ngẫu nhiên nhà văn cho nhân vật của mình trần truồng dưới ánh trăng. Bởi thực ra, ánh trăng là biểu tượng văn hóa gắn liền với không gian âm tính (so với mặt trời/dương tính), đồng thời ánh trăng chỉ xuất hiện vào không gian đêm (kí hiệu của bóng tối/ âm tính). Vì thế, hình ảnh nàng Naoko trần truồng dưới ánh trăng mà những chuyển động tinh tế trên cơ thể nàng tạo nên nhưng vết đổ của bóng tối và hình ảnh Kano Creta tắm trăng thực chất là biểu tượng của tình dục. Những ân ái tình dục trong tiểu thuyết của Murakami thường gắn liền với ánh trăng mà trăng được xem là “cái chết đầu tiên”. Trong mỗi tháng âm lịch, trăng như là chết, biến mất, hiện ra và sáng dần lên. Cũng như vậy, mỗi người chết được coi là đạt đến một vòng sống mới nên trăng là sự chuyển tiếp giữa cái chết và sự sống. Chính vì thế, cái chết trong tiểu thuyết của ông chính là biểu hiện của quan niệm tình dục (biểu

tượng ánh trăng) chính là sự khẳng định của sự sống trong cái chết.

Tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót* miêu tả những ám chỉ của tình dục gắn liền với biểu tượng cái giếng. Trong giấc mơ, nhân vật Kano Creta đã đi xuống giếng và trải nghiệm thế giới bên trong của chính mình. Biểu tượng giếng sâu không chỉ là tầng vô thức bí ẩn mà còn là một vũ trụ của tình dục gắn với tử cung của người đàn bà, của bóng tối, sự ẩm ướt. Kano Creta hoàn toàn khỏa thân. Cô nằm ngủ ngon lành, không mảnh vải che thân, lồ lộ cặp nhũ hoa đẹp đẽ, đôi núm vú nhỏ hồng hồng, dưới cái bụng phẳng lì là mảng âm hộ tình tam giác đen nhánh trông như khoảng tối trên một bức tranh. Da cô trắng phau, ánh lên như thể vừa mới đúc. Giếng tượng trưng cho sự dồi dào, sung mãn của sự sống. Đặc biệt, trong mọi truyền thống văn hóa: “giếng đều được mang một tính chất linh thiêng, chúng hiện ra như một sự tổng hợp của ba cấp vũ trụ: trời, đất, địa phủ, của ba yếu tố: nước, đất, không khí, chúng là con đường liên thông của sự sống... Nó thông với nơi ở của người chết” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. 361). Vì vậy, biểu tượng cái giếng gắn với thế giới chiều sâu vô thức, thế giới của bóng tối.

Tiểu kết

Với biểu tượng cái đẹp, cái chết, ánh sáng và bóng tối, Kawabata và Murakami đã thể hiện tư duy huyền thoại trong sáng tác nghệ thuật của họ. Cái đẹp mang tính chất nữ tính, gắn liền mỹ học duy tình, duy mỹ, chú trọng khoảnh khắc là đặc điểm chung của tiểu thuyết Kawabata và Murakami. Chất nữ tính có cội nguồn từ cổ mẫu Mẹ trong vô thức tập thể văn hóa phương Đông đã kiến tạo nên chất trữ tình, sự ảo diệu của tiểu thuyết Kawabata và Murakami. Bên cạnh đó, sự phức hợp giữa tư duy lý tính và tư duy huyền thoại trong biểu tượng cái chết, motif phản chiếu có nguồn gốc từ Folklore, và cái chết gắn với niềm bi cảm hiện sinh đã trở thành nỗi ám ảnh trong tiểu thuyết của hai cây bút tài hoa của văn học Nhật Bản. Song hành với đó là thế giới đan xen của ánh sáng và bóng tối, biểu tượng của vô thức tập thể, ham muốn cá nhân và kí ức của cộng đồng. Cái đẹp, cái chết, ánh sáng và bóng tối trong tư duy huyền thoại của tiểu thuyết Kawabata và Murakami tạo nên bức tranh mang vẻ đẹp vừa nguy nga vừa điêu tàn, vừa rạng rỡ vừa man mác, vừa mong manh vừa mãnh liệt.

Chương 3

HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT CỦA KAWABATA VÀ MURAKAMI NHÌN TỪ CỔ MẪU VĂN HÓA

3.1. Nghiên cứu huyền thoại trong văn học qua cổ mẫu văn hóa

Carl Gustav Jung quan niệm sự phát triển hệ tâm trí con người luôn gắn liền với bản chất tôn giáo và xem đây là luận điểm then chốt cho mọi khảo cứu của mình. Về cổ mẫu, ông cho rằng: “các mẫu gốc hiển hiện như những cấu trúc tâm thần gần như phổ biến, bẩm sinh hay được thừa kế, một thứ ý thức tập thể” và coi mẫu gốc có: “một khả năng hình thức tái tạo lại được những ý tưởng giống nhau hoặc ít ra tương tự nhau... hoặc một tình thế cấu trúc gắn liền với tâm thần, tự nó theo một cách nào đó, có phần liên hệ với não bộ” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. XXI). Các huyền thoại được xem là những chuyển thể kịch hóa của các mẫu gốc ở những dạng thức và biểu tượng trong sử thi, truyện kể, sự tích sáng thế, sự tích hình thành vũ trụ, thần hệ, cuộc đấu của các thần khổng lồ. Người ta đã nhận thấy trong huyền thoại cái “mô hình mẫu gốc của mọi sáng tạo dù chúng diễn ra trên bình diện nào, sinh học, tâm lý học, tôn giáo. Chức năng chủ của huyền thoại là cố định những mô hình mẫu cho mọi hoạt động có ý nghĩa của con người” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. XXI). Theo các nhà phê bình huyền thoại: “cổ mẫu là những motif và chủ đề giống nhau, có thể được tìm thấy trong nhiều hệ huyền thoại khác nhau, và một hình ảnh trở đi trở lại trong huyền thoại các dân tộc cách xa trong thời gian và không gian có khuynh hướng mang một ý nghĩa chung hoặc, chính xác hơn, có khuynh hướng gợi ra những phản ứng tâm lý có thể so sánh được và phục vụ những chức năng văn hóa giống nhau” (Đào Ngọc Chương, 2008, tr. 157). Cổ mẫu phản ánh chiều sâu trong đời sống tâm linh người nguyên thủy. Cổ mẫu (archetype) là những biểu tượng lớn có cội nguồn từ xa xưa, thoát thai từ vô thức vô thức tập thể. Cổ mẫu ở cấp độ cao hơn biểu tượng. Cổ mẫu là biểu tượng nhưng không phải mọi biểu tượng đều là cổ mẫu. Thông qua nghiên cứu cổ mẫu trong các sáng tác văn học của thời kì sau, chúng ta có thể tiếp cận thế giới huyền thoại được tái sinh và dịch chuyển đến không gian văn hóa đương đại. Theo đó, cái siêu nhiên, kì ảo và hoang đường trong văn bản huyền thoại của folklore đến văn học hiện đại và hậu hiện đại trở thành cái huyền ảo trong những sự tái sinh và chuyển mã văn bản huyền thoại. Hiện hữu con người không thể sống không có huyền thoại và sẽ vẫn tiếp tục bị ám ảnh bởi các thần thoại xưa cũ. Huyền thoại luôn cần được giải mã, nó vừa đồng nhất vừa phân biệt với thần thoại. Huyền thoại không được xác định bởi *thông điệp* mà là ở *cách mà nó phát ra thông điệp*. Với bản chất là lời nói bí ẩn,

huyền thoại mang đặc thù của *sự biến đổi, sự chuyển dịch, tính chất khơi gợi*.

Từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa, chúng tôi quan niệm cổ mẫu là một văn bản. Văn bản cổ mẫu, nơi chứa đựng các mã huyền thoại luôn tương tác với văn bản văn hóa, văn học. Văn bản văn học được xem là không gian nơi mã văn huyền thoại dịch chuyển đến. Vì vậy, nghiên cứu huyền thoại trong văn học thông qua cổ mẫu tập trung làm rõ chiều lịch đại của mã huyền thoại, gắn liền với quá trình chuyển dịch của nó đến văn bản văn học của thời kì sau. Đồng thời, cách tiếp cận này nhấn mạnh đến diễn trình của sự bồi đắp ý nghĩa của huyền thoại, cổ mẫu trong các không gian văn hóa mới. Trong đó, Kawabata và Murakami qua các tiểu thuyết của họ đã nỗ lực biểu đạt thế giới hiện đại bằng sự tái sinh các cổ mẫu văn hóa, khiến cho những trang viết của họ không chỉ mang vẻ đẹp quyền rũ, thâm sâu của thế giới vô thức tập thể, nơi lưu giữ những kí ức văn hóa nguyên thủy của nhân loại mà còn cho thấy sự thay đổi bên trong ý nghĩa và sự diễn giải của huyền thoại, gắn với sự tươi mới, hơi thở của cuộc sống đương đại.

3.2. Cổ mẫu văn hóa trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami

3.2.1. Cổ mẫu bóng (Shadow)

Cổ mẫu thường được ngả bóng trong huyền thoại, rồi tái sinh trong các văn bản hiện đại. Diễn trình ấy là quá trình cổ mẫu được đắp đổi và trượt nghĩa khi du hành đến các ngữ cảnh mới. Theo Jung, trong quá trình tồn tại và kiến tạo bản sắc, chủ thể luôn có xu hướng buộc phải che giấu một phần nhân cách của mình. Phần nhân cách bị che giấu đó chính là các ham muốn hoang dã, các ẩn ức bị đè nén, sự hận thù... mà Jung gọi là bóng (shadow). Shadow phản chiếu những gì nguyên thủy, bản năng, làm phong phú sự tồn tại của chủ thể, nhưng lại trái với những mong đợi của xã hội áp đặt lên cá nhân nên bị xã hội ngăn cấm. Cổ mẫu bóng thường gắn liền một trong những chức năng quan trọng của cổ mẫu là cá nhân hóa (individuation). Cá nhân hóa là sự tách biệt của cá nhân từ cội nguồn tâm lý vô thức tập thể nhằm hình thành cá tính, diện mạo và bản sắc của riêng mình. Chức năng cá nhân hóa của cổ mẫu khiến cho cái tôi trong cấu trúc cá nhân luôn gặp gỡ với hình bóng của chính nó (bóng). Bóng xuất hiện đánh dấu mốc quan trọng trong sự nhận diện chính mình của chủ thể.

Bóng một mặt là cái đối lập với ánh sáng, mặt khác nó chính là hình ảnh thoáng qua, hư ảo của sự vật, hiện tượng. Trong tư duy của người Phương Đông, triết học nhận thức quan niệm sự sống được tạo nên bởi sự đối lập giữa sườn râm, bóng (mang tính âm) với ánh sáng (mang tính dương). Cái bóng là cổ mẫu xuất hiện sớm, nó “không tự sinh ra

và cũng không tự định hướng, không có cuộc sống và cũng không có quy luật riêng của mình, đó là biểu tượng của mọi hành vi chỉ tìm được nguồn gốc chính đáng của mình trong tính tự nhiên” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. 96). Theo Jung, cái bóng sống trong vô thức tập thể. Đó là một cái tôi khác mà con người có thể nhìn thấy được. Bóng biểu trưng cho bản ngã và những phương diện khác nhau của bản ngã con người. Jung gọi là bóng đối với tất cả những gì mà “chủ thể không chịu thừa nhận hay chấp nhận”, “được phóng chiếu vào mộng mị mang khuôn mặt người này hoặc người kia”, nhưng “chúng thực ra là những phản ánh của một bản ngã vô ý thức xác định” (Chevalier và Gheerbrant, 2002, tr. 97). Bóng vừa báo hiệu sự hiện hữu, vừa chia sẻ các kinh nghiệm, vừa giúp hiện hình một phần những trải nghiệm ở tầng sâu đời sống vô thức.

Trong tiểu thuyết *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* của Murakami, nhân vật tôi đã dẫn người đọc phiêu lưu trong cuộc hành trình đi tìm cái bóng của mình. Ở *chốn tận cùng thế giới*, nơi bầu trời như vỡ tan thành từng mảnh, “bóng tôi và tôi đứng đờ ra trong tuyết như hóa đá”. Thành phố là *xứ sở diệu kì tàn bạo* ấy được bao bọc bởi một tường thành vững chãi không lối thoát. Con người bước vào thành phố ấy đều bị mất bóng. Người ta dứt bóng khỏi người vì bóng là đất nuôi dưỡng bản thể và đợi cho bóng chết đi. Bóng chết rồi, những gì còn lại hầu như tự diễn ra. Người ta chỉ cần đợi đến khi tâm hồn mòn mỏi dần. Hành trình tìm bóng của nhân vật tôi từ *xứ sở diệu kì tàn bạo* đến *chốn tận cùng thế giới* chính là hành trình dịch chuyển từ không gian thành phố đến khu rừng. Lại thay, cứ mỗi lần tách khỏi bức tường, đi sâu vào khu rừng là cả một thế giới yên bình và tĩnh lặng. Ở đó, nhân vật tôi cảm nhận được sự nguyên khởi của thiên nhiên, hơi thở nhẹ nhàng của cuộc sống khiến “tôi” phấn chấn. Nhân vật tôi quên đi mọi nguy hiểm mà ông đại tá cảnh báo, chỉ còn lại cảm nhận về sự tuần hoàn vô tận của cuộc sống. Bóng đen đe dọa biến mất, hình thù gốc cây và màu lá trở nên bình an hơn hòa cùng tiếng chim hót êm tai. *Chốn tận cùng thế giới* ẩn dụ cho cõi vô thức, cho bóng của con người. Đi tìm *chốn tận cùng thế giới* cũng chính là sự kiếm tìm ý nghĩa hiện hữu của con người. Nhân vật tôi không nhận thấy sự bất ổn và phi lý của *xứ sở diệu kì tàn bạo*, chỉ có “bóng tôi” là cảm nhận được điều đó. Cuối cùng, nhân vật tôi phải chọn cách không nhập vào bóng của mình mà quyết định ở lại *xứ sở diệu kì tàn bạo* bởi: “tôi không thể kể thây những con người và thành phố do tôi tạo ra mà cứ thế ra đi”. Ở lại thế giới ấy đồng nghĩa với việc “tôi” đã đánh mất bóng: “cảm giác ấy giống như nỗi cô đơn bị bỏ mặc giữa một chốn hẻo lánh giữa vũ trụ. Bây giờ tôi không thể đi đến đâu. Đây là thế giới trút hơi thở cuối cùng và đứng im” (Murakami, 2010a,

tr. 615). Nhân vật tôi ở lại với cảm giác lạc lõng, hoang hoải, cô đơn của một cá thể bé nhỏ. Từ chối mất bóng chính là nỗ lực mà nhân vật của Murakami biểu thị khát vọng được là chính mình, vẹn nguyên, tự nhiên và bản thể nhất. Nhân vật của ông ráo riết đi tìm bóng mình tức là đang bước đi trên con đường hợp nhất giữa “tôi” với “bóng tôi”, nhằm trở về với phần tự nhiên, hoang sơ nhất trong bản thể.

Ở tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* (Murakami, 2007a), cổ mẫu cái bóng gắn liền với hình tượng nhân vật ông già Nataka. Đó là cái bóng mờ nhạt mà một nửa của nó đang ở một thế giới khác. Sống với một nửa bóng còn lại, Nataka dường như không còn là chính mình, mất hết kí ức, chỉ còn một nửa bóng. Con người bất hạnh khi mất hết kí ức, mất căn cước. Ông trở thành lão già ngớ ngẩn, có biệt tài nói chuyện với mèo, cô độc, cô đơn, bị hắt hủi. Chỉ đến khi bước qua phiến đá cửa vào, Nataka mới tìm thấy nửa cái bóng còn lại của ông để hoàn thiện bản ngã của mình. Với cổ mẫu bóng, Murakami đã phản ánh được sự phức tạp của con người đa ngã.

Những biểu tượng này đã tạo nên không gian hiện thực huyền ảo trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami. Nếu hiện thực huyền ảo của Marquez chứa đựng tầng sâu của nền văn hóa trùng phức bản địa thì hiện thực huyền ảo của Kawabata và Murakami mang theo chất trữ tình, trực cảm và những yếu tố tâm linh, yêu chuộng sự ảo diệu, sự tương duyên giữa thực và ảo trong cõi phù sinh, cảm thức u huyền, sâu thẳm, lặng lẽ. Đó cũng là sự thể hiện chất Nhật Bản trong sáng tác của hai nhà văn tài hoa này. Nếu sân khấu kịch Noh là sân khấu của biểu tượng, sân khấu của cái ảo, của sự cô tịch với những linh hồn đau thương, u uẩn vì tình yêu, thì cổ mẫu linh hồn và bóng, những khoảng lặng và không gian kỳ quái, liêu trai là cảm hứng tạo nên những hình tượng ảo diệu trong thế giới nghệ thuật của Kawabata và Murakami.

3.2.2. Cổ mẫu hành trình (Journey)

Theo lý giải của Jung, cổ mẫu hành trình biểu đạt quá trình tìm kiếm thế giới khác của chủ thể khi tâm trạng không thỏa mãn với điều gì đó. Edgar Morin, nhà nhân học văn hóa nổi tiếng người Pháp, khi nghiên cứu về sự tự do đã cho rằng, con người cảm nhận được sự tự do mỗi khi có dịp lựa chọn và quyết định. Tuy nhiên, ông nhấn mạnh: “trên thực tế, ta gánh chịu nhiều ràng buộc của môi trường tự nhiên, ta là tù nhân của di sản gen đã sản sinh và suy định giải phẫu của ta, sinh lý của ta, bộ não của ta, tức là tâm trí và tinh thần ta, ta bị giam cầm trong nền văn hóa của ta mà ngay từ khi ra đời đã khắc họa trong ta các chuẩn mực, cấm kị, thần thoại, tư tưởng, tín ngưỡng” (Morin, 2015, tr. 392). Khởi

nguồn của cổ mẫu hành trình chính là việc đặt con người đối diện với sự lựa chọn và kiếm tìm những giá trị mới, là khát vọng của con người muốn vượt thoát các quy tắc được kiến tạo từ trong văn hóa.

3.2.2.1. Tiểu thuyết của Kawabata với những chuyến lữ hành miền viễn

Yukio Mishima, nhà văn, nhà viết kịch nổi tiếng của Nhật Bản từng gọi Kawabata là kẻ lữ hành miền viễn. Kawabata tâm sự chính ông vốn là trẻ mồ côi, không một chốn gọi là nhà. Ông luôn khao khát được lang thang vô định một cách buồn bã. Bởi thế, nhiều tác phẩm của Kawabata đã mô tả hành trình trôi dạt của nhân vật trong thế giới huyền ảo. Tiểu thuyết *Hồ* đề cập đến hành trình trong hồi ức của Gimpei. Gimpei, kẻ bị chấn thương bởi mặc cảm bị bỏ rơi đã kéo lê thân xác của hắn qua hết đoạn đường này tới đoạn đường khác. Hành trình của Gimpei, một cá nhân què quặt về mặt tâm hồn lẫn thể xác là hành trình tìm kiếm hình ảnh mẹ, tìm hơi ấm và sự săn sóc của đàn bà. Hành trình ấy lại được bện vào hành trình đeo đuổi cái đẹp, ham muốn thỏa mãn về sắc dục. Hắn bám đuôi các cô gái đẹp để khóa lấp những ẩn ức trong vô thức của hắn. Hắn đến nhà tắm thổ. Hắn trông thấy một ảo ảnh màu xám bạc tỏa ra một màu xanh dương mờ tỏ lên cây lạc diệp từng trên đầu hắn rồi biến mất. Những cây lạc diệp từng như chạy dài thành rặng, ở cuối đó là một khung cửa vòm treo đèn trang trí. Gimpei bước vào nhà tắm thổ, vừa bước vào phòng tắm thì mùi hương không thật dễ chịu, nhưng so với việc phải sống ẩn dật ở những quán trọ rẻ tiền thì hắn vẫn xem đây là mùi của hương hoa. Bỗng trong giây phút cảm nhận hơi nóng của căn phòng, sự dịu dàng, thơ mộng của cô hầu tắm, kí ức bị bỏ rơi, khát vọng được săn sóc bởi đàn bà lại ủa về. Khi hắn đang buông xuôi thân thể mình cho cô gái, sự xấu xí của đôi chân dường như đang khơi dậy trong hắn những giọt nước mắt nóng hổi của niềm hạnh phúc. Hành trình che đậy vẻ ngoài của hắn bị phá sản, hắn đã phó mặc đôi chân gớm ghiếc, dị dạng của mình cho cô gái. Hắn thấy mình đang tận hưởng vẻ đẹp khoáng lạc của da thịt, tận hưởng sự nâng niu và chở che, yêu thương của đàn bà cho đến khi cô gái “bắt đầu thấy rờn rợn với hắn”. Hắn chính thức quay về thực tại với dáng vẻ xấu xí đến rợn người. Gimpei luôn bị hút hồn bởi các cô gái xinh tình cờ sượt qua trên đường, hoặc ngồi gần người ấy trong rạp hát, hoặc cùng bước xuống bậc thang lúc rời khỏi khán phòng sau buổi hòa nhạc. Hắn cứ mơ hồ giữa thực tại và thế giới hư ảo. Hành trình trong ý thức bám đuôi những cô gái đẹp là sự phóng chiếu hành trình trong vô thức đi tìm hình dáng mẹ. Những lời miên man độc thoại ấy không phải xoa dịu sự tổn thương, mặc cảm bị bỏ rơi mà lại làm tăng thêm khoảng trống cô độc, không thể lấp đầy trong trái tim của hắn.

Gimpei đã bám theo Miyako vì vẻ đẹp nồng nàn của cô. Chính bản thân Gimpei cũng không lí giải được tại sao giữa một khu phố có đầy những cô gái đẹp mà Gimpei chỉ chọn

Miyako để bám đuôi. Vẻ đẹp nồng nàn của Miyako cũng gây một cảm giác gần gũi và ấm áp. Thật trớ trêu, cả cuộc đời hấn đi bám đuôi các cô gái thì lần này trong lúc bỏ chạy khỏi cánh cổng nhà Hisako, hấn lại bắt gặp một cô gái kỳ lạ xuất hiện khi hấn “tì trán vào tấm kính” và “bóng cô gái in lên ô kính, tựa như đang lồng vào những đóa hoa bên tấm kính”. Trong khi quan sát mặt cô gái lồng trong hoa, hấn bỗng thấy từ phía đối diện có gương mặt một phụ nữ khác hiện ra ở giữa những đóa hoa. Con đau đầu của Gimpei được xoa dịu nhờ cái véo thật mạnh vào vú của hấn mang lại. Cảm giác dễ chịu như làn gió hây hây bên hồ vừa thổi xuống từ trên núi. Đó chắc chắn là làn gió mát vào mùa lá non, nhưng có lẽ tại Gimpei vừa cảm nhận cánh tay mình sắp tì vỡ tấm kính rộng như mặt hồ của cửa hàng hoa. Hình ảnh mặt hồ đóng băng bất chợt hiện lên trong tâm trí. Đó là hồ nước làng mẹ hấn. Hấn cảm nhận được vẻ đẹp của người phụ nữ qua ấn tượng từ một tấm kính để từ đó, bao kí ức lại ùa về trong tâm trí của Gimpei. Với Kawabata, cái đẹp là một tồn tại mong manh và không dễ gì nắm bắt. Cuộc hành trình khao khát chiếm lĩnh cái đẹp của Gimpei bởi vậy là một cuộc hành trình bất tận, không có điểm dừng. Đường như, cuộc hành trình tìm về ngôi làng của mẹ hấn nơi có hồ nước của Gimpei cũng có thể xem là một cuộc du hành tâm tưởng để tìm lại bản ngã của nhân vật.

Với mỗi tác phẩm, hình tượng nhân vật hành trình lại gợi lên hình ảnh người lữ khách u sầu Kawabata lang thang tìm cái đẹp trong cảm hứng mất mát. Văn học truyền thống Nhật Bản thường viết về các cuộc hành trình đi tìm căn tính như một biểu tượng của cuộc tìm kiếm cái đẹp. Hành trình tìm kiếm cái đẹp vừa mong manh vừa nồng nàn ấy biểu trưng cho tinh thần hiện sinh, mỹ học u sầu và lặng lẽ của Nhật Bản.

3.2.2.1. Tiểu thuyết Murakami với những chuyến hành trình đi đến thế giới khác

Cổ mẫu “hành trình” đã trở thành yếu tố xuất hiện trong hầu hết các tiểu thuyết của Murakami. Đó là hành trình tìm kiếm người vợ mất tích của Toru, hành trình sống mang mặc cảm tội lỗi của trung úy Mamiya trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*; hành trình về một cuộc săn tìm bất khả mang màu sắc huyền ảo, kết hợp giả trình thám, một chút suy đoán siêu hình và lời kể ngôi thứ nhất đầy chất châm biếm trong *Cuộc săn cừu hoang*. *Kafka bên bờ biển* là hành trình chạy trốn lời nguyền giết cha, làm tình với mẹ và chị gái của cậu bé Kafka Tamura mười lăm tuổi. Tiểu thuyết *Nhảy nhảy nhảy* lại đưa người đọc bước qua không gian vừa xác định vừa bí ẩn là khách sạn cá heo để tham dự vào hành trình của nhân vật xung tôi trong cuộc phiêu lưu mới. Nơi ấy, “tôi” sẽ vừa chứng kiến vừa bị dính mắc vào mê cung của những cái chết bất ngờ. Trong cõi mê cung ấy, “tôi” gặp lại Người cừu, gặp lại những con người anh chưa bao giờ nghĩ là sẽ gặp và cố hết sức tìm lại

người đàn bà giấc mơ. Hành trình của nhân vật xung tôi trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* là sự truy tìm của cái tôi với bóng của nó. “Tôi” nhìn mãi vào chỗ mặt nước nuốt chửng bóng tôi mà không gợn lấy một vòng. “Tôi” đã mất bóng – cảm giác ấy giống như nỗi cô đơn bị bỏ mặc giữa một chốn hẻo lánh giữa vũ trụ. Đây là *nơi tận cùng thế giới*, từ đây không có đường nào đi đến bất cứ đâu. Đây là nơi thế giới trút hơi thở cuối cùng và đứng im. Điều quan trọng là biểu tượng hành trình trong tiểu thuyết Murakami không đơn thuần là hành trình được hiểu như một sự dịch chuyển không gian mà mang theo nó là hành trình tìm kiếm cái tôi đích thực, tìm kiếm một thực tại mới, căn cốt hơn ở bề sâu, bề xa, bề sau của cái thực tại nhảm nhảm. Vì thế, hành trình quan trọng nhất là cuộc du hành của con người bên trong bản thân nhân vật. Các nhân vật của ông không chối bỏ thực tại cô đơn, buồn chán, bất an và hoang mang mà thực hiện các chuyến du hành để tận hưởng nỗi cô đơn, buồn chán, bất an và hoang mang đó. Họ mang theo cuộc đời của mình những chuyến du hành với những trải nghiệm sinh động, thú vị, đầy bất ngờ và ngẫu nhiên. Hành trình ấy cũng đồng nghĩa với việc thiết lập nên những tiểu tự sự mới, những chân lý mới.

Cổ mẫu hành trình gắn chặt với các motif “dưới ngầm”, motif “tiên tri và định mệnh”. Đặc biệt, sự tái sinh các motif folklore đã tạo ra chiều kích mới cho tiểu thuyết Murakami. Việc tái sinh các motif folklore trong một hình hài mới phần nào cho thấy sự xuất sắc và mới lạ của nhà văn trong nghệ thuật xây dựng không gian huyền ảo. Nếu hành trình dịch chuyển không gian ở folklore gắn với ý niệm về thế giới vĩnh hằng sau cái chết thì ở tiểu thuyết Murakami, nó được chuyển thành các chuyến hành trình tìm kiếm bản thể của các nhân vật trong xã hội hậu công nghiệp. Trong xã hội hậu công nghiệp với sự khủng hoảng của bản sắc cá nhân, chuyến đi đến đảo của Kano Malta là sự tái sinh của motif “thế giới khác trên các hòn đảo” và “đi đến thế giới khác để tìm nước thần”. Hành trình đi xuống giếng cạn của Toru hay là biến thể của motif “thế giới khác trong lòng giếng” và “đi xuống địa ngục bằng giếng”... hay hàng loạt các motif khác như: “làm tình trong thế giới khác”, “thế giới khác trong giấc mơ”, “đền thần”, “chim tiên tri”, “Sứ giả trao kỉ vật”... xuất hiện trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Các motif folklore được tái sinh trong tiểu thuyết của Murakami hầu hết không bao giờ được trình bày nguyên vẹn, mà chúng đã bị tách rời, bị cắt vụn, bị nghiền nhỏ hoặc cố tình bị phân tán và chồng lấn lên nhau. Sự phá vỡ cấu trúc bền vững, sự chia nhỏ motif cũng chính để biểu đạt những cái tôi ghép mảnh, những thực tại song hành trong tiểu thuyết của Murakami.

Hành trình của ông già trong *Kafka bên bờ biển* gắn với thế giới hang động chứa đầy

bóng tối. Trong thế giới huyền thoại, hang động là vũ trụ thần bí gắn với huyền thoại từ thời kì đồ đá khi tổ tiên con người đã từng chung sống với các hiểm họa, bóng tối dày đặc, hồn ma bóng quỷ trong cảm giác lo lắng, bất an và sợ hãi. Hành trình của ông già chính là sự dịch chuyển đến thế giới của bóng tối, là hành trình chạm đến bóng tối trong vũ trụ nội tâm bên trong của chính nhân vật. Còn nhân vật Toru trong *Biên niên kí chim vận dây cót* thì hành trình đến thế giới địa ngục bằng việc đi xuống giếng. Hành trình này gắn với ý niệm triết học về sự hiện hữu của con người với tư cách là chủ thể mang trong mình toàn thể vũ trụ, *một vũ trụ trong bản thân mình*, một sự hiện sinh giữa chiều kích của thực tại và tưởng tượng mà ở đó vô số hiện hữu phôi thai trong hang động và vực thẳm không dò được độ sâu của mình. Và như thế, từng con người mang trong mình thân phận cô đơn không tưởng tượng được, nỗi cô đơn bản thể trong một vũ trụ không thể thăm dò.

Với biểu tượng hành trình, tiểu thuyết Kawabata và Murakami mang đầy đủ những phản ánh đầy suy tư triết học về con người và thân phận con người. Sự hoang hoải của con người trên hành trình nhận diện bản lai diện mục của mình chính là nỗi cô đơn. Nỗi cô đơn ấy không chỉ mang màu sắc của nền văn học sắc tình Nhật Bản mà cũng là nỗi cô đơn chung của nhân loại. Đó không phải là nỗi cô đơn của một cá thể, một giai cấp, một tầng lớp, một nền văn hóa, mà là nỗi cô đơn của những thân phận người. Murakami đã xóa nhòa ranh giới giữa các quốc gia, dân tộc bằng cảm thức con người đương đại bị chấn thương tâm lý mãnh liệt. Tiểu thuyết của ông đã làm giàu có thêm sự trải nghiệm và suy tư của con người trong hành trình thiết lập các khả thể của sự đối thoại.

3.2.3. Cổ mẫu giấc mơ

Quá trình phát triển của tư duy con người trải qua ba giai đoạn: tư duy ma thuật, tư duy tôn giáo, tư duy khoa học. Triết học cổ điển và hiện đại cho rằng tư duy con người luôn tồn tại dưới dạng nhị phân: tư duy huyền thoại và tư duy lí tính. Tư duy lí tính gắn liền với khoa học, tính chính xác và sự logic. Tư duy huyền thoại giải thích về sự ra đời của vũ trụ, thần linh, cuộc đời của các anh hùng... Khởi sinh từ đời sống tôn giáo, tín ngưỡng, huyền thoại là những hời ức cam lạng, giấc mơ tập thể của nhân loại, nơi cái tưởng tượng đan dệt với cái thực tại, nơi thế giới siêu hình hòa quyện với thế giới hữu hình. Tư duy huyền thoại đã thể hiện cách nhận biết về thế giới bằng tự sự chứ không phải là quy luật, bằng niềm tin chứ không phải bằng sự thật.

Tư duy huyền thoại được tái cấu trúc dưới dạng những biểu tượng tinh thần. Biểu tượng này thường phân đôi thực tại dưới dạng hình ảnh và được phục hồi trong hồi tưởng, kí ức và giấc mơ. Tư duy huyền thoại sẽ nắm bắt thực tại của hình ảnh để nuôi dưỡng thế

giới tưởng tượng. Cái kì ảo và hoang đường trong văn bản thần thoại của folklore đến văn học hiện đại và hậu hiện đại trở thành cái huyền ảo trong sự tái sinh và chuyển mã văn bản huyền thoại.

Giấc mơ là một trong những phương tiện để tiếp xúc với những khát vọng sâu xa nhất của con người. Các nhà phân tâm học hiện đại chỉ ra rằng trong giấc mơ, tất cả các tầng của tâm hồn đều được bộc lộ, kể cả tầng sâu nhất. Freud đã cho rằng sự diễn giải giấc mơ là con đường đặc quyền nhất để dẫn đến sự hiểu biết về hoạt động của vô thức” (Freud và Strachey, 2010). Vì vậy, nó mang theo cả những kí ức cổ xưa của vô thức tập thể, nơi chứa đựng các nghi lễ, tôn giáo và tín ngưỡng trong huyền thoại nguyên thủy. Kí ức trong giấc mơ cho thấy rằng những lời kể về tưởng tượng hoặc về những giấc mơ luôn chứa đựng không chỉ những gì đáng nhớ nhất đối với người kể chuyện mà còn những gì trong thời điểm đó gây tổn thương nhất đối với anh ta.

Trong tiểu thuyết *Tiếng rên của núi* (Kawabata, 2005), ông già Shingo thường xuyên có những giấc mơ kì lạ như mơ thấy người đàn bà không đầu, đàn muỗi khổng lồ, mơ về một con tàu đang lao đi vun vút, về bộ râu đen của một người đàn ông đang nô đùa với một cô gái trẻ nơi đảo vắng. Đôi khi trong mơ, Shingo thấy mình trở thành một sĩ quan với gươm và súng rồi bỗng nhiên “hoá thành hai người: một Shingo đứng nhìn một Shingo kia với bộ quân phục đang bốc lửa”. Những ấn ức trong cuộc sống thường ngày trong các giấc mơ về ban đêm của nhân vật. Trong *Người đẹp say ngủ* (Kawabata, 2005), nhân vật Êguchi cũng bị ám ảnh bởi giấc mơ kì lạ. Ông bị một người đàn bà bốn chân kẹp chặt và cảm thấy “một cảm giác khoan khoái”. Trong một giấc mơ khác, Êguchi thấy con gái mình sinh ra một quái thai khủng khiếp.

Với tuổi thơ bất hạnh, bố mất sớm, mẹ thờ ơ, sống trong sự ghẻ lạnh của bà con, Gimpei lớn lên trong mặc cảm bị bỏ rơi. Những chấn thương tinh thần này đã trở về trong giấc mơ của anh, nơi sự bất lực, nỗi khổn cùng mong muốn được đi tìm tự do giữa biển cả. Gimpei “mơ thấy cá tráp hồi hấn chín hoặc mười tuổi gì đó. Một chiếc khinh khí cầu hình phi thuyền lơ lửng phía trên những lớp song đậm đặc tới mức tối đen ở vùng biển quê hương. Nhìn kỹ ra thì đó là một con cá tráp lớn. Cá tráp nhảy lên từ biển. Không những thế, con cá tráp lại nổi trên không trung và đứng im rất lâu. Không phải một con. Hàng đàn cá tráp nhảy lên từ giữa những lớp song trời ở khắp nơi” (Kawabata, 2016b, tr. 108). Nhưng rồi chiếc phi thuyền cùng con cá tráp cũng chẳng thay đổi được gì cuộc đời hần. Hần chợt nhận ra mình không có khả năng nhảy bật lên khỏi những lớp song người, hay nổi lên giữa không trung phía trên đầu kẻ khác tựa như những con cá tráp giỏi giang trong mơ. Đàn cá tráp đã bỏ lại

hắn trong nỗi cô độc.

Đặc biệt, mặc cảm bị bỏ rơi từ nhỏ khiến Gimpei luôn bị dẫn dắt bởi ảo ảnh về đứa trẻ mà chính hắn bỏ rơi “đứa bé ấy là con gái, vậy mà cái ảo ảnh luôn khuấy nhiễu Gimpei kỳ lạ thay lại chẳng rõ ràng về giới tính. Và thường thì đứa bé đã chết. Tuy nhiên, Gimpei lại cảm thấy hình như nó vẫn đang còn sống. Đứa bé ra sức đánh vào trán Gimpei bằng nắm tay tròn xoe, hình như nó vẫn đang còn sống. Hình như hẳn cứ thấy bố cúi xuống là nó lại đánh liên hồi vào đầu bố, nhưng chuyện xảy ra khi nào nhỉ? Đó là ảo giác của Gimpei, chứ không phải hiện thực” (Kawabata, 2016b, tr. 155). Cuộc đời Gimpei trải dài trong một chuỗi những giấc mơ hư ảo, trong nỗi dẫn dắt của những mất mát tuổi thơ đầy bất hạnh. Chúng biểu đạt nỗi hoài nhớ của hắn về kí ức, sự chấn thương tâm lý.

Những câu chuyện xảy ra với nhân vật chính là những chuyện kỳ quái và lạ lùng đến khó tin. Không gian huyền ảo hiện ra trong giấc mơ của Gimpei còn gắn liền với motif đi đến thế giới khác dưới lòng đất trong Folklore. Đứa bé đi theo Gimpei ở trong lòng đất, chỗ bờ đê vào đêm lễ hội bắt đom đóm cũng là một đứa trẻ sơ sinh. Giới tính cũng không rõ ràng là trai hay gái, giống như một con ma không mắt, không mồm. Nhân vật Toru trong tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót của Murakami*, sau khi vợ bỏ đi, anh đã đi đến thế giới khác trong lòng giếng để tự suy tư về bản chất của tồn tại. Thế giới khác trong lòng đất này biểu đạt chiều sâu vô thức của nhân vật, nơi bóng đêm của mặc cảm bị bỏ rơi, khát khao tìm được sự yêu thương, ý nghĩa hiện sinh.

3.2.4. Cổ mẫu nước

Trong giấc mơ, Gimpei nhìn thấy những hình ảnh huyền ảo, kỳ quái gắn với hồ nước. Hồ nước trong tiểu thuyết *Hồ* của Kawabata gắn liền với *motif nhân vật kép* trong Folklore. Chính những cảm giác hư ảo với sự phản chiếu của hồ nước tạo thành kiểu không gian nghệ thuật gương soi độc đáo mang đậm vẻ đẹp huyền bí của tâm hồn Nhật Bản. Sự đan xen, nhập nhằng giữa thực và ảo trong “trò chơi phản chiếu” chính là vẻ đẹp mà Kawabata muốn tìm kiếm.

Kawabata nói riêng và các nhà văn Nhật Bản nói chung đều hướng đến mỹ học của sự thuần khiết, mong manh, chú trọng cái đẹp của khoảnh khắc. Giống như các nước châu Á, văn hóa Nhật Bản cũng chịu ảnh hưởng của các nền văn minh Ấn độ và Trung Quốc. Tuy nhiên, giáo sư Edwin Reischauer đã chỉ ra rằng sự cô lập về địa lí, ngôn ngữ đặc biệt không khuyến khích những yếu tố bên ngoài cùng với lịch sử thời cổ đại độc đáo là nguyên nhân dẫn đến sự riêng biệt trong mỹ học Nhật Bản (Reischauer, 1989). Nhật Bản là một

quốc đảo nhỏ. Phần lớn địa hình miền núi có nguồn tài nguyên thiên nhiên khan hiếm. Mật độ dân số cao, tập trung ở vùng đồng bằng ven biển nhỏ hẹp. Địa hình đẹp nhưng hạn chế giữa núi non hiểm trở và bờ biển. Những điều kiện này nảy sinh truyền thống ưa chuộng sự thanh đạm, giản dị, thuần khiết, đề cao thẩm mỹ, gần gũi với thiên nhiên.

Trong tiểu thuyết *Hồ*, hình ảnh hồ nước biểu đạt mỹ học thuần khiết, gần gũi với tự nhiên gắn với sự tồn tại của các kami trong Shinto của Nhật Bản. Tựa như một thế giới tồn tại song hành, mặt hồ đã chứng kiến biết bao sự kiện vui buồn Gimpei phải trải qua. Tình yêu với Yayoi, người chị họ, mối tình đầu của hắn cũng gắn liền với mặt hồ. Họ cùng nhau ngồi dưới tán hoa anh đào núi bên bờ hồ, cảnh vật trở nên thơ mộng khi bóng hoa in xuống nước và cả tiếng hót của những chú chim. Không gian lãng mạn ấy bị xé toạc bởi sự sợ hãi của người chị họ. Trong giấc mơ, hắn gặp hồn ma của người cha thường hiện ra bên bờ hồ. Hình ảnh cánh hoa anh đào rơi xuống mặt hồ hay âm thanh của tiếng chim hót cũng làm Yayoi liên tưởng tới tiếng bước chân của hồn ma. Cái không gian có vẻ như ma quái đó như kích thích sự tò mò của Gimpei muốn tìm ra kẻ đã hại chết cha mình. Nhưng rồi sau cái chết của mẹ, Gimpei cũng quên đi chuyện báo thù. Khi hình ảnh những bông hoa anh đào núi in trên hồ nước ở làng Yayoi, hắn nghĩ đến người mẹ của mình và bao trùm lên ý nghĩ đó là một không gian song hành. Hồ nước ấy tựa như tấm gương lớn không một gợn sóng. Gimpei nhắm mắt, hồi tưởng lại gương mặt mẹ. Nỗi sợ hãi mất mẹ luôn thường trực trong tâm trí Gimpei. Hắn muốn vứt bỏ nỗi sợ hãi đó bằng cách chính tại hồ nước ấy, “Gimpei cầm đuôi con chuột và ném thật lực ra xa, hắn nghe tiếng nước kêu tõm buồn thảm trong màn đêm... Gimpei mười hai hoặc mười ba tuổi. Hắn mơ thấy bị lũ chuột hù dọa” (Kawabata, 2016b, tr. 85). Hình ảnh hồ nước cũng đã khiến Gimpei ám ảnh về cái chết của người cha. Quá khứ và hiện tại, hiện thực và ảo ảnh như đan bện vào nhau làm nhòa đi cái không gian thực. Trong sự phản chiếu của mặt hồ nước như tấm gương soi ấy, Gimpei vừa khiếp sợ những hình ảnh ma quái nhưng cũng vừa cảm nhận được vẻ đẹp tràn đầy sức sống, tươi trẻ toát lên từ thân thể các cô gái.

Không chỉ là sự phản chiếu của một thế giới song hành trong giấc mơ, hồ nước còn biểu trưng cho thế giới vô thức cá nhân và vô thức tập thể, sự vô hình, sự mềm mại và nữ tính của con người. Sự phóng chiếu hình ảnh người mẹ dưới nước mang đến cho người mẹ sự thiêng liêng, bí ẩn (Cirlot, 1971). Không chỉ Gimpei mà ngay cả nhân vật ông già Arita cũng mang nỗi mất mát không có mẹ. Nỗi hoang sợ nhấn chìm trong sự cô độc, nỗi ám ảnh của một con người suốt đời bị bỏ rơi: “Ôi, ôi!. Ông già vừa kêu vừa đưa đôi tay chơi với tìm kiếm Miyako trong giấc mơ”. Từ nhỏ, ông già đã bị mẹ bỏ rơi. Sau khi kết hôn, vì

người vợ lên cơn cuồng ghen mà tự sát nên ông sống trong nỗi ám ảnh. Từ đó, hiện thực đã đưa đến những cơn ác mộng vô cùng sợ hãi trong những giấc mơ. Câu chuyện được xây dựng trên một cái trục hoang tưởng cùng với sự đan cài chông chéo các giấc mơ. Trong mơ, cả Gimpei và lão già Arita đều sống trong nỗi thiếu vắng tình yêu của người mẹ, trong khát vọng được vỗ về, ôm ấp của đàn bà.

Trong tiểu thuyết *Hồ*, hiện thực cuộc sống như những mảnh vỡ được chấp ghép qua giấc mơ gắn với hồ nước. Ở đó hiện lên toàn bộ những mất mát, tổn thương, ảm ức và có cả sự đau đớn của kiếp người. Nhân vật Gimpei luôn bị cuốn vào những giấc mơ, những ảo giác mà chính bản thân hắn không thể thoát ra được “Gimpei đưa mắt lên tán rừng tối trên cao hơn. Có đám cháy nửa đêm ở phía bờ xa đang phản chiếu lên mặt hồ nơi làng mẹ hắn. Gimpei tựa như đang bước theo lời mời gọi của đám lửa đêm in trên mặt nước ấy”. Trong giấc mơ rượt đuổi những cô gái, hình ảnh mẹ - người con gái xuất thân từ một gia đình danh giá bên bờ hồ nhưng lại đồng ý lấy cha hắn – một kẻ không môn đăng hộ đối với cái chết đầy uẩn khúc ngay chính cái hồ trong làng mẹ hắn. Hồ nước ấy tựa như tấm gương lớn không một gợn sóng. Hình ảnh này đưa Gimpei đến một thế giới khác - thế giới bên ngoài - thế giới của hồ nước, của tự do, nơi mà hắn có thể hồi tưởng lại gương mặt mẹ. Đôi khi, giấc mơ gắn với định mệnh nghiệt ngã của hắn: “Nếu như đang cầm một khẩu súng trường, có lẽ hắn đã bắn Hisako từ phía sau. Đạn xuyên qua ngực Hisako, trúng vào mẹ cô ở bên ngoài cánh cửa. Hisako đổ về phía Gimpei còn mẹ cô đổ về phía ngược lại. Hisako và mẹ cô đứng đối diện nhau qua cánh cửa, vì thế cả hai đều ngã ngửa ra sau, nhưng trong lúc đổ xuống, bằng cách nào đó Hisako sẽ xoay người thật đẹp, rồi ôm chầm lấy cẳng chân Gimpei” (Kawabata, 2016b, tr 125). Đó là giấc mơ của sự hủy diệt.

Giấc mơ gắn với hồ nước không chỉ biểu đạt sự hủy diệt mà còn biểu đạt sự thanh tẩy mặc cảm tội lỗi của con người, biến những thứ thứ xấu xí trở nên đẹp đẽ “máu phun ra từ vết thương của Hisako chảy dọc theo cẳng chân, làm thấm ướt mu bàn chân Gimpei, thế rồi lớp da dày đen đúa ở chỗ đó sẽ vụt trở nên đẹp đẽ như một cánh hoa hồng, một con sò anh đào, những ngón chân dài xương xấu, co quắp, răn reo như loài khỉ chẳng mấy chốc cũng được gột rửa bởi dòng máu của Hisako và hóa thành hình dong thanh thoát” (Kawabata, 2016b, tr 125). Nhưng ngay lập tức, Gimpei bị đánh thức bởi hiện thực, chợt nghĩ ra rằng máu của Hisako thì không thể có nhiều đến thế, Gimpei liền cảm thấy máu của chính mình cũng đang rò xuống từ vết thương trên ngực.

Giấc mơ gắn với hồ nước vừa che đậy bí mật, vừa hé lộ những ham muốn, những

phần nhân bản nhất trong mỗi con người. Giác mơ vừa là nơi phóng chiếu những ẩn ức kìm nén, vừa là nơi xoa dịu những ức chế tâm lý. Chính Gimpei luôn căm ghét đôi chân xấu xí của mình. Không chỉ nhân vật Gimpei mà cả ông già Arita cũng mượn giấc mơ để giải tỏa ham muốn của mình. Những cơn ác mộng khiến ông phải run lên. Hai nhân vật Gimpei và Arita đều là những đứa trẻ bị bỏ rơi nên luôn khát khao tình mẹ “điều giúp ta quên đi những sợ hãi ở trên đời, ngay cả đối với một ông già, chỉ có thể là người mẹ” (Kawabata, 2016b, tr 55). Càng khao khát tình yêu thương từ mẹ, sự cô đơn, lạc lõng càng ngự trị trong tâm hồn của những nhân vật nam trong tiểu thuyết. Trong giấc mơ, nhân vật có khuôn mặt khác với chiếc mặt nạ hằng ngày của họ. Bước ra khỏi giấc mơ đó, nhân vật lại diễn vai diễn của mình trong đời thực. Càng diễn bao nhiêu, ham muốn bản năng say mê cái đẹp sắc tình, sự chán thương vì mất mẹ, nỗi cô đơn thăm sâu càng trở dậy hơn bao giờ hết. Vì thế, trong giấc mơ, hồi ức về “gương mặt mẹ”, về hình ảnh “những bông hoa anh đào núi in trên hồ nước” đủ ám áp để vỗ về một trái tim cô độc của hắn.

Nếu cổ mẫu nước trong tiểu thuyết *Hồ* của Kawabata gắn với sự thanh tẩy, mặc cảm tội lỗi và sự bí ẩn, thiêng liêng của tình mẫu tử thì cổ mẫu nước trong tiểu thuyết của Murakami lại mang màu sắc riêng. Trong tiểu thuyết hậu hiện đại của ông, cổ mẫu nước ít xuất hiện. Cái giếng trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* là cái giếng cạn, không có nước. Mảnh đất khô cằn, thiếu nước, ảm mùi chết chóc là nỗi ám ảnh của trung úy Mamiya khi đi qua những vùng chiến tranh. Tiểu thuyết *Người tình Sputnik* là câu chuyện của mối tình đồng giới (thiếu vắng sự sinh sôi nảy nở). Những điều này biểu đạt sự phân mảnh của huyền thoại trên trang viết của Murakami. Tư duy huyền thoại thể hiện qua cổ mẫu nước trong tiểu thuyết của ông đã thể hiện nỗi ám ảnh về một xã hội đương đại mà sự kết dính bị phá vỡ, trật tự trở thành hỗn độn và nỗi cô đơn bản thể càng sâu đậm.

Tiểu kết

Huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami nhìn từ cổ mẫu hành trình, cổ mẫu giấc mơ, cổ mẫu bóng và cổ mẫu nước có những điểm tương đồng lẫn khác biệt. Cổ mẫu bóng gắn liền với motif phân thân thoát xác, sự tồn tại của thế giới quan siêu hình của văn hóa Nhật Bản nói riêng và phương Đông nói chung. Cổ mẫu giấc mơ đã mang đến không gian huyền thoại, ảo diệu, nơi hiện thực và huyền ảo đan quyện vào nhau. Đặc biệt, cổ mẫu nước trong tiểu thuyết của Kawabata là gắn liền với sự thanh tẩy và tái sinh trong quan niệm triết học Nhật Bản. Cổ mẫu nước gắn liền với motif gương soi và nhân vật kép, mặc cảm tội lỗi và sự bí ẩn, thiêng liêng của tình mẫu tử. Tuy nhiên, cổ mẫu nước trong tiểu thuyết Murakami lại được tái sinh theo tinh thần hậu hiện đại rõ nét. Murakami thông qua cổ

mẫu nước đã kiến tạo nên một thế giới hỗn độn, hoài nghi, ghép mảnh, nơi con người khao khát trở về với Mẹ tự nhiên, trở về với thế giới nguyên thủy trong huyền thoại.

Các phương thức huyền thoại hóa đã giúp Kawabata và Murakami biểu đạt tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết của mình. Các phương thức sử dụng yếu tố huyền ảo, tái sinh motif folklore và chuyển mã văn bản từ mã huyền thoại sẽ được chúng tôi trình bày trong chương 4.

Chương 4

TIỂU THUYẾT CỦA KAWABATA VÀ MURAKAMI NHÌN TỪ CÁC PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA

4.1. Phương thức huyền thoại hóa thời gian

4.1.1. Huyền thoại hóa thời gian trong tiểu thuyết Kawabata

Yếu tố huyền thoại trở thành một trong những đặc điểm được nhắc tới khi nói về văn học của xứ sở Phù Tang, một dân tộc ưa chuộng sự ảo diệu để cân bằng với điều kiện tự nhiên khắc nghiệt, các phong tục, nghi lễ khắt khe. Higashino Keigo cũng là một trong những nhà văn Nhật Bản đương đại sử dụng lối viết kì ảo được khởi sinh từ huyền thoại. Tiểu thuyết “*Bí mật của Naoko*” đặc sắc bởi yếu tố tư duy huyền thoại được thể hiện qua thời gian kì ảo. Sau vụ tai nạn, người vợ của Heisuke được xác nhận là đã qua đời, nhưng linh hồn của người vợ Naoko vẫn còn trú ngụ trong thể xác của cô con gái Monami. Câu hỏi đặt ra ở đây là linh hồn của Monami đã đi đâu trong khi hình hài của cô bé vẫn tồn tại. Trong suốt tiểu thuyết, người đọc cảm nhận được không- thời gian của một thế giới kỳ ảo vẫn đang hiện tồn, nơi mà Monami và Naoko đang trú ngụ. Trong suốt thời gian Naoko sống trong thân xác của Monami, cô luôn có một niềm tin rằng ngày nào đó linh hồn của đứa con gái sẽ trở về, và điều đó đã thực sự xảy đến. Một ngày nọ, Monami đã trở về. Sự trở về này thậm chí còn xảy ra nhiều lần, khiến tâm trí Heisuke bị xáo trộn khi không biết lúc nào là con gái lúc nào là người vợ. Trong hình hài của Monami, Naoko vẫn từng ngày lớn lên, trở thành một thiếu nữ. Liệu rằng khi hình hài cô con gái Monami lớn lên thì linh hồn bên trong là Naoko có lớn lên không? Thời gian mà Monami sống và thời gian mà Naoko tồn tại liệu có phải là một? Kiểu thời gian mà nhà văn xây dựng trong toàn bộ tiểu thuyết tưởng chừng như chỉ có một trục duy nhất nhưng thực tế thì vẫn ngầm ẩn nhiều chiều thời gian khác nhau. Trong tác phẩm “*Điều kỳ diệu của tiệm tạp hóa Namiya*”, Keigo lại tiếp tục xây dựng song hành hai lớp thời gian thực và ảo. Một lớp thời gian của hiện thực cuộc sống bình thường đang diễn ra, và một lớp thời gian kỳ dị, khác thường. Nếu lớp thời gian hiện thực được tồn tại theo một trật tự logic thì lớp thời gian kỳ ảo lại mang tính tuần hoàn gắn với sự *tái sinh của linh hồn chết trong thể xác người sống*. Chính kiểu thời gian kì ảo này đã tạo nên dấu ấn đậm nét trong tư duy huyền thoại của Keigo.

Nếu thời gian *kì ảo* trong tiểu thuyết của Higashino Keigo được tạo nên việc sử dụng

motif hóa thân, thoát xác vốn chứa đựng yếu tố kì lạ trong văn học dân gian Nhật Bản, thì thời gian *huyền ảo* trong tác phẩm của Kawabata lại gắn liền với mỹ học của hư vô, u huyền, thăm sâu của văn học Nhật Bản truyền thống. Đặc trưng sự vận động của thời gian trong tiểu thuyết của Kawabata nằm trong cảm thức chung về mùa trong nghệ thuật Nhật Bản. Có thể nói, với lối viết kĩ thuật dòng ý thức, tiểu thuyết của Kawabata đã vẽ nên bức tranh tâm hồn phong phú, ảo diệu của con người với các lớp thời gian vừa liêu trai, vừa hư ảo mang đậm chất Á Đông.

Trong tác phẩm *Người đẹp say ngủ*, trong những lần đến thăm ngôi nhà bí mật, ngắm vẻ đẹp tràn đầy dục tính của những cô gái đẹp, còn trinh đang say ngủ, Êguchi đã trở về một thế giới khác với thực tại. Thế giới ấy như một cuốn phim kí ức dần hiện ra những cảnh tượng, những cảm giác ái tình của ông với những người tình, những người đàn bà mà ông từng quan hệ xác thịt. Trong ngôi nhà bí mật, tâm trí Êguchi lại được dẫn dắt bởi những giấc mơ về miền xa thăm của ký ức. Toàn bộ tiểu thuyết *Người đẹp say ngủ* là sự xâm lấn của cảm xúc, ký ức và hoài niệm của nhân vật. Thời gian huyền ảo xâm chiếm và phá vỡ sự trật tự, lớp lang của thời gian hiện thực. Mùi da thịt, mùi hương nồng nàn tỏa ra từ sự tươi trẻ của các cô gái, vẻ đẹp mon morn của người đẹp say ngủ đã khiến Êguchi nghĩ đến mùi sữa của đứa cháu ông. Mùi sữa này khiến ông nhớ đến mùi sữa của người đàn bà ông từng gặp. Hương vị ấy, cảm giác nhớ nhung gắn với lớp thời gian huyền ảo đã biểu đạt vẻ đẹp ký ức, nỗi cô độc, chất nữ tính trong tâm hồn của nhân vật.

Thiên nhiên bốn mùa đẹp và đặc sắc đã trở thành những bối cảnh không gian mỹ lệ trong tiểu thuyết *Hồ*. Thời gian huyền ảo trong tác phẩm này gắn liền với quan niệm thời gian mang tính chu kỳ, lặp lại. Hành trình của chàng trai có đôi bàn chân xấu xí, dãi dầm bám đuổi các cô gái đẹp để tìm kiếm bóng dáng người mẹ của mình mang dáng dấp của hành trình một người anh hùng đi chinh phục các mỹ nhân. Thời gian chu kỳ ở đây gắn liền với chu kỳ cuộc đời của người anh hùng, cũng là chu kỳ của bốn mùa trong tự nhiên. Trong đó, mùa xuân gắn với sự ra đời của người anh hùng, mùa hạ gắn với sự trưởng thành, mùa thu gắn với sự cô độc và mùa đông gắn với sự thất bại của người anh hùng. Mở đầu tác phẩm *Hồ* là thời gian mùa thu, khi Gimpei đang chìm trong nỗi cô độc, sự khao khát tình yêu của một người đàn bà mà hắn chưa từng có trong cuộc đời. Sự gọi nhớ tình yêu tan vỡ, sự thất bại của Gimpei với Yayoi được kể gắn với thời gian mùa đông. Trong khi tận hưởng nỗi cô đơn và sự thất bại của mình, Gimpei nhớ về những tháng ngày mùa hè, hắn thường tâm sự, chuyện trò với người chị họ Yayoi. Cuối tác phẩm là những hình ảnh đẹp của mùa lễ hội, mùa của những con đom đóm bay, của những bãi cỏ non mơn mơn, mùa của những kí ức đẹp để mà

Gimpei đã có với người chị họ Yayoi của mình. Kawabata đã rất tinh tế khi dùng bút pháp vẽ mây nẩy trắng, mơ hồ của thời gian huyền ảo gắn với bốn mùa tự nhiên để làm rõ bức tranh tâm trạng, hành trình bám đuôi những cô gái đẹp và sự thất bại của nhân vật. Tiểu thuyết của Kawabata đã mang đến bức tranh bốn mùa đặc biệt, nơi ranh giới giữa các mùa thật mong manh, khác hẳn các vùng đất khác. Mùa xuân cũng là mùa của tuyết, tuyết tô điểm cho không gian vẻ đẹp của rừng núi và “yên tĩnh thanh bình tựa một bài thánh ca”. Gimpei đến xứ sở của tuyết lần đầu, rồi mê đắm vẻ đẹp tinh khôi của tuyết, vì vẻ đẹp tinh khôi đó khiến hắn nhớ đến sự quyến rũ mà hắn thêm khát về trình tiết của những cô gái đẹp. Mùa đông lạnh giá lại giăng mắc trong lòng hắn vẻ đẹp hư ảo, mới mẻ và đầy hứng khởi, với giá rét từ những “hình ảnh mặt hồ đóng băng bất chợt hiện lên trong tâm trí”. Để cuối mùa thu, sự ảm đạm của khí trời, sắc lá phong nhuộm màu bi thương lên cuộc tình hiu quạnh, cô độc. Nhà văn đã xây dựng những vòng tròn đan lồng trong truyện: vòng tròn cuộc đời của Gimpei, vòng tròn xoay quanh mối quan hệ của các nhân vật hết sức ngẫu nhiên. Miyako bán thân ở cùng ông già Arita. Em trai Miyako có cô bạn gái Machie yêu bạn của cậu, chiều chiều bí mật hẹn hò gặp gỡ trên bờ đê mà chính Gimpei từng bám đuôi cô bé. Gimpei lại từng được ông già Arita thuê viết các bài phát biểu tại trường của cô bé học trò người yêu y, Hisako... Nhưng các nhân vật được dệt nên từ những ký ức, sự kiện trong cuộc đời của Gimpei. Tác phẩm mở ra, rồi khép lại bằng cái vòng luẩn quẩn, u uất trong sự loay hoay định nghĩa bản thân là ai, và sẽ đi về đâu.

4.1.2. Huyền thoại hóa thời gian trong tiểu thuyết Murakami

Bên cạnh một thực tại đồ vỡ và lắp ghép là thời gian đồng hiện, thời gian ngưng trệ, hăm chậm và thời gian lẩn lút, nhẩn nhá. *Biên niên kí chim vặn dây cót* là những ghi chép theo tuần tự thời gian của Toru Okada bắt đầu từ tháng Sáu đến tháng Chạp năm 1984. Tuy nhiên, biên niên kí không nằm gọn trong dòng tự sự của Toru Okada mà nó còn bao gồm cả những dòng tự sự của Kano Malta, Kano Creta, trung úy Mamiya, cô gái Kasahara và Nhục đậu khấu. Tương ứng với mỗi dòng tự sự ấy là một thời gian, mà đôi khi, trong tương quan với thời gian dòng tự sự của Toru Okada, nó là quá khứ xa tới trên dưới nửa thế kỷ (ví như tự sự của trung úy Mamiya và tự sự của Nhục đậu khấu). Nói cách khác, trong thời gian biên niên của biên niên kí đã xảy ra sự xáo trộn, sự chồng chéo các quãng thời gian khác nhau. Murakami đã tạo ra, theo những cách không giống nhau, sự liên thông giữa các quãng thời gian ấy. Thứ nhất, sự liên thông giữa thời gian biên niên của Toru Okada và thời gian của dòng tự sự của cựu trung úy quân đội Thiên hoàng Mamiya. Chỗ giao nhau của hai quãng thời gian này - và cùng với nó, hai số phận con người chính là

chiếc giếng cạn. Trên hoang mạc Nomohan mênh mông, trung úy Mamiya đã bị ném xuống một chiếc giếng cạn và chỉ còn chờ thần Chết. Chính ở lúc không còn chút nào hy vọng sống ấy, ông đã được mặc khải, đã đón ngộ bởi dòng ánh sáng chói lòa kéo dài mười mười lăm giây mà mặt trời Nội Mông đã hạ cố ban phát vào lòng giếng: “Tôi có một cảm giác kì diệu về nhất thể, một cảm thức vô cùng lớn lao về sự hợp nhất”. Ông cảm thấy muốn chết sau khi đã tận hưởng hạnh phúc tốt cùng từ ánh sáng kì vĩ đó. Gần nửa thế kỷ sau, đến lượt Toru Okada xuống giếng. Điều khác biệt cơ bản với trung úy Mamiya là anh chủ động xuống giếng. Ở đây, việc xuống giếng của Toru Okada có ý nghĩa là như một chuyến hành trình đi đến thế giới khác. Nó tạo ra sự tương đồng giữa việc ở trong giếng của Toru Okada với việc ở trong giếng của trung úy Mamiya. Việc xảy ra ở thời gian quá khứ khơi gợi cho việc xảy ra ở thời gian hiện tại. Thứ hai là sự liên thông giữa thời gian biên niên của Toru Okada và thời gian của dòng tự sự của Nhục đậu khấu. Trong hồi ức của Nhục đậu khấu đã nhắc đến vết bầm trên má của thân phụ bà - bác sĩ thú y trưởng của vườn thú Mãn Châu quốc trong Đế nhị thế chiến. Vết bầm này được lặp lại trên khuôn mặt của Toru Okada, và đó chính là điểm khớp nối giữa thời gian quá khứ của Nhục đậu khấu và thời gian hiện tại của Toru Okada. Sự biểu đạt thời gian huyền ảo này gắn liền với niềm tin của huyền thoại, nơi luôn hiện hữu sự tái sinh của con người trong các thế giới và các lớp thời gian khác nhau. Điều này cũng phản ánh niềm tin về luân hồi, sự tồn tại của các kiếp sau theo quan niệm của Phật giáo. Quả thực, sự thảm bại trên chiến trường Mông Cổ - Mãn Châu, rộng ra là sự thảm bại trong Thế chiến II là một nỗi nhục, một chấn thương tâm lý đau đớn, có lẽ là đau đớn nhất trong toàn bộ chiều dài lịch sử của nước Nhật. Xứ sở này những tưởng đã có thể quên đi chấn thương ấy bằng việc tự thỏa mãn với những bước phát triển thần tốc về kinh tế xã hội trong thập niên 80 của thế kỷ XX. Nhưng, như một điển hình cho sự “rối loạn tâm thần tập thể”, ở bên cạnh và ở bên trong sự tự mãn Nhật Bản ấy vẫn phổ biến một tâm trạng vỡ mộng, chia cắt và hoang mang. Chỉ có thể xóa bỏ tâm trạng này khi người ta dũng cảm khuấy động vô thức cộng đồng, đối diện với chấn thương lớn của dân tộc.

Các nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami luôn luôn phiêu lưu để tìm kiếm những trải nghiệm mới. Họ chán ghét cuộc sống ổn định, gò bó và đông cứng. Họ như những tay lãng du mà trong thế giới lãng du không có lãnh địa nào riêng biệt. Sự phiêu lưu giúp họ tham dự và cọ xát với cuộc sống để nhận thấy sự bất an hiện hữu từ trong chính con người của mình và thế giới xung quanh luôn tiềm ẩn những “trạng huống” bất ngờ. Vì thế, Toru, cậu bé Kafka, Kumio... đều là những du khách có chủ kiến. Dưới ngòi bút của

Murakami, họ có thể đi bất cứ nơi đâu, bất cứ lúc nào, có ý kiến về bất cứ điều gì mà họ thấy hoặc nghe được. Vấn đề cơ bản là trên hành trình tìm kiếm bản thể ấy, họ nhìn thấy những bản ngã khác nhau của chính mình. Nhân vật trong tiểu thuyết của ông vì thế trở nên sinh động và người đọc có thể tìm thấy chính mình từ những khát khao về tình yêu, tình dục, về những buồn vui, cô đơn hay hạnh phúc của con người.

Thời gian truyện trong tiểu thuyết Murakami nhuộm màu sắc huyền thoại bởi tính chu kỳ, lặp lại vô tận của thi hiện tại không hoàn kết. Thi hiện tại không hoàn kết ấy đã mở ra các chiều kích khác nhau của sự kí hiệu và mô tả thế giới. Cùng với nó là sự chọn lựa của người đọc trong việc thẩm định một kết cục cuối cùng cho tác phẩm, buộc người đọc tiếp tục đối thoại với nhân vật, với chính người đọc, đối thoại giữa những lần đọc khác nhau để cùng nhà văn suy tư và đồng sáng tạo. Trần thuật ở đây không theo trật tự tuyến tính quá khứ - hiện tại - tương lai mà đảo chiều, đồng hiện. Quá khứ, hiện tại và tương lai đan xen trong tiểu thuyết Murakami một cách linh hoạt. Thời gian đa tuyến và đảo tuyến đã thể hiện thế giới chấp vá, hỗn độn và phân mảnh trong *Rừng Na Uy*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Kafka bên bờ biển*, *Người tình Sputnik*, *Ngâm*, *Cuộc săn cừu hoang*... Nhiều lúc đang ở hiện tại, nhân vật bỗng chốc trở về quá khứ xa xưa trong giấc mơ, trong nỗi nhớ hay sự hồi tưởng. Và từ những mốc thời gian quá khứ ấy, họ bị kéo về hiện tại bề bộn, ngồn ngộn. Những thước phim quá khứ sống dậy cũng là lúc con người nhận diện lại chính mình và sự tồn tại của chính họ. Đồng hiện về thời gian cũng là cách thức nói rộng phạm vi và quy mô kí hiệu hóa của nghệ thuật. Trong tiểu thuyết Murakami, có khi thời gian trôi nhanh (một vài năm), có khi thời gian lại bị hãm chậm (một vài giây, một vài giờ, trong khoảnh khắc). Đó là khoảnh khắc ngồi dưới đáy giếng của Toru và Trung úy Mamiya để giác ngộ về bản thể, về ý nghĩa tồn tại của con người như những khoảnh khắc bừng tỉnh về tâm linh. Cứ mỗi lần chìm vào khoảng thời gian thật ngắn ngủi chỉ vài giây khi ấn mũi kim nhọn hoắt vào gáy những người đàn ông lạ là mỗi lần cô gái Aomame rơi vào trạng thái bán loạn về tinh thần. Đặc biệt, khoảng thời gian ấy trôi qua thật chậm chạp khiến cô như đang phải gặm nhấm sự day dứt khi xuống tay sát hại nhân vật Lãnh tụ. Thời gian hãm chậm không chỉ thể hiện cuộc sống quần quanh tù đọng và tẻ nhạt trong tiểu thuyết Murakami mà nó còn được sử dụng như một cách thức thể hiện nội tâm nhân vật. Nếu thời gian đồng hiện, xáo trộn quá khứ, hiện tại, tương lai đã nói rộng chiều kích kí hiệu hiện thực của thể loại “tự sự cỡ lớn” thì thời gian hãm chậm đã góp phần vào việc khắc họa thế giới bên trong con người, phản ánh trạng thái cô đơn, hoài nghi và tự thú của con người trong tiểu thuyết Murakami. Thế giới thực và mơ, phân mảnh rời rạc, chấp vá cứ lặn

ngập vào nhau, khiến cho thời gian huyền ảo, huyền thoại đan xen với thời gian hiện thực như thể không tách rời.

4.2. Phương thức huyền thoại hóa không gian

4.2.1. Huyền thoại hóa không gian trong tiểu thuyết của Kawabata

Sự huyền thoại hóa không gian trong tiểu thuyết *Hồ* của Kawabata được thể hiện qua lễ hội đom đóm *hotaru matsuri*. Không gian lễ hội này đã dẫn người đọc bước vào thế giới nghệ thuật đậm chất hư ảo của lễ hội dân gian Nhật Bản. Những con đom đóm là biểu tượng của những linh hồn người đã khuất (*Hitodama*) vốn được mô tả như những đốm lửa lập lòe trôi nổi. *Hitodama* được coi là sự xuất hiện của những linh hồn rời khỏi cơ thể và bay trong không trung. Chúng bay bò dọc theo độ cao không cao lắm. Chúng có màu xanh lam, da cam hoặc đỏ và cũng có đuôi, nhưng nó có thể ngắn hoặc dài. Thậm chí cũng có một số ít được nhìn thấy vào ban ngày. Ở tỉnh Okinawa, *hitodama* được gọi là *tamagai*. Ở vùng Nakjin, chúng được cho là xuất hiện trước khi một đứa trẻ được sinh ra. Ở một số vùng khác của Nhật Bản, *hitodama* được cho là những ngọn lửa bí ẩn khiến con người chết. Ở Kawakani, *hitodama* được gọi là *tamase*, và được cho là linh hồn thoát ra khỏi cơ thể 2 hoặc 3 ngày sau khi con người chết. Chúng đi về phía những ngôi đền hoặc đến với những người có mối quan hệ sâu sắc với chúng. Người ta nói rằng chúng phát ra những âm thanh tuyệt vời trong cửa chớp và trong vườn, nhưng những âm thanh này chỉ có thể được nghe bởi những người có mối quan hệ sâu sắc với linh hồn.

Trong tiểu thuyết *Hồ*, đứa bé đi theo Gimpei ở trong lòng đất chỗ bờ đê vào đêm lễ hội bắt đom đóm là một đứa trẻ sơ sinh: “giới tính không rõ ràng là trai hay gái chứ, nghĩ tới đó hấn chợt tưởng tượng ra một con ma không mắt không mũi... Lý do đứa bé ở trong lòng đất cứ đi theo Gimpei chắc chắn cũng là bởi bàn chân Gimpei xấu như loài thú” (Kawabata, 2016b, 156). Thoạt đầu, hấn mơ về những điều kì quái nhưng sau đó hấn thấy một cảm giác vừa nhẹ bẫng, vừa như trống rỗng và hình ảnh quê hương đã lâu mới hiện lên trong hấn. Một kẻ đánh mất quê hương, không có gia đình như Gimpei lại nhớ về người mẹ, nhớ cả đôi chân đẹp đẽ của Yayoi. Điều kỳ lạ là những gì diễn ra trong giấc mơ đó trùng hợp với cái chết của đứa con rơi của hấn. Hấn ám ảnh sự xấu xí bởi bàn chân như loài thú của mình, hấn lo sợ rồi lại dần vật, tự cười nhạo để rồi tự an ủi bằng suy nghĩ nếu đứa trẻ đó là con người thì “những bàn chân hài nhi chưa từng giẫm xuống cõi đời này thấy đều mềm mại, đáng yêu... như bàn chân của những đứa bé bay lượn xung quanh các vị thần trong các bức họa tôn giáo của phương Tây. Rồi khi đã giẫm lên những đầm lầy, những tảng đá xù xì, những núi kim của

trần gian, chúng sẽ trở nên giống như bàn chân của Gimpei” (Kawabata, 2016b, 157). Nếu đứa bé đó là ma thì đứa bé đó không thể nào có chân. Cứ như vậy, sự lập lờ của những con đóm đóm không những vẽ nên không gian siêu thực đậm chất huyền thoại về những linh hồn lang thang trong không gian mà còn biểu đạt mỹ học bóng tối của Nhật Bản. Ánh sáng trong chu kỳ sống ngắn ngủi của con đóm đóm thể hiện cái đẹp vừa rực rỡ vừa điêu tàn, vừa mong manh vừa ảo diệu trong quan niệm mỹ học của Nhật Bản.

4.2.2. Huyền thoại hóa không gian trong tiểu thuyết của Murakami

Tiến trình biểu đạt không gian trong tiểu thuyết của Murakami gắn với sự hòa quyện giữa không gian hiện thực với không gian huyền thoại. Không gian huyền thoại được kiến tạo như một văn bản dựa trên những đường biên của nhân vật với ranh giới của không gian tâm tối và khép kín hay rộng mở và vô giới hạn. Murakami sử dụng không gian huyền thoại như một ẩn dụ đặc lực để khắc họa *định mệnh siêu hình* của con người. Chính không gian huyền thoại này chồng lên nhau, tạo thành mê cung quanh co, phức tạp của các “rẽ chum” trong thế giới nghệ thuật. Không gian mê cung ấy dẫn người đọc bước qua không gian địa lý để khám phá không gian nội tâm, nơi tồn tại phần vô thức cá nhân huyền bí, vô thức tập thể thẳm sâu nhất của con người. Không gian trong tiểu thuyết Murakami là sự thể hiện quan niệm về một thực tại đa tầng gắn với con người đa ngã. Xuất phát từ cảm quan về thế giới hỗn độn gắn với tư duy hậu hiện đại, các tầng lớp không gian trong sáng tác của Murakami bị chia cắt, bện xoắn vào nhau, tạo nên không gian mang tính lưỡng phân.

Với phương thức huyền thoại hóa không gian, tiểu thuyết của Murakami đã giải thiêng không gian lịch sử. Lịch sử trong tiểu thuyết Murakami được tái hiện ở mặt trái của nó, gần như là một dạng phản lịch sử theo cái nhìn chính thống của các sử gia. Bởi ở đó, con người được nhìn nhận như một cá thể bình thường chứ không phải là yếu nhân của thời đại. Không gian hiện hữu của trung úy Mamiya, một người lính trở về với những trải nghiệm đầy đau đớn từ chiến tranh là không gian ám ảnh bởi tội lỗi của mình. Sự chấn thương tâm lý này vốn xuất phát từ mặc cảm tội lỗi có nguồn gốc tôn giáo của người Nhật. Sự kết hợp với giữa tôn giáo bản địa Shinto vốn đề cao *sự thành thực của cảm xúc* với Cơ đốc giáo vốn gắn liền với *motif tìm người giải tội* đã khiến cho người Nhật bị mắc kẹt trong nỗi ám ảnh của ký ức. Mamiya đã sống những tháng ngày hiện tại bằng nỗi khắc khoải và ám ảnh của những phút giây hèn nhát, yếu đuối, của những trận giết người máu lạnh. Chính phương thức huyền thoại hóa về không gian đã kiến tạo nên không gian huyền ảo trong tiểu thuyết của Murakami. Theo đó, sự tồn tại của nhân vật gắn với *logic nhị phân* và *mô hình tam thế giới* trong tư duy huyền thoại. Mamiya cảm nhận rất rõ “tôi không yêu ai và không được ai yêu. Tôi chỉ là một

cái bóng biết đi, cứ thế biến vào bóng tối” (Murakami, 2006b, tr. 657). Đó chính là cảm giác lạc lõng của một “tướng về hưu”, một kẻ “ăn mày dĩ vãng” với một “nỗi buồn chiến tranh”. Tôi và cái bóng của tôi, thực tại và quá khứ, thiên đường và địa ngục tồn tại trong nhau. Ký ức huyền ảo khiến tâm trí nhân vật trung úy bị nghiền nát bởi bóng ma và những xác chết: “ở mộ than nơi tôi làm việc ngày nào cũng có người chết. Còn thiếu gì nguyên nhân khiến người ta chết: đói ăn, làm quá sức, sập hầm, chết đuối khi hầm bị ngập nước, điều kiện vệ sinh tồi tệ khiến dịch bệnh tràn lan, những cái lạnh mùa đông khủng khiếp đến không thể tin được, những cai tù hung hãn, chỉ một kháng cự nhỏ nhất là đàn áp tàn bạo. Có cả những trường hợp người Nhật bị hành hình tập thể bởi chính người Nhật, đồng bào của mình. Trong hoàn cảnh đó, người ta chỉ có thể thù ghét, nghi kỵ nhau, sợ hãi và tuyệt vọng” (Murakami, 2006b, tr. 629).

Không gian lịch sử trong tiểu thuyết của Murakami không phải là không gian được xâu chuỗi bằng các sự kiện có tính chất tuyến tính mà là không gian huyền ảo được kiến tạo bởi các mảnh ghép ký ức. Với góc nhìn mới mẻ ấy, nhà văn đã tạo nên một dạng lịch sử song hành (parallel history). Lịch sử song hành ấy bao gồm lịch sử cá nhân và lịch sử của cộng đồng, lịch sử của quá khứ và lịch sử của hiện tại, lịch sử của sự kiện và lịch sử của diễn giải, lịch sử mang tính hiện thực và lịch sử mang tính huyền ảo. Bản thân chúng tự đối thoại và soi chiếu lẫn nhau, tạo nên một mê lộ các diễn giải đa chiều. Với cái nhìn hoàn cảnh, ngẫu nhiên, tạm thời mang đặc trưng hậu hiện đại, chân dung lịch sử trong tiểu thuyết của ông đã trở thành các mảnh vỡ trong vòng quay hỗn độn của những sự kiện, biến cố, kí ức. Như vậy: “mỗi khi lịch sử mới được tạo ra, lịch sử cũ nhất loạt bị phế bỏ. Song song với đó, ngôn ngữ cũng được làm lại, những từ ngữ hiện hữu cũng buộc phải thay đổi ngữ nghĩa. Vì lịch sử bị viết đi viết lại quá nhiều lần nên thành thử chẳng ai còn biết sự thật ở đâu nữa” (Murakami, 2012, tr. 348). Huyền thoại trong sáng tác Murakami là những ký hiệu, tồn tại trong đời như muôn vàn những hiện thực thậm phồn (hyper-reality), bởi vì hiện thực ấy đầy những bản sao mà không có bản chính, những simulacra (cái ngụy tạo), những hiện thực giả mạo. Murakami đã đem quá khứ cộng sinh lên hiện tại và sự diễn tả quá khứ quyết định tới cách hiểu và cách nhìn của chúng ta về hiện tại.

Sự huyền thoại hóa về không gian trong tiểu thuyết *1Q84* còn được thể hiện ở căn nhà nhỏ hai tầng với kiến trúc phong cách, yên tĩnh, lặng lẽ đến ngạc nhiên. Căn nhà tràn ngập bóng tối, thiếu ánh sáng và tĩnh lặng gần như tuyệt đối. Đây là nơi lánh nạn của những con người bất hạnh. Những người đàn bà ở trong căn biệt thự này đều mang một cuộc đời đau đớn, bị ngược đãi, bị cưỡng hiếp, bị bạo hành. Hình dạng của họ méo mó và dị dạng.

Căn biệt thự hiu hắt và quái lạ mang dáng dấp những lâu đài bị bỏ hoang trong các câu chuyện cổ của Nhật Bản. *Bóng ma Okiku* là một huyền thoại nổi tiếng của Nhật Bản kể về Okiku, cô hầu gái sống trong lâu đài Himeji. Một trong những nhiệm vụ của Okiku là chăm sóc bộ sưu tập mười chiếc đĩa có giá trị của chủ nhân. Một ngày nọ, trong khi Okiku đang rửa đĩa, cô nhận ra một chiếc bị thiếu. Chủ nhân quá tức giận vì bị mất chiếc đĩa quý giá nên đã ném cô ấy xuống giếng. Bị giết một cách dã man, linh hồn của Okiku không thể yên nghỉ. Mỗi đêm, hồn ma của cô bò ra khỏi giếng để tiếp tục đếm đĩa của chủ nhân. Cô ấy sẽ đếm đến chín, sau đó, khi nhận ra rằng đĩa thứ mười vẫn chưa có, cô ấy sẽ hét lên một tiếng chói tai. Tiếng hét của Okiku khiến mọi người trong lâu đài thức trắng đêm. Lâu đài này được lợp bằng những tấm ngói thần bí. Ngói Kawara của Himeji được trang trí bởi Onigawaras, một loại ngói trang trí có hình dạng giống yêu tinh. Người Nhật tin rằng những con yêu tinh này sẽ đẩy lùi linh hồn ma quỷ và bảo vệ lâu đài cũng như những người cư ngụ trong lâu đài khỏi bị tổn hại. Tuy nhiên, những con yêu tinh này đã không quản lý để xua đuổi bóng ma rình rập các hành lang của lâu đài. Linh hồn của Okiku vẫn trả thù bằng cách đêm đêm lang thang ở hành lang và than vãn về sự bất công của cô.

Tiểu thuyết *Rừng Nauy* có hai loại không gian chính: không gian nhà nghỉ Ami và không gian bên ngoài nhà nghỉ Ami. Hai kiểu không gian đó cũng chính là biểu tượng cho hai phần của Nhật Bản: truyền thống và hiện đại. Nhật Bản hiện đại đã Âu - Mỹ hóa với sự ê chề vật chất, tự do quá trớn, dục tình buông thả lẫn át một Nhật Bản truyền thống tôn trọng các giá trị đạo đức, danh dự và lối sống cộng đồng. Giữa hai phần truyền thống và hiện đại ấy đã không có sự tương thông, giao cảm để tạo lập sự hài hòa. Ranh giới của nó là sự ngăn cách của những ám ảnh cạm bẫy, chết chóc, là sự cách ngăn giữa quá khứ và hiện tại. Con người sinh tồn trong những mảng không gian đó luôn mang cảm giác cô đơn. Theo E. Fromm, con người muốn thoát khỏi cô đơn không còn cách nào khác là phải hợp nhất với người khác. Và con đường hữu hiệu nhất là tình yêu. E. Fromm quan niệm rằng tình yêu là một quyền năng chủ động trong con người; quyền năng chọc thủng những bức tường ngăn cách người với người, hợp nhất mình với kẻ khác, tình yêu khiến mình vượt qua được ý vị cô lập và li cách nhưng nó cho phép mình là mình, giữ lại sự toàn vẹn của mình. Tuy nhiên, nhân vật của Murakami thì cô đơn đến tột cùng vì không thể hợp nhất được với kẻ khác.

Trong *Kafka bên bờ biển*, Murakami huyền thoại hóa không gian khu rừng. Nếu không gian thư viện trong tác phẩm biểu trưng cho tư duy duy lý, ý thức, ánh sáng và trí tuệ thì không gian khu rừng ẩn dụ cho tư duy huyền thoại, vô thức, bóng tối, tâm linh. Khu rừng bao giờ cũng khiến con người liên kết hiệu đến cây. Theo đó, cây được xem là sợi dây liên hệ

giữa đất, nơi nó cắm rễ với vòm trời, nơi ngọn cây nổi lên hay chạm tới. Như một sự giao cắt thiêng liêng và huyền bí, khu rừng là nơi sản sinh ra vừa sự lo lắng sợ hãi lẫn sự bình tâm, vừa sự ức hiếp lẫn lòng thiện cảm cũng như những biểu hiện mạnh mẽ của sự sống: “Ít khoáng đãng hơn núi, ít lòng hơn biển, ít khô cằn hơn sa mạc, ít tối tăm hơn hang động, nhưng khép kín, bắt rễ sâu, lặng lẽ, xanh tốt, tỏa bóng, trần trụi và muôn vẻ, bí mật” (Chevalier, J., and Alain Gheerbrant 2002, 787). Yếu tố huyền ảo trong sự biểu đạt kí hiệu không gian đã bao phủ lên văn bản màu sắc huyền thoại, trí tưởng tượng siêu thực. Để bước vào không gian khu rừng, nhân vật ông già phải đi qua cánh cửa phiến đá. Cánh cửa vốn gắn liền với mô hình tam thế giới: thiên đường, địa ngục và trần gian. Khi dịch chuyển trong các không gian này, con người luôn phải bước qua các cánh cổng. Thế giới bên ngoài và thế giới sau phiến đá là sự dịch chuyển của không gian trần gian sang không gian huyền ảo. Đá từ trong huyền thoại được xem là sợi dây tương thông giữa con người với linh hồn, một sinh thể lưỡng tính gắn với sự phát triển hoàn thiện của trạng thái nguyên thủy, là dấu hiệu của sự ổn định và kết tinh theo chu kỳ và sự thoái triển của con người vào thế giới vô thức. Phẩm hạnh của đá bao gồm: “tính ẩm ướt, tính rờ được và sức mạnh thuộc lửa. Do ẩm ướt nên đá không hòa tan, do rờ được mà gia công được đá, lửa trong lòng đá làm cho nó ấm nóng và thêm cứng rắn” (Chevalier, J., and Alain Gheerbrant 2002, 273). Murakami đã đem không gian huyền ảo chồng lên không gian hiện thực, qua đó giúp con người vượt thoát một thế giới tù đọng, ngột ngạt.

Tiểu thuyết *1Q84*, tồn tại hai không gian (thế giới): một là 1984, hai là 1Q84. Vì vậy, nhân vật phải lựa chọn hoặc là thế giới này hoặc là thế giới kia. Không gian 1984 trong tiểu thuyết *1Q84* là không gian sống thực của nhân vật: căn phòng nhỏ bé của Aomame và Tengo, những đường phố, quán bar, ga tàu, khách sạn, “Biệt thự cây liễu” của bà chủ. Không gian 1Q84 bao gồm Tokyo và vùng ngoại vi của thành phố, nơi “không chỉ Người Tí Hon, còn có cả Nhộng không khí nữa, mẫu thể và tử thể, hai mặt trăng đều tồn tại trong thế giới này” (Murakami, 2012, 478). Thế giới đó tồn tại một mặt trăng nhỏ, một mặt trăng lớn, ở cạnh nhau trôi trên bầu trời. Mặt trăng lớn chính là vầng trăng xưa nay vẫn thường thấy, gần tròn, màu vàng. Bên cạnh nó, lại còn một mặt trăng khác, một mặt trăng hình dạng hơi khác đi, nhìn không quen lắm, màu sắc cũng như thế phủ lên một lớp rêu mỏng, hơi ngả sang màu xanh lục. Murakami còn xây dựng không gian “thành phố mèo”: “Là thành phố nhỏ ban ngày bị chi phối bởi nỗi cô độc hằn sâu, ban đêm bị chi phối bởi lũ mèo to tướng. Nơi ấy có con sông nhỏ xinh đẹp chảy qua, có cây cầu đá cổ bắc ngang sông” (Murakami, 2012, 473). Không gian này đã chứng kiến cái chết của Ushikawa và những Người Tí Hon bước ra từ

miệng của người chết, linh hồn người chết hóa thành nhộng không khí. Thế giới ấy là tấm gương phản chiếu thế giới hiện thực. Cả Aomame và Tengo đều nhận ra họ đang sống trong một bản sao của thế giới thực. Có lúc Aomame nghĩ rằng: “xảy ra hỗn loạn không phải mình, mà là thế giới”. Tại một thời điểm nào đó, thế giới cô biết đã biến mất, hoặc giả đã lùi lại phía sau, để một thế giới khác thay thế nó: “Có nghĩa là, mình đang ở đây, lúc này nhưng ý thức vẫn thuộc về thế giới ban đầu, còn bản thân thế giới thì đã biến đổi thành một thứ khác. Những thay đổi xảy ra ở nơi này, trước mắt vẫn rất hữu hạn. Hầu hết các bộ phận tạo thành thế giới mới vẫn dựa trên thế giới ban đầu mà mình biết... Những thế giới song song” (Murakami, 2012, 166). Murakami đã huyền thoại hóa không gian bằng tính lưỡng diện trong những lát cắt vừa mong manh vừa bền vững, vừa chật hẹp vừa bao la; trong những nhịp điệu vừa hân hoan vừa khổ đau, vừa chân thực vừa bí ẩn của bản thân đời sống

4.3. Phương thức tái sinh các motif Folklore

4.3.1. Tái sinh motif Folklore trong tiểu thuyết Kawabata

Trong văn học dân gian, *motif thử thách* thường là sự xuất hiện của yêu tinh, yêu quái, những con quỷ... Chúng thường xuyên quấy nhiễu cuộc sống con người, gây bất lợi cho cuộc sống của họ. Để thu phục và tiêu diệt bọn quỷ không phải bất cứ nhân vật nào cũng đảm nhiệm được, mà gánh vác trọng trách lớn lao ấy phải là những nhân vật gan dạ, khỏe mạnh, dũng cảm hay của những vị thần cải trang, sự phù trợ của đồ vật thần, cây thần, loài vật thần, sự giúp đỡ của Tiên, của Bụt... Motif này phản ánh nhu cầu tâm lý tự nhiên của con người trước những khó khăn thử thách đặt ra trong cuộc sống. Vì thế, sự trợ giúp thần kì thông qua thế lực siêu nhiên thần thánh có quan hệ mật thiết với tôn giáo. Trong văn học cổ Nhật Bản, *câu chuyện Issum Boshi* kể về lũ quỷ ghê gớm thường đến vào ban đêm để bắt cóc những cô gái trẻ, nhưng Issum Boshi tình nguyện cùng bảy người khỏe nhất đi theo bảo vệ tiểu thư Naru lúc nàng đi thăm đền Kiyomizu. Khi đối diện trước con quỷ đồ khổng lồ, gớm ghiếc với cái sừng gồ ghề, những cái vuốt dài và những cái răng nanh nhọn hoắt, trong lúc tất cả mọi người đều hoảng hốt bỏ chạy thừa sống thiếu chết, Issum Boshi đã ở lại và bảo vệ an toàn mạng sống cho tiểu thư Naru. Sự dũng cảm ấy được đền đáp bằng một lễ cưới linh đình và một cuộc sống hạnh phúc với tiểu thư Naru. Trong truyện *Chú bé trái đào Momotaro*, với lòng can đảm hơn người, chú bé Momotaro đã quyết tâm lên đường diệt bọn yêu tinh độc ác ở đảo “yêu tinh”. Chúng đã quấy phá, gây hại và làm đảo lộn cuộc sống của con người nhưng con người không làm gì được chúng. Trên đường đi, bằng sự dũng cảm, mạnh mẽ, tự tin của mình, chú bé đã thu phục được một con chó hoang, một con khỉ và một con đại bàng cùng nhập cuộc. Họ đã hợp sức đánh bại lũ quỷ, khiến

cho lũ quỷ hoàn toàn đầu hàng và hết sức cảm phục sức mạnh vĩ đại của họ. Trong Folklore, *motif thử thách* thường dẫn đến kết quả người tốt sẽ vượt qua thử thách và được đền ơn, người xấu phải bị trừng trị. Điều này gắn với đặc trưng nhân vật chức năng của thể giới văn học dân gian.

Đến văn học hiện đại, nhân vật chuyển từ nhân vật chức năng sang kiểu nhân vật có tính cách, có tâm lý phức diện. Vì thế, các tác giả hiện đại lựa chọn thử thách cho nhân vật của họ cũng khác hơn so với truyện kể dân gian. Trong tiểu thuyết *Hồ*, Kawabata đã khéo léo tái sinh *motif thử thách* bằng việc rất nhiều lần nhắc đến quỷ, yêu tinh. Nhưng điều đặc biệt, yêu tinh, quỷ không tồn tại bên ngoài như một đối tượng để con người cần vượt qua thử thách. Thử thách lớn nhất của con người hiện đại là vượt qua con quỷ tồn tại ngay trong chính bản thân mình. Lúc này, tác giả mượn *motif thử thách* có sẵn trong truyện kể dân gian, nhưng sử dụng một phần trong cấu trúc motif, tức là sử dụng motif một cách không trọn vẹn để biểu đạt thông điệp nghệ thuật của mình. Trong tác phẩm *Hồ*, hình ảnh của những con ma, con quỷ hay “hồ ly tinh” xuất hiện bên cạnh hình ảnh “áng mây ngũ sắc dưới chân vị Phật” cứ ẩn hiện trong không gian liêu trai. Trong tiểu thuyết, sự tồn tại phần “ma quái”, “hồ ly tinh”, “con quỷ vô hình” hiện hữu trong chính bản thân nhân vật chính là sự tồn tại của những khoái cảm bệnh hoạn, nhưng ham muốn phạm tội dữ dội của chính nhân vật. Misako hân hoan, cảm thấy một niềm khoái lạc nào đó khi bị đàn ông bám đuôi để rồi ông già Arita phải thốt lên: “Bị nhiều đàn ông bám theo như thế, em không sợ à? Có con quỷ vô hình đang trú ngụ trong này”. Nếu trong truyện kể dân gian, các con vật xuất hiện cùng với những yếu tố thần kỳ đan xen với *motif thử thách* nhằm đóng vai trò như một chi tiết mở nút, là vật trợ thủ quan trọng để giúp nhân vật vượt qua bế tắc thì trong tác phẩm của Kawabata, nhân vật vùng vẫy, bám víu và chấp nhận con quỷ trong chính mình.

4.3.2. Tái sinh motif Folklore trong tiểu thuyết Murakami

Thế giới huyền thoại gắn với các motif folklore, nghi lễ hiến tế được tái sinh đặc sắc trong tiểu thuyết của Murakami. Huyền thoại về tôn giáo được xem là sự bù đắp để con người chống đỡ với việc tồn tại quá nhiều cái ác. Nó tăng sức mạnh cho con người bằng cách khoác một tấm mặt nạ lên tình trạng không thể lý giải và lấp đầy khối hư vô của cái chết. Theo Freud, tôn giáo có chức năng nâng đỡ cá nhân để giảm nhẹ những phiền muộn bằng cách đổi lấy hàng loạt các nghi lễ thực hành, nghĩa vụ, tôn vinh và hiến sinh. Edgar Morin xem: “thần thoại nghi lễ có tác dụng tái lập cân bằng cho con người, giúp con người đương đầu với buồn phiền, đau thương, cho phép liên thông với giới phi trần thế” (Morin, 2015,

219). Hiến sinh là nghi lễ mang tính ma thuật nhằm làm nguôi dịu sự giận dữ của thần linh, như một sự thương lượng về sự sống chết giữa con người với thần linh. Khỏi phức hợp thần thoại, nghi lễ, ma thuật, tôn giáo có tác dụng làm khuây khỏa nỗi khổ đau và phiền muộn của con người. Khi xem thần thoại là một tác nhân lịch sử, Morin đã cho rằng thời đại thần thoại cổ sinh được thể hiện qua những chứng tích về nghi lễ liên quan đến cái chết, thời đại thần thoại trung sinh với những bằng chứng về các hình vẽ trong các hang động (ma thuật, yểm bùa), thần thoại tân sinh gắn liền với nông nghiệp và đánh dấu bằng sự trỗi dậy của các nữ thần Mẹ cả, cuối cùng là thời đại siêu thần thoại là thời đại các xã hội lịch sử triển khai việc phụng tự các vị thần thánh khổng lồ của các tôn giáo lớn. Trong tiểu thuyết *1Q84*, nhân vật Lãnh Tụ là đại diện của tôn giáo, thường xuyên có hành động ấu dâm với những cô bé mười tuổi, con của các tính đồ trong giáo phái, thậm chí với cả con gái của mình. Sự ấu dâm của nhân vật Lãnh tụ với những cô gái đồng trinh chính là sự thể hiện của nghi lễ hiến tế có cội nguồn từ huyền thoại mang màu sắc tôn giáo trong các xã hội cổ xưa.

Bên cạnh đó, dựa trên bảng tra về type và motif của S.Thompson, chúng tôi thấy tiểu thuyết của Murakami xuất hiện rất nhiều các motif của truyện kể dân gian. Có thể kể đến *motif diệt ác quỷ*, *motif chạy trốn*, *motif đi tới xứ sở bên dưới*, *motif sinh nở kì lạ*, *motif phân thân thoát xác*. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, nếu hành trình dịch chuyển không gian ở Folklore mang ý nghĩa khám phá đời sống vĩnh hằng sau cái chết thì ở tiểu thuyết Murakami, nó được chuyển thành các chuyến hành trình tìm kiếm bản thể của các nhân vật. Chuyến đi đến đảo của Kano Malta biểu đạt dấu vết của tư duy huyền thoại gắn liền với *motif “thế giới khác trên các hòn đảo”* và *“đi đến thế giới khác để tìm nước thần”* vốn xuất hiện trong truyện kể dân gian. Hành trình đi xuống giếng cạn của Toru và trung úy Mamiya là sự tái sinh của *motif thế giới khác trong lòng giếng* và *motif đi xuống địa ngục bằng giếng*. Bên cạnh đó, những cuộc điện thoại trong đó nhân vật làm tình với nhau bằng lời nói, bằng sự tưởng tượng hay những cuộc làm tình trong giấc mơ chính là dấu vết của *motif làm tình trong thế giới khác, thế giới khác trong giấc mơ*.

Motif chạy trốn được thể hiện rất rõ qua câu chuyện biến mất của người vợ trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, hành trình chạy trốn của Aomame, Tengo, cô bé Eriko trong tình trạng cô đơn nhằm thoát khỏi gia đình trong tiểu thuyết *1Q84*, hành trình chạy trốn định mệnh siêu hình của cậu bé Kafka trong *Kafka bên bờ biển*. Nếu *motif chạy trốn* trong Folklore thường gắn với sự dịch chuyển của nhân vật từ không gian đáng sợ đến những nơi an toàn hơn, tốt đẹp hơn thì những cuộc chạy trốn trong tiểu thuyết của Murakami mang tính

thần hiện sinh, dần thân và trải nghiệm. Nhân vật của ông luôn được đặt ở đường biên. Đó là thế giới cứu rỗi cái đẹp và cái thiện mà Tengo và Aomame đang thuộc về, cũng có thể là thế giới không đoán hết được những rủi ro, bất an. Kafka chạy trốn mặc cảm loạn luân mà cậu đã vi phạm trong giấc mơ của mình. Hành trình chạy trốn trong truyện cổ thường mang theo sự dịch chuyển về không gian, còn các cuộc chạy trốn của nhân vật Murakami thường là sự truy tìm bản thể, sự tự vấn và đấu tranh nội tâm.

Motif diệt ác quỷ được thể hiện rất rõ trong tiểu thuyết *1Q84* gắn với cuộc đấu tranh giữa thiện và ác, cuộc chiến xung đột giữa các giáo phái, bạo hành gia đình, thảm sát giữa các dân tộc, nghi lễ hiến tế trong tôn giáo. Với vị Lãnh Tụ trong tiểu thuyết *1Q84*, tôn giáo gắn liền với cuộc đời bi kịch. Hơn ai hết, chính ông đã nếm trải sự đau đớn của trạng thái tê liệt về thể xác khi các cơ bắp hoàn toàn cứng đờ. Sau mỗi lần tê liệt, khắp người ông đau đớn, mệt mỏi cùng cực, thân thể yếu ớt như thể bị những mũi kim to tướng đâm vào. Lãnh tụ không thể thở được, mọi cơ quan nội tạng không chịu làm việc. Cơ thể như một cỗ máy không được tra dầu, các khớp xương khắp người kêu răng rắc, thịt trên người bị cắn xé, máu bị hút ra khỏi cơ thể. Nguyên nhân của cái đau đang hiện hữu rõ nét ấy không phải là những tế bào ung thư hay kí sinh trùng. Cách giải thích duy nhất cho thứ đang giày xéo “tôi” đấy chính là “cái giá mà tôi phải trả cho ân huệ của trời cao”. Điều đặc biệt, mỗi khi “tôi” lâm vào trạng thái tê liệt như một ân huệ của Trời cao, một thứ trạng thái thần thánh thì những cô gái sẽ lần lượt cười lên “tôi” để giao hợp với “tôi” trong khi “tôi” không có cảm giác gì, không có khoái cảm với hi vọng có thể hoài thai, sinh ra người kế tục “tôi”. Đây được xem là “một phần của hành vi tôn giáo”. Gương mặt của Lãnh tụ chỉ còn lại “đôi mắt nhỏ trũng sâu lạnh lẽo như dòng sông băng” với cảm giác đau đớn đã “tước đoạt của tôi đi rất nhiều thứ”. Thế giới trong mắt của người mang ân sủng đặc biệt này không có cái thiện tuyệt đối, cũng không có cái ác tuyệt đối: “thiện ác không phải là thứ bất biến, chúng không ngừng đổi chỗ cho nhau. Thiện chỉ sau một cái nháy mắt có thể chuyển hoá thành ác và ngược lại”. Bản thân sự cân bằng giữa cái thiện và cái ác đã là thiện. Chính vì ý nghĩa này, “để giữ gìn sự cân bằng, tôi cần phải chết” (Murakami, 2013). Đó là bi kịch của cái thiện trong cuộc đấu tranh với cái ác. Mũi kim nhọn hoắt của Aomame đã giúp vị Lãnh tụ kết thúc chuỗi ngày đau đớn ấy để bước sang thế giới bên kia khi “tất cả kết thúc trong im lặng. Lũ dã thú là tinh linh thở hắt ra, giải trừ vòng vây, rút lui về sâu trong một khu rừng đã mất đi trái tim của nó”. Sự tái sinh *motif diệt ác quỷ* đã mang đến cho văn chương của Murakami sự độc đáo. Từ không gian văn hóa đương đại, người đọc vẫn tìm thấy ở thế giới nghệ thuật của ông hơi thở và sức sống của nền văn hóa nguyên thủy và hoang sơ. Sự

xuất hiện những motif huyền ảo này không chỉ tạo nên phong cách hiện thực huyền ảo đậm chất liêu trai mà còn thể hiện tư duy huyền thoại trong tiểu thuyết của Murakami.

Tiểu kết

Sử dụng yếu tố huyền ảo, tái sinh motif folklore và chuyển mã văn bản từ văn bản huyền thoại, theo chúng tôi là những phương thức huyền thoại đặc trưng nhất trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami. Tuy nhiên, mỗi nhà văn lại có thể mạnh riêng trong việc biểu đạt tư duy huyền thoại của mình. Nếu thời gian huyền ảo trong tiểu thuyết của Kawabata gắn liền với thời gian chu kỳ của huyền thoại thì thời gian huyền ảo trong tiểu thuyết của Murakami là sự đảo tuyến, đa tuyến, hòa quyện giữa thực và ảo, tạo nên một mê lộ hỗn độn. Nếu tiểu thuyết của Kawabata tái sinh motif thử thách nhân vật, motif nhân vật kép, motif gương soi thì tiểu thuyết Murakami lại nổi bật với motif motif diệt ác quỷ, motif trốn chạy, motif đi tới xứ xở bên dưới, motif sinh nở kì lạ... Nếu Kawabata sử dụng nguyên vẹn các motif Folklore để thể hiện cảm quan hiện đại về hiện thực thì Murakami lại giải cấu trúc các motif, sử dụng một phần của motif, biến chúng thành những motif rời rạc, chắp vá, cắt xén để biểu đạt cảm quan hậu hiện đại về đời sống. Điều đặc biệt, Murakami đã chuyển mã văn bản huyền thoại trên cơ sở mã lịch sử và tôn giáo. Tác phẩm của ông đã kiến tạo nên chân dung lịch sử song hành: lịch sử cá nhân và lịch sử cộng đồng, lịch sử hiện thực và lịch sử huyền ảo, lịch sử của sự kiện và lịch sử của kí ức.

Kawabata và Murakami đã sử dụng các phương thức huyền thoại để thể hiện cảm quan hiện đại và hậu hiện đại về thế giới. Tiểu thuyết của họ đã biểu đạt tư duy huyền thoại trong việc tái sinh các biểu tượng, cổ mẫu văn hóa một cách đặc sắc. Chính điều này khiến sáng tác của họ tạo được bản sắc độc đáo trong dòng chảy của văn học Nhật Bản.

KẾT LUẬN VÀ KIẾN NGHỊ

1. Thế kỉ XX đã khép lại với những thành tựu to lớn của khoa học xã hội. Cùng với lịch sử văn học, lý luận và phê bình văn học đã có những đóng góp quan trọng cho sự phát triển của khoa học văn học. Có thể nói, mỗi trường phái lý luận đều kéo theo nó mỗi trường phái lịch sử và phê bình văn học. Nhiều công trình nghiên cứu lịch sử và phê bình văn học xuất hiện trong thế kỉ XX đã thể hiện một cách sâu sắc những tư tưởng học thuật có nguồn gốc từ triết học, mỹ học, và lý luận văn học hiện đại, hậu hiện đại.

Kí hiệu học văn hóa là khuynh hướng nghiên cứu theo tinh thần giải cấu trúc, đặt văn bản văn học vào mạng lưới của văn bản văn hóa để nhìn thấy những ranh giới, đường biên và sự thâm thấu của văn hóa trong văn học thông qua hệ thống các biểu tượng, cổ mẫu. Kí hiệu học trước hết là kí hiệu học văn hóa và văn hóa chính là kí hiệu học văn hóa trở thành luận điểm quan trọng của khuynh hướng nghiên cứu này trong sự thay đổi và mở rộng khái niệm văn bản. Nghiên cứu văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa nhận thức rằng văn hóa là điểm đến của văn học và văn học là một diễn ngôn luôn tồn tại và đối thoại với những diễn ngôn ngoài văn học như văn hóa, lịch sử và tôn giáo.

Nghiên cứu huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa là khuynh hướng chứa đựng nhiều tiềm năng trong bối cảnh tiếp cận liên ngành hiện nay. Huyền thoại là lời nói mang tính chất thần bí, hoang đường, thiêng liêng, có cội nguồn từ nền văn hóa nguyên thủy, chứa đựng vô thức tập thể của cộng đồng. Huyền thoại là một siêu kí hiệu được nảy sinh trong một ngữ cảnh văn hóa đặc thù, nhưng tính chất độc lập và hoàn chỉnh khiến mã huyền thoại có khả năng du hành đến những không gian kí hiệu mới trong các sáng tác của thời kì sau. Sức hấp dẫn của huyền thoại không phải nằm ở chỗ nó truyền đạt *thông điệp* gì mà chính ở *cách mà nó biểu đạt thông điệp*. Thế giới của huyền thoại không thể giải thích bằng *chân lí*, *sự chính xác* mà chúng được nương tựa trên cơ sở *niềm tin*. Nó cung cấp cho văn học các mô thức tự sự, tư duy nghệ thuật, các motif, biểu tượng, cổ mẫu văn hóa. Có thể nói rằng văn học không chỉ được *cấu thành bởi* mà còn là *cấu thành để* truyền đạt huyền thoại.

Từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa, văn học được hiểu là diễn ngôn về sự hiện hữu qua sự diễn dịch dựa trên “dấu vết” xuất hiện trong cuộc chơi vô cùng của các kí hiệu.

Khởi thủy của “dấu vết” vốn tồn tại trong nền tảng cấu trúc huyền thoại của các nền văn hóa cổ sơ. Theo đó, các nền văn hóa đương đại luôn chứa đựng khát vọng về một cấu trúc xã hội thuần khiết mà những can dự của con người vào xã hội theo thời gian đã dần đánh mất. Đó là lý do giải thích cho khuynh hướng tái sinh huyền thoại trong trang viết của các nhà văn hiện đại và hậu hiện đại.

2. Kawabata và Murakami là những cây bút đặc sắc của văn học hiện đại và hậu hiện đại Nhật Bản. Qua những tác phẩm độc đáo, hai nhà văn đã suy tư về *thân phận siêu hình* của con người bằng những biểu tượng văn hóa độc đáo. Mỗi cá nhân trên trang viết của họ là độc nhất và mỗi cá nhân cũng là của nhiều cá nhân không hề quen biết. Con người là một, là đơn nhất không thể quy giản nhưng đồng thời cũng là kép, là đa số và đa dạng. Kawabata và Murakami với nghệ thuật kí hiệu hóa biểu tượng văn hóa đã khước từ một sự định nghĩa rõ ràng và cuối cùng về con người. Nếu huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata là những cái đẹp trinh nguyên, thuần khiết của mỹ học Nhật Bản truyền thống, thì Murakami đã cho người đọc một bức khám về văn hóa Nhật Bản nhìn từ bên ngoài, nhìn từ những giá trị ngoại biên. Văn chương của ông vượt ra ngoài biên giới lãnh thổ để giải lãnh thổ hóa. Chính *không gian ngoại vi* và *thân phận bên lề* ấy thể hiện tính không bền vững trong các biểu đạt về không gian, đó là sự bấp bênh của tồn tại hòa quyện với nỗi bất an trong đời sống tinh thần của con người đương đại.

Kawabata và Murakami đã kiến tạo một *chân dung đa âm về văn hóa*, một *chân dung đa hình thái về con người* trong sự lai ghép, hòa quyện giữa truyền thống và hiện đại, hậu hiện đại, giữa phương Đông và phương Tây, giữa hiện thực với huyền ảo, giữa văn hóa folklore với văn chương bác học, giữa Nhật Bản nhìn từ bên trong với Nhật Bản nhìn từ bên ngoài, giữa trung tâm và ngoại vi. Những điều này khiến tiểu thuyết hiện đại của Kawabata và tiểu thuyết hậu hiện đại của Murakami mang đậm *tư duy phức hợp* về con người, văn hóa, lịch sử.

Huyền thoại nhìn từ biểu tượng *cái đẹp, cái chết, ánh sáng và bóng tối* trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami gắn với mỹ học Nhật Bản yêu chuộng sự *tinh tế, mong manh, mỹ học của cái vô cùng trong khoảnh khắc*. Những huyền thoại về tiếng rên của núi, huyền thoại về bóng, hồn ma, về cái đẹp chứa đựng niềm bi cảm thấm sâu trong các truyện kể dân gian Nhật Bản đã được tái sinh trong tiểu thuyết của hai cây bút tài hoa. Ngay cái đẹp nữ tính chứa đựng cổ mẫu Mẹ của Kawabata và Murakami cũng khác biệt với cái đẹp nữ tính của một số nhà văn phương Tây. Nếu Kawabata mang đến một

Nhật Bản với mỹ học truyền thống thì Murakami phác họa một Nhật Bản chấn thương và hỗn độn sau chiến tranh, một Nhật Bản tự thú, đau đớn với những mảnh ghép kí ức, nỗi sợ hãi, bi kịch và mặc cảm tội lỗi xuất phát từ phức cảm tôn giáo.

Huyền thoại trong tiểu thuyết của Kawabata và Murakami gắn liền với *cổ mẫu hành trình* và *cổ mẫu bóng*. Nếu Kawabata là hành trình đến những miền viển vông gắn với tinh thần u huyền, bi cảm thì Murakami độc đáo bởi những chuyến hành trình đi đến thế giới khác gắn liền với các motif trong folklore. Với cổ mẫu bóng, các nhà văn đã khắc họa *thân phận siêu hình* của con người với nỗi cô đơn bản thể, cô đơn thời gian. Con người tìm kiếm chân lí, tìm kiếm cái đẹp qua những giấc mơ đan xen với thực tại, tạo nên một không gian huyền ảo, huyền hoặc, minh chứng cho sự gắn bó với truyền thống văn hóa, văn học Nhật Bản. Bởi tìm về với bản ngã, khám phá và hoàn thiện tâm linh cũng chính là tư tưởng cốt lõi Thiền tông, tinh hoa văn hóa Nhật Bản và phương Đông. Văn hóa chảy trong từng biểu tượng, từ biểu tượng cái chết mang niềm bi cảm đến biểu tượng cái đẹp mang vẻ đơn độc và cô nhi, từ cổ mẫu bóng đến những chuyến hành trình đầy phiêu lưu và huyền ảo vào những không gian của huyền thoại bí ẩn. Đặc biệt, biểu tượng hành trình đến thế giới bên trong của chiều sâu bản thể đã thể hiện suy tư của nhà văn về sự hiện hữu của con người. Con người trên hành trình hiện hữu của mình chỉ mang theo thân phận siêu hình; nỗi cô đơn bản thể (cô đơn thời gian, cô đơn khoảnh khắc, cô đơn trạng thái) và sự sợ hãi, bất lực. Những cây bút này đã mang đến cho người đọc những văn bản tiểu thuyết mang tính giống thật với đời sống mà đến lượt chúng cho phép ta hấp thu một trải nghiệm xa lạ vào thế giới riêng tư của chính mình. Văn chương của họ, vì vậy, chẳng phải nói với người đọc về người khác mà chỉ giúp chúng ta hiểu về chính mình.

Nếu *cổ mẫu nước* trong tiểu thuyết của Kawabata là thế giới của *motif gương soi*, *motif nhân vật kép*, nơi nhân vật luôn bị ám ảnh bởi mặc cảm bị bỏ rơi, tiếng gọi của cái chết, niềm ham muốn phá vỡ các giới hạn thì cổ mẫu nước trong tiểu thuyết của Murakami lại mang tinh thần hậu hiện đại rõ nét. Thế giới của Murakami là thế giới của những mảnh đất khô cằn, ảm mùi chết chóc, những cái giếng cạn, những mối tình đồng tính không có khả năng sinh sản. Tất cả bện lên trang văn của ông sự đổ vỡ, sự chấn thương, và bi kịch về cuộc sống đương đại nhàm chán, tẻ nhạt. Trong không gian ấy, nổi bật những con người đang đi tìm bản thể hiện sinh của chính họ.

Sự khác biệt lớn nhất trong cách mỗi nhà văn sử dụng yếu tố huyền thoại một cách có ý thức là các *phương thức nghệ thuật*. Văn học Nhật Bản dành sự yêu mến với yếu tố kì

ảo và huyền ảo. Nếu Higashino Keigo sử dụng yếu tố kì ảo bằng các *motif hóa thân, biến dạng* để tạo nên cốt truyện và nhân vật kì ảo trong tiểu thuyết trinh thám, thì Kawabata sử dụng yếu tố *huyền ảo* bằng cách trung thành với những motif folklore sẵn có nhưng kết hợp lối viết hiện đại. Còn Murakami thì phân mảnh, chia nhỏ các motif, khiến chúng trở nên không trọn vẹn, rời rạc, chắp vá. Tiểu thuyết của Murakami thể hiện tinh thần giải trung tâm, hoài nghi, đề cao ngoại biên của văn chương hậu hiện đại. Đồng thời, điều đó cũng chứa đựng sự khác biệt về phong cách nghệ thuật của mỗi tác giả. Kawabata là sự kết hợp của truyền thống với hiện đại, còn Murakami là sự kết hợp giữa truyền thống, hiện đại và hậu hiện đại.

3. Nghiên cứu huyền thoại trong văn học từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa là hướng tiếp cận đòi hỏi sự bao quát nhiều lí thuyết không chỉ về kí hiệu học mà còn về văn hóa, nhân học, dân tộc học... Phạm vi khảo sát là hai trường hợp tiểu thuyết của Kawabata và Murakami, những cây đại thụ của văn chương Nhật Bản. Vì vậy, hướng tiếp cận này vẫn còn một số khoảng trống để chúng tôi tiếp tục theo đuổi. Các hướng nghiên cứu tiếp theo đang được chúng tôi quan tâm: Tôn giáo Nhật Bản trong tiểu thuyết của Murakami; Tiểu thuyết của Murakami từ góc nhìn diễn ngôn hậu thuộc địa; Tiểu thuyết của Murakami nhìn từ giao tiếp liên văn hóa. Những hướng nghiên cứu này sẽ góp phần kiến giải vấn đề tôn giáo, lịch sử, giao tiếp liên văn hóa và sự kiến tạo bản sắc văn hóa bản địa trong tiểu thuyết của hai nhà văn nổi tiếng Kawabata và Murakami.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

- Lại Nguyên Ân (1992). Thần thoại, văn học, văn học huyền thoại. *Tạp chí Văn học*, số 3.
- Phan Tuấn Anh (2015). *Gabriel García Márquez và nỗi cô đơn huyền thoại*. Nxb Văn học.
- Bakhtin, M. (2006). *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng* (Từ Thị Loan dịch). Nxb Khoa học Xã hội.
- Barthes, R. (2008). *Những huyền thoại* (Phùng Văn Tửu dịch). Nxb Tri Thức.
- Barthes, R. (2000). Sự tưởng tượng của ký hiệu. *Tạp chí Văn học nước ngoài*, số 1.
- Bataille, G. (2016). *Văn học và Cái ác* (Ngân Xuyên dịch). Nxb Thế giới.
- Lê Huy Bắc (2006). Cái kì ảo và văn học huyền ảo. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 8.
- Lê Huy Bắc (2010). From modernism to postmodernism: Yasunari Kawabata and Oe Kenzaburo. *Tạp chí Khoa học*, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, số 1, 193-198.
- Lê Huy Bắc (2015). Cổ mẫu như liên kí hiệu văn chương. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 12.
- Lê Huy Bắc (2016). Văn chương như kí hiệu đa văn hóa. *Tạp chí Văn nghệ quân đội*, số 846.
- Lê Huy Bắc (2018). *Franz Kafka-Người tẩy não nhân loại*. Nxb Tổng hợp Tp Hồ Chí Minh.
- Chevalier, J., and Alain Gheerbrant (2002). *Từ điển Biểu tượng văn hóa thế giới* (Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao, Lưu Huy Khánh, Nguyễn Ngọc, Vũ Đình Phong, Nguyễn Văn Vỹ dịch). Nxb Đà Nẵng – Trường viết văn Nguyễn Du.
- Nhật Chiêu (2000). Yasunari Kawabata và thẩm mỹ của chiếc gương soi. *Tạp chí Nghiên cứu Nhật Bản*, số 4.
- Compacnon, A. (2006). *Bản mệnh của lý thuyết* (Đặng Anh Đào và Đặng Thị Sâm dịch). Nxb Đại học Sư phạm.
- Đào Ngọc Chương (2008). *Phê bình huyền thoại*. Nxb Đại học Quốc gia Tp Hồ Chí Minh.
- Damrosch, D., Stephen Owen, Karen Thornber (2016). *Lý thuyết và ứng dụng lý thuyết trong nghiên cứu văn học* (Tập bài giảng và Tài liệu tham khảo). Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
- Nguyễn Anh Dân (2009). Cấu trúc cốt truyện trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. *Tạp chí*

KH&GD, ĐHSPT Huế, số 04.

- Doi, T. (2008). *Giải phẫu sự phụ thuộc* (Hoàng Hưng dịch). Nxb Tri Thức.
- Trương Đăng Dung (2012). Tri thức và ngôn ngữ trong tinh thần hậu hiện đại. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 1.
- Trương Đăng Dung (2013). Những giới hạn của lý thuyết văn học nước ngoài ở Việt Nam. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 11.
- Trương Đăng Dung (2013). *Tác phẩm văn học nhìn từ lý thuyết tiếp nhận*. Nxb KH Xã hội.
- Nguyễn Tấn Đắc (2001). *Truyện kể dân gian đọc bằng type và motif*. Nxb KH Xã hội.
- Trịnh Bá Đĩnh (cb) (2017). *Từ kí hiệu đến biểu tượng*. Nxb Khoa học xã hội.
- Freud, S. (2001). *Nguồn gốc của văn hóa và tôn giáo (Vật tổ và cảm kị)*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Freud, S. (2004). *Phân tâm học và văn học nghệ thuật*. Nxb Văn hóa Thông tin.
- La Mai Thi Gia (2015). *Motif trong nghiên cứu truyện kể dân gian-Lý thuyết và ứng dụng*. Nxb Văn hóa, văn nghệ.
- Khuông Việt Hà (2004). Thủ pháp tương phản trong truyện ngắn “Người đẹp say ngủ” của Yasunari Kawabata. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 1.
- Khuông Việt Hà (2006). “Mỹ học Kawabata Yasunari”. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 6.
- Phạm Thị Hạnh (2020). *Tiểu thuyết của Haruki Murakami từ góc nhìn văn hóa*. Luận án Tiến sĩ, Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Đào Thị Thu Hằng (2005). Yasunari giữa dòng chảy Đông-Tây. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 7.
- Đào Thị Thu Hằng (2007). *Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata*. Nxb Giáo dục, Hà Nội.
- Lê Thị Diễm Hằng (2010). Yếu tố hậu hiện đại trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Murakami. *Tạp chí Khoa học và Giáo dục*, Đại học Sư phạm Huế, số 2.
- Lê Thị Diễm Hằng (2014). *Yếu tố hậu hiện đại trong tiểu thuyết của Haruki Murakami*, Luận án tiến sĩ Lý luận văn học, Viện Hàn Lâm KHXH Việt Nam.
- Lê Thị Diễm Hằng (2017). Văn bản văn học nhìn từ kí hiệu học diễn giải. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 3.

- Lê Thị Diễm Hằng (2016). *Tiểu thuyết Haruki Murakami từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa*. Đề tài cấp ĐHH.
- Ngô Viết Hoàn (2012). Cổ mẫu Shadow và motip cuộc hành trình trong tiểu thuyết *Người tình Sputnik* của Haruki Murakami. *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á*, số 2.
- Nguyễn Thị Huân (2018). *Kết cấu nghệ thuật trong bộ ba tiểu thuyết được nhận giải thưởng Nobel của Kawabata (Xử tuyệt, Ngàn cánh hạc, Cổ đô)*, Luận án Văn học nước ngoài, Học viện KHXH, Việt Nam.
- in addition Khoa Ngữ văn (2016). *Kí hiệu học, từ lí thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và dạy học Ngữ văn*, Nxb Giáo dục.
- Thụy Khuê (2018). *Phê bình văn học thế kỉ XX*. Nxb Hội Nhà văn.
- Nguyễn Thị Mai Liên (2009). Sự phân cực không gian nghệ thuật trong sáng tác của Kawabata Yasunari”. *Tạp chí Khoa học*, Trường ĐHSP Hà Nội, số 6, 56-66.
- Trần Thị Tố Loan (2006). Cái đẹp truyền thống Nhật Bản trong sáng tác của Y. Kawabata”. *Tạp chí Nghiên cứu Nhật Bản và Đông Bắc Á*, số 1.
- Trần Thị Tố Loan (2010). Kiểu con người đa ngã trong tiểu thuyết *Người tình Sputnik* của Haruki Murakami, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, số 3.
- Trần Tố Loan (2012). Biểu tượng trong tiểu thuyết của Kawabata Yasunari, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, số 2.
- Lê Nguyên Long (2006). Về khái niệm cái kì ảo và văn học kì ảo trong nghiên cứu văn học. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 9 (415).
- Lotman, IU. M. (2015). *Kí hiệu học văn hóa* (Lã Nguyên, Đỗ Hải Phong, Trần Đình Sử dịch). Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Hà Văn Lương (2000). Yếu tố kỳ ảo trong một số sáng tác của Y. Kawabata - Nhìn từ phương thức biểu hiện. *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á*, số 9.
- Hà Văn Lương (2009). Tiếp nhận tác phẩm của Y. Kawabata ở Việt Nam. *Tạp chí Khoa học*, Đại học Huế, số 54.
- Hà Văn Lương (2010). Một số ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây hiện đại trong sáng tác của Yasunari Kawabata, *Tạp chí Khoa học*, Đại học Huế, số 64.
- Hà Văn Lương (2012). Thời gian và không gian nghệ thuật trong tiểu thuyết *Người đẹp say ngủ*

- của Yasunari Kawabata, *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á*, số 11.
- Meletinsky M. (2005). *Thi pháp của huyền thoại* (Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch). Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Morin, E. (2015). *Bản sắc nhân loại* (Chu Tiến Ánh dịch). Nxb Tri thức.
- Morin, E. (2009). *Nhập môn tư duy phức hợp*. (Chu Tiến Ánh, Chu Trung Can dịch), Nxb Tri thức.
- Lã Nguyên (2007). Văn học kì ảo: Nhìn từ hệ hình thế giới quan. *Tạp chí Văn học nước ngoài*, số 6.
- Lã Nguyên (2018). *Phê bình kí hiệu học-Độc văn như là hành trình tái thiết ngôn ngữ*, Nxb Phụ nữ.
- Hoàng Thị Mỹ Nhị (2016a). *Mỹ cảm “Aware” trong văn học Nhật Bản qua tiểu thuyết “Truyện Genji” của Murasaki Shikibu và “Ngàn cánh hạc” của Yasunari Kawabata*. Luận án Tiến sĩ Văn học nước ngoài, ĐH KHXH và NV, Hà Nội.
- Hoàng Thị Mỹ Nhị (2016b). Cảm thức Thiền của Kawabata Yasunari nhìn từ quan niệm về thế giới và con người trong *Ngàn cánh hạc*. *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á*, số 7, 74-78.
- Hoàng Thị Mỹ Nhị (2017). Dấu ấn hiện sinh trong *Ngàn cánh hạc* của Yasunari Kawabata. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 8, 99-105.
- Nhiều tác giả (2007). *Hội thảo về tác phẩm Haruki Murakami và nữ văn sĩ Bashimoto Banana*, Hà Nội.
- Nhiều tác giả (2009). *Nghiên cứu văn học Việt Nam: Những khả năng và thách thức*, Nxb Thế giới.
- Nhiều tác giả (2011). *Văn học hậu hiện đại – Lý thuyết và tiếp nhận*. Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế.
- Numano Mitsuyoshi (2009). *Thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản – từ “Truyện Genji” đến Murakami Haruki*. Trung tâm giao lưu văn hóa Nhật Bản.
- Lê Ngọc Phương (2012). Những biểu hiện của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo trong văn học Nhật Bản đương đại. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 2.
- Trần Thị Phương Phương (2012). Những cuộc gặp gỡ của người Nga với Kawabata

- Yasunari. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 2.
- Ruth, B. (2016). *Hoa Cúc và Giom – Những mẫu hình văn hóa Nhật Bản* (Thành Khang và Diễm Quỳnh dịch). Nxb Hồng Đức.
- Lê Thị Thanh Tâm (2012). Mỹ học *mono no aware* và văn chương Nhật Bản. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 2.
- Đặng Thị Phương Thảo (2018). *Nghệ thuật kể chuyện trong tiểu thuyết của Haruki Murakami*. Luận án tiến sĩ Văn học nước ngoài, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Hà Nội.
- Ngô Đức Thịnh, Frank Proschan (cb) (2005). *Folklore thế giới, một số công trình nghiên cứu cơ bản*. Nxb Khoa học Xã hội.
- Ngô Đức Thịnh (2007). Lý thuyết “trung tâm ngoại vi” trong nghiên cứu không gian văn hóa. *Tạp chí Văn hóa dân gian*, số 1.
- Nguyễn Thị Bích Thúy - Nguyễn Thị Nhã Trúc (2013). Murakami Haruki và sự xóa nhòa ranh giới giữa văn học thuần túy và văn học đại chúng Nhật Bản. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 1.
- Nguyễn Thị Bích Thúy (2010). “Phức cảm Genji” trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Haruki Murakami. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 5.
- Đỗ Lai Thúy (2001). *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*. Nxb Văn hóa Thông tin.
- Todorov. T. (2008). *Dẫn luận về văn chương kì ảo* (Lê Hồng Sâm và Đặng Anh Đào dịch). Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
- Nguyễn Nam Trân (2011). *Tổng quan Lịch sử văn học Nhật Bản*. Nxb Giáo dục.
- Nguyễn Nam Trân (2011). Ảnh hưởng của Tây Phương đối với văn học Nhật Bản hiện đại, in trong Đoàn Lê Giang (cb). *Văn học cận đại Đông Á từ góc nhìn so sánh*. Nxb Tổng hợp Tp HCM.
- Hoàng Trinh (1979). *Kí hiệu, nghĩa và phê bình văn học*. Nxb Văn học.
- Nguyễn Bích Nhã Trúc (2012). Con đường từ “hệ lụy” đến “tự do” trong tiểu thuyết Murakami. *Tạp chí Khoa học*, ĐHSP TPHCM, số 38.
- Lưu Đức Trung (1997). *Yasunari Kawabata-Cuộc đời và tác phẩm*. Nxb Giáo dục.

- Lưu Đức Trung (1999). Thi pháp tiểu thuyết của Yasunari Kawabata - nhà văn lớn Nhật Bản”. *Tạp chí Văn học*, số 9.
- Phùng Văn Tửu (2007). Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học. *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 10.
- Tylor, E. B. (2019). *Văn hóa nguyên thủy* (Huyền Giang dịch). Nxb Tri thức.
- Voloshinov, V.N. (2015). *Chủ nghĩa Marx và triết học ngôn ngữ* (Ngô Tự Lập dịch). Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Zohar E. I. (2014). *Lý thuyết đa hệ thống trong nghiên cứu văn hóa văn chương* (Trần Hải Yến và Nguyễn Đào Nguyên dịch). Nxb Thế giới.

Tiếng Anh

- Araki, J. T. (1989). Kawabata: Achievements of the Nobel Laureate [1969]. *World Literature Today*, 63(2), 209. <https://doi.org/10.2307/40144816>
- Armstrong, K. (2006). *A Short History of Myth* (First Trade Paper ed.). Canongate U.S.
- Avalle, D. S. (1982). From Myth to Literature. *Russian Literature*, 12(1), 109–129. [https://doi.org/10.1016/0304-3479\(82\)90023-0](https://doi.org/10.1016/0304-3479(82)90023-0)
- Bahbak Mohaghegh, J. (2019). Inexistent Night (with Yasunari Kawabata). *Comparative and Continental Philosophy*, 11(2), 98–109. <https://doi.org/10.1080/17570638.2019.1619240>
- Baik, J. (2010). Murakami Haruki and the historical memory of East Asia. *Inter-Asia Cultural Studies*, 11(1), 64–72. <https://doi.org/10.1080/14649370903403603>
- Barker, C. (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies* (First ed.). SAGE Publications Ltd.
- Barker, C., & Jane, E. A. (2016). *Cultural Studies: Theory and Practice* (5th ed.). SAGE Publications Ltd.
- Barthes, R., & Heath, S. (1993). *Image-Music-Text* (New Ed). Harpercollins Pub Ltd.
- Barthes, R., Howard, R., & Lavers, A. (2013). *Mythologies: The Complete Edition, in a New Translation* (Second ed.). Hill and Wang.
- Bell, M. (2011). Myth and Literature in Modernity: A Question of Priority. *Publications of*

the English Goethe Society, 80(2–3), 204–215.
<https://doi.org/10.1179/095936811x12997586789575>

Boardman, G. R. (1969). Kawabata Yasunari. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 11(2), 5–15. <https://doi.org/10.1080/00111619.1969.10689943>

Bourdaghs, M. K., Sakai, C., & Hirokazu, T. (2018). Introduction: Kawabata Yasunari in the twenty-first century. *Japan Forum*, 30(1), 2–11.
<https://doi.org/10.1080/09555803.2017.1307249>

Bowers, A. M. (2004). *Magic(al) Realism (The New Critical Idiom)* (1st ed.). Routledge.

Caesar, J. (2011). Murakami, the Inklings, and the Uses of Fantasy. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 52(1), 41–54. <https://doi.org/10.1080/00111610903380048>

Capdevila, F. X., Carrera-Gallissà, E., Escusa, M., & Rotela, M. (2019). Canonical analysis of the Kawabata and sliding fabric friction measurement methods. *The Journal of The Textile Institute*, 111(6), 890–896.
<https://doi.org/10.1080/00405000.2019.1670924>

Cassegard, C. (2001). Murakami Haruki and the Naturalization of Modernity. *International Journal of Japanese Sociology*, 10(1), 80–92. <https://doi.org/10.1111/1475-6781.00009>

Cassirer, E. (1953). *Language and Myth* (reprint ed.). Dover Publications.

Chandler, D., Jerrom, R., (2020). *Semiotics: The Basics*. Taylor & Francis Distribution.

Cirlot, J. E. (1771). *A dictionary of symbols* (first Edition). London: Routledge and Kegan Paul.

Cohen, M. F. (2011). Deconstructing Derrida: Review of “Structure, Sign and Discourse in the Human Sciences”, <https://www.atlassociety.org/post/deconstructing-derrida-review-of-structure-sign-and-discourse-in-the-human-sciences>, February 28, 2011

Davey, E. (1976). *Review Notices: Myth and Literature*. By William Righter. London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. *Journal of European Studies*, 6(23), 228–229. <https://doi.org/10.1177/004724417600602306>

Dorson, R. M. (1973). Mythology and Folklore. *Annual Review of Anthropology*, 2(1), 107–126. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.02.100173.000543>

Dodds, D., & White, J. J. (1973). Mythology in the Modern Novel. *The Modern Language*

- Journal*, 57(1/2), 58. <https://doi.org/10.2307/323892>
- Eisenstein, S. A. (1968). Literature and Myth. *College English*, 29(5), 369. <https://doi.org/10.2307/374099>
- Fisher, S. (2000). An Allegory of Return: Murakami Haruki's *The Wind-Up Bird Chronicle*. *Comparative Literature Studies*, 37(2), 155–170. <https://doi.org/10.1353/cls.2000.0010>
- Fiske, A. M. (1969). Death: Myth and Ritual. *Journal of the American Academy of Religion*, XXXVII(3), 249–265. <https://doi.org/10.1093/jaarel/xxxvii.3.249>
- Flores, R., & Jameson, F. (1993). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *World Literature Today*, 67(2), 459. <https://doi.org/10.2307/40149329>
- Foucault, M. (2002). *Archaeology of Knowledge (Routledge Classics)* (2nd ed.). Routledge.
- Freud, S., & Strachey, J. (2010). *The Interpretation of Dreams: The Complete and Definitive Text* (1st ed.). Basic Books.
- Frye, N. (1963). *Fables Of Identity: Studies In Poetic Mythology*. Harcourt Brace & Company.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Revised ed.). Princeton University Press.
- Goldsmith, E. E. (1924). *Life Symbols as Related to Sex Symbolism*. Putnam.
- Goya, J. M. L., & Ochoa, M. G. (2012). *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Cambridge University Press.
- Graves, R. (1952). Jungian Mythology. *The Hudson Review*, 5(2), 245. <https://doi.org/10.2307/3847346>
- Hansen, G. M., & Tsang, M. (2020). 40 years with Murakami Haruki. *Japan Forum*, 32(3), 311–315. <https://doi.org/10.1080/09555803.2019.1691631>
- Hansen, G. M., (2010). Murakami Haruki's Female Narratives-Ignored works show awareness of women's issues. *Japan Studies Association Journal*, 8.
- Hantke, S. (2003). Haruki Murakami and the Music of Words (review). *MFS Modern Fiction Studies*, 49(4), 886–888. <https://doi.org/10.1353/mfs.2003.0069>

- Heidegger, M. (2008). *Being and Time (Harper Perennial Modern Thought)* (Reprint ed.). Harper Perennial Modern Classics.
- Hijiya-Kirschnereit, I. (2009). *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States* (review). *Monumenta Nipponica*, 64(1), 219–223. <https://doi.org/10.1353/mni.0.0050>
- Hijiya-Kirschnereit, I. (2017). Body and experiment – reflecting Kawabata Yasunari's counter-aesthetics. *Japan Forum*, 30(1), 42–59. <https://doi.org/10.1080/09555803.2017.1307250>
- Hollands, E. H. (1907). Possibility and Reality. *The Philosophical Review*, 16(6), 604. <https://doi.org/10.2307/2177295>
- Ikeda, H. (1971). *A type and motif index of Japanese folk-literature*. Suomalainen Tiedekat.
- Iwamoto, Y. (1993). A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami. *World Literature Today*, 67(2), 295. <https://doi.org/10.2307/40149070>
- Jung, C. G., Adler, G., & Hull, R. F. C. (1971). *Four Archetypes: Mother / Rebirth / Spirit / Trickster (Bollingen)*. Princeton University Press.
- Küng, H. (1994). *Great Christian Thinkers: Paul, Origen, Augustine, Aquinas, Luther, Schleiermacher, Barth* (1st ed.). Continuum.
- Le, T. D. H (2021). Death in Haruki Murakami's Novels: Shadow, Soul, and Sex. *Asia-Pacific Social Science Review* (ISSN 0119-8386), Vol. 21, No. 2, 1-10
- Leeming, D. A. (1991). *The World of Myth: An Anthology* (Reprint ed.). Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428. <https://doi.org/10.2307/536768>
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture* (Reprint ed.). Schocken.
- Lovely (2019). The Relationship between Mythology and Literature, *Journal of Advances and Scholarly Researches in Allied Education*, 16(4), 1149 – 1155, doi: 10.29070/JASRAE, tr. 1149.
- Masato, N., & Solomon, J. (2018). Spiritualism and modernism in the work of Kawabata

- Yasunari. *Japan Forum*, 30(1), 69–84.
<https://doi.org/10.1080/09555803.2017.1307251>
- Mathy, F. (1969). Kawabata Yasunari: Bridge-BUILDER to the West. *Monumenta Nipponica*, 24(3), 211. <https://doi.org/10.2307/2383630>
- Matthew Richard Chozick. (2008). De-Exoticizing Haruki Murakami's Reception. *Comparative Literature Studies*, 45(1), 62–73. <https://doi.org/10.1353/cls.0.0012>
- McConnell, J., & Hall, E. (2016). *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989 (Bloomsbury Studies in Classical Reception)* (1st ed.). Bloomsbury Academic.
- Mckie, M. (1976). Myth and Literature. *English*, 25(121), 90–96.
<https://doi.org/10.1093/english/25.121.90>
- Meaders, N. Y. (2018). The Japanese psychology of resignation, akirame, and the writings of Kawabata. *International Forum of Psychoanalysis*, 28(1), 47–54.
<https://doi.org/10.1080/0803706x.2018.1437280>
- Miller, M. (2014). “A Matter of Life and Death”: Kawabata on the Value of Art after the Atomic Bombings. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(3), 261–275.
<https://doi.org/10.1111/jaac.12093>
- Mills, J. (2014). Truth. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62(2), 267–293. <https://doi.org/10.1177/0003065114529458>
- Mills, J. (2020). The Essence of Myth. *Journal of Indian Council of Philosophical Research*, 37(2), 191–205. <https://doi.org/10.1007/s40961-020-00198-3>
- Minear, R. H. (1980). Orientalism and the Study of Japan. *The Journal of Asian Studies*, 39(3), 507–517. <https://doi.org/10.2307/2054678>
- Morrissey, L. (1999). Derrida, Algeria, and “Structure, Sign, and Play”. *Postmodern Culture* 9(2), doi:10.1353/pmc.1999.0004
- Mullins, M. R., & Nakano, K. (2015). *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses* (1st ed. 2016 ed.). Palgrave Macmillan.
- Naomi, M., (1993). *Murakami Haruki and Raymond Carver: The American Scene*”, *Comparative Literature Studies*, 30.4, 423–38.
- Nayak, I. (2018). Memory and Nostalgia in Haruki Murakami's Fiction. *The Critical*

Enoeavour, 24, 330-337.

- Nelson, J. S., & White, H. V. (1975). Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. *History and Theory*, 14(1), 74. <https://doi.org/10.2307/2504605>
- Nihei, C. (2019). *Haruki Murakami*. Published. <https://doi.org/10.4324/9780367266653>
- Nihei, M., & Solomon, J. L. (2019). 'Circling the Circumference of Silence': Ghosts and Modernism in Postwar Kawabata Yasunari. *Japanese Studies*, 39(1), 115–131. <https://doi.org/10.1080/10371397.2019.1595548>
- Nohrnberg, J. C. (2001). The Master of the Myth of Literature: An Interpenetrative Ogdoad for Northrop Frye. *Comparative Literature*, 53(1), 58–82. <https://doi.org/10.1215/53-1-58>
- Oddvik, M. (2002). *Murakami Haruki & Magical Realism: A Look at the Psyche of Modern Japan*. Waseda University Press.
- Pollack, D. (1992). *Reading Against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*. Cornell University Press.
- Propp, V., Scott, L., Wagner, L. A., & Dundes, A. (1968). *Morphology of the Folktale* (2nd ed.). University of Texas Press.
- Propp, V. Y., Forrester, S., & Zipes, J. (2012). *The Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp (Series in Fairy-Tale Studies)*. Wayne State University Press.
- Reischauer, E. (1989). *Japan: The Story of A Nation* (4th ed.). McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.
- Robinson, Q. (2018). *Confronting Modernity in Kawabata Yasunari's Literature*. Senior Honors Thesis, Department of Asian Studies. The University of North Carolina at Chapel Hill.
- Righter, W. (2009). *The Myth of Theory* (1st ed.). Cambridge University Press.
- Said, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. Vintage.
- Segal, R. A. (2015). *Myth: A Very Short Introduction (Very Short Introductions)* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Seidensticker, E. (1969). Kawabata. *The Hudson Review*, 22(1), 6.

<https://doi.org/10.2307/3849207>

- Seigneurie, K. (2004). The Importance of Being Kawabata: The Narratee in Today's Literature of Commitment. *Journal of Narrative Theory*, 34(1), 111–130. <https://doi.org/10.1353/jnt.2004.0006>
- Smith-Laing, T. (2018). *An Analysis of Jacques Derrida's Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences* (The Macat Library) (1st ed.). Macat Library.
- Snyder, S. (2016). Insistence and Resistance: Murakami and Mizumura in Translation. *New England Review*, 37(4), 133–142. <https://doi.org/10.1353/ner.2016.0114>
- Strecher, M. C. (1998). Beyond “Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki. *The Journal of Asian Studies*, 57(2), 354–378. <https://doi.org/10.2307/2658828>
- Strecher, M. C. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*, 25(2), 263. <https://doi.org/10.2307/133313>
- Strecher, M. C. (2002). *Dances With Sheep: The Quest For Identity In The Fiction Of Murakami Haruki*. U of M Center For Japanese Studies.
- Strecher, M. (2011). At the Critical Stage: A Report on the State of Murakami Haruki Studies. *Literature Compass*, 8(11), 856–869. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2011.00856.x>
- Strecher, M. C. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* (First ed.). Univ Of Minnesota Press.
- Strecher, M. C. (2016). *Challenging Authors: Haruki Murakami*. Sense Publishing.
- Strecher, M. C. (2018). The celebrity of Haruki Murakami and the ‘empty’ narrative: a new model for the age of global literature. *Celebrity Studies*, 9(2), 255–263. <https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1458530>
- Strecher, M. C., & Thomas, P. L. (2016). *Haruki Murakami: Challenging Authors (Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genre)*. SensePublishers.
- Suter, R. (2011). *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States (Harvard East Asian Monographs)*. Harvard University Asia Center.
- Ure, P., & Vickery, J. B. (1969). *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*.

The Modern Language Review, 64(2), 374. <https://doi.org/10.2307/3723448>

Washburn, D. (2019). Kawabata Yasunari: Modernism, Memory, and Desire. *A Companion to World Literature*, 1–9. <https://doi.org/10.1002/9781118635193.ctwl0243>

Washburn, D., & Starrs, R. (2001). Soundings in Time: The Fictive Art of Yasunari Kawabata. *Journal of Japanese Studies*, 27(2), 441. <https://doi.org/10.2307/3591982>

Welch, P. (2005). Haruki Murakami's Storytelling World. *World Literature Today*, 79(1), 55. <https://doi.org/10.2307/40158783>

Workman, M. E. (1981). The Role of Mythology in Modern Literature. *Journal of the Folklore Institute*, 18(1), 35. <https://doi.org/10.2307/3814186>

Yama, M. (2013). Ego consciousness in the Japanese psyche: culture, myth and disaster. *Journal of Analytical Psychology*, 58(1), 52–72. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5922.2013.02017.x>

Yama, M. (2016). Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture. *Jung Journal*, 10(1), 87–95. <https://doi.org/10.1080/19342039.2016.1119003>

Zamora, L. P., & Faris, W. B. (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community* (Illustrated ed.). Duke University Press Books.

DANH SÁCH TIỂU THUYẾT CỦA KAWABATA VÀ MURAKAMI

Kawabata, Y. (2005). “Ngàn cánh hạc”, “Tiếng rền của núi”, “Người đẹp say ngủ” in *Tuyển tập tác phẩm Yasunari Kawabata*. Nxb Lao động.

Kawabata, Y. (2016a). *Xứ tuyết* (Chu Việt dịch). Nxb Văn học.

Kawabata, Y. (2016b). *Hồ* (Uyên Thiêm dịch). Nxb Văn học.

Murakami, H. (2006a). *Rừng Nauy* (Trịnh Lữ dịch). Nxb Hội Nhà văn và Nhã Nam.

Murakami, H. (2006b). *Biên niên kí chim vặn dây cót* (Trần tiền Cao Đăng dịch). Nxb Hội Nhà văn và Nhã Nam, Hà Nội.

Murakami, H. (2007a). *Kafka bên bờ biển* (Dương Tường dịch). Nxb Văn học.

Murakami, H. (2007b). *Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời* (Cao Việt Dũng dịch). Nxb Hội Nhà văn và Công ty Nhã Nam.

- Murakami, H. (2008). *Người tình Sputnik* (Ngân Xuyên dịch). Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2010a). *Xứ sở diều kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* (Lê Quang dịch). Nxb Hội Nhà văn-Công ty Văn hóa và Truyền thông Nhã Nam.
- Murakami, H. (2010b). *Ngắm* (Trần Đình dịch). Nxb Văn hóa Sài gòn-Công ty Văn hóa và truyền thông Nhã Nam.
- Murakami, H. (2011a). *Cuộc săn cừu hoang* (Minh Hạnh dịch). Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2011b). *Nhảy nhảy nhảy* (Trần Văn Anh dịch). Nxb Hội Nhà văn. – Công ty Văn hóa và Truyền thông Nhã Nam.
- Murakami, H. (2012, 2013). *1Q84* (tập 1, 2, 3) (Lục Hương dịch). Nxb Hội Nhà văn - Công ty Văn hóa và truyền thông Nhã Nam.