Cuộc thi Luận văn Nghiên cứu Văn học Nhật Bản –

Giải thưởng Inoue Yasushi lần thứ bảy

(Hạng mục dành cho Nhà nghiên cứu)

Luận văn

TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA TỪ LĂNG KÍNH PHÊ BÌNH CỔ MẪU

NGUYỄN BÍCH NHÃ TRÚC

Khoa Ngữ Văn – Đại học Sư Phạm TP. Hồ Chí Minh

Tháng 9 – 2025

Cuộc thi Luận văn Nghiên cứu Văn học Nhật Bản –
Giải thưởng Inoue Yasushi lần thứ bảy
(Hạng mục dành cho Nhà nghiên cứu)

Luận văn

TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA TỪ LĂNG KÍNH PHÊ BÌNH CỔ MẪU

NGUYỄN BÍCH NHÃ TRÚC
Khoa Ngữ Văn – Đại học Sư Phạm TP. Hồ Chí Minh

Tháng 9 – 2025

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các kết quả nêu trong luận văn là trung thực, đảm bảo độ chuẩn xác. Các tài liệu tham khảo, trích dẫn có xuất xứ rõ ràng. Tôi xin hoàn toàn chịu trách nhiệm về công trình nghiên cứu của mình.

Tác giả

Nguyễn Bích Nhã Trúc

MỤC LỤC

LỜI CAM ĐOAN ii
MỤC LỤC iiv
DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT vii
DANH MỤC CÁC BẢNG viii
DANH MỤC CÁC HÌNH ix
MỞ ĐẦU 1
01. Lí do chọn đề tài 1
02. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu 4
03. Đối tượng, phạm vi nghiên cứu 5
04. Phương pháp nghiên cứu 6
05. Giả thuyết khoa học và câu hỏi nghiên cứu 7
06. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn 8
07. Cấu trúc luận án 8
CHƯƠNG 1. TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU 11
1.1. TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU CỔ MẪU TRONG VĂN HỌC 11
1.1.1. Cổ mẫu nhìn từ hướng tiếp cận tâm lý học 11
1.1.2. Cổ mẫu nhìn từ hướng nghiên cứu folklore học 18
1.1.3. Phân loại cổ mẫu 22
1.2. TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU PHÂN TÂM HỌC Ở NHẬT BẢN TRONG THẾ KỈ XX 41
1.2.1. Lịch sử tiếp nhận và phát triển ngành phân tâm học tại Nhật Bản 41
1.2.2. Một số quan điểm nghiên cứu nổi bật của các học giả Nhật Bản thế kỉ XX 44
1.3. TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA 51
1.3.1. Tình hình nghiên cứu so sánh tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka 51
1.3.2. Tình hình nghiên cứu cổ mẫu trong tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka 55
TIỂU KẾT CHƯƠNG 71
CHƯƠNG 2. CỔ MẪU BIỂU TƯỢNG TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA 73
2.1. CỔ MẪU NGƯỜI HÙNG 73
2.1.1 Hình tượng người hùng trong văn hoá, văn học thế giới 73

2.1.2. Người hùng nạn nhân trong tiểu thuyết Franz Kafka 74

2.1.3. Người hùng thiền giả trong tiểu thuyết Haruki Murakami 84

2.2. CỔ MẪU HANG 95

2.2.1. Cái hang trong văn hoá, văn học thế giới 95

2.2.2. Hang, ổ - thế giới hiện thực tăm tối và khép kín trong tiểu thuyết Kafka 96

2.2.3. Hang – mô hình thế giới đa tầng trong tiểu thuyết Haruki Murakami 100

2.3. CỔ MẪU BÓNG 104

2.3.1. Cái bóng trong văn hoá, văn học thế giới 104

2.3.2. Bóng tối – quyền lực thống trị tuyệt đối trong tiểu thuyết Kafka 105

2.3.3. Cái bóng và cuộc tìm kiếm bản sắc của con người hiện đại trong tiểu thuyết Haruki Murakami 108

TIỂU KẾT CHƯƠNG 117

CHƯƠNG 3. CỔ MẪU MOTIF TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA 119

3.1. MOTIF BIẾN DẠNG 119

3.1.1. Motif biến dạng trong văn học thế giới 119

3.1.2. Biến dạng và tình trạng tha hóa của con người trong tiểu thuyết Franz Kafka 120

3.1.3. Motif biến dạng và sự tồn tại đa thể của con người trong tiểu thuyết Haruki Murakami 124

3.2. MOTIF HÀNH TRÌNH 134

3.2.1. Motif hành trình trong văn học thế giới 134

3.2.2. Hành trình khám phá sự phi lí của số phận con người và bản chất xã hội trong tiểu thuyết Franz Kafka 137

3.2.3. Hành trình tìm kiếm và hoàn thiện bản ngã con người trong tiểu thuyết Haruki Murakami 142

3.3. MOTIF CÁI CHẾT VÀ SỰ TÁI SINH 150

3.3.1. Motif cái chết – sự tái sinh trong văn học thế giới 150

3.3.2. Cái chết - sự tái sinh và quá trình thức tỉnh hiện sinh của con người trong tiểu thuyết Franz Kafka 152

3.3.3. Cái chết - sự tái sinh và thông điệp mang tính triết mĩ phương Đông trong tiểu thuyết Haruki Murakami 155

TIỂU KẾT CHƯƠNG 164

CHƯƠNG 4. CỔ MẪU HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAM VÀ FRANZ KAFKA 165
4.1. HUYỀN THOẠI OEDIPUS 166
4.1.1. Nguyên mẫu huyền thoại Oedipus trong văn học Hy-La và những phiên bản Oedipus của văn học Nhật Bản 166
4.1.2. Sự ám ảnh sức mạnh nam quyền của người cha trong thế giới nghệ thuật Franz Kafka 178
4.1.3. Quyền lực tính nữ như một phương thức "huyền thoại hoá" trong tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Haruki Murakami 182
4.2. HUYỀN THOẠI *ORPHEUS* 189
4.2.1. Nguyên mẫu huyền thoại Orpheus trong văn học Hy – La 189
4.2.2. Huyền sử Izanagi và Izanami – "Orpheus của văn học Nhật Bản" 191
4.2.3. Cách tân huyền thoại Orpheus trong tiểu thuyết Biên niên kí chim vặn dây cót của Haruki Murakami 195
4.3 HUYỀN THOẠI PROMETHEUS 202
4.3.1 Huyền thoại Prometheus trong văn học Hy - La 202
4.3.2 Tích cổ về số phận của dân tộc Do Thái trong Kinh Cựu ước 204
4.3.3 Giải huyền thoại Prometheus trong tiểu thuyết Lâu đài của Franz Kafka 206
TIỂU KẾT CHƯƠNG 214
KẾT LUẬN 216
DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO 221
PHỤ LỤC 230
PHỤ LỤC 1. HÌNH ẢNH, BẢNG BIỂU 230
PHỤ LỤC 2 244
BẢN DỊCH: "*HÃY HỌC CÁCH SỐNG CHUNG VỚI CÁI BÓNG CỦA MÌNH*" 244

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT

Danh mục các chữ viết tắt là tên các tiểu thuyết của Haruki Murakami:

Từ viết tắt	**Nội dung viết tắt**
BNKCVDC	Biên niên kí chim vặn dây cót
CSCH	Cuộc săn cừu hoang
GCHĐKS	Giết chỉ huy đội kỵ sĩ
KKBBB	Kafka bên bờ biển
XSDKTBVCTCTG	Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới

DANH MỤC CÁC BẢNG

Bảng 1.1. Bảng phân loại 12 cổ mẫu nhân vật thần thoại của Jung 23

Bảng 3.1. Các kiểu motif biến dạng cơ bản trong tiểu thuyết Murakami..... 125

Bảng 3.2. Bảng tổng hợp đặc điểm hành trình đi đến xứ sở khác của các nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami 142

Bảng 3.3. Bảng so sánh motif hành trình trong tiểu thuyết Kafka và Murakami.. 149

Bảng 4.1. Bảng so sánh ba tác phẩm Oedipus của Hy Lạp, Truyện Genji của Murasaki Shikibu và tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Murakami..... 187

Bảng 4.2. Những bộ ba trong thần thoại Nhật Bản 192

Bảng 4.3. Bảng so sánh ba tác phẩm có chủ đề huyền thoại Orpheus 200

Bảng 4.4. So sánh ba tác phẩm Prometheus, Tích cổ về tổ tiên dân tộc Do Thái và Lâu đài của Kafka……...197

Bảng 4.5 So sánh đặc điểm thủ pháp huyền thoại trong sáng tác của Franz Kafka và Haruki Murakami ……..201

DANH MỤC CÁC HÌNH

Hình 1.1. Mô hình cấu trúc tâm thần (Psyche) ba phần của của Jung 12
Hình 1.2. Quá trình chuyển hoá ý thức xã hội của loài người 13
Hình 1.3. Mô hình cấu trúc tâm thần con người của Jung 25
Hình 1.4. Ba cấp độ cơ bản của cổ mẫu 29
Hình 1.5. Minh hoạ nội hàm của khái niệm cổ mẫu biểu tượng – khái niệm được sử dụng trong luận án 33
Hình 1.6. Minh hoạ ba cấp độ cổ mẫu tương ứng với ba cấp độ của truyện kể.... 39
Hình 1.7. Minh họa cấu trúc tâm thần của người Nhật và người phương Tây của Hayao Kawai 48
Hình 2.1. Hành trình của nhân vật trong tiểu thuyết Haruki Murakami 87
Hình 3.1. Tiến trình phát triển các kiểu hành trình của nhân vật qua các thời kì và thể loại văn học..... 136

MỞ ĐẦU

01. Lí do chọn đề tài

1.1. Vượt qua những rào cản về địa lí, chính trị, văn hóa, ngôn ngữ giữa các quốc gia trong và ngoài Châu Á, văn chương Haruki Murakami đã có mặt khắp các khu vực và lãnh thổ trên thế giới. Hàng loạt giải thưởng văn học trong và ngoài Nhật Bản đã gọi tên Murakami, minh chứng cho sự công nhận tài năng và tôn vinh những đóng góp của ông cho nền văn học toàn cầu. Từ phương diện sức ảnh hưởng của văn học, Murakami thực sự là một nhân tố quan trọng, góp phần lan toả "sức mạnh mềm" của Nhật Bản hiện nay. Đặc biệt, trong vấn đề "xuất khẩu" văn học Nhật ra thế giới, Murakami cũng là nhà văn tiên phong đã mở đường cho trào lưu xuất bản tác phẩm văn học Nhật ở các thị trường bên ngoài Nhật Bản (khu vực Âu – Mỹ) của các nữ văn sĩ Nhật Bản - thế hệ "hậu Murakami". Thực tế này đã làm cho văn học Nhật Bản đương đại có được sự khởi sắc, hội nhập vào dòng chảy của văn học thế giới.

Tuy Murakami được biết đến như là một nhà văn quốc tế, nhưng trước hết, ông là một nhà văn Nhật Bản, viết và tư duy bằng tiếng Nhật. Cho dù giới phê bình trong và ngoài nước đánh giá văn chương của ông thể hiện rõ nét sự ảnh hưởng của văn hoá, văn học phương Tây, nhưng trên thực tế, văn chương Murakami kết nối với truyền thống Nhật Bản, xuyên kết nhiều đối thoại, chủ đề từ quá khứ đến hiện tại. Murakami đã sáng tạo một phong cách mới mẻ, phá vỡ tính quy phạm của tự sự truyền thống Nhật Bản dựa trên sự kết hợp nhiều thủ pháp sáng tác của phương Đông và phương Tây, truyền thống và hiện đại. Một trong những biểu hiện của sự kết nối với truyền thống là phương thức sử dụng chất liệu văn hoá dân gian trong sáng tác của Murakami, đặc biệt là khả năng làm sống lại những huyền thoại cổ xưa của Nhật Bản trong những tiểu thuyết hiện đại, thể hiện tinh thần phản tư và đối thoại tư tưởng sâu sắc trong tiểu thuyết. Nhà văn từng nhắc đến về vai trò của huyền thoại đối với hoạt động kể chuyện: *"Huyền thoại là nguyên mẫu cho mọi câu chuyện. Khi chúng ta tự viết một câu chuyện, nó không thể không liên kết với đủ loại huyền thoại. Huyền thoại giống như một cái hồ chứa đựng mọi câu chuyện"* (An interview with Haruki Murakami. Dẫn theo: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm?author_number=1103) Murakami thường nhấn mạnh đến các yếu tố giúp tạo ra "sức mạnh của chuyện kể" (*the power of narrative*) đó là những *giấc mơ, huyền thoại* và *các nghi lễ cổ xưa*… Tuy vậy, khuynh hướng nghiên cứu tập trung vào việc chỉ ra sự ảnh hưởng, dấu ấn của phong cách văn chương phương Tây trong lối viết của Murakami một thời đã trở thành tiếng nói lấn át, chiếm ưu thế trong lĩnh vực nghiên cứu tiểu thuyết Murakami nói riêng và văn học đương đại Nhật Bản nói chung. Theo chúng tôi, nếu chỉ thấy khía cạnh "Tây hoá", sự thiếu vắng một "Nhật Bản tính" trong tiểu thuyết Murakami, từ đó kết luận rằng ông là một nhà văn "lai căng", "nặng mùi bơ", xa rời truyền

thống… là đánh giá chưa thực sự thoả đáng, chưa nhìn thấy những khía cạnh độc đáo khác trong nghệ thuật tiểu thuyết của ông. Ý tưởng nghiên cứu đề tài này ra đời xuất phát từ mong muốn phản biện những đánh giá như vậy trong nghiên cứu Murakami ở Việt Nam. Hướng nghiên cứu cổ mẫu gắn với huyền thoại, văn hoá - tín ngưỡng folklore của Nhật Bản và thế giới, sẽ góp phần giải mã những bí ẩn của tiểu thuyết Murakami, minh chứng được mối dây liên kết sâu sắc của ông với văn học truyền thống Nhật Bản trong chiều sâu tư tưởng, đồng thời mở ra chiều hướng đối thoại xuyên văn hoá Đông - Tây.

1.2 Xu hướng nghiên cứu Murakami trong so sánh với những nhà văn tên tuổi khác trong và ngoài Nhật Bản như: *Natsume Soseki – Murakami; Ishiguro Kazuo – Murakami; Raymond Carver – Murakami; Paul Auster – Murakami, Francis Scott Fitzgerald – Murakami* … là hướng nghiên cứu mang tính quốc tế, đã và đang được quan tâm trong bối cảnh toàn cầu hoá như hiện nay. Đặc biệt là những nghiên cứu so sánh Franz Kafka và Haruki Murakami. Năm 2018, ghi dấu 40 năm cầm bút của Haruki Murakami, Đại học Newcastle của Anh quốc (UK) đã tổ chức một Hội thảo dành riêng cho ông. Đây là hội thảo có quy mô nhất về văn học của Murakami từng diễn ra tại châu Âu, trong đó, ngoài việc đánh giá những đóng góp và thành tựu nổi bật của Murakami, hội thảo còn dành một phần để so sánh nghệ thuật của Murakami với Franz Kafka. Việc Franz Kafka, một trong những nhà văn thiên tài, một trong những người đặt nền tảng cho văn học và triết học châu Âu thế kỉ XX đã ảnh hưởng đến các nhà văn châu Á như Murakami, không phải là điều khó lí giải. Mặt khác, văn học Nhật Bản vốn đã tiếp xúc khá sớm với văn học phương Tây và có bề dày kinh nghiệm trong việc tiếp nhận các trường phái, khuynh hướng, kĩ thuật sáng tác hiện đại phương Tây ngay từ thời Minh Trị. Quả thật, nếu như có một sự ảnh hưởng nào đó từ Kafka đối với Murakami, đó cũng là điều tất yếu. Murakami cũng thừa nhận ông đã đọc Kafka từ sớm và ngưỡng mộ nhà văn bậc thầy này. Ở các tiểu thuyết lớn của mình, Murakami cũng đề cập đến cái tên Kafka, cụ thể là trong hai tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* và *Giết chỉ huy đội kỵ sĩ*. Nhưng câu hỏi đặt ra là liệu Murakami có phải chỉ là một "bản sao", chịu ảnh hưởng bởi thế giới nghệ thuật của Franz Kafka? Và nếu có thì ảnh hưởng ở mức độ như thế nào? Liệu Murakami đã bứt phá ra khỏi "cái bóng" của Kafka, để thành công ngoạn mục với độ phủ sóng toàn cầu như hiện nay? Trong một lần phỏng vấn, khi được hỏi liệu ông có chịu ảnh hưởng bởi thế giới nghệ thuật của Kafka không, Murakami đã bày tỏ quan điểm như sau:

Không cần phải nói cũng biết Kafka là một trong những nhà văn tôi rất yêu thích. Nhưng tôi không nghĩ tiểu thuyết hay nhân vật của tôi chịu ảnh hưởng trực tiếp từ ông ấy. Ý tôi là, thế giới hư cấu của Kafka đã hoàn chỉnh đến mức việc cố gắng làm theo ông ấy không chỉ vô nghĩa mà còn khá mạo hiểm. Đúng hơn, điều tôi thấy mình đang làm là viết tiểu thuyết, trong đó, theo cách riêng của mình, ***tôi phá vỡ thế***

giới hư cấu của Kafka và chính thế giới đó đã phá vỡ hệ thống tiểu thuyết hiện có. *Tôi cho rằng có thể coi đây như một sự tôn kính đối với Kafka.* (An interview with Haruki Murakami (Nguồn: https://www. bookbrowse.com /author_interviews/ full/ index.cfm?author_number=1103)

Nghiên cứu tiểu thuyết Murakami trong mối tương quan so sánh với tiểu thuyết Kafka hứa hẹn sẽ giúp cho việc giải đáp một cách thoả đáng những vấn đề trên, đồng thời mở ra nhiều điều thú vị trong bối cảnh đối thoại, va chạm và tiếp biến văn hóa toàn cầu, khi văn học thế giới đang phát triển theo xu thế "giải trung tâm" hay "tái định vị truyền thống".

1.3 Franz Kafka và Haruki Murakami đều là những nghệ sĩ lớn, sở hữu cái nhìn nguyên thuỷ và "một sự nhạy cảm đặc biệt đối với các cổ mẫu" (chữ dùng của Đào Ngọc Chương) cùng khả năng kể chuyện đặc biệt bằng những dụ ngôn, tích cổ và huyền thoại. Họ là những người quan sát, nắm bắt được hiện thực lịch sử và tinh thần thời đại, tiếp nối truyền thống kể chuyện từ xưa của loài người, kể cho chúng ta những "huyền thoại mới" dưới dạng thức những ẩn dụ triết học - văn chương. Điều này lí giải vì sao văn chương của họ lại đạt đến ***tính phổ quát*** và có thể chạm đến lớp "vô thức tập thể" trong chiều sâu tâm thức của độc giả. Kafka và Murakami cũng có những điểm gặp gỡ thú vị dù cả hai nhà văn khác nhau về thời đại sống, không gian địa lí, ngôn ngữ, văn hóa. Nếu như văn chương Kafka được nhận định là sự kết tinh của nền văn hóa Tiệp, gốc Do Thái viết bằng tiếng Đức, thì tác phẩm của Murakami được đánh giá có diện mạo của một thứ văn học "không biên giới" và hướng đến một kiểu văn chương mới: ***văn học toàn cầu*** (Global Literature). Đây là những tương đồng mang tính xuất phát điểm, cho phép chúng tôi suy nghĩ về khả năng so sánh phong cách hai nhà văn, nhằm khám phá những thông điệp tư tưởng trong tiểu thuyết. Chọn so sánh cổ mẫu trong tiểu thuyết của Kafka và Murakami, chúng tôi mong muốn khám phá thế giới nghệ thuật tiểu thuyết của họ từ gốc rễ văn hoá và tinh thần của hai nhà văn, hai đất nước và hai châu lục.

1.4 Xuất phát từ nhiệm vụ thực tiễn của tình hình giảng dạy và nghiên cứu trong môi trường Đại học ở Việt Nam hiện nay, tại các Khoa Văn học, Đông Phương học, Nhật Bản học là cần có thêm những nghiên cứu chuyên sâu về tiểu thuyết Haruki Murakami– một hiện tượng đặc biệt của văn học Nhật đươgn đại nói riêng, và văn học Nhật Bản nói chung. Ngoài ra, nhìn từ thực tiễn của văn hoá đọc trong giới trẻ, có thể thấy tiểu thuyết Murakami được giới trẻ yêu thích, coi như sách "gối đầu". Giống như những quốc gia khác trong khu vực và thế giới, đã xuất hiện các thế hệ "Murakami kids" *(từ này chỉ những đứa trẻ đọc sách và chịu ảnh hưởng sâu sắc văn chương Murakami, coi ông là thần tượng văn học và trích dẫn, học theo phong cách các nhân vật trong tác phẩm của ông*) ở Việt Nam. Cần có thêm những điều tra, khảo sát để đánh giá đúng mức độ tiếp nhận và ảnh hưởng của văn chương Murakami trong

giới học sinh, sinh viên Việt Nam. Xét từ góc độ của người sáng tác là chính nhà văn và cả người tiếp nhận, tiểu thuyết của Murakami được coi như một dạng "liệu pháp tâm lý" bằng văn học. Điều này có ý nghĩa và giá trị cho giáo dục tâm lý lứa tuổi trong môi trường giáo dục, giữa thời đại của chấn thương, khủng hoảng căn tính cá nhân, lẫn căn tính dân tộc như hiện nay.

Vì những lí do trên, chúng tôi chọn đề tài "*Tiểu thuyết Haruki Murakami Haruki và Franz Kafka từ lăng kính phê bình cổ mẫu"* để tiến hành việc nghiên cứu chuyên sâu.

02. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

Luận án này tổng hợp các lý thuyết cơ bản về phương diện phê bình cổ mẫu từ góc độ phân tâm học và folklore học. Đồng thời giới thiệu, đề xuất khái niệm *cổ mẫu* và những *đặc điểm của cổ mẫu* – một phạm trù vốn tản mát với nhiều quan điểm, góc nhìn trong tình hình hạn chế về tư liệu ở Việt Nam hiện nay. Nghiên cứu này cũng nhằm mục đích khám phá nghệ thuật tiểu thuyết của nhà văn Haruki Murakami – tập trung vào nghệ thuật vận dụng cổ mẫu như một phương thức đặc biệt trong hư cấu tiểu thuyết, đặt trong tương quan so sánh, đối chiếu với tiểu thuyết của Franz Kafka. Trên cơ sở phân tích, lí giải các yếu tố cơ bản của hệ thống cổ mẫu trong trong sáng tác của hai nhà văn, công trình cũng sẽ khám phá những điểm tương đồng và khác biệt trong nghệ thuật khai thác cổ mẫu, từ đó so sánh về mặt kĩ thuật, và tư tưởng của Murakami và Kafka, cung cấp một góc nhìn xuyên văn hoá Đông - Tây thông qua cách tiếp cận liên ngành đối với đề tài.

Hướng đến mục đích này, chúng tôi đặt ra một số nhiệm vụ nghiên cứu (tương tứng với các chương) như sau:

+ Tổng hợp các nghiên cứu có liên quan đến đề tài từ phương diện lý thuyết dựa trên sự tổng hợp quan điểm đã có của các nhà nghiên cứu nổi bật trên thế giới về đối tượng nghiên cứu; từ đó xác định nội hàm khái niệm, tính chất của *cổ mẫu*, lí giải cách phân loại cổ mẫu được vận dụng và thuyết minh nội hàm khái niệm của các cổ mẫu được vận dụng trong công trình.

+ *Ở cấp độ biểu tượng*, xác định nhòm cổ mẫu biểu tượng xuất hiện trong tiểu thuyết của Murakami trong tương quan so sánh với các cổ mẫu trong tác phẩm của Kafka, từ đó tiến hành xem xét cách chúng được thể hiện, phát huy hiệu quả ra sao trong việc truyền đạt chủ đề, tư tưởng của tiểu thuyết. Và nhận diện những nét tương đồng, khác biệt nhìn từ cấp độ cổ mẫu biểu tượng trong sáng tác Murakami và Kafka.

+ *Ở cấp độ motif*, xác định nhóm cổ mẫu motif có trong tiểu thuyết của Murakami trong sự đối chiếu với tiểu thuyết Kafka; phân tích, làm rõ các cổ mẫu ở dạng thức motif trong tiểu thuyết của hai nhà văn, nhằm chỉ ra đặc trưng, ý nghĩa cụ thể của từng cổ mẫu. Từ đó, phân tích những nết tương đồng và khác biệt trong quan

niệm, tư tưởng của hai nhà văn về con người và thế giới, nhìn từ cấp độ các cổ mẫu motif.

+ Ở cấp độ chủ đề câu chuyện (huyền thoại), xác định và phân tích những huyền thoại được Kafka và Murakami lựa chọn vận dụng trong sáng tác. Trên cơ sở tìm kiếm các nguồn ảnh hưởng trực tiếp hoặc gián tiếp, phân tích cách hai nhà văn sử dụng chủ đề trong những huyền thoại kinh điển của văn hoá thế giới và của nền văn hoá gốc đã sản sinh ra hai nhà văn. Tập trung vào mục đích làm rõ đặc trưng trong nghệ thuật tiếp biến, huyền thoại hoá trong các tiểu thuyết của Murakami. Từ đó chứng minh sự sáng tạo, nét khác biệt trong mô hình quan niệm về thế giới của hai nhà văn từ cấp độ cổ mẫu huyền thoại.

+ Chúng tôi đặt trọng tâm của mục tiêu so sánh là chỉ ra sự khác biệt trong cách vận dụng nghệ thuật cổ mẫu trong sáng tác của Murakami và Kafka hơn là chỉ ra sự tương đồng. Ngoài ra, vì đây là một công trình nghiên cứu chuyên sâu về Văn học nước ngoài - văn học Nhật Bản, do đó, các kết quả đạt được trong từng chương và trong toàn bộ công trình sẽ tập trung hướng vào đối tượng nghiên cứu chính là cổ mẫu trong tiểu thuyết của Haruki Murakami hơn là của Franz Kafka.

03. Đối tượng, phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Luận án giới hạn ở việc nghiên cứu *cổ mẫu* trong tiểu thuyết Haruki Murakami (đối tượng chính) và cổ mẫu trong tiểu thuyết Franz Kafka.

3.2. Phạm vi nghiên cứu

- Về phạm vi nội dung nghiên cứu:

Do hạn chế về mặt dung lượng của một luận án, chúng tôi không nghiên cứu tất cả các cổ mẫu trong sáng tác của hai nhà văn Murakami và Kafka, nên chỉ tập trung một số nhóm cổ mẫu cụ thể, nằm trong phạm vi nội dung nghiên cứu của luận án, bao gồm:

Nhóm 1: Cổ mẫu người hùng, cổ mẫu hang, cổ mẫu bóng.

Nhóm 2: Cổ mẫu motif hóa thân, cổ mẫu motif hành trình, cổ mẫu motif cái chết và sự tái sinh.

Nhóm 3: *Cổ mẫu huyền thoại Oedipus, Orpheus, Prometheus.*

- Về phạm vi văn bản khảo sát:

Phạm vi khảo sát của luận án là 4 tiểu thuyết của Kafka và 6 tiểu thuyết của Murakami, trên văn bản Việt ngữ đã xuất bản tại Việt Nam:

Tiểu thuyết của Franz Kafka, gồm 4 tiểu thuyết:

Vụ án (2015), Lê Chu Cầu dịch, Nhã nam & NXB Văn học. ***Nước Mỹ*** (Kẻ mất tích) (2016), Lê Chu Cầu dịch, Nhã nam & NXB Hội nhà văn. ***Hóa thân*** (2018),

Đức Tài dịch, Nhã nam & NXB Hội Nhà văn. ***Lâu đài*** (2018), Lê Chu Cầu dịch, Nhã nam & NXB Văn học.

Tiểu thuyết của Haruki Murakami, gồm 6 tiểu thuyết:

Biên niên ký chim vặn dây cót (2006) Trần Tiễn Cao Đăng dịch, Nhã Nam và NXB Hội Nhà văn, Hà Nội. ***Kafka bên bờ biển*** (2007), Dương Tường dịch, Nhã Nam và NXB Hội Nhà văn, Hà Nội. ***Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*** (2010), Lê Quang dịch, Nhã Nam và Nhà xuất bản Hội Nhà văn, Hà Nội. ***Cuộc săn cừu hoang*** (2011), Minh Hạnh dịch, Nhã Nam và NXB Hội Nhà văn, Hà Nội. ***1Q84*** (3 tập) (2012), Lục Hương dịch, Nhã Nam và NXB Hội nhà văn, Hà Nội. ***Giết chỉ huy đội kỵ sĩ*** (3 tập) (2021), Mộc Miên dịch, Nhã Nam và NXB Hội nhà văn, Hà Nội.

04. Phương pháp nghiên cứu

Chúng tôi chọn bốn phương pháp/ nhóm phương pháp sau trong quá trình nghiên cứu đề tài:

- *Phương pháp phê bình cổ mẫu:* Phương pháp này được vận dụng trong ba chương nội dung chính của luận án là chương 2, 3, 4 của luận án. Chúng tôi sử dụng chủ yếu hướng tiếp cận *phân tâm học cổ mẫu* (psychology archetype) – chủ yếu dựa vào lý thuyết của nhà tâm phân học người Canada - Carl Jung và lý thuyết về *"monomyth"* của nhà huyền thoại học người Mĩ - Joseph Campbell trong công trình "Người hùng mang ngàn gương mặt" của để khám phá ý nghĩa của các cổ mẫu được Murakami và Kafka sáng tạo lại từ những nguồn gốc văn hóa (tôn giáo, huyền thoại, văn học dân gian…) của hai nền văn học, văn hóa Đông - Tây.
- *Phương pháp so sánh*: Cùng với *phê bình cổ mẫu*, so sánh cũng là phương pháp cơ bản được vận dụng trong luận án. Hướng so sánh mà chúng tôi xác định ở đây chủ yếu là *so sánh song song*. Khi so sánh song song, đặt hai đối tượng so sánh trong vị thế ngang hàng nhau nhằm hướng đến tính khách quan, không áp đặt cái nhìn định kiến để đánh giá đúng những khía cạnh sáng tạo mang tính độc đáo riêng trong nghệ thuật sử dụng cổ mẫu Muarakami và cũng nhằm chỉ ra những khác biệt căn bản của Murakami so với Franz Kafka. Như đã nói, luận án này lấy đối tượng nghiên cứu chính là cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami. Thực tế sáng tác văn học cho thấy tính độc đáo không nên hiểu như một cái gì đó mới mẻ hoàn toàn mà có thể là sự sáng tạo và đối thoại dựa trên nền tảng cái đã có. Mặt khác, so sánh hai tác giả nổi bật thuộc hai thời đại khác nhau cũng sẽ chỉ ra được sự vận động, tiến trình phát triển về mặt nhận thức và tư duy nghệ thuật của tiểu thuyết, đồng thời thấy được những nét độc đáo, thú vị riêng của hai nền văn học và văn hóa. Bên cạnh đó, luận án cũng không quên vận dụng xem xét sự ảnh hưởng của Kafka đến các nhà văn hậu thế trong thế kỉ XX, trong đó có Murakami. Do vậy, chúng tôi cũng kết hợp phương pháp *so sánh*

ảnh hưởng trong luận án này. (So sánh ảnh hưởng được thực hiện trong trong các mục ở chương 1 và chương 2)

- *Phương pháp liên ngành*: Chúng tôi xác định phương pháp liên ngành cũng cần được áp dụng, cụ thể là xem xét vấn đề trong cái nhìn liên ngành giữa văn học - văn hoá học, văn học - tâm lý học, hay kí hiệu học… Bản chất của phương pháp/ hướng tiếp cận *huyền thoại học cổ mẫu* hay nghiên cứu *phân tâm học cổ mẫu* cũng đã bao hàm trong nó một phương pháp liên ngành mà các nhà nghiên cứu tiên phong về các lĩnh vực này đã xác định và khẳng định tính cần thiết của một hướng tiếp cận liên ngành.

- *Phương pháp tiểu sử:* khảo sát tiểu sử của hai nhà văn Kafka và Murakami để chỉ ra những liên hệ giữa tiểu sử - cuộc đời thực của hai nhà văn với tác phẩm của họ.

- *Phương pháp phân tích liên văn bản:* Phương pháp này được thực hiện chủ yếu ở toàn bộ chương 4 của luận án.

05. Giả thuyết khoa học và câu hỏi nghiên cứu

Nghiên cứu này dựa trên một số giả thuyết sau:

Luận án được tiến hành dựa trên giả thuyết về một sự ảnh hưởng tương quan ít nhiều trong tư duy sáng tác tiểu thuyết từ Franz Kafka của Murakami Haruki. Tuy nhiên, cũng cần lưu ý rằng giả thuyết này khá mong manh vì như đã trình bày ở phần lịch sử vấn đề, Murakami cho rằng thế giới nghệ thuật của Kafka là một thế giới đã "hoàn chỉnh", hoàn kết, do đó, ông có tham vọng muốn phá vỡ thế giới hư cấu của Kafka, cũng như "phá vỡ hệ thống tiểu thuyết hiện có" trong nền văn học hiện đại Nhật Bản. Như vậy, giả thuyết của chúng tôi là vừa có một sự ảnh hưởng (vô thức, khó có thể kháng cự) từ Kafka đối với Murakami; vừa có một ý thức sáng tạo muốn phá vỡ "mô hình" hư cấu tiểu thuyết đã được thiết lập trong văn chương thế giới từ sau khi có sự xuất hiện của Kafka.

Một giả thuyết khác mà chúng tôi cũng mạnh dạn đề xuất là có một sự ảnh hưởng/ tiếp thu lí thuyết tâm phân học của Carl.G. Jung cũng như quan điểm nghiên cứu của một số nhà phân tâm học Nhật Bản nổi bật trong thế kỉ XX đối với Murakami. Không phải ngẫu nhiên Murakami thường xuyên nhắc đến Jung trong các tác phẩm của mình, cũng như trong việc xây dựng hình tượng nghệ thuật, chủ đề tư tưởng… đều hướng đến việc khám phá chiều sâu vô thức bên trong tâm thần con người trong tiểu thuyết. Bên cạnh đó, giả thuyết này cũng dựa trên sự thừa nhận của Murakami về bản chất của hoạt động viết tiểu thuyết đối với nhà văn như là phương thức trị liệu cho cá nhân, hướng đến việc đề xuất giải pháp chữa lành và trị liệu cho cá nhân và tập thể.

Các câu hỏi nghiên cứu được đặt ra trong công trình:

+ Có những dạng cổ mẫu nào trong thế giới tiểu thuyết của Murakami, chúng được trình hiện và đã phát huy hiệu quả nghệ thuật ra sao trong hư cấu tiểu thuyết của nhà văn Nhật Bản?

+ Nghệ thuật sử dụng cổ mẫu của Murakami đặt trong tương quan so sánh với cổ mẫu trong thế giới nghệ thuật của Franz Kafka, có những điểm tương đồng và khác biệt nào? Từ những khác biệt chủ đạo giữa hai nhà văn, có thể đưa đến nhận định gì về thế giới nghệ thuật của hai nhà văn từ góc nhìn cổ mẫu?

+ Đặc trưng của nghệ thuật sử dụng cổ mẫu của Murakami là gì, nó có tính liên kết như thế nào đối với truyền thống và có sự sáng tạo mới mẻ nào, giúp phân biệt Murakami với các nhà văn hiện đại khác?

+ Cuối cùng, liệu rằng một đối thoại xuyên văn hoá Đông - Tây có thể tạo ra được hay không qua những thông điệp rút ra được từ việc so sánh cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami và Kafka.

06. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn

- Luận văn này là công trình đầu tiên nghiên cứu so sánh tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka từ lí thuyết cổ mẫu tại Việt Nam, bổ sung một cách tiếp cận mới trong việc nghiên cứu tiểu thuyết của Murakami và Kafka nói riêng và nghiên cứu văn học nước ngoài ở Việt Nam nói chung.

- Luận văn cũng là công trình đầu tiên nghiên cứu một cách có hệ thống về cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami trong tương quan so sánh với tiểu thuyết Franz Kafka. Do đó, công trình này sẽ góp phần cung cấp về mặt tư liệu, bổ sung thêm một đóng góp mới cho nghiên cứu so sánh văn học nước ngoài, tại Việt Nam. Kết quả của luận án sẽ là cơ sở để khẳng định những gặp gỡ và khác biệt trong nghệ thuật tiểu thuyết của hai nhà văn lớn của văn học thế giới, trong sự kế thừa và cách tân cổ mẫu từ kho tàng văn hóa, tâm thức nhân loại.

- Luận văn sẽ cũng có thể là tài liệu tham khảo về cho các nhà nghiên cứu quan tâm đến tiểu thuyết của hai nhà văn lớn của văn học thế giới là Murakami Haruki và Franz Kafka.

07. Cấu trúc luận án

Ngoài các phần *Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo* và *Phụ lục*, cấu trúc của công trình được chia thành bốn chương chính như sau:

Chương 1. Tổng quan tình hình nghiên cứu có nhiệm vụ cung cấp cơ sở lí thuyết nền tảng của luận văn. Trong chương này, chúng tôi tổng thuật tình hình nghiên cứu cổ mẫu trong văn học, giới thiệu khái niệm cổ mẫu và những đặc điểm của cổ mẫu và cách phân loại cổ mẫu của các trường phái nghiên cứu tiêu biểu. Sau đó, chúng tôi đề xuất một số khái niệm và cách phân loại cổ mẫu được sử dụng trong luận án. Bên cạnh đó, chương tổng quan cũng dành một phần để giới thiệu tình hình

nghiên cứu và tiếp nhận phân tâm học tại Nhật Bản trong thế kỉ XX và điểm qua một số quan điểm nghiên cứu nổi bật của các học giả Phân tâm học Nhật Bản. Phần ba của chương, trình bày lịch sử vấn đề nghiên cứu tiểu thuyết Murakami và Kafka nhìn từ phê bình cổ mẫu để cung cấp một cái nhìn bao quát về vấn đề nghiên cứu ở phạm vi Việt Nam và thế giới.

Chương 2. Cổ mẫu biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka

Chương hai có nội dung hướng vào việc phân tích, kiến giải dạng thức cổ mẫu biểu tượng thông qua ba cổ mẫu được chọn lựa là *cổ mẫu người hùng, cổ mẫu hang và cổ mẫu bóng*. Nội dung của chương hướng vào trọng tâm làm rõ đặc điểm và giá trị tư tưởng của ba cổ mẫu này trong các tiểu thuyết của hai nhà văn Kafka và Murakami, từ đó chỉ ra những nét tương đồng và khác biệt về mặt phong cách tự sự của hai tác giả.

Cổ mẫu người hùng trong phần 2.1 xác định kiểu nhân vật đặc trưng trong tiểu thuyết của Murakami và Kafka là kiểu *người hùng nạn nhân* và *người hùng thiền giả*, phân tích ý nghĩa của chúng trong việc truyền đạt góc nhìn của hai nhà văn về vấn đề số phận con người trong hai giai đoạn lịch sử. Mô hình quan niệm và sự quan sát thế giới của hai nhà văn phản chiếu qua *cổ mẫu hang* – hình ảnh có tính chất như một không gian nguyên thuỷ - nơi phát khởi của loài người. Trong phần *cổ mẫu bóng,* cổ mẫu bóng của Murakami – trong ý nghĩa nội hàm là *cái bóng* (shadow) theo khái niệm của Jung, đã phản ánh tình trạng khủng hoảng căn tính của con người hiện đại, trong khi đó bóng tối trong tiểu thuyết của Kafka lại là hình ảnh mang ý nghĩa kí hiệu, biểu tượng của thứ quyền lực tuyệt đối đã và đang thống trị nhân loại.

Chương 3. Cổ mẫu motif trong tiểu thuyết Haruki Murakami trong so sánh và Franz Kafka

Chương ba tiếp tục tìm hiểu dạng thức thứ hai là cổ mẫu motif, với ba motif cùng xuất hiện trong tiểu thuyết của hai nhà văn Murakami và Kafka là: *motif biến dạng, motif hành trình* và *motif cái chết và sự tái sinh*. Motif biến dạng phản ánh tình trạng tha hóa của con người trong tiểu thuyết Franz Kafka, trong khi đó, qua motif biến dạng, nhà văn người Nhật Murakami lại thể hiện một cách độc đáo sự tồn tại đa thể thức của con người hiện đại. Cùng khai thác motif hành trình đi đến một nơi khác – motif kinh điển của văn học thế giới nhưng Hành trình của Kafka chủ yếu nhằm khám phá sự phi lý của số phận con người và hiện thực xã hội trong thời đại kĩ trị, khi máy móc và chủ nghĩa toàn trị đang lên ngôi. Còn hành trình của Murakami lại hướng vào khám phá hiện thực đa diện của tinh thần và quá trình hoàn thiện bản ngã của con người. Với motif Cái chết – sự tái sinh, ở tiểu thuyết của Kafka, motif này mang ý nghĩa và sự đánh dấu cho quá trình thức tỉnh hiện sinh của con người trong giai đoạn sơ kì hiện đại. Trong khi đó, trong nhãn quan của Murakami, cái chết - sự

tái sinh thể hiện những thông điệp mang tính triết - mĩ phương Đông, rất gần với quan niệm sinh tử trong triết học Phật giáo và gần gũi với hình thức các nghi lễ cổ xưa của con người.

Chương 4. Cổ mẫu huyền thoại trong tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka

Trong chương cuối của luận án, chúng tôi tiến hành khai thác cổ mẫu từ cấp độ huyền thoại – cấp độ cao nhất và rộng nhất trong ba cấp độ cổ mẫu. Hai huyền thoại được chọn nghiên cứu trong chương này là *Oedipus* và *Orpheus*. Phần thứ nhất của chương *4.1*, trên việc cắt nghĩa hai cổ mẫu Cha và cổ mẫu Mẹ (thể hiện trong hai mối quan hệ *cha – con trai* và *mẹ - con trai* - hai hạt nhân của huyền thoại Oedipus), chúng tôi so sánh cách thức biểu hiện và chức năng của chúng trong việc truyền đạt nội dung tư tưởng, quan niệm nghệ thuật về con người và thế giới trong các tác phẩm của hai nhà văn. Cụ thể, ở Kafka đó là nỗi ám ảnh của *sức mạnh nam quyền* trong hình tượng người cha trong tư duy nghệ thuật tiểu thuyết. Còn ở Murakami (thông qua việc so sánh các phiên bản Oedipus trong văn học Nhật Bản và trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*) là sự trình hiện một *quyền lực tính nữ* mang đậm tinh thần văn hoá Nhật Bản. Nội dung của phần 4.2 là sự tái xuất của huyền thoại Orpheus trong tiểu thuyết Murakami. Ở phần này, việc so sánh được tiến hành trong nội bộ nền văn học Nhật Bản. Thông qua cách tiếp cận so sánh ba văn bản: huyền thoại Orpheus của Hy La, huyền thoại Izanami và Izanagi của Nhật Bản và tiểu thuyết Murakami, phần 4.2 khám phá những nét nghĩa mới mẻ trong nghệ thuật sáng tạo huyền thoại mới dựa trên những chủ đề huyền thoại có sẵn của phương Tây và văn học dân gian Nhật Bản, để truyền tải những thông điệp tư tưởng sâu sắc về hiện thực đời sống và con người hiện đại.

CHƯƠNG 1. TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU

1.1. TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU CỔ MẪU TRONG VĂN HỌC

Phê bình cổ mẫu là ngành nghiên cứu hình thành từ những thập niên 40, 50 và phát triển mạnh vào nửa sau thế kỉ XX, với dấu ấn nổi bật của ba nhà khoa học có xuất phát điểm từ các lĩnh vực khác nhau là Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard và Northrop Frye. Mặc dù đến nay, sau hơn nửa thế kỉ, với sự ra đời của nhiều lí thuyết phê bình mới trong văn học, phê bình cổ mẫu không còn là một hướng tiếp cận mới mẻ, được nhiều người lựa chọn nhưng phương pháp tiếp cận này chưa bao giờ lỗi thời và vẫn phát huy được sức mạnh của nó nếu như được vận dụng vào những đối tượng phù hợp.

Phê bình cổ mẫu khởi nguồn từ hai phân khoa: tâm lý học phân tích và nhân học, bên cạnh đó còn có sự góp mặt của ngành folklore học.

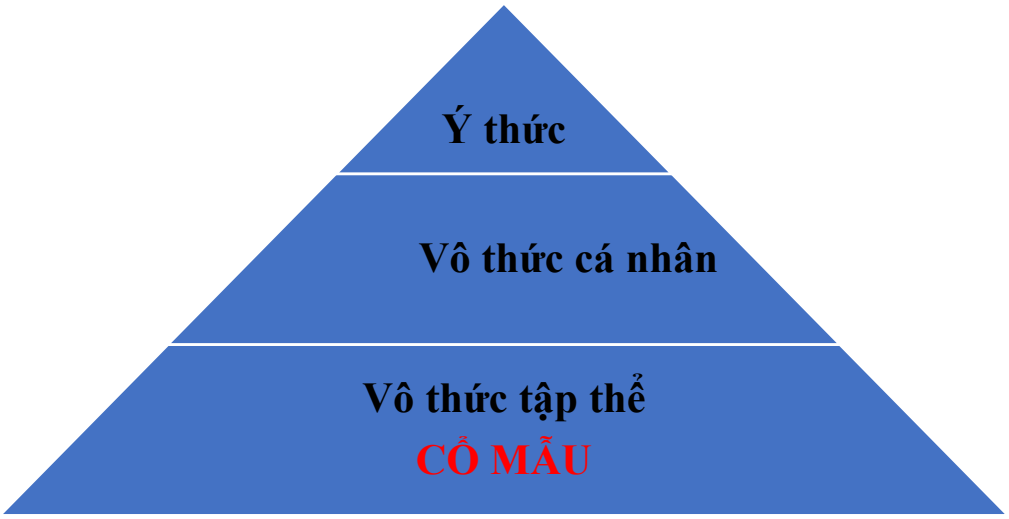
1.1.1. Cổ mẫu nhìn từ hướng tiếp cận tâm lý học

Nghiên cứu cổ mẫu từ góc nhìn tâm lý học, cụ thể là *phân tâm học* hay còn gọi là *Phân tâm học cổ mẫu* (psychology archetype) là khởi nguồn của nghiên cứu cổ mẫu nói chung, đã đặt nền tảng cơ sở cho sự ra đời và phát triển của lý luận phê bình cổ mẫu trong văn học thế giới trong thế kỉ XX.

Cha đẻ của nghiên cứu cổ mẫu chính là bác sĩ tâm lý, nhà tâm thần học người Thụy Sĩ Carl Gustav Jung (1875 – 1961). Ông cũng là người đã sáng lập trường phái tâm lý học phân tích (analytical psychology), phân biệt với trường phái phân tâm học (psychoanalysis) mà thầy ông - Sigmund Freud (1956 – 1939) đã thành lập trước đó. Lý thuyết tâm phân học của C. Jung không chỉ ảnh hưởng đến sự phát triển của nghiên cứu tâm lý học học hiện đại và còn ảnh hưởng sang các lĩnh vực khác có liên quan như: nhân học, thần thoại học, văn học và tôn giáo... Về cơ bản, Jung không tìm kiếm câu trả lời cho câu hỏi: *"Điều gì đã thực sự tác động đến cách cư xử, hành vi của con người?"* bằng phương pháp giải phẫu, nhìn vào cấu tạo bộ não người như các nhà tâm lí học thuộc các trường phái trước ông đã làm. Thay vào đó, ông nhìn vào *những hình ảnh* xuất hiện trong các giấc mơ hay huyễn tưởng của con người, cũng như phân tích các trải nghiệm tâm thần của những bệnh nhân mà ông đã gặp để giải thích ý nghĩa của hành vi con người. Đây chính là bản chất của phương pháp phân tích tâm lý theo trường phái Jung (Jungian analysis) mà giới nghiên cứu hay nhắc đến. Trong suốt cuộc đời nghiên cứu khoa học miệt mài, trải dài hơn 60 năm, tập trung vào việc đi sâu tìm hiểu thế giới tâm thần – địa hạt sâu kín còn nhiều bí ẩn của con người, cuối cùng Jung đã tìm ra câu trả lời cho mình. Tất cả gói gọn trong khái niệm ***cổ mẫu*** (archetype). Trong lý thuyết của Jung, cổ mẫu là yếu tố tạo nên nguyên nhân sâu xa, căn cốt nhất, ảnh hưởng, tác động đến những suy nghĩ và hành vi con người.

Thuật ngữ "archetype" xuất phát từ tiếng Hy Lạp cổ, có nghĩa là "mẫu gốc" hay "nguyên mẫu". Jung đã mượn khái niệm này để diễn tả một phạm trù quan trọng nhất trong lý thuyết của ông. Đối với Jung, thế giới tâm thần con người có một cấu trúc rất phức tạp, tinh vi và bí ẩn mà con người không thể nhìn thấy được hết, thậm chí không ý thức được chiều sâu bên trong của nó. Để hiểu được khái niệm *cổ mẫu* của Jung, cần đặt nó trong hệ thống các khái niệm khác, cũng thuộc về cấu trúc tâm thần con người mà ông phát hiện ra: *Psyche* (tâm thần); *Ego* (bản ngã); *Conscious* (ý thức); *Individual unconscious* (Vô thức cá nhân); *Collective unconscious* (vô thức tập thể) …

Vì khái niệm cổ mẫu là phạm trù nằm trong khái niệm liên quan trực tiếp tới nó là "vô thức tập thể" (collective unconscious), nên muốn hiểu cổ mẫu, trước tiên cần hiểu được "vô thức tập thể" – hạt nhân trung tâm của lý thuyết tâm phân học của Jung, đây cũng là một trong những điểm phân biệt lý thuyết của Jung với lý thuyết của Sigmund Freud. Jung chia *Psyche* – cấu trúc tâm thần con người làm ba phần chính gồm: *ý thức*, *vô thức cá nhân* và *vô thức tập thể*. Ba vùng này không hoàn toàn biệt lập với nhau mà chúng hoạt động theo cơ chế liên tục tương tác trong sự bù trừ cho nhau để tạo ra trạng thái cân bằng bên trong toàn bộ hệ thống tâm thần.

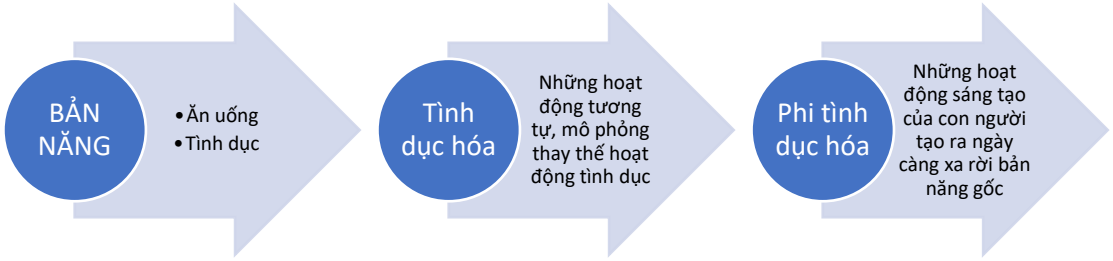


Hình 1.1. Mô hình cấu trúc tâm thần (Psyche) ba phần của của Jung

Thứ nhất, *vùng ý thức* (consciousness) là địa hạt tương ứng với phần trên cùng, hiểu đơn giản nó là những yếu tố thuộc về phương diện nhận thức hay được ý thức của tâm thần con người, con người có thể nhận biết được nó. Nó bao gồm các nội dung tâm thần mà một người có kiến thức, có tri nhận bình thường sẽ sở hữu trong quá trình sống. Những trải nghiệm của con người khi đi vào vùng này đều để lại dấu ấn và làm phong phú thêm các nội dung của bản ngã (ego).

Phần quan trọng hơn của tâm thần, đối lập với ý thức là *vùng vô thức* (unconsciousness) - nơi chứa nhiều nhân tố sẽ ảnh hưởng trực tiếp đến hành vi và cách cư xử của con người, nhưng trên thực tế rất ít được quan tâm, thậm chí không được biết đến. *Vô thức* chứa đựng những nội dung tâm thần mà con người thường khó hoặc không nhận thức được vì nó không thuộc phạm vi nhận biết của con người. Jung tiếp tục chia phần vô thức này làm hai phần gồm: *Vô thức cá nhân* (Individual unconsciousness) và *vô thức tập thể* (Collective unconsciousness).

Thứ hai, *vùng vô thức cá nhân*: là nơi ẩn chứa những kiềm nén, ham muốn, ẩn ức… trong đời sống tinh thần con người và thường được biểu hiện ra dưới dạng những giấc mơ hay huyễn tưởng. Thực tế, Jung đã kế thừa khái miệm *vô thức* từ S. Freud. Nhưng có sự khác biệt trong quan niệm giữa Freud và Jung. Freud coi vô thức như một cái kho chứa đựng tất cả những ẩn ức tính dục, ham muốn bị kìm nén được ông gọi bằng thuật ngữ "*libido*". Theo Freud, *libido* là một thứ năng lượng mạnh mẽ, là động cơ căn bản nhất, quyết định toàn bộ hành vi của con người. Tuy vậy, Jung đã không đồng thuận với kết luận có khuynh hướng quy giản hóa này của Freud. Jung cho rằng hành vi con người không phải chỉ được quyết định bởi năng lượng tính dục *libodo* mà nó còn bị chi phối bởi một thứ năng lượng khác là *năng lượng ý chí* hay còn gọi là *năng lượng tâm thần*. Chính loại năng lượng này đóng vai trò quan trọng trong việc tạo ra sự phát triển của văn hóa và ý thức con người trong quá trình lịch sử, thúc đẩy quá trình tiến bộ của nhân loại. Theo Jung, quá trình tiến hóa của xã hội (cũng là quá trình tiến hóa của ý thức con người) gắn với sự biến đổi của năng lượng tâm thần, đi từ giai đoạn ***tình dục hóa*** đến ***phi tình dục hóa.***



Hình 1.2. Quá trình chuyển hoá ý thức xã hội của loài người

Nhìn vào sơ đồ tiến hóa trên có thể thấy quá trình biến đổi năng lượng tâm thần đồng thời là quá trình con người ngày càng rời xa dần các bản năng gốc (trong đó có bản năng tính dục). Những động cơ, suy nghĩ về tình dục mang tính nguyên thủy sẽ dần bị thay thế bằng các *ẩn dụ, sự tương tự* qua các hoạt động trong đời sống, hiện diện cả trong ý thức và vô thức con người. Bởi con người có năng lực và nhu cầu suy tư thông qua các ẩn dụ và biểu tượng nên nó cũng có khuynh hướng tạo ra những sự tương tự với các bản năng như ăn uống hay hoạt động tình dục. Khám phá

này của Jung có ý nghĩa quan trọng vì nó gần như phủ nhận và đối lập với tư tưởng của Freud vốn áp đảo trong giới nghiên cứu trước đó. Nó tạo ra một bước ngoặt trong nghiên cứu tâm thần học. Nếu như học thuyết Freud (hạt nhân cơ bản là khái niệm *libido*) có khuynh hướng đồng nhất bản chất con người với bản năng của động vật thì Jung lại chỉ ra được điểm phân biệt giữa cơ bản giữa con người và động vật là sự tiến hóa của tâm thần, sự phát triển của ý thức cấp cao qua các hoạt động sáng tạo nghệ thuật của con người. Khám phá này cũng giúp Jung lí giải được vì sao con người có thể sáng tạo ra các loại hình văn hóa nghệ thuật, thúc đẩy sự phát triển của ý thức cá nhân và xã hội theo chiều hướng tiến bộ.

Thứ ba, Jung cho rằng vùng vô thức trong cấu trúc tâm thần con người, có một lớp thứ hai, sâu hơn, không chỉ mang tính cá nhân, riêng lẻ mà có tính phi cá nhân, tính phổ quát chung của nhân loại. Ông gọi đó là *vô thức tập thể*. Vô thức tập thể được ví như là cái kho chứa đựng những kí ức, những kinh nghiệm cộng đồng, trải qua tiến trình lịch sử lâu dài của loài người vẫn được duy trì một cách bền vững trong cấu trúc tâm thần con người cho đến thời hiện đại. Trong một giấc mơ của Jung, năm 1990, ông hình dung cấu trúc tâm thần (psyche) giống như một ngôi nhà nhiều tầng, mà ở đó, tầng sâu nhất chính là lớp vô thức tập thể này, nó tương ứng với quá khứ thời tiền sử, thời kì đồ đá cũ Paleolithic. Và cổ mẫu, theo Jung, chính là những yếu tố nằm ẩn sâu trong vùng đất vô thức tập thể xa xưa, đầy bí ẩn này.

Archetype là cổ mẫu (hay còn có thể gọi bằng những thuật ngữ khác như: nguyên tượng, nguyên mẫu…) được Jung định nghĩa là *những mẫu hình, những cấu trúc hay mô thức lặp lại của những hình ảnh (images), biểu tượng (symbols), những chủ đề (themes) và những câu chuyện (stories) mà chúng cung cấp cho ta, từ đó tạo ra ý nghĩa cho cuộc sống*. Cổ mẫu cũng có thể hiểu như là các cấu trúc tâm thần giống nhau, phổ biến cho tất cả những thứ có khả năng di truyền và chúng ảnh hưởng đến cách con người trải nghiệm thế giới. Jung lưu ý rằng có rất nhiều những *biểu tượng*, *chủ đề* hay *mô thức* tương tự nhau trong thần thoại và tôn giáo của các nền văn hóa khác nhau. Sở dĩ có điều này chính là do sự vận hành, tồn tại của cổ mẫu trong cấu trúc tâm thần con người, trong lớp vô thức tập thể của nhân loại. Một người chỉ có thể có được trí tuệ, sự sáng tạo, sức khỏe tâm thần tốt khi người đó sống trong sự hài hòa với các cổ mẫu và những biểu tượng có tính thống nhất toàn thể trong lớp vô thức tập thể này.

Trong cuốn *Con người và biểu tượng – sự thông đạt từ những biểu tượng trong giấc mơ* - công trình quan trọng vào cuối đời do Jung chủ biên, ông chỉ ra đặc tính cơ bản giúp xác định một cổ mẫu đó là thuộc tính về mặt tâm lí chứa bên trong nó. Nghĩa là cổ mẫu bao giờ cũng phải khơi dậy được "xúc cảm" thông qua những hình ảnh mà nó gợi ra. Jung viết: "… (cổ mẫu) trong cùng lúc, chúng vừa là những hình ảnh, vừa là những cảm xúc. Ta có thể nói về một cỗ mẫu chỉ khi nào hai phương diện này xảy

ra đồng thời. Khi chỉ có hình ảnh, thì chỉ có một bức tranh – từ ngữ không quan trọng mấy. Nhưng khi nó chứa cảm xúc, hình ảnh đó có được tính thiêng (hay năng lượng tâm thần); nó trở nên năng động, và những hệ quả của một loại nào đó hẳn sẽ tuôn ra từ nó" (Jung, 2022, tr.142, 143).

Enrich Neumann (1905 - 1960) – nhà tâm lí học người Đức, cũng là học trò của Jung, đã đồng thuận với thầy mình ý tưởng về một tâm trí khỏe mạnh của con người với điều kiện nếu như cổ mẫu có sự vận hành suôn sẻ trong hệ thống tâm thần. Khi trạng thái cân bằng tâm trí của một cá nhân bị phá vỡ hay bị tổn thương, thường sẽ kéo theo những hậu quả về tâm lý khó chữa lành. Neumann đã dùng sự tương tự về mặt chức năng của các cơ quan trong cơ thể con người để làm sáng tỏ hơn khái niệm cổ mẫu của Jung. Giống như một cơ thể được cấu tạo bởi nhiều cơ quan mà phần lớn chúng được hình thành trước khi con người được sinh ra, tâm thần của chúng ta cũng sở hữu các cơ quan có chức năng chuyên biệt như vậy. Yếu tố cấu tạo nên các cơ quan này, không gì khác chính là những cổ mẫu. Sự khác biệt nằm ở chỗ nếu như các cơ quan chức năng của cơ thể con người có thể được quan sát một cách trực tiếp thì điều này lại không thể diễn ra với cổ mẫu và vùng vô thức. Nghĩa là cần phải có một ***hình thức trung gian*** để qua đó chúng ta nhận ra sự tồn tại của cổ mẫu bên trong chúng ta. Hình thức trung gian ấy là các *biểu tượng*. Thông qua việc tìm hiểu, giải thích và phân tích ý nghĩa các biểu tượng, chúng ta mới nhận ra sự tồn tại của cổ mẫu và hiểu được ý nghĩa các hình thức, mô thức của cổ mẫu trong tâm thần con người. Đây chính là nhiệm vụ của phân tâm học cổ mẫu.

Edward F. Edinger (1922-1998) – bác sĩ tâm thần, nhà phân tích Jungian người Mĩ, trong công trình *Bản ngã và Cổ mẫu* (*Ego and Archetype*) tiếp tục phát triển lý thuyết của Jung về vấn đề cổ mẫu. Trong công trình này, ông chỉ ra sự khác nhau giữa hai khái niệm "dấu hiệu" (*a sign*) và "biểu tượng" (*a symbol*) nhằm nhấn mạnh tính chất của biểu tượng trong vai trò như là một ***phương tiện chuyển tiếp logic*** cho cổ mẫu. Edward F. Edinger chỉ ra rằng trong khi một dấu hiệu thường được dùng để xác định những thứ tồn tại trong thế giới vật chất thì các biểu tượng lại không đại diện cho những vật chất hữu hình có thể nhìn thấy được bằng thị giác, chúng hướng vào sự tồn tại của các yếu tố không thể nhận biết của tinh thần hay những cấu trúc mô thức trong lớp vô thức mà Jung đã chỉ ra.

Từ đó có thể thấy *biểu tượng* là một khái niệm gắn bó chặt chẽ với cổ mẫu, đôi khi đóng vai trò như là một cổ mẫu. Vậy một biểu tượng như thế nào thì được coi là cổ mẫu, có thể đại diện và chuyển tải được các yếu tố nội dung của cổ mẫu? Trên thực tế, Jung đã phân biệt hai loại biểu tượng cơ bản là *biểu tượng tự nhiên* và *biểu tượng văn hóa*:

> *Khi nhà phân tâm học chú trọng đến biểu tượng, trước hết họ khảo sát những biểu tượng "tự nhiên", đối chiếu với "biểu tượng văn hóa". Loại thứ nhất thoát thai từ nội dung phi ý thức của cái spyche, như thế nó biến đổi ra biết bao nhiêu hình ảnh có tính chất biểu*

tượng chính yếu khác. Tuy nhiên, trong nhiều trường hợp, người ta có thể tìm thấy cội nguồn tối sơ của chúng, nghĩa là những ý nghĩ và hình ảnh tìm thấy ở các xã hội cổ sơ. Còn những biểu tượng văn hóa là những biểu tượng dùng để diễn tả 'chân lí vĩnh cửu'. Những biểu tượng này nhiều lần thay đổi, có thể do một tiến trình cấu tạo có ý thức, và trở thành hình ảnh tập thể được xã hội văn minh chấp nhận. Tuy nhiên, những biểu tượng văn hóa vẫn giữ được phần lớn tính chất huyền nhiệm làm người ta say mê. (Jung, 2016, tr.133).

Nguyễn Quang Huy trong bài báo "Thử dẫn vào nghiên cứu văn học từ góc nhìn cổ mẫu (archétype)" (đăng Trên Tạp chí Sông Hương online, ngày 23/07/2012), xác định 5 tính chất đặc trưng của cổ mẫu, đó là: (1) *cổ mẫu luôn chứa đựng tham dự một cách tập trung và đậm đặc yếu tố cảm xúc*, (2) *cổ mẫu là một biểu tượng văn hóa chất chứa chiều sâu tâm lý của cả một cộng đồng*, (3) *cổ mẫu mang tính định hướng*, (4) *cổ mẫu có tính chất chuyển hóa* và (5). *Cổ mẫu mang tính chất siêu thời gian và không gian*. Dựa trên sự xác định đặc điểm cổ mẫu từ bài viết này, kết hợp với những đúc kết và suy nghĩ sâu hơn, chúng tôi cũng đồng tình với các đặc điểm của cổ mẫu như vậy, tuy nhiên sẽ làm rõ và lí giải thêm về các đặc điểm ấy như sau:

Thứ nhất, cổ mẫu là nơi tập trung những xúc cảm, tâm lý mang tính nguyên thủy và mang tính sẵn có của loài người. Cổ mẫu giống như các tế bào hình thành nên những bộ phận trong cơ thể, là yếu tố di truyền, có từ trước khi con người được sinh ra. Điều mà Jung luôn cố gắng tìm hiểu là nguồn gốc xa xưa nhất của cổ mẫu trong vô thức tập thể, nằm trong cấu trúc tâm thần của con người đã đến từ đâu? Jung thừa nhận *tính lịch sử, tính sẵn có* và *tính chất xuyên cá nhân* (transpersonal) của cổ mẫu. Đó là lí do vì sao có khi cổ mẫu được định nghĩa như là hình ảnh của tinh thần nguyên thủy, được thừa hưởng từ tổ tiên sớm nhất của loài người, có tính di truyền bất biến qua quá trình lịch sử mà không bị mất đi cái "hạt nhân cốt lõi" của nơi tập trung sức mạnh năng lượng tinh thần.

Thứ hai, cổ mẫu cũng là những biểu tượng văn hóa chất chứa chiều sâu tâm lý của cả một cộng đồng đã được kinh nghiệm qua nhiều thời đại lịch sử khác nhau. Tự bản thân cổ mẫu chính là những biểu tượng mang tính vĩnh cửu. Hầu hết các nhà nghiên cứu khi định nghĩa, khái quát hóa nội hàm cổ mẫu đều nhắc đến thuật ngữ biểu tượng trong cách diễn đạt cổ mẫu của mình. Biểu tượng, xét về mặt cấu trúc có lẽ tương tự như đơn vị căn bản, nhỏ nhất, được dùng để mô tả nội hàm của một cổ mẫu.

Thứ ba, cổ mẫu có tính định hướng. Cổ mẫu luôn tạo ra những kiểu thái độ, những khung kinh nghiệm tri giác và cảm xúc nào đó, các kiểu tâm thế ứng xử trong các tình huống, từ đó định hình các phản ứng, hành vi nhất định. Cổ mẫu thường có xu hướng liên kết với các bản năng trong vùng vô thức để tạo ta các khuynh hướng phản ứng, các mô thức nhất định, quyết định đến hành vi, cách ứng xử của con người.

Thứ tư, cổ mẫu có tính chuyển hóa trong suốt quá trình phát triển của đời người. Tùy vào các giai đoạn khác nhau, cùng với "quá trình cá nhân hóa" trong sự phát triển

của ý thức tự ngã (the self), cổ mẫu sẽ chuyển hóa, thay đổi theo thời gian. Ở thời niên thiếu, những cổ mẫu ban đầu vận hành trong tâm thần một người thường là hình ảnh về các anh hùng, kẻ nổi loạn, hay *anima* (hình ảnh nữ tính trong một người nam), *animus* (hình ảnh nam tính trong một người nữ)… Bước vào giai đoạn trung niên, khi con người đã có gia đình, sinh con và làm cha làm mẹ, cổ mẫu lại có xu hướng chuyển sang các mô thức về cha hoặc mẹ, hay người chăm sóc... Đến giai đoạn tuổi già, cổ mẫu lại có khuynh hướng chuyển hóa, tập trung vào hình ảnh của những hiền nhân, người hiểu biết, người có kinh nghiệm (ông lão, bà lão, pháp sư, người hướng dẫn…).

Thứ năm, cổ mẫu có tính bất biến, không thay đổi, nó là "cái lõi", cái còn lại sau khi trải qua thời gian, mọi biến thiên lịch sử ở bất kì nền văn hóa nào. Jung nhấn mạnh cổ mẫu có tính vượt ra khỏi giới hạn của không - thời gian, để có thể vừa tồn tại trong thế giới tâm thần, vừa hiện diện trong thế giới vật chất, phi tâm thần. Tính chất xuyên không - thời gian này được Jung phân tích và phát triển sâu hơn thông qua khái niệm *tính vượt quá* (transgressive) của cổ mẫu, nhằm lí giải các hiện tượng như ngoại cảm, mặc khải, siêu việt của tâm thần con người. Tính bất biến, không thay đổi này sẽ trả lời cho đặc điểm vì sao cổ mẫu có thể lưu giữ kí ức tập thể, bảo lưu "tinh thần nguyên thủy" trong các lớp trầm tích văn hóa nhân loại suốt chiều dài lịch sử từ khởi thủy đến hiện tại. Nói cách khác, giống như văn hóa, cổ mẫu là cái còn lại sau cùng sau khi mọi thứ đã mất đi.

Cổ mẫu, như đã đề cập, là những yếu tố nằm sâu trong lớp vô thức tập thể - nơi lưu cữu những nội dung như kí ức hay kinh nghiệm cộng đồng của nhân loại. Vấn đề đặt ra là làm cách nào để nắm bắt, nhận thức được sự hiện diện của cổ mẫu? Jung cho rằng cổ mẫu được hiển lộ không chỉ qua các bản năng, ham muốn, mà còn thông qua các giấc mơ, huyễn tưởng của con người. Ngoài ra, cũng có thể tìm thấy cổ mẫu ở kho tàng truyện cổ, các huyền thoại và tôn giáo trong các nền văn hóa khác nhau. Do vậy, nghiên cứu cổ mẫu không phải chỉ nghiên cứu về các giấc mơ, huyễn tưởng mà còn phải nghiên cứu dấu vết cổ mẫu xuất hiện trong kho tàng truyện cổ, huyền thoại và tôn giáo. Vì cổ mẫu ảnh hưởng lên suy nghĩ, hành vi, ứng xử của con người như một quy luật chung nên làm phát sinh những điểm tương đồng giữa các câu chuyện cổ, các huyền thoại và tôn giáo khác nhau trên thế giới.

Những khám phá của Jung cũng đã đặt nền tảng cho sự liên kết và mở ra xu hướng nghiên cứu liên ngành trong nghiên cứu cổ mẫu: cổ mẫu không chỉ tồn tại trong tâm lý mà còn có trong các lĩnh vực như văn hóa, huyền thoại, tôn giáo, nhân học, văn học… Nghiên cứu cổ mẫu là công việc bao hàm nhiều nhiệm vụ, trong đó có cả việc tìm hiểu các huyền thoại và tôn giáo từ các nền văn hóa ở quá khứ lẫn hiện tại. Nếu như vô thức cá nhân thường được bộc lộ qua những giấc mơ thì vô thức tập thể - cái kho chứa đựng những cổ mẫu lại chỉ có thể tìm thấy trong kho tàng truyện cổ, các huyền thoại và các tích truyện tôn giáo. Đó là lí do Jung cho rằng việc am

hiểu những kiến thức về tôn giáo hay thần thoại cũng là một nhiệm vụ quan trọng của một nhà tâm thần học nếu muốn tìm hiểu nguồn gốc sâu xa của những cổ mẫu. Thực tế, Jung vừa là nhà tâm thần học vừa là nhà nghiên cứu tôn giáo, nhà thần thoại học uyên bác. Chính ông đã hiện thực hóa lý thuyết của mình bằng việc đi đến nhiều nơi để thu thập, khảo sát những câu chuyện cổ, những thần thoại từ nhiều vùng đất khác nhau, phục vụ cho nghiên cứu. Từ "ngã ba đường" này, tâm phân học của Jung đã bắt sang những địa hạt mới, rộng lớn hơn, đòi hỏi sự kết hợp của mạng lưới nghiên cứu liên ngành bao quát nhiều lĩnh vực, trong đó có nhân học folklore và huyền thoại học – những lĩnh vực sẽ trực tiếp mở rộng, phát triển lý thuyết cổ mẫu của Jung, góp phần thúc đẩy sự phát triển mạnh mẽ của lý thuyết phê bình cổ mẫu ở thế kỉ XX.

Nói về vai trò của cổ mẫu đối với quá trình sáng tạo của người nghệ sĩ, Jung cho rằng đó là khởi nguồn cho mọi khởi nguồn của việc lí giải các động cơ sáng tạo nghệ thuật đích thực. Những nghệ sĩ có kiểu tư duy gắn bó với huyền thoại, cổ mẫu có khả năng đánh thức sức mạnh bên trọng và khơi gợi sự tưởng tượng từ trong vô thức tập thể. Trong tiểu luận nổi tiếng có tên "Bí ẩn của những siêu mẫu", Jung viết:

> *Từ sự không thoả mãn với đương thời, nỗi buồn sáng tạo dẫn đưa nghệ sĩ đi vào bề sâu cho tới khi nó tìm thấy trong vô thức mình cái nguyên tượng có khả năng bù đắp lại cao nhất sự tổn thất và què quặt của tinh thần hiện đại. Nó bám lấy hình tượng này và trong quá trình đi từ bề sâu vô thức đến gần ý thức hình tượng thay đổi cả diện mạo của mình cho tới khi mở ra con người cảm nhận đương thời.* (Jung, 2004, tr.73).

Cùng quan điểm với Jung, triết gia người Đức Nietzsche cho rằng huyền thoại là phương tiện cần thiết để cách tân nền văn hóa của con người. Có thể thấy, cổ mẫu không chỉ có vai trò quan trọng trong việc lưu giữ văn hóa, nghệ thuật mà nó còn là "cứu cánh" cho nghệ thuật, văn hóa nhân loại trong thời kì hiện đại, khi con người ngày càng rời xa dần những "giấc mơ nguyên thủy" và dần đánh mất khả năng tưởng tượng, khả năng kết nối với tầng sâu vô thức của chính mình.

1.1.2. Cổ mẫu nhìn từ hướng nghiên cứu folklore học

Joseph Campbell (1904 - 1987) - giáo sư người Mỹ, chuyên gia thần thoại học so sánh và tôn giáo - đã mở rộng lý luận nghiên cứu cổ mẫu từ những thành quả nghiên cứu của Freud và Jung. Dưới ánh sáng của phương pháp *phân tâm học* và *phê bình huyền thoại học nghi lễ*, Campbell đi sâu vào bản chất của thần thoại nhằm tìm kiếm nguyên nhân vì sao thần thoại đóng vai trò là phương tiện chuyên chở cổ mẫu, phản ánh sâu sắc các bản năng gốc của con người. Ông cho rằng phần lớn thần thoại hoạt động ở cấp độ biểu tượng và ẩn dụ bởi vì chúng giải quyết vấn *đề chuyển tiếp logic*. Khi nghiên cứu thần thoại, Campbell phát hiện ra rằng mặc dù mỗi cộng đồng xã hội có những câu chuyện của riêng mình, nhưng vẫn có những mô hình tương tự nhau với những yếu tố lặp lại. Các yếu tố ấy bao gồm: những *biểu tượng, motif, chủ đề, khung truyện*… gợi lên các ý nghĩa và sự hồi đáp khá giống nhau. Nhà nhân chủng học người Đức Adolph Bastian (1826 – 1905) chính là người đầu tiên đã đưa ra ý

tưởng rằng những huyền thoại trên khắp thế giới dường như được tạo ra từ những *ý tưởng cơ bản* (principal idea) giống nhau. Sau đó, Joseph Campbell đã phát triển ý tưởng này trong công trình nổi tiếng *Người hùng với ngàn khuôn mặt* (*The Hero with a Thousand Faces*), xuất bản năm 1949 của ông. Trong công trình này, Campbell đã tìm ra một công thức chung dùng để đọc tất cả các huyền thoại, truyện kể trên thế giới, đó là cách đọc "hành trình của người anh hùng" từ thế giới ngày thường đi vào thế giới khác để chiến đấu chống lại những thế lực siêu nhiên, và sau đó quay lại thế giới cũ để ban ân huệ cho cộng đồng. Mô thức hành trình ấy được Joseph Campbell gọi bằng khái niệm "*monomyth*": "Con đường tiêu chuẩn của cuộc phiêu lưu thần thoại của người anh hùng là sự phóng đại của mô thức được thể hiện trong các nghi thức của các giai đoạn: *phân ly – thụ pháp - quay trở lại*, có thể được gọi là *monomyth* - đơn vị hạt nhân của huyền thoại." (Joseph Campbell, 2004, p.28). *Monomyth* của Campbell chính là một dạng "siêu cổ mẫu" trong văn hoá nhân loại. Trong mô thức *monomyth* của Campbell, xuất phát điểm của người hùng là thế giới đời thường, không phải thế giới thần linh, họ nhận được tiếng gọi lên đường, bước vào một cuộc phiêu lưu kì lạ. Sau khi giành được chiến thắng, họ quay về thế giới cũ, mang đến sự thay đổi cho cả cộng đồng: "Một anh hùng phiêu lưu mạo hiểm từ thế giới bình thường đến một vùng đất kỳ diệu siêu nhiên: ở đó chạm trán với những thế lực huyền thoại và giành được chiến thắng quyết định: người anh hùng trở về từ cuộc phiêu lưu bí ẩn này với sức mạnh ban tặng lợi ích cho đồng loại của mình." (Joseph Campbell, 2004, p.28). Mô hình *monomyth* (hành trình của người anh hùng) của Joshep Campell được xác lập với ba giai đoạn cơ bản, tương ứng với *17 sự kiện* xảy ra trong hành trình của người hùng, tương ứng với *3 giai đoạn* cơ bản của hành trình, cụ thể như sau:

Giai đoạn I: (Departure: Khởi hành) *(1) Nhận được tiếng gọi lên đường (2) Từ chối tiếng gọi lên đường (3) sự hỗ trợ từ thế lực siêu nhiên (4) vượt qua ngưỡng đầu tiên (5) đi vào bụng cá voi.*

Giai đoạn II: (Initiation: Thụ pháp) (6*) con đường thử thách (7) cuộc gặp gỡ với Nữ thần (8) sự cám dỗ từ con đường chân chính (9) sự chuộc tội/ hoà giải với người Cha (10) Phong thần (11) lợi ích cuối cùng*

Giai đoạn III: (Return: Quay về) *(12) từ chối quay về (13) chuyến bay kì diệu (14) giải cứu từ bên ngoài (15) vượt qua ngưỡng quay trở lại (16) Làm chủ cả hai thế giới (17) Tự do sống.*

Điều làm nên nét đặc trưng, sự khác biệt của mô thức này chính là nghi lễ thụ pháp (initiation) – yếu tố then chốt giúp phân biệt lí thuyết của Campbell. Nghi lễ thụ pháp chính là sự kiện quan trọng nhất trong hành trình của người hùng bởi nó đánh dấu bước ngoặt của sự chuyển hóa tâm thức, khi người hùng đã vượt qua ngưỡng thử thách, đạt đến sự trưởng thành và giác ngộ về mặt tinh thần. Nó quyết định sự khác

biệt giữa tính chất của người hùng ở hai giai đoạn trước và sau khi trở về lại với cộng đồng. Sau khi trải qua nghi lễ thụ pháp, người anh hùng có được một sức mạnh khác, trở thành người có khả năng đi về, hiểu biết cả hai thế giới: thế giới con người và thế giới thần linh.

Bên trên chúng tôi vừa giới thiệu về bản chất của siêu cổ mẫu *monomyth* và các giai đoạn cơ bản trong hành trình của người hùng trong lí thuyết Campbell. Có thể thấy phương pháp của Campbell sẽ phát huy hiệu quả nếu được áp dụng vào việc đọc các truyện kể mà trong đó có sự gắn kết với kiểu tư duy huyền thoại. Trong văn học hậu hiện đại, đôi khi các nhà văn sử dụng thủ pháp huyền thoại hóa văn học, tạo ra những huyền thoại mới, nhằm làm sống lại không khí huyền thoại cổ xưa trong các tiểu thuyết. Bằng cách đọc lại các huyền thoại dưới những góc nhìn mới, hoặc cấp thêm ý nghĩa mới cho các cổ mẫu huyền thoại đã có từ trước, các nhà văn đã tạo ra một sự cộng hưởng, kết nối giữa quá khứ và hiện tại, giữa huyền thoại của dân tộc mình và các huyền thoại của nhân loại, trong cái nhìn mang tính hệ thống và đối sánh để tạo ra những cuộc đối thoại liên văn bản. Murakami là một trong những nhà văn đương đại có lối viết như vậy. Tác phẩm của ông luôn hướng về các huyền thoại của Nhật Bản và phương Tây, khơi gợi ở độc giả sự tưởng tượng mới mẻ, không giới hạn. Trong phần tiếp theo, chúng tôi sẽ tiến hành chứng minh, phân tích đặc trưng hành trình của các nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami để chứng minh sự gặp gỡ giữa đặc điểm hành trình của những người hùng trong tiểu thuyết Murakami với mô thức hành trình người hùng mà Campbell đã đề xuất.

Một trong những gương mặt có đóng góp nổi bật cho sự phát triển cho phê bình cổ mẫu của trường phái nghiên cứu folklore, không thể không nhắc đến là Stith Thompson – nhà nghiên cứu văn học dân gian người Mỹ. Kế thừa những thành tựu nghiên cứu cổ mẫu trong văn hóa dân gian từ các học giả trường phái Phần Lan (trường phái nghiên cứu truyện cổ dân gian theo phương pháp lịch sử - địa lý), S. Thompson đã lập nên bảng tra motif của thể loại truyện kể dân gian trên thế giới trong công trình nghiên cứu (6 tập): *"Motif – index of Folk – Literature, A Classification of Narrative Elements in Folk – Tale, Ballads, Myths, Fables, Medieval, Romances, Exempla, Local Legends"*, Indiana University Press, 1955– 1958. Từ đó có thể giản lược hóa kho tàng truyện kể dân gian khổng lồ trên thế giới, nhằm giúp các nhà nghiên cứu có cái nhìn rõ ràng, thuận lợi hơn trong việc tìm kiếm và phân biệt truyện kể dân gian dựa trên motif. Phương pháp mà các nhà nghiên cứu như Thompson áp dụng là điều tra, tập hợp những truyện cổ trên khắp thế giới có sự giống nhau về nội dung, cốt truyện; sau đó tiến hành truy nguyên nguồn gốc, nơi phát tích của các truyện cổ này; cuối cùng là tìm kiếm, vạch ra con đường địa lý của sự lưu truyền các câu chuyện cổ ấy ở các khu vực khác nhau. Nhờ phương pháp lịch sử - địa lý này, các nhà nghiên cứu đã phát hiện ra có những truyện cổ có kết cấu tương tự nhau, mang tính phổ quát.

Điều này khá giống với việc Jung đã phát hiện ra tính phổ quát của những truyện cổ, huyền thoại ở các vùng đất khác nhau. Đây là điểm gặp gỡ giữa phương pháp lịch sử địa lý của các nhà nghiên cứu folklore và phương pháp nghiên cứu cổ mẫu từ nhánh tâm lý học cổ mẫu trước đó.

Về khái niệm *motif*, đây là thuật ngữ được các nhà nghiên cứu dân gian sử dụng để mô tả các chi tiết riêng lẻ trong một câu chuyện (a tale). Motif có thể đề cập đến một nhân vật, một hành động, bối cảnh hoặc đối tượng… thường xuyên xuất hiện, lặp đi lặp lại trong các câu chuyện cổ. Xét từ góc độ tự sự học, motif là một yếu tố tham gia vào cấu trúc tự sự với vai trò kiến tạo cốt truyện (plot) – đơn vị được coi là lớn hơn motif. Thompson coi motif là bất kì yếu tố nào trong một câu chuyện, giúp phân biệt câu chuyện đó với những câu chuyện khác. Nó có thể là một sinh vật khác thường, một vùng đất kì lạ hoặc một sự kiện gây ấn tượng đáng kể…, tức là bất kì phần nào trong đó có thể dùng để phân tích một câu chuyện. Trên thực tế, Thompson không đưa ra một định nghĩa cụ thể về motif mà đúng hơn là đưa ra một công cụ để các nhà nghiên cứu văn hóa dân gian có thể dựa vào đó xác định các tác nhân, đối tượng và sự kiện trong nghiên cứu so sánh văn học dân gian. Đây là đóng góp được công nhận là có giá trị về mặt phương pháp luận của Thompson.

Northrop Frye (1912 - 1991) – nhà nghiên cứu thần thoại học người Canada, trong khi nhấn mạnh đến vai trò của phương pháp phê bình văn học, đã đề xuất ý tưởng cho rằng sức hấp dẫn của văn học chính là mối quan hệ của nó đối với hình thức những câu chuyện cổ sơ khai, những huyền thoại xa xưa của loài người. Ông tuyên bố bản chất văn học chính là dạng thức thần thoại được "dịch chuyển" sang thời hiện đại, nhưng luôn có xu hướng quay lại với các khuôn mẫu mà chúng ta luôn thấy trong thần thoại hay các câu chuyện cổ dân gian.

> *Cổ mẫu không chỉ là một kiểu phê bình mang tính thống nhất mà tự thân nó là một bộ phận của một dạng tổng thể, và ngay lập tức nó dẫn chúng ta đến câu hỏi về kiểu phê bình tổng thể nào có thể tìm thấy trong văn học. Cuộc khảo sát của chúng tôi về các kĩ thuật phê bình đã đưa chúng tôi đi xa hơn trong lịch sử văn học. Tổng thể lịch sử văn học chuyển từ hình thức nguyên thủy đến phức tạp, và ở đây chúng ta có thể thấy khả năng xem văn học là một phức hợp của một nhóm công thức tương đối hạn chế và đơn giản có thể được nghiên cứu trong văn hóa nguyên thủy. Nếu như vậy thì việc tìm kiếm cổ mẫu là một loại nhân học văn học, liên quan đến cách mà văn học được truyền đạt bởi các thể loại tiền văn học như thần thoại nghi lễ và truyện kể dân gian.* (Northrop Frye, 1957, p.99-100).

Frye cũng coi kho tàng huyền thoại là nơi tập trung những cổ mẫu quan trọng của nhân loại. Nói cách khác, những câu chuyện thần thoại với Frye cũng chính là những cổ mẫu ẩn chứa sức mạnh như những chỉ báo. Ông nhấn mạnh huyền thoại, không gì khác cũng chính là cổ mẫu: "Huyền thoại là sức mạnh chỉ báo trung tâm mang đến ý nghĩa cổ mẫu cho các hình thức nghi lễ và tự sự có tính cổ mẫu cho lời tiên tri. Vì thế, huyền thoại cũng chính là cổ mẫu, dù thông thường người ta chỉ nói huyền thoại khi bàn về truyện kể và chỉ nói về cổ mẫu khi bàn về ý nghĩa". (Northrop

Frye, 1957, p.103-104) Frye cũng đề cập đến vai trò của huyền thoại trong phê bình văn học đã được thúc đẩy bởi các nhà khoa học trước ông như là Jung hay Frazer, nhưng cách tiếp cận của họ chưa có tính hệ thống. Vì vậy, ông đã đề xuất mô hình cổ mẫu của các câu chuyện huyền thoại dựa vào đặc điểm vòng tuần hoàn của mặt trời trong một ngày, hay các mùa trong năm, tương ứng với các giai đoạn khác nhau của đời người. Chu kì trong ngày của mặt trời hay chu kì bốn mùa trong năm và chu kì hữu cơ của cuộc đời con người, theo Frye đều mang một mô hình ý nghĩa duy nhất và có tất cả bốn giai đoạn theo cách miêu tả của Frye: *Giai đoạn một*: bình minh/ mùa xuân/ sự sinh nở. *Giai đoạn hai*: trưa, khi mặt trời ở đỉnh/ mùa hè/ kết hôn hoặc chiến thắng. *Giai đoạn ba*: hoàng hôn/ mùa thu/ cái chết. *Giai đoạn bốn*: bóng tối/ mùa đông/ sự tan rã, hoại diệt.

Giống như các nhà nghiên cứu khác, N. Frye cũng cho rằng cổ mẫu có thể là một biểu tượng, hay là một hình ảnh mà thường xuyên được lặp lại trong văn học để có thể được công nhận như là một yếu tố trong trải nghiệm văn học của một người nói chung. Ông nhấn mạnh đến tầm quan trọng của kinh nghiệm văn học của người đọc trong quá trình trải nghiệm cổ mẫu. Sức sống hay giá trị của một cổ mẫu, không chỉ nằm ở bản thân những gì cổ mẫu ấy chứa đựng mà còn được quyết định bởi ấn tượng, dấu ấn mà nó để lại trong tinh thần, trong trải nghiệm đọc của chính chúng ta.

Lý thuyết huyền thoại học cổ mẫu của Frye được cho là đã mở rộng nội hàm, phạm vi của phạm trù cổ mẫu. Tính chất và sức mạnh của cổ mẫu không chỉ được biểu hiện thông qua những hình ảnh, biểu tượng, hay qua các motif như trong các truyện kể văn học dân gian (folktale) như cách tiếp cận cổ mẫu của các nhà folklore học, mà cổ mẫu còn được nhìn nhận như là những huyền thoại (myth) như trong lý thuyết của Northrop Frye. Trong số các cách tiếp cận phê bình văn học khác nhau, Northrop Frye đã xác định giá trị của cách tiếp cận nguyên mẫu và sự phù hợp của nó trong việc làm sáng tỏ một văn bản. Giống như tác phẩm văn học, phê bình cũng có tính sáng tạo và một nhà phê bình nguyên mẫu sẽ khám phá ra ý nghĩa của văn bản cũng như động cơ của nhân vật. Nếu như J.G. Frazer và C.G. Jung đã mở ra những khả thể mới trong phê bình cổ mẫu hoặc thần thoại thì phương pháp của Frye đã loại bỏ những trở ngại trong việc đánh giá một văn bản. Đối với Frye, trong phê bình huyền thoại, cả *phương pháp quy nạp* và *phương pháp suy diễn* đều là những công cụ hiệu quả. Cả hai bổ sung cho nhau và nếu một trong hai phương pháp này không được khai thác thì phê bình nguyên mẫu sẽ không đầy đủ.

Có thể nói tiếp cận nguyên mẫu đối với văn bản của N. Frye đã tạo ra một bước tiến mới trong phê bình cổ mẫu là sự hình thành nên một khái niệm toàn diện và có hệ thống về phê bình văn học, đánh dấu giai đoạn phát triển và hoàn thiện của lý luận phê bình cổ mẫu trong thế kỉ XX.

1.1.3. Phân loại cổ mẫu

Quan sát việc phân loại cổ mẫu cho đến nay, có thể thấy nó được thực thiện theo nhiều cách. Tùy vào từng phân nhánh nghiên cứu, quan điểm khoa học, tùy vào mục đích mà các nhà nghiên cứu sẽ xây dựng hay chọn lựa những tiêu chí phân loại khác nhau cho hệ thống cổ mẫu vốn rất đa dạng, phong phú và trải nhiều bình diện. Dưới đây là một số cách phân loại cổ mẫu tiêu biểu:

1.1.3.1. Phân loại cổ mẫu của Carl Jung

Dựa trên ý tưởng nền tảng là cổ mẫu thường tạo ra những kiểu, loại thái độ, khung kinh nghiệm tri giác và cảm xúc mang tính định hướng, Jung đã xác định được 12 cổ mẫu nhân vật thần thoại phổ quát, nằm trong vô thức tập thể. Đây cũng là mười hai kiểu chính đại diện cho phạm vi động cơ cơ bản của con người. Trong 12 nguyên mẫu này, Jung tiếp tục chia thành bốn nhóm, dựa trên bốn khuynh hướng cơ bản mà những cổ mẫu tìm cách hiện thực hóa là: ***Bản ngã*** (ego) - Để lại dấu ấn trên thế giới; ***Mệnh lệnh*** (order) - Cung cấp cấu trúc cho thế giới; ***Xã hội*** (social) - Kết nối với những người khác; ***Tự do*** (freedom) - Khao khát thiên đường.

Bảng 1.1. Bảng phân loại 12 cổ mẫu nhân vật thần thoại của Jung

NHÓM	**KHUYNH HƯỚNG CƠ BẢN**	**CỔ MẪU**	**MỤC TIÊU TÌM KIẾM**
BẢN NGÃ (EGO)	Lưu lại dấu ấn trên thế giới	Kẻ ngoài vòng pháp luật/ kẻ nổi loạn	Sự giải phóng
		Pháp sư	Quyền năng
		Anh hùng	Quyền hành/ chủ quyền
TRẬT TỰ / MỆNH LỆNH (ORDER)	Ban hành trật tự, thiết lập mô hình thế giới	Người chăm sóc	Phục vụ
		Kẻ thống trị/ Chủ nhân	Kiểm soát
		Nghệ sĩ	Sự đổi mới
XÃ HỘI (SOCIAL)	Kết nối với những người khác	Người tình	Sự thân mật, gần gũi
		Anh hề	Điều vui vẻ, giải trí

		Con người bình thường, tốt bụng	Sự phụ thuộc
TỰ DO (FREEDOM)	Khao khát thiên đường	Kẻ ngốc, kẻ khờ	Sự an toàn
		Hiền nhân/ Nhà hiền triết	Sự hiểu biết
		Người khám phá	Tự do

Ngoài ra, để có thể miêu tả chi tiết về các phạm trù như ***Mong muốn, Nỗi sợ hãi*** và ***Tài năng*** của cổ mẫu, Jung còn phân 12 cổ mẫu trên thành ba nhóm dựa trên ba yếu tố trong cấu trúc tâm thần: *Ego* (bản ngã), *Soul* (tâm hồn) và *the Self* (tự ngã)

Nhóm ***the Ego*** (bản ngã) gồm: *cổ mẫu anh hùng, con người bình thường/ tốt bụng, kẻ ngây thơ, người chăm sóc*

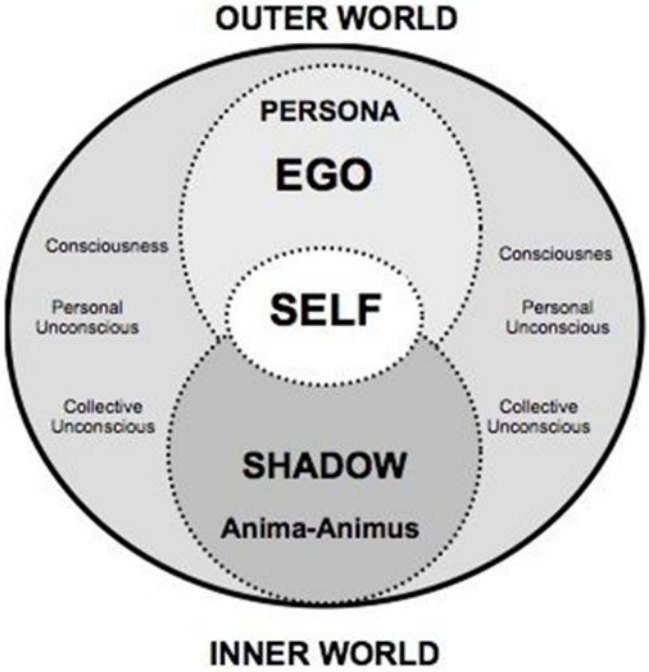
Nhóm ***the Soul*** (tâm hồn) gồm: *cổ mẫu người sáng tạo/ nghệ sĩ, người tình, kẻ nổi loạn, người khám phá*

Nhóm ***the Self*** (tự ngã) gồm: *cổ mẫu pháp sư, người tạo ra luật lệ, anh hề, nhà hiền triết…*

❁ **<u>Một số cổ mẫu cơ bản trong hệ thống cổ mẫu của Carl Jung:</u>**

✪ **Cổ mẫu Bóng** *(Shadow)*

Cái bóng (shadow) là cổ mẫu quan trọng trong hệ thống cổ mẫu cơ bản của lý thuyết Jung. *Shadow* là nội dung kiến thức căn bản nhất của nhập môn Tâm phân học. Ở phần *Nhận thức về cái bóng*, trong công trình *Con người và biểu tượng (Man and his symbols*) do Jung chủ biên, xuất bản lần đầu vào năm 1964 (bởi các cộng sự của Jung), cái bóng được Jung định nghĩa như sau: "Cái bóng không phải là toàn bộ nhân cách vô thức. Nó đại biểu cho những thuộc tính và phẩm chất không hoặc ít được biết đến của bản ngã – những khía cạnh chủ yếu thuộc về phạm vi cá nhân và cũng có thể là ý thức. Trong một vài phương diện, cái bóng cũng có thể bao gồm những nhân tố tập thể vốn xuất phát từ một nguồn bên ngoài đời sống cá nhân của đối tượng". (Carl Gustav Jung, 2022, tr.258-259). Cái bóng đôi khi còn được gọi là bóng âm, chính là phần đối lập với phạm trù "mặt nạ nhân cách" (persona) trong cấu trúc tâm thần con người của Jung.



Hình 1.3. Mô hình cấu trúc tâm thần con người của Jung

(Nguồn: http://typeindepth.com/2011/03/psychodynamic-coaching-and-type/)

Nhưng nếu như *persona* là phần luôn được bản ngã (ego) ý thức thì bóng âm, ngược lại, là phần bị bỏ quên hoặc không được biết đến. *Mặt nạ nhân cách* đôi khi đồng nhất với bản ngã và nó định hình bản sắc, tính cách của một cá nhân trong xã hội. Còn bóng âm là phần luôn bị che giấu trong tính cách, chỉ bộc lộ ra trong một số trường hợp đặc biệt. Jung đã ví sự tồn tại song song của *bóng âm* và *mặt nạ* nhân cách giống như một cặp anh hem/ chị em song sinh. Ông đã lấy những câu chuyện kinh điển trong Kinh thánh hay trong các tích cổ tôn giáo, tác phẩm văn học lớn (như *Bác sĩ Jekyll và Ông Hyde*, *Cain và Abel*, *Aphrodite và Hera*…) để minh hoạ cho hai khía cạnh mặt nạ và bóng âm trong lý thuyết của mình.

Nói một cách dễ hiểu nhất, bóng âm chính là phần tối trong nhân cách của con người, thường chứa đựng những yếu tố bị đè nén trong cuộc sống thường ngày, và nằm trong phần vô thức trong tâm thần của chúng ta. Trong một vài trường hợp, cái bóng ấy xuất hiện, cảnh báo cho chúng ta biết sự hiện diện của một "người lạ" đang ở trong "nhà" chúng ta. Nhưng người lạ ấy, không ai khác lại chính là chúng ta.

Theo Jung, "nhận thức về cái bóng" là một nhận thức quan trọng trong hành trình trưởng thành, hoàn thiện nhân cách của con người. Khi con người nhận thức về cái bóng, sẽ có được kết nối với vô thức – phần bên trong của mình. Và sự liên hệ ấy đảm bảo cho một quá trình cá nhân hoá của bản ngã để đạt đến một sự hoàn thiện – điều mà Jung gọi là *Tự ngã* (the self). Nếu cái bóng bị bỏ quên hay bị đàn áp, nó sẽ trở nên "thù địch" với bản ngã. Nhưng nếu con người coi bóng âm như một người bạn và sống hoà thuận với nó, nó sẽ trở thành một nguồn năng lượng quý giá, giúp

cho con người có một đời sống tự nhiên và sống động hơn. Bất kì một sự bỏ quên hay đè nén nào đối với cái bóng cũng mang lại những nguy cơ tiềm ẩn của chứng nhiễu tâm, loạn tâm của con người hiện đại. Do đó, việc đối diện với vô thức, đi vào khám phá thế giới của cái bóng bên trong mình để có thể tự vấn một cách trung thực, thực sự là một hành động dũng cảm, giúp con người có thể đạt đến chiều sâu nhất về mặt tồn tại. Nhưng trên thực tế, con người hiện đại thường trốn chạy bóng âm, do đó họ mất khả năng và cơ hội kết nối với thế giới bên trong mình, từ đó không thể tìm thấy sức mạnh bên trong của bản thể, dễ rơi vào sự loạn tâm và vỡ vụn về mặt tinh thần.

Nhận thức về cái bóng đã đưa đến liệu pháp chữa lành về mặt tâm lí cho cá nhân cũng như cho các cộng đồng, tập thể. Bởi cái bóng – như đã nói vốn là một yếu tố không chỉ thuộc về phạm vi cá nhân mà còn có thể bao gồm những nhân tố tập thể. Có cái bóng bên trong cá nhân thì cũng sẽ có một cái bóng lớn trong kí tức tập thể của một cộng đồng, dân tộc.

✪ **Cổ mẫu ẩn ngã nữ tính** *(Anima)* và **ẩn ngã nam tính** *(Animus)*

Anima và *Animus* là các cổ mẫu được nói đến tiếp sau *cái bóng- shadow*, thuộc phần vô thức trong cấu trúc tâm thần (psyche) của Jung. Chúng được ví như những chiếc cầu nối, một cánh cửa trung gian dẫn tới những hình ảnh trong phần vô thức tập thể. Mặt khác, chúng cũng là những cái mặt nạ giúp kết nối phần bản ngã nằm bên trong bóng tối của con người với thế giới bên ngoài xã hội. Nói cách khác, *Anima* và *Animus* là mặt đối lập của phạm trù *persona* (mặt nạ nhân cách) trong lý thuyết của Jung. Để đạt được cái cao nhất trong cấu trúc tâm thần là Tự ngã (The Self), Jung cho rằng bất kì ai cũng phải trải qua những nhận thức về *anima/ animus*. "… bất kì ai muốn đạt được những kì công gian khổ của việc nhận biết những gì không những về mặt trí tuệ mà còn tuỳ theo giá trị cảm xúc của nó, thì dù tốt hay xấu cũng phải hiểu được vấn đề *anima/animus*, để mở ra một con đường cho sự thống nhất cao hơn" (Dẫn theo: Murrey Stein, 2021, tr.319).

Ẩn ngã nữ tính (Anima), còn được gọi tắt là ẩn nữ - là hình tượng tính nữ có trong một người nam. Trong khi đó, *Animus* - ẩn nam lại là hình tượng nam tính có trong một người nữ. "Anima, một yếu tố nữ tính, hoàn toàn là một hình ảnh bù trừ cho ý thức nam tính" (Jung, 2023, tr.220). Theo Jung, *anima* chính là một sự phản ứng lại với *persona* - mặt nạ nhân cách ở một người đàn ông. Nếu như một người nam có hình ảnh bên ngoài xã hội mạnh mẽ, nam tính thì bên trong anh ta sẽ tồn tại một xu hướng yếu đuối và nữ tính. Đó chính là ẩn nữ ở một người đàn ông. Phương diện nữ tính bên trong người nam có tác dụng giúp họ liên hệ được với đời sống vô thức, mặt tâm linh của họ. Trong quan điểm của Jung, người đàn ông trong xã hội phương Tây thường hướng ngoại, luôn tỏ ra kiêu hãnh, mạnh mẽ nên dễ bỏ quên đi "người phụ nữ" bên trong của mình. Điều này sẽ không có lợi cho quá trình cá nhân hoá, quá trình tự nhận biết chính bản thân. Jung viết: "*Vì mục đích của cá nhân hoá*

hay sự nhận biết bản thân, điều quan trọng đối với một người đàn ông là phải phân biệt được giữa những gì là mình và những gì anh ta đóng trước mình và những người khác, và để đạt được mục đích này, anh ta cần phải ý thức được những liên hệ giữa mình với cái vô thức, và đặc biệt là với anima thì mới có thể phân biệt được mình với nó". (Jung, sđd, tr.177).

Sẽ là ngược lại đối với *animus* - ẩn tính nam ở một người nữ. Ẩn nam hàm chứa một sức mạnh cứng rắn, tinh thần mạnh mẽ, khó bị dao động nơi người phụ nữ. Đôi khi họ biểu hiện ra bên ngoài những khía cạnh ấy bằng sự mạnh mẽ, cá tính trong cách nói năng, đi đứng, quyết đoán trong cuộc sống – điều mà người ta thường thấy ở một người đàn ông trong xã hội. Có những người nữ sở hữu animus với đặc điểm càng lớn tuổi họ càng khám phá được khả năng về trí tuệ và nhu cầu muốn khám phá tri thức, khoa học hay nghệ thuật của bản thân.

Trên thực tế, khó phân biệt được *anima* hay *animus* vì nó vốn nằm trong phần vô thức, chỉ khi nó phóng chiếu vào trong các giấc mơ, con người mới bắt đầu có những mối liên kết và nhận thức về sự tồn tại của anima/ animus. Sự hình thành anima – tính cách nữ của một người đàn ông thường được định hướng bởi người mẹ. Trong khi đó, sự hình thành animus ẩn nam của một người phụ nữ lại thường chịu ảnh hưởng bởi khuynh hướng tính cách người cha.

Ẩn nam và ẩn nữ đều có những mặt tích cực và tiêu cực trong nhân cách một người. Và chắc chắn, nếu thiếu sự trải nghiệm về *anima/ animus*, một người nam hay nữ khó có thể hoàn thiện quá trình cá nhân hoá của mình để đạt đến một trạng thái tổng hoà về mặt tâm thần.

✪ **Cổ mẫu Tự ngã** *(The Self)*

Tự ngã là khái niệm vốn có nguồn gốc từ Upanishad – một trong những bộ Kinh nổi tiếng của người Ấn cổ được Jung mượn để biểu đạt những khía cạnh nội dung trong thuật ngữ The Self. Tự ngã chính là cái cốt lõi, cái sâu thẳm và hoàn thiện nhất của tâm thức. Nó có quyền năng mạnh nhất trong tâm thức. Trong cấu trúc bản đồ tâm hồn con người của Jung, "the self" (tự ngã) là khái niệm được trình bày sau cùng, được Jung coi như là cái đích cuối cùng trong hành trình trưởng thành của con người. Jung gọi tự ngã là trung tâm của huyền thoại cá nhân ông, và nó mang tính duy nhất. Tự ngã là cổ mẫu cao nhất trong cấu trúc tinh thần con người, một nhân tố siêu việt của tâm thần mà biểu tượng của nó chính là Mandala (biểu đồ vũ trụ), hình ảnh mà các tín đồ Phật giáo Tây Tạng coi là đại diện cho vũ trụ và thế giới tinh thần của những người thực hành đạo Phật.

The Self (tự ngã) = Super Ego (siêu ngã)

Nếu như *ego* được coi là bản ngã của một con người ở giai đoạn ban đầu, (con người còn chưa nhìn thấy chính mình, chưa dấn thân vào thế giới vô thức, chưa trưởng thành về mặt tâm thức), thì the Self là bản ngã (ego) sau khi đã có được sự phát triển

tới hạn, đã hợp nhất với cái toàn thể. Nói cách khác, khi đó ego đã trở thành "super ego" – một cái ngã/ linh hồn đã được hợp nhất với vũ trụ và mang tính toàn vẹn, là hình ảnh vũ trụ thu nhỏ. Nó thiết lập và duy trì trạng thái cân bằng, lành mạnh của tâm trí con người. Trong triết học cổ đại Ấn Độ, trạng thái tinh thần khi con người đạt đến tự ngã là lúc Atman (linh hồn cá thể) đã hợp nhất trong Brahman (linh hồn vũ trụ). Khi đó, *Tự ngã* là cái cao cả và lớn lao hơn cái Atman ban đầu của con người. Khi đó, hành trình con người đi tìm cái tự ngã cũng là hành trình trưởng thành thực sự, nó giúp con người nhìn thấy được toàn bộ hiện thể của anh ta trong cả quá khứ, hiện tại và tương lai. Murrey Stein nhấn mạnh đến tính vô tận, siêu việt không – thơi gian, một ý tưởng quan trọng về đặc tính của cổ mẫu *Tự ngã* như sau: "Cái Self lúc đó là tổng thể của tất cả mọi thứ chúng ta từng là, và dĩ nhiên là mọi thứ chúng ta có khả năng trở thành – nó là biểu tượng của 'Thần thánh trong chúng ta', là thứ mà chúng ta gọi là thể toàn diện." (Murrey Stein, 2021, tr.314).

Tự ngã có thể hiển thị ra trong những giấc mơ hay thị kiến của con người và nó không còn nằm trong phạm vi cá nhân. Trong những nền văn minh phương Đông, con người có thể nhìn thấy những hình ảnh có cấu trúc giống như *mandala* – hình tròn kỳ diệu bên trong các giấc mơ hay khi rơi vào trạng thái thiền định. Đó chính là lúc tâm thế tinh thần con người đạt đến sự bình ổn và nguồn năng lượng tinh thần ở trạng thái cao nhất.

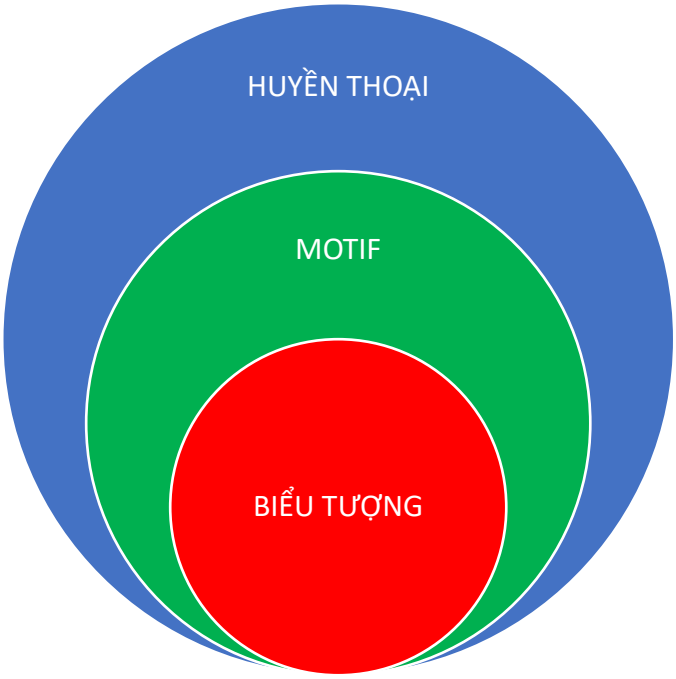
Ngoài ra, Jung còn nhắc đến các cổ mẫu như: *Cổ mẫu Mẹ* (mother archetype), *cổ mẫu Cha* (father archetype), *cổ mẫu tái sinh* (rebirth), *cổ mẫu kẻ phá bĩnh/ bợm nghịch* (…) trong các công trình nổi tiếng khác của ông về cổ mẫu. Tuy nhiên, vì dung lượng có hạn nên chúng tôi sẽ kết hợp giới thiệu về các cổ mẫu này trong những phần nội dung có liên quan, được triển khai ở những chương sau.

1.1.3.2 Về cách phân loại cổ mẫu được dùng trong luận án

Dựa vào các thành tựu tổng hợp của ngành phê bình cổ mẫu, nhất là vào giai đoạn sau, khi nhánh nghiên cứu phê bình cổ mẫu từ bình diện địa lý – folklore học, tìm được tiếng nói chung và sự gặp gỡ với nghiên cứu cổ mẫu từ nhánh phân tâm học; thêm vào đó là sự kết hợp với các thành tựu ở những lĩnh vực khác trong nghiên cứu văn học như: kí hiệu học văn hóa, huyền thoại học và tự sự học… các nhà nghiên cứu lại có thêm những tiêu chí dẫn đến cách phân loại cổ mẫu mới. Việc xem xét ảnh hưởng lẫn nhau và mối liên hệ gắn kết giữa cổ mẫu và các phạm trù như: biểu tượng, motif, huyền thoại đã dẫn đến việc phân chia cổ mẫu thành ba loại: ***cổ mẫu biểu tượng***; ***cổ mẫu motif*** và ***cổ mẫu huyền thoại***

Như đã đề cập, trong văn học và nghệ thuật, cổ mẫu có khi là một hình ảnh, một nhân vật, một sự kiện, một motif hay một chủ đề, một câu chuyện… được lặp lại trong các tác phẩm khác nhau, trong các nền văn hóa khác nhau và trong các thời kỳ

khác nhau. Điều này đã được minh chứng qua sự gặp gỡ trong quan điểm về định nghĩa cổ mẫu của các nhà nghiên cứu. Xét về mặt quy mô, có thể xem biểu tượng là đơn vị nhỏ nhất trong ba phạm trù biểu tượng (*symbol*), *motif* và câu chuyện (*story/ theme*). Sau đó đến motif - yếu tố mang ý nghĩa như là các tình huống, mô thức được lặp đi lặp lại trong các tác phẩm, làm nên thành phần kết cấu lớn hơn trong câu chuyện). Đơn vị lớn nhất, bao quát nhất trong ba yếu tố trên chính là truyện, nói cách khác là những câu chuyện cổ hay các huyền thoại được kể lại. Huyền thoại luôn là một câu chuyện hoàn chỉnh về mặt kết cấu tự sự, mang bản chất của một cổ mẫu (tính nguyên thủy, ẩn dụ, hàm chứa cảm xúc hay các yếu tố tâm lý, cách cách ứng xử của con người, và có tính ổn định và ít thay đổi theo thời gian). Lý thuyết huyền thoại học cổ mẫu của Frye đã minh chứng cho việc nhà nghiên cứu này coi huyền thoại là các cổ mẫu được "dịch chuyển" từ thời cổ đến hiện đại trong nền văn học của nhân loại. Có thể hình dung ba yếu tố/ ba loại cổ mẫu này như hình ảnh sau:



Hình 1.4. Ba cấp độ cơ bản của cổ mẫu

- <u>Về khái niệm *biểu tượng* và *cổ mẫu biểu tượng*</u>:

+ Biểu tượng và biểu tượng văn hoá

Cách hiểu về biểu tượng cho đến nay đã có một lịch sử hình thành và phát triển, gắn với sự hình thành về mặt nhận thức của con người về đời sống và trong sáng tạo văn học, nghệ thuật. Trong cách hiểu của người phương Đông, dựa vào

nguồn gốc Hán tự, thì "biểu" 表 có nghĩa là biểu đạt, nêu ra, bày tỏ, trình bày còn "tượng" 象 là hình ảnh (Thiều Chửu, 1993, tr.745-746). Do đó, biểu tượng 表象 là một hình ảnh mang tính trừu tượng, nhằm biểu đạt một nội dung ý nghĩa nào đó. Còn biểu tượng theo cách hiểu ở phương Tây (tiếng anh là symbol) có nguồn gốc từ thuật ngữ symbolon, trong tiếng Hy Lạp cổ có nghĩa là sự kết nối với nhau, để chỉ các hành động mang tính liên kết, hội tụ.

Khái niệm biểu tượng về sau được phát triển và mở rộng nội hàm khi nó được xem xét, khám phá qua góc nhìn của các lĩnh vực nghiên cứu khác nhau như: tâm lý học, văn hóa học, ngôn ngữ học và văn học… Trong tâm lí học, Freud là người đầu tiên đặt dấu ấn trong việc khám phá ý nghĩa của khái niệm biểu tượng. Theo ông, biểu tượng là một hình thức hiện thực hóa những "ẩn ức tính dục" hiện diện trong thế giới tinh thần con người. Những ham muốn, ẩn ức tính dục sẽ xuất hiện thông qua các hình ảnh, chỉ báo trong giấc mơ hoặc khi con người rơi vào trạng thái vô thức. Các ham muốn này được phóng chiếu và biểu hiện ra thành một số hình ảnh đặc trưng trong tâm trí con người. Do đó, việc giải mã giấc mơ thực chất là đi lí giải các ẩn ý, thông điệp của những hình ảnh, biểu tượng trong giấc mơ. Freud cũng chỉ ra mối dây liên kết giữa hoạt động sáng tạo nghệ thuật với đời sống trong chiều sâu tâm thức của người nghệ sĩ. Theo ông, bản chất quá trình sáng tạo nghệ thuật của người nghệ sĩ, trong đó có nhà văn giống như hoạt động để thỏa mãn và giải tỏa các ham muốn thầm kín bên trong. Năng lượng sáng tạo do đó cũng chính là năng lượng của những ẩn ức được giải phóng, là điều kiện, động cơ của hoạt động sáng tạo nghệ thuật.

Jung quan tâm đến khía cạnh biểu tượng trong mối quan hệ với phần vô thức tập thể trong cấu trúc tâm thần con người. Ông cho rằng khái niệm biểu tượng là một vấn đề không dễ định nghĩa một cách trọn vẹn, rõ ràng: "một từ hay một hình ảnh là có tính biểu tượng khi nó hàm ngụ một điều gì đó nhiều hơn ý nghĩa hiển nhiên và trực tiếp của nó. Nó có khía cạnh "vô thức" sâu rộng hơn vốn không bao giờ được định nghĩa chính xác hay được giải thích đầy đủ. Người ta cũng không thể hy vọng định nghĩa hay giải thích nó" (Jung, 2022, tr.19). Tuy kế thừa một số điểm từ lý thuyết của Freud, nhưng về căn bản, Jung đã đưa ra các lập luận trái ngược với luận điểm của thầy mình. ***Sự khác nhau trong quan niệm về biểu tượng của Freud và Jung là ở chỗ trong khi Freud cho rằng biểu tượng có nguồn gốc từ vô thức cá nhân thì Jung lại khẳng định biểu tượng có nguồn gốc trong vô thức tập thể***. Ông xác định nguồn gốc, những đặc điểm của biểu tượng, cũng như bàn về vai trò của biểu tượng trong việc tạo ra cổ mẫu – yếu tố chủ chốt nằm trong phần vô thức tập thể. Theo Jung, "những biểu tượng xuất hiện từ nền tảng cổ mẫu của nhân cách và từ vô thức tập thể. Chúng không phải là những phát minh tùy tiện của bản ngã mà là biểu hiện sự tự phát từ vô thức, đặc biệt là trong những thời điểm có nhu cầu lớn" (Dẫn theo: Murrey Stein, 2021, tr.258). Biểu tượng là dấu chỉ truyền đạt trạng thái ý thức bên trong của tinh

thần nhưng dưới dạng hình ảnh. Một biểu tượng thường thu hút một lượng lớn năng lượng trong tâm thần con người, nói đúng ra nó là trung tâm hội tụ các nguồn sức mạnh tinh thần trong dạng thức của một hình ảnh xuất hiện trong tinh thần con người. Vì biểu tượng là năng lượng bên trong vô thức và có sức mạnh thu hút năng lượng lớn như vậy nên các tôn giáo thường sử dụng biểu tượng để lôi kéo tinh thần của con người, củng cố và làm sâu sắc thêm niềm tin của con người vào tôn giáo ấy. Tính chất của biểu tượng là không thể được thay thế và không có hình ảnh tương đương đồng thời có thể tạo ra sự bí ẩn và thu hút.

Biểu tượng đóng vai trò chuyển dạng năng lượng từ tự nhiên sang văn hóa và tinh thần. Sức mạnh và giá trị của biểu tượng nằm ở khả năng chuyển dạng năng lượng của nó. Jung nhấn mạnh đến vai trò của biểu tượng văn hoá vì chúng bắt nguồn từ những nội dung trong vô thức của tâm thần, và chúng chính là đại diện cho những cổ mẫu cơ bản trong vô thức tập thể nhân loại. Chính những biểu tượng văn hoá này sẽ ám ảnh tâm thức con người hiện đại và đó là sợi dây kết nối chúng ta với những nguồn cội cổ xưa: "Các biểu tượng văn hoá, trái lại là những biểu tượng vốn từng được sử dụng để biểu đạt những "chân lý vĩnh cửu", và vẫn còn được sử dụng trong nhiều tôn giáo. Chúng trải qua nhiều biến trạng và thậm chí là một quá trình lâu dài của sự phát triển ít nhiều ý thức, và như thế trở thành những hình ảnh tập thể được các xã hội văn minh chấp nhận. Tuy nhiên, biểu tượng văn hoá vẫn lưu cửu được nhiều tính thiêng nguyên thuỷ hay "bùa mê" của chúng ta". (Jung, 2022, tr137).

Như vậy, khi gắn khái niệm biểu tượng với cổ mẫu, Jung đã tạo ra chiếc cầu nối trong mối liên quan giữa biểu tượng và văn hóa, góp phần tạo tiền đề cho sự ra đời của kí hiệu học văn hóa. Jung chú trọng đến tính chất bền vững về mặt ý nghĩa và tính trường tồn theo thời gian của các biểu tượng trong các nền văn hóa. Từ biểu tượng trong lĩnh vực văn hóa, biểu tượng một lần nữa tái sinh và chuyển hóa vào văn học, tạo thành biểu tượng nghệ thuật hay biểu tượng văn học. Dựa trên cơ sở nền tảng về biểu tượng từ cách tiếp cận của ngôn ngữ học và văn hóa học nhân học của Claude Lévi Strauss, Trịnh Bá Đĩnh đã khu biệt biểu tượng nghệ thuật với các biểu tượng thông thường trong văn học qua hai đặc tính nổi bật là tính đa nghĩa và tính cổ xưa của biểu tượng đó. "Điều quan trọng nhất ở biểu tượng là sự đa nghĩa và có "cái gì đó cổ xưa", làm cho tác phẩm văn học liên kết chặt chẽ với văn hóa của một cộng đồng xã hội, một dân tộc, mà "văn hóa là tổng thể của những biểu tượng được cộng đồng chấp nhận" (Trịnh Bá Đĩnh, 2018, tr.37). Biểu tượng trong văn học còn có đặc điểm phức tạp hơn trong tâm lý học và văn hóa vì nó liên quan đến ngôn ngữ - một hệ thống kí hiệu quy ước phức tạp. Trong văn học, biểu tượng tạo ra tính liên văn bản khi nó xuất hiện nhiều lần, không chỉ trong hệ thống tác phẩm của một nhà văn, trong nội bộ một nền văn học mà có khi nó còn xuất hiện trong tác phẩm của các nhà văn

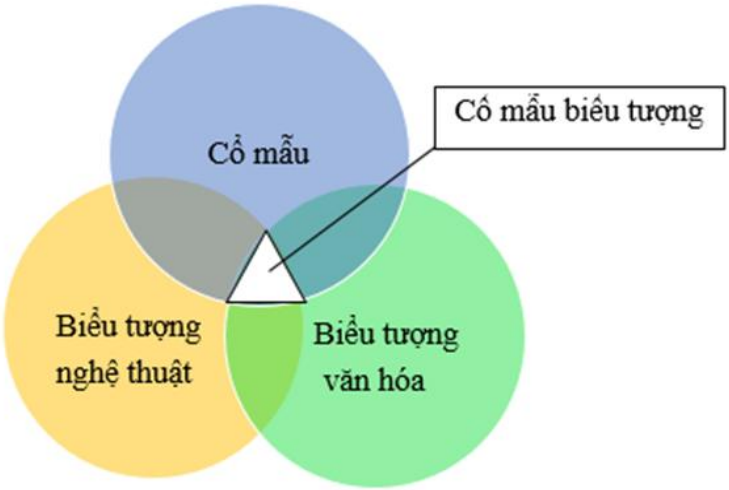
khác nhau, trong nhiều nền văn học khác nhau. Nó tạo nên nền tảng cơ sở cho sự so sánh văn hóa, văn học, tạo ra tính "xuyên văn hóa" trong tác phẩm văn học.

+ Cổ mẫu biểu tượng

Dựa trên sự tổng hợp, phân tích và khát quát những vấn đề liên quan đến hai khái niệm biểu tượng và cổ mẫu, chúng tôi đề xuất một định nghĩa cổ mẫu biểu tượng như sau: Cổ mẫu biểu tượng là loại cổ mẫu tồn tại dưới dạng thức của một biểu tượng văn hóa, mà ý nghĩa của nó thường phản ánh một khía cạnh tâm lý đặc trưng, được thừa nhận trong nhiều nền văn hóa và có sức sống cho đến ngày nay. Các cổ mẫu biểu tượng khi được tái tạo trong nghệ thuật thường mang đến một sức mạnh to lớn cho tác phẩm bởi nó không chỉ chuyên chở tư tưởng của nhà văn mà còn biểu đạt được đặc trưng căn tính dân tộc và bản sắc văn hóa đã sinh ra của nhà văn ấy.

Có thể thấy định nghĩa trên bao hàm ba khía cạnh: tâm lý, văn hóa và văn học nghệ thuật: Về mặt tâm lý, một cổ mẫu biểu tượng phải thỏa mãn được khía cạnh là hình ảnh nằm trong vô thức tập thể, có nội dung phản ảnh một nét tâm lý sơ khai của cộng đồng. Về phương diện văn hóa, cổ mẫu biểu tượng là cổ mẫu không chỉ chuyển tải được những đặc điểm, giá trị văn hóa của một cộng đồng mà nó còn phải mang tính phổ quát, nghĩa là nó có thể xuất hiện và được chấp nhận trong các nền văn hóa khác nhau. Về phương diện văn học, cổ mẫu biểu tượng hướng đến sự kết tinh giá trị tư tưởng riêng của nhà văn và phản ánh những nét đặc trưng của truyền thống văn học mà từ đó nó được tạo thành.

Khái niệm cổ mẫu biểu tượng trong cách định nghĩa của chuyên đề này là một khái niệm dựa trên sự tổng hợp cách hiểu biểu tượng từ cả lĩnh vực: tâm lý học, văn hóa học và văn học nghệ thuật. Có thể hình dung nó là phần giao nhau của ba hình tròn (được đánh dấu bằng hình tam giác màu trắng, nằm ở giữa), như hình ảnh minh họa bên dưới:



Hình 1.5. Minh hoạ nội hàm của khái niệm cổ mẫu biểu tượng – khái niệm được sử dụng trong luận án

- **Về khái niệm *motif* và *cổ mẫu motif:***

+ Về khái niệm motif

Việc xác lập khái niệm motif và ứng dụng trong nghiên cứu văn học dân gian, công đầu phải kể đến các nhà nghiên cứu folklore thuộc trường phái Địa lí – lịch sử (Historic-geographic Method) của Phần Lan. Stith Thompson là người đạt được thành tựu cao nhất trong số các nhà nghiên cứu thuộc trường phái này khi tìm ra con đường đi và cách thức truyện cổ tích trên thế giới được hình thành qua các miền không gian văn hóa bằng phương pháp chỉ ra các yếu tố cố định, cấu tạo nên các truyện cổ ấy. Ban đầu, Thompson lập ra bảng tra các cứu các type truyện dân gian, nhưng chủ yếu ông dựa vào kho tàng truyện cổ của phương Tây để thành lập bảng tra type này. Do đó, bảng tra bị cho là có phần thiếu tính bao quát và thuyết phục. Nhận thấy tầm quan trọng của motif – một đơn vị nhỏ hơn type (motif là những yếu tố cấu thành nên type trong truyện cổ dân gian), đến năm 1930, Thompson hoàn thành và cho xuất bản lần đầu tiên công trình Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends. Bảng tra cứu lần này tập hợp được khá đầy đủ motif trên thế giới. Đến nay, công trình của Thompson vẫn được đánh giá là công trình đồ sộ nhất, tập hợp nhiều nhất các motif truyện cổ dân gian của nhiều nền văn hóa khác nhau, cả phương Đông lẫn phương Tây.

Nếu như type hiểu đơn giản là những kiểu truyện thì motif là các yếu tố nhỏ hơn tập hợp lại, góp phần làm nên một type nào đó. Thompson định nghĩa "motif là thuật ngữ dùng để chỉ bất kì phần nào mà ở một tiết của folklore có thể phân tích ra được. (…) Motif truyện kể bao gồm những khái niệm rất đơn giản, thường gặp trong các truyện kể truyền thống. Có thể đó là những tạo vật khác thường như thần tiên, phù thủy, con rồng, yêu tinh, người mẹ ghẻ độc ác, các con vật biết nói tiếng người hay những thứ tương tự như vậy… Đó có thể là thế giới kì diệu của những vùng đất nơi mà ở đó phép thuật luôn luôn hùng mạnh, là tất cả những đồ vật ma thuật và những hiện tượng tự nhiên khác thường. Motif có thể chỉ là một mẫu kể ngắn, đơn giản, một sự việc gây ấn tượng và làm vui thích người nghe" (Dẫn theo: Maria Leach, Jerome Freid, 1950, p.753).

Như vậy, mối quan hệ giữa *type* và *motif* thực chất là mối quan hệ giữa hệ thống và yếu tố, có thể hình dung type giống như một thân cây (phần khung chính nâng đỡ câu chuyện) còn motif như là một nhánh trên thân cây ấy. Trong một thân cây có thể có một hay vài nhánh cây. Cũng theo Thompson, type và motif đều là

những đơn vị vừa mang tính đặc trưng vừa mang tính bền vững trong các truyện cổ dân gian. Do tính chất bền vững này mà cả motif và type khi được lưu truyền qua các vùng đất, các thời kì lịch sử khác nhau, vẫn giữ được những yếu tố cơ bản (về cấu trúc hình thức và cả nội dung ý nghĩa), đây chính là cơ sở giúp các nhà folklore học hay nhà phê bình cổ mẫu có thể truy nguyên được con đường đi của các biến thể truyện cổ hay huyền thoại giống nhau từ những vùng văn hóa khác nhau trên thế giới.

Nếu như trong quan điểm của trường phái Lịch sử - địa lí, motif là yếu tố có thể chia nhỏ hơn được thì đối với trường phái Thi pháp lịch sử, tiêu biểu như quan điểm của nhà nghiên cứu người Nga A.N. Veselovsky, motif là đơn vị cơ bản nhỏ nhất, không thể phân chia được nữa. Ông xác lập nội hàm khái niệm motif dựa trên các đặc tính như: tính nguyên thủy, tính đơn giản và không thể chia cắt được. Cách hiểu này dựa trên việc cho rằng motif nảy sinh trong những cộng đồng văn hóa nguyên thủy, thể hiện đặc điểm nhận thức, tình cảm và lối tư duy giản đơn, ngây thơ của của con người thời cổ đại, được lưu truyền từ xa xưa thông qua hình thức truyện kể. Ông viết: "Tôi hiểu motif như một đơn vị trần thuật đơn giản nhất, bằng hình tượng, giải đáp những vấn đề khác nhau mà tâm trí nguyên thủy hoặc những sự quan sát đời sống nguyên thủy đặt ra" (Dẫn theo: Chu Xuân Diên, 2001, tr.313). Xét từ bình diện tự sự, khái niệm motif của Veselovsky có ý nghĩa trong việc giải quyết vấn đề cốt truyện trong truyện kể. Vì vậy, cách hiểu motif là "đơn vị trần thuật nhỏ nhất, không thể chia cắt" có thể được tường minh hơn nếu xem xét nó trong mối quan hệ với khái niệm cốt truyện trong tự sự học. Cốt truyện và motif cũng có thể được đặt trong mối tương qua hệ thống – yếu tố.

+ Cổ mẫu motif

Bên trên, chúng tôi đã điểm qua vấn đề thuật ngữ khái niệm motif nhìn từ quan điểm của một số trường phái, khuynh hướng tiêu biểu. Vậy, vấn đề đặt ra là có phải bất kì motif nào cũng là cổ mẫu hay không và khi nào một motif có thể được coi là cổ mẫu văn học? Điều này được giải quyết bởi các nhà nghiên cứu thuộc trường phái phê bình cổ mẫu hay phê bình huyền thoại của thế kỉ XX. Trên thực tế, phê bình cổ mẫu chỉ thực sự ra đời khi có sự kết hợp của ngành Phân tâm học (đặc biệt là lí thuyết về cổ mẫu và vô thức tập thể của Jung) và ngành Folklore học. Công trình Người hùng mang ngàn gương mặt xuất bản năm 1950 của Joshep Campbell là trường hợp tiêu biểu cho khuynh hướng nghiên cứu kết hợp này. Bằng cách đi sâu vào cổ mẫu người anh hùng và đề xuất cách đọc các truyện cổ và huyền thoại trên thế giới theo mô thức chung là hành trình của người hùng, Campbell đã cho thấy sự kết hợp và chuyển hóa mạnh mẽ từ khuynh hướng nghiên cứu cổ mẫu trong tâm lí học (của Jung) sang phương pháp nghiên cứu type và motif của các học giả folklore (văn học). Northrop Frye là người đã hoàn thiện lí thuyết phê bình cổ mẫu khi đưa ra quan điểm cho rằng huyền thoại hay truyện cổ dân gian là những đề cương căn bản của tác phẩm

văn học ở mọi thời đại. Trong quan điểm của Frye, cổ mẫu là những yếu tố đã có từ trước trong các hình thức như nghi lễ, truyện cổ và huyền thoại. Chúng không bao giờ mất đi mà chỉ bị biến đổi và luôn được sao lưu, truyền lại trong các sáng tác văn học qua các thời kì lịch sử. Việc phân tích văn học thực chất là hoạt động đi truy nguyên và phát hiện các cổ mẫu vốn đã có từ trước đó, được nhà văn tái hiện trong tác phẩm của họ. N. Frye viết: "Việc tìm kiếm các cổ mẫu là một loại nhân học văn học, liên quan đến cách mà văn học được thông báo bởi các thể loại tiền văn học như nghi lễ, huyền thoại và truyện dân gian." (Dẫn theo: The Kenyon Review, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1951), pp. 92-110). Với phương pháp luận chặt chẽ mang tính thuyết phục, J. Campbell và N. Frye đã góp phần tạo ra chiếc cầu nối kết ngành tâm lí học và folklore học với văn học nghệ thuật. Khái niệm và vai trò của cổ mẫu, do đó cũng được mở rộng hơn về nội hàm, nó không chỉ ở dạng hình ảnh hay biểu tượng mà còn có thể là dạng thức motif và cả huyền thoại khi xuất hiện trong tác phẩm văn học. Tác giả Đào Ngọc Chương trong công trình *Phê bình huyền thoại* (2008) cho rằng: "Những motif và chủ đề giống nhau có thể được tìm thấy trong nhiều hệ huyền thoại khác nhau, và một số hình ảnh trở đi trở lại trong huyền thoại của 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 lí có thể so sánh được và phục vụ những chức năng văn hóa giống nhau. Những motif và hình ảnh như thế được gọi là cổ mẫu" (Đào Ngọc Chương, 2008, tr.19). Có thể thấy Đào Ngọc Chương đã dựa trên hai tiêu chí để xác định một motif ở dạng cổ mẫu. Thứ nhất, đó là tiêu chí về tần số xuất hiện của một motif trong nhiều hệ huyền thoại (tính lặp lại và sự phổ quát của motif đó); Thứ hai là ý nghĩa chung của các motif đó trong các nền văn hóa (ở đây tác giả - ĐNC gọi là việc gợi ra những phản ứng tâm lí có thể so sánh được, phục vụ những chức năng văn hóa khác nhau).

Từ những lí do trên, chúng tôi xác định và chọn lựa ba motif cổ mẫu: (1) *motif biến dạng/* hóa thân, (2) *motif hành trình* và (3) *motif cái chết và sự tái sinh* để khảo sát trong chương 3. Các motif này đáp ứng những tiêu chí lựa chọn để trở thành những motif đặc biệt - cổ mẫu motif.

- <u>Về khái niệm *huyền thoại* và *cổ mẫu huyền thoại*</u> :

+ *Huyền thoại*

Thần thoại hay huyền thoại (myth) là câu chuyện cổ, mà trong đó giải thích nguồn gốc lịch sử hay niềm tin, việc thực hành văn hóa của một nhóm người, một cộng đồng; đôi khi huyền thoại còn có chức năng giải thích một sự kiện tự nhiên. Về mặt nguồn gốc ngôn ngữ, myth có xuất xứ từ khái niệm mythos trong tiếng Hy Lạp. Thuật ngữ mythos được Aristotle – nhà triết học, nhà lí luận nghệ thuật tiên phong của Hy Lạp cổ đại, sử dụng lần đầu trong tác phẩm Poetics (Nghệ thuật thi ca, ra đời

khoảng năm 335 Tr.CN), để mô tả yếu tố cốt truyện (plot) trong một bi kịch Hy Lạp vào thời cổ đại (the plot of an Athenian tragedy). Trong định nghĩa của Aristotle, cốt truyện (plot) (cũng có nghĩa là thần thoại - mythos) được hiểu là cách tổ chức các sự cố/ tình tiết trong thể loại bi kịch: "Nó phỏng theo một hành động gợi lên sự thương hại và sợ hãi. Cốt truyện liên quan đến một sự thay đổi từ xấu thành tốt, hoặc tốt thành xấu. Các âm mưu phức tạp có sự đảo ngược và nhận biết. Những điều này và đau khổ (hoặc bạo lực) được sử dụng để gợi lên những cảm xúc bi thảm. Cốt truyện bi thảm nhất đẩy một nhân vật tốt đến sự bất hạnh không đáng có vì một sai lầm (hamartia)." (Nguồn: https://en.wikipedia.org/wiki/Poetics_(Aristotle))

Trên tư cách là một thể loại văn học, huyền thoại là một thể loại của văn học dân gian, ra đời từ buổi bình minh của nền văn học các dân tộc trên thế giới. Nó phản ánh lịch sử hình thành và phát triển của dân tộc ấy, cũng như phản ánh những đặc điểm về tâm lý, tính cách của một cộng đồng, dân tộc trong thời kỳ sơ khai. Vì là một thể loại của văn học dân gian nên huyền thoại cũng mang những đặc điểm, tính chất chung của văn học dân gian như khuyết danh, truyền miệng, dị bản…

Ban đầu, huyền thoại thường gắn chặt với khía cạnh tôn giáo bởi nó phản ánh niềm tin sơ khai, đặc điểm tâm lý của con người nguyên thủy. Về sau, theo quá trình phát triển lịch sử và ý thức xã hội, huyền thoại bắt đầu xâm nhập vào trong các lĩnh vực khác như triết học, nghệ thuật, tâm lý học… Khi đó, huyền thoại không đơn thuần chỉ là những câu chuyện kể về một thời kì lịch sử xã hội xa xưa, mang tính truyền thống nữa mà chúng trở thành những câu chuyện chuyên chở tư tưởng cộng đồng, trầm tích văn hóa, khẳng định sức sống của nhân loại qua các giai đoạn lịch sử khác nhau. Huyền thoại trở thành là nguồn chất liệu vô giá cho hầu hết các ngành nghệ thuật khai thác và sáng tạo, tạo nên những thành tựu văn hóa rực rỡ, nhất là cho nghệ thuật thời kỳ Phục Hưng ở phương Tây. Cho đến thời kì hiện đại, huyền thoại vẫn sống trong văn học dưới hình thức của những "tân huyền thoại" qua các sáng tác của những nhà văn, nhà thơ lớn, thể hiện dấu ấn tư tưởng nghệ thuật độc đáo trong việc làm tái sinh các huyền thoại vốn đã đi vào chiều sâu tâm thức của nhân loại. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) – triết gia Đức sống cùng thời với Hegel là người đã rất đề cao vai trò của huyền thoại trong lịch sử tư tưởng, triết học nhân loại. Với ông, huyền thoại có một "vị trí đặc biệt", bởi trong nó tổng hòa những tính chất ưu trội của cả triết học lẫn nghệ thuật (văn chương).

> *Một mặt huyền thoại gắn với sự sáng tạo của trực giác, của tưởng tượng như một cách hướng tới tồn tại, khẳng định tồn tại của con người trong cái tổng hòa tư tưởng, nghệ thuật, cách sống với niềm tin; mặt khác huyền thoại tồn tại như một tiến trình mà thực thể huyền thoại đó thường xuyên được tái lập trong một dạng thức mới mẻ dưới cái nhìn về lịch sử loài người.* (Đào Ngọc Chương, 2008, tr.65).

Mối quan hệ và sự chuyển hóa giữa huyền thoại và văn học thể hiện rõ nhất trong cách thức văn học được huyền thoại hóa hay còn gọi là thủ pháp huyền thoại

hóa văn học – vấn đề được các nhà nghiên cứu thuộc lĩnh vực phê bình huyền thoại thế kỉ XX quan tâm và tập trung khai thác trong các lý thuyết của mình. Lại Nguyên Ân, trong công trình 150 thuật ngữ văn học, đã chỉ ra hai phương diện cơ bản của phạm trù huyền thoại hóa là: huyền thoại hóa trên phương diện ý thức xã hội và huyền thoại hóa trong lĩnh vực văn học nghệ thuật. Ở phương diện thứ hai, huyền thoại hóa như một thi pháp đặc thù của văn học thế kỉ XX, thường được các nhà văn, thi sĩ lớn trên thế giới vận dụng như một phương pháp sáng tác hữu hiệu trong việc tạo ra những đối thoại tư tưởng giữa quá khứ và hiện tại trên tinh thần giải mã, làm tái sinh huyền thoại bằng các góc độ, cách tiếp cận mới mẻ khác nhau. Việc cắt nghĩa lại huyền thoại, làm mới một huyền thoại cũ để tạo ra những tác phẩm hiện đại mang tính đối thoại, thổi vào đó hơi thở thời đại, đã tạo ra sự sáng tạo mới mẻ cho tác phẩm văn học bởi huyền thoại giống như một thứ "ngôn ngữ" đặc biệt, một tấm gương phản chiếu đa chiều, nói lên được các vấn đề quan trọng về mặt tư tưởng, đời sống tinh thần nhân loại:

> *Tương quan giữa yếu tố huyền thoại và yếu tố lịch sử trong nghệ thuật 'tân huyền thoại' có thể rất khác nhau, nhưng nét rõ nhất là huyền thoại hiện diện trong chức năng ngôn ngữ - nó là cái để lý giải lịch sử và hiện tại. Giá trị nhận thức của huyền thoại và của các biến cố lịch sử trong tác phẩm loại này thường khác nhau; sự lí giải huyền thoại như hàm nghĩa sâu của lịch sử ở các tác giả khác nhau có thể được biện giải khác nhau.* (Lại Nguyên Ân, 2016, tr.161).

Trong văn học hiện đại, một trong những dấu hiệu đặc trưng để nhận biết một văn bản văn học như là một "huyền thoại mới" chính là tính chất đa thanh, đa điểm nhìn của nó. Các nhà văn thuộc khuynh hướng sáng tác hậu hiện đại chủ nghĩa thể hiện rõ điều này trong thế giới quan và phương pháp sáng tác của mình khi sáng tác của họ thường là những diễn ngôn mang tính giải huyền thoại nhằm biểu hiện tư tưởng về tính chất bất khả tri của thế giới. Ngoài ra, tính liên văn bản cũng là một điểm độc đáo về mặt nghệ thuật trong các tiểu thuyết – huyền thoại mới. Ở tiểu thuyết của Kafka và Murakami, tính liên văn bản này rất rõ và đã góp phần tạo ra một diện mạo văn học đặc trưng, kết nối tinh thần hiện đại với tâm thức huyền thoại cổ xưa của dân tộc và nhân loại trong tiểu thuyết của hai nhà văn lớn.

Như đã nói, nếu như cổ mẫu biểu tượng thường hướng đến khía cạnh nhân vật, cổ mẫu motif hướng đến việc tạo lập cốt truyện thì cổ mẫu huyền thoại tương ứng với cấp độ câu chuyện và chủ đề trong tác phẩm. Một huyền thoại có thể có một hoặc vài biểu tượng, và có thể có một hay nhiều motif. Cổ mẫu huyền thoại, vì vậy, theo chúng tôi thường có ý nghĩa bao trùm, khái quát hơn cổ mẫu biểu tượng hay cổ mẫu motif. Khi được tái sử dụng trong tác phẩm văn học, cổ mẫu huyền thoại truyền đạt được nhiều hơn cổ mẫu biểu tượng và cổ mẫu motif nội dung tư tưởng nghệ thuật và mô hình quan niệm về thế giới của nhà văn. Nhìn từ phương diện vô thức tập thể, các chủ đề được gợi lên trong huyền thoại thường hé lộ phương thức nhận thức hiện thực của

một dân tộc và cả những đặc trưng tâm lí, căn tính của họ. Khi khám phá, tìm hiểu những tích truyện cổ trong Kinh Thánh, huyền thoại phương Tây hay những truyện cổ, huyền thoại của phương Đông, các nhà nghiên cứu có thể tìm thấy những chủ đề mang ý nghĩa chung, bộc lộ những phản ứng tâm lý khá giống nhau của các dân tộc, các vùng đất, nền văn hóa khác nhau trên thế giới. Jung xem kho tàng huyền thoại là như là bộ bách khoa toàn thư về cổ mẫu của văn hóa nhân loại và ông luôn sử dụng huyền thoại Hy Lạp cũng như các huyền thoại từ nhiều vùng đất khác nhau để minh họa cho lý thuyết của mình. Theo Jung, "huyền thoại là sự phát giác nguồn gốc của tâm lí tiền ý thức … Nội dung của một truyện huyền thoại thô sơ biểu hiện quá trình vô thức… Các truyện huyền thoại không nói về một cái gì đó có ý thức, mà nói về một cái gì đó thực chất là vô thức" (Đỗ Lai Thúy, 2004, tr.381-382). Huyền thoại chính là phương diện độc đáo, làm phát lộ các khía cạnh cơ bản nằm trong vô thức tập thể của nhân loại, đặc biệt là cổ mẫu.

Nói cách khác, huyền thoại cũng chính là cổ mẫu, đóng vai trò như những giấc mơ cổ sơ của con người, là tấm gương soi mà nhờ nó, con người thế hệ sau có thể nhìn thấy tâm lí sơ khai và cách ứng xử của tổ tiên mình trước các vấn đề, các tình huống trong cuộc sống. Kế thừa quan điểm về cổ mẫu và huyền thoại của Jung, các nhà nghiên cứu thuộc trường phái nghi lễ - huyền thoại, trong đó có Northrop Frye, đã coi vai trò của cổ mẫu như một yếu tố tự thân, có tính liên văn bản trong tác phẩm văn chương. Cổ mẫu huyền thoại thường xuyên được lặp lại và tái hiện trong các tác phẩm của các nhà văn như một phương tiện mang tính quy ước quan trọng, và chúng được chuyên chở trong hình thức các câu chuyện từ thời kì cổ đại đến hiện đại. Từ đó, Frye cho rằng nếu nhận diện được cổ mẫu huyền thoại xuất hiện trong một tác phẩm văn chương, sẽ tìm thấy cội nguồn tinh thần nghệ thuật của tác phẩm. Điều này đã lí giải vì sao tinh thần huyền thoại không bao giờ mất đi mà luôn được bảo lưu từ thế hệ này sang thế hệ khác trong kho tàng tư tưởng, văn hóa nhân loại.

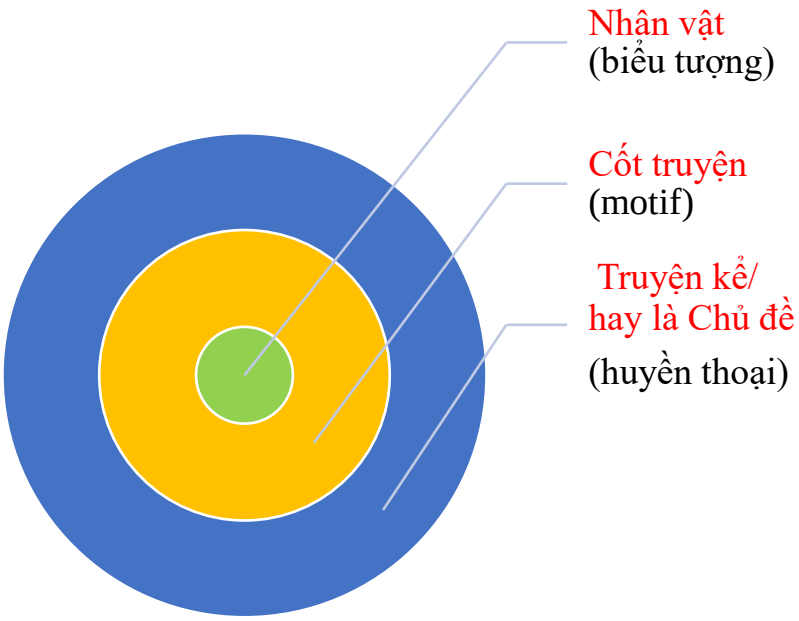
Roland Barthes - nhà văn và nhà kí hiệu học người Pháp trong công trình nổi tiếng của thế kỉ XX - *Những huyền thoại* đã nhìn nhận huyền thoại chính là một kiểu "ngôn ngữ" (language) đặc biệt. Năm 1970, trong *Lời mở đầu* ở lần tái bản thứ hai của công trình, Barthes viết: *"Huyền thoại là gì ? Tôi sẽ ngay lập tức đưa ra câu trả lời đầu tiên rất đơn giản, hoàn toàn phù hợp với từ nguyên: huyền thoại là một dạng ngôn từ"*. Từ phương diện chức năng truyền đạt thông điệp của một hệ thống ngôn từ, Bathes khẳng định huyền thoại có thể thực hiện chức năng và đặc tính của một hệ thống thông báo, truyền đạt một thông điệp". Bản thân huyền thoại chính là "thông điệp" và nó không được xác định bằng nội dung của thông điệp mà bằng cách thức nó phát ra thông điệp. Công trình quan trọng này của Roland Bathes đã trở thành chiếc cầu nối, một khung tham chiếu quan trọng để các nhà huyền thoại học có thể tin vào tương lai của những huyền thoại. Huyền thoại đã và sẽ đóng vai trò như một

hệ hống kí hiệu ngôn ngữ, "kí hiệu văn hoá", hay một hệ thống cổ mẫu đặc biệt có thể chuyển tải giá trị tư tưởng xuyên không - thời gian giữa các các nền văn hoá.

+ ***Cổ mẫu huyền thoại***

Từ đó, chúng tôi đi đến cách hiểu một cổ mẫu huyền thoại như sau: cổ mẫu huyền thoại là loại cổ mẫu dưới hình thức một câu chuyện kể mà mô hình/ cấu trúc của nó dựa trên một huyền thoại mang tính phổ quát trong văn hóa nhân loại, được tái hiện nhiều lần trong văn học, trở thành các điển mẫu (huyền thoại kinh điển) mang ý nghĩa thông điệp sâu sắc, được nhiều người biết đến và thừa nhận như một dạng quy ước trong văn học. Như vậy, để một huyền thoại trở thành cổ mẫu, nó phải đáp ứng ba tiêu chí: tính kinh điển, tính tư tưởng và tính phổ quát.

Mặt khác, nếu xem xét khái cổ mẫu từ bình diện kết cấu tự sự, có thể hình dung biểu tượng là cấp độ tương đương với nhân vật trong tác phẩm tự sự. Nhiều nhà nghiên cứu cũng đã thống nhất ý kiến xem một số biểu tượng hay nhân vật là những cổ mẫu văn học, trong đó cổ mẫu người anh hùng là một trong các cổ mẫu phổ biến nhất trên thế giới. Motif là những yếu tố tình huống, sự kiện làm nên kết cấu tuyến truyện, giúp cho câu chuyện được diễn biến theo một chiều hướng phát triển. Còn huyền thoại tương đương với một câu chuyện hoàn chỉnh, có mở đầu, diễn biến và kết thúc. Huyền thoại sở dĩ có thể xem như một cổ mẫu, vì tuy là một câu chuyện cổ xưa nhưng nó vẫn lưu giữ một sức sống mãnh liệt và có thể tái sinh trong thời kỳ hiện đại. Cũng có thể hình dung nếu như huyền thoại như là một cái cây nâng đỡ toàn bộ thì motif đóng vai trò như một thân cây, còn biểu tượng chính là quả trên cây ấy. Tất cả hợp lại làm nên một chỉnh thể hoàn chỉnh về mặt kết cấu tự sự, làm nên cái cây cổ mẫu trong văn học, nghệ thuật.



Hình 1.6. Minh hoạ ba cấp độ cổ mẫu tương ứng với ba cấp độ của truyện kể

Lựa chọn cách phân loại cổ mẫu theo khuynh hướng kết hợp các thuật ngữ và các lý thuyết như vừa nêu, công trình này tiến hành phân loại và khảo sát các cổ mẫu theo ba nhóm:

(1) ***Nhóm thứ nhất***, cổ mẫu biểu tượng, gồm các cổ mẫu ở dạng hình ảnh/ biểu tượng (image/ symbol) văn học, cũng có thể gọi đây kiểu *cổ mẫu nhân vật* (archetypal character): *người anh hùng, cái bóng* và *cái hang*. Các cổ mẫu này được triển khai phân tích, khảo sát ở chương hai, nhằm khám phá ý nghĩa của chúng cũng như hiệu quả biểu đạt tư tưởng nghệ thuật tiểu thuyết của hai nhà văn Kafka và Murakami. Cổ mẫu biểu tượng theo chúng tôi có thể hiểu là tương đương với khái niệm *cổ mẫu biểu trưng*.

(2) ***Nhóm thứ hai***, cổ mẫu motif gồm: *motif hóa thân, motif hành trình đi đến xứ sở khác;* và *motif cái chết – sự tái sinh* là ba cổ mẫu motif sẽ được phân tích, khảo sát trong chương ba của luận án. Cổ mẫu motif, theo chúng tôi cũng có thể coi là kiểu tương đương với dạng *cổ mẫu trạng huống* – khái niệm thường được sử dụng trong giới nghiên cứu ở Việt Nam hiện nay.

(3) ***Nhóm thứ ba***, cổ mẫu huyền thoại: *Huyền thoại Oedipus* và *huyền thoại Orpheus* là những nguyên mẫu huyền thoại được lựa chọn khảo sát trong chương bốn của luận án. Lí do chúng tôi chọn những huyền thoại này vì tính phổ quát và được biết đến của các huyền thoại ở phương Tây nhiều hơn so với các câu chuyện cổ, huyền thoại ở Nhật Bản. Tuy nhiên, việc lựa chọn các huyền thoại này cũng xuất phát từ quá trình đọc, phát hiện và lựa chọn dựa trên sự tương đồng giữa huyền thoại Nhật Bản và phương Tây. Trên thực tế, trong kho tàng truyện cổ, huyền thoại Nhật Bản có những câu chuyện với nội dung tương tự như các huyền thoại nổi tiếng ở phương Tây. Và nhà văn Haruki Murakami đã ít nhiều dựa trên chất liệu của cả huyền thoại Nhật Bản – phương Đông và phương Tây để kiến tạo nên những câu chuyện đậm chất siêu thực, mang màu sắc huyền thoại của ông.

Nhìn chung, có rất nhiều cách để phân loại các mô thức cổ mẫu (archetypal patterns) và cho dù chúng ta có chọn phân loại theo cách nào thì phê bình cổ mẫu cũng sẽ cung cấp thêm một quan điểm, góc nhìn về cuộc sống và nghệ thuật thú vị, tiềm năng cho những nghiên cứu tiếp cận theo hướng này.

Trong phần tiếp theo, để cung cấp thêm cơ sở lí luận cho vấn đề nghiên cứu, chúng tôi sẽ lược thuật ***tình hình nghiên cứu phân tâm học và sự ứng dụng phương pháp phân tâm học, phê bình cổ mẫu trong văn hoá – nghệ thuật Nhật Bản trong thế kỉ XX*** và cũng để cung cấp cho độc giả một cái nhìn khái quát về tình hình nghiên cứu tại Nhật Bản về lĩnh vực lý thuyết liên quan trực tiếp tới đề tài.

1.2. TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU PHÂN TÂM HỌC Ở NHẬT BẢN TRONG THẾ KỈ XX

1.2.1. Lịch sử tiếp nhận và phát triển ngành phân tâm học tại Nhật Bản

Phân tâm học bắt đầu xuất hiện ở Nhật từ cuối thế kỉ XIX nhưng phải đến những năm 1910, ngành học này mới chính thức được công nhận tại quốc gia này. Cũng như ở các nước phương Tây, xuất phát điểm của phân tâm học ở Nhật là từ lĩnh vực tâm lí học, tâm thần học. Giai đoạn đầu, ngành tâm thần học ở Nhật chủ yếu tập trung nghiên cứu khía cạnh sinh học (cơ thể), nhưng càng về sau, nhất là từ giai đoạn hậu chiến, các nhà nhà tâm lý học lâm sàng đã chuyển hướng quan tâm đến vấn đề tâm lí trị liệu (tinh thần) bởi Nhật Bản hậu chiến có rất nhiều những người Nhật bị sang chấn tinh thần sau khi trở về từ các cuộc chiến tranh. Kiyoyasu Marui (1886–1953) – nhà tâm lý học của Đại học Tohoku được coi là người đặt nền tảng ban đầu cho lĩnh vực phân tâm học, tâm thần học ở Nhật. Marui đã tiếp cận phân tâm học khi đang theo học ngành tâm bệnh học dưới sự hướng dẫn của học giả Adolf Meyer (1866–1950) tại Đại học Johns Hopkins.

Người đánh dấu bước chuyển hướng nghiên cứu phân tâm học theo định hướng trị liệu tâm thần là nhà tâm lí học Heisaku Kosawa (1897–1968). Ông cũng là người Nhật đầu tiên thực hiện phân tích giáo khoa ở Vienna giai đoạn từ năm1932 đến 1933. Sau khi trở về từ Áo, Kosawa đã mở phòng khám riêng của ông ở Tokyo vào những năm 1930. Ông bắt đầu tập trung nghiên cứu tâm thần học theo trường phái của Freud, nhưng điểm đáng lưu ý là ông đã sớm có khuynh hướng vận dụng một cách sáng tạo lý thuyết phân tâm học phương Tây vào trường hợp Nhật Bản. Đóng góp nổi bật của Kosawa gắn liền với tên tuổi của ông trong lĩnh vực nghiên cứu ứng dụng Phân tâm học ở Nhật là lý thuyết về ***phức cảm Ajase*** (Ajase complex). Lần đầu tiên, qua nghiên cứu của Kosawa, người ta thấy được việc vận dụng lý thuyết Phân tâm học phương Tây vào Nhật Bản đã phát huy hiệu quả và thể hiện tính ứng dụng, có thể thích nghi, phù hợp với đặc trưng của nền văn hoá tín ngưỡng, tôn giáo bản địa Nhật Bản (Shinto và Phật giáo Thiền tông). Lý thuyết của Kosawa được ghi nhận là bước nỗ lực đầu tiên, mở ra một hướng tiếp nhận và ứng dụng cho Phân tâm học ở Nhật Bản về sau: ***hướng phát triển các khái miệm mới từ nền tảng lý thuyết phân tâm học phương Tây***. Về sau, khái niệm Ajase của Kosawa được K. Okonogi (1930 –), một học trò xuất sắc của ông diễn giải và bổ sung thêm ý nghĩa, mở rộng nội hàm khái niệm của thầy mình.

Người tiếp theo để lại thành tựu nổi bật trong lịch sử nghiên cứu Phân tâm học tại Nhật là nhà tâm lý học, tiến sĩ Takeo Doi (1920 – 2009) với hai công trình nổi tiếng giải mã tâm lý, tính cách Nhật Bản là: *Giải phẫu sự phụ thuộc: chìa khoá phân tích cách hành xử của người Nhật* (“The anatomy of dependence: the key analysis of Japanese behavior”, 1973) và *Giải phẫu cái tự ngã: Cá nhân chọi với xã hội* (“The

anatomy of self: The individual versus society", 1986). Lý thuyết của Takeo Doi được giới nghiên cứu phân tâm học trong và ngoài Nhật Bản quan tâm và tìm hiểu trong suốt một thời gian dài, đã ảnh hưởng không nhỏ đến sự phát triển của ngành Phân tâm học tại Nhật. Trong các công trình nổi bật vừa nêu, Takeo Doi dày công xây dựng khái niệm "***amae"*** (sự phụ thuộc/ dependence) – một khái niệm "thuần Nhật", bởi nội hàm của nó chỉ được thể hiện đầy đủ, trọn vẹn nhất trong ngôn ngữ tiếng Nhật. Từ khi ra đời, *amae* được ví như một chìa khoá có thể giải mã các khía cạnh tâm lí và hành vi của người Nhật trong xã hội hiện đại. Đặc biệt, nó góp phần khám phá bản chất mối quan hệ *Mẹ - Con* – vấn đề vốn rất được quan tâm trong xã hội hiện đại Nhật Bản trong giai đoạn những năm 70, 80 của thế kỉ XX. Thuật ngữ *amae* của Doi vào thời điểm đó đã gây được tiếng vang lớn trong giới nghiên cứu lý thuyết và ứng dụng Phân tâm học trong và ngoài nước. Các ông trình của ông ngay lập tức được dịch sang tiếng Anh, đã góp phần làm cho giới nghiên cứu phương Tây có thể hiểu sâu hơn về tâm hồn, tâm lý, tính cách Nhật Bản, nhìn từ khía cạnh tâm lý học chiều sâu. Doi cũng vận dụng lý thuyết của mình để cắt nghĩa tâm lí của các nhân vật nam mang những đặc điểm tâm lí phức tạp (nhìn từ phương diện bệnh lí học) trong thế giới văn chương của đại văn hào Natsume Soseki – một trong những trí thức, nhà khai sáng hàng đầu Nhật Bản vào thời kì Minh Trị, giai đoạn đầu thế kỉ XX.

Trong giai đoạn trước Chiến tranh Thế giới II, vì nhiều lý do ở Nhật, phân tâm học dường như đã bị gạt ra ngoài lề trong nghiên cứu tâm thần học tại Nhật Bản. Nếu như giai đoạn tiền chiến Nhật Bản chủ yếu tiếp nhận lý thuyết của Freud và trường phái Phân tâm học Đức, thì bước vào giai đoạn hậu chiến, giới nghiên cứu Phân tâm học lại chứng kiến sự nở rộ của trường phái Tâm phân học của Carl.G. Jung ở Nhật. Người đi đầu trong khuynh hướng nghiên cứu này không ai khác chính là Hayao Kawai (1928–2007) – nhà Jungian đầu tiên của Nhật. Hayao Kawai là giáo sư danh dự tại Đại học Kyoto, đã phục vụ trong nhiều ủy ban và tổ chức quan trọng, được chính phủ Nhật Bản phong là "nhân vật văn hóa" và từng được bổ nhiệm làm Giám đốc Cơ quan Văn hóa Nhật Bản. Ông theo đuổi việc nghiên cứu phân tâm học trường phái Jung tại Đức, trở thành người Nhật đầu tiên nhận được giấy phép hành nghề phân tích tâm lý trị liệu từ Viện Jung ở Zurich. Giới nghiên cứu phân tâm học Nhật Bản coi ông là học giả có đóng góp quan trọng, đã để lại ảnh hưởng to lớn trong việc định hình lĩnh vực tâm lí học lâm sàng ở Nhật Bản ngày nay. Cuốn sách "*Giới thiệu về Tâm lý học Jung"* (『ユング心理学入門』) của Kawai (do nhà xuất bản Baifukan ấn hành tại Nhật, năm 1967), đã đánh dấu sự xuất hiện của lý thuyết tâm phân học Jung ở Nhật. Từ đó, Kawai liên tục giới thiệu, diễn giải lại và ứng dụng lý thuyết của Jung trong nhiều lĩnh vực nghiên cứu: từ tâm lí học lâm sàng trong điều trị tâm lý cho đến phân tích, phê bình văn hoá, tính cách Nhật Bản. Đặc biệt, Kawai vận dụng phương pháp phê bình cổ mẫu của Jung trong nghiên cứu văn học và văn

hoá dân gian, phân tích những truyện cổ và huyền thoại Nhật Bản. Ở lĩnh vực nào ông cũng đặt dấu ấn và được biết đến như là một học giả năng động với hàng trăm đầu sách, hàng chục buổi gặp gỡ nói chuyện nhằm truyền bá lý thuyết, kết quả nghiên cứu của ông. Một số công trình nổi bật trong di sản đồ sộ mà Kawai để lại (khoảng hơn 200 đầu sách) có thể kể đến như: *Hiện tượng học về bóng tối*; *Bệnh lý của xã hội Nhật Bản*; *Truyện cổ tích và tâm lý Nhật Bản*; *Tâm lí Nhật Bản: các motif chính trong truyện cổ tích Nhật Bản*; *Giấc mơ, huyền thoại và truyện cổ ở Nhật Bản*; *Phật giáo và nghệ thuật tâm lý trị liệu*…

Sự ảnh hưởng của Kawai đối với phân tâm học nói chung, đặc biệt là lĩnh vực "Jung học" nói riêng lớn đến nỗi nhiều nhà nghiên cứu cho rằng lý thuyết của Jung ở Nhật chủ yếu được đọc qua lăng kính và sự diễn giải lại của Hayao Kawai. Điều đó cho thấy vai trò không thể thay thế của Kawai trong việc khai phá lý thuyết và ứng dụng của ngành học này tại Nhật. Ngoài Kawai, trường phái Jung ở Nhật cũng xuất hiện những nhà nghiên cứu thế hệ sau với nhiều đóng góp xuất sắc, góp phần vào sự lớn mạnh của ngành Phân tâm học ở Nhật trong thế kỉ XX như: Hiroko Akiyama, Michiyochi Hayashi, K. Higuchi, Y. Yamanaka, Konoyu Nakamura…

Tình hình nghiên cứu Phân tâm học thời kì hậu chiến Nhật Bản cho đến ngày nay diễn ra theo chiều hướng tích cực, sôi nổi và luôn đổi mới, theo kịp tình hình thế giới. Đồng thời chứng kiến bước đột phá trong hoạt động nghiên cứu, phê bình, xét lại và phản biện quan điểm của các bậc thầy trước đó. Nhiều học giả, nhà nghiên cứu tâm lý học đương đại đã đóng góp thêm tiếng nói phản biện cần thiết vào nghiên cứu ứng dụng Phân tâm học khi đưa ra các nghiên cứu mới mang tính đối thoại và phản biện sắc sảo từ những hướng tiếp cận mới, trong mối liên quan với lý thuyết Phân tâm học như: phân tâm học và chính trị, phân tâm học và xã hội học, phân tâm học và nữ quyền luận… Chẳng hạn như sự phê phán điểm bất hợp lí trong lý thuyết Kosawa của học giả Nagayama. Hay việc chỉ ra một số khuyết điểm trong lý thuyết Takeo Doi của nhà nghiên cứu Taketomo. Và sự phản biện từ các nhà Jungian thế hệ "hậu Kawai" như Hayashi, Nakamura đối với quan điểm nghiên cứu, cách tiếp cận và ứng dụng lí thuyết Jung vào nghiên cứu thần thoại Nhật Bản của Hayao Kawai.

Đến giai đoạn nửa cuối thế kỉ XX, sang đầu thế kỉ XXI, bên cạnh nghiên cứu Phân tâm học theo trường phái Freud và Jung, Phân tâm học Nhật Bản cũng bắt đầu tiếp nhận thêm lý thuyết của Lacan và các cách tiếp cận mới khác liên tục được giới thiệu từ nước ngoài.

Có thể rút ra một số luận điểm khái quát về tình hình nghiên cứu phân tâm học ở Nhật trong thế kỉ XX, như sau:

Tiếp nhận và ứng dụng phân tâm học ở Nhật đã diễn ra trong một giai đoạn lịch sử khá dài (hơn một thế kỉ), phát triển và biến đổi tùy theo từng giai đoạn lịch sử của Nhật Bản. Lịch sử tiếp nhận và nghiên cứu ngành Phân tâm học ở Nhật đi theo

trình tự xuất hiện các trường phái phân tâm học của châu Âu từ S. Freud (trước chiến tranh) đến C. Jung (thời kì hậu chiến) và Lacan (chủ yếu vào thời kì sau bùng nổ phát triển, đến khi rơi vào kinh tế bong bóng).

Nghiên cứu phân tâm học tại Nhật chia làm hai khuynh hướng cơ bản: (1) hướng ứng dụng lý thuyết phương Tây vào phân tích văn hoá, tâm lý, xã hội, văn học Nhật Bản (trường hợp Hayao Kawai) và (2) hướng phát triển lý thuyết, các khái niệm mới trong nghiên cứu (trường hợp Kosawa và Takeo Doi).

Việc tiếp nhận và ứng dụng phân tâm học phương Tây ở Nhật không mang tính rập khuôn mà luôn có chọn lọc và biến đổi cho tương thích với đặc điểm của điều kiện địa lý, tự nhiên, văn hoá – xã hội, đặc điểm tâm lý của Nhật Bản – một dân tộc đặc thù cho văn hoá phương Đông, nhằm giải quyết rốt ráo các vấn đề mang tính thực tiễn trong xã hội hiện đại Nhật Bản.

Trong phần tiếp theo, chúng tôi xin giới thiệu khái quát các lý thuyết, khái niệm quan trọng, cũng là những đóng góp đáng kể trong nghiên cứu phân tâm học của các học giả nổi tiếng ở Nhật Bản thế kỉ XX như: Heisaku Kosawa, Takeo Doi và Hayao Kawai.

1.2.2. Một số quan điểm nghiên cứu nổi bật của các học giả Nhật Bản trong thế kỉ XX

1.2.2.1. Kosawa Heisaku và phức cảm Ajase (Ajase complex)

Trong thời gian sống ở châu Âu, Kosawa đã gặp gỡ S. Freud và đã trình cho cha đẻ của ngành tâm lý học hiện đại xem tiểu luận của mình về phức cảm Ajase - khái niệm được phát triển từ tiền đề là *phức cảm Oedipus* của Freud. Trong lý thuyết của Kosawa, phức cảm Ajase là phạm trù tập trung bản chất của những xung đột tình cảm trong mối quan hệ giữa Mẹ và Con trai. Nếu như khái niệm *phức cảm Oedipus* (Oedipus complex) của Freud dựa trên câu chuyện về việc giết cha và loạn luân với mẹ của nhà vua Oedipus trong bi kịch Hy Lạp thì Kosawa lại sử dụng câu chuyện của hoàng tử Ajatasattu (trong tiếng Nhật là Ajase) trong truyền thuyết Phật giáo của người Ấn Độ làm tiền đề triển khai nghiên cứu của mình. Câu chuyện của Ajase tập trung vào vấn đề luân hồi trong Phật giáo, xuất hiện với nhiều biến thể trong kinh điển Ấn Độ cổ đại. Kosawa đã mô phỏng lý thuyết của ông dựa trên phiên bản câu chuyện Ajase xuất hiện trong Kanmuryojukyo, một cuốn kinh Phật giáo với nội dung tập trung vào sự cứu rỗi người mẹ.

Một phiên bản Ajase trong truyền thuyết Phật giáo Ấn Độ được kể như sau: "Hoàng hậu Vaidehi, vợ của vua Binbashara ở Ấn Độ cổ đại, không có con và lo sợ rằng nếu bà sinh con, thì sắc đẹp của bà suy giảm và tình yêu của vua đối với bà cũng sẽ mất đi theo thời gian. Nhưng vì khao khát sinh ra một hoàng tử, bà đã hỏi ý kiến một nhà tiên tri, người đã thông báo rằng một đứa bé trai sẽ được thụ thai sau cái chết của một nhà tu khổ hạnh vào ba năm sau đó. Quá nóng lòng chờ đợi sự ra đời của

hoàng tử, Nữ hoàng Vaidehi đã âm thầm giết chết một nhà tu khổ hạnh, người ngay trước khi trút hơi thở cuối cùng đã tiết lộ lời nguyền của mình: anh ta sẽ tái sinh thành con trai của nhà vua, và một ngày nào đó sẽ giết chết chính cha mình. Trong khoảnh khắc đó, hoàng hậu thụ thai hoàng tử Ajatasattu, người đã bị chính mẹ mình là hoàng hậu sát hại một lần trước khi được đầu thai. Các chiêm tinh gia được vua mời tới đều nói rằng đứa con trong bụng sau này nếu sinh ra sẽ làm hại vua và đề nghị họ nên tiêu diệt nó. Vua Bimbisara vốn là một Phật tử sùng tín nên ông không chịu, hoàng hậu Vaidehi cũng không chịu. Khi sinh, thái tử đã được đặt tên là Ajatasattu. Tên này nghĩa là "kẻ thù không sinh ra". Nhưng lo sợ trước lời nguyền khổ hạnh, Nữ hoàng Vaidehi đã cố gắng tìm cách sát hại hoàng tử. Hoàng tử sống sót chỉ với một ngón tay bị gãy và lớn lên trở thành một cậu bé khỏe mạnh. Khi còn là một thiếu niên, hoàng tử Ajatasattu đã phát hiện ra bí mật về sự ra đời của mình. Vỡ mộng với người mẹ, anh ta định giết bà. Tuy nhiên, vì luôn bị dày vò bởi cảm giác tội lỗi mãnh liệt là âm mưu giết mẹ, anh đã mắc phải một căn bệnh lạ ngoài da. Không ai ngoài mẹ anh có thể sẽ đến gần và chăm sóc anh vì mùi hôi thối tỏa ra từ vết loét của anh làm người khác phải xa lánh. Dù mẹ kiên nhẫn chăm sóc nhưng tình trạng của hoàng tử vẫn không thuyên giảm. Người mẹ tìm đến sự giúp đỡ của Đức Phật và thú nhận những rắc rối của mình. Thông qua cuộc gặp gỡ với Đức Phật, cô đạt được cái nhìn sâu sắc về những xung đột của mình, và cuối cùng con trai cô đã khỏi bệnh hiểm nghèo. Hoàng tử Ajatasattu sau này được biết đến như một vị vua thông thái." (Dẫn lại theo: Okonogi, K. 2001, p.4 –58).

Câu chuyện Ajase nuôi ý muốn giết mẹ hàm chứa hai xung đột cơ bản trong mối quan hệ Mẹ - Con. Sự xung đột bên trong người mẹ đó là giữa ước muốn có con và ước muốn giết chết đứa trẻ sơ sinh. Còn sự xung đột của Ajase là lòng thù hận với mẹ trước khi sinh và ước muốn giết mẹ. Theo truyện ngụ ngôn, Ajase vốn là sự tái sinh của một ẩn sĩ từng bị mẹ anh giết chết. Nói cách khác, anh ghét mẹ mình vì đã giết anh trước khi anh chào đời. Sự thù hận ấy đã khiến Ajase cố gắng giết mẹ khi biết được nguồn gốc sự ra đời của mình. Từ những xung đột trên trong mối quan hệ Mẹ - Con, Kosawa chỉ ra hai mặc cảm tội lỗi của hoàng tử Ajase trong mối quan hệ với mẹ. Ajase đã vượt qua cảm giác tội lỗi mạnh mẽ sau khi cố gắng giết mẹ mình và mắc phải một căn bệnh ngoài da khủng khiếp, cơ thể luôn đau đớn và có mùi hôi. Kosawa gọi cảm giác tội lỗi này của Ajase là "cảm giác tội lỗi trừng phạt". Chỉ có sự tha thứ và chăm sóc của mẹ anh mới giúp anh khỏe mạnh trở lại. Kosawa đặt tên cho cảm giác mà Ajase đã trả qua là "cảm giác tội lỗi được tha thứ". Theo Ramon Ganzarain, (trong bài viết: "The Ajase Complex and Various Types of Guilt" đăng trên Tạp chí *Japanese Psychoanalytic Society* Tháng 10, 1987), phức cảm Ajase đã chỉ ra được hai vấn đề trong nghiên cứu văn hoá và tâm lý Nhật Bản từ hướng tiếp cận Phân tâm học đó là: (1) Một số xung đột cảm xúc phổ quát cần được nghiên cứu về mặt phân tâm học, và (2) Một số đặc điểm tính cách và giá trị văn hóa "điển hình" của Nhật Bản. Chúng tôi chú ý đến ý nghĩa thứ hai hơn, và theo chúng tôi, đó chính

là việc góp phần khám phá bản chất mối quan hệ Mẹ Con – một khía cạnh "kinh điển" làm phát lộ đặc điểm tính cách cũng như giá trị văn hoá khác biệt của Nhật Bản so với phần còn lại của thế giới. Đây cũng là khía cạnh mấu chốt mà nhiều nhà nghiên cứu Phân tâm học sau Kosawa đều sẽ hướng đến, trong đó có Takeo Doi và Hayao Kawai.

1.2.2.2 Takeo Doi và khái niệm "amae" (sự phụ thuộc) trong tâm lí Nhật Bản

Vốn theo khuynh hướng nghiên cứu lý thuyết, khám phá các khái niệm mới trong lĩnh vực Phân tâm học, từ những năm 1960, tiến sĩ tâm lí Takeo Doi đã giới thiệu cho công chúng thuật ngữ "*Amae*"- khái niệm then chốt để hiểu không chỉ cấu tạo tâm lý cá nhân người Nhật mà còn hiểu cấu trúc tổng thể xã hội Nhật Bản. Theo Doi, thuật ngữ này chỉ trong tiếng Nhật mới bao quát đầy đủ ý nghĩa mà ông muốn truyền đạt. Ngôn ngữ tiếng Anh và các thứ tiếng khác không thể diễn đạt chính xác nội hàm của *amae*. Nguyên mẫu của tâm lý amae được xác định là nằm trong tâm lý của một đứa trẻ trong mối quan hệ với người mẹ. "Amae được dùng để chỉ việc bám theo mẹ, xảy ra khi tâm trí đứa trẻ đã phát triển đến độ nào đó và nhận ra rằng mẹ nó tồn tại độc lập với nó" (Takeo Doi, 2008, tr.95). Theo Doi, *não trạng amae* vận hành trong một đứa trẻ giống như một cơ chế tâm lý cố gắng chối bỏ việc nó bị tách rời ra khỏi người mẹ. Từ đó ông khẳng định rằng nếu không có tâm lý amae sẽ không thể thiết lập được mối quan hệ mẹ con, và nếu thiếu đi mối quan hệ cơ bản này, đứa trẻ sẽ khó có được một sự trưởng thành lành mạnh.

Bên cạnh đó, Doi cũng chỉ ra sự khác biệt giữa thuật ngữ của mình so với bản chất tình cảm mẹ - con trong phức cảm Oedipus của Freud: "amae dường như nổi lên trước hết như cảm xúc của đứa trẻ trên vú mẹ hướng về mẹ nó, nó nhất thiết phải bắt đầu trước khi phức cảm Oedipus của lý thuyết Phân tâm học được xác lập. Điều ấy tương ứng với cảm xúc trìu mến nổi lên ở đầu thời thơ ấu mà Freud đặt tên là "sự lựa chọn đối tượng nguyên thuỷ của trẻ" (the child's primary object choice)" (Takeo Doi, 2008, tr.25). Doi khẳng định điểm mấu chốt trong khái niệm của ông (cũng là điều mà Freud đã bỏ qua khi triển khai lý thuyết về phức cảm Oedipus), đó là "sự khao khát tình yêu của trẻ thơ". Sự khao khát tình yêu ấy xuất hiện từ rất sớm và sẽ theo đứa trẻ trong suốt các giai đoạn sau của cuộc đời, trong mối quan hệ với người mẹ, nó quyết định xu hướng trưởng thành của đứa trẻ. Và đây cũng là bản chất của amae trong văn hoá và tính cách Nhật Bản.

Từ góc độ ngôn ngữ học, Takeo Doi còn đặt ra giả thuyết về nguồn gốc của amae và ông cho rằng có khả năng thuật ngữ amae có chung nguồn gốc với huyền thoại về Amaterasu (Nữ thần Mặt trời - thuỷ tổ của dân tộc Nhật Bản). Ông viết: "Thực tế, những từ ngữ như *amakudaru* (từ trên trời xuống) và *amagakeru* (lên trời), ngày nay vẫn thường được dùng, đã có trong *Kojiki* và *Manyoshu*, hai trong số những tác phẩm sớm nhất viết bằng tiếng Nhật. Amaterasu Omikami, Nữ thần Thái Dương,

được tin là tổ mẫu của dân tộc Nhật Bản, chủ yếu là một nữ thần cực kì nhân bản, giàu tình mẫu tử. Điều ấy cho thấy nguồn gốc của từ amae và huyền thoại Nữ thần Thái Dương có chung nguồn gốc. Nếu đúng thế thì thật thú vị." (Takeo Doi, 2008, tr.95).

Vốn là học trò của nhà tâm lí học Kosawa nhưng Takeo Doi đã sớm ly khai khỏi con đường của thầy mình để theo đuổi một hướng nghiên cứu mới, mà chủ yếu tập trung vào tầm quan trọng của việc lí giải mối quan hệ mẹ - con trong tâm lí, cấu trúc xã hội Nhật Bản. Những nỗ lực để phát triển các nghiên cứu về mặt lý thuyết của Doi được đánh giá là nhằm hòa nhập liệu pháp tâm lí phương Tây vào văn hóa Nhật Bản và cũng để khám phá những thành kiến văn hóa vốn có trong các lý thuyết này. Theo Shigeru Iwakabe, nhà nghiên cứu của Đại học Ochanomizu thì sự khác biệt trong lý thuyết của Kosawa và Doi là ở chỗ:

> *Cả Doi và Kosawa đều nhấn mạnh mối quan hệ mẹ con và vai trò của sự phụ thuộc trong tâm lí người Nhật. Tuy nhiên, phương pháp trị liệu của Doi khác với Kosawa ở chỗ ông không coi việc thiết lập mối quan hệ phụ thuộc giữa nhà trị liệu và bệnh nhân là điều mong muốn. Ngược lại, ông ủng hộ rằng amae hoặc sự phụ thuộc cần được nhận thức và thay thế bằng một quá trình có ý thức hơn để xây dựng cảm giác tin cậy giữa mẹ và con.* (Shigeru Iwakabe, 2008, tr.103-125.)

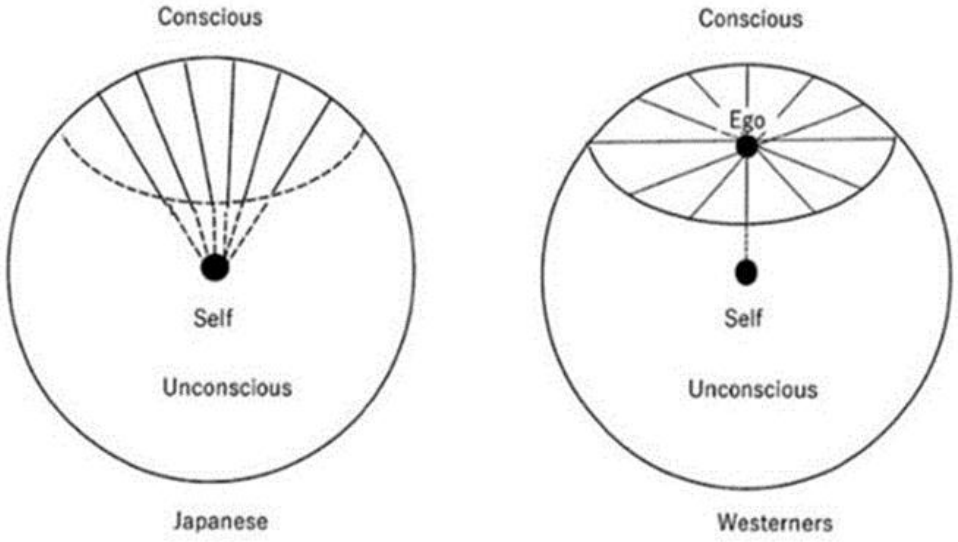
Lý thuyết của Takeo Doi được giới nghiên cứu Phân tâm học trong và ngoài nước quan tâm trong một thời gian dài, ảnh hưởng rộng rãi trong ngành Phân tâm học tại Nhật. Tại Việt Nam, hai công trình nổi tiếng nhất của Doi cũng đã được dịch giả Hoàng Hưng chuyển ngữ sang tiếng Việt, do nhà xuất bản Tri thức ấn hành năm 2008.

1.2.2.3 Hayao Kawai và phương pháp tiếp cận văn học Nhật Bản từ phương pháp phê bình cổ mẫu của Carl. G. Jung

Hayao Kawai (1928–2007) đã có ảnh hưởng rất lớn trong việc định hình lĩnh vực tâm lý học lâm sàng ở Nhật Bản. Ông đã xuất bản hơn 200 cuốn sách mang tên mình, thường xuyên xuất hiện trên truyền hình và tổ chức các cuộc thảo luận với nhiều nhân vật trí thức nổi tiếng của Nhật Bản từ nhiều lĩnh vực khác nhau. Đóng góp của ông được giới Phân tâm học tại Nhật ghi nhận nhiều nhất là trong việc tìm hiểu, khám phá văn hóa và tính cách Nhật Bản thông qua cách tiếp cận mới mẻ của ông đối với lý thuyết Jung.

Trong rất nhiều nhà phân tâm học theo trường phái Jung tại Nhật, Hayao Kawai là người được biết đến nhiều nhất. Không chỉ dừng lại ở lĩnh vực y học, tâm lý học, mà Kawai còn còn mở rộng nghiên cứu của ông sang cả khía cạnh văn hoá, xã hội và văn học, đặc biệt là văn hoá - văn học dân gian. Những công trình nghiên cứu văn học dân gian Nhật Bản từ cách tiếp cận phê bình cổ mẫu trong truyện cổ và huyền thoại Nhật Bản của Kawai gây nhiều tiếng vang đối với giới nghiên cứu văn học trong vài thập niên cuối của thể kỉ XX.

Mặc dù thừa nhận mình là một Jungian nhưng Kawai không hoàn toàn đi theo những gì bậc thầy tâm lí học người Thuỵ Sĩ C. G. Jung đã đặt nền tảng. Một trong những hạn chế của mô hình cấu tạo tâm thần con người của Jung (Jung's model of the psyche) đó là ông chủ yếu chỉ dựa trên nền tảng nghiên cứu cấu trúc tinh thần của người phương Tây. Kawai đã chứng minh rằng mô hình của Jung không hoàn toàn phù hợp với đặc điểm tâm lý, tinh thần của một số dân tộc Á Đông, đặc biệt là đối với trường hợp Nhật Bản. Bằng những kiến giải sâu rộng xuất phát từ việc phân tích văn hóa, ngôn ngữ, tư tưởng triết học cổ phương Đông, Kawai đã có những phát hiện thú vị trong quá trình ứng dụng lý thuyết của Jung tại Nhật để lí giải các khía cạnh tâm lý, dân tộc tính và văn hóa Phù Tang. Trong công trình *Bệnh lí của xã hội mẫu tính Nhật Bản* (Psychology of Japan's Maternal Society), xuất bản năm 1976 tại Tokyo, lần đầu tiên, Kawai đã trình bày ý tưởng của ông về sự khác biệt trong đặc điểm cấu trúc tinh thần của người Nhật và người phương Tây, có thể hình dung qua hình ảnh minh hoạ sau:



Hình 1.7. Minh họa cấu trúc tâm thần của người Nhật và người phương Tây của Hayao Kawai

(Dẫn lại từ: *"Jungian Psychology in the East and West: Cross-Cultural Perspectives from Japan"* (2021) của Konoyu Nakamura và Stefano Carta)

Trong mô hình cấu trúc tâm thần con người của Jung, ego (bản ngã) là trung tâm của phần ý thức (conscious) còn self (tự ngã) là trung tâm của tâm thần psyche (Psyche: bao gồm cả phần ý thức và vô thức). Trong lí thuyết của Jung, cấu trúc tâm thần người phương Tây, có sự tách biệt giữa hai vùng *ý thức* (conscious) và *vô thức* (unconscious). Điều này được Kawai chứng minh ngược lại khi phân tích đặc điểm cấu trúc tâm thần người Nhật. Qua việc giải nghĩa các khái niệm như *ego, self* và

nature bằng phương pháp phân tích từ nguyên học (các thuật ngữ ấy cũng được viết dưới dạng Hán Tự trong tiếng Nhật: *tự ngã* (ego/自我), *tự kỉ* (self/自己) và *tự nhiên* (nature/自然)), kết hợp với nền tảng tư tưởng của Đạo giáo Trung Hoa – cũng là tư tưởng chủ đạo của Nhật Bản trong thời kì cổ đại, Kawai chỉ ra ba khái niệm là *ego, self* và *nature* trong tiếng Nhật đều có chung yếu tố ***ji*** (tự/ 自). Tho ông, đây là gốc rễ của vấn đề. Trong tiếng Nhật cổ trước thời Minh Trị, trước khi có sự tiếp xúc với phương Tây, cách đọc *jinen* là cách đọc chính của từ tự nhiên (自然) mà ngày nay, người Nhật đọc bằng âm khác là *shizen*, và dùng nó để dịch từ "nature" của tiếng Anh sang tiếng Nhật hiện đại. Thực chất, ý nghĩa của *jinen* trong ngôn ngữ Nhật cổ bao hàm cả ý nghĩa của *ego, self* và *nature* như cách hiểu ngày nay. Theo sự phân tích và chứng minh của Kawai, trong nhận thức của người Nhật từ xa xưa, không có sự tách bạch rạch ròi giữa tồn tại của một cá nhân và các yếu tố xung quanh trong tự nhiên anh ta như trời, đất, núi, sông, cây cối… Mọi thứ đều chảy tuôn một cách tự nhiên và hoà vào làm một. Và đó chính là bản chất của Đạo. Kawai viết: "Tự nhiên (jinen) diễn tả một trạng thái mà trong đó mọi thứ tuôn chảy một cách tự phát. Nó là điều gì đó giống như một dòng chảy luôn thay đổi mà trong đó mọi thứ như bầu trời, mặt đất, con người được chứa đựng bên trong" (Kawai, 2016, p.27). Kawai đi đến kết luận rằng trong cấu trúc tâm thần của người Nhật cổ, không tồn tại rõ ràng ý thức về sự đối lập giữa hai phạm trù: *bản ngã* (ego/ con người) và *tự nhiên* (nature) rõ rang như ở người phương Tây. Kết quả này chứng minh một thực tế là ranh giới giữa ý thức và vô thức trong cấu trúc tâm thần người Nhật thực sự rất mơ hồ, nếu không nói là chúng hoà vào làm một. Nhà nghiên cứu nhấn mạnh rằng trong tâm thần người Nhật, cấu trúc của "ý thức" (bao gồm hạt nhân là *ego*) được hình thành với tự ngã (*self*) là trung tâm nằm trong phần vô thức. (Trong hình vẽ minh họa của Kawai, *ego* và *self* được nhìn thấy ở vị trí trùng nhau và hoàn toàn thuộc về phần vô thức). Thậm chí ông còn nghi ngờ rằng liệu nó có thực sự tồn tại một trung tâm như vậy hay không trong não trạng người Nhật Bản. Nghiên cứu của Kawai là cơ sở giả thuyết cho việc lí giải cách nhận thức và phản ứng của người Nhật trước các kiểu hiện thực và những vấn đề liên quan đến sự cấm kị, loạn luân, cảm giác tội lỗi hay xấu hổ… trong văn hoá, văn học và tâm lý con người trong đời sống, xã hội Nhật Bản.

Những đóng góp về mặt lý thuyết của Kawai được các nhà tâm lí học cũng như các nhà nghiên cứu văn hoá, văn học theo trường phái Jungian tại Nhật đánh giá cao. Ông đã khắc phục được điểm yếu của các nhà phân tâm học Nhật Bản trong lĩnh vực nghiên cứu ứng dụng, góp phần đưa lý thuyết tâm lí học phương Tây vào Nhật Bản thành công. Theo Shigeru Iwakabe, "trước đây, khi văn hóa và con người Nhật Bản được xem xét dưới góc độ tâm lý học phương Tây, người ta có xu hướng miêu tả người Nhật là những người đi chệch khỏi chuẩn mực phương Tây hoặc là những

phiên bản non nớt, thấp kém của người phương Tây. Kawai đã tạo ra mối liên hệ giữa văn hóa và tâm lý học Nhật Bản mà không có những đặc điểm gây hiểu lầm như vậy. Bằng cách đó, ông đã đưa tâm lý học phương Tây vào văn hóa Nhật Bản." (Shigeru Iwakabe, 2008, p.103-125).

Vận dụng lý thuyết của Jung, Kawai đã ứng dụng triệt để phương pháp đi từ đặc điểm tâm lí và tính cách Nhật Bản trong những câu chuyện cổ tích và huyền thoại để giải thích về cấu trúc xã hội, văn hóa và tâm lý chung của dân tộc Nhật Bản. Ông tiếp cận văn học trên cơ sở khám phá, giải mã các cổ mẫu từ kho tàng văn học dân gian Nhật. Sử dụng phạm trù nguyên mẫu/ cổ mẫu của Jung, Kawai phân tích mọi thứ, từ truyện dân gian và thần thoại cổ phổ biến của Nhật Bản đến các vấn đề xã hội và gia đình hiện đại – đã và đang phổ biến trong xã hội Nhật Bản. Một trong những nghiên cứu tiêu biểu của ông được biết đến nhiều nhất là tiếp cận và giải mã cổ mẫu huyền thoại "nữ tính" về nữ thần Mặt Trời trong thần thoại Nhật Bản để khám phá bản chất văn hoá và xã hội Nhật Bản. Kawai đã đi đến những kết quả nghiên cứu như sau: khẳng định bản chất xã hội Nhật Bản là xã hội mẫu tính/ mẫu hệ; tuyên bố sự hiện diện của nữ tính và nam tính trong mỗi giới trong xã hội Nhật Bản. Trong các công trình: *The depth of Japan with its central empty structure* (1982), và *Thoughts on Japanese myth: The theory of Susa-no-o.* (Kawai, H., Yuasa, Y., & Yoshida, A) (1983), Kawai đã trình bày rõ quan điểm của ông về những vấn đề này. Nhà nghiên cứu cho rằng trong khi ở các nước phương Tây, Thần Mặt Trời luôn là các nam thần thì ở Nhật Bản lại là một nữ thần – người được coi là có quyền năng tối thượng với khả năng biến đổi tuyệt vời của mình và mang trong mình những phẩm tính vừa mạnh mẽ như một anh hùng vừa có những đặc điểm bao dung, nữ tính. Từ đó ông khẳng định Nhật Bản căn bản là một xã hội mẫu hệ và tâm hồn người Nhật có sự kết hợp tinh tế giữa tính nữ và tính nam, điều không giống bất cứ điều gì ở phương Tây mà người ta từng thấy. Từ sự sự cân bằng tinh tế giữa nữ tính và nam tính trong huyền thoại, Kawai đi đến kết luận rằng tính cách, tâm hồn người Nhật có đặc điểm tương tự, đó là một sự cân bằng tinh tế giữa âm và dương. Ông viết: "cái tôi của Nhật Bản đứng trên sự cân bằng tinh tế giữa nữ tính và nam tính" (Kawai, H, 1982, p.30). Trong công trình sau đó, Kawai còn nói rõ hơn về sự phân chia của ý thức và vô thức trong mối quan hệ với giới: "Vì ở Nhật Bản, người Nhật chúng tôi có Amaterasu-oh-kami nên ý thức Nhật Bản được đại diện bởi phụ nữ và vô thức bởi nam giới, và thần thoại Nhật Bản vẫn còn tồn tại khá nhiều giống cái. Trong khi đó, huyền thoại Kitô giáo chủ yếu là nam tính." (Kawai.H, Yuasa.Y, & Yoshida. A,1983, p.198).

Ngoài ra, khi dùng lý thuyết Phân tâm học của Jung ứng dụng vào nghiên cứu văn học dân gian Nhật Bản, Kawai cũng đã giải mã tâm lý và đặc tính văn hoá Nhật Bản từ các câu chuyện cổ, các giấc mơ cổ xưa của Nhật Bản, từ đó khẳng định những khác biệt trong tinh thần của truyện cổ phương Đông và phương Tây, nói cách khác

là trong tâm lý Nhật Bản và tâm lý các dân tộc phương Tây. Trong các công trình nghiên cứu văn hoá, văn học dân gian từ cách tiếp cận Phân tâm học của Jung đã được dịch sang tiếng Anh và phổ biến tại Âu Mĩ như: *The Japanese psyche: major motifs in the fairy tales of Japan; The Buddhist Priest Myoe: A Life of Dreams;* hay *Dreams, Myths and Fairy Tales in Japan…* Đây là những công trình quan trọng của Kawai được biết đến nhiều trên thế giới mà trong phạm vi nghiên cứu của công trình này, chúng tôi sẽ vận dụng lí thuyết của Kawai và xem đó là một công cụ hữu ích để có thể soi rọi, đối sánh và luận giải những điểm độc đáo trong việc sử dụng huyền thoại Nhật Bản để "huyền thoại hoá" các tiểu thuyết của Murakami trong chương 4.

Nhìn chung, Kawai thể hiện rõ việc ông chịu ảnh hưởng của tư tưởng Phật Giáo Nhật Bản - Phương Đông trong việc tiếp nhận và ứng dụng lí thuyết Jung vào trường hợp nghiên cứu Nhật Bản. Do đó, đặc điểm lí thuyết của Kawai còn được coi là phương pháp tiếp cận Phân tâm học Phật giáo. Quan điểm của Kawai về sau vấp phải khá nhiều sự tranh luận, thậm chí phản bác của một số nhà nghiên cứu như: Hayashi Ankei, nhà thần thoại học Kazuo Matsumura, và các nhà nghiên cứu Jungian đương đại theo trường phái nữ quyền trong giai đoạn đầu thế kỉ XXI – xu thế nghiên cứu đang rất phát triển ở Nhật. Tuy nhiên, trong giới hạn dung lượng của phần viết này, chúng tôi không thể trình bày cụ thể và sâu hơn về những luận điểm phản biện lí thuyết của Kawai từ các nhà phân tâm học Nhật Bản sau ông.

1.3. TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA

1.3.1. Tình hình nghiên cứu so sánh tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka

Trong công trình luận án tiến sĩ: "Điều kiện hậu hiện đại của văn học: Sự thể hiện hậu hiện đại trong tiểu thuyết đã dịch", (*"Literature's postmodern condition: Representing the postmodern in the translated novel"*), (Mary Immaculate College, University of Limerick), nhà nghiên cứu Dierdre Flynn đã dành chương 5 (từ trang 308 đến trang 361) để so sánh tiểu thuyết của Kafka và Murakami. Qua việc phân tích những yếu tố kỹ thuật trong sáng tác, mang màu sắc *hiện đại* và *hậu hiện đại* trong tiểu thuyết của hai nhà văn, tác giả công trình chứng minh rằng cả hai nhà văn đã góp phần củng cố các thành tố trong khái niệm của Lyotard (trong công trình *The Postmodern Condition, a Report on Knowledge* (1984)) về sự song song tồn tại của cả hai khuynh hướng này trong tiểu thuyết, bất chấp sự khác biệt về không gian địa lí, văn hóa hay thời gian sống của hai nhà văn. Tác giả nhấn mạnh: *"Murakami không chỉ liên quan đến những độc giả ở Nhật Bản hay phương Đông. Những câu chuyện cũng như cách kể chuyện của ông có thể được xếp vào những vị trí hàng đầu trong nền văn học thế giới. Tiểu thuyết Murakami như một cây cầu hậu hiện đại kết nối phương Đông và phương Tây, phá vỡ các rào cản truyền thống và cả những kinh*

nghiệm văn hóa"(Dierdre Flynn, 2010, tr.362). Công trình này bước đầu đi vào địa hạt so sánh Murakami và Kafka ở phương diện của lối viết hậu hiện đại. Tuy chưa đề cập đến cổ mẫu nhưng cũng đã cung cấp những gợi mở cho chúng tôi trong việc so sánh về mặt phương pháp và cảm quan sáng tác của hai nhà văn Nhật Bản và Tiệp Khắc.

Nhà nghiên cứu Betiel Wasihun, trong bài báo "Cái tên 'Kafka': Sự di tản và kháng cự trong *Kafka trên bờ biển* của Haruki Murakami" ("*The name 'Kafka': Evocation and Resistance in Haruki Murakami's Kafka on the Shore"*) đăng trên tạp chí của đại học Johns Hopkins Universiry (Volume 129, số 5, 12/ 2014), đã nghiên cứu sự tiếp nhận, ảnh hưởng của Kafka đối với tư duy sáng tác của Murakami ở tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* qua hai vấn đề "sự di tản" và "sự kháng cự" trong lối viết của Murakami khi nhà văn người Nhật sử dụng lại cái tên "Kafka" - một biểu tượng đã ăn sâu vào tâm thức của người đọc. Xuất phát từ cái tên "Kafka" người viết đặt ra câu hỏi "Kafka là ai hay là cái gì?", từ "Kafka" được sử dụng như một keyword nhằm khám phá bản chất của vấn đề. Kafka được hé lộ không chỉ là tên họ, trong tiếng Czech nó còn có nghĩa là "con quạ" và Kafka còn là cái tên là nhà văn người Séc đã chọn trên nền tảng chủ nghĩa đa sắc tộc của chính mình (sự giao nhau của các nền văn hóa, ngôn ngữ Đức, Tiệp Khắc và Yiddish) nhằm tạo ra những "hoán vị" khác nhau của nó khi Kafka đã đặt tên cho các nhân vật của mình đều mang yếu tố K trong tên gọi riêng. Dựa vào thuật ngữ "*antonomasia"* – một từ trong tiếng Hy Lạp, mang ý nghĩa là "đặt tên, đề cử, chỉ định" hoặc "gọi bằng một cái tên khác", tác giả bài viết cho rằng Kafka đã áp dụng cơ chế này để chuyển dịch tên riêng thành một danh từ chung:

Antonomasia của Kafka luôn là một hành động tổng quát hóa để phục vụ cho việc ẩn danh. Các bản dịch của ông từ tên riêng sang tên thường gọi là "Kafka" thành "Crow" hoặc "Kafka" sang chữ "K." đã làm nên tên tuổi của ông mà còn cho các nhân vật của ông lưu lại nơi hậu thế. Mặc dù điều này không giải phóng Kafka khỏi mối quan hệ gia đình mà cái tên đó mang, nhưng nó có tác dụng chống lại sự kỳ dị và độc quyền của mối quan hệ này. Mọi nỗ lực của Franz Kafka để loại bỏ họ của mình (và bất cứ điều gì anh ta nghĩ nó đại diện) đều thất bại, vì các bản dịch luôn có thể đảo ngược và phủ định không bao giờ loại bỏ. (Betiel Wasihun, 2014)

Có thể nói Kafka đã thành công trong việc "ẩn danh" và "thay thế" khi chuyển dịch tên riêng của mình vào trong tác phẩm dưới hình thức một cái tên phiếm định, phổ quát. Đến Murakami, khi ông sử dụng lại tên Kafka để đặt tên cho cuốn tiểu thuyết của mình, thì một lần nữa, hành động "đặt tên bằng một cái tên khác" như Kafka đã từng làm lại được lặp lại và nhân lên. Tác giả gọi thủ pháp này bằng thuật ngữ *Murakami's double antonomasia*. Trên thực tế, khi sử dụng tên Kafka cho nhân vật Kafka Tamura (một cái tên lúc này đã in sâu vào tâm thức người đọc như một

biểu tượng đa nghĩa, nhiều biến; cái tên vừa mang yếu tố Nhật (Tamura) vừa mang kiểu Kafka) và việc xây dựng nhân vật "Cái thằng tên quạ" (The Boy named Crow– được cho là hiện thân của bản ngã, tiếng nói bên trong của nhân vật), đã không chỉ làm cho nhân vật của Murakami vừa có tính chất định danh vừa mang tính chất mơ hồ mà còn tạo ra một sự nhòe mờ về mặt không gian (thực và ảo, phương Tây hay ở Nhật Bản) đối với người đọc. Quá trình tái sử dụng kỹ thuật thay thế tên gọi nhằm tạo ra hiệu ứng đa nghĩa, không thể xác định cụ thể một nghĩa nào mà Murakami đã thực hiện trong tác phẩm của mình đã thể hiện sự ảnh hưởng của Kafka đối với nhà văn người Nhật. Tác giả bài báo khẳng định:

Mặc dù Murakami kiên quyết nhấn mạnh rằng ông không có ý định tạo ra thế giới 'Kafkaesque', nhưng những nỗ lực của ông ấy để được kết hợp với "Kafka" khó có thể bị phủ nhận, đặc biệt là trong các văn bản như Kafka bên bờ biển hoặc Người tình Sputnik (nơi nhân vật chính cũng được đặt tên là K.) Cho dù đó là một phần ý định của tác giả hay không, các tham chiếu liên tục của Murakami đến kí hiệu Kafka gợi lên một cách dễ hiểu từ 'Kafkaesque'. Ở một mức độ nhất định, những gợi ý này cũng có thể đã góp phần vào sự xuất hiện của 'Murakamiesque' hay 'hiện tượng Murakami' (...). Các chủ đề về mất mát, trống rỗng và bất an đều gợi nhớ đến cả Murakamiesque và Kafkaesque. (Betiel Wasihun, sđd)

Bài báo "Nghiên cứu di sản nghệ thuật của Kafka từ 'Kafka' của Haruki Murakami" *(Study on the Artistic Heritage of Kafka form Haruki Murakami's "Kafka")* của nhóm tác giả Yang Li, Ting Chen tại Hội thảo quốc tế "Proceedings of the 2016 International Conference on Humanity, Education and Social Science" vào tháng 08/2016 đóng góp thêm một cái nhìn khác từ nghiên cứu ảnh hưởng Kafka đối với nhà văn Nhật Bản Murakami qua việc phân tích khái niệm "Kafkaesque" – di sản nghệ thuật mà Kafka để lại cho văn học nhân loại. Bài báo tiếp cận tác phẩm Kafka bên bờ biển của Murakami từ bốn khía cạnh: *siêu thực kỳ dị, phi lý dưới hiện thực, biểu tượng phổ biến* và *màu sắc chủ quan mạnh mẽ*. Các tác giả xếp Murakami vào nhóm nhà văn sáng tác theo chủ nghĩa hậu hiện đại, hiểu Kafka, đồng thời kết nối với thực tế xã hội Nhật Bản qua những chủ đề bạo lực và cô đơn. Nếu không có những miêu tả về đường phố, phong cảnh và phong tục Nhật Bản trong tác phẩm của Haruki Murakami, người đọc thật khó xác định đâu là Kafka, đâu là Murakami bởi thành công của nhà văn người Nhật trong việc sử dụng kỹ thuật "Kafkaesque" kinh điển. Cuối cùng, bài báo chỉ ra tính chất kết nối liên tục về mặt lịch sử giữa hai tác giả sống ở hai thời điểm và không gian văn hóa khác nhau:

Haruki Murakami và Kafka tạo ra thế giới kì lạ, độc lập với thế giới thực để phản ánh xã hội đương đại với góc nhìn độc đáo của riêng họ, sự trống rỗng tinh thần và hư vô. Khi vật chất đang ngày một nhiều hơn, nhưng tâm hồn con người không theo kịp, họ đều loay hoay tìm lối thoát. Từ thế kỷ 19 đến đầu thế kỷ 20, Kafka

ở Áo đã cố gắng khám phá những bí ẩn của bản chất con người. Đến thế kỷ 21, Haruki Murakami ở phương Đông, Nhật Bản giúp độc giả khám phá lại bản thân, hiểu xã hội bằng sức mạnh ngôn từ một lần nữa dưới góc nhìn của Kafka với thái độ độc lập của ông. (Yang Li, Ting Chen, 2016).

Nguyễn Bích Nhã Trúc (2016) qua bài báo *"Tiếp biến Franz Kafka trong tiểu thuyết Haruki Murakami"* đăng trên website Khoa Ngữ Văn, Đại học Sư phạm Hà Nội, đã tìm hiểu sự tiếp thu mang tính sáng tạo trên cơ sở kế thừa nghệ thuật tiểu thuyết Franz Kafka của Haruki Murakami. Bàn về *mối quan hệ cha – con*, một trong các chủ đề mang ý nghĩa tượng trưng cho quyền lực người cha trong sáng tác của Kafka và Murakami, tác giả bài báo đã phân tích sự khác biệt trong cách nhìn nhận và chuyển tải ý nghĩa motif mang tính cổ mẫu này của hai nhà văn. Nếu như ở Kafka, hình ảnh người cha luôn đại diện cho quyền năng và lí lẽ tuyệt đối, cho sự áp chế và sự độc đán tàn bạo thì trong tiểu thuyết của Murakami (*Kafka bên bờ biển*), hình ảnh người cha cùng motif về lời nguyền số phận của Kafka Tamura chỉ là "lớp vỏ hình thức" để Murakami triển khai một ý nghĩa khác: vai trò của người mẹ trong văn hóa và tinh thần phương Đông: "Người mẹ đối với quá trình trưởng thành của đứa con trong văn hóa phương Đông nói chung, văn hóa Nhật Bản nói riêng đóng vai trò nền tảng. Đó cũng là lí do vì sao người đọc sẽ nhận thấy motif mối quan hệ cha - con mượn từ Franz Kafka và bi kịch Oedipus của Hy Lạp, thực chất chỉ là những lớp vỏ hình thức để Murakami triển khai chiều kích sâu xa, bí ẩn trong tâm lý con người hiện đại. Và theo chúng tôi, có thể đi đến nhận xét rằng *Kafka bên bờ biển* chính là một phản đề, một tác phẩm mang tính chất "phản Kafka" rất tinh vi và xuất sắc của Murakami. Tính "phản Kafka" này đã cho thấy tư duy phản biện, trình độ bậc thầy của một nhà văn châu Á trong việc đọc, tiếp nhận Franz Kafka."

Cũng xuất phát từ hướng nghiên cứu so sánh tiếp nhận và ảnh hưởng, bài nghiên cứu *"Motif folklore trong sáng tác của Muramaki và Kafka"* của PGS. TS Nguyễn Thị Mai Liên và Lương Hải Vân (*Tạp chí Văn học*, số 11 năm 2021) đã có những phát hiện trong so sánh tiểu thuyết Murakami và Kafka. Dựa trên bảng tra motif của S. Thompson (trong công trình "Folktale" (1946), The Dryden press, New York) các tác giả bài báo đã phân tích ba loại motif tiêu biểu cùng xuất hiện trong tác phẩm của Murakami và Kafka: (1) *hành trình tới xứ sở khác* (journey to other worlds); (2) *ngược đãi tàn nhẫn* (other cruel persecution); và (3) *hóa thân* (transformation). Qua việc phân tích ý nghĩa của ba motif này, các tác giả đã chứng minh sự tiếp nhận, ảnh hưởng, cũng như sự gặp gỡ về mặt tư tưởng nghệ thuật giữa Murakami và Kafka trong việc sử dụng các motif văn học như là những cổ mẫu để truyền đạt nhiều tư tưởng quan trọng trong tác phẩm của hai nhà văn: "Qua những motif dân gian như hành trình đến xứ sở khác, ngược đãi tàn nhẫn, hóa thân được tiếp biến sáng tạo với nhiều dạng thức khác nhau, nổi lên mối trăn trở, xót xa của các nhà

văn về phận làm người. Con người vốn bị định mệnh lưu đày, lạc đến thế giới hỗn độn này, thánh thiện như Thiên Thần, trong trẻo như Ánh Trăng nhưng cô đơn và yếu đuối như Trứng. Thế rồi, con người bị bao vây và tấn công dai dẳng, khi âm thầm khi hung hãn, từ bên ngoài rồi từ bên trong bởi Ác Quỷ, mạnh mẽ, lì lợm như Tường; tăm tối, lạnh lẽo như Bóng Đêm. Có người thất bại trong cuộc chiến đó: kẻ tha hóa, kẻ gục ngã (như trong sáng tác của F. Kafka) nhưng cũng có người nỗ lực vượt thoát đánh bại Ác Quỷ nhờ sự phù trợ của Tình Yêu (như trong sáng tác của H. Murakami). Cái Đẹp - Tình Yêu như Ánh Trăng mong manh mà vĩnh cửu chính là lực lượng có thể chiến thắng cái Ác, có thể xua đi Bóng Tối mênh mông. Tiểu thuyết bộc lộ cái nhìn tràn đầy tư tưởng nhân đạo (của F. Kafka và H. Murakami), nhân văn (của H. Murakami) về cuộc đời cũng như khả năng tiếp biến, tái sinh sáng tạo những motif dân gian của hai nhà văn lớn.” Những gợi mở từ bài báo này của hai nhà nghiên cứu được chúng tôi coi là gợi ý đáng quý trong quá trình xem xét các motif – cổ mẫu của Murakami và Kafka để xây dựng nội dung chương 3 của luận án này.

1.3.2. Tình hình nghiên cứu cổ mẫu trong tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka

1.3.2.1. Nghiên cứu Franz Kafka từ hướng tiếp cận phân tâm học cổ mẫu

➢ Trên thế giới

Công trình *Giấc mơ, cuộc đời và văn chương: một nghiên cứu Franz Kafka (Dreams, Life and Literature: A study of Franz Kafka)* của Calvin Springer Hall và Richard E. Lind, xuất bản năm 1970 tại Mỹ là nghiên cứu tiếp cận thế giới nghệ thuật Kafka từ lý thuyết tâm phân học Jung. Bằng phương pháp định lượng, phân tích thống kê dựa trên dữ liệu là những bài viết, thư từ, nhật kí, tiểu sử về Kafka qua công trình “Biography, Janouch’s conversations with kafka” của Max Brod, các tác giả đã thống kê và phân tích nội dung những giấc mơ trong đời thực của Kafka đã được chính nhà văn ghi lại. Qua phân tích 37 giấc mơ, nhóm tác giả đã chỉ ra một số các chủ đề chính nổi lên như: *sự biến dạng của cơ thể, chứng loạn cảm, thụ động, mâu thuẫn giữa nam và nữ, và hình ảnh phụ nữ nam tính hóa*… Từ các chủ đề trong những giấc mơ này, các tác giả phác họa một “gương mặt” giả định về nhân cách của Kafka. Sau đó tiến hành khảo sát ba tiểu thuyết nổi tiếng của nhà văn là: *Hóa thân, Lâu đài, Vụ Án*. Khi so sánh nội dung của những giấc mơ và nội dung của các tác phẩm văn học, các nhà nghiên cứu nhận ra sự khác biệt rất lớn về mặt nội dung, đặc biệt là một “tính cách khác”, con người khác của Kafka trong tác phẩm và trong những giấc mơ của Kafka. Một kết luận gây chú ý được đưa ra là: quá trình sáng tạo nghệ thuật của Kafka đòi hỏi sự tham gia rất lớn của ý thức và các hoạt động có chủ ý của nhà văn hơn là các hành động hay hiện tượng vốn thuộc về vô thức như là “mơ”. Trên thực tế, điều này gây kinh ngạc bởi Kafka từng tiết lộ cơ duyên ra đời của *Hóa thân* là bắt nguồn từ một cơn ác mộng của ông.

Scrogin, Mary R. là một trong số những nhà nghiên cứu đầu tiên trên thế giới đã tiếp cận tiểu thuyết của Kafka từ lý thuyết phê bình cổ mẫu. Luận văn "Nhân vật chính của Kafka như những anh hùng hiệp sĩ và vật tế thần" (*"The Kafka Protagonist as Knight Errant and Scapegoat")* được thực hiện năm 1975 tại Đại học North Texas State, Hoa Kỳ như một minh chứng cho sự thành công bằng việc vận dụng hiệu quả lý thuyết phê bình cổ mẫu trong văn học. *Knight Errant* và *Scapegoat* là những hình ảnh, biểu tượng có nguồn gốc từ văn học trung cổ và tôn giáo: (1) *Scapegoat* hay *pharmakos* là hình ảnh con dê gánh tội trong một nghi lễ của người Do Thái cổ. Đây là con vật được coi như vật tế thần trong tôn giáo nhưng sang đến thời hiện đại, thuật ngữ này được dùng như một quy ước để chỉ về việc một người hay một nhóm người nào đó bị đổ tội và phải gánh chịu những hình phạt nặng nề dù người/ nhóm người đó không phải là những người gây ra tội lỗi. Hình ảnh "oan dương" (con dê gánh tội oan) cũng xuất hiện trong kinh *Cựu Ước* trong câu chuyện về nghi lễ đền tội của người Do Thái. (2) *Knight Errant* (Hiệp sĩ lang thang) là một hình tượng nổi bật của văn học lãng mạn nghĩa hiệp thời trung cổ ở Châu Âu. Đây là một kiểu người anh hùng "nổi loạn", muốn bứt phá khỏi truyền thống nơi đã khởi sinh ra mình, lang thang trên khắp các cùng đất để tìm kiếm những cuộc phiêu lưu nhằm chứng tỏ tinh thần nghĩa hiệp qua trong các cuộc đấu tay đôi hoặc trong việc theo đuổi tình yêu. Knight Errant đôi khi còn được coi như kiểu anh hùng mắc sai lầm hay thất bại, cũng vì tính chất này mà kiểu nhân vật anh hùng này rất khác với các câu chuyện trong truyền thống - nơi chỉ toàn những người anh hùng chiến thắng vinh quang. Thông qua ba tiểu thuyết *Nước Mỹ, Vụ Án* và *Lâu Đài*, tác giả luận văn đã phân tích và chứng minh ba nhân vật chính – những anh hùng kiểu Kafkan là Karl Rossmann (*Nước Mỹ*), K. (*Lâu đài*) và Joseph K. (*Vụ án)* có những tính chất chung của hai hình ảnh nhân vật hiệp sĩ lang thang và vật tế thần từ tôn giáo và văn học trung cổ như đã đề cập. Dưới ánh sáng lý thuyết phê bình huyền thoại học cổ mẫu của Northrop Frye, từ định nghĩa của ông về huyền thoại, đặc biệt là từ những phân tích của Frye về sự liên kết giữa *nghi lễ* và *giấc mơ* (khi chúng được kết hợp trong thần thoại và "nhiệm vụ - lãng mạn" (quest-romance) của kiểu nhân vật anh hùng hiệp sĩ trong truyền thống văn học cổ Châu Âu), tác giả công trình đã khẳng định rằng các nhân vật của Kafka là những anh hùng mang tính chất cổ mẫu và là kiểu anh hùng – nạn nhân (victim - heroes) để cho thấy tính chất mới mẻ của họ trong đời sống hiện đại với đầy rẫy những mối nguy hiểm, sự phi lý của đời sống và bi kịch nhân sinh. *"Những cổ mẫu khác nhau của con vật tế thần (scopegoat) và hiệp sĩ lang thang (Knight Errant) không chỉ cùng tồn tại trong Karl Rossman, Joseph K. và K., mà còn bổ sung cho nhau và tạo điều kiện để hiểu rõ hơn về kiểu nhân vật anh hùng nạn nhân của Kafka".* (Scrogin, Mary R, sđd)

Ý tưởng của Scrogin, Mary R. trong công trình *The Kafka Protagonist as Knight Errant and Scapegoat* đã mang đến một cách tiếp cận mới vẻ và có đóng góp trong lĩnh vực nghiên cứu, giải mã hiện tượng Kafka – huyền thoại văn chương của

thế kỉ XX. Thành công của luận văn cũng là minh chứng cho tính khả thể của việc áp dụng một lý thuyết mới trong nghiên cứu văn học lúc bấy giờ là lý thuyết phê bình huyền thoại học cổ mẫu của nhà nghiên cứu người Canada N. Frye Sự kết hợp vận dụng lý thuyết tâm phân học của trường phái Jungian và lý thuyết phê bình huyền thoại của Northrop Frye (trong công trình *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Univ. of Princeton Press, 1957) đã mang đến một hướng tiếp cận hiệu quả, giúp giải mã hiện tượng Kafka, góp phần thu hẹp khoảng cách của Kafka và độc giả phương Tây qua việc kết nối những cổ mẫu trong vô thức tập thể của văn hóa châu Âu nói riêng và nhân loại nói chung. Đồng thời, công trình cũng góp phần làm giảm đi ảnh hưởng của khuynh hướng nghiên cứu văn học theo cách tiếp cận tâm lý học thuần túy đối với Kafka đang diễn ra mạnh mẽ vào thời điểm đó. Sự cực đoan của trường phái phân tích tâm lý thể hiện qua việc các nhà nghiên cứu đã đồng nhất khía cạnh sáng tạo văn học và đời sống thực tế của Kafka, chú ý quá mức vào những sự kiện diễn ra trong đời sống thực tế của nhà văn mà ít đi vào khám phá văn bản ở chiều sâu và coi văn bản như một chỉnh thể sáng tạo có đời sống với những đặc điểm riêng của nó. Văn chương của Kafka không đơn thuần chỉ là bức chân dung tự họa về tinh thần, thể hiện tính cách lập dị, yếu đuối và nhiều ẩn ức bị đè nén của một nghệ sĩ gặp nhiều chấn thương tinh thần sâu sắc. Nếu như vậy, tính phổ quát cũng như sự ảnh hưởng, cái bóng của Kafka đã không thể bao trùm toàn bộ nền văn học châu Âu, lan sang cả châu Á trong suốt thế kỉ XX như thực tế đến ngày nay mà người ta đã thấy.

Jake Hirsch-Allen, tác giả bài báo "Sự thất bại trong việc trốn chạy khỏi người cha" *(The Failure to Escape his Father) (2003)* đã tiếp cận chủ đề *xung đột cha – con* và cuộc trốn chạy khỏi cái bóng quyền lực của người cha – một chủ đề bao trùm trong thế giới nghệ thuật của Kafka, từ lý thuyết trường phái phân tích tâm lý của Jung. Cũng dựa trên việc phân tích dữ liệu là các tác phẩm, nhật kí và thư từ, tiểu sử được viết của Kafka, tác giả chỉ ra rằng trong suốt hành trình của mình, Kafka cũng như các nhân vật của ông luôn trăn trở với việc tìm ra một *bản sắc cá nhân độc lập* (independent self-identity) cho mình. Theo tác giả, nếu nhìn từ quan điểm của Jung thì kiểu tính cách Kafka thuộc tuýp hướng ngoại (extraverted type) vì thế giới bên trong của nhà văn dường như lại phụ thuộc nhiều từ bên ngoài, từ người khác. Trên thực tế, khi tự đi sâu vào thế giới nội tâm và phân tích thế giới của mình trong mối quan hệ với gia đình, đặc biệt là người cha độc tài và chuyên chế, Kafka đã đặt những câu hỏi thể hiện sự trăn trở trong hành trình tìm kiếm tự ngã giống như Jung đã từng đặt. Kafka đã không thể trả lời được một cách rốt ráo và có hệ thống các vấn đề liên quan đến tự ngã và sự phát triển của một quá trình cá nhân hóa từ bên trong như nhà tâm phân học Carl Jung. Thay vào đó, ông đã dồn tất cả những suy tư của mình vào các nhân vật, qua những vấn đề dường như không thể giải quyết và cuộc phiêu lưu trên những hành trình lạc vào mê cung không có lối ra hay hình ảnh "lâu đài" không bao giờ có thể tìm thấy lối vào. Tác giả cho rằng sự thất bại trong hành trình tìm kiếm

lối thoát của Kafka đã phản ánh bi kịch của nhà văn khi không thể xây dựng cho mình một bản sắc cá nhân riêng, với tư cách là một nghệ sĩ trong xã hội, khác biệt với người cha, và trong mối quan hệ với Chúa. Từ đó, tác giả cũng khẳng định tác phẩm *Hóa thân* như một ẩn dụ với sự dồn nén nhiều tầng ý nghĩa nhân sinh của nó đã trở thành một minh họa tiêu biểu cho sức sống của một cổ mẫu trong vô thức tập thể của nhân loại ở thời hiện đại. Jake Hirsch-Allen đã nhận định:

Phân tích từ quan điểm của trường phái Jungian về mối quan hệ của Kafka với cha, đã cho thấy tất cả các vấn đề phải đối mặt của loài người. Mối quan hệ này rất quan trọng vì nó đã định hình một nghệ sĩ văn học – người đã định nghĩa thế kỷ của chúng ta. Nó là chủ đề của những cuộc tranh luận rộng rãi và các nghiên cứu chuyên sâu. Những bức chân dung hấp dẫn của Franz Kafka về sự thống khổ, thiếu thốn, cô lập đã trở nên khắc sâu trong tâm hồn phương Tây của chúng ta. 'Hóa thân' đã trở thành một minh họa hiện đại của nhiều các cổ mẫu tập thể bao gồm xung đột giữa một đứa trẻ và cha mẹ của chúng, xung đột giữa nghệ sĩ và xã hội và sự tàn phá về thể chất và tinh thần là kết quả của sự thất bại trong việc giải quyết những xung đột này. Những tác phẩm của Kafka là một lối thoát cho nỗi bất hạnh khủng khiếp của ông. Nhiều, nếu không nói là tất cả các nhân vật chính của ông ấy đều giống tác giả của họ theo cách này hay cách khác và có thể tiết lộ nhiều về tính cách và tâm lý của nhà văn như bất kỳ cuốn nhật ký nào của ông hoặc vô số các tiểu sử về Kafka được viết kể từ khi Kafka qua đời.

➢ **Ở Việt Nam**

Bàn về Kafka từ góc độ triết học thú vị và sớm nhất ở miền Nam, Việt Nam phải kể đến Phạm Công Thiện, trong công trình *Ý thức mới trong văn nghệ và triết học* (1970), NXB An Tiêm, Sài Gòn. Trong chuyên luận này, triết gia Phạm Công Thiện đã dành một chương (chương 3) "Ý thức cô lập – Nỗi quằn quại của Kafka" để trình bày ý nghĩa và đặc điểm thế giới nghệ thuật của nhà văn từ góc nhìn của triết học hiện sinh. Tác giả đã đưa ra những định hướng mang tính "trực chỉ" để người đọc có thể đi thẳng vào bản chất của văn chương Kafka bằng việc nêu ra và phân tích các "mô thức" mang tính chất cổ mẫu hiện diện trong sáng tác của nhà văn Kafka như: *kẻ xa lạ, kẻ bị lưu đày, kẻ mất gốc, kẻ phạm tội*… Trong đó, theo Phạm Công Thiện, tiểu thuyết *Hóa thân* vẫn là một tác phẩm độc đáo và có tính bao quát nhất mọi vấn đề của thế giới tinh thần Kafka. "Tác phẩm Métamorephose (Hóa thân) đã chung đúc cô đọng lại tất cả bi kịch chua xót của Kafka và quyển Châuteau (Lâu đài) hay Procès chỉ lặp lại một khía cạnh của Métamorephose" (…) Kafka xa lạ, Kafka bị đày, Kafka mất gốc, Kafka phạm tội đều nằm trong Métamorephose." (Phạm Công Thiện, 1970, tr.498).

Cùng năm 1970, tại miền Bắc Việt Nam xuất hiện công trình về Kafka của tác giả Hoàng Trinh *"Fran-zơ Káp-ka và vấn đề huyền thoại trong văn học"* (Tạp chí

Văn học số 5, 1970). Đây là công trình đầu tiên ở Việt Nam tiếp cận nghệ thuật Franz Kafka từ góc độ lý thuyết huyền thoại học ở Việt Nam.

Luận án "Nhân vật trong tác phẩm Franz Kafka" (2012) của tác giả Nguyễn Thị Thắng bảo vệ tại Đại học Sư Phạm Hà Nội là công trình chuyên biệt nghiên cứu hệ thống nhân vật trong tiểu thuyết Kafka. Tác giả đã đi vào phân tích đặc trưng các kiểu nhân vật đặc trưng trong thế giới Kafka, đồng thời phân tích những đóng góp của nhà văn đối với vấn đề lí luận văn học hiện đại dưới góc nhìn phân tâm học, xã hội học chính trị.

Ngoài ra, một số luận văn thạc sĩ về Kafka cũng đã đi vào nghiên cứu các khía cạnh nội dung và đặc điểm nghệ thuật nổi bật trong tiểu thuyết, truyện ngắn của Kafka. Nổi bật như luận văn "Quyền lực trong tiểu thuyết Kafka" (2013) của tác giả Nguyễn Thị Thu Hà, do PGS.TS Đặng Anh Đào hướng dẫn. Luận văn đã tập trung luận giải khái niệm "Quyền lực" trong tiểu thuyết Kafka. Và một phần nội dung của chương 1, tác giả cũng đã đề cập đến khái niệm motif, đồng thời phân tích một số dạng motif tiêu biểu trong tiểu thuyết Kafka như: motif biến dạng, hóa thân; motif mê thất; motif ngôn ngữ bất khả tri; motif con người bị đeo bám… Bên cạnh đó, nghiên cứu Kafka còn có sự xuất hiện của các bài báo đăng tải trên các tạp chí chuyên ngành ở Việt Nam như: "Tính chất mê cung trong tác phẩm của Kafka" do hai tác giả Lê Tử Hiến, Lê Minh Kha viết đăng trên báo NCVH và Tạp chí Nghiên văn học, số 2/2009 hay "Motif nghệ thuật trong tác phẩm hóa thân của Franz Kafka" của nhóm tác giả Phạm Tuấn Anh và Trần Vũ An trên Tạp chí Khoa học của đại học Cần Thơ số 57(1):196-201 (tháng 3/2021) đều là những bài nghiên cứu góp thêm những tiếng nói thú vị trong bức tranh nghiên cứu Kafka tại Việt Nam từ hướng tiếp cận folklore học.

Lê Huy Bắc trong chuyên luận *Franz Kafka- người tẩy não nhân loại* (Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, 2019), ở chương ba (*Người tẩy não nhân loại*), mục ba (*Giễu nhại thần linh*) và bốn (*Tư duy ngược, tư duy đa chiều*) đã nhấn mạnh đến cách tiếp cận các nhân vật trong thần thoại của Kafka bằng thái độ giễu nhại, "vừa hạ bệ, vừa tấn phong", qua đó thể hiện cách nhìn và quan điểm của Kafka về thần linh – những biểu tượng vốn đại diện cho công bằng, cứu rỗi… nay đã không còn được tin tưởng khi nhân loại bắt đầu bước vào thời kỳ hoài nghi và bi quan về chính sự tồn tại của mình. Lối "tư duy ngược và tư duy đa chiều" - một đặc trưng khó lẫn trong nghệ thuật Kafka mang đến cho tác phẩm của ông những cái nhìn khả thể, mở rộng đến vô biên khả năng tạo nghĩa cho các mô hình thần thoại trong kỷ nguyên hiện đại của văn chương qua việc làm mới hay làm sống dậy những huyền thoại cổ xưa. Tác giả đã viết: "Huyền thoại, (thần thoại) cổ xưa lấy con người làm thước đo cho vạn vật. Con người chiếm vị trí trung tâm của mọi giá trị nghệ thuật. Huyền thoại hiện đại: huyền thoại của Kafka không còn lấy con người và niềm tin vào con người để chế ngự nỗi lo âu, nỗi hoài nghi hiện tồn hiện đại. Điểm đặc biệt ở

huyền thoại Kafka là *dùng ngay chính sự đánh mất niềm tin đó để xây dựng lại niềm tin bị đánh mất*. Vậy nên trong những câu chuyện thần thoại được ông viết lại, người đọc sẽ thấy không chỉ sự đối thoại của hai kiểu thần thoại trên mà còn thấy được cả những song trùng và dị biệt của các mô thức thần thoại cổ điển và hiện đại không ngừng luân chuyển, thay thế nhau." (Lê Huy Bắc, sđd, tr.102)

1.3.2.2. Nghiên cứu Haruki Murakami từ hướng tiếp cận phân tâm học cổ mẫu

➢ **Trên thế giới**

Tại Nhật, xuất hiện một số nghiên cứu theo hướng vận dụng lý thuyết tâm lý học và phân tâm học vào tiếp cận các tiểu thuyết cụ thể hay vấn đề nổi bật ở khía cạnh nội dung tư tưởng, thủ pháp nghệ thuật trong toàn bộ tiểu thuyết Murakami:

Manabe Morie, trong bài báo có tên: "Một khảo sát về 'Nhảy nhảy nhảy' từ góc độ tâm lý học"「『ダンス・ダンス・ダンス』についての一考察―心理学の視点からー」đăng trên Kỷ yếu Đại học Thiên chúa giáo Ibaraki, số 44, Khoa học Nhân văn, đã phân tích tiểu thuyết *Nhảy Nhảy Nhảy* của Murakami từ hướng tiếp cận tâm lí học. *Nhảy Nhảy Nhảy* được ra mắt năm 1988 (sau đó đến *Cuộc săn cừu hoang*), là một tiểu thuyết đánh dấu bước chuyển đổi trong tư duy tiểu thuyết của Murakami: sự di chuyển ngòi bút "vào bên trong", theo đuổi hành trình đi tìm kiếm bản ngã của tác giả qua hình tượng nhân vật chính luôn cảm thấy mất mát và trống rỗng trong cuộc sống dư thừa về danh vọng và vật chất. Trong bài viết của mình, qua việc xem xét câu chuyện của nhân vật chính, Morie đã chứng minh cho ý tưởng cuộc hành trình tìm kiếm cốt lõi của sự tồn tại, ý nghĩa của cuộc sống, thông qua các sự kiện khác nhau xảy ra với bản thân, giá trị của sự gặp gỡ và sẻ chia và trải nghiệm mất mát với người khác … của Murakami, để chứng minh cho quan điểm viết đối với bản thân nhà văn như là một liệu pháp tâm lý tìm kiếm sự chữa lành, và cũng là để chữa lành chấn thương của người khác.

Tiêu biểu và liên quan trực tiếp tới đề tài luận án này, đó là công trình của nhà nghiên cứu Kiyoshi Mahito: "Bản ngã và cái bóng của nó – Murakami Haruki, E. Neuman, và Nietzsche", (『自我とその影―村上春樹・ノイマン・ニーチェ』), đăng trên Bản tin của Trường Văn học, Nghệ thuật và Văn hóa, Đại học Kinki. 24 (1), (tr1-15). Qua việc khám phá nội hàm và lý giải cơ chế của khái niệm *cái bóng* (kage/ 影) – từ góc nhìn tâm lý học và trong văn hoá, tính cách Nhật Bản, tác giả đã tiến hành so sánh, chỉ ra những điểm tương đồng và khác biệt (mang tính đối thoại) của mối quan hệ giữa hai phạm trù "bản ngã" và "cái bóng" trong tiểu thuyết Murakami với tư tưởng của Erich Neumann và Nietzche. Công trình này thực sự là

một nghiên cứu so sánh liên ngành thú vị, có giá trị trong việc khai phá giá trị của cổ mẫu "cái bóng" – một chủ đề trọng yếu trong toàn bộ tiểu thuyết Murakami.

Luận văn "Cuộc tìm kiếm người lạ Jungian trong các tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang, Xứ sở kì diệu vô tình và chốn tận cùng thế giới, Biên niên kí chim vặn dây cót* của Haruki Murakami" (*"The search for the Jungian stranger in the novels of Haruki Murakami: A wild sheep chase, Hard – boiled wonderland and the end of the world, and The wind-up bird chronicle"*) (2008) của nhà nghiên cứu Jason B. Barone được đánh giá là một trong những công trình thành công trong việc vận dụng phương pháp phân tâm học cổ mẫu để khám phá chủ đề quan trọng trong tiểu thuyết Haruki Murakami: hành trình tìm kiếm tự ngã. Vận dụng lý thuyết của Jung, cụ thể là khái niệm "người lạ" (the stranger) – một vấn đề trong tâm lý học chiều sâu được Jung phân tích. "The stranger" gắn với khái niệm shadow (bóng âm) được Jung diễn giải như là những yếu tố bí ẩn nằm trong vô thức mà con người ít nhận thức được sự tồn tại của chúng, nó chính là một cái tôi khác, một phần của bản ngã chúng ta nhưng thường bị bỏ quên, xa lánh và không được chấp nhận. Quá trình phát hiện, chấp nhận và đối diện với "người lạ" ấy mang ý nghĩa một sự thức tỉnh chính bản thân chúng ta, và từ đó có thể đánh thức sức mạnh bên trong, đi xuyên qua bóng tối để tìm thấy lối ra, cơ hội hoàn thiện tự ngã (*the self*) của mỗi cá nhân. Trong lý thuyết của Jung, "người lạ" là một thực thể chiếm giữ "trung tâm" trong cấu trúc tâm thần. Jung đã mô tả quá trình thống nhất bản thân để đạt đến tự ngã (the Self) chính là quá trình "cá nhân hóa" ở mỗi người. Dựa trên ý tưởng người lạ của Jung, tác giả luận văn đã đi sâu lí giải một chủ đề quan trọng trong tiểu thuyết Murakami đó là hành trình tìm kiếm, khám phá và hoàn thiện bản ngã của mỗi người. Từ việc phân tích các nhân vật chính trong ba tiểu thuyết: *Cuộc săn cừu hoang, Xứ sở kì diệu vô tình và chốn tận cùng thế giới, Biên niên kí chim vặn dây cót,* nhà nghiên cứu Jason B. Barone nhấn mạnh nhân vật người lạ "Jungian stranger" luôn được Murakami xây dựng và tô đậm một cách ấn tượng qua các cuộc hành trình đi sâu vào bên trong, khám phá sức mạnh bên trong của các nhân vật. Theo tác giả, qua hành trình viết tiểu thuyết, đồng hành cùng các nhân vật của mình trong từng tiểu thuyết, Murakami cũng đang dần tiến gần hơn với "người lạ" trong chính bản thân ông: "*Đối với Murakami, khả năng tự trình hiện bản thân trong sáng tác có lẽ là sự đảm bảo rằng mỗi cuốn tiểu thuyết của ông đều cho phép ông đến gần hơn với người lạ Jungian của mình. Bất chấp những tuyên bố của ông về tiềm thức chính là "địa hình", dường như không thể phủ nhận rằng từ tiểu thuyết này sang tiểu thuyết khác, từ nhân vật chính này đến nhân vật chính khác, ông ngày càng khám phá ra không gian ẩn giấu quý giá đó".* (Jason B. Barone, sđd, tr.95)

Matthew Carl Strecher, giáo sư chuyên ngành văn học hiện đại Nhật Bản và so sánh văn hóa, hiện công tác tại Khoa Nghệ thuật tự do, Đại học Sophia, năm 2014

đã xuất bản một trong những công trình được giới nghiên cứu Murakami rất quan tâm có tên: "Những thế giới cấm kị của Haruki Murakami" (*"The Forbidden Worlds of Haruki Murakami"*). Chuyên luận được triển khai với phần nội dung gồm năm chương chính: (1) *Những từ ngữ mới, những thế giới mới*; (2) *Đi vào sự điên rồ, địa hạt siêu hình*; (3) *Những vị thần và Oracles, định mệnh và huyền thoại* (4) *Murakami - một phóng viên văn học*; (5) *Những giấc mơ cấm kị từ phía "đằng kia"*, trong đó các chương hai, ba và năm là những chương liên quan trực tiếp và gợi mở nhiều ý tưởng đối với chúng tôi trong quá trình thực hiện đề tài của mình. Xuất phát từ những quan điểm độc đáo được chính Murakami tiết lộ xoay quanh: *quan điểm về hoạt động kể chuyện của nhà văn* (Murakami từng nhắc đến vấn đề "sức mạnh của chuyện kể" (the power of "story")) và *sự hình dung của ông về thế giới, không gian tồn tại của con người* (ẩn dụ về căn nhà hai tầng có hai tầng hầm, trong đó, tầng hầm thứ hai chính là nơi ẩn chứa những bản sắc cốt lõi (core identity) như là nơi lưu giữ những chuyện kể (narrative) của con người, nhưng đây lại là không gian hiếm khi được biết đến hay lui tới. Giống như địa hạt cùng vô thức tập thể trong lý thuyết của Jung); Carl Strecher gọi địa hạt mà Murakami đề cập đến qua ẩn dụ về căn hầm thứ hai trong ngôi nhà ấy bằng thuật ngữ "lĩnh vực siêu hình" (metaphysical realm) để phân biệt với những gì có thể nhìn thấy được, thuộc về thế giới vật chất (physical realm). Nhiệm vụ tác giả đặt ra trong chuyên khảo này là khám phá nội hàm của khái niệm "địa hạt siêu hình" trong thế giới tiểu thuyết của Murakami vì ông xem đây chủ đề trọng tâm trong sáng tác của nhà văn. Khái niệm này được tác giả định nghĩa với hai nội dung: *thứ nhất*, về nghĩa đen, *metaphysical realm* được xem như là lĩnh vực đối lập với thế giới vật chất, là những khía cạnh vượt ra ngoài vật chất, điều mà hàng ngày chúng ta hay đề cập tới qua những từ như "sự huyền bí", điều kỳ lạ... Nó còn có thể bao hàm những yếu tố mà chúng ta có thể cảm nhận hay nhìn thấy tác động rõ ràng của nó, nhưng thực tế nó không có một trạng thái vật chất theo nghĩa thông thường. *Thứ hai*, nghĩa bóng của thuật ngữ này được tác giả giải thích là địa hạt, vùng bên trong thế giới tinh thần của các nhân vật trong tác phẩm Murakami; cũng là vùng bên trong thế giới hư cấu của người đọc. Bản chất của thế giới siêu hình này giống như vùng không thể nhìn thấy (invisible) theo sự phân chia hai trạng thái tồn tại cơ bản của thế giới như trong truyền thống văn hóa, tín ngưỡng Nhật Bản cổ đại là Shinto giáo (Shinto chia thế giới làm hai phần: phần không gian có thể nhìn thấy (visible) – nơi con người sống và không thể nhìn thấy (invisible) – thế giới của các vị thần). Vận dụng các kiến thức của tâm lý học hiện đại trong nghiên cứu, tác giả chuyên luận phân tích bản chất và đặc điểm của địa hạt siêu hình trong tiểu thuyết Murakami:

> *Địa hạt siêu hình của Murakami đã chia sẻ vô số những điểm chung với vùng vô thức được cả Freud và Jung hình dung, không chỉ đơn thuần là nơi lưu giữ kí ức hay nguồn ham muốn libodo (Freud) mà còn là một loại vùng đất của linh hồn, nơi cư ngụ những linh hồn người chết, là cội nguồn của sự kết nối với phạm vi trải nghiệm tinh thần con người ở cấp độ*

tập thể (Jung). Giống như vô thức về mặt lý thuyết, lĩnh vực siêu hình dường như được miêu tả trong tiểu thuyết Murakami từ những ràng buộc của thời gian và không gian, cho phép những người khách trong nó đi lại tự do không chỉ qua những khoảng cách rộng lớn ngay lập tức (thông qua một hố sâu siêu hình) mà còn qua các ranh giới thời gian phân chia các kỷ nguyên lịch sử, đúng là nó phân tách quá khứ với hiện tại và tương lai. Trên thực tế, chúng ta sẽ thấy ý tưởng của Murakami về thời gian siêu hình không có "quá khứ" hay "hiện tại" mà chỉ có một loại thực tại tự tái tạo không ngừng. (Matthew C. Strecher, sđd, p.98).

Ở chương ba, vận dụng kết hợp cách tiếp cận huyền thoại học, tác giả đã mở rộng triển khai chủ đề siêu hình trong sáng tác của Murakami qua việc phân tích và chỉ ra những mối liên hệ giữa các câu chuyện kể mang bóng dáng huyền thoại của Murakami với kho tàng huyền thoại Hy Lạp và Nhật Bản. Người viết cho rằng: *"Murakami không viết lại những câu chuyện thần thoại của Hy Lạp cổ đại (hay về những chủ đề của Nhật Bản cổ đại) nhưng chúng ta luôn cảm thấy những câu chuyện này ẩn đằng sau những văn bản của ông. Đặc biệt là cách các linh hồn hay những vị thần cư ngụ trong cõi siêu hình hay cách người phàm thường đối đầu với cõi siêu hình đó. Đó là lãnh địa mà không chỉ có các vị thần và linh hồn, mà bản thân vật chất cũng ở dạng vô hình (như cách mà Kamato Touji đã định nghĩa về nó). Không thể phủ nhận rằng các nhân vật của Murakami, khi họ ngày càng đi sâu vào thế giới ngầm tăm tối và cấm kị, dường như đã làm sống lại một số sự kiện đã được biết đến rộng rãi từ các câu chuyện thần thoại Hy Lạp cổ điển và thần thoại Nhật Bản thời cổ"* (Matthew C. Strecher, sđd, p.126). Chương năm là sự đi sâu, mở rộng chủ đề về thế giới siêu hình qua việc khám phá những vùng "cấm kị" trong tiểu thuyết của Murakami qua khai thác những giấc mơ, kí ức và liên kết với các thuật ngữ "thế giới khác" (other world) hay "phía đằng kia" (over there).

Bằng việc kết hợp các phương pháp nghiên cứu liên ngành mà trong đó nổi bật lên là cách tiếp cận tâm lý học cổ mẫu và huyền thoại học, học giả Matthew Carl Strecher đã mang đến cho người đọc một công trình nghiên cứu giàu giá trị khoa học, với những luận điểm mang tính thuyết phục và sâu sắc khi cách khám phá thế giới siêu hình – chủ đề quan trọng trong tiểu thuyết của Murakami. Công trình đã góp phần giải mã những bí ẩn của nghệ thuật tự sự Murakami bằng lối tư duy và cách giải quyết vấn đề chặt chẽ, khoa học của người viết.

Năm 2018, nhà nghiên cứu người Nhật Oba Kenji đã công bố bài báo liên quan đến hướng tiếp cận thần thoại học trong tiểu thuyết Murakami là: "Về công trình 'Murakami Haruki luận – Thần thoại và cấu trúc của truyện kể' của Uchida Yasushi", (内田康著『村上春樹論―神話と物語の構造』) trên trang *Dữ liệu thông tin học thuật Đại học Kyushu,* Hiệp hội văn học Nhật ngữ Đại học Kyushu (tr.44-46). Tác giả đã phân tích vai trò của các thần thoại Nhật Bản, phương Tây trong cấu trúc truyện kể của Murakami. Công trình này đã mở ra hướng nghiên cứu mới cho giới học thuật

khi khám phá mối liên kết của Muramaki với truyền thống tự sự Nhật Bản, nhìn từ góc độ huyền thoại cổ xưa.

Trong tham luận có tên: "Chủ đề huyền thoại Inazaga như là chìa khóa cho sự cắt nghĩa các nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami" (*"The Izanagi myth theme as a key to the interpretation of protagonists in Haruki Murakami's novels"*) tại Hội thảo quốc tế "Eyes on Murakami" (2018) diễn ra ở Anh, nhà nghiên cứu Tomas Jurkovic của đại học Charles (Praha) đã tiếp cận các nhân vật chính trong tiểu thuyết của Murakami từ phương pháp huyền thoại học cổ mẫu. Khai thác một trong các thần thoại nổi tiếng của Nhật Bản (được ghi chép trong tập huyền sử *Cổ Sự Kí*) là câu chuyện về chàng Izanagi – (một trong hai thủy tổ của người Nhật) đã tìm đến vùng đất của bóng tối Yomi no kuni (địa ngục) để mang Izanami người vợ xinh đẹp đã chết lúc sinh nở của mình quay trở lại trần gian, tác giả Jurkovic cho rằng chủ đề của huyền thoại Izanagi này thường xuyên được tái hiện trong tiểu thuyết của Murakami và đã trở thành chìa khóa quan trọng để cắt nghĩa các cuộc hành trình đến các vùng đất khác, đặc biệt là những thế giới ngầm bên dưới để thực hiện một nhiệm vụ giải cứu người của các nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami. Qua phân tích chủ đề huyền thoại Izanagi này trong một số tác phẩm như *Biên niên kí chim vặn dây cót, Giết chỉ huy đội kỵ sĩ,…* tác giả báo cáo đã đặt tiểu thuyết của Murakami trong một mối liên kết chặt chẽ và gắn bó với huyền thoại Nhật Bản và Izanagi – nhân vật từ trong văn hóa dân gian Nhật Bản như là một kiểu nhân vật anh hùng cổ mẫu, đặt dấu ấn khơi nguồn và ảnh hưởng sâu sắc đến văn học hiện đại, đã được Murakami tiếp nhận và thể hiện các tư tưởng về hình ảnh người anh hùng kiểu Izanagi ở thời hiện đại, trong các sáng tác thấm đẫm chất huyền thoại của mình.

Từ cách tiếp cận một tác phẩm cụ thể trong hệ thống tiểu thuyết đồ sộ của Murakami, nhiều nhà nghiên cứu, học giả đã lựa chọn *Kafka bên bờ biển* – tiểu thuyết nổi tiếng được đánh giá cao và được yêu thích trên khắp thế giới của nhà văn. *Kafka bên bờ biển* cũng được coi là cuốn tiểu thuyết mang nhiều dấu ấn ảnh hưởng văn chương của Franz Kafka nhất đối với Murakami. Thành công và sức ảnh hưởng của tác phẩm này đã dẫn tới việc Hội đồng trao *giải Franz Kafka* (cộng hòa Czech) đã quyết định chọn Murakami là nhà văn thứ sáu vinh dự nhận giải thưởng này (năm 2006). Đã có những công trình nghiên cứu, bài báo tiếp cận tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Murakami từ góc nhìn tâm lý học và huyền thoại học cổ mẫu như sau:

Nhà nghiên cứu người Nhật Nishikawa Tomoyuki trong bài viết công bố năm 2007「村上春樹の『海辺のカフカ』」『言語文化研究叢書』 ("Kafka bên bờ biển của Haruki Murakami") thuộc *Chuỗi nghiên cứu ngôn ngữ và văn hóa*, của Trường Cao học Ngôn ngữ và Văn hóa Quốc tế Đại học Nagoya đã chỉ ra cụ thể các yếu tố liên quan đến motif thần thoại trong tiểu thuyết này: Ông viết: "Nghĩ mà xem, *Kafka bên bờ biển* tràn ngập các mô típ thần thoại. Nhân vật chính, Kafka, bất tỉnh

trên bãi cỏ gần ngôi đền. Chính trong khuôn viên ngôi đền, Đại tá Sanders đã bắt Hoshino, và 'viên đá vào cổng' được đưa ra khỏi ngôi đền. Khu rừng, đóng vai trò quan trọng trong câu chuyện này như là ranh giới giữa những người lính Nhật trước đây và một thế giới khác, cũng là một yếu tố thần thoại. Ngoài ra, 'Viên đá vào cổng' là câu chuyện về Izanagi no Mikoto, người trở về từ vùng đất Yomi" (Nishikawa Tomoyuki, 2007, 109).

Chứng minh cho sự tiếp thu, kế thừa của Murakami đối với tác phẩm tự sự kinh điển *Vũ Nguyệt Vật Ngữ* (Ugetsu Monogatari'/ 雨月物語) của Ueda Akinari, nhằm khám phá và lí giải nguồn gốc, vai trò và ý nghĩa các yếu tố siêu nhiên, kì ảo trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* là nội dung bài viết của tác giả Hayashi Yasushi: "Sự tiếp nhận 'Vũ nguyệt vật ngữ' trong 'Kafka bên bờ biển'",(「村上春樹「海辺のカフカ」における「雨月物語」の受容) trên *Tạp chí Nghiên cứu so sánh văn hóa học Nhật Bản*, số 14 năm 2021. Tác giả đã đề xuất một cách đọc "Kafka bên bờ biển" của Murakami bằng Vũ Nguyệt Vật, đặc biệt là phương pháp so sánh và tìm ra nguồn gốc của các đối thoại, hình ảnh, motif (có liên quan đến *Vũ Nguyệt Vật Ngữ,* đặc biệt là trong *Truyện Hẹn mùa hoa cúc /Kikka no Chigiri*) như "linh hồn", "ma", "hai thế giới song song"… Có thể nói với bài viết này của Hayashi Yasushi đã góp thêm một góc nhìn, một cách tiếp cận từ truyền thống văn học Nhật Bản đối với tiểu thuyết của Murakami.

Hayao Kawai cho rằng tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Murakami là một tác phẩm quan trọng thể hiện quan điểm của Murakami về vấn đề "chấn thương" và cách chữa lành chấn thương tâm lý dân tộc. Trong bài viết có tên "Đọc Kafka bên bờ biển" (『海辺のカフカを読む』)(đăng lại trên *Tạp chí Shincho,* tháng 12/2022) , Kawai chỉ ra khía cạnh "trị liệu" từ góc độ phân tâm học ở tác phẩm này. Với Kawai, hành trình vượt lên số phận, vượt qua chấn thương để trưởng thành của nhân vật Kafka cũng là hình ảnh ẩn dụ cho một nước Nhật đã và đang tìm cách đối diện với những "cái bóng", những sang chấn tập thể của người Nhật Bản. Chủ đề về chữa lành các sang chấn tinh thần tập thể của Nhật Bản tiếp tục được hai nhà tư tưởng, văn hoá Nhật Bản trao đổi những lần gặp gỡ khi cả hai đang sống tại Mỹ. Hayao Kawai và Haruki Murakami đã tìm thấy tiếng nói chung về qua điểm nhìn nhận một số vấn đề quan trọng của Nhật Bản như: ngôn ngữ, bản sắc văn hóa, dân tộc tính, giáo dục và những chấn thương tâm lý cũng như sự chữa lành… Tất cả được tập hợp trong cuốn sách nổi tiếng: "Haruki Murakami đi gặp Hayao Kawai", ra mắt lần đầu vào ngày 5 tháng 12 năm 1996. (Sau đó được in lại năm 2016: *Haruki Murakami Goes to Meet Hayao Kawai* Publisher: Daimon Verlag; 1st edition (September 10, 2016) Các nhà nghiên cứu Nhật Bản học đánh giá đây là cuốn sách không những giàu tính triết học, mà còn là công trình hữu ích cho các nhà nghiên cứu ở lĩnh vực phê bình văn học Nhật Bản

bởi những gợi mở sâu sắc trong nội dung các cuộc đối thoại của hai nhà trí thức đương đại hàng đầu Nhật Bản.

Jonathan Dil, nhà nghiên cứu thuộc đại học Chuo, Nhật Bản trong bài báo "Bạo lực và liệu pháp trong *Kafka trên bờ biển* của Haruki Murakami" (*"Violence and therapy in Haruki Murakami's Kafka on the shore"*) (2010) trên tạp chí *Sungkyun Journal of East Asian Studies.* Vol.10 No.1 (p.93-112) xem xét vấn đề "bạo lực" và "liệu pháp chữa lành" trong tác phẩm Kafka bên bờ biển của Murakami trên cơ sở vận dụng lý thuyết của cả Jung và Lacan. Qua việc phân tích các chấn thương ở nhân vật Kafka và Oshima đóng vai trò là một người hướng dẫn chữa lành chấn thương cho Kafka, tác giả bài báo cho rằng hình ảnh Kafka chính là hiện thân của kiểu nhân vật anh hùng trong hành trình vượt qua số phận cá nhân như trong cách nhìn nhận của Jung và Joseph Campell về hình ảnh của các nhân vật anh hùng: người anh hùng đã khởi đầu bằng sự trốn thoát nhưng là để quay trở lại bởi bản chất của hành trình ấy không phải để trốn thoát vào một thế giới khác để được bù đắp, mà là để tìm kiếm bên trong bản thân sức mạnh và sự chữa lành trước khi tham gia một lần nữa vào thế giới. Tuy nhiên, tác giả cũng cho rằng những ý nghĩa và thông điệp mà Murakami muốn hướng đến qua hình ảnh nhân vật Kafka trong tiểu thuyết này không hoàn toàn giống như trong lý thuyết của Jung lẫn Lacan mà nằm đâu đó ở giữa tư tưởng của hai nhà tâm lý học hang đầu của thế kỉ XX: *"Đây là một quan điểm lãng mạn sâu sắc về vai trò của vô thức cũng có thể được mô tả như là sự "Ngộ đạo" về mặt bản chất: có những câu trả lời nằm ở bên trong và chỉ có bản thân chúng ta mới tìm ra chúng. Không giống như các ý tưởng truyền thống của học thuyết Ngộ đạo chủ nghĩa (Gnosticism) hoặc các ý tưởng của trường phái Jungian, không có một tự ngã sâu sắc hơn để có thể tìm thấy trong lược đồ của Murakami. Trên thực tế, những gì chúng ta phát hiện ra là một khoảng trống ở trung tâm của tồn tại chủ thể. Theo cách này, các giải pháp được đưa ra cho Kafka nằm ở đâu đó giữa cách tiếp cận của trường phái Jungian và Lacanian đối với câu hỏi về ý nghĩa. Một mặt, Kafka phải học cách sống với khoảng trống này và chấp nhận sự tự do triệt để mà nó mang lại. Anh ta phải học cách nghe gió hát. Mặt khác, anh ta nên tiếp tục cởi mở với sức mạnh của vô thức được bù đắp sâu sắc, một nguồn trí tuệ bên trong và sự chữa lành".* (Jonathan Dil, sđd)

Một tiếng nói khác đáng chú ý là Chikako Nihei, giảng viên tại đại học Yamaguchi, Nhật Bản, trong công trình *"Haruki Murakami Storytelling and productive distance"* xuất bản năm 2019, đã dành chương 5 của cuốn sách (Distance within, will to Imagine and Power of Metaphor in "Kafka on the shore") để khảo sát tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Murakami qua việc phân tích các nội dung như:*"Mất mát và thiếu hụt", "Ẩn dụ và tưởng tượng", "Trải nghiệm ẩn dụ của Kafka về Mẹ", "Trải nghiệm ẩn dụ của Saeki về con trai" và "Sự đồng lõa của Nataka với*

sự khác thường của ông". Chikako cho rằng thông qua cuốn tiểu thuyết, Murakami đã đề xuất cách đọc tác phẩm như là việc "đọc" một ẩn dụ, nó cần đến sự tưởng tượng của người đọc. Murakami, trên thực tế là nhà văn luôn đề cao vai trò của hoạt động tưởng tượng trong đời sống con người. Bằng phương pháp tiếp cận phân tích tâm lý học chuyên sâu, vận dụng các nội dung về lý thuyết *chấn thương* và *phục hồi thương tổn* của tâm phân học Jung, kết hợp với những thành quả nghiên cứu của nhà tâm lý học người Nhật Iwamiya Keiko, Chikako đã trình bày và phân tích vai trò của các vấn đề như *kí ức, trải nghiệm ẩn dụ, sự chấp nhận bất toàn, khiếm khuyết của người khác* trong hành trình nhận diện và chữa lành chấn thương của bản thân. Qua tiểu thuyết, Murakami đã tập trung vào quá trình Kafka nhìn nhận Saeki như một người bình thường, cũng có thể mắc sai lầm và cần được tha thứ như những cá nhân khác. Tác giả cho rằng mặc dù trong tiểu thuyết này, Murakami chỉ xây dựng được sự hòa giải giữa Kafka và Mẹ, trong khi mâu thuẫn với người cha vẫn chưa được giải quyết, nhưng qua đó, Kafka đã học được một bài học lớn từ sự tha thứ và chấp nhận bất toàn của người khác:

> *Việc học được rằng Mẹ cũng không phải là người hoàn hảo và cũng có thể mắc sai lầm giúp cho Kafka giảm bớt nỗi ám ảnh của cậu về sự thật rằng anh ta đã bị bỏ rơi bởi một người mẹ lý tưởng. Hơn nữa, sự không hoàn hảo của người khác phản ảnh sự không hoàn hảo của chính bản thân. Thông qua việc tha thứ cho người khác, các cá nhân có thể phản chiếu sự không hoàn hảo của chính mình. Mối quan hệ tương đối này có chức năng mở rộng sự hiểu biết của Kafka về người khác và cả về bản thân. Murakami chọn một người mẹ thay vì một người cha đại diện cho cả cha và mẹ của Kafka để thúc đẩy mối quan hệ tương đối này vì người cha sẽ dễ kích động một hình ảnh về quyền lực của cha hơn.* (Chikako Nihei, 2019, p.96).

Rasleena Thakur và Vani Khurana (2020) đồng tác giả của bài báo "Sự kỳ dị đặc biệt và sự khác biệt: trường hợp Kafka trên bờ biển của Haruki Murakami" ("Privileging Oddity and Otherness: A study of Haruki Murakami's Kafka on the Shore") đăng trên tạp chí Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (ISSN 0975-2935), vận dụng các khái niệm "kỳ dị" và "sự khác biệt" từ lý thuyết hậu thực dân và chủ nghĩa huyền thoại, tiếp cận vấn đề chấn thương của một số nhân vật (những người thiếu tiếng nói, thuộc nhóm thiểu số trong xã hội), xem xét cách họ bị loại trừ khỏi xã hội và dẫn đến phục hồi chấn thương ra sao. Tác giả bài báo cho rằng sự phóng đại trong tác phẩm *Kafka bên bờ biển* của Murakami không được miêu tả như là một sự bi quan, hay bi kịch thông thường mà là quỹ tích để các nhân vật phát triển và khám phá bản thân. Bên cạnh đó, khi xem xét cách Murakami xây dựng chấn thương, chữa lành qua mối quan hệ giữa nhân vật Saeki và Kafka, người viết cho rằng linh hồn sống Saeki như một sự tiếp nối vai trò của cổ mẫu Mẹ trong đời sống tinh thần đương đại cho dù nó không được sử dụng như một cổ mẫu Mẹ thông thường với chức năng chăm sóc, bao bọc hay bảo trợ về mặt tinh thần cho đứa con.

➢ **Ở Việt Nam**

Tại Việt Nam, cho đến thời điểm này, các công trình nghiên cứu tiếp cận tiểu thuyết Murakami Haruki từ lý thuyết phê bình cổ mẫu chưa được nhiều nhà nghiên cứu quan tâm. Tuy vậy, cũng đã có một số bài báo khoa học khai thác khía cạnh này:

Tác giả Nguyễn Bích Nhã Trúc với bài viết "Biểu tượng cổ mẫu và thực tại phức diện trong tiểu thuyết Murakami Haruki" trên Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, số 328, tháng 10 năm 2011 là người đã sớm đặt ra vấn đề nghiên cứu cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami tại Việt Nam. Trong bài viết này, qua việc khảo sát các cổ mẫu như *bóng* và *cái hang* trong sáng tác của Murakami, tác giả đề xuất ý tưởng rằng việc sử dụng thành công các cổ mẫu đã góp phần tạo ra những ý nghĩa ẩn dụ sâu sắc và một thực tại phức diện trong các tiểu thuyết của Murakami Haruki. Đến năm 2016, một lần nữa Nguyễn Bích Nhã Trúc, trong một bài nghiên khác, đã mở rộng hơn hướng tiếp cận cổ mẫu trong bài báo: "Cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami Haruki" đăng tại Kỉ yếu *Kí hiệu học - từ lý thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và giảng dạy Văn học* (Hội thảo khoa học Quốc gia - Đại học Sư phạm Hà Nội), Nhà xuất bản Giáo Dục Việt Nam, 2016. Bài báo này là một bước tiếp nối ý tưởng của bài báo năm 2011 của tác giả nhưng có sự mở rộng và nâng cao hơn vấn đề nghiên cứu cổ mẫu trong sáng tác của Murakami. Dựa vào nội hàm khái niệm "cổ mẫu" bắt nguồn từ lý thuyết tâm phân học của Carl Jung, tác giả đã tiến hành giải mã ý nghĩa của những cổ mẫu như: *cái bóng, phức cảm Oedipus* và *linh hồn sống* trong ba tiểu thuyết: *Cuộc săn cừu hoang, Kafka bên bờ biển, Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* đã được dịch và xuất bản ở Việt Nam thời điểm đó. Tác giả nhận định:

Sáng tác của Murakami gắn bó chặt chẽ với những huyền thoại, vô thức tập thể bằng cảm quan tinh nhạy của một nhà văn đương đại. Với những cổ mẫu văn hóa quen thuộc nhưng được sử dụng hiệu quả, đắc địa, Murakami đã khơi dậy vô thức tập thể trong mỗi chúng ta. (...) Nghệ thuật tự sự của Murakami Haruki, hiệu quả thẩm mĩ của việc sử dụng cổ mẫu đã đem lại cho tác phẩm của nhà văn những tư tưởng mang tầm thời đại. (Nguyễn Bích Nhã Trúc, 2016, tr.469)

Ngô Viết Hoàn trong bài "Cổ mẫu shadow và mô-tip cuộc hành trình trong tiểu thuyết 'Người tình Sputnik' của Haruki Murakami" trên *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á*, số 2 (132), năm 2012 cũng đã tiếp cận cổ mẫu của Jung để tiếp cận tiểu thuyết *Người tình Sputnik* của Murakami. Bằng cách phân tích cổ mẫu "shadow" gắn với motif cuộc hành trình của các nhân vật đồng tính nữ là Mui và Sumire, tác giả bài viết đã phân tích ý nghĩa cụ thể hành trình chung của những con người thời hiện đại và hành trình riêng của ba nhân vật trong tác phẩm: nếu như cuộc hành trình của Sumire là "hành trình tìm kiếm tình yêu, hạnh phúc của cô gái đến từ thế giới thứ ba", thì Miu – người Sumire yêu lại theo đuổi "cuộc hành trình tìm về với thiên khiếu, tình yêu và những khát khao nhục thể". Trong khi đó K. – nhân vật nam duy nhất, cũng

là người có tình cảm khác giới với Sumire lại luôn cô đơn trên hành trình của một người lữ khách đi tìm kiếm cái đẹp như hình bóng các nhân vật nam – lữ khách đơn độc rất quen thuộc trong các tác phẩm truyền thống Nhật Bản của Kawabata.

Tác giả Lã Phương Thúy với bài "Kafka bên bờ biển – sự tri ân của Murakami đối với Kafka" trên *Tạp chí Văn nghệ quân đội online* (số ra ngày 05/10/2017) cho rằng *Kafka bên bờ biển* như một sự "đáp lễ" của Murakami đối với nhà văn bậc thầy, tiền bối Kafka bởi việc đọc Kafka ngay từ trẻ có một ý nghĩa như là sự khởi đầu cho việc viết sau này của nhà văn người Nhật. Tác giả bài viết nhấn mạnh đến vai trò của yếu tố cổ mẫu trong ý nghĩa "lộn trái" mà Murakami đã dụng ý tạo ra trong tác phẩm, cùng với hiệu quả của nghệ thuật khơi gợi trí tưởng tượng và sự chiêm nghiệm ở chiều sâu nơi người đọc:

Ở Kafka bên bờ biển, mọi nhân vật dường như luôn ở trong quá trình phủ định và lộn trái các nguyên mẫu. Nhưng khi dõi theo từng nút thắt của câu chuyện dần được cởi bỏ, khi gạt đi cái vỏ bề ngoài siêu tưởng và cố ý đánh lừa cảm giác của ngôn từ, ta mới chợt nhận ra điều mà tác giả muốn gợi dẫn, nhắc nhớ lại chính là khí chất, linh hồn của những nguyên mẫu mà ông đã cất công lựa chọn và đầy dụng ý khi đặt họ ở bên nhau, trong cái kết cấu có phần lỏng lẻo, bất định của một tác phẩm kì dị. Có thể nói, các nguyên mẫu trong tác phẩm này của Murakami mang tính ám dụ cao, thách thức ta phải động não và suy nghiệm không ngừng.

Trong khi đó, cũng bằng cách tiếp cận một tiểu thuyết riêng biệt nhưng là tiểu thuyết trường thiên dài nhất của Murakami – tiểu thuyết *1Q84*, tác giả Nguyễn Thị Mai Liên qua bài viết: "Motif folklore trong tiểu thuyết 1Q84 của Haruki Muramaki" (Kỉ yếu *Kí hiệu học - từ lý thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và giảng dạy Văn học* (Hội thảo khoa học Quốc gia - Đại học Sư phạm Hà Nội. Nhà xuất bản Giáo Dục Việt Nam, 2016, trang 448 – 456), đã đi từ hướng tiếp cận motif của cách tiếp nghiên cứu folklore (một nhánh khác của phê bình cổ mẫu) để khảo sát các motif xuất hiện trong tiểu thuyết này. Căn cứ vào bảng tra motif của nhà nghiên cứu S. Thompson, tác giả đã xác định các motif xuất hiện trong 1Q84 của Murakami bao gồm: *motif diệt ác quỷ, motif chạy trốn, motif sinh nở kì lạ* và *motif phân thân, thoát xác…* Từ việc mô tả diễn biến, phân tích ý nghĩa, hiệu quả biểu đạt của các motif trên, tác giả đi đến kết luận: "Trên cơ sở vận dụng sáng tạo các motif dân gian như *diệt ác quỷ, chạy trốn, lạc vào xứ sở khác, sinh nở kì lạ và phân thân, thoát xác,* nhà văn đã nêu lên tư tưởng của ông về cuộc đấu tranh thiện ác, Trứng và Tường – một vấn đề vĩnh cửu của nhân loại. Trong thời hiện đại, đấu tranh thiện ác vừa là đối đầu trực diện giữa hai phe trên hai chiến tuyến như cuộc chiến giữa Thần và Quỷ thời thượng cổ vừa là cuộc chiến diễn ra khi thì âm thầm dai dẳng khi thì dữ dội quyết liệt trong chính mỗi con người chúng ta". (Sđd, tr.456)

Lê Thị Diễm Hằng – người đã có nhiều bài báo xuất bản tại Việt Nam nghiên cứu về Haruki Murakami, trong bài viết: "Biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết Haruki Murakami" (2018) đăng trên *Tạp chí Khoa học và Giáo dục*, Trường Đại học Sư phạm Huế, Đại học Huế (Số 02(46)/2018: tr. 24-34) đã tiếp cận biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết Murakami từ cách tiếp cận kí hiệu học văn hoá. Bài báo đã khám phá sự độc đáo trong chiều sâu tư tưởng của Murakami về cái chết qua ba luận điểm chính: (1) biểu tượng cái chết gắn liền với niềm bi cảm phương Đông; (2) yếu tố tình dục như một sự thể hiện sự sống trong cái chết và (3) biểu tượng cái chết phản ánh kiểu "tư duy phức hợp giữa lí tính và thần thoại trong quá trình kiến tạo chân dung đa hình thái về con người". Tác giả đi đến kết luận: *"*biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết Haruki Murakami đã kiến tạo nên mảng hiện thực tâm lý của con người đương đại với nỗi băn khoăn, niềm lo âu, sự tự vấn trước cái chết của bản thể, cái chết bên trong, nhưng cũng chính ở đó, chúng ta nhận thấy tư duy thần thoại về sự đứt gãy của tính liên tục trong quá trình hiện hữu của nhân loại mang màu sắc văn hóa nguyên thủy. Ý thức về sự mong manh, ngắn ngủi trong thân phận siêu hình của con người là nền tảng triết học cho tư duy nghệ thuật độc đáo của Murakami". (Lê Thị Diễm Hằng: 2018, tr30-31). Ngoài ra, trong một bài viết khác là "Diễn ngôn lịch sử trong tiểu thuyết của Haruki Murakami" (*Tạp chí khoa học xã hội và nhân văn – Đại học Huế*, số 129 (6A), tháng 04/ 2020, qua việc phân tích vai trò của các yếu tố ẩn dụ và huyền ảo đối với việc kiến tạo diễn ngôn lịch sử trong tiểu thuyết của Murakami, tác giả Lê Thị Diễm Hằng nhận định: "Tiểu thuyết Murakami cũng chứng tỏ nỗ lực vượt lên những giới hạn của ngôn từ bằng hệ thống các biểu tượng cổ mẫu đặc sắc".

TIỂU KẾT CHƯƠNG

Từ các tài liệu tổng hợp tập trung vào hướng nghiên cứu của đề tài (ở Việt Nam và trên thế giới), chương Tổng quan của công trình có một số nhận định khái quát như sau:

Thứ nhất, việc vận dụng phương pháp phê bình cổ mẫu để tiếp cận vấn đề so sánh cổ mẫu trong tiểu thuyết Franz Kafka và Haruki Murakami nói riêng và vấn đề nghiên cứu tiểu thuyết Franz Kafka và tiểu thuyết Haruki Murakami nói chung, các nhà nghiên cứu chủ yếu lựa chọn lý thuyết phân tâm học cổ mẫu của Carl Jung để áp dụng phân tích và khảo sát những cổ mẫu trong tiểu thuyết của hai nhà văn. Lý thuyết *monomyth* của Joseph Campbell ít được các nhà nghiên cứu lựa chọn hơn khi nghiên cứu cổ mẫu trong tiểu thuyết Franz Kafka và Haruki Murakami. Đối với trường hợp nhà văn Kafka, do tính chất đặc biệt về mặt tiểu sử của ông được ghi lại trong các nhật kí, thư từ… nên các nhà nghiên cứu đã có xu hướng tập trung khai thác sâu mối quan hệ giữa đời thực và văn chương của Kafka. Từ đó, phương pháp phân tích tác phẩm dưới góc nhìn tâm lý học theo trường phái Jung đã được áp dụng nhiều hơn trong nghiên cứu cổ mẫu ở những sáng tác của Franz Kafka, kết hợp với phương pháp phê bình tiểu sử. Trường hợp Murakami, xu hướng vận dụng phương pháp phân tích cổ mẫu của tâm lý học lại được ứng dụng trong phân tích tiểu thuyết Kafka bên bờ biển nhiều hơn, đặc biệt là tập trung vào chủ đề "chấn thương" và "chữa lành" trong tác phẩm.

Thứ hai, những nghiên cứu từ hướng tiếp cận huyền thoại học cổ mẫu chưa được vận dụng nhiều trong nghiên cứu tiểu thuyết Kafka nhưng trong nghiên cứu tiểu thuyết Murakami lại có dấu hiệu gia tăng. Theo chúng tôi có lẽ vì ở tác phẩm của Murakami, hiện tượng "tái sử dụng" các huyền thoại từ nguồn gốc văn học phương Tây thể hiện khá rõ trong các tác phẩm của nhà văn người Nhật. Chưa bàn đến hiệu quả và bản chất, ý nghĩa của kỹ thuật này nhưng xem xét các yếu tố như: các đặt tên, kết cấu, khung truyện trong tiểu thuyết Murakami, có thể nhận ra đặc điểm của một bút pháp sáng tác gắn bó với lối tư duy huyền thoại của nhà văn. Bên cạnh đó, một số nhà nghiên cứu cũng đã kết hợp phương pháp phê bình huyền thoại với việc phân tích, xem xét những phỏng vấn đối với Murakami khi ông bày tỏ quan điểm về nghệ thuật tự sự và công việc viết văn của mình. Từ việc phát hiện ra mô hình quan niệm về thế giới và văn học của tác giả qua các cuộc phỏng vấn, các nhà nghiên cứu lại có xu hướng tiếp cận tiểu thuyết Murakami theo phương pháp phê bình huyền thoại, và đã đạt được những thành công nhất định. Tiêu biểu là công trình chuyên khảo *Những thế giới cấm kị của Haruki Murakami* ("The forbidden worlds of Haruki Murakami") của Matthew Carl Strecher mà chúng tôi đã giới thiệu ở phần trên.

Thứ ba, khi xem xét những nội dung khai thác của các công trình đi trước, liên quan trực tiếp hoặc gián tiếp đến đối tượng nghiên cứu của luận án, chúng tôi nhận

thấy các phân tích về cổ mẫu trong tiểu thuyết Kafka và Murakami chủ yếu tập trung ở phương diện nhân vật (cổ mẫu nhân vật theo cách gọi tên của luận án này) mà chưa chú ý nhiều đến phương diện khai thác các cổ mẫu ở cấp độ motif (cổ mẫu motif) và huyền thoại (cổ mẫu huyền thoại) trong tiểu thuyết của hai nhà văn. Đặc biệt là trong nghiên cứu so sánh cổ mẫu trong sáng tác của hai nhà văn Kafka và Murakami, trong phạm vi tư liệu của chúng tôi, cũng mới chỉ có một công trình tiếp cận vấn đề này từ hướng nghiên cứu cổ mẫu - motif là bài báo của hai tác giả Nguyễn Thị Mai Liên và Lương Hải Vân "Motif folklore trong sáng tác của F. Kafka và H. Muramaki" (Tạp chí Văn học, số 2/2020, tr.101 - 111) tại Việt Nam.

Nhìn chung, những công trình đi trước của các học giả, các nhà nghiên cứu trong và ngoài nước đều là những đóng góp quý báu, là những gợi mở quan trọng, để trên cơ sở đó, chúng tôi có thể vừa kế thừa, tiếp thu thành quả nghiên cứu có trước vừa đối thoại và phát hiện những ý tưởng mới cho đề tài: *"Tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka từ lăng kính phê bình cổ mẫu"*.

CHƯƠNG 2. CỔ MẪU BIỂU TƯỢNG TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA

2.1. CỔ MẪU NGƯỜI HÙNG

2.1.1 Hình tượng người hùng trong văn hoá, văn học thế giới

Cổ mẫu người hùng là một cổ mẫu cơ bản trong hệ thống phân loại cổ mẫu của C. Jung. Đây là cổ mẫu thường xuyên xuất hiện nhất trong hầu hết các tác phẩm văn học dân gian lẫn văn học viết qua các thời kì của lịch sử nhân loại. Jung coi cổ mẫu người hùng đóng vai trò quan trọng trong việc tạo ra ý thức và hoàn thiện bản ngã của con người. "Anh hùng là hình mẫu con người căn bản – đặc trưng cho cả phụ nữ cũng như nam giới – đòi hỏi sự hi sinh "người mẹ", có nghĩa là hi sinh một thái độ trẻ con thụ động, từ đó chấp nhận trách nhiệm với cuộc sống và đương đầu với thực tế theo hướng phát triển. Cổ mẫu anh hùng đòi hỏi sự hi sinh suy nghĩ có tính huyễn tưởng về trẻ con và khẳng định sự gia nhập cuộc sống theo hướng tích cực." (Murrey Stein, 2021, tr.193).

Trong văn học thế giới, có thể thấy vai trò của người anh hùng rõ nhất trong các bộ sử thi Đông Tây, xuất hiện từ buổi bình minh của văn học nhân loại. Từ sử thi *Iliad* và *Odyssey* của văn học Hy La cổ đại đến sử thi *Mahabharata* và *Ramayana* của Ấn Độ cổ đại, đều xuất hiện hình tượng người hùng đóng vai trò như những yếu nhân, dẫn dắt các cuộc chiến vĩ đại và tinh thần của cộng đồng. Hành trình của các nhân vật anh hùng trong văn học thế giới được các nhà nghiên cứu sau Jung vận dụng và làm rõ hơn từ phương diện lí luận, một trong số đó là nhà thần thoại học so sánh người Mĩ Josheph Campbell. Kế thừa hạt nhân lý thuyết của Jung, kết hợp với huyền thoại học nghi lễ, Joseph Campbell đã đề xuất cách tiếp cận huyền thoại dựa trên mô thức "hành trình của người hùng". Tiếp nối thành tựu nghiên cứu tâm phân học và thần thoại của các học giả đi trước, Campbell khẳng định: "không thể bác bỏ những bằng chứng của Freud, Jung và học trò của họ rằng logic thần thoại cùng những người hùng và các kỳ tích trong thần thoại vẫn còn tồn tại cho đến ngày nay. Thiếu một thần thoại chung hiệu quả, nhưng mỗi người chúng ta vẫn có đền thờ giấc mơ riêng, sơ khai, không được nhận ra nhưng vẫn âm thầm hiệu lực" (Joshep Campbell, 2021,tr.20). Theo mô thức hành trình của người hùng mà Campbell đã đề xuất, hành trình cuộc đời người anh hùng trong cổ tích hay thần thoại, đều có những đặc điểm chung cơ bản: từ thế giới đời thường, người anh hùng đi vào thế giới khác để chiến đấu với những lực lượng thần bí, siêu nhiên; và sau đó quay trở về, mang lại những ân sủng cho cộng đồng, trở thành người có năng lực kết nối hai thế giới trần tục và siêu nhiên. Có thể thấy mô hình "siêu cổ mẫu" - *monomyth* của Campbell được gọi bắt đầu bằng một cuộc chạy trốn (phân li) khỏi thế giới và kết thúc bằng sự trở lại lí tưởng của người hùng nhằm cải tạo, thay đổi thế giới. Việc áp dụng lí thuyết của nhà

nghiên cứu người Mĩ có thể không phải lúc nào cũng hiệu quả, phù hợp với mọi câu chuyện. Tuy nhiên, với những tác phẩm tự sự mà trong đó cốt truyện xoay quanh hành trình của một nhân vật chính, lên đường thực hiện một nhiệm vụ nào đó, giải quyết những vấn đề mang tính chất cá nhân nhưng lại có liên quan đến cộng đồng (cho dù thành công hay thất bại), cách tiếp cận tác phẩm theo hướng đề xuất của Campbell vẫn phù hợp và phát huy hiệu quả. Nếu coi những bản dạng của người hùng như "ngàn gương mặt" khác nhau là những mảnh ghép, hay mảnh vỡ của mô thức người anh hùng từ trong huyền thoại dịch chuyển sang thời hiện đại, thì khi đọc những huyền thoại mới là những tiểu thuyết như của Kafka hay Murakami, sẽ thấy các nhà văn đều xây dựng một kiểu nhân vật chính là những người anh hùng cổ mẫu, thực hiện cuộc hành trình kì lạ, trong đó hàm chứa nhiều triết lí nhân sinh.

Franz Kafka và Haruki Murakami đã tạo ra hai mô thức về người anh hùng – tương ứng với hai kiểu anh hùng cổ mẫu mang tính biểu tượng và khái quát cao, đó là hai kiểu *(1) người hùng nạn nhân* trong tiểu thuyết Kafka và (2) *người hùng thiền giả* trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

2.1.2. Người hùng nạn nhân trong tiểu thuyết Franz Kafka

Mary R. Scrogin trong công trình "Nhân vật chính của Kafka như là hiệp sĩ lang thang và con dê tế thần" ("The Kafka Protagonist as Kinght Errant and Scapegoat", 1975) đã xác định hai đặc điểm quan trọng của kiểu nhân vật anh hùng trong tiểu thuyết Kafka, như là các cổ mẫu trong các tích cổ tôn giáo và trong thần thoại là: "*knight errant"* (anh hùng hiệp sĩ lang thang) và *"the scapegoat"* (dê tế thần/ vật tế thần):

Nhân vật chính của Kafka có thể được khái niệm hóa theo các nguyên mẫu thần thoại: hiệp sĩ lang thang và vật tế thần. Những tính cách bổ sung nhưng đối chọi này làm sinh động cho kiểu anh hùng – nạn nhân của Kafka và giải thích cho bản chất nghịch lí của anh ta. Số phận khác nhau của Karl Rossmann (Nước Mĩ), Joseph K (Vụ án) và K. (Lâu đài) được báo trước và giải thích một phần nhờ việc họ vừa có mối liên quan đến nhau vừa thể hiện tính duy nhất. (Mary R. Scrogin, 1975, p.10).

"Dê tế thần" (scapegoat) (trong tiếng Hy Lạp cổ, thuật ngữ "pharmakós" cũng chỉ sự hy sinh, đày ải theo nghi thức của một vật tế thần, hoặc nạn nhân của con người) là một nguyên mẫu trong văn hóa nhân loại, có nguồn gốc từ tích cổ trong *Kinh Thánh*. Nó liên quan đến câu chuyện xuất hiện lần đầu tiên trong *Kinh Cựu Ước*, đề cập đến lễ hiến trong nghi thức rửa tội của người Do Thái (Israel). Trong *Kinh Cựu Ước*, chương *Ngày xá tội* miêu tả như sau:

Nó sẽ sát tế con dê dùng làm lễ tạ tội cho dân, sẽ đem máu nó vào phía sau màn trướng, và cũng sẽ lấy máu đó mà rảy máu con bò tơ: nó sẽ rảy máu đó lên nắp xá tội, và đàng trước nắp xá tội. Nó sẽ cử hành lễ xá tội cho thánh điện, vì những điều ô uế của con cái Israel và những việc phản nghịch của chúng, nghĩa là mọi tội

lỗi của chúng (...) Khi đã cử hành xong lễ xá tội cho thánh điện, (...) nó sẽ cho dẫn con dê còn sống tới. Aharon sẽ đặt hai tay lên đầu con dê còn sống, sẽ xưng thú trên con vật mọi lỗi lầm của con cái Israel, mọi việc phản nghịch của chúng nó sẽ trút lên đầu con dê, rồi sẽ dùng tay một người đang chờ sẵn mà thả vào sa mạc. Con dê sẽ mang trên mình mọi tội lỗi của chúng vào hoang địa. (Lv. 16, 15-22: Sách Le-vi, chương 16, câu 15-22) (Nhóm phiên dịch *Các Giờ Kinh Phụng Vụ*, 2011, tr.210-211).

Cổ mẫu dê tế thần phản ánh tâm lý nguyên thủy và cách thức xử lí một tình huống nan giải trong cộng đồng của tổ tiên loài người. Đồng thời, cổ mẫu này cũng phát lộ những khía cạnh cơ bản của mối quan hệ giữa cá nhân và tập thể trong xã hội nguyên thủy.

Dựa vào phương pháp phân tích thần thoại, nhà nhân văn học người Pháp Rene Girard đã chứng minh *cơ chế dê tế thần* là một trong những phương tiện mang tính chất vô thức và sơ khai nhất để con người giải quyết những vấn đề mà cá nhân và cộng đồng phải đối mặt trong đời sống. Vậy *cơ chế dê tế thần* là gì? Trong suốt chiều dài lịch sử nhân loại, "loài người đã trải qua hàng ngàn thế hệ và khi một cuộc khủng hoảng xảy ra trong một cộng đồng, vấn đề xuất hiện. Quá trình giải quyết vấn đề ấy rất khó khăn, rồi việc phân tích và đối diện với vấn đề không dễ dàng gì. Thế nhưng nếu quy tất cả trách nhiệm cho một người nào đó thì như thế nào? Vấn đề có thể được giải quyết một cách nhanh chóng. Đây chính là cơ chế dê tế thần" (Choi Kwang Hyun, 2022, tr.112). Choi Kwang Hyun, nhà tâm lí học người Mĩ gốc Hàn, trong nghiên cứu của mình đã dẫn ra các sự kiện lịch sử chứng minh cách hành xử, phản ứng theo cơ chế dê tế thần mà con người đã từng thực hiện, trong đó, nạn diệt chủng Holocaust do Đức Quốc xã tiến hành đối với người Do Thái, trong Thế chiến II là trường hợp điển hình cho cách hành xử theo cơ chế dê tế thần. Cơ chế dê tế thần có một lịch sử hành trình đi từ *Kinh Thánh* đến đời sống của con người trong xã hội hiện đại ngày nay. Ở phạm vi gia đình, trong các nhóm khác nhau, biểu hiện của nó chính là hình ảnh người gánh vác trách nhiệm gia đình hay người gánh chịu mọi tội lỗi trong một nhóm, một tổ chức, hệ thống... Khi có khủng hoảng xảy ra, các thành viên trong trong nhóm, một cách vô thức sẽ có khuynh hướng quy toàn bộ trách nhiệm cho ai đó. Và người bị lựa chọn để "hướng mũi dùi" vào, để đám đông trút mọi tội lỗi, được coi là "vật tế thần".

Khi xem xét hệ thống các nhân vật nam chính trong tiểu thuyết của Franz Kafka, chúng tôi nhận thấy cả bốn nhân vật (trong bốn tiểu thuyết thuộc phạm vi khảo sát) đều mang đặc điểm của kiểu nhân vật người hùng nạn nhân, với các đặc điểm nổi bật như sau:

Thứ nhất, các nhân vật đều rơi vào một tình huống bi kịch, hay tình huống hiện sinh mang tính phi lý. Trước tiên là Gregor Samsa trong *Hóa thân* – kiệt tác kinh điển làm nên tên tuổi của Kafka. Bi kịch của Samsa bắt đầu vào "một sáng tỉnh

giấc sau những giấc mơ xáo động, Gregor Samsa, nằm trên giường, nhận thấy mình đã biến thành một con côn trùng khổng lồ" (Kafka, 2018, tr.9). Biến cố này đánh dấu sự mở màn cho một chuỗi những tình huống hiện sinh đầy phi lý của Samsa trong chính căn nhà quen thuộc nơi anh sống cùng với những người thân ruột thịt. Cách Kafka để cho nhân vật hóa thành bọ thật đặc biệt. Thủ pháp "bình thường hóa" một điều kì dị, bất thường đã được Kafka sử dụng ngay từ đầu tác phẩm, biến cái phi lý trở thành điều bình thường, dễ dàng được chấp nhận trong thế giới hư cấu của nhà văn. Samsa khi nhận ra hiện thực mới của mình, đã không tỏ ra hoảng hốt hay quá kinh hãi. Sau khi nhanh chóng chấp nhận hiện thực như một điều tự nhiên, nỗi sợ duy nhất của Samsa lúc bấy giờ là việc anh có thể bị trễ chuyến tàu đi làm, sẽ bị chủ mắng và thậm chí có nguy cơ mất việc. Khi đó, Samsa không thể tiếp tục trả những món nợ của gia đình và nuôi em gái ăn học. Nỗi lo âu ấy là nỗi lo âu rất thực tế, đời thường của một con người sống trong thời hiện đại với gánh nặng cơm áo gạo tiền trên vai. Cũng từ sự kiện biến dạng, Samsa bắt đầu nếm trải một hiện thực khác mà trước đây anh chưa bao giờ trải nghiệm trong kiếp sống con người, khi còn là một anh nhân viên bán hàng mẫn cán.

Tình huống phi lý của Josef K. trong tác phẩm *Vụ án* lại là một kiểu bất hạnh khác của người đàn ông trẻ là nhân viên ngân hàng. Nhưng về bản chất nó cũng vẫn là kiểu một cơn ác mộng giữa ban ngày, có thể xảy đến với bất kì ai trong chúng ta. Nhà văn mở đầu tác phẩm cũng với cách đi thẳng vào vấn đề bằng câu văn ngắn, gói gọn tinh thần của toàn bộ tiểu thuyết trong lối trần thuật "tỉnh bơ", lạnh lùng: "Hẳn ai đấy đã vu khống Josef K. nên một buổi sáng nọ anh bị bắt, dù chẳng làm gì sai quấy" (Kafka, 2015, tr.13). Vẫn là công thức quen thuộc để bắt đầu tình huống phi lí vào "một buổi sáng nọ" đặc trưng kiểu Kafka, để đánh dấu cho bi kịch bất ngờ giáng xuống cuộc đời một con người bình thường, vào một ngày như mọi ngày. Josef K. bị hai kẻ lạ mặt đột nhập vào phòng rồi tuyên bố anh có tội. Việc điều tra, xét xử K. đã được tiến hành: "'Ông không được phép bỏ đi, ông bị bắt mà'. 'Có vẻ thế thật', K. nói rồi hỏi tiếp: 'Và tại sao chứ?' 'Chúng tôi không được chỉ định tới đây để cho ông biết điều đó. Ông hãy trở về phòng mình và đợi đấy. Như thế là bây giờ việc xét xử ông đã tiến hành rồi và ông sẽ được biết tất cả mọi chuyện đúng lúc.'" (Kafka, sđd, tr.15). Kafka làm giảm nhẹ "cú sốc" này cho người trong cuộc lẫn độc giả khi tạo ra một bầu không khí trần thuật không quá căng thẳng, cũng không có những đối thoại xung đột giữa K. và hai người tự xưng là của tòa án. Các đối thoại giữa họ vẫn diễn ra trong hòa bình, có sự lắng nghe và đối đáp, dù những lí lẽ được hai người bên phía tòa án đưa ra rất mơ hồ, khó hiểu. Tính cách của K. cũng được tác giả xây dựng là một người điềm tĩnh (chi tiết anh nhặt quả táo tươi để trên bàn rửa mặt ăn lót dạ), có năng lực (anh nắm giữ một vị trí tương đối cao ở ngân hàng) và "luôn có khuynh hướng coi nhẹ mọi việc, chỉ tin là có chuyện tệ hại khi nó xảy ra, chẳng bao giờ phòng xa cho tương lai, kể cả khi có triển vọng bị đe dọa" (Kafka, sđd, tr.16). Sau buổi sáng

kì lạ ấy, Josef K. chính thức bước vào hành trình dấn thân tìm kiếm công lí mà không bao giờ có lối ra. Từ vị trí là kẻ không có tội, không tin mình phạm tội, K. bị đẩy vào con đường phải tìm cách chạy tội cho bản thân, và anh phải đặt chân vào hệ thống tòa án công quyền đầy bất công, thối nát. Cuối cùng, K. nhận lấy cái chết đau đớn vào đúng ngày sinh nhật của anh.

Trong tiểu thuyết *Lâu đài* – kiệt tác mang nhiều tính ẩn dụ và đa nghĩa, tình huống hiện sinh của nhân vật K. khác với Samsa và Josef K. nhưng cũng không kém phần bi đát. K. bị đặt (hay chính anh tự đặt mình) vào một hành trình lang thang vô định, không bao giờ có điểm dừng, không thể tìm thấy nơi muốn đến. K. làm nghề đạc điền, anh đến lâu đài của bá tước West West để làm việc. K. được thông báo là chuẩn bị nhận việc nên anh đã trọ tại ngôi làng thuộc lâu đài của ngài bá tước. Anh đã làm quen với một số người trong làng để tiếp cận lâu đài, nhưng K. không thể đến được lâu đài hay gặp được nhà chức trách để xem kết quả tuyển dụng một cách chính thức. Tính chất phi lí trong tình huống của K. nằm ở chỗ anh biết mình chờ đợi điều gì và luôn cố gắng tiếp cận mục tiêu nhưng mọi thứ trước mắt anh như một thứ ảo ảnh trêu ngươi, lúc ẩn lúc hiện và chính nó sẽ nhấn chìm anh vào trong đó. K. sống trong chờ đợi mòn mỏi, suy kiệt thể xác lẫn tinh thần và chết vào ngày thứ sáu mà bao giờ tới được lâu đài. Tình trạng đợi chờ mòn mỏi và vô nghĩa của K. là nguyên nhân dẫn đến kiếp sống mòn mỏi, hoài phí, vô vọng. Max Brod có lí khi cho rằng tác phẩm *Lâu đài* mang ý nghĩa tôn giáo sâu đậm vì hành trình của K. cũng có thể hiểu là hành trình của con người đi tìm kiếm sự ân sủng của Thượng đế, hòng cứu chuộc đức tin, thân phận lạc loài, mất gốc rễ, vô trú xứ của con người trong xã hội hiện đại. Câu chuyện về K. – một con người chờ đợi, gợi nhớ đến tác phẩm nổi tiếng của dòng văn học phi lí *Đợi Godot* (*Waiting for Godot*) của nhà văn Samuel Betkett ở ý tưởng về một sự hoài vọng vô ích của con người. Godot của Estragon và Vladimir cũng như *Lâu đài* của K., có thể có, có thể không. Chúng là những thứ thực tồn hay chỉ là ảo ảnh, không ai biết được. Do đó, ý nghĩa thông điệp trong hai tác phẩm mang tính triết học và tính dự báo sâu sắc: con người đôi khi khó có thể thể biết được gì về số phận của mình, cũng không thể nắm bắt những thứ đang diễn ra. Vậy thì cứ mãi đợi chờ vô nghĩa như vậy, hay sẽ tự hành động cứu lấy chính mình? Với vai trò tiên phong này, Kafka được coi là một trong những người đặt những viên gạch nền tảng cho văn học phi lí và triết học hiện sinh thế kỉ XX. Trong *Lâu đài*, nghịch lí nằm ở chỗ K. tìm đến lâu đài với khao khát tìm thấy ý nghĩa của sự tồn tại, khám phá những điều bí ẩn nhưng lại bị chính nó chối từ và triệt tiêu, hủy hoại cuộc sống. K. đứng trước lâu đài mà chưa bao giờ thực sự bước qua cánh cổng của nó, giống như hình ảnh của người gác cổng tòa án hay những người đang đứng khúm rúm, quỳ gối, xếp hàng chờ đợi được Tòa thụ lí hồ sơ trong hành lang u tối mà Josef K. (*Vụ án*) đã gặp, khi anh đi cùng tên tùy phái viên vào bên trong Tòa án.

Frederick R. Karl mô tả bản chất của những tình huống hiện sinh mà các nhân vật của Kafka: đó là khi "bạn bước vào một thế giới siêu thực mà trong đó tất cả các kế hoạch của bạn, toàn bộ cách bạn điều khiển hành vi của mình bắt đầu tan vỡ ra thành từng mảnh, khi bạn thấy mình chống lại một thế lực không phù hợp với cách bạn nhìn nhận thế giới. Bạn không từ bỏ, bạn không nằm xuống và chết. Bạn đã đấu tranh bằng mọi thứ mình có. Nhưng tất nhiên, bạn không có lấy một cơ hội nào. Đó là Kafkaesque." (Dẫn theo *The Essence of "Kafkaesque"* By Ivana Edwards, The New York Time. Dec. 29, 1991). Mặc dù thực tế, khi đã rơi vào tình huống *kiểu Kafka*, nhân vật chắc chắn sẽ lạc lối trong mê cung, không bao giờ tìm thấy lối ra, nhưng cũng từ hoàn cảnh hiện sinh bi đát này, các nhân vật của Kafka lại thể hiện đặc điểm người hùng thông qua cuộc dấn thân đầy tự tin để đi tìm chân lí của họ.

Thứ hai, các nhân vật chính trong tiểu thuyết Kafka tuy gặp hoàn cảnh bất hạnh nhưng là những con người dũng cảm, kiên cường, chính trực không bao giờ quỵ lụy trước quyền lực hay đầu hàng số phận. Không thể phủ nhận rằng nhân vật trong tác phẩm của Kafka luôn là những con người nhỏ bé, bình thường trong cuộc sống. Họ bị bỏ quên bên rìa xã hội nhưng luôn cố gắng tìm kiếm, định vị một không gian hay xác lập chỗ đứng của mình trong cộng đồng. Đôi khi, những bất an đẩy họ vào trong nỗi âu lo, sợ hãi, khiến họ cảm thấy cô độc, yếu đuối. Nhưng trong các cuộc hành trình, người đọc chưa bao giờ thấy nhân vật của Kafka bỏ cuộc hay có ý nghĩ sẽ đầu hàng số phận. Kafka luôn để cho nhân vật của mình chiến đấu đến hơi thở cuối cùng. Nó cũng như hành trình của chính Kafka trong cuộc đời hơn bốn mươi năm ngắn ngủi luôn cố gắng tranh đấu để giành lấy ánh sáng tự do, thoát khoải quyền lực của người cha độc tài và tìm kiếm hạnh phúc cả trong tình yêu lẫn sự nghiệp văn chương. Trong *Hóa thân*, Samsa sau khi hóa thành bọ, vẫn cố gắng sống trọn vẹn với quãng đời ngắn ngủi còn lại trong căn phòng dù cho anh phải hứng chịu sự ghẻ lạnh của chính những người mà anh đã hi sinh. Samsa không một lần oán than cho số phận, cũng không trách cứ bất kì ai trong tấn bi kịch đời mình. Ở nhân vật Samsa, đặc biệt nổi bật tính cách hi sinh vì người khác. Dường như Kafka tạo ra Samsa chỉ bằng một thứ chất liệu duy nhất: sự hi sinh. Anh làm việc vì gia đình; anh trả nợ cho ông bố; anh bán mạng cho mơ ước được vào học tại nhạc viện của cô em gái. Hi sinh đích thực là bản chất, yếu tính của một nhân vật anh hùng thời hiện đại như Samsa. "Nguyên tắc hành động không vì bản thân mình ấy xưa nay được xem là một sự hy sinh cao cả, là một hành động anh hùng đáng ngợi ca" (Lê Huy Bắc, 2019, tr.114). Trong *Hóa thân*, Samsa không thực hiện hành trình đi đến một nơi khác mang tính dịch chuyển về không gian như Josef K. trong *Vụ án* và K. trong *Lâu đài*. Con bọ Samsa chỉ quanh quẩn trong căn phòng, căn nhà của mình cho đến khi chết. Vì vậy, hành trình sau khi hóa thành bọ của Samsa chủ yếu để duy trì sự tồn tại trong thể trạng xấu xí, yếu ớt, bé nhỏ của loài bọ. Sự kiên cường ấy mang ý nghĩa như một cuộc chiến với chính mình, cuộc chiến sinh tồn trong hoàn cảnh khắc nghiệt, bi

thương. Quãng thời gian ngắn ngủi sống trong kiếp bọ đã giúp Samsa thức tỉnh về bản chất của sự tồn tại còn nhiều hơn cả những gì anh đã có trong quãng đời trước đó, khi còn là một nhân viên giao hàng chăm chỉ, hay trong vai trò người con ngoan, người anh tốt của gia đình trước kia. Mary R. Scrogin cho rằng: "Nhân vật chính Kafka, giống như người anh hùng của những nhiệm vụ, tham gia vào một nhiệm vụ tượng trưng cho sự khao khát của con người để vượt qua sự tồn tại khô khan, vô nghĩa của con người." (Mary R. Scrogin, 1975, tr.10) Điều này thật hợp lí khi xem xét hành trình của hai nhân vật Josef K. (*Vụ án*) và K. (*Lâu đài*). Josef K. chiến đấu với hệ thống luật pháp bất công bằng ý chí kiên cường cho đến khi anh bị thủ tiêu trong bí mật. Trên hành trình đơn độc của anh, người đọc vừa nhìn thấy ở đó cả chất "bi" lẫn chất "hùng". Cho đến những chương cuối của tiểu thuyết, K. vẫn bình tĩnh, vẫn giữ một cái nhìn sắc bén, một tâm hồn không biến chất hay đánh mất mình trước quyền lực xấu xa. Trong cuộc đối thoại với vị linh mục trước khi chết, ở chương 9, K. thể hiện rõ phẩm chất của một người hùng. Khi vị linh mục khẳng định rằng việc nghi ngờ người gác cổng trước cửa pháp luật trong câu chuyện ông ta kể, cũng có nghĩa là hoài nghi hệ thống pháp luật. K đã phản đối lối ngụy biện này, đồng thời thể hiện sự thất vọng của bản thân vào quan điểm của vị linh mục kia.

'Con không đồng ý với ý kiến này', K. lắc đầu nói, 'vì nếu tán thành nó thì ta phải tin mọi điều người gác cửa nói là xác thực. Nhưng không thể nào thế được, như chính cha đã chứng minh tỉ mỉ'. 'Không', linh mục nói, 'không nhất thiết phải tin mọi điều hắn nói là xác thực, chỉ cần chấp nhận chúng là tất yếu'. 'Một kết luận đáng buồn'. K. nói. 'Nó biến sự dối trá thành phương châm xử thế của thế gian'. (Kafka, 2015, tr.257).

Nhân vật K. trong *Lâu đài* luôn rơi vào cảm giác mất phương hướng, trong không gian mờ mịt của những con đường bị bao phủ bởi sương mù, bóng tối trong làng, nhưng anh luôn tự khích lệ bản thân sẽ không bao giờ mất hi vọng hay bỏ cuộc: "Chàng tự hứa sẽ không vì khó khăn trên đường đi hoặc thậm chí vì băn khoăn nỗi đường về nhà mà chùn bước. Hẳn chàng còn đủ sức để có thể được tiếp tục kéo đi như thế này. Và chẳng lẽ con đường này dài bất tận?" (Kafka, 2018, tr.41).

Các nhân vật chính của Kafka thường có tính cách rất đặc trưng của kiểu người thiên về logic lí trí, họ thường có sự phân tích sắc sảo, cùng sự điềm tĩnh nhất định dù đang ở trong những hoàn cảnh éo le, bị động. Josef K. mặc dù có tìm kiếm sự giúp đỡ từ người khác (người chú họ giúp anh tìm luật sư hay các nhân vật nữ mà anh đã gặp) nhưng suốt vụ án của mình, anh duy trì một tư thế chủ động và sự tỉnh táo cần thiết để phân tích tình huống. Khi cần, anh sẵn sàng chuyển sang thế chủ động và lên kế hoạch để có thể dựa vào năng lực bản thân. Người đạc điền K. (*Lâu đài*) khi nhận được một lá thư ngắn gọn của trưởng văn phòng X do anh chàng Barnabas mang đến, đã bình tĩnh tìm một nơi yên tĩnh để đọc kĩ và phân tích bức thư một cách chi tiết để

có thể nhận ra được những thông điệp ẩn ý mà người ta muốn gửi tới anh. Với sự thông minh vốn có, K. nhanh chóng nhận ra tình thế mà người ta đặt ra để anh phải lựa chọn: "Đó hiển nhiên là những mâu thuẫn, chúng rành rành đến nỗi phải là cố ý. K. hoàn toàn không cho rằng ở đây có sự không dứt khoát, nghĩ thế là điên rồ đối với một cơ quan như thế này. Ngược lại, chàng thấy nó thẳng thắn cho chàng sự lựa chọn; theo nội dung bức thư thì chàng được quyền quyết định chọn lựa, hoặc chàng là một người làm công trong làng có được mối quan hệ vẻ vang, nhưng chỉ hình thức, với *Lâu đài* hay là một người làm công trong làng về hình thức, nhưng trong thực tế, toàn bộ mối quan hệ lao động của chàng được quyết định thông qua những tin do Barnabas chuyển." (Kafka, 2018, tr.36). Từ đó, K. ngay lập tức nhận diện tình huống và xác định hai điều mình phải thực hiện: một là tạo mối quan hệ tốt với người thông tin cho lâu đài là anh chàng Barnabas, hai là phải chọn trở thành người làm công trong làng vì như vậy mới mong có cơ hội đạt được bước tiến xa hơn là đi đến lâu đài. Tuy phân tích chính xác, đưa ra lựa chọn hợp lí là vậy, nhưng tất nhiên, K. sẽ không bao giờ có được kết quả hay thành công bởi thực tế, lâu đài cũng như làng sẽ không bao giờ cho anh bất kì cơ hội nào. Bên cạnh đó, nhân vật chính của Kafka cũng là những con người cương trực, dũng cảm, luôn hành động theo lương tri, lẽ phải, đạo đức. Họ không a dua theo đám đông, không sợ hãi trước quyền lực mà luôn tự tin vào phẩm giá, năng lực trí tuệ của mình. K. (*Vụ án*) đã dám "giật phăng quyển sổ từ tay viên dự thẩm và dùng mấy đầu ngón tay, như thể anh kinh tởm, nhón một tờ ở giữa, nâng lên, khiến hai bên thõng xuống những tờ chi chít chữ, lem luốc, mép giấy ố vàng." (Kafka, 2015, tr.57). Hành động manh tính đối đầu, tuyên chiến ấy đã thể hiện thái độ dứt khoát của K. với hệ thống Tòa án thông qua cách anh xử trí với viên dự thẩm khi hắn đến để phỏng vấn anh. K. trong *Lâu đài* không bao giờ sợ hãi, cúi đầu trước quyền lực. Anh luôn hành động, phản ứng theo cách đối lập với những người trong làng trước mỗi tình huống có sự xuất hiện của những chỉ thị hay người từ phía lâu đài cử xuống. Karl Rossmann trong tiểu thuyết *Nước Mĩ* dù còn rất trẻ nhưng khi chứng kiến cảnh người thợ đốt lò trên con tàu bị đối xử bất công, anh đã đứng ra bênh vực và bảo vệ cho người đàn ông này trước những kẻ cậy quyền thế, đang cố tình áp bức người đốt lò.

Nhưng cũng chính vì sự độc lập, kiên định, mạnh mẽ và tự tin vào bản thân, không đi theo suy nghĩ hay cách hành xử của đám đông, không đánh mất mình mà các nhân vật người anh hùng của Kafka luôn bị đẩy vào tình thế bị cô lập trong chính cộng đồng của họ. Từ đó dẫn đến đặc điểm thứ ba của kiểu nhân vật anh hùng của Kafka, cũng là nguyên nhân lí giải cho khía cạnh "bi thương" trong số phận của họ: tính chất nạn nhân - vật hi sinh/ vật tế.

Thứ ba, nhân vật người hùng trong tiểu thuyết Kafka luôn là những nạn nhân có cái kết bi thảm, trở thành vật thí mạng, vật hi sinh thế mạng kẻ khác, cho

tập thể, cộng đồng. Như đã phân tích, Samsa tiêu biểu cho tính chất của "vật hi sinh" vì lợi ích của người khác. Nhưng chúng ta chỉ nhận ra ý nghĩa này sau khi chứng kiến bi kịch biến dạng của anh, cũng như sau khi các thành viên trong gia đình anh lộ rõ bản chất, đối xử với anh theo kiểu "vắt chanh bỏ vỏ". Samsa đúng nghĩa là con dê tế thần của gia đình, anh không chỉ đóng vai trò duy trì sự tồn tại (về mặt vật chất) mà còn là người gắn kết tinh thần, tình cảm giữa các thành viên khác với nhau. Nhưng đó là khi chưa biến thành bọ và còn tiếp tục "xả thân" vì lợi ích của gia đình. Khi thế cân bằng và lợi ích nhóm ấy bị phá vỡ, anh lập tức trở thành vật hy sinh đúng nghĩa. Một cách vô thức, bố mẹ và em gái Samsa đều cảm thấy anh chính là gánh nặng của họ, vật cản trở hạnh phúc của gia đình. Điều đó lí giải vì sao họ sẵn sàng đối xử tệ bạc với anh, lí giải vì sao sau cái chết của con bọ Samsa, họ đều cảm thấy nhẹ nhõm như vừa trút được gánh nặng trong tâm: "Họ quyết định suốt ngày hôm nay sẽ nghỉ ngơi dạo phố; họ không những xứng đáng được hưởng một dịp nghỉ ngơi như thế này mà đó còn là điều tuyệt đối cần thiết đối với họ" (Kafka, 2018, tr122).

Trong tiểu thuyết *Vụ án*, Joshep K. là "vật tế" cho chính tổ chức mà anh đang làm việc, cống hiến. Điều này không được Kafka viết một cách rõ ràng trong tác phẩm nhưng khi xem xét thái độ đồng nghiệp của K., thái độ của ông giám đốc ngân hàng, người đọc ngầm hiểu điều đó. Dường như mọi động thái, những gì xảy ra với K. đều nằm trong tầm kiểm soát, không tránh khỏi ánh mắt của những người xung quanh anh. Việc không hoàn toàn hé lộ toàn bộ sự thật và xây dựng các "nhân vật vệ tinh" xung quanh như một mạng lưới "camera" theo dõi và nắm được mọi thông tin, động thái của K., Kafka đã tạo ra một bầu không khí "khó thở" và cảm giác về một thứ sức nặng vô hình của bóng tối đang bủa vây lên số phận K., khiến anh không thể nào thoát ra được. K. là con tốt, vật hi sinh cho tổ chức nơi anh làm việc hay là "món mồi ngon" cho hệ thống Tòa án mà cơ cấu tổ chức của nó chẳng khác gì một mê cung kia? Lối viết đầy ẩn dụ, đa nghĩa và kiểu ngôn ngữ đặc trưng của nhà văn khiến cho mọi khả thể đều có thể tồn tại trong thế giới của Kafka. Cũng như K. trong *Lâu đài* sẽ không bao giờ được bước vào nơi đó, K. (*Vụ án*) phải chấp nhận một cái chết vô nghĩa và đầy uất hận mà chưa bao giờ thật sự nhìn thấy một Tòa án của Công lí đúng nghĩa – cái đích mà anh đã dấn thân suốt hành trình của mình: "Đâu là viên quan tòa mà anh chưa từng gặp? Đâu là tòa án tôn kính mà anh chưa bao giờ lọt vào được? Anh giơ hai bàn tay và xòe mọi ngón" (Kafka, 2015, tr26).

Nếu như mục đích cuộc hành trình dấn thân vào hệ thống pháp luật của Josef K. là được nhìn thấy công lý thì hành trình của K. đến với lâu đài trong tiểu thuyết cùng tên là một điều gì đó mơ hồ hơn, siêu thực hơn bởi nó được ẩn giấu trong hình ảnh lâu đài. K. đi tìm lâu đài trong cuộc hành trình mòn mỏi để rồi chết vì chính mục đích, khao khát của anh. Nếu như ngay từ đầu, anh nghe lời khuyên, bỏ cuộc và quay về, có lẽ số phận K. không đến mức bi thảm như vậy. Nhưng các nhân vật anh hùng

thường không dừng bước trước thử thách khó khăn mà luôn đi theo tiếng gọi của số mệnh sắp đặt, dẫu số mệnh ấy có nghiệt ngã, bi đát đến đâu. Cuộc chiến của K. trong hành trình đến với lâu đài, có những khoảnh khắc lóe lên chút ánh sáng của sự "tỉnh thức" nhưng anh quá đơn độc và nhỏ bé trước một sức mạnh vô hình và lớn lao của tập thể vô minh nên chút ánh sáng ấy cuối cùng không thể cứu được K, không thể lay chuyển được nhận thức của một tập thể u mê. K. tất yếu trở thành "kẻ dị giáo", kẻ ngoại đạo trong mắt họ. Họ không bao giờ chấp nhận và để K. gia nhập cộng đồng bởi anh khác biệt, đi ngược lại tập quán, lợi ích chung của họ. Đám đông quần chúng trong tác phẩm *Lâu đài* như là hình ảnh mang tính tượng trưng cho một cộng đồng bị quyền lực ám ảnh, họ từ chối bất kì người nào khác biệt với mình - một kiểu vô thức tập thể, một dạng tâm lí đám đông đặc thù trong xã hội. Nhà tâm lý học xã hội người Pháp Gustave le Bon trong công trình *Tâm lí học đám đông* (La Psychologie des foules, 1895) đã chỉ ra ba đặc tính của cho mọi loại đám đông, đó là: *tính chuyên chế, lòng bất khoan dung* và *sự bảo thủ*. Theo Gustave le Bon, những điều này là nguyên nhân của sự cản trở trong các cuộc cách mạng, tiến trình phát triển để đạt đến dân chủ, tiến bộ xã hội: "Đám đông có những bản năng bảo thủ không thể thay đổi được như bản năng của con người nguyên thủy. Lòng sùng kính đối với truyền thống là tuyệt đối. Nỗi sợ hãi vô thức của họ đối với những cái mới có khả năng làm thay đổi điều kiện sống thực tế của họ, là hoàn toàn sâu sắc". (Gustave Le Bon, 2020, tr.88). Nguyên nhân khiến đám đông trong *Lâu đài* đối xử phân biệt, luôn định kiến và không chấp nhận K. vào trong cộng đồng, không chỉ xuất phát từ nỗi sợ quyền lực (từ phía lâu đài) mà còn bởi vì ở K. tiềm ẩn nguy cơ phá vỡ một sự yên bình cố hữu, giả tạo trong đời sống của họ. Do đó, nhìn từ phương diện phát triển ý thức xã hội, có thể nói K. là nạn nhân, là vật hi sinh cho sự ra đời của những nhận thức tiến bộ, sự phát triển của thời đại, xã hội loài người. Anh mang trong mình những tư tưởng quá khổ, vượt khỏi sự nhận thức và thấu hiểu của con người trong xã hội đương thời. Theo chúng tôi, K. (*Lâu đài*) là nhân vật có số phận gần với số phận của các nhân vật bi kịch trong văn học mà chúng ta vẫn hay nói đến như Hamlet, hay Prometheus… nhất trong số các nhân vật của Kafka.

Hình tượng nhân vật anh hùng – nạn nhân của Kafka, nhìn từ phương diện nạn nhân, như là những vật tế thần đã hé lộ ***vấn đề số phận của cá nhân trong một tập thể.*** Các nhân vật của Kafka rất cô đơn, nếu không nói là cô độc ngay chính trong cộng đồng của họ. Nguyên nhân của sự cô độc ấy, như đã nói vì họ không được cộng đồng đối xử công bằng, không được sự chấp nhận bởi nhóm hay tổ chức. Chúng ta thấy K. trong *Lâu đài* không biết mình thuộc về đâu, anh không có một vị trí chính thức nào cả trong ngôi làng lẫn lâu đài. Anh ở đâu đó giữa hai thứ ấy và luôn cố gắng đi tìm kiếm, xác lập một vị trí, một chỗ đứng cho mình, nhưng không có kết quả. Không ít lần trong tác phẩm, K. cảm thấy cô đơn. Ngay cả Frida – cô gái anh yêu và tin tưởng, cuối cùng cũng bỏ rơi K. để theo người phụ tá của anh. Nhà nghiên cứu

Phạm Công Thiện cũng đã nhìn thấy tính chất "chênh vênh", vô trú xứ, không thuộc về đâu, không có bất kì mối liên hệ nào với thế giới trong tồn tại của Samsa (*Hóa thân*): "Bi đát không phải Samsa là một con vật, bi đát là Gregor Samsa không phải hoàn toàn là con vật mà cũng không phải hoàn toàn là con người; Samsa ở chính giữa nửa người nửa vật và không biết mình thuộc về đâu; loài người không nhận ra Gregor Samsa mà loài vật cũng không nhận ra hắn" (Phạm Công Thiện,1970, tr.497). Cảm thức bị ruồng bỏ, không chốn đi về, không có nguồn cội, gốc rễ đã góp phần lí giải cho tâm lí xa lạ với chính mình, xa lạ với những người thân và xa lạ với tổ tiên của các nhân vật trong tác phẩm của Kafka, từ đó dẫn đến sự ra đời của những hành trình cố gắng hòa nhập hay tìm kiếm sự cứu rỗi từ phía cộng đồng, tập thể của họ. "Trong cả ba tiểu thuyết của Kafka, Brod đều thấy chủ đề cơ bản là sự hòa đồng của cá nhân vào trong tập thể, đồng thời là sự hòa đồng vào Nước Chúa và K. tranh đấu nhằm giành lấy ân sủng đó." (Phần *Lời người dịch*, Kafka, *Lâu đài*, 2018). Tâm lí bị ruồng bỏ, trạng thái cô đơn thường trực và cả cảm giác mình là kẻ có tội của các nhân vật trong tiểu thuyết Kafka được cho là khởi phát từ hai nguyên nhân: *thứ nhất* là hoàn cảnh riêng, cá tính của Kafka và đặc điểm của cộng đồng người Do Thái ở Prague giai đoạn cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX. Trong *Nhật kí*, Kafka thường xuyên nhắc đến nỗi cô đơn sâu thẳm của ông khi không thể tìm được tiếng nói chung, sự đồng cảm với những người thân yêu nhất. Không chỉ cảm thấy xa lạ với gia đình, người thân, Kafka còn luôn mang cảm thức xa lạ với nguồn cội, tổ tiên. Có lẽ cái sức mạnh tiềm ẩn từ trong vô thức tập thể mà dòng máu tổ tiên Do Thái để lại đã ám ảnh Kafka, khiến ông luôn mang một mặc cảm mất gốc cũng như khao khát mãnh liệt về sự kết nối với quá khứ lịch sử và nguồn cội: "không tổ tiên, không gia đình, không giòng giống, với lòng thèm khát mãnh liệt muốn có tổ tiên, gia đình, giòng giống" (Phạm Công Thiện,1970, tr.492). Những ẩn ức và khát khao sâu thẳm ấy đã trở thành động lực, chất liệu để Kafka nhào nặn nên những kiệt tác, giúp nhà văn sáng tạo kiểu nhân vật người hùng hành hương, mang trong mình nó hình bóng của cổ mẫu người hùng, phản ánh chân xác của tình trạng bi kịch của con người trong thời kì hiện đại, đồng thời mang tính dự báo về tương lai số phận nhân loại của thiên tài văn chương thế kỉ XX – Franz Kafka.

Nghịch lí trong cái chết, sự hi sinh của các nhân vật của Kafka nằm ở chỗ chúng sẽ mang lại một tình trạng "ổn định" tạm thời cho nhóm hay tổ chức, cộng đồng ấy. Nó không hề làm xáo trộn hay thức tỉnh số đông còn lại mà đôi khi còn mang đến cho họ cảm giác nhẹ nhõm, an tâm như trút được một thứ gánh nặng lâu ngày. Đây là nguyên nhân lí giải vì sao các nhân vật anh hùng của Kafka không phải là kiểu anh hùng trong bi kịch – những người mà sự hi sinh của họ mang đến một sự thanh lọc (*katharsis:* cảm xúc tẩy gột, thanh lọc của người xem/ đọc bi kịch sau khi trải qua cảm giác thương xót và kinh hãi trước bi kịch) cho tâm thức cộng đồng. Dẫn đến sự khác biệt về bản chất của cái bi trong các tác phẩm bi kịch và cái bi trong tiểu

thuyết Kafka. Đồng quan điểm về vấn đề này, Lê Huy Bắc cho rằng: "Cái bi đó lại khác với mọi cái bi trước đó (của chàng Hamlet chẳng hạn) là ở chỗ Kafka không mang lại cho người đọc ảo tưởng về sự cao cả của tấn bi kịch mà nhân vật ông đang hứng chịu. Ông phơi bày cho con người sờ sờ những điều trái khoáy, những bi đát tận cùng của kiếp nhân sinh trên cái nền của sự la lối om sòm của những thế lực phi nhân bản đang rao giảng đạo đức cho những người tiến bộ (Lê Huy Bắc, 2019, tr.17).

Tính chất anh hùng của các nhân vật người hùng nạn nhân trong hình ảnh những con người nhỏ bé, thất bại trong cuộc chiến của Kafka toát lên từ dũng khí dám đối diện với những đau khổ, các thế lực mang lại bất công trong đời sống. Trong tiểu thuyết Kafka, con người luôn hành động dấn thân, truy vấn đến cùng những câu hỏi về bản chất hiện sinh của họ và không bao giờ chấp nhận đầu hàng, dù đôi lúc chúng ta vẫn thấy họ không giấu được "những tiếng thở than" rất con người. Đây là vẻ đẹp của hình tượng *Con người* trong tác phẩm của Kafka và cũng phản ánh "tính thực hành" – một trong năm khả tính/ phổ sinh của Dasein, từng được Heidegger (triết gia của trường phái triết học hiện sinh thế kỉ XX) nhắc đến: "*Dasein* quan hệ với thế giới không phải chủ yếu hay hàng đầu bằng cách quan sát dửng dưng, mà bao giờ cũng bằng ***hành động thực hành***. Chính hành động từ sự ưu tư, lo toan, chăm sóc… đối với sự vật xung quanh mới mang lại ý nghĩa cho đời sống." (Jean Paul Sartre, 2015, tr.154). Trong những hành động thực hành dấn thân giữa một đời sống xa lạ, tăm tối, đầy bất an, phi lí của xã hội hiện đại, những con người nhỏ bé, những người hùng nạn nhân của Kafka đã thắp lên thứ ánh sáng le lói bằng ngọn lửa của Prometheus, xua đi sự vô nghĩa của sự tồn tại, để dẫu biết sẽ không thể có một kết quả tốt đẹp sau cùng, thì trên hành trình dấn thân, họ vẫn giữ được tâm thế của chàng Sisyphus thuở nào trong cái nhìn ngưỡng vọng và thấu cảm của triết gia Anbert Camus: dù thực hiện công việc đẩy tảng đá lên đỉnh núi một cách vô nghĩa mỗi ngày nhưng Sysiphus đã vươn tới thứ "tự do nội tại". Chàng vượt lên cao hơn số phận của mình.

2.1.3. Người hùng thiền giả trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Hình tượng người hùng của Kafka và Murakami là những người anh hùng trong thời kì hiện đại và hậu hiện đại. Do đó, tính chất của hình tượng này cũng sẽ khác với kiểu người anh hùng trong các hệ thần thoại ngày trước, cho dù cả hai đều có thể thực hiện các nhiệm vụ liên quan đến số phận của cộng đồng, tập thể. Khi đời sống và lịch sử dần thay đổi, hiện thực và các giá trị cũ bị thay thế bởi hiện thực mới, giá trị mới, tính chất của những thử thách đối với người anh hùng cũng có sự đổi thay. "Kì tích người hùng hiện đại phải là kì tích đi tìm, để mang về lại ánh sáng, lục địa Atlantis đã mất là linh hồn được phối hợp" (J. Campell, 2021, tr.411). Người anh hùng trong tiểu thuyết Murakami, nhìn từ khía cạnh "kì tích" đạt được sau hành trình dấn thân, là những anh hùng đi tìm lại và cứu lấy "linh hồn đã mất" của nhân loại

trong kỉ nguyên mới, thông qua hành trình đi tìm kiếm và hoàn thiện bản ngã của mình.

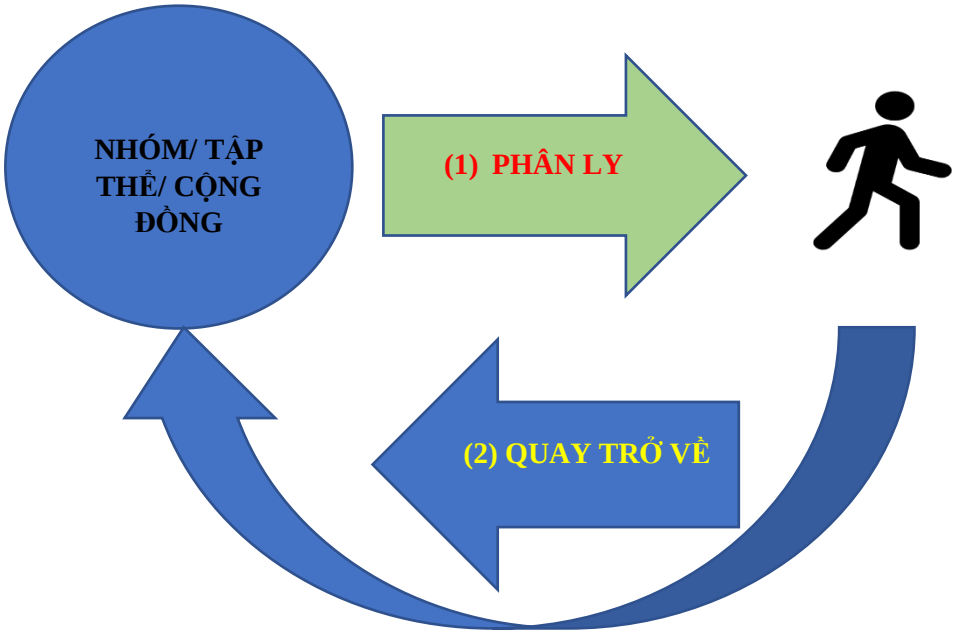
Bước sang thời kì hiện đại, đặc biệt là sau hai cuộc Thế chiến, con người càng cảm nhận một thế giới đã vỡ vụn các giá trị và niềm tin vào những điều tốt đẹp. Những chân lí tưởng như vĩnh hằng trước kia đều bị lung lay đến tận gốc rễ, tôn giáo không còn là chỗ dựa tinh thần của con người. Thời kì hiện đại đánh dấu bằng "cái chết của Chúa" và sự bất khả tín của những đại tự sự mà từ trước vốn được coi là kim chỉ nam dẫn dắt hành động, an ủi tâm linh con người. Con người trong tiểu thuyết Kafka là những con người nhận ra sự vỡ nát mọi mặt trong đời sống, phản ánh trình trạng xã hội Châu Âu thời kì đầu thế kỉ XX với "sự rã tan những tiêu chí xã hội tốt đẹp, sự ích kỷ, toan tính vụn vặt lên ngôi. Con người không còn là khối đoàn kết cùng hướng về một mục tiêu nữa mà bị rã tan thành những mảnh hình hài, xác xơ, phải tự mình đối mặt với áp lực của sự tan vỡ nhân sinh đó" (Lê Huy Bắc, 2019, tr.129). Vậy con người sẽ dựa vào đâu để tiếp tục duy trì sự tồn tại của mình? Họ chỉ còn một nơi duy nhất để dựa vào: chính Con người. Đó cũng là lí do vì sao trường phái triết học hiện sinh trở thành một thuyết nhân bản bởi nó coi con người cùng những nỗi ưu tư, lo âu đời thường là đối tượng đáng quan tâm; nó nhìn sâu vào con người để khám phá những khả thể tiềm ẩn nơi họ. Chủ nghĩa hiện sinh nhìn con người bằng cái nhìn chân thật, trả con người về đúng vị trí như nó vốn là, thừa nhận những bất toàn và giới hạn tự nhiên mà không thần thánh hóa, tô hồng con người hay làm cho con người trở nên yếu hèn như trong các học thuyết yếm thế hay chủ nghĩa hư vô trong thời điểm đó. Được so sánh như là đạo đức học của hành động và sự dấn thân, triết học hiện sinh thật sự đã tìm thấy ánh sáng hi vọng từ đáy "chiếc hộp Pandora" mà con người đã lỡ mở ra. Năm phạm trù (còn gọi là năm phổ sinh) làm nên đặc tính của khái niệm *Dasein* mà Heidegger đã phát hiện là *tính cá nhân, tính tiềm năng, tính phản tỉnh, tính ngữ cảnh, tính thực hành* đã mở ra chân trời mới, mang lại sức mạnh và niềm tin để con người hiện đại có thể mạnh mẽ bước đi trên chính đôi chân của mình trong một tư thế khác: không cúi đầu, cũng chẳng ngẩng cao đầu. Con người nhìn thẳng về phía trước.

Hình ảnh con người trong tiểu thuyết Murakami, dường như là sự tiếp nối của hình ảnh con người xa lạ, cô đơn, mất phương hướng và mất kết nối với nguồn cội như con người trong tiểu thuyết Kafka thời kì trước. Nhưng hình hài của mất mát, đổ vỡ hay chấn thương tinh thần trong thời đại Murakami ít nhiều đa diện, phức tạp hơn thời kì mà Kafka đã sống. Bởi nhân loại đã trải qua hai cuộc Thế chiến, nếm trải thêm nỗi đau to lớn từ sự hủy diệt tàn khốc của vũ khí hạt nhân trong chiến tranh, cảm nghiệm tất cả sự mong manh, nhỏ bé và hoang hoải của kiếp người. Trong cơn chấn thương tập thể chung của nhân loại, Nhật Bản là quốc gia còn mang những nỗi đau riêng, chịu nhiều cú sốc từ sang chấn tập thể khi quốc đảo này từng là mục tiêu huỷ

diệt của hai quả bom nguyên tử do Mĩ thả xuống trong chiến tranh Thế giới II. Murakami sinh ra và lớn lên trong giai đoạn nước Nhật đã kết thúc chiến tranh, gần bảy năm bị Mĩ chiếm đóng (từ 2/9/1945 – 28/04/1952) và tiếp sau đó là thời kì khôi phục đất nước, phát triển kinh tế thần tốc. Bằng nội lực và những giá trị văn hoá tinh thần vốn có, cùng những thành tựu tri thức khoa học đã tích lũy được từ cuộc cải cách Minh Trị vào cuối thế kỉ XIX, người Nhật đã tạm gác lại nỗi đau quá khứ để tiến về phía trước và đã gặt hái được những kì tích đáng nể, "tái sinh từ đống tro tàn". Nhưng mặt trái của sự phát triển thần tốc, cái giá của việc trở thành cường quốc kinh tế của Nhật Bản trong giai đoạn phát triển quốc gia theo mô hình tư bản chủ nghĩa vào thời hậu chiến, đã để lại không ít những hệ lụy lên đời sống văn hóa, chính trị, xã hội, giáo dục… của đất nước này. Trong đó, phải kể đến những sang chấn tinh thần, sự sụp đổ niềm tin vào hệ giá trị truyền thống của thế hệ trẻ Nhật Bản thời hậu chiến. Xã hội thịnh vượng, dư thừa về vật chất nhưng trống rỗng về tinh thần, băng hoại về đạo đức. Kinh tế lớn mạnh nhưng đời sống văn hoá, chính trị, xã hội bất ổn. Thế hệ người Nhật sống trong những thập niên 60, 70 chứng kiến hàng loạt các phong trào đấu tranh chính trị, các cuộc biểu tình của sinh viên và tiếp sau đó là giai đoạn kinh tế bong bóng ở thập niên 90, thế kỉ XX. Cùng với đó, sự bất an liên tục xuất hiện do các nhóm, tổ chức tôn giáo cực đoan gây ra, tiêu biểu như vụ khủng bố hệ thống tàu điện ngầm ở Tokyo bằng chất độc sarin, do giáo phái Aum thực hiện năm 1995, đã khiến cho thế hệ thời bấy giờ nếm trải sâu sắc cảm giác trống rỗng, bất an, phi lí của đời sống. Sống và viết trong suốt những thập kỉ nhiều biến động ấy, Murakami quan sát và nhìn thấu thực trạng của nước Nhật hiện đại thời hậu chiến. Bằng những tác phẩm mang nhiều tính đối thoại và ẩn dụ, nhà văn đã cất lên tiếng nói phản biện xã hội sâu sắc. Ông nhìn sâu vào nhiều vấn đề nhức nhối, nan giải của Nhật Bản để mô tả tình trạng cô đơn, biến dạng và tha hóa của con người trong các đại đô thị. Đặc biệt, làm thế nào để Nhật Bản vượt qua chấn thương hậu chiến, sang chấn tinh thần từ quá khứ còn dai dẳng đến hiện tại… là mối bận tâm, chủ đề xuyên suốt trong các tiểu thuyết của Murakami.

Hầu hết nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami là những người trẻ sống trong các đô thị rộng lớn, mang tâm trạng cô đơn, thái độ thờ ơ và ít có mối liên kết với cuộc sống. Họ chủ động tách ra, không muốn hòa nhập vào các nhóm, các công ty, tổ chức chính phủ. Họ chọn sống khép mình trong thế giới riêng, theo đuổi những đam mê và sở thích như nghe nhạc, đọc sách, nấu ăn, tập luyện thể thao… Phông nền trong tác phẩm của Murakami có nhiều yếu tố liên quan đến văn hóa Âu – Mĩ – nền văn hóa đã ảnh hưởng sâu rộng trong xã hội Nhật Bản từ giai đoạn hậu chiến. Điều này thường gây ra sự tranh cãi, trở thành nguồn cơn của các đánh giá cực đoan về tác phẩm của Murakami trong giai đoạn đầu sự nghiệp của ông. Tiêu biểu là nhóm các nhà phê bình theo khuynh hướng bảo thủ, những người này cho rằng thiếu vắng một "Nhật Bản tính" trong tác phẩm của Murakami. Rằng nhà văn người Nhật đang chiều

lòng độc giả ngoại quốc bằng việc vẽ ra hình ảnh một Nhật Bản như họ muốn thấy; cổ xúy cho giới trẻ trong nước chạy theo lối sống hưởng thụ, những thói quen văn hóa phô trương. Điểm khác biệt của các nhân vật trong tiểu thuyết Kafka và Murakami đó là thái độ, cách phản ứng của họ đối với các nhóm, tập thể, hay hệ thống tổ chức xã hội. Nếu như các nhân vật người hùng – nạn nhân của Kafka thường có xu hướng muốn ***hòa nhập*** vào trong nhóm, tập thể thì nhân vật chính của Murakami lại có xu hướng ***thoát li*** khỏi nhóm, tập thể, hệ thống. Một bên là tình trạng cá thể muốn hòa nhập vào hệ thống, tổ chức (nhưng bị khước từ), kết quả là họ không thể biết được gì nhiều về cơ cấu tổ chức của nơi mà mình muốn bước vào, thậm chí còn bỏ mạng trong chính những hệ thống - mê cung ấy. Còn một bên là những con người luôn cố gắng thoát khỏi sự ràng buộc, mối dây liên hệ với tổ chức trong xã hội nhưng vì một lí do nào đó, họ phải trở lại, dấn thân đi vào trong nó, để thực hiện các nhiệm vụ khó khăn. Sau khi trở về, nhân vật của Murakami thường có được sự nhận thức sâu sắc về bản chất cũng như cơ cấu vận hành của các tổ chức, hệ thống. Một bên là tinh thần hăng hái, tâm thế tự tin vào bản thân của các nhân vật trong thế giới Kafka; còn một bên là những người trẻ mang tâm trạng uể oải, chán chường và thiếu tự tin vào bản thân, đã quyết định khước từ hệ thống, nhưng lại chưa biết làm gì và đang loay hoay tìm kiếm con đường đi cho mình.



Hình 2.1. Hành trình của nhân vật trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Nhân vật người hùng trong tác phẩm của Murakami có xuất phát điểm là những con người bình thường, nếu xét theo các tiêu chuẩn truyền thống từ phía xã hội Nhật Bản, đôi khi họ bị coi là những kẻ thất bại, bị văng ra khỏi guồng máy công nghiệp khổng lồ - nơi chỉ đề cao hiệu suất và lợi nhuận kinh tế. Nhật Bản là đất nước

tư bản với nền kinh tế hiện đại, công nghệ số phát triển nhanh và mạnh hàng đầu khu vực và thế giới. Sự cạnh tranh khốc liệt để chạy theo hiệu suất, vị thế cạnh tranh nhằm duy trì một cỗ máy kinh tế khổng lồ như vậy đã biến con người trở thành những cái máy vô cảm, tồn tại như những "con ốc vít" trong hệ thống và đôi khi bị chính hệ thống ấy nuốt chửng vào trong nó. Khác với nhân vật trong thế giới Kafka, nhân vật của Murakami không phải là kiểu người tự tin vào bản thân, đôi khi họ còn có cảm giác tự ti, nhỏ bé. Trong truyện ngắn *Kaeru kun giải cứu Tokyo* của Murakami, nhân vật chính Kaeru là một nhân viên ngân hàng, độc thân, được con ếch khổng lồ lựa chọn để giao nhiệm vụ khó khăn là giải cứu Tokyo trước nguy cơ bị hủy diệt bởi một thế lực ngầm. Kaeru đã thành thật nói với con ếch khổng lồ rằng anh chỉ là một kẻ bất tài, có một cuộc sống vô vị, nhàm chán, hiện tại bấp bênh và không có tương lai. Vì thế không nên lựa chọn anh ta để giao một nhiệm vụ cao cả, quá sức như vậy. Boku (người kể chuyện xưng tôi) trong tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang*, trước khi bước vào hành trình kì lạ đi tìm con cừu có ngôi sao trên lưng, cũng chỉ là anh chàng độc thân làm việc trong một công ti quảng cáo tư nhân nhỏ, luôn bận rộn ở văn phòng với các hợp đồng chụp ảnh quảng cáo. Toru Watanabe (*BNKCVDC)* trước khi đạt đến "tầm vóc một người hùng" là kẻ thất nghiệp, vợ bỏ đi và cô gửi đơn li hôn, đề nghị anh kí mà không cần gặp lại nhau nữa. Nhân vật "tôi" – người thực hiện cuộc hành trình trong tác phẩm *Giết chỉ huy đội kị sĩ,* xuất thân là một họa sĩ nghèo, sau khi đã li hôn vợ, anh sống một mình trong căn nhà thuê với thu nhập ít ỏi từ công việc vẽ chân dung, đồng thời dạy thêm cho lớp vẽ địa phương. Murakami thường miêu tả cuộc sống của những người ít có mối liên kết với gia đình, ít bạn bè. Họ đôi khi tự nhận là những kẻ vô vị, "không màu" khi phải nói về bản sắc, cá tính của mình. "Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương" – cái tên mà Murakami đã đặt cho một trong số các tiểu thuyết của ông, miêu tả trạng huống tâm lí của nhân vật Tsukuru trong hành trình tìm kiếm và xác lập bản dạng cá nhân, đã phản ánh chân xác đặc trưng tinh thần của thế hệ những người trẻ trong xã hội hiện đại với cảm giác lạc loài, không biết mình là ai, thiếu vắng bản sắc, không thực sự tìm thấy ý nghĩa sống, không biết mình sẽ đi đâu về đâu giữa cuộc sống cô đơn, mất mát.

Nhưng một trong các "quyền năng" kì diệu của văn chương nghệ thuật là làm cho những con người yếu đuối, bình thường trong đời sống trở thành anh hùng. Quyền năng này nằm trong tay những nhà văn có lòng trắc ẩn và sự tiên nghiệm về đời sống, "dự phóng" được tầm vóc và sức mạnh người hùng trong những con người nhỏ bé, bình thường giữa xã hội. Trở thành kẻ hèn nhát hay trở thành người hùng – đó đều là những khả thể mà con người có thể lựa chọn khi đối diện với hoàn cảnh hiện sinh của mình. Bởi vì "luôn luôn có một khả năng cho kẻ hèn nhát không còn hèn nhát nữa, và để cho người anh hùng thôi là người anh hùng. Vấn đề là sự dấn thân toàn diện." (Sartre, 2015, tr.63). Murakami đã tiến hành những "cuộc thí nghiệm tinh thần" đối với các nhân vật chính khi để cho họ bước vào cuộc hành trình "quay trở lại", đi vào

bên trong thế giới; để cho "kẻ hèn nhát" có thể trở thành "người hùng" theo cách riêng của họ trong một thực tại hỗn độn, đầy tính ngụy thế. Nhà văn người Nhật đã tiếp thu phong cách sáng tác của Kafka trong việc tạo ra các tình huống phi lí "kiểu Kafka", từ đó đẩy các nhân vật vào những cuộc hành trình kì lạ, đối mặt và chiến đấu với số phận. Kafka – người hùng trẻ tuổi, "trang thiếu niên kiên cường nhất" trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*; anh chàng thất nghiệp Toru Watanabe của *Biên niên kí chim vặn dây cót*; anh nhân viên công ti quảng cáo tư nhân (Boku) của *Cuộc săn cừu hoang*; chàng họa sĩ nghèo vẽ chân dung trong *Giết chỉ huy đội kị* sĩ và nhân vật toán sư trong *Xứ sở kì diệu vô tình và chốn tận cùng thế giới*… Họ đều thuộc kiểu nhân vật lên đường bị động, ném mình vào cuộc hành trình số phận, đối diện với những tình huống không thể định trước, thực hiện nhiệm vụ không thể chối từ. Quả thật, nhiệm vụ khó khăn là bước khởi đầu của hành trình đi tìm kiếm, khám phá số phận và thế giới của tất cả những người hùng. Nếu không có thử thách, người hùng không thể lên đường chiến đấu, để hoàn thành sứ mệnh cao cả.

Như đã nói, từ xuất phát điểm là nhiệm vụ bất khả thi, nhân vật chính của Murakami phải quay trở lại đời sống xã hội - nơi họ đã từng chủ động phân li, để đi sâu vào các tổ chức, thiết chế, hệ thống xã hội. Càng dấn thân khám phá hiện thực đời sống ở những thế giới ngầm - nơi ẩn chứa nhiều bóng tối và tội ác, nhân vật người hùng của Murakami càng tiến gần hơn cái tới cốt lõi của tồn tại bên trong mình: bản ngã đích thực. *Bản ngã* trong thế giới hư cấu của Murakami đồng nghĩa với khía cạnh *linh hồn* con người – nơi cất giấu những năng lượng bí mật vô giá. Nhưng nó thường bị quên lãng hay bị đánh mất. Nó chính là "ngọn lửa của Prometheus" mà con người hôm nay phải tìm lại để cứu lấy đời sống tinh thần đang ngày một tan rã, băng hoại của mình. ***Như vậy, hành trình của các nhân vật anh hùng trong thời hiện đại, như trong tiểu thuyết Murakami là hành trình người hùng hoàn thiện đời sống tinh thần, hoàn thiện bản ngã của chính anh ta***. Hành trình đi đến sự hoàn thiện tâm linh ấy, được Jung khái quát bằng thuật ngữ "*sự cá nhân hóa của tự ngã*" (the individuation of the Self) – nhiệm vụ quan trọng nhất trong cuộc đời mỗi người. Trên thực tế, con người khó có thể đạt đến cái tự ngã mà Jung đã nói nếu không có sự trải nghiệm hai thế giới: thế giới bên trong và thế giới bên ngoài – hai môi trường tạo tác và nuôi dưỡng linh hồn cá thể. Do đó, nếu *Dasein* chỉ thực hiện "hành động thực hành" là dấn thân vào đời sống xã hội, khám phá thế giới bên ngoài (nơi xảy ra sự tác động thường xuyên lên các hoạt động ý thức) thì chưa đủ, Dasein còn phải chấp nhận một cuộc dấn thân vào thế giới khác - thế giới của vô thức, của thứ bóng tối sâu thẳm bên trong tinh thần. Vì để chạm tới tự ngã, con người phải đi qua các phần sâu thẳm nhất của cái bóng, bước vào những vùng đất ẩn mật, bí hiểm của linh hồn, nơi mà trong đời sống thường nhật, ít khi con người nhận thức cũng như đặt chân vào được.

Hành trình dấn thân của các nhân vật anh hùng trong tiểu thuyết Murakami, do đó, mang ý nghĩa là những cuộc hành trình kép: vừa là hành trình đi vào sâu trong tâm thức của chính mình vừa đi vào thực tế đời sống để có thể hoàn thiện bản ngã của mình. Để truyền tải được ý nghĩa thông điệp này, trong cấu trúc chuyện kể, Murakami thường tạo hai thế giới song song (tương ứng với hai kiểu không gian, hai tuyến truyện song hành, từ đó tạo ra những giao lộ để hai cuộc hành trình: hành trình trong tâm thức và hành trình trong không gian vật lí có thể gặp nhau). Thủ pháp này khiến cho cuộc du hành tìm kiếm và hoàn thiện bản ngã của nhân vật được đảm bảo diễn ra trong cả hai thế giới thực và ảo, trong không gian tâm thức (siêu thực) và không gian vật lí (hiện thực). Do đó, hành động của các nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami luôn phát triển theo khuynh hướng: vừa mang tính chất là những hành động thực của người hùng, chiến đấu bằng sức mạnh thể chất vừa mang tính chất "thiền định" (hành trình tâm linh) như những thiền giả thực thụ giữa đời thường. Đó là lí do vì sao chúng tôi gọi kiểu người anh hùng của Murakami là "người hùng - thiền giả". Tính chất này được tạo nên bởi cả yếu tố động lẫn bất động của người anh hùng trong hành trình dấn thân của họ. Murakami đã dành những khoảng lặng cần thiết, vừa đủ để cho nhân vật chính có được không gian riêng, thực hiện hành động thiền định – đi vào tâm thức vào những lúc nguy khốn nhất. Và sau những phút giây ấy, việc mở nút thắt cho tình huống, giải pháp của vấn đề khó khăn sẽ xuất hiện. Chi tiết Kafka (*Kafka bên bờ biển*) đi vào rừng sống một mình trong căn nhà gỗ chỉ với những vật dụng tối thiểu cần cho nhu cầu sinh hoạt, ở một nơi hoàn toàn tách biệt với thế giới bên ngoài, có ý nghĩa như vậy. Sau những biến động lớn, phạm lời nguyền "giết cha" và "ngủ với mẹ" (giả định là Saeki), cậu bé cần thời gian để đối diện với chính mình, để linh hồn trở nên tĩnh lặng, từ đó trui rèn thêm sự điềm tĩnh và sức mạnh nội tâm để tiếp tục đối đầu với cơn lốc của số phận: *"Về cơ bản, khu rừng này là một bộ phận của tôi, chẳng phải thế sao? Đến một lúc nào đó, cách nghĩ đó trụ vững. Tôi đang làm cuộc hành trình bên trong tôi. Giống như máu chảy trong huyết quản, những gì tôi nhìn thấy là nội tâm mình, và những gì có vẻ đe dọa chính là tiếng vang của nỗi sợ trong tim tôi. Cái mạng nhện giăng căng như dây đàn kia là mạng nhện ở trong tôi. Lũ chim gọi nhau trên kia là lũ chim tôi đã nuôi trong tâm trí. Những hình ảnh đó nảy ra trong óc tôi và bắt rễ trong tâm trí"* (Murakami, 2007, tr.452). Trong *Từ điển biểu tượng thế giới, rừng* là biểu tượng thiên về các khía cạnh tâm linh, là hiện thân của thế giới vô thức ẩn chứa nhiều bí mật sâu kín bên trong của con người. Nó gợi lên cả nỗi sợ hãi lẫn sự yên bình cho tâm trí. Các đạo sĩ người Ấn (guru) thường đi vào rừng, chọn một gốc cây cổ thụ để làm nơi nhập định. Đi vào rừng, Kafka đối diện với bản ngã của mình, bước vào miền bóng tối vô thức. Từ đó, cậu bé nhìn sâu vào nỗi sợ, phân tích, nhận diện tất cả những nỗi đau, bất hạnh mà từ trước đến nay cậu chưa bao giờ thực sự nhìn thẳng vào chúng. Khi bước ra khỏi rừng, Kafka đã trở thành một con người khác. Cái ngã yếu đuối và chạy trốn lúc trước

không còn, thay vào đó là sức mạnh tinh thần và sự dũng cảm, không còn muốn tránh né cơn bão số phận. Và cậu cuối cùng cũng đã tha thứ cho người mẹ đã bỏ rơi mình. Kafka quyết định trở về, đương đầu với số phận cho dù bất kì điều gì có thể xảy ra. Cuộc hành trình của Boku trong tiểu thuyết *XSDKTBVCTCTT* đi vào "nơi tận cùng thế giới" cũng mang ý nghĩa như vậy. Nơi tận cùng thế giới – không gì khác chính là "nghĩa địa voi" (chữ dùng của Murakami) – vùng đất nằm sâu trong vô thức, trong tâm thần của anh ta. Nhân vật toán sư bước vào đó và gặp những con người không có bóng, sống trong một thành phố "bất tử", nơi con người không còn niềm vui, nỗi buồn, kí ức, không còn sinh tử, mà chỉ có bức tường thành lớn nhốt kín những giấc mơ. Đó là ẩn dụ cho một vùng đất chết của tâm hồn, những linh hồn đã mất không bao giờ có cơ hội được trở về với thân xác. Boku lạc vào đó và anh cũng thực hiện một cuộc hành trình đi tìm kiếm lại linh hồn đã mất. Chi tiết boku (không làm theo lời cảnh báo của thành phố, đi đến khu vực cấm, gần bức tường thành) đi vào rừng có ý nghĩa gần giống với hành động thiền định, đi tìm lại bản ngã của Kafka lúc đi vào rừng. Khi Boku càng vào sâu trong rừng, anh lại càng cảm thấy thoải mái và cảm nhận một tiếng gọi vô hình. Khi được hít thở không khí trong rừng, cảm giác thân thuộc của đời sống trước kia lại trở về trong anh. Boku bắt đầu lấy lại cảm xúc; kí ức của anh cũng có dấu hiệu hồi sinh. Sự mời gọi của khu rừng không gì khác, là tiếng gọi sâu thẳm và kì diệu của tự nhiên, của cái toàn thể, nơi mà Boku vốn thuộc về, nhưng giờ đây linh hồn anh đã bị tách lìa khỏi nó. Anh đã bị lấy mất linh hồn, bị chia cắt với chính mình và vũ trụ đã sinh ra anh. Khi Boku vào rừng, anh có cơ hội được trở về, được đến gần hơn với cái cốt lõi đã mất. Rừng ở đây còn có ý nghĩa là nơi lưu giữ những nguồn sống mạnh mẽ trong hình ảnh những cây cối bám rễ sâu vào lòng đất. Và sau khi trở về từ khu rừng cấm trong thành phố, Boku cũng đã quyết định hành động, tìm cách liên lạc với cái bóng của mình.

Không chỉ chọn rừng làm nơi thiền định của các nhân vật, Murakami còn lựa chọn những không gian bên dưới lòng đất chẳng hạn như trong một ***cái hang, cái giếng*** hay là ***một hầm mộ cổ***… để nhân vật có thể hòa nhập hoàn toàn tâm trí vào trong đó. Độc giả của Murakami thường dễ nhận ra nhân vật của ông qua hành động đặc biệt, không lẫn vào đâu: đi vào trong vùng bóng tối. Nhân vật họa sĩ trong tiểu thuyết *GCHĐKS*, sau khi đã phát hiện ra căn hầm bí mật, nơi phát ra thứ âm thanh kì lạ trong đêm, để khám phá những gì đang xảy ra, anh quyết định trải nghiệm bóng tối dưới đó. Toru (*BNKCVDC)* chọn một cái giếng cạn bỏ không lâu ngày trong một căn nhà hoang để đi xuống và ở đó với bóng tối, vào vùng vô thức của chính mình. Trong bóng tối, Toru có cơ hội tịnh tâm và thấu hiểu được tất cả những gì đã và đang xảy đến với anh. Từ đó, những điều kì diệu đã xảy ra, anh bắt đầu thức tỉnh và nhận ra những mối liên kết giữa quá khứ và anh, giữa đáy giếng nơi anh đang ngồi và chiếc giếng cạn ở vùng Nội Mông xa xôi năm xưa trong câu chuyện của Trung úy Miyami. Sau thời gian "thiền định", Toru trở lên và bắt đầu đối diện với những vấn đề trong

thực tế, anh quyết định hành động giải cứu người vợ Kumiko và đối đầu với người anh rể, chính trị gia Wataya – kẻ chủ mưu mọi việc xấu xa trong bóng tối. Jay Rubin coi Toru là một kiểu "anh hùng văn hóa" bởi ý nghĩa kép trong hành trình của nhân vật này: "*Toru tiến hành cuộc truy tìm của mình từ bên trong. Anh đi xuống lòng đất, vào một cái giếng để nghĩ ngợi về quá khứ. (...) Bằng cách chọn chiến đấu vì người vợ, Toru sẽ trở thành một kiểu anh hùng văn hóa, không chỉ chiến đấu vì mình như một cá nhân mà còn 'chiến đấu cho rất nhiều người khác nữa'. Trên hành trình tìm kiếm mình là ai, Toru phát hiện ra những thành phần trong bản dạng của mình mang ý nghĩa văn hóa và lịch sử đa dạng"* (Jay Rubin, 2022, tr.229).

Nhân vật người hùng của Murakami sau khi đã đạt tới cái tự ngã, chạm vào được "cái cốt lõi" bên trong tồn tại bản thể, sẽ nhận ra mình và toàn thể đời sống là một. Họ đánh thức được sức mạnh nguyên ủy bên trong – thứ năng lượng được truyền lại từ các thế hệ tổ tiên nhưng từ lâu bị bỏ quên, ngủ vùi trong những lớp trầm tích của vô thức. Hành trình đi vào bên trong tâm thức để khơi dậy những năng lực tiềm tàng, nhằm chạm đến cái cốt lõi tinh thần và sức mạnh trong mỗi con người – không gì khác chính là Thiền. Và "bằng cách thiền như vậy, anh ta được đẩy tới đáy sâu uyên thâm của mình và cuối cùng vượt qua, đến những giác ngộ khôn dò". (Campbell, 2021, tr.409). Joshep Campbell cho rằng "một khi người anh hùng đã tìm thấy bản ngã, đạt đến cái tự ngã siêu việt (nhìn thấy "chân tính" của mình), thấy được chân tính của ta và thế giới chỉ là một, giống như Đức Phật sau khi nhập niết bàn thì sự tách biệt hay rút lui không còn cần thiết nữa. Dù người hùng có đi đâu, dù anh ta làm gì, anh ta cũng luôn ở bên chân tính của mình – vì anh ta đã có con mắt được làm cho viên mãn để thấy. Không có tách biệt nào giữa hai bên. Như thế, giống như con đường tham gia vào xã hội cuối cùng để dẫn đến sự giác ngộ cái Toàn thể trong cá thể, con đường lưu đày cũng đem người hùng đến Ngã trong vạn vật". (Campbell, 2021, tr.410). Ý nghĩa của "con đường lưu đày" mà Campbell nhắc đến, trong số phận các nhân vật của Murakami, không gì khác là "cuộc lưu đày" vào thế giới tinh thần bên trong, đối diện với bóng tối vô thức của anh ta, nhằm đạt đến giác ngộ hay sự khải huyền.

Quan sát hành trình của những người anh hùng thiền giả, sẽ thấy con đường để họ đi đến sự thấu thị cái "chân tính" tự thân, thường phải đi qua con đường giác ngộ về nỗi đau khổ của tha nhân. Nghĩa là họ sẽ trải qua giai đoạn lắng nghe và thấu hiểu nỗi đau khổ của những người mà họ gặp trong cuộc hành trình. Số phận của người anh hùng được phóng chiếu lên số phận, nỗi đau của những người khác để họ có được sự giác ngộ chân tính của mọi cái ngã, giống như ý nghĩa bài haiku trong tác phẩm *Biên niên kí chim vặn dây cót* mà Murakami từng viết: "Tôi là anh/ anh là tôi/ xẩm tối mùa xuân". Từ đó, quá trình hoàn thiện bản ngã, tiến đến cái lõi bên trong của người anh hùng sẽ xảy ra. Mối liên kết giữa chủ thể (người hùng) và khách thể

(tha nhân/ thế giới) trở nên bền chặt, sâu sắc hơn. Bởi tâm thức người anh hùng đã được chuyển hóa, một sự chuyển hóa toàn triệt từ tận gốc rễ hình thành trước khi người anh hùng "quay trở lại" và thực hiện sứ mệnh cứu rỗi, chuyển hóa thế giới. Khi đó, người anh hùng bước vào trạng thái của một kẻ đã "hiểu biết", một đấng giác ngộ đời sống, giống như Đức Phật Thích Ca:

> *Lối đi của người hùng thần thoại có thể tình cờ xảy ra trên mặt đất; nhưng về cơ bản là đi vào bên trong – vào những vùng sâu thẳm, nơi những kháng cự tối tăm bị chinh phục, những sức mạnh bị lãng quên từ lâu được hồi sinh, để có thể dùng đến trong công cuộc biến hình thế giới. Khi chiến công này đã hoàn thành, sự sống không còn đau khổ, vô vọng dưới những băm vằm khủng khiếp của tai ương đầy rẫy, dập vùi bởi thời gian, xấu xí khắp cùng không gian; mà dù nỗi kinh hoàng của nó vẫn còn hiển hiện, những kêu than thống khổ vẫn còn náo động, sự sống sẽ được thấm đẫm một tình yêu chan chứa khắp cùng, nuôi dưỡng khắp cùng, và một hiểu biết về sức mạnh bất bại của chính mình.* (Campbell, 2021, tr.45-46).

Điều thú vị trong hình tượng người hùng - thiền giả của Murakami sau khi đã giác ngộ và chuẩn bị trở lại với thế giới thêm một lần nữa, là việc đôi khi họ sẽ trải qua một "nghi thức thanh tẩy". Trường hợp Boku trong *Cuộc săn cừu hoang* là ví dụ tiêu biểu cho kiểu thanh tẩy trước khi người hùng quay trở về lại cuộc sống. Đặc điểm này thể hiện "dấu vết", mối liên hệ của hình tượng người hùng hiện đại với những người hùng trong các huyền thoại cổ xưa, đồng thời cho thấy sự gắn kết của tư duy nghệ thuật tiểu thuyết Murakami với kiểu tư duy huyền thoại. Chúng tôi sẽ bàn sâu hơn về vấn đề "nghi thức thanh tẩy" trong phần *motif cái chết và sự tái sinh* trong chương ba của luận án.

Sau khi đạt đến trạng thái giác ngộ, người hùng trong tiểu thuyết của Murakami thường quay trở lại thế giới, mang theo nhận thức sâu sắc hơn về bản thân và trách nhiệm đối với xã hội, cộng đồng. Jung cho rằng sự cá nhân hóa bản thân không chỉ là nhiệm vụ cá nhân của riêng người anh hùng hay bất kì ai mà thực tế nó nên là nghĩa vụ đạo đức mà toàn thể nhân loại cùng chia sẻ. Trong một bài phỏng vấn, Murakami từng tiết lộ ý nghĩa của việc xây dựng các nhân vật anh hùng trong tiểu thuyết của mình: "Những gì tôi viết ra là những truyện kể trong đó nhân vật anh hùng đang tìm con đường đúng đắn cho thế giới hỗn độn này. Đó là chủ đề của tôi". (Dẫn theo: Howard W. French, 2001). Một điều trùng hợp là sau khi hoàn thành cuốn tiểu thuyết *BNKCVDC*, Murakami đã quyết định quay trở lại Nhật Bản sau một thời gian dài sống ở Mĩ và các nước phương Tây. Điều này thể hiện sự thay đổi về mặt nhận thức lẫn hành động của nhà văn đối với những vấn đề của Nhật Bản mà từ trước ông có vẻ thờ ơ. Nếu như trước kia, khi chọn sống ở nước ngoài, rời xa Nhật Bản để không bị quấy rầy bởi báo giới, và có thể giữ được một khoảng cách với nước Nhật từ bên ngoài, không bị lối mòn của tư duy và ngôn ngữ Nhật ảnh hưởng đến mình, thì khi quyết định trở về, Murakami tích cực hơn trong việc tham gia vào các vấn đề chính trị, xã hội của Nhật Bản. Cho đến nay, nhà văn người Nhật đã trở thành một trong những trí thức đương đại thường xuyên lên tiếng khi Nhật Bản và thế giới xảy

ra những sự kiện văn hóa, chính trị nổi bật. Tiếng nói của ông luôn được coi là có trọng lượng và được nhiều người ủng hộ bởi Murakami đứng trên lập trường của một người quan sát tỉ mỉ và có quan điểm khách quan. Trường hợp của Murakami là minh chứng cho việc văn chương thực sự song hành với cuộc đời của chính nhà văn. Murakami thừa nhận rằng ông từng bước trưởng thành và hoàn thiện hơn trong từng câu chuyện kể, từng giai đoạn sáng tác suốt hành trình nghệ thuật bền bỉ và nhiều thành tựu đáng nể.

Cổ mẫu người hùng trong tác phẩm của hai nhà văn Kafka và Murakami mang đậm hơi thở thời đại. Phản ánh chân thực thực trạng hiện sinh của con người trong giai đoạn hiện đại cuối thế kỉ XIX bước sang đầu thế kỉ XX và con người trong thời kì hậu hiện đại với đầy ắp những chấn thương, tha hóa, mất mát và đổ vỡ. Con người trong giai đoạn hiện đại mất đi bản sắc và căn tính, thường xuyên rơi vào tình huống phi lý, bất an và thường trực nỗi âu lo, tâm trạng uể oải, chán bản trước thực tại hiện tồn. Do đó, cuộc đấu tranh của con người trong thời kì hiện đại về bản chất khác với cuộc đấu tranh của con người trong thời kì nguyên thủy hay ở những giai đoạn trước. *Thứ nhất,* ở chỗ xuất phát điểm của những hành động hay cuộc phiêu lưu vào thế giới bóng tối, nhân vật chính không đại diện cho ai, không phải là hình ảnh của cá nhân tiêu biểu hay ưu việt của một cộng đồng, mà trước tiên, sự khởi hanh của "cuộc chiến" bất đắc dĩ ấy là vì chính nó, chính bản thân nhân vật có hoàn cảnh éo le và phi lí. Cái mà chúng ta hay gọi bằng cụm từ tình huống hiện sinh. Trong những tình huống hiện sinh, buộc con người phải có hai lựa chọn. Một là chết hai là chiến đấu để tự tìm ra lối thoát, câu trả lời cho chính bản thân mình. Do đó, các cuộc hành trình của những nhân vật anh hùng trong thời hiện đại mang ý nghĩa một cuộc cách mạng cá nhân, hay một sự chiến thắng chính mình về mặt tinh thần để thoát ra khỏi những rắc rối, phi lí của tình huống/ hoàn cảnh làm người. *Thứ hai*, trong hành trình giải quyết vấn đề của cá nhân, trong sự quẫy đạp trước số phận, những người anh hùng nạn nhân, anh hùng – người thường ấy lại thể hiện được tính chất phi thường, tính chất anh hùng của mình ở chỗ họ có khả năng kết nối với người khác, đánh thức sức mạnh tập thể, cộng đồng của mình ở một mức độ nào đó. Họ ít nhiều làm thay đổi nhận thức của những người xung quanh có hoàn cảnh và số phận như mình. Nói cách khác, một khi ý thức trách nhiệm của người anh hùng hiện đại đã được khơi dậy và đánh thức, tồn tại của họ sau hành trình trở về khi đó không còn chỉ mang tính chất "tái sinh" ở cấp độ cá nhân mà còn ở cấp độ tập thể, cộng đồng.

2.2. CỔ MẪU HANG

2.2.1. Cái hang trong văn hoá, văn học thế giới

Hang trong văn hóa nguyên thủy là một hình ảnh mang tính khởi nguyên biểu tượng cho không gian sống của loài người, nơi gắn bó chặt chẽ với đời sống sinh hoạt vật chất và tinh thần của con người trong thời kỳ cổ đại. Nơi đó, diễn ra mọi sinh hoạt văn hoá cộng đồng và bảo vệ con người trong quá trình sinh tồn, phát triển. Hang cũng là nơi diễn ra các hoạt động tâm linh, những nghi lễ của con người. Các câu chuyện sơ khai nhất, những câu chuyện sử thi của cộng đồng người nguyên thủy cũng được kể lại bên ngọn lửa, trong các hang động của tổ tiên loài người. Hang bao gồm các dạng thức của cả hang và động, những chỗ bên dưới lòng đất nói chung, nơi chứa một khoảng không gian tối, ánh sáng ít có thể vào được, bên trên có mái che, cấu tạo trong hang có thể có một hay nhiều lối rẽ, ngõ ngách bên trong. Hang có chức năng che chở, là nơi trú ngụ của con người, cũng là hang ổ của các loài sinh vật dưới đất. Trong văn hoá nhân loại, hang còn gắn liền với những sự kiện đặc biệt như sự sinh nở kì lạ, sự phục sinh, hay là nơi diễn ra các lễ thụ pháp của những vị thánh, người hùng trong các huyền thoại, tích cổ tôn giáo. Kho tàng văn học dân gian các dân tộc trên thế giới đều kể những câu chuyện liên quan đến sự sinh nở kì lạ hay hành trình khám phá thế giới khác của tổ tiên mình trong những chiếc hang.

Các nhà văn có khuynh hướng sáng tạo gắn bó với kiểu tư duy huyền thoại thường hướng đến cổ mẫu hang và xây dựng chúng thành những kiểu không gian đặc biệt trong tác phẩm, nhằm truyền tải cái nhìn của họ về mô hình thế giới, thể hiện suy nghiệm về mối liên kết của con người với nguồn gốc – nơi phát tích của tổ tiên nhân loại. Hang là thực thể thường khơi gợi sự tưởng tượng và những điều bí ẩn về thế giới trong tâm trí các nhà văn. Jay Rubin nhận định về điều này như sau: "*Nhà văn đã nghĩ đến một 'chốn nguyên thủy' bên trong những chiếc giếng sâu tâm trí. Chỗ chứa đựng những truyền thuyết và mộng mơ không thể tiếp cận bằng suy nghĩ có ý thức, thế nhưng một cách bí ẩn và khó lường, từ nơi đó hiện ra những hình ảnh và từ ngữ hết sức độc đáo gắn liền với một quá khứ đã mất (và những đồ vật, những con người mà ta đánh mất trong quá khứ). Tất cả đi xuống những lối đi tối tăm và chiếm lấy tâm trí một ít lâu trước khi quay trở về chốn ban đầu phi thời gian kia*. (Jay Rubin, 2022, tr.135)

Franz Kafka và Haruki Murakami là những nhà văn mà sự tưởng tượng, tư duy sáng tạo của họ thể hiện mối liên kết chặt chẽ với những cái hang. Có thể nói không gian hang động, hang ổ đã trở thành nỗi ám ảnh nghệ thuật của người nghệ sĩ, thôi thúc họ đi sâu vào khám phá thế giới bí ẩn của cổ mẫu này. Ý nghĩa của cổ mẫu hang và các biến thể của nó rất đa dạng, biến hóa khôn lường trong sáng tác của hai nhà văn Kafka và Murakami. Trong phần cổ mẫu hang, chúng tôi tiến hành xem xét cách thể hiện các dạng thức của hang và những thông điệp tư tưởng được hai nhà văn

Kafka và Murakami truyền tải trong sáng tác của họ thông qua việc sử dụng dạng thức biểu tượng vừa quen thuộc vừa độc đáo này.

2.2.2. Hang, ổ - thế giới hiện thực tăm tối và khép kín trong tiểu thuyết Kafka

Trong tiểu thuyết và cả truyện ngắn, Kafka luôn kiến tạo một kiểu không gian đặc trưng đó chính là những không gian dạng ống, dạng thức mê cung hay hang ổ. Điểm chung của tất cả các không gian từ Tòa án đến Lâu đài, Hang ổ là đều không có lối ra. Tính chất khép kín này đã làm cho không gian của Kafka thực sự trở thành những cái bẫy đầy ám ảnh mà một khi con người đã đi vào bên trong, sẽ không có đường thoát. Các nhân vật của Kafka đi lại, hành động trong các mê cung, hang ổ này. Trong Vụ án, kết cấu của hệ thống Tòa án được nhà văn xây dựng như một mê cung phức tạp, tinh vi với rất nhiều lớp lang, tầng bậc bên trong, khiến người đọc cảm giác nó như một sinh thể vừa hư vừa thực, vừa gần vừa xa: *"Phải cố mà hiểu rằng cái cơ quan tư pháp khổng lồ này như thể lơ lửng trên không và nếu ta tự ý thay đổi bộ phận nào đấy của nó, sẽ có nguy cơ ta bị hẫng chân và ngã nhào, trong khi cơ quan khổng lồ này dễ tìm được ở một nơi khác cái thay thế cho sự trục trặc nho nhỏ ấy – tất cả liên kết với nhau mà – và nó sẽ lại như trước, nếu không nói thậm chí có thể chặt chẽ hơn, chăm chú hơn, nghiệt ngã hơn, tàn ác hơn"*. (Kafka, 2015, tr.149). Để xây dựng được những hang ổ, mê cung hoàn hảo như vậy, Kafka không chỉ tạo ra một không gian vật lí với nhiều hành lang, nhiều phòng bên trong phòng, mà ông còn "xáo trộn" cấu trúc của nó trong tâm trí người đọc bằng cách đặc tả sự rối rắm, phức tạp, tính chất không đầu không cuối của nó, khiến chúng ta không thể thực sự nắm bắt được cấu tạo, cách vận hành, cũng như quy trình bên trong hang. Lối viết này đã tạo ra tính chất hỗn độn của kiểu không gian hang ổ, mê cung trong tác phẩm Kafka. Sự hỗn độn trong những cái hang ấy không chỉ khiến cho người bên ngoài rối trí, lạc lối khi bước vào mà ngay cả những con người bên trong nó cũng không thể hiểu hết về nơi mà họ đang thuộc về. Có thể hình dung Kafka như đang chơi một trò chơi xếp hình trên giấy. Ban đầu, ông vẽ ra toàn bộ sơ đồ kết cấu của một hệ thống khép kín, sau đó ông tách rời hay cắt nó ra làm nhiều mảnh, rồi xáo trộn mọi thứ với nhau. Cuối cùng, nhà văn lắp ghép lại một cách ngẫu nhiên, không theo bất kì chủ đích hay trật tự nào để tạo ra một hệ thống hỗn độn trên văn bản và cả trong tâm trí người đọc.

Trong hang ổ của Tòa án, mọi thứ được tổ chức và vận hành có vẻ suôn sẻ, nhịp nhàng nếu nhìn từ bên ngoài, nhưng không thể che dấu được bản chất rệu rã và mục ruỗng bên trong. Con người trong những cái hang vừa khép kín vừa hỗn độn ấy trở nên méo mó, biến dạng, dị hình giống như sự biến dạng mang tính ẩn dụ trong hình tượng nghệ thuật kinh điển - con bọ Samsa. Tác phẩm *Vụ án* đầy rẫy những kẻ tham ô, cửa quyền, ham mê sắc dục. Sự nhơ nhớp và tha hóa của đội ngũ luật sư hay thẩm phán – những kẻ ngồi bên trên điều hành hệ thống đã biến Tòa án thành một thứ quái gở và hài hước đến đáng thương. Còn bên dưới chúng, nhung nhúc những

kẻ chỉ biết im lặng cúi đầu, chờ đợi một thứ hi vọng mơ hồ sẽ rơi xuống từ hư vô. Còn *Lâu đài* là thế giới những con người tha hóa sống theo bầy đàn, sợ hãi quyền lực và khúm núm trước chỉ thị bên trên, không còn biết xúc động trước nỗi đau của đồng loại, không phân biệt phải trái, đúng sai. Họ chỉ chăm chăm bảo vệ một cách vô thức cái bình yên giả tạo trong sự cam chịu và bóng tối của Lâu đài. Cứ như thế, con người trong thế giới của Kafka trượt dần vào quá trình tha hóa, biến chất mà chính họ cũng không hề hay biết. Ở lâu trong hang tối, lí trí bị thui chột, họ dần trở thành những kẻ chỉ biết sống theo bản năng, chỉ lo đối phó với những kẻ thù vô hình bên ngoài mà không còn nhìn thấy sức mạnh của sự tỉnh thức bên trong. Khi con người dần trở nên xa lạ với chính mình là lúc họ đánh mất linh hồn, bản ngã đích thực… Những cái hang với tính chất khép kín và hỗn độn đã trở thành sợi dây vô hình, trói buộc sự sống, làm thui chột bản sắc, tha hóa nhân cách con người. Đó chính là giá trị hiện thực trong những tác phẩm mang đậm tính ngụ ngôn, ẩn dụ của thiên tài Kafka.

Kafka không chỉ miêu tả số phận hay tình trạng tồn tại thê thảm, xuống cấp của con người hiện đại mà đối tượng ông muốn tô đậm, khắc họa rõ nét hơn chính là hình dạng và cơ cấu của hang ổ, nói theo ngôn ngữ của nhà văn đó là những "trại giam" hay "máy chém" do chính con người dựng lên, đã và đang vận hành trong thế giới. Ở truyện ngắn *Trại lao cải* (còn gọi là *Trại giam*), Kafka đặc tả cỗ máy giết người "hoàn hảo" – một phát minh của con người. Sau này, nhiều nhà nghiên cứu đã chỉ ra mối liên hệ của nó với hệ thống trại giam trong thảm họa diệt chủng người Do Thái của Phát xít Đức, do Adolf Hitler lập ra:

> *Cỗ máy này là một phát minh của ngài chỉ huy cũ của chúng tôi. Tôi đã cộng tác với ông ấy ngay từ những cuộc thí nghiệm đầu tiên và đã tham gia ở mọi công việc cho đến khi cỗ máy được hoàn thành. Tất nhiên là công lao phát minh chỉ thuộc về một mình ông thôi. Ngài đã nghe nói về ngài chỉ huy cũ của chúng tôi chưa? Chưa à? Thế thì, tôi cho là mình không quá phóng đại khi nói rằng việc tổ chức ra trại lao cải này chính là công trình của ông ấy. Chúng tôi, những người bạn của ông, ngay đến khi ông mất chúng tôi mới biết được rằng việc tổ chức ra trại lao cải này là vô cùng hoàn hảo, đến nỗi - ít nhất là trong nhiều năm qua - người kế nhiệm của ông đã không thể thay đổi được gì, cho dù ông ta có thể có trong đầu hàng nghìn kế hoạch mới.* (Nguyễn Văn Dân, *Tuyển tập truyện ngắn Kafka*)

Trong truyện ngắn *Hang ổ*, Kafka để cho nhân vật xưng tôi kể về quá trình tự đào hang và xây dựng bên trong đó cả một pháo đài kiên cố để bảo vệ mình khỏi những mối đe dọa từ bên ngoài. Người đọc không biết "tôi" là ai, có thể là một loài sinh vật, có thể là con người. Chỉ biết "tôi" luôn phải chiến đấu với một nỗi sợ nào đó. Nhưng "kẻ thù" của "tôi" dường như không bao giờ ra mặt nên mọi thứ rất mơ hồ, siêu thực. Vấn đề là vì sao "tôi" lại có phản ứng tâm lí ám ảnh sợ hãi, chui vào hang sâu, và phải làm việc liên tục để củng cố thành trì của mình thêm vững chắc như vậy? Các kẻ thù, thế lực bên ngoài khiến "tôi" luôn sợ hãi ấy phải chăng đến từ những hang ổ mà con người không thể nhìn thấy, chỉ có thể cảm nhận kia. Không gian hang ổ đã góp phần tạo ra nỗi sợ, nguồn gốc của những bất an mơ hồ và thường trực đối

với các nhân vật trong tiểu thuyết Kafka. Theo Maurice Blanchot thì nỗi bất an này *"không chỉ tới từ cái hư trống này mà từ đó, chúng ta được bảo rằng, hiện thực con người lộ hiện chỉ để rút trở lại; nó đến từ nỗi sợ rằng thậm chí chỗ trú ẩn này có thể bị tước khỏi tay mình, rằng hư vô có thể không ở đó, rằng hư vô có thể chỉ là tồn tại nhiều hơn. Bởi vì chúng ta không thể ly rời tồn tại, tồn tại này không trọn vẹn, nó không thể được sống đầy - và sự tranh đấu để sống của chúng ta là một cuộc tranh đấu mù lòa không biết tới rằng nó đang tranh đấu để chết và lún sâu trong một khả tính ngày càng thậm chí nghèo nàn hơn".* (Maurice Blanchot, 2020, Tạp chí Sông Hương online). Hang ổ của Kafka không chỉ mang ý nghĩa là căn cứ của các hệ thống, thế lực tội ác trong bóng tối mà đôi khi hang ổ ấy cũng chính là cái lâu đài, cái hang do con người tự đào để cô lập mình với thế giới bên ngoài. Nói cách khác, đó là "mồ chôn" tinh thần con người, biến họ thành những "người trong bao", dẫn họ đến những cái chết mòn không hơn không kém. Trong truyện ngắn *Hang ổ* của Kafka, nhân vật tôi- chủ nhân của cái hang, sau một thời gian dài sống trong nỗi sợ và huyễn tưởng tinh thần, đã thức tỉnh về sự hoài công và vô nghĩa của kiếp sống mình đang mang.

Nhà văn Murakami, trong tác phẩm *Kafka bên bờ biển*, thông qua lời nhân vật Kafka đã hé lộ suy nghĩ của ông về lối hư cấu của Kafka rằng: "Cái máy hành quyết bí ẩn, phức tạp của Kafka không chỉ là một ẩn dụ hoặc một thứ ngụ ngôn – nó thực sự hiện hữu" (Murakami, 2007, tr.68) Kế thừa thành tựu nghệ thuật của Franz Kafka – cái bóng phủ lên toàn bộ nền văn chương thế giới suốt thế kỉ XX, Murakami cũng đã xây dựng thành công kiểu không gian hang động, đường hầm, cống rãnh… nhằm diễn tả một hiện thực đa tầng, hỗn độn, diễn đạt được tính chất "bất khả tri" về thế giới - nơi con người hoàn toàn lạc lối và bị biến thành công cụ hay những con tốt trong tay hệ thống. Bi kịch của nhân vật toán sư, một con người bình thường nhưng đã trở thành nạn nhân của tổ chức tội ác giả danh khoa học (thí nghiệm xáo dữ liệu trên não người) là ví dụ điển hình. Anh làm việc cho tổ chức nhưng không hề hay biết "kịch bản" mà người khác đã sắp đặt cho cuộc đời mình, giống như một diễn viên đã vào vai nhưng không biết gì về nội dung của vở kịch. Cho đến khi người ta thông báo rằng anh chỉ còn có thể sống trong một thời gian ngắn, theo như một lập trình đã được cài sẵn, anh mới biết mình chỉ là một con tốt bị sử dụng cho mục đích đen tối: *"Tôi bị sử dụng. Ai đó sử dụng ý thức hệ của tôi – cái ý thức hệ mà tôi không nhận biết – để xử lý một cái gì đó mà tôi cũng không nhìn thấy. Có cảm giác là khi xáo dữ liệu kỳ thực tôi không được gọi mình là toán sư nữa"* (Murakami, 2010, tr.161,) Khi nhân vật toán sư hỏi về nội dung trong hạt nhân ý thức hệ của anh, anh chỉ nhận được câu trả lời rằng: *"Anh không việc gì phải biết. (...) Khi có nhu cầu anh có thể kích hoạt lõi đó. Vì kịch bản mã hóa 'Tận cùng thế giới' chính là anh. Song anh không được phép biết nội dung vở kịch. Tất cả diễn ra trong một đại dương đầy hỗn độn, và anh ngoi ra khỏi đó với hai bàn tay trắng. Chính sự thiếu vắng đó của ý thức hệ là cái chúng tôi cần"* (Murakami, 2010, tr.159-160). Tính chất phi lí và cảm thức mất phương hướng,

lạc lõng trước thế giới từ tác phẩm của Kafka đã được Murakami đẩy đến mức độ cao hơn qua những cuộc hành trình các nhân vật khoắc khoải đi tìm lại linh hồn, bản ngã đã mất hoặc đang bị tha hóa, bị tước đoạt trong đời sống.

Có thể thấy nếu như Kafka chú trọng hơn vào việc mô tả cơ cấu bên trong của các hang ổ, hệ thống thì Murakami lại tập trung xoáy sâu vào tấn bi kịch tinh thần, sự mất mát và nỗi đau không tìm thấy hạnh phúc thực sự của những con người phải sống trong sự kìm kẹp, vây bủa của bóng tối trong thế giới của hệ thống hang ổ. Do vậy, cuộc chiến đấu của những nhân vật – người hùng trong tác phẩm của Murakami, thực chất là cuộc tìm kiếm một giải pháp để họ có thể bước ra khỏi hang tối, thoát khỏi những tổ chức, hệ thống đang bóp nghẹt sự sống và mơ ước của con người. Nhân vật Chuột *(CSCH)* muốn thoát khỏi sự kiểm soát tinh thần của con Cừu để được là chính mình một cách vẹn nguyên. Nhân vật toán sư *(XSDKTBVCTCTG)* không muốn trở lại "xứ sở diệu kì tàn bạo" – nơi anh chỉ là một con tốt trong tay của các tổ chức như Hệ thống hay Nhà Máy; cũng không muốn trở lại tình trạng bị kiểm soát (lấy bóng) của Thành phố - "nơi tận cùng thế giới"; nên cuối cùng đã chọn lựa giải pháp là ở lại khu rừng cấm bên ngoài Thành phố (ranh giới nằm giữa hai thế giới), nơi mà có lẽ anh sẽ cố gắng xây dựng một cái ngã mới, hay khôi phục bản ngã đã mất của mình. Matthew Carl Strecher cho rằng thực chất Tengo và Aomame (1Q84) cũng chỉ là những "con tốt" trong tay bố mẹ của họ – những kẻ đã bán linh hồn cho Hệ thống:

> *Chân thành như cha mẹ của họ có thể đã dành sự tận tâm đối với những hệ thống niềm tin này, tuy nhiên, những hệ thống đó cuối cùng đã chứng minh chúng không phù hợp với nhu cầu của Aomame và Tengo, chính xác bởi vì ngay cả khi còn nhỏ, nội tâm của họ vẫn còn nguyên vẹn; những câu chuyện được tạo sẵn như tôn giáo có tổ chức và hệ tư tưởng Nhà nước chỉ có thể cản trở sự phát triển tinh thần và tình cảm của họ. Vì vậy, hy vọng duy nhất của họ về sự tồn tại có ý nghĩa là được giải thoát và tiếp tục phát triển tiếng nói bên trong của mình. Khi còn nhỏ, cả Tengo và Aomame đều là con tốt cho cha mẹ, khi trưởng thành, họ bắt buộc phải sống cho chính mình*. (Matthew Carl Strecher, 2014, tr.142)

Cổ mẫu hang trong thế giới hư cấu của Murakami xuất hiện dưới nhiều dạng thức, biến thể khác nhau. Có khi nó là một căn hầm đá cổ và một cái hang sâu (*GCHĐKS*); có khi là một cái giếng (giếng cạn trong ngôi nhà bỏ hoang trong *BNKCVDC*); có khi nó là một cái hố, lỗ sâu không đáy (trong Rừng Nauy nơi Naoko hay nhắc đến) và cũng có khi nó là những đường hầm, lối đi bí mật dưới lòng đất do con người tạo ra nhằm dẫn đến một hang ổ ngay bên dưới không gian đô thị (như trong *XSDKTBVCTCTG, 1Q84*)… Sự đa dạng của các biến thể hang phản ánh được đặc trưng không gian văn hóa đô thị - nơi nhà văn người Nhật vốn đã quen thuộc từ khi được sinh ra. Ở nước Nhật hiện đại, hệ thống cơ sở hạ tầng rất phát triển ở những siêu đô thị như Tokyo. Bên dưới lòng đất của các thành phố lớn có rất nhiều công trình công cộng như hệ thống tàu điện ngầm hay hệ thống đường ống thoát nước lớn và hiện đại bậc nhất thế giới. Nhà văn từng chia sẻ về điều này trong một bài phỏng vấn: "Thế giới dưới lòng đất - giếng, đường hầm, hang động, suối và sông ngầm,

cống hộp, tàu điện ngầm … luôn khiến tôi hứng thú, trong tư cách một cá nhân lẫn một tiểu thuyết gia. Hình ảnh ấy, cái ý nghĩa đơn thuần về lối đi che khuất, ngay lập tức lấp đầy tâm trí tôi bằng những câu chuyện…" (Jay Rubin, 2022, tr.262). Hoàn cảnh sống và bối cảnh lịch sử, văn hóa xã hội của Tiệp khắc và Nhật Bản chính là tiền đề để hai nhà văn khởi sinh các ý tưởng, mô hình không gian trong những sáng tác của mình. Sinh thời, Kafka vốn là một công chức nhà nước, làm việc trong bộ máy hành chính của đế quốc Áo – Hung. Vì học luật và cũng làm trong ngành tư pháp, hơn ai hết ông hiểu bản chất, từng ngóc ngách của hệ thống hành chính này. Sự phức tạp và bất minh của hệ thống tòa án hay lâu đài… phản ánh cách nhà văn nhìn nhận hiện thực đa tầng và hỗn độn của thế giới, nơi ông sống, làm việc mỗi ngày. Bên cạnh đó, có lẽ cũng xuất phát từ cảm quan về hiện thực khắc nghiệt, số phận của cộng đồng người Do Thái trong thời kì Kafka sống đã khiến cho ông – một người mang dòng máu Do Thái luôn mang nặng một nỗi sợ và mặc cảm tội lỗi thường trực khi nghĩ về nguồn gốc, tổ tiên dân tộc mình. Còn đối với Murakami, ngay từ đầu ông đã từ chối con đường trở thành một viên chức Nhà nước hay nhân viên trong một tập đoàn, công ty như cách nhiều người Nhật lựa chọn. Nhật Bản là quốc gia nổi tiếng với tính đoàn thể và kỉ luật trong thể chế chính trị, kinh tế, xã hội. Hệ thống tổ chức trong các tập đoàn hay chính phủ ở Nhật đặc trưng cho kiểu văn hóa phân chia cấp bậc trên dưới trong các hệ thống khép kín và gần như không thể có sự thay đổi vị trí trong suốt một thời gian dài từ thời kì Minh Trị cho đến ngày nay. Sống trong một không gian văn hóa bị bao phủ bởi vô số các thiết chế, hệ thống cũ kĩ, hà khắc được duy trì từ quá khứ đến hiện tại như vậy, có lẽ là nguyên nhân khiến Murakami trở nên vô cùng nhạy cảm với các kiểu hệ thống, tổ chức xung quanh ông. Trong những lần trả lời phỏng vấn, nhà văn không ngần ngại nêu lên qua điểm riêng về bản chất của hệ thống, thể chế chính trị, kinh tế - xã hội ở Nhật Bản. Ông gọi đó là một "hệ thống khép kín vẫn còn nguyên vẹn từ sau trải nghiệm chiến tranh cay đắng" vẫn còn lưu lại đến thời hiện đại. Những mất mát và chấn thương của nước Nhật hậu chiến, theo Murakami là hệ lụy từ sai lầm của hệ thống chính trị Nhật Bản trong quá khứ, đặc biệt là cách hệ thống hành xử với cá nhân trong xã hội, trong giai đoạn chiến tranh: "Gần 2000 lính Nhật mất mạng ở Nội Mông, nhưng con số này vượt trên 2000 trong Thế chiến thứ Hai. Trong cả hai trường hợp, họ đều là nạn nhân của một hệ thống sẵn sàng hi sinh bất cứ thứ gì để giữ "thể diện" và mù quáng tin vào vận may thay vì lên kế hoạch hiện đại và hiệu quả" (…) "Họ bị sát hại (…), bị sử dụng như quá nhiều món hàng không tên – với sự kém cỏi kinh khiếp bên trong một hệ thống khép kín ta gọi là Nhật Bản" (dẫn theo: Jay Rubin, 2022, tr.247). Từ phương diện này, tiểu thuyết của Murakami chính là những tiếng nói phản tư lịch sử - xã hội rất đáng lưu ý của văn học Nhật Bản trong thời kì hậu chiến, bên cạnh một tiếng nói nổi bật khác của Kenzaburo Oe.

2.2.3. Hang – mô hình thế giới đa tầng trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Chiều sâu tư tưởng của cổ mẫu cái hang trong tiểu thuyết Murakami còn nằm ở ý nghĩa biểu tượng cho "cái hang tinh thần" – một thế giới ngầm, đa tầng trong tâm thức, nơi ý thức con người không thể chạm đến được. Chiếc hang tinh thần ấy cũng là vùng bóng tối tối nằm trong phần vô thức, nó phản ánh một thực tại tinh thần thứ hai của con người, là nơi chứa đựng những nỗi sợ, ẩn ức và những cái ngã phức diện, sâu kín trong cấu trúc nhân cách của con người. Murakami cho rằng: "còn một thế giới khác nữa – thế giới ngầm. Ta có thể tiếp cận thế giới này trong tâm tưởng. Hầu hết người kể trong sách của tôi sống ở cả hai thế giới – thế giới thực và thế giới ngầm" (Howard W. French, 2001, New York Times Oct. 15, 2001.) Trong quan niệm của nhà văn, thế giới tinh thần của con người giống như một căn nhà với bốn tầng, mà hai tầng nằm bên trên mặt đất và hai tầng hầm bên dưới. Hai tầng bên trên mặt đất của căn nhà là khoảng không gian mà con người lui tới mỗi ngày, gặp gỡ những người khác, thực hiện các hoạt động chủ yếu liên quan tới ý thức. Còn tầng hầm thứ nhất là nơi chứa đựng các giấc mơ, những huyễn tưởng, các lớp kí ức hay vô thức cá nhân. Thỉnh thoảng, con người có thể nhận thấy khi ngủ hay trong các trạng thái tỉnh thức. Theo nhà văn, tầng này thỉnh thoảng chúng ta sẽ lui tới nhưng cũng không thường xuyên. Đặc biệt, tầng hầm thứ hai của căn nhà – nơi sâu kín nhất chính là nơi chứa đựng những cổ mẫu nằm trong lớp vô thức tập thể mà rất hiếm khi hoặc không bao giờ con người có thể bước xuống tầng hầm sâu và tối nhất. Chúng ta thường bỏ quên nó bởi ít khi con người chủ động lặn sâu xuống lớp vô thức, để chạm đến cái lõi tâm linh của chúng ta. Nơi đó, (nói như Jung) chứa đựng cái tự ngã (the self) mà chúng tôi đã đề cập đến trong phần *1.1 Cổ mẫu người hùng*. Nếu như tầng hầm thứ nhất tương ứng với khu vực tiềm thức hay vô thức cá nhân thì tầng hầm thứ hai chính là vùng vô thức tập thể – nơi các cổ mẫu gốc được lưu trữ, di truyền từ các thế hệ tổ tiên chúng ta qua các thời kì lịch sử lâu dài. Murakami cho rằng chỉ có những nhà văn – người nghệ sĩ, với khả năng đặc biệt của mình, mới có khả năng đi lên xuống, lui tới hai thế giới tinh thần ấy. Thực chất đây là khả năng "sống" cùng một lúc trong cả hai thế giới hữu thức và vô thức của con người. Quá trình sáng tạo văn học của Murakami đã minh chứng cho điều này. Đôi khi thông qua những lần ông chia sẻ, chúng ta nhận ra việc ông đã chủ động chui xuống những cái hang thực tế để có thể bước xuống căn hầm bí mật bên trong tâm thức của mình, lặn sâu vào vùng vô thức để "vớt lên" những kí ức, giấc mơ sâu kín từ trong thế giới của kí ức xa xôi. Đó là lí do mà đối với Murakami, "viết cũng như là mơ", và cũng lí giải tại sao khi đọc ông, độc giả thường rơi vào trạng thái thiền định, như các yogi đi vào trạng thái nhập thiền.

Jay Rubin còn chỉ ra rằng, những chiếc giếng hay hang trong thế giới hư cấu của Murakami còn là biểu tượng của "nội giới không đáy" – thế giới của cái chết và kí ức con người. Naoko trong Rừng Nauy luôn bị ám ảnh bởi cái giếng sâu nơi rừng cỏ giáp với bìa rừng. Cô thường nhắc tới nó mỗi khi nói chuyện với Watanabe. Chiếc giếng ấy sâu hun hút trong tâm tưởng của Naoko, như một vùng xoáy kí ức trong

đồng tử người con gái mong manh mà Watanabe thường nhìn thấy. Nó là nỗi ám ảnh của kí ức và những cái chết trong tâm trí cô, cái chết của Kizuki và chị gái. Toru (*BNKCVDC*) nhìn thấy kí ức của dân tộc Nhật Bản từ cuộc chiến Mãn Châu và vùng chiến trường nơi từng xảy ra cuộc giao tranh của quân đội Nhật với những người lính Nga. Ý nghĩa của hang như là "vùng nội giới không đáy" nơi chứa đựng kí ức và cái chết" được triển khai rõ và nổi bật trong tiểu thuyết *XSDKTBVCTCTG*. Vị giáo sư đã gọi vùng đất này là "một nghĩa địa voi khổng lồ chưa khám phá". Ông nói: "Nghĩa địa voi cũng chưa chính xác lắm. Đó chẳng phải là nơi chôn cất các kí ức đã chết được thu hồi". Ở "nơi tận cùng thế giới" ấy, con người không có kí ức, thực chất nó là một vùng đất chết, nơi con người không có bóng. Thành phố chính là nơi hoàn hảo, "thiên đường trên mặt đất" – nơi con người không già đi, không có cái chết và cũng không có nỗi sợ, nhưng cũng không có niềm vui, nỗi buồn hay kí ức… Thiên đường ấy cũng chính là một vùng đất của cái chết và sự vĩnh hằng. Nó là vùng "nội giới" trong chính tinh thần của nhân vật toán sư, do anh tạo ra khi tham gia vào thí nghiệm xáo dữ liệu trên não người. Tất nhiên anh hoàn toàn không biết về nó cho đến khi anh thực sự rơi vào trong nó.

Hang trong biểu tượng văn hóa thế giới mang ý nghĩa là "mẫu gốc của hình ảnh tử cung của người mẹ, hang hiện diện trong những huyền thoại về sự phát sinh, phục sinh và khai tâm – thụ pháp của rất nhiều dân tộc". (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1997, tr.380) Trong những huyền sử của người Nhật, không ít những câu chuyện thú vị có sự xuất hiện của cái hang với vai trò, chức năng đặc biệt, gắn với câu chuyện về những vị thần, tổ tiên của người Nhật cổ. Câu chuyện nổi tiếng nhất là về Nữ thần Mặt trời Amaterasu vì giận người em trai ngổ ngược là thần Susanoo, nên đã trốn vào hang đá, không chiếu sáng dương gian như một sự trừng phạt của người. Cũng từ hang đá, nàng bước ra trở lại và chiêm ngưỡng lần đầu tiên vẻ đẹp rực rỡ của chính mình trong chiếc gương thần mà các vị thần đã đặt trước cửa hang để đánh lừa Amaterasu. Ngoài ra, câu chuyện thần Izanagi xuống âm phủ tìm vợ Izanami cũng là một bản bi ca diễn ra trong hang tối mà người Nhật đã sáng tạo ra từ buổi bình minh của dân tộc Phù Tang. Tiếp nối tinh thần ấy, Murakami đã để cho các nhân vật anh hùng trong tiểu thuyết, trước khi đạt đến trạng thái "đốn ngộ", thức tỉnh nội giới, đánh thức sức mạnh bên trong để vươn tới tầm vóc của những người hùng, đều phải bước vào những không gian của hang tối, hầm mộ hay giếng sâu… của thế giới ngầm dưới lòng đất. Biên niên kí chim vặn dây cót, Toru bước xuống chiếc giếng cạn trong căn nhà hoang như một hành động mang tính biểu tượng: đi vào nội giới bên trong của mình. Và mỗi lần bước vào thế giới của bóng tối dưới chiếc giếng ấy, anh gần như tiến gần hơn tới "mấu chốt của mọi vấn đề", từ việc bỏ đi của Kumiko đến những câu chuyện trong quá khứ liên quan đến hai mẹ con Quế và Nhục Đậu Khấu. Và sau "nghi lễ thụ pháp" mang tính tượng trưng ấy, anh đã quay trở lại thế giới trong một tâm thế của kẻ đã nhìn thấu các cõi thức, siêu việt được thời gian. Ta hãy quan sát lần cuối

cùng Toru bước xuống giếng và hòa nhập thân tâm vào bóng tối, đó thực sự là một "nghi lễ thụ pháp" qua ngòi bút miêu tả của "phù thủy" Murakami:

> *Tôi trèo thang xuống dưới đáy giếng rồi kéo dây thừng đậy nắp giếng lại. Tôi hít thở sâu hai ba lần, siết chặt gậy trong tay rồi nhẹ nhàng ngồi xuống trong bóng tối. Bóng tối hoàn toàn. Phải, đó là cái quan trọng nhất. Cái bóng tối tinh tuyền này chính là mấu chốt. (...) Tôi cảm thấy vết bầm trên má bắt đầu ấm lên. Nó cho tôi biết rằng tôi đang nhích gần hơn tới cốt lõi của sự vật. Tôi nhắm mắt lại. (...) Tôi mở mắt rồi lại nhắm mắt. Bóng tối bên trong và bên ngoài nhập vào nhau, và tôi bắt đầu rời khỏi chính mình, rời khỏi cái vỏ ngoài vốn chứa đựng tôi.* (Murakami, 2006, tr.518)

Trong tiểu thuyết "giết chỉ huy đội kị sĩ", sự liên kết của ý nghĩa cổ mẫu cái hang tinh thần – nơi thụ giáo thể hiện trong hình ảnh chiếc hầm mộ cổ mà hai nhân vật là họa sĩ – người kể chuyện xưng tôi và Melensky phát hiện và đi xuống khám phá bóng tối bên trong nó. Từ một "trung tâm thế giới" là căn hầm cổ bí mật trong khu vườn căn nhà trên núi, Murakami đã để cho hai nhân vật khám phá các kiến thức về nhập định – một tập tục, nghi lễ cổ xưa của các nhà sư Phật giáo nhằm đạt tới sự "giác ngộ" trong hình thức xác ướp (vượt qua ranh giới tử sinh) để trở thành Phật sống. Đây là một nghi thức được lưu hành trong lịch sử Phật giáo tại Nhật, cho tới thời kì Minh Trị thì hình thức nhập định này bị cấm.

Như vậy, cổ mẫu hang đã trở thành trung tâm của năng lượng tinh thần và thế giới, nơi người hùng thông qua "nghi lễ thụ pháp", chuyển hóa năng lượng tinh thần, từ đó có được một sức mạnh siêu nhiên trước khi trở lại thế giới đời thường. Theo Joshep Campbell, một khi người hùng đã vượt qua tất cả thử thách, quyết định trở lại thế giới, họ sẽ trở thành những người có thể kết nối hai thế giới: cõi người và cõi thần linh. Trong tiểu thuyết Murakami, chức năng liên kết hai thế giới ấy cũng đã được thiết lập rất rõ ràng. Các nhân vật chính có được một loại siêu năng lực khiến họ qua lại được giữa hai cõi thực và siêu thực trong tâm trí và đôi khi còn bước qua cả các ranh giới của không gian, thời gian vật lí. Nếu lí giải theo nguyên lí "hiện tượng đồng thời tương ứng" của Jung, khoảnh khắc "mặc khải", hay lúc nhân vật có thể bước qua các ranh giới, siêu việt không - thời gian ấy, là do cổ mẫu có tính vượt quá (transgressive). Đó là khi hình ảnh một cổ mẫu xuất hiện cùng một lúc trong thế giới tâm thần con người và trong cả thế giới vật lí hay thế giới khách quan phi tâm thần. Có thể thấy cổ mẫu cái hang thực sự đã kết nối nhiều thế giới khác nhau cũng như phá mỡ mọi ranh giới trong thế giới hư cấu đậm chất kì ảo, siêu thực của người kể chuyện bậc thầy Murakami.

Cổ mẫu hang đã phản ánh cách hai nhà văn Kafka và Murakami nhận thức về mô hình cấu tạo của thế giới. Mô hình ấy trong quan niệm của hai nhà văn có sự tương đồng, gặp gỡ trong cấu trúc tổng thể vừa đa tầng vừa phức tạp của nó. Đồng thời, qua cổ mẫu cái hang, cũng thấy được sự khác nhau trong cách nhìn nhận về các khả tính của con người trong cuộc chiến đấu với số phận của Kafka và Murakami.

Nếu như Kafka không tin vào việc con người có thể thoát ra khỏi hang và sẽ phải chịu một kết cục bi đát dù đã chiến đấu đến hơi thở cuối cùng mà không bỏ cuộc thì Murakami lại luôn để cho nhân vật của mình tìm thấy một lối ra, một cánh cửa mở ra ánh sáng ở phía cuối đường hầm. Hang ổ của Kafka vĩnh viễn là một không gian khép kín nhưng những cái hang của Murakami luôn mở ra ở đâu đó trong thế giới bao la và đầy bóng tối nếu con người có đủ ý chí và niềm tin vào chính bản thân mình. Đó là những nét tương đồng và khác biệt trong ý nghĩa cổ mẫu cái hang của hai nhà văn.

2.3. CỔ MẪU BÓNG

2.3.1. Cái bóng trong văn hoá, văn học thế giới

Bóng là một biểu tượng văn hóa, cổ mẫu phổ quát trong hầu hết các khu vực văn hóa nhân loại. Cái bóng có mặt từ sớm trong lịch sử nhận thức của loài người trên thế giới. Trong nhiều nền văn hóa, tín ngưỡng, bóng tượng trưng cho phần bản ngã sâu kín, thế giới bên trong, một cái tôi khác thường bị che giấu của con người. Bóng tối bao trùm không gian sống của người nguyên thủy. Trong bóng tối, con người sống trong bộ tộc cùng nhau tụ tập bên ngọn lửa, trong hang để sinh hoạt, kể cho nhau nghe những thuyền thoại cổ xưa. Cái bóng chính là một cổ mẫu có sức sống lâu bền, có mặt trong những huyền thoại cổ xưa nhất của con người.

Bóng tối và *ánh sáng* là hai khía cạnh đối lập tiêu biểu, thể hiện các khuynh hướng không gian khác nhau trong tác phẩm nghệ thuật. Việc lựa chọn miêu tả ánh sáng và bóng tối phản ánh cách người nghệ sĩ cảm nhận về sự tồn tại của con người trong thế giới. Có những nhà văn luôn bị thu hút bởi ánh sáng, miêu tả những không gian khoáng đạt, rộng lớn, tràn ngập ánh mặt trời và hơi thở của sự sống. Ngược lại, cũng có những nhà văn, do cách cảm nhận về không gian hoặc do ý đồ nghệ thuật riêng, lại có khuynh hướng bị thu hút vào những không gian của bóng tối. Nền văn hóa phương Tây vốn được coi là có tính dương, trong khi tính âm lại là đặc trưng của phương Đông. Phong cách kiến trúc, nhà ở, cách chọn lựa màu sắc của các vật dụng trong đời sống sinh hoạt của người phương Tây và phương Đông thể hiện rõ hai khuynh hướng này. Nếu như kiến trúc phương Tây thiên về xu hướng lựa chọn những không gian cao rộng, ngập tràn ánh sáng hay các gam màu sáng, trắng thì người phương Đông lại thích các không gian nhỏ bé, có tính chất khép kín, nơi bóng tối vẫn ngự trị trong từng hốc tường, khung cửa giấy hay góc vườn nhỏ xinh trong nhà... Vật dụng sinh hoạt, cách chọn lựa màu sắc trong thiết kế không gian sống của người phương Đông cũng thiên về màu tối. Người Nhật ăn súp miso trong những chén sơn mài màu đen bóng. Phong cách kiến trúc ở các đền thờ Thần đạo, các ngôi chùa của phương Đông cũng thường là các gam màu trầm, tạo ra sự hòa hợp, ẩn mình cùng thiên nhiên, cây lá. Trong khi đó, những nhà thờ ở phương Tây luôn mang kiểu kiến trúc hướng thượng với kết cấu hình chóp nhọn vươn lên bầu trời và những mái vòm cao rộng bên trong. Kafka và Murakami là hai gương mặt đại diện cho hai nền văn

học, văn hóa Đông – Tây. Như đã nói, khuynh hướng cảm nhận không gian, ánh sáng, bóng tối của hai nền văn hóa là khác nhau, thậm chí mang tính đối lập, nhưng hai nhà văn này lại có sự gặp gỡ trong cách cảm nhận và lựa chọn khuynh hướng miêu tả không gian trong tiểu thuyết, đặc biệt là từ khía cạnh sử dụng yếu tố bóng tối.

2.3.2. Bóng tối – quyền lực thống trị tuyệt đối trong tiểu thuyết Kafka

Kafka sinh ra ở Cộng hòa Czech, một trong những quốc gia thuộc trung tâm văn hóa châu Âu. Cho đến nay, thủ đô Prague vẫn giữ được diện mạo đặc trưng của phong cách châu Âu cổ với những công trình, tòa nhà theo lối kiến trúc Gothic. Phong cách kiến trúc Gothic bắt đầu phát triển từ nửa sau thời Trung cổ ở Tây Âu và thịnh hành cho đến tận cuối thế kỷ XVI, đặc trưng là những cung điện, nhà thờ, thánh đường... với các cột cao, thẳng đứng, mái vòm có hình bán nguyệt, không gian bên trong luôn được thiết kế để ánh sáng có thể chiếu rọi vào. Nó mang đến cảm giác về sự khoáng đạt, kì vĩ và hoành tráng. Không gian ấy tạo điều kiện cho trí tưởng tượng bay bổng và tự do tư tưởng, nhưng cũng khiến con người choáng ngợp, cảm thấy bé nhỏ khi đứng trước các công trình kiến trúc này. Thế nhưng, khi bước vào không gian của Kafka, người đọc lại không bắt gặp kiểu không gian rộng lớn, tràn ngập ánh sáng ấy. Trái lại, không gian trong tiểu thuyết Kafka thường gây cho người đọc cảm giác ngột ngạt bởi nó luôn bị bao phủ trong bóng tối. Hành trình nhân vật K. (tiểu thuyết *Lâu đài*) đến với lâu đài như là hành trình anh dò dẫm trong một thế giới bao la bóng tối. Ngay từ đầu tác phẩm, hôm đầu tiên K. đến ngôi làng, Kafka đã miêu tả đó là vào một đêm tối mịt và đầy sương: "Khi K. đến nơi thì trời đã tối lắm rồi. Ngôi làng chìm trong lớp tuyết dày. Chàng không thấy ngọn núi Lâu đài đâu cả, vì nó bị sương mù và bóng tối bao phủ, cũng không thấy ánh đèn tù mù nào tỏa ra ở đó có tòa lâu đài đồ sộ. K. đứng hồi lâu trên cây cầu gỗ dẫn từ hương lộ vào làng và ngước nhìn vào nơi dường như là khoảng không" (Kafka, 2018, tr.13). Ngay từ đầu, cách miêu tả của nhà văn đã dự báo về cái kết sẽ không bao giờ có sự gặp gỡ của K. với Lâu đài. Đến cuối tác phẩm, khi K đã có sáu ngày lưu lạc trong làng, gặp nhiều người và trải qua nhiều sự kiện, cuối cùng, cái màn đêm ấy vẫn lại bao phủ quanh anh, nhưng lúc này, không gian không phải là thứ bóng tối rộng lớn, bàng bạc ngoài trời như lúc đầu nữa mà nó đã thu lại thành bóng tối trong gian phòng nhỏ tại nhà Gerstacker: "Gian phòng trong nhà Gerstacker chỉ được chiếu sáng mờ mờ nhờ ánh lửa ở bếp và một mẩu nến. Trong một hốc phòng, dưới những tấm rầm nhà nhô nghiêng ra, có ai đấy đang ngồi khom khom đọc sách dưới ánh nến. Đó là mẹ của Gerstacker." (Kafka, 2018, tr.324). Thực tế, tác phẩm *Lâu đài* của Kafka vẫn là một tiểu thuyết còn dang dở, không có kết thúc. Nhưng theo sự tiết lộ của Max Brod, trong một lần ông hỏi Kafka về kết thúc của câu chuyện, nhà văn đã nói rằng K. không bỏ cuộc nhưng anh ta chết vào ngày thứ bảy trong làng. Điều đó có nghĩa rằng, trong dự tính của nhà văn, đêm K. lưu lại ở nhà Gerstacker cũng là đêm cuối của đời anh.

Trong *Hóa thân,* bóng tối gắn liền với giai đoạn sau khi Samsa đã biến thành bọ. Anh phải trải qua những ngày tháng sống trong bóng tối với sự cô độc, ghẻ lạnh của người thân trong căn phòng quen thuộc trước khi chết. Khung cảnh đối lập giữa một bên là căn phòng khách đầy âm thanh, ánh sáng và thức ăn, nơi ba vị khách thuê nhà đang được phục vụ bởi các thành viên trong gia đình Samsa và cảnh Samsa bị nhốt trong phòng tối, chịu đau đớn bởi vết thương trên lưng do bị ông bố ném quả táo trúng, tạo nên ấn tượng tương phản mạnh mẽ cho người đọc, đồng thời tô đậm cảm giác về sự chua chát, vô nghĩa của một kiếp người: "Kể từ khi những người ở trọ hay ăn tối trong phòng khách chung thì cánh cửa phòng anh nhiều tối liền phải đóng kín, song Gregor dễ dàng chấp nhận điều này vì nhiều hôm cửa rộng mở mà anh vẫn buồn bã nằm sâu trong góc tối tăm nhất của căn phòng, chẳng buồn quan tâm đến những gì xảy ra ngoài kia, và gia đình anh cũng chẳng ai để ý đến anh". (Kafka, 2018, tr.100). Bóng tối trong căn phòng của Samsa là thế giới của sự cô lập, ngăn cách, dấu hiệu dự báo cho cái chết sẽ dần xâm chiếm.

Bóng tối trong tiểu thuyết *Vụ án* là thứ bóng tối đặc biệt và ám ảnh người đọc nhất trong các tác phẩm của Kafka. Nó như một ẩn dụ cho sự bế tắc và bất lực của Josef K. trong hành trình tìm kiếm ánh sáng công lí. Bóng tối ngập tràn trong không gian Tòa án, nơi K. đi vào và khám phá ra rằng Tòa án của thành phố thực chất chỉ là một không gian chật hẹp, với thứ ánh sáng ít ỏi, mờ mờ tỏ tỏ nơi tầng áp mái một tòa nhà cũ kĩ và dơ bẩn, được nhà văn miêu tả như sau: *"Đó là một hành lang dài với những khung cửa thô sơ dẫn vào những phòng ban khác nhau của tầng áp mái. Tuy không có cửa sổ để đón ánh sáng mặt trời nhưng nó không đến nỗi tối om, vì có nhiều phòng không ngăn cách với hành lang bằng loại vách ván theo cùng một kiểu, mà bằng chấn song gỗ cao tới trần, nên ánh sáng lọt qua được chút ít và người ta có thể thấy viên chức này đang ngồi viết lách ở bàn, viên chức kia đứng ngó qua khe chấn song quan sát những người trên hành lang".* (Kafka, 2015, tr.81).

Cảnh tượng ngần ấy người lặng lẽ xếp hàng chờ đợi mòn mỏi trong bóng tối của phòng đợi khiến K. nhận ra bản chất của nơi mà anh đang đến. Tòa án – nơi tôn nghiêm, đại diện cho công lí, luật pháp lại là một hang ổ tăm tối, nằm trong khu phố lụp xụp, nơi cư ngụ của những người lao động nghèo trong thành phố, khiến cho K. không thể tin nổi đây lại chính là nơi xét xử, đưa ra các quyết định quan trọng, ảnh hưởng đến tính mạng con người. Không chỉ Tòa án, tất cả những nơi khác K. đã phải đến trong quá trình anh tìm cách "chạy án" (như văn phòng luật sư, nơi ở của họa sĩ vẽ chân dung cho tòa án…) đều cùng một kiểu tối tăm, dơ bẩn, chật chội và ẩm thấp như vậy. Căn phòng của vị luật sư giỏi, có tầm ảnh hưởng trong giới – nơi ông chú Albert của Josef K. đưa anh tới tìm kiếm sự giúp đỡ, cũng chẳng khác gì một cái hang của một loài côn trùng sợ sáng. Nó chỉ được thắp sáng bằng một ngọn nến lờ mờ, còn ngài luật sư thì là một ông già đang ốm, luôn nằm trên giường để tiếp các vị khách.

Còn căn phòng vốn là nơi luật sư làm việc thì "có ba cửa sổ lớn, bấy giờ ánh trăng chỉ rọi qua mỗi cửa sổ một khoảng nhỏ hình chữ nhật trên nền nhà, cố nhìn thì có thể thấy được phòng trang bị những bàn ghế gỗ nặng trịch" (Kafka, 2015, tr.131). Những vị khách của luật sư thật lạ lùng, họ im thin thít, ẩn mình trong bóng tối như những tên trộm hoặc những kẻ nghe lén mờ ám. Người rành rẽ mọi lối đi của căn nhà có lẽ là cô giúp việc Leni. Cô biết từng ngóc ngách của hang ổ này, vì vậy, Leni giống như người thực sự nắm quyền hành khi cô cầm ngọn nến trên tay, đi lại trong khắp các gian phòng, thông thạo từng ngõ ngách. Đọc Kafka, người đọc không khỏi rơi vào trạng thái kinh ngạc, pha lẫn buồn cười, chua chát trước hiện thực nghịch dị mà nhà văn cố tình tô đậm. Hình ảnh Tòa án và những cơ quan dưới cấp của nó đã tạo ra một thứ Hệ thống kì dị, giống như một con quái vật ẩn mình trong bóng tối và con người hoàn toàn không thể biết được cấu tạo cũng như những gì đang thực sự diễn ra trong đó.

Trong thế giới của Kafka, bóng tối hiện diện như một thứ quyền lực tuyệt đối bao trùm, chi phối toàn bộ đời sống, số phận con người – là ẩn dụ cho những hệ thống, hay quyền lực tuyệt đối đang thống trị xã hội. Cái *"Kafkaeques"* – tình huống kiểu Kafka mà người ta thường nhắc đến, không gì khác cũng là thứ bóng tối đầy hiểm họa đang rình rập, chực chờ nuốt chửng con người vào trong nó. Sự độc đáo và khác biệt trong ngòi bút của Kafka là ông không miêu tả trực tiếp hiện thực nhưng lại làm cho người đọc cảm nhận một hiện thực đằng sau hiện thực được nhìn thấy còn dữ dội, tàn khốc và khiến con người bất an hơn rất nhiều. Những *Tòa án, Lâu đài, Hang ổ* … của Kafka thực sự đã tạo cho người đọc cảm giác sợ hãi, như đang bước vào cơn ác mộng trong một mối liên tưởng về những cái bóng khổng lồ, những tấm lưới vô hình mà các nhân vật chính là nạn nhân đang quờ quạng, quẫy đạp trong tuyệt vọng. Bóng tối là nguyên nhân của thứ nỗi sợ cố hữu trong tâm thức Kafka. Nỗi sợ ấy được nhà văn phóng chiếu vào trong các tác phẩm, hiện lên qua các hình ảnh manh tính biểu tượng cổ mẫu như Tòa án, Lâu đài, Hang ổ... Ông Franz Klam - người cha độc đoán của Kafka là "cái bóng" luôn ám ảnh tâm thức, cuộc đời Kafka từ khi còn nhỏ. Trong nhật kí, Kafka từng ghi lại một chi tiết về việc lúc nhỏ ông từng bị bố trừng phạt bằng cách bỏ ra ngoài hành lang/ ban công bóng tối, để ông ở đó một mình. Có lẽ những chấn thương tâm lí từ cách đối xử như vậy khiến cậu bé Kafka luôn cảm nhận một sự xa cách và thiếu vắng tình yêu thương, gần gũi với người bố mạnh mẽ, đầy quyền lực trong gia đình. Thực tế, Kafka là đứa con đóng vai trò như một "con dê tế thần" trong chính gia đình mình. Kafka là đối tượng của mọi kì vọng cũng như sự trút giận của cha. Khi không thể thỏa mãn những kì vọng, một cách tất yếu, Kafka trở thành "kẻ yếu đuối" hay kẻ thất bại thảm hại trong mắt bố; Kafka trở thành đối tượng, nạn nhân của thái độ chế giễu và coi thường, áp chế trong cách hành xử của người cha. Kafka trong đời thực dường như luôn sống trong một "tâm thế lưỡng nan". Ông vừa phục tùng những điều cha mong muốn vừa muốn thoát ra khỏi sự kiểm soát,

kiềm kẹp ấy. Ông Klam muốn con trai trở thành một công chức làm việc trong hệ thống nhà nước, Kafka đã học hành chăm chỉ, lấy bằng tiến sĩ luật vào năm 23 tuổi và có một thời gian dài làm việc trong hệ thống tư pháp. Nhưng mặt khác, khía cạnh "con người khác" của Kafka là một nhà văn luôn mang khao khát được tự do và sáng tạo. Có lần ông nói với cha vị hôn phu của mình, trong một lá thư rằng văn chương mới là lẽ sống của đời ông. Có lẽ chính quãng thời gian dài phải che giấu con người thực, sống trong sự ức chế giữa một bên là khao khát được là chính mình, được làm những gì mình thích và một bên là phải sống theo mong muốn của người khác, đã khiến Kafka cảm nhận sâu sắc bi kịch tinh thần của việc mất tự do, chịu sự đè nén bởi cái bóng số phận hay quyền lực từ phía bên ngoài mà con người phải gánh chịu như một thứ hình phạt lưu đày khủng khiếp cho tội lỗi của mình. Những năm tháng học chuyên sâu về luật và làm việc trong môi trường này đã giúp Kafka hiểu sâu sắc hơn bản chất của những thiết chế, hệ thống pháp quyền mà con người đã tạo ra. Kinh nghiệm thực tiễn này cũng đã trở thành những chất liệu cho tác phẩm của Kafka, để ông kiến tạo nên một thứ không gian bóng tối ám ảnh, mang đến cho người đọc cảm giác lo âu, bất an và tuyệt vọng mà người đọc có thể cảm nhận rất rõ khi bước vào thế giới nghệ thuật của nhà văn.

Bóng tối quyền lực trong tác phẩm của Kafka còn thể hiện một nghịch lí của đời sống hiện thực, cũng là một đặc điểm trong tâm lí con người: con người vừa sợ hãi bóng tối vừa bị ma lực của nó hấp dẫn và muốn tiến vào bên trong nó. Kafka cũng như những nhân vật của ông luôn mang một tâm thế sẵn sàng đối diện với các tình huống phi lí của hiện thực, không trốn chạy bóng tối hay thử thách. Nhu cầu làm sáng tỏ hiện thực cũng như giải mã cái phi lí dường như là điểm nổi bật trong cách thế sống của Kafka, thể hiện cách nhà văn nhìn nhận và xử lí hiện thực. Nhưng kết cục là các nhân vật của Kafka không bao giờ tìm thấy lối ra. Cuối đường hầm bóng tối trong tiểu thuyết của ông không bao giờ tồn tại một cánh cửa nào mở ra ánh sáng. Do đó, hình tượng bóng tối đã phản ánh cách thức nhà văn phát hiện và diễn tả bản chất phi lí của hiện thực đời sống, đồng thời phản ánh cái nhìn về số phận con người của Kafka trong thời đại của ông. Nhà văn người Nhật Murakami về sau, sẽ là một trong những nhà văn hậu bối kế thừa phong cách của Kafka trong việc sử dụng bóng tối để phản ánh hiện thực mới của thế giới, khi nhân loại đã bước sang thời kì hậu hiện đại.

2.3.3. Cái bóng và cuộc tìm kiếm bản sắc của con người hiện đại trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Nhật Bản vốn là một quốc đảo được tạo thành bởi bốn đảo lớn nằm trong khu vực Thái Bình Dương, hoàn toàn không có biên giới với đất liền. Từ lâu, việc sở hữu vị trí địa lí đặc thù như vậy đã khiến bóng tối trở thành một phần không thể thiếu trong không gian sinh hoạt văn hóa và tâm thức của tổ tiên người Nhật. *Nihon shoki* (Nhật Bản thư kỉ, 720) và *Kojiki* (Cổ sự kí, 708 -714) (hai bộ huyền sử tập hợp những

huyền thoại ra đời sớm nhất của dân tộc Nhật) ghi lại câu chuyện "khai thiên lập địa" của Izanagi và Izanami – hai vị thần được cho là thủy tổ của người Nhật. Sau khi trở thành vợ chồng, họ quyết định chọn một vùng đất làm nơi sinh con đẻ cái. Izanagi từ trên cầu Ame-no-uki, dùng ngọn giáo thần nhúng xuống đại dương, khuấy vào vùng nước bên dưới. Khi ngọn giáo được rút lên, nước biển nhỏ xuống, tạo thành một hòn đảo, chính là vùng đất khởi nguyên của nước Nhật ngày nay. Huyền sử này đã hé lộ cách người Nhật hình dung về xứ sở của mình như một vùng hỗn mang, nổi lên từ giữa đại dương bao la bóng tối.

Yugen (u huyền) (là khái niệm mĩ học then chốt trong hệ thống ý thức thẩm mĩ Nhật Bản mà người Nhật dùng để ngợi ca vẻ đẹp của bóng tối trong nghệ thuật và đời sống) có một lịch sử hình thành và phát triển lâu dài từ cổ điển đến hiện đại, luôn được giới nghiên cứu mĩ học quan tâm. Yugen từ lâu đã trở thành tiêu chuẩn thẩm mĩ quan trọng của thi ca, nghệ thuật Nhật Bản, đặc biệt là trong loại hình sân khấu kịch Noh. Zeami Motokiyo (1363- 1443) – nhà soạn kịch lỗi lạc, trong công trình lí luận kinh điển *Nghệ thuật kịch No - Các luận thuyết chính yếu* cho rằng Yugen chính là linh hồn của sân khấu kịch Noh và việc thấu thị u huyền tính là con đường để một diễn viên Noh đạt đến nghệ thuật tối thượng của loại hình sân khấu trình diễn này. Có thể thấy Yugen thể hiện tinh thần hòa hợp và đề cao khía cạnh bóng tối, mặt âm… như một yếu tính trong hệ tư tưởng mĩ học và khuynh hướng cảm nghiệm, phát hiện cái đẹp ẩn tàng trong đời sống của dân tộc Nhật Bản.

Bước sang thời kì hiện đại, tiếp nối tinh thần ấy, Tanizaki Junichiro – nhà văn bậc thầy của văn học Nhật Bản thế kỉ XX, trong công trình tiểu luận nổi tiếng *Tụng ca bóng tối* (*In the Praise of Shadow/ 陰翳礼讃*) đã phân tích vẻ đẹp và vai trò của "bóng tối" (shadow) như một phần quan trọng không thể thiếu trong không gian văn hóa, nghệ thuật và đời sống Nhật Bản. *Tụng ca bóng tối* được coi là cuốn "sách gối đầu" cho những người nhập môn văn hóa, mĩ học Nhật Bản. Sinh thời, khi chứng kiến cách người Nhật chạy theo văn hóa phương Tây, đánh mất đi cái đẹp truyền thống, Tanizaki không cổ vũ cho xu hướng này. Theo nhà văn, Nhật Bản có những tiêu chuẩn về cái đẹp riêng, đáng tự hào và khác biệt so với khuynh hướng tư duy thẩm mĩ của phương Tây. Một trong những điều đó là tinh thần đề cao vẻ đẹp và vai trò của bóng tối (hơn ánh sáng) trong không gian kiến trúc, văn hoá, nghệ thuật truyền thống. Truyền thống này được lưu giữ qua các thế hệ tổ tiên người Nhật: "Phẩm chất của tiêu chuẩn vẻ đẹp phải đến từ thực tế cuộc sống, nên tổ tiên chúng ta, vì buộc phải sống trong những căn phòng tối, sau đó đã khám phá ra vẻ đẹp trong bóng tối, cuối cùng đã hướng bóng tối đến mục đích thẩm mĩ" (Tanizaki Junichiro, 2015, tr.39). Tanizaki gọi cách người Nhật giữ lại bóng tối trong không gian sống, văn hóa ẩm thực, kiến trúc… như là một thứ "thiên tư của tổ tiên" dân tộc Phù Tang. Ông cũng lí giải nguyên nhân vì sao người Nhật nói riêng, người phương Đông nói chung lại chú

trọng việc đi tìm kiếm vẻ đẹp của bóng tối, chủ yếu là do họ có xu hướng tìm thấy sự hài hòa trong bất kì môi trường nào. Thừa nhận vai trò của bóng tối trong đời sống văn hóa, nghệ thuật cũng là cách gián tiếp công nhận một thứ bóng tối trong đời sống tinh thần, thế giới nội tâm sâu kín của tâm hồn Nhật Bản. Mặc dù lớn lên trong giai đoạn văn hóa phương Tây đã ăn sâu vào đời sống, chịu ảnh hưởng bởi văn học, âm nhạc Âu Mĩ nhưngcó thể nói Murakami đã tiếp nối truyền thống "tụng ca bóng tối" ấy của Tanizaki, duy trì và phát huy vẻ đẹp của bóng tối trong tác phẩm của mình. Sinh thời, Tanizaki từng bày tỏ ý nguyện: "Tôi nghĩ rằng có lẽ vẫn còn ở đâu đó, có thể là trong văn chương hay nghệ thuật, chúng ta có thể giữ lại điều gì đó. Tôi sẽ giữ lại ít ra trong văn chương cái thế giới của bóng tối mà chúng ta đang đánh mất" (Tanizaki Junichiro, sđd, tr.72). Trên tinh thần bảo lưu và phát huy giá trị mĩ học truyền thống Nhật Bản, Murakami đã thực hiện cuộc du hành vào trong bóng tối của văn chương nghệ thuật để khám phá các ý nghĩa sâu thẳm của cổ mẫu độc đáo này. Nhà văn tiền bối Kenzaburo Oe, khi trao giải thưởng văn học *Tanizaki* cho Murakami, đã gọi tiểu thuyết *SXKDBTVCTCTG* là "cuốn sách 'ngợi ca bóng tối' thứ hai", bởi tiểu thuyết này đã hình thành nên mối liên kết mĩ học giữa Murakami và Tanizaki, kết nối thực tại và quá khứ, trong khuynh hướng ngợi ca cái đẹp u huyền.

Bóng tối trong tiểu thuyết Murakami trước hết là thứ bóng tối mang tính vật lí, cái mà con người có thể phân biệt với ánh sáng bằng mắt thường, nơi đó, ánh sáng vật lí không thể soi rọi tới. Thế giới bóng tối ấy cũng là môi trường hoạt động của các tổ chức tội ác trong xã hội. Bóng tối chiếm một phần lớn và làm nên đặc trưng của không gian tiểu thuyết Murakami, luôn xuất hiện khi nhân vật chính rơi vào một thế giới khác và bắt đầu hành trình khám phá những dạng thức tội ác trong thế giới ngầm. Trong tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang*, thế giới nơi con Cừu – biểu tượng của quyền lực tinh thần, chính là thế giới bóng tối: bóng tối trong căn phòng đầy dấu vết thời gian của giáo sư Cừu – một trong những nạn nhân, từng bị con Cừu nhập vào và lấy đi cuộc sống; thứ bóng tối đặc quánh trong căn phòng của Chuột ở Hokkaido, nơi nhân vật tôi gặp và đối thoại với người Cừu kì lạ. Trong *XSDKTBVCTCTG*, bóng tối bao trùm toàn bộ thế giới ngầm, nơi có hệ thống đường hầm bí mật dẫn xuống phòng thí nghiệm đặc biệt ngay bên dưới lòng Tokyo, khi nhân vật toán sư được cô gái áo hồng dẫn lối. Không gian bóng tối là nơi các tổ chức Ma đen hay Hệ thống kiểm soát, làm căn cứ địa của chúng, nhằm thực hiện các kế hoạch, tội ác đối với con người… Bóng tối như một thứ mạng nhện vô hình, đầy hiểm họa được giăng ra khắp nơi, ngự trị ngay bên dưới không gian sống của con người giống như một cái bẫy khổng lồ. Cũng như Kafka, cách nhà văn người Nhật đặc tả bóng tối khiến người đọc liên tưởng, hình dung sự hiện diện của thế giới tội ác qua *Hệ thống* – một biểu tượng nghệ thuật đặc biệt, thường xuyên được nhắc đến trong các tác phẩm của Murakami. Tuy không phải là Tòa án, hay Lâu đài mang không khí ngột ngạt kiểu mê cung không lối thoát như trong tiểu thuyết Kafka, nhưng bóng tối của Murakami cũng góp phần tạo ra một

thứ không gian rợn ngợp, gây cảm giác sợ hãi, bất an đối với con người. Nó có thể là hiện thân cho một kiểu quyền lực tôn giáo (nhân vật giáo chủ trong trong *1Q84*); có thể là hình tượng Ông chủ - nhà tài phiệt chi phối toàn bộ hệ thống kinh tế và chính trị Nhật Bản trong *Cuộc săn cừu hoang*; hay là thế lực "mafia" (*XSKDVTVCTCTT*) thống lĩnh đời sống khoa học, công nghệ trong cuộc chiến về công nghệ số giữa các tổ chức ngầm dưới những tên gọi như Ma đen, Nhà máy, Hệ hống…. Cả hai nhà văn Kafka và Murakami đều chú trọng miêu tả, xây dựng bóng tối như là kiểu không gian đặc trưng trong thế giới truyện kể của mình. Trên cái nền ấy, ngự trị thứ quyền lực tuyệt đối, chi phối và bóp nghẹt sự sống, tự do của con người, đẩy họ vào trong những thế giới hoàn toàn xa lạ, đầy gian nan và thử thách.

Không gian chứa bóng tối trong tác phẩm của Murakami là những không gian ngầm, khép kín như *giếng, hang, hầm*, hay trong các *căn phòng bí mật*, đôi khi không thể xác định chính xác tọa độ hay vị trí. Đó là nơi các nhân vật chính chủ động tìm đến thiền định, hòa nhập để tiến đến bản ngã chân thực của mình: bóng tối thăm thẳm và đặc quánh trong chiếc giếng cạn (*BNKCVDC*) nơi Toru leo xuống; bóng tối trong căn hầm mộ cổ (*GCHĐKS*) nơi nhân vật họa sĩ vẽ chân dung chìm vào để suy nghĩ và cảm nhận những điều kì lạ đã xảy ra. Matthew Carl Strecher đã nhận định: "Không thể phủ nhận rằng các nhân vật của Murakami khi họ ngày càng đi sâu vào thế giới siêu hình, đương đầu với sự vĩnh cửu trong các thế giới ngầm của bóng tối và cấm kị, dường như đã làm sống lại một số sự kiện được biết đến rộng rãi trong cả thần thoại Hy Lạp cổ điển lẫn thần thoại Nhật Bản cổ đại", (Matthew Carl Strecher, 2014, tr.126). Bóng tối trong tâm thức, như đã nói là nơi chứa đựng những mặt trái của nhân cách, những ẩn ức sâu kín, phản ánh một cái ngã - nhân cách khác trong mỗi con người. Nó khơi gợi nỗi sợ về những điều chưa biết hết. Con người thường trốn chạy hay sợ hãi những thứ xa lạ với chính mình. Chạy trốn hay né tránh cái bóng là một dạng chạy trốn chính mình. Do đó, chỉ có con đường đi xuyên qua bóng tối, đối diện với mặt nhân cách bị đè nén, che giấu; đối thoại với chính cái bóng của mình, mới có thể thống hợp các khía cạnh đối lập trong nhân cách, tìm thấy một sự cân bằng trong đời sống tinh thần. Các nhân vật của Murakami từ chỗ xa lánh, chạy trốn bóng tối, đã quay lại đối mặt và đi vào trong thế giới ấy để vượt qua các giới hạn, chạm tới cái lõi của tồn tại bên trong. Không nghi ngờ gì nữa, bóng tối chính là thứ dung môi hoàn hảo để những những ý tưởng sáng tạo nghệ thuật mang đậm tính huyền thoại của của Murakami có thể được kết nối với các huyền thoại trong quá khứ, thông qua những biểu tượng cổ mẫu đặc sắc. Có lẽ đây cũng là lí do vì sao Murakami từng được gọi là nhà văn thích đào lỗ và chui xuống hang.

Bóng tối đôi khi còn là nơi diễn ra các sự kiện, hành động có tính chất bước ngoặt trong hành trình dấn thân của các nhân vật: Toru vung gậy bóng chày trong bóng tối của căn phòng, tiêu diệt kẻ ác; khi ngồi lắng nghe và quan sát trong bóng tối,

người họa sĩ (*GCHĐKS*) phát hiện ra lối đi bí mật dẫn đến một không gian khác … Bóng tối trong tiểu thuyết Murakami còn là nơi diễn ra các cuộc gặp gỡ và đối thoại đặc biệt giữa nhân vật chính với linh hồn những người đã chết và cả linh hồn sống: căn phòng trong thư viện tư nhân Komura là nơi diễn ra cuộc gặp kì lạ của Kafka vào ban đêm với linh hồn sống của Saeki; căn phòng tối trong căn nhà người họa sĩ đã thuê là nơi linh hồn của ông Amada Tomohiko – người họa sĩ nổi tiếng đã chết, chủ của căn nhà quay trở lại hàng đêm để ngắm bức tranh "Giết chỉ huy đội kị sĩ"; hay căn phòng khách trong biệt thự ở Hokkaido của Chuột là nơi diễn ra cuộc gặp cuối cùng giữa Boku và người bạn đã chết của anh trong lớp vỏ bọc của người Cừu… Bóng tối là nơi để các linh hồn có thể trở lại thế gian, gặp gỡ và đối thoại với những người còn sống, là nơi cõi âm hòa vào cõi dương. Đôi khi nó cũng là không gian xảy ra những trải nghiệm tinh thần đặc biệt của các nhân vật, khi họ chứng nghiệm khoảnh khắc "mặc khải", những khoảnh khắc vượt qua kinh nghiệm, lí trí con người. Murakami từng chia sẻ cảm giác một lần ông trải nghiêm thứ "bóng tối toàn bích" trong chuyến đi thăm lại khu tự trị Nội Mông – một địa điểm lịch sử gắn với cuộc chiến tranh Nga – Nhật:

> *Khi tôi tỉnh giấc lúc nửa đêm, nó khiến cho tất cả giọng điên cuồng lên xuống, như thể cả căn phòng đang bị động đất. Bóng tối bao trùm. Tôi không thể nhìn thấy tay mình, nhưng có thể nghe mọi thứ xung quanh đang khua khoắng. Tôi không biết điều gì đang xảy ra, nhưng tôi nhảy ra khỏi giường để bật đèn. Dù vậy, rung động vẫn rất dữ dội, khiến tôi không thể đứng thẳng người. Tôi té xuống và tìm cách nắm lấy thành giường để đứng lên… Tôi xoay xở đến được cửa và lần tìm công tắc đèn. Ngay khi tôi mở đèn, cú rung động ngưng lại. Giờ thì tất cả đều yên ắng. Đồng hồ chỉ 2 giờ 30 sáng. Và tôi nhận ra rằng, chẳng phải căn phòng, cũng chẳng phải thế giới rung động: đó là tôi. Lúc ấy, một cơn gió khiến tôi lạnh thấu. Tôi hoảng kinh. Tôi muốn hét to nhưng tiếng hét không thể thoát ra. Đây là lần đầu tiên trong đời tôi trải qua một nỗi sợ sâu sắc, bạo liệt dường ấy, và lần đầu tiên tôi chứng kiến một bóng đêm toàn bích như thế.* (Dẫn theo: Jay Rubin, *Murakami*, 2022, tr.249).

Ý nghĩa thú vị và đặc sắc nhất của cổ mẫu *bóng*, làm nên nét độc đáo, đặc trưng trong nghệ thuật tiểu thuyết Murakami chính là thông điệp về hành trình đi tìm lại bản ngã, linh hồn của con người trong thế giới hiện đại. *Cái bóng* thường xuất hiện với ý nghĩa là linh hồn, bản ngã của con người trong một thế giới đầy rẫy những người không tìm thấy bản ngã, hay đã đánh mất linh hồn. "Theo một truyền thuyết, người nào đã bán linh hồn cho quỷ, người ấy cũng đánh mất bóng mình. Điều này có nghĩa là, do không thuộc về mình nữa, người đó không tồn tại với tư cách là một bản thể tinh thần, là linh hồn. (Chevalier J., Gheerbrand A. 2015, tr.97). Trong tiểu thuyết của Murakami, xuất hiện rất nhiều những con người mất bóng hoặc hình ảnh cái bóng của họ bị mờ nhạt. Điều này xảy ra khi một nhân vật nào đó chịu nỗi đau, mất mát từ đó dẫn đến chấn thương tinh thần; khi linh hồn con người rơi vào trạng thái "tê liệt" hay khi một ai đó không được sống đúng với con người thực của mình, cái bóng của họ sẽ bị mờ hoặc họ sẽ trở thành người không có bóng. Còn theo cách lí giải của

người Trung Hoa, hiện tượng bóng mờ hay không có bóng là do con người đã vượt ra ngoài những giới hạn của sinh tồn thân xác, còn gọi là trạng thái của các Thần Tiên. Cái bóng của ông già Nataka (trong *Kafka bên bờ biển*) là cái bóng bị mờ, dường như nó chỉ còn một nửa. Trong trường hợp này, có thể có hai khả năng: *một là* Nataka đang dần dần đi vào một cảnh giới khác, không còn là một con người bình thường (ta nhớ rằng khi bắt đầu cuộc hành trình kì lạ từ Tokyo đến Takamatsu, ông già Nataka mặc dù không biết mình đi đâu và làm gì nhưng ở ông đã xuất hiện những năng lực đặc biệt ngoài năng lực nói chuyện được với mèo như: làm mưa cá, có thể chữa bệnh cho Hoshino hay chữa lành tâm hồn của Miss Saeki…); *hai là* Nataka đang đánh mất dần đi bản ngã đích thực của mình. Nhà nghiên cứu Chikako Nihei cho rằng sở dĩ cái bóng của Nataka và Miss Saeki trở nên nhợt nhạt là bởi "cả hai đều mất khả năng kết nối bản thân với mọi người và xã hội, sau những trải nghiệm đau thương." (Chikako Nihei, 2019, tr.99). Cái bóng của Chuột – người bạn của nhân vật chính Boku (trong *Cuộc săn cừu hoang)* cũng mang một ý nghĩa kép: *một mặt,* nó nói lên sự thực rằng anh ta đã chết, đã bước sang một thế giới khác. Người chết thì không có bóng. Boku nhận ra điều này khi nhìn thấy người Cừu (khi đó là Chuột nhập vào) không có hình ảnh phản chiếu trong gương. *Mặc khác,* Chuột cũng là một người đã mất đi linh hồn, mất đi bản ngã. Anh đã bị con Cừu nhập vào, chi phối tinh thần trong một thời gian, và cướp đi linh hồn, bản ngã của anh. Con Cừu đại diện cho một thế lực, một thứ tư tưởng đen tối, một khi bị kiểm soát, nó sẽ hủy hoại linh hồn những ai mà nó lựa chọn nhập vào. Trước kia là vị giáo sư Cừu và bây giờ chính là Chuột. Vì hiểu được điều này nên Chuột đã kháng cự lại, hòng trốn thoát khỏi sự kiểm soát của con Cừu. Và trong nỗ lực cuối cùng của một con người muốn níu giữ lấy linh hồn, Chuột đã quyết định tự sát để bảo toàn bản ngã.

Tiếp nối những dòng suy tưởng, chủ đề của *Cuộc săn cừu hoang*, trong tiểu thuyết nổi tiếng làm nên tên tuổi Murakami tại Nhật, trước khi ông rời quê hương sang Mĩ, *Xứ sở diệu kì tạn bạo và chốn tận cùng thế giới* là một câu chuyện kì lạ nơi mà Murakami có thể phóng to và khuếch trương "cái bóng – bản ngã/ linh hồn" khi xây dựng cả một thế giới của những con người bị tách bóng. Ông gọi thế giới ấy là "nơi tận cùng thế giới" – một vùng đất mà tất cả những cư dân trong thành phố đều không có bóng. Cái bóng của họ bị một người canh giữ thành, làm công việc chăn gia súc (loài thú một sừng) tách lìa khỏi xác. Bóng sẽ bị nhốt trong một nơi riêng biệt và rồi sẽ không bao giờ có cơ hội nhập lại với thân xác của nó. Những người bị tách khỏi bóng trong đó có nhân vật tôi, cô thủ thư mà anh gặp trong thư viện khi làm công việc "đọc mơ" là những người không còn kí ức, không còn khái niệm niềm vui, nỗi buồn… Nơi đó cũng không còn hỉ nộ ái ố, không có tử lẫn sinh. Không có kí ức, đồng nghĩa với việc họ không còn bản sắc cá nhân, không còn nguồn cội, gốc rễ, không có tiểu sử cá nhân lẫn lịch sử dân tộc, tổ tiên. Mọi thứ có vẻ hoàn hảo nhưng thực ra đó là một "vùng đất chết". Nó là vùng "nghĩa địa voi" – vùng đất của vô thức nằm bên

trong mỗi con người. Các nhân vật của Murakami đôi khi đơn độc trong hành trình tìm lại bản ngã, linh hồn nhưng luôn nỗ lực chống lại sự tha hóa bên trong, nhằm bảo lưu khía cạnh tốt đẹp sau cùng còn sót lại này của họ. Sự kháng cự ấy phản ánh mối lo âu, trăn trở của nhà văn trước thực trạng tồn tại mong manh, nguy cơ dễ đánh mất chính mình của con người trong đời sống hiện đại. Khi đời sống ngày càng trở nên nguy hiểm, bất an với sự kiểm soát và bủa vây của cái ác, con người ngày càng có nguy cơ tha hóa bởi sức mạnh của quyền lực và đồng tiền. Và một khi đã mất đi cái ngã ban sơ, không còn giữ được linh hồn của mình, con người sẽ bị tiêu diệt, chỉ còn tồn tại trong vô nghĩa như những cái bóng mờ nhân ảnh. Cũng chính vì không thể sống thực với chính mình, con người thường rơi vào tình trạng cô đơn, mất phương hướng và không tìm thấy hạnh phúc đích thực trong cuộc sống. Từ góc độ công việc của một nhà văn, Murakami cho rằng người kể chuyện cũng cần phải có được một bản ngã, một cái tôi toàn vẹn, nếu anh ta muốn kể một câu chuyện hoàn chỉnh. Vì "nếu đánh mất bản ngã, ta đánh mất sợi chỉ trần thuật gọi là cái Tôi. (…) Nhưng nếu thiếu vắng một cái tôi hoàn chỉnh, không một ai có thể kể câu chuyện về mình, chẳng hơn gì chuyện lái xe không có động cơ hay đổ một cái bóng mà không có vật thể hữu hình nào. Nhưng khi trao bản ngã của mình cho ai khác, chúng ta có thể đến được đâu nữa nào?" (Howard W. French, 2001, sđd). Đôi khi, Murakami đã để cho các nhân vật của mình chọn lựa cái chết để bảo toàn linh hồn (hay nhân tính) trước sự tha hóa do những nguyên nhân chủ quan lẫn khách quan mang lại. Không chỉ có Chuột trong *Cuộc săn cừu hoang* chọn cách tự sát để chết cùng với con cừu, hai người lính đào ngũ trong Kafka bên bờ biển hay nhân vật Tsuguhiko – em trai của họa sĩ Amada Tomohiko (*GCHĐKS*) đã tự sát "để bảo toàn nhân tính" sau khi trở về từ cuộc chiến tranh Nhật – Trung... đều nói lên sự khốc liệt và cái giá mà con người phải trả trong cuộc chiến bảo toàn bản ngã, giữ lấy linh hồn trong tiểu thuyết Murakami. Hành trình nỗ lực tìm lại và bảo toàn bản ngã đích thực của các nhân vật anh hùng trong thế giới của Murakami có ý nghĩa nhân văn sâu sắc: cuộc hành trình tìm kiếm và níu giữ linh hồn, bản ngã của con người hiện đại trước nguy cơ tha hóa, thực sự là hành trình khắc khoải, đớn đau và cần sự nỗ lực hết mình của con người. Hành trình ấy chính là con đường những người anh hùng trong thế giới hiện đại chiến đấu để giành lại cái "linh hồn vẹn nguyên", cội nguồn bản thể cho anh ta và cho nhân loại: "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 rảo riết đi tìm bóng mình tức là đang bước đi trên con đường hợp nhất giữa tôi và cái bóng, nhằm trở về với tự nhiên, hoang sơ của cội nguồn bản thể." (Lê Thị Diễm Hằng, 2020, tr. 131-142)

Có thể thấy, như một số nhà văn Nhật Bản trước đó, Murakami cũng thừa nhận một thứ bóng tối bên trong thế giới tinh thần con người. Theo ông, việc chúng ta đi qua miền bóng tối vô thức bên trong, thừa nhận và đối diện với tất cả những mặt tối, ẩn ức trong mỗi chúng ta, trên thực tế là điều quan trọng để mỗi người có thể tự vượt

qua tình trạng bất ổn về tinh thần hay tự chữa lành những chấn thương tâm lí cá nhân. Nhà văn cho rằng liệu pháp này cần thiết cho các nhà giáo dục để chữa lành những tổn thương bên trong con người. Murakami cũng từng thừa nhận sự tương đồng trong quan điểm của ông và nhà tâm phân học Jung trong cách họ nhận thức về bóng tối trong tiềm thức và vô thức: "Tiềm thức rất quan trọng đối với tôi với tư cách là một nhà văn. Tôi không đọc nhiều về Jung, nhưng những gì anh ấy viết có một số điểm tương đồng với cách viết của tôi" (Murakami, 2000). Bóng tối trong tác phẩm của Murakami, nhìn từ phương diện này cũng có ý nghĩa là các khía cạnh thuộc về vô thức, phần sâu kín, luôn bị đè nén trong đời sống tinh thần con người. Bóng tối này còn là nơi chứa đựng những giấc mơ, những huyễn tưởng mà khi ngủ hay khi ở trạng thái nửa tỉnh nửa mê, con người thường gặp. Thông thường, trong những trạng thái đặc biệt như vậy, nhân vật của Murakami bộc lộ khao khát, hành vi hay những suy nghĩ sâu kín xuất phát từ một cái ngã khác, vốn bị che giấu, đè nén – cái mà Jung gọi bằng thuật ngữ "người lạ" (the stranger) trong mỗi chúng ta. Đọc các tác phẩm của Murakami, chúng ta nhận ông không chỉ đề cập đến cái bóng trong vô thức của cá nhân mà còn có một cái bóng khác, lớn hơn và bao trùm hơn ẩn đằng sau các văn bản, đó chính là cái bóng trong tâm thức dân tộc Nhật Bản. Nó bao hàm các kí ức tập thể, vùng bóng tối của lịch sử, những ẩn ức và sang chấn tập thể của các thế hệ người Nhật đã từng tham gia vào những cuộc chiến tranh Nga - Nhật, Trung - Nhật và chiến tranh Thế giới II … Murakami cho rằng người Nhật cần đối diện với quá khứ và nhận thức về trách nhiệm tội ác mà họ đã gây ra cho các dân tộc khác Bởi cũng như cách cá nhân đối diện với bóng tối bên trong của mình, nếu một dân tộc phớt lờ hay lãng quên lịch sử, quá khứ của mình, cũng sẽ không thể tiến tới tương lai. Trong một bài phỏng vấn trên Mainichi Shimbun, Murakami từng phát biểu trực tiếp quan niệm về của ông về cách ứng xử với "cái bóng" trên tư cách một cá nhân, một tiểu thuyết gia và một quốc gia, dân tộc. Ông chia sẻ:

> *Khi viết một cuốn tiểu thuyết, tôi phải đối mặt với một bản thân bất ngờ. Vai trò quan trọng của một tiểu thuyết gia là công khai vẽ ra cái bóng của chính mình và chia sẻ với độc giả cảm giác chấp nhận nó như một phần của chính mình. Đầu tiên, chúng ta phải đối mặt với những cái bóng và đôi khi làm việc cùng nhau. Nếu bạn trốn tránh nó, bạn không thể trưởng thành. (…) Tất cả các xã hội và quốc gia đều có bóng tối và phải đối mặt với nhau. Chúng ta có xu hướng nhìn ra xa bóng tối và thậm chí cố gắng loại bỏ chúng. Ánh sáng không đổ bóng không phải là ánh sáng thật, cho dù có xây một bức tường cao đến đâu để ngăn chặn kẻ xâm nhập, loại trừ nghiêm ngặt người ngoài, và viết lại lịch sử để thuận tiện cho chính mình, thì cuối cùng chúng ta sẽ chỉ làm tổn thương chính mình.* (Murakami Haruki, 2016, Bài phát biểu tại Lễ trao giải thưởng văn học Hans Christian Andersen).

Cổ mẫu *bóng* của Murakami không chỉ truyền đạt cái nhìn, suy nghĩ của nhà văn về bản sắc cá nhân trong thời kì hiện đại mà còn là giải pháp của ông trong việc giải quyết vấn đề chấn thương tập thể của dân tộc Nhật Bản khi ông yêu cầu một cái nhìn và thái độ thẳng thắn đối với những vấn đề kí ức và lịch sử, nhằm hướng đến

việc chữa lành, tìm kiếm và định hình lại một bản sắc Nhật Bản trong thời kì hậu chiến.

TIỂU KẾT CHƯƠNG

Thông qua các cổ mẫu biểu tượng (có thể coi là cổ mẫu nhân vật) người đọc nhận ra được cách nhìn nhận, khuynh hướng quan sát và phản ánh con người trong thế giới nghệ thuật của hai nhà văn Kafka và Murakami.

Cổ mẫu người anh hùng nạn nhân bộc lộ sự phi lí của số phận con người trong xã hội hiện đại của Kafka. Một khi đã rơi vào hoàn cảnh phi lí "kiểu Kafka", con người dù có cố gắng tìm kiếm lối thoát nhưng kết cục mà họ nhận được chỉ là cái chết bi thảm hoặc sự thất bại tất yếu trong hành trình tìm kiếm lối ra. Người hùng thiền giả của Murakami chính là cổ mẫu biểu tượng độc đáo, chuyên chở trọn vẹn tinh thần của văn hóa Nhật Bản – nền văn hóa còn lưu giữ nhiều nét cổ sơ với hạt nhân cơ bản là tinh thần Phật giáo Thiền tông. Trong thế giới của Kafka, bóng tối hiện diện như một thứ quyền lực tuyệt đối bao trùm, chi phối toàn bộ đời sống, số phận con người – là ẩn dụ cho những hệ thống, hay quyền lực tuyệt đối đang thống trị xã hội. Trong khi đó, cái bóng trong thế giới nghệ thuật của Murakami lại là một cổ mẫu có ý nghĩa gắn liền với nhận thức mang tính nguyên thủy của con người nhưng lại được làm mới và tái sinh trong tinh thần hiện đại là cuộc tìm kiếm bản ngã của con người trong một thế giới hậu hiện đại nhiều biến đổi và bất khả tư nghì.

Cổ mẫu hang trong tiểu thuyết của cả hai gặp gỡ nhau trong cách nhìn nhận, hình dung về trạng thái không gian của thế giới – nơi con người tồn tại. Kafka miêu tả không gian sống của con người trong tiểu thuyết của ông là những hang ổ, đường hầm tối tăm trên mặt đất. Nó như là những mê cung – cạm bẫy nơi con người một khi đã sa vào sẽ khó mà trở ra. Có thể ví như một mạng nhện khổng lồ, khi đã sa vào không thể thoát. Không gian hang của Kafka thường là không gian trên mặt đất, còn không gian hang của Murakami là không gian dưới lòng đất. Nhà văn người Nhật hình dung không gian sống của con người hiện đại có nhiều tầng, bên dưới mặt đất là những hang tối, đường hầm, cống rãnh… bí mật được tạo ra dẫn vào một thực tại khác. Đó là nơi của những tổ chức bí mật, những hệ thống ngầm đại diện cho cái Ác ngự trị. Bên cạnh đó, hang trong tiểu thuyết Murakami còn là không gian tinh thần, có sự liên kết với thế giới của vô thức. Hang – vì vậy còn mang ý nghĩa là một trung tâm kết nối và hội tụ, nơi tập trung nguồn năng lượng tinh thần sức mạnh của con người. Với ý nghĩa là nơi để con người có thể thụ pháp và trải qua nghi lễ trưởng thành như vậy, cổ mẫu hang trong tiểu thuyết Murakami thực sự là một sáng tạo độc đáo, gắn kết với ý nghĩa văn hoá và lối tư duy nguyên thuỷ trong những huyền thoại và nghi lễ xa xưa của loài người.

Hình ảnh cái bóng được hai nhà văn khai thác ở hai cấp độ và ý nghĩa khác nhau. Bóng tối trong tiểu thuyết Kafka thiên về ý nghĩa là thứ bóng tối vật lý hơn là bóng trong tinh thần, tâm lý các nhân vật. Nó là tạo ra không gian đặc trưng nơi con người lạc vào các tình huống phi lý, là không gian tối của hang ổ, của những hệ thống

trong xã hội cho chính con người tạo ra để cài bẫy chính đồng loại của mình. Bóng tối của những cơn ác mộng triền miên giữa ban ngày mà Kafka đã dựng nên cũng là cái bóng ẩn dụ cho số phận của con người trong một xã hội hiện đại đầy rẫy bất công, phi lí. Trong khi đó, cái bóng của Murakami rất gần với ý nghĩa cổ mẫu *shadow* trong lý thuyết Jung. Cách Murakami dùng bóng để truyền tải những thông điệp như: người mất bóng, bóng mờ hay hành trình đi tìm lại bóng của các nhân vật… đều hướng đến một ý nghĩa: con người mất đi bản ngã, mất đi linh hồn và sự kết nối với thế giới tinh thần bên trong. Đó là nguyên nhân lí giải việc con người chịu nhiều nỗi đau, mất mát và không thể tìm thấy hạnh phúc đích thực trong đời. Họ phải tìm thấy bóng, tìm lại linh hồn của mình trong một ý nghĩa chữa lành thương tổn của tâm hồn hiện đại. Với cổ mẫu bóng, Murakami đóng vai trò giống như một nhà tâm lí trị liệu, một bác sĩ chữa lành những chấn thương tâm lý của nước Nhật hiện đại.

Sự ảnh hưởng, kế thừa tư duy nghệ thuật của Kafka đối với Murakami là không thể phủ nhận, nhất là trong cách sử dụng hình tượng bóng và hang trong ý nghĩa là một hệ thống bí ẩn, tiềm ẩn nhiều nguy cơ đe dọa tính mạng con người. Tuy vậy, ở Murakami cổ mẫu bóng và hang lại có những nét sáng tạo mới mẻ, khác biệt so với hình tượng bóng và hang trong tiểu thuyết Kafka.

CHƯƠNG 3. CỔ MẪU MOTIF TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI VÀ FRANZ KAFKA

3.1. MOTIF BIẾN DẠNG

3.1.1. Motif biến dạng trong văn học thế giới

Motif biến dạng là một trong những cổ mẫu motif phổ biến của văn học thế giới. Motif này có tính chất phổ quát, được tìm thấy trong nhiều hệ thần thoại của các vùng đất khác nhau. Trong kho tàng thần thoại phương Tây, thần thoại Ấn xuất hiện những câu chuyện sử dụng motif biến dạng: các vị thần trong hình hài các con vật linh hay những vị thần với hình dạng một nửa người, một nửa là động vật. Motif biến dạng từ khi ra đời đến nay, đã có một hành trình đi từ văn học dân gian đến văn học viết, gắn bó chặt chẽ và phản ánh quá trình phát triển nhận thức của con người trong lịch sử nhân loại. Trong văn học dân gian, motif biến dạng phản ánh lối tư duy nguyên thủy, tâm lý, cách nhận thức về đời sống mang tính ngây thơ của con người. Ý nghĩa của motif biến dạng trong các truyện cổ tích đôi khi còn thể hiện mơ ước, nguyện vọng về công lí, chính nghĩa, quan niệm thiện ác… của tầng lớp nhân dân nghèo khổ, chịu nhiều bất công trong xã hội (sự thử thách, lưu đày, sự đền đáp cho người tốt, sự trừng phạt kẻ xấu, kẻ ác…). Sang thời kì văn học viết, motif biến dạng bắt đầu thể hiện những ý nghĩa phong phú hơn, phản ánh nhận thức trong giai đoạn phát triển cao của nhân loại. Tác phẩm *Biến thể* (*Metamorphoses*) của Ovide - nhà thơ thiên tài người Hy Lạp cổ đại, đánh dấu bước tiến mới trong suy nghĩ, nhận thức của con người nếu nhìn từ chủ đề motif biến dạng và đã có ảnh hưởng đến các nhà văn, thi sĩ lớn của phương Tây như: Dante, Shakespeare, Milton… *Biến thể* được Ovide viết với phong cách vừa trào phúng vừa nghiêm túc, tập trung vào sự biến hóa qua lại một cách tự do, đầy cảm hứng giữa thế giới con người với thần linh, thế giới thực vật, động vật… Ngòi bút Ovide đi vào địa hạt của chiều sâu tâm lí và khao khát bản thể qua việc mô tả những nghịch lí, những tình huống bi đát trong tình yêu và thế giới tâm hồn với các phức cảm đa dạng của con người mà trước đó, chưa từng được đào sâu như vậy. Có thể nói *Biến thể* đã mở ra cánh cửa để con người thời cổ đại bước sang một giai đoạn mới với hành trình ngày càng đi sâu hơn vào sự chiêm nghiệm bản thể, khám phá những bí ẩn hiện sinh ngày càng phức tạp, phong phú. Tiếp nối *Biến thể* của Ovide, văn học thế giới cũng xuất hiện những tác phẩm nổi tiếng, sử dụng motif biến dạng, tiêu biểu như *Con lừa vàng* còn được biết đến với tên gọi là *Hóa thân của Lucius* (*The Golden Ass: being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*) một cuốn tiểu thuyết của văn học La Mã cổ đại viết bằng tiếng Latin; *Cuộc phiêu lưu của Alice vào xứ sở thần tiên* (*Alice's Adventures in Wonderland*) (1865) của tác giả người Anh Lewis Carroll; *Vụ án kì lạ của bác sĩ Jekyll và ông Hyde* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) (1886) tác phẩm của nhà văn Robert Louis Stevenson;

Orlando: một tiểu sử (*Orlando: A Biography*) (1928) của nữ văn sĩ người Anh Virginia Woolf… Ngoài ra, không thể không kể đến kiệt tác *Hóa thân* (*The Metamorphosis*) của Franz Kafka vào đầu thế kỉ XX. Và gần đây nhất có thể kể đến một tác phẩm của văn học hậu hiện đại thế kỉ XXI là truyện ngắn *Sam sa yêu* (*Samsa in Love*) của nhà văn Nhật Bản Haruki Murakami.

3.1.2. Biến dạng và tình trạng tha hóa của con người trong tiểu thuyết Franz Kafka

Năm 1915, Franz Kafka xuất bản *Hóa thân* – câu chuyện hư cấu giàu màu sắc kì ảo, kể về cuộc đời kì lạ của một người đàn ông trẻ tên Gregor Samsa. Trong tác phẩm này, Kafka sử dụng motif biến dạng nhằm triển khai chủ đề nỗi cô đơn và tình trạng tha hóa của con người, biến câu chuyện trở thành một trong những ngụ ngôn kinh điển của văn học hiện đại thế giới. Đến nay, *Hóa thân* đã trở thành kiệt tác được biết đến nhiều nhất của nền văn học viết bằng tiếng Đức. Số phận tác phẩm có lẽ vượt xa hơn cả sự tưởng tượng của Kafka. Việc Samsa bất ngờ biến thành bọ vào một buổi sáng bình thường, quả thực là một cơn ác mộng giữa ban ngày đối với bất kì ai. Điều kì lạ là tác giả để cho nhân vật chính chấp nhận hiện thực ấy một cách tự nhiên mà không tỏ ra quá bất ngờ trước bi kịch này. Cái nghịch dị, phi lí nằm ở chỗ dù Samsa đã hóa thân thành bọ nhưng anh vẫn còn mang suy nghĩ, khả năng tri nhận thế giới khách quan như một con người. Nghĩa là cơ thể Samsa hóa thành bọ, ngôn ngữ của anh cũng dần biến dạng thành âm thanh của loài côn trùng, còn lại không có gì thay đổi. Những gì diễn ra tiếp theo là một chuỗi tình tiết tất yếu, được đẩy lên đến cao trào: Samsa bị phát hiện trong lốt bọ, bị mọi người ghê tởm, ghẻ lạnh, bị đối xử tồi tệ và cuối cùng anh chết trong cô độc. Cô em gái Grete vốn là người dịu dàng và yêu thương Samsa nhất, lại là người đầu tiên quay mặt với anh trai ngay từ trong ý nghĩ: "Nhưng nó làm sao có thể là anh Gregor được? Nếu nó là anh Gregor thì hẳn anh ấy phải biết từ lâu rằng con người không thể sống với một con vật ghê tởm như thế và có lẽ đã tự bỏ đi từ lâu rồi." Người mẹ ban đầu còn lo lắng cho cậu con trai nhưng rồi sau đó cũng cảm thấy con bọ kia là một gánh nặng của cả gia đình. Ông bố độc đoán và cay nghiệt thẳng tay ném quả táo vào lưng, khiến Samsa bị thương nặng, dẫn đến cái chết của anh. Sau khi người giúp việc xác nhận con bọ Samsa đã chết và lạnh lùng thu dọn xác của nó vứt vào thùng rác, cả gia đình anh đều vui mừng, nhẹ nhõm. Họ quyết định lên tàu đi du lịch sau một thời gian dài phải chịu đựng "cơn ác mộng" giữa ban ngày kia.

Trước hết, *motif biến dạng* đã giúp Kafka tô đậm nỗi cô đơn bản thể của con người trong thế giới hiện đại. Nỗi cô đơn của Samsa thể hiện qua việc anh không được bất kì ai trong cộng đồng của anh thấu hiểu, kể cả những người thân mà anh hằng yêu quý và hi sinh cuộc đời mình cho họ. Tình trạng bị cô lập với thế giới, bị "cự tuyệt" quyền được giao tiếp, được lắng nghe của Samsa bắt đầu từ việc anh không

còn khả năng sử dụng ngôn ngữ con người. Điều đó đồng nghĩa với việc phương tiện quan trọng nhất để Samsa kết nối, hòa nhập vào thế giới người đã bị tước đoạt. Anh trở thành người tiếp nhận tín hiệu và thông điệp nhưng không thể phát ra thông điệp cho người khác. Điều kiện cần và đủ của hoạt động giao tiếp không còn được đảm bảo. Kafka đã làm một thí nghiệm trên Samsa bằng cách xóa bỏ phương tiện giao tiếp của nhân vật, trong khi vẫn để anh hiểu ngôn ngữ và sống trong thế giới loài người. Ngôn ngữ vốn là đặc quyền của con người, giúp phân biệt con người với động vật. Ngôn ngữ giúp con người giao tiếp và việc giao tiếp bằng ngôn ngữ tạo ra kết nối giữa cá thể với cộng đồng. Samsa đã bị biến dạng về mặt ngoại hình lẫn ngôn ngữ. Bi kịch thực sự của anh nằm ở chỗ anh vừa mang những đặc tính của loài vật (hình dạng cơ thể, âm thanh phát ra) vừa mang đặc tính của con người (vẫn hiểu ngôn ngữ loài người, vẫn mang ý thức của một Samsa là-con-người). Vì ở trong "tình thế lưỡng nan" của hoàn cảnh hiện sinh này mà Samsa thực chất không thuộc về đâu trong thế giới. Đây cũng chính là đặc trưng của kiểu bi kịch thường thấy ở các nhân vật trong thế giới nghệ thuật Kafka. Nhân vật của ông thường "lửng lơ ở giữa", không thuộc về bất kì đâu, không nơi trú ngụ. Nhìn từ phương diện này, Samsa cũng như nhân vật K. trong *Lâu đài*, họ không tìm thấy một chỗ đứng, một vị trí, một tư cách chính thức nào trong cộng đồng. Phạm Công Thiện trong công trình *Ý thức mới trong văn nghệ và triết học* (1970) đã chỉ ra bản chất của bi kịch Samsa: "Bi đát không phải Gregor Samsa là một con vật, bi đát là Gregor Samsa không phải hoàn toàn là con vật mà cũng không phải hoàn toàn là con người. Samsa ở chính giữa nửa người nửa vật và không biết mình thuộc về đâu. Loài người không nhận Gregor Samsa mà loài vật cũng không nhận hắn." (Phạm Công Thiện, 1970, tr.497).

Cảm thức cô độc, lạc loài, không chốn dung thân, bị cộng đồng từ chối là cảm thức thường trực mà nhà văn Kafka luôn mang theo trong suốt cuộc đời ngắn ngủi hơn 40 năm của ông. Không chỉ thường xuyên cảm nhận mình là một người thừa trong gia đình, Kafka còn luôn nhạy cảm với tất cả những hành động, thái độ và lời nói của những người xung quanh. Trong *Nhật kí*, nhà văn từng chia sẻ cảm giác này khi phải chịu những lời nói mang tính phủ nhận, coi thường từ một người họ hàng đối với mình:

> *Một người chú vốn thích giễu cợt cầm lấy một trang giấy tôi viết, - tôi chỉ giữ lại một cách yếu ớt - liếc nhìn qua rồi trả lại tôi, thậm chí chẳng buồn cười lấy một tiếng; ông quay sang những người khác đang theo dõi cử chỉ của ông, phán: 'Toàn chuyện cũ rích.' Còn với tôi ông chẳng nói một lời nào. Tôi vẫn ngồi im như cũ, mặt cúi xuống trang giấy hoá ra là vô dụng của mình, nhưng thực sự tôi đã bị đẩy ra khỏi cộng đồng bằng một cú đá; nhận xét của người chú về sau bám rễ trong tôi, một thế giới lạnh lẽo của cuộc sống chúng tôi đã mở ra trước mặt tôi ngay trong gia đình, cái thế giới mà tôi cần phải dùng lửa để sưởi ấm, nhưng ngọn lửa ấy tôi chỉ mới đang dự định đi tìm.* (Kafka, 2003. *Nhật kí*. Đoàn Tử Huyến dịch. Ngày 19 tháng 1)

Để nhận ra nguồn cơn sâu xa của cảm thức cô độc, lạc loài, không nguồn cội của con bọ Samsa cũng như các nhân vật của Kafka, có lẽ phải hiểu được bản chất của thứ mặc cảm mà nhà văn Kafka – một cá thể, một công dân của cộng đồng người Do Thái nói tiếng Đức, sống tại Cộng hòa Séc trong giai đoạn cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX luôn phải mang theo như một thứ gánh nặng vô hình trên vai. Đó là một kiểu "vô thức tập thể" nằm sâu trong tâm hồn con người vốn rất nhạy cảm với những chấn thương. Bi kịch riêng lẫn chung ấy đã khiến cho những trang văn của Kafka luôn mang nặng nỗi ám ảnh lưu đày: con người bị lưu đày trong kiếp nhân sinh đầy rẫy phi lí, trong không gian và thời gian vô định; cộng đồng, dân tộc lưu đày trong dòng chảy lịch sử và định mệnh lưu vong. Thực trạng người Do Thái bị truy lùng và bị thảm sát nhiều nơi bởi cái "tội tổ tông" mà họ bị ấn định như một "mã gen" đã được lập trình từ lúc sinh ra, đã khiến cho dân tộc này trở thành dân tộc có số phận đặc biệt, bi thảm nhất trong lịch sử nhân loại. Những thế hệ người Do Thái sinh ra và lớn lên trong giai đoạn cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX – khi Đức Quốc xã kiểm soát châu Âu và gây ra cuộc thảm sát kinh hoàng nhất trong lịch sử, không thể tránh khỏi tình trạng bất an, cảm giác lưu vong không nguồn cội như tâm lí mà Kafka đã luôn mang. Nó là một trường hợp sang chấn tập thể điển hình. Sự nhạy cảm trước thời đại và cái nhìn thấu thị của một người nghệ sĩ lớn đã giúp Kafka viết nên những trang văn mang tính tiên tri về tình trạng thế giới trong điều kiện cô lập đặc biệt, liên quan đến một thế giới hậu hạt nhân mà phải đến nửa cuối thế kỉ XX, sau hai cuộc chiến tranh Thế giới, người ta mới nhận ra rằng "những cơn ác mộng" mà Kafka đã nằm mơ, đều trở thành hiện thực.

Với *Hóa thân,* Kafka còn thể hiện khả năng tiên tri về tình trạng tha hóa của con người trong thời kì hiện đại qua dạng thức bi kịch mà trước đó nhân loại chưa từng biết đến. Trước Kafka, thân phận con người chưa bao giờ xuất hiện trong sự phi lí tột cùng như vậy. Chuyện Samsa hóa thân thành bọ không còn là chuyện huyền thoại hay cổ tích nữa, nó xuất hiện ngay giữa ban ngày, ẩn dụ cho số phận nhỏ bé, mong manh và nguy cơ tha hóa của con người trong đời sống. Việc hóa thân thành bọ của Samsa có ý nghĩa như một bước ngoặt, đánh dấu sự thức tỉnh của con người. Nếu không có sự kiện hóa thân này, Samsa có thể vĩnh viễn mắc kẹt trong "tình thế làm người" của mình, không thể nhận ra được một-sự-thật-khác về cuộc sống anh đang trải; không thể nhận ra sự vô nghĩa, hoài công và phi lí trong cuộc đời ngắn ngủi, lặp đi lặp lại như một cỗ máy của anh. Từ góc độ này, sự kiện biến thành bọ đã đưa Samsa đến một vị trí mới, giúp anh nhìn thấy "một thế giới khác", "một hiện thực khác" dẫu là qua góc nhìn của loài vật. Có một quá trình giải lãnh thổ đã diễn ra trong tác phẩm thông qua motif hóa thân. Không thể phủ nhận rằng sự vận động, biến đổi trong tác phẩm diễn ra theo chiều hướng tăng tiến của các yếu tố tiệm cận đến thế giới bóng tối, cái chết và sự hủy diệt tất yếu trong quá trình hóa thân thành bọ của Samsa. Nhưng đồng thời, song song với quá trình phân rã về mặt hiện tượng của một

kiếp sống cũ (kiếp người), Samsa được "kiến tạo" một thế giới tinh thần khác trong kiếp sống mới (kiếp bọ). Khi là bọ, Samsa bắt đầu hiểu được những điều mà trước đây, anh chưa bao giờ thực sự có cơ hội dừng lại để cảm nhận, chẳng hạn như việc quan sát kĩ, khám phá các ngóc ngách trong căn phòng quen thuộc nơi anh vẫn sống; lắng nghe rõ hơn tiếng đàn của cô em gái anh từ phòng khách – thứ làm cho anh xúc động đến tận tâm can; quan sát hình dáng, gương mặt người mẹ thân yêu… Và cuối cùng là việc nhận ra bản chất của những mối quan hệ con người: giả tạm, mong manh và tất cả tình yêu thương hay sự hi sinh đều phải có điều kiện. Hiệu quả của motif hóa thân trong tác phẩm, đúng như nhận định của Bùi Văn Nam Sơn là "đã thử cho ta nhìn thế giới và cuộc đời từ cảm nhận của một con người đã biến thành một con bọ khổng lồ. Con vật ở đây chính là con người đã bị/ được giải lãnh thổ hóa, là "sự trở thành mang tính cường độ" (devenir intensif) của con người. Sự trở thành thậm chí còn dẫn đến chỗ không còn nhận ra được nữa (devenir-imperceptible). Đó là bước quá độ sang trạng thái trong đó ta không còn mô tả bản thân mình từ một vị trí ưu thế, đứng trên nhìn xuống, và thật sự đặt chân mình trong lòng thế giới được tri giác." (Bùi Văn Nam Sơn, dẫn theo Deleuze, & Gauttari, 2016, tr.30). Với motif hóa thân, Kafka không chỉ miêu tả một sự biến dạng về mặt hình hài. Điều mà ông muốn thức tỉnh chúng ta chính là về một kiểu tha hóa, biến dạng khác sâu xa và tinh vi hơn: biến dạng trong bản chất tinh thần. Con người trong xã hội hiện đại có nguy cơ bị vật hóa, cơ giới hóa, trở thành công cụ trong guồng máy xã hội, và thậm chí có thể dần trở nên xa lạ với chính mình. *Hóa thân* có ý nghĩa quan trọng trong toàn bộ sự nghiệp sáng tạo nghệ thuật của Kafka bởi nó đã mang đến cho con người một cái nhìn hoàn toàn mới, tuy không kém phần chua xót.

Motif biến dạng của Kafka đã miêu tả sinh động và khái quát một kiểu phản ứng tâm lí đặc trưng cho vô thức tập thể của cộng đồng người Do Thái mà Kafka là một đại diện. Nó mang ý nghĩa như một ẩn dụ nghệ thuật điển hình, một "huyền thoại mới" trong văn học hiện đại mà Kafka, bằng tài năng sáng tạo của một thiên tài, đã mang đến cho văn học nhân loại. Murakami gọi thế giới nghệ thuật mà Kafka đã tạo ra là một thế giới hư cấu hoàn chỉnh.

Nhìn từ *motif hóa thân* – một phương diện nghệ thuật độc đáo trong thế giới tiểu thuyết của Murakami, có thể nhận ra những điểm tương đồng và khác biệt trong cách sử dụng motif này của nhà văn người Nhật trong tương quan so sánh với motif hóa thân trong tiểu thuyết của F. Kafka.

3.1.3. Motif biến dạng và sự tồn tại đa thể của con người trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Motif biến dạng xuất hiện từ rất sớm trong truyền thống văn học Nhật Bản. Một trong những truyện cổ nổi tiếng, xuất hiện sớm nhất có thể kể đến là *Nàng công chúa đốt tre*, còn gọi là *Công chúa Kaguya* (*Kaguya hime*). Truyện còn được biết đến dưới tên khác là *Chuyện ông lão đốn tre* (*Trúc thủ vật ngữ*). Một câu chuyện cổ khác xuất hiện motif hóa thân được ghi nhận là *Ngôi nhà chim chích bụi*. Truyện kể về một người đốn củi khi đi vào rừng, anh vô tình tìm thấy một căn nhà lộng lẫy. Đi vào bên trong, anh gặp một người phụ nữ xinh đẹp và cô đề nghị anh ở lại cùng chung sống. Nhưng người phụ nữ ngăn cấm anh đi vào một số căn phòng trong ngôi nhà. Người đốn củi hứa nhưng đã phá vỡ lời hứa ấy vì sự tò mò trong một lần anh ở nhà một mình. Bước vào căn phòng, anh ta phát hiện ra bên trong có ba người con gái xinh đẹp khác. Khi nhìn thấy anh, họ ngay lập tức biến thành chim và bay đi. Anh tiếp tục vào một căn phòng khác thì thấy có ba quả trứng chim. Khi cầm lên tay để xem, anh sơ ý làm rớt những quả trứng xuống đất và ngay lập tức có ba chú chim nhỏ chui ra rồi cũng tung cánh bay đi. Người phụ nữ xinh đẹp anh gặp lúc đầu trở về, phát hiện anh chàng đốn củi đã vi phạm lời hứa, cô trách móc anh và sau đó cũng hóa thành con chim chích bụi xinh đẹp bay đi mất. Hai câu chuyện cổ trên đã sử dụng motif hóa thân: người hóa vật và động vật hóa người để nói đến những chủ đề về sự tương thông, đi về giữa các thế giới thần linh và con người; chủ đề cấm kị và sự vi phạm cấm kị trong đời sống. Những truyện cổ với motif hóa thân khá phong phú về dạng thức như vậy đã hé lộ các giấc mơ và những phản ứng tâm lí mang tính sơ khai của người Nhật trong thời kì cổ đại. Bước sang thời kì văn học trung – cận đại Nhật Bản, các nhà văn cũng sử dụng yếu tố kì ảo, motif hóa thân để truyền tải những dạng thức khác nhau về khía cạnh bản thể của con người cũng như sự liên kết giữa các thế giới thực và ảo, sự biến hóa giữa người và động vật, thế giới siêu nhiên... Tiêu biểu là tác phẩm truyện truyền kì *Chuyện tối trăng mưa* (*Vũ nguyệt vật ngữ* / *Ugetsu monogatari*) của Ueda Akinari – bậc thầy kể chuyện trong văn xuôi Nhật Bản thế kỉ XVII. Đến giai đoạn văn chương cận - hiện đại cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX, Natsume Soseki – nhà văn kiệt xuất của văn học Minh Trị đã sử dụng motif biến dạng trong kiệt tác *Mười đêm mộng* (*Yume jūya*) (tác phẩm gồm mười truyện ngắn – tương ứng với hình thức mười giấc mộng khác nhau). Trong đó, ông đã sử dụng linh hoạt các dạng thức biến hóa, nhằm diễn tả các chủ đề về tội ác, sự trừng phạt, cảm giác tội lỗi, luân hồi - nghiệp báo… của con người qua nhiều kiếp. Những tiểu thuyết mang đậm yếu tố siêu thực và kì ảo của Murakami là một sự tiếp nối truyền thống văn xuôi kì ảo trong văn học Nhật Bản, nhưng đồng thời chứa đựng những ý nghĩa, thông điệp mới về đời sống tinh thần đa diện, phức tạp và sâu kín của con người.

Motif biến dạng trong tiểu thuyết Murakami không chỉ được ông kế thừa các chất liệu đã có từ truyền thống kì ảo trong văn học Nhật Bản và thế giới mà còn được nhà văn sáng tạo trên cơ sở quan sát đời sống thực tiễn – đời sống tinh thần của con người hiện đại với nhiều góc khuất bí ẩn và chiều sâu bản thể. Theo chúng tôi, tiểu thuyết của Murakami xuất hiện hai kiểu motif biến dạng tiêu biểu, thể hiện qua bảng sau:

Bảng 3.1. Các kiểu motif biến dạng cơ bản trong tiểu thuyết Murakami

STT	Kiểu biến dạng (Thể)	Tên nhân vật	Tác phẩm	Động cơ
1	***Người biến thành hồn ma / linh hồn sống***	Miss Saeki	*Kafka bên bờ biển*	Quay trở lại thế giới vì động cơ tình yêu
		Cha của Tengo (nhân viên thu phí NHK)	*1Q84*	Quay trở lại để ttiếp tục công việc là nhân viên thu phí của đài NHK.
		Nhân vật họa sĩ Amada Tomohiko	*Giết chỉ huy đội kị sĩ*	Quay trở lại để hoàn thành tâm nguyện còn dang dở lúc còn sống
2	***Người hóa thành vật hay trong hình hài động vật***	Chuột / người cừu	*Cuộc săn cừu hoang*	Bảo toàn linh hồn, bản ngã trước nguy cơ bị tha hóa, bị lấy mất bản ngã, linh hồn
		Aomame/ Tengo / Fukaeri (hình hài nhộng không khí)	*1Q84*	Chiến đấu vì cái Thiện trong cuộc chiến chống lại cái ác; mong muốn bảo toàn bản ngã, linh hồn

Phần tiếp theo sẽ trình bày và triển khai phân tích cụ thể hai thể thức tồn tại của con người (trong trạng thái biến dạng) của Murakami.

3.1.3.1. Người hóa thành linh hồn sống

Linh hồn sống **(**生霊 *ikiryou***)** là một hiện tượng/ yếu tố văn hóa dân gian quen thuộc, có mặt từ rất sớm trong văn hóa, văn học Nhật Bản. "*Ikiryou* là linh hồn của những người vẫn còn sống, tạm thời rời khỏi cơ thể của họ và tự di chuyển. Chúng xuất hiện giống như cơ thể người đang sống, mà từ đó chúng được sinh ra; đôi khi chúng mang hình dạng ma quái, trong suốt, không thể phân biệt được chúng với người sống" (Theo: https://yokai.com/ikiryou/). Trong thời Heian, linh hồn sống là hiện tượng phổ biến, xuất hiện trong nhiều truyện kể mang màu sắc kì ảo, trở thành phương thức nghệ thuật đặc trưng của văn học thời kì này. Tiêu biểu là *Truyện Genji* (*Genji monogatari*) – kiệt tác kinh điển của văn học Nhật Bản, xuất hiện vào thế kỉ XI. Trong tác phẩm này, nhân vật Rokujou – một trong những người tình của hoàng tử Genji, vì ghen tuông với người vợ chính thức của Genji là phu nhân Aoi nên vào ban đêm, trong lúc ngủ, Rokujou đã hóa thành linh hồn, đi đến hãm hại Aoi, khiến cho nàng lâm bệnh nặng và qua đời trong lúc mang thai con của Genji. Sau *Truyện Genji*, hồn sống trở thành một yếu tố thường được sử dụng trong các tác phẩm văn xuôi kì ảo Nhật Bản, thể hiện quan niệm, cách nhìn của người Nhật về thế giới và các dạng thức tồn tại của con người: con người thậm chí có thể trở thành linh hồn, đi đến một nơi khác khi rơi vào trạng thái vô thức, để thực hiện các mong muốn mà họ không thể làm được trong đời sống thường ngày.

Một *ikiryou* thường có các đặc điểm như sau: (1) Người trở thành linh hồn sống là người vẫn còn sống nhưng linh hồn họ tạm thời rời khỏi xác để đi đến một nơi khác; (2) Thời điểm một ai đó trở thành linh hồn, đi chu du trong không gian và thời gian thường là khi ngủ, hay ở trạng thái cận kề cái chết, trạng thái hôn mê, mất ý thức… Và họ hầu như không biết được được điều gì đã thực sự xảy ra; (3) Phần lớn những linh hồn sống mang những tình cảm cực đoan, những xúc động mãnh liệt hay những chấn thương tinh thần sâu sắc (ghen tuông, thù hận, bất như ý…) Do đó, những người trở thành linh hồn sống thường xuất phát từ động cơ xấu, có khuynh hướng tiêu cực. Trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*, Murakami từng đề cập đến khía cạnh linh hồn sống. Theo nhà văn, hiện tượng này vừa có *tính chất siêu nhiên*, vừa là một *hình thái tự nhiên* của tinh thần con người: "Vào thời của Murasaki Shikibu, tác giả *Truyện Genji*, những linh hồn sống vừa là một hiện tượng siêu nhiên vừa là một hình thái tự nhiên của tinh thần con người ở ngay trong họ". (Murakami, 2007, tr.257).

Murakami thường sử dụng kiểu motif biến dạng ***người trở thành linh hồn sống*** trong phần lớn các sáng tác mang yếu tố siêu thực, kì ảo của ông. Linh hồn sống trong tiểu thuyết của Murakami vừa có những nét kế thừa, vừa có sự khác biệt so với linh hồn sống trong truyền thống tự sự Nhật Bản, nếu nhìn từ khía cạnh động cơ trở thành linh hồn sống của các nhân vật. Nếu như trong các câu chuyện cổ, nhân vật trở thành linh hồn vì tình yêu, tình bạn và danh dự chỉ khi họ đã chết thì trong thế giới hư cấu

của Murakami, nhân vật thậm chí có thể trở thành linh hồn vì danh dự, vì tình bạn hay tình yêu dù họ chưa bước qua bên kia ranh giới của sự sống và cái chết. Linh hồn sống của Miss Saeki trong *Kafka bên bờ biển* là một trường hợp tiêu biểu cho ý nghĩa này. Cuộc đời Saeki đã trải qua sang chấn tinh thần từ lúc còn rất trẻ, khi người tình "thanh mai trúc mã" của bà bị giết một cách dã man bằng bạo lực phi lí và vô nghĩa trong một cuộc biểu tình của phong trào sinh viên. Sau những mất mát, vỡ vụn tâm hồn, bà dồn hết năng lực sống để sáng tác bản nhạc nổi tiếng viết về mối tình lí tưởng tuổi mười lăm, nó có sức lay động sâu sắc tâm hồn bất kì ai. Saeki đã có quãng thời gian lưu lạc và nếm trải mọi cay đắng trong đời cho đến khi bà quyết định trở lại Takamatsu, tiếp quản thư viện tư nhân của gia đình Komura – nơi bà tin rằng sẽ là trạm dừng chân cuối cùng của đời mình. Trong ba lần đến với Kafka tại căn phòng ở thư viện, lần đầu tiên là lần Saeki đến trong hình hài của một linh hồn sống. Theo quan sát của Kafka, bà dường như đã xuất hiện ở căn phòng của cậu trong trạng thái vô thức (mộng du). Còn hai lần sau đó, chúng ta không hoàn toàn tin chắc bà đang ở trạng thái vô thức hay hữu thức. Kafka đã nhận ra sự khác biệt giữa lần thứ nhất và lần thứ hai, khi Saeki đến và làm tình với cậu ở căn phòng. Điều *khác biệt thứ nhất* là sau cuộc ái ân (trong lần thứ hai đến với Kafka), Saeki bắt đầu khóc và *khác biệt thứ hai* là Kafka có thể nghe thấy tiếng động cơ của chiếc xe Golf bà đã lái lúc rời đi. Khao khát mãnh liệt được gặp lại người yêu để được sống một lần nữa trong cảm giác trọn vẹn với người tình 15 tuổi của Saeki đã hóa thành nguồn năng lượng mạnh mẽ, thúc đẩy ý chí người phụ nữ trung niên này, khiến bà trở thành linh hồn sống, tìm đến căn phòng của Kafka – người rất giống với người tình tuổi 15 của bà, làm tình với cậu bé ngay trong căn phòng tại thư viện Komura. Sau ba lần gặp gỡ và quan hệ với Kafka, cuộc đời Saeki bắt đầu có sự thay đổi, bà tiến đến bước ngoặt cuối của hành trình số phận. Đến khi gặp ông già Nataka và trao cho ông *hòn đá cửa vào,* Saeki từ giã thế giới để chính thức bước sang cõi tử, hoàn tất sứ mệnh kiếp sống của mình.

Khác với linh hồn Saeki, họa sĩ Amada Tomohiko (*GCHĐKS)* và nhân vật Kawana – nhân viên thu phí đài NHK, cha Tengo (*1Q84*) trở thành linh hồn sống không phải vì động cơ tình yêu mà là để tiếp tục thực hiện những công việc, ý nguyện còn dang dở trong cuộc đời. Amada Tomohiko – chủ nhân căn nhà trên núi mà nhân vật tôi đến sống vốn là một họa sĩ theo đuổi trường phái hội họa phương Tây. Ông từng có thời gian đi du học châu Âu và sống ở Áo khi đế quốc Áo – Hung trải qua thời kì thống trị của Đức Quốc xã tại châu Âu. Thời điểm này cũng gần với giai đoạn nhà văn người Séc Franz Kafka đã sống và viết ở Séc. Sau vụ ám sát bất thành năm 1930 tại Vienna, Amada Tomohiko bị dẫn độ về Nhật Bản. Từ đó họa sĩ Tomohiko hoàn toàn thay đổi tâm tính lẫn phong cách vẽ tranh. Ông bắt đầu theo đuổi dòng tranh cổ điển Nhật và nhanh chóng nổi tiếng nhờ tài năng vượt trội. Nhưng người họa sĩ đặc biệt này không bao giờ xuất hiện trước công chúng mà quyết định xây căn nhà trên núi sống một mình, gần như tuyệt giao với xã hội. Cuộc đời của họa sĩ Amada

Tomohiko trở nên bí ẩn đối với ngay chính những người thân của ông. Họ không hiểu vì sao Amada lại trở thành người lập dị và sống khép kín từ sau khi trở về Nhật. Những chấn thương trong quá khứ của ông dần được hé lộ cho người đọc qua một vài sự kiện, và tất cả đều được kết nối với bức tranh bí ẩn mang tên *Giết chỉ huy đội kị sĩ* do ông vẽ. Khi sống tại căn nhà trên núi của họa sĩ Amada, nhân vật tôi đã khám phá ra bức tranh bí ẩn được tác giả giấu kín trên tầng áp mái của căn nhà. *Giết chỉ huy đội kị sĩ* vẽ một cảnh trong vở nhạc kịch *Don Giovanni* của Mozart. Nhân vật trong bức tranh ăn mặc theo phong cách cổ xưa, thời kì Asuka trong lịch sử Nhật Bản. Bằng con mắt chuyên môn của một người trong nghề, nhân vật tôi nhận ra đó là một kiệt tác thực thụ và đã không được tác giả của nó công bố. Nhưng tại sao vị họa sĩ già lại che giấu một kiệt tác như vậy trên tầng áp mái này? Điều này đã dẫn nhân vật tôi đi vào hành trình khám phá bí ẩn của căn hầm mộ cổ trong khu vườn nhà lẫn cuộc đời nhiều uẩn khúc của chủ nhân căn nhà nơi anh đang sống. Một đêm nọ, người họa sĩ trẻ phát hiện ra có một bóng ma xuất hiện tại căn phòng vốn làm xưởng vẽ. Bóng ma đó chính là linh hồn sống của họa sĩ Amada Tomohiko. Ở một nơi khác, tại khu điều dưỡng dành cho người già, vị họa sĩ vẫn còn sống. Tuy ông gần như bất động trên giường bệnh nhưng thực chất ông vẫn duy trì nhịp thở, nguồn năng lượng mạnh mẽ nào đó đã đưa ông trở lại căn phòng, ngồi trên chiếc ghế yêu thích và ngắm bức tranh do ông vẽ. "*Đó không thể là ông Amada Tomohiko bằng xương bằng thịt. Ông Amada Tomohiko hiện đang ở viện dưỡng lão tại cao nguyên Izu. Bệnh sa sút trí tuệ của ông ngày càng nặng và hiện ông gần như nằm liệt giường. Không thể có chuyện ông tự đến đây một mình được. Nếu vậy, đang ở trước mặt tôi là linh hồn của ông. Nhưng theo tôi biết thì ông chưa chết. Vì vậy, chính xác phải gọi là "linh hồn sống".* (Murakami, 2021, tập 2, tr.157). Nhân vật tôi trong tác phẩm là người được lựa chọn, đóng vai trò lắng nghe, tiếp nhận thông điệp bí ẩn được truyền đạt thông qua bức tranh. Họa sĩ Amada Tomohiko trong suốt cuộc đời dài, nhiều uẩn khúc của mình dường như không thể trao bí mật ấy cho bất kì ai, kể cả con trai ông. Hành động trở về trong hình hài của linh hồn sống chính là cách để ông trao thông điệp bí ẩn, vô ngôn cho anh họa sĩ trẻ trung thực và dũng cảm đang lưu trú tại căn nhà mình. Khi nhân vật tôi đã hoàn thành việc giết chết tên chỉ huy đội kị sĩ trước mặt Amada, người họa sĩ già bỗng trở nên thanh thản, quay lại với trạng thái hôn mê cũ, trước khi thực sự bước sang thế giới khác: "*Ngay khi chỉ huy đội kị sĩ đổ gục xuống, dường như sức lực mà ông sử dụng để tập trung tinh thần cũng cạn. Ông thở một hơi thật mạnh rồi nhắm nghiền mắt như thể muốn nói: 'Tôi đã nhìn xong thứ cần nhìn'. (...) Gương mặt ông không còn nét thống khổ. Cơn đau dữ dội đã qua đi. Giờ trên mặt ông là sự điềm tĩnh, an lạc. Có vẻ như ông đã quay lại được trạng thái hôn mê, một thế giới bình an, một thế giới không có nhận thức lẫn đau đớn*" (Murakami, sđd, tr.337).

Linh hồn sống của ông Kawana - người nhân viên thu phí của đài NHK trong tác phẩm *1Q84*, xuất phát từ một động cơ khác. Nếu như Saeki trở thành linh hồn

sống vì tình yêu; họa sĩ Amada Tomohiko trở thành linh hồn sống trở về vì muốn trao cho người họa sĩ trẻ thông điệp trong bức tranh *Giết chỉ huy đội kị sĩ* thì cha Tengo "quay trở lại thế giới thực" lần cuối sau khi đã rơi vào trạng thái hôn mê sâu để tiếp tục thực hiện công việc mà suốt cuộc đời bất hạnh và cô độc, ông đã dành cả tâm huyết, thời gian cho nó: đi đến từng nhà để gõ cửa, thu phí sóng đài NHK. Qua những tâm sự của Tengo, khi anh đến thăm cha tại viện dưỡng lão, ta thấy ông Kawana là một con người bất hạnh và hoàn toàn cô độc. Khi người vợ bỏ đi, ông một mình nuôi Tengo – đứa con trai mà ông thừa nhận không phải do ông sinh ra. Để quên đi cuộc đời bất như ý, cha Tengo đã dành trọn thời gian, công sức vào công việc là đi "đòi nợ" tiền phí sóng cho NHK. Ông trở thành một nhân viên mẫn cán của tổ chức, nhưng đồng thời cũng lại là nỗi ám ảnh, sự phiền toái dai dẳng cho rất nhiều gia đình – nơi ông xuất hiện với những cái đập cửa dồn dập, những lời đe dọa rất đặc trưng. Khi ông Kawana rơi vào tình trạng mất ý thức, sống thực vật trên giường bệnh, năng lượng còn sót lại giúp linh hồn ông quay trở về Tokyo, hàng đêm tiếp tục làm công việc thu phí ở căn hộ nhà con trai ông và căn hộ nơi Aomame đang ở. Chi tiết tiếng đập cửa, lời đe dọa… của nhân viên thu phí NHK (chỉ nghe tiếng mà không bao giờ thấy mặt) qua lời kể của Fukaeri và Aomame ám ảnh người đọc và đó cũng chính là thứ kí ức đeo bám suốt tuổi thơ Tengo. Anh còn nhớ như in cái cách mà người cha đáng thương ấy đi gõ cửa từng nhà đòi phí truyền hình. Bởi vậy, khi nghe Fukaeri kể lại chuyện một nhân viên NHK đến gõ cửa đòi tiền phí truyền hình, Tengo đã nghĩ ngay đến người cha đang hôn mê của mình: "*Không phải con trách móc gì bố. Bố có quyền để ý thức của mình đi đến nơi nào bố muốn. Đó là cuộc đời của bố, ý thức của bố. Có một số chuyện, nếu bố cho là đúng đắn, chắc chắn bố sẽ làm. Có lẽ con không có quyền chuyện gì cũng chõ miệng can thiệp vào. Có điều, bố không còn là nhân viên thu phí của NHK nữa, vì vậy không thể tiếp tục mạo xưng được nữa. Làm như vậy chẳng có ích lợi gì cho bố cả"*. (Murakami, 2012, Tập 3, tr.196).

Linh hồn sống của ông Kawana trong tác phẩm được xây dựng như một sự tô đậm tính chất cô độc, đáng thương của cuộc đời một con người mà từ khi còn sống cho đến khi sắp từ giã cõi đời, chỉ biết làm một công việc khiến người khác cảm thấy phiền toái, để bù lại những bi kịch và sự không thỏa mãn trong cuộc đời riêng. Dường như công việc thu phí đơn điệu ấy đã lấy đi toàn bộ sức khỏe cũng như linh hồn ông nên chỉ mới ngoài sáu mươi, sau khi nghỉ hưu chỉ bốn năm nhưng cha Tengo đã bị bệnh mất trí và chỉ còn là một cái xác không hồn trong mắt con trai.

Có thể thấy những linh hồn sống trong tiểu thuyết Murakami rất đa dạng, phong phú nhìn từ khía cạnh động cơ trở thành linh hồn sống. Từ một người phụ nữ trẻ đẹp và thành đạt sớm, gặp biến cố mất mát người thân yêu trong thời trẻ như Saeki cho đến một họa sĩ danh tiếng nhưng đã trải qua những chấn thương tinh thần trong thời kì du học châu Âu trong giai đoạn biến thiên của lịch sử là ông Amada, cho đến

một nhân viên bình thường trong xã hội như nhân vật Kawana – nhân viên thu phí của đài NHK… đều có thể trở thành linh hồn sống theo cách riêng của họ. Những góc khuất của cuộc đời các nhân vật hé lộ tính chất đa dạng của các dạng bi kịch, mất mát, chấn thương của con người trong cuộc sống, đồng thời bộc lộ ý chí, khát khao mạnh mẽ của các nhân vật, dù cho họ đều là những nạn nhân của những phi lí đến từ cuộc sống. Điều này thật đúng như câu nhận định của nhà văn Lev Tolstoi mà Murakami đã trích dẫn trong một tiểu thuyết của ông: "Hạnh phúc là ngụ ngôn, còn bất hạnh là chuyện đời". Tác giả Rasleena Thakur và Vani Khurana cho rằng: "Huyền thoại linh hồn sống *Ikiryo* được Murakami sử dụng theo cách không thể lí giải theo cách hiểu thông thường để vượt qua những rào cản lí trí đặt ra, nhằm làm nổi bật sức mạnh của ý chí cá nhân trong tất cả vinh quang và sự rùng rợn của nó" (Rasleena Thakur & Vani Khurana, 2020, tr.1-11).

3.1.3.2. Người hóa thành vật hay động vật

Kiểu hóa thân thứ hai xuất hiện trong tiểu thuyết Murakami là motif người hóa vật hay động vật. Trường hợp này xuất hiện trong hai tiểu thuyết: *Cuộc săn cừu hoang* và *1Q84.*

Người Cừu là nhân vật hư cấu đặc biệt trong câu chuyện phiêu lưu đến vùng đất Hokkaido của nhân vật *tôi* để thực hiện nhiệm vụ tìm kiếm con cừu có hình ngôi sao trên lưng. Anh ta đến Sapporo cũng để tìm một người bạn thân đang bị mất tích bí ẩn tên là Chuột. Khi đến căn biệt thự bỏ hoang của Chuột, tôi phát hiện ra nơi ấy có dấu vết của con người sinh sống. Những dấu vết còn để lại rất mới nhưng tôi lại không tìm thấy Chuột, cũng không thấy bất kì ai trong căn nhà rộng lớn nơi vùng đất băng giá đang ngự trị này. Khi anh đang ở trong căn nhà của Chuột thì một vị khách đặc biệt bất ngờ xuất hiện, gõ cửa và bước vào phòng khách: "Tôi mở cửa và đứng đó, cách tôi hai thước, là Người Cừu. Rõ ràng hắn không mấy bận tâm đến việc cửa mở hay tôi là người mở cửa. Hắn cẩn thận xem xét hộp thư như thể đó là một mẫu vật hiếm có, lạ lùng. Người Cừu không cao hơn hộp thư là mấy. Cùng lắm là khoảng một mét bốn mươi bảy. Vai lại còn thõng xuống và chân đi vòng kiềng" (Murakami, 2011, tr.371). "Người cừu mặc nguyên cả một tấm da cừu che hết qua đầu. Tay chân hắn là đồ giả được ráp vào, nhưng bộ đồ thật vừa vặn với thân hình chắc nịch của hắn. Mũ trùm cũng làm giả, nhưng cặp sừng uốn quăn trên đỉnh đầu là hoàn toàn thật." (Murakami, sđd, tr.372) Cách Người Cừu tỏ ra thông thạo sơ đồ bố trí của căn nhà cùng hành động, cử chỉ rất tự nhiên giống như của Chuột, đã khiến tôi nghi ngờ đây chính là người bạn mà anh đang tìm kiếm. Nhưng tại sao Chuột lại hóa thân thành Người Cừu để che giấu thân phận và không muốn gặp tôi trực diện trong hình hài con người? Điều này chỉ được hé lộ ở phần cuối của cuộc hành trình. Thực tế, Chuột không còn là người nữa mà anh đã bị con Cừu có ngôi sao trên lưng nhập vào và kiểm soát. Trong tiểu thuyết, con Cừu ấy chính là hiện thân của một tư tưởng độc hại, của

cái ác. Nó đã từng nhập vào Giáo sư Cừu, một thanh niên trẻ đam mê khoa học vào giai đoạn trước chiến tranh, sau đó nó nhập vào một nhà tài phiệt trong giai đoạn hậu chiến. Và giờ đây, người nó lựa chọn để tiếp tục mượn thân xác lẫn tinh thần đó là Chuột, bạn của nhân vật tôi. Bất kì ai bị nó nhập vào và kiểm soát đều sẽ có nguy cơ không chỉ mất đi nhân dạng mà còn cả nhân tính, linh hồn. Dần dần, nó sẽ biến người bị kiểm soát thành một-kẻ-khác. Nạn nhân bị biến dạng và tới một lúc nào đó sẽ bị con Cừu thống trị, lấy mất toàn bộ tư tưởng, linh hồn. Khi *tôi* gặp lại Chuột, trong thân thể người Cừu, có lẽ là lúc Chuột chỉ vừa mới bị con Cừu ma ấy nhập vào. Vì vậy, ý thức của Chuột vẫn còn và anh ta đang cố gắng kháng cự lại con Cừu từ bên trong. Đây là một cuộc chiến đấu bằng những nỗ lực cuối cùng của Chuột. Điều này lí giải vì sao trong lúc đối thoại với con Cừu, *tôi* đã chứng kiến những sắc thái tình cảm, cách cư xử đối lập như có sự giằng xé, tranh đấu nhau của hai nhân cách nằm trong con Cừu: "Xin lỗi đã la hét om sòm", Người Cừu nói khẽ. "Thỉnh thoảng con Cừu và con người tôi xung khắc với nhau nên mới cư xử như vậy. Không có gì cả khi la lối như vậy, không có gì cả. Vả lại anh cứ nói những điều đe dọa chúng tôi". (Murakami, sđd, tr.376). Sự phân đôi bên trong con Cừu từ ngôn ngữ đến cách phục trang, thói quen, cử chỉ và hành động của nó đều khiến *tôi* nhớ đến người bạn Chuột. Từ đó, *tôi* đã hiểu ra những thông điệp mà người bạn mất tích của mình muốn để lại cho anh. Chuột bị con Cừu nhập vào và nó muốn kiểm soát tinh thần, lấy đi bản ngã, linh hồn. Chuột đã nhận ra sự thật này và anh kháng cự quá trình tha hóa không thể cưỡng lại ấy. Khi trở về căn nhà, gặp lại tôi trong thân thể người Cừu, linh hồn Chuột vẫn còn, hiện hữu trong hình dạng nửa người nửa vật (nên mới có những chi tiết con Cừu mặc áo giả và đeo một số thứ giả vào để hóa trang, ngoại trừ cặp cái sừng cong thứ thiệt trên đầu nó) và tinh thần, ý chí của Chuột cũng chưa hoàn toàn mất kiểm soát, dẫu ngôn ngữ con người cũng bắt đầu có dấu hiệu đổi thay (người Cừu nói như súng liên thanh). Với việc sử dụng motif hóa thân miêu tả số phận bất hạnh của nhân vật Chuột trong tác phẩm *CSCH*, Murakami đã lột tả tính chất bi kịch của con người hiện đại trong cuộc chiến chống lại tình trạng tha hóa và nguy cơ đánh mất linh hồn, bản ngã giữa một thế giới đầy rẫy những bất an, hiểm họa đến từ nhiều phía. Nỗ lực của Chuột dẫu không mang đến kết cục tốt đẹp nhưng nó đã truyền cảm hứng cho nhân vật tôi, người bạn thân của anh có thêm ý chí, sức mạnh để có thể vượt thoát khỏi vùng đất lạnh lẽo, chết chóc, quay trở về, tiếp tục sống ở thế giới thực tại của mình. Motif hóa thân và hình tượng con Cừu chính là yếu tố nghệ thuật độc đáo, giàu tính biểu tượng khiến độc giả yêu thích và bị hút vào câu chuyện săn cừu hoang bí ẩn của nhà văn. Tiểu thuyết *CSCH* đánh dấu sự thành công trong thời kì đầu của sự nghiệp sáng tác của Murakami. Những thông điệp tư tưởng, chủ đề, lối kể chuyện, cũng như cách sử dụng hiệu quả motif hóa thân trong tác phẩm đã trở thành những chất liệu góp phần định hình phong cách của nhà văn trong các tiểu thuyết lớn hơn ở những giai đoạn sáng tác về sau của Murakami.

Năm 2009, Murakami đã tái sử dụng motif hóa thân trong tiểu thuyết đồ sộ, chứa đựng nhiều tham vọng nhất của ông là *1Q84*. Trong tác phẩm này, để tạo ra một thế giới thứ hai, là thế giới ngụy thế cho thế giới thực có trước, Murakami đã sáng tạo ra hình ảnh *nhộng không khí* – một dạng vật thể giống như tổ kén khổng lồ, làm vật chứa đựng "bản sao" của con người. Motif hóa thân dạng thức *người nhân bản* chứa đựng trong lốt vật này là hình thức sáng tạo nghệ thuật mới mẻ, lần đầu tiên xuất hiện trong thế giới hư cấu tiểu thuyết, đã thể hiện tư duy nghệ thuật độc đáo, phong cách riêng không thể lẫn của Murakami.

Nhộng không khí ban đầu là một hình ảnh tưởng tượng, xuất hiện trong câu chuyện hư cấu của cô gái trẻ 17 tuổi tên Fukaeri. Thông qua mối quan hệ công việc, Tengo – một thầy giáo dạy toán kiêm người viết thuê đã quen biết và chắp bút viết tác phẩm này cho Fukaeri. Nhưng về sau, khi càng gắn bó với công việc sáng tạo hư cấu với cô gái đặc biệt, cũng là con gái của lãnh tụ giáo phái Sakikage – "một đoàn thể tôn giáo ranh ma, quân phiệt và có tính bài ngoại rất cao" (Murakami, 2012, tr.347), Tengo lại càng bị hút vào cuộc phiêu lưu khám phá thế giới tội ác của giáo phái bí ẩn này. Qua đó, anh biết đến thế giới của những Người Tí Hon chế tác nhộng không khí và thế giới nơi có hai mặt trăng tồn tại trên bầu trời. Từ trang sách trong tưởng tượng, nhộng không khí cuối cùng đã xuất hiện ngoài đời thực – nó là vật chứa đựng một bản sao khác của các nhân vật. Tengo nhìn thấy nhộng không khí của Fukaeri và của Aomame – người yêu mười tuổi trong kí ức mà anh luôn nhớ mong và tìm kiếm. Trong lần đi thăm người cha mất trí tại bệnh viện, Tengo đã nhìn thấy nhộng không khí ngoài đời thực (không phải chỉ có trong tác phẩm hư cấu của anh và Fukaeri), vật thể ấy xuất hiện ngay trên chiếc giường bệnh của cha anh:

> *Sau khoảng hai mươi phút dưới nhà ăn, Tengo trở lại phòng bệnh. Cha anh vẫn chưa được đưa về. Nhưng ở chỗ vết lõm mà ông để lại trên giường, có một vật thể màu trắng mà anh chưa từng thấy bao giờ. Thứ đó dài khoảng một mét tư đến một mét rưỡi, hình dạng uốn theo những đường cong mềm mại, đẹp đẽ. Thoạt nhìn nó giống hạt lạc, bề mặt phủ một lớp gì đó gần giống như lông tơ. Lớp lông tơ ấy ánh lên một quầng sáng đều, mịn màng, yếu ớt. Trong gian phòng đang bị bóng tối dần xâm lấn, một thứ ánh sáng nhuốm sắc xanh nhạt mềm mại bao bọc vật thể đó. Nó lặng lẽ nằm trên giường, cơ hồ như lấp vào khoảng không gian riêng mà cha anh tạm thời để lại sau lưng. Tengo đứng sững chỗ cửa phòng, tay đặt lên nắm đấm cửa, nhìn chằm chằm vào vật thể kì quái đó một lúc…"* (Murakami, sđd, tr.410,).

Lấy hết can đảm để nhìn vào cái kén đang chứa đầy sinh khí trên chiếc giường của cha, Tengo phát hiện một cô bé mười tuổi đang nhắm mắt say ngủ trong đó. Không ai khác, chính là cô bé Aomame mười tuổi của anh. Đúng hơn, trong nhộng không khí là Tử thể của Aomame. Tengo bỗng hiểu ra rằng linh hồn của Aomame từ một thế giới khác (thế giới tồn tại hai mặt trăng) đã tìm đến đây để tiếp thêm sức mạnh cho anh trong lúc anh đang cần phải mạnh mẽ và đối diện với sự thực. Khi quyết định đối diện với chính mình, quyết định nhìn vào bên trong nhộng không khí để khám phá điều gì đang nằm trong đó, Tengo cũng tiến gần đến thời khắc quan

trọng: anh không còn trốn chạy mà đối diện với tất cả để giải quyết các khó khăn của đời mình. Bởi "chỉ khi đối diện với sự thực, bất kể đó là sự thực thế nào thì con người mới có được thứ sức mạnh chính đáng" (Murakami, *sđd*, tr.413). Nhộng không khí trong tiểu thuyết còn gọi là *Tử thể* - chính là cái bóng, là nơi chứa đựng tâm linh, bản ngã của con người. Còn *Mẫu thể* là thể xác. Không có Mẫu thể, Tử thể khó tồn tại lâu. Mẫu thể nếu sống mà mất đi cái bóng tâm linh cũng sẽ như một cái xác không hồn. Tử thể đóng vai trò như *Người cảm tri* của những Người Tí Hon, đồng thời đóng vai trò quan trọng trong hệ thống tổ chức Sakigake. Có thể hình dung chúng như những nữ tư tế (vu nữ) trong các đền thờ Thần đạo ở Nhật. (Vu nữ trong truyền thống tâm linh Nhật Bản là những người có thể kết nối thế giới thần linh với con người). Do đó, khi Tử thể bỏ trốn, Người Tí Hon sẽ phải làm công việc tạo ra các Tử thể khác để duy trì được sự kết nối tâm linh cho giáo phái. Trong tác phẩm, một người khi muốn chống lại tổ chức, chống lại Người Tí Hon mới có ý thức, mong muốn từ bỏ Tử thể của mình. Nhộng không khí chỉ xuất hiện khi một nhân vật quyết định rời khỏi Mẫu thể của mình để trở thành Tử thể mà thôi. Việc tách Tử thể khỏi Mẫu thể như cách Fukaeri làm là hành động nguy hiểm cho cô nhưng mang tính chất "giải cứu thế giới" của một người hùng. Trong tác phẩm, chỉ có hai nhân vật nữ là Fukaeri và Aomame được miêu tả trong hình hài nhộng không khí. Lãnh tụ giáo phái Sakigake đã giải thích điều này cho Aomame trong lần cô đến phục vụ ông ta. Việc Fukaeri trốn thoát khỏi giáo phái và quyết định tách Tử thể khỏi Mẫu thể của cô nhằm hướng tới mục đích cuối cùng là tạo ra sự cân bằng cho thế giới. Làm cho cán cân Thiện - Ác luôn được giữ ở thế 50 - 50. Như vậy, motif hóa thân ở đây đã giúp truyền tải được thông điệp về cuộc chiến thiện và ác bất phân thắng bại trong thế giới con người. Và trong thế giới ấy, luôn song song tồn tại những tên bạo chúa, thủ lĩnh tối cao và những người hùng chiến đấu với thế lực xấu xa, đen tối để bảo vệ cái Chân, cái Thiện và Tình yêu. Giống như câu chuyện tình yêu kì lạ của Tengo và Aomame, dù bị chia cắt bởi hai không gian nhưng cả hai cùng nhìn thấy hình ảnh hai mặt trăng trên trời. Con người sẽ có thể tiếp tục cuộc chiến nếu họ có niềm tin và giữ vững tình yêu, hướng về nhau trong những hoàn cảnh khó khăn, tăm tối nhất của cuộc đời. Trong bài phát biểu khi nhận giải thưởng văn học Jurusalem, Murakami từng khẳng định: "Nếu có những bức tường kiên cố và những quả trứng mong manh dễ vỡ trước những bức tường ấy, tôi luôn đứng về phía những quả trứng". Câu nói này một lần nữa khẳng định cho quan điểm nghệ thuật lẫn chính trị của nhà văn người Nhật: luôn đứng về phe yếu thế chính nghĩa để chống lại những thế lực hùng mạnh độc tài trong đời sống.

Thông qua các motif biến dạng, Murakami đã truyền đạt thông điệp về những dạng thức/ khả thể tồn tại của con người, đặc biệt là về các trạng thái tinh thần của con người trong thế giới. Con người có thể vượt qua các ranh giới không gian, thời gian để đi đến những thế giới khác, trong hình hài khác nhằm thực hiện những ước muốn, khao khát mãnh liệt của mình mà khi còn sống, do những hạn chế hay việc

mất đi bản ngã, họ không thể thực hiện được. Motif biến dạng ở dạng thức linh hồn sống đã thể hiện sự gắn kết về mặt tư duy nghệ thuật của nhà văn với truyền thống tự sự kì ảo trong văn học Nhật Bản đồng thời chứng minh cho sức sống của một "tinh thần nguyên thủy" bên trong sáng tác của nhà văn người Nhật - Haruki Murakami.

3.2. MOTIF HÀNH TRÌNH

3.2.1. Motif hành trình trong văn học thế giới

Trong bảng thống kê, phân loại motif của Stith Thompson, motif *hành trình tới xứ sở khác* (*journey to other worlds*) được đánh dấu ở mục F0. *Hành trình đi đến thế giới khác* là motif cơ bản, thường xuyên xuất hiện trong các truyện cổ, huyền thoại và các tích Kinh thánh, liên quan đến hình ảnh người anh hùng lên đường thực hiện một nhiệm vụ. *Xứ sở khác* ở đây, theo Thompson rất đa dạng, đôi khi đó là vùng không gian bên dưới mặt đất, hoặc là thế giới ở trên cao, thế giới trong nước hay một thế giới hư ảo, siêu thực nào đó, nằm ngoài sự tri nhận của con người. Quả thật, con người chỉ có thể hiểu về khách thể - thế giới và trưởng thành về nhận thức khi bắt đầu rời khỏi không gian sống quen thuộc, vùng an toàn thường ngày. Lịch sử phát triển của nhân loại đã chứng minh hành trình đi đến một xứ sở khác là hành trình học hỏi và trưởng thành của mỗi cá nhân và của các cộng đồng văn hóa ở nhiều nơi trên thế giới. Motif hành trình đến xứ sở khác xuất hiện sớm và phát triển đa dạng trong văn học, đã phản ánh đặc điểm quá trình nhận thức của con người về thế giới, khuynh hướng khai phá, chinh phục tự nhiên của người phương Tây hay khuynh hướng hòa hợp với thiên nhiên của người phương Đông.

Motif hành trình đi đến xứ sở khác đã có một chặng đường dài phát triển qua các thời kì văn học, song hành cùng sự ra đời của các thể loại văn học khác nhau. Từ buổi bình minh của văn học phương Tây đã sớm xuất hiện các tác phẩm ghi lại những cuộc du hành nổi tiếng của người anh hùng trong hành trình chinh phục những miền đất xa lạ, nhiều thử thách. *Sử thi Odyssey* được viết vào khoảng thế kỉ thứ VIII trước Công nguyên bởi nhà thơ thiên tài Homer, là bài ca vĩ đại về khát vọng trở về của Odyssey – người anh hùng đại diện cho trí tuệ và lí tưởng Hy Lạp cổ đại. Sau khi giành được chiến thắng ở thành Troy, Odyssey dẫn đầu đội quân vượt qua chặng đường dài vô cùng gian nan, về lại xứ sở của mình. Những thử thách mà chàng trải qua, chủ yếu là trong thế giới tự nhiên như các loài thủy quái, các thử thách đến từ những vương quốc, xứ sở kì lạ thuộc quyền cai quản của vị thần biển Poseidon. Nếu không có trí tuệ, lòng quả cảm và ý chí, con người khó có thể tồn tại trong những điều kiện thiên nhiên khắc nghiệt như vậy. Chiến thắng của Odyssey đã làm nổi rõ chủ đề hành trình chinh phục tự nhiên của con người trong thời kì cổ đại. Hành trình của Odyssey cũng phản ánh lịch sử nền văn hóa phương Tây: hành trình con người chinh phục khách thể - thiên nhiên.

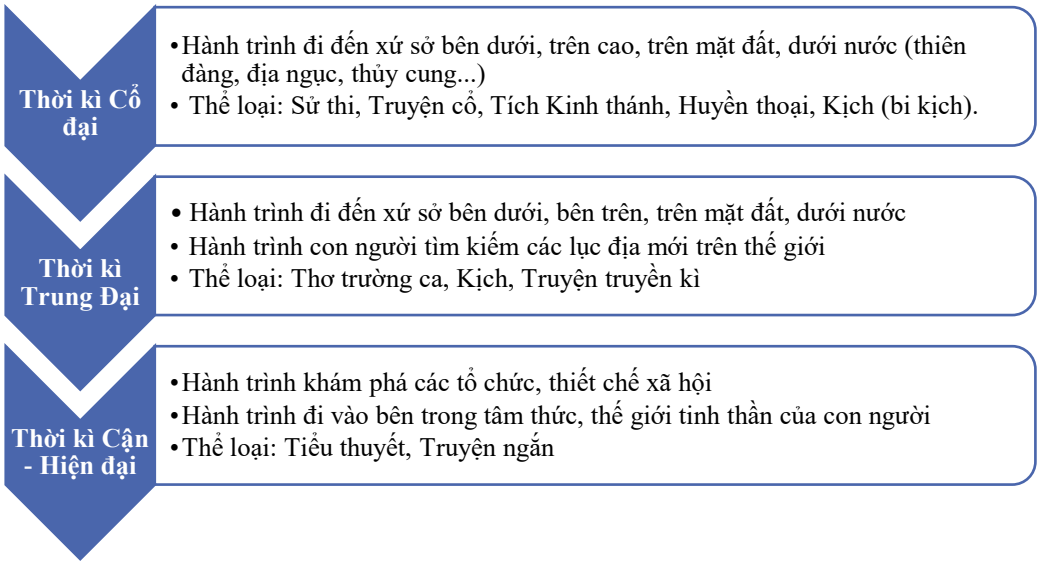
Bước sang thời kì Trung đại, văn học thế giới lại có thêm một bản trường ca về cuộc du hành kì lạ của con người đến thế giới khác đó là kiệt tác *Thần Khúc* của nhà thơ thiên tài người Ý Dante Alighieri (1265-1321). Tác phẩm kể lại cuộc du hành của một nhân vật xưng tôi qua ba thế giới, với kết cấu ba phần – tương ứng với ba xứ sở mà Dante đã đi đến là Hỏa Ngục, Luyện Ngục và Thiên đường. Trong khi người dẫn Dante qua chín tầng địa ngục là một thi nhân thì nàng Beatrice – hình ảnh người phụ nữ lý tưởng, lại chính là người đưa Dante đến Thiên đường. *Thần Khúc* được coi là một kiệt tác của văn học nhân loại thời Trung cổ, dự báo cho sự ra đời của một nền văn học Phục Hưng sẽ phát triển rực rỡ về sau ở phương Tây. Hành trình của Dante đến địa ngục dưới lòng đất đã thể hiện niềm khát khao hiểu biết về tồn tại của con người và thế giới, đặc biệt là mong muốn được khám phá sự thật về cái chết. Tác phẩm cũng là khúc ca về niềm khát khao hạnh phúc và một cuộc sống ý nghĩa của con người trước sự ngắn ngủi của kiếp người. Hạnh phúc ấy, trong thông điệp của khúc ca là những gì đang hiện hữu nơi cuộc sống trần thế với niềm vui, hoan lạc của con người ở hiện tại mà không phải ở một thế giới hư ảo, xa xôi nào khác.

Nếu như motif hành trình đến xứ sở khác trong văn học thế giới ở thời kì đầu thường hướng đến vấn đề khai phá, chinh phục các vùng đất mới trong tự nhiên của con người thì càng về sau, hành trình ấy chuyển dần sang địa hạt đi vào khám phá hệ thống xã hội, các thiết chế nhà nước, pháp luật … - những thứ mà con người bằng bộ óc tư duy có tổ chức cao đã tạo ra trong quá trình phát triển. Bước sang kỉ nguyên hiện đại, hành trình tiếp theo của con người trong văn học lại có khuynh hướng đi sâu vào thế giới bên trong, nhằm khám phá một hiện thực khác còn nhiều bí ẩn: hiện thực tinh thần sâu kín bên trong mỗi con người. Sự phát triển của motif hành trình đi đến xứ sở khác của văn học thế giới cho đến nay có thể chia làm ba giai đoạn – tương ứng với các thời kì văn học, mỗi giai đoạn ghi dấu sự ra đời của các thể loại văn học khác nhau.

+ *Giai đoạn 1*: (Tương ứng với thời kì Cổ đại) Motif hành trình thường là đi đến nhiều xứ sở khác nhau: trên cao, mặt đất, dưới thấp, biển cả… Phản ánh thời kì sơ khai của thế giới, khi con người bắt đầu khám phá tự nhiên, chinh phục những miền đất xa lạ, bí ẩn đối với nhận thức của con người cổ đại.

+ *Giai đoạn 2*: (Thời kì Trung và Cận đại) Motif hành trình đến xứ sở khác vẫn có các dạng hành trình như ở giai đoạn một và xuất hiện thêm dạng hành trình đi khai phá các lục địa mới – thế giới mới và các thế giới siêu nhiên, kì ảo.

+ *Giai đoạn 3*: (Thời kì Cận - Hiện đại của văn học) Motif hành trình đến xứ sở khác phát triển và mở rộng hơn, đi vào khám phá các hệ thống xã hội, hành trình đi vào chiều sâu bản thể của con người (phạm trù thế giới khác ở đây được mở rộng: có thể là thế giới siêu thực, thế giới vô thức trong tinh thần con người…)



Hình 3.1. Tiến trình phát triển các kiểu hành trình của nhân vật qua các thời kì và thể loại văn học

Trong kho tàng văn học Nhật Bản, *hành trình đi đến xứ sở khác* là motif có mặt ở nhiều truyện cổ và huyền thoại, tiêu biểu là câu chuyện vị thần Izanagi xuống vùng đất âm phủ tìm vợ, được ghi chép trong hai bộ huyền sử nổi tiếng là *Cổ sự kí* và *Nhật Bản thư kỉ*. Hay câu chuyện cổ khá nổi tiếng về chàng đánh cá Urashimataro đi xuống thế giới thủy cung và trở về lại thế giới thực. Truyện cổ *Urashimataro* được cho là xuất hiện vào khoảng thế kỉ thứ VIII, và có vài phiên bản khác nhau trong thể loại *truyện kể* (monogatari) của Nhật, kể về chuyến du hành xuống thế giới thủy cung của một chàng trai đánh cá tên Urashimataro. Một lần nọ, Urashimataro cứu được một con rùa xinh đẹp đang bị lũ trẻ con bắt và mang ra chơi đùa. Không ngờ con rùa ấy vài hôm sau đã quay lại trả ơn. Nó mời chàng đi xuống thế giới thủy cung dưới đáy biển sâu. Công chúa thủy cung Otohime đã tiếp đón chàng nồng nhiệt tại cung điện xinh đẹp với những thứ xa hoa nhất. Urashimataro đã rất hạnh phúc, chàng lưu lại cung thủy cung và tận hưởng vinh hoa phú quý trong ba ngày. Sau ba hôm, chàng bỗng nhớ nhà và ngỏ ý muốn trở về quê hương. Công chúa thủy cung đưa cho chàng một chiếc hộp và dặn chàng không được mở ra dù có bất kì tình huống nào xảy đến. Con rùa được Urashimataro cứu lúc trước rẽ nước đưa chàng trở về nhà. Khi về đến làng cũ, chàng trai kinh ngạc nhận ra rằng đã ba trăm năm trôi qua từ khi mình rời đi. Không còn ai nhận ra chàng và những người thân yêu, hàng xóm đều đã chết. Hoàn toàn tuyệt vọng, Urashimataro mở chiếc hộp trên tay ra mặc lời ngăn cấm trước đó của công chúa. Khi vừa mở hộp, một làn khói trắng bay lên. Chàng trai trẻ bỗng biến thành một ông lão. Một phiên bản khác của truyện kể rằng Urashimataro chết ngay sau khi mở chiếc hộp. Cho dù thế nào thì cái kết của câu chuyện tự nó cũng là một kết thúc bi kịch cho chàng đánh cá Urashimataro sau hành trình đi đến thế giới khác,

trải nghiệm về sự khác biệt của thời gian giữa thế giới thủy cung và thế giới con người.

Tiếp nối truyền thống tự sự từ hai nền văn học phương Tây và phương Đông, Kafka và Murakami đều sử dụng motif hành trình đi đến xứ sở khác trong các tiểu thuyết và thổi vào trong thế giới hư cấu của mình hơi thở thời đại và đặc trưng không gian văn hóa nơi mà cả hai nhà văn đã và đang trải nghiệm. Motif này xuất hiện trong hầu hết các tiểu thuyết của cả hai tác giả, vừa thể hiện nét gặp gỡ trong bút pháp xây dựng kết cấu tự sự, đồng thời cũng thể hiện những nét khác biệt trong phong cách nghệ thuật và thế giới quan của Kafka và Murakami. Trong khi Kafka thiên về khuynh hướng lựa chọn những hành trình mà nhân vật sẽ đi đến xứ sở khác trên mặt đất (tương ứng với kiểu *F110. Journey to terrestrial otherworlds* trong bảng phân loại motif của S. Thompson) thì nhà văn người Nhật Murakami lại thiên về khuynh hướng chọn lựa thế giới bên dưới, thế giới ngầm trong lòng đất làm điểm đến để các nhân vật trải nghiệm cuộc hành trình đi vào tâm thức. (Tương ứng với dạng *F80. Journey to lower world*).

3.2.2. Hành trình khám phá sự phi lí của số phận con người và bản chất xã hội trong tiểu thuyết Franz Kafka

Trong các truyện có sử dụng motif hành trình đến xứ sở khác, thông thường những vấn đề được đặt ra và giải quyết đó là: *Vùng đất mới ở đâu? Nhân vật phiêu lưu, du hành đến xứ sở khác sẽ phải trải qua những thử thách nào trong quá trình đương đầu với số phận? Nhân vật phiêu lưu đã thay đổi hay trưởng thành như thế nào sau khi trải qua hành trình thử thách? Cuối hành trình, người anh hùng có trở về thế giới nơi họ đã ra đi hay không?* Nếu như kết thúc cuộc hành trình của các truyện cổ và huyền thoại, người anh hùng thường chiến thắng số phận, vượt qua thử thách ở những vùng đất khác và quay về lại thế giới của mình hoặc bước sang thế giới nơi các vị thần cư ngụ, thì trong những câu chuyện hiện đại, những "huyền thoại mới" của văn học thế giới, người hùng có thể không có được chiến thắng mà sẽ trả giá bằng thất bại, thậm chí là cái chết. Các nhân vật chính và hành trình của họ khi đến một xứ sở khác trong tiểu thuyết Kafka thường có kết cục như vậy. Dù rơi vào tình huống bi đát nhưng tính chất mạnh mẽ, tự tin và tâm thế sẵn sàng dấn thân, không bao giờ bỏ cuộc là đặc điểm dễ nhận thấy ở các nhân vật trong tác phẩm Kafka. Họ thường là những người đàn ông tự tin và tràn đầy năng lượng nhưng sẽ bị "vô hiệu hóa" trong cuộc chiến đấu với một sức mạnh vô hình, phi lí đến từ phía các hệ thống xã hội và khó có cơ hội trở về. Trên hành trình đi tìm lời giải cho số phận, không giống như những người hùng huyền thoại luôn được các thế lực siêu nhiên phù trợ, nhân vật của Kafka không nhận được bất kỳ sự giúp đỡ thực sự đáng kể nào. Họ bị đưa vào một thế giới xa lạ với những quy tắc ứng xử vô cùng khác biệt và luôn phải xoay xở một mình. Tuy vẫn giữ được phẩm chất của người anh hùng cho đến cuối

cuộc hành trình, nhưng vẫn thất bại và nhận lấy kết cục bi thương – đây là điểm khác biệt căn bản trong motif hành trình đến xứ sở khác của các nhân vật trong thế giới của Kafka so với những motif hành trình đến nơi khác trong văn học phương Tây trước đó.

Nhân vật chính trong các tiểu thuyết *Nước Mĩ* đến *Lâu đài*, *Vụ Án* của Kafka đều thực hiện cuộc hành trình trải nghiệm thực tế, đi đến một không gian khác trên mặt đất là những không gian xã hội, nơi con người sống và làm việc, kiến tạo các mối quan hệ với người khác để tìm kiếm một vị trí, chỗ đứng trong cộng đồng. Họ chuyển dịch từ không gian này đến không gian khác, từ đó khám phá ra những bí ẩn, sự thật mà trước đó họ chưa từng biết đến. Có khi không gian ấy được xác định bằng các tên gọi, địa danh cụ thể như trong tiểu thuyết *Nước Mỹ* nhưng có khi lại mang tính đặc thù của một kiểu mô hình, thiết chế trong xã hội như trong *Tòa án, Lâu đài*…

Nước Mỹ (Amerika) là cuốn tiểu thuyết đầu tay của Kafka kể về hành trình của cậu thanh niên Karl Rossman lên một chiếc tàu đến vùng đất mới - vùng đất của tự do. Mục đích của chuyến đi này vừa là để Karl thoát khỏi tội lỗi mà cậu đã gây ra ở quê nhà (làm cho một chị người ở có mang), vừa muốn tìm kiếm một tương lai mới ở nước Mỹ. Phần đầu tác phẩm, Kafka tuy không miêu tả nhiều về tính cách, ngoại hình của cậu thanh niên Karl Rossman nhưng cũng đủ cho người đọc nhận thấy đây là chàng trai trẻ với tập hợp những phẩm chất lương thiện, trung thực và dũng cảm khi cậu xử lí khéo léo một tình huống gặp phải trên con tàu. Để bảo vệ cho người thợ đốt lò mà Karl tin là người tốt, cậu đã tranh luận với thuyền trưởng một cách hùng hồn, cảm thông và tinh ý, nhằm bảo vệ lợi ích của một người mà cậu chỉ mới quen. Con người trẻ tuổi ấy luôn thể hiện ý chí mạnh mẽ, sự nghiêm túc trong kế hoạch xây dựng tương lai nơi miền đất hứa. Mặc dù được sống trong điều kiện tốt do người chú giàu có ở Mỹ mang lại, nhưng Karl không cho phép mình rảnh rỗi mà ngay lập tức bắt đầu học tiếng Anh để xứng đáng với vị trí mới. Tuy nhiên, tất cả những dự định và nỗ lực của Karl đều không mang đến cho cậu kết cục tốt đẹp. Nước Mỹ hiện lên như một vùng đất hoang phế, đầy thử thách trong cuộc hành trình của Karl. Một xứ sở đầy đủ "thượng vàng hạ cám" và nhiều cạm bẫy, nơi có những con người nhiều tiền nhưng thiếu đạo đức, sẵn sàng lập kế hoạch hại người khác vì lợi ích bản thân. Nơi ấy, vận may thì ít nhưng rủi ro lại đầy rẫy, chỉ chực chờ nuốt chửng những kẻ yếu đuối, không tiền, vô gia cư như Karl tội nghiệp. Ở đó, con người thà làm nô lệ còn hơn thử vận may trên đường phố. Đó là lí do vì sao trong thử thách cuối cùng, Karl chấp nhận việc phải chịu đựng việc ở lại nhà Brunelda – cô ca sĩ nổi tiếng nhưng hết thời, đang ngày càng sa sút. Có lẽ với Kafka, Brunelda là hiện thân của một Amerika với hai màu đỏ - trắng, màu sắc của những bộ trang phục mà cô khoác lên người. Câu chuyện hành trình của Karl Rossman là hình dung và suy tư của Kafka về

nước Mỹ – vùng đất hứa của rất nhiều kẻ khao khát tự do và hạnh phúc trên khắp thế giới lúc bấy giờ.

Motif hành trình đi đến xứ sở khác ở đây được lồng trong motif kẻ có tội phải chịu hình phạt lưu đày, được Kafka xây dựng một cách đầy dụng ý qua hành trình đến Mỹ của Karl. Nhân vật người anh hùng trẻ tuổi một mình bước chân vào "tân thế giới" mang bóng dáng của kiểu anh hùng cổ mẫu như trong bi kịch hay trong Kinh thánh. Mary R. Scrogin đã so sánh việc phạm tội và bị trục xuất khỏi quê hương của Karl giống như việc Adam vi phạm điều cấm kị nên bị đẩy khỏi vườn địa đàng: *"Theo một nghĩa nào đó, trên đầu Karl (cũng như Adam), trách nhiệm đối với trật tự bị lật đổ của Thế giới mới rơi xuống, khi hành động bị cấm của anh ta đã trục xuất anh khỏi nơi trú ẩn của cha mẹ và đẩy anh vào sự hỗn loạn của nước Mỹ."* (Mary R. Scrogin, 975, tr.36). Hành trình của Karl là hành trình đương đầu với một thứ định mệnh phi lí nhưng đã được an bài. Việc cậu phạm tội là bị động. Trong đoạn đầu tác phẩm, Kafka miêu tả cảnh cô hầu gái đã chủ động quyến rũ và gần như cưỡng hiếp Karl. Việc Karl bị bố mẹ - những người có quyền lực ép buộc cậu lên chuyến tàu di cư đến Mỹ, đã chứng minh cho tính chất nạn nhân, tấn bi kịch của con người này: anh bị đẩy vào cuộc hành trình đến một nơi hoàn toàn xa lạ, đối diện với số mệnh nghiệt ngã của mình. Karl Rossman là kẻ lên đường mà trong tay không có gì ngoài một chiếc hộp kỉ niệm mang theo từ quê hương. Có lẽ trong số các nhân vật của Kafka, Karl là người yếu thế và thiệt thòi nhất bởi anh vừa là người trẻ tuổi nhất nên thiếu kinh nghiệm, không tiền, không có địa vị, và cũng không có bất kì danh phận nào. Hành trang và cũng là sức mạnh của Karl là một tinh thần chính trực và trái tim trong sáng. Từ xuất phát điểm này, Karl bước vào nước Mỹ – một thế giới mới toanh đầy hỗn tạp. Nếu như nhân vật bi kịch thường phải chịu đựng nỗi đau và sự phi lí của số phận thường là vì chính những phẩm chất tốt đẹp của họ thì trong trường hợp Karl đúng là như vậy. Anh luôn chịu thiệt thòi và gặp bất lợi vì chính sự trong sáng, lương thiện của mình. Theo Mary R. Scrogin: *"Karl là người duy nhất thực sự vô tội trong số ba nhân vật chính Kafka. Sự vô tội của anh, không phải ở sự hoàn thiện đạo đức một cách cẩn thận, mà ở chỗ anh là một đứa trẻ ngây thơ trong sự hiểu biết về cách thức của thế giới và các kế sách của đồng loại (...) sự đáng tin cậy của anh ấy khiến anh trở thành một công cụ có sẵn cho tất cả những ai muốn thao túng anh cho riêng họ"*. (Mary R. Scrogin, 1975, tr.16)

Có thể thấy ngay từ tác phẩm đầu tay này, Kafka đã sớm định hình những chủ đề quan trọng mà nhà văn sẽ khai thác xuyên suốt sự nghiệp sáng tác của ông: *cảm thức lưu đày, cảm giác tội lỗi, hành trình con người đối diện với số phận, sự mong manh, yếu đuối và bất lực của con người trước những hoàn cảnh phi lí đến từ xã hội và nỗ lực tìm kiếm, xác lập một vị trí chính thức trong cộng đồng...*

Đoạn kết của *Nước Mỹ* hé lộ về cái kết có chút ánh sáng hi vọng cho Karl khi cuối cùng, sau hành trình dài với bao gian nan, cậu cũng đã có được một "vị trí" thoải mái trên chuyến tàu ở đất Mĩ, dù đó chỉ là một chỗ ngồi tạm trong thời gian ngắn:

> *Những người trên sân ga chỉ cho nhau đoàn người, ta nghe những câu như: 'Hết thảy những người này là của hí viện Oklahama đấy!' hí viện dường như nổi tiếng hơn Karl tưởng nhiều, tất nhiên cũng vì cậu chưa hề quan tâm tới sinh hoạt hí viện. Nguyên một toa được dành riêng cho đoàn, người phụ trách chuyến đi hối thúc họ lên tàu còn hơn người soát vé. Trước hết ông ta ngó vào từng buồng tàu, sắp xếp chỗ này, chỗ nọ rồi mới leo lên. Ngẫu nhiên, Karl được một chỗ bên cửa sổ và kéo Giacomo ngồi bên cạnh. Họ ngồi chen chúc bên nhau và nói chung cả hai đều vui mừng về chuyến đi. Họ chưa từng có được chuyến đi nào vô tư đến thế ở Mỹ.* (Kafka, 2016, tr.342).

Khi Max Brod hỏi Kafka về số phận của Karl Rossman, nhà văn từng thổ lộ: "trong hí viện Oklahama, nhân vật chính này sẽ có được nghề nghiệp, sự tự do, nơi nương tựa, thậm chí tìm lại quê hương và cha mẹ như thể qua một màn ảo thuật tuyệt vời" (theo "lời bạt" của Max Brod) (Kafka, sđd, tr.348). Sinh thời Kafka chưa bao giờ thực sự đặt chân đến Mĩ. Có lẽ ông cũng muốn gửi gắm một "giấc mơ Mỹ" vào trong tác phẩm đầu tay còn dang dở này. Nước Mỹ, đâu đó trong sâu thẳm của Kafka cũng là một "miền đất hứa" – nơi con người có thể được tự do và sống hạnh phúc theo cách họ muốn. Phải chăng đó cũng từng là một giải pháp để nhà văn bất hạnh và u sầu của chúng ta muốn tìm đến để thoát khỏi thực tại bế tắc trong thời điểm ấy?

Motif hành trình đến xứ sở khác của Kafka thể hiện sự quan sát tinh tế và bút pháp độc đáo của nhà văn trong việc miêu tả số phận con người và bản chất phi lí của xã hội giai đoạn cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX. Ở đó, con người với thân phận nhỏ bé, mong manh không thể định đoạt được số phận, trở thành nạn nhân của một hiện thực phi lí, không lối thoát trong xã hội hiện đại, nơi công lý trở thành trò hề và niềm tin đã hoàn toàn vỡ vụn. Hành trình của Josef K trong tác phẩm *Vụ án* là tiếng gào thét trong vô vọng của một con người đã từng tin vào công lý và hệ thống luật pháp, đạo đức nhưng cuối cùng lại chết bởi chính niềm tin ấy. Xứ sở khác mà Josef K đặt chân tới là hệ thống Tòa án đã được Kafka miêu tả bằng bút pháp "nghịch dị", giúp người đọc cảm nhận được tình thế bi hài mà K rơi vào. Tất cả các nơi K đến trong tác phẩm: phòng xử án, văn phòng luật sư, văn phòng hành chính, khu nhà trọ rẻ tiền của những người lao động nghèo, phòng trọ tên họa sĩ, nhà thờ… đều là những không gian vừa hỗn tạp, chật chội, vừa tăm tối giống như những hang ổ. Nó bao trùm lấy số phận K, nhấn chìm anh vào một mê cung không lối thoát. Hành trình của K là đi vào "hang ổ" của hệ thống pháp luật để đi tìm công lý, tự do nhưng cuối cùng lại nhận lấy cái chết thảm bởi chính mục đích ấy. Tòa án với vẻ ngoài nhếch nhác và bản chất quan liêu, thối nát bên trong của nó đã phơi bày tất cả những nghịch lí và sự thật của cái gọi là hệ thống pháp luật và công lý trong xã hội. Từ đó, Kafka cho thấy một hiện thực khác đằng sau cái hiện thực được gợi lên từ những hình ảnh và ngôn ngữ trong tác phẩm. Hành trình của K thường được cho là chưa kết thúc (nếu như xét ở góc độ

hành trình tìm kiếm công lý) nhưng có lẽ với anh, nó đã thực sự kết thúc sau cuộc đối thoại với vị linh mục ở nhà thờ. Cuối cùng, K nhận ra hai sự thật: thứ nhất là về bản chất hệ thống Tòa án và luật pháp trong xã hội. Và sự thật thứ hai là về số phận của những con người nhỏ bé, vô tội lỡ sa chân vào hệ thống ấy như anh. Từng lấy bằng tiến sĩ ngành luật và có thời gian làm việc trong hệ thống Tư pháp, Kafka hiểu rõ những điều thực tế bên trong hệ thống ấy. Tòa án, nơi được coi là là chốn tôn nghiêm, có sứ mệnh mang lại công lý cho con người, qua ngòi bút Kafka lại chính là nơi cướp đi cuộc sống tự do và cũng là nấm mồ chôn một con người vô tội. Vụ án của K có lẽ là vụ án oan trái và phi lí nhất trong lịch sử văn chương hiện đại. Motif hành trình đi đến xứ sở khác được sử dụng trong tác phẩm, do đó đã trở thành một phương tiện hữu hiệu giúp nhà văn truyền tải thông điệp bi thương về số phận của con người hiện đại trong một xã hội đầy rẫy phi lí, bất công.

Hành trình của K. trong *Lâu đài* được lập trình có phần khác hai hành trình của Karl và Josef K bởi ngay từ đầu tác phẩm, K. đã đến được ngôi làng thuộc về Lâu đài – nơi mà anh được mời đến làm việc. Nhưng cho đến cuối tác phẩm, K. không bao giờ thực sự chạm đến hay chính thức bước vào cánh cửa của Lâu đài dù rằng anh luôn cố gắng để có thể hòa nhập với những người trong làng và không bao giờ có ý định bỏ cuộc trong việc tìm kiếm Lâu đài. Một lần nữa chúng ta thấy nhân vật của Kafka cuối cùng vẫn chết vì chính mục tiêu mà họ đã đặt ra trên hành trình dấn thân. Nếu K nghe lời khuyên của người khác, sớm quay về, có lẽ sẽ không có kết cục bi thảm như vậy. Tuy tác phẩm này cũng chưa được hoàn thành nhưng qua sự tiết lộ của Kafka cho Max Brod, chúng ta biết rằng nhà văn dự định sẽ để cho K chết vào ngày thứ sáu trong hành trình lưu lại ngôi làng để đến Lâu đài. Theo dịch giả Lê Chu Cầu, "cái lâu đài mà K không bén mảng tới gần được chính là điều mà các nhà thần học gọi là "ân sủng", là sự lèo lái số phận con người bởi Chúa Trời. Trong cả ba tiểu thuyết của F. Kafka, Brod đều thấy chủ đề cơ bản là sự hòa đồng của cá nhân vào tập thể, đồng thời là sự hòa đồng vào nước Chúa và K. đấu tranh nhằm giành lấy ân sủng này" (Kafka, 2018, tr.9). Motif hành trình đến xứ sở khác trong tiểu thuyết *Lâu đài* được khoác lên một màn sương huyền ảo, nhuốm màu sắc tôn giáo nếu nhìn nhận tác phẩm theo cách lí giải của Brod. Đó không phải là cách tiếp cận không có cơ sở bởi nếu đặt tác phẩm trong hệ thống các chủ đề và motif sáng tác quen thuộc của Kafka, nhìn sâu vào những chấn thương, ẩn ức mang tính cộng đồng, tập thể như một tín hiệu đặc trưng trong tác phẩm của nhà văn, sẽ thấy cái khao khát được "ân sủng" hay được "hòa đồng vào nước Chúa" mà Brod nhắc đến kia là hoàn toàn có căn cứ.

Sinh thời, Kafka từng phát biểu: *"In the fight between you and the world, back the world"* (Trong cuộc chiến giữa bạn và thế giới, hãy quay lại thế giới). Câu nói đã thể hiện sự lựa chọn của Kafka trong cuộc chiến giữa con người và số mệnh. Tính duy lí là đặc điểm nổi bật trong thế giới nghệ thuật của Kafka, điều này phản ánh rõ

qua cách nhà văn xây dựng hình tượng nhân vật chính với đặc trưng tính cách: khả năng phân tích tình huống sắc sảo, sự tự tin vào năng lực và đạo đức cá nhân, đồng thời là tinh thần dấn thân không bỏ cuộc. Motif hành trình đi đến xứ sở nơi khác trong tiểu thuyết Kafka là phương diện nghệ thuật không thể thiếu, góp phần tạo nên phong cách nghệ thuật Kafka, đồng thời khẳng định khả năng phân tích và phản biện xã hội của nhà văn. Con người với thân phận nhỏ bé trong xã hội hiện đại ngày càng đổ vỡ giá trị và niềm tin, có thể trở thành những con tốt hay nạn nhân trong guồng máy khổng lồ, phi nhân tính. Trong tiểu thuyết Kafka, hành trình con người đi tìm kiếm công lý, giải pháp cho số phận luôn là hành trình cô độc, gian nan. Nhưng dù như vậy, con người vẫn không thể bỏ cuộc, quay lưng lại với thế giới mà phải "quay trở lại" đối diện với nó cho dù kết cục có thế nào đi nữa. Giống như tâm thế của người hùng Sisyphus trong thần thoại Hy Lạp, nhân vật trên hành trình đi đến xứ sở khác của Kafka cũng như những Sisyphus của thời hiện đại trong ý nghĩa vừa bi thương vừa cao cả của hình tượng con người.

3.2.3. Hành trình tìm kiếm và hoàn thiện bản ngã con người trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Trong sáu tiểu thuyết được chúng tôi lựa chọn để khảo sát của Murakami, có 2 tác phẩm (*Kafka bên bờ biển* và *Cuộc săn cừu hoang*) có motif hành trình đến nơi khác thuộc kiểu hành trình trên mặt đất, 4 tác phẩm còn lại *(Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới, 1Q84, Biên niên kí chim vặn dây cót, Giết chỉ huy đội kị sĩ)* đều xuất hiện hành trình nhân vật đi xuống thế giới ngầm bên dưới lòng đất và thế giới tinh thần bên trong nhân vật.

Bảng 3.2. Bảng tổng hợp đặc điểm hành trình đi các nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami

Tác phẩm	Kiểu motif hành trình đến nơi khác	Nhân vật thực hiện hành trình	Nơi đến	Nhiệm vụ	Kết quả
Cuộc săn cừu hoang	Hành trình đến nơi khác trên mặt đất	Nhân vật tôi (nhân viên thiết kế quảng cáo)	Hokkaido – miền cực Bắc Nhật Bản	Đi tìm con cừu có hình ngôi sao trên lưng	Nhân vật chính quay về Tokyo
Kafka bên bờ biển	Hành trình đến nơi khác	Kafka	Thư viện tư nhân Komura ở Takamatsu	Chạy trốn lời nguyền số phận	Kafka trở về nhà sau khi gặp Mẹ - hóa

	trên mặt đất				giải lời nguyền
Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới	Hành trình đến thế giới thấp hơn	Nhân vật xưng tôi - Toán sư	Phòng thí nghiệm dưới lòng đất và bước vào Nơi tận cùng Thế giới – thế giới đã được lập trình trong não bộ (vùng "nghĩa địa voi" - vô thức)	Cùng với giáo sư bảo vệ kết quả của Thí nghiệm xáo dữ liệu trong cuộc chiến Thông tin	Nhân vật Toán sư không quay trở lại thế giới trước mà ở lại Nơi tận cùng thế giới
Biên niên kí chim vặn dây cót	Như trên	Toru Okada	Giếng cạn và vùng Nội Mông	Giết chết Wataya và giải cứu Komiko	Toru giải cứu được người vợ
1Q84	Như trên	Aomame/ Tengo	Thế giới ngầm phía dưới lòng đất	Giết Thủ lĩnh giáo phái Sakigake	Aomame giết được Thủ lĩnh giáo phái và gặp lại Tengo, cùng nhau chạy trốn khỏi sự truy sát
Giết chỉ huy đội kị sĩ	Như trên	Nhân vật tôi – họa sĩ.	Hang lớn dưới lòng đất (được kết nối từ nơi có căn hầm mộ cổ)	Giết chỉ huy đội kị sĩ	Giết chỉ huy kị sĩ và quay trở lên mặt đất

Bên cạnh kiểu motif hành trình đi đến một nơi khác trên mặt đất, motif hành trình đi xuống thế giới ngầm được Murakami tập trung và sử dụng nhiều hơn để triển khai kết cấu tiểu thuyết. Như đã phân tích ở các phần trước, đặc biệt là trong chương II (phần *cổ mẫu hang*), thế giới bên dưới mặt đất trong tiểu thuyết Murakami – những

nơi mà nhân vật đã xuống và trải nghiệm hành trình, thường là thế giới của những tổ chức tội ác hay hệ thống ngầm, những thế lực đang điều khiển, chi phối các lĩnh vực chính trị, kinh tế, khoa học và tôn giáo. Con người đã tạo ra nhiều phát minh, thành tựu khoa học nhưng thay vì làm cho cuộc sống ngày càng phát triển, con người có được tự do, hạnh phúc hơn thì mặt trái của công nghệ lại mang đến nhiều hơn những bất an, nguy cơ cho đời sống con người. Trong hoàn cảnh như vậy, con người ngày càng trở nên mong manh, cô đơn và hoang hoải trên hành trình tìm kiếm ý nghĩa hiện sinh. Các giá trị bị đảo lộn, hình ảnh thế giới liên tục bị thay thế, con người yếu đuối và ngày càng dễ trở nên tha hóa trước sức ép của đời sống vật chất lẫn tinh thần. Vậy làm thế nào để con người có thể tìm thấy ý nghĩa sống và theo đuổi hạnh phúc, làm sao con người có thể thoát khỏi sự kiểm soát của những hệ thống luôn bóp nghẹt tự do, biến con người thành những cỗ máy mà vẫn tồn tại, không phải tìm đến sự tự hủy hay bị tha hóa, đánh mất chính mình? Đó là nỗi trăn trở và cũng là những câu hỏi lớn mà các nhà văn có mối quan tâm sâu sắc đối với nhân sinh như Murakami luôn đặt ra. Nhà văn trăn trở trước tình trạng tồn tại của con người trong thế giới hiện đại, muốn giúp con người tìm thấy cuộc sống thực sự có ý nghĩa cho bản thân và cộng đồng.

Với Murakami, có lẽ câu trả lời đó là con người cần thức tỉnh về đời sống tâm linh của chính mình và đánh thức sức mạnh tinh thần bên trong để có thể đương đầu với tất cả những thử thách mà số phận luôn mang đến. Giống như Kafka, để trụ vững và bước ra khỏi cơn bão của số phận, cần phải mài giũa tinh thần, trang bị nguồn tri thức, sức mạnh thể chất và một trái tim yêu thương. Sau khi đã thấu hiểu và thứ tha cho người mẹ, cậu không còn chạy trốn số phận mà quay lại đương đầu với nó. Sau hành trình của mình, Kafka đã bước ra từ tâm bão trong một tâm thế khác, trở thành một con người khác. Thông điệp của Murakami trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* không phải chỉ dành riêng cho những thiếu niên đang bước vào độ tuổi trưởng thành mà còn dành cho tất cả chúng ta. Bởi ai dám chắc rằng chỉ có một cơn bão duy nhất trong hành trình sống của mình? Những cơn bão của số phận vẫn cứ tiếp nối, hết cơn này đến cơn khác. Vậy sức mạnh và sự trưởng thành của con người phải xuất phát từ bên trong, giống như quả trứng phải được đập vỡ từ bên trong của nó. Trong quan điểm của Murakami, hành trình căn cốt nhất mà con người cần thực hiện chính là tìm kiếm bản ngã và sống thành thực với chính mình. Do đó, motif hành trình đi đến một nơi khác trong tiểu thuyết của Murakami thực chất là hành trình truy tầm bản ngã của con người trong thế giới hiện đại. Hành trình này được thể hiện kín đáo, ẩn sau những sự kiện, những thử thách mà nhân vật trải nghiệm trong quá trình dấn thân vào mạng lưới xã hội, nhưng nó lại vô cùng ráo riết và khắc khoải hơn bao giờ hết. Bởi đi tìm bản ngã chính là việc đi vào thế giới tinh thần của chúng ta, lặn sâu xuống những lớp vô thức, để có thể dũng cảm đối mặt với bóng tối bên trong mỗi người. Bản ngã ấy, không phải ai cũng có thể nhìn thấy, không phải ai cũng có thể chấp nhận sống cùng

với nó. Con người không dễ gì chiến thắng chính mình và tìm thấy bản ngã nếu như không thực sự nỗ lực truy tìm. Hành trình của Kafka trong *Kafka bên bờ biển* thực chất cũng là hành trình cậu bé học cách đối diện với phần bóng tối bên trong tâm thức với những ẩn ức, dục vọng, huyễn tưởng ở tuổi trưởng thành với nhiều chấn thương tâm lí. Tiếng nói của Quạ - một nhân vật đặc biệt xuất hiện trong tác phẩm, không gì khác là tiếng nói của một cái ngã khác, luôn đối thoại và đấu tranh bên trong Kafka. Cái ngã ấy nó đại diện cho những dục vọng và ham muốn của Kafka trong mối quan hệ với Sakura (chị gái), Saeki (mẹ Kafka) và với chính bản thân cậu bé. Quá trình Kafka chạy trốn số phận rồi từ đó quay lại đương đầu với nó, chính là hành trình Kafka chấp nhận "người lạ bên trong của mình", cái ngã từ thẳm sâu trong vô thức mà cậu luôn che giấu và đè nén. Chỉ khi hai cái ngã ấy được nhận thức và chấp nhận, bằng cách trải nghiệm tất cả những nỗi đau và sự cô đơn, đi xuyên qua hết đường hầm của bóng tối vô thức, Kafka mới có thể được chữa lành và trưởng thành. Hành trình của cậu bé Kafka, do đó cũng là hành trình đi tìm kiếm câu trả lời cho câu hỏi: "Tôi là ai?"

Các nhân vật chính trong những tiểu thuyết có motif đi xuống thế giới khác dưới lòng đất của Murakami *(Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới, 1Q84, Biên niên kí chim vặn dây cót, Giết chỉ huy đội kị sĩ)* cũng có cùng một mục đích: tìm kiếm và xác lập bản sắc cá nhân. Nhân vật toán sư trong *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* là một người cô đơn và không tìm thấy ý nghĩa sống trong "xứ sở diệu kì tàn bạo". Anh thậm chí không thực sự ý thức về sự tồn tại của mình cho đến khi biết rằng quỹ thời gian còn lại để sống là rất ít. Vốn làm công việc của một toán sư nhưng anh vô tình trở thành một trong những thành viên của cuộc thí nghiệm khoa học phi nhân tính là xáo dữ liệu trên não người, trong một cuộc đua công nghệ và bảo mật dữ liệu số do các tổ chức tội ác giả danh khoa học thực hiện. Cách Murakami giới thiệu về toán sư cho thấy anh hoàn toàn là một kẻ cô độc với cuộc đời tẻ nhạt: không tình yêu, không cảm xúc, không có mối dây liên hệ với gia đình và cũng không có niềm hy vọng ở thế giới hiện tại. Cuộc du hành vào thế giới khác – "chốn tận cùng thế giới" do đó, là một hành trình ẩn dụ có ý nghĩa đi tìm lại chính mình, đánh thức đời sống bên trong của nhân vật toán sư. Trong thế giới xa lạ và đầy bí ẩn của "chốn tận cùng thế giới", dẫu cho anh đã bị lấy mất bóng, bị lấy đi toàn bộ kí ức, cũng không có năng lực nào khác ngoài khả năng đọc mơ nhưng thực chất đây lại là cơ hội để anh tìm lại bản ngã đã đánh mất từ lâu trong "xứ sở diệu kỳ tàn bạo" trước kia. Có thể thấy hành trình của toán sư sau khi bị lấy mất bóng là hành trình anh nỗ lực vẽ lại chân dung và tạo lập một "bản diện" của chính mình. Dù hành trình ấy thật khó khăn và rất ít hy vọng. Nhưng qua những chi tiết, sự kiện xảy ra (anh bắt đầu nhớ lại kí ức, nhớ lại giai điệu âm nhạc, anh thấy vui và cảm thấy gắn bó với cô thủ thư, chi tiết anh luôn bị thu hút bởi khu rừng cấm ở gần tường thành, hay khát khao tìm lại bóng đang bị tách rời…) có thể thấy đó là hành trình nhân vật tôi bắt đầu

"hồi sinh" sự sống. Một khuôn mặt vô diện, nhạt nhòa và vốn không có bản sắc riêng của nhân vật toán sư lúc trước giờ đây đã bắt đầu hình thành nên những nét cá tính, tình cảm và mong muốn… dù cho đó mới chỉ là sự khởi đầu của hành trình đi tìm lại bản ngã đã mất của anh ở "chốn tận cùng thế giới". Quyết định ở lại "chốn tận cùng thế giới", do đó, là quyết định đi tiếp hành trình tìm kiếm để thấy được bản ngã của nhân vật toán sư. Nó có lẽ lựa lựa chọn khả thể và phù hợp với nhân vật, thể hiện thông điệp nghệ thuật sâu sắc của Murakami về hành trình của con người hiện đại trong khao khát tìm kiếm chính mình.

Hành trình của nhân vật Toru Okada (*BNKCVDC)* tuy được gắn kết với nhiều cuộc đời, những sự kiện lịch sử, đi qua những không gian và thời gian đa chiều rộng lớn là vậy nhưng thực ra, cái đích cuối cùng trong hành trình của anh là việc Toru cần giải quyết vấn đề của chính anh. Từ một chi tiết mang tính thắt nút của toàn bộ câu chuyện là việc người vợ vô cùng gắn bó, hòa hợp của Toru bỏ đi và yêu cầu anh ly hôn vắng mặt, Murakami đã hé lộ cho chúng ta về bản chất của đời sống hôn nhân. Toru phải đối diện với bi kịch riêng: dù là vợ chồng nhưng Kumiko và anh có một khoảng cách, cô có những bí mật riêng, trong cô tồn tại cái ngã sâu kín bị che giấu và bị đè nén, cô không thể chia sẻ vấn đề ấy cùng Toru. Anh tưởng rằng đã hiểu hết vợ mình, cho đến một ngày, khi mọi thứ vỡ lỡ, Toru mới nhận ra bản chất mối quan hệ giữa anh và vợ. Quyết định dấn thân đi tìm kiếm câu trả lời, Toru đi xuống chiếc giếng dưới lòng đất trong căn nhà bỏ hoang và trải nghiệm bóng tối bên dưới. Hành trình ấy, như đã nói, là hành trình Toru đối diện với chính anh, trải nghiệm bóng tối để hiểu cái bóng tối bên trong tinh thần anh. Để từ đó, anh có được cơ hội thấu hiểu nỗi đau của các nhân vật khác, trong đó có nỗi đau của Kumiko vợ anh. Câu chuyện của Toru khiến độc giả nhớ đến thông điệp trong truyện ngắn là *Drive my car* (trích trong tuyển tập *Những người đàn ông không có đàn bà*) của Murakami. Truyện kể về Kafuku, một diễn viên kiêm nhà biên kịch, có cuộc sống hôn nhân viên mãn và hòa hợp với người vợ xinh đẹp. Nhưng một hôm, anh phát hiện ra vợ mình ngoại tình và cô ngoại tình không chỉ với một người. Vợ anh, cùng một lúc quen và ngủ với nhiều người đàn ông khác nhau. Cho đến khi vợ Kafuku qua đời, anh nhận ra rằng dường như anh chưa bao giờ thực sự hiểu cô. *Drive my car* và *Biên niên kí chim vặn dây cót* có điểm gặp gỡ khi cả hai tác phẩm đều chứa đựng cùng một thông điệp của Murakami về bản chất của đời sống hôn nhân cũng như nỗ lực của con người trong việc hiểu thấu người khác: *"Chúng ta có thể đầu tư rất nhiều thời gian và công sức hòng hiểu được người khác, nhưng rốt cuộc chúng ta tiếp cận được tới đâu cái bản chất sâu xa của người đó. Ta tự thuyết phục mình rằng ta biết rõ người kia, nhưng thực sự ta có biết một điều gì hệ trọng về một ai đó không?"* (Murakami, 2006, tr.276). Toru và Kafuku, hai người chồng trong mối quan hệ với người vợ họ yêu thương, cuối cùng phải đối diện với cùng một nan đề. Họ khó mà chạm đến cái ngã thực sự của người bạn đời mà họ nghĩ là những người tri kỉ. Sai lầm chí mạng của cả

hai nhân vật là đã không biết được "điều hệ trọng" của người mà mỗi ngày họ cùng chung sống dưới một mái nhà. Làm thế nào để có thể thấu hiểu được người khác trong khi người ấy thực ra là một tồn tại khác, bên ngoài mỗi chúng ta? Sự thấu hiểu hoàn toàn dường như là điều bất khả. Qua lời của nhân vật Takatsuki – một trong số những tình nhân của vợ Kafuku, Murakami đã truyền đạt thông điệp mang ý nghĩa hệ trọng đối với mỗi con người trong hành trình tìm kiếm bản ngã của mình và trong nỗ lực thấu hiểu thế giới sâu kín của người khác:

> *Nhưng dù có hiểu thế nào, yêu nhau say đắm thế nào đi nữa thì tôi e rằng, nhìn thấu trái tim người khác là điều không thể. Đòi hỏi này chỉ khiến cho bản thân đau khổ mà thôi. Tuy nhiên, nếu là trái tim của mình thì chỉ cần nỗ lực, chỉ nỗ lực thôi là có thể nhìn thấu được. Vì vậy, rốt cuộc, điều chúng ta phải làm chẳng phải là thu xếp một cách ổn thỏa và thành thật với trái tim mình hay sao. Nếu thực sự mong muốn nhìn thấu người khác thì chỉ còn cách là nhìn thẳng, thật sâu vào chính con người mình.* (Murakami, 2015, tr.39)

Trong tiểu thuyết Murakami, các nhân vật chỉ có thể tự do và tìm thấy ý nghĩa sống, hạnh phúc khi được sống đúng với cái ngã đích thực của mình. Aomame (*1Q84*) không cảm thấy bình yên, hạnh phúc dù cô đã hoàn thành xuất sắc nhiệm vụ giết chết Thủ lĩnh giáo phái Sakikage. Trong *1Q84,* hành trình của Aomame và Tengo là hành trình mà cả hai đều muốn đi tìm thấy bản ngã từ lâu đã bị tước đoạt của họ. Từ nhỏ, cả Tengo và Aomame đều phải chịu đựng sự sắp đặt từ những người khác (cha mẹ Aomame sẵn sàng dâng hiến con gái của mình cho Thủ lĩnh giáo phái; Tengo có một tuổi thơ bất hạnh và thiếu vắng tình yêu thương thực sự). Việc Tengo lớn lên trở thành một người làm nghề "viết thế" để có thể sáng tạo ra thế giới hư cấu của riêng anh, phần nào phản ánh mong muốn được sáng tạo, làm chủ cuộc đời và theo đuổi đam mê của Tengo. *1Q84* là thế giới siêu thực, sản phẩm trí tưởng tượng của Tengo – thế giới có hai mặt trăng, nơi phản chiếu đời sống tinh thần, khao khát sâu kín của cả Aomame và Tengo. Do đó, đến cuối hành trình, khi cả hai đã tìm thấy nhau, hai mặt trăng trong thế giới họ cùng nhìn thấy ấy biến mất và trên trời chỉ còn lại một mặt trăng duy nhất. Đó là hình ảnh ẩn dụ khi cả hai đã tìm thấy nhau, tìm thấy lí tưởng sống trong hành trình truy tìm hạnh phúc. Dẫu biết thực tế, hạnh phúc và sự tự do ấy còn rất mong manh bởi họ giống như là những quả trứng mỏng manh trong thế đối đầu với thử thách là "những bức tường" to lớn, nhưng hành trình phía trước của họ sẽ không còn cô độc bởi nó đã đánh thức trái tim của những con người có cùng số phận và khát khao mãnh liệt như họ. Nhà nghiên cứu Lê Thị Diễm Hằng cho rằng:

> *Với biểu tượng hành trình, tiểu thuyết Haruki 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. (Lê Thị Diễm Hằng, 2018, tr. 24-34)

Sự cô đơn trong hành trình tìm kiếm bản diện của các nhân vật trong motif hành trình đến xứ sở khác của Murakami là điều không thể tránh khỏi, thậm chí đôi khi để được là chính mình, họ phải đánh đổi cả tính mạng như trường hợp nhân vật chính trong hai tác phẩm *CSCH* và *XSDKTBVCTCTG*. Nhưng với kết thúc mở của tiểu thuyết, Murakami mang đến cho người đọc những tia sáng ấm áp của niềm hi vọng ở phía cuối đường hầm. Đối với các nhân vật của Murakami, việc sống thực với chính mình, tìm lại bản diện cũng là sự khởi đầu cho hành trình nhận thức về trách nhiệm của cá nhân trong vai trò là một thành viên xã hội. Trên hành trình tìm kiếm bản thể và xác lập một căn tính riêng, các nhân vật đồng thời nhận ra vai trò, trách nhiệm đối với cộng đồng, từ đó xác định tâm thế và mục tiêu hành động để có thể giải quyết các vấn đề cá nhân, đồng thời tham gia vào các cam kết xã hội. Đây cũng chính là hành trình trên thực tế của một Haruki Murakami - tiểu thuyết gia vốn "xa lánh" xã hội đến một nhà văn đương đại tham gia tích cực vào việc giải quyết những vấn đề của xã hội Nhật Bản và các vấn đề mang tính đối thoại toàn cầu như hiện nay.

Motif hành trình đi đến xứ sở khác của nhân vật trong tiểu thuyết Murakami là những hành trình có ý nghĩa kép: nó không chỉ là những dịch chuyển của nhân vật theo nghĩa đen là sự thay đổi không gian vật lí mà còn có ý nghĩa là những cuộc phiêu lưu tinh thần của con người vào trong tâm thức để đánh thức sức mạnh và sự tỉnh thức. Có lẽ do đặc điểm này mà tiểu thuyết của Murakami đôi khi được cho là thuộc dạng tiểu thuyết giả trinh thám hay giả phiêu lưu. Chiến thắng chính mình, đi xuyên qua bóng tối ngự trị ngay trong bản thân mình – đó là mục tiêu sau cùng và quan trọng nhất của các nhân vật anh hùng phiêu lưu trong hành trình của họ. Đây cũng là thông điệp nổi bật trong tiểu thuyết của nhà văn người Nhật thông qua motif hành trình đi đến xứ sở bên dưới mặt đất. Nhìn từ phương diện này, quan điểm của Murakami có sự khác biệt so với Kafka. Nếu như quan điểm của Kafka là *"In the fight between you and the world, back the world"* (Trong cuộc chiến giữa bạn và thế giới, hãy quay lại thế giới), thì qua các sáng tác của Murakami, dường như ông muốn truyền đạt thông điệp: "In the fight between you and the world, back your inner world." *(Trong cuộc chiến giữa bạn và thế giới, hãy quay vào thế giới bên trong của bạn)* Đọc Murakami, người ta luôn nhìn thấy rất rõ khuynh hướng hướng nội bên trong tính cách và đời sống của nhân vật dẫu cho họ có đang trong những cuộc hành trình dấn thân vào xã hội. Cái *tĩnh* trong tiểu thuyết của nhà văn, vì vậy dường như có xu thế lấn át cái *động*, mặc dù tinh thần "dấn thân" và "chịu trách nhiệm" của chủ nghĩa hiện sinh là đặc điểm không thể thiếu trong việc nhận diện "cá tính nhân vật" của Murakami. Đặc điểm này là cơ sở khiến chúng tôi gọi các nhân vật chính của Murakami là những *người hùng – thiền giả*, và hành trình đi đến nơi khác của họ là hành trình thiền định để đi vào khám phá chiều sâu tâm thức con người.

Mặc dù cùng sử dụng motif hành trình đi đến xứ sở khác như một phương tiện nghệ thuật đắc dụng trong việc tạo lập kết cấu tiểu thuyết và truyền đạt thông điệp nghệ thuật riêng nhưng hai nhà văn Kafka và Murakami thể hiện những điểm khác biệt trong cách triển khai motif này trong thế giới hư cấu của mình. Cụ thể có thể thấy những khác biệt ấy đến từ các phương diện sau:

Bảng 3.3. Bảng so sánh motif hành trình trong tiểu thuyết Kafka và Murakami

Motif hành trình đến xứ sở khác của Kafka	**Motif hành trình đến xứ sở khác của Murakami**
Motif đến xứ sở khác trên mặt đất - Hành trình đi vào ***hiện thực xã hội***	*Motif đến xứ sở bên dưới mặt đất– Hành trình đi vào* ***hiện thực tinh thần***
Nhân vật chủ yếu dùng ***tư duy logic,*** *sức mạnh của nhận thức* ***lý tính*** *→ tính duy lý điển hình của phương Tây*	*Nhân vật đi vào khám phá thế giới của* ***vô thức****, đánh thức* ***trực giác, tâm linh*** *→ Đặc trưng tinh thần Phương Đông.*
Nhân vật thiên về ***hành động*** *(Động)*	*Nhân vật thiên về* ***bất động****, thiền (Tĩnh)*
Hành trình ***không có lối ra***	*Hành trình* ***luôn có lối ra***
Nhân vật ***thức tỉnh về bản chất xã hội*** *(thế giới hiện thực bên ngoài)*	*– Nhân vật thức tỉnh về hiện thực xã hội và* ***thế giới tinh thần bên trong***
Nhân vật ***không*** *giải quyết được vấn đề, bị mắc kẹt trong mạng lưới mê cung của các hệ thống xã hội*	*– Nhân vật* ***tìm ra*** *giải pháp cho vấn đề của cá nhân và có ảnh hưởng đến cuộc đời của người khác, cộng đồng*
Kết cấu ***đơn tuyến***	*Kết cấu* ***song tuyến***

Bảng so sánh trên thể hiện những khác biệt cơ bản trong khuynh hướng phản ánh hiện thực và đặc điểm tư duy nghệ thuật tiểu thuyết giữa Kafka và Murakami nhìn từ motif hành trình đến xứ sở khác. Sự khác nhau trong việc phản ánh tình trạng tồn tại và tìm kiếm giải pháp cho số phận con người trong hai giai đoạn: *hiện đại* của Kafka và *hậu hiện đại* của Murakami nói lên nét khác biệt của hai nhà văn. Có thể thấy ở tiểu thuyết Murakami, xu hướng muốn tìm kiếm một giải pháp cho con người

trong xã hội hậu hiện đại được gợi mở, trong khi đó, giải pháp về lối thoát cho con người trong tiểu thuyết Kafka còn khá mơ hồ. Bên cạnh đó, đặc trưng về tính Động và Tĩnh trong motif hành trình của nhân vật cũng cho thấy hai khuynh hướng (hướng ngoại và hướng nội) đặc trưng của tinh thần phương Đông và phương Tây từ phong cách của hai nhà văn. Nguyên nhân của những khác biệt trên xuất phát từ sự khác biệt của hai cá tính sáng tạo, đặc trưng của hai truyền thống văn học và cả sự khác biệt từ bối cảnh lịch sử, văn hóa gốc của hai nhà văn Kafka và Murakami. Đồng thời những nét tương đồng và khác biệt trên hé lộ tính đối thoại của Murakami đối với các vấn đề mà Kafka – nhà văn bậc thầy của văn chương nhân loại thế kỉ XX đã đặt ra trong các trước tác của mình. Truyện ngắn *Samsa in love* (Samsa yêu) của Murakami là một trường hợp tiêu biểu, thể hiện rõ tính đối thoại và tiếp nối chủ đề từ *"Hóa thân"* của Kafka. Trong đó, Murakami đã gợi mở khả thể mới cho sự tồn tại và giải pháp của con người trong một thế giới hậu hiện đại ngày càng bất ổn và biến đổi không ngừng. (Vấn đề này được chúng tôi triển khai sâu hơn trong bài báo "Motif biến dạng trong *Samsa đang yêu* của Haruki Murakami (trong sự quy chiếu với *Hóa thân* của Franz Kafka)" thuộc danh mục tài liệu đính kèm của luận án này) Motif hành trình đến xứ sở khác của hai nhà văn Kafka và Murakami phản ánh tư tưởng của họ về hành trình con người trong thế kỉ XX trong vấn đề hành động và xử thế. Kafka thể hiện một tinh thần nhập thế kiên định và quyết liệt, dấn thân vào khám phá hiện thực phi lí bằng lí trí và bản lĩnh của những con người khát khao tìm kiếm chân lí trong đời sống. Murakami tiếp nối tinh thần "nhập thế" ấy qua hành trình của các nhân vật đi tìm bản ngã trong thế giới hậu hiện đại nhiều gãy vụn và bất khi tri. Nhưng điểm khác biệt của các nhân vật của Murakami là ngay từ đầu, họ lựa chọn một thái độ trốn tránh thế giới (avoid the world) và sau đó, do một yếu tố tình cờ, ngẫu nhiên buộc họ phải dấn thân vào thế giới. Sau đó, họ đã chuyển biến và đi từ thái độ ly thế sang thái độ nhập thế sau khi trở về từ các cuộc hành trình.

3.3. MOTIF CÁI CHẾT VÀ SỰ TÁI SINH

3.3.1. Motif cái chết – sự tái sinh trong văn học thế giới

Sinh và tử là hai vấn đề cốt lõi trong đời sống, từ khi nhân loại bắt đầu nhận thức về sự tồn tại của mình. Nhân loại từ khởi thủy đến nay luôn mang mối âu lo, trăn trở và khát khao hiểu biết về sự sống và cái chết. Lịch sử cũng đã ghi nhận những những câu chuyện các vị vua chúa tìm kiếm thuốc trường sinh để có thể vượt qua cái chết và sự hữu hạn của đời người. Albert Camus - nhà văn người Pháp, nhà triết học lỗi lạc thuộc trường phái triết học hiện sinh từng khẳng định rằng chỉ có sự tự sát mới là đối tượng đáng nghiên cứu nhất của triết học. Không phải ngẫu nhiên mà những huyền thoại xa xưa hay những tác phẩm văn học kinh điển của nhân loại đều có chủ đề xoay quanh sự sống và cái chết, miêu tả hành trình con người đi xuống địa ngục hay lên thiên đàng để tìm kiếm câu trả lời cho hai vấn đề mang tính bản thể này.

Người Trung Hoa và người Ấn Độ từ thời cổ đại đã hình dung về một xứ sở âm ti, địa ngục – nơi linh hồn con người sau khi chết sẽ trở về cư ngụ. Trong thế giới quan Phật giáo, tồn tại của con người gắn liền với vòng tuần hoàn sinh tử, luân hồi qua nhiều kiếp. Sau khi chết, linh hồn tiếp tục đầu thai vào các kiếp sống sau và đó là bản chất của sự tái sinh. Người Ai Cập cổ đại tập hợp toàn bộ minh triết về sinh tử của họ trong cuốn sách nổi tiếng *Tử Thư Ai Cập*. Trong đó, họ hình dung về khả năng bất tử của linh hồn nên đã nghĩ ra thuật ướp xác để khi linh hồn quay trở về, chúng có thể tìm lại nơi trú ngụ. *Osiris* là thuật ngữ mà người Ai Cập dùng gọi người chết (kể cả nam lẫn nữ). Trong nghi lễ ướp xác, người ta sẽ đọc các phần *Re* và *Osiris* trong cuốn *Tử thư* như một cách để an ủi linh hồn, đồng thời là lời chỉ dẫn cho linh hồn ấy tìm được đường quay trở về với xác trong hành trình đơn độc phía trước, để linh hồn có thể tái sinh.

Tử Thư Tây Tạng (*Tibeetan Book of the Dead*) của Guru Rinpoche – bậc đại sư của người Ấn (tên thật là Padmasambhava, sống vào thế kỉ thứ VIII) cũng là cuốn sách nổi tiếng viết về bí ẩn của cái chết và sự tái sinh của con người. Bộ Kinh thư về cái Chết này được phổ biến rộng rãi không chỉ ở vùng Tây Tạng mà còn lưu truyền trong nền văn hóa của các dân tộc sinh sống ở vùng Hymalaya. Giống như cách người Ai Cập nhìn về sự chết, người Tây Tạng cũng đã thể hiện nhận thức của mình về cái chết trong lối tư duy gắn cái chết với sự hồi sinh của tiểu vũ trụ - linh hồn con người. Chương 2 với nội dung "Trở về từ cõi sáng" và chương 3 "Những người chết sống lại" của cuốn sách phản ánh chiều sâu tư tưởng cùng thế giới quan của người Tây Tạng trong cái nhìn minh triết, bí ẩn về linh hồn con người.

Như vậy có thể thấy dù ở các nền văn hóa khác nhau nhưng con người cổ đại đã gặp gỡ nhau trong cách tri nhận về vấn đề sinh tử trong cái nhìn mang tính biện chứng triết học, vừa mang tính tôn giáo vừa mang tính siêu nhiên. Điều này thể hiện rõ qua các nghi lễ, các huyền thoại cổ xưa, đặc biệt là những câu chuyện có liên quan đến quá trình thụ pháp và chuyển hóa của người anh hùng trong thần thoại. Trong *Từ điển biểu tượng thế giới,* phần về *cái chết* được viết như sau:

"... cái chết là sự khải huyền và nhập môn. Mọi cuộc thụ pháp đều trải qua giai đoạn chết, trước khi mở lối vào một cuộc đời mới. Theo nghĩa ấy, cái chết có một giá trị tâm lí, nó giải thoát khỏi các lực tiêu cực và thoái bộ, nó phi vật chất hóa và giải phóng các sức vươn lên của tinh thần. (...) ở mọi con người, ở tất cả các cấp độ sinh tồn của nó, cùng tồn tại cái chết và sự sống. Tức là trạng thái căng thẳng giữa các cực đối lập. Chết ở một cấp độ này có lẽ là điều kiện cho một sự sống cao hơn ở cấp độ khác". (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1997, tr.160)

Những nhà văn có khuynh hướng tư duy gắn bó với huyền thoại đã tiếp nối tinh thần ấy để chuyển hóa cổ mẫu motif cái chết và sự tái sinh vào trong các sáng tác của họ, tạo ra một nguồn năng lượng vô tận cho truyện kể, tạo ra mối liên kết giữa

tinh thần hiện đại và tinh thần nguyên thủy trong cách nhìn nhận về bản thể và thế giới của các thế hệ tổ tiên. Joseph Campbell nhìn nhận sự chết và tái sinh của người anh hùng như là sự kiện, cột mốc tất yếu phải trải qua trong mô thức hành trình của người hùng khi đi từ thế giới đời thường vào trong thế giới siêu nhiên, vượt qua các thử thách khó khăn để mang về ân huệ cho thế giới con người. Mỗi người hùng đều phải trải qua "bước ngoặt ở ngưỡng quay về" đó là quá trình trải nghiệm cửa tử, trước khi bước vào giai đoạn tái sinh. Trong tám kiểu biến hóa của người anh hùng, J. Campbell đã miêu tả dạng thức thứ 6 – *Người hùng là đấng cứu thế*, trong đó, ông nhấn mạnh đến bản chất của chu kì ***phát tán*** và ***tan rã***, tương ứng với quá trình sinh trưởng và suy tàn/ sinh – tử của đời người trong vũ trụ: "theo góc nhìn chu kỳ khởi nguyên vũ trụ, sự luân phiên đều đặn tốt và xấu là tính chất cơ bản của diễn cảnh thời gian. Trong lịch sử vũ trụ thế nào thì trong lịch sử các dân tộc cũng thế ấy: phát tán dẫn đến tan rã, trẻ đến già, sinh đến tử, hoạt lực tạo hình tướng đến trơ ì nặng nề… Vị thần – đấng sáng tạo cuối cùng thành kẻ hủy diệt". Thế giới đi đến cái kết để có thể bắt đầu một vòng quay mới, về lại sự khởi đầu.

3.3.2. Cái chết - sự tái sinh và quá trình thức tỉnh hiện sinh của con người trong tiểu thuyết Franz Kafka

Trong 4 tiểu thuyết được khảo sát của Kafka là *Nước Mĩ, Lâu đài, Vụ Án* và *Hóa thân,* theo chúng tôi có hai tiểu thuyết là *Hóa Thân* và *Nước Mĩ* có chứa motif cái chết – sự tái sinh. Trong *Hóa thân*, motif về cái chết và sự tái sinh nằm ở dạng ẩn, thông qua tiến trình hóa thân từ người sang bọ của nhân vật chính Samsa. Nếu chỉ nhìn vào hiện tượng dựa trên các tình tiết diễn ra trong cuộc đời Samsa, người đọc chỉ thấy có sự xuất hiện của cái chết mà không có chi tiết nói về sự đầu thai hay tái sinh của nhân vật. Nhưng trong một mạch ngầm, ý nghĩa hàm ẩn của motif cái chết và sự tái sinh đã đồng thời xuất hiện trong khoảnh khắc Samsa hóa thành con bọ. Cái chết đã diễn ra ngay tại thời điểm Samsa hóa thành bọ, và vị trí, điểm nhìn cũ của Samsa bắt đầu thay đổi sang vị trí, điểm nhìn mới. Do đó, sự biến dạng ở đây đồng nghĩa với sự kết thúc: kết thúc thân phận cũ, hình hài cũ và nhận thức cũ của Samsa. Samsa với cuộc đời, thân phận của một nhân viên làm việc như cỗ máy đã được thay thế bằng một tồn tại mới trong hình hài mới. Từ đó, ý thức mới cũng bắt đầu khởi sinh và phát triển trong anh. Nói cách khác, đó chính là bản chất sự tái sinh của Samsa dù cho anh phải sống trong hình hài con bọ: tái sinh về mặt tinh thần. Biến cố này đã đưa Samsa bước sang một vị thế khác, một nhận thức khác về tồn tại của chính mình. Sự biến dạng, tự bản thân nó mang hai ý nghĩa: *cái chết* của một Samsa con người – khép lại một quá trình cũ nhưng cũng đồng thời là *sự tái sinh* của một Samsa – con bọ, mở ra một tồn tại mới trong chu trình sống của Samsa. Theo Đặng Anh Đào, "hiện tượng vật hóa chính là cái mốc khởi đầu sự phát hiện, "bừng ngộ" của Gregor: anh bắt đầu ý thức về thân phận của mình trước đây, một cuộc sống mà tới nay, khi hóa

thành bọ, anh mới bắt đầu đặt câu hỏi về nó. Trạng thái ấy rất gần với điều mà các nhà hiện sinh gọi là "sự thức tỉnh triết học" (Đặng Anh Đào. Dẫn theo Nhiều tác giả, 2003, *Tuyển tập tác phẩm Franz Kafka*, tr.911). Trong lịch sử phát triển nhân loại, giai đoạn con người bừng tỉnh ý thức về thân phận (tương ứng với giai đoạn xuất hiện của triết học hiện sinh thế kỉ XX) mang ý nghĩa như là "một cuộc cách mạng" trong nhận thức của loài người. Kafka là một trong những nhà văn tiên phong miêu tả sự thức tỉnh ấy trong văn học thế giới. Lần đầu tiên, con người thức dậy sau một giấc ngủ vùi trong bóng tối của đêm trường Trung cổ dưới sự kiểm soát về mặt tư tưởng của chủ nghĩa kinh viện. Bước sang thời kì kĩ trị, với những phát minh mang tính cách mạng, con người một lần nữa đối diện với tình trạng tha hóa, đánh mất đi bản chất người. Kafka sớm nhìn thấy được nguy cơ con người sẽ bị biến dạng, tha hóa trong kỉ nguyên hiện đại khi mà khẩu hiệu đề cao hiệu suất được giăng khắp mọi nơi… Và nguy cơ biến dạng của con người có thể xảy ra với bất kì ai khi tham gia vào guồng máy sản xuất công nghiệp khổng lồ là nền kinh tế tư bản đề cao hiệu suất. Khi Kafka viết tác phẩm *Hóa thân* vào đầu thế kỉ XX, dường như những hậu quả từ một xã hội kĩ trị vẫn chưa hiện rõ, có lẽ vì vậy mà tác phẩm khi đó chưa thực sự được đánh giá cao và cũng chưa được phổ biến ngay tại thời điểm nó ra đời. Nhưng sau khi Kafka qua đời, những gì đã xảy ra đối với nhân loại trên thực tế đã minh chứng cho tình trạng "tha hóa tập thể" không thể nào cứu vãn của loài người trong những cuộc chạy đua quân sự, kinh tế và vũ khí hạt nhân chưa có hồi kết. Nó đẩy bất kì ai không có khả năng nhận thức và điều chỉnh cuộc sống cá nhân cho phù hợp với những điều kiện mới, đều có nguy cơ tha hóa và hóa thân thành con bọ như Samsa. Samsa trở thành nhân vật có sức ảnh hưởng và mang tính biểu tượng phi thời. Hình tượng nhân vật này của Kafka có giá trị thức tỉnh con người hơn bất kì biểu tượng tôn giáo nào trong thời kì hiện đại. Lê Huy Bắc cho rằng sự biến dạng – cái chết của Samsa cho thấy một quy luật tất yếu của tồn tại là "biến dạng để phù hợp với một môi trường sống mới", đồng thời là "động lực cốt lõi để duy trì trật tự xã hội":

> *Samsa là một nhân vật mang biểu tượng triết học cao trong thế giới nghệ thuật Kafka. Không có bất kì một nhân vật văn chương nào, kể cả các thành ngữ trong Kinh Thánh lại có thể chuyển tải nhiều thông điệp triết học sâu sắc về bản thể như Samsa. Sự biến dạng của Samsa vừa là kết quả của sự tác động thường xuyên không ngừng (suốt 5 năm) của cuộc sống lao động thời kĩ trị, vừa là hậu quả của mối lo âu thường trực (món nợ người cha để lại) nhưng đồng thời nó cho thấy một quy luật tất yếu của tồn tại: biến dạng để phù hợp với môi trường sống mới.* (Lê Huy Bắc, 2019, tr.113).

Motif cái chết – sự tái sinh mang tính biểu tượng và ẩn dụ trong *Hóa thân* có ý nghĩa như một cuộc cách mạng về nhận thức của con người trong tiến trình phát triển ý thức của nhân loại khi bước sang một thời kì mới.

Tiểu thuyết *Nước Mỹ* của Kafka là câu chuyện kể về hành trình của người anh hùng trẻ tuổi phải rời bỏ quê nhà để đi đến một vùng đất mới, tìm kiếm một tương lai

mới. Cuộc đời cũ với "tội lỗi" mà chàng trai trẻ Karl Rossman lỡ phạm như một thứ định mệnh giáng xuống đã chính thức khép lại trong khoảnh khắc cậu đặt chân lên con tàu viễn dương dành cho những người nhập cư để đến với nước Mĩ – miền đất hứa của tất cả những ai muốn đoạn tuyệt với quá khứ đau thương. Cách bố trí kết cấu truyện cho thấy Kafka muốn hướng ngòi bút và sự chú ý của độc giả đến hiện tại và tương lai phía trước của Karl. Quá trình "tái sinh" của nhân vật diễn ra song song với hành trình trưởng thành của Karl ở "tân thế giới" – nước Mỹ. Bức tượng nữ thần Tự do sừng sững mà Karl nhìn thấy hiện ra như một biểu tượng của "Tân thế giới" trong tác phẩm. Hành trình của Karl gợi nhớ đến tích cổ trong Kinh Thánh: câu chuyện Adam cũng từng phạm tội và bị đẩy khỏi vườn địa đàng Eden để bước vào cuộc lưu đày. Có một sự trùng hợp giữa Adam và Karl trong lí do họ bị trục xuất khỏi "thiên đường" của mình. Cả hai đều bị giáng xuống "trần gian" vì vi phạm vào "điều cấm kị". Kafka đã để cho Karl dính líu vào một sự cố liên quan đến tình dục. Cả Adam và Karl đều đã đánh mất đi sự thuần khiết ban sơ trong tâm hồn qua chi tiết phạm tội ăn phải "trái cấm" này. Do đó, sự kiện bị trục xuất khỏi nơi sinh sống ban đầu để từ đó bắt đầu dấn thân vào cuộc đời mới của cả hai có ý nghĩa như một lần họ chết đi, một lần kết thúc quãng đời cũ, đoạn tuyệt với con người cũ để tiến vào một cuộc đời mới, ở một thế giới khác. Motif cái chết và sự tái sinh trong tác phẩm này có thể hiểu đó là cuộc hành trình của Karl khi đoạn tuyệt với quá khứ và quyết tâm dấn thân vào cuộc phiêu lưu ở vùng đất mới. Hành trình của Karl gợi nhắc đến hành trình của người Do Thái trong cuộc tìm kiếm tương lai trên những vùng đất xa xôi, vô định trong cuộc lưu đày huyền thoại. Trong suốt lịch sử hơn 4000 năm của mình, dân tộc Hebrew đã phải trải qua những cuộc thiên di liên tục với tâm thức của một cộng đồng phải gánh "tội tổ tông". Trong *Sáng thế kí*, người Hebrew được ghi lại là một dân độc "được lựa chọn", có sứ mệnh lớn lao là dẫn dắt nhân loại và hành trình của họ có ảnh hưởng đến số phận của các dân tộc khác. Hành trình di cư, tìm kiếm những vùng đất mới của dân tộc Do Thái còn có ý nghĩa của một hành trình để "định danh", xác lập căn tính và khẳng định vị thế của người Do Thái trong suốt quá trình lịch sử nhiều biến động. Mặc dù phải chấp nhận thân phận lưu đày, bị xa lánh, thậm chí bị đối xử phân biệt và trở thành nạn nhân của nạn diệt chủng trong lịch sử ở châu Âu suốt 2000 năm, nhưng người Do Thái chưa bao giờ từ bỏ niềm tin vào sứ mệnh cao cả của mình. Ý thức và niềm tin mãnh liệt ấy đã làm nên sự bất tử và làm nên căn tính của một dân tộc được cho là kiên cường nhất và cũng bi thương nhất trong lịch sử nhân loại. Trong quá trình lưu vong, người Do Thái vẫn duy trì những nhóm cộng đồng có sự cố kết chặt chẽ và ý thức giữ gìn bản sắc, đức tin, và ngôn ngữ của mình. Trên thực tế, Kafka chưa bao giờ quên hay đoạn tuyệt với nguồn gốc Do Thái của ông. Dù rất giỏi tiếng Đức và sáng tác chủ yếu bằng ngôn ngữ này, nhưng nhà văn vẫn duy trì việc học tiếng Do Thái nên lúc sinh thời Kafka đã viết thư từ, trao đổi với bạn bè trong cộng đồng Do Thái bằng tiếng mẹ đẻ. Thậm chí những lá *Thư gửi bố* của ông cũng được

viết bằng ngôn ngữ Do Thái. Nhà Thơ Do Thái Jiri Mordechai Langer, một trong những giáo viên dạy tiếng Do Thái cho Kafka, đã tự hào rằng cậu học trò Kafka luôn khiến ông hài lòng về sự thông thạo và khả năng đặc biệt trong cách sử dụng ngôn ngữ mẹ đẻ của mình.

Có lẽ một phần cũng từ sự gần gũi, tương đồng này mà một số nhà nghiên cứu đã chọn cách đọc *Nước Mỹ* nói riêng và các tiểu thuyết của Kafka nói chung theo hướng tiếp cận chủ nghĩa biểu tượng và màu sắc tôn giáo. John W. Tilton, trong bài viết *"Nước Mỹ của Kafka như là một cuốn tiểu thuyết của sự cứu rỗi"* đã nhìn nhận hành trình lưu lạc đến Mỹ và cuối cùng lựa chọn ở lại nhà hát Oklahama của Karl như là ***một biểu tượng của sự cứu rỗi***. Oklahama là nơi duy nhất trên nước Mỹ mà tất cả mọi người đều có thể tìm thấy cơ hội việc làm. Đây chính là lí do chính khiến Karl quyết định dừng chân. "Một số nhà phê bình, và cả tôi cũng đồng ý rằng, Karl đã chuẩn bị trong suốt cuốn tiểu thuyết cho số phận của mình trong nhà hát, và một số người đọc câu chuyện của Karl như một hình ảnh biểu tượng của trải nghiệm tôn giáo" (John W. Tilton, 1961, 321-332). Giống như biểu tượng Lâu đài – nơi mà nhân vật K. tìm kiếm như tìm kiếm một sự ân sủng trong hành trình không biết mệt mỏi, Oklahama của *Nước Mỹ* cũng là một nơi dừng chân đầy hứa hẹn cho những con người đang tìm kiếm ánh sáng của sự cứu rỗi trên đất Mỹ giống như K. Chỉ có ở nơi ấy, tâm hồn những con người lưu vong đã chịu nhiều thiệt thòi và thương tổn mới có thể được cứu rỗi, được xoa dịu và hi vọng về một tương lai tươi sáng. Sáng tác của Kafka thường mang tính đa nghĩa, phảng phất bóng dáng của những ẩn dụ tôn giáo và huyền thoại của văn hóa phương Tây – cái nôi đã sản sinh ra nhà văn này. Nhà phê bình Ulrich Greiner gọi đó là những "lời sấm" mà mỗi người đọc sẽ tiếp nhận thông điệp của nó theo những cách khác nhau: "Những tác phẩm của ông giống như một lời sấm hướng đến từng người và mỗi người đọc chúng ta đều diễn giải lời sấm theo cách của mình. Chúng giống như một mê cung bất tận và mỗi người lại đi lạc trong đó, trên những lối đi khác nhau, sẽ trở thành một người khác" (Dẫn theo Lê Chu Cầu (ý kiến nhà phê bình người Đức Ulrich Greiner), phần lời giới thiệu tiểu thuyết *Lâu đài*.)

3.3.3. Cái chết - sự tái sinh và thông điệp mang tính triết mĩ phương Đông trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Chủ đề về sự chết và tự sát từ lâu đã trở thành khía cạnh nổi bật, được biết đến nhiều nhất của nền văn hóa có xu hướng đề cao sự vô thường, hư ảo, mong manh của sinh mệnh con người và cái đẹp. Sự nhạy cảm đối với cái chết dường như đã hiện diện trong tâm hồn Nhật Bản từ buổi khởi sinh, phản ánh trong những chuyện cổ và huyền thoại từ xa xưa của họ. Hầu hết các nhà văn Nhật Bản, ít nhiều đều đề cập đến cái chết trong sáng tác của mình. Không chỉ văn học nghệ thuật mà cả điện ảnh, âm nhạc, hội họa… chủ đề cái chết thường được khắc họa, tụng ca ở cả khía cạnh đẹp đẽ lẫn sự điêu linh, vô thường của cái đẹp và đời người, điều này cũng phản ánh cái nhìn

và quan niệm đặc trưng của tư tưởng Thần đạo và Phật giáo Thiền tông. Nhắc đến chủ đề cái chết, không thể không nhắc đến những bậc thầy xuất sắc của văn học hiện đại Nhật Bản thế kỉ XX, trong đó, tiêu biểu là Kawabata Yasunari – người còn được mệnh danh là "ông chủ của tang lễ". Là nhà văn Nhật Bản từ trong gốc rễ, Murakami cũng không ngoại lệ. Nhưng đến Murakami, chủ đề cái chết được khoác lên một màu sắc mới, khiến độc giả sẽ vừa thấy quen thuộc, vừa có cảm giác mới mẻ, hiện đại khi chìm vào những trang văn thấm đẫm nỗi buồn của sự mất mát và khuynh hướng diệt vong khởi sinh từ tận đáy sâu của tâm hồn cô đơn, nhạy cảm, mang đầy chấn thương trong xã hội Nhật Bản hiện đại. Cái chết trong tiểu thuyết Murakami được ông xem xét, "mổ xẻ" từ nhiều góc độ. Trong đó có góc nhìn từ phương diện *vật lí* (nỗi đau thể xác) và cả góc độ *tâm lí* (nỗi đau tinh thần). Cách tiếp cận vừa mang tính khoa học, hiện đại vừa nhuốm màu sắc tâm linh huyền bí đối với sự chết khiến cho việc miêu tả, khám phá ý nghĩa cái chết trong tác phẩm của Murakami đi sâu hơn vào những vùng đất của linh hồn, chạm tới những ngõ ngách sâu kín của con người. Trong tiểu thuyết *BNKCVDC*, nhân vật Kasahara May - cô gái trẻ mắc chứng tâm thần phân liệt, luôn bị ám ảnh bởi cái chết tự sát, đã nói về cái chết như sau:

Khi người ta chết thì tuyệt lắm nhỉ? (...) Em ước gì có con dao mổ. Em sẽ rạch chỗ này ra và nhìn vào trong. Không phải nhìn thịt của người chết đâu... Mà nhìn vào cái chết. Em tin là có cái gì đó giống như cái chết. Nó tròn tròn, nhun nhũn, giống như quả bóng mềm có cái lõi cứng bằng những sợi thần kinh chết. Em muốn lôi nó ra khỏi cơ thể người chết rồi rạch nó ra mà nhìn vào trong. Em luôn luôn tự hỏi nó giống cái gì. Cũng có thể nó cứng ngắt như kem đánh răng bị khô trong ống vậy. Anh nghĩ sao? Không, đừng trả lời. Bên ngoài nó mềm nhũn, càng vào trong lại càng rắn. Em muốn rạch da để lôi cái cục mềm mềm nhun nhũn đó ra, dùng dao mổ và một dụng cụ kiểu như cái đè lưỡi để lần vào trong, càng vào trong thì cục mềm nhũn đó lại càng rắn, cho đến khi gặp cái lõi nhỏ xíu kia. Nó bé tí, như hòn bi trong ổ bi ấy, và rất là cứng. Hẳn là vậy phải không? (Murakami, 2006, tr.27).

Murakami không chỉ chú trọng đặc tả cái đau về mặt thể xác các nhân vật phải nếm trải, nhà văn còn tập trung vào phương diện nỗi đau tinh thần. Có rất nhiều nhân vật trong tiểu thuyết của ông rơi vào tình trạng "chết tinh thần" sau khi trải qua những biến cố, sang chấn tâm lí trong cuộc đời riêng. Cái chết tinh thần thường có nguyên nhân từ việc con người đánh mất đi bản ngã chân thực - *cái bóng* của mình. Khi đó, nhân vật dù có thể vẫn đang duy trì tình trạng sống vật lí, nhưng họ không còn cảm giác, phản ứng trước những sự việc xảy đến hang ngày. Họ chỉ tồn tại như một bóng ma, một thân xác rỗng không, vô hồn giữa dòng chảy thời gian, đôi khi vĩnh viễn mắc kẹt trong quá khứ. Miss Saeki (*KKBBB*) trước khi gặp cậu bé Kafka là một người như vậy, thực chất tâm hồn bà đã chết từ khi người yêu mười lăm tuổi của bà bị sát hại trong một phong trào biểu tình có sử dụng bạo lực của sinh viên, vào những năm

1960 - 1970. Saeki thú nhận với Kafka – người có thể là con trai bà về tình trạng sống của mình sau biến cố ấy:

Kafka, cô đã sống đến mòn khô đời mình, mòn xơ bản thân mình. Đến một độ nào đó, lẽ ra cô nên ngừng sống, nhưng cô đã không làm thế. Cô biết đời mình đã hết ý nghĩa mà vẫn không thể từ bỏ nó. Thành thử cô đâm lần lữa, phí phạm thời gian vào những việc vô ích. Kết quả là làm tổn thương bản thân mình và những người xung quanh. Vì thế giờ đây cô đang bị trừng phạt, tựa như chịu một lời nguyền vậy. Cô đã từng có một cái gì quá trọn vẹn, quá hoàn hảo, thế rồi sau đó, cô chỉ có thể tự khinh bỉ mình mà thôi. Đó là sự rủa nguyền mà cô không bao giờ thoát được. Cho nên cô chẳng sợ chết. Và để trả lời câu hỏi của cháu – có, cô biết khá rõ khi nào thì tàu đến. (Murakami, 2007, tr.335).

Sự sống của Saeki tiếp diễn trong tình trạng mòn mỏi dường như chỉ để đợi ngày Kafka và ông già Nakata xuất hiện để kết thúc đời mình. Khi đó, bà có thể chấm dứt kiếp sống cũ để tái sinh sang kiếp khác.

Đôi khi, những chấn thương, kí ức khủng khiếp từ các cuộc chiến tranh cũng có thể đẩy các nhân vật của Murakami rơi vào tình trạng tê liệt, không còn khả năng sống, họ vĩnh viễn mắc kẹt trong vùng đất của kí ức và cái chết, thậm chí họ không còn khả năng yêu thương bất kì ai, kể cả bản thân mình. Trường hợp của nhân vật Nhục Đậu Khấu hay của Trung úy Mamiya trong *BNKCVDC* là như vậy. Nhục Đậu Khấu – nhân chứng trong cuộc thảm sát vườn thú Tân Kinh sau khi sống sót trở về từ vùng đất Mãn Châu quốc, mang chấn thương sâu sắc trong tâm hồn. Bà bước vào một cuộc hôn nhân thiếu hạnh phúc, bị chồng bội phản. Sự kiện người chồng bị giết chết bí ẩn, dã man trong một căn phòng khách sạn đã đẩy bà vào trong hố sâu tuyệt vọng, đau thương. Có những điều đã vĩnh viễn mất đi trong tâm hồn người phụ nữ ấy. Đó là lí do vì sao khi gặp Nhục Đậu Khấu, nhân vật Toru cảm nhận dù bà là một phụ nữ quý phái, có gương mặt rất đẹp nhưng ánh mắt lại vô hồn, như không có đáy. Đôi mắt là chi tiết phản chiếu sự chết cảm xúc, cái chết tâm hồn của các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami. Những nhân vật bị chấn thương như Naoko (*Rừng Nauy),* Miss Saeki (*KKBBB*) và Nhục Đậu Khấu (*BNKCVDC)* đều có cùng một kiểu ánh mắt vô hồn, sâu hun hút và không nhìn thấy đáy như vậy. Trung úy Mamiya *(BNKCVDC)* là trường hợp mà bi kịch về cái chết tinh thần của ông dai dẳng và ám ảnh hơn hết trong số các nhân vật của Murakami. Ông là người lính từng vào sinh ra tử, trực tiếp tham gia chiến tranh và trải qua những thời khắc mà sự tàn khốc của cuộc chiến đã vượt quá ngưỡng chịu đựng của một con người. Sau khi nhận lời nguyền khủng khiếp từ Boris lột da – tên sát thủ máu lạnh khét tiếng tàn ác của quân đội Nga, Mamiya vĩnh viễn không thể trở lại với cuộc sống đời thường, dù ông sống sót trở về Nhật Bản sau chiến tranh. Trong lá thư gửi cho Toru để kể về những kí ức khủng khiếp từ chiến tranh, Mamiya chia sẻ về tình trạng "cái chết tinh thần" của ông: "Tôi đã mất

tất cả. Tôi chẳng còn gì cả. Tôi không làm được bất cứ cái gì. Bởi sức mạnh của lời nguyền đó. Tôi không yêu ai và cũng không được ai yêu. Tôi chỉ còn là cái bóng biết đi, cứ thế biến vào trong bóng tối" (Murakami, sđd, tr.657).

Đặc điểm chung của các nhân vật mang cái chết về mặt tinh thần là trước khi bước sang thế giới khác, họ đều muốn trao lại bí mật cuộc đời mình cho một ai đó. Người được lựa chọn để họ kể lại câu chuyện thường là một người bình thường, đôi khi là "kẻ thất bại" trong cuộc sống, nếu đặt họ vào các tiêu chí thành công của xã hội Nhật. Nhưng những nhân vật này (luôn là nhân vật chính) lại có khả năng lắng nghe và thấu hiểu nỗi đau của người khác. Nhân vật chính trong các tiểu thuyết của Murakami là những người hội tụ các tố chất như vậy. Họ là người tiếp nhận câu chuyện đời của các nhân vật khác. Và từ việc thấu hiểu được nỗi đau, bi kịch của tha nhân, họ soi chiếu và nhận ra nỗi đau và bi kịch của chính mình. Đây cũng là con đường, phương thức chữa lành bằng văn chương nghệ thuật của Murakami, thường được ông nhắc đến khi nói về mục đích sáng tạo. Trong ý nghĩa của sự trao đi và nhận về, của hành động kể chuyện và lắng nghe người khác kể, của sự sẻ chia, thấu hiểu nỗi đau lẫn nhau … cái chết không còn trở nên đáng sợ. Nó được làm cho nhẹ nhàng hơn và cũng được thiêng liêng hóa. Trong thế giới nghệ thuật của Murakami, cái chết trở thành một điều tất yếu, như một nghi lễ mà người ta cần phải trải qua trước khi bước vào cuộc tái sinh. Nói về cái chết trong tiểu thuyết Murakami, từ cách tiếp cận huyền thoại học, Lê Thị Diễm Hằng cho rằng:

Biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết Haruki Murakami đã kiến tạo nên mảng hiện thực tâm lí của con người đương đại với nỗi băn khoăn, niềm lo âu, sự tự vấn trước cái chết của bản thể, cái chết bên trong, nhưng cũng chính ở đó, chúng ta nhận thấy tư duy thần thoại về sự đứt gãy của tính liên tục trong quá trình hiện hữu của nhân loại mang màu sắc văn hóa nguyên thủy. Ý thức về sự mong manh, ngắn ngủi trong thân phận siêu hình của con người là nền tảng triết học cho tư duy nghệ thuật độc đáo của Murakami. (Lê Thị Diễm Hằng, 2018, tr. 24-34).

Nếu như sống là một hành trình phiêu lưu của các nhân vật chính, thì motif cái chết và sự tái sinh hướng đến ý nghĩa mang tính triết học, thể hiện chiều sâu tư tưởng và sợi dây kết nối thế giới truyện kể hiện đại của Murakami với những câu chuyện thần thoại. Điểm chung dễ nhận thấy trong hành trình của các nhân vật người hùng đó là họ đều phải trải qua quá trình trải nghiệm *tử – sinh* ở phương diện tinh thần. Nó thường gắn với hai giai đoạn: (1) ***tách rời*** (phân ly khỏi các mối liên hệ xã hội của nhân vật anh hùng) để đi vào bên trong thế giới tinh thần của chính mình và (2) ***biến hình*** (trước khi chuyển hóa tinh thần) chuẩn bị soạn sửa cho cuộc trở về vĩ đại, thực hiện sứ mệnh cao cả đối với cuộc đời. Joseph Campell cho rằng:

Bất luận ở lĩnh vực nào (tôn giáo, chính trị, hay cá nhân), những hành động thật sự có tính sáng tạo cũng được mô tả là bắt nguồn từ một kiểu chết đi đối với thế

gian; và loài người cũng khá đồng lòng khi nói về những gì xảy ra trong quãng thời gian xen giữa, khi người hùng không tồn tại, để anh ta có thể trở về như người sinh ra lần nữa, đã trở nên vĩ đại và đầy sức sáng tạo. Vì thế cho nên chúng ta chỉ cần theo chân biết bao nhân vật anh hùng qua các giai đoạn kinh điển trong chuyến phiêu lưu phổ quát này để thấy lại cái vẫn luôn được hé lộ từ xa xưa lắm. Điều này sẽ giúp chúng ta hiểu không chỉ ý nghĩa của những hình ảnh đó trong đời sống hiện đại, mà cả tính thống nhất của tinh thần con người trong một khát vọng, khả năng, những biến dịch và minh triết của nó. (J. Campbell,2022, tr.52).

Trong ý nghĩa ấy, *motif cái chết – sự tái sinh* là phương diện nghệ thuật tạo nên vẻ đẹp độc đáo và tính thiêng của một dạng thức nghi lễ rất đặc trưng trong tiểu thuyết Murakami, được nhà văn tập trung tô đậm thành chủ đề xuyên suốt, gắn liền với hình tượng nhân vật người hùng trong cuộc sống đời thường. Toru Okada (*BNKCVDC*) đã "chết" và tái sinh trong quá trình anh trải nghiệm bóng tối dưới chiếc giếng cạn. Nhân vật tôi (trong *CSCH*) cũng như đã được trải nghiệm cái chết và tái sinh trong khi lưu lại căn nhà của Chuột ở Hokkaido, gặp gỡ, đối thoại với linh hồn của Chuột trong bóng tối. Nhân vật họa sĩ vẽ chân dung (*GCHĐKS*) đã tái sinh về tinh thần trong hành trình đi xuyên qua hang động khổng lồ dưới lòng đất, băng qua dòng sông nơi đánh dấu ranh giới giữa trần gian và âm phủ, có người lái đò vô diện, giống như hình ảnh sông Styx và người lái đò Charon, chỉ chở người qua sông nếu được hối lộ trong thần thoại Hy Lạp. Trong cái hang tối khổng lồ ấy, tâm hồn người họa sĩ vô danh đã nảy nở những hạt giống của hạnh phúc, tình yêu và sự bao dung. Từ đó, anh không còn bám chấp vào bất hạnh của riêng mình, không còn ý nghĩ đến việc trách cứ người vợ cũ đã li hôn. Sau khi đã "chuyển hóa tâm thức", đi hết đường hầm của bóng tối, anh nhận thức được sứ mệnh chở che đối với những người thân yêu trong cuộc sống hiện tại của mình.

Nếu như cái chết là cột mốc, như một bước ngoặt đánh dấu cho sự kết thúc tình trạng cũ kĩ, mòn rã của một kiếp sống thì tái sinh mang ý nghĩa tiếp nối, mở ra chu kì mới với các cấp độ, khả thể tiềm ẩn trong tiến trình phát triển của con người và xã hội. Không có tái sinh, vòng tuần hoàn của nhân loại và thế giới không được duy trì, dẫn đến sự trì trệ và diệt vong. Bởi "chỉ có sự sinh mới chinh phục được cái chết – sự ra đời, không phải của thứ cũ tái sinh, mà là của cái gì mới mẻ. Bên trong linh hồn, bên trong cơ thể xã hội, phải có – nếu ta muốn đạt được sự sinh tồn dài lâu – một "sự sinh trở lại" liên tục để vô hiệu hóa cái chết cứ trở đi trở lại không bao giờ dứt" (J. Campbell., 2022, tr.32). Chết và tái sinh là cặp phạm trù mang tính biện chứng, như hai mặt của một đồng xu, như bóng tối và ánh sáng, như ngày và đêm… liên tục thay thế, chuyển hóa lẫn nhau để duy trì thế giới. Do đó, nếu chỉ nói về cái chết mà không đề cập đến sự tái sinh, quả là một điều thiếu sót. Dù viết nhiều và sâu về cái chết nhưng Murakami cũng là nhà văn rất chú trọng đến quá trình tái sinh tâm

hồn con người, cũng như ý nghĩa của nó trong vòng tuần hoàn của thế giới. Tái sinh, do vậy, cũng như nguồn ánh sáng ban mai của ngày mới, là những hạt giống hi vọng còn sót lại dưới đáy của chiếc hộp Pandora mà nhân loại đã lỡ mở ra.

Trong tiểu thuyết của mình, sự tái sinh thường được Murakami miêu tả như một nghi lễ thiêng liêng, gắn liền với *hoạt động tình dục, sự mang thai, sinh nở kì lạ* hay *nghi thức thanh tẩy*… thể hiện cái nhìn và khuynh hướng tư duy nguyên thủy về *tái sinh* trong các truyện cổ và huyền thoại. Yếu tố *sex* do vậy, thường đóng vai trò như một phương tiện chức năng, đôi khi được nhà văn miêu tả như một nghi lễ, là điều kiện cần của quá trình tái sinh, giúp cho nhân vật cởi bỏ lớp vỏ của tình trạng sống cũ mòn, xơ cứng để tái sinh trong một dạng thức mới. Trước khi thực sự từ bỏ kiếp sống cũ, Miss Saeki đã làm tình với cậu bé Kafka. Hành động này là sự kiện tất yếu mà cả hai nhân vật đều linh cảm họ cần phải thực hiện, để chữa lành cho nhau cũng như để đạt tới giới hạn của quá trình giải thoát, chuyển hóa. Lối viết tinh tế của nhà văn không làm cho mối quan hệ cấm kị mẹ - con trở nên dung tục vì các tình tiết liên quan đến tính dục hay chủ đề cấm kị, loạn luân của tác phẩm *Kafka bên bờ biển* được nhà văn chuyển dịch sang ý nghĩa mang tính ẩn dụ và biểu trưng cao. Nó không làm cho văn chương Murakami trở nên dung tục mà ngược lại, còn có tác dụng hướng tư duy của độc giả sang những địa hạt cao hơn của sự tưởng tượng, tính đa nghĩa, và vẻ đẹp ẩn mật không thể nói hết về mặt biểu đạt và chiều sâu ý nghĩa của những cổ mẫu trong tác phẩm.

Motif cái chết và sự tái sinh trong tiểu thuyết Murakami đôi khi cũng gắn với nghi lễ thanh tẩy của các nhân vật, trước khi họ tái sinh sang thế giới khác hoặc quay trở lại thế giới – nơi họ đã từng rời xa để dấn thân vào cuộc hành trình kì lạ. Nhân vật *tôi* trong *CSCH*, sau tất cả mọi chuyện, trước khi trở về Tokyo, anh đã tiến hành "thanh tẩy" cơ thể và đầu óc của mình theo cách thức đơn giản nhất là tắm gội sạch sẽ cơ thể. Murakami miêu tả như sau: "Thế giới bên ngoài là một quang cảnh ngập đầy tuyết. Đồng cỏ lấp lánh ánh bạc trong nắng sớm. Tôi đi xuống nhà để tắm. Mặt mũi xanh xao, chỉ qua một đêm má tôi đã xọp hẳn đi. Tôi bôi lên cả mặt lượng kem cạo râu nhiều gấp ba lần mức cần thiết, rồi tôi cạo thật tỉ mỉ. Sau đó tôi đi đái và đái nhiều tới mức bản thân tôi hầu như không tin nổi. (…) Tôi đẩy chiếc đồng hồ quả lắc vào chỗ cũ, rồi đến bên gương và giã từ chính mình" (Murakami, 2011, tr.429-430). Trong tất cả thì nghi lễ thanh tẩy của nhân vật Saeki (*KKBBB*) là đặc biệt hơn cả. Hành động để Kafka uống máu của bà khiến người đọc liên tưởng đến các nghi thức cổ xưa, khi con người dùng máu để thanh tẩy trong nghi lễ của các cộng đồng người nguyên thủy thuộc nhiều nền văn hóa khác nhau. Rasleena Thakur và Vani Khurana, trong bài viết: "Sự kì quặc đặc biệt và sự khác biệt: trường hợp *Kafka trên bờ biển* của Haruki Murakami", cho rằng:

Bản sắc kép của Saeki không cho phép cô ấy phù hợp với vai trò bình thường của một người mẹ. Các nhân vật cổ mẫu mẹ thường vị tha, tận tụy nhưng cô ấy đang phục vụ cho mục đích cá nhân, tình dục và không thể tách khỏi nỗi ám ảnh về quá khứ đã mất. Cô ấy phạm phải điều cấm kị khi ngủ với người được cho là con trai mình. Khi từ bỏ cuộc sống trần thế, cô ấy đâm một chiếc kẹp tóc vào cánh tay và để Kafka uống máu, thay cho sữa mà người mẹ cung cấp cho đứa con - nghi thức giải thoát cho cô ấy và tẩy sạch dòng máu độc hại mà Kafka thừa hưởng từ cha. Cậu bé chấp nhận điều cấm kị trong mối quan hệ, hoàn thành lời tiên tri. Cuối cùng cảm thông và tha thứ cho cô ấy. (Rasleena Thakur and Vani Khurana, 2022, p.1 -11)

Trong thế giới hư cấu của Murakami, cái chết và sự tái sinh không chỉ xảy ra đối với nhân vật người hùng mà còn xuất hiện ở tuyến nhân vật đại diện cho cái ác như *thủ lĩnh, bạo chúa*, ... Điều này thể hiện tư duy độc đáo trong việc sử dụng cổ mẫu cái chết và sự tái sinh của Murakami, đồng thời minh chứng cho một thực tế rằng "có thể tìm và thấy nguyên lý tái sinh ngay bên trong chính những tường thành của đế chế bạo chúa" (J. Campbell, 2022, tr.33). Trong hầu hết những tiểu thuyết lớn đề cập đến chủ đề cuộc chiến Thiện-Ác, nhà văn luôn xây dựng chi tiết về những *cái chết kì lạ* của các nhân vật thủ lĩnh - kẻ đứng đầu một giáo phái hay tổ chức trong xã hội. Những nhân vật này có đặc điểm chung là đều mong được một ai đó (thường là một nhân vật bên tuyến chính nghĩa) sẽ kết thúc sự sống của mình. Trong *KKBBB*, Johnie Walker (do cha của Kafka – điêu khắc gia Koichi Tamura hóa thân) van xin ông già Nakata hãy giết chết hắn. Nakata vốn là một ông lão thiểu năng, tâm hồn vô tư, thánh thiện như một đứa trẻ. Ông bị mất đi năng lực của một người bình thường trong một sự cố xảy ra tại Đồi Bát Cơm từ thời tiểu học. Từ đó, Nakata sống trong tình trạng mất đi một nửa cái bóng. Lí do khiến Johnie Walker - kẻ giết mèo tàn bạo muốn một người như ông già Nakata kết liễu mạng sống của hắn, được Murakami hé lộ thông qua cuộc đối thoại giữa Kafka và Saeki:

Cha cháu yêu cô nhưng không thể làm cách nào để khiến cô trở lại. Hoặc có thể là ngay từ đầu, ông đã không sao thực sự chiếm hữu được cô. Ông biết rõ điều đó, và chính vì thế mà ông muốn chết. Và cũng vì thế mà ông muốn con trai ông – cũng là con trai của cô – giết ông. Nói cách khác, là cháu đây. Ông muốn cháu ngủ với cô và cả chị cháu nữa. Đó là lời tiên tri của ông, lời nguyền của ông. Ông đã lập trình như vậy trong nội tạng cháu. (Murakami, 2007, tr.332).

Khao khát được chết của Koichi Tamura là để kết thúc một kiếp sống cũ mòn mỏi, bất hạnh vì không thể có được trái tim của người phụ nữ ông yêu là mẹ Kafka. Đối với con người này, không có được tình yêu ấy, đồng nghĩa với việc cuộc đời còn lại của ông như bị lưu đày trong bóng tối. Nỗi đau đớn và sự thù hận ấy dồn nén trong lời nguyền ông dành cho đứa con trai 15 tuổi. Qua hành động của nhân vật này, dường như Murakami còn muốn khắc hoạ một sự ghen tuông thầm kín trong mối quan hệ

Cha - con đối với Kafka hay là ước muốn trả thù đối với Saeki – người đã bỏ ông và con trai ra đi. Hành động mượn tay Nakata để giết chết mình của Johnie Walker thực chất là một hành động sự tự sát. Con người này muốn chấm dứt một kiếp sống vô nghĩa, cũ mòn để có thể tái sinh ở một thế giới khác, nơi không còn nỗi thống khổ và sự thiếu vắng tình yêu. Xuất phát từ một quan điểm "nhất nguyên" trong cái nhìn về vấn đề Thiện – Ác, Hayao Kawai cho rằng hình ảnh kẻ giết mèo, thu thập tim của mèo để làm cây sáo thần kì Johnny Walker trong *Kafka bên bờ biển*, là hình ảnh được xây dựng trong ý nghĩa "gần gũi với Chúa", và nó ám chỉ một kiểu nhân vật giống như Hermes – vị thần trong thần thoại Hy Lạp – người giết rùa và làm đàn Lia. Do đó, những tiêu chuẩn về Thiện – Ác theo cách thông thường của của con người khó có thể áp dụng được cho những nhân vật này. Chỉ nên xem đó là kiểu nhân vật thực hiện một chức năng nào đó trong tiểu thuyết. (Hayao Kawai, 2002, tr239).

Trong tác phẩm *GCHĐKS*, nhân vật hư cấu bước ra từ bức tranh là tên Chỉ huy đội kỵ sĩ cũng được xây dựng trong chi tiết hết sức kì lạ khi hắn van xin người họa sĩ trẻ - nhân vật chính ban cho một ân huệ là hãy giết chết hắn. Nhân vật hoạ sĩ trẻ đã thực hiện hành động giết Chỉ huy đội kỵ sĩ bằng con dao làm bếp của Masahiko (con trai họa sĩ Tomohiko Amada) ngay trước mặt vị họa sĩ già đang hấp hối. Cảnh tượng ấy được tác giả miêu tả:

'Các ngươi không hề bạo lực'. Chỉ huy kị sĩ nói như an ủi tôi. 'Lão biết chứ. Các người sinh ra không phải để giết chóc. Nhưng đôi lúc, để cứu được thứ quan trọng hoặc vì mục đích lớn lao, con người buộc phải làm điều không mong muốn. Hiện tại đúng là như vậy. Nào, giết lão đi. Lão nhỏ bé lắm, lại không hề chống cự. Lão chỉ là ý tưởng thôi. Chỉ cần xuyên thẳng mũi dao vào tim lão. Đơn giản lắm'. (Murakami, 2021, tập 2, tr.332)

Chỉ huy đội kỵ sĩ đã đề cập đến một "sự tái sinh" khi hắn ta van nài họa sĩ trẻ hãy xuống tay và khẳng định cái chết của hắn không giống với những trường hợp thông thường khác: "Trường hợp này là lão yêu cầu. Lão yêu cầu chính lão được chết. Một cái chết để tái sinh. Nào, hãy quyết tâm khép vòng tròn lại đi" (Murakami, sđd, tr.333). Việc giết Chỉ huy đội kị sĩ của nhân vật họa sĩ trong tác phẩm cũng là hành động mang tính ẩn dụ, tượng trưng vì thực chất, anh ta đang giết đi một hệ tư tưởng, một ý tưởng về cái Ác vẫn còn lưu cữu trong lòng xã hội. Trong những tiểu thuyết của Murakami, ý tưởng về Cái Ác là "mẫu số chung" nằm trong đầu những tên bạo chúa, những kẻ mang tư tưởng bá quyền trong thế giới như Hitler, tên thiếu tá trẻ yêu cầu em trai ông Amada chặt đầu ba người Trung Quốc ở Nam Kinh, tên thủ lĩnh đứng đầu giáo phái Sakikage hay là những kẻ ngồi bên trên chỉ biết đóng con triện (chữ dùng của Murakami) để đưa ra các quyết định sai lầm, đẩy bao người vô tội vào những cuộc chiến tranh phi nghĩa, nhằm thỏa mãn cái tôi ích kỉ và tham vọng bá quyền của chúng. Giống như Chỉ huy đội kị sĩ, nhân vật thủ lĩnh giáo phái Sakikage

(*1Q84*) muốn Aomame xuống tay đoạt mạng hắn. Đó là lí do hắn thuê cô đến tận sào huyệt để "trị liệu" cho cơ thể và tinh thần đã rệu rã, đang chờ ngày chuyển kiếp của hắn. Điều thú vị là nhân vật giáo chủ tà giáo này cũng chính là người giải thích cho Aomame hiểu được vì sao có Tử thể và Mẫu thể, vì sao có nhộng không khí và bản chất công việc của những Người Tí Hon… Hắn là đại diện của cái Ác, nhưng từ một phương diện khác, hắn cũng chính là người hiểu rõ quy luật và góp phần điều hòa cán cân Thiện – Ác trong thế giới. Hắn biết đã tới thời điểm cuối cùng của chu kì tồn tại. Nhìn từ khía cạnh tôn giáo, tên giáo chủ khao khát đạt đến một sự "khải huyền" trong nghi thức chết để được tái sinh ở một kiếp sống khác, ở cấp độ cao hơn. Trong thế giới của Murakami, nếu như người anh hùng phải trải qua nghi lễ thụ pháp thì kẻ bạo chúa cũng có thể trải qua nghi lễ này. "Trong thiện có ác, trong ác có thiện". "Thiện sai chỗ là ác. Ác đúng nơi là thiện". Hay "trong sinh có tử, trong tử có sinh". Biện chứng triết học trong cái nhìn mang tính nhất nguyên về thế giới này có nguồn gốc từ triết học Ấn Độ cổ, đóng vai trò như là tiền đề, cơ sở lí giải cho tư tưởng về cái chết và sự tái sinh của người Á Đông nói chung, và của Murakami nói riêng.

Bên cạnh những cái chết do tự sát của người trẻ mà đa phần có nguyên nhân xuất phát từ những chấn thương, mất mát từ gia đình hay xã hội (phản ánh nỗi cô đơn bản thể trong thế giới hiện đại cùng hiện thực khắc nghiệt trong quá trình phát triển của xã hội Nhật Bản), thì hầu hết những cái chết và sự tái sinh trong các tiểu thuyết lớn, mang yếu tố hư cấu, siêu thực của Murakami đều có ý nghĩa biểu tượng và hàm chứa triết lí sâu xa về đời sống, có sự gắn bó, liên hệ tới ý nghĩa của motif này trong các huyền thoại, truyện cổ của văn học Nhật Bản và thế giới. Murakami đã thể hiện một cái nhìn biện chứng, thể hiện tính "bất nhị nguyên" khi bàn về tư tưởng sống – chết trong các tác phẩm hư cấu. Motif cái chết và sự tái sinh cho thấy quan niệm của nhà văn về vòng tuần hoàn của thế giới: sự chết chính là một phần của sự sống, nó nằm trong chính sự sống. Khi ta sống cũng chính là đang nuôi dưỡng sự chết. Cách nhìn về cái chết trong sự tái sinh, là điều kiện để cái cũ chấm dứt và hoàn thành sứ mệnh, cái mới mẻ ra đời… nhằm duy trì và tiếp nối sự sồn tại, vòng tuần hoàn của nhân loại là một nhân sinh quan, thế giới quan độc đáo thể hiện khuynh hướng tư duy gần gũi với quan niệm sinh tử của các trường phái khuynh hướng trong Nho, Phật, Đạo của truyền thống tư tưởng phương Đông.

TIỂU KẾT CHƯƠNG

Với ba cổ mẫu motif: *hóa thân, hành trình đi đến một nơi khác, cái chết và sự tái sinh*, Kafka và Murakami đã thể hiện khả năng quan sát, phản ánh hiện thực xã hội và khả năng miêu tả tình trạng tồn tại của con người trong đời sống hiện đại và hậu hiện đại. Nếu như *cổ mẫu hóa thân* trong Kafka mang ý nghĩa dự báo về sự tha hóa của con người trong thế giới hiện đại thì *cổ mẫu hóa thân* trong tiểu thuyết Murakami lại là thông điệp về một đời sống tinh thần đa diện, ẩn chứa nhiều dạng thức tồn tại trong nhiều thế giới của đời sống tinh thần con người ở xã hội hậu hiện đại, khi con người phải đối diện với nhiều chấn thương và mất mát. Các dạng thức tồn tại của con người trong tiểu thuyết của Murakami một mặt phản ánh những nỗi đau, những sang chấn và mảnh ghép của con người trong đời sống tinh thần, một mặt vừa là cách đối phó của con người trước thực trạng đời sống. Nét độc đáo trong cách sử dụng motif hóa thân của Kafka và Murakami cũng thể hiện sự kết nối của hai nhà văn với truyền thống nghệ thuật của hai nền văn học, văn hóa Đông – Tây nhìn từ phương diện sử dụng yếu tố kì ảo trong văn học.

Tuy cùng khai thác cổ mẫu *motif hành trình đi đến một nơi khác* nhưng Kafka và Murakami có sự khác biệt nhau về cách thể hiện và ý nghĩa của loại motif này: nếu như hành trình đi đến nơi khác của Kafka chủ yếu xảy ra trên mặt đất, đi đến những không gian vật lý kiểu hang ổ, mê cung, nhằm diễn tả sự tồn tại phi lí và hành trình vô nghĩa, không lối thoát trong việc tìm kiếm ý lời giải cho những hiện thực phi lí mà họ rơi vào thì cổ mẫu motif hành trình của Murakami lại là hành trình đi đến một thế giới khác ở bên dưới lòng đất, vào những không gian vừa là không gian hiện thực, vừa là không gian tinh thần – nơi con người có thể đào sâu vào các kí ức, giấc mơ và những cái ngã phức tạp, sâu kín của bản thể. Nếu như hành trình của nhân vật Kafka là hướng ngoại, là hành động thì của Murakami lại mang xu hướng hướng nội và tĩnh tại. Một bên là sự chủ động hướng ra thế giới bên ngoài để tìm kiếm câu trả lời bằng khả thể lí tính của con người còn một bên lại hướng vào bên trong để tìm kiếm sức mạnh tinh thần. Một bên là tư duy lí tính và hành động kiểu phương Tây còn một bên lại là tư duy trực giác đặc trưng của tinh thần Thiền Nhật Bản và phương Đông.

Về *motif cái chết và sự tái sinh* trong tác phẩm Kafka và Murakami cũng cho thấy cách nhìn về hai vấn đề sinh – tử của hai nhà văn cũng khác nhau. Một bên là cái nhìn có phần chịu ảnh hưởng bởi chủ nghĩa hư vô trong xu hướng thiên về cái chết (Kafka) còn một bên tập trung vào sự tái sinh trong cái nhìn mang tính biện chứng về vấn đề sinh tử của con người (Murakami). Ở Kafka, phạm trù tái sinh chủ yếu hướng vào sự "cuộc cách mạng" về mặt nhận thức tình trạng tha hóa (*Hóa thân*) hay khát khao hướng đến một "thế giới mới" (*Nước Mỹ*) – nơi con người có thể hiện hực hóa mơ tự do của đại bộ phận con người sống trong thế giới phương Tây trong giai đoạn lịch sử có nhiều biến đổi. Trong khi đó, cổ mẫu motif cái chết và sự tái sinh của Murakami phản ánh một thế giới quan và nhân sinh quan mang đậm tinh thần biện chứng của triết học và tư tưởng Nhật Bản, phương Đông.

CHƯƠNG 4. CỔ MẪU HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAM VÀ FRANZ KAFKA

Franz Kafka và Haruki Murakami đều thể hiện lối tư duy gắn bó với những huyền thoại, qua việc cả hai đã vận dụng các huyền thoại, truyền thuyết và tích cổ tôn giáo một cách sáng tạo trong quá trình sáng tác. Đối với Kafka, các nhà nghiên cứu nhận thấy ông có xu hướng "nhại huyền thoại" hay "giả huyền thoại" qua việc đưa các dụ ngôn, tích cổ trong Kinh Thánh vào tác phẩm, nhằm tạo ra các "phiên bản" khác nhau của huyền thoại, hoặc viết lại một câu chuyện theo mô thức của một huyền thoại cũ nhưng biến nó thành những ẩn dụ, "dụ ngôn mới", thể hiện khả năng tiên nghiệm về tương lai của nhân loại. Còn ở Murakami, người ta thấy xuất hiện bóng dáng của cả những huyền thoại Nhật Bản ở phương Đông lẫn các huyền thoại phương Tây theo cách thức cách tân huyền thoại thông qua việc cắt nghĩa hay giải thích lại thuyền thoại, mang dấu ấn sáng tạo của riêng ông, nhằm khám phá những bí ẩn trong đời sống vô thức – điều mà theo ông có thể tạo ra sự kết nối sâu sắc con người với bản thể của mình. Bàn về chức năng, vai trò của những huyền thoại trong hoạt động sáng tạo và tiếp nhận văn chương, Murakami cho rằng tiểu thuyết của ông, đặc biệt là những tác phẩm chứa đựng các chủ đề từ trong những huyền thoại - không hợp với kiểu phân tích theo cách thông thường mà nhà trường hay làm. Nói như vậy, có lẽ nhà văn muốn nhấn mạnh đến tầm quan trọng của những ẩn dụ đa nghĩa của các huyền thoại trong tiểu thuyết, từ đó nhắc nhở người tiếp nhận hãy để trí tưởng tượng được bay bổng, hãy "nhúng mình" vào trong các câu chuyện huyền thoại một cách sống động; không giới hạn, không định hình tư tưởng trong bất kì những suy nghĩ rập khuôn nào. Dường như điều này đã gặp gỡ quan điểm của Kafka vì ông từng cho rằng kết thúc của huyền thoại là những điều không thể giải thích được mặc dù nó dựa trên nền tảng sự thật. Đây cũng chính là những phát hiện rất sớm và mang tính tiên nghiệm về sự phi lý và bản chất của cái gọi là "chân lý" trong đời sống.

Trong chương 4, chúng tôi tiến hành so sánh phương thức sáng tác vận dụng huyền thoại của Murakami và Kafka vừa theo cách tiếp cận so sánh tập trung, đồng thời (phân tích cách cả hai nhà văn cùng tiếp cận một huyền thoại cụ thể), vừa so sánh riêng biệt (phân tích cách sử dụng các huyền thoại khác nhau của hai nhà văn trong tiểu thuyết). Mặc dù cùng quan tâm đến chủ đề huyền thoại và sử dụng phương thức huyền thoại rất nhuần nhuyễn trong kĩ thuật tự sự, nhưng xu hướng lựa chọn chủ đề huyền thoại cũng như cách khai thác, triển khai thủ pháp huyền thoại trong sáng tác của hai nhà văn có những điểm khác nhau. Trong chương này, chúng tôi lựa chọn ba huyền thoại/ chủ đề huyền thoại để triển khai so sánh, bao gồm các huyền thoại quen thuộc và khá kinh điển như: *Oedipus, Orpheus* và *Prometheus*. Cụ thể, đối với huyền thoại Oedipus, chúng tôi nhận thấy chủ đề này được cả hai nhà văn quan tâm nên chủ

đề huyền thoại Oedipus được chọn làm đối tượng khảo sát chung (so sánh ngang, mục 4.1). Đối với hai huyền thoại Orpheus và Prometheus, trong khi Orpheus là một cổ mẫu huyền thoại được Murakami lấy làm chất liệu sáng tác thì Kafka lại không sử dụng huyền thoại này, ông quan tâm đến huyền thoại Prometheus. Do đó, đối với hai chủ đề huyền thoại này, chúng tôi sẽ so sánh các tác phẩm có các chủ đề huyền thoại này của Kafka và Murakami với những cổ mẫu kinh điển trong thần thoại Hy - La, hay tích cổ tôn giáo Do Thái và những kiệt tác văn chương kinh điển vốn được coi là "tác phẩm gốc" (như *Truyện Genji*) thuộc các truyền thống văn học của Kafka và Murakami (so sánh dọc, mục 4.2 và 4.3). Trên cơ sở đó, chúng tôi đó rút ra những ý tưởng khái quát về chủ đề tư tưởng, thủ pháp sáng tác, đặc điểm thi pháp huyền thoại trong cách hư cấu truyện kể, cũng như quy tắc sáng tạo và sự ảnh hưởng của hai nhà văn, nhìn từ khía cạnh cổ mẫu huyền thoại trong tiểu thuyết.

4.1. HUYỀN THOẠI OEDIPUS

4.1.1. Nguyên mẫu huyền thoại *Oedipus* trong văn học Hy-La và những phiên bản Oedipus của văn học Nhật Bản

4.1.1.1. Nguyên mẫu huyền thoại Oedipus trong văn học Hy-La

Huyền thoại *Oedipus* là câu chuyện kể về số phận của một vị vua ở thành Thebes, thuộc vùng đất Hy-La cổ đại. Ban đầu, câu chuyện được một số nhà thơ như Homer, Hesiod, Euripides đề cập đến trong một số ghi chép cá nhân. Nhưng phải đến Sophocles – nhà soạn kịch thiên tài người Hy Lạp, câu chuyện về vị vua Oedipus vốn đã được lưu truyền rất lâu trong dân gian, mới thực sự được ghi lại và trở nên phổ biến qua hình thức của một thể loại văn học. Với bộ ba tác phẩm bi kịch: *Oedipus Rex, Oedipus at Colonus* và *Antigone,* Sophocles đã đặt dấu ấn sâu sắc của ông trong việc làm lan tỏa huyền thoại Oedipus nói riêng và di sản văn hoá của người Hy-La cổ đại nói chung trong lịch sử văn hóa, tư tưởng và triết học phương Tây.

Oedipus là con trai vua Laius và hoàng hậu Jocasta, một cặp vợ chồng hiếm muộn, chủ nhân thành Thebes. Vì không có con nên vua Laius đã đến cầu tự thần Apollo ở Delphi. Chính Apollo đã tiết lộ cho vua Laius rằng bất kỳ người con trai nào được sinh ra mang dòng máu nhà vua, cũng sẽ trở thành người giết chết ông. Điều này được coi như một sự trừng phạt cho tội lỗi mà vua Laius đã gây ra trước đó. Nhằm ngăn chặn sự ứng nghiệm của lời tiên tri khủng khiếp này, khi hoàng hậu Jocasta hạ sinh con trai, vua Laius đã dùng dây buộc chặt hai chân đứa trẻ lại để nó không thể di chuyển được. Vì không muốn tự tay giết chết giọt máu của mình, nhưng cũng không thể giữ lại mối hiểm hoạ đã được tiên đoán trước, vua Laius giao đứa trẻ cho một người hầu, ra lệnh mang bỏ nó trên ngọn núi gần đó. Nhưng thay vì để đứa trẻ chết, người hầu ấy đã giao nó cho một người chăn cừu nghèo khổ. Người này, sau đó, lại giao đứa trẻ đáng thương cho một người chăn cừu khác. Cuối cùng, thực tế, con trai ruột của vua Laius và hoàng hậu Jocasta vẫn sống sót.

Giai đoạn thứ hai trong cuộc đời của đứa trẻ bị bỏ rơi ấy là thời kì lưu lạc đến xứ Corinth – một vùng đất lân cận của Thebes. Thật may mắn (hay bất hạnh?), đứa trẻ ấy trở thành con nuôi của vua Polybus và hoàng hậu Merope. Vì cặp vợ chồng này cũng không sinh được con nên họ đã nhận nuôi, đặt tên cho đứa bé là Oedipus (trong tiếng Hy Lạp cổ, Oedipus có nghĩa là "bàn chân bị sưng"). Từ đó, Oedipus được yêu thương và nuôi dạy tử tế như một vị hoàng tử của xứ Corinth. Nhưng chàng bị cha mẹ nuôi giấu kín về nguồn gốc thân phận bị bỏ rơi của mình. Cho đến một hôm, sau nhiều năm, Oedipus được một người say rượu cho biết rằng chàng không phải là con ruột của vua và hoàng hậu xứ Corinth, Oedipus đã trực tiếp đến hỏi cha mẹ nuôi về điều này. Nhưng họ đã phủ nhận, không muốn cho Oedipus biết sự thật cuối cùng. Vẫn không dừng lại, khi tìm đến một nhà tiên tri nổi tiếng về việc nắm được số mệnh con người để hỏi về nguồn gốc của mình, Oedipus lại gặp đúng nhà tiên tri ở Delphi – người mà năm xưa cha mẹ ruột của chàng cũng đã tìm đến xin ý kiến. Nhà tiên tri tiết lộ cho Oedipus rằng chàng có số phận đã được định sẵn là giết cha ruột và kết hôn với mẹ đẻ. Để tránh việc lời tiên tri này sẽ thành hiện thực, Oedipus quyết định không bao giờ trở về vương quốc Corinth mà đi thẳng đến một vùng đất khác, nơi có thành Thebes, gần vương quốc của chàng. Lúc này, Oedipus vẫn chưa biết được sự thật về cha mẹ ruột là những chủ nhân của thành Thebes.

Trên đường đi đến đó, Oedipus đi ngàng qua vùng Davlia, nơi có một ngã ba đường giao nhau. Tại đây, chàng chạm trán với một nhóm người, do vị vua Laius dẫn đầu. Họ tranh nhau xem ai là người có quyền đi trước và trong lúc tranh chấp, Oedipus đã giết Laius khi người đánh xe già này cố gắng băng qua trước. Tiếp tục cuộc hành trình tiến vào Thebes, Oedipus gặp một con quái vật được gọi là Nhân sư. Nó chặn đường tất cả những ai đến Thebes bằng cách hỏi họ một câu đố. Nếu không thể trả lời một cách chính xác, họ sẽ bị Nhân sư ăn thịt. Oedipus thông minh nên đã trả lời được câu đố của quái vật Nhân sư, trở thành người đầu tiên vượt qua thử thách. Lúc đó, tại thành Thebes, Creon - anh trai của nữ hoàng Jocasta (mẹ đẻ của Oedipus) đã tuyên bố rằng bất kỳ người đàn ông nào có thể thoát khỏi thành phố của Nhân sư sẽ được phong làm vua thành Thebes và kết hôn với nữ hoàng Jocasta – hoàng hậu vừa trở thành góa phụ. Sau chiến thắng, Oedipus hiển nhiên kết hôn với Jocasta mà không biết rằng bà chính là mẹ đẻ của mình. Lời tiên tri đã hoàn toàn ứng nghiệm đối với chàng. Sau đó, Oedipus và Jocasta có với nhau bốn người con: hai con trai là Eteocles và Polynices, hai con gái là Antigone và Ismene. Nhiều năm sau, thành Thebes xuất hiện một trận dịch ảnh hưởng đến mùa màng, vật nuôi và cướp đi sinh mạng nhiều người dân nghèo vô tội. Oedipus vốn là một minh quân thương dân nên chàng quyết tâm sẽ tìm cách chấm dứt dịch bệnh, cứu cả thành bang. Vị minh quân trẻ tuổi đã cử Creon đến gặp nhà tiên tri ở Delphi, xin chỉ dẫn để đẩy lùi dịch bệnh. Khi Creon trở về, Oedipus được cho biết rằng kẻ giết vua Laius – chồng cũ của hoàng hậu chính là "nguyên nhân" dẫn đến đại dịch và kẻ ấy phải bị nguyền rủa, trừng phạt. Đó là cách

duy nhất để dịch bệnh biến mất và cứu được đất nước. Một cách vô thức, Oedipus đã nguyền rủa kẻ giết người chồng quá cố của vợ mình, chàng hứa rằng nếu tìm được sẽ xử hắn hình phạt lưu đày. Creon cũng đề nghị họ cố gắng tìm ra nhà tiên tri mù Tiresias, người được nhiều người kính trọng, đồng thời là người biết toàn bộ sự thật về nguồn gốc của Oedipus. Tiresias cảnh báo Oedipus rằng không được tìm kiếm kẻ giết vua Laius. Trong một cuộc trao đổi nảy lửa, Tiresias vô tình tiết lộ rằng không ai khác, Oedipus chính là kẻ đã giết Laius – người trên thực tế là cha ruột của chàng. Oedipus tức giận đổ lỗi cho Creon về những cáo buộc sai lầm, và hai người tranh cãi. Jocasta bước vào cố gắng trấn an Oedipus bằng cách kể cho chàng nghe câu chuyện về đứa con trai đầu lòng của cô và việc hai vợ chồng đã vứt bỏ đứa con trai. Oedipus trở nên lo lắng khi nhận ra rằng mình hoàn toàn có thể chính là kẻ đã sát hại vua Laius và đó là nguồn cơn gây ra bệnh dịch. Đột nhiên, một sứ giả đến từ Corinth báo tin rằng vua Polybus đã chết. Oedipus cảm thấy nhẹ nhõm vì chàng nghĩ lời tiên tri sẽ không còn được ứng nghiệm nếu Polybus, người mà Oedipus tin là cha đẻ của mình, giờ đã chết. Tuy nhiên, Oedipus biết rằng mẹ mình vẫn còn sống và từ chối tham dự lễ tang tại Corinth. Người sứ giả ấy sau đó nói với Oedipus rằng sự thật là chàng đã được vua và hoàng hậu nhận nuôi. Jocasta, cuối cùng cũng nhận ra rằng cô đã kết hôn với người con ruột của mình. Bà đã quyết định treo cổ tự tử. Oedipus kinh hoàng và rơi vào đau khổ, chàng giật lấy hai chiếc đinh ghim từ chiếc váy của mẹ và tự chọc mù mắt mình, chấp nhận hình phạt lưu đày vĩnh viễn.

Huyền thoại *Oedipus* bao gồm hai chủ đề lớn: sự khiếm khuyết của con người và vấn đề con người đối diện với số mệnh trong một thế giới đau thương và nghiệt ngã. Kết cục của Oedipus là cái giá mà chàng phải trả khi phạm phải tội giết cha đẻ và loạn luân với mẹ ruột. Tính chất bi kịch nằm ở chỗ bản thân Oedipus ***không hề biết*** nguồn gốc thực sự và số phận của mình. Và dù không phải là nguyên nhân của lời nguyền nhưng Oedipus là người phải gánh chịu hậu quả của lời nguyền ấy – từ hành động của thế hệ trước để lại. Dù có nỗ lực chạy trốn số phận để tránh khỏi sự ứng nghiệm lời tiên tri của thần Appollo, nhưng mọi thứ như đã được lập trình sẵn đối với số phận của chàng. Trong thể loại bi kịch, bất hạnh xảy đến với nhân vật thường không phải vì lỗi lầm hay khuyết điểm của nhân vật bi kịch mà thường bởi chính phẩm chất tốt đẹp và sự cao cả trong nhân cách của họ. Đây là một cơ chế đặc trưng cấu thành mô thức của mọi bi kịch trên thế giới, không ngoại trừ *Oedipus*. Nguyên mẫu huyền thoại *Oedipus* đồng thời hé lộ những phản ứng tâm lý, cách ứng xử của người Hy Lạp cổ trước các vấn đề *tội lỗi, đạo đức* và *hình phạt* dành cho con người trong xã hội cổ xưa.

Huyền thoại và các tích cổ trong Kinh Thánh từ lâu đã trở thành nguồn chất liệu quan trọng để các nhà tâm lý học hiện đại xem xét, nghiên cứu những kiểu phản ứng tâm lý, phác thảo mô hình cấu tạo tâm thần của con người, từ đó đưa ra những

mô thức mang tính phổ quát, nhằm lí giải và khám phá các hiện tượng tâm lý phức tạp của con người trong hiện đại. Oedipus là một trường hợp điển hình để các nhà tâm lý học tìm hiểu, đưa ra các giả thuyết, kết quả nghiên cứu xoay quanh những chủ đề như: ***cấm kị*** và ***loạn luân***; ***mặc cảm tội lỗi*** và ***sự trừng phạt***; các mối quan hệ: ***cha – con trai***, hay ***mẹ – con trai***… Sigmund Freud đã dựa vào câu chuyện bi kịch của Oedipus trong thần thoại Hy Lạp để đặt tên cho một hiện tượng tâm lý đặc trưng của đứa trẻ trong mối quan hệ với bố, mẹ nó. Trong cuốn *Diễn giải giấc mơ* (1899), lần đầu tiên ông công bố thuật ngữ *phức cảm Oedipus (Oedipus complex)* để gọi tên hiện tượng tâm lí của một người con trai trong mối quan hệ với người mẹ. *Phức cảm Oedipus* được sử dụng như một thuật ngữ trong tâm lý học chuyên sâu, chỉ ham muốn thể xác (ẩn ức tính dục) của một đứa bé trai đối với người mẹ của nó. Xuất hiện đồng thời với cảm giác này là sự căm ghét, thù địch đối với cha – người mà đứa trẻ xem như "đối thủ" của nó trong cuộc chiến "cạnh tranh" để chiếm hữu người mẹ. Theo Freud, biểu hiện tâm lý này cũng đồng thời xuất hiện ở bé gái, trong diễn biến ngược lại. Nghĩa là đứa bé gái ấy sẽ trải qua giai đoạn xuất hiện ham muốn tình dục với cha và nảy sinh tâm lý thù ghét mẹ. Những mong muốn này, dù là ở bé trai hay bé gái, đều nằm trong phạm trù mà Freud gọi là *ẩn ức tính dục* (libido) - thứ ẩn giấu sâu trong phần *vô thức* mỗi người. Theo Freud, phức cảm Oedipus là hiện tượng tâm lí mang tính phổ quát, đứa trẻ nào cũng sẽ trải qua giai đoạn chịu sự chi phối và tác động của phức cảm này từ giai đoạn thơ ấu sang đến thời kì dậy thì, trưởng thành. Quá trình dậy thì và trưởng thành của đứa trẻ phụ thuộc vào kết quả của sự đồng nhất/ thống hợp giữa đứa trẻ đối với người cha/ mẹ của nó. Nếu quá trình này gặp bất ổn, nói cách khác là trường hợp đứa trẻ bị tổn thương thời thơ ấu trong mối quan hệ với cha/ mẹ, có thể sẽ dẫn tới chứng loạn thần kinh hay tâm thần phân liệt ở đứa trẻ.

Tiếp sau Freud, năm 1973, C.G. Jung xuất bản công trình *Bốn cổ mẫu: Mẹ, Tái sinh, Linh hồn và Kẻ lừa gạt* (*Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*). Trong phần đầu "*On the concept of the Archetype*", tác giả tập trung bàn về khái niệm cổ mẫu, trong đó có khái niệm "*cổ mẫu Mẹ"* (The Mother archetype). Từ đây, Jung đề xuất khái niệm "*phức cảm Mẹ"* (Mother complex) - một sự phát triển và mở rộng hơn khái niệm "*Oedipus complex*" của Freud trước đó. Theo đó, *phức cảm mẹ* là một nhóm những tư tưởng được thể hiện ra thành cảm xúc gắn với các trải nghiệm và hình ảnh của người mẹ. Phức cảm Mẹ cũng là thành phần tiềm ẩn khả năng bùng phát trong tâm lý tất cả mọi người, mà chỉ báo đầu tiên là trải nghiệm về người mẹ ruột của mỗi cá nhân. Sau đó, có thể là những tiếp xúc quan trọng với những người phụ nữ khác và những giả định của tập thể. Tổ hợp phức cảm mẹ mang đến nhiều tác động khác nhau, tuỳ theo nó xuất hiện trường hợp ở một bé trai hay bé gái. Trong trường hợp đứa bé trai, Jung viết: "*Những tác động điển hình đối với người con trai là hiện tượng đồng tính luyến ái (homosexuality) và sự lăng nhăng kiểu Don Juan (Don Juanism), có khi đó còn là sự bất lực (mặc dù, đôi khi phức cảm người*

cha cũng có vai trò nhất định trong việc hình thành nên điều này). Trong trường hợp đồng tính luyến ái, thì sâu trong vô thức người con trai chỉ có mỗi quan hệ dị tính đối với người mẹ mà thôi; trong trường hợp là kiểu tính cách "Don Juan", thì trong vô thức người con trai ấy sẽ luôn kiếm tìm hình ảnh người mẹ ở tất cả những người phụ nữ mình gặp". (C.G. Jung, 1969, tr.162)

Còn đối với bé gái, ảnh hưởng của phức cảm Mẹ bao gồm từ sự kích thích bản năng nữ tính đến việc ức chế nó. Trong *trường hợp thứ nhất*, sự nổi trội của bản năng khiến người phụ nữ không ý thức được cá tính của chính mình. Ở *trường hợp thứ hai*, bản năng nữ tính sẽ bị ức chế hoặc bị xóa sổ hoàn toàn. Khi khai thác ý nghĩa chủ đề huyền thoại Oedipus, các nhà tâm lý học đã tập trung xem xét bản chất các mối quan hệ giữa *cha - con trai* hay giữa *mẹ - con trai*. Nếu như mối quan hệ giữa *cha – con trai* là sự xung đột (dẫn đến mâu thuẫn và đỉnh điểm là hành vi giết cha) được thúc đẩy bởi ham muốn về mặt quyền lực (trong cuộc chiến giành lấy quyền làm chủ người mẹ) - ***the desire for power*** thì trong mối quan hệ giữa *mẹ và con trai*, động cơ chính của đứa con không gì khác lại là ham muốn tình dục - ***the desire for sex.***

Ý tưởng về quá trình "đồng nhất" giữa đứa trẻ với cha/ mẹ của mình trong giai đoạn trưởng thành, vượt qua sự phát triển và chi phối quá mức của "phức cảm Oedipus" để một người không trở thành kẻ loạn tâm mà Freud đã nhắc đến như một giải pháp tâm lý trị liệu trong lý thuyết của ông, về sau được Joseph Campbell vận dụng kết hợp trong công trình *Người hùng mang ngàn gương mặt.* Campbell đã kết hợp hai cách tiếp cận là tâm lý học và huyền thoại học cổ mẫu trong cách tiếp cận, nhấn mạnh tới khái niệm ***sự hòa giải*** (*atonement*) trong mối quan hệ *cha – con* của người hùng với người cha quyền lực (đấng toàn năng) trong việc giải quyết xung đột. Theo Campbell, việc hòa giải xung đột *cha – con* trong các câu chuyện huyền thoại đó là ***con đường duy nhất*** để đứa con có thể "đập tan bản ngã" hạn hẹp, đạt tới sự hợp nhất với người cha, đây là một trong những bước đi quan trọng của quá trình trưởng thành và chuyển hóa tinh thần người anh hùng trong hành trình gian nan của họ. Ông viết:

> *Vì khía cạnh yêu tinh của người cha chỉ là phản chiếu bản ngã của nạn nhân – bắt nguồn từ cảnh tượng gây ấn tượng mạnh thời thơ ấu mà ta đã bỏ lại đằng sau, nhưng được phóng chiếu tới trước; và chính việc tôn thờ có tính cắm chốt cái khái niệm ảo nhằm mục đích giáo huấn đó là lầm lỗi khiến ta chìm trong cảm giác tội lỗi, bít kín tinh thần trưởng thành tiềm tàng trong ta khỏi đạt được cái nhìn thực tế hơn, cân bằng hơn về người cha, và do đó là về thế giới* (…) Sự hòa giải (atonement) là: "*Sự đồng nhất, là một (at-one-ment) chẳng qua là sự từ bỏ con quái vật kép tự ta sinh ra đó – con rồng ta tưởng là Chúa Trời (siêu ngã) và con rồng ta tưởng là tội lỗi (cái id bị đè nén). Nhưng muốn làm vậy thì phải từ bỏ sự chấp trước với chính bản ngã; và đây mới là cái khó. Ta phải có niềm tin vào người cha nhân từ, rồi trông cậy ở lòng nhân từ đó. Từ đó, trung tâm của niềm tin sẽ được chuyển ra ngoài vòng tròn siết chặt của vị thần quỷ ám đầy vảy, rồi những con yêu tinh đáng sợ sẽ tan biến.* (Joshep Campell, 2022, tr.147)".

Từ tiền đề gợi mở là những nghiên cứu mang tính liên ngành bên trên, trong phần 4.1 của chương 4, chúng tôi tập trung khai khác chủ đề huyền thoại Oedipus trong tiểu thuyết của Kafka và Murakami theo hướng: xem xét bản chất của hai mối quan hệ "***cha - con trai***" và "***mẹ - con trai***" (những "hạt nhân cơ bản" trong cấu trúc huyền thoại Oedipus). Từ đó, nhận diện và phân tích, lí giải các đặc điểm trong quá trình tiếp biến nguyên mẫu huyền thoại Oedipus như là một phương thức tư duy và thủ pháp sáng tạo đặc trưng của hai nhà văn Kafka và Murakami. Qua đó, tiếp tục khám phá thông điệp tư tưởng của hai nhà văn từ các chủ đề tiểu thuyết như: tội lỗi, phức cảm của người con trai trong mối quan hệ với cha/ mẹ, những ám ảnh, lựa chọn hành động của con người trong hành trình trưởng thành và chữa lành chấn thương từ trong quá khứ.

4.1.1.2. Những "phiên bản" Oedipus trong văn học Nhật Bản

Kho tàng huyền sử, huyền thoại Nhật Bản không ghi nhận những câu chuyện mang chủ đề như Oedipus, nhưng trong văn học Cổ - Trung đại lại xuất hiện một số truyện cổ và tác phẩm văn học kinh điển của văn học viết thời cổ đại, mang bóng dáng của chủ đề "phức cảm Oedipus" này. Chúng tôi xin tạm gọi các câu chuyện sẽ được giới thiệu tiếp theo đây là các "phiên bản" khác của *Oedipus* ở Nhật Bản, phương Đông. Dù trên thực tế, rất khó hoặc gần như không thể chứng minh được liệu có hay không một sự di chuyển của "cốt truyện" hay chủ đề huyền thoại Oedipus từ Tây sang Đông, từ Hy-La đến vùng đất của tổ tiên người Nhật trong quá khứ. Điều này nằm ngoài phạm vi nghiên cứu của công trình này. Việc giới thiệu các "phiên bản Oedipus" có trong kho tàng văn học cổ - trung đại Nhật Bản, chủ đích là để chuẩn bị một "phông nền" (tạo ra mạch ngầm liên văn bản) cần thiết để có thể cắt nghĩa tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Murakami từ cách tiếp cận huyền thoại cổ mẫu. Từ đó, giúp cho người đọc có một cái nhìn mang tính hệ thống, mang tính lịch đại về vấn đề đang được tập trung phân tích, luận giải ở đây. Bên cạnh đó, chúng tôi tiến hành xem xét, đánh giá cách tiếp nhận và vận dụng huyền thoại Oedipus trong tiểu thuyết của Haruki Murakami – người có thể coi là "truyền nhân" của văn học Nhật Bản trong việc đi tìm lại và tái tạo "những giấc mơ cổ xưa" trong đời sống tinh thần của Nhật Bản đương đại.

❶ <u>Chuyện giấc mơ giết cha của tu sĩ Jokaku</u>

Vào thời kì Trung đại, xuất hiện một truyện cổ có motif con trai giết cha ruột, với nội dung như sau:

Một tu sĩ Phật giáo tên là Jokaku sống ở ngôi chùa Kamitsuizumoji, nằm ở phía Bắc Kyoto. Anh tiếp nối con đường tu hành tại ngôi chùa được thừa kế từ người cha ruột đã khuất – người cũng từng là tu sĩ. Nhưng hiện tại, ngôi chùa của Jokaku đang trong tình trạng hư hỏng, xuống cấp nghiêm trọng. Một ngày nọ, trong giấc mơ,

Jokaku thấy cha hiện ra trong dáng vẻ già nua, trên tay cầm một cây gậy dài. Ông nói với anh: "Vào đúng hai giờ chiều, ngày mốt, ngôi chùa này sẽ bị phá hủy bởi một cơn bão. Ta đang trú ngụ trong cơ thể của một con cá da trơn lớn trong vũng nước bên dưới ngôi chùa. Khi ngôi chùa sụp đổ, ta sẽ xuất hiện trong khu vườn. Xin con hãy giúp ta và cho ta được tự do bằng cách thả ta xuống sông Kamo". Sau khi tỉnh giấc, Jokaku mang câu chuyện kể lại cho gia đình anh nghe. Và họ tự hỏi liệu giấc mơ kia có ý nghĩa gì. Hai ngày sau, quả thật, ngôi chùa nhỏ đã bị một cơn bảo làm đổ sụp. Đúng như điềm báo trong mơ, trong vườn bỗng xuất hiện một con cá da trơn khổng lồ, nó bơi đến chỗ Jokaku. Không một phút suy nghĩ, anh ta đâm con cá bằng một thanh sắt và tỏ ra khá hài lòng vì thành quả ấy. Jokaku muốn ăn thịt cá nhưng liền bị vợ anh mắng vì hành động điên rồ là muốn ***giết một con cá trong giấc mơ***. Nhưng Jokaku không thèm để ý đến lời vợ. Anh ta đáp lại: "Cha sẽ hạnh phúc vì không ai có thể ăn thịt ông ngoại trừ chính con trai và cháu mình". Sau đó, anh bắt đầu hấp cá và ăn nó cùng với con trai. "Thịt con cá này rất ngon, ắt hẳn vì nó là thịt cha ta", anh nói. Nhưng một mẩu xương cá lớn đã đâm xuyên qua cổ họng. Jokaku chết trong đau đớn. Chứng kiến cảnh tượng ấy, người vợ kinh hoàng. Từ đó, cô không bao giờ ăn cá da trơn thêm một lần nào nữa.

Câu chuyện là một giấc mơ thời Trung đại nhưng vô cùng sống động với chi tiết điềm báo mộng của người cha và sự ứng nghiệm từ mộng ra ngoài đời thực. Sự phá vỡ ranh giới hai thế giới thực - ảo phản ánh một khía cạnh trong nhận thức hiện thực của người Nhật thời kì Trung đại. Trong truyện, người con trai có thể trải qua hai giai đoạn của quá trình nhận thức: *Thứ nhất*, lúc đầu, có thể Jokaku chưa tin con cá da trơn ấy chính là cha anh. Anh xem việc cha báo mộng ông sẽ hiện về trong hình hài con cá chỉ như một trò đùa. *Thứ hai*, đến khi anh ăn thịt cá và thấy rất ngon miệng, có lẽ nhận thức của anh đã chuyển biến sang một bước khác: anh tin rằng đó chính là cha mình bởi vì thịt cá rất ngon, nên mới khẳng định: "Lí do mà thịt con cá này rất ngon ắt hẳn vì nó là thịt cha ta". Câu nói ấy đã xác tín một điều rằng ý thức giết cha của người con trai (qua việc ăn thịt ông) là có thật, đúng như suy nghĩ và mong muốn thầm kín của anh ta. Điều này dường như đã vượt qua ranh giới ảo, không còn là giấc mơ nữa mà đã chuyển sang cảm xúc thực của vị giác, khi người con trai nếm vị thịt của cha mình.

Cắt nghĩa chủ đề câu chuyện cổ này từ góc nhìn tâm lý học chuyên sâu, giấc mơ kì lạ của Jokaku về sự báo mộng của người cha đã khuất có thể vừa là lời cảnh báo vừa là lời tự thú, tiết lộ một ước muốn tiềm ẩn trong vô thức của người con trai. Trong những dữ liệu được đưa ra của câu chuyện, có hai điều đáng lưu ý: một là, người con trai được thừa hưởng ngôi chùa do cha để lại; hai là, việc cha anh – trong kiếp sống của loài cá muốn được sống tự do ở sông Kamo chứ không phải là cái ao nước nhỏ trong chùa. Chi tiết Jokaku đã bắt con cá và ăn nó ngoài đời thực mà không

chút đắn đo cho thấy dường như trong khi mơ, anh đã xác định ngay từ đầu cách ứng xử với cha trong tình huống này: phải giết con cá, không để cho nó được tự do như mong muốn. Hành động đâm chết con cá bằng thanh sắt ngay sau khi nó xuất hiện chẳng qua là việc tiếp theo mà anh cần làm để hoàn tất khao khát, ẩn ức trong vô thức. Có thể thấy hiện thực như một sự nối dài của giấc mơ, dường như không còn ranh giới phân biệt rõ ràng giữa thực và mơ nữa. Và giấc mơ là sự hiện hình hóa những "ước vọng vô thức" vốn bị dồn nén trong đời sống ban ngày, đời sống thường nhật của người con. S. Freud cho rằng:

Nhân tố cơ bản để tạo ra giấc mơ là một ước vọng vô thức, thông thường là một ước vọng thời thơ ấu, giờ đây bị dồn nén, cái đó có thể biểu hiện ở cái chất liệu hoặc tâm lí ở đó (tức là cũng ở những phần dư ban ngày), và do đó truyền cho chúng một sức mạnh làm cho ngay cả trong lúc tư duy nghỉ ngơi vào ban đêm, chúng cũng có thể thâm nhập vào ý thức. Cái sự thỏa mãn ước vọng một cách vô thức này, lần nào cũng vậy, chính là giấc mơ, dù cho nó chứa đựng cái gì, dù là cảnh báo, suy tư, thú tội hoặc bất cứ cái gì khác từ nội dung phong phú của đời sống tiềm thức lúc tỉnh mà chưa được hoàn thành. (Sigmund Freud, 2019, tr.150).

Cũng từ cách tiếp cận phân tâm học, Hayao Kawai đã đặt câu chuyện trên trong tương quan so sánh với *Oedipus*, ông đã chỉ ra điều khác biệt cơ bản của hai phiên bản Oedipus như sau: " *Thứ nhất*, mặc dù cả Oedipus và người đàn ông trong câu chuyện đều giết chết cha nhưng người con trai trong câu chuyện Nhật Bản ý thức rằng anh ta đang giết cha ruột của mình. Trong khi đó, Oedipus chỉ nhận ra việc này sau khi đã biết toàn bộ sự thật. *Thứ hai*, kẻ giết người ở Nhật bị kích thích bởi ham muốn ***ăn*** (eat) chứ không phải bởi ham muốn ***quyền lực*** (power) hay ***tính dục*** (sex). Cảm giác thèm ăn được kết nối với cơ thể hơn là hai loại ham muốn khác kia" (Hayao Kawai, 2016, tr.22). Phân tích của Kawai đã chỉ ra sự khác biệt về mặt động cơ hành động của hai nhân vật chính trong hai câu chuyện cùng khai thác chủ đề *con giết cha* – một chủ đề từ trước đến nay trong văn học vốn bị coi là điều cấm kị. Cách cắt nghĩa này gợi mở thêm những góc nhìn cho sự suy tưởng về những mong muốn bị dồn nén trong vô thức, cũng như vai trò của vô thức đối với việc lựa chọn hành vi của con người.

Nếu như câu chuyện cổ về vị tu sĩ Nhật Bản đề cập đến mối quan hệ *cha – con trai* và *hành vi giết cha* thì trong câu chuyện thứ hai – chuyện tình của hoàng tử Genji với mẹ kế, trong kiệt tác *Truyện Genji* được viết vào đầu thế kỉ XI của nữ sĩ Murasaki Shikibu lại xuất hiện chủ đề cấm kị, loạn luân trong văn học từ phương diện phức cảm Oedipus (*Oedipus complex)* nhưng là trong mối quan hệ giữa *mẹ* (mẹ kế) - *con trai* (con chồng).

❷ ***Truyện Genji*** **của Murasaki Shikibu**

Xuất hiện vào đầu thế kỉ XI, trong giai đoạn đỉnh cao của nền văn hoá Heian, *Truyện Genji* (*Genji monogatari*) là một trường thiên tiểu thuyết, gồm 54 chương, xoay quanh cuộc đời của hoàng tử của Ánh Sáng - Hikaru Genji. Tác phẩm có hai phần: *phần một*, gồm 41 chương kể câu chuyện cuộc đời với những cuộc phiêu lưu tình ái và đỉnh cao danh vọng của hoàng tử Genji; *phần hai*, gồm những chương còn lại, xoay quanh cuộc đời của hoàng tử Kaoru – người trên danh nghĩa là con trai của Genji nhưng thực tế không phải như vậy. Mẹ ruột của Genji, hoàng phi Kiritsubo (một cung phi xinh đẹp, không xuất thân từ tầng lớp thượng lưu nhưng được Thiên hoàng vô cùng sủng ái) qua đời khi Genji mới lên ba tuổi. Thiên hoàng là vua cha Genji, vì không thể quên được người thiếp yêu nên khi quyết định tục huyền, ông đã chọn Fujitsubo - người có vẻ ngoài và tính cách giống với người vợ yêu quý đã khuất của ông một cách kì lạ. Genji đã rung động trước người mẹ kế trẻ bằng những cảm xúc tinh khôi đầu đời ngay khi vừa nhìn thấy nàng. Tình yêu ấy ban đầu còn khá mơ hồ, trong mối quan hệ chăm sóc, gần gũi giữa mẹ kế và con chồng. Nhưng bước sang tuổi trưởng thành, Genji càng yêu tha thiết Fujitsubo bằng tình cảm của một nam nhân dành cho một người phụ nữ. Fujitsubo cũng không thể thoát khỏi sức hút của chàng Genji vừa đẹp vừa tài hoa, ưu tú – người có thể làm rung động trái tim của bất kỳ phụ nữ nào. Cả hai yêu nhau trong bí mật. Theo sự sắp đặt, Genji kết hôn với phu nhân Aoi no Ue - người được coi là vợ chính thức của chàng. Nhưng Genji và Aoi lại hay xung khắc nhau nên chàng thường tìm kiếm tình yêu và sự thỏa mãn xác thân từ những phụ nữ khác. Suốt thời gian dài, Genji trải qua hàng loạt các cuộc tình với những người phụ nữ quý tộc trong hoàng cung với mong muốn tìm kiếm bóng hình mẹ kế Fujitsubo - người phụ nữ lý tưởng, tình yêu sâu đậm nhất đời chàng. Tuy nhiên, hầu hết các cuộc tình của Genji đều có kết cục bi thương vì có khi Genji bị từ chối, khi thì những phụ nữ chàng yêu đột ngột qua đời vì bệnh tật hay vì ghen tuông… khiến trái tim Genji luôn tràn ngập một niềm bi cảm trước cuộc đời phù thế.

Một lần, khi đến thăm Kitayama - vùng đồi núi phía bắc Kyoto, Genji nhìn thấy một cô gái mười tuổi xinh đẹp là Murasaki. Chàng phát hiện ra rằng cô bé vốn là cháu gái của Fujitsubo nên đã bắt cóc cô bé đưa về cung điện của mình rồi dạy dỗ, nuôi nấng để cô trở thành người phụ nữ giống như Fujitsubo. Trong thời gian này, Genji cũng bí mật gặp gỡ Fujitsubo, họ có với nhau một người con trai chung là Reizei – người trên danh nghĩa là em cùng cha khác mẹ với Genji, nhưng thực chất là con ruột của chàng. Tất cả mọi người ngoại trừ hai người yêu nhau đều tin rằng cha của đứa trẻ là Thiên hoàng Kiritsubo. Sau đó, Reizei trở thành Thái tử và Fujitsubo là Hoàng hậu, nhưng Genji và phu nhân Fujitsubo thề sẽ giữ bí mật về nguồn gốc thực sự của Reizei. Phu nhân Aoi hạ sinh cho Genji một người con trai nhưng đứa trẻ chết ngay sau đó. Genji rất buồn nên tìm niềm an ủi ở cô bé Murasaki,

lúc bấy giờ đã trở thành vị hôn phu trẻ của chàng. Thiên hoàng Kiritsubo, qua đời, trao quyền kế vị cho Suzaku – con trai của ông và hoàng phi Kokiden. Sau đó, mối tình của Genji và Oborozukiyo - vợ lẽ của tân Thiên hoàng Suzaku bị bại lộ khi họ đang gặp gỡ trong bí mật. Thiên hoàng Suzaku đã trừng phạt Genji mặc dù Genji là anh trai cùng cha khác mẹ với ông. Genji bị đày đến trấn Suma. Ở đó, chàng gặp và yêu con gái của một người trong vùng là nàng Akashi. Akashi đã sinh ra người con gái duy nhất của Genji, người sau này sẽ trở thành Hoàng hậu. Thiên hoàng Suzaku, sau một thời gian đã ra lệnh ân xá cho Genji. Genji trở lại Kyoto. Reizei - con trai của Genji và Fujitsubo trở thành Thiên hoàng kế vị. Reizei biết Genji là cha ruột của mình, nên đã nâng địa vị của Genji lên cao nhất có thể. Tuy nhiên, cuộc đời Genji từ đó bắt đầu xuống dốc. Ở tuổi 40, Genji kết hôn với một người vợ khác là Onna san no miya. Cháu trai của Genji là chàng Kashiwagi, sau đó cũng đã yêu Onna san no miya. Hai người qua lại trong bí mật và kết quả của mối tình vụng trộm này là việc Onna san no miya có mang, sinh ra hoàng tử Kaoru (người trên danh nghĩa là con trai của Genji nhưng thực ra là con của Kashiwagi). Cuộc hôn nhân của Genji làm thay đổi mối quan hệ vốn rất gắn bó của anh với Murasaki – người phụ nữ lúc này đã bày tỏ mong muốn trở thành một nữ tu sĩ nhưng bị Genji từ chối. Khi Murasaki qua đời, Genji bắt đầu đối diện với tuổi già – mùa đông của đời người trong sự chiêm nghiệm về cuộc sống phù du thoáng chốc vừa trôi qua như giấc mộng.

Nếu so sánh câu chuyện về chàng "Oedipus của Nhật Bản" (là Genji) với Oedipus của phương Tây, ta thấy có hai khác biệt chủ yếu trong hành động "phạm điều cấm kị" của họ: *Một là,* trong câu chuyện ở Nhật Bản, Fujitsubo thực tế là mẹ kế, không phải mẹ ruột của Genji, nhưng cô cũng được xem như mẹ ruột Genji vì ngoại hình và tính cách Fujitsubo được cho là rất giống Kiritsubo – người vợ đã mất của vua cha. Còn mối quan hệ giữa Jocasta và Oedipus của bi kịch Hy La là *mẹ - con ruột*; *Hai là,* trong khi Genji ***hoàn toàn ý thức*** được Fujitsubo là mẹ kế, là vợ của cha mình và biết rõ mối tình của anh với Fujitsubo là điều cấm kị, nhưng vẫn bước đến, phá vỡ ranh giới khi yêu và có con với Fujitsubo. Trong khi đó, Oedipus biết sự thật về mẹ ruột sau khi mọi thứ đã xảy ra đúng như lời tiên tri.

Về cách hành xử của hai người mẹ trong câu chuyện của Nhật Bản và của Hy Lạp cũng có sự khác biệt: Jocasta không hề biết Oedipus là con ruột của mình trước khi mọi sự thật được phơi bày. Đó là lí do vì sao nàng đã kích động và chọn cái chết tự sát sau khi biết mình đã loạn luân với con đẻ. Còn nàng Fujitsubo, khi bước vào cung và có mối quan hệ tình cảm với con trai riêng của chồng, nàng cũng thừa hiểu đó là một mối quan hệ cấm kị nhưng vẫn tiến tới với Genji để thoả mãn khao khát, đam mê tình ái. Fujitsubo sau đó giữ kín bí mật về đứa con riêng với Genji, nhưng sống trong sự dằn vặt về tội lỗi. Cuối cùng nàng đã chọn con đường quy y cửa Phật. Thật khó có thể phân định được trong hành động phạm điều cấm kị của cả Fujitsubo

và Genji, khía cạnh vô thức liệu có chi phối họ hay không khi một bên là lực đẩy của sự đam mê của người phụ nữ trong vấn đề hiện thực hóa khát khao tìm kiếm một hình ảnh "nam nhân lý tưởng" (như lý tưởng *irogonomi* 色好み của người Nhật thời kì Heian) và một bên chịu sự tác động sâu sắc của *phức cảm mẹ* trong tâm lý như đã nói. Một lần nữa, ta thấy sự mờ nhạt của ranh giới giữa ý thức và vô thức trong cấu trúc tinh thần Nhật Bản, như nhà nghiên cứu Hayao Kawai đã chỉ ra (chúng tôi đã giới thiệu ở chương 1), trong trường hợp của Genji là rất chân thực, sống động và điển hình.

Genji trong suốt cuộc đời phiêu lưu tình ái của chàng, luôn tìm đến tình yêu với những người phụ nữ có nét ngoại hình và tính cách giống mẹ kế Fujitsubo (thực chất là hành động đuổi theo bóng hình người mẹ đã mất Kiritsubo), đã minh chứng cho sự vận hành và chi phối của kiểu *phức cảm mẹ* (mother complex) trong tâm lý nhân vật này. Đặt trong cách nhìn của lý thuyết phân tâm học của Jung, liên quan đến nội dung của *phức cảm mẹ* mà chúng tôi đã trình bày ở phần trước, trường hợp của Genji có thể thuộc loại thứ hai – *"khuynh hướng của tính cách Don Juan"*. Tuy nhiên, đó là xét từ góc nhìn tâm lý học. Nhưng thực tế, Genji là một nhân vật văn học, là sản phẩm của sự hư cấu tiểu thuyết. Do vậy, không thể bỏ qua những khía cạnh quan trọng này khi phân tích và tiếp nhận Genji. Sự khác biệt về tâm lý, tính cách dân tộc, thời đại văn hoá, quan điểm mĩ học… giữa các dân tộc, các nền văn học là điều cần xem xét khi đánh giá, nhìn nhận vấn đề này. Trường hợp *phức cảm mẹ* hay *phức cảm Genji* của Hikaru Genji cần phải được đặt trong dòng chảy của lịch sử tư tưởng văn hoá, triết học và mĩ học thời kì Heian nói riêng và của Nhật Bản nói chung. Hình tượng Genji – người tình lý tưởng của mọi phụ nữ quý tộc Heian là kết tinh đầy đủ yếu tính của nền văn hoá, văn học Heian và tài năng vô song của Murasaki Shikibu.

Việc Genji không bị phán xét như Oedipus hoàn toàn có thể lý giải được khi xem xét cách người Nhật trong thời kì Cổ - Trung đại nhìn nhận vấn đề tội lỗi, cấm kỵ như đã trình bày ở phần trước. Văn học Nhật Bản vốn là nền văn chương duy mỹ, với truyền thống theo đuổi cái Đẹp như là một giá trị tối hậu hơn là đề cao phương diện đạo đức, luân lý trong mối quan hệ tình cảm giữa người với người. Nói cách khác, với họ, Đẹp dường như dung chứa trong nó cả yếu tính của đạo đức lẫn sự thật. Kết thúc *Truyện Genji*, kết cục số phận của vị hoàng tử tài hoa, đa tình này không thể giống như Oedipus trong bi kịch Hy La. Genji được phục chức, quay về triều đình và hưởng một cuộc sống vinh hoa phú quý cho đến tuổi già sau một giai đoạn sống lưu đày ở Suma. Trong khi đó, cái kết mà người Hy Lạp lựa chọn để phán quyết "tội lỗi" của Oedipus thật sự nghiêm khắc và khủng khiếp. Sự khác biệt này, một mặt khác còn đến từ khác biệt về mặt đặc trưng của thể loại: trong khi Oedipus là một nhân vật bi kịch thì Genji là một nhân vật tiểu thuyết. Genji chịu sự chi phối của thế giới quan và nhân sinh quan mang đậm cảm hứng thế sự và dấu ấn sáng tạo của cá nhân

Murasaki Shikibu. Từ phương diện thể loại văn học, nhà nghiên cứu Nhật chiêu đánh giá Genji là một nhân vật đặc biệt và duy nhất trong dòng chảy các thể loại tự sự từng xuất hiện: "Những mối tình của Genji thường đượm buồn trong một vẻ đẹp cao thượng. Tính chất dục lạc, phóng đãng nếu có cũng bị tiết chế mạnh mẽ. Cái vinh quang của nhân vật Genji nhờ thế không bao giờ bị phai mờ, vẩn đục. Xây dựng một nhân vật như Genji rất khó. Chàng không phải là một anh hùng sử thi, không phải là một kẻ phiêu lưu, không phải là một quân tử bốc mùi sách vở, không phải là một nhân vật bi kịch. Chàng là một người tình." (Nhật Chiêu, 2003, tr.395). Tác giả tiểu thuyết có thể tự do hư cấu, lựa chọn số phận cho nhân vật của mình tùy theo ý thích, quan điểm riêng, mà ít chịu sự chi phối của tư tưởng hay các định chế, quy ước từ tập thể, cộng đồng như trong thể loại bi kịch. Điều này thể hiện chân thực trong dòng Văn chương nữ lưu Heian. Hơn nữa, tác giả của *Truyện Genji* lại là một người phụ nữ thông minh và đầy cá tính, với tư tưởng táo bạo, phóng khoáng. Murasaki với tư cách là một nhà văn nữ đã ứng xử với Genji như với một người tình lý tưởng trong thế giới hư cấu khi chính bà đã tạo ra nhân vật nữ Murasaki và để cho cô trở thành tri kỉ - người gắn bó với Genji sâu sắc và suốt cuộc hành trình của chàng. Bản sắc Genji mang đậm dấu ấn cá nhân, đại diện cho chính tính cách và số phận của chàng, mà không bị định danh bởi một căn tính cộng đồng như trường hợp Oedipus. Do đó, kết thúc của Genji dường như không thể theo chiều hướng của cái kết manh tính xung đột kiểu bi kịch như trong tác phẩm của người Hy Lạp. Ngược lại, kết cục này còn thiên về khuynh hướng mỹ hóa, nên đã tạo ra sự cân bằng, mềm dẻo hơn trong cách nhìn về một chủ đề cấm kị trong văn học.

Dù xuất hiện rất sớm nhưng cho đến nay, cuốn "tiểu thuyết đầu tiên của nhân loại" của nữ văn sĩ Murasaki Shikibu đã trở thành một kiệt tác văn học, được kinh điển hoá, bất tử hoá ngay từ lúc mới xuất hiện vào giai đoạn đầu của nền văn học viết Nhật Bản. Đặc biệt, trong tiến trình phát triển lịch sử thể loại, tác phẩm có một vị trí quan trọng bởi nó được coi là cuốn tiểu thuyết đầu tiên theo đúng nghĩa của "khái niệm" này. Hình tượng Hoàng tử Genji cùng "phức cảm Genji" trở thành minh chứng cho sức sáng tạo độc đáo, vô tiền khoáng hậu mà Murasaki Shikibu nói riêng và dòng văn học nữ lưu Heian nói chung đã để lại cho văn chương hậu thế. Đến nay, nó đã trở thành một cảm thức và chủ đề mang tính nguyên mẫu, có sức sống lâu bền, là nguồn cảm hứng bất tận, ảnh hưởng sâu sắc đối với phong cách nhiều nhà văn hậu bối ở Nhật Bản, đặc biệt là các tác gia văn học hiện đại thế kỉ XX như Kawabata Yasunari, Tanizaki Junichiro và Haruki Murakami.

Hai "phiên bản" *Oedipus* trong văn học Cổ - Trung đại Nhật Bản cũng phản ánh phần nào sự ảnh hưởng của tư tưởng Phật giáo – tôn giáo ngoại lai đã vào Nhật Bản từ khoảng thể kỉ thứ VI (bên cạnh tín ngưỡng nguyên thuỷ là Shinto), qua cách xây dựng cốt truyện và chiều hướng xử lý kết thúc của tác phẩm. Đặc biệt, những tư

tưởng *luân hồi, nhân – quả, nghiệp báo* trong các kết thúc truyện. Người con trai phải chịu hậu quả, báo ứng từ việc "ăn thịt" người cha trong câu chuyện về giấc mơ giết cha của tu sĩ Jokaku. Còn về kết thúc của *Truyện Genji*, nàng Fujitsubo – mẹ kế của Genji đã xuống tóc đi tu sau cái chết của Thiên Hoàng (cha ruột Genji) như một cách sám hối tội lỗi nàng đã phạm. Cũng trong *Truyện Genji*, không khó để nhận ra khuynh hướng đề cao vai trò của người mẹ kế Fujitsu đối với sự trưởng thành và diễn biến cuộc đời của Genji. Đó là mối tình lớn lao và sâu đậm nhất của Genji – chàng hoàng tử hào hoa đa tình – người tình trong mộng của tất cả những phụ nữ quý tộc thời Heian. Genji cũng không chịu sự phán xét đạo đức nào như chàng Oedipus của phương Tây. Ý thức tội lỗi, ý thức về sự *tự trừng phạt* của Genji cũng khá mờ nhạt trong tiểu thuyết của nữ văn sĩ Murasaki Shikibu. Nó rất khác với cái kết theo chiều hướng kết cục của Oedipus trong bi kịch Hy Lạp.

Hai câu chuyện tiêu biểu này về chủ đề phức cảm Oedipus, đặc biệt là *Truyện Genji*, đã góp phần tạo ra một "dòng chảy" của các "phiên bản" Oedipus trong lịch sử văn học, nghệ thuật Nhật Bản từ thời cổ trung đại đến thời kì hiện đại. Như đã nói, thật khó có thể chứng minh liệu có hay không một sự "di chuyển" cốt truyện huyền thoại Oedipus từ phương Tây sang phương Đông hay ngược lại. Điều này không thể căn cứ vào việc so sánh thời điểm ra đời của các văn bản Oedipus ở phương Tây và phương Đông. Nhưng chắc chắn một điều, vốn là người lớn lên trong gia đình có bố mẹ là những người dạy văn học truyền thống và bản thân rất đam mê văn hoá, văn học phương Tây. Khi trưởng thành, Muarakami lại chọn học ngành Sân khấu tại đại học tư thục Waseda nên nhà văn hiển nhiên đã có sự tiếp xúc ít nhiều với các câu chuyện liên quan đến chủ đề phức cảm Oedipus trong cả hai nền văn hoá, văn học Đông - Tây. Những suy tư và đối thoại tư tưởng về đặc điểm tâm lý, căn tính dân tộc và tư tưởng văn hoá Đông -Tây của nhà văn sẽ được ông nhào nặn và thể hiện trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* – tác phẩm hư cấu xuất sắc, được đọc nhiều nhất của Murakami trên thế giới.

Trước khi đi vào khám phá tác phẩm quan trọng này và xem xét cách nhà văn người Nhật tiếp biến phức cảm – chủ đề huyền thoại Oedipus ra sao, chúng ta hãy thử tìm hiểu xem Franz Kafka đã hé lộ điều gì trong cách triển khai khía cạnh chủ đề Oedipus trong các sáng tác của ông.

4.1.2. Sự ám ảnh sức mạnh nam quyền của người cha trong thế giới nghệ thuật Franz Kafka

Trong truyền thống văn hoá, tôn giáo phương Tây, hình tượng người Cha xuất hiện khá sớm và là một nguyên mẫu cơ bản nhất, phản ánh đặc trưng cấu trúc tinh thần phương Tây. Từ hình tượng một thần Zeus quyền năng trên đỉnh núi Olympia đến những vị vua hay những nam thần đầy quyền lực trong tích cổ tôn giáo, các vở bi kịch … đều thể hiện rõ khía cạnh đã nêu của nguyên mẫu này. Người Cha cũng

thường gắn với hình ảnh Mặt trời hay hình ảnh vị Chúa trong văn hoá, tôn giáo, văn học: biểu trưng cho nguồn năng lượng sống, ánh sáng chói chang thiêu đốt và cả quyền lực tuyệt đối.

Trong mối quan hệ với đứa con, người cha có ý nghĩa quan trọng, ảnh hưởng và định hình cho việc phát triển tâm sinh lý của một đứa trẻ. Nếu đứa con không thể chấp nhận, hợp nhất các khía cạnh nhân cách của người cha (kể cả mặt tiêu cực lẫn tích cực), quá trình cá nhân hoá nhằm đạt đến tự ngã sẽ bị ảnh hưởng ít nhiều… Nghiên cứu tâm lý học đã chứng minh những cá nhân trong thời thơ ấu nếu trải qua các xúc cảm, trải nghiệm tiêu cực với người cha ruột của họ, nói cách khác là nếu người con bị áp chế tinh thần hoặc bị bạo hành bởi cha… sẽ dẫn đến tình trạng chấn thương tâm lí, có thể gặp khó khăn trong quá trình trưởng thành, hòa hợp nguyên mẫu người cha vào cấu trúc nhân cách của họ.

Nhìn lại lịch sử tiếp nhận, nghiên cứu Kafka trong gần một thế kỉ qua, có thể thấy đã có rất nhiều nghiên cứu tiếp cận thế giới nghệ thuật của nhà văn từ phương diện phân tâm học như một số nghiên cứu nổi bật mà chúng tôi đã nhắc đến trong phần Tổng quan ở chương 1 của công trình này. Trên thực tế, đã có giai đoạn, hướng nghiên cứu Kafka từ phương diện tâm lý học có đi quá đà, dẫn đến những đánh giá có phần cực đoan về thế giới nghệ thuật và con người ngoài đời thực của Franz Kafka. Theo hai tác giả Gilles Deleuze và Félix Guattari, đã có những "diễn giải phân tâm học đáng buồn" (Gilles Deleuze, Félix Guattari, 2016, tr.49) làm hạn chế giá trị tư tưởng và tài năng của Kafka. Cần phải nhìn nhận đúng tầm của Kafka là vượt ra ngoài khuôn khổ của lối diễn giải minh hoạ một cách rập khuôn cho lý thuyết của Freud, vì: "Kafka chuyển từ một Oedipe cổ điển thuộc loại thần kinh – trong trạng thái đó người cha yêu dấu bị căm ghét, bị lên án, bị tuyên bố là có tội – sang một Oedipe đồi bại hơn nhiều, kẻ này chao đảo trong cái giả thiết về sự vô tội của người cha, về một 'cảnh khốn quẫn' chung cho cả người cha và cậu con trai" (Gilles Deleuze, Félix Guattari, 2016, tr.50).

Tuy nhiên, dù sao đi nữa cũng khó có thể phủ nhận rằng có một "cái bóng người Cha" – như một *cổ mẫu* vận hành trong mạch ngầm cơ chế tâm lý và trong phương thức tư duy nghệ thuật tiểu thuyết của Franz Kafka, và nó được phát lộ, phóng chiếu qua hình ảnh người cha ruột của nhà văn (hình ảnh ông Hermann Kafka) hay những hình ảnh mang tính biểu trưng, ẩn dụ trong các tiểu thuyết của Kafka. Hình ảnh người cha quyền lực trong sáng tác, thủ bút của Kafka được cụ thể hoá trong không chỉ là một nhân vật người cha cụ thể nào đó (ông Hermann Kafka – cha đẻ của Kafka và người cha của nhân vật Samsa trong *Hoá thân*) mà còn được biểu đạt thông qua những hình tượng mang tính ẩn dụ cho quyền lực tuyệt đối khác như: ***Toà án, Lâu đài***… Đó là những hình ảnh - kí hiệu, chứa đựng thông điệp của Quyền lực, của kiểu Hệ thống chuyên chế, toàn trị đã và đang vận hành trên thế giới.

Lâu đài là tiểu thuyết mang tính ẩn dụ sâu sắc, một trong số những ý nghĩa hàm ẩn mà nó gợi ra đó là *tính tôn giáo* trong ý nghĩa của nó. Như Max Brod từng nhận định, rằng việc tìm đến Lâu đài của K. như là hành trình anh đi tìm kiếm một sự "ân sủng" và cứu rỗi. Sinh thời, khi Brod hỏi về kết cục của K. (tác phẩm *Lâu đài* cũng là một tác phẩm còn dang dở, chưa kết thúc của Kafka), ông được Kafka tiết lộ rằng K. "sẽ chết vào ngày thứ bảy" của cuộc hành trình. Có lẽ chính ý tưởng này đã gợi mở suy nghĩ, khiến Brod cắt nghĩa câu chuyện theo chiều hướng tôn giáo như vậy chăng? Cũng chính Brod là người cho rằng với *Lâu đài* và các tiểu thuyết kiệt tác khác, Kafka đã tạo ra một tôn giáo, một giáo phái riêng của mình trong địa hạt văn chương. Theo chúng tôi, nếu cắt nghĩa tác phẩm từ cách tiếp cận như vậy của Brod, (và qua việc tiết lộ kết cục số phận nhân vật K. của Kafka), *Lâu đài* cũng có thể được đọc trong sự liên tưởng về hình phạt của một *đấng tối cao* (chủ nhân của Lâu đài) đối với "kẻ có tội" – là K. nhân vật chính của câu truyện. Nó có quan hệ mật thiết với câu chuyện vi phạm điều cấm kị, và phải chịu hình phạt lưu đày của người Do Thái trong Kinh Cựu Ước.

Các nhà "Kafka học" đã chỉ ra có một nỗi ám ảnh lớn, chi phối tư tưởng trong các tiểu thuyết, nhật kí, thư từ của Kafka là hình ảnh người cha độc đoán, thích áp đặt quyền lực lên đứa con trai. Trong *Thư gửi bố*, Kafka từng miêu tả uy quyền của ông Herman Kafka trong hình ảnh rất uy quyền: "Tựa lưng vào chiếc ghế bành, bố cai trị cả thế giới. Quan điểm của bố là đúng, còn lại tất cả đều là hâm hấp, chập cheng, rác rưởi, không bình thường. Vậy là với con, bố trở thành một bí ẩn của tất cả những tên bạo chúa, những kẻ xây dựng lí lẽ dựa trên con người họ chứ không phải dựa trên lí trí." (Frank Kafka, 2016, tr24). Kafka đã bày tỏ một cách chân thực và đau đớn suy nghĩ của đứa con trai chưa bao giờ cảm thấy hạnh phúc khi sống trong một mái nhà với người cha ruột ấy. Cả một quãng thời gian dài từ nhỏ đến khi trưởng thành, nỗi sợ hãi người cha luôn đeo bám Kafka, khiến ông không bao giờ có thể sống thanh thản hay tự do làm những việc mình yêu thích. Từ việc học hành, giao tiếp bạn bè, đến việc viết lách, có người yêu, kết hôn… tất cả đều nằm dưới sự kiểm soát của cha. Điều ấy khiến Kafka từ một cậu bé sợ hãi, chỉ biết phục tùng, luôn mang mặc cảm tội lỗi, đã cố gắng quẫy đạp để thoát ra khỏi vòng kìm kẹp vô hình. Nó trở thành một khát vọng sống, một ẩn ức đớn đau mà suốt đời không bao giờ Kafka thực hiện được.

Trong mối quan hệ với mẹ, Kafka thừa nhận rằng ông ở một chiến tuyến đơn độc bởi trong nhiều sự việc, mẹ Kafka luôn đứng về phía cha ông: "Con luôn có thể được mẹ chở che, nhưng chỉ che chở trong mối quan hệ với bố. Mẹ quá yêu bố và quá trung thành với bố. Vì vậy, về lâu dài mẹ không đóng vai trò bảo trợ về tinh thần trong cuộc đấu tranh của chúng con (…) mẹ cũng chỉ độc lập trong những việc liên quan đến mẹ mà thôi. Còn trong quan hệ với chúng con, theo thời gian, mẹ càng ngày càng ngả theo quan điểm và định kiến của bố, ngả theo toàn diện, mù quáng, theo cảm giác hơn

là lí trí". (Frank Kafka, 2016, tr.46) Một điều dễ nhận thấy là không chỉ trong đời thực mà cả trong tác phẩm hư cấu, Kafka cũng ít khi xây dựng hình ảnh người phụ nữ nào thực sự nổi bật với vai trò bao bọc, chở che, cứu rỗi hay mang đến sự bình yên, sức mạnh tinh thần cho các nhân vật nam.

Trong những câu chuyện huyền sử của dân tộc Do Thái, hình ảnh Chúa – người đưa ra phán xét và hình phạt dành cho tổ tiên của người Do Thái cũng gần như là hình ảnh mang tính chất của một cổ mẫu Cha (vốn có ý nghĩa: *người cấp dưỡng, che chở và trừng phạt*) trong nền văn hoá phương Tây. Một người yêu tiếng mẹ đẻ và chưa bao giờ muốn cắt lìa bản thể với nguồn cội Do Thái giáo của mình như Kafka, chắc chắn đã khắc sâu vào kí ức câu chuyện về "tội lỗi" và "hình phạt" ấy. Ở một khía cạnh nào đó, tâm thức lưu vong và mặc cảm tội lỗi có lẽ đã trở thành một kiểu "vô thức tập thể", in hằn trong đời sống tinh thần của cộng đồng người Do Thái sống ở Châu Âu. Kafka và gia đình ông thuộc về nhóm thiểu số là cộng đồng người Do Thái nói tiếng Đức sống ở Prague đầu thế kỉ XX. Vốn là một người dân nhập cư, ông Hermann Kafka đã nỗ lực lao động và nuôi dưỡng ý chí đấu tranh sinh tồn mạnh mẽ để có được một chỗ đứng vững chắc. Và ông cùng những người Do Thái đã tạo ra một tiếng nói, ảnh hưởng nhất định trong cộng đồng Do Thái nói tiếng Đức ở thời điểm ấy. Thế nhưng, trên thực tế người Do Thái ở Praha nói riêng và cộng đồng Do Thái ở Châu Âu nói chung vẫn không tránh khỏi việc bị kì thị, bài xích và bị coi là những kẻ nhập cư "dị giáo", tội đồ của Chúa. Vì vậy, họ luôn ám ảnh bởi tâm thức là những kẻ vĩnh viễn lưu vong, chưa bao giờ được thừa nhận ở những nơi mình đi qua. Những nguyên nhân ấy góp phần lí giải vì sao chàng thanh niên Franz Kafka luôn mang theo cảm giác cô đơn, tâm trạng lạc loài dù đang ở trong chính ngôi nhà và cộng đồng của mình. Như vậy, có thể thấy hoàn cảnh xuất thân đặc biệt của Kafka đã ảnh hưởng rất nhiều đến văn chương của ông, đặc biệt là khuynh hướng xây dựng những con người cô độc, "yếu thế", thuộc về một "cộng đồng thiểu số", luôn mang mặc cảm tội lỗi và mặc cảm về thân phận lưu đày, đặc biệt là sự hiện hữu nỗi ám ảnh của quyền lực phán xét từ người Cha.

Tích cổ trong Kinh Thánh này đã trở thành một cổ mẫu, có ý nghĩa tượng trưng cho một hình phạt lưu đày vĩnh viễn mà không chỉ riêng dân tộc Do Thái và những người như Kafka đã mang. Tâm thức có tội, phải chịu hình phạt lưu đày ấy dường như có mặt trong mỗi người con của Kito giáo và Do Thái giáo ngay từ lúc được sinh ra. Cổ mẫu Cha và sự ám ảnh sức mạnh nam quyền trong sáng tác của Kafka, cũng như cái ý thức mãnh liệt lên án, kháng cự lại quyền lực người Cha – quyền lực Hệ thống có thể đã khởi nguồn từ (1) hoàn cảnh thực, cuộc đời riêng của Kafka (mối qua hệ cha – con với ông Herman Kafka), (2) "áp lực" vô hình của nền văn hoá Kito giáo và Do Thái giáo – nơi mà Chúa – hình tượng đại diện cho uy quyền tôn giáo luôn chế ngự và quyết định vận mệnh của con người. (3) Bên cạnh đó, cũng cần phải lưu ý về

thời đại Kafka sống, đó là thời kì đầu thế kỉ XX, khi thế giới bắt đầu xuất hiện khái niệm "kĩ trị" – con người bắt đầu trở thành nô lệ của máy móc, là con tốt trong các Hệ thống quyền lực đã và đang hình thành khắp nơi trên thế giới.

Từ đây, chúng tôi tiếp tục xem xét liệu bản chất của mối quan hệ cha - con và vấn đề quyền lực của người cha được trình hiện và đóng vai trò như thế nào trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Murakami, đặc biệt là trong tương quan so sánh với một khía cạnh khác cấu thành nên cấu trúc của cổ mẫu huyền thoại Oedipus: *mối quan hệ mẹ – con.*

4.1.3. Quyền lực tính nữ như một phương thức "huyền thoại hoá" trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Haruki Murakami

Trong kho tàng thần thoại, huyền sử, truyện cổ về những nữ thần - tổ mẫu của các dân tộc phương Đông, hình ảnh người Mẹ "thuỷ tổ" (Tổ mẫu) thường có ý nghĩa tượng trưng cho cội nguồn của sự sống, sự sinh nở, lí giải sự ra đời của các dân tộc. Nữ Oa (女媧) trong thần thoại Nữ Oa đội đá vá trời của người Trung Quốc cổ đại, tổ mẫu Âu Cơ trong truyền thuyết Con Rồng Cháu Tiên, lí giải nguồn gốc của các dân tộc Việt Nam, và nữ thần Mặt Trời Amaterasu- omikami (天照大御神/ Thiên Chiếu Đại Ngự Thần) trong huyền sử *Kojiki* (Cổ Sự Kí) của người Nhật… là những Tổ mẫu như thế. Họ trở thành biểu tượng của quyền lực tính nữ, vĩnh viễn sống trong vô thức tập thể của các dân tộc vùng văn hoá Á Đông.

Nếu như hình ảnh nam thần – người Cha quyền năng trong văn hoá phương Đông thường được so sánh với hình ảnh sức mạnh của Mặt Trời sáng chói, thì tính nữ vĩnh phương Đông lại được đặt trong sự liên tưởng với hình ảnh Mặt Trăng – thực thể phát ra thứ ánh sáng dịu dàng, biểu trưng cho nguyên lý tính âm trong vũ trụ. Murakami – một nhà văn với tâm hồn Nhật Bản từ trong bản chất, cũng thể hiện kiểu tâm thức đặc trưng rất Á Đông này. Tiểu thuyết của ông thường xuất hiện hình ảnh mặt trăng hay ánh trăng, biểu đạt chủ đề tình yêu, vẻ đẹp nữ tính Nhật Bản trong các tiểu thuyết như *Rừng Nauy*, *1Q84* và *Kafka bên bờ biển*. Đặc biệt, trong *KKBBB*, Murakami đã rất thành công khi sáng tạo hình tượng nhân vật Saeki – một biểu tượng của tính nữ Nhật Bản bằng nghệ thuật sử dụng cổ mẫu Mẹ, đã để lại ấn tượng sâu sắc trong lòng người đọc.

Như một sự chủ đích tạo ra đối thoại triết học và nghệ thuật về các vấn đề đã được nói đến trong thế giới nghệ thuật của thiên tài văn học Franz Kafka, tác phẩm *KKBBB* (tên tác phẩm và tên nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami được đặt tên từ tên của nhà văn Franz Kafka) của Murakami chứa đựng những chủ đề, motif mà Kafka đã đề cập trong tiểu thuyết của ông như: *đứa trẻ bị kết tội, mối quan hệ cha – con, con người cô đơn, xa lạ, con người lưu đày*... Nhưng thực ra, trong tiểu thuyết của Murakami, mối quan hệ *cha – con* chỉ là phần phụ trong tuyến chính là câu chuyện

hành trình kép: đi tìm mẹ và sự trưởng thành của cậu bé Kafka trong tiểu thuyết *KKBBB*. Nhà nghiên cứu Tomoyuki Nishikawa nhận định: *"Kafka bên bờ biển* có thể được coi là một câu chuyện về tình mẫu tử phức tạp hơn là sự tiếp nối của *Oedipus Rex"* (Nishikawa Tomoyuki, 2007,tr.106).

Tuyến truyện về cậu bé Kafka và cha - nhà điêu khắc Koichi Tamura không được phát triển mở rộng nhiều sau sự kiện Kafka bỏ nhà đi vào đúng ngày sinh nhật thứ 15. Murakami đã để cho Kafka chọn cách xa rời người cha "độc hại" và căn nhà không hơi ấm ở Tokyo, để lên đường tìm kiếm người mẹ đã bỏ rơi mình, người mà Kafka chỉ còn lưu giữ lại hình bóng mờ nhạt trong kí ức tuổi thơ. Do đó, không phải hình ảnh người Cha, mà người Mẹ (giả định là nhân vật Saeki) mới chính là phương tiện nghệ thuật chuyên chở sức nặng thông điệp của tác phẩm. Cũng có thể nói rằng *cổ mẫu Mẹ hiền* là yếu tố nghệ thuật then chốt, quyết định sự thành công của việc triển khai hình tượng nhân vật, kết cấu truyện và chủ đề tư tưởng trong tác phẩm *KKBBB* của Murakami.

Trước tiên, cần làm rõ một số điểm mấu chốt trong mối quan hệ *mẹ - con* giữa Kafka và người được coi là mẹ của cậu bé (nhân vật Saeki):

(1) Mẹ Kafka đã bỏ cậu lại với người cha để dẫn chị gái rời khỏi nhà. Kafka là một cô nhi, thiếu thốn tình mẫu tử, luôn ý thức được mình là cậu bé bị mẹ bỏ rơi, bị cha ghẻ lạnh. Đồng thời cậu bị cha cài đặt vào cơ thể một lời nguyền kiểu bi kịch Oedipus xưa. Đây là những biểu hiện của sự ***chấn thương ở Kafka.***

(2) Kafka ghét bản thân mình vì mang dòng máu của những người gây ra đau khổ cho cậu. Nhưng trong sâu thẳm, cậu bé không thù hận mẹ và cũng không muốn cắt đứt lìa với người mẹ của mình. Ngược lại, bằng bản năng vô thức của một đứa trẻ khao khát tình mẫu tử, Kafka tìm kiếm và đã tái hợp người mẹ đã bỏ rơi mình. ***Hành trình của Kafka trong tác phẩm là hành trình vừa mang tính chất ngẫu nhiên (lên đường trong sự bất định) nhưng cũng vừa có ý thức: hướng về phía người mẹ trong linh cảm.***

(3) Kafka cảm nhận tình mẫu tử ở Saeki (dù khá mơ hồ), và không thể kiềm chế được ham muốn tính dục của một cậu bé đang ở độ tuổi dậy thì, khao khát tình yêu thương và sự che chở. Do đó, ***việc Kafka "ngủ" với mẹ là một hành động vừa mang tính bản năng (vô thức) vừa có sự nhận thức về hành động của mình chứ không hoàn toàn "vô thức",*** điều này không giống như Oedipus trong bi kịch Hy La.

(4) Trong bi kịch số phận của Kafka, ***chỉ có Saeki mới là người có thể giải thoát Kafka khỏi lời nguyền khủng khiếp từ người cha.***

Do đó, Saeki (hình ảnh người mẹ được kiến tạo và vận hành với ý nghĩa và chức năng của một cổ mẫu Mẹ), mặc dù bà không dự phần sâu trong giai đoạn thơ ấu của

Kafka (cổ mẫu Mẹ ở Saeki bị khuyết đi chức năng sinh nở, chăm sóc, nuôi dưỡng cậu bé – tác phẩm không nói về điều này rõ ràng), nhưng quá trình Kafka gặp gỡ và tiếp xúc với Saeki ở thư viện Komura, qua những lần nói chuyện và làm tình với bà tại thư viện, Kafka đã bị chấn động tâm can và được bao bọc trong hơi ấm, sự dịu dàng của người phụ nữ trung niên có nụ cười "như vầng trăng bạc lúc bình minh" và luôn mang lại cho cậu cảm giác về tình mẫu tử ấy. Trong quá trình Kafka chạy trốn và sống ở thư viện Komura, Saeki đã bảo vệ, xoa dịu nỗi đau và yêu thương Kafka trong tư cách vừa là người mẹ, vừa là một "người tình" đặc biệt của cậu bé. Không phải ngẫu nhiên mà trong tiểu thuyết này, Murakami nhắc đến kiệt tác *Truyện Genji* như một kiểu liên văn bản, gợi nhắc tới mối tình cấm kị giữa Hikaru Genji và Fujitsubo. *Phức cảm mẹ* và một mối quan hệ *mẹ - con* đặc biệt, mang tính chất mơ hồ (người mẹ đồng thời cũng là người tình) trong tiểu thuyết của Murakami và kiệt tác của Murasaki Shikibu đã tạo ra một mạch liên tưởng, một "thông điệp ngầm ẩn" chảy trong tâm thế đón nhận của người đọc. Nó gợi nhắc chủ đề phức cảm Oedipus (và phức cảm Genji) trong vô thức của độc giả. Từ đó, khơi gợi và đánh thức một cổ mẫu Mẹ đã tiềm tàng trong tâm thức mỗi chúng ta. Saeki chính là một biểu tượng cổ mẫu Mẹ được tạo ra theo cơ chế như vậy.

Đặc biệt, tính chất nguyên mẫu của hình tượng Saeki thể hiện rõ nhất trong ***"tính thiêng***" của nhân vật nữ này – điều mà Jung đã gọi là "sức mạnh và trí tuệ của nữ tính thần thánh" ("*the power and wisdom of the divine feminine*"). Hành động Saeki trích máu trên tay mình cho Kafka uống được miêu tả như một nghi lễ đặc biệt: nghi thức trưởng thành. Tại sao Saeki mà không phải ai khác phải thực hiện hành động "hợp nhất cơ thể" với Kafka? Theo giả thuyết của cả Saeki và Kafka, cha Kafka là điêu khắc gia Koichi Tamura, sở dĩ cố tình cài đặt vào cậu lời nguyền khủng khiếp kia bởi ông muốn đứa con trai mang dòng máu của ông thực hiện điều ông đã ***không thể làm***. Và theo như phân tích của Saeki, điều đó là: "Cha cháu yêu cô nhưng không thể làm cách nào để khiến cô trở lại. Hoặc có thể ngay từ đầu, ông đã không sao thực sự chiếm hữu được cô. Nói cách khác, là cháu đây. Ông muốn cháu ngủ với cô và với cả chị cháu nữa. Đó là lời tiên tri của ông, lời nguyền của ông. Ông đã lập trình như vậy ngay trong nội tạng cháu" (Murakami, 2007, tr.332). Do vậy, chỉ có Saeki – người phụ nữ trong mối quan hệ "tay ba" này, mới có thể hoá giải lời nguyền khủng khiếp, giải thoát cho đứa con trai khỏi "cái bóng" của người cha. Cuối cùng, Saeki đã thực hiện cùng một lúc việc "ngủ" với Kafka" và để cho Kafka uống máu mình ngay sau khi chính thức nhận được sự tha thứ từ cậu: "Bà tháo chiếc cặp tóc ra và không một giây lưỡng lự, đâm mạnh đầu nhọn vào lòng cổ tay trái mình. Tay phải bà ấn chặt nó xuống một mạch ven, và máu bắt đầu ứa ra. Giọt đầu tiên giỏ đánh bộp xuống sàn nhà. Không một lời, bà giơ cánh tay về phía tôi. Một giọt máu nữa rơi xuống sàn. Tôi cúi xuống và đặt môi lên vết thương nhỏ, lè lưỡi liếm máu bà, nhắm mắt lại thưởng thức vị của nó" (Murakami, 2007, tr.502). Rasleena Thakur và Vani Khurana đã nhìn

ra ý nghĩa kép trong hành động này của Saeki: nó vừa là một nghi lễ rửa rội/ thanh tẩy cho Kafka, vừa là nghi thức giải thoát cho chính mình: *"Khi từ bỏ cuộc sống trần thế, cô ấy đâm một chiếc kẹp tóc vào cánh tay và để Kafka uống máu, thay cho sữa mà người mẹ cung cấp cho đứa con - nghi thức giải thoát cho cô ấy và tẩy sạch dòng máu độc hại mà Kafka thừa hưởng từ cha. Cậu bé chấp nhận điều cấm kị trong mối quan hệ, hoàn thành lời tiên tri."* (Rasleena Thakur and Vani Khurana, 2022, p.10). Đặt sự kiện này trong mô thức hành trình *monomyth* của Campbell, nó tương ứng với giai đoạn hai – "lễ thụ pháp" (*initiation*) (trong Tiếng Anh, từ *initiation* là "lễ thụ pháp", và cũng có nghĩa là "sự khởi đầu") – bước chuyển quan trọng trong hành trình của người anh hùng thần thoại, trước khi họ có thể "chuyển hoá" – sang một cảnh giới khác để hoàn thiện tâm linh. Kết thúc hành trình, cũng sau nghi lễ "thụ pháp", Kafka đã quyết định quay trở về căn nhà của mình ở Tokyo. Trở về và đối diện với cơn bão số phận - đó cũng là một sự khởi đầu mới cho bản thể mới toanh của cậu bé Kafka.

Rõ ràng, trong phần kết của câu chuyện, nếu không trải qua nghi thức này, Kafka không thể hoàn tất giai đoạn trưởng thành thông qua con đường hợp nhất bản thể với người mẹ. Yếu tố sex và chi tiết "uống máu Saeki" của Kafka, do đó, cần được hiểu trong ý nghĩa ẩn dụ, biểu trưng như thế. Như vậy, cổ mẫu mẹ qua hình tượng Saeki trong tác phẩm đã khẳng định được "quyền năng tính nữ" cũng như "tính chất thần thánh" của hình tượng người mẹ trong tác phẩm *KKBBB* của Murakami. Nói cách khác, cổ mẫu Mẹ hiền và thủ pháp "huyền thoại hoá" tiểu thuyết thông qua việc triển khai huyền thoại Oedipus như một chủ đề làm nền tảng của câu chuyện, đã giúp cho *KKBBB* càng trở nên "gần gũi hơn với một câu chuyện huyền thoại". Do đó, hoạt động kể chuyện (viết tiểu thuyết) cũng đạt được hiệu quả là "hoàn thành chức năng tường thuật ban đầu của nó"– điều mà Murakami đã nhấn mạnh trong một lần trả lời phỏng vấn khi được hỏi về cách kể chuyện của mình:

Huyền thoại là một mạch diễn ra đồng thời khác. Mạch nguyên mẫu được gọi là huyền thoại. Ban đầu, nó được thiết lập bên trong chúng ta và đôi khi chúng ta đồng thời hiểu được tầm nhìn của mọi thứ thông qua mạch nguyên mẫu đó. Vì vậy, trong một số trường hợp, tiểu thuyết cuối cùng lại thuộc lĩnh vực huyền thoại. Một câu chuyện càng hoàn thành chức năng tường thuật ban đầu của nó thì nó càng trở nên gần gũi hơn với một câu chuyện huyền thoại.

(Haruki Murakami, 2002, trả lời phỏng vấn Shinchosha, số tháng 9/2002, tr.56).

Không phải chỉ đến *KKBBB* của Murakami, quyền lực tính nữ mới được thể hiện và đề cao trong văn chương Nhật Bản. Khuynh hướng biểu đạt và ngợi ca sức mạnh tính nữ, vai trò của người mẹ trong việc chữa lành nỗi đau thời thơ ấu, giúp cho người con trai đạt đến ngưỡng trưởng thành trong văn học Nhật Bản thực sự đã có một dòng chảy từ quá khứ đến hiện tại, làm nên "phong vị" đặc trưng khó lẫn của nền

văn học "sắc tình" (chữ dùng của Nhật Chiêu), nữ tính này. Sẽ càng thấy rõ vấn đề hơn khi đặt tiểu thuyết *KKBBB* trong trương quan so sánh với *Truyện Genji*. Hình tượng Saeki trong *KKBBB* đã được "huyền thoại hoá" trong vai trò của một cổ mẫu Mẹ, được Murakami đẽo tạc kì công trở thành nhân vật mang đậm tính nữ dịu dàng, thiêng liêng, gợi nhắc về những người phụ nữ Phù Tang với vẻ đẹp cổ điển mà người Nhật hay gọi là "*Yamato nadeshiko"* (大和撫子).

Để thấy được rõ hơn nét độc đáo trong sự tiếp biến, cách tân của Murakami qua việc làm tái sinh chủ đề huyền thoại Oedipus trong tiểu thuyết *KKBBB*, chúng tôi tiến hành so sánh *KKBBB* với hai tác phẩm khác có cùng motif chủ đề: một có nguồn gốc từ phương Tây là *Oedipus Rex*, và một có nguồn gốc từ văn học viết giai đoạn cổ - trung đại Nhật Bản là *Truyện Genji*.

Bảng 4.1. Bảng so sánh ba tác phẩm Oedipus của Hy Lạp, Truyện Genji của Murasaki Shikibu và tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Hruki Murakami

Tác phẩm / ***Tiêu chí***		**Oedipus Rex**	**Truyện Genji**	**Kafka bên bờ biển**
Motif giết cha		Có	Không	Có hoặc không
Motif loạn luân với mẹ		Có	Có	Có
Bản chất việc phạm cấm kị	*Vô ý*	Không biết mẹ ruột mình trước khi loạn luân		
	Có chủ ý		Genji biết rõ Fujitsubo là mẹ kế	Mập mờ - không xác định chắc chắn (như một giả thuyết)
Kết cục số phận người mẹ		Jocasta tự sát	Fujitsubo đi tu	Saeki ra đi thanh thản sau khi đã hoàn tất sứ mệnh (một sự giải thoát linh hồn)
Kết cục số phận người con trai		Tự chọc mù mắt, chịu hình phạt lưu đày do mình đã đặt ra	Không có kết thúc bi thảm nhưng tự suy nghiệm về sự phù du lúc của đời người khi về già. Chịu đựng nghiệp báo, nỗi buồn lúc già.	Quay trở về và trưởng thành hơn sau cơn bão số phận.
Chủ đề và ý nghĩa, thông điệp		Con người dù hoàn hảo đến đâu cũng tồn tại sự khiếm khuyết. Con người không bao giờ có thể vượt thoát khỏi cái bóng số phận của mình dẫu có kháng cự và chạy trốn khỏi số phận.	Nhân – quả, nghiệp báo	Con người không thể thoát khỏi số phận và cũng không nên đầu hàng số phận. Nỗ lực hiểu biết và ***hòa giải với số phận*** là điều quan trọng trong hành trình trưởng thành của con người.

Kafka bên bờ biển dường như đã được triển khai trên tinh thần kết hợp và phát triển chủ đề tư tưởng trong cả hai tác phẩm *Oedipus* của Hy Lạp và *Truyện Genji* của Nhật Bản. Một số điểm đáng lưu ý trong việc sử dụng cổ mẫu huyền thoại Oedipus để kiến tạo các diễn ngôn mang tính đối thoại cho tác phẩm của Murakami là:

Thứ nhất, mặc dù trong tiểu thuyết xuất hiện cả hai motif giết cha và loạn luân với mẹ nhưng Murakami không tập trung vào việc giải quyết mâu thuẫn *cha – con*, ngược lại ông xoáy sâu vào mối quan hệ *mẹ - con trai* trong hành trình số phận của Kafka Tamura. Xét về mặt đối trọng giữa hai kiểu mối quan hệ thì việc hướng đến mối quan hệ với người mẹ trong vấn đề hóa giải số phận của Kafka có ý nghĩa quan trọng hơn. Kafka không phải là người trực tiếp giết chết Koichi Tamura, người đã thực hiện điều này là nhân vật ở tuyến khác - ông già Nakata. Chi tiết Kafka thức dậy ở một đền thờ Thần đạo với chiếc áo dính đầy máu như một ẩn dụ và như tiết lộ ý nghĩa ngầm rằng trong vô thức, cậu bé có ý định *giết cha*, đoạn tuyệt với dòng máu, mã gen có sẵn bên trong mình. Đến điều cấm kị thứ hai là việc *loạn luân với mẹ*, Kafka chính là người trực tiếp thực hiện và thậm chí đã có những thời điểm cậu bé thể hiện khát khao mãnh liệt của một đứa trẻ trong giai đoạn dậy thì, mang nhiều ẩn ức tính dục. Hành vi "loạn luân" xảy ra như một điều tự nhiên và tất yếu để có thể giúp cho cả hai nhân vật Saeki, Kafka tiến đến một sự chuyển hóa số phận và giải quyết xung đột.

Thứ hai, sự hòa hợp (trong ý nghĩa ẩn dụ) với người mẹ của đứa con, sự thống hợp giữa *hữu thức* và *vô thức* (nói theo ngôn ngữ của Jung là một sự "thể hợp thành toàn" giữa bản ngã *ego* và *shadow*) là con đường để con người có thể trưởng thành, được Murakami triển khai trong tác phẩm với mục đích hướng đến thông điệp mang tính giáo dục: Trong hành trình trưởng thành của con người cần trải qua sự tự nhận thức chính mình, đối diện với bóng tối bên trong của mình để có thể đánh thức sức mạnh nội tại. Đó cũng là con đường trưởng thành của một dân tộc. Kafka cần đối diện bóng tối bên trong, khía cạnh bản ngã xấu của cậu bé cũng như nước Nhật cần nhìn thẳng vào những vấn đề trong quá khứ của dân tộc để không còn phải né tránh trách nhiệm hay lãng quên quá khứ với nhiều vấn đề cần được làm sáng tỏ từ phương diện lịch sử quốc gia.

Thứ ba, việc chọn người mẹ là người có thể chữa lành vết thương và giúp Kafka trưởng thành, hóa giải lời nguyền số phận mà không phải người cha đã thể hiện khuynh hướng tư duy khẳng định sức mạnh tính nữ như một yếu tính của bản sắc văn hóa Phù Tang. Dường như trong khía cạnh này, Haruki Murakami và Hayao Kawai đã gặp nhau trong cách nhìn về căn tính Nhật Bản: hình tượng phụ nữ thể hiện rõ nhất cái tôi của nền văn hóa và tương lai có thể có của đất nước. Nếu nhìn lại cách tiếp cận và lí giải vai trò của người Mẹ trong mối quan hệ Mẹ - Con từ phương diện tâm lý học, thì Doi và Kosawa – hai học giả lớn trong thế kỉ XX của phân tâm học

Nhật Bản cùng chia sẻ quan điểm chung khi nhấn mạnh mối quan hệ mẹ - con và vai trò của một *sự "tương hỗ", phụ thuộc* cần thiết trong tâm lí người Nhật, từ đó đề xuất những liệu pháp chữa lành chấn thương.

Mượn lớp vỏ huyền thoại Oedipus, thông qua hành trình tìm kiếm sự hóa giải lời nguyền số phận của cậu bé Kafka, Murakami đã triển khai một "huyền thoại mới" mang thông điệp về hành trình trưởng thành của con người hiện đại trong một thế giới luôn tiềm ẩn những đổ vỡ, bất an và phi lí. Những thông điệp tư tưởng của Murakami đã cho thấy tinh thần hướng đến sự chữa lành chấn thương, sự hòa giải xung đột về mặt tinh thần trong việc tìm đến tình trạng cân bằng của thiên tính nữ. Việc làm mới huyền thoại Oedipus trong *Kafka bên bờ biển* cho thấy khả năng sáng tạo độc đáo của Murakami trên tinh thần kết hợp tinh hoa nghệ thuật và tư tưởng triết học của phương Tây lẫn phương Đông. Sự ảnh hưởng của nghệ thuật Phương Tây và truyền thống nghệ thuật Nhật Bản trong tiểu thuyết này của Murakami có thể ví như hình ảnh là một chiếc bình rượu mà cái vỏ ngoài mang dáng vẻ phương Tây nhưng chất rượu bên trong vẫn là thứ men "sake" đậm hương vị khó lẫn của xứ Phù Tang. Sự sáng tạo của họ không đến từ lối tư duy rập khuôn hay "đông cứng" hiện thực mà mở ra cho nó những chiều kích mới, cấp thêm các hàm nghĩa mới, khiến cho hiệu quả biểu đạt của các cổ mẫu huyền thoại trở nên sống động và chuyển tải được các vấn đề tâm lí phức tạp, thể hiện sự khắc khoải trong hành trình con người giải mã số phận và tìm kiếm ý nghĩa của tồn tại với tinh thần của lối kể hậu hiện đại.

Như vậy, tuy cùng sử dụng chất liệu là nguyên mẫu *huyền thoại Oedipus* (dưới hình thức ẩn dụ gián tiếp như ở tác phẩm của Kafka hay trực tiếp như trong *KKBBB* của Murakami) nhưng ở thế giới nghệ thuật của Kafka là hình ảnh người cha quyền lực (vừa như một kiểu nam tính độc hại, vừa là kí hiệu của một hệ thống quyền lực tuyệt đối bóp nghẹt tự do và sức sống của con người) xuất hiện nổi bật và kiến tạo thông điệp tư tưởng trong các sáng tác của Kafka; còn Murakami lại có khuynh hướng đề cao và ca ngợi tầm quan trọng của mối quan hệ mẹ - con, đặc biệt là vai trò của người mẹ trong sự phát triển thế giới tinh thần của con người.

Trong phần thứ hai của chương bốn, để đi sâu hơn vào việc khám phá nét độc đáo trong đặc trưng nghệ thuật kể chuyện của Haruki Murakami từ góc nhìn huyền thoại, xem xét cách thức nhà văn này đã tiếp biến, sáng tạo ra "những huyền thoại mới" từ trong kho tàng chất liệu văn hoá thế giới và truyền thống văn hoá Nhật Bản ra sao, chúng tôi lựa chọn phân tích một mẫu huyền thoại khác mà Murakami đã dùng để xây dựng cốt truyện chính trong tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót* (*BKKCVDC*) – huyền thoại Orpheus.

4.2. HUYỀN THOẠI *ORPHEUS*

4.2.1. Nguyên mẫu huyền thoại *Orpheus* trong văn học Hy – La

Orpheus - nguyên mẫu của hình tượng người nhạc sĩ và thi sĩ thiên tài trong thần thoại Hy-La, là con trai của vua Oeagrus xứ Thrace và nữ thần thi ca Calliope. Sở hữu cây đàn Lia (lyre) huyền thoại. Bằng tài năng, Orpheus sáng tạo những khúc ca tuyệt vời, có thể làm lay động tất cả muôn thú và thần linh. Câu chuyện tình yêu của Orpheus và người vợ xinh đẹp Eurydice được biết đến như một trong những thiên tình sử bi thương và diễm lệ nhất trong kho tàng thần thoại phương Tây, trở thành một điển mẫu cho sự sáng tạo của văn học, điêu khắc, kiến trúc … mọi thời đại.

Eurydice vốn là một tiên nữ xinh đẹp sống trong rừng, đã gặp và kết hôn với Orpheus. Một ngày nọ, khi đang ở vùng Thracia, nàng bị Aristaeus, một người chăn cừu truy đuổi. Khi đang chạy trốn, Eurydice vô tình giẫm phải một con rắn độc và bị nó cắn vào chân. Nàng chết bởi nọc độc rắn. Mất đi người vợ yêu, Orpheus rất đau buồn. Chàng đã quyết định đến xứ sở của thần Hades (Địa ngục) để mang vợ trở lại. Khi đến xứ sở dưới mặt đất, Orpheus dùng tiếng đàn và giọng hát tuyệt vời của mình để quyến rũ những con quỷ ở địa ngục. Không những vậy, tiếng hát của chàng còn lay động trái tim Hades và nữ thần Persephone – vợ của Ngài. Hades và Persephone không chỉ cảm động bởi âm nhạc của Orpheus mà còn bởi lời thỉnh cầu tha thiết của chàng nên đã ban cho người nghệ sĩ ấy một ân huệ là cho phép Eurydice cùng Orpheus trở lại vùng đất của con người. Nhưng với một điều kiện là Orpheus không được ngoái nhìn lại trên đường đi ra khỏi vùng đất chết, cho đến khi cả hai đều đã trở về nhà một cách an toàn. Trong khi nắm tay vợ bước ra khỏi vùng đất chết, do không thể cưỡng lại sự tò mò, Orpheus đã quay lại liếc nhìn Eurydice. Ngay lập tức, chàng phải chứng kiến cảnh Eurydice bị đưa trở lại địa ngục. Vì sai lầm ấy, Eurydice đã phải chết lần thứ hai - lần này là do Orpheus chồng nàng đã vi phạm lời hứa. Orpheus cố gắng quay trở lại địa ngục để cầu xin các vị thần, nhưng chàng đã không còn cơ hội bước vào xứ sở của Hades lần thứ hai. Người vợ của chàng cũng vĩnh viễn không bao giờ có thể quay về.

Hình tượng Orpheus - vị thần của nghệ thuật, thi ca trở thành nguồn cảm hứng bất tận trong văn hóa nghệ thuật phương Tây đã minh chứng cho tính chất "nguyên mẫu" của huyền thoại này. Những nhà thơ vĩ đại của Hy Lạp như Homer – tác giả của bộ sử thi vĩ đại của người Hy-La, được coi là hậu duệ của Orpheus. Thần thoại chính là các mẫu gốc chứa đựng những phản ứng tâm lý *tiền ý thức* của loài người, được người đời sau cắt nghĩa như là những ngụ ngôn, hay bài học kinh nghiệm, dạy cho con người những giá trị sâu sắc về đạo đức và đời sống. Người Hy - La đã đúc kết cách nhận thức về hiện thực và kinh nghiệm ứng xử trong cuộc sống thông qua các câu chuyện thần thoại và các tích cổ trong Kinh Thánh. Các bài học rút ra được từ những ẩn dụ của thần thoại trở thành những chỉ dấu, cảnh báo con người về sự nguy hiểm của những thói xấu như: lòng tham, thói kiêu ngạo, sự nghi ngờ, bất tín, hoặc hậu quả của hành động vi phạm các điều cấm kị của thần linh... Câu chuyện của

Orpheus ở đây, trong lịch sử tiếp nhận của nó cũng từng được cắt nghĩa như một ẩn dụ, một lời cảnh báo cho hậu quả khủng khiếp mà con người có thể sẽ lãnh nhận từ chính trí tuệ, sự hoài nghi, và sự bất tín của mình. Nếu Orpheus tin vào Hades thì anh đã không vĩnh viễn mất Eurydice. Có lẽ tâm lý hoài nghi của Hades đã đẩy anh đến ý nghĩ là muốn kiểm chứng xem liệu chắc chắn người đi sau anh có đúng là Eurydice hay không. Orpheus không muốn trở lại cuộc sống mà không có người vợ yêu của mình. Từ khía cạnh này, có thể thấy chính tình yêu sâu sắc và sự tận tụy quá mức – phẩm chất ưu trội trong tính cách của Orpheus lại vô tình trở thành động cơ phát triển nỗi lo sợ và mối nghi ngờ cố hữu nơi anh. Anh nghi ngờ Hades hay nghi ngờ Eurydice – vợ anh? Đây vĩnh viễn là một bí ẩn không thể giải thích. Huyền thoại Orpheus do đó, cũng là một bi kịch nhân sinh về bản chất của tình yêu và nỗi đau bị chia cắt của con người.

4.2.2. Huyền sử *Izanagi và Izanami* – "Orpheus của văn học Nhật Bản"

Trong hai bộ huyền sử quan trọng của dân tộc Nhật Bản là *Cổ sự ký* (Kojiki 古事記) và *Nhật Bản Thư Kỷ* (Nihon Shiki/日本書紀), đều có ghi chép câu chuyện về *Izanagi* và *Izanami* – cặp nam nữ thần được coi là thuỷ tổ của dân tộc. Nó có cốt truyện khá giống với huyền thoại Orpheus của kho tàng thần thoại Hy - La. Nhân vật Izanagi của Nhật Bản cổ đại đôi khi được coi là một chàng "Orpheus của phương Đông".

Tương truyền rằng Izanagi và Izanami là hai hậu duệ của Ameno-minaka-nushi – vị chúa tể Thiên giới. Sau khi trực tiếp được sinh ra từ vị thần sáng tạo Kami-musuhi-no-kami, cặp nam - nữ thần (vốn là anh em sinh đôi) này đã kết hôn với nhau. Vì muốn tìm một vùng đất để tạo lập vương quốc và sinh con đẻ cái nên nam thần Izanagi đã lấy một ngọn giáo khuấy vào vùng hỗn mang bên dưới. Ngay lập tức, tại nơi đó hiện ra một hòn đảo - nơi tổ tiên người Nhật đã lập quốc, ngày nay là nước Nhật. Cả hai quyết định sinh con đẻ cái trên vùng đất mới này. Nhưng cuộc sống êm đềm của họ không được lâu dài, vì Izanami đã chết trong khi hạ sinh người con trai là thần Lửa Hosuseri. Người anh/ người chồng Izanagi vì thương nhớ vợ, đã quyết định đi xuống xứ sở Yomi (Địa ngục) để mang nàng Izanami trở lại trần gian. Khi gặp Izanami ở cửa địa ngục, Izanagi cất lên những lời tha thiết khiến nàng cảm động. Trong bóng tối, Izanami thú nhận với chồng rằng vì nàng đã lỡ ăn thức ăn của vùng đất âm phủ nên thân xác đã bị ô uế, rất khó để trở về lại trần gian. Nhưng nàng sẽ gửi lời cầu khẩn đến các vị thần cai quản thế giới dưới lòng đất để được quay về cùng chàng. Trước khi quay vào trong hang động địa ngục, Izanami dặn Izanagi rằng chàng nhất định phải đợi đến khi nàng trở ra, tuyệt đối không được vào trong tìm nàng. Đợi quá lâu mà không thấy vợ ra, mất kiên nhẫn, Izanagi quyết định thắp một ngọn đuốc nhỏ, đi vào trong hang tìm vợ. Nhưng một cảnh tượng kinh hoàng đã hiện ra trước mắt chàng. Lúc này, cơ thể nàng Izanami xinh đẹp đang thối rữa, giòi bọ nhung nhúc

bò khắp người nàng. Quá xấu hổ và tủi nhục vì bị chồng nhìn thấy cảnh tượng kinh hoàng này, Izanami thét lên: "Chàng đã làm ta ô nhục". Sau đó, Izanami cho quỷ Dạ Xoa đuổi theo để bắt Izanagi. Người chồng thất kinh chạy trong hang tối, vừa chạy vừa dùng phép thuật và những thứ có trong tay để chống lại lũ âm binh đang đuổi ngay phía sau. Cuối cùng, chính nữ thần Izanami - lúc bấy giờ đã trở thành người của thế giới âm phủ - đuổi theo Izanagi để trừng phạt chàng. Vừa ra khỏi cửa hang, nhanh trí, Izanagi đã dùng một tảng đá khổng lồ chắn ngay cửa hang động, vĩnh viễn ngăn cách thế giới của cõi âm và cõi trần. Izanami thấy vậy liền nói: "Từ nay, mỗi ngày ta sẽ giết chết một ngàn người trên cõi trần của chàng". Izanagi trả lời: "Vậy, ta sẽ làm cho một ngàn năm trăm người đàn bà sinh nở mỗi ngày". Sau đó, chàng trở về một mình và không bao giờ quay lại địa ngục tìm vợ thêm lần nào nữa.

Phần tiếp theo của câu chuyện miêu tả công việc mang tính sáng tạo của nam thần Izanagi là tạo ra ba vị thần quan trọng nhất trong hệ thống thần thoại Nhật Bản, trong đó có nữ thần Mặt trời Amaterasu (người nữ được sinh ra từ mắt của Izanagi). Thất bại trong việc giải cứu vợ, Izanagi phải thực hiện nghi lễ tẩy rửa sau khi thoát ra khỏi địa ngục. Khi bước vào một con sông để bắt đầu thực hiện nghi thức thanh tẩy, Izanagi nhận thấy dòng chảy quá nhanh ở thượng nguồn và quá yếu ở hạ lưu. Do đó, chàng đã di chuyển đến khu vực trung tâm của dòng sông. Khi Izanagi rửa sạch mắt trái, từ mắt chàng sinh ra nữ thần Mặt trời Amaterasu. Đến lúc thanh tẩy mắt phải, chàng tiếp tục sinh ra người con gái thứ hai là nữ thần Mặt trăng Tsukiyomi. Và người con trai út là thần Bão tố Susanowo được cha sinh ra từ mũi. Tất cả đều được tắm trong dòng nước sông, chỗ có dòng chảy ổn định, nơi đã chứng kiến nghi lễ thanh tẩy của Izanagi.

Bảng 4.2. Những bộ ba trong thần thoại Nhật Bản

Bộ ba thứ nhất	Takami-Musuhi-no-kami (Thần sáng tạo tối cao)	Ameno-minaka-nushi (Chúa tể của trung tâm Thiên đường)	Kami-musuhi-no-kami (Thần sáng tạo)	*Tự tạo ra chính mình*	
	Bộ ba thứ hai	Amaterasu (Nữ thần Mặt trời)	Tsukiyomi (Nữ thần Mặt trăng)	Susanowo (Thần bão tố)	*Sinh ra từ Cha của họ trong*

				nước ***(Izanagi)***
Bộ ba thứ ba	Hoderi (Thần biển)	Hosuseri (Thần lửa)	Hoori (Thần núi)	*Sinh ra từ Mẹ của họ trong lửa*

(Sơ đồ của Hayao Kawai, dẫn từ *"Dreams, Myths and Fairy Tales in Japan"*. Publisher: Daimon Verlag (January 1, 1995)

Câu chuyện huyền sử của vùng đất phương Đông bí ẩn có cốt truyện giống với huyền thoại Orpheus của người Hy Lạp ở phương Tây một cách kì lạ. Khó có thể nói được đâu là mẫu gốc, đâu là phiên bản và cả hai có chịu chịu ảnh hưởng lẫn nhau hay không. Trong hai câu chuyện trên đều xuất hiện *motif hành trình đi đến xứ sở khác* của người chồng để cứu người vợ yêu trở lại trần gian. Điều trùng hợp là cả Orpheus và Izanagi đều cùng nhận lấy thất bại đắng cay do vi phạm vào giao ước ở địa ngục. Nhưng có một điểm quan trọng, quyết định tính chất khác biệt giữa hai huyền thoại ở phương Tây và phương Đông là ***chi tiết về vai trò của hai người vợ*** và ***người đưa ra giao ước, sự trừng phạt đối với người chồng***. Nếu như như *Orpheus* của Hy Lạp, như đã nói, vì nghi ngờ nguyên tắc mà Hades đưa ra, làm cho thần nổi giận, đóng cửa địa ngục, không cho chàng có cơ hội sửa chữa sai lầm, thì trong câu chuyện huyền sử thú vị của người Nhật, người đọc bất ngờ vì chi tiết về ***sự xấu hổ*** của nàng Izanami khi bị chồng nhìn thấy cơ thể trong tình trạng xấu xí, ô uế, đang thối rữa. Sau đó, Izanami lại là người truy sát chồng đến cùng. Sự trừng phạt đến từ người vợ mà không phải từ người đứng đầu của vùng đất Yomi. Do đó, trong huyền sử này, Izanami đóng vai trò chính trong việc vừa là người đưa ra giao ước vừa thực thi hình phạt đối với chồng.

Motif về sự xấu hổ, cảm thấy bị xúc phạm của một người nữ khi bị người khác nhìn thấy tình trạng cơ thể lúc xấu xí của họ là motif khá quen thuộc, đã từng xuất hiện trong các huyền thoại, truyện cổ khác trong kho tàng truyện kể Nhật Bản. Truyện cổ Nhật Bản cũng kể lại câu chuyện về nàng công chúa Toyotama, người cũng đã trừng phạt chồng vì làm trái lời dặn của nàng đó là không được nhìn vào căn phòng riêng trong lúc nàng đang sinh đẻ. Khi người chồng tò mò nhìn vào phòng, anh ta kinh hãi thấy vợ mình đã biến hình thành một con cá sấu đang sinh con. Điều này trở thành một sự xúc phạm khủng khiếp đối với công chúa Toyotama. Những câu chuyện cổ như vậy đã hé lộ khía cạnh *tâm lí nguyên thuỷ* của người Nhật cổ, đặc biệt là ở những người phụ nữ, minh chứng cho một trong những khía cạnh độc đáo, khác biệt trong nét tâm lí, tính cách Nhật Bản. Trong công trình *Hoa cúc và gươm – những mẫu*

hình văn hóa Nhật Bản (*The Chrysanthemum and the Sword ー Patterns of Japanese Culture*, 1946) (được Matsuharu Hasegawa dịch sang tiếng Nhật dưới tên『菊と刀―日本文化の型』xuất bản năm 1947), nhà nhân học người Mĩ - Ruth Benedict nhận định rằng văn hoá Phù Tang thuộc kiểu văn hoá đặc trưng cho mẫu hình văn hóa (cultural pattern) *xấu hổ/ hổ thẹn* (*shame culture*/ 恥の文化). Ở đó, "sự hổ thẹn" là cội rễ của khía cạnh đạo đức chứ không phải là kiểu cảm giác tội lỗi - như ở một số nền văn hoá phương Tây. (ví dụ như mẫu hình "văn hoá tội lỗi" *(guilt/ sin culture*/ 罪の文化) trong truyền thống Kito giáo, Do Thái giáo). Khái niệm "*tội lỗi*" trong văn hoá và ngôn ngữ của phương Tây (tiếng Anh là "*sin*", trong ngôn ngữ Anglo-Saxon là *"synn"*, và trong tiếng Đức, tiếng Iceland và tiếng Đan Mạch là "*sünde"*) được dùng để miêu tả việc con người vi phạm nghĩa vụ, đạo đức hoặc những điều răn của của đấng tối cao (Thượng đế), hoặc là khi vi phạm các quy luật tự nhiên mang tính phổ quát, lớn lao hơn mà con người thường khuất phục và nể sợ. Benedict còn làm rõ nét khác biệt nổi trội trong văn hoá Nhật Bản so với "phần còn lại của thế giới" bằng việc phân tích tính độc đáo, duy nhất của *mẫu hình văn hoá samurai* dựa trên các đặc điểm tính cách của người Nhật, đặc biệt là ở hành vi (được nâng lên thành một dạng nghi thức) ***tự sát*** (seppuku) của các võ sĩ, một khi danh dự bị vấy bẩn. Theo Hayao Kawai, trong tâm lý dân tộc Nhật Bản, ý thức về *tội lỗi* (*tsumi* 罪) của họ không giống như cách nhìn nhận của người phương Tây đối với vấn đề này. Trong trường hợp các nữ thần xấu hổ và bỗng chốc trở nên hung dữ trong những câu chuyện cổ trên thì *sự xấu hổ* (*haji* 恥) do bị nhìn thấy khía cạnh xấu xí (về ngoại hình, hay mặt tối trong tâm hồn) còn đáng sợ hơn cả việc chính mình mang tội lỗi vì phạm phải điều cấm kỵ hay vì vấn đề đạo đức nào đó. Kawai viết: "Ý thức của người Nhật được thiết lập mà không có khía cạnh tội lỗi nguyên thủy. Tuy nhiên, điều cần thiết (như huyền thoại đã tiết lộ), các vị thần phải nhìn thấy khía cạnh khủng khiếp của người phụ nữ - những người mà các nguyên tắc của họ thống trị nền văn hóa Nhật Bản. Trong khi đó, thực tế ở các truyện cổ tích phương Tây, nhân vật nữ chính phải nhìn thấy khía cạnh khủng khiếp của nam giới - những người vốn nắm giữ nguyên tắc văn hóa – lại là điều phổ biến". (Hayao Kawai, 1995, tr.114).

Như vậy huyền thoại *Izanagi và Izanami* – Orpheus của Nhật Bản và phương Đông không chỉ hé lộ một nét độc đáo trong tâm lí, tính cách người Nhật cổ mà còn cho chúng ta thấy quyền năng của tính nữ trong hệ thống thần thoại Nhật Bản, phương Đông. Điều này góp phần củng cố quan điểm cho rằng tính nữ và hình tượng người phụ nữ phát lộ rõ nhất căn tính của nền văn hóa, văn học Phù Tang như một số học giả đã nhận định.

4.2.3. Cách tân huyền thoại Orpheus trong tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót* của Haruki Murakami

Tuyến truyện trung tâm của tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót (BNKCVDC)* là hành trình nhân vật Toru Okada đi tìm người vợ mất tích bí ẩn của mình. Murakami từng tiết lộ rằng khi viết tác phẩm này, ông đã nghĩ đến huyền thoại Orpheus của văn học Hy-La. Điều này xác tín cho sự ảnh hưởng ít nhiều của huyền thoại phương Tây đối với tâm thế tiếp nhận và sáng tạo của nhà văn người Nhật. Đồng thời nó gợi mở một lối đọc (trong sự tương chiếu giữa các văn bản có cùng chủ đề) đối với một tác phẩm hư cấu mang tinh thần hậu hiện đại mới mẻ và thú vị như *BNKCVDC.* Nguyên mẫu huyền thoại Orpheus ở đây, cũng giống như huyền thoại Oedipus trong tác phẩm *Kafka bên bờ biển*, thực ra chỉ đóng vai trò như là một "cái vỏ" được vay mượn để chuyên chở ý đồ sáng tạo của Murakami trong hành trình khám phá chiều kích sâu xa về thế giới tinh thần, sự đa chiều, phức diện trong tâm hồn con người hiện đại. Như Murakami đã nói, cái "mạch nguyên mẫu" là huyền thoại ban đầu, một cách tất yếu "đã được thiết lập bên trong chúng ta". Do đó, khi đọc tiểu thuyết, bên trong tâm trí người đọc bao giờ cũng tồn tại sẵn "mạch nguyên mẫu" ấy. Trên dòng chảy ngầm bên dưới của huyền thoại Orpheus và (có thể) cả huyền thoại *Izanami và Izanagi* của Nhật Bản, Murakami đã sáng tạo câu chuyện hành trình – "huyền thoại mới" của một con người rất đỗi nhỏ bé, bình thường sống ở thời kỳ hiện đại: ***hành trình đi tìm lại chính mình và chữa lành sang chấn*** của Toru Okada, để giải quyết những vấn đề cá nhân, trong đó có bí ẩn về cuộc hôn nhân kì lạ của anh.

Ngoài các chủ đề nổi bật như như *tội ác chiến tranh, sự chấn thương tinh thần hậu chiến, hành trình đi tìm kiếm và kiến tạo bản sắc, cuộc chiến đấu giữa Thiện – Ác…* thì một vấn đề khác cũng rất đáng quan tâm và có thể coi là thông điệp được Murakami chuyển tải thông qua chủ đề/ cốt truyện của một "phiên bản" huyền thoại Orpheus trong thế kỉ XX, đó là ***khả năng của con người trong việc thấu hiểu chính mình và thấu hiểu người khác.*** Đặc biệt là trong mối *quan hệ vợ chồng* – kiểu quan hệ nhân sinh vốn đòi hỏi nhiều sự hoà hợp, thấu hiểu nhiều mặt giữa hai con người vốn khác biệt về thể chất lẫn tâm hồn. Trên thực tế, đúng như Murakami từng viết trong tiểu thuyết của mình: "Chúng ta có thể đầu tư rất nhiều thời gian và công sức hòng hiểu được người khác, nhưng rốt cuộc chúng ta tiếp cận được tới đâu cái bản chất sâu xa của người đó. Ta tự thuyết phục mình rằng ta biết rõ người kia, nhưng thực sự ta có biết một điều gì hệ trọng về một ai đó không?" (Murakami, 2006, tr.378).

Trong một tác phẩm khác là *Drive my car*, thuộc tuyển tập gồm 7 truyện ngắn, xuất bản lần đầu năm 2014, có tên *Những người đàn ông không có đàn bà* (*Men Without Women*/*女のいない男たち*), Murakami một lần nữa khai thác chủ đề này nhưng dưới hình thức một truyện ngắn. Nhà văn người Nhật thường triển khai các

truyện ngắn thành một nhánh nhỏ trong một tiểu thuyết lớn, như một dạng mở rộng, nối dài cành nhánh của một cây - tiểu thuyết. Độc giả quen với phong cách kể chuyện này của Murakami thường dễ nhận ra ngay các *truyện ngắn* và *tiểu thuyết* có kiểu quan hệ liên kết chủ đề này và có thể đọc các văn bản trong sự tương chiếu lẫn nhau. Vấn đề thể loại và ranh giới giữa các thể loại không phải là vấn đề cứng nhắc trong sáng tác của Murakami. Bản thân nhà văn từng phân loại tiểu thuyết của mình thành ba nhóm, dựa trên tiêu chí dung lượng: "tiểu thuyết dài", "tiểu thuyết trung bình" và "tiểu thuyết ngắn"; trong số đó, thế mạnh của ông là "tiểu thuyết dài" và ông cho rằng: "tiểu thuyết dài đòi hỏi thứ gì đó giống như một hình ảnh vững chắc". (Haruki Murakami, 2005, Tạp chí Bungakukai, Số tháng 4/ 2005, tr.173)

Trong trường hợp này, *Drive my car* và *Biên niên kí chim vặn dây cót* chính là một "cặp song trùng" như thế. Người đọc có thể khám phá thông điệp của hai tác phẩm này bằng cách đặt chúng bên cạnh nhau để thấy rõ sự hô hứng, tương hỗ nhau về thông điệp ý nghĩa, chủ đề mà chúng tôi vừa đề cập bên trên. Truyện ngắn *Drive my car* cũng kể về hành tìm kiếm sự thật sau cái chết của Oto - vợ của Kafuku. Kafuku – một diễn viên, kiêm đạo diễn kịch, có sự nghiệp khá thành công. Anh tưởng rằng mình rất hiểu vợ và có một cuộc sống hạnh phúc viên mãn trong sự hoà hợp về cả thể xác lẫn tinh thần với cô. Một ngày nọ, Kafuku phát hiện ra vợ anh ngoại tình với người đàn ông trẻ - một diễn viên kịch mới vào nghề. Trên thực tế, Oto không chỉ ngoại tình với một người mà còn có quan hệ với nhiều người đàn ông khác nữa, nhưng Kafuku hoàn toàn không biết đến khía cạnh "con người khác" này ở Oto. Murakami đã mượn lời chàng trai trẻ Takatsuki – nhân tình trẻ của Oto để nói với Kafuku về cái "điểm mờ chí tử" của anh: *"Nhưng dù có hiểu nhau thế nào, dù có yêu say đắm thế nào đi nữa thì tôi e rằng, nhìn thấu trái tim người khác là điều không thể. Đòi hỏi này chỉ khiến bản thân đau khổ mà thôi. Tuy nhiên, nếu trái tim của mình chỉ cần nỗ lực, chỉ nỗ lực thôi là có thể nhìn thấu được. Vì vậy, rốt cuộc, điều chúng ta làm chẳng phải là thu xếp một cách ổn thoả và thành thật với chính trái tim mình hay sao? Nếu thực sự mong muốn nhìn thấu người khác thì chỉ còn cách là nhìn thật thẳng, thật sâu vào chính con người mình"*. (Murakami, 2015, tr.39).

Trong tiểu thuyết *BNKCVDC,* Murakami cũng đã xây dựng câu chuyện về nhân vật chính Toru. Anh từng tin rằng mình có một cuộc hôn nhân giản dị và hạnh phúc bên người vợ Kumiko. Có vẻ anh cũng rơi vào sự tự mãn, chủ quan rằng mình đã hiểu tận chân tơ kẽ tóc người đầu ấp tay gối với mình. Cho đến một ngày, mọi thứ đổ sụp với anh khi Kumiko quyết định bỏ đi và muốn ly hôn vắng mặt anh. Nhân vật chính đã thực hiện hành trình dấn thân "vào thế giới khác" để giải cứu người vợ yêu. Kumiko thực chất cũng là một con người đã chịu nhiều sang chấn và tổn thương từ thời thơ ấu, có một phần "bóng tối" bị che giấu trong bản ngã nhân cách của cô. Kumiko của tiểu thuyết *BNKCVDC* và Oto của *Drive my car* đều là những con người

bị chấn thương tinh thần, có khuynh hướng muốn lặn sâu vào bóng tối vô thức và lãng quên – như loài cá mút đá dưới đáy sông mà Oto luôn nhắc đến mỗi khi cô làm tình và chìm vào vô thức. Trong hành trình giải thoát Kumiko khỏi thứ bóng tối nghiệt ngã ấy, Toru phải trải nghiệm một điều quan trọng: đi qua "bóng tối" bên trong mình. Nói cách khác, trước tiên, Toru phải "thành thật với chính mình" – như Murakami đã viết. Đó là lí do vì sao hành trình của anh là chui xuống chiếc giếng cạn, đi vào bóng tối tâm thức. Hành trình gian khó và đau đớn nhất là hành trình đối diện với thứ bóng tối của bản ngã trong mỗi con người.

Nhân vật Oto và nhân vật Kumiko được Murakami xây dựng theo cùng một "công thức". Cả hai sở hữu vẻ ngoài quyến rũ. Trong mắt người chồng, họ là bạn tri kỉ và là lựa chọn hoàn hảo để kết hôn, cùng chung sống. Cả hai cũng đều mang phần "bóng tối" trong tính cách. Bóng tối ấy là cái bản ngã khác - thứ mà Jung đã gọi là "người lạ" (stranger) trong nhà của mỗi chúng ta. Bản ngã con người trong hoàn cảnh hậu hiện đại - một thế giới "hỗn độn" đa trị, đa cực và luôn "nguỵ thế" cho nhau - thường được ví như những mảnh vỡ nhân cách, kéo theo các chấn thương tinh thần. Con người vì mang nhiều bản ngã khác nhau và rất khó thống nhất như vậy, khó có thể tìm thấy một căn tính/ bản ngã cố định duy nhất. *Con người đa ngã* là kiểu nhân vật thường thấy trong các tiểu thuyết hậu hiện đại, không những phản ánh tính chất phi lí và tính chất mảnh ghép của hiện thực đời sống mà còn minh chứng cho bản chất mong manh, bất toàn, và tình trạng con người luôn dao động, mất phương hướng trong cuộc sống. Khi hiện thực ngày càng trở nên phi lí và luôn tiềm ẩn nguy cơ bạo lực, bất an, đe dọa đến tính mạng con người, một cách tự động và vô thức, con người phân ra thành những mảnh vỡ bản ngã khác nhau. Cùng một cơ thể, họ phải sống trong tình trạng đa ngã để có thể tồn tại trong một thế giới với nhiều kiểu hiện thực và các hiện thực ấy cũng lại luôn biến đổi, đan xen, thậm chí "nguỵ thế" cho nhau. Đôi khi, con người phải mang những cái ngã đối lập, tương phản nhau một cách gay gắt. Điều này khiến họ bị giằng xé, bị chia cắt về mặt tinh thần, dẫn đến hệ quả là con người luôn rơi vào đau khổ vì luôn phải đấu tranh với chính mình. Do đó, thật khó để có thể tìm thấy hạnh phúc và niềm vui trong tự do hiện hữu. Trong số các nhân vật đa ngã của Murakami (chủ yếu là phụ nữ), Kumiko Okada có lẽ là nhân vật trong tiểu thuyết tiêu biểu cho kiểu người sống cùng một lúc với hai hay nhiều bản ngã khác nhau như vậy. Cô phải cố gắng che giấu đi *khía cạnh xấu xí*, nhốt nó vào phần tối và sâu nhất trong cấu trúc nhân cách. Sự che giấu này hết sức tinh vi, đã diễn ra trong một thời gian dài, nhưng Toru (do sự vô tình hoặc bởi tính cách không dám đối diện sự thật) đã không thể nhìn thấy điều này. Việc không được thấu hiểu và chấp nhận phần bóng tối của bản ngã khác này chính là lí do Kumiko quyết định bỏ đi, để tìm kiếm và sống với một phần khác trong con người thực của cô. Toru hoàn toàn bất ngờ và không thể hiểu được vì sao vợ anh bỏ đi, cho đến khi anh đọc thư của cô: "Em phải thú nhận sự thật với anh ở đây. Em đã ngủ không chỉ với một người mà với nhiều

người khác nữa. Nhiều lắm, không đếm xuể. Chính em cũng không biết cái gì đã xui em làm một việc như vậy". (Murakami, 2006, tr.702). Sự thực sự ấy là một cú sốc lớn đối với Toru – trong tư cách là một người chồng luôn tin tưởng và yêu thương vợ. Thật khó để xác định trong hai cái ngã: *cái ngã ngoài ánh sáng* và *cái ngã trong bóng tối tối*, đâu mới là cái tôi đích thực của Kumiko. Trên thực tế, con người luôn phải cố gắng để đấu tranh với chính mình trong cuộc chiến giữa ánh sáng và bóng tối, giữa tốt và xấu, giữa cao cả và thấp hèn. Kumiko vừa là một nạn nhân của số phận (cô sinh ra trong gia đình chính trị gia thủ đoạn và người anh trai cũng là chính trị gia nổi tiếng nhưng méo mó nhân cách là Wataya Noboru – kẻ đã hãm hiếp chị gái và em gái ruột), vừa là một con người mang theo những "gen bất ổn" được di truyền từ trong máu. Trong lá thư cuối cùng gửi cho Toru trước khi quyết định giải thoát cuộc đời mình bằng cách tự tay giết chết anh trai Wataya Noboru, Kumiko đã trần tình những điều cô giấu kín, hé lộ một "cái tôi khác" – cái tôi mà chồng cô chưa từng biết:

> *Chẳng ai xiềng xích em hay đặt lính gác canh giữ, nhưng em không thể nào thoát ra được. Anh trai em giam giữ em bằng những thứ xiềng xích mạnh hơn nhiều – những xiềng xích và lính gác vốn là chính bản thân em. Em chính là xiềng xích buộc vào chân em, chính là tên lính gác tàn bạo không bao giờ ngủ. Dĩ nhiên bên trong em còn một cái tôi khác muốn thoát ra, nhưng đồng thời lại có một cái tôi nữa đớn hèn, trụy lạc đã mất hết mọi hy vọng liệu có bao giờ thoát được, và cái tôi thứ nhất chẳng bao giờ át được cái tôi thứ hai vì em đã quá ô uế trong thể xác và tâm hồn rồi. Em đã mất quyền trở lại với anh, không chỉ vì em đã bị anh trai Wataya làm cho ô uế, mà còn bởi từ trước em đã tự làm ô uế mình đến không sao cứu chữa nổi.* (Murakami, 2006, tr.702).

Về phía Toru Okada, khi vợ bỏ đi, anh bắt đầu phải đối diện với những thay đổi lớn trong đời. Biến cố gia đình giúp anh đối diện với khủng hoảng, phải nhìn nhận lại chính mình. Toru nhớ lại những lần trục trặc trong mối quan hệ vợ chồng, việc Kumiko đã phá thai trong lần anh đi công tác Hokkaido. Khi rà soát và phân tích kĩ những đối thoại giữa hai vợ chồng, Toru dần hiểu được gốc rễ của những rạn nứt và bất ổn giữa họ. *Thứ nhất*, Kumiko từ lâu thực ra đã phải đối diện với một vấn đề nan giải bên trong mà chính bản thân cô không thể hiểu hết, không thể giải thích được (việc cô có nhân tình nằm trong khối mâu thuẫn nội tại không thể giải quyết của cô). Trong một lần đối thoại với chồng, khi Toru nghi ngờ nàng liệu có nhân tình hay không, Kumiko đã nói:

> *Nhưng đôi khi em cũng không biết nhiều điều… Em không biết điều gì thật, điều gì không thật… điều gì thực sự xảy ra, điều gì không… Chỉ đôi khi thôi (…) Nói thế nào nhỉ, có một thứ khoảng cách nào đó giữa những điều em cho là thực với những điều gì đó đúng là thực. Em có cảm giác như có một cái gì đó nho nhỏ nằm bên trong em… như tên trộm ở trong nhà mình, nấp trong tủ quần áo… chốc chốc nó lại xộ ra ngoài một lát làm xáo tung trật tự logic mà em đã thiết lập cho mình. Kiểu như cục nam châm làm cho cỗ máy phát rồ lên ấy.* (Murakami, 2006, tr.275).

Thứ hai, về phía Toru Okada, trong tư cách là chồng, anh đã không thực sự quan tâm để thấu hiểu vợ mình. Nói đúng hơn, đôi lần anh có cảm nhận và phát hiện

ra những khoảng cách nhất định nhưng đã không dám đối diện vấn đề anh luôn tránh né nó, giữ một khoảng cách với Kumiko. Chi tiết Toru chui xuống giếng, như anh nói, mục đích là để có một chỗ hoàn toàn yên tĩnh để có thể suy nghĩ nghiêm túc về chuyện giữa anh và Kumiko. Toru trước hết đã nhận ra sai lầm chí tử của anh trong đời sống vợ chồng, anh thú nhận điều đó với cô bé Kasahara May: "Chẳng có cặp vợ chồng nào trên đời này mà không có những vấn đề riêng. Song anh cứ nghĩ vợ chồng anh nói chung là ổn, dù có những rắc rối nho nhỏ, theo thời gian tự nó đều êm xuôi cả. Nhưng anh đã lầm, anh đã bỏ sót một cái gì đó lớn lao, đã phạm một sai lầm nào đó ở cấp độ cơ bản". (Murakami, 2006, tr.303). Khi Toru quyết định đi vào tận "sào huyệt" của cái Ác để cứu Kumiko, người anh gặp trong căn phòng *208* tại khách sạn ở quận Minato, Tokyo, không ai khác lại chính là Kumiko – vợ anh. Dù cô cố tình thay đổi giọng nói để đánh lừa anh nhưng bằng trực giác, Toru vẫn nhận ra đó là vợ mình. Những tình tiết của *Chương 34* và *35*, khi Toru xuất hiện và đối thoại với một giọng nữ giấu mặt trong căn phòng tối, người đọc có cảm giác Murakami đang làm sống lại không khí chiếc hang tối trong huyền sử *Izanami và Izanagi* trong tiểu thuyết *BNKCVDC*. Giống như Izanami đã ngăn Izanagi đi vào trong hang tối, Kumiko không cho Toru mở đèn pin lên và cũng ngăn cản một cách quyết liệt việc Toru tiến tới để nhìn vào cái vật thể tối, đang cử động: *"Xin đừng! – Nàng thét lên: Xin anh hãy dừng lại. Nếu anh còn muốn đưa em trở về nhà thì xin đừng nhìn nó"* (Murakami, 2006, tr.683). Cuộc tái ngộ với Kumiko trong bóng tối tuyền bích của căn phòng bí ẩn là tình tiết thú vị, đầy tính sáng tạo của nhà văn. Bóng tôi ấy không chỉ là nơi ngự trị của cái ác hủy hoại tâm hồn Kumiko, biến cô thành một "gái điếm cao cấp" không hơn không kém, phục vụ cho mưu đồ của giới chính trị gia bẩn; bóng tối ấy còn mang ý nghĩa ẩn dụ cho một khía cạnh bản ngã khác, vốn tồn tại bên trong mỗi người. Và ở trường hợp này là *con người nhục dục* – một bản ngã khác ẩn sâu trong nhân cách Kumiko.

Cũng giống như tâm lý nàng Izanami trong huyền sử xưa, Kumiko không muốn cho chồng mình nhìn thấy "khía cạnh xấu" này, vì lòng tự trọng và sự xấu hổ nơi những người phụ nữ nói riêng và tâm lý con người nói chung. Cô đã che giấu Toru, cố gắng sống bên chồng một thời gian dài cho đến khi thế giới bóng tối của Wataya Noboru thực sự tóm lấy và nuốt chửng cô vào trong nó. Do vậy, có thể nói, bản chất của việc giải thoát Kumiko không hoàn toàn nằm ở ***tha lực*** (là việc giải cứu từ bên ngoài của Toru), nó còn nằm ở khả năng tự cứu lấy mình (***tự lực***) của chính cô trong con đường tự giải thoát mình khỏi bóng tối của cái ác, nguy cơ đánh mất bản ngã tốt đẹp và sự băng hoại tâm hồn. Xứ sở của "địa ngục" kia, trong thời hiện đại, do vậy không gì khác chính là bóng tối, là cái địa ngục nằm trong chính tâm hồn và tinh thần của chúng ta. Đây cũng là ý nghĩa của hình ảnh địa ngục và bóng tối trong tác phẩm *BNKCVDC* và các tiểu thuyết khác của Murakami nói chung. Không còn thấy vai trò của thần linh hay bóng dáng của các thế lực siêu nhiên nữa, cái Ác và sự

trừng phạt hiện hữu bên trong mỗi con người. Nó thách thức sự kiên nhẫn cũng như lòng quả cảm của con người trong hành trình giải thoát chính mình, vươn tới những điều tốt đẹp và cao cả. Đây cùng là thông điệp tư tưởng trong câu chuyện được kể theo cách của một "huyền thoại mới" ở cuộc sống đô thị mà Haruki Murakami gửi gắm đến người đọc: ***trong hành trình tìm kiếm và kiến tạo căn tính, con người là nhân tố quyết định việc giải phóng chính mình. Chỉ bằng ý chí mạnh mẽ, khát khao tự do và nỗ lực không ngừng, con người mới có thể giải phóng mình khỏi tù ngục giam cầm bản thân, thoát khỏi nguy cơ tha hóa của thể xác và cả tinh thần.***

Dưới đây là bảng so sánh chủ đề, cấu trúc huyền thoại Orpheus thể hiện trong ba tác phẩm: *Orpheus, Izanagi và Izanami* và *BNKCVDC*:

Bảng 4.3. So sánh ba tác phẩm có chủ đề huyền thoại Orpheus

Tác phẩm / ***Tiêu chí***	**Orpheus**	**Izanagi & Izanami**	**Biên niên kí chim vặn dây cót**
Người giao ước	Giữa Orpheus và thần Hades	Giữa Izanagi và Izanami	Giữa Toru và Kumiko
Vai trò của người vợ	Không đóng vai trò gì trong việc giải cứu.	Izanami là người chủ động đưa ra giao ước.	Kumiko chủ động bỏ đi và yêu cầu chồng không đi tìm, kí vào đơn ly hôn vắng mặt. Kumiko cũng là người quyết định việc có tự giải thoát mình hay không.
Thế lực gây trở ngại, khó khăn cho nhân vật giải cứu	Thần Hades (Orpheus vi phạm quy ước với thần Hades)	Chính Izanami trừng phạt chồng (vì nàng xem đây là sự xúc phạm)	Thế lực trong tội ác trong bóng tối, đại diện là Wataya

			Noburo và chính Kumiko.
Kết quả của hành động, số phận của nhân vật chính	Orpheus không cứu được vợ	Izanagi thất bại trong việc đưa Izanami trở lại trần gian.	Chưa thể biết được Toru Okada giải cứu được Kumiko hay không vì điều này còn phụ thuộc vào Kumiko. Nhưng Toru đã hoàn thành sứ mệnh bằng tất cả tình yêu và khả năng của anh.

Từ những phân tích so sánh bên trên, có thể thấy dù có sự tương đồng về motif và chủ đề trong ba câu chuyện, nhưng cả ba văn bản lại có sự khác biệt trong khuynh hướng phát triển tình tiết truyện, cách xây dựng tâm lí nhân vật nữ chính và thông điệp tư tưởng mà chúng mang lại. Đặc biệt là mối quan hệ tiếp biến giữa huyền thoại *Izanagi – Izanami* và tiểu thuyết *BNKCVDC* của Murakami. Như đã nói, cả hai cùng soi chiếu một khía cạnh nổi bật trong cấu trúc tâm thần Nhật Bản: *sự xấu hổ*. Một cổ mẫu huyền thoại xa xưa tưởng như đã bị "đóng đinh" về mặt ý nghĩa, đã được Murakami làm sống lại trong cách thể hiện và tinh thần hoàn toàn mới mẻ, mang hơi thở đời sống đương đại Nhật Bản. Học giả người Nga - chuyên gia về văn hóa dân gian và lý thuyết tự sự E.Moiseevich Meletinskii từng chỉ ra điểm nổi trội của chủ nghĩa huyền thoại trong tiểu thuyết của khu vực Á – Phi và Mĩ – Latin đó là sự duy trì kết nối với "truyền thống folklore cổ sơ" và "ý thức huyền thoại - folklore" của nó, ông viết: "Chủ nghĩa huyền thoại trong tiểu thuyết Tây Âu thế kỷ XX không dựa trên những truyền thống folklore trong khi đó các tiểu thuyết Á – Phi và Mỹ – Latin, những truyền thống folklore cổ sơ và ý thức huyền thoại – folklore dù dưới dạng tàn dư vẫn có thể tồn tại bên cạnh chủ nghĩa trí tuệ hiện đại thuần túy kiểu châu Âu" (E.M. Meletinky, 2004, tr.500). Có thể thấy rõ đặc điểm này khi tiếp cận và khám phá cách các huyền thoại xuất hiện trong trường hợp tiểu thuyết Haruki Murakami. Ông đã khai thác hiệu quả chất liệu truyền thống folklore trong văn học dân gian và tác phẩm kinh điển của văn học viết Cổ - Trung đại như *Truyện Genji* để truyền đạt những vấn đề tâm lý chiều sâu của con người trong xã hội hiện đại một cách ấn tượng, gây ám ảnh đối với người đọc.

Hai cổ mẫu huyền thoại *Oedipus* và *Orpheus* trong hai tiểu thuyết *KKBBB* và *BNKCVDC* đã minh chứng cho đặc điểm của phong cách "huyền thoại hoá" và kiến tạo "huyền thoại mới" trong nghệ thuật kể chuyện vừa rất Nhật Bản, lại vừa "rất Tây" của tiểu thuyết gia Murakami. Cổ mẫu huyền thoại trong tiểu thuyết của Murakami đóng vai trò như những "liên kí hiệu" chuyển tải thành công diễn ngôn tự sự trong các văn bản, làm cho huyền thoại folklore thực sự trở nên sống động, đa nghĩa và mang tính thời sự khi bàn về những vấn đề phức tạp trong tâm lý - xã hội con người hiện đại, đặc biệt là vấn đề chấn thương tinh thần, vấn đề đa ngã và tình trạng phân rã hay đánh mất căn tính của con người. Đó cũng là cách thức Murakami làm sống lại linh hồn của nhân loại cổ xưa. Đúng như Mathew Strecht nhận định:

> *Murakami không viết lại những câu chuyện huyền thoại của Hy Lạp cổ đại (hay về những vấn đề của Nhật Bản cổ xưa) nhưng chúng ta luôn cảm thấy những câu chuyện này ẩn sau những văn bản của ông. Đặc biệt là cách mà các linh hồn và những vị thần cư ngụ trong cõi siêu hình của ông, cách người phàm thường đối đầu với cõi siêu hình đó (...) Không thể phủ nhận rằng các nhân vật của Murakami khi họ ngày càng đi sâu vào thế giới ngầm tăm tối và bị cấm đoán, dường như làm sống lại một số sự kiện được phổ biến rộng rãi hơn cả từ thần thoại Hy Lạp cổ điển và thần thoại Nhật Bản cổ đại.* (Matthew Strecht, 2014, tr.126)

4.3 HUYỀN THOẠI PROMETHEUS

4.3.1 Huyền thoại *Prometheus* trong văn học Hy - La

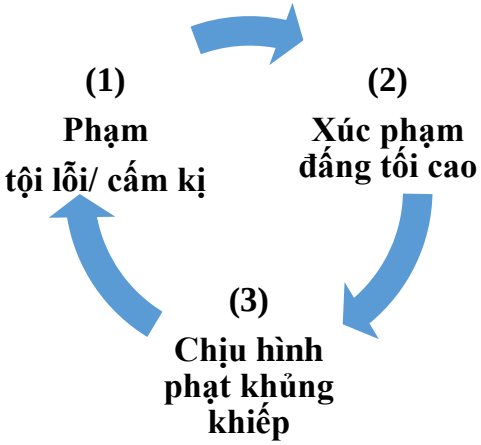
Trong thần thoại Hy - La, Prometheus là vị thần được sinh ra bởi Titan Lapetus và tiên nữ Clymene. Chàng sở hữu trí thông minh và là nhà vô địch của loài người. Không chỉ dạy cho con người cách sử dụng lửa, Prometheus còn dạy cho họ các loại hình nghệ thuật và khoa học. Khi Prometheus trao cho con người một vũ khí quan trọng là lửa, con người trên Trái đất bắt đầu sinh sôi và phát triển thịnh vượng. Điều này khiến cho Zeus – chúa tể của các vị thần trên đỉnh Olympus trở nên lo lắng vì sức mạnh của loài người ngày càng tăng. Thần Zeus bắt đầu nghĩ cách chế ngự loài người, làm suy yếu sức mạnh của họ. Nhưng Prometheus đã đứng về phía con người để chống lại Zeus. Mâu thuẫn giữa Zeus và Prometheus ngày càng tăng khi Prometheus lừa vị chúa tế đỉnh Olympus, để ông chọn nhầm phần thịt xấu nhất của một con bò đực dùng để hiến tế. Prometheus nghĩ ra mưu kế là bọc xương của con bò đực bị giết trong mỡ, che đi phần ngon nhất. Vì không để ý nên Zeus chọn đống xương bọc mỡ, trong khi phần thịt bọc trong ruột được Prometheus lấy và mang cho những kẻ đói khát. Phẫn nộ trước điều này, Zeus đã lấy lại ngọn lửa, vũ khí thiết yếu và quan trọng nhất khỏi loài người. Từ đó, nhân loại lại rơi vào tình cảnh thống khổ và sự tăm tối. Song Prometheus đã nhanh chóng đến giúp đỡ họ. Ông lấy trộm lửa từ xưởng của Hephaestus - vị thần lửa (cũng là người bảo trợ của các nghệ nhân, thợ thủ công), rồi truyền nó lại cho loài người. Hành động của Prometheus một lần nữa đã xúc phạm lòng tự trọng của Zeus. Chúa tể của các vị thần tức giận, quyết định trừng phạt Prometheus vĩnh viễn. Sau khi xích Prometheus vào một tảng đá trên núi

Caucasus, Zues cho một con đại bàng hung ác ăn gan Prometheus, làm cho chàng bị tra tấn một cách đau đớn. Gan của Prometheus sẽ tái sinh vào ban đêm, để sáng hôm sau, đại bàng có thể ăn nó trở lại. Cứ như thế, ngày này qua ngày khác, Prometheus phải hứng chịu sự trả thù thảm khốc từ vị chúa tể quyền năng. Và từ đó, người ta nghe thấy tiếng hét đầy đau đớn và tuyệt vọng của Prometheus vang lên mỗi ngày từ đỉnh núi.

Với hành động ăn cắp lửa cho con người, bất chấp sự nguy hiểm tính mạng, Prometheus đã trở thành người bạn của nhân loại vì lòng nhân ái và quả cảm của chàng. Hình ảnh Prometheus (trên tay cầm ngọn lửa) trở thành biểu tượng cho trí tuệ, khả năng sáng tạo và sự hiểu biết của nhân loại. Ánh sáng mà Prometheus mang đến cho con người chính là nguồn sống và nguồn cảm hứng mạnh mẽ cho sự sáng tạo, khám phá những điều mới mẻ và tiến bộ trong văn hóa tinh thần người Hy Lạp cổ. Prometheus cùng với Athena và Hephaestus, những vị thần khác trong thần thoại Hy Lạp đã trở thành trung tâm của các hoạt động nghi lễ tôn giáo ở Athens hàng năm. Theo truyền thống văn hoá phương Tây, Prometheus còn đại diện cho sự kiên trì, nỗ lực phi thường của con người trong hành trình chinh phục các thử thách.

Huyền thoại Prometheus là một câu chuyện thú vị nhưng cũng không kém phần bi thương đối với số phận nhân vật chính – người anh hùng đi lấy lửa, mang lại ánh sáng, xua đi bóng tối cho loài người. Trong thần thoại Hy Lạp, cũng có một nhân vật người hùng khác phải chịu hình phạt vĩnh viễn từ Zeus, đó là chàng Sisyphus. Để trừng phạt Sisyphus, Zeus bắt chàng phải đẩy một tảng đá nặng từ chân núi lên đỉnh núi dốc đứng. Và khi Sisyphus lên đến đỉnh, tảng đá lớn kia sẽ rơi trở lại xuống chân núi, để Sisyphus lại phải đẩy tảng đá lên trở lại vào ngày hôm sau. Hành động này sẽ phải được lặp đi lặp lại liên tục mãi mãi.

Huyền thoại *Prometheus* được cấu thành bởi ba yếu tố cơ bản, làm nên cái lõi của huyền thoại này, thể hiện qua ba sự kiện chính xoay quanh số phận nhân vật anh hùng bi kịch (1) *Phạm điều cấm kỵ* - (2) *Xúc phạm đấng tối cao* - (3) *Chịu hình phạt khủng khiếp*:



Hình 4.1 Mô hình 3 yếu tố cấu thành huyền thoại Prometheus

Ý nghĩa sự hy sinh cao cả của người anh hùng Prometheus dành cho sự sống, sự tiến bộ của loài người làm cho huyền thoại này có một sức hút mãnh liệt, lý giải cho sự ảnh hưởng, tầm phổ biến rộng rãi của nó trên khắp thế giới. Franz Kafka là một trong số những nhà văn hậu thế đã quan tâm đến số phận của người anh hùng trong thần thoại Prometheus. Kafka từng viết một truyện ngắn cũng mang tên *Prometheus.* Trong đó, Kafka đã đưa ra bốn tình huống "giả định" về các kết cục khác nhau của nhân vật Prometheus. Câu chuyện ấy như sau:

"Có bốn truyền thuyết về Prometheus:

Theo truyền thuyết đầu tiên, chàng bị kẹp vào một tảng đá ở Caucasus vì đã tiết lộ bí mật của các vị thần cho loài người, các vị thần đã sai đại bàng đến ăn gan chàng. Và lá gan ấy sẽ luôn được tái tạo.

Theo truyền thuyết thứ hai, bị kích động bởi cơn đau do mỏ của đại bàng xé rách, chàng đã ấn mình sâu hơn và sâu hơn vào tảng đá cho đến khi nhập làm một với nó.

Theo truyền thuyết thứ ba, sự phản bội của chàng đã bị lãng quên trong suốt hàng ngàn năm, bị các vị thần, các loài đại bàng lãng quên, bị chính chàng lãng quên.

Theo truyền thuyết thứ tư, mọi người đều mệt mỏi vì câu chuyện vô nghĩa này. Các vị thần mệt mỏi, đại bàng mệt mỏi, vết thương khép lại một cách mệt mỏi. Vẫn còn khối đá không thể giải thích được.

Truyền thuyết cố gắng giải thích điều không thể giải thích được. Vì nó xuất phát từ nền tảng của sự thật và rồi kết thúc bằng điều không thể giải thích được."

(Dịch theo bản Tiếng Anh của Willa và Edwin Muir, trong *The Complete Stories*, biên tập bởi Nahum N. Glatzer, Schocken Books, New York 1971, trang 432)" (György C. Kálmán, 2007, p.51)

4.3.2 Tích cổ về số phận của dân tộc Do Thái trong Kinh *Cựu Ước*

Kinh *Cựu Ước* là phần đầu của Kinh Thánh, cuốn sách quan trọng nhất của Kito giáo, đồng thời là một tác phẩm văn học ghi lại nhiều chi tiết về lịch sử loài người thông qua câu chuyện thịnh suy của dân tộc Do thái ở châu Âu. Mười một chương đầu tiên của sách *Sáng Thế Ký* thuật lại những biến cố của lịch sử loài người, bắt đầu từ lúc vũ trụ được tạo thành, cùng với sự ra đời của các quốc gia, các ngôn ngữ, và nền văn hoá. Những biến cố này xảy ra rất lâu trước khi quốc gia Do thái được thành lập. Đức Chúa Trời hứa cùng Abraham rằng Ngài sẽ ban cho đất nước của ông cơ nghiệp, và Abraham trở thành tổ phụ của dân tộc Do Thái. Sau đó người Do Thái chuyển đến sống ở vùng đất của người Ai Cập và họ có mối quan hệ thân thiết với nhau ở vùng đất mới này. Vài đổi thay trong triều chính Ai Cập khiến mười hai chi tộc Do Thái không còn được ưu ái như trước nữa. Dân Ai Cập bắt người Do

Thái làm nô lệ cho họ, còn ban lệnh giết tất cả các bé trai mới sinh, nhằm diệt trừ nguy cơ nổi loạn sau này. Nhờ sự giúp sức của Đức Chúa Trời, người Do Thái cuối cùng cũng được giải thoát khỏi đất của người Ai Cập và đi vào miền sa mạc ở phía đông.

Dân Do Thái sau khi được Đức Chúa Trời giúp lập quốc, nhận mười Điều Răn và một giao ước từ Đức Chúa Trời. Quốc gia Israel được thành kể lập từ đó. Nhưng các vị vua Israel và Giuđa đưa dân chúng vào con đường phản bội lại giao ước với Thiên Chúa, thờ ngẫu tượng, làm cho luân lý suy đồi. Những lời Thiên Chúa nhắc nhở, dạy dỗ qua các ngôn sứ đều vô ích. Thiên Chúa phải dùng đến hình phạt lưu đày dành cho người Do Thái. Kinh Thánh ghi lại có khoảng ba mươi đến năm mươi ngàn người Giuđa phải đi lưu đày. Họ phải rời bỏ vùng đất tổ tiên là thành Jerusalem, đi bộ cả ngàn cây số trong điều kiện thiếu thốn vật chất và phải làm công việc cực nhọc nơi lưu đày. Hình phạt của Chúa cũng được coi như là "viên thuốc đắng" chữa bệnh cho người Do Thái. Họ phải trả giá cho tội phản Chúa và đánh mất niềm tin vào Chúa.

Câu chuyện cổ này đã minh chứng cho số phận được ấn định của người Do Thái. Họ trở thành dân tộc có số phận bi thảm nhất trong lịch sử nhân loại khi phải chịu sự đày đọa, sống cuộc đời lưu vong, bị sách nhiễu cả về thể xác lẫn tinh thần. Nhưng chính những thử thách ấy đã hun đúc nên dân tộc tính của họ như ý chí mạnh mẽ, tinh thần học hỏi, tính kỉ luật cao… Tất cả đã giúp người Do Thái giữ vững niềm tin với Chúa, tin vào sứ mệnh và tương lai dẫn dắt nhân loại vượt qua những thử thách, học tập và sáng tạo không ngừng để tạo ra các phát minh, thành tựu dù trong bất kì nghịch cảnh nào.

Câu chuyện như là một huyền sử về dân tộc Do Thái có lẽ được Kafka nằm lòng từ khi ông được sinh ra và tiếp xúc lần đầu với Do Thái giáo – tôn giáo gốc của gia đình. Nhìn từ một khía cạnh nào đó, nó như một thứ "vô thức tập thể" của người Do Thái lưu vong trên khắp thế giới, trong đó có cộng đồng người Do Thái sống ở Prague đầu thế kỉ XX như cộng đồng nhỏ người Do Thái mà Kafka và gia đình ông thuộc về. Tích cổ trong Kinh Thánh này đã trở thành một "cổ mẫu" mang ý nghĩa của một hình phạt lưu đày vĩnh viễn mà không chỉ có trong riêng dân tộc Do Thái và những người như Kafka. Tâm thức có tội và phải chịu hình phạt lưu đày ấy dường như có mặt trong mỗi chúng ta – từ khởi thuỷ.

Nếu nhìn sâu vào tích cổ này, có thể nhận ra một cấu trúc 3 bước giống như của huyền thoại Prometheus. Chỉ khác là khía cạnh "tội lỗi" ở đây, thay vì tội chống lại Zeuz thì người Do Thái được cho là những tông đồ phản Chúa. Vì vậy, cấu trúc ba phần: ***Phạm tội lỗi – Xúc phạm đấng tối cao – Chịu hình phạt khủng khiếp*** của huyền thoại Prometheus lại gần như được giữ nguyên trong tích cổ về dân tộc Do Thái trong Cựu Ước kinh. Đây quả là một trùng hợp thú vị. Và nếu như Prometheus trong thần thoại Hy La là một cổ mẫu thì tích cổ này cũng chính là một tích cổ trong tôn giáo, luôn hiện hữu trong tâm thức của cộng đồng người Do Thái ở phương Tây.

4.3.3 Giải huyền thoại *Prometheus* trong tiểu thuyết *Lâu đài* của Franz Kafka

Lâu đài có lẽ là tiểu thuyết mang nhiều tính ẩn dụ và khó cắt nghĩa nhất trong toàn bộ sáng tác của Kafka. Đến nay, nó vẫn là một "ẩn số" thú vị và thách thức người đọc, vẫn còn gây tranh cãi trong việc cắt nghĩa nó. Một trong số những ý nghĩa hàm ẩn mà tác phẩm gợi ra đó là "hàm lượng" tôn giáo mà nó mang lại. Như Max Brod từng cho rằng việc tìm đến Lâu đài của K. như là hành trình anh đi tìm kiếm một sự "ân sủng" và cứu rỗi. Sinh thời, khi Brod hỏi về kết cục của K. (tác phẩm *Lâu đài* cũng là một tác phẩm dang dở, chưa có hồi kết của Kafka), thì ông được Kafka chia sẻ rằng: K. sẽ chết vào ngày thứ bảy của cuộc hành trình. Có lẽ chính ý tưởng này đã gợi mở suy nghĩ, khiến Brod đã cắt nghĩa câu chuyện theo chiều hướng tôn giáo như vậy. Chúng tôi cho rằng nếu đã giải mã tác phẩm từ cách tiếp cận này của Brod, và từ việc tác giả hé lộ kết cục số phận nhân vật K., thì *Lâu đài* cũng có thể được đọc trong sự liên tưởng, tương chiếu với huyền thoại Prometheus và câu chuyện phạm vào "tội tổ tông" của tổ tiên người Do Thái trong Kinh *Cựu Ước* – hai huyền thoại/ tích cổ mà chúng tôi đã trình bày ở phần trên. Do đó, trong phần này, chúng tôi đề xuất cách đọc tiểu thuyết *Lâu đài* như một cách thức "giải thuyền thoại" của Kafka đối với huyền thoại Prometheus.

Bảng 4.4 So sánh ba tác phẩm Prometheus, Tích cổ về tổ tiên dân tộc Do Thái và Lâu đài của Kafka

Tác phẩm / *Tiêu chí*	**Prometheus**	**Tích cổ về tổ tiên dân tộc Do Thái**	**Lâu đài**
Tội lỗi	Lấy cắp lửa	Tội phản bội Chúa	Không có tội/ Có nhưng người đọc không biết (?)
Người đưa ra hình phạt	Thần Zeus	Đức Chúa Trời	Chủ nhân lâu đài.
Hình phạt	Bị cột vào đá và đại bàng ăn gan vĩnh viễn.	Dân tộc Do Thái phải rời khỏi vùng đất của tổ tiên, lưu đày khắp nơi trên thế giới.	Lưu đày, lang thang trong Làng và vùng đất thuộc về Lâu đài,

Số phận nhân vật	Bị mổ gan cho đến chết	Lưu vong, bị chối bỏ, bị kì thị trong lịch sử nhân loại.	Không biết kết cục của số phận. Hoặc K. chết vào ngày thứ sáu (?)(theo lời của Kafka nói với Brod)

Có một "mẫu số chung" trong hành động và số phận lưu đày của Prometheus, của tổ tiên người Do Thái và của nhân vật K. (trong tiểu thuyết *Lâu đài*): tất cả đều thực hiện hành động đi tìm kiếm sự thật hoặc khám phá hiện thực để tạo ra một điều mới mẻ, mang tính cách mạng hoặc có ý nghĩa to lớn cho sự tồn tại của tập thể, loài người mà không phải vì lợi ích cá nhân mình. Và hậu quả là cả ba đều phạm điều tối kị, đều nhận lãnh một cái kết bi thảm là sự trừng phạt từ các đấng tối cao. Prometheus đánh cắp lửa, mang lại sự sống cho loài người và chịu hình phạt bị đại bàng ăn gan mỗi ngày. Dân tộc Do Thái chịu số phận lưu đày vĩnh viễn trong niềm tin sẽ phục quốc và trở thành ngọn đuốc sáng, dẫn đường cho những ai mất niềm tin, quay về trong sự ân sủng của Chúa. K. muốn tiếp cận Lâu đài để tìm kiếm một sự thật nào đó, muốn đánh thức sự tăm tối, u mê của dân làng và cuối cùng, chàng phải trả giá bằng tính mạng hoặc số phận bị gạt ra rìa của mình. Kafka đã xây dựng không gian tiểu thuyết là một màn tối bao trùm trong hơi lạnh màn đêm sương giá mùa đông khi K. đến với ngôi làng. Không gian ấy gợi sự liên tưởng về một cõi trời đất tối tăm, lạnh lẽo giống như khi thần Zeus lấy lại ngọn lửa, loài người lại rơi vào cõi u minh. Nhưng màn đêm trong tác phẩm *Lâu đài* của Kafka không chỉ là bóng đêm vật lí bao trùm lên không gian của ngôi làng và Lâu đài mà qua thứ ngôn ngữ đặc biệt của Kafka, người đọc còn nhận ra một thứ bóng tối khác, bóng tối của sự "vô tri", bóng tối tâm thức mang tính bầy đàn của những người sống trong làng. Họ luôn mang tâm lí sợ hãi, e dè, khúm núm trước quyền lực, dù thứ quyền lực ấy chưa bao giờ thật sự xuất hiện với đầy đủ diện mạo của nó. Nhưng với họ, dường như nó luôn hiện hữu và kiểm soát. Đám đông ấy đại diện cho hình ảnh một nhân loại thiếu ánh sáng của tri thức, lòng quả cảm, sự trung thực, và cả ý chí của tinh thần "khai sơn phá thạch", mong muốn được hiểu biết về những điều còn chưa sáng tỏ. K. là kẻ duy nhất khác biệt với họ. K. xuất hiện như một ngọn lửa nhỏ đi trong màn đêm thăm thẳm, mịt mù. Anh kêu gào, anh mời gọi, anh dụ dỗ, anh thuyết phục, anh tỏ ra thiện chí… và làm mọi cách để "đánh thức" đám đông u mê đang ngủ quên trong bóng tối của Lâu đài. Nhưng mọi thứ đều hoài công. K. cuối cùng trở thành một người thừa, không được đón nhận, thậm chí trở thành một "con dê tế thần" trong cộng đồng vô tri, vô cảm và tàn nhẫn. Cái chết của K. (nếu có) liệu có đánh động lương tri, làm thay đổi một ai đó trong đám đông im lặng kia? Tính chất bi thảm trong số phận K. khiến anh trở thành nhân

vật vừa mang tính bi vừa mang tính hùng – kiểu nhân vật đặc trưng của Kafka mà chúng tôi đã làm rõ ở phần chương 2. Chất hùng ấy nằm ở sự kiên định, thái độ không bao giờ từ bỏ cho đến khi tìm thấy "ngọn lửa" cho mình. Bản thân K. có lẽ cũng là một ngọn lửa tự đốt lên để soi đường cho chính anh, dẫu ngọn lửa ấy thật mong manh vô định. Kết thúc tác phẩm, K. ngồi trong căn phòng trong nhà Gerstacker – nơi chỉ còn thứ ánh sáng mờ mờ của ngọn lửa ở căn bếp và một mẩu nến trên bàn. Ngọn nến nhỏ - nguồn sáng duy nhất và cuối cùng trong tác phẩm là điểm hội tụ và dừng nghỉ của tâm trí K. sau hành trình sáu ngày lưu đày trong ngôi làng u tối. Kafka có lẽ muốn an ủi, vỗ về K. (hay an ủi chính nhà văn) sau tất cả những hi sinh, cố gắng của anh. Kafka trả lời khi được hỏi về kết cục các nhân vật trong tác phẩm *Lâu đài*: "K. không bỏ cuộc, nhưng chết vì kiệt sức vào ngày thứ bảy. Và kẻ tự xưng là người đạc điền này ít ra cũng được toại nguyện phần nào. Lúc K. lâm chung, cả làng tề tựu quanh chàng và từ Lâu đài truyền xuống quyết định rằng tuy K. không có quyền cư trú ở làng, nhưng chiểu theo những hoàn cảnh nhất định, người ta cho phép chàng được sống và làm việc ở đây" (Max Brod, 1962, *"Lời bạt"* trong ấn phẩm *Lâu đài* lần thứ nhất. Lê Chu Cầu dịch. Dẫn theo: (Kafka, F, 2015)) Theo đó, chúng ta hiểu rằng hình như nhà văn Kafka đã "dự tính" cho K. một cái kết đó là: Khi K. chết, Lâu đài ban cho K. một ân sủng là cho phép anh được sống và làm việc ở đây. Vậy thì K. đã đạt được ý nguyện lúc sinh thời hay không? K. có thật sự khao khát cái "ân sủng" mà Lâu đài ban cho anh (sau khi chết) hay không? K. có hạnh phúc và toại nguyện với điều được ban hay không? Tất cả đều rơi vào im lặng tuyệt đối, tất cả đều mang tính "dự phóng" và "khả thể", có thể có hoặc cũng có thể không… giống như những cái kết khác nhau của anh hùng Prometheus mà Kafka đã cố ý "nhại" lại huyền thoại này trong truyện ngắn cùng tên của mình. Kafka quả thật đã chơi đùa với việc "nấu chảy một thần thoại Hy Lạp thành truyền thống Do Thái" (như cách nói của György Kálmán) trong tiểu thuyết *Lâu đài* nổi tiếng của ông.

Mặt khác, trong kết thúc truyện *Lâu đài*, người đọc không thấy xuất hiện cảm hứng "tụng ca" hay "thương xót" của tác giả đối với nhân vật chính là K. trong ngôn ngữ của người kể chuyện. Vẫn là sắc thái của sự bình thản và trang nghiêm như đôi mắt của chàng trai Kafka trong những bức chân dung của nhà văn mà chúng ta vẫn thấy. Nó khiến cho người đọc rơi vào trạng thái "bất khả tư nghì", không thể giải thích thêm điều gì. Nhưng vẫn có một điều gì đó chảy trôi và sáng tỏ bên trong nhận thức và tình cảm của người đọc. Dù có thể ngay khi gấp trang sách lại, tất cả vẫn chưa thể được gọi thành tên. György C. Kálmán – nhà nghiên cứu người Hungari có lý khi cho rằng trong khi viết về những người anh hùng huyền thoại Prometheus, "có một sự vắng mặt rất đáng kể trong văn bản của Kafka: không có gì về chủ nghĩa anh hùng, về lửa hoặc về nhân loại, công nghệ hoặc bất kỳ tiến bộ nào khác được nói tới. Kafka chỉ quan tâm đến khoảnh khắc cuối cùng của chuỗi sự kiện – trong hình phạt, hoặc, để ám chỉ một văn bản khác của ông, trong sự phán xét". (György Kálmán,

2007, p.52). Trong câu kết của truyện ngắn *Prometheus*, Kafka cũng nhấn mạnh đến yếu tính *không thể giải thích được* (inexplicable) trong cách các huyền thoại kết thúc: *"Huyền thoại cố gắng giải thích điều không thể giải thích được. Như nó xuất phát từ nền tảng của sự thật và rồi kết thúc bằng điều không thể giải thích được". (The legend tries to explain the inexplicable. As it comes out of the substratum of truth it has in turn to end in the inexplicable)* (György C. Kálmán, 2007, p.51). Đối với Kafka, sau khi chấp hành hình phạt, những gì xảy ra tiếp theo với Prometheus là điều mà chúng ta không thể hình dung hết, bởi tất cả nằm trong tính khả thể và tính quá trình, cũng giống như số phận của K. trong tác phẩm *Lâu đài*. (Kafka đã để ngỏ kết thúc tác phẩm, do đó số phận của K. cũng trở thành một bí ẩn); hay như số phận của dân tộc Do Thái trong câu chuyện truyền thuyết về dân tộc này. Cũng không thể nói rằng người Do Thái hoàn toàn bất hạnh khi chịu sự lưu đày vĩnh viễn bởi hình phạt của Chúa. Hay vì số phận ấy, trong chính hoàn cảnh khó khăn ấy, mà dân tộc này đã phát huy được tối đa tiềm lực và xung năng sống tập thể để tạo nên những cơ hội mới, thành tựu mới trong hành trình sinh tồn của họ? Dường như trong cách nhìn của Kafka không chỉ về huyền thoại mà còn về mọi thứ trong cuộc sống, đều ở dạng tiềm năng, đều đang trong quá trình "trở thành" mà không phải đã là "ổn định" hay "hoàn tất". Đây cũng là lý do giải thích vì sao tác phẩm Kafka không thể cắt nghĩa một chiều dễ dàng nếu chỉ dựa trên bề mặt văn bản, đồng thời chúng đã minh chứng cho sự sống động vĩnh viễn, và những giá trị miên viễn của thế giới nghệ thuật Franz Kafka.

Tác phẩm của Kafka được cho là mang nhiều ý nghĩa ẩn dụ của những huyền thoại và ngụ ngôn trong Kinh Thánh. Bàn về phương thức sáng tác của Kafka, Lê Huy Bắc nhận định (trong sự so sánh với Marquez) như sau: "Marquez không đặt trọng tâm lên các vấn đề giải thiêng kiểu Kafka. Tuy vẫn sử dụng phép ẩn dụ nhưng thế giới huyền ảo của Macquez không thiên về ngụ ngôn hay dụ ngôn (trong Kinh Thánh), hay những nhân vật mang tính biểu tượng văn hoá trong thần thoại Hy Lạp cổ xưa mà thiên sang cổ tích, tuy cái kết của ông cũng không có hậu như kiểu kết của Kafka" (Lê Huy Bắc, 2019, tr.217). Còn theo György C. Kálmán, Kafka không tạo ra huyền thoại mà có khuynh hướng sử dụng thần thoại theo nhiều cách thức khác nhau:

> *Một phần, ông chia nó thành các dụ ngôn; (trong khi thần thoại, như chúng ta biết từ thần thoại Hy Lạp, chẳng hạn, được cho là một câu chuyện dài, quanh co với các nhân vật thường xuyên, với một số lượng lớn cốt truyện phụ.) Một phần, ông kiểm tra cơ chế hoạt động của thần thoại, bằng cách tạo ra những huyền thoại giả, bằng cách biến đổi những huyền thoại thực sự hoặc bằng cách làm biến dạng hình thức thông thường của huyền thoại. Trên thực tế, huyền thoại của ông là sự nhại lại chính huyền thoại, là sự chuyển đổi mang tính thử nghiệm của tư duy huyền thoại, là thách thức đối với cách kể chuyện truyền thống.* (György Kálmán, 2007, p.52)

Sự "thách thức đối với cách kể chuyện truyền thống" mà György C. Kálmán nhắc đến ở đây có lẽ là thói quen của người đọc/ người kể chuyện khi tiếp nhận/ sáng tác dựa trên một huyền thoại cũ, thường họ sẽ cố gắng cắt nghĩa, lý giải nó theo một công thức, một cách hiểu đã được định sẵn từ trước, khi chỉ tập trung vào ***một cách kết thúc duy nhất*** của huyền thoại. Từ đó tập trung vào ý nghĩa bài học rút ra từ câu chuyện và cách kết thúc của nhân vật huyền thoại (kết thúc của các huyền thoại thường là bi kịch của nhân vật anh hùng, họ phải chịu sự trừng phạt và chấp nhận số phận; và xu hướng tiếp nhận truyền thống là thường xem kết cục số phận của nhân vật huyền thoại giống như ngụ ngôn, có tính chất cảnh báo, răng đe).

Vậy giờ đây, chúng ta có thể nghĩ gì về cách Kafka xử lý các huyền thoại như một chất liệu trong sáng tạo nghệ thuật khi mà huyền thoại, truyền thuyết đối với nhà văn – không gì khác chính là "một khối không thể giải thích được"? Nói như Kafka thì giải thích hay cắt nghĩa huyền thoại là một việc làm vô nghĩa. Vậy tại sao các thế hệ người đọc từ trước đến nay vẫn luôn nảy sinh mong muốn cố gắng giải thích, cắt nghĩa huyền thoại? Phải chăng vì huyền thoại luôn có một cơ chế đặc thù nào đó về mặt tâm lý "nguyên thuỷ", và đó là thứ kết nối vô thức của nhân loại, thúc đẩy sự tò mò, khao khát tìm kiếm cái gọi là "chân lý" của chúng ta? Nhưng các tác phẩm của Kafka dường như kháng cự lại nhu cầu ấy của số đông, của vô thức tập thể. Nó thách thức quy luật tâm lý chung trong việc tiếp nhận huyền thoại ấy. Nó hé lộ một sự thật khác rằng liệu có hay không cái gọi là chân lý duy nhất về bản chất của hiện thực? Giống như Friedrich Nietzsche – triết gia nổi tiếng thế kỉ XIX từng khái quát: *"Không có sự thật vĩnh hằng, cũng như không có chân lý tuyệt đối"* (There are no eternal facts, as there are no absolute truths). Cũng như những huyền thoại, các tiểu thuyết mà Kafka đã viết, đặc biệt là *Lâu đài* vĩnh viễn trở thành một dạng "công án Thiền" của phương Tây, thách thức chúng ta suy nghĩ về bí ẩn nằm trong văn bản, cũng như không ngừng thôi thúc chúng ta dấn thân trên con đường tìm kiếm và đặt câu hỏi không ngừng cho chính sự hiện hữu của mình.

Franz Kafka vẫn thường được ví như là một Prometheus trong sáng tạo văn chương nghệ thuật của nhân loại bởi những điều mới mẻ mà ông đã mang đến cho văn chương trong thời kì tăm tối của mảnh đất châu Âu vào giai đoạn đầu thế kỉ XX. Cuộc cách mạng về mặt tư tưởng và bút pháp nghệ thuật độc đáo "vô tiền khoáng hậu" ấy đã làm nên một tượng đài Kafka – *Prometheus trong văn học* thế kỉ XX và cho đến ngày nay.

Thông qua việc phân tích và tiếp cận riêng biệt hai huyền thoại cổ mẫu trong hai tiểu thuyết của Murakami (Orpheus) và Kafka (Prometheus), chúng tôi rút ra một số ý tưởng so sánh về thủ pháp huyền thoại trong tiểu thuyết của hai nhà văn như sau:

Bảng 4.5 So sánh đặc điểm thủ pháp huyền thoại trong sáng tác của Franz Kafka và Haruki Murakami

Tiêu chí	**KAFKA**	**MURAKAMI**
Nguồn gốc của các huyền thoại - chất liệu sáng tác	Tích cổ tôn giáo, huyền thoại Hy La → Nguồn gốc văn hoá phương Tây.	Huyền sử Nhật Bản, thần thoại Nhật Bản, huyền thoại phương Tây… ⇨ Kết hợp văn hoá Đông – Tây.
Phương thức/ thủ pháp sáng tác dựa trên huyền thoại	Giải huyền thoại, giễu nhại huyền thoại, hoặc "giả huyền thoại"…	Cách tân huyền thoại, sáng tạo huyền thoại mới trên nền chủ đề một huyền thoại cũ
Chiến lược kể chuyện thông qua mối tương quan giữa huyền thoại và chuyện kể (tiểu thuyết được kể dựa trên chủ đề, câu chuyện của huyền thoại gốc)	Một câu chuyện được kể dường như càng xa huyền thoại ban đầu, càng làm cho huyền thoại gốc rơi vào bí ẩn và dường như không thể được cắt nghĩa. Kafka dường như muốn tạo ra một sự phân rã, phân tán, phá vỡ cách tư duy, suy nghĩ của đám đông, tập thể về huyền thoại. ⇨ Kích thích và thách thức sự suy tư và phản biện của con người về đời sống và chân lý trong thời kì hiện đại.	Cách kể chuyện của Murakami chủ yếu hướng người đọc về một điểm (cái lõi huyền thoại) để tạo ra một liên kết về tình cảm, cảm xúc. Đánh thức vô thức tập thể của người đọc trong một thế giới mà tinh thần con người đang bị phân ly, lạc lõng và cá nhân thường rơi vào tình trạng mất căn tính, không tìm thấy được sức mạnh nơi bản thân và sự gắn kết với cộng đồng. ⇨ Một câu chuyện càng được kể thì nó phải càng trở nên gần gũi hơn với một câu chuyện huyền thoại
	+ Kafka tạo ra những biến thể của huyền thoại nên tác phẩm	+ Tác phẩm của Murakami như một sự nối dài câu chuyện

Hiệu quả nghệ thuật của thủ pháp huyền thoại	có thể mang tính đối lập và rời rạc (so với huyền thoại gốc) → Phá vỡ lối mòn tư duy của cách tiếp nhận truyền thống: không bao giờ có một đáp án cuối cùng, không thể cắt nghĩa dễ dàng hay một chiều về huyền thoại. + Tác phẩm trở thành những ẩn dụ, dụ ngôn mang tính đa nghĩa, thể hiện tính hoài nghi và tiên nghiệm. Không có một bài học đạo đức nào được đưa ra, văn bản không gợi ý bất kỳ một hướng tiếp nhận nào về câu chuyện.	từ huyền thoại, sáng tạo và cách tân trên cái nền của huyền thoại cũ. → Nhằm tạo ra sự đồng cảm, hay một kiểu tương ứng tâm hồn giữa người đọc. + Tác phẩm có tính chất kế thừa và liên kết, tiếp nối sự đối thoại với quá khứ. Thể hiện tính đối thoại mang dấu ấn cá nhân của Murakami về một vấn đề của hiện thực đời sống và hiện thực tinh thần con người. Thông điệp của nhà văn được hé lộ thông qua gợi mở và hướng triển khai huyền thoại.

Huynh hướng văn chương (nhìn từ đặc điểm của thủ pháp huyền thoại và yếu tố phi lý)	+ Thể hiện đặc trưng của "chủ nghĩa phi lý" thời kì đầu (hiện đại). Kafka đã khám phá cái phi lý như một ***đối tượng của nhận thức khách quan***. Nhận thức về sự phi lý nhưng không chấp nhận hiện thực. Sự suy tư và hoài nghi về hiện thực đời sống và bản chất của chân lý. Khuynh hướng cải tạo, thay đổi, hoàn cảnh bên ngoài, khám phá chân lí (thế giới khách thể, bên ngoài) + Tác phẩm Kafka ***cố gắng nhận thức, lí giải thế giới phi lí***, và bản chất sự tha hóa của con người trong vòng vây của những thiết chế quyền lực vô hình" ⇨ *Vừa có những đặc điểm của khuynh hướng văn học hiện đại và văn học phi lý.*	+ Thể hiện đặc trưng của tính phi lý trong thời kì hậu hiện đại. Tiếp nối khuynh hướng của các nhà hiện sinh chủ nghĩa thế kỉ XX, Murakami khai phá và thể hiện ***bình diện chủ quan của cái phí lý.*** ***+ Chấp nhận phi lý*** như một điều tất yếu, không lý giải nó mà tập trung vào quá trình thay đổi nhận thức và hành động bên trong để có thể thích nghi hoặc cải tạo hoàn cảnh… Đặc biệt là tìm kiếm sự thay đổi, hoàn thiện thế giới tinh thần bên trong bên cạnh việc kết nối với thế giới. ⇨ *Gần với đặc điểm của khuynh hướng văn học hậu hiện đại.*

TIỂU KẾT CHƯƠNG

Cả hai nhà văn Murakami và Kafka đều quan tâm đến những huyền thoại và các chủ đề của huyền thoại khi sáng tác. Kho tàng chất liệu huyền thoại Hy La trở thành nguồn cảm hứng chung cho cả hai. Tuy vậy, mỗi nhà văn đều khai thác thêm các kho tàng huyền thoại, tích cổ từ trong mạch nguồn văn hoá, tín ngưỡng và tôn giáo riêng của mình. Kafka còn pha trộn thêm các tích cổ tôn giáo của dân tộc Do Thái của ông vào trong tiểu thuyết. Trong khi đó, Murakami chọn lựa cách kết hợp đa dạng giữa phương Đông và Tây khi tìm kiếm cảm hứng và chất liệu không chỉ từ thần thoại Hy La mà còn cả huyền thoại, truyện kể dân gian Nhật Bản. Điều đó khẳng định phong cách tư duy vừa kế thừa vừa mang tính sáng tạo của hai nhà văn.

Mặc dù cùng sử dụng thủ pháp huyền thoại trong sáng tác nhưng ở Murakami và Kafka có sự khác nhau về mặt khuynh hướng thủ pháp. Cụ thể, trong khi Kafka thiên về những thủ pháp như *giải huyền thoại*, *nhại huyền thoại*, thậm chí là *"phản huyền thoại"* thì Murakami lại có khuynh hướng *huyền thoại hoá*, *thế tục hoá huyền thoại*… mang phong cách độc đáo và thể hiện rõ tinh thần thời đại mà ông sống. Từ đó mang lại những đặc trưng và hiệu quả nghệ thuật riêng cho tiểu thuyết. Nếu như ở tiểu thuyết của Kafka, cổ mẫu huyền thoại hé lộ thân phận bi kịch, nhỏ bé của con người trong những hệ hống quyền lực thống trị đã và đang hình thành trong đời sống và lịch sử, và sự nỗ lực đáng ngợi ca của con người trong hành trình khám phá số phận, tìm kiếm chân lý và tự do cho dù kết cục không có lối ra (cổ mẫu huyền thoại Prometheus); thì đến Murakami, thông qua các cổ mẫu huyền thoại, nhà văn người Nhật tiến hành một cuộc truy vấn ráo riết và kiệt cùng các vấn đề liên quan đến sự tồn tại và bản chất của con người như: con người trong mối quan hệ với số phận và hành trình con người đối diện với số phận ấy (cổ mẫu Oedipus); những sang chấn, nỗi đau của con người hiện đại khi mất đi căn tính, hay vấn đề con người có dám đối diện với bóng tối của bản ngã một cách trung thực để thấu hiểu người khác và chính mình (cổ mẫu Orpheus). Con người trong thời đại Murakami (sau khi đã trải qua giai đoạn phi lý, hiện sinh) không chỉ phải học cách đương đầu với số phận mà còn phải học cách chấp nhận và hòa giải với nó. Mượn cổ mẫu huyền thoại để truyền tải một thông điệp tuy không còn mới, nhưng trong hoàn cảnh và điều kiện mới, Murakami đã khơi dậy và đánh thức sức mạnh tiềm ẩn bên trong của con người, khích lệ và an ủi con người trong hành trình số phận của mình.

Thông qua việc lựa chọn và xử lý các chủ đề huyền thoại trong sáng tác, có thể thấy tiểu thuyết của Murakami đã thể hiện đồng thời vừa là tính kế thừa truyền thống tự sự Nhật Bản vừa có tính đối thoại với phương Tây, nếu đặt thông điệp của ông trong tương quan với thông điệp tư tưởng trong tiểu thuyết Kafka. Tư tưởng của

Murakami đồng thời thể hiện nét đặc trưng của lối tư duy, bản sắc văn hóa Nhật Bản trong thời đại toàn cầu hóa. Cảm quan hậu hiện đại cũng là một đặc điểm không thể thiếu trong cảm quan về thế giới và nghệ thuật tiểu thuyết Murakami. Trên nền huyền thoại cũ, Murakami đã sáng tạo những câu chuyện mới thể hiện những suy tư sâu sắc về nỗi đau khổ của nhân sinh, bằng cách "trải nghiệm bóng tối của người khác" thông qua việc "hiểu bóng tối bên trong của mình".

KẾT LUẬN

Thông qua việc triển khai bốn chương của đề tài: "*Tiểu thuyết Haruki Murakami và Franz Kafka từ lăng kính phê bình cổ mẫu"*, luận văn có các kết luận như sau:

Thứ nhất, hệ thống cổ mẫu trong tiểu thuyết của Murakami và Kafka không chỉ đa dạng về mặt loại hình mà còn độc đáo, sáng tạo trong nội dung tư tưởng, giá trị biểu đạt. Ba nhóm cổ mẫu: *cổ mẫu biểu tượng, cổ mẫu motif* và *cổ mẫu huyền thoại* tương ứng với ba cấp độ trong tự sự là *nhân vật, cốt truyện* và *chủ đề,* đã góp phần tạo ra một cấu trúc nghệ thuật đa tầng bậc, có sự phát triển và thống nhất trong nghệ thuật tiểu thuyết của Murakami và Kafka, nhìn từ phương diện cổ mẫu.

Ở dạng thức *cổ mẫu biểu tượng, cổ mẫu người hùng* và *bóng* đã thể hiện cái nhìn cảm thông và thấu suốt của hai nhà văn đối với thân phận con người trong xã hội vào thời đại mà họ sống. Qua đó, cũng hé mở những suy tư, dự đoán về khả thể của con người đối với vấn đề số phận cá nhân và tương lai nhân loại. *Cổ mẫu hang* đã cho thấy cách Murakami và Kafka hình dung về không gian sống của con người và mô hình thế giới được kiến trúc. Nếu như ở Kafka, hang là một không gian của những hang ổ không lối ra – hình ảnh một thế giới của cạm bẫy, nơi mà hệ thống và bóng tối của cái ác ngự trị thì với Murakami, hang còn là một không gian tinh thần – nơi kết nối hai hai thế giới thực và siêu thực, ý thức và vô thức… Do đó, cổ mẫu hang trong tiểu thuyết Murakami là một sự sáng tạo nghệ thuật khác biệt độc đáo và đa nghĩa hơn so với cổ mẫu hang trong tiểu thuyết Kafka.

Về nhóm *cổ mẫu motif,* cả hai nhà văn tuy đều khai thác motif hoá thân nhưng với những ý nghĩa khác nhau. Nếu như hoá thân của Kafka chủ yếu hướng vào việc mô tả tình trạng tha hoá của con người trong kỉ nguyên hiện đại – sự biến dạng cả thể xác lẫn tinh thần, thì hoá thân của Murakami lại diễn tả sự đa dạng thức trong cách con người tồn tại trong thế giới. Motif hoá thân, đặc biệt là kiểu linh hồn sống của Murakami đã thể hiện sự gắn bó, sự tiếp biến kiểu hoá thân trong truyền thống văn học Nhật Bản từ văn học dân gian đến văn học viết Nhật Bản, thời kì cổ đại. Motif Cái chết và sự tái sinh trong tiểu thuyết của Murakami và Kafka cũng có sự khác nhau về mặt đặc điểm và thông điệp. Nếu như Kafka khai thác ý nghĩa của cái chết trong ý nghĩa biểu tượng của Kinh Thánh thì Murakami lại thể hiện ý nghĩa của cái chết thiên về tư tưởng của triết học Phật giáo và một tư duy mang đậm tính triết mĩ Á Đông trong cách nhìn về sự sống – chết, luân hồi, tái sinh, …

Cách khai thác huyền thoại cổ mẫu của Murakami và Kafka cũng đưa đến sự khác biệt thú vị. Trong khi Kafka khai thác chất liệu chủ yếu từ tích cổ hay biểu tượng Kinh Thánh bằng một lối viết đầy tính ẩn dụ thì Murakami lại dùng các huyền thoại, các chủ đề vốn có thể tìm thấy trong kho tàng văn học dân gian và văn học cổ điển

Nhật Bản. Nếu như Kafka chuộng xu hướng giải huyền thoại hay nhại huyền thoại, thì Murakami lại thích tạo ra các tầng ý nghĩa mới cho huyền thoại từ nền tảng cũ. Nói cách khác, Murakami thiên về thủ pháp xây dựng huyền thoại mới trong thời đại của ông.

Tìm hiểu cách thức mà các cổ mẫu huyền thoại được tái hiện và vận hành trong thế giới nghệ thuật của Kafka và Murakami, cũng sẽ thấy được sự liên kết, tính chất gắn bó trong tư duy nghệ thuật tiểu thuyết của hai nhà văn với các chủ đề huyền thoại trong văn hóa, văn học Hy Lạp và Nhật Bản. Huyền thoại là kho tàng chất liệu nghệ thuật vô tận và luôn sẵn có nhưng để khai thác thành công nó, giúp tái tạo một "thế giới mới" – thế giới hậu thần thoại mang đến sức mạnh và nguồn năng lượng mới cho con người trong hình thức những câu chuyện mang tinh thần khích lệ con người, khiến con người tìm thấy và đánh thức sức mạnh nội tại của mình, điều này không phải nhà văn nào cũng có khả năng làm được. Chỉ có những người mang trong mình họ lối tư duy và khuynh hướng sáng tạo luôn hướng về huyền thoại, với khả năng kể bằng huyền thoại những vấn đề cụ thể và thiết thân trong đời sống con người như Kafka và Murakami mới có thể thành công trong lối viết vận dụng cổ mẫu. Nói cách khác, các nhà văn lớn thường thiết lập một kiểu mô hình quan niệm về thế giới trong tính nguyên ủy của những huyền thoại cổ xưa. Đối với họ, việc kể một câu chuyện chính là cách để làm sống lại năng lượng nguyên thủy đang tiềm ẩn, bị lãng quên trong chính họ và trong vô thức tập thể của tất cả chúng ta. Làm mới những cổ mẫu huyền thoại bằng những tiểu thuyết hiện đại đầy tính sáng tạo, Kafka và Murakami đã thể hiện một tinh thần "khôi phục" linh hồn nền văn hóa nhân loại đang ngày một suy thoái và dần đánh mất sự kết nối với tổ tiên.

Thứ hai, Murakami và Kafka đều là những nhà văn bậc thầy trong khả năng đánh thức sức mạnh, tinh thần nguyên thuỷ của nhân loại trong những tác phẩm văn học. Trong thời hiện đại, khi con người đang ngày một suy thoái và dần đánh mất sự kết nối tinh thần với bản thân và với tổ tiên, nguồn cội thiêng liêng của mình, thì cách kể chuyện bằng những huyền thoại, cổ mẫu đã giúp cho tác phẩm của hai nhà văn có được khả tính khơi dậy sức mạnh và sự tưởng tượng nguyên uỷ, sâu thẳm trong tâm thức của người đọc, giúp chúng ta có thể tái kết nối với vô thức cá nhân, và vô thức tập thể, với linh hồn nguyên thuỷ. Thành công của nghệ thuật sử dụng cổ mẫu trong sáng tác của Murakami và Kafka góp phần lí giải cho sự ảnh hưởng, vị thế của hai nhà văn trên thế giới. Tuy vậy, Murakami và Kafka có sự khác biệt trong khuynh hướng khai thác, xử lý chất liệu cổ mẫu từ huyền thoại. Nếu như Kafka có xu hướng *giải huyền thoại* từ những biểu tượng hay chủ đề trong Kinh Thánh mà ít có sự khai thác chất liệu huyền thoại từ các yếu tố dân gian thì Murakami lại có xu hướng chọn lựa và khai thác cổ mẫu huyền thoại từ truyền thống văn học, văn hoá dân gian, tôn giáo cổ (Thần đạo) Nhật Bản. Bên cạnh đó, nhà văn người Nhật còn khai thác cả

huyền thoại phương Tây để đưa vào các tiểu thuyết của mình. Điều này đã làm tăng tính tương tác, kết nối và tạo ra những đối thoại xuyên văn hoá trong trong tiểu thuyết của ông. Cổ mẫu của Murakami dễ dàng trở thành những liên kí hiệu, mang tính xuyên không – thời gian, vừa kết nối được với trục dọc là chiều dài văn hoá Nhật Bản vừa kết nối với trục ngang - văn hoá phương Tây. Có thể nói những huyền thoại mới của Murakami đã làm sống dậy một cách mạnh mẽ những sức mạnh tiềm ẩn không dễ gì khai phá hết của các huyền thoại phương Đông lẫn phương Tây, trong một cái nhìn đầy sáng tạo, mới mẻ và cảm quan hậu hiện đại tinh tế.

Thứ ba, nhìn từ phương diện so sánh văn học, từ kết quả nghiên cứu so sánh cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami và Kafka có thể khẳng định mặc dù Murakami có những ảnh hưởng nhất định từ thế giới nghệ thuật Kafka ở một vài phương diện (đặc biệt là việc xây dựng yếu tố không gian hang, ổ và tình huống đẩy nhân vật vào hoàn cảnh hiện sinh buộc họ phải thực hiện cuộc hành trình), nhưng điều đó không làm giảm đi ý nghĩa của những sáng tạo mới mẻ của nhà văn người Nhật cũng như giá trị những đóng góp của ông cho văn học Nhật Bản nói riêng và đóng góp một phong cách tiểu thuyết độc đáo cho văn học châu Á, văn học thế giới nói chung. Hơn nữa, sự sáng tạo, đổi mới về mặt nghệ thuật không nên được hiểu là điều gì đó khác biệt, hoàn toàn không dựa trên với những nền tảng nghệ thuật đã có. Những khác biệt mới mẻ của Murakami so với Kafka, nhìn từ đặc trưng nghệ thuật sử dụng cổ mẫu trong sáng tác mà chúng tôi đã làm rõ trong công trình, không chỉ thể hiện tài năng, bản lĩnh sáng tạo của nhà văn hậu bối người Nhật mà còn minh chứng cho sức sống và tiềm năng của những khu vực bên ngoài phạm vi trung tâm là nền văn học châu Âu. Từ đó cho thấy vị trí của các nền văn học khác bên ngoài trung tâm văn học châu Âu đang ngày càng được khẳng định trên bản đồ văn học thế giới. Trường hợp Murakami cũng đã chứng minh cho thực tế là văn học thế giới của thế kỉ XXI đã và đang tái định vị truyền thống vốn được xác lập từ trước đó, văn học khu vực Đông Á cũng như một số khu vực khác trên thế giới, không hề thua kém văn học phương Tây.

Thứ tư, những thông điệp tư tưởng được khơi mở từ thế giới tiểu thuyết của Franz Kafka và Murakami Haruki, có thể khơi gợi những đối thoại xuyên văn hoá Đông Tây. Nói cách khác, đó là những diễn ngôn xét theo bối cảnh lịch sử và khuynh hướng chính trị của hai nhà văn. Nhìn vào các diễn ngôn ấy, chúng không mang tính loại trừ hay đối kháng nhau. Diễn ngôn của Kafka xoáy vào vấn đề bi kịch số phận nhỏ bé và bất hạnh của con người trong một đời sống hiện đại đang ngày càng trở nên phi lí, giống như một trò đùa. Trò đùa ấy thực chất là do đâu, ai đã tạo ra và họ tạo ra với mục đích gì? Con người và thế giới sẽ thay đổi ra sao khi con người bắt đầu nhận thức được tầm quan trọng của việc làm chủ chính bản thân mình nếu không thể xoay chuyển số phận và những thế lực đen tối trong xã hội không bao giờ có thể bị đẩy lùi hoàn toàn? Đó là diễn ngôn tiếp nối cho những câu hỏi và vấn đề mà Kafka

đã đặt ra trước đó của nhà văn Murakami. Từ đó, một kết nối xuyên văn hoá Đông - Tây đã được kiến tạo từ việc đặt những diễn ngôn của họ trong tương quan so sánh ngang bằng và tiếp nối. Đối thoại và tìm kiếm giải pháp cho những vấn đề mà Kafka từng suy tư, trăn trở, là cách đúng như Murakami đã nói – đó cũng chính cách mà nhà văn người Nhật trân trọng tiền bối Franz Kafka. Murakami là một trong những nhà văn châu Á đã tiếp biến một cách hiệu quả và sáng tạo nhất di sản tinh thần của Franz Kafka. /

DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

1. Auestad, R. Abe. (2006). "Implication of globalizations for the reception of modern Japansese Literature: Murakami Haruki" (From The Global Literary Field, edited by Anna Guttman, Michel Hockx and George Paizis). Cambridge Scholars Publishing.

2. Barone, J. B. (2008). "The search for the Jungian stranger in the novels of Haruki Murakami: A wild sheep chase, Hard – boiled wonderland and the end of the world, and The wind-up bird chronicle".

3. Barthes, R. (2022). *Những huyền thoại*. Phùng Văn Tửu dịch. Nxb Tri Thức.

4. Benedict, R. (2016). *Hoa cúc và Gươm – những mẫu hình văn hóa Nhật Bản*. Thành Khang và Diễm Quỳnh dịch. Văn Lang Books & Nxb Hồng Đức.

5. Blanchot, M. (2020). "Reading Kafka" in trong The Work of Fire, Charlotte Mandell chuyển dịch sang Anh ngữ, Stanford University Press, 1995, (page 1-11). Đoàn Huyền dịch. Nguồn: Tạp chí Sông Hương 375/05-2020, online, 03.7.2020.

6. Calvin, S. Hall, Richard E. Lind. (1970). *Dreams, Life and Literature: A study of Franz Kafka*. University of North Carolina Press.

7. Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Priceton University Press, Princeton and Oxford, Commemorative Edition.

8. Campbell, J. (2021). *Người hùng mang ngàn gương mặt*. Thiên Nga dịch, Nhã Nam & Nxb Dân Trí.

9. Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1997). Từ điển biểu tượng thế giới. Nxb Đà Nẵng.

10. Chikako, N. (2021). Haruki Murakami - Storytelling and productive distance. Published by Routledge.

11. Choi K. H. (2022). *Tâm lý học mối quan hệ*. Minh Thùy dịch. Nxb Thanh Niên.

12. Chu Xuân Diên. (2001). *Văn hóa dân gian – Mấy vấn đề phương pháp luận và nghiên cứu thể loại*. Nxb Giáo Dục TP.HCM.

13. Doi, T. (2008). *Giải phẫu sự phụ thuộc*. Hoàng Hưng dịch. Nxb Tri Thức.

14. Đào Ngọc Chương. (2008). *Phê bình huyền thoại*. Nxb. Đại học Quốc gia TP. HCM.

15. Đoàn Lê Giang. (chủ biên, 2011). *Văn học cận đại Đông Á từ góc nhìn so sánh*. Nxb Tổng Hợp Tp. Hồ Chí Minh.

16. Deleuze & Gauttari. (2016). *Kafka – vì một nền văn học thiểu số*. Nguyễn Thị Từ Huy dịch, Bùi Văn Nam Sơn hiệu đính. Nxb Tri Thức.

17. Đỗ Lai Thúy. (Biên soạn, 2004). *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*. Nxb Văn hoá thông tin Hà Nội.

18. Edwards, I. (1991). The Essence of "Kafkaesque". The New York Time. Dec. 29, 1991.

19. Feng Y. H. (2014) "Murakami Haruki bungaku ni okeru 'sōki no kūkan'— kioku rekishi Chūgoku", Chibadaigaku daigakuin jinbun shakai kagaku kenkyū-ka.

20. Flynn, D. (2010). "Literature's postmodern condition: Representing the postmodern in the translated novel" (Ph. D Thesis). Mary Immaculate College, University of Limerick.

21. Freud, S. (1969). *Nghiên cứu Phân tâm học.* Sài Gòn : Time Incorporated.

22. Freud, S. (2019). *Về giấc mơ và sự diễn giải giấc mơ.* Ngụy Hữu Tâm dịch. Nxb. Văn học.

23. Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton University Press, 1957.

24. Ganzarain, R. (1987). "The Ajase Complex and Various Types of Guilt". Japanese Psychoanalytic Society on October.

25. Hayashi, Y. (2021) "Murakami Haruki 'Umibenokafuka' ni okeru 'Ugetsumonogatari' no juyō". Hikaku nipponbunka-gaku kenkyū. Dai 14-gō.

26. Hoàng Trinh. (1970). "Fran-zơ Káp-ka và vấn đề huyền thoại trong văn học", Tạp chí Văn học số 5, 1970.

27. Hoffman, M. (2024). "What would Sigmund Freud have thought of Japan's largely peaceful history?". The Japantimes, April 18th , 2024.

28. Howard, W. F. (2001). "Seeing a Clash of Social Networks; A Japanese Writer Analyzes Terrorists and Their Victims". New York Times Oct. 15, 2001.

29. Hutchinson, B. (2022). *Nhập môn văn học so sánh*. Phạm Phương Chi, Nguyễn Thị Diệu Linh, Tạ Thành Tấn dịch. Liên kết xuất bản: NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.

30. Iwakabe, S. (2008). "Psychotherapy Integration in Japan". Journal of Psychotherapy Integration, 2008, Vol. 18, No. 1, 103–125.

31. Iwamiya, M. (2004). "Shishunki o meguru bōken - shinri ryōhō to Murakami Haruki no sekai - ". Nihon Hyōronsha.

32. Jake Hirsch-Allen. (2003). "The Failure to Escape his Father". Retrieved from: http://individual.utoronto.ca/jake/docs/classes/TheArtistandtheOther.pdf.

33. Japan Foundation. (2006). *A wild Haruki chase – Reading Murakami Around the World* (Complied and translated by The Japan Foundation).

34. Jonathan, D. (2010). "Violence and therapy in Haruki Murakami's Kafka on the shore". Sungkyun Journal of East Asian Studies. Vol.10 No.1 (p.93-112).

35. Jung, C. G. (1969). *Psychological Aspects of the Mother Archetype. Archetypes and the Collective Unconscious C. G. Jung.* Edited by: Gerhard Adler and R. F.C. Hull.

36. Jung, C. G. (1973). *Four archetypes: mother, rebirth, spirit, stricker*. Translated by Hull, Richard Francis Carrington.

37. Jung, C.G. (2016). *Thăm dò tiềm thức*. Vũ Đình Lưu dịch. NXB Tri thức, Hà Nội 2016.

38. Jung, C.G. (2022). *Con người và biểu tượng – Sự thông đạt từ những biểu tượng trong giấc mơ.* Mai Sơn dịch. Nhã Nam và Nxb Thế giới.

39. Jung, C.G. (2023). *Những liên hệ giữa cái tôi và cái vô thức*. Bùi Lưu Phi Khanh dịch. Nxb Tri Thức.

40. Jurkovič, T. (2018). "The Izanagi myth theme as a key to the interpretation of protagonists in Haruki Murakami's novels", The International Conferences: Eyes on Murakami. London, England.

41. Kafka, F. (2003). Tuyển tập tác phẩm. (Nguyễn Văn Dân, Đức Tài, Phùng Văn Tửu, Trương Đăng Dung, Nguyễn Văn Qua, Lê Huy Bắc, Đào Thị Thu Hằng, Đặng Anh Đào, Đoàn Tử Huyến, Dương Tất Từ dịch từ các bản tiếng Pháp, Rumani, Nga, Tiệp). Nxb Hội Nhà Văn; Trung tâm Văn hóa - Ngôn ngữ Đông Tây. Nhận từ: https://archive.org/details/franzkafka_tuyentaptacpham

42. Kafka, F. (2015). Vụ án. Lê Chu Cầu dịch. Nhã Nam & Nxb Văn học.

43. Kafka, F. (2016). Nước Mỹ (Kẻ mất tích). Lê Chu Cầu dịch. Nhã Nam & Nxb Hội Nhà văn.

44. Kafka, F. (2018). Hóa thân. Đức Tài dịch. Nhã Nam & Nxb Hội Nhà văn.

45. Kafka, F. (2018). Lâu đài. Lê Chu Cầu dịch. Nhã Nam & Nxb Văn học.

46. Kálmán, G. (2007). "Kafka's Prometheus", Neohelicon Journal Volume/Issue: Volume 34: Issue 1 (p.51-57) Retrieved from: https://doi.org/10.1007/s11059-007-1005-y

47. Kanda, B., Takiguchi, T. (2003). Futashika-sa no naka o - watashi no shinri ryōhō o motomete. Sōgen-sha.

48. Katayama, H. (2008), "Norūweinomori" to "umibenokafuka" ni arawareta monogatari hyōshō: "Matsuri' to 'hyōi' o kīwādo to shite yomitoku, Nihon kindai bungaku-kai Hokkaidō shibu kaihō, 1 - 8.

49. Kato, S. (1997). A history of Japanese Literature from the Manyoushuu to modern times. Translated & Edited by Don Sanderson. Publisher: Routledge; June 26, 1997. ISBN-10: 1873410484.

50. Kawai, H. (1967). "Yungu shinri-gaku nyūmon" (Baifūkan)

51. Kawai, H. (1982). Chuku-kozo Nihon no Shinso. Tokyo, Japan: Chuo Koronsha.
52. Kawai, H. (2016). Dreams, Myths and Fairy Tales in Japan. Daimon. ISBN 978-3-85630-544-4.
53. Kawai, H. (2016). Haruki Murakami Goes to Meet Hayao Kawai. Publisher: Daimon Verlag; 1st edition (September 10, 2016).
54. Kawai, H. (2022). "Umibenokafuka o yomu" Shinchō 2022/ 12
55. Kawai, H., Yuasa, Y., & Yoshida, A. (1983). Thoughts on Japanese myth: The theory of Susanoo. Kyoto, Japan: Minerva Sohobo.
56. Keene, D. (1990). Appreciations of Japanese culture. Tokyo: Kodansha International.
57. Keene, D. (1999). Dawn to the West: Japanese Literature of the the Modern Era (History of Japanese Literature, Vol. 4). Publisher: Columbia University Press. ISBN-10: 0231114389.
58. Kondō, H. (2003). Rinshō bungaku-ron. Sairyūsha.
59. Kuroko, K. (2007). "Murakami Haruki: 'Sōshitsu' no monogatari kara 'tenkan' no monogatari e". Benseishuppan.
60. Lã Phương Thúy. (2017). "Kafka bên bờ biển – sự tri ân của Murakami đối với Kafka". Tạp chí Văn nghệ quân đội (online) (số ra ngày 05/10/2017). Nhận từ: https://vannghequandoi.com.vn/binh-luan-van-nghe/kafka-ben-bo-bien-su-tri an-cua-murakami-voi-kafka-10408_148.html
61. Lại Nguyên Ân. (Chủ biên, 2016). *150 thuật ngữ văn học*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
62. Le Bon, G. (2020). *Tâm lí học đám đông*. Nguyễn Xuân Khánh dịch, Bùi Văn Nam Sơn hiệu đính. Nxb Tri Thức.
63. Lê Huy Bắc. (2003). "Trên hành trình chân lý Kafka". Franz Kafka - Tuyển tập tác phẩm. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
64. Lê Huy Bắc. (2015). "Cổ mẫu như là liên kí hiệu". Tạp chí Nghiên cứu Văn học, số 12 – 2015.
65. Lê Huy Bắc. (2019). *Franz Kafka - người tẩy não nhân loại*. Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
66. Lê Huy Bắc. (2019). *Văn học hậu hiện đại*. Nxb Tổng hợp Thành Phố Hồ Chí Minh.
67. Lê Thị Diễm Hằng. (2018). "Biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết Haruki Murakami". Tạp chí Khoa học và Giáo dục, Trường Đại học Sư phạm Huế. ISSN 1859-1612, Số 02(46) /2018: tr. 24-34.

68. Lê Thị Diễm Hằng. (2020). "Diễn ngôn lịch sử trong tiểu thuyết của Haruki Murakami". Tạp chí Khoa học xã hội và nhân văn – Đại học Huế, số 129 (6A), tháng 04/ 2020.

69. Lê Từ Hiển, Lê Minh Kha. (2009). "Tính chất mê cung trong tác phẩm của Kafka". Tạp chí Nghiên cứu văn học, số 2/2009.

70. Lesser, S.O. (1962). "The Source of Guilt and The Sense of Guilt – Kafka's The Trial". Modern Fiction Studies, 8 (1), 44–60. Retrieved from: http://www.jstor.org/stable/26277308.

71. Liễu Trương. (2011). *Phân tâm học và phê bình văn học*. H. Nxb Phụ Nữ.

72. Manabe M. S. (2010). " 'Dansu dansu dansu' ni tsuite no ichikōsatsu — shinri gaku no shiten kara". Ibarakikirisutokyōdaigaku kiyō dai 44-gō, jinmonkagaku, 1 – 12. Hakkō-bi: 2010 - 01 - 01.

73. Maria, L., Jerome, F. (1950). *Standard dictionary of folklore, mythology and legend*. Funk and Wagnalls company, New York; 2 (F-O), "Motif".

74. Matthew, C. S. (1999). "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki". Journal of Japanese Studies, 25(2), 263–298, doi: 10.2307/133313.

75. Matthew, C. S. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. The University of Minnetosa Press, London.

76. Matthew, C. S. (2019). "Sheep: The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki". The Journal of Japanese Studies, 29 (2), 368–372, doi: 10.2307/25064410.

77. Megumi, Y. (2013). "Ego Consciousness in the Japanese Psyche: Culture, Myth and Disaster". Journal of Analytical Psychology, 58(1), (pp52-72). Retrieved from https://doi.org/10.1111/j.1468-5922.2013.02017.x

78. Meletinsky, E. M. (2004): *Thi pháp của huyền thoại*. Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch. Nxb Đại học Quốc gia, H, 2004.

79. Miller, L. (2000). "The Outsider: The Salon Interview, Haruki Murakami." Salon.com, 2000. Accessed December 6, 2007. Retrieved from: http://www.salon.com/books/int/1997/12/cov_si_16int.

80. Murakami, H. (2001). "Murakami Haruki sakuhin kenkyū jiten" (kanae shobō, 2001-nen)

81. Murakami, H. (2002). "Umibenokafuka" ni tsuite `nami'(Shinchōsha 2002-nen 9 tsuki-gō)

82. Murakami, H. (2003). "Shōnen Kafuka: Murakami haruki henshū-chō" (Shinchōsha)

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

84. Murakami, H. (2007). *Kafka bên bờ biển*. Dương Tường dịch. Nhã Nam và Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.

85. Murakami, H. (2010). *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*. Lê Quang dịch. Nhã Nam và Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.

86. Murakami, H. (2011). *Cuộc săn cừu hoang*. Minh Hạnh dịch. Nhã Nam và Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.

87. Murakami, H. (2012). *1Q84* (3 tập). Lục Hương dịch. Nhã nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

88. Murakami, H. (2015). *Những người đàn ông không có đàn bà*. Trương Thuỳ Lan dịch. Nhã Nam & Nxb Hội Nhà Văn.

89. Murakami, H. (2021). *Giết chỉ huy đội kỵ sĩ* (2 tập). Mộc Miên dịch. Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

90.Murakami, H. An interview with Haruki Murakami. Retrieved from https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1103/haruki-murakami

91. Murasaki, S. (1991). *Truyện kể Genji.* Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.

92. Nakamura, K. & Carta, S. (Editor) (2021). Jungian Psychology in the East and West: Cross-Cultural Perspectives from Japan. Routledge Publisher.

93. Ngô Viết Hoàn. (2012). "Cổ mẫu shadow và mô-tip cuộc hành trình trong tiểu thuyết 'Người tình Sputnik' của Haruki Murakami". Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á, số 2 (132).

94. Nguyễn Bích Nhã Trúc. (2011). "Biểu tượng cổ mẫu và thực tại phức diện trong tiểu thuyết Murakami Haruki". Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, số 328, tháng 10 năm 2011.

95. Nguyễn Bích Nhã Trúc. (2016). "Cổ mẫu trong tiểu thuyết Murakami Haruki", Kỉ yếu Kí hiệu học - từ lý thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và giảng dạy Văn học (Hội thảo khoa học Quốc gia - Đại học Sư phạm Hà Nội), Nxb Giáo Dục Việt Nam, 2016.

96. Nguyễn Bích Nhã Trúc. (2020). "Tiếp biến Franz Kafka trong tiểu thuyết Haruki Murakami". Khoa Ngữ Văn, Đại học Sư phạm Hà Nội. Nhận từ: http://nguvan.hnue.edu.vn/Nghi%C3%AAnc%E1%BB%A9u/V%C4%83nh%E1%BB%8Dc-n%C6%B0%E1%BB%9Bcngo%C3%A0i/p/tiep-bien franz-kafka-trong-tieu-thuyetharuki-murakami-1416.

97. Nguyễn Quang Huy (2012), "Thử dẫn vào nghiên cứu văn học từ góc nhìn cổ mẫu (archétype)". Tạp chí Sông Hương online, ngày đăng: 23/07/2012). Nhận từ: http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c266/n10601/Thu-dan-vao-nghien-cuu van-hoc-tu-goc-nhin-co-mau-archetype.html

98. Nguyễn Thị Bích Thuý. (2007). “Hiện thực và huyền thoại trong tác phẩm Franz Kafka”. Luận văn thạc sĩ Văn học. Chuyên ngành Văn học nước ngoài. Đại học Sư Phạm TP. HCM.

99. Nguyễn Thị Bích Thuý. (2010). “Phức cảm Genji trong tiểu thuyết kafka bên bờ biển của Haruki Murakami”. Tạp chí Nghiên cứu văn học, Số 5- Tr.: 145-153 (TC-V/0010)

100. Nguyễn Tấn Đắc. (2011). *Truyện kể dân gian đọc bằng type và motif*. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

101. Nguyễn Thị Mai Liên. (2016). “Motif folklore trong tiểu thuyết 1Q84 của Haruki Murakami”. Kỉ yếu Kí hiệu học - từ lý thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và giảng dạy Văn học (Hội thảo khoa học Quốc gia - Đại học Sư phạm Hà Nội. Nxb Giáo Dục Việt Nam, 2016, trang 448 – 456).

101. Nguyễn Thị Mai Liên và Lương Hải Vân. (2021). “Motif folklore trong sáng tác của Muramaki và Kafka”. Tạp chí Văn học, số 11 năm 2021.

102. Nguyễn Thị Thu Hà. (2013). “Quyền lực trong tiểu thuyết Kafka”. Luận văn thạc sĩ, Đại học Sư Phạm Hà Nội.

103. Nguyễn Thị Thanh Xuân. (2009). “Đi tìm cổ mẫu trong văn học Việt Nam”, Khoa Văn học, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân Văn, Đại học Quốc gia TP. HCM. Nhận từ: http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/nghien-cuu/ly-luan-va phe-binh-van-hoc/122-i-tim-c-mu-trong-vn-hc-vitnam.html.

104. Nguyễn Thị Thanh Xuân. (2014). “Tìm hiểu phê bình cổ mẫu”. Tạp chí Khoa học xã hội. Số 04 (140)- 2014. tr.53-63.

105. Nhật Chiêu. (2003). *Văn học Nhật Bản từ khởi thuỷ đến 1868*, (Tái bản lần thứ 2), Nxb Giáo Dục.

106. Nhật Chiêu. (2023). *Nhật Bản trong chiếc gương soi*. NXB Hồng Đức.

107. Nhiều tác giả. (2016). *Kí hiệu học - từ lý thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và giảng dạy Văn học* (Hội thảo khoa học Quốc gia - Đại học Sư phạm Hà Nội), Nxb Giáo Dục Việt Nam.

108. Nhiều tác giả. (2019). *Vượt Qua Những Ranh Giới Của Văn Chương: Văn Học So Sánh Và Hướng Nghiên Cứu Liên Ngành*. Nxb Văn hoá - Văn Nghệ.

109. Nhóm phiên dịch Các Giờ Kinh Phụng Vụ. (2011). *Sách Kinh Thánh*. Đà Nẵng: Nxb Tôn giáo.

110. Nishikawa, S. (2007) “Murakami Haruki no “umibenokafuka” “gengo bunka kenkyū sōsho” dai 6-gō (kyōfu o yomitoku). Nagoyadaigaku daigakuin kokusai gengo bunka kenkyū- ka, 2007-nen 3 tsuki, 103 - 126.

111. Numano, M. (2002), “Shōnen-tachi kono sekai ni fumitodomare” (Mainichi shinbun, 2002/9/22)

112. Oba, K. (2018). “Uchida Kō-cho “Murakami Haruki-ron — shinwa to monogatari no kōzō”, Kyūshū daigaku gakujutsu jōhō ripojitori, Kyūshū daigaku Nihon-go bun gakkai.

113. Okonogi, K. (2001). *Ajase Conpurekkusu Ron no Tenkai* [The Development of the theory of Ajase Complex]. In K. Okonogi& O. Kitayama (Eds.), Ajase Konpurekkusu [Ajase Complex] (pp. 4 –58). Tokyo: Seidosha.

114. Ono, S. (2023). *Shinto – The Kami Spirit World of Japan*. (Foreword by Hécto García). Tuttle Publishing. ISBN 978-4-8053-1793-8.

115. Ovide. (2019). *Biến thể – Những huyền thoại Hy-La chọn lọc và kể lại*. Quế Sơn dịch. Nxb Tổng Hợp TP. HCM.

116. Phạm Công Thiện. (1970). *Ý thức mới trong văn nghệ và triết học*. Nxb An Tiêm, Sài Gòn.

117. Phạm Tuấn Anh, Trần Văn An. (2021). “Motif nghệ thuật trong tác phẩm Hóa thân của Franz Kafka”. Tạp chí Khoa học, đại học Cần Thơ số 57 (1):196-201 (tháng 3/2021).

118. Rasleena, T. & Khurana, V. (2020). “Privileging Oddity and Otherness: A Study of Haruki Murakami’s Kafka on the Shore”. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (ISSN 0975-2935). Vol. 12, No. 5, 2020. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s6n2. Retrieved from: https://rupkatha.com/rioc1s6n2/

119. Rubin, J. (2022). *Haruki Murakami và âm nhạc của ngôn từ*. Y Khương dịch. Nxb Hội Nhà văn.

120. Sartre, J. P. (2015). *Thuyết hiện sinh là một thuyết nhân bản*. Đinh Hồng Phúc dịch. Nxb Tri Thức.

121. Scrogin, M. R. (1975). “The Kafka Protagonist as Knight Errant and Scapegoat”. Thesis: Master of Art. Denton, North Texas State University, August, 1975.

122. Sei, M. (2012). “Jiga to sono kage — Murakami Haruki Noiman nīche”, Kinkidaigaku bungakubu kiyō 24 (1), 1 - 1524 (1), 1 - 15.

123. Stein, M. (2021). *Bản đồ tâm hồn con người của Jung*. Bùi Lưu Phi Khanh dịch. (Tái bản lần thứ nhất). Nxb Tri Thức.

124. Suzuki, T. (2009). “Murakami Haruki to monogatari no jōken” (Seikyūsha)

125. Tanizaki, J. (2015). *Tụng ca bóng tối*. Trịnh Thùy Dương dịch. Nxb Tổng Hợp TP.HCM.

126. The Kenyon. (1951). Review. Vol. 13, No. 1 (Winter, 1951), pp. 92-110; Published by: Kenyon College. Retrieved from: http://www.jstor.org/stable/4333216.

127. Thiều Chửu. (1993). *Hán-Việt Tự Điển*. Nxb Văn Hóa Thông Tin.

128. Tilton, J.W. (1961). “Kafka's ‘Amerika’ as a Novel of Salvation”. Criticism Vol. 3, No. 4 (fall 1961), pp. 321-332. Wayne State University Press.

129. Todorov, Tz. (2008). *Dẫn luận về văn chương kỳ ảo*. Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào dịch. Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.

130. Trần Thị Phương Phương. (2019). *Giáo trình Văn học so sánh*. Nxb Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh.

131. Trịnh Bá Đĩnh. (chủ biên, 2018). *Từ kí hiệu đến biểu tượng*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.

132. Tsuge, T. (2010),“Murakami Haruki no himitsu” (Asukī Media wākusu)

133. Ueda, A. (2021). *Truyện tối trăng mưa*. Nguyễn Nam Trân dịch. Tao Đàn & Nxb Hội Nhà Văn.

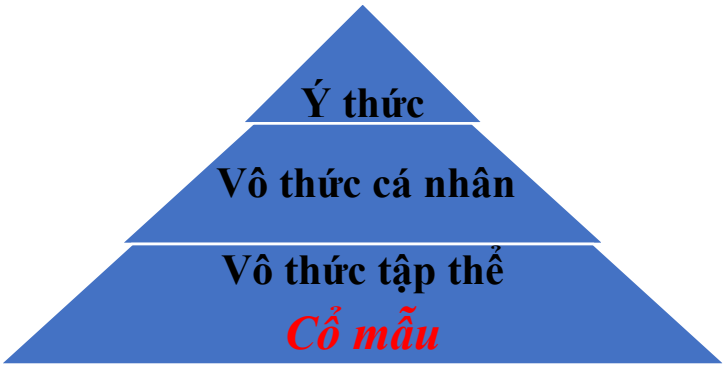
134. Wasihun, B. (2014). “The name ‘Kafka’: Evocation and Resistance in Haruki Murakami’s Kafka on the Shore”). Johns Hopkins Universiry, Volume 129, 5, 12/ 2014. (Comparative Literature Issue), (p.1199 - 1216)

135. Yang, L., Ting, Ch. (2016). “Proceedings of the 2016 International Conference on Humanity, Education and Social Science”. Retrieved from: https://www.atlantis-press.com/proceedings/ichess-16/25857359.

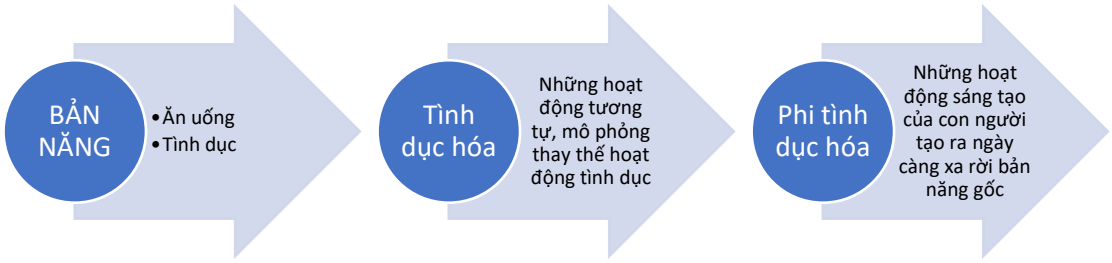
136. Zeami, M. (2018). *Nghệ thuật kịch Noh - Các luận thuyết chính yếu*. Đinh Trần Phương dịch. Nxb Thế Giới & Công ty Sao Bắc.

PHỤ LỤC

PHỤ LỤC 1. HÌNH ẢNH, BẢNG BIỂU TRONG LUẬN ÁN



Hình 1.1. *Mô hình cấu trúc tâm thần (Psyche) ba phần của của Jung*

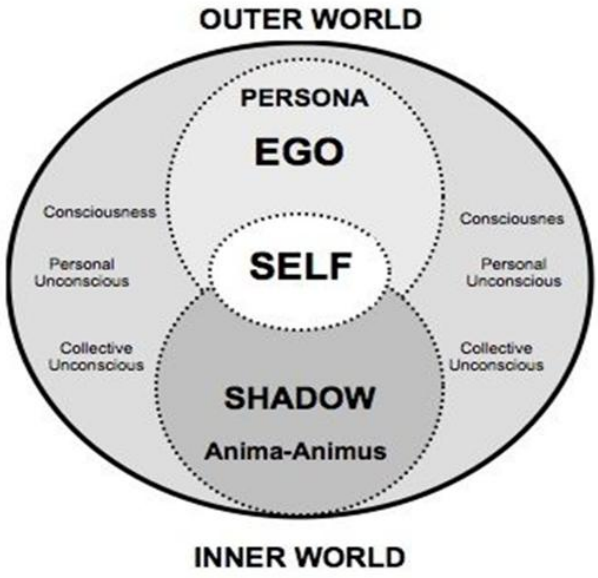


Hình 1.2. *Quá trình chuyển hoá ý thức xã hội của loài người*

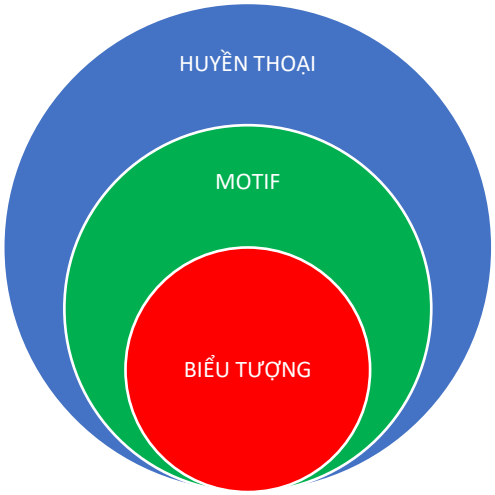
NHÓM	KHUYNH HƯỚNG CƠ BẢN	CỔ MẪU	MỤC TIÊU TÌM KIẾM
BẢN NGÃ (EGO)	Lưu lại dấu ấn trên thế giới	Kẻ ngoài vòng pháp luật/ kẻ nổi loạn	Sự giải phóng
		Pháp sư	Quyền năng
		Anh hùng	Quyền hành/ chủ quyền
		Người chăm sóc	Phục vụ

TRẬT TỰ/ MỆNH LỆNH (ORDER)	Ban hành trật tự, thiết lập mô hình thế giới	Kẻ thống trị/ Chủ nhân	Kiểm soát
		Nghệ sĩ	Sự đổi mới
XÃ HỘI (SOCIAL)	Kết nối với những người khác	Người tình	Sự thân mật, gần gũi
		Anh hề	Điều vui vẻ, giải trí
		Con người bình thường, tốt bụng	Sự phụ thuộc
TỰ DO (FREEDOM)	Khao khát thiên đường	Kẻ ngốc, kẻ khờ	Sự an toàn
		Hiền nhân/ hiền triết	Sự hiểu biết
		Người khám phá	Tự do

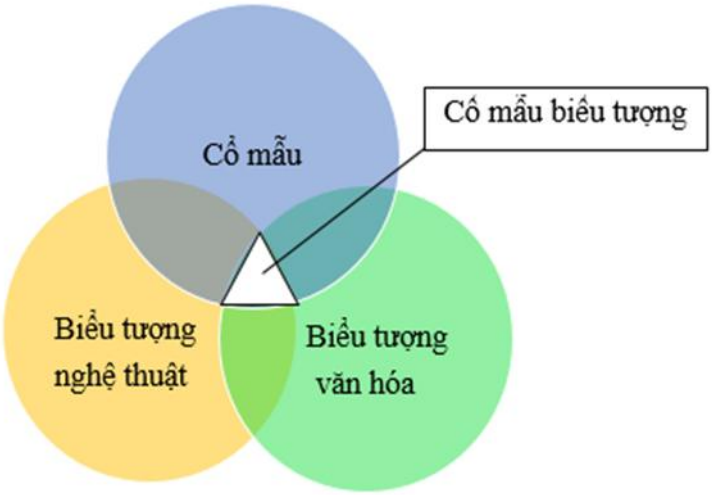
Bảng 1.3. *Bảng phân loại 12 cổ mẫu nhân vật thần thoại của C. Jung*



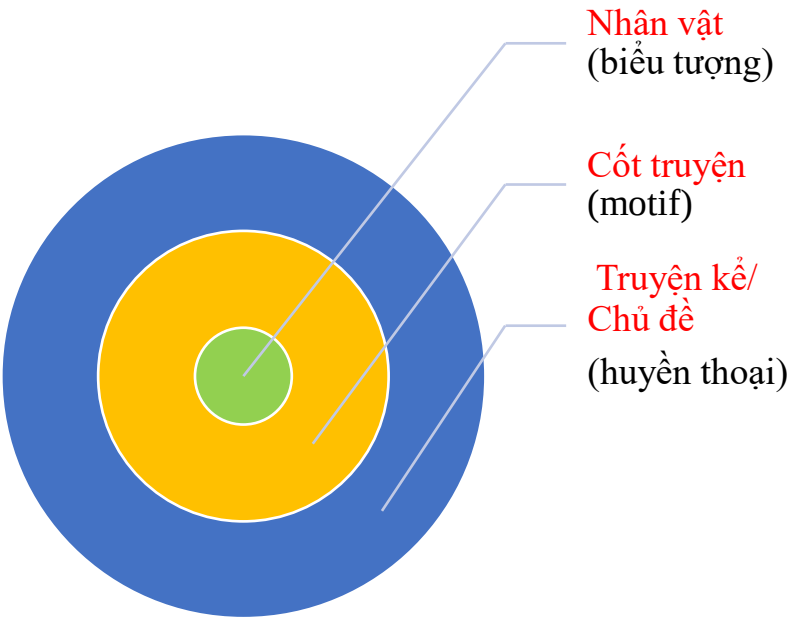
Hình 1.3. *Mô hình cấu trúc tâm thần con người của Jung*
(Nguồn: http://typeindepth.com/2011/03/psychodynamic-coaching-and-type/)



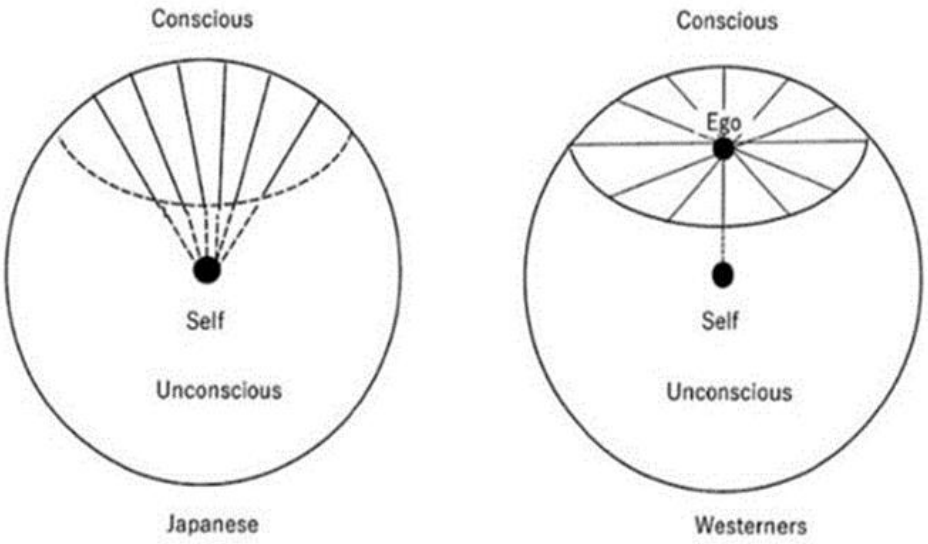
Hình 1.4. *Ba cấp độ cơ bản của cổ mẫu*



Hình 1.5. *Minh hoạ nội hàm của khái niệm cổ mẫu biểu tượng – khái niệm được sử dụng trong luận án*

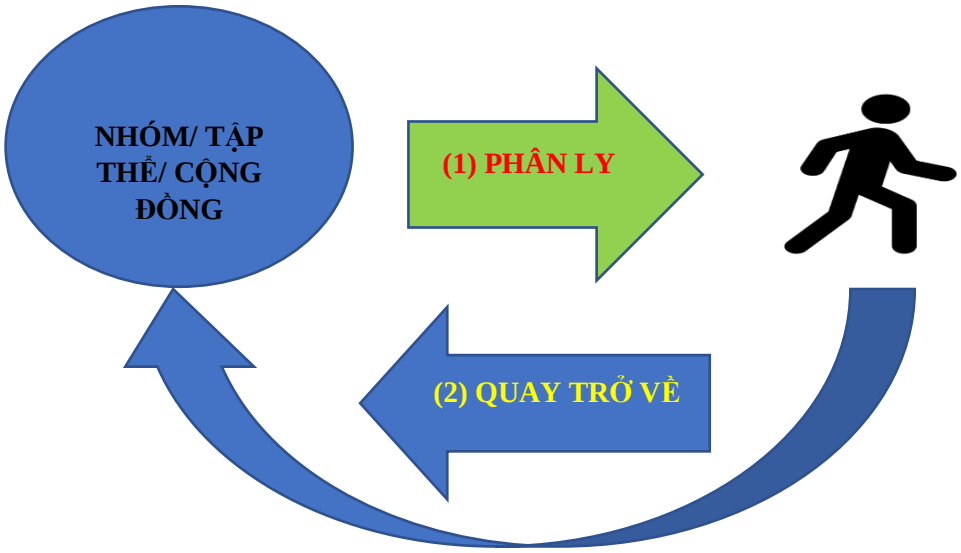


Hình 1.6. *Minh hoạ ba cấp độ cổ mẫu tương ứng với ba cấp độ của truyện kể*



Hình 1.7. *Minh họa cấu trúc tâm thần của người Nhật và người phương Tây của Hayao Kawai*

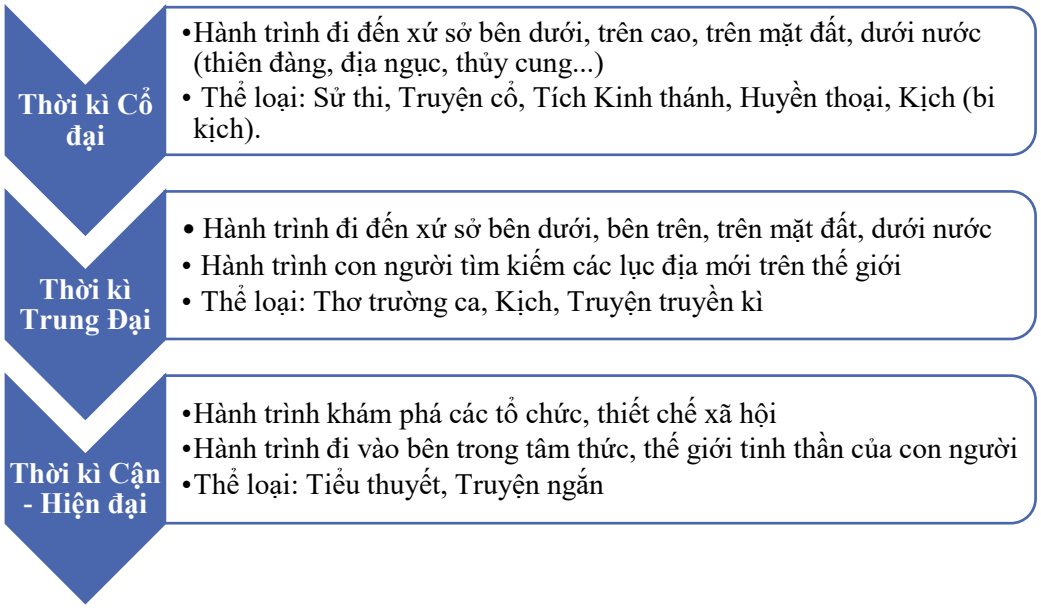
(Nguồn: Jungian Psychology in the East and West: Cross-Cultural Perspectives from Japan (2021) của Konoyu Nakamura và Stefano Carta)



Hình 2.1. *Hành trình của nhân vật trong tiểu thuyết Murakami*

STT	Kiểu biến dạng (Thể)	Tên nhân vật	Tác phẩm	Động cơ
1	***Người biến thành hồn ma / linh hồn sống***	Miss Saeki	*Kafka bên bờ biển*	Quay trở lại thế giới vì động cơ tình yêu
		Cha của Tengo (nhân viên thu phí NHK)	*1Q84*	Quay trở lại để ttiếp tục công việc là nhân viên thu phí của đài NHK.
		Nhân vật họa sĩ Amada Tomohiko	*Giết chỉ huy đội kị sĩ*	Quay trở lại để hoàn thành tâm nguyện còn dang dở lúc còn sống
2	***Người hóa thành vật hay trong hình hài động vật***	Chuột / người cừu	*Cuộc săn cừu hoang*	Bảo toàn linh hồn, bản ngã trước nguy cơ bị tha hóa, bị lấy mất bản ngã, linh hồn
		Aomame/ Tengo / Fukaeri (hình hài nhộng không khí)	*1Q84*	Chiến đấu vì cái Thiện trong cuộc chiến chống lại cái ác; mong muốn bảo toàn bản ngã, linh hồn

Bảng 3.1 *Các kiểu motif biến dạng trong tiểu thuyết Murakami*



Hình 3.1. *Tiến trình phát triển các kiểu hành trình của nhân vật qua các thời kì và thể loại văn học*

Tác phẩm	**Kiểu motif hành trình đến nơi khác**	**Nhân vật thực hiện hành trình**	**Nơi đến**	**Nhiệm vụ**	**Kết quả**
Cuộc săn cừu hoang	*F110.* Hành trình đến nơi khác trên mặt đất	Nhân vật tôi (nhân viên thiết kế quảng cáo)	Hokkaido – miền cực Bắc Nhật Bản	Đi tìm con cừu có hình ngôi sao trên lưng	Nhân vật chính quay về Tokyo
Kafka bên bờ biển	*F110.* Hành trình đến nơi khác trên mặt đất	Kafka	Thư viện tư nhân Komura ở Takamatsu	Chạy trốn lời nguyền số phận	Kafka trở về nhà sau khi gặp Mẹ - hóa giải lời nguyền
Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới	*F80.* Hành trình đến thế giới thấp hơn	Nhân vật xưng tôi - Toán sư	Phòng thí nghiệm dưới lòng đất và bước vào Nơi tận cùng Thế giới – thế giới đã được lập trình trong	Cùng với giáo sư bảo vệ kết quả của Thí nghiệm xáo dữ liệu trong cuộc chiến Thông tin	Nhân vật Toán sư không quay trở lại thế giới trước mà ở lại Nơi tận cùng thế giới

			não bộ (vùng "nghĩa địa voi" - vô thức)		
Biên niên kí chim vặn dây cót	Như trên	Toru Okada	Giếng cạn và vùng Nội Mông	Giết chết Wataya và giải cứu Komiko	Toru giải cứu được người vợ
1Q84	Như trên	Aomame/ Tengo	Thế giới ngầm phía dưới lòng đất	Giết Thủ lĩnh giáo phái Sakigake	Aomame giết được Thủ lĩnh giáo phái và gặp lại Tengo, cùng nhau chạy trốn khỏi sự truy sát
Giết chỉ huy đội kị sĩ	Như trên	Nhân vật tôi – họa sĩ.	Hang lớn dưới lòng đất (được kết nối từ nơi có căn hầm mộ cổ)	Giết chỉ huy đội kị sĩ	Giết chỉ huy kị sĩ và quay trở lên mặt đất

Bảng 3.3. *Bảng tổng hợp đặc điểm hành trình đi các nhân vật trong tiểu thuyết của Haruki Murakami*

Motif hành trình đến xứ sở khác của Kafka	**Motif hành trình đến xứ sở khác của Murakami**
Motif đến xứ sở khác trên mặt đất - Hành trình đi vào ***hiện thực xã hội***	*Motif đến xứ sở bên dưới mặt đất– Hành trình đi vào* ***hiện thực tinh thần***
Nhân vật chủ yếu dùng ***tư duy logic,*** *sức mạnh của nhận thức* ***lý tính*** *=> tính duy lý điển hình của phương Tây*	*Nhân vật đi vào khám phá thế giới của* ***vô thức****, đánh thức* ***trực giác, tâm linh*** *=> Đặc trưng tinh thần Phương Đông.*

*Nhân vật thiên về **hành động** (Động)*	*Nhân vật thiên về **bất động**, thiền (Tĩnh)*
*Hành trình **không có lối ra***	*Hành trình **luôn có lối ra***
*Nhân vật **thức tỉnh về bản chất xã hội** (thế giới hiện thực bên ngoài)*	*– Nhân vật thức tỉnh về hiện thực xã hội và **thế giới tinh thần bên trong***
*Nhân vật **không** giải quyết được vấn đề, bị mắc kẹt trong mạng lưới mê cung của các hệ thống xã hội*	*– Nhân vật **tìm ra** giải pháp cho vấn đề của cá nhân và có ảnh hưởng đến cuộc đời của người khác, cộng đồng*
*Kết cấu **đơn tuyến***	*Kết cấu **song tuyến***

Bảng 3.4 *Bảng so sánh motif hành trình trong tiểu thuyết Kafka và Murakami*

Tác phẩm / ***Tiêu chí***		**Oedipus**	**Truyện Genji**	**Kafka bên bờ biển**
Motif giết cha		Có	Không	Có hoặc không
Motif loạn luân với mẹ		Có	Có	Có
Bản chất việc phạm cấm kị	*Vô ý*	Không biết mẹ ruột mình trước khi loạn luân		
	Có chủ ý		Genji biết rõ Fujitsubo là mẹ kế	Mập mờ - không xác định chắc chắn (như một giả thuyết)
Kết cục số phận người mẹ		Jocasta tự sát	Fujitsubo đi tu	Saeki ra đi thanh thản sau khi đã hoàn tất sứ mệnh (một sự giải thoát linh hồn)

Kết cục số phận người con trai	Tự chọc mù mắt, chịu hình phạt lưu đày do mình đã đặt ra	Không có kết thúc bi thảm nhưng tự suy nghiệm về sự phù du lúc của đời người khi về già. Chịu đựng nghiệp báo, nỗi buồn lúc già.	Quay trở về và trưởng thành hơn sau cơn bão số phận.
Chủ đề và ý nghĩa, thông điệp	Con người dù hoàn hảo đến đâu cũng tồn tại sự khiếm khuyết. Con người không bao giờ có thể vượt thoát khỏi cái bóng số phận của mình dẫu có kháng cự và chạy trốn khỏi số phận.	Nhân – quả, nghiệp báo	Con người không thể thoát khỏi số phận và cũng không nên đầu hàng số phận. Nỗ lực hiểu biết và ***hòa giải với số phận*** là điều quan trọng trong hành trình trưởng thành của con người.

Bảng 4.1 *Bảng so sánh ba tác phẩm Oedipus của Hy Lạp, Truyện Genji của Murasaki Shikibu và tiểu thuyết Kafka bên bờ biểncủa Murakami*

Bộ ba thứ nhất	Takami-Musuhi-no-kami (Thần sáng tạo tối cao)	Ameno-minaka-nushi (Chúa tể của trung tâm Thiên đường)	Kami-musuhi-no-kami (Thần sáng tạo)	*Tự tạo ra chính mình*	
	Bộ ba thứ hai	Amaterasu (Nữ thần Mặt trời)	Tsukiyomi (Nữ thần Mặt trăng)	Susanowo (Thần bão tố)	*Sinh ra từ Cha của họ trong nước* ***(Izanagi)***

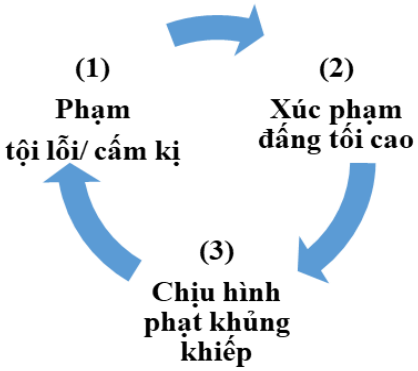
Bộ ba thứ ba	Hoderi (Thần biển)	Hosuseri (Thần lửa)	Hoori (Thần núi)	*Sinh ra từ Mẹ của họ trong lửa*

Bảng 4.2 *Những bộ ba quan trọng trong thần thoại Nhật Bản*
(Trích từ "Dreams, Myths and Fairy Tales in Japan". Publisher: Daimon Verlag (January 1, 1995)

Tác phẩm / ***Tiêu chí***	**Orpheus**	**Izanagi & Izanami**	**Biên niên kí chim vặn dây cót**
Việc đưa ra giao ước	Giữa Orpheus và thần Hades	Giữa Izanagi và Izanami	Giữa Toru và Kumiko
Vai trò của người vợ	Không đóng vai trò gì trong việc giải cứu.	Izanami là người chủ động đưa ra giao ước.	Kumiko chủ động bỏ đi và yêu cầu chồng không đi tìm, kí vào đơn ly hôn vắng mặt. Kumiko cũng là người quyết định việc có tự giải thoát mình hay không.
Thế lực gây trở ngại, khó khăn cho nhân vật chính	Thần Hades (Orpheus vi phạm quy ước với thần Hades)	Chính Izanami trừng phạt chồng (vì nàng xem đây là sự xúc phạm)	Thế lực trong tội ác trong bóng tối, đại diện là Wataya Noburo và chính Kumiko.

Kết thúc hành trình	Orpheus không cứu được vợ	Izanagi thất bại trong việc đưa Izanami trở lại trần gian.	Chưa thể biết được Toru Okada giải cứu được Kumiko hay không vì điều này còn phụ thuộc vào Kumiko. Nhưng Toru đã hoàn thành sứ mệnh bằng tất cả tình yêu và khả năng của anh.

Bảng 4.3 *So sánh ba tác phẩm có chủ đề huyền thoại Orpheus*



Hình 4.1 *Mô hình 3 yếu tố cấu thành huyền thoại Prometheus*

Tác phẩm / *Tiêu chí*	**Prometheus**	**Tích cổ về tổ tiên dân tộc Do Thái**	**Lâu đài**
Tội lỗi	Lấy cắp lửa	Tội phản bội Chúa	Không có tội/ Có nhưng người đọc không biết (?)
	Thần Zeus	Đức Chúa Trời	Chủ nhân lâu đài.

Người đưa ra hình phạt			
Hình phạt	Bị cột vào đá và đại bàng ăn gan vĩnh viễn.	Dân tộc Do Thái phải rời khỏi vùng đất của tổ tiên, lưu đày khắp nơi trên thế giới.	Lưu đày, lang thang trong Làng và vùng đất thuộc về Lâu đài,
Số phận nhân vật	Bị mổ gan cho đến chết	Lưu vong, bị chối bỏ, bị kì thị trong lịch sử nhân loại.	Không biết kết cục của số phận. Hoặc K. chết vào ngày thứ sáu (?)(theo lời của Kafka nói với Brod)

Bảng 4.4 *So sánh ba tác phẩm Prometheus, Tích cổ về tổ tiên dân tộc Do Thái và Lâu đài của Kafka*

Tiêu chí	**KAFKA**	**MURAKAMI**
Nguồn gốc của các huyền thoại - chất liệu sáng tác	Tích cổ tôn giáo, huyền thoại Hy La => Nguồn gốc văn hoá phương Tây.	Huyền sử Nhật Bản, thần thoại Nhật Bản, huyền thoại phương Tây… ⇨ Kết hợp văn hoá Đông – Tây.
Phương thức/ thủ pháp sáng tác dựa trên huyền thoại	Giải huyền thoại, giễu nhại huyền thoại, hoặc "giả huyền thoại"…	Cách tân huyền thoại, sáng tạo huyền thoại mới trên nền chủ đề một huyền thoại cũ

Chiến lược kể chuyện thông qua mối tương quan giữa huyền thoại và chuyện kể (tiểu thuyết được kể dựa trên chủ đề, câu chuyện của huyền thoại gốc)	Một câu chuyện được kể dường như càng xa huyền thoại ban đầu, càng làm cho huyền thoại gốc rơi vào bí ẩn và dường như không thể được cắt nghĩa. Kafka dường như muốn tạo ra một sự phân rã, phân tán, phá vỡ cách tư duy, suy nghĩ của đám đông, tập thể về huyền thoại. ⇨ Kích thích và thách thức sự suy tư và phản biện của con người về đời sống và chân lý trong thời kì hiện đại.	Cách kể chuyện của Murakami chủ yếu hướng người đọc về một điểm (cái lõi huyền thoại) để tạo ra một liên kết về tình cảm, cảm xúc. Đánh thức vô thức tập thể của người đọc trong một thế giới mà tinh thần con người đang bị phân ly, lạc lõng và cá nhân thường rơi vào tình trạng mất căn tính, không tìm thấy được sức mạnh nơi bản thân và sự gắn kết với cộng đồng. ⇨ Một câu chuyện càng được kể thì nó phải càng trở nên gần gũi hơn với một câu chuyện huyền thoại
Hiệu quả nghệ thuật của thủ pháp huyền thoại	+ Kafka tạo ra những biến thể của huyền thoại nên tác phẩm có thể mang tính đối lập và rời rạc (so với huyền thoại gốc) → Phá vỡ lối mòn tư duy của cách tiếp nhận truyền thống: không bao giờ có một đáp án cuối cùng, không thể cắt nghĩa dễ dàng hay một chiều về huyền thoại. + Tác phẩm trở thành những ẩn dụ, dụ ngôn mang tính đa nghĩa, thể hiện tính hoài nghi và tiên nghiệm. Không có một	+ Tác phẩm của Murakami như một sự nối dài câu chuyện từ huyền thoại, sáng tạo và cách tân trên cái nền của huyền thoại cũ. → Nhằm tạo ra sự đồng cảm, hay một kiểu tương ứng tâm hồn giữa người đọc. + Tác phẩm có tính chất kế thừa và liên kết, tiếp nối sự đối thoại với quá khứ. Thể hiện tính đối thoại mang dấu ấn cá

	bài học đạo đức nào được đưa ra, văn bản không gợi ý bất kỳ một hướng tiếp nhận nào về câu chuyện.	nhân của Murakami về một vấn đề của hiện thực đời sống và hiện thực tinh thần con người. Thông điệp của nhà văn được hé lộ thông qua gợi mở và hướng triển khai huyền thoại.
Huynh hướng văn chương (nhìn từ đặc điểm của thủ pháp huyền thoại và yếu tố phi lý)	+ Thể hiện đặc trưng của "chủ nghĩa phi lý" thời kì đầu (hiện đại). Kafka đã khám phá cái phi lý như một ***đối tượng của nhận thức khách quan***. Nhận thức về sự phi lý nhưng không chấp nhận hiện thực. Sự suy tư và hoài nghi về hiện thực đời sống và bản chất của chân lý. Khuynh hướng cải tạo, thay đổi, hoàn cảnh bên ngoài, khám phá chân lí (thế giới khách thể, bên ngoài) + Tác phẩm Kafka ***cố gắng nhận thức, lí giải thế giới phi lí***, và bản chất sự tha hóa của con người trong vòng vây của những thiết chế quyền lực vô hình" ⇨ *Có những đặc điểm của khuynh hướng văn học hiện đại và cả văn học phi lý.*	+ Thể hiện đặc trưng của tính phi lý trong thời kì hậu hiện đại. Tiếp nối khuynh hướng của các nhà hiện sinh chủ nghĩa thế kỉ XX, Murakami khai phá và thể hiện ***bình diện chủ quan của cái phí lý.*** ***+ Chấp nhận phi lý*** như một điều tất yếu, không lý giải nó mà tập trung vào quá trình thay đổi nhận thức và hành động bên trong để có thể thích nghi hoặc cải tạo hoàn cảnh… Đặc biệt là tìm kiếm sự thay đổi, hoàn thiện thế giới tinh thần bên trong bên cạnh việc kết nối với thế giới. ⇨ *Gần với đặc điểm của khuynh hướng văn học hậu hiện đại.*

Bảng 4.5 *So sánh đặc điểm thủ pháp huyền thoại trong sáng tác của Franz Kafka và Haruki Murakami*

PHỤ LỤC 2.

BẢN DỊCH: "*HÃY HỌC CÁCH SỐNG CHUNG VỚI CÁI BÓNG CỦA MÌNH*"

Haruki Murakami

(Bài phát biểu tại ***Lễ trao giải thưởng văn học Hans Christian Andersen***, được tổ chức vào ngày 30/10/ 2016 tại Odense, Đan Mạch)

Nguyên tác Tiếng Nhật

最近になって初めてハンス・クリスチャン・アンデルセンの短編小説「影」を読みました。僕がきっと気にいるだろうと、デンマーク語の翻訳者メッテ・ホルムが薦めてくれたのです。読んでみるまで、アンデルセンがこのような小説を書いていたとは思ってもみませんでした。

「影」の日本語訳を読んでみて、強烈で恐ろしい筋の話だと思いました。日本で多くの人たちにとって、アンデルセンは子ども向けおとぎ話の作者として知られていて、彼がこのように暗く、希望のないファンタジーを書いていたと知って、驚きました。

そして自然と疑問に思ったんです。すなわち「なぜ、このような小説を書かなければならないと感じたのだろうか」と。

小説の主人公は、北国の故国を離れて、南国の外国を旅する若い学者です。思ってもみないあることが起きて、彼は影をなくします。もちろん、どうしたらいいのかと困惑しましたが、なんとか新しい影を育て、故国に無事帰りました。

ところが、その後、彼が失った影が彼の元に帰ってきます。その間、彼の古い影は、知恵と力を得て、独立し、いまや経済的にも社会的にも元の主人よりもはるかに卓越した存在になっていました。

言い換えれば、影とその元の主人は立場を交換したのです。影はいまや主人となり、主人は影になりました。

影は別の国の美しい王女を愛し、その国の王となります。そして、彼が影だった過去を知る元の主人は殺されました。影は生き延びて、偉大な功績を残す一方で、人間であった彼の元の主人は悲しくも消されたのです。

アンデルセンがこの小説を書いたとき、どんな読者を想定していたのかわかりません。しかし、読み取れるのは、僕が思うに、おとぎ話の書き手であるアンデルセンが、ずっと取り組んできた枠組みを捨てて、すなわちそれは子ども向けの物語を書くことでしたが、その代わりに大人向けの寓話の形式を使って、自由な個人として、大胆に心の内を吐露しようとしたことです。

ここで僕自身について話したいと思います。

僕が小説を書くとき、筋を練ることはしません。いつも書くときの出発点は、思い浮かぶ、ひとつのシーンやアイデアです。そして書きながら、そのシーンやアイデアを、それ自身が持つ和音でもって展開させるのです。

言い換えると、僕の頭を使うのではなく、書くプロセスにおいて手を動かすことによって、僕は考える。こうすることで、僕の意識にあることよりも、僕の無意識にあることを重んじます。

だから僕が小説を書くとき、僕に話の次の展開はわかりません。どのように終わるのかもわかりません。書きながら、次の展開を目撃するのです。

なので、僕にとって小説を書くことは発見の旅なのです。子どもが次に何が起きるのだろうとワクワクしながら一生懸命に話を聞くように、僕は書いているときに、全く同じワクワク感を持ちます。

「影」を読んだとき、アンデルセンも何かを「発見」するために書いたのではないかという第一印象を持ちました。また、彼が最初、この話がどのように終わるかアイデアを持っていたとは思いません。

あなたの影があなたを離れていくというイメージを持っていて、この話を書く出発点として使い、そしてどう展開するかわからないまま書いたような気がします。

今日、ほとんどの批評家ととても多くの読者は、分析するように話を読みます。これが正しい読み方だと、学校で、または、社会によって、訓練されます。学術的視点、社会学的視点や精神分析的視点から、人々はテクストを分析し、批評します。

と言うのも、もし小説家がストーリーを分析的に構築しようとすると、ストーリーに本来備わっている生命力が失われてしまうでしょう。書き手と読み手の間の共感は起きません。

批評家が絶賛する小説家でも、読み手は特に好きではないということもよくあります。多くの場合、批評家が分析的に優れていると評価する作品は、読み手の自然な共感を得ることができないからです。

アンデルセンの「影」には、このような生ぬるい分析を退ける自己発見の旅のあとが見て取れます。これはアンデルセンにとってたやすい旅ではなかったはずです。彼自身の影、見るのを避けたい彼自身の隠れた一面を発見し、見つめることになったからです。

でも、実直で誠実な書き手としてアンデルセンは、カオスのど真ん中で影と直接に対決し、ひるむことなく少しずつ前に進みました。

僕自身は小説を書くとき、物語の暗いトンネルを通りながら、まったく思いもしない僕自身の幻と出会います。それは僕自身の影に違いない。

そこで僕に必要とされるのは、この影をできるだけ正確に、正直に描くことです。影から逃げることなく。論理的に分析することなく。そうではなくて、僕自身の一部としてそれを受け入れる。

でも、それは影の力に屈することではない。人としてのアイデンティティを失うことなく、影を受け入れ、自分の一部の何かのように、内部に取り込まなければならない。

読み手とともに、この過程を経験する。そしてこの感覚を彼らと共有する。これが小説家にとって決定的に重要な役割です。

アンデルセンが生きた 19 世紀、そして僕たちの自身の 21 世紀、必要なときに、僕たちは自身の影と対峙し、対決し、ときには協力すらしなければならない。

それには正しい種類の知恵と勇気が必要です。もちろん、たやすいことではありません。ときには危険もある。しかし、避けていたのでは、人々は真に成長し、成熟することはできない。最悪の場合、小説「影」の学者のように自身の影に破壊されて終わるでしょう。

自らの影に対峙しなくてはならないのは、個々人だけではありません。社会や国にも必要な行為です。ちょうど、すべての人に影があるように、どんな社会や国にも影があります。

明るく輝く面があれば、例外なく、拮抗する暗い面があるでしょう。ポジティブなことがあれば、反対側にネガティブなことが必ずあるでしょう。

ときには、影、こうしたネガティブな部分から目をそむけがちです。あるいは、こうした面を無理やり取り除こうとしがちです。というのも、人は自らの暗い側面、ネガティブな性質を見つめることをできるだけ避けたいからです。

影を排除してしまえば、薄っぺらな幻想しか残りません。影をつくらない光は本物の光ではありません。

侵入者たちを締め出そうとどんなに高い壁を作ろうとも、よそ者たちをどんなに厳しく排除しようとも、自らに合うように歴史をどんなに書き換えようとも、僕たち自身を傷つけ、苦しませるだけです。

自らの影とともに生きることを辛抱強く学ばねばなりません。そして内に宿る暗闇を注意深く観察しなければなりません。ときには、暗いトンネルで、自らの暗い面と対決しなければならない。

そうしなければ、やがて、影はとても強大になり、ある夜、戻ってきて、あなたの家の扉をノックするでしょう。「帰ってきたよ」とささやくでしょう。

傑出した小説は多くのことを教えてくれます。時代や文化を超える教訓です。

Bản dịch Tiếng Việt

Gần đây tôi đã đọc truyện "*Cái bóng*" của Hans Christian Andersen lần đầu. Người phiên dịch tiếng Đan Mạch của tôi là anh Mette Holm, đã giới thiệu nó cho tôi vì anh ấy nghĩ rằng tôi sẽ thích. Cho đến khi được đọc nó, tôi đã không biết rằng Hans Christian Andersen có viết một tác phẩm như vậy.

Khi tôi đọc truyện này từ bản dịch tiếng Nhật "Kage", tôi đã nghĩ đó là một câu chuyện có cốt truyện thật mạnh mẽ và đáng sợ. Đối với nhiều người ở Nhật, Andersen được biết đến là tác giả của những câu chuyện cổ tích dành cho trẻ em, vì vậy, tôi đã rất ngạc nhiên khi biết rằng ông ấy đã viết một câu chuyện tưởng tượng đen tối, vô vọng như vậy. Và tự nhiên tôi có một thắc mắc rằng: "Tại sao tôi cảm thấy ông ấy cần phải viết một cuốn tiểu thuyết như thế?"

Nhân vật chính của cuốn tiểu thuyết là một học giả trẻ tuổi rời quê hương của mình ở phía Bắc để đến một đất nước xa lạ ở phía Nam. Một điều gì đó bất ngờ xảy ra và anh ấy bỗng mất đi cái bóng của mình. Tất nhiên, anh ta bối rối không biết phải làm gì, nhưng đã nuôi dưỡng một cái bóng mới và trở về quê hương một cách an toàn. Nhưng rồi cái bóng cũ mà anh đã mất ấy, một hôm quay trở lại với anh. Trong thời gian rời xa anh, cái bóng cũ của anh ta đã có được trí tuệ và quyền lực, trở nên độc lập và giờ đây nó vượt trội hơn nhiều so với chủ nhân ban đầu của nó, cả về kinh tế lẫn vị trí xã hội. Nói cách khác, cái bóng và chủ nhân ban đầu của nó đã hoán đổi vị trí cho nhau. Bóng giờ là chủ nhân, còn chủ nhân là cái bóng. Cái bóng đem lòng yêu một nàng công chúa xinh đẹp đến từ một quốc gia khác và trở thành vua của đất nước đó. Và chủ nhân ban đầu của nó, người biết quá khứ khi nó còn là một cái bóng, đã bị giết. Trong khi cái bóng sống sót và đạt được những thành tích lớn lao, thì chủ nhân con người cũ của anh ta đã bị xóa sổ một cách đáng buồn.

Tôi không biết khi viết cuốn tiểu thuyết này, Andersen nghĩ đến nhóm đối tượng độc giả nào, nhưng tôi nghĩ rằng Andersen, với tư cách là một nhà văn viết truyện cổ tích, đã từ bỏ khuôn mẫu quen thuộc của mình, đó là viết truyện cho trẻ em, thay vào đó chuyển sang dạng truyện *ngụ ngôn cho người lớn*, cố gắng mạnh dạn bày tỏ những cảm xúc nội tâm của mình với tư cách là một cá nhân tự do.

Ở đây, tôi muốn nói về bản thân mình.

Khi viết tiểu thuyết, tôi không dàn dựng cốt truyện. Xuất phát điểm để viết luôn là một cảnh hoặc ý tưởng duy nhất xuất hiện trong đầu. Và khi bạn viết, hãy để khung cảnh hoặc ý tưởng mở ra với những hợp âm riêng của nó. Nói cách khác, tôi suy nghĩ bằng cách di chuyển bàn tay trong quá trình viết, thay vì sử dụng đầu. Bằng cách này, tôi tôn trọng những gì trong tâm trí vô thức của tôi hơn những gì xuất hiện trong tâm trí ý thức. Vì vậy, khi tôi viết một cuốn tiểu thuyết, tôi không biết diễn biến tiếp theo của câu chuyện. Tôi thậm chí không biết nó sẽ kết thúc như thế nào. Khi tôi viết, tôi chứng kiến những gì xảy ra tiếp theo. Vì vậy, đối với tôi, viết tiểu thuyết là một hành trình khám phá. Giống như một đứa trẻ chăm chú lắng nghe, tự hỏi điều gì sẽ xảy ra tiếp theo, tôi cũng cảm thấy phấn khích y hệt như vậy khi viết. Khi đọc truyện "Cái bóng", ấn tượng đầu tiên của tôi là Andersen cũng viết để "khám phá" một điều gì đó. Ngoài ra, tôi không nghĩ ban đầu ông ấy có ý tưởng về việc câu chuyện này sẽ kết thúc như thế nào. Tôi đã có hình ảnh cái bóng của bạn rời bỏ bạn, và tôi đã sử dụng nó như một điểm khởi đầu để viết câu chuyện này, và tôi cảm thấy như mình đã viết nó mà không biết nó sẽ diễn ra như thế nào.

Ngày nay, hầu hết các nhà phê bình và rất nhiều độc giả đọc truyện theo hướng phân tích. Trong nhà trường và kể cả ngoài xã hội cũng theo quan điểm cho rằng đây là cách đọc đúng. Người ta cũng phân tích, phê bình các văn bản từ góc độ học thuật, xã hội học hoặc phân tâm học. Vì nếu tiểu thuyết gia cố xây dựng câu chuyện theo hướng phân tích, thì câu chuyện sẽ mất đi sức sống vốn có của nó. Không có sự đồng cảm giữa người viết và người đọc. Những tiểu thuyết gia được các nhà phê bình khen ngợi thường không được độc giả đặc biệt yêu thích. Trong nhiều trường hợp, các tác phẩm được các nhà phê bình đánh giá là tốt về mặt phân tích lại không gây được tiếng vang một cách tự nhiên với độc giả.

Tác phẩm "Cái bóng" của Andersen vạch ra một hành trình khám phá bản thân bất chấp những phân tích thờ ơ như vậy. Đây hẳn không phải là một hành trình dễ dàng với Andersen. Bởi vì ông ấy đã phát hiện và nhìn thấy bóng tối của chính mình, một mặt ẩn giấu của bản thân mà ông ấy luôn muốn tránh thừa nhận. Nhưng là một nhà văn trung thực và chân thành, Andersen đã trực tiếp đối mặt với bóng tối giữa sự hỗn loạn, không nản lòng và bước tới. Khi tôi viết tiểu thuyết, tôi bắt gặp những hình ảnh hoàn toàn bất ngờ về chính mình, lúc tôi đi qua những đường hầm tối tăm của câu chuyện. Đó phải là cái bóng của chính tôi. Vì vậy, những gì tôi cần là vẽ cái bóng

này một cách chính xác và trung thực nhất có thể mà không chạy trốn khỏi bóng tối, cũng không phân tích logic. Thay vào đó, tôi chấp nhận nó như một phần của bản thân mình. Nhưng điều đó không có nghĩa là khuất phục trước sức mạnh của bóng tối. Để không đánh mất bản sắc con người của mình, bạn phải chấp nhận cái bóng và mang nó vào bên trong, như một thứ gì đó là một phần của bạn, đi qua quá trình này cùng người đọc. Và chia sẻ cảm giác này với họ. Đây là vai trò quan trọng của một tiểu thuyết gia.

Trong thế kỷ 19 mà Andersen sống, và trong thế kỷ 21 của chính chúng ta, chúng ta phải đối diện, đương đầu và thậm chí phải hợp tác với những cái bóng của chính mình khi cần thiết. Nó đòi hỏi sự khôn ngoan và can đảm đúng đắn. Tất nhiên, điều này không dễ dàng. Đôi khi nó có thể mang đến hiểm nguy. Nhưng con người không thể thực sự lớn lên và trưởng thành bằng cách trốn tránh nó. Trong trường hợp xấu nhất, con người thậm chí sẽ bị tiêu diệt bởi chính cái bóng của mình, giống như chàng thư sinh trong truyện "Cái bóng" của Andersen. Các cá nhân không phải là những kẻ duy nhất phải đối mặt với bóng tối của chính họ. Đó là một hành động cần thiết cho xã hội và quốc gia. Mỗi người đều có một cái bóng, mỗi xã hội và mỗi quốc gia cũng vậy. Ở đâu có mặt tươi sáng và tỏa sáng, cũng sẽ luôn có mặt tối tương ứng. Nếu có điều gì đó tích cực, chẳng phải sẽ luôn có điều gì đó tiêu cực ở phía bên kia sao. Đôi khi chúng ta có xu hướng nhìn xa khỏi bóng tối, những tiêu cực này. Hoặc chúng ta có xu hướng cố gắng loại bỏ những khía cạnh này. Điều này là do mọi người muốn tránh nhìn vào mặt tối của chính họ và những phẩm chất tiêu cực của họ, càng nhiều càng tốt. Loại bỏ bóng chỉ để lại một ảo ảnh mỏng. Ánh sáng mà không đổ bóng không phải là ánh sáng thật. Cho dù chúng ta có xây bức tường cao bao nhiêu để ngăn chặn những kẻ xâm nhập, cho dù chúng ta cố gắng loại bỏ những người bên ngoài, cho dù chúng ta có viết lại lịch sử cho phù hợp với chúng ta bao nhiêu đi chăng nữa, điều đó sẽ chỉ làm chúng ta đau khổ. Chúng ta phải kiên nhẫn học cách sống với cái bóng của mình. Và chúng ta phải cẩn thận quan sát bóng tối ngự trị bên trong. Đôi khi bạn phải đối mặt với mặt tối của mình trong một đường hầm tối tăm. Nếu không, theo thời gian, cái bóng sẽ trở nên mạnh mẽ đến mức một đêm nào đó nó sẽ quay lại và gõ cửa nhà bạn. Bạn sẽ thì thầm: "Anh đã về". Một cuốn tiểu thuyết tuyệt vời có thể dạy chúng ta rất nhiều. Đó là một bài học vượt qua thời gian và văn hóa".

(*Nguyễn Bích Nhã Trúc*, dịch từ tiếng Nhật)