



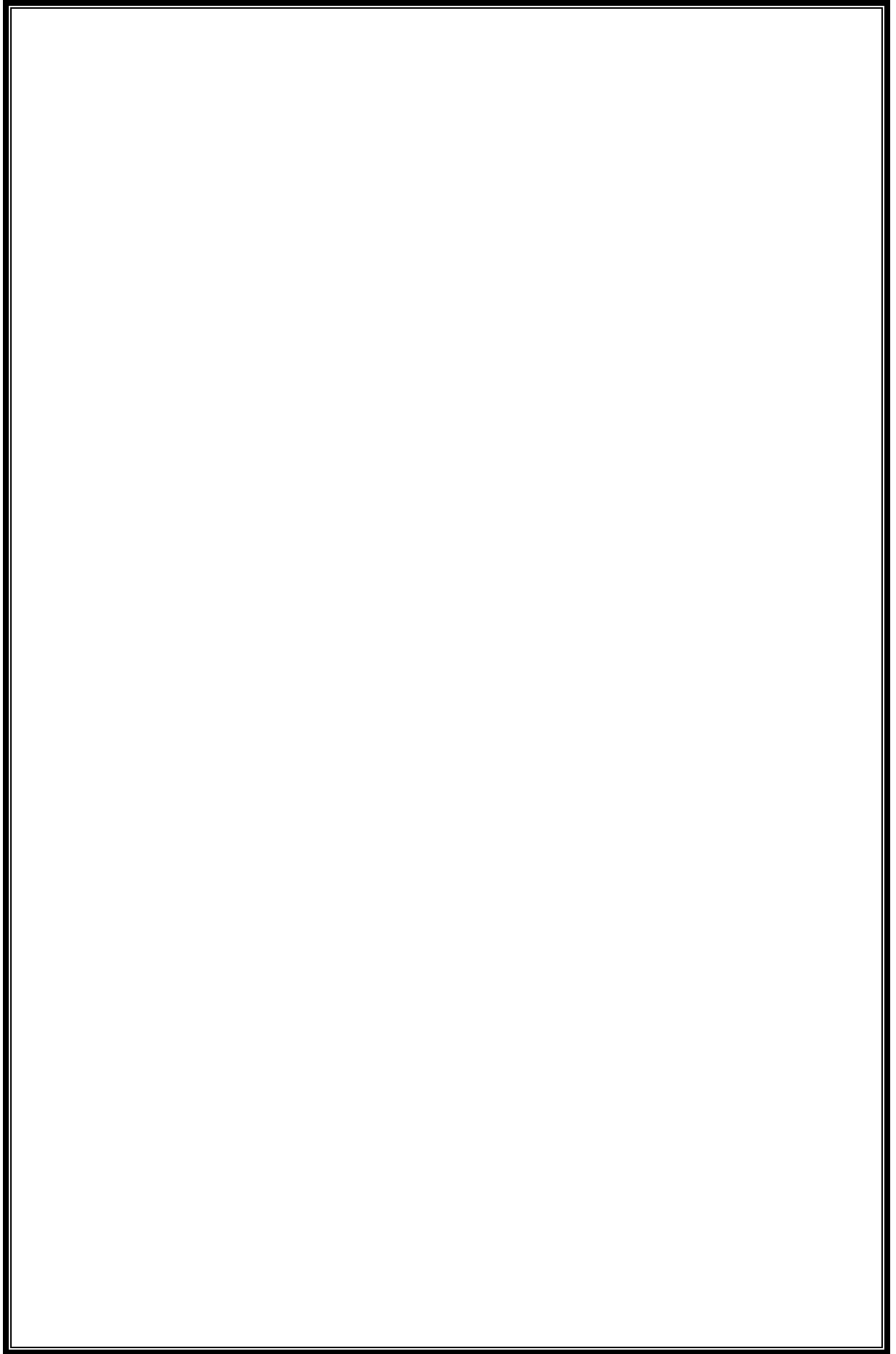
LƯƠNG HẢI VÂN

**MĨ CẢM TRONG TIỂU THUYẾT
HARUKI MURAKAMI**

**LUẬN ÁN THAM DỰ CUỘC THI LUẬN VĂN NGHIÊN CỨU
VĂN HỌC NHẬT BẢN**

Giải thưởng Inoue Yashushi lần thứ bảy

Hà Nội, 2024



LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các kết quả nghiên cứu, số liệu trình bày trong luận án là trung thực, những kết luận khoa học của luận án chưa từng được người khác công bố trong bất kì công trình nào.

Tác giả luận án

Lương Hải Vân

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU.....	1
1. Lí do chọn đề tài	1
2. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu	2
3. Đối tượng nghiên cứu	3
4. Phạm vi nghiên cứu	3
5. Hướng tiếp cận và phương pháp nghiên cứu	4
6. Đóng góp mới của luận án	5
7. Kết cấu luận án	5
CHƯƠNG 1. TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU	6
1.1. Nghiên cứu về tiểu thuyết Haruki Murakami	6
1.1.1. Nghiên cứu ở nước ngoài.....	6
1.1.2. Nghiên cứu ở Việt Nam	20
1.2. Nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami.....	28
1.2.1. Giới thuyết về mỹ cảm.....	28
1.2.2. Các nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami.....	32
1.3. Cơ sở xác định mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami	46
1.3.1. Cơ sở từ lí thuyết mỹ cảm.....	46
1.3.2. Cơ sở từ phát ngôn của Haruki Murakami.....	49
Tiểu kết chương 1	54
Chương 2. MỸ CẢM CÁI BI TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI	55
2.1. Giới thuyết về mỹ cảm cái bi.....	55
2.1.1. Khái quát chung về “cái bi”	55
2.1.2. Bi cảm aware trong văn học Nhật Bản	57
2.2. Bi cảm về sự cô độc trong tiểu thuyết Haruki Murakami	61
2.2.1. Bi cảm về sự cô độc của những con người mất “cái tôi”	62
2.2.2. Bi cảm về sự cô độc của những con người mất kết nối	67
2.3. Bi cảm về sự vô thường trong tiểu thuyết Haruki Murakami.....	77
2.3.1. Bi cảm về sự sống và cái chết.....	78
2.3.2. Bi cảm về tính nữ của nhân vật nữ.....	83
2.4. Bi cảm về nạn nhân của cái ác trong tiểu thuyết Haruki Murakami.....	88
2.4.1. Bi cảm về nạn nhân của chiến tranh	88

2.4.2. Bi cảm về nạn nhân trong gia đình	90
2.4.3. Bi cảm về nạn nhân của xã hội	92
Tiểu kết chương 2	96
Chương 3. MỸ CẢM CÁI THIỆN TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI.	97
3.1. Giới thuyết về mỹ cảm cái thiện.....	97
3.1.1. Khái quát chung về “cái thiện”	97
3.1.2. Cái thiện trong văn học Nhật Bản.....	101
3.2. Cái thiện ở những người yếu thế trong tiểu thuyết Haruki Murakami	104
3.2.1. Sự ngây thơ, chân thật của những người yếu thế.....	106
3.2.2. Sự bao dung, vị tha của những người yếu thế.....	108
3.3. Hành trình hướng thiện của nhân vật trong tiểu thuyết Haruki Murakami	112
3.3.1. Con người lạc lối và vị kỉ.....	112
3.3.2. Con người chiêm nghiệm và hành động	119
3.3.3. Con người yêu thương và hòa hợp.....	130
Tiểu kết chương 3	135
Chương 4. MỸ CẢM CÁI U HUYỀN TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI	136
4.1. Giới thuyết về mỹ cảm cái u huyền.....	136
4.1.1. Khái quát chung về “cái u huyền”	136
4.1.2. Cái u huyền trong văn học Nhật Bản	138
4.2. Cái u huyền qua motif kì ảo trong tiểu thuyết Haruki Murakami	141
4.2.1. Motif phân thân thoát xác	142
4.2.2. Motif xuyên không.....	145
4.3. Cái u huyền qua hệ thống biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami.....	150
4.3.1. Biểu tượng “trắng”: sự vô thường, tính nữ vĩnh hằng và hành trình hướng tới tình yêu, kết nối	150
4.3.2. Biểu tượng “bóng tối”: cái ác, sự cô đơn và yếu tính cân bằng	155
4.3.3. Biểu tượng “trứng”: khả thể - tiềm năng và sự sống - tái sinh	159
4.4. Cái u huyền qua thủ pháp hư không trong tiểu thuyết Haruki Murakami.....	162
4.4.1. Thế giới giấc mơ.....	163
4.4.2. Nhân vật hư ảo.....	167
4.4.3. Kết thúc mơ hồ	172
Tiểu kết chương 4	176

KẾT LUẬN178

TÀI LIỆU THAM KHẢO.....182

PHỤ LỤC192

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

1.1. Nhật Bản – đất nước Đông Á mang những giá trị văn hóa đặc thù bản địa. Người Nhật – có hệ mỹ cảm đặc biệt trong tri nhận cuộc sống. Họ sẵn sàng thu nhận giá trị của cái đẹp bằng tất cả tình yêu dường như đạt tới tuyệt đối. Mỹ cảm của người Nhật xuất hiện trong hầu hết các hiện thể của vật chất lẫn giá trị tinh thần dân tộc. Khả năng tri nhận cái đẹp đặc biệt của người Nhật đã trở thành một thể giới uyên áo mời gọi nhân loại khai phá. Nghiên cứu về Nhật Bản, đặc biệt là hệ mỹ cảm trong văn chương đất nước này là một hướng đi có đóng góp quan trọng trong công cuộc phát triển tri nhận nhân loại trong ngành khoa học xã hội và nhân văn.

1.2. Haruki Murakami được đánh giá là một trong những “hiện tượng” của văn chương Nhật thế kỉ XXI. Chất riêng trong ngòi bút của ông có tầm ảnh hưởng không chỉ nằm trong phạm vi quốc gia mà còn tạo nên làn sóng sâu rộng trên toàn thế giới với cái tên “hội chứng Murakami”. Những tác phẩm của ông luôn được bạn đọc ngóng đợi và tiếp nhận nồng nhiệt. Hàng loạt các diễn đàn chia sẻ, bình luận và nghiên cứu văn chương ông được hình thành ở nhiều dạng thức khác nhau với mô hình hoạt động hệ thống, sôi nổi và đa dạng. Vuốt giải Nobel nhiều lần trong tiếc nuối của bạn đọc, lời khen nhiều, lời chê bai cũng không ít, thế nhưng, chúng ta khó có thể phủ nhận sự mê hoặc đặc biệt trong văn chương đỉnh mác Murakami. Cho đến nay, Haruki Murakami được định vị như là một nhà văn tiêu biểu, một nhà văn có tầm ảnh hưởng vào bậc nhất tới văn chương đương đại.

Trong sự nghiệp sáng tác, Haruki Murakami đặt cái tôi nhà văn của mình giữa những lần ranh văn học. Văn chương thuần túy (jubungaku) hay văn chương đại chúng (taishubungaku); văn chương đậm mùi bơ sữa phương Tây hay văn chương mang những âm hưởng phương Đông đặc thù; văn chương mang tính hiện đại, hậu hiện đại hay văn chương mang tính truyền thống... Murakami chưa bao giờ khẳng định mình thuộc bất cứ một trào lưu, một trường phái, một phong cách văn chương đã được gọi tên nào. Murakami chọn là “người đứng giữa” - vừa tiếp nhận vừa cách tân để có lối đi riêng trong văn học. Với tư cách là một nhà văn của thế hệ mới, Murakami để cho tác phẩm của mình làm mờ những đường biên từ những xung đột, tranh cãi không có hồi kết. Sự nghiệp văn chương của Murakami cho tới nay có thể ví như hành trình tự chứng minh danh tính của mình giữa văn đàn thế giới. Mặc những tranh cãi về mùi bơ sữa, đánh mất bản sắc dân tộc, Murakami vẫn xác định mình là một tiểu thuyết gia Nhật Bản đang thực hiện công việc mô tả về những con người: “tôi gọi họ là *những con người của tôi*. Có thể diễn dịch rằng ấy là “người Nhật”. Mà cũng có thể

diễn dịch họ là con người nói chung, sống ở bất cứ đâu trên thế giới này” [1, 8]. Viết về những con người của mình, Haruki Murakami đã làm nên hệ mỹ cảm riêng trên cơ sở tích hợp, tiếp biến giữa tâm hồn dân tộc với cảm quan nhân loại về cái đẹp. Chất riêng trong ngòi bút của nhà văn là cơ sở hình thành nên những ảnh hưởng sâu sắc đối với văn chương đương đại không chỉ Nhật Bản mà còn toàn thế giới.

1.3. Từ những lí do trên, chúng tôi mong muốn thực hiện đề tài *Mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami*. Đề tài sẽ có đóng góp tích cực trong hệ thống nghiên cứu về Haruki Murakami nói riêng và văn chương Nhật Bản nói chung. Khám phá những biểu hiện mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami, vấn đề “nợ” hay “không nợ” văn chương dân tộc của nhà văn theo đó được làm rõ. Đặc biệt, công trình hoàn thiện sẽ đem lại một tài liệu quan trọng để lí giải những thành công “vượt biên” của nhà văn này.

2. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

2.1. Mục đích nghiên cứu

Đề tài *Mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* hướng tới những mục đích sau:

- Tập trung làm rõ những biểu hiện mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami ở những phương diện: mỹ cảm cái bi, mỹ cảm cái thiện và mỹ cảm cái u huyền.
- Định vị quan niệm về cái đẹp trong tiểu thuyết của Haruki Murakami trong dòng chảy mỹ học Nhật Bản: những kế thừa và phát huy mỹ học truyền thống Nhật Bản và tiếp nhận tinh hoa mỹ học thế giới trong tiểu thuyết của Haruki Murakami.
- Xác định được cách thức tồn tại của tiểu thuyết Murakami: sáng tác xoá mờ lẫn ranh văn học và mang tầm ảnh hưởng sâu rộng bởi vẻ đẹp đạo đức, mỹ học và triết học.

2.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để đạt được những mục đích trên, đề tài yêu cầu thực hiện những nhiệm vụ sau:

- Tổng quan những nghiên cứu về tiểu thuyết của Haruki Murakami và mỹ cảm trong tiểu thuyết của nhà văn. Xây dựng cơ sở lí luận về những mỹ cảm nổi bật trong tiểu thuyết Haruki Murakami: mỹ cảm cái bi, mỹ cảm cái thiện và mỹ cảm cái u huyền. Tìm hiểu quan niệm thẩm mỹ của Haruki Murakami thể hiện qua các phát ngôn của nhà văn.
- Nhận diện, khảo sát và phân tích mỹ cảm cái bi trong tiểu thuyết Haruki Murakami.
- Nhận diện, khảo sát và phân tích mỹ cảm cái thiện trong tiểu thuyết Haruki Murakami.
- Nhận diện, khảo sát và phân tích mỹ cảm cái u huyền trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

3. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của đề tài được xác định đó là những biểu hiện của mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

4. Phạm vi nghiên cứu

4.1. Phạm vi khảo sát văn bản

Cho đến nay, ở Việt Nam, mười ba tiểu thuyết của Haruki Murakami đã được dịch và lưu hành chính thức. Tuy nhiên, để thực hiện đề tài này, chúng tôi tập trung khảo sát bảy tác phẩm thể hiện rõ nhất hệ mỹ cảm của Haruki Murakami. Các ấn phẩm được sắp xếp theo trình tự văn bản gốc được ra mắt độc giả trong sự nghiệp viết văn của nhà văn (phụ lục 1), đó là:

1. Haruki Murakami (2017), *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Lê Quang dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
2. Haruki Murakami (2015), *Rừng Nauy*, Trịnh Lữ dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
3. Haruki Murakami (2014), *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Trần Tiền Cao Đăng dịch, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
4. Haruki Murakami (2008), *Người tình Sputnik*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
5. Haruki Murakami (2014), *Kafka bên bờ biển*, Dương Tường dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
6. Haruki Murakami (2012), *1Q84*, tập 1, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
Haruki Murakami (2012), *1Q84*, tập 2, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
Haruki Murakami (2013), *1Q84*, tập 3, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
7. Haruki Murakami (2014), *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*, Uyên Thiễm dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.

Các tiểu thuyết này được xác định khảo sát dựa trên ba lí do sau: thứ nhất, các tác phẩm đã được hội đồng chuyên môn đánh giá cao qua các giải thưởng; thứ hai, các tác phẩm được các công trình trước đó tập trung nghiên cứu; thứ ba, các tác phẩm được xác định có sự định hình trong phong cách, quan niệm sáng tác của nhà văn. Trong luận án, chúng tôi sẽ tổng hợp và lựa chọn những chi tiết tiêu biểu để làm rõ nội dung.

4.2. Phạm vi nội dung nghiên cứu

Mĩ cảm trong tiểu thuyết Murakami có thể khai thác ở các phương diện khác nhau. Đặc biệt, tác phẩm của Murakami thể hiện vẻ đẹp phù hợp với nhiều quan niệm thẩm mỹ truyền thống Nhật Bản. Tuy nhiên, trong luận án, chúng tôi tập trung nghiên cứu ba mỹ cảm nổi bật làm nên sự thành công của tiểu thuyết Haruki Murakami: cái bi, cái thiện và cái u huyền.

5. Hướng tiếp cận và phương pháp nghiên cứu

Luận án *Mĩ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* đi theo hướng tiếp cận sau:

Tiếp cận tác phẩm văn học từ *mĩ học*: chúng tôi khai thác những giá trị biểu đạt cái đẹp trong các tiểu thuyết của Haruki Murakami.

Tiếp cận tác phẩm văn học từ *văn hóa học*: chúng tôi đặt các tiểu thuyết của Haruki Murakami trong sự vận động tích hợp văn học, văn hóa dân tộc với văn học, văn hóa phương Tây. Từ vấn đề văn hóa, chúng tôi cũng có thể nhìn thấy khả năng tiếp nhận vấn đề trong xã hội của Haruki Murakami để làm nên cơ sở giá trị nhân văn trong tác phẩm của ông. Từ tính chất đa văn hóa, chúng tôi có thể lí giải thành công vượt ngoài biên giới của nhà văn.

Tiếp cận tác phẩm từ góc nhìn *kí hiệu học*: chúng tôi hướng tới giải mã, khai thác những giá trị ẩn dụ và biểu tượng nằm trong tiểu thuyết của Haruki Murakami.

Để triển khai luận án, chúng tôi đã vận dụng các phương pháp nghiên cứu khoa học sau:

5.1. Phương pháp phân tích và tổng hợp

Phương pháp được sử dụng tích cực trong quá trình thực hiện đề tài để hướng tới mục tiêu làm rõ những tín hiệu, biểu hiện của mỹ cảm Murakami qua các nhân vật và các sự kiện trong tiểu thuyết của nhà văn.

5.2. Phương pháp phê bình tiểu sử và lịch sử xã hội

Phương pháp hỗ trợ nghiên cứu vấn đề khi đặt vào trải nghiệm, quan niệm cá nhân tác giả với bối cảnh lịch sử xã hội. Những biểu hiện mỹ cảm theo đó được định hình. Các tầng ý nghĩa văn bản được sáng tỏ một cách toàn diện hơn.

5.3. Phương pháp liên ngành

Khi thực hiện đề tài, chúng tôi chú ý vận dụng phối hợp các kiến thức lí luận liên ngành như: *mĩ học*, *kí hiệu học*, *văn hóa học* và *triết học* để tìm ra các dấu hiệu và biểu hiện ý thức về cái đẹp trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

5.4. Phương pháp so sánh

Phương pháp này hỗ trợ chúng tôi tìm thấy những tương đồng và khả năng tiếp biến văn học và văn hóa trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

6. Đóng góp mới của luận án

Đề tài *Mĩ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* là đề tài nghiên cứu cụ thể ý thức về cái đẹp trong các tác phẩm của nhà văn đương đại Nhật Bản ở các phương diện: mỹ cảm cái bi, mỹ cảm cái thiện và mỹ cảm cái u huyền.

Phân tích những biểu hiện của mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami cung cấp một cái nhìn hoàn thiện hơn về “Murakami-ism” (tức “Murakami luận”). Bản sắc văn hoá dân tộc trong văn chương Haruki Murakami được làm sáng rõ, thành công xóa nhòa biên giới của ông cũng theo đó được khẳng định.

Đề tài hoàn thành sẽ là bước đệm để phát triển nghiên cứu “mĩ học Murakami” ở các thể loại tác phẩm của ông, là đóng góp tích cực tới diễn đàn nghiên cứu trong nước và thế giới về văn chương Haruki Murakami nói riêng, văn chương Nhật Bản nói chung.

Đề tài cũng góp phần tìm hiểu mĩ học Nhật Bản đương đại - những kế thừa và phát triển mĩ học truyền thống - thông qua trường hợp một nhà văn cụ thể.

7. Kết cấu luận án

Luận án *Mĩ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* được triển khai trong bốn chương:

Chương 1: Tổng quan vấn đề nghiên cứu

Chương 2: Mỹ cảm cái bi trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Chương 3: Mỹ cảm cái thiện trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Chương 4: Mỹ cảm cái u huyền trong tiểu thuyết Haruki Murakami

CHƯƠNG 1

TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU

Chương một của luận án tập trung tìm hiểu tổng quan tình hình nghiên cứu tiểu thuyết và mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami trên các khu vực thế giới và Việt Nam nhằm tìm ra khoảng trống khoa học để tiếp tục khám phá đề tài. Ở mỗi khu vực, luận án lại phân chia các công trình theo các hướng nghiên cứu cơ bản mà các công trình đó triển khai. Về tiểu thuyết của Haruki Murakami, các nghiên cứu tập trung vào các hướng như phê bình tiểu sử, bản thể luận, so sánh, tự sự học, xã hội học, hậu hiện đại...

1.1. Nghiên cứu về tiểu thuyết Haruki Murakami

1.1.1. Nghiên cứu ở nước ngoài

Khi Haruki Murakami trở thành một hiện tượng, điều đó có nghĩa không phải chỉ đối với người đọc mà các tác phẩm và tư tưởng cầm bút của nhà văn đương đại Nhật cũng thu hút sự quan tâm đặc biệt của giới phê bình. Hơn ba trăm đề tài nghiên cứu viết bằng tiếng nước ngoài mà chúng tôi tổng hợp được là minh chứng cho điều đó. Liên quan đến đề tài *Mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami*, các công trình đáng kể chủ yếu tập trung ở các hướng nghiên cứu sau:

* *Phê bình tiểu sử (Biography Criticism)*

Trong *Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture* (Haruki Murakami: Người kiến tạo huyền thoại hiện đại vượt ra ngoài văn hóa), Megumi Yama đã đưa ra những kiến giải sâu sắc về sự nghiệp văn chương của nhà văn đương đại Nhật Bản. Tác giả bài báo đã khái quát con đường tạo nên chất riêng trong phong cách Haruki Murakami. Những phát biểu của Haruki Murakami được Megumi dẫn chứng để làm rõ cho những luận điểm của mình. Megumi nhận định, *Biên niên kí chìm vụn dây cót* chính là bước ngoặt cho sự nghiệp cầm bút, đặc biệt đó là sự hoàn thiện về ý thức hệ cũng như quan niệm văn chương của Murakami trên cuộc hành trình tìm kiếm hạt nhân tồn tại. Bên cạnh đó, hai sự kiện chấn động diễn ra ở Nhật Bản năm 1995: trận động đất ở Kobe và giáo phái Aum tấn công tàu ngầm ở Tokyo bằng chất độc sarin đã khiến Murakami như bừng tỉnh về trách nhiệm với Nhật Bản. Nếu như trước kia Murakami lựa chọn rời xa hệ thống mà ông căm ghét thì tới lúc này ông thấy rằng phải quay trở về nước Nhật, trực diện tiếp cận những nỗi đau mà con người, dân tộc phải chịu đựng trong lịch sử và hiện tại (điều này đã được thể hiện trong *Biên niên kí chìm vụn dây cót* và *Ngầm*). Murakami có niềm tin mãnh liệt vào sức mạnh tưởng tượng, thứ mà ông coi là tài sản vô giá, ở đó, con người có thể đi xuống đáy sâu bên trong bóng tối của họ để được đổi đầu, đối thoại với những “kẻ xa lạ”, xấu xa, biến dạng... Megumi ví Murakami tựa như một nhà giả kim khiến mọi thứ có thể hòa tan và đông tụ trong thế giới của riêng mình. Khi để câu chuyện của mình chìm sâu vào vô thức, Murakami đã xóa nhòa

ranh giới cá nhân mà đạt tới cấp độ của tập thể, những hình ảnh, kí hiệu và ẩn dụ có thể vượt không gian, thời gian để hướng tới vấn đề của cộng đồng xã hội rộng lớn – những câu chuyện mang tầm nhân loại. Vì thế, Megumi nhấn mạnh: “Niềm tin và sự tự tin của nhà văn là câu chuyện của anh ta vượt ra ngoài sự phân đôi giữa Đông và Tây, ý thức và vô thức, cá nhân và phổ quát” [2, 93]. Nhận định này của Megumi đóng góp một cơ sở quan trọng để chúng tôi có nền tảng khẳng định khả năng vượt biên để đạt tới sự hài hòa trong mỹ cảm Haruki Murakami.

Ngoài ra, ta không thể không kể tới cuốn *Haruki Murakami and the Music of Words* (Haruki Murakami và âm nhạc của ngôn từ) của Jay Rubin. Bên cạnh giới thiệu tiểu sử, Jay Rubin đã đưa ra những luận điểm phê bình và giải thích sâu sắc những lớp nghĩa ẩn sau các tác phẩm của nhà văn. Rubin nhận định Murakami là: ““nhà văn hậu chiến” thực sự đầu tiên, người đầu tiên gạt bỏ “bầu không khí u ám, nặng nề” của thời kì hậu chiến và ghi lại trong văn học tâm trạng nhẹ nhàng mới được Mĩ hóa” [3, 17]. Hơn nữa, trong quá trình dịch thuật và tiếp nhận tác phẩm của Haruki Murakami, Jay Rubin nhận ra: “có lẽ không nhà văn nào khác quan tâm đến kí ức và những khó khăn trong việc tìm lại quá khứ - không phải Kawabata, thậm chí không phải Proust – thành công như Murakami trong việc nắm bắt tính thức thời của trải nghiệm kí ức ảo” [3, 60]. Trong cuốn chuyên luận, những bàn luận về “nơi này” và “nơi khác” của nhà nghiên cứu đem lại phân tích có tính tổng quát chiều không gian thường xuyên hiện hữu trong tác phẩm của nhà văn. Ngoài ra, việc làm rõ tình yêu của Murakami với âm nhạc là một lưu ý khi chúng tôi nghiên cứu tác phẩm của nhà văn này. Cuộc hành trình qua các tác phẩm của Haruki Murakami cũng là cuộc hành trình đi qua thế giới âm nhạc đầy cảm hứng làm nên phong cách riêng của nhà văn. “Đối với Murakami, âm nhạc là phương tiện tốt nhất để đi vào nơi sâu thẳm của vô thức, một thế giới vượt thời gian khác trong tâm thức chúng ta” [3, 3]. Đặc biệt, việc Jay Rubin xem âm nhạc như là một biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami là một đóng góp giá trị trong quá trình tiếp nhận tác phẩm của nhà văn này.

* *Bản thể luận (Ontology)*

Gabriel Patrick Wei-Hao Chin trong “*Get the Tone Right*”: *Reading with the Realism of Object – Oriented Ontology* (“Tìm một giọng điệu đúng”: Đọc bằng hiện thực chủ nghĩa về khách thể - Bản thể học định hướng) đã tập trung khai thác vấn đề ở các tác phẩm của hai nhà văn được đánh giá cao vào cuối thế kỉ XX từ hai phía Thái Bình Dương đó là Don DeLillo và Murakami Haruki. Tác giả bài báo chú ý đặt các tác phẩm *Tiếng ồn trắng*, *Mao II*, *Thế giới ngầm* của DeLillo và *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Ngâm*, *Kafka bên bờ biển* của Murakami trong mối tương quan đối sánh năng lực xây dựng thế giới hiện thực kì ảo của hai nhà văn dựa trên luận thuyết về Chủ nghĩa hiện thực kì ảo (Magic Realism) của Franz

Roh và quan niệm thẩm mỹ siêu hình của Graham Harman về việc tiếp nhận văn học từ góc nhìn bản thể luận. Từ tác phẩm của Murakami, Gabriel phát hiện những yếu tố mơ hồ và không nhất quán trong mô tả của Murakami như là một tiêu chí khẳng định thực tại của nhà văn là không thể bó buộc vào bất cứ một quy tắc nào. Đặc biệt, nhà nghiên cứu thấy được sự sâu sắc của Murakami trong việc kết nối giữa hiện thực và sự đại diện của nhà văn trong tác phẩm. Gabriel nhìn nhận phong cách của Murakami gần với châm ngôn của Harman khi nhà văn Nhật xây dựng các mâu thuẫn hay những rạn nứt, đổ vỡ giữa các đối tượng và phẩm chất của họ để khắc họa những vấn đề của hiện thực, đối diện với hiện thực. Gabriel khẳng định: từ góc nhìn bản thể luận, các tác phẩm của Murakami cần được tiếp cận “một cách có đạo đức” [4, 389]. Nhận định này có phần liên quan đến nội dung mỹ cảm cái thiện trong luận án của chúng tôi. Đặc biệt, việc Gabriel phát hiện thế giới ẩn dụ, thế giới trong mơ của Haruki Murakami như một hệ thống trách nhiệm của bản thể vô thức trước thời đại vật chất là rất xác đáng và thú vị. Tuy nhiên, bài báo của Gabriel chỉ tập trung vào vấn đề hiện thực xã hội từ hướng bản thể luận nên những luận giải của ông mới khái quát về việc nhìn nhận tác phẩm từ góc độ đạo đức chứ chưa tiếp cận sâu về những biểu hiện đạo đức trong tiểu thuyết của Murakami.

Theo hướng bản thể luận, luận án *Murakami Haruki and the Search for Self-therapy* (Murakami và cuộc tìm kiếm cách tự trị liệu) của J. P. Dil cho rằng Haruki Murakami là một nhà văn tiêu biểu nỗ lực “viết” và coi việc viết như là một phương pháp tự trị liệu. Qua năm chương luận án, Dil phát hiện: khác với quan điểm của Jung, hướng tự trị liệu của Murakami từ chối khái niệm về một cái tôi thống nhất lớn hơn, các nhân vật của Murakami hướng đến một tương lai đoàn tụ, tìm kiếm một cách sống hiện sinh sâu sắc. Từ đó, con người của Murakami được tái sinh trong tư thế giác ngộ về tồn tại. Dil thấy rằng tiểu thuyết của Murakami cũng thể hiện sự vận động theo một cách tương tự như lập luận của Freud. Với sự đánh mất lí tưởng cá nhân và chính trị vào cuối những năm 60 của thế kỉ XX, Murakami và thế hệ của ông hình thành nhu cầu về một sự tái hợp như mô tả của Freud thì đó là sự “tái thiết năng lượng tinh thần” (“recathecting”) hoặc tái định hướng những tồn tại của quá khứ [5, 24]. Dil khẳng định có một sự phát triển rõ ràng trong tiểu thuyết của Murakami, các nhân vật của nhà văn này có xu thế từ từ đối mặt với những bản ngã đen tối của họ, trở lại với xã hội và tạo chỗ đứng. Từ đó, hành trình khám phá bản thân bên trong của họ cuối cùng cũng dẫn họ trở lại với nhu cầu nhập thế. Lúc này, Murakami đã xây dựng lên một con người mới trong tác phẩm của mình – con người “hành động”. Nhân vật của Murakami đã chủ động dẫn mình vào cuộc hành trình âm – dương, với những kì vọng tìm kiếm sự cân bằng, bước xuống “giếng” để chạm vào bản thể, nhìn vào hiện thực và đấu tranh với nó để tự chữa lành vết thương, làm nên sự sống toàn vẹn hơn. Bên cạnh đó, Dil cũng nhận thấy, bằng việc

viết không ngừng, Murakami vẫn tiếp tục bước đi trên con đường đấu tranh của mình với những câu hỏi về việc tìm kiếm những cam kết mới cho giá trị của sự tồn tại và việc lựa chọn phương hướng cho cuộc đời. Chính vì thế, Dil đã khai thác, phân tích một số thông điệp mà Murakami gửi gắm trong các tác phẩm và truy tìm những tiềm năng tìm kiếm cam kết và sự tự trị liệu của Murakami trong quỹ đạo “trốn thoát và trở về”.

** Phê bình so sánh (Comparative Criticism)*

Từ góc nhìn phân tâm học, Alicia K. Harder trong *The Serpent and the Self: Identity and self Discovery in Haruki Murakami's The Wind-up bird Chronicle and the story of Dojoji* (Con rắn và cái tôi: Sự khám phá bản sắc và bản ngã trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và câu chuyện của *Dojoji*) đi tìm những giao điểm chung giữa truyền thuyết *Dojoji* với tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót* của Haruki Murakami ở cuộc hành trình kiếm tìm bản sắc cá nhân. Luận án tập trung so sánh các nhân vật nữ giữa hai tác phẩm đặt trong mối tương quan giữa nhận thức xã hội, lịch sử và tôn giáo. Điều thú vị trong luận án này là phát hiện các nhân vật nữ trong hai tác phẩm đều phải đối diện với những đam mê dục vọng và tội lỗi. Hành trình của nhân vật ở các câu chuyện đều hướng tới việc giác ngộ. Đặc biệt, các nhân vật được đặt trong mối tương giao tính dục – được xem như là thứ quyết định sự tồn tại của họ. Alicia thấy rằng: “Trong cả hai câu chuyện, chúng ta thấy mối quan hệ chặt chẽ giữa tình dục và quyền lực” [6, 33]. Cả hai đều có tình dục tốt và tình dục xấu để hướng tới những định nghĩa khác nhau về quyền lực. Tuy nhiên, Alicia cũng chỉ ra điểm khác biệt của Murakami đó là những người phụ nữ của ông có tư cách đại diện cho “con người” tổng thể, điều này đã vượt qua quan niệm phân giới và đẳng cấp như trong *Dodoji*. “Murakami đang tìm cách tạo ra khái niệm phổ quát về bản thân và giải quyết cuộc đấu tranh của con người với bản sắc” [6, 38]. Luận điểm cho ta thấy cần nhìn nhận các nhân vật của Haruki Murakami từ lăng kính bình đẳng trong tương quan giữa cái tôi vật chất và cái tôi siêu hình để soi chiếu và tìm ra những vấn đề của thời đại.

Trong nghiên cứu *Leggere i Classici in Oriente. Il mito della letteratura occidentale in Dai Sijie, Murakami Haruki, Azar Nafisi* (Đọc những tác phẩm kinh điển ở phương Đông: Huyền thoại văn học phương Tây trong các tác phẩm của Dai Sijie, Murakami Haruki, Azar Nafisi), Niccolò Scaffai căn cứ vào cơ sở lập luận “Ba mô hình siêu quốc gia” («tre modelli di sovranazionalità») mà Claudio Guillén đã xác định trong chuyên luận *Uno e il molteplice* (Một và nhiều) để nghiên cứu so sánh tác phẩm của các nhà văn gốc Á. Đối với Murakami, bài báo tập trung vào tác phẩm *Kafka bên bờ biển*. Scaffai nhìn thấy những yếu tố thuộc về nghệ thuật và triết học châu Âu xoay quanh câu chuyện của nhân vật Kafka, đặc biệt, câu chuyện còn là sự phối hợp của những thể loại (theo như phân tích của bài viết có thể hiểu theo nghĩa của motif) như: hành trình, giải phóng khỏi gia đình, tìm kiếm nguồn gốc và phát hiện ra “tình yêu”. Trong bài báo có đề cập đến sự “mơ hồ” trong tiểu thuyết Murakami,

Scaffai xác định yếu tố này xuất phát trước nhất ở sự loại bỏ tên thật dựa trên sự “đồng hóa” với văn học hậu hiện đại châu Âu [7, 9]. Điều cần lưu ý trong bài báo này là Scaffi không xem Murakami là một nhà văn thuần phương Tây mà nhà văn chỉ “vay mượn” những yếu tố của phương Tây để truyền tải ý niệm của mình. Nhà văn đã để cho nhân vật và câu chuyện của mình hòa lẫn trong bóng tối, phá vỡ những cấu trúc thị quan để tái cấu trúc giá trị nhờ vào trí tưởng tượng để khắc họa mối quan hệ phức tạp trong văn hóa, lịch sử phương Đông và phương Tây. Điều này được Scaffai phân tích ở nhân vật Nakata như là một nạn nhân chiến tranh, Kafka như là một nạn nhân hậu chiến dựa trên lý thuyết của nhà phân tâm học Lacan về “phép ẩn dụ của người cha”. Trong đó, tước danh “cha” tựa như biểu tượng của truyền thống văn hóa Nhật Bản trước chiến tranh bị mất đi và thay thế bằng một người “cha” khác mang những màu sắc phương Tây khiến người Nhật bị đảo lộn cuộc sống và phải bước vào cuộc hành trình kiếm tìm nguồn gốc. Từ đây, độc giả Đông - Tây phải đặt mình vào một ý thức cộng đồng, nhìn nhận về trách nhiệm với lịch sử tồn tại của con người.

Bàn về sự kết nối của con người được thể hiện trong tiểu thuyết, luận án *上春樹・江國香織小説研究——親密性をめぐって* (Nghiên cứu về sự thân mật trong tiểu thuyết Haruki Murakami và Kaori Ekuni) của Mariko Horiguchi tập trung vào các yếu tố tình yêu, gia đình và tình dục được mô tả trong tác phẩm của Haruki Murakami và Kaori Ekuni - người được mệnh danh là Murakami nữ ở Nhật. Đối với tác phẩm của Murakami, Mariko thảo luận về tính thân mật ở tiểu thuyết và truyện ngắn của nhà văn, đặc biệt là các tác phẩm mang màu sắc lãng mạn. Trong đó, Mariko lấy hai tác phẩm *Rừng Nauy* và *1Q84* làm phạm vi nghiên cứu về tiểu thuyết. Điểm đặc biệt của luận án này là đã đặt tác phẩm của nhà văn trong văn chương truyền thống để làm rõ vấn đề. Trên cơ sở đó, tác giả luận án nhận thấy, các nhân vật của Murakami thường bị phụ thuộc vào tình dục, những cuộc thảo luận của họ chủ yếu tập trung hướng đến sự yếu đuối và tổn thương mà tách biệt mình khỏi người thân và xã hội. Luận án của Mariko cũng nhắc tới hình tượng về người cha có ẩn dụ sâu sắc cho nguyên nhân khiến các nhân vật tác biệt khỏi gia đình. Đặc biệt, từ những biểu hiện liên đới giữa những người phụ nữ và quan hệ đồng tính nữ, Mariko lập luận: trong tác phẩm của Murakami, nam giới như là một biểu tượng cho “bạo lực” (bởi hành vi bạo lực hầu hết do nam giới thực hiện). Tác phẩm của Murakami luôn xuất hiện tính nữ bị tổn thương bởi những người đàn ông bằng cách này hay cách khác. Mối liên hệ tiêu cực giữa phụ nữ và bạo lực được lặp đi lặp lại trong văn chương Murakami. Vì thế, Murakami đưa vào trong tác phẩm của mình những “*ham muốn đồng tính nữ*” để “những mối quan hệ giữa những người đàn ông” được rút ra hoàn toàn [8, 144]. Ngoài ra, đặt trong sự so sánh, Mariko phát hiện: cả văn chương của Murakami và Ekuni đều có điểm chung khi khắc họa về “nỗi đau”. Đó là những “nỗi đau” trong các mối quan hệ thân thích. Đương nhiên là cách biểu hiện “nỗi đau” của mỗi nhà văn mang phong cách riêng của họ. Với ý thức phái tính, nhân vật nữ của Ekuni

coi nổi đau như là một điều tất yếu, sẵn sàng đối mặt với nó để thể hiện sự xóa bỏ chức năng của đàn ông để khẳng định “phụ nữ vốn dĩ trên đời là phái mạnh” [8, 148]. Còn đối với Murakami, “nổi đau” chính là cơ sở làm nổi bật tính lãng mạn nhất định cũng như sự bất khả thi của tình dục [8, 147].

** Phê bình tự sự học (Criticism of Narratology)*

Sau cuốn *Haruki Murakami and The Music of Words* của Jay Rubin, cuốn chuyên khảo viết bằng tiếng Anh *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* (Những thế giới cấm kỵ của Haruki Murakami) của Matthew C. Strecher có đóng góp đáng kể trong nghiên cứu về nhà văn đương đại Nhật. Sáu chương chuyên luận của Strecher đã đi sâu vào chức năng của thế giới siêu hình được miêu tả trong tiểu thuyết của Murakami để làm sáng tỏ những vấn đề về tự sự, tâm lí, thần thoại, tôn giáo và báo chí. Theo Strecher, thông qua tác phẩm, Murakami thể hiện vai trò quan trọng của độc giả trong việc gắn văn bản với hiện thực. Người đọc đọc nó thông qua bộ lọc ngôn ngữ, kinh nghiệm và văn hóa của cá nhân, để từ đó “viết lại” hiện thực tiểu thuyết theo cách của họ. Murakami đã xây dựng những yếu tố siêu hình có chức năng “vận chuyển” nhân vật của Murakami sang một “thế giới khác”. Strecher khẳng định: “rõ ràng là có hai yếu tố chính tạo nên câu chuyện hư cấu của Murakami: sự tập trung vào một sinh vật hoặc ý thức bên trong nào đó với cái tôi có ý thức, đôi khi chúng phối hợp nhau, đôi khi lại đối nghịch nhau; và trong hoạt động này, luôn có sự hiện diện của một “thế giới khác” đầy huyền diệu” [9, 5]. Các cuộc hành trình dù có những thay đổi trong những cuốn tiểu thuyết, nhưng theo Strecher, chức năng chính của các cuộc hành trình vẫn nhất quán, đó là: cung cấp cho các nhân vật chính một không gian để họ đối mặt với chính mình và nắm bắt những câu chuyện của cá nhân để xác lập lại danh tính. Những nhân vật có yếu tố kì ảo, những giấc mơ, những “giọng nói”, theo Strecher, là những cách thức để nhân vật của Murakami bước vào “một thế giới bên kia” thực thi vai trò của ý chí để đấu tranh chống lại sự chi phối của “Cha” hay những ham muốn bị đè nén, từ đó, nhân vật có thể khám phá được bản thân, làm nên một thực tại mới.

Ở một công trình khác, căn cứ vào chuỗi tự sự trong các tác phẩm của Haruki Murakami, Akiyoshi Suzuki trong *Mapping the Subterranean of Haruki Murakami's Literature World* (Lập bản đồ dưới lòng đất ở thế giới văn chương Haruki Murakami) xây dựng những bản đồ phân tích chuỗi vận hành trên và dưới lòng đất, hiện tại và quá khứ, thế giới này và thế giới khác được nhà văn thể hiện trong hệ thống các nhân vật và trong nội dung các tiểu thuyết của ông. Giếng nước, đáy biển, hang động... là những hình ảnh được trở đi trở lại trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Nhà văn đã tạo nên một thế giới bóng tối của quá khứ và chết chóc. Murakami gọi tên thế giới ngầm của mình là “Yamikuro” dịch thuận tiếng Anh là “INKlings”, tuy nhiên Akiyoshi phát hiện ra nếu đảo ngữ lại cụm từ tiếng Nhật này thì có nghĩa tiếng Anh là “I mark you” (tức “tôi đánh dấu bạn”) [10, 18],

điều này như một lời khẳng định cho khả năng chi phối sâu sắc của thế giới ngầm chứa quá khứ, bạo lực và cái chết đối với sự tồn tại của những con người sống trên mặt đất. Phối hợp nghiên cứu giữa bản dịch tiếng Anh và nguyên bản tiếng Nhật các tác phẩm của Murakami, Akiyoshi tập trung khảo sát thế giới ngầm trong tiểu thuyết *Rừng Nauy* để lấy đó làm cơ sở khẳng định chứng minh của mình. Nhà nghiên cứu xác lập những lộ trình của thế giới ngầm qua các nhân vật trung tâm như Naoko, Watanabe tới các nhân vật khác như Midori và Reiko. Trong nghiên cứu, chúng tôi thấy rằng, Akiyoshi đã có một sự dày công xác lập để truy vết theo những diễn trình “kể” về từng bước đi của các nhân vật trong tác phẩm của Murakami. Đặc biệt, Akiyoshi có phát hiện thú vị về những cấu trúc di chuyển của các nhân vật có tính ẩn dụ sâu sắc. Chẳng hạn như với nhân vật Naoko, bằng hiểu biết về địa lí cũng như lịch sử bản địa, nhà nghiên cứu thấy được lộ trình vô thức của Naoko như bị một thế lực ngầm chỉ dẫn trải dài trên những cung đường có tàn tích của bạo lực, của những trận chiến, những cuộc tàn sát đẫm máu hay những nghĩa trang... Tác giả bài báo tìm thấy được một kết cấu chung như vậy trong các nhân vật còn lại của *Rừng Nauy* cũng như các nhân vật chính của *Nhảy Nhảy Nhảy* và *Sau nửa đêm*. Từ đó, Suzuki khẳng định: Murakami đã xây dựng những con người sống trong chuỗi đau thương của quá khứ và cái chết. Bức tường thành vững chãi mà Murakami dựng nên trong tiểu thuyết của mình cũng tựa như lời của K trong *Người tình Sputnik* - nó chứa đầy bên trong là những xương cốt của con người. Đây cũng là cơ sở để Murakami gửi gắm tâm can và tình cảm nhân văn của mình vào tác phẩm.

Bên cạnh luận án của Suzuki, luận án của Midori Tanaka Atkins *Time and Space Reconsidered: the Literary Landscape of Murakami Haruki* (Tái nhìn nhận thời gian và không gian: cảnh quan văn học của Murakami Haruki) tiếp cận hướng tự sự học tập trung vào trần thuật không gian và thời gian trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật. Atkins xác định, từ sự tác động qua lại giữa cá nhân nhà văn với bản sắc dân tộc và xã hội, ta có thể phân định ra hai quan điểm - “thế giới của Murakami” và “Murakami trên thế giới” - được thể hiện trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật. Trong “Thế giới của Murakami”, những cảnh quan văn học mới, thế giới mới được nhà văn tạo ra, còn trong “Murakami trên thế giới”, Murakami dường như muốn thể hiện một sự “khiêu khích văn hóa” thông qua các tác phẩm văn học của mình [11, 3]. Từ hai quan điểm được xác lập, Atkins xây dựng triển khai luận án của mình trong năm chương. Trong ba chương đầu, luận án tiến hành phân tích tường thuật, tập trung vào ngôn ngữ của Murakami, cách xây dựng không gian và cách xử lí thời gian, lịch sử trong những câu chuyện về cuộc tìm kiếm danh tính các nhân vật chính của tác phẩm. Đối với các chương sau, luận án tiếp cận chủ đề phản biện xã hội về chính trị văn hóa, trước hết thông qua vị trí của tác giả như một kiểu nhà văn Nhật Bản mới trong diễn ngôn văn học thế giới,

sau đó, tác giả luận án đi vào khảo sát các bài viết của ba nhà phê bình Nhật Bản về tiểu thuyết của Murakami từ góc nhìn chính trị văn hóa của họ với “chủ nghĩa nhiệt thành” của Murakami. Chúng tôi nhận thấy, luận án này đã cung cấp một cái nhìn khá sáng rõ đối với việc lí giải thành công của các tác phẩm đỉnh đỉnh của Haruki Murakami. Việc tập trung vào không gian và thời gian trong tác phẩm dưới góc nhìn phản biện, Atkins đã nắm bắt được ý thức quốc tế của nhà văn đương đại Nhật Bản. Trong luận án này, điều chúng tôi lưu tâm nhất là ở việc Atkins tìm ra cốt lõi không gian, thời gian trong tiểu thuyết Haruki Murakami là ở sự tương tượng của chính nhà văn về con người, lịch sử, văn hóa và xã hội Nhật Bản. Chính vì thế, bối cảnh văn học của Murakami là sự khám phá ý thức về những bức bối của Nhật Bản và toàn cầu trong giai đoạn hiện đại mới.

** Phê bình xã hội học (Social Criticism)*

Đặt vào những vấn đề xã hội, Andrew J. Wilson trong *Murakami and the Celebration of Community* (Murakami và sự tôn vinh cộng đồng) nhận thấy từ tác phẩm *Hojoki* (Tên tiếng Anh: *The Ten Foot Square Hut – Lều vuông mười bước*) của Kamo no Chomei vào thế kỉ XIII đến tác phẩm của Haruki Murakami là *After the Quake* (*Sau động đất*) vào thế kỉ XXI có sự tương đồng và tiếp biến những suy luận “vô thường” của Phật giáo trước những thảm họa thiên tai của loài người. Nếu như Chomei bàn về những thảm họa như nạn đói, lốc xoáy và hỏa hoạn xảy ra với người dân kinh đô Kyoto trong *Hojoki* thì tác phẩm của Murakami khắc họa những đau đớn, mất mát của trận động đất tấn công thành phố Kobe vào năm 1995 giết chết hơn 6000 người. Trong nghiên cứu, Andrew thấy rằng, Murakami mặc dù cũng nỗ lực khắc họa một con đường đối diện hiện thực cho con người nhưng dường như nhà văn Nhật đương đại phủ nhận những tinh thần thiếu tin tưởng của Chomei về sự rút mình khỏi cộng đồng, bỏ lại tất cả phía sau để tự tìm cho mình một chốn tự ngã. Trái với Chomei, qua tác phẩm của mình, Murakami muốn hướng con người tới phía trước với những khởi đầu mới ngập tràn hi vọng vào cộng đồng và vẻ đẹp của gia đình. “*Sau động đất* là việc giải phóng rời khỏi lều chần mà từ chối đầu hàng để mạo hiểm với thế giới bên ngoài đầy những tổn thương” [12, 58]. Nghiên cứu tuy chỉ tập trung vào *Sau động đất* nhưng những phân tích giá trị nhân văn mà Murakami gửi gắm qua những thông điệp được mã hóa mang lại cho chúng tôi những cái nhìn tích cực về nền tảng đạo đức Murakami xây dựng trong tác phẩm của mình. Murakami sẵn sàng để con người của mình đối diện với các chấn thương, sẵn sàng đối mặt với những đau đớn và không đầu hàng trước hoàn cảnh để từ đó xác định trách nhiệm của mình với chúng sinh, hướng tới những hi vọng mới.

Từ góc nhìn so sánh thể loại, bài báo *Anomie and Isolation: The Wind-up Bird Chronicle, Ghost in the Shell, Serial Experiments Lain and Japanese Consensus Society* (*Sự vô chuẩn mực và cô lập: Biên niên kí chim vặn dây cót, Bóng ma trong lớp vỏ, loạt phim*

Những thí nghiệm Lain và sự đồng thuận xã hội Nhật Bản) của Elmo Gonzana khám phá những ảnh hưởng của sự suy thoái kinh tế trong xã hội Nhật Bản những 1990 được phản ánh trong tác phẩm *Biên niên kí chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và những bộ phim hoạt hình mang tính siêu hư cấu như *Bóng ma trong lớp vỏ* và *Những thí nghiệm Lain*. Đối mặt với sự suy thoái kinh tế nặng nề những năm 90 của thế kỉ XX, nhiều thanh niên thế hệ này rơi vào sự bơ vơ, lạc lõng và họ dần tìm đủ mọi cách để rút mình khỏi xã hội. Các nhân vật được khảo sát trong nghiên cứu cho thấy họ đều trải qua sự khủng hoảng tinh thần trầm trọng, sự khủng hoảng đó thể hiện qua những phản ứng ý thức cá nhân cho tới sự im lặng nhằm phủ định mọi quan hệ gắn bó với cộng đồng và lịch sử. Đối với tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Gonzana nhận thấy Murakami đã xây dựng nên những con người Nhật (*shutaisei*) thiếu sự kết nối với cộng đồng, lịch sử xã hội cũng như bản sắc cá nhân. “Cuốn tiểu thuyết đề cập đến sự bấp bênh không lối thoát do thiếu kết nối giữa con người, lịch sử xã hội và bản sắc cá nhân, đồng thời khám phá ra mối liên hệ giữa ba yếu tố này” [13, 45]. Một mặt, những con người của Murakami rơi vào những bất lực giao tiếp với người khác, mặt khác, các cá thể cũng dần đánh mất cái tôi của chính mình giữa những quy định hà khắc của xã hội đương đại Nhật Bản. Chính vì điều đó, nhân vật của *Biên niên kí chim vặn dây cót* phải bước vào cuộc hành trình bảo tồn bản sắc của cá nhân, phục hồi các mối liên hệ với tha nhân và xác lập lại bản chất lịch sử tồn tại của loài người. Từ đây, Murakami báo hiệu và khẳng định về những tồn tại bất ổn trong hiện thực, ông lật đổ những định nghĩa tốt đẹp giả tạo mà phần lớn người Nhật vẫn tự lừa dối mình trong lịch sử, để từ đó phải soi chiếu chính mình, để thấy những vết thương thực sự tạo nên những khiếm khuyết trong tinh thần.

Kể từ sau khi Chiến tranh Lạnh kết thúc, đường biên các quốc gia Đông Âu, Trung Đông và châu Á thay đổi nhiều lần, đặc biệt, dòng người vượt biên bản địa và nhập cư vào các nước khác ngày càng mạnh mẽ. Chính bởi vậy, những xác lập định nghĩa về một quốc gia, dân tộc, ngôn ngữ độc tôn bản địa bị phá vỡ, hình thành nên màu sắc đa văn hóa tại các quốc gia. Với tư cách là một chuyên gia của Trung tâm Úc học thuộc Đại học Barcelona, Yasue Arimitsu phân tích những vấn đề thuộc về quốc gia, bản sắc và con người chủ thể trong sự so sánh các nhà văn của Úc như Brian Castro, Nam Le với các nhà văn hậu thuộc địa như Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Kazuo Ishiguro và nhà văn đương đại Nhật Bản Haruki Murakami. Trong *Nation, Identity, and Subjectivity in Globalizing Literature* (Quốc gia, Bản sắc và Tính chủ thể trong toàn cầu hóa văn học), đối với Haruki Murakami, Yasue Arimitsu đánh giá nhà văn có một chất riêng, khác hẳn so với hai tiền bối văn chương đã đạt được giải Nobel cho Nhật Bản là Yasunari Kawabata và Oe Kenzaburo. Những thành công vươn tầm thế giới của Murakami thể hiện một xu hướng mới cho những điều vượt khỏi văn học truyền thống Nhật Bản, điều này kết nối với xu hướng toàn cầu hóa trong văn học. Nhà

ngiên cứu khẳng định, sự đón nhận nồng nhiệt của độc giả thế giới là minh chứng cho ý nghĩa mang tầm nhân loại trong các tác phẩm đỉnh mác Haruki Murakami. Đặc biệt, “cảm quan” về sự mất mát trong tác phẩm của Murakami là thứ thu hút độc giả vì sự đồng điệu với tâm thức thời đại. Những nhân vật mơ hồ, lạc lõng trong những giá trị của tồn tại xác thể và tinh thần như xác lập những câu hỏi lớn về “chủ thể” và “bản sắc” của con người trong hiện tại. Theo định nghĩa của Murakami, bản sắc là hệ thống tư tưởng được mang lại bởi tích lũy giá trị trong quá khứ và kí ức của một con người – có thể gọi nó là tâm trí. Tâm trí là vô hạn, chính vì thế không thể quá tập trung vào mối quan hệ giữa văn học và quốc gia, dân tộc để vô hình trung đặt giới hạn cho văn học. Văn học là tâm trí, là vô hạn trong thế giới của Murakami. Đây cũng chính là lí do, tác phẩm của Murakami vượt khỏi những lề lối truyền thống của văn học dân tộc, phong cách viết của ông không bị ảnh hưởng trực tiếp từ những người tiền nhiệm. Yasue Arimitsu đánh giá: Murakami nằm trong xu hướng thế giới văn học đương đại, xác minh một sự thay đổi mạnh mẽ của văn học hiện đại, vượt lên trên những vấn đề quốc gia, văn hóa và ngôn ngữ, làm sụp đổ “tính chủ quan” trong văn học – tiền đề cho sự phát triển của văn học đương đại [14, 10].

Trong bài báo *L'Oriente e il Family Novel Necessario (Phương Đông và cuốn tiểu thuyết gia đình cần thiết)*, Stefano Calabrese cho rằng, trong những điều kiện cụ thể, ý thức về “cái tôi” của xã hội phương Đông đã bắt rễ sâu sắc trong văn học đương đại Trung Quốc, Nhật Bản và Hàn Quốc ở những cuốn “tiểu thuyết gia đình” (*family novel*). Nhà nghiên cứu chứng minh vấn đề qua các cuốn tiểu thuyết của Haruki Murakami, Tô Đồng và Mạc Ngôn. Dựa trên nghiên cứu của Dan McAdams đã khám phá chiến lược trần thuật của văn học Âu Mỹ chủ yếu xuất phát từ “câu chuyện chuộc lỗi” của cá nhân đối với quá khứ của chính họ, Stefano Calabrese cho rằng văn học phương Đông xây dựng một “cuộc sống” từ câu chuyện của chính nhân vật trong tập thể và họ hướng về quá khứ của cộng đồng. Nhà nghiên cứu ví von chiến lược tường thuật tiểu thuyết như một cỗ xe, văn học phương Đông tựa như chiếc bánh xe trước bởi mọi thứ dường như được định đoạt bởi quá khứ, quay trở về quá khứ, còn văn học Âu Mỹ thì tựa như chiếc bánh xe sau bởi mọi thứ dường như hướng tới một triển vọng vì một cái gì đó sắp tới dựa vào sự vận động của chính nó. Ở trường hợp tiểu thuyết của Haruki Murakami, mặc dù được coi là nhà văn đương đại Tây nhất trong văn học phương Đông nhưng ông vẫn biểu hiện xu hướng cộng đồng ở việc tách dần nhân vật khỏi câu chuyện của cá nhân thông qua giọng trần thuật “chúng tôi” thay vì “tôi” [15, 53]. Nhà nghiên cứu tâm lí Cigdem Kagıtcıbası phân cấu trúc gia đình châu Á thành hai loại: mô hình gia đình phụ thuộc lẫn nhau hoàn toàn và mô hình gia đình phụ thuộc lẫn nhau về tình cảm. Từ đây, Calabrese xác định mô hình cấu trúc gia đình quen thuộc của Murakami là loại thứ hai. Những câu chuyện về gia đình của ông cũng theo đó dựa trên những biểu hiện tâm lí, ý

thức về tình cảm với các thành viên khác. Trong khi văn học phương Tây khắc họa những vấn đề tình cảm nằm trong sự tự mãn cá nhân thì đối với tiểu thuyết của Haruki Murakami lại là những luồng giao tiếp hướng tới gắn kết, tiếp cận với người khác, để từ đó khai phóng những bản ngã không phải chỉ ở cá nhân mà còn ở người khác. Theo đó, các nhân vật của Murakami treo mình trong im lặng của bản ngã ngủ đông, họ bị mắc kẹt trong những tình huống lặp đi lặp lại, vì vậy, câu chuyện của họ tựa một chuỗi dài ám ảnh nhận thức về những thế hệ trong gia đình. Việc chứng minh tác phẩm của Murakami thuộc về nhận thức phương Đông có một vai trò quan trọng trong việc xác định vị trí sự nghiệp của nhà văn trước những tranh cãi về ảnh hưởng cực đoan văn hóa phương Tây đối với nhà văn này.

** Phê bình hậu hiện đại (Postmodern Criticism)*

Giáo sư Rodica Frentiu phân tích những đặc điểm hậu hiện đại trong tiểu thuyết của Haruki Murakami ở bài báo *Contemporary Japanese Literature in Its Transition Towards the New Postmodern Humanism: Haruki Murakami* (Văn học đương đại Nhật Bản trong công cuộc chuyển tiếp hướng tới chủ nghĩa nhân văn hậu hiện đại mới: Haruki Murakami). Rodica Frentiu đánh giá chủ nghĩa hậu hiện đại ở Nhật Bản ngày nay xuất hiện với vai trò của “sự trở lại Nhật Bản” và “Chủ nghĩa quốc tế”. Trong đó, Haruki Murakami là nhà văn đương đại tiêu biểu nhất trong công cuộc vượt đường biên văn hóa truyền thống để vươn mình gia nhập dòng văn học hậu hiện đại quốc tế mới. Từ khả năng truyền tải những điều đáng kinh ngạc thông qua những mảnh vỡ được sắp đặt, Murakami xây dựng nên một thế giới đầy tính biểu tượng để khám phá chủ nghĩa nhân văn tập trung vào con người ở đây và bây giờ dựa trên khoảnh khắc của ánh sáng và bóng tối hướng về một cõi bên kia [16, 67]. Frentiu nhận định, mặc dù các tác phẩm của Murakami từng bị Oe Kenzaburo và Masao Miyoshi xếp vào loại văn chương rẻ tiền, nhưng không thể phủ nhận rằng Haruki Murakami đã vạch ra một con đường sáng tạo vào không gian tiểu thuyết bằng cách tiếp cận lãnh thổ mới cho văn chương. Mỗi phần trong các tiểu thuyết của Murakami dựa trên những nguyên tắc “kết nối” và “không đồng nhất” tựa như một chiếc cây ngôn từ mà bất cứ điểm nào cũng đều có sự liên kết với các bộ phận khác. Vì thế, Haruki Murakami cứ thế khiến cho câu chuyện của mình lớn dần lên trở thành “biên niên sử” - một hành trình. Theo Frentiu, tiểu thuyết của Haruki Murakami thể hiện sự “phản giả thời đại” - xây dựng những con người gặp khó khăn về nhận thức và hiểu biết về thế giới, phác thảo một trạng thái bất toàn giữa cuộc đời và vũ trụ. Mặc dù nhìn nhận tiểu thuyết của Murakami từ góc nhìn hậu hiện đại, nhưng Frentiu vẫn tiếp nhận tinh thần dân tộc mà Murakami từng khẳng định. Nhà nghiên cứu cho rằng, với mong muốn thay đổi Nhật Bản từ bên trong, Murakami đã vay mượn những yếu tố phương Tây như: sự tương đối tri thức, độ trễ, độ bất đối xứng, tính đa nguyên của diễn giải, tính phân mảnh và gián đoạn, sự khủ tu tượng trong diễn ngôn của chủ nghĩa

hậu hiện đại... để đạt được mục tiêu của mình. Trong bối cảnh lịch sử con người đang bị đe dọa đánh mất những ý nghĩa, văn chương hậu hiện đại chính là một mảnh đất “sống” để mọi thứ được xem xét lại, phân tích và thúc đẩy nỗ lực tái tạo, tìm kiếm giá trị mới – một phép biện chứng về “hiện tại vĩnh cửu” [16, 65]. Đặc biệt, phát hiện của Freniu về việc định hình lại khái niệm “Tự do” trong tác phẩm Murakami là rất quan trọng. “Chính xác hơn, sáng tác của nhà văn Nhật Bản này không phải không đạt tới văn học “thuần túy” (junbungaku), mà là muốn chấm dứt sự đối lập giữa văn học “thuần túy” và “đại chúng” (taishu bungaku) vốn chỉ phối quan niệm từ đầu thế kỉ XX ở Nhật” [16, 66]. Như vậy, Freniu đề hướng đến khả năng vượt ranh giới của Murakami. Sự giải phóng kĩ thuật văn chương cũng như tư tưởng đã tạo nên con đường mới cho hành trình khám phá bản thể trong tác phẩm Murakami. Đặc biệt, Freniu nhấn mạnh đến một chủ nghĩa hậu hiện đại mới do Murakami tạo ra với những tiêu chuẩn đạo đức khác biệt: con người không còn chống lại, phủ định bản thân, phủ định ngôn ngữ hay sự thật mà chấp nhận mọi thứ bằng hành động.

Ngoài ta, ta phải kể đến cuốn chuyên luận dài hơn 220 trang *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture* (Hậu hiện đại, Nữ quyền và các trào lưu hậu thuộc địa trong văn hóa Nhật Bản đương đại) - tổng hợp các nghiên cứu của Murakami Fuminobu về các nhà văn đương đại Nhật Bản: Haruki Murakami, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki và Karatani Kojin. Nhà nghiên cứu đã dành phần đầu tiên của mình để bàn về thế giới hậu hiện đại của Haruki Murakami qua *Cuộc săn cừu hoang*, *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Rừng Naui*, *Nhảy nhảy nhảy* và *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Từ các dẫn chứng triết học, lịch sử, Fuminobu nhận thấy, sự tiến bộ của xã hội phương Tây kể từ thời Khai sáng đến nay đang hướng tới một chế độ độc tài toàn trị, điều đó đã khiến quyền con người dân bị thôn tóm bởi những quyền lực vật chất và sự hủy diệt. Điều đó cũng chính là tác nhân khiến con người đương đại mất phương hướng về định nghĩa “sức mạnh” cũng như thiếu hụt những cảm xúc “đồng cảm” mà trở nên thờ ơ, lãnh đạm với nhau. Con ác mộng tư bản hiện đại khiến cho con người như rơi vào trạng thái phân liệt, họ cố gắng tìm cách thoát khỏi cực đoan bằng sự thờ ơ và tách rời. Trong các cuốn tiểu thuyết của Haruki Murakami, nhà nghiên cứu phát hiện ra: sự vận động của nhân vật trung tâm trong tác phẩm chính là ở tư thế của những “vị anh hùng” chiến đấu với các biểu tượng của con ác mộng tư bản. Qua các tác phẩm, Murakami Fuminobu thấy rằng hành trình qua các trang viết của Haruki Murakami dường như đang thực hiện các bước hướng tới một sự hiểu biết mới về sự đồng cảm và bạo lực đưa người đọc đến một cái nhìn về thế giới hậu hiện đại của nhà văn - một thế giới thoải mái nhưng vô tâm và phản tiến hóa. Đồng thời, các tác phẩm cũng khiến chúng ta nhận ra đặc điểm của hiện đại, đó là những vấn đề về sự tiến bộ, tình yêu đẹp và sự đối xử phân biệt, đàn áp. Từ đây, chúng ta có thể thấy hai lực phân cực của

cá nhân với sự hợp nhất và tổng số hóa, hoặc nhận dạng và phân biệt của thế giới hiện đại. Đặc biệt, Fuminobu nhấn mạnh: “Việc dõi theo thế giới hậu hiện đại được mô tả trong các tác phẩm đầu tiên tới sự tiếp nối không gian ý thức, tình dục, sự đồng cảm loạn luân và ham muốn bạo lực được thể hiện ở các tiểu thuyết sau này của nhà văn là điều đáng lưu ý” [17, 57]. Luận điểm này giúp chúng tôi lưu ý tới tiến trình vận động của tiểu thuyết Murakami để tìm ra sự phát triển xu hướng văn chương của ông.

Trong *Asimilación y posmodernidad: el género negro en la literatura de Haruki Murakami* (Sự đồng hóa và hậu hiện đại: Thể loại trinh thám trong văn chương Haruki Murakami), Giáo sư đại học Công giáo Chile Marcelo E. González Zúñiga tập trung nghiên cứu mối quan hệ giữa thể loại tiểu thuyết đen kiểu Mỹ với các tác phẩm của Haruki Murakami dưới góc nhìn phê bình hậu hiện đại. Từ đó, Marcelo thấy rằng Murakami đã tiếp nhận tích cực các cấu trúc của tiểu thuyết trinh thám, bí ẩn và kinh dị để xây dựng nên màu sắc riêng trong các câu chuyện hư cấu của mình nhằm hướng tới những “thông báo” về những vấn đề của xã hội đương đại. Tác giả bài báo nhận thấy, trong *Bộ ba Chuột* (*Lắng nghe gió hát, Pinball 1973, Cuộc săn cừu hoang*), đến tác phẩm thứ ba – *Cuộc săn cừu hoang* – Murakami đã chính thức bước vào lãnh thổ của “phong cách Murakami”, khẳng định con đường nghiêm túc với văn chương của nhà văn. Trong một cuộc phỏng vấn, Murakami thừa nhận *Cuộc săn cừu hoang* chịu ảnh hưởng sâu sắc cấu trúc tiểu thuyết trinh thám của Raymond Chandler và lấp đầy cấu trúc đó bằng những thành phần khác nhau mang màu sắc của riêng mình. Đây là cơ sở để Marcelo tìm kiếm khả năng “tái lập văn bản” của Murakami trong tiểu thuyết của mình dựa trên những công thức truyền thống của thể loại tiểu thuyết đen. Nhà nghiên cứu tập trung vào việc coi những chất liệu của tiểu thuyết đen là “phương tiện” để Murakami thoát khỏi sự bó buộc văn chương truyền thống để vượt biên phát ngôn cho Nhật Bản đương đại với toàn cầu. Nói cách khác, chất liệu “đen” được xem như cánh cửa để nhà văn đương đại Nhật bước vào để thể hiện trách nhiệm với xã hội loài người trước cơ chế vô kỉ luật và lũng đoạn thị trường của tư bản chủ nghĩa [18, 61]. Mặc dù chỉ tập trung vào cuốn *Cuộc săn cừu hoang*, nhưng Marcelo đã tìm ra được mô hình bản đồ chung cho các cuốn tiểu thuyết sau này. Mặt khác, nhà nghiên cứu cũng tìm thấy sự khác biệt của tác phẩm Murakami và các tiểu thuyết trinh thám khác ở chỗ: nếu như, trong cuộc hành trình tìm kiếm sự thật, nhân vật chính trong tiểu thuyết trinh thám thường khôi phục lại trật tự đã mất do tội ác gây ra thì nhân vật của Murakami luôn thấy được thế giới nguy hiểm bị Chúa bỏ quên từ đầu đến cuối [18, 65]. Sự thật thảm khốc của thế giới được phơi bày mà buộc con người phải tìm kiếm những dấu vết của hạnh phúc trong quá khứ. Vì thế, cuộc hành trình kiếm tìm danh tính của nhân vật Murakami được xem như là cuộc điều tra mang đậm tính hiện sinh. Theo Marcelo, Murakami đã làm nên “phép lai” thể loại trinh thám để

châm biếm xã hội đương đại Nhật Bản sâu sắc. Những luận điểm của nhà nghiên cứu là hỗ trợ lí luận đắc lực cho chúng tôi trong việc làm rõ mối cảm của Murakami qua hành trình của nhân vật trong tiểu thuyết.

Ngoài những công trình kể trên, bài viết *Haruki Murakami y la subjetividad contemporánea* (Haruki Murakami và tính chủ quan đương đại) của Benito Elías García Valero mang lại một góc nhìn thú vị không chỉ từ nhận thức luận hậu hiện đại mà còn từ mô hình vật lí lượng tử của Zohar và Marshall. Trong nghiên cứu, Benito đề cập đến sự “giải thể lưỡng tính” của các nhân vật trong tác phẩm của Murakami được hình thành từ việc “khám phá cảnh quan” [19, 97]. Vì lẽ đó, con người trong tiểu thuyết Murakami thấy hiện thực trước mắt mà cảm thấy bơ vơ, lạc lõng. Một lần nữa, giống như các công trình kể trên, Valero cũng thừa nhận vận động tư tưởng của nhân vật trong tiểu thuyết Murakami đều tìm về quá khứ hay một thế giới khác. Nhà nghiên cứu lập luận, chủ nghĩa cá nhân trong “con người” là vấn đề được Murakami tập trung chú ý, thế nên họ luôn đặt ra những câu hỏi và đấu tranh cho bản sắc riêng để khẳng định sự tồn tại. Theo Benito, hành trình của các nhân vật là một cuộc tìm kiếm cái tôi giữa cái “tổng thể”, giải thể bản ngã hướng đến giải thoát con người khỏi sự cô lập khủng khiếp của xã hội đương đại [19, 98]. Bên cạnh đó, dựa vào lí thuyết vật lí lượng tử, tác giả bài báo phát hiện cơ chế mắc nối tựa như các electron giữa các nhân vật trong tác phẩm của Murakami. Tất cả các tác phẩm của Murakami đều hướng tới một khao khát lớn – đó là giao tiếp và gặp gỡ kể cả khi nó có thể khiến ta thất vọng. Benito đã làm rõ điều này thông qua các tiểu thuyết của Haruki Murakami như *Kafka bên bờ biển*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *1Q84*. Các nhân vật của Murakami đã nhấn chìm tính chủ quan của mình vào một bản hùng ca thời đại (tác giả gọi là “Paramoderna” [19, 103]). Đặc biệt, “nhân vật nguyên mẫu của Murakami nhấn chìm tính chủ quan của anh ta vào một nhận thức luận cận hiện đại, đồng thời sở hữu những đặc điểm tiền hiện đại và hậu hiện đại” [19, 103]. Tác giả bài viết khẳng định, các tác phẩm của Murakami là những ma trận khó nắm bắt như những “chân không lượng tử”, nhưng cũng vì thế mà nó tạo nên những kết nối để con người tìm cách thoát khỏi những cô đơn của thế giới đương đại siêu công nghệ hóa. Tác phẩm của Murakami mặc dù tới kết cũng chưa thể thỏa mãn những mất mát nhưng những gì con người có được sau hành trình đã trở thành những hạt nhân cứu chuộc họ khỏi những tuyệt vọng hoàn toàn.

Nói tóm lại, từ các công trình nghiên cứu ngoài Việt Nam kể trên, chúng tôi nhận thấy: tiểu thuyết của Haruki Murakami được các nhà nghiên cứu quan tâm ở các phạm vi, lĩnh vực, chuyên ngành khác nhau. Nhiều công trình đã có tiếp cận các giá trị làm nên “sức nặng” tác phẩm của nhà văn đương đại Nhật với các vấn đề của nhân loại. Một điều đặc biệt ở các công trình nghiên cứu về tính hiện đại hay hậu hiện đại trong tác phẩm của Murakami là: các

nhà nghiên cứu không phủ nhận những yếu tố dân tộc trong tư tưởng văn chương của nhà văn. Hơn nữa, đa phần các nghiên cứu thừa nhận khả năng kết hợp độc đáo giữa tính đại chúng và tính thuần túy văn chương làm nên một tinh thần dân tộc kiểu mới gắn với tinh thần nhân loại trong các tác phẩm của Murakami. Đây là những công trình chưa đề cập trực tiếp đến mỹ cảm trong tiểu thuyết Murakami, nhưng những kiến giải quan trọng trong các công trình đã hỗ trợ đắc lực cho việc triển khai luận án của chúng tôi.

1.1.2. Nghiên cứu ở Việt Nam

Các tác phẩm của Haruki Murakami nói chung và tiểu thuyết của Haruki Murakami nói riêng dành được sự quan tâm đặc biệt của giới nghiên cứu văn học nước ngoài và liên ngành ở Việt Nam. Trong đó, có thể kể đến một số đề tài tập trung ở các hướng nghiên cứu sau:

*** *Phê bình tự sự học (Criticism of Narratology)***

Luận án *Nghệ thuật kể chuyện trong tiểu thuyết Haruki Murakami* của Đặng Phương Thảo triển khai nghiên cứu đặc trưng trong nghệ thuật kể chuyện của Murakami tập trung trong ba cuốn tiểu thuyết tiêu biểu: *Rừng Nauy*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Kafka bên bờ biển*. Từ những lí thuyết về tự sự học, Đặng Phương Thảo phát triển nội dung nghiên cứu ở: tự sự đa chủ thể, nhân vật trong tự sự và kết cấu không gian, thời gian nghệ thuật trong tiểu thuyết của Haruki Murakami. Tác giả luận án nhận thấy, với việc gia tăng hoán đổi chủ thể và hình thức, tạo ra các điểm nhìn di chuyển, dán ghép cùng với việc dàn hợp xướng giọng điệu đa âm sắc được tạo từ bút pháp trữ tình, trào lộng, Murakami đã làm nên những đặc trưng đột phá trong kĩ thuật kể chuyện. Bên cạnh đó, Murakami đã xây dựng những kiểu nhân vật mang chân dung con người trong thời đại với những tiếng nói khác khoải kiếm tìm bản ngã, tình yêu và giá trị sống. Không chỉ vậy, Murakami đã đặt các nhân vật của mình, tác phẩm của mình trong chiều không gian – thời gian thực - ảo, quá khứ - hiện tại chất chồng, để từ đó, con người có điều kiện bước vào thế giới đa tầng, đa phương bí ẩn, đầy biểu tượng. Theo Đặng Phương Thảo, “trong nỗi cô đơn tận cùng của con người đang đắm chìm trong “bầu khí quyển” đó thì nhân vật của ông vẫn vươn lên tìm lẽ sống. Chính điều đó làm nên giá trị nhân văn đặc thù trong sáng tác của Murakami” [20, 149].

Ở một quan điểm khác, Nhật Chiêu trong bài tham luận *Thực tại trong ma ảo (Đọc Kafka trên bờ biển của Haruki Murakami)* ở kỉ yếu *Hội thảo về tác phẩm của Haruki Murakami và Banana Yoshimoto* đã nhận định: “Tiểu thuyết của Murakami Haruki, với tinh thần chơi đùa và tự do tưởng tượng được kể bằng một bút pháp sống động và đam mê như *Nghìn lẻ một đêm* của thời hiện đại” [1, 5]. Nhà nghiên cứu cho rằng nghệ thuật kể chuyện của Murakami như trở về với cội nguồn của tiểu thuyết với những tự do vốn có từ sự hồn nhiên, không bó buộc phải sao chép hiện thực. Theo Nhật Chiêu, Murakami đã mang lại

đúng giá trị của nghệ thuật, khi mà “thiếu tưởng tượng là một tội ác” [1, 5]. Hơn hết, giấc mơ và tưởng tượng chính là trách nhiệm cầm bút của Murakami với cái “chân thực” trong tâm hồn của người nghệ sĩ.

Đồng ý với quan điểm của Nhật Chiêu, Nguyễn Anh Dân trong bài *Yếu tố huyền ảo trong tác phẩm của Murakami Haruki* đã đưa ra quan điểm: yếu tố huyền ảo trong tác phẩm của Murakami “tạo lập những thế giới phi lí nhưng đồng thời lại là phản quang của xã hội, người ta bước vào để tìm lối đi ra, mặc khải và minh triết cho những thiếu hụt về bản thể người” [21]. Bằng những phân tích về “giấc mơ - vô thức huyền hoặc”, “thế giới khác lạ”, “nhân vật hư ảo” và “chi tiết, sự vật, hiện tượng dị thường”, Nguyễn Anh Dân đã từng bước làm rõ những nhóm yếu tố huyền ảo trong sáng tác của nhà văn Nhật. Từ đó, nhà nghiên cứu khẳng định Murakami đã sử dụng trí tưởng tượng và tài năng để xây dựng hệ thống tín hiệu thẩm mỹ riêng, kích thích trí tò mò và khả năng tiếp nhận văn bản của độc giả.

Ngoài ra, các công trình nghiên cứu của Đào Thị Thu Hằng như *Nhà văn Nhật Bản thế kỷ XX*, *Hành trang truyện ngắn Nhật Bản* thể hiện sự quan tâm đặc biệt của nhà nghiên cứu đối với nghệ thuật tự sự trong tác phẩm Haruki Murakami. Về tiểu thuyết của nhà văn Nhật, Đào Thị Thu Hằng khẳng định: các tác phẩm của Haruki Murakami mang lại cho người đọc những cốt truyện hấp dẫn. Không chỉ vậy, yếu tố tự nhiên – hải hước cùng chất trinh thám với những ẩn dụ, biểu tượng đa dạng hoà trong âm hưởng của cuộc sống đương đại làm nên sự hấp dẫn toàn cầu cho tác phẩm của nhà văn. Trong giới hạn của cuốn sách giới thiệu về các nhà văn hiện đại Nhật Bản tiêu biểu, Đào Thị Thu Hằng tập trung giải quyết luận điểm ở các dẫn chứng trong các tác phẩm *Rừng Naui*, *Biên niên kí chim vặn dây cót* và *Kafka bên bờ biển*. Từ những công trình đã xuất bản của nhà nghiên cứu, chúng tôi nhận thấy sự đồng thuận về thành công thuyết phục trong sự nghiệp cầm bút của Haruki Murakami: “chỉ bằng một thứ văn xuôi hiện thực thẳng băng, một mình ông leo lên đến đỉnh của tầm vóc văn chương thế kỉ XXI” [22, 222].

Trong *Nghệ thuật tự sự trong tiểu thuyết Biên niên kí chim vặn dây cót của Haruki Murakami từ góc nhìn của mỹ học Thiền*, Ngô Viết Hoàn đi sâu phân tích các nội dung: Trường “trống không” trong nghệ thuật Thiền và trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* qua tâm thức “bất động” trong nghệ thuật kể chuyện; “Nhà không” trong Trà đạo và kết cấu “trống rỗng” trong tiểu thuyết. Qua đó, tác giả khẳng định: “có một trường trống không trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật Bản này, nó vừa là một trong những biểu hiện của mỹ học thiền, vừa là một phương thức tự sự giúp nhà văn tạo ra cho tác phẩm của mình những mạch ngầm văn bản, đồng thời tận dụng triệt để các yếu tố liên văn bản ấy nhằm biểu đạt các triết lí nhân sinh mà ông muốn gửi gắm trong tác phẩm” [23, 64]. Bên cạnh đó, tác giả bài viết còn phân tích “Thiền chỉ quán qua kĩ thuật dòng ý thức” để thấy rõ phương cách mà

Murakami để nhân vật trung tâm của mình bước vào cuộc hành trình tâm thức. Theo Ngô Viết Hoàn, để làm được điều đó, các tự sự trong tác phẩm của Murakami không những được tạo ra qua chuỗi liên hệ phức tạp của nhân vật và phong cách kể chuyện khác nhau, mà còn được tạo ra từ những cộng hưởng giữa liên văn bản và kí hiệu văn hóa. Mặc dù mới chỉ tập trung trong một tác phẩm *Biên niên kí chim vặn dây cót*, nhưng những kiến giải của Ngô Viết Hoàn là một cơ sở hữu ích để phát triển nghiên cứu tác phẩm Murakami từ góc nhìn mỹ học Thiền.

** Phê bình so sánh (Comparative Criticism)*

Trong *The Reception of Haruki Murakami in Vietnam* (Việc tiếp nhận Haruki Murakami tại Việt Nam) của Nguyễn Anh Dân nghiên cứu mô hình tiếp nhận tác phẩm của Haruki Murakami ở Việt Nam qua các giai đoạn. Qua việc đánh giá sự đón nhận tác phẩm của nhà văn Nhật từ bản dịch *Rừng Nauy*, tác giả bài viết nhận định: “Ở khía cạnh tiếp nhận văn học, Haruki Murakami đã mang đến cho Việt Nam một sức sống mới, sôi động nhưng cũng đầy tranh cãi (...) Haruki Murakami cùng với một số nhà văn Việt Nam đã có tác động đến văn học Việt Nam khi mang lại thay đổi trong phong cách viết của một số nhà văn trẻ, ít nhất là ở cách thể hiện tình dục trong các tác phẩm của họ” [24, 147]. Theo Nguyễn Anh Dân, xuất phát từ những rào cản về kinh tế, văn hóa, chính trị, xã hội trong thời kì đổi mới, thế nên các tác phẩm của Murakami đến tay độc giả Việt Nam khá muộn, và khởi đầu như một sự mạo hiểm trong việc ban hành một tác phẩm chứa đựng những yếu tố nhạy cảm. Phải đến năm 2006, với bản dịch lại *Rừng Nauy* của Trịnh Lữ, Haruki Murakami mới được đưa lên vị trí cao hơn trong tiếp nhận văn chương ở Việt Nam. Nhưng cũng từ đây, “hiện tượng Murakami” đã trở thành làn sóng phát triển trong thế hệ độc giả mới của Việt Nam cùng với thế giới. Mặc dù các tác phẩm của Murakami vẫn vấp phải những ý kiến trái chiều liên quan chủ yếu đến hệ tư tưởng truyền thống, nhưng cũng không thể phủ nhận việc Murakami đã tạo dựng được chỗ đứng vững chắc ở độc giả Việt – đặc biệt là độc giả trẻ tuổi – những cái tôi cá nhân đang cô đơn, tìm kiếm chân lí và ý nghĩa cuộc sống nhận thấy sự kết nối, cảm thông và chia sẻ trong các tác phẩm của nhà văn đương đại Nhật.

Lưu Thị Thu Thủy trong *Về vấn đề xã hội vô cảm trong tiểu thuyết đương đại Nhật Bản* đã phân tích so sánh nội dung tiểu thuyết của các nhà văn Haruki Murakami, Ryu Murakami, Yoshimoto Banana, Masatsugo Ono, Yamada Amy, Hiromi Kawakami và Wataya Risa. Qua sự đối sánh, tác giả bài viết thấy rằng, mặc dù khác nhau về phong cách biểu đạt, nhưng bằng sự tinh tế trong ngòi bút và dự cảm sắc bén, các nhà văn đã mô tả thành công cái vô cảm của xã hội kiểu mới ở Nhật Bản. Trong thế giới đó, con người đánh mất chính mình, mất đi lẽ sống mà hoang mang, ngập chìm trong những nỗi đau vô định. Đặc biệt đối với tác phẩm của Haruki Murakami, theo tác giả bài báo, nhà văn Nhật đã “nắm bắt

được cảm giác trống rỗng về linh hồn của những con người cùng thế hệ, khám phá ra những tác động tâm lý tiêu cực chỉ hướng tới công việc của người Nhật Bản” [25, 41]. Trong sự trống rỗng đó, Murakami tìm những lối thoát trong cái chết và tình dục. Ở nghiên cứu này, những vấn đề trong tiểu thuyết của Murakami chỉ là một phần của nghiên cứu. Mặc dù bài viết đóng góp các kiến giải thú vị, nhưng một số dữ kiện, phân tích không thực sự chính xác với nội dung tiểu thuyết *Rừng Nauy* và *1Q84*. Trong bài báo, Lưu Thị Thu Thủy nói rằng: “Các nhân vật trong *Rừng Nauy* như Toru Watanabe, Nagasaki, Kizuki... gần như đều thác loạn trong tình dục...” [25, 41] là sai thông tin. Thứ nhất, tên nhân vật trong tác phẩm là “Nagasawa”, không phải “Nagasaki”. Thứ hai, nhân vật Kizuki trong tác phẩm không có dấu hiệu thác loạn tình dục. Lưu Thị Thu Thủy lập luận: “Mỗi một lần nhân vật Aomame mê mẩn trong tình dục với một ai đó là nàng sẽ đem đến cho kẻ vừa thắng hoa cùng nàng một cái chết êm ả nhưng lại đầy bạo lực” [25, 42] là không chính xác với nội dung tác phẩm. Trong *1Q84*, sau khi Aomame thực hiện việc ám sát những người đàn ông bạo lực gia đình, Aomame tìm đến những người tình một đêm để giải tỏa nhưng không hề giết họ.

Bài viết *Tiếp biến Kafka trong tiểu thuyết Haruki Murakami* của Nguyễn Bích Nhã Trúc cung cấp những phân tích sắc sảo về sợi dây liên kết giữa nhà văn Nhật Bản đương đại với nhà văn có tầm ảnh hưởng thế giới Franz Kafka. Tác giả bài viết tiến hành so sánh những điểm tương đồng và khác biệt trong thế giới nghệ thuật của hai nhà văn, nhằm minh chứng cho khả năng tiếp biến sáng tạo trong văn chương của Haruki Murakami từ Kafka. Trong phân tích của mình, Nguyễn Bích Nhã Trúc nhận định: “Bi kịch về sự tồn tại nhỏ bé, đáng thương, là nạn nhân của sự phi lý trong đời sống của thân phận con người từ những tác phẩm của Kafka, đến Murakami, một lần nữa lại được tô đậm, phát triển thành một chủ đề lớn” [26]. Tuy nhiên, điều đặc biệt của Murakami đã tạo nên tính “phản Kafka” trong tác phẩm của mình từ cội nguồn Đông phương để “mang đến cho người đọc một cái nhìn rộng mở mang tính đối thoại trong việc so sánh Đông – Tây, để chạm đến vô thức tập thể trong chiều sâu tâm thức nhân loại” [26]. Murakami đã để cho các nhân vật của mình bước vào những mê cung phức tạp vượt không gian, thời gian hướng ngoại để đến với cả thế giới hướng nội để khám phá chôn tận cùng vô thức để thấu thị góc khuất của tâm hồn. Khác với Kafka, Murakami khám phá sự phi lý từ những “điều bất khả tri” để luôn phải đặt câu hỏi “Tôi là ai?” để con người phải lựa chọn, dần thân và chịu trách nhiệm cho khát vọng giải thoát chính mình.

Tiếp tục so sánh tác phẩm Franz Kafka và Haruki Murakami, luận án *Yếu tố phi lý trong sáng tác của Franz Kafka và Haruki Murakami nhìn từ tâm thức hiện đại, hậu hiện đại* cung cấp công trình tiếp nhận yếu tố phi lý được hai nhà văn thể hiện trong các tác phẩm. Để làm rõ sự vận động tư duy nghệ thuật trong tiến trình phát triển văn học hiện đại và hậu hiện

đại, tác giả luận án - Nguyễn Thị Nga chủ yếu khai thác tác phẩm Haruki Murakami từ góc nhìn hậu hiện đại, vấn đề “cái tôi” được Nguyễn Thị Nga khai thác như là nội dung nổi bật, còn thủ pháp phân mảnh và huyền thoại hoá không gian - thời gian được xem như là phương thức thể hiện yếu tố phi lý nổi bật và có những khác biệt đối với F. Kafka. Chúng tôi thấy rằng, luận án đã giải quyết được vấn đề trong sự so sánh tương quan tinh thần văn chương gắn với tâm thức thời đại của hai tác giả một cách chi tiết. Trong đó, chúng tôi lưu ý với kết luận: “nếu như nhân vật của Kafka tìm mọi cách để khám phá và cuối cùng gục ngã trước sự “bất khả tri”, thì nhân vật của Murakami cho nhân vật trực tiếp trải nghiệm đối với thế giới bên trong và thế giới bên ngoài, qua đó khám phá, tìm kiếm bản thể của tồn tại người” [27, 145]. Mặc dù kết luận này về tác phẩm của nhà văn Nhật không quá mới, có phần tương đồng với Nguyễn Bích Nhã Trúc, nhưng sự so sánh cho thấy đặc trưng khác biệt thể hiện đặc thù nội dung trong quá trình tiếp biến Franz Kafka từ Haruki Murakami.

** Phê bình hậu hiện đại (Postmodern Criticism):*

Luận án *Sự khác biệt của yếu tố hậu hiện đại trong sáng tác của Hồ Anh Thái và Haruki Murakami* của Trần Quang Hưng là một công trình công phu trong sự so sánh khả năng tiếp nhận yếu tố hậu hiện đại vào trong văn chương của hai nhà văn Việt Nam và Nhật Bản. Luận án của Trần Quang Hưng được triển khai trong bốn chương. Những khác biệt của yếu tố hậu hiện đại trong tác phẩm của Hồ Anh Thái và Haruki Murakami được nhà nghiên cứu tập trung phân tích ở hai vấn đề: thân phận con người và phương thức thể hiện. Khi đưa ra những phân tích đối sánh, tác giả luận án thấy được điểm khác biệt trong tác phẩm của Murakami là để cho con người của mình đối diện với nỗi đau, “nỗi cô đơn thường trực không thể xóa bỏ” [28, 147]. Theo Trần Quang Hưng, đối diện với bản năng tính dục, nếu tiểu thuyết Hồ Anh Thái chủ yếu khai thác dựa trên chuẩn mực xã hội đương thời thì tiểu thuyết của Murakami lại hướng tới ngọn nguồn nguyên thủy và khát vọng của loài người. Chính vì thế, Murakami khai thác vào những mặt tối vô thức hướng vào bên trong bản thể con người, còn Hồ Anh Thái lại hướng về thế giới bên ngoài. Đối với chúng tôi, luận án này mang lại đóng góp tích cực trong việc lí giải thành công rộng lớn của Murakami, đặc biệt là ở việc phân tích đặc điểm nổi bật trong phương thức thể hiện tác phẩm của nhà văn. Cốt truyện mảnh vỡ tạo hiệu ứng domino, mờ hóa nhân vật đến vô hình hóa và sự liên văn bản với tính đối thoại nhiều chiều... được Trần Quang Hưng tập trung làm rõ sự phức tạp, đa dạng trong khả năng sử dụng ngôn từ nghệ thuật của Murakami. Khả năng tích hợp Đông – Tây trong tác phẩm của Murakami cũng được nhà nghiên cứu xem là cơ sở lí giải thành công cầm bút của nhà văn Nhật, tuy nhiên, vấn đề này cũng chưa được phân tích rõ.

Bên cạnh công trình nghiên cứu của Trần Quang Hưng, *Yếu tố hậu hiện đại trong tiểu thuyết của Haruki Murakami* cũng là một trong những luận án đầu nghiên cứu vấn đề chi

tiết đối với hệ thống tiểu thuyết của Haruki Murakami. Tác giả Lê Thị Diễm Hằng triển khai nội dung trong bốn chương: Chương 1: Tổng quan tình hình nghiên cứu; Chương 2: Trạng thái hậu hiện đại và cảm quan về con người trong tiểu thuyết của Murakami; Chương 3: Trần thuật hỗn hợp trong tiểu thuyết Murakami; Chương 4: Liên văn bản trong tiểu thuyết Murakami. Người nghiên cứu đã xây dựng hệ thống lí luận từ góc nhìn văn học hậu hiện đại để xác định những chỉ dẫn chứng minh biểu hiện trong tác phẩm của nhà văn đương đại Nhật Bản. Trong luận án, Lê Thị Diễm Hằng nhấn mạnh: “nghiên cứu tiểu thuyết Haruki Murakami, chúng tôi nhận thấy có sự lai ghép về văn hóa Đông Tây hết sức rõ rệt” [29, 127]. Tác giả sử dụng từ “lai ghép” gần nghĩa với việc sử dụng từ “tích hợp” Đông Tây trong luận án của chúng tôi. Luận án này là cơ sở phát triển cho các công trình nghiên cứu sau này của Lê Thị Diễm Hằng, những đề tài liên quan được chúng tôi đề cập đến ở phần sau.

Tiếp đến, để từng bước lí giải thành công của nhà văn Nhật, chúng ta có thể kể đến nghiên cứu của Bùi Thị Trang trong *Sự xóa nhòa ranh giới hiện thực và siêu thực trong tiểu thuyết Murakami Haruki*. Tác giả cho rằng nhà văn Nhật đã “vô thức ngấm vào sáng tác của mình cái nhìn siêu thực, huyền tưởng về cuộc sống và thế giới, dù cái vỏ hiện tại khách quan vẫn là cái khung chung” [30, 684]. Lập luận của Bùi Thị Trang về hiện thực hư ảo, nỗi dài bờ vô hình kì bí và hữu hình từ bình diện thi pháp: đồng hiện, ẩn dụ và biểu tượng có đóng góp thiết thực cho công cuộc nghiên cứu Murakami tại Việt Nam. Tác giả khẳng định kĩ thuật điều luyện của Murakami đã làm mờ lần ranh giữa thế giới khách quan và chủ quan, hiện thực và siêu thực. Mặc dù, lập luận này về cơ bản tương đồng với các nhà nghiên cứu thế giới, nhưng chiều khai thác của tác giả bài báo vẫn có những đóng góp nhất định trong công cuộc tiếp nhận dòng chảy tự sự của một nhà văn được coi là ngọn cờ tiên phong, hình vóc của văn chương thế kỉ mới.

** Phê bình chủ đề (Thematic Criticism)*

Ở tham luận *Hình tượng nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami* tại Hội thảo *Văn học và giới*, Lê Thị Diễm Hằng đã phát triển nghiên cứu của mình ở đối tượng là những nhân vật nữ trong tiểu thuyết của nhà văn. Tác giả cho rằng nhân vật nữ của Murakami không chỉ mang vẻ đẹp u sầu, lặng lẽ mà còn có sự phá cách dẫn thân hiện sinh theo tinh thần triết học phương Tây. Từ đây, Murakami đã xác lập diễn ngôn về nữ giới. Nhân vật của Murakami không còn là những “*người phụ nữ phía sau cửa sổ*” [31, 731] mà họ sẵn sàng đấu tranh, chống lại bạo hành, cái ác và tự giải thoát chính mình. Theo Lê Thị Diễm Hằng, với hình tượng nhân vật nữ, Murakami đã kiến tạo bản sắc riêng biệt. Từ ánh mắt của kẻ ngoại biên, Murakami đưa ra phản biện với những tự tôn và kiêu hãnh của dân tộc trong quá khứ và những vấn đề nhức nhối của xã hội đương đại.

Xác định con người cô đơn là kiểu nhân vật đặc thù trong sáng tác của Murakami, Hoàng Thị Hiền Lê tiến hành khảo sát hai tác phẩm *Rừng Nauy* và *Biên niên kí chim vặn dây cót* để làm rõ chất riêng nằm giữa cái chung khi khắc họa con người cô đơn trong văn chương Murakami và văn chương Nhật Bản. Tác giả bài báo *Con người Nhật Bản cô đơn trong một số tiểu thuyết của Haruki Murakami* cho thấy con người cô đơn của Murakami được đặc tả chủ yếu trong những kí ức, tâm tư, suy nghĩ mà ít có những hành động và biểu hiện bề ngoài. Ở đó, con người cô đơn trước mọi người, cô đơn với chính mình và cô đơn đi tìm lí tưởng nhưng vô vọng. Đó là những cái tôi cô đơn “một mặt bằng lòng với ốc đảo nội tâm của mình, một mặt cũng tự tìm kiếm những lí tưởng sống riêng cho mỗi người” [32, 17]. Chính vì thế, theo Hoàng Thị Hiền Lê, cái tôi cô đơn của Murakami luôn mong muốn giải thoát bằng con đường riêng trong tình yêu, hi vọng sống hay tôn thờ cái chết. Từ đó, họ dám sống đích thực với bản ngã và truy tìm giá trị với lí tưởng về tồn tại.

Ngoài ra, bài viết của Nguyễn Bích Nhã Trúc - *Con đường từ “hệ lụy” đến “tự do” trong tiểu thuyết Haruki Murakami* – nghiên cứu về hình tượng con người tìm đường nhằm góp phần giải mã thế giới nghệ thuật của Haruki Murakami. Theo tác giả bài viết, nhân vật trong các tác phẩm đều có những cuộc phiêu lưu du hành kì lạ để “tìm kiếm, khám phá số phận cá nhân và lí giải bản chất xã hội” [33, 150]. Qua các tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*, *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Cuộc săn cừu hoang*, Nguyễn Bích Nhã Trúc đã có những phân tích sâu sắc con đường của những “hệ lụy” mà các nhân vật buộc phải dần thân để khám phá ra những góc khuất cuộc đời. Trên con đường đó, những mặt trái của sự tồn tại, bóng tối của xã hội đương đại dần được phơi bày. Từ đây, con người của Murakami phải đấu tranh, vượt qua trở ngại từ chính tâm thức để tìm ra lời giải đáp cho số phận và “tìm kiếm bản ngã đích thực của mình trong cuộc hiện sinh ngắn ngủi” [33, 158]. Từ “hệ lụy” đến “tự do” là một cơ sở tham khảo để chúng tôi phát triển luận điểm về cuộc hành trình trong tiểu thuyết của Murakami.

** Nghiên cứu biểu tượng (The Study of Symbols)*

Từ góc nhìn kí hiệu học văn hóa, trong *Biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết của Haruki Murakami*, Lê Thị Diễm Hằng cho rằng biểu tượng cái chết trong tác phẩm của Murakami đã thể hiện hệ tư duy phức hợp nằm giữa lí tính và thần thoại trong sự kiến tạo chân dung đa hình thái của con người. Đặc biệt, vấn đề này gắn liền với bi cảm văn hóa phương Đông về thế giới tồn tại sau cái chết. Murakami không ngừng vẽ ra bức tranh về sự hữu hạn của đời sống và hiện hữu của cái chết. Không chỉ vậy, theo nhà nghiên cứu, yếu tố tình dục trong các tác phẩm của Murakami là một thể hiện quan trọng về sự sống trong cái chết. Đây như là một phương cách để nhà văn Nhật nối dài sợi dây của sinh tồn đang bị nhấn chìm trong hủy diệt. “Bóng tối là một phần của ánh sáng, chết là một phần của sự sống, thể

xác là một phần của linh hồn” [34, 33]. Từ đó, tác giả bài báo khẳng định Murakami đã thể hiện trong tác phẩm của mình niềm khát vọng bất tận của nhân loại về sự tồn tại trong vũ trụ.

Về luận án, trong đề tài *Biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami*, Phan Thị Huyền Trang tập trung phân tích vấn đề nghiên cứu ở các biểu tượng thiên nhiên, biểu tượng đồ vật và biểu tượng loài vật được khảo sát ở mười tiểu thuyết của Murakami. Phan Thị Huyền Trang đã cung cấp những góc nhìn cụ thể từ lí luận về biểu tượng, kí hiệu khi đi vào giải mã tác phẩm. Từ đó, tác giả luận án nhận thấy tiểu thuyết Murakami là sự kế thừa dòng chảy văn hóa nhân loại. Nghiên cứu này của Huyền Trang đã nhìn thấy những tiếp biến độc đáo giữa vô thức xa xưa và tâm thức dân tộc trong hệ thống biểu tượng của nhà văn Nhật. Người nghiên cứu khẳng định: những khát vọng tìm thấy ý nghĩa sống khiến con người phải đào sâu vào những “địa tầng thể xác và tâm lí” để thực hiện cuộc hành trình văn hóa bản ngã [35, 150]. Từ đây, mối quan hệ giữa biểu tượng với con người hậu hiện đại được tác giả luận án xác định như là một lí giải đặc trưng văn chương mang tầm vóc thế giới của nhà văn Murakami.

Trong *Biểu tượng cổ mẫu và thực tại phức diện qua tiểu thuyết Murakami Haruki*, Nguyễn Bích Nhã Trúc nhận định “biểu tượng là một trong những điều làm nên sự bí ẩn, sức hấp dẫn trong tiểu thuyết của Haruki Murakami” [36]. Chính bởi vậy, tác giả bài báo mong muốn khám phá hệ thống biểu tượng văn hóa trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật nhằm giải mã thế giới đa nghĩa, siêu thực, giàu ẩn dụ nhân loại làm nên thành công của Haruki Murakami. Nguyễn Bích Nhã Trúc tập trung luận giải một số biểu tượng cổ mẫu: cái bóng, phức cảm Edip, linh hồn được đặc dụng trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Từ những cổ mẫu này, Murakami đã phản ánh tinh thần thực tại đa diện, phức tạp, đồng thời gửi gắm những thông điệp quan trọng tới con người thời đại. Bài báo của Nguyễn Bích Nhã Trúc đã đem lại những luận điểm sâu sắc cho cuộc hành trình giải mã tác phẩm của nhà văn Nhật đương đại nổi tiếng thế giới.

Ngoài ra, bàn về cổ mẫu, bài nghiên cứu *Cổ mẫu Shadow và motif cuộc hành trình trong tiểu thuyết Người tình Sputnik của Haruki Murakami* của Ngô Viết Hoàn có thể xem như là công trình đầu tiên viết về cổ mẫu khi nghiên cứu tác phẩm Murakami. Xét chỉ trong phạm vi một tác phẩm, tác giả bài viết đã đưa ra những giải mã tác phẩm thú vị thông qua phương thức phê bình cổ mẫu. Vấn đề về “shadow” là cổ mẫu giới tính tự thân hoặc phát huy tác dụng trong quan hệ đồng tính được tác giả bài viết phân tích gắn với motif hành trình vận động hướng tới khát vọng của mỗi nhân vật trung tâm trong tác phẩm. Từ đó, lớp trầm tích văn hóa Nhật Bản được khai phá trong đề tài độc đáo của tác phẩm - đồng tính nữ. Đặc biệt, tác giả bài viết nhấn mạnh văn phong mang đậm thi vị của mỹ học Thiên là cơ sở để Haruki Murakami tái hiện cuộc hành trình kiếm tìm bản năng tình yêu, hạnh phúc và khát

khảo nhục thể một cách giản dị và sâu sắc [37, 67]. Sự khẳng định này là một trong những căn cứ để nghiên cứu tác phẩm Murakami từ góc nhìn truyền thống có sự đồng thuận.

Tiếp đó, luận án *Tiểu thuyết Haruki Murakami từ góc nhìn văn hóa* của Phạm Thị Hạnh được bảo vệ năm 2020 thể hiện sự tiếp nhận tích cực từ vấn đề văn hóa dân tộc đối với tác phẩm Murakami tại Việt Nam. Tác giả đã giải quyết vấn đề nghiên cứu từ việc xác định mối quan hệ văn học và văn hóa, đồng thời căn cứ vào cơ sở hình thành các giá trị văn hóa để làm rõ những khía cạnh thể hiện về hình tượng thẩm mỹ và mỹ văn hóa trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Luận án đi tới khẳng định những lớp “trầm tích văn hóa” được ẩn sâu trong các sáng tác của nhà văn [38, 156]. Vì thế, con người của Murakami là những con người của thời đại, nhuộm mình trong màu sắc và không gian văn hóa đương đại. Theo tác giả luận án, văn hóa truyền thống Nhật Bản không chỉ thể hiện qua biểu tượng mà còn hiện diện trong mối tương liên ở chủ đề, đề tài, cổ mẫu. Từ đó, thế giới của Murakami đã khơi mở những mã kí hiệu giăng mắc trong các tác phẩm, chúng mang lại những chiều sâu tư tưởng, khả năng gắn kết quá khứ và thực tại. Từ đó, bằng kinh nghiệm tri nhận về văn hóa Nhật Bản và nhân loại, người đọc có thể tường giải, lĩnh hội được những ý đồ nghệ thuật trong sáng tác của Murakami.

Khảo sát các công trình nghiên cứu tại Việt Nam, chúng tôi rút ra được một khái quát: các tiểu thuyết của Haruki Murakami xuất hiện tại Việt Nam khá muộn nhưng sớm được đọc giả, giới nghiên cứu tiếp nhận và quan tâm tích cực. Các hướng tiếp cận tác phẩm của Haruki Murakami chủ yếu tập trung ở phê bình tự sự, phê bình so sánh, phê bình hậu hiện đại, phê bình xã hội học hay nghiên cứu biểu tượng... So với thế giới, các nhà nghiên cứu Việt Nam nhìn chung vẫn đang trên con đường mở rộng phạm vi tiếp cận tác phẩm của Murakami. Hướng nghiên cứu chủ yếu thuộc ngành khoa học xã hội và nhân văn, hướng tích hợp liên ngành vẫn còn khá hạn chế. Không chỉ vậy, chúng ta có thể thấy các đề tài chủ yếu là của các tác giả quen thuộc như: Đào Thị Thu Hằng, Nguyễn Văn Dân, Lê Thị Diễm Hằng, Nguyễn Bích Nhã Trúc và Ngô Viết Hoàn... Điều này phản ánh người nghiên cứu về Murakami vẫn còn khá giới hạn. Việc phát triển đề tài nghiên cứu tại Việt Nam là điều cần thiết cùng với làn sóng Murakami đang có xu hướng đi lên vô cùng sôi nổi. Vì vậy, chúng tôi cho rằng đề tài *Mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* sẽ có đóng góp thiết thực cho việc tiếp nhận, tri nhận tác phẩm của Murakami tại Việt Nam.

1.2. Nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami

1.2.1. Giới thuyết về mỹ cảm

“Mỹ cảm” (The Sense of Beauty) được định nghĩa như là những cảm nhận, những ý thức về cái đẹp. “Cái đẹp” (tiếng Pháp là (le) beau, tiếng Anh là (the) beauty), vốn được xem là phạm trù cơ bản của mỹ học [39, 62.]. Nếu để xét khái niệm đơn thuần giải đáp cho câu

hỏi “cái gì gọi là đẹp?”, ta có thể hiểu “đẹp” nghĩa là “có hình thức hoặc phẩm chất đem lại sự hứng thú đặc biệt, làm cho người ta biết nhìn ngắm hoặc kính phục” [40, 387]. Tuy nhiên, khái niệm vừa nêu mới chủ yếu tiếp cận ở góc độ cảm tính, vấn đề bản chất của cái đẹp cần được làm rõ ở góc độ lí tính. Sự tồn tại của cái đẹp được xác định từ toạ độ của “cảm thức thẩm mỹ” (cách gọi đầy đủ của “mĩ cảm”) dựa trên khả năng nhận thức thông qua những trải nghiệm thẩm mỹ. Ở luận án này, nghiên cứu tiểu thuyết Murakami từ lập trường mĩ cảm đặt trong nhận thức: Đông - Tây, dân tộc - thế giới, riêng – chung..., chúng tôi xác định giới thuyết thuật ngữ “mĩ cảm” tập trung từ công trình nổi bật của George Santayana – *The Sense of Beauty* và từ quan niệm thẩm mỹ Nhật Bản.

Trong *The Sense of Beauty*, George Santayana xác định: “mĩ cảm” là nhận thức sự hài hoà giữa bản chất và trải nghiệm của chúng ta [41, 269]. George thấy rằng cái đẹp không nảy sinh từ những phán đoán về sự thật mà từ phán đoán về giá trị. Ông khẳng định: việc xem cái đẹp là sự thật, là biểu hiện của lí tưởng, là biểu tượng cho sự hoàn hảo thiêng liêng và những điều tốt đẹp sẽ không mang lại sự giác ngộ vĩnh viễn nào. Điều đó có nghĩa, cái đẹp cần được xác định như là đối tượng trải nghiệm của con người. Quan điểm này của George khá gần với quan điểm của triết gia người Pháp - Denis Diderot. Cái đẹp dù có được sử dụng thuật ngữ cao siêu như thế nào thì vẫn phải đi qua giác quan và nhận thức của con người. Diderot cho rằng, con người chỉ có thể có hai cái đẹp, đó là “cái đẹp thực tế” (beau réel) và “cái đẹp được nhận thấy” (beau aperçu) [42, 136]. Như vậy, theo Diderot, cái đẹp phải được đặt trong mối tương quan: thực tế (réel) và nhận thấy (aperçu); trí tuệ (intellectuels) và hư cấu (fictifs). Còn George thì cho rằng, cái đẹp nằm trong phán đoán về giá trị của con người dựa trên thẩm mỹ và đạo đức đặt trong tương quan với phán đoán trí tuệ. Đặc biệt, ông xem việc xác định mối quan hệ phân biệt giữa phán đoán thẩm mỹ và đạo đức; cái đẹp và cái tốt là vấn đề quan trọng. Cả hai triết gia đều khẳng định: ý thức thẩm mỹ cần nhìn nhận từ khả năng phát triển giác quan cao cấp có được từ sự trưởng thành nhận thức của con người. Tuy nhiên, George đã có sự phân định riêng giữa một bên là thực tế, một bên là giá trị, mà cái đẹp được xác định ở phán đoán thứ hai. Vì thế, ông nhấn mạnh: cái đẹp là một giá trị, nghĩa là nó không phải là một nhận thức về một vấn đề thực tế hay một mối quan hệ - nó là một cảm xúc, tình cảm tích cực nảy sinh từ nhận thức thẩm mỹ của chúng ta.

G. Santayana xác định giá trị của mĩ cảm thể hiện ở ba khía cạnh của cái đẹp: chất liệu (the materials), hình thức (form) và biểu hiện (expression). George hướng tới khả năng thể hiện ý thức sâu sắc của con người đối với thế giới. Trước G. Santayana, I. Kant cũng cho rằng, mĩ cảm không mang trong mình sự vụ lợi – nó không quan hệ với khả năng ham muốn của con người. Chính vì thế, việc đánh giá về cái đẹp phụ thuộc vào yếu tố chủ quan về sở thích từng người: “Cái đẹp không ở trên má hồng của người thiếu nữ mà trong con mắt của

kẻ si tình” [43, 149]. Về phía George, ông xem mỹ cảm là niềm vui bắt nguồn từ những chất liệu gợi cảm. Những chất liệu đó được thấu nhận chủ yếu qua thị giác, thính giác, trí nhớ và trí tưởng tượng xuất phát từ tiếp nhận thực tế. Mỹ cảm trở thành một hiệu ứng tạo nên vẻ đẹp của thế giới thông qua việc gắn kết các yếu tố của ý thức với hoạt động khách thể hoá giác tính. Nói rõ hơn, đó là quá trình con người hài hoà từ chủ quan đến khách quan thông qua nhận thức, “nó mang đến cho thế giới hữu hình sự quyến rũ bí ẩn và tinh tế mà chúng ta gọi là vẻ đẹp” [41, 53].

Những quan điểm của George cho thấy, cái đẹp có thể ở khắp nơi trong đời sống. Mỹ cảm thể hiện ở sự nhạy cảm của con người với thế giới, đó là sản phẩm của sự kết nối hài hoà giữa tình yêu và sự chiêm nghiệm sâu sắc. Nhận thức về cái đẹp là việc nhìn thấy sức gợi cảm của đối tượng – đó là thứ khiến ta có được “cảm giác về sự đa dạng trong sự đồng nhất” [41, 105]. Điều đó yêu cầu con người phải nhìn thấy được sự hài hoà trong nhận thức thẩm mỹ. Cái hài hoà được George nhấn mạnh là sự tổng hợp quan điểm của các triết gia tiền bối khi đặt con người là chủ thể nhận thức mang tính xã hội. Nói cách khác, vẻ đẹp không chỉ mang tính chủ quan mà còn dựa trên những phẩm chất khách quan nhất định gợi lên khoái cảm. Điều này có lẽ cũng được nhà nghiên cứu Cao Xuân Huy tiếp nhận khi định nghĩa về mỹ cảm như sau: “Mỹ cảm là sự cảm thụ trực giác về sự hài hòa giữa tính nhất thể và tính đa dạng, giữa tính đồng nhất và tính dị biệt, giữa động và tĩnh, giữa sự hợp nhất và sự phân hóa” [44, 330]. Dù quan niệm của các triết gia có những điểm khác nhau, bản chất hài hoà, hợp nhất của mỹ cảm vẫn được khẳng định. Sức hấp dẫn của tính đồng nhất trong đa dạng mang lại cảm nhận trọn vẹn và riêng biệt về đối tượng. Chính bởi thế, cái đẹp có thể thiêng liêng, cũng có thể trần tục, có thể an ủi, cũng có thể náo loạn, như Roger Scurton nhấn mạnh [45, 3]. Từ đó, mỹ cảm thể hiện một “giọng nói thân tình” kết nối cái đẹp và con người. Nói cách khác, cái đẹp được định nghĩa khi ta ý thức được nó.

Sự hài hoà trong cảm quan về cái đẹp được nói ở trên cũng thể hiện rất rõ trong quan niệm thẩm mỹ của Nhật Bản, có lẽ chính vì vậy mà từ “mỹ cảm” được sử dụng khá nhiều khi bàn tới đời sống nghệ thuật quốc gia này. Con người Nhật Bản dành sự tôn thờ đặc biệt đối với cái đẹp. Thậm chí, cái đẹp trở thành tôn giáo và triết học đối với họ. Nhà nghiên cứu Takashina Shuji đã từng khẳng định: “Sự cảm nhận về cái đẹp không chỉ được phản ánh trong thái độ và hành vi hàng ngày mà ngay cả trong các quy tắc đạo đức và hệ thống giá trị của người Nhật” [46, 25]. Cái đẹp trong tâm thức của người Nhật cũng được hình thành từ sự chiêm nghiệm. Suy niệm về cái đẹp được Nakae Chomin gọi tên đầu tiên là “Bigaku” (美学), khái niệm này tương đương với cách gọi của phương Tây là “Aesthetics” – tức “mỹ học”. Trong tiếng Nhật, từ “biishiki” (美意識 - びいし) có nghĩa là ý thức về cái đẹp, cảm giác về cái đẹp. Trong ý thức thẩm mỹ, người Nhật quan niệm: Cái đẹp phải mang lại khoái cảm.

Nếu như Satayana cho rằng cái đẹp như khoái cảm được khách thể hoá thì quan niệm của người Nhật lại hướng tới thưởng thức cái đẹp như là giá trị nội tại. Với triết lí Thần đạo và Thiền tông thấm nhuần trong tư tưởng, người Nhật xem “mĩ cảm” phải vượt qua những khoái lạc chủ quan, vị kỉ mà đạt tới sự giao hòa với vẻ đẹp thiên nhiên, vũ trụ bằng tâm hồn thuần khiết, chân thành. Trong đó, “ưu nhã” và “ngắn ngủi, phù du” là hai yếu tố song hành chặt chẽ trong quan niệm người Nhật về cuộc sống cũng như nghệ thuật. Điều này làm nên hệ mĩ cảm đặc biệt trong tâm thức của người dân bản địa – đó là mĩ cảm của khoảnh khắc hay mĩ cảm của sự diệt vong. Con người nhận thức sự vô thường của cuộc đời mà hình thành những rung cảm sâu sắc từ những điều nhỏ bé nhất. “Cái đẹp đơn giản có thể bắt đầu từ một nụ hoa sớm mai, một hòn sỏi cô đơn, một ngọn đèn đá trong vườn trà, cho đến sắc áo thanh tao của chiếc kimono, âm điệu man mác từ cây đàn shamisen hay một cuốn sách trường thiên kể về cuộc đời trầm luân của hoàng tử ánh sáng Genji” [47, 21]. Vì vậy, mĩ cảm của người Nhật trở thành riêng biệt và đặc thù, hình thành nên phạm trù thẩm mĩ đặc trưng dân tộc. Aware (bi cảm), wabi (đà), sabi (tịch), yugen (u huyền), furyu (phong lưu), ma (khoảng trống)... những cảm thức thẩm mĩ trở thành tôn chỉ chi phối hầu hết các lĩnh vực đời sống của người Nhật, đặc biệt là nghệ thuật. Haiku, kịch Noh, trà đạo hay mặc hội (sumi-e)... được hình thành trên nền tảng những cảm thức thẩm mĩ đó. Vì trân trọng cái đẹp nên người nghệ sĩ mới có thể có những tri cảm đặc biệt để tìm thấy được vẻ đẹp cả trong những điều giản đơn hay cả trong những điều dị thường. Điều đó đã làm nên một màu sắc riêng cho nghệ thuật Nhật Bản – có thể tương đồng nhưng không nhầm lẫn.

Như vậy, mĩ cảm là những trải nghiệm với cái đẹp thông qua ý thức thẩm mĩ. Khái niệm mĩ cảm của G. Satanyana và thẩm mĩ Nhật Bản dù có những điểm khác nhau về điểm tiếp nhận Đông – Tây nhưng vẫn thể hiện sự giao thoa sâu sắc về nhận thức cái đẹp trong tri nhận nhân loại. Dù phương Đông hay phương Tây, truyền thống hay hiện đại, vai trò thể nghiệm thẩm mĩ khi đặt con người trong tương quan với tự nhiên vẫn được xác định tới quan trọng để định nghĩa về cái đẹp. Các khái niệm đều thống nhất ở chỗ xem mĩ cảm như là sản phẩm của sự kết hợp hài hoà giữa tình yêu và khả năng chiêm nghiệm bậc cao. Chính vì vậy, con người có thể thấy được vẻ đẹp từ những điều đơn giản nhất, thấy cả những điều thiêng liêng từ trong thế giới trần tục. Điều đặc biệt của Nhật Bản chính là việc xem cái đẹp như là cuộc sống, xem mĩ cảm như là hơi thở hoà cùng tâm thức dân tộc mà hình thành nên phạm trù thẩm mĩ mang bản sắc riêng. Ở Haruki Murakami, chúng ta cũng có thể tìm thấy hệ mĩ cảm hài hoà giữa tâm thức văn hoá dân tộc và ý thức thẩm mĩ nhân loại, giữa nền tảng con người truyền thống với tư duy con người đương đại. Nói cách khác, Murakami đã thể hiện ý thức thẩm mĩ thông qua các tác phẩm của mình, đặc biệt là tiểu thuyết. Mặc dù còn vướng phải các tranh cãi, các phẩm của Murakami vẫn thể hiện những

vẻ đẹp hài hoà riêng biệt. Các nhà nghiên cứu về Haruki Murakami ít nhiều đã thể hiện sự đồng thuận này trong các công trình ra đời trước luận án sẽ được kể đến ở phần tiếp theo.

1.2.2. Các nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Trong quá trình khảo sát, chúng tôi đã tách lọc công trình có nghiên cứu hoặc đề cập đến những yếu tố biểu hiện mỹ cảm trong tiểu thuyết của Haruki Murakami liên quan đến luận án. Xét về tổng quan, chúng tôi nhận thấy rằng, công trình nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết Murakami còn hạn chế, các đề tài chủ yếu mới chỉ khái quát trong những phân tích, nhận định, đánh giá và bình luận. Dưới đây là những nghiên cứu tiêu biểu:

1.2.2.1. Nghiên cứu ở nước ngoài

Trong *The Self without Character: Melville's The Confidence-Man and Murakami's Kafka on the Shore* (Cái tôi thiếu phẩm tính: *Người đàn ông tự tin* của Melville và *Kafka bên bờ biển* của Murakami), Jason M. Wirth đã đưa ra nhiều kiến giải thú vị khi dựa vào quan điểm của Phật pháp Đại thừa về “tính không” (sunyata). Jason lập luận, nếu như sự khám phá táo bạo của Melville đưa chúng ta đến bờ vực bóng tối của cái tôi không thể thoát khỏi vòng xoáy của sự bất ổn thì Murakami lại mang đến cho con người sự tự nhận thức trong chánh niệm. “Trong khi Melville cho chúng ta nhìn thấy sự trống rỗng của nhân vật, thì Murakami cho chúng ta phân biệt giữa sự trống rỗng do tổn thương với sự trống rỗng do được chữa lành của nhân vật” [48, 11]. Nói cách khác, Jason cho rằng việc nắm chắc văn hóa bản địa và tiếp nhận nhiệt tình văn học, văn hóa phương Tây của Murakami đã làm nên cuộc hành trình thức tỉnh của các nhân vật trong tiểu thuyết. Đề tài của nhà nghiên cứu chỉ tập trung vào cuốn *Kafka bên bờ biển*, do đó hướng phân tích chủ yếu tập trung vào các nhân vật trong tiểu thuyết này. Tuy nhiên, bài báo có sự tiếp nhận đồng điệu với quan điểm của chúng tôi khi cho rằng Murakami chắc chắn có tiếp nhận ảnh hưởng của Phật giáo Thiền tông và thể hiện điều đó trong sáng tác của mình.

Cùng từ góc nhìn mang màu sắc tôn giáo, *Haruki Murakami's Kafka on the shore – A World of War and Magical Realism with Vedantic view* (*Kafka bên bờ biển – thế giới của chiến tranh và chủ nghĩa hiện thực huyền ảo từ góc nhìn kinh Veda*) đã tập trung khai thác chủ đề về chiến tranh và bạo lực cổ hữu biểu hiện trong tác phẩm. Những diễn giải và phân tích của Pathak Tanuja có thể nói có nhiều phát hiện quan trọng trong việc tiếp cận tác phẩm của Murakami, đặc biệt là việc tiếp cận ở yếu tố nhân văn được nhà văn truyền tải trong *Kafka bên bờ biển*. Trong mục “Chiến tranh và Bạo lực cổ hữu” (War and Inherent Violence), tác giả khẳng định Murakami cho người đọc thấy rằng bạo lực được nội tại hóa bởi con người và nó nằm trong tất cả chúng ta như một bóng tối ẩn sâu. Các lí thuyết về sự sáng tạo và giải thoát tuyệt đối trong *Upanishad* được Pathak nhắc lại dựa trên giảng luận về sự hợp nhất Brahma và Atman hướng tới cái vượt ngoài thực tế. Từ đây, Pathak thấy rằng

Murakami khác với quan điểm của kinh *Veda* ở chỗ: nhà văn thấy rằng biên giới hai cõi là thật, con người cần phải dứt bỏ những ảo tượng để quay trở về những nỗi đau thực tại và đối mặt với kí ức [49, 106]. Tác giả bài viết đã đưa ra những phân tích, lập luận thuyết phục đối với tác phẩm *Kafka bên bờ biển* để thấy được cuộc hành trình tự thân kiếm tìm danh tính để cân bằng cuộc sống của nhân vật. Tuy nhiên, đề tài chỉ khai thác phạm vi trong một tác phẩm của Murakami nên nội dung triển khai còn hạn chế, các tác phẩm khác của nhà văn cũng chỉ được nhắc tên hỗ trợ cho lập luận.

Nghiên cứu về biểu tượng, *Cat Imagery in Haruki Murakami's Fiction* (Biểu tượng mèo trong tiểu thuyết Haruki Murakami) của Adelina Vasile lật lại các lí thuyết phân tâm học để khai thác những tín hiệu truyền tải từ hình ảnh mèo ở các tiểu thuyết của Murakami như *Cuộc săn cừu hoang*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Kafka bên bờ biển*, *1Q84* và liên hệ với truyện ngắn *Mèo ăn thịt người*. Ở đây, người viết phát hiện hình ảnh mèo gắn bó mật thiết với các câu chuyện của Murakami như trở thành một thành phần bản sắc của con người và có khả năng truyền tải đa thông điệp tới người đọc. Mèo có thể biểu tượng cho cái Tốt, nhưng cũng có thể biểu tượng cho cái Xấu. Adelina phân tích “mèo” trong tiểu thuyết của Murakami không những đại diện cho hình ảnh của trẻ em và phụ nữ mà còn đại diện cho những người cha (trong mối quan hệ huyết thống gần nhất) và sự vô cảm, tàn bạo [50, 159]. Thực tế, hình ảnh mèo xuất hiện trong tiểu thuyết của Murakami đã được nhiều nhà nghiên cứu lưu tâm. Tuy nhiên, công trình của Adelina đã dựa vào nền tảng của văn hóa nhân loại và bản địa để phân tích các chi tiết trong tác phẩm một cách sâu sắc. Những lí giải quan trọng hình ảnh mèo cung ruột mèo, con mèo biến mất, mèo ăn thịt người... thể hiện phát kiến quan trọng để tìm hiểu thế giới ẩn dụ của Murakami. Dù chỉ tập trung chủ yếu vào biểu tượng mèo, nhưng phát hiện của tác giả bài luận thực sự mang lại cho chúng tôi những thông tin hữu ích khi khai thác khả năng tri nhận của Murakami về những vấn đề trong đời sống và thể hiện điều đó trong tác phẩm của mình.

Tiếp tục bàn về việc cần khai thác văn chương Murakami đặt trong trường văn hóa bản địa, chuyên luận *Implications of Globalization for the Reception of Modern Japanese Literature: Murakami Haruki* (Những tác động của toàn cầu hóa đối với việc tiếp nhận văn học Nhật Bản hiện đại: Murakami Haruki) của Reiko Abe Auestad đi theo cuộc hành trình thành công trong văn chương, từ việc bị phủ nhận cho đến được thừa nhận trong văn chương Nhật Bản và thế giới, của Haruki Murakami. Lúc này, câu hỏi của nhà nghiên cứu đặt ra là: trong bối cảnh văn học toàn cầu, đối với các tác phẩm của Murakami, liệu rằng có hợp lí khi nói về “tính Nhật Bản”, hay “Mỹ hóa”? Phải chăng chỉ những thuật ngữ này mới có thể giải thích cho tất cả sự khác biệt? Trong bài báo của mình, nhà nghiên cứu Reiko đã từng bước làm sáng tỏ từ những biểu hiện tiếp nhận từ phía các nhà phê bình, dịch thuật, cho tới người

đọc đông đảo để thấy rõ tính toàn cầu nằm trong tác phẩm của nhà văn Murakami. Đồng thuận với ý kiến của Edward Said về tầm quan trọng của việc đọc một văn bản trong “bối cảnh thế gian” của nó, Reiko cho rằng ta cần phải đặt văn chương Murakami trong dòng chảy của nhân loại. Bởi lẽ, nhìn vào ảnh hưởng của Murakami, rõ ràng nhiều người đọc ở các quốc gia chưa thực sự hiểu rõ về lịch sử Nhật Bản nhưng họ vẫn bị cuốn hút với sức mạnh ma thuật của những câu chuyện mà nhà văn mang lại. Như Tomlinson đã nói “ở đâu có sự xác định lãnh thổ thì ở đó cũng có sự phân biệt lại” [51, 37], Reiko khẳng định, văn chương Murakami là một sự hỗn hợp văn hóa, hay nói cách khác, tác phẩm của Murakami mang lại một ngôi nhà văn hóa mới. Reiko không cho rằng tác phẩm và phong cách văn chương của Murakami là sự “lai tạp” (hybridity) mà là “lai chiến lược” (strategic hybridism) [51, 38]. Vốn rằng, sự lai ghép được coi là “đặc điểm chính của bản sắc dân tộc Nhật” [51, 38]. Thế nên, công trình này khẳng định việc Murakami đã khai thác sức mạnh của dân tộc để vươn đến tầm nhân loại cho tác phẩm của mình.

Một chuyên luận khác cần kể đến đó là *Beyond the Music of Words: From the “Sound of Loneliness” to the “Resonance of Love” in Haruki Murakami’s Literature* (Vượt ra khỏi âm nhạc của ngôn từ: Từ “Âm thanh của sự cô đơn” đến “Dư âm tình yêu” trong văn chương Haruki Murakami). Maria Grăjdian cho rằng Haruki Murakami dường như là một đại diện thu nhỏ của các nghệ sĩ tiền bối theo phong cách của riêng ông. Maria nhận định: các tác phẩm của Murakami cung cấp những hiểu biết sâu sắc bất ngờ về cơ chế tư tưởng thẩm mỹ của các cấu trúc văn hóa đồng bộ của thời kỳ cận đại. Bài báo đi vào phân tích các yếu tố âm nhạc trong tiểu thuyết của Murakami như một phương tiện để xây dựng một hình thức “nghệ thuật nguyên hợp” (artistic syncretism) [52, 161] cuối hiện đại, đồng thời xác định những vấn đề về tiếp nhận các tác phẩm của nhà văn này. Từ hiểu biết về âm nhạc, tác giả chuyên luận đã cung cấp những phân tích phong phú nhằm khẳng định tài năng của Murakami khi đã nâng âm nhạc lên một cấp độ mới trong tác phẩm. Có thể nói, mỹ cảm của Murakami được tác giả chuyên luận chủ yếu tập trung vào các tác phẩm âm nhạc được xuất hiện trong tiểu thuyết. Maria cho rằng, cùng với âm nhạc, Murakami đã làm nên thiết kế đa âm trong thế giới ngôn từ của mình. Song song với những âm sắc tiềm ẩn trong văn bản, một cuộc hành trình về nhận thức cũng dần được hình thành trong văn chương Murakami – hành trình hướng về cái đẹp cho cuộc sống và thế giới. Trong tác phẩm của mình, “Murakami, cũng như Coelho, phục vụ mục đích lớn hơn là đưa con người trở lại bản thân chân chính, bằng cách sử dụng các chiến lược khác nhau, có thể là tình dục, tình bạn hay cái chết. Bằng cách kết hợp các phương tiện biểu đạt đa dạng trong trải nghiệm cuộc sống của mình, Murakami, giống như Coelho, truyền nỗi sợ hãi về sự vô nghĩa mà những công dân cuối thời hiện đại phải dũng cảm đối mặt để nắm lấy sự chính trực, kiên nhẫn và cái đẹp” [52,

164]. *Rừng Nauy* là âm thanh của sự cô đơn, bài hát của The Beatles như một cái có để nhìn lại quá khứ để con người tưởng nhớ, tha thứ và buông bỏ. *Biên niên kí chim vặn dây cót* là giai điệu của hi vọng, cùng với *Chim ác là ăn cắp* của Rossini, Murakami tái hiện những giải pháp phản kháng về mặt tinh thần và cảm xúc – những giá trị không bị ràng buộc – để con người vượt qua những hỗn mang, khủng hoảng của thế giới hiện tại. *IQ84* là minh chứng cho sự cộng hưởng tình yêu của nhân loại, *Sinfonietta* của Leoš Janáček như ngọn hải đăng kết nối hai thế giới song song, đồng thời nội dung bài hát cũng cùng song hành với nhân vật trung tâm để làm nên âm hưởng chiến thắng của vẻ đẹp tinh thần – niềm tin, sức mạnh, lòng dũng cảm và tình yêu.

Trong Hội nghị chuyên đề quốc tế Ades III về Ngôn ngữ và Văn học Châu Á, Diego Cucinelli đã đóng góp bài viết *Murakami Haruki and the Literary Sources of Ancient Japan* (Murakami Haruki và các nguồn tư liệu văn chương Nhật Bản cổ đại). Bài viết tập trung xét tầm ảnh hưởng của bản sắc văn hóa Nhật Bản, đặc biệt là văn chương cổ của Nhật Bản tới âm hưởng các tác phẩm của Murakami. Nhà nghiên cứu cho rằng, mặc dù đã từng chạy trốn và chối bỏ để tìm đến màu sắc phương Tây vào những năm tháng thanh xuân nhưng Murakami đã có những gốc nền về văn chương truyền thống của Nhật. Việc Murakami bắt đầu chấp bút viết nên những trang viết đầu tiên cho sự nghiệp văn chương của mình cũng chính là khởi đầu cho hành trình tìm lại “bản sắc văn hóa” của ông. Diego đã chứng minh trực tiếp bằng các dẫn chứng cụ thể từ những bài phát biểu của Murakami từ những năm 80 của thế kỉ XX. Haruki Murakami thừa nhận chính những vần thơ của Basho đã mang lại cho nhà văn những mặc cảm, suy tư nghiêm túc về “sự sống” và “cái chết”. Đặc biệt, những tác phẩm văn chương Nhật cổ đại mà Murakami đọc từ tấm bé như bài luận *Lều vuông mười bước* (*An Account of a Ten-foot-square Hut*) của Kamo No Chomei (1212), *Truyện kể Heike* (*The Tale of Heike*) – sử thi Nhật Bản (thế kỉ XIII), *Vũ nguyệt vật ngữ* (*The Tales of Moonlight and Rain*) của Ueda Akinari (1787)... đã mang lại những ấn tượng và ảnh hưởng sâu sắc tới nhận thức của nhà văn đương đại. Không chỉ vậy, Diego còn thấy rằng, Murakami không phải tập trung ảnh hưởng của một tác phẩm nào, mà ông trải dài những mẫu thức trong văn chương của mình từ văn học dân gian đến “monogatari”, từ sử thi Nhật đến các câu chuyện ma mị, huyền bí thời kì Edo [53, 452]. Người đọc cũng có thể dễ dàng bắt gặp các trích dẫn của các nhà văn Nhật nổi tiếng như Natsume Soseki, Mishima Yukio, Dazai Osamu, Oe Kenzaburo trong các tác phẩm của Murakami, điều này, Diego cho rằng, là sự tiếp nhận tích cực tinh thần văn chương tiền bối của nhà văn đương đại. Phải nói rằng, những phân tích chi tiết của Diego mang lại cho chúng tôi kiến thức thú vị khi nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết của Murakami. Diego đã cho thấy Murakami hoàn toàn có khả năng dựa vào hoặc ít nhiều ảnh hưởng văn chương truyền thống của Nhật Bản, nhưng tài

năng của Murakami là ông đã đề xuất những cách “thay thế” bản gốc trong tác phẩm của mình [53, 453]. Như vậy, việc nghiên cứu mỹ cảm trong tiểu thuyết Murakami từ góc nhìn mỹ học truyền thống Nhật Bản là có cơ sở.

Tiếp đến, chúng ta quay trở về nghiên cứu của Jay Rubin trong cuốn *Haruki Murakami and The Music of Words* (Haruki Murakami và âm nhạc của những ngôn từ). Trong chuyên luận, khi phân tích các tác phẩm của Murakami, Jay Rubin nhiều lần đề cập đến vấn đề về cái tốt – cái xấu mà nhà văn xây dựng qua các nhân vật của mình. Theo Rubin, các tiểu thuyết của Murakami đang giải quyết câu hỏi lớn về: ý nghĩa của sự sống và cái chết, bản chất của thực tại, mối quan hệ của thời gian - kí ức và thế giới vật chất, sự tìm kiếm danh tính cá thể và ý nghĩa của tình yêu. Qua tác phẩm, Murakami đối thoại cùng người đọc bằng chính ngôn ngữ của thời đại, bằng chủ nghĩa hư vô sâu sắc nhằm tuyệt đối hóa sự thú vị và phấn khích của tồn tại [3, 90]. Các nhân vật chính của Murakami phải đối mặt với sự sợ hãi của chính mình, với những ác quỷ hiện thân (“the evil embodied” [3, 211]). Từ đó, nhân vật tìm thấy những khía cạnh xấu xí của lịch sử, xã hội và kẻ cả trong cá thể con người. Đối mặt và đấu tranh là việc của con người của Murakami phải làm. “Murakami đã nói và luôn viết như một nhà sử học” [3, 212] có trách nhiệm với các dữ kiện mình cung cấp. Đặc biệt, nhà văn kiến tạo những khả năng qua thế giới của mình – nơi mà mọi thứ có thể xảy ra, để: ra đời các “tôi” – “boku” (*Lắng nghe gió hát*), tìm đến với những giai điệu còn dang dở (*Pinball, 1973*), giữ cho mình một tâm thế để lắng nghe (*Cuộc săn cừu hoang*), rồi cất lên những bài hát của “tôi” (*Xử sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*), kể câu chuyện của “tôi” với thế giới (*Rừng Nauy, Nhảy Nhảy Nhảy, Người tình Sputnik, Sau động đất...*), xác lập những liên kết giữa “tôi” và “bạn” (*Kafka bên bờ biển*), và tin tưởng vào “tôi” (*IQ84*)... Jay Rubin đã để chuyên luận của mình đi theo cuộc hành trình trong tác phẩm của Murakami. Qua những phân tích, ông đã phát hiện ra đích hướng mà tác phẩm của Murakami, hay nói đúng hơn là chính tác giả đang hướng tới. Vượt ra khỏi một câu chuyện, cuộc hành trình của Murakami mặc dù không gọi tên nhưng đều hướng tới những điều tốt đẹp, tìm lại danh tính cho chính mình, bản sắc cá nhân cũng chính là đi tìm lại những cái đẹp đã mất.

Ngoài ra, nói về ảnh hưởng của văn hóa Mỹ tới Ryu Murakami và Haruki Murakami, Makiko Hashimoto trong *村上春樹と戦後の日本：アンビヴァレントな「アメリカ」と「日本語」をめぐって* (Nhật Bản thời hậu chiến và Haruki Murakami: xoay quanh sự xung đột giữa “Mỹ” và “Nhật Bản”) phân tích khá tâm đắc về hành trình và quan điểm văn chương của Haruki Murakami. So với Ryu Murakami, theo Makiko, Haruki Murakami nắm được một tinh thần Nhật đã mất đi từ hậu chiến. Bởi vậy, ông ý thức rất rõ sự mai một đó ngay ở trong chính ngôn ngữ mẹ đẻ. “Vì bản thân văn hóa Nhật Bản đang bị mai một, nên

ngay cả tiếng Nhật cũng bị mai một theo. Đó là lí do tôi không thể làm điều đó nếu tôi muốn viết một cuốn tiểu thuyết với khuôn khổ cũ bằng thứ ngôn ngữ đã bị mất dần thanh thế. Ngôn ngữ phải có sức mạnh. Vì vậy, tôi sử dụng sức mạnh ngôn ngữ của thời đại” [54, 72]. Nhà nghiên cứu Mariko đánh giá Haruki Murakami là một nhà văn cảm thấy có điều gì đó không ổn đối với sự biến đổi của thế giới gây ra, thế nên thế giới phải đối mặt với sự “sụp đổ” hoặc “mất mát”. Chính bởi vậy, Murakami tạo lập thế giới ngôn từ mới cho mình để nhìn nhận vào những thứ đã mất và tìm kiếm những giá trị mới cho xã hội đương đại.

Tiếp tục khai thác góc nhìn của Murakami đối với hiện thực, chín chương luận án *村上春樹文学における 20 世紀後半の理想主義への応答 —— 全共闘運動・コミュニケーション・宗教性の相対化から信仰の再構築へ* (Phản hồi đối với chủ nghĩa lý tưởng nửa sau thế kỉ XX trong văn chương Haruki Murakami: Từ sự tương đối hóa phong trào Zengakuren, cộng đồng và tôn giáo đến tái thiết đức tin) của Wang Jing làm rõ những biểu hiện của những vấn đề lớn lao được Murakami tương đối hóa dựa trên ngôn từ. Từ đó, Murakami đã để cho thế giới của tâm thức xác lập nhưng cam kết riêng giữa thế giới văn chương với người đọc. Đó là những “cam kết toàn bộ sự tồn tại của con người”, là “cam kết thâm lặng và sâu sắc” [55, 12]. Những cam kết này là cơ sở để các cá nhân được “tái tạo”, được “cứu rỗi” và “chữa lành” [55, 13]. Qua việc phân tích các tiểu thuyết như *Pinball 1973*, *Rừng Nauy*, *1Q84*, *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Cuộc săn cừu hoang*, *Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* và một số truyện ngắn, Wang Jing từng bước làm rõ hành trình chạm đến những ngưỡng sâu thẳm của tâm thức nhằm hướng tới một chủ nghĩa lý tưởng mới của Murakami – niềm tin, tình yêu và sự đoàn kết. Mặc dù không nghiên cứu về mỹ cảm trong tiểu thuyết của Murakami, thế nhưng Wang Jing đã phát hiện ra mục đích vận động trong các tác phẩm của nhà văn, ấy chính là “hòa nhập và phát triển cái tôi cao hơn – đó là “cái tôi vĩ đại”, những cái tôi thấp hơn và xấu xa (cái bóng) bị loại bỏ, và một cuộc sống “thay thế” được tìm kiếm” [55, 177].

Không chỉ vậy, luận án *村上春樹の「総合小説」と物語論* (“Tiểu thuyết tổng hợp” và tự sự học của Haruki Murakami) của Cheng Gaofeng cũng đưa lại những kiến giải thú vị khi bàn về “cách kể” của Haruki Murakami. Sáu chương luận án tập trung phân tích các tác phẩm: *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Nhảy Nhảy Nhảy*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Kafka bên bờ biển*, *1Q84* để từ đó làm rõ từng biểu hiện, thái độ, nhìn nhận về chính trị, xã hội, chiến tranh, hậu chiến và những lí thuyết trong câu chuyện của nhà văn Nhật bản đương đại. Chen Gaofeng khẳng định chúng ta nên nhìn nhận sâu sắc lí do để văn chương của Haruki Murakami được yêu thích trên toàn thế giới. Các tác phẩm của Murakami không thể xem đơn thuần như là một kiểu văn học thị trường mang tính giải trí,

mà ẩn chứa bên trong là những quan điểm triết lí qua lăng kính của nhà văn về cuộc đời. Theo Chen Gaofeng, bóng tối của xã hội đương đại, những vấn đề bạo lực chính trị, bạo lực chiến tranh, những tổn thương hậu chiến... được Murakami thể hiện bằng sự phê phán, chỉ trích ngầm qua các nhân vật của mình. Thậm chí, những quan điểm phê phán đó có tính chất tiến trình dựa trên sự phát triển, hoàn thiện về khả năng, kinh nghiệm tiếp nhận về thế giới, về lịch sử nhân loại và tính nhân văn của Murakami. Từ góc độ mỹ cảm, nhà nghiên cứu nhìn thấy khả năng bao quát thế giới trong những câu chuyện của Murakami: “Ông nâng cao nó như một phần mở rộng cuộc sống và thể hiện nó như một câu chuyện chạm đến phần sâu thẳm của trái tim con người, để khiến mọi người muốn đọc, khiến mọi người thấy vui vẻ khi đọc, và kéo mọi người tới cuộc hành trình vào cõi tối tăm sâu thẳm” [56, 139].

Nói về cái đẹp trong tác phẩm của nhà văn Nhật, ta phải kể đến những quan điểm từ dịch giả lớn nhất của Murakami ở Trung Quốc – Lâm Thiệu Hoa (Lin Shaohua). Trong Bài phát biểu tại Sở vụ Bắc Kinh ngày 25/06/2005, dịch giả Lâm Thiệu Hoa đã bàn về *Những vẻ đẹp trong tác phẩm Murakami*. Lâm Thiệu Hoa dẫn dắt từ những thành công xuất bản tiểu thuyết, truyện ngắn của Haruki Murakami ở các quốc gia trên thế giới, đặc biệt là Trung Quốc để thấy được sự sản sinh đồng cảm hoặc cộng hưởng của độc giả với thế giới văn chương của Haruki Murakami. Dịch giả người Trung Quốc cho rằng vẻ đẹp văn chương Murakami có thể quy thành bốn điểm: “đó là vẻ đẹp văn chương, vẻ đẹp cô độc, vẻ đẹp ẩn dụ và vẻ đẹp sâu sắc” [1, 79]. Ở vẻ đẹp văn chương, Lâm Thiệu Hoa khẳng định tính độc đáo trong văn bản của nhà văn thể hiện ở chỗ Murakami “lột sạch” những rườm rà, lời thô để mang đến những ngôn từ được chất lọc tinh xảo tạo nên những khám phá mới mẻ cho người đọc. Ở vẻ đẹp cô độc, Lâm Thiệu Hoa cho rằng: “sự cô độc Murakami không hề xuất phát từ chủ nghĩa thương cảm rẻ tiền kiểu thị dân (...) Phần nhiều nó xuất phát từ cái nhìn có tính phê phán và những nghi vấn sâu xa về bản chất con người, bản chất của sinh mệnh và thể chế xã hội cũng như tự bản thân hoàn cảnh” [1, 80]. Về bản chất, theo Lâm Thiệu Hoa, con người cô đơn của Murakami là con người cô độc trong sự an ủi của một kẻ giác ngộ về cõi nhân thế. Từ đó họ trở thành những con người có thể tự biến mình thành kẻ mạnh. Ở vẻ đẹp ẩn dụ, dịch giả khẳng định mặc dù văn chương của Murakami là “trần trụi” hay trong suốt thì câu chuyện của ông lại chứa đựng bên trong đó những tầng lớp điệp trùng, khó nắm bắt. Trong đó, những hình ảnh ẩn dụ, tượng trưng như là một chất riêng của Murakami. Về phủ pháp, nhà văn xây dựng hai tuyến song trùng trong tác phẩm của mình: trong – ngoài, sáng – tối, động – tĩnh, hiện thực – tâm linh... để từ đó tiến tới với thế giới của thần thoại. Đặc biệt, trong phân tích về “vẻ đẹp sâu sắc”, tác giả phát hiện Murakami luôn hướng về mô tả cái ác trong tác phẩm của mình. Những cái ác trong tác phẩm của ông đa phần mơ hồ và khó lí giải, dù ở hình thức nào cũng bị che phủ bởi tầng lớp sương mù thực hư, vượt qua

thường thức, lí lẽ thông thường. Tuy chỉ nói về cái ác trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật Bản, nhưng Lâm Thiếu Hoa nhận định Murakami là “(...) một nhà văn nghiêm túc dám chĩa ngòi bút vào cái ác, một nhà văn sâu sắc, có trách nhiệm và ý thức, dám đối diện với lịch sử và hiện thực. Sâu sắc cũng là một vẻ đẹp, mạnh mẽ như lưỡi dao lấp lánh ánh sáng lạnh” [1, 79]. Tiếp tục, trong các nghiên cứu khác của mình, Lâm Thiếu Hoa khẳng định điều đó, thậm chí dịch giả còn cho rằng các tác phẩm của nhà văn Nhật như liều thuốc bổ cho những độc giả đang sa lầy vào “xã hội nghèo nàn về ngôn ngữ” [57, 725]. Theo Lâm Thiếu Hoa, Murakami đã dạy cho người Trung Quốc nắm bắt được vẻ đẹp kì lạ của sự cô đơn để cảm nhận cuộc đời một cách sâu hơn, để từ đó con người có cơ hội để phục hồi bản thể trong những năm tháng mất phương hướng. Bài phát biểu của Lâm Thiếu Hoa là sự thừa nhận cái đẹp trong tác phẩm của Murakami. Tuy nhiên, bài phát biểu mới chỉ ở mức khái quát, chưa đi sâu phân tích cụ thể các khía cạnh biểu hiện trong các tác phẩm của Murakami.

Bên cạnh đó, trong bài báo 林少華における村上春樹像：悪と暴力を巡って (Haruki Murakami trong nhận thức của Lâm Thiếu Hoa: vấn đề cái ác và bạo lực), tác giả Ka Okukou đã đưa ra so sánh giữa quan điểm của Lâm Thiếu Hoa và Jay Rubin. Trái với Lâm Thiếu Hoa, Jay Rubin không nghĩ rằng Murakami coi bạo lực và miêu tả cái ác là vũ khí. Theo Rubin, Murakami khắc họa sự thật lịch sử sống động thay vì phanh phui lịch sử bị chính phủ che giấu, nó khắc họa thế giới tinh thần của con người ở các thế hệ. Murakami mô tả bạo lực (chiến tranh) bởi ông muốn nói tinh thần của người Nhật, bao gồm cả chính mình để khám phá một điều gì đó tựa như là một phương thức để khám phá bản thân. Đồng ý với quan điểm của Rubin, Okukou cho rằng Lâm Thiếu Hoa dường như đang đơn giản hóa Murakami. Thực tế, trong tác phẩm của nhà văn, vấn đề thiện – ác vẫn luôn tồn tại như nó vốn có, như là hai mặt của chính thể và thậm chí chứa đựng lẫn nhau, không phải là một cuộc đối đầu đơn giản. Vì vậy, Murakami không phê phán cái ác một cách mù quáng, đơn phương và không cố gắng loại trừ nó ra khỏi thế giới [58, 23]. Thiện và ác, đúng và sai trong tác phẩm của Murakami không được đặt trong sự đối lập mà nó là sự tổng hòa tự nhiên mà con người cần phải đối diện để khám phá chính mình. Từ nội dung phản biện này, chúng tôi thấy rằng cần lựa chọn một quan điểm đúng khi tiếp nhận tinh thần tác phẩm của Haruki Murakami để có thể lí giải hợp lí sự thành công nổi bật trong cộng đồng văn chương đương đại.

Như vậy, xét tình hình nghiên cứu các nước ngoài Việt Nam, chúng tôi thấy rằng chưa có một đề tài nghiên cứu trực tiếp và đầy đủ về mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Thực tế, đã có những công trình nhắc đến những biểu hiện mỹ cảm của Haruki Murakami nhưng còn hạn chế ở cả phạm vi và nội dung đề tài. Về phạm vi tiếp cận, các công trình kể trên về cơ bản đều khẳng định những giá trị vừa mang tính dân tộc, vừa mang

tính nhân loại trong tác phẩm của Murakami. Như vậy, việc triển khai vấn đề dựa trên nền tảng cơ sở mỹ cảm dân tộc để nhìn thấy cái tiếp biến, cái biến và vượt biên của nhà văn Nhật là khả thi. Tuy nhiên, mặc dù một số ý kiến có sự bất gặp ý tưởng nhưng hướng triển khai của các đề tài khác với đề tài của chúng tôi. Điều này cũng có nghĩa, nội dung của luận án không bị trùng lặp và đóng góp tầm tiếp cận tác phẩm của Murakami trong quá trình nghiên cứu.

1.2.2.2. Nghiên cứu ở Việt Nam

Như đã nhận định ở tình hình nghiên cứu tiểu thuyết Haruki Murakami tại Việt Nam, cơ bản các công trình nghiên cứu trong nước chủ yếu thuộc về các nhà nghiên cứu quen thuộc. Chúng tôi đã tìm kiếm và khảo sát nhằm tìm ra những công trình có nội dung gần nhất với đề tài. Trong đó, chúng ta có thể kể đến những quan điểm sau:

Nhìn chung, những công trình nghiên cứu chủ yếu thừa nhận ý thức hiện sinh như là một góc nhìn thâm mỹ thể hiện trong các tác phẩm của Murakami. Chẳng hạn, Nguyễn Hoài Nam trong *Cuộc tìm kiếm bản thể của con người hiện đại* đã nhận định cuốn *Biên niên kí chim vặn dây cót* thể hiện rõ định nghĩa sứ mệnh của nhà văn Murakami đối với thế giới mà các đại tự sự đã bị vỡ vụn. Nói cách khác, nhận định này của Hoài Nam đánh giá cao tác phẩm Murakami. *Biên niên kí chim vặn dây cót* đã khai thức những giá trị nhân văn mới trong tân thời đại bằng những câu chuyện “đánh thức cái ý thức về bản ngã vốn có sẵn trong mỗi con người, thúc giục họ lên đường tìm ý nghĩa cho sự tồn tại của mình, và qua đó, ý nghĩa cho sự tồn tại của thế giới” [1, 34]. Nhà nghiên cứu gọi Murakami không chỉ là một nhà văn có tài, mà là “một nhà văn lớn”. Nhận định này của Hoài Nam mới chỉ khái quát chung với hướng nhìn hiện sinh, nhưng cơ bản đã có sự ghi nhận sâu sắc giá trị đạo đức to lớn mà tác phẩm của nhà văn Nhật truyền tải.

Trong các nghiên cứu của Nguyễn Bích Nhã Trúc, nhà nghiên cứu cho rằng nhà văn đã vạch ra con đường từ “hệ lụy” đến “tự do” trong các tác phẩm của mình. Con đường đó không chỉ có giá trị với riêng ông mà còn có giá trị với cả nhân sinh trong công cuộc tìm kiếm bản ngã đích thực. Điều quan trọng, qua việc viết văn, Murakami thể hiện sự đồng cảm và lòng tin vào con người – những con người cô độc, cô biệt không ngừng đấu tranh tôi rèn bản nguyên đích thực trong thế giới ảo tưởng. Chính vì vậy, tác phẩm của Murakami chứa đựng giá trị nhân văn sâu sắc. Tuy nhiên, nghiên cứu của Nhã Trúc còn khẳng định hình tượng con người tìm đường gắn bó chặt chẽ với văn hóa, văn học truyền thống dân tộc của Haruki Murakami. “Bối tìm về với bản ngã, khám phá và hoàn thiện tâm linh cũng chính là tư tưởng cốt lõi Thiền tông – tinh hoa văn hóa phương Đông, nền văn hóa vốn đề cao trực giác hơn lí trí” [33, 158]. Như vậy, hành trình của các nhân vật không chỉ nên nhìn từ chủ nghĩa hiện sinh của phương Tây, mà còn thông qua lăng kính nhận thức của nơi sinh ra tác

giả. Bên cạnh đó, bài viết *Murakami Haruki và sự xoá nhoà ranh giới giữa văn học thuần túy và văn học đại chúng Nhật Bản*, Nguyễn Thị Bích Thuý và Nguyễn Bích Nhã Trúc đã đi tới tiếp cận tác phẩm Murakami đặt trong lần ranh văn học để nhìn thấy “phong vị Nhật Bản” ẩn sâu trong phút pháp hiện đại. Từ lập trường nghiên cứu, tác giả bài viết chứng minh vấn đề từ việc xác định đề tài và phương pháp sáng tác. Trong giới hạn của một bài tham luận, bài viết của Bích Thuý và Nhã Trúc mới chỉ khái quát được những yếu tố biểu hiện, hệ mã cảm chưa được xem là đối tượng phân tích sâu nhưng về cơ bản có sự thừa nhận biểu hiện cảm thức thẩm mỹ dân tộc trong tác phẩm Murakami. Mặc dù những vẻ đẹp đó không dễ dàng nhận biết nhưng nó “vẫn luôn ẩn hiện, được nhà văn khám phá, thể nghiệm từ nhiều phương diện nghệ thuật” [59, 884].

Năm 2006, chuyên luận *Truyện ngắn Murakami Haruki – nghiên cứu và phê bình* của Hoàng Long là cuốn sách nghiên cứu về Murakami đầu tiên được xuất bản tại Việt Nam, tới nay đã được tái bản phát hành tại Mỹ và một số nước châu Âu. Đó là một tín hiệu đáng mừng, góp phần không nhỏ cho hoạt động nghiên cứu ở Việt Nam về nhà văn Nhật Bản nổi tiếng này. Ở tiểu luận *Trường văn hóa Nhật Bản trong tác phẩm của Kawabata Yasunary và Murakami Haruki*, tác giả lấy cuốn *Rừng Nauy* làm dẫn chứng phân tích, Hoàng Long cho rằng việc Haruki Murakami phơi bày những nỗi đau của tuổi trẻ về cuộc sống, tình yêu và cái chết với những cô đơn với những cảnh làm tình, thủ dâm... chính là những vấn đề thuộc bản chất người. Thậm chí, với Hoàng Long, những điều “dung tục” cũng thể hiện một góc nhìn đặc biệt của nhà văn khi ý thức về thế giới. Nhà nghiên cứu gọi đó là phương tiện thiện xảo (upaya) để “chuyên chở một cứu cánh tối hậu về bài học làm người trong cõi nhân sinh (...) Những hiện tượng mờ ảo sương phủ của nhân vật trong những “hoàn cảnh biên cương” trong tác phẩm chính là hé mở những nỗi niềm muôn thuở” [60, 44]. Mặc dù nội dung bài viết là một bài luận khái quát nhưng nhận định của nhà nghiên cứu Nhật Bản học này quả thực đáng lưu tâm.

Thế giới tiểu thuyết của Haruki Murakami được các nhà nghiên cứu ở Việt Nam đánh giá là thế giới đầy huyền bí và hấp dẫn. Chuyên gia nghiên cứu và dịch thuật văn học Nhật Bản - Nhật Chiêu khẳng định: “Sức sáng tác của Murakami thật phong phú, đa dạng và mỗi tác phẩm của ông là một tìm tòi khám phá mới về thế giới xung quanh và về đáy sâu tâm hồn con người” [61]. Đồng quan điểm với Nhật Chiêu, khi nhận xét về *Biên niên kí chìm vắn dây cốt* – cuốn tiểu thuyết được coi là nặng kí nhất trong sự nghiệp cầm bút của Haruki Murakami, là tác phẩm hội tụ đầy đủ tư tưởng và nghệ thuật văn chương của nhà văn này – dịch giả Trần Tiến Cao Đăng cho rằng tiểu thuyết của Murakami “vừa tràn ngập các yếu tố siêu thực, giả tưởng của văn hóa phương Tây vừa mang hơi hướng luật nhân quả, những lời tiên tri, ảo giác... của văn hóa phương Đông” [62]. Các ý kiến cho thấy một khái quát: Murakami có khả

năng hoà hợp các yếu tố văn hoá trong quá trình bộc lộ góc nhìn cá nhân về thế giới con người.

Vấn đề pha trộn Đông Tây và khai thác giá trị nội sâu tâm hồn cũng được tác giả Nguyễn Tuấn Khanh nhắc đến trong *Những cây bút kiệt xuất trong văn học Nhật Bản hiện đại*. Tác giả đã giới thiệu và trình bày những đặc trưng nổi bật trong các sáng tác của nhà văn Nhật Bản – Haruki Murakami. Trong đó, Tuấn Khanh nhấn mạnh: “Tác phẩm của ông đề cập tới những vấn đề có thể xảy ra ở bất cứ thời điểm nào, bất cứ nơi nào trên thế giới, nó chứa đựng tính toàn cầu sâu sắc” [63, 401]. Chia sự nghiệp cầm bút của nhà văn Nhật thành ba giai đoạn, Nguyễn Tuấn Khanh đã đưa ra những phân tích về giá trị thẩm mỹ, giá trị nhân văn ở các tác phẩm tiêu biểu: *Lắng nghe gió hát*, *Cuộc săn cừu hoang*, *Vùng đất kì diệu vô tình và nơi tận cùng thế giới*, *Rừng Nauy*, *Nhảy nhảy nhảy*, *Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Người tình Sputnik*, *1Q84*... Về cơ bản, như tiêu đề cuốn sách, Nguyễn Tuấn Khanh đã cung cấp những nội dung cơ bản và phân tích khái quát đối với các cuốn tiểu thuyết nổi bật trong sự nghiệp của Murakami. Theo đó, những yếu tố thể hiện những ý thức thẩm mỹ thể hiện trong sách vẫn còn khá hạn chế, đa phần mới chỉ tiếp cận phân tích nội dung và tổng hợp tài liệu mà tác giả cuốn sách đã tham khảo.

Từ góc nhìn của một nhà phê bình văn học Việt Nam, Phạm Xuân Thạch đã tiếp cận *Biên niên kí chim vặn dây cót* của Haruki Murakami trong sự so sánh với *Ngôi* của Nguyễn Bình Phương. Với sự “ngẫu duyên” xuất bản cùng một năm tại Việt Nam, nhà nghiên cứu bắt gặp ở hai tác phẩm những điểm chung thú vị về “thế giới tràn ngập bạo lực và tình dục. Một thế giới của tội ác. Cái ác hiển hiện trong vẻ bí ẩn và trong sức mạnh khủng khiếp vò chộp lấy cuộc đời của con người và bắt con người phải đối diện với nó, không có lối thoát. Hơn thế nữa, cái ác ở đây là một cái ác lăm le vượt khỏi chiều kích hiện thực để trở thành cái ác có tầm phổ quát” [1, 43]. Đặc biệt, khi đề cập đến trách nhiệm của người cầm bút, Phạm Xuân Thạch lưu ý về khả năng xây dựng “phản đề” đối với lịch sử khoác tấm áo “bản sắc dân tộc” của Murakami. Vấn đề mỹ cảm mặc dù không được nói rõ, nhưng nhà nghiên cứu đã đề cập đến ý thức văn chương của Murakami là hướng tới “tìm kiếm một giá trị cho cuộc sống” ở tương lai. Vấn đề bản sắc trở thành “hành vi sáng tạo” trong các tác phẩm, nhân vật của nhà văn vì đó mà kiếm tìm và xây dựng. Cái sáng tạo đó thậm chí còn phải được xem như một “trách nhiệm” thuộc về cái “phải” của cái thiện, cái đẹp trước nỗi đau thật mà lịch sử đem lại.

Mặc dù nghiên cứu tập trung nghiên cứu về truyện ngắn Haruki Murakami, bài báo *Liên kí hiệu trong truyện ngắn Haruki Murakami* của nhà nghiên cứu Lê Huy Bắc tiếp tục khẳng định giá trị đạo đức mà tác phẩm của Haruki Murakami mang lại. “Nhân vật của Murakami trở thành kiểu nhân vật “một người” và là biểu tượng của cái thiện. Những truyện kể đó chiếm lĩnh tâm hồn người đọc vì đáp ứng nhu cầu tâm lí của kỉ nguyên hậu hiện đại

(...) để trở thành “một người” không bị nhấn chìm trong thế giới của “kẻ khác”, nhân vật của Murakami đã phải nỗ lực không ngừng đến một nhòai cả thể xác lẫn linh hồn” [64, 12]. Việc xem nhân vật như là biểu tượng của cái thiện đóng góp góc nhìn quan trọng cho tiếp nhận văn chương Haruki Murakami. Chúng tôi tìm thấy ở kết luận này sự đồng thuận đối với đặc điểm hành trình hướng thiện của con người trong các tác phẩm.

Những quan điểm trên cho ta thấy khả năng bao quát và xây dựng những con người đương đại nằm trong câu chuyện nhân loại của Haruki Murakami. Các nhà nghiên cứu đều nhìn thấy những vấn đề tồn tại nằm trong những con người mà Murakami xây dựng tập trung ở góc nhìn hiện sinh. Trách nhiệm về sự tồn tại được các nhà nghiên cứu xác định như là nội dung chung trong các tác phẩm. Tuy nhiên, những biểu hiện mỹ cảm vẫn chưa thực sự được khai thác sáng rõ, đôi điều chủ yếu chỉ là những nhận định chưa có lập luận cơ sở rõ ràng.

Từ góc nhìn truyền thống, chúng tôi thấy rằng đã có những công trình thừa nhận màu sắc dân tộc được thể hiện trong hệ mỹ cảm văn chương Haruki Murakami. Mặc dù các công trình của Đào Thị Thu Hằng chưa đề cập đến “mỹ cảm” nhưng nhà nghiên cứu đã thể hiện sự tiếp nhận “cái đẹp” ở tác phẩm của nhà văn Nhật. Tác giả cuốn *Nhà văn Nhật Bản thế kỷ XX* khẳng định: “Từng được đánh giá là “Tây hơn cả Tây”, Murakami – trong thăm tâm hồn, trong từng trang văn - vẫn thấm đẫm nét Á Đông bởi sự nhuần nhị, tinh tế nơi từng trang viết, nơi tâm lý con người được cảm thông chia sẻ bằng một thứ tình cảm cảm động đến nao lòng” [22, 223]. Ý kiến khái quát này có sự bắt gặp với quan điểm của chúng tôi về việc: sự thành công của Haruki Murakami là kết quả từ sự tích hợp hài hoà văn hoá Đông – Tây, đặc biệt, tâm thức dân tộc là phần quan trọng hình thành nên tố chất văn chương của tác giả.

Trong bài viết *Về con người cô đơn trong tiểu thuyết “Rừng Nauy” của Haruki Murakami*, Nguyễn Văn Thuấn đã phát hiện: mặc dù *Rừng Nauy* không xuất hiện những bonsai, chiếu tatami, trà đạo, vũ nữ... nhưng tác phẩm vẫn mang lại cho người đọc nỗi buồn và cái đẹp thường được bắt gặp trong *Truyện Genji* hay trong các tác phẩm của Kawabata. “Đó là nỗi buồn ẩn hiện thông qua những bức tranh thiên nhiên tươi đẹp, vắng lặng; là những ám ảnh về sự cô đơn, về sự sống, cái chết trong cuộc đời dang dở, vô định và phù phiếm, là khúc bi ca sâu tư và hài hước về đời sống tình dục, là những khoảnh khắc hiện sinh ngăn ngừi thấm đượm triết lí về những gì bất biến vẫn tồn tại trong cuộc đời con người. Nói cách khác, nỗi buồn bi cảm ấy thoát thai từ sự cô đơn trống vắng khi con người muốn đi tìm ý nghĩa đích thực của cuộc sống, tình yêu, tình dục và cái chết” [65]. Khai thác con người cô đơn trong *Rừng Nauy*, Nguyễn Văn Thuấn thấy rằng: khi để cho các hầu hết các nhân vật tìm đến với tình dục, thậm chí là thứ tình dục lang chạ, thỏa mãn bản năng, Murakami cho thấy mặt trái của lối sống buông thả và phê phán nó. Không chỉ vậy, nhà văn còn thấu hiểu sâu xa bản chất của quan hệ thân xác với sự trân trọng giá trị tình yêu thiêng liêng, cao cả.

Từ đó, Nguyễn Văn Thuấn phát hiện, Murakami đã ngầm xây dựng một tiêu chuẩn đạo đức cho con người dựa trên cách ứng xử của con người trong tình dục. “Nó là nơi biểu hiện chất người trong con người” [65]. Và cũng từ các hành vi tính giao, các nhân vật tìm thấy được những câu trả lời cho giá trị sống, thấy được giá trị của tình yêu giữa con người với con người.

Motif folklore trong tiểu thuyết 1Q84 của Haruki Murakami của Nguyễn Thị Mai Liên khai thác phân tích những motif dân gian được nhà văn tái sinh mới mẻ trong tác phẩm như: *diệt ác quỷ, chạy trốn, lạc vào xứ sở khác, sinh nở kì lạ, phân thân thoát xác...* Từ những motif này, nhà nghiên cứu khẳng định bản chất nội dung của tác phẩm *1Q84* tập trung phản ánh cuộc đấu tranh thiện – ác, một vấn đề mang tính chất vĩnh cửu trong văn học nhân loại. Dựa trên diễn trình biểu hiện, nhận thức và sứ mệnh nhân vật, tác giả xác định tác phẩm *1Q84* có sự phân luồng nhân vật thành hai tuyến: thiện và ác hay theo cách ví von mang tính biểu tượng của Haruki Murakami là “phe Trứng” và “phe Tường”. Vấn đề cái thiện được người viết khắc họa trong những thân phận trẻ em, phụ nữ và trong hạnh phúc, tình yêu. Cái thiện lúc này gắn với cái đẹp – tựa như ánh trăng mong manh nhưng vĩnh cửu, tinh khiết mà mạnh mẽ - chiến thắng cái ác, xua tan bóng tối mênh mông. “Tiểu thuyết bộc lộ cái nhìn hi vọng tràn đầy tư tưởng nhân văn của nhà văn về cuộc đời cũng như khả năng tiếp biến, tái sinh sáng tạo những motif dân gian của ông” [66, 456]. Xuất phát từ mục đích phân tích làm rõ các motif dân gian biểu hiện trong tác phẩm nên cái thiện mới chỉ được tác giả nói đến trong phân tích chung, không chỉ vậy, phạm vi nghiên cứu giới hạn trong tiểu thuyết *1Q84* nên chưa bao quát chung các tác phẩm của Murakami. Tuy nhiên, nghiên cứu này cũng hỗ trợ để chúng tôi khai thác những motif tiêu biểu để làm rõ mỹ cảm trong hệ thống tiểu thuyết của nhà văn Nhật.

Khi đề cập đến vấn đề “lai ghép văn hóa” trong tác phẩm Murakami, trong luận án Tiến sĩ Ngữ văn *Yếu tố hậu hiện đại trong tiểu thuyết của Haruki Murakami*, Lê Thị Diễm Hằng cho rằng cần nghiên cứu tư tưởng của nhà văn gắn chặt với truyền thống văn hóa, văn học Nhật Bản. Tinh hoa Thiền tông, văn chương nữ tính thời Heian, các cảm thức thẩm mỹ truyền thống Nhật Bản (aware, sabi, wabi, yugen, karumi...) luôn ẩn hiện trong các sáng tác. Văn chương Haruki Murakami là minh chứng cho mối dây liên hệ giữa cái cũ và cái mới, truyền thống và hiện đại... Điều đó cho thấy trầm tích văn hóa, văn học truyền thống đã tích tụ một cách vô thức trong thế giới quan sáng tác. Con người mà nhà văn miêu tả là người Nhật Bản thế kỉ XXI mà cũng là con người nói chung trên toàn thế giới. Luận án có đề cập đến niềm bi cảm của văn hóa Nhật Bản và vẻ đẹp phương Đông trong tiểu thuyết của Haruki Murakami. “Văn chương H. Murakami mang vẻ đẹp thâm trầm và tinh tế khi nhà văn đi sâu miêu tả tâm hồn con người với những suy tư, trăn trở về sự sống cái chết, về

thiện ác” [29, 131]. Tuy nhiên, do tác giả tập trung vào vấn đề “yếu tố hậu hiện đại” trong tác phẩm của nhà văn Murakami, nên vấn đề ý thức về cái đẹp từ góc nhìn truyền thống thể hiện trong tác phẩm của Murakami chưa được tác giả đi sâu vào khai thác.

Không chỉ Lê Thị Diễm Hằng, luận án của Nguyễn Thị Nga cũng không phủ nhận nền tảng tinh thần dân tộc được Haruki Murakami tiếp nhận trong thế giới quan văn chương. Nguyễn Thị Nga viết: “người đọc vẫn thấy phảng phất trên trang văn của ông một nỗi buồn man mác tê dại, một nỗi đau âm thầm lặng lẽ mà mệnh mang, sâu sắc. Đó là bản chất cô độc và căn tính cô nhi trong văn chương Nhật Bản truyền thống” [27, 60]. Đây là căn cứ quan trọng để tác giả luận án *Yếu tố phi lý trong sáng tác của Franz Kafka và Haruki Murakami nhìn từ tâm thức hiện đại, hậu hiện đại* có thể tìm thấy sự khác biệt giữa văn chương Haruki Murakami với Franz Kafka khi thể hiện yếu tố phi lý. Tuy nhiên, mục tiêu của đề tài thể hiện đặc thù định hướng triển khai theo góc nhìn hậu hiện đại, vì vậy, mỹ cảm thể hiện trong tác phẩm Haruki Murakami, đặc biệt là mỹ cảm truyền thống, không được Nguyễn Thị Nga làm rõ.

Trong quá trình nghiên cứu tổng quan, chúng tôi cho rằng luận án *Tiểu thuyết Haruki Murakami từ góc nhìn văn hóa* do Phạm Thị Hạnh thực hiện có lẽ gần với đề tài của chúng tôi nhất. Từ góc nhìn văn hóa, tác giả luận án đã đi từ xác định cơ sở ảnh hưởng và tác động cho đến những biểu hiện cụ thể trong hình tượng thẩm mỹ và mã văn hóa trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Trong luận án, Phạm Thị Hạnh nhận thấy sự gắn kết giữa sáng tác của nhà văn với truyền thống văn hóa dân tộc, những mỹ cảm truyền thống như aware, wabi, sabi... vẫn thấm đẫm trong cảm quan nghệ thuật của nhà văn. Tuy nhiên, luận án chủ yếu khai thác vấn đề theo hướng từ ngoài vào trong để làm rõ những biểu hiện gắn với văn hóa, còn việc khai thác những biểu hiện mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami chưa được làm rõ.

Từ góc nhìn của mỹ cảm truyền thống, ta phải kể đến cuốn *Nhật Bản – từ mỹ học đến văn chương* của Nguyễn Phương Khánh. Tác giả cho rằng các tác phẩm của Murakami có xu hướng “giải biên cương” (borderless) – tạo nên một tiếng nói khác trong dòng chảy văn học Nhật Bản. Murakami được xác định là một nhà văn đứng ở trên đường biên văn hóa đương đại Nhật – Mỹ. Những yếu tố “lai căng” khiến “văn chương Murakami trở thành một dự phóng cho khả năng xóa nhòa các ranh giới bản sắc, hoặc chứng kiến sự tồn sinh, nảy nở của một bản sắc lai ghép với tất cả biểu hiện đời sống văn hóa đại chúng, những không gian – thời gian – vật thể hoàn toàn có thể gặp bất cứ nơi đâu trong thế giới này” [47, 334]. Từ đó, Murakami góp phần quan trọng cho “*một nền văn học không ranh giới*” của Nhật Bản từ thời Heisei đến nay. Trong quá trình phân tích các khái niệm mỹ học truyền thống Nhật Bản, Nguyễn Phương Khánh cũng không ít lần nhắc đến cái tên Haruki Murakami với những cảm

nhận “phẩm chất cực kì Á Đông” [47, 44], đặc biệt bi cảm aware vẫn hiện hữu sâu sắc trong các tác phẩm của ông. Mặc dù chuyên luận không phân tích sâu những biểu hiện của mỹ cảm trong văn chương Murakami nhưng những quan điểm của Nguyễn Phương Khánh tạo lập cơ sở để chúng tôi thấy rằng những vấn đề triển khai trong luận án là khả thi. Đồng thời, cuốn sách cũng là một tài liệu quan trọng hỗ trợ cho cơ sở lí luận của luận án.

Đối với các nghiên cứu ở Việt Nam, chúng tôi nhận thấy, bên cạnh việc thừa nhận giá trị nhân văn hướng đến nhân loại, đa phần các nghiên cứu đều đề cập đến thành công trong sự tích hợp Đông Tây trong tác phẩm của Murakami. So với thế giới, các công trình tại Việt Nam thường gắn tư duy thẩm mỹ truyền thống với các tác phẩm của Murakami. Vấn đề Murakami có nợ văn chương Nhật Bản như nhà văn từng phát biểu là một mối quan tâm đặc biệt đối với các nhà nghiên cứu. Từ đây, các đề tài kể trên đều khẳng định những phẩm chất Á Đông, tâm hồn Phù Tang vẫn hiện hữu trong tác phẩm của nhà văn bên cạnh những hình ảnh của xã hội mới hiện đại đã được Tây hóa. Nhìn chung, các công trình đã có đề tài tiếp cận góc độ mỹ học tác phẩm của Murakami nhưng mới chỉ giới hạn ở một tác phẩm và một khía cạnh biểu hiện. Như vậy, chưa có công trình nào nghiên cứu cụ thể về mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami, đặc biệt hướng triển khai của các đề tài trước đây không hề trùng lặp với đề tài của chúng tôi. Vì vậy, tính khả thi của đề tài của chúng tôi theo đó được khẳng định.

1.3. Cơ sở xác định mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami

1.3.1. Cơ sở từ lí thuyết mỹ cảm

Quay trở lại những lập luận của G. Santayana trong công trình *The Sense of Beauty*, mặc dù tác giả đã đưa ra khá nhiều phân tích, nhưng chúng tôi nhận thấy, có những vấn đề về mỹ cảm cần lưu tâm khi triển khai phạm vi luận án: thứ nhất, vấn đề về khoái cảm ở cái đẹp; thứ hai, vấn đề về cái thiện ở cái đẹp; thứ ba, vấn đề về sự mơ hồ ở cái đẹp. Ba vấn đề này gắn bó chặt chẽ với sự phụ thuộc của giá trị thẩm mỹ ở hai điều: đặc tính của hình thức tri giác gọi lên; mối quan hệ ẩn tượng với cái được nhận thức.

Ở vấn đề thứ nhất, “một vật thể không thể đẹp nếu nó không thể mang lại niềm vui cho bất kì ai” [41, 49]. Santayana đang nhấn mạnh đến tính biểu cảm của cái đẹp đối với nội tại chủ thể nhận thức. Điều này cũng được nhà nghiên cứu Tsubouchi Shōyō khẳng định: bản chất thật sự của vẻ đẹp không thể hiểu được nếu như ta không có cảm xúc [67, 52]. Cảm xúc này không phải là hứng khởi đơn thuần mà là hiệu ứng thẩm mỹ từ vẻ đẹp sâu sắc và cảm động nhất. Cảm xúc trước cái đẹp có thể ví như niềm vui thiêng liêng của chúng ta khi được chiêm ngưỡng vẻ đẹp của người anh hùng khi họ đối mặt với bi kịch và sự cao siêu. Chính thế, sự hiện diện tất yếu của cái ác trở thành cơ sở để cái đẹp được nhận ra bằng cảm xúc thăng hoa từ chiêm nghiệm. Từ chiêm nghiệm và niềm đam mê, những mặt

đối lập được dung hoà, điều đó tạo nên sự quyến rũ của cái đẹp. Những nỗi đau, nỗi buồn nảy sinh không trở thành nỗi đau buồn hoàn toàn, mà trong đó, nó cũng chứa những rung cảm đẹp để từ nội sâu cảm thức. Lúc đó, ta có thể nhìn thấy cái vĩ đại trong những thảm hoạ và niềm vui trong những rủi ro. “Sự dễ chịu pha trộn với kinh hoàng; trong khi đau buồn vì sự thật, chúng ta lại vui mừng vì phương tiện chuyển tải nó đến cho chúng ta” [41, 222]. Sự pha trộn như vậy, theo George, chính là hương vị đặc biệt sâu sắc cho các tác phẩm cảm động. Những cảm xúc bị kịch được hình thành bởi khoái cảm phức tạp, điều đó tạo nên sự mê hoặc khơi vào chiều sâu cảm thức thẩm mỹ.

Ở vấn đề thứ hai, giá trị của cái đẹp luôn mang tính tích cực, “đó là cảm giác về sự hiện diện của một cái gì đó tốt đẹp (...) Nhận thức về cái đẹp không bao giờ là nhận thức về cái ác như là tích cực, tức cái đẹp không bao giờ mang giá trị tiêu cực” [41, 49]. Mặc dù G. Satanyana phân định giữa phán đoán thẩm mỹ và đạo đức nhưng ông không tách rời nhận thức đạo đức trong phân tích giá trị cái đẹp, đặc biệt là vấn đề thiện – ác. Ý thức đạo đức có tác động mạnh mẽ lên các phán đoán thẩm mỹ. Vì thế, ý thức lợi ích thiết thực không chỉ quyết định giá trị đạo đức của cái đẹp, mà đôi khi còn quyết định cả sự tồn tại của nó với tư cách là một đối tượng thẩm mỹ. Nếu như nói cái đẹp gắn với cái “sự độc lập cao cả” (the sublime independent) thì điều đó có nghĩa nó có khả năng độc lập, không phụ thuộc vào biểu hiện của cái ác (evil). Nói cách khác, những biểu hiện cái ác được xem như một phần cần thiết, nó là điều kiện, là thử thách để con người nhận thức bản chất của đạo đức - về cái tốt, cái thiện, cái đẹp để. Mỹ cảm lúc này được hình thành từ sự hiểu biết và sự thưởng nghiệm bản chất hoàn hảo của cái đẹp. Xét cho cùng, cái ác, cái xấu và cái thiện, cái tốt trở thành mối quan hệ không tách rời, kinh nghiệm về cái này chính là cơ sở để nhận thức cái kia, tạo nên trải nghiệm đạo đức để xác định cái đẹp. Vì thế, George khẳng định: “Cái đẹp là sự cam kết (có thể có) giữa linh hồn và tự nhiên, điều đó là nền tảng của niềm tin vào sự ưu việt của cái thiện” [41, 270]. Quan điểm của triết gia người Tây Ban Nha rất gần với luận lí phương Đông về việc: “mỹ” phải đi kèm với “thiện”. Một phần về hình thức, một phần về nội dung làm nên cái đẹp hoà hợp trong vũ trụ.

Ở vấn đề thứ ba, cho rằng vẻ đẹp là kết quả của sự kết hợp giữa cảm giác và nhận thức, George nói: “sự mở rộng lí tưởng về khả năng của con người không có xu hướng tạo thành một tiêu chuẩn duy nhất về cái đẹp” [41, 129-130]. Nói cách khác, sự “mơ hồ” (the vague), không mạch lạc (the incoherent) trong hình thức của cái đẹp khiến cho con người có thể thể hiện sự tự do về nhận thức, điều đó tạo chất dẫn kích thích con người hướng đến những điều “không hoàn hảo” – nơi có thể khiến con người, đặc biệt là những người nghệ sĩ có được “ý thức sâu sắc” – điều tiên quyết của mỹ cảm. Trong đó, chất liệu của mỹ cảm chính là kinh nghiệm thẩm mỹ được hình thành ở chủ thể nhận thức. Điều đó yêu cầu con

người phải có tầng hiểu biết nhất định để có thể tiếp nhận giá trị thực sự của cái đẹp. Còn đối với những người thiếu hiểu biết, họ dường như chỉ đón nhận cái mơ hồ trong nghệ thuật tựa như một “tác nhân kích thích cảm xúc” đơn thuần mà thôi [41, 143]. George cũng đặc biệt lưu ý phân định giữa cái mơ hồ về hình thức ở trong tranh ảnh, kiến trúc hay âm nhạc với văn chương. Theo đó, trong văn chương, cái mơ hồ không phải sự coi thường cấu trúc ngôn từ hay cực đoan lạm dụng hình thức mà làm tối nghĩa văn phong mà là tạo nên một tầm đón đợi về giá trị chưa được xác định. “Nó cần hoàn thành bởi người nhận thức, nếu sự hoàn thành khác nhau thì giá trị của kết quả phải thay đổi” [41, 144]. Cái mơ hồ chính là cơ hội để vẻ đẹp mới được hình thành bằng kinh nghiệm và trí tưởng tượng mang tính thẩm mỹ sâu sắc.

Theo trình bày ở trên, những vấn đề về khoái cảm, cái thiện và cái mơ hồ về cơ bản có sự kết nối, liên quan mật thiết khi nhận thức về cái đẹp. Chúng ta có thể thấy sự gặp gỡ giữa tư tưởng của triết gia người Mỹ với quan niệm thẩm mỹ phương Đông, đặc biệt là Nhật Bản. Những cảm thức thẩm mỹ về *aware*, *wabi – sabi*, *yugen* hay triết lý về thiện – ác... của Nhật Bản xét cho cùng cũng có nhiều phần tương đồng với phân tích ba khía cạnh ở trên của G. Satanyana. Đây chính là cơ sở quan trọng để chúng tôi xác định trọng tâm triển khai luận án khi nghiên cứu về mỹ cảm mà tác giả Murakami thể hiện trong tiểu thuyết của mình.

Nghiên cứu về mỹ cảm, xác định Murakami như là một tác giả đương đại “giữa lần ranh văn hoá”, chúng tôi đặt tác phẩm của nhà văn nằm trong sự dung hoà Đông – Tây, dân tộc - thế giới, cái riêng và cái chung... Haruki Murakami ảnh hưởng khá lớn nhận thức, văn chương phương Tây, điều đó quyết định bút pháp của nhà văn đương đại này. Tuy nhiên, đối với các nhà văn, dù có chỗi bỏ thế nào, “dù sáng tạo tới đâu, viết ra hay nói ra vấn đề gì thì cũng vẫn thể hiện tâm thái văn hóa và những kết cấu tâm lý văn hóa độc đáo của dân tộc mình” [68, 6]. Văn chương Nhật đã thể hiện sâu sắc hệ mỹ cảm dân tộc ở những vần thơ haiku của Matsuo Basho, Yosha Buson, Kobayashi Issa, Masaoka Shiki... hay trong những áng văn chương nổi tiếng của Natsume Soseki, Yasunari Kawabata, Tanizaki Junichiro, Oe Kenzaburo... Và các tác giả đương đại như Yoshimoto Banana, Higashino Keigo, Ryu Murakami và đặc biệt là Haruki Murakami tiếp tục thể hiện hệ mỹ cảm dân tộc theo phong cách riêng. Luận án hướng đến chứng minh sự hoà hợp văn chương trong Haruki Murakami để tìm ra những phân dị biệt, biến động và phân hóa trong cảm thụ trực giác mà Haruki Murakami thể hiện trong tác phẩm của mình. Vì vậy, bên cạnh việc xác định mỹ cảm từ lập luận của G. Satanyana, chúng tôi gọi tên các mỹ cảm thể hiện trong tiểu thuyết Murakami: “mỹ cảm cái bi”, “mỹ cảm cái thiện” và “mỹ cảm cái u huyền” còn dựa trên cảm thức thẩm mỹ Nhật Bản.

1.3.2. Cơ sở từ phát ngôn của Haruki Murakami

Haruki Murakami không nằm ngoài dòng chảy văn chương dân tộc, đồng thời có sự vận động tích cực đóng góp cho văn chương nhân loại. Cái đặc biệt của Murakami là khả năng tích hợp và tiếp biến Đông – Tây với sự sáng tạo không giới hạn mà xóa nhòa những lần ranh văn học. Murakami là cây bút của thời đại mới, mang lại cho người đọc những nét đẹp mang chất riêng trong phong cách (còn được gọi là: Murakamiesque). Trong tác phẩm của Murakami nói riêng và các tác phẩm của ông nói chung, mỹ cảm dân tộc nằm trong mỹ cảm của nhân loại, cái đẹp của văn chương đi cùng với cái đẹp của nhân thế. Sau tất cả những tranh cãi về giọt mực văn chương của Murakami, hầu hết người đọc hay các nhà nghiên cứu đều dần thừa nhận biệt tài chạm đến tâm thức nhân loại của ông. Mặc dù ý kiến của Lâm Thiếu Hoa còn vấp phải tranh cãi, nhưng cách xác định vẻ đẹp nổi bật trong tiểu thuyết Murakami ở cái cô độc, ẩn dụ và sâu sắc là cơ sở để chúng tôi liên kết với chuỗi phạm trù mỹ cảm truyền thống mà hình thành: mỹ cảm cái bi, mỹ cảm cái thiện và mỹ cảm cái u huyền. Không chỉ vậy, những hệ mỹ cảm này đã được Murakami thể hiện trong các diễn từ, ẩn phẩm xuất bản hay trong những đối thoại nghệ thuật. Trong các phát ngôn, mặc dù ông không lí giải trực tiếp quan niệm của mình về cái đẹp nhưng qua các ẩn dụ, độc giả có thể nắm bắt được cái đẹp mà ông hướng tới trong con đường sáng tác.

Về nỗi buồn, phải nói rằng, đối với độc giả đã quen thuộc với phong cách Murakami, họ khó lòng nào có thể nghĩ tác phẩm của ông chỉ để giải trí. Nói cách khác, tác phẩm của ông thuộc dạng khó đọc, hay đúng hơn, khó thích đọc ngay từ đầu. Đặc biệt, từ cuốn tiểu thuyết đầu tiên *Lắng nghe gió hát* cho tới nay, người đọc có thể dễ dàng nhận ra âm hưởng cô độc trải dài các tác phẩm. Tuy nhiên, chất liệu buồn và cô độc trong văn chương không phải chỉ riêng nhà văn Nhật này sở hữu. Ta có thể dễ dàng tìm thấy những chất liệu đó trong văn học Nhật Bản nói riêng và cả trong âm hưởng văn chương thế giới nói chung. Công việc của chúng tôi là phải tìm cho được cái riêng của nhà văn. Nhưng cơ sở đầu tiên để chúng tôi khai thác chất liệu này trong các cuốn tiểu thuyết là ở việc xem nó như nguyên nhân bắt đầu sự nghiệp Haruki Murakami. Thực tế, việc viết văn vốn được Murakami xem như một phương thức tự trị liệu cho cảm giác tách biệt cộng đồng. Trong cuốn *Novelist as a Vocation* (Tiểu thuyết gia như là một nghề), Murakami thừa nhận: “Tôi viết cuốn sách đầu tiên cũng là khi tôi có cảm giác đang được chữa lành” [69, 170]. Murakami thú nhận là một người không giỏi giao tiếp, thậm chí ông luôn cảm thấy lạc lõng với thế giới bên ngoài. Vì vậy, đối với nhà văn, chỉ có thế giới nghệ thuật ngôn từ với khả năng điều chỉnh thực tại để tạo lập thế giới cá nhân mới có thể giúp ông cân bằng. Murakami xem văn chương là một thế giới mà những mâu thuẫn, rạn nứt và méo mó ở thực tại có thể được giải quyết. Vì thế, chúng ta có thể thấy Murakami và các nhân vật

trong tác phẩm có những điểm khá tương đồng. Tuy nhiên, khi chính thức được gắn mác “tiểu thuyết gia”, Murakami đã có sự chuyển mình về ý thức viết văn: không chỉ viết cho mình mà còn viết cho người khác. “Dù muốn hay không, tôi buộc phải nghĩ về độc giả” [69, 170]. Nói cách khác, Murakami đã có sự “xác định lại” để tạo nên con đường “vượt cá nhân” khi giải bày những ý thức về sự cô độc. Lúc này, sự cô độc hay nỗi buồn không phải chỉ là tâm trạng cá nhân, việc viết văn không phải chỉ để cho mình.

Không chỉ vậy, trong bài phát biểu nhân dịp nhận giải Catalunya quốc tế nhan đề *Nói như một người mơ mộng phi thực tế*, Murakami nhấn mạnh quan niệm về cái đẹp vô thường của vạn vật: “Có một từ trong tiếng Nhật, *mujō*. *Mujō* có nghĩa là không có trạng thái ổn định nào sẽ tiếp tục mãi mãi trong cuộc sống. Tất cả những thứ tồn tại trên thế giới này sẽ qua đi; tất cả mọi thứ tiếp tục thay đổi không có hồi kết. Chúng tôi không thể tìm thấy sự ổn định vĩnh viễn. Chúng tôi không thể tìm thấy bất cứ điều gì để dựa vào đó sẽ không thay đổi hoặc suy tàn. Mặc dù *mujō* bắt nguồn từ Phật giáo, khái niệm *mujō* đã mang một ý nghĩa vượt ra ngoài ý nghĩa tôn giáo ban đầu của nó. Khái niệm *mujō* này đã ăn sâu vào tinh thần Nhật Bản, tạo thành một tư duy dân tộc mà hầu như không thay đổi kể từ thời cổ đại. Quan điểm *mujō* rằng mọi thứ đều phải qua đi có thể hiểu là một thế giới quan cam chịu. Nhìn từ góc độ như vậy, dù con người có đấu tranh chống lại dòng chảy tự nhiên thì cuối cùng nỗ lực đó cũng vô ích. Nhưng ngay cả trong lúc cam chịu như vậy, người Nhật vẫn có thể tích cực khám phá ra những nguồn gốc của vẻ đẹp thực sự. Chúng tôi đã vượt qua từng đợt thiên tai ở Nhật Bản và chúng tôi chấp nhận chúng là “những điều không thể tránh khỏi” (*shigata ga nai mono*). Chúng tôi đã vượt qua những thảm họa đó và rõ ràng là chúng tôi đã tiếp tục cuộc sống của mình. Có lẽ những trải nghiệm đó đã ảnh hưởng đến khả năng cảm thụ thẩm mỹ của chúng tôi” [70]. Trước phát ngôn như vậy, tác phẩm của Murakami hẳn không giải bày nỗi buồn vị kỉ, mà là khởi nguyên nỗi buồn của một người Nhật đang tri nhận về cuộc đời và thời đại. Vì vậy, soi chiếu qua lăng kính mỹ học Nhật của bi cảm aware, chúng tôi tiếp cận mỹ cảm cái bi trong tiểu thuyết của Murakami.

Về cái thiện, trong lễ trao giải Jerusalem, Haruki Murakami đã đọc diễn từ có tên *Bức tường và quả trứng* để nói lên quan điểm của ông về mục đích sáng tác văn chương. Xuyên suốt diễn từ là hai hình ảnh bức tường và những quả trứng. Trong văn hóa thế giới, với những đặc điểm riêng, trứng biểu tượng cho mầm sống (thần thoại Ấn Độ, Trung Quốc, Nhật Bản), cho tính hoàn thiện (quan niệm của người Congo), sức sáng tạo của ánh sáng (sử thi Kalevala, Phần Lan), của thịnh vượng (người Akha ở Bắc Lào)... Tường trong một số nền văn hóa, tường mang nghĩa tích cực như sự bảo vệ, che chở (đạo Hồi), sự vươn lên (Ai Cập) và cũng mang nghĩa phân cách: người lưu vong – người ở lại, quốc gia – quốc gia, gia đình – gia đình...; cắt đứt giao tiếp, ngột ngạt như nhà tù... [71].

Tiếp thu quan niệm chung, trong diễn từ, Haruki Murakami đã dùng hình ảnh trứng và tường để ẩn dụ cho cái ác – lạnh lùng, vô cảm và cái thiện – đẹp đẽ, hoàn hảo nhưng mong manh. Ông đã giải thích rõ: “Máy bay ném bom, xe tăng, tên lửa, bom phốt pho trắng và súng máy là những bức tường cứng. Những dân thường không có vũ khí bị nó phá hủy, đốt cháy và xuyên qua là những quả trứng. Đây là một ý nghĩa của phép ẩn dụ này. Nhưng không chỉ điều này, mà còn là một ý nghĩa sâu sắc hơn. Xin hãy hình dung thế này: mỗi chúng ta ít nhiều đều là một quả trứng, một quả trứng có linh hồn không thể thay thế và một lớp vỏ mỏng manh bao bọc xung quanh. Tôi và bạn cũng vậy. Và chúng ta đang phải đối mặt với bức tường cao cứng. Bức tường cao có một cái tên, gọi là Hệ thống. Hệ thống được cho là bảo vệ chúng ta, nhưng đôi khi nó giết chúng ta và cho phép chúng giết theo cách riêng của nó, một cách lạnh lùng, hiệu quả và có hệ thống (Systematically)” [72]. Vượt qua mong muốn viết cho mình một cách đơn thuần, đối với Murakami đã có sự xác lập rõ ràng với nghiệp cầm bút với tôn chỉ: “Giữa bức tường cao kiên cố và một quả trứng đập vào đấy, tôi luôn chọn đứng về phía quả trứng” [72]. Sự vận động nội dung tiểu thuyết từ tự sự “tôi” đến “ta” là con đường được nhà văn mong muốn để tạo nên giá trị thật sự của tác phẩm. Nói cách khác, Murakami đã luôn thể hiện rất rõ quan điểm của mình về việc sử dụng sức mạnh ngôn từ để đấu tranh cho cái thiện. “Nếu có tiểu thuyết gia nào mà đứng về phía bức tường để viết tiểu thuyết, thì cho dù với lý do gì đi nữa, tác phẩm của họ liệu có được chút giá trị gì chẳng?” [72]. Từ cơ sở đó, chúng tôi muốn làm rõ những mỹ cảm về cái thiện mà Murakami đã từng nhấn mạnh trong các cuốn tiểu thuyết của ông.

Về u huyền, chúng tôi mong muốn khai thác nghệ thuật thể hiện vốn được xem thuộc về phạm trù mỹ học nổi bật của Nhật Bản - yugen. Murakami là một người yêu thích cách nói ẩn dụ ngay ở trong giao tiếp thông thường. Điều này có thể dễ dàng nhận thấy trong các cuộc phỏng vấn, diễn từ hay những cuốn sách phi tiểu thuyết mà ông đã viết. Chẳng hạn, trong cuốn *Novelist as a Vocation* (Tiểu thuyết gia như là một nghề), ông đã nhiều lần sử dụng những hàm ý để thể hiện quan điểm viết văn của mình. Thói quen này có thể xem như là ảnh hưởng sâu sắc của phong cách văn hóa dân tộc tới phong cách của tác giả chăng? Chúng tôi cho rằng tới đây ta mới chỉ thừa nhận được một phần. Cơ sở căn cốt để chúng tôi xác định vấn đề này là ở nội dung những gì mà Murakami đã thể hiện với công chúng.

Trong *Haruki Murakami trò chuyện cùng Seiji Ozawa*, tương tác giữa hai nghệ sĩ thể hiện sự đồng điệu trong cảm nhận về cái đẹp âm nhạc và văn chương. Nội dung đối thoại chủ yếu tập trung vào những đánh giá tinh tế của vị nhạc trưởng tài ba và Murakami đối với các nhạc phẩm cổ điển, nhưng Murakami đã tìm thấy “những âm hưởng trong chính tâm hồn mình” [73, 18]. Những âm hưởng đó được Murakami đặt trong mối quan hệ gắn bó chặt chẽ giữa âm nhạc và văn chương. Đặc biệt, hai nghệ sĩ thường nhắc đến khoảng trống “ma”

trong sáng tạo nghệ thuật tạo ra những vang điệu tinh tế cho tác phẩm. Murakami ca ngợi vẻ đẹp của khoảng lặng trong âm nhạc: “Một khoảng lặng ngắn và đẹp như một cái nín thở, sau đó đàn dây chậm rãi bắt đầu đoạn chủ đề nổi tiếng và ấn tượng của chương” [73, 113]. Sát sao với những thủ pháp của âm nhạc, Murakami thừa nhận: “Tôi viết văn giống như người ta sáng tác nhạc vậy” [73, 137]. Không chỉ vậy, Murakami nhấn mạnh tính “đa nhịp điệu” được hình thành từ khả năng kết hợp mọi yếu tố có thể cấu thành văn bản nghệ thuật. Đặc biệt, “người nào hiểu thì sẽ hiểu, người nào không hiểu thì sẽ không bao giờ hiểu” [73, 137]. Murakami cho rằng các sách hướng dẫn sử dụng máy móc là loại không có nhịp điệu nên khó đọc vì những thông tin chi tiết và rườm rà. Ông nói: “Tôi thích nhạc jazz nên thường tạo nhịp điệu trước, sau đó mới đưa các hợp âm vào rồi sáng tác tùy hứng” [73, 137]. Sự ứng tác tự do được Murakami nhấn mạnh nhằm hướng tới khẳng định sự sáng tạo, độc đáo và hấp dẫn trong văn chương.

Từ mong muốn tạo tầm vẫy gọi cho văn bản, Murakami còn thể hiện rất rõ quyền năng vô hạn mà văn chương đem lại. Ông thể hiện quan điểm mình viết văn tựa như ông đang nói dài những giấc mơ của mình trong hiện thực. Ông mong muốn: từ văn bản, cả nhà văn và bạn đọc trở thành những “kẻ mơ mộng viễn vông” [70] để tìm kiếm và giải mã bí ẩn. Sức mạnh của sự tưởng tượng là chất dẫn trong quan niệm định hình phong cách Murakami: “tưởng tượng giống như những giấc mơ vậy. Trong những giấc mơ – dù bạn có ngủ hay thức cũng không có bất cứ lựa chọn nào. Về cơ bản, tôi chỉ việc thuận theo dòng chảy. Và miễn là tôi thả mình theo nó, tôi có thể tự do thể hiện những thứ bất khả. Đây thực sự là một trong những niềm vui khi viết tiểu thuyết” [69, 166]. Ông xem việc viết tiểu thuyết như một cuộc hành trình đi sang thế giới bên kia với những điều siêu thực và huyền bí [74, 131]. Hơn nữa, ông đặc biệt trân trọng những thi pháp của thần thoại trong văn chương, coi nó như là khởi nguyên tự sự. Ông thể hiện quan điểm: “Thần thoại là nguyên mẫu cho tất cả các câu chuyện. Khi chúng ta viết một câu chuyện của riêng mình, nó không thể không liên kết với tất cả các loại thần thoại. Thần thoại giống như một cái hồ chứa mọi câu chuyện ở đó” [75]. Tính mơ hồ, huyền bí của thần thoại Đông – Tây cũng theo đó được nhà văn tiếp nhận để làm nên thế giới tràn ngập biểu tượng, ẩn dụ trong tác phẩm của mình. Từ cơ sở đó, mỹ cảm cái u huyền là đối tượng để chúng tôi truy tìm đặc trưng thế giới mơ mà Murakami thể hiện trong tiểu thuyết của mình.

Như vậy, qua các phát ngôn trực tiếp, Murakami đã nêu ra những yếu tố thẩm mỹ trong văn hóa nhân loại và Nhật Bản đã ảnh hưởng đến sáng tác của ông. Những quan niệm đó được Murakami tiếp thu và thể hiện sáng tạo trong những trang tiểu thuyết. Những phát ngôn này là cơ sở quan trọng để chúng tôi triển khai tìm hiểu mỹ cảm trong tiểu thuyết của Haruki Murakami.

Tiểu kết chương 1

Qua các đề tài, chuyên luận, bài báo cũng như đánh giá, nhận xét đã khảo sát, chúng tôi phải khẳng định rằng: Haruki Murakami là nhà văn đương đại được quan tâm vào bậc nhất hiện nay. Ở nước ngoài hay Việt Nam, con đường tiếp cận tiểu thuyết Murakami phong phú và đa dạng với các hướng: phê bình tiểu sử, bản thể luận, phê bình so sánh, phê bình tự sự học, phê bình hậu hiện đại... Giá trị thẩm mỹ trong những “giọt mực văn chương” của nhà văn cũng theo đó ngày càng được khẳng định. Tính nhân văn, tầm nhân loại của tư tưởng Haruki Murakami dần trở thành một vấn đề được thừa nhận. Đặc biệt, hướng khai thác những biểu hiện mỹ cảm Murakami trong tiểu thuyết của nhà văn cũng theo đó mà thành một đề tài cấp thiết. Giới thuyết về “mỹ cảm” dựa trên lập luận của George Satanyana và quan niệm thẩm mỹ Nhật Bản, chúng tôi xác định mỹ cảm thể hiện ý thức thẩm mỹ hài hoà giữa tình yêu và khả năng chiêm nghiệm cao độ về cái đẹp của con người. Haruki Murakami cũng thể hiện sâu sắc khả năng nhận thức về cái đẹp trong tác phẩm của mình. Mặc dù, đã có các công trình đề cập ít nhiều tới hệ mỹ cảm mà Murakami xác lập trong tác phẩm, nhưng chúng tôi nhận thấy đề tài *Mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* không có sự trùng lặp. Những phạm trù thẩm mỹ trong tác phẩm của ông đa phần mới chỉ được nghiên cứu ở mức khái quát chung. Về cơ sở triển khai luận án, chúng tôi căn cứ vào hai vấn đề: thứ nhất, cơ sở từ lý thuyết mỹ cảm kết hợp với phạm trù thẩm mỹ truyền thống; thứ hai, cơ sở từ phát ngôn của Haruki Murakami. Cơ sở lý thuyết cung cấp lập luận xác định khả năng khai thác biểu hiện mỹ cảm của đề tài. Bên cạnh đó, những phát ngôn của Murakami thể hiện rất rõ quan niệm văn chương của nhà văn. Đặc biệt, nhà văn cũng thể hiện khá rõ mong muốn được sáp nhập văn chương truyền thống với hơi thở mới của thời đại. Những mỹ cảm truyền thống vẫn được nhà văn Nhật xem là linh hồn nền tảng cho trách nhiệm của người viết văn. Từ đây, chúng tôi thấy rằng việc triển khai đề tài là khả thi. Những kết quả của đề tài có khả năng đóng góp tích cực, thiết thực cho công cuộc tri nhận, cảm nghiệm về thế giới văn chương của nhà văn đương đại Nhật Bản nổi tiếng bậc nhất thế giới. Kết hợp những cơ sở nghiên cứu, chúng tôi xác định được nội dung triển khai những phương diện nổi bật trong nhận thức về cái đẹp dựa trên mỹ cảm truyền thống được Murakami thể hiện trong tiểu thuyết của mình: cái bi, cái thiện và cái u huyền.

Chương 2

MĨ CẢM CÁI BI

TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI

Haruki Murakami, trong phát ngôn của mình về cái đẹp, thừa nhận ảnh hưởng của aware trong tâm hồn mọi người Nhật. Mĩ cảm cái bi thể hiện trong tiểu thuyết của Murakami tập trung qua lăng kính cảm thức thẩm mĩ này. Chính vì vậy, nội dung triển khai trong chương sử dụng từ “bi cảm” – vốn thường được sử dụng khi nhắc tới cảm thức aware. Tiểu thuyết của ông cũng thể hiện quan niệm cái đẹp bi cảm vừa có tính kế thừa mĩ học truyền thống Nhật Bản, vừa hàm chứa quan niệm vĩnh cửu về cái đẹp của nhân loại. Cái đẹp bi cảm trong sáng tác của Haruki Murakami thể hiện trên một số phương diện mà chúng tôi sẽ triển khai trong chương hai như: bi cảm về sự cô độc, bi cảm về sự vô thường, bi cảm về những nạn nhân bị cái ác đọa đày.

2.1. Giới thuyết về mĩ cảm cái bi

2.1.1. Khái quát chung về “cái bi”

Cái bi (tiếng Anh: “tragedy”) vốn được triết học phương Tây xác định như là một phạm trù quan trọng trong nghệ thuật. Trong *Nghệ thuật thi ca*, Aristote cho rằng bi kịch có khả năng “tẩy rửa những cảm xúc, qua cách khêu gợi sự xót thương khủng khiếp” [76, 49]. Nói cách khác, triết gia phản bác ý kiến cho rằng cái bi là hiểm họa, mà trái lại, cái bi là sự “thanh tẩy”. Đề cao bi kịch, Aristote cho rằng tính bi kịch không phải nằm ở sự “bất chước con người” mà nó nằm ở sự “bất chước hành động” hạnh phúc. Bi kịch được xây dựng từ quan niệm về cái đẹp “ở trong kích thước và trật tự” [76, 23]. “Cái chủ yếu mà bi kịch đã lôi cuốn lòng người chính là sự đột biến và nhận biết được những yếu tố của cốt truyện” [76, 52]. Tức là, bi kịch dựa trên cơ sở của nỗi đau khổ, chết chóc và đau đớn của những con người tốt đẹp nhất – những con người nghiêm túc và cao thượng. Số phận của nhân vật trong bi kịch bị thay đổi từ hạnh phúc sang bất hạnh có khả năng khêu gợi ở con người sự xót thương và sợ hãi, từ đó mà cảm xúc được “thanh lọc” (katharsis). Như vậy, chúng ta có thể thấy Aristote đã chạm đến điều căn cốt của mĩ cảm bi trong quá trình con người tri nhận về đẹp tự trong cảm xúc đối với nghệ thuật.

Từ thời kì trung cổ đến hiện đại, vị trí cũng như quan niệm về cái bi có nhiều biến động. Thời trung cổ, cái bi được gắn với tư tưởng Thần học và tôn giáo. Thời Phục hưng, cái bi gắn với cuộc đấu tranh giải phóng con người khỏi chế độ và giáo hội phong kiến. Đặc biệt, trong những vở kịch xuất sắc của Shakespeare, con người có được tri nhận sâu sắc về “vẻ đẹp của sự khủng khiếp”, những góc ngách sâu kín, những mâu thuẫn và nỗi đau của con người với thực tại trên con đường đi tìm giá trị chân – thiện – mĩ tạo tiếng vọng cho nghệ thuật sau này.

Từ khoảng giữa thế kỉ XVII về sau, những luận lí về cái bi tiếp nối thế hệ trước trở thành một vấn đề được quan tâm. Trong đó, Hegel đã đặt bi kịch ở vị trí trọng yếu của tri nhận thẩm mĩ. Hegel xác định một vấn đề quan trọng về bi kịch ở chỗ đặt con người vào chính số phận của họ. Nhà triết học người Đức cho rằng bi kịch là “ngôn ngữ cấp cao”, là “mặt trăng của nghệ thuật” mà chứa đựng toàn bộ nghệ thuật ở trong đó [43, 40]. Gắn bi kịch với đạo đức, Hegel không dừng lại ở việc nhận thức bi kịch sinh ra trong cuộc đấu tranh giữa cái thiện và cái ác mà là của chính cái thiện – cái thiện phiến diện và toàn diện. “Do sự phiến diện mà hai bên đều thất bại và chính nghĩa toàn thắng, đồng thời các phiến diện được khắc phục” [43, 44]. Như vậy, Hegel đã chỉ ra một phản đề với những lập luận trước đó, ông cho rằng đối tượng cái bi không phải là cái đẹp tuyệt đối mà là cái đẹp của sự thiếu sót phiến diện trong xung đột bi kịch của cá nhân, đạo đức cá nhân với tinh thần và luân lí.

Tuy nhiên, quan điểm của Hegel vẫn có phần hạn chế khi ông cho rằng những nhân vật của bi kịch là những con người anh hùng, những con người cao cả vì giữ giá trị của mình mà phải chịu bi kịch khi chống lại quy luật tự nhiên và không thể hòa giải hoàn cảnh. Hạn chế này đã được các nhà dân chủ cách mạng Nga xác định lại khi cho rằng bi kịch còn tồn tại ở những người bình dân - những con người sống trong một tổ chức xã hội bất toàn, chế độ sống giả tạo bởi những thế lực thống trị tham lam, đen tối. Cái bi lúc này mang giá trị nhân đạo và tính nhân dân. Sau đó, Marx và Engels phát triển lí luận bi kịch gắn với xung đột lịch sử. Con người nhận thấy bi kịch trước những xung đột, mâu thuẫn về giai cấp. Con người nảy sinh những mĩ cảm khi nhận thức được sự chính nghĩa của cái mới cái đẹp có tính cách mạng phải tạm thời thất bại trước cái cũ. Điều đó có nghĩa, Marx – Engels đề cập đến khả năng tiêu vong cái xấu từ bi kịch.

Sau chiến tranh thế giới thứ hai, cái bi được phát triển cùng với những luận lí mới của mĩ học phương Tây hiện đại. Lúc này, bi kịch được nảy sinh trong những vấn đề về số phận con người trong xã hội tư sản, về chiến tranh và hòa bình, về chuyển biến của xã hội mới. Lúc này, con người hiện sinh trở thành chủ thể của bi kịch. Vấn đề cái chết lúc này được đề cao như là một trạng thái tự do, “tổng kết duy nhất về cuộc sống của con người” [43, 208]. Con người phải đối diện với sự kinh hãi mà nhà nghiên cứu Nga A. A. Akseonova đề cập đến trong *Kinh hãi như là hiện tượng bản thể* rằng: đó là cái buồn, lo âu và khủng khiếp. Vì thế, Heidegger, Camus và Sartre cho rằng cái buồn ở sự kinh hãi và khiếp sợ trở thành một “đại hiện tượng” để con người ý thức về tồn tại. Sự kinh hãi trong trạng thái của nỗi buồn khiến con người không chỉ thể nghiệm về sự tồn tại mà còn thấy được tính tất yếu cần kiếm tìm ý nghĩa của sự tồn tại. “Kinh hoàng là thấy mình không an toàn, là nỗi niềm của kẻ lưu đày, cô đơn, bị ruồng bỏ” [77]. Trước đau đớn, tuyệt vọng của sự cô độc và đối diện với cái chết – tựa như sự bất lực với thời gian - giữa trầm luân, phi lí, con người mới có

thể nhìn trực diện vào nội tâm mà ý thức về cái “tôi” để phải lựa chọn và hành động theo ý nghĩa đích thực. Từ đó, nỗi buồn hiện sinh được thể hiện thông qua quá trình siêu nghiệm.

Bên cạnh những lí luận phương Tây kể trên, cái bi trong mỹ cảm Phật giáo mang sắc thái riêng, thể hiện cảm nghiệm sâu sắc về triết lí nhân sinh, vũ trụ. Phật giáo không nhìn nhận con người và cuộc đời bằng lí trí thông thường như được mất, hơn thua mà là bằng sợi dây chân tâm, thiện tính. Những lí giải về mâu thuẫn, xung đột của Phật giáo hoàn toàn khác với Aristote, Hegel hay Marx. Giáo lí nhà Phật cho rằng cái bi được nảy sinh từ cấu trúc mâu thuẫn con người với hoàn cảnh, mâu thuẫn nội tại trong cá thể con người chưa được giác ngộ. “Cái độc đáo là ở chỗ từ vô minh đi tìm nguồn gốc bản thể” [78, 39]. Lúc này, cái xấu – cái tốt nằm trong một thực thể, xung đột xảy ra giữa phần tính Phật trong chúng sinh với chấp chướng vô minh bởi tham ái, sân hận và si mê. Đạo Phật khẳng định cái bi không nằm ở sự quy ước định mệnh, số phận hay lực lượng siêu nhiên (như Chúa Trời) mà nó diễn ra ngay ở sự tri nhận bản thể Phật tính trong chúng sinh: biết và không biết, vô minh và giác ngộ. Chính thế, Phật giáo đề ra chân lí *Tứ diệu đế*: Khổ đế (chân lí về sự khổ); Tập đế (chân lí về sự phát sinh của khổ); Diệt đế (chân lí về diệt khổ); Đạo đế (chân lí về con đường dẫn đến diệt khổ). Trong đó, cái bi theo quan điểm Phật giáo thể hiện rõ trong Khổ đế và Tập đế.

Ngoài ra, trong quan niệm Phật giáo, “bi” (悲 karunà) “là cái tâm, tấm lòng thương xót người khác đau khổ và muốn cứu vớt” [79, 155]. Từ quan niệm này, Phật giáo cho rằng cái bi gắn liền với “từ” (mettā – làm cho thương yêu) dựa trên cơ sở của cái “Tâm” (citta – sự hiểu biết bằng trái tim). Đó là sự thấu hiểu nỗi đau khổ của chúng sinh mà thương yêu, mong muốn cứu vớt và giải thoát chúng sinh khỏi bể khổ. Lúc này cái bi không phải là tình cảm cá nhân riêng tư mà là sự nhập thể bản ngã với chúng sinh (sabbatthà). Theo đó, cái bi chứa đựng lòng trắc ẩn của thiện tâm, thiện tính trong bản thể. Nói cách khác, cái bi lúc này gắn liền với “phật tính”.

Phải nói rằng, Phật giáo mang lại cho nhân loại những triết nghiệm về cái bi, cái khổ của con người vô cùng sâu sắc. Dẫu nói về vô thường, bể khổ trầm luân nhưng Phật giáo không thuyết giảng về bi quan chủ nghĩa. Trái lại, Phật giáo mang lại cho con người niềm tin về phần thiện, lạc quan về khả năng giác ngộ, giải thoát khỏi bể khổ trầm luân. Có hiểu về khổ đau thì chúng sinh mới có thể vượt khỏi nỗi khổ đau ấy. Đạo Phật khẳng định vào sự tất thắng của minh triết, niềm tin và khát vọng. Không những thế, mỹ cảm về cái bi trong đạo Phật cũng theo đó mà nhận chân cái đẹp nội sâu bản thể. Điều này đã được người Nhật tiếp thu sâu sắc để làm nên vẻ đẹp cái bi mang đặc thù nhận thức thẩm mỹ dân tộc – *mono no aware* – sau đây gọi là *bi cảm aware*.

2.1.2. Bi cảm aware trong văn học Nhật Bản

Từ sự kết hợp tư tưởng minh triết của đạo Phật về “vô thường” với hệ mỹ cảm đặc

biệt của dân tộc, người Nhật có một khái niệm “mono no aware” (vật ai – nỗi buồn sự vật – vẫn được gọi tắt là aware). Đối với xứ sở Phù Tang, *aware* được xác định như là “dạng thức đặc thù của cái đẹp” [80, 123]. So với các khái niệm mỹ học Nhật Bản khác như yugen hay *sabi*, *aware* được xuất hiện sớm hơn. Tiền thân của khái niệm *aware* là *mujo* – vô thường. Vô thường là một trong Tam pháp ấn – ba chân lý xác quyết – của Phật giáo: Chư pháp vô ngã/ Chư hành vô thường/ Niết Bàn tịch tĩnh. Theo đó pháp ấn *Chư hành vô thường* khái quát chân lý vạn vật trong vũ trụ vận hành theo quy luật sinh - trụ - dị - diệt: vạn vật sinh ra, trưởng thành, đổi khác và cuối cùng bị hủy diệt. Phật giáo du nhập vào Nhật Bản khoảng thế kỷ thứ VI, theo đó, những triết lý của đạo Phật cũng nhanh chóng được người Nhật tiếp thu. *Mujo* – chân lý khách quan về sự vận hành của vạn vật, của cái đẹp – trở thành một lý tưởng thẩm mỹ then chốt của mỹ học Nhật Bản, từ đó hình thành những lý tưởng thẩm mỹ phái sinh. Người Nhật đã cộng cảm xúc chủ quan với chân lý khách quan vô thường mà tạo thành mỹ cảm *aware* – nỗi buồn trước sự tàn phai, hủy diệt của vạn vật, của cái đẹp. Trong tiếng Nhật, bản thân *bi* 悲 - び là một danh từ có nghĩa là cái đẹp. Đẹp và buồn là hai khái niệm đồng nhất.

Học giả phái Quốc học Nhật Bản – Motoori Norinaga đã khẳng định tầm quan trọng của khái niệm *aware* với quốc thi. Theo Norinaga, *aware* (あわれ) là sự kết hợp của hai từ “a” (あ - aa) và “hare” (はれ – O kìa!) – có ý nghĩa lời cảm thán của con người khi xúc động sâu sắc. Norinaga cho rằng, đến thời Heian, tinh thần quý tộc nữ tính, sùng bái cái đẹp đã “hạn định ý nghĩa của “aware” vào cái đẹp ưu nhã, cái u uất thầm lặng và hơn nữa nhấn mạnh đến tính vô thường của Phật giáo” [81, 168]. Từ những công trình nghiên cứu về *Genji monogatari* của Murasaki Shikibu, Norinaga khẳng định cuốn sách vĩ đại của văn chương Nhật Bản không nhằm biểu hiện cho tiếng nói của chính trị, đạo đức hay tôn giáo mà là một tác phẩm “văn chương” dành cho “những trái tim thấu hiểu niềm bi cảm nhân sinh” [47, 53]. Từ đây, niềm bi cảm *Aware* được Norinaga diễn tả đầy đủ hơn với khái niệm *mono no aware* (もののあわれ) – bi cảm của hiện hữu. Theo Norinaga, *mono no aware* là sự nhạy cảm, rung động của trái tim con người trước những đổi thay của sự vật. Những tình cảm đó cũng là những đổi thay từ niềm vui, say mê thích thú đến nỗi buồn, yêu thương. Thay vì coi khái niệm này chỉ là một nỗi bi ai dai dẳng, tiếng thở dài thống thiết, Norinaga cho rằng, *aware* là nơi biểu hiện đầy đủ những cung bậc cảm xúc con người. “Cái cảm giác khi ta biết rằng trái tim có thể bị một cái gì đó lay động” [80, 133]. Đó là chiều sâu trong cảm thức của con người. Bi cảm *aware* là sự kết hợp của “cảm thức về ý nghĩ của hữu thể” và “cảm thức về nỗi buồn của sự vật” [80, 135]. Tuy nhiên, Norinaga cho rằng: mặc dù *aware* chứa đựng tất cả các cung bậc cảm xúc của con người nhưng những cung bậc cảm xúc đó phải có sự hiện diện của trí tuệ và sự nhận thức. Điều đó có nghĩa sự nhận thức ý nghĩa của sự vật, hiện

tượng phải gắn với kinh nghiệm. Vì vậy, *aware* phải là những trải nghiệm thẩm mỹ có nhận thức và thụ cảm thấm sâu vào toàn bộ bản ngã. “Ông đã hợp nhất “thức nhận ý nghĩa của các sự vật, hiện tượng” (sự thức nhận) với “tri kiến về nỗi buồn của sự vật” (sự rung động)” [80, 142]. *Mono no aware* được Norinaga nâng lên cùng với vai trò của chiều sâu cảm nghiệm của con người và tự nhiên. *Mono* là thế giới của đối tượng khách quan, *aware* là thế giới chủ quan, theo đó “*mono no aware* là thứ cảm xúc hòa trộn được sinh ra từ sự thống nhất giữa thế giới của những đối tượng khách quan với thế giới cảm tính chủ quan” [82, 8]. Từ đó, con người phải biết nuôi dưỡng, làm phong phú thêm khả năng tri nhận và thấu hiểu bản chất của cái đẹp ngắn ngủi phù du. Chính vì thế, niềm bi cảm *aware* mới “đủ sức” trở thành tinh thần chủ đạo trong tinh thần văn hóa, cũng như văn chương truyền thống quốc gia.

Từ góc nhìn mỹ học hiện đại, khi phân tích các luận điểm của Motoori Norinaga, Onishi Yoshinori cho rằng sự thức nhận và sự rung động ta thấy được trong *mono no aware* là trải nghiệm cảm xúc đặc biệt của nỗi buồn thẩm mỹ. Điều này tương tự như một “nỗi buồn hoàn vũ” [80, 151]. Nỗi buồn này gắn với chiều sâu của sự u tịch và xa thẳm. Điều đó có nghĩa, dầu *mono no aware* có liên quan đến một sự kiện vui vẻ, hài hước nào đó thì “ở tận cùng của niềm đam mê cuộc sống có tính tích cực và cá nhân, nó luôn được ẩn kín như là cái nền tảng: một lớp của một trải nghiệm thụ động u tịch, kín đáo và sâu sắc” [80, 151]. Như vậy, *aware* một trạng thái tình cảm đặc biệt và tinh tế được tạo nên bởi kinh nghiệm thẩm mỹ đặc biệt và phức tạp dựa trên tính độc đáo của tình huống khách quan. Onishi Yoshinori khẳng định: *aware* không phải là nỗi buồn trong ý thức đời sống hàng ngày, mà nó là trải nghiệm đặc biệt của khoái cảm thẩm mỹ.

Xét cho cùng, bản chất của *aware* là niềm bi cảm được nảy sinh trong cảm thức tồn tại của con người giữa tự nhiên và nhân thế. “Nỗi buồn sự vật” xuất phát từ những rung cảm tinh khiết dựa trên khả năng cảm và nghiệm giá trị cái đẹp cuộc sống của con người. Với quan niệm của người Nhật, mỹ cảm *aware* nó không phải là “nỗi buồn” trước cái “khủng khiếp” như nhiều nhà triết học phương Tây định nghĩa. Từ góc nhìn thấu suốt của Phật giáo, *aware* là “một cảm xúc xao xuyến trước mọi cái đẹp của sự vật mà bản chất là vô thường” [83, 121]. Nói cách khác, đó là nỗi buồn hình thành từ sự nhạy cảm tinh tế khi con người bắt gặp cái đẹp không vĩnh cửu. “Tất cả sự nhạy cảm tế vi và niềm đam mê cái đẹp của tâm hồn Nhật Bản có thể nói được kết tinh trong thuật ngữ này. Đó chính là biểu hiện của trái tim Phù Tang” [47, 55]. *Aware* là niềm bi cảm, xao xuyến trước mọi vẻ đẹp nào lòng của sự vật. Nó như một thứ thanh âm nhắc nhở con người về những gì đã qua và sẽ qua, vạn vật không dừng lại ở hiện tại mà đến một lúc nào đó sẽ phải lụi tàn theo quy luật thời gian.

Những tác phẩm văn chương Nhật ra đời như là những suy ngẫm, để chiêm nghiệm về cõi đời phù thế - nơi cái đẹp được sinh ra và tan biến trong cõi vô thường. Cùng với *wabi*,

sabi, yugen... những nỗi niềm bi cảm được nhận chân sâu sắc mà làm nên hình hài của những người lữ hành đi tìm cái đẹp của cuộc đời từ những tác giả dân gian trong *Cổ sự kí* (*Kojiki*), *Công chúa Ánh Trăng* (*Kaguya Hime*) đến những nhà văn, nhà thơ như Murasaki Shikibu, Matsuo Basho, Yasunari Kawabata hay Oe Kenzaburo... Mỗi nhà văn, mỗi góc nhìn, những cảm thức bi ai được xuất hiện theo một phương cách riêng để chấp từng phần ý thức về cuộc đời, nhân thế.

Trong *Cổ sự kí* (*Kojiki*) – pho thần thoại cũng là một kinh điển của Thần đạo Nhật Bản – còn lưu giữ thần thoại về chàng Ninigi, cháu trai của nữ thần Mặt Trời Amaterasu. Vâng lệnh bà, Ninigi xuống trần gian xây dựng thế giới loài người. Chàng đến nhà Sơn thần để hỏi vợ. Trước hai người con gái của Sơn thần là công chúa Đá và công chúa Hoa, chàng không chọn công chúa Đá bắt từ nhưng xấu xí mà chọn công chúa Hoa xinh đẹp nhưng cuộc đời ngắn ngủi. Vì thế, loài người – hậu duệ của mặt trời – xinh đẹp như hoa nhưng có số phận mong manh. Trong cảm nhận đơn sơ của người Nhật cổ đại, số phận mong manh của cái phù du mới mang lại những rung cảm về cái đẹp.

Trong thủy tổ vật ngữ - *Kaguya Hime* (*Công chúa Ánh Trăng* hay *Truyện người dẫn tre*) ra đời khoảng thế kỉ IX, cái kết mang một nỗi bi ai thâm thúy về sự ra đi của “cái đẹp”. Quay trở về với mặt trăng vĩnh cửu, công chúa Kaguya như biểu hiện cho cái đẹp không thể tồn tại mãi nơi trần gian bụi bặm. Đó là “cái đẹp” mà con người luôn ngược nhìn mà khát khao vươn tới. Cái đẹp chính là niềm hạnh phúc, là ý nghĩa của cuộc sống con người. Nhưng cái đẹp cũng luôn luôn hư ảo như ánh trăng [84, 176]. Khi cái đẹp ra đi cũng có nghĩa ý nghĩa cuộc sống đã đánh mất. Lời ông lão đón tre khi ném viên thuốc trường sinh nàng Kaguya để lại cho cha mẹ như một triết lí: “Con gái ơi, với liều thuốc này chúng ta có thể sống mãi mãi, nhưng nếu không có con, Kaguya ơi, làm sao chúng ta có thể sống hạnh phúc được, mà cuộc sống tốt đẹp làm sao nếu không có hạnh phúc” [84, 181].

Thời Heian, các nhà văn đã xây dựng một nền văn chương tràn ngập không khí diễm tình. Dưới ngòi bút duy mỹ, duy tình của họ, các trạng thái tình cảm luôn được biến chuyển không ngừng. Đồng thời, triết lí vô thường của Phật giáo đã đi sâu vào tâm thức con người góp phần cho nền văn học giai đoạn này thâm đắm niềm “mặc cảm”. Con người lúc này đã thấu thị được cõi đời thiên biến vạn hóa, quy luật thời gian, sinh - trụ - dị - diệt. Họ thấy được cái diệt vong ngay trong sự hiện tồn. Thế giới hiện tại đang đẹp để là thế, rực rỡ là thế, nhưng sẽ có lúc nó đi đến thoái trào. Hoa nở rồi hoa sẽ tàn; trăng đang tròn kia cũng sẽ đến ngày khuyết dạng; tình yêu, tiền bạc, quyền lực, sắc đẹp, tuổi xuân... không cái gì có thể ở lại mãi mãi. Chính bởi thế, con người thời đại luôn mang trong mình cảm thức xuyên xao, nỗi buồn man mác trước vẻ đẹp biến tan của vạn vật sinh tồn. Từ đó, cụm từ *aware* được định danh như nỗi buồn, bi cảm. Niềm bi cảm thâm trầm *aware* từ ấy đã theo suốt nền văn

học Nhật Bản, là một nét biểu hiện đặc trưng độc đáo cho nền văn học xứ sở hoa anh đào. Trong *Truyện Genji*, từ *aware* xuất hiện hàng nghìn lần thể hiện niềm bi ai của tác giả trước sự phù du của hào quang sáng chói của danh vọng, của những triều đại vàng son và cả những cuộc tình... Tất cả sẽ bị cuốn đi trong dòng đời bất tận.

Thời trung đại, thể hiện tinh thần vô thường của một thời đại thấm đẫm hơi thở Thiền, thơ haiku của Matsuo Basho biểu đạt niềm bi cảm trước sự phù du của thiên nhiên, số phận con người: “Mùa thu năm nay/ sao tôi chóng già thế/ chim sa mây trời” (Vĩnh Sính dịch). Thời hiện đại, trước sức tấn công mạnh mẽ của văn minh Âu Mỹ, Yasunari Kawabata day dứt nỗi buồn trước sự suy vi của những giá trị văn hóa truyền thống mà ông ẩn dụ qua hình tượng những điệu dân ca, dân vũ, ngón đàn samisen, những vũ nữ geisha, trà đạo, kimono, cổ đô... Các sáng tác của Kenzaburo Oe lại bộc lộ nỗi đau buồn trước số phận bi thảm của con người – nạn nhân của chiến tranh hạt nhân qua những tiểu thuyết như *Một nỗi đau riêng*, *Tiếng khóc lặng thầm*...

Và đến Haruki Murakami, với tư cách là nhà văn của Nhật Bản mới, ông xem bản thân là một cá thể cảm bút nằm giữa các ranh giới. Ở phương Đông và phương Tây, nhà văn đặt mình trong sự tích hợp, tương liên để tạo nên một ý thức hệ đầy trách nhiệm với từng giọt mực văn chương cho nhân loại. Sẽ là phiến diện khi chúng ta khẳng định chắc chắn Murakami là nhà văn đậm mùi “bơ sữa” hay là một nhà văn “thuần dân tộc”, bởi lẽ, ngay lịch sử văn hóa Nhật Bản cũng nằm trong mối quan hệ hợp hòa giữa cái mới và cái cũ, giữa yếu tố bản địa và yếu tố ngoại lai du nhập. Trong tác phẩm của Murakami, “niềm bi cảm trước cái đẹp phù du” được hợp cùng ý thức hiện sinh mà tạo nên những phản tỉnh của thời đại. Tiểu thuyết của Murakami mang lại cho người đọc cái đẹp từ bi cảm day dứt về nhân sinh cô độc đến bi cảm của tồn tại vô thường và bi cảm trước những nạn nhân bị cái ác tấn công, đọa đày.

2.2. Bi cảm về sự cô độc trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Khi nói về sự cô độc, ở Nhật Bản, người hiện đại sẽ nghĩ đến một hiện tượng đang phổ biến ngày nay – đó là *hikikomori* (引きこもり). Hiện tượng này phản ánh một bộ phận thanh niên Nhật sống tách biệt với cộng đồng, không đi làm, không đi học, từ chối tách khỏi sự bao bọc của cha mẹ. Ngoài ra, còn có một hiện tượng khác là *kodokushi* (孤独死) – nói về việc những người Nhật (chủ yếu là người già) sống cô đơn và chết trong cô độc đến nỗi không ai biết. Hai hiện tượng này được xem như là hệ quả tiêu cực của sự phát triển trong thời đại mới, khi con người mất đi kết nối với người thân và cộng đồng. Thực tế hiện tượng này cũng được Murakami thể hiện trong các tác phẩm của mình ở những hình ảnh nhân vật mang cảm thức hiện sinh, họ rơi vào khủng hoảng trong hiện thực, mất khả năng xác minh sự tồn tại và chết trong đơn độc đến phi lí như trong *Rừng Nauy*, *Biên niên kí chim vận dây*

cót, Kafka bên bờ biển, Tsukuru Tazaki không màu và những năm tháng hành hương hay IQ84...

Tuy nhiên, sự cô độc vốn dĩ nằm trong trong cội rễ tâm thức người Nhật từ rất sớm, thậm chí nó được xem như một dạng mỹ cảm đặc biệt của con người khi tri nhận về cái đẹp của nhân sinh, vạn vật từ những điều không hoàn hảo. Ở Nhật, *sabi* (寂 - tịch) biểu hiện cho sự thể nghiệm viên mãn về bản chất phù du của cái đẹp. “Trên quan điểm văn tự thì *sabi* có thể được biểu tượng bằng hai từ là cô tuyệt 孤絶 (aloneness/ aloofness) và cô độc 孤独 (solitude)” [85, 37]. Xuất phát từ quan điểm của mỹ học Thiền tông, khái niệm của sự cô tuyệt, cô độc trở thành một đặc thù nhận thức của dân tộc Phù Tang trước cái đẹp của sự bất cân xứng (asymmetry). Lúc này, niềm bi cảm (aware) cũng theo đó hình thành từ đặc điểm “đa tức nhất, nhất tức đa” của chân lí đạo Thiền. Buồn là khi trái tim ngập tràn sức sống chấp nhận và hiểu sâu sắc về nỗi đau của cô độc nhân sinh và tạm thời của vạn vật. Niềm bi cảm này gắn bó chặt chẽ với tâm hồn Nhật và được thể hiện sâu sắc từ những áng văn cổ đại như *Vạn điệp tập, Truyện Genji* cho đến các tác phẩm văn chương thế hệ sau của Matsuo Basho, Tanizaki Junichiro, Yasunari Kawabata hay Oe Kenzaburo... Haruki Murakami cũng vậy, tiểu thuyết của ông mang lại cho người đọc một ý thức về sự tiếp nối mỹ cảm Nhật, bi cảm về sự cô độc trong thời đại mới được thể hiện ở những khoảng trống của con người lạc lõng, bơ vơ, phân mảnh trong những bức tường của Hệ thống. Đó là sự cô độc của những con người mất cái tôi, mất kết nối với cộng đồng.

2.2.1. Bi cảm về sự cô độc của những con người mất “cái tôi”

Câu chuyện của những “cái tôi” bị đánh mất không phải chỉ tới Murakami mới được thể hiện. Thực tế, chúng ta có thể dễ dàng tìm thấy vấn đề này trong các tác phẩm của các nhà văn phương Tây, đặc biệt là các nhà văn hiện sinh như Jean Paul Sartre, Albert Camus hay Franz Kafka... Khi đọc tác phẩm của Murakami, ta cũng bắt gặp được những bóng hình quen thuộc của các nhà văn kể trên. Tuy nhiên, nếu như Sartre, Camus hay Kafka đặc biệt chú ý thể hiện những con người phi lí trong xã hội phi lí thì Murakami lại chủ yếu tập trung ở những con người chiêm nghiệm trong cõi đời phi lí. Trong tác phẩm của Murakami, ông đặc biệt để cho các nhân vật một cõi tự nghiệm để nhìn thấy sự mất mát mà mình gặp phải do những tác động của thời cuộc. Nỗi cô độc của những con người mất danh tính được thể hiện sâu sắc. Điều đó tạo nên những “khúc ca của tự ngã” [86, 133] trong các tác phẩm của Murakami.

Murakami đã xây dựng nhân vật được xưng “tôi” nhưng không phải “Tôi”. Nói cách khác, đó không phải là cái tôi đồng nhất mà là những cái tôi nhị nguyên phân lập. Điều đó được biểu hiện ở sự phân tách cá thể mà nhà văn xác lập khi sắp đặt những tuyến truyện song song: thế giới bên này – thế giới bên kia, hiện tại – quá khứ, hình xác – cái bóng... Vì

vậy, chúng ta có thể nhận thấy, trong các tuyến truyện, nhân vật bị “mờ hóa” sự tồn tại. Danh tính bị đánh mất, bị tước đoạt nên hầu hết các nhân vật trở thành những con người bơ vơ, què quặt và khiếm khuyết. Niềm bi cảm hình thành từ việc con người buộc phải nhận thức mình giữa thực tại mà thấy được sự bất toàn, mất mát.

Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới là cuốn tiểu thuyết khởi đầu cho việc tạo lập tuyến truyện song song của Murakami. Tác giả đã sử dụng đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất dành cho đàn ông bằng hai cách khác nhau: watashi (thuật toán sư) và boku (người đọc mơ) – đều có nghĩa là “tôi”. Mỗi dòng chuyện là sự vận hành sóng đôi giữa thế giới của con người tỉnh táo và con người vô thức. Thuật toán sư ở *xứ sở diệu kì*, người đọc mơ ở *chốn tận cùng thế giới* bị tách biệt với phần “tôi” còn lại một cách cưỡng bức, bị động. Phần tôi nào cũng trở thành đối tượng bị kiểm soát một cách tàn nhẫn để trở thành công cụ phục vụ cho nhu cầu quốc chế của Hệ thống, Nhà máy hay Tường thành. Những cuộc mổ xẻ, cấy chip lấy kí ức trong não thuật toán sư là sự tước đoạt tâm hồn của thể xác, và theo đó, sự cắt bỏ cái bóng và móc mắt người đọc mơ là sự tước đoạt thể xác của linh hồn. Lúc này, cả hai phân thể đều trở thành “người mù” và “mất bóng” ở hai thế giới, họ trở thành những công cụ phục vụ lợi ích cho thể lực cai trị. Murakami đã tạo nên “phản đề tiến hóa” khi tạo lập thế giới “diệu kì” để khắc họa cái “tận cùng” của tiến bộ khoa học công nghệ. Theo đó, một thế giới lí tưởng của công nghệ trở thành địa ngục của loài người. Ngôn ngữ, kí ức, cái bóng, tâm hồn, tình yêu và sự sống trở thành những thứ phụ thuộc sự định đoạt của chế độ vận hành thế giới. Trong sự sắp đặt hoàn hảo này, con người: “cái gì cũng có. Nhưng chừng nào người ta không thực sự thấu thị thì cũng chẳng có gì cả” [87, 124]. Cuộc sống người không bóng, bóng không người minh họa cho “cái tôi” và sự sống bị tận diệt. Thuật toán sư, người đọc mơ, cô thủ thư, nhà khoa học, cô gái mập thích màu hồng, những người lính già... chỉ là những cách gọi khái quát, làm mờ đi sự định danh cá thể giữa cộng đồng. Hành động đào hố không mục đích của những người đàn ông ở chốn tận cùng thế giới trở thành ẩn dụ sâu sắc cho ý nghĩa về sự tự diệt. Khi con người chấp nhận trở thành những phần tử phụ thuộc quy chế được lập trình sẵn, điều đó chẳng khác nào họ tự đào hố chôn mình. Nói cách khác, Murakami để nhân vật tự phi lí hóa cái tôi qua hành động. “Hành động không cần cứu cánh, nỗ lực không cần tiến bộ, những bước đi không cần đích (...) Không ai thiết gì, và không làm người khác thiết. Không ai vượt lên, và không ai bị vượt. Không chiến thắng, nhưng cũng không ai thất bại” [87, 480]. Cái “tuyệt vời” được khẳng định bằng sự phi lí và theo đó cũng bị hạ bệ vì phi lí. Thế giới hoàn hảo trở thành xứ sở bạo tàn nhân cách, nơi “cái tôi” – cái sống bị tận diệt. Trước bản ngã bị phân mảnh, con người tự nhận thức cô độc bằng nỗi buồn của sự mất phương hướng, lạc lõng giữa cuộc đời.

Trong tiểu thuyết Murakami, con người khiếm khuyết trở thành hình tượng nhận diện ở hầu hết các nhân vật. Sự khiếm khuyết này không đơn thuần là những hình hài đặc dị mà thể hiện tập trung ở sự méo mó, phân mảnh về nhận thức của nhân vật. Mỗi nhân vật về cơ bản đều mang hình hài của con người nhưng lại có sự bất thường về tâm lí – đây là lí do để nhiều nhà tâm lí học tiếp cận “những con người của Murakami” như là những cá thể mắc chứng tâm thần phân liệt. Sự bất thường này khắc họa hiện tượng phân rã cái tôi trong thế giới bị phá đường biên của Murakami – không phân biệt được đâu là bất thường và dị thường. Tuy nhiên, với Murakami, nhận thức méo mó vẫn là nhận thức, hay nói cách khác, nhà văn luôn cho con người của mình có cơ hội được sử dụng khả năng của “một con người” để xác minh sự tồn tại. Sự phân rã cái tôi được xác định từ những chủ thể tự ý thức, chính vì vậy, họ buộc phải đối diện, đấu tranh và hành động. Hành động của các nhân vật dù cũng khó lòng phân định được đâu là tích cực – tiêu cực, mơ hồ - rõ ràng hay trực tiếp – gián tiếp, nhưng xét cho cùng cùng đều là đích hướng tìm lại bản thể bị đánh mất hoặc tước đoạt. Ở nhân vật của Murakami, ta có thể tìm thấy nỗi buồn của những con người cô độc chống chọi với sự tàn nhẫn của cuộc đời: “Một nỗi buồn không thể chuyển sang dạng khác, nó chỉ nhẹ nhàng phủ lên tâm hồn như tuyết rơi trong một đêm lặng gió” [87, 603].

Trước cuộc đời, nhân vật của Murakami không ngừng đặt cho mình những câu hỏi “Tôi là ai?”. Các nhân vật trong tác phẩm của Murakami trở đi trở lại những thắc mắc về tầm căn cước của chính mình. “Thực ra chúng ta biết rõ về mình như thế nào?” [88, 76]. Những câu hỏi tưởng chừng đơn giản lại trở thành ám ảnh truyền kiếp đối với con người đương đại. Các nhân vật của Murakami đặt mình vào trong mê cung chất vấn để truy tìm bản ngã. Ở các tác phẩm sau *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, nhà văn Nhật dần để cho các nhân vật của mình đứng giữa cuộc sống thực tại, đối diện với những vấn đề mang tính xã hội. Các nhân vật trong *Rừng Naui*, *Người tình Sputnik*, *Kafka bên bờ biển*, *Biên niên kí chim vặn dây cót...* dần có tên riêng, không còn được gọi bằng những biệt danh hay cách gọi khái quát như các tác phẩm trước. Mặc dù vậy, những con người này vẫn mang trong mình cảm thức nỗi dài nỗi buồn của thời đại. Nỗi buồn được nảy sinh từ những người Nhật “không có khuôn mặt riêng” trong thời kì bong bóng kinh tế [69, 207]. Ngôi trần thuật của các tác phẩm có sự thay đổi, tuy nhiên, ngôi thứ nhất số ít vẫn được tác giả đặc biệt chú ý để nhân vật bộc bạch câu chuyện của chính mình. Các nhân vật thường trong tư thế của những con người phải chịu sự cưỡng đoạt. Sự đột ngột và bất ngờ được đánh dấu bởi những cái chết, sự mất tích hay tổn thương. Những con người khuyết danh tính trở thành những sản phẩm của thời đại mới trong cuộc chạy đua chính trị, kinh tế và công nghệ. “Hình như tôi cũng đã chẳng phải là mình, vì đã khi nào tôi thực sự dám nhìn nhận những khiếm khuyết méo mó của mình” [89, 16]. Đương nhiên, chúng ta có thể dễ dàng nhận thấy hình bóng

những con người của Hemingway, Paul Bowls, Keroac hay Kundera... ở tác phẩm của Murakami như Trịnh Lữ nhớ đến “thế hệ bị tha hóa với chính sự thắng thế và hưng thịnh vật chất của phương Tây, không tìm thấy chỗ đứng của mình trong chốn phồn thực hãnh tiến ấy” [89, 17]. Tuy nhiên, vai trò nhận thức (awareness) được Murakami đẩy mạnh để con người thể hiện những cuộc lật lộn giữa phần “hình” và “bóng”, cái đương tại và cái đã qua. Cái bóng, cái đã qua trở thành chất dẫn ảnh hưởng, ám ảnh con người đương đại khiến họ đánh mất ý thức về bản thân. Những trải nghiệm và chấn thương dẫn đến việc họ rời xa danh tính, cuộc vật lộn nhận thức và xúc cảm làm nên những “người rỗng” bị bẻ gãy ranh giới giữa hủy hoại và tồn tại.

Cái chết của Kizuki (*Rừng Nauy*) hay chị gái Kumiko (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), mái tóc trắng của Miu (*Người tình Sputnik*), bạn trai của Saeki (*Kafka bên bờ biển*)... thể hiện hệ quả tiêu cực khi con người đánh mất kì vọng, đam mê và lòng tin trong thời đại mới. Những giá trị truyền thống, những cốt lõi vốn được xác định như là “bản ngã” bị nhu cầu thực dụng, toan tính hay độc tài chiếm lĩnh, khiến con người trở nên bơ vơ, lạc lõng và không thể xác định được chính mình. Những gì còn lại sau mất mát trong tác phẩm của Murakami không phải là những con người bị tha hóa, biến chất mà họ trở nên què quặt về tâm hồn mang trong mình nỗi đau về cái đẹp bị chôn vùi trong quá khứ. Vì vậy, các nhân vật mà Murakami khắc họa thường thể hiện sự mất phương hướng, thiếu quyết đoán, yếu đuối hay thậm chí là cảm thấy bất mãn và trống rỗng... Điều đó khiến Naoko hay Reiko phải chạy trốn thực tại để tự cô lập mình trong thế giới của những con người mang tâm bệnh ở Nhà nghỉ Ami (*Rừng Nauy*), Kumiko biến mình thành người đàn bà vô danh khâu dăm qua điện thoại (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), Sumire tìm tới một thế giới ảo vọng tình yêu (*Người tình Sputnik*), Miss Sakeki hóa thành hồn sống níu giữ tuổi mười lăm đã mất (*Kafka bên bờ biển*) hay Trắng phải trở thành “kẻ nói dối” để tự bảo vệ chính mình (*Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*)...

Không chỉ vậy, càng về sau, vấn đề đánh mất cái “tôi” càng thể hiện rõ trong tuyến nhân vật trung tâm của các tác phẩm. Các nhân vật của Murakami có mối liên hệ trực tiếp với một kiểu người được gọi là “soushokudanshi” (そうしょくけいだんし) – tức “người ăn cỏ”. Họ là những người hiền lành, không hiếu thắng và nội tâm. Những người đàn ông hơn ba mươi tuổi làm công việc bình thường hoặc thất nghiệp xuất hiện điển hình trong tuyến truyện của Murakami. Các nhân vật như vậy đóng vai trò người kẻ đường như là nguyên nhân chính khiến tiểu thuyết của nhà văn Nhật thường gặp nửa đầu có phần nhàm chán và dài dòng. Chúng tôi cho rằng lí do lớn nhất khiến mạch truyện Murakami diễn ra như vậy vì nhân vật chính đang phải sống cuộc đời “bình thường vẫn vậy”, phải đến khi có các biến cố xảy ra, những người đàn ông đó mới có những bước ngoặt thay đổi nhận thức,

tâm lí và hành động. Với những người đàn ông tầm tuổi ba mươi, những trải nghiệm quá khứ được triết nghiệm càng xác thực. Niềm bi cảm của tuổi trưởng thành đã tạo lập cuộc hành trình kiếm tìm bản thể. Những nỗi buồn không hình thành từ cảm xúc bùng bột mà được nảy sinh từ kinh nghiệm tự thân. Phần “tôi” bị chôn vùi bởi nỗi đau từ quá khứ khiến con người của Murakami rơi vào vòng xoáy tâm lí phức tạp. Càng nhận thức thế giới bị gãy vụn, danh tính bị phân mảnh, nỗi buồn của con người càng trở thành cảm thức nổi bật trong những con người của Murakami.

Chúng ta có thể dẫn chứng cho phân tích trên trong một tác phẩm tiêu biểu như *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*. Xoay quanh nhân vật trung tâm Tsukuru Tazaki, câu chuyện về màu sắc của cá nhân trở thành câu chuyện chính thức được kể. Tác phẩm này không xuất hiện nhiều những yếu tố của công nghệ hiện đại, những yếu tố viễn tưởng, kì ảo hay những yếu tố phiêu lưu mạo hiểm như *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *1Q84*... Ở đây, Murakami tập trung vào cuộc “hành hương” mang tính ẩn dụ cho một hành trình đi tìm lại “tín ngưỡng” về sự sống, sự tồn tại của con người. Vấn đề cái tên đi kèm với màu sắc được nhắc đến rất nhiều trong tác phẩm: Đỏ, Xanh, Trắng, Đen, Xám... Điều đó giống như một dạng ám thị đối với nhân vật trong quá trình xác định ý nghĩa của mình ở cái tên không màu sắc – Tsukuru Tazaki. Sự đổ vỡ tình bạn đẹp đẽ của Tsukuru Tazaki trở thành nỗi đau ám ảnh anh ta suốt mười sáu năm trời. “Nỗi niềm bị xa lánh và cô độc biến thành sợi cáp dài hàng trăm cây số, bị kéo căng bởi một chiếc máy tời khổng lồ quay tít” [90, 8]. Ý niệm về sự bất biến, vĩnh cửu bị phá bỏ đột ngột; đức tin ngây thơ “mình đang ở đúng vị trí và được gắn kết với những người bạn đích thực” [90, 9] bị lung lay. Sự cắt đứt liên lạc bất ngờ không nói rõ lí do đã khiến Tazaki rơi vào hố sâu của tuyệt vọng, trở thành một kẻ tha hương giữa cuộc đời trần thế.

Xét cho cùng, vấn đề danh tính (identity) được Murakami đặt làm trọng tâm trong các tác phẩm. Với tư cách là một nhà văn trong thời đại mới, Murakami không vì những quy ước của mỹ cảm truyền thống mà giới hạn nội dung cho các tác phẩm của mình. Trái lại, Murakami cho phép mình được có “trách nhiệm” nhìn thấy vấn đề của thời đại, nhìn vào những “con người” của mình để thấy tình yêu, tình bạn, tình thân hay chiến tranh đều là những câu chuyện của quá khứ nhưng lại là gốc rễ làm nên con người bất toàn của hiện tại trong tác phẩm. Các cuốn tiểu thuyết là cuộc hành trình nói dài chuỗi tìm lại từng phần danh tính của nhân loại trước biến động đảo ngược giá trị tồn tại đang có xu hướng phản tiến hóa. Mặt trái của sự phát triển khoa học công nghệ, xu thế áp đảo của nhu cầu vật chất, thống trị hay sự lệch lạc về nhận thức được Murakami khắc họa trong nỗi buồn đánh mất tầm căn cước của con người trong cộng đồng. Ở phần này, chúng tôi tập trung làm rõ biểu hiện bi

cảm nổi bật trong tác phẩm của Murakami ở những con người đánh mất ý thức về “cái tôi”, vấn đề về danh tính sẽ được tiếp tục phát triển ở phần sau: bi cảm về sự cô độc của những con người mất kết nối.

2.2.2. Bi cảm về sự cô độc của những con người mất kết nối

Hẳn nhiên, sự mất kết nối có liên quan chặt chẽ với sự đánh mất cái tôi được phân tích ở trên. Vấn đề này được tách ra nhằm nhấn mạnh một phương diện biểu hiện đặc thù bi cảm trong tiểu thuyết Murakami. Sự kết nối (connection) là một phương diện nổi bật đánh dấu khả năng tồn tại của các cá thể trong cộng đồng xã hội. Kết nối xã hội (Social connection) vốn được nói về mối quan hệ được xác lập từ “những người chúng ta đã biết, những người bạn mà chúng ta tâm sự, gia đình mà chúng ta thuộc về và cộng đồng mà chúng ta đang sống” [91, 219]. Trong tiểu thuyết Murakami, các nhân vật được khắc họa tập trung ở việc bị bẻ gãy quan hệ thân thích, gắn bó đến khả năng giao tiếp được xem là thông thường để kết nối với cộng đồng. Con người lúc này trở nên cô độc giữa chính vòng vây của các mối quan hệ và tự cô lập chính mình bằng những hình thái phức tạp của tâm lí.

Nếu như *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* tạo lập thế giới tuyên giả tưởng với biểu tượng kết nối qua những con chip và mã số thì đến với tác phẩm sau chúng ta có thể thấy rõ những trục trặc nảy sinh trong thế giới đời thực. Ở *Rừng Nauy*, nỗi cô độc của con người được nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Thuận nhận xét: tác phẩm mang lại nỗi bi cảm “thoát thai từ sự cô đơn trống vắng khi con người muốn đi tìm ý nghĩa đích thực của cuộc sống, tình yêu, tình dục và cái chết” [65]. Nếu như trong vở kịch *Không lối thoát*, nhân vật Garcin của J. P. Sartre nói rằng “tha nhân là địa ngục” thì tới *Rừng Nauy*, nhân vật Nagasawa nhại lại thành: “Bản ngã và tha nhân là cách biệt” [89, 384] để nhấn mạnh nỗi cô đơn của con người. Nỗi cô độc vốn là bản chất nay càng trở nên rõ ràng khi sợi dây tương thông giữa “bản ngã” và “tha nhân” bị đứt đoạn, thậm chí bị xóa sổ. Nhà phân tâm học Erich Fromm cho rằng: con người khởi đầu sự tồn tại bằng sự tách biệt vật chất khỏi người mẹ, chính vì vậy, họ luôn có sự ngưỡng vọng vô thức được bao bọc an toàn như trong thời kì bào thai của mình [92, 249]. Khi trở thành một phần của xã hội, tình bạn, tình yêu và tình dục trở thành phương thức để con người tìm kiếm sự kết nối, tìm kiếm những khả năng an trú sau những hệ quả của sự phát triển và nhận thức cá thể “tách biệt bản thể, khác biệt với những người khác” [92, 250]. Tuy nhiên, con người của *Rừng Nauy* rơi vào bế tắc trong những khả năng kết nối ấy. Họ cô đơn trong tình bạn, cô đơn trong tình yêu và cô đơn trong cả tình dục khi đối mặt với thế giới “bên ngoài”. Kizuki, Naoko, Toru, Midori, Nagasawa, Hatsumi, Reiko, Quốc xã... tất cả đều mong muốn tạo lập cho mình một ý nghĩa của cuộc đời. Nhưng, những mâu thuẫn không thể giải quyết ở các “ngã” khiến cho họ rơi vào những hố sâu cô tuyệt.

Gia đình, tình yêu, tình bạn, tình dục, giao tiếp... đều đem lại cho những con người của *Rừng Nauy* những ngõ cụt không lối thoát trong sự mất cân bằng tính: gia đình không trở thành nơi bao bọc, yêu thương; tình yêu mất kết nối với tình dục (có tình yêu nhưng không có tình dục, có tình dục nhưng không có tình yêu); tình bạn không dựa trên sự thông hiểu; giao tiếp trở thành gánh nặng khiến con người trở nên bấn loạn, khủng hoảng. Erich Fromm từng khẳng định trong *Tâm thức luyến ái*: “Tình yêu không phải là kết quả của thỏa mãn tình dục thích đáng, nhưng hạnh phúc tình dục – ngay cả sự hiểu biết về điều gọi là kỹ thuật tình dục – là kết quả của tình yêu” [93, 89]. Sự bất lực trong tình dục khiến Kizuki và Naoko rơi vào tuyệt vọng. Sau cái chết của Kizuki, tâm hồn của Naoko trở nên què quặt không gì có thể cứu vãn. Đem duy nhất có thể quan hệ tình dục của Naoko lại không phải dành cho người mà nàng yêu – Kizuki – bởi vậy, nàng không thể phát ra những âm thanh của niềm khoái cảm, hạnh phúc mà “tiếng kêu của nàng là âm thanh cực cảm buồn thảm nhất mà tôi đã từng nghe” [89, 92].

Sự mất kết nối còn thể hiện trong những cuộc vui thú thể xác của Toru và Nagasawa. Thực chất, va chạm thể xác với những người đàn bà xa lạ chỉ khiến tâm hồn của họ càng phân rã. Vì vậy, Toru nhận ra: “tôi bắt đầu cảm thấy rằng cái thèm muốn của tôi chả là cái thá gì” [89, 162]. Việc xem tình yêu và tình dục chỉ là trò chơi như Nagasawa sớm muộn cũng biến hắn trở thành một “lãnh tụ lạc quan trong khi chính chính con tim hắn đang khô héo giữa một đầm lầy cô độc (...) Hắn sống trong một cõi địa ngục đặc biệt của riêng mình” [89, 77]. Naoko đã từng nói: “cô đơn quả thật là một cảm giác đau đớn” [89, 426]; Midori phải thốt lên: “tớ cô đơn quá! Tớ muốn được ở với ai đó!” [89, 414]... Murakami không cố tình tạo nên những bữa tiệc tình dục mà ông đang nhìn thẳng vào cục diện của thời đại. Nhà văn hướng đến bộc lộ những mặt trái của “cuộc cách mạng tự do tình dục phá tan chuẩn mực truyền thống về tính dục và gia đình, và cuộc cách mạng môi trường tái định hình thái độ trong quan hệ của nhân loại với tự nhiên” [94, 132]. Tình dục vốn được xem là chất dẫn kết nối các mối quan hệ, nay trở thành phương tiện bộc bạch nỗi cô đơn. Việc thỏa mãn thể xác đơn thuần càng khiến con người sa lầy trong khát vọng “hòa nhập” và “yêu thương”.

“Nói cho cùng, liệu con người ta có thể hoàn toàn hiểu nhau không?” [95, 32]. *Biên niên kí chim vặn dây cót* cho ta thấy vòng tuần hoàn của nỗi cô đơn. Nó có tính tiếp nối, từ quá khứ đến hiện tại, từ người này sang người kia, như một cuộc hành trình dài kiếm tìm cái đích của “giao cảm”. Okada Toru những tưởng mình có một gia đình hạnh phúc, nhưng lại không chắc chắn về hạnh phúc đó. Thực chất, giữa anh và vợ vẫn có sự cách biệt quá lớn, không thể vượt qua. Vì thế, anh không khỏi băn khoăn: “Cuộc đời tôi có ý nghĩa gì nếu suốt đời tôi ngủ chung giường với một người đàn bà xa lạ vẫn hoàn xa lạ?” [95, 39-40]. Khi Toru chấp nhận “dấn thân” đi vào cuộc hành trình cuộc đời, anh mới thấy được vấn đề cốt lõi. Nhân vật

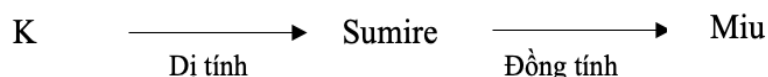
của Murakami luôn vô thức đi tìm cách được giao hòa, tương thông trong các mối quan hệ. Trong các tác phẩm của mình, Murakami để cho các nhân vật bước vào hành trình đi tìm ý nghĩa của cuộc đời dù chỉ là những khoảnh khắc ngắn ngủi nhất. *Rừng Nauy*, *Người tình Sputnik*, *Kafka bên bờ biển...* và cả *Biên niên kí chim vặn dây cót* cũng vậy. Khi xuống đáy giếng cạn, Toru đã tự đối diện với chính mình. Chính lúc đó, anh mới nhận ra thật sự nỗi cô đơn chất chứa bấy lâu nay. Toru đã phải xót xa: “... Tôi có thể biến mất khỏi trái đất này mà thế giới vẫn xoay vần chẳng hỏng hóc mảy may. Mọi sự vô cùng phức tạp, cái đó thì chắc chắn, nhưng có một điều duy nhất rõ ràng: chẳng ai cần đến tôi cả” [95, 291]. Từ đó, Toru vô thức mong muốn sự giao cảm, khao khát được trò chuyện, giao tiếp với bất kì ai để có thể lấp được chỗ trống tâm hồn. Hơn một lần, Okada Toru đã khẳng định điều đó. Hơn nữa, anh còn khẳng định trong thống thiết: “Tôi muốn nói chuyện với một ai đó. Tôi muốn một ai đó nói chuyện với tôi” [95, 389]. Thế nhưng, anh lại bất giác nhận ra: “Chỉ cần được trò chuyện với ai đó, nhưng tôi không nghĩ ra được ai, không một người nào tôi có thể cùng trò chuyện. Ngay cả con mèo tôi cũng chẳng có” [95, 431].

Sự cô độc cũng theo trung úy Mamiya như một lời nguyền. Ông dường như thấy được sự cô đơn, hạn hữu của kiếp người từ khi một mình canh gác đêm giữa chốn sa mạc Mông Cổ hoang vu, xa lạ. Chính từ sự cô đơn ấy mà ông bất giác nhớ đến những gì thân quen nơi quê nhà, những con người gần gũi, thân thương như để lánh tránh khỏi lạnh lẽo, cô độc của hoàn cảnh hiện tại. Không chỉ vậy, từ khi nhận được lời “tiên tri” của ông Honda, chứng kiến cái chết của những người đồng hành, rồi bị đẩy xuống nơi đáy giếng “chết”, Mamiya trở lại với cuộc sống như một cái xác không hồn. Tâm hồn ông dường như đã xuống hoàng tuyền cùng với cái chết kinh hoàng của đồng đội và “mặc khải” lướt qua nơi miệng giếng giữa sa mạc Nội Mông. Trở về với nước Nhật, ông không còn gia đình, nhìn thấy mộ của chính mình ở nghĩa trang, thậm chí ông không còn được hưởng hương vị tình yêu của cuộc đời con người: “... Tôi chỉ đơn thuần thực hiện những nhiệm vụ đời thường giao cho, hết cái này đến cái khác. Tôi không có ai thực sự là bạn, không hề có mối quan hệ bình thường như những con người đối với các học sinh mà mình phụ trách. Tôi không hề yêu bất cứ ai. Tôi không còn biết yêu một người khác là như thế nào nữa” [95, 201]. Cả cuộc đời còn lại của trung úy Mamiya là một nỗi buồn dai dẳng, ám ảnh, thê lương. “Trở về Nhật rồi, tôi sống như một cái vỏ rỗng... Con tim và xác thịt của một cái vỏ rỗng chẳng sinh ra gì khác hơn là cuộc sống của một cái vỏ rỗng” [95, 201]. Qua đó, ta dường như có thể thấy niềm khao khát duy nhất của Mamiya giữa cõi cuộc đời. Đó là lấp đầy chỗ trống của sự cô độc linh hồn. Chỉ một lần thôi... có lẽ khát khao duy nhất của Mamiya lúc này là chỉ một lần được hưởng cái dư vị của hạnh phúc thôi... đã là quá đủ rồi. Phải chăng Mamiya đã mơ hồ nhận ra niềm khao khát đó trong nỗi cô đơn tột cùng dưới đáy giếng? Ánh sáng “mặc khải” là thứ mà Mamiya

đã đánh mất và cũng là thứ ông muốn đánh đổi bằng cả mạng sống của mình. Lúc này, Mamiya không còn băn khoăn, sợ hãi trước cái chết như chàng thiếu úy trẻ năm nào nữa. Trong tâm thức của vị trung úy già là niềm tiếc nuối không nguôi “cái đẹp” của cuộc đời mà ông không thể có. Thế nên, ông muốn lấy cái chết kia để đánh đổi cho sự “tồn tại” của kiếp người. Có lẽ vì thế mà Mamiya kể lại câu chuyện của mình cho Toru, hằng mong anh sẽ nhận được bài học từ mình và giúp ông tiếp tục hành trình kiếm tìm được cái cốt lõi nhân sinh. Lúc này, con người mới thấy được bản chất giá trị thực sự của sự sống.

Các nhân vật còn lại trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* cũng chìm đắm trong nỗi bi ai đơn độc, lạc lõng trong kiếp đời. Kumiko, Kano Malta, Kano Creta, Kasahara May, Nhục đậu khấu, Quế và cả Wataya Noboru... đều là những con người phải gánh chịu nỗi cô đơn cùng nhân loại. Họ đơn độc ngay trong gia đình và cuộc sống của mình, mỗi một nhân vật là một phản ứng của con người trước sự đơn độc đó. Kumiko bỏ trốn trong sự hoang mang, ghê sợ; Kano Malta không tìm thấy sự đồng cảm khi có những khả năng kì lạ mà quyết định ra đi; Kano Creta thì phải trải qua những cung bậc đón đau không có ai chia sẻ mà quyết định tìm đến cái chết; Quế từ bỏ giọng nói của mình... Và có lẽ xuất phát từ sự đơn độc đó mà nhân vật nào cũng có thiên hướng tìm đến sự giao cảm. Nói như vậy là có cơ sở khi mà Kumiko mặc dù trốn chạy Toru nhưng vẫn hóa thân thành người đàn bà bí ẩn trong điện thoại; Kano Malta và Nhục đậu khấu sử dụng khả năng của mình để giúp đỡ người khác; Kano Creta từ những nỗi tội cùng mà thể xác gánh chịu mà làm “điểm thể xác” sau là “điểm tinh thần”; Quế viết lên những trang *Biên niên kí chim vặn dây cót* có lẽ chỉ Toru là người đọc được... Tất cả đều muốn tìm đến sợi dây kết nối giữa người với người. Thế nhưng, về thực chất, cô đơn vẫn hoàn cô đơn. Nỗi cô đơn có thể được mờ nhạt đi nhưng không bao giờ được lấp đầy.

Ở *Người tình Sputnik*, Murakami ẩn dụ ví von sự cô đơn của loài người với những vệ tinh đơn côi giữa vũ trụ vô tận. K, Sumire, Miu – tựa như những thực thể trôi dạt trong cõi đời trần thế, trong những hoài nghi, đau đớn vì Yêu và Sống. Nguyên gốc tiếng Nhật tác phẩm này là スプートニクの恋人 (*Supūtoniku no Koibito*), từ “koibito” có nghĩa là người yêu, người tình, người bạn đời... chỉ dành cho những người mà mình yêu thật sự. Tuy nhiên, “chân ái” trong cuốn tiểu thuyết này gắn liền với “đơn độc” trong cuộc tình tay ba treo ngoe không có chiều hồi đáp:



K không thể đến với Sumire vì Sumire là người đồng tính, Sumire không thể đến với Miu vì Miu chẳng còn thể yêu được ai. Thế nhưng, họ vẫn chạy theo tiếng gọi tình yêu đầu biết là vô vọng: “Mình chỉ có thể xuôi theo dòng trôi. Ngay cả nếu điều đó có nghĩa là mình

sẽ bị cháy rụi, mãi mãi tiêu tan” [88, 37]. Trong các tác phẩm của Murakami, tình yêu là cứu cánh cuối cùng cho những đơn độc của con người giữa cõi đời phi lí. Bởi: “Tình yêu là quyền năng con người; quyền năng phá vỡ những bức tường ngăn cách con người với đồng loại, hợp nhất cá thể với tha nhân; tình yêu khiến con người vượt qua cảm giác cô lập và chia cách, nhưng nó vẫn cho phép con người giữ được chính mình” [93, 20-21]. Nhưng, việc chọc thủng bức tường ngăn cách đó không phải là chuyện dễ dàng, vì cần có sự “hợp nhất”. *Người tình Sputnik* lại không có sự hợp nhất đó, chính thể con người càng cô đơn và mất mát. Giống Watanabe Toru trong *Rừng Nauy*, K nương tình yêu đơn phương của mình trong cảm giác và suy tưởng, nhưng cũng khác Toru trong *Rừng Nauy*, ở chỗ, K không thể chạm được vào thân thể của cô gái mà chàng yêu. Thế nên, dẫu chàng có quan hệ với người phụ nữ khác, đạt đến hưng phấn thể xác như đang ở “khoảng hạng nhất” nhưng K vẫn “không thể không nhớ đến cơ thể Sumire” [88, 106]. Chứng kiến Sumire rượt đuổi theo tình yêu với Miu, K rơi vào nỗi buồn bất hoại như đang dần vượt mất một thứ vô cùng quan trọng, vượt mất một “cá thể” khiến “cá thể” được tồn tại: “Điều đó khiến tôi buồn. (...) Tất cả những gì tôi có là – tôi. Lúc nào cũng vậy” [88, 106]. Và cũng vì tình yêu không có tính giao tương tự mà Sumire chơi vơi trong chính mình: “Đôi khi tớ có cảm giác – tớ không biết nữa – thật cô độc. Một kiểu cảm giác bất lực khi tất cả những thứ quen thuộc đối với cậu đều đã bị lôi đi. Giống như không còn trọng lực nữa và tớ trôi dạt trong không trung, không biết mình đang đi về đâu” [88, 88]. Hệ quả là, Sumire buộc lòng phải rời bỏ Miu và biến mình thành “kẻ mất tích”. Không chỉ K và Sumire, cô đơn nhất tác phẩm chính là Miu, bởi nàng không còn có thể yêu được nữa, tâm hồn và trái tim nàng đã chôn cất cùng với mái tóc đen từ thuở đôi mươi. Còn gì đau đớn và cô độc hơn khi phải chứng kiến phân thân của mình bị làm ô uế bởi một kẻ lạ mặt, khi tinh thần chứng kiến thể xác bị làm nhục, lí tưởng bị nhục dục làm vấy bẩn. Vì vậy, Miu ghê tởm chính mình. Điều đó khiến cô tan biến, một phần trong cô đã chết, mang theo mái tóc đen cùng đam mê dương cầm, ham muốn tình dục, khả năng sinh sản và lòng muốn sống: “Nó không giống như chị bị mất cấp cái gì, vì nó vẫn là tồn tại, ở phía bên kia. Đúng như một tấm gương đơn ngăn cách chúng ta ở phía bên kia. Nhưng chị không bao giờ có thể vượt qua được ranh giới của tấm kính đơn đó. Không bao giờ” [88, 212]. Có lẽ, Miu nhìn thấy phần mình ở bên kia trong năng lượng và sức sống của Sumire, cô những mong việc kết nối với Sumire sẽ khiến “*phía bên kia*” quay trở lại, nhưng không thể, họ rốt cuộc cũng chỉ như hai khối kim loại đơn độc bơi theo quỹ đạo của riêng mình, không thể đáp ứng, thông hiểu được nhau: “Trông xa chúng như những ngôi sao băng đẹp đẽ, nhưng thực tế chúng chẳng là gì ngoài những nhà tù, nơi mỗi người chúng tôi bị nhốt đơn độc, đi đến nơi vô định. Khi quỹ đạo hai vệ tinh của chúng tôi ngẫu nhiên ngang qua nhau thì chúng tôi có thể ở cùng nhau. Thậm chí có thể mở lòng với nhau. Nhưng chỉ trong một khoảnh khắc hết

sức ngăn ngui mà thôi. Sang khoảnh khắc sau chúng tôi lại rơi vào sự đơn độc tuyệt đối. Cho đến khi chúng tôi cháy bùng lên và trở thành hư vô” [88, 158-159]. Bởi vì, có một sự thực, mỗi cái tôi là của riêng tôi, mỗi cái tôi là bản sắc của riêng một cá thể. Erich Fromm định nghĩa tình yêu là hợp nhất nhưng cũng chỉ ra điều ngược ngao trong tình yêu là hai sinh thể đều trở thành một nhưng vẫn cứ là hai [93, 21]. Với những con người không thể yêu nhau thì khoảng cách của những cái tôi ấy càng lớn, càng cách xa và càng lạnh lùng. Nỗi cô đơn của loài người trở thành lời nguyện truyền đời, truyền kiếp, trở thành nỗi bi ai trong câu hỏi không thể tỏ: “Vì sao mọi người cứ phải cô đơn như thế này? Mục đích của nó là gì? Hàng triệu con người trên thế giới này, tất cả đều đang mong mỏi khát khao, đang tìm kiếm những người khác để thoải mãn mình nhưng lại tự họ cô lập họ. Vì sao? Có phải Trái đất sinh ra chỉ để nuôi dưỡng sự cô đơn của con người?” [88, 241]. Nỗi buồn thêm sâu sắc hơn khi Murakami đặt sự cô độc của con người trong hình ảnh của những vệ tinh nhân tạo trôi dạt trong vũ trụ, khi thiếu tình yêu, họ chỉ như những cỗ máy quay quanh trái đất thông qua lực hấp dẫn mà thôi.

Với *Kafka bên bờ biển*, Murakami tiếp tục đưa người đọc đến cảm quan về sự cô độc nhân sinh trong cuộc hành trình của hai nhân vật trung tâm – Kafka Tamura và ông lão Satoru Nakata. Ở các cuốn tiểu thuyết của Murakami, nhân vật trung tâm hầu hết đều mất sự kết nối cần có với gia đình của mình. Tuy nhiên, với các tác phẩm như *Lắng nghe gió hát*, *Cuộc săn cừu hoang*, *Xử sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Rừng Nauy* và *Người tình Sputnik*, tác giả chủ yếu khắc họa sự mất kết nối ở khoảng cách về mặt “thấu hiểu tình cảm”, những mâu thuẫn gay gắt giữa các thành viên gần như không xuất hiện; sang *Biên niên kí chim vặn dây cót*, sự mất kết nối được thể hiện cao hơn ở thái độ và hành động “phủ nhận” người thân qua các nhân vật Kumiko và Kasahara May; nhưng, phải đến *Kafka bên bờ biển*, mối quan hệ của nhân vật với gia đình mới được Murakami đặt trong khoảng cách lớn nhất với các biểu hiện: “mâu thuẫn”, “bạo lực” và “xóa bỏ”. Sự cô độc của nhân vật trong gia đình được khắc họa rõ nét ngay từ đầu tác phẩm khi Kafka Tamura bỏ nhà đi cùng với lời nguyện độc địa: giết cha, ngủ với mẹ và chị; khi Nakata xóa bỏ kí ức và khả năng ngôn ngữ để trở thành một đứa trẻ “vĩnh viễn”. Điều đó trở thành ngọn nguồn bi thương tiếp nối của những cái tôi “mất gốc” trong tác phẩm. Cô đơn lúc này trở thành tội lỗi tông truyền, khiến con người phải lặn mình tìm kiếm chốn dung thân: “Thế giới là một không gian khổng lồ, nhưng chẳng tìm đâu ra cái không gian sẽ dung nhận mày, mà nào có cần rộng gì lắm đâu. Mày kiếm tìm một tiếng nói, nhưng mày được cái gì? Im lặng. Mày tìm im lặng, nhưng thử đoán xem cái gì đến? Tất cả những gì mày nghe thấy, nghe đi nghe lại, nghe tái nghe hồi, chỉ là tiếng nói của cái điềm báo ấy” [96, 14]. Thực tế, “lời nguyện” không chỉ là của riêng Kafka Tamura mà nó trở thành nỗi ám ảnh toàn bộ nhân vật trong tác phẩm: Satoru Nakata

và Miss Saeki với lời nguyện của cái bóng, Oshima với lời nguyện phân giới (đực/cái) và cả cha của Kafka với lời nguyện về cây sáo thần... Những yếu tố gắn với huyền thoại không chỉ khiến câu chuyện của Haruki Murakami thêm li kì, hấp dẫn mà còn khiến cho nỗi cô độc của con người trong thời đại càng khắc sâu khi phải bám víu vào những điều hư ảo trong thực tại. “Dù sao, tôi vẫn thấy người ta sống một mình thật là khó” [96, 47]. Thế nên, con người mang nặng một trách nhiệm, đó là “cứ chạy nháo nhào, cố tìm cái nửa thiếu kia của mình” [96, 47], dẫu là mơ hồ và ảm đạm. Trách nhiệm gắn liền với số phận. Nếu như con người không chân ngộ được bản chất của trách nhiệm và số phận thì sẽ dễ dàng rơi vào những đứt gãy, bất toàn. Ở tác phẩm, tính chất bi kịch của thần thoại Hi Lạp được nhắc lại khi “người ta bị kéo sâu vào bi kịch không phải bởi những khiếm khuyết mà bởi những đức tính của mình” [96, 228]. Các nhân vật vì những điều như lí tưởng, luân thường, đạo đức, tình yêu và ngây thơ mà tìm cách trốn tránh số phận nhưng thực tế chẳng thể nào cưỡng nổi. “Câu đang tìm kiếm một cái gì, đồng thời lại chạy trốn cái đó bằng mọi giá” [96, 175] – điều này sẽ chỉ khiến con người thêm mâu thuẫn, vô vọng. Việc chạy trốn số phận một cách cực đoan, thậm chí can thiệp vào cả những quy luật tất yếu của vạn vật, sẽ chỉ khiến cho con người thêm đau đớn, bi thương. Dẫu có chạy trốn, Kafka vẫn giết cha mình và quan hệ với Saeki và Sakura (người mà chàng ám thị là mẹ và chị gái) ngay từ trong giấc mơ vô thức. Dẫu có từ bỏ thế giới loài người để đến với thế giới của mèo, Nakata vẫn không thể kháng cự được sự tàn nhẫn kinh hoàng của tham vọng và quyền lực. Dẫu có lật phiên đá cửa vào nhằm can thiệp vào sự nghiệt ngã của thời gian, Miss Saeki cũng không thể tìm lại người yêu đã chết của mình, thậm chí cái giá phải trả là bà đánh mất cả linh hồn thanh xuân và sự sống. “Cô chỉ muốn đi biệt đến một thế giới khác, đến một nơi ngoài tầm của tất cả mọi người. Một nơi ngoài dòng chảy của thời gian./ Nhưng làm gì có nơi nào như thế./ Đúng. Vì thế mà cô đành sống ở đây, trong cái thế gian này, nơi mà mọi thứ cứ liên tục hỏng đi, lòng người luôn thay đổi và thời gian thì cứ trôi chảy không ngừng” [96, 284]. Như Oshima trong tác phẩm nhắc lại lời của đại văn hào Tolstoy: “Hạnh phúc là ngụ ngôn, bất hạnh là chuyện đời” [96, 182], nỗi cô độc vốn ngự ở cõi người sẽ trở thành nỗi bất hạnh nếu như không chấp nhận hay thông hiểu được những cái giá của sự tồn tại. Ở các tác phẩm trước, Murakami để cho các nhân vật của mình đặt câu hỏi: hạnh phúc là gì? Thì đến tác phẩm này hạnh phúc một lần nữa được nhắc lại với sự mơ hồ của nó, cũng tựa như cái đẹp gắn với sự mơ hồ của bi cảm *aware* trong mỹ học truyền thống Nhật Bản. Đặc biệt, ở nhân vật Kafka, ta dễ dàng nhìn thấy trong lời nguyện của chàng ta gắn với huyền thoại Oedipus, nhưng cũng không thể không nhìn thấy trong câu chuyện của chàng là bóng hình của hoàng tử ánh sáng Genji trong *Truyện Genji* (*Nguyên thị vật ngữ*) của nữ sĩ Murasaki Shikibu ở ẩn ức cổ mẫu mẹ hiền vĩnh cửu. Cũng như Genji tìm hình bóng mẹ ở những người tình, dẫu biết là sai trái, Kafka

Tamura vẫn bước vào cuộc tình với Saeki – người mà anh ám thị là mẹ mình, dù từng phủ nhận và chạy trốn, chàng cũng không thể nào chối bỏ được khát khao mong muốn được yêu thương, được lấp đầy khoảng trống bên trong mình: “Tôi cúi xuống và đặt môi lên vết thương nhỏ, thè lưỡi liếm máu bà, nhắm mắt lại thưởng thức hương vị của nó (...) mặt ngoài khô nứt của tim tôi lặng lẽ hút kiệt nó. Chỉ đến lúc đó tôi mới hiểu mình cần thứ máu ấy đến mức nào” [96, 502]. *Kafka bên bờ biển* trở thành khúc bi ai của nỗi cô đơn chất chồng trong những mơ hồ, huyền hoặc, trở thành câu chuyện của những “tâm hồn cô đơn lạc đến một bến bờ phi lý” [96, 262].

Sau *Kafka bên bờ biển*, Murakami tiếp tục phát triển lối kể chuyện phân chương chẵn lẻ, mỗi chương dành cho một nhân vật ở *IQ84*. Nỗi cô độc của đời người tiếp tục được triển khai từ những mảnh vỡ, đứt đoạn trong mối quan hệ của nhân vật với cha mẹ. Đến với *IQ84*, nhà văn mang lại cho độc giả câu chuyện về những tổn thương khác nhau từ những “bậc sinh thành”... Sinh ra từ những gia đình “bất thường”, thậm chí trở thành công cụ để cha mẹ thực hiện những “ý đồ” vị kỉ, Tengo, Aomame, Fukaeri trở thành những đứa con chịu thương tổn sâu sắc khi mất đi hơi ấm gia đình, mất tuổi thơ và bè bạn. Chính thế, Aomame “lúc nào cũng rời xa tập thể, cô độc một mình, nếu không bắt buộc, cô chẳng mở miệng với ai” [97, 231]. Ngay từ tên được cha mẹ đặt cho, Aomame đã cảm thấy đó là một thứ phiền phức, cái tên khiến nàng “cảm giác như mình là một kẻ phiêu du cô độc, trôi dạt giữa đại dương mênh mông” [97, 11]. Những ám ảnh về người mẹ ngoại tình và người cha cộc cằn khiến Tengo không thể thoát nổi nỗi cô đơn của một đứa trẻ bị tước đoạt bầu sữa yêu thương. Và đặc biệt, Fukaeri sẽ chẳng thể nào trở về là một cô gái bình thường khi bị chính cha mình cưỡng hiếp đến vô sinh cho một nghi lễ man rợ. Lúc này, mối quan hệ của nhân vật với gia đình đi vào ngõ cụt, những tổn thương, ám ảnh từ cha mẹ khiến cho con người của Murakami lúc này trở trọi giữa đời, đối với họ, người thân chỉ mang lại những nỗi đau về cả thể xác và tinh thần. Tuy nhiên, chúng ta vẫn tìm thấy trong tác phẩm của Murakami tồn tại những giá trị chân lí sống, vấn đề này sẽ được chúng tôi phân tích ở chương sau, cũng từ giá trị đó mà ta thấy được trong những nỗi buồn miên man giữa những đổ vỡ, phân mảnh của hiện thực là âm hưởng của bi cảm aware khi nhân vật trải nghiệm và nhận thức được cõi mình giữa cõi người: “Mình là kẻ cô độc trên thế gian này, anh nghĩ. Mình chẳng liên quan đến bất cứ ai” [98, 319]. Từ tâm hồn thương tổn, con người của Murakami nhìn vào hiện thực trước mắt để thấy rằng: “Hiện thực bao giờ cũng vô cùng vắng lặng, vô cùng cô độc” [97, 20]. Từ tâm hồn thương tổn, con người của Murakami vẫn khát khao được kết giao, được giao cảm và hòa hợp trong niềm mặc cảm đau đớn: “Đối với Aomame, duy trì quan hệ ở mức sâu sắc với người khác trên phương diện cá nhân là cả một nỗi đau khổ. Nếu như vậy, thà tiếp tục cô độc một mình còn hơn” [97, 253]. Sau cái chết của Tamaki và Ayumi, hai người bạn thân duy

nhất của đời mình, Aomame nhận ra sự cô độc của kiếp người trở thành phần trần trụi đứng sau lớp vỏ tự ngã, khiến con người buộc lòng phải nhận chân đau thương: “Dẫu Ayumi có nỗ lực thế nào để quên đi, cảm giác trống rỗng ấy vẫn cứ cách một quãng thời gian lại đến thăm cô, trong một buổi chiều mưa cô độc, hoặc vào buổi bình minh khi cô giật mình tỉnh khỏi cơn ác mộng. Những lúc ấy, cô không thể không tìm người nào đó để được ôm ấp” [98, 88]. Khát khao hơi ấm của đồng loại, thế nên, những cô gái ngây thơ như Tamaki, Ayumi trở thành những con thiêu thân trong tình yêu vô vọng, trong những va chạm thân xác không cần biết đối phương. Cái chết đến với họ như một điều tất yếu, khiến cho Aomame ở lại quặn mình trong nước mắt xót thương: “Ayumi có người thân, có đồng nghiệp, nhưng cô ấy vẫn cô đơn, cô đơn đến mức thậm chí chỉ có thể chết theo cách ghê rợn như thế. Mà mình thì không ở đó với cô ấy. Cô ấy cần gì đó ở mình, chắc chắn là vậy” [98, 360].

Cô độc là đớn đau, là mất mát, tuy nhiên, trong *IQ84*, ta còn thấy cô độc dường như cũng là đặc ân. Tri nhận được sự cô độc là sự biểu hiện cho khả năng tồn tại của loài người. Có thấy cô độc, muốn tồn tại, con người mới hằng mong giao cảm, yêu thương như Aomame và Tengo bước vào cuộc phiêu lưu tìm kiếm một nửa của mình. Đặc biệt, đặc ân của sự cô độc cũng có thể nhận thấy ở nhân vật Ushikawa. Với kiểu sống nguy biện tự mãn cùng với chủ nghĩa hoài nghi tất thảy, làm công việc lén lút, sống bằng đồng tiền bất chính, tưởng rằng Ushikawa đã trở thành một kẻ người chẳng ra người, ngợm chẳng ra ngợm vô phương cứu chữa, thế nhưng khi yêu Fukaeri hẳn mới nhận ra rằng mình đã cô độc đến nhường nào. “Y chưa bao giờ cảm thấy mình cô độc đến thế, cũng chưa bao giờ cảm thấy bóng tối sao mà dày đặc đến thế” [99, 266]. Nỗi bàng hoàng của khát khao yêu khiến hẳn lần đầu tiên đau đớn vì sự cô độc. “Không chấp nhận đau đớn thì cảm giác không thể đến với y được” [99, 316]. Nhờ nỗi đau ấy Ushikawa mới thấy cuộc đời hẳn thâm hại đến mức nào, thấy mình là một “kẻ xấu xa biến thái ghê tởm”. Chính vì vậy, hẳn những mong châm dứt được nỗi cô độc ấy bằng “tương tác”, dẫu rằng tiêu cực nhất: “chẳng thà bị vạch trần, bị khinh miệt, bị mắng chửi, bị định tội, y còn thấy dễ chịu hơn. Hay chẳng thà cô dùng gậy bóng chày đập y một trận. Nhưng thế này thì y không chịu nổi” [99, 385]. Nhưng rõ ràng, hẳn chẳng có ai bên cạnh, cái chết cô độc trong lạnh giá cũng đến với hẳn như chính cuộc đời của hẳn mà không thể nguy biện được nữa. Tuy nhiên, nỗi đau mà hẳn nhận được trước khi chết cũng khiến hẳn “người” hơn bao giờ hết.

So với các tác phẩm trước, bi cảm cô độc nhân sinh trong *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* mang lại cho người đọc âm hưởng nhẹ nhàng hơn, tựa như ý nghĩa bản nhạc *Le Mal du Pays* (Nỗi nhớ nhà) của Franz Liszt vang lên trong tác phẩm: “Nỗi ưu sầu vô cớ mà cảnh điện viên gợi lên trong lòng người. Hoài vương hay sầu muộn” [90, 66]. Tình bạn thuở thanh xuân của Tsukuru Tazaki khiến ta liên tưởng đến trật tự ngũ hành Godai (五大) xuất phát từ triết lý Phật giáo Nhật Bản về năm nguyên tố chính khởi

nguồn cho vũ trụ: Lửa, Nước, Đất, Gió và Không. Theo quan niệm của người Nhật: “Mỗi yếu tố đại diện cho một xu hướng của thế giới kể cả về vật chất và tinh thần” [100]. Từ đây, chúng tôi có bảng xác định vị trí và so sánh ngũ hành Godai và ngũ hành tình bạn của Tsukuru như sau:

<i>Các nguyên tố trong ngũ hành Godai</i>	<i>Đặc tính gắn với các nguyên tố</i>	<i>Màu tương ứng</i>	<i>Tên nhân vật</i>	<i>Tính cách nhân vật trước rạn nứt</i>	<i>Tính cách nhân vật sau rạn nứt</i>
Đất (地: chi)	Sức mạnh, ổn định	Đen	Kurono Eri	Mạnh mẽ, bao dung, cởi mở	Yếu đuối, trốn chạy, an phận
Nước (水: sui)	Linh hoạt, tình cảm	Xanh	Oumi Yoshio	Thật thà, bộc trực, tự tin	Hoạt ngôn, cứng nhắc, bị động
Lửa (火: ka)	Năng lượng	Đỏ	Akamatsu Kei	Thông minh, nhạy bén, kiêu hãnh	Ma mãnh, thực dụng, lạnh lùng
Gió (風: fu)	Trí tuệ, tình yêu	Trắng	Shirane Yuzuki	Xinh đẹp, tài năng, cao quý	Mắc bệnh tâm lí (bị giết năm 29 tuổi)
Không (空: ku)	Sáng tạo, giao tiếp	Không màu	Tsukuru Tazaki	Không đặc biệt (chưa tổn thương)	Không đặc biệt (tổn thương và ám ảnh)

Căn cứ vào bảng trên, chúng ta có thể thấy, sau khi ngũ hành tình bạn bị phá vỡ, Đen, Xanh, Đỏ, Trắng đã có sự thay đổi lớn, Tsukuru Tazaki là ít thay đổi nhất. Tuy nhiên, có điểm chung là người nào cũng mang thương tổn. Ngũ hành không còn, con người rơi vào bơ vơ. Xét cho cùng, sự ngộ nhận vào bất biến ngũ hành tình bạn này cũng đã khiến mối quan hệ này trở thành bi kịch. Vòng tròn kết giao của họ đã mang dự cảm chẳng lành khi mà cá nhân luôn mang trong mình nỗi lo sợ phải chia li: “Người nào cũng cảm thấy ở đó một niềm hạnh phúc sâu xa. Nhưng niềm hạnh phúc tốt cùng ấy không kéo dài mãi, đến một ngày thiên đường sẽ phải mất đi. Con người trưởng thành theo những vận tốc riêng, và chẳng hướng đi cũng không đồng nhất. Cùng thời gian, việc xảy ra những khập khiễng là khó tránh khỏi. Những vết nứt li ti cũng sẽ xuất hiện, và chắc chắn chúng sẽ không chỉ dừng lại ở mức độ li ti” [90, 349]. Khi liên kết bị chấm dứt đột ngột, Tsukuru Tazaki và cả Trắng, Đen, Đỏ, Xanh đều rơi vào những lãnh địa của hư vô. Quá khứ - kỉ niệm và sự ngộ nhận trở thành nỗi đau của họ trước hiện thực nghiệt ngã. Dường như Murakami nhắc lại bi kịch của tuổi

trưởng thành ở *Rừng Naui* hay *Kafka bên bờ biển* và dường như nhà văn cũng đang nói đến bi kịch của những giá trị tinh thần truyền thống đang bị những nhiễu nhương, cạm bẫy trong xã hội vật chất hiện đại khiến con người rơi vào nỗi đau phân mảnh, chia cách. Hệ quả sau sự tan rã ấy là những con người cô độc mất đi màu sắc: Trắng chết, Đen, Xanh, Đỏ cũng không còn nữa, không còn màu, chỉ còn lại những cái tên: Kurono Eri, Oumi Yoshio, Akamatsu Kei. Họ trở thành những con người mang “cảm giác như đột nhiên bị quăng xuống giữa đại dương trong màn đêm cô độc từ mặt boong của một con tàu đang trên chuyến hải hành” [90, 282]. Những mất mát, lạc lối khiến niềm tin của họ vụt tắt, chơ vơ, không còn gì bầu vịu. Cô độc giữa đời biến động, cả Eri, Yoshi và Kei buộc lòng phải “biến chất”, những cái đẹp thanh xuân chỉ còn là kỉ niệm. Còn đối với Không – Tsukuru Tazaki – những quá khứ đẹp đẽ ấy vẫn ở trong anh, vì sự “không lí do” mà mất nó càng khiến tâm hồn anh day dứt, điều đó hóa thành ảm ức ham muốn trong anh ở hình bóng Đen và Trắng. Sự cô độc trong anh bám víu vào hai bóng hình bạn nữ trong mối tương hòa âm dương của ngũ hành tình bạn: ba nam, hai nữ. Chính vậy, với sự “không thay đổi”, Tsukuru trở thành người “hành hương” để: ngưỡng tìm sự thật trong quá khứ đầy đau đớn, kinh hoàng; truy tìm tính “giao” trong cái “không” vì nhân sinh là cô độc. *Tsukuru Tazaki không màu và những năm tháng hành hương* như một bản nhạc chứa đầy nỗi bi ai lặng lẽ: “Nó chứa đầy nỗi ưu sầu dịu nhẹ, nhưng không hề sốt ruột” [90, 65]. Haruki Murakami tiếp tục khắc họa niềm bi cảm về sự cô độc nhân sinh trong khúc biến tấu êm đềm.

Nói tóm lại, với các tác phẩm của Haruki Murakami, ta như bước vào cuộc hành trình đơn côi từ sâu thẳm tâm thức con người. Tiểu thuyết của Murakami mang lại cho người đọc những phúc âm buồn của thời đại: phúc âm về nhân sinh cô độc. Nỗi cô đơn đó không những có những biểu hiện gắn với tư tưởng hiện sinh hay cảm quan hậu hiện đại mà còn gắn với niềm bi cảm aware của tâm hồn Nhật. Đó là nỗi cô đơn của những con người lạc lõng trong cõi nhân gian, là sự đơn côi của những yêu thương không vẹn tròn. Đó là nỗi cô đơn của những trái tim đang chờ được lấp đầy và luôn khao khát được thấu hiểu, cứu rỗi. Nỗi cô đơn ấy hình thành nên niềm bi cảm như hạt cát trôi theo gió giữa sa mạc mê mông, như hạt bụi khuấy động trong không khí, như con người thấy kiếp mình nhỏ bé giữa vũ trụ vĩnh hằng.

2.3. Bi cảm về sự vô thường trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Ở tiểu thuyết của Haruki Murakami, ngoài bi cảm cô độc, nhà văn còn đem lại cho người đọc bi cảm trước sự vô thường của muôn kiếp nhân sinh. Niềm bi cảm ấy thể hiện rất rõ trong vấn đề về cái chết và sự sống hay trong những xung động buồn trước cái đẹp mong manh ở nhân vật nữ. Trong những thương tổn, mất mát vì những mâu thuẫn sinh ra từ thời

đại, bên cạnh lăng kính hiện sinh, niềm bi cảm vẫn thức dậy trong lòng người tựa như những thanh âm trong trẻo trước phận người mong manh như cánh bướm.

2.3.1. *Bi cảm về sự sống và cái chết*

Từ ảnh hưởng của Thần đạo và Phật giáo Thiên tông, “hư không” và “vô thường” là cái mà người Nhật tôn thờ từ nguồn cội. Cảm quan thế gian “thành - trụ - hoại – không” làm nên trong tâm thức Nhật hệ thống triết luận đặc biệt về “mĩ học của sự diệt vong” [81, 16]. Mở đầu *Truyện Heike* viết rằng: “Chuông Đền Ghiôn rung lên ngân trong trái tim của mỗi người luôn nhắc ta rằng cuộc đời tất cả chỉ là phù du. Những bông hoa héo tàn của cây bồ đề đặt bên chiếc giường nơi đức Phật nhập Niết bàn đã làm nhân chứng cho một chân lí: đời có thịnh, ắt có suy. Quả vậy, niềm kiêu hãnh cũng có ngày tàn, bởi vì nó chỉ thoáng qua như giấc mộng đêm xuân. Người dũng cảm, kẻ kiêu hùng, rồi cuối cùng cũng về với cát bụi” [101, 37]. Cuộc đời là phù du, cái đẹp (và thậm chí cả những cái không đẹp) chẳng cách nào thoát khỏi hủy diệt. Bởi vô thường như vậy, nên người Nhật càng nhạy cảm hơn với cái đẹp, tôn chỉ cuộc đời của họ là biết chết cho sự sống. Bởi người Nhật xem mình là hậu thế của Ninigi, vị thần sẵn sàng “chọn lấy cái đẹp phù du hơn là sự trường sinh cần cỗi” [102, 54]. Chính thế, người Nhật yêu cái đẹp mỏng manh sớm nở, chóng tàn của hoa anh đào đến vậy. Họ xem sự tàn lụi đó trở nên ý nghĩa hơn bao giờ hết. Niềm bi cảm cũng theo đó được hình thành. Cái mong manh, hư ảo của cuộc đời nhân sinh như cánh đào trôi trên mặt hồ chiêm nghiệm.

Tiểu thuyết của Haruki Murakami mang bi cảm của mong manh sinh tử. Ở các tác phẩm, cái chết ám ảnh sự sống, cái sống buộc phải nhìn vào sự chết. Cái chết tựa như cái bóng của mỗi người, gắn liền với ta và buộc ta phải xác định sự tồn tại của nó. Cái chết thuộc về thể xác nhưng cũng thuộc về tâm hồn, tri nhận về cái chết để ta thấy được cái hữu hạn của sự tồn tại, để biết sống, thêm sống, yêu sống từ những điều nhỏ bé nhất.

Trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, cái chết trở thành một “bí mật” được khám phá trong cuộc phiêu lưu ở các dạng thể bản ngã của một con người. Thuật toán sư và người đọc mơ bắt đầu câu chuyện của mình như những cá thể bị động không hề biết cái chết đang đợi sẵn: một người chết về mặt thể xác (cái chết của thuật toán sư), một người chết về mặt tâm hồn (cái chết của bóng). Bởi vậy, ban đầu, cái chết đối với họ không mang một ý nghĩa gì quá lớn: “bản thân cái chết không làm tôi sợ lắm. Như lời Shakespeare: ai chết năm này thì sang năm khỏi phải chết. Kể ra cũng đơn giản” [87, 76]. Thế nhưng, khi phải đối diện thực sự với cái chết với những điều vô nghĩa và phi lí của nó, thuật toán sư và người đọc mơ buộc phải nhận ra giá trị của sự tồn tại. Hai bản ngã song song phải tự tìm ra những lối thoát trong những thế giới của mình: một thế giới diệu kì bất toàn tàn bạo và một thế giới hoàn hảo an toàn nguy tạo. Trong cuộc phiêu lưu, hai bản ngã không trở thành

những anh hùng đạt được trái ngọt chiến thắng, mà họ lại tìm ra những bí mật kinh hoàng. Trước sự sống hữu hạn “hai mươi chín tiếng và ba mươi lăm phút” ở xứ sở diệu kì và sự sống vĩnh viễn ở tận cùng thế giới, thuật toán sư và người đọc mơ nhìn nhận lại ý nghĩa thực chất của thế giới và ý nghĩa của sinh – tử để xác định lại nghĩa vụ và trách nhiệm cho lựa chọn của mình. Cuộc sống càng không là gì, khi cái chết không phải định mệnh sinh – lão – bệnh – tử mà lại là một sai lầm thí nghiệm, là kết quả của cuộc tranh đoạt lợi ích. Thế nên, “tôi phải sống, phải thoát khỏi cái thế giới điên rồ của đêm đen này và giật lại từng kí ức riêng lẻ mà họ đã đánh cắp của tôi” [87, 360]. Bất tử càng không là gì, khi cái sống chỉ còn là thân xác không hồn, không bóng, không cảm xúc, không tình yêu, không kí ức, thậm chí không âm nhạc. Thế nên, “mặc cho bao nhiêu tĩnh lặng và bình yên anh có thể sẽ nhận được, anh không thể lừa gạt tâm hồn mình (...) tâm hồn ôm mãi sự tổn thương khi bị ta lừa gạt, kể cả khi nó đã tan biến hoàn toàn” [87, 535]. Lúc này, vì sự sống chỉ còn mong manh giờ khắc, nên toán sư nhận ra mình đã bỏ quên những cái đẹp của cuộc sống từ những điều bình dị nhất: chim câu, giếng phun, thảm cỏ, con ốc sên, cửa hàng kim khí và cuộc sống của những con người bình thường (vợ chồng, con cái)... Anh ta nhận thấy mình chưa làm tròn được “nghĩa vụ” với đời, nên dẫu cuộc đời anh đã hỏng, dẫu anh còn bảy phần trăm của sự sống, cũng không muốn từ biệt thế giới một chút nào. Đối diện với chết, những con số khô khan không còn chỗ đứng trong toán sư, mà chỉ còn nổi bi ai tự đáy lòng trời dậy: “Tôi chỉ muốn khóc nức thật to lên, nhưng tôi không được phép khóc (...) Có một nỗi buồn mà không ai khóc được” [87, 603]. Nhưng, cũng nhờ nỗi buồn đó mà thuật toán sư và người đọc mơ tìm được điểm giao của hai bản ngã, tự đáy tâm hồn được thức tỉnh về “trách nhiệm” với những điều mất mát. Ý thức chính mình đã tạo ra một thế giới “dystopia” (phản địa đàng – trái ngược với “utopia” mà Thomas More xây dựng trong tác phẩm cùng tên ở thế kỉ XVI) thiếu đi sự sống chân thật, người đọc mơ nhận ra thế giới “hoàn hảo” mình đang đứng chính là đáy cùng của sự lựa chọn khi tạo ra thế giới. Vì vậy, anh ta chấp nhận từ biệt bóng của mình, ở lại thế giới anh ta tạo ra, trở thành kẻ sống “trong rừng” để tìm lại kí ức, tình yêu – “mọi người, mọi địa điểm, mọi ánh sáng, mọi bài ca” [87, 615] – tìm lại phần “người” mà mình đã đánh mất.

Ở các tác phẩm sau *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, những vấn đề về sinh – tử, số kiếp mong manh càng được Haruki Murakami khắc họa sâu sắc. *Rừng Nauy*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Người tình Sputnik*, *Kafka bên bờ biển*, *IQ84*, *Tsukuru Tazaki không màu và những năm tháng hành hương*... và ngay cả với tác phẩm gần đây nhất *Giết kẻ chỉ huy đội kĩ sĩ*, cái chết trở thành motif làm nên những câu chuyện khác nhau. Chết trở thành một ẩn dụ sâu sắc để con người tri nhận một thực tại bất toàn, một vận động tất yếu

của cõi vô thường, bi cảm tồn vong nhân sinh được thể hiện trong những câu chuyện từ hiện thực đến siêu thực.

Cái chết của Kizuki và Naoko buộc Toru trong *Rừng Nauy* phải chấp nhận sự thật: “Cái chết là có thực, nó không phải là đối nghịch của cuộc sống, mà là một phần của cuộc sống” [89, 64]. Con người sinh ra đâu phải ngay tức khắc sẽ nghĩ được đến lúc mình chết đi. Toru từng hiểu cái chết và sự sống như nhị nguyên tách biệt: “Tôi còn ở đây, chưa phải ở đó” [89, 65]. Nhưng thực tế, ta sống ở đời cũng là đang nuôi dưỡng sự chết của mình. Chứng kiến cái chết của người khác, cũng có nghĩa cái chết đã túm lấy ta. Sự hữu hạn của đời người, sự đổ vỡ, phân mảnh của con người giữa nhiều nhượng của đời thực trở nên rõ ràng hơn bao giờ hết. Dẫu có hiểu quy luật vô thường, con người cũng không thể thoát khỏi nỗi buồn: “Không có một chân lí nào có thể làm dịu được nỗi đau buồn khi chúng ta mất đi một người yêu dấu (...) những bài học ấy cũng lại chẳng có ích gì nữa khi chúng ta phải đối mặt với một nỗi đau buồn mới sẽ ập đến không biết lúc nào” [89, 494]. Nhưng không có nỗi buồn ấy, con người sẽ không xác định được giá trị của sự sống. Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, cái chết không chỉ là người ra đi mà còn là câu chuyện của người ở lại, khi họ phải đối diện với những mất mát, đau thương. Từ những nỗi mất mát, ám ảnh đó, con người chia sẻ cho nhau những cảm quan về sinh – tử mong manh mà đi tìm bản chất của tồn tại. Chính bởi vậy, nhân vật của Haruki Murakami hoặc chủ động hoặc bị động tiếp cận những chiều kích của cái chết để tìm cho được từng phần giá trị của tồn tại.

Ở *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Kasahara May nói với Okada Toru rằng: “Em nghĩ nếu trên đời này không hề có cái chết thì những tư duy và ý nghĩa phức tạp kiểu ấy chẳng bao giờ xuất hiện trên thế giới này cả...” [95, 300]. Quan điểm này của Kasahara May rất gần với quan điểm của Costica Bradatan viết trong *Chết cho tư tưởng*: “Nếu vắng mặt cái chết, đời sống sẽ chỉ còn là cái gì đó không ranh giới, không hình dạng và rớt cuộc, trở nên vô vị” [103, 15]. Dưới đáy giếng giữa sa mạc Nội Mông, trung úy Mamiya đón nhận những tia sáng mặt trời mà nhận chân cái chết như một điều giác ngộ: “Tôi có một cảm giác kì diệu về nhất thể, một cảm thức vô cùng lớn lao về sự hợp nhất. Phải, nó đấy: ý nghĩa đích thực của cuộc nhân sinh nằm trong cái ánh sáng chỉ kéo dài mấy giây kia, và tôi cảm thấy thật sự mình cần phải chết ngay lúc đó, ngay ở đó” [95, 196]. Đứng giữa ranh giới sinh – tử mong manh, trong khoảnh khắc, Mamiya nhận ra cái đẹp của tuyệt đích kì vĩ như một phúc lạc tốt cùng. Thế nhưng, mong muốn được chết cho lí tưởng, được hòa cùng cái đẹp của Mamiya thất bại, chỉ còn lại xác rỗng và tấm bia mộ cho mình. Lời tiên tri của ông Honda dành cho Mamiya như một lời nguyên khảng khiếp. Vì vậy, Mamiya mang theo nỗi đau của kẻ không thể chết, chỉ còn những ám ảnh ghê rợn của quá khứ. “Con tim và xác thịt của một cái vỏ rỗng chẳng sinh ra gì khác hơn là cuộc sống của một cái vỏ rỗng” [95, 201].

Cái chết cũng trở thành ẩn ức trong Kimiko, Kasahara May, Nhục Đậu Khấu, Kano Creta... khiến trong họ luôn tồn tại một “cái gì đó” không thể gọi tên, nhưng vẫn hiện hữu trong những bản thể bị tổn thương sâu sắc. Ở *Biên niên kí chim vặn dây cót*, cái “không thể chết”, “không thể đau”, “không thể yêu”, “không thể liên kết” khiến sự sống trở nên vô nghĩa. Sự sống trở nên mong manh hơn khi con người chỉ còn những bất ổn, hoang mang. Chính vì vậy, khi nhận ra được bản chất giới hạn của sự sống, sau khi thoát khỏi giếng cạn, Toru phải “hốt hoảng” vơ lấy cái khí trời, cái mùi cỏ ẩm ướt vào lồng ngực mà “ngầu ngẩn” sự sống.

Vấn đề cái chết còn được thể hiện qua những câu chuyện mang những yếu tố siêu thực khác như *Người tình Sputnik*, *Kafka bên bờ biển*. Những bóng hình của cái chết như ám ảnh con người, thậm chí biến con người thành phân thân, thành linh hồn sống giữa cõi thực. Ở *Người tình Sputnik*, sau đêm kì lạ phải chứng kiến phân thân của mình bị xâm hại đáng ghê tởm giữa xứ người, linh hồn Miu đã chết. Ở *Kafka bên bờ biển*, cái chết cũng được thể hiện đầy bi cảm ở Miss Saeki, tâm hồn bà chết theo mỗi tình đầu từ thưở đôi mươi. Thân xác Miss Saeki vẫn còn, nhưng linh hồn của bà đã hóa thành bóng ma ở căn phòng người yêu cũ. Miu, Miss Saeki đã trở thành những con người mang xác không hồn, không còn khả năng có thể yêu và sống thật sự. Miu và Saeki đều là những người có tài năng dương cầm, một người chết vì không thể yêu và một người chết vì yêu. Trở thành những thực thể đang chết dần trong thời gian mà không còn ý nghĩa sống, Miu và Miss Saeki vẫn luôn ngưỡng tìm lại phần mình đã mất. Miu tìm lại nửa mình ở trong tình yêu của Sumire. Miss Saeki tìm lại hình bóng người yêu đã mất trong Kafka. Sự kiếm tìm đó trở thành chấp trước, không lối thoát trong chính ranh giới của họ. Sumire bỏ đi, người yêu của Miss Saeki cũng không thể sống lại. Quá khứ trở thành nhà tù, trở thành cái chết trong đời thực của chính họ. Với Miu, mất Sumire, cô đã mất đi chút hi vọng cuối cùng của lẽ sống, mái tóc bạc trắng của Miu chỉ còn đem lại những cảm quan của chết chóc: “Mái tóc bạc trắng của chị khiến tôi không khỏi nghĩ đến màu sắc của những bộ xương người bị thời gian làm cho trắng hếu” [88, 276]. Với Miss Saeki, kí ức khiến bà không thể vực dậy sau những nỗi đau mất mát của quá khứ hạnh phúc “Kí ức làm âm lòng ta từ bên trong, đồng thời nó cũng xé nát tim ta” [96, 445]. Họ đã chết ngay cả khi còn hơi thở. Điều đó khiến K phải lặng người trong suy niệm: “Vậy đó chính là cách sống của chúng ta. Bất kể sự mất mát tàn khốc và sâu sắc đến thế nào, bất kể những thứ bị cướp khỏi chúng ta – những thứ bị giật khỏi tay chúng ta – quan trọng thế nào, ngay cả khi chúng ta đã hoàn toàn thay đổi tới mức chỉ còn là một lớp da của chính mình trước đây, chúng ta vẫn tiếp tục sống cuộc sống của mình theo cách này, trong im lặng” [88, 277]. Cũng vì điều đó cũng khiến Kafka nhận ra mình không thể nào bù lấp nỗi khoảng trống bên trong bà, bởi vì: “Cho đến phút cuối cùng, sự trống rỗng bên trong bà vẫn chỉ là của mình bà

thôi” [96, 451]. Từ đây, vấn đề tồn tại hay không tồn tại được xác lập giữa những mất mát, trống rỗng vô biên. Sự sống tựa như những sợi chỉ mảnh gắn với mỗi người. Con người cần gắn kết để sống. Mối liên kết giữa cái “tôi” và “tha nhân” cũng từ đó trở thành cấp thiết trong những mất mát đẹp đẽ để tìm lại phần mình đã mất: “Kéo chúng lại gần hơn, giữ lấy chúng. Trong khi biết rằng cuộc sống của chúng đã trôi qua” [88, 278].

Trong *IQ84*, vòng xoáy của cái chết cũng ám ảnh các nhân vật. Tuy nhiên, đặc biệt hơn các tác phẩm khác, một trong hai nhân vật trung tâm của *IQ84* là sát thủ chuyên nghiệp. Với khả năng nắm trong tay sinh tử của các “đối tượng”, Aomame mang đến cho người đọc những chiều kích khác nhau về cái chết qua lăng kính của một sát thủ có lương tâm. Trong vai trò của “người thực thi công lí”, những tên đàn ông vũ phu, độc ác chết dưới tay nàng không phải là ít, cái sống và cái chết của chúng chỉ cách một đầu mũi kim. Từ “lòng trắc ẩn”, cái chết của những kẻ tội lỗi tày trời vẫn được Aomame cảm nhận rất rõ: “Trên tay nàng vẫn còn đọng lại cảm giác khi sự sống từ từ tan biến ấy: thở hắt ra một hơi cuối cùng, linh hồn rời khỏi thể xác” [97, 87]. Cũng vì điều này, những rung cảm trước cái chết của Aomame càng được xác thực. Cái chết tức tưởi của người bạn thân duy nhất – Otsuka Tamaki khiến Aomame ám ảnh và đau đớn. Không cho phép nỗi đau quá khứ lặp lại, Aomame trở thành sát thủ để trừng trị những người đàn ông độc ác như chồng Tamaki. Nhưng rốt cục, có làm thế nào người bạn của nàng cũng không thể sống lại, “mỗi lần nghĩ đến chuyện sẽ không còn được cùng cô gặp mặt, chuyện trò, nàng lại cảm thấy thân thể mình như bị xé toang” [97, 246]. Mang trong mình tổn thương sâu sắc, Aomame tự biến mình thành một kẻ cô độc trong lí tưởng riêng. Vì nỗi đau này mà Aomame không dám mở lòng mình để có thêm một người bạn, một người sẵn sàng được cùng nàng sẻ chia mọi thứ. Điều đó, vô hình trung, dẫn đến nỗi đau tiếp theo khi nàng chứng kiến cái chết của Ayumi. “Lẽ ra mình phải chấp nhận cô ấy nhiều hơn mới đúng” [98, 87]. Trước cái chết của người bạn mới, Aomame không thể nào giấu nỗi nỗi hối hận muộn màng. Tự trong thâm tâm, nàng biết rõ Ayumi vô cùng cô độc, cô khát khao được yêu thương, giao cảm, tìm được người lắng nghe những khoảng trống trong mình, nhưng Aomame đã không kịp cho cô điều đó. Sau cái chết của của Tamaki, Aomame thêm một lần rút lệ cho cái chết của một người khác. Nàng xót thương cho một cuộc đời mong manh đã biết mất khỏi nhân gian: “Thế giới này không còn Ayumi nữa (...). Cô sẽ hóa thành làn khói vẫn vút bốc lên, hòa vào mây trời. Sau đó, cô lại biến thành mưa, rơi xuống mặt đất, tưới nhuần cho vật cỏ lặng lẽ vô danh ở một nơi nào đó. Nhưng Aomame không bao giờ có thể gặp lại Ayumi còn sống nữa” [98, 85]. Khi những nỗi đau, mất mát được lặp lại, Aomame càng nhận thức rõ hơn những nuối tiếc cho những điều mình đã làm, chưa làm giữa tha nhân. Cái chết của những người bạn thân nhất cuộc đời đã chạm đến phần yếu đuối mà Aomame giấu kín trong vẻ ngoài sắc lạnh, kiên cường. Điều đó

thôi thúc nàng nhìn thẳng vào sự sống, nhìn thẳng vào sự cô đơn của chính mình để tìm lại lẽ sống thật sự. Khát khao tìm lại được tình yêu với Tengo của Aomame càng trở nên rõ ràng hơn bao giờ hết. Sự vận động giữa cái chết đến cái không thể chết của Aomame trong cuộc chạy trốn ở thế giới *IQ84* cũng theo đó từng bước biến đổi.

Xoay quanh những vấn đề về cái chết, Murakami mang lại cho người đọc những chiêm nghiệm về sinh – tử. Những nỗi buồn thương trước những mất mát, tàn lụi của sự sống nhân sinh khiến con người nhìn thấy được những giá trị của sự sống. Với sự tích hợp Đông – Tây linh hoạt, Murakami đã hài hòa những vấn đề sinh tử từ góc nhìn hiện sinh, hậu hiện đại với những mỹ cảm hủy diệt của xứ sở Phù Tang. Nếu ta nhìn vào mỹ học của sự hủy diệt thì cái chết chính là chân lí của sự sống. Ý thức về cái mong manh của đời người, đứng giữa lằn ranh của sống – chết, con người mới có thể tìm thấy những ý nghĩa của tồn tại. Sinh tử là lẽ ở đời, cuộc sống mong manh như cánh hoa mỏng, dễ vỡ như bình pha lê. Chính bởi ý niệm như vậy, ta phải sống cho không uổng một kiếp người. Cũng từ đây, con người càng nhạy cảm trước những sinh thể mong manh, họ đón nhận những rung cảm ấy bằng những xung động sáng trong, tinh khiết. Trong tác phẩm của Haruki Murakami, những xung động đó được đặc biệt đặt vào nhân vật nữ - hiện thể của cái đẹp mong manh.

2.3.2. Bi cảm về tính nữ của nhân vật nữ

Nhân vật nữ đóng một vai trò quan trọng trong tác phẩm của Haruki Murakami. Người nữ trở thành những mắt xích quan trọng trong hành trình của nhân vật trung tâm, thậm chí họ cũng trở thành trung tâm của tác phẩm. Những người phụ nữ trong tiểu thuyết của Murakami như là hiện thể của những cái đẹp mong manh, yếu đuối, dễ tổn thương. Với tính chất “nữ tính” đặc trưng, nhân vật nữ của trong tiểu thuyết Murakami trở thành những hiện thể của cái đẹp bị trần gian, hiện thực đọa đày. Nhân vật nữ của Murakami: đẹp nhưng u sầu nhưng cũng vì u sầu nên họ càng trở nên đẹp.

Nhân vật nữ trong tác phẩm của Murakami đều đẹp. Mỗi người mang một vẻ đẹp riêng, tựa như “những bông hoa xinh đẹp giữa đời” trong *Truyện Genji*. Nhân vật nữ của Murakami có đủ tố chất để thể hiện cho “cái đẹp” hiện hữu của thế gian. Tuy nhiên, nhà văn đã sớm phủ lên họ những sắc màu mất mát và ảm đạm. Các nhân vật này thường bị rơi vào những hoàn cảnh đặc biệt. Họ trở thành những sinh thể yếu đuối chịu đủ loại “cực hình”. Murakami đã để cho nhân vật của mình tự bộc lộ những dằn vặt, đớn đau của bản thân. Từ họ, những nỗi buồn được bộc lộ một cách tự nhiên nhất. Niềm bi cảm được đẩy lên trước cái đẹp mong manh bị đọa đày.

Trong *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, cô cháu gái của nhà khoa học và cô thủ thư phải chịu nỗi đau đánh mất tâm hồn. Họ đều mất đi người thân từ khi còn nhỏ, không kịp có được những kỉ ức tuổi thơ đẹp đẽ với gia đình. Bị tước đoạt tâm hồn quá sớm,

họ rơi vào nỗi đau mơ hồ mà chính họ không thể thấy được. Đau không biết đau, yêu không biết yêu, buồn vui với họ là một thứ xa xỉ: “(...) Đối với tôi, đó là ngày tận cùng của thế giới. Khi trời tối và ta cô đơn khủng khiếp và không còn ước muốn nào hơn là được một người ôm vào lòng, nhưng không có ai ở đó để an ủi ta. Ông có hiểu không?” [87, 324]. Vì sự cô đơn đó mà họ trở thành những con người sống phụ thuộc vào ý muốn của người khác. Chỉ còn một người thân duy nhất, cháu gái nhà khoa học sẵn sàng chiều theo sở thích của ông mình từ cân nặng, ăn mặc cho đến việc học hành, giao tiếp. Không còn tâm hồn, cô thủ thư chỉ còn biết sống theo sự sắp đặt của “bức tường thành”, trở thành công cụ không có cảm xúc. Cứ như vậy, họ sẽ mất đi khả năng định nghĩa về hạnh phúc của cuộc đời. “Sự hoàn hảo đó phỏng có ý nghĩa gì, khi người ta chỉ giữ được nó bằng cách bắt những tạo vật yếu nhược phải trả giá?” [87, 510]. Nếu như không có tình yêu và chỗ dựa, họ chẳng khác nào nàng Bạch Tuyết ngây thơ trước xã hội trị quyền mưu mô, gian xảo. Khi cái bóng bị chôn dưới “gốc cây táo”, khát khao tính dục, say mê của cô thủ thư cũng chết theo. Chính bởi vậy, đầu không còn tâm hồn, nhưng sự nhạy cảm của phụ nữ khiến cô mơ hồ nhận ra sự vô vọng: “Cùng với bóng, phần sót lại của tâm hồn em cũng được chôn cất. Anh vẫn nói tâm hồn giống như ngọn gió, nhưng phải chăng chính chúng ta mới giống gió hơn? Chính chúng ta cứ đi con đường của mình mà không suy nghĩ gì. Chúng ta sẽ không già đi, không bao giờ chết” [87, 248]. Lúc này, nỗi đau trở thành vĩnh cửu. Có lẽ cũng chính vì điều đó, ở thế giới xứ sở diêu kì, cháu gái nhà khoa học sẵn sàng đánh đổi thanh xuân để chờ ngày được “yêu” và “làm tình” với thuật toán sư, dù điều đó có thể là bất khả vì anh ta phải chết. Có lẽ cũng chính vì điều đó, ở chốn tận cùng thế giới, người đọc mơ nâng niu từng giọt nước mắt muộn màng mà nguyện tìm lại tất cả kí ức đã mất cho người mình yêu, để cô thủ thư không phải bơ vơ giữa tận cùng nỗi đau bất tử.

Ở *Rừng Naui*, người đọc có thể thấy rất rõ nỗi đau mà Naoko, Midori, Reiko và Hatsumi phải chịu đựng. Họ là những hiện thể của cái đẹp u sầu trong cô lập. Họ bị cô lập bởi tình yêu và quá khứ của chính họ. Họ đều là những người phụ nữ nhân hậu nhưng bị đời chà đạp. Hatsumi hi sinh cho tình yêu vô vọng với Nagasawa – người không mang lại hạnh phúc được cho cô. Nỗi đau bị lừa dối ở quá khứ đã cắt phăng sợi dây kết nối với xã hội cuối cùng của Reiko, khiến cô không tài nào quay trở lại với cuộc sống bình thường và gia đình hạnh phúc của mình. Với Midori, mẹ mất, cha nằm viện, những lời cay nghiệt của cha mẹ khắc cửa vào tim cô, tình cảm từ bậc sinh thành dường như trở thành xa xỉ: “Nếu họ, bố mẹ tớ, đã yêu tớ hơn một chút, có lẽ tớ đã xúc cảm nhiều hơn – và biết buồn, ví dụ thế” [89, 154]. Khác với những nhân vật nữ trong Xứ sở diêu kì và chốn tận cùng thế giới, Midori nhận ra khao khát cháy bỏng của mình là được nhận tình yêu của cha mẹ đến cùng, dù chỉ một lần. Chính vì vậy, cô phải vươn mình tìm kiếm tình yêu của người khác, mong

tình yêu đó sẽ bù lấp được chỗ trống trong mình: “Tớ mệt, mệt, mệt mỗi lần rồi và tớ chỉ muốn lên giường đi ngủ và nghe ai đó nói với tớ rằng họ thích tớ biết chừng nào và tớ xinh đẹp biết nhường nào và đại loại thế. Tớ chỉ thèm có vậy thôi” [89, 414]. Những người phụ nữ này luôn mang trong mình những mặc cảm như những nhà tù khó lòng thoát khỏi.

Trong *Rừng Na Uy*, đau khổ nhất là Naoko. Những dòng tuyết mệnh của Kizuki đã kí thác cuộc đời nàng, khiến Naoko trở thành một người không thể “sống”. Cuộc sống trở thành “món nợ” với Naoko, dẫu có tới đâu thì cái chết vẫn “truy sát” tới cùng. Mất đi người có thể khiến nàng có thể cùng chia sẻ và yêu thương, Naoko chỉ còn lại là một tâm hồn rạn nứt đến tâm thần phân liệt. Dù có cố gắng đến mấy thì tổn thương chẳng chịt trong nàng cũng không thể lấp nổi lại được nữa. Đối với nàng, sau khi Kizuki chết, những thước tuổi tiếp theo chỉ còn vô nghĩa, càng cố gắng sống tiếp thì nàng càng tuyệt vọng. Điều đó khiến Toru dâng tràn trong lòng mình niềm xúc cảm bi ai tựa như cơn gió thổi qua thân xác: “Tôi những muốn ôm chặt lấy nàng những lúc ấy, nhưng lại do dự và khựng lại. Tôi sợ mình sẽ làm nàng đau đớn” [89, 71]. Chiêm ngưỡng Naoko dưới ánh trăng chỉ khiến Toru cảm thấy “tan nát cả cõi lòng” trước cái đẹp mong manh bị đời vùi dập. Nỗi đau đi cùng với sự bất lực. Sự bất lực của cái đẹp càng làm nên nỗi đau. Naoko là cái đẹp khó nắm bắt. Nàng tựa như cánh bướm xinh đẹp chấp chới giữa cuộc đời hữu hạn.

Ở *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Murakami đặc biệt “chăm chú” nhân vật nữ với số lượng áp đảo so với các tác phẩm khác. Kumiko và chị gái cô, Kano Malta, Kano Creta, Nhục đậu khấu hay Kasahara May cho đến bà mẹ của Kumiko và những bậc phu nhân giàu có – khách hàng của Nhục đậu khấu... tất cả đều không có được hạnh phúc. Kano Malta đã phải chịu những xa lánh, đè nén bởi khả năng đặc biệt của mình: “Trong gia đình, chị không hạnh phúc. Chẳng có lấy một lần nào chị tìm được bình an trong tâm hồn” [95, 106]. Kasahara May đã phải im lặng khi Toru đặt câu hỏi: “Vì sao, vì em không hạnh phúc à?” [95, 225]... Đối với họ, việc giải nghĩa được hạnh phúc đồng hành với trần trở, trốn chạy đau thương.

Với Kumiko, sáu năm hôn nhân với Okada Toru không đủ sức khiến cô có thể thoát khỏi nỗi “kinh tởm” dòng máu được di truyền từ cha mẹ, anh trai. Trong vẻ bề ngoài trầm mặc, ít nói của Kumiko, ta có thể thấy một cuộc đấu tranh nội tâm dần vật, đau đớn không ngừng nghỉ. Tâm hồn mong manh của cô tuyệt vọng tới mức không đủ sức đón nhận tình yêu để trở thành vợ, thành mẹ. “Em đã bị tước quyền tự do làm bất cứ việc gì, tự giam mình đơn độc trong phòng tối. Chẳng ai xiềng xích em hay đặt lính gác canh giữ, nhưng em không thể nào thoát ra được” [95, 702]. Điều đó khiến Toru nhận thấy trong Kumiko nỗi niềm không thể nào san sẻ hết. Dẫu có nằm bên cạnh vợ mình, Toru cũng chỉ thấy mong manh, xa cách.

Với Kano Creta, “người đẹp say ngủ” của Toru phải hứng chịu sự “hành xác” kinh khủng nhất. Khi đau, Creta phải chịu cái đau đến tột đỉnh, khi mất đi cảm giác, cô cũng phải hứng chịu sự vô cảm đến tột cùng. Cái chết không mang lại cho cô sự giải thoát, mà trái lại, chỉ là tận cùng bế tắc. Kano Creta rơi vào trạng thái mất phương hướng, lạc lõng như rơi vào cõi vô định hun hút: “Tôi sống trong một cơn vô cảm sâu không đáy” [95, 345]. Thành “điểm thể xác”, rồi “điểm tinh thần” là nỗi tuyệt vọng cùng cực mà Kano Creta phải trải.

Giống Kano Malta, Nhục đậu khấu cũng có khả năng ngoại cảm. Bà dùng khả năng đó để tạm thời xoa dịu những “cái gì đó” ngày càng lớn lên từ phía trong của những bậc mệnh phụ phu nhân giàu có, quyền lực. Thế nhưng, chính bà cũng không thể thoát khỏi “cái gì đó” như một khối u ác tính. Cái chết của chồng và mẹ của bà trở thành một nỗi ám ảnh đi theo suốt cuộc đời bà không thể nào dứt nổi. Cuộc đời của bà có lẽ không bao giờ tìm lại được nụ cười khi còn ở bên cha, ở nơi vườn thú ngày nào. Tuy không phải chịu những áp lực về vật chất, nhưng niềm vui tinh thần và hạnh phúc vẹn tròn có lẽ là thứ mà Nhục đậu khấu mãi mãi chẳng thể tìm lại được nữa...

Giữa những người phụ nữ trưởng thành, Kasahara May – cô bé mới mười sáu trăng tròn đã sớm phải mang những chuỗi suy tư phức tạp về “cái chết”. Dẫu tỏ ra cá tính, nồng cuồng tới mức nào, thì Kasakara cũng không thể nào giấu diếm nỗi những tổn thương khi đối diện với ánh trắng mong manh như chính tâm hồn. Trong Kasahara May, những mâu thuẫn chồng chéo lên nhau tới vô định. Cô bé tuyệt vọng đuổi theo tận cùng của cái chết để mong dự cho ra được “thứ kinh khủng” đang từng ngày ăn mòn tiềm thức. Một sự chống đỡ tiêu cực, bất lực và ấu trĩ. Ở độ tuổi của mình, cô nghĩ được có vậy. Những lí lẽ, hành động bộc phát của Kasahara May là những biểu hiện sự bất toàn của một tâm hồn yếu đuối. Thấy được những sâu muộn sớm in trên khuôn mặt còn non dại, Okada Toru đã không tránh khỏi ưu tư: “Quan sát cô, tôi thấy như dòng chảy thời gian đang dần dần chậm lại, như thể dây cót của thời gian đang bắt đầu chùng xuống” [95, 374].

Trước những cái đẹp bị đời đầy dọa, Okada Toru bước vào cuộc hành trình kiếm tìm lại vợ mình và cũng là kiếm tìm những thứ đã mất cho những người phụ nữ quanh anh. “Chính em, chim vặn dây cót ạ - rằng theo cách nào đó có lẽ anh đang chiến đấu vì nhiều người khác đồng thời với chiến đấu vì Kumiko” [95, 376]. Sức mạnh của sự “đồng cảm” của Toru cũng khẳng định cho sự “thấu cảm” với nỗi đau của cái đẹp. Không vì ích kỉ, vụ lợi, anh ta sẵn sàng trở thành “điểm tinh thần”, trở thành “kẻ chiến đấu” để cứu chuộc những hiện thể của cái đẹp. Ở Toru, âm thanh “tinh tế” của niềm “ham muốn” được hình thành. Vượt ra ngoài những ham muốn dục tính, Toru mong muốn chiếu ngộ, bảo vệ những “linh hồn ẩn dật” của những người phụ nữ, như Kasahara May. Toru khắc khoải nguyện cầu: “Cầu chúc cho luôn luôn có một cái gì đó trông chừng bảo vệ em” [95, 707]. Một cái gì

đó xứng đáng, có thể mang lại ấm áp cho tâm hồn mỏng manh của người con gái, bảo vệ cô bé khỏi những vấy bẩn, khổ đau và tổn thương trên đường đời. Nhưng việc đó có lẽ thật khó trong cõi đời chảy trôi, vô thường và hỗn độn.

Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, các nhân vật nữ yếu mệnh xuất hiện khá nhiều: Chị gái Naoko, Naoko và Hatsumi trong *Rừng Na Uy*, chị gái Kumiko trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Tamaki và Ayumi trong *1Q84*, Tráng trong *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* hay thậm chí Miu trong *Người tình Sputnik* và Miss Saeki trong *Kafka bên bờ biển* cũng là một dạng “yếu mệnh” đặc biệt khi tâm hồn họ “chết sớm”. Những cái chết này khiến ta liên tưởng đến những vần thơ của Kakinomoto Hitomaru trong *Vạn điệp tập*:

“Hỡi người phụ nữ, đẹp như lá mùa thu, và dẻo dai như cây tre non, tại sao nàng chết quá trẻ, khi cuộc đời vẫn ở phía trước? Sương rơi lúc bình minh, biến mất khi đêm về, như người ta thường nói và màn sương, buông xuống lúc hoàng hôn, biến mất khi trở sáng, tôi đã nghe thấy lời buồn thương, tương tư gọi tên nàng, xót xa vì cái chết của nàng” [104, 217].

Những người phụ nữ yếu mệnh trong tác phẩm của Haruki Murakami khiến ta liên tưởng đến những cô gái trẻ sớm lìa xa cõi trần trong *Tiếng rền của núi* hay *Người đẹp say ngủ* của Yasunari Kawabata. Trở về trước nữa, ta cũng thấy ở họ là những bóng hình người nữ mong manh sương sớm như một giấc mơ ngắn ngủi giữa cõi trần trong những áng văn cổ xưa Nhật Bản. Họ sớm ra đi để hòa mình với cái vĩnh cửu của vũ trụ mà lìa bỏ trần gian còn nhiều điều chấp trước. Như nàng công chúa Ánh trăng Kaguya Hime cũng sớm dứt bỏ trần gian đầy lọc lừa, dối trá để về với vĩnh cửu, thiên thu. Như những nữ nhân đoàn mệnh trong *Truyện Genji* chỉ sống như những đóa hoa đẹp đẽ nhất trên thế gian rồi cũng sớm lụi tàn trong khoảnh khắc. “Họ xinh đẹp nhưng mệnh yếu (...) Họ là biểu tượng của cái đẹp mong manh trong cuộc sống này” [105]. Ở tiểu thuyết của Haruki Murakami, nỗi buồn dành cho những cái đẹp lụi tàn gắn liền với tính chất hiện thực. Hầu như cái chết nào cũng có “cơ sở”, “mầm mống” và có tính “tất yếu”. Họ biểu hiện cho những cái đẹp tự hủy giữa cõi đời xấu xa, thực dụng. Những người phụ nữ ấy ra sức bảo vệ chính mình khi mang những vết thương sâu sắc. Họ không có đủ sức để tạo nên cho mình những “lớp áo giáp” để bảo vệ bản thân hay tìm được cho mình những chỗ trú an toàn, “không gian” và “thời gian” trở thành điều quá sức đối với họ. Sự yếu đuối biến họ trở thành “đối tượng bị tấn công” không tài nào thoát khỏi bóng đêm của cái chết. Tự tử, bị giết hoặc chết theo cách nào đó - trở thành cái kết tất yếu mà họ phải gặp. Chính vì điều đó, trong *Rừng Na Uy*, cái chết của Naoko khiến Toru chhuizen choáng và cái chết của Hatsumi khiến anh ta đau lòng, tiếc nuối: “Cái mà Hatsumi đã khuấy động lên trong tôi là một phần của chính bản ngã tôi đã thiếp ngủ bấy lâu. Và khi niềm phát ngộ ấy ập đến, nó đã đánh thức một nỗi buồn đau đón đến mức tôi suýt

khóc òa lên ngay lúc ấy. Cô đã là một người đàn bà đặc biệt như vậy đấy. Nhẽ ra phải có ai làm cái gì đó – bất kì cái gì – để cứu cô ấy” [89, 388]. Cái chết của Trắng khiến Tazaki Tsukuru xót xa khi không thể nào lớn thêm tuổi nào với cô ấy, cổ họng mảnh mai và xinh đẹp của tiểu thư yêu kiều ngày nào đã chết trong sợi dây của bạo lực. Trong *IQ84*, từ sự đồng cảm đồng giới sâu sắc, “Aomame tự đáy lòng thương tiếc cho cái chết của hai người bạn. Nàng cảm thấy buồn vì họ mãi không còn ở thế giới này nữa. Nàng tiếc cho hai cặp vú đẹp tuyệt trần ấy, nay đã biến mất trên cỗi đời này” [99, 484]. Cái chết của Tamaki và Ayumi khiến Aomame trần trụi đau đớn khôn nguôi về những người phụ nữ mang vô số nội tâm, bước dần đến vực sâu của sự hủy diệt. Sự hủy diệt ấy cũng hiển hiện ở mái tóc trắng cùng tâm hồn khô cằn của Miu trong *Người tình Sputnik*, ở “linh hồn sống” của Miss Saeki trong *Kafka bên bờ biển*. Thân xác còn lại trần thế của họ chỉ còn là tiếng thở và nhịp tim, họ phải sống tiếp từng ngày trống rỗng, “tiền từng ngày trống rỗng ra đi” [96, 447]. Trước những hình hài “tha phương” bất định, những bi cảm bất giác được hình thành.

Mặc dù tới *IQ84*, tác phẩm của Murakami mới có một nhân vật nữ chính và đặc biệt là “nữ cường” như Aomame – một nhân vật nữ có tính chủ động chiến đấu, nhưng xét cho cùng nhân vật nữ đóng một vai trò quan trọng trong tác phẩm của ông. Nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami đại diện cho cái đẹp mong manh giữa cuộc đời. Những cái đẹp đó phải hứng chịu những nỗi đau, tổn thương, mất mát mà tự u hoài, tự hủy diệt và tự hứng chịu sai lầm. Mặc dù viết văn bằng bút pháp của văn học hậu hiện đại, nhân vật nữ của Haruki Murakami vẫn mang đến cho người đọc những âm sắc của niềm bi cảm truyền thống. Cái đẹp mong manh, ưu sầu, lặng lẽ vẫn ẩn hiện trong những bóng hình người nữ mang tính âm, tính nữ đặc thù.

2.4. Bi cảm về nạn nhân của cái ác trong tiểu thuyết Haruki Murakami

2.4.1. Bi cảm về nạn nhân của chiến tranh

Chiến tranh là sản phẩm của con người. Nó phát sinh từ những mâu thuẫn và tham vọng, từ bản năng “sở hữu” nguyên thủy động vật hoang dã qua lớp lang tiến hóa của loài người. Nhưng cũng chính vì sự “tiến hóa” đó mà chiến tranh trở nên tàn khốc, khủng khiếp hơn rất nhiều so với tự nhiên. Dẫu có phân loại chính nghĩa hay phi nghĩa thì sự hủy diệt của chiến tranh cũng khiến nó mang “hình ảnh của một tai họa thế giới, một thắng lợi của vũ lực mù quáng” [71, 170]. Xét cho cùng, chiến tranh chính là cái ác. Mầm mống của cái ác nằm ngay trong tham vọng bành trướng sở hữu của thế lực thống trị vị kỉ, kéo theo nạn nhân là những con người không quyền lực, bị động, nhỏ bé. Chiến tranh buộc người tham chiến phải đi ngược lại với bản chất nhân tính. Việc này khiến con người bị thương tổn sâu sắc.

Trong tác phẩm của Murakami, hậu quả bi thảm của chiến tranh thể hiện qua bức tượng người anh hùng ở hòn đảo Hi Lạp trong *Người tình Sputnik*. Mặc dù bức tượng được

dựng lên bởi biểu tượng của chính nghĩa, uy dũng bất khuất thì trong cảm nhận của người chứng kiến chỉ như một sự tái hiện đáng sợ: “Quân Thổ đóng một cái cọc nhọn giữa quảng trường rồi lột trần người anh hùng không may ra và xiên vào đấy. Cái cọc đâm từ từ qua hậu môn rồi cuối cùng xuyên tới tận miệng khiến ông phải chịu đựng nhiều giờ hấp hối. Bức tượng được dựng ngay địa điểm hành hình” [88, 143]. Chiến tranh kết cục chỉ mang lại những nỗi đau về cả thể xác lẫn tinh thần. Chiến tranh tước đoạt sự sống của con người một cách man rợ, quyền sống của con người bị rẻ rúng một cách đầy phi lí. Những người lính trung thành bị cắt cổ, lột da, hành xác...; những người vô tội bị tàn sát đẫm máu... - tội ác trực diện của chiến tranh hiển hiện ám ảnh trong các tác phẩm của Murakami. Không khoác lên mình tấm áo nạn nhân như lịch sử nước Nhật, nhà văn để những sự thực chiến tranh nói lên đúng những gì nó có. Tính chất phi nghĩa của chiến tranh cuối cùng lại được xác định bởi chính những con người trong cuộc: “Trung úy ạ, tôi nói với anh rằng đây là một cuộc chiến hoàn toàn không có Lí do Chính đáng nào hết. Chỉ là hai bên giết nhau thôi. Những người chịu chết chóc đau thương hóa ra toàn là đám nông dân nghèo khổ, họ thì có biết chính trị hay ý thức hệ là cái gì đâu... Có cái ăn là họ hạnh phúc rồi... Tôi không tin, giết những người như vậy mà hoàn toàn không có lí do gì hết thì liệu có tốt lành gì cho nước Nhật” [95, 169].

Chiến tranh còn tấn công gián tiếp tới những người vợ có chồng tham chiến. Cô giáo tiểu học của Nakata trong *Kafka bên bờ biển* là một minh chứng. Chiến tranh đã tước đoạt khỏi bà những người thân yêu nhất: cha, mẹ và chồng. Chưa cưới được bao lâu, chồng bà đã phải nhập ngũ. Mặc dù bà xem việc dạy học làm niềm vui, niềm an ủi nhưng điều đó không đủ để khóa lấp những ham muốn bản năng. “Giấc mộng xuân” của bà dù là chính đáng nhưng lại trở thành tội lỗi khi nó vô tình khiến tâm hồn cậu bé Nakata bị tổn thương sâu sắc. Không chỉ mang nỗi đau mất mát người thân, cô giáo Nakata còn phải mang nỗi dằn vặt đau đớn trước những gì mình đã vô tình làm Nakata mất bóng.

Chiến tranh không chỉ tước đoạt mạng sống mà còn tước đoạt lẽ sống của người ở lại. Nỗi đau hậu chiến được Murakami đặc biệt lưu tâm. Thoát chết trở về, những người lính cũng không còn là những con người bình thường. Sau những gì phải chứng kiến, phải trải qua, tâm hồn của họ là những tâm hồn vấy máu trước những cái chết của đồng loại. Những kí ức chiến tranh là thứ mà những người lính già trong *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* muốn quên đi, nên họ chấp nhận trở thành người không bóng, không tâm hồn ở chốn tận cùng thế giới để tìm nơi an trú giả tạo. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, vì không có cách nào quên đi, kí ức kinh hoàng ở sa mạc Nội Mông đã dày dọa trung úy Mamiya, ông Honda đến tận cùng tuyệt vọng. Những nắm mồ của họ đã sớm được dựng lên từ những ám ảnh trong quá khứ, với họ chỉ có chết mới là lối thoát cuối cùng. Không chỉ vậy, không để bị những ngộ nhận quá

khứ làm ảnh hưởng, Murakami chỉ rõ đâu mới là nạn nhân thật sự của chiến tranh. Chiến tranh trong tiểu thuyết của Murakami hiện lên đầy phi nghĩa và bạo tàn. Nó phi lý đến mức con người phải đặt ra câu hỏi bi thiết về sự tồn tại của nó: “Tại sao người ta phải tiến hành chiến tranh nhỉ? Tại sao hàng trăm nghìn, thậm chí hàng triệu người lại tập hợp để tiêu diệt lẫn nhau như thế? Người ta phát động chiến tranh vì phần nộ hay vì sợ? Hay phần nộ và sợ hãi chỉ là hai khía cạnh của cùng một tinh thần?” [96, 441]. Câu trả lời nhận lại lại chỉ thấy những đau đớn, bất lực của con người trước sự hoàn hảo và khả năng tàn phá của nó: “không có cuộc chiến nào chấm dứt mọi cuộc chiến. (...) Chiến tranh nuôi chiến tranh nuôi chiến tranh. Bạo lực làm đổ bao nhiêu máu, nó cũng liếm hết, thực ăn của nó là da thịt đầy thương tích. Chiến tranh là một sinh vật tự tạo hoàn hảo” [96, 441].

2.4.2. *Bi cảm về nạn nhân trong gia đình*

Không chỉ nạn nhân chiến tranh, Murakami còn khai thác những nỗi đau khác ở những nạn nhân của gia đình, xã hội, những nạn nhân phải chịu nỗi đau thể xác lẫn tinh thần – những nạn nhân của thời đại mới... Cái ác dường như là mầm mống “bất tử”, với khả năng bắt rễ, sinh sôi và biến thể không ngừng. Nó như một thứ mầm bệnh mà con người mang trong mình một cách vô thức, chỉ cần có một lúc nào đó “không phòng bị”, cái ác sẽ trỗi dậy và kết quả sẽ chỉ là những tổn thương, mất mát.

Như đã phân tích ở phần trước, đa phần các nhân vật của Haruki Murakami đều không tìm được tiếng nói chung trong mối quan hệ huyết thống. Các nhân vật thường chối bỏ, hay nói cách khác, họ không thể tìm được kết nối với gia đình: cha, mẹ, vợ, chồng, con cái, anh em... Nhiều nhân vật trong tác phẩm của Haruki Murakami là nạn nhân của bạo hành gia đình. Nhà văn xây dựng trong tiểu thuyết của mình hình ảnh của những “đứa con mồ côi”, họ mồ côi ngay cả khi cha mẹ họ vẫn còn đang sống. Dòng máu chảy trong huyết quản của họ cũng có thể trở thành nỗi sợ hãi, ám ảnh tột cùng. Những nạn nhân bạo hành có thể chọn cái chết (chị gái Naoko trong *Rừng Nauy*; chị gái Kumiko trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*), chọn chạy trốn (Kumiko trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*; Nakata, Kafka trong *Kafka bên bờ biển*; Fukaeri trong *IQ84*), hay thậm chí chọn tuyệt giao (Aomame, Tengo trong *IQ84*) để tìm cách cắt đứt mối liên kết với người thân. Những mối quan hệ không có quyền được lựa chọn đối với họ chỉ mang lại những mâu thuẫn, đau đớn và cô độc. Họ trở thành nạn nhân của chính người thân của mình. Những tham vọng vật chất, những hệ tư tưởng vị kỷ, những lời nguyên khảng khiếp từ cha mẹ đã khiến những đứa trẻ lớn lên trong sự méo mó tinh thần sâu sắc. “(...) việc ép buộc trẻ con đóng những vai như thế sẽ gây tổn hại tới tâm hồn chúng nghiêm trọng tới mức nào” [97, 231]. Những đứa trẻ trong gia đình chỉ có thể lựa chọn một là ra đi, hai là ở lại. Nếu ra đi, chúng cũng không thể thoát khỏi nỗi ám ảnh đeo bám (trừ khi mất kí ức (Nakata) hoặc chết), nếu ở lại, chúng sẽ thành bản sao hoàn hảo như những gì cha mẹ chúng muốn là. Anh trai của Aomame

cùng vợ mình vẫn là những tín đồ Jehovah tin về một ngày hủy diệt mà huyền hoặc cuộc sống trong chủ nghĩa khắc khổ, bo ép (1Q84); hoặc cũng có những người tiếp tục nuôi dưỡng mầm ác, trở thành một bộ phận đặc lực của “cỗ máy” thời đại, họ trở thành những con người thành đạt, ưu tú, siêu việt nhưng bản chất lại lạnh lùng, vô cảm thậm chí biến thái đến tàn độc như Wataya Noboru trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, nhà điêu khắc Koichi Tamura – cha của Kafka trong *Kafka bên bờ biển*. Cha của Wataya Noboru có một niềm tin sắt đá rằng: “(...) để có một cuộc sống sung túc trong xã hội Nhật là phải đạt được những thành tích cao nhất đồng thời gạt bỏ bất cứ ai hay bất cứ cái gì chần ngang đường tiến thân của ta. Ông ta tin chắc vào triết lí đó với một niềm tin sắt đá” [95, 87] – một triết lí sống lạnh lùng tất yếu làm nên những “sản phẩm” vô cảm. Cách giáo dục của cha mẹ trở thành nguồn tiếp tay cho hạt nhân ác tính trong Wataya trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* nảy nở. Hắn trở thành người có quyền, tiền, danh tiếng và theo đó kèm cả sự ác độc. Hắn cưỡng hiếp Kano Creta một cách bệnh hoạn, trút những cội rễ thù hận của hắn thô bạo lên cơ thể của người phụ nữ, khiến Creta như bị xé toạc làm hai, “nhuộm bẩn” cơ thể của cô gái “điểm thể xác” bởi cái ác. Như Georges Bataille khẳng định: “Chính chứng bạo dâm là cái ác; nếu ta giết người vì lợi ích vật chất thì đó chưa phải là cái ác thực sự, cái ác thuần túy là khi kẻ sát nhân ngoài lợi ích tính đến hắn còn vui thích thấy được đánh đập” [106, 28]. Những kẻ như Wataya Noboru từ nạn nhân đã trở thành hiện thể của cái ác. Mầm ác ấy dường như cũng được manh nha ở Nagasawa (*Rừng Nauy*) hành hạ một cô gái trong cơn say mà không mảy may tội lỗi.

Trong tiểu thuyết của Murakami, niềm bi cảm về những nạn nhân của cái ác còn thể hiện qua những cô gái bị xâm hại tình dục loạn luân. Điều này thể hiện rất rõ trong 1Q84. Mới mười tuổi, Nakano Ayumi đã bị anh trai và chú của mình lạm dụng. Khủng khiếp hơn, Fukaeri, Tsubasa... những cô gái mới chớm tuổi dậy thì đã bị chính cha mẹ mình biến thành một vật hiến tế cho nghi lễ bệnh hoạn của Lãnh tụ Sakigake. Tâm hồn và thể xác thuần khiết của những cô gái đã bị xâm hại đã man mà không có ai có thể cứu giúp được họ. Những kẻ biến thái vẫn nhờn nhơ được trọng vọng, tôn kính, còn nạn nhân của chúng phải mang trong mình những vết thương không thể chữa lành. Tâm hồn Ayumi trở thành một lỗ đen không đáy chứa trong đó vòng xoáy chết người. Quá khứ ám ảnh Ayumi đến nỗi cô sợ đàn ông, sợ mối quan hệ gắn bó với một ai đó hoàn toàn có thể làm cô tổn thương mà lao vào những cuộc tình đầy rẫy hiểm nguy. Cái chết của Ayumi như một biểu tượng. Đó như là một cái chết tất yếu. Chiếc còng tay khóa Ayumi vào thành giường mang ý nghĩa sâu sắc cho một con người của pháp luật nhưng lại không được pháp luật, công lí bảo vệ mà bị cái ác giết chết một cách phi lí. Còn với những cô bé trong tổ chức Sakigake, họ đã bị tước đoạt tàn bạo những giá trị của sự sống. Họ mất đi khả năng ngôn ngữ – phương tiện giao tiếp với cộng đồng, dù biến thành người “cảm tri” nhưng thực chất họ không thể có được tình cảm bình

thường. Từ các cô gái phân thành “mẫu thể” và “tử thể” nhưng cũng có nghĩa họ đánh mất “thiên chức” và được làm “người”. Sự mất mát ấy khiến người chứng kiến không khỏi thấy bi thương. “Con người rốt cuộc có thể ngu xuẩn tới mức nào? Thật đáng kinh hãi!” [97, 366].

Trong gia đình, Murakami còn tập trung khắc họa ở những người vợ bị chồng bạo hành. Cuộc sống gia đình không êm ấm trở thành thảm họa đối với những người phụ nữ. *Biên niên kí chim vặn dây cót, IQ84, Kafka bên bờ biển...* là những tiểu thuyết cả gián tiếp lẫn trực tiếp đề cập đến bạo lực gia đình. Hành vi bạo lực của những kẻ làm chồng được Murakami thể hiện ở hai phương diện: “bị động” tạo bạo lực như là hệ quả và “chủ động” bạo lực như là bản chất. Ushikawa trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* hay ông già của trung tâm nhà đất trong *IQ84* là những kẻ bạo hành vợ mình như là hệ quả của những dồn ép, ức chế của xã hội bên ngoài lên những người đàn ông bất lực, yếu thế. “Tôi đánh cô ấy luôn. Ngoài cô ấy ra tôi còn đánh ai được nữa đâu?... Thế nhưng về nhà là tôi trút hết lên vợ... Như là quỷ nhập vào tôi vậy. Tôi cố ngăn mình lại mà không được” [95, 502]. Mặt khác, những tên chồng giàu có, bạo hành vợ trong *IQ84* hay Koichi Tamura trong *Kafka bên bờ biển* là những kẻ bệnh hoạn, vũ phu thâm căn cố đế. Nhưng dù là bạo lực từ nguyên nhân bị động hay chủ động cũng đều là điều ác. Những thương tổn của những người vợ phải mang không phải chỉ là thể xác với những vết bầm dập, xương sườn bị gãy, những tàn thuốc dí cháy da... mà còn là những nỗi đau bức tử tinh thần họ. Vì thế mà bạn thân của Aomame - Otsuka Tamaki, con gái của Bà chủ lâu đài Azabu phải tự kết liễu đời mình để tự giải thoát. Nếu không tìm đến cái chết, những người vợ chỉ còn cách rời bỏ người chồng tệ bạc hoặc tìm kiếm tới ngôi nhà bảo trợ với những tâm hồn đầy thương tổn: “Đó là không gian lạ lẫm, tự như một nơi cư trú tạm thời nằm giữa thế giới thực và thế giới của những người đã chết, ánh sáng cũng âm đạm và nặng nề (...) Sự cô độc mà họ cảm nhận hoàn toàn khác với sự cô độc của Aomame” [97, 335].

2.4.3. Bi cảm về nạn nhân của xã hội

Tiểu thuyết của Haruki Murakami còn đề cập đến những vấn đề nhức nhối khác trong xã hội như: bạo lực học đường, phân biệt giới tính, tôn giáo, kì thị chủng tộc, kì thị ngoại hình, phân biệt đẳng cấp... Phải nói rằng, nhà văn có một cái nhìn tổng quan xã hội sâu sắc, ông luôn mong muốn thâm nhập vào từng khía cạnh của xã hội, cũng như không muốn bỏ quên bất cứ một CON NGƯỜI nào. “Tôi không biết tại sao lá cờ phải được hạ xuống vào ban đêm. Quốc dân vẫn tiếp tục tồn tại qua đêm tối, và biết bao người vẫn làm việc suốt đêm – thợ xây dựng đường sắt và những người lái taxi, rồi chủ các quán bar, lính cứu hỏa, người gác đêm. Tôi thấy có vẻ thật bất công khi những người này bị tước mất quyền được lá cờ bảo vệ. Hoặc giả chuyện này cũng chẳng hệ trọng đến thế và cũng chẳng có ai quan tâm – trừ tôi. Cũng

chẳng phải là tôi thực sự quan tâm. Chỉ vì nó tình cờ đi qua tâm trí tôi thế thôi (...) Quốc kì không tung bay trong đêm tối” [89, 43]. Haruki Murakami mong muốn tiểu thuyết khai thác vào những bóng đêm cuộc đời, những con người trong góc cùng, ngõ cụt, những con người “đị biệt” bị xã hội định kiến phân biệt, đối xử bất công.

Trong *IQ84*, vì kì thi tôn giáo, phân biệt chủng tộc và giai cấp mà những đứa trẻ như Aomame hay Tamaru cùng đứa con lai Nhật – Phi (*IQ84*) bị đẩy vào chỗ bị cô lập trong lớp học, không có được tuổi thơ đúng nghĩa. Vì phân biệt giới tính, Ayumi dù có là một cô cảnh sát năng lực nhưng vẫn phải đi khắp nơi trên đường chỉ để viết giấy phạt những chiếc xe đỗ không đúng nơi quy định. Từng mơ ước trở thành luật sư, nhưng khi lập gia đình, Tamaki phải từ bỏ tất cả để trở thành người vợ đầu tắt mặt tối trong bếp núc, phụ thuộc kinh tế, chịu đựng sự đánh đập dã man của chồng dẫn đến cô phải tìm đến cái chết. Xã hội nam quyền, gia trưởng đã khiến những người phụ nữ không có được tiếng nói trong gia đình và công việc. Điều đó buộc Ayumi phải trải lòng trong sự thật “tôi nghĩ, cái thế giới này vừa chẳng hợp lí, lại vừa thiếu lòng tốt” [97, 291]. Nhân vật của Murakami trở thành những con người cô độc vì những định kiến đằng sau ngọn cờ bình đẳng.

Trong các tác phẩm, người đồng tính có một vị thế quan trọng trong những “con người” của Murakami. Ông đề cho các nhân vật thuộc phần “đị biệt” trong sự kì thị của xã hội là một phần bình thường của thế giới văn chương của ông. Sumire (*Người tình Sputnik*), Tamaru (*IQ84*), Oshima (*Kafka bên bờ biển*), Haida (*Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*)... Họ là những người có quyền có tình yêu như tất cả những người khác. Không chỉ vậy, trong *Rừng Naui*, Murakami còn để mối quan hệ đồng giới cũng có khả năng chất chứa cái ác trong cô học trò xinh đẹp đã đẩy Reiko trở thành người bị “tâm thần phân liệt”. Bằng miệng lưỡi ngọt ngào, vẻ ngoài ngây thơ và sự giao hoạt, cô bé như một hiện thể nhập thân bởi cái ác khi chứa trong mình sức hút và sự cám dỗ để đẩy con người vào vực sâu của cái chết, đánh mất niềm tin vào sự tồn tại. Cô bé đó nhẫn tâm cắt đứt sợi dây mỏng manh kết nối với cộng đồng của Reiko, để lại trong Reiko chỉ còn là sự trống rỗng, lạc lõng mà buộc phải rời xa gia đình và xã hội để tới *Nhà nghỉ Ami*. Ở đây, không phải là khuynh hướng kì thị, phân biệt mà trái lại, dường như Murakami đang đặt mối quan hệ đồng giới ở quan hệ bình đẳng, bình đẳng trong cả khả năng chất chứa cái ác cùng với các mối quan hệ dị giới “bình thường” khác. Tuy nhiên, sự trao quyền bình đẳng con người trong tiểu thuyết mà Murakami cũng để cho những người đồng tính bộc bạch những vấn đề của mình khi đương đầu với xã hội. Với cơ thể đàn bà nhưng tâm hồn là người đàn ông và dành tình yêu cho đàn ông, Oshima trong *Kafka bên bờ biển* như là một đại diện “phức tạp” và tiêu biểu nhất cho những người đồng tính, chuyển giới. Anh bộc bạch nỗi đau khác biệt: “Minh đã nếm trải đủ mọi kiểu phân biệt đối xử (...) Chỉ những

người đã bị phân biệt đối xử mới thực sự hiểu điều đó đau đớn biết nhường nào. Mỗi người cảm nhận nỗi đau theo cách riêng của mình, mỗi người mang những vết sẹo riêng. Thế nên mình nghĩ là mình khát thèm bình đẳng và công bằng không kém bất kì ai” [96, 207]. “Bình đẳng” và “công bằng” – vốn được loài người khẳng định là tôn chỉ sống của nhân loại, mục đích cao cả của xã hội nhân quyền. Thế nhưng, điều đó đã thực sự có được trong thực tế? Nếu thực sự bình đẳng thì chẳng có đặc điểm nào trên cơ thể và tâm sinh lí của con người là khiếm khuyết. Nếu có công bằng thì những dạng kì thị, phân biệt sẽ không có khả năng đề xuất hiện trong loài người. Nếu những điều đó đạt được đúng nghĩa thì con người sẽ không phải có những lúc phải giả định: “Nếu ta đảo ngược cái vỏ ngoài và cái cốt lõi – nói cách khác, coi cái vỏ ngoài là cái cốt lõi và cái cốt lõi chỉ là vỏ ngoài – thì cuộc sống của chúng ta ắt có thể dễ thở hơn nhiều” [96, 304].

Ngoài ra, Haruki Murakami còn tập trung vào những nạn nhân của những giáo phái không chính thống khiến con người rơi vào ngu muội, u mê và lầm lạc. Trong *1Q84*, gia đình của Aomame – những tín đồ của phái Chứng nhân Jehovah tin vào một ngày thế giới hủy diệt, Lãnh tụ và những tín đồ của Sakigake sẵn sàng hiến thân cho cái ác mà làm những việc trái với luân thường đạo lí – xét cho cùng, họ cũng chỉ là những nạn nhân bị lợi dụng đức tin ngây thơ. Khi thực hiện cuốn sách phi hư cấu *Ngắm*, phỏng vấn nạn nhân cũng như các tín đồ của giáo phái Aum, Haruki Murakami nhận ra hiện thực tan vỡ của xã hội đương đại đang đẩy dần con người rơi vào những mâu thuẫn, hoang mang, vô vọng. “Họ đã không thể không nghi ngờ nghiêm trọng cái cỗ máy nghiền vô nhân đạo, thực dụng của chủ nghĩa tư bản và hệ thống xã hội mà ở đó thực chất cũng như cố gắng của họ - ngay cả đến lí do tồn tại của chính họ - cũng bị nghiền nát ra vô ích” [107, 553-554]. Chính bởi thế, họ mong muốn kiếm tìm cho mình một sự “hứa hẹn”, kiếm tìm những “khả năng” cùng viễn cảnh về một tương lai mới. Tuy nhiên, con người mang trong mình một con đường đúng, lí tưởng đúng nhưng thiếu đi “những nhận thức mang tính lịch sử chiều sâu và đúng đắn, hoặc ở một nấc cụ thể hơn, là sự đồng nhất giữa ngôn ngữ và hành động” [107, 535] thì họ sẽ dễ rơi vào những lốc xoáy khủng khiếp của sai lầm, lạc lối và tội ác. Lúc đó là cơ hội để những giáo phái, hệ thống như Aum, Sakigake được hình thành và lớn mạnh. Ban đầu, mục đích của Sakigake là tạo một cộng đồng công xã lương thiện tách biệt khỏi những mâu thuẫn tư tưởng, hỗn loạn chính trị của xã hội đương thời, thế nhưng, sau khi bị Người Tí Hon khống chế, Sakigake biến thành một giáo phái biến chất buộc con người đi ngược lại nhân tính. Những tín đồ của giáo phái cũng mù quáng đi theo lời dẫn của cái ác mà làm những điều trái với luân thường đạo lí, tàn sát đồng loại, nhân tâm với huyết thống. Về phía Lãnh tụ Sakigake, để trở thành *người tiếp thu*, Fukada Tamotsu đã mất kiểm soát trở thành một kẻ ác, quan hệ với cả con gái mình và những cô bé mười tuổi tạo nên đường hầm triệt tiêu cái

thiện. Con người chủ động mang lí tưởng tốt đẹp ban đầu biến mất, chỉ còn lại một công cụ thể xác mang ham muốn của cái ác “thứ ham muốn này vô cùng mãnh liệt, tôi không thể phản kháng lại được” [98, 201]. Cái giá phải trả của sự đánh đổi lấy năng lực toàn tri là quá lớn: “Mỗi cơ bắp của ông ta đều hoặc ít hoặc nhiều bị tắc nghẽn, như một vùng đất bị thiên tai nghiêm trọng phá hoại, sông ngòi nghẽn ứ, đê điều đổ vỡ” [98, 192]. Với những gì Fukada đã làm đồng nghĩa với việc ông ta đã mất tất cả những gì thuộc về phần người của ông, gia đình, tình yêu và đạo đức, nhân phẩm. “Dưới con mắt của luật pháp thế tục, tôi là một tên tội phạm, bởi tôi đã thực hiện hành phi giao hợp với các thiếu nữ chưa dậy thì. Ngay cả khi đó không phải là điều bản thân tôi theo đuổi” [98, 203]. Ông ta hiểu rằng mình đã vi phạm nghiêm trọng những nguyên tắc nhân tính và để cân bằng lại thế giới này – ông ta phải chết. Từ điểm nhìn ngược lại, chúng ta có thể thấy rằng, đây là một kiểu nạn nhân đặc biệt của cái ác, khi cái ác tấn công vào thế giới tâm linh, tín ngưỡng, đức tin của loài người để triệt tiêu loài người.

Tiểu thuyết gia Haruki Murakami đặt câu chuyện của mình, nhân vật của mình đứng giữa ranh giới mong manh của thiện và ác. Xét về bản chất, có lẽ không có một định nghĩa hoàn hảo cho đâu là thiện, đâu là ác... Có lẽ vì thế nên ông gọi là “phe trứng” và “phe tường”, “trứng” có thể sai và “tường” có thể đúng và ngược lại. Thế nhưng, ông luôn đứng về phía trứng, viết về những thương tổn của trứng nhằm chạm vào sợi dây “đồng cảm” giữa đồng loại hay dị loại của con người, để từ đó kết nối và bồi đắp tri nhận nhân văn, nhân ái. Ông sử dụng năng lực cảm bút của mình như một mũi tên công lí hướng vào hiện thực, vào cái ác, phơi bày những đau đớn, chết chóc mà từng lớp người phải gánh chịu, không kể tuổi tác, nghề nghiệp, giới tính, tầng lớp... Sự thật ấy chính là cái thiện, tác giả để cho nhân vật tự bộc lộ câu chuyện của mình để người đọc khơi thức định nghĩa cảm xúc. Những nạn nhân tội ác dần cất lên tiếng nói của mình trong tiểu thuyết của Haruki Murakami để tòa án lương tâm của nhân loại minh định, phán xét, thứ mà nhiều khi tòa án hiện thực không thể làm được. Niềm bi cảm cũng từ cái thiện mà được hình thành.

Tiểu kết chương 2

Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, chúng tôi nhận thấy trong tác phẩm của ông chứa trong đó là nỗi niềm bi cảm về sự cô độc, sự vô thường cùng bi cảm về những nạn nhân bị cái ác tấn công, đọa đày. Nhân vật nào cũng mang trong mình cảm quan về nỗi cô độc đến bi ai. Con người của Murakami trở thành những cá thể cô độc do đánh mất danh tính và sự kết nối. Tầm căn cước của “cái tôi” thất lạc khiến con người cảm nghiệm nỗi cô độc đương đại sâu sắc. Họ trở thành những người mang trong mình những ẩn ức về sự lẻ loi luôn hướng tìm đến những bến đỗ của giao cảm tha nhân giữa cõi đời phù thế. Những khát khao đó được thể hiện trong những cuộc hành trình, hành hương kiếm tìm tâm hồn và tình yêu đích thực. Cây bút hiện đại hợp cùng tâm hồn truyền thống, tiểu thuyết của Murakami mang lại cho người đọc những phúc âm buồn giữa những sôi nổi, rộn rã của thời đại. Bên cạnh đó, niềm bi cảm về nhân sinh mong manh vô thường cũng được hình thành. Những bi cảm về sinh – tử khiến con người phải đối diện với bản chất của sự tồn tại. Những nỗi buồn thương mất mát, tàn lụi khiến con người phải nhận chân lại sự sống. Cuộc sống vô thường còn được thể hiện sâu sắc ở các nhân vật nữ. Thấu hiểu sự hữu hạn của vạn vật, con người của Murakami càng nhạy cảm hơn trước những cái đẹp yếu đuối bị đời vùi dập. Niềm bi cảm sáng trong cũng theo đó mà hình thành. Qua các tác phẩm, Murakami còn thể hiện vẻ đẹp của cái thiện, hướng đến cái đẹp là hướng đến những điều lương thiện, nhà văn viết về hiện thực, nhìn thẳng vào những tồn đọng của hiện thực để người đọc ý thức được những phần thiện – ác, từ đó, con người của Murakami bước vào cuộc hành trình kiếm tìm cái thiện không ngừng nghỉ. Vì vậy, tiếp nối mỹ cảm cái bi, mỹ cảm cái thiện là nội dung tiếp theo được chúng tôi khai thác cụ thể ở chương ba.

Chương 3

MĨ CẢM CÁI THIỆN

TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI

Chương hai của luận án đã khảo cứu mỹ cảm cái bi trong tiểu thuyết của Haruki Murakami. Trong chương ba, luận án đi sâu phân tích, tìm hiểu mỹ cảm cái thiện trong tiểu thuyết của nhà văn. Đây là một phương diện thể hiện đậm nét chủ đề căn cốt xuyên suốt sáng tác của Haruki Murakami là trân trọng tính bản thiện trong mỗi con người, lên án cái ác, cái xấu. Mỹ cảm cái thiện có liên quan đến mỹ cảm cái bi ở chương hai bởi lẽ, xuất phát từ tình yêu với cái đẹp thiện căn, nhà văn bi cảm cho cái đẹp đó khi nó bị tấn công, đẩy dọa bởi cái ác, cái xấu. Ở chương này, luận án sẽ bàn về cái đẹp lương thiện từ mỹ học phương Tây đến văn học Nhật Bản và những phương diện biểu hiện trong tiểu thuyết của Haruki Murakami như cái đẹp lương thiện của những phận người yếu thế và hành trình hướng thiện của họ.

3.1. Giới thuyết về mỹ cảm cái thiện

3.1.1. Khái quát chung về “cái thiện”

Trong luận án này, chúng tôi sử dụng cụm từ “mỹ cảm cái thiện” để hướng đến cái đẹp có tính thiện, tốt lành. Trên cơ sở đó, cái thiện được xem như một biểu hiện của cái đẹp. Mỹ học phương Tây và phương Đông cũng có nhiều điểm gặp gỡ khi xem cái thiện như một phương diện biểu hiện của cái đẹp hoặc gắn liền với cái đẹp như một phạm trù phái sinh.

Ở Phương Tây, cái thiện (tiếng Anh: the good – những điều tốt đẹp thường được ví với biểu tượng của Thiên thần - Angel) vốn xưa nay được đặt lên bàn cân so sánh với cái ác, cái xấu (Evil – Ác quỷ). Thiện – ác được xem là nhị nguyên phân lập phổ biến trong tôn giáo, đạo đức, triết học và tâm lý học. Xét về mặt lịch sử, có thể nói khái niệm và ý nghĩa của “thiện” rất đa dạng và phong phú.

Pythagore, triết gia Hy Lạp cổ đại, là người đặt cái thiện ở vị trí cao nhất trong hệ thống các bậc hữu thể, ông đồng nhất nó với Thượng đế, với tinh thần và với “đơn tử” sản sinh ra các hữu thể trong cuộc sống. Ông cho rằng cái thiện tựa như giá trị luân lý tương đồng với cái đẹp, chân lý và hạnh phúc. Cái thiện vượt lên trên tất cả mà mang lại giá trị cho vạn vật – tựa như một thứ gì đó có giá trị tuyệt đối và là căn nguyên của tất cả.

Platon trong cuộc trò chuyện với Glaucon và Socrates được ghi chép trong *The Republic to the Form of the Good*, khi nói về định nghĩa của công lý, Platon xác định ta không nên tiếp cận tới mọi sự khác và giống trong tự nhiên, thay vào đó, ta phải tập trung vào hình thức của thiện. Platon đã đặt nghĩa của cái thiện tương ứng như Mặt Trời – là nơi tỏa ra ánh sáng soi chiếu vạn vật thế gian, là thứ có thể cho chúng ta nhìn thấy được mọi thứ. Platon cũng có sự phân biệt rõ ràng giữa cái thiện và Mặt trời, nếu như Mặt trời của cõi hữu hình, thì cái thiện chính là nằm ở trong cõi minh triết. Cái thiện chính là công lý, là

sự thật làm nên sức mạnh của hiểu biết. Platon khẳng định: cái thiện phải cung cấp cho ta kiến thức và sự thật, khoa học hay nghệ thuật phải mang tính thiện mới là khoa học, nghệ thuật chân chính. “Ý tưởng thiện” làm cho các vật thể trở nên có ích và có giá trị, từ tính “thiện” mà có “chân” và “mĩ”.

Aristotle, trong *Nicomachean Ethics*, đã đề cập đến cái thiện hướng tới mục đích giúp con người trở thành “người thiện” – “good person”. Triết gia đề cao đặc biệt tới các phẩm chất mang tính thiện của con người: can đảm, chững mực, thông thái, thân thiện, tự trọng, giúp thành người thiện. Trong đó, tình yêu thương giữa con người với con người (tương ứng với nghĩa của chữ “Nhân” trong triết lí phương Đông) đóng vai trò quan trọng, nếu con người muốn trở thành con người thật sự (người thiện) thì không thể thiếu phẩm chất này [108, 15-16]. Trong mối tương quan giữa cái đẹp và cái tốt (cái thiện – Lebon), cái thiện chính là yếu tố quan trọng để hướng đến cái đẹp. Hơn nữa, Aristotle đã khẳng định cái thiện gắn liền với cái có ích và cái tốt. Thiện – có nghĩa là phải sống tốt, là hạnh phúc – mục đích sống cuối cùng của nhân loại. Với tư cách bản thể, cái thiện đứng ở vị trí tối cao như Thượng đế, như tinh thần; Với tư cách chất, cái thiện là đức hạnh... Từ đó Aristotle khẳng định, cái thiện chính là suối nguồn của hạnh phúc (eudaimonia): “Sự thiện của riêng con người là sự hoạt động của linh hồn đức hạnh” [109]. Như vậy, cái thiện cũng chính là cái đích hoàn hảo mà con người phải tìm kiếm nó cho chính mình để sống với phần hoàn hảo nhất.

Tới triết học hiện đại, vấn đề cái thiện và những phẩm chất của cái Thiện được các triết gia tiếp tục tiếp nối và phát triển cùng với tư duy biện chứng. Cái thiện trong mối quan hệ giữa con người với con người được khái quát thành phạm trù công cụ “thiện chí” được Kant phát triển trong tác phẩm *Cơ sở siêu hình của luân lí* xuất bản năm 1785. Với Kant, cũng giống như phạm trù “chân” nằm trong mối quan hệ “chân – thiện – mĩ”, phạm trù “thiện” phải gắn với lí trí phân biệt “phải” – “trái”, tức “thiện chí” là phải thấy “phải” (đúng đắn) thì làm và coi đó là trách nhiệm. “Thiện chí” là “thiện”, là mong muốn làm những điều tốt lành không mưu cầu một cái gì khác mang tính vụ lợi. Trong *Phê phán lí tính thực hành*, Kant chỉ ra rằng “đức hạnh” (Tugend) là điều kiện cao nhất của tất cả mong ước và nỗ lực theo đuổi hạnh phúc, đó là cái thiện hay cái tốt cao nhất.

Triết gia người Mỹ Mortimer Adler đề xuất phải phân biệt “thiện bản chất” và “thiện bề ngoài” [108, 17]. “Thiện” phải gắn với vẻ đẹp nội tại cá thể - vẻ đẹp tâm hồn con người. Cũng chính từ đó cái Thiện phải gắn bó chặt chẽ với cái chân (sự thật chân chính) và cái mĩ (cái đẹp).

Ở Phương Đông, *Từ điển Tiếng Việt* của GS.TS Hoàng Phê chủ biên định nghĩa “thiện” trước hết là từ chỉ phẩm chất hay hành vi của con người mang ý nghĩa tốt, lành, hợp với đạo đức [40, 1192]. Xét theo *Hán Việt từ điển* của Thiều Chửu, “thiện” có 14 chữ: 善, 埧,

堪, 嫻, 擅, 禪, 繕, 膳, 蟪, 蟥, 譙, 鄣, 鱗, 鱗. Chữ “thiện” xét trong trường hợp nghiên cứu của đề tài hướng theo chữ 善 (phồn thể: 善) với nghĩa: thứ nhất, những điều thiện lành, đối lại với chữ “ác” 惡 (những điều ác, xấu, đáng ghét) [110, 94]. Nhìn chung, nghĩa của “thiện” cũng gần với nét nghĩa tích cực, tốt, là những tác động, hành động mang lại những ý nghĩa tốt đẹp cho con người, vạn vật.

Khổng Tử vốn xem trọng vấn đề cái thiện trong sự tồn tại của con người. Khổng Tử xác định bốn cái đức của trời, đó là: nguyên (元), hanh (亨), lợi (利), trinh (貞), từ quẻ Kiền mà phân tích sự sinh thành của vạn vật. “Nguyên là đầu các điều thiện, hanh là hội hợp các cái tốt đẹp, lợi là sự hòa hợp với điều nghĩa, trinh là cái gốc của mọi sự” [111, 66]. Với quan niệm trọng yếu này của Khổng giáo, cái thiện được xác định là cái đức đứng đầu, cao nhất của bậc quân tử. Cái chí thiện là cực điểm của đạo Khổng Tử. Con người phải có thiện, phải xác định cái đích để hoàn hiện cái nhân chính là cái thiện. Chính bởi vậy, Khổng Tử xác định đạo thường phải là: nhân, nghĩa, lễ, trí, hiếu, đễ, trung, tín. Những điều ấy dựa trên cơ sở của cái minh đức thiên lí, con người phải theo thiên lí để làm tận sáng cái minh đức hướng đến chí thiện mới thôi. “Đại học chi đạo, tại minh minh đức, tại thân dân, tại chí chí thiện” (大學之道, 在明明德, 在親民, 在止於至善) – Đạo học làm việc lớn ở chỗ làm rạng tỏ cái đức sáng của mình, thương yêu người dân, đạt tới chỗ chí thiện [112, 83]. Điều thiện nằm trong bậc quân tử - thấy điều hay thì khuyến khích, thấy điều ác thì can ngăn không để cho cái ác làm thành.

Mạnh Tử chủ trương đề cao căn tính thiện trong con người: “Lòng trắc ẩn, người ta ai cũng có. Lòng biết thẹn và ghét, người ta ai cũng có. Lòng biết phải, trái, người ta ai cũng có. Lòng cung kính, người ta ai cũng có. Lòng trắc ẩn là lòng Nhân vậy, lòng thẹn là lòng ghét vậy. Lòng trắc ẩn là lòng Nhân vậy, lòng thẹn ghét là lòng Nghĩa vậy; lòng cung kính là Lễ vậy; lòng thị phi là Trí vậy. Nhân, nghĩa, lễ, trí không phải tự ở người nung đúc vào cho ta, tự ở ta vốn có vậy” [113, 310]. Mạnh Tử cho rằng ai cũng chứa đựng trong mình lòng trắc ẩn, như thỉnh linh có một đứa trẻ sắp ngã xuống giếng thì ai cũng thương xót cho đứa trẻ ấy. Đó chính là minh chứng một trong tứ đoan (có thể gọi là bốn mầm thiện) của tính thiện, đó là: lòng trắc ẩn (thương xót), lòng tu ó (thẹn, ghét), lòng từ nhượng (kính nhường), lòng thị phi (biết phải trái). Nếu ai không có thì không phải là người. Như vậy “thiện” và “nhân” có gắn bó chặt chẽ với nhau. Mạnh Tử tin người ta đều có cái tâm thiện ấy, cho nên ông chủ trương giáo dục hướng đến cái phóng tâm. Sự giáo dục con người phải lấy thiện căn làm căn bản để con người có thể giữ được cái Thiện trời phú của mình mà trở thành người lành, người tốt. Ông thường dùng “hiếu, đễ, trung, tín” để nói cụ thể về thiện.

Trong Phật giáo, thiện và ác là vấn đề vô cùng quan trọng. Các kinh luận Phật giáo đều hướng tới việc kiêng cử các điều ác mà hướng đến làm hết thảy các điều lành. Thiện cũng được xác định là lành, là tốt, phải thuận theo đạo lí, mang lại cái ích cho mình và cho người, Thiện đối lập với Ác, bất thiện. Tuy nhiên, khi phân xét về tính chất của cái thiện và cái ác, các bậc thầy trong kinh luận đưa ra các quan điểm khác nhau. *Kinh Bồ tát anh lạc* cho rằng “thiện” là thuận lí, còn trái lí là “ác”: “Tất thảy chúng sinh khi cái thức bắt đầu khởi một niệm tưởng trụ vào duyên, thì khởi lên thuận theo nghĩa để thứ nhất, thì gọi là Thiện, khởi lên trái với nghĩa thứ nhất thì gọi là Ác” [114, 1279]. *Luận Duy thức* cho rằng thiện là những tất cả những hành pháp mang lại thuận ích cho đời, còn những hành pháp làm tổn hại tới đời là cái ác. Trong *Du Già kinh*, quyển 5 giải thích ý nghĩa của thiện là: “có sức chiêu cảm cái quả báo vui sướng sẽ tới; lại có nghĩa trừ tuyệt những mối khổ phiền não đã phát sanh, đương phát sanh hoặc sẽ phát sanh” [115]. Cái thiện gắn với cái “chính”: chính thân, chính ngôn, chính tâm. Chính thân nghĩa là không sát sinh; cứu người, cứu vật; không dâm loạn, giữ mình trong sạch mà giúp người thoát khỏi tà dâm. Chính ngôn nghĩa là không sử dụng ngôn từ của mình để dâm thọc, nói ác, nói láo, nói bừa mà vô tình hay cố ý hại mình, hại người. Người chính ngôn phải sử dụng lời nói của mình mà gắn kết tha nhân, mang đến sự chân tình, sự thật và tốt đẹp. Chính tâm nghĩa là không tham ái, sân hận, si mê mà để tâm sáng suốt hướng tới chính pháp. Từ đó con người có được Thập Thiện (mười điều thiện) cho mình.

Trong *Đạo đức kinh*, nghĩa của “thiện” được gắn với văn cảnh nhưng về cơ bản đều có hướng ý là tốt, làm điều tốt, hướng về cái tốt đẹp. Nếu như chữ “đạo” được nhắc tới bảy mươi sáu lần thì chữ “thiện” được nhắc tới bốn mươi hai lần ở *Đạo đức kinh*, điều đó khẳng định ý nghĩa về “thiện” có một vai trò quan trọng trong giáo lí Lão Tử. Ngay từ những lời dạy đầu tiên, Lão Tử đã xác định trong thiên hạ, cuộc đời vốn đã tồn tại các mặt đối lập đẹp – xấu, thiện – ác, hữu – vô, khó – dễ, dài – ngắn, cao – thấp, âm – tiếng, nói đến sự tồn tại của mặt này cũng có nghĩa hàm ý cả mặt kia đang tồn tại. Chính bởi vậy mà con người phải nắm được tính tương đối và sự khác biệt đó mà thấy được quy luật ở đời mà “vô vi” hòa tĩn.

Điềm qua quan niệm về cái thiện của một số triết gia phương Đông và phương Tây, chúng tôi nhận thấy, thiện là một phạm trù gắn liền với đạo đức và mỹ học. Nó thể hiện bản tính tốt lành của con người, phù hợp với đạo trời và đạo người. Đó cũng là cái đẹp mà con người luôn hướng tới trau dồi để hoàn thiện mình. Murakami đã tiếp nhận tích cực quan điềm cái đẹp với cái thiện để truyền tải nó qua những giọt mực văn chương của mình. Trong những trang tiểu thuyết, Haruki Murakami thể hiện thái độ bênh vực, tôn vinh cái đẹp lương thiện của những phận người yếu thế và hành trình hướng thiện của họ.

3.1.2. *Cái thiện trong văn học Nhật Bản*

Trong tiếng Nhật, “zenryou” - ぜんりょう - 善良 là một từ ghép đẳng lập gồm hai yếu tố có nghĩa tương đương: “luong nghĩa là cái tốt, cái đẹp”; “thiện nghĩa là lành, tốt, hiền”. Như vậy, lương thiện về bản chất có nghĩa giống như thiện: cái tốt lành, cái đẹp. Khái niệm cái thiện trong văn học Nhật Bản được hình thành dựa trên các lí tưởng văn hóa, đạo đức và triết học phát triển qua nhiều thế kỉ. Cho đến nay, mặc dù vẫn chưa có cách giải thích rõ ràng về những biểu hiện về cái thiện trong văn học, nhưng khi tổng hợp văn chương Nhật Bản, ta có thể khái quát được những phương diện biểu hiện của cái thiện ở các phương diện: sự hòa hợp, sự hiếu thảo, vị tha và hy sinh, tôn kính thiên nhiên, lòng trắc ẩn, sự chính trực và dũng cảm, sự khiêm tốn và khả năng cứu chuộc.

Văn học Nhật Bản tiếp thu những ảnh hưởng sâu sắc của Thần đạo, Phật giáo và Nho giáo. Trong đó, những quan điểm về cái thiện trong Phật giáo sớm được người Nhật lĩnh hội và gửi gắm trong các tác phẩm. Thực chất, cái thiện được xem là một nền tảng cơ bản hình thành nên những phạm trù thẩm mĩ trong quan niệm của người Nhật. Sự đề cao cái đẹp phù du, ngắn ngủi (wabi – sabi), cái đẹp trong nỗi buồn vạn vật (aware) về bản chất vẫn là thể hiện quan niệm sâu sắc về khái niệm cái thiện. Đối với mĩ học Nhật Bản, cái thiện gắn bó với cái chân – tức cái tự nhiên mà bản thể vốn có (“khác với ý nghĩ về cái Chân trong sự “mô phỏng”, “tái hiện”, “mimesis” của phương Tây” [116, 35]). Theo đó, nếu như trong văn chương phương Tây thường có sự phân định rõ ràng giữa “thiện” và “ác”, các khái niệm về chủ nghĩa cá nhân, chủ nghĩa anh hùng và mưu cầu hạnh phúc cá nhân phổ biến thì văn học Nhật thường nhấn mạnh sự hòa hợp, chấp thuận cả hai phần thiện – ác đều thuộc một cá thể, các cuộc đấu tranh của nhân vật thường hướng tới sự cân bằng mong muốn cá nhân với nghĩa vụ của họ đối với xã hội, gia đình và thiên nhiên. Nói cách khác, những hành động có “tính thiện” trong văn học Nhật Bản được xác định bằng khả năng hướng đến sự hòa hợp giữa cá thể và cộng đồng.

Ghi chép những quan điểm về thiện – ác đầu tiên, ta có thể kể đến cuốn *Nhật Bản linh dị kí* (*Nihonryōiki*) của Keikai. Mặc dù những câu chuyện được Keikai tập hợp không đi sâu vào các cuộc thảo luận về thiện – ác rõ ràng nhưng nội dung hướng con người đến nhu cầu tự định nghĩa trong các bối cảnh đạo đức hành vi. Sinh sống trong thời kì Edo rơi vào loạn lạc, Keikai nhận thức rõ vai trò của việc xác định thiện – ác để làm bằng “sửa chữa lệch lạc và phân biệt đúng sai (...) cải tạo được ác tâm, tu hành theo đạo thiện” [117, 26]. Dựa trên triết lí Phật pháp nổi bật như nhân quả, luân hồi, các câu chuyện được tập hợp trong *Nhật Bản linh dị kí* đều nhằm tới hướng “hành thiện”. Quan điểm thiện – ác có mối quan hệ gắn bó chặt chẽ trong một thể cũng sớm được thể hiện trong tư tưởng chung của tác phẩm này. Ngay từ lời dẫn quyển thượng, Keikai đã nói: “(...) quả báo thiện ác như bóng với hình

(không xa nhau), ảnh hưởng khổ vui, như âm thanh trong khe núi có ngay tiếng vọng” [117, 68]. Điều đó có nghĩa, cái tốt – cái xấu nằm trong một thể, điều quan trọng là con người cần phải vượt qua sự ấu trĩ, mê muội mà đạt tới trí tuệ sâu sắc để phân định được đúng sai, cải tạo ác tâm, tu hành theo đạo thiện. Trong bối cảnh linh dị, các câu chuyện bộc lộ những niềm tin về đạo đức với nhiều sắc thái để thấy được sự phức tạp của đạo đức trong sự tồn tại của con người. Những thực thể siêu nhiên (linh hồn, ác quỷ và thần thánh) hay con người được đặt trong sự mơ hồ về đạo đức để nhận thức được thực thể trong nghiệp báo và quả báo (cả điều tốt và điều xấu, tích cực hay tiêu cực). Vấn đề bản chất con người là trọng tâm khám phá trong *Nhật Bản linh dị kí*, con người đối diện với bối cảnh phải tự nhận thức được “chính tâm”, thấy được ý nghĩa đạo đức mà suy ngẫm về hành động, lựa chọn và hậu quả để xác lập hành vi đúng đắn. Đặc biệt, Keikai nhấn mạnh đến việc con người phải “dẫn thân mình vào việc thiện” [117, 27] – vai trò của hành trình hướng con người vượt khỏi chương ngại vô minh được xác định tối quan trọng trong nguyên có làm nên tác phẩm này.

Đến với *Truyện kể Genji* của Murasaki Shikibu, vấn đề cái thiện trong kiệt tác văn học này đã trở nên phức tạp hơn các tác phẩm trước đó. Thậm chí vấn đề cái thiện có thể được xác định theo nhiều chiều kích khi đặt con người vào trong các khía cạnh đạo đức xã hội hay cảm xúc, hành động. Sự mơ hồ về thiện – ác thể hiện rất rõ từ từng điểm nhìn, hoàn cảnh của nhân vật. Cuộc đời trầm luân của Hoàng tử Ánh sáng – Genji được xem như là con đường hướng tới cái tốt, cái đẹp trong cuộc đời. Đồng thời, những đau buồn, trả giá trong tác phẩm cũng là sự tiếp nhận triết lý về nhân quả, báo ứng của đạo Phật. Hướng đến cái chân thật, nhân vật vật lộn với khát vọng, ham muốn và sự phức tạp trong các mối quan hệ tình cảm. Vì chân thật với tình cảm, nhân vật trong *Truyện kể Genji* sẵn sàng đi theo những nhu cầu bản năng, ẩn ức, mặc dù theo chuẩn mực đạo đức chung có thể là sai trái như: loạn luân (Genji – Fujitsubo), giết người (Rokujo)... Tác phẩm vừa truyền tải được những vấn đề mang tính chính trị, lịch sử, xã hội với những chuẩn mực của thời đại Heian vừa cho thấy cuộc hành trình phân định cái đúng và cái sai bằng nhận thức của con người. “Trong tự sự truyền thống Nhật Bản, quan điểm Thần đạo cho rằng sự lưu vong gắn liền với sự thanh lọc, còn góc nhìn Phật giáo cho rằng sự đền tội là tất yếu cho những lỗi lầm đã gây ra trước đó” [118, 630]. Bản chất cái thiện trong *Truyện kể Genji* cũng được nhấn mạnh ở tính “hành trình”, điều này không chỉ thể hiện ở mẫu thức nhân vật bị lưu đày mà còn thể hiện ở việc trong quá trình đó con người nhận thức gột rửa tội lỗi và trả giá cho những sai lầm mà họ đã gây ra.

Từ tư tưởng truyền thống, văn học Nhật Bản hiện đại tiếp tục khám phá ranh giới thiện – ác trong một bản thể. Điều đặc biệt việc nhận thức vai trò cá thể trong cộng đồng được tiếp biến trong sự đa dạng từ những góc nhìn mới của thời đại. Vấn đề thiện – ác

thường được các tác giả đặt trong các bối cảnh văn hóa với những biến chuyển giá trị buộc con người nhận thức về cái tốt – xấu, sai – đúng hay còn – mất.

Người đẹp say ngủ, Cố đô, Xứ tuyết hay *Ngàn cánh hạc*... của Y. Kawabata thể hiện những góc nhìn tinh tế về chủ đề thiện – ác. Từ chiều sâu với tình yêu cái đẹp trong tâm thức của một người Nhật, nhà văn đã thể hiện trong tác phẩm những khoảng không mờ hóa ranh giới giữa thiện và ác. Trong diễn từ nhận giải Nobel năm 1968, Kawabata thể hiện rõ quan điểm: “(...) nếu các vị nghĩ rằng trong thiên truyện *Ngàn cánh hạc* tôi muốn mô tả vẻ đẹp của tâm hồn và những hình thức của nghi lễ trà đạo, điều đó là không đúng. Thật ra là ngược lại, tôi chối bỏ nó, tôi cảnh báo chống lại sự phạm tục thô thiển mà những nghi thức trà đạo hiện nay đang sa vào” [119]. Cùng với tinh thần này, chúng ta có thể nhìn thấy cách thể hiện những hàm ý sâu sắc về cái thiện bị cái ác lấn át trong các tác phẩm của nhà văn. Vẻ đẹp của những người phụ nữ thánh thiện, những nghi thức truyền thống hay những không gian nguyên sơ của thiên nhiên vừa được khắc họa trong sự trân trọng lại vừa thể hiện nỗi sầu muộn trước những cái đẹp, cái tốt, cái thiện lương bị đọa đầy. Các tác phẩm của Kawabata khám phá bản chất phù du của cuộc đời, những rung chấn tâm thức trước cái đẹp mong manh tạo nên chất dẫn để bản thể soi chiếu thiện ác trong mỗi người.

Từ góc nhìn của một ngòi bút hiện thực mang cảm quan “bất an mơ hồ về tương lai”, Akutagawa Ryunosuke thể hiện thách thức những khái niệm về sự thật và đạo đức khi đặt con người vào trong những cuộc đấu tranh dữ dội giữa thiện và ác. Truyện ngắn của Akutagawa khám phá bản chất của con người khi xoáy sâu vào sự phức tạp về diễn biến tâm lí. Cùng ý thức thiện – ác không phải là hai phần tách rời, trong mỗi con người đều có hai phần thiện – ác, các tác phẩm của Akutagawa thể hiện cuộc giằng co giữa vị tha và vị kỉ khi đặt con người vào tình huống đặc biệt. Nhà văn Nhật này có một thể nghiệm đặc biệt khi thường đặt nhân vật vào cõi tự ý thức và lựa chọn. Bản chất xấu xa trong con người nhiều khi thắng thế trong tác phẩm của Akutagawa như trong *Rừng trúc, Cái mũi, Kappa*... Sự thắng thế này thực chất là mong muốn được bóc trần cái ác khi cái thiện vẫn hiện hữu nhưng bị xếp vào hàng yếu thế. Truy cầu cái đẹp toàn mỹ, nhà văn cho thấy nhận thức đặc biệt về cái thiện khi đặt nó vào trong vòng vây của cái ác. Những câu chuyện của Akutagawa Ryunosuke khai thác ranh giới mong manh giữa thiện – ác trong quan niệm truyền thống bằng cách “giải phẫu quyết liệt thế giới bệnh hoạn và hỗn loạn” [120, 14]. Từ đó, cái thiện trong tác phẩm của Akutagawa trở thành đối tượng để người đọc suy ngẫm và lí giải ở thế giới tràn ngập những tình huống đầy mâu thuẫn và khó xử về đạo đức.

Quan niệm nhận diện cái thiện của các nhà văn kể trên có ảnh hưởng sâu sắc tới thế hệ tiếp nối như Mishima Yukio, Osamu Dazai, Abe Kobo và cả hai nhà văn nhận giải Nobel sau Kawabata là Kenzaburo Oe, Kazuo Ishiguro. Phát triển tư tưởng truyền thống, cũng như

cách thể hiện của tiền bối, các nhà văn thuộc thế hệ mới đã cách tân phương thức nhìn nhận cái thiện. Tích hợp văn học Đông - Tây cùng với sự đa dạng hóa tầm tiếp cận vấn đề, các nhà văn tạo nên những vùng đất đặc sắc cho văn chương được diễn bày khả thể khai thác vấn đề quen thuộc. Đặc biệt, thiện – ác dù không còn xa lạ, nhưng sự bám rễ của cái ác trong cuộc sống đương đại ngày càng lộ rõ khi khiến con người ngày càng suy đồi về đạo đức hay suy sụp về tâm lí và nhận thức. Điều đó tiếp tục thúc đẩy các nhà văn tìm cách thể hiện những lăng kính nhân sinh để tìm kiếm lại cái thiện, cái đẹp bị cái ác, cái xấu xa áp chế và tước đoạt. Vì vậy, Kenzaburo Oe khắc họa những nỗi đau của con người trước chiến tranh và hiểm họa hạt nhân nguyên tử trong *Nuôi thù*, *Tuổi mười bảy*, *Một nỗi đau riêng*... Kazuo Ishiguro đặt nhân vật của mình trong những nỗi u sầu của thời đại về những con người mang mặc cảm cô đơn và ảm ức về sự mất mát mà lẫn lộn giữa quá khứ và thực tại, dằn vặt và lo sợ trong *Mãi đừng xa tôi*, *Những người không lơ ngủ quên*... Hoặc như Abe Kobo không ngần ngại khắc họa những thế giới dị biệt để con người cảm nghiệm nỗi đau của những thân phận bị xa lánh, ghét bỏ và thất bại ê chề như trong *Người đàn bà trong cồn cát*, *Khuôn mặt người khác*... Cái thiện vẫn còn đó nhưng nó đang dần bị cái ác chiếm đoạt, cô lập và đẩy dora – vấn đề này tiếp tục được các nhà văn thể hiện với nhiều chiều tiếp cận khác nhau.

Tóm lại, từ những phân tích trên, chúng ta có thể nhìn thấy một số đặc trưng nổi bật về cái thiện được thể hiện trong văn chương Nhật Bản. Thứ nhất, trong văn chương Nhật, cái thiện như là một biểu hiện của cái đẹp được thể hiện ở góc độ nhận thức đạo đức đối với con người đặt trong tương quan trách nhiệm với cộng đồng. Thứ hai, vấn đề cái thiện và cái ác không được xem như là hai vấn đề tách biệt phân định rõ ràng mà được xem như là hai yếu tố gắn bó chặt chẽ trong một bản thể. Thứ ba, văn chương Nhật Bản thường tập trung vào cuộc “hành trình” của con người tâm thức để truy tìm cái thiện, hay nói đúng hơn, để truy tìm lại gốc rễ bản thể, từ đó soi chiếu vào thiện – ác để lựa chọn và hành động. Murakami tiếp tục phát triển những đặc trưng này. Đặc biệt, ý thức tìm thấy vẻ đẹp trong “sự thương thức đối với bất cứ điều gì tồn tại như nó vốn là” [121, 251] của mỹ học Phật giáo được nhà văn Nhật thể hiện sâu sắc. Với tư cách là nhà văn kiếm tìm một lối đi mới trong văn chương Nhật, Murakami đã thể hiện quan điểm riêng về cái thiện đối với nhân sinh. Trước sức mạnh của cái ác, nhà văn vẫn làm nổi bật cái thiện ở những người yếu thế và luôn hướng những con người của mình tới cuộc hành trình tới cái thiện.

3.2. Cái thiện ở những người yếu thế trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Trong *Từ điển Tiếng Việt*, Hoàng Phê định nghĩa: “yếu thế” là “ở vào thế yếu” [40, 1483]. Định nghĩa này nhằm để chỉ những đối tượng gặp bất lợi so với các thành phần áp đảo về số lượng, vật chất, sức khỏe, vị thế và quyền lực... “Người yếu thế” là những con người phải lãnh chịu những tổn thương từ những hạn chế của họ trước đối tượng ở vào thế

mạnh hơn – cái mạnh có thể là một đối tượng hoặc là cả tập thể, hệ thống. Trong diễn từ khi nhận giải thưởng văn học cao nhất của Israel cho tác gia quốc tế “có khả năng xuất chúng trong việc biểu hiện tự do của con người và xã hội” – Jerusalem Prize, Haruki Murakami đã nêu rõ quan điểm văn chương trước những tranh cãi về tính nhân văn trong tác phẩm của ông. “Giữa bức tường cao kiên cố và một quả trứng đập vào đây, tôi luôn chọn đứng về phía quả trứng” [72]. Với tư cách là “người bịa chuyện” khéo léo, tinh xảo cùng với khả năng rũ bỏ rào cản đạo đức để hướng tới “siêu đạo đức” của văn học, đặc biệt là tiểu thuyết, Murakami cho rằng tiểu thuyết gia có thể đem sự thật ra một vị trí mới, soi rọi ánh sáng mới vào nó. Từ đó, những thứ nằm lẫn khuất trong bóng tối của hiện thực đi vào tiểu thuyết từng bước bị bóc trần bằng những “môi nhử” đặc biệt. Quan trọng là tiểu thuyết gia và người đọc phải có được sự “minh định”: Sự thật nằm ở đâu? Nó như thế nào?... ngay trong chính chúng ta. Và lúc này, ta có thể thấy hai đối cực chính xuất hiện trong tác phẩm hư cấu của nhà văn, cũng như trong hiện thực: “phe trứng” và “phe tường”. Haruki Murakami khẳng định: “(...) mặc cho bức tường có lí đến thế nào đi nữa, và mặc cho quả trứng có sai lầm đến đâu đi nữa, tôi vẫn đứng về phía quả trứng. Ai khác sẽ phán định phía nào là đúng, phía nào sai. Có lẽ thời gian hay lịch sử sẽ làm việc phán định đó. Chứ nếu có tiểu thuyết gia nào mà đứng về phía bức tường để viết tiểu thuyết, thì cho dù với lí do gì đi nữa, tác phẩm của họ liệu có được chút giá trị gì chẳng?” [72]. Trong phát biểu, Murakami đã tự xây cho mình một ẩn dụ và giải thích ẩn dụ ấy trong hai hình ảnh trứng – tường. Xét về hiện thể, “tường” chính là những oanh tạc cơ, xe tăng, phi đạn, bom lân tinh...; “trứng” chính là những người dân không có bất cứ một sự phòng vệ nào, bị cán bẹp, thiêu cháy và bắn chết... Xét về bản thể, thì Trứng và Tường cũng chính là hai đối cực thiện – ác tồn tại ở trong chúng ta. Mỗi con người mang trong mình một linh hồn mỏng manh, bao bọc bởi lớp vỏ dễ vỡ, từng ngày, đối đầu với bức tường cao kiên cố được Haruki Murakami gọi tên: “Guồng máy”. “Guồng máy” ấy có thể ngoài ta, cũng có khi thâm nhập vào trong ta để trở thành một thành quây khiến ta mê muội và tuân phục, nó mang lại cho ta hai mặt về tâm lí “an toàn và ngọt ngào; bảo vệ, nhưng là nhà tù” [71, 971].

Haruki Murakami là nhà văn muốn viết về cái ác – điều này đã được nhà văn khẳng định trong cuộc phỏng vấn với Trần Tiễn Cao Đăng khi nhắc đến tiểu thuyết *Biên niên kí chìm vắn dây cốt* [1, 8]. Nhà văn sử dụng cái ác như một phương cách để thể hiện, chạm tới cái thiện trong chính ông và nhân loại. Nhận thức được nỗi đau sinh thể, nắm rõ bản chất triết lí thiện – ác và quyền năng vô hạn của tiểu thuyết, Murakami không ngần ngại biến cái ác thành chủ đề để khai thác trong tác phẩm. Nhà văn bề gãy hiện thực, cắt đặt những mảnh vụn vào trong hành trình của tiểu thuyết, xây nên những câu chuyện triền miên trong hỗn mang, siêu thực, xoay quanh cái ác đa diện để từng bước phô bày những vết thương của thời đại. “Nếu rơi

xuống sàn mà vỡ thì đó là trứng” [122, 170]. Các nhân vật trung tâm của ông trở thành những cái yếu thế cô đơn, lẻ loi đối mặt với thế lực tàn ác có khi trở thành một hệ thống (như Nhà máy, Thị trấn trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, tổ chức Sakigake trong *IQ84...*). Và từ những con người thương tổn tựa như quả trứng bị ném vào tường, Haruki Murakami khám phá nơi họ cái đẹp lương thiện.

3.2.1. *Sự ngây thơ, chân thật của những người yếu thế*

Trong tiếng Nhật, 無邪気な (*mujakina*) là tính từ mang nghĩa “ngây thơ, trong sáng”, gần với từ “innocent” của tiếng Anh để chỉ sự vô tội, vô hại, thật thà, ngay thẳng, ngây thơ và chân thật [123, 851]. Như vậy, chúng ta có thể thấy, ngây thơ và chân thật là hai biểu hiện nổi bật của những con người mang tâm hồn trong sáng, tốt đẹp. Sự ngây thơ của con người thường thể hiện ở chỗ “không hiểu biết hoặc rất ít hiểu biết về đời, do còn non trẻ, ít kinh nghiệm” [40, 854]. Sự chân thật của con người thể hiện ở chỗ “trong lòng như thế nào thì bày tỏ ra ngoài đúng như thế” [40, 179]. Đây là hai khía cạnh chúng tôi tập trung ở mục này để làm rõ một khám phá về cái đẹp lương thiện trong những con người yếu thế của Murakami.

Trước hết, những người yếu thế trong tiểu thuyết Haruki Murakami là những con người ngây thơ lương thiện. Đó có thể vừa là cái đẹp nhưng cũng vừa là căn nguyên thương tổn ở những con người của Murakami. Vì vậy mà Murakami ví các nhân vật yếu thế của mình là “trứng”. Tâm hồn thuần nguyên của họ chỉ được bao bọc bên ngoài bằng lớp vỏ yếu ớt, một tác động nhỏ của ngoại cảnh cũng có thể khiến vỏ trứng nứt vỡ, cái lõi bên trong bị thương tổn, hư hoại. Những con người ngây thơ, hồn nhiên đó không thể nhận biết nỗi đau mình đang mang, hoặc không đủ sức chống chọi với thế giới bên ngoài. Vì tâm hồn ngây thơ nên các nhân vật của Murakami dễ mắc sai lầm, nhưng những sai lầm cũng thể hiện sự trong sáng thiện lương trong họ.

Murakami đã khắc họa sâu sắc ở sự “không biết” để thấy được bản chất hồn nhiên của những con người yếu thế. Trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, cháu gái nhà khoa học ở xứ sở diệu kì hay cô thủ thư ở chốn tận cùng thế giới đều là những cô gái ngây thơ, trong sáng. Đối mặt với nỗi đau mất cha mẹ, những cô bé mới lên sáu, lên bảy chỉ có đủ khả năng nhận biết bằng hiện thực: “Tôi không nhớ rõ nữa. Tôi tin là tôi không cảm thấy gì. Tôi chỉ còn biết chính xác là buổi tối mùa thu ướt át hôm đó không ai ôm tôi vào lòng. Đó là... đối với tôi đó là ngày tận cùng thế giới. Khi trời tối và ta cô đơn khủng khiếp và không còn ước muốn nào hơn là được một người ôm vào lòng, nhưng không có ai ở đó để an ủi ta” [87, 323-324]. Những bé gái mồ côi không thể cảm nhận được chính xác tình cảm, suy nghĩ của họ trước nghịch cảnh. Thế nhưng, ẩn ức khát khao tình thân vẫn tồn tại trong họ từ tận vô thức. Điều đó vô hình trung biến các cô gái trở thành “vật sở hữu”, những sản

phẩm hoàn hảo theo sự sắp đặt của người khác, bị tước mất kí ức, tình yêu và tâm hồn mà không thể chống cự lại.

Xuất phát từ sự “không lường trước” những vạn biến của cuộc đời, nên con người trong *Rừng Nauy*, *Kafka bên bờ biển* rơi vào những nỗi đau ngộ tưởng về sự hoàn hảo. Sự tin tưởng vào một kết nối hoàn hảo, trong một mối quan hệ hoàn hảo đã khiến con người yếu đuối mất đi khả năng chống chọi với thế giới bên ngoài. Đối diện với mất mát, họ chỉ còn cách chạy trốn, tìm nơi để nương mình tách biệt khỏi thế giới hiện thực. Điều đó xuất phát từ những suy nghĩ đơn giản và bản năng của những tâm hồn yếu ớt: “Rất có thể bọn mình không bao giờ có khả năng thích ứng hoàn toàn với những méo mó của chính mình. Không thể tự mình cất giấu nỗi đau đớn khổ sở do những méo mó này gây ra, bọn mình đến đây để trốn tránh chúng. Khi nào còn ở đây, bọn mình có thể tiếp tục sống mà không làm người khác tổn thương hoặc bị họ làm tổn thương...” [89, 174]. Nhà nghỉ Ami (*Rừng Nauy*) - nơi giúp Naoko, Reiko tách khỏi cộng đồng xã hội, phiến đá cửa vào (*Kafka bên bờ biển*) - phương tiện giúp Nakata loại bỏ trí lực và ngôn ngữ, Miss Saeki giữ lại kỉ niệm tình yêu - là lá chắn mỏng manh cho nỗi sợ hãi của những con người không có sức phản kháng với sự thực đau đớn mà vẫn muốn bảo toàn thiện tính. Chống chọi với nghịch cảnh, với sự ngây thơ của mình, những người yếu thế đã mắc sai lầm mà đánh đổi cả sự tồn tại của bản thân giữa cõi đời.

Cái ngây thơ của những người yếu thế còn thể hiện ở những cô gái đặt niềm tin vô vọng vào những cuộc tình không bền đỗ. Trong *Rừng Nauy*, trước một kẻ vô tâm, ái kỉ như Nagasawa, Hatsumi vẫn nuôi trong mình hi vọng về một tương lai có thể thay đổi hẳn bằng tình yêu chung thủy và sự bao dung của mình. Trong *Người tình Sputnik*, Sumire cũng ngây thơ tin tưởng vào một ngày nằng có thể sưởi ấm trái tim Miu. “Thế giới này đầy rẫy những cô gái ngây thơ, ngu ngốc, và tớ cũng là một trong số đó, tự mình chạy theo những giấc mơ không bao giờ thành hiện thực” [88, 70]. Dù biết là vô vọng, vẫn biết là tổn thương, nhưng những cô gái vẫn đuổi theo tình yêu của đời mình với tình cảm trong sáng, hồn nhiên nhất.

Ở tiểu thuyết của Murakami, những người yếu thế còn luôn giữ cho mình sự chân thật. Họ chân thật với chính vấn đề và nỗi đau của mình theo cách riêng. Ngoài chuỗi suy niệm của nhân vật trung tâm, đa phần các nhân vật của Murakami đều sẵn sàng bày tỏ tâm can bằng các hình thức khác nhau, có thể trực tiếp hoặc gián tiếp. Điều đó vừa thể hiện những mâu thuẫn nội tâm và ngoại cảnh của nhân vật, vừa là cơ hội để chúng ta có thể nắm bắt được phẩm tính của những con người phải chịu mất mát, tổn thương. Về trực tiếp, các nhân vật yếu thế của Murakami thường thể hiện những suy nghĩ của mình qua những cuộc hội thoại. Với những nhân vật đặc biệt như cô thủ thư mất tâm hồn trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* hay Nakata trong *Kafka bên bờ biển*, sự chân thật của họ vốn là bản chất trong những

những tâm hồn trong sáng như đứa trẻ, vì vậy, họ không thể nói dối. Bên cạnh đó, các nhân vật khác như Midori trong *Rừng Nauy*, Kasahara May trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Ayumi trong *1Q84* hay Oshima trong *Kafka bên bờ biển*... đều là những con người sẵn sàng nói ra những những băn khoăn, trăn trở mà không hề giấu giếm, kể cả là những điều điên rồ nhất cho đến những quan điểm triết lí về cuộc đời. Về gián tiếp, nếu như không thể diễn đạt bằng lời, những con người tổn thương trong tác phẩm của Murakami như Naoko trong *Rừng Nauy*, Quế và Kumiko trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Sumire trong *Người tình Sputnik*, cô giáo của Nakata trong *Kafka bên bờ biển*... lại tìm phương cách khác nhau để có cơ hội thể hiện nỗi lòng qua những bức thư hay những câu chuyện đầy tính ám thị.

Bằng cách này hay cách khác, những con người của Murakami luôn có xu hướng được bày tỏ những nỗi lòng của mình. Ở họ là nỗi khát khao được chia sẻ, được lắng nghe. Đối với họ, bí mật hay giả tạo như là một gánh nặng. “Thế giới có vẻ hoàn toàn trống rỗng đối với em. Mọi thứ em thấy quanh mình đều có vẻ giả tạo. Cái duy nhất không giả tạo là cái thứ kinh tởm nằm trong em ấy” [95, 374]. Những ám ảnh về cái chết, về sự cô độc, về nỗi mất mát trong quá khứ, về những dằn vặt đau khổ ở hiện tại luôn được những con người của Murakami thể hiện bằng tận đáy tâm can. Với tâm hồn trong sáng, những con người của Murakami mặc dù là nạn nhân nhưng cũng không vì vậy mà che giấu sự thật, ngụy biện cho những sai lầm của mình. Điều đó đã thôi thúc cô giáo của Nakata trong *Kafka bên bờ biển* viết bức thư thú nhận về sự thật mà mình đã giấu đi suốt bao năm. Cảm giác tội lỗi vì đã vô tình làm tổn thương những đứa trẻ vô tội, làm mất đi tương lai của Nakata buộc cô phải nói ra sự thật để tìm kiếm một phần nhẹ nhõm trong tâm hồn. Đối diện với cái ác, những con người trong sáng vẫn lựa chọn nhìn vào sự thật để tri nhận sự thật. Với những thương tổn, họ vẫn mong giữ lại những phần tốt đẹp trong mình bằng mọi giá. Vì thế, khi đối diện với tội ác của chiến tranh, những người lính lương thiện trong *Kafka bên bờ biển* sẵn sàng trở thành những kẻ đào ngũ, những kẻ mất tích: “(...) Anh bắt cần kẻ địch là ai: lính Tàu, Nga hay Mỹ. Anh không bao giờ muốn băm ruột họ. Nhưng cái thế giới mà chúng ta đang sống nó là như thế và chính vì vậy mà bọn anh đã đào ngũ. Xin đừng hiểu lầm anh, hai đứa anh đây không phải là những kẻ hèn nhát. Thực ra, bọn anh là những người lính xuất sắc. Có điều bọn anh không chịu nổi cơn xoáy lốc bạo lực ấy” [96, 473]. Trong những con người yếu thế Murakami, dù là những người mang những nỗi đau riêng, lòng bao dung và trắc ẩn vẫn tồn tại sâu sắc.

3.2.2. Sự bao dung, vị tha của những người yếu thế

“Bao dung” là “độ lượng, rộng lượng với mọi người” [40, 46]. Sự bao dung cũng có thể hiểu là sự tôn trọng, thấu hiểu cho sự khác biệt của những người khác. “Vị tha” là “có tinh thần chăm lo một cách vô tư đến lợi ích của người khác, có thể vì người khác mà hi sinh lợi ích của cá nhân mình” [40, 1413]. Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, mặc dù phải gánh

chịu những tổn thương, đau đớn đến cận kề cái chết nhưng các nhân vật của ông vẫn sẵn sàng tha thứ cho những lỗi lầm, khiếm khuyết và hạn chế của những người gây ra tổn thương cho mình. Đồng thời, họ sẵn sàng đánh đổi lợi ích cá nhân để hướng tới sự tương trợ với mong muốn mang đến những điều tốt đẹp cho những người yếu thế khác.

Các tác phẩm của Haruki Murakami là những câu chuyện của những tâm hồn mất mát gặp gỡ những tâm hồn mất mát. Đó không phải là những câu chuyện của một cá nhân mà là sự bộc bạch từ những số phận con người bị phân mảnh trước những nghịch cảnh tréo ngoe, phi lí. “Hạnh phúc chỉ có một loại, nhưng bất hạnh thì đến dưới mọi dạng, mọi cỡ. Như Tolstoy đã nói: hạnh phúc là ngụ ngôn, bất hạnh là chuyện đời” [96, 182]. Trước những thương tổn, những con người mang vết thương chứng kiến những vết thương khác mà nảy sinh những đồng cảm, trắc ẩn. Họ không hề chạy trốn hoàn cảnh mà chấp nhận số phận bằng sự bao dung, độ lượng xuất phát từ tình thương, tình yêu chân thành.

Trong *Rừng Nauy*, Midori trở thành điểm sáng của tác phẩm. Những câu chuyện nửa hư nửa thực mà cô kể như là một sự bù đắp cho mất mát mà cô phải trải qua. Vì lòng bao dung, nên Midori đã tạo nên những câu chuyện hợp lí nhất để những nỗi đau của mình được xoa dịu. Đối diện với sự thiếu thốn tình yêu thương, thậm chí phải chịu những lời miệt thị, chửi rủa nhưng Midori thực tâm vẫn không hề trách cứ bố mình. Thậm chí, cô còn là một đứa con hiếu thảo. Vừa học, vừa cáng đáng quản lí hiệu sách nhỏ của gia đình, Midori vẫn chăm sóc bố mình chu đáo. Tự đáy lòng, cô luôn ghi nhận những điều tích cực nhất từ bậc sinh thành: “Bố tớ không phải người xấu thế đâu. Nhiều khi tớ cáu với ông ấy vì ông ấy nói những điều thật kinh khủng, nhưng tận đáy lòng thì ông ấy rất trung thực và rất yêu mẹ tớ. (...) ông ấy còn tốt bằng vạn những kẻ lừa đảo và dối trá chỉ biết đi quanh môn trốn mọi thứ bởi vì chúng cứ trơn như lươn thế thôi” [89, 338 - 339]. Rõ ràng, Midori là một cô gái vô cùng tốt bụng và hiểu chuyện. Dù vô cùng đau đớn khi phải nghe những lời nguyên rủa cay độc nhưng Midori vẫn sẵn sàng tha thứ, cô không lấy những điều đó làm nỗi hận mà bỏ mặc bố mẹ mình: “Cả thế giới đen ngòm mất một giây khi bà ấy nói thế với tớ. Nhưng những chuyện như thế là một đặc điểm của căn bệnh này. Một chỗ nào đó trên não bộ bị chèn ép và khiến người ta mở mồm nói đủ mọi thứ xấu xa. Biết là bệnh thật, nhưng vẫn thấy đau. Biết làm sao được! Như tớ đây này, hầu hạ họ đến lòi cả xương ra mà vẫn phải nghe họ mắng chửi thậm tệ đủ thứ” [89, 356]. Midori không phủ nhận tình máu mủ, ruột rà mà đón nhận nó như một ân phước. Khi bố chết, Midori trút bỏ xiêm y trước di ảnh như để chứng nghiệm ý nghĩa, sự biết ơn bậc sinh thành, đồng thời, cô cũng muốn nói lên điều mà cô cất giấu bấy lâu: “Bố ơi, này là đứa con gái mà bố đã làm ra” [89, 419]. Tình yêu của cô dành cho bố không hề thay đổi, mối kết nối của người cha với con gái dường như vẫn còn nguyên vẹn trong kí ức của Midori. Sự bao dung, vị tha và

cởi mở của Midori cũng chính là cơ sở, nguồn sống mãnh liệt tiếp thêm động lực để Watanabe Toru trở về với những kết nối cuộc đời để đối diện với những hiện thực và mất mát.

Từ bản chất tốt đẹp, các nhân vật Haruki Murakami luôn có xu hướng tha thứ những sai lầm của những người mang lại nỗi đau cho họ. Không chỉ Midori của *Rừng Nauy*, ta còn thấy điều đó ở các nhân vật như thuật toán sư trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Tazaki Tsukuru trong *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*, Tengo trong *IQ84*... Đối diện với cái chết đã được định đoạt từ trước, thuật toán sư trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* không hề trách cứ nhà khoa học – người đã khiến anh ta vô tình trở thành một cỗ máy hỏng hóc. “Cuộc sống hạn hẹp được chia cho một hạnh phúc hạn hẹp” [87, 608]. Nhường chỗ cho những bất mãn, phần nộ, thuật toán sư hiểu được cái tốt đẹp mà mình đang có và có thể làm ở những giây phút cuối cùng của cuộc đời – đó là sự tha thứ. Sự tha thứ cũng là lựa chọn của Tazaki Tsukuru. Lời nói dối của Trắng đã khiến Tazaki phải trải qua những tháng ngày khủng khiếp đứng giữa ranh giới sinh tử. Nhưng khi khám phá được lí do, Tazaki không những không tức giận mà dành sự cảm thông chân thành cho cuộc đời bi kịch của Trắng: “cô không có khả năng tạo ra quanh mình một lớp vỏ đủ cứng để bảo vệ bản thân. Đứng trước cơn nguy ngập, việc tìm thấy dù chỉ một mảnh nhỏ cái nơi chốn an toàn cũng đã là quá sức với cô, nên cô không có đủ thời gian lựa chọn cách thức để làm chuyện đó” [90, 351]. Bằng sự đồng cảm, bao dung, nhân vật của Murakami cũng có xu hướng nhìn lại cuộc đời của mình, nhìn lại những gì mình đã nhận được để thay đổi cách nhìn, thay đổi suy nghĩ mà mình đã từng mang với người khác. Trong *IQ84*, từng xem bố mình là một người thô lỗ, khiến tuổi thơ bị tổn thương sâu sắc, nhưng ở những chặng cuối cuộc đời của bố, Tengo đã kịp thời nhận ra những gì bố làm với mình chỉ là sự vụng về thể hiện tình cảm của một người sống nội tâm mang nỗi đau quá khứ. “Con cảm ơn bố đã nuôi đứa con không phải máu mủ của mình thành người (...) chắc chắn bố không nghĩ ra được cách nào khác để tiếp xúc được với con. Con nên nói thế nào nhỉ, đối với bố, có lẽ là chuyện bố có thể làm tốt nhất rồi. Đó là giao điểm duy nhất giữa bố và xã hội. Nhất định là bố muốn cho con thấy thế giới bên ngoài là thế nào. Đến bây giờ con đã hiểu được điểm này. Đương nhiên bố cũng có tính toán rằng nếu dẫn theo một đứa trẻ thì việc thu phí sẽ dễ dàng hơn. Nhưng hẳn không chỉ vì một mục đích nào đó” [98, 405-406]. Ở chiều ngược lại, bố của Tengo mặc dù thô cục bên ngoài nhưng bên trong ông là con người tình cảm. Vợ ngoại tình bỏ lại đứa con nhỏ cho ông, nhưng không vì điều đó mà ông căm hận vợ, đặc biệt, không vì nỗi đau quá khứ mà ông làm tổn hại hình ảnh về mẹ trong Tengo. Việc Tengo có là con ruột hay không, đối với ông không quan trọng, tình yêu mà ông dành cho vợ con mới là điều ông nuôi dưỡng. Cho đến lúc cuối đời, ông vẫn mong muốn giúp đỡ con trai mình đến với hạnh phúc bằng tất cả chút sức lực cuối cùng.

Trong *IQ84*, sự bao dung, vị tha trước hết thể hiện ở nhân vật Aomame và Bà Chủ của lâu đài Azabu. Họ đều là những người mang nỗi đau chứng kiến những người thân yêu bị cái ác bức tử. Giải phóng những người phụ nữ bị chồng bạo hành, Aomame và Bà Chủ trở thành những người chiến đấu vì cái thiện và những người yếu thế. Xuất phát là nạn nhân, Aomame trở thành người nhạy cảm hơn cả với những số phận bị kịch của những nạn nhân trong gia đình khác. Vì vậy, cô sẵn sàng trở thành kẻ ngoài lề để làm công việc pháp luật không thể chạm tới. Là sát thủ, Aomame sẵn sàng đánh đổi cả mạng sống để giải thoát cho những người phụ nữ, những bé gái phải sống trong những hoàn cảnh éo le, tàn bạo. Để bảo vệ những người yếu đuối hơn, Aomame đã trở thành người đương đầu trực diện với cái ác bằng tình thương, lòng bao dung và trầm ẩn. Không chỉ vậy, trong tác phẩm, nhân vật Fukaeri cũng đem lại cho chúng ta ấn tượng về cái đẹp lương thiện mà cô sở hữu. Sự bao dung, thậm chí, sự vị tha của Fukaeri còn có khả năng cứu rỗi con người. Cô gái bị cha mình cưỡng đoạt tương lai đến mất khả năng giao tiếp, mất khả năng biểu lộ tình cảm nhưng vẫn luôn cô gắng mang sự thật cảnh tình tới xã hội bên ngoài thông qua viết *Nhật không khí*. Đặc biệt, cô luôn sẵn sàng sử dụng khả năng của mình để trợ giúp người khác như tạo một đường dẫn kết nối Tengo và Aomame hay cứu vớt linh hồn ẩn dật của Ushikawa. Với Ushikawa, một con người tồn tại bằng cách trở thành tay sai trong bóng tối, hẩn tựa như Thăng Gù ở Nhà thờ Đức Bà phải sống theo sự sai bảo của lợi ích. Cuộc sống của hẩn là cuộc sống bằng những nguy hiểm khóa lấp nỗi cô độc, đáng thương của một kẻ bị gạt ra ngoài xã hội. Thế nhưng, khi đối mặt với Fukaeri, những khoảng tối đáng thương của Ushikawa đã bị nhìn trúng: “Theo một nghĩa nào đó, đôi mắt đẹp ấy của cô đã khoan thứ cho Ushikawa. Không, không hẩn là khoan thứ, Ushikawa nghĩ lại. Không, đôi mắt ấy tràn đầy lòng cảm thương. Cô biết hành vi của Ushikawa là không sạch sẽ, nhưng cô trao cho y lòng cảm thương. (...) Y cảm thấy mình là một kẻ xấu xa biến thái ghê tởm (...) Sắc thái cảm thương tự nhiên, trong veo nơi đôi mắt Fukaeri thấm sâu vào tim Ushikawa. Chẳng thà bị vạch trần, bị khinh miệt, bị mắng chửi, bị định tội, y còn thấy dễ chịu hơn. Hay chẳng thà cô dùng gậy bóng chày đập y một trận. Nhưng thế này thì y không thể chịu nổi” [99, 385]. Sự bao dung, cảm thông trong ánh mắt của Fukaeri khiến Ushikawa đau đớn nhận ra tình yêu mà mình cả đời đã đánh mất chợt có trong khoảnh khắc. Những tình cảm của Ushikawa tựa như phúc âm buồn về tình yêu và sự tôn kính của Quasimodo dành cho Esmeralda. “Bất kì ở đâu, cảnh tượng đó cũng cảm động, khi một cô gái xinh đẹp, tươi tắn, thuần khiết, duyên dáng và đồng thời rất yếu ớt, động mỗi từ tâm, chạy tới như vậy, để cứu giúp một kẻ chất chồng đủ nỗi khổ ải, cổ quái và độc ác. Trên giàn bêu tù, cảnh tượng đó thật siêu phàm” [124, 259].

Phải nói rằng, trong tiểu thuyết Haruki Murakami, cái ác thường giữ một thể thượng phong. Cái ác được “trang bị hùng hậu” với những động cơ, thủ đoạn đen tối, còn cái thiện

thì nguyên sơ, yếu thế, thiếu phòng bị và dễ bị cái ác dụ dỗ mà lầm đường lạc lối. Chính vì vậy, với trách nhiệm của một con người, Haruki Murakami xem việc viết tiểu thuyết như là một cơ hội để “đem phẩm giá của tâm hồn mỗi con người cá thể lên bề mặt mà soi rọi vào đấy” [72]. Soi chiếu vào những “quả trứng” và “bức tường”, ta không chỉ thấy được những nỗi đau của những phận người yếu thế mà còn khám phá được những vẻ đẹp thiện lương minh định giá trị cái đẹp nhân thế giữa ranh giới thiện – ác. Qua những câu chuyện phóng chiếu đủ mọi khía cạnh của sự tồn tại, từ niềm vui, hạnh phúc đến sự khùng khiếp, đáng sợ tột cùng, Murakami hi vọng mỗi con người thức tỉnh khỏi u mê, lạc lối mà thấy được giá trị tâm hồn. Dù cái ác thường ở thế mạnh, cái Thiện thì mong manh, yếu thế, thế nhưng, Murakami luôn giữ một tâm niệm: trong cuộc chiến không cân sức với cái ác, với Guồng máy, với Bức tường kiên cố... để giữ chút cơ may chiến thắng, ta phải giữ được phần thiện trong ta, phải giữ được niềm tin “vào tính cá biệt tuyệt đối không thể thay thế của linh hồn chính mình và của mọi người khác, và từ niềm tin của chúng ta vào hơi ấm có được khi linh hồn chúng ta được nối kết với nhau” [72]. Chính vì vậy mà cái thiện trở thành một đối tượng tìm kiếm, một hạt nhân cần được khai phá trong tiểu thuyết của Haruki Murakami.

3.3. Hành trình hướng thiện của nhân vật trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Nishida Kitaro – người sáng lập trường phái triết học Kyoto cho rằng: cái Thiện là hành trình kiếm tìm tự ngã chân chính. “Việc xác định giá trị của hành vi đều nằm ở nguyện vọng tiên thiên mang tính căn bản của ý chí này, do đó chúng ta thực hiện được nguyện vọng này tức là chúng ta thực hiện được lí tưởng của mình, thì hành vi đó sẽ được xem là thiện và nhận được sự tán dương, trái lại hành vi đó sẽ bị xem là ác và phải chịu sự chỉ trích” [125, 211]. Lúc này “thiện” rất gần với khái niệm “mĩ”. Con người hướng đến cái đẹp cũng có nghĩa là phải hành động để đạt đến cái thiện lí tưởng. Đó là ý thức về cái chân của tự ngã. Con người trong tiểu thuyết của Haruki Murakami có một hành trình như vậy. Họ là những cá thể yếu thế trước cái ác, dùng những khả năng tri cảm, tri quan của mình để nhận chân hiện thực, cái chấp chướng của đời, để từ đó ngưỡng cầu cái thiện mà dần thân tìm đến phần thiện lương trong mình. Thiện lương là làm những điều tốt đẹp cho những người khác, nhưng có nghĩa là đang làm tốt đẹp cho chính mình, chiến đấu vì người khác cũng chính là chiến đấu cho bản thân. Chiêm nghiệm, suy tư và hành động chính là quá trình con người khám phá cốt lõi của sự tồn tại. Dẫu các tác phẩm của Murakami hầu như đều kết mở, con đường hành trình của nhân vật dường như vẫn còn ở phía trước. Nhưng đó chính là đời, những con người nhỏ bé vẫn tiếp tục kiếm tìm chân lí, mỗi bước dần thân là một lần đón ngộ.

3.3.1. Con người lạc lối và vị kỉ

“Nỗi bất an nằm sâu trong tâm khảm các nhân vật đó cho thấy xã hội Nhật Bản có tác

dụng làm mê muội đến thế nào đối với cá nhân, nó nói lên rằng, nếu dẹp các thành công kinh tế sang một bên thì nước Nhật thời hậu chiến không hề là một chốn thiên đường không tưởng” [95, 710]. Nhà nghiên cứu Patricia Welch đã phát biểu như vậy trong bài luận *Thế giới chuyện kể của Murakami*. Thực tế, không riêng gì nước Nhật, trong sự phát triển thần kì của kinh tế và công nghệ, dường như loài người ngày càng bị cái “thực hóa” của khoa học bao trùm. Con người khát khao “khoa học hóa” mọi vấn đề, hay nói cách khác, là con người tự tin có thể đưa mọi sự ra ánh sáng. Thế nhưng, vô hình trung điều đó lại khiến nhân loại trở nên mất cảnh giác với những “hồn mang” vô dạng chờ thời cơ chực nuốt chửng loài người.

Trong xu thế phát triển kinh tế như vũ bão, Guồng máy trở thành cấu trúc thống trị vững chắc như bức tường thành với những luật lệ hà khắc buộc con người phải từ bỏ “cái bóng” của chính mình như trong *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* để bước vào lãnh địa được kiểm soát bằng vật chất, quyền lực. Chạy theo dòng cuốn cuộc đời, con người ngày càng trở nên xa lạ, tách rời những giá trị nguyên bản của mối quan hệ cô độc và lẻ loi. Vì vậy, các nhân vật của Haruki Murakami thường khởi đầu “cuộc đời mình” trong tiểu thuyết bằng những bất an, lạc lối trong mê cung bóng tối vị kỉ.

Trước hết, các nhân vật lạc lõng trong chính gia đình của mình. Như ở phần trên chúng tôi đã phân tích, các nhân vật của Haruki Murakami thường được xây dựng với hình ảnh của “những đứa con mồ côi”, những con người thiếu vắng tình thương gia đình. Có nhân vật là con một, có nhân vật có anh chị em, có nhân vật có người thân thích, thế nhưng họ đều có một điểm chung – họ đơn độc giữa trường huyệt thống. Okada Toru, Kumiko, Kasahara May, Kano Creta, Kano Malta trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*; Kafka Tamura, ông Nakata trong *Kafka bên bờ biển*; Aomame, Tengo, Fukaeri, Ayumi, Ushikawa trong *IQ84...* là những đứa con lạc lõng như vậy.

Sự thiếu vắng tình thương yêu của gia đình trong tiểu thuyết của Haruki Murakami như là sản phẩm của thời đại, khi con người chạy theo những hư vinh và ảo vọng. Sợi dây kết nối bằng tình yêu thương dần bị cắt đứt mà thay vào đó chỉ là sự hình thành và duy trì một phần tử có tính hỗ trợ xây dựng cho Guồng máy ngày càng vững chắc. Điều đó có thể nhìn thấy ở cha mẹ Kumiko (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) với những niềm tin về quyền lực và vật chất, áp đặt niềm tin đó lên thế hệ sau mà sẵn sàng chà đạp lên những kẻ ngang đường. Cha mẹ Aomame hay cha mẹ của những đứa trẻ trong giáo phái Sakigake (*IQ84*) coi đứa con gái của mình như là một công cụ hỗ trợ cho tín ngưỡng, ép buộc con cái phải đi theo tín ngưỡng và sẵn sàng vì tín ngưỡng mà bỏ mặc chúng... Hay cũng có cha mẹ vì định kiến về “dị thường” của xã hội mà kì thị chính đứa con máu mủ của mình như Ushikawa với hình hài xấu xí như một nốt nhạc phô trong giai điệu đẹp đẽ (*IQ84*), Kano Malta với năng lực đặc biệt và Kano Creta với căn bệnh “cực hạn cảm giác” (*Biên niên kí chim vặn dây cót*)...

Không chỉ vậy, cũng có gia đình vì vòng xoáy kinh tế, bạc tiền và danh vọng mà “không có thời gian” để bận tâm tới tổn thương của con cái như cha mẹ của Kasahara May trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Ở tiểu thuyết của Murakami, còn có những gia đình tồn tại nhưng lại không toàn vẹn, khiến con cái rơi vào nỗi mặc cảm thiếu vắng bóng hình mẹ ruột như Okada Toru trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Kafka Tamura trong *Kafka bên bờ biển*... Thậm chí, kể cả có mẹ nhưng cũng chẳng mang lại chỗ dựa tinh thần và bảo vệ bằng tình thương yêu như Ayumi trong *IQ84*. Gia đình cũng nhiều khi trở thành nỗi ám ảnh về sự mất mát, bỏ rơi như đối với Naoko và Midori trong *Rừng Nauy*. Ở những cuốn tiểu thuyết, gia đình dường như không còn là nơi để về, không là thiên đường hoàn hảo dành cho con cái, chính bởi vậy, các nhân vật trở thành những sinh thể lạc lõng, bơ vơ bước vào cuộc đời với tâm hồn đầy tổn thương, méo mó.

Sở dĩ một lần nữa phân tích những vết thương do gia đình tạo ra đối với các nhân vật trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, chúng tôi muốn khẳng định một cơ sở tác động mạnh mẽ lên cuộc đời của các nhân vật, lúc này là “tác nhân” đẩy nhân vật trở thành những con người đơn độc trong xã hội, trong cuộc đời. Và đặc biệt, qua đây, ta hiểu rõ hơn lí do mà các nhân vật tìm đủ phương cách để chối bỏ huyết thống của mình. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Okada Toru đã cắt đứt mọi liên hệ với cha khi ông tục huyền, Kumiko phá thai để từ bỏ khả năng tiếp nối mã gen khủng khiếp của gia đình Wataya. Với Kasahara May, những cảm xúc với bậc sinh thành cũng méo mó, gây vụn biến thành sự phủ nhận: “Tại sao em sinh ra trên đời này lại làm con những kẻ đầu đất như vậy chứ? Mà tại sao dù được những người như vậy nuôi nấng dạy dỗ nhưng em vẫn không trở thành một con ếch ộp ngu si như họ?...” [95, 537-538]. Các nhân vật đều hướng tới khát khao “cách li” khỏi gia đình. Kano Malta, Kano Creta, Kafka, Aomame, Tengo... cũng sớm rời bỏ khỏi gia đình mà họ không tìm thấy tình thương.

Những hạt nhân “ác tính” trong những mất mát, khiếm khuyết từ gia đình, khiến con người rơi vào màn chướng vô minh, không có được những định nghĩa rõ ràng về “tính phải” của cái thiện (bởi có lẽ chẳng có ai dạy cho họ cả). Wataya Noboru tiếp nhận hạt “ác tính”, để cái ác găm nhâm, bắt rễ chiếm đoạt thân xác. Anh ta trở thành “bản sao” cho kì vọng của gia đình. Tình cảm, tình yêu và cao cả hơn là sức mạnh tinh thần đối với anh ta là cái gì đó rất xa xôi – “anh ta chẳng có lựa chọn nào khác” [95, 89]. Và cứ thế, cái ác lớn dần, biến anh ta thành biểu tượng trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Thế nhưng, những đứa con rời bỏ gia đình dường như cũng không thể trốn chạy khỏi “lời nguyên huyết thống”. Họ tiếp tục để guồng quay cuộc sống cuốn mình vào trong mộng muội, u mê. Cho đến khi nghỉ công việc long tong bàn giấy, Okada Toru (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) mới chợt nhận ra mình đã bỏ quên nhiều thứ. Suốt một thời gian dài, Toru chẳng bao giờ băn khoăn xem thực sự mình cần

gì và phải làm gì cả. Anh vô thức trở thành kẻ phục tùng cuộc sống vật chất. Những điều cơ bản của mối quan hệ vợ chồng từ sở thích ăn uống, nếp sinh hoạt... cũng đều bị Toru lãng quên. Anh nói yêu Kumiko, tin tưởng vào hạnh phúc gia đình của mình nhưng anh lại không hề biết rằng vợ của mình không thích ăn thịt bò nấu chung với ớt xanh, không thích khăn giấy màu xanh và giấy vệ sinh in hoa... Anh đã sống với vợ suốt sáu năm mà không hề biết cô ghét những thứ đó đến thế nào. Cuộc sống hiện thực khiến con người đánh mất nhau, những người tưởng như gần gũi nhất cũng trở nên xa lạ đến không ngờ... “Liệu có thể nào tôi nhìn thấy phần còn lại không? Hay là cho đến già, đến khi xuống lỗ tôi vẫn chẳng bao giờ thực sự biết được vợ mình?... Cuộc đời tôi có ý nghĩa gì nếu suốt đời tôi ngủ chung giường với một người đàn bà xa lạ vẫn hoàn xa lạ?” [95, 39-40]. Từ những ngày đầu hẹn hò với Kumiko, Okada Toru đã tự xây nên giữa hai người một *bức tường sữa*, khiến anh sợ chết ngất. Bức tường này được xây nên từ những bóng tối vô thức của nỗi sợ ẩn sâu bên trong, ngăn cách hai người – đều có tình yêu nhưng vẫn thành nhị nguyên phân biệt. Kumiko đầu đã có gia đình riêng nhưng vẫn không tài nào thoát khỏi những méo mó tâm hồn, những ám ảnh về “cái gì đó” tồn tại trong cô, buộc cô phải chạy trốn khỏi thực tại. Và tương tự Kumiko, Kafka Tamura (*Kafka bên bờ biển*) cố gắng rời khỏi người cha của mình nhưng cũng không thể nào chối bỏ được dòng máu đang lưu thông trong cơ thể cậu. “Tôi không sao thoát nổi cặp lông mày dài rậm của cha tôi với cái rãnh sâu ở giữa. Tôi có thể giết ông nếu tôi thực sự muốn – chắc chắn là tôi đủ mạnh để làm việc đó – và tôi có thể xóa mẹ tôi khỏi trí nhớ. Nhưng không cách nào xóa được cái ghen họ truyền cho tôi. Nếu tôi muốn khử cái đó đi thì chắc tôi phải thủ tiêu chính mình” [96, 14]. Lời nguyên Oedipus “giết cha, quan hệ với chị gái và yêu phải mẹ mình” đeo đẳng Kafka khiến cậu mong muốn được đến một nơi thật xa lạ, nơi mà cậu có thể khoác lên một vỏ bọc giấu đi cái “tôi” của mình: “Tôi thấy an toàn trong cái vỏ bọc gọi là thằng tôi đây. Tôi chui vào vành trong vừa khít của nó và khóa lại đánh tách” [96, 65]. Tengo trong *IQ84* đầu có trường thành thể xác nhưng những ảo tượng về người mẹ phản bội vô tình bị anh ta chứng kiến năm một tuổi rưỡi như trở thành nhà tù giam cầm Tengo suốt hai mươi chín năm cuộc đời. “Mày chỉ có thể ở đây, không thể đi đâu được!” [97, 27]. Khoảnh khắc ngoại tình của mẹ đã khắc sâu trong Tengo, tựa như cơn sóng thần im lặng cuộn cuộn ập tới tấn công anh ta bất cứ lúc nào, bóp nghẹt toàn bộ sức sống. Ám ảnh đó mặc dù chưa được xác thực, nhưng, nó đã tạo nên một mặc cảm bị “cưỡng đoạt” tình yêu và sự bao bọc của người mẹ khi đưa con trai bắt lực chứng kiến người phụ nữ đầu tiên của cuộc đời – bầu sữa nóng nuôi dưỡng mình bị tước khỏi bởi một người đàn ông xa lạ - không phải cha mình. Không chỉ vậy, việc không tìm được sự sẻ chia cùng với ứng xử cộc cằn với người cha khiến Tengo buộc phải rơi vào trạng thái phủ nhận khả năng cùng huyết thống. Anh ta huyễn hoặc mình trong một giả thuyết quay lưng với cha, để hợp lý hóa cho

những đau khổ, tổn thương trong quá khứ. Cả Kafka và Tengo ở trong hai tác phẩm của Murakami đều rơi vào những hoang mang, hỗn độn trong “phức cảm Oedipus” theo lý thuyết phân tâm học của Freud. Họ rơi vào mê cung của những ẩn ức mặc định cấm rề trong bản thể của đứa con trai trong gia đình như Tiến sĩ Ernest Jones phân định: một là tình yêu cho người mẹ và hai là nỗi căm ghét người cha. Đặc biệt, nỗi căm ghét người cha trở thành ức chế buộc đứa con trai phải tìm cách đào thoát, phủ nhận mối quan hệ thân thích: họ “khước từ vai trò của người cha trong giao cấu và sinh sản, và sau đó làm dịu và chuyển hướng nỗi căm ghét hướng tới ông ta” [126, 174].

Các nhân vật của Haruki Murakami buộc phải tự huỷ hoại mình bằng cách tự lấp cho cuộc đời hạn hẹp và khó thở của họ một cánh cửa mới, một cánh cửa không ai biết được nguồn gốc của họ. Thậm chí, nhân vật Nakata trong *Kafka bên bờ biển* dường như không chạy trốn trong thực tại, nhưng từ khi là một đứa trẻ, Nakata đã lựa chọn bước vào thế giới của bóng tối của nhận thức, trở thành “kẻ vô dụng” với gia đình: “Cái thế giới không đáy của bóng tối ấy, cái tĩnh lặng hỗn độn nặng nề ấy là một người bạn cũ và đã trở thành một bộ phận của chính lão từ lâu rồi. Nakata hiểu nó quá rõ. Trong cái thế giới ấy không có chữ viết, không có cả các ngày trong tuần, không có ông Tỉnh trưởng dễ sợ, không có nhạc kịch, không có BMW. Không dao kéo, không mũ cao thành” [96, 98]. Bởi với Nakata của thời tiểu học, với tư duy non nớt của mình, việc biết đọc, biết viết, biết tư duy chính là ngọn nguồn đau khổ của cậu, là cơ sở để cha mẹ cậu kì vọng và đặt những áp lực của người lớn lên vai cậu, khiến cậu mất đi sự hồn nhiên và niềm vui của một đứa trẻ. Thế nên, Nakata từ bỏ nó. Bởi lúc đó, Nakata cho rằng: không biết đọc, không biết viết, không thông minh sẽ mang lại cho cậu hạnh phúc. Aomame trong *IQ84* có lẽ từ những vết thương trong quá khứ mà chán ghét chính cái tên “đặc biệt” do cha mẹ đặt cho mình, từ “cái tên độc” đó dường như cha mẹ cô đã gán đứa con số phận phải cô độc giữa nhân gian. Cô phải đi trên con đường không gia đình, không cốt nhục. Để có thể tồn tại, cô buộc phải khiến mình thích ứng với cô đơn, không bè bạn, lấy sự mạnh mẽ, lạnh lùng để tạo giới hạn khước từ kết nối. Và hơn nữa, cô thường không hài lòng với hình thể của mình. Hầu hết những thứ nhận diện về cô đều bị phủ nhận. Chính bởi vậy mà Aomame đã từng mong muốn thay đổi dung mạo và tên họ để được “cài đặt lại cuộc đời”.

Không chỉ vấn đề huyết thống, nhân vật của Murakami còn bị bề gãy đột ngột mối quan hệ tưởng chừng gắn bó với “người khác”. Sự mất tích đột ngột, cái chết bất ngờ hay sự cắt đứt liên lạc không báo trước trở thành tâm điểm ám ảnh của *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Người tình Sputnik*, *Kafka bên bờ biển*, *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*... Tình bạn, tình yêu trở thành khởi nguồn đẩy con người vào cảm giác bất an, mất phương hướng. Những bí mật, những ẩn ức không thể chia sẻ khiến nhân vật của Murakami rơi vào trường tiêu cực - dễ tổn thương, dễ sai lầm. Điều đó buộc họ phải rời bỏ

các mối quan hệ bằng những biện pháp thiếu sáng suốt: tự tử (*Biên niên kí chim vặn dây cót, Rừng Nauy*), bỏ đi (*Biên niên kí chim vặn dây cót, Người tình Sputnik, Kafka bên bờ biển*) hay nói dối (*Kafka bên bờ biển, Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*)... Đặc biệt, tình yêu khởi đầu trong tác phẩm của Murakami không phải là cái nôi lãng mạn mà là nỗi day dứt, tiếc nuối và tuyệt vọng. Tình yêu sâu sắc thuần khiết của Watanabe Toru, K, Sumire, Kafka, Tazaki Tsukuru càng lẫn sâu càng vô vọng. Các nhân vật rơi vào cuộc vật lộn với quá khứ mất mát, đau đớn.

Nhân vật trong tiểu thuyết của Haruki Murakami thường xuất hiện với hình hài của những con người mang tâm hồn bất toàn chứa những hoang mang đồ bẽ. Họ trở thành những “xác sống” rỗng rang cảm xúc, ngập chìm trong những ám ảnh về cái chết. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, con người không sao dứt khỏi kí ức mà càng hoang mang với thực tại. Trung úy Mamiya, Honda trở về sau chiến tranh cũng chỉ còn thân xác đơn độc trước nấm mồ người thân và chính mình. Nhục đậu khấu cũng không thể dứt khỏi những mặc cảm về câu chuyện vườn thú trong quá khứ, cái chết kinh khủng của chồng bà và sự ra đi của mẹ bà. Những mệnh phụ phu nhân giàu có, quyền lực (khách hàng của Quế) thường rơi vào những hụt hẫng, chi phối bởi “*cái gì đó*” khiến họ mất cân bằng giữa tâm hồn và thể xác. Và Quế từ chối giọng nói của mình từ năm sáu tuổi sau khi chứng kiến về một tội ác khủng khiếp dưới ánh trăng. Họ rơi vào những hố sâu của bóng đêm man dã, bị những điều tàn ác trong quá khứ ám ảnh, khiến bản thân đánh mất đi ý thức về sự tồn tại trong hiện thực. Những nhị nguyên trong con người mất cân bằng, một phần lớn lên, lấn át, nuốt dần từng mảnh của phần còn lại. Cô bé mới mười sáu tuổi Kasahara May mà đã đánh mất lòng tin căn bản nhất về cuộc sống, về những mối quan hệ nhân sinh. Kasahara May chìm đắm triền miên vào những “thuyết giảng” về cái chết. Cô bé đã sớm phải âu lo về “tử tính” trong cuộc đời... Theo đó, “quyền sống” của con người lại trở thành bị động, họ bị ném vào cuộc đời một cách thô bạo, họ chưa kịp định nghĩa thế nào là “sống”, cảm nhận những điều tốt đẹp trong cuộc đời mà đã phải đối diện với cái ác quá lớn mạnh, khủng khiếp. Như Kizuki, Naoko trong *Rừng Nauy*, Miss Saeki và người yêu của bà trong *Kafka bên bờ biển* – họ đều là những con người đến với nhau bằng tình yêu đẹp nguyên sơ, tự nhiên nhất: “Họ sinh ra đã có cái nửa kia ngay trước mặt mình” [96, 179] tựa như Adam và Eva nơi Vườn Địa đàng. Trong cái Đẹp của tình yêu, họ hồn nhiên bước xuống cõi đầy ải trần gian mà mắt cảnh giác giữa những nguy cơ của cái ác với khả năng xâm hại và lật đổ thiên đường của họ. Hiện thực đầy rẫy những phi lí, bất công và những con người rỗng tuếch chính là “trái cấm” mà họ buộc phải thử. Thế nên, các nhân vật mang vẻ đẹp sáng trong của Haruki Murakami bàng hoàng, lạc lõng với thực tại, trở thành những thực thể sụp đổ giá trị sống. Kizuki và mối tình đầu của Miss Saeki đều chết ở độ tuổi đẹp nhất của đời người, một mười bảy, một hai mươi, một

chủ động lấy cái chết để giải thoát, một bị động bị cái chết tìm đến một cách vô lí đến không ngờ. Cả hai đều chết không một lời giải thích, để lại những vết đậm sâu hoắm vào trái tim của bạn đồng hành – Naoko, Miss Saeki – họ ở lại chỉ còn phần xác, cô độc lê thân mình với tâm hồn tàn tạ chống chọi với nhân gian. Không chỉ vậy, cái chết của Kizuki và người yêu Miss Saeki cũng vô tình “túm” cả phần sống của Wantanabe Toru và Kafka Tamura, để cho hai nhân vật này tiếp tục rơi vào những hỗn loạn của đổ bể và cái chết. “Mắc kẹt trong mối mâu thuẫn nghệt thờ ơ ấy, tôi lẫn quẩn trong một vòng vô tận... ở đoạn giữa của cuộc đời, mọi thứ đều xoay quanh sự chết” [89, 65]. Không những vậy, những mất mát của quá khứ đã khoét sâu một lỗ hổng trong Okada Toru, khiến cậu ta tìm kiếm cơ hội lấp đầy khoảng trống của mình trong nhục dục thể xác với những người con gái xa lạ. Thế nhưng, kết cục của lựa chọn đó lại khiến Okada càng trở nên bị động và càng cảm thấy cô đơn tột thây. Bởi những hành động tính giao ấy chỉ thỏa mãn thể xác trong khoảnh khắc, không thể nào giải thoát cho tâm hồn lạc lõng đang kiếm tìm sự kết nối, chia sẻ yêu thương.

Nhân vật của Haruki Murakami nhận thức được rất rõ những vấn đề của cuộc sống, thậm chí còn có thể đúc rút cho mình những triết lí, thế nhưng điều đó không có nghĩa là họ tìm được cách giải thoát. Như K trong *Người tình Sputnik* quyết không trở thành một anh nhân viên mẫn cán “xuyên qua cuộc cạnh tranh sinh tử, rồi từng bước leo lên con dốc khó khăn của hình tháp tư bản chủ nghĩa” [88, 79] mà khám phá bản thân qua công việc của một giáo viên thỉnh giảng. Yêu thích công việc của mình nhưng anh ta luôn bị ám ảnh với những câu hỏi: “Tôi là ai? Tôi đang tìm kiếm cái gì? Tôi đang đi tới đâu?” [88, 80]. Những câu hỏi đó như đè nặng lên cuộc đời của các nhân vật, cứ lặp đi lặp lại nhiều lần trong các tác phẩm của Haruki Murakami.

Trong những ám ảnh về sự tồn tại, với sức mạnh của bức tường thành giam cầm con người trong sự tuân phục, Tengo trong *IQ84*, trước khi tiếp cận *Nhộng không khí* và viết lại nó, chàng ta chỉ là một con người lặng lẽ để cuộc đời trôi dạt theo cuộc sống tầm thường: “Từ nhỏ anh đã không hứng thú với độ cao. Tại sao nhỉ? Tengo thầm nghĩ. Có lẽ vì mình xưa nay vẫn luôn cúi đầu để ý dưới chân mà lặng lẽ sống qua ngày” [97, 343]. Tengo là một thần đồng toán học. Thế nhưng, năng lực hơn người của anh lại chẳng mang lại cho anh sự hạnh phúc. Những khoái cảm trong những con số của anh cũng chỉ tồn tại ở trong đó, bởi toán học quá rõ ràng, rạch ròi phân định theo từng bước và con người chỉ cần tuân thủ theo nó để tìm lời giải. Trái lại, thế giới hiện thực (nơi anh không thể không trở về) lại tràn ngập những vấn đề không thể giải quyết bằng phép tính, chính bởi vậy, Tengo bị rơi và căn ngục bị thăm với cảm giác gông xiềng nặng nề hơn gấp bội sau mỗi lần trở lại. Anh tìm thấy một con đường đặc biệt trong tiểu thuyết, sự mạch lạc thiếu hệ thống của tiểu thuyết tiếp thêm một hi vọng cân bằng với thực tại. Thế nhưng cũng như Sumire trong chặng khởi đầu cảm

bút của *Người tình Sputnik*, anh (và cả Sumire) vẫn còn chưa nhìn thấy được một con đường rõ ràng để hướng đến cánh cửa có thể giúp họ khai phóng. Thế nên các tác phẩm anh và Sumire viết ra đầu không phải tầm thường nhưng cũng như chẳng đầu, chẳng cuối, không mang lại một động lực hấp dẫn nào để tác động sâu sắc đến tri nhận chủ quan và khách quan để mở một lối thoát trong hiện thực.

“Chẳng phải bạn đã trao đi một phần cái ngã của mình cho ai đó (hay cái gì đó) để đổi lấy một cái “tự sự” hay sao? Chẳng phải chúng ta đã kí thác một phần nhân cách của mình cho một hệ thống hay một trật tự nào đó lớn hơn? Và nếu đúng vậy, chẳng phải là ở một giai đoạn nào đó, cái hệ thống này đã yêu cầu chúng ta phải “điên rồ”? Liệu cái tự sự mà bạn đang sở hữu lúc này có thật và có đúng là của bạn không?” [95, 715]. Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, các nhân vật trong giai đoạn mở đầu đều rơi vào sự mập mờ về tồn tại. Họ mong muốn mình xác lập được sự tồn tại nhưng lại chưa nhìn thấy bản chất của “tồn tại” là gì. Bóng tối của cái ác vẫn bao phủ cuộc đời con người, tìm mọi cách để nuốt trọn vẹn thiện tính trong bản thể. Chỉ một chút bất cẩn, hay vì tham vọng mù quáng, con người hoàn toàn có thể bị cái ác chiếm dụng mà trở nên lầm lạc, làm những điều trái nhân tính như Lãnh Tụ Sakigake (*1Q84*), Koichi Tamura (*Kafka bên bờ biển*), Wataya Noboru (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), Nagasawa (*Rừng Nauy*)... Họ đánh mất phần Người trong chính mình. Thế nên, Haruki Murakami để cho các nhân vật trung tâm của mình phải bước đi để kiếm tìm – kiếm tìm phần giá trị nhân thể đang thất lạc, kiếm tìm bản chất cuộc sống đang bị màn quây bao phủ, kiếm tìm con đường xác lập vị thế “chủ thể” cuộc đời, đối diện với cái ác, đẩy lùi cái ác, dọn đường bóng tối cho ánh sáng của thiện lương được soi chiếu trong mối quan hệ gắn bó mật thiết giữa cái “tự thân” và “tha nhân”.

3.3.2. Con người chiêm nghiệm và hành động

“Con người” vốn được xem như là một biểu tượng của sự tự ý thức về tồn tại của nhân loại. Trong *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* của Jean Chevalier và Alain Gheerbrant, con người được miêu tả như là một sự tổng hợp của thế giới và vũ trụ bao la với cơ chế vận hành đa dạng và phức tạp. Con người cũng là trung tâm của thế giới các biểu tượng. Con người là dạng thể hội tụ tổng hòa tất cả những yếu tố vật chất trong tự nhiên: xương từ đất, máu từ nước, phổi từ không khí... Điều này đã được các nhà Hiền triết soạn *Upanishad*, các nhà thần học Kito giáo, hay các triết gia Đạo Lão khẳng định. Trong kinh Veda, con người như thể là một Atlas gánh vác thế giới, trở thành cột đỡ vũ trụ, thực hiện nhiệm vụ cao cả “chống Trời đỡ Đất” thường xuyên có nguy cơ tách lìa và phân rã. Chính bởi vậy, con người trở thành sinh linh mang trong mình cả cái bất tử và tuyệt diệt, mang trong mình cái khả năng như Brahman có thể khai tạo mà cũng có thể hủy diệt thế giới. Và đặc biệt, dựa trên những quan điểm của *Kinh Thánh*, có thể thấy, con người không những là

sản phẩm của Đấng sáng tạo – Chúa Trời, mà còn có một mối quan hệ mang tính chất quyết định giữa con người và thế giới. Giữa Chúa trời – vũ trụ - con người, con người đầu nhỏ bé nhưng đứng ở vị trí tâm điểm, vận vật vận hành quanh tâm điểm đó. “Con người biểu trưng cái nút của các quan hệ vũ trụ” [71, 665]. Con người được xác định ở hai phần tinh thần và xác thịt. Thế nhưng, với sự biến đổi không ngừng của xã hội kèm theo những tha hóa, biến chất, Basilide xác định sẽ có những sinh vật được gọi là người nhưng lại thiếu chất tinh thần, cảm thấy dễ chịu trong một thế giới quay lưng lại với Thượng đế và không có những cảm xúc mang tính người, đặc biệt là nỗi buồn trong cõi siêu tại. “(...) lúc đó sẽ không còn những con người tinh thần, mà chỉ còn những kẻ tâm thần không hiểu biết và từ chối những gì thuộc về tinh thần. Mỗi người bằng lòng với thế giới họ đang sống và không còn quan tâm đến cuộc sống vĩnh hằng. Lúc đó, nếu một người nói đến cuộc sống tinh thần, thì sẽ bị coi là lố lăng như con cá lại muốn gặm cỏ cùng đàn cừu trên núi cao. Khi sự ngu tối ấy lan tràn khắp trái đất, sẽ không còn sự tìm kiếm hoặc sở thích nào trên bình diện tinh thần. Thế giới sẽ hoàn toàn thiếu nỗi buồn nhớ đối với tinh thần” [71, 666]. Lúc này, con người sẽ chỉ còn tượng trưng cho “xác thịt duy nhất”. Sự bất tử, vĩnh hằng thật sự mà các giá trị triết lý tinh thần vốn đặt ra trong nhân loại không còn tồn tại. Vị trí con người giữa thế giới cũng dần hủy hoại, tan biến. Quan niệm này của Basilide đầu mang nặng tư tưởng của một người mang thuyết ngộ đạo nhưng không có nghĩa là không có cơ sở. Xét trong thực tế, có lẽ lời tiên tri ấy của Basilide đang ứng nghiệm khi con người trong xã hội vật chất dần có những biểu hiện bị băng hoại đạo đức, các giá trị tinh thần bị biến tướng, suy đồi. Qua các nội dung đã phân tích ở chương này, ta có thể thấy dường như tiểu thuyết của Haruki Murakami có sự gặp gỡ trong quan điểm về hiện trạng và tương lai của con người với Basilide.

Như đã từng phát biểu, Haruki Murakami xác định chủ thể đối tượng mà ông muốn tập trung khắc họa, ấy chính là “con người”. Đương nhiên, con người cũng là chủ thể đối tượng trong văn chương nói chung và các bộ môn nghệ thuật, cũng như các lĩnh vực khác của đời sống. Thế nhưng, “con người” ở đây được nhìn qua lăng kính tri nhận, tiếp thụ và giải mã của Haruki Murakami trong việc xác định giá trị của sự tồn tại. Ông không miêu tả những con người trong vị thế của anh hùng, vĩ nhân, mà trái lại, con người trung tâm trong văn Murakami hết sức bình thường, vốn nằm trong dòng chảy cuộc sống cũng “hết sức bình thường” (sự bình thường này được đặt trong diễn tiến cơ chế vận hành của xã hội đương đại). Tuy nhiên, sự bình thường ấy – cả về vật chất lẫn tinh thần – có lẽ càng có sức đại diện cho toàn bộ nhân loại, đại thể chúng sinh giữa cõi đời này.

“Tôi vẫn đang tìm kiếm chính mình” [95, 93]. Hầu như nhân vật nào của Haruki Murakami dường như cũng đứng trên con đường tìm kiếm ấy. Thế nhưng họ sẽ làm thế nào nếu như cuộc sống của họ cứ thế tiếp diễn trong xoay vần của những công việc lặp đi lặp lại.

Những biến cố là quyết định. Đức Phật nếu ngày ngày sống trong nhung lụa, bạc vàng nơi cung cấm mà không có ngày chứng kiến cảnh khổ đau sau bốn lần ra khỏi cửa thành thì chẳng bao giờ Người thấy được cái khổ trong thế gian. Không thấy được cái khổ: sinh – lão – bệnh – tử hiện hành trong nhân thế, Người cũng sẽ chẳng bao giờ tu tập kiếm tìm con đường diệt khổ chúng sinh và đạt đến cõi Niết Bàn. Chính bởi vậy, Murakami đã khéo léo đặt nhân vật của mình vào các biến cố, bước đầu kéo họ dịch chuyển đặt chân vào cuộc hành trình mở rộng nhân quan, quán chiếu tâm thức. Những cuộc gặp gỡ (*Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*), những cái chết (*Rừng Nauy, IQ84*), những sự mất tích (*Biên niên kí chìm vụn dây cót, Người tình Sputnik*); những thế giới khác (*IQ84*); những hành động “khác” (*Kafka bên bờ biển, Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*)..., biến cố là cơ hội để con người phải vận động, đi chệch đường ray đã định sẵn để có thể nhìn lại, truy vết, phát hiện những “bóng tối” mà “ta” và “người” đã từng phải trải qua và chịu đựng. Không chỉ vậy, hạt nhân của cái Thiện được tiếp tục nảy mầm, bộc lộ và làm con người trở nên minh triết. Cái tìm kiếm chính mình ở đây chính là việc xác định vị trí của cá thể giữa mối gắn kết với nhân loại.

Phải nói rằng, Haruki Murakami là một nhà văn nhạy cảm với hiện thực, ông có khả năng phân tích khá sâu sắc các chiều kích lịch sử, xã hội nhân loại để thấu nhận từ những điều nhỏ nhặt nhất trong cuộc sống rồi một lúc nào đó trở thành cảm hứng và chất liệu – chúng được ông sắp xếp lại bằng một trật tự vừa logic lại vừa phi logic trong tiểu thuyết của mình. Xét cho cùng, tính vừa logic và phi logic cũng chính là bản chất và là sức mạnh của tiểu thuyết để có thể truyền tải mọi khả năng khi khai thác các vấn đề của con người. Đặc biệt, trong cuộc hành trình kiếm tìm cái thiện, ông không ngại ngần sử dụng “mọi khả năng” để nhân vật chiến đấu với cái ác để nhận ra những phần thiện tính.

Trong *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, thế giới song trùng giữa hiện thực và tâm thức được cá thể hoá ở thuật toán sư và người đọc mơ. Nhân vật từ chỗ “không biết tự thoát thân” đi theo những lối mòn như một cỗ máy vận động theo quy trình chức năng đã tự kéo mình thoát khỏi số phận bằng nhận thức và hành động. Đối diện với cái chết được báo trước, thuật toán sư nhận ra sự lạnh lùng, tàn bạo của Guồng máy. “Đó là chương trình người ta đã cấy vào tôi (...) công tác xáo dữ liệu hoàn toàn không dính dáng gì đến khả năng hay có gì đáng tự hào cả. Tôi bị sử dụng” [87, 160]. Giác mơ về bức tường khiến anh ta nhận ra cuộc đời hạn hẹp vô nghĩa như một con số không tròn trĩnh. Cuộc dẫn thân xuống dưới cống ngầm cùng cô nàng mũm mĩm để giải cứu nhà bác học chính là hành động phá giải các lập trình. Việc cứu giúp người khác vốn không được xác lập với “chức năng” của thuật toán sư. “Giờ thì ông ta cần anh. Không cần người thuật toán sư trong anh, mà chính anh, chính con người anh” [87, 198]. Lúc này, anh ta đang cứu người khác, cũng như đang cứu phần thiện trong mình. Đối diện với bóng tối, thuật toán sư cũng đối diện với chính tâm thức bị

vùi sâu để khám phá những thứ mình đánh mất: cảm xúc, kí ức và khát vọng sống. Cuộc rượt đuổi của lũ ma đen thể hiện cho cái ác chực chờ nuốt chửng cái thiện trong con người. Nhưng cũng trong cuộc rượt đuổi đó, con người nhận thức được tốt – xấu, ước mơ – hiện thực để thôi thúc mình vượt qua vũng lầy chết chóc.

Trong *Biên niên kí chim vận dây cót*, mỗi con người lại có một hành trình khác nhau để đi tìm ý nghĩa cuộc sống. Mặc dù có những con đường tiêu cực, mơ hồ và vô vọng nhưng chúng ta có thể thấy những phần khát khao trong đó. Các nhân vật dường như tìm mọi cách để có thể tìm được câu trả lời cho sự tồn tại: Kasahara May đẩy mọi thứ đi đến cực hạn (kể cả gây chết người); Kumiko bỏ đi rồi hoá thành người đàn bà trong điện thoại; Kano Malta bước vào hành trình nghiên cứu về nước để tìm cho được thứ nước đặc biệt có thể tẩy rửa tâm hồn; Kano Creta với căn bệnh “cực hạn cảm giác” đến với con đường làm “điểm thể xác” rồi “điểm tinh thần”; Nhục Đậu Khẩu tìm cách khoát khỏi ám ảnh quá khứ bằng tình yêu với Quế và tìm cách giúp khách hàng chữa những căn bệnh tâm thức; Quế chối bỏ giọng nói để đến với khả năng “giao cảm” ý thức, chuyển những nhận thức của mình vào các trang *Biên niên kí chim vận dây cót*... Nhìn chung, vận động của các nhân vật vẫn có xu hướng hướng về thế giới bên ngoài để tìm lại được “cái gì đó” đã hiện thực đau đớn lần ất.

Đức Phật đã từng giảng: “Các pháp là vô ngã”. “Vô ngã” là sự thật nó đang có không phải là nó vốn có, nó có được là do yếu tố nhân duyên. Việc ý thức: “Bản ngã tha nhân là cách biệt” của Wataya Noboru trong *Rừng Nauy* là sai lầm. Con người muốn tìm được con đường khai sáng, đặc biệt là bản chất của cái Thiện, không thể nào rời xa được tha nhân. Chủ thể dẫn thân nổi bật trong *Biên niên kí chim vận dây cót* là Okada Toru. Nhân vật này từ tâm thức đến hành động đã bám vào cái “duyên” để thấy được con đường chứng ngộ - nhìn thấy cái thiện và hành thiện.

Trong mối quan hệ với các nhân vật khác, nhân vật chính Toru có cơ hội được tiếp xúc với những tiêu biểu của “bể khổ” trầm luân: sinh – lão – bệnh – tử... Điều đó tạo nên những hỗ trợ “khai tâm” cho nhân vật trên con đường tìm “bản lai diện mục”. Những trăn trở suy tư về cái chết của Kasahara May và hành động đẩy tới giới hạn của cô xét về khía cạnh nào đó đã giúp Toru có cơ hội suy nghĩ nghiêm túc về cuộc sống của mình. Từ Kasahara May, Toru nhận thấy cuộc sống còn đầy rẫy bất an và đẩy con người vào chôn bi quan, mất phương hướng và không còn tìm thấy được ý nghĩa của cuộc sống. Kano Malta đã cho Toru thấy được góc khuất của cuộc đời: “Chúng ta đang sống trong một thế giới đầy hiện thực và hỗn loạn. Và trong thế giới này, có những nơi còn bạo lực hơn, còn hỗn loạn hơn thế” [95, 52]. Và cũng chính từ Malta mà Toru đi đến quyết tâm phải hành động: “Ông sẽ phải vượt qua tất cả bằng chính sức mình. Bằng chính đôi tay mình” [95, 239]. Qua câu chuyện của Kano Creta, Toru tìm thấy sự đồng cảm khi thấu hiểu những nỗi đau về thể xác và nỗi đau

của tinh thần mà cô phải gánh chịu. Toru đối diện với những chia sẻ chân thành của con người đang phải giằng xé nỗi đau trong quá khứ - ông Honda và trung úy Mamiya. Ở Mamiya, Toru tự đẩy lên sự đồng cảm lạ lùng mà không ai có thể giải thích được. Trước câu chuyện chia sẻ rớt ráo của trung úy Mamiya mà Okada Toru cảm thấy hồn mình lay động đến kì lạ: "... điều khiến tôi xúc động nhất là nỗi ám ức thấm đẫm trong từng lời của viên trung úy; ám ức vì không bao giờ có thể miêu tả hay lí giải một điều gì cho hoàn toàn ưng ý được" [95, 245]. Anh nhìn thấy được sợi dây "duyên sinh" của cái "vô ngã". Từ Nhục đậu khấu và Quế, một lần nữa, Toru trở về thế giới của quá khứ. Qua những câu chuyện được nghe từ Nhục đậu khấu và những chương *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Toru nhận ra sự trùng hợp có tính ngẫu duyên giữa con người hiện tại trong quá khứ. Sự giống nhau giữa vết bầm trên mặt của anh với vết bầm trên mặt của vị bác sĩ thú y – cha của Nhục đậu khấu; chiếc gậy bóng chày, tiếng kêu của con chim vặn dây cót, viên trung úy có phần tương đồng với trung úy Mamiya... khiến Toru trần trở về kiếp luân hồi. Okada nhận thấy càng rõ ràng hơn sợi dây kết nối này khi làm người "chính lí" bí mật thay cho Nhục đậu khấu. Từ đây, anh nhận thấy được những mắt xích quan trọng về mối liên hệ giữa con người với tha nhân trong cõi đời. Rồi đến Wataya Noboru và Ushikawa, dù Toru có từng căm ghét hay thiếu thiện cảm với những người như họ đến mức nào đi chăng nữa thì họ cũng chính là nguồn cơn để Toru có thể thấu tỏ hiện thực. Người nghệ sĩ kiêm ảo thuật gia giúp Toru nhận ra sự "đồng cảm" vô cùng quan trọng trong nhân loại và đưa Toru đến với "giới hạn tốt cùng"... Tất cả, đều trở thành những "hỗ trợ" diện kiến "thực" và "tâm" giúp Toru hoàn thành cuộc hành trình giải thoát.

Ba lần xuống giếng "hành Thiện", rồi những lần ra ga Shinjuku "ngắm mặt người" là từng cung bậc giác ngộ của nhân vật Okada Toru. Dưới đáy giếng, anh đi "xuyên tường", xuyên qua bản thể của mình để đến với những vương mắc hằn sâu trong tâm thức và đấu tranh với nó. Từ quá khứ đến thực tại, Toru có dịp trải qua đầy đủ những cung bậc *hỉ - nộ - ái - ố* để tìm ra ý nghĩa sự sống của mình. Anh đối diện với chính mình để có thể tự soi chiếu chính mình. Từng bước vượt qua những ý thức "nhị nguyên" – tự phân tâm trí để trốn tránh hiện thực, Toru thấy được trách nhiệm mà mình phải làm cho cuộc sống. "Bay lượn thì vui thật, nhưng tôi không thể cứ ham vui mãi. Có việc gì đó mà tôi phải làm cho xong nơi đáy giếng tối om này. Tôi thôi là chim vặn dây cót và trở lại mình" [95, 299]. Từ đó, Okada Toru nhận ra được con đường mà anh phải đi, việc mà anh phải làm. Không chỉ dừng lại ở nơi đáy giếng, việc ngắm nhìn người qua lại khiến anh tìm thấy mối liên kết giữa mỗi người với nhau trong thế giới này. Mỗi lần tranh đấu với cô độc là mỗi lần Toru thấy được mối quan hệ gắn bó giữa cá thể và tha nhân. Anh thấy được nghĩa vụ mà một "con người" phải làm cho cõi đời hư thực. Những tranh đấu khốc liệt sinh tử với bóng tối của tâm hồn đã đưa Toru tới

đồn ngộ. Và sự giác ngộ của Toru chính là đánh thức lòng vị tha. “Tôi phải đưa bằng được Kumiko trở về. Bằng đôi tay mình, tôi phải lôi nàng trở lại thế giới này. Bởi nếu tôi không làm vậy, đó sẽ là chung cục của chính tôi. Con người này, cái kẻ mà tôi xem là “tôi”, kẻ đó sẽ mất đi vĩnh viễn” [95, 391]. Anh nhận ra trách nhiệm mà mình phải gánh vác, đó là cứu Kumiko – người mà anh yêu thương. Toru quyết định chiến đấu vì người khác mặc cho sẽ “vong thân”. Những giấc mơ tạo tác trong vô thức là cuộc hành trình “nổi dài” với hiện thực để Toru có thể khám phá những thứ ẩn sâu trong tâm thức con người. Những bí ẩn đằng sau cánh cửa của căn phòng 208, người đàn bà trong căn phòng đó, người rồng, người bôi bân...

Thấu hiểu được những chân lí, anh sẵn sàng bước vào cuộc chiến nhằm mục đích giải thoát cho Kumiko mà không màng đến tính mạng. Anh không những không thù ghét, oán hận vợ mình mà thúc giục bản thân khám phá những bí ẩn mà Kumiko cố giấu giếm để giải thoát cho cô. Anh bước vào cuộc chiến bằng tất cả thể lực và tâm lực của chính mình. Không chỉ vậy, đây còn là cuộc chiến tinh thần diễn ra trong bóng tối toàn bích. Hành trình của anh là hành trình giải mã những ám thị sâu trong bản thể. Toru dấn thân vào cuộc chiến đấu đa diện với những mảng tối tăm nằm ẩn sâu trong con người. Đi trên con đường giải thoát cho Kumiko là Toru đang chiến đấu để vượt qua chính bản thân mình. Bởi vì, “kẻ thù của bạn chính là bạn”. Toru đã vượt qua “chấp ngã” mà sẵn sàng chiến đấu vì người khác. Anh đang đi trên con đường tìm kiếm bến bờ của “hạnh phúc” – khát vọng muôn đời của nhân loại. Việc anh đi tìm Kumiko đã thể hiện khao khát về một cuộc sống hòa bình, hòa hợp với thế giới. Trên con đường ấy, Toru không chỉ cứu rỗi cho linh hồn người vợ thân yêu, mà đồng thời còn giải thoát cho những linh hồn đau khổ khác như Kano Creta, Kasahara May, Mamiya... Okada Toru đã xóa bỏ những vị kỉ, chấp thường mà hướng tới những cái cao cả cuộc đời.

Trong *Kafka bên bờ biển*, người đọc dõi theo hai cuộc hành trình chính: một là hành trình của Kafka Tamura, hai là Satoru Nakata. Cuộc hành trình của Kafka là một cuộc hành trình của những đấu tranh tâm thức phức tạp giữa một bên là Kafka và một bên là Quạ - hai phần của của cậu bé mười lăm tuổi mang họ Tamura chạy trốn lời nguyền giết cha, quan hệ với mẹ và chị gái mình. Hành trình của Nakata là một cuộc hành trình bằng “trực giác” vô thức của ông già đánh mất khả năng đọc, viết trong quá khứ, biết nói chuyện với mèo nhưng mất khả năng đó sau khi giết một người đàn ông hư cấu Johnnie Walker. Điều đáng nói ở đây cả hai nhân vật đều đang đi trên trục diễn biến có giao điểm. Khi Johnnie Walker bị Nakata đâm chết thì cùng lúc cha của Kafka bị sát hại, đúng đêm đó áo của Kafka nhuộm máu ở một nơi xa lạ. Lúc này, “bạo lực” được Murakami sử dụng để làm phương tiện để từng bước hướng tới thiện tính tới con người. Lời nguyền gia tộc hay Johnnie Walker cùng những cây sáo hồn mèo đại diện cho cái ác dồn bức cái thiện bằng những áp lực phi luân lí

và man rợ. Âm mưu của cái ác không phải chỉ dừng lại ở việc tấn công một con người nhỏ bé, mà to lớn hơn chúng muốn nuốt chửng cả ánh sáng, trở thành độc tôn, hợp hóa mọi nguyên thành một hệ thống hoàn thiện chi phối cả thế gian. “Ta làm cây sáo này bằng những hồn mèo mà ta thu thập được. Mọi hồn chúng ra ngay khi chúng còn sống và luyện thành sáo này. Dĩ nhiên, mọi hồn chúng ra như vậy, ta cũng thấy ái ngại, nhưng ta không dừng được. Cây sáo này vượt ra ngoài mọi ti về thiện/ác, yêu/ghét của thế gian (...) một cây sáo siêu cường tự thân nó là một hệ thống” [96, 492]. Chính vì điều đó, Murakami đã để cho nhân vật của mình phải đối diện với cái ác, bị nó dồn ép mà rơi vào lầm lạc. Nakata đã phải giết Johnnie Walker trước những biến thái, tàn bạo, dã man của hắn để cứu những con mèo vô tội không sức phản kháng. Trước đó, Nakata đã từng từ chối khả năng đọc, viết cũng như là khả năng tư duy của mình để trở thành con người thiếu tri nhận, nhập mình trong thế giới riêng của những kẻ “không biết”. Thế nhưng sau cái chết của Jonnie Walker, Nakata một lần nữa bước lại về địa hạt của ranh giới giữa thiện và ác, điều đó khiến trong ông hình thành ý thức trách nhiệm vô thức về cái thiện: “Dù thế nào đi nữa, lão vẫn phải đi theo hướng Tây” [96, 214] – nơi có “phiến đá cửa vào”. Trên cuộc hành trình đó, Nakata từng bước thấy được sai lầm ngây đại trong quá khứ khi đã từ bỏ khả năng nhận thức về sự tồn tại của mình. Ông đã gửi một phần “tôi” về một nơi nào đó, trả lại trần thế chỉ là một cái vỏ Nakata rỗng tuếch, cái bóng mờ già nua, tự huỷ hoại mình trong thế giới tách biệt với con người. “Bỗng nhiên, lão tự hỏi – mình là cái gì nhỉ? Phải, Nakata này là cái gì?” “Lão không chỉ đàn độn mà thôi. Nakata này còn rỗng tuếch nữa. Cuối cùng, lão đã nhận ra điều ấy. Nakata này giống như một cái thư viện chẳng có quyển sách nào vậy. Không phải bao giờ cũng thế: trước kia, đã từng có sách trong bụng lão. Một thời gian dài, lão quên mất, nhưng bây giờ lão đã nhớ ra. Lão đã từng bình thường như mọi người khác. Nhưng một sự việc đã xảy ra, khiến lão trở thành một thứ thùng rỗng chẳng có gì bên trong” [96, 349]. Và chính sự rỗng tuếch về tri thức, khiến Nakata trở thành quân cờ trong tay cái ác, bị cái ác dồn ép đẩy đến bước đường cùng bởi những mưu mô, chước quỷ và tàn độc. Thế nên, hành trình hướng về phía Tây của lão cũng chính là hành trình tìm lại chính mình, tìm lại bóng hình đã mất trong trách nhiệm của một con người bình thường, xác lập một cuộc đời có ý tưởng, ý nghĩa riêng.

Ở một chiều kích khác, Kafka cũng phải bước vào cuộc đấu tranh với phần thẳng Quạ nằm sâu trong bản thể trước lời nguyện gia tộc. Cậu nhận ra, kể cả có trốn chạy tới đâu thì Kafka cũng không thể thoát khỏi được số mệnh. Lời nguyện vẫn đeo bám cậu trong vô thức: đêm cha cậu chết, áo cậu thấm đẫm máu; tới Takamatsu, tình cờ cậu gặp Sakura, Miss Saeki – dường như là chị gái và mẹ của mình. Ở Thư viện tưởng niệm Komura, Đối mặt với bóng ma thời trẻ của Miss Saeki, Kafka trải qua một tình yêu phi lý trong vô vọng với cô gái trong quá khứ và quan hệ thể xác Miss Saeki của hiện tại. Cậu đi vào những tội lỗi đã được

báo trước về định mệnh một cách ẩn dụ, quan hệ với Saeki trong hiện thực và hăm hiếp Sakura trong giấc mơ. Đối mặt với những đau đớn của người dường như là mẹ mình, Kafka tìm thấy được một sự đồng cảm xen lẫn với tình yêu đầy những mặc cảm không nhục dục. Giữa Kafka và Saeki, quan hệ giữa hai người dường như không phải sự “giải tỏa” những ẩn ức đơn thuần, mà đó là cách “giao tiếp” duy nhất để Kafka hiểu Saeki hơn và tìm một lối thoát cho thân xác của Saeki khỏi thực tại vô vọng, bởi linh hồn bà đã chết từ lâu. Đấu tranh với cái ác, Kafka quyết định đối diện với chính nó, xác định trách nhiệm với bản thân. “Sức mạnh cháu tìm kiếm không phải là loại sức mạnh quyết định thắng thua. Cháu không muốn dựng một bức tường để đẩy lùi những cường lực ngoại lai. Điều cháu muốn là loại sức mạnh có khả năng hấp thụ cái cường lực ngoại lai đó và chịu nổi nó. Loại sức mạnh cho phép ta bình thản chịu đựng sự đời – bất công, bất hạnh, lỗi lầm, buồn đau, hiểu lầm...” [96, 361]. Vượt qua những sợ hãi trước đó, cậu tiến vào rừng sâu bóng tối để tìm kiếm những phần đã mất của sự thật, của người mà cậu yêu thương. “Tôi muốn biết khu rừng này thực sự sâu đến nhường nào. Tôi biết là nguy hiểm, nhưng tôi muốn thấy tận mắt – và cảm nhận – loại hiểm nguy nào đang ở phía trước. Để xem nó nguy hiểm đến mức nào. Tôi phải làm thế. Một cái gì đấy tôi dẫn tới” [96, 418].

Lúc này, Nakata và Kafka trở thành “cặp bài trùng” hỗ trợ nhau trên con đường tìm bản thể và ánh sáng cho nhân loại. Việc Nakata mở lại phiến đá cửa vào là cơ hội để Kafka có thể bước tới tìm kiếm phần còn lại đã mất của Miss Saeki – cái bóng của bà khi năm mười lăm tuổi – phần xác định tồn tại của bà giữa cõi nhân thế. Và đồng nghĩa với việc Kafka bước vào cửa vào cũng là khi Nakata tìm lại phần bóng đã mất của mình. Họ đạt đến sự “thiên khai” của cuộc đời. “Sự thiên khai vượt qua giới hạn của cái thường nhật. Đời mà không có thiên khai thì còn ra cái gì. Điều quan trọng là phải chuyển từ lí trí quan sát sang lí trí hành động. Cái đó có tính chất quyết định” [96, 313]. Và chính “thiên khai” đó, sự mạo hiểm của Kafka và hi sinh tính mạng của Nakata không chỉ giải thoát được cho cuộc đời của hai người mà còn cứu vớt cho cuộc đời của những con người khác.

1Q84 là một tiểu thuyết đặc biệt của Haruki Murakami, tác phẩm có hai nhân vật chính: một người là sát thủ thiện nghệ chuyên “xử lí” những người đàn ông có quyền vị nhưng vũ phu và biến thái – Aomame Masami, một người là nhà văn hỗ trợ làm điều “sai trái” khi viết lại cuốn tiểu thuyết *Nhộng không khí* để tác giả của nó đoạt giải – Kawana Tengo. Ngay từ những chương đầu của câu chuyện, Murakami để cho con người của mình sử dụng một hành vi “phạm lỗi” để tham chiến với cái ác. “Tôi là ai, đang định đi đâu, làm gì, chắc chắn các người không thể nào tưởng tượng nổi. Aomame thậm chí nói với họ, đôi môi không hề mấp máy. Các người bị giam cầm ở đây, chẳng đi đâu nổi. Không thể tiến lên, cũng không thể rút lui. Nhưng tôi thì khác. Tôi có việc cần làm cho xong. Có sứ mệnh cần

phải hoàn thành. Thế nên, tôi xin đi trước” [97, 24]. Từ mở đầu đây, *IQ84* đã bắt đầu một hành trình đi giữa thiện và ác. Phải xác định lại một điều, Haruki Murakami không xây dựng cho mình các nhân vật thuộc phe toàn thiện hay toàn ác mà giữa ranh giới ấy là ở việc con người phán xét những suy nghĩ, hành vi của nhân vật là nghiêng về thiện hay ác. Mà có lẽ như vậy mới là con người. Vì là con người nên ông Fukada đã bị Người Tí Hon dụ dỗ bước vào địa hạt của cái ác để đánh đổi “ân huệ” của người “tiếp thụ”. Vì là con người nên Fukaeri phải chạy trốn khỏi “tử thể”, khỏi cha mình, khỏi Sakigake đã trở nên biến chất, vô nhân tính và cố gắng truyền tải lời cảnh báo về sự tồn tại của cái ác trong *Nhộng không khi* tới nhân loại. Vì là con người nên Tengo nhận thấy có thứ gì đó thúc giục mạnh mẽ trong anh làm một việc vốn trước giờ không thể chấp nhận – viết lại tác phẩm của Fukaeri. Vì là con người nên Bà Chủ Biệt thự cây Liễu thành lập trung tâm “Phòng tư vấn dành cho những người phụ nữ khó khăn vì bạo lực”, giúp đỡ những người vợ bị bạo hành trốn chạy khỏi người chồng vũ phu. Và cùng lí do trên, Aomame trở thành một nhân viên bí mật của Bà Chủ với công việc là sát thủ chuyên nghiệp mang tâm hồn trong sáng, lương thiện.

Dù việc Aomame làm có thể cứu vớt được cuộc đời của những người vợ bị bạo hành, là triệt tiêu một kẻ ác – người chồng tàn nhẫn, biến thái, thế nhưng nhân tính của nàng cũng không thể khước bỏ những ám ảnh về tội lỗi: “Mặc dù đó là một tên khốn chết cũng không hết tội, nhưng con người thì vẫn là con người thôi. Trên tay nàng vẫn còn đọng lại cái cảm giác khi sự sống từ từ tan biến ấy: thở hắt ra một hơi cuối cùng, linh hồn rời khỏi thể xác” [97, 87]. Aomame trở nên mất cân bằng về thể xác và tâm hồn, do đó, sau khi giết người, nàng buộc phải theo đuổi thân thể của đàn ông như là một nghi lễ “rửa tội” để giải tỏa những ách tắc chiếm cứ.

Trước khi giết Lãnh Tụ, tâm hồn Aomame trôi dạt trong những ám ảnh, bất toàn của quá khứ mà đóng khép hiện tại. Giấu mình trong một lớp vỏ bọc lạnh lùng và mạnh mẽ, nàng tự xây cho mình một rào cản gần như không có cơ hội được bộc lộ cảm xúc âm tính. Thậm chí nàng cũng chẳng còn niềm tin để giữ gìn sự sống của chính mình: “Cứ cho là bây giờ, mình phó mặc cho điên cuồng và thiên kiến, rồi phải tan xương nát thịt, thế giới diệt vong, thì rốt cuộc mình cũng còn có gì để mất?” [97, 331]. Nàng chấp nhận để đánh đổi mình lấy sự giải thoát và bảo hộ quyền sống cho những người phụ nữ đáng thương, bạc mệnh. Việc cảm tử để giết Lãnh Tụ của Sakigake như là một nhiệm vụ tất yếu mà nàng phải làm trước những tội ác hấn đã gây ra. Đây được xem như là một cách “hành thiện” để giải thoát những đứa trẻ bị ấu dâm tàn bạo khỏi tay kẻ biến thái mất nhân tính, cũng như phá vỡ đầu mối cấu trúc hình thành hệ thống đáng sợ của cái ác.

Trong tiếng sấm giận dữ của những Người Tí Hon, Lãnh Tụ cầu mong nàng giải thoát mình khỏi những đau đớn nhưng đồng thời cũng khơi ra từ trong nàng một niềm tin để

sống tiếp – Tengo – tình yêu mà nàng chôn giấu từ năm mười tuổi. Đây có thể là việc tốt cuối cùng mà Lãnh Tự muốn làm trước khi chết để thể hiện sự hối lỗi về quãng thời gian lầm lạc của chính mình. Nhưng cũng có khi là một âm mưu nào đó để biến Aomame trở thành người mang theo thể hệ tiếp theo nghe tiếng nói của Người Tí Hon. Thế nhưng, chúng tôi cho rằng nên hiểu theo lớp nghĩa thứ nhất, bởi rõ ràng rằng đứa con mà Aomame thụ thai lạ kỳ trong đêm sấm ấy qua hành động tính giao giữa Fukaeri và Tengo khác hoàn toàn với cách Người Tí Hon tạo tử thể bằng cách dẹt Nhộng không khí. Đặc biệt hơn, cái thai trong bụng Aomame là sản phẩm kết tinh của tình yêu mạnh mẽ giữa hai người. Chính đứa con này có tính chất quyết định cho nhận thức về sự tồn tại của Aomame và dẫn nhân vật vượt qua cuộc hành trình của mình. Việc Aomame mang thai lạ kì khi chưa lấy chồng dường như giống nguyên mẫu Đức mẹ Đồng Trinh mang thai Đức Chúa Trời – người có thể mang đến sự giải thoát cho chúng sinh. Và chính tình mẫu – tử đã cứu nàng khỏi sự đánh mất mình và sự sống: “Nhưng một sức mạnh nào đó cao hơn mình đã ảnh hưởng lên mình, nên mình đã quyết định không chết nữa. Ở một nơi xa xăm, một giọng nói gọi tên mình. Chẳng lẽ vì mình đã mang thai? Phải chăng có thứ gì đó đang cố báo cho mình biết về sự ra đời của cái sinh mệnh này ở bên trong mình?” [99, 181].

Khi Aomame hoài thai, những hormone âm tính được kích hoạt, bản tính thiện lương trong nàng không thể hiện bằng ngôn ngữ, hành động cứng rắn như trước mà thay vào đó là những yếu tố bộc lộ phẩm chất nữ tính. Điều đó được thể hiện ở những lúc nàng khóc. Từ những giọt nước mắt muộn màng dành cho cái chết của Ayumi với những dần vật “già như...” của Aomame, ta thấy được tình cảm sâu sắc mà Aomame đã dành cho người bạn gái thứ hai của cuộc đời mình như thế nào. Những giọt nước mắt của Aomame cho thấy: ẩn sâu về ngoại mạnh mẽ của nàng là một tâm hồn sáng trong đầy nhạy cảm của người phụ nữ. Rốt cục, nàng cũng chỉ là người phụ nữ mỏng manh, yếu đuối mong chờ một sự che chở, yêu thương. “Lệ chảy ra trong mắt Aomame. Nàng khóc những thứ mình đã mất đi. Khóc những thứ mình sắp sửa mất đi. Và cuối cùng... rốt cuộc nàng đã khóc bao lâu? Đến khi nàng không thể khóc thêm được nữa. Dường như xúc cảm va phải một bức tường vô hình, nước mắt nàng cạn kiệt ở đó” [98, 240].

Trong tình mẫu – tử, Aomame cảm thấy mình trở nên vững tin hơn bao giờ hết, cô chẳng còn thấy cô độc giữa thế gian như một người bị chối từ máu mủ nữa, mà cô cũng đã có chính máu mủ của mình. Theo dõi những biến đổi, vận động của một sinh linh nhỏ bé ở trong mình Aomame dường như nhận được cho mình một “khải thị”, tan biến mọi giận dữ về cuộc đời chất chứa bấy lâu nay. Từ một người bị ám ảnh, phủ nhận tín ngưỡng, nàng đã có một tín ngưỡng của riêng mình với Nước Trời khác hoàn toàn Nước trời của Nhân chứng Jehovah. Nàng có tín ngưỡng của tình yêu. Nàng mơ về một ngày được trở về cuộc sống

bình thường như bao người khác, không phải giết một ai, trốn tránh khỏi ai: “Một ngày nào đó mình cũng sẽ trở thành một phần của thế giới tĩnh lặng, bình thường ấy? Aomame tự hỏi. Một ngày nào đó mình cũng có thể dắt thứ bé nhỏ này vào sân chơi, chơi bập bênh, trượt cầu trượt? Có thể sống cuộc đời an nhàn thoải mái, không cần nghĩ đến chuyện giết người khác và bị người khác truy giết? Điều này có thể xảy ra trong năm 1Q84 này hay không? Hay nó chỉ tồn tại trong một thế giới nào đó khác? Quan trọng nhất là, lúc đó Tengo có ở bên cạnh mình hay không?” [99, 337]. Trước sự tồn tại về Tengo cũng như khả năng anh cũng đang kiếm tìm năng, Aomame dành cho mình một hi vọng mới. Từ ghét bỏ, nàng không còn muốn biến hình đổi dạng và cái tên đặc biệt của chính mình. Ngày lại ngày, nàng luôn trông ngóng tìm lại bóng hình của Tengo ở nơi cầu trượt nhuộm ánh trăng kì lạ. Vượt ra khỏi cảm giác nghi hoặc, cái thai khiến Aomame trân trọng thế giới mới với quyền năng kì diệu mà nó có - biến điều không thể thành có thể. Với niềm tin vào tình yêu và sự kết nối, ý nghĩa của sự sống được xác định rõ ràng. “Chính vì đến năm 1Q84 này nên mình mới gặp được Tengo, có khi còn mang trong mình đứa con của anh ấy nữa. Dù xảy ra chuyện gì, mình cũng phải thấy anh ấy lần nữa trong cái thế giới mới này. Cần phải gặp anh ấy, mặt đối mặt. Chừng nào chuyện đó chưa xảy ra, mình không thể rời khỏi thế giới này” [99, 183]. Aomame xác định một sứ mệnh mới cho hai người “Nàng và anh phải đồng tâm hợp lực bảo vệ thứ bé nhỏ này. Trong cuộc đời, nàng đã bị cướp đoạt quá nhiều thứ quý giá rồi, nhưng thứ bé nhỏ này thì nàng không thể mất vào tay ai. Tuyệt đối không” [99, 351]. Từ những đau thương, khiếm khuyết trong quá khứ cô luôn tâm niệm sẽ bảo vệ cho được thứ bé nhỏ này, phải nuôi dưỡng thứ bé nhỏ ấy trong tình yêu thương trọn vẹn của cô và Tengo. Thứ bé nhỏ ấy trở thành một mầm thiện kết tinh từ tình yêu mãnh liệt và chân chính của con người với con người. Và chính bởi vậy, khi Aomame và Tengo gặp nhau, họ cùng nhau đi ngược lại căn hầm bước đến một thế giới hoàn toàn mới, đầu cũng chỉ có một mặt trăng nhưng tám bảng “Hãy để chú hổ bom xăng xe cho bạn” ngược chiều với thế giới thứ nhất. Tuy nhiên, thế giới mới này lại chứa đầy những hứa hẹn do cả hai xác lập.

Ở phần này, chúng tôi tập trung phân tích các tác phẩm mà Murakami đã thể hiện sâu sắc hành trình chiêm nghiệm và hành động tìm đến thiện tính. Chúng ta vẫn có thể thấy cuộc hành trình tìm về bản ngã hướng thiện trong *Rừng Nauy*, *Người tình Sputnik*, *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*. Hành trình của các nhân vật trải dài trên những diễn biến nhận thức và thôi thúc con người hành động. Mặc dù phạm vi câu chuyện, mạng lưới nhân vật và các mối quan hệ ở các tác phẩm này nhỏ hơn các tác phẩm kể trên nhưng hình ảnh chủ thể dần thân vẫn được thể hiện. Watanabe Toru, K hay Tazaki Tsukuru đều bước vào cuộc hành trình để tìm lại sự kết nối giữa người với người. Những con người của Murakami mang nặng những tổn thương mà tìm đến những trải nghiệm hướng đến sự “chữa

lành”. Những suy tư, trăn trở, ám ảnh khiến các nhân vật nhận thức được sự thật mà tìm cách đối diện với nó. Không thể nói: những cái chết, sự biến mất trong các tác phẩm là hành động tích cực, nhưng ta có thể xem đó là sự bảo toàn thiện tính đến cùng của những người yếu thế.

3.3.3. Con người yêu thương và hòa hợp

Hành trình kiếm tìm cái thiện vốn là hành trình khó khăn và không dễ gì đạt được. Chính bởi thế, theo quan niệm Phật giáo, nhân loại phải luân hồi chuyển kiếp vạn lần mới mong có ngày đạt được giải thoát khỏi hữu hạn, khổ đau. Có lẽ cũng từ triết nghiệm này, hành trình các nhân vật của Murakami hầu như chưa đạt đến đích cuối, những cái kết mở trở thành một sự vẫy gọi cho những nhận thức và vận động tiếp theo. Nhưng nhìn chung, về cuối tác phẩm, con người của Murakami đều có được một tâm thế mới, minh triết hơn, vị tha hơn.

Chìm vào giấc ngủ vĩnh viễn, thuật toán sư trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* đón nhận nó với tâm thế chủ động để tiếp nối hành trình trong ý thức. Những gì anh ta trải qua dưới công ngầm khiến anh ta nhận thấy giá trị của sự sống và tình yêu. Nụ hôn cùng cái ôm siết chặt vượt qua nỗi sợ hãi dưới công ngầm với cô gái mũm mĩm; va chạm xác thịt với cô thủ thư khiến tiềm thức của thuật toán sư trở lại với chính mình. Anh ta có cảm giác, có nhận thức và có hồi tưởng – có tâm hồn. Mặc dù những kỉ niệm mất đi vẫn chưa quay trở về với chính chủ, nhưng anh chấp nhận già từ nó để tìm lại nó giống như người đọc mơ từ biệt cái bóng để vào rừng sâu thiết lập một cuộc sống mới – một con người mới. Ý thức trách nhiệm được hình thành từ tình yêu với chính mình “tôi không thể bỏ mặc tâm hồn tôi ra sao thì ra” [87, 562] và với “người khác”: “Tôi không thể kệ thây những con người và cái thành phố do tôi tạo ra và cứ thế ra đi (...) Tôi biết mình phải làm gì” [87, 614]. Việc người đọc mơ quyết định vào rừng sâu cùng lúc với giấc ngủ thể xác của thủ thư thể hiện sự nối dài sợi dây hành trình nội sâu bản thể nhân vật. Vấn đề về trách nhiệm và hạnh phúc được xác lập cho hướng đi của nhân vật. Hạnh phúc không đơn giản là trốn chạy khỏi hiện thực mà là nhìn vào những vấn đề của hiện thực để giải quyết. Trước cái chết đang đến gần, thuật toán sư thấy xúc động trước vẻ đẹp của cuộc đời mà nguyện cầu phước lành cho tất cả. Trước sự cô lập vì đi lối riêng, người đọc mơ vẫn giữ gìn niềm tin và tình yêu cho con người. “tôi sẽ không quên những câu chuyện và khuôn mặt ấy trong phần đời còn lại” [87, 563], “mỗi ngày trong rừng tôi sẽ nhớ thêm một ít về thế giới cũ (...) sẽ nhớ đến mọi người, mọi địa điểm, mọi ánh sáng khác nhau, mọi bài ca” [87, 615]. Hợp âm nhân văn của tình yêu và sự hoà hợp trở thành nền cho nhân vật trở thành người lữ hành cô độc đẹp đẽ.

Sau hành trình giải cứu Kumiko, Toru trong *Biên niên kí chìm văn dây cót* đã trả lại sự sống cho cái giếng nước và khơi thông lại dòng chảy cuộc sống bị tắc nghẽn bao nhiêu lâu nay. Tuy anh chưa thể đưa Kumiko trở về ngay bên anh nhưng khi chiến thắng được cái

gì đó trong tâm thức đã khiến Kumiko có những thay đổi quan trọng. Cô quyết định chấm dứt những ngọn nguồn đau khổ mà bấy lâu nay cô đấu tranh. Cô quyết định chấm dứt sự sống của anh trai, cũng như chấm dứt phần Wataya trong mình: “Cho nên ở đây em chỉ muốn nói với anh điều quan trọng nhất thôi. Đó là, em cần phải giết anh trai em – Wataya Noboru” [95, 701]. Cô đã chia sẻ với Toru những điều mà trước kia cô cứ mãi giấu kín tự sâu thẳm trong tâm hồn. Trong tâm hồn cô không còn chứa chất những nỗi hận thù, chán ghét, hoang mang như trước kia. Kumiko đã bước sang một trang mới của cuộc đời. Có lẽ cô chưa bao giờ thanh thản đến thế. Còn Okada Toru quay trở lại với cuộc sống bình thường của mình. Cuộc sống đó là một thế giới có những con mèo đuôi quặp, với mảnh vườn nho nhỏ, có những chiếc đồng hồ báo thức vào buổi sáng. Cuộc sống đó bình thường nhưng có lẽ không tầm thường. Lúc này, Toru quay về thế giới với tư thế của một con người mới. Những ràng buộc tinh thần, những bất ổn trước kia của anh dường như đã đi theo sự biến mất của vết bầm trên mặt. Toru vẫn tiếp tục chờ đợi Kumiko để hàn gắn những yêu thương mà trước kia anh lỡ vô tình. Anh tiếp tục bước vào cuộc hành trình mới với gam màu tươi sáng hơn và đầy hi vọng. Thân xác anh vẫn thế, cho đến khi kết thúc tác phẩm, nhân vật vẫn là người đàn ông tên Okada Toru, ba mươi tuổi và đang thất nghiệp. Thế nhưng, tinh thần của anh không còn là Toru của những ngày hôm trước nữa. Lúc này, người đàn ông Toru thụ động của đầu cuốn sách dường như không còn, mà chủ động hơn, sâu sắc hơn bao giờ. Okada Toru vẫn tiếp tục công cuộc hành Thiền của mình để có thể đi được đến chân lí cuối cùng. Và đến nay, anh biết mình muốn gì, mình cần gì và phải làm gì... Cuộc sống của anh không còn dừng lại ở góc độ cá thể tách biệt. Và có lẽ sẽ không còn cảnh Toru quần quanh và lặp lại một cuộc sống vô nghĩa nữa. Anh sẽ đến với một cuộc sống đầy “tươi mới” và chẳng có sự “ân hận” như lời chúc cuối thư của trung úy Mamiya. Phải chăng chính vì thế, ở cuối tác phẩm, Murakami đã để Toru chủ động đi tìm Kasahara May, để cùng cô bé chiêm ngưỡng những kỳ diệu của cuộc sống. Bởi hơn bao giờ hết, anh hiểu “không ai là một hòn đảo” cả. Con người luôn cần tới những sẻ chia, đồng cảm và hòa đồng. “Tình yêu”, lúc này không phải giới hạn ở mức độ tình cảm nam nữ. Tình yêu này là mối quan hệ giữa người với người, giữa người với vạn vật hữu sinh – một thứ tình cảm vô cùng kỳ diệu mà cõi chúng sinh có được. Nó không nên bị vùi lấp chỉ bởi những thứ tầm thường. Và Toru mong ước sẽ có một cuộc sống tốt đẹp trong tương lai để mọi người xung quanh không còn phải đau khổ: “Tôi nghĩ đến Kasahara May, đội chiếc mũ len xanh dương, đang ngồi một mình trên xe buýt quay về nhà máy trên đồi. Đoạn tôi nghĩ về dân vịt đang thiu thiu ngủ ở đâu đó trong bóng cỏ. Cuối cùng tôi nghĩ về cái thế giới, nơi tôi quay về.

- Tạm biệt Kasahara May, - tôi nói. Tạm biệt, Kasahara May: Cầu chúc cho luôn luôn có một cái gì đó trông chừng bảo vệ em” [95, 708].

Nhục đầu khâu và Quế lại tiếp tục con đường “chỉnh lí” của mình để có thể giúp cho những người khách hàng của mình tạm thời thoát khỏi những vấn đề tồn đọng sâu trong họ. Kano Creta tìm đến một cuộc sống mới, sinh một đứa con tên là Corsica, sống yên bình, trồng rau trên núi đồi Hiroshima với trung úy Mamiya. Hai con người cô độc ấy đã đến với nhau như niềm cứu cánh cho tinh thần ở cõi kiếp này. Đứa con nủa của Toru, nủa của Mamiya có lẽ trở thành niềm hi vọng mới vào tương lai của Creta và Mamiya. Một tương lai không còn khổ đau và cô độc...

Ở *Kafka bên bờ biển*, sau hành trình lao vào rừng sâu và cơn bão tố của định mệnh, Nakata chết, thế nhưng cái chết của ông như một sự giải thoát sau khi đã đạt được đến một dạng giác ngộ về sự tồn tại mà ông đã ông chấp chường vô minh mấy chục năm cuộc đời. Miss Saeki trả lại xác hình cho cái bóng đã mất, Hoshino nhận ra giá trị của cuộc sống. Tiếp nhận dòng máu của Miss Saeki, Kafka trở về hiện thực để nối dài con đường mà Saeki đã đi dang dở để tìm cho được cội rễ của sự sống “*Sống có ý nghĩa gì? Quả thật con không hiểu/ Bà buông tôi ra và nhìn tôi. Đặt một ngón tay lên môi tôi. Hãy ngấm bức tranh, bà bình thản. Hãy tiếp tục nhìn ngấm bức tranh. Như ta đã làm thế*” [95, 502]. Sau tất cả, Kafka chọn quay trở về, trở về nơi anh bắt đầu để chạy trốn, nhìn thẳng vào nó để sống tiếp. Không chỉ vậy, chàng trai mới mười lăm tuổi này vẫn còn cả một chặng đường dài phía trước, còn vô vàn rừng sâu để khám phá cũng như cậu ta còn phải tiếp tục chiến đấu vẫn còn cất tiếng cười man rợ nơi cõi minh tuyến, đang từng ngày rình rập, bắt lấy những linh hồn yếu ớt để cất lên tiếng sáo hồn mè� nuốt chửng nhân loại trong mê hoặc, u tối. Chính bởi vậy, cậu phải bước tiếp. “*Tôi đã hành động đúng không?/ Cậu đã hành động đúng, cái thằng tên là Qua nói. Cậu đã làm những gì tốt nhất. Không ai khác có thể làm tốt như cậu. Xét cho cùng, cậu đúng là trang thiếu niên mười lăm tuổi kiên cường nhất thế giới này./ Nhưng tớ đã biết gì về cuộc đời đâu, tôi cãi./ Hãy nhìn bức tranh, nó nói. Và hãy nghe gió./ Tôi gặt đầu./ Tao biết mày có thể làm được điều đó./ Tôi lại gặt đầu./ Bây giờ, mày nên ngủ đi một chút, cái thằng tên Qua nói. Khi tỉnh dậy, mày sẽ là một bộ phận của thế giới mới toanh. Cuối cùng, mày ngủ thiếp đi. Và khi tỉnh dậy thì đúng là thế. Mày đã là một bộ phận của một thế giới mới toanh*” [96, 531-532]. Sau cuộc hành trình “hộ tống” Nakata và giúp lão tìm thấy phiến đá cửa vào, gã thanh niên Hoshino nhận ra “Giúp ích được cho ai là một điều tốt, thế mà trước đây mình hồ như chưa bao giờ cảm nhận thấy...” [96, 371]. Hắn nhận ra giá trị của cái Thiện và những bản chất sự tồn tại của con người giữa nhân thế. Chính bởi vậy, khi Nakata chết, hắn tự nguyện gánh vác công việc còn lại, đóng phiến đá cửa vào, “trả tất cả lại về chỗ nó”, giết thứ kì dị chui ra khỏi miệng Nakata hồng tiến tới thế giới của phiến đá cửa vào để triệt tiêu cơ hội tìm lại phần tốt đẹp, nguyên sơ của con người. Tiếp nối Nakata, Hoshino có thể nói chuyện với mè�, đi tiếp con đường mà ông đang dang dở, tiếp tục ước mơ của ông – biết

đọc, biết viết và cả biết giao tiếp với mèo. Từ đây, anh ta cũng bước vào hành trình mới tìm kiếm căn cứ cái gốc hành thiện của con người, của sự tồn tại của cái “tôi” của Hoshino giữa cõi tha nhân.

Trong *IQ84*, cái thiện chuyển hóa trong tình yêu giữa cá nhân và tha nhân – là cơ sở để cái ác bị đánh lùi. Trong mối quan hệ đó, con người dần tìm được lối thoát trong bao dung và hòa hợp. Sau hành trình đến với vương quốc mèo, Tengo trở nên hiểu bố mình hơn, anh biết rằng bố mình chỉ không thể bộc lộ cảm xúc nhưng trong ông không hề là xác rỗng. Hơn nữa, anh nhận ra rằng so với việc đi tìm kiếm một lí do phủ nhận thì có lẽ anh nên thừa nhận những gì mà cha anh đã làm cho anh để có thể nuôi lớn anh thành người. Giọt nước mắt cuối cùng của người cha bị mất trí nhớ như một xúc tác kết nối cả hai. Đến cuối đời, tất cả những vật phẩm mà cha Tengo giữ lại hóa ra lại toàn là những kỉ vật về một thời dày thành tích của anh. Dẫu ít nói và cộc cằn, cha anh vẫn dành sự quan tâm với con trai duy nhất của mình. Dù mẹ Tengo có phản bội, cha anh vẫn không hề có một lời miệt thị, ông vẫn yêu bà và ông chấp nhận gặm nhấm nỗi đau một mình mà giấu nhem sự thật khủng khiếp để đứa con trai không tổn thương. Như lời cha nói, ông đã tạo nên một lỗ hổng của cuộc đời, vậy thì Tengo sẽ là người tiếp tục giúp ông lấp đầy những lỗ hổng ấy. Và để làm được điều đó, ông đã gõ cửa nhà của Aomame trong vô thức, báo hiệu cho cô về sự tồn tại của con mình, thúc giục cô hãy tìm đến Tengo để cả hai xác lập một thế giới mới. Chính vì vậy, ở nơi cầu trượt cũ kĩ, nhuộm mình dưới hai mặt trăng huyền ảo, Aomame và Tengo có cơ hội nắm tay nhau lại một lần nữa, trở về năm cả hai mười tuổi để xoa dịu những ám ảnh của quá khứ tổn thương trả lại cho sự lãng mạn về niềm tin về tương lai tốt đẹp. Nơi có một mặt trăng bình thường như cuộc sống vốn vậy, nơi Aomame và Tengo sẽ có đứa con của mình. Họ cùng nhau đi ngược lại căn hầm bước đến một thế giới hoàn toàn mới, dẫu cũng chỉ có một mặt trăng nhưng tấm bảng “Hãy để chú hổ bơm xăng xe cho bạn” ngược chiều với thế giới thứ nhất. Thế giới mới này chứa những hứa hẹn do cả hai xác lập. “Mình sẽ tạm tin vào nụ cười ấy. Điều này quan trọng. Nàng cũng nhoẻn miệng mỉm cười như chú hổ. Rất tự nhiên, rất ấm áp” [99, 497].

Ở cuối hành trình, các nhân vật của Murakami luôn thể hiện những khao khát được giao cảm, tìm về với kết nối và yêu thương. Kết thúc *Rừng Nauy*, *Người tình Sputnik*, *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*, nhân vật thường trở tìm lại liên kết với con người của hiện tại. Cuộc điện thoại giữa Toru và Midori, cuộc điện thoại giữa Sumire và K, khao khát có được Sara của Tsukuru đều thể hiện vận động hướng đến tình yêu của nhân vật. Những tình yêu mới trên con đường mới hướng tới tương lai được hình thành, tạo một trạng thái khắc kỉ mới trong nhận thức – sẵn sàng đối mặt với đau thương để tìm hạnh phúc đích thực. “Tớ có hàng tỉ tí thứ phải nói với cậu. Trên đời này tớ chỉ muốn có cậu. Tớ

muốn gặp cậu và nói chuyện. Tớ muốn hai chúng mình bắt đầu mọi chuyện từ đầu” [89, 528]. “Cậu là một phần của tớ, tớ là một phần của cậu (...) Chúng tôi kết nối với thực tại bằng một sợi chỉ. Bây giờ tôi chỉ việc kéo sợi chỉ đó về phía mình” [88, 281-282]. “Nếu Sara lựa chọn và chấp nhận mình, mình sẽ lập tức ngỏ lời cầu hôn, và mình sẽ chia ra mọi thứ mà mình có vào lúc này, bất kể đó là thứ gì, trong lúc còn chưa lạc vào rừng sâu và bị lũ người lùn bắt mất” [90, 356]. Vấn đề “cho” và “nhận” giữa con người với con người trở thành bức thiết đối với các nhân vật. Mỗi quan hệ của các nhân vật không còn là nỗi ám ảnh. Cũng như Tsukuru khẳng định: thời gian không thể làm biến mất mọi thứ, quá khứ sẽ vẫn còn đó, không thay đổi được. Tuy nhiên, sau những nỗi đau, con người của Murakami vẫn lưu giữ những kỉ niệm đẹp, những cảm xúc đẹp để làm chôn bình yên cho tâm hồn, để con người có thể bước tiếp. Sự vị tha và tình yêu là hạt nhân thiện tính mà Murakami để cho những con người của mình giác ngộ.

Đại ẩn sĩ Tây Tạng Milarepa từng nói: Chúng ta đừng hi vọng đạt được chính quả nhanh chóng, mà hãy suy tư cho đến hơi thở cuối cùng [127, 9]. Cái kết của các tác phẩm đều mở, chứa đựng những dây truyền nguy cơ tiếp nối của cái ác. Trước cuộc đời Kafka vẫn là cả một cuộc hành trình mà lời nguyện vẫn đeo bám cậu. Kumiko trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* đã nói: “hắn sẽ không chết... hắn có thể vẫn tiếp tục lang thang trong bóng tối, nhưng đó là loại bóng tối nào thì không ai biết” [95, 678-679]. Cuối tác phẩm *1Q84*, Người Tí Hon lại tiếp tục bước ra khỏi miệng cái xác vô hồn của Ushikawa để tiếp tục diệt Nhộng không khí, sinh ra những “tử thể” tội lỗi không ngừng... Cái ác vẫn còn hiện hữu ở cõi thế gian, và nhân loại vẫn phải tranh đấu với nó không ngừng nghỉ. Cuộc hành trình của con người vẫn không dừng lại ở kiếp này mà còn tiếp tục cuộc hành trình đi tìm tới khi đạt được chân lí cuối cùng. Tuy nhiên, cái thiện vẫn tồn tại, nếu con người vẫn tồn tại sức mạnh tinh thần, còn sự bất diệt của tình yêu và hòa hợp thì nhân loại vẫn còn có thể đẩy lùi cái ác, giữ được trạng thái cân bằng.

Tiểu kết chương 3

Với quan điểm luôn đứng về phía Trúng, chấp nhận những sai lầm của phía Trúng, Murakami thể hiện được tính chất mong manh, dễ vỡ, bơ vơ, lạc lõng của những con người bị cuộc đời giam lỏng trong những u mê, chấp trước bị Guồng máy của cuộc đời quăng quật. Trong những câu chuyện của Murakami, vẻ đẹp của những con người yếu thế vẫn được thể hiện với sự ngây thơ, chân thật, bao dung và vị tha. Trước sự trở dậy mạnh mẽ của cái ác, Haruki Murakami đặt con người vào trong cuộc hành trình tìm kiếm lại những giá trị đã mất, dùng cái thiện để đẩy lùi những bóng đêm u tối của cái ác ngự trị. Con người có thể ban đầu còn vô minh, vị kỉ nhưng hạt nhân thiện tính vẫn khiến họ tiếp tục dần thân để tìm lối thoát hướng đến hạnh phúc và cứu rỗi. Không chỉ các nhân vật trong tác phẩm của Murakami mà dường như chính nhà văn cũng đang trải nghiệm cuộc hành trình tìm về nguồn cội nhân loại qua từng trang viết. Xác định trách nhiệm cầm bút, nhà văn luôn hướng tới những vận động tích cực từ trong nhân sinh quan, vũ trụ quan. Sự lương thiện được truyền từ nhà văn tới tất cả những ai gọi là “con người”. Ông chia sẻ điều đó tới các nhân vật của mình. Qua câu chuyện của các nhân vật, ông chia sẻ vấn đề với người đọc để cùng người đọc chiêm nghiệm, cùng dần thân và khơi thức điều tốt đẹp ngủ yên trong mỗi con người. Đọc tác phẩm của Haruki Murakami, người đọc dường như phải nhìn nhận lại hiện thực mà xác định lại vị thế của chính mình giữa cuộc đời. Phải khẳng định rằng, trong văn học đương đại thế giới, tác phẩm của Haruki Murakami có giá trị nhân văn sâu sắc được truyền tải bằng phương pháp tự sự đặc biệt mang đậm phong cách Murakami. Tiếp tục phát triển “năng lực” thẩm mỹ của dân tộc, Murakami đã khai phá những cái đẹp từ trong bóng tối. Vấn đề này được chúng tôi tiếp tục phát triển ở chương sau: mỹ cảm cái u huyền trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

Chương 4

MĨ CẢM CÁI U HUYỀN

TRONG TIỂU THUYẾT HARUKI MURAKAMI

Ở chương ba, chúng tôi đã khai thác mỹ cảm cái thiện trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Ý nghĩa về cái thiện của Murakami gần với ý nghĩa vở kịch Noh nổi tiếng *Son mu* (*Yamanba*) của Zeami, Son mu đại diện cho tình yêu nhưng lại mang hình tướng xấu xí, vì “tình yêu, ẩn trong bóng tối, thì làm sao tươi thắm cho được? Nó đẹp, nhưng không phải là cái đẹp phù hoa bên ngoài. Nó chỉ đẹp khi ta nhìn thấu ý nghĩa việc làm của nó” [102, 131]. Trong *Son mu*, người vũ nữ múa hát cùng Yamanba tượng trưng cho con người sáng tạo, người nghệ sĩ ca tụng về cái đẹp u huyền. Đây cũng là nội dung được phát triển trong chương bốn luận án của chúng tôi – mỹ cảm cái u huyền. Các tác phẩm của Haruki Murakami vẫn chứa đựng những lời tụng ca bóng tối và tính âm thuộc về tinh thần dân tộc bẩm sinh. Với vai trò của người sáng tạo, Murakami đã hòa trộn truyền thống – hiện đại, phương Đông – phương Tây để làm nên những thể sắc huyền bí đặc trưng qua những motif kì ảo, biểu tượng và thủ pháp hư không trong tác phẩm của mình.

4.1. Giới thuyết về mỹ cảm cái u huyền

4.1.1. Khái quát chung về “cái u huyền”

Trong luận án này, chúng tôi tập trung tiếp cận vấn đề từ cái đẹp “u huyền” – “yugen” trong phạm trù quan niệm thẩm mỹ Nhật Bản tới mỹ cảm thể hiện trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Trước hết, chúng ta cần phân định giữa “u huyền” (yugen) trong quan niệm Nhật Bản với “bí ẩn” (mystery) trong nhận thức chung của nhân loại. “Bí ẩn” có thể được xem là khái niệm phổ biến dùng để chỉ những điều chưa được biết đến, bị che giấu hay khó có thể giải thích được. Thực chất, khi lí giải về “yugen”, người phương Tây thường sử dụng những từ như “sự duyên dáng sâu sắc” (profound grace), “sự tinh tế” (subtlety) và “bí ẩn” (mystery). Tuy nhiên, xét về ý nghĩa thì yugen bao hàm nhiều phẩm chất đặc thù hơn khái niệm bí ẩn. Trong yugen có bí ẩn nhưng nó có sức gợi chiều sâu về nhận thức và cảm xúc trước vẻ đẹp tinh tế của sự vật và vũ trụ. Bản chất u huyền – yugen là thủ pháp đào sâu vào khả năng tưởng tượng và trực giác nhạy cảm của con người. Nói cách khác, vẻ đẹp của u huyền hướng tới cái đẹp của sự sâu sắc, gợi mở tinh tế từ những khoảng trống mời gọi con người tiếp nhận bằng cảm quan thẩm mỹ đặc biệt.

Yugen (幽玄) là một khái niệm quan trọng trong mỹ học truyền thống Nhật Bản. 幽 là “u” với nghĩa tối tăm, u tối; 玄 là “huyền” với nghĩa màu đen. Khái niệm nguyên gốc của yugen – u huyền trước hết được tìm thấy trong những luận triết tư tưởng Thiền tông và Lão – Trang. Chúng ta cũng dễ bắt gặp từ này trong thi văn Trung Hoa cổ như: Lạc Tân Vương đòi

Đường có câu “Ủy tính mệnh hề u huyền, nhậm vật lí hề thôi thiên” (*Phủ đom đóm*); Tào Đạo Thao đời Tấn có câu “Tịch mịch u dĩ huyền” (*Thái Sơn ngâm*). Trong trường hợp này, u huyền có ý nghĩa chỉ bầu không u ám, thâm sâu và thần bí. Ngoài ra, thiền sư Lâm Tế cũng có câu “Phật pháp u huyền” (*Ngữ lục*), u huyền ở đây mang thêm nghĩa biểu thị chân lí tối hậu không thể nắm bắt bằng tri tính.

Tới thế kỉ XII, yugen trở thành một quan niệm thẩm mĩ chiếm ưu thế của Nhật Bản trong giai đoạn “thế giới tao nhã thời Heian bị xáo động bởi các cuộc nội chiến” [47, 69]. Trước bức tranh tao loạn của thời trung thế, thái độ thẩm mĩ có nhiều thay đổi, cảm thức “aware” đậm tính nữ trong thời đại quý tộc Heian nhường chỗ cho cảm thức “yugen” mang tinh thần của người võ sĩ trầm lặng nhìn vào sinh tử và bóng tối u uẩn để thấy cái huyền diệu thăm thẳm của sự vật, nhân thế. Từ những bài phê bình waka cuối thời Heian - đầu thời Kamakura, yugen trở thành một trong những khái niệm mĩ học then chốt của văn hóa bản địa. Yugen dần ảnh hưởng đến hầu hết các loại hình nghệ thuật xứ sở Phù Tang như văn học, hội họa (mặc hội – sumie), sân khấu (kịch Noh), trà đạo và kiến trúc...

Trong quan niệm Nhật Bản, yugen là bí ẩn và sâu sắc. “Nó liên quan đến tình yêu bóng tối, sắc thái và khoảng trống của người Nhật” [128, 58]. U huyền là cái đẹp tiềm ẩn đằng sau vẻ ngoài đã được tinh luyện mà đơn giản hóa trong tác phẩm nghệ thuật. Cái đẹp nằm trong bóng tối, hư không là u huyền. Junichiro Tanizaki đã ca tụng: “Nếu không có bóng tối, sẽ không có cái đẹp” [129, 55]. Trong kịch Noh, Zeami đã đóng góp quan niệm quan trọng trong định nghĩa về cái đẹp u huyền như sau: “Khi nghệ thuật biết ẩn giấu, hoa sẽ nở; nếu bí ẩn không còn, sẽ chẳng còn hoa đâu” [130, 107]. Yugen không phải là cái đẹp hiển hiện mà nó là cái đẹp nằm trong bí ẩn “diệu xứ” (myosho – tinh tế, diệu huyền) để có được thời khắc “vô tâm cảm” (mushinkan – niềm hạnh phúc khi được xem một vở kịch Noh xuất sắc) của khán giả. Người nghệ sĩ phải sử dụng mười phần trái tim để cảm nhận được cái đẹp mà chất lọc cái thể hiện bên ngoài là tinh túy đạt đến quả vị tối thượng, trong cái u huyền mà có được hoa: lặng lẽ, sâu thẳm và huyền diệu.

Như vậy, yugen là địa hạt có tính ẩn dụ, huyền bí mời gọi khả năng tưởng tượng, khám phá của người tiếp nhận. Russell Gerald Johnson nhận định rằng: không có một từ tiếng Anh nào có thể dùng đúng nghĩa với loại cảm giác mà người Nhật gọi là yugen, và chúng ta chỉ có thể hiểu nó được bằng cách mở rộng tâm trí mình trước những tình huống mà người Nhật sử dụng nó. Ngắm mặt trời lặn sau một ngọn đồi phủ hoa, đi lang thang trong một khu rừng rộng lớn mà không nghĩ đến việc quay về, đứng trên bờ nhìn con thuyền khuất sau những hòn đảo xa xôi, ngắm những con ngỗng hoang bay giữa những đám mây... Tất cả đều là yugen [131, 62]. Những khoảng trống mơ hồ, ẩn tàng; những bố cục bất đối xứng, bất hoàn hảo; những dư âm, màu sắc trầm lắng... là tiềm năng để yugen phát huy tới đa giá trị tạo tác, giá trị

thẩm mỹ của nghệ thuật Nhật Bản. Trong văn chương Nhật Bản, yugen là phạm trù ý niệm thẩm mỹ làm nên phong cách nghệ thuật đặc thù xứ sở.

4.1.2. *Cái u huyền trong văn học Nhật Bản*

Thực tế, yugen đã sớm được xuất hiện trong chuyên luận *Phật giáo Nhật Bản Isshin kongo kaitaiketsu* được viết bởi Saicho (767 – 822) – người sáng lập trường phái Tendai (Thiên Thai) Nhật Bản. Ý nghĩa của yugen lúc này có phần tương đồng với quan niệm Phật giáo ở Trung Hoa. Từ “yugen” cũng đã được sử dụng trong tuyển tập thơ waka đầu tiên của Nhật Bản *Kokin-wakashu* (古今和歌集) gắn với quan niệm Phật giáo về sự thần bí. Trong thời kì đầu, “yugen” chưa được xem như là một lí tưởng thẩm mỹ của thơ ca.

Cuối thời Heian, nhà thơ nổi tiếng Fujiwara no Shunzei là người bắt đầu sử dụng từ “yugen” trong các bài phê bình thơ waka của mình. Sau một thời gian, yugen trở thành từ chính được sử dụng trong các chuyên luận về waka để đánh giá giá trị mô thức nghệ thuật trong ca đạo. Một mặt, yugen được dùng để mô tả sự tinh tế, sâu sắc từ những gợi ý mơ hồ thể hiện trong thơ (qua các đánh giá của Mibu Tadamine, Fujiwara Mototoshi, Fujiwara Shunzei...), tới Kamo no Chomei, khái niệm này gắn với ý niệm “dư tình” (yojo - 余情). Mặt khác, trong sách *Mỗi nguyệt sao* (*Maigetsusho* - 毎月抄), yugen được Fujikawa no Teika xác định như là một trong mười phong cách thơ chính thống – “yugentai” – “u huyền thể” tức phong cách yugen. Trong *Đồ nhiên thảo* (*Tsurezuregusa* - 徒然草), Yoshida Kendo xem “u huyền” là chỉ giá trị thẩm mỹ sâu sắc tới mức thần diệu trong nghệ thuật thi ca. Nhìn chung, yugen là lí tưởng nghệ thuật vừa bí ẩn, vừa khó diễn tả thống nhất trong các quan điểm của nhà văn nhà thơ trung cổ. Tuy nhiên, yugen đã được tiếp cận lí luận – phê bình thơ ca Nhật Bản từ những góc nhìn rất gần với thi pháp học.

Sang thời Muromachi (1336 – 1573), luận thuyết của Seigan Shotetsu đã đánh dấu bước quan trọng khi xác định yugen là “một loại biểu tượng, đạt được bằng cách sử dụng ngôn ngữ mơ hồ nhưng gợi mở, mang lại cho người đọc khả năng trải nghiệm qua lời nói” [132, 735]. Về mặt này, Donald Keene đánh giá Shotetsu đã đưa ra một lí tưởng quan trọng của mỹ học trung cổ. Bên cạnh đó, Kazamaki Keijiro cho rằng không có từ nào trong lí luận hiện đại có thể diễn đạt được hết ý nghĩa của “yugen” hơn thuật ngữ “chủ nghĩa tượng trưng” (symbolism) – nó là cái bóng hư không vượt ra ngoài ý nghĩa của ngôn từ [133, 7]. Việc gán định nghĩa hiện đại với yugen của Kazamaki xét cho cùng có sự tương đồng với quan niệm của Shotetsu. Khi bàn về những vần thơ waka của Teika, Shotetsu cho rằng: vượt ra khỏi lời, thơ của Teika luôn có “sự hiện diện vô hình” (kage soite) chạm đến tâm can của người đọc. Trước Shotetsu, Shunzei cũng đã bàn đến một ý niệm liên quan trong thơ mang tính yugen là ở “chiều sâu” cảm nhận [134, 32]. Lúc này, yugen gắn với chủ nghĩa tượng trưng, nó mời gọi người đọc khám phá chiều sâu của tưởng tượng và tâm thức. Một bài thơ

mang phong cách yugen sẽ phải là một bài thơ lôi cuốn người đọc vào một thế giới mơ hồ, bí ẩn mang “sự đa dạng của tiềm năng biểu tượng” [133, 8].

Trong thơ ca Nhật Bản nói riêng và nghệ thuật Nhật Bản nói chung, yugen có mối quan hệ về mặt thẩm mỹ với khái niệm “mu” (無) và “ma” (間). Theo quan niệm Phật giáo Thiền tông, “mu” có nghĩa là “hư vô” hay “hư không” và “ma” có nghĩa “khoảng trống”, những khái niệm này không phải là trống trải, vắng mặt đơn thuần mà là khả năng hiện hữu viên mãn đến vô hạn. Mối quan hệ của “yugen” và “mu”, “ma” có liên quan với những quan điểm đã bàn ở trên về giá trị chiều sâu vượt ra ngoài ngôn từ trong thơ ca mang cái đẹp u huyền. Shunzei cho rằng một bài thơ thành công phải có tác dụng đưa người đọc từ thế giới hiện hữu đến thế giới hư vô. Cái hiện hữu trở thành chìa khóa để dẫn đến cái vô hạn trong những liên tưởng, âm vang sâu sắc. Shotetsu cũng khẳng định điều đó khi nói: địa hạt sâu thẳm tâm hồn mới là nơi ngự tại của cái đẹp u huyền, đó là cái đẹp không thể biểu đạt bằng lời, buộc lời phải chất lọc sao cho “cái đẹp yugen hiện hiện trong mọi câu từ” [80, 63]. Mối quan hệ của u huyền và hư không thực chất gắn bó trong việc hình thành nên cấu trúc và thẩm mỹ thơ ca cổ điển Nhật Bản từ waka đến renga, haiku. Địa hạt của hư không - u huyền tạo một tổng thể tương hỗ để thơ ca kiệm lời mà đạt được đến cái rộng mở, sâu xa đến vô cùng.

Haiku là thể thơ đạt tới tối thượng trong sự thể hiện mối quan hệ giữa u huyền và hư không. Haiku “không những đã gọi dậy một tâm tình, mà còn phác họa một bức tranh hiện được dùng làm khởi điểm cho các dòng suy tưởng và cảm xúc. (...) hài cú ít khi có thể biện bày bức tranh chi tiết, chỉ những đặc điểm chính hoặc những phần quan trọng được chấm phá, phần còn lại tự người đọc phải bổ khuyết. Thực vậy, hài cú giống hệt tranh “thủy mặc” hết sức thiết thân với tâm tình Nhật” [135, 12]. Tính mơ hồ, huyền bí, khó nắm bắt chính là sự hấp dẫn của haiku khi làm nên những tiếng vọng trùng điệp của những “âm bội” đứng sau ngôn từ như những nét thảo phác sự vật. Thành công của bậc thầy haiku Basho cũng từ khả năng sử dụng thi pháp của huyền bí khi “không đặt để ngôn từ giữa lẽ thật và bản thân chúng ta” [135, 13]. Lúc này, việc viết tới cảm và nghiệm haiku đều trở thành nghệ thuật. Đó là lí do, chỉ bằng những nét chấm phá ngôn từ, tiếng nước xao bởi con ếch nhảy vào ao thu, tiếng chuông đồng vọng trong tịch dương mùa xuân của Basho lại có thể khiến người đọc thấy được cả cái hữu hạn của đời người, cái vô hạn của vũ trụ mà hướng tới cái siêu nghiệm của thiền.

Tới văn học hiện đại, yugen trở thành một tư tưởng thẩm mỹ quan trọng xuyên suốt văn xuôi Nhật Bản kể từ thời Minh Trị Duy Tân (1868 – 1912). Cái trừu tượng, huyền ảo được các tác giả trân trọng như là đặc trưng trong văn phong truyền thống. Tiểu thuyết của

Natsume Soseki, Tanizaki Junichiro, Kawabata Yasunari và Mishima Yukio... thể hiện sâu sắc cái đẹp trong bóng mờ huyền bí.

Ở tản văn *Ca tụng bóng tối*, Tanizaki Junichiro tâm niệm văn chương hay nghệ thuật phải là nơi cứu giữ được cái đẹp bóng tối tinh tế của dân tộc đang dần bị mất đi trong khát vọng đem vạn vật ra ánh sáng của tư tưởng phương Tây. Vì vậy, ông ý thức rất rõ trách nhiệm truyền tải cái đẹp truyền thống trong tác phẩm của mình. “Tôi sẽ giữ lại ít ra trong văn chương cái thế giới của bóng tối mà chúng ta đang đánh mất. Trong lâu đài của văn học, tôi sẽ xây mái chía thật sâu và các bức tường thật tối, tôi sẽ đẩy lùi vào trong bóng tối những thứ nhô ra quá rõ, tôi sẽ lột hết những trang trí vô ích. Tôi không yêu cầu làm điều này ở tất cả mọi nơi, nhưng ít ra có lẽ chúng ta được phép có ít nhất một lâu đài nơi mà chúng ta có thể tắt hết đèn điện và thử xem không có chúng thì sẽ như thế nào” [129, 72]. *Chữ Vạn, Yêu trong bóng tối, Mong manh hoa tuyết...* là những lâu đài mà Junichiro kể đến.

Tâm niệm của Tanizaki Junichiro cũng được các nhà văn cùng thời khác truyền tải sâu sắc. Trong đó, ta phải kể đến Yasunari Kawabata – nhà văn đầu tiên của nước Nhật đạt giải Nobel văn học. Cái đẹp u huyền được nhà văn thể hiện tinh tế trong các tác phẩm như *Hồ, Xứ tuyết, Người đẹp say ngủ* hay *Ngàn cánh hạc...* Từ sự tích hợp Đông – Tây, Kawabata xây dựng những tác phẩm mang đến thế giới u tịch, hư vô trong nghiệm Thiền. Âm bội của yugen được Kawabata khẳng định như là “một vũ trụ của tinh thần”: “trong đó mọi khả năng giao tiếp được tự do, vượt qua mọi giới hạn mà thành vô hạn” [119, 56]. Khi phân tích *Xứ tuyết*, nhà nghiên cứu Peter M. Carriere mô tả: “khu vực gọi lên cái lạnh âm u của mùa đông” chính là tượng trưng sâu sắc cho yugen trong tác phẩm Kawabata [136]. Cái yên tĩnh sâu lắng của Nhật Bản trở thành “tinh thần bẩm sinh” được Kawabata thể hiện bằng thế giới đầy biểu tượng và dụ ý trong tác phẩm của mình.

Thế giới mơ hồ của các bậc thầy văn chương tiền bối đã có ảnh hưởng sâu sắc tới các nhà văn thế hệ tiếp nối như Mishima Yukio, Oe Kenzaburo. Với Mishima Yukio, tác giả của cuốn tiểu thuyết nổi tiếng *Kim Các Tự* đặt một ấn tượng sâu sắc đối với chất yugen thể hiện xuất sắc trong bút pháp của Kawabata: “Một thế giới truyện ma mị mà rào cản của hiện thực đã hoàn toàn bị tước bỏ” [137]. Theo đó, chất thần bí, lãng mạn cũng xuất hiện độc đáo để tác phẩm của Yukio như là “một kho tàng về tu từ học vì đầy những ẩn dụ và so sánh” [138, 598]. Ở một văn phong khác Mishima Yukio, Oe Kenzaburo, nhà văn đạt giải Nobel thứ hai của nước Nhật, cũng thể hiện một thi pháp huyền bí của dân tộc trong thời đại mới với thế giới tưởng tượng kết tụ cuộc sống và thần thoại thành bức tranh phản ánh tình trạng của con người hiện nay. Cái đẹp yugen là cơ sở quan trọng làm nên thành công cho những tác phẩm của nhà văn lớn của nước Nhật.

Nói tóm lại, yugen là một quan điểm mỹ học quan trọng trong văn hóa Nhật Bản nói chung và văn chương Nhật Bản nói riêng. Nếu như *aware* thể hiện cảm thức thẩm mỹ rõ hơn ở tính thị giác (cái nhìn thấy) thì yugen lại thể hiện ở một chiều kích sâu sắc khác trong tính mơ hồ, bí ẩn (cái không thể nhìn thấy). Như Sakabe Megumi phân tích: yugen mang lại vẻ đẹp tinh tế khi cho ta thấy những điều thường bị che giấu trong thế giới của bóng tối (được gọi là *yūkai*) [67, 247]. Ở văn chương, ta có thể xem yugen gần với thi pháp – khả năng sử dụng ngôn từ nghệ thuật tạo nên những khoảng trống huyền bí, u tịch để người đọc cảm nhận cái lớp nghĩa ẩn sâu vượt ra ngoài câu chữ. Như các dẫn chứng ở trên, ta có thể thấy các nhà thơ, nhà văn lỗi lạc của Nhật Bản đã thể hiện xuất sắc thi pháp này. Đối với văn học đương đại, mặc dù phong cách đã có những yếu tố pha trộn những yếu tố hiện đại phương Tây nhưng các nhà văn như Haruki Murakami, Murakami Ryu, Keigo Higashi hay Banana Yoshimoto... vẫn có ý thức giữ gìn giá trị “âm bội” của văn chương dân tộc. Haruki Murakami đã thể hiện những âm bội đó ở những phương diện: motif kì ảo, hệ thống biểu tượng và thủ pháp hư không trong các tác phẩm của mình.

4.2. Cái u huyền qua motif kì ảo trong tiểu thuyết Haruki Murakami

“Motif” là một thuật ngữ được phiên âm từ tiếng Pháp, tiếng Đức viết là “motive”, các cách gọi này đều bắt nguồn từ nguyên mẫu Latin “moveo” mang nghĩa chuyển động. Ngoài ra, học thuật Trung Hoa dịch motif là “mẫu đề”. Motif dùng để chỉ “những thành tố, những bộ phận lớn hoặc nhỏ đã được hình thành ổn định bền vững và được sử dụng nhiều lần trong sáng tác văn học nghệ thuật, nhất là trong văn học nghệ thuật dân gian” [139, 197]. “Kì ảo” là “kì lạ, tựa như không có thật mà chỉ có trong tưởng tượng” [40, 654]. Như vậy, “motif kì ảo” có thể hiểu là những mẫu đề được hình thành từ trí tưởng tượng gắn với những yếu tố siêu nhiên, kì lạ, khác thường. Dạng thức motif này không còn xa lạ trong nghiên cứu về văn học dân gian thế giới nói chung và Nhật Bản nói riêng. Xét riêng Nhật Bản, ta có thể dễ dàng tìm thấy motif kì ảo từ những câu truyện cổ tích cho tới những tập truyện cổ đầu tiên của dân tộc như *Kojiki* (Cổ sự kí), *Nihonshoki* (Nhật Bản thư kí), *Nihonryōiki* (Nhật Bản linh dị kí) và cả *Genji monogatari* (Truyện kể Genji) ... Thực tế, các tác giả tiểu thuyết hiện đại Nhật Bản cũng đã sử dụng đặc hiệu motif kì ảo trong tác phẩm của mình. Tới Haruki Murakami, chúng tôi cho rằng: một phần quan trọng làm nên sự hấp dẫn của tiểu thuyết ông là những motif kì ảo có tác dụng linh diệu hóa cốt truyện, khiến nội dung tác phẩm mang đặc thù của u huyền tính. Motif kì ảo làm nên cái đẹp u huyền có thể thấy trong các tác phẩm của Haruki Murakami là: phân thân thoát xác và xuyên không. Đặt trong sự tương quan Đông – Tây, chúng tôi làm rõ những motif này để thấy được khả năng tiếp biến mẫu đề truyền thống và sự sáng tạo riêng trong bút pháp riêng của nhà văn.

4.2.1. *Motif phân thân thoát xác*

“Phân thân” nghĩa là sự biến ra thành nhiều thân hình có khả năng xuất hiện ở nhiều nơi cùng một lúc. “Thoát xác” là thoát bỏ lớp xác thịt bên ngoài, nó có thể mang một ý nghĩa vật chất là sự thoát bỏ xác cũ để có hình hài mới, hoặc có thể mang nghĩa gắn với tâm linh là linh hồn rời khỏi thể xác với những trải nghiệm bên ngoài cơ thể vật lý (out of body experience) được nhắc đến trong kinh nghiệm Thiền quán và tâm lý học. Đối với văn học, phân thân thoát xác có thể hiểu như một phương thức kì ảo mà con người có thể tách khỏi cơ thể của mình thành một cơ thể khác để có những trải nghiệm vượt khỏi khả năng tri nhận thông thường.

Trong các công trình nghiên cứu về văn học Nhật Bản và phương Tây từ những năm 20 của thế kỉ XX, các nhà khoa học đã đề cập đến một motif quan trọng được các nhà văn sử dụng đó là “motif phân thân” (doppelganger motif). Tuy nhiên, không phải đến thế kỉ XX, motif phân thân mới xuất hiện trong văn chương Nhật Bản. Thực tế, motif này đã sớm được thể hiện trong văn học dân gian và cổ đại xứ Phù Tang như là một phương cách đặc biệt để truyền tải thông điệp quan trọng trong tư tưởng dân tộc. Chẳng hạn, trong truyện cổ tích *Giấc mơ*, người vợ bị phản bội đã phân thân trong mơ để giết chết người chồng bội bạc đang ở phương xa bằng chính tóc của mình. Hay trong *Truyện kể Genji*, motif phân thân thoát xác được thể hiện độc đáo trong hồn ma sống của nàng Rokujo được hình thành từ sự ghen tuông để giết chết vợ Genji là nàng Aoi. Ở Nhật, người ta đã gọi tên hiện tượng phân thân thoát xác, hiện tượng ma sống này là “ikisudama” (い き す だ ま), “ikiryo” (生 霊), “shoryo” (し ょ う り ょ う), seirei (せ い れ い). Những linh hồn sống, những trải nghiệm bên ngoài thể xác trong quan niệm người Nhật gắn với ẩn ức tuyệt đích của con người trong sân hận và si mê. Chúng tôi thấy rằng, mẫu đề phân thân thoát xác thể hiện trong tác phẩm của Murakami xét cho cùng rất sát với quan niệm dân tộc vừa dẫn chứng. Tuy nhiên, Haruki Murakami đã có sự tiếp biến đặc biệt trong xây dựng những mẫu đề phân thân để làm nên thế giới thực ảo đan xen mang những ẩn dụ sâu sắc. Khai thác ở phương diện cái đẹp, chúng tôi nhận thấy motif phân thân thoát xác trong tiểu thuyết của Haruki Murakami được xây dựng dựa trên những biểu thị trạng thái cực hạn của con người từ vô thức đến hữu thức.

Trước hết, motif phân thân thoát xác trong tiểu thuyết Haruki Murakami xuất hiện ở dạng thức bị động. Phân thân nhân vật được hình thành từ ẩn ức hướng nội. Nhân vật rơi vào trạng thái mất kiểm soát tâm thức khiến bản thể bị phân tách, hồn thoát xác có tính hệ quả: một phần còn, một phần mất. Cái ở lại trong thế giới hiện thực sau quá trình phân thân là phần mất mát - biểu hiện cho cái đẹp thuần khiết bị tước đoạt bất ngờ bởi hiện thực thâm khốc.

Trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, ta có thể nhìn thấy rất rõ motif phân thân ở hai nhân vật xưng “tôi” (“watashi” và “boku”). Thực tế, tất cả các nhân vật trong tiểu thuyết này đều có song trùng ở mỗi thế giới. Bản thân các nhân vật được xưng “tôi” nhưng đều bị mờ hoá danh tính đúng như số phận mà họ phải gánh chịu. Những con người bị phân mảnh là sản phẩm của sự chia cắt lạnh lùng của Hệ thống tham vọng, thực dụng. Murakami khéo léo sắp đặt câu chuyện của hai mà lại thuộc một, để từ đó, sự mất mát được khắc hoạ khi ta tiếp cận được phần này càng thấy sự thiếu vắng của phần kia ở mỗi con người. Sự bị động còn thể hiện ở việc nhân vật không hề ý thức được có sự xuất hiện của một cái tôi khiêm khuyết khác cũng đang lạc lõng trên con tìm lại chính mình. Theo đó, những vấn đề về bản sắc, danh tính được hình thành được khám phá theo hai mặt: thể xác và linh hồn, ý thức và tiềm thức, sự cô lập và sự kết nối...

Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, phân thân trong giấc mơ của cậu bé năm tuổi (đường như là Quế) đã phải chứng kiến những hành vi ám dụ cho tội lỗi khủng khiếp. Hình ảnh hai người đàn ông leo lên cây thông nhưng không trở xuống biểu thị cho sự đánh mất chính mình trong “tham vọng” và “tội lỗi” của cha Quế. Trái tim mà hai người đàn ông chôn dưới gốc cây đại diện cho “tình yêu” và “niềm tin” mà cha Quế đã tự giết chết trong mình và con trai. Không chỉ vậy, trái tim còn là dự báo cho cái chết thê thảm tất yếu sẽ phải xảy ra với cha Quế khi ông sa lầy trong dục vọng vô nghĩa. Giấc mơ phân thân kì lạ của Quế thể hiện ẩn dụ cho cái thánh thiện bị tội ác làm tổn hại. Trước những tổn thương đó, phân thân chìm trong giấc ngủ không thể thức dậy của cậu bé là “cái tôi nguyên thủy” chìm vào hư vô vĩnh viễn; phân thân còn lại giữa đời thực của cậu là “cái tôi khuyết tật” giữa cuộc đời mất mát. Trước hiện thực đáng sợ, cái ngây thơ, hồn nhiên cùng với giọng nói nguyên thuần của trẻ thơ chìm vào giấc ngủ vĩnh viễn.

Trong *Người tình Sputnik*, mẫu đề phân thân thoát xác thể hiện rất rõ trong câu chuyện lạ lùng của Miu – cô gái xinh đẹp chứng kiến chính mình bị xâm hại bởi một người đàn ông nước ngoài. Sau đêm kinh hoàng đó, cô gái tóc đen kiêu sa với niềm say mê dương cầm không còn, chỉ còn lại người đàn bà tóc trắng mang vẻ đẹp siêu thực lạnh lùng, vô cảm. Trong sự phân thân thoát xác của Miu, chúng tôi cho rằng có thể khai thác ở hai chiều kích: một về thân xác, một về tâm hồn. Thứ nhất, về thân xác, nếu như tình dục là thể hiện cho tính giao với ước muốn hợp nhất, liên kết và sinh sản thì đối với phân thân của Miu lúc đó chỉ là hành vi “vô nghĩa và bản thiêu, chỉ với một mục đích duy nhất – làm cho chị hoàn toàn bị ô uế” [88, 194]. Thứ hai, về tâm hồn, thực tế, Miu đã đánh mất tình yêu trước khi bị “phân thân”. Cô chưa bao giờ được trải nghiệm đúng nghĩa của tình yêu và tham vọng “trở thành nghệ sĩ dương cầm tầm cỡ thế giới” [88, 215] đã khiến cô mất đi cái hồn của âm nhạc. Tình yêu và linh hồn âm nhạc đều là cái đẹp mà Miu không thể có. Những khoảng trống vô hình

trong Miu là cơ hội để diễn ra sự công kích, lấn át tàn bạo của những điều xấu xa, như bản. “Việc xảy ra ở Thụy Sĩ mười bốn năm trước có thể là cái gì đó do chính chị tạo ra. Đôi khi chị tin là thế” [88, 216].

Như đã phân tích ở các phần trước, “linh hồn sống” của Miss Saeki là một hình ảnh đặc biệt trong *Kafka bên bờ biển*. Ở tiểu thuyết của Haruki Murakami, linh hồn sống của ông không xuất phát từ những thù hận, ghen tuông nhưng cũng xuất phát từ những giải phóng ẩn ức của con người. Đối với Miss Saeki, tình yêu quá lớn cùng với nỗi bàng hoàng trước cái chết phi lí của người bạn trai thanh mai trúc mã khiến bà rơi vào nỗi tuyệt vọng tột cùng. Sự đau đớn trong hiện thực khiến người phụ nữ bé nhỏ chỉ có thể phản kháng bằng cách phân li hồn – xác để níu giữ lại một phần đẹp đẽ đã vượt trôi trong quá khứ. Phần hồn tính và thể tính của Saeki là thuộc về một nhưng vẫn là hai, cùng tồn tại nhưng không thể đồng nhất. Ở phần nào cũng là phân thể mang thương đau, vô vọng – hệ quả của tình yêu thuần khiết bị hiện thực tước đoạt phi lí. Hình ảnh hồn ma sống của Saeki đã được Murakami xây dựng mang phong cách liêu trai, lãng mạn mà chứa đựng hàm ý sâu sắc cho cái đẹp bị hiện thực đọa đầy đến mức phải tự phân tách, hủy diệt.

Trong tiểu thuyết Haruki Murakami, motif phân thân thoát xác còn xuất hiện ở dạng thức chủ động. Nhân vật có khuynh hướng tự tạo phân thân bằng khát vọng của tiềm thức có tính phục hồi: bù đắp và cứu rỗi. Phân thân nhân vật có tính hướng ngoại vượt ngoài vị kỉ. Trở về sau phân thân, các nhân vật có được một “con người mới”, với một tâm thế mới – biểu hiện cho khát vọng khôi phục lại cái đẹp đã mất.

Nếu như Otto Rank khi định nghĩa về hiện tượng “phân thân” (doppelganger) là biểu hiện của sự ái kỉ bệnh hoạn, là “hình thức phòng thủ của nỗi sợ hãi bệnh lí về bản thân, nó thường dẫn đến chứng mất trí hoang tưởng và được xuất hiện nhân cách hóa trong bóng đen truy đuổi, hình ảnh trong gương và phân thân” [140, 85] thì Haruki Murakami để cho nhân vật trung tâm của mình có xu hướng vượt ái kỉ, họ có được khả năng “phân thân” gắn với siêu nghiệm Thiền. “Một khi tâm hồn nằm ở nơi gọi là cái-nó-là (its isness) – mà theo cách diễn đạt bằng ngôn ngữ Thiền tông thì nơi đó không phải là thực tại (isness) – nó sẽ được giải phóng khỏi những khúc mắc tri thức và mọi ràng buộc tình cảm, nhìn thấy được thế giới của cảm giác hiện ra muôn màu muôn vẻ và khám phá bên trong đó những giá trị từng bị che khuất khỏi tầm mắt nhìn” [85, 28]. Lúc này, các nhân vật thường không rơi vào trạng thái vô thức hoặc xuất hiện ở một phân thể gắn với tính hành động – một trong những phương tiện quan trọng của Thiền để đạt tới “satori” (ngộ).

Okada Toru trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* ba lần xuống giếng hành thiền là một minh chứng rõ ràng cho vấn đề chúng tôi nói ở trên. Anh ta đã vượt ra khỏi những tri nghiệm vật chất thông thường để dành chỗ cho tinh thần quán chiếu giác ngộ trong bóng tối

sâu thăm. Dưới giếng, Toru đã phân thân mình để đến với khách sạn kì lạ có căn phòng 208: “Nếu tôi nín thở và tập trung, tôi có thể nhìn thấy những gì có trong phòng. Bản thân tôi không ở đó, nhưng tôi đang quan sát căn phòng đó” [95, 457]. Trong phân thân của mình, Toru từng bước đối diện với rào cản nội tâm, vượt qua nỗi sợ hãi, tự ti mà giải phóng cảm xúc, hướng tới hạt nhân thiện tính của mình để “hành động”. Đây là sự phân thân có nhận thức hai chiều của hai Toru: dưới giếng và trong căn phòng 208. Sự phân thân này xuất phát từ chủ động trong chính tâm thức của Toru với long vị tha, nhân ái: cứu Kumiko, trả lại cuộc sống bình thường cho những con người đau khổ. “Lần này anh sẽ không bỏ chạy đâu (...) Anh sẽ đưa em về” [95, 679].

Bên cạnh *Biên niên kí chim vặn dây cót*, trong *1Q84*, chúng ta có thể bắt gặp motif phân thân thoát xác mang tính chủ động nhưng mơ hồ hơn ở cha Tengo. Người đàn ông thu phí nghe nhìn của đài NHK dường như chính là phân thân của cha Tengo. Hai lần gõ cửa căn hộ Tengo, ba lần gõ cửa căn hộ Aomame, một lần gõ cửa căn hộ của Ushikawa, mỗi lần xuất hiện của người thu phí đài NHK có tính chất đánh dấu sự kiện trong diễn biến tâm lí của các nhân vật. Đặc biệt, những lời nói của người đàn ông kì lạ này đóng góp một phần quan trọng tới suy nghĩ và quyết định tìm kiếm Tengo của Aomame. Có lẽ tình yêu dành cho con trai đã khiến cha Tengo buộc phải phân thân thoát xác để trợ giúp cho Tengo tìm được hạnh phúc. Việc này như một sự cứu chuộc tâm hồn để ông có thể ra đi thanh thản, đồng thời bù đắp lại những gì ông không thể mang lại cho Tengo trong quá khứ và đặt niềm hi vọng của chính mình vào cuộc đời của con trai. Dạng thức phân thân trong tác phẩm này có vai trò như một nhân vật hư ảo mang chức năng tương trợ, biểu hiện khát vọng giao cảm, kết nối và cứu rỗi cái đẹp (tình yêu) đã mất.

Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, motif phân thân thoát xác là mẫu đề quan trọng. Nhà văn đã khai thác hiệu quả dạng thức của motif kì ảo này trong tính hai chiều để làm nên những thông điệp đặc biệt. Một mặt, motif phân thân được Murakami sử dụng như là một dạng thức thuộc về trạng thái vô thức (doppelganger) nhằm thể hiện hệ quả ảm ức khóa lấp nỗi đau hiện thực của con người như là biểu hiện cho cái đẹp bị tước đoạt. Mặt khác, Murakami tiếp tục sử dụng motif phân thân thoát xác để tạo khả năng tự giải thoát, khả năng cứu rỗi, bù đắp và tìm lại cái đẹp đã mất của con người. Không chỉ vậy, Murakami còn có khả năng phối hợp linh hoạt các motif kì ảo để làm nên thế giới bí ẩn, sâu sắc trong hành trình tác phẩm. Bên cạnh motif phân thân thoát xác, motif xuyên không là một mẫu đề mật thiết trong cuộc khai phá bản thể của nhân vật.

4.2.2. Motif xuyên không

“Xuyên không” có thể hiểu là sự vượt qua ranh giới đi từ chiều không gian này đến chiều không gian khác. Motif này vốn không lạ lẫm trong truyện cổ dân gian nhân loại

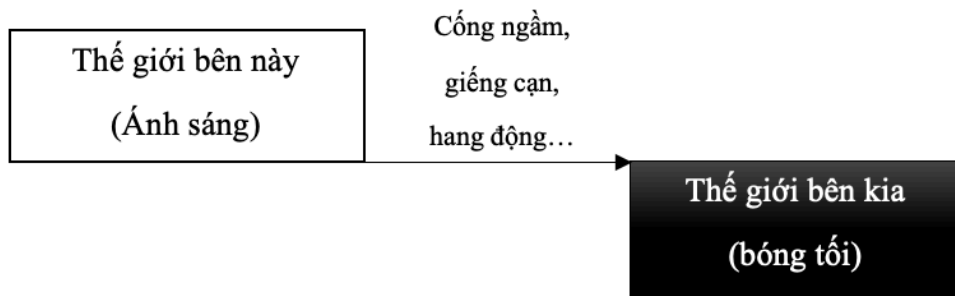
cũng như trong các tác phẩm văn chương hư cấu. Trong công trình *The Folktale*, nhà nghiên cứu Stith Thompson có đề cập đến motif di chuyển không gian như sau: “Ta đã từng biết đến những câu chuyện mà trong đó người anh hùng thực hiện một hành trình đi đến thế giới khác. Đôi lúc đó là thế giới ở dưới thấp như địa ngục của Dante hoặc có thể là thế giới ở trên cao như thiên đường. Đôi khi hướng di chuyển của những hành trình đến thế giới khác không được chỉ ra một cách rõ ràng. Không hiếm khi đó chỉ là những hành trình đi xuyên qua thế giới của nước” [141, 256].

Nhật Bản có một từ là “isekai” (異世界 - dị thế giới) để chỉ motif xuyên không. Trong thần thoại Nhật Bản, motif xuyên không đã sớm thể hiện trong câu chuyện về đấng kiến tạo Trời – Đất Izanagi và Izanami. Motif truyện rất gần với thần thoại Orpheus của Hi Lạp, sau khi Izanami chết do sinh ra thần Lửa, Izanagi đã xuống Hoàng Tuyền để tìm lại vợ mình, nhưng vì không giữ lời hứa với vợ, lên nhìn thấy hình hài khủng khiếp của vợ nên Izanagi bỏ chạy khỏi suối vàng để lại lời nguyên cảm hận của Izanami. Trong truyện cổ tích Nhật Bản, motif xuyên không cũng thể hiện trong câu chuyện *Urashima Taro* kể về người đàn ông đánh cá cứu rùa rồi được rùa trả ơn đưa xuống long cung thăm thú, đến khi quay trở về mới nhận ra một ngày dưới long cung là trăm năm trên hạ giới. Tuy nhiên, có một điều đặc biệt trong motif xuyên không Nhật Bản cổ đại là chủ yếu hành trình diễn ra ở trục hướng ngang (thế giới song song) và trục hướng xuống (đi xuống thế giới phía dưới). Điều này xuất phát từ quan niệm đề cao hiện thế và lạc quan của Thần đạo: mặc dù thế giới cũng được chia làm ba tầng Cao Thiên Nguyên (nơi cư ngụ của các vị thần) – Hiện Thế (nơi cư ngụ của con người) – Hoàng Tuyền (nơi cư trú của các linh hồn người chết) nhưng con người “không hề có quan niệm từ bỏ thế giới hiện thế để được sống ở Cao Thiên Nguyên” [142, 102]. Người Nhật quan niệm con người có thể ở hai cõi: trần thế (sống) – trục ngang và hoàng tuyền (chết) – trục dọc xuống. Chính vì vậy mô thức tồn tại và vận động của con người chủ yếu diễn ra ở hai giới này. Đây có thể xem như một cơ sở lí giải gốc rễ motif xuyên không chủ yếu xuất hiện trong tiểu thuyết Haruki Murakami – xuyên không xuống thế giới ngầm.

Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, chúng ta thường bắt gặp hai dạng thức thế giới: “thế giới bên này” (this side - kochiragawa) và “thế giới bên kia” (over there – achiragawa). Trong đó, “thế giới bên kia” là thế giới mà Haruki Murakami đặc biệt chú ý. Ông đã xây dựng một cõi siêu hình để những “con người của ông” có những thể nghiệm đặc biệt từ trong bóng tối – nơi mọi thứ đều có thể xảy ra. Trong cuốn *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Matthew Carl Strecher cho rằng thế giới khác của Murakami bao gồm “tâm trí bên trong, vùng đất của những giấc mơ, kí ức và thậm chí cả cái chết” [9, 83]. Bằng “xuyên không” vật lí hoặc siêu hình, các nhân vật của Murakami di chuyển từ thế giới ở phía trên (ánh sáng) tới thế giới ngầm (bóng tối) chứa đầy những bí ẩn, chết chóc và lạnh lẽo.

Chúng tôi có thể khái quát motif xuyên không trong tiểu thuyết của Haruki Murakami trong ba dạng thức sau: xuyên không đến thế giới bóng tối, xuyên không đến thế giới linh hồn, xuyên không đến thế giới song song.

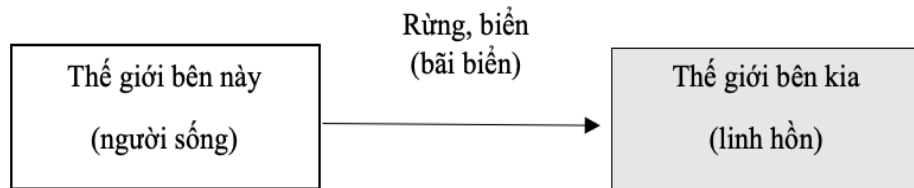
Trước hết, motif xuyên không đến thế giới bóng tối được Haruki Murakami xây dựng trong cuộc hành trình nhân vật xuống những cống ngầm, hang động, giếng cạn... nơi bóng tối toàn bích thống lĩnh. *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, *Biên niên kí chìm vắn dây cót* thể hiện khá rõ mẫu đề này. Chúng tôi mô hình hóa motif xuyên không đến thế giới bóng tối ở sơ đồ dưới đây:



Trong motif xuyên không này, các nhân vật của Murakami bước vào cuộc hành trình sử dụng bản năng và tâm thức để tồn tại. Ở *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, việc người đọc mơ (boku) trước khi vào cổng thành *chốn tận cùng thế giới* bị người gác cổng cắt bóng và khoét mắt là ẩn dụ cho khởi đầu bước vào cuộc hành trình xuống cống ngầm (thế giới ma đen) của thuật toán sư (watashi) phía bên *xứ sở diệu kì tàn bạo*. Vai trò của thị giác trở thành thứ yếu trong thế giới ma đen (tiếng Nhật: “yamikuro”, tiếng Anh: “inklings”), điều đó khiến con người mất đi khả năng xác thực vật chất. “Không nhìn thấy chính mình là một điều kì quặc. Một lát sau người ta sẽ tự hỏi thân thể mình phải chăng là một dạng giả định” [87, 305]. Thế giới ma đen dưới cống ngầm biểu trưng cho tầng địa ngục hiện hữu dưới trần gian, nơi ngự trị của cái chết, hiểm họa, sự xấu xa sẵn sàng xâu xé mạng sống của những con người “lạc lối”. “Yami” nghĩa là bóng tối, “kuro” nghĩa là màu đen. Ngoài ra, nếu ta đảo các kí tự chữ Latin của Yamikuro, tôi thấy rằng, sẽ thành câu “tôi đánh dấu bạn” (I mark you). Nó nghĩa là những người trong quá khứ đã đánh dấu và kéo bạn vào thế giới ngầm. Điều này báo hiệu cái chết về cả thể chất và tâm lí [10, 19]. Trong thế giới này, watashi phải tìm mọi cách để vượt qua bóng tối của cái chết đang chờ sẵn để tìm cho mình ý nghĩa sự sống thật sự. Đó là cuộc hành trình xuyên không “không được quay đầu” để giành giật sự sống đến cùng. “Tôi phải sống, phải thoát khỏi cái thế giới điên rồ của đêm đen này (...) Tôi phải thành con người cũ của mình” [87, 360]. Khát khao này được tri nhận sâu sắc hơn qua từng lần xuyên không dưới giếng cạn của Okada Toru trong *Biên niên kí chìm vắn dây cót*. Mỗi lần xuyên không tới không gian căn phòng bóng tối 208 là mỗi lần Toru

giải phóng tâm thức vượt qua nỗi sợ hãi để đối diện với chính mình Vượt qua những giấc mơ vô thức, Toru thực hiện cuộc vượt tường ngoạn mục sang thế giới siêu thực trong bóng tối đậm đặc, u tối để cứu vợ mình. Nếu cuộc xuyên không của Thuật toán sư trong *xứ sở diệu kì* mang nhiều phần “chạy trốn” khỏi bóng tối thì tới Toru trong *biên niên kí* đã trở thành con người xuyên không để chiến đấu với cái ác trong bóng tối vì chính nghĩa, vì tha nhân.

Mẫu đề xuyên không thứ hai thể hiện trong tác phẩm của Murakami là xuyên không đến thế giới linh hồn. Motif này thể hiện đặc biệt trong *Người tình Sputnik* và *Kafka bên bờ biển*. Chúng ta có thể mô hình hóa motif này ở sơ đồ sau:

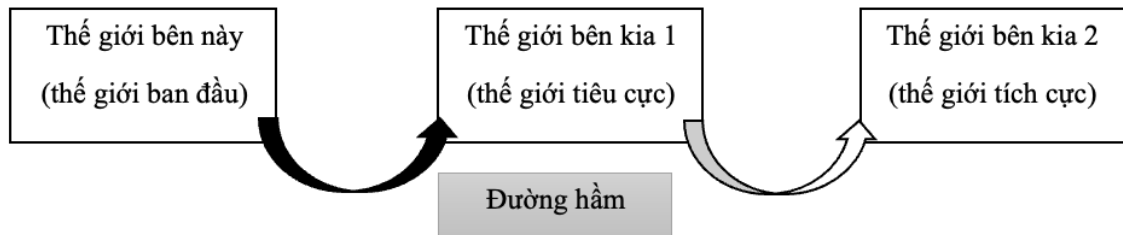


Trong *Người tình Sputnik*, sự việc Sumire mất tích kì lạ ở hòn đảo nhỏ của Hi Lạp là cuộc xuyên không được thể hiện gián tiếp qua những văn bản Sumire để lại cùng với những trải nghiệm kì bí của K trong đêm cuối cùng ở Hi Lạp. Tuy chi tiết này xuất hiện trong mơ hồ phỏng đoán nhưng không khí thần thoại, huyền bí của vùng đất Hi Lạp đã khiến cho việc Sumire xuyên không mang tính khả thi hơn tất cả. K cũng đã phải thừa nhận chỉ có lí do đó mới thích hợp nhất cho sự biến mất không dấu vết của Sumire giữa hòn đảo nhỏ. “Sumire tình cờ tìm thấy cánh cửa đó, vặn nắm đấm và bước ra ngoài – từ bên *này* sang bên *kia*” [88, 225]. Dạng thức motif này thể hiện hành trình tìm về với những gì đã mất như: linh hồn, tình yêu và lối thoát. Sumire đã bước sang một chiều không gian khác để tìm về nơi nương trú cho tâm hồn tổn thương của cô, một thế giới có thể có những điều mà cô muốn: hình bóng mẹ hiền, chú mèo đã mất tích, phần “tôi” có thể yêu của Miu và ý nghĩa tồn tại của chính Sumire.

Trong *Kafka bên bờ biển*, “phiến đá cửa vào” dường như có mối liên hệ chặt chẽ với tảng đá mà Izanagi đã lấp miệng hang động ranh giới giữa trần gian và suối vàng để chạy trốn khỏi vợ mình trong thần thoại Nhật Bản. Thông qua phiến đá, Kafka đã bước từ thế giới này sang thế giới bên kia bằng cách xuyên rừng (cõi minh phủ) và vượt qua con dốc tựa như Yomotsu Hirasaka (đường dẫn vào Căn quốc). Bằng cách này, Kafka đã thấy được sự giải thoát cuối cùng của Miss Saeki ở nơi linh hồn trẻ và già của bà có thể hợp làm một, bà không còn là linh hồn lang thang, ẩn dật mà tìm được nơi an trú ở thế giới có thể xóa bỏ những kí ức đau thương, mất mát – lối thoát cuối cùng. Mặt khác, cũng ở thế giới này, Kafka có cơ hội được đón nhận ân tình mẫu tử với Miss Saeki để giải tỏa ản ức mẹ hiền, tiếp tục có động lực sống, theo đuổi lí tưởng sống vì mình và cả vì người khác. Hành trình xuyên không

của Kafka giữa thế giới sống – chết là để đi và trở về. Sau khi vượt qua sự sợ hãi, Kafka trở thành con người sẵn sàng đối mặt với số phận, thấy được giá trị của sự thực và đấu tranh cho điều đúng đắn. Từ đây, Kafka trở thành một bộ phận của “một thế giới mới toanh” [96, 532] đầy giá trị.

Mẫu đề xuyên không thứ ba thể hiện trong tiểu thuyết Haruki Murakami là xuyên không đến thế giới song song. Chúng ta có thể mô hình hóa mẫu thức này như sau:



Tiểu thuyết *1Q84* thể hiện rõ nhất motif xuyên không này. Trên đường thực hiện nhiệm vụ ám sát người đàn ông vũ phu, Aomame đã lạc từ thế giới 1984 đến thế giới 1Q84 với những khác biệt ám dụ về nơi cái ác ngự trị. Một xúc tác đặc biệt cho sự xuyên không của Aomame là khi Tengo quyết định làm một điều “khác mình” – đó là viết lại cuốn *Nhộng không khí*. Sự khác thường của cuốn *Nhộng không khí* làm nên một đường dẫn “đa vũ trụ” cho Aomame và Tengo. Motif xuyên không kì ảo này đã tạo ra một hiệu ứng đặc biệt cho hành trình vừa li kì vừa lãng mạn mà có lẽ Aomame và Tengo không thể có được ở “thế giới bên này”. Trong vũ trụ văn chương của Murakami, thế giới nào cũng tồn tại cái ác và cái thiện (cái mà ông cho rằng là những hiện thể tất yếu trong con người và cuộc sống). Thế nhưng, mỗi thế giới của Murakami có một sự khác biệt về chênh trội thiện – ác. Nếu như thế giới bên này (thế giới ta coi là bình thường) là thế giới của cái ác ẩn thân, thì thế giới bên kia (thế giới hai mặt trắng) là thế giới của cái ác trỗi dậy. Xuyên không sang thế giới bên kia, nhân vật của Murakami không còn chỉ đối diện cái ác như một nghĩa vụ mà còn là trách nhiệm đỉnh điểm để chiến đấu cho cái thiện, cái tốt đẹp bằng cả mạng sống và lí tưởng. Việc giết Lãnh tụ của Sakigake là sự đối diện trực tiếp trong cuộc chiến thiện - ác mà Aomame là đại diện cho cái thiện. Bằng motif xuyên không, Murakami thiết lập thế giới cho mọi khả năng để nhân vật có cơ hội được thể nghiệm đức tin về: tình yêu, tình mẫu tử, tình dục và tình người. Cuộc hội ngộ của Aomame và Tengo là cái kết có hậu nhất trong các tác phẩm của Haruki Murakami. Thế giới thứ ba (thế giới bên kia 2 theo sơ đồ trên) mà Aomame và Tengo cùng nhau vượt hầm bước tới ở cuối truyện vừa có tính mở cho cuộc hành trình của cả hai vừa có tính ẩn dụ sâu sắc cho một “thế giới mới” trong sự hợp nhất của ánh trắng huyền bí – thế giới tốt đẹp hơn trong niềm tin và tình yêu bất diệt.

Nói tóm lại, motif xuyên không mặc dù không mới nhưng đã được Haruki Murakami sử dụng một cách độc đáo trong tác phẩm của mình. Motif kì ảo này không chỉ làm tăng tính hấp dẫn cho những câu chuyện hư cấu của Murakami còn tạo địa hạt lí tưởng để nhà văn có thể thể hiện quan niệm văn chương của mình. “Ở Nhật Bản, tôi nghĩ rằng thế giới khác rất gần với cuộc sống thực của chúng tôi, và nếu chúng tôi quyết định sang thế giới bên kia thì không quá khó khăn. Tôi có ấn tượng rằng ở thế giới phương Tây, bạn không dễ dàng gì để có thể đi đến phía bên kia mà phải trải qua một số thử thách để đến đó. Nhưng, ở Nhật Bản, nếu bạn muốn đến đó thì cứ đến thôi. Vì vậy, trong những câu chuyện của tôi, nếu bạn đi xuống đáy giếng, sẽ có một thế giới khác ở đó. Và bạn không nhất thiết phải nói sự khác biệt giữa mặt này và mặt kia” [143]. Bằng motif xuyên không, Murakami đã xây dựng một thế giới lí kì, hấp dẫn, huyền ảo với khả năng siêu biến đa dạng, phong phú. Đồng thời, những motif kì ảo được Murakami sử dụng là sự hỗ trợ tối ưu cho địa hạt ẩn dụ, biểu tượng trong tác phẩm được người đọc tiếp nhận và giải mã.

4.3. Cái u huyền qua hệ thống biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Trong *Từ điển thuật ngữ văn học*, biểu tượng được định nghĩa như sau: “trong nghĩa rộng, biểu tượng là đặc trưng phản ánh cuộc sống bằng hình tượng của văn học nghệ thuật. Theo nghĩa hẹp, biểu tượng là một phương thức chuyển nghĩa của lời nói hoặc một loại hình tượng nghệ thuật đặc biệt có khả năng truyền cảm lớn, vừa khái quát được bản chất của một hiện tượng nào đấy, vừa thể hiện một quan niệm, một tư tưởng hay một triết lí sâu xa về con người và cuộc đời” [139, 23]. Trong luận án này, chúng tôi khai thác hệ thống biểu tượng ở nghĩa hẹp trong mối quan hệ gần gũi của nó với ẩn dụ để làm rõ cái đẹp huyền bí trong tác phẩm của Haruki Murakami. Tiểu thuyết của Haruki Murakami cung cấp cho người đọc những thế giới biểu tượng đa dạng, phong phú, tuy nhiên, chúng tôi chỉ khai thác những biểu tượng có tính thông dẫn xuyên suốt các tác phẩm của Murakami. Trăng, bóng tối và trứng là những biểu tượng điển hình trong các tác phẩm của Murakami mang đến chiều không u huyền hấp dẫn trong tác phẩm.

4.3.1. Biểu tượng “trăng”: sự vô thường, tính nữ vĩnh hằng và hành trình hướng tới tình yêu, kết nối

Trăng vốn dĩ được xem như biểu tượng của sự huyền bí trong tâm thức của nhân loại. Trăng là thứ con người có thể nhìn bằng mắt thường nhưng cũng là thứ con người không thể lí giải được hết những huyền tính của nó. Bản chất của trăng là sự thụ động ánh sáng được hấp thụ từ mặt trời, nó được chia thành hai khoảng tối và sáng nên về mặt biểu tượng trăng cũng có thể là cái tốt đẹp nhưng cũng có thể là cái xấu xa. Trong tâm thức của người Nhật từ cuộc sống tối văn chương cũng như vậy, ánh trăng có thể đại diện cho sự kiêu hãnh, độc tàn

như thần thoại Tsukuyomi nhưng cũng có thể là đại diện cho cái đẹp vĩnh hằng, tinh khiết như trong văn chương từ thời Heian tới văn chương hiện đại như *Thủy nguyệt* của Kawabata.

Trong tác phẩm của Haruki Murakami, “Trăng” là một “nhân vật đặc biệt” có tính liên kết chuỗi tiểu thuyết của Murakami. Nhà văn đã để trăng xuất hiện với những ẩn dụ đa dạng gắn với mọi khả thể huyền bí của nó. Thực tế, nghiên cứu về biểu tượng, chúng ta có thể khai thác đa dạng chiều kích của trăng (cả tốt, cả xấu). Tuy nhiên, để làm rõ cái đẹp huyền bí trong biểu tượng “trăng”, chúng tôi tập trung nghiên cứu trăng trong tiểu thuyết của Murakami ở những bình diện: biểu tượng cho sự sống vô thường; biểu tượng cho tính nữ vĩnh hằng; biểu tượng cho hành trình hướng tới tình yêu và sự kết nối.

Trước hết, trăng biểu tượng cho sự sống vô thường. Trăng “là thiên thể lớn lên, nhỏ đi, rồi biến mất, có cuộc sống tuân thủ quy luật của sự tiến triển, sự sinh thành và sự chết... trăng mang một số phận thống thiết cũng như số phận con người...” [71, 936]. Cũng như vậy, hình ảnh trăng khuyết lại tròn được trở đi trở lại trong tác phẩm của Murakami như ẩn dụ cho cõi đời “sinh – trụ - dị - diệt” phủ toàn vạn vật. Sự hư hủy và cái chết thường xuất hiện trong không gian đặc quánh, ma mị được tạo thành bởi ánh trăng.

Không gian đêm tối dưới sự chiếu rọi của ánh trăng khiến con người cảm nhận rõ hơn trạng thái hư hủy giữa cõi tồn. Trong *Rừng Naui*, nhìn về phía cửa sổ căn phòng Naoko từ phía cánh rừng, Wantanabe Toru bất giác nghĩ đến “những mạch đập le lói cuối cùng của một đạo linh hồn đang hấp hối” [89, 219]. Trong *Người tình Sputnik*, ánh trăng hư ảo khiến K nhận ra nỗi mất mát mất mát, hỗn loạn không tài nào kháng cự của cuộc đời giữa nơi đất khách: “Nó làm Miu thấy cái tôi thứ hai. Nó đưa con mèo của Sumire đến nơi nào đó. Nó khiến Sumire biến mất” [88, 231]. Trong *Kafka bên bờ biển*, qua bóng huyền của ánh trăng soi vào căn phòng cũ kỹ của thư viện chiếu hiện bóng ma của Saeki, Kafka thấy được “con người ta, khi còn sống, vẫn có thể trở thành ma” [96, 255], đồng thời thấy được sự chống cự lại quy luật hóa chỉ mang lại bi kịch, đau đớn. Dưới trăng, tâm hồn con người có điều kiện khai thức tri quan, sự chảy trôi của thời gian được ý thức sâu sắc trong ánh sáng hiếm hoi phủ lên bóng tối tạo vật.

Trăng còn phủ lên cái chết, khiến cái chết trong tác phẩm của Murakami vừa sống sít vừa huyền hoặc. Cái chết của lũ ngựa, cái chết bị lột xác của Yamamoto, trái tim còn đập bị chôn dưới gốc cây thông trong giấc mơ của Quế trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, tất cả đều là những cái chết được hiện hữu dưới ánh trăng. Những cái chết đó trở thành nỗi ám ảnh, nhưng cũng khiến cho con người phải nhìn lại cuộc sống trong suy nghiệm về ranh giới sinh – tử mong manh. “Vận mệnh của con người, ta chỉ có thể ngoái nhìn khi nó đã đi qua chứ không thể nhìn trước được” [89, 177]. Nó khiến con người đau đớn nhưng đồng thời cũng

khiến con người biết khát khao được tìm lại lẽ sống và sự giao cảm. Trăng trở thành ranh giới của sáng – tối và sinh – tử, chứng kiến muôn kiếp nhân sinh trôi đi trong im lặng.

Trong tiểu thuyết của Haruki Murakami, bên cạnh biểu tượng cho sự sống vô thường, trăng còn biểu tượng cho tính nữ vĩnh hằng. Biểu tượng trăng gắn với nữ tính vĩnh hằng có thể xem được hiện hình từ những vô thức cổ mẫu “anima” – một phương diện của vô thức tập thể thể hiện trong Murakami. “Anima là hiện thân của tất cả những khuynh hướng tâm lý nữ tính của tâm hồn con người, ví dụ như là những tình cảm, những tâm trạng mơ hồ, những trực giác tiên đoán, tính nhạy cảm về sự phi lý, năng lực tình yêu cá nhân, tình cảm đối với thiên nhiên và sau cùng – nhưng không phải là kém hơn – là những mối liên hệ vô thức” [71, 708]. Mặt trăng trong tác phẩm của Haruki Murakami thường xuất hiện trong nhận thức thể giới của nhân vật trung tâm (nam). Wastashi – Boku trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Watanabe Toru trong *Rừng Naui*, K trong *Người tình Sputnik*, Okada Toru trong *Biên kí chim vận dây cót*, Nakata – Kafka – Hoshino trong *Kafka bên bờ biển*, Tazaki Tsukuru trong *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*, Tengo trong *1Q84* đều trở thành những con người dễ suy niệm, nhạy cảm hơn dưới ánh trăng huyền bí. Những trải nghiệm mơ hồ, đa tầng bậc xúc cảm trong các nhân vật thường xuất hiện dưới ánh trăng. Mặt trăng khiến con người được đánh thức bởi những kí ức truyền thừa từ viễn cổ, tính nữ vĩnh hằng của trăng mang lại những chiều sâu tâm thức trong ý niệm thời gian: “ngay cả khi bóng đêm đã bị xua khỏi hầu hết mọi nơi trên trái đất, lòng tri ân đối với sự từ bi không đòi hỏi đáp trả của mặt trăng dường như vẫn hằn in trong gen di truyền của nhân loại như một kí ức chung ảm áp” [98, 326].

Ngoài ra, tính nữ vĩnh hằng của trăng còn hòa làm một với những người phụ nữ. Trăng khiến hình hài của những người phụ nữ hiện lên với đầy đủ nhất cái đẹp thiên tính mong manh, yếu đuối. Tác phẩm của Murakami thường khắc họa những người nữ lỏa thể dưới ánh trăng. Trăng hóa thành “nước” thiêng để những cái đẹp nữ tính được hiện hình trong ánh sáng u huyền. Tắm mình trong trăng, Kasahara May tìm thấy sự an trú như nằm trong cội tử cung nguyên thủy: “Trong ánh trăng đang tuôn từ cửa sổ vào kia có một cái gì đó thật đặc biệt, nó quấn quanh thân thể em thành một lớp bảo vệ mỏng, sát vào da (...) Em chẳng biết tại sao, dường như đó là việc tự nhiên nhất trên đời vậy. Ánh trăng đẹp tuyệt vời, đẹp vô ngần đến nỗi em không thể không làm như thế” [95, 702]. Những người phụ nữ trút bỏ xiêm y trong ánh trăng tinh khiết như một ý niệm bản năng trở về cội nguồn âm tính (jin). Dưới trăng, “cơ thể trần trụi của Sumire lấp lánh như một bức tượng gốm cổ (...) những nét con gái chớm nở đã bị dòng thời gian đau đớn hồi thúc mở bung ra một cách mù quáng” [88, 153], “thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh” khiến Toru tan nát cả cõi lòng [89, 251]... Trong dạ nguyệt, sự tái sinh hoàn hảo của thân thể người phụ

nữ khiến người chiêm ngưỡng không giấu nổi bi cảm, xót xa về cái đẹp mong manh bị đời đầy đọa.

Ở tiểu thuyết của Murakami, trăng còn như tấm gương phản chiếu tâm hồn nhân vật nữ. Bản tính nhạy cảm, yếu đuối, dễ tổn thương được phơi bày dưới ánh trăng qua những giọt nước mắt. Naoko trong *Rừng Nauy*, Kasahara May trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Sumire trong *Người tình Sputnik*, Miss Saeki trong *Kafka bên bờ biển*... đều rơi vào trạng thái mất kiểm soát lí trí trong những đêm trăng soi rọi. Những người phụ nữ mong manh đầy thương tổn thấy hồn mình trong hồn trăng, chiếu hồn mình và hồn trăng trong nước mắt. “Em thực sự nhìn thấy, nghe thấy nước mắt em rơi từng giọt xuống hồ trăng màu trắng rồi bị hút luôn vào như thể những giọt nước mắt vốn dĩ luôn luôn là một phần của ánh sáng ấy” [95, 693]. Nếu như cái đẹp huyền bí của trăng – gương – nước – tính nữ được Kawabata thể hiện bằng thủ pháp “cái bóng của cái bóng” [144, 150] trong *Thủy nguyệt*, thì đến Haruki Murakami cái đẹp này thể hiện trong tác phẩm của ông một cách siêu thực đầy ẩn dụ.

Trăng trong tiểu thuyết của Haruki Murakami còn biểu tượng cho hành trình hướng đến tình yêu và sự kết nối. Tình yêu và sự kết nối cũng chính là biểu hiện của cái thiện (cái tốt) mà các nhân vật dần dần tìm kiếm trong tác phẩm. “Mặt trăng có tuổi đời lớn hơn bất cứ ai, từ đầu chí cuối vẫn ở chôn xa tít chăm chú quan sát địa cầu. Có lẽ nó đã chứng kiến hết thảy mọi sự vật hiện tượng từng xảy ra trên địa cầu này. Nhưng trăng luôn im lặng, lúc nào cũng lạnh lùng, chôn chặt quá khứ nặng nề ấy vào lòng” [97, 320]. Như đã nói ở trên, trăng có mặt trong hầu như toàn bộ các tiểu thuyết của Haruki Murakami. Trăng trở thành một hiện thể chứng kiến toàn bộ cuộc hành trình của các nhân vật trong tác phẩm, do đó trăng gắn với hành trình. Qua thần thoại về Tsukuyomi, thì trăng cũng gắn với cuộc hành trình hướng tới cái tốt đẹp. Những ghi chép trong *Cổ sự kí*, *Nhật Bản thư kỉ* hay *Vạn diệp tập* viết rằng: Tsukuyomi vốn là con trai của thần Izanagi, ông là thần mặt trăng lấy em gái mình là nữ thần mặt trời Amaterasu để cùng cai quản Thiên giới. Tsukuyomi là một vị thần đẹp đẽ nhưng đầy kiêu hãnh và độc đoán. Khi thấy nữ thần thực phẩm Uke Mochi phun từ miệng để làm nên bữa tiệc thiết đãi mình, Tsukuyomi cảm thấy kinh tởm mà giết hại nữ thần. Điều này đã làm Amaterasu tức giận, cho chồng mình là độc ác mà ghẻ lạnh chồng mình khiến trần thế tách biệt ngày và đêm. “Mãi mãi, Tsukuyomi tìm cách trở về với vợ mình trong vô vọng; ngay cả nhật thực, mặt trời cũng sẽ rời khỏi mặt trăng” [145]. Như vậy, trong quan niệm người Nhật, bản chất trăng đã gắn với một cuộc hành trình tìm kiếm, hướng tới sự đoàn tụ, kết nối.

Trăng trong tiểu thuyết của Murakami soi rọi hành trình từ trong bóng tối hướng tới ánh sáng, niềm tin, khát vọng và tình yêu của các nhân vật. Con đường tìm kiếm Sumire của

K ở Hi Lạp; những lần xuống giếng hành thiền của Toru; trải nghiệm của Kafka trong căn phòng thư viện Takamura hay trong cánh rừng sâu thăm tới thế giới linh hồn... ở đâu cũng có ánh trăng soi chiếu như chứng kiến tất cả những diễn biến hành trình của các nhân vật. Đặc biệt, trong *IQ84*, trăng trở thành một hiện thể chủ đạo để các nhân vật hướng tới như một đối tượng. Trong cuộc hành trình của Aomame, Tengo, Fukaeri... thế giới một trăng, hai trăng có ý nghĩa đặc biệt. Thế giới có hai mặt trăng, một lớn – một nhỏ, một vàng – một xanh, dường như biểu thị cho Tengo và Aomame. Cặp xanh và vàng biểu thị cho “những giá trị cái và đực đối với người ở trên đời, cũng giống như Sinople và Gueules đối với các kẻ ở âm ti” [71, 979]. Như lời Lãnh tụ Sakigake đã nói, nếu như ở thế giới chỉ có một mặt trăng ban đầu thì Aomame sẽ chẳng bao giờ gặp được Tengo. Thế giới hai trăng mặc dù có cái ác trỗi dậy nhưng cũng là cơ hội tìm đến nhau của hai cô thể. Trong tác phẩm, căn cứ vào những dấu hiệu biến đổi của sự vật, chúng tôi nhận thấy biểu tượng trăng cũng có sự vận động trong hành trình cùng với hai nhân vật Aomame và Tengo: Mặt trăng đơn độc (thế giới thứ nhất) – Hai mặt trăng (thế giới thứ hai) – Mặt trăng hợp nhất (thế giới thứ ba). Thế giới thứ nhất là cô lập, nơi mà Aomame và Tengo không có được bất cứ khả năng hội ngộ nào. Thế giới thứ hai là tương ngộ, nơi cả hai có thể tìm thấy nhau. Thế giới thứ ba là hợp nhất, nơi Aomame và Tengo có thể chung sống bên nhau. Các nhân vật đã phải luân hồi chuyển kiếp để đến được với hạnh phúc. Tuy nhiên, một điều tiên quyết là kiếp nào cũng tồn tại tình yêu bất diệt trong họ. “Giống như Chuyển kinh luân của Tây Tạng ấy. Khi Chuyển kinh luân xoay tròn, giá trị và tình cảm nằm ở mặt ngoài sẽ thoát lên thoát xuống, khi sáng lóa lúc lại tối tăm. Nhưng tình yêu chân chính thì được gắn chặt trên trục bánh xe, mãi mãi không bao giờ thay đổi” [97, 443]. Ở thế giới nào, kiếp nào, Aomame – Tengo vẫn giữ trong mình những kí ức và niềm tin đẹp đẽ vào tình yêu của họ. Họ hướng về trăng để tìm thấy nhau và trăng là minh chứng vĩnh hằng cho cuộc hành trình kết nối hạnh phúc của Aomameo và Tengo.

Trăng là một biểu tượng quan trọng trong tiểu thuyết của Haruki Murakami. Hình ảnh trăng hiện lên trong các tác phẩm vừa tự nhiên lại vừa siêu thực, ánh trăng vừa mơ hồ lại vừa có thể chuyển hóa thể dạng trong tâm thức nhân vật trong những hoàn cảnh khác nhau. Huyền tính nguyên thủy của trăng đã được Murakami khai thác bằng khoảng trống mơ hồ, im lặng vốn có để con người có thể soi chiếu, thấu nghiệm tâm thức và cả vô thức để thấy được những vấn đề của bản thể. Sự sống vô thường, tính nữ vĩnh hằng, hành trình hướng tới tình yêu và kết nối là những biểu hiện nổi bật khi khai thác cái đẹp u huyền của biểu tượng trăng trong tác phẩm của Murakami. Từ trăng – hiện thể ranh giới giữa sáng – tối, thiện – ác... chúng ta còn thấy được một biểu tượng khác được Murakami tập trung xây dựng với những hàm nghĩa sâu sắc – bóng tối.

4.3.2. Biểu tượng “bóng tối”: cái ác, sự cô đơn và yếu tính cân bằng

Trong diễn từ *Ý nghĩa của Bóng tối* (The Meaning of Shadows) khi nhận Giải thưởng Văn học Hans Christian Andersen, Haruki Murakami phát biểu: “Đôi khi chúng ta có xu hướng rời mắt khỏi bóng tối, những phần tiêu cực. Hoặc nếu không thì sẽ cố gắng loại bỏ những khía cạnh đó một cách cưỡng bức. Bởi vì mọi người muốn tránh đi càng nhiều càng tốt việc nhìn vào những mặt tối, những phẩm chất tiêu cực trong chính họ. (...) Tránh xa bóng tối thì những gì ta nhận được chỉ là một ảo ảnh phẳng. Ánh sáng không tạo ra bóng không phải là ánh sáng thực” [146]. Theo quan điểm của Murakami, cuộc sống không thể thiếu những đối trọng: mặt trời – mặt trăng, bóng tối – ánh sáng... sự hiện tồn của mặt này gắn bó mật thiết với sự hiện tồn của mặt kia. Trong đó, bóng tối là yếu tố được Murakami đặc biệt lưu tâm – vì người ta thường trốn tránh, phủ định nó. Những đường hầm, cống ngầm, đáy giếng cạn, hang hốc, căn phòng tối tăm và cả cái bóng... là những hiện thể của bóng tối trở thành đặc trưng trong tác phẩm của Murakami. Biểu tượng này mang lại cảm quan đặc biệt về “mĩ học bóng tối” của nhà văn trong dòng văn chương Nhật Bản.

Ở đây, chúng ta cần xét quan niệm về biểu tượng bóng tối trong nhận thức của nhân loại với đặc trưng riêng biệt trong nhận thức của người Nhật. Đối với tri nhận của nhân loại, bóng tối thường gắn với điều ác, nỗi bất hạnh, sự trừng phạt, sự sa đọa và cái chết [71, 15]. Tuy nhiên, đối với người Nhật, bóng tối là vẻ đẹp được tổ tiên khám phá từ tri nhận thẩm mĩ về sự tồn tại. Nếu như người phương Tây chưa bao giờ thích thú với bóng tối thì người phương Đông, đặc biệt là người Nhật cho rằng “nếu không có bóng tối, sẽ không có cái đẹp” [129, 55]. Người phương Tây thường có sự phân định rõ ràng nhị nguyên sáng – tối, bóng tối thường gắn với nỗi sợ hãi, vì vậy họ thường có xu hướng tìm cách đẩy lùi một cách triệt để dấu hiệu của nó để tìm đến với ánh sáng. Trái lại, người Nhật chấp nhận sự tồn tại hai thể đối trọng trong cùng một khoảnh khắc: “nếu ánh sáng hiếm hoi thì ánh sáng là hiếm hoi; chúng ta sẽ chìm trong bóng tối và ở đó, sẽ khám phá vẻ đẹp riêng của nó” [129, 57]. Haruki Murakami đã tích hợp nhận thức về bóng tối của cả phương Đông và phương Tây trong tác phẩm của mình. Bóng tối của Murakami có thể đại diện cho cái ác, cho nỗi sợ từ nguyên thủy của nhân loại nhưng nó cũng là phần tất yếu mà con người phải đối mặt trong cuộc sống và trong chính bản thể để làm nên sự cân bằng tính của tồn tại: “hấp thụ bóng tối mà không đánh mất bản sắc của mình, mang nó ở bên trong như một phần không thể thiếu” [146].

Chúng tôi thấy có một vấn đề cần lưu ý: cái ác và cái thiện, cái xấu xa và tốt đẹp không hề tách biệt mà nó tồn tại trong bất cứ một thực thể hay bất cứ một thế giới nào trong tác phẩm của Murakami. Điều này rất gần với quan điểm về tiềm thức của Carl Jung: “nó chứa đựng rất cả các khía cạnh của bản chất nhân loại, ánh sáng và bóng tối, vẻ đẹp và vẻ

xấu, thiện tính và ác tính, sâu sắc và ngu muội” [147, 4]. Bóng tối trong tiểu thuyết Murakami là điều kiện lí tưởng cho cái ác nảy sinh, hay là ẩn dụ cho cái ác tồn tại giữa trần thế. Trong bóng tối, cái ác có thể khoác lên mình muôn hình siêu thực như ma đen, Johnnie Walker, Người Tí Hon... hay hiện hữu trong những mưu đồ bá chủ phi nhân tính của Hệ thống, Nhà máy, giáo phái Sakigake... và cả ở những cá thể như Wataya Noboru, Koichi Tamura... Cái ác cũng có thể trỗi dậy bất ngờ khi con người mất kiểm soát trong bóng tối vô thức như Kafka Tamura, Tazaki Tsukuru... khiến họ không thể xác minh định giới thực ảo cho tội lỗi cấm kỵ của mình (cưỡng hiếp, loạn luân, giết người). “Có thể vào đêm mưa tháng Năm ấy, có cái gì đó bên trong gã đã đi tới tận Hamamatsu mà gã không biết, và siết cổ cô, cái cổ nhỏ nhắn, xinh đẹp như một con chim” [90, 307]. Bóng tối nằm trong vô thức tập thể, nó là địa hạt của những yếu điểm chí mạng của con người khiến họ rơi vào khủng hoảng, hỗn mang, mất phương hướng. Murakami đã khắc họa sâu sắc điều này ở những vấn đề không thể gọi tên cụ thể - là “cái gì đó” nảy mầm sinh rễ trong những con người tổn thương, phân mảnh của thời đại, của cuộc đời ở *Rừng Nauy*, *Người tình Sputnik*, *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*... Từ những điểm yếu này, con người trở thành những nạn nhân của cái ác, họ bị chiếm lĩnh, lợi dụng hoặc hủy diệt bởi cái ác: “Hắn muốn lợi dụng cái đó cho ý đồ chính trị của mình. Đó là một cái gì hết sức nguy hiểm. Cái mà hắn muốn lôi ra ngoài đó, nó bị vấy bẩn đến chết người bởi bạo lực và máu, nó có liên quan trực tiếp với những vực sâu đen tối nhất của lịch sử, bởi hiệu quả cuối cùng của nó là hủy diệt và xóa bỏ con người trên quy mô lớn” [95, 674]. Những mầm mống ác tính đã được Murakami đặt trong sự hoàn hảo của bóng tối với khắc họa chính xác nhất có thể về sức mạnh chi phối và hủy diệt của nó.

Biểu tượng bóng tối trong tiểu thuyết của Murakami còn thể hiện tính hiện sinh sâu sắc về sự cô đơn trong những ám ảnh tàn lụi, chết chóc. “Mây giơ tay trước mặt nhưng không đủ ánh sáng để nhận biết đó là gì. Tối quá tối. Cả ở bên trong lẫn bên ngoài” [96, 423]. Không đơn giản chỉ đặt con người trong sự cô lập với tập thể, Murakami luôn để các nhân vật của mình vào trong những hoàn cảnh đặc biệt đối diện với bóng tối. Trong bóng tối, nỗi cô đơn, cái chết... trở nên rõ ràng hơn tất thảy. “Khi cô đơn trong đêm, mình thấy có người nói với mình từ trong bóng tối. Họ nói với mình như kiểu cây cối vẫn rên rỉ trong gió lúc ban đêm vậy. Kizuki, chị mình: họ vẫn nói chuyện như thế với mình suốt. Họ cũng cô đơn và muốn tìm người trò chuyện.” [89, 426]. Điều đặc biệt của Haruki Murakami là ông thường để con người của ông trải nghiệm nỗi cô đơn trong đáy cùng bóng tối. Công ngầm, đáy giếng, rừng thẳm... đều là những nơi thiếu ánh sáng đến tuyệt đối. Ở đây, con người chỉ còn có thể dùng tâm quan để cảm nhận mà thấy “nỗi cô đơn tột cùng” thậm chí cả “nỗi tuyệt vọng cùng cực” trong suy niệm sinh tử, tồn vong. Trong bóng tối, Murakami đưa con người

đi từ tâm thức nguyên thủy (nỗi sợ hãi) tới giải phóng nghiệm thức (vượt qua nỗi sợ hãi) để đối diện với những “cái không thể nhìn thấy” trong cuộc sống, xã hội và trong chính mình. Bóng tối trở thành một “khoảng trống” đặc biệt để con người có cơ hội gạt bỏ những thứ “nhìn bằng mắt thường” để “trực chỉ nhân tâm” thấy được những vấn đề cốt lõi của tồn tại.

Biểu tượng bóng tối còn được Murakami khắc họa như một yếu tính cân bằng để con người chứng nghiệm thực hành định danh bản thể. “Nếu có mặt sáng, chắc chắn sẽ có mặt tối cân bằng. Nếu có mặt tích cực, chắc chắn sẽ có mặt tiêu cực” [146]. Trong tiểu thuyết của Murakami, bóng tối tạo điều kiện cho con người thấu tri những vấn đề đang nảy sinh, không nhìn thấy được trong ánh sáng. Murakami khắc họa sâu sắc mối quan hệ sáng – tối trong tác phẩm của mình: trong sáng có tối, trong tối có sáng. Ở thực tại, các nhân vật thường mang những nỗi đau mơ hồ, phân mảnh bởi những nhiễu nhiễu, mất mát, phi lý của cuộc đời. “Cái xã hội mà chúng ta đang sống bất hạnh đến mức nào, hay không bất hạnh, là câu hỏi nên để mỗi người tự phán xét” [90, 337]. Cõi tối siêu thực trở thành nơi “lí tưởng” để con người tìm lại thế cân bằng, tìm cho mình câu trả lời cho sự tồn tại. “Hễ đã đi lên thì phải chọn ngọn tháp cao nhất mà trèo lên đỉnh. Hễ đã đi xuống thì hãy tìm cái giếng sâu nhất mà chui xuống đáy” [95, 64]. Hành trình xuống cống ngầm của Thuật toán sư trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, hành trình xuống giếng cạn của Okada Toru trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, hành trình xuyên rừng của Kafka trong *Kafka bên bờ biển*... là minh chứng cho giá trị của bóng tối. Đối diện với bóng tối là con người đối diện với khả thể của cái chết, sự hủy diệt để thấy bản chất của sự sống, khiến họ muốn sống hơn. “Tôi đã nhất quyết phải sống sót. Tôi sẽ giành lại kí ức của mình (...) Tôi chỉ muốn hét to vào mặt cả thế giới: chớ có ai được phép thao túng tôi nữa” [87, 363]. Bước xuống thế giới ngầm, Thuật toán sư, Okada Toru, Kafka, Aomame, Tengo... phát hiện ra sự tàn bạo, lừa dối của cuộc sống mà họ đã từng ngộ nhận. Những gì họ từng trải qua, từng nhìn thấy (bằng mắt thường) trên mặt đất hóa ra chỉ là những phần nổi của tảng băng chìm khoắc trên mình tấm áo mưa mờ, chước trá. Trong đáy sâu của bóng tối, con người của Murakami mới có cơ hội đối diện với bản ngã – cái mà họ đã đánh mất khi bị bị động cuốn theo guồng quay của tham vọng và quyền lực trong xã hội loài người. “Bóng tối của nó, cái mùi và sự âm lạnh của nó là một phần của tôi. Theo nghĩa nào đó tôi biết rõ cái giếng này hơn là biết về Kumiko” [95, 639-640]. Vì bị động trước bóng tối của cuộc đời, nên nhân vật trung tâm của Murakami chủ động dần thân vào bóng tối tiềm thức, nhìn vào cái ác để tìm ra chân lý. “Suốt một thời gian dài từ khi em bỏ đi, anh luôn sống với cảm giác mình đã bị ném vào trong bóng tối mịt mù. Tuy vậy, chậm chậm nhưng chắc chắn, anh đang ngày một tiến gần hơn đến cốt lõi, đến nơi mà cốt lõi của sự vật nằm ở đó” [95, 571]. Hành trình hướng đến cái thiện trong các tác phẩm của Murakami cũng diễn ra trong những cõi tối của thấu nghiệm này –

nơi mà con người xả bỏ cái tôi để có được cái tôi. Trong cuộc hành trình đó, những gì con người thấy được không còn là nỗi sợ hãi bản năng mà thấy được vẻ đẹp của bóng tối: “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 đẹp đó chính là tiếng vang của nỗi sợ trong tim tôi” [96, 453].

Ngoài ra, bóng tối trong tiểu thuyết của Murakami còn thể hiện ở những “cái bóng”. Cái bóng vốn là biểu tượng không xa lạ trong nhận thức của nhân loại. “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 còn thuộc về mình nữa, người đó không tồn tại nữa với tư cách là một bản thể tinh thần, là linh hồn. Không còn là quỷ hắt bóng lên người đó: người đó không còn bóng nữa, vì không còn bản thể” [71, 97]. Xét về tính biểu tượng, theo định nghĩa này, bóng là bản thể. Ý nghĩa này của cái bóng có thể tìm thấy trong nhiều tác phẩm nổi tiếng như *Câu chuyện tuyệt vời của Peter Schelmihl* của Adelbert von Chamisso kể về người đàn ông bán cái bóng của mình cho quỷ dữ để rồi bị xã hội xa lánh, hắt hủi, hay *Cái bóng* của Hans Christian Andersen kể về người đàn ông tốt bụng bị chính cái bóng của mình hại chết, hoặc *Peter Pan* của James Mathew Barrie có những chương truyện kể về những cuộc rượt đuổi, tìm kiếm lại chiếc bóng sống của Peter Pan. Ở đây, cái bóng được xem xét như là sự mở rộng tồn tại của con người, bóng gắn với linh hồn – nếu một ai không có bóng thì sẽ là chưa hoặc không phải là con người. Trong tác phẩm của Murakami, “cái bóng” cũng mang những ý nghĩa như vậy. Những con người bị tách rời khỏi bóng (*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*), những con người mang những cái bóng mờ (*Kafka bên bờ biển*), mẫu thể - tử thể (*1Q84*)... đều có thể xem xét ở ý nghĩa về sự đánh mất danh tính của con người. Tuy nhiên, điều đặc biệt trong tác phẩm của Murakami, sự mất bóng – mờ bóng lại thể hiện niềm bi cảm về cuộc đời phù thế. Murakami thường khắc họa những vấn đề của bóng gắn với những con người yếu thế tổn thương mà bị tách rời, mờ bóng. Họ là những nạn nhân của cái ác (bạo lực, chiến tranh, cưỡng bức...) khiến mất đi khả năng xác định đích danh tồn tại. Trong tác phẩm của Murakami, cái bóng gắn với kí ức. Nếu như con người từ bỏ cái bóng có nghĩa là từ bỏ kí ức và ngược lại từ bỏ kí ức có nghĩa là từ bỏ cái bóng của mình. Kí ức có thể hạnh phúc, có thể đau đớn nhưng nó cũng là sự phản ánh tính người trong đó. Sự tách rời (chủ động hay bị động) chỉ mang lại cho con người đau thương và cô độc. Nếu như cái bóng trong *Peter Pan* (J.M. Barrie) luôn tìm cách thoát mình khỏi chủ thể, cái bóng trong truyện cùng tên của Andersen không những tách mình mà còn hãm hại chủ thể, tước đoạt sự sống của chủ thể, thì cái bóng của Haruki Murakami lại mang chiều hướng kết nối với chủ thể của nó. Cái bóng của người đọc mơ trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* luôn tìm cách quay trở về với chủ thể để hợp nhất tồn tại bằng cả mạng sống, kể cả đến cuối cùng

người đọc mơ quyết định từ biệt bóng để ở lại rừng sâu cô độc thì cái bóng vẫn: “Tôi chúc cậu hạnh phúc. (...) Tôi đã rất yêu cậu, kể cả khi quên đi rằng tôi từng là bóng cậu” [87, 614]. Người mất bóng hay bóng mất người cũng đều có cuộc vận động tìm lại để hồi phục. “Lão cần hồi phục nữa kia cho cái bóng của mình” [96, 351]. Trong tác phẩm của Murakami, bóng và người là một. Cái mơ hồ giữa bóng và người như là phản chiếu cho trái tim và tâm hồn của con người giữa phù thế: “chính khi đó em lại sức nghĩ, biết đâu nước mắt mà cái bóng của em đang tuôn mới là thực, còn nước mắt em đang tuôn thì chỉ là bóng” [95, 693].

Xét ở phương diện tiếp nhận cái đẹp, chúng tôi thấy rằng, tác phẩm của Murakami chứa đựng mỹ học bóng tối với những đặc trưng riêng của nhà văn. Ánh sáng – bóng tối chỉ là hai mặt của một vấn đề, tuy nhiên, vì con người luôn tìm cách trốn tránh phủ nhận cái phần tối trong cuộc đời nên con người càng dễ rơi vào vực sâu của nỗi sợ hãi. Bóng tối có thể là cái ác, là cái chết nhưng trong bóng tối con người mới có thể nhìn thấu được cốt lõi của những hỗn mang, phân mảnh dẫn đến bi kịch trong cuộc sống thực tại. “Bạn phải kiên nhẫn học cách sống chung với cái bóng của mình. Và cẩn thận quan sát bóng tối đang trú ngụ bên trong bạn. Đôi khi trong một đường hầm tăm tối, bạn phải đối đầu với mặt tối của của chính mình” [146]. Ở tác phẩm của Murakami, ta có thể tìm thấy cái đẹp ở nơi u tối nhất. Bóng tối làm nên sự hấp dẫn đặc thù trong tác phẩm của Murakami.

4.3.3. Biểu tượng “trứng”: khả thể - tiềm năng và sự sống - tái sinh

Trứng trong tiềm thức văn hóa thế giới là nơi có thể chứa đựng “cái mầm mà từ đó sẽ phát triển mọi dạng hiển lộ, là một biểu tượng phổ biến, tự nó giải thích ý nghĩa của nó. Tin rằng thế giới sinh ra từ một quả trứng là một ý tưởng chung của người Celtes, người Hy Lạp, người Ai Cập, người Phoenicien, người Cananéen, người Tây Tạng, người Ấn Độ, người Việt Nam, người Trung Quốc, người Nhật Bản, các dân tộc ở Xibia và Indônêxia và rất nhiều các dân tộc khác nữa” [71, 961]. Như vậy, trứng là một biểu tượng gắn với ý thức khởi nguyên, khởi sinh trong xã hội loài người khi tri nhận về sự hình thành thế giới. Trong những quan niệm trứng gắn với khởi sinh vũ trụ, trời đất, con người và các sinh vật khác... trứng giữ vai trò như là những hình ảnh âm bản của cái tổng thể. Nó được xem như cái tiếp theo của trạng thái hỗn mang trong vũ trụ, là mầm mống của những trạng thái phân hóa đầu tiên. Điều đó cũng có nghĩa, nó có khả năng bao chứa cả *mọi tiềm năng đa dạng* – nó có thể chứa đựng những khả thể cả trời và đất, cả thiện – ác... Trứng còn là biểu tượng thể hiện của *sự đổi mới định kì* hay nói cách khác nó gắn với *sự tái sinh, trở về hoặc lặp lại*. Trong các giáo phái thiên định của đạo Phật, trứng còn được quan niệm là biểu tượng của “việc tập trung tâm trí và tập trung năng lực đạt kết quả tinh thần” [71, 965]. Trong tác phẩm của Haruki Murakami, mặc dù tới *Giết kẻ chỉ huy đội kỵ sĩ*, hình ảnh của trứng mới được xuất

hiện cụ thể thành một tên chương truyện “Nếu rơi xuống sàn mà vỡ thì đó là trứng” [122, 170], nhưng thực tế đây là phép nhắc lại một biểu tượng xuyên suốt tinh thần trong các tác phẩm của ông. Murakami xem trách nhiệm cầm bút của mình là viết về những con người của ông – những người thuộc về phe trứng – mỗi người là một quả trứng với linh hồn được một lớp vỏ mỏng manh bao bọc xung quanh. Biểu tượng trứng của Murakami nằm đằng sau văn bản, đằng sau những con người yếu thế giữ gìn phần thiện trong linh hồn. Từ các tác phẩm của Murakami, chúng tôi khai thác biểu tượng trứng ở những ý nghĩa: *khả thể - tiềm năng* và *sự sống - tái sinh*.

Trước hết, biểu tượng trứng trong tiểu thuyết của Haruki Murakami thể hiện cho tính *khả thể - tiềm năng*. Từ quan điểm của Murakami, nếu ví mỗi con người tựa như một quả trứng, thì điều đó có nghĩa con người hiện hữu với những cặp tồn tại không thể tách rời: thể xác và linh hồn, cái ác và cái thiện, cái tốt đẹp và cái xấu xa.... Đây cũng là căn cứ để Murakami xây dựng những câu chuyện trở đi trở lại với những con người song trùng, những thế giới phân định tâm hồn và thể xác, vô thức và hữu thức, chủ thể và cái bóng hay những hình ảnh người rỗng, vỏ rỗng... Ở những khả thể này, con người thường chứa đựng những phần không thống nhất ở bên ngoài và bên trong. Đó có thể là những vỏ bọc phủ ngoài một tâm hồn ngây thơ: “Vô cảm xúc của ông cứng như đá, nhưng bên dưới có nhiều thứ còn chưa chín và tinh khôi như xưa” [87, 275]. Hoặc cũng có thể là sự nhận thức của con người với khoảng tối nằm trong bản thể: “Một cái gì đang vùng vẫy cố phá bung vỏ bọc để chui ra. Bất thành linh, một đôi mắt chĩa vào bên trong tôi và tôi có thể quan sát toàn bộ cảnh này. Tôi chưa biết cái ấy là tốt hay xấu, nhưng dù nó là thế nào, tôi cũng không thể kìm giữ hoặc chặn nó lại. Nó vẫn còn là một hiện thể lầy nhầy, vô diện mạo, nhưng chẳng mấy chốc, nó sẽ thoát ra ngoài vỏ bọc, chường mặt ra và trút bỏ cái màng ngoài sền sệt của nó” [96, 421]. Và cũng có thể là bi kịch của những con người mất đi tâm hồn – phần cốt lõi của sự tồn tại: “trở về Nhật rồi, tôi sống như một cái vỏ rỗng... con tim và xác thịt của một cái vỏ rỗng chẳng sinh ra gì khác hơn là một cuộc sống của một cái vỏ rỗng” [95, 201]... Điều đó giúp cho các tác phẩm của Murakami có sức phản ánh hiện thực sâu sắc trước những vấn đề mà con người gặp phải trong thời đại. Từ khả thể của “trứng”, Murakami có thể khắc họa phong phú những nỗi đau riêng tới chung của loài người trước con dốc của xã hội vật chất. Sự trỗi dậy mạnh mẽ của cái ác đang ăn sâu bám rễ vào mọi mặt của cuộc sống khiến con người trở nên mất cân bằng, phân mảnh và tổn thương như những quả trứng mong manh, dễ vỡ. Ở tính khả thể, phần ác nằm trong mỗi con người cũng có thể thức tỉnh để tìm cách thoát mình khỏi lớp vỏ bọc để chiếm lĩnh thân xác. Mặt khác, tiềm năng của cái thiện trong con người cũng là nền tảng để họ bước vào cuộc hành trình phá vỡ vỏ bọc giả tạo, vượt qua nỗi sợ hãi để tìm kiếm một cuộc sống mới với danh tính mới. “Bức tường quá cao, quá kiên cố, và quá lạnh

lòng. Nếu quả thật chúng ta có chút cơ may nào thắng được, thì hẳn phải là từ niềm tin của chúng ta vào tính cá biệt tuyệt đối không thể thay thế của linh hồn mình và của người khác, và từ niềm tin của chúng ta vào hơi ấm có được khi linh hồn chúng ta được nối kết với nhau” [72].

Biểu tượng trứng trong tiểu thuyết Haruki Murakami còn là *sự sống – tái sinh*. Đó là quá trình con người trút bỏ nỗi sợ hãi, vượt qua chính mình để đến với một cuộc sống mới với hình hài trưởng thành, chân ngộ. “Tôi lần lượt bỏ lại tất cả. Làm như thế, tôi gửi đến rừng một thông điệp: Ta không sợ nữa. Vì thế ta chọn phương án hoàn toàn đơn độc không có gì bảo vệ. Trút bỏ lớp vỏ cứng, chỉ còn da thịt và xương tôi hướng đến cái lõi của mê cung này, buông mình vào trống rỗng” [96, 453]. Trong tôn giáo dân gian truyền thống, trứng là một biểu tượng mạnh mẽ của khả năng sinh sản, tinh khiết và tái sinh. Nó được sử dụng trong các nghi lễ ma thuật để thúc đẩy khả năng sinh sản và phục hồi sức sống; để nhìn vào tương lai; để mang lại mưa thuận gió hòa; để mùa màng bội thu và bảo vệ gia súc và trẻ em trước những điều xui xẻo, đặc biệt là “con mắt của quỷ dữ” [148]. Murakami sử dụng hình ảnh “trứng” để đại diện cho con người của mình hẳn là có ngụ ý khi đặt họ vào ranh giới thiện – ác. Sự thuần nguyên, tinh khiết và chứa đựng sự sống của trứng cũng là khả năng chống chọi lại cái ác đang tìm cách chế ngự. Trong tiểu thuyết như *Biên niên kí chim vặn dây cót, 1Q84*, tác giả đã khắc họa sâu sắc quyền năng của sự sinh sản, tái sinh của con người, từ đó khẳng định vào khả năng vượt qua cái ác dù là mong manh của những phận người yếu thế. Việc những nhân vật nam bước xuống giếng cạn, đi vào trong hang tối hay những đường hầm... là những “cõi âm” như trở ngược về tử cung người mẹ, cũng chính là “trứng”, nơi họ trở về cội nguồn bản thể tìm lại chính mình. Việc người phụ nữ hoài thai, sinh nở cũng chính là “trứng”, là trứng bọc trứng, những sinh thể mong manh kết nối với nhau bằng tình yêu, tình mẫu tử và đức tin làm nên nghị lực vượt nghịch cảnh. Chính điều đó giúp con người bước qua hận thù, cô độc, kéo con người thoát khỏi nỗi tuyệt vọng để hướng đến sự sống. “Aomame ngưng tìm đến cái chết là vì nàng nghe thấy một tiếng gọi xa xăm. Khi đó, nàng đang ở trong một thế giới vô thanh. Từ khoảnh khắc nàng dồn sức vào ngón tay đặt trên cò súng, mọi âm thanh ồn ã xung quanh hoàn toàn tan biến. Nàng ở giữa một không gian tĩnh lặng thăm sâu như dưới đáy hồ bơi. Dưới đó, cái chết không đen tối, cũng chẳng làm người ta sợ hãi. Nó tự nhiên như nước ối với thai nhi, tự nó tỏ tương, không cần nói thành lời” [99, 29].

Trứng là một biểu tượng có ý nghĩa sâu sắc trong tiểu thuyết của Murakami nói riêng và các tác phẩm của Murakami nói chung. Biểu tượng này đi từ quan niệm của nhà văn tới các tác phẩm với đủ dạng thức khác nhau. Trứng gắn với những con người yếu thế - những đối tượng mà Murakami muốn tập trung khắc họa. Đồng thời, trứng cũng ẩn dụ cho những

tiềm năng hi vọng của nhà văn về bản nguyên tinh khiết, lương thiện của những con người yếu đuối trước cái ác hùng mạnh tựa như quả trứng vẫn hướng đến sinh sôi, nảy nở. Trong tác phẩm của Murakami, cái yếu thế có thể không chiến thắng được cái ác, nhưng nếu như họ vẫn có niềm tin vào sự sống, vào tình yêu và kết nối thì “trứng” sẽ từng ngày trưởng thành và hoàn thiện. Trứng có thể yếu đuối nhưng nó cũng chứa trong mình sức mạnh tiềm tàng luôn hướng đến những điều tốt đẹp.

4.4. Cái u huyền qua thủ pháp hư không trong tiểu thuyết Haruki Murakami

Như đã trình bày ở phần giới thuyết, ở Nhật Bản, u huyền - yugen có mối quan hệ về mặt thẩm mỹ với khái niệm “mu” (無) – hư không. Nguyên gốc tiếng Sankrit: “hư không” là “ākāśa”. Đây là định nghĩa thường được sử dụng trong giáo lý Phật pháp, Thiền tông. “Hư không” là khai thác cái nội sâu, ẩn giấu tiềm tàng trong mỗi người. Nó tạo cơ hội cho con người được thể hiện năng lực tự thân đột phá. Mặt khác, “hư không” là dựa trên những khoảng trống tạo nên trong vật thể, tạo nên giữa những thứ đang hiện hữu mà chế định được ý nghĩa của hiện tượng. Từ đó, con người vượt qua cõi “vô minh” để đánh thức năng lực tuyệt vời mà chính mình cũng không thể nhận ra trước đó. “Hư không” vốn là môi trường của những tiềm năng, chỉ chờ đến lúc được khai minh và phát triển. Xét cho tới cùng, “hư không” chính là “khoảng trống” mang lại những “giác ngộ” đặc biệt giá trị cho ý thức của chúng sinh.

Khi khai thác yếu tố tạo khoảng trống này trong nghệ thuật Thiền, đặc biệt trong văn học Nhật Bản, nhiều người định nghĩa nó là “chân không”. Nhà nghiên cứu Phan Nhật Chiêu đã dùng khái niệm “chân không” trong rất nhiều công trình của mình. Trong bài khảo cứu về văn học Nhật, ông viết: “Ở Nhật, nghệ sĩ và thi nhân biết cách dùng “cái vô hình” và “chân không” (khoảng trống trên phức tranh, khoảng trống trong ngôn từ) như một phương tiện diễn đạt đầy hiệu quả” [102, 7]. Tuy nhiên, theo Nguyễn Thị Mai Liên: “Chân không là thuật ngữ vật lý dùng để chỉ khoảng không trống rỗng tuyệt đối, còn hư không là thuật ngữ của Thiền tông chỉ cảnh giới tịch lặng trong tâm hành giả lúc nhập định, một cái tâm trong sáng, không tạp niệm, do đó có khả năng tri kiến sáng suốt. Chúng hoàn toàn không phải trống rỗng tuyệt đối” [149]. Chúng tôi đồng tình với quan điểm của nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Mai Liên, từ đó xác định cơ sở sử dụng thuật ngữ để triển khai nội dung phần này. Thủ pháp “là cách thức biểu hiện mà tác giả vận dụng trong sáng tác văn học nghệ thuật để xây dựng hình tượng, phản ánh cuộc sống (...) là con đường chuyển hóa những thứ ngôn từ thông thường sang thứ ngôn ngữ của tác phẩm văn học” [150, 28]. Chúng tôi đặt vấn đề “thủ pháp hư không” là thủ pháp tạo nên những khoảng trống vốn được xem như đặc thù nghệ thuật Nhật Bản được thể hiện trong sự lĩnh hội và tiếp biến văn chương của Murakami để tạo nên những nét đẹp u huyền “kiểu mới”. Nội

dung được khai thác ở những khía cạnh sau: thế giới giấc mơ, nhân vật hư ảo và kết thúc mơ hồ.

4.4.1. Thế giới giấc mơ

Nhà nghiên cứu Violeta Vaca Delgado nhận định: các tác phẩm của Haruki Murakami “có những yếu tố siêu nhiên phá vỡ hiện thực, điều đó khởi sinh một không gian của sự không chắc chắn mà khó lòng nào giải mã được” [151, 182]. Quan điểm này thừa nhận khả năng “vượt ranh giới” mà Murakami đã thực hiện trong thế giới văn chương của mình. Bên cạnh đó, Murakami cũng xác định “thực tại được tạo thành từ hỗn độn và mâu thuẫn, cho nên, nếu loại trừ những yếu tố đó thì cái thực tại mà bạn nói không còn là thực tại nữa” [95, 716]. Điều đó có nghĩa, nhà văn cho rằng sự hỗn độn và mơ hồ hiện hữu như nó vốn phải có, chúng ta không thể sử dụng bất cứ sự bao biện nào để khóa lấp chúng trong bóng tối. Chúng ta cần chấp nhận và tiếp nhận sự mơ hồ và hỗn độn để giải phóng khả năng phân tích vấn đề sâu sắc. Vì vậy, Murakami đã làm mờ dần sự phân định giữa thế giới của thực tế và thế giới siêu nhiên để tạo nên thế giới của hư không – nơi mà mọi thứ đều có thể xảy ra. Thực hiện đề tài này, chúng tôi tập trung thế giới giấc mơ như là thế giới hư không đặc sắc nhất trong tiểu thuyết Haruki Murakami.

Trước hết, thế giới giấc mơ trở thành trung tâm và lặp đi lặp lại trong nhiều tiểu thuyết của Murakami. Nhà văn đã khai thác một địa hạt lí tưởng để truy tìm những vấn đề thuộc về vô thức tới ý thức. Và đây cũng là thế giới đặc biệt để các biểu tượng, ẩn dụ được hình thành trong tiểu thuyết. Vốn coi giấc mơ là một thứ “thể phẩm”, Sigmund Freud thấy rằng: mặc dù giấc mơ nhiều khi vô tình rời rạc đến khó hiểu, nhưng đi theo tiến trình của nó ta mới có thể cảm nhận được những nguyên cơ rõ ràng. Freud chỉ thêm: “hãy cứ theo dõi mà không phê phán những sự kết nối của mỗi Giấc mơ, rồi sẽ tìm ra một chuỗi ý nghĩ và ở đó sẽ có những yếu tố hợp thành Giấc mơ trở đi trở lại, gắn nối với nhau đúng đắn và đầy ý nghĩa” [152, 56]. Trong các tác phẩm của Murakami, bầu khí quyền siêu thực của giấc mơ tạo cơ hội làm mờ ranh giới thực - ảo, những cảm giác mơ hồ có tính vậy gọi được hình thành.

Giá trị của thế giới giấc mơ đã được Murakami hình tượng hóa ở “những giấc mơ xưa” trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*. Việc nhân vật trở thành người đọc mơ cũng chính là việc anh ta đang thực thi công việc giải mã những khoảng trống để tự tìm lại chính mình. “(...) hình như tâm hồn anh bị khóa chặt. Anh nên thích đọc các giấc mơ xưa như chúng thích được anh đọc” [87, 261]. Bản chất của vấn đề chính là việc con người sẵn sàng đón nhận những tín hiệu và tìm hiểu ý nghĩa qua thế giới của giấc mơ. Điều đó hỗ trợ con người đi từ vô minh đến chứng ngộ theo quan điểm của Phật giáo. Sau tác phẩm giả tưởng này, Murakami đã tiếp tục khai phá hiệu quả của giấc mơ khi biến chúng thành những mảnh ghép trên hành trình truy tìm bản thể. *Biên niên kí chim vặn dây cót, Người tình*

Sputnik, Kafka bên bờ biển, 1Q84 hay *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* tạo nên thế giới của những giấc mơ bí ẩn. Thậm chí, những giấc mơ trong tiểu thuyết Murakami thường có tính “thông dẫn” với thực tại từ những dấu vết, kết quả để lại trên cuộc sống thực. Vết bớt trên khuôn mặt Okada Toru (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), con của Kano Creta (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), Aomame (*1Q84*) hay những cái chết của Wataya Noboru (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), Koichi Tamura (*Kafka bên bờ biển*)... xét cho cùng đều là kết quả của những giấc mơ kì lạ. Việc tạo lập thế giới giấc mơ khiến cho tác phẩm của Murakami đậm tính huyền hoặc với khả năng đặc biệt của những yếu tố kì ảo chỉ có thể xuất hiện trong mơ. Như ở phần phân tích motif phân thân thoát xác đã trình bày, văn hóa Nhật Bản sớm có khái niệm “ikiryō” để chỉ hiện tượng thoát xác khi ẩn ức đạt đến tột độ. Ta có thể xem Murakami đã tiếp nối tư duy đặc biệt này của dân tộc để phát triển khả năng khai phá thế giới của những điều bất khả. Nhiều lần, các nhân vật của Murakami trong và sau những giấc mơ của mình không thể xác định đâu là mơ, đâu là thực. Hơn nữa, những giấc mơ trong tác phẩm Murakami có tính hành trình kết nối với hiện thực để giải quyết những vấn đề của hiện thực. “Trong mơ bạn không cần phải phân biệt vạn vật với nhau. Hoàn toàn không. Biên giới không tồn tại” [88, 181]. Ranh giới giữa hiện thực và siêu thực cũng theo đó bị gỡ bỏ để tạo nên cơ hội khám phá thế giới tiềm thức, nội tâm cùng với những chiêm nghiệm hiện sinh sâu sắc của con người.

Thế giới giấc mơ của các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami là nơi lột tả những xung động cảm xúc, nói cách khác, là nơi con người đối diện với cảm xúc thật của mình. Giấc mơ cũng là nơi con người có thể đối diện với hai phần thiện – ác ẩn sâu trong bản thể. Khi đối diện với con người chân thật, giấc mơ cũng trở thành cứu cánh để con người nhận ra bản chất của sự tồn tại, của cái chết và sự sống. Điều này lí giải tại sao các nhân vật của Murakami đa phần là những người mang tính cách lãnh đạm, ít bộc lộ cảm xúc bên ngoài lại có thể có được những cuộc hành trình đột phá tâm thức. Ngoài tác động bên ngoài, những giấc mơ đã hỗ trợ Okada Toru trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* đi tới quyết định sẵn sàng dùng cái chết của mình để giải cứu Kumiko, Creta và Kasahara... Giấc mơ ghen tuông đã khiến Tazaki trong *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* thoát khỏi cái chết vô nghĩa rồi sau đó buộc phải vận động mình truy tìm ngọn nguồn quá khứ đau thương. Trong tác phẩm của Murakami, những giấc mơ còn chứa đựng trong đó mong muốn được níu giữ phần thiện tính của con người. Những giấc mơ là nơi Aomame trong *1Q84* trút bỏ vẻ ngoài cứng rắn, lạnh lùng của một sát thủ để bộc lộ phần nữ tính vốn có trong nàng. Với Aomame, giấc mơ có sấm kí ẩn cho sự sợ hãi, giấc mơ đứng ở vai đường cao tốc kí ẩn cho khát khao che chở, giấc mơ trở nên trong suốt kí ẩn cho cảm giác nghi hoặc thế giới. Đó là phần yếu đuối của một người phụ nữ mà trước đó Aomame muốn che giấu. Đặc biệt, khi

hoài thai, Aomame thường có những giấc mơ về đứa con trong bụng. Giấc mơ trong căn phòng lập phương màu trắng thể hiện nỗi lo sợ cái ác rình rập tước đoạt quyền làm mẹ, quyền được nắm giữ hi vọng dung dưỡng cái thiện của Aomame. Ở một giấc mơ khác, Aomame cảm nhận được nhịp tim của con mình trong nhà kính Biệt thự Cây Liễu thể hiện cho khát khao hạnh phúc, che chở, bao bọc tình yêu và những điều tốt đẹp. “Nhịp tim của nàng và của nó hòa trộn vào nhau, tạo nên một tiết tấu phức hợp khiến người ta khoan khoái” [99, 284]. Giấc mơ của một người làm mẹ như vậy là tất nhiên bình thường, tuy nhiên, khi đặt vào trong chuỗi hành trình của nhân vật, giấc mơ mẫu – tử này còn hình thành một ý thức mới cho nhân vật, kéo nhân vật khỏi cái chết và có hi vọng sống mãnh liệt không chỉ cho cá nhân mà còn cho người khác.

Phải nói thêm, thế giới giấc mơ của Murakami thường xuất hiện những cuộc giao hoan mà chủ thể giấc mơ không thể kiểm soát. Những chi tiết này rất gần gũi với quan điểm của Sigmund Freud về mối quan hệ giữa giấc mơ và tình dục. Theo Freud, điều này tất nhiên bình thường vì nó thuộc về “bản năng giới tính”. Điều này có thể thấy trong giấc mơ nhục dục mà cô giáo của Nakata gặp phải trong *Kafka bên bờ biển*. Tuy nhiên, với tiểu thuyết Murakami, tình dục trong giấc mơ còn trở thành phương tiện để nhân vật có được “con đường” làm nên hành trình đi từ vô thức đến ý thức. Những cuộc giao hoan trong mơ có ý nghĩa như quá trình con người tự đặt câu hỏi và tìm cách giải đáp về nó. Ban đầu, “mộng tinh” có thể đến một cách ngẫu nhiên với các nhân vật như giấc mơ làm tình với Creta của Toru (*Biên niên kí chim vặn dây cót*), giấc mơ làm tình với Đen, Trắng và Haida của Tazaki (*Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*), giấc mơ làm tình với Sakura của Kafka (*Kafka bên bờ biển*)... Tuy nhiên, càng về sau, những giấc mơ có tính lặp lại càng chứa đựng tính phức tạp về tầng sâu ý nghĩa của hệ quả và tính tất yếu. Creta và Toru thực hiện chức năng của “điểm tinh thần” để tìm ra mối kết nối giữa cá thể và tha nhân; Đen, Trắng, Haida và Tazaki là ẩn ức tìm lại về tình cảm đánh mất trong quá khứ; Sakura và Kafka xem như một sự chấp nhận đối diện với lời nguyện để tìm lại chính mình. Có thể nói, giấc mơ giao hoan tình dục trong tiểu thuyết Murakami thiết lập cuộc đào sâu và thanh lọc tinh thần để nhân vật thoát khỏi tư thế của “kẻ trốn chạy” để trở thành “chủ thể dân thân” thực hiện công cuộc vượt biên nhận thức, từ đó mà họ chứng ngộ thực hành.

Thế giới giấc mơ của Haruki Murakami còn đáng lưu ý ở tính trách nhiệm được hình thành trong những mảnh ghép của tâm thức. Trong *Kafka bên bờ biển*, hơn một lần trách nhiệm này được xác lập. “Tất cả vấn đề là ở trí tưởng tượng. Trách nhiệm của chúng ta bắt đầu với khả năng tưởng tượng. Đúng như Yeats nói: Trách nhiệm bắt đầu từ trong mơ. Đảo ngược lại, ta có thể nói không có khả năng tưởng tượng thì không thể phát sinh trách nhiệm” [96, 151]. Điều này cũng được thể hiện trong ý thức ở những chặng sau hành trình của các

nhân vật trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* hay *1Q84*... Những vấn đề xảy ra, dù có thật hay không thật, các nhân vật của Murakami đều xác định trách nhiệm của cá nhân từ trong mơ. Đó là công cuộc vượt biên siêu thực và hiện thực của nhân vật trong cuộc “giải phi lí” cuộc đời. Trong *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*, nhân vật chính tự xác lập trách nhiệm này để nhìn nhận tổn thương của Yuzu (Trắng) và cái chết của cô: “cho dù đó chẳng qua là chỉ là hành vi trong mơ, thì gã vẫn không khỏi cảm thấy như mình phải mang một trách nhiệm nào đó” [90, 307]. Thậm chí, trong *Kafka bên bờ biển*, phiên tòa như trong *Vụ án* của Franz Kafka cũng được nhân vật tái thiết lập: “Tôi cố hình dung mình bị xử ở một phiên tòa, những người bên nguyên năng nề kết tội tôi, phần nộ chỉ mặt tôi và quắc mắt nhìn tôi. Tôi cố cãi rằng không thể buộc trách nhiệm cho một người về một điều mà anh ta không nhớ nổi” [96, 153]. Tuy nhiên, thay vì đến chết Joseph K vẫn còn băn khoăn lí do tại sao mình phải “chết như một con chó” như trong *Vụ án* thì Kafka của Murakami chấp nhận chịu trách nhiệm với hành vi của mình dù nó chỉ ở trong mơ – để sống “như một con người”. Sự mơ hồ của giấc mơ trở thành nơi con người đặt hi vọng vào khả năng tìm lại bản ngã, không chỉ vậy, sự mơ hồ của giấc mơ cũng chứa đựng trong nó những khả thể để con người phải chiếu ý thức để tìm ra câu trả lời cho chính mình. “Hãy vận dụng cái đầu của mày. Nghĩ xem mày cần phải làm gì. Mày đâu phải thằng đần. Mày ắt có thể nghĩ ra” [96, 442]. Từng bước, con người vượt qua rào cản để trở về với chính mình, gỡ bỏ nút thắt cuộc đời. Nổi bật, hành trình giấc mơ tiến vào căn phòng 208 của Toru trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* đã thể hiện từng bước khẳng định vai trò trách nhiệm của một con người vượt qua vị kỉ để hướng tới lòng vị tha, bao dung và giải thoát.

Nói tóm lại, thế giới giấc mơ trong tiểu thuyết Haruki Murakami thể hiện chiều sâu của khả năng tạo lập cõi hư không chứa đựng những khả tính. Giấc mơ đóng vai trò là bối cảnh để con người của Murakami có cơ hội đối mặt với những câu hỏi về danh tính, sự tồn tại và quán chiếu hiện thực. Thế giới này yêu cầu tính trách nhiệm đối với con người từ trong vô thức tới ý thức để thực hiện cuộc hành trình khám phá những sự thật ẩn giấu trong bóng tối. Bằng giấc mơ, Murakami đã thực hiện xóa lẫn ranh giữa thực tại và kì ảo, điều đó tạo nên kết nối đa chiều, đa thế giới, hình thành cuộc hành trình có tính liên mạch, thách thức quan niệm thông thường về sự phân định thế giới thực - ảo. Mặc dù, “thủ pháp giấc mơ” không phải là độc tôn tiên phong trong văn chương thế giới nói chung, văn chương Nhật Bản nói riêng nhưng Murakami đã tạo lập thế giới giấc mơ của riêng mình với khả năng tường thuật phức tạp đầy những kí hiệu, biểu tượng trong khám phá tâm lí và định hướng nhận thức con người. Nhà văn tạo nên sự “mời gọi” không chỉ ở nhân vật mà còn đối với độc giả từ khả năng tưởng tượng sâu sắc cho văn bản bằng những giấc mơ đầy bí ẩn.

4.4.2. Nhân vật hư ảo

Tiếp nối thế giới giấc mơ, chúng ta còn nhìn thấy: hệ thống nhân vật trong tiểu thuyết Murakami còn có cả một bộ phận những nhân vật đặc biệt – nhân vật hư ảo. Đó là những nhân vật mà ngay trong sự xuất hiện của họ là những khoảng trống bí ẩn đến trang viết cuối cùng của Murakami. Ở phần này, chúng tôi tập trung khai thác vấn đề ở những nhân vật hư cấu chứa đựng sự huyền bí chi phối lộ trình văn bản bên cạnh các nhân vật được xuất hiện cụ thể trong tiểu thuyết Haruki Murakami. Điều đặc biệt của các nhân vật này là từ họ ta có thể khai thác hệ mã cảm mà Murakami muốn truyền tải từ những vấn đề của thực tế. Để phân tích rõ vấn đề, chúng tôi tập trung khái quát các nhân vật như sau: nhân vật không rõ nhận diện, nhân vật thần thoại và nhân vật biểu tượng.

Nhân vật không rõ nhận diện nổi bật ở những con ma đen (INKlings) và người rỗng (the hollow men). Sự vô hình, vô dạng của ma đen trong *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* được thể hiện khá rõ trong nhận thức của thuật toán sư: “(...) tôi không biết bọn ma đen thực sự là cái gì, chúng có hình dạng gì, thói quen gì, và phải làm gì để tự vệ khi gặp chúng” [87, 79]. Không mấy ai biết đến sự tồn tại của loài sinh vật ghê sợ này, nhưng dấu vết mà chúng ghi lại ở những người biết về nó là điều kinh khủng mà chúng gây ra: những ai lạc lối trong lòng đất sẽ bị chúng bắt, giết, để đến thối rữa và ăn thịt. Lãnh địa của ma đen phủ khắp dưới lòng đất thể hiện ranh giới giữa cái thiện – cái ác, ánh sáng – bóng tối... mong manh và báo hiệu về hiểm họa trực chờ từ trong lòng thế giới văn minh. Trong bản tiếng Nhật, ma đen được gọi là “Yamikuro” ám chỉ bóng tối và sự ẩn nấp. Trong bản dịch tiếng Anh, ma đen được người dịch sử dụng cái tên “INKlings” trong đó INK là viết tắt của “Infra-Nocturnal Kappa” – chỉ loài thủy quái Kappa trong thần thoại Nhật Bản. Cho đến nay, người ta biết đến yêu quái Kappa của Nhật với hình ảnh phổ biến: hình dạng của chúng như một đứa trẻ lưng đeo mai rùa, da trơn nhẵn màu xanh, tay chân có màng như loài ếch và trên đầu đội một chiếc đĩa tròn với mớ tóc tua tủa xung quanh... Hình ảnh Kappa đã được cụ thể hóa và thậm chí dễ thương hóa trong nhận thức hiện đại. Tuy nhiên, truy tìm lại những truyền thuyết, thần thoại cổ xưa thì loài Kappa vốn được xem là cơn ác mộng của con người. “Kappa từng được cho là có khả năng kéo người, gia súc và ngựa xuống nước và ăn thịt nội tạng của họ (...) chúng cũng hãm hiếp phụ nữ và ép họ sinh con, khiến mọi người phát điên hoặc khiến họ bị bệnh” [153]. Như vậy, xét về nhận thức cổ đại, Kappa vốn là một trong những loài yêu quái đại diện cho cái ác và nỗi lo sợ của loài người về sự bí ẩn khủng khiếp ở tự nhiên. Murakami dường như đã tiếp nhận khía cạnh này để tạo lập cho mình một quái vật bí ẩn mới mang tính cảnh báo cho sự lơ là của con người hiện đại. Không cụ thể hóa hình hài của ma đen cũng chính là cách để Murakami dẫn động đến nhận thức mơ hồ mà con người đương đại đang gặp phải. Sự phát triển của khoa học công nghệ và kinh tế đô thị khiến con

người nhiều khi lãng quên những khả năng hiểm họa tiềm ẩn (ngay dưới chân mình). Niềm tin nhầm lẫn về văn minh dễ khiến con người lạc lối trong sự nguy hiểm, vì vậy, họ dễ chi phối nhận thức bởi các thế lực mong muốn thôn tóm quyền lực kiểm soát loài người như Nhà máy và Hệ thống. Sự vô dạng của ma đen cùng với không gian sống khiến con người không thể nhìn bằng mắt thường thể hiện sức mạnh bành trướng của cái ác có thể nhấn chìm con người như một hệ quả nếu họ tiếp tục sống như một cỗ máy.

“Người rỗng” trong tác phẩm của Murakami cũng là một nhân vật đáng lưu ý. Thực tế, trong hầu hết tiểu thuyết của nhà văn Nhật, chúng ta đều thấy hình ảnh “người rỗng” được lặp đi lặp lại khi các nhân vật tự chiêm nghiệm về mình và người. Tuy nhiên, ở *Biên niên kí chim vặn dây cót*, “người rỗng” được trực tiếp xuất hiện với vai trò có đối thoại trong giấc mơ của Okada Toru. Trong 39 chương tác phẩm, nhân vật này xuất hiện trong giấc mơ của Toru với mô tả là người đàn ông không mặt ngay ở chương 9 nhưng phải đến chương 33 mới chính thức được tự giới thiệu “Tôi là người rỗng” [95, 667] - bản tiếng Anh do Jay Rubin dịch là “I am the hollow man” [154, 573]. Lời giới thiệu này dễ khiến ta liên tưởng đến bài thơ *The Hollow Men* của nhà văn hiện đại phương Tây TS Eliot xuất bản năm 1925. Bài thơ khắc họa sự vô vọng của những người đàn ông trở về sau Thế chiến lần thứ nhất với tư thế như những người đàn ông rỗng tuếch, những người bù nhìn sống ở vùng đất hoang rìa ranh giới địa ngục. “Họ bị trục xuất khỏi địa ngục và thiên đường và do đó họ không có hi vọng chết (...) những linh hồn bị nguyên rửa dưới địa ngục” [155, 524]. Số phận của những người đàn ông rỗng này ta thấy có tính chất liên hình ảnh tới trung úy Mamiya trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Tuy nhiên, ngoài việc có khả năng “kế thừa” tư tưởng của nhà văn phương Tây, “người rỗng” của Murakami còn chứa đựng tính hình tượng cho những con người đang sống trong thế giới hiện tại với những mảnh vỡ, tổn thương và mất mát. Nhân vật của Murakami có thể xem là sự kết hợp hình ảnh giữa Noppera-bo (のっぺらぼう – Vô diện – yêu quái không mặt thường dọa con người sợ hãi nhưng không làm hại họ) của quan niệm dân gian Nhật và người rỗng của Eliot. Sự kết hợp Đông – Tây này làm nên một con người của hư không mang cảm quan của Murakami. Người đàn ông không mặt mang thân xác như một vỏ ve sàu rỗng biểu hiện cho sự mất danh tính của một con người. Mặc dù chỉ xuất hiện trong mơ, nhân vật này là kết quả tổng hợp của những vấn đề mà tất cả các nhân vật cụ thể khác ngoài đời thực xuất hiện trong tiểu thuyết. Bởi ngoài đời thực, các nhân vật như Toru, Kumiko, Nhục Đậu Khấu, Kano Creta, Mamiya... đều thể hiện những khoảng rỗng rang trong tri nhận của mình và kể cả những kẻ như Wataya Noboru, Ushikawa cũng như vậy, tất cả đều có khả năng trở thành người rỗng trong cuộc đời đang bị lấn át bởi những điều xấu xa, phi lí, mất dần nhân tính. Chính vì vậy, khi để người rỗng trở thành người chỉ đường cho Toru đến căn phòng 208 trong chặng cuối hành trình giấc mơ, có thể xem, điều

đó thể hiện hi vọng tìm lại danh tính của nhân loại mà Murakami muốn hướng đến. “Ông là kẻ đột nhập không ai mời mà đến, và tôi là người duy nhất đứng về phía ông. Đừng quên điều đó” [95, 667].

Chúng ta có thể liên hệ các nhân vật trên với những câu chuyện thần thoại dựa trên những cơ sở tương đồng, tuy nhiên, trong tác phẩm của Murakami còn xuất hiện một kiểu nhân vật hư không mang màu sắc thần thoại rõ hơn cả đó là Người Tí Hon. Người tí hon vốn đã trở thành quen thuộc với nhận thức nhân loại. Trong nhiều nền văn hóa của nhân loại, ta có thể tìm thấy nhân vật này trong các câu chuyện dân gian của Ireland, Hi Lạp, Bắc Mỹ, New Zealand... Trong tâm thức văn hóa truyền thống bản địa, người Ainu ở các đảo phía Bắc Nhật Bản cũng có những cổ thoại về “Korpokkur” (tiếng Nhật: コロポックル) để chỉ những người tí hon sống dưới những chiếc lá cây ngưu bàng, họ được xác định sớm đã xuất hiện và sinh sống từ thời cổ đại. “Ngoài kích thước nhỏ bé, Koropokkuru (một cách gọi khác về người tí hon Korpokkur) còn được cho là có vẻ ngoài khá thô và nguyên thủy, với đầu to, lông mày rậm và mũi ngắn, tẹt” [156]. Cho đến nay, sự tồn tại của tộc người tí hon vẫn còn vướng phải nhiều tranh cãi không phải chỉ ở Nhật Bản mà còn ở các quốc gia khác trên thế giới. Việc xác định đặc điểm về mặt tính cách của người tí hon cho đến nay vẫn chưa rõ ràng, điều này phụ thuộc về mỗi câu chuyện về nhân vật này.

Như vậy, bản chất sự xuất hiện của người tí hon đã chứa đựng trong đó những điều huyền bí, Murakami đã tiếp nhận huyền tính đó để đưa nhân vật vào trong tiểu thuyết *1Q84*. Từ những phân tích trên, ta có thể thấy không phải lần đầu tiên Murakami sử dụng những nhân vật thần thoại vào trong tác phẩm của mình, kì lân hay ma đen là ví dụ. Tuy nhiên, Người Tí Hon được xuất hiện khá đặc biệt với những bí ẩn mà họ mang theo, như để chứng thực cho câu nói xuất hiện ở đầu tác phẩm: “Sự thật chẳng bao giờ giống vẻ ngoài của nó” [97, 19]. Nói cách khác, Người Tí Hon không “vô hại” như vẻ ngoài nhỏ bé của họ, khả năng khổng chế, thao túng Sakigake, biến linh hồn con người trở thành “nhộng không khí” là điển hình dẫn chứng. Bản chất về Người Tí Hon cũng chứa đựng là vô vàn câu hỏi: “Thứ được gọi là Người Tí Hon ấy rốt cuộc là thiện hay ác, tôi không biết. Thứ ấy, xét theo nghĩa nào đó, là một sự vật vượt quá tầm lí giải và khả năng định nghĩa của chúng ta” [98, 230]; “*Thượng đế và Người Tí Hon* chẳng lẽ là hai dạng tồn tại đối lập nhau? Hay là hai mặt của cùng một sự vật?” [99, 226]. Sự mơ hồ này làm tăng lên cảm giác bí ẩn cho cuốn tiểu thuyết. Xét về chức năng, việc Người Tí Hon xuất hiện giữa đời thực đã làm mờ nhạt ranh giới thực - ảo. Thậm chí, Người Tí Hon còn thể hiện cho khả năng vượt lên trên khỏi ranh giới thiện - ác, hay nói cách khác, “họ ở thế trung lập, có thể ngã về bất cứ phe nào” [97, 451]. Rõ ràng, các nhân vật không có nhiều căn cứ để xác định thực chất Người Tí Hon có phải là “phe ác” hay không. Dàn hợp xướng Người Tí Hon chỉ đang tìm kiếm môi trường thuận lợi để tồn tại

và thực hiện cần mẫn công việc tạo nên *Tử thế* như tạo một con đường để họ được tồn tại. Đó được xem là những hành vi có tính bản năng của một giống loài. Điều đó cũng có ý nghĩa, nếu như con người để những hành vi bản năng lấn át thì cũng là khả năng để cho cái ác vượt ranh giới lấn át cái thiện. Chúng ta cần lưu ý Fukaeri từng nhấn mạnh: “Muốn không bị Người Tí Hon làm hại thì phải tìm được thứ Người Tí Hon không có. Như vậy thì có thể an toàn ra khỏi rừng sâu” [97, 449]. Trí tuệ và sức mạnh vốn là thứ mà Người Tí Hon không thiếu. Điều này cũng được làm rõ trong lời kể của Fukaeri với Tengo: “Thầy giáo có sức mạnh to lớn và trí tuệ sâu sắc. Nhưng Người Tí Hon cũng có trí tuệ sâu sắc và sức mạnh to lớn không thua kém gì” [97, 449]. Lúc này, con người lại phải tiếp tục truy tìm câu trả lời để giải thoát mình khỏi sự cảm dỗ và chi phối của Người Tí Hon: “Vậy thì thứ mà Người tí hon không có là gì?”. Câu hỏi này vừa mơ hồ nhưng cũng vừa là mục tiêu để con người tiếp tục giải mã trong cuộc hành trình hướng đến cái thiện của mình.

Kiểu nhân vật thứ ba chúng tôi muốn tập trung phân tích trong phần này là nhân vật biểu tượng. Chúng tôi đã dựa trên cơ sở nhân vật được xây dựng từ những hình ảnh đã trở thành biểu tượng trong cuộc sống thực như: Johnnie Walker và Đại tá Sanders trong *Kafka bên bờ biển*. Sự xuất hiện của các nhân vật này đầy bí ẩn với những khoảng trống để tìm những mã ý nghĩa phong phú. Phải nói rằng, tác phẩm *Kafka bên bờ biển* chứa đựng nhiều yếu tố huyền ảo với lời nguyên Oedipus; các nhân vật ngoài lề hiện thực như: linh hồn sống của Saeki, Quạ; cùng với những vật thể kì ảo như cây sáo hồn mèo, phiên đá cửa vào... Tuy nhiên, chúng tôi cho rằng hai nhân vật như Johnnie Walker và Đại tá Sanders đặc biệt hơn cả với chức năng: vừa tạo nên tính gián đoạn cho tiếp nhận văn bản vừa tạo khả năng tiếp nhận đặc biệt từ những khoảng trống được hình thành từ họ. Nhà nghiên cứu Djakaria và Limanta đã nhận định: tác phẩm của Murakami “có sự phá vỡ bản chất các biểu tượng, từ việc tạo ra một cách thần thoại những hình ảnh tích cực trong thực tế trở thành hình ảnh tiêu cực trong tiểu thuyết” [157, 94]. Điều này thể hiện đặc trưng trong văn chương của Murakami trong công cuộc giải mã và vượt biên những ranh giới tiếp nhận và nhận thức vấn đề của nhà văn.

Chúng ta dễ nhận thấy ở hai nhân vật của Murakami là cái tên của họ gắn với những sản phẩm tiêu dùng nổi tiếng trên thế giới (phụ lục 4): Johnnie Walker vốn là hình ảnh biểu tượng về người đàn ông lịch lãm sỏi chân bước đi tự tin xuất hiện ở nhãn những chai rượu Scotch whisky với khẩu hiệu “Hãy luôn tiến bước” (nguyên gốc tiếng Anh: “Keep Walking”); Colonel Sanders là hình ảnh người đàn ông tóc bạc trong bộ vest tuyền trắng luôn cười phúc hậu của thương hiệu gà rán nổi tiếng KFC với khẩu hiệu “Vị ngon trên từng ngón tay” (nguyên gốc tiếng Anh: “It’s Finger Lickin’ Good!”). Đây là hai nhãn hiệu được đánh giá là thành công nhất trong chiến lược tư duy tiếp thị của thời đại công nghiệp mới, kinh tế mới. Có thể nói, hình ảnh của hai người đàn ông có sức biểu tượng đại diện cho tinh

thần của con người tư bản với định hướng văn minh và chất lượng. Tuy nhiên, trong *Kafka bên bờ biển*, chúng ta lại bắt gặp hai nhân vật mang sự tiêu cực, trái ngược so với biểu tượng mang tính tích cực của đời thực: Johnnie Walker là kẻ giết mèo bệnh hoạn, Đại tá Sanders là tên ma cô chuyên chần dặt gái điếm. Xét về nhận dạng, cả hai nhân vật đều đúng với những hình ảnh biểu tượng ngoài đời thực, nhưng xét về nội dung, hành vi mà họ thực hiện lại là sự hạ bệ tư tưởng thực tế. Nói cách khác, ở dạng nhân vật này, Murakami tạo nên nhân vật “nhân mác”. Khi giới thiệu về mình, Johnnie Walker nói như sau: “Tên tôi là Johnnie Walker. Johnnie Walker. Hầu như mọi người đều biết tôi. Không phải khoe, chứ tôi nổi tiếng khắp thế giới. Có thể nói là một gương mặt biểu tượng. Tất nhiên tôi không phải là Johnnie Walker thật (...) Tôi chỉ mượn cái mã ngoài và tên của ông ta thôi. Con người ta phải có tên, cái mã chứ, đúng không?” [96, 145]. Điều đó chứng thực cho ý nghĩa: mọi thứ không như bề ngoài, mà quan trọng là nội dung bên trong nó như thế nào. Tức là, chúng ta cần phải sử dụng nhận thức của mình để tiếp nhận, phân tích và đánh giá đối phương hay những vấn đề đang xảy ra trước mắt. Nếu như hình ảnh biểu tượng của hãng rượu Anh nổi tiếng là sự tiến hóa của loài người hướng tới văn minh thì hành động của Johnnie Walker trong *Kafka bên bờ biển* là sự bại hoại nhân tính, đối ngược tiến hóa: hắn nuôi dưỡng lí tưởng bệnh hoạn (làm cây sáo hồn mèo) với hành vi bệnh hoạn (giết hàng loạt con mèo). Nếu như hình ảnh của Colonel Sanders là một sự đảm bảo cung cấp chất lượng về món ăn phục vụ con người thì Đại tá Sander trong *Kafka bên bờ biển* lại khai thác con người như là một món hàng phục vụ (những cô gái điếm). Con người lúc này rơi vào thảm cảnh: không có sự lựa chọn như cách Johnnie Walker ép Nakata giết mình “hoặc là tôi giết lũ mèo, hoặc là bác giết tôi. Không có lựa chọn nào khác” [96, 165]; và sống như những con gà công nghiệp trong “thời đại mới” như cách Sanders mô tả về những cô gái gọi của mình tựa như quảng cáo của món gà KFC. Chính những mâu thuẫn đã tạo nên khoảng trống rang yêu cầu con người phải nhận thức lại về những gì họ xem là “thành công” trong thời đại. Khẩu hiệu “hãy luôn tiến bước” và “vị ngon trên từng ngón tay” không còn mang ý nghĩa tốt đẹp của nó. Lúc này, Johnnie Walker đại diện cho tham vọng thống trị biến tướng đánh mất nhân tính khi muốn tạo ra “một cây sáo siêu cường tự thân nó là một hệ thống” [96, 493]; còn Đại tá Sanders đại diện cho sự thay đổi về nhận thức giá trị của con người khi đề cao giá trị vật chất và lợi ích. Murakami đã giải huyền thoại của hai nhân vật được xem là biểu tượng của sự thành công để từ đó nhìn vào trực diện những thất bại của con người đương đại. Những lớp vỏ thương hiệu khoác lên mình các nhân vật trở thành đối tượng để con người thấy rằng: “Thế giới luôn có một độ cong vênh” [96, 296].

Mặc dù, như phân tích trên, hai nhân vật có ý nghĩa tiêu cực so với biểu tượng vốn có ở hiện tại, chúng tôi nhận thấy cần lưu ý thêm về thời gian, trường hợp và vai trò xuất hiện

của Johnnie Walker và Đại tá Sanders trong tác phẩm. Nếu như Johnnie Walker có tính chất khơi dẫn hành trình của Nakata khi ép Nakata giết mình thì Đại tá Sanders lại có sứ mệnh hỗ trợ cuộc hành trình của Nakata kết thúc khi chỉ vị trí phiến đá cửa vào cho Hoshino. Không chỉ vậy, hai nhân vật có sự khác biệt khi: Johnnie Walker nói về cái tuyệt đối còn Đại tá Sanders lại nói về cái tương đối của thế giới; Johnnie Walker nói về cõi “minh phù”, còn Đại tá Sanders lại nhấn mạnh về “thiên khai”... Tuy nhiên, sự đối ngược này không thể khẳng định hai nhân vật thuộc về hai phe khác nhau mà càng tạo nên sự mơ hồ đối với người đọc khi tiếp nhận hai nhân vật biểu tượng này. Nhìn chung, ta có thể xem họ đang thực hiện chức năng của mình trong tác phẩm. Các nhân vật đã trở thành những người “phát ngôn” đặc biệt trong tác phẩm của Murakami để tạo nên khả năng tiếp nhận đa chiều, đa góc nhìn của người đọc về những vấn đề chính trị, chiến tranh và tâm lý... Những hội thoại của nhân vật thường có những tầng triết lý riêng biệt để từ đó con người nhìn nhận về những vấn đề thiện – ác trong bản tính, bản thể.

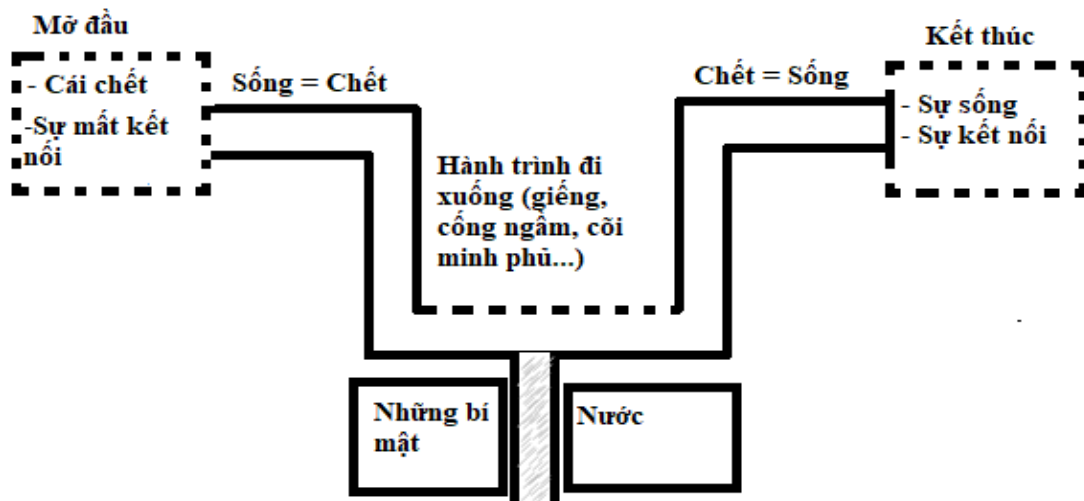
Nói tóm lại, các tác phẩm của Murakami mang lại cho người đọc một số lượng lớn các nhân vật trong chuỗi hành trình đi kiếm tìm bản thể. Trong đó, những nhân vật hư ảo có vai trò quan trọng đặc biệt đối với nội dung và kết cấu của tiểu thuyết. Ở luận án, chúng tôi tập trung khai thác các nhân vật đặc biệt này từ các khía cạnh: khả năng nhận diện, yếu tố thần thoại và hình ảnh biểu tượng. Các nhân vật này đều có đặc điểm chung về sự mơ hồ, bí ẩn ngay từ sự xuất hiện hay tồn tại của họ trong tác phẩm. Những câu hỏi xung quanh các nhân vật này được hình thành, buộc con người phải tìm cách truy hồi, khám phá và đối diện. Điều đó tạo nên định hướng tiếp nhận đa chiều từ phía nhân vật trung tâm cũng như người đọc. Từ đây, Murakami đã thể hiện khả năng lĩnh hội văn hóa, lịch sử và xã hội sâu sắc để “tạo hình” các nhân vật đặc biệt mang tính “Không” trong tác phẩm của mình. Không chỉ vậy, kiểu nhân vật này cũng là hỗ trợ đắc lực để nhà văn thực hiện mong muốn sáng tạo vượt ranh giới khi cầm bút truyền tải thông điệp, quan điểm riêng về thế giới nhân loại.

4.4.3. Kết thúc mơ hồ

Khảo sát các tiểu thuyết, chúng tôi nhận thấy cái kết mở và đầy bí ẩn trở thành đặc thù phong cách của nhà văn Nhật. Những cái kết thường để lại cho người đọc cảm giác mơ hồ với những câu hỏi vẫn tiếp tục ở trạng thái bỏ ngỏ, chưa được giải quyết hoàn toàn sau hành trình trải nghiệm của nhân vật. Phong cách này tạo cơ hội cho phép người đọc tiếp tục truy vấn, diễn giải và suy ngẫm về những vấn đề hiện sinh. Thực tế, cái kết mở, mơ hồ không phải chỉ riêng Haruki Murakami mới có, ta có thể dễ dàng tìm thấy phong cách này ở các tác phẩm văn học phương Tây hiện đại, hoặc ở Nhật, tiểu thuyết của Y. Kawabata, Abe Kobo, Oe Kenzaburo hay Kazuo Ishiguro... cũng có những cái kết mở trong đó. Chúng ta không thể phủ nhận việc Murakami đã tiếp nhận lối viết văn của các nhà văn tiền bối, đặc

biệt là văn học phương Tây. Tuy nhiên, chúng tôi cho rằng cần phải làm rõ tính riêng của thủ pháp hư không mà Murakami sử dụng dành cho phần kết trong các tác phẩm của mình.

Trước hết, chúng ta cần nhìn lại hành trình của các nhân vật trong tiểu thuyết của Haruki Murakami. Mặc dù đã phân tích khá kĩ trong phần hành trình hướng tới cái thiện ở chương ba luận án, nhưng chúng tôi cho rằng, từ việc nhìn lại kết cấu của các câu chuyện, chúng ta mới có thể có được những kết luận xác đáng về cái kết trong tác phẩm của nhà văn Nhật. Qua nội dung các cuốn tiểu thuyết, chúng tôi thiết lập được mô hình khái quát cuộc hành trình của các nhân vật như dưới đây:



Điểm đáng lưu ý ở các cuộc hành trình là nhân vật trung tâm của Murakami thường là những người đàn ông. Họ là những chủ thể chính thức thực hiện công cuộc dẫn thân tìm lại danh tính, bản thể trong các tác phẩm. Thuật toán sư – Người đọc mơ (*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*), Watanabe Toru (*Rừng Naui*), Okada Toru (*Biên niên niên kí chim vặn dây cót*), K (*Người tình Sputnik*), Kafka Tamura – Nakata (*Kafka bên bờ biển*), Tazaki Tsukuru (*Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*) là những dẫn chứng. Trong bảy tác phẩm khảo sát thì chỉ có *1Q84* đặc biệt hơn các tác phẩm khác ở chỗ: bên cạnh nhân vật nam chính Tengo thì còn có một nhân vật nữ chính là Aomame trực tiếp trở thành chủ thể hành trình trong tác phẩm của Murakami. Chúng tôi cho rằng, Murakami có thiên hướng hướng cuộc hành trình của mình đến “tính âm”. Ở sơ đồ trên, chúng ta cũng có thể thấy kết cấu của cuộc hành trình cũng tựa như tử cung của người phụ nữ. Nhiều lần các nhân vật mô tả cảm quan của mình dưới lòng đất như đang trong tử cung của người mẹ. Như vậy người đàn ông sống trên mặt đất là dương, thế giới ngầm mà họ bước xuống để khám phá tìm lại bản thể như giếng, cống ngầm, đường hầm... mang tính âm. “Huyền thoại về Đất - Mẹ rất phổ biến, coi đất tương đương với tử cung, với những thế giới trong lòng đất,

những hang động, những vực thẳm” [71, 969]. Biểu tượng tử cung là biểu hiện cho ý nghĩa của hình thành phôi sự sống, sự tái sinh và trở về. Vậy bản chất của hành trình tính âm trong tiểu thuyết Haruki Murakami chính là tìm về cõi u linh, huyền hoặc của cõi nguồn để khám phá những tầng sâu của nhận thức bản thể để trở về với con người mới.

Chúng tôi phân tích vấn đề ở trên để thấy được cuộc hành trình của các nhân vật đều hướng đến sự tìm về, khai phá và phát lộ tâm thức để giải mã được những bí ẩn. Như vậy, tính kết quả là vô cùng quan trọng cho cuộc hành trình này. Điều đó thể hiện ở những cái kết trong các tác phẩm của Murakami. Về cơ bản, sau những cuộc hành trình, các nhân vật đều trở về cuộc sống bình thường vốn có trước đó, họ không có quá nhiều thay đổi về hình xác bên ngoài mà là ở một tâm thế nhận thức mới. Như ở sơ đồ kết cấu hành trình cũng như hành trình hướng đến cái thiện phân tích ở chương ba, chúng ta có thể thấy tâm thức của nhân vật đã có nhiều thay đổi. Bắt đầu cuộc hành trình họ là những con người sống mang những ám ảnh về cái chết, nhưng đến cuối hành trình dù có những cái chết xuất hiện nhưng lại xác lập ý nghĩa mới về sự sống. Tuy nhiên, nói về tính trọn vẹn thì hành trình của các nhân vật chưa giải quyết được toàn diện những thắc mắc, bí ẩn đã được tạo lập trước đó. Các kết thúc của Murakami chứa đựng đầy sự mơ hồ và vẫn còn nhiều bí ẩn còn khuất lấp.

Kết thúc của *Rừng Naui*, sau khi Naoko chết, Watanabe Toru giã biệt Reiko, chàng gọi điện cho Midori mà không thể xác nhận được bản thân đang ở nơi nào: “Tôi đang ở đâu? Tôi không biết. Tôi không biết một tí gì hết. Đây là nơi nào? Tất cả những gì đang lướt nhanh qua mắt tôi chỉ là vô số những hình nhân đang bước đi về nơi vô định nào chẳng biết. Tôi gọi Midori, gọi mãi, từ giữa ổ lòng lặng ngắt của chốn vô định ấy” [89, 528]. Ở *Người tình Sputnik*, K vẫn chưa thực sự tìm lại được Sumire, cuộc điện thoại của Sumire cũng bí ẩn như cách mà cô biến mất, mô tả về cái bắt điện thoại cô đứng cũng đầy mơ hồ: “(...) Một cái bắt điện thoại có thể hoán đổi được, hoàn toàn mang tính ký hiệu. Nhưng nó nằm ở đâu? Tôi không biết chính xác. Mọi vật xung quanh đều quá mang tính ký hiệu (...)” [88, 280]. Ở *Biên niên kí chim vặn dây cót*, cuối cùng, Okada Toru cũng không gặp lại Kumiko, những thông tin còn lại vẫn chỉ từ thư của Kumiko trong tập tài liệu số 17 trên máy tính của Quế, chương tạm biệt cuối tác phẩm lại dành cho Kasahara May ở một vùng đất xa xôi, lạnh giá. Ở *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, cái kết lại mang màu sắc chia li khi Thuật toán sư chìm vào giấc ngủ vĩnh viễn, còn Người đọc mơ sau nhiều lần tìm cách chạy trốn với bóng đến phút cuối lại quyết định rời cái bóng của mình để bước vào rừng sâu để tìm lại kí ức đã mất. Bên cạnh đó, ba tác phẩm *Kafka bên bờ biển*, *1Q84* và *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương* có thể xem là cái kết có tính trọn vẹn hơn cả. Tuy nhiên, về cơ bản, đoạn kết ở các tác phẩm vẫn có sự tiếp nối về dự đoán về những diễn biến tiếp theo của nhân vật. Con đường đi đầu thú của Kafka Tamura vẫn ở phía trước, Tengo và Aomame

hội ngộ ở một thế giới một mặt trăng nhưng cũng không phải là thế giới một trăng ban đầu, mối quan hệ của Tazaki Tsukuru với Sara vẫn còn bỏ ngo đằng sau giấc ngủ của anh ta. Ta có thể thấy một điểm chung của các kết thúc: đó là mọi sự còn ở phía trước, ta cũng không thể dự đoán rồi điều gì sẽ xảy ra ở tương lai.

Những cái kết trong tác phẩm của Murakami tạo nên một hiệu ứng mời gọi về những điều vẫn còn “chưa tới”, “chưa rõ” và “chưa biết”. Cái kết mở đảm bảo duy trì sự huyền bí đặc trưng trong phong cách văn chương của nhà văn. Những giải thích rõ ràng, những câu trả lời trọn vẹn vẫn còn bỏ ngo để người đọc tiếp tục dùng tri nhận của mình để đưa ra ý tưởng. Murakami không mong muốn sáng tác những tác phẩm chỉ để đáp ứng nhu cầu thị trường như nhiều người đã từng nhận xét. Trái lại, như nhà văn đã từng nêu rõ quan điểm: viết văn như là trách nhiệm và trách nhiệm phải có được ngay từ trong mơ. Nhà văn còn phải mang lại cho tác phẩm của mình có tính sáng tạo và giao phó sinh mệnh của tác phẩm và phong cách nhà văn cho độc giả. “Nói theo kinh nghiệm, có vẻ như ngay từ đầu tôi đã phát hiện ra chất giọng và phong cách “nguyên bản” của mình, không thêm vào những gì đã biết mà bớt đi (...) Cách giải quyết tốt nhất của chúng ta là dọn sạch hệ thống thông tin của mình bằng cách ném tất cả những gì không cần thiết vào thùng rác, cho phép tâm trí của ta hoạt động tự do trở lại” [69, 65]. Đây là tinh thần chung cho nguyên tắc nghệ thuật ngôn từ của Murakami, nó rất gần với nguyên lý “tảng băng trôi” của E. M. Hemingway, tuy nhiên, ta không nên xem đây là sự dựa dẫm vào nguyên tắc có sẵn mà đó là quan điểm lựa chọn xác lập định hình phong cách của nhà văn Nhật. Điều này cũng có thể xem là cơ sở cho những cái kết mở đầy mơ hồ của các tác phẩm. Những cái kết có chứa đựng trong đó những khoảng trống dự cảm thu hút độc giả một cách tích cực, khuyến khích họ diễn giải và phân tích văn bản. Lúc này, vai trò “đồng sáng tạo” của người đọc được phát huy, thậm chí, ở mỗi góc nhìn người đọc có thể tìm ra cho mình những trường ý nghĩa riêng ở tác phẩm.

Những cái kết mơ hồ của Murakami cũng có những đặc thù khác các nhà văn khác. Nếu như so sánh với F. Kafka, những cái kết vẫn còn chứa đựng những câu hỏi mang yếu tố hiện sinh có thể xem là điểm chung của hai nhà văn. Cùng hướng đến khả năng mời gọi sự suy tư, nhưng thay vì những cái kết mờ ảo mang đầy sự phi lý của sự tồn tại như Kafka thì kết thúc trong các tác phẩm của Murakami có xu hướng mở ra một định hướng mới trong thế giới nội tâm của nhân vật. Nói cách khác, con người của Murakami không mang tư thế “bất lực với thời đại” như của Kafka. Trái lại, họ đối diện với hiện thực, truy cầu tâm thế cá nhân trước hiện thực dù có phi lý hay đau đớn đến đâu. Điều thay đổi lớn nhất sau hành trình của các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami đó là sự thay đổi về mặt nhận thức của họ trước những vấn đề vẫn còn tồn tại ở thế giới hiện thực. Sự vận động nội tâm là biểu hiện đặc biệt nhất mà những cái kết của tiểu thuyết Murakami mang lại.

Cũng theo đó, cùng mang những cái kết mơ hồ, bí ẩn đầy màu sắc u huyền, nhưng dư âm tác phẩm của Y. Kawabata mang lại cảm quan tinh tế, đầy chất thơ về sự phù du của cuộc sống; của Oe Kenzaburo mang lại những ám ảnh về “nỗi đau riêng” trong những trải nghiệm trực tiếp với nỗi đau lịch sử nhân loại; của Kazuo Ishiguro mang lại chiều sâu của cảm xúc, suy tư về tình yêu, cuộc sống, sự thù hận và lãng quên... còn tác phẩm của Murakami mang lại tiếng dội của một hư không từ trong bóng tối tâm thức. Sự vô thường, nỗi đau, thù hận hay tình yêu, kí ức vẫn xuất hiện trong câu chuyện của Murakami nhưng vấn đề danh tính của cái tôi với tha nhân mới là vấn đề lớn nhất. Việc truy tìm tầm căn cước của cuộc đời được Murakami khai thác từ những câu chuyện mang màu sắc siêu thực, huyền ảo thì cái kết của nó cũng như vậy. Con người trong tác phẩm của Murakami được hình thành là những con người đấu tranh, con người hành động. “Dẫu cô độc và cô biệt, họ phải đấu tranh để rèn nên diện mạo đích thực của mình trong một thế giới phi ảo tưởng (dystopic world)” [95, 718]. Chính vì vậy, những cái kết của Murakami dù còn mơ hồ, bỏ ngỏ nhưng nó chứa đựng bên trong là tiềm năng vận động mãnh liệt để tạo nên những mối liên kết mới xác lập sự tồn tại với cộng đồng.

Nói tóm lại, những kết thúc mở trong tiểu thuyết Murakami mang những đặc trưng phong cách riêng của nhà văn đương đại Nhật. Kết thúc các tiểu thuyết tạo nên những khoảng trống dư âm tạo nên tiếng dội trong văn bản với những bí ẩn, mơ hồ có tính vẫy gọi người đọc tiếp tục suy ngẫm, chiêm nghiệm. Từ cuộc hành trình của nhân vật, cái kết trong tác phẩm có tính tiếp nối hiệu ứng, duy trì sự mơ hồ, huyền bí của thế giới siêu hình mà Murakami tạo lập. Chúng tôi nhận thấy: đặc trưng của những cái kết hướng đến con người hành động để tìm lại danh tính của mình giữa cuộc sống – một nội dung nổi bật trong các tác phẩm của Murakami. Chính vì vậy, tính hư không của những cái kết trong tác phẩm của Murakami còn tạo hiệu ứng tiếp nối để các tác phẩm khác ra đời như nối dài cuộc hành trình “ghép lại” bản thể cho những con người đương đại mang đầy những tổn thương, khiếm khuyết vô hình.

Tiểu kết chương 4

U huyền (yugen) là địa hạt để con người sử dụng khả năng tưởng tượng sâu sắc của mình để cảm nhận được những cái đẹp mơ hồ, huyền bí. Trong các tiểu thuyết của Haruki Murakami, chúng ta không thể phủ nhận bút pháp hiện đại của nhà văn, nhưng điều đó không có nghĩa trong văn chương của ông không có sự tiếp nhận tích cực thi pháp đặc biệt của nghệ thuật dân tộc này. Nhà văn đã tích hợp hài hòa bút pháp hiện đại với mỹ học truyền thống, tích hợp văn hóa Đông - Tây để làm nên những thế giới văn chương của riêng mình. Những motif kì ảo, những biểu tượng cùng với thủ pháp hư không đã tạo nên ẩn tính sâu sắc. Trong nội dung chương này, chúng tôi đã triển khai vấn đề dựa trên những khảo sát, tổng

hợp và khái quát thành các đối tượng nghiên cứu. Về motif kì ảo, chúng tôi khai thác những motif phân thân thoát xác và motif xuyên không. Về biểu tượng, mặc dù tiểu thuyết Murakami tràn ngập các biểu tượng, ẩn dụ khác nhau, tuy nhiên, chúng tôi tập trung khái quát những biểu tượng có tính chung nhất thể hiện mỹ cảm Murakami trong các tác phẩm, đó là: trăng, bóng tối và trứng. Về thủ pháp hư không, chúng tôi triển khai nội dung ở thế giới giấc mơ, nhân vật hư ảo và những kết thúc mơ hồ. Từ đó, chúng ta thấy được: các tiểu thuyết của Murakami có được một hiệu ứng đặc biệt tạo nên những khoảng không mời gọi để người đọc chiêm nghiệm, khám phá những câu chuyện không chỉ của nước Nhật mà còn là của cả nhân loại. Khai phá vào nội dung tâm thức của con người để truy tìm cốt lõi bên trong, Murakami đã tạo nên những tiếng dội của văn bản với thế giới siêu hình đầy huyền bí để người đọc cùng trải nghiệm, suy ngẫm và định hướng hành động ở thế giới thực.

KẾT LUẬN

1. Haruki Murakami là nhà văn đương đại nổi tiếng bậc nhất thế giới. Các tác phẩm văn chương của ông đã tạo nên một làn sóng mạnh mẽ đến không ngờ trong cộng đồng bạn đọc, cũng như giới đánh giá, phê bình, nghiên cứu. Các tác phẩm của ông có những ảnh hưởng sâu sắc, đó không chỉ là “hiện tượng” mà còn hình thành một hệ thống “Murakami luận” trong kết nối nhà văn – tác phẩm và người đọc. Mặc dù vượt giải Nobel nhiều lần trong sự tiếc nuối của người hâm mộ, nhưng chúng ta không thể phủ nhận những giá trị của các tác phẩm của Murakami. Nghiên cứu mỹ cảm trong tiểu thuyết của Murakami là một đóng góp tích cực trong công cuộc tiếp nhận tác phẩm của Murakami. Đề tài chúng tôi hướng tập trung minh định những cái đẹp mang âm hưởng truyền thống ở những phương diện: mỹ cảm cái bi, mỹ cảm cái thiện và mỹ cảm cái u huyền. Từ đây, chúng tôi mong muốn có thể lí giải được những nguyên nhân ảnh hưởng vươn tầm thế giới của tác phẩm và tư tưởng của Murakami đồng thời thấy được những mã truyền thống vẫn nằm trong cốt lõi tư tưởng Murakami. Các sáng tác của Murakami là những sản phẩm nằm trong sự giao thoa Đông và Tây, tinh hoa và đại chúng bởi những cái đẹp từ chiều sâu về mỹ học, triết học và đạo đức.

2. Qua khảo sát các đề tài, chuyên luận, bài báo nghiên cứu tiểu thuyết ở Việt Nam tới nước ngoài, chúng tôi thấy rằng: không chỉ với bạn đọc, Murakami còn là nhà văn được giới nghiên cứu, phê bình quan tâm bậc nhất hiện nay. Các tác phẩm của ông được nghiên cứu ở những hướng tiếp cận đa dạng và phong phú. Các nghiên cứu đều hướng tới khẳng định những cơ sở làm nên thành công trong sự nghiệp cầm bút của Murakami. Nhìn từ nhiều hướng nghiên cứu, chúng ta có thể thấy rằng, văn chương của Murakami không đơn thuần chỉ mang tính đại chúng như là những tác phẩm mang tính giải trí. Phải nói rằng, các tác phẩm của ông đa phần đều thuộc dạng khó đọc, nội dung các cuốn tiểu thuyết đều phản ánh những chiều sâu triết lí nhân sinh quan, vũ trụ quan đặc biệt của Murakami. Từng gặp nhiều phản ứng trái chiều, nhưng Murakami vẫn kiên định với con đường văn chương của mình, tính nhân văn và tầm nhân loại của các tác phẩm dần được thừa nhận. Nghiên cứu cái đẹp trong tiểu thuyết của ông cũng trở thành một đề tài cấp thiết. Đề tài *Mỹ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami* cho đến nay chưa có sự trùng lặp. Hướng triển khai của đề tài có tính khả thi. Kết quả của đề tài sẽ có những đóng góp tích cực cho công cuộc tiếp nhận, nghiên cứu tác phẩm của Murakami. Việc “không nợ giọt mực nào của nước Nhật” như Murakami từng phát biểu có tính ẩn dụ như chính văn chương của ông, đó là sự khẳng định cái cốt lõi nền gốc dân tộc mà bất cứ một con người nào cũng không thể chối bỏ. Chúng tôi thấy được trong tiểu thuyết Murakami chứa đựng cái đẹp bi cảm, lương thiện và u huyền.

3. Nghiên cứu mỹ cảm trong tác phẩm của Murakami, chúng tôi nhận thấy nổi bật lên là niềm bi cảm sâu sắc về sự cô độc, sự vô thường và bi cảm về những nạn nhân của cái ác. Trước hết, các nhân vật trong tác phẩm của Murakami mang trong mình cảm quan cô độc. Con người của Murakami thường cảm thấy cô độc bởi đánh mất cái tôi và kết nối. Vì vậy, giữa cuộc đời đương đại đầy những nhiễu nhương, phi lý, những con người của Murakami mang trong mình những ẩn ức đơn côi khát khao tìm kiếm sự giao cảm. Giao cảm tính trong tác phẩm của Murakami được thể hiện trong những cuộc hành trình, hành hương kiếm tìm những bóng hình đã mất, những kỉ niệm đã trôi, những tình yêu vô vọng và những cuộc giao hoan thỏa mãn sự thèm khát hơi ấm con người. Murakami đã tích hợp linh hoạt truyền thống và hiện đại để mang lại cho người đọc những phúc âm buồn của thời đại. Bi cảm về sự vô thường cũng theo đó được hình thành. Con người của Murakami thường đứng giữa ranh giới của sinh tử. Lúc đó, họ buộc phải nhìn nhận lại bản chất của sự tồn tại. Những mất mát, khát khao bù lấp những nỗi mất mát đó và những hệ quả của những sai lầm khiến con người của Murakami rơi vào những hỗn mang, phân mảnh. Trước hỗn mang đó, những người phụ nữ trở thành những sinh thể tổn thương và đau đớn nhất. Bi cảm về tính nữ của nhân vật nữ vẫn thể hiện sâu sắc trong tác phẩm của Murakami thể hiện một sự tiếp nối mỹ cảm của văn chương truyền thống sâu sắc. Mặc dù ngôn từ không đậm màu văn chương nữ lưu như Y. Kawabata, nhưng hình ảnh của những người phụ nữ bị dày vò bởi cái ác đã tự bộc lộ bi cảm trước sự mong manh của cái đẹp. Với Murakami, cái đẹp là cái thiện, hướng đến cái đẹp là hướng đến những điều lương thiện, chính vì thế, ông viết về sự thật trong hiện thực để người đọc ý thức được những phần thiện – ác, mà từ đó khai thức được những phần thiện, bước vào cuộc hành trình kiếm tìm điều thiện trước cuộc đời đầy rẫy xấu xa.

4. Trong quan điểm văn chương của Haruki Murakami, ông không trực tiếp chia hai tuyến thiện – ác thông thường, mà ông phân thành “phe trứng” và “phe tường”. Những con người của ông thuộc về phe trứng – những con người yếu thế, những sinh thể mong manh, dễ vỡ, dễ tổn thương bởi cuộc đời. Trước sự trỗi dậy mạnh mẽ của phe tường, của cái ác, Haruki vẫn khám phá bên trong những con người của mình những vẻ đẹp trong sáng, ngây thơ, chân thật, bao dung và vị tha. Haruki Murakami đặt con người của mình vào cuộc hành trình tìm kiếm lại những giá trị đã mất, dùng cái thiện để đẩy lùi những bóng đêm u tối của cái ác ngự trị. Qua những trang viết, Murakami cũng đang trải nghiệm chính bản thể để chứng nghiệm cái thiện trong mình. Ông chia sẻ điều đó với người đọc để cùng chiêm nghiệm, dần thân và khơi thức những điều tốt đẹp sẵn có, hoặc đang ngủ yên trong mỗi con người. Đọc tác phẩm của Murakami ta như nhìn vào chính hiện thực ở những chiều kích khác nhau để xác định lại tầm căn cước của mình giữa cuộc đời. Bằng phương pháp tự sự

đặc biệt, Murakami đã mang lại những tác phẩm có giá trị nhân văn sâu sắc. Với sự sáng tạo, Murakami tích hợp mỹ học bóng tối truyền thống với tâm thức đương đại để làm nên một thế giới u huyền của riêng mình. Những thế giới bóng tối của Murakami có thể không mới mẻ nhưng lại mang những đặc trưng chỉ có ở Murakami.

5. Tiểu thuyết của Haruki Murakami mang lại cho người đọc thế giới ẩn dụ, biểu tượng đặc sắc, nói cách khác, tác giả đã mang lại cho người đọc những câu chuyện huyền bí giữa thời hiện đại. Xét cho cùng, Murakami đã khai thác hiệu quả quan niệm mỹ học truyền thống về cái đẹp của bóng tối u huyền với những thủ pháp kiến tạo của văn chương hiện đại để làm nên những trường không mời gọi con người khám phá, tri nghiệm. Bằng những motif kì ảo như phân thân thoát xác, xuyên không cùng với những biểu tượng huyền bí có tính xuyên suốt các tác phẩm như trăng, bóng tối và trứng và thủ pháp hư không, thế giới tiểu thuyết của Murakami tạo cơ hội cho con người được khai phá những điểm tối nằm trong bản thể, đánh thức chân kiến về thế giới. Cái u huyền của Murakami cũng là tạo những trường trống không trong tác phẩm bằng những yếu tố siêu thực cùng với những biến tấu huyền thoại và giải huyền thoại trong tác phẩm. Từ đó, những khoảng trống được tạo lập tạo nên khả năng mời gọi đặc biệt cho văn bản, kích thích người đọc cùng trải nghiệm, sáng tạo bằng nhận thức. Những cái kết mở vẫn còn đầy những mơ hồ, huyền hoặc, những vấn đề còn bỏ ngỏ tạo một khoảng không vừa có tĩnh vừa có động. Tĩnh ở việc con người phải dừng lại để suy tư, động ở việc hướng con người chứng ngộ thực hành. Những khoảng trống còn tạo khoảng lí tưởng cho sự nối dài hiện thực, khiến hành trình tác phẩm của Murakami như một sự tiếp nối luân phiên trên hành trình kiếm tìm danh tính, hoàn thiện bản thể trước những cảnh báo thoái trào của thời đại. Murakami nhắc lại một điều quan trọng mà con người đã trốn tránh trong hiện thực: nỗi sợ là bản năng nhưng bóng tối là một phần không thể thiếu. Ánh sáng – bóng tối, thiện – ác vốn là hai cực tồn tại trong một bản thể và cuộc sống. Con người cần nhìn nhận ra điều đó để tìm lại cho mình thế cân bằng mới trước cuộc đời đang báo động những hiểm nguy chênh trội bởi cái ác. Murakami hướng con người khám phá cái đẹp từ trong bóng tối.

6. Sự nghiệp viết văn của Murakami là sự nỗ lực không ngừng bằng trách nhiệm cầm bút. Ông là một nhà văn xê dịch để tạo cho mình một đôi mắt nằm ngoài Nhật Bản để soi chiếu về nước Nhật nói riêng và thế giới nói chung với những vấn đề nảy sinh từ cuộc sống hiện đại. Các tác phẩm theo tiến trình ra đời là sự hoàn thiện dần quan điểm văn chương của nhà văn trên cuộc hành trình tìm kiếm hạt nhân tồn tại. Những vấn đề về chính trị, tôn giáo, văn hóa và xã hội được nhà văn tiếp nhận và sáng tạo lại bằng cách kể của riêng mình với thế giới đầy tính ẩn dụ. Sức mạnh của tưởng tượng được Murakami tập trung khai phá, vì vậy, ông luôn hướng con người xuống đáy sâu của bóng tối để được đối thoại, đối đầu và

đấu tranh giữa những phần tốt – xấu trong chính mình. Murakami trở thành “nhà giả kim” của thời đại trong thế giới ngôn từ mang phong cách riêng để tạo lập một thuyết luận riêng cho con đường văn chương của mình. Với vai trò của người sáng tạo “tự do”, nhà văn Nhật đã xóa nhòa những ranh giới vốn được xác lập trong văn chương để tạo nên sự kết nối vô hạn trong văn chương để truyền tải những thông điệp không chỉ dành riêng cho nước Nhật mà còn dành cho cả nhân loại.

7. Từ kết quả của luận án *Mĩ cảm trong tiểu thuyết Haruki Murakami*, chúng tôi cho rằng đề tài sẽ là cơ sở gợi mở cho những hướng tiếp cận liên quan như nghiên cứu về truyện ngắn của Murakami; mối quan hệ của tác phẩm của Murakami với các loại hình nghệ thuật truyền thống tới hiện đại hoặc đặt trong mối quan hệ so sánh với các tác phẩm khác; ngoài ra việc khai thác về tính liên văn bản trong tiểu thuyết Murakami cũng là một công việc khả thi... Chúng tôi cho rằng, công trình sẽ là đóng góp tích cực cho việc nghiên cứu về nhà văn trong văn học Nhật Bản nói riêng và văn học thế giới nói chung. Đồng thời, luận án sẽ là cơ sở quan trọng cho sự nghiệp nghiên cứu tương lai của người viết.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Nhiều tác giả (2007), *Kỉ yếu Hội thảo Thế giới của Haruki Murakami và Banana Yoshimoto*, link: <https://nhanambook.wordpress.com/2007/03/19/h%E1%BB%99i-th%E1%BA%A3o-v%E1%BB%81-tac-ph%E1%BA%A9m-c%E1%BB%A7a-haruki-murakami-va-banana-yoshimoto/>, đăng ngày 19/03/2007, ngày truy cập: 13/02/2020.
2. Megumi Yama (2016), “Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture”, *Jung Journal*, 10(1), 87-95, DOI: 10.1080/19342039.2016.1119003.
3. Jay Rubin (2012), *Haruki Murakami and the music of words*, Published by Vintage, New York, ISBN: 9780099455448.
4. Gabriel Patric Wei-Hao Chin (2018), ““Get the Tone Right”: Reading with the Realism of Object – Oriented Ontology”, *Open Philosophy* 2018, 1(1), 380-391, published by De Gruyter.
5. J.P. Dil (2007), *Murakami Haruki and the search for self-therapy*, A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Japanese at the University of Canterbury, New Zealand.
6. Alicia K. Harder (2013), *The serpent and the self: Identity and self Discovery in Haruki Murakami's The Wind-up bird Chronicle and the story of Dojoji*, Thesis Bi-College (Haverford and Bryn Mawr Colleges), Department of East Asian Studies.
7. Niccolò Scaffai, “Leggere i Classici in Oriente. Il mito della letteratura occidentale in Dai Sijie, Murakami Haruki, Azar Nafisi”, *Between*, vol. I, n. 2 (Novembre / November 2011).
8. 堀口 真利子村 (Mariko Horiguchi) (2014), *上春樹・江國香織小説研究——親密性をめぐって*, 平成 26 年度名古屋大学大学院文学研究科 学位（課程博士）申請論文.
9. Matthew Carl Strecher (2014), *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Published by the University of Minnesota Press, United States, ISBN: 978-0-8166-9196-8 (hc).
10. Akiyoshi Suzuki (2013), “Mapping the Subterranean of Haruki Murakami's literature world”, *IAFOR Journal of Literature and Librarianshi*, 2(1) – Spring 2013, 17-41.
11. Midori Tanaka Atkins (2012), *Time and space reconsidered: the literary landscape of Murakami Haruki*, PhD Thesis. SOAS, University of London.
12. Andrew J. Wilson (2017), “Murakami and the Celebration of Community”, *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, 6(1) – Autumn 2017, 41-60.
13. Elmo Gonzana (2002), “Anomie and Isolation: The Wind-up Bird Chronicle, Ghost in the Shell, Serial Experiments Lain and Japanese Consensus Society”, *Humanities Diliman*, (January-June 2002) 3:1, 39-68.
14. Yasue Arimitsu (2014), “Nation, Identity, and Subjectivity in Globalizing Literature”, *Coolabah*, No.13, 2014, ISSN 1988-5946, Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona.

15. Stefano Calabrese (2017), “L'Oriente e il family novel necessario”, *Enthymema*, XX 2017, 52-63, ISSN 2037-2426.
16. Rodica Frentiu (2011), “Contemporary Japanese Literature in Its Transition Towards the New Postmodern Humanism: Haruki Murakami”, *Asian and African Studies XV*, 3 (2011), 59-68.
17. Murakami Fuminobu (2005), *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture*, Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge, ISBN 0-415-35807-8.
18. Marcelo E. González Zúñiga (2017), “Asimilación y posmodernidad: el género negro en la literatura de Haruki Murakami”, *Nueva revista del Pacífico*, January 2017, N° 67. (57-74). ISSN 0716-6346, ISSN (e) 0719-5176.
19. Benito Elías García Valero (2016), Haruki Murakami y la subjetividad contemporánea, Anjhara Gómez Aragón [editora]: *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1, 95-104.
20. Đặng Phương Thảo (2018), *Nghệ thuật kể chuyện trong tiểu thuyết Haruki Murakami*, Luận án tiến sĩ Văn học, chuyên ngành Lí luận văn học, Đại học KHXH & NV, Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
21. Nguyễn Anh Dân (2013), Yếu tố huyền ảo trong tác phẩm của Murakami Haruki, <<https://nguyenanhdanhuu.wordpress.com/2013/09/29/37/>>, ngày đăng: 29/09/2013, ngày truy cập: 05/06/2018.
22. Đào Thị Thu Hằng (2018), Nhà văn Nhật Bản thế kỷ XX, Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Thành phố Hồ Chí Minh.
23. Ngô Viết Hoàn (2019), “Nghệ thuật tự sự trong tiểu thuyết Biên niên kí chim vặn dây cót của Haruki Murakami từ góc nhìn của mỹ học Thiền”, *Tạp chí Khoa học - Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, 64(5), 52 – 66, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
24. Nguyễn Anh Dân (2013), The reception of Haruki Murakami in Vietnam, *Compiled Conference Proceedings: 3rd JSA-ASEAN International Conference*, 146-154.
25. Lưu Thị Thu Thủy (2014), “Về vấn đề xã hội vô cảm trong tiểu thuyết đương đại Nhật Bản”, *Tạp chí Thông tin Khoa học xã hội*, số 12.2012, 40-47.
26. Nguyễn Bích Nhã Trúc (2020), Tiếp biến Kafka trong tiểu thuyết Haruki Murakami, <<http://nguovan.hnue.edu.vn/Nghi%C3%AAn-c%E1%BB%A9u/V%C4%83n-h%E1%BB%8Dc-n%C6%B0%E1%BB%9Bc-ngo%C3%A0i/p/tiep-bien-franz-kafka-trong-tieu-thuyet-haruki-murakami-1416>>, ngày đăng: 19/10/2020, ngày truy cập: 18/11/2020.
27. Nguyễn Thị Nga (2023), *Yếu tố phi lý trong sáng tác của Franz Kafka và Haruki Murakami nhìn từ tâm thức hiện đại, hậu hiện đại*, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành: Lí luận văn học, Học viện Khoa học Xã hội - Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam, Hà Nội.

28. Trần Quang Hưng (2018), *Sự khác biệt của yếu tố hậu hiện đại trong sáng tác của Hồ Anh Thái và Haruki Murakami*, Luận án Tiến sĩ Văn học, chuyên ngành Văn học Việt Nam, Học viện Khoa học Xã hội, Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam, Hà Nội.
29. Lê Thị Diễm Hằng (2014), *Yếu tố hậu hiện đại trong tiểu thuyết của Haruki Murakami*, Luận án Tiến sĩ văn học, Học viện Khoa học Xã hội, Hà Nội.
30. Bùi Thị Trang (2011), “Sự xóa nhòa ranh giới hiện thực và siêu thực trong tiểu thuyết Murakami Haruki”, *Kỷ yếu Hội thảo quốc tế Những lần ranh văn học*, Đại học Sư phạm Tp. Hồ Chí Minh 23/12/2011, 680-697.
31. Lê Thị Diễm Hằng (2019), “Hình tượng nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami”, *Kỷ yếu Hội thảo Quốc gia Văn học và giới*, 730-738, Nxb Đại học Huế, Huế.
32. Hoàng Thị Hiền Lê (2017), “Con người Nhật Bản cô đơn trong một số tiểu thuyết của Haruki Murakami”, *Tạp chí Khoa học - Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, 62(11), 11-18, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
33. Nguyễn Bích Nhã Trúc (2012), “Con đường từ “hệ lụy” đến “tự do” trong tiểu thuyết Haruki Murakami”, *Tạp chí Khoa học - Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh*, số 38 năm 2012, 150-158, Hồ Chí Minh.
34. Lê Thị Diễm Hằng (2018), “Biểu tượng cái chết trong tiểu thuyết của Haruki Murakami”, *Tạp chí Khoa học và Giáo dục - Trường Đại học Sư phạm Huế*, ISSN 1859-1612, Số 02(46)/2018: 24-34, Huế.
35. Phan Thị Huyền Trang (2022), *Biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami*, Luận án Tiến sĩ Ngữ văn, chuyên ngành Văn học nước ngoài, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
36. Nguyễn Bích Nhã Trúc (2011), “Biểu tượng cổ mẫu và thực tại phức diện qua tiểu thuyết Murakami Haruki”, *Tạp chí Văn học Nghệ thuật*, số 328, tháng 10 - 2011, Hà Nội.
37. Ngô Viết Hoàn (2012), “Cổ mẫu Shadow và mô-típ cuộc hành trình trong tiểu thuyết Người tình Sputnik của Haruki Murakami”, *Tạp chí nghiên cứu Đông Bắc Á*, Số 2(132), 2-2012, Hà Nội.
38. Phạm Thị Hạnh (2020), *Tiểu thuyết Haruki Murakami từ góc nhìn văn hóa*, Luận án Tiến sĩ Ngữ văn, Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
39. Nguyễn Văn Dân (2022), *Từ điển Mĩ học*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
40. Hoàng Phê chủ biên (2019), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
41. George Santayana (1896), *The Sense of Beauty - Being the Outline of Aesthetic Theory*, Published by Charles Scriber's Sons, New York.
42. Denis Diderot (2019), *Từ mĩ học đến các loại hình nghệ thuật*, người dịch: Phùng Văn Tửu, Nxb Tri thức, Hà Nội.
43. Vũ Trọng Dung (chủ biên) (2007), *Giáo trình Mĩ học Mác – Lênin*, Nxb Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
44. Cao Xuân Hạo (2021), *Tiếng Việt – Văn Việt – Người Việt*, Nxb Văn hóa dân tộc, Tp. Hồ Chí Minh.

45. Roger Scruton (2016), *Dẫn luận về cái đẹp*, người dịch: Thái An, Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
46. Takashina Shuji (2018), *The Japanese Sense of Beauty*, translate by Matt Treyvaud, Japan Publishing Industry Foundation for Culture.
47. Nguyễn Phương Khánh (2018), *Nhật Bản từ mỹ học đến văn chương*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
48. Jason M. Wirth (2018), “The Self without Character: Melville’s The Confidence-Man and Murakami’s Kafka on the Shore”, *Humanities* 2018, 7(25), 1-12, doi:10.3390/h7010025.
49. Pathak Tanuja (2019), “Haruki Murakami’s Kafka on the shore – A world of war and magical realism with Vedantic view”, *CAESURA* 6.1 (2019), 89-108.
50. Adelina Vasile (2012), “Cat Imagery in Haruki Murakami’s Fiction”, *Analele Universitatii Crestine Dimitrie Cantemir, Seria Stiintele Limbii, Literaturii, si Didactica predarii*, 1(2012), 159-174, published by Editura Pro Universitaria.
51. Reiko Abe Auestad (2006), “Chapter Two: Implications of Globalization for the Reception of Modern Japanese Literature: Murakami Haruki”, From *The Global Literary Field*, 21 – 39, edited by Anna Guttman, Michel Hockx and George Paizis, Cambridge Scholars Publishing.
52. Maria Grăjdian (2017), “Beyond the Music of Words: From the “Sound of Loneliness” to the “Resonance of Love” in Haruki Murakami’s Literature”, *Musicology Today*, Journal of the National University of Music, Bucharest / Volume 8 / Issue 3 (31) / July-September 2017, 161-180.
53. Diego Cucinelli (2014), “Murakami Haruki and the literary sources of Ancient Japan”, *Ades III International Symposium on Asian Languages and Literatures*, 8 - 9/05/2014, 448-458.
54. 橋本牧子 (Makiko Hashimoto) (2003), “村上春樹と戦後の日本：アンビヴァレントな「アメリカ」と「日本語」をめぐって”, “The Study of Haruki Murakami, a Postwar Writer : the Ambiguity of “America” in his Writings”, 広島大学教育学部日本語教育学講座 国立情報学研究所, Issue 13, ISSN: 1347-7226, 67-74.
55. 王 静 (Wang Jing) (2017), 村上春樹文学における 20 世紀後半の理想主義への応答——全共闘運動・コミューン・宗教性の相対化から信仰の再構築へ, 平成 29 年度名古屋大学大学院文学研究科 学位 (課程博士).
56. 陳 高 峰 (Chen Gaofeng) (2013), 村上春樹の「総合小説」と物語論, 愛知文教大学 国際文化研究科 H 2 5 年度博士論文, 平成 25 年 12 月 18 日.
57. Margaret Hillenbrand (2009), “Murakami Haruki in Greater China: Creative Responses and the Quest for Cosmopolitanism”, *The Journal of Asian Studies*, 68(3) (August) 2009, 715-747.
58. 何 憶 鵠 (Ka Okukou) (2015), “林少華における村上春樹像：悪と暴力を巡って”, 多元文化 卷 15, 15-26, 発行日 2015-02, 名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻.

59. Nguyễn Thị Bích Thuý và Nguyễn Bích Nhã Trúc (2011), “Murakami Haruki và sự xoá nhoà ranh giới giữa văn học thuần túy và văn học đại chúng Nhật Bản”, *Kỷ yếu Hội thảo Quốc tế Những lần ranh văn học*, Đại học Sư phạm Tp. Hồ Chí Minh 23/12/2011, 877-895.
60. Hoàng Long (2020), *Truyện ngắn Murakami Haruki – Nghiên cứu và Phê bình*, Nxb Lotus Media, Hoa Kỳ.
61. Lê Tân, Murakami là một tấm gương về những nỗ lực tìm tòi và sáng tạo không ngừng [Phỏng vấn Nhật Chiêu – nhà nghiên cứu văn học Nhật Bản], <<https://nhatchieu.wordpress.com/2012/08/19/murakami-la-mot-tam-guong-ve-nhung-no-luc-tim-toi-va-sang-tao-khong-ngung/>>, ngày đăng: 19/08/2012, ngày truy cập: 20/04/2021.
62. Lê Hồng Lâm (2006), “Tôi không muốn trở thành kẻ nghiện Murakami...”, Bài phỏng vấn dịch giả Trần Tiến Cao Đăng, <<https://tuoitre.vn/toi-khong-muon-tro-thanh-ke-nghien-murakami-165947.htm>>, ngày đăng: 08/10/2006, ngày truy cập: 12/02/2021.
63. Nguyễn Tuấn Khanh (2011), *Những cây bút kiệt xuất trong Văn học Nhật Bản hiện đại*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
64. Lê Huy Bắc (2021), “Liên kí hiệu trong truyện ngắn Haruki Murakami”, *Tạp chí Khoa học - Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Tập 02 - số 66 (2021) – tháng 05.2021, 3-13, Hà Nội.
65. Nguyễn Văn Thuấn (2009), “Về con người cô đơn trong tiểu thuyết “Rừng Nauy” của Haruki Murakami”, *Tạp chí Sông Hương* - số 242 - tháng 04 năm 2009, <<http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c156/n2031/Ve-con-nguoi-co-don-trong-tieu-thuyet-Rung-Nauy-cua-Haruki-Murakami.html>>, ngày đăng: 28/04/2009, ngày truy cập: 28/06/2020.
66. Nguyễn Thị Mai Liên, “Motif folklore trong tiểu thuyết 1Q84 của Haruki Murakami”, *Kỷ yếu Hội thảo khoa học quốc gia: Kí hiệu học - Từ lí thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu và dạy học Ngữ văn*, Nxb Giáo dục Việt Nam, Hà Nội, 448-456.
67. Michael F. Marra (1999), *Modern Japanese Aesthetics – A Reader*, University of Hawai’s Press, Honolulu.
68. Trần Lê Bảo (2011), *Giải mã văn học từ mã văn hóa*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
69. Haruki Murakami (2022), *Novelist as a Vocation*, Translate from the Japanese by Philip Gabriel and Ted Goosen, Alfred a. Knopf, New York.
70. Haruki Murakami (2011), *Speaking as an Unrealistic Dreamer*, <<https://apjif.org/2011/9/29/Murakami-Haruki/3571/article.html>>, ngày đăng: 19/07/2011, ngày truy cập: 05/08/2022.
71. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant (2016), *Từ điển Biểu tượng văn hóa thế giới*, Nxb Đà Nẵng, Đà Nẵng.
72. Haruki Murakami (2009), Bức tường và Quả trứng, Diễn văn của Murakami Haruki nhận giải thưởng Jerusalem của Israel hôm 15/02/2009, Phạm Vũ Thịnh dịch,

- <<https://daibieunhandan.vn/van-nghe/Buc-tuong-va-qua-trung-i197427/>>, ngày đăng: 02/03/2009, ngày truy cập: 03/06/2019.
73. Haruki Murakami (2022), *Haruki Murakami trò chuyện cùng Seiji Ozawa*, Nxb Dân trí, Hà Nội.
 74. Hayao Kawai and Haruki Murakami (2016), *Haruki Murakami goes to meet Hayao Kawai*, Christopher Stephens dịch từ tiếng Nhật sang tiếng Anh, Nxb Daimon Verlag, Einsiedeln, Switzerland, ISBN: 978-3-85630-771-4.
 75. An interview with Haruki Murakami, <https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1103/haruki-murakami>, ngày truy cập: 05/08/2022.
 76. A-ri-xtô-tơ (1964), *Nghệ thuật thơ ca*, Lê Đăng Bảng – Đỗ Xuân Hà dịch, Nxb Văn hóa – Nghệ thuật, Hà Nội.
 77. Trần Đình Sử (2016), *Cái buồn như là phạm trù hiện sinh*, <<https://trandinhxu.wordpress.com/2016/11/10/cai-buon-nhu-la-pham-tru-hien-sinh/>>, ngày đăng: 10/11/2016, ngày truy cập: 28/08/2019.
 78. Thích Tâm Thiện (1996), *Tư tưởng mỹ học Phật giáo*, Nxb Thành Hội Phật giáo Thành phố Hồ Chí Minh, Hồ Chí Minh.
 79. Kim Cương Tử chủ biên (2004), *Từ điển Phật học Hán – Việt*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
 80. Onishi Yoshinori (2021), *Mỹ học cổ điển Nhật Bản*, người dịch: Nguyễn Lương Hải Khôi, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
 81. Hoàng Long (2014), *Bông hồng cho ngày tháng không tên (Tiểu luận và dịch thuật văn học Nhật Bản)*, Nxb Văn học, Hà Nội.
 82. Mitsuyoshi Numano (2009), “Lịch sử và đặc trưng của văn học Nhật Bản – Từ mono no aware đến kawaii”, *Hội thảo Văn học Nhật Bản*, Trung tâm giao lưu văn hóa Nhật Bản tại Việt Nam.
 83. Nhật Chiêu (2013), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868*, Nxb Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
 84. Nguyễn Thị Mai Liên (2010), *Hợp tuyển văn học Nhật Bản*, NXB Lao động, Hà Nội.
 85. Suzuki Teitaro Daisetsu (2019), *Thiền và văn hóa Nhật Bản*, Nguyễn Nam Trân dịch và chú thích, Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
 86. Jay Rubin (2022), *Haruki Murakami và âm nhạc của ngôn từ*, Y Khương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
 87. Haruki Murakami (2017), *Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Lê Quang dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
 88. Haruki Murakami (2008), *Người tình Sputnik*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
 89. Haruki Murakami (2015), *Rừng Nauy*, Trịnh Lữ dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.

90. Haruki Murakami (2014), *Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương*, Uyên Thiễm dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
91. Manton E., Pennay A., Savic M. (2014), “Public drinking, social connection and social capital: A qualitative study”, *Addiction Research & Theory*, 22(3), 218–228, doi: 10.3109/16066359.2013.812202.
92. Patrick Mullahy (1948), *Oedipus Myth and Complex – A Review of Psychoanalytic Theory*, Hermitage Press, New York.
93. Erich Fromm (1957), *The Art of Loving*, George Allen & Uwin LTD, Ruskin House, Museum Street London.
94. Francis Fukuyama (2020), *Bản sắc – nhu cầu phẩm giá và chính trị phần nộ*, Khắc Giang, Quang Thái và Bảo Linh dịch, Nxb Đà Nẵng.
95. Haruki Murakami (2014), *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Trần Tiễn Cao Đăng dịch, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
96. Haruki Murakami (2014), *Kafka bên bờ biển*, Dương Tường dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
97. Haruki Murakami (2012), *IQ84*, tập 1, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
98. Haruki Murakami (2012), *IQ84*, tập 2, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
99. Haruki Murakami (2013), *IQ84*, tập 3, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
100. Sachiko (2017), Có một thuyết Ngũ hành hoàn toàn khác trong triết lí Phật giáo Nhật Bản, <<https://vn.japo.news/contents/van-hoa/truyen-thong/28216.html>>, ngày đăng: 25/05/2017, ngày truy cập: 24/03/2021.
101. Khuyết danh (1989), *Truyện kể Hây-kê*, quyển 1, Nxb Khoa học Xã hội.
102. Nhật Chiêu (2003), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
103. Costica Bradatan (2017), *Chết cho tư tưởng – cuộc đời nguy hiểm của các triết gia*, Nxb Tri thức, Hà Nội.
104. Many authors (1967), *Manyoshu*, Translate: Heihachiro Honda, Hokushindo Press, Tokyo.
105. Nguyễn Thị Mai Liên (2020), Sự thay đổi màu sắc giới tính trong văn học Nhật Bản thời Heian và Kamakura, <<http://nguivan.hnue.edu.vn/Nghi%C3%AAn-c%E1%BB%A9u/V%C4%83n-h%E1%BB%8Dc-n%C6%B0%E1%BB%9Bc-ngo%C3%A0i/p/su-thay-doi-mau-sac-gioi-tinh-trong-van-hoc-nhat-ban-thoi-heian-va-kamakura-1439>>, ngày đăng: 19/10/2020, ngày truy cập: 17/06/2021.
106. Georgé Bataille (2016), *Văn học và cái ác*, Ngân Xuyên dịch và giới thiệu, Nxb Thế giới, Hà Nội.
107. Haruki Murakami (2016), *Ngắm*, Trần Đình dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
108. Phạm Minh Hạc (2009), “Chân – Thiện – Mỹ ba giá trị phổ quát nhất”, *Tạp chí Nghiên cứu con người* – số 1, Hà Nội.
109. Ivan Gobry (2013), Agathon: Tốt/ Thiện (cái, sự), Đinh Hồng Phúc dịch, <http://triethoc.edu.vn/vi/thuat-ngu-triet-hoc/thuat-ngu-chuyen-biet/agathon-tot-thien-cai-su_33.html>, ngày đăng: 26/04/2013, ngày truy cập: 20/03/2021.

110. Thiều Chửu (2008), *Hán Việt từ điển*, Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Thành phố Hồ Chí Minh.
111. Đỗ Văn Khang (2002), *Đại cương Mỹ học*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
112. Trần Trọng Kim (2017), *Nho giáo*, Nxb Văn học, Hà Nội.
113. Nguyễn Đăng Thục (2017), *Lịch sử triết học phương Đông*, Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
114. Kim Cương Tử chủ biên (2004), *Từ điển Phật học Hán – Việt*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
115. Trương Văn Thảo (2012), Tìm hiểu ý nghĩa chữ Thiện Căn,
[https://doi.org/10.2307/2718974](https://www.tuoitrephatgiaohoa.com/p26a263/1-tim-hieu-y-nghia-chu-thien-can#:~:text=T%C3%B3m%20l%E1%BA%A1i%2C%20THI%E1%BB%86N%20C%C4%82N%20l%C3%A0,l%C3%A1%2C%20b%C3%B4ng%20tr%C3%A1i%20C%C4%91%E1%B%81u%20t%E1%BB%91t.>https://www.tuoitrephatgiaohoa.com/p26a263/1-tim-hieu-y-nghia-chu-thien-can#:~:text=T%C3%B3m%20l%E1%BA%A1i%2C%20THI%E1%BB%86N%20C%C4%82N%20l%C3%A0,l%C3%A1%2C%20b%C3%B4ng%20tr%C3%A1i%20C%C4%91%E1%B%81u%20t%E1%BB%91t.>, ngày đăng: 18/01/2012, ngày truy cập: 23/03/ 2021.
116. Nguyễn Phương Khánh (2018), “Mỹ học truyền thống Nhật Bản từ góc nhìn văn hóa”, <i>Tạp chí Khoa học và Công nghệ Đại học Đà Nẵng</i>, Số 10(131).2018, ISSN 1859 – 1531, Đà Nẵng.
117. Keikai (1999), <i>Nhật Bản linh dị kí</i>, Nguyễn Thị Oanh dịch và giới thiệu, Nxb Văn học, Hà Nội.
118. Haruo Shirane (1985), “The Aesthetics of Power: Politics in The Tale of Genji”, <i>Havard Journal of Asiatic Studies</i>, 45(2), December 1985, 615-647, <a href=), <https://www.jstor.org/stable/2718974>.
119. Kawabata (1968), *Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản*, Đoàn Tử Huyền dịch,
[<http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=5231&rb=0104>](http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=5231&rb=0104), ngày đăng: 27/08/2005, ngày truy cập: 02/04/2023.
120. Kinya Tsuruta (1970), “Akutagawa Ryunosuke and I-Novelists”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 25, No. 1/2 (1970), 13-27.
121. Archie J. Bahm (1957), *Buddhist Aesthetics, Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 16, No. 2 (Dec. 1957), 249-252, bản dịch Việt ngữ của Nguyễn Trường Sinh: Mỹ học Phật giáo – Buddhist Aesthetics, <https://wuweitrans.wordpress.com/2016/04/08/my-hoc-phat-giao-buddhist-aesthetics/>, ngày đăng: 08/04/2016, ngày truy cập: 18/02/2018.
122. Haruki Murakami (2021), *Giết kẻ chỉ huy đội kỵ sĩ*, Tập 2, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
123. Nguyễn Giang Sơn và nhóm Việt Mới (2008), *Từ điển Anh – Anh – Việt*, The Oxford Dictionary, Nxb Thanh Niên, Hà Nội.
124. Victor Hugo (2019), *Nhà thờ Đức Bà Paris*, Nxb Văn học, Hà Nội.
125. Nishida Kitaro (2021), *Cái thiện – Hành trình kiếm tìm tự ngã chân chính*, Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Hồ Chí Minh.
126. Bronislaw Malinowski (2019), *Tình dục và ức chế ở xã hội man dã*, Phạm Minh Quân dịch, Nxb Thế giới, Hà Nội.

127. Matthieu Ricard - Trịnh Xuân Thuận (2009), *Cái vô hạn trong lòng bàn tay - Từ Big Bang đến giác ngộ*, Phạm Văn Thiều và Ngô Vũ dịch, tái bản lần thứ ba, Nxb Trẻ - Tạp chí Tia sáng, Tp. Hồ Chí Minh.
128. Michael Myers (1992), ““Wise” Blood and the Japanese yūgen Aesthetic”, *The Flannery O'Connor Bulletin*, Vol. 21 (1992), 58-72, Published By: Board of Regents of the University System by and on behalf of Georgia College and State University.
129. Junichiro Tanizaki (2014), *Ca tụng bóng tối*, Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Tp. Hồ Chí Minh.
130. Zeami Motokiyo (2018), *Nghệ thuật Kịch No – Các luận thuyết chính yếu của Zeami*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
131. Russell Gerald Johnson (2012), *Random Wisdom*, iUniverse, 1663 Liberty Drive, Bloomington, ISBN: 978-4759-1769-7 (sc), ISBN: 978-4759-1770-3 (ebk).
132. Donald Keene (1993), *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York: Henry Holt and Company.
133. Penelope Shino (2014), *Retrospection and Anticipation: An Analysis of Shotetsu's Yugen*, New Zealand Journal of Asian Studies 16, 1 (June 2014).
134. LaFleur (1992), *Symbol and Yūgen: Shunzei's Use of Tendai Buddhism*, in James Sanford, William LaFleur and Masatoshi Nagatomi, eds. *Flowing Traces: Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
135. Harold G. Hengerson (2000), *Hài cú nhập môn*, Lê Thiện Dũng dịch, Nxb Trẻ, Hà Nội.
136. Peter M. Carriere (2002), *Writing as Tea Ceremony: Kawabata's Geido Aesthetics*, *International Fiction Review*, 29(1), Retrieved from <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7716>>.
137. Yasunari Kawabata (2019), *Hồ*, Uyên Thiễm dịch, NXB Văn học.
138. Nguyễn Nam Trân (2011), *Tổng quan Lịch sử văn học Nhật Bản*, NXB Giáo dục Việt Nam.
139. Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi, Lê Bá Hán (2006), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Văn học, Hà Nội.
140. Otto Rank (1971), *The Double*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
141. Stith Thompson (1946), *The Folktale*, The Dryden Press, New York.
142. Phạm Hồng Thái (2008), *Tư tưởng Thần Đạo và xã hội Nhật Bản cận – hiện đại*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
143. Deborah Treisman (2019), *The Underground worlds of Haruki Murakami*, <<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/the-underground-worlds-of-haruki-murakami>>, ngày truy cập: 19/06/2022.
144. Yasunari Kawabata (2012), *Người đẹp ngủ mê*, Quế Sơn dịch, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
145. Gregory Wright (2021), *Tsukuyomi*, update: November 14th, 2021, <<https://mythopedia.com/topics/tsukuyomi>>, truy cập: 22/07/2022.

146. Haruki Murakami – Winner of the 2016 Hans Christian Andersen Literature Award, <<https://andersen-award.com/winner/haruki-murakami/>>, 2016, ngày truy cập: 26/07/2022.
147. Carl Gustav Jung (2007), *Thăm dò tiềm thức*, Vũ Đình Lưu dịch, Nxb Tri thức, Hà Nội.
148. Encyclopedia of Religion, Egg, <<https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/egg>>, ngày truy cập: 26/07/2022.
149. Nguyễn Thị Mai Liên (2020), Một số phương diện nghệ thuật của thơ haiku và lục bát, ngũ ngôn tứ tuyệt, ghazal từ góc nhìn so sánh, <<http://nguivan.hnue.edu.vn/Nghi%C3%AAn-c%E1%BB%A9u/V%C4%83n-h%E1%BB%8Dc-n%C6%B0%E1%BB%9Bc-ngo%C3%A0i/p/mot-so-phuong-dien-nghe-thuat-cua-tho-haiku-va-luc-bat-ngu-ngon-tu-tuyet-ghazal-tu-goc-nhin-so-sanh-1161>>, ngày đăng: 15/10/2020, ngày truy cập: 23/06/2022.
150. Phạm Thị Hảo (2008), *Khái niệm và thuật ngữ lý luận văn học Trung Quốc*, NXB Văn học, Hà Nội.
151. Violeta Vaca Delgado (2018), “Fantasy, dream and desire in the works of David Lynch and Haruki Murakami”, “Fantasía, sueño y deseo en la obra de David Lynch y Haruki Murakami”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, ISSN 2174-2464. No. 16 (noviembre 2018). Páginas 178-194. Artículo recibido 25 enero 2018, aceptado 14 junio 2018, publicado 30 junio 2018.
152. Sigmund Freud (2018), *Về giấc mơ và diễn giải giấc mơ*, Ngụy Hữu Tâm sưu tầm, biên soạn và biên dịch, Nxb Thanh Niên, Hà Nội.
153. Kagawa Masanobu (2022), “Kappa”: The Terror of Japan’s River, <<https://www.nippon.com/en/japan-topics/b02505/>>, ngày đăng: 27/07/2022, ngày truy cập: 15/08/2022.
154. Haruki Murakami (2003), *The Wind-up Bird Chronicle*, translated from the Japanese by Jay Rubin, Vintage Books, London.
155. Annesha Mandal, Arindam Modak (2015), ““The Hollow men” – A Postmodern Reading”, *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL)*, Vol.3.Issue 4.2015 (Oct-Dec), 522-527.
156. Brent Swancer (2010), *The Mysterious Little People of Japan*, <<https://cryptomundo.com/homo-floresiensis/koropokkuru/>>, ngày đăng: 08/06/2010, ngày truy cập: 25/01/2023.
157. Djakaria, J. D., Limanta, L. S., “Haruki Murakami’s Deconstructive Reading of the Myth of Johnnie Walker and Colonel Sanders in *Kafka on the Shore*”, *KATA* 2012, 14(2), 43-102, DOI: 10.9744/kata.14.2.93-102, ISSN 1411-2639 (Print), ISSN 2302-6294 (Online), 93-101.

PHỤ LỤC
PHỤ LỤC 1
CÁC TIỂU THUYẾT CỦA MURAKAMI ĐÃ ĐƯỢC XUẤT BẢN

Ấn phẩm gốc		ấn phẩm tiếng Anh		
Tiêu đề	Năm	Tiêu đề	Năm	Trang
風の歌を聴け <i>Kaze no uta o kike</i>	1979	Lắng nghe Gió Hát	1987/2015	130
1973 年のピンボール <i>1973-nen no pinbōru</i>	1980	Pinball, 1973	1985/2015	215
羊をめぐる冒険 <i>Hitsuji o meguru bōken</i>	1982	Cuộc săn cừu hoang	1989	353
世界の終りとハードボ イルド・ワンダーラン ド <i>Sekai no owari to Hādo- boirudo Wandārando</i>	1985	Xứ sở thần tiên tàn bạo và chốn tận cùng thế giới	1991	400
ノルウェイの森 <i>Norurwei no mori</i>	1987	Rừng Naui	1989 (bản dịch của Birnbaum); 2000 (bản dịch của Rubin)	296
ダンス・ダンス・ダン ス <i>Dansu dansu dansu</i>	1988	Nhảy nhảy nhảy	1994	393
国境の南、太陽の西 <i>Kokkyō no minami, taiyō no nishi</i>	1992	Phía Nam Biên Giới, Phía Tây Mặt Trời	2000	190
ねじまき鳥クロニクル <i>Nejimaki-dori kuronikuru</i>	1994– 1995	Biên niên kí chim vặn dây cót	1997	607
スプートニクの恋人 <i>Supūtoniku no koibito</i>	1999	Người tình Sputnik	2001	229
海辺のカフカ <i>Umibe no Kafuka</i>	2002	Kafka bên bờ biển	2005	467
アフターダーク <i>Afutā dāku</i>	2004	Sau nửa đêm	2007	191
1Q84 <i>Ichi-kyū-hachi-yon</i>	2009– 2010	1Q84	2011	925
色彩を持たない多崎つ くると、彼の巡礼の年 <i>Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi</i>	2013	Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương	2014	308

Ấn phẩm gốc		ấn phẩm tiếng Anh		
Tiêu đề	Năm	Tiêu đề	Năm	Trang
騎士団長殺し <i>Kishidanchō-goroshi</i>	2017	<i>Giết kẻ chỉ huy đội kỵ sĩ</i>	2018	704
街とその不確かな壁 <i>Machi to sono futashika na kabe</i>	2023	<i>Thành phố và những bức tường không chắc chắn</i>	TBA	672 (tiếng Nhật)

- Nguồn: https://en.wikipedia.org/wiki/Haruki_Murakami

CÁC TIỂU THUYẾT CỦA MURAKAMI ĐƯỢC XUẤT BẢN TẠI VIỆT NAM

1. Haruki Murakami (2019), *Lắng nghe gió hát*, Nguyễn Hồng Anh dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
2. Haruki Murakami (2015), *Cuộc săn cừu hoang*, Minh Hạnh dịch, Nxb Văn học, Hà Nội.
3. Haruki Murakami (2017), *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Lê Quang dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
4. Haruki Murakami (2015), *Rừng Nauy*, Trịnh Lữ dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
5. Haruki Murakami (2014), *Nhảy Nhảy Nhảy*, Trần Văn Anh dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
6. Haruki Murakami (2019), *Phía Nam biên giới, Phía Tây mặt trời*, Cao Việt Dũng dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
7. Haruki Murakami (2014), *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Trần Tiễn Cao Đăng dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
8. Haruki Murakami (2008), *Người tình Sputnik*, Ngân Xuyên dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
9. Haruki Murakami (2014), *Kafka bên bờ biển*, Dương Tường dịch, Nxb Văn học, Hà Nội.
10. Haruki Murakami (2007), *Sau nửa đêm*, Huỳnh Thanh Xuân dịch, Nxb Công an Nhân dân, Hà Nội.
11. Haruki Murakami (2012), *1Q84*, tập 1, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
Haruki Murakami (2012), *1Q84*, tập 2, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
Haruki Murakami (2013), *1Q84*, tập 3, Lục Hương dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
12. Haruki Murakami (2014), *Tazaki Tsukuri không màu và những năm tháng hành hương*, Uyên Thiễm dịch, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
13. Haruki Murakami (2021), *Giết chỉ huy đội kỹ sĩ*, Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.

PHỤ LỤC 2**CÁC GIẢI THƯỞNG MURAKAMI ĐẠT ĐƯỢC TRONG SỰ NGHIỆP SÁNG TÁC*****Giải thưởng dành cho sách***

STT	Năm	Giải thưởng	Sách
1	1979	Giải thưởng Gunzo (dành cho tiểu thuyết đầu tay hay nhất)	<i>Lắng nghe gió hát</i>
2	1982	Giải thưởng văn học Noma (tác phẩm mới xuất sắc nhất)	<i>Cuộc săn cừu hoang</i>
3	1985	Giải thưởng Tanizaki	<i>Xứ sở thần tiên tàn bạo và nơi tận cùng thế giới</i>
4	1995	Giải Yomiuri (tiểu thuyết hay nhất)	<i>Biên niên kí chim vặn dây cót</i>
5	1999	Giải thưởng Kuwabara Takeo	<i>Ngắm</i>
6	2006	Giải thưởng World Fantasy (tiểu thuyết hay nhất)	<i>Kafka bên bờ biển</i>
7	2006	Giải thưởng Truyện ngắn Quốc tế Frank O'Connor	<i>Cây liễu mù, Người đàn bà ngủ trong rừng</i>
8	2016	Giải thưởng Văn học Hans Christian Andersen	
9	2018	Giải thưởng Văn học Hoa Kỳ (cho sự đóng góp trọn đời cho nền văn học quốc tế)	
10	2022	Giải thưởng Cinco Del Duca II (Cho tác phẩm cả đời cấu thành dưới hình thức văn học mang thông điệp về chủ nghĩa nhân văn hiện đại)	

Giải thưởng cá nhân

STT	Năm	Giải thưởng
1	2006	Giải Franz Kafka
2	2009	Giải thưởng Jerusalem
3	2009	Được vinh danh là Hiệp sĩ của Huân chương Nghệ thuật và Văn học Tây Ban Nha
4	2011	Giải thưởng Catalunya
5	2014	Giải Welt – Literaturpreis
6	2016	Giải thưởng văn học Hans Christian Andersen
7	2023	Giải thưởng Công chúa Asturias (về Văn học)

Bảng danh dự

- Bảng danh dự Tiến sĩ Văn học – Đại học Liège (tháng 09 năm 2007)

- Bằng danh dự Tiến sĩ Văn học – Đại học Princeton (tháng 06 năm 2008)
- Bằng danh dự Tiến sĩ Văn học – Đại học Tufts (tháng 05 năm 2014)
- Bằng danh dự Tiến sĩ Văn học – Đại học Yale (tháng 05 năm 2016)

PHỤ LỤC 3
KHẢO SÁT BIỂU TƯỢNG

TRĂNG

<i>Tác phẩm</i>	<i>Số lần trăng được nhắc đến trong tác phẩm</i>
<i>Xử sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới</i>	14
<i>Rừng Nauy</i>	30
<i>Biên niên kí chim vặn dây cót</i>	67
<i>Người tình Sputnik</i>	24
<i>Kafka bên bờ biển</i>	27
<i>IQ84</i>	464
<i>Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương</i>	4

BÓNG TỐI

Tác phẩm	Hiện thể bóng tối								
	Cái chết	Căn bệnh trầm cảm được gọi tên nhiều lần là “cái gì đó”	Giấc mơ	Cái bóng	Không gian		Nhân vật cực đoan	Nhân vật kì lạ	Vật thể
Đêm tối					Cổng ngầm	Hệ thống Nhà máy	Ma đen (Yamikuro)	Bức tường thành Đầu lâu kì lân	
						Nagasawa Cô bé học trò cũ Reiko		Sợi dây thừng	
					Cái giếng Căn phòng chính lý	Wataya Noboru Ushikawa	Người rỗng	Súng Gậy bóng chày	
					Cái lỗ		Ferdinando	Mái tóc đen của Miu	
					Khu rừng	Koichi Tamura	Johnie Walker Quạ	Súng Cây sáo hồn mèo	
					Hầm thoát hiểm	Lãnh tụ Sakigake Ushikawa	Người Tí Hon	Súng Còng tay Dây áo siết cổ Ayumi	
					Căn phòng Trắng bị cưỡng hiếp và bị sát hại		Ác vong	Dây áo siết cổ Trắng	
Xứ sở diêu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới									
Rừng Nauy									
Biên niên kí chim vận dây cót									
Người tình Sputnik									
Kafka bên bờ biển									
1Q84									
Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương									

TRÚNG

Tác phẩm	Hiện thể của Trúng				
	Con người	Giấc mơ	Cái thai	Không gian	Sinh vật/ vật thể
Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới			Sự sinh sản của kì lân	Chốn tận cùng thế giới	Kì lân
Rừng Nauy				Nhà nghỉ Ami	
Biên niên kí chim vặn dây cót			Cái thai của Kumiko Cái thai của Kano Creta	Căn phòng 208	Bức tường sứa
Người tình Sputnik				Thế giới bên kia	Cánh cửa
Kafka bên bờ biển				Thế giới bên kia	Phiến đá cửa vào
1Q84			Cái thai của Aomame	Thế giới 1Q84	Nhộng không khí
Tazaki Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương			Cái thai của Trắng	Không gian trong mơ của Tsukuru	

PHỤ LỤC 4



Nhãn hiệu và khẩu hiệu của rượu Johnnie Walker



IT'S FINGER LICKIN' GOOD*

***THIS STATEMENT DOES NOT CURRENTLY APPLY TO OUR FRIES**

Nhãn hiệu và khẩu hiệu của hãng gà rán KFC