

CUỘC THI LUẬN VĂN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC NHẬT BẢN

GIẢI THƯỞNG INOUE YASUSHI LẦN THỨ BẢY

HẠNG MỤC DÀNH CHO SINH VIÊN

TÊN ĐỀ TÀI

*TIẾNG THÉT CÂM LẠNG CỦA ŌE KENZABURŌ:*  
THẾ GIỚI NHẬP NHẰNG CỦA NHỮNG ĐƯỜNG BIÊN

TÁC GIẢ

DƯƠNG THỊ THANH TÚ

TP. Hồ Chí Minh, tháng 8 năm 2025

## **LỜI CAM ĐOAN**

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các số liệu và kết quả nghiên cứu trong công trình là hoàn toàn chân thực và chưa từng được ai công bố trong bất kỳ công trình nào khác.

**TP. Hồ Chí Minh, ngày 26 tháng 08 năm 2025**

**Tác giả công trình**

## **DANH MỤC SƠ ĐỒ**

|                                                    |           |
|----------------------------------------------------|-----------|
| <b>SƠ ĐỒ 1. VÒNG LẶP THỂ HỆ NHÀ NEDOKORO.....</b>  | <b>79</b> |
| <b>SƠ ĐỒ 2. GIẢI VÒNG LẶP THỂ HỆ.....</b>          | <b>81</b> |
| <b>SƠ ĐỒ 3. ĐỐI THOẠI QUÁ KHỨ - HIỆN TẠI.....</b>  | <b>83</b> |
| <b>SƠ ĐỒ 4. BIỂU TƯỢNG ĐẦU CUỐI-TƯƠNG ỨNG.....</b> | <b>87</b> |
| <b>SƠ ĐỒ 5. “SỰ TRỞ LẠI” BIỂU TƯỢNG.....</b>       | <b>90</b> |

## MỤC LỤC

|                                                                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| DẪN NHẬP .....                                                                                                                              | 1  |
| 1. Lý do chọn đề tài.....                                                                                                                   | 1  |
| 2. Tổng quan tình hình nghiên cứu .....                                                                                                     | 2  |
| 2.1. Tình hình nghiên cứu trên thế giới.....                                                                                                | 2  |
| 2.2. Tình hình nghiên cứu trong nước.....                                                                                                   | 7  |
| 3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu .....                                                                                                    | 11 |
| 4. Mục tiêu nghiên cứu .....                                                                                                                | 11 |
| 5. Phương pháp nghiên cứu .....                                                                                                             | 11 |
| 6. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn .....                                                                                                      | 12 |
| 7. Bố cục đề tài .....                                                                                                                      | 13 |
| CHƯƠNG 1: TỔNG QUAN NHỮNG CƠ SỞ LÝ LUẬN CHUNG.....                                                                                          | 15 |
| 1.1. Quan niệm sáng tạo nghệ thuật của nhà văn Ōe Kenzaburō .....                                                                           | 15 |
| 1.1.1. Tác giả Ōe Kenzaburō - tiểu sử và văn nghiệp .....                                                                                   | 15 |
| 1.1.2. Lập trường sáng tác của Ōe Kenzaburō: Tự nghiệm về tính đa nghĩa của Nhật Bản trên những lần ranh.....                               | 19 |
| 1.2. Khái quát tác phẩm <i>Tiếng hét câm lặng</i> .....                                                                                     | 26 |
| 1.3. Lý luận về “trung tâm và ngoại biên” trong nghiên cứu văn học.....                                                                     | 27 |
| 1.3.1. Thuật ngữ <i>trung tâm/ngoại biên (centre and periphery)</i> .....                                                                   | 28 |
| 1.3.2. Tinh thần “phi trung tâm” và giải nhị nguyên phạm trù đối lập theo Jacques Derrida .....                                             | 28 |
| 1.3.3. Phạm trù “ <i>lai ghép</i> ” ( <i>hybridity</i> ), và “ <i>tính nước đôi</i> ” ( <i>Ambivalence</i> ) theo tư duy hậu thuộc địa..... | 31 |
| 1.3.4. Lý thuyết <i>Carnaval hóa</i> của Mikhail Bakhtin .....                                                                              | 34 |
| TIỂU KẾT CHƯƠNG 1.....                                                                                                                      | 37 |
| CHƯƠNG 2: THÂN PHẬN CON NGƯỜI VÀ NỖI NIỀM DÂN TỘC Ở GIỮA NHỮNG LẦN RANH THỜI HẬU CHIẾN NHẬT BẢN.....                                        | 38 |
| 2.1. Bình diện cá nhân: nỗi giằng xé để trở thành-con người ( <i>being-human</i> ).....                                                     | 38 |
| 2.1.1. Tâm hồn và thể xác .....                                                                                                             | 38 |
| 2.1.2. Đạo đức và lầm lạc .....                                                                                                             | 43 |
| 2.1.3. Ôn hòa và bạo lực .....                                                                                                              | 46 |
| 2.2. Bình diện dân tộc: nỗi nhập nhằng trong sự đổ vỡ bản sắc.....                                                                          | 49 |
| 2.2.1. Cuộc đối thoại bản sắc của hai anh em dòng tộc Nedokoro .....                                                                        | 49 |
| 2.2.1.1. Ký ức và trải nghiệm.....                                                                                                          | 49 |
| 2.2.1.2. Vòng lặp xung đột thế hệ dòng họ Nedokoro.....                                                                                     | 53 |
| 2.2.2. Vòng lặp xung đột giữa cộng đồng bản xứ trước thế lực ngoại lai.....                                                                 | 57 |

|                                                                                  |           |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>TIỂU KẾT CHƯƠNG 2.....</b>                                                    | <b>65</b> |
| <b>CHƯƠNG 3: NGHỆ THUẬT TỰ SỰ TRÊN NHỮNG ĐƯỜNG BIÊN ĐA DIỆN .....</b>            | <b>66</b> |
| <b>3.1. Nhân vật nghịch dị.....</b>                                              | <b>66</b> |
| 3.1.1. Kiểu nhân vật biến dạng (người/ động vật) .....                           | 67        |
| 3.1.2. Kiểu nhân vật biếm họa (rỗng tinh thần/ đầy thể xác).....                 | 71        |
| 3.1.3. Kiểu nhân vật giễu nhại (vua/hề).....                                     | 73        |
| <b>3.2. Không - thời gian huyền thoại.....</b>                                   | <b>78</b> |
| 3.2.1. Không - thời gian đồng hiện.....                                          | 78        |
| 3.2.2. Không - thời gian đối thoại .....                                         | 82        |
| <b>3.3. Kết cấu trần thuật tuần hoàn .....</b>                                   | <b>86</b> |
| <b>TIỂU KẾT CHƯƠNG 3.....</b>                                                    | <b>94</b> |
| <b>KẾT LUẬN .....</b>                                                            | <b>95</b> |
| <b>TÀI LIỆU THAM KHẢO.....</b>                                                   | <b>97</b> |
| <b>PHỤ LỤC .....</b>                                                             | <b>1</b>  |
| 1. Ōe, K & Kreisler, H - <i>Nghệ thuật và sự chữa lành</i> .....                 | 1         |
| 2. Oe, K., & Ishiguro, K - <i>Mô hình Sóng: Một cuộc đối thoại</i> .....         | 12        |
| 3. Ōe, K - <i>Bản sắc kép của Nhật Bản: nổi nhập nhằng của một nhà văn</i> ..... | 22        |

## DẪN NHẬP

### 1. Lý do chọn đề tài

Ōe Kenzaburō là một trong những đại diện xuất sắc nhất của văn học hiện đại Nhật Bản và là người Nhật Bản thứ hai đoạt giải Nobel Văn học vào năm 1994. Trong bài diễn từ Nobel đầy xúc động mang tên *Nhật Bản, sự nhập nhằng và tôi*, ông đã tỏ rõ quan điểm sáng tạo nghệ thuật của mình gắn liền với những chuyển biến nội tại của đất nước; những vấn đề chính trị - xã hội hậu chiến luôn song hành cùng ông trên chặng đường cầm bút, khai thuyết. Trưởng thành trong thời kỳ chiến tranh tàn khốc, Ōe mang trong lòng vết thương lớn vì con trai ông là nạn nhân trực tiếp của di chứng bom nguyên tử. Ông tìm đến văn chương như một phương tiện để hàn gắn vết thương cá nhân, nhưng những tác phẩm của ông không chỉ bó hẹp trong giới hạn cá nhân mà còn mở rộng ra những vấn đề dân tộc và nhân loại. Sự nghiệp của Ōe đạt đỉnh cao vào những thập niên 50-60 của thế kỷ XX, trong đó *Tiếng hét câm lặng* là tác phẩm tiêu biểu dẫn chứng cho giải Nobel Văn học, tác phẩm chứa đựng những quan điểm nghệ thuật sắc bén nhất của ông. Gần đây, tác phẩm vừa được xuất bản tại Việt Nam vào đầu tháng 4/2024 và đã thu hút sự quan tâm lớn từ độc giả yêu thích văn chương Nhật Bản.

Đối với Ōe, Nhật Bản hậu chiến là một xã hội đa nghĩa với đầy những ngã rẽ phức tạp. Ông phơi bày hiện trạng ấy trên trang văn, phác họa nên những đường biên nhập nhằng, một mặt phản ánh sự mơ hồ, mặt khác để xây dựng hệ giá trị mới - lập thuyết về thế đứng ngoại biên của con người. Trong thế giới tưởng tượng của Ōe, sự phân chia phản ánh các mối quan hệ phức tạp giữa con người và xã hội, giữa cá nhân và tập thể...những “lằn ranh” là nền tảng quan trọng để con người tái định vị vị thế của chính mình trong một thế giới đầy mâu thuẫn và biến động. Đó là lời khẳng định mạnh mẽ về sự cần thiết phải phá vỡ những giới hạn cứng nhắc các giá trị truyền thống, đồng thời mở ra một hướng đi mới, để con người không chỉ tồn tại mà còn có thể tìm thấy sự hòa nhập và tái sinh trên toàn cầu, từ góc nhìn của Nhật Bản sau thất bại trên chiến trường Thái Bình Dương.

Ở một khía cạnh khác, khi nhìn nhận tình hình thế giới hiện nay, với bầu không khí căng thẳng từ các cuộc xung đột vũ lực và thương mại, thì những tổn thương cá nhân và chấn thương bản sắc không bao giờ là hệ đề tài cũ. Hệ quả tất yếu sau mỗi cuộc chiến, dù người thắng hay kẻ thua, không phải là vinh quang hay xấu hổ, mà là những kim kẹp, lệ thuộc ảnh hưởng đến bản sắc dân tộc, quyền tự quyết vận mệnh quốc gia. Những vết thương này không dễ lành, và giống như sự xáo trộn trong tâm hồn người Nhật sau chiến tranh, chúng đọng lại những cảm giác tội lỗi, xấu hổ và đau đớn mà không thể lập tức hồi phục. Những cuộc xung đột để lại vết thương tinh thần không thể xóa nhòa, dẫn đến cuộc khủng hoảng bản sắc từ sự lệ thuộc, từ đó các giá trị văn hóa, nhân sinh bị đe dọa nghiêm trọng.

Qua đó, *Tiếng thét câm lặng* là một tác phẩm nghệ thuật đậm tính triết lý về hòa bình, hữu nghị và sự tái kết nối nhân loại, nhắc nhở chúng ta chiêm nghiệm sâu sắc quá khứ để đưa ra cách sống mới cho hiện tại. Câu chuyện về sự phục hồi sau chiến tranh và tái xây dựng bản sắc không chỉ có ý nghĩa với Nhật Bản mà còn đối với toàn bộ nhân loại, khi mà thế giới đang đứng trước những thử thách lớn về sự hòa hợp và bình đẳng. Như vậy, từ tất cả lý do trên, chúng tôi quyết định lựa chọn đề tài này với hy vọng đóng góp một công trình giá trị cho nền học thuật nước nhà.

## **2. Tổng quan tình hình nghiên cứu**

### **2.1. Tình hình nghiên cứu trên thế giới**

Công trình nghiên cứu của chúng tôi sẽ khai thác tác phẩm *Tiếng thét câm lặng* của Ōe Kenzaburō bằng việc bám sát quan niệm sáng tạo nghệ thuật của nhà văn với tư cách là người lập thuyết cho thế đứng ngoại biên. Trong đó, văn chương ông luôn căng thẳng với những va đập nhị nguyên, những biểu hiện đa nghĩa, và thể hiện nên trạng thái nhập nhằng của một Nhật Bản sau ngày bại trận, khi đứng giữa đường ranh thủ phạm - nạn nhân để tự biểu thị mình.

Trên thế giới, vấn đề này đã được nhiều học giả quan tâm nghiên cứu từ những góc nhìn khác nhau. Tuy nhiên, vì giới hạn khảo sát, tôi chỉ xin điểm qua một số công trình tiêu biểu bằng tiếng Anh, qua đó gợi mở những cách tiếp cận có giá trị tham khảo:

Nhà nghiên cứu Yasuko Claremont có tác phẩm *The Novels of Ōe Kenzaburō* (Tạm dịch: *Tiểu thuyết của Ōe Kenzaburō*) xuất bản năm 2008 tại Nhà xuất bản Routledge. Đây là công trình nghiên cứu có phạm vi rộng, bao gồm hầu hết các tác phẩm của Ōe Kenzaburō từ năm 1957 đến đầu thế kỷ XXI. Trong đó, Yasuko Claremont tập trung khai thác tiến trình phát triển tư tưởng của nhà văn nhấn mạnh vào nội dung tuần hoàn “hủy diệt và tái sinh”. Nhà nghiên cứu cho rằng Ōe Kenzaburō đã triển khai một lối viết phức tạp và dữ dội khi đề cập đến chủ đề về khát khao “bạo lực” và cảm thức “vô vọng” của con người trong thời đại mà mọi trật tự bị đảo lộn. Cách triển khai này giúp nhà văn phơi bày những lần ranh nhập nhằng nhưng chủ đích cuối cùng của nhà văn không chỉ để thể hiện nỗi đau, sự tuyệt vọng mà là cầu vọng về sự tái sinh tích cực sau tất cả những vụn vỡ. Đặc biệt, trong nghiên cứu về tác phẩm *Tiếng thét câm lặng*, Yasuko Claremont đã chỉ ra sự va đập, đối lập giữa các yếu tố lịch sử - huyền thoại, truyền thống - hiện đại, ký ức tập thể - ký ức cá nhân... để từ đó khẳng định những điểm gãy trong bản sắc dân tộc Nhật Bản trong mắt Ōe Kenzaburō. Qua đó, nghiên cứu của Yasuko Claremont mang đến một đóng góp giá trị, cung cấp toàn diện phong cách văn chương của Ōe Kenzaburō - một người sáng tác trên tư cách khai thuyết cho thế đứng ngoại biên, hướng cái nhìn nhân đạo đến những thân phận vô danh bị cuốn vào dòng chảy lịch sử mà họ không có quyền lựa chọn.

Nhà nghiên cứu Michiko Niikuni Wilson có công trình nghiên cứu được xuất bản dưới dạng một cuốn sách mang tên *The Marginal World of Ōe Kenzaburō: A Study of Themes and Techniques* (Tạm dịch: *Thế giới bên lề của Ōe Kenzaburō: Nghiên cứu về chủ đề và thi pháp nghệ thuật*), ra mắt lần đầu năm 1986 tại Nhà xuất bản Routledge. Đây là chuyên luận bằng tiếng Anh chuyên khảo toàn diện các đặc điểm thi pháp và chủ đề xuyên suốt trong sáng tác của Ōe. Với cách tiếp cận ký hiệu học, tự sự học và thi pháp học, Michiko Niikuni Wilson đã đề xuất một khung lý thuyết để đọc tác phẩm của Ōe như là những biểu hiện của một “thế giới bên lề” (*marginal world*), Wilson đặt trọng tâm vào phân tích phương diện nghệ thuật như sự phân tầng của thời gian - không gian, tính đa thanh, trào lộng kiểu châm biếm (hài đen), hình tượng thân thể thấp hèn, hình tượng “đứa trẻ bị bỏ rơi” hay “người con khiếm khuyết”... tất cả góp phần xây dựng một vũ trụ văn chương đậm đặc tính chất “chủ nghĩa hiện thực nghịch dị”. Bên cạnh đó, với sự kết hợp giữa phê bình văn học, nhân học văn hóa và triết học hiện đại, Wilson đã đặt nền móng cho cách đọc văn chương của Ōe dưới góc độ hậu hiện đại và hậu thực dân, đồng thời khẳng định vị thế của Ōe như một nhà văn toàn cầu, người dùng tiếng Nhật để viết nên những ám ảnh mang tính phổ quát cho nhân loại về khủng hoảng căn tính, chấn thương hậu chiến và khát vọng tái sinh trong một thế giới hiện đại đầy đổ vỡ.

Một trong những hướng tiếp cận mới mẻ gần đây đối với *Tiếng thét câm lặng* là bài nghiên cứu của Reiko Abe Auestad mang tên *The Silent Cry (1967) Revisited through Affect Theory* (Tạm dịch: *Tiếng thét câm lặng (1967) dưới góc nhìn của lý thuyết cảm xúc*), được đăng trên *Tạp chí Japan Forum*, Tập 36, Số 3, năm 2024. Theo đó, Reiko Abe Auestad triển khai lối đọc dựa trên lý thuyết cảm xúc, nhằm truy vết các dòng chảy cảm xúc tiền-ý thức như xấu hổ, phần nộ, khao khát, mặc cảm tội lỗi và chấn thương thông qua diễn trình tâm lý nhân vật. Qua đó, tác giả cho thấy cách các hình thái cảm xúc này chi phối nhận thức lịch sử, tái cấu trúc ký ức cá nhân - cộng đồng, và làm lung lay ranh giới giữa “con người lý trí” và “con người dục vọng” mà chính Ōe từng phân biệt. Đặc biệt, người nghiên cứu nhấn mạnh bi kịch giữa hai anh em Mitsu và Takashi chính là hệ quả của những điểm “mù lòa cảm xúc”, tức không nhận ra chính cảm xúc đang chi phối nhận thức và hành động của bản thân. Qua lăng kính cảm xúc, *Tiếng thét câm lặng* được hiểu như một diễn ngôn về ký ức, tổn thương và khả năng chữa lành thông qua việc chấp nhận những giới hạn trong tri nhận và cảm xúc của con người.

Trong bài viết *Writing Against Violence: Ōe Kenzaburō and Edward Said* (Tạm dịch: *Viết để chống lại bạo lực: Ōe Kenzaburō và Edward Said*), đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Quản trị Quốc tế*, số 47, 2014, trang 159-166), Christopher Isherwood tiếp cận văn chương Ōe từ góc nhìn hậu thuộc địa và phê bình văn hóa, đặc biệt nhấn mạnh khái niệm “bạo lực cấu trúc” trong diễn ngôn tự sự. Nhà nghiên cứu cho rằng Ōe đã công khai triển khai một hình thức “viết bạo

lực chống lại bạo lực”, bằng cách phá vỡ cấu trúc ngôn ngữ chuẩn, thách thức bản sắc văn hóa thuần nhất và phơi bày sự áp đặt của chủ nghĩa đế quốc. Bằng việc vận dụng tư tưởng của Edward Said, đặc biệt là các khái niệm “ngoại biên”, “lai ghép”, “biên giới” và “cấu trúc trung tâm - ngoại vi”, Christopher Isherwood cho thấy Ōe không chỉ phê phán sự đồng hóa văn hóa mà còn đề xuất một “con đường thứ ba”, vừa từ chối bạo lực cực đoan, vừa chống lại sự bất lực chính trị.

Nhà nghiên cứu Karen Thornber trong bài viết *Ōe Kenzaburō: bản thảo giữa Hiroshima và Châu Á*, đăng trong kỷ yếu hội thảo quốc tế mang tên *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á* xuất bản năm 2013, đã bàn luận về tư tưởng văn hóa - chính trị của Ōe Kenzaburō trong mối quan hệ giữa Nhật Bản và Châu Á. Karen Thornber đã chỉ ra mối bận lòng của Ōe Kenzaburō thể hiện trong những sáng tác và phát ngôn công khai khi đối diện với những đồng nghiệp Châu Á về nỗi mất mát vì chiến tranh và bom nguyên tử. Theo đó, ông là một trong số nhà văn chủ trương trung thực đối diện với lịch sử. Ông viết về vết thương của những nạn nhân vô tội ở Nhật Bản nhưng đồng thời sẵn sàng chịu trách nhiệm với các nạn nhân trên toàn Châu Á. Nói cách khác, điều Ōe Kenzaburō quan tâm là nỗi đau của nhân loại - không phân chia đường biên, vì thế văn chương của ông là tiếng nói thể hiện khao khát “Nhật Bản sẽ cùng với cả thế giới lên án chiến tranh” (Karen Thornber, 2013, tr. 655). Tuy nhiên, Karen Thornber cũng cho thấy con đường để thể hiện tinh thần nhân văn, nhân đạo ấy không hề đơn giản trong nỗi băn khoăn lớn của Ōe Kenzaburō “khó khăn thế nào để hướng đến toàn cầu trong phạm vi cá nhân và hướng đến cá nhân trong phạm vi toàn cầu.” (Karen Thornber, 2013, tr. 655).

Công trình tiêu biểu tiếp theo là *The Silent Cry: The Game of Sacred Violence between Myth, Logos and History in the Japanese Cultural Matrix* (Tạm dịch: *Tiếng thét câm lặng: Trò chơi của bạo lực thiêng giữa thần thoại, lý tính và lịch sử trong cấu trúc văn hóa Nhật Bản*) của nhà nghiên cứu Rodica Frentiu, đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Tôn giáo và Hệ tư tưởng*, tập 12, số 36, năm 2013. Rodica Frentiu tiếp cận tiểu thuyết *Tiếng thét câm lặng* của Ōe Kenzaburō như một không gian giao thoa giữa huyền thoại, lý tính và lịch sử, ở đó bạo lực thiêng được xem là trung tâm kiến tạo cấu trúc văn hóa và bản sắc cộng đồng hậu chiến. Đồng thời, nhà nghiên cứu cũng chỉ ra bạo lực trong tác phẩm không chỉ mang tính phá hủy mà còn mang chức năng tái sinh cộng đồng thông qua các nghi lễ hiến tế, ký ức tổ tiên và khát vọng cứu chuộc. Bằng cách đó, Frentiu lý giải *Tiếng thét câm lặng* không đơn thuần là một tiểu thuyết đậm đặc yếu tố chính trị - xã hội, mà là một huyền thoại hiện đại, khi đó lịch sử được viết lại bằng ký ức, giằng co giữa cái thiêng và cái tục, giữa khát vọng nhân văn và bạo lực mang tính khai huyền.

Tiếp tục là một bài nghiên cứu của Reiko Abe Auestad mang tên *Between history and heritage: Forests and mountains as a figurative space for revitalizing the past in the works of Ōe Kenzaburō* (Tạm dịch: *Giữa lịch sử và di sản: Rừng và núi như một không gian biểu tượng để hồi sinh quá khứ trong các tác phẩm của Ōe Kenzaburō*). Bài viết này được Reiko Abe Auestad trình bày trong tham luận hội thảo *Tái tư duy “Nghiên cứu Nhật Bản học” từ thực tiễn tại khu vực Bắc Âu* tại Đại học Copenhagen, Đan Mạch năm 2012. Theo đó, nhà nghiên cứu tập trung phân tích vào phạm trù “lịch sử và di sản” thể hiện trong mối quan hệ giữa hai nhân vật chính trong tác phẩm. Lịch sử mang tính khách quan, ngược lại di sản mang tính chủ quan. Vì vậy, trong quá trình tái diễn giải lịch sử, sự khác nhau của hai cách tri nhận quá khứ của hai nhân vật đã phơi bày hiện trạng đứt gãy bản sắc dân tộc thời hậu chiến với những góc khuất từng bị vùi lấp giờ lại có cơ hội trung hiện. Nổi tiếp đó, Reiko Abe Auestad đi sâu nghiên cứu về hình ảnh “rừng và núi” mà Ōe Kenzaburō xây dựng, nhà nghiên cứu khẳng định đó là chủ đích của tác giả để dựng lên một không gian thiên tính biểu tượng “bên lề”. Không gian đó chứa đựng những câu chuyện huyền thoại và văn hóa từ ký ức của cộng đồng ngoại biên tưởng chừng đã bị gạt bỏ. Bằng cách khơi dậy những vết thương tập thể, những mảnh không gian sống động của văn hóa vùng biên để chống lại chủ nghĩa dân tộc cực đoan và hệ hình đế quốc, nhà nghiên cứu nhận định văn chương của Ōe Kenzaburō mang đến một tiếng nói phản tư sâu sắc, hàm chứa giá trị nhân văn, nhân bản.

Một bài viết khác của Christopher Isherwood đào sâu vào vấn đề trung tâm - ngoại biên trong tác phẩm của Ōe Kenzaburō mang tên *Beyond boundaries: Centre/periphery discourse in Ōe Kenzaburo's Dojidai Gemu and Witi Ihimaera's The Matriarch* (Tạm dịch: *Vượt qua ranh giới: Diễn ngôn trung tâm - ngoại vi trong Trò chơi đương đại của Ōe Kenzaburō và Nữ tộc trưởng của Witi Ihimaera*), đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Châu Á New Zealand*, Tập 5, số 2, 2003, trang 115-144. Trong đó, nhà nghiên cứu quan tâm đến phương diện xây dựng nghệ thuật đậm màu sắc nghịch dị và huyền ảo thông qua hình tượng không gian, thời gian; nhân vật; chủ đề;.... từ đó, Christopher Isherwood chỉ ra nhà văn đã tạo ra vùng “không gian thứ ba”, phá vỡ những cấu trúc nhị nguyên thông thường, gửi gắm vào đó hy vọng phục dựng bản sắc cộng đồng từ vùng rìa lịch sử. Đây là nghiên cứu giá trị, bàn luận về nhiều vấn đề chuyên sâu trong sự so sánh hai nhà văn Ōe Kenzaburō và Witi Ihimaera. Điểm sáng đáng chú ý mà nhà nghiên cứu cung cấp ở đây nhấn mạnh vào cách chống diễn ngôn trung tâm mà hai nhà văn cùng khai thác, cho thấy mức độ quan tâm của cả hai về tình trạng, bản sắc dân tộc trước tình hình nhiều nhượng, phi lý của thời hiện đại.

John Whitter Treat có công trình nghiên cứu *Hiroshima Nōto and Ōe Kenzaburō's Existentialist Other* (Tạm dịch: *Sở tay Hiroshima và hình tượng tha nhân hiện sinh của Ōe*

Kenzaburō) đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Châu Á của Đại học Harvard*, tập 47, số 1, 1987. Theo đó, nhà nghiên cứu đã bàn luận về mối liên hệ giữa tư tưởng nhà văn Ōe Kenzaburō đối với triết học hiện sinh của Jean Paul Sartre. Bài viết đề cập sâu vào định nghĩa “Cái khác” ám dụ cho những thân phận vùng biên, không được thừa nhận thân phận và nỗi đau. Nhà văn Ōe Kenzaburō đã hướng cái nhìn nhân đạo cho họ, những kẻ ngoài cuộc dù đã đi qua chiến tranh nhưng vẫn phải đối mặt với mất mát to lớn thời hậu chiến. Đồng hành cùng tư tưởng hiện sinh, nhà văn kêu gọi lòng dũng cảm và tinh thần dân thân để xác định bản thể chính mình, tái thiết lập mối quan hệ giữa bản ngã và tha nhân, tìm kiếm ý nghĩa hiện hữu cùng ý thức trách nhiệm cá nhân. Cuối cùng, công trình đã kết luận tinh thần dân thân quyết liệt của nhà văn, nhà nghiên cứu khẳng định Ōe Kenzaburō đã dành tâm huyết cả đời để theo đuổi lý tưởng đấu tranh chống vũ khí hạt nhân và lên tiếng cho những tâm hồn mất mát, tổn thương qua từng mảnh hồi ký cất gọn vào *Sổ tay Hiroshima*.

Trong điều kiện còn hạn chế về nguồn tài liệu tham khảo bằng tiếng Trung, tôi có cơ hội tiếp cận công trình *来自边缘的声音: 莫言与大江健三郎的文学* (Tạm dịch: *Tiếng nói xuất phát từ vùng biên: Văn học của Mạc Ngôn và Ōe Kenzaburō*) của 张文颖 (Trương Văn Dĩnh), xuất bản năm 2006 tại Nhà xuất bản Đại học Truyền thông Trung Quốc. Lấy khung lý thuyết trung tâm - ngoại biên theo nhà nhân học - văn hóa Yamaguchi Masao, kết hợp cùng chủ nghĩa hiện thực nghịch dị của Bakhtin làm nền tảng, 张文颖 (Trương Văn Dĩnh) đã chỉ ra quá trình kiến tạo bản sắc văn học dân tộc của hai nhà văn lớn đến từ ký ức và văn hóa quê hương - vốn nằm ở vùng “ngoại biên” so với đô thị trung tâm. Nổi bật là Ōe Kenzaburō, người khắc họa nên những hình tượng “bên lề” như trẻ em, người khuyết tật, kẻ tâm thần, người bị ruồng bỏ; phá vỡ chuẩn mực tiếng Nhật truyền thống, vận dụng thủ pháp nghịch dị để đảo lộn trật tự quen thuộc, biến hóa cấu trúc không - thời gian như công cụ để “làm xa lạ” thực tại nhằm tạo nên một diễn ngôn đối kháng với căn tính Nhật Bản, gắn với sự tuyệt đối hóa hình tượng Thiên Hoàng. Qua đó, nghiên cứu khẳng định vai trò tiên phong của Ōe Kenzaburō trong việc chứng minh văn hóa bên lề có thể trở thành nền tảng cho sự sáng tạo văn học thế giới nói chung và hướng đến sự giải thoát cho văn học Nhật Bản hậu chiến nói riêng.

Nhìn chung, tình hình nghiên cứu trên thế giới về tác giả Ōe Kenzaburō nói chung và tác phẩm *Tiếng hét câm lặng* nói riêng khá đa dạng với nhiều vấn đề bàn luận về thân phận và bản chất con người, tư tưởng về sắc tộc. Bước sang thế kỷ XXI, tác phẩm vẫn tiếp tục là điểm tựa của nhiều nghiên cứu học thuật mới, với các hướng tiếp cận từ lý thuyết mới mẻ và sâu sắc. Điều này cho thấy chiều sâu tư tưởng của Ōe chưa từng bị đóng khung trong một thời đoạn lịch sử cụ thể, mà luôn được mở ra như một nguồn đối thoại không ngừng với con người hiện đại trong thế giới biến động về vấn đề căn tính, ký ức cộng đồng, sự tồn tại và bản chất người...

Dẫu vậy, cần thừa nhận rằng giới nghiên cứu quốc tế tuy phong phú, nhưng người viết vẫn chưa thể tiếp cận tư liệu nội sinh từ các học giả Nhật Bản, những người đã tiếp cận tác phẩm bằng ngôn ngữ bản địa. Do giới hạn về trình độ tiếng Nhật, công trình này chưa thể bao quát trọn vẹn nguồn tư liệu quý giá đó.

## 2.2. Tình hình nghiên cứu trong nước

Tại Việt Nam, mặc dù tên tuổi của Ōe Kenzaburō được biết đến khá sớm, nhưng so với Kawabata Yasunari hay Murakami Haruki thì số lượng dịch thuật và nghiên cứu có phần khiêm tốn. Có lẽ, một trong những nguyên nhân xuất phát từ phong cách văn chương của tác giả. Nói theo Hàn Lâm Viện Thụy Điển thì “Kenzaburo Oe đã sáng tạo ra một thế giới đầy chất thơ, đã mô tả tình trạng đau đớn trong khổ cảnh của con người thời hiện đại bằng sự cô đọng những ngụ ngôn và đời sống hiện thực.” (Nguyễn Mạnh Trinh, 2016, đoạn 18). Cho nên, sáng tác của Ōe Kenzaburō tạo ra một thách thức lớn cho độc giả trong việc tiếp nhận. Một nguyên nhân nữa, đến từ vấn đề kiểm duyệt dịch thuật tác phẩm của ông tại Việt Nam. Nhà nghiên cứu Huỳnh Như Phương cho rằng sự khác biệt thể chế chính trị và nhận thức xã hội Việt - Nhật, đã ảnh hưởng đến quá trình biên tập những tình tiết nhạy cảm vì “những chuẩn mực văn hóa cứng rắn vẫn còn chi phối chân trời tiếp nhận văn học của công chúng Việt Nam” (Huỳnh Như Phương, 2013, đoạn cuối). Dù vậy, sự nghiệp văn chương đồ sộ của tác giả với những sáng tác mang tầm vóc nhân loại có giá trị vượt thời đại vẫn ở đó và sẵn sàng để chúng ta khám phá.

Khái quát sâu hơn về những nghiên cứu tác giả Ōe Kenzaburō tại Việt Nam, dưới đây là một số công trình học thuật nổi bật:

Trần Thị Thục có luận án Tiến sĩ năm 2018 mang tên *Thân phận con người trong tác phẩm của Abe Kobo và Ōe Kenzaburō: một sự so sánh* tại Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân Văn, Đại học Quốc gia Hà Nội. Nhà nghiên cứu đã triển khai một công trình nghiên cứu chuyên sâu, trong đó *Tiếng hét câm lặng* nằm trong phạm vi khảo sát. Theo đó, Trần Thị Thục tập trung phân tích phương diện nội dung theo chiều kích hiện sinh như sự cô đơn của con người trong một thế giới phi lý, tình trạng tha hóa, khủng hoảng bản thể và hành trình vượt thoát khỏi thực tại ngột ngạt. Trong đó, ở *Tiếng hét câm lặng*, nhà nghiên cứu đã chỉ rõ các nhân vật trong truyện hầu như đều chịu chung một nỗi khủng hoảng bản thể, họ cố truy vết căn cước bằng một hành trình dài tìm về nguồn cội nhưng những điều đó rất khó khăn bởi lẽ:

Các nhân vật của Oe không tìm lại được căn cước đã mất của mình, bởi họ không thể đạt được sự hài hòa giữa con người với con người, và giữa con người với thiên nhiên, điều mà Oe cho rằng con người thời hiện đại đã lãng quên tầm quan trọng của sự hài hòa ấy.

(Trần Thị Thục, 2018, tr. 123)

Đồng thời, công trình cũng chú trọng đến những phương diện nghệ thuật được sử dụng để khắc họa thân phận con người, từ đó làm rõ phong cách sáng tác đặc trưng của Abe và Ōe - hai gương mặt tiêu biểu của văn học hiện sinh Nhật Bản hiện đại. Xét về mức độ liên quan đến đề tài nghiên cứu của tôi, có thể nhận thấy luận án của Trần Thị Thục đã phác họa được một bức tranh toàn cảnh về thế giới nghệ thuật của Ōe, từ hệ thống chủ đề, kiểu hình nhân vật cho đến không gian tự sự. Theo đánh giá của tác giả, các tác phẩm của Ōe “thể hiện một niềm khát khao hòa nhập với cộng đồng, sự hài hòa giữa con người với thiên nhiên, vũ trụ [...] Nhân vật của ông luôn căng thẳng trong những sự chọn lựa: sống hay chết, gánh lấy trách nhiệm hay chối bỏ nó” (Trần Thị Thục, 2018, tr. 178). Với tư cách là người chứng kiến và chịu tổn thương trực tiếp bởi chiến tranh, ngòi bút của Ōe mang nặng tính phản kháng: ông sử dụng hình ảnh bạo lực và cái chết như những ẩn dụ khốc liệt để đấu tranh chống lại vũ khí hạt nhân, thể hiện lập trường phản chiến mạnh mẽ và bền bỉ. Thêm vào đó, dù không đặt trọng tâm vào việc truy tìm các đối cực như nghiên cứu của chúng tôi, luận án vẫn đưa ra một số phân tích đáng chú ý về các hình tượng đối lập trong tác phẩm, chẳng hạn như cặp anh em nhà Nedokoro, hay cách nhà văn khai thác các huyền thoại dân gian nằm bên lề lịch sử chính thống,...

Lê Hồ Nam có bài viết “*Tiếng hét câm lặng*” và *nỗi cực nhọc của một người còn sống* nhân dịp tác phẩm *Tiếng hét câm lặng* ra mắt bạn đọc Việt Nam năm 2024 đăng trên *Tạp chí Văn nghệ quân đội*. Theo đó, tác giả bài viết đã có những nhận định sắc bén về tư tưởng “trở thành con người” mà Ōe Kenzaburō luôn luôn trăn trở trong văn chương của mình. Lê Hồ Nam nhận định *Tiếng hét câm lặng* đã phơi bày sự nhọc nhằn của việc “làm người” gắn kết quá khứ với hiện tại và xung đột giữa truyền thống và hiện đại ở Nhật sau chiến tranh. Tác giả đã xây dựng những đường biên bất định, đặt những vấn đề theo ý thức thuần túy dễ bị nghi ngờ hoặc phán xét như viết về bạo lực, mê tín nhưng “Kenzaburo Ōe đã làm được một thứ mà nghệ thuật cần: đẩy một vấn đề ra khỏi hai cực nhị nguyên, đẩy lùi sự phán xét dễ dàng của con người trước một điều cụ thể.” (Lê Hồ Nam, 2024, đoạn 6). Cuối cùng, nhà nghiên cứu kết luận Ōe Kenzaburō đã xây dựng mạch truyện chặt chẽ, khắc họa mối liên hệ tương hỗ giữa đau khổ cá nhân và cộng đồng, dẫn dắt từ cái riêng sang cái phổ quát, từ u tối đến hy vọng, kết thúc bằng những khoảnh khắc giải thoát đầy ám ảnh nhưng vẫn gửi gắm khát vọng sự phục sinh nhân tính, phục dựng Nhật Bản trong tương lai, dù mơ hồ nhưng không vô vọng.

Nhà nghiên cứu Phạm Xuân Nguyên có bài viết *Vì sao Ōe Kenzaburō chưa vào được Việt Nam*, đăng trong kỷ yếu hội thảo quốc tế mang tên *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh toàn cầu hóa* xuất bản năm 2015. Nhà nghiên cứu đã khái quát phong cách văn chương của nhà văn qua ba đặc điểm nổi bật: “Văn chương của nỗi đau”; “Văn chương của sự hủy diệt

giọng điệu riêng” và “Văn chương của chủ nghĩa hiện thực nghịch dị”. Theo nhà nghiên cứu, hầu hết sáng tác của Ōe đều xoay quanh hai chữ H mang tính biểu tượng “Hiroshima và Hikari” như một lưỡng cực ẩn dụ cho cái chung của dân tộc và cái riêng của gia đình, giữa thảm họa lịch sử và nỗi đau cá nhân. Về nội dung, văn chương của Ōe là sự kết tinh của một nhân vị đau thương: một người cha không nguôi day dứt vì đứa con tật nguyền, đồng thời là một công dân Nhật Bản mang mặc cảm và thương cảm sâu sắc trước số phận bi kịch của đất nước sau Thế chiến II. Về hình thức, nhà nghiên cứu Phạm Xuân Nguyên đặc biệt chú ý đến bút pháp nghịch dị của nhà văn: pha trộn huyền thoại và hiện thực, sử dụng ngôn ngữ trúc trắc, lặp từ bất thường, kết hợp tự sự tự truyện với triết luận, và nỗ lực triệt tiêu giọng điệu cá nhân như một cách từ chối khuôn mẫu của văn học Nhật truyền thống. Mục đích cuối cùng của lối viết này, theo nhà nghiên cứu diễn giải là để nhà văn biểu đạt cái nhìn nhân đạo sâu sắc về thân phận con người. Vì thế, không ngẫu nhiên khi nhà văn từng bày tỏ: “Tôi không tìm cách viết cho độc giả đại chúng, nhưng tôi muốn vươn tới mọi người.” (Phạm Xuân Nguyên, 2015, tr. 735). Như vậy, để trả lời cho câu hỏi vì sao trong nhan đề bài viết, nhà nghiên cứu kết luận:

Đó là vì Ōe lựa chọn một cách nhìn Nhật Bản khác, một quan niệm văn chương khác và một phong cách văn chương khác, so với văn học Nhật Bản truyền thống đã trở thành khuôn mẫu, trong sự tiếp nhận của chính người Nhật Bản, và độc giả nước ngoài nói chung.

(Phạm Xuân Nguyên, 2015, tr. 735)

Huỳnh Như Phương có bài viết *Ōe Kenzaburō đến Việt Nam*, đăng trong kỷ yếu hội thảo quốc tế mang tên *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á* xuất bản năm 2013, như đã bàn ở phần trên về tình hình dịch thuật và nghiên cứu. Ngoài ra, trong bài viết này còn đề cập đến tác phẩm *Nuôi thù* và *Một nỗi đau riêng*, đặt cả hai vào mối tương quan trong và sau cuộc chiến. Theo đó, những giá trị nhân vị vẫn luôn tồn tại trong công cuộc đấu tranh với cái ác và trong mối quan hệ với tha nhân. Ngay trong biển lửa chiến tranh tàn khốc, con người vẫn sáng ngời vẻ đẹp nhân hậu đối với kẻ địch, hay khi kết thúc chiến tranh, con người vẫn phải đấu tranh với cuộc chiến thiện - ác trong tâm hồn. Từ đó, bài viết đã diễn giải, bóc tách một vấn đề trọng tâm mà Ōe đặt ra, đó là hành trình dần thân để truy vấn căn cước cá nhân giữa xã hội, dân tộc trong bối cảnh nhiễu nhương đầy tính phi lý giai đoạn hậu chiến.

Trong bài viết *Quan niệm về sáng tạo nghệ thuật của Ōe Kenzaburō*, đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á*, số 2, tr. 51-55, năm 2007, nhà nghiên cứu Ôn Mỹ Linh đã triển khai lập luận dựa trên nhiều trích dẫn trực tiếp từ các phát ngôn của nhà văn nhằm tăng tính xác tín và thuyết phục cho luận điểm của mình. Bài viết chỉ ra rằng tư tưởng nghệ thuật của Ōe Kenzaburō có sự đối lập rõ nét với thế giới duy mỹ trong văn chương của Kawabata Yasunari,

khi ông lựa chọn con đường sáng tạo gắn bó mật thiết với hiện thực lịch sử - xã hội cùng những biến động thời đại. Từ đó, Ôn Mỹ Linh đã hệ thống ba phương diện trung tâm trong quan niệm sáng tạo nghệ thuật của Ōe: nội dung không thể tách rời khỏi hoàn cảnh thời đại; nghệ thuật cần tinh thần dấn thân vào đời sống; và văn chương mang chức năng chữa lành những vết thương tâm hồn. Quan niệm này cho thấy ý thức trách nhiệm xã hội sâu sắc của nhà văn, đồng thời khẳng định Ōe Kenzaburō như một hình mẫu tiêu biểu cho những nhà văn hiện đại theo đuổi lý tưởng nhân văn trong sáng tác.

Như vậy, tình hình nghiên cứu về Ōe Kenzaburō nói chung và tác phẩm của ông nói riêng tại Việt Nam, nhìn một cách tổng thể, vẫn còn tương đối khiêm tốn. Các nghiên cứu có khoảng cách thời gian xa nhau, đồng thời vẫn chưa đi sâu khai thác những vấn đề dân tộc trong tác phẩm *Tiếng hét câm lặng*. Bên cạnh đó, số lượng dịch thuật tác phẩm của ông khá ít ỏi, tính đến thời điểm hiện tại (2025) chỉ có ba tác phẩm là *Nuôi thù*, *Một nỗi đau riêng* và *Tiếng hét câm lặng* được xuất bản tại Việt Nam với khoảng cách xa nhau theo trình tự năm 1970 - 1997 - 2024. Bên cạnh đó, tác phẩm của Ōe Kenzaburō vẫn chưa được phổ biến rộng rãi với bạn đọc Việt Nam, điều này chưa thực sự tương xứng với chiều sâu tư tưởng trong thế giới nghệ thuật mà ông kiến tạo. Tuy còn hạn chế về mặt số lượng và mức độ phổ biến, các nghiên cứu về Ōe Kenzaburō tại Việt Nam vẫn mang tính khởi đầu đáng quý, với nhiều hướng tiếp cận tiềm năng và chiều sâu học thuật nhất định.

Xét trong tương quan với công trình nghiên cứu của chúng tôi, có thể nhận thấy rằng những bài viết học thuật tại Việt Nam liên quan trực tiếp đến tác phẩm *Tiếng hét câm lặng* của Ōe Kenzaburō vẫn còn ít ỏi. Trong số các tài liệu hiện có, chỉ có bài viết mới nhất của Lê Hồ Nam “*Tiếng hét câm lặng*” và *nỗi cực nhọc của một người còn sống*, nhưng chủ yếu dưới khai thác dưới góc nhìn hiện sinh với trọng tâm là bi kịch về thân phận con người. Cách tiếp cận đó tuy có giá trị gợi mở, nhưng vẫn chưa khai thác toàn diện những vấn đề cốt lõi mà *Tiếng hét câm lặng* đặt ra, đặc biệt là mối liên hệ giữa tư tưởng nghệ thuật của nhà văn với những lựa chọn sáng tạo trên bình diện dân tộc, nhấn mạnh vào bóng dáng nước Nhật sau ngày bại trận khi phải tái nhìn nhận chính mình và đối diện với thế giới. Đây là khoảng trống đáng kể, bởi lẽ việc phân tích các đường biên ẩn dụ cho tình trạng dân tộc Nhật Bản hậu chiến, sẽ góp phần khắc họa rõ nét cấu trúc tư duy và cảm thức thời đại trong văn chương Ōe. Như vậy, nghiên cứu của chúng tôi hứa hẹn có khả năng đóng góp vào việc làm rõ quan niệm sáng tạo nghệ thuật của Ōe Kenzaburō trong giai đoạn chuyên nghiệp và trưởng thành nhất của ông.

### 3. Mục tiêu nghiên cứu

Đề tài tập trung khảo sát những “đường biên tư tưởng” trong tiểu thuyết *Tiếng hét câm lặng* của Ōe Kenzaburō. Đề tài hướng đến việc nhận diện chủ đích sáng tạo của Ōe Kenzaburō

trong nỗ lực hàn gắn nỗi khủng hoảng bản sắc dân tộc, tái hiện một thế giới hậu chiến đa tầng, trong đó các ranh giới không còn bất biến mà luôn vận động và bị chất vấn. Công trình cũng nhằm khẳng định vị thế của Ōe Kenzaburō trong dòng chảy văn học hiện đại như một nhà văn lớn bởi chiều sâu tư tưởng, với vai trò như một nhà kiến tạo diễn ngôn và người đối thoại trung thực về bản sắc dân tộc trong thời kỳ hậu chiến.

### 3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của công trình này là thế giới đa diện ý nghĩa, hình thành nên những đường biên quan sát thời cuộc đầy nhập nhằng của tác giả. Phạm vi nghiên cứu của đề tài là tác phẩm *Tiếng thét câm lặng* của Ōe Kenzaburō xuất bản năm 2024 tại Việt Nam do dịch giả Vương Hải Yến dịch.

### 4. Mục tiêu nghiên cứu

Đề tài tập trung khảo sát những “đường biên tư tưởng” trong tiểu thuyết *Tiếng thét câm lặng* của Ōe Kenzaburō. Đề tài hướng đến việc nhận diện chủ đích sáng tạo của Ōe Kenzaburō trong nỗ lực hàn gắn nỗi khủng hoảng bản sắc dân tộc, tái hiện một thế giới hậu chiến đa tầng, trong đó các ranh giới không còn bất biến mà luôn vận động và bị chất vấn. Công trình cũng nhằm khẳng định vị thế của Ōe Kenzaburō trong dòng chảy văn học hiện đại như một nhà văn lớn bởi chiều sâu tư tưởng, với vai trò như một nhà kiến tạo diễn ngôn và người đối thoại trung thực về bản sắc dân tộc trong thời kỳ hậu chiến.

### 5. Phương pháp nghiên cứu

Để thực hiện công trình nghiên cứu này, người viết sẽ sử dụng những phương pháp sau:

**Phương pháp phê bình tiểu sử (Biographical criticism):** Phương pháp này giúp người viết tiếp cận vấn đề thông qua việc nghiên cứu thông tin tiểu sử Ōe Kenzaburō. Người nghiên cứu sẽ khai thác sâu về cuộc đời, văn nghiệp và chú trọng đến vấn đề, sự kiện mang tính chất bước ngoặt, có ý nghĩa quan trọng với hành trình sáng tạo văn chương của nhà văn. Đặc biệt, công trình sẽ làm rõ quan niệm sáng tạo nghệ thuật của nhà văn, lấy nó làm nền tảng để lý giải và làm nổi bật những tư tưởng, đặc trưng nghệ thuật trong tác phẩm trên tinh thần đóng góp những phát hiện mới mang tính xây dựng.

**Phương pháp lịch sử - xã hội (Historical-social approach):** Phương pháp này được vận dụng nhằm nghiên cứu những vấn đề về biến động lịch sử, xã hội, và chính trị Nhật Bản hậu chiến. Từ đó, người nghiên cứu có thể lý giải một số hiện tượng văn học bắt nguồn từ cơ sở thực tiễn đời sống. Qua đó, đánh giá một cách khách quan và chính xác tầm ảnh hưởng của nhà văn Ōe Kenzaburō.

**Phương pháp phê bình giải cấu trúc (Deconstructive criticism):** Đây là phương pháp nền tảng để tiếp cận văn bản tác phẩm của công trình. Dựa vào những đồng điệu tư tưởng của

Ōe Kenzaburō và triết gia người Pháp Derrida, người viết chọn sử dụng lý thuyết giải cấu trúc để khai thác vấn đề về hai cực đối lập, song hành trong tác phẩm, chỉ ra mối quan hệ giữa chúng trên cơ sở giải trung tâm, ở đó không có khái niệm “chân lý tối thượng” mà tính đối kháng của sự nhị nguyên phân sẽ bổ sung và “làm đầy” những sự thật luôn thay đổi theo thời gian. Mặt khác, thuật ngữ “Cái khác” của Derrida tương thích với cách nhìn từ phối cảnh xung quanh nước Nhật, một đất nước bên lề sau thất bại quân sự. Đặc biệt, đề tài hướng đến khai thác ý niệm “Cái khác” gắn cho nước Nhật từ Tây phương, chú trọng vào nước Mỹ để diễn giải thêm về tư tưởng, khao khát “hòa giải” của nhà văn trong mối bận lòng về tương lai dân tộc.

**Phương pháp phê bình huyền thoại (Mythological criticism):** Dựa vào những dữ liệu mà góc độ huyền thoại cung cấp như cổ mẫu, cấu trúc tự sự, motif, biểu tượng,... Phương pháp này sẽ trợ giúp người viết khám phá những tín hiệu dân gian, huyền thoại tại vùng ngoại biên đặt ra trong tác phẩm. Từ đó, công trình sẽ phân tích kỹ lưỡng về thế giới nhị nguyên đầy nhập nhằng với sự đối chọi về ranh giới huyền thoại - lịch sử, văn hóa mẫu mực - văn hóa ngoại biên làm nên một thời đại đầy bất tín, đa nghĩa.

**Phương pháp phê bình hiện sinh (Existential literary criticism):** Đây là một trong những phương pháp đặt ra cơ sở mỹ học, nhằm đi sâu khám phá bản chất “khủng hoảng hiện sinh” xoay quanh chủ đề về nỗi lo âu, sự cô đơn, tính phi lý, tự do và trách nhiệm,... Từ đó, người viết sẽ quan sát hành trình truy vết căn tính của nhân vật, sự dịch chuyển từ nguồn về đích để khám phá ra những giá trị đích thực.

**Phương pháp phê bình phân tâm học (Psychoanalytic criticism):** Phương pháp này được vận dụng nhằm khai thác khía cạnh tâm lý của nhân vật thông qua ẩn ức về tính dục, nỗi ám ảnh bạo lực và cái chết, giấc mơ và sự vô thức,... Người viết sẽ tập trung tìm hiểu về những biểu hiện tâm lý bất bình thường của nhân vật, lý giải ở góc nhìn phân tâm học để chỉ rõ sự truy vấn liên tục về ranh giới sinh - tử, đạo đức - lầm lạc, những cặp phạm trù mang tính chất nhị nguyên trong tác phẩm.

**Phương pháp phê bình thi pháp học (Poetic criticism):** Phương pháp này được vận dụng để khai thác các yếu tố thi pháp đặc trưng như: hình tượng nhân vật, không gian, thời gian, kết cấu, điểm nhìn, giọng điệu,... Từ đó, khai mở những kỹ thuật viết hiện đại, thủ pháp nghệ thuật độc đáo của nhà văn trong việc thiết lập hiệu ứng thẩm mỹ cho tác phẩm.

## 6. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn

Về mặt khoa học, nếu nghiên cứu hoàn thành tốt, đề tài sẽ góp phần bổ sung một tư liệu mới vào lĩnh vực phê bình văn học, đặc biệt là nghiên cứu về Ōe Kenzaburō - nhà văn chưa được khai thác nhiều tại Việt Nam. Việc tiếp cận hệ tư tưởng và quan niệm sáng tạo nghệ thuật của Ōe Kenzaburō qua tác phẩm ở giai đoạn đỉnh cao sự nghiệp của nhà văn góp phần làm rõ

giá trị thẩm mỹ và chiều sâu tư tưởng trong sáng tác của ông. Từ đó, tạo tiền đề cho những diễn đàn trao đổi học thuật rộng mở hơn trong tương lai.

Về mặt thực tiễn, nếu thành công, công trình sẽ trở thành tài liệu tham khảo hữu ích phục vụ công tác giảng dạy, nghiên cứu và học tập bộ môn văn học Nhật Bản tại Việt Nam. Đặc biệt, với việc tích hợp phần dịch thuật các bài phỏng vấn, phát biểu của Ōe Kenzaburō sẽ là đóng góp thiết thực trong bối cảnh nguồn tư liệu về tác giả này tại Việt Nam còn khan hiếm. Bên cạnh đó, nghiên cứu còn có thể góp phần thúc đẩy việc quảng bá tác phẩm của Ōe Kenzaburō tại Việt Nam, từ đó góp phần thúc đẩy giao lưu văn hóa và hội nhập quốc tế giữa hai quốc gia.

## **7. Bố cục đề tài**

Đề tài sẽ được triển khai thành 3 chương cụ thể như sau:

### **Chương 1: Tổng quan những cơ sở lý luận chung**

Chương này trình bày cơ sở lý luận cho đề tài, bao gồm: quan niệm sáng tạo nghệ thuật của Ōe Kenzaburō; lý luận trung tâm - ngoại biên trong nghiên cứu văn học và khái quát về *Tiếng hét câm lặng*. Chúng tôi vận dụng ba nền tảng chính: tinh thần phi trung tâm và giải nhị nguyên của Derrida, phạm trù *lai ghép và tính nước đôi* trong tư duy hậu thuộc địa, cùng lý thuyết *Carnaval hóa* của M. Bakhtin. Từ đó, chương này sẽ xác lập quan điểm nghệ thuật của Ōe trong việc định vị Nhật Bản giữa thế giới và dân tộc, làm nền tảng cho các phân tích chuyên sâu ở những chương sau.

### **Chương 2: Thân phận con người và nỗi niềm dân tộc ở giữa những lần ranh thời hậu chiến Nhật Bản**

Chương này chúng tôi tập trung phân tích hai bình diện: cá nhân và dân tộc trong bối cảnh hậu chiến Nhật Bản. Ở cấp độ cá nhân, chiến tranh tuy đã qua đi nhưng để lại những hệ lụy sâu sắc về thể xác lẫn tinh thần, khiến con người rơi vào khủng hoảng hiện sinh, giằng co giữa các phạm trù nhị nguyên như sống/chết, hy vọng/tuyệt vọng, bản thể/tha nhân. Trên bình diện dân tộc, chương này sẽ làm rõ sự đổ vỡ bản sắc sau chấn thương lịch sử, qua đó chỉ ra tính chất “nhập nhằng” và “đa nghĩa” mà người Nhật Bản phải đối mặt trong đời sống hậu chiến. Trong đó, bi kịch của những con người “bên lề” sẽ là một cách nhìn Nhật Bản khác so với âm hưởng tuyệt vọng diễn ra trong lòng dân tộc và bầu không khí thù địch trên thế giới. Qua đó chúng tôi sẽ làm rõ sự tự vấn của nhà văn Ōe Kenzaburō về bản sắc và tương lai của Nhật Bản - trở thành nỗi ám ảnh dai dẳng, khi dân tộc này phải đối mặt với sự chia rẽ bên trong chính mình.

### **Chương 3: Nghệ thuật tự sự trên những đường biên đa diện**

Ở chương này, chúng tôi sẽ khai thác một số phương diện nghệ thuật như hình tượng nhân vật, cách xây dựng không - thời gian, những biểu tượng đáng chú ý và kết cấu trần thuật để từ đó chỉ ra những thủ pháp nghệ thuật đặc biệt mà nhà văn sử dụng từ các lý thuyết đã tổng quát ở chương 1 đề tài. Nghệ thuật dùng để tư tưởng, tư tưởng về những đường biên phi xác định và phi giới hạn của nhà văn sẽ được hình thành chủ yếu từ nghệ thuật nghịch dị. Qua những khai thác đó, phần viết sẽ phát hiện thêm nhiều điểm mới và thú vị liên quan đến sức sống nghệ thuật của nhà văn, củng cố niềm tin hiện sinh trong một thời đại đầy biến chuyển.

## CHƯƠNG 1: TỔNG QUAN NHỮNG CƠ SỞ LÝ LUẬN CHUNG

Trong chương 1, chúng tôi sẽ trình bày tổng quan những cơ sở để áp dụng vào việc diễn giải vấn đề mà chúng tôi đặt ra, cụ thể là những lý luận trung tâm - ngoại biên được vận dụng như lý thuyết giải cấu trúc Jacques Derrida, các phạm trù trong tư duy hậu thực dân của Edward Said và Homi Bhabha, lý thuyết *Carnaval hóa* của Bakhtin. Cuối cùng, nghiên cứu bám sát quan niệm sáng tạo nghệ thuật của chính nhà văn Ōe Kenzaburō nhằm truy nguyên lập trường thẩm mỹ và tư tưởng trong việc phản tư những hệ giá trị cố hữu, đồng thời chỉ ra những va chạm giữa các giới hạn văn hóa, lịch sử và bản thể được biểu hiện qua các yếu tố ngoại biên.

### 1.1. Quan niệm sáng tạo nghệ thuật của nhà văn Ōe Kenzaburō

#### 1.1.1. Tác giả Ōe Kenzaburō - tiểu sử và văn nghiệp

Ōe Kenzaburō là một trong những nhà văn lừng lẫy thời kỳ hậu chiến. Sự góp mặt của ông trên văn đàn Nhật đương thời đã đánh dấu bước chuyển mình quan trọng trong một thời đại nghiệt ngã xoay quanh ý niệm “đứt gãy bản sắc dân tộc” vì những di chứng chấn thương nặng nề mà chiến tranh để lại. Ōe Kenzaburō sinh ngày 31 tháng 1 năm 1935 và mất ngày 3 tháng 3 năm 2023. Nhà văn sinh ra tại một làng quê hẻo lánh, xa xôi và cách biệt trung tâm đất nước ở Shikoku. Ông là con thứ ba trong gia đình có bảy anh chị em, xuất thân vốn thuộc tầng lớp địa chủ giàu có, nhưng sau đó gia đình ông bị tịch biên tài sản trong công cuộc cải cách ruộng đất. Tổ tiên ông có lịch sử gắn bó lâu đời với vùng đất Shikoku, dù trải qua nhiều đợt sóng di cư khi Nhật Bản trên đà hiện đại hóa thì dòng họ Kenzaburō vẫn không rời đi.

Thêm vào đó, gia đình Ōe Kenzaburō còn có truyền thống tiếp nối các câu chuyện lịch sử - văn hóa trên mảnh đất quê hương, theo đó bà và mẹ là hai người phụ nữ vĩ đại nuôi dưỡng mạch ngầm văn chương cho tác giả từ thuở bé. Ōe Kenzaburō thường được bà kể cho nghe rất nhiều câu chuyện huyền thoại theo giọng điệu trào phúng nhưng lại rất sâu lắng. Còn mẹ Ōe Kenzaburō truyền đạt theo cách cho ông tiếp xúc với con chữ, điển hình là hai quyển sách *Những cuộc phiêu lưu của Huckleberry Finn* và *Cuộc phiêu lưu kỳ lạ của Nils Holgerson*, ăn sâu vào tiềm thức nhà văn đến nỗi “cậu bảo sẽ mang theo chúng xuống mồ.” (Nguyễn Tuấn Khanh, 2011, tr. 363).

Ōe Kenzaburō sinh ra và lớn lên trong thời kỳ đất nước có nhiều biến động lớn, đặc biệt là quá trình tham chiến và sự sụp đổ của Nhật Bản trong thế chiến II. Năm 1939, khi ông vừa lên 4 tuổi, tiếng súng nổ mở đầu thế chiến II chính thức đánh dấu sự tan vỡ hòa bình của toàn thể nhân loại. Năm 1944, cuộc chiến kéo dài hơn 5 năm đi đến hồi kết, Nhật Bản có chút sức lực cuối cùng nhằm cứu vãn tình hình. Vì vậy, trong năm này, hai anh trai của ông bị bắt đi

lính. Đồng thời, ông phải liên tiếp hứng chịu hai nỗi đau lớn là cha và bà ngoại mất trong chiến tranh khi ông chỉ mới 9 tuổi.

Có thể nói, Ōe Kenzaburō đã có những trải nghiệm tuổi thơ dữ dội, đầy màu sắc ảm đạm, bi thương. Những tổn thương ấy bủa vây lấy từng trang ký ức thơ ấu, phần nào in sâu vào tâm hồn nhà văn về những thương tổn mà chiến tranh mang lại. Đến năm 1945, hệ thống chuyên chế hoàn hảo do Thiên hoàng xây dựng chính thức sụp đổ khi Nhật Bản tuyên bố đầu hàng đồng minh vô điều kiện. Theo đó, tinh thần dân chủ theo hiến pháp mới được ban hành đã tác động lớn đến nhận thức của Ōe Kenzaburō, tạo nền tảng về niềm tin chủ nghĩa nhân văn và thôi thúc nhà văn lên đường khai mở thế giới quan mới.

Năm 1953, khi đó Ōe Kenzaburō vừa tròn 18 tuổi, ông đã quyết tâm lên đường đến Tokyo cùng hy vọng về sự khai phóng. Một năm sau đó, ông trở thành sinh viên khoa Văn học Pháp tại trường Đại học Tokyo đúng như nguyện vọng thụ hưởng nền văn minh phương Tây trong công cuộc khai mở tri thức dân chủ. Nhà văn từng bước theo đuổi đam mê, ông tìm hiểu nhiều về văn học Pháp, Mỹ và nỗ lực nối kết Nhật Bản qua những trang tuổi thơ trên quê hương để định hình xã hội ông đang sống. Đặc biệt, Ōe Kenzaburō may mắn theo học giáo sư Kazuo Watanabe, một chuyên gia có tiếng về thời đại Phục hưng Pháp, giáo sư đã dành tâm huyết cả đời xây dựng cầu nối giá trị tư tưởng nhân văn cao đẹp của phương Tây và vẻ đẹp ngàn năm hun đúc của Nhật Bản khi xưa, nhằm hàn gắn sự đổ vỡ, hỗn loạn mà hiện thời Nhật Bản phải đối mặt. Dưới sự hướng dẫn tận tình ấy, Ōe Kenzaburō đã tích lũy cho mình những kiến thức bổ ích, giá trị về “phương pháp viết tiểu thuyết” và “tư tưởng nhân văn chủ nghĩa”, một trong hai điều lớn lao góp phần định hình phong cách nhà văn sau này. Vì vậy, Ōe Kenzaburō luôn khẳng định “Ōe mãi mãi là người học trò của giáo sư Watanabe.” (dẫn theo Nguyễn Tuấn Khanh, 2011, tr. 366)

Bên cạnh đó, nhà văn còn chịu ảnh hưởng lớn từ nền văn học hiện đại Pháp, tiếp cận sâu các vấn đề hiện sinh phương Tây trong thời kỳ đỉnh cao ấy. Trong đó, Ōe Kenzaburō dành sự quan tâm và say mê văn chương của Jean - Paul Sartre. Năm 1959, nhà văn đã chọn nghiên cứu Jean - Paul Sartre cho khóa luận tốt nghiệp của mình. Cho nên, nguồn cảm hứng hiện sinh từ Jean - Paul Sartre đã tiếp lửa cho ngòi bút của nhà văn ngay từ khi còn là sinh viên. Năm 1957, Ōe Kenzaburō đánh dấu sự nghiệp văn học trên chặng đường đầu tiên qua truyện ngắn *Công việc lạ kỳ* (*Kimyo na shigoto*), *Niềm kiêu hãnh của người chết* (*Shisha no ogori*). Đặc biệt, với tác phẩm *Nuôi thù* (*The Shiiku*) ra đời cùng năm, Ōe Kenzaburō vinh dự nhận giải thưởng Akutagawa cao quý.

Năm 1960, nhà văn kết hôn với Yukami Itami, em gái của một đạo diễn điện ảnh nổi tiếng Juzo Itami. Đồng thời, trong bối cảnh thập niên 60 - 70 của thế kỷ XX, nước Nhật trải qua

những diễn biến chính trị khá phức tạp, nhấn mạnh vào mối quan hệ Nhật - Mỹ và mối đe dọa tái thiết lập chủ nghĩa phát xít mới. Sự kiện người bạn thân của tác giả chịu những tổn thương tâm lý, dẫn đến tự sát trong thời điểm này đã để lại những ám ảnh sâu sắc cho ông. Với ý thức về khuynh hướng bạo động từ tình hình xã hội, chặng đường sáng tác tiếp theo ngòi bút của ông ngày càng trưởng thành và sắc bén. Ông cho ra đời hai tập tiểu luận quan trọng mang giá trị thực tế cao, bàn về khói lửa chiến tranh và thảm họa bom nguyên tử là *Sổ tay Hiroshima (Hiroshima noto, 1965)* và *Sổ tay Okinawa (Okinawa noto, 1970)*, từ đó cho thấy mối bận tâm lớn của nhà văn về đề tài chiến tranh, những vết thương hằn sâu trong tâm thức nạn nhân, để rồi Ōe Kenzaburō trở thành nhà văn đại diện cho mô hình văn học gắn kết với các biến động chính trị - lịch sử - xã hội. Tuy vậy, Ōe Kenzaburō không bao giờ lên tiếng cho lợi ích của bất kỳ đảng phái chính trị nào. Bên duy nhất nhà văn đứng ra bênh vực đó là quần chúng nhân dân, những thân phận vô tội gánh chịu hậu quả cuối cùng.

Năm 1963, Ōe Kenzaburō hứng chịu cú sốc tinh thần lớn khi đứa con đầu lòng bị khuyết tật bẩm sinh, cụ thể là chứng thoát vị não. Năm 1964, nhà văn cho ra đời tiểu thuyết *Một nỗi đau riêng (Kojinteki na taiken)* gây tiếng vang lớn đến giới phê bình và công chúng tiếp nhận bấy giờ. Tác phẩm được nhận định “mang tầm vóc nhân loại và chứa đựng hầu hết mọi âm hưởng thời đại trong nó.” (Đào Thị Thu Hằng, 2018, tr.195). Có thể nói, *Một nỗi đau riêng* là tác phẩm thể hiện sự va chạm nỗi bất hạnh riêng tư với nỗi đau chung của toàn thể nạn nhân mà Ōe Kenzaburō có cơ hội phỏng vấn trong chuyến đi thực tế ở hai thành phố bị ném bom nguyên tử. Thật vậy, nhà văn tỏ rõ “Tôi đã được trau dồi như một nhà văn và cả tư cách như một con người trong chính sự ra đời của con trai mình.”<sup>1</sup> (Jaggi, M, 2005, đoạn 2). Theo đó, nỗi đau cá nhân của Ōe Kenzaburō không chỉ xoay quanh gia đình, bản thân mà rộng hơn, nó là một nốt ngân trong bản hòa tấu mang âm hưởng bi thương, trầm buồn gợi sự hoang tàn, đổ nát của Nhật Bản hiện thời. Sáng tác này là một trong những dẫn chứng quan trọng giúp ta hiểu sâu hơn về bài phát biểu Nobel Văn học của Ōe Kenzaburō *Nhật Bản, sự nhập nhằng và tôi*, khi vấn đề chia sẻ và thấu hiểu sự vô vọng của thế hệ mất mát bị gạt bên lề xã hội, làm nên một Nhật Bản bước ra từ cuộc chiến rất đa nghĩa, phức tạp và mơ hồ.

Tên tuổi của Ōe Kenzaburō trên văn đàn hậu chiến Nhật đương thời ngày càng vang dội. Bút lực ông mạnh mẽ và dữ dội hơn khi tập trung khai thác những mảng đề tài lấy chất liệu hiện thực từ những cuộc bạo động, gây rối và xung đột nội bộ Nhật Bản. Ông đã sáng tạo ra một thế giới nghệ thuật đậm chất phi lý để lột tả bản chất xã hội hiện đại, nơi con người vừa bước ra khỏi cuộc chiến nhưng vẫn còn quẩn quanh trong cảm thức bạo lực, nổi loạn và chết

---

<sup>1</sup> I was trained as a writer and as a human being by the birth of my son.

chóc. Đồng thời, qua đó ông còn đề cập đến mối quan hệ giữa bản ngã và tha nhân, những tư vấn về các giá trị truyền thống và đập trong một thực tại ngổn ngang đầy ảo tưởng. Các tác phẩm tiêu biểu trong chặng đường sáng tác này có thể kể đến: *Tiếng hét câm lặng* (*Mannen ganen no futtoboru*, 1967); *Hãy dạy tôi sống khi bị điên* (*Warera no kyôki wo ikinoburumichi ow oshiego*, 1969); *Nước ngập hồn tôi* (*Kozui wa waga tamashii ni oyobi*, 1973); *Trò chơi đương đại* (*Dojidai ge-mu*, 1979); *Hãy đứng lên hỡi chàng trai của thời đại mới* (*Atarashii hito yo mezameyo*, 1983)...

Trong vòng 10 năm theo nghiệp văn chương, Ōe Kenzaburō đã gặt hái được nhiều giải thưởng cao quý trong và ngoài nước như Akutagawa; Tanizaki Junichirō; Noma Hiroshi; Naoma; Shinchosha; Huân chương Hoàng gia Văn hóa do Hoàng đế Hirohito sáng lập,.. các sáng tác của ông được dịch ra nhiều thứ tiếng, phổ biến với bạn đọc trên toàn thế giới. Vì vậy, sức ảnh hưởng của Ōe Kenzaburō đã vượt biên giới quốc gia, tạo thành một hiện tượng văn học đặc biệt, một làn sóng hiện sinh quan trọng đối với Nhật Bản nói riêng và văn học thế giới nói chung.

Năm 1994, Ōe Kenzaburō vinh dự nhận giải Nobel Văn chương cao quý, chính thức trở thành người Nhật Bản thứ hai được xướng tên sau 26 năm kể từ khi Kawabata Yasunari mang về vinh quang đầu tiên (1968). Đồng thời, tính đến thời điểm hiện tại, Ōe Kenzaburō vẫn chưa có người kế nhiệm đến từ Nhật Bản nhận được giải thưởng này. Sự nổi trội ấy cho thấy tài năng văn chương độc đáo của Ōe Kenzaburō. Thế giới nghệ thuật mà Ōe Kenzaburō phác thảo rất phức tạp và đầy thách thức nhằm truyền tải tư tưởng mang tầm vóc lớn lao, vượt thoát khỏi khuôn khổ dân tộc, tiệm cận các vấn đề nhân sinh vì nhà văn xoáy sâu vào đáy vực hiện sinh, thấu cảm trước thân phận cô độc và nỗi đau của con người hậu chiến.

Mặc dù ở mỗi cột mốc quan trọng trong đời, Ōe Kenzaburō đều tuyên bố sẽ ngừng bút, nhưng sức sáng tạo dồi dào đã thôi thúc ông cho ra đời nhiều tác phẩm giá trị đến đầu thế kỷ XXI. Tổng kết lại, Ōe Kenzaburō đã mang đến một kho tàng văn học quý giá trong suốt hơn 40 năm theo nghiệp văn chương. Nhà văn đã trở thành cây bút kiệt xuất trong dòng chảy văn học Nhật Bản cuối thế kỷ XX. Những cống hiến nghệ thuật lớn lao từ Ōe Kenzaburō đã “giải thoát cho nền văn học Nhật Bản hiện đại khỏi sự cô lập lâu dài của nó để bước thẳng vào trung tâm văn học thế giới.” (Nguyễn Tuấn Khanh, 2011, tr. 391). Từ đó, Ōe Kenzaburō vinh dự trở thành một trong những hiện tượng văn học quan trọng nhất thời kỳ hậu chiến của xứ sở Phù Tang.

Ông đã dành cả đời ca tụng, ủng hộ hòa bình trên tinh thần dân chủ và văn minh, cho nên luôn nỗ lực đấu tranh chống vũ khí hạt nhân - hiểm họa chết người. Năm 2011, ông trở thành nhà phê bình sôi nổi sau sự cố hạt nhân Fukushima. Năm 2013, ông tham gia biểu tình

tại Tokyo. Ngày 3 tháng 3 năm 2023, Ōe Kenzaburō mất do bệnh nặng tại nhà riêng, hưởng thọ 88 tuổi.

### 1.1.2. Lập trường sáng tác của Ōe Kenzaburō: Tự nghiệm về tính đa nghĩa của Nhật Bản trên những lần ranh

Ōe Kenzaburō là một trong số nhà văn có ý thức tự nghiệm sâu sắc về quan niệm sáng tạo nghệ thuật của chính mình. Ông là gương mặt tiêu biểu của văn học chống bom nguyên tử, dòng văn học hàm chứa tinh thần nhập cuộc mạnh mẽ, ông thẳng thắn tuyên bố trong bài diễn từ Nobel *Sinh ra bởi tính đa nghĩa của Nhật Bản* rằng:

Nhưng dẫu sao cũng cho phép tôi nói rằng những cuốn sách của tôi dưới danh hiệu nay trước hết là do tôi bao giờ cũng khước từ những cảm xúc trực tiếp của chính mình và đặt chúng trong mối tương quan với xã hội, với đất nước, với thế giới.

(Ōe Kenzaburō, 1998, tr. 168)

Bên cạnh đó, khi nhận định về văn chương của Ōe Kenzaburō, Edward Said đã chia sẻ “Không ai viết một cách sâu sắc hơn [...] về những mâu thuẫn, những thăng trầm giữa hiện đại và truyền thống, chiến tranh và hòa bình, sự lệ thuộc và tinh thần quả cảm, đế quốc và sự mất mát (ở Nhật Bản) [...] hơn Ōe”<sup>2</sup> (Christopher Isherwood, 2003, tr. 143). Với chủ trương xây dựng mô hình văn học gắn kết cùng những biến động lịch sử - chính trị - xã hội, Ōe mong muốn kiến tạo những giá trị nghệ thuật có khả năng đối thoại trực diện với những điểm đứt gãy thời cuộc. Từ đó, hành trình sáng tác của ông là hành trình đầy giằng xé, nhập nhằng, nơi con người buộc phải đứng ở những đường biên mong manh, quan sát trong trạng thái chao đảo.

Phải thừa nhận rằng, văn chương của Ōe Kenzaburō, khi đặt cạnh truyền thống văn học Nhật Bản, hiện lên như một phức cảm đầy xa lạ. Nếu hệ hình văn học Nhật đã được bồi đắp từ lâu đời bằng những giá trị về cái đẹp, sự vô thường - mà Kawabata Yasunari từng khẳng định thông qua diễn ngôn *Nhật Bản, cái đẹp và tôi* trên trường quốc tế khi ông nhận giải Nobel Văn học năm 1968, cũng từ đó đánh dấu cách cảm văn học Nhật Bản đã có một khuôn mẫu độc đáo không thể xóa mờ - thì Ōe Kenzaburō, người thứ hai tiếp nối vinh dự này vào năm 1994, lại chọn một lối đi hoàn toàn khác. Không tiếp tục gìn giữ vẻ đẹp mang tính truyền thống ấy, Ōe Kenzaburō đã phủ định nó bằng một quan niệm đầy trăn trở: sự đa nghĩa. Trong diễn từ Nobel *Sinh ra bởi tính đa nghĩa của Nhật Bản*, ông không ngần ngại bộc bạch mối bận lòng sâu sắc về số phận dân tộc:

<sup>2</sup> Edward Said has suggested that “[n]o one has written more profoundly about [...] the contradictions, the ups and downs of modernity and tradition, war and peace, dependence and audacity, empire and loss (in Japan) [...] than (Oe).”

Là một người sống trong cái thế giới vốn có như hiện nay và lưu giữ những ký ức cay đắng không phai mờ về thời quá khứ, tôi không thể nói theo Kawabata từng nói về mình như về một người “sinh ra bởi vẻ đẹp của Nhật Bản”. [...] Về bản thân mình, tôi không thể nói cách nào khác hơn là “sinh ra bởi tính đa nghĩa của Nhật Bản”.

(Ōe Kenzaburō, 1998, tr. 174)

Trong một chừng mực nào đó, phát biểu này như một sự “nhại lại”, không mang ý mỉa mai, mà là sự phản tỉnh đối với mỹ học Nhật Bản mà Kawabata Yasunari từng tôn vinh. Sự nhập nhằng trong quan niệm của Ōe Kenzaburō, xét cho cùng, bắt nguồn từ bối cảnh lịch sử đặc thù của thời đại ông đang sống, nhà văn nhìn nhận:

Theo sự quan sát của tôi, sau khi đất nước này được khám phá và bắt đầu hiện đại hoá được 120 năm, Nhật Bản ngày nay dường như nằm giữa hai cực của tính đa nghĩa. Và tôi, với tư cách là nhà văn, tôi sống và cảm nhận thấy rằng hai cực đó đã để lại dấu ấn trong tôi, giống như những vết sẹo sâu hoắm.

(Ōe Kenzaburō, 1998, tr. 174)

Không né tránh, Ōe Kenzaburō thẳng thắn bày tỏ những xung đột giữa bên trong và bên ngoài nước Nhật hiện thời, một Nhật Bản không còn giữ được sự ổn định, huyền bí như trong ký ức của các bậc lão thành văn học, mà thay vào đó là một thực tại đầy ngổn ngang, nơi những ranh giới giữa truyền thống và hiện đại liên tục va đập. Nhà văn cho rằng chính sự đa nghĩa đã dẫn đến sự chia rẽ mãnh liệt đối với Nhật Bản trong tương quan với thế giới và gây nên khủng hoảng căn tính trong lòng dân tộc.

### **Tự vấn về hành trình định vị Nhật Bản trong tương quan với thế giới**

Khi Nhật Bản bại trận trong thế chiến II, khép lại cuộc chiến trong cảm thức tội lỗi, xấu hổ và sự vụn vỡ niềm tin đã khiến đất nước rơi vào một cuộc khủng hoảng bản thể mang tính lưỡng cực: vừa là nạn nhân của hai quả bom nguyên tử tàn khốc, vừa là kẻ gây chiến, gieo rắc bạo lực và chết chóc lên nhiều quốc gia châu Á với những vết thương mà theo Ōe Kenzaburō nhận định là khó có thể chuộc lỗi, dù bằng bất kỳ nỗ lực nào từ phía Nhật Bản.

Trong tình thế ấy, Ōe đã không ngừng ưu tư, đau đầu vì nỗi tiếc thương cho những thân phận vô tội chịu khổ đau, song hành cùng việc lên án những tội ác mà chính đất nước mình gây ra. Điều đáng nói là, cả hai phía nạn nhân hay thủ phạm, đều là một phần sự thật khi nhìn nhận đất nước ông. Cho nên, Ōe luôn tự dằn vặt “là một con người - một con người sống giữa muôn người lại chỉ muốn truy cứu và vạch trần mặt đen tối của một quốc gia, quả là rất khó. Điều đó không chỉ liên quan đến trách nhiệm của nhà văn, mà còn liên quan đến thủ pháp miêu tả của nhà văn.” (dẫn theo Ôn Mỹ Linh, 2025, đoạn 6)

Trong nửa thập kỷ hậu chiến, Nhật Bản rơi vào trạng thái bị cô lập như một hình thức trừng phạt cho chủ nghĩa quân phiệt độc tài, tàn bạo, trong khi ít ai thực sự lắng nghe hay thấu hiểu những tổn thương âm ỉ bên trong dân tộc này. Trong diễn đàn tham luận về *Thử thách của Văn hóa Thế giới Thứ Ba*, nhà văn tỏ nỗi đau của chính mình khi tự nghiệm về dân tộc “Chúng tôi thường là kẻ xâm lược đối với những quốc gia này - trong khi trên thực tế, chính chúng tôi cũng là một phần của Thế giới thứ ba. Gánh nặng của hình ảnh ấy đè nặng trên vai tôi khi tôi đứng trước quý vị lúc này.”<sup>3</sup> (Ōe Kenzaburō, 1988, tr. 359)

Đứng trong thế lưỡng nan ấy, việc viết về nỗi đau dân tộc, nỗi lo lắng về việc đánh mất bản sắc văn hóa cùng mong muốn được cảm thông, hòa giải là điều vô cùng khó khăn và nhạy cảm. Vì vậy, thay vì lựa chọn đứng hẳn về một phía, Ōe đã chọn cách đặt mình vào vị trí đường biên, nơi ranh giới giữa cái tôi và tha nhân, giữa dân tộc và nhân loại để đối diện với những nhập nhằng bản sắc. Từ những tự nghiệm sâu sắc, ông can đảm phơi bày những va đập bất hạnh, đau đớn của dân tộc mình và thế giới trên trang văn, đồng thời tạo dựng không gian đối thoại, kêu gọi nhân loại bước ra khỏi sự phán xét đơn chiều để đi đến sự thấu hiểu và cảm thông hơn.

Chính vì vậy, văn chương của ông là nơi bác bỏ cái nhìn tự tôn, tự mãn và đề xuất một hướng nhìn khiêm tốn: ông xem Nhật Bản như một không gian ngoại vi trong trật tự toàn cầu. Trong một cuộc phỏng vấn cùng Kazuo Ishiguro, nhân dịp Kazuo Ishiguro lần đầu trở về thăm Nhật Bản sau 30 năm rời đi, được đăng trên *Tạp chí Grand Street, số 51, New York (Mùa Đông, 1995), 208-221*. Nhà văn tâm niệm rằng:

Khi một nền văn học ngoại vi cố gắng trở thành văn học trung tâm, một trong những điều sẽ xảy ra là nó sẽ càng trở nên “ngoại lai”. Tôi cho rằng Mishima đã cố gắng tạo ra một nền văn học mang tính “đặc thù”. Nhưng tôi tin rằng nỗ lực đó là sai lầm. Nghịch lý thay, có lẽ các nhà văn Nhật Bản chỉ có thể đóng một vai trò nào đó trong văn học thế giới nếu họ thể hiện những mối bận tâm của người Nhật bằng một nền văn học xuất phát từ ngoại vi.<sup>4</sup>

(Ōe Kenzaburō & Kazuo Ishiguro, 1995, tr. 218)

Sự biệt lập với thế giới là một thực tế cay đắng mà Nhật Bản buộc phải gánh lấy trong sự chuyển mình thời hậu chiến. Trước bối cảnh đó, Mishima Yukio - một nhà văn mang tư tưởng đối lập sâu sắc với Ōe Kenzaburō, đã tìm cách tái định hình Nhật Bản bằng cách hồi sinh

<sup>3</sup> We are often aggressors toward nations of the Third World, of which we ourselves are in fact a member. The burden of that image weighs heavily on my back as I stand before you now.

<sup>4</sup> When a peripheral literature attempts to become a central literature, one of the things that happens is that it tries to become exotic. I think Mishima tried to create a literature of the exotic. But I believe that attempt was mistaken. Paradoxically, it may be possible for Japanese writers to play a certain role in world literature if they express Japanese concerns in a literature of the periphery.

hình ảnh Thiên hoàng và những giá trị truyền thống mang tính tôn ti. Tuy nhiên, theo Ōe Kenzaburō, ông đề xuất một hướng đi khác: thay vì cố gắng khôi phục trung tâm đã cũ, văn học Nhật Bản hậu chiến nên can đảm chấp nhận vị thế ngoại biên - nơi tiếng nói của những con người bên lề chịu tổn thương, những vùng đất bị lãng quên và những bản sắc bị chối từ có thể cất tiếng mạnh mẽ. Ông tin rằng vẻ đẹp chân thực của Nhật Bản không nằm trong tham vọng phục hưng quá khứ, trong những dáng hình xưa cũ, mà chính trong sự tự nghiệm chân thành của những con người từng ném trái sục đổ, thấu hiểu bi kịch nhân sinh và nuôi dưỡng hy vọng vào khả năng chữa lành, giải hòa với nhân loại. Nhà văn tin rằng trong chính sự đổ nát và hoang tàn, văn hóa vùng ngoại biên đã thấm đẫm một sức mạnh kỳ diệu, tạo dựng nên niềm tin về sự phục hưng căn tính Nhật, và trong con mắt phương Tây, Okinawa chính là đại diện cho một nước Nhật thu nhỏ dù mong manh nhưng rất kiên cường thời hậu chiến.

Qua đó, ông chọn khai thác những khủng hoảng căn tính sâu sắc và hình ảnh cộng đồng mong manh sau thời kỳ tái thiết, đặt ra những suy ngẫm sâu sắc về bản sắc dân tộc, một tiếng nói không phát ra từ trung tâm quyền lực, mà từ chính những vùng rìa của lịch sử. Chính từ nơi ấy, ông đề xuất một lối đi mới cho văn học Nhật - một con đường không lặp lại sai lầm của quá khứ, mà hướng đến sự hàn gắn, tỉnh thức và thấu cảm giữa người với người, nhằm nhấn mạnh “tính nhân loại” mà ông luôn truy tìm trong văn chương.

### **Tự vấn về hành trình định vị căn tính Nhật Bản trong lòng dân tộc**

Những tự vấn sâu sắc của Ōe Kenzaburō về đất nước có thể khái quát từ hai mốc thời gian: Tiền/ hậu chiến. Đầu tiên, xuất phát từ việc chiêm nghiệm “tinh thần Âu hóa trong tiến trình cách mạng” từ sau thế kỷ XIX cho đến hết Chiến tranh thế giới II. Tại đó, theo Ōe Kenzaburō, Nhật Bản đã tự đặt mình vào thế nhập nhằng: một bên là khát vọng vươn ra thế giới, xây dựng con đường phát triển theo mô hình phương Tây; một bên lại là nhu cầu gìn giữ bản sắc Á Đông. Sự giằng co ấy khiến tiến trình phát triển của Nhật Bản thiếu nhất quán. Diễn hình là việc theo đuổi mô hình khoa học - xã hội - chính trị kiểu phương Tây, nhưng lại bảo lưu cấu trúc quyền lực phong kiến với Thiên hoàng đứng ở vị trí tối thượng, bất khả xâm phạm. Để củng cố sức mạnh “chủng tộc thần thánh”, Thiên hoàng chủ trương kiến tạo một bản sắc dân tộc thống nhất, quy chuẩn văn hóa về một nguồn duy nhất, bất chấp sự đa dạng vùng miền hay khác biệt giữa các cộng đồng dân tộc.

Dưới lớp vỏ hào nhoáng của tinh thần đại đoàn kết dân tộc, Ōe Kenzaburō đã nhìn thấu sự chia rẽ sâu sắc ngay trong lòng xã hội Nhật Bản. Ông gọi đó là hệ quả của chiến lược “thực dân hóa nội địa” (*internal colonisation*) - một cơ chế trung tâm hóa quyền lực triệt để của chính quyền Nhật. Khi ấy, những nhóm không phù hợp với khuôn mẫu trung tâm, từ các khu vực xa xôi cho đến những cộng đồng thiểu số đều bị đẩy ra rìa, bị coi là “vùng ngoại biên”. Ở đó, văn

hóa và đời sống của họ không những không được công nhận mà còn bị xem như lạc hậu, lệch chuẩn, thấp kém:

Chính phủ Minh Trị khi đó đã bắt tay vào việc “sáng tạo” ra những “người bản địa” của riêng Nhật Bản; các nhóm như người Ainu, người Okinawa, Burakumin và người Triều Tiên tại Nhật (Zainichi) bị chế tác thành những nhóm thiểu số, để từ đó người Nhật có thể khẳng định sự “thuần khiết” của chủng tộc mình.<sup>5</sup>

(Christopher Isherwood, 2014, tr. 161)

Từ sự phân chia để khẳng định “chủng tộc thượng đẳng” ấy, ngoại biên, trong cách tiếp cận của Ōe Kenzaburō, không chỉ là định nghĩa về vị trí địa lý hay sắc tộc mà còn là một không gian biểu tượng, nơi tập trung những thân phận bị chối bỏ, những tiếng nói bên lề và những nỗi đau bị đè nén. Sự cưỡng ép ấy đã tạo nên một vết nứt sâu trong tâm thức dân tộc, giữa cái gọi là “chính thống” và “phi chính thống”. Vì vậy, xuất phát từ sự chiêm nghiệm về con đường phân chia cực đoan đã làm tổn thương bản sắc dân tộc nặng nề, nhà văn rõ lập trường của mình trong lần trò chuyện tại *Viện quan hệ quốc tế (UC Berkeley, Mỹ)* như sau:

Tôi sinh ra trên một hòn đảo nhỏ, và bản thân Nhật Bản là nằm ở ngoại vi châu Á. Điều này rất quan trọng. Các đồng nghiệp rất nổi tiếng của chúng tôi tin rằng Nhật Bản là trung tâm của châu Á. Họ thậm chí nghĩ rằng Nhật Bản là trung tâm của thế giới. Tôi luôn nói rằng tôi là nhà văn của ngoại vi - một huyện ngoại vi, một nước Nhật ngoại vi của châu Á, và một đất nước ngoại vi của hành tinh này. Tôi tự hào mà nói thế. Văn học cần phải được viết từ ngoại vi hướng đến trung tâm, và chúng ta có thể phê phán trung tâm. Tín điều của chúng tôi, đề tài của chúng tôi, hoặc tưởng tượng của chúng tôi là của con người ở ngoại vi. Người ở trung tâm không có gì để viết cả. Từ ngoại vi, chúng tôi có thể viết truyện của con người và câu chuyện này có thể diễn tả cả nhân loại của trung tâm, vì thế khi tôi nói từ “ngoại vi” thì đó là tín điều quan trọng nhất của tôi.

(dẫn theo Phạm Xuân Nguyên, 2015, tr. 729 - 730)

Trước hết, nhà văn chọn sáng tác trên tư cách nhà lập thuyết cho thế đứng ngoại biên của Nhật Bản vì hơn ai hết, ông ý thức một cách sâu sắc những tổn thương mà vùng “ngoại biên” phải gánh chịu, xuất phát từ xuất thân của chính tác giả. Shikoku, quê hương của Ōe, là một trong những vùng đất thuộc khu vực ngoại vi, thiếu hụt điều kiện phát triển và bị gạt ra khỏi tầm quan tâm của nhà nước trung ương. Đối với Ōe Kenzaburō, trung tâm không có gì để viết - hay đúng hơn, không có khả năng thực sự thấu hiểu. Bởi lẽ, ngoài việc chia rẽ dân tộc theo tư duy trung tâm/ ngoại biên, chính thống/ phi chính thống, chính quyền quân phiệt Nhật

<sup>5</sup> The Meiji government set about creating Japan's own 'natives'; Ainu, Okinawans, Burakumin and Zainichi Koreans, to name a few, were manufactured as 'minorities' allowing Japanese to assert the purity of their 'race'.

còn gián tiếp gây nên bi kịch khủng khiếp cho dân tộc với hai quả bom nguyên tử tại Hiroshima và Nagasaki, khép lại Thế chiến bằng khoảnh khắc lịch sử mà “Thiên hoàng cất tiếng bằng giọng nói của một con người”. Khoảnh khắc đó không chỉ là một bước ngoặt chính trị, mà là một sự vỡ mộng sâu sắc, nơi hình tượng siêu việt mà người dân được dạy dỗ phải ngưỡng vọng đã sụp đổ trước thực tế phi nhân tính. Từ đó, những tiếng nói từ bên rìa như của Ōe bắt đầu vang lên mạnh mẽ để tái định nghĩa cả bản sắc dân tộc lẫn ý niệm “nhân tính”.

Ở phương diện thứ hai, đối với giai đoạn tái thiết, Ōe Kenzaburō gọi đó là “một dạng bệnh mãn tính của thời đại ngày nay” (Ōe Kenzaburō, 1998, tr. 178), cho thấy cách ông nhìn nhận thời hậu chiến không phải như một sự khép lại, mà là sự tiếp nối của khủng hoảng chính trị - văn hóa. Dưới sự chi phối và định hướng từ Mỹ, quá trình tái thiết diễn ra cấp tốc, mang lại tăng trưởng kinh tế nhưng đồng thời đẩy người Nhật vào tình trạng giằng xé giữa quá khứ và hiện tại.

Một bộ phận áp ủ hy vọng khôi phục thể chế trước kia - chấp niệm quyền lực về một thời hoàng kim với vị thế là kẻ mạnh, bởi vì trong cảm thức thụ hưởng một nền dân chủ bị áp đặt từ bên ngoài, họ không thấy bản thân thực sự làm chủ vận mệnh. Trong tâm thế đó, không ít người khước từ tinh thần dân chủ và những giá trị hòa bình được ghi nhận trong Hiến pháp mới, đồng thời mong muốn hồi sinh một “sự sống cũ” đã đánh mất. Theo Ōe Kenzaburō, làn sóng này chính là biểu hiện của sự phản bội đối với những nguyên tắc đạo đức mà nước Nhật cố công xây dựng hòa bình trong nỗ lực tái thiết quốc gia - dù nhiều khi là đó chỉ là nghĩa vụ của bên bại trận.

Ở chiều đối lập, một bộ phận khác lại sống trong không gian văn minh kiểu Mỹ, ngày càng chịu ảnh hưởng sâu sắc từ các yếu tố ngoại lai. Văn hóa tiêu dùng trở thành biểu tượng của phồn vinh, song cũng là nguyên nhân khiến con người rơi vào trạng thái “tha hóa”. Vấn đề tha hóa không phải là hiện tượng xa lạ với bất kỳ nền văn học nào, nhưng trong bối cảnh hậu chiến - tái thiết của Nhật Bản, nó lại mang tính phức hợp hơn cả. Bởi lẽ, tâm thức dân tộc lúc bấy giờ vốn đã không ổn định, một phần vì vết thương lịch sử chưa lành, phần khác vì không thể tự quyết tương lai. Và khi dòng vốn, công nghệ, cùng lối sống phương Tây ồ ạt đến Nhật Bản, đẩy chỉ số tăng trưởng kinh tế lên chóng mặt đã bào mòn các giá trị truyền thống vốn từng là cội rễ tinh thần dân tộc. Nhà văn đã bày tỏ mối bận lòng của mình như sau:

Nhờ sự giàu có của mình, Nhật Bản ngày nay đã trở thành thành viên của các quốc gia tiên tiến, nhưng rõ ràng đó không phải là một quốc gia độc lập - một quốc gia tự mình

đưa ra các kế hoạch nhằm kiến tạo hòa bình thế giới. Tôi cảm thấy khủng hoảng khi là công dân của một quốc gia đầy sự tự mãn....<sup>6</sup>

(Ōe Kenzaburō, 1988, tr. 359)

Có thể nói, sự khủng hoảng của Ōe Kenzaburō là trong cơn choáng ngợp trước ánh đèn neon, khi người ta mãi say sưa với tốc độ mới, tập trung vào những hào nhoáng trước mắt mà quên nhìn nhận sự bấp bênh đang tìm ẩn xoay quanh vấn đề phi độc lập, tự chủ. Đặc biệt, điều nghịch lý cay đắng nhất là khi chính phủ tiếp tay cho chương trình SDI của Mỹ (chương trình răn đe huyền thoại hạt nhân ở Viễn Đông) ngay trên mảnh đất bị dày vò bởi nỗi đau quá khứ ở Hiroshima và Nagasaki. Nhìn lại dĩ vãng, người Nhật không còn thấy bóng dáng trác tuyệt của văn hóa Heian, ý thơ Haiku kinh điển, trang văn đẹp như mơ của Kawabata; thay vào đó là ký ức chấn thương cùng nỗi hổ thẹn và mặc cảm. Và bị kịch tha hóa mà Ōe Kenzaburō cùng thế hệ nhà văn hậu chiến mang nặng trong từng trang viết chính là trong cuộc chạy theo cái mới, điểm tựa truyền thống mờ dần, con người bị tróc rễ khỏi nguồn cội, dần đánh mất điểm tựa quay về, từ đó lãng quên chính mình.

Ōe Kenzaburō tôn vinh lý thuyết về trung tâm/ ngoại biên của nhà nghiên cứu nhân học văn hóa Nhật Bản Masao Yamaguchi về trường hợp ngôi làng truyền thống Nhật Bản. Theo Masao Yamaguchi nhận định trong bài viết *The Dual Structure of Japanese Emperorship* (Tạm dịch: *Cấu trúc kép của chế độ Thiên hoàng*) đăng trên *Tạp chí Nhân chủng học hiện đại*, Tập 28, Số 4, Tháng 8 - Tháng 10 năm 1987:

Trong suốt lịch sử, thiên hoàng luôn là trọng tâm của văn hóa Nhật Bản. Mặc dù ông chỉ thực sự cai trị đất nước trong các thế kỷ 8 và 9, vào đầu thế kỷ 14, và từ nửa sau thế kỷ 19 cho đến hết Chiến tranh thế giới thứ hai, nhưng thiên hoàng luôn giữ vị trí trung tâm trong các giá trị văn hóa và là tiêu điểm của quyền lực chính trị. Trong một không gian biểu tượng mà con người cần được đảm bảo về bản sắc văn hóa của chính mình, chế độ thiên hoàng đã phải tạo ra, duy trì và liên tục tái tạo một hệ thống ký hiệu phù hợp với cách người làng hiểu về thế giới của họ, một hệ thống mà trong đó trung tâm và ngoại vi được phân định rõ ràng.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Because of her wealth, Japan is now a member of the advanced nations, but, to be sure, she is not an independent nation which implements plans of her own to establish world peace. I feel the crisis of being a citizen of a nation of self-satisfied people [...]

<sup>7</sup> Throughout history, the emperor has been the centre of gravity for Japanese culture. While he actually ruled the country only during the 8th and 9th centuries, at the beginning of the 14th century, and from the latter half of the 19th century until the end of World War II, he has always been central to cultural values and the focus of political power. Within a symbolic space in which people required assurance of their own cultural identity, emperorship has had to produce, maintain, and continually recreate a semiotic system that corresponded to the villager's interpretation of his world, a system in which centre and periphery were sharply polarized.

(Masao Yamaguchi, 1987, tr. 7)

Nhà nghiên cứu đã chỉ ra sự vận động liên tục trong dòng chảy xã hội từ suốt thế kỷ XIV đến XX, nhấn mạnh vào hình tượng Thiên hoàng luôn biến đổi. Nghiên cứu của Masao cho rằng xã hội Nhật luôn có xu hướng nhất nguyên hóa, nhấn mạnh sự tối cao của trung tâm, nhưng đồng thời lại duy trì những không gian bên rìa để hoàn thiện cấu trúc quyền lực. Từ đó, trung tâm và bên rìa không còn chỉ là một khái niệm địa lý, mà là hai lực tương tác: bên rìa chứa đựng nội hàm phong phú và sức mạnh phản kháng, đủ sức thách thức sự cố định của trung tâm thông qua huyền thoại và trí tưởng tượng.

Bằng cách tập trung viết về văn hóa, huyền thoại ở vùng đất ngoại biên tương ứng; đồng thời hướng ánh nhìn nhân đạo vào nỗi đau của những con người chịu tổn thương trong nỗi khủng hoảng trầm trọng, nhà văn có quyền hy vọng về sự giải thoát cho Nhật Bản. Đối với dân tộc, đó là niềm tin vào khả năng chữa lành những khủng hoảng, chia rẽ căn tính sâu sắc; còn với thế giới, đó là niềm tin vào sự hòa giải dựa vào việc thấu cảm chân thành giữa người với người. Chính vì vậy, nhà văn khẳng định đây mới là tín hiệu quan trọng nhất trong đời mình, được thể hiện rõ nét qua hệ tư tưởng, chủ đề, nhân vật,... trong toàn bộ sự nghiệp văn học.

Tựu trung, trong thời đại đầy biến động ấy, Nhật Bản buộc phải đối diện với một bờ vực mới: khủng hoảng căn tính dân tộc sau hàng loạt biến cố lịch sử trong tương quan với chính mình và thế giới. Từ chính những điểm đứt gãy, xung đột nội tại giữa bảo thủ và cải cách, giữa truyền thống và hiện đại, giữa sắc tộc và ngoại lai, một bản sắc kép của nước Nhật thời kỳ tái thiết hình thành. Dù đứng ở vị trí nào trong diễn trình lịch sử, từ khi bắt đầu hiện đại hóa thời Minh Trị, đến khi thất bại sau chiến tranh Thái Bình Dương, đi vào giai đoạn tái thiết hậu chiến thì Nhật Bản vẫn hiện lên như một quốc gia mang tính đa nghĩa, luôn có sự phân định cản trở cái “vẹn nguyên” mà Ōe Kenzaburō muốn tìm kiếm, từ đó khó lòng định vị rõ ràng bản sắc dân tộc trong thời đại mới.

## 1.2. Khái quát tác phẩm *Tiếng hét câm lặng*

Tác phẩm *Tiếng hét câm lặng* được Ōe Kenzaburō hoàn thành và xuất bản năm 1967, trong bối cảnh Nhật Bản phải đối mặt với nhiều biến động về chính trị, xã hội và văn hóa. Đây là thời kỳ hậu chiến, khi đất nước vừa bước ra khỏi tàn tích Thế chiến II, vừa chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của làn sóng hiện đại hóa, công nghiệp hóa và sức ép từ chủ nghĩa tư bản tiêu dùng phương Tây. Trong không khí đầy mâu thuẫn đó, xã hội Nhật Bản chứng kiến làn sóng đấu tranh sục sôi: các cuộc biểu tình nổ ra liên tiếp nhằm phản đối Hiệp ước An ninh Mỹ - Nhật lan rộng và nỗi lo về sự trỗi dậy của chủ nghĩa phát xít mới luôn rình rập.

Đối với riêng Ōe, *Tiếng hét câm lặng* ra đời sau một chuỗi trải nghiệm cá nhân nhiều biến động: Sự kiện người bạn thân của tác giả chịu những tổn thương tâm lý, dẫn đến tự sát

trong thời điểm này; Sự kiện đưa con trai đầu lòng bị khuyết tật não bẩm sinh. Vì vậy, *Tiếng thét câm lặng* chính là kết tinh của những vết thương hằn sâu và sự suy tư trong tâm thức, là nỗ lực của nhà văn nhằm đi tìm một tiếng nói nguyên vẹn cho con người hậu chiến Nhật giữa những nhập nhằng khó phân định đúng/sai, thật/giả. Ngay khi ra mắt, tác phẩm đã gặt hái được giải thưởng Tanizaki Junichirō cao quý, về sau, tác phẩm trở thành một trong năm dẫn chứng tiêu biểu nổi bật của Ōe Kenzaburō đối với giải Nobel Văn học năm 1994. *Tiếng thét câm lặng* là một trong những tác phẩm quan trọng, đánh dấu sự trưởng thành về về mặt nghệ thuật lẫn tư tưởng của nhà văn Ōe với tư cách một nhà văn hiện đại, người dùng tiếng Nhật để viết nên những trần trở phổ quát, luôn viết trong thế giằng xé giữa thế giới bên ngoài và thế giới bên trong, đề cập đến những vấn đề dân tộc, nhưng giá trị vươn tầm nhân loại với bút pháp mới mẻ về nghịch dị, biến đổi giọng điệu riêng,...

*Tiếng thét câm lặng* lấy bối cảnh tại một vùng quê hẻo lánh, cách xa trung tâm Nhật Bản là thung lũng Shikoku, câu chuyện kể về hành trình trở về quê nhà của hai nhân vật chính Nedokoro Mitsusaburo và Nedokoro Takashi, trong khi Mitsusaburo đang đối diện với sự chồng chất nỗi đau từ đứa con trai thiếu năng trí tuệ và cái chết kỳ quái của người bạn thân. Trong những ngày tháng sống ở làng Okubo - cội nguồn của hai anh em, Mitsu và Takashi lần lượt phát hiện ra những câu chuyện quá khứ của gia đình dòng tộc và lịch sử địa phương: một cuộc nổi dậy thất bại năm 1860 với người lãnh đạo là thế hệ trước nhà Nedokoro; Cái chết của anh trai S vào năm 1945. Đồng thời, hiện thời năm 1960, ngôi làng dường như có một cuộc sống tri tri, mục nát dưới bóng “Vua siêu thị” người Hàn Quốc. Trong khi Takashi dần nổi lên như một kẻ khơi mào phản kháng, tổ chức một cuộc nổi loạn trá hình bằng hình thức cướp siêu thị, thì Mitsusaburo vẫn đứng ngoài dòng xoáy hành động ấy. Anh chìm trong mặc cảm, ký ức gia đình và sự bất lực trước quá khứ lẫn hiện tại. Nhưng rồi cuộc bạo động ấy nhanh chóng sụp đổ. Takashi cố dựng nên một câu chuyện anh hùng bằng cách nhận tội giết người trong một vụ tai nạn dàn dựng, nhưng kế hoạch bị chính Mitsu vạch trần. Cuối cùng, Takashi chọn cách tự kết liễu trong căn nhà kho cổ truyền và tác phẩm khép lại trong sự kiệt quệ mù mịt, không có sự cứu rỗi rõ ràng, nhưng vẫn le lói một khát vọng “được sống” bằng những quyết định mới của người làng Okubo và vợ chồng Mitsu.

### 1.3. Lý luận về “trung tâm và ngoại biên” trong nghiên cứu văn học

Có nhiều hướng phê bình từng đặt vấn đề về mối quan hệ giữa trung tâm và ngoại biên. Tuy nhiên, trong khuôn khổ xây dựng cơ sở lý luận cho đề tài này, chúng tôi lựa chọn tiếp cận theo hướng kết nối và triển khai nguyên tắc giải cấu trúc của Jacques Derrida; vận dụng các phạm trù như “lai ghép” (*hybridity*), và “tính nước đôi” trong tư duy hậu thuộc địa; lý thuyết *Carnaval hóa* của Bakhtin để soi chiếu và diễn giải tác phẩm nghiên cứu.

### 1.3.1. Thuật ngữ *trung tâm/ngoại biên (centre and periphery)*

Thuật ngữ *trung tâm/ngoại biên (center/ periphery)* xuất phát từ trường phái “Truyền bá luận” của Châu Âu, nhấn mạnh vào vòng văn hóa nhân loại mà ở đó phương Tây đóng vai trò là tâm văn minh và khuếch tán đến những vùng còn lại của thế giới (ngoại biên). Yếu tố trung tâm và ngoại biên luôn tác động lẫn nhau thông qua:

Tiếp xúc (contact) là mối quan hệ giữa các nền văn hóa mà nhờ đó các đơn vị (items) từ nền văn hóa A có thể hiện diện trong nền văn hóa B, và ngược lại, và “Giao thoa là một quá trình xuất hiện trong môi trường của những tiếp xúc - nơi xảy ra sự truyền dẫn (transfer).

(Itamar Even-Zohar, 2014, tr. 159)

Trung tâm - ngoại biên được xác định trong một bối cảnh văn hóa tại một thời điểm cụ thể, theo đó “Trung tâm” được hiểu là không gian tập trung những giá trị được công nhận là chủ lưu, chính thống trong đời sống tinh thần của con người. Trung tâm gắn liền với các giá trị tích cực như sự chuẩn mực và quyền lực chi phối thị hiếu thẩm mỹ hoặc các hệ giá trị của xã hội. Ngược lại, “ngoại biên” chỉ những khu vực bên rìa của dòng chảy chính thống. Đó là nơi tập trung những tiếng nói bị xem là thứ yếu, bị lãng quên hoặc chưa được thừa nhận bởi hệ thống quyền lực đương thời.

Cặp phạm trù “trung tâm - ngoại biên” xét đến cùng là kết quả của quá trình “định hướng giá trị, và kèm theo đó là *quy chế xã hội (social status)* của các hiện tượng đó.” (Lại Nguyên Ân, 2013, đoạn 4). Do đó, một hiện tượng đời sống có thể là trung tâm ở thời điểm này, nhưng lại trở thành ngoại biên trong thời điểm khác và ngược lại. Chính tính chất động này đã làm nên sức sống và chiều sâu của đời sống, nơi các giá trị không chỉ được xác lập mà còn luôn bị chất vấn và tái cấu trúc.

### 1.3.2. Tinh thần “phi trung tâm” và giải nhị nguyên phạm trù đối lập theo Jacques Derrida

Theo quan niệm của hệ hình hậu cấu trúc luận thì ngôn ngữ mang tính bất ổn, đa nghĩa, và luôn vận hành trong một mạng lưới liên tưởng trượt nghĩa liên tục. Chính vì vậy, mọi nỗ lực xây dựng một hệ thống tư tưởng thuần lý dựa trên nền tảng ngôn ngữ đều tiềm ẩn nguy cơ sụp đổ từ bên trong. Đây cũng chính là lý do hậu cấu trúc luận ra đời như một diễn ngôn đối kháng, nhằm chất vấn và “phá vỡ tính trung tâm” của các hệ hình tư tưởng từng được xem là chân lý tuyệt đối trong tri thức nhân loại bởi:

[...] ngữ nghĩa mà ngôn từ bao chứa cũng không bao giờ có thể được đảm bảo tuyệt đối trăm phần trăm. Tức là, mỗi ngôn từ luôn “bị tha hóa” bởi chính những gì đối nghịch

với nó - không thể định nghĩa *đêm* mà không đặt nó trong sự tương quan với *ngày*, không thể định nghĩa *tốt đẹp* mà không đặt nó trong sự tương quan với *xấu xa*.

(Peter Barry, 2023, tr. 87)

Từ đó, giải cấu trúc đã được đề xuất dưới cái tên Jacques Derrida, khởi từ những hoài nghi về cấu trúc ngôn tương đồng với Jacques Lacan, Jacques Derrida tiếp tục đào sâu mối quan hệ giữa *cái biểu đạt (signifier)* và *cái được biểu đạt (signified)*. Cái được biểu đạt, theo Derrida, không tồn tại như một điểm đến cố định của nghĩa mà liên tục bị phân tán và lan truyền trong mạng lưới vô tận của các ký hiệu ngôn ngữ. Ngôn ngữ, do đó, không phải là một hệ thống được lập trình sẵn để tư duy theo trình tự tuyến tính, mà là một thực thể bất toàn, vận hành theo quy luật trượt nghĩa - các ký hiệu không ngừng rời xa ý nghĩa ổn định và lệ thuộc vào bối cảnh tiếp nhận.

Derrida đưa ra khái niệm *dấu vết (trace)* - một yếu tố nền tảng cho tư duy giải cấu trúc. Mỗi từ, theo ông, luôn mang trong nó dấu tích mờ nhòe của những từ khác; nghĩa là, không một ký hiệu nào là đơn độc hay tuyệt đối - nó luôn hàm chứa ký ức, mối liên hệ và sự đan xen với những ký hiệu khác. Từ khái niệm *dấu vết*, Derrida mở rộng tầm nhìn triết học của mình: mọi văn bản, kể cả những văn bản mang tính thiêng, đều có thể được “đọc lại” và “giải cấu trúc”. Việc đọc không còn là hành vi tiếp nhận thụ động mà trở thành một quá trình trải nghiệm, tranh luận và tái tạo, người đọc có thể đi lệch khỏi hệ thống nghĩa trung tâm, tạo ra những diễn giải mới, không đồng nhất. Đó chính là bước khởi đầu cho hành trình truy tìm những tầng sâu ẩn của văn bản.

Dựa vào nền tảng ấy, Derrida đi đến một trong những đóng góp ngôn ngữ học lớn nhất của mình: khái niệm *Différance* - thuật ngữ do chính ông sáng tạo nên bằng cách biến đổi từ gốc “différence” (sự khác biệt) trong tiếng Pháp. Điều đặc biệt là tuy hai từ khác nhau về chữ viết (e/a), nhưng lại hoàn toàn đồng âm khi phát ra, khiến sự phân biệt giữa chúng chỉ có thể nhận biết qua hình thức viết, điều này đã phá vỡ quan niệm truyền thống về tính ưu việt của cặp phạm trù nhị nguyên lời nói/chữ viết, đồng thời khẳng định sự can thiệp không thể xóa bỏ của *đồ vị (grapheme)* vào tri thức và tư duy.

Một trong những tư tưởng chủ đạo của triết gia Jacques Derrida là phê phán sâu sắc *thuyết ngôn tâm luận (logocentrism)* và *chủ nghĩa kinh nghiệm (empiricism)*. Theo Derrida, ngay từ buổi khởi đầu tri thức nhân loại, con người đã gán cho “lời nói” một vị thế ưu tiên tuyệt đối, xem đó là trung tâm nhận thức của vũ trụ. Ngôn ngữ - được cho là món quà thiêng liêng do Thượng đế ban tặng, được tin rằng có khả năng truyền tải trọn vẹn ý nghĩ và cảm xúc con người. Trái lại, “chữ viết” lại bị coi là phương tiện phái sinh, chỉ đóng vai trò phụ trợ để ghi chép và bảo tồn lời nói, từ đó bị xếp thứ yếu trong hệ thống biểu đạt. Như Lê Huy Bắc (2018,

tr. 5) đã chỉ ra “Truyền thống phương Tây cho rằng, với chức năng bộc lộ cảm xúc và biểu đạt tư tưởng trong giao tiếp, lời thuộc về Thượng đế, về Chúa linh thiêng, ngược lại chữ chỉ là kẻ ăn theo, chỉ có chức năng khiêm tốn là làm kí tự cho lời đó.”

Derrida nhấn mạnh rằng, thuyết ngôn tâm luận không chỉ ưu ái lời nói hơn chữ viết, mà còn trao đặc quyền cho cái được xem là bản nguyên, nguyên gốc - một hình thức hiện diện tuyệt đối, cao hơn những gì bị cho là sao chép. Như ông phân tích:

[...] thuyết lấy logos làm trung tâm, trong khi đặt ưu tiên cho “lời được nói ra” trên “lời được viết ra”, cũng đặt đặc quyền cho một nghĩa căn nguyên đứng cao hơn cái được cho là sự lặp lại của nó, cũng như nó đặt đặc quyền cho một nghĩa hiện diện đứng cao hơn một nghĩa trừu tượng, chẳng hạn một bản gốc thì cao hơn một bản sao.

(dẫn theo Hoàng Phú Phương, 2012, tr. 97)

Ở một khía cạnh khác, Derrida cũng hoài nghi về khái niệm “trung tâm” gắn với quyền lực tuyệt đối, tiêu biểu như hình ảnh Thượng đế - đáng sáng tạo tối cao, nắm giữ chân lý và sự sống. Tuy nhiên, điều mâu thuẫn là Thượng đế lại đứng ngoài hệ thống mà ngài kiến tạo, không cùng vận hành trong dòng chảy đời sống với phần còn lại. Từ đó, Derrida đặt vấn đề: nếu cái trung tâm không thuộc về hệ thống, thì liệu có thể xác định rõ ràng đâu là trung tâm, đâu là ngoại biên? Chính bản chất ấy đã hàm chứa yếu tố tự phủ định, bởi trong cái gọi là trung tâm đã tiềm ẩn tính chất phi trung tâm.

*Différance* là khái niệm trung tâm giúp Derrida phơi bày tính bất toàn và phi hiện diện của ngôn ngữ. Nó hàm chứa hai đặc tính then chốt: *trì hoãn* và *khác biệt*.

[...] *différance* diễn tả bằng một số đặc tính không đồng nhất chi phối việc tạo nghĩa của văn bản. Đặc tính trì hoãn là: các từ và dấu hiệu không bao giờ có thể gọi ra đầy đủ những gì mà chúng có nghĩa, mà chỉ có thể được xác định thông qua việc viện đến các từ bổ sung, khác với chúng. Như vậy, ý nghĩa mãi mãi bị “trì hoãn” hoặc hoãn lại thông qua một chuỗi vô tận của những cái biểu đạt. Đặc tính này *thiên về* thời gian tính.

(Hà Hữu Nga, 2017, đoạn 7)

Trì hoãn, tức là việc nghĩa của từ không bao giờ được hiển lộ trọn vẹn tại một thời điểm nhất định, mà luôn phải viện dẫn đến các ký hiệu khác để có thể được hiểu, và quá trình này kéo dài vô tận trong chuỗi ký hiệu. Khác biệt, mặt khác, là sự phân biệt giữa các yếu tố trong hệ thống, cho phép nghĩa xuất hiện nhờ sự phân cách, chứ không phải sự hiện diện. Trì hoãn là đặc tính của thời gian, còn khác biệt là đặc tính của không gian, và chính trong giao điểm giữa hai trục này, nghĩa mới được sinh ra một cách bất toàn, không dứt, không chung cuộc.

Do đó, nghĩa của từ không bao giờ mang tính cố định hay tuyệt đối. Nó không chỉ trượt theo không gian, giữa các ký hiệu khác, mà còn trượt theo thời gian, trong những hoàn cảnh

tiếp nhận và diễn giải khác nhau. *Différance*, trong tinh thần đó, là lời khẳng định cuối cùng của Derrida về sự vắng mặt triền miên của một trung tâm ý nghĩa; đồng thời là sự khai mở vô hạn của ngôn ngữ, nơi ký hiệu không ngừng sinh ra qua chính sự trì hoãn và khác biệt của mình. Bằng tư tưởng giải cấu trúc, ông chủ trương phá vỡ các cấu trúc đối lập truyền thống, từ đó thiết lập một không gian bình đẳng hơn trong việc tiếp cận và diễn giải thế giới.

Để thực hành giải cấu trúc, Jacques Derrida quan tâm đến các cặp nhị nguyên đối lập cùng chủ trương phân rã những nguyên tắc cao - thấp để đưa chúng về vị thế đồng đẳng: sáng/tối, nam/nữ, hiện diện/ vắng mặt, thiện/ ác, lý trí/ cảm xúc, Ta/ Cái khác... Theo tư duy thông thường, những cặp phạm trù đối lập này tuy hiện diện song song nhưng đôi bên đã được quy định giá trị riêng, theo đó thuật ngữ đầu là căn nguyên phái sinh thuật ngữ hai, trao quyền cho thuật ngữ đầu đồng nghĩa hạ thấp giá trị của thuật ngữ hai,...

Để phủ nhận triệt để những quy ước truyền thống này, như cách làm “giải cấu” giữa “Nói và Viết”, Derrida đề xuất hai giai đoạn tiên phong. Giai đoạn một là quá trình tìm kiếm các cặp phạm trù nhị nguyên và tiến hành đảo ngược trật tự thứ bậc cao thấp vốn bị xem là hiển nhiên từ trước, đưa trung tâm trở thành ngoại biên và đưa ngoại biên tiến gần trung tâm. Giai đoạn hai bắt đầu thực hiện tháo dỡ tư duy nhị nguyên đối lập, đa dạng hóa ngữ nghĩa trong ngôn ngữ, khiến những phạm trù biểu đạt và được biểu đạt trượt dài vô hạn tùy theo từng trường hợp cảm nhận. Như vậy, mục tiêu của Derrida không nằm ở việc lật ngược vị thế quyền lực giữa hai yếu tố đối lập, mà là phủ định khả năng xây dựng một hệ tư tưởng tuyệt đối, vốn luôn tìm kiếm một căn nguyên tối hậu cho mọi ý nghĩa qua từng thời kỳ.

### **1.3.3. Phạm trù “lai ghép” (*hybridity*), và “tính nước đôi” (*Ambivalence*) theo tư duy hậu thuộc địa**

Về phạm trù *tính nước đôi* (*Ambivalence*), thuật ngữ nhằm ám chỉ “sự dao động liên tục giữa mong muốn một điều và mong muốn thứ trái ngược với nó. Thuật ngữ này cũng diễn tả một cảm giác diễn ra đồng thời vừa yêu thích vừa căm ghét một sự vật, một con người hay một hành động nào đó.” (Lê Thị Vân Anh, 2010, đoạn 6). Đặt trong diễn ngôn hậu thuộc địa, nó không đơn thuần chỉ một trạng thái tâm lý thuộc cảm xúc cá nhân, mà phổ quát hơn, nó trở thành tâm thức đặc trưng của tập thể với hai bên chủ thể: thực dân và thuộc địa.

Dưới ánh sáng tư tưởng của Edward Said, đặc biệt qua công trình *Đông phương luận*, có thể thấy quyền lực thực dân được duy trì không chỉ bằng sức mạnh vũ lực mà còn bằng sự kiến tạo tri thức, văn hóa, tư tưởng về “Cái khác” (*the Other*). Kẻ khác ấy được định danh chung là những quốc gia nằm ở Thế giới thứ ba, bao gồm Mỹ Latinh, Châu Phi và Châu Á. Đối với phương Tây, những quốc gia này là khu vực ngoại biên, nơi xa xôi và thua kém họ về mọi mặt:

kinh tế, quân sự, văn hóa,... và do đó, Cái khác này “bao gồm cả sự khác biệt với những bản sắc khác đang chiếm giữ vị trí trung tâm. Nó được tạo lập từ bảng giá trị mà nó luôn luôn tìm cách phủ nhận: nếu thực dân là trật tự, văn minh, duy lý, hùng mạnh, tốt đẹp và tốt lành thì thuộc địa lại là hỗn loạn, mông muội, cảm tính, yếu ớt, xấu xí và xấu xa.” (Nguyễn Hưng Quốc, 2021, đoạn 3). Sự đối sánh lưỡng phân này không chỉ tạo ra khoảng cách tuyệt đối giữa “ta” và “Cái khác”, mà còn hợp thức hóa vị thế thống trị của phương Tây bằng cách hạ thấp, xuyên tạc và tước bỏ tính tự chủ trong biểu đạt văn hóa và lịch sử của các dân tộc bị trị.

Nói cách khác, bản chất phương Đông không phải do phương Đông tự định nghĩa, mà là sản phẩm của quyền lực diễn ngôn, thứ đã “thuộc địa hóa” cả tri thức và bản sắc của vùng đất này. Và như thế, phương Tây không chỉ chinh phục đất đai, mà còn chiếm lĩnh cách cảm thế giới của người bản địa thông qua sự thống trị văn hóa và tư tưởng. Tuy nhiên, trong lý tính chiếm hữu, phía thực dân cũng nảy sinh tâm lý nước đôi: giữa sự khinh miệt, áp đặt và bóc lột thuộc địa với việc bị cuốn hút bởi nét huyền bí, dị biệt và lạ lẫm của vùng đất ấy.

Chính sự mâu thuẫn này lại trở thành cơ chế hợp thức hóa quyền lực, bởi lẽ nó cho phép kẻ thống trị vừa biện minh cho hành vi áp bức bằng luận điệu “khai hóa văn minh”, vừa thỏa mãn mong muốn khám phá và chiếm lĩnh cái lạ, không chỉ về mặt địa lý, mà còn về mặt văn hóa. Nói cách khác, tâm lý nước đôi ấy nuôi dưỡng một thứ quyền lực mềm: vừa bài xích vừa thèm muốn, vừa trấn áp vừa bị mê hoặc, từ đó duy trì thế áp đảo về nhận thức và sự lệ thuộc của thuộc địa trong trật tự tri thức thực dân.

Ngược lại, đối với chủ thể bị trị (thuộc địa), tính nước đôi cũng không kém phần phức tạp. Họ vừa phản kháng, chống đối sự áp bức, vừa bị cuốn vào ánh hào quang của văn minh thực dân, coi đó là chuẩn mực, là “cái nên trở thành”. Chính sự lưỡng cực cảm xúc này - vừa phản kháng vừa ngưỡng vọng - đã tạo nên một sự khủng hoảng bản sắc sâu sắc, bởi quá trình thực dân hóa đã xâm nhập vào chiều sâu tâm thức của người dân, hình thành nên *tâm lý nhược tiểu*, khi cái tôi bản địa bị phủ nhận, tự ti, và luôn hướng về phương Tây như một hình mẫu lý tưởng. Hệ quả là, họ tự dựng lên một rào cản vô hình, xem “cái ta” là lệch chuẩn và “họ” là đích đến.

Tuy nhiên, sự ngưỡng vọng ấy không phải là biểu hiện của sự quy phục toàn diện, vì đó chỉ là thứ yếu so với phần đông bộ phận kháng cự, mong muốn giành lấy sự độc lập - tự chủ cho mình. Nhưng nó để lại một hệ quả cấu trúc quyền lực tinh vi, thực dân không chỉ bóc lột tài nguyên, mà còn thao túng và định hình cả hệ giá trị của thuộc địa. Điều đáng nói là: thực dân không cần một bản sao của chính mình, họ không mong thuộc địa trở thành phương Tây thu nhỏ; thứ họ cần là sự phục tùng tuyệt đối, nhằm củng cố sức ảnh hưởng của họ trong hệ thống phân bổ quyền lực toàn cầu.

Trong bối cảnh đó, bản sắc thuộc địa đứng trước một lựa chọn khắc nghiệt: hoặc đeo đuổi cái hiện đại của kẻ mạnh vì bóng hình văn minh quá khứ mà người phương Tây mang đến, hoặc kiên cường kháng cự để giữ gìn sắc tộc riêng. Đây là thách thức mang tính hậu thuộc địa, đặc biệt trong thời kỳ các quốc gia vừa thoát khỏi ách thực dân kiểu cũ, nhưng lại phải đối diện với hình thức thực dân mới, nơi quyền lực phương Tây không còn hiện hữu qua súng ống, mà bằng kinh tế, tri thức, truyền thông và mô hình toàn cầu hóa.

Như vậy, *tính nước đôi (Ambivalence)*, trong tư tưởng hậu thuộc địa là biểu hiện của sự giằng xé giữa kháng cự và đồng hóa, giữa tự tôn và tự ti, khiến cho cả thực dân lẫn thuộc địa đều rơi vào một trạng thái bản sắc không toàn vẹn, đầy mâu thuẫn và khó dứt khỏi nhau, một hiện tượng mà Said gọi là “mối quan hệ không thể tách rời” phương Tây và phương Đông.

Về phạm trù *lai ghép (hybridity)* về mặt khái niệm được nhà nghiên cứu Homi Bhabha đưa ra như sau:

Tính lai ghép diễn tả sự phức tạp của trạng thái yêu thích và căm ghét, trạng thái đặc trưng giữa thực dân và thuộc địa. Và, tính lai ghép không phải là một sự vật, một cái gì đã hoàn tất và tĩnh tại, mà là một quá trình: lai ghép đối đầu với cái logic thống trị của diễn ngôn quyền lực và mở ra một không gian thứ ba hay không gian của cái thứ ba, ở đó, ý nghĩa luôn luôn ở - giữa, không phụ thuộc chỗ này cũng không phụ thuộc chỗ kia.

(dẫn theo Phạm Thị Phương Ngọc, 2015, tr. 24)

Trong quá trình thực dân hóa, vấn đề đặt ra ở đây không chỉ là sự áp đặt quyền lực giữa thực dân và thuộc địa, mà là một tiến trình giao lưu, tương tác văn hóa. Theo tư duy trung tâm luận phương Tây, các cường quốc thực dân luôn tự đặt mình vào vị trí của cái trung tâm, từ đó tiến hành “khai hóa” những vùng đất bị xem là man rợ, lạc hậu. Tuy nhiên, Edward Said đã phơi bày bản chất huyễn tưởng và đầy mâu thuẫn của thứ quyền lực “khai sáng” ấy. Ông cho rằng, sự truyền bá văn hóa của thực dân không bao giờ là một chiều cứng nhắc. Quá trình áp đặt ấy luôn kéo theo một sự tương tác ngược, nơi thuộc địa ảnh hưởng trở lại thực dân, vì theo ông văn hóa không phải một khối thạch cao bất biến mà nó luôn vận động gắn với việc tiếp nhận và ảnh hưởng. Cho nên, sự lai ghép là một điều tất yếu phải xảy ra trong quá trình tương tác dù cho thực dân có đóng vai trò “đồng hóa” thuộc địa.

Trong mối quan hệ này, văn hóa bản địa trở thành một chủ thể tích cực phản kháng, tiếp biến những giá trị ngoại lai theo cách riêng. Sự lai ghép văn hóa, do đó, không tạo nên một trạng thái đồng hóa tuyệt đối, mà hình thành nên một “không gian thứ ba” với cấu trúc lai tạp, đầy phức hợp. Và chính trong không gian lai ghép này, ta có thể thấy được sự bất ổn của quyền lực thực dân, khi trung tâm không còn giữ được tính thuần nhất, mà luôn bị thuộc địa khuấy động từ bên trong.

### 1.3.4. Lý thuyết *Carnaval hóa* của Mikhail Bakhtin

Trong công trình *Sáng tác của François Rabelais và văn hóa dân gian thời Trung cổ và Phục hưng*, Bakhtin đã khái quát hiện tượng trong lễ hội Carnival vào thời Trung cổ và Phục hưng - không gian cho các hoạt động cải trang tạo tiếng cười thể tục, từ đó hình thành nên biểu tượng trào lộng văn hóa dân gian nhằm lật đổ các trật tự chính thống. Từ hiện tượng này, ông phát triển thành lý thuyết *Carnaval hóa* như một hình thức diễn giải và phá vỡ những quyền lực tưởng chừng bất khả xâm phạm của trung tâm.

Theo Bakhtin, từ khởi thủy, các hình thức nghi lễ trang nghiêm và trào tiếu tồn tại đồng đẳng, cùng giữ vai trò linh thiêng trong đời sống tinh thần cộng đồng. Tuy nhiên, khi xã hội chuyển sang mô hình có nhà nước và giai cấp, quyền lực chính trị - tôn giáo bắt đầu định nghĩa lại tính chính thống, đẩy các lễ hội dân gian mang tính trào lộng xuống vùng ngoại biên. Nghi lễ trang nghiêm, gắn với sự tôn sùng thần linh và thiết chế quyền lực, được mặc định là trung tâm, nó quy định chuẩn mực, áp đặt lên con người những khuôn khổ đạo lý khắt khe. Tính thiêng của các nghi lễ chính thống từ đó trở thành công cụ kiểm soát tâm lý thuần phục của con người, đảm bảo duy trì trật tự xã hội. Trái lại, các lễ hội trào tiếu từng là không gian ca ngợi tự do bị xem là lệch chuẩn, thiếu nghiêm túc, và thậm chí phản văn hóa.

Tuy nhiên, chính những hình thức ấy mới cho phép cộng đồng đặt lại trật tự xã hội từ bên dưới. Vì vậy, theo Bakhtin, Carnival không chỉ là trò vui dân gian, mà còn là biểu hiện của sức sống dân chủ, nơi ngoại biên có thể tạm thời lên ngôi và đặt lại câu hỏi về tính chính thống trong văn hóa và quyền lực. Bakhtin trình bày trong cuốn *Rabelais and His world* (Tạm dịch: *Rabelais và thế giới của anh ta*) khái quát về nội dung của lễ hội Carnival như sau:

Một trong những yếu tố không thể thiếu của xã hội dân gian là sự bất chước, đó là một sự đổi mới của quần áo và hình ảnh xã hội. Một yếu tố khác chính là sự đối ngược cấp bậc: người vui chơi được tuyên bố là một ông vua, một vị trụ trì, giám mục, hay tổng giám mục, họ được bầu chọn trong “bữa tiệc của những kẻ ngốc” và trong chính nhà thờ trực thuộc thẩm quyền của vị giáo hoàng, người đã được bầu chọn.

(dẫn theo Võ Thị Ngọc Yến, 2017, tr. 19)

Đặc điểm nổi bật của hội hè Carnival mà Mikhail Bakhtin nhấn mạnh là yếu tố *trò vui* trong sự hòa tan giữa đời sống và sân khấu. Tham gia vào hội hè Carnival, người chơi sẽ được thỏa thích nhập vai dưới lớp mặt nạ hóa trang của bất kỳ nhân vật nào mà không cần e dè về chức danh, giai cấp hay đạo đức chính thống. Vì vậy, những biểu tượng quyền uy như vua chúa, giáo sĩ hay quan lại vốn đứng ở trung tâm thiết chế chính thống, sẽ bị châm biếm công khai bởi các nhân vật ngoại vi: kẻ hề, người điên, dân thường, người dị hình,...

Trong bầu không khí hỗn loạn có tổ chức ấy, mặt nạ trở thành công cụ giải thiêng, mọi người đều có thể đóng vai “người khác”, thách thức tính bất biến của vai trò xã hội, và sẽ không còn sự phân biệt giữa người diễn và người xem - tất cả đều cùng tham dự, cùng “sống” trong lễ hội như một thực tại thay thế:

Cái gì trên thì xuống dưới, cái gì dưới thì lên trên; cái gì trong thì ra ngoài, cái gì ngoài thì vào trong; cái gì chính thức thì trở thành phi chính thức; thăng hê hóa ra là ông vua, ông vua lại trở thành thăng hê.

(Đỗ Lai Thúy, 2020, đoạn 7)

Nguyên lý *Carnaval hóa* là xem trò chơi, tiếng cười trở thành hình thức sống mang tính thần tự do, giàu năng lượng giải phóng, biến tướng cái thiêng liêng trở thành phạm tục, lật đổ cái thống trị thành bị trị, đảo nghịch cao sang và hèn mọn. Nếu lễ hội chính thống khẳng định sự ổn định, duy trì đẳng cấp và định chế hóa niềm tin, thì Carnival lại phủ định các chuẩn mực, bãi bỏ các luật lệ nghiêm khắc. Nó trao quyền cho tiếng cười, sự giễu nhại, sự hỗn tạp, và đặc biệt - cho *tính phi trung tâm*.

Bên cạnh đó, một trong những hình tượng nghệ thuật tiêu biểu thể hiện nguyên lý *Carnaval hóa* chính là chủ nghĩa hiện thực nghịch dị trong sáng tác của Rabelais, qua cách ông triển khai cặp đối lập “thể xác - tâm hồn”. Trong thế giới nghệ thuật của Rabelais, mọi giá trị thiêng liêng, cao quý gắn với tinh thần đều bị kéo xuống, “hạ bệ” về bình diện của thể xác và vật chất, nơi bị xem là thấp kém, tầm thường, đặc biệt nhấn mạnh vào những cơ quan thuộc phần dưới cơ thể như: bụng, hông, cơ quan sinh dục, chân - những khu vực biểu trưng cho sự sống, dục tính, bài tiết, sinh sản.

Chính trong sự nhấn mạnh ấy, Rabelais đã đẩy tính nghịch dị, lạ lùng lên đến cực điểm, thậm chí khó tiếp nhận, bởi ông chủ đích làm đảo lộn mọi chuẩn mực của cái đẹp, cái thiêng, cái cao cả được thiết lập bởi trật tự chính thống. Đó là bản chất của Carnival: giải thiêng thông qua sự lộ bịch, giễu nhại thông qua sự phóng đại, lật đổ thông qua sự hạ bệ. Và trong sự hạ bệ, thủ pháp của Rabelais mang đến một tầng nghĩa tái sinh, ông phủ định để sáng tạo, hủy diệt để hồi sinh. Như Phan Trọng Hoàng Linh cho rằng *tính nhị chức năng* ấy đã làm:

Đối tượng trào tiếu được tái sinh bằng những hình thức mới mẻ và tích cực hơn. Đối tượng trào tiếu không hề là một hiện tượng riêng lẻ, mà luôn dự phần vào tổng thể thế giới không ngừng tự đổi thay và làm mới.

(Phan Trọng Hoàng Linh, 2021, tr. 43)

Theo đó, hệ hình Carnival của Rabelais đầy rẫy những hình ảnh “ném xuống, nuốt, chôn, lạm dụng, nguyên rủa”; nhưng đồng thời cũng là những hình ảnh “giao hợp, thụ thai, chữa, đẻ, ăn uống, phóng uế” (Bakhtin, 2006b, đoạn 90). Chuyển động lưỡng cực ấy chính là cốt lõi của văn hóa trào tiếu dân gian: sự khai tử đi đôi với sự sinh thành. Có thể nói, một nước Nhật

“mơ hồ” trong tâm thức sáng tạo nghệ thuật của Ōe Kenzaburō có phần đồng điệu với cách trình hiện của Carnival. Cho nên, việc phân tích sự mơ hồ nằm ở phương diện nghệ thuật trong văn chương của Ōe Kenzaburō thông qua nguyên lý Carnival hoàn toàn có khả năng. Những đường biên mờ nhòe mà Carnival chủ đích tạo ra, một phần lớn tương đồng với cách triển khai nội dung hướng đến “sự nghịch đảo” của Ōe Kenzaburō, từ đó để nhà văn gia tăng mỹ cảm cho đối tượng hướng đến ở phía ngoại biên.

Từ điểm nhìn này, trong tương quan lý luận về trung tâm và ngoại biên, chúng tôi nhìn nhận dưới ánh sáng của lý thuyết *Carnaval hóa* do Mikhail Bakhtin đề xuất, sự đối lập giữa trung tâm và ngoại biên không chỉ đơn thuần là mối quan hệ thứ bậc (trên/ dưới, cao/ thấp), mà ngoại biên còn một không gian phản kháng và lật đổ trung tâm. Vì vậy, lý thuyết *Carnaval hóa* được xem như một sự phê phán sâu sắc, cho phép xã hội tự soi chiếu, tự chất vấn và mở ra khả năng tái cấu trúc biểu tượng quyền lực thông qua đảo lộn và giải thiêng.

## TIỂU KẾT CHƯƠNG 1

Quan niệm nghệ thuật của Ōe gắn liền với sự tự vấn về vị trí của Nhật Bản trong trật tự thế giới đương đại. Những “điểm gãy chưa kịp khâu vá” trong đời sống tinh thần của Nhật Bản hậu chiến đã hình thành nên những đường ranh văn hóa, chính trị liên tục va chạm, ở đó, nhà văn luôn đau đầu với tư tưởng nhập nhằng cho số phận và bản sắc dân tộc trong thời đại mới. Giữa những hỗn độn và ngồn ngộn hiện thực, nhà văn chọn xây dựng tín điều quan trọng nhất đời mình ở điểm nhìn “bên lề”, “ngoại biên” để khẳng định tư tưởng nhân văn và hy vọng phục hàn gắn dân tộc, hòa giải với thế giới bằng tiếng nói văn học. Chính tư duy nghệ thuật này, cùng với các lý thuyết của Derrida, hậu thuộc địa và Bakhtin có sự đồng điệu tư tưởng, sẽ trở thành cơ sở phương pháp luận để chúng tôi giải quyết những vấn đề trọng tâm tác phẩm ở các chương sau liên quan mật thiết đến cặp phạm trù “trung tâm và ngoại biên”.

## CHƯƠNG 2: THÂN PHẬN CON NGƯỜI VÀ NỖI NIỀM DÂN TỘC Ở GIỮA NHỮNG LẦN RANH THỜI HẬU CHIẾN NHẬT BẢN

Có thể nói, mối quan tâm xuyên suốt trong hành trình sáng tạo của Ōe Kenzaburō chính là câu hỏi về “tính nhân loại”, một mối bận tâm sâu xa về bản chất người và phẩm giá làm người trong hoàn cảnh khắc nghiệt nhất. Gần hơn, đó là tinh thần “chủ nghĩa nhân văn” được khơi nguồn từ giáo sư Watanabe và được nuôi dưỡng bằng trải nghiệm mang tính định mệnh với người con trai Hikari, cậu bé từng bị xem là “khiếm khuyết”, nhưng rồi đã có thể thốt lên trong một khoảnh khắc hồi sinh: “Con lại trở thành con người” (Ōe Kenzaburō, 1998, tr. 168).

Chính từ trải nghiệm riêng tư ấy, Ōe dần thân vào một hành trình văn chương không ngừng đào sâu bản chất người, trong một tiến trình mà ông gọi là “không ngừng trở thành”. Vì lẽ đó, những day dứt về thân phận con người và dân tộc trong văn chương Ōe Kenzaburō chưa bao giờ mang dáng vẻ nhẹ nhàng, mà trang viết của ông là không gian nơi những con người hậu chiến bị giằng co giữa những cặp phạm trù: đúng - sai, thiện - ác, đạo đức - phi đạo đức, trung tâm - ngoại biên,... giờ đây đều trở nên bất khả phân định.

Việc giải quyết những cặp phạm trù dưới đây sẽ cho thấy tính bất khả quyết của một loại chân lý cố định, thay vào đó chân lý của việc *trở thành con người đúng nghĩa* là một hành trình liên tục vượt qua đổ vỡ, chông chênh và cả những vùng mù của đạo đức để gìn giữ phẩm giá con người, xác định bản sắc cá nhân, dân tộc trong một thời đại đang đánh mất nó. Chính trong tiến trình ấy, chúng tôi sẽ làm rõ tư tưởng “nhập nhằng”, trạng thái thường trực khiến Ōe Kenzaburō không ngừng day dứt trước số phận dân tộc mình. Từ đó, khẳng định sâu sắc nhận định “Kenzaburo Oe đã làm được một thứ mà nghệ thuật cần đẩy một vấn đề ra khỏi hai cực nhị nguyên, đẩy lùi sự phán xét dễ dàng của con người trước một điều cụ thể.” (Lê Hồ Nam, 2024, đoạn 6).

### 2.1. Bình diện cá nhân: nỗi giằng xé để trở thành-con người (*being-human*)

#### 2.1.1. Tâm hồn và thể xác

Từ lâu, vấn đề về quan niệm tâm hồn và thể xác luôn được đặt lên bàn cân, dù mỗi thời đại có những quan niệm khác nhau, thì chung quy dòng tư tưởng chủ lưu vẫn luôn đề cao tâm hồn như một bản thể cao quý và bất biến, đối lập với thể xác, thứ bị xem là bề ngoài và hữu hạn. Quan điểm này khuyến khích con người hướng đến sự tu dưỡng nội tâm, xem việc hoàn thiện tâm hồn là con đường để đạt đến chân - thiện - mỹ.

Tuy nhiên, trong *Tiếng hét câm lặng*, Ōe Kenzaburō đã phá vỡ hệ thống phân chia nhị nguyên ấy bằng một cái nhìn đầy hoài nghi và dần thân vào những vùng tối của bản thể. Thông qua hình tượng Mitsusaburo - một con người quẩn quai trong cơn đau đớn thể xác nhưng đồng

thời lại dừng đọng, chai lì trước mọi kết nối cảm xúc, nhà văn đã đảo chiều trật tự truyền thống: tâm hồn không còn là trung tâm điều phối thân thể, mà ngược lại, bị đẩy vào sự vô hiệu vì tổn thương. Đây chính là điểm then chốt làm nên tính chất hiện sinh dữ dội trong văn chương của Ōe, cũng là một trong những cách đọc quan trọng hướng đến sự giải nhị nguyên hóa theo Jacques Derrida.

Trong tác phẩm, nhân vật Mitsu hiện lên như một bản ngã phân rã, đứt gãy kết nối tâm - thân. Xuyên suốt tác phẩm, nhân vật không thể gọi tên sự băng hoại tâm hồn, mà chỉ có thể cảm nhận những cơn đau thể xác âm ỉ, kéo dài và ngày càng lan rộng. Trong đó, biểu hiện phân ly thân - tâm của Mitsu ngay từ khi mở đầu tác phẩm, đã được đặc tả một cách đặc biệt:

Thế rồi, ở mọi nơi trên cơ thể mình, tôi cảm nhận được riêng rẽ sức nặng của thịt và xương. Cảm nhận ấy dần trở thành một cơn đau âm ỉ, được ý thức đang miễn cưỡng lùi dần về phía ánh sáng của tôi ghi nhận. Tôi lại một lần nữa đón nhận cơn đau âm ỉ mọi chôn cùng châu thân nặng trĩu không còn cảm giác liên mạch của mình như thể trong tâm trạng buông xuôi.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 7)

Cơ thể của Mitsu không thể vận hành như một chỉnh thể liên mạch mà mang xu hướng rời rạc, riêng lẻ như thể một vật bất tri. Sự phân rã này là dấu hiệu của sự phân ly bản ngã, khi cơn đau mà Mitsu cảm nhận không chỉ đơn thuần là phản ứng sinh lý thông thường, mà là biểu hiện của một thân thể đoạn tuyệt với tâm thức. Sự đoạn tuyệt này đã phản chiếu tình trạng bất ổn tâm thần của Mitsu, dựa vào lý thuyết phân tâm học của R.D.Laing về *khuyh hướng phân ly (schizoid)*:

[...] cái tôi của người phân ly tách rời khỏi cơ thể; cá nhân này tách biệt khỏi thân xác của mình và đạt đến một trạng thái tinh thần phi thể xác mà họ mong muốn. Cơ thể không phải là cái tôi cốt lõi, mà là trung tâm của một cái tôi giả, cái mà một “cái tôi bên trong” phi vật thể chỉ nhìn vào với sự dịu dàng hoặc căm ghét. Sự ly thân này khiến cái tôi phi vật thể bị tước đi khả năng tham gia trực tiếp vào bất kỳ khía cạnh nào của đời sống trần thế.<sup>8</sup>

(Andrew Nyongesa & Julia Njeri Karumba, 2017, tr. 89)

Mitsu là hiện thân cho trạng thái phân ly này: một chủ thể bị trượt khỏi sự sống, tự cô lập với cảm xúc, và chỉ có thể cảm nhận được “sự tồn tại” của mình qua những biểu hiện sinh học mơ hồ, gần như vô nghĩa. Anh đã xác tín điều này qua lần ngồi vào chiếc bể phốt tự hoại

<sup>8</sup> [...] the schizoid's self is detached from the body; the individual disentangled is from his body and achieves a desired state of disincarnate spirituality. The body is not the core self, it is the core of a false self, which a disembodied “inner self” looks on with tenderness or hatred. Such a divorce of self from body deprives the unembodied self direct participation in any aspect of the life of the world.

vào buổi sớm mai ở đầu tác phẩm “Chỉ có hơi nóng của con chó và hai lỗ mũi như phần trong hai con vật ruột khoang của tôi là những dấu hiệu sự sống duy nhất trong thân xác tôi...” ( Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 11)

Lý do khiến cho sự đứt gãy này xuất phát từ hàng loạt những chấn thương bản thể ở nhân vật: mặc cảm và tội lỗi với đứa con dị tật bị gửi vào trại trẻ; sự rạn nứt âm ỉ trong đời sống vợ chồng vốn thiếu đi khả năng thấu cảm; và cuối cùng là cú sốc tinh thần tột độ khi người cộng sự thân tín nhất tự sát trong một hiện trạng đầy ám ảnh “bôi sơn đỏ khắp mặt và đầu, trần truồng, nhét một quả dưa chuột vào hậu môn và treo cổ tự tử.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 12). Tất cả những chấn thương dồn nén ấy đã triệt tiêu dần năng lực cảm nhận của Mitsu, điều còn sót lại chỉ là sự vắng mặt của cảm xúc và âm hưởng của những cơn đau mang tính bản năng.

Điều bi kịch hơn là ở Mitsusaburo, nếu như người khác (vợ anh) có thể nhận ra cảm xúc yêu, ghét, hờn, dỗi,... của anh thông qua trạng thái mặt định, thì chính anh tự nhận “dấu hiệu của cơn giận dữ trong giọng nói khàn khàn của tôi (thứ mà chính tôi không cảm nhận được)” ( Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 21). Điều này chứng minh anh không thể tự-ý thức được sự băng hoại tâm hồn mình. Anh không vật vã, không gào thét thay vào đó là một sự trôi dạt trong vô cảm, một nỗ lực giữ vẻ bình thường đến phi lý, nói đúng hơn có lẽ đó là một dạng thức của “tiếng thét câm lặng”: “Anh sẽ không tự tử đâu. Anh không có lý do gì để tự tử cả.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 21).

Sự phân ly giữa thân - tâm càng trở nên rõ rệt, mãnh liệt khi anh phát hiện mối quan hệ giữa vợ mình và Takashi. Thay vì phản ứng theo bản năng tình cảm như một con người bình thường - giận dữ, đau đớn, ghen tuông - Mitsu chỉ có thể nhận biết điều đó thông qua các dấu hiệu sinh học hoặc quy ước lý trí. “Một lượng máu lớn ồ ạt dâng lên trong đầu tôi, tạo nên tiếng rần rật” ( Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 383), nhưng “Ý thức của tôi không tóm được bất cứ manh mối nào - kể cả cảm giác ghen tuông - nhằm đưa ra một phản ứng thực tế, nên nó chỉ biết trôi nổi giữa luồng máu nóng ấy.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 383)

Trong khoảnh khắc ấy, Mitsu không còn là một con người thống nhất giữa cảm xúc và thể xác, mà là một “ý thức bị treo lơ lửng” giữa một thân thể đang náo động và một tâm hồn hoàn toàn bất động. Phản ứng lý tính không đủ để thay thế cho cảm xúc chân thực, và thể xác trở thành công cụ duy nhất nhắc nhở anh rằng mình “đáng lẽ” phải cảm thấy điều gì đó, nhưng thật ra, anh chẳng cảm thấy gì cả. Chính sự vô cảm này là bi kịch lớn nhất của nhân vật, không phải vì bị tổn thương quá nặng, mà vì anh không còn khả năng cảm nhận nỗi tổn thương ấy nữa.

Bên cạnh đó, biểu hiện phân ly của Mitsu còn thể hiện qua phản ứng khác thường trong lúc tranh luận căng thẳng nhất của hai anh em, khi Takashi thổ lộ lời thú tội khủng khiếp nhất, kèm theo những kích động bạo lực, Mitsu lại đối diện trong một trạng thái tinh thần đầy phi lý.

Khi đứng trước nòng súng của em trai, nhân vật không hề thể hiện sự hoảng loạn như một phản xạ sinh tồn thông thường. Trái lại, anh lại rơi vào trạng thái phân ly cảm xúc, khi tâm trí không hướng về nguy hiểm đang cận kề, mà chìm đắm trong những cảm giác đau đớn của thể xác:

Tôi ngỡ rằng lần này cậu ta sẽ bắn tôi thật, nhưng tôi không cảm thấy sợ hãi trước cơn bạo lực của người khác, chỉ cảm nhận được cơn sốt khó chịu cùng cảm giác đau ê ẩm từ mọi bộ phận trên cơ thể mình mà thôi.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 446)

Đây là biểu hiện sự phân ly nghiêm trọng giữa tâm và thân, nơi mà “cái tôi”, theo khái niệm của R.D. Laing, đã rút lui khỏi chức năng định hướng và phản ứng, để trốn vào bên trong lớp vỏ cơ thể. Trong hiện trạng phân ly, cái tôi “không còn là trung tâm điều phối sự sống”, mà bị bóp nghẹt bởi các cảm giác sinh học trong trường hợp này là cơn sốt, sự đau nhức ê ẩm lan tỏa khắp toàn thân.

Đồng thời, thái độ thờ ơ với cái chết ở nhân vật cho thấy một mức độ khủng hoảng hiện sinh sâu sắc: với một con người đã bị bào mòn cả về thể xác lẫn tinh thần, thì bạo lực, cái chết không còn đủ trọng lượng để trở thành bi kịch. Đây chính là tấn bi hài của con người hậu chiến: không còn đủ sức để sống, nhưng cũng không đủ lý do để chết, nên chỉ còn tồn tại trong trạng thái lơ lửng, rỗng tuếch tinh thần. Điều đó khẳng định sự bất ổn của xã hội hậu chiến Nhật Bản, nơi con người bước vào địa hạt của chứng rối loạn nhân cách phân ly “xuất phát từ chiến tranh, thất nghiệp và các vấn đề tài chính”<sup>9</sup> (Andrew Nyongesa & Julia Njeri Karumba, 2017, tr. 90)

Hệ quả để lại sau cùng của việc tiêu biến tâm hồn, chỉ còn lại cơn đau thể xác là cái chết hiện sinh của nhân vật, Mitsu rơi vào trạng thái cô lập toàn diện, triệt để tách mình ra khỏi xã hội. Sau cái chết ám ảnh của người bạn thân - một biến cố như chạm đáy khủng hoảng, Mitsu từ bỏ hoàn toàn vai trò của một trí thức, khước từ mọi cơ hội công việc và an phận dựa dẫm vào cha vợ mà không còn cảm thấy mặc cảm.

Đối với cuộc hôn nhân của chính mình, Mitsu cũng không thể đóng vai trò người chồng, mà trở thành kẻ đứng ngoài cuộc, lặng lẽ quan sát sự sa sút tinh thần của vợ trong cơn nghiện rượu kéo dài. Bi kịch hơn cả là ngay trong nỗi đau tưởng như chung, nỗi đau gắn với đứa con dị tật, Mitsu cũng không thể tìm thấy sự liên kết, đồng cảm với vợ. Thay vì cùng nhau vượt qua chấn thương, anh lại khiến cô thêm tổn thương bằng lời đề nghị sinh con nhẹ tênh, mặc dù biết cả hai không sẵn sàng cho việc đó, nhưng chính sự vắng mặt của cảm xúc đã trở thành một vết cắt vô hình sâu hoắm. Trong khoảnh khắc cay đắng nhất, vợ anh không nổi giận, mà chỉ thốt lên một câu gần như là lời từ biệt nhẹ nhàng “Khi ngày đó tới, cái ngày mà chúng ta thừa nhận rằng mọi thứ không thể cứu vãn được nữa ấy, có lẽ chúng ta sẽ dịu dàng với nhau hơn bây giờ

<sup>9</sup> from war, unemployment and finance.

chăng.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 205). Sự dịu dàng, nếu có thể xảy ra, lại chỉ đến sau khi mọi hy vọng cứu vãn đã tan biến, một thứ “dịu dàng sau đổ nát”, khi hai con người không còn gì để mất, kể cả cảm xúc dành cho nhau.

Đến đây, có thể tái nhìn nhận cơn đau thể xác luôn dày vò Mitsu theo một chiều hướng mới, những mô tả cường điệu, lặp lại và ám ảnh về đau đớn thể xác xuyên suốt tác phẩm không đơn thuần là phản ánh trạng thái rệu rã của một cơ thể yếu đuối, mà còn là dấu hiệu giúp nhân vật duy trì sự “tồn tại” dù trong suy tàn và mở ra cơ hội tìm kiếm “sự sống” đúng nghĩa cho nhân vật. Do đó, Mitsu liên tục cảm nhận và mừng rỡ về nó:

Thậm chí tôi còn thấy như nỗi thiếu vắng và cơn đau âm ỉ từ rất nhiều bộ phận trên cơ thể mình đã biến thành một niềm khoái cảm thần bí đầy tội lỗi. Niềm khoái cảm này đến từ nhận thức rằng tôi đã được giải phóng hoàn toàn khỏi ánh mắt của người khác, và cơn đau cùng sự thiếu vắng tạm thời chỉ thuộc về riêng tôi.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 227)

Có thể nói, “cảm giác giải phóng” mà Mitsu đề cập không phải là sự thoát ly khỏi đau đớn thể xác, mà là khả năng tự thân gánh lấy nỗi đau ấy mà không còn bị ràng buộc bởi ánh nhìn của tha nhân. Trong khoảnh khắc một mình đối diện với thân thể đau đớn, nhân vật mới có thể thiết lập lại biên giới của cái tôi, tuy rệu rã, nhưng độc lập, riêng tư và tự do. Và ít ra, những cảm nhận về mặt thể xác còn có thể nhắc nhở một “phần người” mà Mitsu đang sở hữu ngay trên đà thoái hóa, anh đã phản bác nhận định của vợ mình về trạng thái “yên ổn” lạ thường gần đây:

Hả? “Painless”? Em nghĩ rằng anh đang ở trong trạng thái hoàn toàn không đau đớn gì ư? Có lẽ quả thực anh yếu ớt đến độ chẳng lấy đâu ra sức mà làm gì ngoài những việc tốt lành. Nhưng em thực sự tin rằng anh đang ở trong trạng thái “peace” sao?

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 203)

Mitsu có một sự phủ định quyết liệt về sự chữa lành trong một cuộc sống mới ở quê hương, theo đó, cái nhìn lãng mạn hóa về sự điềm tĩnh, thật chất không đại diện cho bình yên. Điều này chứng minh, trong cơn đau đớn, Mitsu phần nào vẫn giữ được sự tỉnh thức về một cái chết hiện sinh của bản thân. Vì vậy, nỗi đau nhắc nhở Mitsu vẫn còn phản ứng của cơ thể người, và có thể tự-ý thức sự tụt dốc tinh thần của bản thân, do đó có thể lựa chọn, thậm chí còn khả thể cứu rỗi nhân vị nếu như nhân vật quyết tâm đối đầu và vượt qua khủng hoảng. Từ đây, ta chứng kiến một sự đảo ngược trật tự thông thường giữa thể xác và tâm hồn, khi thể xác, thường bị xem là thấp kém, bị tâm hồn dẫn dắt, giờ lại chính là nơi trú ngụ cuối cùng của “tính người”, là cái neo cứu lấy phần hồn đang rơi vào trạng thái trống rỗng, vắng mặt.

Trong tình thế ấy, Ōe Kenzaburō đã đặt ra một thử thách cho ranh giới “bản sắc” đúng nghĩa: nhân vật buộc phải lựa chọn, hoặc để mặc cho thân thể và tâm hồn ly khai nhau đến độ

mất nhân vị, hoặc dấn thân vào một hành trình hợp nhất hai bản thể, từ đó hóa giải khủng hoảng và hồi phục chính mình. Tuy nhiên, đã có trường hợp, lựa chọn cái chết thật sự như sự tự sát của người bạn Mitsu ở đầu truyện hoặc cái chết trong tuyệt vọng của Takashi ở cuối truyện theo nghĩa “cái chết của một con người đã thống nhất hai mặt nhân cách.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 441). Như vậy, qua Mitsu, Ōe Kenzaburō đã khắc họa một cá thể rạn vỡ, đồng thời đặt dấu hỏi cho sự khả thi của việc làm người trong một thời đại mà nhân vị bị đặt trước biên giới đổ vỡ, nhập nhằng trong sự chửa lành.

### 2.1.2. Đạo đức và lầm lạc

Bàn về chuẩn mực sống theo quy định chung của xã hội, thì những phạm trù đạo đức luôn giữ vai trò nền tảng, bởi chính đạo đức là khuôn thước cốt lõi cho giá trị nhân bản trong đời sống. Tuy nhiên, trong *Tiếng hét câm lặng*, Ōe Kenzaburō không dùng đạo đức để ca ngợi điều thiện cũng không nhắc đến tội lỗi để kết án sự sai trái, điều ác. Thay vào đó, ông phơi bày ranh giới mong manh giữa đạo đức và lầm lạc - nơi con người bị ném vào giữa hai cực ấy, buộc phải dấn thân, đấu tranh và lựa chọn. Trong quá trình đó, *tính trượt ngã và sự tri biệt* ngôn ngữ của Derrida sẽ cho thấy hai phạm trù tưởng chừng tách biệt, đối lập, ấy lại hiện lên như một cặp đôi biện chứng: trong cái này hiện diện cái kia, chúng cùng nhau bổ sung và làm đầy khái niệm “con người”.

Không phải mọi cá nhân dấn thân vào con đường sai lầm hay tội lỗi đều có thể bị quy kết là phi đạo đức một cách tuyệt đối. Đường biên giữa đạo đức và lầm lạc, như được phơi bày trong *Tiếng hét câm lặng*, vốn rất mơ hồ và đầy nhập nhằng nội tâm. Hành vi loạn luân giữa Natsumi và Takashi là một minh chứng rõ ràng cho điều đó. Natsumi - một người phụ nữ mang vết thương tâm lý sâu sắc sau cú sốc sinh ra đứa con dị dạng, rơi vào tình trạng nghiện rượu và khủng hoảng dục tính. Sự sụp đổ của vai trò làm mẹ, làm vợ khiến cô sống trong mặc cảm tội lỗi. Vợ chồng cô quyết định gửi con vào viện dưỡng nhi nhưng cũng từ đó mà khiến đời sống hai người dần tê liệt, lạnh nhạt, chất chứa ám ảnh và chán ghét chính mình.

Khi trở về quê cùng chồng và em chồng, Natsumi dần bị cuốn vào sức hút đôi nghịch của Takashi - một người dám sống, dám hành động, trái ngược hoàn toàn với Mitsu lãnh đạm, thờ ơ và rụt rè. Chính trong quan hệ thể xác với Takashi, Natsumi lần đầu tiên cảm nhận lại cơ thể mình như một thực thể sống, như một con người có dục vọng và có khả năng đáp ứng nó. Nhận thức ấy được điều ấy, Mitsu thừa nhận một cách chua chát nhưng không nhằm phán xét:

Tôi nhận ra rằng nhờ Takashi, một mình nàng đã được giải thoát khỏi cảm giác bất lực với các hành vi tình dục đã trở thành căn bệnh ung thư làm tổ nơi góc rẽ đời sống vợ chồng chúng tôi. Lần đầu tiên từ khi kết hôn, tôi nhìn nhận nàng như một cá thể độc lập.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 397)

Theo triết lý của J.P. Sartre rằng con người “bị kết án tự do”. Nếu trong cái nhìn thờ ơ và phiến diện trước đó, anh chỉ xem Natsumi như một vai trò cố định: “người vợ”, một phần quen thuộc và gần như vô danh của đời sống thường nhật. Thì khoảnh khắc cô lựa chọn bước ra khỏi giới hạn ấy, cũng là lúc Mitsu phản tỉnh: cô đã từng tự do lựa chọn anh, và giờ đây cũng có thể tự do rời bỏ anh. Chính trong tình huống giới hạn này, Mitsu bị đẩy vào một cuộc tự vấn đầy đau đớn, để rồi phải trả lại cho Natsumi tư cách làm người, một chủ thể độc lập, một “thanh nhân” đúng nghĩa mà anh đã vô thức phủ định bấy lâu nay.

Mặc dù, hành vi loạn luân của Natsu đặt trong khung chiếu đạo đức thì hoàn toàn lệch lạc và sai trái, tác giả Ōe Kenzaburō cũng không phủ nhận điều đó bằng cách sử dụng phản ứng lên án đạo đức từ nhân vật Hoshio, tuy nhiên, đối với Natsumi, cảm giác tội lỗi dường như vắng mặt. Có thể giải thích điều đó thông qua cơ chế phân tâm học về trạng thái rối loạn nhân cách phân ly, mà theo đó “Chấn thương tâm lý ở người trưởng thành đối với nam giới bắt nguồn từ chiến tranh, thất nghiệp và khủng hoảng tài chính; còn đối với nữ giới, xuất phát từ những trải nghiệm tình dục và các mối quan hệ cá nhân đầy mâu thuẫn.”<sup>10</sup> (Andrew Nyongesa & Julia Njeri Karumba, 2017, tr. 89)

Như vậy, xuất phát từ trải nghiệm đồ vỡ toàn diện trong đời sống tính dục với Mitsu, chứng kiến con đường hủy diệt tinh thần của chồng, cùng nỗi đau và mặc cảm bỏ rơi con, tất cả đã đẩy Natsumi đến ranh giới của sự phân rã. Cô tồn tại trong trạng thái lưỡng phân: một mặt vẫn chăm sóc, gắn bó với Mitsu như một hình thức trách nhiệm, nhưng mặt khác lại thừa nhận những rung động dành cho em chồng - Takashi, mặc kệ hành vi đó là phản đạo đức.

Từ hệ quả của chấn thương sinh sản và ảm ức tình dục, hành vi loạn luân giữa Natsumi và Takashi không thể hiểu theo nghĩa phi đạo đức thông thường, mà là một hành vi phản kháng trộn lẫn giữa đau đớn, khoái cảm và ám ảnh. Chính năng lượng của Takashi khiến cho Natsumi cảm thấy bản thân “được sống”, dù là trong khoảnh khắc tội lỗi. Chính hành vi “phạm tội” trở thành liều thuốc giúp cô giải thoát, như cô thừa nhận:

Em bị hành động của chú ấy thu hút có lẽ là vì từ khi sinh ra tới giờ em chưa bao giờ trải qua cảm giác phạm tội cả. Ngay cả việc em bỏ rơi đứa con vô tri vô giác chẳng khác nào con thú nhỏ ấy cũng là làm theo luật định mà thôi.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 325)

Natsumi không tìm kiếm đạo đức, mà là cảm giác thật, cảm giác được tự quyết và được chịu trách nhiệm trước tội lỗi của một người mẹ thay vì trước nay bao biện nó. Nếu như trong tác phẩm *Một nỗi đau riêng*, Ōe Kenzaburō luôn đau đầu “Phải cố sống. Nhưng sống thế nào đây?” (Nguyễn Nam Trân, 2011, tr. 605) bằng cách đặt ra tình huống khắc nghiệt cho Điều với

<sup>10</sup>Adult trauma for men stems from war, unemployment and financial crisis and women from sexual experiences and contradictory personal relationships.

cú sốc về đứa con tật nguyền, thì tình huống tương tự ấy lại tái hiện qua cặp vợ chồng Mitsu và Natsumi. Trong *Một nỗi đau riêng*, tác giả cho nhân vật xoáy sâu vào đáy vực của những dẫn vật, ám ảnh lương tâm vì những tha hóa đạo đức, khi Điều rũ bỏ trách nhiệm và có ý định thực hiện hành vi tội lỗi với đứa trẻ. Nhưng trong giờ phút quyết định, ánh sáng của cái thiện bên trong bản tính người đã giúp Điều thức tỉnh, lựa chọn bảo vệ đứa bé. Sau cùng, nhân vật lựa chọn đương đầu thực tại, nhập cuộc để gánh lấy trách nhiệm với chính mình và tha nhân. Một lần nữa, sự “tái sinh tích cực” ấy được lặp lại qua bóng hình của Natsumi trong *Tiếng hét câm lặng*, một người vợ trước nay luôn phụ thuộc chồng. Trong tình trạng nhân cách phân mảnh vì chấn thương lâu dài, loạn luân không còn là hành vi đơn thuần lệch chuẩn mà trở thành một biểu hiện của khát vọng hiện sinh - khát vọng giành lại quyền làm người trong đau đớn, tuyệt vọng của cô và kết quả là:

[...] nàng đã thoát khỏi nỗi sợ hãi mơ hồ thâm căn cố đế của mình mà không cần mượn tới rượu. Kết quả là nàng không còn bị chứng mất ngủ và trầm cảm đeo bám nữa, đang đặt những bước chân vững chắc lên con dốc dẫn đến sự hồi phục.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 324)

Khoảnh khắc Natsumi phát hiện mình mang thai đứa con của Takashi, dù nghiệt ngã nhưng đã đánh dấu bước ngoặt quan trọng trong hành trình hiện sinh - phản tỉnh nhân tính. Nhân vật đã từng tìm cách lẩn trốn nỗi sợ hãi, lo âu trong men rượu, nhưng bất thành, và giờ đây, lần đầu tiên, cô chủ động tách mình khỏi quỹ đạo chi phối của người chồng để lựa chọn con đường riêng, với đầy đủ ý thức về trách nhiệm và hậu quả “Em sẽ suy nghĩ lại về đứa con trong trại trẻ khuyết tật, và về đứa bé sắp chào đời, một cách độc lập với anh và em sẽ tự chịu trách nhiệm cho mọi việc.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 489). Như vậy, thông qua hành trình hiện sinh đầy nút thắt của Điều hay Natsumi trong hai tác phẩm, nhà văn Ōe Kenzaburō đã mở nút với một thông điệp đầy tính nhân văn, đó là cổ vũ sự can đảm và lòng nhân ái.

Hành động loạn luân của Natsumi, dù nhìn từ chuẩn mực đạo đức là sai trái nghiêm trọng, nhưng không thể đơn giản quy chiếu nó vào phạm trù “sa ngã” một chiều. Trong hoàn cảnh cụ thể - nơi chấn thương tâm lý, đổ vỡ tính dục và khủng hoảng bản thể chi phối, hành vi ấy lại mở ra một khả thể cứu chuộc con người: đưa Natsumi trở lại với chính mình, khơi lại nhân tính bị vùi lấp và tạo cơ hội để cô bước vào một hành trình mới. Chính trong sự lầm lạc, một hạt mầm đạo đức được gieo. Điều đó phù hợp với tinh thần của Jacques Derrida khi ông bác bỏ sự tồn tại của bất kỳ trung tâm cố định nào chi phối ý nghĩa và lựa chọn của con người. Trong thế giới ấy, đạo đức không phải là một quy chuẩn cố định - bất biến, mà là một hành trình tìm kiếm.

Như vậy, tác phẩm này gói trọn câu chuyện thâm đẫm yếu tố tự truyện về việc đối mặt với đứa con tật nguyền của chính tác giả với con trai Hiraki. Ōe Kenzaburō xem đó là một nỗi

đau riêng tư, thầm kín nhưng trong tác phẩm, nó đã được nâng tầm một nỗi đau chung, cho dân tộc trước những tàn dư từ thảm họa bom nguyên tử, chiến tranh (đứa bé thoát vị não) đã để lại mất mát tinh thần, thể chất không sao bù đắp lại, mang tầm nhân sinh trong hành trình truy vấn bản chất con người. Trong hoàn cảnh đau thương và chao đảo hậu chiến, những bi kịch riêng lẻ được phóng chiếu thành một bi kịch phổ quát: bi kịch của con người thời hiện đại trong hành trình tìm kiếm lại bản thể và ý nghĩa sống giữa đồng đồ nát của lịch sử.

### 2.1.3. Ôn hòa và bạo lực

Nguyên lý đối lập là mạch đập trung tâm trong *Tiếng thét câm lặng*, và thái độ ôn hòa - bạo lực là một trong số mạch đập đó. Xét trong một ý thức thuần túy, bạo lực nghiêm nhiên bị phán xét. Tuy nhiên, khi đặt trong bối cảnh cụ thể, những định kiến về tốt - xấu vốn dĩ không còn cứng nhắc mà trở nên lung lay. Thông qua phép giải cấu trúc nhị nguyên của Jacques Derrida, mối quan hệ giữa ôn hòa và bạo lực cần được tái nhìn nhận, giải cấu trúc.

Tác giả Ōe Kenzaburō diễn giải sự ôn hòa là dạng thức của sự bất lực tiềm ẩn, làm suy yếu quan niệm “tốt đẹp” vốn gắn liền với nó. Ngược lại, bạo lực không bị mô tả như cái ác tuyệt đối để lên án, cũng không được lý tưởng hóa như phương tiện giải phóng. Nó chỉ đơn thuần hiện hữu, một phần trong trải nghiệm sống. Tác giả đã khai thác hai phạm trù này theo tinh thần “như là” của triết lý hiện sinh, đứng bên lề rao giảng để xoáy sâu vào vực thẳm hiện sinh mà mỗi nhân vật đối diện. Và như thế, theo Susan Napier nhận xét “Sự thành công của tiểu thuyết trên phương diện nghệ thuật đến từ chính sự đối lập giữa hai nhân vật chính - một chủ động và một bị động”<sup>11</sup>. (dẫn theo Yasuko Claremont, 2008, tr. 67)

Mitsu là hiện thân của sự ôn hòa - một sự thu mình mang dáng dấp trốn tránh. Khi trở về quê theo lời mời của Takashi, anh hy vọng vào một sự kết nối tinh thần, nhưng càng dần sâu vào quá khứ gia đình, anh càng cảm thấy mình bị loại khỏi huyết mạch của nơi chốn ấy vì “đánh mất *identity* của chính mình từ hồi còn nhỏ” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 252). Cú sốc lớn nhất là khi phát hiện âm mưu của Takashi nhằm chiếm đoạt đất tổ tiên. Thế nhưng, điều nghịch lý là chính sự phản bội ấy lại giúp Mitsu nhẹ nhõm, bởi nó giải phóng anh khỏi gánh nặng cố gắng hòa hợp với một cội nguồn mà anh chưa từng thực sự thuộc về.

Từ đó, Takashi trở thành cái cớ để Mitsu đoạn tuyệt với cội nguồn, buông xuôi ý định tìm kiếm sự hàn gắn - điều mà anh vừa sợ hãi, lại vừa ao ước. Trong tâm thế đoạn tuyệt đó, Mitsu tưởng như đã đạt được một dạng tự do: tự do làm “kẻ bên lề” thực thụ. Điều đó làm anh hài lòng, tuy nhiên, lại ảnh hưởng đến việc lựa chọn dần thân của anh. Bởi lẽ, theo triết lý hiện

<sup>11</sup> The fact that the novel succeeds so well on a literary level results from the tension between active and passive protagonists.

sinh của J.P. Sartre, việc nhìn nhận sự trống rỗng bản thể là tích cực, mặc dù nó gây ra sự lo âu, nhưng nó thúc đẩy việc nhập cuộc của cá nhân. Còn Mitsu thì ngược lại, anh tiếp nhận ý niệm “đánh mất bản sắc” như một bản án vĩnh viễn và để trốn tránh gánh nặng ấy, anh tiếp tục chọn lối sống khép kín, thụ động và điều đó đã chỉ ra sự ôn hòa của anh là một dạng bất lực và bế tắc. Mitsu quyết định lựa chọn cách sống “ôn hòa”, quyết không can dự vào ngọn lửa sôi sục mà Takashi thấp lùn ở thung lũng với một xác tín lạnh lùng *“Minh là người ngoài cuộc, mình không liên quan gì tới thung lũng này cả.”* (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 300).

Ở cực đối lập, người em Takashi chọn con đường kiến tạo bản sắc bạo lực. Như chính lời nhận xét “Taka quả thực đã luôn muốn trở thành một người hung bạo, kiểu người luôn hành xử bạo lực ấy.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 51). Anh liên tục thay đổi lập trường chính trị từ cánh tả sang cánh hữu rồi đến hồi lồi, như thể đang thử nghiệm chính mình trong những vai diễn khác nhau. Và đằng sau sự biến động ấy là nhu cầu được công nhận như “người hành động”. Và anh ta đã thành công khi trong mắt thuộc hạ, Takashi hiện lên như biểu tượng nam tính quá cảm, nhưng thực chất, đó chỉ là vỏ ngoài che giấu một “cái tôi đang rạn vỡ” sau những bi kịch cá nhân.

Cuộc bạo động mà Takashi phát động không nhằm mục đích giải phóng dân làng, mà dường như chỉ là một sân khấu để phô diễn cơn cuồng nộ. Theo lời Mitsu, Takashi thậm chí khinh miệt dân làng như “lũ ruồi”, và chính sự khinh miệt ấy mới là động lực sâu xa thúc đẩy hành động của cậu. “Sự tấn công” đích xác là cái mà Takashi mong muốn khi dấn thân vào con đường bạo lực. Takashi đã thừa nhận rằng:

*Ngẫm lại thì, em đã luôn sống trong cảnh bị giằng xé, giữa một bên là khao khát muốn hợp thức hóa con người bạo lực của mình, và một bên là khao khát muốn trừng phạt bản thân bạo lực ấy.*

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 387)

Sự giằng xé ấy là thứ “nhiệt huyết” thôi thúc hành động nơi Takashi, thứ mà Mitsu không hiểu và cũng không muốn hiểu. Để thỏa mãn điều đó, Takashi tiếp tục thực hiện một cuộc bạo loạn mới, sau thất bại trong phong trào sinh viên tại Tokyo. Là “kẻ chứng kiến vô vụ lợi”, Mitsu đứng ngoài những hành vi tự hủy kích thích của Takashi, dù phần nào đoán được kết cục. Thay vì đối diện, Mitsu chọn né tránh, ẩn mình sau lớp vỏ lãnh đạm, tin rằng thờ ơ sẽ giúp anh miễn nhiễm với nỗi đau và trách nhiệm đạo đức. Nhưng lớp vỏ đó thực chất chỉ che giấu *sự tự lừa dối (bad faith)*.

Ảo tưởng ấy bị đập vỡ khi Mitsu tận mắt chứng kiến một vụ ẩu đả nơi công cộng. Đám đông lặng im như đang xem kịch và anh cũng vậy. Sự thờ ơ của họ khiến anh phẫn nộ, nhưng rồi anh nhận ra, chính mình cũng đang hành xử như thế. Khoảnh khắc ấy buộc Mitsu đối diện với sự thật: anh không còn có thể viện cớ là không biết, không hiểu hay không có lựa chọn.

Trong một thế giới hậu chiến đầy rạn vỡ, thái độ đứng ngoài không còn trung lập. “Ôn hòa”, trong trường hợp này, trở thành một hình thức dần thân tiêu cực, là sự chối bỏ trách nhiệm hiện sinh mà triết học hiện sinh từng cảnh tỉnh.

Tuy nhiên, không khác gì Mitsu, sự dần thân mang tính bạo lực của Takashi cũng là một dạng *tự lừa dối* (*bad faith*) chính mình. Từ sau cái chết của em gái, Takashi đã chuyển đổi vai trò là “nạn nhân” của bạo lực vì cú sốc tinh thần về cái chết của anh S, sang thủ phạm gieo rắc “bạo lực”. Mỗi quan hệ loạn luân với người em gái thiếu năng, người mà anh khẳng định là “thứ nữ tính duy nhất trong cuộc sống” cần được bảo vệ, chính là nguồn cơn sâu xa của tội lỗi và chấn thương. Trong giây phút tỉnh táo hiếm hoi trước khi chết, em gái anh đã cất lên lời buộc tội cay đắng: “Anh nói dối. Dù chúng ta không kể ra với ai, nhưng đó vẫn là việc chúng ta không được phép làm” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 438). Từ đó, Takashi rơi vào trạng thái khủng hoảng bản thể sâu sắc. Như nhà triết học Catherine Malabou (2009) phân tích:

Khi đối mặt với một sang chấn hoặc tai nạn, não bộ của chúng ta có thể phản ứng một cách linh hoạt nhưng mang tính hủy hoại, theo cách ảnh hưởng sâu sắc đến bản sắc cá nhân của chúng ta. Quan trọng nhất, sang chấn tác động tiêu cực đến toàn bộ khả năng cảm xúc của một con người, khiến não bộ của người đó như thể đang chịu đau đớn. Sự đau đớn này biểu hiện theo nhiều cách khác nhau, như thờ ơ, lãnh đạm và một đời sống cảm xúc phẳng lặng.<sup>12</sup>

(dẫn theo Reiko Abe Auestad, 2024, tr. 297)

Takashi chính là người mất khả năng cảm xúc hậu chấn thương, dẫn đến lệch chuẩn trong tình yêu, tình dục và nhân cách. Anh khao khát cái chết nhưng lại không đủ sức để hành động dứt khoát. Vì nghịch lý là: để chết, người ta cần phải cảm được sự sống. Và chính trong dao động giữa bạo lực - sám hối - bạo lực, đã trở thành cách duy nhất để anh duy trì cảm giác “được sống”, như một cái kìm siết giữ lấy ý thức tồn tại trước khi nó hoàn toàn tan rã. Đó là địa ngục tâm tối của Takashi: cuộc vật lộn vô vọng giữa sống, chết và lằn ranh mờ nhòe giữa hai trạng thái ấy.

*Sự tự lừa dối* (*bad faith*) của Takashi ở đây là trong công cuộc truy cầu cảm xúc, anh chọn bước đi trên con đường bạo lực mù quáng để trốn tránh trách nhiệm với tha nhân. Đúng như những gì Mitsu phơi bày trần trụi trong lần Takashi cố dàn dựng một vụ tai nạn thành vụ giết người và chỉ đích thị bản thân là hung thủ:

<sup>12</sup> In the face of a trauma or an accident, our brain can plastically but destructively respond in a way that profoundly affects our identity. Most importantly, a trauma adversely influences the entire affective capacity in a person, making his brain suffer, as it were. The suffering manifests itself variably as apathy, indifference, a flat emotional life.

Nhưng Taka a, em là kiểu người mà bề ngoài thì giống như luôn đặt mình vào tình trạng nguy hiểm, song lại luôn chuẩn bị trước một lối thoát cho bản thân vào giây phút cuối cùng. Từ ngày em thân nhiên sống như chưa hề có chuyện gì xảy ra, không chịu bất cứ sự trừng phạt hay xấu hổ nào nhờ cái chết của em gái chúng ta, điều đó đã trở thành thói quen của em rồi.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 441)

Theo J.P. Sartre, trong triết lý hiện sinh, khi không còn tin vào Thượng đế, con người đặt niềm tin vào tha nhân. Tuy nhiên, chính trong vùng mù của đức tin ấy, Takashi đã chọn trốn chạy nỗi sợ hãi bản thể bằng cách dấn thân vào con đường nghiệt ngã của bạo lực, như một hình thức tự tạo ý nghĩa sống. Mong muốn được trừng phạt khiến anh ngày càng xem thường sự sống của chính mình lẫn người khác, trong những phát động bạo loạn mà anh tham gia hoặc trực tiếp chỉ đạo. Lời kết tội của Mitsu đã khiến Takashi phải đối diện với địa ngục bên trong mình. Và kết quả cuối cùng anh rơi vào vòng xoáy tự hủy, lựa chọn hình thức cực đoan nhất như một hệ quả tất yếu của việc tự lừa dối trong nỗi tuyệt vọng không lối thoát.

Như vậy, giữa hai lựa chọn đối lập về cách sống - một người khoác lên mình lớp vỏ “ôn hòa” nhưng thực chất là sự trì trệ, người kia mang trong mình khao khát bạo lực đến mức cực đoan đều như một phản ứng bất lực trước hiện thực - cả hai anh em, dù chọn hai thái độ trái ngược, đều không thực sự bước vào con đường “dấn thân” đúng nghĩa theo tinh thần hiện sinh. Việc giải cấu trúc nhị nguyên ở đây theo tinh thần của Derrida là Ōe Kenzaburō không tán dương sự ôn hòa, cũng chẳng lên án bạo lực. Ông không phán xét, mà đơn thuần phơi bày, trưng hiện cả hai lối sống như chúng vốn là, để bạn đọc đối diện, chiêm nghiệm và tự lấp đầy khoảng trống ý nghĩa còn bỏ ngỏ. Như Mirjam Büttner (2012) từng nhận định: “Việc sử dụng các nhân vật để đại diện cho những thái độ sống khác nhau giúp người đọc nhận ra ưu điểm và nhược điểm của từng thái độ.”<sup>13</sup> (tr. 40). Chính sự phơi bày đầy trung tính ấy khiến thế giới của Ōe không chỉ ám ảnh mà còn mở ra những đối thoại sâu xa về sự lựa chọn, tự do và trách nhiệm con người trong một thời đại hậu chiến đầy nghiệt ngã.

## **2.2. Bình diện dân tộc: nổi nhập nhằng trong sự đổ vỡ bản sắc**

### **2.2.1. Cuộc đối thoại bản sắc của hai anh em dòng tộc Nedokoro**

#### **2.2.1.1. Ký ức và trải nghiệm**

Một trong những thuộc tính cốt lõi hình thành nên bản sắc dân tộc là ký ức. Những trải nghiệm lịch sử, văn hóa của cộng đồng trong dòng chảy thời gian không mất đi, mà được bảo

---

<sup>13</sup> Using characters to represent different attitudes towards life helps to see the advantages and disadvantages of such attitudes.

lưu, tái diễn và truyền thừa ở cấp độ cá nhân lẫn tập thể từ đó bản sắc được phác lộ. Trong *Tiếng hét câm lặng* của Ōe Kenzaburō, ký ức trở thành chất liệu để kiến tạo và thâm vấn căn tính. Xét trong lòng dân tộc, những nhập nhằng bản sắc được tác giả phác họa trước tiên ở cấp độ gia đình qua chấn thương hậu chiến, sự đổ vỡ niềm tin của hai anh em dòng tộc Nedokoro.

Mạch truyện chính của tác phẩm kể về hành trình truy vết cội nguồn của hai anh em trong gia tộc Nedokoro là Mitsu và Takashi. Với những mảnh ký ức tập thể đầy khoảng trống, cả hai đại diện cho hai cách tiếp cận khác biệt: lý tính và cảm tính. Trong khi người anh cố gắng đọc lại lịch sử gia tộc bằng tinh thần duy lý, trật tự, thì người em lại tiếp cận quá khứ qua hồi cố cảm tính, tưởng tượng đầy đứt gãy. Từ đây, dẫn đến cuộc giằng co dai dẳng trong nỗ lực tìm lại căn cước và hé mở bi kịch truyền thừa thế hệ của dòng họ Nedokoro.

Xung đột ký ức giữa hai anh em đầu tiên là từ cuộc khởi nghĩa nông dân năm Vạn Diên thứ nhất (1860) khi người em cụ cố là thủ lĩnh bạo động nổi dậy chống lại chính anh trai mình - người đảm nhiệm vị trí chánh tổng làng. Vụ bạo loạn thất bại trong lần tấn công vào nhà kho Nedokoro dưới sự phục kích xả súng của người anh trai. Kết quả là cuộc khởi nghĩa đó bị chìm trong biển máu, duy chỉ có người em trai thoát án tử hình, được cho là đã chạy trốn đến Kochi sống một cuộc đời khác.

Khi tiếp cận câu chuyện quá khứ này, Takashi cố gắng lãng mạn hóa hình tượng người em cụ cố theo chủ nghĩa anh hùng. Cậu tin rằng em trai cụ cố là một người dũng mãnh và mưu trí. Cụ đã đến Kochi tiếp thu kiến thức mới và trở về mở căn cứ huấn luyện quân đoàn phản loạn. Tuy nhiên, mỗi lần như thế, Mitsu luôn phủ nhận ký ức sai lệch của Takashi, thậm chí nhạo báng cậu khi cậu tôn thờ hình tượng anh hùng ấy, bằng những diễn giải logic, hữu lý:

Vào năm Vạn Diên thứ nhất khi xảy ra cuộc bạo động, em trai cụ cố khoảng mười tám, mười chín tuổi, nếu cho rằng em trai cụ cố đã tới Kochi vào năm Gia Vĩnh thứ năm hoặc thứ sáu thì nghĩa là lúc xấp xỉ mười tuổi cụ ấy đã băng qua rừng để tới Kochi rồi. Chuyện đó là không thể.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 126)

Dù bị bác bỏ, Takashi vẫn tôn thờ “huyết mạch” anh hùng - một điều mà mẹ của hai anh em cho là biểu hiện của “dòng máu điên” di truyền trong nhà Nedokoro. Dòng máu ấy khiến cha họ bỏ mạng vì theo đuổi một công việc bí ẩn ở Trung Quốc khi chiến tranh Thái Bình Dương nổ ra; anh S dùng tính mạng hiến tế để giải quyết xung đột với lao động người Triều Tiên vừa lúc chiến tranh khép lại. Và sau đó người mẹ dường như mắc một căn bệnh hoang tưởng sau hàng loạt biến cố gia đình, bà luôn hết lòng ca tụng cụ cố và kỳ vọng con cháu sẽ giống ông. “Cụ cố con là một người rất tài giỏi. [...] Chẳng biết Mitsusaburo hay Takashi sẽ giống cụ cố nhỉ?” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 197).

Sự tôn sùng huyền tượng ấy khiến bà gieo rắc vào tâm trí đứa con trai đầy rẫy ký ức bạo loạn và chết chóc, khiến Mitsu trưởng thành trong nỗi sợ hãi, bất an vì những đe dọa bị tấn công như thế một lần nữa lặp lại ở thế hệ của cậu, từ đó một phần gây nên chứng rối loạn nhân cách phân ly khi “Trẻ em buộc phải chấp nhận mọi điều người lớn nói và làm.”<sup>14</sup> (Andrew Nyongesa & Julia Njeri Karumba, 2017, tr. 89). Một lần, khi xem vở kịch tái hiện cuộc khởi nghĩa ấy lúc tiểu học, Mitsu đã “quá sợ hãi, kêu khóc và ngã vật ra sàn, lên cơn co giật rồi bất tỉnh.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 179). Ở thời điểm hiện tại, khi cô Jin khơi dậy câu chuyện tưởng chừng ngủ yên trong tiềm thức của Mitsu, lấy nó quy chiếu cho sự dị dạng của đứa con anh, đã gợi nhắc chấn thương tâm lý tuổi thơ của Mitsu, khiến anh vừa xấu hổ, vừa bất an xoay quanh ý niệm về một “bản thể khiếm khuyết”.

Ở chiều ngược lại, theo cách tiếp cận cảm tính, Takashi nuôi dưỡng ký ức thông qua giấc mơ, cho nên những trải nghiệm trở nên đầy lỗ hổng, thiếu xác đáng. Trong tâm trí cậu, anh S - anh trai lớn của cả hai, là một người nhiệt huyết, quả cảm và là thủ lĩnh của đoàn tấn công khu định cư người Triều Tiên trước khi anh hy sinh để giải quyết êm đẹp cuộc xung đột năm 1945. Tuy vậy, cậu luôn bị ám ảnh bởi thi thể của anh S “Mái đầu trần của anh S bị đập nát, nom chẳng khác nào một chiếc túi đẹp lép màu đen. Từ mái đầu ấy, một thứ màu đỏ lòe ra [...] Đàn kiến đã ăn hết hai con mắt nằm bên dưới cặp mí mắt nhắm nghiền.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 137)

Mặc dù, tất cả những điều này bị Mitsu phủ nhận triệt để rằng cậu không thật sự được trông thấy thi thể, cũng như hình ảnh người hùng anh S hoàn toàn sai trái “Nói thẳng ra thì anh S là một trò cười trong làng.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 146). Nhưng ký ức của Takashi, xét cho cùng, là một dạng tưởng tượng ám ảnh, được tạo dựng từ tổn thương tinh thần thời thơ ấu trong bối cảnh chiến tranh cao trào, và cậu chính là nạn nhân của hai dạng bạo lực cực đoan nhất: cái chết thảm khốc của anh trai và cơn điên cuồng của người mẹ. Trong sự hỗn loạn nội tâm, Takashi đã trông chờ vào một dạng tâm linh để thoát khỏi thực tại ánh ảnh:

Và rồi em nghĩ tới *bùa chú*. Em đã tin rằng, nếu bùa chú này linh nghiệm, tức là nếu em không làm rớt giọt nước dãi lẫn kẹo chảy nào, thì em sẽ trốn thoát khỏi thứ bạo lực đáng sợ đang lảng vảng rất gần mình.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 265)

Takashi đã dùng niềm tin tâm linh như một hình thức tự vệ khi không thể kiểm soát hay lý giải cơn sợ hãi của bản thân, cũng giống như:

---

<sup>14</sup> Children are compelled to accept whatever adults say and do.

Người lớn cũng có thể tự lừa dối mình theo cách tương tự, giả vờ rằng nếu họ làm mọi thứ thật đúng - chẳng hạn như giữ cho ngôi nhà sạch sẽ - thì cái ác và bạo lực vô nghĩa mà họ nghe thấy sẽ không thể làm hại họ.<sup>15</sup>

(Mirjam Büttner, 2012, tr. 43)

Những hình dung của cậu về “chủ nghĩa anh hùng” được kiến tạo từ giấc mơ, thực chất không phải sự ngưỡng vọng thuần túy mà là sản phẩm của trí tưởng tượng méo mó từ chấn thương tuổi thơ. Chính những “giả tưởng” ấy, tuy không phản ánh thực tại lịch sử, vẫn hàm chứa sự thật của cảm xúc - một quá khứ mà Takashi không nhớ rõ, nhưng vẫn bị ám ảnh sâu sắc. Nói cách khác, trong cái không thật về lý trí, vẫn tồn tại một sự thật của nỗi đau trong thế giới chiến tranh đầy nghiệt ngã.

Như vậy, sự xung đột ký ức giữa hai anh em trong việc tái diễn giải sự kiện lịch sử của gia tộc Nedokoro phản ánh rõ câu hỏi về bản sắc dòng tộc không còn là một chân lý lịch sử duy nhất, mà trở thành sự phân mảnh của ký ức tập thể: Mitsu dù lựa chọn cách tiếp cận hợp lý và biện chứng, nhưng rốt cuộc cũng chỉ là lữ khách cô độc đang dò tìm thứ cội nguồn đã mờ nhòe theo thời gian; trong khi đó, ký ức của Takashi, tuy mang nặng sắc màu huyền tưởng, vẫn chất chứa trong đó một phần sự thật không thể phủ nhận, thứ sự thật không cần xác minh, mà cứ tồn tại đầy ám ảnh Takashi trong tâm trí.

Mặt khác, sự bất đồng trong ký ức ấy tạo thành một điểm gây nghiêm trọng trong cấu trúc bản sắc gia tộc, cũng là ẩn dụ cho sự rạn nứt căn tính dân tộc Nhật Bản hậu chiến: dù nỗ lực tìm kiếm, con người vẫn rơi vào trạng thái hoang mang, mất phương hướng để định vị chính mình giữa những mảnh vỡ lịch sử. Khi ký ức tập thể không còn đồng nhất, việc xác định “chúng ta là ai” trở nên đầy mâu thuẫn, khó khăn: giữa quá khứ đáng nhớ và quá khứ cần quên, giữa tự hào và tủi nhục, giữa phục hồi và đoạn tuyệt. Đồng thời, khi những vết thương lịch sử cứ tiếp tục chồng lấp trong ký ức cá nhân, thì vấn đề thắng hay bại thời hậu chiến cũng trở nên vô nghĩa; bởi thứ đáng quan tâm nhất, theo tác giả, không phải là hào quang hay tủi hổ, mà là nỗi đau âm ỉ của những con người bị cuốn vào lịch sử như những nạn nhân vô danh của một thời đại mà họ không có quyền lựa chọn.

Dấu đứng ở hai cực đối lập trong cách tri nhận lịch sử, điểm chung giữa Mitsu và Takashi chính là chấn thương tuổi thơ bị chôn giấu trong tiềm thức, nơi chiến tranh, cái chết và sự đổ vỡ gia đình để lại những di chứng không thể hàn gắn: Cha và anh trai mất trong chiến tranh; mẹ rơi vào trạng thái rối loạn thần kinh; đứa em gái và đứa con trai mang dị tật có thể là di chứng từ bom nguyên tử - tất cả tạo thành một đại bi kịch gia đình, đồng thời phản ánh rõ

---

<sup>15</sup> Adults can be prone to just the same self-deception, pretending that if they do everything right, for example, keep the house clean, then the evil and senseless violence that they hear about cannot harm them.

nét hậu quả đau thương mà chiến tranh để lại cho cả một thế hệ, trong đó ký ức trở thành vừa là công cụ truy tìm bản sắc, vừa là gánh nặng không thể vượt qua.

### 2.2.1.2. Vòng lặp xung đột thế hệ dòng họ Nedokoro

Trong hành trình truy tìm bản sắc đã đánh mất, sự khác biệt về mục đích giữa hai anh em đã dẫn họ đi theo hai con đường đối lập. Mitsu, người anh cả, lựa chọn vạch trần những sai lệch trong ký ức của em trai không phải vì khao khát phá vỡ huyền tượng, mà bởi anh muốn nhanh chóng tìm “căn nhà cỏ” của riêng mình. Trái lại, Takashi người em trai, không tìm cách hóa giải quá khứ, mà muốn hóa thân thành hiện thân của người em trai cụ cố, lãnh đạo một cuộc bạo động hiện thời đậm sắc thái nhại mang tên “Vụ bạo động của trí tưởng tượng” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 338). Với anh, ký ức không cần được xác minh, chỉ cần đủ mãnh liệt để thấp lên niềm tin cho sự đoàn kết cộng đồng bản xứ một lần nữa.

Chính từ hai mục đích khởi đầu ấy, bi kịch nhập nhằng bản sắc một lần nữa được tái hiện trong hai cặp anh em cùng huyết thống, như một mô hình thu nhỏ phản ánh sự đa nghĩa và mâu thuẫn của căn tính Nhật Bản trong vòng một thế kỷ biến động. Ở đó, Mitsu đảm nhận vị trí như một nhân vật “phản anh hùng”, một con người không đi tìm vinh quang, mà lặng lẽ dò dẫm trong bóng tối nội tâm để truy tìm căn cước đã đánh mất bởi những biến cố nghiệt ngã của đời sống hiện đại.

Trong khi đó, Takashi chọn con đường kiến tạo bản sắc bằng lý tưởng “anh hùng”, một thứ anh hùng chủ động, bạo liệt và đầy kịch tính. Hai cực tính này, như chính Ōe Kenzaburō từng thừa nhận, là “hai con người trong tôi, có thể nói như thế,”<sup>16</sup> (Ōe Kenzaburō, 2002, tr. 9), ý chỉ sự đan xen giữa vai trò người quan sát và người hành động của nhà văn khi nhìn vào hiện thực. Để nhấn mạnh điều đó, tác giả đã:

[...] thử nghiệm với tính “đa tầng” và tính đồng thời của diễn ngôn tự sự. Việc đọc *Tiếng hét câm lặng* đòi hỏi nhiều hơn là chỉ theo dõi “sự triển khai của cốt truyện”: nó đòi hỏi chúng ta phải nhận ra trong đó nhiều “tầng bậc”, phải chiếu các chuỗi móc nối theo chiều ngang của tự sự lên một trục dọc được ngụ ý; đọc một văn bản tự sự ... không chỉ là đi từ từ này sang từ khác, mà còn là di chuyển từ tầng mức này sang tầng mức khác.<sup>17</sup>

(Michiko N. Wilson, 1986, tr. 56)

<sup>16</sup> my two divided selves, so to speak

<sup>17</sup> that experiments with “multilayeredness” and simultaneity of narrative discourse. A reading of Manen requires more than tracking the “unfolding of the story”: it requires us “to recognize in it a number of ‘strata,’ to project the horizontal concatenations of the narrative onto an implicitly vertical axis; to read a narrative ... is not only to pass from one word to the next, but also from one level to the next.

Tính đa tầng ở đây ý chỉ sự phi tuyến tính của tuyến truyện, Ōe đã chồng lấn các cấp độ tự sự theo từng tầng khác nhau như tầng hiện tại (câu chuyện của hai anh em còn lại của dòng dõi); tầng ký ức lịch sử (câu chuyện huyền thoại của hai anh em cụ cố; anh S) qua hồi ức và những tài liệu còn lưu giữ; tầng tưởng tượng (câu chuyện mà Mitsu và Takashi kể lại theo hai dạng thức khác nhau). Tính đồng thời ở đây ý chỉ sự “đa thanh” mà tiểu thuyết mang lại, ở đó cho phép xuất hiện nhiều tiếng nói khác nhau, tranh biện và chất vấn lẫn nhau một cách liên tục.

Và để giải quyết cách đọc kết hợp “tính đa tầng” và “tính đồng thời” được xây dựng trong tiểu thuyết, ta cần khai thác theo dấu vết “vòng lặp” trong tác phẩm. Một trong những vòng lặp quan trọng nhất là sự xung đột của cặp anh em dòng họ Nedokoro trong vòng một trăm năm biến động. Ở đó, Mitsu là người tìm cách thoát khỏi huyền thoại gia tộc, anh tự nhận “Về phần mình, dù trong mơ hay ngoài hiện thực, tôi vẫn không thể tham gia vào một đám đông bạo loạn, thậm chí không thể trốn vào nhà kho và nổ súng bảo vệ mình.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 198)

Còn Takashi muốn trở thành hiện thân của người thủ lĩnh - em trai cụ cố. Takashi chiêu mộ đám thanh niên nuôi gà trong thung lũng, lập thành một “đội bóng” như vỏ bọc cho lực lượng bạo động. Takashi vượt khỏi vai trò một kẻ phản kháng đơn thuần, anh biết cách khơi dậy cảm xúc tập thể, thao túng nỗi bất mãn và vận dụng biểu tượng anh hùng. Khi một đứa trẻ bị đuổi nước, anh lập tức lao xuống cứu, bất chấp hiểm nguy. Hành động ấy được cả làng tôn vinh, và Takashi trở thành anh hùng không phải vì đạo đức, mà vì anh biết cách “dựng lên khoảnh khắc huyền thoại”. Ở một tầng tự sự khác, Takashi vận dụng niềm tin tâm linh để khuấy động cộng đồng. Anh phục dựng lại điệu múa niệm Phật truyền thống nơi thung lũng, biến nó thành nghi thức cổ vũ chiến đấu, một nỗ lực nhằm tái thiêng hóa không gian làng quê.

Như vậy, sự đối lập giữa hai anh em Takashi và Mitsu không chỉ là xung đột của hai cá tính, mà còn gợi mở một chuyển động đồng thời, nơi người đọc bị cuốn vào cuộc tranh luận không hồi kết: người em trai của cụ cố rốt cuộc là một anh hùng cách mạng hay kẻ phản bội cuộc khởi nghĩa? Takashi cho rằng cụ em trai sau khi thất bại đã bị anh mình ra tay trong nhà kho, còn Mitsu nhận định “Cụ cũng không tự trừng phạt chính mình. Cụ chỉ quên đi cuộc nổi dậy đó để sống nốt phần đời còn lại như một người dân bình thường mà thôi.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 445)

Màn đối thoại cuối cùng giữa hai người trong nhà kho trở thành phép lặp lịch sử, nơi quá khứ và hiện tại chồng lấn lên nhau như hai tấm bản đồ lệch pha. Một thế kỷ trước, hai anh em nhà Nedokoro đã chia rẽ vì cuộc nổi dậy: người em chọn đứng về phía dân làng bị bóc lột, người anh đại diện cho chế độ phong kiến, mâu thuẫn đẩy đến đoạn tuyệt trong cơn cuồng nộ bạo lực khi người anh xả súng tại nhà kho. Một thế kỷ sau, hai hậu duệ cuối cùng của dòng họ

lại lặp lại xung đột ấy, nhưng lần này, là bằng bạo lực lời nói đã dẫn đến “cái chết trong tủ nhục, căm hận, sợ hãi, và hối hận vì mình đã sinh ra trên đời.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 408) của Takashi.

Trong cuộc đối đầu căng thẳng tại nhà kho, cũng là màn bi kịch cuối cùng của một con người đang cận kề cái chết, Mitsu đã đóng vai kép vừa là công tố viên lạnh lùng, vừa là luật sư bào chữa cho tội ác mà Takashi tự dựng lên. Đây ví như tòa án lương tri và Takashi buộc phải tự chất vấn chính mình, cầu khẩn sự dung thứ từ người anh ruột. Trong tâm thế yếu đuối hiếm hoi, Takashi trao gửi ánh nhìn cuối cùng của mình như một nỗ lực hàn gắn sâu sắc nhất:

Dù bị dân chúng treo cổ hay bị xử tử, em cũng sẽ để lại mắt của em cho anh, hãy dùng võng mạc của con mắt đó để phẫu thuật cho mắt của anh đi. [...] Dù nó chỉ đóng vai trò như một loại ống kính thì cũng đủ khiến em thấy an lòng rồi. Hãy làm điều đó vì em nhé.”

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 440)

Thế nhưng, Mitsu không đáp lại lời thỉnh cầu ấy bằng lòng trắc ẩn. Thay vì một viên đạn như người anh thời quá khứ, anh dùng bạo lực vô hình - sự từ chối và lạnh lùng như một hình thức kết án khốc liệt hơn cả cái chết thể xác. Anh kết tội em trai bằng lý trí tàn nhẫn, phủ nhận mọi chiều sâu cảm xúc của Takashi như thể tất cả chỉ là một “cái có”:

Em chỉ muốn tìm một cái có để tự biện minh với chính mình, rằng chỉ cần vượt qua trải nghiệm bạo lực ấy, em sẽ được giải thoát khỏi ký ức đau đớn về em gái trong một thời gian.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 442)

Sự khước từ ấy có thể biện giải bằng hệ quả của những tổn thương âm ỉ mà Mitsu mang trong suốt cuộc đời, từ cảm giác bị mẹ ghẻ lạnh thờ ơ vì thua kém em trai về ngoại hình, bị lừa gạt tài sản thừa kế, bị phản bội bởi vợ mình, mà tất cả đều quy tụ về hình bóng Takashi. Mitsu, trong sâu thẳm, cũng là một con người bị tổn thương, nhưng thay vì đối mặt, anh lại chọn xét xử mọi thứ bằng lăng kính công lý và sự thật, từ chối thấu cảm cho cái yếu đuối và tuyệt vọng của người em. Trớ trêu thay, Takashi cũng không đủ khả năng thấu hiểu những mạch ngầm oán giận ấy. Anh tuyệt vọng chất vấn “Tại sao anh ghét em đến thế? Tại sao anh luôn căm hận em?” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 444). Khoảnh khắc đó không chỉ phơi bày sự rạn vỡ của mối quan hệ ruột thịt, mà còn hé lộ một khoảng cách nhận thức không thể lấp đầy giữa hai con người cùng mang trong mình vết thương lịch sử, nhưng lại không thể chữa lành cho nhau. Không ai có thể làm dịu đi nỗi đau của người còn lại; họ chỉ có thể lặng lẽ tự đối diện với địa ngục của chính mình trong bóng tối đầy uất hận.

Cuộc xung đột ấy dù diễn ra ở tầng hiện tại nhưng vẫn là tiếng vọng của một vòng lặp bi kịch khởi sinh từ quá khứ, khi hai anh em Nedokoro thế hệ trước đối đầu bằng máu và gươm.

Nay, hai anh em thế hệ sau cũng lặp lại sự chia rẽ ấy bằng lý tưởng và ngôn từ. Dường như trong một trăm năm biến động của lịch sử Nhật Bản, không chỉ những giá trị chính trị - xã hội hiện diện đa nghĩa, mà cả chính tình thân, đạo đức cũng rơi vào trạng thái nhập nhằng. Đặc biệt, hậu chiến Nhật Bản là thời đại của sự va đập dữ dội giữa truyền thống và hiện đại, giữa chủ nghĩa quân phiệt và dân chủ, giữa quá khứ bị thiêu rụi trong vũ lực hạt nhân và hiện tại lừng lờ trong trạng thái nửa tỉnh nửa mê. Dù bước ra khỏi chiến tranh và buộc phải “hồi sinh” dưới bóng dáng của một quốc gia ủng hộ hòa bình, nhưng cuộc chiến mới mà người Nhật phải đối diện là sự xung đột trong lòng người để truy vấn “bản chất người” thực thụ. Cuối cùng, trước khi tự sát, Takashi để lại dòng chữ tuyệt mệnh “*Em đã nói sự thật.*” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 448) - nó như một dạng thức của “Tiếng thét câm lặng”, vì sự thật được phơi bày giờ đây chỉ để kêu gào trong vô vọng khi con người thất bại trong việc chống lại cái ác bên trong họ.

Trong bối cảnh đó, sự nhập nhằng trở thành cốt lõi không thể gột rửa Nhật Bản: là anh hùng hay kẻ phản bội? nạn nhân hay thủ phạm? Vô tội hay tội đồ? Những câu hỏi ấy không chỉ vang vọng trong mối xung đột giữa hai anh em, mà còn phản chiếu hình hài nước Nhật sau ngày bại trận. Không có lời giải đáp rạch ròi. Chúng là những lưỡi dao hai mặt khắc sâu vào căn tính dân tộc, găm vào từng con người đang gồng mình gánh vác ký ức chiến tranh đầy đau đớn, âm thầm chuộc lỗi trong câm lặng ở giữa đường ranh thủ phạm - nạn nhân. Và như thế, người Nhật phải sống giữa một hiện thực hậu chiến, nơi sự tái sinh không tẩy xóa được tàn tích, nơi cái mới không triệt tiêu cái cũ, mà hòa trộn, chồng lấn và ám ảnh lẫn nhau như những lớp trầm tích của nỗi đau lịch sử chưa được hóa giải.

Một vòng lặp khác trong tác phẩm cần đề cập, đó là dựa trên mô thức bạo lực - sám hối - bạo lực như nhà nghiên cứu Michiko N. Wilson chỉ ra:

Cảm giác choáng váng mà người đọc trải qua, tuy nhiên, không hẳn đến từ mức độ hay bản chất của bạo lực được mô tả trong *Tiếng thét câm lặng*, mà đến từ chuyển động như con lắc giữa bạo lực - sám hối - bạo lực, đặc trưng cho cuộc đời ngắn ngủi và vội vã của Takashi. Tất cả hành động bạo lực mà anh ta gây ra đều nhằm tạo nên một bầu không khí nổi dậy, để từ đó anh có cơ hội đóng vai trò của một con chiên hiến tế.<sup>18</sup>

(Michiko N. Wilson, 1986, tr. 59)

Tại đây, có một sự trùng hợp giữa cái kẹp tinh thần dao động trong bạo lực - sám hối - bạo lực đối với những người đàn ông nhà Nedoroko, từ đó gợi mở một vòng lặp luân lý chưa được tháo gỡ, một sự nhập nhằng kéo dài liên thế hệ. Như Yasuko Claremont (2008) chỉ ra đây

<sup>18</sup> The sense of dizziness the reader experiences, however, does not come so much from the amount or the nature of the violence described in Manen as from the pendulum motion of violence-penitence-violence that characterizes Takashi's fast, short life. All the violence he commits is designed to create the atmosphere of an uprising that would give him a chance to play the role of the sacrificial lamb.

là một motif trung tâm trong tác phẩm “mô thức bạo lực và tự hiến thân”<sup>19</sup> (tr. 68). Mỗi cột mốc thời gian, từ cuộc khởi nghĩa năm 1860 với sự sám hối lạnh lẽ trong hầm truyền thống của người em trai cụ cố; đến năm 1945 với hành động tự nộp mình như một “chiên tế thần” của anh S để trả giá cho hành động giết người trong cuộc đụng độ với nhóm lao động Triều Tiên; tính cách luân phiên đầy nguy hiểm của Takashi cuối cùng dẫn tới cái chết kịch tính năm 1960, đều không khép lại vấn đề, mà gọi lại trong hình thức mới, dưới bóng của những khúc mắc cũ. Và như vậy, sự lặp lại của mô thức “bạo lực và hiến thân” không còn là biểu hiện của lý tưởng hay niềm tin thiêng liêng, mà cho thấy một sự mất định hướng sâu sắc. Nó phản ánh trạng thái bấp bênh của con người giữa các giai đoạn lịch sử đầy biến động, nơi những hành động được sinh ra từ những định hướng lệch lạc, cực đoan hoặc cảm giác lạc lõng, chênh vênh trong thời đại mất bề đỡ tinh thần.

Tự trung, sự va chạm những xung đột mang tính chất vòng lặp như thế trong tác phẩm đã phản chiếu những khủng hoảng sâu xa về bản sắc, ký ức và niềm tin trong lòng một xã hội hậu chiến chưa bao giờ được hàn gắn, hóa giải. Cứ thế làm cho dân tộc xoay vần trong câu hỏi “Làm sao tự định nghĩa chính mình sau khi chiến tranh khép lại?” Câu hỏi ấy vang vọng ấy trở thành nỗi ám ảnh hiện sinh, len lỏi vào từng cá nhân, từng số phận, những người buộc phải sống tiếp giữa đông đảo nát, cố gắng chấp vạ chân dung chính mình mà không còn gì để bám víu. Và trong hành trình ấy, văn chương của Ōe trở thành một không gian tự vấn sâu sắc, một nỗ lực không ngừng để gọi mở khả năng đối thoại, không phải với quá khứ, mà với chính bản thể đang rạn nứt của con người Nhật Bản hậu chiến.

### 2.2.2. Vòng lặp xung đột giữa cộng đồng bản xứ trước thế lực ngoại lai

Theo như nhà nghiên cứu Massumi (2002) cung cấp về cái nhìn ẩn dụ trận bóng đá. Xét trong một trận bóng đá, với những thành tố như đồng đội, đối thủ và mục tiêu, yêu cầu người chơi phải phản xạ nhanh chóng trước tình huống, những phản xạ này không chỉ chịu sự chỉ đạo từ lý trí mà còn bị thôi thúc bởi các xung động vô thức. (Massumi, 2002, được trích dẫn trong *The Silent Cry (1967) revisited through affect theory*, 2024).

Tương tự vậy, chiến trường chính trị cũng có sự vận động theo trường sân bóng. Vì vậy, việc lựa chọn bộ môn tập luyện cho một cuộc bạo động sắp diễn ra không phải là sự tình cờ, cũng như tiêu đề tiếng Nhật của Ōe Kenzaburō *Trận bóng đá năm Vạn Diên thứ nhất* cũng không phải ngẫu nhiên. Đằng sau đó, nó hàm chứa một tầng nghĩa ẩn dụ về sự va đập giữa quá khứ và hiện tại: quả bóng từ năm 1860 - thời điểm chuyển giao đầy biến động của Nhật Bản, bật qua vượt thẳm thời gian, có sự liên kết với xã hội năm 1960. Tất nhiên “Quả bóng mà Ōe

<sup>19</sup> violent involvement resulting in self-sacrifice.

đang nói đến không phải là bóng đá hay bóng bầu dục, mà là một quả bóng biểu tượng cho một trong những vật thể quan trọng của văn hóa Mỹ đương đại.”<sup>20</sup> (Michiko N. Wilson, 1986, tr. 57).

Trung tâm của tiểu thuyết xoay quay hai trục thời gian mang tính biểu tượng: 1860 và 1960. Hai mốc thời gian này đều đánh dấu thời điểm quan trọng về mối quan hệ chính trị - xã hội giữa Nhật Bản và Mỹ. Trong đó, năm 1860 là thời điểm Nhật bắt đầu mở cửa đón nhận phương Tây (Mỹ). Còn năm 1960, năm đánh dấu gia hạn hiệp ước An ninh Nhật - Mỹ (Ampo) với những đụng độ trái chiều giữa phe cánh tả (sinh viên ủng hộ dân chủ) và cánh hữu (chính quyền thân Mỹ).

Trong tác phẩm, nhà văn Ōe Kenzaburō đã xây dựng hình tượng nhân vật Takashi như một thực thể chao đảo, một cá nhân “xoay trục chính trị” không ngừng. Xét về mặt tâm lý nhân vật, chúng tôi đã lý giải ở phần trước đó, còn nhìn nhận từ góc độ chính trị - văn hóa, nhà nghiên cứu Komori cho rằng căn nguyên của sự dao động đó xuất phát từ ám ảnh lịch sử về chủ nghĩa dân tộc tôn sùng Thiên hoàng. Sau chiến tranh, dù đế chế đã sụp đổ, một bộ phận người Nhật vẫn chấp niệm Thiên hoàng như biểu tượng thiêng liêng của quốc thể. Ban đầu, họ phản đối Hiệp ước An ninh Mỹ - Nhật vì xem đó là sự sỉ nhục Thiên hoàng; nhưng khi nhận thấy phong trào phản kháng có nguy cơ gây hỗn loạn và đe dọa đến trật tự tức là đe dọa chính biểu tượng ấy, họ lập tức quay sang ủng hộ cánh hữu. (Komori, 2002, được trích dẫn trong *The Silent Cry (1967) revisited through affect theory*, 2024).

Do đó, trong tác phẩm, điều đặc biệt là các nhân vật như Hosio, Momoko, Natsumi khá ngưỡng vọng bạo lực và đề lý giải cho tính chất nghịch lý này, có thể nhìn về cái bóng quá khứ của chiến tranh Thái Bình Dương, thời kỳ Nhật Bản từng trỗi dậy như một thế lực bành trướng, lấy bạo lực làm công cụ thống trị và niềm tự hào dân tộc. Trong giai đoạn ấy, Thiên hoàng được thần thánh hóa, trở thành hiện thân của trật tự và quyền uy tuyệt đối. Bạo lực, dưới cái bóng che chở của quyền lực chính thống, được xem như hành động cao cả vì lợi ích chung.

Lập luận của Komori là hợp lý nếu đặt trong bối cảnh chính trị - xã hội hậu chiến đầy bất ổn vốn là mối quan tâm lớn của Ōe Kenzaburō. Thái độ phản nộ của ông trước xu hướng tôn sùng Thiên hoàng cũng được thể hiện rõ qua chia sẻ thẳng thắn trong một bài phỏng vấn: “Ít nhất là ở Nhật Bản, bất cứ khi nào tôi vô tình gặp một trí thức có xu hướng tôn thờ hoàng đế là tôi mất bình tĩnh [...] và sau đó cuộc ẩu đả bắt đầu. Tất nhiên, nó chỉ xảy ra khi tôi quá say.”<sup>21</sup> (Ōe Kenzaburō, 2012, đoạn 52). Vì lẽ đó, xu hướng tôn sùng Thiên hoàng trong văn

<sup>20</sup> The ball Ōe is talking about is neither a soccer ball nor a rugby ball, but a football representing one of the important objects of contemporary American culture.

<sup>21</sup> In Japan at least, whenever I come across an intellectual with a tendency toward emperor worship I get angry [...] then the fighting begins. Of course, fights only happen after I've had too much to drink.

chương của Ōe Kenzaburō chỉ gieo rắc hỗn loạn và bạo lực phi lý, nơi những kẻ vô can, như người bạn thân của Mitsu, lại trở thành nạn nhân bất đắc dĩ của những cuộc ẩu đả chính trị. Chi tiết này không chỉ là hư cấu nghệ thuật mà còn phản ánh một trải nghiệm có thật của Ōe ngoài đời, vì chính người bạn thân của ông từng bị thương do rơi vào vòng xoáy bạo lực đầy mù quáng ấy.

Mặt khác, ngay sau đó Takashi lại đến nước Mỹ lưu diễn trong một thời gian dài và rồi cuối cùng trở về quê nhà phát động một cuộc bạo động đậm sắc thái nhại, mà cả Mitsu cũng phải mĩa mai “Em định diễn một vai trái ngược hẳn với vai diễn một sinh viên hoạt động chính trị hồi lỗi trong *Sự hổ thẹn của chúng tôi* đây à?” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 358). Hành trình ấy đặt nhân vật vào đúng điểm đứt gãy giữa hai đầu cầu chính trị, hai nền văn hóa, hai bản sắc: Nhật Bản và Hoa Kỳ.

Nếu năm 1860 mở ra cánh cửa “khai hóa văn minh” phương Tây với rất nhiều cuộc xung đột nội địa diễn ra mà theo như nhà sử học địa phương trong tác phẩm nhận định “tất cả các cuộc nổi dậy này đều góp phần dẫn đến cuộc khởi nghĩa Minh Trị Duy Tân mấy năm sau đó.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 198), thì năm 1960 lại khép lại cánh cửa của chủ quyền và Mỹ trở thành “trung tâm” của nền văn hóa Thế giới đương đại, trong đó Nhật Bản là quốc gia “ngoại vi” hàng đầu chịu sự chi phối. Hiệp ước Ampo không đơn thuần là một văn kiện quốc phòng mà là một công cụ thao túng quốc thể, dẫn đến sự khủng hoảng bản sắc dân tộc sâu sắc.

Nếu vận dụng *tâm lý nước đôi (Ambivalence)* của Edward Said, có thể thấy rằng ngay cả bản thân nhà văn cũng không hoàn toàn thoát khỏi tình thế nan giải ấy. Trong ánh nhìn của Ōe, người Nhật vừa phản kháng cái gọi là “văn hóa đế quốc kiểu mới” mà Mỹ áp đặt, vừa không khỏi bị mê hoặc bởi vẻ hào nhoáng của nó. Tình trạng nước đôi ấy đã sản sinh ra những nhân vật lạc lõng, chênh vênh trong một hiện thực không có điểm tựa như Christopher Isherwood nhận định (2003): “Không quá lời khi nói rằng các nhân vật của Ōe phải chịu đựng một cảm thức rạn vỡ bản ngã nghiêm trọng, bị chia cắt giữa Nhật Bản và Hoa Kỳ”<sup>22</sup> (tr. 165). Dao động lập trường chính trị của Takashi là biểu tượng cho thế hệ trí thức hậu chiến, những con người nhập nhằng trong sự đồ vờ, khi lý tưởng trở nên bất lực trước thực tế, chủ nghĩa hoài nghi trỗi dậy, và họ rơi vào khủng hoảng căn tính. Trong trạng thái đó, bạo lực trở thành phương tiện cuối cùng, không phải để giải quyết vấn đề, mà để phát tiết sự bết tắc không lời.

Ở một khía cạnh khác, tác phẩm cho thấy một vòng lặp sắc tộc gắn với cấu trúc trung tâm - ngoại biên, phản ánh sự vận hành và đảo chiều quyền lực giữa người Nhật và người Triều Tiên xuyên suốt thời kỳ tiền hậu chiến. Trong thời kỳ Thế chiến II, Nhật Bản đóng vai trò là

<sup>22</sup> It is not too much to say that Ōe's characters suffer from a severely fractured sense of self, split between Japan and the US.

“trung tâm” quân sự và đế quốc tại châu Á, trong khi cộng đồng người Triều Tiên bị cưỡng bức di cư đến Nhật làm lao động khổ sai. Họ chính là “Cái khác” bị phủ định trong hệ hình đế quốc.

Trong tác phẩm, giai đoạn chiến tranh, người làng Okubo, với tâm thế kẻ thuộc “trung tâm” quyền lực, đã hai lần tổ chức đột kích vào khu dân cư người Triều Tiên với lý do nghi ngờ họ trộm gạo. Cuộc bạo động này thể hiện sự bất bình đẳng rõ rệt về quyền lực, người Nhật hành động như những kẻ có quyền trừng phạt, trong khi người Triều Tiên bị đối xử như kẻ không có tiếng nói. Cái chết của một người Triều Tiên trong lần đầu, và sau đó là sự “hy sinh” của anh S trong lần thứ hai, như một “chiên tế thần” đã phản ánh bi kịch của người ngoại biên bị cuốn vào vòng xoáy bạo lực do trung tâm áp đặt. Trong không gian cộng đồng, anh S không hề mang hình ảnh của một kẻ mạnh “Anh ấy thậm chí còn thường xuyên bị mọi người đem ra cười nhạo” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 145). Anh là một người yếu thế trong chính cộng đồng của mình, một trung tâm thứ cấp, bị chế giễu và khinh rẻ, và vì thế có lẽ dễ dàng bị chọn làm vật tế hơn bất kỳ ai khác.

Minh chứng là kẻ đầu sỏ - hung thủ thật sự gây ra cái chết cho người Triều Tiên đã thoát thân và về sau trở thành một tên tội phạm chuyên nghiệp. Câu hỏi của Mitsu khi đề cập đến hắn ta “Em có nghĩ giết người cũng có thể trở thành một thói quen không?” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 147) đã chạm đến vấn đề đạo đức sâu sắc trong những ngày tàn cuộc chiến, nơi đó những thanh niên mới giải ngũ, bao gồm tên giết người kia, đều là sản phẩm trực tiếp của chủ nghĩa quân phiệt với bản chất “hung bạo” đã trở thành thói quen? Cái chết của anh S, theo diễn giải khách quan của vị sự trụ trì, có thể là một hành động tự chuộc lỗi:

[...] anh S luôn canh cánh trong lòng việc em trai cụ cố chúng tôi là người duy nhất trong nhóm chỉ huy cuộc nổi dậy được miễn án tử hình, thế nên anh ấy đã làm ngược lại, bằng cách nhận lấy vai trò con cừu hiến tế thay cho những người cùng tham gia vào cuộc tấn công khu định cư của người Triều Tiên?

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 218)

Nhưng ngay cả lời giải thích “nhân từ” này cũng không thể khóa lấp được thực tế rằng, trong một xã hội nơi quyền lực vận hành bằng sự áp chế và định kiến, mọi cá nhân - dù thuộc trung tâm hay ngoại biên - đều có thể trở thành nạn nhân của chính hệ thống mà họ góp phần duy trì. Cái chết của anh S, thay vì được nhìn nhận như một kết quả lịch sử, lại bị đơn giản hóa trong ký ức tập thể thành một hành vi thù địch từ phía ngoại biên, như lời cô Jin “Cậu S bị người Triều Tiên giết chết đó!” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 344)

Phát ngôn ấy cho thấy rõ một điều, ngay cả khi trung tâm “chấp nhận” sự tồn tại của ngoại biên, thì quyền được nói, được định nghĩa, được kể lại câu chuyện vẫn thuộc về trung tâm. Anh S, rốt cuộc chỉ được sử dụng như một biểu tượng hy sinh để hợp thức hóa vị thế đạo

đức của người Nhật, chứ không phải để thật sự mở ra một cuộc đối thoại nhân đạo với người Triều Tiên.

Chi tiết này gợi nhắc mạnh mẽ đến một hiện thực lịch sử bi thảm tại Okinawa, chiến trường khốc liệt nhất trong những ngày cuối Thế chiến. Ōe Kenzaburō nhiều lần nhắc đến như một vết thương luôn hằn sâu trong tâm thức ông. Trong một cuộc phỏng vấn, ông kể lại:

Suốt cuộc chiến tại Okinawa, quân đội Nhật Bản đã ra lệnh cho người dân trên hai hòn đảo nhỏ ngoài khơi Okinawa tự sát. Họ bảo rằng người Mỹ tàn ác đến độ chúng sẽ hãm hiếp phụ nữ và giết hại đàn ông. Họ nói tốt hơn là mọi người hãy tự sát trước khi bọn Mỹ đổ bộ vào. Vào ngày quân Mỹ đổ bộ vào, có hơn năm trăm người tự sát. Cha giết con, chồng giết vợ. Tôi nhấn mạnh rằng vị chỉ huy của đội quân phòng thủ đóng trên đảo phải chịu trách nhiệm cho những cái chết đó.<sup>23</sup>

(Ōe Kenzaburō, 2012, đoạn 19)

Okinawa là một vùng đất từ lâu bị đặt ở vị trí ngoại biên theo cấu trúc chính trị - văn hóa Thiên hoàng, nhưng lại trở thành “vật hiến tế” vào thời điểm sụp đổ của Đế quốc. Trong thời khắc đó, người dân Okinawa không còn được nhìn như con người, mà như công cụ phục vụ một mỹ từ trừu tượng: “tự sát vì lòng yêu nước thuần khiết dành cho Thiên hoàng”.

Trong nhiều tiểu luận và sáng tác của mình, Ōe không ngừng phơi bày sự phi lý và phi nhân của thứ quyền lực trung tâm ấy, một hệ thống vừa thao túng dân tộc trên diện rộng, vừa đẩy từng cá nhân cụ thể vào chỗ diệt vong. Họ không được phép kể lại câu chuyện từ vị trí của mình, mà chỉ tồn tại trong ký ức quốc gia như những hình nhân được điều động bởi trung tâm, hoặc để tôn vinh, hoặc để lãng quên. Việc phơi bày hiện trạng này trên trang văn, đúng như Sidney Devere Brown nhận xét về quan điểm hoạt động xã hội của Ōe trong bài viết *Hoa Kỳ dưới góc nhìn của Ōe Kenzaburō* đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Văn học so sánh, tập 22, số 1, Chuyên đề Đông - Tây (Mùa xuân, 1985)*:

Các cuốn sách giáo khoa làm giảm nhẹ mức độ tàn phá các quốc gia khác và biện minh cho cuộc xâm lược cùng sự cai trị thực dân của Nhật Bản đối với những quốc gia đó là một nguyên nhân khác, và điều này đã được Ōe trích dẫn trong *The New York Times* chỉ cách đây một tuần. Ông hỏi: “Chúng ta có thể giáo dục thế hệ người Nhật tương lai,

<sup>23</sup> During the Battle of Okinawa, the Japanese military ordered the people on two small islands off of Okinawa to commit suicide. They told them that the Americans were so cruel that they would rape the women and kill the men. They said they were better off killing themselves before the Americans landed. Each family was given two grenades. On the day the Americans landed, more than five hundred people killed themselves. Grandfathers killed sons, husbands killed wives. I argued that the leader of the defending troops stationed on the island was responsible for those deaths.

những người sẽ sống trong xã hội quốc tế, bằng những cuốn sách giáo khoa như vậy không?”<sup>24</sup>

(Sidney Devere Brown, 2002, tr. 29)

Và như vậy, cột mốc 1960 mà nhà văn xây dựng trong tác phẩm đánh dấu sự đảo chiều quyền lực trung tâm và ngoại biên ấy. Khi đó, người Triều Tiên từng bị khinh miệt trong chiến tranh giờ lại trở thành chủ thể của sức mạnh kinh tế. “Vua siêu thị”, một người Triều Tiên, là biểu tượng cho sự trỗi dậy của một tầng lớp từng bị loại trừ, khẳng định thêm quyền lực không còn nằm trong tay vũ lực, mà nằm trong tay của tư bản, tiêu dùng và mạng lưới phân phối hàng hóa.

Trong xã hội hậu chiến, khi trật tự quyền lực bị đảo lộn, không phải ai cũng có thể dễ dàng chấp nhận sự chuyển giao cay đắng ấy. Tại thung lũng Shikoku, Takashi đã lợi dụng tâm lý thù hằn người Triều Tiên, một cơ chế cảm xúc tập thể bị dồn nén từ thời chiến, để khơi dậy nỗi bất mãn trước thực tế rằng sự hiện diện của người Triều Tiên trên đất Nhật hiện giờ đã có một vị thế khác xưa. Cảm xúc thù hằn được thể hiện rõ qua phát ngôn đầy cực đoan của cô Jin:

Mọi người đều bảo những người Triều Tiên chẳng mang lại điều gì tốt lành cho thung lũng này cả! Giá mà họ giết hết bọn người Triều Tiên đó đi!” Cô Jin mạnh mẽ đến độ dị thường, như thể muốn khích lệ chính mình theo cái cách hết sức phi lý. Ánh mắt cô tối sầm lại đầy căm hận.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 345)

Đối diện với sự thù hằn phi lý này, Mitsu bất lực chất vấn “Những tranh chấp sau chiến tranh là do lỗi của cả hai bên. Những chuyện đó đâu phải cô không biết, sao cô có thể nói như vậy được?” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 345). Câu hỏi này trên cấp độ vĩ mô là ẩn dụ cho sự khủng hoảng bản sắc và luân lý mà người Nhật phải gánh vác sau đống đổ nát của chiến tranh, giữa hai đầu cầu chính trị, một bên cố níu giữ huy hoàng của quá khứ bằng cách phủ nhận trách nhiệm lịch sử; bên còn lại, chủ trương trung thực với sự thật để tái thiết đất nước theo hướng dân chủ và hòa giải với thế giới. Tuy nhiên, những tranh chấp này, trên thực tế vẫn tồn đọng mãi trong hiện thực nơi nhà văn sống, không có một lời đáp rạch ròi, cứ vang vọng và không ngừng nhập nhằng ảnh hưởng đến sự tái định hình Nhật Bản hậu chiến. Vì vậy, bi kịch của dân làng Okubo chính là bi kịch chung của nước Nhật hiện thời, không thể hòa nhập với trật tự mới lại không đủ can đảm đối diện với vết thương cũ, để rồi họ trở thành “những kẻ phá phách” mang đầy khiếm khuyết tinh thần khó lòng chữa lành.

<sup>24</sup> Textbooks which are "watering down the infliction of damage on other nations and justifying Japan's invasion and colonial rule" of those nations are another cause, one on which Oe was quoted in the New York Times only a week ago. "Can we raise the Japanese of the future who must live in international society by such textbooks?"

Ở một khía cạnh khác, dù có sự miệt thị người Nhật dành cho người Triều Tiên trong thời chiến, khi họ tự đặt mình vào vị thế “văn minh” và gán cho nhóm lao động khổ sai cái nhãn “man rợ”, thì chính họ lại không hoàn toàn tách biệt khỏi ảnh hưởng văn hóa Triều Tiên. Mỗi quan hệ quyền lực tưởng như một chiều đó đã vô tình bị xói mòn bởi những tương tác văn hóa tiềm ẩn. Chi tiết về món bánh truyền thống của dân làng Shikoku là một biểu hiện cụ thể: ban đầu, người Triều Tiên bị ép buộc phải làm món bánh “của người Nhật” khi lên rừng, như một hình thức đồng hóa cưỡng ép. Thế nhưng, chính sự cưỡng bức ấy lại trở thành khởi điểm cho một quá trình lai ghép văn hóa khi “sáng kiến” cho thêm tỏi vào nhân bánh vốn hợp khẩu vị người Triều Tiên, dần trở nên phổ biến trong đời sống hậu chiến.

Quay trở lại vấn đề, Takashi đã khơi gợi ký ức, phục dựng huyền thoại về sự ưu việt của dân tộc Nhật để khẳng định lại địa vị đã mất của dân làng “Họ đang say sưa khi tái phát hiện từng có một nhóm người còn yếu thế và đáng thương hơn mình, và bắt đầu cảm thấy mình là kẻ mạnh hơn.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 402) Làn sóng tái quyền lực dâng trào nhanh chóng và lan rộng đến mức ngay cả những đứa trẻ trong làng cũng bị cuốn vào cơn bạo động này một cách hăng hái. Mitsu chứng kiến chúng liên tục ném tuyết về phía vị quản lý người Hàn Quốc với thái độ thù địch vô cớ, khiến anh “cảm thấy khó chịu trước sự hận thù vô lý của một cậu bé sinh ra sau chiến tranh” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 352).

Nếu trong tác phẩm *Nuôi thù*, những đứa trẻ là biểu tượng của khả năng phục sinh, là cầu nối giữa cái đã mất và những điều có thể tái tạo, ánh mắt trong sáng, chân thật của chúng như một lời nhắc nhở về niềm tin và hy vọng tìm lại ý nghĩa sống trong thực tại đầy rẫy phi lý, thì ngược lại, trong *Tiếng thét câm lặng*, những đứa trẻ lại phản ánh sự tiếp thu và tái sản xuất hệ hình đế quốc cũ qua ký ức đầy định kiến của người lớn. Từ đó, sự thù địch và phân biệt bị truyền lại theo vô thức tập thể trở thành một thực trạng đáng báo động đối với thế hệ sinh ra sau chiến tranh. Đó cũng chính là lý do mà Ōe Kenzaburō không ngừng trăn trở với câu hỏi mang tính nhân đạo sâu sắc “Chúng ta có thể giáo dục thế hệ người Nhật tương lai, những người sẽ sống trong xã hội quốc tế, bằng những cuốn sách giáo khoa như vậy không?”<sup>25</sup> (Sidney Devere Brown, 2002, tr. 29).

Tuy nhiên, cuộc bạo loạn nhanh chóng lụi tàn cũng là thời khắc dân làng nhận thức rõ vị thế thật sự của mình trong trật tự xã hội mới: dù có chấp nhận hay không, họ vẫn là những kẻ ở ngoại biên. Sự kiện này như một vang vọng từ năm 1945 đến hiện tại (1960), cho thấy những chuyển dịch chính trị hay kinh tế đều kéo theo tái cấu trúc quyền lực. Việc anh S chết tại khu định cư người Triều Tiên khi chiến tranh kết thúc, cũng như việc đám đông tan rã trong im lặng và xấu hổ sau vụ bạo loạn, là những chỉ dấu cho vòng lặp lịch sử không dứt.

<sup>25</sup> “Can we raise the Japanese of the future who must live in international society by such textbooks?”

Trong văn chương của Ōe Kenzaburō, những vòng lặp chuyển giao như vậy không hề hiếm gặp. Ngay từ tác phẩm đầu tay *Nuôi thù*, ông đã thiết lập một kết cấu đầu - cuối tương ứng, đầy ẩn dụ. Hình ảnh chiếc hàng rào bảo vệ xác chết khỏi lũ chó rừng ở cuối truyện gợi nhắc đến chi tiết mở đầu khi Sút Môi rượt đuổi một chú chó con trên núi ở đầu truyện. Cuộc đi săn đảo ngược: kẻ từng là người đi săn nay lại bị đe dọa bởi chính sinh vật hoang dã ấy. Cấu trúc vòng lặp này không chỉ là thủ pháp nghệ thuật, mà còn là một diễn ngôn quyền lực: dù ở vị thế nào - bị áp bức hay cầm quyền - con người vẫn mắc kẹt trong vòng xoay khắc nghiệt của lịch sử, của sự tồn tại đầy giằng xé.

Ở một chiều kích khác, dù cuộc bạo động kết thúc bằng cảm thức xấu hổ của dân làng và cái chết bi kịch của Takashi, nó không hoàn toàn khép lại trong tuyệt vọng mà mở ra một khả năng cứu chuộc tinh thần. Cuộc nổi dậy ấy đã phá vỡ trạng thái đình trệ kéo dài trong cộng đồng, đặt nền móng cho sự chuyển hóa mang tính liên thế hệ:

Thực tế nhờ vụ bạo động đó mà giao tiếp chiều dọc giữa những con người thuộc những thế hệ khác nhau trong thung lũng đã trở nên tốt đẹp hơn, và giao tiếp chiều ngang giữa những người trẻ tuổi với nhau được củng cố thêm.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 462)

Trong chiều kích đó, những cái chết lặp lại theo chu kỳ của dòng tộc Nedokoro không phải là sự kết thúc, mà là một mắt xích trong chu trình sống - chết - tái sinh. Mỗi cái chết đều có giá trị đánh thức, thúc đẩy người sống đối diện với đổ vỡ và tìm kiếm một trật tự mới. Và khi con người có thể chuyển hóa niềm tin thành hành động, họ mới xác lập được giá trị tồn tại. Niềm tin đó được thể hiện rõ qua tinh thần cộng đồng của dân làng Okubo, những người ở ngoại biên, từng bị bỏ rơi khỏi trung tâm chính trị và văn hóa Tokyo. Sau biến cố, họ chọn phục hồi bản sắc dân tộc, khôi phục điệu múa tụng kinh trong lễ hội Urabone, cho phép Takashi trở thành một vong hồn gia nhập vào huyền thoại cộng đồng “Nếu như Takashi đã sớm được người dân thung lũng nhớ đến như một “vong hồn”, chúng tôi sẽ không cần phải coi sóc phần mộ của cậu.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 501)

## **TIỂU KẾT CHƯƠNG 2**

Dưới ảnh hưởng sâu sắc của chiến tranh, tâm thức con người Nhật Bản hậu chiến luôn nhập nhằng giữa quá khứ đồ nát và tương lai bất định. Ōe Kenzaburō hướng sự quan tâm của mình đến những thân phận bị bỏ rơi, chịu đựng tổn thương hiện sinh, từ ký ức đau thương đến di chứng bom nguyên tử, để phơi bày bi kịch tinh thần mà người Nhật phải tiếp tục đối mặt sau chiến tranh. Trong hành trình truy vấn bản thân và lựa chọn giá trị sống, những phạm trù đạo đức tưởng như tuyệt đối lại trở thành các cặp đối cực bất khả quyết. Đồng thời, khi trật tự cũ sụp đổ, bản sắc dân tộc Nhật Bản cũng bị thử thách dữ dội bởi xung đột giữa truyền thống và hiện đại, giữa tự chủ và lệ thuộc. Những va đập liên tục giữa quá khứ và hiện tại khiến câu hỏi “Nhật Bản sẽ đi về đâu?” luôn lơ lửng không lời đáp. Trong thế giới hậu chiến, quốc gia này vẫn tiếp tục giằng co giữa khát vọng tự quyết và sức ép của các thế lực đế quốc, phản ánh rõ nét nỗi lo lắng hiện sinh của một dân tộc bước đi trên vùng biên giữa quá khứ chưa khép lại và tương lai chưa thể định hình.

### CHƯƠNG 3: NGHỆ THUẬT TỰ SỰ TRÊN NHỮNG ĐƯỜNG BIÊN ĐA DIỆN

Trong chương này, đối với phương diện nghệ thuật tự sự, chúng tôi sẽ khai thác ba khía cạnh chính lần lượt là: nhân vật nghịch dị, không-thời gian huyền thoại và kết cấu trần thuật tuần hoàn, nhằm chỉ ra những hiệu ứng nghệ thuật mà Ōe Kenzaburō tạo ra để nói về câu chuyện “những lần ranh” trong tư tưởng giữa trung tâm và ngoại vi, cái thiêng và phàm tục, quá khứ và hiện tại hay truyền thống và hiện đại. Tự sự trong tác phẩm không chỉ là phương tiện tái hiện thế giới, mà còn là diễn ngôn phản tư, nơi các đối cực được giằng co, hoán vị, mở ra những khả năng nhận thức mới về con người và xã hội hậu chiến.

#### 3.1. Nhân vật nghịch dị

Theo *Từ điển văn học*:

Nghịch dị (tiếng Italia: grottesco; tiếng Pháp: grotesque; còn được dịch là thô kệch hoặc kỳ quặc); là thuật ngữ chỉ một cách tổ chức hình tượng nghệ thuật (hình tượng, phong cách, thể loại) dựa vào huyền tưởng, vào tính trào phúng, tính ngụ ngôn, ngụ ý, vào sự kết hợp và tương phản một cách kỳ quặc cái huyền hoặc và cái thực, cái đẹp và cái xấu, cái bi và cái hài, cái giống thật và cái biếm họa.

(Đỗ Đức Hiểu & các tác giả khác, 2004, tr. 1053)

Thực chất, nghịch dị không phải là sản phẩm của riêng một thời đại hay nền văn hóa nào. Nó vốn là một mô thức trong thần thoại và nghệ thuật dân gian của nhiều dân tộc. Tuy nhiên, chỉ khi đi vào sáng tác văn học, đặc biệt là văn học cổ đại Tây Âu và văn học dân gian, nó mới phát triển thành một thủ pháp nghệ thuật độc lập. Trong suốt tiến trình phát triển của văn học thế giới, thủ pháp nghịch dị không ngừng biến đổi và thích nghi theo từng hệ hình nghệ thuật, từng quan niệm thẩm mỹ trong từng giai đoạn lịch sử cụ thể.

Trong công trình này, chúng tôi sẽ tiếp cận nghệ thuật nghịch dị theo quan điểm của M.M. Bakhtin, theo đó “Đặc điểm chủ đạo của chủ nghĩa hiện thực nghịch dị là *hạ thấp*, tức là chuyển vị trí tất cả những gì cao siêu, tinh thần, lý tưởng, trừu tượng, sang bình diện vật chất-xác thịt, bình diện của mặt đất (trần thế) và thân xác trong sự thống nhất không thể tách rời giữa chúng.” (Bakhtin, 2006b, đoạn 86). Khi nghiên cứu về các sáng tác của Rabelais với nền văn hóa trào tiếu dân gian, ông đã cho ra đời khái niệm *Chủ nghĩa hiện thực nghịch dị*, tiếp cận trên hai nền tảng. Đầu tiên, gắn với yếu tố vật chất - thể xác là sự phóng đại kích thước quá khổ tạo nên một hình tượng mang tính huyền tưởng. Thứ hai “là quan điểm đặc biệt về tổng thể thân xác và về những ranh giới của tổng thể đó” (Bakhtin, 2006b, tr. 500). Nói cách khác, nghệ thuật nghịch dị trong tay Bakhtin nhấn mạnh vào sự “hạ thấp” ở tầng không gian trong sự đối sánh

trời hay đất; đầu hay bụng, hậu môn, cơ quan sinh dục;... từ đó tái diễn giải những bình diện bị xem là “thấp kém” theo tư tưởng - văn hóa Trung cổ và Phục Hưng Tây Âu. Đồng thời, hạt nhân cốt lõi của nghệ thuật nghịch dị chính là *tính lưỡng trị (ambivalence)*, một trạng thái nước đôi vừa phủ định vừa khẳng định, vừa hủy diệt vừa tái sinh theo cơ chế sau:

Hạ thấp (hạ yết) cũng có nghĩa là làm cho sáp lại với đời sống của cái “hạ phần” thân xác, đời sống của bụng và các cơ quan sinh dục, và như vậy có nghĩa là với những hoạt động như giao hợp, thụ thai, chữa, đẻ, ăn uống, phóng uế. Hạ yết đào nấm mồ thân xác cho sự *ra đời mới*.

(Bakhtin, 2006b, đoạn 90)

Như vậy, nghệ thuật nghịch dị không chỉ là sự kỳ quặc gây sốc, mà sâu xa hơn, nó là một hình thức phản tư về đời sống và con người, mà ở đó những chuẩn mực đạo đức, thẩm mỹ truyền thống không còn đủ sức bao quát hiện thực đang biến dạng. Nghệ thuật nghịch dị vì thế mang trong nó khả năng giải cấu những trật tự đã lỗi thời, làm lung lay hệ thống niềm tin cố hữu, và mở ra không gian cho những cảm thức mới.

### 3.1.1. Kiểu nhân vật biến dạng (người/ động vật)

Bàn về nhân dạng trong văn học Nhật Bản, bạn đọc luôn dễ dàng nhận diện một mỹ cảm đặc trưng xoay quanh lý tưởng về cái đẹp mong manh, tinh tế và đượm chất thơ bắt nguồn từ cảm quan nghệ thuật của Kawabata Yasunari. Xét theo hệ hình ấy, cơ thể dị dạng, bất toàn thường bị gán ghép với sự lạc lõng, lệch chuẩn. Tuy nhiên, khi bước vào thế giới văn chương của Ōe Kenzaburō, những ranh giới ấy bắt đầu rạn vỡ. Ông không còn phân định rạch ròi giữa “đẹp” và “xấu”, giữa “lành lặn” và “dị dạng”, mà thay vào đó là một kiểu nhân dạng nhập nhằng đan xen, thậm chí tha hóa đến mức khó nhận diện qua cách nhân vật luôn hiện diện trong trạng thái nửa vùi, lấp lửng giữa hình thù người/ vật.

Trong *Tiếng thét câm lặng*, nhân vật Mitsusaburo - là một dịch giả, giảng viên tại trường Đại học, có thể nói anh là một trí thức đạt được thành tựu nhất định trong cuộc sống. Tuy nhiên, cuộc đời lại không mấy suôn sẻ, bắt đầu từ khi mẹ anh dự đoán về sự xấu xí bẩm sinh của anh:

Giờ hai anh con hãy còn là trẻ con, dung mạo chúng chưa định hình rõ nét, nhưng chẳng mấy nữa Mitsu sẽ trở nên xấu xí còn Taka sẽ lớn lên đẹp đẽ. Người đời sẽ yêu quý Taka và nó sẽ có một cuộc sống suôn sẻ.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 40)

Những lời lẽ ấy có lẽ đã ứng nghiệm lên cuộc đời anh, đỉnh điểm là qua một vụ tai nạn hết sức phi lý khi lũ trẻ vô cớ ném đá vào anh, khiến Mitsu bị hỏng một bên mắt phải. Từ đó, sống trong hình hài ngày càng biến dạng, xấu xí đã gợi nhắc cho Mitsu những tổn thương tâm lý thơ ấu qua lời nói của mẹ. Ở cấp độ tiềm thức, những lời nói ấy như một diễn ngôn định hình

nên sự khiếm khuyết của Mitsu, vì lời công nhận của mẹ dành cho em trai lại trở thành một đòn phủ nhận Mitsu về sự “gạt bỏ”, “lệch chuẩn” và không xứng đáng được có một cuộc đời thuận lợi. Từ đó gây ra nỗi ám ảnh về lâu dài, khiến Mitsu trưởng thành trong mặc cảm là kẻ bị từ chối vì ngoại hình xấu xí.

Ánh ảnh về nhân dạng đến mức méo mó, cái nghịch dị được thể hiện thông qua thủ pháp “động vật hóa”. Mitsu, từ hành vi, cảm xúc đến nỗi sợ bản năng, đều được mô tả qua lăng kính động vật: khi ho, anh cảm giác “như một con chó bị sai sót” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 60), khi cảm thức cô độc bao quanh, anh cũng ví mình như “một con chó đang nôn mửa” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 310), khi mất bình tĩnh, anh thấy “Nỗi hoảng sợ của con chó lây sang tôi, và tôi sợ hãi chân thật theo bản năng của loài vật” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 41), khi sợ hãi anh “run rẩy như một con chó mệt lử và ướt sũng” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 496). Thậm chí, sự vật hóa này không có giới hạn, mà còn hiện diện trong cách Mitsu quan sát, khiến người đọc choáng ngợp vì những mô tả đầy đặc hình ảnh động vật trong trạng thái say của Natsu; Cách bò của Hosio; Cách sống của ẩn sĩ Gii,...

Cách miêu tả này của Ōe gợi liên tưởng trực tiếp đến chủ nghĩa hiện thực nghịch dị theo quan niệm của Bakhtin. Thông qua việc phóng chiếu hình tượng mang tính “bản năng”, ông không hạ thấp hay miệt thị nhân dạng con người, mà trái lại, kéo con người trở về bình diện thân thể vật chất - phần nguyên sơ, trần trụi nhất của tồn tại. Ở đó, những gì vốn bị xem là thấp hèn lại mang một ý nghĩa phản kháng: chúng thách thức quan niệm về cái “thanh cao” trong sự đối sánh phần trên hay phần dưới, con người hay động vật; nhân loại hay tự nhiên... Chính sự hiện diện nghịch dị ấy cho thấy con người vẫn tồn tại bản nguyên sinh học, thứ thuần khiết đủ để chống lại những biến đổi cực đoan trong thời đại hạt nhân, khi con người dần lãng quên chính mình, tha hóa trên vũ đài quyền lực. Do đó, chiến lược nghệ thuật này của Ōe trở thành một lời cảnh tỉnh mạnh mẽ về viễn cảnh triệt tiêu nhân tính, đồng thời khơi dậy khả năng tái sinh thông qua việc tái xác lập sự thống nhất, hòa hợp giữa con người và tự nhiên.

Đồng thời, thủ pháp “động vật hóa” cũng là một hình thức tạo hiệu ứng “lạ hóa” theo định nghĩa của V. Shklovsky “nguyên tắc thẩm mỹ, theo đó cái quen thuộc được mô tả như cái xa lạ và kỳ quặc, cái đã thành tập quán được mô tả như cái ngỡ ngàng và đáng ngạc nhiên” (dẫn theo Lã Nguyên, 2015, đoạn 1). Trong khoảnh khắc trầm tư dưới bề phốt vào một buổi sáng, dường như Mitsu đã đồng nhất chính bản thân mình với loài vật khi phát biểu trong cảm thức lẻ loi, cô độc “Chó ư? Chó không có mắt. Con người thờ ơ là tôi cũng không có mắt.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 12). Câu nói này là tuyên ngôn cho một bản thể đã mất khả năng đối diện thế giới, khi con người không còn đủ tư cách để làm người. Ở đó, bút pháp nghịch dị trở thành một hình thức phơi bày cái phi lý, phi nhân trong đời sống hậu chiến và chủ thể thì bị nghiền nát bởi cảm giác cô độc và nỗi bất an triền miên.

Bên cạnh đó, hình tượng “chuột” luôn ám ảnh đeo đẳng Mitsu cũng được xem là một cách thức lạ hóa, ám dụ cho kiểu nhân tính mập mờ, lấp lửng. Không phải ngẫu nhiên mà Takashi lại nhiều lần nhắc đến một giáo sư từng gặp ở New York với biệt danh “chuột”, và ám chỉ rằng Mitsu “Càng lúc anh càng giống ông ta, cả khuôn mặt lẫn giọng nói, đặc biệt, tư thế và thái độ thì giống như đúc.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 73). Sự trùng khớp ấy hơn cả ngoại hình hay cử chỉ, đó là biểu hiện của trạng thái suy tàn về tinh thần.

Hình tượng “chuột” mang hàm nghĩa tiêu cực, hàm chứa sắc thái phản bội, một nét nghĩa chịu ảnh hưởng từ văn hóa phương Tây, và chuột thường gắn với sự dè tiện, đứt gãy về đạo lý. Thật vậy, Mitsu là một cá thể mất khả năng kết nối: anh thất bại trong việc thiết lập quan hệ với chính gia đình mình, từ đưa con trai khuyết tật bị bỏ rơi ở trại trẻ, đến người vợ chìm đắm trong rượu, người em trai hành động bất định hướng và cả người bạn thân đã tự sát một cách dị hợm. Trong mỗi mối quan hệ, anh đều hiện diện như một kẻ vắng mặt có chủ đích, người đã quay lưng lại với người thân, với trách nhiệm, và sau cùng là với chính mình. Đến ngay trong cơn mộng mị, tiếng nói vô thức vẫn không ngừng truy vấn và kết tội anh “*Tôi đã bỏ rơi các người!*” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 65), một lời thú tội đau đớn lặp đi lặp lại như vết thương hằn sâu trong tâm hồn Mitsu.

Hơn thế nữa, Mitsu còn bỏ rơi cả bản thể sâu thẳm trong anh, bản sắc cội nguồn “Con người tôi hiện tại đã đánh mất *identity*” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 112). Cảm thức thù địch đối với một con người đánh mất bản sắc luôn hiện diện như một chiếc bóng không thể rũ bỏ trong đời sống nội tâm của Mitsu. Chính cảm thức ấy đã đẩy anh vào trạng thái lạnh lùng, bàng quan và xa lạ với thế giới xung quanh. Thế nhưng, những tiếng nói buộc tội vẫn không ngừng vang vọng, như thể những bóng ma quá khứ chưa từng rời đi “Tôi tập trung vào bản dịch, cố phớt lờ tiếng vọng linh tổ tiên đang vang vọng khắp nhà kho “Cậu giống hệt một con chuột!”” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 205)

Nỗi ám ảnh triền miên ấy là cách Ōe cho thấy bi kịch của những con người thụ động, những kẻ bị tổn thương đến mức không còn đủ sức phản kháng. Mitsu chọn cách rút lui khỏi mọi va chạm, và tìm đến một hình thức tồn tại “an toàn”, sống như “một người qua đường”. Chính vì thế, dần dần, khi đã quen với điều đó, anh không còn bận tâm khi bị so sánh với “chuột”, mà ngược lại, anh chấp nhận, thậm chí tự định danh mình như một con chuột “Ngay cả một con chuột cũng có *identity* của nó” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 252). Bằng cách đồng nhất bản sắc của mình với loài vật, Mitsu đã thỏa hiệp với nỗi sợ: sợ bị phán xét, sợ phải đối diện với ký ức, trách nhiệm và khủng hoảng hiện sinh. Do đó, hành vi tự đồng nhất với “chuột”, về bản chất, là sự đầu hàng trước chính mình.

Như vậy, dưới ngòi bút của Ōe Kenzaburō, tính chất nghịch dị được thể hiện rõ nét qua việc nhân vật mang hình hài con người nhưng lại suy nghĩ, hành vi, cảm nhận như một loài vật

và rồi hài lòng với chính sự phi nhân ấy. Đây chính là dụng ý của Ōe trong việc tự vấn về các ý niệm về việc “làm người” và “bản sắc” không thuần túy, trong bối cảnh hiện đại liên tục đứt gãy sự kết nối giữa người với người. Sự lai tạp giữa người và vật vốn được thể hiện dưới dạng nghịch dị là cách nhà văn phơi bày tính chất đa tầng và bất định của nhân dạng trong thế giới hậu chiến.

Ta không khó để nhận ra đường ranh mờ nhòe giữa người và động vật trong nhiều tác phẩm của Ōe. Trong *Một nỗi đau riêng*, nhân vật Điều hiện lên với ngoại hình xấu xí, cảm quan lạc lõng, sống trong cảm thức bị đày ải giống như một loài sinh vật lạc loài giữa xã hội con người. Anh ta bị đặt vào một tình huống đầy thử thách: phải đối mặt với đứa con bẩm sinh dị dạng, như một phép thử giữa trách nhiệm làm cha và sự khước từ hiện thực. Tương tự, trong *Tiếng hét câm lặng*, Mitsu cũng phải đối mặt với đứa con mang dị tật não, điều khiến anh vừa cảm thấy ghê sợ, vừa trĩu nặng mặc cảm. Trong hành trình chạy trốn khỏi trách nhiệm, Mitsu rơi vào trạng thái hoài nghi bản thân, ám ảnh bởi hình tượng chuột, bị coi khinh, sống chui lủi, không có vị thế trong thế giới con người, vì việc làm của anh mang tính chất phi nhân.

Ở một khía cạnh khác, một trong những hình tượng nhân vật nghịch dị ám ảnh bậc nhất trong *Tiếng hét câm lặng* là người bạn thân của Mitsu với cái chết vô cùng kỳ quái: “bôi sơn đỏ khắp mặt và đầu, trần truồng, nhét một quả dưa chuột vào hậu môn và treo cổ tự tử.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 11). Đây không chỉ là cái chết thông thường, càng không phải một nghi thức trang nghiêm theo tinh thần võ sĩ đạo, mà là một “cảnh trình diễn” lệch chuẩn để nhân vật vừa mô phỏng một nghi lễ vừa giễu nhại chính nghi lễ ấy.

Hành động này có liên hệ đến thần Sarudahiko trong *Kojiki*, nhưng không còn mang tính thiêng mà trở thành một biểu hiện trào phúng bi kịch. Quả dưa chuột, biểu tượng dương tính, khi bị đặt vào hậu môn, gợi đến sự sụp đổ của “cái tôi” nam giới. Điều này đúng với cách sống của nhân vật này, bởi trước đó, anh ta luôn tìm đến “khổ dâm” hồng truy cầu cảm giác đau đớn để duy trì sự sống. Và như vậy, cái chết ở đây không nhằm giải thoát mà phản ánh sự bế tắc toàn diện, một nỗ lực cuối cùng để phát ngôn bằng thân thể vì mọi ngôn ngữ khác giờ đây đều bất lực.

Trong suy tư của Mitsu, cái chết ấy còn gợi đến hình ảnh con hải sâm bị thần Amenouzume rạch miệng trong thần thoại, biểu tượng cho kẻ câm lặng nhưng bất khuất. Người bạn của anh, cũng như con hải sâm ấy, là hiện thân cho tiếng hét không thể cất lời, một cá thể dị biệt mang nỗi đau hiện sinh đến cực hạn. Thông qua cái chết nghịch dị ấy, tác giả đã phơi bày nỗi đau trong thân phận làm người, luôn bị đày ải giữa khát vọng hiện hữu và sự bất lực tuyệt đối, cuối cùng chỉ còn biết kêu đau bằng chính sự hủy diệt bản thân. Đồng thời, “màn trình diễn” lệch chuẩn này cũng nhằm phá vỡ những giới hạn cứng nhắc của sự trói buộc thông qua kết luận từ người bà anh bạn thân Mitsu:

Con người rồi ai cũng phải chết. Một trăm năm sau, sẽ chẳng có ai còn bận tâm tìm hiểu xem chúng ta đã chết như thế nào nữa. Thế nên tốt nhất là hãy chết theo cách mình muốn cháu ạ.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 14)

Trong suy nghĩ của bà, cách chết ấy không quan trọng; điều quan trọng là tính tất yếu của cái chết. Bà đưa ra một cái nhìn xa hơn, vượt ra khỏi sự ám ảnh trước mắt, phá vỡ cái nhìn thông thường bằng sự mờ hóa thời gian. Việc tự sát ấy dù có kỳ quái, dị hợm thì chỉ mang tính tương đối trong cái nhìn của xã hội, cho nên để chết “theo cách mình muốn” cũng là trạng thái hiện sinh đích thực vì con người được tự do lựa chọn cái chết trong ý thức đã hiện hữu. Từ đây, văn chương của Ōe luôn không ngừng mở ra ý nghĩa triết học ở mỗi tầng văn bản, về sự truy vấn căn cốt hiện sinh trong một thời đại phi lý. Đồng thời, cái chết này còn mang tính chất giải thiêng: nó phá vỡ mọi huyền thoại tuyệt đối, kể cả cái chết được gán cho lý tưởng thượng tôn Thiên hoàng, để khẳng định rằng thế giới của Ōe muốn nhìn vào Nhật Bản chính là sự phi toàn bích.

Như vậy, những nhân vật của Ōe luôn hiện diện trong tình trạng biến dạng, cả về thể xác lẫn tinh thần, khác hẳn mỹ cảm truyền thống Nhật Bản vốn luôn tôn thờ cái đẹp. Bởi lẽ, trước mắt nhà văn, hiện thực là một vùng tro tàn hậu chiến vì vũ lực chiến tranh, bom nguyên tử đã bóp méo nhân hình và bóp nghẹt nhân tính. Trong không gian truyện, cái nghịch dị với sự hiện diện của những nhân vật xấu xí, dị dạng, hoặc mang đặc tính phi nhân chính là sự phản ánh của một hiện thực đã bị bẻ cong. Bằng việc khắc họa sự lắp lủng giữa người và vật, giữa bản sắc và phi bản sắc, Ōe đã mở ra một không gian tư tưởng mang tính phản tư sâu sắc về thời đại. Ở đó, cái nghịch dị là cách ông chất vấn về ý nghĩa tồn tại trong một thế giới đã mất đi tính toàn vẹn.

### 3.1.2. Kiểu nhân vật biếm họa (rỗng tinh thần/ đầy thể xác)

Có thể nói, trong công trình nghiên cứu về sáng tác của Rabelais, Bakhtin đã dành sự tập trung đặc biệt cho hình tượng nghệ thuật nghịch dị thông qua những nhân vật mang tính biểu tượng của thân thể vật chất, tiêu biểu là *Gargantua* và *Pantagruel*. Để khắc họa sự khổng lồ, tác giả đã sử dụng thủ pháp phóng đại về kích thước cơ thể, thói quen ăn uống và trang phục, từ đó khẳng định cho quan niệm sống tôn vinh thân xác, đối lập hoàn toàn với chủ nghĩa khắc kỷ cùng hệ thống giáo điều khổ hạnh thời Trung Cổ. Nghệ thuật nghịch dị trong tay Rabelais, theo Bakhtin, chính là một tiếng cười giải phóng - vừa trào phúng, vừa nhân văn nhằm tái khẳng định giá trị sống của con người trần thế, không bị chối bỏ thân xác mà sống hết mình với niềm vui thể tục.

Ōe Kenzaburō cũng xây dựng những nhân vật mang tính chất biếm họa, phóng đại và huyền tưởng, song được chuyển hóa theo chiều kích đậm đặc ám ảnh hiện sinh. Nhân vật khổng lồ trong văn chương của Ōe mang hình dạng dị thường, phần xác thì thừa thãi, phì nộn, trong khi phần hồn lại trống rỗng, đói khát. Đây là cách ông mô phỏng thủ pháp nghịch dị nhưng đẩy vào vùng giao cắt giữa cái kỳ quái và âm hưởng bi kịch, lúc này thân thể là minh họa cho sự mất cân bằng, tha hóa ở con người hiện đại.

Trong tác phẩm, nhân vật Jin, người phụ nữ được mệnh danh là “to béo nhất Nhật Bản”. Dù chiều cao chỉ ở mức trung bình (1m53), nhưng cân nặng của chị lên đến 132 kg, với những số đo khổng lồ đến kỳ dị. Cũng như Pantagruel từng khiến người đọc choáng ngợp bởi khẩu phần ăn khổng lồ, nhân vật Jin được mô tả chi tiết qua tần suất và khối lượng ăn uống lạ thường, phản ánh một đời sống hoàn toàn bị chi phối bởi nhu cầu vật chất:

*Hiện tại, cứ một tiếng chị lại phải ăn một lần. [...] Buổi chiều chị cũng ăn sobagaki hoặc mì ăn liền một tiếng một lần, bữa tối lại một nồi đầy táo hijiki, củ cải sấy và thạch konnyaku hầm, khoai và cơm lúa mì.*

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 96)

Tuy nhiên, khác với tính phóng túng, trào lộng trong *Chủ nghĩa hiện thực nghịch dị* của Rabelais, Jin hiện lên như hình tượng biếm họa mang màu sắc tiêu cực gắn với sự suy thoái tinh thần “Ban đêm tôi cũng không thể ngủ ngon và thường mơ rất nhiều” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 96). Tác giả đã khéo léo đồng nhất trạng thái đói khát về tinh thần thành nhu cầu về mặt sinh lý “tôi ăn nhiều không phải do cơ thể mà là do tâm trạng đòi hỏi!” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 347). Bản thân nhân vật cũng ý thức được nhu cầu ăn uống vô nghĩa của mình. Nhưng nhận thức ấy không đồng nghĩa với khả năng thoát ra. Ngược lại, chính vì nhận thức được sự phi lý của đời sống mà Jin càng rơi vào khủng hoảng hiện sinh. Vì thế, Jin là biểu tượng cho thân thể quá tải, rệu rã, phản ánh một thời đại đang xuống dốc trầm trọng vì con người không còn kiểm soát được chính mình, cũng không thể chống lại hoàn cảnh.

Trong con mắt của một người phụ nữ từng chứng kiến bao biến động thăng trầm của lịch sử, giờ đây làng quê ấy đã trở thành một không gian mục ruỗng, thiếu sống động và đánh mất truyền thống. Làng Okubo, không chỉ mất vận về kinh tế mà còn xuống cấp về đạo đức, văn hóa và tinh thần:

*Ngôi làng Okubo này mất vận rồi! Bản tính con người đúng là xấu xa thậm tệ. Hôm qua là đêm giao thừa, vậy mà cả dân trong làng lẫn dân “vùng ven” vẫn đổ về những nhà có tivi để xem ké, chẳng buồn lo chuẩn bị năm mới. Thật chẳng ra thế thống gì!*

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 304)

Trong hoàn cảnh đó, người làng tìm đến thứ niềm tin tâm linh như một hình thức cứu rỗi. Và Jin, với cơ thể dị thường và căn bệnh không rõ nguyên do, đã trở thành biểu tượng của

một “con cừu té thần” sẽ “nhận lấy mọi tai ương đau khổ thay cho toàn dân thung lũng.” (Ôe Kenzaburō, 2024, tr. 102). Chính vì thế, trong hình hài dị biệt ấy, Jin trở thành vật tế vô thức cho một cộng đồng đang cố tìm ý nghĩa trong khủng hoảng. Đây là cách Ôe phơi bày cơ chế sinh tồn của cả một cộng đồng đang vùng vẫy trong bất lực. Do đó, hình tượng “biếm họa” này không chỉ ám dụ cho bi kịch cá nhân mà là cả một thời đại đang loay hoay giữa những làn sóng mới, khi các giá trị cũ dần trượt khỏi nền tảng, để lại con người mắc kẹt trong thế lưỡng nan: đứng yên hay tiến bước. Người không lồ nuôi dưỡng giá trị truyền thống chỉ có thể “dậm chân tại chỗ”, sống lay lắt bằng “nguồn thức ăn” của thời đại mới trong trạng thái bất lực và trống rỗng. Nghệ thuật nghịch dị trong tay Ôe, vì thế, mang tính chất tấn công hiện thực, vạch trần sự trống rỗng khốc liệt của con người hậu chiến, bao gồm cả cơ thể và ý chí đều rơi vào trạng thái trì trệ trước hiện thực tù túng.

Như vậy, thông qua hình tượng nhân vật méo mó, những tình huống phi lý và đầy mâu thuẫn, Ôe không nhằm gây ấn tượng thị giác, mà sử dụng cái dị biệt như một công cụ để truy vấn căn cốt về hiện sinh, về việc con người là ai, đang sống vì điều gì và sẽ đi về đâu trong một thời đại mà tâm thức dân tộc không ổn định, một phần vì vết thương lịch sử chưa lành, phần khác vì không thể tự quyết tương lai. Trong không gian ấy, con người hiện lên với những vết nứt sâu hoắm trong tâm hồn, bị đẩy vào trạng thái hoang mang, vô định, không còn chỗ dựa tinh thần. Họ dần đánh mất bản ngã, trở nên tha hóa trong guồng quay của chủ nghĩa tiêu dùng và vật chất đang ngày một thống trị đời sống. Do đó, cái nghịch dị trong văn chương Ôe chính là tiếng nói ngược dòng nhằm phơi bày những khủng hoảng ngấm trong xã hội hiện đại và mời gọi người đọc cùng đối diện với nỗi lo âu số phận mà người Nhật Bản hậu chiến đang phải đối mặt: ám ảnh quá khứ, bấp bênh hiện tại và mơ hồ tương lai.

### 3.1.3. Kiểu nhân vật giễu nhại (vua/hề)

Nguyên lý nghịch đảo trật tự trong lý thuyết *Carnaval hóa* hướng đến việc kẻ thấp hèn được đưa lên vị thế cao, kẻ cao bị hạ thấp thân phận, nhằm phủ định cái chính thống và khẳng định cái phi chính thống. Thông qua hình tượng “Vua siêu thị” trong tác phẩm, ta có thể nhận định đây là một biểu tượng giễu nhại quyền lực, khi mọi trật tự bị xáo trộn và quyền uy bị lật mặt nạ dưới tiếng cười đầy châm biếm, mỉa mai.

Trước tiên, hình thức giễu nhại xuất phát từ danh xưng, tên gọi “nhà vua” của vị chủ chuỗi siêu thị tại thung lũng Shikoku. Tương ứng với một hội hè cải trang xáo trộn thân phận, thì chức danh “nhà vua” được tấn phong của người đàn ông Triều Tiên có thể xem là một phương thức *Carnaval hóa* điển hình với sự nghịch đảo từ hề thành vua - vua hóa hề. Nếu như trong thời chiến, người gốc Triều Tiên xuất thân từ lao động cưỡng bức vốn bị người làng thung lũng Shikoku khinh蔑, thì trong giai đoạn hậu chiến, người đàn ông nằm trong số tầng lớp bị

áp bức, hiện giờ đang thu tóm toàn bộ hoạt động thương mại tại làng với danh xưng “Vua siêu thị”.

Xét trên bề mặt, danh xưng này có vẻ đại diện cho quyền lực, nhưng theo nhận xét của Mitsu, nó thực chất “mang đầy ác ý sâu xa, quả nhiên là kiểu của người dân trong thung lũng này.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 170). Sự lật ngược địa vị khiến cái tên “vua” không còn là biểu hiện của vinh quang, mà trở thành một biểu tượng carnival của sự lộ bịch và trào lộng, một sự trở thành “hề hóa vua” đúng nghĩa. Cái ác ý thể hiện ở chỗ thân phận mới này khiến ông ta rơi vào tầm ngắm đối địch với người làng. Qua sự việc của đám thanh niên nuôi gà trong làng, mặc dù cách giải quyết “thieu hủy toàn bộ đám gà” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 186) của Vua siêu thị hoàn toàn thỏa đáng vì “Lỡ trong làng có người bị ngộ độc vì ăn phải thịt gà chết thì lớn chuyện đấy” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 156), nhưng đó lại trở thành cái cớ để họ thù ghét Vua siêu thị một cách phi lý.

Kể cả khi Vua siêu thị chưa thật sự tác động đến dân làng ngoài những chuỗi cửa hàng “hợp pháp” ông ta thành lập thì ông ta vẫn là “kẻ bên lề” chịu phán xét. Việc gọi ông là “Vua” không phải chỉ sự tôn xưng, mà là cách đẩy ông ta ra khỏi vòng tròn “chính thống”. Tuy nhiên, hình tượng nhân vật phản diện mà người làng xây dựng đã bị Mitsu vạch trần “cậu đã đánh lừa chúng tôi và người dân trong thung lũng bằng hình ảnh một “vong hồn” Vua siêu thị nhỏ nhen. Dù thực ra cậu đã có ấn tượng mạnh về người đàn ông Triều Tiên này,... (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 463-464). Điều này càng chứng minh cảm thức đối địch dành cho ông Vua này không xuất phát từ ông ta, mà phần nhiều là chính trong tâm thức người Nhật. Đó là cách mà cộng đồng bản địa củng cố thành kiến chủng tộc và trật tự quyền lực cũ đã gọi là “kiểu” sống của người dân thung lũng này. Xét cho cùng, kiểu sống ấy đã phơi bày hiện thực “đình trệ” phổ biến trong đời sống dân Nhật hậu chiến. Theo đó, tư tưởng về sự “ưu việt” đã khiến trong tâm thức phần đông làng Okubo vẫn không ngừng thành kiến với dân tộc khác - những người họ từng đâm đạp để củng cố niềm kiêu hãnh của chính mình.

Ngược lại, từ phía “vua hóa hề” là ám dụ cho thân phận người Nhật lúc bấy giờ, bởi vì sự xuất hiện của người Hàn Quốc trên đất Nhật hiện thời đã ở một vị thế khác. Do đó, danh xưng “nhà vua” gán cho đối tượng ngoại lai không phải là hình thức giễu nhại một chiều, mà còn là hình thức tự giễu chính cộng đồng bản xứ. Mặc dù có thái độ chống đối ngầm, nhưng bản thân họ cũng không thể vượt qua ranh giới giữa chấp nhận và chối bỏ, minh chứng qua cách dân làng giao tiếp với Vua siêu thị “làm thỉnh về lai lịch Vua siêu thị” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 170) với lý do:

Đó là vì người dân trong thung lũng không muốn thừa nhận rằng họ đang chịu sự chi phối kinh tế từ một kẻ hai mươi năm trước đã bị họ cưỡng chế vào rừng đốn gỗ. Cảm xúc đó ẩn sâu bên trong họ, trở thành lý do khiến họ cố tình gọi ông ta là vua.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 170)

Trong hoàn cảnh ấy, dân làng vừa phụ thuộc, vừa không phục tùng, nhập nhằng trong trạng thái lưỡng phân giữa thừa nhận và chối bỏ. Trong sự vùng vẫy bất lực ấy, họ rơi vào khủng hoảng hiện sinh khi không thể hòa giải với người khác và hơn hết là với chính mình. Do đó, vị sư trụ trì đã thốt lên “Tóm lại, lúc này chỉ có một điểm rõ ràng, là thung lũng này thực hết thuốc chữa rồi.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 171). Tiếng cười phát ra trong hoàn cảnh này là tiếng cười mang dư vị chua chát của sự mỉa mai: tự nhắm vào chính mình, vào cảm giác xấu hổ và bất lực.

Đến đây, có thể nói nguyên lý *Carnaval hóa* đã được tác giả sử dụng với chủ đích tô đậm trạng thái “mắc kẹt” của con người. Sự “giễu nhại” này vừa nhắm mỉa mai cái ảo vọng của quyền lực, vừa phản tỉnh cách sống của con người trong thời đại mới. Hình tượng “Vua siêu thị” mang *tính nước đôi* rõ nét: ông ta vừa bị xem thường, vừa khiến người khác phải nín lặng; vừa là biểu tượng của sự lố bịch, vừa là thực thể đầy quyền năng. Chính từ môi căng thẳng ấy mà nhà văn đã tạo nên một hình tượng đánh động hồi chuông thống thiết của sự đổ vỡ: người Nhật phải sống trong sự lạc lõng toàn diện khi không thể đối mặt với vết sẹo sâu hoắm của quá khứ để rồi không đủ khả năng nhất quán giá trị sống khi một lần nữa đối mặt với thế lực ngoại lai.

Bên cạnh đó, không chỉ dừng lại ở tên gọi mà còn cả hành động nhắm vào tiêu điểm giễu nhại “Vua siêu thị”, được thể hiện qua chi tiết Takashi phục dựng điệu múa niệm Phật trong kiểu không gian *Carnaval* tương ứng là lễ hội truyền thống của làng Okubo, một nghi lễ dần chốc rề theo thời gian, nhưng nay được sống lại như một sân khấu đầy tính ẩn dụ. Sở dĩ tinh thần *Carnaval hóa* có thể đi sâu vào tác phẩm của Ōe Kenzaburō là do chính tác giả đã vận dụng văn hóa dân gian của cộng đồng ngoại biên Nhật Bản như một chất liệu tư tưởng chủ đạo. Những yếu tố dân gian và huyền thoại, vốn là lớp trầm tích văn hóa của người dân lao động, đã trở thành nền tảng để Ōe lập thuyết về thế đứng ngoại biên của cá nhân và cả đất nước Nhật Bản trong dòng chảy hiện đại.

Chính từ cơ sở sáng tác ấy, khuynh hướng *Carnaval* đã len lỏi vào văn chương Nhật Bản trong bối cảnh đặc thù kèm theo nhu cầu phản tư và giải thiêng. Tương ứng với kiểu “không gian thứ ba” tách biệt khỏi thế giới thường nhật, đề cao những nguyện vọng thế tục, thì lễ hội Obon với điệu múa niệm Phật tại thung lũng Shikoku chính là biểu tượng *Carnaval* rõ nét. Những gì được giả trang trình diễn không cần phân định đúng - sai, thật - giả, mà chỉ cần đúng với những gì người dân muốn tin “Điệu múa tụng kinh được tổ chức... được tái hiện và hình tượng hóa theo mong ước chung của dân thung lũng” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 229).

Trong không gian phục dựng điệu múa niệm Phật, Takashi đắm nhận hóa trang thành vong hồn người Hàn Quốc xuất hiện nổi bật trong đám rước. Không gian của buổi lễ lần này

mang sắc thái hoàn toàn khác so với nghi thức truyền thống. Nếu như trước đây, người múa hóa trang thành “vong hồn” - biểu tượng của người đã khuất, nhằm mục đích cầu phúc, tưởng niệm hoặc xoa dịu linh hồn người chết, thì trong lần phục dựng này, hình ảnh “vong hồn” lại được tái hiện một cách ngẫu hứng và mang tính nghịch lý: vong hồn đại diện cho chính người đang sống. Với ý nghĩa biến đổi để khai phóng, khai tử để tái sinh, Takashi muốn chuyển hóa bản nguyên của lễ nghi thành một “màn trình diễn” mang tính biểu tượng - cổ vũ cho sự bùng dậy của ý thức cá nhân trong một cộng đồng đang khao khát thoát khỏi sự kìm hãm vô hình.

Bằng hình thức trình diễn đầy tính chất biếm họa, cuộc phục dựng này đã biến quyền uy thành trò hề, gỡ bỏ lớp mặt nạ trang nghiêm của quyền lực và mở ra một không gian cho tiếng cười trở thành vũ khí. Trong thời khắc đó, “Vua siêu thị”, biểu tượng của chủ nghĩa tư bản ngoại lai, bị thu nhỏ thành một “cậu thanh niên đội mũ phớt, mặc áo vest đuôi tôm, để lộ vùng ngực lớn” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 393). Sự khuấy động kéo bầu không khí thung lũng lên cao, tạm thời rũ bỏ vẻ ảm đạm và tiếng cười bùng lên dữ dội như một cuộc nổi dậy tập thể:

Khán giả cũng thỏa mãn trong niềm phấn khích. Họ cười rộ lên, rồi hét vang, khi vô tư, khi cuồng dại... Giờ đây, dù vẫn mặc những bộ đồ lao động màu chàm buồn tẻ, họ hào hứng cười vang gấp đôi những người khác...

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 395)

Tiếng cười tự do chính là sự giải thiêng mang tính *carnaval*, theo nghĩa mà Bakhtin từng lý giải: phá vỡ mọi trật tự chính thống, đảo ngược mọi uy quyền bằng trò vui hóa trang. Như vậy “Nhờ “vong hồn” của Vua siêu thị và của vợ ông ta trong trang phục người Triều Tiên, mà từ dân thung lũng cho tới dân “vùng ven” đều được ném trải một niềm phấn khích mới.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 395). Chính khoảnh khắc ấy đã để lại một dấu ấn khó phai trong đời sống tù túng của dân làng, để họ biết thế nào là cười vang, là dám đối đầu, là thoát khỏi vai trò của những thân phận bị động.

Mặc dù cuộc bạo loạn nhanh chóng kết thúc, nhưng có một điều không thể phủ định rằng: không khí của lễ hội mang tính lưỡng trị rõ nét, đúng với nguyên lý xóa bỏ để sáng tạo, hủy diệt để tái sinh. Cái chết của Takashi tuy là một sự khép lại nhưng đồng thời cũng mở ra “khả thể” mới cho người làng bắt đầu cuộc sống khác, để họ thấu hiểu và đoàn kết với nhau hơn. Đồng thời, hình ảnh của Takashi được khắc ghi sâu sắc trong tâm thức người dân thung lũng như một lời khẳng định cội nguồn. Đó là một sự công nhận về gốc rễ mà khi còn sống, cậu đã không ngừng vật lộn tìm kiếm giữa những đổ vỡ cá nhân và chênh vênh xã hội.

Song, sự giễu nhại trong tác phẩm không diễn tiến theo một trật tự đơn tuyến thông thường mà luôn có tính chất phản ngược. Tiếng cười nhắm vào hình tượng “Vua siêu thị” không chỉ đơn thuần là sự chế giễu quyền lực hiện thời bằng hình thức hóa trang vui nhộn, mà còn là một kiểu tự giễu đậm chất hài đen. Trong hành động hóa trang đó, Takashi không chỉ nhằm lật

đổ một biểu tượng quyền lực hiện đại, mà còn cố ý tái hiện biểu tượng oai phong của người anh hùng trong quá khứ:

Cậu thanh niên đội một chiếc mũ phớt, mặc áo vest đuôi tôm màu đen cùng áo gile tiếp màu, để lộ ra một vùng ngực lớn. Đó là bộ lễ phục của ông nội tôi. Tôi đã trông thấy ông cất những món đồ này vào tủ áo cùng chiếc sơ mi kèm phần cổ rời hồ cứng.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 393)

Tuy nhiên, không có một “anh hùng” thực thụ nào hiện diện. Toàn bộ những hỗn loạn mà Takashi gây ra thực chất chỉ là một “cuộc bạo loạn trí tưởng tượng”. Khi đặt hai mốc thời gian cách nhau hơn một thế kỷ, cuộc khởi nghĩa nông dân và vụ “cướp siêu thị” hiện đại cạnh nhau, tác giả đã tạo nên một lớp nghĩa giễu nhại sâu cay. Trong tác phẩm, Mitsu không ít lần mỉa mai về tính chất “lố bịch” của cuộc nổi loạn này. Đặc biệt, khi Takashi so sánh sự kiện mình gây ra với phong trào biểu tình Ampo đang diễn ra, Mitsu thẳng thừng phản bác “So sánh chuyện này với đợt biểu tình đó không phải là cường điệu quá hay sao? Tôi giội gáo nước lạnh lên đầu cậu.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 258).

Takashi cố tình gán ghép hành động của mình với vàng hào quang của quá khứ, tìm kiếm nó trong cả lễ hội truyền thống làng quê như thể đang tái hiện một trang sử huy hoàng. Chính điều đó đã làm nổi bật sự khập khiễng bi hài giữa lý tưởng và hiện thực. Do đó, tiếng cười trong trường hợp này không chỉ để chế giễu Vua siêu thị mà hơn hết còn để mỉa mai sâu cay sự ảo vọng về hình tượng người anh hùng, như nhà nghiên cứu 张文颖 (Trương Văn Dĩnh) nhận xét trong *Tiếng nói xuất phát từ vùng biên: Văn học của Mạc Ngôn và Ōe Kenzaburō*:

Trong *Trận bóng đá năm Vạn Diên thứ nhất* không còn tồn tại cái gọi là “anh hùng” nữa. Takaishi và Mitsusaburo đều là sản phẩm của sự tha hóa “nguồn gốc” và khiếm khuyết. Trong thời đại vắng bóng anh hùng, Takaishi đã dàn dựng nên một vở kịch bi hài về “giả anh hùng”, qua đó làm đảo lộn một cách căn bản hệ giá trị và quan niệm giá trị vốn có.<sup>26</sup>

(张文颖, 2007, tr. 56)

Thật vậy, cuộc đời Takashi hiện lên như một chuỗi diễn xuất không hồi kết với những vai diễn khác nhau nhưng không vai nào thực sự thuộc về bản thân mình. Từ việc hóa thân thành một lãnh tụ khởi nghĩa, cho đến việc tự đạo diễn một “tai nạn” nhằm biến mình thành hung thủ, tất cả đều cho thấy một sự vùng vẫy bất lực trong việc tự kiến tạo bản sắc cá nhân. Về bản chất, những hành động nổi loạn của Takashi chính là biểu hiện của một kiểu tự giễu đậm tính hài đen - một thứ hài hước vừa lố bịch vừa thô lương. Cứ thế, tiếng cười, sự giễu

<sup>26</sup> 《万延元年的足球队》中已经没有了所谓的英雄，鹰四、蜜三郎都是“种的退化”的产物，在英雄缺失的时代，鹰四导演了一台伪英雄的闹剧，它使得价值体系、价值理念发生实质性的颠覆。

nhại phát ra trong hoàn cảnh này chứa đựng đầy nỗi nghẹn ngào hiện sinh: về sự bất khả trở thành anh hùng, về cảm thức vô vọng của một thế hệ trẻ đang di chân trên đồng tro tàn hậu chiến.

### 3.2. Không - thời gian huyền thoại

Thuật ngữ *không - thời gian (chronotope)* được Bakhtin vay mượn từ vật lý học, cụ thể từ thuyết tương đối của Einstein. Khi đưa vào nghiên cứu văn học, Bakhtin sử dụng nó với định nghĩa như sau:

Trong khung không - thời gian văn học, các chỉ số không gian và thời gian hòa quyện vào nhau, tạo thành một chỉnh thể cụ thể, được cân nhắc kỹ lưỡng. Thời gian, như thể, trở nên dày đặc, “có xương có thịt”, trở nên hữu hình trong nghệ thuật; tương tự, không gian cũng trở nên thâm đắm và vận hành với những chuyển động của thời gian, cốt truyện và lịch sử. Sự giao thoa của không gian và thời gian như trên là đặc trưng cho không - thời gian mang tính chất nghệ thuật.<sup>27</sup>

(Bakhtin, 1994, tr. 184)

Về bản chất, không - thời gian là chỉ mối quan hệ gắn kết, giao thoa giữa không gian và thời gian nghệ thuật hiện diện một cách cụ thể, có tính cấu trúc, nhằm định hình nên mạch truyện, tính cách, cảm xúc nhân vật. Trong đó, thời gian trở nên “có xương có thịt”, hiện diện một cách sinh động qua hành động, ký ức hay nhịp điệu của câu chuyện; trong khi đó, không gian không còn là phong nền tĩnh tại, mà trở nên đàn hồi, biến hóa theo trạng thái tâm lý nhân vật, tiến trình cốt truyện và sự vận động lịch sử.

Đặc biệt, không - thời gian nghệ thuật vừa độc lập với hiện thực, vừa gắn bó mật thiết với nó. Dù được kiến tạo bằng nhiều thủ pháp hư cấu có thể khiến nó không đồng nhất với thực tại, nhưng không - thời gian vẫn là một lối phản ánh tinh thần thời đại. Như vậy, không - thời gian nghệ thuật là phạm trù lịch sử - văn hóa, một “cửa sổ” cho phép ta nhìn thấy sự tương tác giữa văn học và hiện thực, giữa con người và thời đại.

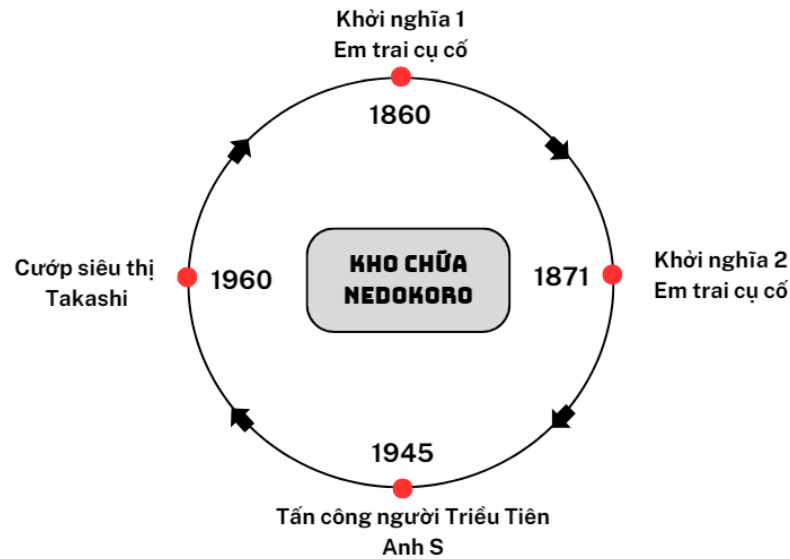
#### 3.2.1. Không - thời gian đồng hiện

Trong *Tiếng hét câm lặng*, kho chứa của gia đình Nedokoro được xem như một hình tượng không - thời gian huyền thoại thâm đắm ký ức tập thể, nơi chứng kiến tuần tự những biến cố lịch sử của gia đình và cộng đồng, tái hiện qua các thế hệ như một chu kỳ nghi lễ mang tính định mệnh. Tựa như một “đền thờ thế tục”, kho chứa này không chỉ thuộc sở hữu của gia đình,

<sup>27</sup> In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.

mà còn là trung tâm biểu tượng của cả làng, ví như lễ hội Urabone với điệu múa niệm Phật truyền thống luôn phải tổ chức tại nhà Nedokoro như một địa điểm sinh hoạt văn hóa cộng đồng. Ngay từ tên gọi “Nedokoro” có nghĩa là “nguồn cội của các linh hồn” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 102) đã ngụ ý về bản chất thiêng liêng và định vị bản thể của không gian này.

Kho chứa là nơi thời gian không trôi qua tuyến tính mà luôn lặp lại theo motif “tự hiến thân”. Trong một không gian duy nhất, thời gian trở nên vật chất hóa qua các hành động thăm đẫm tính nghi lễ của các thế hệ con cháu nhà Nedokoro, theo như sơ đồ sau đây:



*Sơ đồ 1. Vòng lặp thế hệ nhà Nedokoro*

Vào năm 1860, kho chứa “chứng kiến” cuộc nổi dậy của nông dân. Do thất bại, tại nơi đây xảy ra một trận hành quyết đẫm máu quân đoàn phản loạn. Tuy nhiên, mọi chuyện vẫn chưa kết thúc, ngay sau đó, nhà kho lại trở thành nhân chứng thâm lặng cho quá trình tự trừng phạt bản thân của người em trai dưới hầm đá. Đến năm 1871, chính người em ấy trở lại từ kho chứa, lãnh đạo một cuộc nổi dậy mới thành công, không đổ máu, như một hành động “tái sinh huyền thoại”.

Năm 1945, nhà kho trở thành địa điểm dung chứa thi thể đầy ám ảnh của anh S. Và ở thời điểm hiện tại, năm 1960, Takashi, kẻ nổi dậy lố bịch cũng chọn kết thúc đời mình tại đây, trong một hành động tự sát đầy tính nghi lễ mà Mitsu về sau tự nghiệm ra “Hẳn là Takashi đã nghe thấy linh hồn em trai cụ cố và những linh hồn khác đang trú ngụ trong nhà kho chấp nhận con người cậu và cho phép cậu được gia nhập cùng với bọn họ” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 495), như thể để hoàn tất vòng lặp mà tổ tiên đã khởi tạo. Tại đây, thời gian không còn là dòng chảy hiện thực, mà là thời gian đồng hiện giữa quá khứ và hiện tại thông qua các nghi thức huyền thoại và các nhân vật không sống cuộc đời riêng, mà tái diễn các “vai mẫu” của tổ tiên.

Chi tiết Mitsu khi bế xác Takashi và có cảm giác “tôi đã nhìn thấy thi thể người đàn ông này tại chính căn nhà kho này rất nhiều lần trước đây” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 448) chính là điểm then chốt kích hoạt chiều sâu huyền thoại. Ở đây, không gian và thời gian không phân tách, Mitsu là nhân vật hiện tại, đồng thời là chứng nhân xuyên thời gian, như thể đang hiện diện trong cùng một điểm không gian để chứng kiến cái chết của em trai cụ cố, của anh S và của chính Takashi. Từ đó, ranh giới giữa hiện tại - quá khứ và lịch sử - huyền thoại bị xóa nhòa, chỉ còn lại một không - thời gian đặc sệt thiên tính biểu tượng.

Ở một khía cạnh khác, kho chứa còn là biểu tượng không - thời gian đại diện cho sự đảo chiều quyền lực giữa trung tâm và ngoại vi, giữa kẻ thống trị và kẻ bị trị. Trong quá khứ, khi quyền lực tập trung vào gia đình Nedokoro, nhà kho từng là biểu tượng của thế lực phong kiến bất khả xâm phạm - một “pháo đài” kiên cố để giai cấp cai trị có thủ “Cụ đã xây một nhà kho không thể đánh sập, cũng chẳng thể phóng hỏa, rồi đứng từ lầu hai nã đạn xuống!” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 198). Từ vị thế trung tâm quyền uy của một dòng tộc có ảnh hưởng lớn trong vùng, nhà kho lưu giữ trong nó ký ức về sự đàn áp và phân tầng giai cấp rõ rệt.

Đến thời hiện đại (1960), biểu tượng ấy không còn giữ được vẻ kiêu hãnh của nó nữa. Vua siêu thị giờ đây đại diện cho những kẻ từng bị áp bức, đã phá hủy nhà kho, đánh dấu sự lật ngược trật tự quyền lực:

Bằng cách dùng búa tạ phá hủy bức tường của nhà kho - biểu tượng lâu đời nhất còn sót lại của cuộc sống xã hội nơi thung lũng - tôi có cảm giác ông ta đang tuyên bố rằng nếu muốn, ông ta cũng có thể phá hủy toàn bộ cuộc sống của người dân nơi đây.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 467)

Từ một pháo đài khẳng định sự tự tôn của cộng đồng, nhà kho bỗng chốc trở thành đồng đồ nát, bị thay thế bởi các hình ảnh của chủ nghĩa tiêu dùng hiện đại. Sự khiêu khích ấy là một diễn ngôn vô hình nhưng hùng hồn: rằng người Nhật giờ đây không còn là trung tâm nữa, mà đang bị đẩy ra rìa, trở thành những kẻ yếu thế và phụ thuộc. Từ đó, có thể hình dung kho chứa là hình ảnh thu nhỏ của nước Nhật hậu chiến: từng là đế quốc thống trị châu Á, từng tung hoành với lòng độc tôn dân tộc mãnh liệt, giờ lại sụp đổ trong sự chứng kiến đầy bất lực của chính người Nhật.

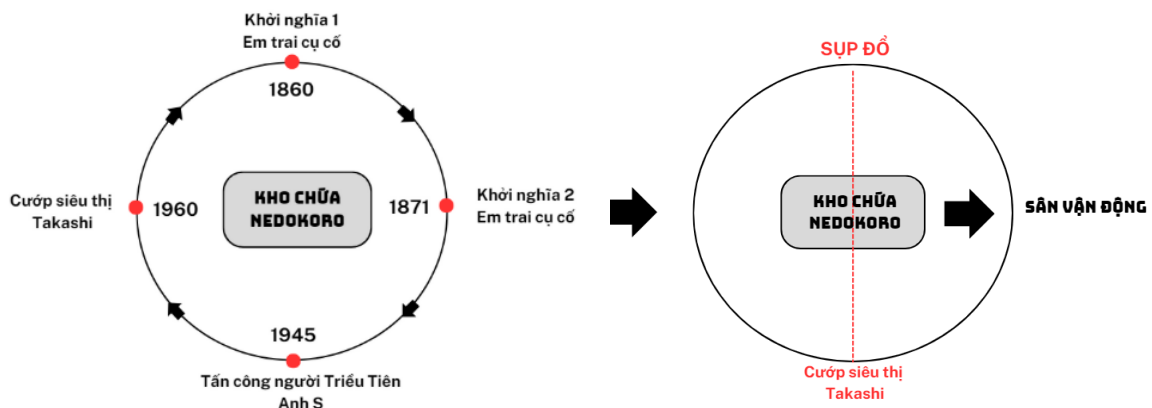
Như vậy, kho chứa là một hình tượng không - thời huyền thoại hàm chứa dòng tuần hoàn lịch sử, đánh dấu rõ nét sự đảo chiều vì những người từng đứng ở trung tâm quyền lực giờ bị lịch sử đẩy lùi về ngoại vi, mang theo nỗi đau, sự xấu hổ và cảm thức mất mát không thể gọi tên. Tuy nhiên, giây phút mà bức tường sụp đổ, mọi thứ bên trong nhà khi trưng hiện ra rõ ràng, Mitsu đã cảm nhận:

Căn nhà kho chật chội một cách kỳ lạ, mọi thứ bên trong nó hiện ra rõ nét và méo mó. Tôi đánh mất ấn tượng về không gian tối mờ ngự trị hàng trăm năm đã vĩnh viễn biến

mất khỏi căn nhà kho; ký ức về anh S nằm lặng lẽ quay mặt vào tường cũng không còn chân thực nữa.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 469)

Ở đây, không phải nhà kho thay đổi, nó vẫn là cái không gian cũ ấy, mà là ý thức của người còn sống đã thay đổi. Không - thời gian mù mờ mang tính nghi lễ, thứ vốn khiến nhà kho trở thành trung tâm lặp lại của những hành vi huyền thoại, giờ đã bị cắt đứt mạch vòng theo như sơ đồ bên dưới:



Sơ đồ 2. Giải vòng lặp thế hệ

Như thế, không còn gì mờ ảo, không còn gì để sùng kính, ánh sáng đã thay thế bóng tối, sự sụp đổ vật lý của bức tường, cũng là cái chết biểu tượng của không - thời gian huyền thoại, mở đường cho một cấu trúc tri nhận mới mang tính giải thiêng:

Từ khoảng trống trên bức tường vừa bị đập vỡ, khung cảnh thung lũng hiện ra dưới một góc nhìn không ngờ tới. Đó là cảnh sân vận động nơi Takashi tổ chức tập bóng đá cho đám thanh niên trong thung lũng, và lòng sông màu nâu sẫm cạn nước sau khi tuyết tan.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 469)

Đến đây, tư duy huyền thoại có thể tái định giá. Trong sự tan vỡ, người ta không còn tìm kiếm ý nghĩa từ cái chết huy hoàng hay sự hiển tế long trọng, mà từ ý chí xây dựng. Và như vậy, người dân hạ lưu nay có cơ hội tái thiết ký ức cộng đồng, không còn bằng máu, mà bằng ký ức sống. Hình ảnh “sân vận động” với sức trẻ và khí thế dâng trào trong những buổi tập luyện đã thay thế bầu không khí ảm đạm, tha hóa vốn bao phủ ngôi làng. Còn “lòng sông” cạn nước sau cơn bão tuyết lại trở thành ẩn dụ cho sự chấm dứt một chu kỳ định mệnh, mở ra khả thể của những tri nhận mới, nơi huyền thoại không còn đủ sức nuôi dưỡng thực tại. Với sự trợ giúp qua hành động Takashi, họ bắt đầu “tự nhớ lại” về bản sắc và nguồn cội của chính mình bằng ánh sáng đời sống hiện thực, bằng niềm tin đoàn kết cộng đồng:

Nhờ vụ bạo động đó mà giao tiếp chiều dọc giữa những con người thuộc những thế hệ khác nhau trong thung lũng đã trở nên tốt đẹp hơn, và giao tiếp chiều ngang giữa những người trẻ tuổi với nhau được củng cố thêm.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 488)

Như vậy, Ōe Kenzaburō đặt huyền thoại và hiện thực vào thế song hành, nhưng không để thiêng hóa mà để giải thiêng cả hai: huyền thoại bị giễu nhại, lịch sử bị bóc trần. Qua đó, ông phơi bày hiện trạng con người hậu chiến Nhật Bản bị mắc kẹt trong thế lưỡng nan giữa khủng hoảng tinh thần và vòng xoáy bạo lực, mà cả hai con đường đều không dẫn đến cứu rỗi. Tuy vậy, thay vì tuyệt vọng, nhà văn thấp lùn một niềm hy vọng lặng thầm: con người vẫn có thể tái sinh một cách nhân bản qua sự giao tiếp chân thành giữa người với người, hãy hướng cái nhìn nhân đạo về những thân phận yếu thế, lẻ loi và vô tội để giải hoà chính mình. Chính mối kết nối ấy, mong manh mà kiên định, là ánh sáng dẫn lối ra khỏi bóng tối lịch sử, hướng đến một tương lai có khả năng hàn gắn.

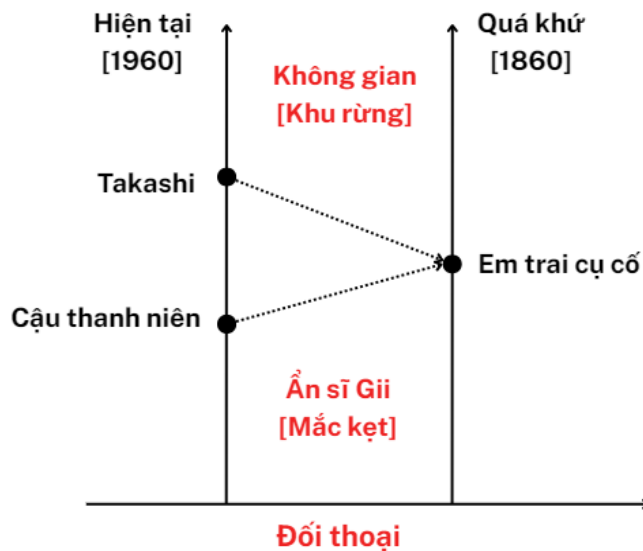
### 3.2.2. Không - thời gian đối thoại

Trong *Tiếng thét câm lặng*, hình tượng không - thời gian mang tính biểu tượng cho mạch đối thoại giữa trung tâm và ngoại biên chính là “ngôi làng biệt lập Okubo” - không gian trung tâm tác phẩm, được bao bọc tứ phía bởi rừng núi và tuyết trắng - đại diện cho tinh thần nguyên sơ và giá trị nguồn cội. Lấy bối cảnh ở vùng quê Shikoku (quê hương của chính tác giả) tác phẩm đã khơi dậy vùng không gian ngoại biên quen thuộc trong văn nghiệp của ông, đồng thời việc lựa chọn khai thác dòng họ Nedokoro cũng gắn với từ ngữ địa phương Okinawa là *nendukuru*, nghĩa là “ngôi nhà che chở cội rễ những linh hồn của các thành viên bộ lạc” (Phạm Xuân Nguyên, 2015, tr. 730) càng khẳng định mối quan tâm sâu sắc của nhà văn đối với văn hóa, con người và vùng đất bản lề trong lòng nước Nhật.

Ngay từ những bước đầu quay trở về làng, Mitsu đã cảm nhận rõ sự tách biệt của Okubo với thế giới hiện đại bên ngoài. Cảnh quan rừng núi âm u và con đường dẫn vào làng bị cắt đứt bởi một cây cầu hư hại, đã trở thành biểu tượng cho sự đứt gãy giữa hai không gian: bên trong làng - trì trệ, khép kín; và bên ngoài - hiện đại nhưng hỗn độn. “Cây cầu đã bị cơn lũ phá hỏng rồi” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 91), chi tiết này là hình ảnh ẩn dụ về một đường biên văn hóa, gợi nên nỗi băn khoăn của nhân vật: “Lòng thầm nghĩ sao người ta có thể để mặc cây cầu bị sập trong cơn lũ hồi mùa hạ tới tận mùa đông không sửa chữa gì như vậy” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 92). Sự bỏ mặc ấy, ở một tầng nghĩa sâu hơn, đã chỉ ra những bất an âm thầm len lỏi, bao phủ không gian trong sự trì trệ và tù túng.

Khi các nhân vật đi sâu vào làng, dường như họ đã bước vào một thế giới bên lề thực thụ, tách rời khỏi dòng chảy hiện thực. Đỉnh điểm của cảm giác ngưng đọng ấy là trận bão tuyết

dữ dội tràn xuống, phong tỏa ngôi làng, giam cầm nhân vật trong một không gian khép kín, cắt đứt mọi lối trở về Tokyo. Khi không gian đã trở nên khép kín, vấn đề thời gian cũng theo đó được nén lại có chủ đích. Trong trạng thái đó, truyền thống và hiện đại, quá khứ và hiện tại, ký ức cá nhân và ký ức cộng đồng cùng lúc giao cắt từ hai sự kiện lặp huyền thoại của Takashi và chàng thanh niên trong đội bóng, được minh họa theo sơ đồ sau:



Sơ đồ 3. *Đối thoại quá khứ - hiện tại*

Khi ấy, Takashi trần trụi lần mình trong tuyệt tạo nên hình ảnh đầy tính siêu thực và nghịch dị “Bản chất của một giây sẽ kéo dài vô hạn. [...] Một “thời gian” tồn tại rộng khắp, đa chiều. Takashi đang trần trụi chạy ngoài kia là em trai của cụ cố tôi, cũng là em trai của tôi.” (Ôe Kenzaburō, 2024, tr. 270). Còn chàng thanh niên đội bóng gắn với sự kiện băng rừng được liên tưởng đến việc “nhập vai” người anh hùng trong giả thuyết băng rừng bỏ trốn năm 1860. Và như thế, hai sự kiện cách nhau một thế kỷ không tồn tại độc lập mà được đặt trong kết cấu đồng hiện, nhấn mạnh vào tính chất đối thoại giữa hai thời điểm lịch sử qua hình ảnh của một nhân vật duy nhất, từ đó làm mờ ranh giới giữa người sống và người đã khuất.

Khi Ôe đặt sự hóa thân trong thế đối sánh với những thất bại và khát vọng cộng đồng, ông đã biến khu rừng thành không gian của sự trở đi trở lại truyền thống với những đối thoại không ngừng mở ra giữa quá khứ và hiện tại. Từ đó, khu rừng trở thành nơi kích hoạt cơ chế cộng hưởng ký ức: câu chuyện xưa tưởng chừng đã lắng xuống lại được đánh thức, lan truyền liên thế hệ. Lời khẳng định của Takashi “Em sẽ khiến nó lan ra khắp thung lũng. Em sẽ tái tạo lại cuộc nổi dậy một trăm năm trước của cha ông ta...” (Ôe Kenzaburō, 2024, tr. 337) cho thấy rõ sự dịch chuyển từ cá nhân sang cộng đồng, từ hiện tại sang lịch sử. Chính sự dịch chuyển

này đã tạo nên một cuộc đối thoại “liên thế hệ” thành công: trong bầu không khí u ám và tù hãm của làng Okubo, nơi truyền thống dần bị bào mòn bởi chủ nghĩa tiêu dùng và sự tha hóa tinh thần, hành động của Takashi và chàng thanh niên đã đánh thức ký ức tập thể sống động. Nhờ đó, cộng đồng có thể tìm lại gốc rễ và niềm tin, mở đường cho sự đoàn kết và tái thiết bản sắc, tiếp tục tồn tại giữa những biến chuyển khắc nghiệt ở thời đại mới.

Bên cạnh đó, điều làm nên nét riêng biệt trong tư tưởng nghệ thuật của Ōe là cách ông thể hiện tình thế lưỡng nan của dân tộc: nơi cái cũ không hoàn toàn mất đi mà cái mới cũng chưa kịp định hình, tâm thức cộng đồng trượt vào khủng hoảng, loay hoay trong trạng thái mất phương hướng. Ngôi làng Okubo, dù ẩn mình nơi heo hút, vẫn không thoát khỏi âm hưởng chung của Nhật Bản hậu chiến, và đã trở thành tấm gương phản chiếu bi kịch chung của dân tộc. Trước thực tại ấy, Ōe khơi dậy truyền thống như một chiếc mỏ neo để giữ tâm hồn con người khỏi bị cuốn phăng bởi sóng dữ thời đại. Nhưng điểm độc đáo là, ông không dừng lại ở việc tôn vinh quá khứ hay kêu gọi phục dựng hào quang xưa cũ. Truyền thống trong Ōe không phải là sự quay về, mà là nguồn lực tinh thần để khởi hành. Chính từ tinh thần ấy, con người có thể tìm ra con đường mới, một con đường không còn lặp lại sai lầm lịch sử, nhưng vẫn mang trong mình sức bền của ý chí từng làm nên bản lĩnh cộng đồng. Ở tầm vóc đó, văn chương Ōe là một nỗ lực giải hòa dân tộc: vừa hóa giải vết thương ký ức, vừa mở ra một viễn tưởng tương lai.

Mặt khác, hình tượng khu rừng còn là không - thời gian cho mạch đập đối thoại giữa trung tâm và ngoại biên. Theo đó, tác giả có chủ đích đối kháng với quá trình hiện đại hóa và đồng nhất văn hóa dưới quyền lực trung ương gắn với biểu tượng Thiên hoàng. Thông qua nhân vật ẩn sĩ Gii, nhà văn đã phơi bày vòng xoáy chiến tranh tàn khốc và chủ nghĩa quân phiệt cực đoan nhằm nhấn mạnh vào nỗi đau bị dồn nén của những thân phận bên lề nước Nhật. Khu rừng là không gian lưu trú của Gii, một nhân vật kỳ lạ mang tính chất xuyên lịch sử, góp phần tạo nên truyền thuyết của làng:

Ban đầu ông Gii chạy vào rừng để tránh bị quân đội bắt đi, ông ấy là người trốn quân dịch duy nhất trong làng. Anh S giải thích với ông ấy rằng giờ ông ấy không cần phải trốn nữa, nhưng cuối cùng ông Gii đã không quay lại với cuộc sống xóm làng.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 104)

Gii trở thành một bóng hình mắc kẹt trong thời gian: thân thể hiện diện ở hiện tại, nhưng tinh thần vẫn sống trong ám ảnh quá khứ chiến tranh. Sự tồn tại của ông là minh chứng cho một kiểu bi kịch của con người thời loạn: người ra đi thì không trở lại, kẻ ở lại cũng không thể sống tiếp một cuộc đời bình thường. Trong trường hợp này, khu rừng trở thành một không - thời gian dị biệt, thời gian tuyến tính bị gián đoạn, quá khứ dù đã trôi xa vẫn hiện lên một cách sống động trong đời sống cộng đồng, và những thương tổn vẫn mãi hiện diện. Từ đó, khu rừng là nơi lưu

giữ và cho phép những nỗi đau bị dồn nén, những bi kịch không được thừa nhận trong thời kỳ chủ nghĩa quân phiệt được tái hiện.

Ngoài ra, rừng núi nguyên sơ là nơi trú ngụ của những vong hồn, đặc biệt là linh hồn của những người đàn ông trong làng tử trận trong chiến tranh. Mỗi năm, vào dịp lễ Urabone, dân làng phải tiến hành các nghi lễ cầu siêu để xoa dịu những hồn ma này “Vong hồn của một thanh niên làm lao động cưỡng chế ở Hiroshima chết vì bom nguyên tử từ rừng đi xuống, toàn thân nom như một hòn than cháy đen.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 233). Khu rừng, do đó, là nơi biểu đạt cho những thân phận vô danh bị cuốn vào vòng xoáy bạo lực của chiến tranh, họ không có quyền định đoạt số phận mình, nhưng lại bị quy trách như những kẻ tàn bạo, phải gánh chịu hậu quả thế chiến thay cho cả quốc gia. Hình ảnh những linh hồn quấy phá trú ngụ trong rừng, chỉ có thể được xoa dịu bằng nghi lễ, chính là ẩn dụ cho sự đòi hỏi công lý và ký ức chưa được hóa giải.

Lý do Ōe kiến tạo vùng không gian tách biệt và dồn nén thời gian như vậy là bởi vì ông nhận thức rõ mối đe dọa từ chủ nghĩa trung tâm: Tokyo không chỉ thống trị về mặt chính trị, mà còn đồng hóa ngôn ngữ, ký ức và căn tính của người Nhật. Trong bối cảnh ấy, việc “trỗi dậy” và “quan tâm” văn hóa vùng biên là tuyên ngôn về khả năng phục sinh bản sắc dân tộc, một bản sắc được nuôi dưỡng từ những gì bị lãng quên và vùi lấp. Khi nhân vật chính bước vào rừng, đó không đơn thuần là hành trình trở về quê hương, mà là một hành động mang tính biểu tượng: từ bỏ trật tự diễn ngôn thống trị ở Tokyo để truy tìm những sự thật khác. Qua đó, Ōe khơi gợi cho người đọc cái nhìn vượt lên trên các biểu tượng lịch sử được thần thánh hóa như Thiên hoàng, những biểu tượng đã từng được xây dựng quá hoàn hảo đến mức khiến con người khi phải đối mặt với thực tại hậu chiến, chìm đắm trong thất vọng, mất phương hướng dẫn đến những cuộc bạo động, xung đột thực tế tại Tokyo. Hình tượng khu rừng, vì vậy, chính là không gian kháng cự, tiềm tàng sức mạnh truy vấn và tái cấu trúc bản sắc dân tộc từ bên dưới, từ ngoại vi, từ ký ức bị phủ bụi.

Do đó, có thể khẳng định “Văn học biên viễn (vùng rìa) mà ông kiên trì theo đuổi chính là thách thức mạnh mẽ nhất đối với cơ chế trung tâm Nhật Bản.”<sup>28</sup> (张文颖, 2007, tr. 144). Tương ứng với điều đó, nhà văn luôn hết mực ca ngợi vùng đất Okinawa, vùng ngoại biên của nước Nhật từ khi bắt đầu hiện đại hóa đến khi bại trận phải chịu kìm kẹp bởi những đặc khu quân sự của Mỹ, nhưng:

Okinawa đã kiến tạo nên một giọng nói tự thân trong biểu đạt văn hóa. Tiếng nói của người Okinawa là kết tinh của tư duy thực tế, nỗ lực bền bỉ và truyền thống văn hóa lâu đời. Trong sự biểu đạt ấy, chúng ta có thể tìm thấy những gợi mở trực tiếp và quan trọng,

<sup>28</sup> 他所坚守的边缘文学就是向日本中心体制最有力的挑战。

để người Nhật hôm nay có thể tìm kiếm một lối sống không còn là mối đe dọa đối với bất kỳ quốc gia châu Á nào.<sup>29</sup>

(Ōe Kenzaburō, 1988, tr. 362)

Như vậy, bằng cách xây dựng hình tượng không - thời gian huyền thoại đậm chất thiêng qua ngôi làng và khu rừng biệt lập, Ōe Kenzaburō đã khơi dậy tinh thần bản địa còn sống động trong ký ức cộng đồng. Khu rừng, với bề dày lịch sử chứa các huyền thoại dân gian, là nơi nhà văn phục sinh những giá trị văn hóa của cộng đồng ngoại biên, vốn bị đẩy ra ngoài lề trong hệ thống ý thức hệ trung tâm Thiên hoàng. Chính không gian này trở thành địa điểm xác lập lại ranh giới giữa trung tâm và ngoại vi, cho phép những tiếng nói từng bị lãng quên có cơ hội lên tiếng, chất vấn những huyền thoại lịch sử chính thống được xây dựng tại Tokyo.

### 3.3. Kết cấu trần thuật tuần hoàn

Kết cấu tuần hoàn của cốt truyện được nhà văn tạo dựng theo mô thức vòng lặp. Truyện mở đầu bằng cảnh Mitsu ngồi thu mình trong một cái bể tự hoại, với những tri nhận thị giác, xúc giác và thính giác rất đổi bản năng, nhân vật đắm mình vào không - thời gian của tiềm thức mờ đục và hư ảo cho đến khi bị phát hiện bởi người giao sữa. Ōe đã chủ đích đóng khung mọi sự việc trong cùng một không - thời gian phi tuyến tính, làm cho vạn vật bất nhất bằng kỹ thuật dòng ý thức và hệ thống biểu tượng. Không - thời gian thực tại bị xóa nhòa, bắt đầu từ cái chết của người bạn thân rồi tiếp nối bằng câu chuyện về người em trai nổi loạn phiêu bạt chân trời Mỹ...

Trong tiến trình ấy, ta có thể nhận thấy cơ chế thắt lùi trong cấu trúc tự sự là khi câu chuyện hé mở thêm một tình tiết mới, nó lại dẫn người đọc trở về quá khứ gần - xa khác nhau. Điều này phản ánh trạng thái tâm lý lẩn quẩn của nhân vật, như thể bị giam hãm trong vòng lặp của những ký ức phi lý và nặng nề. Mitsu luôn ám ảnh cái chết dị hợm của người bạn mình “không thể hiểu nổi thứ đã ngày ngày lớn lên trong đầu bạn tôi và khiến anh nảy ra ý tưởng về kiểu chết hóa trang kỳ quái đó là thứ gì.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 38). Anh càng “không tài nào hiểu được thứ nằm trong đầu em trai mình” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 38). Anh cũng không thể buông bỏ vết thương ở mắt trong một tai nạn hết sức phi lý “Cho tới tận bây giờ, chưa khi nào tôi cảm thấy mình hiểu được ý nghĩa của vụ tai nạn đó. Hơn nữa, đâu đó trong lòng, tôi sợ phải hiểu.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 8).

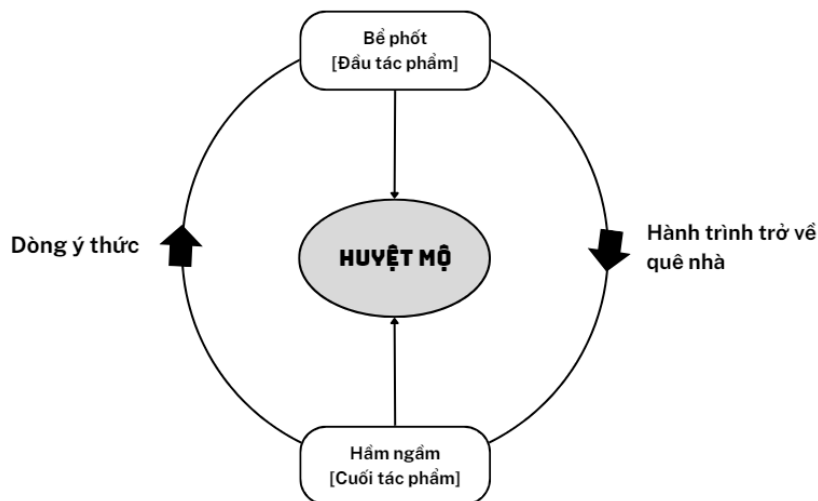
Đồng thời, những suy ngẫm vô thức tách mình khỏi hiện thực để rơi vào một khoảng không vật lý lẫn tâm lý “riêng mình”, cho thấy “bể tự hoại” mà nhân vật tạm trú là biểu tượng

<sup>29</sup> Because of this experience, Okinawa has a self-expression of her own. The self-expression of the people of Okinawa is a product of their realistic ideas, efforts, and cultural tradition. We can find, in their expression, direct and important clues by which Japanese can search for a life-style which does not pose a threat to any of the nations in Asia.

của “huyết mộ” và “cái chết”. Huyết mộ ở đây là nơi Mitsu cư ngụ mỗi sáng như một thói quen mà bản thân nhân vật không ý thức được “Tôi chợt nhận ra, bàn tay của tôi đã vô thức cào bới những mảnh gạch vỡ bên trong bức tường đất là nhằm đánh sập nó, chôn sống chính mình.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 44).

Trong “huyết mộ” đó, cảm thức cô đơn và lẻ loi bao trùm lấy nhân vật như một định mệnh hiện sinh. Cái hồ này ẩn dụ cho sự sống bị bóp nghẹt một cách tột độ từ đó chỉ dấu cho một bản ngã đang chìm sâu vào vực thẳm khủng hoảng tinh thần. Và như vậy, nhà văn đã mô tả khổ cảnh của con người hiện đại thông qua lăng kính của một thế giới hỗn mang, bao gồm những ranh giới giữa thực tại, tiềm thức, giấc mơ và huyền thoại đều bị xóa nhòa để giải cấu trúc những đường biên và gửi gắm ý nghĩa ẩn dụ cho thế khó của một đất nước đa nghĩa bước ra từ cuộc chiến. Trong đó, nhà văn đã chỉ ra trạng thái bế tắc của con người nói chung và người Nhật nói riêng trong những tình cảnh đầy nghịch lý.

Đến cuối truyện, biểu tượng “Huyết mộ” một lần nữa được thiết lập, đánh dấu mạch liên kết tạo nên kết cấu vòng tròn trong tác phẩm. Theo đó, không - thời gian và hệ thống biểu tượng đều vận hành theo lối lặp lại, tạo thành một kết cấu trần thuật tuần hoàn có thể minh họa qua sơ đồ sau:



Sơ đồ 4. Biểu tượng đầu cuối-tương ứng

Trải qua một hành trình dài chất chứa nhiều sự kiện tại quê nhà, đến chương cuối, Mitsu lặp lại tư thế cũ, nhưng lần này là trong căn hầm được phát hiện sau khi tháo dỡ nhà kho, nơi chứa đựng những bí mật bị chôn vùi một thế kỷ. Hai thời điểm cách nhau một năm, hai cái hồ mang chức năng khác nhau, nhưng thông qua kỹ thuật “dòng ý thức” khi nhân vật nhận thức “Nơi tôi đang lặng lẽ ngồi - với đôi tay ôm đầu gối, giống hệt như tôi đã ngồi trong cái hồ dùng để xây bể tự hoại ở sau vườn nhà mình trong buổi bình minh một ngày thu năm ngoái.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 450), thì mỗi sự kiện dù ở hiện tại hay chỉ là hồi tưởng đều được trình bày

trong trạng thái đồng thời, tạo nên một vòng lặp biểu tượng: nhân vật như không hề rời khỏi hai cái hố đó. Cũng là kiểu không - thời gian phi xác định, hỗn mang thực - ảo dưới hầm ngầm, nhân vật bị phân tách bởi ảo ảnh tạo ra một chuyển động giống như điện ảnh:

[...] một “tôi” khác vừa tách khỏi đôi vai nặng nề của tôi đang ngồi gù lưng bất động như một xác ướp như hồn vừa thoát xác; rồi “tôi” thứ hai đó đứng dậy, bò lên kê hờ trên tấm ván sàn,...

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 493)

Hiệu ứng này làm cho văn chương của Ōe Kenzaburō có sức “động”, một sự phá cách so với văn học truyền thống Nhật Bản mang tính “tĩnh”, như Ōe Kenzaburō nhận định trong *Phương pháp viết tiểu thuyết* như sau:

Người ta thường cho rằng văn học Nhật Bản giàu hình tượng, ca ngợi nó như một thế giới mỹ lệ rực rỡ. Nhưng nhiều nhà văn lại cho rằng, đó chỉ là một loạt hình tượng tĩnh tại, cứng nhắc, được sắp xếp trên cùng một mặt phẳng. Vì thế, để khiến những hình tượng tĩnh tại ấy trở nên sống động, người ta đã đưa vào rất nhiều phép ẩn dụ.<sup>30</sup>

(dẫn theo 张文颖, 2007, tr. 145)

Bên cạnh một thế giới cô đọng ngụ ngôn và trí tưởng tượng được tạo nên bởi hình ảnh ẩn dụ, sức “động” của tác phẩm còn do kỹ thuật kể chuyện đậm chất điện ảnh. Chính yếu tố này đã tạo nên sự vận hành đặc thù trong văn chương Ōe, thay vì để người đọc an nhiên chiêm ngưỡng một bức tranh văn học truyền thống mỹ lệ, ông buộc họ phải phản tư về dòng chảy phức tạp của đời sống đương đại. Trong bối cảnh hậu chiến, Nhật Bản không thể tiếp tục đi theo con đường chỉ phô bày cái đẹp tĩnh tại để tìm sự siêu thoát, mà cần trực diện đối mặt với những nghịch lý, hỗn loạn đang bào mòn đời sống tinh thần.

Bên cạnh đó, trong vòng tuần hoàn ấy, “Cái hố” vì thế trở thành biểu tượng lặp lại của huyết mộ, một lần nữa gắn với hành động sà xuống lòng đất mẹ. Cả hai cái hố đều gợi đến sự chôn vùi, là điểm tụ của những khoảng trống dòn đầy những suy tư đau đớn. Tuy nhiên, nếu ở cái hố đầu, Mitsu chỉ là kẻ tiếp nhận dấu hiệu trong u uất và bất lực; thì ở cái hố sau, anh đã trở thành người suy tư, nhìn nhận và đối thoại với những gì từng bị chối bỏ về cái chết của em trai; về sự sùng bái lỗi bịch anh từng cười nhạo, và cả về chân dung người anh hùng gia tộc mà anh đã mĩa mai.

Đúng như Natsumi nhận định “Giờ đây hai người đều đã chết, việc anh hiểu đúng về họ hay không chẳng có chút ý nghĩa nào với họ nữa, nhưng lại có ý nghĩa rất quan trọng với anh.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 489). Với người đã mất, mọi cuộc tái thăm đều vô nghĩa; họ đã khép

<sup>30</sup> 一般都认为日本文学意象丰富，将其誉为绚烂的美的世界。但是，许多作家认为，它仅仅是一些静态的、死板的意象在同一平面的罗列。因此，为了使这些静态的意象鲜活起来，才导入了大量的比喻。

lại hành trình hiện sinh của mình trong sự an ủi dịu dàng đúng như họ mong đợi. Nhưng với người sống, sự thật ấy lại trở thành một tia sáng soi lối giữa tăm tối, buộc họ phải tái nhận thức và dũng cảm đối diện, thay vì ẩn mình trong lớp vỏ vô can. Mitsu phải nhìn lại những sự kiện từng được anh lý tính hóa đến mức hoàn hảo:

Tôi cảm thấy mình vô dụng đến mức dị thường, cảm giác vô dụng đó cùng với cái lạnh nhanh chóng trở nên sâu sắc hơn, sâu đến mức không thấy đáy. Tôi cất tiếng huýt sáo yếu ớt trong tâm trạng tồi tệ đậm vẻ một kẻ khổ tâm để gọi Chosokabe tới,...

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 495)

Trong tuyệt vọng, anh bất lực mong chờ cái chết để khép lại khổ ải nhưng chính khoảnh khắc đó lại đánh dấu bước chuyển mình: anh đã bước vào trạng thái tái nhận thức, dám nhìn sự việc bằng một lăng kính khác. Vì vậy, sự thật vỡ lẽ ở cuối con đường không phải là bản án trừng phạt mà là môi lửa thúc đẩy sự thay đổi ở nhân vật. Trong khoảnh khắc Mitsu bước lên những bậc thang và rời khỏi “cái hồ” biểu tượng, canh bạc về sự tồn tại của Natsumi không phải là trò chơi của số phận, mà hóa thành phép màu: một con người, dù tổn thương đến đâu, vẫn có thể chọn bắt đầu lại, với đầy đủ trách nhiệm và tự do “Em đã tự đánh cược với bản thân, rằng chỉ cần anh ra khỏi đó an toàn, chỉ cần anh chấp nhận lời đề nghị của em. Em đã thắp thòmsuốt đêm, vụ cá cược này thật đáng sợ.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 500). Khi đó, Mitsu lựa chọn tiếp tục hành trình tìm kiếm “căn nhà cỏ” của bản thân dưới sự ủng hộ của vợ mình.

Khi đã hiểu rằng sợi dây liên kết em trai cụ cố anh và Taka không phải một thứ ảo ảnh do Taka tạo ra, thì anh cũng nên thử tìm sâu trong chính anh điếm chung giữa anh và họ đi chứ, đúng không?

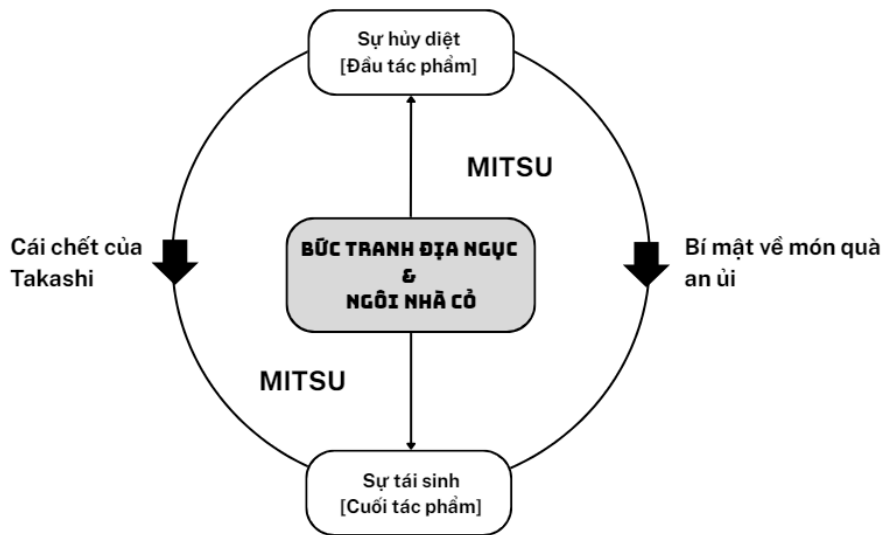
(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 499)

Có lẽ, “điếm chung” giữa Mitsu, Takashi và em trai cụ cố mà Natsumi muốn Mitsu nhận ra là trạng thái thống nhất nội tâm - hòa giải giữa con người bên trong và thế giới bên ngoài, thứ mà Takashi đã chọn nắm lấy bằng cái chết thật sự mang màu sắc bi kịch. Nhưng còn Mitsu thì khác, ở phía cuối chân trời xa lạ kia, anh vẫn còn cơ hội hồi sinh. Dù mong manh và mập mờ, nguyện vọng cứu vớt cao đẹp ấy vẫn có thể hóa hiện thực bởi hành động sang Châu Phi của Mitsu và việc đón đưa trẻ khuyết tật về chăm sóc của Natsumi. Sự truy vấn “Nếu đón thằng bé từ trại trẻ về, liệu chúng ta có thể giúp nó thích nghi với cuộc sống của chúng ta không?” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 499), không ám chỉ sự hoài nghi mà trở thành tia sáng của niềm tin: sau mọi đổ nát, con người vẫn có thể tìm thấy chỗ dựa tinh thần trong tình yêu và lòng nhân ái, ấy mới là giá trị nhân văn cao đẹp mà Ōe dùng cả đời văn của mình để theo đuổi.

Như vậy, dù Mitsu chưa thể thoát khỏi vòng lặp, nhưng đã khởi hành một hành trình nội tâm: từ né tránh đến thấu hiểu, từ trốn chạy đến thừa nhận. Kết cấu tuần hoàn trong *Tiếng thét câm lặng* không khép lại bằng nỗi bi quan hiện sinh, mà mở ra như một lối “giải vòng lặp”

nhằm nhấn mạnh khát vọng phục sinh. Dù cái kết còn mờ tối, vẫn ánh lên niềm tin mãnh liệt ở sự tái sinh nơi những con người còn sống: vợ chồng Mitsu và cộng đồng làng Okubo, những kẻ ở vùng rìa lịch sử nhưng kiên định theo đuổi một lý tưởng cách xa quyền lực trung ương.

Ngoài ra, kết cấu trần thuật tuần hoàn trong tác phẩm còn được thể hiện thông qua hai hình tượng tiêu biểu “bức tranh địa ngục” và “ngôi nhà cỏ” đặt ra ở đầu và cuối truyện được minh họa theo sơ đồ sau:



**Sơ đồ 5. “Sự trở lại” biểu tượng**

Với hình tượng bức tranh địa ngục, nó bao hàm những cảnh tượng rừng rợn với lửa đỏ, xác người, quỷ dữ và những hình hài méo mó, đại diện cho sự tận diệt một kiếp người. Nghịch lý thay, Mitsu lại cảm nhận được “sự bình yên” từ trong bức tranh ấy. Bởi lẽ, bức tranh là một kết tinh phức hợp giữa cái khủng khiếp của hình tượng địa ngục và cái dịu dàng đến kỳ lạ trong tâm thức sáng tạo. Khi câu chuyện tiến gần đoạn kết, ý nghĩa thực sự của bức tranh được hé lộ: nó là món quà an ủi từ người anh, nhằm giúp người em vượt qua địa ngục nội tâm bằng một địa ngục khác, dịu dàng, thấu hiểu và ấm áp.

Thế nhưng, khi chiêm ngưỡng bức tranh này, Mitsu chọn cảm nhận, còn Takashi lại khước từ. Anh né tránh bức tranh bằng một lời viện cớ hời hợt rằng nó “quá dữ dội”, nhưng sâu trong tiềm thức, Takashi đơn giản là không thể chấp nhận một địa ngục yên bình và xoa dịu, bởi nhu cầu tự trừng phạt bản thân, sống như một con người không thể dung hòa hai mặt nhân cách. Bên cạnh đó, bức tranh còn là một cách tự an ủi của người anh trai cụ cố:

“Sự dịu dàng” của màu đỏ trên bức vẽ về cơ bản là màu của sự tự an ủi, dành cho những người luôn nỗ lực sống lặng thầm cuộc đời mỗi lúc một u ám, bất ổn và mơ hồ của mình, nhằm quên đi mối đe dọa từ những kẻ đã đón nhận địa ngục và vượt qua địa ngục đó.

(Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 497)

Vì vậy, bức tranh địa ngục không mang ý nghĩa hủy diệt hay trừng phạt con người, mà chính là lời nguyện cầu cho sự hồi sinh, cho khả năng vượt thoát khỏi nỗi đau, để con người đối diện với bóng tối rồi đi qua nó, chứ không bị vùi lấp trong đó. Trong tro tàn, vẫn còn những hạt mầm của sự sống; trong đọa đày, vẫn có chỗ cho hy vọng. Cũng từ đó, chi tiết được lặp lại ở cuối truyện mang tính tái cấu trúc, chứa đựng ý nghĩa cứu rỗi, là lời gửi gắm của Ōe dành cho nước Nhật sau chiến tranh: một dân tộc đã từng thất bại, dần đánh mất bản sắc và phải sống trong mặc cảm, hoang mang, thì vẫn có thể chữa lành, nếu như họ dám đối diện với “địa ngục của riêng mình” và tin vào khả năng tái sinh.

Một chi tiết quan trọng khác, cũng đặt ra ở đầu truyện, là nguyên do để nhân vật bắt đầu hành trình quay trở về cội nguồn trong *Tiếng hét câm lặng* chính là hình tượng “ngôi nhà cỏ”, nơi chốn trong mơ mà Mitsu và Takashi không ngừng kiếm tìm. Thoạt đầu, “ngôi nhà cỏ” là một ẩn dụ cho giấc mơ thoát ly - một nơi tách rời thực tại đầy rạn vỡ để khởi đầu lại cuộc sống mới. Nhưng dần dần, với Takashi, “ngôi nhà cỏ” chỉ là ký ức hạnh phúc gần gũi bên người em gái thiếu năng mà anh không thể tìm lại được nữa. Còn với Mitsu, đến cuối truyện, sự lặp lại chi tiết về “ngôi nhà cỏ” cùng cảm giác “mong chờ” đã có lời đáp, nó được vỡ lẽ bằng cái chết của người em Takashi. Nó trao lại cho Mitsu lý tưởng sống khác hiện giờ: không thờ ơ, không trốn tránh, và không khước từ trách nhiệm bằng cách lặng im đứng ngoài cuộc.

Dù chưa tìm thấy mục đích rõ ràng, Mitsu nhận ra điều duy nhất mình có thể làm là không buông bỏ hành trình kiếm tìm “ngôi nhà cỏ”, thứ mà trước đó anh đã định vứt lại để quay về Tokyo sống cuộc đời tẻ nhạt trong cô độc và vô nghĩa. Và chính từ đó, Mitsu quyết định khởi hành đến châu Phi, một nơi vẫn còn mơ hồ, nhưng lại là điểm tựa cuối cùng cho một bản thể rạn vỡ đang khao khát được hồi sinh. Hình ảnh châu Phi, vốn xuất hiện xuyên suốt văn nghiệp của Ōe, được nhà văn thừa nhận như sau:

SY: Trong tất cả những tiểu thuyết này, hình ảnh châu Phi rất mơ hồ: đôi khi là biểu tượng của tự do, đôi khi là nguy hiểm, thậm chí là cái chết. Thưa ông Ōe, ông đã từng đến châu Phi chưa?

KO: Lạ thay, tôi chưa từng đến đó. Châu Phi là một chủ đề rất lằng mằng. Hơn nữa, vì tôi thích Conrad, nên châu Phi đối với tôi mang một hình ảnh đậm chất Conrad. Đó là nơi đầy khó khăn, nhiều khổ đau, nhưng lại rất lằng mằng - đó là châu Phi trong mắt tôi. Một điều nữa là khi tôi còn là sinh viên, tôi đã (và vẫn còn) rất quan tâm đến các phong trào giành độc lập ở Thế giới thứ ba. Châu Phi đối với tôi là một miền lằng mằng được lý tưởng hóa, như một nơi trú ẩn khỏi thế giới thực, hơn là một địa điểm mang ý nghĩa

bản thể học. Với tôi, châu Phi là những gì mà Ấn Độ hoặc các quốc gia châu Á khác là đối với các tác giả phương Tây.<sup>31</sup>

(Sanroku Yoshida, 1988, tr. 372-373)

Châu Phi, trong tưởng tượng của Ōe, không phải một vùng đất cụ thể, mà là biểu tượng của khả năng tái sinh, một nơi “khác” với thế giới quen thuộc đã mục nát. Từ những cuộc đấu tranh giành độc lập của các quốc gia châu Phi, ông thấy được một tinh thần lãng mạn của sự vượt thoát, một lực sống khát khao tự khẳng định trước nghịch cảnh, điều mà chính nước Nhật hậu chiến cũng cần. Trong tác phẩm, nhà văn luôn tinh tế cài cắm những chi tiết thể hiện niềm tin nhân văn vào vùng đất Châu Phi “Theo Taka, người đàn ông đầu tiên tiến sâu vào lục địa châu Phi để bắt voi sau khi mọi vườn thú của thủ đô bị phá hủy vì chiến tranh hạt nhân chính là con người thực thụ.” (Ōe Kenzaburō, 2024, tr. 455). Trước thời đại mà vũ lực hạt nhân thống trị, đe dọa trực tiếp đến quyền được sống của con người, hình ảnh “một người cật công sang châu Phi bắt voi” trở thành một ẩn dụ mạnh mẽ cho niềm tin tái thiết, một phản đề khẳng định sức sống nội tại của nhân loại ngay giữa thời kỳ hạt nhân.

Với Nhật Bản - quốc gia duy nhất từng hứng chịu hai quả bom nguyên tử khủng khiếp trong Thế chiến, ký ức tang thương ấy vẫn như một vết sẹo hằn sâu trong tâm thức dân tộc, níu bước họ trên con đường tiến lên. Trong nghịch cảnh đó, thông điệp mà Ōe Kenzaburō muốn gửi gắm xoáy thẳng vào cốt lõi “con người thực thụ” chính là những ai dám đứng dậy, dám bước đi từ đồng hoang tàn. Và lời kêu gọi “Nhật Bản sẽ cùng với cả thế giới lên án chiến tranh” (Karen Thornber, 2013, tr. 655) hòa cùng niềm tin mong manh nhưng bền bỉ trong bóng tối đã được chính Ōe Kenzaburō bày tỏ trong đoạn kết bài *Diễn từ Nobel* đầy xúc động như sau:

Niềm tin đó của tôi không thể chứng minh được hoàn toàn. Tuy nhiên, một con người yếu đuối như tôi, bằng cách dựa vào niềm tin không thể chứng minh được, ... tôi thử phát hiện xem liệu tôi có thể làm được gì để chữa bệnh, để hoà giải nhân loại...

(Ōe Kenzaburō, 1998, tr. 184)

Như vậy, việc luân chuyển vị trí chi tiết đầu - cuối là một thủ pháp nghệ thuật độc đáo, nhấn mạnh cấu trúc đầu cuối tương ứng, ám chỉ sự chuyển giao. Những gì được đặt ra ở đầu truyện, sẽ được giải quyết ở cuối truyện, cho nên, “địa ngục” hay “ngôi nhà cỏ”, cuối cùng được kết luận như một biểu tượng cho cho ý chí tái sinh. Không dừng lại ở khía cạnh cá nhân, hành

---

<sup>31</sup> SY: In all these novels the image of Africa is ambiguous: sometimes it represents freedom, at other times danger or even death. Mr. Ōe, have you been to Africa? KO: Strangely enough, I haven't. Africa is a very romantic subject. Also, since I like Conrad, it is a Conradian image for me. A lot of difficulties, full of sufferings, and yet romantic - that is Africa for me. Another thing is that when I was a student, I was (and still am) very much interested in the independence movements of the Third World. Africa has been, for me, a fantasized romantic haven from the real world rather than a place with ontological significance. To me Africa is what India or other Asian countries are to Western authors.

trình tái sinh ấy còn là một ẩn dụ cho nước Nhật hậu chiến, một quốc gia đang vật lộn với nỗi đau lịch sử rơi vào thế giằng co giữa truyền thống và hiện đại, giữa bị trị và tự chủ. Ōe không kêu gọi một cuộc cách mạng chính trị, mà ông gửi gắm hy vọng bằng văn chương: bằng cách lắng nghe những con người bên lề, viết về nỗi đau thâm lặng và vùng đất bị lãng quên, ông mong muốn Nhật Bản sẽ dũng cảm đối diện với bóng tối của chính mình, không để mặc cho định hướng bị tha hóa bởi quyền lực. Dù con đường tái sinh luôn mơ hồ, nhưng chỉ cần giữ được ý chí vươn lên, con người cũng như cả một dân tộc không vô vọng, rồi sẽ tìm thấy “ngôi nhà cỏ” của riêng mình: nơi sự sống, bản sắc và nhân tính được hồi sinh.

### **TIỂU KẾT CHƯƠNG 3**

Bằng cách xây dựng đầy rẫy những hình tượng phân chia ranh giới, nhà văn nhấn mạnh việc chất vấn nền tảng đạo lý, lịch sử và quyền lực từng xem là bất khả xâm phạm. Những thủ pháp nghịch dị, huyền thoại, vòng lặp mà nhà văn sử dụng với chủ đích giải cấu trúc đã tạo ra vùng giao cắt để nhấn mạnh tình trạng nhập nhằng bản sắc mà nước Nhật phải đối mặt sau chiến tranh, khi các giá trị cũ đã rạn vỡ, còn cái mới bấp bênh, người Nhật phải sống trong thời đại khủng hoảng ý thức hệ, vừa không thể giải hòa với chính mình, vừa không thể giao tiếp với thế giới. Từ đó, nhà văn cho thấy, trong khi mọi nỗ lực hồi phục bản sắc đều va vào khủng hoảng hiện sinh, thì chính trong trạng thái lưỡng nan ấy, con người Nhật Bản phải tự truy vấn và định nghĩa lại ý nghĩa tồn tại của mình.

## KẾT LUẬN

Sau đây, chúng tôi xin được đưa ra kết quả nghiên cứu với đề tài *Tiếng hét câm lặng của Ōe Kenzaburō: Thế giới nhập nhằng của những đường biên* như sau:

1. Chúng tôi đã làm rõ lập trường tư tưởng và quan niệm nghệ thuật của nhà văn Ōe Kenzaburō hình thành trong bối cảnh xã hội - lịch sử đặc thù của Nhật Bản hậu chiến. Trái với truyền thống văn học duy mỹ từng được đại diện bởi Kawabata Yasunari, Ōe Kenzaburō không lựa chọn ca ngợi vẻ đẹp vĩnh cửu của dân tộc mà đề xuất một quan điểm mới: một nước Nhật đa nghĩa, bất định, mang nhiều vết thương lịch sử và hiện thời đầy nhập nhằng bản sắc. Trong tư tưởng của Ōe Kenzaburō, Nhật Bản sau Thế chiến II là một quốc gia vừa là nạn nhân (của bom nguyên tử), vừa là thủ phạm (của tội ác chiến tranh), khiến bản sắc dân tộc rơi vào tình trạng khủng hoảng. Để đối mặt với nghịch lý này, ông đề xuất một mô hình văn học “ngoại vi”, một lối viết không tìm cách chiếm lĩnh trung tâm, mà phát ngôn từ bên rìa, đại diện cho những nỗi đau bị đè nén, những cộng đồng bị lãng quên, và các nền văn hóa bị chôn bỏ. Tư tưởng đó được ông cụ thể hóa thành chiến lược sáng tác “phản trung tâm”, các giá trị truyền thống bị chất vấn, các đối cực nhị nguyên bị giải cấu trúc và các “đường biên” không còn tuyệt đối. Bằng việc nhìn nhận Nhật Bản như một quốc gia bên lề đang tìm cách hòa giải với chính mình và thế giới, Ōe đã góp phần định vị lại vai trò của văn học như một hành vi nhân đạo, mang ý nghĩa chữa lành và tái kiến tạo căn tính dân tộc.

2. Về thân phận con người và nỗi niềm dân tộc ở giữa những lần ranh thời hậu chiến Nhật Bản, chúng tôi tập trung làm rõ cách mà tiểu thuyết *Tiếng hét câm lặng* thể hiện nỗi khủng hoảng bản thể của con người trong xã hội hậu chiến Nhật Bản, thông qua việc xây dựng các cặp đối cực nhị nguyên, đặc biệt là mối quan hệ giữa hai nhân vật trung tâm: Mitsusaburo và Takashi. Tác phẩm khắc họa một xã hội hậu chiến phức tạp khi con người rơi vào trạng thái giằng co giữa sống và chết, lý trí và bản năng, tội lỗi và chuộc lỗi, hành động và bất lực, thể hiện rõ nét cảm thức hiện sinh sâu sắc. Cả Mitsusaburo và Takashi đều đại diện cho hai thái cực cùng lựa chọn khác nhau: người thì tự ti, trầm lặng và mang mặc cảm, người thì nổi loạn và hành động mù quáng. Tuy nhiên, cả hai đều thất bại, như một minh chứng con đường hòa giải quá khứ và định hình lại bản sắc là một thử thách khốc liệt trong bối cảnh tan hoang niềm tin. Đồng thời, sự thất bại của phong trào “nổi dậy” trong làng và cái chết trong tuyệt vọng của Takashi đã đặt ra câu hỏi lớn về vai trò của ký ức cộng đồng, lịch sử dân tộc và khả năng phục hồi nhân tính. Tác phẩm trở thành không gian cho những đối thoại về đau khổ, tội lỗi và sự cứu rỗi, không chỉ ở cấp độ cá nhân mà còn ở cấp độ dân tộc. *Tiếng hét câm lặng* do đó không chỉ phản ánh nỗi đau cá nhân mà còn là một bức tranh toàn cảnh về bi kịch của cả một dân tộc khi đối diện với tàn dư chiến tranh và guồng quay hiện đại hóa trong sự phụ thuộc lực lượng ngoại bang.

3. Về nghệ thuật tự sự trên những đường biên đa diện, chúng tôi đã đi sâu khám phá những phương diện nghệ thuật đặc sắc trong *Tiếng thét câm lặng*, qua đó lý giải cách mà Ōe Kenzaburō kiến tạo nên một hệ thống “đường biên tư tưởng” đầy phức hợp, vì các ranh giới không bị đóng khung mà luôn chuyển động, va đập và tan rã. Từ cấu trúc trần thuật phân mảnh, không - thời gian nghệ thuật bị tách rời khỏi trật tự tuyến tính gợi đến cảm thức đối nghịch giữa cái thiêng và cái phàm, đến hình tượng nhân vật khắc họa rõ nét sự nghịch dị, lấp lửng nhân dạng đều góp phần tạo nên một thế giới mang tính nghịch dị và đa tầng ý nghĩa. Cách xây dựng các biểu tượng ám ảnh như cái chết kỳ quái, nhà kho cổ truyền, khu rừng với huyền thoại hay điệu múa niệm Phật... đã biến tác phẩm thành một không gian truy vấn sự thật, những chấn thương và khả năng phục hồi nhân tính. Trong thế giới ấy, Ōe không tìm kiếm sự cứu rỗi rõ ràng, mà mở ra khả thể của một “sự sống khác” - nơi con người, dù mơ hồ, vẫn có thể bước qua biên giới của định kiến, bạo lực và tuyệt vọng để đi đến thức tỉnh nội tâm. *Tiếng thét câm lặng* trở thành một minh chứng thuyết phục cho nghệ thuật như một hành vi phản kháng sinh tồn, thể hiện khao khát hướng đến chủ nghĩa nhân văn không còn nằm ở sự hài hòa, mà ở chính trong sự chao đảo, nhập nhằng của những lần ranh bị chất vấn đến tận cùng.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Albert Camus. (2022). *Kẻ ngoại cuộc*. (Liễu Trương dịch). NXB Dân Trí.
- Associated Press. (2023, March 13). *Japan's Kenzaburo Ōe, a Nobel-winning author of poetic fiction, dies at 88*. <https://www.npr.org/2023/03/13/1163042828/kenzaburo-oe-cath-nobel-winning-japanese-author-the-catch-a-personal-matter>
- Auestad, R. A. (2014). *Between history and heritage: Forests and mountains as a figurative space for revitalizing the past in the works of Ōe Kenzaburō*. Paper presented at *Rethinking "Japanese Studies" from Practices in the Nordic Region*, University of Copenhagen, Denmark, August 22–24, 2012. <https://nichibun.repo.nii.ac.jp/records/1122>
- Auestad, R. A. (2024). *The Silent Cry (1967) revisited through affect theory*. *Japan Forum*, 36(3), 284–305. <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/09555803.2022.2130400?needAccess=true>
- Baim-Lance, A. (1998, May 2). *Oe Kenzaburo: The struggle for self*. Haverford College East Asian Studies Student Projects. <https://people.willamette.edu/~rloftus/OePage.htm>
- Bakhtin, M. M. (1994). Forms of time and of the chronotope in the novel. In G. S. Morson (Ed.), *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov* (pp. 184). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Bakhtin, M., M. (2006). *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng*. (Từ Thị Loan dịch). [https://nguyenducmau.blogspot.com/2011/12/sang-tac-cua-francois-rabelais-va-nen.html?fbclid=IwY2xjawKiWf5leHRuA2FlbQIxMABicmlkETFKZ0g3em1sNFQ4dVQ4eFUwAR46tIgdPvOEUg1LiJbsPYMtwMwLljOjsaveiqk7CAr2TrsNMg-PsWMHZZvLQ\\_aem\\_8ljRKA0HDs94v9L04XWcrg](https://nguyenducmau.blogspot.com/2011/12/sang-tac-cua-francois-rabelais-va-nen.html?fbclid=IwY2xjawKiWf5leHRuA2FlbQIxMABicmlkETFKZ0g3em1sNFQ4dVQ4eFUwAR46tIgdPvOEUg1LiJbsPYMtwMwLljOjsaveiqk7CAr2TrsNMg-PsWMHZZvLQ_aem_8ljRKA0HDs94v9L04XWcrg)
- Barry, P. (2023). *Lý thuyết Văn học và Văn hóa*. (Hoàng Tố Mai dịch). NXB Hội Nhà Văn.
- Bradbury, S., Pease, D., Wilson, R., & Kenzaburo, O. (1993). A Conversation with Oe Kenzaburo. *Boundary 2*, 20(2), 1–23. <https://doi.org/10.2307/303356>
- Brown, S. D. (2002). America through the Eyes of Ōe Kenzaburō. *World Literature Today*, 76(1), 24–29. <https://www.jstor.org/stable/40157003>
- Bùi Thanh Thảo. (2017). *Tính nước đôi trong truyện ngắn Con thú tật nguyên của Ngụy Ngừ*. Khoa Văn học - ngôn ngữ. <http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/ngghien-cuu>
- Büttner, M. (2012). *A Sartrean perspective on inertia and alienation in The Silent Cry by Kenzaburō Ōe and The Wind-up Bird Chronicle by Haruki Murakami* [Master's thesis, Utrecht University]. Utrecht University Repository.
- Claremont, Y. (2008). *The Novels of Oe Kenzaburo (1st ed.)*. Routledge.

- Colette, J. (2011). *Chủ nghĩa hiện sinh*. (Hoàng Thạch dịch). NXB Thế giới.
- Chevalier, J. (1997). *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*. NXB Đà Nẵng.
- Duncan, H. A. (2006). Culture and ethical relation in Kenzaburo Oe's *Prize Stock*. *ESSAI*, 4, Article 18. <https://dc.cod.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1167&context=essai>
- Dương Văn Trọng. (2018). Dấu ấn hiện sinh trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái nhìn từ cảm quan hiện thực. *Tạp chí Khoa học Đại học Văn hiến, tập 6, số 3*. <https://vhu.edu.vn/Resources/Docs/SubDomain/qlkh/2019/1.%20So%206.3/8.DuongVanTrong-76.pdf>
- Đào Thị Thu Hằng. (2017, 02 09). Oe Kenzaburo và nỗi đau nhân loại trong một nỗi đau riêng. Khoa Văn học - ngôn ngữ. <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/nghien-cuu/van-hoc-nuoc-ngoai-va-van-hoc-so-sanh/6276-oe-kenzaburo-v%C3%A0-n%E1%BB%97i-%C4%91au-nh%C3%A2n-lo%E1%BA%A1i-trong-m%E1%BB%99t-n%E1%BB%97i-%C4%91au-ri%C3%AAng.html>
- Đào Thị Thu Hằng. (2018). *Nhà văn Nhật Bản thế kỷ XX*. NXB Tổng hợp TP HCM.
- Đặng Anh Đào & các tác giả khác. (2009). *Văn học Phương Tây*. NXB Giáo dục.
- Đoàn Lê Giang & các tác giả khác. (2013). *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á: kỷ yếu hội thảo quốc tế*. NXB Văn hóa - Văn nghệ.
- Đoàn Lê Giang & Trần Thị Phương Phương. (2015). *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh toàn cầu hóa: kỷ yếu hội thảo quốc tế*. NXB Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
- Đoàn Thị Hạnh. (2020). Dấu ấn của chủ nghĩa hiện sinh trong Những người đàn bà gánh nước sông của Nguyễn Quang Thiều. *Trường Đại học Vinh, Tạp chí khoa học, Tập 49 - Số 2B/2020*, tr. 59-67. [https://old.vinhuni.edu.vn/DATA/0/upload/618/documents/2021/11/2b-2020/7\\_sh362019\\_doan\\_thi\\_hanh\\_5967.pdf#:~:text=T%C3%B3m%20t%E1%BA%AFt%3A%20Con%20ng%C6%B0%E1%BB%9Di%20theo%20ch%E1%BB%A7%20ngh%C4%A9a%20hi%E1%BB%87n,tr%E1%BB%8B%20s%E1%BB%91ng%20s%C3%A2u%20s%E1%BA%AFc%20h%C6%A1n%20C%20%C3%BD%20ngh%C4%A9a%20h%C6%A1n](https://old.vinhuni.edu.vn/DATA/0/upload/618/documents/2021/11/2b-2020/7_sh362019_doan_thi_hanh_5967.pdf#:~:text=T%C3%B3m%20t%E1%BA%AFt%3A%20Con%20ng%C6%B0%E1%BB%9Di%20theo%20ch%E1%BB%A7%20ngh%C4%A9a%20hi%E1%BB%87n,tr%E1%BB%8B%20s%E1%BB%91ng%20s%C3%A2u%20s%E1%BA%AFc%20h%C6%A1n%20C%20%C3%BD%20ngh%C4%A9a%20h%C6%A1n)
- Đỗ Đức Hiểu & các tác giả khác. (2003). *Từ điển Văn học*. NXB Thế giới.
- Đỗ Đức Hiểu. (1978). *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa*. NXB Văn học.
- Đỗ Lai Thúy. (2020, 04 17). *Một chiều kích khác của Bakhtin*. Tạp chí Sông Hương. [https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=AwrO8uRO.6Vo2WQEy7NXNyOA;\\_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1756917839/RO=10/RU=http%3a%20](https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrO8uRO.6Vo2WQEy7NXNyOA;_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1756917839/RO=10/RU=http%3a%20)

[2f%2ftapchisonghuong.com.vn%2ftap-chi%2fc428%2fn28934%2fMot-chieu-kich-khac-cua Bakhtin.html/RK=2/RS=t9trC7XFM0u7tMRgxUM2\\_BDkSuU-](http://2f%2ftapchisonghuong.com.vn%2ftap-chi%2fc428%2fn28934%2fMot-chieu-kich-khac-cua-Bakhtin.html/RK=2/RS=t9trC7XFM0u7tMRgxUM2_BDkSuU-)

- Đỗ Thị Mỹ Lợi. (2013, 05 22). *Từ con người đánh mất nhân hình đến con người đánh mất nhân tính trong truyện ngắn Akutagawa*. Khoa Văn học - ngôn ngữ. [https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=AwrO65jV.6VoIcADw2FXNyoA;\\_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1756917974/RO=10/RU=http%3a%2f%2fkhoavanhoc-ngonngu.edu.vn%2fhome%2findex.php%3foption%3dcom\\_content%26view%3darticle%26id%3d4091%253At-con-ngi-anh-mt-nhan-hinh-n-con-ngi-anh-mt-nhan-tinh-trong-truyn-ngn-akutagawa%26Itemid%3d108%26lang%3dvi/RK=2/RS=c3mk38GtS8GsiOyBieW9GG9ChRY-](https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrO65jV.6VoIcADw2FXNyoA;_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1756917974/RO=10/RU=http%3a%2f%2fkhoavanhoc-ngonngu.edu.vn%2fhome%2findex.php%3foption%3dcom_content%26view%3darticle%26id%3d4091%253At-con-ngi-anh-mt-nhan-hinh-n-con-ngi-anh-mt-nhan-tinh-trong-truyn-ngn-akutagawa%26Itemid%3d108%26lang%3dvi/RK=2/RS=c3mk38GtS8GsiOyBieW9GG9ChRY-)
- Even-Zohar, I. (2014). *Lý thuyết đa hệ thống trong nghiên cứu văn hóa, văn chương*. (Trần Hải Yến & Nguyễn Đào Nguyên dịch). NXB Thế Giới.
- Flynn, T. (2018). *Chủ nghĩa hiện sinh : dẫn luận ngắn*. (Đinh Hồng Phúc dịch). NXB Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
- Frentiu, R. (2011). Kenzaburō Ōe, *A Personal Matter* [1964]: Personal history connected to world history as a meditation on the crisis of humanism. *Philobiblon*, 16(2), 345–357. [https://www.philobiblon.ro/sites/default/files/public/imce/doc/2011-nr2/philobiblon\\_2011\\_16\\_2\\_03.pdf](https://www.philobiblon.ro/sites/default/files/public/imce/doc/2011-nr2/philobiblon_2011_16_2_03.pdf)
- Frentiu, R. (2013). Kenzaburō Ōe, The Silent Cry: The Game of Sacred Violence between Myth, Logos and History in the Japanese Cultural Matrix. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 12(36), 22–50. <https://jsri.ro/ojs/index.php/jsri/article/view/714/596>
- Frentiu, R. (2013). Self-recovery and violence as a form of re-humanization: Kenzaburō Ōe, The Silent Cry (Man'en gannen no futtobōru, 1967). *The Journal of Academic Social Science Studies: International Journal of Social Science*, 6(1), 15–32. <https://pdfs.semanticscholar.org/f6f3/b3dbb958c22c7d5e1b27f35eae39850c952b.pdf>
- Hà Hữu Nga. (2016, 05 27). *Nhân học văn hóa và mối quan hệ trung tâm - ngoại vi*. Khoa Văn hóa học. <https://vanhoahoc.edu.vn/nghien-cuu/ly-luan-van-hoa-hoc/vhh-va-cac-khoa-hoc-giap-ranh/2899-ha-huu-nga-nhan-hoc-van-hoa-va-moi-quan-he-trung-tam-ngoai-vi.html>
- Hà Hữu Nga. (2017, 09 07). *Giải cấu trúc của Derrida*. Tiếng vọng KATTIGARA. <https://kattigara-echo.blogspot.com/2017/09/giai-cau-truc-cua-derrida.html>

- Hà Minh Châu. (2021). Dấu ấn hiện sinh trong tiểu thuyết Nguyễn Thị Hoàng. *Tạp chí Khoa học Đại học Sài Gòn*, 76, (4/2021).  
<https://scholar.dlu.edu.vn/thuvienso/bitstream/DLU123456789/145699/1/1859-3208S762021010.pdf>
- Hà Thị Ngọc Hoa. (2020). *Nghệ thuật nghịch dị trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái*. (8 22 01 21). [Luận văn Thạc sĩ. Đại học Đà Nẵng, Trường Đại học sư phạm]. Đại học Đà Nẵng, Trường Đại học sư phạm.
- Hoàng Phê (Chủ biên). (2003). *Từ điển tiếng Việt*. NXB Đà Nẵng.
- Hoàng Phú Phương. (2012). *Phương pháp luận của thuyết cấu trúc và thuyết hậu cấu trúc*. (60 22 80). [Luận án Tiến sĩ. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh]. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
- Hoàng Thị Xuân Vinh. (2009, 12). *Những cách tân nghệ thuật theo hướng hiện đại hóa trong truyện ngắn của Ryunosuke Akutagawa*. Tôn vinh văn hóa đọc.  
<https://tonvinhvanhoadoc.net/nhung-cach-tan-nghe-thuat-trong-truyen-ngan-cua-akutagawa-ryunosuke/>
- Huyền Li. (2012, 06 05). *Oe Kenzaburo - Đại thụ văn học xứ Phù Tang*. Văn chươngplusvn.  
<https://vanchuongplusvn.blogspot.com/2012/06/oe-kenzaburo-ai-thu-van-hoc-xu-phu-tang.html>
- Huỳnh Như Phương. (2013). *Ôe Kenzaburo đến Việt Nam. Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á: kỷ yếu hội thảo quốc tế*. NXB Văn hóa - Văn nghệ.
- Huỳnh Như Phương. (2019). *Tiến trình văn học (Khuyênh hướng và trào lưu)*. NXB Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
- Isherwood, C. (2003). Beyond boundaries: Centre/periphery discourse in Oe Kenzaburo's *Dojidai Genu* and Witi Ihimaera's *The Matriarch*. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 5(2), 115–144. [https://www.nzasia.org.nz/uploads/1/3/2/1/132180707/5.2\\_9.pdf](https://www.nzasia.org.nz/uploads/1/3/2/1/132180707/5.2_9.pdf)
- Isherwood, C. (2014). Writing against violence: Ôe Kenzaburō and Edward Said. *Kokusai Keieironshu (Journal of International Business Studies)*, 47, 159-166.  
[https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=AwrgN\\_wLomdo47YGm7tXNyoA;\\_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1752831756/RO=10/RU=https%3a%2f%2fkanagawa-u.repo.nii.ac.jp%2frecord%2f2065%2ffiles%2f47-12.pdf/RK=2/RS=u7hLx6Kwj000W6FiEddPYeA30\\_Q-](https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrgN_wLomdo47YGm7tXNyoA;_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1752831756/RO=10/RU=https%3a%2f%2fkanagawa-u.repo.nii.ac.jp%2frecord%2f2065%2ffiles%2f47-12.pdf/RK=2/RS=u7hLx6Kwj000W6FiEddPYeA30_Q-)
- Ishiguro, K., & Oe, K. (1991). Wave Patterns: A Dialogue. *Grand Street*, 38, 75–91.  
<https://www.jstor.org/stable/25007458>

- Iwamoto, Y. (1979). The “Mad” World of Ôe Kenzaburô [Review of *Teach Us to Outgrow Our Madness*, by K. Ôe & J. Nathan]. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 14(1), 66–83. <https://doi.org/10.2307/489541>
- Iwamoto, Y. (2002). Ôe Kenzaburô’s Warera no jidai (Our Generation). *World Literature Today*, 76(1), 43–51. <https://www.jstor.org/stable/40157006>
- Jaggi, M. (2005, February 05). *In The Forest of The Soul*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview9>
- Thornber, K. (2013). Ôe Kenzaburô: bản khoán giữa Hiroshima và Châu Á. *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á: kỷ yếu hội thảo quốc tế, Ôe Kenzaburô: bản khoán giữa Hiroshima và Châu Á*. NXB Văn hóa - Văn nghệ.
- Kh. Hiunter. (2015, 02 06). *Lạ hóa*. (Lã Nguyên dịch). Languyensp. <https://languyensp.wordpress.com/2015/02/06/la-hoa/>
- Lã Nguyên. (2020, 10 19). *Giải cấu trúc theo cách hiểu của tôi*. Khoa Ngữ văn Đại học sư phạm Hà Nội. <https://nguvan.hnue.edu.vn/Nghi%C3%AAn-c%E1%BB%A9u/Ph%C6%B0%C6%A1ng-ph%C3%A1p/p/giai-cau-truc-luan-1448>
- Lại Nguyên Ân. (1997). *150 thuật ngữ văn học*. NXB Văn Học.
- Lại Nguyên Ân. (2013, 07 28). *Trở lại vấn đề trung tâm - ngoại biên*. Khoa Văn học - ngôn ngữ. <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/nghien-cuu/ly-luan-va-phe-binh-van-hoc/4216-tr-li-vn-trung-tam-ngoai-vi.html>
- Lê Bá Hán & các tác giả khác. (2009). *Từ điển thuật ngữ Văn học*. NXB Giáo Dục.
- Lê Hồ Nam. (2024, 08, 07). “*Tiếng thét câm lặng*” và nỗi cực nhọc của một người còn sống. Văn nghệ - quân đội. [http://vannghequandoi.com.vn/binh-luan-van-nghe/tieng-thet-cam-lang-va-noi-cuc-nhoc-cua-mot-nguoi-con-song\\_16148.html](http://vannghequandoi.com.vn/binh-luan-van-nghe/tieng-thet-cam-lang-va-noi-cuc-nhoc-cua-mot-nguoi-con-song_16148.html)
- Lê Huy Bắc. (2013, 03 06). *Trung tâm - ngoại biên: Vua thất thế sẽ làm vua*. Vanchuongplus. <https://vanchuongplusvn.blogspot.com/search?q=trung+t%C3%A2m+v%C3%A0+ngo%E1%BA%A1i+bi%C3%AAn>
- Lê Huy Bắc. (2018). Jacques Derrida và “Tri biệt” kí hiệu ngôn từ. *Tạp chí khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Tập 63, Số 1, trang 3-9*. <https://www.thuvientailieu.vn/tai-lieu/jacquez-derrida-va-tri-biet-ki-hieu-ngon-tu-le-huy-bac-54571/>
- Lê Huy Hòa & Nguyễn Văn Bình. (1995). *Những bậc thầy văn chương thế giới - Tư tưởng và quan niệm*. NXB Văn Học.
- Lê Minh Khôi. (2021). *Chiến tranh hạt nhân và con người hậu chiến trong Một nỗi đau riêng của Kenzaburo Oe và Cảnh đời mờ xám của Kazuo Ishiguro*. [Khóa luận tốt nghiệp. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.

- Lê Nguyên Long. (2013, 07 30). *Trung tâm và ngoại biên: Từ hệ hình cấu trúc luận đến hệ hình hậu cấu trúc luận*. Vanchuongplus.  
<https://vanchuongplusvn.blogspot.com/2013/07/le-nguyen-long-trung-tam-va-ngoai-bien.html>
- Lê Quốc Hiếu. (2015). *Phương thức huyền thoại hóa trong văn xuôi Việt Nam đương đại*. (60 22 01 20). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội]. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Lê Thị Hiền. (2019). *Quan niệm đạo đức của J.P. Sartre*. [Khóa luận tốt nghiệp. Đại học Quốc gia Hà Nội. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn]. Đại học Quốc gia Hà Nội, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn.
- Lê Thị Vân Anh. (2010). *Tình nước đôi của chủ thể hậu thuộc địa trong Vu Không của Linda Lê*. Tiền vệt.  
<https://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=9833>
- Lê Văn Toàn & các tác giả khác. (1998). *Văn học Nhật Bản*. NXB Thông tin Khoa học xã hội.
- Loughman, C. (1999). The Seamless Universe of Ōe Kenzaburō. *World Literature Today*, 73(3), 417–422. <http://www.jstor.org/stable/40154866>
- Maina, N. J. (2017). *Usage of funerary symbols in Masuji Ibuse's Black Rain and Kenzaburō Ōe's The Silent Cry*. [Master's thesis, Kenyatta University].
- Napier, S. J. (1989). Death and the Emperor: Mishima, Ōe, and the Politics of Betrayal. *The Journal of Asian Studies*, 48(1), 71–89. <https://www.jstor.org/stable/2057665>
- Nderitu, J., Makokha, J. K. S., & Mugubi, J. (2019). Funerary symbols in Oe Kenzaburo's The Silent Cry (1967) and Masuji Ibuse's Black Rain (1970). *International Journal on Studies in English Language and Literature*, 7(12), 25–42. <http://dx.doi.org/10.20431/2347-3134.0712002>
- Nông Thị Hải Yến. (2018). *Bản năng sống và bản năng chết trong hai tiểu thuyết Và khi tro bụi; Mưa ở kiếp sau của Đoàn Minh Phượng nhìn từ tâm thức hiện sinh*. (8..22.01.21). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm, Đại học Thái nguyên]. Trường Đại học Sư phạm, Đại học Thái nguyên.
- Nyongesa, A., & Karumba, J. N. (2017). Critical writing skills: A review of Kenzabure Oe's *Silent Cry*. *Nairobi Journal of Humanities and Social Sciences*, 1(10), 86–93. <https://www.royalliteglobal.com/njhs/article/view/787/392>
- Ngô Đức Thịnh. (2014). Lý thuyết “Trung tâm và ngoại vi” trong nghiên cứu không gian văn hóa. *Thông tin xã hội*, số 3, 2014, tr. 13 - 19.

<https://scholardocs.dlu.edu.vn/ViewPDFOnline/document.php?loc=1&doc=62345070379359827198869627293234505621>

- Ngô Thuận Phát. (2022, 04 26). *Dấu ấn đa dạng của Akutagawa*. Văn nghệ - quân đội. [http://vannghequandoi.com.vn/the-gioi/dau-an-da-dang-cua-akutagawa\\_13246.html](http://vannghequandoi.com.vn/the-gioi/dau-an-da-dang-cua-akutagawa_13246.html)
- Nguyễn Hồng Anh. (2012). *Hiện tượng song đề trong Chân dung một người nghệ sĩ trẻ của James Joyce*. (62 22 30). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Nguyễn Hồng Anh. (2024). *Tác phẩm của Viet Thanh Nguyen về chiến tranh Việt Nam dưới góc nhìn căn tính*. (9 22 01 21). [Luận án Tiến sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Nguyễn Hưng Quốc. (2021). *Các lý thuyết phê bình văn học (10): Chủ nghĩa hậu thực dân*. Tiền vệ. <https://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=3836>
- Nguyễn Hưng Quốc. *Hậu cấu trúc luận/ giải cấu trúc*. Tiền vệ. <https://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=3799>
- Nguyễn Hữu Minh. (2021). *Mỹ cảm hiện sinh - từ văn hóa đến văn học Nhật Bản*. Tạp chí - Trường Đại học sư phạm, Đại học Huế, Số 1(53) (2020). <https://scholar.dlu.edu.vn/thuvienso/bitstream/DLU123456789/130553/1/CVv405S532020062.pdf>
- Nguyễn Khắc Viện. (1995). *Từ điển tâm lý*. NXB Thế giới
- Nguyễn Mạnh Trinh. (2016, 11 17). *Từ Kawabata Yasunari, Kenzaburo Oe đến Haruki Murakami*. <https://sangtao.org/2016/11/17/tu-kawabata-yasunari-kenzaburo-oe-den-haruki-murakami/>
- Nguyễn Minh Quân. (2011, 02 15). *Lý thuyết và phê bình văn học đương đại: từ cấu trúc luận đến giải cấu trúc*. Khoa Văn học - Ngôn ngữ. <http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/gioi-thieu/nhan-su/cac-nha-nghien-cuu-cong-tac-voi-cac-khoa/1755-ly-thuyt-va-phe-binh-vn-hc-ng-i-t-cu-truc-lun-n-gii-cu-truc.html>
- Nguyễn Minh Tâm. (2023). *Dấu ấn hiện sinh trong tiểu thuyết Cõi nhân gian của Nguyễn Phúc Lộc Thành*. Tạp chí Khoa học Đại học Văn hiến, số 9 (2). [https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=AwrO.Oi4mmdo3IMGjBdXNyoA;\\_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzIEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1752829881/RO=10/RU=https%3a%2f%2fjs.vhu.edu.vn%2findex.php%2fvhujs%2farticle%2fdownload%2f683%2f448%2f1589/RK=2/RS=H0csIxi3q9DJQOCxFCbT3zZ5K1k-](https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrO.Oi4mmdo3IMGjBdXNyoA;_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzIEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1752829881/RO=10/RU=https%3a%2f%2fjs.vhu.edu.vn%2findex.php%2fvhujs%2farticle%2fdownload%2f683%2f448%2f1589/RK=2/RS=H0csIxi3q9DJQOCxFCbT3zZ5K1k-)
- Nguyễn Nam Trân. (2011). *Tổng quan lịch sử văn học Nhật bản*. NXB Giáo dục Việt Nam.

- Nguyễn Ngọc Phương Trang. (2021). *Vài nét về lịch sử văn học Nhật Bản*. <https://clef.vn/ja/%E6%96%87%E5%8C%96%E3%82%B3%E3%83%BC%E3%83%8A%E3%83%BC/vai-net-ve-lich-su-van-hoc-nhat-ban.html>
- Nguyễn Quang Huy. (2012, 07 23). *Thử dẫn vào nghiên cứu văn học từ góc nhìn cổ mẫu (archetype)*. Tạp chí sông Hương. <http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c266/n10601/Thu-dan-vao-nghien-cuu-van-hoc-tu-goc-nhin-co-mau-archetype.html>
- Nguyễn Tuấn Khanh. (2011). *Những cây bút kiệt xuất trong văn học Nhật Bản hiện đại*. NXB Khoa học Xã hội.
- Nguyễn Thái Hoàng. (2016). *Dấu ấn của chủ nghĩa hiện sinh trong văn xuôi Việt Nam đương đại*. (62.22.02.21). [Luận án Tiến sĩ. Học viện Khoa học xã hội]. Học viện Khoa học xã hội Hà Nội.
- Nguyễn Thị Hương Thảo. (2014). *Nghiên cứu tiểu thuyết “Tên của đóa hồng” của Umberto Eco nhìn từ lý thuyết giải cấu trúc*. (62.22.01.21). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Nguyễn Thị Mai Chanh. (2021, 08 12). *Cảm thức hiện sinh trong tiểu thuyết của Diêm Liên Khoa*. <https://nguvan.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/cam-thuc-hien-sinh-trong-tieu-thuyet-cua-diem-lien-khoa-pgsts-nguyen-thi-mai-chanh-1905>
- Nguyễn Thị Quỳnh Như. (2023). *Căn tính và bạo lực trong tiểu thuyết của Ryu Murakami*. [Khóa luận tốt nghiệp. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Nguyễn Thị Trang. (2015). *Thi pháp huyền thoại trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương*. (60 22 01 21). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội]. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Nguyễn Văn Dân. (1999). *Nghiên cứu văn học - Lý luận và ứng dụng*. NXB Giáo Dục.
- Nguyễn Văn Dân. (2002). *Văn học phi lý*. NXB Văn hóa Thông tin.
- Nguyễn Văn Dân. (2015). Những vấn đề lý luận chung của quan hệ trung tâm và ngoại vi trên cấp độ không gian văn hóa. *Thông tin xã hội số 1, 2015, tr. 11 - 20*. <https://www.thuvientailieu.vn/tai-lieu/nhung-van-de-ly-luan-chung-cua-quan-he-trung-tam-va-ngoai-vi-tren-cap-do-khong-gian-van-hoa-57319/>
- Nguyễn Văn Dân. (2016, 10 16). *Văn học phi lý - một loại hình phản kháng đặc biệt của chủ nghĩa hiện đại*. <https://thanhpuskin.wordpress.com/2016/10/16/van-hoc-phi-ly-mot-loai-hinh-phan-khang-dac-biet-cua-chu-nghia-hien-dai/>

- Nguyễn Văn Hùng. (2024). Diễn ngôn phê bình: Đối thoại trên những lần ranh văn học. *Tạp chí Khoa học và Công nghệ, Trường Đại học Khoa học, ĐH Huế Số chuyên san Văn học Tập 23, Số 3A (2024).*  
[https://jos.husc.edu.vn/UPLOADS/numbers/76/1116\\_fulltext\\_02.nguyen\\_van\\_hung.pdf](https://jos.husc.edu.vn/UPLOADS/numbers/76/1116_fulltext_02.nguyen_van_hung.pdf)
- Õe, K. (2024). *Tiếng thét câm lặng*. (Vương Hải Yến dịch). NXB Nhã Nam.
- Õe, K. & Ishiguro, K. (1995). *From Wave Patterns: A Dialogue. Grand Street, 51*, 208–221.  
<https://doi.org/10.2307/25007833>
- Õe, K. (1988). Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma. *World Literature Today*, 62(3), 359–369. <https://doi.org/10.2307/40144281>
- Õe, K. (1998). *Sinh ra bởi tính đa nghĩa của Nhật Bản (Diễn từ Nobel 1995)*. (Lê Sơn dịch). Văn học Nhật Bản. NXB Thông tin Khoa học xã hội.
- Õe, K. (2002). An Attempt at Self-Discovery in the Mythic Universe of the Novel. *World Literature Today*, 76(1), 6–18. <https://doi.org/10.2307/40157001>
- Õe, K., & Fay, S. (2012, August 10). *The art of fiction no. 195: Kenzaburo Õe. Dialogues*. <https://dialogueseriesnew.blogspot.com/2012/08/usa-africa-dialogue-series-interview.html>
- Õe, K., & Yoshida, S. (1988). An Interview with Kenzaburō Õe. *World Literature Today*, 62(3), 369–374. <https://doi.org/10.2307/40144282>
- Õe, K., Bradbury, S., Cohn, J., & Wilson, R. (1994). An Interview with Kenzaburo Õe: The Myth of My Own Village. *Manoa, 6(1)*, 135–144. <http://www.jstor.org/stable/40154866>
- Okuyama, M. (2001). Spiritual quests in contemporary Japanese writers: Oe Kenzaburo and Murakami Haruki around 1995. *Bulletin of the Nanzan Institute for Religion & Culture*, 25, 33–42. <https://www.scribd.com/document/811136583/nirc-bulletin-vol-25-okuyama-michiaki-1>
- Ôn Mỹ Linh. (2013). Trạng thái hiện sinh của con người trong tiểu thuyết Một nỗi đau riêng. *Tạp chí Nghiên cứu Đông Bắc Á, số 2, tr. 51-55.*  
<http://thuvien.due.udn.vn:8080/dspace/bitstream/TVDHKT/9674/1/000000CVv183S22007051.pdf>
- Ôn Mỹ Linh. (2025). *Quan điểm sáng tạo nghệ thuật của Oe Kenzaburo*. Hội nhà văn.  
<https://vanvn.vn/quan-niem-sang-tao-nghe-thuat-cua-oe-kenzaburo/>
- Phạm Thị Nhật. (2013). *Tư tưởng con người trong chủ nghĩa hiện sinh*. (60.22.80) [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh]. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.

- Phạm Thị Phương Ngọc. (2015). *Tiểu thuyết John Maxwell Coetzee nhìn từ phê bình hậu thuộc địa*. (60 22 01 20). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Phạm Xuân Nguyên. (2015). Vì sao Oe Kenzaburo chưa vào được Việt Nam. *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh toàn cầu hóa: kỷ yếu hội thảo quốc tế*. NXB Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
- Phan Tuấn Anh. (2016, 07 26). *Nghiên cứu ngoại biên trong khoa học xã hội nhân văn*. Tạp chí sông Hương. <http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c412/n28093/Nghien-cuu-ngoai-bien-trong-khoa-hoc-xa-hoi-nhan-van.html>
- Phan Thị Thùy Nhung. (2012). *Huyền thoại và hành trình tìm kiếm tâm linh trong Moon palace của Paul Auster*. (60 22 30). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Phan Trọng Hoàng Linh. (2020, 04 03). *Văn học như những giá trị ngoại biên*. Tạp chí sông Hương. <http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c429/n28874/Van-hoc-nhu-nhung-gia-tri-ngoai-bien.html>
- Phan Trọng Hoàng Linh. (2021). *Thi pháp học của M.M. Bakhtin và sự phát triển thi pháp học ở Việt Nam*. (9 22 01 20). [Luận án Tiến sĩ. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh]. Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
- Phùng Văn Tửu. (2020, 10 15). Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học. Khoa Ngữ văn - Đại học Sư phạm Hà Nội. <https://nguvan.hnue.edu.vn/p/phuong-thuc-huyen-toai-trong-sang-tac-van-hoc-1170>
- Reinsma, L. M. (1998). The Flight of Kenzaburo Oe. *Christianity and Literature*, 48(1), 61–77. <http://www.jstor.org/stable/44314194>
- Riggan, W. (2002). Ōe Kenzaburō: An Introductory Note. *World Literature Today*, 76(1), 4–5. <http://www.jstor.org/stable/40157000>
- Said, E. W. (2021). *Đông phương luận*. (Luu Đoàn Huynh & và các tác giả khác dịch). NXB Tri thức.
- Said, E. W. (2021, 01 03). *Sự dụng độ các định nghĩa*. (Lê Nguyên Long dịch). Khoa Ngữ Văn, Đại học sư phạm Hà Nội. <https://nguvan.hnue.edu.vn/Nghi%C3%AAn-c%E1%BB%A9u/L%C3%BD-lu%E1%BA%ADn-V%C4%83nh%E1%BB%8Dc/p/1665>
- Sakurai, E. (1984). Kenzaburō Ōe: The Early Years. *World Literature Today*, 58(3), 370–373. <https://doi.org/10.2307/40139376>

- Sakurai, E. (1984). Kenzaburō Ōe: The Early Years. *World Literature Today*, 58(3), 370–373.  
<https://www.jstor.org/stable/40139376>
- Sartre, J. P. (1968). *Hiện sinh một nhân bản thuyết*. NXB Thế sự.
- Tachibana, R. (2002). Structures of Power: Ōe Kenzaburō's "Shiiku" ("Prize Stock"). *World Literature Today*, 76(2), 36–48. <https://doi.org/10.2307/40157258>
- Thorsen Vilslev, A. (2017). Feelings of discomfort in Ōe's "Prize Stock". *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 14(1), 151–158.  
<https://culturajournal.com/wp-content/uploads/2023/08/Cultura-14-1-14.pdf>
- Trần Đình Sử. (2013, 06 17). *Giải cấu trúc và nghiên cứu, phê bình văn học*. Trandinhsu.WordPress. <https://trandinhsu.wordpress.com>
- Trần Đình Sử. (2013, 07 31). *Cuộc phê phán luận văn của Đỗ Thị Thoan hay là sự xung đột về khung tri thức và thể hệ*. Vanchuongplus. <https://vanchuongplusvn.blogspot.com/search?q=trung+t%C3%A2m+v%C3%A0+ngo%E1%BA%A1i+bi%C3%AAn>
- Trần Hữu Thục. (2003, 10). *Edward W. Said, kẻ ngoại cuộc*. <https://www.amvc.fr/Damvc/GioiThieu/TranHuuThuc/TranHuuThucEdwardSaid.htm>
- Trần Mỹ Tường & Bùi Thanh Thảo. (2018). Tính nước đôi và kỹ thuật dòng ý thức trong tiểu thuyết Chinatown của Thuận. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Cần Thơ Tập 54, Số 3C (2018): 229-234*. [Tnh-chn-nc-i-v-k-thut-dng--thc-trong-tiu-thuyt-Chinatown-ca-Thun\\_BTT.pdf](https://www.tnh-chn-nc-i-v-k-thut-dng--thc-trong-tiu-thuyt-Chinatown-ca-Thun_BTT.pdf)
- Trần Ngọc Hiếu. (2016). Trò chơi trong diễn ngôn lý thuyết văn học hiện đại. *Tạp chí khoa học Đại học Văn hiến số 11 - tháng 5/2016*. <https://js.vhu.edu.vn/index.php/vhujsvn/article/view/539/382>
- Trần Nhật Thu. (2016). *Cảm thức hiện sinh trong truyện ngắn Việt Nam từ 1986 đến 2010*. (62.22.01.21). [Luận án Tiến sĩ. Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế]. Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế.
- Trần Thái Đình. (2005). *Triết học hiện sinh*. NXB Văn học.
- Trần Thị Hằng. (2019). *Cảm thức hiện sinh trong tiểu thuyết Y Ban*. [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học sư phạm, Đại học Đà Nẵng]. Trường Đại học sư phạm, Đại học Đà Nẵng.
- Trần Thị Hồng Hạnh. (2017). *Cảm thức hiện sinh trong sáng tác của Banana Yoshimoto*. [Luận văn Thạc sĩ. Đại học Huế. Trường Đại học Sư phạm]. Đại học Huế. Trường Đại học Sư phạm.
- Trần Thị Thanh Quang. (2018). *Dấu ấn hiện sinh trong truyện ngắn và tiểu thuyết của Nguyễn Danh Lam*. (8 22 02 21). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.

- Trần Thị Thục. (2018). *Thân phận con người trong tác phẩm của Abe Kobo và Oe Kenzaburo: Một sự so sánh*. (62 22 02 45). [Luận án Tiến sĩ. Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội]. Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Trần Thị Thục. (2019, 06 19). *Sự hình thành chủ nghĩa hiện sinh trong văn học hiện đại Nhật Bản*. Tạp chí Văn học - nghệ thuật. <http://www.vanhoanghethuat.vn/su-hinh-thanh-chu-nghia-hien-sinh-trong-van-hoc-hien-dai-nhat-ban.htm>
- Trần Văn Toàn. (2015, 02 02). *Cảm quan hiện đại và mô hình không-thời gian trong văn xuôi hư cấu giao thời*. <https://toantransphn.blogspot.com/2015/02/cam-quan-hien-tai-va-mo-hinh-khong-thoi.html>
- Treat, J. W. (1987). Hiroshima Nōto and Ōe Kenzaburō's Existentialist Other. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47(1), 97–136. <https://doi.org/10.2307/2719159>
- Võ Thị Ngọc Yến. (2017). “Ma Net” và 3.3.3.9 [Những mảnh hồn trần] của Đặng Thân nhìn từ lý thuyết trò chơi. (62.22.01.21). [Luận văn Thạc sĩ. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Vương Thị Vân Anh. (2023). *Giải cấu trúc đối lập nhị nguyên nhân vật trong Một thoát ta rực rỡ ở nhân gian (Ocean Vương)*. [Khóa luận tốt nghiệp. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM]. Trường Đại học Sư phạm TP. HCM.
- Wilson, M. N. (1986). *The Marginal World of Oe Kenzaburo*. Routledge.
- Wilson, M. N. (1995). Kenzaburo Ōe: An Imaginative Anarchist with a Heart. *The Georgia Review*, 49(1), 344–350. <http://www.jstor.org/stable/41401649>
- Yamaguchi, M. (1987). The Dual Structure of Japanese Emperorship. *Current Anthropology*, 28(4), S5–S11. <http://www.jstor.org/stable/2743420>
- Yoshida, S. (1985). Kenzaburo Ōe: A New World of Imagination. *Comparative Literature Studies*, 22(1), 80–96. <https://www.jstor.org/stable/40246518>
- Yoshida, S. (1995). The Burning Tree: The Spatialized World of Kenzaburō Ōe. *World Literature Today*, 69(1), 10–16. <https://doi.org/10.2307/40150850>
- 张文颖. (2006). *来自边缘的声音: 莫言与大江健三郎的文学*. 北京: 社会科学文献出版社.



## PHỤ LỤC

Để phục vụ cho việc nghiên cứu đề tài, tôi (tác giả công trình Dương Thị Thanh Tú) đã dịch một số tài liệu liên quan đến quan niệm sáng tạo nghệ thuật của Ōe Kenzaburō. Cụ thể, có 2 bài phỏng vấn và 1 bài tiểu luận. Tôi in lại trong phần phụ lục để người đọc tiện theo dõi.

### 1. Ōe, K & Kreisler, H - *Nghệ thuật và sự chữa lành*

Harry Kreisler. (Presenter). (1999, 4, 15). Ōe Kenzaburō - Art and Healing. [Television Broadcast]. UC Berkeley: *Conversations with History*. <https://iis.berkeley.edu/publications/kenzaburo-oe-art-and-healing>

*Tên bài phỏng vấn: Ōe Kenzaburō - Nghệ thuật và sự chữa lành*

*Người phỏng vấn: Harry Kreisler*

**HK:** Chào mừng ông quay lại với Berkeley. Xin hỏi, ông sinh ra ở đâu và lớn lên tại nơi nào?

**OE:** Tôi sinh năm 1935 trên một hòn đảo nhỏ thuộc quần đảo Nhật Bản. Tôi phải nhấn mạnh rằng khi bắt đầu cuộc chiến giữa Hoa Kỳ và Nhật Bản, tôi chỉ mới sáu tuổi. Và đến năm tôi mười tuổi thì chiến tranh kết thúc. Vậy nên, tuổi thơ của tôi gắn liền với thời kỳ chiến tranh. Đó là một điều rất quan trọng.

**HK:** Ông có phải là người đầu tiên trong gia đình theo nghiệp văn chương không?

**OE:** Đây là một vấn đề khá nhạy cảm. Gia đình tôi đã sinh sống trên hòn đảo đó suốt hơn hai trăm năm. Trong số tổ tiên của tôi có rất nhiều người làm báo. Do đó, nếu họ muốn xuất bản, tôi nghĩ họ hoàn toàn có thể trở thành những nhà văn đầu tiên. Nhưng thật không may - hoặc cũng có thể là may mắn - là họ đã không xuất bản gì cả. Vì vậy, tôi là người đầu tiên công bố các tác phẩm mình viết ra. Tuy nhiên, mẹ tôi vẫn thường nói rằng: “Đàn ông trong gia đình chúng ta luôn viết cùng một thứ.”

**HK:** Ông từng nói trong một cuộc phỏng vấn rằng: “Hành vi cố gắng ghi nhớ và hành vi sáng tạo bắt đầu chồng lấn lên nhau, và đó là lý do tôi bắt đầu viết tiểu thuyết.”

**OE:** Đúng vậy. Nếu tôi có thể bổ sung điều gì, thì đó là: tôi bắt đầu việc viết lách bằng phương pháp của trí tưởng tượng, đặt nền tảng lên tưởng tượng, và hướng tới tưởng tượng.

**HK:** Khi còn nhỏ, ông thường đọc những cuốn sách nào?

**OE:** Tôi không đọc nhiều sách trước khi lên chín tuổi. Tôi say mê những câu chuyện do bà tôi kể. Bà thường kể hầu như tất cả mọi chuyện liên quan đến gia đình và vùng đất nơi tôi sống; với tôi như vậy là đủ. Lúc đó tôi không cần đến sách. Nhưng một ngày nọ, giữa bà và mẹ tôi xảy ra một cuộc tranh luận nào đó. Sáng hôm sau mẹ tôi dậy rất sớm, gói sẵn một ký gạo - sau

khi chúng tôi ăn cơm - bà băng rừng đi đến một thành phố nhỏ trên đảo. Mãi đến khuya bà mới trở về. Bà đưa cho chị gái tôi một con búp bê nhỏ, cho em trai tôi vài cái bánh ngọt, rồi bà lấy ra hai cuốn sách bỏ túi - tập một và tập hai. Đó là *Huckleberry Finn* của Mark Twain.

Tôi chưa từng biết đến cái tên Mark Twain, hay Tom Sawyer, hay Huckleberry Finn, và mẹ tôi kể - đó là cuộc trò chuyện đầu tiên, cũng gần như là cuối cùng giữa tôi và mẹ về văn học - bà nói rằng: “Đây là cuốn tiểu thuyết hay nhất dành cho trẻ em hoặc người lớn. Cha con đã từng nói như vậy.” (Năm trước khi cha tôi qua đời.) “Mẹ mang cuốn sách này về cho con, nhưng người phụ nữ đổi gạo với mẹ có nói: “Cẩn thận đấy. Tác giả là người Mỹ. Hiện tại giữa Mỹ và Nhật đang có chiến tranh. Thầy giáo sẽ tịch thu cuốn sách của con. [Hãy dặn dò con] rằng nếu thầy hỏi tác giả là ai, thì con phải trả lời rằng Mark Twain là bút danh của một nhà văn người Đức.”

**HK: Theo bài phát biểu nhận giải Nobel của ông, ông còn đọc cuốn *Cuộc phiêu lưu kỳ diệu của Nils*.**

**OE:** Đúng vậy, đó là một tác phẩm của một nữ tác giả Thụy Điển rất nổi tiếng [Selma Lagerlöf]. Bà viết cuốn sách ấy dành cho trẻ em Thụy Điển học về bản đồ địa lý nước họ. Trong cuốn sách, một cậu bé tinh nghịch - một kẻ lừa đảo nhỏ tuổi - đi khắp đất nước với một con ngỗng nhỏ trên lưng. Cuốn sách ấy cũng cực kỳ cuốn hút đối với tôi. Vì vậy, trong thời thơ ấu của tôi chỉ có hai cuốn sách là quý giá, và tôi đã đọc đi đọc lại chúng rất nhiều lần. Tôi nhớ gần như tất cả các từ ngữ trong hai cuốn ấy.

**HK: Có một câu trong đó đặc biệt gây ấn tượng với ông: Khi người lang thang trong truyện trở về nhà, cậu nói: “Tôi lại là một con người.”**

**OE:** Đúng vậy. Nhân vật chính trong truyện bị biến thành một cậu bé tí hon nhờ phép thuật, và cậu không thể tin rằng mình có thể trở lại hình hài của một con người bình thường. Khi cậu trở về nhà, cậu lén lút bước vào nhà bếp. Cha cậu phát hiện ra cậu. Lúc đó, trong cậu trỗi dậy một cảm xúc rất nhân hậu, rất giàu tính người; và rồi một cách tự nhiên, cậu lớn lên lại thành hình dáng của một người bình thường. Sau đó cậu hét lên: “Mẹ ơi, con lại là một con người!” Câu nói đó rất quan trọng đối với tôi - và tôi muốn được nhấn mạnh điều đó.

**HK: Ông từng tự gọi mình là “nhà văn của vùng ngoại vi”. Một phần là để chỉ xuất thân của ông, nhưng dường như còn bao hàm nhiều điều hơn thế. Ông có thể giải thích rõ hơn ý nghĩa khi nói: “Tôi là một nhà văn từ vùng ngoại vi”?**

**OE:** Tôi sinh ra trên một hòn đảo nhỏ, và bản thân nước Nhật cũng nằm ở vùng ngoại vi của châu Á. Điều đó rất quan trọng. Những đồng nghiệp của tôi tin rằng Nhật Bản là trung tâm của châu Á. Thậm chí, họ thậm nghĩ rằng Nhật Bản là trung tâm của thế giới. Nhưng tôi luôn nói rằng mình là một nhà văn của ngoại vi - vùng đất ngoại vi, nước Nhật ngoại vi của châu Á, và là quốc gia ngoại vi của hành tinh này. Tôi tự hào mà nói thế.

Văn học phải được viết từ ngoại vi hướng về trung tâm, và từ đó chúng ta có thể phê phán trung tâm. Tín điều, chủ đề, hay trí tưởng tượng của tôi đều xuất phát từ con người sống ở ngoại vi. Người ở trung tâm thì không còn gì để viết. Từ ngoại vi, chúng tôi có thể kể câu chuyện của con người, và chính câu chuyện ấy có thể diễn tả nhân tính của con người ở trung tâm. Vì vậy, khi tôi nói đến “ngoại vi”, đó chính là một tín điều quan trọng bậc nhất của tôi.

**HK: Trong *Một gia đình chữa lành*, ông trích dẫn lời Flannery O'Connor khi bà nói về “thói quen” của nhà tiểu thuyết gia - một dạng thực hành tích lũy theo thời gian. Khái niệm đó có nghĩa là gì?**

**OE:** Trước hết, từ “thói quen” không phải là một từ hay khi dùng để nói về nghệ sĩ. Vì vậy tôi phải sử dụng từ đó đúng theo nghĩa mà Flannery O'Connor đã dùng. Tôi tin rằng bà đã tiếp nhận khái niệm ấy từ người thầy của mình là Jacques Maritain. Khi đó Jacques Maritain đang ở Princeton. Flannery O'Connor sinh năm 1935, tôi nghĩ vậy, và sau chiến tranh không lâu bà có những cuộc trò chuyện qua thư với thầy mình. Ông ấy nói về một quan niệm của Thomas Aquinas, người rất quan trọng đối với Jacques Maritain.

Thói quen ở đây là thế này: Khi một người viết - như tôi - kiên trì viết mỗi ngày trong mười năm hay ba mươi năm, thì dần dần, một “thói quen” của người viết sẽ được hình thành trong chính bản thân mình. Tôi không thể ý thức rõ về nó. Nhưng cũng không hoàn toàn vô thức. Dù sao đi nữa, tôi đã có được một thói quen để được tái sinh với tư cách là một nhà văn.

Vì thế, nếu tôi gặp phải một cuộc khủng hoảng chưa từng trải qua, tôi vẫn có thể được tái sinh, hoặc có thể viết ra điều gì đó, nhờ vào sức mạnh của thói quen. Ngay cả một người lính, một nông dân, hay một ngư dân cũng có thể được tái sinh nhờ sức mạnh của thói quen, khi họ đối mặt với biến cố lớn nhất trong đời.

Chúng ta - những con người - được sinh ra và tái sinh; và nếu chúng ta hình thành những thói quen của chính mình với tư cách là con người, thì tôi tin rằng ta có thể đối mặt với khủng hoảng, ngay cả khi chưa từng trải qua trước đó. Đó chính là tư tưởng của Flannery O'Connor, và tôi là học trò của Flannery O'Connor.

**HK: Sự ra đời của con trai ông đã trở thành bước ngoặt giúp ông tìm thấy tiếng nói của chính mình trong tư cách một nhà văn. Ông từng viết: “Hai mươi lăm năm trước, con trai đầu lòng của tôi chào đời với tổn thương não. Đó là một cú sốc, ít nhất là như vậy. Tuy nhiên, với tư cách là một nhà văn, tôi phải thừa nhận rằng chủ đề trung tâm trong phần lớn sự nghiệp của mình là cách mà gia đình tôi đã sống cùng đứa trẻ khuyết tật này.”**

**OE:** Vâng, chính xác. Tôi đã viết như vậy.

Khi tôi 28 tuổi, con trai tôi ra đời. Khi ấy tôi đã là một nhà văn - một nhà văn khá nổi tiếng trong giới văn học Nhật - đồng thời là sinh viên ngành văn học Pháp. Tôi thường nói bằng

giọng của Jean-Paul Sartre hoặc [Maurice] Merleau-Ponty. Tôi luôn nói về mọi thứ thông qua lăng kính triết học hiện sinh.

Nhưng khi con trai tôi ra đời với tổn thương rất nặng ở não, một đêm nọ tôi chợt muốn tìm kiếm sự khích lệ, nên tôi đã thử đọc lại cuốn sách của mình - đó là lần đầu tiên tôi đọc lại chính tác phẩm mà tôi đã viết - và vài ngày sau, tôi nhận ra rằng tôi không thể tự khích lệ bản thân thông qua cuốn sách ấy. Nếu vậy, thì cũng không ai khác có thể được khích lệ từ nó. Thế là tôi nghĩ: “Tôi chẳng là gì cả và cuốn sách của tôi cũng chẳng là gì cả.”

Tôi rơi vào trầm cảm nặng. Rồi một nhà báo, người đang biên tập một tạp chí chính trị ở Nhật, mời tôi đến Hiroshima - nơi từng bị ném bom nguyên tử. Năm đó, phong trào vì hòa bình - phong trào phản đối bom nguyên tử - đang diễn ra, và trong những cuộc hội họp, có một cuộc đấu lớn giữa phe Trung Quốc và phe Nga. Tôi là nhà báo độc lập duy nhất ở đó. Thế là tôi chỉ trích cả hai phía.

Tôi đã tìm đến bệnh viện dành cho các nạn nhân bom nguyên tử ở Hiroshima, nơi tôi gặp được bác sĩ vĩ đại [Fumio] Shigeto. Qua những cuộc trò chuyện với bác sĩ Shigeto và các bệnh nhân tại bệnh viện, tôi dần cảm nhận được rằng có điều gì đó khiến tôi cảm thấy được an ủi. Tôi muốn đi theo vì có cảm giác rằng “có điều gì đó ở đây.” Vậy là tôi trở lại Tokyo và đến bệnh viện nơi con trai tôi đang điều trị, trò chuyện với các bác sĩ về việc cứu sống con mình. Rồi tôi bắt đầu viết về Hiroshima. Và đó chính là bước ngoặt của cuộc đời tôi - một dạng thức tái sinh.

**HK:** Vậy là đã có một sự tương tác giữa những gì ông chứng kiến nơi các nạn nhân Hiroshima, và đặc biệt là giữa những quan sát của ông về các bác sĩ đang điều trị họ. Chính những điều ông chứng kiến ấy đã đưa ông vượt lên một tầng bậc khác trong việc đối diện với bi kịch cá nhân?

**OE:** Vâng. Bác sĩ Shigeto nói với tôi: “Chúng tôi không thể làm gì cho các nạn nhân. Ngay cả đến hôm nay, chúng tôi vẫn không hiểu rõ bản chất căn bệnh của họ. Ngay cả vào thời điểm đó, chỉ mới sau vụ ném bom một thời gian ngắn, chúng tôi cũng không biết gì cả. Nhưng chúng tôi vẫn làm những gì có thể. Mỗi ngày có hàng ngàn người chết. Nhưng giữa những thi thể ấy, tôi vẫn tiếp tục công việc của mình. Vậy Kenzaburō, cậu còn có thể làm gì khác, khi họ cần sự trợ giúp của chúng ta? Giờ đây, con trai cậu cần cậu. Cậu phải hiểu rằng, trên hành tinh này, không ai cần cậu ngoài con trai cậu.”

Lúc ấy tôi vỡ lẽ. Tôi trở về Tokyo và bắt đầu làm điều gì đó cho con trai mình, cho chính mình và cho vợ tôi.

**HK:** Tiểu thuyết của ông viết về sự ra đời của đứa con trai khuyết tật mang tên *Một nỗi đau riêng*, còn những bài viết về Hiroshima được tập hợp lại trong *Sổ tay Hiroshima*. Trong đó, ông viết: “Khi các bác sĩ ở Hiroshima tưởng tượng về thảm họa bom nguyên

tử, họ đang cố gắng nhìn sâu và rõ hơn vào tầng sâu của địa ngục mà chính họ cũng bị cuốn vào. Có một nỗi bi thiết trong sự quan tâm song hành vừa cho bản thân vừa cho người khác; nhưng chính điều đó lại càng làm nổi bật sự chân thành và tính xác thực mà chúng ta cảm nhận được...” Ông muốn nói rằng, khi chứng kiến sự song hành ấy nơi người bác sĩ, ông đã được dẫn dắt để nhận ra sự phức tạp trong hoàn cảnh của nhân vật **Điều trong tiểu thuyết?**

**OE:** Đúng vậy. Trước đó, chủ đề nhỏ của tôi chỉ là sự hai mặt hoặc mâu thuẫn nội tại trong con người. Khái niệm này xuất phát từ chủ nghĩa hiện sinh Pháp. Tôi nghĩ tôi đã khám phá ra được sự nhị nguyên đích thực, và từ đó hiểu cách nào để trở nên “xác thực” như người ta vẫn nói. Nhưng từ “*tính xác thực*” (*authenticity*) không nên bị đóng băng trong trường hợp của tôi. Tôi từng dùng từ ấy theo nghĩa của Jean-Paul Sartre. Còn hôm nay, tôi sẽ dùng một từ khác - đơn giản hơn. Tôi muốn trở thành một người sống chính trực.

Nhà thơ Ireland W. B. Yeats đã viết trong một bài thơ: “Chàng trai trẻ đứng thẳng người.” Chính trực. Thẳng thắn. Chính là mẫu người trẻ ấy mà tôi đã luôn khao khát trở thành. Nhưng vào thời điểm ấy, tôi lại dùng từ “chính trực”.

**HK: Lionel Trilling từng viết rằng, việc thừa nhận những cảm xúc của mình là một trong những hành vi dũng cảm và quý giá nhất mà một nhà văn có thể làm. Đó chính là điều ông đã làm trong *Một nỗi đau riêng*.**

**OE:** Vâng. Tôi muốn làm điều đó. Khi ấy tôi không nghĩ đến giá trị của sự chính trực. Tôi chỉ cảm thấy mình phải viết về bản thân. Tại sao không chứ? Tôi cảm thấy nếu tôi không làm vậy, thì tôi không thể được tái sinh, và con trai tôi cũng không thể được tái sinh.

Vậy nên, khi tôi đứng bên bờ biển, tôi quyết định rằng: tôi phải cứu lấy chính mình, và tôi phải cứu lấy con trai mình. Tôi nghĩ, đó là lý do tôi viết cuốn sách ấy.

**HK: Con trai ông đã trở thành một nhà soạn nhạc. Gia đình ông - vợ, con và chính ông - trong quá trình chăm sóc cậu bé theo thời gian đã phát hiện ra khả năng giao tiếp của cậu. Ông có thể kể cho chúng tôi cách điều đó diễn ra không?**

**OE:** Cho đến khi con trai tôi được bốn hoặc năm tuổi, nó hoàn toàn không có hành vi gì thể hiện muốn giao tiếp với chúng tôi. Chúng tôi nghĩ rằng nó không hề có ý thức gì về gia đình. Trông nó rất, rất cô độc - như một hòn sỏi giữa đám cỏ. Nhưng một ngày nọ, nó tỏ ra hứng thú với tiếng chim phát ra từ radio. Thế là tôi mua những đĩa ghi âm tiếng chim hoang dã của Nhật Bản. Tôi thu lại thành một băng gồm 50 loài chim - những tiếng hót của chim. Có tiếng hót chim và giọng nói rất đều đều, bình thản của một nữ phát thanh viên đọc tên các loài chim. “Tada-dada” rồi: “Chim sơn ca.” “Tada-da.” “Chim sẻ.” “Đây là chim sơn ca, đây là chim sẻ.” Chúng tôi nghe cuộn băng đó trong suốt ba năm. Trong suốt ba năm đó, mỗi khi phát băng tiếng chim, con trai tôi trở nên rất yên tĩnh. Điều đó rất cần thiết để khiến nó bình tâm. Vợ tôi cần

làm việc, và tôi cũng cần làm việc. Thế là chúng tôi sống cùng nhau - ba người - với những âm thanh của loài chim.

Mùa hè năm nó lên sáu, tôi đưa nó đến ngôi nhà trên núi. Khi vợ tôi đang dọn dẹp căn nhà nhỏ của chúng tôi, tôi ở trong khu rừng nhỏ gần đó, cõng con trai trên vai. Gần đó có một cái hồ nhỏ. Một con chim cất tiếng hót - là một trong một đôi chim. Đột nhiên, một giọng nói rõ ràng, phẳng lặng vang lên: “Đó là chim gà nước.” Tôi bàng hoàng. Cả khu rừng im lặng. Chúng tôi im lặng suốt năm phút và tôi đã cầu nguyện cho điều gì đó, ở ngay trên đầu tôi. Tôi cầu nguyện: “Xin hãy để tiếng chim ấy lại vang lên, và xin hãy để con tôi lại cất tiếng, nếu điều đó không phải là ảo giác hay mộng tưởng của tôi.” Rồi năm phút sau, con chim còn lại - con cái - cất tiếng hót. Và con trai tôi nói: “Đó là chim gà nước.” Tôi liền quay về nhà cùng con trai và kể với vợ tôi.

Chúng tôi chờ suốt đêm để nghe thêm một tiếng nói khác, nhưng không có gì cả. Chúng tôi không ngủ. Nhưng vào sáng sớm, một con chim sẻ nhỏ bay đến đậu trên cây trước cửa sổ. Nó phát ra âm thanh rất nhỏ, và con trai tôi nói: “Đó là chim sẻ.” Và rồi, mọi thứ bắt đầu. Chúng tôi bắt tiếng hót của một loài chim, và con trai tôi sẽ trả lời. Chúng tôi thực hiện rất nhiều bản ghi tiếng chim, thậm chí có cả chim ở Mỹ và châu Âu. Con trai tôi trả lời rất yên tĩnh và rất chính xác nếu nó nghe thấy tên của một loài chim hai hoặc ba lần. Chúng tôi bắt đầu giao tiếp bằng lời nói.

“Pooh-chan” – con trai tôi được gọi là Pooh-chan, theo Winnie the Pooh – “đó là con chim gì vậy?” [Nó sẽ trả lời sau khi tôi bật băng.] “Chim sẻ.” “Pooh-chan, con muốn nghe chim gì?” Nó suy nghĩ, [rồi nói:] “Chim gà nước.” “Chim sơn ca.” Rồi tôi sẽ bật băng.

Và rồi, chúng tôi bắt đầu giao tiếp. Con trai tôi được nhận vào một trường dành cho người thiếu năng trí tuệ, và rất ít giáo viên nghĩ rằng họ có thể dạy được nó. Nhưng họ thường bật FM, những bản nhạc của Handel, Bach... Rồi con trai tôi bắt đầu nghe nhạc. Sau khi tiếp xúc với âm nhạc, nó dần quên gần hết tên các loài chim.

Khi nó mười sáu tuổi, nó bị một cơn co giật rất nặng và mất thị lực ở cả hai mắt. Mỗi mắt vẫn nhìn được, nhưng không thể phối hợp cả hai cùng lúc. Vì vậy nó không thể nhìn bản nhạc và phím đàn cùng lúc. Nó đánh sai nốt, và điều đó khiến nó rất khó chịu. Thế là nó từ bỏ việc chơi piano, và mẹ nó đã dạy nó cách viết nhạc. Chỉ sau năm tuần, nó đã bắt đầu chép nhạc của Bach bằng bút chì. Ban đầu là những bản nhạc rất đơn giản. Một năm sau, nó bắt đầu tự sáng tác.

**HK:** Giờ đây cậu ấy đã có hai đĩa CD mà người ta có thể mua ở Berkeley, trên đường Telegraph phải không?

**OE:** Vâng, khi tôi ở đây mười tám năm trước, tôi còn đang nghĩ về con trai tôi. Và chỉ hai ngày trước thôi, khi tôi đang chuẩn bị bài giảng, tôi đến Tower Records và mua vài đĩa của Pisaro.

Tôi kiểm tra trong cửa hàng và tìm thấy hai đĩa CD của con trai tôi, và đã nghe chúng vào sáng nay.

**HK:** Con trai ông đã hiện thực hóa giấc mơ của Nils - bay trên đôi cánh chim, hoặc trong trường hợp của cậu ấy, là bay trên những âm thanh của loài chim.

**OE:** Vâng, bên cạnh việc học từ những loài chim [như Nils], con trai tôi có thể nói, “Vâng, con là một con người. Con là một người đàn ông.” Bên cạnh những đĩa nhạc của con trai, tôi cũng đã nghĩ: “Tôi là một con người.”

**HK:** Trong tác phẩm *Sự chữa lành gia đình (A Healing Family)* ông viết rằng âm nhạc của con trai ông cho thấy rằng, trong chính hành động thể hiện bản thân, có một “năng lực chữa lành, một năng lực hàn gắn trái tim”, và ông còn nói tiếp rằng: “Trong âm nhạc hay văn chương mà ta sáng tạo, dù ta có đối mặt với tuyệt vọng - bóng đêm của tâm hồn mà ta phải vượt qua - ta sẽ phát hiện rằng bằng cách thể hiện nó ra, ta có thể được chữa lành và cảm nhận niềm vui phục dựng; và khi những trải nghiệm gắn kết giữa đau đớn và hồi phục được tích tụ, lớp này chồng lớp khác, không chỉ tác phẩm của nghệ sĩ được phong phú thêm mà lợi ích từ đó còn lan tỏa đến người khác...”

**OE:** Tôi xin nói thêm điều này. Sau khi viết bài luận đó, tôi nhận được rất nhiều câu hỏi. Có những nhà phê bình nói rằng, “Oe giờ đây đã trở nên bảo thủ. Ông ấy là một người rất trầm lặng; ông ấy nói rằng âm nhạc của con trai ông ấy chữa lành ông và ông có thể được chữa lành bởi chính đĩa nhạc ấy. Điều đó rất tiêu cực và bảo thủ,” họ nói vậy. Tôi phải trả lời điều đó. Tôi không nói rằng *được chữa lành* trong tiếng Nhật. Động từ “chữa lành” phải được sử dụng một cách chủ động. Tôi chữa lành chính mình. Một con người được chữa lành bởi điều gì đó - đó là một hành vi rất chủ động của con người. Khi tôi nghe nhạc của con trai tôi, tôi không cảm thấy mình đang trải nghiệm một điều gì bị động. Tôi cảm thấy mình đang làm một điều tích cực cùng với con trai tôi. Chúng tôi đang nhìn về cùng một hướng. Vậy nên nếu có ai đó cảm thấy họ được chữa lành bởi âm nhạc của con trai tôi, thì ngay cả khi như thế, tôi vẫn tin rằng người đó đang nhìn về cùng một hướng với con trai tôi. Vậy là họ đang chủ động chữa lành chính mình cùng với con trai tôi.

**HK:** Vậy là con trai ông đang “tiếp tục sống” như ông từng nói. Và câu chuyện của cậu ấy có thể truyền cảm hứng cho người khác, giúp họ cũng tiếp tục sống. Và trong quá trình đó, họ tự chữa lành.

**OE:** Vâng, chính xác. Tôi cũng muốn làm điều tương tự. Âm nhạc của con trai tôi là hình mẫu cho văn chương của tôi. Tôi muốn làm điều tương tự.

**HK:** Ông có tin rằng một nhà văn lựa chọn chủ đề cho mình, hay là chủ đề tự tìm đến họ?

**OE:** Nadine Gordimer từng viết rằng ta không chọn một chủ đề, một tình huống hay một câu chuyện. Chính chủ đề chọn chúng ta - đó là sứ mệnh của người cầm bút. Thời đại, những ngày

tháng sống chọn chúng ta làm nhà văn. Chúng ta phải phản hồi lại thời đại của mình. Từ trải nghiệm cá nhân, tôi cũng có thể nói giống như Nadine Gordimer: tôi không chọn câu chuyện về một đứa con trai khuyết tật, chúng tôi cũng không chọn chủ đề về một gia đình có một đứa trẻ khuyết tật. Thật lòng, tôi từng muốn thoát khỏi điều đó, nếu có thể. Nhưng có điều gì đó đã chọn tôi để viết về nó. Chính con trai tôi đã chọn tôi. Đó là một lý do xác đáng khiến tôi tiếp tục viết.

**HK: Trong một bài tiểu luận khác, ông viết: “Phong cách nền tảng trong việc viết của tôi là bắt đầu từ những vấn đề cá nhân rồi liên hệ chúng với xã hội, với quốc gia và với thế giới.”**

**OE:** Tôi nghĩ tôi đang làm công việc của mình để kết nối bản thân tôi và gia đình tôi với xã hội - và với vũ trụ. Việc kết nối tôi và gia đình với vũ trụ thì dễ, bởi vì mọi văn chương đều có xu hướng thần bí nào đó. Vì vậy, khi chúng ta viết về gia đình mình, chúng ta có thể kết nối bản thân với vũ trụ. Nhưng tôi muốn kết nối bản thân và gia đình mình với xã hội. Khi chúng ta kết nối với xã hội thì ta không còn chỉ viết về những vấn đề rất riêng tư nữa, mà đang viết một tiểu thuyết độc lập.

**HK: Trong tác phẩm *Sự chữa lành gia đình*, ông nói rằng những bài học ông học được từ việc đưa một đứa trẻ khuyết tật trở thành một phần động lực sống trong gia đình chính là hình mẫu cho cách xã hội nên đối xử với người khuyết tật - và xã hội cũng nên học từ họ. Về bản chất, ta có thể tạo nên một xã hội chữa lành nếu ta xây dựng được một gia đình chữa lành.**

**OE:** Vâng, tôi hy vọng vậy. Nhưng tôi không muốn nhấn mạnh vai trò của gia đình có con khuyết tật, cũng không muốn nhấn mạnh cá nhân. Lúc nào cũng vậy, khi chúng ta kết nối gia đình cá nhân của mình với xã hội, điều đó mới có giá trị xã hội; nếu không, tôi nghĩ ta chỉ có thể viết về những điều riêng tư thông qua trải nghiệm. Khi tôi đặt tên cho cuốn tiểu thuyết đầu tiên viết về con trai mình là *Một nỗi đau riêng (A Personal Matter)*, tôi tin rằng tôi đã nhận ra điều quan trọng nhất: không có gì gọi là vấn đề cá nhân cả; ta phải tìm ra mối liên hệ giữa bản thân ta - những vấn đề “riêng tư” - với xã hội.

**HK: Theo ông, vai trò của nhà văn trong đời sống chính trị của thời đại là gì?**

**OE:** Là kết hợp việc phục vụ xã hội - đó mới là chính trị. Tôi không cần bất kỳ vai trò nào như một người làm chính sách. Một vài người bạn của tôi thì đã trở thành những người hoạch định chính sách.

**HK: Ông không muốn trở thành Henry Kissinger?**

**OE:** Tôi từng tham gia một hội thảo cùng ông Kissinger. Trong buổi tiệc chia tay, ông Kissinger nói - với một nụ cười đầy ác ý - “Con thỏ rất tinh ranh thường hay cười trong phim hoạt hình, đó chính là nụ cười tinh ranh của ông Oe.” Đó là lời ông Kissinger nói.

Tôi không phải là một người xấu xa. Nhưng khi đối diện với những nhà làm chính sách, thỉnh thoảng tôi có nụ cười tinh quái. Tôi không phải là một người có chính sách, làm chính trị. Nhưng từ đời sống con người, qua những gì tôi viết, tôi muốn đóng góp điều gì đó cho chính trị. Vì vậy, tôi phải làm điều đó thông qua văn chương và các tiểu luận.

**HK: Đó là điều gì?**

**OE:** Tôi có thể nói một cách rất cá nhân, bằng giọng nói rất nhỏ bé của mình: giờ đây tôi đang làm điều đó.

**HK: Theo ông, nhà văn Nhật Bản cần đóng góp điều gì cho diễn ngôn ở Nhật Bản - nơi dường như rất vật chất và thiếu vắng các giá trị nhân văn?**

**OE:** Tôi đã chỉ trích thái độ của người Nhật đối với châu Á, đối với thế giới, từ trước cả khi khủng hoảng kinh tế xảy ra ở Nhật. Ngay cả khi chúng tôi còn nghèo, tôi đã bắt đầu chỉ trích thái độ ấy. Trong giai đoạn thịnh vượng, tôi vẫn tiếp tục. Và ngay cả bây giờ, khi chúng tôi đang rơi vào khủng hoảng kinh tế, tôi vẫn phải tiếp tục.

Ở Nhật, chúng tôi từng mong muốn tạo ra một thái độ quốc gia thực sự mới sau khi chiến tranh kết thúc. Suốt nhiều năm, chúng tôi đã cố tạo ra dân chủ, một con người dân chủ, một quốc gia dân chủ. Tôi nghĩ rằng chúng tôi đã từ bỏ điều đó. Năm mươi năm đã trôi qua. Bây giờ đang tồn tại một bầu không khí chống dân chủ ở Nhật Bản. Người ta chưa nói rõ rằng chủ nghĩa dân tộc cực đoan phải trở lại, nhưng tôi cảm thấy rất mơ hồ. Có một bầu không khí nguy hiểm của chủ nghĩa dân tộc đang len lỏi vào xã hội. Vậy nên hiện tại, tôi muốn chỉ trích xu hướng này, và muốn làm mọi thứ để ngăn chặn sự phát triển của chủ nghĩa phát xít trong xã hội Nhật Bản.

**HK: Văn chương của ông - những tiểu thuyết và chủ đề nhân văn ông tập trung - có góp phần tạo ra một khí hậu tư tưởng, từ đó chủ nghĩa phát xít trở nên ít khả thi hơn không?**

**OE:** Khi tôi ở Hiroshima, bác sĩ Shigeto đã nói: “Khi anh không thể nghĩ ra điều gì để làm, anh phải làm một điều gì đó.” Vậy nên tôi nghĩ nếu tôi có một chút ảnh hưởng nào đó tới các trí thức trẻ, chúng tôi có thể tổ chức một dạng sức mạnh khác. Bởi vì khủng hoảng hiện tại là một cảm giác vô thức về chủ nghĩa dân tộc cực đoan ở Nhật Bản - một cảm giác rất mạnh mẽ, một bầu không khí rất lớn. Nếu chúng tôi viết về nó một cách chính xác, nếu chúng tôi lên tiếng công kích nó, thì các trí thức trẻ sẽ có thể trở nên ý thức được về cảm giác đó. Điều đó rất quan trọng - ngay từ đầu.

**HK: Những trí thức này có thể đối diện với các vấn đề đó và giúp định hình cuộc tranh luận công khai - cũng giống như trong *Một nỗi đau riêng*, nhân vật thanh niên Điều đã phải đối mặt với thực tại của mình.**

**OE:** Vâng, tôi muốn kêu gọi những người trẻ ở Nhật Bản, những trí thức trẻ, hãy đối diện với thực tại của họ.

**HK:** Nhiều tác phẩm của ông tập trung vào tuổi trẻ; ví dụ như *Hái nụ, giết mầm* (*Nip the Buds, Shoot the Kids*), nói về những băng nhóm thanh thiếu niên sống trong một thế giới không có giá trị, nơi thị trấn đã bị di tản. Vậy người trẻ có vai trò đặc biệt nào trong việc định hình những ý niệm của chúng ta về thế giới?

**OE:** Ở phần kết của tiểu thuyết mới của tôi, nhân vật chính đang tạo ra một tổ chức từ thiện mới, không phải Kitô giáo, cũng không phải Phật giáo, mà chỉ đơn giản là một điều gì đó dành cho tâm hồn anh và tâm hồn của những người trẻ tụ hội lại. Một ngày, người thủ lĩnh đọc Kinh Thánh trước mặt mọi người - thư gửi tín hữu Êphêô. Trong Êphêô có hai từ: "Con Người Mới" (New Man). Chúa Giêsu đã trở thành Con Người Mới trên thập giá. Chúng ta phải cởi bỏ chiếc áo cũ của con người cũ. Chúng ta phải trở thành Con Người Mới. Chỉ có Con Người Mới mới có thể làm được điều gì đó, vậy nên bạn phải trở thành Con Người Mới.

Nhân vật chính của tôi không có định hướng cụ thể nào cho tương lai, nhưng anh tin rằng chúng ta phải tạo ra Con Người Mới. Người trẻ phải trở thành Con Người Mới. Người già phải đóng vai trò trung gian để tạo nên Con Người Mới. Đó là tín điều của tôi. Tôi luôn suy nghĩ về vai trò của người trẻ ở Nhật Bản.

**HK:** Vậy sinh viên nên chuẩn bị gì cho tương lai? Trước hết, làm sao để chuẩn bị trở thành nhà văn? Làm sao để có ảnh hưởng tích cực trong việc định hình Con Người Mới?

**OE:** Trước hết, tôi hy vọng người trẻ sẽ ngay thẳng và độc lập.

**HK:** Giống như Bird?

**OE:** Đúng vậy. Thứ hai, tôi hy vọng họ có trí tưởng tượng. Trí tưởng tượng không phải là chấp nhận hình ảnh người khác trao cho ta, mà là tạo ra hình ảnh của chính mình, và chính xác hơn nữa, là cải biến trí tưởng tượng đã được trao cho ta. Trở nên ngay thẳng và có trí tưởng tượng - như vậy là đủ để trở thành một người trẻ rất tốt.

**HK:** Ông từng nói về bác sĩ Shigeto rằng: “Không quá hy vọng, cũng không quá tuyệt vọng, ông ấy chỉ đơn giản đối mặt với đau khổ bằng tất cả khả năng của mình.” Và ông nói tiếp: “Ông ấy thật sự là một con người đích thực.”

**OE:** Giáo sư của tôi là một chuyên gia về Chủ nghĩa Nhân văn Pháp, và ông ấy luôn nói với tôi: “Chủ nghĩa Nhân văn là gì? Là sống không quá hy vọng, cũng không quá tuyệt vọng trong hiện tại.” Không quá hy vọng, cũng không quá tuyệt vọng - đó là mẫu hình của một nhà nhân văn thời nay. Đó là lời bình của thầy tôi, và tôi đã nói điều đó với ông Shigeto, và ông ấy đáp: “Đúng, tôi biết điều đó qua cả cuộc đời mình.”

**HK:** Cảm ơn ông rất nhiều vì đã chia sẻ những suy tư với chúng tôi, và vì đã quay trở lại Berkeley. Hy vọng ông sẽ quay lại thêm lần nữa.

**OE:** Cảm ơn ông.

**HK:** Cảm ơn quý vị đã theo dõi chương trình *Conversation with History*.



## 2. Oe, K., & Ishiguro, K - *Mô hình Sóng: Một cuộc đối thoại*

Oe, K., & Ishiguro, K. (1995). *From Wave Patterns: A Dialogue*. *Grand Street*, 51, 208–221. <https://doi.org/10.2307/25007833>

*Tên bài phỏng vấn: Mô hình Sóng: Một cuộc đối thoại*

*Người phỏng vấn: Kazuo Ishiguro*

*Cuộc đối thoại sau đây được trích từ bản ghi chép cuộc trò chuyện giữa Ōe Kenzaburō và Kazuo Ishiguro, tác giả của Tàn ngày để lại (The Remains of the Day) và Người nghệ sĩ của thế giới phiêu diêu (An Artist of the Floating World), diễn ra vào tháng Mười Một năm 1989 - nhân dịp Ishiguro trở về thăm Nhật Bản lần đầu tiên sau ba mươi năm xa cách, kể từ khi ông rời đi năm năm tuổi (chuyến đi được tài trợ bởi Quỹ Giao lưu Quốc tế Nhật Bản - Japan Foundation). Phiên bản đầy đủ hơn của buổi phỏng vấn này đã được đăng trong tạp chí Grand Street số 38, năm 1991.*

**ŌE KENZABURŌ:** Trong cuốn tiểu thuyết *Tiếng hét câm lặng (The Silent Cry)*, tôi đã viết về Shikoku. Tôi sinh ra và lớn lên tại một ngôi làng miền núi trên hòn đảo ấy. Khi mười tám tuổi, tôi vào Đại học Tokyo để theo học văn học Pháp. Hệ quả là tôi hoàn toàn bị tách biệt khỏi ngôi làng của mình, cả về mặt văn hóa lẫn địa lý. Khoảng thời gian ấy, bà tôi qua đời, còn mẹ tôi thì đã bắt đầu già yếu. Những truyền thuyết, phong tục và văn hóa dân gian của ngôi làng đang dần bị mai một. Trong khi đó, tôi lại đang ở Tokyo, cố gắng tưởng tượng và hồi tưởng về những điều ấy. Hành vi hồi tưởng và hành vi sáng tạo bắt đầu chồng lấn lên nhau. Và đó là lý do tôi bắt đầu viết tiểu thuyết. Tôi cố gắng viết chúng bằng những phương pháp của văn học Pháp mà tôi đã được học. Khi đọc các tiểu thuyết của ông, và suy ngẫm về lịch sử văn học Anh, tôi có ấn tượng rất mạnh rằng, xét về mặt phương pháp, ông là một tiểu thuyết gia đang đứng ở tuyến đầu của nền văn học Anh hiện đại.

**KAZUO ISHIGURO:** Điều đó thật đáng trân trọng. Tôi rất quan tâm khi được nghe về hoàn cảnh ông bị tách rời khỏi quá khứ của mình ở Shikoku. Có phải ông đang nói rằng, chính sự thôi thúc phải nhớ lại hay duy trì mối liên hệ với quá khứ đã đóng vai trò then chốt trong việc khiến ông trở thành một nhà văn?

**ŌE KENZABURŌ:** Tôi có một cuốn sách sắp được xuất bản bằng tiếng Pháp bởi Gallimard, *M/T et l'histoire des merveilles de la forêt*. Chữ “M” là viết tắt của *matriarch* (nữ trưởng tộc), còn chữ “T” là *trickster* (kẻ tinh quái). Trước đây, tôi từng viết một cuốn sách có tên là *Trò chơi đương đại (Contemporary Games)*, kể về những huyền thoại của ngôi làng và vũ trụ của ngôi làng ấy. Khi tôi viết *M/T et l'histoire*, tôi đã một lần nữa lắng nghe những lời kể của bà tôi

về vũ trụ học, và ghi chép lại đúng như nguyên văn lời bà. Trên thực tế, lịch sử của ngôi làng tôi đã hoàn toàn bị mai một. Gần như không ai còn nhớ đến nó nữa. Chẳng hạn, có một nơi từng xảy ra một cuộc bạo loạn khiến hàng chục người thiệt mạng, nhưng giờ không ai còn nhớ chuyện đó. Gia đình tôi, đặc biệt là bà tôi, nhớ rất rõ những chuyện ấy và đã kể lại cho tôi. Tôi lớn lên trong ngôi làng đó, thường xuyên lắng nghe những câu chuyện ấy.

Sau đó, khi tôi mười bốn tuổi, tôi chuyển lên thành phố và bị cắt đứt hoàn toàn khỏi làng, trong khi những người thân thì lần lượt qua đời. Vì vậy, giờ đây, người duy nhất còn ghi nhớ cốt lõi của những huyền thoại trong ngôi làng đó chính là tôi. Và đó là điều mà tôi muốn viết trong hiện tại. Tôi muốn viết một cuốn sách có thể tổng kết, hoặc khép lại toàn bộ sự nghiệp sáng tác của tôi từ trước đến nay. Những điều đó sẽ là chủ đề chính của cuốn sách, và vào thời điểm hiện tại, chúng là những gì có ý nghĩa sâu sắc nhất đối với tôi.

**KAZUO ISHIGURO:** Tôi hy vọng bản dịch tiếng Anh của cuốn sách đó sẽ sớm được xuất bản. Tôi rất mong chờ được đọc nó. Tôi cho rằng *Tiếng hét câm lặng* (*The Silent Cry*) là một tác phẩm phi thường. Một trong những lý do khiến tôi cho rằng đây là một tác phẩm đặc biệt nằm ở chỗ: đối với một nhà văn, việc tạo được một khoảng cách nhất định với những biến cố cá nhân sâu sắc - những sự kiện từng chạm đến và khuấy động tâm can - thường là điều rất khó khăn. Cuốn sách này dường như bắt nguồn từ một sự kiện như vậy, nhưng đồng thời, ông lại có vẻ như đã kiểm soát được nó, duy trì được kỷ luật nghệ thuật, để từ đó biến nó thành một tác phẩm nghệ thuật có ý nghĩa phổ quát. Nó không chỉ đơn thuần là câu chuyện về ông Ōe.

Tôi nhận thấy một trong những cách mà ông có thể làm được điều đó là nhờ một kiểu hài hước rất đặc biệt, một giọng điệu độc đáo. Nó rất khác so với kiểu hài hước thường thấy trong phần lớn văn học phương Tây - thứ hài hước chủ yếu dựa vào các trò đùa. Trong các tác phẩm của ông, mọi thứ đều mang một cảm giác hài hước kỳ lạ, luôn cận kề với bi kịch - một kiểu hài hước rất đen tối. Đây là một trong những phương thức mà ông dường như đã sử dụng để kiểm soát những biến cố hằn là rất gần gũi và riêng tư. Ông Ōe, với tư cách một nghệ sĩ, luôn giữ được quyền kiểm soát đối với tác phẩm của mình. Nhưng ông có nghĩ rằng kiểu hài hước đó là một đặc điểm riêng trong lối viết của ông, hay là điều ông tiếp thu từ một truyền thống rộng lớn hơn trong văn học Nhật Bản?

**ŌE KENZABURŌ:** Thật thú vị khi ông đặt ra câu hỏi đó, bởi vì một trong những điều tôi cảm thấy là độc đáo trong các tác phẩm của ông chính là khả năng kiểm soát khoảng cách giữa bản thân với thời đại và các nhân vật mà ông viết. Mỗi cuốn sách của ông đều mang một giọng điệu riêng biệt, dù chúng có sự kết nối ở tầng sâu. Vì thế, tôi rất trân trọng những nhận xét của ông về giọng điệu và khoảng cách trong các tác phẩm của tôi.

Tôi cho rằng vấn đề hài hước mà ông vừa nêu là một vấn đề rất quan trọng. Đây là một trong những điểm mà tôi khác biệt với Yukio Mishima. Mishima gắn bó rất sâu sắc với truyền

thống văn học Nhật Bản, đặc biệt là những truyền thống ở trung tâm - Tokyo hoặc Kyoto - tức là truyền thống đô thị. Còn tôi xuất thân từ một truyền thống mang tính ngoại vi hơn, từ một vùng quê rất hẻo lánh của đảo Shikoku. Đó là một nơi vô cùng kỳ lạ, mang theo lịch sử dài của sự áp bức, ở bên ngoài tầm với của văn hóa trung tâm. Tôi cho rằng, kiểu hài hước của tôi là kiểu hài hước của những con người sống ở nơi ấy. Mishima có một niềm tin rất lớn vào lối hài hước của ông; có lẽ sẽ chính xác hơn nếu nói rằng, hài hước của ông là hài hước của trung tâm, còn hài hước của tôi là hài hước của vùng ngoại vi.

**KAZUO ISHIGURO:** Tôi rất quan tâm muốn biết cảm nhận của ông về Mishima. Ở Anh, tôi thường xuyên được các nhà báo hỏi về Mishima - liên tục. Họ kỳ vọng tôi là một chuyên gia về Mishima chỉ vì tôi có gốc gác Nhật Bản. Mishima rất nổi tiếng ở Anh, và ở phương Tây nói chung, phần lớn là vì cách ông ấy đã chết. Nhưng tôi cũng nghi ngờ rằng hình ảnh của Mishima lại xác nhận một số định kiến mang tính khuôn mẫu mà phương Tây vốn có về người Nhật. Và đó là một phần lý do tại sao tôi nghĩ ông ấy dễ được khán giả phương Tây tiếp nhận. Ông ấy phù hợp với một số đặc điểm cố định. Tất nhiên, việc thực hiện nghi lễ *seppuku* (mổ bụng tự sát) là một trong những hình ảnh sáo mòn đó. Ông ấy cũng mang quan điểm chính trị cực đoan. Vấn đề là toàn bộ hình ảnh về Mishima ở phương Tây đã không giúp người ta có một cách tiếp cận sáng suốt đối với văn hóa và con người Nhật Bản. Có lẽ nó còn khiến người ta tiếp tục bị giam giữ trong những định kiến và những hình ảnh mang tính khuôn mẫu rất hời hợt về người Nhật.

**ŌE KENZABURŌ:** Những nhận xét mà ông vừa đưa ra về cách Mishima được đón nhận ở châu Âu là hoàn toàn chính xác. Toàn bộ cuộc đời của Mishima, bao gồm cả cái chết bằng nghi lễ *seppuku*, chắc chắn là một dạng trình diễn nhằm khắc họa hình ảnh một người Nhật điển hình. Hơn nữa, hình ảnh đó không phải là thứ tự phát sinh từ tâm thức Nhật Bản, mà là hình ảnh bề ngoài của người Nhật nhìn từ góc nhìn châu Âu - một hình ảnh tưởng tượng. Mishima đã diễn lại hình ảnh đó y như nguyên mẫu. Ông ta kiến tạo chính bản thân mình đúng theo khuôn mẫu đó. Đó là cách ông ta sống và cũng là cách ông ta chết.

Giáo sư Edward Said đã sử dụng thuật ngữ “Đông phương luận” (*orientalism*) để chỉ quan niệm của người châu Âu về phương Đông. Ông nhấn mạnh rằng chủ nghĩa phương Đông là cách nhìn của người châu Âu, không liên quan gì đến những người thực sự sống ở phương Đông. Nhưng Mishima lại nghĩ ngược lại. Ông ta như muốn nói: “Hình ảnh của các ông về người Nhật chính là tôi.” Tôi nghĩ Mishima muốn chứng minh điều gì đó bằng việc sống và chết trọn vẹn theo hình ảnh ấy. Đó là con người ông ta, và cũng là lý do ông đạt được vinh quang văn chương ở châu Âu và trên toàn thế giới.

Nhưng điều thực sự đã xảy ra là Mishima đã trình bày một hình ảnh sai lệch. Hệ quả là, trong nhận thức của người châu Âu về người Nhật, Mishima đứng ở một cực, còn những người

như Akio Morita, chủ tịch Sony, thì ở cực kia. Theo tôi, cả hai hình ảnh đều không chính xác. Nhưng nếu vậy thì chúng ta nên tìm kiếm hình ảnh đúng đắn hơn về người Nhật ở đâu? Trong tiểu thuyết *Người nghệ sĩ của thế giới phiêu diêu* của ông, ở đoạn cuối có một cảnh với một nhóm thanh niên Nhật Bản và người họa sĩ già đang nhìn họ với ánh mắt đầy triu mến. Tôi nghĩ rằng những người trẻ như vậy thực sự tồn tại ở Nhật Bản, và chính họ là những người đã tạo nên sự phồn vinh cho nền kinh tế Nhật. Tất nhiên, Mishima không hề nhắc đến họ. Còn những nhà văn như tôi, vốn có cái nhìn bi quan về Nhật Bản, thì cũng chưa từng nắm bắt được họ. Do đó, tôi cho rằng tiểu thuyết của ông đã có ảnh hưởng tích cực đến nhận thức về Nhật Bản ở châu Âu, như một liều thuốc giải độc cho hình ảnh Mishima.

Bản thân người Nhật cũng muốn được nhìn nhận như những con người hiền hòa và nhẹ nhàng, giống như nghệ thuật Nhật Bản - tranh phong cảnh và những thứ tương tự. Họ không muốn bị coi là những kẻ đế quốc kinh tế hay quân phiệt xâm lược. Họ muốn người khác nghĩ đến những bức tranh hoa, thứ gì đó tĩnh lặng và đẹp đẽ, khi nghĩ đến Nhật Bản. Khi những cuốn sách đầu tiên của ông xuất hiện ở Nhật Bản, người ta đã giới thiệu ông theo cách ấy. Ông được mô tả như một tác giả rất yên tĩnh và ôn hòa, và vì thế, rất Nhật Bản. Nhưng ngay từ đầu tôi đã nghi ngờ điều đó. Tôi cảm thấy đây là một tác giả sở hữu một trí tuệ sắc bén. Và thực tế điều đó đã được khẳng định qua từng cuốn sách của ông. Văn phong của ông luôn mang một kết cấu hai tầng, với hai hoặc nhiều yếu tố đan cài vào nhau. Tôi cũng cảm thấy rằng kiểu sức mạnh nội tâm ấy không mang tính Nhật Bản cho lắm; người này, tôi nghĩ, là người đến từ nước Anh.

**KAZUO ISHIGURO:** Tôi không cố gắng trở thành một nhà văn “yên tĩnh”. Đó thực ra là vấn đề về kỹ thuật hơn là chủ ý. Sách của tôi có vẻ bề ngoài yên tĩnh - không có nhiều người bị sát hại hay những chuyện quá kịch tính. Nhưng với tôi, chúng không hề là những cuốn sách yên tĩnh, bởi vì chúng đề cập đến những điều khiến tôi bất an nhất, và những câu hỏi khiến tôi lo lắng nhất. Với tôi, chúng hoàn toàn không yên ả chút nào. Tôi tự hỏi, thưa ông Oe, liệu ông có cảm thấy mình có trách nhiệm đối với cách người Nhật được nhìn nhận ở nước ngoài hay không? Khi ông viết sách, ông có ý thức về độc giả quốc tế và về việc những cuốn sách đó sẽ ảnh hưởng thế nào đến cái nhìn của người phương Tây đối với Nhật Bản? Hay ông không nghĩ đến những điều như thế?

**ŌE KENZABURŌ:** Tôi từng được một đài truyền hình Đức phỏng vấn. Người phỏng vấn là người đã dịch một trong các cuốn sách của tôi sang tiếng Đức. Ông ấy hỏi tôi rằng việc được dịch sang tiếng Đức có ý nghĩa đặc biệt với tôi không. Tôi trả lời là “không” và lập tức một sự im lặng chết chóc bao trùm cả trường quay. Lý do tôi trả lời “không” đơn giản là bởi vì tôi viết sách cho độc giả Nhật Bản, chứ không phải cho người nước ngoài. Hơn nữa, độc giả Nhật Bản mà tôi nghĩ đến là một nhóm khá hạn chế. Những người tôi viết cho là những người cùng thế hệ với tôi, những người đã có những trải nghiệm tương tự như tôi. Vì vậy, khi tôi đi ra nước

ngoài, hoặc được dịch sang các thứ tiếng khác, hay bị phê bình ở nước ngoài, tôi cảm thấy khá dửng dưng. Trách nhiệm mà tôi cảm nhận được là với những độc giả Nhật Bản - những người đang sống cùng tôi trong môi trường này.

Tuy nhiên, với tư cách là một độc giả, văn học nước ngoài lại rất quan trọng đối với tôi. William Blake có ảnh hưởng lớn đến tôi. Tôi đã viết một cuốn sách dựa trên cảm hứng từ Blake, và một cuốn khác dựa trên Malcolm Lowry. Một cuốn sách khác nữa viết về một học giả chuyên về Dante sống ở vùng nông thôn. Về mặt này, tôi đã chịu ảnh hưởng theo nhiều cách từ các học giả đến từ đất nước của ông. Vì vậy, theo nghĩa đó, tôi bị ảnh hưởng rất nhiều từ văn học nước ngoài. Tôi đọc sách của ông bằng tiếng Anh, chẳng hạn. Dù vậy, tôi vẫn nghĩ rằng khi viết, tôi luôn hướng tới độc giả Nhật Bản. Tôi mang một cảm giác trách nhiệm mà bản thân không thể thoát ra được, mặc dù tôi cũng thấy rằng có lẽ cảm giác đó là sai lầm ở một mức độ nào đó.

Tất nhiên, tôi tin rằng một tiểu thuyết gia đích thực là người mang tính quốc tế, như chính ông vậy. Trong trường hợp của ông, tôi nghĩ rằng bên cạnh việc là một nhà văn quốc tế, ông còn rất “Anh” nữa. Trong *Tàn ngày để lại*, ông đã khám phá ra những góc nhìn từ đó có thể miêu tả một cách sâu sắc cả người Anh lẫn người Mỹ. Góc nhìn ấy hoàn toàn khác với cách nhìn của một người Nhật hay một người Trung Quốc. Có thể chính tôi mới là một nhà văn Nhật Bản hơn cả Mishima. Cá nhân tôi hy vọng rằng thế hệ nhà văn trẻ Nhật Bản sau này sẽ có thể khám phá ra được một góc nhìn hoặc một tầm nhìn mang tính quốc tế hơn.

**KAZUO ISHIGURO:** Có vẻ như không bao giờ tồn tại một mối quan hệ rõ ràng giữa đối tượng độc giả mà một tác giả *nghĩ* rằng mình đang hướng đến, và đối tượng mà thực tế tác giả ấy *thực sự* tiếp cận được. Nhiều nhà văn cổ điển vĩ đại - dù là người Hy Lạp cổ hay bất kỳ ai khác - không hề hình dung rằng một ngày nào đó họ sẽ tiếp cận những con người đến từ các nền văn hóa hoàn toàn khác với văn hóa của chính họ. Có thể Plato khi viết chỉ đơn giản hướng đến những người dân Athens đương thời, nhưng tất nhiên chúng ta ngày nay vẫn đọc ông trong những bối cảnh văn hóa hoàn toàn khác biệt, nhiều thế kỷ sau đó.

Tôi đôi khi lo lắng rằng những nhà văn *có ý thức* hướng đến một độc giả quốc tế lại có thể tạo ra tác động *ngược*. Có khả năng một điều gì đó rất quan trọng trong văn chương sẽ bị đánh mất, bởi vì người ta đang làm loãng đi bản năng nghệ thuật của chính mình. Nó gần giống như một hoạt động tiếp thị đại trà.

Tôi đặc biệt lo lắng về điều này, bởi vì chúng ta đang sống trong một thời kỳ mà văn hóa Mỹ - hay nói rộng hơn là văn hóa Anglo-Mỹ- đang lan rộng khắp toàn cầu: ở châu Á, ở Mỹ Latinh, v.v... Nó dường như ngày càng lan tỏa mạnh mẽ hơn. Có lẽ trong hoàn cảnh đó, điều quan trọng là các nhà văn không nên quá bận tâm về câu hỏi liên quan đến đối tượng độc giả của họ.

Chính ông, thưa ông Ōe, có thể nghĩ rằng mình chỉ đang viết cho thế hệ của chính ông, cho người Nhật Bản. Nhưng các tác phẩm của ông lại được đọc bởi rất nhiều người bên ngoài nhóm đó. Người ta muốn dịch tác phẩm của ông. Và có vẻ như theo thời gian, danh tiếng của ông ngày càng được biết đến rộng rãi ở nhiều nơi trên thế giới. Điều đó cho thấy rằng một người có thể chỉ nhắm đến một nhóm độc giả nhỏ, nhưng nếu tác phẩm của họ mạnh mẽ và chân thành thì nó vẫn có thể có được sức cộng hưởng phổ quát và quốc tế.

Ngược lại, tôi biết rằng có rất nhiều nhà văn đang *có ý thức* cố gắng viết ra những cuốn tiểu thuyết “sẵn sàng để được dịch”. Nhưng tất nhiên, không mấy ai thực sự muốn đọc những tác phẩm đó, bởi vì chúng đã mất đi một dạng sức mạnh ban đầu nào đó - thứ vốn xuất phát từ cường độ tinh thần khi ta viết cho một nhóm người cụ thể. Có lẽ việc một nhà văn có tính quốc tế hay không là điều mà chính họ cũng không thể kiểm soát. Nó gần như là một yếu tố ngẫu nhiên. Nhưng thường thì, tôi nghĩ, càng đi sâu vào chiều sâu nội tâm, chiều sâu sự thật trong tác phẩm, thì khả năng tác phẩm ấy trở nên quốc tế lại càng lớn - bất kể tác giả đang viết cho một nhóm nhỏ hay một đám đông rộng lớn. Ông có nghĩ rằng giới nhà văn trẻ ở Nhật Bản ngày nay đang lo lắng về vấn đề làm sao để trở nên “quốc tế” không?

**ŌE KENZABURŌ:** Trong số báo tối qua của tờ *Asahi Shimbun* [một trong những tờ nhật báo lớn nhất Nhật Bản], có một bài viết nói về việc bản dịch một tác phẩm của nhà văn Haruki Murakami đang được đọc rộng rãi tại New York. Bài báo trích dẫn một bài phê bình trên *New York Times*, trong đó nhận định rằng hiện nay người ta đã có thể hình dung được về một nền văn học của “vành đai Thái Bình Dương”.

Suốt một tuần qua, tôi đã suy nghĩ nhiều về việc ông rốt cuộc là kiểu nhà văn như thế nào. Kết luận của tôi là: thay vì gọi ông là một “nhà văn Anh” hay một “nhà văn châu Âu”, tôi nghĩ ông là một *nhà văn viết bằng tiếng Anh*. Xét về khả năng cung cấp chất liệu cho văn học, tiếng Anh sở hữu một nguồn sức mạnh phi thường. Dường như trong suốt thời gian dài, thế chủ động trong văn chương thế giới, đặc biệt là ở thể loại tiểu thuyết, đã thuộc về tiếng Anh. Một nhà văn nếu nắm được tiếng Anh thì ngay cả khi rời khỏi nước Anh, họ vẫn có thể trở thành những nhà văn vĩ đại.

D. H. Lawrence là một ví dụ như vậy, Lawrence Durrell cũng thế; và E. M. Forster nữa. Tôi cảm thấy rằng, khi nghĩ về ông như một “người viết tiếng Anh” (writer of English), chứ không đơn thuần là một “nhà văn Anh”, thì tôi đã nắm bắt được một điều gì đó rất căn bản. Để so sánh, Murakami viết bằng tiếng Nhật, nhưng văn phong của ông thì không thực sự mang tinh thần của văn học Nhật Bản. Nếu dịch sang tiếng Anh kiểu Mỹ, văn của ông có thể được đọc một cách rất tự nhiên ở New York.

Tôi nghi ngờ rằng phong cách ấy không hoàn toàn là văn học Nhật Bản, nhưng cũng không thực sự là văn học Anh hay Mỹ. Tuy nhiên, thực tế là một nhà văn trẻ người Nhật lại có

thể được đón đọc rộng rãi tại Hoa Kỳ - đó là một tín hiệu tích cực cho tương lai của văn hóa Nhật Bản. Một nhà văn trẻ người Nhật đã đạt được điều mà tôi, Mishima hay Kōbō Abe đều chưa từng làm được.

**KAZUO ISHIGURO:** Tôi nghĩ rằng bản thân tôi cũng chia sẻ những mối lo ngại tương tự. Tôi từng tham dự một buổi thuyết giảng của nhà tư tưởng châu Âu George Steiner, một học giả rất nổi tiếng tại Anh, hiện đang giảng dạy tại Cambridge. Tôi nghĩ rằng ông cũng đã từng biết đến nhiều ý tưởng của ông ấy. Một trong những nỗi lo thường trực của ông là việc các nền văn hóa trên thế giới đang dần biến mất do bị nuốt chửng bởi một “tám chắn” khổng lồ ngày càng lan rộng - đó là nền văn hóa Anh - Mỹ (Anglo-American culture).

Ông Steiner cảm thấy vô cùng lo lắng trước thực tế rằng hiện nay, các bài nghiên cứu khoa học tại Trung Quốc và cả ở Nhật Bản thường được viết trực tiếp bằng tiếng Anh, bởi vì chúng cần được trình bày tại các hội nghị quốc tế, nơi chỉ sử dụng tiếng Anh. Ở các nước công sản, giới trẻ cũng nghe nhạc rock phương Tây mới nhất. Ông rất sợ một kiểu “chết dần” của văn hóa - khi mà tám chắn khổng lồ, nhợt nhạt và vô sắc ấy, mang tên Văn hóa Anh - Mỹ, đang trùm phủ lên toàn thế giới. Để tồn tại, con người buộc phải hy sinh nhiều yếu tố làm nên sự độc đáo trong văn hóa của họ - những điều vốn tạo nên ý nghĩa cho nghệ thuật và văn hóa - và thay vào đó, họ phải góp phần vào một cái gì đó lạ lùng, đang dần chinh phục cả thế giới.

Tôi nghĩ đây thực sự là một điều đáng để lo lắng. Có lẽ thế hệ nhà văn của tôi tại Anh vẫn chưa bận tâm đủ về vấn đề này. Chúng tôi có lẽ lại quan tâm đến điều ngược lại - nỗi lo rằng mình *chưa đủ tính quốc tế*. Nhưng tôi nghĩ đây chính là một vấn đề mà chúng ta cần phải suy nghĩ nghiêm túc. Sẽ thật kỳ lạ nếu tất cả chúng ta đều đóng góp vào cùng một kiểu văn hóa, nếu như tất cả đều hướng đến một nhóm độc giả giống nhau. Chúng ta có thể sẽ kết thúc giống như truyền hình quốc tế hiện nay - rất phổ biến, nhưng lại đầy hơi hợt. Thật buồn nếu văn học và nghệ thuật nghiêm túc cũng trở thành như vậy, phải hạ mình xuống mức mẫu số chung thấp nhất chỉ để trở nên “quốc tế”.

Hiện nay, trong giới nhà văn trẻ ở Anh, có một cảm giác rằng nước Anh không còn là một quốc gia quan trọng nữa. Thế hệ các nhà văn lớn tuổi hơn luôn mặc định rằng nước Anh là một quốc gia có tầm ảnh hưởng rất lớn, và vì thế, nếu anh viết về nước Anh hay các vấn đề của người Anh, thì tự khắc điều đó cũng sẽ mang ý nghĩa toàn cầu. Nhưng thế hệ nhà văn trẻ hiện nay rất ý thức được rằng điều này không còn đúng nữa, rằng nước Anh bây giờ giống như một thị trấn tỉnh lẻ trong bản đồ thế giới. Một số nhà văn trẻ ở Anh đang mang trong mình một dạng mặc cảm tự ti; họ cảm thấy mình phải nỗ lực có ý thức để tiếp cận những chủ đề mang tính quốc tế, bởi nếu chỉ viết về cuộc sống ở Anh thôi, thì sẽ chẳng ai quan tâm cả.

Có lẽ cảm giác này không tồn tại ở Hoa Kỳ hay Nhật Bản, vì cả hai quốc gia này đều đang có một nhận thức rất mạnh mẽ rằng họ đang ở trung tâm của thế giới, và rằng họ sẽ là

những người chi phối thế kỷ XXI. Nhưng, sống tại Anh, tôi cảm thấy áp lực phải trở thành một nhà văn có tầm vóc quốc tế. Nếu không, tôi có thể sẽ rơi vào vị thế giống như các nhà văn Đan Mạch hay Thụy Điển - trở thành những tiếng nói ở vùng ngoại vi, vì rất nhiều câu hỏi lớn của thời đại đang dần bỏ qua nước Anh. Ở một khía cạnh nào đó, tôi nghĩ các nhà văn trẻ Nhật Bản không cần phải cảm thấy mặc cảm như thế, đơn giản vì chiều hướng của lịch sử hiện nay đang đứng về phía họ.

**KO:** Tôi hoàn toàn không phản đối việc Nhật Bản trở nên giàu có nhờ vào các sản phẩm như radio hay ô tô. Nhưng tôi cho rằng tình trạng của nền kinh tế và tình trạng của văn học là hai điều không liên quan. Các nhà văn Nhật Bản nên nhận thức rõ rằng văn học Nhật Bản vẫn là một nền văn học ở vùng ngoại vi (peripheral literature). Khi một nền văn học ở ngoại vi cố gắng vươn mình để trở thành trung tâm, một trong những hệ quả thường thấy là nó sẽ tìm cách trở nên “kỳ lạ” hay “ngoại lai”. Tôi nghĩ Mishima đã từng cố tạo ra một nền văn học như thế - một nền văn học của sự kỳ lạ, sự quyến rũ phương Đông. Nhưng tôi cho rằng nỗ lực ấy là sai lầm. Trớ trêu thay, có lẽ nhà văn Nhật Bản chỉ có thể đóng một vai trò nào đó trong văn học thế giới khi họ biết thể hiện những mối quan tâm đặc thù của Nhật Bản bằng một thứ văn học mang bản sắc ngoại vi.

Tôi biết đến George Steiner. Có vẻ như ông ấy rất thích ý tưởng rằng mọi thứ đang chết dần - ban đầu là bi kịch, và bây giờ là văn hóa. Tôi cho rằng hình ảnh “văn hóa Anh-Mỹ như một tấm chăn khổng lồ đang trải ra khắp thế giới” là một trong những ẩn dụ hay nhất của ông. Nhưng tôi không hoàn toàn đồng tình với nhận định của anh về việc nước Anh hiện đang ở vị trí ngoại vi trong kinh tế và quan hệ quốc tế toàn cầu. Tôi tin rằng xét về phương diện văn hóa, nước Anh vẫn giữ một vị trí rất quan trọng trên thế giới, và sẽ còn tiếp tục như vậy trong tương lai.

Khi nhìn về thế kỷ XXI, tôi không nghĩ rằng Nhật Bản sẽ trở thành trung tâm văn hóa chỉ nhờ vào sức mạnh kinh tế. Tôi cũng không tin rằng các “phát ngôn viên văn hóa” của nước Mỹ sẽ có nhiều quyền lực, hay các phát ngôn viên văn hóa của Liên Xô sẽ có ảnh hưởng sâu rộng. Tôi nghĩ rằng trong thế kỷ XXI, chính những tuyên ngôn của các nhà văn và học giả cô lập đến từ những quốc gia nhỏ bé, dường như nằm ở ngoại vi, sẽ đóng vai trò quan trọng trong văn hóa toàn cầu. Một ví dụ là nhà văn Italo Calvino, người đã qua đời một cách đáng tiếc gần đây. Ông vốn được mời giảng loạt bài *Mellon Lectures* tại Đại học Harvard, và ông đã làm việc trên bản thảo những bài giảng ấy cho đến tận ngày ông mất - ngày trước khi ông khởi hành đến Hoa Kỳ. Bản thảo này đã được dịch sang tiếng Anh với nhan đề *Six Memos for the Next Millennium* (*Sáu ghi chú cho thiên niên kỷ tới*). Khi đọc tác phẩm đó, tôi cảm thấy công trình của một tiểu thuyết gia đến từ nước Ý - một quốc gia ở vùng ngoại vi về kinh tế và chính trị - lại hàm chứa những điều cốt lõi nhất cho thế kỷ tiếp theo.

Một ví dụ khác là nhà văn người Séc Milan Kundera, hiện đang sống lưu vong ở Pháp. Khi đọc “*Diễn từ tại Israel*” - một bài viết nằm ở phần cuối cuốn *The Art of the Novel* (Nghệ thuật tiểu thuyết) - tôi nghĩ chúng ta sẽ tìm thấy ở đó sự diễn đạt sâu sắc nhất về cách một nhà văn nên sống và hành động trong thời đại hôm nay.

Vì thế, tôi cho rằng điều mà các nhà văn Nhật Bản cần học là: họ phải suy nghĩ nghiêm túc về cách mình có thể đóng góp cho văn hóa thế giới như những đại diện của một quốc gia nhỏ nhưng giàu văn hóa ở châu Á. Hơn nữa, họ phải làm điều đó mà không cần đến sự hỗ trợ từ giới kinh doanh hay chính trị. Chính với tư cách là những người viết, họ sẽ phải tự mình mở ra một con đường đến với nước Anh, hoặc nước Pháp.

**KI:** Tôi muốn bổ sung thêm vào những điều tôi đã nói trước đó. Không chỉ đơn giản vì nước Anh đang suy giảm vị thế kinh tế mà tôi mới nói rằng các nhà văn Anh có cảm giác mình ở vị trí ngoại vi. Tôi không nghĩ đó thực sự là vấn đề kinh tế. Thực tế, tôi cho rằng trong một số khía cạnh, điều ngược lại mới đúng.

Các nhà văn từ Anh, và đến mức độ nào đó là từ Đức, Pháp, và cả bản thân tôi nữa, khi đi dự các hội nghị nhà văn quốc tế thì đôi khi lại cảm thấy tự ti so với các nhà văn đến từ những nơi như châu Phi, Đông Âu hay Mỹ Latinh. Bởi vì trong nhiều cuộc tranh luận trí tuệ lớn - giữa tự do và chế độ độc tài, giữa chủ nghĩa cộng sản và chủ nghĩa tư bản, hay giữa thế giới thứ ba và các nước công nghiệp phát triển - thì dường như tiền tuyến lại nằm ở những quốc gia này, và vai trò của các nhà văn như Kundera hoặc một số nhà văn châu Phi được định hình rõ ràng hơn.

Các nhà văn đến từ tất cả các nước Đông Âu dường như luôn có một vai trò chính trị cụ thể để đảm nhiệm. Có thể đây là một giả định sai lầm, nhưng đó là giả định dễ dàng mà nhiều người trong chúng tôi - những người đến từ các nước an toàn hơn, như Anh, Tây Đức hay Pháp - thường nghĩ đến, dù tình hình Tây Đức giờ đã thay đổi đột ngột.

Có thể việc các nhà văn Anh cảm thấy họ cần phải đi xa, ít nhất là trong tưởng tượng, cũng là điều tốt. Tôi nghĩ thế hệ nhà văn trẻ ở Anh, nhiều hơn thế hệ trước, có xu hướng viết những tiểu thuyết không diễn ra ở Anh, hoặc ít nhất không diễn ra vào thời của họ. Họ nhìn lại lịch sử, đến một thời điểm mà nước Anh đang khủng hoảng, nên chiến tranh thường được nhắc đến nhiều. Hoặc họ dùng trí tưởng tượng để tạo ra những vùng đất hoàn toàn hư cấu. Điều này ngày càng phổ biến, và tôi nghĩ nó bắt nguồn từ ý tưởng rằng Anh dường như rất xa rời những sự kiện quan trọng - chính trị và xã hội - trên thế giới.

Có thể các nhà văn ở Nhật Bản và Hoa Kỳ không cảm thấy điều đó nhiều như vậy, vì họ có cảm giác rằng, bất kể về mặt kinh tế, Nhật Bản và Mỹ đang đứng ở tiền tuyến của một điều gì đó quan trọng sắp xảy ra trên thế giới. Tôi nghĩ điều đó có tác động nhất định đến cách các nhà văn nhìn nhận tác phẩm của mình và nguồn cảm hứng cho trí tưởng tượng của họ.

**KO:** Khi chính tôi ra nước ngoài tham gia các hội nghị khác nhau, tôi luôn chỉ là một nhà văn cá nhân. Tôi nghĩ những điều tôi đã nói phần lớn không liên quan đến sự phát triển kinh tế của Nhật Bản. Cảm nhận của tôi về Nhật Bản là nước này vẫn còn ở vị trí ngoại vi, và mặc dù có sức mạnh kinh tế, Nhật Bản vẫn chưa thực sự thể hiện vai trò quốc tế của mình, đặc biệt là trong khu vực châu Á. Nhìn lại, tôi nghĩ mình có thể chịu một phần trách nhiệm về tình trạng này, nên tôi nói về điều đó và những điều mà một nhà văn, với tư cách một nhà văn, có thể làm để bù đắp.

Vì lý do nào đó, các nhà văn Nhật Bản thường tránh xa các hội nghị nhà văn quốc tế. Cho đến giờ, ít nhất thì cũng chưa có nhiều tác giả ra nước ngoài để lên tiếng về vị trí của Nhật Bản trên thế giới, về những mâu thuẫn mà các nhà văn Nhật cảm nhận trong bối cảnh thịnh vượng kinh tế, về những điều khiến họ băn khoăn sâu sắc. Vì vậy, riêng tôi, tôi đang cố gắng làm điều đó, từng chút một. Nhật Bản có nhiều doanh nhân và chính trị gia rất giỏi, nhưng với tư cách là một tiểu thuyết gia, tôi muốn lên tiếng trên trường quốc tế về những điều mà họ không bao giờ đề cập đến. Và tôi nghĩ điều này có ý nghĩa với các nhà văn từ nước ngoài, đặc biệt là những nhà văn trẻ như bạn, khi đến Nhật Bản để quan sát kỹ lưỡng đất nước này và gặp gỡ các trí thức Nhật Bản. Tôi hy vọng điều này sẽ dẫn đến sự hiểu biết sâu sắc hơn về những vấn đề như vai trò khó khăn của các trí thức Nhật Bản trong bối cảnh thịnh vượng vật chất, và đến những cuộc giao lưu văn hóa ở một tầm mức thực sự sâu sắc.

### 3. Ōe, K - *Bản sắc kép của Nhật Bản: nỗi nhập nhằng của một nhà văn*

Ōe, K. (1988). Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma. *World Literature Today*, 62(3), 359–369. <https://doi.org/10.2307/40144281>

*Tên bài viết: Bản sắc kép của Nhật Bản: nỗi nhập nhằng của một nhà văn*

Nhà văn Ōe Kenzaburō đã trình bày tham luận *Bản sắc kép của Nhật Bản: nỗi nhập nhằng của một nhà văn* trong khuôn khổ hội thảo quốc tế với chủ đề *Thách thức của văn hóa Thế giới thứ ba, diễn ra tại Trung tâm Văn hóa Quốc tế (The International House of Japan)*, Tokyo, vào năm 1986. Tham luận sau đó được in lại trong Tạp chí *World Literature Today*, Tập 62, Số 3, chuyên đề *Văn học Nhật Bản đương đại (Mùa hè, năm 1988)*.

Văn học Nhật Bản đang suy tàn chăng? Với tư cách là một nhà văn Nhật Bản, tôi đứng trước quý vị hôm nay, mang trong lòng một nỗi hoài nghi không phải không có cơ sở rằng văn học Nhật Bản thực sự đang trên đà suy thoái. Một lời thú nhận như thế, đến từ một nhà văn thuộc *Thế giới thứ ba*, chắc hẳn sẽ gây thất vọng cho quý vị - những người đang mong đợi một “thách thức” thực sự từ cuộc thảo luận mang tên *Thách thức của văn hóa Thế giới thứ ba*. Tuy nhiên, tôi vẫn sẵn sàng chấp nhận vai diễn của kẻ hề gây thất vọng, bởi có những lý do sâu xa.

Bản chất dân tộc Nhật Bản và trong tâm thức người Nhật có một yếu tố khiến chúng tôi không muốn thừa nhận mình là một phần của Thế giới thứ ba, và cũng không muốn đóng vai trò tương ứng với vị trí đó. Trên thực tế, Nhật Bản đã bước lên vũ đài quốc tế như một quốc gia Thế giới thứ ba kể từ thời Minh Trị Duy Tân (1868). Thế nhưng, trong suốt quá trình hiện đại hóa sau đó, Nhật Bản lại trở thành một quốc gia công khai thù địch với chính những nước láng giềng Thế giới thứ ba trong khu vực châu Á - thể hiện rõ qua việc sáp nhập Triều Tiên và cuộc chiến tranh xâm lược Trung Quốc. Sự thù địch đó, đáng buồn thay, vẫn còn tiếp diễn cho đến ngày nay.

Những gì chúng tôi đã phá hủy tại Trung Quốc trong thời kỳ xâm lược là quá lớn - đến mức không gì có thể khôi phục hay bù đắp được. Thế nhưng, ngay cả bây giờ, hơn bốn mươi năm sau khi chiến tranh kết thúc, tôi vẫn không cho rằng người Nhật chúng tôi đã làm đủ những gì có thể để bồi thường - cả về kinh tế lẫn văn hóa. Việc sáp nhập Triều Tiên năm 1910 không hẳn là chuyện quá khứ, nếu xét đến tình trạng phân biệt đối xử mà khoảng 600.000 người Hàn Quốc đang sinh sống tại Nhật Bản hiện nay phải chịu đựng. Hơn nữa, khi chứng kiến chính phủ chúng tôi ủng hộ chính quyền Hàn Quốc, vốn đang đàn áp các lực lượng đấu tranh vì dân chủ, chúng ta càng thấy rõ rằng Nhật Bản thực chất là một trong những thế lực đang đàn áp Thế giới thứ ba. Đó hẳn cũng chính là hình ảnh quốc gia mà Nhật Bản hiện diện không chỉ trong mắt những người đấu tranh dân chủ ở Hàn Quốc, mà còn trong mắt các phong trào dân chủ khắp

châu Á. Tôi phải lắng nghe một cách nghiêm túc và trợn vện những lời phê phán của các đồng nghiệp, đặc biệt là của đại biểu đến từ Philippines - Kidlat Tahimik. Nhật Bản và người Nhật đã phản bội những con người đang khao khát dân chủ tại các quốc gia *Thế giới thứ ba*. Chúng tôi thường là những kẻ gây hấn với các nước trong khối *Thế giới thứ ba*, trong khi chính chúng tôi cũng là một phần của nó. Gánh nặng của hình ảnh đó đè nặng trên lưng tôi, khi tôi đứng trước quý vị lúc này.

Vậy, hình ảnh của Nhật Bản và người Nhật trong con mắt các quốc gia công nghiệp hóa là gì? Trong thời gian lưu lại Hoa Kỳ, nếu tôi được chào đón bằng những nụ cười trung lập, thì đó là bởi tôi là một người Nhật làm công việc viết tiểu thuyết chứ không phải sản xuất ô tô, tivi hay thiết bị âm thanh, những mặt hàng đang cạnh tranh gay gắt trên thị trường quốc tế. Tôi không nhận được những cái bắt tay nồng nhiệt từ những người tiêu dùng hân hoan với sản phẩm Nhật Bản. Nhưng đồng thời, tôi cũng không phải đối mặt với sự thù địch công khai từ những công nhân đang sản xuất ra các sản phẩm phải cạnh tranh với hàng hóa của Nhật. Tuy vậy, khi so sánh chuyến đi này với lần đầu tôi đến Hoa Kỳ cách đây hai mươi năm, thì chỉ riêng việc tôi là người Nhật thôi cũng đủ khiến tôi cảm nhận rõ ràng một cơn khủng hoảng. Dù tôi vẫn luôn cảm thấy nỗi khủng hoảng ấy khi còn ở Nhật, nhưng đến đây, tôi lại cảm nhận nó rõ rệt và sâu sắc hơn bao giờ hết.

Khủng hoảng mà tôi cảm thấy chính là nỗi bất an khi sống trong một quốc gia tuy là cường quốc kinh tế với thặng dư thương mại khổng lồ, nhưng lại phụ thuộc vào nhập khẩu cho phần lớn thực phẩm và tài nguyên. Đó là một đất nước mà đời sống người dân sẽ bị tàn phá nếu cán cân xuất nhập khẩu rơi vào khủng hoảng. Tôi cảm thấy lo ngại khi sống trong một quốc gia trên hành trình vươn lên thành cường quốc công nghệ, đã làm ô nhiễm môi trường khắp nơi và hiện không thể tìm ra giải pháp khắc phục. Tôi cảm nhận được sự nguy hiểm khi sống trong một đất nước từng trải qua thảm họa bom nguyên tử ở Hiroshima và Nagasaki, nhưng nay lại được điều hành bởi một chính phủ chỉ biết ủng hộ chương trình Sáng kiến Phòng thủ Chiến lược (SDI) của Hoa Kỳ, góp phần tiếp tay cho huyền thoại “rắn đe hạt nhân” lan rộng ở Viễn Đông.

Vì sự giàu có của mình, Nhật Bản ngày nay đã trở thành thành viên của các quốc gia tiên tiến, nhưng chắc chắn, đó không phải là một quốc gia độc lập, một đất nước tự mình đề ra kế hoạch nhằm kiến tạo hòa bình cho thế giới. Tôi cảm thấy khủng hoảng khi là công dân của một quốc gia đang tự mãn, điều được phản ánh rõ nét qua kết quả cuộc tổng tuyển cử gần đây (năm 1986), với chiến thắng áp đảo của đảng cầm quyền do Thủ tướng Nakasone, một người bạn thân và đồng minh của Tổng thống Reagan lãnh đạo. Với tư cách là một trí thức Nhật Bản, chính chuyến đi này khiến tôi cảm nhận nỗi khủng hoảng ấy mạnh mẽ hơn bao giờ hết. Tôi rùng mình sợ hãi khi nghĩ rằng người dân sống trên bốn hòn đảo ở Viễn Đông kia đang bước

về phía diệt vong mà không hề hay biết. Thế nhưng, chỉ trong vài tuần nữa, tôi sẽ phải quay về những hòn đảo đó, nơi tôi sẽ lại tan biến vào trong đám đông.

Chính từ hệ quy chiếu đó, tôi với tư cách là một nhà văn Nhật Bản tham gia vào cuộc thảo luận có tên *“Thách thức của văn hóa Thế giới thứ ba”* sẽ chia sẻ cùng quý vị những suy nghĩ của mình. Tôi phải thừa nhận rằng phần trình bày của tôi có thể gây hoang mang, bởi tôi đang phát biểu từ một vị trí chứa đựng hai, thậm chí là ba tầng lớp mơ hồ, nhập nhằng. Dù vậy, tôi vẫn mong rằng bản thân có thể vượt qua được những mơ hồ ấy. Tôi cũng hy vọng mình có thể hình dung ra một ý niệm về văn hóa Nhật Bản, một ý niệm có thể đảm nhận một vai trò riêng biệt giữa các nền văn hóa thuộc Thế giới thứ ba. Để hiện thực hóa mong muốn đó, tôi sẽ trình bày với quý vị những mơ hồ như chính chúng là mơ hồ, và tha thiết mong được các diễn giả cùng bàn hướng dẫn tôi vượt thoát khỏi chúng.

Như tôi đã đề cập từ đầu, tôi nghi ngờ rằng văn học Nhật Bản đang suy tàn. Nói đúng hơn, tôi có đủ lý do để nghi ngờ rằng người Nhật đang dần đánh mất năng lực tạo dựng một mô hình văn hóa năng động cho hiện tại và tương lai. Tôi nghi ngờ rằng văn hóa Nhật Bản hiện đại đang mất đi sinh lực nội tại và sự thoái trào của văn học chỉ là một trong những biểu hiện rõ rệt của điều đó. Gần đây, người ta vẫn thường cho rằng lĩnh vực hoạt động trí thức chứng kiến sự suy giảm mạnh mẽ nhất chính là văn học. Đối với thế hệ trẻ - những người nhạy bén với các chuyển động văn hóa mới - văn học dường như không còn là một mối quan tâm trung tâm. Tôi cho rằng điều này đã trở thành một nhận định phổ biến trong giới báo chí văn hóa. Và tôi lo sợ rằng đây là một hiện tượng đáng ngại, một dấu hiệu báo trước cho sự tan rã hoàn toàn của văn hóa Nhật Bản, chưa nói đến lĩnh vực báo chí văn hóa.

Không phải là điều hiếm thấy khi Kurt Vonnegut, trong những bức tranh mang sắc thái tương lai đầy thương cảm nhưng cũng rộn ngợp như địa ngục, lại vẽ nên hình ảnh người Nhật. Một bức tranh như vậy mô tả một thành phố bị phá hủy bởi bom nguyên tử: một thành phố nơi sự sống con người đã chấm dứt, nhưng hệ thống máy móc trong các nhà máy Matsushita và Honda, với độ cơ giới hóa cao vẫn tiếp tục vận hành. Trên mái một trong các tòa nhà, Vonnegut vẽ hình bóng sắc sảo của núi Phú Sĩ; còn thành phố tưởng chừng như một đô thị miền Trung Tây nước Mỹ ấy, kỳ thực lại là một ẩn dụ cho quần đảo Nhật Bản.

Tôi không thể phủ nhận khả năng rằng: nếu văn hóa Nhật Bản đánh mất sức mạnh sáng tạo để hình thành một mô hình nhân văn dẫn đường cho tương lai, thì toàn bộ nền văn hóa ấy sẽ tan rã, sụp đổ và thứ còn sót lại chỉ là những sản phẩm như ô tô, ti vi, vi mạch điện tử... vẫn tiếp tục vận hành, giữa lúc thế hệ trẻ hoàn toàn không mấy may nhận ra sự phi lý của tình trạng đó. Chính vì thế, tôi muốn khảo sát tình trạng hiện tại của văn học Nhật Bản bằng cách đi sâu vào những yếu tố dự báo đáng ngại được ẩn chứa trong những hiện tượng trên.

Một từ vựng mang tính đặc trưng thường được các nhà văn Nhật Bản sử dụng là *junbungaku*, có thể dịch sang tiếng Anh là *văn học thuần túy* hoặc *văn học lịch lãm, nhã nhặn*, tương đương với khái niệm *belles lettres* trong tiếng Pháp. Chỉ sau cuộc Minh Trị Duy Tân, nền văn học hiện đại, mang đậm ảnh hưởng châu Âu, mới được hình thành tại đất nước chúng tôi. Trước tác mang tính khai phóng, đóng vai trò như một nền tảng lý luận cho văn học Nhật Bản hiện đại, chính là *Shōsetsu shinzui* (*Tinh túy của tiểu thuyết*) của Tsubouchi Shōyō, được xuất bản vào năm 1885 - tức là mười bảy năm sau cuộc Duy Tân.

Vào thời điểm ấy, Kitamura Tokoku - người tiên phong trong trào lưu chủ nghĩa lãng mạn hiện đại Nhật Bản, và cũng là người nhạy cảm sâu sắc với tình hình xã hội đương thời đã bắt đầu sử dụng thuật ngữ *junbungaku*. Ông viết: “[Kể ấy], với cây búa sắt mang tên “luận thuyết lịch sử”, đã rao giảng rằng *junbungaku* cần bị đập tan, và vì thế ông ta ra sức công kích lĩnh vực ấy.” Từ trích dẫn này, chúng ta có thể thấy rằng Tokoku sử dụng *junbungaku* như một phản đề đối với các ngành khoa học như triết học và sử học, những lĩnh vực mà giới trí thức Nhật Bản trong thời kỳ đầu và giữa Minh Trị nỗ lực khai triển để thiết lập tinh thần hiện đại hóa, thông qua việc tiếp thu tư tưởng phương Tây.

Vì vậy, thuật ngữ *junbungaku* ngày nay không còn mang ý nghĩa như ban đầu nữa. Hiện tại, nó thường được dùng để chỉ văn học đã “tách mình” một cách thụ động khỏi dòng văn học đại chúng và phương tiện truyền thông, tức là loại văn học không “phổ thông” hay “bình dân”.

Việc bàn luận về điều gì được xem là “văn học thuần túy” và điều gì không, có thể sẽ gây khó hiểu hoặc xa lạ đối với những độc giả không phải người Nhật. Tuy nhiên, với tư cách là một nhà văn Nhật Bản, tôi muốn khai triển chủ đề này để khẳng định lại bản sắc của chính mình. Mặc dù ngày nay *junbungaku* thường bị hiểu như sự rút lui tiêu cực của nhà văn khỏi văn học đại chúng, thì đối với Tokoku - một thi sĩ trẻ theo khuynh hướng lãng mạn, đồng thời là một nhà lý tính trong văn học, người đã xem việc truy tìm bản sắc là sứ mệnh hệ trọng đến mức đã tự kết liễu đời mình, *junbungaku* là một phản đề tích cực đối với triết học và lịch sử, là một thể loại trí thức năng động mà ông hy vọng sẽ góp phần hình thành nên tinh thần hiện đại hóa của người Nhật. Tôi cho rằng đã đến lúc chúng ta cần đánh giá lại thuật ngữ *junbungaku* dưới ánh sáng của cả hai định nghĩa ấy.

Vai trò của văn học, bởi con người rõ ràng là một thực thể sống trong lịch sử, là kiến tạo một mô hình của thời đại đương thời, một thời đại bao hàm cả quá khứ và tương lai, cùng với một hình mẫu con người sống trong thời đại ấy. Ở Nhật Bản - nơi lịch sử của văn học hiện đại và đương đại đã trải dài hơn một thế kỷ, có một số ít những nhà văn, với tư cách cá nhân, đã tạo ra những tác phẩm vượt qua thời đại của họ. Tuy nhiên, chỉ trong một khoảng thời gian ngắn trong toàn bộ lịch sử văn học hiện đại Nhật Bản, thời kỳ mà chúng tôi gọi là “hậu chiến”,

mới có một nhóm các nhà văn, như một trào lưu văn học xác định, đã cùng nhau kiến tạo một mô hình thời đại đương thời và hình mẫu con người sống trong thời đại đó một cách rõ rệt.

Đây là một hiện tượng văn học mới bắt đầu ngay sau thất bại của Nhật Bản trong Chiến tranh Thái Bình Dương, vào năm 1945, năm mà đất nước này phải hứng chịu hai quả bom nguyên tử tại Hiroshima và Nagasaki. Văn học hậu chiến đã trở thành một sức sống mạnh mẽ, đặc biệt là trong mười năm đầu sau chiến tranh. Dù khó xác định chính xác thời điểm chấm dứt của trào lưu này, tôi tin rằng nó vẫn tiếp tục tồn tại khi các nhà văn hậu chiến tiếp tục sáng tác một cách sôi nổi, ngay cả trong bối cảnh xuất hiện nhiều trào lưu văn học khác. Nếu xét đến một số tác phẩm cụ thể, chẳng hạn như *Trận chiến tại Leyte* (1969) của Ōoka Shōhei hay *Đường núi Phú Sĩ* của Takeda Taijun, thì năm 1970 có thể xem là một mốc thời gian hợp lý. Đó cũng chính là năm Yukio Mishima tự sát sau khi kêu gọi đảo chính bởi các thành viên trong Lực lượng Phòng vệ, lực lượng vũ trang trên thực tế của Nhật Bản. Một phân tích toàn diện về các nhà văn hậu chiến sẽ cho thấy rõ ràng mô hình thời đại và mô hình con người mà họ đã kiến tạo và chính với hai mô hình đó, Mishima đã cố gắng kiến tạo một đối trọng. Tuy nhiên, xét trong một cái nhìn rộng hơn, Mishima cũng có thể được xem là một phần của giới văn nhân hậu chiến.

Dựa vào mốc thời gian này, ta nhận thấy rằng văn học hậu chiến, trong lịch sử văn học hiện đại và đương đại Nhật Bản, là dòng văn học đã nỗ lực kiến tạo một thời đại đương thời toàn diện và một hình mẫu con người sống trong thời đại đó. Đó là nền văn học trực diện đối thoại với những yêu cầu cấp bách của giới trí thức, và thực tế cho thấy “văn học hậu chiến” đã nhận được sự hậu thuẫn mạnh mẽ từ giới trí thức trong nhiều lĩnh vực. Khái niệm junbungaku, từng được Tokoku sử dụng như một phản đề với triết học và lịch sử nhằm khẳng định lý do tồn tại của văn chương, vào giữa thời Minh Trị vẫn chỉ là một khái niệm còn sơ khai. Tokoku, trong nỗ lực khẩn thiết nhằm bảo vệ junbungaku, như thể đã dựng lên một hàng rào bao quanh một mảnh đất trống bên cạnh những công trình đồ sộ mà giới triết học - sử học đã dựng nên bằng cách nhập khẩu tri thức và vật liệu từ phương Tây, để hy vọng rằng ông và các đồng chí văn chương của mình sau này có thể dựng nên “ngôi nhà” của riêng họ. Có thể nói một cách xác đáng rằng, những gian khổ và lao động tinh thần của Tokoku đã kết trái trong hình thức của văn học hậu chiến.

Vậy làm thế nào để văn học hậu chiến đạt được điều đó? Thành tựu này có thể được lý giải từ chính bối cảnh lịch sử. Chỉ trong vòng hai đến ba năm sau thất bại của Nhật Bản, các nhà văn hậu chiến đã bắt đầu xuất bản tác phẩm. Các tác phẩm như *Hồn ma* của Haniya Yutaka, *Những bức tranh đen tối* của Noma Hiroshi, *Điều thuốc* của Mishima Yukio, *Tư tế và Ca nhân* của Takeda Taijun, và *Sakurajima* của Umezaki Haruo đều được công bố chỉ một năm sau chiến tranh. (Tuy nhiên, đối với Mishima, *Lời thú tội của chiếc mặt nạ* - xuất bản năm 1949 - mới là

tác phẩm tiêu biểu hơn cho tinh thần hậu chiến.) Năm 1947, Shiina Rinzō xuất bản *Bữa tiệc nửa đêm*. Một năm sau, các tác phẩm như *Cuối đảo* của Shimao Toshio, *Tù binh chiến tranh* của Ōoka Shōhei, và *Biển báo nơi cuối con đường* của Abe Kōbō lần lượt ra đời - và đến đây, ta đã có đầy đủ những gương mặt trụ cột của văn học hậu chiến. Những nhà văn này đã phải sống trong im lặng khi chủ nghĩa phát xít lên ngôi - trước và trong thời chiến. Sự dồn nén ấy đã trở thành nền móng để họ hình thành bản sắc trí thức của chính mình. Vào ngày Nhật Bản tuyên bố đầu hàng, họ đều nằm trong độ tuổi từ 20 đến 36: Mishima là người trẻ nhất, còn Ōoka là người lớn tuổi nhất. Trong những năm tháng bị đàn áp trí thức, tức là giai đoạn ngay trước chiến tranh và trong chiến tranh, mỗi người trong số họ đã trải qua những biến cố lịch sử cụ thể: Haniya tiếp cận chủ nghĩa Marx thông qua phong trào nông dân; Noma thông qua phong trào giải phóng buraku - một tầng lớp bị kỳ thị; Takeda và Shiina từng bị đàn áp vì hoạt động trong các tổ chức cánh tả, một người khi còn là sinh viên, người kia khi làm công nhân; Ōoka bị quân đội Hoa Kỳ bắt làm tù binh; Noma, Takeda và Umezaki từng bị bắt đi lính; Khi Nhật đầu hàng, Shimao là một phi công kamikaze đang chờ lệnh lao vào nhiệm vụ cảm tử.

Ngay cả hai người trẻ nhất trong nhóm - Abe và Mishima - cũng không thoát khỏi những ảnh hưởng từ chủ nghĩa thực dân và các chính sách huy động sinh viên của nhà nước thời chiến. Vượt lên trên những trải nghiệm khắc nghiệt của hiện thực, các nhà văn hậu chiến đều là những người nghiên cứu chuyên sâu trong một lĩnh vực nào đó, hoặc ít nhất là những độc giả cực kỳ cẩn trọng và có chiều sâu. Haniya và Shiina nghiên cứu Dostoevsky. Takeda đọc Lỗ Tấn, Noma đắm mình trong chủ nghĩa tượng trưng Pháp, còn Ōoka đọc Stendhal. Trên thực tế, tất cả các nhà văn hậu chiến đều là những trí thức trẻ đã nỗ lực xây dựng bản sắc cá nhân của mình bằng cách hấp thụ ảnh hưởng từ văn học châu Âu. Không thể bày tỏ bản thân trong những năm tháng chiến tranh, họ đã mài giũa tinh thần trí thức của mình trong đối kháng với chiến trường và chính quyền phát xít đã đàn áp họ.

Nói cách khác, văn học hậu chiến là một hoạt động văn chương tập thể mà những trí thức này đã khởi động gần như đồng loạt khi được trao lại tự do để thể hiện bản thân. Thất bại trong Chiến tranh Thái Bình Dương là sự kiện mang tính bước ngoặt quyết định đối với các nhà văn hậu chiến, và không cần phải nói, đây là sự kiện quan trọng nhất trong toàn bộ lịch sử hiện đại hóa của Nhật Bản kể từ thời Minh Trị Duy Tân. Đối với một quốc gia như Nhật Bản, vốn đã không ngừng theo đuổi hiện đại hóa và từng mạnh dạn cạnh tranh với các cường quốc đế quốc phương Tây, thất bại ấy chính là một sự mặc khải sâu sắc về bế tắc toàn diện của một quốc gia hiện đại hóa chưa trọn vẹn nhưng lại mang tham vọng đế quốc. Việc đầu hàng cũng đã dẫn đến một quá trình soi chiếu và xét lại những yếu tố lệch lạc trong văn hóa và truyền thống Nhật Bản thời tiền hiện đại. Hơn thế nữa, thất bại đó còn kích hoạt một tiến trình cải cách, mở ra động lực cho các cơ hội giải phóng theo hướng Thế giới thứ ba, cả trong lẫn ngoài nước.

Nếu cần tìm một phép ẩn dụ văn chương để hình dung về hoàn cảnh đó, tôi xin đề xuất tiểu thuyết của Charles Dickens, vốn được cấu trúc bằng những “đơn vị” có ý nghĩa đa dạng. Khi ta tiếp tục đọc, mỗi “đơn vị” ấy tiến triển theo một tuyến riêng mà Dickens đã sắp đặt. Và đến khi tiểu thuyết kết thúc, ông chiếu một luồng sáng hồi cố lên từng đơn vị, nhờ đó, mỗi yếu tố đều được ban cho một ý nghĩa trọn vẹn. Các “đơn vị” ấy vốn đã sống động và có giá trị trong quá trình phát triển của câu chuyện, nhưng ánh sáng đến từ kết cục cuối cùng không phủ định mà bổ sung, khiến mỗi phần tử ấy có thêm lớp nghĩa thứ hai. Chính nhờ đó, toàn bộ tác phẩm đạt được một ý nghĩa mới sâu sắc và phức hợp hơn.

Tương tự, những yếu tố đa dạng mà tiến trình hiện đại hóa của Nhật Bản đã tích lũy từ thời Minh Trị, đến khi thất bại xảy ra, mới bừng sáng lên một tầng ý nghĩa thứ hai, ánh sáng ấy chính là ánh nhìn hồi cố từ điểm kết. Nói cách khác, lần đầu tiên sau khi thất bại, người Nhật mới thấy rõ bức tranh toàn cảnh về quá trình hiện đại hóa của quốc gia có tên là Nhật Bản. Và văn học hậu chiến chính là lực lượng đã khắc họa bức tranh ấy một cách nhạy cảm và chân thành nhất, bức tranh về Nhật Bản và con người Nhật Bản, trong tất cả sự hỗn độn và khát vọng tái sinh của họ.

Ở cấp độ quốc tế, hiện đại hóa của Nhật Bản đã diễn ra dưới hình thức sáp nhập Triều Tiên, xâm lược Trung Quốc và tiến hành các cuộc chiến tranh gây hấn tại nhiều khu vực khác của châu Á. Tuy nhiên, các trí thức buộc phải tham gia vào những sự kiện đó, và đã chứng kiến sự sụp đổ hoàn toàn của tham vọng bành trướng đế quốc, sau này đã phản ánh những gì họ thấy dưới nhiều hình thức khác nhau trong sáng tác của mình. Takeda Taijun và Hotta Yoshie viết về những điều họ chứng kiến tại Trung Quốc. Noma Hiroshi và Ōoka Shōhei viết về những trải nghiệm tại Philippines. Hoạt động văn học của những người Triều Tiên sinh sống tại Nhật Bản tương ứng với dòng văn học của các nhà văn Nhật Bản viết từ góc nhìn Nhật là quốc gia xâm lược. Các nhà văn Triều Tiên tại Nhật viết bằng tiếng Nhật và đào sâu vào vấn đề thống trị thuộc địa của Nhật Bản trên bán đảo Triều Tiên - một vấn đề cho đến nay vẫn còn dư âm và hệ lụy.

Okinawa, vốn từng là một vương quốc độc lập dưới triều đại Ryukyu, đã duy trì hệ thống chính trị và nền văn hóa riêng biệt mang đậm màu sắc vũ trụ luận. Tuy nhiên, sau khi bị Nhật Bản sáp nhập, Okinawa đã trở thành nạn nhân của tiến trình hiện đại hóa Nhật Bản theo một cách thức khốc liệt hơn bất kỳ tỉnh nào khác. Việc Okinawa trở thành chiến trường duy nhất trên đất Nhật trong Thế chiến II đã tự nói lên tất cả. Cuộc chiến Thái Bình Dương kết thúc bằng các trận đánh đẫm máu tại Okinawa, để lại quần đảo trong cảnh hoang tàn. Ngay cả sau khi hiệp ước hòa bình được ký kết, Okinawa vẫn tiếp tục nằm dưới quyền kiểm soát của quân đội Hoa Kỳ suốt nhiều năm, nhưng trong suốt thời gian đó, vùng đất này vẫn nỗ lực tái thiết bằng chính nội lực của mình. Cũng chính nhờ trải nghiệm lịch sử này, Okinawa đã kiến tạo nên

một giọng nói tự thân trong biểu đạt văn hóa. Tiếng nói của người Okinawa là kết tinh của tư duy thực tế, nỗ lực bền bỉ và truyền thống văn hóa lâu đời. Trong sự biểu đạt ấy, chúng ta có thể tìm thấy những gợi mở trực tiếp và quan trọng, để người Nhật hôm nay có thể tìm kiếm một lối sống không còn là mối đe dọa đối với bất kỳ quốc gia châu Á nào.

Những nhà văn bắt đầu từ câu hỏi: làm thế nào để hồi sinh từ nỗi đau bị ném bom nguyên tử ở Hiroshima và Nagasaki, luôn ý thức về phong trào đòi ban hành Luật hỗ trợ nạn nhân bom nguyên tử. Phong trào này cũng là một phần của nỗ lực không ngừng nhằm xóa bỏ toàn bộ vũ khí hạt nhân. Những nhà văn đó đối diện trực diện với bế tắc tàn phá mà quá trình hiện đại hóa, bắt đầu từ Minh Trị Duy Tân, đã mang đến cho Nhật Bản. Chính tại đây, chúng ta có thể khám phá cho mình một nguyên lý về cách Nhật Bản và người Nhật nên sống trong châu Á trong thời đại hạt nhân mới này. Và việc xét xem liệu nguyên lý đó đã trở thành một giá trị phổ quát trong xã hội Nhật hay chưa trong suốt bốn mươi năm qua, đó mới chính là nền tảng đích thực cho bất kỳ sự phê phán nào đối với Nhật Bản và người Nhật hôm nay.

Nếu chúng ta bổ sung thêm vào danh sách các nhà văn hậu chiến cái tên Tamiki Hara, người đã viết về trải nghiệm của chính mình với tư cách nạn nhân bom nguyên tử tại Hiroshima, và đã chọn tự sát ngay khi Chiến tranh Triều Tiên bùng nổ, thì điều đó càng làm rõ rằng mối quan tâm chính của các nhà văn hậu chiến là dùng sức mạnh của trí tưởng tượng để khảo sát: Nhật Bản và người Nhật, trong quá trình hiện đại hóa, đã gây ra điều gì cho châu Á và cho những tầng lớp dễ tổn thương trong chính quốc gia mình, làm thế nào mà bế tắc lịch sử đã báo trước thất bại, và sau cái chết như một “quốc gia chết lâm sàng”, có con đường nào để hồi sinh không?

Chúng ta cũng cần phải xem xét cách các nhà văn hậu chiến đối diện với vấn đề hệ thống Thiên hoàng, bởi đây chính là trục chính trị - văn hóa mà toàn bộ quá trình hiện đại hóa của Nhật Bản xoay quanh. Một trong những điều kiện cốt lõi để hiện đại hóa quốc gia là sự thống nhất dân tộc. Và để thực hiện điều đó, Thiên hoàng đã được xây dựng thành một biểu tượng tuyệt đối, và toàn bộ công cuộc hiện đại hóa đã được tiến hành dưới danh nghĩa quyền uy bất khả xâm phạm của ông. Điều đó thực chất có nghĩa là sự thần thánh hóa vị Thiên hoàng. Ngay đầu năm mới sau thất bại, Thiên hoàng đã ban hành một tuyên ngôn rằng ông không phải là thần linh - một tuyên bố khiến tướng MacArthur hài lòng. Nhưng chỉ ít lâu sau, lại xuất hiện một nhân vật khác tự xưng là “Hoàng đế Kumazawa” - người cho rằng mình là hậu duệ của một vị hoàng đế thời Trung đại. điều này cho thấy một phần của sự đa dạng và nguồn năng lượng khổng lồ mà Thiên hoàng - với tư cách thần linh - đã từng đè nén trong xã hội Nhật Bản.

Quân đội Hoàng gia Nhật Bản, lực lượng đã xâm lược khắp các vùng của châu Á, chỉ đơn thuần là cánh tay vũ trang của Thiên hoàng. Tại Okinawa, vùng đất duy nhất trên lãnh thổ Nhật nơi diễn ra chiến trận, rất nhiều dân thường đã thiệt mạng. Nhiều nhà phân tích cho rằng

thảm kịch mà người Okinawa phải gánh chịu trở nên trầm trọng hơn bởi lòng trung thành của họ đối với Thiên hoàng, một lòng trung thành thậm chí còn sâu sắc hơn cả người Nhật trên đất liền, bởi vì họ tự hào rằng sau cuộc Duy Tân Minh Trị, họ lần đầu tiên trong lịch sử được công nhận là “con dân của Thiên hoàng”.

Mục tiêu của các nhà văn hậu chiến là “trưng đối hóa” giá trị của Thiên hoàng, người từng nắm giữ quyền lực tuyệt đối, và giải phóng người Nhật khỏi lời nguyền của hệ thống Thiên hoàng, một thứ luôn ám ảnh trong tâm thức họ, thậm chí ngay cả ở cấp độ vô thức. Nếu ta hình dung hệ thống Thiên hoàng đứng trên đỉnh tháp quyền lực, thì Hiroshi Noma chính là người đã khắc họa đáy sâu nhất, nơi tồn tại những kẻ bị ruồng bỏ của xã hội, những con người mà ông đã quan tâm và viết về từ trước chiến tranh. Noma vẫn tiếp tục sáng tác ngay cả khi giới báo chí đã mặc định cho rằng thời kỳ của văn học hậu chiến đã khép lại. *Vòng tròn thanh xuân* - cuốn tiểu thuyết mà ông đã dành nhiều năm để viết, được hoàn thành một năm sau cái chết của Mishima. Trong đó, ông miêu tả một cảnh tượng nơi những kẻ bị áp bức vùng lên trong một phong trào quần chúng và giành chiến thắng. Dù chiến thắng ấy chỉ là tạm thời, thì việc Noma dám khắc họa sự chiến thắng của tầng lớp bị chà đạp nhất đã mang một ý nghĩa sâu sắc và quan trọng.

Ngược lại, lời kêu gọi đảo chính của Mishima tại doanh trại Lực lượng Phòng vệ Ichigaya, cùng với việc ông tự sát ngay sau đó, về bản chất là một màn trình diễn mang tính sân khấu cao độ. Những năm cuối đời, các nguyên tắc chính trị, đạo đức và thẩm mỹ của Mishima đều xoay quanh nỗi bi ai sâu sắc của ông dành cho Thiên hoàng, người đã tuyên bố mình không phải thần linh mà chỉ là một con người. Cái chết của Mishima là một biến cố không thể bị xóa nhòa khỏi ký ức tập thể, bởi người ta tin rằng ông đã cố tình để lại một “bóng ma tai họa”, sẵn sàng trở lại ám ảnh bất cứ khi nào Nhật Bản rơi vào khủng hoảng chính trị. Chính vì lẽ đó, tôi chọn năm 1970 là thời điểm hạ màn cho văn học hậu chiến, dòng văn học được khơi nguồn từ thất bại của Nhật Bản năm 1945, như một hình thức giải tỏa năng lượng văn hóa từng bị dồn nén trong suốt thời kỳ tiền chiến.

Và khi tôi nói đến “những dấu hiệu suy tàn của văn học Nhật Bản”, điều tôi thực sự muốn nói chính là sự đánh mất vị thế đặc biệt mà văn học hậu chiến từng thiết lập trong đời sống văn hóa Nhật Bản. Nói cách khác, lực đẩy văn chương, vốn từng có khả năng làm sáng tỏ hiện thực và văn hóa cho Nhật Bản và người Nhật đang dần mất đi. Vậy, tình trạng của *junbungaku* (văn học thuần túy) trong nửa sau thập niên 1980 là như thế nào? Giới trí thức trẻ, những người luôn phản ứng rất nhanh với các trào lưu trí thức, cho rằng *junbungaku* đã chết, hoặc sắp sửa trút hơi thở cuối cùng. Họ tin rằng, cho dù ở đâu đó, vẫn còn một vài hoạt động văn chương bị dồn ép vào một góc tăm tối của báo giới, nơi mà những người sống sót trong

giới này đang cố gắng cầm cự từng ngày, thì những nỗ lực ấy cũng sẽ sớm lụi tàn như một diễn biến tất yếu của thời đại.

Nhóm trí thức trẻ này bao gồm các nhà phê bình, kịch tác gia, biên kịch, và những người chuyên giới thiệu các lý thuyết văn học mới và đa dạng đến từ Mỹ và châu Âu. Thậm chí, nhóm này còn bao gồm cả những nhà văn không thuộc phạm vi của *junbungaku*, cùng với các nhà báo trong nhiều lĩnh vực khác nhau, và đặc biệt là một nhóm hiện đang hưởng sự yêu mến lớn nhất từ thế hệ trẻ tại Nhật Bản ngày nay: những người viết quảng cáo thương mại (copywriter). Cũng có thể bổ sung thêm hầu hết những “anh hùng văn hóa” trong xã hội tiêu dùng phình to một cách quái gở của Nhật Bản hiện tại. Sự thiếu vắng hoạt động rõ rệt trong lĩnh vực *junbungaku* có thể được chứng minh một cách khách quan, nếu so sánh khối lượng xuất bản của nó với các thể loại văn học khác như tiểu thuyết lịch sử đại chúng, khoa học viễn tưởng, trinh thám, và các thể loại phi hư cấu khác. Mặc dù giai đoạn trước chiến tranh và trong chiến tranh không thể lấy làm cơ sở so sánh, chưa bao giờ trong lịch sử Nhật Bản có nhiều ấn phẩm được xuất bản như trong 40 năm qua. Tuy nhiên, số lượng xuất bản của *junbungaku* lại tỷ lệ nghịch với sự gia tăng của các thể loại khác.

Hơn thế nữa, không có một tác phẩm *junbungaku* nào lọt vào danh sách mười cuốn sách bán chạy nhất tại Nhật năm 1985, dù là hư cấu hay phi hư cấu. Trong bối cảnh xu hướng này, Murakami Haruki, một nhà văn sinh sau chiến tranh, được cho là đang thu hút độc giả mới đến với *junbungaku*. Tuy nhiên, có thể thấy rõ rằng Murakami hướng đến một mục tiêu nằm ngoài phạm vi của *junbungaku*, và chính tại đó ông đang nỗ lực xây dựng vị trí riêng của mình. Người ta nhìn chung tin rằng Murakami không có mối liên hệ trực tiếp nào với văn học hậu chiến giai đoạn 1946 - 1970. (Xin phép thêm một ghi chú ngắn ở đây: Tôi tin rằng nếu có bất kỳ sự hồi sinh nào trong tương lai của *junbungaku*, điều đó chỉ có thể xảy ra khi chúng ta tìm ra cách lấp đầy khoảng cách rộng lớn giữa Murakami và văn học hậu chiến trước năm 1970.)

Một chỉ dấu khác cho thấy con đường trượt dài suy tàn mà *junbungaku* đang trải qua chính là sự suy thoái kéo dài về mặt kinh doanh của các tạp chí văn học hàng tháng, một hình thức xuất bản đặc trưng của Nhật Bản, vốn đã từng nuôi dưỡng và phát triển thể loại truyện ngắn, một hình thức độc đáo trong văn học Nhật. Tôi tin chắc rằng những tạp chí văn học ấy không còn nằm trong mối quan tâm của lớp trí thức trẻ ngày nay, những người đang là đội tiên phong trong xã hội tiêu dùng Nhật Bản.

Tuy nhiên, nếu nhìn lại mười năm đầu sau chiến tranh, ta sẽ thấy rằng các tạp chí văn học, cùng với nhiều tạp chí tổng hợp, đã đóng vai trò quan trọng trong việc duy trì một chuẩn mực văn hóa cao. Hầu như tất cả các tác phẩm văn học tiêu biểu, bao gồm cả những tác phẩm tôi đã đề cập, đều, theo thông lệ xuất bản phổ biến ở Nhật, được đăng tải lần đầu trên các tạp chí văn học. Có thể nói rằng, sự sa sút của các tạp chí này đang trở thành chủ đề bị giấu cọt bởi

chính lớp trí thức trẻ, những người không còn bất kỳ mối liên hệ trực tiếp nào với thời kỳ huy hoàng của những ân phẩm đó, ngoại trừ như một huyền thoại đã phai nhòa.

Cũng cần phải đề cập đến “mùa của lý tính” - một giai đoạn nở rộ từ nửa sau của thập niên 1970 và kéo dài đến nửa đầu thập niên 1980, trùng hợp với thời kỳ suy thoái của *junbungaku*. Làn sóng lý tính này mạnh đến mức lấn át cả lĩnh vực báo chí trí thức. Chủ nghĩa lý tính trở thành một thời thượng trong các lý thuyết văn hóa mới, hầu hết đều được nhập khẩu từ châu Âu và Hoa Kỳ. Tại đây, chúng ta cần nhớ rằng những trí thức đã hình thành nên nền văn học hậu chiến là những người được đào tạo trước hoặc trong thời chiến, và họ đã tiếp nhận một trình độ văn hóa nhất định. Hầu hết trong số họ chịu ảnh hưởng sâu sắc từ các lý thuyết văn hóa đến từ Tây Âu hoặc Nga, mà trong trường hợp Nhật Bản, các tư tưởng này đều gián tiếp đi qua ngã Tây Âu trước khi đến nơi. Từ thời Minh Trị Duy Tân, ánh mắt và đôi tai của trí thức Nhật Bản luôn hướng về phương Tây.

Những trường hợp đặc biệt hiếm hoi trong số các nhà văn hậu chiến là Shiina Rinzō và Takeda Taijun. Thay vì theo đuổi giáo dục đại học, Shiina đã dành tuổi trẻ để làm công nhân. Cái dẫn dắt ông đến văn chương chính là sự tham gia vào phong trào xã hội chủ nghĩa Marxist, nhưng điều khiến ông rời bỏ chủ nghĩa Marx lại chính là cuộc gặp gỡ tinh thần với Dostoevsky. Về phần mình, Takeda đã nghiên cứu văn học cổ điển Trung Hoa vào đúng thời điểm chủ nghĩa đế quốc Nhật đang gấp rút chuẩn bị xâm lược Trung Quốc. Takeda chịu ảnh hưởng mạnh mẽ từ Lỗ Tấn, nhưng đối với ông, Dostoevsky mới là người suy tưởng không thể thiếu, người đã giúp ông xây dựng nên bản sắc trí thức riêng. Chính từ những nhà văn như vậy và từ những người đã thấm nhuần văn học và tư tưởng phương Tây mà văn học hậu chiến Nhật Bản ra đời. Ngay cả phương pháp đào sâu vào tư tưởng và văn hóa truyền thống Nhật Bản của họ, trên thực tế, ban đầu cũng là một phương pháp chịu ảnh hưởng phương Tây.

Thực tế đó cũng có thể thấy rõ khi ta xét đến cách mà Masao Maruyama đã thành lập nên trường phái nghiên cứu tư tưởng chính trị Nhật Bản. Maruyama là một nhân vật nổi bật cùng thời với các nhà văn hậu chiến. Bằng cách nghiên cứu các nhà văn này, chính Maruyama lại mở ra những chân trời mới cho họ. Khuynh hướng ưa chuộng văn hóa phương Tây, vốn đã chi phối giới trí thức tiên phong trong công cuộc hiện đại hóa Nhật Bản, tiếp tục lan tỏa đến các thế hệ sau, và trở thành một đặc trưng nổi bật của văn hóa Nhật Bản hiện đại.

Nhà tư tưởng Mexico - Octavio Paz - coi năm 1968 là một cột mốc vô cùng quan trọng, và ông kêu gọi chúng ta chú ý đến hàng loạt phong trào phản kháng và bạo loạn đã diễn ra tại Praha, Chicago, Paris, Tokyo, Belgrade, Rome, Mexico City và Santiago. Phong trào sinh viên bùng nổ khắp nơi như một thứ “dịch bệnh thời trung cổ”, lan rộng trong công chúng bất kể tôn giáo hay giai tầng xã hội nhưng lần này với quy mô toàn cầu. Chính vì những cuộc nổi dậy ấy mang tính tự phát, nên lại càng phổ quát, và Paz đã phân tích ý nghĩa của chúng dưới ánh sáng

hoàn cảnh chung mà tất cả các xã hội công nghệ hóa - dù phương Đông hay phương Tây - đang cùng đối mặt.

Tại Nhật Bản, đó là thời kỳ mà Hồng quân Thống nhất (United Red Army) – được thành lập ba năm sau cuộc bạo loạn tại Tokyo, bắt đầu dần thân vào con đường tự hủy. Thi thể của nhiều thành viên trong tổ chức bị đồng đội hành quyết máu lạnh đã bị phát hiện sau Vụ án Biệt thự núi Asama năm 1972 và trở trêu thay, đó cũng chính là thời điểm gần như trùng khớp với sự khép lại của văn học hậu chiến. Như một phản ứng ngược với giai đoạn chính trị sôi động, thế hệ mới trong thập niên 1970 và 1980 đã chuyển hướng văn hóa mạnh mẽ sang trạng thái “phi chính trị”. Điều mà Paz từng chỉ ra rằng các xu hướng tiểu văn hóa tương đồng đang hình thành mối liên kết ngang toàn cầu cũng đã thể hiện rõ nét tại Tokyo.

Chúng ta cần ghi nhớ rằng chính những sự kiện ấy đã mở đường cho sự xuất hiện của “mùa lý tính” - một trào lưu văn hóa mới với các ý tưởng chủ yếu được du nhập từ Hoa Kỳ và châu Âu. Về phần mình, với tư cách một nhà văn, tôi đánh giá rất cao những tư tưởng văn hóa đa dạng nảy sinh từ chủ nghĩa cấu trúc, bởi chúng mang lại động lực mạnh mẽ và sinh lực mới cho lĩnh vực văn chương. Chút nữa, tôi sẽ minh họa bằng một ví dụ cụ thể về tính hiệu quả của sự du nhập đó. Ảnh hưởng của trào lưu này lớn đến mức tôi thậm chí có lúc nghĩ đến việc so sánh nó với ảnh hưởng từng rất sâu sắc mà chủ nghĩa Marx đã tạo ra đối với tư tưởng Nhật Bản trong một thời gian ngắn trước Thế chiến II.

Làn sóng các lý thuyết văn hóa mới du nhập vào Nhật Bản sau sự xuất hiện của chủ nghĩa cấu trúc mạnh đến mức tưởng chừng như chúng sẽ thấm đẫm toàn bộ khí hậu trí thức của quốc gia. Một bản tổng thuật xuất sắc về các lý thuyết văn hóa phương Tây mới, cuốn *Cấu trúc và Quyền lực* (*Structure and Power*) của Akira Asada, một học giả trẻ đã được đọc rộng rãi trong các trường đại học. Cuốn sách cũng bán chạy ở ngoài giới học thuật và trở thành tác phẩm được đọc nhiều nhất trong số các cây bút thuộc thế hệ hậu chiến. Dù *Cấu trúc và Quyền lực* hoàn toàn không phải là một cuốn sách dễ đọc, nhưng không có tác phẩm junbungaku nào xuất bản trong giai đoạn đó có thể khơi gợi sự quan tâm trí tuệ mạnh mẽ đến thế từ phía thế hệ trẻ. Sau đó là một thời kỳ mà rất nhiều tư tưởng văn hóa mới từ Pháp một phần thông qua Hoa Kỳ, bắt đầu được giới thiệu và dịch sang tiếng Nhật, bao gồm cả chủ nghĩa hậu cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại, đặc biệt là tác phẩm của Barthes, Foucault, Derrida, Lacan, Kristeva, và cả trường phái Giải cấu Yale (*Yale School of Deconstructionists*). Xét về phương diện dịch thuật, ngoài một số tác phẩm chỉ mang tính trào lưu báo chí, thì những công trình chuyển ngữ nghiêm túc và có chiều sâu học thuật cũng đã bắt đầu xuất hiện vào nửa sau của thập niên 1980. Tuy vậy, ngay tại thời điểm ấy, nhiệt huyết trí thức trong giới trẻ đối với các trào lưu tư tưởng mới này cũng đã dần tắt lịm, giống như trong chính giới báo chí học thuật - những người từng dấn dưng, đạo diễn và phản ánh lại tinh thần ấy. Vào lúc đó, tôi không còn là một nhà văn trẻ, và

cũng chưa bao giờ thực sự là một phần của làn sóng ấy. Nhưng khi tôi đứng giữa đồng hoang tàn của vô vàn tác phẩm dẫn nhập và bản dịch, và nhìn lại thời kỳ ấy, tôi nhận ra một vài đặc điểm rất đáng chú ý.

Trước hết, giới trí thức trẻ Nhật Bản, đúng như đặc tính dân tộc của chúng tôi, đã phân tích và hệ thống hóa các lý thuyết mang tính cấu trúc, cùng với những phê phán đối với chúng, theo hướng đồng đại, nhằm mục đích “tiếp nhận”, và nếu dùng một từ trái nghĩa không hoàn toàn thích hợp để “thải loại” những lý thuyết đó. Để có thể tiếp nhận Foucault, thì Barthes phải bị gạt bỏ. Chỉ sau khi Lacan bị loại bỏ, người ta mới có thể tiếp nhận Derrida nhưng rồi chỉ để chờ đón nhà tư tưởng mới kế tiếp. Việc thay phiên tiếp nhận các lý thuyết văn hóa mới, trong một giới hạn nhất định, là một nhiệm vụ dễ dàng đối với những người giới thiệu và dịch thuật vốn ủng hộ làn sóng nhập khẩu tư tưởng này. “Anh hùng văn hóa” xuất hiện rồi biến mất. Tuy nhiên, màn sân khấu của các trào lưu văn hóa mới tại Nhật đã khép lại ngay khi những người ủng hộ nó nhận ra rằng không còn tư tưởng nào đủ mới mẻ trên “dây chuyền sản xuất” từ châu Âu và Mỹ để họ tiếp tục “truyền tải” nữa.

Vào thời kỳ cao trào của quá trình tiếp nhận rồi thải loại các lý thuyết văn hóa mới này, người ta thường xuyên sử dụng các cụm từ như “trình diễn tư tưởng” hay “nô đùa với văn bản”. Không cần phải viện dẫn bất kỳ học giả ngôn ngữ nào, tôi cho rằng những cách nói ấy thực sự rất thích hợp để mô tả những người chỉ có thể tham gia một cách bị động vào vòng xoáy của những ý tưởng biến đổi không ngừng, vì chính việc sử dụng những cụm từ ấy đã phản náo định nghĩa bản sắc của họ. Hơn nữa, trong bối cảnh văn hóa này, tiền tố “hậu-” (post-) đã mang một sắc thái rất Nhật Bản. Khi người ta nói đến “hậu cấu trúc”, “hậu hiện đại”, hay thậm chí là những tư tưởng văn hóa chưa hình thành rõ nhưng chỉ cần thêm tiền tố “hậu-” vào là có thể dự đoán rằng sẽ có một làn sóng mới, họ lạc quan cho rằng, chỉ cần có một lý thuyết nào đó đang tồn tại, thì một lý thuyết mới sẽ xuất hiện ngay sau đó, miễn là ta gắn thêm chữ “hậu-” vào cái cũ. Tôi tin rằng không ít trí thức trẻ đã rơi vào trạng thái tự phủ định hoặc khủng hoảng khi họ nhận ra rằng khái niệm “hậu-cái gì đó” thực ra chẳng mang nội dung gì vững chắc, và kéo theo đó là nhận thức rằng bản thân “cái gì đó” ban đầu cũng chẳng có nhiều ý nghĩa nếu không muốn nói là hầu như chẳng có gì cả.

Thứ hai, bất chấp xu hướng nổi bật trong việc hấp thụ các lý thuyết văn hóa mới, hầu như không có nỗ lực nào nhằm diễn giải chúng một cách tỉ mỉ trong bối cảnh cụ thể mà nước Nhật đang đối diện. Vậy thì tại sao các lý thuyết văn hóa đến từ châu Âu và Hoa Kỳ lại trở nên phổ biến như vậy trong giới trí thức trẻ và trong lĩnh vực báo chí học thuật? Đây thực sự là phần “lạ lùng” trong câu chuyện. Tuy nhiên, tôi cho rằng hiện tượng này phần lớn có thể được quy cho một đặc điểm đặc thù mà nền báo chí học thuật Nhật Bản đã nuôi dưỡng kể từ thời Minh Trị Duy Tân. Nói một cách thẳng thắn, đã tồn tại một khuynh hướng cho rằng chỉ cần “chuyển

ngữ” hay “dịch thuật” các tư tưởng văn hóa mới từ phương Tây sang tiếng Nhật thì tức là đã hoàn tất một “nỗ lực trí thức”; và cả người dịch lẫn người đọc bản dịch đều có xu hướng suy nghĩ như vậy. Khuynh hướng đó, đáng tiếc, vẫn còn tồn tại cho đến ngày nay.

Vì kỹ năng quan trọng nhất trong việc giới thiệu tư tưởng mới là khả năng đọc hiểu ngoại ngữ và chuyển dịch tác phẩm sang tiếng Nhật, nên những người phát ngôn cho các lý thuyết mới này thường là các chuyên gia ngôn ngữ hoặc văn học. Ngay cả khi các lý thuyết văn hóa được thay thế liên tục, người phát ngôn vẫn không thay đổi, bởi họ không nhất thiết là người ủng hộ hay phê phán nội dung mà họ truyền đạt. Điều này đã dẫn đến một tình trạng “nửa vời”: một số ít chuyên gia ngôn ngữ và văn học trở thành người nhập khẩu lý thuyết văn hóa mới, nhưng không thật sự đối thoại hay tranh luận với nó. Tất nhiên, trách nhiệm không chỉ thuộc về những người làm công việc dịch thuật hay giới thiệu ấy. Nếu độc giả đọc các bản giới thiệu và dịch thuật với tinh thần phản tư, biết áp dụng lý thuyết mới để lý giải hiện thực của Nhật Bản, thì mức độ hiểu biết về các lý thuyết ấy sẽ được nâng cao đáng kể. Từ đó, họ có thể phản hồi ngược lại với chính nguồn gốc tư tưởng phương Tây, tức là không còn “thuần túy tiếp nhận”. Và khi đó, không một lý thuyết nào, cũng như người giới thiệu lý thuyết ấy, có thể đứng ngoài phê phán.

Thế nhưng, thực tế lại không diễn ra như vậy. Ngay khi một bản dịch hay giới thiệu được công bố, luồng tiếp nhận từ châu Âu và Hoa Kỳ sang Nhật Bản coi như đã hoàn tất. Nói cách khác, quá trình “tiếp nhận” và “thải loại” đã xong. Đó là lý do vì sao việc trông đợi một làn sóng lý thuyết mới đã trở thành một “thói quen có tính công thức”. Chính xu hướng này đã sản sinh ra một hiện tượng nổi bật trong khí hậu văn hóa Nhật Bản hiện nay: đó là sự vắng bóng hoàn toàn của bất kỳ nỗ lực nào trong việc tiếp nhận đồng thời nhiều tư tưởng văn hóa đa chiều. Chưa từng có trong lịch sử báo chí học thuật Nhật một giai đoạn mà hai trường phái đối lập cùng hiện diện một cách đồng thời và đối thoại, ví dụ như chủ nghĩa cấu trúc và chủ nghĩa giải cấu từ đó hình thành sự đối kháng, bổ sung và làm sâu sắc lẫn nhau. Chính vì thế, ngoại trừ kiến trúc sư Isozaki Arata, người đã cụ thể hóa phê phán của mình đối với chủ nghĩa hậu hiện đại ngay trong các công trình kiến trúc, thì nhà nhân học văn hóa Masao Yamaguchi, một trong những người tiên phong giới thiệu lý thuyết văn hóa mới, trở nên nổi bật như một trường hợp đặc biệt và đang được đánh giá lại. Khác với xu thế chung, Yamaguchi, trong tác phẩm *Ngoại biên và Trung tâm (Periphery and Center)*, đã vận dụng phương pháp luận cấu trúc để đưa ra một diễn giải văn hóa độc đáo về hiện thực Nhật Bản. Trong các phân tích của ông về văn học hậu chiến và tầm quan trọng của nó, lý thuyết của Yamaguchi cùng với những hàm nghĩa phong phú mà nó mang theo, đã rất hiệu quả trong việc làm rõ ý nghĩa của hệ thống Thiên hoàng. Cần lưu ý rằng, Yamaguchi vốn xuất thân là chuyên gia nghiên cứu về chế độ quân chủ, với kinh nghiệm điền dã tại Nigeria.

Đã có những phê phán cho rằng: trong bất kỳ cuộc khảo sát nào về hiện thực Nhật Bản, việc đặt trọng tâm vào các nền văn hóa ngoại vi và thúc đẩy chúng phát triển sẽ không dẫn đến sự đảo ngược quan hệ giữa ngoại biên và trung tâm. Nói cách khác, các quan điểm của Yamaguchi đã bị công kích là thiếu tính cách mạng. Những người chỉ trích lập luận rằng: kích hoạt vùng ngoại vi có thể hiệu quả trong việc củng cố vững chắc hơn cho quyền lực trung tâm, và do đó, những tư tưởng trong cuốn “Trung tâm và Ngoại biên” (Periphery and Center) của Yamaguchi bị xem là phản động. Chốt lỗi của sự phê phán này là một “rút ngắn mạch” chính trị một cách suy nghĩ giản lược, thiếu chiều sâu. Tuy nhiên, sự chỉ trích đó đã bỏ qua một điểm quan trọng: phương pháp cấu trúc luận của Yamaguchi là một phương pháp được tính toán rất kỹ lưỡng, tức là ông đã chuẩn bị sẵn nền tảng để về sau phương pháp giải cấu trúc có thể triển khai tiếp và làm sáng tỏ thêm. Vì tư tưởng của Yamaguchi trong “Trung tâm và Ngoại biên” được xây dựng trên nền tảng phương pháp luận cấu trúc, nhưng ngay từ đầu đã đồng thời tồn tại song song với những phê bình dựa trên giải cấu trúc, cho nên chính sự đồng hiện ấy đã làm sâu sắc thêm tư tưởng của ông, và nhờ đó khiến chúng trở nên có giá trị thực tiễn cao hơn. Thật vậy, Yamaguchi đã chứng minh điều này bằng cách trích dẫn từ thần thoại Nhật Bản và văn học thời Trung cổ, để nêu lên nhiều ví dụ cho thấy: mặc dù tồn tại sự phân đôi giữa những kẻ bị đẩy ra ngoài rìa xã hội và “người được chọn” trong trung tâm (tức là hoàng gia), nhưng hai lực này thường xuyên “hòa quyện với nhau như mực tươi loang trên giấy thấm.”

Mặc dù tư tưởng chính trị của Yamaguchi có những điểm giao thoa với Yukio Mishima, nhưng hai người thực chất đại diện cho hai cực đối lập hoàn toàn. Mishima người than vãn việc Thiên hoàng ban hành “Tuyên ngôn Nhân thân” sau thất bại và kêu gọi Lực lượng Phòng vệ tiến hành đảo chính nhân danh Thiên hoàng, đã cố gắng tuyệt đối hóa hệ thống Thiên hoàng như một nguyên tắc văn hóa, qua đó tìm kiếm một mô hình thống nhất chính trị cho người Nhật. Nói cách khác, nếu như tư tưởng của Yamaguchi, như trình bày trong “Trung tâm và Ngoại biên”, có dẫn đến việc trung tâm được củng cố thông qua việc kích hoạt ngoại vi, thì hệ thống được tái định hình đó hoàn toàn khác với hệ thống mà Mishima từng cổ vũ. Hơn thế nữa, mô hình Thiên hoàng trong tư tưởng Yamaguchi sẽ không bao giờ có thể trở thành nguyên tắc chính trị để Lực lượng Phòng vệ dùng làm lý do tiến hành đảo chính. Khi ta đọc lại lý thuyết văn hóa của Yamaguchi trong ánh sáng của hiện thực đương đại, ta sẽ thấy rằng không có chỗ nào trong tư tưởng của ông dung chứa một “rút ngắn mạch chính trị” hay một phản ứng chính trị đơn tuyến. Với tính chất phóng khoáng đích thực trong cấu trúc hành vi, tư tưởng văn hóa của Yamaguchi thể hiện rõ qua lý thuyết “trickster” (kẻ lừa đảo/kẻ phá vỡ cấu trúc) độc đáo của ông, không hề để lại bất kỳ khe hở nào cho những phê bình đơn giản hóa, xuất phát từ các hệ tư tưởng chính trị giáo điều. Tuy nhiên, các công trình tiên phong của Yamaguchi vốn đặt nền móng cho sự trỗi dậy của các lý thuyết văn hóa mới, đã không được những người giới thiệu các

lý thuyết ấy trong giai đoạn cuối thập niên 1970 và đầu thập niên 1980 kế thừa một cách đúng mức. Chính tại điểm này, ta có thể tìm thấy manh mối để làm sáng tỏ toàn bộ câu hỏi mà tôi đã nêu ra từ đầu.

Tôi đã bắt đầu bài thuyết trình này bằng cách tuyên bố rằng văn học Nhật Bản đang trên đà suy tàn, và tôi đã đề cập một cách cụ thể đến văn học hậu chiến, vốn đại diện cho đỉnh cao thành tựu văn chương kể từ thời Minh Trị Duy Tân và kể từ khi quá trình hiện đại hóa của Nhật Bản bắt đầu. Tôi cũng chỉ ra rằng sự suy giảm rõ rệt trong nền văn học Nhật ở cấp độ cao nhất, tức *junbungaku* (văn học thuần túy), đã xảy ra song song với sự trỗi dậy rồi nhanh chóng thoái trào của các trào lưu lý thuyết văn hóa và phê bình học thuật, những thứ từng thay thế *junbungaku* trong tâm trí của giới trí thức trẻ. Tôi tin rằng những hiện tượng này, như một hệ quả tất yếu, đã dẫn đến bối cảnh sau: Giới trí thức trẻ ở Nhật vào cuối những năm 1970 và đầu thập niên 1980 là những người cảm nhận sâu sắc nhất sự suy tàn của văn học, và vì thế, họ lao vào các trào lưu lý thuyết mới đến từ châu Âu và Hoa Kỳ một cách mê đắm. Thực tế là, số lượng sách nhập môn và bản dịch lý thuyết được xuất bản nhiều đến mức dường như còn vượt cả số tác phẩm văn học mới được xuất bản mỗi năm. Thế nhưng, niềm say mê với lý thuyết văn hóa mới ấy chỉ tồn tại trong một khoảng thời gian rất ngắn, và rồi cũng nhanh chóng biến mất như một cơn sốt thoáng qua.

Trong bối cảnh văn hóa của Nhật Bản, các lý thuyết văn hóa mới - như một phần hữu cơ trong tiến trình suy tàn của văn học, đã bị cuốn vào dòng chảy chung của sự thoái hóa còn nhanh hơn cả văn học. Tôi cho rằng hai hiện tượng, một bên là văn học và người đọc, bên kia là lý thuyết văn hóa và giới trí thức trẻ, không nên được nhìn nhận như hai thái cực đối lập, mà như một khối “hòa quyện với nhau như mực tươi loang trên giấy thấm.” Ở một cái nhìn rộng hơn, có thể nói rằng những trí thức trẻ ấy thực chất không phải là trí thức theo đúng nghĩa, mà chỉ là những thanh niên Nhật sống trong một nền văn hóa tiêu dùng phổ thông mang tính thành thị và chạy theo trào lưu tiểu văn hóa. Hơn nữa, nếu suy luận từ các phân tích của giới xã hội học vốn chỉ ra rằng ý thức hệ trung lưu, dù có nhiều bất bình đẳng nếu nhìn vào đời sống thực tế của đại đa số người Nhật, vẫn được chia sẻ rộng rãi trên toàn quốc, thì có thể nói rằng hiện tượng này chính là biểu hiện cho một thực tế: so với thời kỳ nổi dậy sinh viên, giới trẻ Nhật ngày nay đã trở nên bảo thủ hơn. Các nhà khoa học chính trị cũng đã chứng thực rằng khuynh hướng bảo thủ trong giới trẻ sống tại các khu vực đô thị lớn đã góp phần quan trọng vào chiến thắng áp đảo gần đây của đảng cầm quyền bảo thủ. Điều đó có nghĩa là dấu hiệu của xu hướng bảo thủ đang nổi lên một cách rõ nét ở các thành phố lớn, nơi đa số giới trẻ hiện nay sinh sống; và những dấu hiệu ấy sẽ sớm lan tỏa đến các đô thị nhỏ hơn, bởi giới trẻ ngày nay được kết nối bởi một nền văn hóa thành thị trải dài khắp đất nước.

Vấn đề, trong bối cảnh cuộc thảo luận của chúng ta, là chính thể hệ trẻ hiện nay, vốn được kết nối rất chặt chẽ bằng các tiêu chuẩn văn hóa ở quy mô toàn quốc, đang quay lưng lại với văn học. Hơn nữa, cũng chính thể hệ trẻ này đã nhanh chóng xem xu hướng các lý thuyết văn hóa mới, vốn trên nhiều phương diện trùng khớp với những trào lưu tiểu văn hóa mà họ ưa chuộng như là thứ đã thuộc về quá khứ và đem chôn cất nó. Luận thuyết *Cấu trúc và Quyền lực* (Structure and Power) của Akira Asada từng trở thành một hiện tượng trong giới sinh viên, thậm chí đôi khi còn được gọi là “hiện tượng Asada”. Tôi không thể dễ dàng coi đó chỉ là một trào lưu nhất thời, vì một xu hướng như thế, nếu có thể kết hợp với các lý thuyết văn hóa mới, hoàn toàn có khả năng sinh ra những kết quả tích cực. Khi ta nhìn lại các hiện tượng văn hóa khác nhau sau Thế chiến II, đó chính là điều đã xảy ra ở nhiều quốc gia. Tuy nhiên, như tôi đã đề cập trước đó, điều đó đã không xảy ra ở Nhật Bản.

Các nhà văn hậu chiến cùng với những người tạo dựng lý thuyết văn hóa đương thời là những người đã kinh qua gian khổ trong chiến tranh. Chính sự gắn bó của họ với thể hệ trẻ đã giúp cho tác phẩm của họ tạo ra ảnh hưởng tích cực đối với những thanh niên đang kiếm tìm một con đường hồi sinh trong một xã hội vừa trải qua thất bại nặng nề. Chính nhờ đó mà họ đã có thể “giáo dục” được lớp thanh niên của một thế hệ kế tiếp. Về phần cá nhân tôi, nếu nói về văn học, thì chính những nhà văn hậu chiến đã đặt nền móng cho sự nghiệp viết lách của tôi. Về chính trị, có thể nói đảng bảo thủ đã độc chiếm sân khấu chính trị suốt một thời gian dài. Tuy nhiên, tôi tin rằng thể hệ độc giả từng gắn bó với văn học hậu chiến đã thể hiện được sức mạnh của mình khi dành đủ phiếu bầu cho các ứng viên đối lập, giúp họ giành được số ghế đủ để giữ vai trò kiểm chế quyền lực của đảng cầm quyền.

Phong trào phản đối việc phê chuẩn Hiệp ước An ninh Nhật-Mỹ mới năm 1960 chính là một phong trào của nhân dân, trong đó các quan điểm của giới văn học hậu chiến và giới lý thuyết gia văn hóa được tích cực tiếp thu. Phong trào này có sức mạnh tương đương, thậm chí còn sống động hơn cả các đảng phái cấp tiến đối lập và các tổ chức công đoàn thời ấy. So sánh bối cảnh chính trị và văn hóa của những năm đó - tức hai mươi năm trước - với bối cảnh hiện tại, sẽ giúp ta nhận ra chính xác điều gì đã bị đánh mất và chúng ta đã đánh mất nó như thế nào. Ánh sáng ấy chiếu rọi con đường mà ta đã đi qua suốt hai mươi năm, và cũng rọi thẳng vào một hiện tượng đầy tính biểu tượng: văn học đang từng bước đi về phía đổ vỡ và hoang tàn.

Vậy, cần phải làm gì? Với tư cách một nhà văn, tôi suy nghĩ về con đường phê bình mà Nhật Bản và người Nhật đã đi qua và cần phải tiếp tục đi, từ góc nhìn của văn học. Tôi tin rằng, bằng cách nhìn lại bối cảnh văn hóa Nhật Bản trong nửa sau thập niên 1970 và nửa đầu thập niên 1980, chúng ta có thể thấy được những dấu hiệu hé mở về con đường cần chọn. Điều đã diễn ra trong giai đoạn ấy là sự lặp lại liên tục của các chu kỳ ngắn trong việc tiếp nhận các lý thuyết văn hóa mới từ Hoa Kỳ và châu Âu. Có vẻ như quá trình “tiếp nhận và thải loại” các lý

thuyết này ngày càng được gia tốc, nhưng cuối cùng, mọi nhiệt huyết dành cho lý thuyết văn hóa đều tắt ngấm. Mặc dù quá trình tiếp nhận theo chiều dọc, tuyến tính và một chiều vẫn tiếp diễn, không có bất kỳ nỗ lực nghiêm túc nào nhằm diễn giải các lý thuyết đó trong bối cảnh thực tế và văn hóa của Nhật Bản. Tình trạng này không thể xảy ra ở những xã hội sản sinh ra lý thuyết, mà chỉ có thể xuất hiện ở một quốc gia bị ngăn cách với trung tâm sản sinh tư tưởng bằng đại dương mênh mông, nơi việc du nhập lý thuyết chỉ có thể diễn ra sau khi vượt qua rào cản ngôn ngữ, nơi tồn tại một nền báo chí học thuật nhạy cảm với trào lưu có chức năng truyền phát các tư tưởng ấy, và nơi có một tầng lớp tiếp nhận những tư tưởng đó như những tín hiệu thời thượng.

Nói cách khác, ngoại trừ một vài trường hợp cá biệt, người Nhật đã không thể tự thiết lập một lý thuyết văn hóa của riêng mình, điều mà đáng lý họ đã có thể làm được, nếu như họ chịu soi chiếu và thử nghiệm các lý thuyết nhập khẩu trong ánh sáng của thực tế và văn hóa Nhật Bản. Nếu điều đó đã được thực hiện, thì những phản hồi tạo ra từ quá trình thử nghiệm ấy đã có thể giúp người Nhật thiết lập nên một nền lý thuyết văn hóa mới mang bản sắc của riêng họ. Tuy Nhật Bản từng trải qua một giai đoạn đầy nhiệt thành với các lý thuyết văn hóa mới, nhưng những lý thuyết ấy trên thực tế không có chút liên hệ nào với hiện thực và văn hóa Nhật, và kết quả là, ngày nay chúng ta đang ở trong một tình thế mà những lý thuyết ấy trở nên xa lạ, cách biệt, đúng như cách mà chúng đã luôn xa lạ ngay từ khởi điểm ban đầu.

Trong bối cảnh như vậy, chúng ta có thể thấy rõ điều đang thiếu hụt trong hoạt động văn hóa của người Nhật hiện nay. Tiến trình hiện đại hóa của Nhật Bản, bắt đầu từ cuộc Duy Tân Minh Trị, đã gặp phải một ngõ cụt nghiêm trọng, đó là cuộc Chiến tranh Thái Bình Dương và kết thúc trong thất bại. Sau một thời gian tự vấn đầy thành khẩn, người Nhật đã tìm kiếm nhiều nguyên tắc khác nhau để làm nền tảng cho một sự khởi đầu mới, và mục tiêu của các nhà văn hậu chiến là truyền đạt bằng văn chương niềm tin và biểu hiện của những nguyên tắc đó. Tuy nhiên, tầng lớp trí thức trẻ thuộc thế hệ những năm 1970 và 1980 đã không tiếp nối các nguyên tắc ấy, không tiếp tục phát triển chúng, và cũng không đặt ra tư thế phê phán nghiêm túc nào đối với chúng. Thực ra, ngay từ đầu, họ cũng không hề có ý định xây dựng các nguyên tắc như thế. Có một khoảng cách rất lớn giữa giới trí thức hậu chiến và thế hệ trí thức trẻ sau đó, và điều này dễ dàng nhận thấy khi ta xem xét cách mà giới trẻ thập niên 70–80 đã hoàn toàn không đào sâu các thành tựu của văn học hậu chiến, cũng như phớt lờ những nỗ lực mà các nhà văn ấy từng hướng đến. Chính vì thế, họ đã cắt đứt mọi mạch nối tư tưởng và văn hóa với thế hệ trước.

Nhiều nhà văn hậu chiến từng phải trải qua nỗi cay đắng của chiến tranh khi làm lính trận, và sau khi Nhật Bản thất bại, họ đã dần thân vào việc suy nghĩ lại hướng đi mới cho đất nước - một hướng đi đối lập với con đường hiện đại hóa lệ thuộc mà Nhật Bản từng theo đuổi

trước đó. Nói cách khác, họ hình dung ra một con đường để Nhật Bản sống như một quốc gia châu Á, như một thành viên trong thế giới thứ ba của châu Á. Trước thất bại, Nhật Bản đã chọn các cường quốc trung tâm như Hoa Kỳ và châu Âu làm hình mẫu để chạy theo. Còn các nhà văn hậu chiến lại cố gắng kiến tạo một nguyên tắc mới, trong đó vị trí của Nhật Bản trong thế giới không nằm ở trung tâm, mà là ở ngoại biên. Những gì người Nhật từng từ bỏ khi theo đuổi quá trình hiện đại hóa trung tâm-chủ đạo, các nhà văn hậu chiến đã nỗ lực khôi phục lại, bằng cách học hỏi từ Okinawa trong nước, nơi có truyền thống văn hóa riêng biệt, và từ Hàn Quốc ngoài nước, nơi đang khơi dậy một sự phong phú và đa dạng đậm chất Á Đông.

Về phần mình, tôi là một nhà văn đã hoạt động với ý thức rằng mình đang tiếp nối di sản của các nhà văn hậu chiến. Trong quá trình viết, tôi luôn ghi nhớ Okinawa, một vùng ngoại vi của Nhật Bản, và Hàn Quốc, một quốc gia ngoại vi của thế giới, đặc biệt là tác phẩm của nhà thơ hiện đại Hàn Quốc Kim Chi Ha. Tôi cũng đã sử dụng hệ thống hình ảnh của “chủ nghĩa hiện thực kỳ dị” như một vũ khí trong văn chương. Và tôi muốn nhấn mạnh rằng, bằng cách xét đến đặc điểm văn hóa của các khu vực ngoại vi tại Nhật và ở châu Á, tôi đã chọn đi theo con đường “tương đối hóa” nền văn hóa trung tâm-quanh-hoàng-đế. Về điểm này, tôi đã chọn một hướng đi hoàn toàn đối lập với Mishima, người đã cố gắng tuyệt đối hóa hệ thống Thiên hoàng. Tiểu thuyết *Trò chơi đương đại* (Contemporary Games) mà tôi hoàn thành vào cuối thập niên 1970 là một tác phẩm trong đó tôi cố gắng kiến tạo một mô hình hiện thực và văn hóa cho hình dung về Nhật Bản mà tôi theo đuổi. Tôi cho rằng vấn đề lớn nhất của văn học Nhật Bản hiện nay nằm ở chỗ: thái độ đối với hiện thực và văn hóa mà các nhà văn hậu chiến đã dày công xây dựng và được tiếp nối bởi các thế hệ kế tiếp, đã bị cắt đứt hoàn toàn bởi thế hệ trí thức trẻ những năm 1970–80.

Chính trong sự đứt gãy ấy, trào lưu chạy theo các lý thuyết văn hóa mới nhập khẩu đã nở rộ như một thứ thời trang. Nhật Bản, với tư cách là một quốc gia thuộc thế giới thứ ba, có một vị thế mơ hồ trên thế giới, và cũng gánh vác một vai trò mơ hồ tương ứng. Còn giới trí thức trẻ Nhật Bản thì lại mang một vị thế thậm chí còn mơ hồ hơn ngay trong chính nước Nhật, cùng với một vai trò cũng mơ hồ không kém. Nếu như những mơ hồ ấy được soi chiếu bằng các lý thuyết văn hóa mới, và một nỗ lực diễn giải nghiêm túc được tiến hành, thì tuy đó là một công việc khó khăn, nhưng chắc chắn đáng để thực hiện. Bởi tôi tin rằng điều đó có thể dẫn đến việc hình thành một lý thuyết văn hóa mang bản sắc riêng của Nhật Bản; còn nếu không đạt được điều đó, thì ít nhất nó cũng sẽ giúp chúng ta thoát ra khỏi cơ chế gần như tự động hiện nay - cứ tiếp nhận rồi lại loại bỏ các lý thuyết nhập khẩu, một cách vô thức và phi phản tư.

Trong giới trí thức của thế hệ trẻ hiện nay, đã bắt đầu xuất hiện một số người quan tâm sâu sắc hơn đến tính đặc thù của văn hóa Okinawa, và mối quan tâm này có sự cộng hưởng với các biểu hiện tự thân của thế hệ trẻ tại chính Okinawa. Nhiều thanh niên Nhật Bản từng tham

gia phong trào phản đối nhằm đòi trả tự do cho nhà thơ Kim Chi Ha vẫn tiếp tục thể hiện sự đồng cảm với các phong trào dân chủ từ cơ sở tại Hàn Quốc. Cũng đang tồn tại một phong trào theo dõi sát sao các biểu hiện “xâm lược kinh tế” của Nhật Bản đối với Philippines và một số quốc gia châu Á khác. Những thanh niên tham gia vào phong trào này hiện đang tìm kiếm liên minh từ cấp độ cơ sở với thể hệ trẻ các quốc gia khác. Nếu những trí thức trẻ từng tham gia giới thiệu các lý thuyết văn hóa mới biết nỗ lực diễn giải lại các lý thuyết đó trong bối cảnh thực tế và văn hóa của Nhật Bản, đồng thời tìm kiếm cách thức đề lên kế hoạch tái thiết chính nền văn hóa và hiện thực ấy, thì sự kết nối giữa họ và các phong trào thanh niên quốc tế hoàn toàn có thể trở thành hiện thực.

Một sự hội ngộ như thế hoàn toàn có khả năng đem lại những kết quả cụ thể, thiết thực, giúp kích hoạt trở lại nền văn học Nhật Bản thế hệ mới. Chủ đề của buổi thảo luận hôm nay - “Thách thức của Văn hóa Thế giới thứ ba” - đã đặt ra một câu hỏi vô cùng thích đáng: Liệu văn hóa Nhật Bản có thể tìm thấy manh mối để cứu lấy chính mình khỏi con đường suy tàn mà sự suy thoái trong văn học đã báo hiệu một cách đầy u ám? Tôi không thể nghĩ đến một dân tộc hay một quốc gia nào - dù thuộc Thế giới thứ nhất hay Thế giới thứ ba - lại cần một “manh mối để phục hồi bản thân” nhiều như người Nhật Bản; không có dân tộc nào khác ngoài người Nhật, có nền văn hóa kết hợp kỳ lạ giữa yếu tố của Thế giới thứ nhất và Thế giới thứ ba; không có dân tộc nào khác ngoài người Nhật, đang sống trong chính thực tại đó.

Tôi xin kết thúc phần trình bày của mình bằng cách gửi đến giới trí thức trẻ Nhật Bản một gợi ý tích cực, như một chỉ dẫn cho hành trình tự vấn của họ đối với chủ đề chúng ta đang thảo luận hôm nay. Một trong những lý do khiến tôi quyết định tham gia hội thảo này là bởi chính tôi cũng muốn học hỏi, bởi những điều tôi đã chia sẻ với quý vị thực ra là một câu hỏi lớn đối với chính bản thân tôi, hơn là đối với lớp trí thức trẻ.

Tại Nhật Bản, có một nhà thơ và nhà văn viết cho thiếu nhi tên là Kenji Miyazawa, người từng bị đẩy ra “ngoại biên” trong lịch sử văn học hiện đại và đương đại, nhưng giá trị của ông hiện đang dần được nhìn nhận, chậm rãi mà vững chắc. Miyazawa sinh ra tại vùng Tohoku, một khu vực ngoại vi của Nhật Bản. Là một nhà nông học, ông làm việc vì những người nông dân Tohoku, những người vẫn phải cày cấy trên mảnh đất nghèo khắc nghiệt. Ông là một tín đồ của kinh Diệu Pháp Liên Hoa (Saddharma Pundarika Sutra). Dưới ảnh hưởng của thi ca phương Tây đương đại, ông đã xây dựng nên một thế giới biểu đạt và tưởng tượng riêng biệt của chính mình. Ông viết rất nhiều trong khi vẫn duy trì công việc nhà nông, và chỉ mất vào năm 1933, khi mới 37 tuổi.

Đối tượng độc giả của ông không chỉ giới hạn trong giới yêu văn chương, và sau khi ông qua đời, số lượng độc giả của ông ngày càng mở rộng. Mới đây, câu chuyện thiếu nhi sử thi của ông - *Đêm trên tuyến đường sắt ngân hà* (*The Night of the Galaxy Railway*) - đã được

chuyển thể thành một bộ phim hoạt hình tuyệt vời, càng khiến ông được yêu mến hơn. Câu hỏi “thế nào là văn học của nhân dân” đã từng là chủ đề tranh luận suốt chiều dài văn học Nhật hiện đại và đương đại, nhưng giờ đây người ta bắt đầu nhận ra rằng chính Miyazawa là người xứng đáng nhất với danh xưng ấy “nhà văn của văn học nhân dân.”

Cách đây 60 năm, vào buổi bình minh của thời đại Shōwa (1926–), Miyazawa đã viết một chuyên luận có tên “Phác thảo những điều cốt yếu của nghệ thuật nông dân”, trong đó kết tinh tư tưởng của ông cả với tư cách nhà nông học lẫn nhà văn. Tôi xin kết thúc bằng cách trích đoạn mở đầu của văn bản ấy:

Chúng ta đều là những người nông dân công việc bận rộn và nặng nhọc. Chúng ta mong muốn tìm ra một cách sống vui tươi và sinh động hơn. Đã từng có không ít tổ tiên rất xa xưa của chúng ta sống được như vậy. Tôi mong có những cuộc thảo luận, nơi mà các dữ kiện của khoa học hiện đại, các thí nghiệm của những người đi tìm chân lý, và trực giác của chúng ta có thể giao cảm với nhau. Không ai có thể đạt được hạnh phúc thực sự nếu cả thế giới chưa được hạnh phúc. Ý thức về cái tôi bắt đầu từ cá nhân, rồi dần mở rộng thành ý thức về cộng đồng, xã hội, và cuối cùng là vũ trụ. Chẳng phải đó chính là con đường mà các bậc thánh nhân thuở xưa đã đi và truyền dạy lại cho chúng ta sao? Thời đại mới đang đi tới một tương lai, nơi thế giới sẽ trở thành một chỉnh thể sống. Sống mạnh mẽ và chân thật là khi ta nhận thức được dải ngân hà bên trong chính mình và sống thuận theo nhịp điệu của nó. Hãy cùng nhau đi tìm hạnh phúc chân thật của thế giới - bởi đi tìm con đường ấy cũng chính là đang đi trên con đường ấy rồi.

