

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HỒ CHÍ MINH

**Phạm Thảo Hương Ly**

**BI CẢM (AWARE) TRONG TIỂU THUYẾT  
KAWABATA YASUNARI**

**LUẬN VĂN THẠC SĨ NGỮ VĂN**

Thành phố Hồ Chí Minh – 2011

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HỒ CHÍ MINH

**Phạm Thảo Hương Ly**

**BI CẢM (AWARE) TRONG TIỂU THUYẾT  
KAWABATA YASUNARI**

Chuyên ngành : Văn học nước ngoài  
Mã số : 60 22 30

**LUẬN VĂN THẠC SĨ NGỮ VĂN**

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:  
**PGS.TS. PHAN THU HIỀN**

Thành phố Hồ Chí Minh – 2011

## **LỜI CAM ĐOAN**

Luận văn thạc sĩ ngữ văn của chúng tôi mang đề tài: Bi cảm (aware) trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari.

Chúng tôi xin cam đoan tất cả những vấn đề trình bày trong luận văn này hoàn toàn là của riêng cá nhân người viết tìm tòi nghiên cứu dưới sự hướng dẫn của PGS.TS. Phan Thu Hiền và chưa được công bố ở bất kì một công trình khoa học nào khác. Nếu có vấn đề gì, chúng tôi hoàn toàn chịu trách nhiệm.

TP. Hồ Chí Minh, ngày 30 tháng 09 năm 2011

**Người thực hiện**

**Phạm Thảo Hương Ly**

## LỜI CẢM ƠN

Luận văn thạc sĩ ngữ văn với đề tài “Bi cảm (aware) trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari” hoàn thành, chúng tôi thật sự biết ơn những người đã giúp đỡ trong suốt quá trình thực hiện.

Đầu tiên, chúng tôi xin chân thành cảm ơn các thầy cô giáo trong khoa Ngữ Văn trường Đại học Sư phạm Tp.HCM và phòng Sau đại học đã tạo mọi điều kiện để chúng tôi hoàn thành luận văn này.

Lòng biết ơn sâu sắc nhất, chúng tôi xin được dành cho PGS.TS.Phan Thu Hiền. Chính sự chỉ bảo tận tình, chu đáo, kỹ lưỡng, đặc biệt là những lời động viên của cô đã tiếp thêm sự quyết tâm và nỗ lực cho chúng tôi hoàn thành những vấn đề nghiên cứu.

Chúng tôi cũng xin được gửi đến gia đình, bạn bè những lời cảm ơn chân thành vì sự giúp đỡ cũng như những tình cảm mà mọi người đã dành cho chúng tôi trong suốt quá trình chúng tôi thực hiện công trình nghiên cứu này.

**TP. Hồ Chí Minh, ngày 30 tháng 09 năm 2011**

**Người thực hiện**

**Phạm Thảo Hương Ly**

# MỤC LỤC

LỜI CAM ĐOAN.....	1
LỜI CẢM ƠN.....	2
MỤC LỤC .....	3
MỞ ĐẦU.....	5
1.LÍ DO CHỌN ĐỀ TÀI.....	5
2.LỊCH SỬ NGHIÊN CỨU VẤN ĐỀ.....	6
3.ĐỐI TƯỢNG VÀ PHẠM VI NGHIÊN CỨU.....	11
4.Ý NGHĨA KHOA HỌC VÀ THỰC TIỄN CỦA ĐỀ TÀI.....	11
5.PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU.....	12
CẤU TRÚC LUẬN VĂN.....	12
<b>CHƯƠNG 1: NHỮNG VẤN ĐỀ CHUNG .....</b>	<b>14</b>
1.1.Khái niệm <i>aware</i> và <i>aware</i> trong văn học cổ - trung đại Nhật Bản.....	14
1.1.1.Khái niệm <i>aware</i> (mono no aware).....	14
1.1.2. <i>Aware</i> trong văn học cổ - trung đại Nhật Bản.....	20
1.2.Kawabata Yasunari và bi cảm ( <i>aware</i> ) trong tác phẩm của ông .....	33
1.2.1. Kawabata Yasunari.....	33
1.2.2. Bi cảm ( <i>aware</i> ) trong tác phẩm Kawabata Yasunari.....	35
<b>CHƯƠNG 2: SỰ THỂ HIỆN BI CẢM (AWARE) QUA HÌNH TƯỢNG NHÂN VẬT TRONG TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI .....</b>	<b>44</b>
2.1. Những nhân vật của niềm <i>bi cảm</i> .....	44
2.1.2. Nhân vật người phụ nữ - Đối tượng khơi gợi <i>aware</i> .....	59
2.2. Kiểu nhân vật gương soi.....	68
2.2.1. Cặp nhân vật gương soi - người soi ngắm.....	70
2.2.2. Cặp nhân vật hình – bóng.....	73
<b>CHƯƠNG 3: SỰ THỂ HIỆN BI CẢM (AWARE) QUA HÌNH TƯỢNG KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN TRONG TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI.....</b>	<b>80</b>
3.1. Sự thể hiện bi cảm ( <i>aware</i> ) qua hình tượng không gian trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari.....	81
3.1.1. Không gian thiên nhiên: không gian hư ảo, mong manh .....	81

3.1.2. Không gian văn hóa: không gian cũ kỹ, ô ứ, lai tạp.....	88
3.2. Sự thể hiện bi cảm ( <i>aware</i> ) qua hình tượng thời gian trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari .....	98
3.2.1. Thời gian thiên nhiên: thời gian ứa tàn .....	98
3.2.2. Thời gian “dòng ý thức”: Thời gian hồi cố .....	104
<b>KẾT LUẬN.....</b>	<b>110</b>
<b>TÀI LIỆU THAM KHẢO.....</b>	<b>113</b>
<b>PHỤ LỤC.....</b>	<b>118</b>

# MỞ ĐẦU

## 1. LÍ DO CHỌN ĐỀ TÀI

1. Kawabata Yasunari là đại văn hào của nền văn học hiện đại Nhật Bản. Với kỳ tích mở ra cánh cửa tâm hồn người Nhật vốn kín đáo trước nhân loại, Kawabata xứng đáng là nhà văn Châu Á thứ ba được vinh dự nhận giải thưởng Nobel văn học của Viện Hàn lâm Thụy Điển vào năm 1968. Không những thế, ông còn có vai trò rất lớn trong việc thúc đẩy sự phát triển của nền văn học hiện đại Nhật Bản, bởi nhà văn đã biết mở hồn đón lấy những luồng gió mới của thời đại. Song, như một cây đại thụ càng vươn lên cao càng cắm rễ sâu vào lòng đất, trong sâu thẳm cội nguồn, Kawabata vẫn là nhà văn đại diện cho truyền thống tôn thờ cái đẹp và mỹ cảm tinh tế của người Nhật. Ông đã biết tẩm mình trong dòng suối duy tình duy mỹ của dân tộc để sáng tạo nên những tác phẩm là hiện thân của vẻ đẹp Nhật Bản. Trong những sáng tác của ông, người đọc luôn nhận thấy tiếng vọng âm thầm của đất Phù Tang xưa với nghệ thuật trà đạo, vẻ đẹp của tà áo kimono, sự cao quý nữ tính, vẻ đẹp của anh đào mùa xuân, của sương mờ buổi sớm hay của tuyết trắng lấp lánh lúc đông về. Là kết quả của một quá trình hút nhụy uống sương từ văn hóa truyền thống và tinh hoa thời đại, tác phẩm của Kawabata đã thực sự trở thành chiếc cầu nối giữa quá khứ và hiện tại, giữa cái cũ và cái mới, giữa phương Đông và phương Tây. Trải qua hơn nửa thế kỷ, những sáng tác vừa hiện đại vừa truyền thống ấy vẫn là một ẩn số thu hút sự quan tâm đặc biệt của đông đảo độc giả và các nhà nghiên cứu khắp nơi trên thế giới.

2. Tiểu thuyết của Kawabata luôn có xu hướng biểu hiện cái đẹp trong một cảm thức mất mát và suy tàn, vì thế chúng luôn ẩn chứa một nỗi buồn, một niềm bi cảm khôn nguôi. Ngay từ năm 1968, khi trao giải Nobel văn chương cho Kawabata, Viện Hàn lâm Thụy Điển cũng đã nhận thấy “ông là người tôn vinh vẻ đẹp hư ảo và hình ảnh u uẩn của hiện hữu trong đời sống thiên nhiên và trong định mệnh con người”[47,958]. Nỗi buồn trong tác phẩm của Kawabata được kết tạo trước hết từ chính những buồn đau trong cuộc đời của một con người sinh ra với định mệnh cô đơn; hơn nữa, nó được kết tinh từ truyền thống văn hóa-văn học Nhật Bản: *mono no aware*. Khởi nguồn từ cõi tình mênh mông của kiệt tác *Truyện Genji*, băng qua bao thế kỷ của tanka và haiku, nỗi buồn thương cho sự hữu hạn của cái đẹp lại được truyền xuống ngòi bút Kawabata, và đến lượt mình, nhà văn đã làm “*phục sinh linh hồn của cái đẹp mà nàng Murasaki của nghìn năm trước đã thể hiện thần tình*”. Bên cạnh sự kế thừa và tiếp nối truyền thống, nỗi buồn trong tiểu thuyết Kawabata còn là những thanh âm khắc khoải vang lên trong một thời đại mà cái đẹp đang dần bị hoen ố, bởi nỗi buồn ấy còn được hun đúc từ chính thực trạng tang thương của Nhật Bản đương thời: những đổ vỡ tinh thần của người Nhật khi văn minh phương Tây xói mòn văn hóa truyền thống một cách dữ dội,

những đồ nát điều linh của đất nước sau trận động đất lịch sử ở Kanto và sau hai cuộc thảm bại trong Thế chiến I,II. Trong hồi kí *Đời tôi như một nhà văn*, Kawabata cũng viết: “*Sau cuộc chiến bại không lâu, chính tôi biết rằng, kể từ đây tôi chỉ ca hát về nỗi buồn Nhật Bản*” [62,606]. Khám phá bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata, vì thế sẽ giúp ta thấy được không chỉ mạch nguồn truyền thống của một nền văn hóa-văn học đã tồn tại hàng ngàn năm nơi xứ sở hoa anh đào mà còn cả một hiện thực đầy biến động của đất nước và con người Nhật Bản trong những thập niên đầu của thế kỉ XX.

3. L.X.Vugotxki đã từng nói: “*Nghệ thuật bắt đầu từ nơi mà hình thức bắt đầu*”[52,37]. Nhưng đó không phải là thức hình thức tồn tại như một cái vỏ trống rỗng không có nội dung. Hình thức mà Vugotxki muốn nói tới là “*hình thức mang tư tưởng*”, “*hình thức bên trong*” – “*hình thức của cái nhìn nghệ thuật, là sự hiện diện của con mắt nghệ sĩ, yếu tố quy định cách tạo hình cho tác phẩm*”[52,37]. Trong nghệ thuật, nội dung và hình thức không thể tách rời nhau mà gắn bó nhau như hai mặt của một tờ giấy: nội dung đổi thay kéo theo sự đổi thay hình thức và ngược lại, hình thức bị hủy hoại thì nội dung cũng bị hủy hoại theo. Tác phẩm Kawabata cũng không phải ngoại lệ. “*Bi cảm*” là một vấn đề nội dung trong tiểu thuyết của ông, nhưng nội dung ấy lại được bao chứa, thậm chí chi phối việc xây dựng các phương diện của hình thức nghệ thuật như hình tượng nhân vật, không - thời gian nghệ thuật, giọng điệu và nhịp điệu trần thuật.... Con đường khám phá bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata, do đó, không thể không đi qua cánh cửa của các hình thức nghệ thuật đó; hay nói cách khác, việc khám phá những giá trị nội dung sâu sắc của tác phẩm, trong đó có vấn đề bi cảm, cũng sẽ đồng thời hé lộ những vẻ đẹp hình thức được nhào nặn từ một bàn tay nghệ sĩ thiên tài – Kawabata.

## **2.LỊCH SỬ NGHIÊN CỨU VẤN ĐỀ**

Từ sau năm 1968, năm đại văn hào Kawabata Yasunari được vinh dự nhận giải Nobel văn chương, trên thế giới và ở Việt Nam đã xuất hiện một số bài nghiên cứu, giới thiệu về cuộc đời và sự nghiệp của ông. Từ đó đến nay đã có khá nhiều công trình nghiên cứu lớn nhỏ về nhà văn Nhật Bản kì tài này. Song, dưới đây chúng tôi chỉ lược thuật, theo trình tự thời gian, một số bài viết, công trình nghiên cứu gián tiếp hoặc trực tiếp đề cập đến vấn đề bi cảm (aware) trong tiểu thuyết Kawabata, bằng tiếng Việt và tiếng Anh trong phạm vi thu thập được ở Việt Nam.

### **1. Các bài viết giới thiệu về cuộc đời và sự nghiệp của Kawabata có đề cập vấn đề bi cảm trong tiểu thuyết của ông**



Trên thế giới, phải kể đến bài viết ***Giới thiệu nhà văn đoạt giải Nobel văn chương của Viện Hàn lâm Thụy Điển năm 1968*** của tiến sĩ Anders Osterling; bài tùy bút ***Kawabata – con mắt nhìn thấu cái đẹp*** in trên tạp chí *Inostrannaja Literatura* số 7 năm 1974 của nhà nghiên cứu người Nga Fedorenko (Thái Hà trích dịch từ tiếng Nga và in trên tạp chí *Văn học nước ngoài* số 4 năm 1999); công trình ***Dawn to the West*** xuất bản năm 1984 của Donald Keene (Đào Thị Thu Hằng trích dịch một đoạn, đặt tên là “Về xứ tuyết” và in trong *Kawabata – Tuyển tập tác phẩm*). Các tác giả trên tuy chưa đi sâu tìm hiểu, phân tích vấn đề bi cảm nhưng đều nhận thấy sự ảnh hưởng của văn chương cổ điển Nhật đến sáng tác Kawabata: “*Thật khó có thể chỉ ra một tác phẩm văn chương cổ điển Nhật Bản mà Kawabata đã chịu ảnh hưởng rõ rệt, nhưng ấn tượng phổ biến mà người ta nhận được từ Xứ tuyết là tác phẩm này gần gũi với tinh thần văn chương thời Heian*” [68,1058].

Các bài viết có ý nghĩa không nhỏ trong việc giới thiệu diện mạo Kawabata tại Việt Nam, không thể không nói đến: ***Yasunari Kawabata dưới nhãn quan phương Tây*** của Nguyễn Sĩ Hạnh (Tạp chí Văn Sài Gòn năm 1969); ***Yasunari Kawabata cuộc đời và sự nghiệp*** của Vũ Thu Thanh (Tạp chí Văn Sài Gòn năm 1969); ***Yasunari Kawabata, nhà văn Nhật Bản đầu tiên được lãnh giải thưởng Nobel*** của Mai Chương Đức (Tạp chí Văn Sài Gòn năm 1972); lời giới thiệu của Nguyễn Đức Dương về Kawabata in trong tập truyện ***Đóm lửa lạc loài*** do NXB Văn nghệ Tp.HCM phát hành năm 1988; hay lời giới thiệu của Thái Văn Hiếu về Kawabata in trong bản dịch ***Cổ đô*** do nhà xuất bản Hải Phòng phát hành cũng trong năm 1988. Các bài viết trên, tuy chỉ cung cấp một cái nhìn khái quát về cuộc đời và sự nghiệp của Kawabata nhưng cũng đã nhắc đến “nỗi buồn”, “âm hưởng cô đơn”, “xu hướng cổ điển”, “sắc thái dân tộc Nhật Bản”, “những hình ảnh thuần túy Nhật Bản” “những rung động thiết tha trầm lắng”... trong tác phẩm của ông. Năm 1992, trong ấn phẩm ***Dạo chơi vườn văn Nhật Bản*** do Nhà xuất bản Giáo dục phát hành, nhà văn hóa Hữu Ngọc đã rất tinh tế khi cho rằng tác phẩm của Kawabata luôn phảng phất “*một niềm luôn nhưng nhớ khôn nguôi tới cổ đô, cụ thể là thời Heian với một nền văn hóa ngọt ngào nữ tính*” [43,101]. ***Yasunari Kawabata, cuộc đời và tác phẩm*** là một ấn phẩm dày 183 trang của giáo sư Lưu Đức Trung do Nhà xuất bản Giáo dục phát hành năm 1997. Sau khi tìm hiểu, phân tích cả về tư tưởng, cuộc đời và tác phẩm, những yếu tố thời đại có ảnh hưởng đến con đường nghệ thuật của Kawabata, tác giả kết luận: phong cách nổi bật của Kawabata mà người đọc dễ dàng cảm nhận ngay được là chất trữ tình sâu lắng, nỗi buồn êm dịu được kế thừa từ dòng văn học nữ lưu thời Heian.

## **2. Các bài viết nghiên cứu một vấn đề (nội dung hoặc nghệ thuật) trong tác phẩm Kawabata có đề cập vấn đề bi cảm trong tiểu thuyết của ông**

Tại Việt Nam, sớm có đóng góp là nhà nghiên cứu Nhật Chiêu với các bài viết: ***Kawabata, người cứu rỗi cái đẹp*** đăng trên *Tạp chí Văn* số 16 năm 1991, ***Thế giới Yasunari Kawabata (hay là***

*cái đẹp : hình và bóng*) đăng trên tạp chí *Văn học* số 3 năm 2000; giáo sư Lưu Đức Trung với bài nghiên cứu “*Thi pháp tiểu thuyết của Yasunari Kawabata- nhà văn lớn Nhật Bản*” đăng trên Tạp chí *Văn học* số 9 năm 1999 của. Tiếp theo là các tác giả: Hà Thanh Vân với bài *Từ Murasaki đến Kawabata* in trong *Tuyển tập Văn chương* 6, NXB Thanh niên ấn hành năm 2000; Đỗ Thị Thu Hà với tham luận *Cái đẹp và hình ảnh người phụ nữ qua tác phẩm của Y. Kawabata và R.Tagore* tại hội thảo *30 năm hợp tác hữu nghị Việt Nam – Nhật Bản* năm 2003; Khương Việt Hà trên tạp chí *Nghiên cứu văn học* với hai bài viết *Thủ pháp tương phản trong truyện ngắn “Người đẹp say ngủ” của Yasunari Kawabata* (số 1 năm 2004) và *Mỹ học Kawabata Yasunari* (số 6 năm 2006); cũng trên tạp chí *Nghiên cứu văn học* với tiến sĩ Nguyễn Thị Mai Liên cùng bài viết *Yasunari Kawabata – “Người lữ khách muôn đời đi tìm cái đẹp”* (số 11 năm 2005). Công trình có bề dày nhất phải kể đến chuyên luận *Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata* (Nhà xuất bản Giáo Dục phát hành năm 2007) của tiến sĩ Đào Thị Thu Hằng. Bên cạnh việc giới thiệu sơ lược quá trình hình thành đất nước, con người và những nét đặc sắc trong văn hóa Nhật Bản, chuyên luận tập trung nghiên cứu sự độc đáo trong nghệ thuật kể chuyện của Kawabata qua các phương diện người kể chuyện, điểm nhìn, giọng điệu, nhân vật, không gian, thời gian, nhịp điệu... Trong quá trình khảo sát, phân tích các tác phẩm của Kawabata từ tiểu thuyết, truyện ngắn cho đến truyện trong lòng bàn tay để khẳng định những đóng góp to lớn của nhà văn đối với kỹ thuật tự sự của văn chương nhân loại, tác giả chuyên luận cũng đồng thời nhận thấy rằng: “*Trong tác phẩm của Kawabata có vẻ đẹp mang hình hài của cái đẹp thực sự, một vẻ đẹp quyến rũ bởi sự tao nhã, thanh cao, bởi nỗi buồn dịu dàng, sự cảm thương trước sự vật. Đó là aware, một nguyên lý thẩm mỹ có quan hệ khá mật thiết với giáo lý nhà Phật và trở nên đỉnh cao, thành quy định hàng đầu trước cái đẹp của thời Heian*”[22,28].

Năm 2009, kỷ niệm 110 năm ngày sinh của đại văn hào Nhật Bản Kawabata Yasunari, khoa Ngữ Văn trường Đại học Sư phạm Hà Nội đã tổ chức hội thảo “*Kawabata Yasunari trong nhà trường*” nhằm tôn vinh những sáng tác của nhà văn, đồng thời tạo cơ hội để các nhà nghiên cứu trao đổi về phương pháp giảng dạy tác phẩm của Kawabata. Tại hội thảo này có 20 tham luận đã được trình bày. Ở đây, chúng tôi chỉ lược thuật một số tham luận có liên quan đến đề tài của luận văn.

Nghiên cứu một phương diện nghệ thuật trong tác phẩm Kawabata có các bài viết: *Sự phân cực không gian nghệ thuật trong sáng tác của Kawabata* của TS. Nguyễn Thị Mai Liên; *Nghệ thuật tương phản trong một số tác phẩm của Kawabata* của giảng viên Hà Văn Lương (Trường Đại học Huế); *Bút pháp kì ảo trong truyện ngắn của Yasunari Kawabata và Giả Bình Ao* của ThS. Nguyễn Thị Nguyệt Trinh, *Thủ pháp nghệ thuật đặc sắc xây dựng biểu tượng trong tiểu thuyết của Yasunari Kawabata* của Đỗ Phương Nam. Tham luận của TS. Nguyễn Thị Mai Liên tìm hiểu đặc điểm của không gian nghệ thuật trong sáng tác của Kawabata. Theo tác giả bài viết, không

gian nghệ thuật trong tác phẩm Kawabata có sự phân cực giữa không gian thực tại và không gian hư ảo, giữa không gian nguyên sơ với không gian ô uế. Nhân vật trong tác phẩm thường thực hiện hành trình dịch chuyển từ không gian không gian đô thị hỗn tạp đến không gian nguyên sơ thanh sạch, từ không gian thực tại tới không gian hư ảo của giấc mơ, của những miền kí ức tuổi trẻ xa xưa như một sự trở về với bản thể trong sáng. Hành trình đó góp phần tô đậm thêm chủ đề đi tìm cái đẹp trong sáng tác Kawabata. Trong bài viết *Nghệ thuật tương phản trong một số tác phẩm của Kawabata*, qua việc phân tích một số truyện ngắn và tiểu thuyết của ông, tác giả Hà Văn Lương đã đi đến một số nhận xét: Trong tác phẩm của mình, Kawabata luôn sử dụng tương phản như một thủ pháp nhằm biểu hiện cái đẹp và khai thác chiều sâu tâm lí nhân vật. Tham luận của ThS. Nguyễn Thị Nguyệt Trinh so sánh bút pháp kì ảo trong truyện ngắn Kawabata và trong tác phẩm của Giả Bình Ao - một trong chín nhà văn vĩ đại nhất Trung Quốc mọi thời đại. Theo tác giả bài viết, sự khác nhau cơ bản nhất trong bút pháp kì ảo của hai nhà văn này là: nếu bút pháp kì ảo trong tác phẩm của Giả Bình Ao thiên về cái kì ảo truyền thống, mang màu sắc liêu trai thì yếu tố kì ảo trong truyện ngắn Kawabata lại mang đậm dấu ấn hiện đại, chịu ảnh hưởng của phương Tây - đó là cái kì ảo nhẹ nhàng và thường nhật. Qua việc so sánh bút pháp kì ảo của hai nhà văn này, tham luận đã cho thấy sự gặp gỡ giữa những tâm hồn lớn trên hành trình trở về khám phá vẻ đẹp xưa ẩn hiện qua bao lớp sương khói của thời gian. Tác giả Đỗ Phương Nam, sau khi phân tích các thủ pháp nghệ thuật xây dựng biểu tượng trong tác phẩm Kawabata như “tạo ý nghĩa biểu tượng trên cơ sở tương phản, đối lập”, “sử dụng phép lặp mang ý nghĩa biểu tượng cho chi tiết”, “lựa chọn tiêu đề tác phẩm mang ý nghĩa biểu tượng”, đã đi đến nhận xét: “*Thứ nhất, tiểu thuyết của Kawabata luôn có xu hướng tìm về với truyền thống trong một cảm thức mát mát và suy tàn. Thứ hai, cái chết là một ám ảnh ghê gớm với Kawabata, tiểu thuyết của ông luôn mang màu sắc buồn bã của sự chia ly và niềm tuyệt vọng. Thứ ba, cái đẹp với Kawabata là vũ trụ vĩnh hằng và Nữ tính vĩnh cửu. Nhưng đó bao giờ cũng là cái đẹp mong manh và không thể sở hữu. Cái đẹp như một ước vọng không cùng*”[45,134].

Đặc biệt nghiên cứu hình tượng nhân vật trong tiểu thuyết Kawabata có các bài viết: ***Đặc điểm hình tượng nhân vật trong sáng tác của Yasunari Kawabata*** của TS. Nguyễn Thị Mai Liên; ***Hình tượng người đẹp trong tiểu thuyết Người đẹp say ngủ của Yasunari Kawabata*** của Trần Huyền Trang; ***Hình tượng geisha-sáng tạo nghệ thuật độc đáo của Kawabata Yasunari*** của Nguyễn Bích Nhã Trúc. Bài viết của TS. Nguyễn Thị Mai Liên cho thấy một cái nhìn khái quát về đặc điểm nhân vật trong tiểu thuyết Kawabata, đó là: nhân vật mang tính biểu tượng, nhân vật tồn tại trong mối quan hệ đối sánh hay đối lập và nghệ thuật phân tích tâm lí nhân vật. Nếu bài viết ***Giải mã Người đẹp say ngủ (từ chủ đề cứu thế)*** của PGS.TS. Trần Lê Bảo rút ra chủ đề “cái đẹp cứu rỗi thế giới”, cứu rỗi linh hồn con người thì tác giả Trần Huyền Trang, trong bài viết của mình, lại cho rằng cái đẹp có khả năng cứu rỗi thế giới nhưng cái đẹp cũng đang cần được cứu rỗi. Hình tượng

người đẹp trong *Người đẹp say ngủ* chính là biểu tượng của cái đẹp đang bị dọa dẫm, và với ý nghĩa đó, tác phẩm của Kawabata chính là “*tiếng kêu cứu vớt cái đẹp khỏi sự băng hoại đạo đức của con người trong xã hội hiện đại*”[45,115].

Liên quan trực tiếp đến đề tài bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata là tham luận *Niềm bi cảm Aware trong số phận các nhân vật của tiểu thuyết Ngàn cánh hạc-Kawabata Yasunari* của ThS. Ngô Thị Lan Hương. Tác giả đã phân tích những biểu hiện của bi cảm trong *Ngàn cánh hạc* là bi cảm với thời gian đã mất của nhân vật và quá khứ tranh chấp với hiện tại trong dòng ký ức nhân vật, từ đó đi đến kết luận: “*Tác phẩm của Kawabata luôn ám ảnh những nỗi u buồn, cô đơn và cái chết. Nó tràn ngập một thế giới của niềm bi cảm. Ấn tượng sâu đậm nhất của bi cảm (aware) chính là cảm thức đối với thời gian. Thời gian trong bi cảm để lại dấu ấn trên số phận, cuộc đời mỗi nhân vật, kéo lê nhân vật trong định mệnh cô đơn của họ*”[45,29].

Nghiên cứu một vấn đề nội dung trong tác phẩm Kawabata, đáng chú ý là bài viết *Kawabata – Cái đẹp truyền thống qua thấu kính hiện đại* của PGS.TS.Đoàn Lê Giang. Bằng việc phân tích một số tiểu thuyết tiêu biểu của Kawabata như *Vũ nữ Izu*, *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*, *Cố đô*, tác giả bài viết đã đi đến nhận xét: trong mỗi tác phẩm của mình, Kawabata dường như đi vào một khía cạnh khác nhau của vẻ đẹp Nhật Bản. *Vũ nữ Izu* viết về cái đẹp của các du nghệ nhân, *Xứ tuyết* viết về những cô geisha kiều diễm, tài hoa, *Ngàn cánh hạc* viết về nghệ thuật trà đạo, *Cố đô* viết về nghệ thuật trang trí và dệt kimono. Nhưng tất cả những vẻ đẹp ấy đang bị mai một, bị chết dần bởi những âm mưu, toan tính vị kỷ, bởi sức mạnh mù tối của chiến tranh, bởi nền kinh tế hàng hoá... Từ đó, tác giả bài viết đi đến kết luận: “*Cuộc hành hương đi tìm cái đẹp và lời cảnh báo về nguy cơ diệt vong của nó chính là đóng góp lớn nhất của Kawabata. Con đường của Kawabata đi đến với giải Nobel không phải là sự kết hợp sống sít, tân cổ giao duyên giữa tính dân tộc và hiện đại mà là tìm vẻ đẹp hiện đại từ trong truyền thống dân tộc và thể hiện nó với một màu sắc mới, kết hợp những giá trị cả phương Đông lẫn phương Tây*”[45,17]. Bên cạnh đó còn có các tham luận: *Giải mã Người đẹp say ngủ (từ chủ đề cứu thế)* của PGS.TS.Trần Lê Bảo, *Mỹ học Kawabata* và *Biểu tượng trong tiểu thuyết Yasunari Kawabata* của NCS.Trần Thị Tố Loan (Viện Văn học); *Gương soi – Cuộc hành trình từ văn hóa phương Đông đến sáng tác Kawabata* của Trần Thị Thanh Nhị (Giảng viên trường Đại học Sư phạm Huế); *Quan niệm về con người trong tiểu thuyết Y. Kawabata- từ góc nhìn của chủ nghĩa hiện sinh* của Nguyễn Thị Khánh Ly (Học viên cao học trường Đại học Vinh); *Thẩm mỹ tính dục trong tác phẩm của Kawabata Yasunari* của tiến sĩ Đào Thị Thu Hằng; *Người đẹp say ngủ của Kawabata – Giao lộ của nỗi buồn, cái đẹp, sự sống và cõi chết* của thạc sĩ Nguyễn Thị Quyên. Trong các bài viết trên, ngoài việc tìm hiểu những khía cạnh nội dung trong tác phẩm của Kawabata như quan niệm của nhà văn về cái đẹp, ý nghĩa biểu tượng (đặc biệt là biểu tượng chiếc gương) và những đặc điểm của yếu tố tính dục trong tác phẩm của ông, tác dụng thanh

tây của hành trình đến với người đẹp say ngủ của ông già Eguchi...., các tác giả cũng đề cập vấn đề bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata ở những mức độ nông-sâu khác nhau.

Tóm lại, qua các bài viết, công trình nghiên cứu mà chúng tôi thu thập được và đã lược thuật trên đây, điều đầu tiên chúng tôi nhận thấy là các tác giả đều thống nhất khi cho rằng: tác phẩm của Kawabata, đặc biệt là tiểu thuyết, luôn phảng phất một nỗi buồn u uẩn. Song, đó vẫn chỉ là những nhận định có tính chất định hướng, gợi mở ban đầu. Nhìn chung, vẫn chưa có một công trình nghiên cứu chuyên biệt, khảo sát đối tượng một cách hệ thống, sâu sắc và toàn diện. Tuy nhiên, với những nhận định khái quát, hàm súc, xác đáng, các tài liệu đã mở ra hướng đi cho chúng tôi trong quá trình tìm hiểu đề tài này.

### **3. ĐỐI TƯỢNG VÀ PHẠM VI NGHIÊN CỨU**

Chúng tôi thực hiện đề tài này dựa vào việc khảo sát, phân tích sáu tiểu thuyết của Kawabata qua bản dịch tiếng Việt : “*Xứ tuyết*”, “*Cố đô*”, “*Ngàn cánh hạc*”, “*Người đẹp say ngủ*”, “*Tiếng rên của núi*”, “*Đẹp và buồn*”. Sáu tiểu thuyết này đều được in trong “*Yasunari Kawabata – tuyển tập tác phẩm*” do Nhà xuất bản Lao Động và Trung tâm ngôn ngữ Đông Tây ấn hành. Các mảng sáng tác khác của nhà văn chỉ được chúng tôi xem là tài liệu tham khảo.

Như tên của đề tài, trong luận văn này, chúng tôi giới hạn sự tìm hiểu ở một phương diện nội dung cụ thể trong tiểu thuyết Kawabata: bi cảm (aware). Điều quan trọng là chúng tôi sẽ lí giải nội dung dựa trên việc phân tích một số phương diện nghệ thuật như: thể giới nhân vật, hình tượng không-thời gian.

### **4. Ý NGHĨA KHOA HỌC VÀ THỰC TIỄN CỦA ĐỀ TÀI**

Về mặt khoa học, chúng tôi mong muốn góp thêm một hướng tiếp cận mới nhằm khám phá vẻ đẹp của tiểu thuyết Kawabata; từ đó góp phần khơi gợi hơn nữa sự quan tâm thỏa đáng đối với những tác phẩm vốn dĩ có vị trí quan trọng trong nền văn học Nhật Bản và thế giới. Đồng thời, với hướng tiếp cận này, chúng tôi cũng mong muốn phần nào làm rõ hơn bản sắc văn hóa Nhật Bản, đặc biệt là vẻ đẹp tâm hồn Phù Tang. Trong giai đoạn hợp tác Việt Nam – Nhật Bản ngày càng tiến triển hiện nay, việc tìm hiểu bản chất tâm hồn người Nhật từ những trang sách vừa mỹ lệ vừa huyền hoặc của Kawabata là một việc làm cần thiết, góp phần quan trọng trong việc phát triển mối quan hệ giao lưu giữa hai dân tộc, nhất là về phương diện văn hóa – văn học. Chúng tôi cũng hy vọng đề tài có tính tiếp nối, gợi dẫn, sẽ mở đường cho những nghiên cứu sâu hơn về sau.

Về mặt thực tiễn, luận văn hướng tới việc đáp ứng yêu cầu của công tác giảng dạy Kawabata nói riêng, văn học Nhật Bản nói chung trong nhà trường. Trong sách giáo khoa Ngữ văn 10 và 12, cả ban cơ bản lẫn nâng cao, văn học Nhật Bản (trong đó có Kawabata) đều được chọn giảng. Ở khoa Ngữ Văn của các trường đại học và cao đẳng của nước ta, việc giảng dạy Kawabata đã mang tính hệ thống với khối lượng tác phẩm khá đầy đủ. Kawabata được trình bày với tư cách là một nhà văn tiêu biểu của văn học hiện đại Nhật Bản, trong đó nhấn mạnh những đặc trưng thi pháp nghệ thuật của ông qua một số tác phẩm như *Thủy nguyệt*, *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*, *Người đẹp say ngủ*... Việc tìm hiểu bi cảm (aware) trong tiểu thuyết Kawabata sẽ giúp cho giáo viên phần nào có cái nhìn sâu hơn về Kawabata và văn học – văn hóa Nhật Bản, từ đó góp phần nâng cao hiệu quả dạy và học trong nhà trường.

## 5. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

Trong quá trình thực hiện luận văn, chúng tôi vận dụng đồng thời các phương pháp:

- Phương pháp lịch sử-xã hội và phương pháp văn hóa-văn học: Chúng tôi tiến hành tìm hiểu các tác phẩm của Kawabata trong mối quan hệ với cuộc đời nhà văn, trong bối cảnh lịch sử-xã hội nước Nhật những thập niên đầu thế kỉ XX và trong dòng chảy văn hóa-văn học Nhật Bản, nhằm lí giải nguyên nhân hình thành cũng như chỉ ra được những sắc thái đặc trưng của bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata so với bi cảm trong văn hóa-văn học truyền thống.

- Phương pháp thi pháp học: Xuyên suốt toàn bộ nội dung luận văn, chúng tôi tiến hành khảo sát, thống kê và phân loại các kiểu nhân vật, các dạng thức không-thời gian, ... và sắp xếp, hệ thống hóa kết hợp với phân tích – tổng hợp nhằm đáp ứng những mục đích nghiên cứu cụ thể.

- Phương pháp so sánh văn học: Trong luận văn, chúng tôi tiến hành so sánh sự thể hiện bi cảm giữa tiểu thuyết Kawabata và văn học cổ điển Nhật Bản (tiêu biểu là *Truyện Genji* và *Vạn diệp tập*) nhằm làm nổi bật đối tượng nghiên cứu. Ngoài ra, trong quá trình phân tích - tổng hợp các tư liệu, dẫn chứng, chúng tôi luôn kết hợp với thao tác so sánh đối chiếu để từ đó rút ra các kết luận có tính đối sánh.

## CẤU TRÚC LUẬN VĂN

Ngoài phần *Mở đầu* và *Kết luận*, luận văn có kết cấu 3 chương:

**Chương 1:** Những vấn đề chung

**Chương 2:** Sự thể hiện bi cảm qua hình tượng nhân vật nhân vật trong tiểu thuyết Kawabata  
Yasunari

**Chương 3:** Sự thể hiện bi cảm qua hình tượng không-thời gian trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari

Trong chương 1, chúng tôi trình bày sơ lược khái niệm bi cảm (*mono no aware*) và giới thiệu đôi nét về cuộc đời-sự nghiệp của Kawabata Yasunari cũng như bi cảm trong tác phẩm của ông. Đây là phần khái quát, giới thuyết những vấn đề chung làm tiền đề phân tích đối tượng một cách cụ thể ở hai chương sau. Chương 2 và chương 3 là trọng tâm của luận văn. Trong hai chương này, chúng tôi tập trung khảo sát sự thể hiện bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata qua các phương diện như hình tượng nhân vật, hình tượng không-thời gian....Từ đó, luận văn muốn tiến tới khẳng định: bi cảm trong tiểu thuyết Kawabata, với đặc điểm là kế thừa và sáng tạo, truyền thống và hiện đại, chính là một trong những yếu tố quan trọng góp phần xác lập vị trí trang trọng của Kawabata trên văn đàn Nhật Bản và thế giới.

# CHƯƠNG 1: NHỮNG VẤN ĐỀ CHUNG

## 1.1. Khái niệm *aware* và *mono no aware* trong văn học cổ - trung đại Nhật Bản

### 1.1.1. Khái niệm *aware* (*mono no aware*)

Người ta thường biết đến *aware* (gọi đầy đủ là *mono no aware*) như là một trong bốn khái niệm cơ bản của mỹ học Nhật Bản, hàm chứa trong nó quan niệm của người Nhật về cái Đẹp. *Aware* là một trực giác thẩm mỹ chịu ảnh hưởng sâu sắc của Phật giáo, gọi tả cái Đẹp phù du chóng tàn với một nỗi buồn phảng phất khi chúng tàn phai. Đối với người Nhật, sự rơi rụng hay tàn héo của một bông hoa đẹp hơn khi nó ở trạng thái bung nở, một âm thanh mơ hồ hay hơn khi nó rõ ràng, vàng trắng bị mây che khuất một phần quyến rũ hơn một vàng trắng tròn đầy viên mãn. Họ đánh giá cao những gì ở trạng thái ban sơ, tinh khôi, không tồn tại lâu dài và không thể chạm tới. Cánh mỏng, rục rờ hiển mình hết thấy chỉ trong vài ngày rồi lả tả cuốn theo sóng hồ Biwa, hoa anh đào chính là một ví dụ hoàn hảo cho cái Đẹp trong quan niệm người Nhật: cái Đẹp mong manh thấm đượm cảm thức vô thường của Phật giáo.

Song, sẽ là một thiếu sót lớn nếu chỉ gói gọn *aware* vào một trong những đặc trưng cơ bản của mỹ học. Thực chất *aware* là khái niệm cốt yếu của văn hóa – văn học Nhật Bản, được Motoori Norinaga (1730-1801) – một học giả xuất sắc của phái Kokugaku (Quốc học), một môn đệ trung thành của khoa chú giải văn bản cổ - chứng minh vào thế kỉ XVIII. Mới đầu, nó chỉ là một trong bốn khái niệm chìa khóa trong lí luận thơ ca của Motoori (ba khái niệm còn lại là *koe*, *aya* và *sama*), về sau mới trở thành trung tâm trong triết lí của ông về văn hóa Nhật Bản. Nguyên nhân thúc đẩy Motoori nghiên cứu sâu rộng về *mono no aware* có liên quan mật thiết đến trào lưu văn hóa rầm rộ của thời Tokugawa (1603 - 1868) - trào lưu *Kokugaku* (học tập trong truyền thống dân tộc) do các học giả Kokugaku khởi xướng vào thế kỉ XVII và đạt tới đỉnh cao ở thế kỉ tiếp theo - có ảnh hưởng sâu sắc tới tiến trình phê bình văn học ở Nhật Bản, đồng thời cũng chính là nguyên nhân dẫn đến sự phục hưng của Thần đạo trong suốt thời Tokugawa. Với mục đích chính là lọc ra khỏi văn hóa Nhật sự ảnh hưởng ngày càng tăng của văn hóa ngoại lai, tức là tìm ra yếu tố cốt lõi của văn hóa Phù Tang nhằm giúp cho truyền thống mấy nghìn năm của Nhật Bản có thể tiếp tục đứng vững trước sự xâm thực ồ ạt của văn hóa phương Tây, các học giả Kokugaku một mặt từ chối nghiên cứu tất cả những tác phẩm văn học nghệ thuật có nguồn gốc từ Trung Quốc, Hàn Quốc, Ấn Độ hay Châu Âu, mặt khác hướng sự quan tâm sâu sắc tới các tác phẩm cổ điển Nhật Bản thời cổ đại. Sự thiên về văn hóa cổ đại ấy đã kích thích việc nghiên cứu ngôn ngữ học lịch sử cũng như dẫn dắt các học giả Kokugaku tới việc nhấn mạnh vai trò của cảm xúc trong sáng tạo. Họ đã viết chú giải cho các cuốn sách cổ như *Kojiki*, *Manyoshu*... với một trình độ uyên bác chưa từng có, đồng thời viết nhiều tiểu



luận khẳng định tầm quan trọng của xúc cảm với tư cách là tư liệu cơ bản của văn học. Là một học giả phái Kokugaku, Motoori Norinaga không thể đứng bên lề của trào lưu văn hóa mạnh mẽ đó. Trong quá trình nghiên cứu văn chương và ngôn ngữ Nhật Bản cổ, ông đã khám phá ra *mono no aware* như một khái niệm cốt yếu để xác định nét riêng biệt độc đáo của người Nhật và văn hóa Nhật.

Vậy, *mono no aware* nghĩa là gì?

Từ điển Wikipedia giải thích cụm từ *mono no aware* như sau:

*“Từ này có nguồn gốc từ tiếng Nhật: mono nghĩa là “sự vật” (things) và aware vốn là cách biểu hiện của thời Heian diễn tả sự ngạc nhiên (giống như “ah” hay “oh”), được dịch đại khái là “pathos, poignancy, deep feeling” hay “sensitivity” (sự cảm động, sự thấm thía, nỗi thương tâm, xúc cảm sâu sắc hay sự nhạy cảm). Vì vậy, mono no aware thường được dịch là “the ahh – ness of things”. Trong lời phê bình Truyện Genji, Motoori lưu ý rằng mono no aware là cảm xúc cốt yếu lay động người đọc. Nó không chỉ giới hạn trong văn học Nhật, mà còn trở thành truyền thống văn hóa Nhật”.*

Trong *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868* của Nhật Chiêu có đoạn định nghĩa về *mono no aware*:

*“Chữ aware, có thể ghi sang Hán tự là “ai”(bi ai), mang nhiều ý nghĩa khó xác định. Các học giả Nhật đã theo dõi cách sử dụng nó từ thời cổ đại với tập thơ Manyoshu (Vạn diệp tập) cho đến thời hiện đại. Không cần thiết phải nhắc lại ý kiến của họ ở đây. Chỉ cần biết rằng trong thời Heian, chữ aware được dùng để gọi tả vẻ đẹp tao nhã, nỗi buồn dịu dàng pha lẫn cảm thức vô thường của Phật giáo. Khi cần diễn tả đầy đủ hơn, aware sẽ thành mono no aware. “Mono” (vật) có nghĩa là “sự vật” và “no” là “của”. Vậy cụm từ ấy có thể dịch sát là “nỗi buồn của sự vật”. Tóm lại, aware là một niềm bi cảm trước mọi vẻ đẹp nào lòng của thiên nhiên và nhân thế.”[11,121]*

Thực ra, các định nghĩa trên đều chỉ ra cách chiết tự và cách hiểu từ *aware* có từ thời Heian. Cách viết và nội hàm khái niệm *aware* đã bị biến đổi theo thời gian. Từ những nghiên cứu về *Kojiki*, *Manyoshu*, *Truyện Genji*...Motoori Norinaga đã có sự lí giải về quá trình biến đổi này.

Trước hết, về mặt từ nguyên học, Motoori đã chỉ ra, bằng các dẫn chứng trong văn bản cổ, cách viết từ *aware* thời cổ đại: *“Trong Manyoshu, từ “aware” được viết bằng chữ “awa” và “re” (động lòng thương cảm). Những chữ này cũng chỉ chuyển tải được một phần ý nghĩa của aware mà thực tế không nói hết được những hàm ý của nó. Nguyên ủy, “aware” vốn là một từ diễn đạt tiếng kêu – một cách phát âm rõ ràng của những xúc cảm trong nội tâm con người. Nó có dạng tương tự như “oh”, “ah”, “chao ôi” hay “chà” [74,174].*

Việc định nghĩa *aware* như là “nỗi buồn” cũng không phải là cách hiểu ban đầu về nó. Motoori đã bác bỏ cách hiểu này bằng việc đưa ra rất nhiều bằng chứng trong các truyện cổ, trong

đó *aware* đi kèm cả với những từ chỉ sự vui thích và say mê, như cụm từ “*aware ni okashi*” (vui thích đến mức “*aware*”) và “*aware ni ureshi*” (hạnh phúc đến mức “*aware*”). Trong *Truyện Ishe*, ông còn đọc được câu: “*Người đàn ông này, mỗi đêm từ nơi anh ta bị đầy ải, thổi sáo đầy hấp dẫn. Giọng anh đầy quyến rũ, anh thổi một cách gây xúc động (aware ni utakeri)*” [74,173]. Và ông kết luận: “*Sự quyến rũ của âm thanh khi người đàn ông thổi sáo là aware*”. Trong bài tiểu luận về *aware*, Motoori khẳng định: “*Aware có nghĩa là tất cả những cảm xúc sâu sắc trong trái tim con người. Thời gian sau đó, aware thường chỉ cảm xúc buồn, thậm chí cả những xúc cảm bi thương, và thường được viết là “ai” (buồn rầu). Tuy nhiên, từ này chỉ chỉ ra một trong rất nhiều cảm xúc bao hàm trong từ aware. Ý nghĩa của aware không chỉ giới hạn ở nỗi buồn*” [74,174].

Để lí giải cặn kẽ hơn thế nào là *mono no aware*, Motoori Norinaga còn trình bày thêm một khái niệm: “*trái tim biết aware*”. Đầu tiên, ông phân biệt “*biết mono no kokoro*” và “*biết mono no aware*”. Theo ông, nhìn thấy hoa anh đào bung nở và thấy chúng là những bông hoa đẹp là *biết mono no kokoro*, nhận ra vẻ đẹp của chúng và xúc động vì thấu cảm một cách sâu sắc sức mạnh khơi gợi của vẻ đẹp ấy là *biết mono no aware*”. Muốn “*biết mono no aware*” cần phải có một “*trái tim*”, nhưng đó không phải là một trái tim chung chung. Motoori cho rằng, *trái tim* là một trong những thứ có thể thấu cảm *aware*, song khả năng ấy chỉ ở dạng tiềm năng. Từ “*trái tim có thể biết aware*” đến “*trái tim biết aware*” là cả một khoảng cách vời vợi. Trong quan niệm của Motoori, mỗi một sinh vật sống trên thế gian đều có một trái tim có khả năng xúc cảm nhưng chỉ trái tim của những người nhận thức được bản chất và sức mạnh làm cảm động của sự vật trong khi trải nghiệm thế giới mới là “*trái tim biết aware*”. Bởi vì, “*khi một con người bắt gặp cái gì đó khiến họ hạnh phúc thì niềm hạnh phúc ấy bắt nguồn từ chính việc họ hiểu cốt lõi của điều thực sự tạo nên cảm giác hạnh phúc. Tương tự, khi con người bắt gặp điều gì khiến họ buồn thì nỗi buồn của họ cũng bắt nguồn từ việc hiểu bản chất của điều thực sự gây ra nỗi buồn. Khi không hiểu bản chất của sự vật thì không thể có được những suy nghĩ sâu sắc, vì thế cũng sẽ không buồn, không vui, không hạnh phúc cũng không đau khổ*” [74,172-173]. Chẳng hạn, khi nhìn vẻ đẹp tuyệt vời của hoa anh đào hay đối diện với vàng trắng sáng, trái tim của một người *biết mono no aware* sẽ bị khuấy động vì người ấy hiểu, sâu trong trái tim, sức mạnh khơi gợi cảm xúc trong vẻ đẹp của mặt trăng và hoa anh đào. Sự phân loại những người sâu sắc và những người nông cạn, những người đa cảm và những người vô tâm bắt nguồn từ chính sự hiểu biết nông sâu của con người về *aware*. Trong con người có những người *biết mono no aware* một cách sâu sắc và cũng có cả những người hoàn toàn thờ ơ với nó. Người có *trái tim biết mono no aware* là người nhận thức được bản chất và sức mạnh khơi gợi cảm xúc của muôn vàn sự vật trong cuộc sống và thường bị chúng làm cảm động; trái tim anh ta dễ dàng hoan hỉ trước những điều vui, bị quyến rũ bởi thứ kêu gọi, buồn trước thực tại buồn và yêu những gì đáng được yêu. Ngược lại, những người có trái tim luôn phớt lờ sức mạnh của một

bông hoa đẹp hay một vầng trăng sáng là những người không biết *mono no aware*, những người vô tâm, họ không thể khóc khi người khác rơi nước mắt và thường làm ngơ trước lời khẩn cầu của ngoại vật. Đoạn văn sau trích từ nhật kí của Motoori chính là một ví dụ rõ ràng cho *một trái tim biết aware* trong quan niệm của ông:

“Ở một nơi cách Miwatari khoảng 6 dặm có một thị trấn tên là Hata. Một cây cầu gỗ bắc ngang qua dòng sông Hata. Mưa như trút nước mãi không ngừng. Trên đường đi, tôi trò chuyện với người bạn đồng hành, bàn khoăn về điều sẽ xảy ra với những cây hoa anh đào ở Yoshino trước thời tiết hiện tại, và tôi sáng tác bài thơ:

Trên cuộc hành trình này  
tôi nghĩ sắc hoa anh đào phai úa  
đau đớn hơn tay áo tôi  
vì nó không thể khô  
dưới những cơn mưa mùa xuân.” [78,4]

Ta hãy chú ý đến sự đồng cảm của nhà thơ với những cây hoa anh đào. Ông thấu hiểu chúng tựa như chính mình cũng là hoa anh đào, cảm nhận được nỗi sầu đau buồn khổ của chúng trong cơn mưa. Đó chính là “*một trái tim biết aware*”, một trái tim có khả năng đồng cảm và thấu hiểu được sức mạnh làm cảm động của vạn vật.

Như vậy, theo cách kiến giải của Motoori Norinaga, *mono no aware* không phải là “*nỗi buồn sự vật*” mà là sự nhạy cảm, tính dễ xúc cảm của con người trước sự vật, là sự rung động của trái tim bởi tất cả các cảm xúc, từ niềm vui, sự say mê thích thú đến nỗi buồn và những xúc cảm yêu đương. Motoori xem *mono no aware* bao gồm tất cả cảm xúc của con người thay vì một niềm tin thông thường rằng đó chỉ là một nỗi buồn, một tiếng thở dài. Song, *aware* hoàn toàn không phải là những cảm xúc bề nổi, hời hợt, chỉ thoáng gợn lên trong chốc lát. *Aware* là những xúc cảm sâu sắc, mãnh liệt trào lên từ cõi sâu hồn người – những xúc cảm đóng vai trò hạt giống của thơ ca: “*Thơ ca là kết quả của một hành động được thực hiện khi ai đó tràn ngập aware. [...] Khi mono no aware trở nên quá tràn đầy sẽ bật ra thành lời theo ý muốn của chính nó. Những lời bật ra một cách tự nhiên bất cứ khi nào con người bị choáng ngợp bởi aware ấy chắc chắn sẽ trở thành những ngôn từ đẹp. Không bao lâu chúng trở thành thơ. Và khi lời thơ hình thành, những xúc cảm trói buộc trái tim con người sẽ biến mất.[...] Một khi mono no aware tràn ngập, người đó không thể tránh khỏi việc trở thành một nhà thơ*” [74,188]. Cùng với cách hiểu như vậy, Motoori cũng đồng thời khẳng định: *mono no aware* chính là yếu tố gốc rễ của văn hóa Phù Tang. Bởi theo ông, để trái tim “*biết mono no aware*” thì phải có khả năng nắm bắt bản chất và sức mạnh khơi gợi cảm xúc của sự vật bằng trực cảm, đồng cảm với chúng và rung động sâu sắc trước chúng; trong khi đó đặc trưng cơ bản của người Nhật chính là khả năng rung động trước sự vật, cảm nhận thế giới khách quan một cách trực

tiếp mà không cần dùng đến ngôn ngữ hay một phương tiện trung gian nào khác, hiểu một cách sâu sắc khách thể và thế giới tự nhiên xung quanh bằng cách đồng nhất chính mình với nó.

Một vấn đề quan trọng nữa cần phải được lí giải khi bàn đến khái niệm *mono no aware* là: Tại sao bắt đầu từ thế kỉ X, tức từ thời Heian, nội hàm khái niệm *aware* chỉ được gói gọn vào *nỗi buồn*, hơn nữa lại là “*một nỗi buồn thấm đượm cảm thức vô thường của Phật giáo*”; và tại sao các kiệt tác thời Heian lại chứa đựng quá nhiều “*nỗi buồn*” đến mức khái niệm *aware* được hoàn toàn đồng nhất với xúc cảm này đến tận các thế kỉ sau? Điều này không phải là không có nguyên nhân. Motoori đã có một sự lí giải khá thú vị bắt nguồn từ những nghiên cứu về các *monogatari* cổ. Ông đã tìm thấy trong *Truyện Genji* (và các *monogatari* cổ khác) nhiều ví dụ trong đó “*vui thích*” và “*aware*” ở vị trí tương phản nhau. Điều này tưởng chừng mâu thuẫn với những kiến giải của Motoori trước đó: “*vui thích*” được bao hàm trong *aware*. Song, Motoori biện luận rằng, trong số rất nhiều những xúc cảm nảy sinh trong trái tim con người, niềm vui thích khuấy động trái tim ở tầng nông, còn nỗi buồn và cảm xúc yêu đương rung động nó sâu sắc hơn. Trường hợp này cũng tương tự như trong tâm thức người Nhật, “*hoa*” tức là “*hoa anh đào*”, trong khi cùng lúc đó lại có sự phân biệt giữa hoa anh đào với các loài hoa khác như hoa mận, hoa đỗ quyên...

Trên đây là nguyên nhân thứ nhất giải thích vì sao nội hàm của từ *aware* được gán cho nỗi buồn. Nguyên nhân thứ hai thuộc về chính đặc trưng của thời đại. Thời Heian được lịch sử đánh giá là giai đoạn vinh quang của văn hóa vương triều Nhật Bản, là giai đoạn văn hóa cung đình phát triển rực rỡ nhất, chín muồi nhất trước khi đi vào con đường tàn lụi. Đứng trên tầm cao ấy, người ta cảm thấy sự buồn bã của một cái gì sắp mất, một ngọn triều sắp qua. Cũng không thể không nói đến vai trò của phụ nữ trong đời sống văn chương như một yếu tố kiến tạo nên một giai đoạn văn học tao nhã và ủy mị, như “*hoa hải đường rũ xuống trong cơn mưa*”. Thời Heian, phụ nữ chiếm một vị trí hết sức quan trọng trên văn đàn. Rất nhiều nhân tài văn học là nữ giới. Dưới ngọn bút duy mỹ và duy tình của họ, mọi trạng thái của tình cảm đều được tái tạo không ngừng. Sự phát triển rực rỡ của Phật giáo với triết lí vô thường của nó cũng góp phần làm cho văn học giai đoạn này thấm đẫm “*nỗi buồn sự vật*”. Trong lịch sử Nhật Bản, đạo Phật được du nhập vào xứ Phù Tang từ giữa thế kỉ VII nhưng phải đến cuối thế kỉ VIII - đầu thế kỉ IX, giáo lí nhà Phật mới ăn sâu và có tầm ảnh hưởng sâu rộng trong giới quý tộc xứ Yamato. Xã hội quý tộc hưởng lạc và duy mỹ của vương triều Heian, chịu ảnh hưởng sâu sắc của *vô thường quan*, đã truyền vào những sáng tác văn chương của mình một nỗi buồn ngao ngán về kiếp phù du ở trần thế. Dưới cảm quan Phật giáo, họ đã thấu thị được cái mặt thể ngay trong sự hiện tồn. Thế giới này, mọi sự dù tốt đẹp đến đâu rồi cũng sẽ mất đi: hoa nở để mà tàn, trăng tròn để mà khuyết, bèo hợp để mà tan, người gần để ly biệt; tình yêu, sắc đẹp, tuổi xuân, danh vọng, quyền lực...rồi cũng qua đi như thế. Thêm vào đó, đặc trưng trong tính cách dân tộc Nhật – tinh thần tôn thờ cái Đẹp – cũng góp phần tạo nên đặc trưng của niềm bi cảm *aware*

thời đại Heian. Chúng ta biết rằng, tình yêu cái Đẹp của người Nhật được thể hiện mạnh mẽ nhất trong lịch sử là ở thời Heian, đến mức cụm từ “tinh thần Heian” còn được hiểu là “yêu cái Đẹp đến mức tôn sùng”. Sự tôn thờ cái Đẹp dẫn đường cho mọi suy nghĩ và hành động của con người thời đó. Từng có lúc, biết nâng niu vẻ đẹp của một vàng trắng, một đóa hoa, một chiếc lá, một tiếng ve sầu... trở thành một loại thước đo, một chuẩn mực để đánh giá giá trị của con người. Sẽ không ngoa nếu nói rằng ở thời Heian, “tín ngưỡng” cái Đẹp đã thay thế cho đạo đức. Tồn tại trong xã hội là một đạo luật bất thành văn nhưng vô cùng nghiêm khắc: Cái không đẹp – không thể chấp nhận. Nếu vi phạm nó thì hoặc bị lên án hoặc bị khinh rẻ; chống lại nó có nghĩa là tách mình ra khỏi xã hội. N.I.Konrat từng khẳng định rằng, giá trị của văn hóa Heian không phải các tuyển tập thơ, các tiểu thuyết, nhật kí hay tùy bút mà chính là cuộc sống thấm đẫm chủ nghĩa duy mỹ của các trang phong lưu công tử và những phụ nữ quý tộc chốn cung đình. Con người của thời đại Heian yêu cái Đẹp là thế, nhưng hiện thân của cái Đẹp lại phù du, chỉ là khoảnh khắc, là vô thường. Vẻ đẹp đang hình thành cũng đồng thời nói lời li biệt âm thầm với cuộc sống. Có thể nói, chính sự tương tuyền giữa cảm quan vô thường của Phật giáo và truyền thống tôn thờ cái Đẹp được đưa lên đỉnh cao đã tạo nên niềm bi cảm *aware* rất đặc trưng của giai đoạn văn học X-XII: cảm thức xao xuyến hay nỗi buồn man mác, dịu dàng trước mọi vẻ đẹp biến tan của thiên nhiên và con người. Cụm từ *mono no aware* được gán cho “nỗi buồn” và được viết là “ai” bắt đầu từ thời đó. Cách hiểu và cách viết này được duy trì thậm chí đến ngày nay.

Như vậy, đã có một sự biến đổi quan niệm về *aware* như một kết quả tất yếu của thời đại. Thời Nara, *aware* đơn thuần chỉ được hiểu là những xúc cảm, những rung động nguyên sơ của trái tim trước muôn vàn sự vật, hiện tượng của cuộc sống. Đến thời Heian, quan niệm *aware* đã bị khuôn hẹp lại thành cảm thức xao xuyến hay nỗi buồn man mác trước cái Đẹp mà bản chất là vô thường. Trong khuôn khổ của luận văn này, chúng tôi sử dụng khái niệm *aware (bi cảm)* với cách hiểu của thời Heian khi khảo sát tiểu thuyết của Kawabata vì hai lí do. Lí do thứ nhất thuộc về vị trí, vai trò của giai đoạn văn học Heian trong lịch sử văn học Phù Tang: “Thời kỳ Heian đã đặt nền móng cho truyền thống về đẹp Nhật Bản, và trong suốt tám thế kỉ đã ảnh hưởng đến nền văn học Nhật Bản, xác định tính chất của nó” [67,973]. Quan niệm của thời đại Heian về *aware*, do đó trở thành cách hiểu phổ biến từ đó về sau. Lí do thứ hai là sự gặp gỡ (hay có thể nói là sự kế thừa và sáng tạo) về mặt tư tưởng, cảm hứng sáng tác giữa Kawabata với nữ sĩ thiên tài của nghìn năm trước – Murasaki Shikibu. Có thể nói, tác phẩm của Kawabata chính là sự tiếp nối một cách sáng tạo những gì mà Murasaki đã phơi bày trên trang sách của mình cách đây một thiên niên kỉ: nỗi buồn, niềm tiếc nuối trước cái Đẹp sự mong manh, suy tàn của cái Đẹp.

### 1.1.2. *Aware* trong văn học cổ - trung đại Nhật Bản

Ở đầu công trình *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868*, nhà nghiên cứu Nhật Chiêu đã có lời nhận định khái quát về đặc trưng của ba nền văn hóa lớn của phương Đông: “*Văn hóa Ấn Độ thiên về tư duy và thần bí. Văn hóa Trung Quốc thiên về hành động và thực tiễn. Văn hóa Nhật Bản thì thiên về tình cảm và cái đẹp*” [11,7].

Sẽ không ngoa nếu nói rằng, cảm thức *aware* thấm đẫm nền văn học Phù Tang ngay từ buổi sơ khai chính là nguyên nhân tạo nên tính chất duy tình và duy mỹ ấy. Điểm chung dễ nhận thấy nhất của các tác phẩm văn học cổ -trung đại Nhật Bản là sự tràn ngập cảm xúc, đặc biệt là cảm xúc trước cái Đẹp.

Trong *Kojiki*, trước tác cổ nhất ghi chép lại các huyền thoại và truyện kể dân gian của nước Nhật từ thuở hồng hoang đến giữa thế kỉ VII, yếu tố cảm xúc được chứa đựng nơi các bài ca – một bộ phận có giá trị của tác phẩm. Đó có thể là một niềm vui, một nỗi đau, một nỗi u sầu, một cơn thịnh nộ, một sự xót xa, một niềm thương nhớ,...tức là toàn bộ thế giới tình cảm của con người. Điều đặc biệt là những xúc cảm đó hiện lên rất đỗi mộc mạc và chân thành, trong một hình thức đơn giản và rõ ràng nhất, bởi lẽ “*người Nhật Bản thời cổ đại vẫn còn ở sự thơ ấu của bản tính xét về nhiều khía cạnh*” [29,724]. Họ vẫn giữ được phẩm chất hồn nhiên trong tri giác và sự đơn giản của tình cảm. Tâm hồn họ phản xạ lại một cách sinh động và nồng nhiệt đối với toàn bộ thế giới xung quanh. Trong phản xạ này không có sự sâu sắc đặc biệt nhưng có sức mạnh của tính hồn nhiên, tươi tắn và sự mãnh liệt của tình cảm.

Bài ca đầu tiên trong *Kojiki* (cũng là bài *tanka* đầu tiên của nền văn học Nhật Bản) là bài ca về tám lớp mây trên xứ sở Izumo, theo thần thoại là do chính thần bão tố Susanoo sáng tạo. Sự ra đời của nó được kể trong *Kojiki* như sau:

“*Thần Susanoo tìm kiếm trong xứ Izumo một nơi thích hợp để xây cung điện. Khi đến Suga, thần nói: Nơi này làm cho tâm hồn ta thanh khiết. Thế là chàng kiến tạo một cung điện ở đây mà sống. Từ đó, nó được gọi là Suga. Khi vị thần vĩ đại này vừa xây xong Điện Suga, từng lớp mây nổi lên. Do vậy mà thần soạn nên một bài ca:*

“*Dựng lên tám lớp mây*

*Tám hàng phen giậu*

*Trên xứ Izumo*

*Che người yêu dấu*

*Tám hàng phen xây*”

[10,5]

Điều quan trọng là bài ca ấy không chỉ cho biết cung điện Suga được thần Susanoo xây dựng để dành tặng cho người vợ yêu dấu của mình - công chúa Kushinada, mà trên hết, nó còn hé lộ cho

ta thấy, một cách hồn nhiên và giản dị, trái tim của Thần Bão tố Susanoo giờ đã biết được nỗi dịu dàng của tình yêu và niềm hạnh phúc lứa đôi.

Người đọc cũng dễ dàng nhận thấy hương vị tình yêu nồng nàn trong lời ca của công chúa Nunakawa khi nàng đáp lại lời cầu hôn của Thần Yachihoko – con trai của Thần Susanoo. Mặc dù công chúa luôn lặp lại đi lặp lại “*Cuộc đời còn dài, Xin đừng vội vã...*” nhưng vẫn không thể giấu được xúc cảm say đắm đang dâng tràn trong mỗi lời ca:

[...]  
*Như dây leo nồng nàn*  
*Cánh tay anh quấn quýt*  
*Bờ ngực em như tuyết*  
*Đang tan vào trong anh*  
*Dịu dàng ôm ấp*  
*Đến bao nhiêu lần*  
*Cánh tay ngà đan kết*  
*Với nhau không rời*  
*Và những đôi chân duỗi*  
*Khi ta nằm thành đôi*

[10,9]

Còn trong câu chuyện tình yêu giữa Thiên hoàng Nintoku với công chúa Kuro, người đọc sẽ cảm nhận được nỗi buồn ly biệt hiển hiện sống động nơi lời ca vời vợi nhớ thương của Thiên hoàng khi đứng trên lầu cao dõi theo con thuyền đưa người thương từ từ khuất nẻo khơi xa:

*Ngoài khơi xa xăm*  
*Trên con thuyền nhỏ*  
*Trở lại quê nàng*  
*Đâu là ai khác*  
*Chính là người tôi thương.*

[11,28]

Trong *Kojiki*, không chỉ có tình nhân mới cất lên những lời ca tràn đầy cảm xúc. Cả những anh hùng dày dạn phong sương nhất cũng có lúc không thể kìm giữ cơn sóng tình cảm mãnh liệt nơi đáy lòng mà phải biến nó thành câu hát. Khi Yamato Takeru – người anh hùng lừng danh – lê đôi chân đã què quặt về đến gần xứ sở, chàng buồn rầu nhìn cây thông đơn độc trên đỉnh Otsu mà cất tiếng hát:

*Nhìn về Ohari*  
*Trên núi Otsu*

*Cây thông đơn độc*  
*Em trai của ta ơi*  
*Ôi cây thông đơn độc*  
*Nếu như em là người*  
*Ta sẽ cho em kiếm đeo*  
*Ta sẽ cho em áo mặc*  
*Ôi cây thông đơn độc*  
*Em trai của ta ơi!*

[11,30]

Sau bao cuộc chinh chiến trên sa trường, nay còn lại trong trái tim người anh hùng chỉ là một nỗi buồn một nỗi cô đơn mênh mông. Cảm xúc ấy được thể hiện mộc mạc và chân thành qua hình ảnh cây thông đơn độc trên núi Ostu.

Rõ ràng, *Kojiki* là cuốn sử ký đầu tiên, là nguồn tư liệu cổ nhất trong văn học và lịch sử Nhật Bản. Song, dù nội dung của công trình này kể về sự tạo thành thế giới, về sự xuất hiện “đất Nhật” và quá trình kiến tạo đất nước với mục đích khẳng định nguồn gốc thần thánh của dòng tộc Yamato, nhưng người đọc vẫn không thể phủ nhận sự hiện diện sống động của cảm thức *aware* dưới hình thức những xúc cảm nguyên sơ và rất đỗi con người, những xúc cảm được thể hiện dung dị và hồn nhiên trong cái thuở ban sơ của văn hóa Phù Tang. Từng “*đọc Kojiki như một tác phẩm nghệ thuật, không như một sử thư*”, nhà nghiên cứu Nhật Chiêu đã nhận ra rằng “*Kojiki chứa đựng không phải là những sự kiện vô hồn mà là những sự thật về tâm lí đầy tính chất nhân bản, về suy nghĩ và phản ứng của con người trước nghịch cảnh*”, từ đó đi đến nhận định: “*huyền thoại cũng là sự thật, không phải sự thật của hình tướng bên ngoài mà là một sự thật nội tại, sự thật của trái tim và những giấc mộng của con người*” [11,26].

Ngoài *Kojiki*, nền văn học thế kỉ VIII còn có một công trình nổi tiếng khác, kiệt tác thơ ca đầu tiên - *Manyoshu* (*vạn diệp tập*) hay là “*tập thơ của ngàn đời*”. Đây là tuyển tập thơ nổi tiếng của thời Nara và là ngọn hải đăng của thơ ca Nhật Bản. Được hoàn thành vào năm 770, là công trình tập hợp các bài thơ suốt hơn 100 năm (từ giữa VII đến giữa VIII), hợp tuyển thi ca trữ danh này bao gồm 4500 bài thơ được đánh giá là “*hay đến độ người ta so sánh với lá: thơ tự nhiên tuôn ra dưới ngòi bút thi nhân, cũng như lá tự nhiên đâm ra trên cành không chút nào gò bó*” [11,]. Dựa vào phong cách thể hiện cảm xúc, *Manyoshu* được chia làm hai nhóm: nhóm thứ nhất là “*những bài ca cũ*” bao gồm những bài thơ thuộc phong cách cũ, xuất hiện trong khoảng thời gian 60 năm, từ vua Kotoku đến vua Momu; nhóm thứ hai là “*những bài ca mới*” bao gồm các bài thơ được sáng tác theo phong cách mới, xuất hiện trong khoảng 50 năm, từ vua Vado đến vua Junin.



Cũng cần phải nói thêm rằng, những bài thơ trong *Manyoshu* đã khác rất nhiều so với những bài ca được đưa vào *Kojiki*. Về hình thức, các bài ca trong *Kojiki* là “*sự thể hiện của âm thanh vốn để hát và để nghe; tám lựa âm thanh đó được tạo nên bởi những giai điệu, nghĩa là bằng yếu tố của âm nhạc*” [29,678]; trong khi đó làm nên các bài thơ của *Manyoshu* không phải là những giai điệu mà là luật tổ chức giai điệu, “*hơn nữa là luật tổ chức giai điệu của tiếng nói con người trong đó có vận luật và sự hoạt động của nó là nhịp điệu*” [29,678]. Về cảm xúc, giống như các bài ca trong *Kojiki*, xúc cảm mạnh là cơ sở, là nguồn cội của tuyệt đại đa số những bài thơ trong *Manyoshu*. Các tác giả sáng tác thơ khi tâm hồn họ tràn đầy niềm vui sướng hay đau khổ, giận dữ hay hy vọng. Đó không phải những xúc cảm bình thường lặng lẽ mà là sự xúc động khác thường chứa đầy trong ý thức, bao trùm toàn bộ ý thức. Chỉ có điều, các nhà thơ cũ chỉ đơn thuần là muốn nói lên tình cảm của mình, truyền đạt sự xúc động của mình bằng một bài thơ thích hợp mà không hề nghĩ về cách thể hiện và các phương tiện thể hiện. Các bài thơ cũ đơn thuần là “*sản phẩm của cảm hứng trực tiếp sinh ra bởi sự xúc động*”, là “*sự thuật lại đơn giản cái tình cảm có thực bằng thứ ngôn ngữ có nhịp điệu*” [29,731]. Trong khi đó, các nhà thơ mới của *Manyoshu* cũng sáng tác dưới sự chi phối của xúc cảm nhưng họ không chỉ bộc lộ cảm xúc mà còn nghĩ đến việc thể hiện tư tưởng, tình cảm của mình thế nào cho tốt hơn, sáng rõ hơn. Những bài thơ lúc ấy không còn là sự thể hiện trực tiếp, không mục đích những rung động tình cảm mãnh liệt mà đã trở thành thành quả lao động của nhà thơ.

Nhà thơ lớn Hitomaro chính là đại diện tiêu biểu của loại phong cách sáng tạo cũ: sự thể hiện trực tiếp và sống động những rung động chân thành, mạnh mẽ của tình cảm. Chẳng hạn, để bộc lộ nỗi đau buồn trước việc kinh đô Omi bị diệt vong, Hitomaro viết:

*Đây Shiga, Sajanami trong hồ nước vẫn phẳng lặng như xưa, nhưng sẽ chẳng bao giờ còn thấy những người trước nữa.*

*Bến Karasabi ở Shiga nhộn nhịp, nhưng giờ đây ta ngắm hoài mà chẳng thấy một chiếc thuyền rồng.*

N.I.Konrat từng nhận xét như sau: “*Trong những câu thơ này, toàn bộ cảnh vật đều thấm đượm nỗi đau buồn của nhà thơ. Xúc cảm che kín bức tranh đến nỗi nó dường như không hiện rõ trước mắt chúng ta. Toàn bộ bài thơ chỉ là tiếng thở than đau buồn của nhà thơ*” [29,738]

Nếu Hitomaro là hình mẫu của phong cách cũ thì Akahito, với phẩm chất cơ bản là sự khách quan trong sáng tạo, tránh thể hiện trực tiếp những tình cảm của mình trong thơ, đã trở thành đại diện tiêu biểu cho phong cách thơ mới. Chúng ta hãy chú ý đến bài thơ này của ông:

*Hoa hoàng đã nở rộ nơi ở của ta  
những kỉ niệm tình yêu đã được gợi lên  
Trên cánh đồng Kadara*

*họa mi hát vang trong lùm cây nhỏ  
chúng bay tới đây chờ mùa xuân.*

[29,755]

Tác giả không nói tới một sự xúc động nào được gợi lên từ tiếng chim họa mi. Song, từ hình ảnh “*hoa hoàng nở rộ*” đánh thức những kỉ niệm tình yêu nồng nàn, chúng ta có thể hiểu tâm hồn nhà thơ đang trào dâng niềm khao khát, chờ đợi một mùa xuân tình yêu sẽ đến, như chim họa mi ngóng chờ mùa xuân.

Bên cạnh đó, sự tràn ngập cảm xúc, sự thấm đẫm cảm thức **aware** trong *Manyoshu* cũng chính là nguyên nhân khiến cho ảnh hưởng của thơ ca Trung Quốc đối với thơ ca Nhật Bản “*giống như một người khách đôi khi viếng thăm và chỉ có thể mà thôi*” [11,45]. Nhà nghiên cứu N.I Konrat đã từng khẳng định: “*Thơ Nhật Bản thời kì đầu là thơ trữ tình mà chủ đề chính là tình yêu*” [29,679], trong khi thơ ca Trung Quốc cùng thời “*có thiên nhiên, xã hội, đời sống, có những suy nghĩ, tình cảm, những xúc động gắn với những sự kiện đang diễn ra, nhưng tình yêu thì hoàn toàn không có*” [29,680]. Trong *Manyoshu* hầu như vắng bóng các đề tài quen thuộc của thơ ca Trung Quốc như chiến tranh loạn lạc, thế sự hay giáo huấn... nhưng lại ăm ắp cảm xúc yêu đương, thứ tình yêu thông thường nhất, bản năng nhất của đàn bà với đàn ông. Trở đi trở lại trong tuyển tập là những lời thơ nồng nàn tình ái. Tình yêu hiện lên trong khao khát rất đỗi hồn nhiên:

*Dòng sông Saho  
cỏ mọc tràn bờ  
ai ơi đừng cắt cỏ  
cho bờ còn hoang vu  
để khi mùa xuân đến  
ta còn nơi hẹn hò*

[11,48]

Và đây nhục cảm:

*Khắp nơi trên đồi  
ánh trăng lấp lánh  
ôi đêm tuyết vời  
làm sao tôi ngủ  
khi nằm lẻ loi?*

[11,49]

Ta có thể tìm thấy tất cả những cung bậc của tình yêu trong *Manyoshu*, từ nỗi nhớ thương khắc khoải:

*Gió ơi từ biển cả*

*sao không thổi về đây  
những gì ta chờ đợi  
làn sương mù nơi ấy  
và hơi thở của ai*

[11,47]

Đến niềm đau lúc chia li:

*Cây phong trên đồi  
không ngừng lá rơi  
xin đừng rơi nữa  
cho ta nhìn một chốc  
ngôi nhà người ấy, lá ơi!*

[11,46]

Hay có khi chỉ là một niềm tiếc nuối trước sự mong manh của tình cảm con người:

*Một chùm tuyết trắng  
trên cành mơ tươi  
hái tuyết cho người  
nhưng lòng tay ấm  
tuyết tan đi rồi.*

[11,47]

Các tác giả *Manyoshu*, từ những người thuộc tầng lớp bình dân cho đến những người có danh vọng nhất, kể cả Thiên hoàng và các nàng công chúa, cũng đều làm thơ tình không chút e ngại. Họ thể hiện cảm xúc trong tình yêu một cách chân thành và dung dị. Không có gì khác biệt giữa tình yêu của một nông phu bình thường với tình yêu của một vị hoàng thân. Dưới đây là một bài bi ca của hoàng tử Hozumi viết sau cái chết của công chúa Tajima:

*Đừng theo nhau rơi nữa  
Ôi tuyết trắng bên trời  
Bên đồi Iga  
Nơi nàng nằm ngủ  
Tuyết che đâu rồi?*

[11,48]

Còn đây là một bài bi ca của một tác giả vô danh:

*Nàng có là hoa không  
khi tro tàn hài cốt  
tôi đem rắc trên đồng*

*tàn tro bay nhè nhẹ  
như hoa vào hư không*

[11,48]

Các tác giả *Manyoshu* đã cho ta hiểu rõ niềm đau đớn khắc khoải ấy đâu phải của riêng ai!

Bên cạnh tình yêu của hai trái tim, *Manyoshu* còn nói về một thứ tình yêu khác: tình yêu của con người với thiên nhiên. Hầu như không bao giờ các nhà thơ *Manyoshu* lại quên đi vẻ đẹp của thiên nhiên với một niềm say mê vô tận:

*Tôi đi hái  
những bông hoa tím  
trên cánh đồng  
và tôi ở lại  
ngủ giữa mùa xuân.*

[11,50]

Hay là:

*Chim cu oí  
ta quên trông cây hạnh  
cho em đến hót rồi  
giờ đây hỏi tiếc  
chẳng làm sao nguôi!*

[11,45]

Đối với họ, không một hiện tượng nào của thiên nhiên bị bỏ qua, từ đám mây anh đào mùa xuân đến chim cu mùa hè, từ lá đỏ mùa thu đến những bông tuyết mùa đông phủ trắng lá cành. Không bỏ qua vì tất cả những cái đó đều rất quý giá, và qua chúng, các nhà thơ gửi gắm tình yêu da diết của mình không chỉ với thiên nhiên, mà còn với cả vũ trụ.

Rõ ràng, thiên nhiên đã trở thành một nguồn cảm hứng dồi dào của các thi nhân *Manyoshu*. Tuy nhiên, tình yêu và thiên nhiên không phải là hai đề tài hoàn toàn độc lập với nhau. Bắt đầu từ *Manyoshu*, mượn thiên nhiên để tỏ tình và nhìn thiên nhiên qua đôi mắt yêu đương đã trở thành một tập truyền của các nhà thơ Nhật. Hãy lắng nghe một nhà thơ *Manyoshu* mượn thiên nhiên để trách cứ người yêu:

*Ai kia không rồi  
nên lỗi hẹn rồi  
nhưng chim cu oí  
em vẫn đến  
bởi không quên lời.*

[11,50]

Hay trong mắt của một nhà thơ *Manyoshu* khác, thiên nhiên đẹp không chỉ vì sự kì diệu của bốn mùa luân chuyển, thiên nhiên còn đẹp vì đã được hòa quyện với vẻ đẹp của con người:

*Một ngọn đồi đỏ thắm  
ai mang áo trắng  
mà đi ngang đồi  
và áo kia lấp lánh  
màu lá thu sáng ngời.*

[11,51]

Vì thế, thật đúng khi nói rằng, nội dung của *Manyoshu* không gì khác ngoài những rung cảm chân thành, giản dị, hồn nhiên nhưng không kém phần mãnh liệt của thi nhân trước con người và núi sông Nhật Bản.

Như vậy, có thể thấy, người Nhật, ngay từ thuở bình minh của nền văn học, đã có một sự quan tâm sâu sắc đến thế giới cảm xúc của con người. Tiếp bước *Kojiki* và *Manyoshu*, các tác phẩm văn học của các thế kỉ sau cũng đã mở ra cả một thế giới phong phú của tâm hồn cũng như đã chứng tỏ một cách tuyệt vời kỹ năng khám phá bằng nghệ thuật cái thế giới đó. Qua những tác phẩm ấy, chúng ta có thể thấy rõ người Nhật Bản thời cổ - trung đại đã học được cách nhận biết và truyền đạt tất cả những uẩn khúc của tâm hồn và những rung ngân của tình cảm trong trái tim con người. Bắt đầu từ thời đại Heian – thế kỉ vàng của văn hóa Nhật Bản, các văn nhân, thi sĩ, đặc biệt là nữ giới, đã say mê viết tiểu thuyết, tùy bút, nhật kí, sáng tác thơ, ghi chép kỹ lưỡng các cung bậc tình cảm của con người thời đại mình. Một điều đặc biệt là dưới sự ảnh hưởng của Phật giáo, trong rất nhiều cung bậc của tình cảm thì nỗi buồn, niềm xao xuyến trước cái Đẹp vô thường chính là cảm xúc chiếm lĩnh các tác phẩm thời đại này. *Genji monogatari* được xem là đỉnh cao của văn xuôi Heian chính bởi đã thể hiện toàn bích nỗi buồn của con người trước vô thường. Motoori Norinaga, trong tác phẩm phê bình nổi tiếng của mình *Tamo no ogushi*, đã mạnh mẽ khẳng định: chỉ những ai có *trái tim biết aware* và xem nó như là cội rễ của hiền nhân mới có thể cảm nhận hết vẻ đẹp của *Genji monogatari*, vẻ đẹp của những xúc cảm say mê, mộng tưởng, nhớ nhung, tuyệt vọng, u buồn, xao xuyến... trước sự trôi đi không ngừng của Tình Yêu và Cái Đẹp. Chỉ cần một *Genji monogatari*, các nhà nghiên cứu trên thế giới đã phải thừa nhận người Nhật chính là một trong những dân tộc đầu tiên biết cách khơi mở tâm hồn con người bằng một thứ ngôn ngữ “*đủ để diễn tả tư tưởng và những vận động siêu linh của tình cảm một cách chính xác*” [29,693]. Tác phẩm, ngay từ khi ra đời, đã có một tầm ảnh hưởng sâu rộng bao trùm mọi phương diện của văn hóa Phù Tang. Trong bài diễn văn đọc trước Hàn lâm viện Thụy Điển nhân dịp nhận giải Nobel văn học năm 1968, văn hào Kawabata đã khẳng định: “*Bao nhiêu thế kỉ trôi qua rồi mà sự mê thích Genji monogatari vẫn còn nồng nhiệt,*

người ta vẫn còn bắt chước, mô phỏng tác phẩm ấy. Nó đã là một nguồn suối mát nuôi dưỡng cảm hứng cho thi ca, mỹ thuật, mỹ nghệ và cho cả nghệ thuật vườn cảnh nữa”[67,973].

Ngoài Murasaki Shikibu, nền văn xuôi Heian còn có Izumi Shikibu - một trong số ít tài nữ mà tên tuổi đã trở thành “*những bông hoa tuyết bay trên mọi nẻo đường đời*”. Izumi để lại cho nền văn học Nhật Bản tác phẩm nổi tiếng: “*Nhật kí Izumi*”. Tuy là một tác phẩm văn xuôi nhưng nó lại được đánh giá là một “*uta monogatari*” (ca vật ngữ) về tình yêu, bởi chứa đầy trong tác phẩm là những bài thơ tình nồng nàn đan cài trong những cánh thư tay giữa hai nhân vật tình yêu: “chàng” và “nàng”. Song, vang lên trong tác phẩm đâu chỉ có những lời ái ân tình tự ấy; phảng phất đây đó còn là một nỗi ám ảnh da diết về thời gian, về tuổi xuân và thân phận con người:

*Tôi chỉ là giọt sương  
Động mình nơi ngấn lá  
Trên cành chơi vơi  
Dường như tôi đã sống  
Trước khi thế giới ra đời.*

Hay là:

*Mỗi mùa đông tôi lại thấy  
Tuyết kia trở lại  
Mới tinh, trắng ngần  
Nhưng mặt tôi tê tái  
Già đi mỗi mùa đông*

[11,136]

Khác với câu chuyện tình yêu mãnh liệt, đam mê trong “*Nhật kí Izumi*”, “*Phù du nhật kí*” là một câu chuyện tình buồn của một thiếu phụ bị chồng bỏ rơi, đau khổ tột cùng khi đêm đêm phải nghe tiếng xe ngựa của chồng chở tình nhân đi qua nhà mình. Điều làm nên giá trị của tập nhật kí không chỉ ở chỗ nó đã vẽ nên một bức tranh sinh động về đời sống hôn nhân của giới quý tộc đương thời, trong đó người phụ nữ chỉ là nạn nhân của thói vị kỉ đàn ông, mà quan trọng hơn, nó đã phản ánh cả một thế giới tình cảm tinh tế và sâu thẳm, diễn tả sinh động tâm lí phụ nữ trong tình yêu, ghen tuông, cô đơn, buồn khổ.... Và còn rất nhiều những tác phẩm văn xuôi của những nữ sĩ tài danh khác, mỗi tác phẩm lại có một sự thể hiện khác nhau những biến động sâu sắc nơi trái tim con người.

Bên cạnh sự ảnh hưởng về mặt nội dung, cảm thức *aware* cũng đóng một vai trò quan trọng và có sự chi phối nhất định đến sự cấu trúc tác phẩm văn xuôi cổ - trung đại Nhật Bản, góp phần biến những *monogatari* cổ trở thành những “*truyện trữ tình*”. Các tác phẩm *monogatari*, *nikki*, *zuihitsu* của Nhật Bản kể từ *Kojiki* trở đi đều có sự đan xen giữa thơ và văn xuôi, trong đó những bài thơ

chiếm một số lượng đáng kể, trở thành một bộ phận có giá trị và không thể thiếu của tác phẩm. Sự miêu tả trong lời văn giải thích rõ ràng cho những hình ảnh được mã hóa trong thơ, cung cấp văn cảnh để cho lời thơ trở nên dễ tiếp nhận. Ngược lại, những bài thơ là sự kết đọng của dòng cảm xúc được diễn giải trong lời văn, khiến cảm xúc trở nên sắc nhọn trong lòng người đọc. Đôi lúc thơ thay thế cho lời đối thoại, tiếp nối dòng tự sự. Ngay như *Genji monogatari*, tác phẩm đỉnh cao của văn xuôi trung đại Nhật Bản, cũng có tới 795 bài thơ xen lẫn với lời văn xuôi ở mọi chỗ. Theo nhà nghiên cứu S.Louisisa Wei thì chính sự tương tác không ngừng giữa thơ và văn xuôi trong *Truyện Genji* đã tạo nên một chuỗi liên tục trong đó các nhân vật luôn luôn “*xúc động, thể hiện, xúc động, thể hiện*”. Các nhân vật thường rung động trước một khung cảnh (có thể là một khung cảnh thiên nhiên bốn mùa trước mắt, cũng có khi là cảnh được vẽ trong tranh hoặc thậm chí là cảnh vật trong hoài niệm) rồi thể hiện nó bằng thơ, sau đó một người khác lại xúc động bởi các bài thơ này và lại gửi gắm vào thơ, cứ như vậy toàn bộ quá trình tự lặp lại. S.Louisisa Wei cũng khẳng định: chuỗi liên tục này không hoàn toàn là cốt truyện mặc dù nó tiếp tục dòng tự sự, song điều quan trọng là nó đã tạo ra một “*bầu khí quyển của tâm trạng*”, tác động trực tiếp đến trái tim người đọc, khiến họ, trong lúc cùng nhân vật trải nghiệm sự biến thiên của dòng cảm xúc, đã xúc động một cách sâu sắc. Và chắc hẳn không ai có thể phủ nhận *Truyện Genji* thu hút độc giả mọi thế hệ không phải vì một cốt truyện li kì, hấp dẫn mà chính vì “*bầu khí quyển của tâm trạng*” ấy.

*Ise monogatari* cũng là một ví dụ điển hình cho các tác phẩm truyện được kết cấu bởi rất nhiều bài thơ xen lẫn với các đoạn văn. Tác phẩm gồm 125 tiểu đoạn, kể về cuộc phiêu lưu tình ái của một chàng trai với một quận chúa coi giữ những ngôi đền ở tỉnh Ise. Với những tiểu đoạn rất ngắn thì phần đầu là văn xuôi, phần sau là thơ; với những tiểu đoạn dài thì cứ sau mỗi phần văn xuôi lại có phần thơ và rồi lại văn xuôi và thơ; cũng có một vài đoạn văn mở đầu và kết thúc là văn xuôi và phần thơ xen ở giữa. Chính vì tác phẩm có cách kết cấu như vậy nên rất nhiều nhà nghiên cứu văn học Nhật Bản cho rằng *Ise monogatari* không phải là truyện mà là một thi tập, thơ là phần quan trọng nhất và toàn bộ phần văn xuôi trong tác phẩm chỉ có ý nghĩa giải thích cho thơ. Nhưng theo N.I.Konrat thì *Ise monogatari* không phải là một cuốn sách tập hợp các bài thơ mà là cuốn sách tập hợp những xúc cảm. Mục tiêu của tác giả là vẽ nên một bức tranh gồm những xúc cảm với tất cả sự rực rỡ và phong phú của nó. Cảm xúc là quan trọng chứ không phải nội dung câu chuyện. Vì vậy, *Ise monogatari* có cách phân chia các tiểu đoạn theo tính chất cảm xúc chứ không phải theo nội dung. Các hình thức và các kiểu cảm xúc với những biến thái của nó là cơ sở cho việc cấu trúc mỗi tiểu đoạn văn. Mỗi tiểu đoạn đều được triển khai trên nền tảng một xúc cảm nhất định. Cảm xúc này lúc đầu được vang lên bằng những câu văn xuôi, khi trào dâng đến độ cao nhất thì phần văn xuôi biến mất và bắt đầu vang lên những lời thơ. Nói cách khác, phần văn xuôi ở đây chỉ đóng vai trò

khởi động cảm xúc và xác định cái khung cho cảm xúc triển khai, còn bài thơ là kết quả tất nhiên của sự phát triển cảm xúc, là đỉnh điểm của sự dâng trào tình cảm.

Cùng với sự phát triển rục rờ của văn xuôi, tập thơ *Kokinshu* (*Cổ kim tập*) ra đời vào đầu thế kỷ X đã đánh dấu sự nở hoa huy hoàng của văn học Heian. Thi tập này so với thời đại của mình là một hiện tượng phi thường. Giá trị đầu tiên của nó thuộc về phần “*Lời tựa*” được chấp bút bởi Tsurayuki – chủ biên, nhà thơ đồng thời là nhà phê bình văn học nổi tiếng của thế kỉ X. Lời mở đầu này được xem là một kiệt tác của lí luận thơ ca Nhật Bản, một bài tiểu luận về thơ được liệt vào hàng kinh điển. Trong lời giới thiệu nổi tiếng ấy, cùng với việc xác định *thơ là gì* và mô tả *quá trình thơ phát triển như thế nào*, Tsurayuki đã khẳng định cội nguồn của thơ thuộc về “*kokoro*” (trái tim), nghĩa là thuộc về thế giới của tình cảm và sự xúc động : “*Thơ ca mọc lên từ trái tim con người và lời thơ giống như những chiếc lá nảy lộc trên cành. Con người sống trên thế gian thể hiện những điều họ thấu cảm trong tim bằng cách giao phó cảm xúc của mình cho những gì họ nhìn và nghe thấy*” [11,70]. Quan niệm thơ ca thuộc về *kokoro* về sau còn được Motoori Norinaga khẳng định lại một cách mạnh mẽ: “*Thơ bắt nguồn từ độ sâu của hiểu biết con người về mono no aware*”.

Cũng như *Manyoshu*, có nhiều đề tài trong *Kokinshu*, song hai đề tài chính vẫn là thiên nhiên và tình yêu, trong đó có khá nhiều bài thơ thiên nhiên ngân lên chủ đề tình yêu và cũng có không ít những bài thơ tình truyền đạt những rung động lúá đôi qua những hình ảnh tuyệt vời của thiên nhiên. Dưới đây là những vần thơ đầy tình tứ của hòa thượng Henjo:

*Đường đến nhà tôi  
chìm trong cỏ dại  
lau lách mọc đầy  
tôi chờ ai  
mà sao không thấy?*

[11,77]

Tuy không phải là một trong *Lục ca tiên* (sáu nhà thơ của *Kokinshu* được tôn xưng bất tử), song Tomonori cũng đã góp vào mảng đề tài tình yêu – hạt nhân của *Kokinshu* – một bài thơ tình gợi cảm:

*Khi tôi treo áo  
trước khi đi nằm  
thì bên trái tim  
một niềm thương nhớ  
treo hoài trong đêm.*

[11,78]



Sự khác nhau giữa cảm xúc trong *Manyoshu* và *Kokinshu* là ở chỗ xúc cảm trong *Kokinshu* thiếu hẳn sức mạnh hồn nhiên và vẻ tươi mát ban sơ của *Manyoshu* nhưng lại tao nhã, dịu dàng và đầy sức gợi tựa như những đóa anh đào ẩn hiện trong sương mờ buổi sớm. Đó là thơ của *Yoyo* (Dư tình), là những xao xuyến không dứt, luôn luôn để lại dư âm. Thêm vào đó, dường như các nhà thơ của *Cổ kim tập* thường hướng sự yêu thích vào những vẻ đẹp rục rĩ gần kề với tàn phai. Họ thích trầm mình trong nỗi buồn dịu dàng mang đậm sắc thái vô thường. Thực ra, việc viết về tính chất phù du của đời người đã xuất hiện từ trong *Manyoshu*, tiêu biểu là nhà thơ Hitomaro với những vãn thơ than khóc cho cái chết và sự diệt vong. Với niềm đau khổ, ông đã xác nhận trong các bài thơ của mình rằng, con người, chính quyền, cái Đẹp cuối cùng rồi sẽ tiêu tan. Nhưng, ngay cả khi ông khóc thương cái chết của người con gái đẹp như núi mùa xuân và đem so sánh cái chết của nàng với sự biến mất, tan đi nhanh chóng của “*sương mọc buổi sáng*”, “*sương mù buổi chiều*”, hay khi ông đứng bên dòng sông - nơi xưa kia người vợ yêu dấu của ông đã từng sống - mà cảm cảnh “*cuộc đời con người cũng như bọt nước trên dòng sông này*” thì những cảm xúc ấy cũng không phải là sản phẩm của thế giới quan Phật giáo. Âm hưởng đau buồn ấy chỉ là kết quả của việc bộc lộ những xúc cảm mãnh liệt được gây nên bởi sự tác động mạnh mẽ của sự vật, sự việc đến tâm hồn mẫn cảm của nhà thơ. Nhà nghiên cứu Shuichi Kato trong *Lịch sử văn học Nhật Bản* đã khẳng định: “*Khó có thể hình dung ra rằng Phật giáo đã làm thay đổi về cơ bản thế giới quan của người Nhật thời đại Nara....Không ở đâu thể hiện bằng chứng rõ ràng rằng Phật giáo hoàn toàn thấm vào con tim người Nhật thời đại Nara. Những bài thơ của nó trong đa số trường hợp chứng tỏ không có sự ảnh hưởng của Phật giáo*” [44,38]. Trong khi đó, bắt đầu từ thời đại Heian, nền văn học Nhật Bản hoàn toàn được phủ dưới bóng râm của thế giới quan Phật giáo. Ta hãy thử lắng nghe nỗi ám ảnh tàn phai trong những lời thơ u uẩn của Komachi:

*Một điều không ai thấy  
đang tan nát giữa đời  
âm thầm tàn rơi  
là bông hoa đại  
trong trái tim tôi.*

Hoặc là:

*Những bông hoa đang héo  
những sắc màu đang phai  
đi trong tháng ngày  
giữa đời vắng vẻ  
mưa dài con bay*

Dường như héo úa, tàn rơi, u tịch... đã găm vào lòng sự vật, găm vào trái tim nữ sĩ, để rồi nàng cất bước lang thang giữa cuộc đời như một hình bóng của u sầu, của tàn phai và hư ảo.

Có thể nói, các tác phẩm thơ và văn xuôi thời đại Heian quả là một hiện tượng đẹp đẽ của nền văn học Nhật Bản, góp phần mở ra trước mắt ta một thế giới tâm hồn giàu có của con người với những tình cảm và xúc động phức tạp nảy sinh từ những quan sát tinh tế và sâu sắc. Tuy nhiên, trong rất nhiều những tình cảm và xúc động phức tạp ấy hiếm khi có những xúc cảm dữ dội như sự cuồng nộ, uất hận, những khát vọng điên dại, sự kinh hoàng...- những cảm xúc mà ta dễ dàng bắt gặp ở những nền văn học khác, “nam tính” hơn. Điều này đã tạo nên tính chất trữ tình đậm thắm, yếu tố nữ tính tinh tế điển hình của văn học Heian nói riêng, văn học Nhật Bản cổ - trung đại nói chung. Mặc dù thời đại Heian chỉ tồn tại trong khoảng gần 400 năm nhưng di sản của nó, chủ nghĩa duy mỹ và nỗi buồn dịu dàng trước cái Đẹp vô thường, dường như vẫn còn tồn tại trong những người Nhật Bản, vẫn được gìn giữ trong những tác phẩm sống động của thời đại sau. Chẳng hạn như *Heike monogatari*, một tác phẩm của thời khói lửa Kamakura và Muromachi, tuy kể về những cuộc chiến tàn khốc cũng thấm đượm một nỗi đau khắc khoải trước vô thường. Tác phẩm mở đầu với tiếng chuông chùa Gion và kết thúc cũng với một tiếng chuông buồn bã ngân lên từ một ngôi chùa ở ngoại vi Tokyo. Triết lí vô thường của Phật giáo được thể hiện ngay từ lời đề từ và sau đó là xuyên suốt toàn bộ tác phẩm:

*“Tiếng chuông chùa Gion  
Vọng lên nỗi vô thường  
Những người đầy tham vọng  
Như giấc mộng đêm xuân  
Anh hùng rồi tuyệt diệt  
Như bụi giữa cuồng phong...”*

[11,184]

Nổi ám ảnh về sự phù du của kiếp người còn bàng bạc trong các tác phẩm của thời đại Edo, thời của thị dân, nghệ sĩ và du nữ, thời của những thành phố không đêm, của nhà hát và lữ quán... - thời đại của “*văn chương phù thế*”. Trong quan niệm của con người thời đại này, cõi nhân gian chỉ là “*phù thế*” (*ukiyo*) - thế giới nổi trôi tựa như một quả bầu đập dềnh trên dòng suối. Đó là cõi đời chứa đầy khát vọng, nơi con người cuồng nhiệt hưởng thụ mọi niềm vui sống của thế gian, đam mê tận hưởng từng khoảnh khắc của trò chơi dâu bể. Đề tài chủ yếu của các tác phẩm thời đại này hoặc xoay quanh đời sống thị dân với sắc tình và tiền tài, hoặc chối bỏ thế gian phù phiếm trong khát vọng tìm về cội nguồn của cái Đẹp. Đại diện cho khuynh hướng sáng tác thứ nhất là Ihara Saikaku với một loạt các “*phù thế thảo tử*” như “*Koshoku ichidai otoko*” (*Người đàn ông đa tình*), “*Koshoku ichodai onna*” (*Người đàn bà đa tình*), “*Koshoku gonin onna*” (*Năm người đàn bà đa tình*)....; đại

diện cho khuynh hướng thứ hai là Matsuo Basho với các tập nhật kí, tùy bút đầy chất trữ tình như “*Nozarashi kiko*” (Nhật kí gió mưa đồng nội), “*Oku no hosomichi*” (Con đường sâu thẳm)... Cảm xúc chủ đạo trong các tác phẩm thuộc khuynh hướng sáng tác thứ nhất là một niềm đam mê nhục thể, một sự háo hức được đắm mình trong những hoan lạc ái ân - cơn điên “*ukiyo*” của thời đại. Ngược lại, trong các tác phẩm thuộc khuynh hướng sáng tác thứ hai lại hiện lên một nỗi cô đơn vơi vơi giữa tha nhân. Các nhân vật trong các tác phẩm thuộc khuynh hướng này phủ nhận thực tại hoặc bằng giấc mộng, hoặc bằng con đường tìm về cái Đẹp trong sâu thẳm thiên nhiên. Đối với họ, con người đang sống với những mê lầm trong cõi đời trôi nổi, cần phải tỉnh thức để nhận thấy một “*vàng trắng trong mưa*” nơi chính tâm mình.

Có thể nói, suốt bảy thế kỉ sau Heian, nền văn học Nhật Bản vẫn không ngừng thể hiện nỗi ám ảnh dai dẳng về kiếp phù sinh với nhiều mức độ đậm nhạt khác nhau. Đến thời hiện đại, đại văn hào Kawabata Yasunari, do yêu mến và chịu ảnh hưởng sâu đậm từ dòng văn chương nữ lưu Heian, đã tái hiện một cách sáng tạo trong các tác phẩm của mình niềm bi cảm *aware* đặc trưng của thời đại ấy: sự rung động, xao xuyến, nỗi buồn dịu dàng trước cái Đẹp vô thường của thiên nhiên và con người.

## **1.2.Kawabata Yasunari và bi cảm (*aware*) trong tác phẩm của ông**

### **1.2.1. Kawabata Yasunari**

Kawabata Yasunari sinh ngày 11-6-1899 tại một làng nhỏ gần Osaka – thành phố công nghiệp sầm uất của Nhật Bản. Cha ông là một thầy thuốc nhưng ham thích nghệ thuật, mẹ nội trợ trong gia đình. Tìm hiểu cuộc đời Kawabata, người đọc sẽ không mấy bất ngờ khi các sáng tác của ông thường được đánh dấu bởi nỗi cô đơn và ám ảnh cái chết. Từ thuở ấu thơ, Kawabata đã mang trong lòng nỗi buồn đau của một đứa trẻ sớm chịu cảnh mồ côi. Năm ông lên ba tuổi, cha ông mất vì bệnh lao phổi. Một năm sau, mẹ ông cũng mắc bệnh rồi qua đời. Bốn tuổi, Kawabata quán vảnh khăn trắng theo chị gái về sống với ông bà ngoại. Không bao lâu người chị ốm nặng rồi mất. Tiếp đó người bà cũng ra đi mãi mãi. Tám tuổi, tâm hồn non trẻ của Kawabata đã bị bao phủ bởi nỗi đau thương phiền muộn. Mười lăm tuổi, cùng với cái chết của người ông, Kawabata thực sự đơn độc trên đường đời. Sự bơ vơ, nỗi ưu phiền đã len vào cả những trang văn của ông và để lại dấu ấn sâu đậm trong tác phẩm đầu tay *Nhật ký tuổi mười sáu*. Ở tuổi đôi mươi, Kawabata đánh mất người con gái mà ông yêu tha thiết. Ông đã cùng nàng hứa hôn nhưng khi mọi việc đã chuẩn bị xong, nàng bất ngờ từ hôn không một lời giải thích, khiến cho nỗi cô đơn vốn hiện hữu trong lòng ông càng trở nên khắc khoải. Sau những mất mát không gì bù đắp nổi của đồng bào trong trận động đất lịch sử xảy ra ở Kanto vào tháng 9-1923 và thất bại thảm hại của quân đội Nhật trong Đệ nhị Thế chiến, Kawabata thực sự rảo bước trên văn lộ như một lữ khách u buồn, phong kín vết thương tâm hồn bằng cuộc tìm

kiếm mê mãi cái Đẹp trong quá khứ. Trong thiên tùy bút *Đời tôi như một nhà văn*, ông thừa nhận: "Tôi không bao giờ trút bỏ được cái ám ảnh rằng mình là kẻ lang thang đeo nặng nỗi ưu sầu.... Kể từ sau chiến tranh, tôi chỉ ca hát về nỗi buồn của Nhật Bản." [62,606]. Và điệu nhạc u buồn vẫn tiếp tục ru ông trong suốt những năm tháng cô đơn của tuổi già. Cho đến ngày định mệnh -16 tháng 4 năm 1972, Kawabata tự tử bằng khí đốt trong một căn nhà nhỏ trên bãi biển ở Kamakura, mang theo niềm u uẩn từ thuở thiếu thời. Ông không để lại thư tuyệt mệnh, và vì ông đã từng kịch liệt phản đối việc tự sát nên cái chết của ông trở thành một bí ẩn lớn cho mọi người. Nhiều người đi tìm nguyên nhân và họ tự hỏi phải chăng Kawabata đã ngầm báo trước cái chết của mình trong *Tiếng rền của núi*: "Tốt nhất là hãy từ bỏ cõi trần này khi mọi người còn yêu mến và kính trọng ta".

Với hành trang là nỗi buồn đau của một con người lớn lên trong bóng đen của số phận, Kawabata bước chân vào con đường văn học. Từ năm mười ba tuổi, ông đã bắt đầu say mê văn học cổ điển Nhật Bản và chịu ảnh hưởng sâu đậm bởi cái đẹp và "nỗi buồn triền miên trong tâm hồn người Nhật". Ông đắm mình trong cảm thức hoài cổ bằng cách sưu tầm và chép thơ haiku của Matsuo Basho, tìm đọc *Truyện Genji* của Murasaki Shikibu, *Sách gói đầu* của Sei Shonagon và các tác phẩm văn học cổ điển khác. Trong đó, kiệt tác *Truyện Genji* của nữ sĩ Murasaki có ảnh hưởng mạnh mẽ và sâu đậm đến cảm hứng sáng tác của nhà văn. Chính Kawabata đã từng khẳng định ý kiến này trong "*Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản*" - bài phát biểu đọc tại lễ trao giải Nobel văn học 1968: "Genji monogatari là đỉnh cao văn xuôi Nhật tất cả mọi thời đại. Cho đến nay vẫn chưa có gì sánh ngang nó...Thuở nhỏ, tôi không giỏi tiếng Nhật cổ lắm, nhưng dù sao tôi cũng đã đọc văn học Heian, và tôi rất thích tác phẩm này" [tr.973]. Nhà nghiên cứu người Nga, viện sĩ N.T.Fedorenko trong bài tùy bút *Kawabata – Con mắt nhìn thấu cái đẹp* cũng khẳng định lại một lần nữa khi đến thăm nhà văn tại xứ sở hoa anh đào, rằng: "Đối với Kawabata, một trong những nguồn cổ vũ và tác động mạnh mẽ nhất đến việc hình thành nên khuynh hướng thẩm mỹ của ông là tác phẩm văn học cổ điển trứ danh của Nhật Bản, Genji monogatari – cuốn tiểu thuyết đầu tiên trong lịch sử văn học thế giới" [68,1029].

Lên trung học, Kawabata thích trầm tư mặc tưởng, ít giao du, chỉ cặm cụi với đồng sách vở mượn được trong thư viện. Ông thích đọc các tác phẩm văn học của các nước Bắc Âu và các nhà văn Nhật Bản thuộc phái *Bạch hoa* – văn phái chủ trương tôn trọng cá tính và đứng trên lập trường chủ nghĩa nhân đạo để nói lên nỗi bất hạnh của người trí thức trong xã hội hiện đại bằng một lối viết gọi là "*Watakushi Shosetsu*" (tiểu thuyết về tôi hay tiểu thuyết tự truyện). Kawabata cũng đồng thời chịu ảnh hưởng bởi tư tưởng nghệ thuật và cách viết của các nhà văn thuộc phái *Tân tự trào* – văn phái chủ trương phản ánh mâu thuẫn của xã hội, dùng lí trí phân tích, mổ xẻ thế giới nội tâm đầy phức tạp, bí ẩn của con người. Năm 21 tuổi, Kawabata trúng tuyển vào trường Đại học Quốc gia Tokyo. Đây là khoảng thời gian ông say sưa tìm đọc các tác phẩm của các nhà văn nổi tiếng phương

Tây, đặc biệt là các sáng tác của Marcel Proust, James Joyce, Anton Chekhov, Lev Tolxtoi... Học đến năm thứ hai, Kawabata cùng bạn bè thành lập tạp chí *Trào lưu mới*. Truyện ngắn đầu tiên *Lễ chiêu hồn* của ông được đăng trên tạp chí này. Năm thứ ba, ông tham gia Ban biên tập tạp chí *Văn nghệ xuân thu*, chuyên viết các bài giới thiệu và phê bình văn học. Tuy chưa có nhiều kinh nghiệm song các bài phê bình của ông đã thể hiện rõ thái độ đúng đắn và khách quan cần có trong phê bình. Kawabata luôn độ lượng với mọi người và không tham gia bất cứ một cuộc bút chiến nào. Năm 25 tuổi, ông bảo vệ thành công luận văn tốt nghiệp với đề tài *Tiểu thuyết Nhật Bản*. Sau đó, ông cùng nhà văn Yokomitsu thành lập tạp chí *Văn nghệ thời đại* - cơ quan ngôn luận của trường phái *Tân cảm giác* - nhằm thực hiện một cuộc cách mạng đối đầu với làn sóng văn học cách mạng đương thời. Từ năm 1925, ông chuyên tâm sáng tác văn học, và bắt đầu được công nhận từ truyện ngắn *Vũ nữ xứ Izu* xuất bản năm 1926. Năm 1948, ông được bầu làm Chủ tịch Hội Văn bút Nhật Bản. Với sự nghiệp sáng tác đồ sộ và có giá trị to lớn, đặc biệt với bộ ba tiểu thuyết *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*, *Cố đô*, năm 1968, Kawabata được Viện hàn lâm Thụy Điển tặng giải thưởng Nobel văn học với lời khen ngợi: “*vì nghệ thuật viết văn tuyệt vời và tình cảm lớn lao, thể hiện được bản chất của cách tư duy Nhật Bản*” [68,].

Kawabata đã từng nói: “*Bị lôi cuốn bởi những trào lưu phương Tây, đôi lúc tôi cũng thử lấy đó làm mẫu. Nhưng về gốc rễ, tôi vẫn là người phương Đông và không bao giờ từ bỏ con đường ấy*” [62,608]. Từ những sáng tác ban đầu chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa biểu hiện, chủ nghĩa đa đa, tư tưởng của S.Freud, Marcel Proust, James Joyce..., ông đã quay về với truyền thống yêu cái đẹp trong văn học dân tộc và trở thành người cứu rỗi cái đẹp, kết tinh trong tác phẩm của mình tư duy thẩm mỹ và vẻ đẹp tâm hồn Phù Tang. Trăn trở đi tìm, nâng niu trân trọng và phát huy giá trị vĩnh hằng của cái đẹp Nhật Bản truyền thống đã trở thành đề tài và nguồn cảm hứng vô tận trong những sáng tác của ông. Từ truyện ngắn, truyện trong lòng bàn tay đến tiểu thuyết của Kawabata đều tràn ngập một nỗi buồn mong manh, hư ảo gắn liền với vẻ đẹp của bản sắc dân tộc. Trong một kỷ nguyên khi Nhật Bản không ngừng hướng theo mô hình của Tây phương thì Kawabata lại miệt mài tìm kiếm, góp nhặt và gìn giữ vẻ đẹp cổ điển Nhật Bản, khát khao tìm về bản thể của cái đẹp qua sự thấu thị những giá trị mà xứ sở hoa anh đào đã kiến tạo trong suốt chiều dài lịch sử. Chính điều đó đã khiến ông trở thành đại diện tiêu biểu cho khuynh hướng giữ gìn phong cách truyền thống của Nhật Bản, những sáng tác của ông đã trở thành một trong những di sản tinh thần quý giá của nhân loại trong thế kỷ XX.

### **1.2.2. Bi cảm (*aware*) trong tác phẩm Kawabata Yasunari**

Kawabata là nhà văn cầm bút ở nhiều thể loại: truyện trong lòng bàn tay, truyện ngắn, tiểu thuyết, và ở thể loại nào, ông cũng có những thành công nhất định. Và một trong những yếu tố tạo

nên sức hấp dẫn mãnh liệt cho các sáng tác của Kawabata chính là cảm thức *aware* – yếu tố cốt lõi tạo nên tính chất trữ tình của truyện, in dấu đậm nét trong nghệ thuật tự sự phi cốt truyện và giọng điệu kể chuyện trầm buồn, sâu lắng.

Theo quan niệm truyền thống, cốt truyện của tác phẩm tự sự phải có đầy đủ các phần như: trình bày, khai đoạn (thắt nút), phát triển, đỉnh điểm (cao trào) và kết thúc (mở nút). Nếu xem sự kiện, biến cố vốn là chất liệu chính để tổ chức cốt truyện ở thể loại tự sự thì có thể nói rằng các sáng tác của Kawabata đều không phải là những tác phẩm tự sự “chân chính” bởi những câu chuyện của ông đều ít biến cố, sự kiện, thiếu hẳn các tình tiết li kì, gay cấn, những mâu thuẫn, xung đột gay gắt được đưa đến đỉnh điểm. Khảo sát một số tác phẩm tiêu biểu của Kawabata ở cả ba thể loại (truyện trong lòng bàn tay, truyện ngắn và tiểu thuyết), chúng ta có thể dễ dàng nhận thấy, hầu như sáng tác của Kawabata đều là những truyện phi cốt truyện. Không kể đến truyện trong lòng bàn tay và truyện ngắn – những lát cắt của cuộc sống - mà chỉ tính riêng tiểu thuyết, thể loại chiếm ưu thế về dung lượng và tình tiết, thì đó vẫn là những câu chuyện “*không có gì nhiều để kể*”. *Xứ Tuyết* là câu chuyện về chàng tài tử Shimamura ba lần đáp chuyến tàu đêm du hành lên phương Bắc băng giá xa xôi; *Cố đô* là nơi hai chị em sinh đôi gặp nhau sau bao năm lưu lạc, *Ngàn cánh hạc* là câu chuyện xoay quanh một chén trà; *Người đẹp say ngủ* kể về một ông già đi tìm tuổi xuân đã mất; *Tiếng rên của núi* là một chuỗi sự kiện diễn ra trong cuộc sống hằng ngày của gia đình ông Shingo, một gia đình viên chức Nhật Bản sau chiến tranh; *Đẹp và buồn* là câu chuyện của một nhà văn nổi tiếng về thăm lại Cố Đô để nghe chuông giao thừa....

Cốt truyện đã đơn giản, kết thúc của những câu chuyện có quá ít tình tiết ấy lại mơ hồ, không rõ ràng, kết mà không phải kết, kết mà chưa hết chuyện. Kết thúc của *Xứ tuyết* gợi cho người đọc một sự khó hiểu về tâm trạng của nhân vật. Shimamura Trong *Ngàn cánh hạc*, cuối cùng Kikuji cũng chẳng quyết định được gì, anh “*bước hời hả trong bóng mát của công viên*”. Ở *Tiếng rên của núi*, mọi chuyện vẫn còn đó, cuộc sống của gia đình ông Shingo vẫn diễn ra bình thường không có gì thay đổi và hình ảnh cuối cùng của tác phẩm là Kikuko đang rửa chén đĩa. Còn *Người đẹp say ngủ*, tuy cô gái da ngăm đen đã chết nhưng ông Eguchi vẫn tiếp tục ngủ lại ngôi nhà ấy với một người đẹp khác để chờ trời sáng. Vì thế, quả là một sự đáng tiếc cho những ai đọc tác phẩm của Kawabata mà chỉ chăm chăm vào tình tiết, diễn biến của câu chuyện rồi day dứt mãi với những câu hỏi: “*Liệu Shimamura có còn lên Xứ Tuyết?*”, “*Komako rồi sẽ ra sao trong những tháng ngày cô đơn nơi vùng núi lạnh lẽo này?*”, “*Liệu Kikuji có tìm được Fumiko?*”, “*Naeko có đồng ý lời cầu hôn của Hideo, Chieko có chấp nhận lấy anh chàng Ryosuke để vực dậy hăng buồn của gia đình?*”, “*Kikuko còn muốn có con trở lại?*”... Tình tiết đơn giản cùng kết thúc mơ hồ của những câu chuyện được kể đã khiến cho tác phẩm của Kawabata thiếu hẳn sự li kì, gay cấn, trở thành vùng đất màu mỡ để những sự kiện nội tâm được dịp nảy nở, phát triển.

Có thể nói, nội dung tự sự trong những câu chuyện của Kawabata không phải là tình tiết, biến cố của sự kiện mà là diễn biến tâm trạng, là trạng thái cảm xúc của nhân vật. Đây cũng là một trong những đặc trưng của văn học Nhật Bản. Ngay từ thời cổ - trung đại, các *monogatari* đã luôn lấy việc mô tả nội tâm nhân vật làm nội dung tự sự chủ yếu. Và một khi trung tâm hứng thú của câu chuyện là cõi lòng của con người thì cốt truyện chỉ có vai trò mờ nhạt, là tiền đề khiêu khích các sự kiện nội tâm xuất hiện. Được khơi nguồn từ dòng chảy trữ tình mượt mà trong nền văn xuôi truyền thống ấy, Kawabata, trong các tác phẩm tự sự của mình, đã lấy thế giới tâm trạng của con người làm hướng khai thác chủ đạo. Từ truyện trong lòng bàn tay, truyện ngắn đến tiểu thuyết của Kawabata đều có cốt truyện tâm lí, đều là những bức tranh mà tâm điểm là trạng thái cảm xúc của con người. Các nhân vật của Kawabata thường chìm đắm trong một nỗi buồn man mác khi suy tư, chiêm nghiệm về lẽ sống, tình yêu và hạnh phúc, hay một nỗi nhớ khôn nguôi về những vẻ đẹp đã chìm sâu trong dĩ vãng, để từ đó, tìm thấy sự bừng ngộ và thanh lọc tâm hồn.

*Địa tạng vương Bồ Tát Oshin* (1925) là một truyện trong lòng bàn tay kể về cuộc viễn du xứ núi của “hắn” - một khách làng chơi. Tuy thế, tác giả lại không đi sâu vào việc thuật lại kĩ càng chuyến đi của “hắn” mà chỉ chú trọng đến những cảm nghĩ, tâm trạng của “hắn” trước hai cô gái: cô kĩ nữ Oshin của thời xưa và cô gái lầu hồng thời nay. Trong thế giới cảm xúc của “hắn”, Oshin là người phụ nữ có tâm hồn thánh thiện, bao dung và giàu đức hy sinh. Cảm phục trước tấm lòng của người kĩ nữ năm xưa, “hắn” đau đớn khi hình ảnh còn lại của nàng chỉ là một bức tượng với nét mặt lơ mơ dưới cái đầu trọc lóc, dầm mưa dãi nắng trước quán thanh lâu. Hắn tưởng mình đã được an ủi khi nhìn thấy hình ảnh của nàng qua bóng dáng một cô gái lầu hồng có sắc đẹp như một thánh nữ. “Hắn” rơi nước mắt vì nghĩ rằng sắc đẹp đó sẽ không bao giờ tàn phai. Song, khi hè qua, thu đến, gặp lại người con gái ấy, “hắn” xót xa vì nàng đã tàn tạ, xác xơ như những hạt dẻ rụng rơi dưới cái đầu trọc lóc của bức tượng bồ tát Oshin nhưng lại sung sướng vô ngần vì sự cảm thông của nàng với những hạt dẻ dưới chân chú khuyển.

*Trang điểm* (1930) Ngôi nhà của chàng trai nọ được xây đối diện với nhà tang lễ. Qua khung cửa sổ, anh rùng mình khi chứng kiến các cô gái trang điểm để tham gia cử hành các nghi thức của lễ tang. Những định kiến xấu xa về phụ nữ trong anh tưởng như đã bị gột rửa khi cũng qua khung cửa ấy anh nhìn thấy một cô gái trẻ khóc. Nhưng chỉ lát sau, anh hết sức ngạc nhiên khi thấy cô gái nhỏ nở 1 nụ cười bí ẩn.

*Chim dẻ cùi* (1949) kể về một cô gái tên Yoshiko sinh ra và lớn lên mà không có sự chăm sóc của người mẹ. Khi cha cô đi bước nữa, khác với đứa em trai, cô rất mực yêu thương người mẹ kế, và cô thấy buồn về thái độ của đứa em đó. Cô cảm động khi thấy hình ảnh đẹp của hai mẹ con chim dẻ cùi nơi cửa sổ của căn nhà.

*Mùa hè và mùa đông* (1949) là câu chuyện về Kayoko, một người vợ hết mực chăm sóc và yêu thương chồng dù người chồng ấy rất vô tâm với nàng. Một lần nghe câu chuyện về người phụ nữ tên là Michiko, người đã cố gắng bày tỏ tình cảm với chồng nàng, bỗng Kayoko thấy cảm thương cho Michiko và chính bản thân nàng.

Trong *Bộ đồ cười ngựa* (1962), người thiếu phụ Nagako đến London để suy nghĩ lại về việc li dị chồng. Cũng tại đây, những kí ức về tuổi thơ của cô hiện ra, tình cảm đầu đời với người anh họ, về người cha tẻ bạc và cái chết của ông.

*Về chim và thú* là một truyện ngắn kể về một người đàn ông tuy chưa tới tuổi bốn mươi nhưng không hiểu vì lí do gì mà anh xa lánh cuộc sống con người, lui về ở ẩn, sống cô quạnh với loài chim và thú. Sống giữa những con chó và bầy chim nhỏ nhưng tâm tưởng anh không ngừng triết lí về loài người.

*Thủy nguyệt* là một trong những truyện ngắn xuất sắc của Kawabata. Câu chuyện được xây dựng quanh trục hoài niệm, cảm xúc của người đàn bà hai đời chồng. Người chồng trước mang lại cho nàng khoảng thời gian êm đềm nhưng ngắn ngủi. Kỉ niệm giữa hai người là chiếc gương soi người chồng dùng để quan sát cảnh vật bên ngoài khi nằm liệt trên giường bệnh. Chiếc gương nhỏ đã mở ra một thế giới bao la và trù phú, đem lại niềm vui cho đôi vợ chồng bạc phận đó. Khi người chồng qua đời, nàng đã cho hỏa tang chiếc gương cùng với thi hài chồng. Chỗ thủy tinh chày, biến dạng méo mó, không một ai biết trước đây nó đã từng là một chiếc gương soi.

Tính chất trữ tình của các tác phẩm Kawabata không chỉ được thể hiện ở sự giải phóng cốt truyện (bằng việc lựa chọn nội dung tự sự) mà còn thể hiện ở nghệ thuật xây dựng tình huống truyện.

Tình huống (còn được gọi là tình thế) là thời điểm một sự việc, một sự kiện xảy ra với nhân vật, đặt trong cảnh huống đó nhân vật buộc phải thể hiện thái độ, hành động và có giải pháp cụ thể. Ở tác phẩm tự sự của Kawabata, một khi cốt truyện bị đẩy xuống hàng thứ yếu thì vai trò “chỗ dựa” của câu chuyện được chuyển sang cho tình huống truyện. Nhưng tình huống không nhằm thúc đẩy, phát triển hành động của nhân vật mà thường đóng vai trò khơi nguồn, dẫn dắt cũng như việc lí giải nguồn cơn của tâm trạng, những chuyển biến phức tạp của cảm xúc, cảm giác ở nhân vật. Đó không cần phải là những sự kiện lớn lao, những kịch tính hay tình huống khác thường. Điều cốt yếu của tình huống truyện là phải tạo được một bối cảnh, một không khí, một duyên cớ phù hợp bao quanh nhân vật nhằm khơi gợi mạch nguồn tự sự, để tâm trạng, xúc cảm của nhân vật được bộc lộ, phơi bày. Trong truyện của Kawabata, những tình huống đóng vai trò khơi mở tâm lí ấy thường là những cuộc gặp gỡ và chia ly. Khảo sát 46 truyện trong lòng bàn tay, 6 truyện ngắn và 6 tiểu thuyết in trong *Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm* do NXB Lao Động và Trung tâm Văn hóa ngôn ngữ Đông Tây ấn hành, chúng ta sẽ thấy sự xuất hiện dày đặc của hai *motif* này:



	Truyện trong lòng bàn tay	Truyện ngắn	Tiểu thuyết
<i>Motif</i> gặp gỡ	18/46	3/6	5/6
<i>Motif</i> chia ly	8/46	2/6	5/6

Với Kawabata, cuộc hội ngộ bất ngờ giữa hai nhân vật đã trở thành một mô-típ phổ biến trong hầu hết các tác phẩm tự sự của ông. Bằng trái tim nhạy cảm của mình, nhà văn đã tìm thấy chất thơ từ những cuộc gặp gỡ vô tình mà như định mệnh giữa cõi đời. Dù chỉ là những cuộc hội ngộ thoáng qua nhưng chúng lại là “chất xúc tác” cho việc biểu lộ những chiêm nghiệm, suy tư và xúc cảm ở nhân vật. Và mặc dù các nhân vật của ông gặp nhau thường chỉ để sẽ chia xa mãi mãi nhưng cuộc đời của mỗi người dường như đẹp hơn, có ý nghĩa hơn từ lần gặp ấy.

“*Vũ nữ xứ Izu*” là truyện ngắn kể về một chàng sinh viên trong một mùa thu cô đơn thả bước trên bán đảo Izu, tình cờ gặp một cô vũ nữ nhỏ tuổi. Cuộc gặp gỡ ấy chỉ là nguyên cớ gợi lên bao xúc cảm trong tâm hồn “tôi”. Bên con suối tràn đầy nước sau trận mưa, óng ánh dưới mặt trời mùa thu trong veo, “tôi” như “*cảm thấy như có một tia nước mát tươi ướt trái tim*” khi bắt gặp vẻ đẹp trẻ trung, đầy sức sống, tươi mát và trong ngần của thiếu nữ với “*khuôn mặt thon hình trái xoan đẹp tuyệt trần*”, “*đôi chân thanh tú, tám thân trắng nõn*”, “*đôi mắt đen nháy*” và “*tiếng cười của một bông hoa*” – một vẻ đẹp khiến lòng người “*tan chảy thành nước mắt trong sự bình yên*”. Cuộc hội ngộ của chàng sinh viên với cô vũ nữ xứ Izu cuối cùng cũng phải chia ly: Dù đã hẹn gặp lại nhau ở Oshima nhưng cuộc tái ngộ ấy liệu có thành hiện thực? Kết thúc tác phẩm, “tôi” lại lên đường, nhưng điều quan trọng là trong “tôi” bây giờ tràn ngập một cảm giác thanh thản và êm đềm.

*Cố đô* là câu chuyện về một cuộc gặp gỡ đầy xúc động của hai chị em sinh đôi: Chieko và Naeko. Chieko vốn là đứa con bị bỏ rơi được ông bà Takichiro đem về nuôi nấng. Vào đêm lễ hội Ghion, nàng tình cờ gặp một cô gái tên Naeko giống mình y hệt. Họ là chị em sinh đôi và Chieko chính là đứa con bị bỏ rơi theo phong tục. Là người giàu tình cảm, cộng với lòng nhân ái của ông bà Takichiro, Chieko tỏ ý muốn đón Naeko về chung sống với gia đình mình nhưng Naeko từ chối. Nàng chỉ đến nhà Chieko để ngủ lại với chị một đêm. Ngay sáng sớm hôm sau, khi trời còn tinh mơ và Cố Đô vẫn im lìm trong giấc ngủ, Naeko từ biệt Chieko. Tác phẩm kết thúc bằng một cảnh tượng chia ly: Chieko đứng bên cổng nhà mình, cúi người nhìn theo bóng người chị em sinh đôi đang xa dần, “*những bông tuyết rơi xuống tóc nàng tức khắc tan ra*”. Những câu kết của *Cố đô* vang lên như tiếng chuông cầu nguyện trong lễ Ghion. Dường như cuộc đoàn tụ của hai chị em cũng mong manh như những bông tuyết đầu mùa, rồi sẽ mau chóng tan đi vì những hủ tục vẫn còn tồn tại, vì hoàn cảnh sống của hai người quá khác xa nhau.

Trong các cuộc chia ly thì cuộc chia ly với sự sống để lại niềm tiếc nuối, đau đớn nhất trong lòng người. Hình bóng của cái chết trở đi trở lại trong hầu hết các tác phẩm của Kawabata, trở thành một motif quen thuộc, gần như một nỗi ám ảnh trong các sáng tác của ông. Motif này đã góp phần tạo nên nỗi xót thương, tiếc nuối tràn ngập trong các sáng tác của Kawabata. *Xứ tuyết* đem đến cho người đọc ấn tượng u buồn, “hoài niệm về một cành hoa tuyết đã tan, một mối tình đã mất” bởi tình yêu không bao giờ trọn vẹn của các nhân vật Komako - Shimamura – Yoko – Yukio và cái chết của nàng Yoko trong lửa đỏ. Trong *Ngàn cánh hạc*, tất cả những người phụ nữ quanh Kikuji cuối cùng đều rời xa chàng: bà Ota tự tử trong tội lỗi và bế tắc, cô gái nhà Inamua đi lấy chồng và Fumiko không biết đi đâu khiến Kikuji mơ hồ nghĩ tới cái chết của nàng. Trong *Người đẹp say ngủ*, cái bóng của sự chết hiện diện không chỉ trên cơ thể già nua, bệnh tật của những ông già bất lực mà phảng phất ngay trên cơ thể trẻ trung mơn mớn của những cô gái ngủ say. Và thật sự đã có hai cái chết xảy đến với hai con người trong ngôi nhà bí mật: ông già Fukura chết một cách bất ngờ vì đau tim bên cạnh một cô gái ngủ và cô gái da nâu chết vì uống thuốc quá liều. Còn trong *Tiếng rên của núi*, cái chết nằm rải rác khắp tác phẩm: người chị vợ quá cố, cái chết của những người bạn già (Toriyama chết vì bị vợ bỏ đói, Mizuta chết bất thành linh trên tay một cô gái điếm trong khách sạn của một trạm suối nước nóng, Kitamoto chết vì không chấp nhận tuổi già, nhờ dần từng sợi tóc bạc trên đầu cho đến khi không còn sợi nào), cái thai trong bụng Kikuko, nhân tình của Aikihara... Thậm chí, mỗi một giây phút trôi qua, cuộc sống của ông Shingo kể từ khi nghe được tiếng núi cũng phảng phất hơi thở lạnh lẽo của cái chết.

Tính chất trữ tình của truyện Kawabata còn thể hiện rõ nét trong giọng điệu kể chuyện. Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*, giọng điệu là thái độ, tình cảm, lập trường, đạo đức của nhà văn với hiện tượng được miêu tả thể hiện trong lời văn quy định cách xưng hô, gọi tên, dùng từ, sắc điệu tình cảm, cách cảm thụ xa gần, thành kính hay suồng sã, ngợi ca hay châm biếm... Giọng điệu là một yếu tố đặc trưng của hình tượng tác giả trong tác phẩm. Nếu như trong đời sống, ta thường chỉ nghe giọng nói nhận ra con người thì trong văn học, giọng điệu giúp chúng ta nhận ra tác giả. Người đọc có thể nhận thấy tất cả các chiều sâu tư tưởng, thái độ, vị thế, phong cách, tài năng cũng như sở trường ngôn ngữ, cảm hứng sáng tạo của người nghệ sĩ thông qua giọng điệu. *Nền tảng của giọng điệu là cảm hứng chủ đạo của nhà văn*. Trong khi trần thuật, tác giả sử dụng nhiều giọng điệu, nhiều sắc thái trên cơ sở một giọng điệu cơ bản chủ đạo, chứ không đơn điệu.

Một điều đặc biệt là phần lớn các sáng tác của Kawabata được kể theo kể theo ngôi thứ ba, một người kể chuyện biết tuốt, am hiểu mọi việc và lường đoán được tất cả:

	Truyện trong lòng bàn tay	Truyện ngắn	Tiểu thuyết
Kể theo ngôi	11/46	2/6	0/6

thứ nhất			
Kể theo ngôi thứ ba	35/46	4/6	6/6

Tuy nhiên lối kể chuyện khách quan thường thấy ở người kể chuyện ngôi thứ ba lại không có ở nhà văn duy mỹ này, bởi điểm nhìn trần thuật luôn được tác giả trao cho nhân vật. Người trần thuật không tham gia trực tiếp vào câu chuyện nhưng lại thường len lỏi vào những ngõ ngách tâm hồn của nhân vật để kể chuyện từ điểm nhìn của nhân vật như một người trong cuộc. Vì thế, giọng người trần thuật thường hòa vào giọng nhân vật đến nỗi thật khó chia tách, phân biệt.

Theo Đào Thị Thu Hằng, trong chuyên luận *Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata*, thì tác phẩm của Kawabata có ba giọng điệu chính: giọng hoài nghi do dự, giọng trầm tư triết lí và giọng tiếc nuối hoài niệm. Nếu chất giọng hoài nghi hình thành từ những băn khoăn day dứt trong lòng nhân vật, “là giao điểm tâm hồn của hầu hết các nhân vật chính trong tiểu thuyết Kawabata”; chất giọng trầm tư triết lí vang lên mỗi khi nhân vật đắm chìm trong suy tư, chiêm nghiệm về cuộc đời, tình yêu, lẽ sống và đúc kết những trải nghiệm chua chát, thất bại, những mất mát, những gì không hoàn thiện, hoàn mỹ trong chính cuộc đời mình; thì chất giọng tiếc nuối hoài niệm lại gắn liền với cảm giác về một sự phí hoài khi thường xuất hiện những lúc nhân vật nhớ về quá khứ. Giọng điệu kể chuyện đa thanh trong tác phẩm Kawabata chính là sự thể hiện tâm lí chung của dân tộc Nhật Bản trong cơn lốc giao thời giữa cái cũ và cái mới, giữa hiện đại và truyền thống. Đó là thời điểm mà sự đổi mới kinh tế tác động mạnh mẽ đến nền văn học nghệ thuật Nhật Bản; khi làn sóng Mĩ hóa tràn vào nước Nhật làm xói mòn các giá trị truyền thống, khi người dân Nhật phải nếm trải biết bao đau thương của hai cuộc đại chiến thế giới và trận động đất lịch sử ở Kanto. Người Nhật thời hậu chiến đang dần mất niềm tin vào những gì đã có, hoài nghi các giá trị đã làm nên bản sắc dân tộc Nhật trong hàng trăm năm qua, họ thường chìm đắm trong nỗi đau buồn, tiếc nuối trước sự suy tàn của văn hóa truyền thống và trầm tư chiêm nghiệm trước những câu hỏi róng riết của thời đại. Ở thời điểm lịch sử khi Kawabata viết các tiểu thuyết của mình thì những giọng điệu kể chuyện trên không chỉ là giọng trong tác phẩm mà còn là “giọng của cuộc đời”. Chúng không tồn tại độc lập mà hòa quyện vào nhau, góp phần đắc lực vào việc chuyển tải âm hưởng u buồn từ tác phẩm đến tâm hồn bạn đọc.

Tóm lại, có thể khẳng định rằng, truyện của Kawabata hấp dẫn người đọc không phải bởi cốt truyện li kì, những xung đột, tình tiết gay cấn mà ở tài dựng truyện phi cốt truyện, ở âm hưởng u buồn toát lên từ giọng điệu kể chuyện, hay nói cách khác, ở tính chất trữ tình bàng bạc tỏa ra từ mỗi trang văn. Hạt nhân của tính chất trữ tình đó chính là cảm thức *aware* – nỗi buồn man mác, nỗi ai hoài của Kawabata trước sự phiêu pha của bản sắc Phù Tang, cùng những suy tư, trăn trở của nhà

vấn về số phận của cái Đẹp truyền thống trước những biến động đương thời. Trân trọng cái Đẹp, khao khát đi tìm và bảo tồn những vẻ đẹp ấy cũng chính là chủ đề và nguồn cảm hứng vô tận trong các sáng tác của ông.

*Xứ tuyết* đâu chỉ là bản tình ca u buồn của một du nữ miền sơn cước. Vang lên trong tiếng tuyết rơi lặng thầm còn là nỗi buồn thương cho một ngành nghệ thuật sắp tàn, chập choạng trong buổi giao thời. Chút dư hương còn lại của nó hiện hữu nơi Komako – người kỹ nữ mang tâm hồn thuần túy và tiếng đàn điệu luyện của geisha. “*Nàng là cả một trời Đông về chiều trước cơn gió Tây thổi mạnh. Nàng là tấm lòng trinh còn sót lại của một “thời vàng son”, khi người kỹ nữ có thể gieo cảm ca trên cuộc sống*” [68,1005]. *Ngàn cánh hạc* và *Cố đô* cũng là những tiếng xưa gọi về hiện tại. Nếu *Ngàn cánh hạc* là tác phẩm viết về sự suy vi của trà đạo, ra đời trong bối cảnh nước Nhật đang mất dần những truyền thống xưa cũ mà trà đạo chỉ là một trong số đó thì *Cố đô*, theo lời nhận định của Đoàn Lê Giang, là “*lời cảnh báo về số phận của cái đẹp truyền thống đang bị đe dọa bởi nền kinh tế hàng hóa, với việc sản xuất hàng loạt và thói tiêu dùng trướng giả mà thấp kém của đám đông thị dân hiện đại*”, cụ thể là “*kỹ thuật dệt của nền đại công nghiệp cơ khí sản xuất hàng loạt đang giết dần cái Đẹp đích thực, cái Đẹp có linh hồn của nghệ thuật dệt truyền thống*”; “*Bản thân thành phố Kyoto ngậm chứa nguy cơ trở thành một khu công nghiệp với ô nhiễm của khói bụi và sự lạnh lùng của sắt thép, bê tông*” [45,29].

Khác với *Xứ tuyết*, *Cố đô*, *Ngàn cánh hạc* thể hiện niềm tiếc nuối trước sự phai tàn của các ngành nghệ thuật truyền thống (nghệ thuật tẩy trắng vải chimiji, nghệ thuật dệt vải kimono, trà đạo, kịch truyền thống, geisha...), *Tiếng rên của núi* và *Người đẹp say ngủ* lại đề cập đến những biến động và đổ vỡ tinh thần của thế hệ Nhật Bản trong xã hội hiện đại hôm nay.

Có thể nói, đọc các sáng tác của Kawabata, ta như mơ hồ thấy lại hình bóng của nàng Murasaki của một nghìn năm trước. Song, khác với Murasaki thường nói đến sự tàn úa của cái Đẹp theo thời gian, Kawabata còn nói đến các yếu tố bên ngoài tác động vào cái Đẹp. Theo ông, cái Đẹp không chỉ mất đi theo lẽ thông thường, mà còn mất đi vì sự thờ ơ, ghẻ lạnh của người đời, vì cuộc sống hiện tại có quá nhiều khó khăn trắc trở, vì sự phát triển của xã hội làm mất đi nhiều giá trị xưa cũ. Tuy nhiên, nỗi buồn trong tác phẩm Kawabata hoàn toàn không phải là nỗi buồn tiêu cực. Ẩn chứa trong nỗi buồn vơi vợi đó còn là khát vọng cứu rỗi cái Đẹp khỏi sự đọa đày. Như tiến sĩ Anders Osterling đã nói, trong tác phẩm của nhà văn duy mỹ này, người đọc luôn tìm thấy “*lời nhắc nhở nhẹ nhàng về sự cần thiết cứu lấy vẻ đẹp và cá tính Nhật Bản xưa cho một nước Nhật Bản mới*” [68,959]. Thông điệp mà Kawabata muốn gửi đến bạn đọc thông qua niềm bi cảm *aware*, có lẽ là sự phục sinh những truyền thống tốt đẹp cũ trong sự dung hòa với thế giới hiện tại, tìm kiếm một hình thức tồn tại mới cho linh hồn của cái đẹp nghìn xưa.

Bên cạnh sự chi phối tổ chức cốt truyện và thấm đẫm trong giọng điệu kể chuyện, cảm thức *aware* còn ảnh hưởng đến việc xây dựng các yếu tố khác của thế giới nghệ thuật. Trong ba thể loại (truyện trong lòng bàn tay, truyện ngắn, tiểu thuyết) thì tiểu thuyết là thể loại biểu hiện rõ nhất cảm thức *aware*. Bởi vì, xét về đặc trưng thể loại, truyện ngắn là thể loại tự sự có dung lượng ngắn, cốt truyện tập trung vào một biến cố gọn và đơn giản, diễn ra trong một phạm vi thời gian nhỏ, với một số ít nhân vật; còn tiểu thuyết là “*tác phẩm tự sự cỡ lớn, có khả năng phản ánh hiện thực đời sống ở mọi không gian và thời gian... Ngoài hệ thống sự kiện, biến cố và những chi tiết tính cách, tiểu thuyết còn miêu tả suy tư của nhân vật về thế giới, về đời người, phân tích cặn kẽ các diễn biến tình cảm, trình bày tường tận tiểu sử của nhân vật, mọi chi tiết về quan hệ giữa người và người, về đồ vật, môi trường, nội thất*” [19,330]. Truyện ngắn thường “*hướng tới việc khắc họa một hiện tượng, phát hiện một nét bản chất trong quan hệ nhân sinh hay đời sống tâm hồn của con người*”, còn tiểu thuyết “*chiếm lĩnh đời sống trong toàn bộ sự đủ đầy, trọn vẹn của nó*” [19,371]. Vì vậy, nếu tiểu thuyết được ví như cái cây cuộc sống thì truyện ngắn chỉ là một “lát cắt” của cái cây ấy. Đó cũng chính là lí do khiến chúng tôi lựa chọn tiểu thuyết để khảo sát sự thể hiện *aware* trong thế giới nghệ thuật Kawabata ở những chương sau, cụ thể là sự thể hiện *aware* trong hình tượng nhân vật, không gian và thời gian nghệ thuật ở năm tiểu thuyết đặc sắc nhất của ông: *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*, *Tiếng rên của núi*, *Cố đô* và *Người đẹp say ngủ*.

## CHƯƠNG 2: SỰ THỂ HIỆN *BI CẢM* (*AWARE*) QUA HÌNH TƯỢNG NHÂN VẬT TRONG TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI

Trong lịch sử văn học thế giới, con người luôn là đối tượng trung tâm của sự phản ánh. Nhà văn xây dựng trong tác phẩm hình tượng nhân vật để thể hiện quan niệm nghệ thuật và lí tưởng của mình về con người cũng như tình cảm thái độ đối với thế giới hiện thực.

Trong *Dẫn luận thi pháp học*, Trần Đình Sử khẳng định: “Quan niệm nghệ thuật về con người biểu hiện trong toàn bộ cấu trúc của tác phẩm văn học nhưng biểu hiện tập trung trước hết ở nhân vật, bởi nhân vật là con người được miêu tả, thể hiện trong tác phẩm bằng phương tiện văn học. Nhân vật văn học nào cũng biểu hiện cách hiểu của nhà văn về con người theo một quan điểm nhất định và qua các quan điểm mà anh ta lựa chọn, nhân vật chính là mô hình về con người của tác giả” [52,46].

Phuong Lựu trong *Lí luận văn học* cũng cho rằng: “Văn học không thể thiếu nhân vật, bởi vì đó là hình thức cơ bản để qua đó văn học miêu tả thế giới một cách hình tượng. Bản chất văn học là một quan hệ đối với đời sống, nó chỉ tái hiện được đời sống qua những chủ thể nhất định, đóng vai trò như những tấm gương của cuộc đời [...] Nội dung khái quát của nhân vật không chỉ là các tính cách xã hội lịch sử và mảng đời sống gắn liền với nó mà còn là quan niệm về tính cách và các tư tưởng mà tác giả muốn thể hiện. Có thể không tán thành điểm này điểm khác trong tư tưởng của nhà văn nhưng không thể bỏ qua nó, bởi vì nhà văn sáng tạo nhân vật là để thể hiện một tư tưởng về cuộc đời” [38,277-278].

### 2.1. Những nhân vật của niềm *bi cảm*

Để làm rõ đặc điểm nhân vật trong tiểu thuyết Kawabata, chúng tôi tiến hành lập bảng khảo sát năm tiểu thuyết nổi tiếng của ông. Trình tự tác phẩm được chúng tôi sắp xếp theo năm xuất bản. Tên các nhân vật được liệt kê theo thứ tự từ quan trọng đến thứ yếu. Tên các nhân vật chính, chúng tôi in đậm; tên các nhân vật có vai trò quan trọng trong việc thể hiện chủ đề tác phẩm được chúng tôi in nghiêng. Chúng tôi không tính những nhân vật thoáng qua, không được miêu tả kĩ lưỡng, không tham gia đối thoại hoặc không tham gia thể hiện chủ đề tác phẩm.

Stt	Tác phẩm	Năm	Nhân vật nam	Nhân vật nữ
1	<i>Xứ tuyết</i>	1935 – 1947	<b>Shimamura</b> , Yukio (2)	<b>Komako</b> , Yoko (2)
2	<i>Ngàn cánh hạc</i>	1951	<b>Kikuji</b> , Mitani (2)	<b>Chikako</b> , Ota, Fumiko, Inamura, mẹ Kikuji, người hầu gái (6)
3	<i>Tiếng rền</i>	1952	<b>Shingo</b> , Suyichi	<b>Kikuko</b> , Yasuko, Fusako, Satoko, Ayko, Kinu,

	<i>của núi</i>		(2)	Ikeda, chị gái Yasuko (8)
4	<i>Cố đô</i>	1961	Takichiro, Hideo, Shoshuke, Shinichi, Ryosuke, Mizuki, Uemura (7)	<b>Chieko</b> , Naeko, Shige, Masako, bà chủ phòng trà, cô kĩ nữ nhỏ tuổi, cô kĩ nữ bạo dạn (7)
5	<i>Người đẹp say ngủ</i>	1969	<b>Eguchi</b> , Kiga (2)	<i>Người đẹp thứ nhất, người đẹp thứ hai, người đẹp thứ ba, người đẹp thứ tư, người đẹp thứ năm, người đẹp thứ sáu</i> , bà chủ ngôi nhà bí mật, người yêu đầu tiên của Eguchi, người đàn bà ở Kobe, bà vợ ông giám đốc, cô con gái út của Eguchi (11)

Xem bảng khảo sát, ta có thể khẳng định Kawabata là nhà văn có thiên hướng khuynh nữ. Tổng số lượng nhân vật nữ trong năm tiểu thuyết của ông chiếm hơn gấp đôi số lượng nhân vật nam (36 nữ/15 nam). Nếu chỉ tính các nhân vật có vai trò quan trọng trong tác phẩm thì số lượng nhân vật nữ vẫn hơn gần gấp ba so với nam (14 nữ/5 nam). Nhưng trong từng truyện, hầu hết vai chính đều thuộc về các nhân vật nam (nhân vật chính trong *Xứ tuyết* là Shimamura, trong *Ngàn cánh hạ* là Kikuji, trong *Tiếng rên của núi* là Shingo, trong *Người đẹp say ngủ* là Eguchi). Duy chỉ có tiểu thuyết *Cố đô*, vai chính thuộc về nhân vật nữ (Chieko) nhưng Takichiro lại là nhân vật quan trọng thứ hai trong tác phẩm, xuất hiện và được miêu tả nhiều nhất sau Chieko (xuất hiện ở 7/8 chương, chiếm trang). Như vậy, các nhân vật nam tuy ít ỏi nhưng lại đóng một vai trò quan trọng trong tiểu thuyết Kawabata, là hình tượng nghệ thuật chứa đựng quan niệm nghệ thuật và lí tưởng thẩm mỹ của nhà văn về con người.

### 2.1.1. Nhân vật người lữ khách – “Trái tim biết aware”

Theo nghĩa từ Hán Việt, “lữ” có nghĩa là “đi đường xa”, “khách” (đối với “chủ”) là “người bên ngoài đến ở trọ”, như vậy có thể hiểu nôm na “lữ khách” là người đi đường xa đến một nơi nào đó.

Trong nền văn học Nhật Bản, hình tượng lữ khách từ lâu đã trở nên quen thuộc. Ngay từ cuối thế kỉ XII, cuộc hành trình từ kinh đô của Thiên hoàng đến thủ phủ của tướng quân đã được nhiều tác giả kể lại trong các tác phẩm nhật kí như *Nhật kí trắng tàn* của Abutsu, *Nhật kí của Ben no Naishi*, *Câu chuyện tự kể* của Nijo... Trải qua bốn thế kỉ trong khói lửa chiến tranh (thời Kamakura và Muromachi), truyền thống lữ nhân trong văn học Nhật dần dần được xác lập với các tác giả -

thiền sư như Saigyō, Ikkyū, Dogen, Kenko.... Để giác ngộ chân lý nhà Phật, họ thường không yên trụ tại một ngôi chùa nào mà vân du nhiều nơi, lang thang khắp đất Nhật và trở thành những lữ nhân nổi tiếng của thời đại. Đến thế kỷ XVII, lịch sử xứ hoa anh đào được chứng kiến cuộc du hành vĩ đại nhất – cuộc hành trình qua những “con đường nhỏ hẹp” của “vĩnh viễn lữ nhân” Matsuo Bashō, người lữ khách đã ghi dấu từng bước đường du lãng bằng những sáng tác bất hủ. Sau Bashō, các thi nhân nổi tiếng của thể loại haiku như Buson, Issa... cũng đều thực hiện hàng loạt các cuộc du hành. Đến tận đầu thế kỷ XX, một nhà văn được coi là người tiên phong cho các trào lưu hiện đại, Akutagawa, cũng là một lữ nhân của phù thế.

Thực ra, hình tượng lữ khách không phải là “sản phẩm độc quyền” của riêng nền văn học Nhật Bản. Trong văn học Trung Quốc, hình ảnh *lữ khách* cũng đã sớm xuất hiện và mau chóng trở thành một tập truyền của các văn nhân, thi sĩ. Chỉ tính riêng thời Đường vốn gần gũi và có ảnh hưởng sâu đậm đến văn học Nhật Bản thì nền văn học Trung Quốc đã có rất nhiều “*lữ khách*”, “*lữ nhân*”, “*hành nhân*”, “*khách tha hương*”.... Hầu như các thi nhân của thời đại này, cố ý hoặc vô tình, đều có ít nhất một lần trong cuộc đời được đóng vai người lữ khách. Song nguyên cớ dẫn dắt họ bước vào con đường thiên lý quả là “*mỗi cây mỗi hoa, mỗi nhà mỗi cảnh*”. Có người chủ động lên đường du sơn ngoạn thủy; có người, vì một lý do nào đó, phải miệt mài trên đường xa gió bụi hoặc lưu lạc nơi đất khách quê người. Tâm thế “*ra đi*”, “*lên đường*” cũng như mục đích kiếm tìm trong cuộc hành trình của người lữ khách Trung Quốc, vì thế cũng rất khác nhau.

Đối với những người chủ động viễn du thì cuộc du hành khắp các nẻo đường đất nước không chỉ để thưởng ngoạn cảnh đẹp, tìm hiểu những điều mới lạ mà còn là quá trình tích lũy tri thức, trau dồi kinh nghiệm nhằm hướng tới mục đích cao cả cuối cùng: đỗ đạt làm quan, phò vua giúp nước. Thi tiên Lí Bạch, cả cuộc đời đã lên đường du ngoạn tổng cộng ba lần. Ông từng lên núi Nga Mi ngắm trăng, nghe đàn, theo dòng Trường Giang sang vùng sông Tương chơi hồ Động Đình, từng lên Thái Sơn “*âm tửu hàm ca*” và cũng đã để lại dấu chân mình trên khắp vùng phương Nam. Với bầu nhiệt huyết nóng hổi trong lồng ngực, với tâm hồn phóng khoáng, yêu đời, Lí Bạch đã thu vào trong thơ những dãy núi trùng điệp vươn thẳng lên trời xanh, những dòng sông mênh mông chảy đến vô cùng, những thác nước cao chảy xiết như “*sông Ngân hà tuột khỏi chín tầng mây*”, những thảo nguyên bao la bạt ngàn gió núi... Ôm ấp khát khao lập công trong sự nghiệp hưng quốc, Lí Bạch đã tìm thấy trong những hình ảnh hùng vĩ, tráng lệ ấy của thiên nhiên sự thể hiện ý chí tung hoành trời đất của mình. Giống như Lí Bạch, nhà thơ Đỗ Phủ từ năm hai mươi tuổi cũng bắt đầu ngao du, trước sau ba lần trong khoảng thời gian trên dưới 10 năm. Những năm du sơn ngoạn thủy ấy đã bồi dưỡng tinh thần lạc quan, yêu đời, lòng tự tin để từ cuộc viễn du trở về, Đỗ Phủ hồ hởi thực hiện hoài bão “*giúp vua vượt Nghiêu Thuấn*” mà ông vẫn hằng ấp ủ trong lòng. Bài thơ “*Họa ung*” được ông sáng tác trong thời kỳ này toát lên cái chí khí gặp phong sương tinh thần càng phần



chấn. Đỗ Phủ hy vọng mình sẽ như con chim ung vỗ cánh bay lên tận trời cao, đánh tan mọi lũ chim hèn để máu lông vấy khắp miền đồng cỏ. Dường như đối với các lữ khách Trung Quốc, thiên nhiên đã trở thành nơi gửi gắm hùng tâm tráng chí, lí tưởng và ước mơ chính trị của mình.

Song, khi hoài bão không được thực hiện, người lữ khách lại cất bước lên đường, tìm đến thiên nhiên để bầu bạn, giải sầu, giải bày những đau khổ, dằn vặt trong cõi lòng. Đối với Lý Bạch, thiên nhiên đã trở thành một người bạn lặng lẽ tri âm, hiểu lòng thi nhân và đến với thi nhân những lúc cô đơn để chia sẻ những nỗi niềm u uẩn:

*“Sàng tiền minh nguyệt quang  
Nghị thị địa thượng sương  
Cử đầu vọng minh nguyệt  
Đê đầu tư cố hương”*

(Tĩnh dạ tứ)

Giai đoạn văn học đời Đường không chỉ có người lữ khách ngao du sơn thủy trong tâm thế chủ động mà còn xuất hiện rất nhiều “*khách lữ thứ tha hương*”. Thi sử Đỗ Phủ có lẽ là người lữ khách xa quê trầm uất và nghèo khổ nhất trong lịch sử văn học Trung Quốc. Vì loạn lạc, ông đưa gia đình phiêu bạt hết nơi này đến nơi khác, lênh đênh trôi dạt khắp nơi. Từng bước chân lưu lạc của ông đều thấm đẫm niềm mong mỏi ngày về. Hình ảnh thiên nhiên, vì thế, cũng tràn ngập nỗi nhớ quê da diết:

*“Tùng cúc lưỡng khai tha nhật lệ  
Cô chu nhất hệ cố viên tâm”*

(Thu hứng)

*“Vạn lí bi thu thường tác khách  
Bách niên đa bệnh độc đặng đài”*

(Đặng cao)

Trong khi đó, người lữ khách Phù Tang thực hiện các cuộc hành trình tìm đến thiên nhiên không phải để kiếm tìm sự sở hữu cõi đời trần tục (công danh, của cải, lạc thú...) mà là để thu nhận những giá trị xúc cảm, tinh thần. Kết thúc cuộc hành trình, cái thay đổi nơi người lữ khách không phải là sự kiện, tình thế khách quan mà là trạng thái tâm hồn, tâm linh, ý thức, lương tâm. “*Thi sĩ của hoa đào*” Saigyô lang thang khắp đất Nhật chỉ để nhận ra rằng “*niết bàn tịnh độ chẳng là gì khác hơn niềm hoan lạc tâm linh trong thanh thoát hoa đào và êm ả ánh trăng*” [11,150]. Thiền sư Kenkô đã ngộ ra niềm hoan lạc của vô thường khi “*trầm tư trên cỏ*”. Còn Bashô, ông viễn du cả cuộc đời trên những “*con đường sâu thẳm*” chính là để truy tìm cái huyền diệu của cuộc sống, đó là cái Đẹp, cái đã bị con người đánh mất trong xã hội phù phiếm của Edo, của những thành phố đông đảo mà rỗng không. Chính vì thế, có thể nói, cuộc hành trình tìm đến thiên nhiên của lữ khách

Nhật Bản có ý nghĩa là một cuộc hành hương đến đền thờ của cái Đẹp, nơi đó, họ sẽ được thanh tẩy, gột rửa những bụi bặm trần ai trong tâm hồn.

Tiếp bước truyền thống lữ nhân của nền văn học dân tộc, Kawabata đã tái hiện trong tác phẩm của mình hình ảnh những con người tuy sống trong thời đại bão táp Tây phương nhưng tâm hồn vẫn luôn vọng tiếng ngàn xưa. Như một sự hóa thân của tác giả, các nhân vật nam chính (hoặc có vai trò quan trọng) trong tiểu thuyết của ông đều mang trong mình tâm hồn của “*người lữ khách u sầu đi tìm cái Đẹp*”. Tuy nhiên, bên cạnh việc kế thừa truyền thống, Kawabata còn có những sáng tạo riêng trong việc xây dựng hình tượng người lữ khách.

Khảo sát toàn bộ tiểu thuyết của Kawabata, độc giả sẽ không thể tìm được một đoạn văn nhỏ nào (tính từ ba dòng trở lên) mà tác giả dành ra để miêu tả ngoại diện nhân vật nam. Người đọc chỉ có thể nhận biết những người đàn ông trong tác phẩm của ông là “*ông già sáu mươi bảy tuổi*” (Eguchi – *Người đẹp say ngủ*), là một viên chức có bà vợ “*sáu mươi ba tuổi và lớn hơn chồng một tuổi*” (Singo – *Tiếng rên của núi*), là “*một thương gia bán buôn áo dài may sẵn, có cửa hiệu ở khu Nakagyo*” và có người bạn thợ dệt nhỏ hơn mình năm tuổi: “*ông thợ dệt Shoshuke nhỏ hơn nhà buôn quần áo Takichiro năm tuổi*” [tr.613]. Shimamura, nhân vật nam chính của *Xứ tuyết*, trong toàn bộ cuốn tiểu thuyết dài mấy trăm trang cũng chỉ được biết đến như một người đàn ông trung niên khá giả có “*đôi má bầu bĩnh, nước da xanh và không có bộ ria*”. Kikuji, nhân vật nam chính trong tiểu thuyết *Ngàn cánh hạc*, cũng là một trường hợp tương tự. Từ đầu đến cuối tác phẩm, người đọc không thể biết được anh trông ra sao mặc dù hiểu rõ anh nghĩ gì và cảm thấy như thế nào.

Nếu xét về hành động, người đọc luôn có cảm giác các nam nhân vật của Kawabata hành động rất “*tiết kiệm*”. Đó là những con người vô cùng nhàn rỗi. Xuyên suốt các tác phẩm, họ chỉ toàn “*khi xem hoa nở, khi chờ trăng lên*”. Shimamura, vì là một du khách của suối nước nóng nên lúc thì leo núi, đi dạo ngắm cảnh, tắm nước nóng, khi lại trò chuyện với Komako, nghe nàng đánh đàn và chờ đợi nàng đến trong đêm muộn. Chàng thanh niên thuộc thế hệ hậu trà đạo Kikuji trong *Ngàn cánh hạc* rất ít khi chủ động làm việc gì. Trong tác phẩm có ba buổi trà đạo (một buổi ở phòng trà trong sân đền Engakuji, hai buổi còn lại ở túp lều nhà Kikuji) thì cả ba đều do Chikako tổ chức, sắp xếp, Kikuji chỉ còn mỗi việc là miễn cưỡng tham gia. Những cuộc đối thoại, nếu có, phần nhiều cũng do những người phụ nữ chủ động “*gọi dây nói*” hoặc đến tận nhà chàng. Ông Takichiro, tuy là một thương nhân của đất Cố Đô nhưng người đọc không khi nào thấy ông bàn bạc việc kinh doanh, tính toán sổ sách, hay chí ít cũng là điều hành công việc buôn bán ở cửa hàng, mà chỉ thấy ông lên chùa ở ẩn, ngắm hoa, uống rượu, đến lữ điểm cùng kĩ nữ, “*đi dạo hưởng tiết ẩm trời đầu thu*”, tham gia chuyến xe điện tưởng niệm... Ông Shingo trong *Tiếng rên của núi* cũng chẳng hoạt động nhiều hơn. Ngày ngày đến sở, nhưng người đọc chỉ thấy ông ngồi ngắm cảnh qua cửa sổ toa tàu, ăn cơm, trò chuyện với gia đình, ngắm cây cối trong vườn nhà, đi dạo công viên, lên chùa đầu năm mới... Ông

Eguchi trong *Người đẹp say ngủ*, ngoài một số câu trao đổi với bà chủ ngôi nhà bí mật thì thậm chí chỉ làm mỗi một việc là nằm bên cạnh những cô gái ngủ mê.

Bên cạnh đó, nếu xét theo tiêu chí “*người đi đường xa*” thì có lẽ các nam nhân vật của Kawabata, có lẽ chưa đủ “chuẩn” để trở thành người lữ khách. Lập bảng khảo sát những địa điểm mà nhân vật từng đi qua, có thể thấy, ngoài Shimamura, những người còn lại chẳng đi đâu ra khỏi phạm vi sinh sống và làm việc của mình:

Nhân vật	Địa điểm xê dịch	Phương tiện – Người cùng đi	Số lần
<b>Shimamura</b>	Tokyo → Xứ Tuyết	Tàu - Một mình	3
<b>Kikuji</b>	Nhà → Đền Engakuji	Đi bộ - Một mình	1
	Đền Engakuji → Quán trọ trên ngọn đồi đối diện đền Engakuji	Đi bộ - Bà Ota	1
	Sở làm → Nhà Fumiko	Tàu - Một mình	2
	Sở làm → Nhà	Đi bộ - Một mình	2
	Trong nhà → Ngoài lều	Đi bộ - Một mình	1
		Đi bộ - Chikako và Inamura	1
		Đi bộ - Chiakako và Fumiko	1
	Trong nhà → Ngoài vườn	Đi bộ - Một mình	1
		Đi bộ - Fumiko	1
	<b>Shingo</b>	Hãng (ở Tokyo) → Nhà (ở Kamakura)	Tàu - Một mình
Tàu - Suychi			2
Hãng → Đám tang		Một mình	2
Hãng → Nhà Kinu		Xe taxi - Ayko	1
		Xe taxi - Một mình	1
Hãng → Công viên thủ đô		Kikuko	1
Nhà → Hãng		Tàu - Một mình	2
		Tàu - Suychi	4
Nhà → Yokoshuka		Tàu - Ayko	1
Nhà → Tokyo		Tàu - Kikuko	1
Nhà → Chùa	Đi bộ - Fusako và Satoko	1	
<b>Takichiro</b>	Nhà → Ni viện ở Xaga	Một mình	1
	Ni viện ở Xaga → Nhà người thợ dệt	Ô tô - Một mình	1

	Shoshuke ở Nhishizin		
	Nhà Shoshuke → Vườn anh đào nở muộn ở Omuro	Ô tô – Shighe và Chieko	1
	Vườn anh đào ở Omuro → Vườn bách thảo	Ô tô – Shighe và Chieko	1
	Các địa điểm trong vườn bách thảo	Đi bộ - Shighe, Chieko, Shoshuke và Hideo	1
	Vườn bách thảo → Nhà Shoshuke	Ô tô - Shighe, Chieko, Shoshuke và Hideo	1
	Nhà Shoshuke → Bờ sông Kamogaoa	Đi bộ - Shighe và Chieko	1
	Ga Kyoto → Kitano	Xe điện – Một mình	1
	Chùa Kitano → Phòng trà Nakashato ở Kitano	Đi bộ - bà chủ phòng trà và cô kĩ nữ nhỏ tuổi	1
	Nhà → Chùa Nanjenji	Ô tô – Shighe và Chieko	1
	Nhà → Phòng hòa nhạc Kitano	Một mình	1
<b>Eguchi</b>	Nhà → Ngôi nhà bí mật	Một mình	5

Vậy, tại sao dù ít hoạt động, ít xê dịch (đặc biệt là hầu như không đi đâu xa) nhưng các nhân vật nam chính của Kawabata từ trước đến nay vẫn được các nhà nghiên cứu xếp vào kiểu nhân vật lữ khách? Yếu tố nào đã khiến họ có thể gia nhập vào hàng ngũ lữ nhân trong dòng văn học truyền thống của xứ Phù Tang?

Thực ra, con người khẳng định sự tồn tại của mình không chỉ bằng hành động bên ngoài mà bằng cả hành động bên trong. Theo G.N.Pospelov trong *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, hành động bên ngoài là “các hành động dứt khoát, trên các thời điểm “nút”, bước ngoặt trong cuộc đời nhân vật, trong quá trình và kết quả của nó sẽ xảy ra sự thay đổi các quan hệ qua lại giữa các nhân vật, thay đổi số phận riêng tư hay địa vị xã hội của chúng”. Trong trường hợp của hành động bên trong, “các sự kiện xuất hiện trước hết với tư cách là nguyên nhân của các suy nghĩ, cảm xúc của nhân vật. Trong tiến trình sự kiện, cái bị thay đổi không hẳn là tình trạng của nhân vật mà là trạng thái tâm lý của chúng” [<sup>1</sup>Cô Hiền, tr.70]. Các nam nhân vật trong tiểu thuyết Kawabata tuy hành động bên ngoài bê trễ, thừa thớt, ít ỏi nhưng lại ngồn ngộn, đầy ắp các hành động bên trong. Khảo sát năm tiểu thuyết của ông, chúng ta có thể thấy sự xuất hiện với tần số cao các động từ chỉ hoạt động tâm lý, những chi tiết đặc tả dòng tâm tư và trạng thái cảm xúc nhằm biểu lộ một cách sâu sắc thế giới nội cảm của nhân vật:

<sup>1</sup> Dẫn theo Phan Thu Hiền, *Sử thi Ấn Độ*, tập 1, NXB Giáo dục, 1999.

	Shimamura	Kukuji	Shingo	Eguchi	Takichiro
Nghĩ, thâm nghĩ, tự hỏi, tự nhủ	31	14	27	9	10
Cảm thấy, cảm giác, thấy lòng...	24	18	35	12	0
Hồi tưởng, hoài niệm	2	4	25	8	3
Buồn, khóc, thờ dài, ngậm ngùi, tiếc nuối	11	9	17	6	8
Cô đơn, lạc lõng	2	3	6	3	1
Cảm động, bồi hồi, sung sướng, sững sờ	8	2	12	3	2

Các nhân vật nam chính của Kawabata đắm chìm trong suy tư, hoài niệm nhiều đến nỗi khiến người đọc có cảm giác dường như bất cứ một sự vật, hiện tượng nào của cuộc sống cũng có thể khơi dậy xúc cảm, nỗi băn khoăn, trăn trở trong lòng họ. Trước một con người mới gặp, một sự việc vừa xảy ra, họ thường không làm gì mà chỉ “*cảm thấy*”, “*có cảm giác*”, “*thấy lòng...*” hoặc “*tự hỏi, tự nhủ*”...

Có thể nói, các nam nhân vật của Kawabata là những người rất mẫn cảm. Họ đặc biệt “*nhạy*” với hình ảnh, âm thanh, ánh sáng, màu sắc, mùi vị... Tâm hồn họ như sợi tơ đàn, sẵn sàng rung lên trước những xao động dù rất khẽ khàng của vạn vật cũng như có thể xúc động mãnh liệt trước những hình ảnh đơn sơ nhất của cảnh vật và con người. Đó là những người có *trái tim biết aware*, có khả năng hiểu và rung cảm trước sức mạnh khơi gợi cảm xúc của sự vật nhờ trực cảm trong ngần.

Là một chủ hãng kinh doanh đã già và không dính dáng đến bất cứ ngành nghề thuật nào, nhưng những dòng tâm tư cho thấy ông Shingo là một người sâu sắc, kín đáo và có đời sống nội tâm phong phú. Tâm hồn ông mang đầy chất thơ như những bài Hòa ca mà ông thuộc lòng. Suốt đời, ông đã mở rộng hồn đón nhận những âm thanh tế vi nhất của cuộc sống chung quanh, từ tiếng hạt dẻ rơi trong bữa tiệc cưới, tiếng ngáy của người vợ già, tiếng sương rơi trên lá, tiếng côn trùng rí rả góc vườn mỗi độ thu về,... đến cả tiếng núi rền như một niềm hư ảo. Tâm hồn ông tràn ngập niềm xúc động thiêng liêng khi ngắm nhìn từ một cây gbinco vườn nhà đang ra nụ đến một bụi trúc mùa đông bên bờ suối, từ chiếc mặt nạ kịch Nô mang gương mặt trẻ thơ vĩnh cửu đến hạt sen ngàn năm trong ngôi mộ cổ.... Màu đỏ rực rỡ và tươi tắn của những bông hoa cam thảo nở bên lề đường xe lửa hay vóc dáng cao lớn của hai cây thông ở Ikegami cũng có mãnh lực cuốn hút toàn bộ sự chú ý của ông. Có thể đứng trầm trồ hàng giờ trước những bông hoa hướng dương viên mãn mọc bên hàng rào nhưng ông lại không thể nhìn những bông hoa ấy bị gió mưa quật nát tơi tả như những chiếc đầu người lảo lóc dưới lòng đường. Qua những âm thanh và hình ảnh nhỏ nhặt của thiên nhiên, của đời người mà trong cuộc sống vội vã thường ngày, chúng ta không mấy để ý và cũng không đủ thính tai

để nghe, ông Singo đã cảm nhận được sự tàn phai rơi rụng của cỏ cây, sự lão hóa từng ngày trên cơ thể ông, những thất vọng chua xót trong cuộc đời ông, sự rạn vỡ của những giá trị truyền thống không chỉ trong chính gia đình ông mà còn của xã hội đương thời. Đặt ông Shingo bên cạnh thế giới nội tâm đơn giản của bà Yasuko và hai tâm hồn chai sạn của Suychi, Fusako, Kawabata đã làm nổi bật sự nhạy cảm, tinh tế cũng như nỗi cô đơn, buồn tẻ mà nhân vật này phải trải qua trong cuộc sống.

Eguchi trong Người đẹp say ngủ là một trong những người khách của ngôi nhà bí mật. Nhưng, có lẽ Eguchi *“là một người dễ xúc động nhất trong đám lão khách đến đây”* [68,776]. Trong căn phòng đóng kín, ông vẫn có thể *“ngửi được mùi biển mặn”*, nghe được *“tiếng gió rít”*, *“tiếng sóng trên mặt biển”*, *“tiếng lá rụng xào xạc trong vườn”* và *“tiếng tuyết rơi hòa lẫn với tiếng mưa rì rào”*. Đặc biệt, ông luôn có ấn tượng mạnh mẽ đối với hương thơm và hơi ẩm toát lên từ da thịt thanh tân của những thiếu nữ ngủ mê. Chính mùi hương trinh trắng và hơi ẩm nồng nàn ấy đã gọi dậy những kí ức sâu thẳm trong ông:

*“Tại sao hai kỷ niệm này, từ một quá khứ xa xôi, giờ đây lại trở về? [...] Có phải tuổi trẻ của cô gái ngủ mê đã gọi chúng về không?”* [68,754]

*“Hơi ẩm chuyển từ cánh tay cô gái vào sâu mi mắt ông là dòng chảy của cuộc sống, là vẻ quyến rũ của cuộc sống, và cho một người già, là sự phục hồi trong cuộc sống”* [68,772]

Rất nhiều lần tác giả đã cho ta thấy sự khác biệt lớn giữa ông Eguchi và những lão khách khác. Nếu các lão già *“vuốt ve, rờ mó khắp người nàng”*, *“phần đông trong bọn họ chỉ muốn vục miệng uống lấy uống để suối nguồn tươi mát của tuổi trẻ nơi các cô gái ngủ mê, hưởng vội vàng lạc thú trên những thân người không thể tỉnh thức”* [68,776] thì Eguchi *“muốn nhìn đôi mắt cô gái phù thủy này, muốn nghe giọng nói nàng, muốn trò chuyện cùng nàng, thực tình ông không muốn rờ rẫm, vuốt ve cái thân xác im lặng này lắm đâu”* [68,764]. *“Các lão già đó cần cô gái ngủ rất say, một giấc ngủ không đáy”* còn *“Eguchi đã hai lần tìm cách đánh thức nàng dậy, nhẹ nhàng thôi”* [68,751]. Nếu những lão già khác *“nhìn thân xác nàng mà khóc nức nở về thân phận già nua của mình”* [68,746] thì ông Eguchi lại thương xót cho những người con gái ngủ. Với một trái tim mẫn cảm, ông đã nhìn thấy tất cả những đắng cay, nuối tiếc đằng sau giấc ngủ giả tạo của những người đẹp ngủ mê, đã bộc lộ lòng xót thương cùng những băn khoăn day dứt trước tâm thân trần của họ:

*“Lạ thật, Eguchi tự hỏi lần nữa, sao ông lại ngửi thấy mùi sữa. Có lẽ đó là một mùi làm ông cảm thấy chát đàn trong cô gái này. [...] Không đâu, đó là mùi hương của lòng thương cảm đối với cô gái đang ngủ xuất ra từ trái tim ông”* [68,747]

*“Và đời nàng sẽ ra sao trong những năm tháng tới đây, những thăng trầm gì sẽ đến với cô gái cuốn hút như hồ ly này? Eguchi tự hỏi, cảm thấy lòng mình nổi lên cái gì gần như tình cảm cha con”* [68,764].

“*Thật thế, khi nàng tỉnh thức vào sáng mai vào sáng mai, nàng vẫn còn sống mà, khác hẳn một xác chết với đôi mắt chưa khép. Không có tình yêu, không có sự tủ nhục, không có nỗi sợ hãi nào nơi nàng. Những gì có thể còn lại khi nàng thức dậy là niềm hối tiếc và nỗi đắng cay*” [68,804].

Dường như sự mong manh, phai tàn của những kiếp phù sinh đã gây nên những đợt sóng cồn trong lòng các nam nhân vật. Họ thấu hiểu và đồng cảm với nỗi đau của chúng như thể chính họ đang trải nghiệm những đau đớn ấy. Chàng du khách Shimamura của *Xứ Tuyết* dễ dàng để cõi lòng dâng tràn một niềm thương cảm sâu xa khi nhìn thấy bên cửa sổ một bông hoa cúc héo rũ vì lạnh, hay chạnh lòng trước những cánh bướm mùa hạ run rẩy trong gió thu như những tờ giấy mỏng. Nhưng trong anh cũng đồng thời trào dâng một niềm sung sướng mê mông khi chỉ mới vừa nhận thấy làn không khí ngát hương thơm của nhành non lá mới: “*Anh lên sườn núi, cười như một gã điên không biết vì sao và leo trèo mãi mãi*”. Anh thích nhìn thứ màu xanh tươi tắn lạ lùng của vườn tược trong buổi mai mát lành, thích hòa mình trong tiếng ca của thác nước hay trong sự bùng nổ hùng vĩ tuyệt vời của cỏ hoa. Anh không thể rời mắt khỏi những cây cỏ đang đâm chồi nảy lộc xanh tươi trên sườn núi, cũng như ngắm hoài không biết chán những thảm hoa kaya bạc trắng, một màu trắng rực rỡ trong ánh ban mai. Với tâm hồn nhạy cảm, anh lắng nghe trong sự yên tĩnh dường như đang tuôn chảy thành từng giọt nước mát mẻ và êm đềm của xứ Tuyết tiếng rầm rì của lòng đất và tiếng vọng ngàn đời của núi non.

Ông chủ hãng dệt Takichirô trong *Cố đô*, với tâm hồn tinh tế, mẫn cảm, là một người con đích thực của vùng đất ngàn năm văn vật. Bao nhiêu năm trôi qua, ông vẫn cố gắng cùng gia đình duy trì những thói quen tao nhã của người dân thành cổ. Mùa xuân sang, ông cùng vợ và con gái đi ngắm anh đào nở ở Omuro, những cánh rừng anh đào như trắng buổi bình minh, khai hoa muộn màng nhưng mãnh liệt khác thường; hay du ngoạn bên dưới những rặng thông tuyết đồ sộ đâm ra những chồi xuân vống xuống dưới sức nặng của từng chùm lá mướt mà. Hạ qua, thu đến, ông lặng ngắm mùa thu nhẹ nhàng chạm vào các cành lá trúc và nhuộm màu trên những lá phong non, đắm mình trong dáng hình thẳng tắp của những cành long não già cỗi nhô lên trên tường rào đá của chùa Thanh Thiên Sen. Takichirô cũng rất thích xem các cuộc thi chạt trúc do chùa Kurama mở. Đối với ông, đó thực sự là một ngày hội lớn. Tâm hồn ông sẽ sàng lay động trước một bụi hoa trắng khiêm nhường bên tường rào. Là một người cả đời sống ở Kyoto và tôn thờ các giá trị truyền thống, ông đau đớn nhận thấy kinh đô ngàn năm đã quá đổi nhanh chóng hấp thụ chút gì đấy của phương Tây. Ông say đắm để rồi thở dài tiếc nuối trước sự suy tàn của văn hóa đất Cố đô. Lòng tôn thờ các giá trị truyền thống trong ông Takichirô thật trái ngược với sự thực dụng của ông Tatsumura – đại diện cho một lớp người sẵn sàng đánh đổi giá trị truyền thống để “*khai thác ngoại tệ*”. Ông ta cho mở một cửa hàng trưng bày các mẫu vải phông theo các loại vải cổ của Tầng khó quốc gia nhưng thực chất là để bày bán các máy thu thanh của hãng Sony. Khách đến cửa hàng hầu hết là người nước

ngoài, “*chả phải để xem bộ sưu tập vải ở đây đâu mà sáp ngay vào những cái máy thu thanh*”. Đối với ông Tatsumura, “*máy thu thanh hay vải lụa thì cũng thế cả thôi, điều quan trọng là họ trả ông bằng đô la*” [68,693].

Kikuji trong *Ngàn cánh hạc* cũng là một con người rất nhạy cảm. Tâm hồn anh có thể rung động sâu xa trước những điều nhỏ nhất của cuộc sống. Trong khi Chikako hoàn toàn “*chẳng biết đến cái khăn nào*” và với vai trò của một mục môi, mục ta chỉ thấy giá trị của cô gái nhà Inamura là “*cái cô đem đẹp*” và “*gia đình có một tiệm bán tơ lụa ở Yokohama*” [68,345] thì Kikuji lại có ấn tượng sâu đậm với chiếc khăn hồng thêu ngàn cánh hạc trên tay thiếu nữ. Nếu như chiếc khăn ấy là “*những cái không đâu*” đối với Chikako thì trong tâm hồn mẫn cảm của Kikuji, đó là biểu tượng của vẻ đẹp cao khiết, thanh sạch và thoát tục. Nó đã để lại trong lòng anh một ấn tượng khó phai. Ra về từ buổi tiệc trà của Chikako, khi một mình rảo bước chậm rãi trong sân đền, chính Kikuji chứ không phải ai khác đã nhận thấy “*cây đỗ quỳên trên sườn núi đã đâm nụ*” [tr.353] như một dấu hiệu của thời gian trôi chảy. Một buổi sáng, chỉ một đóa hoa ngũ sắc đựng trong một chiếc bầu khô đã xin đi vì thời gian cũng đủ làm tâm hồn Kikuji gợn lên bao xúc cảm. Đối với anh, hoa ngũ sắc và chiếc bầu khô hoàn toàn không đơn giản chỉ là “*loài dây leo*” như trong suy nghĩ tầm thường của người tở gái. Đóa hoa mong manh mà cuộc đời không dài hơn một buổi sáng đựng trong chiếc bầu khô đã ba trăm tuổi dễ dàng dẫn dắt anh đến những suy tư về số phận của trà đạo trong buổi giao thời: “*sự tàn úa của một cánh hoa chỉ trong vòng một buổi sáng chứa trong một chiếc bình đã truyền tay người đời tới ba thế kỉ*” liệu có hơn là “*những bông hoa Tây phương trong chiếc bình Shino ba trăm tuổi kia?*” [68,397]. Mang trong mình một trái tim nhạy cảm, Kikuji không thể không nhận ra con đường tàn suy mà trà đạo đang rơi vào: những mối tình trầm luân, những chuyện lưu lạc của các vật dụng uống trà, những mưu toan ích kỉ của các trà sư tha hóa... Chính điều đó đã gieo vào lòng anh mầm mống của sự hoài nghi đối với những giá trị xưa cũ, những chuẩn mực lâu đời, đẩy anh ngày càng xa rời trà đạo. Trái tim vô cùng mẫn cảm và lòng khao khát sự toàn bích không cho phép Kikuji chấp nhận bất kì một sự vấy bẩn nào đối với một truyền thống thanh tao.

Với trái tim biết *aware* - sự nhạy cảm, tinh tế và khả năng thấu hiểu, đồng cảm với vạn vật, các nam nhân vật của Kawabata là người duy nhất trong tác phẩm có khả năng nắm bắt được cái Đẹp đích thực. Những nam nhân vật này, dù trẻ tuổi, trung niên hay đã về già cũng đều có thể cảm nhận và rung động trước cái Đẹp. Đôi khi chỉ cần một vẻ đẹp rất khiêm nhường của một chồi non mới nhú, một bông hoa mới nở, một vầng hồng chân mây hay một đám mây hoa đào cũng có thể lay động trái tim người lữ khách một cách sâu sắc và mãnh liệt. Chính cảm xúc trước cái Đẹp là động cơ thôi thúc họ “*lên đường*”, “*ra đi*” để kiếm tìm và khám phá hiện hữu của nó trong thiên nhiên và cuộc sống con người. Chỉ có điều, sự “*ra đi*”, “*lên đường*” của họ không nên gói gọn theo cách hiểu thông thường. Người lữ khách trong tiểu thuyết Kawabata hầu như không thực sự viễn du



bằng phương tiện vận chuyển như tàu, xe... mà chủ yếu thực hiện cuộc hành trình trong tâm tưởng, du hành bằng dòng hồi ức và những suy niệm triền miên trong thăm sâu tâm hồn. Đối với họ, sự di chuyển trong không gian địa lý thực chất chỉ là nguyên cơ khởi phát sự vận động tinh thần trong tâm hồn.

Shimamura trong *Xứ tuyết*, kể cả khi chưa cất bước lên đường đến vùng đất tuyết băng giá xa xôi thì anh vẫn là một người lữ khách đích thực. Ở đầu tác phẩm, anh được miêu tả là một người đàn ông trung niên và giàu có, quá lông bông vì nhàn rỗi. Anh say mê nghệ thuật múa phương Tây, song thời sinh viên, anh đặc biệt yêu thích vũ đạo và kịch câm Nhật Bản, nghiên cứu rất nhiều khuynh hướng, tư liệu, cả cổ điển lẫn hiện đại. Chẳng bao lâu sau, cảm hứng của Shimamura lại hướng sang balê và thậm chí cả nghiên cứu văn học. Mặc dù vậy, anh chưa bao giờ là người nhẹ dạ, nông nổi, bộp chộp, hay thay đổi hoặc “*đam mê hết thứ này đến thứ khác*”. Cái khiến anh thay đổi không phải là bản thân các môn nghệ thuật ấy mà là hiện trạng của chúng: “*Với kiến thức phong phú, chỉ ít lâu sau anh đã cảm thấy đôi chút đắng cay về sự suy tàn của một truyền thống quá già cỗi nên trở thành cũ kỹ nhưng anh cũng không thể đồng ý với những mưu toan không thể chấp nhận của những nhà cách tân giả hiệu, mà các sáng kiến của họ chỉ cốt để chiều lòng người xem*” [68,235]. Sự đam mê nhiều thứ ấy chính là quá trình Shimamura đi tìm vẻ đẹp đích thực trong nghệ thuật truyền thống. Người lữ khách của Kawabata đã hồ hởi kiếm tìm vẻ đẹp tao nhã ấy, rồi trước sự phiêu phai, úa tàn của nó, tâm hồn anh không tránh khỏi những thất vọng, u buồn.

Ông Takichiro trong *Cố đô*, vì là một nhân vật phụ nên dòng suy tư của ông không được nhà văn chú trọng miêu tả nhưng cảm xúc trong mỗi chuyến du hành lại được hiện lên rõ nét. Ông đi không nhiều: lên chùa ở ẩn tìm cảm hứng nghệ thuật, đi ngắm hoa anh đào, tham gia chuyến xe điện tưởng niệm, ngắm cây long não trong vườn chùa Nanjenji, đến vui chơi ở khu Thất lâu thượng quận, nhưng những chuyến đi ấy đều có tác dụng khơi gợi trong ông những hồi ức về quá khứ:

“- *Hôm nay đây tôi đã đưa tiễn một người khách ra ga, thành ra trên đường về mới đi cái xe điện này. Còn như chuyện ông đi toa xe tưởng niệm, đã thế lại đi một mình mới thực là lạ.*

- *Có gì lạ đâu, chẳng qua là muốn đi dạo – Takichiro trầm ngâm cúi đầu – Mà có lẽ nguyên cơ là những hồi ức dễ chịu về quá khứ và những suy nghĩ đáng buồn về ngày hôm nay*” [68,670]

“- *Cha con thời trẻ vẫn gặp gỡ bạn bè dưới bóng cây long não ấy luôn, Chieko ạ. Bọn cha chuyện trò thôi thì đủ thứ! Bây giờ thì chẳng còn ai ở Kyoto nữa. Ở đây đối với cha có nhiều chỗ đáng ghi nhớ lắm.*

*Chieko im lặng một lúc, cố khỏi làm phiền cha vẫn đắm mình trong hồi ức*” [68,686]

Trong “*Tiếng rên của núi*”, xuôi theo dòng chảy của thời gian, thể xác ông Shingo mỗi ngày một đến gần với cõi chết nhưng tâm hồn ông dường như đang thực hiện một cuộc hành trình ký ức ngược về thời trai trẻ để tìm lại vẻ đẹp một thời thanh xuân đã xa. Thời còn trẻ, ông yêu tha thiết chi

gái của bà Yasuko, vợ ông. Nhưng người phụ nữ có vẻ đẹp mê hồn đó lại sang sông với một người đàn ông cũng đẹp như thiên thần rồi vội vã qua đời khi nhan sắc vẫn chưa kịp tàn phai, để lại trong ông bao đau đớn và tiếc nuối. Ông lấy bà Yasuko vì tình thương đối với một người phụ nữ tốt bụng, hy sinh cuộc đời cho các cháu và người anh rể. Nhưng bà Yasuko chẳng có điểm gì giống với người chị, cả về ngoại hình lẫn nội tâm. Cả cuộc đời mình, ông chưa bao giờ ân hận vì đã cưới bà nhưng trong thâm tâm, hình bóng người phụ nữ tuyệt đẹp đã khuất vẫn luôn khiến ông nhức nhối, day dứt trái tim ông trong những đêm không ngủ và len cả vào những giấc mơ ông. Đến tận ba mươi năm sau, nỗi khát vọng từ thời trai trẻ đối với người chị vợ vẫn còn cắn xé trái tim ông như một vết thương cũ. Trong ông, bà đã trở thành hiện thân của cái Đẹp vĩnh cửu – trong sáng, tinh khiết nhưng mãi mãi xa vời: *“Bác con thì thật là đẹp! [...] Ngay giờ đây ta vẫn còn thấy rõ bác ấy mặc komono đen và mái tóc xõa xuống trán, như đang ở trước mắt vậy...Sáng sáng bác ấy dậy từ lúc trời còn chưa tỏ để dọn tuyết trên các dãy chậu hoa. Ở Shinano trời rất lạnh và miệng bác ấy thở ra hơi trắng...Thứ hơi trắng ấy từng phảng phất mùi hương tươi mát của trinh nữ”* [68,498].

Không chỉ du hành bằng kí ức, ông Shingo còn thực hiện những cuộc hành trình bằng vô thức khi mơ về vịnh Matsushima với màu xanh biếc của mặt biển và màu của những rặng thông xanh, mơ về cuộc thám hiểm trên núi cùng người chị vợ quá cố... Đôi lúc ông Shingo cũng có những chuyến đi thực sự, tuy ngắn ngủi nhưng giúp ông tìm thấy được sự kì diệu của cuộc sống chung quanh: đi chùa ngắm hoa anh đào, đến công viên cùng con dâu, dự định đi Shinu ngắm cây phong... Giữa một thực tại chứa những đổ vỡ, cô đơn, ông Shingo đã cố gắng kiếm tìm chút niềm vui nho nhỏ trong tâm hồn bằng việc hòa mình vào những mảnh thiên nhiên hiếm hoi giữa lòng thành phố. Qua ô cửa sổ chật hẹp của toa tàu đi Tokyo hàng ngày, ông lặng ngắm những bông hoa cam thảo đỏ rực nở đầy bên lề đường xe lửa một buổi sáng mùa thu mà cảm thấy yên bình, thắm thán phục trước vẻ lộng lẫy của những cánh mai trắng tinh khiết dưới nắng xuân ấm áp hay màu xanh mượt của rừng thông trong màn mưa xối xả. Không thể vượt thoát khỏi cuộc sống tẻ nhạt tầm thường đầy những trái ngang buồn khổ, khác với những người bạn già, ông Shingo đã chọn cách thích nghi với cuộc sống bằng cách tự tạo cho mình những *“chuyến đi”*, từ đó mà có lại cảm giác thiết tha với cuộc đời. Ở khía cạnh này, nhà nghiên cứu Thụy Khuê đã thật đúng khi viết rằng: *“Kawabata thảo ra hết, liệt ra hết, mô tả hết những giờ khắc trôi qua: trong mỗi phút giây là một cái chết âm thầm, một cái chết tịch lặng như sơn âm. Nhưng trên đường đến nghĩa địa, ông vẫn không quên những tiếng hạnh phúc mà nếu chúng ta không chịu khó lắng nghe, không chịu khó chụp bắt lấy thì trần ai thực sự chỉ là bể khổ”* [68,1018].

Ông già Eguchi trong năm đêm ở cùng những người đẹp say ngủ cũng đã thực hiện cuộc hành trình tinh thần đầy ám ảnh. Nằm bên những cô gái đẹp không thể nào tỉnh thức như sở hữu một tấm vé du hành trên chuyến tàu hoài niệm, ông Eguchi thấy thoáng hiện lên trước mắt những khoảnh

khắc quá khứ, những kỉ niệm hồi sinh mãnh liệt: rừng trúc, thác nước, hồ Shinobashu, cây trà hoa quất... Mỗi khi vuốt ve, sờ trơn những tấm thân trần là một lần ông được đắm chìm trong hồi tưởng đến những người đàn bà không bao giờ trở lại từ quá khứ xa xăm, từ cô người yêu đầu tiên có tấm thân đẹp tuyệt diệu từng khiến ông cảm thấy “*choáng váng, nghẹt thở, và nước mắt trào ra*” đến người đàn bà cuối cùng đi qua đời ông, người đàn bà có chồng ở Kobe. Càng về cuối cuộc hành trình, nhân vật càng đi sâu vào thế giới nội tâm, đến miền kí ức xa xăm nhất. Cuối cuộc hành trình tâm tưởng là kí ức về mẹ.

Điều quan trọng là cuộc du hành hoài niệm ấy đã giúp ông Eguchi tìm thấy được niềm vui, sự an ủi và thanh lọc tâm hồn. Việc chiêm ngưỡng, khám phá vẻ đẹp thân xác nguyên sơ, đồng trinh của những cô gái đang ở tuổi thanh xuân cũng giống như sự tiếp xúc của con người với một kiệt tác thẩm mỹ, với cái Đẹp đã được kết tinh ở mức độ cao nhất. Nó có khả năng làm sống lại cả một miền kí ức xa xôi bị chôn kín trong quên lãng. Với Eguchi, đó không chỉ là sự sống dậy của quá khứ mà còn là sự hồi sinh của một tâm hồn bị tuổi già làm cho héo mòn. Bên cạnh đó, mỗi lần tìm đến các cô gái, những điều có ý nghĩa hơn niềm an ủi u buồn dần dần được ông Eguchi khám phá. Vốn dĩ mục đích của ông Eguchi khi tìm đến ngôi nhà bí mật là “*tìm đến mức điểm tận cùng của nỗi ghê sợ tuổi già*” [68,741] nhưng sau năm lần tiếp xúc với các cô gái, trong ông đã diễn ra một sự phản tỉnh sâu sắc về cuộc đời. Việc Eguchi muốn trò chuyện, giao cảm với những cô gái, muốn đánh thức họ, muốn nhận được sự phản hồi từ họ đã cho thấy ý nghĩa, mục đích của việc đến ngôi nhà chứa bí mật đã vượt thoát hẳn những tính toán tầm thường ban đầu. Năm đêm ở trong ngôi nhà bí mật, nội tâm của ông già Eguchi trải qua bao cuộc vật lộn, giằng xé và cuối cùng tiến tới sự thanh tẩy: khát vọng tìm được ý nghĩa cuộc sống, sự trân trọng những kiếp người dưới đáy xã hội, lòng trắc ẩn, sự cảm thông và cao hơn hết là sự đồng cảm với những người cùng rơi vào tình thế bi kịch, oái oăm của cuộc đời. Tiến trình thay đổi trong tâm hồn ông Eguchi từ mê lầm tới tỉnh thức được gửi gắm trong hình ảnh “*tiếng sóng*”. Trong tác phẩm, “*tiếng sóng*” được lặp lại bảy lần, mỗi lần với một rạng thái, âm điệu khác nhau. Lần đầu tiên đến ngôi nhà bí mật, ông Eguchi thấy tiếng sóng “*nghe dữ dội như thể các ngọn sóng đập mạnh vào vách đá cao nhô ra biển*” [68,740]. Cũng trong đêm ấy, khi ông ngửi mùi hương từ mái tóc trinh trắng của cô gái nằm bên cạnh, “*tiếng sóng nghe như mạnh hơn*” [68,743], khi thấy cô gái hé mở đôi môi “*tưởng như một nụ cười hàm tiếu lơ lửng trên đôi má*” thì “*một lần nữa tiếng sóng đập vào vách đá cao nhô ra biển vọng về nghe như gần hơn*” [68,747] và khi ông vuốt nhẹ cổ tay nàng thì “*tiếng sóng ầm ầm đập vào vách nhô ra biển nghe dịu bớt khi dội lên cao, cái tiếng vang đến từ mặt biển này nghe như âm nhạc đến từ cơ thể cô gái cùng nhịp đập ở trái tim và mạch đập ở cổ tay nàng*” [68,751]. Lần thứ ba đến ngôi nhà bí mật, khi đã ngộ ra rằng “*nằm dài bên cạnh một cô gái bị thiếp cho ngủ mê, không còn nghi ngờ gì nữa, là một điều ác*” [68,782] thì ông thấy “*tiếng sóng đập vào vách đá nhô ra biển đêm nay cũng dịu đi*” [68,785].

Trong đêm thứ tư, “*tiếng sóng biển đã chìm khuất đâu rồi*” [68,791] khi “*Eguchi thấy lòng mình thốn thức thương hại cô gái*” và “*một ý nghĩ chợt hiện ra trong đầu ông: người già có cái chết, người trẻ có tình yêu, ý nghĩ này làm ông ngạc nhiên nhưng cũng làm ông bình tĩnh lại*” [68,791]. Lần cuối cùng tìm đến ngôi nhà bí mật cũng là lúc ông Eguchi “*càng lúc càng thấy chán ngấy cái ngôi nhà người đẹp ngủ mê này*” [68,802]. Lúc ấy, “*tiếng của những con sóng lớn tuy gần nhưng dường như vọng đến từ nơi nào xa xăm lắm*” [68,802]. Có thể nói, những đợt sóng đập vào vách đá chính là những thanh âm vang lên từ cõi lòng còn “*vọng động*”, mê lầm của ông Eguchi. Đến cuối cuộc hành trình, tiếng sóng nghe xa xăm, mơ hồ bởi tâm hồn ông đã trở nên bình lặng.

Trong năm nhân vật nam của Kawabata, có lẽ chỉ có Shimamura với ba lần du ngoạn xứ Tuyết là nhân vật gắn gũi nhất với hình ảnh người lữ khách trong truyền thống. Cuộc hành trình của anh không chỉ là một sự xê dịch trong không gian địa lý mà còn hàm chứa ý nghĩa của một cuộc viễn du tinh thần. Chính cái đẹp trinh bạch của thiên nhiên là nguyên có thôi thúc anh cất bước rời bỏ Tokyo phù hoa, bụi bặm để đáp chuyến tàu đêm xuyên một đường hầm dài tìm đến vùng đất tuyết. Chàng lãng tử Shimamura đã từng thú nhận “*niềm thương nhớ huyền bí về những đỉnh núi cao*” ám ảnh anh, khiến anh luôn cảm thấy trong mình tiếng gọi sâu thẳm của những đỉnh núi ngàn năm tuyết phủ. Đối với anh, những đỉnh núi cao đã trở thành “*một cõi hư ảo kéo theo những mê hoặc lạ kì*”. Chỉ có ở xứ Tuyết, Shimamura mới cảm thấy “*yên lặng và thanh bình vang lên như một bài thánh ca*”. Ba lần đến vùng núi Tuyết chính là ba lần Shimamura trở về với cái Đẹp đích thực ẩn khuất trong thiên nhiên thâm sâu và huyền diệu, để tâm hồn được tan chảy trong khúc ca bất tuyết của xứ Tuyết nguyên sơ.

Hành hương lên xứ sở của tuyết trắng, Shimamura mong muốn tìm lại cái đẹp thuần khiết mà ở Tokyo, anh không thể tìm thấy. Không chỉ là vẻ đẹp trinh bạch của thiên nhiên, đó còn là vẻ đẹp của tâm hồn con người. Nhưng trong những bước đi chập chững ban đầu, vì tâm hồn vẫn nhuốm đầy bụi bặm phù thế nên anh không thể nhận ra đâu là cái Đẹp đích thực. Anh sa vào mối tình nhục cảm với Komako “*chỉ để tiêu khiển và không muốn dây dưa phiền toái*” như tất cả những khách làng chơi khác. Rồi Yoko xuất hiện. Shimamura chơi vơi giữa hai cô gái ấy, tâm hồn anh bị giằng xé giữa những xúc cảm thân xác và một tình yêu lí tưởng. Nhưng rồi vẻ đẹp thanh cao, thánh thiện của Yoko đã thức tỉnh anh, khiến anh ngày một xa cách Komako. Đến khi Yoko chết trong đám cháy, Shimamura ngẩng đầu nhìn trời và “*dải Ngân hà trôi tuột vào anh trong một tiếng gầm dữ dội*”. Vẻ đẹp linh thiêng của dải Ngân hà đã hóa thân vào anh trong giây phút đốn ngộ. Từ say mê Komako tới ngưỡng vọng Yoko, nhận thức của Shimamura đã thực hiện một bước chuyển dài từ ngộ nhận sang minh triết về bản chất của cái Đẹp. Đó là một quá trình thức tỉnh không dễ dàng, phải trải qua mê lầm, đau đớn mới có thể vươn tới sự thanh lọc trong tâm hồn.

Tựu chung lại, nhân vật lữ khách trong tiểu thuyết Kawabata là những con người có *trái tim biết aware*, những trái tim vô cùng mẫn cảm. Tâm hồn họ mảnh căng như sợi tơ đàn, sẵn sàng rung lên trước muôn vàn hiện tượng của thiên nhiên và cuộc sống. Họ có khả năng yêu thương và đồng cảm với nỗi đau của vạn vật. Trái tim họ chứa đựng cả ngọn cỏ bên đường lẫn dải Ngân hà lấp lánh trong đêm. Bằng trực cảm trong ngần, bằng sự nhạy cảm, tinh tế, người lữ khách của Kawabata không chỉ nắm bắt được những vẻ đẹp gần gũi, hiển nhiên sống động mà cả những vẻ đẹp xa xôi, ẩn tàng khuất lấp, hoặc non tơ như mầm non mới nhú, hoặc mong manh như làn hương trong gió thoảng. Đó là vẻ đẹp của thiên nhiên bốn mùa, của tâm hồn con người, của những ngành nghệ thuật sắp tàn hoặc truyền thống xa xưa. Chính những cái đẹp tinh tế, tao nhã và phôi pha ấy đã thôi thúc bước chân lữ khách. Và tại đích đến của họ, một vẻ đẹp đích thực mà họ hằng mong muốn đã tạo ra một kiểu nhân vật khác trong tiểu thuyết Kawabata – người phụ nữ trong trắng.

### 2.1.2. Nhân vật người phụ nữ - Đối tượng khơi gợi aware

Nếu ở các nhân vật nam, Kawabata luôn đặt trọng tâm vào việc phô bày những suy tư, trải nghiệm trong tâm hồn thì đối với các nhân vật nữ, nhà văn lại chú trọng miêu tả ngoại hình.

Có hai điểm độc đáo trong nghệ thuật miêu tả ngoại hình nhân vật nữ của Kawabata. Thứ nhất, những người phụ nữ hiện lên dưới ngòi bút miêu tả của nhà văn duy mỹ này phần lớn là những cô gái trẻ, trinh trắng. Về điểm này, có lẽ Kawabata đã phần nào chịu ảnh hưởng của nữ sĩ Murasaki, tác giả bộ tiểu thuyết vĩ đại *Truyện Genji*. Với nữ sĩ tài danh thời Heian ấy thì cái Đẹp phải thuộc về tuổi trẻ vĩnh hằng, cái Đẹp không chịu sự tác động của thời gian, một cái Đẹp đôi khi dám chấp nhận cả sự yếu mệnh để mãi mãi thanh xuân trong kí ức mọi người. Ở Kawabata cũng vậy, dường như sự trong trắng, vẻ thanh xuân ở bất kì người con gái nào cũng có thể tượng trưng cho cái Đẹp. Nói như Yukio Mishima thì rõ ràng Kawabata bị quyến rũ bởi nét thanh xuân và sự trinh trắng vì nó là cái không thể tồn tại lâu dài. Điểm độc đáo thứ hai là khắc họa hình thức bề ngoài của các nhân vật nữ, Kawabata không thực hiện theo kiểu cơ thể học với đầy đủ mắt mũi, chân tay mà chỉ miêu tả bằng những nét chấm phá độc đáo. Ông chủ yếu đi vào một vài nét ngoại diện tiêu biểu, sống động. Hầu như ở bất kì người phụ nữ nào, Kawabata cũng tìm ra được một nét riêng để cá biệt hóa họ. Những chi tiết được cá biệt hóa ấy, hoặc được tả kĩ, hoặc được nhắc lại nhiều lần trong tác phẩm, đã khắc sâu vào tâm trí độc giả như những dấu hiệu đặc trưng để nhận biết nhân vật. Tuy mỗi nhân vật nữ đều được hiện lên với đặc điểm riêng song vẻ đẹp ngoại hình của họ đều giống nhau ở một điểm: hoặc mong manh, giòn yếu hoặc hư ảo, xa xăm.

Komako – nàng geisha của *Xứ Tụyết* – có lẽ là người đẹp để lại nhiều ấn tượng nhất cho người đọc. Nàng mang một vẻ đẹp rực rỡ và khỏe mạnh với bộ ngực đầy đặn, nở nang, cái cổ trinh bạch, đôi vai mảnh dẻ, mái tóc đen sâu thẳm, sống mũi cao thanh tú, đôi môi đỏ mọng, nòng nà, sống

động như một nụ hoa lúc chụm lúc nở, hàng lông mày rậm, cong và mượt như tơ lụa, ánh mắt ướt và sáng một cách ngây thơ, non trẻ,... Ở nàng toát lên một vẻ tươi mát, trong sạch đến nỗi ngay lần gặp gỡ đầu tiên, Shimamura đã phải sững sờ, tự hỏi phải chăng “*sự tinh khiết ấy chỉ là ảo ảnh vì mắt anh hãy còn bị chói bởi ánh sáng rực rỡ của mùa xuân vừa chớm đến vùng núi*” [68,231]. Song, vẻ ngoài để lại ấn tượng mạnh mẽ nhất của nàng chính là làn da, một làn da hồng hào, mịn màng, đầy sức sống: “*Với màu da tự nhiên khỏe khoắn của một cô gái miền núi xiết bao trong trắng dưới gương mặt mịn màng bóng bẩy của một geisha thị thành, làn da cô khiến ta nhớ tới cái nhẵn của một củ hành tươi bóc vỏ hoặc hơn thế nữa, một củ huệ, nhưng với một chút ửng hồng tỏa xuống tận hõm ngực*” [68,270]. Rất nhiều lần tác giả đã miêu tả chi tiết làn da của Komako: làn da nơi đôi má nàng “*đỏ hồng, tươi tắn và rực rỡ như một khối lửa trên nền tuyết trắng*”, làn da cô “*mát rượi, lành mạnh, trắng đến tinh khiết, gợi đến sự sạch bóng của những đờ giặc phơi ngoài trời*” [68,321] và đặc biệt hấp dẫn, kêu gọi là khoảng da lưng đỏ ửng dưới lớp áo kimono hơi hở ra: “*Gáy cô và làn da ở đó trông thật kêu gọi và khi tương phản với mái tóc đen sẫm, da thịt cô chỗ ấy càng làm anh thêm muốn. Trong cơn thèm khát rạo rực cháy bỏng, anh tưởng như cô đang khóa thân trước mặt anh*” [68,246]. Ở Komako toát lên một vẻ đẹp nhục thể gần như là kêu gọi. Vẻ đẹp của nàng thường dấy lên trong Shimamura những ham muốn có tính bản năng, những khát khao nhục cảm: “*Komako gắn bó với anh khá mãnh liệt với vẻ tươi tắn và sự cuồng nhiệt gợi cảm của thể xác cô*” [68,324]; “*Biết cô đến gần bên, anh đột nhiên thêm muốn để khát khao một làn da, sự đụng chạm với một nước da người mịn màng thanh khiết*” [68,295]. Mỗi khi xa cách, hình bóng nàng luôn trở nên nhạt nhòa trong kí ức Shimamura như thể nàng đã biến mất, đã lần tránh khỏi trí nhớ của anh, duy nhất có bàn tay trái của anh “*là còn giữ lại được kỉ niệm tinh tế và sống động, kí ức nóng hổi về nàng*” [68,223].

Dường như đối với Kawabata, một làn da đẹp luôn gợi lên những ấn tượng thiên về nhục cảm, bởi lẽ người ta chỉ có thể cảm nhận sự mịn màng, tươi tắn của làn da người bằng xúc giác, bằng sự vuốt ve của các ngón tay. Trong hệ thống các nhân vật nữ của Kawabata, còn có một người phụ nữ với vẻ đẹp nhục thể cũng được nhà văn đặc tả làn da. Đó là bà Ota trong *Ngàn cánh hạc*. Ấn tượng về người đàn bà ấy trong Kikuji luôn là “*sự nồng nàn, mềm mại và dễ thụ cảm*”. Nền men trắng tuyệt đẹp của chiếc bình Shinno luôn gợi Kikuji nhớ đến làn da của người đàn bà: “*Cũng như màu nóng của bình rực lên một cách thâm lặng từ chiều sâu của nền men trắng, phải chăng dưới làn da trắng ngần của mẹ nàng, chàng đã cảm thấy tất cả chiều sâu của bà?*” [68,411]. Cảm giác về làn da trầm ấm tỏa mùi hương nồng nàn của người đàn bà đã khuất luôn ám ảnh Kikuji. Ngay cả khi quỳ gối với đôi mắt nhắm nghiền trước mớ tro tàn của người tình cũ, “*hình ảnh của người đàn bà cũng không đến trong trí chàng, chỉ có sự nồng nàn của bà ta vây bọc lấy chàng, làm chàng ngây ngất trong hương thơm của chính sự nồng nàn đó*” [68,385].

Bên cạnh Komako, *Xứ tuyết* còn có một người đẹp nữa, đó là Yoko, một người đẹp mang dáng vẻ huyền bí xa xôi. Từ gương mặt, mái tóc, đôi mắt, dáng người... đến cử chỉ, lối hành xử của nàng đều đẹp một cách cổ điển. Khuôn mặt nàng gợi cảm, đầy nữ tính. Và mắt nàng, “*con mắt rực sáng lênh đênh trên đại dương đêm tối và trên những con sóng xô nhanh của các núi non*” [68,226], là cả một thế giới hư ảo, một sự mê hoặc lạ kì. Trên tất cả, Yoko sở hữu một giọng nói cảm động, trầm sâu nhưng trong trẻo và đẹp đến nao lòng, “*chẳng khác gì một tiếng vang sống động của ngọn núi xa xôi đầy tuyết phủ*” [68,277]. Giọng nàng “*sao mà tuyệt diệu thế, nó vang cao và rung lên lướt như một tiếng vọng trên tuyết và trong màn đêm, nó có một vẻ quyến rũ và cảm động đến nỗi làm cho trái tim người ta man mác buồn*” [68,222]. Giọng nói ấy càng trở nên đặc biệt hơn khi nàng hát, “*một giọng hát thanh và sâu, thấm buồn, thứ tiếng huyền bí lay động lòng ta như thể không biết từ đâu tới*” [68,294]. Trong tưởng tượng của Shimamura, “*dường như giọng hát của Yoko bắt nhịp theo những động tác của các cô thợ dệt thủa xưa*”- “*những cô gái miền núi cùng một lúc vừa cất cao tiếng hát vừa chăm chú vào công việc, khom mình trên khung dệt, đưa thoi chạy vun vút qua giữa hai làn sợi*” [68,324]. Khi nàng chơi đùa cùng trẻ nhỏ, giọng của nàng là “*giọng nói của người mẹ trẻ, của tình mẫu tử, hiền dịu và âu yếm, vang ngân như tiếng sáo du dương*” [68,317]. Ngay cả khi nàng cười thì tiếng cười của nàng cũng nhẹ nhàng gõ cửa trái tim ta: “*Một giọng cười trong mà sắc, như chính giọng nói của nàng, tiếng cười như lúc nào cũng hướng về nơi vô định, từ nỗi cô quạnh mà ra. Một tiếng cười không hề thô ráp vô lối mà nó lặng dừng sau khi đã gõ vào cánh cửa trái tim chàng*” [68,316]. Vẻ đẹp thoát tục của Yoko luôn gợi cho Shimamura nhớ tới “*một nhân vật nào đó xa xưa, một con người lí tưởng nào đó của thế giới huyền thoại*” [68,226]. Nàng như một ảo ảnh không có thực giữa cuộc đời trần tục này. Thế nên, cái chết của nàng ở cuối tác phẩm được miêu tả không phải như một sự ra đi, mà như một sự trở về, một cuộc hóa thân. Trong một không gian ngập tràn tuyết trắng và rực màu lửa cháy, người con gái đẹp tựa thiên thần ấy đã rời bỏ mặt đất bụi bặm để trở về chốn thiên cung quê trời.

Kikuko, cô con dâu nhà ông Shingo trong *Tiếng rền của núi* là một thiếu phụ trẻ đẹp. Nàng được miêu tả như một cô gái có “*thân hình cân đối*”, “*khuôn mặt trắng xanh, tinh tế*”, “*hàm răng đều sít*”, “*chiếc cằm và cái cổ thanh tú*”. Đó là một vẻ đẹp thanh khiết “*không phải thế hệ nào cũng sinh ra được*” [68,573]. Nhưng được nhắc tới nhiều lần và ấn tượng hơn cả là đôi vai ngúng nguẩy của nàng. Trong điệu bộ ngúng nguẩy đôi vai của Kikuko, ông Shingo nhận thấy có một vẻ gì đó rất đáng yêu, thoáng một nét đằm dáng, ngây thơ, trong trắng. Đôi vai ấy cũng thể hiện tính nhạy cảm của một cô gái dịu dàng, tinh tế. Khi lỡ nói với mẹ chồng rằng “*người chị gái của mẹ trước khi chết cũng nghe thấy tiếng rền của núi*” thì “*đôi vai đẹp hay ngúng nguẩy của Kikuko trở như đá*” [68,447].

Thiếu nữ nhà Inamura trong *Ngàn cánh hạc* có lẽ ít được miêu tả ngoại hình nhất trong số các người đẹp của Kawabata. Chỉ biết rằng nàng đã để lại ấn tượng về một vẻ đẹp thanh khiết, thoát tục gắn với một thứ không thuộc về nhan sắc của nàng: chiếc khăn tay thêu ngàn cánh hạc. Hình ảnh nàng gợi lên một cảm giác êm dịu và tươi mát. Xung quanh nàng, không gian cũng ngập tràn ánh sáng. Với bóng lá non in trên bờ vai và trên cánh tay áo kimono màu xám, với mái tóc sáng lung linh trong nắng chiều, với chiếc khăn kê trà màu đỏ như thể một bông hoa đỏ đang nở trên tay người thiếu nữ, Kikuji “*tưởng như ngàn cánh hạc nhỏ và trắng tung bay quẩn quýt xung quanh người nàng*” [68,352]. Trong suốt buổi trà đạo, giữa sự toan tính của Chikako, sự vồ vập của bà Ota, sự xét nét của Kikuji và của mọi người, cô gái nhà Inamura “*bỗng trở nên đẹp lạ thường, nổi bật lên trên những mẩu chuyện nhỏ nhen của những người đàn bà đứng tuổi đang vây quanh chàng kia*” [68,350]. Vẻ thoát tục của nàng trở đi trở lại trong tâm trí của Kikuji như một tia sáng xua đi những những suy nghĩ u ám, buồn tẻ, thanh lọc tất cả những nhỏ nhen, ti tiện đang bủa vây tâm hồn chàng. Trong trái tim Kikuji, người thiếu nữ nhà Inamura là biểu tượng của một vẻ đẹp lí tưởng nhưng xa vời mà mãi mãi chàng không thể chạm tới.

Bên cạnh vẻ đẹp thanh thoát của Inamura, Kikuji còn bị xao động đến nao lòng trước vẻ đẹp của Fumiko - con gái bà Ota. Nàng có “*một đôi vai đầy hơi nghiêng về phía trước*”, “*hai cánh tay tròn lẳn trắng ngần*”, “*chiếc cổ trắng và dài*”, “*chiếc mũi cao thẳng*”, “*chiếc miệng nhỏ*” và “*khuôn mặt tròn tình khiết*”. Song ở nàng luôn toát lên nỗi hoang mang và tuyệt vọng. Rất nhiều lần, hình ảnh Fumiko hiện lên đơn độc trong sự đau khổ với những giọt nước mắt, với tất cả nỗi mòn mỏi và thống khổ trên nét mặt. Vẻ đẹp của nàng là vẻ đẹp của ánh hoàng hôn sắp tắt. Không phải ngẫu nhiên mà khi đi qua phía sau lưng Fumiko, Kikuji lại bắt gặp “*một mùi hương tàn tiết ra từ đóa thược dược trắng cắm trong lọ hoa*” [68,361]. Hình ảnh Fumiko ngồi trên tảng đá dưới bóng cây trúc đào đem lại cho Kikuji một cảm giác lạnh lẽo mãnh liệt. Những cụm hoa trắng xanh xao nhuộm nắng trời chiều vây bọc lấy nàng như dấu hiệu của một sự úa tàn, gợi đến một niềm tuyệt vọng đầy mỉa mai.

Kawabata miêu tả rất kĩ vẻ đẹp ngoại hình của các nhân vật nữ, nhưng hầu như không miêu tả trực tiếp vẻ đẹp tâm hồn của họ. Thông qua dòng cảm xúc cùng những suy tư của các nam nhân vật, tính cách của các nhân vật nữ mới dần dần được bộc lộ. Đó là những nét đẹp tâm hồn gắn liền với số phận và hoàn cảnh.

Trong mắt Shimamura, Komako là người con gái hồn nhiên, chất phác, giàu nghị lực và ý chí mạnh mẽ. Sống trong cái thung lũng bé xíu, chật hẹp, bị ép chặt giữa những ngọn núi tuyết phủ dày chẳng khác gì “*một cái túi tối om, một cái hốc xiết bao đơn độc ở giữa lòng núi hẻo lánh*” [68,275], sự ham hiểu biết khiến Komako chỉ còn biết góp nhặt “*được chằng hay chớ*” từng mẩu kiến thức vụn vặt về văn học và âm nhạc, bằng cách tự kiếm lấy những sách báo mà khách có thể để lại trong



phòng. Quá trình tự trau dồi ấy đã đem lại cho Komako vốn kiến thức đáng kể. Thậm chí, khi nói chuyện với nàng về đề tài kịch kabuki, Shimamura còn phải “ngạc nhiên khi thấy cô biết nhiều hơn anh về các diễn viên và các phong cách của loại kịch này” [68,231]. Về khả năng chơi đàn samisen, Komako quả là một tài năng “đã được thấm đẫm những ngọn nguồn thần diệu, những sức mạnh huyền bí và những đức hạnh của thiên nhiên nơi đây mà có lẽ cô không biết” [68,269]. Học đánh đàn samisen không dễ, nhất là tự học. Vậy mà chỉ với hai mươi tập phương pháp cổ xưa của Kineya Yashichi và những bản đàn bè hiện đại, tiếng đàn của Komako đã khiến Shimamura “cảm thấy như bị nhiễm điện, anh rùng mình nổi da gà lên đến tận má, tưởng như những nốt nhạc đầu tiên đã khoét một cái hốc trong ruột gan anh, tạo ở đó một khoảng trống cho tiếng đàn tinh khiết và trong sáng ngân vang” [68,268]. Ngón đàn tuyệt diệu ấy chính là minh chứng cho một ý chí mạnh mẽ và một nghị lực phi thường vượt lên hoàn cảnh: “Hay là ngay trong sự cô đơn, cô cũng tìm được sức mạnh chiến thắng của ý chí ghê gớm trong cô, nó giúp cô chế ngự được những khó khăn của bản thân? Vì cho dù có được học chút ít kiến thức sơ đẳng nhưng chỉ tập theo sách mà chơi được cả những bản nhạc khó, lại chịu luyện đàn đến mức thuộc lòng cả bài, thì rõ ràng đó là một chiến thắng lớn lao của ý chí” [68,269]. Đặc biệt hơn, ở Komako còn toát lên vẻ hồn nhiên, trong sáng của một cô gái miền sơn cước sống nơi vùng núi cao nhiều tuyết và ánh mặt trời. Tâm hồn nàng mộc mạc, chất phác như cỏ cây, đất trời xứ Tuyết. Không phân biệt, không ngưng ngừng, e ngại, không giấu giếm, nàng hồn nhiên bộc lộ tất cả những gì mình biết. Trong sự thèm khát có một ai đó biết lắng nghe và thấu hiểu mình, khi gặp Shimamura, Komako say sưa kể về những cuốn tiểu thuyết mà nàng đã đọc, đôi khi nàng còn viết lời bình luận về chúng trong nhật kí, dù theo Shimamura, những tác phẩm đó chẳng có mấy liên quan đến cái gọi là văn học. Tự tập đàn, tập hát, nàng không biết thế có đúng không, đã hay chưa, nhưng khi biểu diễn cho Shimamura nghe, nàng chơi đàn với tất cả sự chân thành và bạo dạn. Và sau khi đàn xong, “một cách thành thật, cô tỏ ra hài lòng về bản thân, không hề khiêm tốn giả tạo” [68,271]. Rồi nàng còn giả giọng lãnh lót của một cô bé để hát bài hát đầu tiên mình học được khi còn nhỏ. Ngay trong cách thể hiện tình cảm của Komako cũng không có vẻ gì giả tạo. Nàng tỏ tình với Shimamura một cách hết sức hồn nhiên, có phần hơi trẻ con: “Cô dùng đầu ngón tay để viết các chữ: cô bảo cô sẽ nói cho anh biết cô yêu những ai. Thoạt tiên là tên khoảng hai mươi hoặc ba mươi diễn viên, rồi đến tên Shimamura, lại tên Shimamura, tên Shimamura cứ được cô viết đi viết lại không thôi” [68,243]. Vốn bản tính chất phác, trong sáng, Komako không thể “giả đò ngó lơ” hay che giấu cảm xúc trước người mình yêu. Khi nhận ra Shimamura từ đằng xa trên con đường làng, mặt cô lập tức nghiêm lại, đỏ bừng lên. Và thay vì quay mặt đi làm ra vẻ như không có chuyện gì thì “cô lại nhìn theo anh như không thể cưỡng lại bản thân cô, mặc dù mắt cô ngưng nghịu sụp xuống đầy khó nhọc” [68,254]. Điểm sáng nhất trong tâm hồn Komako là ý thức bảo toàn danh dự của một geisha. Nàng chọn cho mình một lối sống

trong sạch và hoàn toàn tự do. Trước khi bán mình thành geisha chính thức, đôi lần nàng cũng có dự các buổi lễ, nhưng không bao giờ ở lại đến cuối buổi, cũng như không bao giờ nhận lời một mình đến giải trí cho một người khách nào. Lần đầu tiên đến gặp Shimamura trong căn phòng trọ, khi cô hầu định đi ra, chính nàng là người giữ cô ta ở lại, tránh cho mình một cuộc tiếp xúc đơn độc với người khách lạ. Ngay cả khi đã trở thành geisha chính thức, nàng vẫn tiếp tục lối sống mà mình đã chọn: “*Anh thử nghĩ xem, nếu em muốn thì đã kiếm ra được bao nhiêu là tiền. Nhưng em lại cốt sao cho chủ em ít bị lỗ vốn khi mãn hạn bốn năm.(...) Giả thử em có những sở thích nông cuồng hơn khi kiếm tiền, đối với em thật là dễ nhưng thực sự là em chỉ làm việc khi nào em thích làm*” [68,292]. Dù đắm đuối yêu Shimamura, Komako cũng không ngừng đấu tranh, giằng xé giữa một bên là khát vọng được yêu, được dâng hiến trọn vẹn với một bên là ý thức bảo vệ giá trị của bản thân trước người mình yêu. Cho đến lần gặp gỡ thứ hai, Komako vẫn luôn yêu Shimamura trong mặc cảm thân phận, trong sự gắng gỏi bảo toàn phẩm giá, một mặt nàng muốn đẩy anh xa nàng, mặt khác, mạnh mẽ hơn, luôn khao khát từng phút giây anh ở bên nàng:

“- *Em xin anh: anh hãy về Tokyo đi!*

- *Đúng là anh định ngày mai sẽ về Tokyo thật.*

- *Sao cơ? Không!...Anh không đi, anh không có lí do gì để đi cả, phải không? - Cô chồm dậy như một người thức giấc đột ngột với vẻ ngạc nhiên hơi hoảng hốt trong đôi mắt*” [68,247]

Mặc dù cuối cùng ý thức không đủ mạnh mẽ để ngăn cản khao khát hiến dâng nhưng sự phản tỉnh về danh dự, nhân phẩm một cách thường trực nơi Komako đã cho thấy bản chất trong trắng, đáng trọng của nàng. Khi Shimamura khen nàng là “*một người đàn bà tuyệt hảo*”, trái tim nàng như bị xát muối. Ngỡ rằng Shimamura chỉ đến với nàng vì ham muốn xác thịt, rằng anh đang khinh thường nàng, Komako run lên trong cơn giận dữ, “*mắt cô rục rủa, mặt đỏ như*” nhưng cơn giận bùng bùng ấy lại nguôi ngay lập tức như khi nó bốc lên và “*nước mắt ràn rụa trên gương mặt tái ngắt*”, “*cô kêu nhỏ nhỏ, người cuộc tròn như trái bóng, đầu gục lên gối nức nở*” [68,309]. Vượt lên tất cả những rề rúng của người đời, Komako luôn cố gắng khẳng định một phẩm chất thanh cao, một tâm hồn trong sạch. Nàng chính là đóa sen ngát hương giữa đầm lầy ô trọc.

Nhưng, dù rất mực tài hoa và xinh đẹp, dù tâm hồn tinh khiết như tuyết trên cao sơn, Komako lại là người con gái có số phận bất hạnh. Sinh ra ở xứ Tuyết, Komako sớm phải sống tha hương. Nàng lên Tokyo làm geisha và mau chóng tìm được một người bảo trợ. Khi người ấy chết, Komako trở về xứ Tuyết sống trong căn nhà của bà giáo dạy nhạc. Vì để trả ơn bà, để có tiền trang trải những chi phí thuốc men cho Yukyo – con trai bà – nàng quyết định bán mình làm geisha chính thức. Trong thân phận của một vũ nữ, nàng ý thức rất rõ mối quan hệ giữa khách và geisha chỉ là chuyện chốc lát, không có gì ràng buộc và không có ngày mai. Những lũ khách đến rồi lại đi. Geisha chỉ là một bến tạm, một quán trọ mà trên bước đường du lãng, người lũ khách tìm đến để nghỉ chân trong

thoáng chốc. Trong tận đáy lòng mình, nàng vẫn biết tình duyên trọn vẹn, vương tròn mãi mãi chỉ là một ảo vọng xa vời. Ấy vậy mà nàng dám yêu và đã yêu, đam mê, sâu sắc, chân thành. Khao khát một tình yêu son sắt, khao khát sự tri âm trong kiếp sống phù du, tạm bợ đã khiến nàng dâng hiến trọn vẹn tình yêu cho Shimamura, người khách duy nhất giữa chốn núi non heo lánh đã biết lắng nghe và hiểu được tiếng đàn cũng như những thanh âm khắc khoải trong lòng nàng. Mặc dù hiểu rất rõ Shimamura cũng chỉ là một trong những du khách của lũ quán suối nước nóng như bao người khách khác, đến để rồi đi, gặp gỡ để li biệt, song nàng vẫn không thể cưỡng lại trái tim mình. Tình yêu ấy hiển hiện rõ ràng trong tiếng gọi “Shimamura...” đầy vẻ khẩn cầu tha thiết, khiến Shimamura chẳng cần đến sự từng trải cũng nhận ra ngay “*đó là một tiếng kêu thực sự của trái tim, là lời cầu cứu của một người đàn bà đối với người đàn ông của mình*” [68,242]. Tình yêu ấy quán quýt trong từng nốt nhạc ngân nga của tiếng đàn samisen, nồng nàn trong giọng hát bạo dạn và say mê; nó rõ ràng và mộc mạc đến nỗi khi Komako vừa hát xong, Shimamura đã cảm nhận được một cách sâu sắc rằng “*cô ấy yêu ta, người phụ nữ này phải lòng ta*” [68,269]. Komako yêu mà không cần bất kì một sự đền đáp nào, và cũng chẳng dám nghĩ đến ngày mai. Tình yêu đam mê, tận hiến của nàng có cái gì thật cô độc và tội nghiệp. Nàng đếm từng ngày để được gặp lại Shimamura: “*Đó là hôm hai mươi ba tháng năm. Hôm nay là ngày thứ một trăm chín mươi chín. Chính xác là một trăm chín mươi chín ngày*” [68,247]; “*Một năm trôi qua rồi đấy. Phải chăng anh là loại người cả năm mới được gặp một lần!*” [68,285]. Và dù anh chẳng một lần viết thư cho nàng, cũng không đến thăm nàng và cũng không gửi cho nàng những tài liệu về kĩ thuật múa như anh đã hứa, dù anh đã quên khuấy lời hứa trở lại xứ Tuyết vào lễ hội *Săn chim* để gặp nàng, dù nàng có đủ mọi lí do để tin rằng anh quan hệ với nàng chỉ nhằm giải trí và anh đã quên nàng nhưng nàng vẫn vô cùng hạnh phúc khi anh lại đến. Chỉ cần anh cho gọi, quên ngay mọi giận hờn, nàng lập tức đến ngay và khi nhìn thấy anh, “ *gương mặt đánh phấn đậm theo kiểu geisha lập tức đầm đìa nước mắt*” [68,229]. Tình yêu cháy bỏng ấy đã biến Komako từ một cô gái e thẹn, giữ khoảng cách trở thành một người đàn bà nồng nàn, khao khát, đam mê; từ một cô gái giàu lòng tự trọng biến thành một con thiêu thân nổi loạn, liều lĩnh đến tội nghiệp. Để đến được với tình yêu của mình dẫu chỉ trong một phút giây ngắn ngủi, Komako đã bỏ qua luật lệ của geisha (không ở lại với khách qua đêm), bỏ qua nỗi sợ hãi trước tiếng đời dị nghị và quan trọng hơn cả, Komako đã vượt qua ranh giới của chính mình – ranh giới của lòng tự tôn, tự trọng và ý thức giữ gìn danh dự. Biết rằng chẳng bao giờ có thể níu giữ nổi trái tim của chàng tài tử Shimamura, Komako chỉ biết sống hết mình cho hôm nay, chẳng ước mong, chẳng hy vọng. Như đám chuồn chuồn mê cuồng trong bóng chiều sắp ngả, nàng cứ miệt mài với những cuộc tiếp khách thâu đêm và say khướt trong sự chờ mong vô vọng. Cuối cùng, dường như chỉ có nỗi cô đơn, trống trải ở lại bên nàng.

Vẻ đẹp và số phận bất hạnh của Komako gây nên trong lòng Shimamura nỗi u buồn mênh mông. Anh thương cho nàng, tiếc cho một vẻ đẹp, một tài năng như hương quế giữa rừng, như hoa anh đào nở trong núi sâu. Hình ảnh mái tóc đen sẫm tuyệt đẹp của nàng trên nền cảnh núi non heo hút chỉ khiến anh buồn rầu. Nhìn qua lớp cửa kính của toa tàu, anh chua chát thấy nàng *“thật giống như một trái cây của xứ lạ không hiểu sao lại được đem bày trong tủ kính bán thu của một cửa hàng thảm hại nào đó ở nông thôn”* [68,278]. Trong anh, cảm giác về một sự phí hoài luôn gắn liền với những suy nghĩ về nàng: *“Lật đi lật lại câu chuyện trong đầu, bao giờ anh cũng quay về ý tưởng tốn công vô ích mà anh đã nghĩ khi nói tới nhật kí của Komako”* [68,261]; *“Shimamura cảm thấy mỗi lúc một buồn, mỗi lúc một khổ sở, ngọt gắt bởi ý nghĩ về sự vô ích và trống rỗng”* [68,262]; *“Dù sao, cô sống như hiện giờ thì công sức của cô cũng là uổng phí. Nghị lực của cô cũng bỏ đi. Cố gắng của cô cũng vô ích”* [68,269]. Tâm hồn anh nhức nhối khi thấy những nỗ lực, cố gắng của nàng cuối cùng cũng chẳng để làm gì. Nhật kí, đàn samisen, và cả tình yêu nồng nàn của nàng, liệu có ích gì cho ai? Ngón đàn tuyệt kĩ của nàng trở thành một thứ phù phiếm nơi thâm sơn cùng cốc này, bởi người ta chẳng đòi hỏi nhiều ở những cô geisha suối nước nóng. Nếu có một tác dụng nào đấy thì chỉ những người cực kì mẫn tuệ mới có thể nhận ra giá trị của từng thanh âm trong treo ấy mà nói cho cùng, cũng ích gì cho nàng đâu. Ngay cả tình yêu nồng nàn dâng hiến đến tận cùng của nàng rồi cũng mong manh như kiếp người, sự tồn tại của nó không bằng cuộc đời của một mảnh vải chimiji, cuối cùng sẽ tiêu tan như thân xác nàng, chẳng để lại dấu vết gì trên cõi đời này. Số phận Komako khiến Shimamura không khỏi liên tưởng đến thân phận của những con tằm và những cánh bướm đêm. Đứng trong căn phòng áp mái giống như một chiếc hòm cũ bằng giấy - nơi ở của Komako - Shimamura đã từng so sánh *“ánh sáng xuyên thấu cơ thể sống động của Komako trong căn phòng nuôi tằm này cũng như nó xuyên thấu vào thân những con tằm trong mớ”* [68,256]. Nhìn nàng lao vào kiếm sống, anh *“đau khổ như đụng vào chỗ hiểm, xót xa như thương tiếc chính mình”* [68,306], và chạnh lòng nghĩ đến những xác bướm đêm rơi lá tả như lá úa trên bốn vuông chiếu phòng anh. Phải chăng Komako cũng giống như những con tằm, sẽ nhanh chóng hóa thành cánh bướm bay đi sau khi đã đau đớn nhả ra những sợi tơ vàng óng cho đời? Phải chăng nàng cũng là một cánh bướm mà vòng đời ngắn ngủi, mà kiếp sống phù du chẳng dài hơn một đóa triêu nhan sớm nở tối tàn?

Nếu Komako là người con gái hồn nhiên, chất phác, giàu nghị lực và ý chí mạnh mẽ thì Yoko là một cô gái có cốt cách thanh cao, thánh thiện và giàu lòng tự trọng. Nàng dịu dàng mà sâu sắc, nghiêm túc nhưng vẫn rất lôi cuốn. Lối hành xử và lời nói của nàng luôn mang một dáng vẻ nghiêm trang, quý phái. Lúc nào Yoko cũng cư xử với Shimamura như đối với một người khách lạ: chuẩn mực, cung kính, song cũng rất mực lạnh lùng, xa cách. Khi Yukio hấp hối, nàng tìm đến nài nỉ Komako về gặp mặt người sắp chết lần cuối. Trong lúc giằng co, Shimamura bảo nàng về trước,

“Yoko gật đầu không nói một lời rồi nàng bước đi rất nhanh, để Shimamura đứng đó sững sốt tự hỏi tại sao bao giờ nàng cũng biết điều đến thế, nghiêm túc đến thế” [68,289]. Ở Yoko còn toát lên một vẻ đẹp thuần hậu đầy nữ tính. Nàng mang trong mình trái tim ấm áp, dịu dàng của một người mẹ. Nàng quan tâm lo lắng đến cả chuyện ăn, uống, mặc của cậu em trai đang làm việc tại nhà ga. Từng cử chỉ chăm sóc nàng dành cho Yukio đều toát lên một sự chu đáo đến mức Shimamura nghĩ rằng họ là vợ chồng. Tình cảm của nàng đối với chàng trai yếu mệnh ấy dường như có dáng vẻ của một thứ tình cảm thiêng liêng hơn - tình mẫu tử. Shimamura yêu nàng nhưng không sao có thể đến gần nàng được, có một khoảng cách gì đó thật xa vời. Song, giống như Komako, số phận của Yoko cũng chẳng may mắn hơn. Sau khi Yukio qua đời, Yoko sống cô độc, khép chặt cánh cửa lòng để rồi cuối cùng, cái chết trong lửa đỏ đã kết thúc tất cả những khổ đau trong nàng.

Cô con dâu Kikuko trong *Tiếng rền của núi* không chỉ là người con gái có vẻ đẹp ngoại hình, nàng còn có một tâm hồn nhạy cảm, trong sáng. Nàng đã cùng người cha chồng chia sẻ những rung động trước vẻ đẹp của cỏ cây hoa lá: một bông hoa hướng dương nở bên bờ rào, một cây ginkgo đâm chồi, một khóm huệ đen hé nụ. Tâm hồn nàng dễ dàng bị lay động trước một tiếng ve, tiếng chim ó bay về làm tổ, tiếng chuông chùa ngân nga... Nàng yêu thích những làn điệu hát ru, sưu tầm tất cả những bài hát ru trên thế giới rồi đôi khi khe khẽ hát theo những lúc không có ai. “*Mỗi khi thấy cảnh ấy, trái tim Shingo như muốn chảy tan ra vì trù mến. Theo ông, những bài hát ru là một lời ngợi ca cao nhất đối với phái nữ*” [68,454]. Đối với ông, Kikuko là niềm an ủi duy nhất, là tia sáng trong sự cô đơn buồn khổ của ông. Nhưng số phận Kikuko cũng chẳng may mắn hơn những người đẹp khác của Kawabata. Vẻ đẹp trong sáng, ngây thơ và dịu dàng của nàng không được chồng cảm nhận và trân trọng. Anh ta từng nói về vợ mình với cô thư kí rằng “*nó hãy còn trẻ con*”. Với một trái tim chai sạn vì chiến tranh, Suychi chỉ thích tìm đến những cô gái từng trải và gợi dục. Mới kết hôn hai năm, anh ta đã bỏ bịch lung tung. Mặc dù vậy, Kikuko vẫn đối xử với anh ta hết sức bao dung. Biết chồng có nhân tình, nàng cũng không khi nào phản ứng ra mặt, chỉ biết âm thầm tha thứ và cởi giày cho anh ta mỗi khi anh ta say khướt từ chỗ nhân tình bò về nhà trong đêm muộn. Sự bao dung của nàng là một nét đẹp đầy nữ tính. Bên cạnh đó, Kikuko là người con gái ngoan hiền, giàu đức hy sinh và lòng tận tụy. Nàng luôn biết chịu đựng, gắn bó với gia đình chồng dù cuộc sống hôn nhân có biến động thế nào đi nữa. Cho dù có phải chia tay với chồng, nàng vẫn chỉ mong muốn được mở một lớp dạy trà đạo nho nhỏ và sống bình yên trong ngôi nhà của bố mẹ chồng. Vẻ đẹp thuần hậu cùng sự cam chịu của Kikuko luôn gợi cho ông Shingo sự thương xót, đau đớn lẫn ước muốn chờ che: “*Kikuko có đau khổ thực không, hay chỉ tại cô ngốc nghếch?... Hay cô chẳng nhận thấy gì và để mặc cho sóng gió của cuộc đời đưa đẩy mà vẫn hiến dâng bản thân mình với tất cả sự ngây thơ, cho những phép lạ của tự nhiên?*” [68,535].

Đáng thương xót nhất có lẽ là những người đẹp say ngủ trong ngôi nhà bí mật. Vì mưu sinh, vì miếng cơm manh áo, những cô gái trẻ đẹp ấy buộc phải uống thuốc ngủ biến mình thành món đồ chơi mua vui cho những ông già bất lực: “*Nàng không phải là một con búp bê sống, vì không thể có búp bê sống trên trần gian này. Nàng được biến thành món đồ chơi sống để các cụ già đã mất năng lực đàn ông không cảm thấy xấu hổ*” [68,744]. Giác ngủ đến với nàng không hề thanh thản. Trong tận đáy lòng, ông Eguchi cũng phải xót xa thừa nhận “*cái quan hệ giữa một lão già không còn là đàn ông nữa với một cô gái trẻ bị thiếp cho ngủ mê không phải là một quan hệ con người*” [68,759]. Cái chết của cô gái da nâu cuối tác phẩm đã phơi bày hiện thực tàn nhẫn về số phận của những người đẹp ngủ say. Lời nói của mục chủ nhà chứa với ông Eguchi khi ông hốt hoảng báo cho mục ta biết cô gái đã ngừng thở khiến ông thấy sững sốt, rùng mình: “*Xin đừng, ông chẳng phải bận tâm gì cả. Tiếp tục ngủ lại đi. Ông còn một cô gái khác mà*” [68,809]. Cả đời ông có lẽ chưa bao giờ nghe một câu nói nào lạnh lùng, nhẫn tâm hơn thế. Người ta mường xác cô gái đi, để lại ông bên cạnh một thiếu nữ ngủ say khác như chưa hề có chuyện gì xảy ra.

Có thể nói, xây dựng hệ thống nhân vật người phụ nữ trong tác phẩm của mình, dường như Kawabata đã kế thừa lí tưởng thẩm mỹ của kiệt tác *Truyện Genji* nói riêng, của nền văn học thời Heian nói chung: đề cao vẻ đẹp mong manh, thanh khiết; đề cao xúc cảm u buồn trước sự tàn phai của cái Đẹp. Các nhân vật nữ trong tiểu thuyết của ông thường khiến người đọc nhớ tới những cánh anh đào lộng lẫy nhưng hết sức mong manh. Đó là những người nữ xinh đẹp có tâm hồn thuần hậu, giàu đức hy sinh và tình yêu tận hiến nhưng số phận lại bất hạnh. Họ chính là hiện thân của “*cái đẹp bản ngã tính nữ*”, cái đẹp mong manh, ẩn tàng, khuất lấp, dâng hiến đến tận cùng mà người lữ khách muôn đời theo dấu. Có thể nói rằng, mối quan hệ giữa lữ khách và người phụ nữ trong trắng trong tiểu thuyết Kawabata chính là mối quan hệ giữa *trái tim biết aware* và đối tượng khơi gợi *aware*. Cho nên, hoàn toàn không phải ngẫu nhiên khi vẻ đẹp và số phận của các nhân vật nữ luôn là nguyên nhân chủ yếu gợi lên trong lòng lữ khách niềm thương cảm đến xót xa.

## 2.2. Kiểu nhân vật gương soi

Theo định nghĩa của Từ điển Tiếng Việt “*gương là một vật bằng thủy tinh, có một mặt nhẵn bóng phản xạ ánh sáng tốt, dùng để tạo ảnh của các vật*”<sup>2</sup>. Như vậy, về bản chất, gương có bề mặt nhẵn bóng, có khả năng phản xạ, tạo ảnh; về chức năng, gương có tác dụng soi chiếu sự vật, con người...

Trong văn hóa Nhật Bản, chiếc gương là biểu tượng của Nữ thần mặt trời và là một trong vật báu được thờ cúng của người dân xứ hoa anh đào. Vượt ra cái vẻ ngoài bình dị và chức năng soi chiếu, chiếc gương đã gắn liền với tâm linh và đời sống tâm hồn người Nhật. Trong huyền sử *Kojiki*

<sup>2</sup> Hoàng Phê (chủ biên), Từ điển Tiếng Việt, NXB Đà Nẵng và Trung tâm Từ điển học, Hà Nội – Đà Nẵng, tr.398

có kể một câu chuyện về sự ra đời của chiếc gương như sau: Nữ thần Mặt trời Amaterasu, do tức giận người em trai của mình là thần Bão tố Susano, bèn chạy vào một cái hang lớn khiến bóng tối bao phủ toàn bộ Đồng Trời Cao. Các vị thần thấy vậy, bèn họp nhau lại tìm cách giải quyết. Theo mưu kế của thần Tư tưởng, các vị thần bèn để một tấm gương lớn trước cửa hang động, cùng lúc đó, nữ thần Nghệ thuật trút bỏ xiêm y để lộ những bí ẩn của thân xác trong một vũ điệu mê hồn khiến các thần vui cười thỏa thích. Từ trong hang động, nghe thấy tiếng cười đùa của các vị thần, không thể chấp nhận việc “*vắng mợ thì chợ vẫn đông*”, nữ thần Mặt trời bèn mở hé cửa động nhìn ra ngoài và nhìn thấy trước mắt mình một cô gái đẹp tuyệt trần. Không biết đó chính là bóng hình mình phản chiếu trong gương, say sưa trước nhan sắc rực rỡ ấy, nữ thần tiến về phía cô gái rồi bước ra khỏi động lúc nào không hay. Thần Sức mạnh nhân lúc ấy liền vắn đá che lấp cửa hang lại. Đồng Trời Cao lại được chiếu sáng như xưa. Sau này, khi cháu nội của nữ thần Mặt trời là Ninigi lấy vài gié lúa từ Đồng Trời cao đem xuống trần gian, để làm dấu hiệu cho sứ mạng nhà trời của cháu mình, nữ thần đã trao cho Ninigi ba bảo vật: hòn đá quý, thanh gươm và chiếc gương. Từ đó, chiếc gương trở thành vật biểu trưng cho nhà trời. Trong cuộc hành trình từ văn hóa truyền thống đi vào các sáng tác của Kawabata, chiếc gương soi từ một biểu tượng văn hóa đã trở thành một thủ pháp nghệ thuật độc đáo, góp phần biểu đạt quan niệm của nhà văn về con người, tình yêu, cuộc sống.

Kawabata, trong các sáng tác của mình, đã dựng nên cả một thế giới gương soi điệp trùng. Giăng kín các tác phẩm của ông không chỉ là những chiếc gương thực mà còn là một hệ thống các biến thái của gương tồn tại ở nhiều cấp độ như: mặt hồ, đáy nước, bầu trời, nền tuyết trắng, đồ gốm dùng trong trà đạo, đôi mắt.... Những chiếc “gương soi” này tuy hình dáng khác nhau nhưng đều có một đặc điểm chung: chức năng lưu giữ và phản chiếu (hay gọi ra) hình ảnh từ vật thật.

Trong hệ thống các biến thái của gương, con người là chiếc gương không dễ dàng phát hiện, chiếc gương kỳ diệu nhất. Người phương Đông quan niệm con người là tiểu vũ trụ, là một trong ba bộ phận cấu thành đại vũ trụ mệnh mông và bí ẩn. Thuyết thiên nhân nhất thể coi con người và thiên nhiên vốn có chung nguồn cội. Bởi thế, con người và thiên nhiên thường phản ánh, soi chiếu lẫn nhau : “*Con người cũng là một thế giới, cũng giống như chiếc gương, nó có thể phản chiếu hình ảnh của vũ trụ*”<sup>3</sup>. Nhật Chiêu cũng từng nói: “*Bản thân con người cũng là một chiếc gương...bởi một lẽ nó có thể tiếp nhận cái bóng của trời đất, của tha nhân một cách hồn nhiên, cái mà Nguyễn Du gọi là Tứ thời tâm kính tự như như*” [61,91]. Chịu ảnh hưởng bởi tư tưởng truyền thống của phương Đông, Kawabata đã sáng tạo nên trong tác phẩm của mình kiểu nhân vật gương soi dựa trên nguyên lý, tính chất tạo hình của gương. Kiểu nhân vật này, trong mối quan hệ với các nhân vật khác, là chiếc gương kì diệu, có khả năng lưu giữ hình ảnh từ vật thật, sau đó có thể tái tạo trong một bình diện thời gian - không gian hoàn toàn khác.

---

<sup>3</sup> Lưu Đức Trung, Bước vào vườn hoa văn học Châu Á, NXB Giáo dục, Hà Nội, tr.303.

### 2.2.1. Cặp nhân vật gương soi - người soi ngắm

Trong tiểu thuyết Kawabata, người đọc thường bắt gặp những cặp nhân vật chính, một nam - một nữ (hoặc nhiều nữ), và vai trò của họ trong câu chuyện đa phần là ngang nhau: Shimamura và hai người đẹp Komako – Yoko (*Xứ tuyết*), ông Singo và cô con dâu Kikuko (*Tiếng rền của núi*), chàng trai trẻ Kikuji và ba người đẹp Ota – Fumiko – Inamura (*Ngàn cánh hạc*), ông Eguchi và các người đẹp ngủ mê (*Người đẹp say ngủ*)... Mỗi quan hệ giữa các cặp nhân vật này có thể được hình dung như mối quan hệ giữa người chiêm ngắm và đối tượng được chiêm ngắm. Đóng vai trò nhân vật chiêm ngắm thường là các nhân vật nam, còn đối tượng chiêm ngắm hầu hết thuộc về các nhân vật nữ. Khi đối tượng chiêm ngắm hiện lên thanh khiết, trong sáng và tĩnh lặng như một mặt hồ không gợn sóng, việc ngắm nhìn họ sẽ khiến nhân vật chiêm ngắm có cảm giác như đang được soi mình vào những chiếc gương diệu kỳ. Trong gương, thứ họ nhìn thấy không phải khuôn mặt, hình dáng bên ngoài mà chính là những uẩn khúc, những khát vọng thầm kín nơi đáy sâu tâm hồn họ.

Yoko của *Xứ tuyết* là người con gái sở hữu vẻ đẹp thanh cao, cô điển. Ở nàng luôn toát lên vẻ dịu dàng đầy nữ tính và sự trong sáng, tinh khiết của tâm hồn. Với sự trong trắng, cao khiết, không nhốm bụi trần, Yoko đã trở thành một tấm gương rọi chiếu những uẩn khúc trong sâu thẳm đáy lòng Shimamura:

*“Từ khi biết Yoko có mặt ở nhà này, Shimamura cảm thấy hơi ngượng ngập, không hiểu vì sao. Anh tự cho là kỳ quặc nếu như lại cho người gọi Komako tới...Đôi mắt ngây thơ kia, đôi mắt của Yoko có thể rọi sáng đến tận đáy của những chuyện đó, anh chắc thế...”* [68,306]

*“Cái nhìn cháy bỏng nhằm vào Shimamura đẹp và mãnh liệt đến nỗi anh có cảm tưởng người mình bị xuyên suốt. Anh càng thêm ngượng ngập nhìn thấy trước mặt mình người con gái trẻ mà mỗi lần gặp lại khiến anh xúc động sâu xa, khiến anh tự thấy khó xử đến lo âu khó tả”* [68,313]

Đứng trước tấm gương trong suốt là Yoko, Shimamura như nhìn thấy hiện lên trước mắt tất cả sự phạm tục trong con người mình. Trước khi gặp người con gái thanh cao ấy, anh luôn bị cuốn hút mạnh mẽ bởi vẻ đẹp đầy nhục cảm của Komako. Sẽ là không ngoa nếu nói chính vẻ đẹp thân thể của Komako đã vẫy gọi Shimamura lên xứ Tuyết lần thứ hai. Chưa bao giờ Shimamura nghĩ rằng quan hệ thể xác với Komako là một điều tội lỗi, bởi lẽ, đối với anh, Komako đâu sao vẫn là một geisha xứ núi, mối quan hệ giữa khách với geisha chỉ đơn giản là *“chuyện chốc lát, hoàn toàn không có gì khác thường ...không quan trọng và không có ngày mai”* [68,234]. Chính sự xuất hiện của Yoko đã làm thay đổi tất cả. Đối diện với tâm hồn thanh cao đến thánh thiện của nàng, Shimamura từ chỗ mơ hồ cảm thấy *“có điều gì đó giữa anh với cô gái mà bàn tay anh hãy còn giữ lại những kỉ niệm nóng hổi với cô”* [68,228] đến chỗ trở nên xấu hổ, ngượng ngập mỗi khi cho người gọi Komako tới. Sự soi ngắm và chiêm nghiệm này đã khiến Shimamura ngày càng xa cách



Komako và cuối cùng quyết định rời bỏ nàng hoàn toàn, bởi lẽ *“anh không thể trượt theo sự tự nuông chiều và để người khác nuông chiều mãi như thế”* [68,325].

Trong *Người đẹp say ngủ*, cả sáu cô gái ngủ cùng ông Eguchi tuy hoàn toàn lỏa thể vẫn toát lên vẻ trinh nguyên và thánh thiện. Khác với kỹ nữ thông thường, các người đẹp trong ngôi nhà bí mật đều còn là trinh nữ, hương thơm tinh khiết lan tỏa khắp người họ. Cũng chính vì vậy ông già Eguchi ở bên cạnh họ đã cảm nhận được sự *“trong trắng”, “ngát hương”* và *“vẻ đẹp ngọt ngào”*. Cô gái thứ nhất *“mang mùi sữa trẻ con trên người”*, cô thứ hai tuy được miêu tả là *“dạn dày kinh nghiệm”* vẫn tỏa ngát mùi hương trinh trắng, cô thứ ba gợi cảm giác về một vẻ đẹp *“hoang sơ, chưa chín nong”*, cô thứ tư có *“mùi đàn bà thơm nong hơn thường lệ”* và *“đôi vú lớn nhưng vẫn chưa nảy nở hết”*, cô thứ năm có *“mùi thơm dịu nhẹ thoảng qua quyen lẫn mùi hoang dại”*, cô cuối cùng có *“làn da trắng như được tẩy rửa”*. Không chỉ trinh nguyên về mặt thể xác, những người đẹp say ngủ còn đạt tới trạng thái tâm hồn *“không vọng động”*. Họ không tư duy và không hề có phản ứng đối với những hành động cầu dục của những ông già. Trong giấc ngủ say, họ trở về trạng thái vô tri vô giác, *“lục căn thanh tịnh”*. Sự khóa thân trong trạng thái say ngủ lúc này, do đó không còn mang tính chất kêu gọi nhục dục mà tiến tới sự giải phóng thể xác, tinh thần khỏi tục lụy trần ai. Đó là cái Đẹp đã trở về bản chất nguyên sơ, thánh thiện và cao khiết. Và với sự trinh bạch, thuần khiết trong tĩnh lặng ấy, các thiếu nữ ngủ say đã trở thành những tấm gương trong sáng để ông Eguchi soi mình vào đó.

Có thể nói, hành trình ông già Eguchi tìm đến những người đẹp ngủ mê cũng là hành trình tự soi ngắm lại chính nội tâm mình. Chiêm ngưỡng, đó là những gì ông già Eguchi làm trong căn phòng của những người đẹp say ngủ. Chiêm ngưỡng giúp ông hồi tưởng lại mình ở mọi chặng đường đời đã qua. Ngắm những tấm thân trần như soi mình vào một mặt hồ phẳng lặng, ông Eguchi không chỉ thấy trôi qua trước mắt, như một thước phim quay ngược, những kỉ niệm sống động ngày nào, mà còn thấy được cả những bi thương, tuyệt vọng trong đáy lòng:

*“Một nỗi cô đơn buồn bã trào lên. Nhưng hơn cả nỗi cô đơn hay buồn rầu chính là nỗi cô chiếc tuyệt vọng của tuổi già như đã đông lạnh hẳn trong ông”* [68,745].

*“Dù đây chỉ là một trò chơi lãng nhăng của các ông già, là một cách dễ dãi tìm về tuổi trẻ, tận cùng đáy lòng lại giấu kín một cái gì đó mà những niềm hối tiếc không thể làm sống lại, những cố gắng vất vả đến đâu cũng không thể hồi phục, chữa lành”* [68,763].

*“Khi nằm ôm da thịt trần truồng, tươi mát của các cô gái bị thiếp cho ngủ, từ thâm tâm có cái gì đó còn hơn nỗi sợ cái chết cận kề hay niềm nuối tiếc tuổi trẻ đã qua lâu rồi. Có thể đó là những nỗi hối hận về những điều tội tệ đã làm hay những bất hạnh gia đình thường xảy ra nơi những kẻ thành công trong đời”* [68,783].

Mỗi lần ngắm nhìn cơ thể một cô gái ngủ say là một lần ông Eguchi nhìn sâu hơn vào tâm hồn mình. Nếu lần đầu tiên đến ngôi nhà bí mật, “*trong mùi hương êm dịu và hơi ấm tuổi trẻ, ông cảm thấy sự tỉnh giấc của mình mang vị dịu ngọt của thời thơ ấu*” [68,756], lần thứ hai, ông cảm nhận được “*nỗi vui thú và cái vận may của những lão khách đã chọn ngôi nhà này làm chỗ tới lui*” bởi vì tại đây “*họ đã từ bỏ được nỗi buồn cô chiếc, sự xấu xí và nỗi khốn khổ của tuổi già*” [68,766] thì đến lần thứ ba, ông Eguchi đã hiểu sâu sắc rằng “*nằm ngủ hiền lành bên cạnh một cô gái như thế chỉ là một niềm an ủi thoáng qua như ảo ảnh, là theo đuổi một niềm hạnh phúc đã lụi tàn ngay khi còn sống*” [68,775]. Vào đêm thứ tư ở trong ngôi nhà bí mật, trước tấm thân trần của cô gái, ông Eguchi đã chấp nhận cái chết như “*một thứ sở hữu đặc trưng*” của tuổi già: “*người già có cái chết, người trẻ có tình yêu, cái chết đến một lần, tình yêu đến hoài hoài*” [68,791]. Nhưng với cái chết của cô gái da ngăm đen trong đêm thứ năm, ông Eguchi chợt hiểu cái chết là một sự thật hiển nhiên vẫn diễn ra hằng ngày ngay bên cạnh mình, giản dị và vô tình, không phân biệt già hay trẻ. Trước đó, nằm cạnh những người đẹp say ngủ, bao giờ ông cũng thấy “*cõi lòng mình ấm lên cùng nỗi cô đơn*” [68,750]. Giờ đây, đứng trong căn phòng với tấm áo kimono mặc đêm choàng trên người, ông cảm thấy lần đầu tiên cái rét xâm vào thân thể khi bỗng nhận ra rằng một cô gái đẹp đẽ, đầy sức sống vẫn có thể chết một cách ngẫu nhiên, cam lạng và toàn bộ cuộc đời của nàng cũng sẽ bị chôn vùi dễ dàng như ông già Fukura, người trước đó đã chết một cách bất ngờ vì đau tim bên cạnh một cô gái khác. Sự soi chiếu đã giúp ông Shingo nhìn ra đoạn cuối con đường, ở đó là sự già cỗi, là cái chết nhưng cũng là sự thanh tẩy.

Nếu tấm thân trần của các người đẹp ngủ mê là một mặt hồ trong sáng để ông Eguchi soi đáy hồn mình thì đối với ông Shingo trong *Tiếng rền của núi*, cô con dâu Kikuko đã trở thành “*một ô cửa sổ mà qua đó ông nhìn ra cuộc đời từ trong ngôi nhà buồn tẻ của mình*” [68,453]. Qua Kikuko, cuộc sống dường như trở nên đẹp hơn, thanh khiết hơn, từ vườn mai trắng xòe cánh dưới mặt trời ban mai đến khoảng xanh mênh mông của rặng cây trong công viên thủ đô, từ một bông huệ đen đến tiếng chim ó kêu mỗi độ hè về, và ông Shingo chợt cảm thấy tâm hồn mình như cây gbinco già cỗi mọc lên một chồi xuân. Ông bắt đầu mơ về tuổi thanh xuân, bắt đầu có những giấc mơ mang hơi thở của tình yêu và tuổi trẻ. Trong giấc mơ về đảo vắng, ông thấy mình đang độ tuổi đôi mươi, ôm trong tay một cô gái trẻ theo cách của một chàng trai và họ cùng nhau đi dưới rặng thông xanh rì rào bên mặt biển xanh rờn. Lần khác, ông lại mơ thấy mình sờ tay vào ngực một người đàn bà không đầu, không thân thể. Nhìn mấy bông hoa hướng dương nở bên hàng rào như những chiếc đầu không lò, ông ước ao mình có thể trẻ lại bằng cách tháo cái đầu lúc này đã giống một cỗ máy rệu rã để tra đầu căn chỉnh giống như cách người ta vẫn làm với máy móc xe cộ. Ông say mê chiếc mặt nạ kịch Nô mang gương mặt một đứa trẻ. Ông thích thú với phát hiện của các nhà khoa học Mỹ. Họ khai quật được những hạt sen trong ngôi mộ cổ có niên đại hai nghìn năm. Vậy mà khi gieo trồng trên

mảnh đất hiện đại, nó vẫn nảy mầm xanh tươi. Ông thầm ước con người cũng có thể giống như hạt sen kia, sau giấc ngủ hàng ngàn năm lại tỉnh dậy, trẻ trung, tràn đầy sức sống. Ngay cả sự việc bình thường nhất như một cây gbinco mới đâm chồi, ông cũng nhận thấy trong đó ẩn chứa một sức mạnh hồi sinh mãnh liệt: “*Thực sự thì phải cần đến một sức mạnh như thế nào cho một cái cây già cỗi để nó có thể đâm chồi lần nữa vào mùa thu?*” [tr.459]. Dường như chính sự có mặt của Kikuko đã gọi dậy những khát khao thầm kín ấy trong đáy lòng ông Shingo:

“*Sánh bước cùng Kikuko về nhà, Shingo tự hỏi phải chăng những ý nghĩ kỳ lạ sinh ra trong đầu ông là do sự có mặt của cô.*” [68,450].

“*Nếu ông hiểu ra người đàn bà trong giấc mơ là ai thì toàn bộ mọi chuyện sẽ được sáng tỏ*” [68,468]; “*Phải chăng cô gái trong mơ chính là hiện thân của Kikuko? Phải chăng những ước chế về mặt đạo đức đã tác động lên ông ngay cả trong giấc ngủ?*” [68,533]

Một điều đặc biệt là nhân vật gương soi không chỉ phản chiếu những uẩn khúc, những khát vọng thầm kín trong tâm hồn, mà quan trọng hơn, còn phản chiếu hình bóng của một quá khứ xa xăm cùng nỗi xót xa, luyến tiếc của con người trước sự trôi đi, héo tàn của cái Đẹp. Trong trường hợp đó, đóng vai trò là chiếc gương không còn là những cô gái trong trắng, thuần khiết và tĩnh lặng nữa. Vai trò này đã được trao cho những nhân vật có mối liên hệ chặt chẽ với miền kí ức sâu thẳm, những hoài niệm chưa bao giờ nguôi trong lòng người soi ngắm. Sự phản chiếu quá khứ cũng đã tạo nên cặp nhân vật đặc trưng trong tiểu thuyết Kawabata: cặp nhân vật hình và bóng.

### 2.2.2. Cặp nhân vật hình – bóng

Trong tiểu thuyết Kawabata thường xuất hiện những cặp đôi nhân vật giống nhau hoàn toàn hoặc có nét tương đồng về hình dáng. Chính mối quan hệ thân thuộc, ruột thịt gia đình (cha – con; mẹ - con; chị - em; anh – em...) là nguyên nhân chủ yếu tạo nên sự giống nhau giữa các cặp nhân vật đó. Điểm giống nhau ấy khiến nhân vật soi ngắm (nhân vật thứ ba) cảm thấy choáng ngợp khi bắt gặp hình ảnh cũ ở người mới gặp và biến người mới gặp thành chiếc gương soi lại cổ nhân. Mỗi nhân vật gương soi tùy theo điểm nhìn của nhân vật soi ngắm mà đóng vai trò là *hình* hay là *bóng*. Thông thường, trong cảm nhận của nhân vật soi ngắm, đóng vai trò là *hình* thuộc về người quá cố (hoặc người gặp mặt trước) và nhân vật gương soi hiện hữu trong hiện tại thường chỉ là cái *bóng* của người kia.

Tuy nhiên, không phải lúc nào hình ảnh của quá khứ cũng hiện hữu sòng đôi với nhân vật gương soi trong con mắt người đối diện. Trong *Cố đô*, ông bà Takichirô chỉ “*quá sừng sốt trước sự giống nhau đáng kinh ngạc giữa Chieko và Naeko*” [68,734], còn đối với Hideo, người con trai đang ôm trong tim một mối tình vô vọng với cô tiểu thư cao sang Chieko, thì người con gái Naeko giống

nàng như đúc đã vô tình trở thành cái bóng hoàn hảo của nàng. Bằng trái tim nhạy cảm của người con gái, Naeko đã hiểu ngay được điều đó khi Hideo cầu hôn nàng:

*“Hideo đã làm quen với em sau khi tưởng lầm em là chị, Chieko ạ. Sự thật thì bây giờ anh ấy cầu hôn chính là với em song đâu đó tận đáy lòng, anh ấy còn lưu giữ hình bóng chị”* [68,722].

*“Hideo yêu cầu lấy anh ấy làm chồng là bởi anh ấy thấy có chị ở trong em”* [68,723]

Trong *Ngàn cánh hạc*, không chỉ có một mình bà Ota là người nắm giữ những kỉ niệm về cha Kikuji. Ngoài bà Ota còn có Fumiko – con gái bà Ota - và trà sư Chikako – người cũng từng là tình nhân của cha Kikuji mặc dù *“ngay khi cuộc tình vừa bắt đầu, nó đã kết thúc”* [68,402]. Nhưng duy chỉ có mình bà Ota, với những xúc cảm tình yêu luôn ấp ủ trong ký ức, mới là người nhìn thấy được người cha trong cậu con trai. Với Fumiko, Kikuji không phải là bóng hình của người cha quá cố mà là chứng nhân sống động của một quá khứ đầy tủi hổ. Lần đầu tiên gặp Kikuji trong buổi tiệc trà, khác với người mẹ *“không có vẻ gì dè dặt hay e ngại”*, lúc nào Fumiko cũng ngồi cúi đầu, môi mím chặt với một vẻ u buồn hiện lên trong đáy mắt: *“Người con gái ngồi cứng đờ, đầu cúi xuống”* [68,349], *“người con gái vẫn ngồi lặng thinh cúi đầu gằm xuống”* [68,351]. Còn đối với Chikako, Kikuji bao giờ cũng chỉ là con trai của ông Mitani. Chưa bao giờ Chikako nhìn thấy ông Mitani trong Kikuji – cậu con trai vốn khác xa người cha về tầm lòng nhiệt huyết với trà đạo. Tất cả *“sự hăng hái trong việc hầu hạ Kikuji”* của Chikako hay những lời nói của mẹ ta với chàng cũng đều nhân danh người quá cố: làm mai cho Kikuji là để *“trả ơn cha cậu”* [68,418], nhắc Kikuji coi sóc túp lều và khu vườn chỉ vì *“nơi đó đầy những hoài niệm”* [68,406], treo bức họa *“hoi trái mùa một chút”* cũng chỉ vì *“cha cậu rất thích nó, vào mùa xuân anh ấy thường mang ra treo”* [68,372]...

Trường hợp của Kikuji cũng vậy. Lần đầu tiên gặp hai mẹ con bà Ota ở buổi tiệc trà do Chikako tổ chức, khi chưa có bất kì hoài niệm yêu đương nào với bà Ota, Kikuji chỉ cảm thấy cô con gái có những điểm rất giống mẹ: *“Người con gái được thừa hưởng chiếc cổ dài và đôi vai đầy đặn của bà mẹ”* [68,349]. Chàng còn thấy được những điểm khác nhau giữa hai mẹ con: *“Miệng nàng rộng hơn, ... một vẻ u buồn thể hiện trong đôi mắt thiếu nữ, vẻ u buồn nặng nề hơn vẻ u buồn trong đôi mắt người mẹ”* [68,349]. Thế nhưng ngay sau lần trải qua yêu đương mặn nồng cùng người góa phụ, gặp lại Fumiko lần thứ hai tại nhà mình, Kikuji đã bắt gặp nơi nàng bóng dáng của bà mẹ:

*“Kikuji cũng kiếm một chỗ ngồi xuống. Chàng cảm thấy lạ lùng khi bắt gặp hình ảnh người mẹ nơi người con gái”* [68,361]

Đến khi bà Ota qua đời, Kikuji nghĩ về bà nhiều hơn như thể bà đã trở thành một phần quá khứ không quên của chàng. Và như một phản ứng dây chuyền, tất cả những cử chỉ, dáng điệu, khuôn mặt, ... đến mùi hương của Fumiko cũng đều gợi nhắc Kikuji nghĩ tới hình bóng người đã khuất.

Đắm chìm trong cảm giác say đắm và nỗi nhớ nhung da diết, chàng cảm thấy ở thiếu nữ tất cả chiều sâu của người mẹ:

“*Ngay từ lúc nàng đón chào chàng nơi cửa ra vào, Kikuji đã cảm thấy một cái gì nhẹ nhàng và mềm mại. Nơi khuôn mặt tròn và tinh khiết của Fumiko, chàng bắt gặp hình ảnh người mẹ*” [68,391].

“*Nếu bà Ota đã lẫn lộn khi trông thấy hình ảnh của cha Kikuji nơi Kikuji, thì bây giờ chàng cảm thấy hoảng sợ, gần như một cảm giác xúc phạm, khi đối với Kikuji, Fumiko trông giống mẹ như đúc*”. [68,391]

“*Mùi người nàng thật mạnh liệt. Nó tỏa ra mạnh mẽ...Chàng cảm giác mùi của Fumiko và của mẹ nàng. Mùi thân thể bà Ota*”. [68,427]

Chỉ đến khi chiếc chén trà Shino bị đập vỡ, như bất chợt “*được giải thoát khỏi những lời nguyên và sự tê liệt*”, Kikuji mới “*quên hẳn cái ý tưởng thân thể của người mẹ đã được truyền lại cho người con gái một cách tế nhị*” [68,436]. Nếu trước kia, trong cảm nhận của Kikuji, Fumiko luôn luôn chỉ là con gái của bà Ota thì nay “*nàng đã trở thành tuyệt đối, vượt lên trên mọi sự so sánh, nàng đã trở thành sự quyết định và sinh mệnh*” [68,436] bởi chính nàng, bằng hành động quyết liệt đã là “*người đem lại sự sống cho chàng*” [68,438].

Như vậy, có thể nói, để thấy được sự hiện diện của quá khứ trong hiện tại, người soi ngắm phải có một ký ức sống động với người quá cố, một ký ức ngập đầy tình yêu và những cảm giác nhục thể.

Đối với bà Ota, cha Kikuji đã trở thành một phần ký ức hết sức tươi đẹp. Vì thế, khi lần đầu tiên gặp Kikuji ở buổi trà đạo, sự giống nhau giữa chàng và cha chàng đã đưa đến sự tồn tại song song của hai trạng thái cảm xúc trong lòng người góa phụ: cảm giác của thực tại và những hoài niệm dĩ vãng. Phức cảm này khiến bà Ota tìm lại được hình bóng của quá khứ xa xưa nơi con trai người tình cũ:

“*Tôi sợ là tôi đã tỏ ra quá vụng về. Có lẽ tôi làm cậu phiền lòng, song khi tôi trông thấy cậu thì như thể những ngày xa xưa hiện về rõ hơn bất cứ thứ gì khác*” [68,352].

“*Kikuji có cảm tưởng là khi bà Ota nói về cô con gái bà cũng chính là lúc bà nói về mối tình giữa bà với cha chàng. Dường như bà có vẻ biện hộ điều gì với tất cả niềm đam mê bà đã có và cuối cùng cuộc biện hộ dường như cũng không phân biệt sự khác nhau giữa cha chàng và chàng*” [68,356].

Cặp nhân vật chị gái bà Yasuko – Kikuko trong *Tiếng rên của núi* cũng là một minh chứng cho nguyên lý tạo ảnh từ cảm xúc, hoài niệm. Rõ ràng, giữa người chị vợ xinh đẹp đã mất với cô con dâu Kikuko không hề có bất kỳ một mối quan hệ huyết thống nào để có thể dẫn đến sự giống

nhau về hình dáng, nhưng vì bị ám ảnh bởi những kỉ niệm, những nỗi đau trong quá khứ về một tình yêu vô vọng, ông Shingo đã nhìn thấy hình bóng người chị vợ trong cô con dâu Kikuko:

*“Thân hình cân đối của Kikuko gợi cho Shingo nhớ đến người chị gái của vợ ông”* [68,445].

*“Kikiko vẫn loay hoay với cái caravat trên cổ Shingo. Ông đứng yên trong tay cô như một đứa trẻ bất lực đang cần sự an ủi....Ông bỗng chợt nhớ đến thời vừa tốt nghiệp trung học, khi lần đầu tiên thay bộ đồng phục học sinh bằng bộ Âu phục, người chị gái xinh đẹp của Yasuko đã thắt caravat cho ông”* [68,567].

Những kỉ niệm tình yêu được ông chôn giấu trong tim cũng theo đó mà được đánh thức, cuộn về ào ạt:

*“Kể từ ngày Kikuko về làm dâu trong nhà này, những kỉ niệm cũ của Shingo lại bùng cháy, song nỗi đau thì không còn dữ dội như trước nữa”* [68,445].

Hình bóng quá khứ quay trở lại dưới tác động của hoài niệm, điều đó đồng nghĩa với việc con người có thể phục hồi đầy đủ những cảm xúc xa xưa dù bao năm cách biệt. Với tính chất này, cảm xúc quay lại như mùa, héo tàn rồi lại hồi sinh.

Với sự hiện hữu bóng dáng của người xưa nơi chàng trai trẻ, mùa xuân tình ái đã trở lại với người góa phụ, kéo theo sự hồi sinh của những xúc cảm yêu đương nồng nàn. Khi nói chuyện với Kikuji cũng như khi nhìn chàng, người góa phụ đã không ngần ngại bày tỏ tình cảm từng có trong quá khứ với sự nuối tiếc xót xa:

*“Đó là giọng của bà Ota. Mọi người trong phòng đều nghe rõ tiếng nói đầy sự cảm mến chân thực của người đàn bà”* [68,348]

*“Bà ta có vẻ tha thiết dịu dàng, bà để lộ niềm vui khôn xiết đối với cuộc gặp gỡ bất thường này”* [68,349].

*“Bà ta vẫn nhìn Kikuji như thể bà ta muốn chạy bỏ đến bên chàng, hoặc như thể bà ta đang có điều gì cần nói với chàng lắm”* [68,349].

Tình cảm của người góa phụ sâu thẳm tới mức chính Kikuji cũng nhận thấy *“có một nỗi nhớ nhung sâu đậm nồng nàn trong giọng nói của bà Ota, như thể bà đang nói chuyện với cha Kikuji vậy”* [68,356].

Cũng như bà Ota, Kikuji đã đi tìm hình ảnh quá khứ trong người con gái Fumiko. Nuối tiếc vẻ đẹp mặn mà của người tình cũ, chàng ý thức một cách rõ rệt rằng những xúc cảm yêu đương với bà Ota giờ quay trở lại, tinh khôi, mới mẻ hơn trong hình ảnh Fumiko – con gái của bà:

*“Chàng bị ám ảnh bởi ý nghĩ là mình yêu bà Ota, một người đã khuất. Và chàng cảm thấy mối tình đó được người con gái Fumiko làm sống lại từ trong tiềm thức”* [68,393]

Nếu như lúc trước, sự nồng nàn của bà Ota đã “ *khiến chàng như bị đẩy ra khỏi sự thận trọng cố hữu*” [68,355] thì giờ đây hình ảnh Fumiko cũng làm cho chàng thấy “*sự thận trọng trở nên mờ nhạt*” [68,362].

Nhưng, khi những cảm xúc hồi sinh từ quá khứ trở nên quá mãnh liệt và sâu đậm thì hình bóng của quá khứ sẽ trở nên to lớn đến mức có thể che lấp cả hiện tại. Rất nhiều lần, người đọc bắt gặp trong tác phẩm Kawabata “*motif*” hình bóng của quá khứ và hiện tại tranh chấp với nhau trong một sự hiện tồn:

“*Đột nhiên chàng cảm thấy rạo rục khi nàng lao vào người mình và bây giờ chàng muốn kêu to lên vì sự dịu dàng đáng ngạc nhiên kia. Chàng ý thức một cách mãnh liệt về đàn bà. Chàng ý thức sự hiện diện của mẹ Fumiko, bà Ota*” [68,427].

“- Bà không thể thấy sự khác biệt giữa cha tôi và tôi hay sao?

- Cậu không nên nói vậy.

*Đôi mắt người đàn bà khép lại, giọng nói nhỏ hẫng đi. Bà ta chưa kịp sẵn sàng trở về từ một thế giới khác.*

- Bà nghĩ đến cha tôi, đúng không, và cha tôi với tôi trở thành một người? [68,380].

“*Ở mỗi lượt go, anh như được thấy Chieko. Không, không phải Chieko! Naeko chứ, tất nhiên rồi. Bởi cái thắt lưng anh dệt cho Naeko cơ mà. Song, trong khi dệt, hình ảnh Chieko và Naeko cứ hòa làm một trong mắt anh*” [68,697].

Sự tranh chấp giữa quá khứ và hiện tại có thể đẩy con người vào một nỗi đau khổ, giằng xé, tuyệt vọng cùng cực, bởi cái bóng của quá khứ dù rất lớn cũng chỉ là ảo ảnh, mãi mãi không thể khóa lấp được thực tại. Đã một lần, giữa cơn sóng tình cảm say đắm, bà Ota chợt quay ra hỏi Kikuji:

“*Cậu năm nay bao nhiêu tuổi?*”

Sau đó người phụ nữ thốt lên cay đắng:

“*Vẫn ở trong tuổi hai mươi. Tôi không tin, tôi đau khổ quá. Tôi không hiểu chính tôi nữa*” [68,381].

Vì không thể dung hòa được quá khứ và thực tại, cuối cùng người góa phụ ấy đã chết trong bế tắc.

Sở dĩ nhân vật của Kawabata thường tìm thấy hình bóng của quá khứ trong con người hiện tại là bởi vì họ luôn sống với hoài niệm, luôn bị ám ảnh, nuối tiếc những gì đã qua. Như một quy luật bất biến, hình ảnh quá khứ tồn tại trong trái tim họ sẽ không bao giờ bị thời gian tàn phá, thậm chí còn trở nên đẹp hơn nhờ được bao phủ trong lớp khói sương huyền hoặc của hoài niệm:

“*Đã đành hình bóng không có hình thù, nhưng có thể lưu giấu trong trái tim người đàn ông, trong tâm hồn anh ta và ai biết được còn ở những đâu nữa*” [68,726].

*Một hình bóng đẹp, một ước vọng tuyệt vời không thể nào già đi hay làm người ta chán được”* [68,726].

*“Khi Naeko đã là bà lão sáu mươi thì hình bóng chị, Chieko ạ, vẫn còn trẻ mãi trong trái tim Hideo, hệt như chị bây giờ”* [68,726]

Có thể nói, cặp nhân vật hình – bóng trong tác phẩm Kawabata được tạo ra từ chính cảm giác về một sự nuối tiếc, một niềm khao khát vốn có trong tâm thức người Nhật từ ngàn xưa: khao khát kiếm tìm và hiện hữu những vẻ đẹp đã thuộc về quá khứ.

Thực ra nỗi ám ảnh những gì tốt đẹp đã qua là vấn đề không mới trong văn chương truyền thống của Nhật Bản. Từ thế kỉ XII, nữ sĩ thiên tài Murasaki đã xây dựng một loạt cặp nhân vật hình – bóng trong kiệt tác *Truyện Genji*. Các nhân vật nam của bà luôn tìm thấy trong vẻ đẹp của những mỹ nhân hiện tại bóng hình của cố nhân đã vắng xa và điều đó khiến trái tim họ đập lại nhịp đập ngày cũ. Với Thiên hoàng, hoàng hậu Fujitsubo là hình bóng thay thế người đàn bà đã khuất – mẹ của Genji. Đến lượt Genji, Fujitsubo cũng luôn khiến chàng mất ăn mất ngủ chỉ bởi nàng rất giống mẹ chàng. Còn Murasaki được yêu không chỉ vì nàng là người phụ nữ tài sắc mà còn vì bản thân nàng luôn gợi Genji nhớ đến Fujitsubo. Genji cũng bị cuốn hút về phía Tamazakura vì nàng là hiện thân của Yugao – mẹ nàng, đồng thời là người yêu cũ của Genji. Nhân vật Kaoru cũng thế. Trước mắt mọi người, chàng là con trai của Genji và Onnasan, nhưng người cha đích thực của chàng là Kashiwaghi – bạn thân của Genji. Kaoru yêu người con gái yếu mệnh Oigimi. Sau khi nàng mất, Kaoru gặp Ukifune – cô em gái cùng cha khác mẹ của nàng - thì tưởng như Oigimi phục sinh và tình yêu xưa sống lại, bồi hồi trong trái tim khô héo của chàng.

Dường như cái bóng của quá khứ luôn bao trùm lên cuộc sống hiện tại của mỗi nhân vật trong *Truyện Genji*. Những mối tình đầy ám ảnh ấy đã làm cho chúng ta cảm thấy *“tính chất phản hồi của thời gian”*. Một mặt, thời gian chảy trôi không ngừng, đã qua không bao giờ trở lại, mặt khác thời gian tuy mất đi trong hiện thực nhưng vẫn được lưu lại trong ký ức, hoài niệm của con người, khi có điều kiện sẽ khúc xạ trở lại trong những hình ảnh tinh khiết và tươi mới hơn.

Đã từng có một thời gian dài, vì những tiết tiết yêu đương bất chính mà *Truyện Genji* bị các nhà tân Không giáo xếp vào loại đồi trụy. Đến khi Mootori vận dụng quan niệm của ông về *mono no aware* để phân tích *Truyện Genji* thì giá trị đích thực của tác phẩm mới được soi sáng. Mootori cho rằng, tất cả các cuộc phiêu lưu tình ái của hoàng tử Genji nếu xét theo quan điểm đạo lí Nho giáo hay Phật giáo thì đều khó có thể chấp nhận, và nếu cứ nhất định soi chiếu Genji bằng các quan điểm đó, nhân vật này dễ dàng bị kết án là vô luân. Theo ông, tất cả các tình tiết yêu đương trong tác phẩm chỉ đóng vai trò là một phương tiện để thể hiện *aware*:

*“Mục đích của Truyện Genji có thể so sánh với một người vì yêu hoa sen phải gom cả bùn lầy để vun trồng loài hoa đó. Chất bùn ô trọc của những tình yêu bất chính trong Genji không đưa ra*



*để làm gương mà để vun trồng cho loài hoa của niềm bi cảm nhân sinh. Hành động của hoàng tử Genji cũng tựa như hoa sen ngát hương cắm rễ trong nước đục đầm lầy. Nhưng truyện không dựa vào sự ô trọc ấy mà dựa vào những ai có trái tim biết aware và xem nó như là cội rễ của hiền nhân”* [11,125]

Hiểu được điều này để thấy rằng việc Kikuji nhìn thấy vẻ đẹp của bà Ota nơi người con gái Fumiko, bà Ota lại thấy hình bóng người tình cũ nơi chàng trai trẻ tuổi Kikuji hay người bố chồng bị rung động trước cô con dâu vì thấy được hình bóng của người chị vợ ... chỉ nên coi là sự níu kéo, tìm lại cái đẹp đã mất chứ không nên bị lên án là xấu xa. Có lẽ, cũng giống Murasaki của một nghìn năm trước, “*chất bùn ô trọc của những tình yêu bất chính*” ấy một lần nữa đã được Kawabata tái sinh “*để vun trồng cho loài hoa của niềm bi cảm nhân sinh*” – *mono no aware*.

### CHƯƠNG 3: SỰ THỂ HIỆN *BI CẢM (AWARE)* QUA HÌNH TƯỢNG KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN TRONG TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI

Theo quan niệm của Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi trong *Từ điển thuật ngữ văn học* thì “Không gian nghệ thuật là hình thức bên trong của hình tượng nghệ thuật bao giờ cũng xuất phát từ một điểm nhìn, diễn ra trong một trường nhìn nhất định...Không gian nghệ thuật gắn với cảm thụ về không gian, nên mang tính chủ quan, ngoài không gian vật thể có không gian tâm tưởng. Do vậy, không gian nghệ thuật có tính độc lập tương đối, không quy được vào không gian địa lí” [19,109].

Lại Nguyên Ân trong *150 thuật ngữ văn học* cũng khẳng định:

“Không gian nghệ thuật là phẩm chất định tính quan trọng của hình tượng nghệ thuật, đảm bảo cho việc tiếp nhận toàn vẹn của thực tại nghệ thuật và tổ chức kết cấu của tác phẩm” [1,317].

Như vậy, không gian trong tác phẩm văn học là không gian mang tính nghệ thuật, được cấu trúc theo ý thức sáng tạo của tác giả. Nó bộc lộ sự nhận thức về thế giới, thể hiện lối tư duy, cảm quan thẩm mỹ của người nghệ sĩ.

Trong không gian, ta nhận biết được bước đi của thời gian. Vì vậy, khi bàn đến vấn đề không gian trong tác phẩm văn học, bao giờ ta cũng phải gắn nó trong mối quan hệ với thời gian, có như thế mới tạo được bức tranh hoàn chỉnh của thế giới nghệ thuật. Cũng cần phải nói thêm rằng, đối với con người, ý niệm “thời gian” đến muộn hơn ý niệm “không gian” rất nhiều, bởi con người có thể cảm nhận không gian một cách trực tiếp thông qua các giác quan, còn thời gian thì phải so sánh, liên hệ, tưởng tượng mới có thể cảm thấy được. Một thời gian dài, con người luôn cho rằng “thời gian” là khách quan, do đó không ai nghĩ đến thời gian nghệ thuật.

Trong *Những thế giới nghệ thuật thơ*, Trần Đình Sử quan niệm:

“Thời gian nghệ thuật là phương thức tồn tại của thế giới vật chất. Thời gian cũng như không gian đi vào nghệ thuật cùng với cuộc sống được phản ánh như là một yếu tố của nó. Nếu như mọi hiện tượng của thế giới khách quan khi đi vào nghệ thuật được soi sáng bằng tư tưởng và tình cảm, được nhào nặn và sáng tạo để trở thành một hình tượng nghệ thuật phù hợp với một thế giới quan, phương pháp sáng tác, phong cách truyền thống và thể loại nghệ thuật nhất định thì thời gian nghệ thuật cũng thế... Nó vừa là phương diện của đề tài, vừa là một nguyên tắc cơ bản để tổ chức tác phẩm”<sup>4</sup>.

*Từ điển thuật ngữ văn học* cũng khẳng định:

---

<sup>4</sup> Trần Đình Sử (1997), *Những thế giới nghệ thuật thơ*, NXB Giáo dục, Hà Nội, tr.390

“Thời gian nghệ thuật phản ánh sự cảm thụ thời gian của con người trong từng thời kì lịch sử, từng giai đoạn phát triển, nó cũng thể hiện sự cảm thụ độc đáo của tác giả về phương thức tồn tại của con người trong thế giới” [19,219]

Như vậy, thời gian nghệ thuật là sản phẩm sáng tạo của người nghệ sĩ bằng các phương tiện nghệ thuật, do đó mang đậm dấu ấn chủ quan của tác giả, thể hiện quan niệm của người nghệ sĩ về cuộc đời và con người. Thời gian nghệ thuật có thể kéo dài hay rút ngắn, nó có thể đảo ngược về quá khứ hay vượt tới tương lai, và cũng có thể dừng lại.

Mối quan hệ giữa thời gian nghệ thuật với không gian nghệ thuật và hình tượng nhân vật đã kiến tạo nên thế giới nghệ thuật như một chỉnh thể mang quan niệm của nhà văn.

### **3.1. Sự thể hiện bi cảm (*aware*) qua hình tượng không gian trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari**

#### **3.1.1. Không gian thiên nhiên: không gian hư ảo, mong manh**

Lần giở những trang tiểu thuyết của Kawabata, người đọc sẽ bắt gặp không ít cảnh sắc thiên nhiên đặc trưng của Nhật Bản. Đến với *Xứ tuyết*, độc giả sẽ được chiêm ngưỡng những ngọn núi phủ tuyết trắng xóa vào mùa đông và bạt ngàn lau rừng vào mùa thu, rừng cây bá hương ngạt ngào hương thơm trong nắng chiều hay khoác lên mình tấm áo sương mù bàng bạc đầu đông, cảnh thác nước hùng vĩ mà “*tiếng nước rào rào chảy trên sỏi xa vọng tới như một bản nhạc êm đềm*” [68,241]... Thiên nhiên của đất *Cố đô* lại ngập tràn sắc xanh trinh nguyên của cây cối trên những ngọn núi cao và sắc hồng phớt của anh đào đang độ. Ở *Ngàn cánh hạc*, không gian thiên nhiên hiện lên thấp thoáng, khi là “*ngọn đồi đối diện với đền Engakuji*”, khi là khu vườn nhỏ trong ngôi nhà của Kikuji. Trong *Người đẹp say ngủ*, không gian thiên nhiên hầu như chỉ được tái hiện trong hồi ức cũng đẹp tuyệt vời với cảnh rừng trúc “*lấp lánh như dát bạc*”, cảnh thác nước hùng vĩ “*tung những hạt nước li ti lấp lánh dưới ánh mặt trời*”.... *Tiếng rền của núi* tuy chỉ có những mảnh thiên nhiên nhỏ bé như vườn nhà, hàng cây bên đại lộ, công viên thủ đô hay một vài cảnh vật lướt qua cửa sổ toa tàu nhưng người đọc vẫn thấy thấp thoáng hình bóng của “*cánh rừng nhỏ Ikegami mờ mịt qua màn mưa xối xả*” [tr.508], “*bình nguyên Kitamura*” với rừng mai trắng đã xòe cánh dưới ánh mặt trời ảm áp, cảnh “*núi Phú Sĩ trên cái nền trời thu trong vắt*”... Sự xuất hiện dày đặc của núi non, của những cánh rừng tràn ngập cỏ hoa ấy đã phản ánh đầy đủ đặc điểm địa hình của đất nước Nhật Bản: “*Núi non chiếm 73% diện tích tự nhiên cả nước, có một số ngọn núi cao trên 3000 mét, hơn 532 ngọn núi cao trên 2000 mét. Giữa các ngọn núi là cao nguyên và bồn địa. Nhật Bản còn có nhiều thác nước, suối, sông và hồ, đặc biệt là các suối nước nóng*”<sup>5</sup>. Song, thiên nhiên trong tiểu thuyết Kawabata hoàn toàn không phải là những bức ảnh được chụp lại hay những bức tranh sao chép một

<sup>5</sup> Theo từ điển Wikipedia, phần *Nhật Bản*

cách máy móc. Đó là những không gian đã được tái hiện qua thế giới thẩm mỹ của nhà văn, trở thành một hình tượng nghệ thuật độc đáo.

Khung cảnh núi non trong tiểu thuyết Kawabata trước hết luôn toát lên vẻ tươi mới, thanh khiết lạ thường. *Xứ Tuyết* là một vùng núi nguyên sơ và đẹp như huyền thoại trong màu trắng trinh nguyên của tuyết. Nơi đây, tuyết chính là thứ ngàn đời đã ngự trị núi non và cuộc sống của con người. Mở đầu tác phẩm là hình ảnh một ga xếp đang bị tuyết đe dọa, chỉ có mấy cái lán lúp xúp dưới chân núi, nơi mà màu trắng của tuyết đã biến mất trong màn đêm. Rồi khi con tàu vừa ra khỏi đường hầm, Shimamura đã như bước hẳn vào thế giới tinh tuyền của tuyết: “*Khoảng cuối năm, con đường biến mất hẳn dưới tuyết, ngập lút trong các đống tuyết...*” [68,253]; “*Bọn trẻ trong làng đang chơi trượt tuyết trên các cánh đồng*” [68,253]; “*Cái cách tẩy trắng vải bằng tuyết một cách trọn vẹn, được áp dụng trong ánh nắng hồng dịu của ban mai, đẹp đến không bút nào tả nổi... Và khi màu trắng đã đạt đến mức hoàn hảo thì xuân về: đó chính là tín hiệu riêng báo hiệu mùa xuân của xứ Tuyết*” [68,323]. Cả nghệ thuật dệt vải truyền thống trong dân gian cũng được “*tạo thành, bắt đầu và kết thúc trong tuyết*”: “*Thế là tuyết đã kéo ra từng sợi và cũng chính tuyết đã dệt những sợi ấy thành tấm vải. Rồi chính tuyết lại giặt tẩy cho nó sạch bong ra. Tất cả sự tạo thành, bắt đầu và kết thúc trong tuyết. Vải chijimi chỉ sinh ra khi có tuyết, có thể nói, tuyết là mẹ đẻ của vải chijimi*” [68,322].

Theo bước chân phiêu lãng của chàng du khách Shimamura, những ngọn núi của *Xứ tuyết* hiện lên ở ba thời điểm khác nhau trong năm, với ba vẻ đẹp riêng biệt: đầu xuân, đầu đông và cuối thu. Nhưng đâu ở khoảng thời gian nào thì hình ảnh tuyết trắng vẫn luôn xuất hiện, khi bao trùm toàn bộ, khi lại tô điểm dịu dàng cho bức tranh núi non của *Xứ Tuyết*. Giữa bầu trời trong veo như pha lê, giữa làn khói nhẹ, tuyết trắng mịn màng như một lớp kem mềm mại phủ vòng quanh những đỉnh núi, khiến những đỉnh núi ấy trở nên sống động và ngời sáng lên trong tuyết: “*Anh trông thấy toàn cảnh núi non và ở xa xa, những đỉnh núi đầu tuyết lấp lánh dịu dàng trong ánh sáng*” [68,253]; “*Ngay từ khi những chiếc lá rụng trước ngọn gió lạnh và gay gắt ở xứ Tuyết, ngày đặc một màu xám, đầy mây và giá buốt, người ta đã nhận ra tuyết trong không khí. Những vòng cung núi trắng xóa lên từ trận tuyết đầu và người trong vùng gọi là núi đội nón*” [68,327]. Trong ráng chiều đỏ ối, những ngọn núi phủ đầy tuyết trắng bỗng trở nên rực rỡ muôn màu: “*Trên ngọn núi, bóng chiều đang sẫm dần, đợt tuyết đầu tiên đã phơi màu trắng toát*”. [68,327]. Trên nền tuyết trắng, ráng chiều đỏ ối nhuộm thắm chân trời và phản chiếu thành muôn ngàn màu sắc trong ánh tuyết. Ngay cả khi màn đêm đã bao trùm vạn vật thì “*những quả núi đen sẫm vẫn rực sáng ánh tuyết và lấp lánh dịu dàng trong màu trắng tinh khôi của tuyết*” [68,227].

Với vẻ đẹp tinh khiết và thanh sạch ấy, hình ảnh những đỉnh núi ngàn năm tuyết phủ nơi xứ sở phương Bắc xa xôi đã trở thành biểu tượng của cái đẹp trinh bạch, cái đẹp có sức mạnh cứu rỗi và

thanh tẩy tâm hồn. Theo đó, hành trình của Shimamura rời bỏ chốn phồn hoa đô hội để tìm đến vùng thiên nhiên chưa bị thế giới bon chen làm vẩn đục này còn mang ý nghĩa của cuộc hành trình tìm về với miền thẳm sâu thanh khiết của tâm hồn: “*Chỉ riêng nghĩ đến sợi gai trắng, trái dài trên tuyết, hòa với tuyết để hồng lên dưới ánh mặt trời mọc, Shimamura đã có cảm giác được thanh lọc mạnh mẽ đến nhường nào. Không những anh tin chắc những bộ kimono của mình đã trút lại đầy những vết bẩn, vết cáu như của mùa hè, mà chính anh, chính con người anh cũng như được tắm gội*” [68,323].

Nếu những ngọn núi nơi Xứ Tuyết đẹp tinh khiết trong màu trắng bất tận của tuyết thì những ngọn núi trong Cố Đô lại tràn ngập một sắc xanh mon mơn của nhành non lá mới: màu xanh của loài thông liễu, của lá phong non, của rừng trúc um tùm,...Núi non được nhìn thấy ở bất kì đâu trên đường phố Kyoto: qua những cảnh anh đào đan quện nhau của vườn chùa Heian Dringu là “*đỉnh Daimongi khoác lên mình tấm áo màu xanh của mùa xuân*”; từ bờ sông Kamogaoa trông ra là quang cảnh của Bắc Sơn; từ khoảng sân gần vách dốc đứng của chùa Amida “*mở ra một cảnh trí Tây Sơn đầy ấn tượng*” [68,592], từ vườn bách thảo lại có thể trông thấy “*rặng Hiay mờ mờ hiện ra ở đằng đông*” [68,627]... Những đỉnh núi ấy lúc đầu chỉ hiện lên xa xa, thấp thoáng, càng về sau càng trở nên rõ rệt, sinh động, tràn ngập một sắc xanh cây lá. Đây là cảnh rừng thông liễu trên Bắc Sơn vào mùa hạ:

“*Những vách núi dựng đứng tiến sát đến sông Kiyotaki....Cánh rừng thông liễu tuyệt đẹp. Cây mọc thành hàng thẳng tắp...Thân chúng thẳng và cân đối...Những chùm lá xanh trên các ngọn cây trông nhỏ xíu. Núi chỗ này cao nhưng không chập chùng lắm. Và những thân thông liễu đều đặn nhô lên trên các ngọn núi gây một ấn tượng khác lạ. Hàng lối ngay ngắn nơi chúng có cái gì hao hao như kiến trúc các đình quán dùng cho nghi thức trà đạo tương lai*” [68,636]

Ngay cả trong sương mù và tuyết lạnh đầu đông, rừng thông liễu vẫn mang một vẻ đẹp làm rung động lòng người:

“*Trên rặng thông liễu, cảnh đã bị đón quang đến tận phần trên. Chỉ ở ngọn cây mới còn lại chút lá và Chieko có cảm tưởng vào tiết đông, chỗ ấy trở ra những đóa hoa màu xanh thẫm kín...Các vòm lá còn lại trên những ngọn thông liễu đối với Chieko có vẻ như là những đóa hoa của mùa đông. Mà quả thực chúng là loài hoa của mùa đông*” [68,724-725]

Cố đô cổ kính còn được bao phủ bởi màu xanh trinh nguyên của cây lá trong những khu vườn và đại lộ tràn đầy ánh sáng:

“*Không sao tả được cái tuyết mỹ nơi khu vườn bao quanh biệt thự hoàng gia cạnh chùa Shingakuin, cánh rừng thông bên hoàng cung, bao nhiêu vạt vườn mênh mang của những ngôi chùa cổ, mà ngay cây cối trên các phố xá cũng rất tươi tốt,...Những cây liễu rủ ở Kiyamachi và trên bờ*

sông Takase, những con đường trồng liễu dọc các phố Gogio và Gorikaoa thật lạ thường... [68,612].

Bên cạnh những khoảng không gian rộng lớn, khoáng đạt của núi non và cây rừng, trong tiểu thuyết của Kawabata còn hiện lên biết bao mảnh thiên nhiên nhỏ hẹp. Trong *Ngàn cánh hạc*, *Tiếng rên của núi*, *Người đẹp say ngủ*, không gian thiên nhiên chỉ hiện lên thoáng, ít ỏi, khi là một vùng xanh hiem hoi giữa lòng thành phố, khi là một khu vườn nhà nhỏ bé, một cảnh vật xa xa được đóng khung trong cửa sổ toa tàu... nhưng vẫn không kém vẻ lung linh, thanh khiết. Đây là cảnh cây trà hoa bốn trăm tuổi trong sân đền Trà Hoa ở Kyoto:

*“Cây trà hoa cao lớn nơi đây có tuổi thọ bốn trăm năm nở hoa song đôi, ngũ sắc và lại rụng từng cánh... Mặt trời đang xuống ...Đám lá dày và những cụm hoa không để ánh sáng qua lọt, như thể ánh sáng chìm giữa đám hoa lá và mặt trời phân vân treo mình trên những bờ bóng tối...Nắng chiều bị hút hẳn vào trong cây khiến những cụm hoa và cành lá ảm hẳn lên. Những đầu cành phía ngoài lay động dịu dàng dù không biết có gió hay không”* [68,768-769]

Còn đây là cảnh hàng cây xanh ở công viên thủ đô giữa lòng Tokyo hoa lệ:

*“Những cây lớn trồng ven đường lúc đầu ông tưởng là thông, nhưng sau mới vỡ lẽ là giống tùng trên núi Hymalaya....Khi ông thông thả đến bên bờ chiếc hồ nhỏ thì đã thấy Kikuko đang ngồi trên một chiếc ghế dài dưới bóng cây gbinco...Hai người thả bước dưới những hàng cây bên bờ hồ...Singo dừng bước dưới một cây Locva cao lớn mọc chệch bên lề con đường nhỏ. Ông thấy không vội vã ra khỏi cái vùng xanh mênh mông này...khoảng xanh bất tận kéo dài mãi về phía xa”* [68,523-524]

Thực ra, bức tranh thiên nhiên trong tiểu thuyết Kawabata không chỉ thuần một sắc trắng tinh tuyền của tuyết hay màu xanh tươi non của cây lá, mặc dù đó là những gam màu chủ đạo. Hiện lên trong những bức tranh tuyệt đẹp ấy còn có rất nhiều màu sắc khác: màu hồng phớt của anh đào, màu đỏ rực rục của rừng phong thu, màu xám lạnh của đá, màu trắng đục của sương, màu trắng bạc của cỏ lau, màu xanh biếc của biển, màu trắng pha vàng của hoa keo, màu hồng chân mây,....

Thiên nhiên không chỉ hiện lên trong màu sắc và hình khối mà còn vang vọng âm thanh và phảng phất hương thơm. Một buổi mai tuyết rơi cũng vang vọng tiếng trống tuồng No; cảnh rừng cây bá hương dường như gợi cảm hơn với khúc ca của thác nước; một khu vườn nhà nhỏ bé trở nên sinh động trong tiếng hát ngân nga của các loại côn trùng; những dãy thông liễu thẳng tắp, cao vút và xanh mượt như mây tầng, trong bản đàn của gió núi cũng có thể tấu lên một khúc nhạc du dương – những giai điệu vang vọng và thấm sâu vào hồn Chieko *“bằng muôn ngả cầu vồng vẫn thường óng lên trên rặng Bắc Sơn”* [tr.665]. Trở về từ lễ Ghion mùa hạ, trong đêm khuya, Chieko hồi tưởng khúc hát ngân nga của núi non mà thấy tâm hồn trào dâng một niềm xúc động vô bờ. Đôi lúc, đứng giữa thiên nhiên, con người còn nghe thấy cả những âm thanh mơ hồ vang lên như một niềm hư ảo:

tiếng rền của núi, tiếng vọng của núi non, tiếng âm ì của lòng đất, tiếng sóng, tiếng tuyết rơi lặng thầm, tiếng sương rơi trên lá...

Nói cách khác, không gian thiên nhiên trong tiểu thuyết Kawabata đã được tái hiện qua nhiều giác quan: thị giác, thính giác, khứu giác, và vì thế hiện lên sống động với từng đường nét, màu sắc, thanh âm và mùi vị.

Các nhân vật của Kawabata, với tâm hồn mẫn cảm đã cảm nhận từng vẻ đẹp của thiên nhiên bằng tất cả các giác quan. Đắm mình trong không gian đầy màu sắc, thanh âm và vô cùng tinh khiết ấy, họ đã tìm thấy sự bình an trong tâm hồn. Với đôi mắt chứa đầy hình ảnh của những đóa hoa trà, ông Eguchi dường như *“không còn nghe thấy các tiếng động ồn ào, náo nhiệt của thành phố”* [68,769]. Để mình đắm chìm trong trầm tư ngắm nhìn cây trà hoa ngũ sắc, ông chợt thấy lòng dâng lên niềm cảm phục trước sức sống bất diệt của thiên nhiên khi *“một cây hoa bốn trăm tuổi lại vẫn cho ra đời tràn đầy những đóa hoa rực rỡ như thế này”* [68,769]. Còn đối với ông Shingo, khi đi dạo dưới bóng mát mênh mông của hàng cây trong công viên thủ đô, ông cảm thấy tâm hồn *“tràn ngập một thứ cảm giác được tự do hoàn toàn”* [68,523]. Dường như sức mạnh bất tận của thiên nhiên từ những vòm cây cao đã truyền cả sang ông, hòa tan sự nhỏ nhoi buồn tẻ của ông vào khoảng xanh mênh mông bất tận. Ở giữa sự bao bọc của thiên nhiên, ông thấy mình như được hồi sinh.

Nhưng dù có khả năng thanh lọc tâm hồn con người bởi sự nguyên sơ, tinh khiết, không gian thiên nhiên trong tiểu thuyết Kawabata lại rất đổi mong manh, hư ảo. Không phải một lần, khung cảnh thiên nhiên được hiện lên trong những tấm gương soi:

*“Tít xa lướt qua phong cảnh buổi tối giống như cái nền di động ở đáy tấm gương... Anh quên mất rằng anh đang ngắm hình ảnh phản chiếu trong một tấm kính, và dần dần anh tưởng như đang nhìn một khuôn mặt phụ nữ ở bên ngoài bông bành trôi trên nền phong cảnh quái dị và tối om lướt qua nhanh không dứt”* [68,225]

*“...Cái màu trắng ở tít sâu trong gương, đó là màu tuyết, ở giữa đó rực lên màu đỏ của đôi má người đàn bà trẻ... Shimamura tự hỏi không biết mặt trời đã mọc chưa, vì tuyết bỗng sáng rực thêm nữa trong gương, chẳng khác gì ở đó có một đám cháy băng giá”* [68,252].

*“Cô dịch bàn trang điểm nhỏ về phía cửa sổ và dưới nắng thu, tấm gương phản chiếu lá đỏ của núi non”* [68,293]

*“Shimamura ngoảnh lại nhìn qua tấm kính hậu. Những vệt đường trong tuyết, anh nhìn thấy lấp lánh dưới ánh sáng của những vì sao, chạy dài và mắt hút tận chỗ nào kia, đến tận nơi xa thăm thẳm”* [68,328].

*“Cả khoảng trời từ núi Hiay đến Bắc Sơn hùng hực như chìm trong đám cháy. Mùa hè ngày dài, giờ mà hoàng hôn thì thật quá sớm, và lại ngay sắc trời cũng không gây ấn tượng buồn bã như vẫn thường thấy trước buổi chiều tàn. Những ngọn lửa bùng bùng bốc lên trên nền trời, lan ra rộng*

*khấp khoảng mênh mang ấy [...] Nàng lấy chiếc gương nhỏ ra, ngắm khuôn mặt mình trong gương bao giữa những đám mây màu lửa [...] Cả rặng Hiay và Bắc Sơn như có màu chàm thẫm trên nền trời đỏ” [68,648].*

Không chỉ được tạo nên bởi một lần phản chiếu mà đôi lúc không gian thiên nhiên còn được khúc xạ qua nhiều tấm gương khác nhau:

*“Anh hồi niệm đến một buổi mai tuyết rơi ấy, vào những ngày cuối năm và mắt anh hướng tới chiếc gương. Những bông đơn trắng lạnh lẽo vẫn đang rơi vẽ lên những hào quang, nháy múa quanh dáng của Komako, áo kimono để mở, đang lấy khăn lau cổ” [68,321].*

Ở đây có nhiều tầng bậc phản chiếu. Không gian thực là cảnh những bông tuyết đầu mùa rơi ngoài cửa sổ. Khung cảnh thiên nhiên trong sáng ấy được phản chiếu trong tấm gương trở thành một không gian ảo bởi sự chòng chẹo của hai hình ảnh: những bông tuyết như những bông đơn trắng nháy múa quanh dáng của Komako lúc này đang soi bóng trong gương. Không gian này lại được phản chiếu trong đôi mắt ngắm nhìn của Shimamura. Ở cấp độ phản chiếu cuối cùng, không gian được hiện lên trong tấm gương kí ức, khi Shimamura lắng nghe tiếng trống tuồng No xa vọng và “*hồi niệm đến buổi mai tuyết rơi ấy*”. Cả một thế giới gương soi điệp trùng. Không gian trong gương là hình bóng song sinh của không gian thực nhưng gắn với điểm nhìn cùng những xúc cảm trong tâm hồn nhân vật. Không gian ấy có sự ngây ngất của Shimamura khi được chiêm ngưỡng làn da trắng đến tinh khiết của Komako hòa trong màu trắng tinh khôi của những bông tuyết đầu mùa, có cả sự chơi vui, bồi hồi nhớ về ngày trước.

Xét về khía cạnh phản ánh thì giấc mơ, ký ức cũng là một loại gương soi. Nếu tấm gương ký ức phản chiếu hình ảnh của quá khứ thì tấm gương giấc mơ lại khúc xạ những khát khao không được thỏa mãn, những ẩn ức trong vô thức của tâm hồn. Sigmund Freud, nhà phân tâm học người Áo có nhiều công trình nghiên cứu về giấc mơ, cho rằng giấc mơ là sản phẩm đầy ý nghĩa của cảm xúc bị dồn nén, là hiện thực nối dài của ban ngày. Không gian thiên nhiên hiện lên trong ký ức hay trong giấc mơ đều trở nên không rõ ràng, thậm chí huyền ảo với những chi tiết phi thực:

*“Lá trúc sáng loáng như bạc trong nắng ban mai. Trong hồi tưởng của Eguchi, lá trúc tươi tốt và mềm mại, trắng sáng như bạc ròng, và cành trúc hình như cũng làm bằng bạc. dọc theo con đường mòn men theo bìa rừng, các bụi cỏ đầu bạc và cúc gai đang nở hoa. Eguchi không chắc lắm về mùa hoa nở, nhưng trong tâm tưởng của ông, con đường nhỏ đó bỗng bành trong một cảnh sắc như thế” [68,753]*

*“Kể cũng lạ là Shingo đã nằm mơ thấy Matsushima vì chưa bao giờ ông tới đó cả. Ông chỉ còn nhớ từng đoạn của giấc mơ, riêng màu xanh của biển và những rặng thông trên những hòn đảo ở đó thì đã in sâu vào ký ức của ông... Ông đã thức giấc với hình ảnh chiếc khăn tay trắng vấy vấy*



*trên mặt biển xanh rờn...Trong ký ức Shingo chỉ còn lại phong cảnh đầy màu sắc của hòn đảo vắng*” [68,468].

Hiện lên trong những tấm gương soi, không gian thiên nhiên dường như đã trở thành “*một vũ trụ duy nhất, một thế giới siêu nhiên và tượng trưng không phải của thời gian này, một thế giới đẹp khôn tả*” [68,225].

Trong bài tiểu luận “*Sự đề cao thiên nhiên của người Nhật*”, nhà nghiên cứu Yuriko Saito đã chỉ ra một trong những đặc điểm của dân tộc Phù tang trong sự chiêm ngưỡng thiên nhiên là họ không thích ngắm nhìn những sự vật bền chắc và cứng rắn (như đá chẳng hạn) mà luôn hướng sở thích đến những những sự vật mong manh, chóng tàn (tiêu biểu là hoa, trăng và tuyết). Đặc điểm này bắt nguồn từ sự du nhập Phật giáo vào Nhật Bản từ thế kỉ VII. Một trong những triết lí quan trọng nhất được đạo Phật truyền bá rộng rãi là tính vô thường của vạn vật. Người Nhật tìm thấy trong triết lí ấy sự giống nhau về bản chất tồn tại giữa thiên nhiên và con người - tồn tại của thiên nhiên là phù du và tồn tại của con người cũng vậy: “*Thiên nhiên vẫn luôn luôn thay đổi. Trong khi đó, chúng ta, nhìn thấy tự nhiên biến dời, cũng thay đổi từng ngày. Cả tự nhiên và chúng ta đều có chung một số phận, vòng quay không ngừng của sinh, trưởng, tàn, diệt*”[75,5].

Có lẽ Kawabata đã chịu ảnh hưởng sâu đậm của triết lí vô thường khi xây dựng nên những không gian thiên nhiên huyền ảo. Thiên nhiên trong tiểu thuyết của ông soi bóng vào những chiếc gương thường trở nên đẹp hơn so với hình ảnh thật nhưng cũng rất đổi mong manh và dễ dàng tan biến xiết bao. Chúng tồn tại nhưng không có thực và không thể nắm bắt, bởi làm sao con người có thể níu giữ được thế giới trong gương, thế giới của hư không? Có lẽ, cũng như đời người sở dĩ đẹp vì ngắn ngủi như giấc mộng đêm xuân, thiên nhiên đẹp chính bởi sự phù du biến đổi vô thường của nó. Người lữ khách của Kawabata ngay lúc chiêm ngưỡng vẻ đẹp của thiên nhiên đã cảm thấy chiếc bóng của tàn phai trên chính khung cảnh kì diệu ấy. Ông Shingo trong *Tiếng rền của núi* khi ngắm nhìn thấy những cánh anh đào đầy đặn, bông bành trôi trong sắc chiều xanh ngắt đã cảm nhận được nỗi buồn se sắt trước cái Đẹp vô thường: “*Cả đường nét lẫn màu sắc của vòm tán không hề gọi nghĩ đến sức mạnh, nhưng cây hoa dường như choán hết cả bầu trời. Nó đang ở vào giai đoạn nảy nở rực rỡ nhất, và khó có thể tin rằng một vẻ huy hoàng ấy lại sắp sửa mất đi. Những chiếc lá sắc trắng từ trên cây rụng xuống lá tả và phủ lên mặt đất xung quanh gốc cây như một tấm thảm*” [68,497]. Với sự nhạy cảm của những sợi tơ đàn trước gió, ông Shingo có thể nhìn thấy trong sự bùng nổ kì diệu của hoa anh đào một sự tàn phai đang đến. Dường như không gian thiên nhiên với vẻ đẹp vô thường của nó đã luôn là nguyên nhân làm dậy trong lòng người lữ khách nỗi ám ảnh truyền thống về sự phù du ngắn ngủi của kiếp người.

### 3.1.2. Không gian văn hóa: không gian cũ kĩ, ô ứ, lai tạp

Trong tiểu thuyết của Kawabata, nhà văn sinh ra từ vẻ đẹp của truyền thống Nhật Bản, người đọc bắt gặp không chỉ những đỉnh núi ngàn năm tuyết phủ, màu xanh mênh mông của cây lá mùa xuân, màu đỏ của trời chiều nhuộm thắm cảnh rừng mùa thu... mà còn cả những không gian mang đậm dấu ấn văn hóa Nhật. Đó là những khoảng không gian hoặc gắn liền với một nghi thức, ngành nghề truyền thống, hoặc trở thành nơi lưu giữ những giá trị văn hóa cổ xưa của dân tộc, chẳng hạn như không gian Cố đô, không gian trà thất, không gian làng xóm nơi vùng đất tuyết, .... Tựu hình từ nỗi ai hoài trước những vẻ đẹp truyền thống đã chỉ còn trong dĩ vãng, những khoảng không gian ấy trong tiểu thuyết Kawabata luôn toát lên một vẻ cũ kĩ, rêu phong, thậm chí có trường hợp ô ứ và biến chất.

Cố đô là không gian văn hóa rõ rệt nhất, có mặt trong nhiều sáng tác của Kawabata. Cố đô (Kyoto) vốn là kinh đô cũ của Nhật Bản. Xa xưa, miền đất này có tên là Heian, nghĩa là hòa bình, yên ổn, được Thiên hoàng Kammu chính thức chọn làm kinh đô của đất nước từ năm 794. Và suốt gần bốn thế kỉ (794 – 1185) trong vai trò trung tâm văn hóa – kinh tế - chính trị, Heian đã phát triển cực thịnh, tại nơi đây nền văn hóa cung đình đã lên đến ngọn triều cao trong lịch sử Nhật Bản. Đi vào tiểu thuyết Kawabata, Cố đô đã trở thành vùng đất linh thiêng, nơi lưu giữ và bảo tồn những vẻ đẹp văn hóa truyền thống của dân tộc. Trong tiểu thuyết *Cố đô*, kinh thành Kyoto không chỉ được lấy làm bối cảnh cho một câu chuyện cảm động mà theo các nhà nghiên cứu, nó còn đóng vai trò là “*nhân vật chính của tác phẩm*”.

Cố đô hiện lên trong tác phẩm là một thành phố cổ kính. Ngay từ chương mở đầu “*Hoa mùa xuân*”, trong bầu không khí tươi mới của tiết khai hoa đầu xuân đã xuất hiện những vẻ đẹp rêu phong, xưa cũ: khu vườn nhỏ của nhà Chieko có một cây phong cổ thụ “*thân mộc đầy rêu xanh, phủ lớp vỏ chai sần, nứt nẻ*”, “*cành cây tỏa ra mọi phía, che phủ cả khu vườn*” [68,581], ngay cạnh đám rêu phong là cây đèn lồng cổ mà “*chắc hẳn đã được chế tác lâu lắm rồi*”, “*mưa gió hàng trăm năm đã làm hao mòn thứ đá không lấy gì làm rắn chắc lắm*” [68,582]. Sự có mặt của cây đèn cổ bên cạnh đám rêu của cây phong già đã góp phần tạo nên ấn tượng ban đầu về một vẻ đẹp cổ kính, phong nhiêu. Ở những chương tiếp theo, ấn tượng này càng được tô đậm qua hình ảnh những ngôi nhà vẫn giữ được “*kiểu cách Kyoto xưa với hàng rào quét sơn Ấn Độ và khung cửa con có khung chấn song ken dày ở tầng hai*” [68,603], những ngôi đền Thần đạo và những ngôi chùa Phật giáo đã tồn tại hàng trăm năm mà tên tuổi gắn liền với những lễ hội truyền thống của dân tộc. Hiện lên trong tác phẩm là biết bao ngôi chùa cổ: từ chùa Heian Dringu với vườn chùa phủ đầy sắc hoa anh đào, nơi nổi tiếng với lễ Ki Nguyên, đến chùa Nonomiya với cột tori bằng gỗ nguyên cây không tước vỏ và một bờ rào khác thường đã từng được mô tả trong kiệt tác *Truyện Genji*; từ chùa Kamo, nơi tổ chức lễ Cẩm Quy, đến các chùa Dringoji, Saimyoji và Kozanji đẹp tuyệt vời trong màu xanh tươi mát của

lá phong non; từ chùa Kurama nổi tiếng với lễ Chặt trúc và chùa Yasaka với lễ Ghion đến chùa Nanjenji được biết đến dưới bóng dáng trầm mặc của những cây long não ba trăm tuổi .... Với bao nhiêu chùa cổ Phật giáo và Thần đạo như thế nên ở Kyoto hầu như quanh năm không ngày nào là không có hội chùa lớn nhỏ, mỗi ngày lễ lại gắn liền với một tập tục nào đó của Kyoto và những cư dân của nó. “*Cứ trông lịch tháng năm là đủ thấy – chả có ngày nào không khỏi ngày lễ*” [68,631]. Ngoài ba ngày lễ chính là lễ Ki Nguyên, lễ Cẩm Quý và lễ Ghion, Cố Đô còn nổi danh với những ngày lễ Lửa, lễ Daimonji, lễ Chặt trúc, lễ Củ đậu, lễ Hiến tế bí, ... cùng bao nhiêu lễ hội khác. Có thể nói, Cố đô quả là vùng đất của chùa chiền và lễ hội. Nhưng linh hồn của Cố đô, vẻ đẹp thật sự của vùng đất ngàn năm văn vật này còn nằm ở chính tâm hồn và nếp sống của cư dân Kyoto - những con người vẫn còn thói quen ứng xử với nhau, với thiên nhiên theo một nguyên tắc mà người Nhật gọi là lối hành xử lí tưởng của thời đại Heian – miyabi (tinh tế và tao nhã). Mùa xuân đến, họ bồi hồi ngắm từng đám mây anh đào bùng nở trong tiếng chuông chùa xa vọng. Vẻ đẹp của những cây anh đào thướt tha buông cành luôn khiến tâm hồn họ tràn đầy niềm rạo rục thiêng liêng: “*Kìa mùa xuân thật rồi*”, “*Ôi, vậy là năm nay nữa ta đã gặp gỡ mùa xuân*” [68,585]. Xuân qua, hạ đến, họ ngóng chờ trăng lên trong khúc nhạc tung bùng của đám côn trùng mùa hạ và thích thú đắm mình trong màu xanh tươi mát của lá phong non, của loài thông liễu trên Bắc Sơn hay của lá trà trong mùa thu hoạch. Khi khí thu bắt đầu len lỏi vào vạn vật, họ say mê chiêm ngưỡng rừng phong lá đỏ và thỏa thích dạo chơi dưới bầu trời mùa thu trong vắt. Đông về, họ lặng ngắm những bông tuyết đầu mùa tinh khiết, mong manh bắt chợt nở bùng trên những cành cây trụi lá. Đối với họ, một đóa hoa hagi trắng khiêm nhường nở bên hàng rào đẹp gấp bao lần một khu vườn uất kim hương sắc màu sắc sỡ, một khu rừng trúc nhỏ hay một lối mòn trông cây long não tuyệt vời hơn một nhà kính mái vòm kiểu Âu Châu trồng các loài cây cỏ nhiệt đới. Tận sâu thẳm đáy lòng, những đứa con của kinh thành cổ kính luôn ấp ủ một niềm tự hào thiêng liêng với những giá trị truyền thống mà đất mẹ đã kiến tạo và gìn giữ suốt hàng trăm năm lịch sử: những lễ cổ đã có từ bao đời, nghệ thuật dệt kimono, khu Thất lâu Thượng quận với những nàng gheisha tài hoa tinh tế, với những vở kịch No, vũ đạo Kabuki và tiếng đàn Koto điêu luyện.

Nhưng, vọng lên giữa lòng không gian cổ kính ấy lại là những âm thanh đáng sợ ngày càng trở nên rõ rệt. Đó là tiếng chuyển mình biến đổi của đất Cố đô trước sự tấn công như vũ bão của văn hóa Tây phương. Vùng đất kinh kì xưa cũ - xứ sở được coi là huyền thoại, một miền đất linh thiêng - liệu còn được mấy người vẫn giữ được nếp sống tinh tế và tao nhã như gia đình ông Takichiro, hay có chăng đã xuất hiện ngày càng nhiều những con người đua nhau chạy theo lối sống phóng túng và thực dụng của phương Tây? Người dân Cố đô ngày nay đang dần đánh mất sự thanh lịch, tinh tế của chính mình trong suy nghĩ và hành xử. Nhà cửa tuy vẫn là kiểu kiến trúc từ xa xưa với bếp lò và giếng nước nhưng “*gần đây, nhiều nhà họ chả giữ gìn sạch sẽ đâu: giếng, bếp thì bẩn thỉu, bụi ở ló*

hoa cũng chả lau” [68,607]. Ngay cả cách họ đối xử với cỏ hoa cũng không còn dịu dàng và miễn cảm như trước. Ở Omuro, vườn anh đào nở muộn, khách đến thưởng hoa thì ít mà “*ăn uống rồi hát hò oang oang*” thì nhiều, “*đôi chỗ những người đàn bà đã có tuổi say sưa nhảy múa rất vui vẻ, còn đám đàn ông ngà ngà say thì nằm dài trên ghế băng ngáy như sấm, một số còn nằm ngay trên mặt đất, ý chừng đã lăn từ ghế xuống trong khi ngủ*” [68,621]. Cứ sau mỗi mùa anh đào nở, cảnh vườn chùa trông thật thảm hại với những xác hoa phai úa trộn lẫn với biết bao rác rưởi mà du khách bỏ lại. Mĩ cảm tinh tế vốn là điểm mạnh của cư dân thành cổ cũng bị biến đổi từng ngày theo những trào lưu hiện đại của phương Tây: “*Dạo vừa rồi đâu đâu cũng thấy đi tìm idea, sense, đến màu sắc cũng đem độ với thời trang phương Tây*” [tr.615], “*Sự thật là, thời gian gần đây người ta đâm ra cứ cố tình sáng chế thứ quần áo có họa tiết phi hài hòa...*” [68,647], đến cả những phác thảo hoa văn kì quặc được gọi hứng từ á phiện của ông Takichiro thời trẻ nay lại được xem là rất bình thường, thậm chí “*có thể liệt chúng vào loại hình phong cách mới, trừu tượng cũng nên*” [68,596]. Thị hiếu của người dân trở nên tầm thường đi đến nỗi để tồn tại, cửa hiệu của ông Takichiro cũng chỉ “*rất đồ trang phục bán cho người tiêu dùng thông thường*” [68,599]. Ngành dệt truyền thống, dưới sự thay đổi ngày một thập kém của thị hiếu người tiêu dùng, đang rơi vào con đường tàn suy liên tục: “*Hãy xem những ai là người chuyên sản xuất thắt lưng bây giờ. Những người ấy, như Izukura chẳng hạn, có hẳn một công xưởng thật sự hiện đại- một xí nghiệp bốn tầng theo lối Âu Châu. Đàng ấy, họ dệt tới năm trăm cái thắt lưng mỗi ngày... Cứ cung cách này thì vài chục năm nữa, những thợ quen làm máy dệt tay chắc sẽ biến sạch*” [68,616]. Nghề dệt tay ở một mức độ nào đấy là một nghệ thuật. Nhưng những đường dệt tinh xảo, chứa đựng hơi ấm tâm hồn người nghệ sĩ dường như không còn được trân trọng và ưa chuộng mấy. Người ta đua nhau khoác lên mình thứ vải in hàng loạt mà mãi mãi luôn chạy theo thời thượng, thay đổi từng ngày. Mọi nét đẹp văn hóa của Cố đô cũng đang dần bị thương mại hóa. Chùa cổ giờ trở thành những điểm du lịch xô bồ. Lối mòn dẫn đến chùa Nonomiya mà vào cái thời chưa xa xôi lắm còn được miêu tả như là “*bước vào bóng chổ che của rừng trúc*” thì nay cả dấu vết của khu rừng cũng chẳng còn, thay vào đó là “*tiếng mời chào của những người buôn bán từ những tiệm nhỏ xuất hiện trước cổng chưa rành rọt vang ra tận đây*” [68,602]. Trên đại lộ gần chùa Nanjenji, “*bao nhiêu quán ăn và khách sạn cũng dần dà được xây dựng, một vài tòa nhà được biến thành ký túc xá, trong đấy là những nhóm sinh viên huyên náo người tỉnh xa cư ngụ*” [68,689]. Đám rước kiệu trong lễ Ghion giờ không khác gì “*buổi trình diễn thông thường dành cho du khách*” [68,664]: người ta bố trí cả ghế cho người xem. Một chuyến du lịch tham quan những nét danh thắng của chùa Nanjenji cũng chỉ thuần tính thương mại: “*Các vị tăng ni cầm đèn lồng đón du khách*” trên con đường từ xe buýt tới lối vào chùa; “*du khách được đi bộ dưới ánh đèn lồng khá dài và thú vị, song cũng vì thế mà tính chất hấp dẫn của cuộc viếng thăm ngôi chùa bị cạn kiệt*” [68,687]; sau đó “*người ta nhất loạt đưa tất cả du khách vào một gian phòng*

*lớn, bày ra một khay to tương những cái chén xấu xí, du khách uống hết trà cho mau rồi rút lui”, cũng có vài vị ni cô có mặt nhưng “nghỉ thức trà đạo thì diễn ra nhanh đến chóng mặt” [68,688]; khi khách uống trà xong, họ bật đèn pha trong vườn chùa, một nhà thuyết giáo hùng hồn hết mức bước ra khoảng giữa và bắt đầu bài thuyết trình bất tận về ngôi chùa; cuối cùng họ tổng du khách lên chùa, đầu đầy văng lại tiếng Koto mà “không rõ người ta chơi Koto thật hay mở máy quay đĩa cũng nên” [68,686]. Ngay cả nơi nghỉ trang trầm mặc cũng không thoát khỏi những cảnh tượng lô bịch: “Nghĩa trang Adasino có vô số những cột bia đá đặt trên các nấm mồ vô danh. Gần đây, đám đàn bà ngoại quốc váy áo lố lằng, hầu như mỏng dính, đâm sình chụp ảnh giữa những nấm mồ đầy” [68,601]. Có lẽ “chỉ ít lâu nữa Kyoto sẽ biến thành một ô-ten khổng lồ có kèm cao lầu. Như ở vùng lân cận chùa Kodaiji...Giữa Osaka và Kyoto bây giờ là một khu công nghiệp điển hình. Đất trống còn lại có chăng là ở Nhisinokyo, mà ngay ở đây cũng bắt đầu xuất hiện những ngôi nhà theo kiến trúc thời thượng đến thánh cũng chả tương tượng nổi” [68,689]. Một Cố đô cổ kính, thuần nhất, chưa bị pha tạp bởi văn hóa ngoại lai dường như chỉ còn tồn tại trong hoài niệm, trong nỗi nhớ khôn nguôi của con người về một miền kinh đô cũ.*

Ở *Ngàn cánh hạc*, không gian văn hóa truyền thống chính là trà thất - những túp lều dùng để tiến hành các nghi thức trà đạo. Trong văn hóa Nhật Bản, trà đạo là một nét đẹp truyền thống, xuất hiện vào thế kỉ XII cùng với sự du nhập và truyền bá giáo lí Thiên tông. Trà đạo không đơn thuần là một hệ thống những lễ nghi pha trà và thưởng thức “*matcha*” – một thứ trà xanh dạng bột được đưa vào Nhật Bản từ thế kỉ VIII. Mục đích của trà đạo là tĩnh tâm, chứng ngộ Phật tính, tức sự an tịnh, thanh thản vốn có trong mỗi con người giữa những rối ren, xáo động của thế giới trần ai. Nguyên tắc cơ bản của trà đạo là “hòa, kính, thanh, tịch” (hài hòa, thành kính, thanh sạch, yên tĩnh). Uống trà là một cách thức rũ bỏ những ưu phiền tục lụy, kiếm tìm sự an lạc trong tâm hồn. Muốn vậy thì người tham gia buổi trà phải vượt qua những yếu tố hình thức. Hình thức càng đơn sơ thì chứng ngộ càng dễ dàng. Vì vậy, một buổi trà đạo bao giờ cũng diễn ra trong khung cảnh vô cùng giản dị, thanh đạm và yên tĩnh. Trong *Hoa đạo*, Osawa đã miêu tả cận kề không gian phòng trà của người Nhật như sau:

*“Người ta thiết lập phòng trà riêng biệt trong ngôi nhà ở, có lối vào xuyên qua một khoảnh vườn bố trí hết sức thơ mộng; phòng trà có một cửa vào nhỏ thấp mà trước khi vào, khách cúi kiếm cùng những lo âu náo nhiệt của cuộc đời bỏ lại đây. Trong phòng chỉ có mấy chiếc chiếu, vài bức tranh, và hoa...Hoa trong phòng phải hòa điệu với tranh. Không bao giờ người ta đặt một bình hoa mùa xuân bên cạnh một bức tranh vẽ cảnh tuyết phủ. Phòng trà phải cho ta cảm giác yên bình và thanh cao, thánh thoát nhờ sự hài hòa của màu sắc, sự tinh sạch và trật tự chi li của những vật bài trí....Phòng trà là nơi râm mát cho người ta dừng chân nghỉ ngơi giữa cơn khô hạn của cuộc đời. Người Nhật không ngại ngừng tạo cho phòng trà vẻ nghèo nàn, một sự nghèo nàn tao nhã. Trong*

*phòng trà tuyết đôi không có vật gì mới mẻ, vì không gì khó chịu hơn là sự thiếu cá tính của đồ vật mới”<sup>6</sup>.*

Thế nhưng trong *Ngàn cánh hạc*, trà thất chỉ còn là một cái xác trà không hồn. Vẫn là những túp lều dùng để tổ chức trà đạo, vẫn những bức tranh thủy mặc, vẫn những bình hoa cắm đơn sơ,....nhưng hồn trà, bầu không khí “*hòa, kính, thanh, tịch*”, đã bay đâu mất. Người tham gia trà đạo chẳng phải những người bạn tâm giao, cùng vui hưởng niềm lạc thú hòa an trong từng nghi thức của đạo trà. Trà sư cũng không còn là những người dẫn dắt, chỉ lối chứng ngộ cho mọi người. Trà thất không còn là nơi người ta có thể bước vào để tĩnh tâm uống một tách trà mà đã trở thành nơi mỗi lái kiếm chông, hoặc bị bỏ hoang lâu ngày, trở thành nơi ẩm mốc và bụi bặm.

Trà thất, nơi Chikako vẫn thường tổ chức các buổi trà đạo, nằm ở phía trong ngôi đền Engakuji, cách cổng chính một khoảng sân rộng phủ đầy bóng lá và vọng tiếng chim kêu. Mặc dù ở một vị trí rất hợp với không khí của một buổi trà đạo như vậy nhưng phòng trà lại không có vẻ gì đơn sơ, thanh đạm: “*Phòng chính khá rộng, khoảng độ tám thước vuông, khách đến quỳ xung quanh phòng khá đông, chỉ toàn khách đàn bà, những người đàn bà mặc kimono màu sáng rỡ*” [68,344], “*phòng đợi chứa đầy những hộp kẹo, đồ sứ uống trà do Chikako mang lại và những gói đồ của khách*” [68,345]. Điểm quan trọng là trà thất không còn bầu không khí “*hòa, kính*” giữa mọi người mà lại đặc quánh sự nhỏ nhen, ganh ghét của những người đàn bà lớn tuổi. “*Cuộc gặp gỡ bên chén trà là cuộc gặp của những tình cảm, cuộc gặp gỡ chân tình của những người bạn thân thiết vào thời điểm thích hợp trong năm*” [67,964]. Ấy vậy mà, khi buổi trà đạo bắt đầu, trà sư Chikako, trong vai trò một mục mỗi, yêu cầu cô gái nhà Inamura đứng lên pha trà với dụng ý để Kikuji có thể quan sát nàng thật kĩ. Rồi khi được cô gái hỏi nên dùng cái chén nào, một cách ti tiện và trắng trợn, Chikako liền bảo nàng dùng ngay cái chén Oribe để pha trà – chiếc chén mà mục ta biết rõ là đã được truyền từ ông Ota sang người vợ, từ người vợ được giao cho cha Kikuji, rồi từ cha Kikuji cuối cùng về tay mục. Dường như có “*một cái gì đó hơi dị thường xung quanh sự có mặt của chiếc chén uống trà*” [68,351]. Cái dị thường đó phải chăng chính là những mối quan hệ chằng chịt trong quá khứ: cha Kikuji và chồng bà Ota là hai người bạn trà, nhưng sau khi chồng chết, bà Ota lại yêu người bạn của chồng, và ông Mitani trong một khoảng thời gian khá ngắn ngủi cũng từng là tình nhân của Chikako. Giờ đây, hai người đàn ông đã chết, chỉ còn lại chiếc chén cùng bóng ma người quá cố ở giữa hai người đàn bà vốn từng là tình địch của nhau. Phần bà Ota, dường như chẳng còn nhớ gì đến sự kiện chiếc chén đã có lần thuộc quyền sở hữu của chồng bà, liền chủ động yêu cầu được dùng trà trong chiếc chén Oribe. Nâng chiếc chén trong lòng bàn tay, tâm trí bà Ota chắc hẳn chẳng khao khát gì sự bình an mà những buổi trà đạo mang lại, ngược lại, tâm hồn bà đang chìm ngập trong những xúc cảm mãnh liệt được đánh thức bởi cuộc gặp gỡ bất thường với con trai người tình cũ.

---

<sup>6</sup> George Osawa (1991), *Hoa đạo*, NXB Văn nghệ Tp.HCM, tr.12-13.

Còn Kikuji, suy nghĩ của chàng bị xáo động bởi những người phụ nữ xung quanh: cảm mến cô gái nhà Inamura, khinh bỉ lối cư xử của Chikako, ngạc nhiên trước trái độ của bà Ota và chạnh lòng thương xót người con gái có đôi mắt u buồn vẫn ngồi lặng thinh cúi gằm xuống vì xấu hổ. Vậy là, trong buổi trà đạo ấy, mỗi người đều theo đuổi một suy nghĩ riêng, một ý định riêng và có lẽ ngoài cô gái nhà Inamura thì chẳng còn ai chú tâm đến việc tìm kiếm sự bình an trong nghi thức của đạo trà. Kết thúc buổi trà là *“việc xem xét cho có lệ những đồ dùng trong các cuộc trà đạo”* [68,352].

Nếu trà thất ở đền Engakuji bị trà sư Chikako biến thành nơi mai mối kiếm chồng thì túp lều trong vườn nhà Kikuji, nơi mà khi xưa cha Kikuji vẫn thường tổ chức các buổi trà đạo, số phận cũng chẳng may mắn hơn là bao. Sau khi cha Kikuji qua đời, túp lều dần dần rơi vào sự quên lãng: *“Từ ngày cha cậu nằm xuống, Kikuji đã không sử dụng đến túp lều”* [68,365] rồi *“chàng cho đóng luôn cửa lều lại sau ngày mẹ mất”* [68,375]. Từ đó đến nay, không còn là nơi tổ chức các buổi trà đạo, túp lều biến thành một nơi hoang lạnh, *“mùi ẩm ướt vương vất trong lều”* [68,373], và phủ đầy bụi bặm đến nỗi *“Chikako không thể nào lau sạch được những chỗ bị bụi đóng kết lại dù đã cố gắng hết mình”* [68,365]. Các đồ vật uống trà bị bỏ bê trong ẩm mốc của căn trà thất không người, thậm chí có hẳn *“một con ve sầu chết cứng trong tủ cốc tách”* [68,431]. Bao quanh túp lều là một vườn cây cũng bị bỏ hoang, không ai chăm sóc, trông đến buồn thảm: *“cây cối mọc bừa bãi, mùi ẩm ướt từ ngoài vườn đưa vào, mang theo hơi nóng ban ngày”* [68,419]. Khi Chikako đến bàn bạc với Kikuji về việc mua lại bộ đồ trà (vụ việc mà mẹ ta đã mưu tính kỹ lưỡng với lão Oizumi khi ghé Kyoto cũng như đã ngầm tính toán xong xuôi về giá cả món đồ), không gian trà thất bị bao phủ trong bóng tối dày đặc như một ẩn dụ về số phận đáng buồn của trà đạo hôm nay: *“Chàng nhìn ra ngoài, về phía ngôi lều. Trước mặt ngôi lều, một cây trúc đào lớn nặng trĩu những bông, dáng trắng toát mơ hồ. Phần không gian còn lại, đêm tối quá dày đặc, đến nỗi chàng khó lòng mà phân biệt được đường vạch giữa cây cối và bầu trời”* [68,421].

Hình ảnh túp lều cũng gợi lên trong mỗi nhân vật những xúc cảm và suy nghĩ thật khác nhau. Trong khi cô gái nhà Inamura, một tâm hồn thanh khiết, chỉ cảm thấy sự thiêng liêng, trầm mặc toát ra từ một nơi từng được dùng để tổ chức biết bao buổi trà đạo: *“Tôi tự thấy không xứng đáng để có mặt trong túp lều của ông Mitani”* [68,374], thì đối với Kikuji, *“Túp lều này luôn có mùi một thứ chất độc mốc meo và một buổi trà đạo giả tạo có thể sẽ làm tan biến chất độc đó”* [68,412]. Trong suy nghĩ của mẹ Kikuji và Chikako, túp lều đã trở thành nơi lưu giữ hình bóng của người chồng, người tình đã khuất cùng những kỉ niệm đau đáu về ông: *“Trong những tháng cuối trước khi qua đời, mẹ chàng thỉnh thoảng đến ngôi trong túp lều đó. Bà không bỏ than vào lò, tuy nhiên bà thường đem theo nước sôi để pha trà. Kikuji thường đợi bà trở về nhà một cách bực dọc. Chàng khó chịu khi tưởng tượng đến những gì mẹ chàng có thể đang nghĩ khi ngồi một mình trong sự im vắng”*

[68,365]. Phần bà Ota, khi đến tìm Kikuji, tại túp lều ấy, dường như bà đã thấy hình bóng của những người đàn ông quá cố ẩn khuất đâu đây:

“ - Tôi sợ lắm, sợ lắm.-Người đàn bà đưa mắt ngó quanh căn phòng, người rúm lại, đột nhiên như mất hết cả sinh khí.-Trong túp lều này phải không?

*Liệu người đàn bà có nhớ rằng chính chồng bà thỉnh thoảng đã đến đây cùng uống trà với cha chàng? Hay chính cha chàng là người bà ta đang nhớ đến?”* [68,379].

Có thể nói, từng nhân vật nghĩ về túp lều tùy theo cảm quan riêng của họ, song tựu chung lại, ngoài cô gái nhà Inamura, hoàn toàn chẳng có ai trong số những người ấy nghĩ về túp lều theo đúng cái cách đáng ra phải nghĩ về một trà thất, “*nơi râm mát cho người ta dùng chân nghỉ ngơi giữa con khô hạn của cuộc đời*”.

Nếu ở *Cố đô* và *Ngàn cánh hạc*, không gian văn hóa truyền thống hiện lên rõ nét nhờ gắn liền với một truyền thống nào đó của dân tộc thì ở *Xứ tuyết*, loại không gian đó không dễ dàng được nhận ra, dù vẫn biết *Xứ tuyết* đâu chỉ có vẻ đẹp nguyên sơ của thiên nhiên bốn mùa. Xuyên qua một đường hầm dài, Shimamura đến với vùng đất tuyết và hiện lên trong mắt anh là những khoảng không gian xưa cũ, nhuộm màu thời gian: một quán trọ suối nước nóng với những hành lang đánh xi bóng loáng sẫm màu nhưng cũng không giấu nổi “*lớp sàn gỗ cũ kĩ*” mà mỗi bước chân đều làm rung kính ở các cánh cửa ra vào; một quán nước cạnh con đường làng ngập lút trong đông tuyết vốn là “*một ngôi nhà cũ, mái đã trĩu xuống, với một cửa sổ sơn đã bong vì mưa nắng*”; một ngôi làng đơn sơ kiểu nông thôn mà “*đằng sau tấm biển phai màu thường là một phòng trà hoặc một quán ăn chắc hẳn rất hiếm khách đến, nếu cứ căn cứ vào những cánh cửa đất kiểu cũ và những lớp giấy tấm dầu đen xỉn bởi thời gian*” [68,238]... Tất cả các ngôi nhà ở xứ Tuyết đều được xây cất theo kiểu của chế độ cũ, thời đại của các lãnh chúa phong kiến, khi các tỉnh thường giao lưu trên đường phương Bắc: mái trước rủ thấp, gian trước sâu thẳm thẳm, cửa sổ thấp và dài, cao lắm cũng chỉ độ vài gang tay, rèm cói treo dưới mái hiên... Trong ngôi làng sản sinh ra thứ vải chijimi hảo hạng, ở hai bên dãy phố chính, những mái hiên có cột đỡ nhô hẳn ra phía trước tạo thành một lối đi rộng trông giống như “*gian nhà trống mà những lái buôn vùng Edo xưa bày hàng để bán*”. Dọc theo những dãy mái hiên nối liền của mỗi nhà, những lối đi có mái che chạy suốt đầu nọ đến đầu kia dãy phố là “*những thân cột gỗ chống đỡ đã chớm mục*”. Bóng tối phủ đầy dưới những hàng hiên sâu hun hút, những căn nhà tối sẫm khiến Shimamura chột “*hình dung ra những đêm dài trong mùa đông dằng dặc, nơi đó đời này sang đời khác, tổ tiên của những con người hiện nay đã sống*” [68,326]. Ngay cả đoàn tàu đưa chàng lữ khách Shimamura từ xứ Tuyết im lìm và xưa xũ để trở về thế giới hiện đại, xô bồ cũng là một con tàu “*cũ rích và cổ lỗ*” như thể đó là con tàu của một xứ sở xa xôi nào:



“Đoàn tàu leo lên sườn phía bắc của dãy núi rồi chui vào đường hầm dài....Còn các toa tàu cũ kỹ, chúng như đã trút bỏ trong đường hầm bộ áo lông lánh của sương giá tuyết băng...Con tàu với ba hoặc bốn toa cũ rích và cổ\_lỗi, chẳng giống gì những đoàn tàu nhanh ở các tuyến lớn trung tâm khiến ta tưởng như đang ở trong một con tàu của xứ sở khác, hoàn toàn xa lạ” [68,279].

Trong màu trắng bất tận của tuyết, mọi thứ dường như chỉ trở nên cũ đi, rêu phong bởi thời gian chứ không hề bị biến đổi, cứ như thể nơi đây đã được tuyết lưu giữ, bảo tồn tất cả hồn thiêng xứ sở: “Những mái chèo kéo dài tới gần mặt đất biểu thị tâm hồn các xứ sở phương Bắc có lẽ còn hơn cả những hòn đá trên mái” [68,254]; Tất cả sự cũ kỹ, rêu phong ấy của không gian làng mạc phải chăng chính là những nét văn hóa xa xưa của phương Bắc băng giá còn được lưu lại trong tuyết, là truyền thống hàng trăm năm chưa bị nhiễm tạp bởi văn hóa hiện đại của phương Tây? Trong tác phẩm, nó tạo ra một thế giới hoàn toàn tách biệt với Tokyo phù hoa, bụi bặm. Và vì vậy, cuộc du hành của Shimamura đâu chỉ có ý nghĩa là cuộc trở về với thiên nhiên bản nguyên, trinh bạch, đó còn là hành trình tìm về cội nguồn truyền thống, với tất cả những gì xưa cũ, dung dị mà thuần phác vẫn còn được ấp iu giữa lòng thiên nhiên huyền diệu của xứ tuyết xa xôi.

Một điều đặc biệt là vẻ rêu phong của không gian làng mạc xứ Tuyết không gọi lên ấn tượng về những vẻ đẹp cổ kính mà trái lại, toát lên sự mục nát, nghèo nàn, cô quạnh đến tội nghiệp. Đứng giữa những khoảng không ấy, để tâm hồn trôi nổi trong dòng suy tưởng, cõi lòng Shimamura luôn dâng đầy một nỗi niềm thương xót, buồn bã và cô đơn. Ngôi nhà của bà giáo dạy nhạc cho Komako “trông cũ kỹ và nứt nẻ như cái thân rỗng của một cây dâu già, và tuyết nằm từng mảng trên mái nhà bị gồ lên bởi những thanh xà cong queo” [68,256]. Nơi ấy có căn phòng gác mái, chỗ ở của Komako, “căn phòng chỉ có một cửa sổ nhỏ ở hướng nam, các mặt vách đều được dán giấy rất khéo khiến căn phòng giống như một chiếc hòm cũ bằng giấy, phía trên là mái luôn, không có trần và mái nhà dốc tuột xuống ngang cửa sổ, sàn gỗ và các vách ngăn tuy cũ kỹ nhưng cực kì sạch sẽ...” [68,256]. Ngôi nhà mà Komako ở trọ sau này cũng không thoát khỏi vẻ cũ kỹ, nghèo nàn:

“Qua ngưỡng cửa của gian nhà mà trên những tấm đệm mỏng trải ngang trải dọc, các thành viên trong gia đình đang ngủ yên: những dáng người thu lu trong đồng nệm cũ bạc phếch, dệt bằng thứ vải thô, dưới chụp đèn đỏ quạch... Các vách ngăn các phòng đã được kéo ra, cách rất xa những tấm trượt làm bằng giấy đã vàng ó, trông ra hành lang, tấm nệm nơi Komako nằm trông nhỏ nhoi và đơn chiếc. Căn trong cùng chắt chứa những đồ đạc cũ kỹ, những vật dụng lâu đời” [68,319].

Cảnh tượng nghĩa trang, nơi chôn cất người con trai yếu mệnh Yukio, cũng chẳng có vẻ gì mới mẻ hơn:

“Một vài ngôi mộ cũ dẫu dải sương gió nằm rải trên thềm đất trần trụi, như một hòn đá trọc giữa mênh mông đồng lúa, với một pho tượng độc nhất đã sứt sẹo. Không có lấy một bông hoa” [68,300].

Còn xứ vài chijimi thì nằm ở gần một cái ga “*hẻo lánh và quanh vắng*”, gồm những ngôi làng cách xa nhau được bao bọc bởi một khu đất trống, mỗi ngôi làng đều có những dãy hàng làng có mái che chạy dọc phố như một tấm áo giáp chống tuyết không lờ. Không gian toát lên vẻ tĩnh mịch và hoang lạnh, nơi đó những cô gái trẻ mà “*kiếp sống nào có được rực rỡ và sáng sủa như thứ vải chijimi*”, “*thế hệ này nối tiếp thế hệ kia, gò mình trong công việc, dẹt không ngừng trong cái nhà tù của tuyết*” [68,326].

Song, sự suy tàn của văn hóa truyền thống Nhật Bản đâu chỉ hiện hữu nơi những không gian cụ thể, mà quan trọng hơn, còn diễn ra ngay trong không gian tâm tưởng, trong thế giới tâm hồn, trong sự nhận thức và cách ứng xử của cả một thế hệ, một thời đại đối với văn hóa dân tộc.

*Tiếng rền của núi* lại là những thanh âm khắc khoải, vang lên trong đó nỗi lo lắng về sự tiêu vong của vẻ đẹp tâm hồn Nhật trước sức mạnh mù tối của chiến tranh và sự nghiệt ngã của số phận. Chiến tranh đã qua đi, nhưng hậu quả của nó dường như vẫn đang ảnh hưởng trực tiếp lên gia đình ông Shingo. Quyền lực đen tối của nó hiện thân đầy đủ ở nhân vật Suychi – con trai ông Shingo. Trở về từ sau cuộc Chiến tranh thế giới lần thứ hai, anh ta lấy vợ và làm việc trong cùng công ty với ông Shingo. Nhưng chiến tranh đã làm biến đổi Suychi, biến anh ta trở thành một con người độc ác và vô cảm. Suychi không bị thương, nhân dạng hoàn toàn bình thường, nhưng dư chấn của chiến tranh đã ăn sâu vào tâm hồn khiến nhân tính anh ta trở nên méo mó đến mức khiến cha anh ta cũng phải sửng sốt. Suychi không coi trọng cuộc hôn nhân và cả cái cách anh ứng xử với cuộc đời cũng thật bất cần. Suychi từng tuyên bố với cha rằng, Kinu - nhân tình của anh ta - muốn sinh con hay không cũng mặc, vì rất có thể ở chiến trường Trung Hoa hay Đông Nam Á - nơi Suychi từng tiêu tan ảo mộng về cuộc đời - anh ta cũng đã có một vài đứa con mà chẳng hề hay biết. Nhưng khủng khiếp hơn là cách nhìn nhận vấn đề của Suychi đối với việc nạo thai của vợ. Anh ta thản nhiên cho rằng như thế thì ít ra mẹ anh ta “*cũng có thể yên tâm là Kikuko có thể sinh nở được*” [68,510]. Sự dửng dưng lạnh lùng của Suychi khiến ông Shingo vô cùng đau đớn. Ông không hiểu nổi Suychi đang sống cuộc đời nào: cuộc đời thuộc về chiến tranh hay hòa bình. Ông đâu hiểu rằng chiến tranh đã mãi ngự trị trong tâm hồn con trai mình. Suychi không thể trở về cuộc sống bình thường được nữa, như lời anh ta từng nói: “*Chắc gì một cuộc chiến tranh mới hiện không đang đe dọa chúng ta? Mà có thể bóng ma của cuộc chiến tranh cũ vẫn còn đeo đuổi những kẻ như con? Có lẽ nó đã cuộn mình như rắn trong một xô khuấy nào đấy của tâm hồn con chẳng?*” [68,751]. Còn Fushako – con gái ông Shingo - tâm hồn cô cũng bị chai sạn vì những bất hạnh trong cuộc đời. Cuộc sống riêng tư gặp nhiều cay đắng đã khiến Fusako luôn có cái nhìn hằn học và ghen tị với Kikuko, chị ta không ngần ngại nói thẳng ra những ý nghĩ đầy tức tối về sự phân biệt đối xử của cha mẹ với mình. Bất mãn với cuộc đời, chị ta cư xử tàn nhẫn cả với những con vật nhỏ bé. Con gái của Fusako là một đứa trẻ thành thị. Để con mình quen với những con ve, chị ta cắt cánh của con vật tội nghiệp cho

con chơi, từ đó hề bắt được con ve nào là con bé chạy đi tìm kéo để cắt cánh. Có lần bà Yasuko suýt ngất xỉu khi thấy lũ kiến tha những cái xác ve cụt cánh về tổ. Điều đó thật khác xa với tâm hồn nhạy cảm, yêu chuộng thiên nhiên và nâng niu những tạo vật nhỏ bé, mong manh của người Nhật Bản. Nó cho thấy sự khô cạn dần suối nguồn yêu thương đối với thế giới hoa cỏ trong tâm hồn của thế hệ Nhật Bản sau Thế chiến.

*Người đẹp say ngủ* lại lột tả bi kịch tinh thần của người Nhật trong một xã hội chứa đầy sự rạn nứt và đổ vỡ. Khoảng không gian được tác giả tập trung miêu tả nhiều nhất chính là ngôi nhà bí mật, nơi những ông già gầy đắt xa trời nằm bên cạnh những người đẹp ngủ say. Đó là một không gian tù hãm, biệt lập, đầy bí ẩn với những căn phòng đóng kín: *“tám màn nhưng đồ sẫm che cả bốn bức tường”* [68,742], những cánh cửa cũng được che màn kín bung, những bức tường *“được bịt kín lại thay thế vách ngăn di động chia đôi hai phòng trước đó”* [68,740]. Ngôi nhà ấy không hề chịu tác động bên ngoài, nơi cá nhân cảm thấy sự hiện diện của mình là tuyệt đối và duy nhất: *“Không khí im ắng tịch mịch. Ngoại trừ người đàn bà đã mở cái cổng khóa chặt đưa ông vào nhà và giờ đây đang nói chuyện với ông, chẳng thấy bóng dáng của một người nào khác* [68,738]. Trong không gian chật hẹp và cách biệt của ngôi nhà bí mật, các cô gái ngủ say giống như những người máy, theo lịch hẹn đến nằm khóa thân và sẵn sàng dâng hiến trong im lặng. Bằng giấc ngủ say, các cô thoát li khỏi những bộn bề phàm tục của đời sống thường nhật để lựa chọn cho mình một sự cô đơn tuyệt đối. Tuy bề ngoài khác nhau những các cô đều có chung một thân phận: thân phận đáng thương của những người bị bỏ rơi trong xã hội, có nguy cơ bị cuộc đời lãng quên như chính sự lãng quên của họ đối với cuộc đời. Nếu các người đẹp ngủ mê tìm thấy cô đơn tuyệt đối trong vô thức thì Eguchi mang nỗi cô đơn của một con người không thể nào dung hòa với hiện tại. Những nỗ lực vượt thoát nỗi cô đơn bằng cách giao lưu với thế giới bên ngoài chỉ đem lại cho ông một cảm giác xa lạ, bơ vơ của những con người đang dần dần bị cuộc sống khước từ, lãng quên. Không thể hòa hợp với thế giới bên ngoài, ông Eguchi quay về tìm sự liên lạc với chính bản thân mình: một mặt, ông chìm đắm vào thế giới nội tâm đầy phức tạp đan xen giữa quá khứ và hiện tại, thực và siêu thực; mặt khác, ông tự hỏi và trả lời. Không chỉ có những con người cô đơn cùng cực, hiện diện trong ngôi nhà bí mật còn là mục chủ nhà chứa – đại diện tiêu biểu cho những con người vô cảm, tàn nhẫn, băng hoại về đạo đức, kiếm tiền trên thân xác, trên sinh mạng của những cô gái trẻ. Có thể nói, không gian ngôi nhà chính là hình ảnh thu nhỏ của xã hội Nhật Bản hiện đại, một xã hội khép kín và vô cảm. Trong xã hội ấy, mỗi người là một cá thể cô độc, dù tiếp xúc, dù cùng tồn tại trong một căn nhà, thậm chí ngay cả khi gần gũi xác thịt, với nhau, họ vẫn chỉ là những tinh cầu xa lạ, không thể giao tiếp và không thể đồng cảm. Đó là những con người cô đơn đến cùng cực và quẩn quanh trong thế giới của chính mình. Những dự cảm bất an này của Kawabata về hình hài đáng sợ của nước Nhật hiện đại

hôm nay được ẩn chứa trong *Người đẹp say ngủ*, về sau sẽ được hiện hình rõ rệt hơn trong tác phẩm của các nhà văn như Oe Kenzaburo, Kobo Abe, Haruki Murakami...

Tựu chung, những không gian văn hóa truyền thống trong tiểu thuyết Kawabata, với đặc điểm cũ kỹ, ô uế và đổ vỡ đã trở thành một phương tiện nghệ thuật đặc lực giúp chuyển tải đến bạn đọc thông điệp về thực trạng suy tàn của truyền thống văn hóa Nhật Bản trước làn sóng Mỹ hóa ồn ào sau Thế chiến. Nó gợi thương, gợi nhớ về một thời đại hoàng kim của bản sắc Phù Tang, và từ đó nhắc nhở người Nhật hiện đại phải cố giữ lấy một cái gì là vẻ đẹp cổ xưa của dân tộc trên bước đường “*học tập phương Tây, đuổi kịp phương Tây và vượt qua phương Tây*”.

### 3.2. Sự thể hiện bi cảm (*aware*) qua hình tượng thời gian trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari

#### 3.2.1. Thời gian thiên nhiên: thời gian úa tàn

Đặc điểm dễ nhận thấy nhất của thời gian thiên nhiên trong tiểu thuyết Kawabata là “*cảm thức mùa*”. Tác phẩm của ông ít khi đề cập *ngày, tháng, năm,...* hay những chi tiết mang tính lịch sử cụ thể nhưng hầu như đọc truyện nào, độc giả cũng biết được thời điểm mùa trong năm. Mùa hiển hiện ngay trong tên gọi của từng chương sách: Trong *Cố đô* là “*Hoa mùa xuân*”(chương một), “*Thu muộn, hai chị em*”(chương bảy), “*Hoa mùa đông*”(chương tám)...; *Tiếng rền của núi* lại có “*Tiếng ve kêu*”(chương hai), “*Quả hạt dẻ*”(chương bốn), “*Anh đào mùa đông*”(chương sáu), “*Tiếng chuông mùa xuân*”(chương chín), “*Cá mùa thu*”(chương mười sáu)... Thêm vào đó, các “*quý ngữ*” (kigo) – vốn được sử dụng như những quy ước bất di bất dịch để nhận biết tín hiệu thời gian trong thơ haiku– cũng là một yếu tố quan trọng để độc giả biết được thời điểm mùa trong tiểu thuyết Kawabata. Gương mặt bốn mùa xuất hiện trong năm tiểu thuyết của Kawabata với tần số như sau:

	Mùa xuân	Mùa hạ	Mùa thu	Mùa đông
<b>Xứ tuyết</b>	1	0	1	1
<b>Ngàn cánh hạc</b>	0	1	0	0
<b>Tiếng rền của núi</b>	1	1	2	1
<b>Cố đô</b>	1	1	1	1
<b>Người đẹp say ngủ</b>	0	0	0	1

Xem xét bảng khảo sát, chúng ta có thể thấy tần số xuất hiện của các mùa không hơn kém nhau là bao. Chỉ hai trong năm tác phẩm có thời gian sự kiện gói gọn trong một mùa (*Ngàn cánh hạc* là mùa hạ, *Người đẹp say ngủ* là mùa đông), ba tác phẩm còn lại hầu hết đều có sự hiện diện của bốn mùa. Chẳng hạn như *Tiếng rền của núi*, câu chuyện hết sức bình thường về cuộc sống của một gia đình viên chức Nhật Bản sau chiến tranh. Câu chuyện bắt đầu từ lúc ông Singo nghe được tiếng núi rền vào một đêm trăng tháng tám, và kết thúc bằng bữa cơm gia đình cũng vào một ngày tháng

tám. Trong vòng một năm ấy, người đọc dễ dàng nhận thấy bước đi tuần tự của thời gian dựa vào dấu hiệu đổi thay của vạn vật. Mùa thu khởi sự bằng tiếng côn trùng rả rích, tiếng sương rơi trên lá dưới ánh trăng vắng vặc. Mùa thu đánh thức những chồi non của cây gbinco rồi ra đi với “*những bông cúc gai rụng dưới cửa sổ*”. Người ta nhận ra đông đã về từ những cơn mưa dầm, từ “*ánh nắng ban mai trong vất*” và sắc màu của loài “*anh đào mùa đông*”. Hoa mai nở, sắc trắng tinh khôi báo hiệu xuân đã đến. Xuân về trong từng “*tiếng chuông chùa*” giống giả và bùng nổ với những đám mây hoa đào. “*Tiếng chim ơ*” giục giã mùa hè, mang theo những trận mưa xối xả và những ngày nóng ảm. Rồi ánh mặt trời trong trẻo lại tưới lên hoa cỏ, nhuộm màu những bông hoa cam thảo và tóc tiên bên vệ đường. Đó cũng là lúc “*tiếng ca hùng tráng của các loại côn trùng*” lại báo hiệu thu sang. Tác phẩm kết thúc bằng việc cô con dâu Kikuko rửa chén sau bữa ăn trong lúc cả nhà bàn bạc về chuyến đi Shinsu. Cuộc sống vẫn tiếp tục trôi đi và một năm được kể trong tác phẩm chỉ là một khâu trong chuỗi tuần hoàn bất tận của thời gian. Có thể nói, các mùa luân chuyển đã tạo nên trong tác phẩm Kawabata dòng thời gian chảy trôi vĩnh hằng, nằm ngoài quy luật hữu hạn của đời người, đồng thời góp phần thể hiện nhịp điệu thời gian chậm chạp, miên man, bình thản, êm đềm. Nhịp điệu thời gian này cũng là một đặc điểm thường thấy ở những tác phẩm tự sự trữ tình với ít biến cố, ít sự kiện xảy ra đột ngột mà tràn ngập suy tư, cảm xúc và hoài niệm.

Nhưng, bên cạnh tính chất quy hồi vĩnh cửu, thời gian thiên nhiên hiện hữu trong tiểu thuyết của ông còn là những khoảnh khắc gắn với cái đẹp phai tàn, những khoảnh khắc dường như đã phá vỡ nhịp điệu an nhiên của vũ trụ, đem lại cho tác phẩm một niềm bi cảm nhân sinh.

Đọc tiểu thuyết Kawabata, người đọc thường có cảm giác dường như nhà văn rất thích miêu tả thời điểm chuyển giao giữa các mùa. Trong *Xứ tuyết*, ba lần Shimamura đến phương bắc băng giá cũng đều vào những lúc chuyển mùa. Lần thứ nhất là cuối đông-đầu xuân, khi những búp măng đầu tiên xuyên thủng những làn tuyết cuối cùng. Đó là lúc mở đầu mùa leo núi, khi ấy, những triền núi cao “*lại có một màu xanh mới và ngào ngạt những hương thơm tuyệt diệu của mùa xuân*” [68,230]. Lần thứ hai là vào lúc bắt đầu bước vào “*ngưỡng cửa của mùa đông*”. Lần cuối cùng là cuối hạ-đầu thu, “*người ta vẫn chưa dỡ đi màn che muối mùa hè ở cửa sổ*” nhưng “*ở dãy núi phía sau, mùa thu đã phô ra những sắc màu phong phú*”. Chàng chuẩn bị ra đi vào đúng lúc “*trên các ngọn núi, ... đợt tuyết đầu tiên đã phơi màu trắng toát*” [68,327].

Trong *Cố đô*, ngoại trừ hai chương IV và V (“*Loài thông liễu trên Bắc Sơn*” và “*Lễ Ghion*”) gói gọn thời gian vào một mùa hè, các sự kiện được kể ở các chương còn lại đều diễn ra trong những thời khắc giao mùa. Chương I mở ra bằng “*một ngày tràn đầy sự bùng nổ của mùa xuân*”: “*những đóa hoa tím đã nở, cả một đàn bướm trắng nhỏ xíu lượn vòng sát đất sán lại gần các đóa hoa*”, “*những chồi non hồng hồng trên cây phong đã bắt đầu nứt ra, và trên cái nền ấy, sắc trắng toát của lũ bướm nổi lên rực rỡ*” [68,581]. Đến chương II, khi Chieko đến thăm cha, ông Takichiro

đang ở ẩn trong một ni viện xa xôi ở Xaga, thì thời gian đã là cuối mùa xuân, “*hoa hầu như đã rụng hết, cánh hoa bập bênh cả dưới hồ*”, mặc dù “*cao tận trên núi, lác đác cũng còn thấy những nhành hoa giữa đám lá non*” [68,598]. Ở chương III, dấu hiệu của những ngày xuân cuối cùng trở nên rõ rệt đến mức người ta bắt đầu cảm nhận được bước chân của mùa hạ: anh đào ở Omuro trở hoa mảnh liệt khác thường, những cánh hoa được mệnh danh là “*trăng buổi bình minh*” vì khai hoa vào những ngày xuân muộn, và cây đỗ quyên, tín hiệu của mùa hè, tuy chưa ra hoa nhưng những vạt lá của nó đã “*xanh mướt, lãn tăn ken dày*”. Ở cuối chương V, dù vẫn đang ở lễ Ghion mùa hè nhưng Chieko đã mơ hồ nhận thấy “*những sắc màu của mùa thu đang tới gần*” trong “*màu của những ngọn núi có các đống lửa tiễn biệt đang cháy và màu của trời đêm*” [68,677] để rồi đến đầu chương VI, trong “*tiết ẩm trời đầu thu*”, nàng cùng cha mẹ đi vãn cảnh chùa và ngắm những cây long não cổ thụ. Khi “*tháng 10 bắt đầu, nước sông trong vùng núi lạnh buốt*” [tr.699] cũng là lúc thu qua, đông đến. Chương VII (“*Thu muộn, hai chị em*”) và VIII (“*Hoa mùa đông*”) là hình ảnh bước thời gian ngập ngừng giữa thu – đông: “*đất dưới chân ẩm ướt*” và “*thời tiết thành ra thất thường*”: “*Trời đang trong trẻo bỗng sa xuống trận mưa phùn, mà những hạt mưa thì lấp lánh trong ánh nắng. Tuyết ẩm thay thế mưa, rồi trời lại quang râm và sau đấy một lần nữa mây đen lại bao phủ*” [68,718]. Cuối tác phẩm là hình ảnh những bông tuyết đầu mùa nhẹ nhàng tan ra trên mái tóc Chieko vào một buổi mai chớm lạnh đầu đông.

Trong hai tác phẩm *Ngàn cánh hạc* và *Người đẹp say ngủ*, tuy thời gian sự kiện chỉ được gói gọn trong một mùa nhưng khoảnh khắc giao mùa vẫn không hề thiếu vắng. *Ngàn cánh hạc* mở đầu lúc cuối xuân - đầu hạ, khi “*trên sườn núi, cây đỗ quyên đã đâm nụ*” [68,353] và kết thúc vào lúc cuối hạ - đầu thu, “*cây trúc đào đã nặng trĩu những bông, dáng trắng toát mơ hồ*” [68,421]. Trong *Tiếng rền của núi*, ông già Eguchi đến ngôi nhà bí mật lần đầu tiên là vào lúc cuối thu – đầu đông, khi “*Tiếng gió rít báo hiệu mùa đông sắp về*” [68,740], đến đêm cuối cùng, thời gian đã vào giữa đông, “*Những ngày tết qua đi. Biển đầy sóng lừng giữa mùa đông giá lạnh*” [68,794]

Điều đáng nói là khoảnh khắc giao mùa trong tác phẩm Kawabata luôn ẩn chứa sự tàn lụi và khởi sinh. Trong *Xứ tuyết*, thời khắc chuyển giao hạ-thu được hiển hiện bằng những hình ảnh đối nghịch nhau: một bên là cái chết của đàn bướm đêm cùng vũ điệu cuồng loạn của đám chuồn chuồn như dấu hiệu của những hư hao mùa hè; còn một bên là sự bùng nổ tuyết vời của mùa thu với những dòng nước thác vọt ra tung tóe, những thảm hoa trắng lộng lẫy trải lên các triền dốc núi, lóng lánh dưới mặt trời tím tịt trên cao và sáng ánh như “*từng đợt sóng của ánh thu đang tuôn trào lên mặt đất*” [68,283]. Trong nguồn sinh lực mạnh mẽ của mùa thu đang đến, những sắc màu mùa hạ chợt trở nên đơn độc, ngõ ngàng và nhuốm màu chết chóc, trở thành màu sắc của tàn phai:

“*Đến gần, Shimamura nhận ra được một con bướm đêm bất động, dán vào khung cửa như bị dính keo. Đôi râu nó dựng lên, như hai sợi len mảnh, có màu vỏ cây bá hương. Cánh nó xanh nhạt,*

*đục mờ như ngón tay đàn bà. Dãy núi phía sau, mùa thu đã phô ra những sắc màu phong phú giữa bóng chiều đã ngả, thứ màu đỏ hung và rỉ sắt. Với Shimamura, cái màu xanh ngõ ngàng, đơn độc ấy, ngược ngạo thay, nhuộm lấy màu chết chóc. Màu xanh đậm hơn lên một chút khi tầng cánh cụp xuống bên thân và run rẩy trong gió thu như những tờ giấy mỏng” [68,281]*

Thời khắc chuyển giao giữa mùa thu và mùa đông trong *Cố đô* cũng chứa đựng những hình ảnh đối nghịch nhau. Trong khi “*lá đỏ trên những cây phong đã rụng*” [tr.721], “*đám cỏ đã hơi héo úa*”, “*những chiếc lá của mấy khóm hoa tím đã bắt đầu úa*” [68,710] thì trên các cành cây trụi lá, tuyết đầu mùa đã nhẹ nhàng đọng lại thành một lớp trắng tinh, tương như “*những bông hoa mùa đông thành linh nở rộ*” [tr.735]. Sương mù ngự trị khắp nơi, phủ kín các đỉnh núi trong tấm màn mờ đục đầy hơi ẩm. “*Núi thành ra xám xám*” và “*những ngọn đồi thấp hơn rặng núi một chút đã mất đi hình thù rõ rệt, thấp thoáng ló ra trong sương mù*” [68,728].

Chúng ta có thể thấy trong sự miêu tả những khoảnh khắc giao mùa ẩn chứa một cảm quan vô thường của tác giả. Kawabata miêu tả các mùa luân chuyển như một sự tiếp bước phù sinh. Đám côn trùng “*về mùa hè thanh bình bay lượn, oai hùng đậu lên mũ, lên tay áo, lên gọng kính*” [68,294], vậy mà khi cái lạnh bắt đầu nhuộm vào trời thu, tám vuông chiếu trong phòng trọ của Shimamura đã trở thành một sa trường mênh mông chứa biết bao xác côn trùng nhỏ xíu. Mùa hè qua đi, mùa thu lại đến. Trên những triền núi cao, những thảm hoa kaya thếp bạc ánh lên vẻ rạng rỡ vô song, thuần khiết lạ lùng như một sáng tạo kì diệu của thiên nhiên. Rồi mùa thu cũng dần qua, băng tuyết mùa đông bắt đầu ngự trị. Cỏ hoa cơ hồ đã hoàn toàn vắng bóng, đâu còn “*những chùm mạch đại uốn cong duyên dáng dưới sức nặng của hoa, với những lá thanh và cứng, vút lên như tia nước*” [68,294], đâu còn “*một cánh đồng phơi hoa trắng trên những cụm lúa đỏ thật yên bình*” [68,301] hay những cành phong lá đỏ rực rỡ sắc than hồng chói chang trên các triền núi mùa thu; có chăng chỉ còn lại “*những giọt nước đã đông lại trên các đóa hoa cúc đã héo rũ vì lạnh*” [68,272]. Và lòng người rung lên một niềm bi cảm trước những tàn phai đang sắp sửa.

Có thể nói khoảnh khắc giao mùa trong tác phẩm Kawabata là thời khắc mà vẻ đẹp này ra đi để nhường chỗ cho một vẻ đẹp khác bắt đầu, cả trời đất xốn xang trong nỗi buồn sự vật. Cảm nghiệm khoảnh khắc giao mùa trong tiểu thuyết Kawabata cũng là cảm nghiệm nỗi buồn chia ly của thiên nhiên muôn loài. Nhà thơ Xuân Diệu của Việt Nam cũng đã từng được “*thấu thị*” nỗi “*hận chia li*” của trời đất lúc thu về:

*“Mây vẫn tầng không chim bay đi  
Khí trời u uất hận chia li  
Ít nhiều thiếu nữ buồn không nói  
Tựa cửa nhìn xa nghĩ ngợi gì?”*

(Xuân Diệu – trích *Đây mùa thu tới*)

Chia sẻ nỗi buồn của trời đất trong thời khắc chuyển mùa, phải chăng chỉ có ở những con người chịu sự ám ảnh đặc biệt của thời gian?

Nếu với thời gian trong năm, Kawabata để hầu hết các sự kiện diễn ra trong thời khắc giao mùa thì với thời gian trong ngày, nhà văn lại ưa thích những khoảng thời gian không chói nắng, đặc biệt là khoảnh khắc chiều tà.

Từ cổ chí kim, khoảnh khắc chiều tà đã thường đóng vai trò là tác nhân chính làm dâng lên những nỗi buồn sâu kín trong lòng người. Có thể là một nỗi buồn tha hương nhớ về cố quốc:

*Nhật mộ hương quan hà xứ thị*  
*Yên ba giang thượng sử nhân sầu*  
(Chiều tối tự hỏi đâu là quê hương  
Khói và sóng trên sông khiến cho người buồn)  
(Thôi Hiệu – *Hoàng Hạc lâu*)

Hay là:

*Hàn y xú xú thôi đao xích*  
*Bạch Đế thành cao cấp mộ châm*  
(Chỗ nào cũng rộn ràng dao thước để may áo rét  
Về chiều thành Bạch Đế cao, tiếng chày đập áo nghe càng rộn dập)  
(Đỗ Phủ - *Thu hứng*)

Thậm chí, cả một nỗi buồn không duyên cớ đôi lúc cũng được gợi lên bởi thời khắc của ngày tàn:

“*Tiếng trống thu không trên cái chòi của huyện nhỏ, từng tiếng một vang ra để gọi buổi chiều. Phương Tây đỏ rực như lửa cháy trên nền trời và những đám mây ánh hồng như hòn than sắp tàn [...].Liên không hiểu sao nhưng chị thấy lòng buồn man mác trước cái giờ khắc của ngày tàn...*”

(Thạch Lam – *Hai đứa trẻ*)

Trong văn học Nhật Bản, hình ảnh buổi chiều gắn với nỗi buồn quen thuộc đến nỗi một buổi chiều thu trở thành biểu tượng cho nỗi cô đơn, u sầu:

*Trên cành khô*  
*Cánh quạ đậu*  
*Chiều thu*  
(Matsuo Basho)

Trong tiểu thuyết của Kawabata, chiều muộn là thời khắc lóe sáng, làm bùng lên ngòi nổ của tâm tư. Khoảnh khắc ấy gợi lên một thế giới muôn màu những cảm xúc, những khát vọng, những khắc khoải...trong tâm hồn nhân vật. Kawabata thường để các nhân vật của mình chìm đắm trong suy tư hay xúc cảm mãnh liệt vào những lúc bóng chiều buông xuống. Hơn một lần cô tiểu thư



Chieko của đất *Cố đô* chìm ngập trong nỗi buồn được gọi lên từ sắc trời chiều. Từ khoảng sân chùa trên núi cao, nàng lặng nhìn ngọn Tây Sơn nhuốm ánh hoàng hôn dịu dịu và thành phố Kyoto cổ kính chìm dần trong màn sương chiều màu hồng tía. Cảnh tượng ấy khiến lòng nàng bất giác gợn lên một nỗi cô đơn lạc lõng, một nỗi hoài nghi khắc khoải: “*Ngắm Kyoto về chiều từ chỗ này, thế là bất giác, tôi chợt bán tín bán nghi: có thực tôi sinh ra trong thành phố này không?*” [68,593]. Nỗi buồn tưởng chừng không duyên cớ của Chieko đã khiến cho Shinichi, người bạn thuở ấu thơ của nàng, nghĩ rằng: “*Phải chăng chính ánh lung linh chiều tà và cái đêm mùa đông đang đến gần đã gọi lên nơi cô gái một nỗi buồn chóng qua?*” [68,592]. Trong *Xứ tuyết*, qua khung cửa sổ của con tàu mùa đông đưa Shimamura trở về Tokyo, anh thấy ánh trời chiều đang dát vàng lên nền trời và nhuộm đỏ rặng núi phía xa, nhưng phong cảnh của buổi hoàng hôn ấy cũng không gọi cho anh cái gì khác ngoài “*nỗi buồn chia ly mỗi lúc một sâu lắng thường thấy trong các chuyến đi*” [68,279].

Một điều đặc biệt nữa là hầu như tiểu thuyết nào của Kawabata cũng miêu tả thời khắc chiều muộn gắn liền với một sự úa tàn, chết chóc hay một sự mát mát, hư hao. Mùa thu ở *Xứ Tuyết* có gam màu thật dữ dội: màu đỏ rực rục của trời chiều nổi bật trên màu trắng lạnh của cỏ kaya. Trở đi trở lại trong tác phẩm là hình ảnh một ráng chiều đỏ ối nhuộm đỏ tấm áo choàng trắng dẹt bằng cỏ kaya của núi non, khiến sườn núi, dốc núi cũng rực lên trong nắng chiều: “*Mặt trời đã lặn xuống những chỏm núi cao, tỏa sáng lần cuối cùng những thảm lá đỏ như một lòng suối đỏ dọc theo những sườn núi*” [68,294]; “*Mặt trời hắt một ánh nắng nhợt nhạt lên sườn núi ở đằng kia, phía có dòng thác chảy xa xa...*” [68,275]; “*Màu đỏ sậm ri sắt và màu nâu đậm dần dần choán các triền núi và trong phút chiều đỏ nhanh, những đỉnh núi chỉ ngời lên thứ màu xám lạnh của đá*” [68,312]; “*Dãy núi phía sau, mùa thu đã phô ra những sắc màu phong phú giữa bóng chiều đã ngả, thứ màu đỏ hung và ri sắt*”; “*Ở đáy thung lũng, nơi thường tối sớm, nay đã bắt đầu tối. Nhô cao ở bên ngoài vùng tối, các ngọn núi ở đằng kia rực rỡ nắng chiều, chúng như gần hơn bởi chúng tương phản với hôm tối và màu trắng của chúng như ánh lân quang dưới bầu trời đỏ ối*” [68,262]... Ngay cả những trái hồng chín cây ánh lên trong nắng chiều ngoài cửa sổ cũng “*mang thứ màu đỏ rực rỡ như ánh lửa của đám cháy đang chiếu lên tận khúc tre treo móc sắt ở phía trên lò than*”. “*Toàn bộ cổng vào rực rỡ sắc màu than hồng chói chang*” [68,305]. Khúc giao mùa hạ - thu nơi xứ Tuyết còn vang lên từ giai điệu đều đều không dứt của hàng ngàn côn trùng lúc mặt trời lặn. Với đôi mắt chứa đầy “*vô thường quan*”, Shimamura nhìn thấy trong điệu múa say cuồng của đám chuồn chuồn dưới nắng chiều sắp ngả một khát khao rò rỉ của nhân sinh: “*chúng lăm ngẩn cảnh chiều bao phủ dần rìng bá hương, chống trả tuyệt vọng với màn đêm đang đổ xuống phút hoàng hôn*” [68,294]. Hình ảnh ấy gọi anh liên tưởng đến sự mong manh của kiếp người trong câu nói buổi sớm của Komako: “*Con người thật mong manh, anh có thấy chẳng?*” [68,295]. Màu đỏ rực lửa của ánh hoàng hôn sắp tắt cùng vũ điệu cuồng loạn của đám chuồn chuồn lúc mặt trời lặn phải chăng chính là một thông điệp,

một tín hiệu hé lộ cho người đọc về cái chết trong lửa đỏ của Yoko ở cuối tác phẩm? Bởi lúc nhìn thấy nàng ngã đập lưng xuống đất, nằm sóng xoài bất tỉnh, không hiểu sao Shimamura chẳng may nghĩ đến hình ảnh nào của sự chết chóc mà anh lại chợt “*hồi tưởng đến thứ ánh sáng kỳ diệu, hun hút trên tầng cao của núi non chiếu rọi lên nét mặt đầy gợn cảm của Yoko trong tấm gương hoàng hôn của ô cửa sổ*” [68,339]. Đối với Shimamura, cái chết của Yoko chỉ như “*một sự hóa thân, một giai đoạn trung chuyển, một hình thức của cuộc sống thể chất*”[68,340], giống như “*cái chết đến với phút giao mùa*” của những cánh bướm đầu thu.

Trong *Cố đô*, không phải ngẫu nhiên tác giả để cho “*những tia nắng mờ nhạt của mặt trời mùa xuân trước hoàng hôn yếu ớt chiếu lên lớp vàng thép đã bong ra của tấm biển hiệu. Chiếc rèm hẹp khổ bằng vải bông dày đã phai màu, xơ xác, khắp chỗ thò ra những đầu chỉ thô*” [68,606]. Cảnh tượng gợi đến sự suy tàn của một hãng buôn lâu đời, hơn thế, của cả một ngành dệt truyền thống đã tồn tại hàng mấy trăm năm. Ngược nhìn khung cảnh buồn bã ấy trong thời khắc ngày tàn, đối với Chieko, có lẽ “*đến cả anh đào ở chùa Heian Dringu cũng không thể xua được nỗi buồn*”[68,606].

Ở *Ngàn cánh hạc*, khi nghe tin bà Ota qua đời, không hiểu sao trong đôi mắt nhắm nghiền của Kikuji lại hiện lên hình ảnh ngàn cánh hạc bay qua trời chiều. Vàng mặt trời cuối ngày trôi nổi trên nền trời đỏ ối gắn liền với sự ra đi vĩnh viễn của cái đẹp dường như đã đem lại một nỗi đau mất mát, một niềm nuôi tiếc, hụt hẫng đến chơi vơi.

Bởi gắn liền với dự cảm về một sự mất mát, hư hao như vậy nên khoảnh khắc chiều muộn đã trở thành thời khắc điêu linh của cái Đẹp. Ánh hoàng hôn rực lên lần cuối trước khi chìm hẳn vào bóng tối mênh mông, bản thân nó cũng là một vẻ đẹp mong manh chóng tàn. Có thể nói, nếu thời khắc giao mùa rung lên trong lòng người một niềm bi cảm trước thiên nhiên vô thường thì thời khắc của ngày tàn trong tiểu thuyết Kawabata đem đến cho người đọc niềm bi cảm trước thế nhân. Sự hiện diện của thời điểm ngày tàn cùng với thời khắc giao mùa đã khiến cho thời gian vật lí trong tiểu thuyết Kawabata mang sắc thái của sự ứa tàn, góp phần thể hiện sâu sắc cảm thức *aware* – nỗi buồn mênh mang trước sự mong manh, phù du của cái Đẹp.

### 3.2.2. Thời gian “dòng ý thức”: Thời gian hồi cố

Trong *Vật lí và siêu hình học của những lí thuyết Einstein* có một câu chuyện như sau: “*Pierre và Paul đang ngồi trong phòng. Paul ra ngoài một lát, sau trở vào. Pierre bảo rằng Paul đã ra ngoài một tiếng. “Làm sao anh biết?” Paul đáp. Tất cả những gì anh có thể nói được là anh đã ở trong phòng này một tiếng, vì anh đã không chuyển động. Nhưng thời gian chậm lại với một sinh vật đang chuyển động. Sự chuyển động của tôi dài dưới một tiếng nếu tôi đi bộ. Nó ngắn hơn nữa nếu tôi đi xe hơi, và càng ngắn hơn nữa nếu tôi đi máy bay. Nếu tôi chuyển động với tốc độ ánh*

sáng thì tôi sẽ trở lại đúng lúc tôi ra đi. Nếu tôi di chuyển nhanh hơn ánh sáng thì tôi sẽ trở lại trước lúc tôi ra đi”<sup>7</sup>.

Từ câu chuyện này có thể thấy rằng những quan niệm về thời gian bất biến trong cách đo đạc xưa nay đã bị đảo lộn. Bắt đầu từ thế kỉ XX, cùng với sự phát triển của khoa học, cái nhìn của nhà văn về thế giới, trong đó có vấn đề thời gian, cũng bắt đầu thay đổi: “*Các ngày có thể như nhau đối với chiếc đồng hồ, nhưng không như thế đối với một con người*”<sup>8</sup>.

. Tiểu thuyết thế kỉ XX đã phản ánh những nhận thức và cảm nhận mới mẻ của con người hiện đại về thời gian, đặc biệt là thời gian trong dòng chảy của ý thức. Phương Lưu trong *Lí luận phê bình văn học phương Tây thế kỉ XX* cho rằng tiểu thuyết dòng ý thức “*dựa vào thời gian tâm lí tạo ra những kết cấu khác thường: theo sự biến hóa của tâm lí và sự chuyển động của ý thức, thường xen kẽ giữa quá khứ, hiện tại và tương lai, làm cho thị giác, hồi ức và mong ước của nhân vật dung hợp lẫn nhau*”.

Kawabata trong không ít tác phẩm, noi theo phương pháp sáng tác dòng ý thức. Ông căn cứ vào liên tưởng để miêu tả dòng chảy ý thức của nhân vật. Vận động thời gian trong tác phẩm của Kawabata, do gắn liền với dòng chảy ý thức, không tuân thủ trật tự tuyến tính mà có xu hướng quy hồi quá khứ. Trong các tiểu thuyết của ông, thời gian hiện tại vận động rất chậm chạp, thậm chí ngưng đọng do ít sự kiện, biến cố; ngược lại, thời gian quá khứ lại cuộn cuộn trào tuôn theo từng dòng hồi ức của nhân vật.

*Xứ tuyết* khởi đầu bằng việc chàng lữ khách Shimamura đang trên chuyến tàu đêm xuyên qua một đường hầm dài để vào vùng đất tuyết. Đây là lần thứ hai chàng ghé thăm vùng đất phương Bắc băng giá này nhưng tất cả những kỉ niệm của một năm về trước, khi lần đầu tiên chàng đến nơi đây, đều được “tua” lại như một cuộn phim quay ngược, dẫn dắt độc giả vào miền kí ức tinh tế và sống động, nóng hổi và đầy nhục cảm. Trong *Ngàn cánh hạc*, thời gian hiện tại chỉ được tính từ lúc Kikuji tới dự buổi trà đạo do Chikako tổ chức tại đền Engakuji tới lúc “*chàng bước hối hả vào bóng mát của công viên*”[68,438], tức là khoảng từ đầu đến cuối mùa hè. Thời gian hiện tại chỉ độ ba tháng nhưng dòng chảy quá khứ lại cuộn về ào ạt, bao phủ tác phẩm trong không khí đặc quánh những hồi ức và hoài niệm. Trong *Người đẹp say ngủ*, ông già Eguchi đến ngôi nhà bí mật khi đã bước sang tuổi sáu mươi bảy. Từ đêm thứ nhất vào cuối thu - đầu đông đến đêm thứ năm là “*Tết nguyên đán đã qua*”, tức là thời gian hiện tại chỉ khoảng bốn tháng nhưng độc giả vẫn biết được cuộc đời của ông Eguchi với những sự kiện đặc biệt từ năm ông mười bảy tuổi. Như vậy là năm mươi năm quá khứ đã được đan cài trong năm đêm của hiện tại.

<sup>7</sup> Đào Duy Hiệp (2008), *Phê bình văn học từ lí thuyết hiện đại*, NXB Giáo dục, tr.123

<sup>8</sup> Đào Duy Hiệp (2008), *Phê bình văn học từ lí thuyết hiện đại*, NXB Giáo dục, tr.126

Không chỉ có khoảng thời gian nhiều năm về trước là thuộc về quá khứ, trong tác phẩm của mình, Kawabata luôn có xu hướng đẩy những sự kiện mới xảy ra chỉ cách vài ngày, thậm chí vài giờ so với sự việc đang kể, vào quá khứ (ta tạm gọi là quá khứ gần) và điều này đã khiến cho hầu hết sự kiện trong tác phẩm đều được kể theo phương thức nhân vật đang nhớ lại. Chẳng hạn, trong *Xứ tuyết*, sự việc đang được kể là vào lúc đoàn tàu dừng lại ở một ga xép, Shimamura chú ý đến Yoko và cuộc nói chuyện của nàng với người trưởng ga. Sau đó, nhà văn mới quay ngược lại “*trước đó ba giờ đồng hồ*” để kể về một hiện tượng gần như phi thực: “*Giờ thẳng một ngón tay, Shimamura vạch nhanh một đường trên mặt kính cửa sổ mờ hơi nước thì bỗng ở đó xuất hiện một con mắt phụ nữ*” [68,223] và “*khi ánh mắt và ánh lửa trùng khít nhau,...con mắt rực sáng ấy như lênh đênh trên đại dương đêm tối và trên những con sóng xô nhanh của núi non*” [68,226]. Cách kể này đã khiến cho “tấm gương của cảnh đêm” được tái hiện một cách huyền hoặc trong trí nhớ của nhân vật và vì thế, cảm giác về “*một vũ trụ duy nhất, một thứ thế giới siêu nhiên và tượng trưng không phải của thời gian này*” [68,225] càng được tô đậm trong ấn tượng của độc giả.

Tương tự, ở những trang đầu của *Ngàn cánh hạc*, thời gian hiện tại là lúc Kikuji đang trên đường đến dự buổi trà đạo do Chikako tổ chức tại đền Engakuji, nhưng dòng hồi ức khiến chàng quay lại thời điểm nhận được giấy mời. Tại thời điểm đó, Kikuji liền nhớ lại cách đây hai mươi năm, “*dạo chàng mới lên tám hay chín tuổi*”, chàng cùng cha đến thăm và bắt gặp Chikako đang cắt túm lông trên cái bốt nơi ngực mình. Sự việc về cái bốt của Chikako dẫn tới một sự việc khác có liên quan trong quá khứ: “*Khoảng mười ngày sau, Kikuji nghe mẹ chàng nói với cha chàng, như thể một bí mật ghê gớm đến độ chàng không nên biết đến làm gì, đó là việc Chikako không lấy chồng chỉ vì cái bốt của cô ta*” [68,341]. Câu chuyện quá khứ bị ngắt quãng bởi một ấn tượng trong hiện tại: “*Bây giờ, gần hai mươi năm qua rồi, mỗi lần nghĩ đến sự bối rối của cha, chàng không khỏi mỉm cười*” [68,342]. Sau đó lại tiếp tục những dòng hồi tưởng về quá khứ: “*Dạo chàng lên mười...*” [68,343], rồi trở lại thời điểm “*khi chàng nhận được giấy mời,...cái bốt lại hiện ra trước mắt chàng...*” [68,343], cuối cùng mới quay về hiện tại: “*Ngay cả bây giờ, khi chàng băng qua sân đền và nghe tiếng chim kêu chiêm chiếp, những ý nghĩ đó lại đến với chàng*” [68,343]. Có thể nói, trong đoạn văn này, các bình diện thời gian như song hành với nhau, hồi ức trào tuôn theo mỗi bước chân của Kikuji tiến vào ngôi đền. Điều quan trọng là hồi ức ấy không phải đang được kể lại, mà đang phát ra trong dòng tâm tư; quá khứ hiện lên qua cảm giác của hiện tại, trên một nền tâm trạng duy nhất ở hiện tại.

Trong *Tiếng rên của núi* cũng có nhiều đoạn được kể theo phương cách như vậy. Hầu như chương nào cũng có ít nhất một đoạn nhân vật nhớ lại một sự việc nào đó xảy ra trong quá khứ hoặc vừa mới xảy ra nhằm giải thích, bổ sung cho sự việc đang diễn ra trong hiện tại. Chẳng hạn chương V, “*Giấc mơ về đảo vắng*”, mở đầu bằng câu lẩm bẩm của ông Shingo khi ông một mình ngồi trong

phòng làm việc: “*Ta đã già rồi mà vẫn chưa trèo lên đỉnh núi Phú Sĩ*” [68,467]. Sau đó là một đoạn kể về giấc mơ đêm qua của ông nhằm giải thích cho lời nói ngẫu nhiên vừa rồi, rồi mạch truyện lại trở về hiện tại: “*Ngồi trong văn phòng, ông Shingo bỗng cảm thấy rằng...*” [68,468]. Ở đầu chương VI, ông Shingo bị đánh thức khá sớm vào sáng mùng một tết vì tiếng chân chạy huỳnh huých của con bé Satoko. Tiếp đó là đoạn kể: “*Cuộc hôn nhân không mấy hạnh phúc của Fusako đã để lại dấu ấn trên Satoko...*” [68,475] nhằm giải thích sự có mặt của ba mẹ con Fusako ở nhà bố mẹ đẻ. Câu chuyện lại tiếp tục bằng sự việc: “*Sáng mùng một tết, Fusako là người dậy cuối cùng...*” [68,476]. Trong chương VIII, sau khi ông Shingo không sao ngủ lại được vì bị đánh thức bởi tiếng gọi thống thiết của Suyichi vào nửa đêm, ông xoa xoa mí mắt sưng húp và bỗng nhớ lại giấc mơ vừa bị gián đoạn. Ông đã nằm mơ thấy một câu chuyện tình trong trắng của hai đứa trẻ, trong đó cô gái mới mười bốn tuổi và đã phải nạo phá thai. Tiếp đó là một đoạn kể về một bài báo có nội dung về thực trạng nạo phá thai đáng lo ngại ở các cô gái vị thành niên được đăng trong số báo buổi chiều như một sự giải thích tại sao ông Shingo lại có giấc mơ như thế. Ở chương I, lúc ông Singo sập cửa sổ lại sau khi nghe được tiếng núi rền, ông liền nhớ đến một câu chuyện kì lạ: cách đó mười hôm, khi ông đang đợi một người quen trong một phòng trà mới mở, một cô tiếp viên tháo caravat cho ông và bắt đầu kể cho ông nghe chuyện trước đó hai tháng, thiếu chút nữa cô đã tự kết liễu đời mình cùng với một anh thợ mộc. Cách kể này khiến cho mỗi một sự việc xảy ra trong hiện tại đều bị bủa vây bởi rất nhiều sự kiện trong quá khứ. Sự trì kéo của quá khứ đã làm cho bước đi của hiện tại trong tác phẩm Kawabata trở nên chậm chạp và ngưng đọng.

Theo quy luật của cuộc sống, người ta chỉ có thể lấy quá khứ làm động lực cho hiện tại, sống với hiện tại để hướng tới tương lai. Nhưng, trong tiểu thuyết của Kawabata, dường như các nhân vật luôn có xu hướng sống với quá khứ, còn hiện tại chỉ là duyên cớ để gọi về những gì đã qua. Người đọc thường gặp trong tác phẩm của ông một motif quen thuộc: dựa vào cơ chế liên tưởng, nhân vật thường tìm thấy ở hiện tại một sự gợi nhắc về quá khứ. Điều này cho thấy Kawabata chịu ảnh hưởng khá sâu đậm từ Proust, bởi xây dựng thời gian quá khứ như một ký ức bất chợt ùa về do tác động của một sự liên tưởng từ thực tại là điều mà Proust đã làm rất thành công trong *Đi tìm thời gian đã mất*. Theo quan niệm của Proust, năm tháng trôi đi vĩnh viễn, đã qua rồi chẳng thể nào quay lại được. Trong đời mỗi con người, thời gian chỉ có thể sống dậy nhờ kí ức gắn liền với một sự kiện nào đó. Một bài ca hào hùng về một giai đoạn trong cuộc chiến tranh mà ta đã từng tham gia, bỗng sáng nay nghe được, toàn bộ những kỉ niệm về không gian, con người, khói lửa, những tình cảm ... của thời đó sống dậy trong ta. Có thể coi duyên cớ để làm nên kiệt tác *Đi tìm thời gian đã mất* của Proust chính là miếng bánh madeline chấm vào tách trà nóng trong một ngày gió lạnh, đưa “tôi” trở về miền kí ức thời ở vùng Combray, nơi cô Léonie trao cho “tôi” mẩu bánh chấm nước trà vào mỗi

sáng chủ nhật... Kawabata cũng đã để nhân vật của mình "phục hồi" kỉ niệm thông qua những sự vật gợi nhắc từ hiện tại.

Trong *Người đẹp say ngủ*, hơn mười lần ông Eguchi chìm đắm trong suy tư, hồi tưởng thì có đến chín lần, những dòng hồi tưởng ấy là kết quả của việc gợi nhắc từ hiện tại. Lần đầu tiên đến ngủ trong ngôi nhà bí mật, khi nhìn thấy cô gái bên cạnh có núm vú nhỏ màu trái đào, ông Eguchi liền nhớ tới người yêu đầu tiên với núm vú rướm máu khi ông ân ái cùng nàng, nhớ tới tấm thân tuyệt diệu của nàng cùng kỉ niệm hai người trốn đến Tokyo và dạo chơi trong rừng trúc. Rồi khi nhắm mắt lại, ông thấy một con bướm trắng bay chập chờn, hình ảnh đó làm ông nhớ đến lần gặp lại nàng ở hồ Shinobasu, khi nàng đã có con và đưa bé đội chiếc mũ len màu trắng như một cánh bướm nhỏ... Lần khác, khi nằm bên một người đẹp say ngủ, ông cũng muốn ngủ say như chết và chính ý nghĩ đó đã đưa ông trở về những ngày ở thành phố Kobe với một người đàn bà đã có chồng, có con nhưng thân thể vẫn tuyệt đẹp và khi thức giấc, nàng đã kêu lên: *"Đêm qua em ngủ say như chết"* [68,777]. Trong ngôi nhà bí mật, nhiều lúc ông Eguchi đã có những ý nghĩ quái gở: *"Nếu như ông bóp vào cổ họng cô, liệu cái lưỡi kia có giãy giụa không?"* [68,781] và ông liền nhớ *"ngày xưa đã có lần ông gặp một cô gái điếm còn nhỏ tuổi hơn cô bé này... Cô bé ấy rất giỏi sử dụng cái lưỡi mỏng và dài"* [68,781]. Lần cuối cùng đến ngủ tại ngôi nhà bí mật, ông ngủ cùng một cô gái có đánh son môi. Nhìn đôi môi được phủ một lớp son, *"bỗng nhiên ông nhớ lại nụ hôn cách đây bốn mươi năm"* [68,800]. Và khi có ý định xâm hại đến thân thể cô gái da ngăm đen ngủ cùng với cô gái môi son này với ý nghĩ *"đó là người đàn bà cuối cùng của cuộc đời ta"* thì ông Eguchi lại tự hỏi *"người đàn bà đầu tiên trong cuộc đời ta là ai nhỉ?... Chính là mẹ ta"* [68,806] và ông nhớ tới giây phút ông cùng bố ở bên giường mẹ lúc bà hấp hối.

*Tiếng rền của núi* cũng là một tiểu thuyết có nhiều khoảng thời gian quá khứ được gợi nhắc theo cơ chế liên tưởng. Khi cùng con gái và cháu ngoại đi lễ chùa, ông Shingo nhìn thấy một cây son trà lùn trước một cửa hiệu bán thuốc lá. Hình ảnh đó nhắc ông nhớ về vườn cảnh nhà cha vợ và người chị vợ mà dù lúc sống hay khi đã chết thì ông vẫn nặng lòng tư tưởng: *"Hồi ấy ông cụ đã trồng những cây cảnh đó. Ông ngoại con ấy. Mà mẹ con thì cũng hơi vụng một chút nên ông cụ toàn phải bảo bác con giúp"* [68,498]. Vào một sáng mùa thu, khi ông Shingo đang ngồi mơ màng trên xe lửa thì nhìn thấy những cây keo nở đầy hoa. Những cánh hoa keo dịu dàng, màu trắng hơi vàng có pha chút sắc xanh gợi ông nhớ về một ngày tháng tám lát phất mưa, khi ông vừa ra về từ chỗ một người bạn mới chết vì ung thư gan ở bệnh viện. Lúc ấy, ngồi trên xe taxi đi qua đại lộ dẫn tới Hoàng cung, ông hết sức ngạc nhiên khi trông thấy những cây keo nở hoa, dưới gốc cây phủ đầy những bông hoa rụng màu trắng. Hình ảnh đó đã đọng lại mãi trong kí ức ông như một ấn tượng u buồn nhắc nhớ về cái chết của người bạn. Bây giờ, khi đang ngủ gà ngủ gật trên xe lửa và bắt gặp

những cánh hoa keo trắng, kí ức về người bạn bị ung thư lại ùa về, khiến tâm hồn ông một lần nữa dậy lên nỗi u buồn.

Có thể kể thêm rất nhiều những hồi ức, hồi tưởng của nhân vật được gợi nhắc nhờ hiện tại và người đọc, nếu tinh ý, cũng có thể nhận thấy trong dòng kí ức triền miên ấy những “quá khứ kếp”, “quá khứ lồng trong quá khứ”. Tức là, để đọc được cuốn nhật ký cuộc đời nhân vật trong tác phẩm Kawabata, độc giả phải bóc tách từng lớp kỉ niệm ẩn sâu trong miền kí ức nhiều tầng bậc. Như một búi dây mà mỗi một sợi dây lại có mối liên hệ chặt chẽ với nhau, kí ức sống dậy sẽ gợi về những kỉ niệm xa xưa khác. Nhiều khi chỉ là một gợi ý ở hiện tại nhưng lại có hai, ba kỉ niệm nối nhau hiện về. Trong *Người đẹp say ngủ*, chỉ một mùi sữa thơm phát xuất từ thân thể của cô gái ngủ mê cũng khiến cho từng dòng từng dòng hồi ức tưởng chừng đã vùi sâu ùa về trong tâm trí ông Eguchi: những đứa cháu và cả những người con gái của ông đang trong thời kì bú mẹ, rồi khi nhớ đến đứa con mới sinh vẫn còn bú sữa, “*một kỉ niệm không vui làm ông hồi tiếc liên quan đến mùi sữa đàn bà hiện lên trong trí óc ông*” [747]: Có lần ông bị cô nhân tình ném chiếc áo vào người vì “*đến đây mà trước khi đi lại còn bế đứa con mới đẻ*”. Cô nhân tình biết Eguchi đã có vợ con và vẫn chấp nhận đàn dúi với ông, nhưng mùi trẻ sơ sinh đã làm cô dậy lên nỗi uất hận và ghen tuông dữ dội. “*Mối tình vụng trộm giữa Eguchi với cô nhân tình từ hôm đó nhạt đi rất nhanh*” [68,747]. Lần khác, mùi hương tỏa ra từ tấm thân đầy sức sống của người đẹp ngủ mê khiến ông Eguchi nhớ tới những cánh hoa trà rụng đầy vườn ở Đền Trà Hoa, hoa mẫu đơn mùa đông nở dưới mặt trời ấm áp bên chân hàng rào cao của tu viện cổ ở Yamato, những chùm hoa đậu tía, những đóa đỗ quyên trắng ở thành phố Nara... Những đóa hoa trà lại gợi lên trong ông những kỉ niệm với ba cô con gái đã lấy chồng, đặc biệt là cô con gái út với những vương mắc trong tình yêu và hôn nhân.

Có thể nói, trong tiểu thuyết Kawabata, quá khứ thực sự có sức nặng và là tiếng đồng vọng không nguôi với hiện tại. Với quy luật vận động và nhịp độ chảy trôi khác với trật tự tuyến tính, luôn có xu hướng “hồi cố” - quy hồi quá khứ theo dòng hồi ức triền miên của nhân vật, dạng thời gian “dòng ý thức” đã trở thành phương tiện đặc lực trong việc thể hiện nỗi nhớ khôn nguôi của con người hướng về quá khứ. Nỗi nhớ sâu thẳm những gì đã qua ấy cũng chính là một trong những biểu hiện đặc trưng của niềm bi cảm thời Heian.

## KẾT LUẬN

1. *Aware* là một trong những khái niệm cơ bản của văn hóa - văn học Nhật Bản. Ngay từ thuở bình minh của văn học xứ Phù Tang, *aware* đã được thể hiện rõ nét trong các tác phẩm cổ dưới dạng những xúc cảm nguyên sơ và rất đỗi hồn nhiên, chân thành. Bắt đầu từ thế kỉ XII, thời đại Heian, cùng với sự ohô biến triết lí vô thường của nhà Phật, nội hàm khái niệm *aware* đã có sự thay đổi, trở thành “*nỗi buồn dịu dàng trước sự mong manh, phù du của cái Đẹp*”. Không chỉ thấm đẫm các sáng tác của thời đại này, nỗi buồn trước cái Đẹp vô thường ấy còn được tiếp tục thể hiện, khi đậm khi nhạt, trong tác phẩm của các thời đại sau. Đến thế kỉ XX, cảm hứng trước sự biến tan của cái Đẹp đã được truyền xuống ngòi bút của Kawabata, và với tài năng của một thiên tài, ông đã làm sống dậy cả một dòng sông truyền thống trong những tác phẩm đã trở thành bất hủ của mình. Có thể nói, cảm thức *aware* bao trùm thế giới nghệ thuật của Kawabata đã chi phối việc xây dựng các hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm.

2. Nhân vật là một trong những yếu tố quan trọng quyết định sức sống của một tác phẩm, là trung tâm điểm của bức tranh mà người nghệ sĩ đã dày công dàn dựng. Nhân vật văn học, dù ít dù nhiều, đều thể hiện quan niệm nghệ thuật và lí tưởng của nhà văn về con người cũng như tình cảm thái độ của anh ta đối với thế giới hiện thực.

Các nhân vật nam chính trong tiểu thuyết Kawabata là con người của thế giới cảm giác và cảm xúc. Đó là những người có *trái tim biết aware*, có thể hiểu và rung cảm sâu sắc trước sức mạnh khơi gợi cảm xúc của sự vật nhờ trực cảm trong ngần. Với tâm hồn tinh tế và nhạy cảm, họ là người có khả năng nắm bắt được cái Đẹp đích thực, cái Đẹp trong thiên nhiên nguyên sơ và trinh bạch, cái Đẹp cổ kính của truyền thống văn hóa, những giá trị tinh thần đã được người dân xứ hoa anh đào kiến tạo suốt hàng ngàn năm lịch sử. Nhưng trong bối cảnh xã hội Nhật Bản hiện đại đương thời, cái Đẹp dường như đang phải chịu đọa đày, bị mai một, phai tàn bởi sự thực dụng, vô cảm của con người. Không thể tìm đâu thấy cái Đẹp trong cuộc sống ngột ngạt thực tại, người lữ khách mang trong tim nỗi u hoài cất bước hành hương tìm lại cái Đẹp còn ẩn khuất trong thiên nhiên và cõi sâu hồn người. Vì cái Đẹp, họ sẵn sàng thực hiện cuộc viễn du tinh thần qua những miền không gian và thời gian sâu thẳm, thậm chí vượt lên cả thành kiến trần tục của người đời vốn coi những gì đi ngược lại cấm kị của tôn giáo và đạo đức là vô luân.

Trên bước đường hành hương thiên lý đến đền thờ của cái Đẹp, lúc đầu họ không tránh khỏi những lầm lạc, ngộ nhận. Nhưng rồi, nơi đích đến của cuộc hành trình, họ đã tìm thấy cái Đẹp đích thực – cái đẹp của bản ngã tính nữ khiến họ muôn đời ngưỡng vọng, theo dấu. Chiêm ngưỡng những người phụ nữ trong trắng, thanh cao như soi mình trong một tấm gương kỳ diệu, người lữ khách đã nhìn thấy tất cả sự phàm tục, bụi bặm nơi đáy sâu hồn mình để từ đó được thanh tẩy, đốn



ngộ, tỉnh thức. Quá trình người lữ khách ra đi kiếm tìm cái Đẹp hóa ra lại là cuộc hành trình trở về với bản chất trong sáng, thánh thiện của chính tâm mình.

Xây dựng hình tượng người lữ khách có tâm hồn tinh tế, nhạy cảm, luôn khát khao cái Đẹp và hình tượng người phụ nữ có vẻ đẹp và số phận như những cánh anh đào, dường như Kawabata muốn gửi gắm một thông điệp đến bạn đọc: Cái Đẹp thì vĩnh cửu nhưng hiện thân của nó giữa cuộc đời thực thì mong manh vô cùng; nó sẽ dễ dàng bị mất đi vì sự ghê lạnh, thờ ơ, vô cảm của người đời; vì thế, muốn cứu cái Đẹp khỏi sự đọa đày, có lẽ không gì khác hơn chính bằng một trái tim biết xúc cảm, một tâm hồn tinh tế, biết trân trọng và nâng niu mọi vẻ đẹp hiện hữu xung quanh.

3. Hình tượng nhân vật trong các tác phẩm văn học không tồn tại độc lập tự nó mà luôn luôn tồn tại trong một môi trường, hoàn cảnh tự nhiên-xã hội. Đặc biệt trong văn học phương Đông nói chung, văn học Nhật Bản nói riêng, nơi con người quan niệm không gian không chỉ là môi trường cho tồn tại mà còn là một năng lực gắn bó máu thịt, đồng thời với con người, thì hình tượng không gian càng có vai trò quan trọng trong việc tìm hiểu hình tượng nhân vật cũng như tầng sâu tư tưởng của tác phẩm. Trong không gian, ta nhận thấy bước đi của thời gian. Vì vậy, khi bàn đến vấn đề không gian trong tác phẩm, bao giờ ta cũng phải gắn nó trong mối quan hệ với thời gian. Cùng với hình tượng nhân vật, hình tượng không – thời gian đã tạo nên thế giới nghệ thuật như một chỉnh thể mang quan niệm của nhà văn.

Nhân vật chính trong tiểu thuyết của Kawabata thường là một con người mãi miết với cuộc hành trình khám phá cái Đẹp. Theo từng bước đường hành hương của người lữ khách, những không gian hiện hữu cái Đẹp dần dần hiện ra. Đó là thiên nhiên nguyên sơ, tinh khiết, sống động, là thành phố Kyoto cổ kính, linh thiêng với biết bao đền chùa, lễ hội, là những trà thất đơn sơ nơi diễn ra những nghi thức truyền thống của trà đạo... Song, trong bối cảnh cái Đẹp đang dần dần bị mai một, các khoảng không gian ấy luôn toát lên vẻ mong manh, hư ảo hoặc cũ kỹ, mục nát, thậm chí có trường hợp ô uế và biến chất, hiện lên trong những khoảng thời gian tàn úa – giao mùa và chiều muộn. Đi trong những khoảng không - thời gian ấy như đứng trước thực trạng suy tàn của cái Đẹp, người lữ khách bao giờ cũng cảm thấy một nỗi ai oán, cô đơn vời vợi đè nặng lên cõi lòng. Không tìm được cái Đẹp trong thực tại, người lữ khách buộc phải cất bước du hành về miền dĩ vãng xa xôi nhằm tìm lại cái Đẹp đã bị đánh mất trong xã hội đương thời. Chính điểm này đã tạo ra một chiều kích không – thời gian hoàn toàn khác trong tác phẩm: thời gian dòng ý thức và không gian tâm tưởng.

Nhân vật lữ khách của Kawabata bao giờ cũng hiện ra trong dòng suy tư, hoài niệm, xúc cảm. Đó là con người tâm lý với cõi nội tâm sâu kín. Hơn nữa, do tác giả vận dụng kỹ thuật dòng ý thức để khai thác đời sống nội tâm nhân vật nên mọi diễn tiến của không gian, thời gian đều phụ thuộc rất nhiều vào dòng hồi ức triền miên của nhân vật. Thời gian, vì thế, không còn đơn thuần là thời

gian sự kiện, không gian cũng không đơn giản là không gian bối cảnh. Thời gian dòng ý thức, với đặc điểm quy hồi quá khứ, và không gian tâm tưởng được tạo nên từ lớp lớp hoài niệm trong tâm hồn nhân vật đã trở thành phương tiện đắc lực trong việc thể hiện nỗi nhớ khôn nguôi của con người về những gì tốt đẹp đã qua - một trong những đặc trưng cơ bản của niềm bi cảm thời Heian. Có thể nói, với nghệ thuật xây dựng không gian và thời gian, tác phẩm của Kawabata không những để lại dấu ấn riêng của mình mà còn ít nhiều góp phần đưa văn học Nhật Bản đến gần hơn tới xu hướng của một dòng văn học rất phổ biến ở nửa sau thế kỉ XX, văn học hậu hiện đại.

4. *Aware* – nỗi u buồn trước sự tàn phai của cái Đẹp - trong tiểu thuyết Kawabata là một đề tài không mới. Song, tìm hiểu nó từ những vấn đề của thi pháp học, có lẽ là một hướng tiếp cận khá mới mẻ. Trong phạm vi một luận văn cao học, chúng tôi đã cố gắng khảo sát, phân tích, so sánh nhằm làm sáng tỏ phần nào những khía cạnh của đề tài, từ đó khẳng định *aware* (bi cảm) là một trong những yếu tố quan trọng góp phần đưa tiểu thuyết Kawabata lên hàng di sản tinh thần quý giá của nhân loại thế kỉ XX. Chúng tôi nghĩ rằng đề tài vẫn còn rất nhiều vỉa tầng chờ đợi những mũi khoan khám phá của người đi sau trong những công trình nghiên cứu tiếp theo.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

### Tư liệu tiếng Việt

1. Lại Nguyên Ân (1999), *150 thuật ngữ văn học*, NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội.
2. M. Bakhtin, *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Bộ Văn hoá và Thông tin Thể thao - Trường viết văn Nguyễn Du, 1992.
3. Đoàn Nhật Chấn (1996), *Truyện cổ nước Nhật và bản sắc dân tộc Nhật Bản*, NXB Văn học, Hà Nội.
4. Nhật Chiêu (1991), *Yasunari Kawabata – Người cứu rỗi cái đẹp*, Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.
5. Nhật Chiêu (1994), *Basho và thơ haiku*, NXB Văn học, Hà Nội.
6. Nhật Chiêu (1997), *Manyoshu (Vạn diệp tập) hay là thơ ca từ mọi nẻo đường đời*, Tạp chí Văn học, số 9, Hà Nội.
7. Nhật Chiêu (1997), *Câu chuyện văn chương phương Đông*, NXB Giáo dục, Tp.HCM.
8. Nhật Chiêu (2000), *Thế giới Yasunari Kawabata (hay là cái đẹp : Hình và bóng)*, Tạp chí Văn học, số 3, Hà Nội.
9. Nhật Chiêu (2001), *Genji Monogatari – Kiệt tác của văn học Nhật Bản*, Tạp chí Văn học, số 11, Hà Nội.
10. Nhật Chiêu (2001), *Thơ ca Nhật Bản*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
11. Nhật Chiêu (2003), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
12. Mai Chưởng Đức (1972), *Yasunari Kawabata – nhà văn Nhật Bản đầu tiên được lãnh giải thưởng Nobel văn học*, Tạp chí Văn, số 144, Sài Gòn.
13. N.T.Fedorenko (1999), *Kawabata – Con mắt nhìn thấu cái đẹp*, Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.
14. Đoàn Lê Giang (2000), *Kawabata – Cái đẹp truyền thống qua thấu kính hiện đại*, Tuyển tập Văn chương 6, NXB Thanh Niên, Tp HCM.
15. Đỗ Thị Thu Hà (2003), *Cái đẹp và người phụ nữ trong tác phẩm của Yasunari Kawabata và R.Tagore*, Kỷ yếu hội thảo “30 năm hợp tác hữu nghị Việt Nam – Nhật Bản”, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
16. Khương Việt Hà (2004), *Thủ pháp tương phản trong truyện “Người đẹp say ngủ” của Yasunari Kawabata*, Tạp chí Nghiên cứu văn học, số 1, Hà Nội.
17. Khương Việt Hà (2005), *Các khuynh hướng phản tự nhiên chủ nghĩa trong văn học Nhật Bản đầu XX*, tạp chí Nghiên cứu văn học, số 8, Hà Nội.

18. Khương Việt Hà (2006), *Mĩ học Yasunari Kawabata*, Tạp chí Nghiên cứu văn học, số 6, Hà Nội.
19. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi đồng chủ biên (2004), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
20. Nguyễn Sĩ Hạnh (1969), *Yasunari Kawabata dưới nhãn quan Tây phương*, Tạp chí Văn Sài Gòn, số đặc biệt về Y.Kawabata, Sài Gòn.
21. Đào Thị Thu Hằng (2005), *Yasunari Kawabata giữa dòng chảy Đông Tây*, Tạp chí Nghiên cứu văn học, số 7, Hà Nội.
22. Đào Thị Thu Hằng (2007), *Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata*, NXB Giáo dục, Tp HCM.
23. Trần Thu Hằng (2007), *Truyện ngắn trong lòng bàn tay – cái nhìn thẩm mỹ trong suốt*, trang web [evan.com.vn](http://evan.com.vn).
24. Hasebe Heikichi (1997), *Văn hóa và văn học Nhật Bản-đặc điểm chung và sự tiếp nhận ở góc độ cá nhân*, Luận án tiến sĩ Khoa Ngữ văn, Viện Văn học, Hà Nội.
25. Nguyễn Quốc Hùng chủ biên (2007), *Lịch sử Nhật Bản*, NXB Thế Giới, Hà Nội.
26. Lê Thị Hương (2001), *Kawabata Yasunari – Người lữ khách ưu sầu đi tìm cái đẹp*, Tạp chí Sông Hương, số 154.
27. Ishida Kazuyoshi (1973), *Nhật Bản tư tưởng sử*, Châm Vũ - Nguyễn Văn Tàn dịch, Ủy Ban dịch thuật, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản, Sài Gòn.
28. Donald Keene (2005), *Bình minh đến từ phương đông*, Đào Thị Thu Hằng trích dịch trong *Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm*, NXB Lao động, Hà Nội.
29. N.I.Konrat (2007), *Phương Đông học*, NXB Văn học, Trung tâm nghiên cứu quốc học, TP. HCM
30. N.I.Konrat (1999), *Văn học Nhật Bản từ cổ đến cận đại*, Trịnh Bá Đình dịch, NXB Đà Nẵng, Đà Nẵng.
31. Sei Kubota (1965), *Tình hình văn học hiện đại Nhật Bản*, Tạp chí văn học, số 6, Hà Nội.
32. Thụy Khuê (2005), *Từ Murasaki đến Kawabata*, Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.
33. Nguyễn Thị Mai Liên (2003), *Xuôi dòng văn học Nhật Bản*, Giáo trình văn học, khoa Ngữ Văn trường Đại học Sư phạm Hà Nội.
34. Nguyễn Thị Mai Liên (2005), *Yasunari Kawabata – Lữ khách muôn đời đi tìm cái đẹp*, Tạp chí Nghiên cứu văn học, số 11, Hà Nội.

35. Hoàng Long (2004), *Những đặc điểm thi pháp truyện trong lòng bàn tay của Yasunari Kawabata*, Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.
36. Phạm Công Luận, Asako Kato (1998), *Những sắc màu Nhật Bản*, NXB Trẻ, Tp.HCM.
37. Nguyễn Tiên Lược (2000), *Kawabata Yasunari và Oe Kenzaburo – Hai giải thưởng Nobel, hai khuynh hướng sáng tác*, Văn chương- tuyển tập 6, NXB Thanh niên, Tp. HCM.
38. Phương Lựu (chủ biên), *Lý luận văn học*, NXB Giáo dục, 2004.
39. Đỗ Văn Minh (1965), *Cá tính và tâm tình người Nhật*, Sài Gòn.
40. Numano Mitsuyoshi (2009), *Thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản-Từ “Truyện Genji” đến Murakami Haruki*, Lương Việt Dũng dịch, Kỉ yếu hội thảo Văn học Nhật Bản, Trường Đại học Khoa học xã hội và nhân văn, TP.HCM.
41. Numano Mitsuyoshi (2009), *Văn học Nhật Bản: lịch sử và đặc trưng-từ mono no aware đến kawaii*, Lương Việt Dũng dịch, Kỉ yếu hội thảo Văn học Nhật Bản, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Tp.HCM.
42. Hữu Ngọc (1991), *Cảm nghĩ về văn hóa Nhật Bản*, Tạp chí Văn học, số tháng 7+8, Hà Nội.
43. Hữu Ngọc (1992), *Đạo chơi vườn văn Nhật Bản*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
44. Nhiều tác giả (1998), *Văn học Nhật Bản*, Viện thông tin Khoa học Xã hội, Hà Nội.
45. Nhiều tác giả (2009), *Kỉ yếu hội thảo Kawabata Yasunari trong nhà trường*, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
46. Vũ Dương Ninh chủ biên (1998), *Lược sử văn minh thế giới*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
47. Anders Osterling (2004), *Giới thiệu giải Nobel văn chương năm 1968*, Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.
48. V.V.Otrinnikov (1996), *Những quan niệm thẩm mỹ độc đáo về nghệ thuật của người Nhật Bản*, Phong Vũ dịch, Tạp chí Văn học, số 5, Hà Nội.
49. V.Pronikov, I.Ladanov (2004), *Người Nhật*, Đức Dương biên soạn, NXB Tổng hợp, Tp. HCM.
50. G.B.Sansom (1990), *Lược sử văn hóa Nhật Bản*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
51. Murakami Shigeyoshi (2005), *Tôn giáo Nhật Bản*, Trần Văn Trình dịch, NXB Tôn giáo, Hà Nội.
52. Trần Đình Sử (1998), *Dẫn luận thi pháp học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
53. Trần Đình Sử chủ biên (2004), *Tự sự học (một số vấn đề lý luận và lịch sử)*, NXB Đại học Sư phạm, 2004, Hà Nội.
54. Vũ Thư Thanh (1969), *Yasunari Kawabata cuộc đời và sự nghiệp*, tạp chí Văn Sài Gòn, số đặc biệt về Kawabata, Sài Gòn.

55. Trần Thị Thuận (2000), “*Cánh tay*” và *Cái Đẹp của Bản Ngã Tính Nữ*, Văn chương tuyển tập 6, NXB Thanh niên, Tp.HCM.
56. Lương Duy Thứ chủ biên (1997), *Đại cương văn hóa phương Đông*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
57. Nguyễn Nam Trân, *Truyện Genji-Di sản văn hóa thế giới, niềm tự hào của Nhật Bản*, [www.maxreading.com/sach-hay/lich-su-van-hoc-nhat-ban](http://www.maxreading.com/sach-hay/lich-su-van-hoc-nhat-ban).
58. Nguyễn Nam Trân, *Manyoshu-Tìm hiểu cái đẹp của dòng thơ waka trong tuyển tập thơ tối cổ của người Nhật*, [www.maxreading.com/sach-hay/lich-su-van-hoc-nhat-ban](http://www.maxreading.com/sach-hay/lich-su-van-hoc-nhat-ban).
59. Nguyễn Nam Trân, *Niềm hoan lạc, nỗi bi thương-Theo chân Tanizaki Junichiro và Kawabata Yasunari đi tìm cái đẹp Nhật Bản muôn thuở*, [www.maxreading.com/sach-hay/lich-su-van-hoc-nhat-ban](http://www.maxreading.com/sach-hay/lich-su-van-hoc-nhat-ban).
60. Lưu Đức Trung (1997), *Yasunari Kawabata cuộc đời và tác phẩm*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
61. Lưu Đức Trung (1999), *Thi pháp tiểu thuyết của Yasunari Kawabata nhà văn lớn Nhật Bản*, Tạp chí văn học, số 9, Hà Nội.
62. Lưu Đức Trung chủ biên (2001), *Chân dung các nhà văn thế giới*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
63. Lưu Đức Trung (2003), *Bước vào vườn hoa văn học Châu Á*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
64. Hà Thanh Vân (2000), *Từ Murasaki đến Kawabata*, Văn chương tuyển tập 6, NXB Thanh niên, Tp HCM.
65. Nguyễn Thị Thanh Xuân chủ biên (2008), *Văn học Nhật Bản ở Việt Nam*, NXB Đại học Quốc gia Tp.HCM, tp.HCM.
66. Keiko Yamanaka (1991), *Con người và thời đại - người Nhật thập kỉ 90*, NXB Tp.HCM, Tp.HCM.
67. Kawabata Yasunari (1968), *Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản (Diễn từ Nobel)*, Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.
68. Kawabata Yasunari (2005), *Yasunari Kawabata – Tuyển tập tác phẩm*, Nhiều người dịch, NXB Lao động, Hà Nội.

#### **Tư liệu tiếng Anh**

69. John Gillespie (2007), *Mono no aware: the Japanese beauty aesthetic*, [www.srichinmoyart.com](http://www.srichinmoyart.com)
70. Richard Hooker (1996), *The flowering of Japanese literature*, [www.wsu.edu](http://www.wsu.edu).
71. Michael Marra (1995), “*Japanese Aesthetics: The Constructinon of Meaning*”, [www.ccbs.ntu.edu.tw](http://www.ccbs.ntu.edu.tw).
72. Miller Marra (1996), “*Teaching Japanese Aesthetics: Whys and Hows for Non-Specialists*”, [www.aesthetics-online.org](http://www.aesthetics-online.org).

73. Mootori Norinaga (2007), *The poetics of Mootori Norinaga : A Hermeneutical Journey*, translated and edited by Michael F.Mara, University of Hawaii Press.
74. Yuriko Saito, *The Japanese appreciation of nature*, British Journal of Aesthetics, Vo.25, No.3, Summer 1985.
75. Todd Shimoda (2009), *Oh! Amystery of "mono no aware"*, [www.ohthenovel.wordpress.com](http://www.ohthenovel.wordpress.com).
76. Robert D. Wilson (2007), *Review of "The Poetics of Motoori Norinaga: Hermeneutical Journey"*, [www.simplyhaiku.com](http://www.simplyhaiku.com).
77. S.Lousisa Wei, *Lyric as the Bridge of Dreams: Genji Monogatari and Japanese Aesthetics*, from: <http://jairo.nii.ac.jp/0106/00001902>.

## **PHỤ LỤC**



## VỀ MONO NO AWARE<sup>9</sup>

Mootori Norinaga

Có người đặt ra cho tôi câu hỏi này: Ông muốn nói gì thông qua cụm từ “*biết mono no aware* (nỗi bi ai của sự vật)”? Tôi đã trả lời: Trong lời giới thiệu Kokinshu, tôi đọc thấy đoạn văn này: “*Thơ ca Nhật Bản có một trái tim tựa như cái hạt và lời thơ giống như những chiếc lá*”<sup>10</sup>. Trái tim (kokoro) này là thứ có thể thấu cảm *mono no aware*. Lời giới thiệu ấy tiếp tục như sau: “*Vì rất nhiều hành động của họ, con người sống trên thế gian thể hiện những điều họ thấu cảm trong tim bằng cách giao phó cảm xúc của mình cho những gì họ nhìn và nghe thấy*”<sup>11</sup>. Trái tim được đề cập trong câu “*họ thấu cảm trong tim*” cũng chính là trái tim hiểu được *mono no aware*. Trái tim được đề cập trong câu thứ nhất của lời giới thiệu là một khái niệm chung chung, còn “*trái tim thấu cảm*” được nhắc đến trong câu thứ hai là lời giải thích cụ thể nghĩa của khái niệm chung chung này. Ta thấy một ví dụ khác giải thích cho cái gọi là “*biết mono no aware*” ở một câu trong lời tựa bản dịch Kokinshu của Trung Quốc: “*Những suy nghĩ của họ rất dễ lay động, tâm trạng họ dao động giữa buồn đau và hạnh phúc*”<sup>12</sup>.

Lí do vì sao tất cả những câu trên là minh chứng cho cái gọi là “*biết mono no aware*” là bởi mỗi sinh vật sống trên thế gian đều sở hữu một trái tim biết cảm xúc (kokoro)<sup>13</sup>. Khi có một trái tim, thông qua việc tiếp xúc với sự vật, chúng tất yếu có suy nghĩ. Vì thế, mỗi sinh vật đều có khả năng reo ca (uta). Vì con người là sinh vật sống vượt trội hơn vô số sinh thể khác nên khi anh ta trực cảm và với một trái tim trong trẻo, những suy nghĩ của anh ta trở nên cực kì sâu sắc. Hơn nữa, con người bộc lộ mình qua việc làm và hành động rõ hơn so với động vật. Anh ta gặp rất nhiều sự vật trong đời sống thực, nhiều hơn cả suy nghĩ. Vì vậy, thật vô lí khi nghĩ rằng con người có thể sống mà không có thơ ca. Khi đặt ra câu hỏi vì sao suy nghĩ của con người sâu sắc đến vậy, tôi chỉ có thể trả lời đó là vì họ biết *mono no aware*. Khi con người thực hiện một hoạt động, rồi mỗi lần họ thực hiện lại hoạt động này, trái tim họ rung động<sup>14</sup> và không còn giữ nguyên trạng thái. Rung động nghĩa là

<sup>9</sup> Isonokami no Sasamegoto 1:12-14, Hino Tatsuo, Motoori Norinaga Shu, trang 280-315.

<sup>10</sup> Norinaga theo cách hiểu của Kensho (1130? – 1209?) về câu này như được viết trong Kokin Wakashu Kensho Chu (Những ghi chép của Kensho về Kokinshu, 1191), theo như lời người giới thiệu nói, hitosu kokoro (một trái tim), hơn là câu thông thường được chấp nhận hito no kokoro (trái tim con người). Trong bản dịch của McCullough, “*Thơ ca Nhật Bản mang trái tim người như chiếc hạt và lời thơ như những chiếc lá*”. Kokin Waka Shu, trang 3.

<sup>11</sup> Nó hình thành khi con người dùng những điều trông thấy và nghe thấy để biểu lộ cảm xúc được gọi lên bởi vô vàn những sự việc trong đời sống của họ. McCullough, Kokin Waka Shu, trang 3.

<sup>12</sup> “*Thơ ca Nhật Bản bắt rễ trên mặt đất của trái tim và đơm hoa trong lùm cây ngôn từ. Con người không thể mãi thờ ơ khi họ sống trên thế giới: suy nghĩ của họ rất dễ lay động, tâm trạng họ thay đổi giữa buồn đau và hạnh phúc. Một bài thơ là một sự đáp lại bằng ngôn từ đối với một cảm xúc khuấy động trái tim*”. McCullough, Kokin Waka Shu, trang 256.

<sup>13</sup> Norinaga tạo ra rất nhiều biến đổi về câu thứ ba trong lời giới thiệu của Ki no Tsurayuki: “*Tiếng ca của chú chim chích giữa đám hoa, giọng ca của con ếch trên mặt nước – những tiếng ca này cho chúng ta biết rằng mỗi sinh vật sống đều ca hát*”. McCullough, Kokin Waka Shu, trang 3.

<sup>14</sup> Lit., “*trái tim nhạy cảm rung động*”. Lời trích dẫn này lấy từ lời giới thiệu quan trọng dành cho tác phẩm Shi-jing (Thơ ca kinh điển). “*Những tình cảm rung động một cách thâm kín, và được hiện thân trong ngôn từ. Khi ngôn từ trở nên không đủ, chúng cầu viện đến tiếng thở mạnh và kêu lên, khi tiếng thở và tiếng kêu không đủ, chúng phải nhờ đến việc kéo dài lời nói thành bài ca.*” -

có rất nhiều tình cảm, chẳng hạn như hạnh phúc lúc này, đau buồn lúc khác, giận dữ hoặc vui mừng, hay thích thú hân hoan, hoặc vô cùng lo lắng, hoặc tràn đầy tình yêu, lòng hận thù, hoặc khao khát hoặc phần nộ... Nói cách khác, trái tim rung động vì nó biết *mono no aware*.

Tôi sẽ đưa ra vài ví dụ cho thấy trái tim rung động bởi nó biết *mono no aware* nghĩa là gì. Khi một người gặp cái gì đó mà anh ta nên hạnh phúc và anh ta có cảm giác hạnh phúc thì niềm hạnh phúc ấy bắt nguồn từ việc hiểu cốt lõi của điều thực sự tạo nên cảm giác hạnh phúc<sup>15</sup>. Tương tự, khi con người bắt gặp điều gì mà anh ta nên buồn và anh ta có những cảm xúc buồn thì nỗi buồn ấy cũng bắt nguồn từ việc hiểu bản chất của điều thực sự gây nên cảm xúc ấy. Cho nên, hiểu *mono no aware* có nghĩa là nhận thức được bản chất của niềm vui hay nỗi buồn trong khi trải nghiệm thế giới<sup>16</sup>. Khi ta không hiểu bản chất của sự vật, trái tim ta không có suy nghĩ sâu sắc, ta không buồn cũng không vui, không hạnh phúc cũng không đau khổ. Không có được những suy tư xúc cảm thì không có thơ ca.

Bởi thế, trong chừng mực mỗi sinh vật sống có khả năng nhận thức bản chất của sự vật, dù ở mức độ khác nhau, và có hiểu biết về niềm vui hay nỗi buồn, tự bản thân chúng có thơ ca trong mình. Sự hiểu biết của con người về bản chất của sự vật có mức độ nông sâu khác nhau. Vì ở động vật, mức độ này nông nên có vẻ như so với con người, chúng không có khả năng nhận thức sự vật. Cao cấp hơn, con người có khả năng nhận thức tốt bản chất các sự vật, và biết họ rung động trước chúng như thế nào (*mono no aware*). Thậm chí, trong con người, cũng có những người suy nghĩ sâu sắc và những người suy nghĩ nông cạn. Trong khi có những người hiểu biết sâu sắc về *mono no aware*, lại có những người có thể hoàn toàn thờ ơ với nó. Vì có sự khác biệt lớn giữa hai kiểu người này, số lượng những người thiếu hiểu biết về *mono no aware* thường khá lớn. Như một vấn đề của thực tế, ta không thể nói rằng họ thiếu hiểu biết về *mono no aware*. Sự khác nhau giữa hai kiểu người là ở mức độ nông hay sâu. Thơ bắt nguồn từ độ sâu của hiểu biết con người về *mono no aware*.

Trên đây là những nét chính về ý nghĩa của việc hiểu *mono no aware*. Nếu cần nói chi tiết hơn về nó, tôi có thể nói rằng: “*run động trước sự vật bên ngoài*” là định nghĩa chính xác của việc hiểu

---

Bản dịch *Văn học kinh điển Trung Quốc* tập 4 của Jame Legge (NXB Đại học Hồng Kông, 1960), trang 34. Cũng có thể xem bản dịch của Owen: “*Những tình cảm bị khuấy động từ bên trong và tạo thành lời. Nếu như bản thân lời là không đủ, ta thốt ra qua tiếng thở dài. Nếu thở dài mà không đủ, ta hát chúng lên.*” – Stephen Owen, *Những hiểu biết về tư tưởng văn học Trung Quốc* (Cambridge, MA: Hội đồng nghiên cứu Đông Á, Đại học Harvard, 1992), trang 41.

<sup>15</sup> Với Norinaga, hiểu biết *mono no aware* cũng tương đương với hiểu biết bản chất của hiện tượng.

<sup>16</sup> Norinaga đưa ra ví dụ đầy thi vị từ *Tập thơ của Minamoto no Shigeyuki* sau đây:

Dù tôi nghĩ rằng tôi không hiểu  
Ý nghĩa của “aware”  
Trái tim tôi  
Chắc chắn sẽ rung lên  
Trước tiếng kêu tha thiết của lũ côn trùng

*mono no aware*<sup>17</sup>. Mặc dù thông thường, từ “*rung động*” thường chỉ áp dụng cho những cảm xúc tích cực, thực tế trường hợp này không phải như vậy<sup>18</sup>. Thậm chí, các từ điển giải thích chữ “*kan*” (“*cảm*”) với chú thích: cảm động<sup>19</sup>, nói rằng nó có nghĩa là tình cảm, cảm xúc sâu sắc. Nó có nghĩa là rung động bởi bất kì loại cảm xúc nào khi trải nghiệm thực tế bên ngoài. Tuy nhiên, ở đất nước chúng ta, “*rung động*” chỉ sử dụng cho những cảm xúc vui. Mặc dù viết động từ “*mezuru*”(ngưỡng mộ) với chữ “*kan*” là thích hợp nhưng sẽ là không thích hợp nếu ta đọc từ “*mezuru*” này. Lí do là vì sự ngưỡng mộ (*mezuru*) là một trong số rất nhiều cảm xúc khác nhau. Cho nên, có thể chấp nhận được nếu chúng ta dùng nó cho chữ “*kan*” (cảm). Tuy nhiên, vì nghĩa “*rung động*” không chỉ giới hạn ở xúc cảm ngưỡng mộ, giống như chữ “*kan*” và đọc nó “*mezuru*” không thể nói hết toàn bộ ý nghĩa của chữ này. Rung động bởi tất cả các loại cảm xúc và có khả năng có những suy nghĩ sâu sắc, cho dù chủ thể buồn hay vui, là toàn bộ ví dụ về “*rung động*”. Cho nên “*rung động*” không phải gì khác ngoài hiểu biết về *mono no aware*. Tôi đã viết chi tiết về sự hiểu biết này trong cuốn sách của tôi “*Shinbun Yoryo*” (*Những tinh túy trong tác phẩm của Murasaki*)<sup>20</sup>.

Vì vậy *aware* là từ có nghĩa “*rung động một cách sâu sắc*”. Thời gian sau đó, *aware* thường chỉ cảm xúc buồn và thường được viết bằng từ “*ai*” (buồn rầu). Tuy nhiên, chữ này chỉ chỉ ra một trong rất nhiều cảm xúc bao hàm trong từ *aware*, ý nghĩa của *aware* không chỉ giới hạn ở nỗi buồn. Trong *Manyoshu*, từ *aware* được viết bằng chữ *awa*<sup>21</sup> và *re*. Những chữ này cũng chỉ chuyển tải được một phần ý nghĩa của *aware* mà thực tế không nói hết được những hàm ý của nó. Nguyên ủy, *aware* vốn là một từ điển đạt tiếng thở sâu – một cách phát âm rõ ràng của những xúc cảm trong nội tâm con người bất kể địa vị xã hội của người trải nghiệm chúng. Nó có dạng tương tự như “*chao ôi*” hay “*chà*”. Chúng ta có thể thấy điều này bằng cách nhìn vào dòng chữ trong “*Những ghi chép về hoàng đế Ninken*”; “*Câu nên được đọc là “agatsuma haya to” (Ôi, đức lang quân của em!)*”<sup>22</sup> cũng như ghi chú trong “*Những ghi chép về nữ hoàng Kyogoku*” nói rằng chữ nên được đọc là “*chà*”<sup>23</sup>. Thêm nữa, có rất nhiều ví dụ trong *Kanbun* trong đó các từ “*wuhu*, “*yujie*” và “*yi*” được đọc là *aa* (*chao ôi*). Từ “*chao ôi*” là một cách thể hiện của tiếng thở sâu. Trong “*Kogoshui*” (*Những mẫu kiến thức*

<sup>17</sup> “*Rung động trước sự vật bên ngoài*” (*mono ni kanzuru*) là câu trích dẫn lấy từ “*Ghi chép về âm nhạc*” của *Sách về các nghi lễ*: “*Khi tâm trí con người bị khuấy động, sự vật bên ngoài nào đó đã tạo nên điều đó. Bị khuấy động (cảm) bởi các sự vật bên ngoài thành hành động, chúng tạo thành âm thanh*”. “*Con người được yên bình sinh ra: đây là bản chất tự nhiên trời phú. Rung động trước các sự vật bên ngoài và bắt đầu bày tỏ là khao khát nảy ra trong bản chất tự nhiên đó.*” – Bản dịch Tiếng Anh của Owen, *Những hiểu biết về tưởng văn học Trung Quốc*, trang 50 -51 và 53.

<sup>18</sup> Thời Edo từ *Kanzuru* chỉ được dùng cho những cảm xúc tích cực. Nó không được dùng trong những trường hợp liên quan đến nỗi buồn hay sự căm ghét.

<sup>19</sup> Ý muốn nói đến Kang-xi zi – dian.

<sup>20</sup> Viết năm 1763, phần phân tích Truyện Genji nằm trong Hini Tatsuo, Motoori Norinaga Shu. Xem các phần ở trang 61-63, 84-89, 112-140, 159-163, 195-201, 215-224 và 235-241.

<sup>21</sup> Chữ này được sáng tạo ở Nhật Bản, nó không được ghi trong một từ điển tiếng Trung nào, và cũng không có một ý nghĩa gì cụ thể.

<sup>22</sup> Ngày thứ 4 của tháng 9 năm 493. Đây là lời than khóc của một người phụ nữ sống ở Mitsu tại Naniwa. “*Khổ thân tôi (aware), ôi đức lang quân mạnh mẽ! Với em chàng còn hơn một người anh trai!*”, Aston, Nihongi, tập 1, trang 396.

<sup>23</sup> Nihongi, tháng 6 năm 645.

lượm lặt từ các chuyện cổ), chúng ta tìm thấy câu này<sup>24</sup>: *Lúc này lần đầu tiên bầu trời trở nên trong trẻo. Tất cả mọi người đều có thể nhìn thấy nhau. gương mặt họ tràn đầy niềm vui. Giang rộng vòng tay, họ ca hát và nhảy múa, và họ nói: “Chao ôi (aware)! Thật (ana) đẹp làm sao, thật vui sướng biết bao, thật khoan khoái biết chừng nào!”*. Mặc dù có một vài nghi ngờ liên quan đến đoạn văn này<sup>25</sup>, chúng vẫn có vẻ như ngôn ngữ cổ. Đoạn văn này nói về sự xuất hiện của Thái Dương thần nữ trong hang trời<sup>26</sup>. Tuy nhiên, chú thích cho biết “aware” có nghĩa là “bầu trời trong sáng” (ame hare) là một giả thuyết được người đời sau đưa ra, không đáng tin cậy. Tôi đề cập vấn đề từ nguyên học ở đây vì các học giả đã lầm lẫn khi tin rằng “aware” là “bầu trời trong sáng”<sup>27</sup>. Trong đoạn văn trên, “aware” và “ana” là sự bắt chước biểu hiện của tiếng thở sâu.

Ta có các bài thơ do Yamatodake no Mikoto sáng tác:

*Chao ôi (aware)! Cây thông đơn độc  
đứng đối diện  
Owari  
ôi chao – cây thông đơn độc  
nếu người là người  
ta sẽ khoác lên người tấm áo  
se ao trên mình người một thanh gươm.<sup>28</sup>*  
\*\*\*  
*...Izumo  
người chiến sĩ mang thanh gươm  
bọc trong mớ dây leo  
nhưng không có lưỡi, chao ôi (aware).<sup>29</sup>*

---

<sup>24</sup> Kogo Shui là một tác phẩm do Inbe no Hironari sưu tầm vào năm 807 thương xót sự thất bại của dòng họ Inbe vào tay Nakatomi (Fujiwara). Cũng có thể xem bản dịch Kogo Shui: Những kiến thức lượm lặt từ các câu chuyện cổ (London, NXB Curzon, 1972) của Genchi Kato và Hikoshiro Hoshino, trang 23: “*Nữ thần mặt trời giờ đây ra khỏi hang đá chiếu sáng bầu trời và bởi vậy mọi người lại có thể nhận ra nhau. Chan chứa niềm vui, họ hò reo âm ỉ:*

*Ahare! Ahare! (có nghĩa là bầu trời giờ đây chiếu sáng)*

*Ana omoshiroshi! (Ôi sung sướng làm sao khi lại có thể nhìn rõ mặt người khác!)*

*Ana tanoshi! (Vui sướng làm sao khi được nhảy múa bằng bàn tay dang rộng!)*

*Ana sayake oke! (Thật sáng khoái và hào hứng làm sao! Y như âm thanh xào xạc của gió dịu dàng thì thầm trong rặng tre, hay những chiếc lá cây chơi bản nhạc tự nhiên đây du dương! )”*

<sup>25</sup> Norinaga không giải thích rõ sự nghi ngờ của ông.

<sup>26</sup> Norinaga muốn nhắc đến huyền thoại về Thái Dương thần nữ trong Kojiki. Bà đã tự giấu mình trong hang đá thiên đường, để lại trái đất bóng tối tuyệt đối. Một mưu mẹo của các vị thần đã buộc Thái Dương thần nữ phải ra khỏi nơi ẩn nấp, vì vậy trả lại ánh sáng cho toàn bộ mặt đất. Xem Philippi, Kojiki, trang 81-86.

<sup>27</sup> Vấn đề từ nguyên học liên hệ từ aware với niềm vui được cảm nhận vào thời điểm ánh sáng được trả lại cho thế giới nhờ sự tái xuất hiện của mặt trời (Thái Dương thần nữ) trên bầu trời được tìm thấy trong tác phẩm Nihon Shakumyo (*Từ nguyên học tiếng Nhật*, 1699). Bản thân Norinaga đã đồng tình với lý thuyết này trong cuốn sách trước đó của ông : Aware Ben (Bản về Aware, 1758).

<sup>28</sup> Bản dịch tiếng Anh của Aston, Nihongi, tập 1, trang 209. Trong đoạn này, đoạn xuất hiện trong “*Những ghi chép về hoàng đế Keiko*”, Yamato Takeru trở lại cây thông trợ trợ ở Cape Otsu nơi chàng bỏ quên thanh kiếm trong bữa ăn. Chàng vừa ca bài thơ này vừa tìm thanh kiếm. Sự kiện được ghi lại và ngày 7 tháng 10 năm 110.

Thêm nữa, chúng ta có rất nhiều câu thơ khác, chẳng hạn như “*Người phụ nữ của lòng tôi, chao ôi (aware)*”<sup>30</sup> và “*Ôi chao (aware! Kìa Kagehime)*”<sup>31</sup>. Ta cũng thấy sự biểu hiện aware trong các câu thơ của Shotoku Taishi: “*Chao ôi! (aware)/ Kìa! Người du khách nằm/ Thèm một miếng cơm*”<sup>32</sup>. Mặc dù trong tất cả những bài thơ này từ aware nghe giống như “*động lòng thương cảm ai đó*” và “*cảm thấy thương xót ai đó*”, những nghĩa này phải sau đó mới được gán cho từ. Đây không phải là nghĩa của từ aware thời cổ. Trong tất cả các thí dụ trên, aware đều biểu hiện tiếng thở sâu, như trong “*Ôi, Kagehime!*” “*Ôi, người du khách*”. Bạn có thể nghĩ về vấn đề này bằng cách nhìn vào những câu thơ sau: “*Chao ôi, người vợ của tôi!*” do Yamatodake no Mikoto<sup>33</sup> đọc lại và “*Ôi (haya), Uneme! Ôi (haya), Mimi*” do các sứ giả Silla đọc trong “*Những ghi chép về hoàng đế Ingyo*” khi họ nhìn ngắm ngọn núi Unebi và Miminashi<sup>34</sup>.

Giờ thì động từ *awaremu* có nghĩa là suy nghĩ với một tiếng thở sâu (aware to omou). Đó là trường hợp tương tự như động từ “*buồn*” (kanashimu) có nghĩa là suy ngẫm với một nỗi buồn (kanashi to omou). Bởi vậy, việc biểu hiện awaremu cũng chỉ ra việc xúc động một cách sâu sắc, như khi chúng ta nói rằng chúng ta cảm động bởi điều này hay điều kia. Sự biểu hiện này không giới hạn ở tình yêu. Tuy nhiên, việc sử dụng từ ngữ thay đổi theo thời gian, và rất nhiều trong số chúng mất đi ý nghĩa ban đầu. Từ *aware*, vốn là biểu hiện của hơi thở sâu, sau đó đã được sử dụng với những nghĩa khác, cho nên ý nghĩa ban đầu của nó đã dần thay đổi. Hãy thử nhìn vào bài thơ của Otomo no Sakanoue từ *Manyoshu*:

*Chao ôi (aware), người yêu dấu  
chàng thật quá cô đơn*

<sup>29</sup> Bản dịch tiếng Anh của Cranston, Hợp tuyển Waka, trang 20. Trong đoạn này (trích từ Kojiki), Yamato Takeru đối kiếm với Izumo Takeru và đưa cho chàng một thanh kiếm giả. “*Khi họ đang rút gươm khỏi vỏ, Izumo Takeru không thể rút gươm khỏi thanh kiếm giả. Lúc đó Yamato Takeru rút gươm, tấn công và giết chết Izumo Takeru. Sau đó chàng làm bài thơ hát rằng: “Rất nhiều mây bay/ Izumo Takeru/ Mang thanh kiếm/ Bọc trong mở dây leo/ Nhưng kiếm không có lưỡi, ôi chao”*”, Philippi, *Kojiki*, trang 236-237.

<sup>30</sup> “*Omoizuma aware*”. Bài thơ này xuất hiện trong Kojiki, được hoàng tử Karu hát khi bị đày ải ở vùng suối nóng của Iyo. Muốn đọc bản dịch tiếng Anh của bài thơ, có thể xem Cranston, *Tuyển tập Waka*, trang 52 và Philippi, *Kojiki*, trang 339.

<sup>31</sup> “*Kagehime aware*”. Bài thơ này xuất hiện trong “*Những ghi chép về hoàng đế Buretsu*” tháng 8 năm 497. Trong bài thơ này, Kagehime, con gái của Mononobe no Arakai, khóc thương cái chết của người yêu là Heguri no Shibi. Về bản dịch tiếng Anh của bài thơ, xem Aston, *Nihongi*, tập 1, trang 402.

<sup>32</sup> “*Ii ni ete/ koyaseru/ sono tabito aware*”. Bài thơ này xuất hiện trong “*Những ghi chép về nữ hoàng Suiko*”, ngày 1 tháng 12 năm 613. Hoàng tử Shotoku đọc bài thơ này khi đang vừa cho ăn vừa mặc áo cho một người đói trên đồi Kataoka. Về bản dịch tiếng Anh của bài thơ, xem Aston, *Nihongi*, tập 2, trang 144 – 145.

<sup>33</sup> “*Azuma haya*”. Sự kiện này được kể trong “*Những ghi chép về hoàng đế Keiko*”. Người thiếp của Yamatodake no Mikoto, Ototachibana-hime, gieo mình xuống biển để thần biển nguôi giận, và để đảm bảo cho người thương của cô có một chuyến đi an toàn. Aston, *Nihongi*, tập 1, trang 206. Cũng có thể xem Philippi, *Kojiki*, trang 241-242.

<sup>34</sup> “*Uneme haya Mimi haya*” tháng 11 năm 453. Đoạn này muốn nói đến các công sứ từ Silla, những người tới để bày tỏ sự kính trọng trước sự ra đi của hoàng đế Ingyo. “*Giờ những người Silla hẳn luôn yêu núi Miminashi và Unebi, những ngọn núi bên vừng bên cạnh thành phố thủ đô. Vì vậy, khi họ tới dốc Kotobiki, họ nhìn lại và nói: “Uneme haya! Mimi haya!” Điều này đơn giản là bởi vì họ chưa thạo ngôn ngữ thông thường, vì thế họ gọi nhầm tên núi Unebi, gọi nó là Uneme, và gọi nhầm tên núi Miminashi, gọi nó là Mimi*”. Aston, *Nihongi*, tập 1 trang 326.

*không một chỗ tựa nương  
như con chim đứng trên ghềnh thác  
nơi dòng sông cuộn chảy.<sup>35</sup>*

Trong bài thơ này *aware* được viết theo cách tương tự như các bài thơ trong *Kojiki* và *Nihongi*.  
Hãy cùng xem hai bài thơ tương tự sau:

*Ôi đáng thương thay người chở phà  
như chú nai kêu thét  
giữa biển khơi  
khi anh chèo thuyền buoi sớm mai  
qua biển Nago.<sup>36</sup>!*

*Chao ôi, thật đáng thương con chim này  
con chim cu cu  
kêu khóc thâu đêm  
mưa trút xuống  
trời đầy sương mù.<sup>37</sup>*

Trong hai ví dụ này, nghĩa của *aware* cũng tương tự như trong tất cả các bài thơ khác được đề cập ở trên, mặc dù cách viết có hơi khác<sup>38</sup>. Trong hai bài thơ này từ *aware* được viết bằng chữ..... Vì hai chữ này được đọc là “haya” trong “*Những ghi chép về hoàng đế Niken*”<sup>39</sup>, các bạn có thể hiểu rằng *aware* cũng phát âm rõ lời một hơi thở sâu, giống như haya.

Hơn nữa, trong cuốn sách thứ 18 của *Manyoshu*, vua Yakamochi nghe tiếng khóc của chim cu cu, đã viết những dòng sau trong một bài thơ dài (choka):

*Tôi đã không thôi nói  
ôi (aware), chú chim đáng thương này  
thật đau khổ.<sup>40</sup>  
[...]*

<sup>35</sup> Manyoshu 4: 761, sáng tác bởi Otomo no Sakanoue no Iratsume. Kojima Noriyuki, Manyoshu, , trang 383. Trong lời bình luận về Manyoshu, Manyoshu Daishoki, Keichu cho rằng “*waga ko*” là tình nhân của một người phụ nữ thì đúng hơn là một đứa trẻ. Cũng có thể xem Levy, Manyoshu, trang 331: “*Ôi con tôi/ Như chú chim bắn khoăn/ Bay nhanh qua dòng sông nước cạn*”

<sup>36</sup> Manyoshu 7: 1417. Kojima Noriyuki, Manyoshu, 2, trang 283.

<sup>37</sup> Manyoshu 9: 1756. Kojima Noriyuki, Manyoshu, 2, trang 417.

<sup>38</sup> Norinaga muốn nói tới thực tế rằng, thay vì kết thúc với một thán từ *aware*, hai bài thơ này kết thúc bằng một danh từ được nói trước bằng *aware*.

<sup>39</sup> Xem chú thích số 14.

<sup>40</sup> Manyoshu 18: 4089. Kojima Noriyuki, Manyoshu, 4, trang 259-260.

Những vần thơ này có vẻ giống kiểu kết cấu về sau, với cách viết khác bài thơ tôi đã trích dẫn trước đó. Trước hết, trong các bài thơ thời cổ, *aware* là sự biểu hiện của hơi thở sâu theo sau một danh từ - ôi – sự vật gì đó (*sore aware*) – câu nhà thơ sử dụng lúc thi nhân xúc động khi cọ xát với hiện thực, như trong trường hợp của “*Ôi, người cây thông trơ trọi*” (*hitotsu mastu aware*), “*Ôi, người lữ khách!*” (*tabibito aware*). Trong cách nói sau này (*Ôi, con chim này mới tội nghiệp làm sao*), *aware* vẫn là sự thể hiện của hơi thở sâu như trong “*Ôi, con chim này*” (*aa, sono tori*). Tuy nhiên, cách thể hiện này theo một cách nào đó vẫn khác so với cách thể hiện đương thời (*con chim tội nghiệp*).

Chuyển sang các bài thơ về sau, ta thấy những tác phẩm sau trong *Kokinshu*:

*Chao ôi (aware), biết bao nhiêu thế hệ  
sống ở nơi đồ nát này  
không một cuộc viếng thăm đơn lẻ  
của một người đã từng sống nơi đây.<sup>41</sup>  
chao ôi (aware), thật hạnh phúc làm sao  
được nghe về Hitomaro  
người mà họ nói rằng  
sống từ ngày xưa ngày xưa.<sup>42</sup>*

Trong *Shuishu* (Tập hợp những mẫu kiến thức lượm lặt), chúng ta thấy bài thơ của Fuji – wara no Nagayoshi:

*Tôi bắt đầu chuyến hành trình  
qua con đường vùng tuyết phủ  
quốc lộ Azuma  
ôi (aware), để ngắm  
những đóa hoa thành đờ.<sup>43</sup>*

Tất cả những từ *aware* này đều là sự thể hiện của hơi thở sâu – sự tiếp tục của những dòng tương tự trong thời kì sau đó. Cách nói *appare*<sup>44</sup> thường ngày là hình thức gấp đôi phụ âm của từ *aware* này. Trong *Kokinshu* ta cũng thấy bài thơ sau đây:

*Vì chúng không phải thứ*

<sup>41</sup> *Kokinshu* 18: 984, ản danh. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 333. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 215: “*Đồ nát hoang tàn! Ôi, bao nhiêu năm dài qua/ Có lẽ ngôi nhà đã thấy/ Thậm chí giờ đây không một cuộc viếng thăm/ Của một người đã từng sống nơi đây*”. Trong *Kokinshu Tokagami (Kokinshu nhìn từ xa*, hoàn thành năm 1793, xuất bản năm 1797), Norinaga dịch câu thơ thứ hai của bài thơ này ra cách diễn đạt của thời ông như sau : “*Aa, aware*” (Ôi, cảm động làm sao!).

<sup>42</sup> *Kokinshu* 19: 1003. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 343-344. Đây là đoạn trích dẫn từ một bài thơ dài của Mibu no Tadamine. Về bản dịch tiếng Anh của bài thơ, xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 223-225.

<sup>43</sup> *Shuishu* 16: 1049. Masuda Shigeo, *Shui Waka Shu*, trang 197.

<sup>44</sup> *Appare* là thán từ biểu lộ sự ngạc nhiên.

*để nắm lấy và giữ trong tay  
hết cả đời mình tôi đã nói  
chao ôi (aware)! Thật khổ làm sao  
những tháng năm này.<sup>45</sup>*

Ta cũng thấy các câu thơ sau trong một bài thơ dài (choka):

*Tôi không thể nói hết ra nỗi khổ  
bằng cách kêu lên: Ôi, chao ôi (aware aware to)  
một mình trong phòng vắng  
khi đêm đen  
chìm xuống.<sup>46</sup>*

Trong các bài thơ này, *aware* cũng là sự thể hiện của cảm xúc được giải phóng (hơi thở sâu). Ta tìm thấy biểu hiện tương tự về sự thể hiện nỗi đau buồn trong những dòng chữ của “*Nhật kí Kagero*”: “Nghĩ, “*Ôi, chao ôi*” (*aware aware to*), về con đường dưới chướng ngại vật, Tôi nhìn xa vào khoảng không”<sup>47</sup>.

Hãy cùng đọc các bài thơ trích trong *Kokinshu*:

*Những bông hoa này đã phải nở trong cô đơn  
khi mùa xuân đã đi qua  
cho nên tôi sẽ không gửi  
bao đóa hoa khác  
tiếng thở dài “ôi chao!” (*aware*).<sup>48</sup>*

\*\*\*

*Nếu từ *aware*  
không tồn tại  
điều gì có thể cùng chung tâm sự  
(với) trái tim tôi bối rối vì yêu.<sup>49</sup>*

<sup>45</sup> *Kokinshu* 17: 897, cũng có thể xem bản dịch của McCullough: “Chúng ta bắt lực/ trong việc nắm lấy thời gian và khiến nó ngừng trôi/ Nên tôi sử dụng chúng/ trong nỗi tiếc thương và sầu khổ khôn nguôi/ những tháng năm trôi này”. *Kokin Wakashu*, trang 197. Trong *Kokinshu Tokagami* Norinaga dịch câu thơ dưới: “Thật nhanh chóng làm sao/ Những tháng năm gian khổ đã trôi qua”

<sup>46</sup> *Kokinshu* 19: 1001, ản danh. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 340-341. Về bản dịch tiếng Anh của bài thơ, có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 220-221.

<sup>47</sup> Ghi ngày 20 tháng 6 năm 970: “*Tâm trạng tôi căng thẳng khi vấp vào vật chướng ngại. Khung cảnh kéo dài trong khoảng không...*” Edward Seidensticker, *Nhật kí Kagero: Nhật kí của một phụ nữ quý tộc Nhật Bản thời Heian* (Tokyo: Tuttle, 1973), trang 83.

<sup>48</sup> *Kokinshu* 3: 136, Ki no Toshisada sáng tác, “*nhìn thấy cây anh đào ra hoa vào tháng 4*”. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 68. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 40: “*Có miễn cưỡng không/ Những lời ca ngợi của chúng ta/ Dành cho những bông hoa khác-/ Cây anh đào này một mình đơm hoa/ Sau khi mùa xuân đã trôi qua?*”

<sup>49</sup> *Kokinshu* 11: 502, Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 188. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 117: “*Nếu lời nói của chúng ta thiếu đi/ Sự dịu dàng, hơi thở buồn đau “ôi”/ Tôi biết dùng cái gì/ Như sợi dây trôi buộc và chế ngự/ Nỗi bồn chồn đau đớn của tình yêu?*”



Từ kì diệu này  
Aware  
là một sợi dây  
không thể tháo gỡ  
trong thế giới của đam mê này.<sup>50</sup>

Mỗi khi từ  
Aware bật ra  
giống như sương đọng trên lá  
nước mắt giữ lại trong tôi đầy tha thiết  
về quá khứ đã qua.<sup>51</sup>

Hãy cùng đọc các bài thơ trong *Gosenshu* (bản sưu tập sau đó):

Quên đi nỗi đau  
nhìn chúng tung rắc  
từ aware  
nằm trên  
hoa anh đào.<sup>52</sup>

Sao ta có thể nói nó là buồn  
thế giới của dục vọng này  
thế giới trong đó ta sống  
tìm nguồn an ủi  
trong từ aware.<sup>53</sup>

Thậm chí người nghe thấy  
từ aware  
khi nó được thốt ra  
cũng không thể dốc hết

---

<sup>50</sup> Kokinshu 18: 939, Ono no Komachi sáng tác, với câu thơ cuối: “*hodashi narikene*”. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 319. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 206: “Đó chỉ là/ một sợi dây đang ghét/ ngăn cản ta trốn thoát/ khỏi thế giới u sầu-/ Người ta gọi nó là xúc cảm”

<sup>51</sup> Kokinshu 18: 940, ẩn danh, Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 319. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 206: “Giọt sương hiện ra/ trên mỗi lời như trên lá/ Của từ “ôi chao”-/ Là gì nếu không phải giọt nước mắt rơi/ đọng trên kỉ niệm đã qua?”

<sup>52</sup> Gosenshu 3: 133. Katagiri Yoichi, *Gosen Waka Shu*, trang 44

<sup>53</sup> Gosenshu 16: 1192. Katagiri Yoichi, *Gosen Waka Shu*, trang 358

*nước mắt anh*.<sup>54</sup>

Trong tất cả các bài thơ trên, *aware cho koto* nghĩa là “*từ (koto) được biết đến như là aware*”. Nó không phải “*sự vật (koto) được biết đến như là aware*”. Điều này được làm rõ trong câu “*Mỗi khi từ (koto no ha goto ni)*”<sup>55</sup>. “*Từ được biết đến như là aware*” là biểu hiện của hơi thở sâu – “*Ôi, chao ôi*” (*aware aware to*), một xúc cảm sâu sắc. Như chúng ta thấy trong bài thơ “*Sau khi mùa xuân qua*”, cây hoa anh đào nở muộn muốn trở thành tiêu điểm trong lời thốt lên ngưỡng mộ của người ngắm hoa, cho nên từ tương tự sẽ không được gửi cho các bông hoa khác “*Những bông hoa này đã nở trong cô đơn/ Sau khi mùa xuân qua*”. Bạn sẽ hiểu nghĩa của *aware cho koto* trong các bài thơ tương tự bằng cách so sánh chúng với bài thơ này.

Trong *Manyoshu* ta tìm thấy bài thơ tương tự sau:

*Không có ngày nào  
ta không nghĩ về người, kêu lên “ôi” (aware)  
bọt nước (awa) ở đảo Awaji  
qua bờ biển  
Suminoe.*<sup>56</sup>

Trong *Kokinshu* ta đọc được:

*Thân thể tôi  
ở nơi đâu trên thế giới?  
trong khi cái tồn tại không phải là nó  
nên chẳng tôi nói “ồ” (aware) trong ngạc nhiên  
hay kêu “chao” (awa) trong tuyệt vọng.*<sup>57</sup>

Trong *Gosenshu* ta đọc được:

*Tôi sẽ không nói ôi (aware) trong ngạc nhiên  
cũng không nói ôi (ushi) trong tuyệt vọng  
khi thân thể tôi tàn tạ dần  
tồn tại hay không tồn tại  
giống như sương khói mờ mông lung.*<sup>58</sup>

Trong *Shuishu* ta đọc được:

*Nếu chỉ cần em nói*

<sup>54</sup> Gosenshu 20: 1395. Katagiri Yoichi, Gosen Waka Shu, trang 424

<sup>55</sup> Koto no ha là chữ viết tắt cho từ kotoba (từ) được sử dụng gần đây.

<sup>56</sup> Manyoshu 12:3197. Kojima Noriyuki, Manyoshu, 3, trang 363.

<sup>57</sup> Kokinshu 18: 493. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 320. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 207: “*Với mỗi người trên thế giới này/ Sống là tồn tại hôm nay/ Và ra đi ngày mai/ Nên chẳng tôi gọi nó là buồn/ Hay nói thế là đau khổ?*”. McCullough dùng từ *aware* với nghĩa “*đau buồn*” hơn là một thán từ biểu lộ awe trước điều huyền bí của cuộc sống, như Norinaga giải thích từ này.

<sup>58</sup> Gosenshu 17: 1191 Katagiri Yoichi, Gosen Waka Shu, trang 358

“Chao ôi” (*aware*)  
tôi sẽ không tiếc nuôi  
dù phải chết  
tôi yêu như kẻ điên cuồng.<sup>59</sup>

tôi không tin  
có người nào  
sẽ nói “ôi” (*aware*) – nghĩ về tôi  
đời tôi tồn tại trong vô nghĩa  
khi vẫn đang đi đến điểm cuối cùng.<sup>60</sup>  
trong khi chờ đợi  
một người không đến  
đêm (sẽ) không đi qua  
(nếu) tôi không nói “Chao ôi” (*aware*)  
dưới ánh trăng treo cao trên bầu trời.<sup>61</sup>

Cụm từ *aware to iu* (nói “Chao ôi”) là biểu hiện của hơi thở sâu “Ôi, chao ôi” (*aware aware to*) – sự phát âm rõ lời của những cảm xúc sâu sắc trong tim. Ví dụ, cách nói *hito o aware to iu* có nghĩa là một người nào đó rung động trước người khác và kết quả là phát ra âm thanh như tiếng thở dài. Cách nói *waga mi o aware to iu* (tiếng thở dài về thân thể tôi) và *tsuki o aware to iu* (than với ánh trăng) cũng có ý nghĩa tương tự.

Trong *Kokinshu*, ta lại đọc được:

Kêu lên ôi (*aware*), tôi chỉ nhìn vào  
những bông hoa mạn từ xa  
màu sắc và hương thơm chúng khiến tôi  
chẳng bao giờ hết hứng thú  
đi lên phía trước khi tôi hái một nhành hoa.<sup>62</sup>

Vì một bụi cô đơn  
cây *murasaki*

<sup>59</sup> Shuishu 11: 686, Minamoto no Tsunemoto viết. Masuda Shigeo, *Shui Waka Shu*, trang 227.

<sup>60</sup> Shuishu 15: 950, Regent Ichijo viết. Masuda Shigeo, *Shui Waka Shu*, trang 179. Cũng có thể xem bản dịch của Steven D. Carter: *Tuyển tập thơ ca truyền thống Nhật Bản* (Stanford, CA: NXB Đại học Stanford, 1991), trang 219: “Thậm chí tôi không nghĩ/ Về một người sẽ nói với tôi/ Tôi thương anh biết chừng nào-/ Và vì vậy tôi tiếp tục sống/ Cuộc đời mòn mỏi trôi qua.”

<sup>61</sup> Shuishu 18:1195, Ki no Tsurayuki viết. Masuda Shigeo, *Shui Waka Shu*, trang 227

<sup>62</sup> *Kokinshu* 1: 37. Monk Sosei viết. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 37. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 21: “Những bông hoa mạn/ Được ngắm nhìn từ xa/ Ta ngắt hoa và giờ đây/ Ta biết sức lôi cuốn/ Của sắc màu và hương hoa”

*khi tôi nhìn vào đám cỏ  
ở Musashino  
tôi ngấm chúng và thốt lên “ôi!” (aware).<sup>63</sup>*

*Tuyết rơi phủ kín đất  
nơi xóm núi  
không tìm thấy đường đi  
kêu lên “ôi” (aware)  
tôi sẽ nhìn những người tới hôm nay.<sup>64</sup>*

*Nếu chỉ cần tôi có thể  
hoán đổi vị trí mình cho ánh trăng  
tôi sẽ thấy được nàng và nói “ôi” (aware)  
với người không hề nghĩ đến tôi.<sup>65</sup>*

Tất cả các câu “*aware tomiru*” (nhìn ai đó và nói “ôi”) này cũng đều là tiếng thở dài sâu trong trái tim trước một cảnh tượng nào đó. Hơn nữa, ...<sup>66</sup>Những câu “*aware to kiku*” (nghe thấy cái gì đó và nói “ôi”) này cũng có ý nghĩa tương tự như các ví dụ ở trên:

*Tôi nghĩ rằng nói “ôi” (aware)  
chính hương thơm ngát  
hơn là sắc màu  
người vung tay áo  
trên cây mận đầu đây.<sup>67</sup>*

<sup>63</sup> Kokinshu 17: 867. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 295. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 190: “*Bởi vì cây này/ Cây murasaki yêu quý, tôi cảm thấy mến yêu/ tất cả đám cỏ và cây bụi/ Lớn lên trên đồng murasaki*”

<sup>64</sup> Shuishu 4:251, trong nguyên bản, “*yuki furitsumite*” (*Tuyết rơi và chất đông*). Masuda Shigeo, *Shui Waka Shu*, trang 46.

<sup>65</sup> Shuishu 18:1195, Mibu no Tadamine viết. Masuda Shigeo, *Shui Waka Shu*, trang 152

<sup>66</sup> Khoảng này trong nguyên bản bị để trống. Rõ ràng là Norinaga không thể tìm thấy một bài thơ nào có cách thể hiện *aware to kiku* (nghe thấy cái gì đó và nói “ôi”) trong ba tuyển tập trang lệ đầu tiên: *Kokinshu* (905), *Gosenshu* (951) và *Shuishu* (1005-1007). Thực tế thì, không có những bài thơ này tồn tại. Chúng ta tìm thấy một bài thơ như vậy trong chương “*Aoi*” của *Truyện Genji* (Inshida Joji và Shimizu Yoshiko, eds., *Truyện Genji*, 2, SNKS 13 (Tokyo: Shinchosha, 1977), trang 97:

Vừa nghe vừa thốt lên “ôi” (*aware*)

Về thế giới loài người

Mắt tôi ướt lệ -

Cũng đầm lệ như thế khi tôi nghĩ

Về ông tay áo người giảng xuống tôi

Cũng có thể xem bản dịch của R. Tyler: “*Thông điệp buồn tôi nghe được, rằng cuộc đời chẳng bao lâu sẽ trôi đi, khiến lệ hoen mắt tôi/ Nhưng ý nghĩ của tôi trước hết đến với ông tay áo của những người mất người thân*” Murasaki Shikibu, *Truyện Genji*, bản dịch của Royall Tyler (New York: Viking, 2001), tập 1, trang 179. Cách thể hiện tương tự cũng xuất hiện trong *Shikashu* 1:47 (*Tập hợp những bông hoa ngôn từ, 1151-1154*). Kawamura và Kashiwagi, *Kinyo Waka Shu*, *Shika Waka Shu*, trang 233:

Tôi sẽ chia niềm khao khát

Với chú chim sẽ kêu

Mong một người không đến

Núi Machikaneyama – Wait

Và vừa nghe chim tôi vừa nói “ôi” (*aware*)

\*\*\*

*Phải chăng tôi là người duy nhất  
vừa nghĩ vừa nói “ôi” (aware)  
những cây cảm chướng đại  
trong bóng tối  
khi lũ đé kêu than.<sup>68</sup>*

\*\*\*

*Tôi cứ vừa nghĩ vừa nói “ôi” (aware)  
hết lần này đến lần khác  
như những con sóng trắng từ biển khơi  
tim tôi đến với nàng  
dù nàng cách xa đến mấy.<sup>69</sup>*

\*\*\*

*Khi tôi nghĩ  
hoặc nói “ôi” (aware) trong ngạc nhiên  
hoặc nói “ơ” trong thất vọng  
vì sao nước mắt  
chảy xuống đôi gò má tôi?<sup>70</sup>*

\*\*\*

*Anh,  
tôi nghĩ về anh, thốt lên “ôi” (aware)  
người trông giữ cây cầu Uji vĩ đại  
bởi thời gian của cả hai ta đang trôi qua.<sup>71</sup>*

Trong *Shuishu* ta thấy bài thơ sau:

*Khi tôi nghĩ về cảm xúc của nàng*

---

<sup>67</sup> Kokinshu 1: 33. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 36. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 20: “Thay vì sắc màu/ Chính hương thơm tôi thấy/ Là nguồn của niềm vui thích/ Ông tay áo ai đã chạm khẽ/ vào cây mạn gần nhà tôi?”

<sup>68</sup> Kokinshu 4: 244. Monk Sosei viết. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 100. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 61: “Liệu có phù hợp/ Khi không ai ngoài tôi đứng đây/ Thấy rung động?/ Những cây cảm chướng đại nở hoa nơi lũ đé/ kêu trong bóng tối phủ đây!”

<sup>69</sup> Kokinshu 11: 474. Ariwara no Motokata viết. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 180. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 112: “Hết lần này đến lần khác/ Như những con sóng trắng từ biển khơi/ niềm yêu thương triu mến của tôi trở về/ với một người hoàn toàn xa lạ/ người đã đoạt mất trái tim tôi”

<sup>70</sup> Kokinshu 15: 805. ẩn danh. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 273. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 176: “Vì sao, khi người ta yêu/ những dòng nước mắt dài/ không ngừng chảy/ không chỉ khi họ buồn/ mà cả khi thấy mừng vui?”

<sup>71</sup> Kokinshu 17: 904. ẩn danh. Okumura Tsuneya, *Kokin Waka Shu*, trang 307. Cũng có thể xem McCullough, *Kokin Waka Shu*, trang 198: “Khi tôi nói về năm tháng/ Tôi thương cảm sâu sắc cho anh/ người canh gác tận tâm/ trông giữ cây cầu/ mang tên Uji vĩ đại”

*nghĩ đến nàng, tôi nói “ôi” (aware)-  
nàng ra sao  
khi mỗi lúc mặt trời mọc  
những giọt sương hoen trên mắt.<sup>72</sup>*  
\*\*\*

Tất cả những câu “*aware to mou*” (nghĩ về điều gì đó và nói “ôi”) này cũng đều là cách thể hiện hơi thở sâu và những tình cảm sâu sắc, cũng như các ví dụ khác đã đề cập ở trên.

Vì thế “*aware to iu*” (nói “ôi”), “*aware to miru*” (nhìn thấy gì đó và nói “ôi”), “*aware to kiku*” (nghe cái gì đó và nói “ôi”) và “*aware to omou*” (nghĩ về cái gì đó và nói “ôi”) đều là những tiếng thở sâu về những gì làm trái tim con người rung động. Ở đây, trong Shushu ta cũng tìm thấy những bài thơ:

*Dù có những ngọn núi  
của thành phố quê hương  
mà tôi thậm chí không thấy trong ý nghĩ  
tôi chỉ có thể nói “ôi” (aware)  
khi chúng khuất khỏi tầm nhìn.<sup>73</sup>*  
\*\*\*

*Dù những bông hoa thay đổi  
theo năm  
cây hoa mạn  
hương thơm ngát của hoa khiến tôi nói “ôi” (aware)  
sẽ không phai tàn.<sup>74</sup>*

Tương tự như câu thơ trong bài thơ dài của nhà vua Yakamochi “*Ôi, chú chim tội nghiệp*” (*aware no tori*), trong đó nhà thơ chỉ ra điều gì khuấy động khiến ông thở mạnh (*aware*), trong hai ví dụ này, nhà thơ xúc động bởi ngọn núi từ thành phố quê hương ông và bởi hương thơm của hoa mạn khiến ông thở dài “ôi” (*aware*).

Tất cả các từ *aware* trong các bài thơ trên là ví dụ của các động từ nhiều biến tố (*yo*). *Aware* cũng được sử dụng như là một danh từ không biến cách (*tai*). Ta tìm thấy một ví dụ trong bài thơ sau ở *Gosenshu*:

*Tôi có nhìn cây hoa anh đào*

<sup>72</sup> Shuishu 12: 730, ần danh. Masuda Shiego, Shui Waka Shu, trang 140.

<sup>73</sup> Shuishu 6: 350. Yuge no Yoshitoki viết. Masuda Shiego, Shui Waka Shu, trang 65

<sup>74</sup> Shuishu 16: 1013, ần danh. Masuda Shiego, Shui Waka Shu, trang 190

hay vào đêm trăng tôi ngắm không chán  
cũng vậy thôi  
tôi ước tôi có thể bày tỏ với chúng  
hiểu biết về aware.<sup>75</sup>

Ta tìm thấy một ví dụ khác trong bài thơ sau từ *Shuishu*:

Mùa xuân  
tươi đẹp đầy giản dị  
trên một cánh hoa anh đào  
trong *mono no aware* thu  
là thời xuân sắc nhất của nó.<sup>76</sup>

Như ta đã thấy trong tất cả các ví dụ trên, mặc dù cách viết từ *aware* thay đổi, ý nghĩa còn lại của chúng về cơ bản là như nhau: rung động một cách sâu sắc bằng trải nghiệm và bằng hiện thực xung quanh những sự vật mình nhìn và nghe thấy.

Thông thường cách nói *aware* được giải thích là nỗi buồn, nhưng không phải như vậy. *Aware* bao gồm toàn bộ các cảm xúc trong đó có niềm vui, sự say mê, thích thú, nỗi buồn và cảm xúc yêu đương. Có rất nhiều ví dụ trong đó từ *aware* được sử dụng liên quan tới sự thích thú và mê say. Chúng tôi tìm thấy trong các câu chuyện và các tác phẩm khác cách thể hiện “quyến rũ đến nao lòng” (*aware ni okashiu*) và “hạnh phúc đến nao lòng” (*aware ni ureshiu*). Trong “*Truyện Ise*” tôi đọc được câu: “Người đàn ông này, mỗi đêm từ nơi anh ta bị đày ải, thổi sáo đầy hấp dẫn. Giọng anh đầy quyến rũ, anh thổi (bằng một cách) gây xúc động (*aware ni utakeri*)”<sup>77</sup>. Sự quyến rũ của âm thanh khi người đàn ông thổi sáo là “*aware*”. Trong *Kagero Nikki* tôi đọc được: “Mặc dù tôi thường hay chán nản, việc tôi cảm thấy hạnh phúc như thế nào là vô hạn”<sup>78</sup>. Câu này gợi nhắc niềm vui toại nguyện “*aware*”.

Tuy nhiên, trong *Truyện Genji* và các truyện khác chúng tôi tìm được nhiều ví dụ trong đó “sự quyến rũ” (*okashiki*) và “cảm động” (*aware naru*) ở vị trí tương phản<sup>79</sup>. Có sự khác biệt trong nét

<sup>75</sup> Gosenshu 3: 103, Minamoto no Saneakira, với câu “kokoro shireran” (người hiểu được trái tim của sự vật). Katagiri Yoichi, *Gosen Waka Shu*, trang 35.

<sup>76</sup> *Shuishu* 9: 511, ẩn danh. Masuda Shiego, *Shui Waka Shu*, trang 96.

<sup>77</sup> *Ise Monogatari*, dan 65. Watanabe Minoru, *Ise Monogatari*, trang 80. Cũng có thể xem bản dịch của McCullough, *Truyện Ise*, trang 113: “Mỗi đêm chàng trai trở về từ chốn lưu đày, thổi sáo với một cảm xúc mãnh liệt và hát những khúc ba lát bằng một giọng say đắm lòng người”

<sup>78</sup> Dòng này xuất hiện trong ghi chép ngày 12 tháng 3 năm 970. “Và thậm chí tôi, chán nản như tôi vẫn thường vậy, đã vỡ òa trong hạnh phúc trước sự kiện” -Edward Seidensticker, *The Gossamer Years*, trang 80. “Quên hết những nỗi buồn đã từng có, tôi trải nghiệm một niềm hạnh phúc không gì sánh được” – bản dịch của Sonja Arntzen, *Nhật kí Kagero: Tự truyện của một người phụ nữ Nhật thế kỉ X* (Ann Arbor: Trung tâm nghiên cứu Nhật Bản, Đại học Michigan, 1997), trang 193.

<sup>79</sup> Chúng tôi tìm thấy một ví dụ ở phần đầu *Sách gói đầu giường* của Sei Shonagon. Matsuo và Nagai, *Makura no Soshi*, trang 63: “Vào mùa hè đêm thật quyến rũ (*okashi*), đặc biệt với vàng trăng viên mãn. Bóng tối có sức quyến rũ, cũng như là những con đom đóm nhấp nháy đầu đây, hoặc chỉ một vài con lấp lánh trong đêm. Vào mùa thu bóng tối đặc biệt gợi cảm xúc (*aware nari*), mặt

độc đáo chung và riêng giữa cặp tương phản này. Điểm chung là, như tôi đã đề cập trước đó, “sự quyến rũ” được bao hàm trong *aware*. Điểm riêng biệt là trong số rất nhiều tình cảm nảy sinh trong trái tim một người, sự quyến rũ và niềm vui thích khuấy động trái tim ở tầng nông, trong khi nỗi buồn và cảm xúc yêu đương rung động sâu hơn<sup>80</sup>. Đây là lí do vì sao cảm xúc sâu sắc đặc biệt được gán cho “*aware*” – một thực tế giải thích vì sao trong cách nói thông thường, nội hàm của từ *aware* chỉ được gán cho nỗi buồn. Ví dụ, trong rất nhiều hoa của các loài cây cỏ, hoa anh đào được chọn ra như là “hoa” (nhắc đến hoa, người ta nghĩ đến hoa anh đào), trong khi cùng lúc đó chúng được phân biệt với hoa mận. Đây là điều mà Genji muốn nói khi ở chương “*Wakana*” (*Chồi nụ mùa xuân*) của *Truyện Genji* nhân vật phát biểu: “*Tôi muốn đặt hoa mận bên cạnh hoa anh đào làm sao*”<sup>81</sup>. Nó tương tự với 12 quãng *ritsu* của nhạc cung đình (*gagaku*) trong đó quãng *ryo* được bao hàm tuy 6 quãng *ritsu* và 6 quãng *ryo* đứng cạnh nhau<sup>82</sup>. Nói cách khác, việc định nghĩa *aware* như sự xúc động của con tim vì một xúc cảm cá biệt (nỗi buồn phiền) là có nguồn gốc. Định nghĩa ban đầu của *aware* là sự khuấy động của trái tim bởi tất cả những tình cảm của con người. Đây là lí do vì sao những cảm xúc sâu sắc trong trái tim con người được gọi là *mono no aware*.

Bởi vậy, liên quan đến việc hiểu *mono no aware* và không biết đến nó, tôi có thể nói rằng biết *mono no aware* là rung động khi nhìn sự tuyệt mỹ của hoa anh đào hay mặt trăng sáng rõ khi đối diện với chúng. Tình cảm của một người bị khuấy động vì anh ta hiểu, sâu trong trái tim, sức mạnh làm cảm động của mặt trăng và đóa hoa. Trái tim thờ ơ với sức mạnh này sẽ không bao giờ bị khuấy động, bất kể hoa đẹp thế nào và trăng sáng ra sao trước mắt anh ta. Nói cách khác, đây chính là ý tôi muốn nói bằng cụm từ “không biết đến *mono no aware*”.

Biết *mono no aware* là nhận thức được sức mạnh và bản chất, không chỉ của mặt trăng và hoa anh đào, mà là của mỗi sự vật đơn lẻ tồn tại trên thế giới này, và bị khuấy động bởi mỗi trong số chúng, cho nên hoan hỉ trước những sự kiện vui, bị quyến rũ bởi thứ khêu gợi, buồn trước những

---

*trời lặn ngày càng gần đỉnh núi. Thật cảm động làm sao khi nhìn thấy những bầy chim, ba hay bốn, hai hoặc ba, vội vã bay về tổ ấm*”

<sup>80</sup> Trong lời chú giải đầu tiên, Norinaga trích bài thơ sau đây từ *Shikokinshu* (5: 1042, Kiyohara Fukayabu sáng tác) như lời giải thích của ông về việc niềm vui là một tình cảm nông cạn:

Con người  
Có thể dễ dàng quên  
niềm vui-  
Nhưng nỗi đau của tình yêu  
Là một kí ức dài lâu

<sup>81</sup> Khi người đưa tin của Onna San no Miya trả lời cô có thể sẽ đến muộn, chàng (Genji) quay lại và khoe với Murasaki đóa hoa mận. Chàng nói “Cái này cho thấy hoa nên có mùi hương như thế nào”. “*Nếu như chỉ có hoa anh đào được phú cho hương thơm này, ta e rằng người ta sẽ không còn quan tâm đến bất kì loài hoa nào khác*”. Và chàng tiếp tục: “*Ta cho rằng những đóa hoa này bất mắt bởi vì có rất ít loài hoa khác để mà nhìn ngắm. Ta muốn đặt chúng bên cạnh hoa anh đào ở nơi đẹp nhất*” – bản dịch của Royall Tyler, *Truyện Genji*, tập 2, trang 595. Tyler thêm vào chú thích sau đây: “*Genji có lẽ muốn giải thích điều hấp dẫn chàng ở Onna San no Miya: mặc dù Murasaki đẹp như hoa anh đào nhưng cô lại không có hương thơm (địa vị xã hội) như Onna San no Miya*”

<sup>82</sup> Quãng *ryo* buồn, bi quan, nữ tính, gọi liên tưởng đến yếu tố âm; quãng *ritsu* vui vẻ, lạc quan, nam tính gọi liên tưởng đến yếu tố dương.



thực tại buồn và yêu những gì đáng được yêu. Vì thế, những người biết đến *mono no aware* có một trái tim, những người không như vậy thì vô tâm. Điều này được làm rõ bằng các câu thơ đầu trong bài thơ của tu sĩ Saigyō sau đây:

*Kể cả một người như tôi  
không có trái tim  
(cũng) hiểu được sức mạnh làm rung động của sự vật  
bóng tối mùa thu  
chim dẽ giun bay lên từ đầm lầy.<sup>83</sup>*

Tôi tìm thấy đoạn văn sau đây trong *Truyện Ise*: “Ngày xưa có một người đàn ông. Anh ta hết ngày này tháng khác thổ lộ với một người phụ nữ. Vì cô không phải là gỗ đá, cô đã động lòng trắc ẩn trước anh, và cuối cùng cảm động vì những lời nói của anh”<sup>84</sup>. Kagerō Nikki có câu: “Vì thậm chí trái tim vô tình này của tôi cũng rung động mạnh mẽ, bạn có thể hình dung người bạn của tôi đã xúc động sâu sắc như thế nào khi cô ấy khóc”<sup>85</sup>. Những trích đoạn này có thể cho bạn một chút của cái gọi là biết đến *mono no aware* nghĩa là gì. Tôi cũng đã thảo luận về chủ đề này một cách chi tiết trong *Shibun Yoryō (Những tình túy trong tác phẩm của Murasaki)*.

Bài thơ sau đây từ cuốn số 19 của *Kokinshū* cho ta biết thơ ca xuất phát từ sự hiểu biết *mono no aware* (...)

Các bài thơ cổ biểu diễn cho hoàng đế không phải tất cả đều của Tsurayuki<sup>86</sup>. Các bài thơ cổ được đề cập trong danh mục là các bài Tsurayuki nhắc đến trong lời giới thiệu, trong đó ông nói: “Chúng tôi trình diễn cho hoàng đế các bài thơ cổ không có trong *Manyōshū*”. Bài thơ trên có nghĩa là mỗi và mọi bài thơ về đề tài các mùa, tình yêu và các đề tài khác mà các nhà thơ đã từng sáng tác từ thời của các thánh thần, tất cả đều nảy sinh từ một *mono no aware*. Trong danh mục của bài thơ dài này, trong số các câu thơ về bốn mùa, về tình yêu và về các đề tài tản mạn, ta thấy dòng thơ: “...”. Những dòng này có nghĩa là: “Tất cả các bài thơ về mùa, về tình yêu và các đề tài tản mạn được đề cập trước và sau đó đều xuất phát từ sự biểu lộ hơi thở mạnh “Ôi, chao ôi” (*aware aware*)”

<sup>83</sup> Shinkokinshū 4:362. Kubota Jun, Shin Kokin Waka Shū, Jō, trang 133. Trong bài thơ “*kokoro naki*” (người vô tâm) này, nhà thơ nói tới một thực tế rằng, xuống tóc đi tu, Saigyō đã nguyện vứt bỏ mọi loại tình cảm để đi theo lối sống vô ưu của một nhà tu hành. Thi học về *mono no aware* giải thích sự xem nhẹ của Norinaga đối với tín ngưỡng đạo Phật buộc mọi tín đồ phải thờ ơ với mọi cảm xúc, cái vốn được ông cho là cái gốc của mọi hiểu biết. Cũng có thể xem Carter, *Thơ ca truyền thống Nhật Bản*, trang 161: “Thậm chí đến cả người tuyên bố/ không có trái tim/ cũng cả thấy vẻ đẹp sâu đâu này: / lũ chim dẽ giun bay lên từ đầm lầy/ trong buổi chiều mùa thu”

<sup>84</sup> Ise Monogatari, dan 96. Watanabe Minoru, Ise Monogatari, trang 113. Cũng có thể xem McCullough, *Truyện Ise*, trang 135-136: “*Từng có một người đàn ông theo đuổi một người phụ nữ kiên trì đến mức mà cô dần dần cũng đáp lại tình cảm của anh (không phải là gỗ hay đá, cô không thể không cảm động trước anh)*”

<sup>85</sup> Được viết trong khoảng ngày 20 tháng 6 năm 970. “*Dù cảm xúc của tôi đã trở nên chai sạn, tôi đã xúc động đến phát khóc trước cảnh đẹp, và bạn tôi thậm chí còn xúc động mạnh hơn.*” Edward Seidensticker, *The Gossamer Years*, trang 83 “*Tôi thấy thật vô ích khi cố gắng và giải thích cảm xúc ấy, nhưng hơn hết cả những người bạn của tôi cũng cảm động tới phát khóc.*” Sonja Arntzen, *Nhật kí Kagerō*, trang 197.

<sup>86</sup> *Kokin Eiga Shō (Những tiêu luận về vẻ đẹp lộng lẫy huy hoàng của Kokinshū)* cho rằng các bài thơ cổ trong *Kokinshū* đều do Tsurayuki – ý kiến đã bị Keichū bác bỏ trong *Kokin Yozai Shō*.

to), khi họ đối diện với sức mạnh cảm hóa của sự vật (*mono no aware*) trong mỗi và mọi tình huống”. Bài thơ dài này là một danh mục nói về tất cả những dạng khác nhau của *mono no aware*.

Cuốn thứ 18 của *Gosenshu* có đoạn văn sau đây:

*Khi ông đang nghe ở đâu đó phía trước cây tre che khuất ai đó đang nói về một điều gì đó, ông nghe thấy giọng một người phụ nữ từ bên trong vang lên “ông lão này trông như thể ông biết mono no aware một cách kì lạ”. Cho nên ông (Tsurayuki) sáng tác bài thơ sau:*

*Dù không có dấu hiệu nào  
của từ aware  
trong tầm nhìn  
(nhưng) không có cách nào khiến từ aware không bật ra  
khỏi lời tôi*

Vì thơ ca là sản phẩm của *mono no aware*, thật thú vị khi thấy rằng người phụ nữ trong bài thơ trên xem cảm hứng thơ như một ai đó “trông như thể ông ta hiểu *mono no aware*”. Câu trả lời của người đàn ông bao gồm những từ cho aware, những từ mà, như tôi đã lí giải trước đó, có nghĩa là “thở mạnh sau khi bị khuấy động vì cái gì đó”. Bài thơ nói rằng, mặc dù kêu lặp lại “Ôi, chao ôi” (*aware aware to*) không có tác dụng gì trong việc biểu đạt cảm xúc con người, một khi một người không thể chịu đựng *mono no aware*, họ không tránh khỏi diễn tả nó ra. Câu nói của người phụ nữ trong lời giải thích ở đầu trang “trông ông như thể ông hiểu *mono no aware* một cách kì lạ” là cách nói vòng của ý: “trông ông như một nhà thơ”, hiểu rằng thực tế người ấy đang nói về Tsurayuki. Trong câu trả lời, ông hoàn toàn hiểu ẩn ý của người phụ nữ. Điều ông thực sự muốn nói là, mặc dù là một nhà thơ không có ích gì trong việc biểu đạt cảm xúc con người, (nhưng) một khi *mono no aware* đã tràn ngập, người đó không thể tránh việc trở thành một nhà thơ.

Trong “*Nhật kí Tosa*” (*Tosa Nikki*), Tsurayuki định nghĩa thơ ca như “*một hành động, ở Trung Quốc cũng như ở đất nước chúng ta, được thực hiện khi suy nghĩ của con người trở nên không thể chịu nổi (gánh nặng của cảm xúc)*”. Cũng trong cuốn nhật kí này tôi đọc được câu sau đây: “*Niềm hạnh phúc khi tới được thủ đô quá lớn đến nỗi mà chúng tôi đã sáng tác rất nhiều bài thơ để ghi lại*”. Câu này có nghĩa là: vì niềm vui tràn ngập trong họ, con người không thể chịu được việc giữ nó trong tim, và kết quả là rất nhiều bài thơ đã ra đời. Niềm vui sướng khuấy động trái tim con người : đây là *mono no aware*. Trong “*Giấc mơ của vua Chu*” trong *Eiga Monogatari*, người kể chuyện nói: “*Thơ ca làm trái tim con người được giải phóng. Khi con người bị quấy rầy, mê hoặc hay buồn phiền (awa) vì một điều gì đó, họ đều bắt đầu chuyển nó vào thơ ca*”. Trong trường hợp

này, như tôi đã đề cập trước đó, *aware* được chỉ ra như một cảm xúc cụ thể. Nói chung, những tình cảm có nguồn gốc từ sự lờ lững và mê hoặc đều là *mono no aware*. Từ những ví dụ này, các bạn có thể hiểu được thơ ca bắt nguồn từ *mono no aware*.

Câu hỏi: Tôi đã biết rằng thơ ca (*uta*) bắt nguồn từ sự hiểu biết *mono no aware*. Vậy thì, vì sao một người có được một bài thơ khi anh ta choáng ngợp bởi *mono no aware*?

Trả lời: thơ ca là một hành động được thực hiện khi ai đó choáng ngợp bởi *mono no aware*. Bị choáng ngợp bởi *mono no aware* nghĩa là người nào phớt lờ *mono no aware* sẽ không xúc động thậm chí ngay cả khi anh ta tiếp xúc với *mono no aware*. Nếu con người không xúc động, không có bài thơ nào ra đời. Chẳng hạn như, bất kể tiếng gầm rống đáng sợ của sấm, một người điếc sẽ không nghĩ rằng đó là tiếng gầm, vì anh ta không thể nghe. Vì anh ta không nghĩ đó là tiếng gầm rống, anh ta không hoảng sợ vì nó. Mặt khác, người biết *mono no aware* không thể tránh khỏi xúc động mỗi khi anh ta tiếp xúc với *aware*, thậm chí ngay cả khi anh ta không nghĩ rằng đó là một tình huống gây xúc động. Nó cũng giống như ai đó có đôi tai thính cảm thấy sự đáng sợ của tiếng sấm thậm chí khi anh ta cố gắng không sợ nó.

Vì thế, khi *mono no aware* quá lớn đến mức không thể mang chở được, nó trở nên khó mà chịu đựng và điều khiển được một khi nó nằm sâu trong trái tim người, bất chấp mọi cố gắng kìm nén. Đây là ý tôi muốn nói bằng khái niệm: bị choáng ngợp bởi *mono no aware*. Khi *mono no aware* trở nên quá tràn đầy, sự quá giới hạn của ý nghĩ bật ra thành lời theo ý muốn của chính nó. Những lời bật ra một cách tự nhiên bất cứ khi nào con người bị choáng ngợp bởi *mono no aware* chắc chắn tự kéo dài và trở thành những ngôn từ đẹp. Không bao lâu chúng trở thành thơ (*uta*). Đây cũng là lúc con người thở mạnh (*nageku*) và hát (*nagamuru*). (Tôi sẽ nói về vấn đề này ở phần sau). Khi những lời nói tạo nên những dòng thơ kéo dài trong một thời gian dài, những suy nghĩ buồn thảm (*aware aware to omoi*) trói buộc trái tim con người biến mất. Cho dù con người không cần cố gắng bằng lí trí nói ra bất cứ điều gì, những từ ngữ tự nó bật ra. Khi một người choáng ngợp bởi *aware*, nội hàm của nó tự biểu hiện theo cách thích hợp cho nó, bất kể cố gắng của con người không nói gì cả. Đó chính xác là điều Tsurayuki nói trong bài thơ mà tôi đề cập ở trên: “*Không có cách nào khiến nó không bật ra/ khỏi lời tôi*”. Theo đó, khi một người choáng ngợp bởi *aware*, bài thơ luôn hình thành một cách tự nhiên, không cần bất cứ suy nghĩ nào về nó.

Câu hỏi: Hẳn là giống như ông nói. Mỗi khi một người bị choáng ngợp bởi *mono no aware*, mọi thứ trong đầu anh ta biến thành lời mà không cần một sự suy nghĩ có ý thức nào. Tuy nhiên, ngôn ngữ thông thường sẽ có hiệu quả trong việc biểu đạt những tình cảm của con người. Tôi không

hiểu vì sao những lời này cần phải được hát lên, và vì sao ngôn ngữ thơ ca cần được sử dụng. Ông suy nghĩ gì về vấn đề này?

Trả lời: nghi vấn này chỉ tự nhiên đối với một phần trong số những người sống trong thế giới hiện đại. Thực sự thì, anh phải tìm hiểu kỹ lưỡng về bản chất của mỗi và mọi sự vật đơn lẻ, và suy nghĩ với sự tập trung cao độ về ý nghĩa của chúng. Bởi vì nếu anh nhìn vào sự vật mà con mắt trở nên những chi tiết không quan trọng, những nghi ngờ chắc chắn là rất lớn, anh phải tập trung rõ ràng vào bản chất sự vật.

Ở trên tôi đã giải thích quá trình theo đó một bài thơ (uta) được hình thành. Sự hình thành như thế không diễn ra ở ngôn ngữ thông thường. Đồng thời, sự kéo dài của âm thanh trong bài thơ và sự sáng tạo một khuôn mẫu thơ ca không phải là kết quả của bất kì một kế hoạch nhân tạo nào. Sự thể hiện những điều không thể mang chở trong tim con người bật ra một cách tự nhiên với một kiểu ngôn từ đầy thi vị sẽ kéo dài những lời này thành thơ.

Một người thể hiện điều gì đó bằng ngôn ngữ thông thường chỉ khi tình cảm (*aware*) của anh ta ở mức nông cạn. Bất cứ khi nào tình cảm anh ta là sâu sắc, một mẫu hình bật ra một cách tự nhiên đến nỗi nó khiến cho lời được hát lên. Một *aware* sâu sắc không thể chỉ thỏa mãn với ngôn ngữ thông thường. Một lời tương tự, một khi xuất hiện với mẫu hình được hát lên, làm trái tim vui vẻ theo một cách mà không lời nào làm được. Một tình cảm sâu sắc không thể được thể hiện đầy đủ bằng ngôn ngữ thông thường, bất kể ta miêu tả nó chi tiết như thế nào, (nhưng) nó sẽ thể hiện được toàn bộ chiều sâu trong mẫu hình của lời và giọng khi ngôn ngữ thơ ca được sử dụng và bài thơ được hát lên. Theo đó, nơi mà lời thơ phát ra với một độ hay của mẫu hình, được kéo dài bằng âm thanh trong một thời gian, (sẽ) che giấu một *aware* sâu không dò được. Người nghe ngôn ngữ thường chỉ hơi xúc động, bất kể sự kiện mà anh ta nghe thấy gợi cảm xúc như thế nào. Ngược lại, khi lời xuất hiện với một mô hình hoa mỹ, những gì anh ta cảm thấy là vô hạn, và chúng được trợ giúp bởi một giọng hát. Đây là nghệ thuật tự nhiên (*jinen no myo*) của thơ ca. Nơi đây hiện diện sức mạnh của thơ ca lay động (*aware*) tinh thần một cách khủng khiếp.

Tôi tin là, bất kể sự giải thích này, vẫn có ai đó không đồng tình với những điều tôi nói, và thật khó để hiểu lí thuyết của tôi. Hãy để tôi đưa ra một ví dụ dễ hiểu. Khi một ai đó thực sự buồn, tới mức anh ta thật khó khăn khi chịu đựng nỗi u sầu, cho dù anh có dùng bao nhiêu từ để diễn tả nỗi buồn, anh cũng không thể hết được cảm giác không thể chịu đựng đó. Mặt khác, nếu anh trút cả trái tim vào một từ đơn giản, chẳng hạn “sầu, sầu” (*kanashi kanashi*), không thành vấn đề nếu đây là ngôn ngữ thông thường, bất cứ khi nào anh bị choáng ngợp bởi nỗi buồn không thể chịu đựng được, thậm chí không biết đến nó và không nghĩ về nó, tiếng nói sẽ kéo dài những lời của anh, biến nó

thành bài hát “ôi, buồn làm sao, chao, chao” (ara kanashi ya, no no) và trái tim anh sẽ được giải thoát khỏi nỗi buồn trĩu nặng. Lúc này những lời của anh sẽ được xem như một trong rất nhiều mô hình hoa mỹ hay; giọng nói sẽ làm chúng kéo dài ra, chúng trở nên tương tự một bài hát. Nói cách khác, chúng mang một dạng thức thơ ca. Những lời này mang một ý nghĩa khác với ý nghĩa của chúng trong ngôn ngữ thông thường, bởi chúng cho thấy chiều sâu khôn cùng của *aware* trong những kiểu mẫu về cách thể hiện tự nhiên và trong nhịp điệu kéo dài của giọng nói. Bản chất của thơ ca là được làm từ những lời có một khuôn mẫu của chính nó, những lời hiện ra do không thể chịu được sức mạnh của *mono no aware* hơn nữa. Đó là thơ ca thực sự.

Vì tôi phải nói thêm rằng, sự bật phát có ý nghĩa bất ngờ này không xảy ra một cách vô thức. Cũng có những trường hợp trong đó việc sáng tác thơ là sắp đặt. Ban đầu, hoạt động này cũng xảy ra khi một người bị choáng ngợp bởi *mono no aware*. Lí do là, khi con người bị xúc động sâu sắc trước điều gì và khó mà giấu nó trong lòng, và khi họ không thỏa mãn với việc thể hiện những tình cảm này bằng ngôn ngữ thông thường, họ tìm sự an ủi tối đa bằng cách đưa nội dung của *aware* vào một khuôn mẫu đầy thi vị trong đó họ kéo dài thành một chuỗi và những tiếng nói vào một bài thơ. Sự khéo léo của thơ ca là ở chỗ thể hiện chiều sâu của trái tim người chỉ bằng ba hay năm dòng, điều sẽ không thể nói ra một cách đầy đủ trong hàng nghìn, thậm chí mười nghìn từ.

Thêm nữa, tôi cũng phải nói rằng, khi việc nói ra một cách đầy đủ *aware* lúc con người bị nó chế ngự trở nên khó khăn, như tôi đã đề cập ở trên, để thể hiện những tình cảm của mình, con người nói về chúng bằng việc giao phó cho âm thanh tiếng gió và tiếng khóc của côn trùng mon trón đôi tai, hay con người sẽ thể hiện cảm xúc của anh ta trong một bài thơ bằng cách so sánh chúng với hương thơm hoa anh đào và sắc màu của tuyết làm dịu mắt. Đây chính là điều mà câu giới thiệu *Kokinshu* muốn nói: “Con người thể hiện điều họ nghĩ trong lòng bằng cách giao phó tình cảm cho những gì họ nhìn và nghe thấy”. *Mono no aware*, thứ rất khó thể hiện và không thể nói rõ hoàn toàn ra lời bằng cách nói về sự vật như là chính nó, (lại) được bộc lộ rất dễ, ngay cả khi nó liên quan đến những cảm xúc sâu sắc nhất, một khi nó được biểu hiện ra với sự hỗ trợ của các ẩn dụ lấy từ thế giới của sự vật được nhìn và nghe thấy. Bài thơ sau do hoàng đế Jinmu sáng tác là một ví dụ của “những bài thơ trong đó những tình cảm được giao phó cho sự vật”:

*Tự hào thay, con người vĩ đại*  
*chúng ta – những đứa con của đất Kume*  
*ta sẽ không quên vị gừng làm cay miệng tới nương nào*  
*ta sẽ đập nó ra và nấu chín*

Vị hoàng đế sáng tác bài thơ này khi ông chinh phục Nagasunehiko. Ông ta đã phẫn nộ một cách sâu sắc trước cái chết của người em trai – Itsuse no Mikoto, người bị giết bởi một mũi tên bay

trong trận chiến Kusaesaka. Trong bài thơ này, hoàng đế đã sử dụng vị cay của gừng làm tê lưỡi và để lại dư vị không tan trong miệng để nói về việc ông sẽ không bao giờ quên. Khi đọc các bài thơ sau đó, ta thấy bài thơ sau trong *Kokinshu*:

*Sương trắng  
đọng trên cây hoa cúc  
và tôi, thao thức trong đêm bởi những giọt nước lạnh giá  
(nhưng chúng) sẽ biến mất  
vào buổi sớm mai*

Cũng giống như trước, có một số lượng lớn một cách kì lạ các bài thơ giống như bài thơ trên, trong đó những tình cảm của con người được thể hiện thông qua việc sử dụng một hình ảnh của sự vật nào đó.

Thêm vào đó, có một ví dụ khác trong đó việc biểu lộ tình cảm con người được giao phó cho sự miêu tả những sự vật bên ngoài. Những tình cảm của con người bị giữ ở sự vật khi có những chướng ngại vật nào đó ngăn cản anh ta thể hiện nó công khai, khi anh bị choáng ngợp bởi *mono no aware*, như trong trường hợp hai bài thơ sau của Isukeyorihime no Mikoto:

*Từ sông Sai  
mây nổi và giăng ngang qua bầu trời  
dãy núi Unebi  
lá cây xào xạc kêu  
một ngọn gió sắp thổi*

*Núi Unebi  
ban ngày mây lớp lớp  
nhưng khi chiều xuống  
vì gió sắp thổi  
kêu xào xạc cùng lá cây.*

Hai bài thơ này được sáng tác khi hoàng đế Jinmu mất đi. Là mẹ của các hoàng tử, Isukeyorihime rất buồn vì âm mưu của Tagishimimi no Mikoto định giết các em trai mình. Để giúp các hoàng tử biết được âm mưu này, mẹ của họ đã sáng tác hai bài thơ này, sử dụng hình ảnh gió và những đám mây. Các hoàng tử biết được âm mưu này bằng cách nghe hai bài thơ, và như ta biết họ đã đề phòng. Tagishimimi là con của một bà mẹ khác. Để hiểu chi tiết hơn các bạn có thể xem trong *Kojiki*. Có rất nhiều ví dụ giống trường hợp này, kể cả trong thời kì sau đó. Chúng đều biểu hiện *mono no aware* bằng cách giao phó việc thể hiện tình cảm cho những hình ảnh của sự vật được nhìn

và nghe thấy. Nghe có vẻ như trong kiểu thơ này sự vật bị ép phải phù hợp với tình cảm con người, nhưng việc xem xét gốc rễ thực của vấn đề nói với ta rằng không phải như vậy. Khi một người có những suy nghĩ sâu sắc trong tim, họ thường liên hệ chúng với những gì họ nhìn hay nghe thấy. Những đối tượng này gây xúc động, và thi ca bắt nguồn từ việc đối xử với những đối tượng này như chúng vốn là. Do đó, đây là một quá trình tự nhiên, không phải do bất cứ sự sắp đặt nào.

Thêm nữa, cái mà chúng ta gọi là thơ ca không hiện ra khi con người bị chìm ngập trong *mono no aware* (và) giải phóng tự nhiên trái tim người một cách đơn giản. Một sự sáng tác đơn thuần một bài thơ khi con người xúc động sâu sắc không làm họ mừng vui, và cũng không mang đến sự thỏa mãn trọn vẹn cho người đó. Bởi vậy, con người đi tìm niềm an ủi bằng cách khiến người khác nghe bài thơ của mình. Khi những người khác nghe và họ xúc động, trái tim anh ta bùng sáng lên rất nhiều. Quá trình này cũng diễn ra một cách tự nhiên. Ví dụ như một người đang cảm thấy đau đớn. Anh ta rất khó giữ cảm giác này cho riêng mình. Cho dù anh ta có tự nói với mình nhiều đến đâu, anh cũng không thể vui lên. Tuy nhiên, chỉ cần anh chia sẻ được cảm giác của mình với người khác, anh sẽ được giải tỏa theo một cách nào đó. Trái tim anh ta cuối cùng vui lên vì người nghe đã hiểu được cảm giác của anh và đồng cảm với chúng. Do đó, nói chung, cảm động một cách sâu sắc nghĩa là con người không thể ngăn được việc làm cho người khác lắng nghe lời kêu gọi của mình. Mỗi khi con người xúc động trước việc nhìn hay nghe thấy điều gì đó khác lạ, hoặc ghê sợ, hoặc mừng vui, anh ta cần thiết muốn chia sẻ cảm xúc của mình với người khác, thật khó cho anh để giữ điều đó cho riêng mình. Mặc dù không đạt được gì, cả cho chính người nói lẫn người nghe, trong việc để người khác lắng nghe bạn, chỉ là tự nhiên con người không thể ngăn mình nói với người khác. Các bài thơ cũng theo một lí do tương tự. Làm cho người khác lắng nghe không phải điều được làm trong một trường hợp đặc biệt, nó là bản chất của thi ca.

Những người không hiểu nguyên tắc này tranh luận rằng thi ca thực sự là sự thể hiện những ý tưởng của con người như nó vốn là, bất kể những ý tưởng này là tốt hay xấu. Họ nói rằng kéo theo người nghe trong quá trình (sáng tác thơ) không phải là thơ ca thực sự. Mặc dù ai đó có thể đồng tình với ý kiến này trong chốc lát, những người chống lại quan điểm này không hiểu được ý nghĩa thực sự của thơ ca. Dù rằng đoạn trong danh mục đầu của Gumon Kenchu (Những ghi chép về một kẻ ngốc hỏi một người thông minh) là một phần không đáng chú ý, khi chúng tôi tìm hiểu về khởi nguồn của thơ ca, chúng tôi thấy rằng việc có một người nào đó nghe và đồng cảm là điều cốt yếu với thơ ca. Bản chất ban đầu của thơ ca là tạo lời với những khuôn mẫu và làm chúng kéo dài bằng giọng hát. Thơ ca đã là như vậy từ thời của các thánh thần. Không có cách nào khiến người khác vui hơn việc biết rằng có những người khác đã nghe bài thơ của anh ta và cảm động vì nó. Nếu người nghe không đồng cảm, trái tim anh ta thật khó mà thoải mái được. Quy luật này có thể áp dụng cho

cả thế giới đương đại và sẽ được đồng tình. Thậm chí nếu một người không có tình cảm gần gũi với người khác, điều này không có giá trị nếu người đó không cảm động. Con người tìm sự an ủi đúng nghĩa trong việc người nghe anh đồng cảm với anh ta. Vì vậy, điều cơ bản đối với thơ ca là có ai đó lắng nghe và cảm thấy *aware*.

Điều này giải thích vì sao thậm chí những bài thơ vào thời của các thành thần cũng không thể hiện ý tưởng của các nhà thơ như nó là. Những từ ngữ trở nên hoa mỹ với những hình mẫu tu từ, và chúng được hát lên với một giọng quyến rũ và cảm động. Khi nhà thơ muốn nói “vợ” (*tsuma*), ông ta dùng một tiếng đệm “cỏ non” (*wakakusa*); khi ông ta muốn nói về đêm (*yoru*), ông ta đánh bóng từ bằng một tính ngữ “giọt đen” (*nubatamano*). Ở chỗ này, chẳng phải nhà thơ sáng tạo ra những hình mẫu tu từ được thiết lập để tạo ra sự hòa hợp sao? Ở thời kì sau đó các bài thơ sau được sáng tác:

*Chiếc áo choàng Trung Hoa này  
không thể tìm đâu thấy ở Yamato  
những hòn đảo trải dài  
anh ước gì ta có thể gặp nhau  
mà không cần đếm thời gian quá lâu*

*Dòng sông Izumi  
tuôn chảy từ  
đồng bằng Mika  
tôi đã tình cờ gặp em nơi nào  
mà yêu sâu đến thế?*

*Phải chăng tôi sẽ nhìn nàng từ xa  
và chỉ dừng ở đó? –  
những đám mây trắng kéo qua  
Kazuraki  
và đỉnh núi Takama*

Trong tất cả những ví dụ này nhà thơ thể hiện những suy nghĩ của anh ta chỉ trong hai câu thơ, ba câu còn lại đều là những khuôn mẫu tu từ. Ai đó có thể nói rằng đây là những câu thơ vô ích. Tuy nhiên sự thể hiện *aware* được sâu hơn trong ba câu bị cho là những khuôn mẫu tu từ vô ích kia. Chúng tôi tìm thấy rất nhiều ví dụ về kĩ thuật ấy trong *Manyoshu*. Ở đây tôi thấy được sự khác biệt giữa ngôn ngữ thông thường và ngôn ngữ thi ca.



Mặc dù chúng ta đã được nghe những lí thuyết chi tiết về vấn đề của ý nghĩa trong ngôn ngữ thông thường, cái được giải thích chính xác như vậy, (nhưng) một khi nó trở thành ý nghĩa của *aware*, cái rất khó định danh bằng lời, sẽ rất khó để chỉ ra ý nghĩa ấy như là nó không ở trong thơ ca. Khi tôi bị buộc phải lí giải vì sao chiều sâu của *aware* – cái không thể định nghĩa bằng lời lại được thể hiện bằng thơ ca, tôi có thể trả lời rằng đó là bởi vì thơ ca xuất hiện cùng với những khuôn mẫu tu từ. Nhờ có những khuôn mẫu này, *aware* được phô ra trong tất cả chiều sâu của nó.

Một bài thơ không thể được giải thích với sự chi tiết và rõ ràng như (người ta hay) nói về ý nghĩa sự vật trong ngôn ngữ đời sống hàng ngày. Hơn nữa, ý nghĩa sâu sắc như vậy không nằm ở lời thơ. Thơ ca chỉ thể hiện những suy tư đầy xúc động giấu trong trái tim người. Mặc dù con người có thể nghe một bài thơ mà không chú ý, bài thơ này vẫn bao gồm rất nhiều những tình cảm xúc động vô tận và vô hạn, nhờ vào sự hiện diện của các khuôn mẫu tu từ.

NGUYỄN THỊ MINH

Trích dịch từ *The poetics of Mootori Norinaga : A Hermeneutical Journey*, Mootori  
Norinaga University of Hawaii Press, 2007

# TRỮ TÌNH NHƯ CÂY CÀU CỦA NHỮNG GIÁC MƠ : *GENJI MONOGATARI* VÀ MĨ HỌC NHẬT BẢN

S. Louisa Wei

Không ai có thể đọc *Truyện Genji* của Murasaki Shikibu mà không bị cuốn hút hoặc thất vọng bởi “795 bài thơ xen lẫn với văn xuôi ở mọi nơi”. “Chúng có vai trò gì ở đây, có chức năng gì và vì sao chúng lại thật cần thiết?”<sup>i</sup>. Những câu hỏi này có thể đi cùng với độc giả phương Tây trong suốt quá trình đọc văn bản, trong khi các độc giả Nhật rất dễ dàng chấp nhận các bài thơ này, vì tác phẩm văn xuôi Nhật Bản thời kì đầu “xuất hiện trong hoàn cảnh đối lập với thơ ca, và luôn luôn phải đối mặt với thực tế rằng chúng bị xem ở địa vị thấp hơn”<sup>ii</sup>. Khi Earl Miner nhấn mạnh rằng “chính thơ trữ tình đặt nền tảng cho thi pháp Nhật cổ điển, điều này không có ở phương Tây”<sup>iii</sup>, ông có thể bị xem là đã cường điệu sự khác biệt giữa hai truyền thống. Tuy nhiên, việc chấp nhận sự cường điệu này có lẽ là bước cần thiết nhất để đặt một nền tảng vững chắc cho những nghiên cứu về thơ ca và mỹ học Nhật Bản. Trong bài viết này, tôi sẽ xem xét vai trò của thơ trữ tình trong cả trần thuật học và mỹ học *Truyện Genji*, giải thích một vài hàm ý của “mỹ học trữ tình” từ góc độ lí thuyết văn học phương Tây, và cuối cùng, đặt ra vấn đề cơ bản về khả năng của một thứ thi học so sánh.

Điều này có thể gây ngạc nhiên cho các học giả phương Tây, nhưng truyện kể văn xuôi<sup>iv</sup> Nhật Bản thời kì đầu được sáng tác để tạo văn cảnh cho các bài thơ, làm chúng dễ hiểu hơn. Chúng thường được đọc “như một chuỗi waka đi kèm với văn xuôi trong monogatari hay văn phong *nikki*”<sup>v</sup>. Trong hoàn cảnh như vậy, một monogatari luôn có thể được tiếp cận theo hai hướng: khi văn xuôi được xem như một hình thức kể chuyện chính, và thơ trữ tình là phụ thì vai trò của thơ trữ tình không có gì ngoài tô điểm, thêm gia vị cho tác phẩm; nhưng khi toàn bộ tác phẩm được đọc như một chuỗi waka, thơ trữ tình đóng vai trò chủ đạo còn văn xuôi ít quan trọng hơn. Tuy nhiên, hai con đường này thường được kết hợp trong việc nghiên cứu *Genji* khi các nhà phê bình đưa ra các thuật ngữ như “văn xuôi trong thơ”<sup>vi</sup> hay “phương thức trữ tình” trong văn xuôi<sup>vii</sup> để miêu tả văn kể chuyện. Họ tránh tạo ra quan điểm luận chiến vì bản thân văn bản không có sự phân biệt rạch ròi giữa thơ và văn xuôi.

Trong *Genji*, phần lớn các bài thơ trữ tình được viết trong các bức thư, Trong một xã hội mà người phụ nữ phải che giấu diện mạo, thư từ trở thành phương tiện giao tiếp quan trọng nhất<sup>viii</sup>. Qua rất nhiều sự trao đổi bằng thơ, “quy tắc của đối thoại” đã được tạo nên bởi thơ trữ tình<sup>ix</sup>. **Tìm hiểu truyện kể một cách chặt chẽ, ta có thể thấy rằng suy nghĩ bên trong của nhân vật thường được người trần thuật biết tuốt cho biết trong dạng thức của lời phát biểu trực tiếp trong khi thực tế lời nói của nhân vật được phát ra qua các bài thơ trữ tình<sup>x</sup>.** Vì thế, trong nghệ thuật trần thuật

của Genji, sự miêu tả tính cách nhân vật phụ thuộc rất nhiều vào thơ trữ tình, **như một quá trình đối thoại hóa của các giọng chủ quan khác nhau**. Các bài thơ trữ tình được viết trong thư cũng được sử dụng như một phương cách để lấp đầy khoảng trống về không gian hoặc thời gian giữa các cảnh và các sự kiện.

Bowring thấy một chức năng khác của thơ trữ tình, cái mà “*vượt trội những cái khác (trong Genji) : Murasaki sử dụng nó để đúc kết bản chất của một mối quan hệ hay một hoàn cảnh đặc biệt*”<sup>xi</sup>. Ông sử dụng những bài thơ mà Genji và Fujitsubo trao đổi với nhau sau khi bà có thai để cho thấy sự tinh lược tội ngoại tình được “*đúc kết*” như thế nào qua các bài thơ của họ. Tuy nhiên, Bowring không giải thích khái niệm “*hoàn cảnh*” của ông nghĩa là gì và ví dụ của ông cũng chỉ được xem như đã cho thấy chức năng đối thoại của của các bài thơ này. Thật thú vị, từ “*đúc kết*” (“*kết tinh*”, “*kết đọng*”) này cũng được Shirane Haruo sử dụng khi tìm hiểu “*phương thức trữ tình*” theo một cách khác. Shirane xem “*phương thức trữ tình*” này trong Genji như một điểm đặc biệt khiến toàn bộ truyện kể mang tính “*cụ thể*” hơn là “*bao quát*”<sup>xii</sup>. Ông sử dụng cảnh Myobu đến thăm nhà của mẹ Kiritsubo để khẳng định “*khung cảnh tự nhiên*” hay “*phong cảnh*” thường “*trở nên hòa trộn với những cảm xúc của nhân vật, rồi từ đó, đến một cực điểm, thiên nhiên và hoàn cảnh của con người trở nên đồng nhất, và được kết đọng trong lời thơ*”<sup>xiii</sup>. **Vì vậy, việc một hoàn cảnh được kết đọng như thế nào khi chúng hòa trộn với thiên nhiên trở thành một vấn đề cả trong thơ trữ tình lẫn phần còn lại của văn bản.**

Dường như, Shirane cố gắng lí giải việc miêu tả thường xuyên khung cảnh thiên nhiên hay phong cảnh trong truyện kể như sự mở rộng của “*ý định trữ tình*”. Ông thấy mối quan hệ giữa thơ và văn xuôi trong “*thiên nhiên bi thương và trữ tình*” trong đó “*phong cảnh trở thành trạng thái của tâm trí*”<sup>xiv</sup>. Nhưng cũng cần lưu ý rằng, việc đưa cảm xúc, tình cảm của con người vào khung cảnh thiên nhiên không phải chỉ có trong thơ trữ tình Nhật Bản, mặc dù một nhà thơ Nhật thường đi xa hơn một nhà thơ phương Tây trong vấn đề này. Khi William E. Rogers bàn về ba thể loại: sử thi, kịch và trữ tình trong văn học phương Tây, ông chỉ ra rằng “*sự trao đổi giữa tâm trí và thế giới trong tác phẩm trữ tình được giải thích có một hàm ý thú vị, đó là việc chủ thể trữ tình không thể tự tách rời khỏi thế giới trữ tình theo cách có thể làm trong kịch hay trường ca*”<sup>xv</sup>. Nếu như “*sự trao đổi như vậy giữa chủ thể và đối tượng ... là đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn*”, tính hòa hợp trong sự trao đổi này tiêu biểu cho thơ trữ tình Nhật Bản: có một “*sự vận động biện chứng thường xuyên giữa những tình cảm của nhà thơ và những cảnh tượng khơi gợi cảm hứng của anh ta*”<sup>xvi</sup>. Rimer và Morrell nhận thấy “*dù các nhà thơ sáng tác waka học những điều gì, họ không bao giờ quên sự cần thiết của việc quan sát trực tiếp như nền tảng của nghệ thuật*”<sup>xvii</sup>. Sự quan sát trực tiếp này, đôi khi được các học giả phương Tây nhận thức như là một dạng của “*sự trực tiếp trong ngôn ngữ*”, không

rõ ràng như thực tế nó xuất hiện. Nó phản ánh một cố gắng đầy nghệ thuật tìm lại khung cảnh qua thơ trữ tình – cái còn thực hơn cả cảnh thực. Sự “*vận động biến chứng thường xuyên*” trong *Genji* không chỉ có giữa những cảm xúc con người với cảnh vật mà còn giữa nghệ thuật thơ ca với nghệ thuật tự sự. Nếu các khung cảnh được mã hóa trong các hình ảnh trữ tình, sự miêu tả trong văn xuôi tự sự là sự giải thích rõ ràng cho chúng – đó không chỉ là sự lí giải cho thơ trữ tình mà đúng hơn còn là sự cung cấp văn cảnh cho những khung cảnh này để chúng được tiếp nhận tốt hơn. Đó không chỉ là cảnh tự nhiên đặt trong bốn mùa, mà còn là cảnh được vẽ trong tranh (chẳng hạn như bức tranh *Genji* vẽ Suma và Akashi), và thậm chí còn là cảnh trong tâm trí của kỉ niệm. Trong *Genji*, sự tương tác không ngừng giữa thơ và văn xuôi tạo nên một chuỗi trong đó các nhân vật luôn luôn trong quá trình “*xúc động, biểu hiện, xúc động, biểu hiện*”<sup>xviii</sup>. Các nhân vật thường rung động trước một khung cảnh thiên nhiên rồi thể hiện nó trong thơ trữ tình, sau đó một người khác lại xúc động bởi các bài thơ trữ tình này và lại gửi gắm vào thơ; rồi toàn bộ quá trình lại tự lặp lại”<sup>xix</sup>. Chuỗi liên tục này không hoàn toàn là cốt truyện, mặc dù nó tiếp tục dòng tự sự; điều tác động đến trái tim người đọc trong *Genji* không phải sự hồi hộp trước một câu chuyện li kì mà là một bầu khí quyến thu hút người đọc trải nghiệm chuỗi lên và xuống của tâm trạng. Trong quá trình đó, hoàn cảnh có được kết tinh hay không không quan trọng bằng loại tâm trạng hay bầu khí quyến được tạo ra, chính bầu khí quyến hay trạng thái của tâm hồn này khiến cho người đọc dễ dàng xúc động một cách sâu sắc.

Nguyên do của sự hòa trộn giữa tình cảm con người và khung cảnh thiên nhiên có thể tìm thấy nguồn gốc từ niềm tin của Trang Tử - bậc thầy Đạo Lão rằng: “*thiên nhiên mang vẻ đẹp lớn nhất và tuyệt đối*” và “*chỉ khi con người tự hòa mình trong thiên nhiên, họ mới có thể đạt tới sự tự do và cân bằng thực sự*”<sup>xx</sup>. Suy nghĩ này được phát triển đến đỉnh điểm trong suốt thơ ca Trung Quốc, được đánh dấu bởi sự nổi lên của loại hình thơ sơn thủy và tranh phong cảnh. Không có gì đáng ngạc nhiên khi văn học thời Heian có rất nhiều khía cạnh chịu ảnh hưởng lớn của thơ ca Trung Quốc, đã phản chiếu cách sử dụng hình ảnh của người Trung Hoa mang tính gợi hơn chỉ là một cách ẩn dụ, và sự hợp nhất giữa khung cảnh tâm trí và khung cảnh tự nhiên. Trong khi những người theo Đạo Lão tin rằng chỉ khi con người tự hòa mình với tự nhiên, anh ta mới có thể đạt được tự do tuyệt đối, trạng thái của sự hòa tan ấy là một “*điều kiện tiên quyết cơ bản của sự khai sáng*” cho những tín đồ Phật giáo Thiên phái<sup>xxi</sup>. Mặc dù Thiên phái phát triển ở thời kì sau *Genji*, nhưng ảnh hưởng Đạo Lão đã kết hợp với Shinto ở Nhật Bản từ trước thời Heian. Thực tế thì, người Nhật đã bày tỏ sự nhấn mạnh này trong sự tồn tại của bản ngã được biến đổi thành một bộ phận của tự nhiên như một điều kiện tiên quyết cho “*kinh nghiệm thâm mi*”<sup>xxii</sup>. Khái niệm này được thể hiện rõ hơn trong các tác phẩm nổi tiếng của Motoori Norinaga (1730 - 1801) – người xem toàn bộ việc làm của *Genji* như là sự thể hiện của *mono no aware* – nghĩa một cách lỏng lẻo là “*sự cảm động – nỗi bi ai của sự vật*”<sup>xxiii</sup>. Thật thú vị, cách lí giải của Norinaga về *Genji* đã luôn được xem như một trong những cách tối ưu suốt

hơn 200 năm qua. Các tác phẩm phê bình tập trung vào nghiên cứu kỹ thuật tự sự, bố cục các chương hay các khía cạnh xã hội không bao giờ có thể sánh được với cách cảm thụ của Norinaga – cách cảm thụ không chỉ đi thẳng vào tâm điểm của tác phẩm, mà còn phản ánh mỹ học Nhật Bản nói chung:

*“Qua bao năm có rất nhiều cách lí giải về dụng ý của tác phẩm này. Nhưng tất cả chúng đều không dựa trên sự xem xét bản thân tác phẩm mà đúng hơn là tác phẩm được nhìn từ điểm nhìn của các tác phẩm Khổng giáo và Phật giáo, và vì thế chúng không thể hiện được ý định thực sự của tác giả... Tốt và xấu được thể hiện trong tiểu thuyết không tương ứng với tốt và xấu như được thấy trong các văn bản của đạo Khổng và đạo Phật... Nói chung, những người hiểu được ý nghĩa nỗi đau khổ của tồn tại con người, nghĩa là những người đồng cảm và hòa hợp với những tình cảm con người được đánh giá là tốt, còn những người không có ý niệm về sự đồng điệu với những tình cảm của con người bị xem là xấu... giữa rất nhiều tình cảm khác nhau khi con người tiếp xúc với sự vật, đúng hay sai, tốt hay xấu – đây là những cảm xúc đối lập với lí trí, dù chúng có thể không đúng.”<sup>xxiv</sup>*

Từ *aware* vốn là một thán từ chỉ bất kì “một tình cảm mãnh liệt nào, nhưng sau đó nó dùng để chỉ nỗi buồn và thậm chí cả những cảm xúc bi thương”<sup>xxv</sup>. Trong *Genji*, nó được thể hiện ở “sự xúc động mãnh liệt chủ yếu giữa vị thần ái tình đẹp đẽ đầy quyến luyến với những sự vật diễm lệ và những tình cảm thẩm mỹ đối với sự trôi đi của vạn vật” (*mujokan*)<sup>xxvi</sup>. *Mono no aware* nằm trong sự kiếm tìm khao khát ngàn đời không dứt của con người, và sự mất mát, sâu khổ vĩnh viễn không tránh khỏi của họ. Đây là lí do vì sao vẻ đẹp của *Genji* được xem là “sự nguy nga của lâu đài khao khát” (Field) hay “vẻ đẹp của nỗi sầu đau” (Marra) hay nối kết với “một cái nhìn thế giới (thế giới quan) trong đó cá nhân có vẻ như đã mất đi lí trí, sức mạnh hay mong ước kiểm soát được vận mệnh mình” (Watsuji Tetsuro)<sup>xxvii</sup>. Các nhân vật trong *Genji* luôn ủy mị và nhạy cảm khi đón nhận vẻ đẹp của tự nhiên, của những người khác và của các tác phẩm nghệ thuật, nhưng họ ít khi hành động chống lại số mệnh. Họ làm chủ điều họ có thể, ví dụ như nghệ thuật *miyabi* (sự tao nhã)<sup>xxviii</sup>, nhưng khi sự việc xem chừng ra ngoài tầm với, ấy là khi *Genji* phải tiếp tục trên con đường lưu đày, hay khi *Murasaki* trở nên vô cùng ốm yếu, họ đơn giản để mọi thứ trôi qua, đơn giản để số phận làm chủ - tất cả những gì họ làm là từ bỏ hoàn toàn. Tuy nhiên, sự *aware* không bao giờ đi xa đến trạng thái tuyệt vọng, vì niềm an ủi được tìm thấy một cách đầy nghịch lí khi vẻ đẹp của nỗi tuyệt vọng được nhận thức. Vẻ đẹp thẩm mỹ của *Genji* cũng được xem như được xây trên hai cặp gần như đối lập. Một mặt, có vẻ như có sự đối lập giữa *mono no aware* và *miyabi*: “trong khi *myabi* liên quan đến cái bên ngoài, mang tính xã hội, dạng quan liêu và nghi thức của vẻ đẹp mang tính tao nhã, *mono no aware* tập trung vào cái bên trong, vào phản ứng tình cảm của cá nhân”<sup>xxix</sup>. Mặt khác, thiên nhiên và tình yêu là đối lập, thiên nhiên quay vòng và có trật tự, còn tình cảm tuyến tính và

hỗn độn<sup>xxx</sup>. Tôi xem hai cặp đối lập này là “*hầu như đối lập*” vì sự phân biệt giữa hai cặp khái niệm thực sự không rõ ràng. Trong khi người làm chủ thực sự của *miyabi* cần phải biết sự *aware* của sự vật, những sinh vật biết *mono no aware* phải biết cái đẹp và sự tao nhã của *miyabi*; trong khi tình yêu có thể phá vỡ trật tự xã hội, nó là một phần của bản chất con người – cái có sức sống riêng. Tương tự, để biết *mono no aware* trong tự nhiên, con người phải yêu: tình yêu khiến trái tim nhạy cảm, và chính sự nhạy cảm này khiến sự hiểu biết *mono no aware* trở nên có thể.

Đặc trưng mỹ học này của *Genji* thường được xem là sự ca tụng “*sự đa cảm mang tính nữ*”<sup>xxxii</sup>. Trong *Shibun Yoyo* (1763), Norinaga nói rằng *mono no aware* “*dựa trên những phẩm chất nữ tính đối lập các đặc điểm nam tính – sự kiên định, mạnh mẽ và suy xét độc lập*”<sup>xxxiii</sup>. Ông cho rằng “*chính nhờ thiên tính nữ và những phẩm chất mềm yếu, sự dịu dàng, đặc biệt dễ bị tổn thương cùng khả năng giải phóng cảm xúc, Murasaki Shikibu đã khám phá và tạo nên những nhân vật quả cảm*”<sup>xxxiiii</sup>. Có ít nhất ba lí do đằng sau sự phát triển sớm của mỹ học tính nữ trong văn chương Nhật, điều thường vắng bóng trong các nền văn chương khác mãi tới thời gian sau này. Thứ nhất, phụ nữ Nhật đóng một vai trò quan trọng trong địa vị của thơ ca từ rất sớm, và chính những người phụ nữ đã mở đầu việc sáng tác monogatari. Ở thời Heian, những người phụ nữ quý tộc không chỉ có cơ hội được học hành, mà còn có thời gian và sự độc lập về tài chính khiến họ có thể sáng tác<sup>xxxv</sup>. Thứ hai, việc thiếu truyền thống sử thi<sup>xxxvi</sup> là một khía cạnh gia cố thêm cho truyền thống trữ tình, và vì vậy tình cảm, cảm xúc có ưu thế hơn hành động, lí trí – những thứ được đề cao trong anh hùng ca. Lí do thứ ba và có lẽ là lí do cơ bản nhất là cả những người theo Đạo Lão và Khổng giáo đều chống lại ham muốn chiến thắng<sup>xxxvii</sup>: không chỉ chống lại việc sử dụng sức mạnh thể chất để giải quyết bất đồng mà còn phản đối sự tranh cãi – thứ được phát triển rất sớm trong thuật hùng biện phương Tây. Với các nhà triết học Trung Hoa cổ, “*nhà hiền triết đích thực giữ sự hiểu biết cho riêng ông ta, trong khi con người thường phô ra những gì họ biết trong tranh luận để thuyết phục lẫn nhau*”<sup>xxxviii</sup>. Trong “*Đạo đức kinh*”, Lão Tử cũng công khai nhấn mạnh mặt âm trong thuyết nhị nguyên Trung Hoa, đó là tính nữ, sự im lặng, tiếp nhận, ôn hòa và sự kín đáo. Ông tin rằng mặc dù các sự vật âm tính ôn nhu và khiêm tốn, nhưng chúng biết làm thế nào để khắc chế dương và vì vậy bảo tồn sự sống bất diệt hơn. Mỹ học Nhật Bản chịu ơn Lão Tử ở sự “*quý trọng cái bí ẩn hay cái chỉ có sức gợi hơn là cái rõ ràng hay lộ liễu*”<sup>xxxix</sup>.

Trong khi sự “*đa cảm mang tính nữ*” được thể hiện dưới dạng *mono no aware*, cái bí ẩn và sâu sắc – *yugen* – lại “*hiện ra một cách đầy nghịch lí từ sự biểu lộ tính dờ dang*”<sup>xl</sup>. Từ Nhật cổ cho “*sự không hoàn chỉnh*”, *fugu*<sup>xl</sup>, liên quan tới sự không hoàn hảo trong các dạng thức. Thiện cảm đối với “*sự không hoàn chỉnh*” được thể hiện rõ nhất trong các bài viết của Kenko viết trong khoảng năm 1330:

“Chính những người rất kém thông minh mới khăng khăng đi tìm các tập hợp hoàn hảo của mọi thứ. Những tập hợp không hoàn hảo tốt hơn... Để lại một cái gì đó không hoàn chỉnh làm chúng trở nên thú vị, và cho con người cảm giác là còn chỗ cho sự phát triển. Vài người nói với tôi: “Thậm chí khi xây một tòa lâu đài nguy nga, họ vẫn luôn chừa lại một điểm chưa hoàn thiện”. Trong cả các tác phẩm Phật giáo và Khổng giáo của các nhà triết học thời kì trước, cũng có rất nhiều chương còn khuyết”.<sup>xli</sup>

Như ta có thể thấy từ lời nhận định của Kenko, sự không hoàn chỉnh là nơi mà ý nghĩa gia tăng. Trong mắt người phương Tây, thơ trữ tình Nhật Bản rất ngắn. Chính xác thì nó không phải là bản thân ngôn ngữ cho nhiều ý nghĩa hơn trong một phát ngôn ngắn gọn như Rimer và Morell gợi ý.<sup>xlii</sup>, mà chính là niềm tin rằng “bài thơ hay nhất” là một “lời ẩn giấu” để lại “bao điều chưa nói hết” trong khi “gợi lên sức tưởng tượng trong tâm trí người tiếp nhận”.<sup>xliii</sup> Lời ẩn giấu này được phát triển lên mức độ cao nhất trong Genji: nó không chỉ bao gồm những khoảng trống và những chương vắng mặt trong suốt truyện kể.<sup>xliv</sup>, mà còn kết thúc bằng một chương mở trong đó “không có gì giống như một sự kết thúc hoàn toàn”.<sup>xlv</sup> Chương cuối cùng này có tên là “*Cây cầu nổi của những giấc mơ*” (Mộng phù kiều) và tên nhân vật Ukifune có nghĩa là “*con thuyền nổi*”. Cuốn sách kết thúc khi cô trốn thoát khỏi hai người đàn ông tách ra từ vẻ đẹp chói lọi bên ngoài và sự nhạy cảm bên trong của Genji nhưng không thể so sánh được với chàng. Số phận của Ukifune thực sự giống như một con thuyền trôi giạt trên dòng sông cuộn sóng. Khi người đọc đọc tới cái kết này, họ không thể buông sách xuống mà lòng thanh thản: đó là lí do vì sao Genji gợi cảm hứng cho nhiều câu chuyện sau nó như vậy.<sup>xlvi</sup> Nói theo cách của Derrida, đây thực sự là “*kết thúc của một cuốn sách và mở đầu của một lối viết*”.<sup>xlvii</sup>

Ý tưởng về sự không hoàn mĩ còn quan trọng bởi nó đánh dấu sự tách rời của văn học Nhật khỏi các tác phẩm văn học Trung Quốc, đặc trưng bởi phương thức đối xứng và cân bằng toàn diện của chúng. Thí dụ, tiểu thuyết cổ điển vĩ đại nhất của Trung Quốc “*The story of the Stone*” không chỉ bao gồm một cấu trúc tự sự đối xứng hoàn hảo, tạo ra một vòng quay của sự lặp lại, mà còn phác thảo kĩ lưỡng vô số các cặp và tính hai mặt giữa các nhân vật. Mặc dù *Genji* không thể sánh với tác phẩm trên về sự hoàn chỉnh hình thức ở khía cạnh phương thức hay kĩ thuật tự sự, nhưng vẻ đẹp của nó nằm ở sự logic giữa tính không hoàn chỉnh về hình thức và lời than van về sự không hoàn hảo của mọi vật. Có vẻ như, sự kháng cự đối với việc nhấn mạnh tính cân đối và quy phạm của người Trung Quốc đã bắt rễ sâu trong thơ ca Nhật thậm chí từ trước cả sự xuất hiện của văn xuôi tự sự. Như Kene chỉ ra “*sự khăng khăng thể hiện sự tương đương, rất tự nhiên với người Trung Quốc, lại thường đối chọi với người Nhật, bất chấp những thử nghiệm không thường xuyên*”.<sup>xlviii</sup> Các nhà phê bình ít nhiều đồng ý rằng việc thiếu quan hệ song song trong thơ ca Nhật Bản xuất phát từ thực

té là tiếng Nhật không có bản chất đơn âm như tiếng Trung – cái tạo khả năng cho việc sử dụng rộng rãi hình thức tương đương nghiêm ngặt<sup>xlix</sup>. Một cách giải thích khác cho điều này là “*tiếng Nhật không có sự đối lập hay đúng hơn là phân biệt rõ ràng*” cái “*yêu cầu phải có song song*”<sup>l</sup>. Miner xuất phát từ điểm này (xác định chắc chắn trong tâm trí sự hòa hợp giữa tinh thần và thể giới), rằng trong thơ trữ tình Nhật Bản, sự phân biệt giữa “*cái biểu thị*” với “*cái được biểu thị*” trong suy nghĩ của người phương Tây là không rõ nét<sup>li</sup>. Lời phát ngôn này có thể làm các nhà phê bình lo lắng khi cố gắng phân biệt rõ ràng giữa thi học phương Đông và phương Tây (trở lại với nhận định ở đầu bài viết này), trong khi số khác lại nghĩ rằng nó chỉ ra một vấn đề cơ bản của việc hiểu biết nhau một cách thật sự giữa phương Đông và phương Tây.

Tầm quan trọng của các yếu tố trữ tình trong mỹ học Nhật Bản được Umehara Takeru nhận ra trong lời tuyên bố nổi tiếng của ông rằng: *Kokinshu* và *Genji* định hình “*sự nhận thức của người Nhật về cái đẹp*” và “*tạo ra nền tảng cho mỹ học Nhật Bản*”<sup>lii</sup>. Trong khi bản chất bi thương của *Kokinshu* được tiếp tục trong *Genji*, *Genji* cung cấp một khả năng lớn hơn và liên tục hơn cho người đọc để thưởng thức thơ ca trong một câu chuyện. Thơ ca và văn xuôi hòa hợp với nhau bởi chúng chia sẻ cùng những yếu tố thẩm mỹ, đó là sự hợp nhất giữa tâm trí con người và thể giới, sự tinh tế trong tình cảm và sự không hoàn thiện của cái đẹp trong cách thể hiện hay miêu tả. Đối diện với cái mỹ học trữ tình ấy, các học giả phương Tây cảm thấy khó chấp nhận các văn bản như *Genji* – loại văn bản cho thấy việc từ chối một sự “*phân tích hay hợp lý hóa*”<sup>liii</sup>. Nó không có mục đích đưa ra một giải pháp hay chứng minh một sự thực hợp lý, mà đúng hơn nó lôi cuốn độc giả vào thế giới của *aware*, mời họ trải nghiệm sự lên và xuống của những tâm trạng. Khi một dạng tác phẩm như vậy đặt nền móng cho mỹ học Nhật Bản, thì chính nỗi bi ai có ưu thế hơn là cái biểu trưng. Bốn tâm trạng được khai triển từ *Genji* cung cấp nền tảng cho kinh nghiệm thẩm mỹ của người Nhật nói chung là:

*Khi tâm trạng ở một thời điểm là cô độc và thâm lặng, nó được gọi là sabi. Khi người nghệ sĩ cảm thấy sâu não hay phiền muộn, và trong trạng thái trống rỗng này của cảm xúc anh ta bắt gặp thoáng hiện của cái gì đó khá bình dị và không phô trương trong sự lạ thường của nó, tâm trạng được gọi là wabi. Khi khoảnh khắc gợi lên một nỗi buồn mãnh liệt và luyến tiếc hơn, liên quan tới mùa thu và sự biến mất rời xa của thế giới, nó được gọi là aware. Và khi trước mắt là sự nhận thức bất ngờ về một cái gì đó kì lạ và bí ẩn, gợi tới một điều chưa biết không bao giờ được khám phá, tâm trạng đó được gọi là yugen<sup>liv</sup>.*

Trong tâm trí người Nhật, bốn tâm trạng này đan dệt vào nhau. Họ nói “*wabi sabi*” để kết hợp cả tâm trạng wabi và sabi vì họ cảm thấy sự aware của trạng thái bị cô lập chắc chắn theo tuổi già. Mặt khác, sự hiểu biết sâu sắc con người có được khi đã lớn tuổi (sau khi thấy và trải nghiệm rất



nhiều aware và wabi) có thể được nuôi dưỡng vì nó giúp họ hiểu được yugen ở khía cạnh tận hưởng sự vắng vẻ của nó. Những tâm trạng có tầm quan trọng quyết định trong mỹ học Nhật Bản vì chúng cho phép nhận thức các hình thức khác nhau của cái đẹp. Trong kết cấu của thơ ca, tâm trạng “*tạo ra và đồng thời được tạo ra bởi hình ảnh, cái không phải được sử dụng như một đồ trang điểm mà để chỉ ra Đạo hay chính bản chất, toàn bộ sự bí ẩn của bản chất bên trong và bên ngoài*”.<sup>lv</sup>

Những khái niệm này có kết với nhau một cách hoàn chỉnh dù chúng không xây dựng trên thuyết nhị nguyên, thậm chí thuyết nhị nguyên trong suy nghĩ của người Trung Hoa, trong đó đối lập không phải sự đối lập mà là ác cạnh bổ sung để duy trì trạng thái cân bằng và tạo nên sự thống nhất. Ngay cả khi Keene thảo luận về các thuật ngữ này dưới các tiêu đề “*ám thị, vô thường, giản dị và dễ tàn lụi*” trong nhan đề bài báo của ông “*Mỹ học Nhật Bản*”, cách tiếp cận của ông vẫn hướng vào các học giả phương Tây:

*“Nhan đề bài báo của G.S Keene khiến tôi giật mình. Mỹ học, trong truyền thống của chúng tôi, từ điểm nhìn của người phương Tây, là ngành triết học liên quan tới hoặc sự phân tích bản chất và vị trí của cái đẹp (trong tự nhiên hay nghệ thuật) hoặc việc phân tích bản chất, địa vị và chức năng của các nghệ thuật tạo hình (hội họa, điêu khắc, thơ ca, âm nhạc, tiểu thuyết hư cấu, kịch...). Lịch sử mỹ học phương Tây, ít nhất một phần, là lịch sử của những lý thuyết khác nhau liên quan đến bản chất của cái đẹp hay bản chất của nghệ thuật... Dựa trên cái nền chung này, chúng tôi cho rằng có vẻ như bài báo nhan đề “Mỹ học Nhật Bản” sẽ liên quan đến những lý thuyết về cái đẹp hay những lý thuyết về nghệ thuật đã xuất hiện trong dòng lịch sử triết học Nhật Bản hay sự phản ánh triết học Nhật Bản”*.<sup>lvi</sup>

Sự phản ứng của Mc Carthy rất điển hình cho sự trông đợi về mặt lý thuyết. Tuy nhiên, trong lịch sử văn học Nhật Bản, điểm đặc biệt nhất là sự tự do trong tiếp cận lý thuyết mượn từ các thuật ngữ tôn giáo hay triết học. Nếu chúng ta tìm hiểu xem khái niệm yugen được phát triển như thế nào, như bài báo của Andrew T. Tsubaki đã khám phá về yugen, ta sẽ thấy sự khác biệt nằm ở thực tế là các nghệ sĩ và học giả Nhật bản sau này đã dùng các từ ngữ có trước, đặt chúng vào sự tồn tại của chính chúng, trải nghiệm chúng và hình tượng hóa chúng theo một cách giúp chúng đi vào trạng thái tốt nhất của chính tâm trí họ và gọi tên chúng theo một cách ẩn dụ khác mà họ thấy rằng dễ chạm đến trọng tâm của vấn đề hơn. Khi nhiều ý nghĩa khác nhau được cho phép và thậm chí được ca tụng bằng một thuật ngữ, bất kỳ sự phân loại nào (đặt nền tảng cho lý thuyết) đều trở thành không thể. Khi có khái niệm của người Nhật được đặt vào một hệ thống mô phỏng theo phương Tây, như được thấy trong mô hình dưới đây, tất cả các mặt của khái niệm có vẻ như bị bóp méo:

Hệ thống mỹ học Nhật Bản của Ohnishi.<sup>lvii</sup>

Câu hỏi đặt ra là: thuật ngữ Tây phương có thật sự giúp cho việc miêu tả các ý tưởng của người phương Đông hay sự miêu tả bằng đồ thị của cái khác của người phương Tây chỉ chuyển nó vào một hình ảnh biến thể của chính nó?<sup>lviii</sup> Tương tự, liệu suy nghĩ của người phương Đông có còn là chính nó trong ngôn ngữ phương Tây? Liệu có công bằng không khi nói rằng người Nhật “*khá nghèo nàn trong phản ánh thẩm mỹ*”<sup>lix</sup> chỉ bởi vì họ không hệ thống hóa những suy nghĩ và khái niệm của mình? Trong cuộc đối thoại nổi tiếng giữa Heidegger và một người Nhật, anh ta bày tỏ sự khẩn thiết cần có các khái niệm. Heidegger trả lời: “*Có phải anh đang nói đến sự thiếu khả năng này như một sự thiếu sót của ngôn ngữ mình một cách trầm trọng?*”<sup>lx</sup> Ông chắc chắn đã thấy được sự nguy hiểm trong việc nhập nhằng những nét khác biệt và sự suy xét dựa trên cách suy nghĩ của người phương Đông. Tuy nhiên, Heidegger và người Nhật trên đều cho thấy thái độ hầu như bị quan của họ về khả năng hiểu biết lẫn nhau thực sự.

Khi thảo luận về những nét khác biệt giữa phương Đông và phương Tây, các học giả thường đương đầu với những khó khăn trong việc xác định các thuật ngữ của họ bởi vì những tiền giả định không bao giờ giống nhau trong các phạm vi ngôn ngữ khác nhau. Tuy nhiên, mang sự khác biệt giữa các ngôn ngữ trong tâm trí, một thi học so sánh có thể rất có lợi. Tôi hi vọng rằng tôi đã đóng góp vào việc hiểu cả mỹ học *Truyện Genji* và mỹ học Nhật Bản nói chung qua bài viết này, bài viết mà tựa đề của nó “*Trữ tình như cây cầu của những giấc mơ*” có thể được hiểu như một ẩn dụ cho mỹ học Nhật Bản.

NGUYỄN THỊ MINH dịch

---

<sup>l</sup>R. Bowring, *Murasaki Shikibu: Truyện Genji*, Cambridge, 1988, 67.

<sup>ii</sup> Bowring, 69

<sup>iii</sup> E. Miner, H. Odagiri và R. E. Morrell, *Sổ tay Princeton cho văn học cổ điển Nhật Bản*, Princeton, 1985, 5.

<sup>iv</sup> Tôi lấy thuật ngữ này từ Miner, *Sổ tay Princeton*, 11, ý nói đến thể văn kể chuyện trong thể loại monogatari. Monogatari được viết ở thì quá khứ. Bản thân từ này có nghĩa là “việc kể chuyện”.

<sup>v</sup> Konishi Jin'ichi, *Lịch sử văn học Nhật Bản, tập 2*, Princeton, 1984, 256. Waka là một dạng thơ cơ bản trong văn chương Nhật Bản, được viết thành 5 dòng, với cách phân chia âm tiết là 5/7/5/7/7. Nikki được viết ở thì hiện tại. Thuật ngữ này thường được dịch là “*nhật kí*” nhưng cũng có thể là văn chương hư cấu.

<sup>vi</sup> Khi thử trả lời vì sao một số lượng không lồ các bài thơ trong Genji có thể hòa hợp với phần còn lại của truyện, Bowring hướng sự chú ý của người đọc tới ngôn ngữ của thơ ca Nhật Bản. Ông chỉ ra rằng: “*ở dạng đơn giản một bài thơ Nhật là một phát ngôn gồm 31 âm tiết. Không có vần, không có trọng âm, ngôn ngữ Nhật tạo ra một kiểu thơ đặc biệt về phương diện gây ngạc nhiên và theo một cách nào đó rất khó hiểu*” (Bowring, 67). Lời nhận xét này khá chính xác khi nó đứng một mình, nhưng khi nó được xem như một trong những câu trả lời cho câu hỏi của ông, nó dẫn tới một hướng sai lầm: có vẻ như nó nhấn mạnh rằng mối quan

hệ giữa thơ và văn xuôi trong Genji là do việc thiếu một “*thể trữ tình*” trong các tác phẩm thơ Nhật – chúng là văn xuôi giống như “*những phát ngôn*”. Bản dịch của Authur Waley “*trộn lẫn thơ vào trong bản dịch văn xuôi*” cũng xử lý vấn đề theo một cách tương tự. (Xem J. T. Rimer và R. E. Morrell, *Sách hướng dẫn đọc thơ ca Nhật Bản*, Boston, 1975, 86.) Giả định này sai bởi vì: thứ nhất, nó phủ nhận thể trữ tình trong thơ ca Nhật, thứ không được thể hiện bằng các đặc điểm hình thức chẳng hạn như vần và trọng âm; thứ hai, nó không giải thích được việc sử dụng rộng rãi các bài thơ trữ tình trong truyện kể văn xuôi Trung Quốc vì sự phân biệt thơ và văn xuôi là khá rõ ràng trong văn học Trung Quốc và thơ trữ tình Trung Hoa không hề thiếu bất kì dạng nào của “*thể trữ tình*”.

<sup>vii</sup> Shirane Haruo, *Cây cầu của những giấc mơ: thi pháp Truyện Genji*, Princeton, 120.

<sup>viii</sup> Trước thời Heian (794 - 1186) rất lâu, thơ ca đã trở thành một kiến thức cơ bản cho cả phụ nữ lẫn nam giới, và khả năng sáng tác thơ ca là một trong những tiêu chuẩn cốt yếu để đánh giá địa vị xã hội, trí thông minh và khiếu thẩm mỹ của con người.

<sup>ix</sup> Bowring cũng xem “*kiểu đối thoại*” này trong các bài thơ được tạo ra một cách riêng biệt, bao gồm 52 bài của Genji, 19 bài của Kaoru và 11 bài của Ukifune. Do “*quy tắc của đối thoại*”, ông nói rằng: “*những bài thơ này có tác dụng nhấn mạnh sự cô đơn của nhân vật sang tạo nên chúng, như thể chỉ có một nửa số lượng các bài thơ mong đợi đã được sáng tác*” (Bowring, 73, 75).

<sup>x</sup> Tôi sử dụng cụm từ “*lời nói của nhân vật*” theo Noguchi Takehiko, người xem cấu trúc giọng điệu của Genji như là bốn chiếc hộp, chiếc này ở bên trong chiếc kia. Chiếc hộp trong cùng là suy nghĩ sâu thẳm nhất, sau đó thành “*lời nói của nhân vật*”, “*truyện kể thông thường*” và chiếc hộp ngoài cùng là “*sự xâm nhập của tác giả*”. Xem Noguchi, “*Nền tảng của Monogatari*” trong E. Miner ed. *Những yếu tố cơ bản của văn học Nhật Bản*, Princeton, 1985, 137.

<sup>xi</sup> Bowring, 11. Bowring sử dụng các bài thơ Genji và Fujitsubo trao đổi sau khi họ ngoại tình như một ví dụ cho thấy thông tin còn thiếu trong câu tình lược được “*kết tinh*” như thế nào thông qua các bài thơ đối thoại của họ. Ví dụ này có vẻ như đã thu hẹp nhận định chung của ông và đã đánh ngã một trong những nhận định trước đó của ông khi ông bàn về “*quy tắc của đối thoại*” trong thơ trữ tình.

<sup>xii</sup> Shirane, 120.

<sup>xiii</sup> Shirane, 122. Sự nhấn mạnh của những điều tôi nói.

<sup>xiv</sup> Shirane, 121.

<sup>xv</sup> W. E. Rogers, *Ba thể loại và cách hiểu thơ trữ tình*, Princeton, 1983, 68.

<sup>xvi</sup> Rimer và Morrell, 14.

<sup>xvii</sup> Rimer và Morrell, 19

<sup>xviii</sup> E. Miner, *Nhật Bản và thơ ca*, Princeton, 1979, 8.

<sup>xix</sup> Miner cũng sử dụng việc miêu tả các bức tranh phong cảnh của Genji (trong chương “*Cuộc thi vẽ tranh*”) như một ví dụ. Các khung cảnh về Suma và Akashi này được tạo ra trong trạng thái cô lập trong suốt thời gian Genji bị lưu đày đã làm cho người thưởng thức xúc động sâu sắc và gợi nhắc họ về những ngày đen tối khi họ mất đi sự bầu bạn của hoàng tử chói sáng. Xem Miner, *Nhật Bản và thơ ca*, 7.

<sup>xx</sup> Li Zehou, “*Zhuangzi Meixue*” trong *Zhongguo Wenhua yu Zhongguo Zhexue*, Bắc Kinh, 1986, 59. Bản dịch của tôi.

<sup>xxi</sup> Lin Jian-Lung, 1992, 21: 1-2, 181

<sup>xxii</sup> W. R. LaFleur, dịch và trích trong *Nghiệp của Lời: Phật giáo và văn chương Trung cổ Nhật bản*, Berkeley, 1983, 102-103.

<sup>xxiii</sup> N. Field, *Sự nguy nga của lâu đài khao khát trong Truyện Genji*, Princeton, 1987, 298.

<sup>xxiv</sup> D. Keene, dịch và trích trong *Hạt giống trong tìm: Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến cuối thế kỉ XVI*, New York, 1993, 489 - 490.

<sup>xxv</sup> Miner, Odagiri và Morrell, 290.

<sup>xxvi</sup> R. Pilgrim, “*Truyện Genji từ quan điểm mỹ học tôn giáo*” trong E. Kamensed. *Phương pháp dạy Truyện Genji của Murasaki Shikibu*, New York, 1993, 48.

<sup>xxvii</sup> Shirane, 123.

<sup>xxviii</sup> Có một định nghĩa khác về miyabi. “*The Myogisho, một cuốn từ điển của thời Heian định nghĩa từ miyabi bằng chữ kan (thời gian rồi) và ga (sự tao nhã)*”. Marra cho rằng thuật ngữ đó “*nói tới sự tự do về tinh thần và trí óc dẫn tới sự suy tư và chiêm ngưỡng vẻ đẹp của trật tự tự nhiên*” Xem Marra, *Mỹ học của sự không toại nguyện*, Holununu, 1991, 49.

<sup>xxix</sup> Shirane, 31.

<sup>xxx</sup> Field, 300.

<sup>xxxi</sup> Tôi mượn khái niệm này từ kiến giải của Keene trong chương hai của cuốn *Những phong cảnh và chân dung: những giá trị của văn hóa Nhật*, Tokyo, 1971.

<sup>xxxii</sup> Shirane, 31.

<sup>xxxiii</sup> Shirane, 31-32.

<sup>xxxiv</sup> Giáo sư Sonja Arntez cho rằng khía cạnh lịch sử này được phản ánh trong *Căn phòng của riêng mình* của Virginia Woolf , trong đó bà tuyên bố rằng điều kiện cho một người phụ nữ có thể viết văn bao gồm “*một căn phòng riêng*” và “*năm trăm pounds một năm*”.

<sup>xxxv</sup> Mặc dù có một vài học giả bàn về “*yếu tố sử thi*” trong văn học Nhật Bản, những ý kiến này thường bị xem như là sự áp đặt của phương Tây. Tác phẩm gần với sử thi nhất trong văn học Nhật Bản là Heike Monogatari. Tuy nhiên, nó không thuộc về dòng chính và ảnh hưởng của nó không thể sánh được với Truyện Genji. Ý kiến của V.H. Viglielmo rằng : “*sự nhạy cảm tinh tế của Genji trước tự nhiên mang đến cho chàng phẩm chất gần như thần thánh*” có vẻ như méo mó và không thích đáng vì sự nhạy cảm này chỉ là sự đối lập của hành động được trông đợi ở một người anh hùng sử thi. Xem Viglielmo, *Những yếu tố sử thi trong văn học Nhật Bản trong A. –T. Tymieniecka, ed. : Thơ ca – Sử thi – Bi kịch*, Dordrecht, 1984, 197.

<sup>xxxvi</sup> Những bậc thầy quan trọng nhất của Đạo Lão là Lão Tử và Trang Tử. Lão Tử cùng thời với Khổng Tử, còn Trang Tử thì hoạt động vài thập kỉ sau đó. Các tác phẩm của họ được viết trong khoảng từ thế kỉ V đến thế kỉ IV TCN, và từ đó đã ảnh hưởng đến suy nghĩ của cả người Trung Quốc lẫn Nhật Bản.

<sup>xxxvii</sup> Đây là ý kiến của Trang Tử được trích trong R.T. Oliver, *Giao tiếp và Văn hóa ở Ấn Độ và Trung Quốc cổ đại*, Syracuse, 1971, 181.

- <sup>xxxviii</sup> A. T. Tsubaki, “Zeami và việc dịch khái niệm Yugen: ghi chép về mỹ học Nhật Bản” trong *Tập san phê bình thẩm mỹ và nghệ thuật*, 1930, tập 30, 56.
- <sup>xxxix</sup> Konishi, *Lịch sử văn học Nhật Bản, tập 3*, 185.
- <sup>xl</sup> Từ này trong tiếng Nhật hiện đại có nghĩa là “làm cho bất lực”.
- <sup>xli</sup> Keene dịch, *Tiểu luận vu vơ: The Tsurezuregusa of Kenko*, New York, 1967, 70.
- <sup>xlii</sup> Rimer và Morrell, 15.
- <sup>xliii</sup> Đây là ý kiến của Shunzei được Konishi trích dẫn trong *Lịch sử văn học Nhật Bản, tập 3*, 185.
- <sup>xliv</sup> Trong hầu hết các bản dịch tiếng Nhật và tiếng Trung, đây là một chương trống sau chương “Thầy phù thủy”, chương chỉ có tựa đề: Kumogakure (Mắt hút trong mây). Hầu hết các học giả đồng ý rằng Murasaki Shikibu đã để trống chương này bởi bà không muốn làm phiền lòng độc giả bằng cách viết về cái chết của Genji ngay sau đoạn miêu tả rất dài về cái chết của Murasaki. Xem bản dịch tiếng Trung của Feng Zikai, Yuanshi Wuyu, Bắc Kinh, 1980, 887fn. Chương còn thiếu gọi nhắc đến chương mang tên Kagayaku hi no Miya (*Sự rực rỡ của nàng công chúa diễm kiều*) mà Fujiwara no Teika tin rằng vốn nằm giữa chương Kiritsubo (Cung điện cây bào đồng) và chương Hirikana (Cây đậu chổi) vì sự khác biệt văn cảnh giữa hai chương này là rất rõ ràng về cả chủ đề lẫn giọng điệu. Xem Gatten, 33.
- <sup>xlv</sup> Shirane, xx
- <sup>xlvi</sup> A. Gatten, *Bố cục của các chương đầu trong Truyện Genji* trong *Tập san nghiên cứu châu Á của Harvard*, 41:1, 1981, 5. Xem thêm J. E. Goff, “*Truyện Genji như là nguồn của sự khước từ: Yugao và Hajitomi*” trong *Tập san nghiên cứu châu Á của Harvard*, 42:1, 1982, 177. Renga là “thơ nói dòng”.
- <sup>xlvii</sup> J. Derrida, *Khoa nghiên cứu chữ viết*, Baltimore, 1981, 6.
- <sup>xlviii</sup> Keene, “*Mỹ học Nhật Bản*” trong *Triết lý phương Đông và phương Tây*, 14:3, tháng 6 1969, 294.
- <sup>xliv</sup> A. H. Plarkas, “*Nơi những con đường gặp gỡ: Quan hệ song song trong văn học Trung Quốc và Nhật Bản*” trong *Văn học Trung Quốc: Tiểu luận, Bài báo, Phỏng vấn 10*, 1988, 47.
- <sup>l</sup> Miner, *Thi học so sánh*, Princeton, 1992, 93.
- <sup>li</sup> Miner, *Thi học so sánh*, 93.
- <sup>lii</sup> Umehara Takeru, *Nihon no Kotengeino 3: Noh – Chusei Geino no Kaika*, Tokyo, 1970, 135, bản dịch của tôi.
- <sup>liii</sup> Okada, *Những hình thái của sự kháng cự*, Durham, 1991, 287 – 8.
- <sup>liv</sup> A. Watt, *Con đường của Thiền Tông*, New York, 1966, 181 – 182.
- <sup>lv</sup> Lin, 181.
- <sup>lvi</sup> H. E. McCarthy, “*Về “Mỹ học Nhật Bản” của Donald Keene*” trong *Triết lý phương Đông và phương Tây*, 14:3, Tháng 6 1969, 310.
- <sup>lvii</sup> Takeuchi Toshio, “*Hệ thống mỹ học Nhật Bản của Ohnishi*” trong *Tập san phê bình thẩm mỹ và nghệ thuật*, 1965, 7. Hệ thống của Ohnishi được thể hiện bằng biểu đồ ở trang 16.
- <sup>lviii</sup> R. H. Okada, “*Nhập tịch Truyện Genji*” trong *Tập san của Mỹ về xã hội phương Đông*, 110: 1, 1990, 70.
- <sup>lix</sup> Takeuchi, 24.
- <sup>lx</sup> *Đường tới ngôn ngữ* của M. Heidegger, 2.