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

Nguyễn Thị Huê Vân

KIỂU NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ TRONG TIỂU THUYẾT CỦA HARUKI MURAKAMI

LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC

Thành phố Hồ Chí Minh - 2012

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

Nguyễn Thị Huê Vân

KIỂU NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ TRONG TIỂU THUYẾT CỦA HARUKI MURAKAMI

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

LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:
PGS. Lưu Đức Trung

Thành phố Hồ Chí Minh – 2012

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của cá nhân tôi.

Các số liệu khảo sát, kết quả trong luận văn này là trung thực và chưa từng công bố ở các công trình khác.

Người viết luận văn

Nguyễn Thị Huê Vân

LỜI CẢM ƠN

Tôi xin bày tỏ lòng biết ơn sâu sắc đến PGS. Lưu Đức Trung, người đã tận tình hướng dẫn, giúp đỡ tôi trong quá trình nghiên cứu, thực hiện và hoàn thành luận văn này.

Tôi cũng xin gửi lời cảm ơn chân thành đến các thầy cô trong tổ Văn học nước ngoài, Ban chủ nhiệm khoa Ngữ văn, phòng Sau đại học và Thư viện trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, tới gia đình, bạn bè đã luôn động viên, giúp đỡ để tôi hoàn thành khóa học.

TP.HCM, ngày 15 tháng 03 năm 2012

Nguyễn Thị Huê Vân

MỤC LỤC

Trang phụ bìa
Lời cam đoan
Lời cảm ơn
Mục lục
MỞ ĐẦU 1
Chương 1: NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ – NHỮNG VẤN ĐỀ LÍ THUYẾT.....11
1.1. Giới thuyết về bản ngã 11
1.1.1. Bản ngã trong triết lí Đông Tây 11
1.1.2. Bản ngã trong quan niệm Nhật Bản 15
1.2. Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã 18
1.2.1. Vấn đề thuật ngữ 18
1.2.2. Sự xuất hiện trong văn học 21
1.3. Nguồn cảm hứng của Murakami 26
1.3.1. Bối cảnh sáng tác 26
1.3.2. Đời sống tinh thần người Nhật 30
Chương 2: CÁC DẠNG THỨC BIỂU HIỆN CỦA KIỂU NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ TRONG TIỂU THUYẾT CỦA MURAKAMI 36
2.1. Nhân vật nhìn từ góc độ loại hình và chức năng biểu đạt 36
2.1.1. Nhân vật phân thân 36
2.1.2. Nhân vật nghịch dị 42
2.1.3. Nhân vật bi cảm 46
2.2. Nhân vật nhìn từ góc độ tính chất hành động 50
2.2.1. Nhân vật dấn thân 51
2.2.2. Nhân vật tha hóa 59

Chương 3: GIẤC MƠ CỦA NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ 67
3.1. Giấc mơ – một hình thái đa dạng và phức tạp 67
3.2. Giấc mơ – sự sống dậy của bản ngã từ trong vô thức.....71
3.2.1. Yếu tố tình dục.....72
3.2.2. Cổ mẫu.....74
3.3. Giấc mơ – thủ pháp khắc họa tâm lí 82
3.2.1. Tâm trạng bất an.....83
3.3.2. Niềm khát khao thầm kín 85
KẾT LUẬN 88
TÀI LIỆU THAM KHẢO 92

MỞ ĐẦU

1. LÍ DO CHỌN ĐỀ TÀI

1. Văn học Nhật Bản với lịch sử 1300 năm chứa nhiều tinh hoa và thành tựu. Có nhiều thể loại được xem là xuất hiện đầu tiên của nhân loại và nhiều tác gia được vinh danh trên toàn thế giới. Đặc biệt, văn học Nhật Bản chứa đựng bản sắc hết sức độc đáo của dân tộc Nhật. Đến với văn học Nhật Bản, coi như đã bắc được nhịp cầu vượt đại dương để khám phá được văn hóa kì bí của một trong những siêu cường quốc trong quá trình hội nhập, đón nhận những làn gió bốn phương của thế giới. Như vậy, đây đúng là một vỉa quặng cực kì giàu có cần khai thác để học hỏi kế thừa những tinh hoa phong phú của nó nhằm bổ sung làm đa dạng cho văn học nước nhà. Thế nhưng đặt trong mối tương quan với nền văn học các nước thì việc nghiên cứu văn học Nhật Bản ở Việt Nam vẫn còn rất non trẻ. Văn học Nhật Bản được phổ biến ở nước ta đã từ một thế kỉ nay - từ những năm đầu thế kỉ XX - nhưng việc nghiên cứu nền văn học này mới hơn 50 năm và chủ yếu vào những thập niên cuối thế kỉ XX và những năm đầu thế kỉ XXI. Tuy thành quả của mảng nghiên cứu phê bình này không phải là nhỏ, các tác giả đi vào những vấn đề thuộc lí luận chung, vấn đề tác giả, tác phẩm; vấn đề thể loại; nghiên cứu trong mối quan hệ tiếp nhận, so sánh văn học,…từ đó đã cung cấp cho người đọc những định hướng thẩm mĩ khi tiếp nhận và cơ sở để hiểu sâu sắc tác phẩm văn học Nhật; nhưng đa số công trình nghiên cứu thiên về những những thể loại kinh điển như tanka và haiku, những tác gia kinh điển như Kawabata,… mà chưa chú trọng lắm đến những tác phẩm hiện đại đang nổi trên văn đàn trong thời gian gần đây. Vì vậy luận văn mong muốn góp thêm một cách nhìn, một cách hiểu về nền văn học độc đáo của xứ sở Phù Tang

2. Murakami Huraki đang nổi lên như một hiện tượng khuấy đảo không chỉ trong đời sống văn học Nhật Bản mà trên toàn thế giới. Những tác phẩm của ông đã vượt khỏi biên giới Nhật Bản để đến với hơn 40 quốc gia và làm say mê hàng triệu độc giả với tốc độ lan truyền mạnh mẽ. Do đâu mà tác phẩm của ông có sức cuốn hút mãnh liệt đến như vậy? Có rất nhiều ý kiến khác nhau: có thể là do ngôn ngữ

của Murakami độc đáo sáng tạo mang đậm tiết tấu của nhạc Jazz, hay nhờ cuộc hôn phối toàn bích giữa hiện thực và kì ảo mà tác giả đã tạo ra trong tác phẩm; sự kết hợp giữa bầu không khí của phương Tây và phong vị Nhật Bản truyền thống; những ẩn dụ, liên tưởng mang sắc màu Âu Mỹ hoặc nỗi buồn bi cảm phảng phất như một ám ảnh khôn nguôi,…. Theo chúng tôi, ngoài những lí do kể trên, điều chính yếu làm cho tác phẩm của Murakami trở nên đặc biệt đó là ông đã chạm đến những vấn đề thuộc về thế giới tâm hồn sâu kín của con người. Ông miêu tả những trăn trở của con người thời hiện đại trong cuộc hành trình tìm kiếm bản ngã đích thực của mình. Cuộc hành trình đó ở mỗi tác phẩm là khác nhau - có khi đó là con đường lãng du bôn ba giữa những đô thành Nhật Bản, có khi là con đường đi vào vô thức, có khi là con đường đi vào thế giới của cõi chết,…- nhưng tựu trung đều nhằm trả lời câu hỏi ta là ai, ta ở đâu giữa thế giới này, ta sống để làm gì, từ đó truy tầm ý nghĩa của đời sống thực tại. Chính điều này đã đánh thức sự đồng cảm trong trái tim của người đọc, đặc biệt là những người trẻ tuổi mang trong mình sự hoang mang trước những vòng quay của đời sống hiện đại. Có thể nói đó chính là chiều sâu tư tưởng trong tiểu thuyết của Murakami. Khám phá được địa hạt này coi như đã mở được chìa khóa để đi vào thế giới nghệ thuật của ông cũng như giải mã được "hiện tượng Murakami".

3. Trong hệ thống các yếu tố hội tụ nên thế giới nghệ thuật của một tác phẩm, ngoài những yếu tố như đề tài, cốt truyện, không gian – thời gian nghệ thuật, kết cấu,… thì nhân vật đóng vai trò hết sức quan trọng. Trong nghệ thuật tự sự nhân vật đóng vai trò không thể thiếu. Dẫu có thời người ta từng có ý định tiêu diệt nhân vật trong tiểu thuyết (phong trào *Tiểu thuyết mới* mà tiêu biểu là Allan Rober Grillert đã đề ra bốn khái niệm lỗi thời và nhân vật là một trong số đó) nhưng cuối cùng người ta buộc phải khôi phục lại vị trí cũ cho nó bởi vì đó là hình thức cơ bản để qua đó văn học miêu tả thế giới một cách hình tượng. "*Chức năng của nhân vật là khái quát những quy luật của cuộc sống con người, thể hiện những hiểu biết, những ước ao và kì vọng về con người. Nhà văn sáng tạo nhân vật là để thể hiện những cá nhân xã hội nhất định và quan niệm về cá nhân đó. Nói cách khác, nhân*

vật là phương tiện khái quát các tính cách, số phận con người và các quan niệm về chúng" [53, tr.279]. Mặt khác, nhân vật còn thể hiện quan niệm nghệ thuật và lí tưởng thẩm mĩ của nhà văn về con người. Nhân vật với tư cách là một đặc điểm thi pháp sẽ là hệ thống tín hiệu khai mở những vấn đề trọng tâm của tác phẩm: những vấn đề mang tính chất về tư tưởng và về phong cách, cảm quan của nhà văn. Xuất phát từ điều này, chúng tôi quay trở lại tìm hiểu một vấn đề tưởng rất đỗi quen thuộc giản đơn, "cũ xưa như trái đất" song lại chứa đựng những giá trị cơ bản, căn cốt của tiểu thuyết: vấn đề nhân vật.

Nhìn từ góc độ loại hình và chức năng biểu đạt hay tính chất hành động, mỗi nhà văn có một kiểu xây dựng nhân vật khác nhau, và hình tượng nhân vật mà nhà văn tạo nên cũng muôn hình muôn vẻ nhưng có thể đại diện cho mỗi người. Kiểu nhân vật của Dostoievsky là kiểu nhân vật tư tưởng như Rascolnikov, anh em Kazamazov; kiểu nhân vật của Kafka là kiểu nhân vật kí hiệu – biểu tượng như Josep K. trong *Lâu đài* hay K. trong *Vụ án*; kiểu nhân vật của Balzac thường là kiểu nhân vật phản diện, chịu sự chi phối của đồng tiền;…. Như trên đã nói Murakami Huraki chủ yếu đi vào khai thác chiều sâu trong tâm hồn người nên ông cũng góp vào kho tàng văn học thế giới một kiểu nhân vật đặc trưng riêng, đó là kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong đời sống hiện đại. Nghiên cứu kiểu nhân vật này chính là nghiên cứu cách nhà văn Murakami nhìn nhận, cắt nghĩa về con người như thế nào và bằng cách nào trong văn chương của mình.

Vì những lí do nêu trên, luận văn đi vào nghiên cứu đề tài "*Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của Murakami Haruki*" để mong phát lộ chiều sâu vẻ đẹp văn chương của nhà văn này.

2. LỊCH SỬ VẤN ĐỀ

Tư liệu Tiếng Việt

Như đã nói, Murakami Haruki hiện nay đang dần trở thành một nhà văn của đại chúng cho nên ông và tác phẩm của ông nhận được rất nhiều sự quan tâm đánh giá từ đông đảo độc giả và giới nghiên cứu, phê bình. Có rất nhiều bài viết về ông và những thành quả sáng tạo nghệ thuật của ông, cũng như có khá nhiều hội thảo về

văn nghiệp của Murakami được diễn ở trong và ngoài nước Nhật. Ở Việt Nam cũng vậy, từ khi "*Rừng Na Uy*", tác phẩm đầu tiên được dịch sang Tiếng Việt vào năm 2005 và sau đó là hàng loạt những truyện ngắn, truyện dài, tiểu thuyết được chuyển ngữ để đến với bạn đọc Việt Nam, đã có không ít bài viết, nghiên cứu được đăng trên các báo và tạp chí mà đặc biệt là tập hợp những bài viết trong kỉ yếu hội thảo về Murakami. Tuy nhiên như một quy luật thường thấy đối với những tác gia nước ngoài mới được ghi nhận, đó là những bài viết cảm nhận, phân tích, đánh giá thì rất phong phú nhưng hầu như chưa trở thành công trình nghiên cứu có hệ thống hay một chuyên luận cụ thể; hoặc giả nếu có thì cũng chưa được phổ biến một cách rộng rãi, Murakami cũng không phải là ngoại lệ. Dưới đây chúng tôi xin điểm lại và lược thuật một số bài viết ở Việt Nam có liên quan đến vấn đề mà luận văn quan tâm nghiên cứu:

- Bài viết "***Những tồn tại khác của con người***" của Khánh Phương đã thể hiện những suy nghĩ mang tính chất cảm nhận về con người trong tác phẩm của Murakami Haruki. Mặc dù mục đích của bài viết là điểm qua và cảm nghĩ về một số truyện của Murakami nhưng khi nhận định về truyện dài "*Phía Tây biên giới phía Nam mặt trời*" người viết đã nêu lên một nhận xét sâu sắc mang tính chất định hướng cho độc giả: "*Trong tiểu thuyết này, con người xã hội gần như hoàn toàn bị bỏ qua, ngoại trừ một vài miêu tả tối thiểu để làm nền cho thế giới bên trong. Nhân vật chính của ông vẫn luôn sẵn lòng gạt bỏ quan niệm đạo đức thông thường thể hiện qua những quan hệ đời sống, để trung thành với bản thân trong một thứ tồn tại mãnh liệt, đích thực, rộng mở vô biên*"

- Bài viết "***Kiểu con người đa ngã trong tiểu thuyết người tình Sputnik của Haruki Murakami***" của Trần Tố Loan đang trên *Tạp chí văn học nước ngoài* Số tháng 3 – 2010 tuy khảo sát trong phạm vi khá hẹp – một truyện dài – và đối tượng nghiên cứu chỉ với hai nhân vật chính trong truyện nhưng tác giả đã nêu vấn đề rất đáng quan tâm, đó là "*Haruki Murakami đã xây dựng kiểu con người đa ngã và các bản ngã trong cùng một con người ấy phải đấu tranh với nhau để chọn ra cái nào phù hợp nhất để tồn tại*".

- Bài viết "*Thực tại và con người trong sáng tác của Haruki Murakami"* của Trần Tố Loan đăng trên *khoavanhoc-ngonngu.edu.vn* đã chạm đến vấn đề mà luận văn quan tâm khi đề cập đến sự tác động của thực tại lên tính cách của nhân vật trong sáng tác của Murakami.

- Bài viết ***"Yếu tố hậu hiện đại trong truyện ngắn H. Murakami, nhìn từ quan niệm nghệ thuật về con người***" của Ngô Hương Giang không quan tâm đến tiểu thuyết mà chú ý đến một địa hạt khác của nhà văn Murakami, đó là truyện ngắn. Trong bài viết này, tác giả đã lí giải tâm trạng bất an, sự hoang mang tột độ của con người khi cố đi tìm cho mình một thang giá trị bền vững.

- Bài viết ***"Về con người cô đơn trong tiểu thuyết Rừng Na Uy của H. Murakami***" của Nguyễn Văn Thuấn đã mô tả những nhân vật cô đơn từ trong bản chất, họ khát khao hoài vọng khỏa lấp nỗi buồn bằng cách xác lập nhân vị của mình, hợp nhất với người khác bằng tình yêu và tình dục.

- Bài viết "***Cuộc tìm kiếm bản thể của con người hiện đại***" của Nguyễn Hoài Nam trong Kỉ yếu hội thảo về Murakami cũng thể hiện những nhận định về con người trong tác phẩm *"Biên niên kí chim vặn dây cót*". Theo tác giả bài viết, đó là "*những con người thiếu niềm tin đầy đủ và chắc chắn về ý nghĩa của sự tồn tại của chính mình trong tư cách một con người giữa xã hội loài người*", từ đó họ đi tìm cảm giác xác thực về sự tồn tại.

Những bài viết trên đây hoặc là cảm nhận, hoặc mang tính chất phác thảo hay nghiên cứu về một mảng trong văn nghiệp của Murakami nhưng đã bắt đúng nhịp đập trái tim tư tưởng của nhà văn: Đó là những quan niệm hết sức nhân bản nhân văn về con người. Ngoài ra, có thể kể đến " ***Rừng Na Uy, sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực"*** của Phan Quý Bích đăng trên *Văn nghệ số 34*; "***Sex trong Rừng Na Uy không chỉ có vậy***" của Linh Lan trên evan.com.vn; "***Kafka bên bờ biển và thiền***" của Đặng Hồ Nam; "***Thực tại trong ma ảo***" của Nhật Chiêu trong *Kỉ yếu hội thảo về Murakami*;"***Huyền thoại và giải huyền thoại Haruki Murakami***" của Ngô Trà Mi đăng trên *khoavanhoc-ngonngu.edu.vn*, "***Cấu trúc tự sự "Kafka bên bờ biển" theo cách nhìn phân tâm học***" của Lê Nguyên Cẩn trên *Tạp chí văn*

học Số 9/2010, ***"Phức cảm Genji trong tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Haruki Murakami"*** của Nguyễn Thị Bích Thúy trên *Nghiên cứu văn học* Số 5 – 2010,…. Những bài viết này cũng mang ý nghĩa định hướng cho người viết tiếp cận chiều sâu tư tưởng tiểu thuyết của Murakami.

Theo những tài liệu tiếng Việt mà chúng tôi thu thập được thì cho đến nay ngoài những bài viết bàn về các phương diện khác trong nghệ thuật tự sự của Murakami, thì hầu chưa có bài viết nào đi sâu nghiên cứu về nghệ thuật xây dựng hình tượng nhân vật của nhà văn này. Có chăng là những phác thảo bước đầu trong sự kết hợp với những vấn đề về nội dung:

- "***Hệ thống biểu tượng trong Biên niên kí chim vặn dây cót***" của Lại Nguyên Ân, thông qua việc phân tích biểu tượng tác giả bài viết lột tả những lớp nghĩa mà Muarakami muốn chuyển tải đồng thời nói đến sự tác động của biểu tượng lên nhân vật.

- Trong bài trả lời phỏng vấn "***Murakami là một tấm gương về những nỗ lực tìm tòi và sáng tạo không ngừng***", nhà nghiên cứu Nhật Chiêu cũng khái quát một số nét về nhân vật của Murakami: "*Nhân vật của Murakami luôn luôn muốn sống cuộc đời độc lập, phóng khoáng như một bản nguyên. Tức không phải là một sự sao chép theo một khuôn mẫu nào hết. Tức là không tuân theo một đại tự sự nào hết*".

- Trong "***Bí ẩn như là thủ pháp của cách kể chuyện***" của Cao Việt Dũng trong Kỉ yếu hội thảo về Murakami, tuy người viết không đề cập gì nhiều đến nhân vật nhưng thông qua lăng kính của thủ pháp bí ẩn ta cũng sẽ thấy vai trò tác động của nó lên cách xây dựng nhân vật.

<u>Tư liệu tiếng nước ngoài</u>

Tác phẩm của Murakami được đón đọc trên toàn thế giới vì vậy không cần phải phỏng đoán mà có thể khẳng định ngay là có rất nhiều nghiên cứu phê bình về cuộc đời và sự nghiệp của ông. Đó sẽ là nguồn tư liệu phong phú và quý giá cho việc đi tới bề rộng và bề sâu của đề tài nếu như thu thập và biên dịch được. Nhưng

do những hạn chế chủ quan, chúng tôi tìm được những tài liệu bằng Tiếng Anh là chủ yếu. Dưới đây là một số xuất phẩm và bài viết có liên quan đến đề tài:

- Trong ***"Haruki Murakami and the music of words"*** của Jay Rubin, NXB Random House UK (2005), tác giả tuy dành phần lớn dung lượng để phân tích tác phẩm của Murakami nhằm nhấn mạnh sự ảnh hưởng của nhạc Jazz đến ngôn từ của nhà văn, đồng thời tiết lộ các yếu tố tự truyện trong tiểu thuyết, và lí giải cách nhà văn đã phát triển một phong cách mới bằng văn bản của Nhật Bản như thế nào, nhưng trong chừng mực nào đó khi làm công việc phân tích, tác giả cũng đề cập đến đời sống vật chất và tinh thần của nhân vật trong tiểu thuyết Murakami.

- Trong bài viết ***"Magical realism and the search for identity in the fiction of Murakami"*** của Matthew Streche rút từ Journal of Japanese Studies, NXB The Society for Japanese Studies (1999), tác giả song song với việc phân tích chủ nghĩa hiện thực huyền ảo trong văn chương của Murakami cũng đồng thời nhấn mạnh đến cuộc tìm kiếm bản sắc trong tiểu thuyết của ông, tuy nhiên vấn đề nhân vật đi tìm bản ngã vẫn chưa được đặt thành trọng tâm.

Trên đây là những bài viết có liên quan đến đề tài mà luận văn nghiên cứu và là những tài liệu tham khảo đáng quý trong quá trình thực hiện luận văn.

3. ĐỐI TƯỢNG VÀ PHẠM VI NGHIÊN CỨU

Sự nghiệp của Murakmi khá đồ sộ, thế giới nghệ thuật cũng rất độc đáo vì vậy có rất nhiều điều đáng bàn, tuy nhiên trong phạm vi luận văn này chúng tôi quan tâm nghiên cứu kiểu nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami mà cụ thể đó là kiểu nhân vật đi tìm bản ngã. Chúng tôi lí giải nguyên nhân nhà văn xây dựng kiểu nhân vật này, phân tích hình tượng nhân vật đặc biệt ra sao, và tìm hiểu nhà văn đã sử dụng những biện pháp nghệ thuật nào để tạo nên thế giới nhân vật đặc trưng trong tác phẩm của mình từ đó thấy được sự đổi mới của nghệ thuật tiểu thuyết trong tiến trình của văn học cũng như sự đóng góp của nhà văn Nhật Bản Murakami Haruki.

Chúng tôi thực hiện đề tài này dựa trên sự khảo sát những tiểu thuyết đã được dịch sang tiếng Việt của Murakami Haruki:

- *Rừng Na Uy*, Trịnh Lữ dịch, NXB Hội nhà văn, 2007
- *Kafka bên bờ biển*, Dương Tường dịch, NXB Văn học, 2007
- *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Lê Quang dịch, NXB Hội nhà văn, 2010
- *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Trần Tiễn Cao Đăng dịch, NXB Hội nhà văn, 2010
- *Phía Tây biên giới, phía Nam mặt trời*, Cao Việt Dũng dịch, NXB Hội nhà văn, 2010
- *Người tình Sputnik*, Ngân Xuyên dịch, NXB Hội nhà văn, 2009

4. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

Trong quá trình thực hiện luận văn, chúng tôi sử dụng các phương pháp nghiên cứu sau:

- Phương pháp nghiên cứu văn học từ góc độ văn hóa học: Tuy có nhiều người nhận định Murakami là nhà văn mang phong cách phương Tây nhưng nhà văn này lại khẳng định mình là nhà văn của Nhật Bản và chỉ muốn viết về người Nhật. Do đó sử dụng phương pháp này sẽ làm rõ được cảm hứng sáng tạo của nhà văn cũng như cơ sở nảy sinh tư duy nghệ thuật của tác giả.

- Phương pháp thi pháp học: Vận dụng phương pháp này để nhận thấy sự lặp đi lặp lại của cùng một kiểu nhân vật trong hầu hết các tác phẩm của Murakami. Từ đó hệ thống hóa và sắp xếp, phân loại nhân vật kết hợp chặt chẽ thao tác phân tích – tổng hợp nhằm đáp ứng những mục đích nghiên cứu cụ thể.

- Phương pháp so sánh đối chiếu: Trong luận văn, chúng tôi tiến hành so sánh nhân vật của Murakami với nhân vật của các nhà văn trong và ngoài Nhật Bản từ đó làm rõ nét tương đồng và dị biệt giữa ông và các tác giả khác để có thể đưa ra những nhận định chân xác và có căn cứ.

- Phương pháp tiếp cận phân tâm học: Ngay từ tên gọi, đề tài đã cho thấy kiểu nhân vật của Murakami chủ yếu hướng về những giá trị tinh thần, mang màu sắc tâm linh do đó chúng sẽ có đời sống nội tâm phức tạp. Chính vì vậy chúng tôi

dùng phương pháp này để thăm dò vô thức và phát hiện ra những biểu hiện tinh tế, phong phú trong đời sống nội tâm của nó.

5. Ý NGHĨA CỦA ĐỀ TÀI

Về mặt khoa học:

Khẳng định kiểu nhân vật mà Murakami xây dựng là rất độc đáo mang tính xã hội sâu sắc cũng như mang tính nghệ thuật cao. Đây là sự đóng góp của Murakami trong sự tìm tòi, sáng tạo, đổi mới phương pháp sáng tác tiểu thuyết.

Về mặt thực tiễn:

- Nhận thức và lí giải được tâm lí của lớp thanh niên thời hiện đại để có cách định hướng cho thanh niên lối sống lành mạnh, trong sáng, có lí tưởng.

- Việc tìm hiểu nghệ thuật xây dựng nhân vật của H.Murakami sẽ cung cấp cho đội ngũ nhà văn trẻ những kinh nghiệm trong việc sáng tác.

- Nắm được một số nguyên lí sáng tác của Murakami sẽ giúp người đọc dễ dàng tiếp cận và thưởng thức tác phẩm không chỉ của ông mà còn của nhiều nhà văn khác.

6. CẤU TRÚC LUẬN VĂN

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

Chương 1: *Nhân vật đi tìm bản ngã – Những vấn đề lí thuyết*

Chương này làm công việc tìm hiểu những quan niệm, lí thuyết về bản ngã và kiểu nhân vật đi tìm bản ngã cùng với nguyên nhân ra đời của kiểu nhân vật này trong tiểu thuyết của Murakami, đóng vai trò nền tảng lí luận để triển khai những chương sau.

Chương 2: *Các dạng thức biểu hiện của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết Murakami Haruki*

Chương hai sẽ cung cấp một cái nhìn tổng quan về những biểu hiện cũng như những đặc trưng của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết Murakami, đóng vai trò định hình kiểu nhân vật này trong hệ thống tác phẩm của Murakami nói riêng và trong hệ thống hình tượng nhân vật nói chung.

Chương 3: *Giấc mơ của nhân vật đi tìm bản ngã*

Chương ba đề cập đến giấc mơ với các hình thái biểu hiện, giá trị biểu đạt nội dung cũng như chức năng nghệ thuật của nó. Từ đó, lí giải vai trò của nó trong việc thể hiện chân dung kiểu nhân vật đi tìm bản ngã của Murakami.

Chương 1
NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ – NHỮNG VẤN ĐỀ LÍ THUYẾT

1.1. Giới thuyết về bản ngã

1.1.1. Bản ngã trong triết lí Đông Tây

Học theo tinh thần minh triết của những học giả phương Đông - đó là đập vỡ các khái niệm để thâm nhập thẳng vào thực tại, vào sự vật chứ không phải là đi giải thích các ý niệm về sự vật, đi vào các khái niệm giả tạo của sự vật - chúng tôi mong muốn bắt đầu việc kiến giải "*Bản ngã là gì*" bằng cách xé vụn lí thuyết trừu tượng thành những mảng nhỏ thực tế, nhưng cuối cùng nhận thấy rằng để đạt đến sự ngộ của minh triết là điều không đơn giản. Vì vậy chúng tôi cần đến những kiến thức lí thuyết làm nền tảng, khởi đi từ quan niệm khoa học của nhà tâm lí học phương Tây, chúng tôi tiếp cận và so sánh bản ngã với những quan điểm mang tính chất tâm linh trong nền văn hóa phương Đông.

Theo Freud, *bản ngã* (Ego) là một trong ba cấp độ của hoạt động tinh thần của con người bên cạnh cái *tự ngã* (Id) và cái *siêu ngã* (Superego). Freud cho rằng cái tự ngã sẽ phát triển lên thành bản ngã cùng với sự trưởng thành của con người. Nếu tự ngã là những ham muốn bản năng được dẫn dắt hoàn toàn bằng nguyên lý khoái lạc thì bản ngã bị chi phối bởi nguyên lý "thích ứng với thực tại". Bản ngã biết được thế giới xung quanh và nhận ra rằng phải kìm hãm những khuynh hướng phạm pháp của cái tự ngã nhằm ngăn ngừa mọi xung đột với luật lệ của xã hội. Như Freud nói, bản ngã là viên trọng tài giữa những đòi hỏi bạt mạng của cái tự ngã và sự kiểm soát của thế giới bên ngoài. Như vậy, đối với Freud, bản ngã thực sự hành động như một nhân viên kiểm duyệt, cắt xén, sửa đổi những thúc giục của cái tự ngã, làm cho những thúc giục này phù hợp với tình hình thực tế.

Nhà tâm lý học R.M. Goldenson cũng khẳng định bản ngã là một phần của nhân cách trong sự giao tiếp với thế giới bên ngoài. Phần lớn, bản ngã hoạt động trong phạm vi ý thức, nhưng ngoài ra còn gồm cả vài quá trình vô thức. Giống như bản năng sinh tồn, bản ngã là chủ thể đòi hỏi của nguyên tắc ý muốn. Nhưng khi

con người trưởng thành, tự ý thức ảnh hưởng nhiều bởi nguyên tắc thực tại thì lúc đó, bản ngã bị xé ra bởi những đối nghịch của ý muốn và thực tại. Nó thường giải quyết mâu thuẫn này bằng cố gắng thỏa mãn ước muốn bản năng trong những cách mà xã hội chấp nhận được.

Như vậy xét thấy trong quan điểm của cả hai nhà tâm lý học là có sự tương đồng. Qua việc hai ông đều nhấn mạnh đến một đặc tính của bản ngã - đó là những ước muốn bản năng trong sự điều chỉnh của con người sao cho tương thích với những quy chế của xã hội - thì khái niệm bản ngã cũng dần dần sáng tỏ. Bản ngã bao hàm cả sự kết nối giữa *phần con* và *phần người* trong danh từ "*con người*", tức là những nhu cầu thực thể, sinh lý và cả những ước muốn mang tính chất tinh thần. Bản ngã giúp con người ý thức được thật đầy đủ về mối quan hệ giữa nó và thế giới. Như vậy, bản ngã tiệm cận khái niệm cái tôi cá nhân nhưng nó không đơn thuần chỉ là cái tôi cá nhân bởi lẽ cái tôi mang tính chất cô lập, chủ quan trong khi đó bản ngã như một sự định vị của cái tôi trong cái nhìn khách quan lẫn chủ quan. Mặt khác bản ngã xét về bản thân ngữ nghĩa thì mang ý nghĩa tích cực hơn trong khi cái tôi được hiểu có thể bao gồm những mặt tốt và hạn chế.

Không có cái nhìn nhị nguyên luận hay duy lý giống như phương Tây, phương Đông nhìn nhận bản ngã trong chiều hướng mang tính cảm tính hơn là dựa trên việc nghiên cứu chiều sâu vô thức. Bản ngã cũng là một khái niệm khá quan trọng, được đặt ra từ rất lâu đời trong triết học và tôn giáo của các nước phương Đông, mà đặc biệt là ở hai nước có nền văn minh rực rỡ Ấn Độ và Trung Hoa, tuy nhiên nó không được phân biệt một cách rạch ròi, tường minh mà đặt trong sự kết hợp với nhiều phạm trù tư tưởng khác.

Mặc dù trong Upanisad – tác phẩm được xem là khởi nguồn của tư tưởng triết học, quan niệm nhân sinh và vũ trụ của người Ấn Độ cổ xưa – ở đoạn đối thoại bàn về vấn đề Bất tử, Thần Chết Yama khi giảng giải cho Nachiketas có nói: "*Rất khó mà hiểu Bản ngã, nếu nghe một thầy giáo tầm thường, thấp kém giảng dạy, dù ta cố công suy nghĩ miệt mài, Bản ngã phải được một người thầy khác truyền giảng, không có cách nào khác, Bản Ngã còn nhỏ bé hơn cả cái bé nhỏ*"[31, tr.30] nhưng

thông qua những câu chuyện được bàn đến trong Katha Upanishad, Chandogya Upanishad, Brihad – Aranyaka Upanishad… bản ngã dần dần được đề cập và cắt nghĩa thông qua một khái niệm là *Atman*. *Atman* được đặt trong mối quan hệ tương quan với *Brahman* và được khẳng định nếu như *Braman* là cái ngã vũ trụ đại đồng thì *Atman* là cái ngã cá nhân, nếu *Brahman* là Đấng tối cao thì *Atman* là ý thức cá nhân. Trong quá trình luận giải, những bậc đạo sĩ thi nhân thấu thị không phân biệt bản ngã và tự ngã mà xem đó là một sự tổng hòa trong *Atman* và *Atman* lại hòa hợp nhất thể trong *Brahman*.

C.G. Jung có nói ý thức về con người cá nhân – cái tôi – xuất hiện rất sớm, khi con người thoát khỏi "*vô thức tập thể*" của cộng đồng bầy đàn. Trung Quốc với một chiều dài lịch sử phát triển lâu đời thì ắt hẳn không thể không quan tâm đến cái tôi đó (cho dù sự đánh giá còn tùy thuộc góc nhìn tâm linh văn hóa của mỗi dân tộc): Khổng tử khi đề xướng tôn ti trật tự cho tổ chức xã hội Trung Quốc thời cổ đã đề cập đến vị trí của các cá nhân, đề cao sự tu thân tức là đòi hỏi sự nhìn nhận đánh giá về bản thân mình; Lão tử trong quan niệm "*vô vi*" cũng chủ trương "*vị ngã*" bằng cách rút lui khỏi thế sự, đó là sự rút lui về ốc đảo của cá nhân mình, tách rời mọi quan hệ xã hội, chỉ mình ta đối diện với ta; trong sách Mạnh Tử có một vốn từ phong phú chỉ những thao tác cơ bản trong quan hệ mình với mình: *tự phản* (tự xét mình), *phản thân* (xét lấy mình), *tỉnh ngô thân* (xét bản thân mình), *bổn chư thân* (lấy mình làm gốc), …đó là tiền đề cho sự hình thành của chủ thể. Quả vậy, khi giải mã đời sống tinh thần văn hóa của con người phương Đông thì người ta nhận thấy rằng người Trung Quốc đặc biệt có sự tự ý thức về mình và sự ý thức về người khác để tạo ra một hệ thống "*tư duy đa thanh*" và buộc con người cá thể phải bộc lộ tới tận cùng chiều sâu bên trong bằng sự tự ý thức. Và cuối cùng sẽ là một cuộc đối thoại bắt buộc giữa con người và thế giới để con người tự nhận thức ra mình. Sự tự nhận thức đó người Trung Quốc xem như là một quá trình ngụp lặn trong thế giới nội tâm để khám phá ra một cõi riêng của Tiểu ngã. Tiểu ngã này là một khái niệm bao hàm tất cả những gì thuộc về con người cá nhân, từ hoạt động vật chất cho đến thế giới tinh thần của con người. Cho nên bản ngã cũng nằm trong phạm trù này. Và

như vậy, cũng giống như ở Ấn Độ, bản ngã không có rường cột lí thuyết cho riêng mình mà hòa nhập vào quan niệm nhân sinh về con người và vũ trụ của người Trung Hoa.

Khi đánh giá chung, ta thấy, bản ngã trong tâm thức của người phương Đông xét về mặt nội hàm khái niệm thì cũng tương tự như người phương Tây, cũng chứa đựng những yếu tố thuộc về con người cá nhân, là cái làm cho ta chính là "ta", nhưng về mặt ngoại diên nó lại hàm chứa thêm nhiều nét ý nghĩa khác. Một là, do bản ngã khởi phát từ trong quan niệm của tư tưởng và tôn giáo chứ không trên cơ sở tâm lí học nên nó mang tính hướng nội cao hơn, nó hướng đến chiều sâu của thế giới tâm linh, chiêm nghiệm về chính bản thân mình do đó nó mang tính chất tĩnh. Hai là, do người phương Đông không chủ trương đi tìm màu sắc riêng cho tính cách của mình một cách mạnh mẽ như người phương Tây mà chú trọng sự dung hòa giữa cá nhân và vũ trụ, xem con người và vạn vật là đồng nhất thể, mọi sự phân biệt chỉ là tạm thời và miễn cưỡng cho nên bản ngã không phân tách mà thường được xét trong địa vị con người nói chung và có khi được đề cao ngang tầm với đại vũ trụ. Ba là, bản ngã luôn được đặt trong sự tương quan với phi ngã, một mặt không thừa nhận cái tôi cá thể nhưng mặt khác là đòi hỏi cái tôi đạo đức, cái tôi trách nhiệm.

Nhưng dù cho được nhìn từ góc độ nào đi nữa, quan niệm văn hóa của phương Đông hay phương Tây; dù cho được tiếp cận từ phương diện nào đi nữa, tâm lý hay tâm linh, thì bản ngã vẫn mang những thuộc tính cố hữu của nó. ***Thứ nhất, bản ngã của mỗi con người mang tính duy nhất***. Như trên đã nói, bản ngã là sự định vị của cái tôi, cái tạo nên tính cách riêng, bản sắc riêng của mỗi con người cho nên nó là cái không lặp lại, hay nói cách khác nó mang tính độc nhất. Nói như nhà thơ Xuân Diệu: "*Ta là một, là riêng, là thứ nhất"* (Bài thơ Hy Mã Lạp Sơn) thì bản ngã đòi hỏi ở nó sự không trùng lắp. Mặc dù giữa muôn triệu con người đã và đang tồn tại dù ít dù nhiều bắt buộc phải có sự gặp gỡ nào đó về tính cách, tâm lí, sở thích, quan điểm,… nhưng xét một cách tổng thể thì mỗi người mang một hằng số giá trị riêng. Hằng số đó chính là bản ngã. Như vậy, bản ngã là một trong những công cụ hữu hiệu nhất để nhận diện, phân biệt con người với con người (tuy nhiên

không phải ai cũng được phát hiện và phát hiện được một cõi rất riêng này). ***Thứ hai, bản ngã luôn có những cuộc đối thoại đặc biệt***. Trước hết là cuộc đối thoại nội tâm của nó. Cũng là điều dễ hiểu khi bản ngã có cuộc đối thoại khá thường xuyên với chính nó vì bản ngã luôn coi trọng việc tạo lập và xác định chính bản thân mình. Đây là một sự kiện có tính chất kinh nghiệm, mọi cá nhân đều thừa nhận có cuộc đối thoại như thế diễn ra trong đời sống nội tâm, mặc dầu chẳng hề có chứng cứ bên ngoài nào cho thấy sự hiện hữu của cuộc đối thoại này. Trong cuộc đối thoại đó, bản ngã sẽ tán thành hoặc phản đối hành vi của nó, kể cả coi khinh và ca ngợi, cũng như cáo buộc và biện hộ cho chính nó. Ngoài ra, bản ngã còn có cuộc đối thoại với tha nhân. Con người luôn có những mối quan hệ ngẫu nhiên và thường xuyên với người khác cho nên bản ngã luôn đối diện với những bản ngã khác như một quy luật tất yếu, vì vậy nó luôn muốn thâm nhập và ước đoán đời sống nội tâm của người khác bằng những cuộc đối thoại với tha nhân. Một cá nhân đơn lẻ sẽ không thể nào tồn tại ngoài những mối liên hệ chằng chịt với cộng đồng, cá nhân chỉ có thể biết mình là ai, mình phải làm gì, khi và và chỉ khi đã tự đặt mình vào mạng lưới liên hệ rộng lớn ấy.

Trong luận văn này chúng tôi hội tụ quan điểm của cả hai phương trời văn hóa Đông Tây trong cách nhìn về bản ngã và dựa vào những đặc điểm của nó như trên để làm tiêu chí khu biệt khảo sát trong phạm vi đề tài này.

1.1.2. Bản ngã trong quan niệm Nhật Bản

Vì đối tượng nghiên cứu của luận văn là những nhân vật thoát thai từ đời sống xã hội Nhật Bản nên việc tìm hiểu bản ngã trong quan niệm của chính dân tộc này là một khâu không thể bỏ qua, bởi lẽ nó sẽ có những chi phối nhất định đến mô hình quan niệm sáng tạo của nhà văn. Tuy nhiên, đây không phải là một vấn đề dễ dàng vì Nhật Bản không có hệ thống tư tưởng lâu bền như Trung Quốc, Ấn độ cho nên khó mà tìm ra những triết thuyết về con người một cách tường minh, người ta chỉ có thể nhận ra nó trong sự lồng ghép với các phương diện khác của văn hóa. Vì vậy, chúng tôi căn cứ trên đời sống văn hóa và văn học Nhật Bản để rút ra những quan niệm về bản ngã của dân tộc này.

Bản ngã đối với người Nhật trước hết cũng mang những đặc điểm thuần túy theo quan niệm phổ quát như đã được đề cập ở phần trên, nhưng do sự tác động bởi những nhân tố riêng của dân tộc nên nó còn mang thêm những màu sắc khác.

Thứ nhất, Nhật Bản là một đất nước chịu nhiều ảnh hưởng thất thường của thiên nhiên vì vậy con người phải luôn cùng nhau chống chọi với những thử thách khác nghiệt ấy. Điều này đã hình thành nơi dân tộc Nhật Bản tính cộng đồng rất cao. Chính đại sứ Nhật Bản tại Việt Nam, Yasuaki Tanizaki đã khẳng định: "*Từ lịch sử xa xưa, Nhật Bản đã rất coi trọng nhóm, tập thể hay nói rộng hơn là cộng đồng*" [69]. Vì vậy, bản ngã đối với người Nhật không phải là sự tuyệt đối hóa tất cả các giá trị của một cá nhân như ở phương Tây. Quá trình hình thành bản ngã không tách biệt khỏi những đối tượng khác của môi trường cộng đồng, mà nó phải luôn được đặt trong sự ràng buộc với nhóm, với tập thể. Điều này sẽ lí giải tại sao các nhân vật của Murakami trong quá trình xác lập bản ngã luôn cố gắng tạo sự kết nối giữa mình và người khác, luôn đi tìm nguyên lí của sự tương thông trong cuộc sống. Nhưng như một nghịch lí, mặt khác, người Nhật cũng nhận thức được rằng trong những tình huống khẩn cấp trước thiên tai, tự ứng biến mang lại cơ may sống sót và bảo vệ lợi ích cho họ cao hơn là chờ đợi sự cứu giúp hỗ trợ của người khác. Điều đó cũng hình thành nên một tính cách đẹp của người Nhật, đó là ý thức tự lực cánh sinh hay nói cách khác ở họ có cũng mang ý thức cao về vai trò của cá nhân. Cho nên, người Nhật cũng không chủ trương hòa tan bản ngã vào biển lớn mênh mông để đi tìm sự nhất thể như các nước phương Đông khác, mà nhận thấy nó vẫn cần phải có một đời sống riêng trong sự tổng hòa của xã hội. Sự mâu thuẫn trong tính thống nhất đó là điểm đặc trưng cho tinh thần Nhật Bản.

Thứ hai, theo nhà nghiên cứu Nhật Chiêu, nếu như văn hóa Ấn độ thiên về tư duy và thần bí, văn hóa Trung Quốc thiên về hành động và thực tiễn thì văn hóa Nhật Bản lại thiên về tình cảm và cái đẹp. Ở một đất nước mà tín ngưỡng tôn thờ là cái đẹp thì những nguyên tắc thẩm mĩ sẽ ghi dấu lên hầu hết những phương diện đời sống tinh thần của họ, điều này đã được chứng thực qua văn thơ và các loại hình văn hóa của Nhật Bản. Và quan niệm về bản ngã cũng không phải là ngoại lệ. Bản

ngã đối với người Nhật không phải là là cái tôi với những ước muốn mang tính dung tục, đời thường mà phải là một tâm hồn hướng đến sự thanh cao và tinh tế. Đến với bản ngã là đến với thế giới suy tưởng, đến với những cảm xúc thăng hoa vi diệu nhưng chân thật của con người. Hành trình khám phá bản ngã là hành trình hướng đến cái đẹp ở chiều sâu ẩn giấu bên trong con người. Nó tạm gác ra ngoài lề những quy chuẩn về đạo đức và không quan tâm nhiều lắm đến quy tắc xã hội thông thường mà Freud và Golderson quan niệm như là những điều kiện sinh thành và điều chỉnh bản ngã, nó cũng không mang tính lí tưởng hay hoài bão lớn lao như quan niệm Nho gio, đối với nó yêu cầu về tính thẩm mĩ là cao nhất. Con người hành hương trên những nẻo đường thiên lí trong thơ haiku của Basho hay người lữ khách trong tiểu thuyết của Kawabata thực chất là con người đi tìm vẻ đẹp ẩn giấu của đời và của mình. Như vậy bản ngã đối với người Nhật vừa mang tính tâm linh lại vừa chịu sự chi phối của chủ nghĩa duy mĩ. Chính vì vậy mà các nhân vật của Murakami luôn khát khao đi tìm hình thái viên mãn nhất của tình yêu, tình dục, và sự vẹn toàn của cái tôi chứ không hề chấp nhận một khiếm khuyết nào trong bản ngã.

Một điều nữa cũng đáng lưu tâm là Nhật Bản chịu sự chi phối sâu sắc của tín ngưỡng Thần đạo cho nên trong thế giới tinh thần người Nhật rất coi trọng thuyết "*thiên nhân nhất thể*", họ cho rằng thiên nhiên và con người được xem như là nhất thể ý tưởng, có chung một nguồn cội. Do vậy, một khi con người khắc khoải tìm về với bản thể và nguồn cội của mình thì con đường thường thấy nhất là tìm về với thiên nhiên. Khi đắm mình trong sự thanh tẩy của thiên nhiên con người sẽ rũ hết những cái ngoài "ta" để nhận ra đâu là "ta" giữa cuộc đời. Quan niệm này đã trải dài trong nền văn học Nhật Bản, từ những chủ thể trữ tình trong tanka, haiku đến những người lữ khách trong văn xuôi Kawabata, và bây giờ là Murakami. Quan điểm tìm về thiên nhiên để lí giải và chiêm nghiệm bản ngã được nhà văn thể hiện rõ nhất trong tiểu thuyết "*Rừng Na Uy"* thông qua việc các nhân vật tìm về với những đồng cỏ xanh, những khu rừng vắng của khu nhà nghỉ Ami hay việc Kafka trú ẩn ở căn nhà nhỏ trong rừng trong tác phẩm *"Kafka bên bờ biển"*,…

Trên đây là một số đặc điểm về bản ngã theo quan niệm của Nhật dựa trên sự khảo sát đời sống tinh thần của họ, thiết nghĩ đây là một bước quan trọng trong việc lí giải cách nhận định về bản ngã cũng như con đường mà các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami lựa chọn để xác lập bản ngã.

1.2. Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã

1.2.1. Vấn đề thuật ngữ

Nhà văn M. Gorki có nói "*Văn học là nhân học*", điều đó nghĩa là tất cả những gì thuộc về con người tự cổ chí kim đều là vấn đề đáng quan tâm của văn chương. Bản ngã là một trong những thế giới sâu thẳm và huyền diệu của tâm hồn, là một cõi luôn chờ đợi những nắm bắt vi diệu, những phát hiện tinh tế của con người để con người nhận ra những gì là mình, những gì thuộc về mình và những gì mà mình mong muốn. Cho nên đề tài về bản ngã là một vỉa quặng giàu có và cần thiết mà văn chương đã và sẽ phải tiếp tục khai phá và khi khai phá sẽ đạt nhiều thành tựu.

Một đặc điểm của văn chương, mà nhất là tiểu thuyết, đó là để dễ dàng nói lên những vấn đề nhân văn, nhân bản, thì người ta thường sử dụng thế giới hình tượng những nhân vật. Nhân vật sẽ đóng vai trò then chốt của cốt truyện, giữ vị trí trung tâm trong việc thể hiện đề tài, chủ đề, tư tưởng của tác phẩm. Chính vì vậy, kiểu nhân vật đi tìm bản ngã ra đời như một quy luật tất yếu. Tuy nhiên, trong hệ thống thuật ngữ của văn học chưa có chỗ đứng cho kiểu nhân vật này vì đứng từ những góc độ quan niệm thường thấy xưa nay, như dựa vào vị trí đối với nội dung cụ thể, dựa vào đặc điểm tính cách, việc truyền đạt lí tưởng của nhà văn, dựa vào thể loại văn học,… thì sự sắp xếp vẫn có chỗ nhập nhằng. Cho nên, chúng tôi đặt ra vấn đề nêu lên khái niệm "*Tìm kiếm bản ngã*" như là một thuật ngữ chỉ một kiểu nhân vật để đi tìm sự tường minh cho nó đồng thời để phân biệt nó với những kiểu nhân vật cũng rong ruổi trong hành trình tìm kiếm như *nhân vật tầm căn, nhân vật phiêu lưu,….*

Khi nói đến "*Bản ngã*" với lớp vỏ ngoài của nó, có lẽ người ta thường nghĩ đến những gì thuộc về phương diện nội dung hay phạm trù tư tưởng nhưng chúng

tôi không căn cứ trên phương diện này để bình xét xem "*nhân vật đi tìm bản ngã*" là nhân vật chính hay phụ, nhân vật chính diện hay phản diện (bởi lẽ sự phân chia này là không thể và cũng không cần thiết vì không lột tả hết bản chất của khái niệm) mà căn cứ trên cấu trúc hình tượng để làm rõ những đặc trưng trong nghệ thuật xây dựng nhân vật và những biểu hiện của nó.

Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã nhìn từ ***góc độ hình tượng*** thì như là một sự giao thoa của *nhân vật tính cách* và *nhân vật tư tưởng*. Một mặt, nó được miêu tả trong tác phẩm như một nhân cách, một cá nhân có cá tính nổi bật (Mà như ta đã biết, sự cá tính hóa là một sự trưởng thành tâm lý; là tiến trình khám phá những khía cạnh của tự ngã, của bản ngã, những khía cạnh làm cho con người cá nhân này khác với các thành viên khác của chủng loại). Trong quá trình đó, nhân vật có những mâu thuẫn nội tại, những nghịch lí, những chuyển hóa trong sự phát triển tính cách. Đứng trước những vòng quay của xã hội, *nhân vật đi tìm bản ngã* có khi được thể hiện như là một *nhân vật hiện sinh*, có khi lại là một *nhân vật lạc lõng*, hoặc là *nhân vật thoát ly*,… Mặt khác, nhân vật lại thể hiện một tư tưởng, một ý thức tồn tại trong đời sống xã hội. Nhân vật luôn băn khoăn day dứt về lẽ sống, đặt ra những tôn chỉ cho cuộc sống của mình, và cố gắng thể hiện quan điểm của cá nhân về những tôn chỉ đó. Những dấu hỏi về cuộc đời, về con người, về đường đi, về lối sống,… luôn theo từng bước chân dò dẫm, bỡ ngỡ trong suốt cuộc hành trình tìm kiếm của nhân vật. Vì vậy, tính chất tư tưởng - một cách tự nhiên - bao trùm lên toàn bộ tác phẩm và tỏa ra sự ảnh hưởng không nhỏ tới cách nhìn, cách cảm của độc giả. Nhưng cũng cần lưu ý là, *nhân vật đi tìm bản ngã* không phải là một dấu cộng giản đơn giữa *nhân vật tư tưởng* và *nhân vật tính cách*, mà là một sự kết nối, hội tụ. Mặc dù nhân vật là kết quả của quá trình chi phối của quan niệm về con người và thế giới đối với những trải nghiệm trong cuộc đời của bản thân tác giả nhưng nó không trở thành cái loa phát ngôn cứng nhắc, giáo điều cho những tư tưởng của nhà văn, cũng không phải là một hình dạng được tô vẽ sơn phết một cách dị biệt để tạo cá tính mà nó có đời sống nội tại của chính nó và phát triển theo quy luật tính cách của nó.

Bên cạnh đó, ta cũng có thể xếp kiểu nhân vật này vào dạng *nhân vật tâm lý* vì đời sống nội tâm của chúng là một chuỗi dài những diễn biến biến động, phức tạp. Bản thân nhân vật khi chiêm nghiệm về những giá trị hằng thường của cuộc sống, về những cái yêu, cái ghét và khát vọng của riêng mình thì tự nó đã là một nhân vật tâm lý trong ý nghĩa trọn vẹn của nó. Ngoài ra, nhà văn còn đặt nhân vật vào những hoàn cảnh dẫn đến tình huống tự vấn, đối thoại với chính nó hay những trạng huống mà sự đấu tranh nội tâm được đẩy đến cao trào; hoặc cho nhân vật đối diện với những bất cập của đời sống thực tế trái ngược lại vốn sống đã có do đó trở nên hụt hẫng. Mặt khác, bản ngã là một tổng thể như khối rubic đa diện với nhiều chiều kích, nó chưa bao giờ và không bao giờ hiện ra tất cả các mặt cùng một lúc (vì nếu như thế thì nó đã trở thành chân ngã) mà từng lúc là từng mặt khác nhau cho nên nhân vật luôn loay hoay tìm kiếm mặt này rồi mặt khác. Vì thế, nhân vật xét về mặt tâm tưởng, không đứng yên mà luôn vận động, những đợt sóng nội tâm liên tục cuộn chảy tiếp nối nhau hết lớp này đến lớp khác. Bởi vậy, *nhân vật đi tìm bản ngã* được biểu hiện khá đa dạng, có khi đó là những *nhân vật mang những nỗi ám ảnh* không nguôi, có khi là *nhân vật của những chấn thương tâm lý, nhân vật của nỗi cô đơn*,…..nhưng tất cả đều bị chi phối bởi những nỗi buồn có khi minh bạch có khi thầm kín hay cảm giác u hoài xuyên suốt trong khắp tác phẩm.

Còn nhìn nhân vật đi tìm bản ngã từ ***góc độ biểu hiện*** thì thấy có những nét chính sau đây. Thứ nhất, đây thường là những nhân vật mang những dấu ấn rất riêng. Mỗi cá nhân thực sự là một thế giới bí mật, một cõi riêng về đời sống và cảm xúc. Nhân vật xét về mặt tính cách xã hội, không đơn giản một chiều, không thuần nhất nên có chút khó hiểu, bí ẩn mà người đọc không thể nhìn bằng cái nhìn một phía, đánh giá bằng những thang bậc cứng nhắc. Thứ hai, những nhân vật này thường là những chủ thể rất nhạy cảm. Họ là những con người sống nhiều với trực giác, trực cảm, tâm hồn lúc nào cũng căng nhạy như những sợi tơ sẵn sàng rung lên những giai điệu thầm kín, những cảm xúc mãnh liệt, khao khát sống cao độ và hết mình trong những rung động mãnh liệt của thể chất và tâm hồn.

Trên đây, chúng tôi chỉ mới khảo sát *nhân vật đi tìm bản ngã* ở lớp dễ nhận thấy nhất của nó, ở những biểu hiện ngoại vi, ở những đặc điểm truyền thống của bản thân nhân vật. Tùy theo từng trào lưu, trường phái văn học và cảm quan sáng tác của người nghệ sĩ mà mỗi nhân vật còn được xây dựng với những bút pháp khác nhau, mang những đặc điểm riêng biệt không hề trùng lắp và chứa đựng những yếu tố thẩm mĩ độc đáo. Phải tiếp cận chúng từ những góc độ cụ thể, quan tâm đến những tác nhân tạo nên tác phẩm, dưới sự soi rọi của ánh sáng lí luận và sự nhạy cảm thẩm mĩ,… thì mới tìm vào được với thế giới sâu kín của nhân vật. Chúng tôi sẽ làm công việc này trong chương hai để khám phá và nhận diện những con người đi tìm bản ngã được khai sinh bởi nhà văn Murakami trong những tiểu thuyết của ông.

1.2.2. Sự xuất hiện trong văn học

Khi làm công việc xác định tính chất, đặc điểm của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã như trên, chúng tôi nhận thấy nó không hoàn toàn là kiểu nhân vật mới mẻ, mà đã xuất hiện từ rất lâu trong đời sống văn học phong phú của thế giới, nhất là khi văn học bắt đầu hướng sự chú ý của mình vào con người, đề cao tinh thần nhân văn nhân bản. Tuy với mức độ đậm nhạt khác nhau, và với những phương thức xây dựng khác nhau nhưng hầu như các trào lưu, trường phái đều dành một vị trí nhất định cho kiểu nhân vật này. Ở đây, chúng tôi làm một cuộc lội ngược dòng của tiến trình lịch sử văn học để nhận diện nhân vật đi tìm bản ngã, tuy nhiên không mang tham vọng bao quát hết sự xuất hiện của nhân vật này trong văn học thế giới, mà chỉ điểm qua một số nét sơ lược về sự xuất hiện của nó trong các trào lưu, trường phái tiêu biểu để nhằm khẳng định sự tồn tại và ý nghĩa của nó trong hệ thống hình tượng nhân vật của văn chương nhân loại.

Ở phương Tây, từ thời cổ đại, ít nhiều cái tôi – cá nhân đã ló mặt nhưng nhìn một cách tổng quát trên tiến trình chung của văn học thì thấy giai đoạn văn học Phục Hưng là giai đoạn mở màn cho tiếng nói đòi quyền sống mạnh mẽ và mãnh liệt nhất cho con người, lên án những gì kìm hãm và chống lại tự do của con người,

tìm thấy những biểu tượng sáng ngời về vẻ đẹp của con người cho nên chúng ta có thể xem đây là giai đoạn tiền thân của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã.

Thời đại Văn nghệ phục hưng quả là đã sinh thành một loại ý thức về cái Tôi ngày càng lớn mạnh. Văn học giai đoạn này đã cho ra đời những con người tự nhận thức về mình. Ở các nhân vật luôn có những cuộc đấu tranh nội tâm dai dẳng để nhận định về vai trò và vị trí của mình trong đời sống. Chẳng hạn, Hamlet trong "*Hamlet*" của Shakespeare mang những xung đột bi kịch bên trong, thường xuyên phân thân làm đôi để đấu tranh với chính mình, đối thoại với bản ngã của mình. Chàng huy động toàn bộ trí tuệ của mình vào việc suy nghĩ và giải quyết vấn đề lẽ sống. Chính điều đó đã biến chàng thành người tự do lựa chọn định mệnh thay vì làm con rối trong tay định mệnh như Odipe. Hay Othello trong vở kịch cùng tên cũng của đại văn hào Shakespeare thì lại tự dằn vặt và hoài nghi về giá trị con người mình: "*Hay có thể vì da đen, lời trò chuyện không du dương êm ái như những phường công tử gió trăng, hay vì bóng đời ta ngã dài xuống thung lũng của thời gian…mà nàng rời xa ta?"* [26, tr.100]. Và vì không xác lập được giá trị của mình cộng thêm những yếu tố khách quan Othello bị đẩy vào tình trạng con người bị tha hóa, bị tách đôi mình trong bản thân mình, thành cái đối lập và chống đối lại mình. Tuy nhiên, vấn đề con người cá nhân ở giai đoạn này không chỉ nằm trong khuôn khổ của bản thân nó mà gắn liền với những vấn đề của thời đại. Ở Hamlet, chàng trăn trở giải quyết vấn đề lẽ sống, nhưng không chỉ cho mình chàng mà còn cho cả một thời đại bão tố với "*sự áp bức của kẻ bạo ngược, sự hống hách của kẻ kiêu căng, sự chậm trễ của công lý, sự hỗn xược của cường quyền*". [26, tr.88]. Ở Othello không phải chỉ là bi kịch của riêng nhân vật chính mà còn là bi kịch chung của con người trong một xã hội điên đảo mưu mô và xảo trá. Cho nên hình tượng con người đi tìm bản ngã vẫn chưa thực sự rõ nét mà phải đến văn học của chủ nghĩa lãng mạn của thế kỉ XIX nó mới thực sự định hình.

Belinsky nói rằng: "*Trên ý nghĩa bản chất nhất, hẹp nhất, chủ nghĩa lãng mạn chính là thế giới nội tâm chủ quan của con người, là cuộc sống bí mật của tâm hồn anh ta. Trong trái tim và tâm lí con người tiềm ẩn ngọn nguồn bí mật của chủ*

nghĩa lãng mạn [2, tr.153], còn Bakhtin khẳng định: "*Chủ nghĩa lãng mạn có một phát hiện có ý nghĩa tích cực vô cùng to lớn, đó là sự phát hiện ra con người nội tâm, con người chủ quan với chiều sâu, tính phức tạp và sự phong phú vô tận của nó*" [2, tr.184]. Điều đó cho thấy, chủ nghĩa lãng mạn mang sắc thái chủ quan sâu sắc, tập trung vào lí tưởng của chủ thể, chú trọng truyền đạt cảm nhận chủ quan, biểu hiện tâm hồn chủ quan, thể hiện tình cảm chủ quan của cá nhân. Ở các nhân vật sẽ có một nhu cầu biểu hiện cá tính mãnh liệt, đòi hỏi tự do cá nhân triệt để. Điều đó làm cho nhân vật của văn học lãng mạn có một bộ phận luôn quan tâm đến bản ngã như một nhu cầu nội tại để tìm đến sự giải phóng cho chủ thể. Họ vượt lên trên những ràng buộc, quy tắc xã hội để trung thành với nguồn cảm hứng, cảm xúc của riêng mình, để tìm lại cái tôi bị đánh rơi trong hố sâu của đêm trường trung cổ, bằng cách có thể là thoát li khỏi thực tại của đời sống văn minh châu Âu quay về với những bộ tộc bán khai để sống chân thật với tình trạng của bản thân như Réne trong tác phẩm cùng tên của Chateaubriand, có thể là đi theo tiếng gọi của chính những giá trị tiềm ẩn trong mình sau một thời gian dài bị tỏa chiết của Quasimodo trong "*Nhà thờ đức bà Paris*" của Victor Hugo,…Tuy việc đặt ra vấn đề bản ngã đã trở nên cần thiết nhưng việc dựng lại bản ngã đối với nhân vật của chủ nghĩa lãng mạn thì chỉ như là một phương tiện hay một bệ phóng để đưa nó đến với mục đích khẳng định vai trò của con người cá nhân nhằm lên tiếng phản ứng lại cái xã hội đang dung chứa nó hơn là mục kích thế giới tiềm ẩn bên trong con người, vì vậy hành trình đi tìm bản ngã của nhân vật vẫn chưa được đặt thành vấn đề trọng tâm.

Đến giai đoạn triết học hiện sinh lên ngôi thì lại khác, trong văn học bắt đầu nở rộ những con người trăn trở với vấn đề đi tìm chân lí của chính mình. Như ta đã biết, tinh thần nhân bản và căn bản của học thuyết hiện sinh tập trung ở cách nêu và trả lời câu hỏi về bản thể: "*Con người, anh là ai*?", cho nên văn học hiện sinh cũng là quá trình lí giải cho câu hỏi đó. Chủ nghĩa hiện sinh nhấn mạnh rằng, con người để đem lại ý nghĩa cho đời mình thì chỉ có thể căn cứ vào chính mình, vào trách nhiệm và tự do trong những dấn thân của mình. Bị ném vào một thế giới vật chất và lịch sử, con người chạm trán với một thực tại khách quan, mờ đục, không thể xuyên

thấu. Một mình đối bóng, chẳng có gì để chờ mong, con người nhận thức tồn sinh trong tình trạng bơ vơ, cô đơn, không định hướng. Để không chìm đắm trong nỗi tuyệt vọng hay những khoảnh khắc mơ mộng hão huyền, con người phải tìm thấy và phải cố trở nên chính mình và ở mỗi khoảnh khắc phải tạo ra phẩm giá và đạo lí cho chính mình. Như vậy đối với văn học hiện sinh, vấn đề bản ngã đã trở thành đề tài trung tâm và phủ bóng lên hầu hết các nhân vật, mặc dù có lúc nó là thứ triết lí cá nhân cực đoan, hư vô và bi đát. Hình ảnh Antone Roquentin trong "*Buồn nôn*" của Sartre ngạt thở bởi ý nghĩ thân xác chàng không phải là chỗ đứng cho một con người toàn vẹn có lí trí mà chỉ là một tâm điểm bất định của cuộc đời, hay Meursault trong "*Người xa lạ*" của A.Camus theo nhận định của chính tác giả "*tôn trọng tuyệt đối sự thật về bản chất của con người*" cho nên trở nên xa lạ giữa cuộc đời là những minh chứng cho điều đó.

Bước vào giai đoạn của văn học hậu hiện đại thì kiểu nhân vật đi tìm bản ngã đã xác định được chỗ đứng của nó. Có thể nói những thành tựu khoa học mang tính cách mạng của đời sống hậu hiện đại đã tác động to lớn đến cảm thức nhà văn hậu hiện đại. Những tri thức khoa học bắt đầu làm nhà văn hoài nghi về con mắt của mình khi quan sát hiện thực. Nhà văn nhận ra rằng bên cạnh, bên dưới, hay phía sau cái mình quan sát hằng ngày còn có một thế giới khác "có thực" hơn; tất cả những hoạt động bề mặt nhiều khi mang tính giả tạo, chỉ có những cái ẩn sâu mới đáng tìm kiếm vì có thể dung chứa một sự xác tín nào đó về đời sống. Bên cạnh đó, một loạt những thành tựu trong lĩnh vực nghiên cứu tâm lí học với *Phân tâm học* của S. Freud, *Tâm phân học* của K. Jung,.… ra đời cũng gây nên những ảnh hưởng to lớn đối với hoạt động tư tưởng và nghệ thuật. Chính những điều này đã mở lối cho văn học hậu hiện đại đi vào một con đường mới, đó là khám phá chiều sâu ẩn giấu tiềm tàng ở cõi riêng bên trong mỗi con người..

Một điểm rất đáng quan tâm trong quan niệm của chủ nghĩa hậu hiện đại, đó là cách nhìn nhận của con người về thế giới và bản thể. Con người hậu hiện đại không còn ngây thơ để tin rằng trong chính mình chỉ tồn tại một bản thể và bản thể ấy là phần tử của một thế giới. Họ thấy rằng "bản thể" và "thế giới" là những thứ

hiện thực đa tầng và đa phương. Bởi thế, để sống, họ phải lựa chọn một trong những "thế giới" và một trong những "bản thể" tốt nhất và phù hợp nhất với mình, hoặc xa hơn, họ phải tạo ra một thế giới và một bản thể riêng nào đó tối ưu nhất. Quan điểm này đã chi phối rất lớn đến cảm hứng sáng tác của các nhà văn nhưng theo hai hướng khác nhau. Hướng thứ nhất là, nếu các nhà văn chú trọng đến vấn đề con người có nhiều bản thể - hay nói cách khác bản ngã con người là nhiều mặt – thì sẽ xây dựng nhân vật của mình theo hướng đa diện, vứt bỏ cái "tự ngã trung tâm", con người tồn tại với tư cách là một mảnh ghép nằm trong những mối quan hệ và phụ thuộc vào các yếu tố khác của cuộc sống. Hướng thứ hai là, nếu các nhà văn chú trọng đến vấn đề xác lập bản ngã con người thì sẽ xây dựng nhân vật trong trạng huống trăn trở, băn khoăn tìm cách lí giải thế giới và bản thân. Hướng thứ hai này thu hút sự quan tâm của nhiều nhà văn, mặc dù mỗi người lựa chọn những tâm điểm khác nhau, chẳng hạn, Hellen Garner chú trọng khai thác cái hiện thực bên kia hiện thực, hiện thực trong ẩn ức, kí ức của con người (Đọc *Linh hồn muốn gì*); Italo Calvino, Bobie Ann Mason quan tâm đến yếu tố tình dục nhưng không đi vào miêu tả chuyện chăn gối mà hướng đến kiểu tình dục bất lực để cho thấy sự trống vắng, cằn cỗi, không tái sinh của đời sống tình cảm, đời sống vật chất của con người (Đọc *Cuộc phiêu lưu của người lính* của Calvino, "*Shiloh"* của Mason); Donald Barthelme nhấn mạnh đến sự hoài nghi của con người khi nhận thức các giá trị của cuộc sống với nỗi ám ảnh "*Tôi xác định mình chẳng biết gì cả*", (Đọc *Cuộc nổi loạn của người da đỏ, Lớp học*); còn Marquez lại để cho nhân vật đi tìm cuộc sống trong một thế giới khác (*Đọc Biển của thời đã mất)*….nhưng tất cả đều nhằm đến một mục đích, đó là để nhân vật truy tìm ý nghĩa của cuộc sống con người và nhận ra mình là ai và ở đâu trong cuộc sống đó.

Từ những thời kì văn học ta nhận thấy một quy luật, đó là cuộc sống ngày càng hiện đại càng phát triển thì văn học càng hướng vào chiều sâu bên trong con người và như vậy kiểu nhân vật đi tìm bản ngã cũng càng lúc càng được tô đậm và khắc sâu. Nó dần dần định hình và trở thành một kiểu nhân vật phổ biến, tuy chưa

thể nói là thống trị trong văn học nhưng đã trở thành hình tượng nghệ thuật quen thuộc của nhiều nhà văn và dễ dàng tìm được sự đồng cảm của đông đảo độc giả.

1.3. Nguồn cảm hứng của Murakami

1.3.1. Bối cảnh sáng tác

Bối cảnh sáng tác là một yếu tố khách quan, tuy không hẳn quyết định nội dung của một tác phẩm nhưng không phải là không có những tác động sâu sắc đến tác phẩm ấy. Nó ảnh hưởng có khi trực tiếp có khi gián tiếp đến nhân sinh quan và thế giới quan của nhà văn, từ đó sẽ chi phối cảm hứng sáng tác chủ đạo của người nghệ sĩ. Chính vì lẽ đó mà từ trước tới nay khi muốn thâm nhập vào tác phẩm của một tác giả nào đó người ta luôn tìm hiểu về thời đại nhà văn sống, lịch sử nhà văn đã chứng kiến, những biến cố, kinh nghiệm nhà văn đã trải qua,… Đối với việc nghiên cứu "*kiểu nhân vật đi tìm bản ngã*" thì việc tìm hiểu bối cảnh sáng tác của những tác phẩm của Murakami lại càng quan trọng hơn vì nó là cơ sở nảy sinh ra ý đồ sáng tạo của nhà văn, mặt khác lại liên quan đến những vấn đề mang tính xã hội, liên quan đến ý thức của cả một thế hệ những thanh niên trẻ. Vì lẽ đó chúng tôi đặc biệt quan tâm đến bối cảnh sáng tác tuy nhiên chỉ trong những phạm vi cần thiết (mà trong đó quan trọng nhất là môi trường văn hóa và môi trường xã hội)

Thử điểm lại thời điểm ra đời của những của tiểu thuyết của Murakami mà luận văn khảo sát: *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* (1985), *Rừng Na Uy* (1987), *Phía nam biên giới, phía tây mặt trời (*1992), *Biên niêm kí chim vặn dây cót* (1992 – 1995)*, Người tình Sputnik (1999), Kafka bên bờ biển* (2002), sau đó phóng chiếu trên trục thời gian, rồi ướm vào bước đường lịch sử văn hóa xã hội của Nhật Bản nói riêng và thế giới nói chung thì thấy có nhiều điều đáng lưu tâm. Những tác phẩm này lần lượt ra đời trong những năm 80, 90 của thế kỉ XX, trong hoàn cảnh Nhật Bản có những bước phát triển thần tốc về kinh tế xã hội. Từ một nước mang những chấn thương nặng nề trong chiến tranh, Nhật đã nhanh chóng tái thiết, bước lên địa vị của một cường quốc kinh tế trong tốp đầu của thế giới và tiến vào thời kì hậu công nghiệp. Đời sống vật chất của người Nhật được nâng lên một tầm cao mới, khoa học kĩ thuật thu được những thành tựu to lớn, vị thế của Nhật

trên trường quốc tế được công nhận, Nhật đón nhận làn gió bốn phương và hòa nhập vào sự phát triển của thế giới …. Thế nhưng bên cạnh những lợi điểm thì sự phát triển này cũng mang đến nhiều bất cập. Guồng máy của nền văn minh sản xuất và đời sống tiêu thụ dường như đặt con người vào những khuôn mẫu định hình và buộc phải vận hành cùng với cơ chế của nó. Con người bị cuốn theo những vòng quay vội vã của cuộc sống hiện đại, ít ai có cơ hội dừng lại để tự hỏi về mục đích những hành động của chính mình. Chính vì thế họ trở nên chai lì cảm xúc, khô cứng trước thực tại, đời sống tinh thần trở nên nghèo nàn và chai sạn. Mặt khác, quá trình công nghiệp hóa, hậu công nghiệp hóa quá nhanh này cũng tạo nên một cú sốc cho người Nhật, và khiến họ mang cảm giác bị bỏ rơi trong "tinh thần" xã hội. Ngoài ra, người Nhật từng bước tiếp nhận một lối sống mới chịu ảnh hưởng mạnh mẽ bởi văn hóa phương Tây mà đặc biệt là của Mĩ. Mà như ta đã biết, Phương Tây đã từng chứng kiến tâm trạng vỡ nát, bi kịch tinh thần và sự bế tắc lí tưởng của thanh niên – "*thế hệ đã mất*" (Hemingway) – trong những trào lưu của chủ nghĩa đa đa, chủ nghĩa siêu thực,... Còn Mĩ sau khi trở thành một cường quốc kinh tế thì cả một tầng lớp thanh niên cũng trở nên hoang mang về con đường đi, hụt hẫng về tư tưởng. Nhà văn Jack Kerouac đã gọi thế hệ của mình là "*Thế hệ Beat*"- một thế hệ mà họ sẵn sàng vứt bỏ cả quá khứ lẫn tương lai, chống lại mọi quyền lực có tổ chức, khinh ghét những lề thói cũ và những giá trị hình thức. Họ mang tâm trạng bi quan, buồn chán, từ đó lao vào đời sống trụy lạc trong chất gây nghiện, tình dục, nhạc jazz,... Dư chấn của đời sống, văn hóa nói trên đã lan đến Nhật Bản. Lớp thanh niên Nhật ngày ấy như rơi về từ một hành tinh khác: quên quá khứ, quên gia đình, truyền thống, xem sự thỏa mãn khát vọng riêng là mục đích tối cao. Lí tưởng của đại bộ phận thanh niên - khi xã hội bước sang giai đoạn thịnh vượng, khi toàn cầu hóa diễn ra - trở nên khủng hoảng.

Kundera có nói: "*Sự phát triển của khoa học đẩy con người vào con đường hầm của các bộ môn riêng biệt. Càng đi tới trong sự hiểu biết của mình, con người càng mất đi cái nhìn về chính mình, và như vậy bị rơi vào cái mà Heidegger, môn đệ của Husserl, gọi một cách thật đẹp và gần như thần diệu là sự quên mất con người*"

[23, tr.10]. Haruki Murakami với sự nhạy cảm của người nghệ sĩ đã cảm nhận được những nỗi bất an đó của thế hệ. Với tư cách là một nhà văn ông tự thấy có trách nhiệm phải lên tiếng cảnh tỉnh cho người Nhật nói riêng và con người của kỉ nguyên hiện đại nói chung, đồng thời tạo cho họ sự khao khát về một đời sống tinh thần đúng nghĩa, cố gắng vạch ra con đường để họ quay về với những giá trị thật nhất của con người. Ông thực hiện điều này bằng cách tái hiện lại chính chân dung những con người đó trong tác phẩm của mình - *"Đó là những sinh linh cô độc, họ khép mình trước thế giới, tự dựng lên những hàng rào tâm lý, tự buộc mình cách li với cộng đồng. Nhìn bên ngoài, cuộc sống của họ chẳng có gì không ổn, nhưng vẫn thiếu một cái gì đó* [80] – để họ nhận ra đời sống nhợt nhạt, chìm khuất trong đám đông không nhân mạo của mình. Hơn nữa, ông làm dấy lên trong họ một cuộc tìm kiếm nội tại để họ lặn xuống những giếng sâu của kí ức cá nhân và kí ức văn hóa để tìm ý nghĩa của cuộc đời mình, của sự hiện hữu bằng cách vạch ra sự dấn thân, quá trình quẫy đạp, vận động trong tâm hồn của nhân vật. Kết quả là hình tượng những nhân vật đi tìm bản ngã ra đời như một sự chiêm nghiệm và cảnh tỉnh của nhà văn.

Khi đưa ra nhận định nguồn cảm hứng sáng tạo về kiểu nhân vật đi tìm bản ngã của Murakami bắt nguồn từ đời sống hiện thực thì nhiều người cho rằng sẽ là phiến diện và chủ quan, thậm chí cho rằng áp đặt văn chương ở mọi trường phái vào nguyên tắc phản ánh hiện thực khách quan của chủ nghĩa hiện thực. Nhưng khi khảo sát các tác phẩm của Haruki Murakami thì mới thấy điều đó là chân xác. Bằng chứng là, chính bối cảnh sáng tác, bối cảnh của đời sống hiện thực cũng được tái hiện lại ngay trong tác phẩm. Lấy một ví dụ, mặc dù tác phẩm của Murakami có rất nhiều hồi tưởng, quá khứ và thực tại đan xen, nhưng hầu như tác giả đều chọn thời điểm những năm 80 làm phông nền chính hoặc làm thì hiện tại cho những diễn biến của các tiểu thuyết: *Biên niên kí chim vặn dây cót* là những ghi chép theo tuần tự thời gian của Toru Okada từ tháng Sáu đến tháng chạp năm 1984; *Phía Tây biên giới, phía Nam mặt trời* khẳng định nhân vật chính Hajime sinh năm 1951 và toàn bộ câu chuyện xoay quanh năm nhân vật này ba mươi bảy tuổi, như vậy bối cảnh của câu chuyện là vào thời điểm năm 1988; *Rừng Na Uy* tuy xoay quanh những

diễn diến của những năm 68, 69 nhưng đó là hồi ức còn nhân vật Watanabe khi ba mươi bảy tuổi nhớ về độ tuổi hai mươi, như vậy thì hiện tại của tiểu thuyết là những năm 80;…. Điều đó chứng tỏ không phải là không có lí do khi tác giả luôn chọn thời điểm như thế cho hầu hết sáng tác của mình. Thời gian đó là tác nhân và trở thành cột mốc đánh dấu cho sự ra đời của những con người tìm về với bản ngã của Murakami. Hoặc có thể đưa ra một ví dụ khác. Nhiều người cho rằng nhân vật của Murakami xa rời với truyền thống Nhật Bản bởi vì đó không phải là đó người lữ khách tìm về với vẻ đẹp văn hóa, không phải là các geisha với vẻ đẹp sắc dục như nhân vật của Kawabata, cũng không phải là "*Đứa trẻ vĩnh cửu mải mê theo đuổi Người mẹ vĩnh cửu*" (Nhật Chiêu) như nhân vật của Tanizaki, ….mà đó là những con người mang đậm hơi thở của đời sống phương Tây hiện đại. Xét về mặt sinh hoạt bề ngoài thì quả là như vậy. Nhân vật của Murakami ăn bánh kẹp, spaghetti; nghe nhạc pop, nhạc jazz; sống trong đô thị mà chung quanh tràn ngập văn hóa pop kiểu Mĩ. Trong thế giới của những nhân vật này tình yêu chỉ là cuộc gặp gỡ ngẫu nhiên đến đi bất chợt, tình dục không chỉ nằm trong ý nghĩa là sự thăng hoa của tình yêu mà như trở thành một phương thức giao tiếp đơn thuần và phổ biến. Và cũng trong thế giới đó, người phụ nữ không còn mang sự nữ tính mà mạnh về quyền lực và dường như vô cảm: Midori trong *Rừng Na Uy* trơ ra trước những nỗi đau vì đã chịu đựng quá nhiều, Sumire trong *Người tình Sputnik* không hề che giấu mà hoàn toàn sống thật với tình yêu đồng tính và khát khao có nó, Kano Malta và Kano Creta trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* có một đời sống hết sức lạ lùng, không phụ thuộc vào đàn ông và như những bà đồng thời hiện đại…Còn người đàn ông thì yếu đuối, sống theo nguyên tắc không làm buồn phiền ai cũng không làm ai tức giận: Hajime trong *Phía Tây biên giới, phía Nam mặt trờ*i tự nhận thấy mình là một người chán chường nhưng ngăn nắp, cô đơn nhưng không tách biệt với cuộc đời, làm tình với rất nhiều người phụ nữ nhưng không mấy khi được thỏa mãn thật sự; Toru Okada trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* với một nhân thân quá đỗi bình thường, thất nghiệp, bị vợ bỏ, chẳng có ý chí gì lớn lao, chẳng có tài cán gì đặc biệt, chẳng có nét nổi trội nào về hình thức;…. Đây là những phần tử có mẫu số chung

trong xã hội Nhật Bản lúc bấy giờ, một xã hội bước vào nhịp sống của thời hiện đại. Như vậy, Murakami đã và đang viết về những con người của nước Nhật mới, thế nhưng không phải nhằm mục đích tìm một phong vị khác lạ mà trong quá trình sáng tạo nghệ thuật đó ông cố tìm và tạo ra một căn tính Nhật Bản mới trong mối tương quan với cộng đồng toàn cầu khi đời sống truyền thống của nước này đi qua những cột mốc mới của lịch sử.

1.3.2. Đời sống tinh thần người Nhật

Tuy không tác động trực tiếp thế nhưng lối tư duy nghệ thuật, dấu ấn văn hóa lâu đời của dân tộc, thế giới tình cảm của người Nhật - một cách tự nhiên như một căn tính khó chối bỏ - đã hội tụ và thấm vào dòng mạch cuộn chảy trong huyết quản của nhà văn cũng giống như đã ăn sâu trong tiềm thức của mỗi người Nhật nói chung. Như vậy, bằng con đường vô thức nhà văn đã tiếp nhận cái cốt lõi "*kí ức*" của dân tộc. Sự tương ứng giữa mẫu số chung là quan niệm của tác giả Murakami về con người và thế giới, những tác nhân của đời sống xã hội và văn học với tử số là hệ thống các yếu tố nghệ thuật đã cho phép ánh chớp này của vô thức tràn vào trong quá trình sáng tác tác phẩm của nhà văn, vô hình trung dẫn đến sự ra đời của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của Murakami. Những "*kí ức*" đó của dân tộc Nhật Bản cùng thuộc phạm vi thế giới tinh thần và nảy sinh từ một nguồn gốc là tâm lí, tính cách và đời sống của người Nhật trong suốt chiều dài lịch sử và truyền thống thế nhưng chúng tôi xem xét trên hai bình diện khác nhau, mục đích không gì khác ngoài đem lại những góc nhìn từ nhiều hướng tiếp cận.

1.3.2.1. Đời sống văn hóa và tâm linh

Bên cạnh những quan niệm thẩm mĩ mang tính phổ quát, Người Nhật có những quan niệm riêng gắn với truyền thống văn hóa, tình cảm, tâm lí dân tộc. Là xứ sở của hoa anh đào, kịch Noh, sân khấu Kabuki, trào đạo; là cái nôi của samurai và geisha, là nơi thăng hoa của Thần đạo và Thiền, …Nhật Bản đã chắt lọc tinh hoa văn hóa từ nghìn đời để tạo nên bản sắc riêng cho mình trong cách nghĩ cách cảm và đo lường bằng những tiêu chuẩn riêng gắn với tôn giáo. Cách nghĩ cách cảm này

của dân tộc đã ảnh hưởng và tạo nên sự thành công cho rất nhiều các nhà văn Nhật Bản như Tazinaki, Kawabata, Kenzaburo Oe… và nối dài đến Murakami.

Một điều đặc biệt ở người Nhật là họ luôn có tư duy hướng nội, đậm màu thiền, luôn tìm kiếm vẻ đẹp chìm trong thế giới suy tưởng, chiêm nghiệm, tĩnh lặng, thế giới của những yếu tố tinh thần thuần khiết. Lối tư duy này bao quát nhiều phương diện đời sống văn hóa nghệ thuật của Nhật Bản, đặc biết lối tư duy này phát lộ ngay chính trong văn học ở cả về phương diện nội dung lẫn hình thức, thơ ca lẫn văn xuôi từ cổ điển đến hiện đại. Nếu trong tanka nó là điểm tựa để tạo nên thủ pháp dư tình; trong haiku, trong tiểu thuyết của Kawabata là nguồn gốc góp phần hình thành thi pháp chân không, thì trong sáng tác của Murakami là tiền đề để xây dựng khuôn mẫu nhân vật. Các nhân vật của Murakami nếu được soi rọi dưới ánh sáng văn hóa học thì người ta sẽ thấy rất Nhật Bản, họ có đời sống nội tâm thăm thẳm, hướng đến chiều sâu của tâm hồn, cũng luôn chiêm nghiệm về con người và thế giới, tuy họ không đi tìm cái đẹp nhưng lại đi tìm những giá trị đích thực của cuộc sống. Nếu tước bỏ lớp áo choàng của cuộc sống hiện đại, rũ hết cái không khí của xã hội tiêu dùng, chỉ còn lại thân "tứ đại" này thì họ có khác chi con người trong thơ của Basho, Issa khắc khoải lắng nghe sự đồng vọng của tâm hồn hay con người trong tiểu thuyết của Kawabata tìm đến một thế giới tĩnh lặng của "xứ tuyết", của "cố đô" để đối diện với những làn sóng nội tâm.

Khi nhắc đến đời sống tinh thần của người Nhật thì không thể không nhắc đến vai trò của tôn giáo, và khi đã đề cập đến tôn giáo thì không thể không nói đến Phật giáo mà đặc biệt là Thiền tông. Sau khi du nhập vào Nhật, Phật giáo đã trở thành tôn giáo lớn nhất và ảnh hưởng đến mọi hình thức văn hóa của Nhật từ hội họa, kiến trúc, âm nhạc, viên nghệ, diễn kịch, văn học… tạo nên nền "văn hóa thiền lâm". Và dù có những biến đổi nhất định cho phù hợp với tinh thần dân tộc nhưng tư tưởng cốt lõi của Đạo Phật cũng dần dần ăn sâu vào tâm trí người Nhật Bản. Cho đến ngày nay, ảnh hưởng của Phật giáo vẫn bàng bạc trong đời sống và trong văn chương Nhật Bản hiện đại. Lí do là Phật giáo và nếp sống Nhật Bản đã hòa hợp làm một tuy người Nhật trên đường phố bình sinh không có ý thức rõ rệt về tôn giáo.

Quay trở lại với tư tưởng cốt lõi của Phật giáo. Người ta gọi giáo lí nhà Phật là giáo lí "*vô ngã*" vì đây là cái cốt yếu để nhận diện đạo Phật, là phạm trù hạt nhân chi phối các quan niệm khác về hành đạo, giải thoát,…. Đức phật – người khởi phát tôn giáo này – không thừa nhận bản ngã như các tôn giáo khác, mà cho rằng bản ngã là cái gốc của luân hồi sinh tử, là mầm mống của mọi khổ đau, từ đó chủ trương diệt ngã và cho rằng chỉ khi nào cái ngã đó bị triệt tiêu thì con người mới đến được Niết Bàn. Tư tưởng này đã trở thành mục tiêu và đạo lí của Phật giáo và trong chừng mực nào đó thấm nhuần vào suy nghĩ của những người theo Phật. Nhưng như mọi quy luật của cuộc sống, muốn chế ngự được điều gì thì phải nắm được bản chất của nó, ở đây cũng vậy, để đạt đến trạng thái "vô ngã" thì con người phải trải qua một bước đó là phải hiểu bản ngã là gì, phải thấy được bản chất của bản ngã. Vậy là, một cách tự giác họ tìm hiểu về bản ngã mà trước hết là nhận thức bản ngã của chính mình để ức chế những dục vọng của bản thân hòng mong đạt đến sự giác ngộ.

Người Nhật dưới sự ảnh hưởng to lớn của Phật giáo – vốn được truyền bá vào Nhật từ thế kỉ VI và trở thành tôn giáo cắm sâu cội rễ vào đất Nhật, bao trùm đời sống nước này qua nhiều thế kỉ - đã dần dần tiếp thu tư tưởng này của đạo Phật từ đó hình thành nên một nét tính cách điển hình cho dân tộc mình. Nhà văn Murakami nhận thức điều đó như một lẽ tự nhiên và thực hiện việc phác thảo lại con người mang đặc tính đó như dựa trên một kinh nghiệm có sẵn. Bởi vậy có thể nói những nhân vật đi tìm bản ngã của Murakami được sinh ra từ chính cội rễ của nền văn hóa Nhật Bản.

1.3.2.2. Cấu trúc tâm lí của người Nhật

Theo nhiều người nhìn nhận thì Nhật Bản là một dân tộc rất đặc biệt. Đó là một dân tộc vừa hết sức phi thực tế lại vừa hết sức sáng suốt về điều kiện cơ bản của con người; hết sức từ bi lại hết sức tự kỉ trung tâm; hết sức tinh thần lại hết sức vật chất; hết sức nhẫn nại lại hết sức ngang ngạnh; hết sức dễ bảo lại hết sức mãnh liệt. Điều đó chứng tỏ đời sống tâm lí của người Nhật tuy có điểm tương đồng nhưng cũng lại có rất nhiều điểm dị biệt so với các dân tộc khác. Điều này không

chỉ bởi nguyên do yếu tố địa lý, văn hóa, tâm linh,… mà còn xuất phát từ cấu trúc tâm lí của người Nhật.

Theo chuyên gia nghiên cứu tâm lí Takeo Doi, yếu tố đóng vai trò chủ đạo, chi phối nhiều phương diện trong tính cách, tình cảm và hành vi của người Nhật, "*là sợi chỉ xuyên qua tất cả các hoạt động khác nhau của xã hội Nhật Bản*" là *Amae* (sự phụ thuộc). Đây là thuật ngữ diễn tả "*sự phụ thuộc, ham muốn được yêu một cách thụ động, không muốn rời xa "vòng tay êm ấm của mẹ" để bị ném vào một thế giới "thực tại" khách quan*". [61, tr.8]. Nói một cách đơn giản hơn thì đó là sự khao khát được bao bọc trong tình cảm yêu chiều, thích nương nhờ vào đối tượng khách thể. Và điều này sẽ góp phần quy định một số xu hướng tình cảm của người Nhật. Chẳng hạn, họ thường có xu hướng tìm đến tình yêu gần gũi thân thuộc giống như Genji trong "*Truyện Genji*" đem lòng yêu người mẹ kế, "*Kafka trong Kafka bên bờ biển*" cảm nhận tình yêu đối với Miss Miseaki như tình yêu dành cho người mẹ; họ cũng thường không để ý đến thế giới của người lạ (nhưng như thế không có nghĩa là họ thiếu quan tâm ngoại giới, ngay cả khi tỏ vẻ dửng dưng họ vẫn mở to mắt quan sát xung quanh mình) như nhân vật Naoko, Kizuki, Nagasawa trong "*Rừng Na Uy*";….

Theo những nghiên cứu của Takeo Doi, đa phần người Nhật đều mang tố chất tâm lí *Amae* này và đặc biệt nó có liên quan chặt chẽ đến sự nhận thức bản ngã (*jibun).* Ông cho rằng nếu một người có bản ngã thì người ấy có khả năng kiềm chế sự phụ thuộc và ngược lại một người bị sự phụ thuộc khống chế thì không có bản ngã. *Amae* nhìn từ góc độ tích cực là một yếu tố không thể thiếu để gắn kết quan hệ nhân sinh, là nguồn gốc của những thành quả tốt đẹp từ sự giao tiếp giữa người với người – tình bạn, tình thầy trò, có thể cả tình yêu nữa. Nhưng bên cạnh đó *Amae* vẫn tồn tại mặt trái của nó, đó là làm con người trở nên yếu đuối, mang tính ích kỉ cá nhân và thậm chí mang cả hận thù với khách thể khi nhu cầu phụ thuộc không được đối tượng đó đáp ứng. Vì vậy, một khi thấy được hạn chế của Amae tồn tại trong bản thân mình, con người sẽ cố gắng xác lập bản ngã để ức chế sự phát triển những mặt tiêu cực của *Amae*.

Quá trình này đã được Murakami cảm nhận rất sâu sắc và ông diễn giải lại thông qua những hành vi và cảm tính của nhân vật. Hầu như các nhân vật của ông đều mang yếu tố tâm lí Amae, thậm chí nó được đẩy tới giới hạn ngoại biên khi con đường đáp ứng và thỏa mãn nó là tình dục, cái chết. Lấy tác phẩm "*Rừng Na Uy*" làm ví dụ. Reiko sau những đớn đau, mất mát của cơn khủng hoảng tinh thần, cô chỉ có thể trở lại với cuộc sống hiện tại khi cảm thấy mình vẫn được nâng đỡ, che chở sau khi đụng chạm thân xác với Watanabe; cô gái mà Watanabe gặp ở ga tàu điện ngầm cảm thấy được an ủi và chia sẻ, vơi đi nỗi đau bị người yêu phản bội sau khi quan hệ chăn gối với anh. Chị của Naoko ở phương diện bề ngoài là một người rất độc lập, tự hoàn thành tốt mọi công việc của mình mà không hề phụ thuộc vào ai nhưng thật chất đó chỉ là lớp vỏ che đậy ham muốn được phụ thuộc vào người khác một cách mãnh liệt, và khi không thể chịu đựng được cảm giác đó cô tìm đến cái chết như một biện pháp ru ngủ những ước muốn của cá nhân. Kizuki, Naoko, Hazumi cũng tương tự như vậy, không tìm được sự tương thông, bao bọc trong tình yêu, không thỏa mãn những khát khao mà mình muốn đạt đến, mang tâm lí vỡ mộng, họ cũng tìm đến cái chết để chấm dứt những nhu cầu không được đáp ứng.

Đối với Murakami, như một tỉ lệ thuận, *Amae* càng được thể hiện với mức độ đậm đặc thì quá trình xác lập bản ngã càng được đặt ra một cách cấp thiết. Ông xem đó như một con đường mở để giải thoát cho nhân vật khỏi những bế tắc, hoang mang, giải tỏa những ẩn ức tâm lí dồn nén do đời sống thực tại gây nên. Nhưng ông cũng nhấn mạnh con đường xác lập bản ngã là không hề đơn giản, có khi nhân vật vấp phải những trở lực từ bên ngoài, cũng có khi nhân vật gặp những ranh giới mà bản thân mình không thể vượt qua. Và như phong cách vốn có của mình, con đường mà Murakami phác thảo ra đó thiên về tính chất trừu tượng, mơ hồ hơn là đưa đường chỉ lối sẵn cho nhân vật. Có lẽ ông nhận thấy rằng mỗi người là một thế giới khác nhau và cách thức mà mỗi người lựa chọn sẽ tùy thuộc vào thế giới tinh thần họ chiếm lĩnh hay chiếm lĩnh họ.

Tiểu kết: Mặc dù có những khác biệt nhất định trong quan niệm, nhưng đối với cả người phương Đông và phương Tây, bản ngã đều chiếm giữ vai trò quan

trọng trong đời sống tinh thần. Nó là một trong những yếu tố căn cốt để con người tự đánh giá và ý thức về mình, đồng thời là điểm tựa để con người duy trì lẽ sống. Văn học, với chức năng nhận thức về mối quan hệ giữa con người với đời sống và với tinh thần nhân văn nhân bản, vì vậy rất quan tâm đến bản ngã. Nhưng với tính chất đặc thù là chú trọng đến tính thẩm mĩ, văn học không đưa ra những quan niệm, những lí thuyết khô khan cứng nhắc mà sử dụng hình tượng. Đó là lí do kiểu nhân vật đi tìm bản ngã ra đời như một quy luật tất yếu.

Kiểu nhân vật này đã được phôi thai từ rất lâu trong văn học, và khi đời sống càng tiến tới kỉ nguyên hiện đại con người càng lúc càng chú ý đến bề sâu tâm hồn và ý thức về cái tôi cá nhân thì nó càng được định hình. Đến giai đoạn văn học hiện sinh, văn học hậu hiện đại thì nó bắt đầu xác định được chỗ đứng. Nhà văn H. Murakami - một nhà văn hậu hiện đại - đứng trong dòng chảy chung của đời sống văn học, cũng xây dựng kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của mình. Nhưng do thế giới quan của người nghệ sĩ, sự chi phối của bối cảnh xã hội thời đại, sự ăn sâu của văn hóa Nhật Bản vào trong máu thịt và mang sẵn trong mình cấu trúc tâm lí của người Nhật, Murakami sáng tạo nên những nhân vật dấu ấn rất riêng. Đó là những con người khi mới nhìn cung cách sinh hoạt thì cứ ngỡ như một người Tây phương nhưng khi khám phá đời sống nội tâm của nó thì mới thấy rất Nhật Bản, nhưng trên hết nhân vật mang những quan niệm và cách lí giải đời sống rất Murakami.

Chương 2

CÁC DẠNG THỨC BIỂU HIỆN CỦA KIỂU NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ TRONG TIỂU THUYẾT CỦA MURAKAMI

Như chúng tôi đã giới thuyết ở chương 1, nhân vật đi tìm bản ngã là một kiểu nhân vật phức hợp, đa bình diện. Trong tiểu thuyết của Murakami cũng vậy, nó là sự phối ngẫu của hai hay nhiều kiểu nhân vật cùng cấp hay khác cấp độ và thuộc nhiều phương diện, do đó biểu hiện của nó rất đa dạng và phong phú, thể hiện ở cả hai mặt nội dung lẫn hình thức. Để có cái nhìn hệ thống và khái quát về kiểu nhân vật này chúng tôi nhận thấy cần soi chiếu nhân vật dưới hai luồng ánh sáng khác nhau nhưng có mối tương quan và tương hỗ mật thiết với nhau. Đầu tiên là dưới ánh sáng của nghệ thuật tiểu thuyết. Chúng tôi sẽ đứng từ góc độ loại hình và chức năng biểu đạt để nhận diện những biểu hiện nghệ thuật của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã mà nhà văn Murakami đã dày công tạo tác và phân tích tác dụng của nó trong việc phục vụ chủ đề nồng cốt mà ông muốn đưa ra. Sau đó dưới ánh sáng của nội dung tư tưởng, chúng tôi đứng từ góc độ tính chất hành động của nhân vật để phân định những nấc thang giá trị của bản ngã theo quan niệm của nhân vật cũng như của tác giả từ đó làm cơ sở để khoanh vùng kiểu nhân vật này trong hệ thống của các kiểu nhân vật văn học nói chung.

2.1. Nhân vật nhìn từ góc độ loại hình và chức năng biểu đạt

2.1.1. Nhân vật phân thân

Nhà văn Murakami Haruki, với cái nhìn mang tính thời đại và những trải nghiệm của bản thân mình, đã chiếm lĩnh nơi nhân vật những dự định, suy ngẫm của nó về những vấn đề của cuộc sống, nhận thấy điều mà nó mãi che giấu với người khác hay đôi khi với chính nó. Nói cách khác, nhà văn có khả năng phát hiện một con người khác trong con người của nhân vật. Vậy là ông vận dụng thủ pháp nghệ thuật để tách một nhân vật làm hai rồi để hai phần ấy soi vào nhau, tương tác, tương giao với nhau. Ông nhận thấy đó là một cách hiệu quả trong việc thể hiện

nhân vật trên con đường đi tìm chân lí nhân sinh, đi tìm bản ngã. Kết quả là nhân vật phân thân ra đời như một sự đáp ứng cho nhu cầu diễn đạt.

Hiện tượng phân thân là kết quả của việc giải tỏa các áp lực tâm lí. Do con người phải đương đầu với các bế tắc và những áp lực mà hiện thực không ngừng dội vào đời sống tinh thần của nó nên nó muốn trốn tránh vào một thực thể khác, một cõi khác của riêng nó, song con người nhận thấy rằng vẫn phải đối diện với thế giới vậy là nó tách làm hai như một phương pháp để điều chỉnh những ước muốn của bản thân. Tuy nhiên, việc nhân vật tách ra làm hai còn là biểu hiện của quá trình tự nhận thức. Chỉ khi nào con người tự tách mình ra khỏi chính mình, nghĩa là khách quan hóa cái tôi rồi nhìn ngắm nó như một cái tôi khác, soi vào nó, đối thoại với nó thì bấy giờ con người mới thực sự đứng trước mình, nhận thức về mình. Đi theo tiếng gọi của bản ngã bao giờ cũng là hành trình hành xác, thoát xác và chỉ có thể thực hiện được bằng quá trình nhận thức và tự nhận thức. Nhờ vào sự nhận thức và tự nhận thức ấy con người giành lấy quyền quyết định số phận của mình, giành lấy lời phán quyết cuối cùng về mình. Và bấy giờ khi đã hoàn tất thì một nghịch lí sẽ xảy ra: con người không còn cô đơn nữa và hoàn toàn tự do. Như vậy nhân vật phân thân được hình thành từ mối quan hệ giữa nhân vật với nhân vật và nhất là nhân vật với chính bản thân nó.

Hiện tượng phân thân của nhân vật trong tác phẩm của Murakami được tạo ra bằng một công thức chung là tách nhân vật ra làm nhiều mảnh, thế nhưng các dạng biểu hiện của nó lại khá phong phú.

Đầu tiên là nhân vật Kafka trong *Kafka bên bờ biển*. Tồn tại song song với Kafka từ đầu đến cuối tác phẩm và chỉ xuất hiện trong tình huống Kafka chỉ có một mình là "*cái thằng tên là Quạ*". Khi mới đọc phần mở đầu người đọc cứ ngỡ đây là một nhân vật được "*tẩy trắng*" như kiểu nhân vật trong văn học hậu hiện đại vì mọi đường viền lịch sử của nhân vật này đều bị xóa nhòa, không gốc gác, không lai lịch, cũng không được khắc họa đầy đủ với các nét nhân dạng, bóng hình của nhân vật không có chiều dày thực thể tuy nó vẫn có đời sống riêng của nó và có tác động chi phối nhất định đối với diễn tiến hành động của nhân vật chính. Rồi đến phần sau

chương 46, những người đọc không chuyên tâm có thể hoang mang nhầm tưởng Quạ là một đối tượng được nhân cách hóa khi nhà văn sử dụng những loạt miêu tả như " *cái thằng tên là Quạ trễ nải lượn những vòng rộng bên trên khu rừng*","*Quạ hẳn là con chim cô độc nhất thế giới*"[35, tr.491], "*Quạ xòe cánh nhảy khỏi cành…giương móng*…"[35, tr.492]. Thế nhưng khi đi sâu vào tác phẩm thì mới thấy nhân vật này còn có nhiều điểm đáng lưu ý. Quạ xuất hiện thoáng chốc, ẩn hiện; ít có hành động mà chỉ có những phát ngôn và những phát ngôn này cũng không hướng về bản thân nó mà hoàn toàn phục vụ cho việc lí giải, thấu hiểu tâm trạng và hoàn cảnh của nhân vật chính Kafka. Người đọc dần nhận ra sự tương ứng của nhân vật này và Kafka. Không phải ngẫu nhiên mà nhà văn lựa chọn cái tên "Quạ" để đặt cho nhân vật luôn song hành cùng nhân vật chính. Vốn dĩ "*Kafka*" trong tiếng Tiệp mang nghĩa "*con quạ*". Như vậy ngay từ phần mào đầu, nhà văn đã ám chỉ cho những người đọc nhạy cảm sự đồng nhất giữa hai chủ thể nhân vật mặc dù trên phương diện hình thức chúng là hai nhân vật đối sánh đối thoại và tranh luận với nhau. Quạ với giọng điệu giễu cợt thường trực trên môi, mỉa mai Kafka trong những lúc hèn nhát yếu đuối, chất vấn cậu khi có những suy nghĩ nông nổi nhưng lại luôn là người đưa ra những lời khuyên hợp lẽ nhất cho Kafka, dắt dẫn Kafka trong những tình huống khó xử phân vân, và điều chỉnh hành vi của cậu. Như vậy, Quạ chính là bản thể, là tiếng nói lí trí của Kafka, được phân tách từ chính chủ thể Kafka. Điều đó lí giải vì sao Quạ không xuất hiện trong những lúc Kafka làm tình hay giết cha, bởi cậu chỉ có thể thực hiện những hành động đó qua con đường giấc mơ – vô thức.

Còn ở tác phẩm "*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*" hiện tượng phân thân lại có sự biến hóa phức tạp hơn. Nhân vật chính cũng được phân làm đôi thành hai chủ thể hoàn toàn riêng biệt: nhân vật "*toán sư*" và nhân vật "*người đọc mơ*", thế nhưng chúng tồn tại ở hai thế giới song song không có giao điểm vì vậy chúng không bao giờ gặp gỡ, không đối thoại như trường hợp của Kafka. Mỗi một nữa có đời sống riêng trong sự phát triển tuyến tính của câu chuyện, có những mối quan hệ riêng với các nhân vật khác, không mảnh ghép nào là phụ thuộc vào mảnh

ghép nào. Đứng trên góc độ trần thuật và chức năng tự sự mà nhìn thì chúng là hai nhân vật hoàn toàn độc lập, mỗi một nửa đóng vai trò là nhân vật trung tâm, giữ chức năng kể chuyện trong mỗi mạch chuyện của lối kết cấu song hành của tác phẩm. Nhưng như thế sẽ có người hoài nghi và đặt câu hỏi rằng, vậy tại sao không gọi trường hợp này là "*nhân đôi*" mà gọi là "*phân thân*"? Thực ra xét về phương diện cấu trúc, tuy hai nhân vật có tính chất độc lập tương đối như trên đã nói nhưng như thế không có nghĩa là chúng không tương giao, không soi chiếu vào nhau, mà ngược lại chúng mang tính chất cộng hưởng, bổ sung cho nhau. Nếu nhân vật "*toán sư*" sống ở thế giới "*diệu kì tàn bạo*" là biểu hiện của phần xác trôi đi trong những biến cố đảo lộn, những hành động khi căng thẳng gấp gáp khi lững lờ bí ẩn của một cuộc sống với nền công nghệ cao, thì nhân vật "*người đọc mơ"* – hay nói cách khác chính là nhân vật toán sư khi đã bị tắt đi chiếc đồng hồ sinh học thông thường (điều này mãi đến cuối tác phẩm tác giả mới tiết lộ) – trú ngụ trong cái "*chốn tận cùng thế giới*" như ở cõi hư vô kia lại là biểu hiện của phần hồn được vực dậy từ sâu trong hố đen tiềm thức, không kí ức và nhân thân, chỉ có một lựa chọn là sống với cái bản ngã mơ hồ và bí ẩn. Chúng là hai nửa để làm nên một con người như một thực thể đa chiều với bản chất xã hội và bản chất tâm linh. Trong trường hợp này, ý nghĩa của sự phân thân không còn nằm trong khuôn khổ lí thuyết của đối thoại và độc thoại như từ trước đến nay các nhà văn vẫn hay dùng, với Murakami, nhân vật phân thân giờ đây được mã hóa để trở thành những ẩn dụ. Như vậy, nhà văn đã đạt được mục đích của mình là nhấn mạnh và đề cao đến một thế giới khác tiềm tàng sâu kín bên trong nhân vật vẫn song song đồng hành bên cạnh thế giới bình thường của họ mà thông thường con người rất dễ ngộ nhận hoặc lãng quên.

Một điều nữa cũng đáng lưu ý về hiện tượng phân thân trong tác phẩm này là nhân vật sau khi đã được phân tách như trên, nó lại còn được chia thành đơn vị nhỏ hơn. Tác giả dường như muốn chia nhỏ nhân vật để phát hiện đến cùng những biểu hiện tinh tế nhất của nó. Nhân vật "*tôi*" sống ở "*chốn tận cùng thế giới*" lại bị phân tách một lần nữa khi "*ông gác cổng*" vâm váp lạnh lùng dùng dao tách bóng của anh ra khỏi anh, tách bằng một đường rạch trên đất dưới chân anh. Bị tách ra khỏi

chủ thể của mình, "*bóng*" trở thành một hình nhân sống động, có lí trí, biết cảm nhận và cũng tồn tại với quy luật sống chết như con người, và vẫn liên quan mật thiết với chủ thể song hành của nó. "*Bóng*" luôn trong trạng thái thúc giục nhân vật "*tôi*" hành động, tìm cách vượt khỏi tường thành quay về với đời sống có kí ức để sáp nhập "*bóng*" và "*tôi"* làm một. Nếu người đọc chiêm nghiệm về những lời thoại của "*bóng*" thì thấy dường như đó là giọng nói tự thân vang lên dội vào bức vách lương tri của nhân vật "*tôi*". Nhưng cũng giống như ở trên, sự phân thân ở đây không chỉ thực hiện chức năng của nó mà nó còn phục vụ cho việc nâng "*bóng*" lên thành biểu tượng. (Vấn đề *"bóng*" với tư cách là một biểu tượng huyền thoại sẽ được bàn sâu hơn ở chương III).

Hiện tượng phân thân của nhân vật Miu trong "*Người tình Sputnik*" thì lại khác. Sự phân thân ở đây mang tính ảo giác, hư cấu thông qua cảm nhận của Miu và tồn tại trong một chỉnh thể chứ không có tính chất định hình thành hai thực thể tồn tại như những trường hợp trên. Khi mắc kẹt trên vòng đu quay khổng lồ, bằng chiếc ống nhòm mang theo, Miu nhìn thấy phiên bản khác của mình bên cạnh Ferdinando - người mà bình thường chị luôn xa lánh và ghê sợ vì nhận thấy anh ta đang tán tỉnh chị và có dấu hiệu ham muốn tình dục với chị - đang "*để mặc cho anh ta làm đủ trò và mình thì hoàn toàn tận hưởng niềm khoái cảm đang dâng lên"*[36, tr.209]. Nếu như trong thực tại, Miu thấy buồn nôn và phát ốm lên khi nghĩ đến "*chuyện ấy*" cùng Ferdinado thì cái phiên bản kia của chính chị không hề cảm thấy việc đó là ô uế. Chính Miu lúc ấy đã nhận thức được sự phân thân đó của mình, chị cảm thấy "*Chị vẫn ở phía bên này, ở đây. Nhưng một cái tôi khác, có thể là một nửa của chị, đã đi sang phía bên kia*"[36, tr.212], và nhận ra rằng một nữa bên này luôn sợ bị vấy bẩn, ô uế, nên luôn cố kiềm chế những ham muốn bản năng, còn một nửa kia thì đầy ham muốn đam mê nhục dục. Từ đó, Miu luôn trăn trở, cái tôi nào, ở phía bên nào là cái tôi thật? Thế nhưng cuối cùng chị không đủ thành thật để chấp nhận cái tôi đầy những ước muốn bản năng của mình, "*chị không bao giờ có thể vượt qua ranh giới của tấm kính đơn đó"* [36, tr.213] nên đành sống với cái tôi giả tạo, một cái tôi không đam mê và vô cảm. Điều này, phải chăng nhà văn Murakami đã gặp

gỡ quan điểm với Freud, đó là con người thường dùng ý thức xã hội để chế ngự cái vô thức cho phù hợp với hoàn cảnh mà nhiều khi quên đi cái bản năng gốc đang gào thét của mình. Vì vậy, sự tách đôi ở đây tượng trưng cho cuộc giằng xé vật vã, sự vật lộn đấu tranh trong tâm hồn của Miu trong quá trình đi tìm cái tôi đích thực. Hiện tượng phân thân trong trường hợp này đã nhồi nặn và khắc họa thành hình những điều vốn che giấu sâu kín với mọi người và với chính bản thân mình của nhân vật, mang lại cái nhìn xoáy sâu, trực diện vào chính mình cho nhân vật và cho cả người đọc.

Cũng có khi nhà văn tạo nên sự phân thân mà người đọc không hề thấy sự tách đôi của hình tượng nhân vật như những trường hợp ở trên. Để nhận thấy được nó, người đọc phải có những cảm nhận đặc biệt. Thử lắng nghe một đoạn lời của Toru OKada: *"..tôi nhìn hai lòng bàn tay mình. Liệu có cần thế chăng: tôi đã thành một tên đĩ đực! Ai có thể tưởng tượng nổi rằng có ngày tôi đem thân mình ra bán lấy tiền? Và với số tiền đó việc đầu tiên tôi làm là đi mua đôi giày mới? Tôi muốn hít thở không khí ngoài trời, bèn quyết định đi mua sắm. Tôi đi bộ xuôi theo phố, chân đi đôi giày mới. Tôi có cảm giác như đôi giày mới kia đã biến tôi thành một con người mới, khác với con người của tôi trước kia."*[34, tr.432]. Trong lời trần thuật của Toru ta thấy hiện lên hình ảnh hai con người khác nhau trong Toru, một con người chấp nhận và thỏa hiệp với những việc mình đã làm và một con người khác tự vấn và chê trách về những việc làm đó. Để thể hiện điều đó, tác giả sử dụng lời kể ở ngôi thứ nhất và xen vào đó là lời độc thoại của nhân vật, tạo ra hai luồng ánh sáng chiếu rọi lên nó, một hướng ra ngoài và một hướng vào trong chính bản thân nó. Trường hợp này gần như là độc thoại có xu hướng đối thoại của chủ thể nhân vật. Vì vậy, sự phân thân trong trường hợp này mang tính thoáng chốc tạm thời chứ không ổn định như những trường hợp đã nói ở trên, nó là trạng thái tâm lý bất thường của nhân vật do một lý do nguyên nhân nào đó mà tập trung mọi nỗ lực vào việc tự nhận thức.

Sau khi đi vào tìm hiểu một số biểu hiện cụ thể của hiện tượng phân thân trong tác phẩm của Murakami, chúng tôi nhận thấy nhân vật phân thân là dạng thức

biểu hiện của nhân vật đi tìm bản ngã ở giai đoạn khi nhân vật mới nhen nhóm lên những suy nghĩ về bản thể. Sự phân thân trở thành phương tiện tượng trưng cho sự vận động trong thế giới tinh thần nhân vật, là bước khởi đầu cho những ý thức về cá nhân, tạo tiền đề nhận thức về bản ngã, xác lập đâu là bản ngã của mình cho nhân vật trước khi hiện thực hóa nó bằng hành động. Điều đó làm cho nhân vật phân thân mang những đặc điểm rất riêng, đó là những con người có đời sống nội tâm giằng xé phức tạp, thường trầm tư khép mình vào trong những vỏ kén để tự đối thoại với chính nó.

2.1.2. Nhân vật nghịch dị

Nếu như coi nhân vật phân thân là những biểu hiện bước đầu, là sự khởi động của con người trên con đường đến với tiếng gọi của bản ngã thì nhân vật nghịch dị có thể được coi là chặng tiếp theo trên hành trình đó, là sự tiếp nối của nhân vật phân thân, khi con người cụ thể hóa và hiện thực hóa những tư tưởng đã được mài giũa trong quá trình đấu tranh nội tâm của nó.

Nhân vật nghịch dị trong tiểu thuyết của Murakami được xây dựng dựa trên sự biến hóa của thủ pháp nghịch dị. *Nghịch dị* vốn là "*một kiểu tổ chức hình tượng nghệ thuật (hình tượng, phong cách, thể loại), dựa vào huyễn tưởng, vào tính trào phúng, vào tính ngụ ngôn, ngụ ý, vào sự kết hợp và tương phản một cách kì quặc cái huyền hoặc và cái thực, cái đẹp và cái xấu, cái bi và cái hài, cái giống thực và cái biếm họa*".[27, tr.203]. Nghịch dị đã có từ xa xưa, đặc trưng cho văn hóa dân gian, khởi thủy từ thần thoại, biểu hiện "*quan niệm duy vật tự phát của dân gian về tồn tại*". Trải qua các giai đoạn lịch sử, nghịch dị được nâng lên với tư cách là một thủ pháp nghệ thuật và mỗi thời kì có một màu sắc riêng. Đến thế kỉ XX, nghịch dị lại có những thay đổi để vừa vặn với kích cỡ của thời đại. Xu thế của kiểu nghịch dị thời kì này là "*biến hóa đột ngột từ thế giới quen thuộc của ta thành thế giới xa lạ và thù nghịch, do* nó *cai quản,* nó *là một thế lực phi nhân và không thể hiểu được, một tính tất yếu tuyệt đối biến con người thành con rối"*[27, tr.204]. Nếu nói một cách đơn giản nhất thì có thể hiểu là một khi nhà văn sử dụng yếu tố nghịch dị thì sẽ tạo nên hình tượng nhân vật trái với thông thường, có

những nét rất riêng không hề lặp lại ở bất cứ ai, thậm chí nhân vật tồn tại ở dạng thức méo mó, xệch xạc so với thông niệm.

Thủ pháp nghịch dị đem lại những giá trị rất khác nhau trong việc biểu hiện chủ đề tư tưởng của tác phẩm. Nhà văn Rabelais, người đặt nền móng cho tiểu thuyết phương Tây, nhìn thấy giá trị của *nghịch dị* ở khía cạnh hài hước mang lại tiếng cười sảng khoái; nhà văn Khai sáng Volte nhìn thấy ở nó sự châm biếm sâu cay có thể lật tẩy cái thế giới của sự dốt nát và áp bức; nhà viết kịch Ionesco và Becket tìm thấy trong đó ý thức về sự phi lí sinh tồn, …. Còn Murakami nhận ra nghịch dị có khả năng phản ánh con người trong quá trình tiến về phía chân lí nhân sinh theo quan niệm của bản thân nó. Thực vậy, khi một con người mang một bản sắc riêng không lẫn vào đâu được thì tự nó sẽ ngoại hiện thành tính cách, ngoại hình hết sức khác lạ và độc đáo. Hoặc một khi muốn khẳng định bản ngã thì con người sẽ cố bộc lộ những nét riêng bằng cách khoác lên mình những "*tấm áo"* lạ kì, thậm chí nhiều khi dị thường không giống ai nhưng phù hợp với những suy nghĩ của nó. Nhận thức được điều đó, Murakami đã khai thác thủ pháp nghịch dị để làm chất liệu tạo hình cho nhân vật. Trong thế giới trang văn của ông, yếu tố nghịch dị nhuốm màu lên nhân vật trong chừng mực thích hợp với mức độ đậm nhạt khác nhau, tạo nên bầu không khí huyền ảo, u hoài trên bề mặt tác phẩm nhưng cuộn sóng, gào thét dưới đáy sâu.

Nhân vật nghịch dị trong tiểu thuyết của Murakami tuy phong phú nhưng thường đồng quy ở một số điểm nhất định. Thứ nhất, đó thường là những con người gặp phải những vấn đề về giới tính. Sumire trong "*Người tình Sputnik*" là một cô gái có tính cách đặc biệt, "*lãng mạn đến vô phương cứu chữa, tính tình có phần bảo thủ […] đôi khi cô mải mê suy nghĩ đến quên cả ăn*"[36, tr.8], ham viết tiểu thuyết đến mức bỏ dở cả việc học đại học. Và cô đã yêu, yêu một cách mãnh liệt. Nhưng điều trái khoáy là người cô yêu lại là một phụ nữ gần gấp đôi tuổi đời cô. Reiko trong "*Rừng Na Uy*" cũng là một nhân vật đặc biệt. Sau khi trải qua những chấn thương tinh thần nặng nề, chị trở lại với đời sống, trở thành một phụ nữ bình thường với đời sống gia đình yên ổn, có chồng con thế nhưng rồi chị lại có những cảm giác rung động xác thịt mãnh liệt khi được cô bé theo chị học dương cầm ve vuốt chẳng khác nào một người lưỡng tính. Còn đối với Oshima

trong "*Kafka bờ biển*" dường như tạo hóa đã có sự lệch pha khi tạo tác. Về mặt giới tính, Oshima "*dứt khoát là đàn bà, tuy vú không phát triển là mấy và không bao giờ có kinh*"nhưng về xúc cảm, Oshima lại là đàn ông mặc dù "*không có dương vật và tinh hoàn, không có râu ria*"[35, tr.206]. Kanto Creta trong "*Biên niên kí chim vặn dây cót*" thì luôn bị đọa đày bởi cái đau vô cùng tận, sau khi bị cưỡng hiếp lại trở thành một người vô cảm không hề biết đến cái đau, trở thành một cô "*điếm xác thịt*" rồi "*điếm tinh thần*", từ khi bị Wataya Noboru làm cho ô uế thì cô cảm thấy mình hoàn toàn trống rỗng. Sự trở đi trở lại của vấn đề giới tính ở hầu hết các tác phẩm của Murakami không phải là không có lí do. Đây là yếu tố thể hiện tính bản năng cao nhất của con người mà trong đời sống người ta vẫn thường che giấu. Lấy yếu tố tình dục làm công cụ, tác giả nhằm nhấn mạnh một thông điệp rằng, cái tôi không phải bao giờ cũng hoàn hảo mà có khi bất toàn, nhưng đừng trốn tránh mà hãy đối diện với chính nó, hãy trung thực với chính bản thân mình để nhận thấy cái bản ngã vô biên. Chính vì vậy, ta thấy Sumire dám sống thật với cái tôi của mình, cô luôn làm theo ý muốn và sở thích của bản thân và đặc biệt cô dám đi đến cái tận cùng của tình yêu mà cô mong muốn. Khi vấp phải sự vô cảm của Miu thực tại, Sumire đã lặng lẽ biến mất khỏi thế giới này để tìm một nửa thật sự của Miu ở thế giới bên kia, để hoàn chỉnh cái tôi trọn vẹn – cái tôi yêu và được yêu. Oshima cũng vậy, anh không hề chạy trốn sự thật về bản thân mình mà hoàn toàn đón nhận nó "*Mình biết là mình hơi khác người, nhưng mình vẫn là một con người. Mình là một con người bình thường chứ không phải một quái vật. Mình cảm nhận sự vật như mọi người, hành động như mọi người*"[35, tr.206]. Và anh luôn tiến tới cuộc sống "*với tư cách là bản thân mình"* [35,tr.226]. Còn Kano Creta sau những đổ vỡ thì cố gắng "*tự mình làm ra từng cái một trong những cái hình thành nên cái tôi"* [34, tr.353].

Điểm tương đồng thứ hai giữa các nhân vật nghịch dị trong tiểu thuyết của Murakami là họ thường là những người mang cảm nhận đặc biệt, có khi mang những năng lực siêu nhiên. Toru Okada, Nhục Đậu Khấu trong "*Biên niên kí chim vặn dây cót*" có khả năng xoa dịu và chữa lành nỗi đau tâm hồn hay sự bất ổn của người khác, chị em Kano Malta có thể chiêm tinh, nắm bắt được vận mệnh tương lai, ông già Nataka có năng lực tương thông giao cảm với thế giới loài mèo, có thể làm cho cá mòi, đỉa trên trời

rơi xuống như một trận mưa,… Chính những cảm nhận và năng lực đặc biệt này phú cho nhân vật sự nhạy cảm để chiếm lĩnh đời sống nội tại, có khả năng tương tác với ngoại giới, khai mở thế giới tâm linh. Toru có khả năng cảm nhận rõ ràng về sự tồn tại của bản thể mình, về cõi sâu vô thức của mình bên trong cái vỏ thể xác vật chất để làm hành trang cho sự dấn thân: "*Thật lạ rằng tôi không thể nào nhìn thấy thân thể của chính mình bằng mắt tuy biết rằng thân thể mình đang có đó. Càng ngồi im lặng trong bóng tối, tôi càng bớt tin tưởng rằng bản thân mình đang hiện hữu…Tôi chợt nghĩ rằng thể xác tôi chẳng qua chỉ là một cái vỏ bọc được làm ra để ý thức tôi có thể sắp xếp các kí hiệu gọi là nhiễm sắc thể. Chỉ cần các kí hiệu kia được sắp xếp lại là tôi sẽ thấy mình nằm trong một cơ thể hoàn toàn khác*"[34, tr.268 - 269]. Kano Malta, Kano Creta bước qua được sự hữu hạn mà con người bình thường vấp phải để chi phối những xúc cảm cá nhân và kiểm soát cái tôi của mình vì đã hiểu sâu sắc mối tương quan giữa cá nhân mình và cuộc sống, thấy rõ vị trí của mình ở đâu giữa cuộc sống này. Ông già Nakata mở được "*phiến đá cửa vào*" tức là đã mở được con đường tương thông vào mạch ngầm sâu ẩn của thế giới tinh thần.

Như trên đã nói, Murakami khai thác bảng màu nghịch dị trong phạm vi thích hợp để vẽ nên những nhân vật mang màu sắc khác lạ nhưng tương đối trung tính. Nhân vật nghịch dị trong tác phẩm của ông không giống như nhân vật với chiều kích nghịch dị mang tầm vóc thiên nhiên như trong thần thoại, cũng không vươn đến những kích cỡ dị thường như trong Gargantua và Patagruel, cũng không mang sự kì cục, khôi hài mà bi đát như nhân vật trong truyện ngắn của Akutagawa. Nhân vật của ông - những Sumire, Oshima, Toru,…- người đọc tin là có đâu đó trong cuộc sống và nhận được sự cảm thông và chia sẻ vì yếu tố nghịch dị mà nhà văn sử dụng nảy sinh từ chính cuộc sống bình thường, gắn liền với những phương diện mà con người có khi gặp phải, đôi khi có cội rễ từ những tổn thương tinh thần thăm thẳm hay sự nhạy cảm đặc biệt của con người, chẳng qua là những phương diện đó được nhà văn nhấn mạnh và tô đậm hơn lên. Quả vậy, trong xã hội không phải là không có những người tuân thủ một cách máy móc, cứng nhắc đến lập dị những quy tắc mà bản thân đề ra như Quốc xã; không phải là không có những người tự tạo ra sự đặc biệt đến khác lạ cho bản thân như cô cháu gái của ông giáo

sư khoác lên mình toàn bộ y phục màu hồng, chị em nhà Kano vận toàn cách phục trang và phục sức của thập niên 60; hay những người mặc kệ những thủ tục, nghi thức rườm rà của xã hội như Sumire, Midori…. Do đó, dù thủ pháp nghịch dị có tạo nên bầu không khí hư ảo, đầy ám ảnh cho tác phẩm thì nó vẫn đậm chất hiện thực chứ không hoàn toàn tách rời cuộc sống.

2.1.3. Nhân vật bi cảm

Bi cảm (aware) là một trong những cảm thức thẩm mĩ quan trọng trong nền văn học Nhật Bản. Bi cảm có tiền thân là Makota, từ trong "*Vạn diệt tập*", nói đầy đủ hơn là mono no aware (vật ai), dịch sát là "nỗi buồn sự vật". Theo Motoori Narinaga " *đây là cảm xúc hòa trộn được sinh ra từ thế giới chủ quan cảm tính và đối tượng khách quan*". Bi cảm thường thâm trầm, nó không đi vào cái bi lụy ngông cuồng của lãng mạn hay cái bi tráng ngất trời của bi kịch, nó chỉ là nỗi buồn nhẹ nhàng, phất phơ trước vẻ đẹp hư hao, dễ mất, là trạng thái xuyến xao trước vẻ đẹp não lòng của sự vật. Thế nên, với cảm thức này, con người có bất an nhưng không hốt hoảng, có ngỡ ngàng nhưng không sợ hãi, có buồn bã nhưng không tuyệt vọng. Nối tiếp những người đi trước, Murakami cũng chịu sự tác động của bi cảm.

Đứng ở góc độ mĩ cảm của người Nhật mà nhìn thì nhân vật của Murakami không phải hoàn toàn tách rời khỏi "cuống rốn" Nhật Bản như nhiều người nhận xét. Ta vẫn thấy nó mang những tình cảm, những suy nghĩ rất Nhật, nó vẫn có sự tiếp nối với những kiểu mẫu truyền thống của văn chương Nhật Bản, đó chính là nhờ sợi dây ràng buộc của cảm thức bi cảm. Nếu các hài nhân xem bi cảm như một kinh nghiệm thẩm mĩ, Kawabata dùng cảm thức này để thể hiện nỗi tiếc nuối, khắc khoải trước cái đẹp đang bị suy tàn và khát vọng cứu rỗi nó khỏi sự đọa đày, thì Murakami sử dụng bi cảm như một chất liệu để tạo hình hoặc tạo chiều sâu tâm lí cho nhân vật.

Ở một vài khía cạnh, nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami không khác chủ thể trữ tình trong thơ tanka, haiku hay nhân vật trong truyện Genji, tiểu thuyết Kawabata, Tanizaki là mấy. Chẳng hạn, họ thường mang những hồi ức và hoài niệm về quá khứ. Nhân vật trong "*Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*" là những con

người như vậy. Đối với Hajime, quá khứ choáng hết chỗ của thực tại và có nguy cơ khuất lấp cả tương lai, mãi đến cuối truyện anh mới dần dần chấp nhận thực tại; còn Shimamoto-san thì muốn thu nhỏ quá khứ thành con số không, nhưng cuối cùng quá khứ lại trở thành thực tại duy nhất hiện hữu. Naoko và Toru Watanabe trong "*Rừng Na Uy*" mặc dù khi đi bộ bên nhau "*như một nghi lễ tôn giáo sẽ chữa lành đôi linh hồn bị tổn thương*"luôn luôn "*tránh không nhắc đến quá khứ và hiếm khi nói về Kizuki"*, thế nhưng cái quá khứ ấy và Kizuki cứ quấn chặt Naoko vào khoảng tối và biến cô thành méo mó, và chi phối Toru trong suốt cả quãng đời sinh viên. Nói cách khác, quá khứ và những kí ức của nó đã phong tỏa trên mỗi bước đường của nhân vật làm họ luôn có sự vương vấn bâng khuâng trước cảm thức thời gian.

Nhân vật của Murakami còn là những con người hết sức cô đơn, và nồng độ của nó còn đậm đặc hơn nhiều so với những tác phẩm văn học Nhật Bản trước đến nay ta vẫn hay tiếp xúc, chính nhân vật K trong người tình Sputnik đã thốt lên rằng: "*Vì sao mọi người cứ phải cô đơn như thế này?....Có phải Trái đất sinh ra chỉ để nuôi dưỡng sự cô đơn của con người*?"[36, tr.241]. Nỗi cô đơn đó có khi phát sinh từ cảm giác lạc lõng bơ vơ trong cuộc sống hoặc có khi do không tìm được tiếng nói hòa hợp của người tri âm, tri kỉ như Naoko trong "*Rừng Na Uy*", cô không thể kết nối mình với thực tại, với Watanabe và những người khác thậm chí là với những người ruột thịt hay thân yêu nhất của cô; hay như Miss Saeki, khi người yêu của bà ra đi vào cõi vình hằng thì cũng là lúc cánh cửa hòa nhập với cuộc đời đóng lại, với bà chỉ còn nỗi cô đơn ngự trị vì không tìm thấy ai có khả năng giao cảm với mình, hay như Oshima đã cảm nhận nỗi cô đơn từ sâu trong bản chất ...

Dường như mang cùng nỗi ám ảnh trong tư duy của người Nhật, nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami còn là những con người luôn băn khoăn về sự sống và cái chết của cõi phù sinh. Toru watanabe trong "*Rừng Na Uy"* đã phát biểu đầy triết lí " *Cái chết là có thật. Nó không phải là đối nghịch của cuộc sống, mà là một phần của cuộc sống"*[38, tr.64]. Midori nhìn nhận " *Bóng đen của sự chết gặm dần dần vào vùng sống, và rồi tất cả tối mò không nhìn thấy gì hết, và mọi người xung quanh đều cho rằng mình chết nhiều hơn sống rồi*" [38, tr.157]. Miss Saeki trong

"Kafka bên bờ biển" thì cho rằng cuộc sống luôn nối liền với kí ức, dù kí ức càng níu giữ càng đau nhưng nó chính là sợi dây thiêng liêng kéo dài cuộc sống.

Ngoài ra, nhân vật của Murakami còn mang những ẩn ức của đời sống thời hiện đại. Đó là cảm giác ngột ngạt tù túng khi sống giữa đám đông xô bồ rỗng tuếch của Midori khi tham gia câu lạc bộ nhóm về văn nghệ dân gian, là sự sụp đổ niềm tin vào lí tưởng khi vấp phải thực tế của Quốc xã khiến cậu biến mất không một dấu vết, là sự bi quan khi thang giá trị cuộc sống không bền vững dẫn đến thái độ coi thường tất cả mọi thứ, công danh, sự nghiệp kể cả tình yêu như Nagasawa, là nỗi bất an khôn nguôi về sự hữu hạn của con người như tâm trạng của Kasahara May…

Như vậy, nhìn một cách chung nhất thì nhân vật của Murakami thường bước ra từ nỗi buồn, dẫu cho tác giả thường hay sử dụng những đối thoại hài hước, những tình tiết li kì đi chăng nữa thì người đọc vẫn thấy nhân vật luôn bị nỗi buồn giăng tỏa. Nỗi buồn đó không chỉ toát lên từ những nội dung như đã nói ở trên, nó còn được tạo ra từ chính ngoại hình nhân vật. Naoko, Kumiko, hay Miss Saeki ở tuổi mười lăm, ở tuổi trung niên đều toát lên vẻ mong manh, yếu đuối, mơ hồ. Thử xem một vài nét phác họa trong bức chân dung của Miss Saeki mười lăm tuổi: *"Nét mặt cô rất lộng lẫy, nhưng không chỉ có thế. Mọi thứ nơi cô đều hoàn hảo đến mức khó có thể là thật. Cô giống như một người từ trong mơ bước ra. Cái trong trắng nơi sắc đẹp của cô đem lại cho tôi một cảm giác gần như là buồn*"[35, tr.249] hay của Naoko trong lần gặp lại Toru ở nhà nghỉ Ami: *" Trăng sáng làm rõ đường viền của môi nàng. Có vẻ rất mỏng mảnh và rất dễ bị tan vỡ, đường viền ấy rung động hầu như không thể nhận thấy được, theo với nhịp đập của tim nàng hoặc những chuyển động của nội tâm nàng*"[38, tr.250] thì sẽ nhận thấy sau những đường nét của vóc hình nhân vật luôn ẩn chứa một đời sống nội tâm phức tạp. Thậm chí với những nhân vật mạnh mẽ cá tính như Midori, Sumime, Kasahara May hay vô cảm như Kano Malta vẫn tạo ra ấn tượng về một nỗi buồn khuất lấp, đó là do "*đôi mắt thiếu chiều sâu một cách bí hiểm, dường như chẳng nhìn bất cứ thứ gì, phẳng lì, như thể làm bằng thủy tinh*"[34, tr.49] của Kano Malta hay "*dáng đứng thơ thẩn, xọc tay*

vào túi áo khoác, mái tóc rối bù không chải, thường nhìn mông lung lên bầu trời qua chiếc kính đen"[36, tr.10] của Sumire.

Bên cạnh đó, nỗi buồn còn được tỏa ra từ ngôn ngữ, lời thoại của nhân vật. Thông qua những câu nói bộc lộ tâm tư hay những đoạn bình luận về nhân sinh quan của mình hay người khác như những đoạn trữ tình nhiều hình ảnh và cảm xúc nhân vật làm lộ diện nỗi buồn thâm trầm xa vắng, ví dụ như một đoạn bộc bạch của người nhân vật xưng "tôi" trong người tình Sputnik: "*..Cái thế giới mà tôi chia sẻ với Sumire dường như thật tồi tàn, mong manh và bấp bênh. Cả hai đứa tôi đều không biết chuyện gì thực sự quan trọng cũng như không có khả năng điều chỉnh nó. Không có gì vững để chúng tôi dựa vào. Chúng tôi gần như là hai con số không vô hạn, chỉ là hai sinh vật nhỏ nhoi đáng thương đi từ sự lãng quên này đến lãng quên khác.*"[36, tr.117].

Đặc biệt hơn, nhà văn còn khai thác sự bấn loạn ngôn ngữ, không có khả năng diễn đạt của nhân vật để tô đậm sự cô đơn, đổ vỡ của họ. Nhân vật Quốc xã luôn lắp bắp với từ "bản đồ" cho thấy một sự thật là lí tưởng sống trong xã hội hiện đại Nhật Bản đã trở thành một cái gì đó không bình thường, không hiển nhiên, như một kí ức xa xưa biến con người thành kẻ xa lạ giữa cuộc đời. Naoko thì luôn rất khó khăn để tìm cách biểu cảm bằng lời nói, dường như bị một tha lực nào đó tước mất khả năng diễn đạt, thậm chí đối với cô "*viết cũng là một quá trình đau đớn*", điều đó nhằm nhấn mạnh sự tương thông với thực tại của cô đã kết thúc, trong Naoko chỉ còn lại âm thanh của bóng tối, quá khứ và của cái chết.

Khi xếp nhân vật bi cảm nằm trong hệ thống này chúng tôi cũng thoáng chút băn khoăn vì như trên đã nói nhân vật bi cảm không phải chỉ xuất hiện trong tác phẩm của Murakami mà cũng khá quen thuộc trong văn học Nhật Bản, lại có phần gần gũi với kiểu cách những nhân vật cô đơn, u buồn trong văn học thế giới nói chung. Mặt khác khi gọi tên người đọc dễ dàng cảm thấy nhân vật bi cảm thiên về tính chất biểu đạt nội dung hơn là hình thức. Nhưng gạn lọc kĩ từ bình diện chức năng thì thấy nó vẫn có vai trò nhất định trong việc thể hiện chân dung những con người đi tìm bản ngã của Murakami. Bản ngã là một khái niệm khá trừu tượng,

thiên về chiều sâu, để nắm bắt nó người ta không cần đến sự ồn ã, rộn ràng mà cần một không gian tĩnh lặng hay một thế giới riêng để con người nghiệm suy như Toru Okada xuống đáy giếng để chiệm nghiệm về thực tại và bản thể, Toru Watanane ngồi một mình trong bóng đêm thăm thẳm trên mái nhà dưới ánh sáng lập lòe của bầy đom đóm để lắng nghe sự đồng vọng của cõi lòng. Mặt khác, một người khắc khoải đi theo tiếng gọi của bản ngã khi và chỉ khi người đó chưa chấp nhận cái tôi thực tại, cảm thấy có một hố sâu, một sự trống rỗng nào đó trong tâm hồn mình hay thấy mình mang khiếm khuyết. Do vậy hình mẫu những nhân vật sôi nổi, lạc quan thường không thích hợp cho việc biểu hiện những con người trong hành trình về với bản ngã, mà đó phải là những con người mang tâm trạng, hay nói cách khác đó là những nhân vật bi cảm. Ngoài ra, như phân tích ở phần trên, ta nhận thấy những phương diện tạo nên niềm bi cảm cho nhân vật của H. Murakami thường xuất phát từ chính đời sống tinh thần lẩn khuất của nhân vật: Đó là những hồi ức, hoài niệm về quá vãng, đó là khát khao giao cảm và ước muốn được thông hiểu, đó là sự chơi vơi giữa đời sống thực tại, đó là những chiêm nghiệm, băn khoăn…Những phương diện này vốn gắn liền với tình cảm, cảm xúc của cá nhân, vừa là nhân tố gián tiếp làm nên bản ngã của mỗi người đồng thời là chất xúc tác đưa con người đến với khát khao có một bản ngã đích thực (vì một khi có được bản ngã con người sẽ chế ngự được những ám ảnh tinh thần đó). Cho nên có thể nói nhân vật bi cảm như là sự phô bày về mặt ngoại hình và tâm lí của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã.

2.2. Nhân vật nhìn từ góc độ tính chất hành động

Khi đọc các tiểu thuyết của H.Murakami, chúng ta thấy nhân vật thường đặt ra cho mình những câu hỏi day dứt. Nhân vật xưng "tôi" trong "*Người tình Sputnik*" luôn bị ám ảnh bởi câu hỏi cơ bản là: "*Tôi là ai? Tôi đang tìm kiếm cái gì? Tôi đang đi tới đâu*?" [36, tr.80], Watanabe của "*Rừng Na Uy*" khi cố sức nhìn vào cõi lòng mình thì cũng là lúc nhìn thấy dấu hỏi lớn:"*Tôi muốn gì? Và những người khác muốn gì ở tôi?*" [38, tr.73], nhân vật toán sư hỏi "bóng" nhưng cũng là hỏi chính bản thân mình: "*Tôi ngày xưa ra sao? Tôi – là ai*?" [34, tr.505]. Hoặc có khi ta thấy nhân vật mang những khủng hoảng về chân lí nhân sinh, Toru Okada "*bàng hoàng*

*nhận ra sự nhỏ nhoi vô nghĩa của sự tồn tại của chính mìn*h" [34, tr.290], Kafka nhiều khi "*mất đi ý thức về bản thân, không hiểu mình là ai nữa, cứ như đang chệch xa khỏi quỹ đạo bản ngã của mình*"[35, tr.277]. Nói cách khác vấn đề bản ngã trở thành vấn đề cơ bản mà các nhân vật luôn xoay quanh và là hạt nhân tư tưởng của tác phẩm. Vì vậy diễn tiến chủ điểm của các nhân vật trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật này luôn là hành trình tìm kiếm câu trả lời cho những câu hỏi và giải tỏa những uẩn khúc của mình, sau đó sẽ hiện thực hóa chân lí bản ngã đã tìm được. Thế nhưng hành trình và sự hiện thực hóa đó ở mỗi nhân vật không giống nhau. Điều này phụ thuộc vào sự tự nhận thức, hoàn cảnh và tính cách các nhân vật. Nhìn chung nhân vật đi tìm bản ngã của ông nhìn dưới góc độ tính chất hành động được biểu hiện ở hai dạng chủ yếu là nhân vật dấn thân và nhân vật tha hóa.

2.2.1. Nhân vật dấn thân

Ở đây chúng tôi sử dụng lại khái niệm "dấn thân" của chủ nghĩa hiện sinh, tuy nhiên, ý nghĩa của nó không hoàn toàn rập khuôn theo chủ nghĩa hiện sinh. Khái niệm "dấn thân" mà các nhà hiện sinh chủ nghĩa thường hay nói tới "*là sự diễn đạt quan niệm và hành động sáng tạo ra con đường riêng của con người để xác định hiện sinh của mình trong những tình huống "bên bờ vực thẳm" đầy bi kịch, bất chấp tiêu chuẩn đạo đức, không tính đến động cơ, hiệu quả*"[27, tr.75]. Nói như Sartre, đó là "*Tự do sáng tạo ra mình bằng mỗi hành động của mình, tự do mang đến cho sự sinh tồn của mình một ý nghĩa và trở thành cái trước đây mà mình không phải như thế*"[27, tr.75]. Còn ở đây chúng tôi tước nó ra khỏi những quan niệm liên quan của triết học hiện sinh như cuộc đời là phi lí tính, con người là một "thực thể trôi giạt" nhưng tự do, rũ bỏ những ám ảnh của hiện sinh và bản chất…, mà chỉ giữ lại tinh thần của nó. Đó là thái độ luôn tiến về phía trước, là sự chủ động truy tìm ý nghĩa của chủ thể và tồn tại, là hành động để xác quyết hình ảnh hiện hữu của mình. Ngoài ra, chúng tôi nhìn thuật ngữ dưới góc độ tích cực, một con người được gọi "dấn thân" khi hành động của anh ta đem lại ý nghĩa nào đó. Tuy vậy chúng tôi quan tâm đến giá trị của ý định động cơ, tác động về mặt nhận thức của hành động "dấn thân" lên chính đối tượng thực hiện và đối với những người xung

quanh hơn là hiệu quả cuối cùng mà nó đạt được. Tiểu thuyết Murakami là tập hợp của rất nhiều nhân vật đi tìm bản ngã với những cách thức khác nhau, nhưng nhìn một cách chung nhất, chúng tôi xác định được có những con đường chủ yếu sau:

2.2.1.1. Tìm kiếm sự tương thông

Như trên đã nói "dấn thân" trước hết là xác quyết hình ảnh hiện hữu của mình, để sau đó xác lập giá trị cá nhân vì vậy các nhân vật luôn đặt ra vấn đề tại sao mình tồn tại và vì mục đích gì mà mình tồn tại. Nhưng không giống như những con người thời Descartes nhận thức sự tồn tại một cách lí trí theo kiểu "tôi tư duy, tôi tồn tại", cũng không giống những nhân vật lấy lí tưởng niềm tin và khát vọng làm mục đích tồn tại như văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, các nhân vật của Murakami cảm nhận sự tồn tại mang tính chất cảm tính và thiên về những phương diện tình cảm. Họ chỉ thấy mình tồn tại khi họ gắn kết được với những mối liên hệ xung quanh chứ không phải là một thực thể biệt lập. Naoko có lúc từng nghĩ rằng cô và Kijuki có thể sống giống như "*hai đứa trẻ trần truồng lớn lên trên một hòn đảo hoang. Nếu đói, chỉ việc nhặt chuối ăn; nếu thấy cô đơn, chỉ việc tìm đến vòng tay nhau*" nhưng cuối cùng cô nhận ra "*những cái như thế không thể kéo dài mãi mà phải gia nhập xã hội*"[38, tr.247]. Oshima, nhân vật đóng vai trò phát biểu và lí giải những triết lý của tác giả trong "*Kafka bên bờ biển*" cũng nói rằng "*con người sống một mình thật khó*"[35, tr.78]. Vì vậy các nhân vật nhận thấy mình phải dấn thân vào hành trình tìm kiếm sự tương thông với tha nhân và ngoại giới.

Trong tất cả các mối quan hệ chằng chịt của đời sống xã hội, tình yêu là phương diện đòi hỏi và thể hiện sự giao cảm và hòa hợp ở mức độ cao nhất, hay nói cách khác nó là giới hạn cao nhất của sự tương thông giữa hai thực thể vốn hoàn toàn biệt lập. E. Fromm đã từng nói "*Tình yêu là một quyền năng chủ động trong con người; quyền năng chọc thủng những bức tường ngăn cách người với người, hợp nhất mình với kẻ khác, tình yêu khiến mình vượt qua được ý vị cô lập và li cách nhưng nó cho phép mình là mình, giữ lại sự toàn vẹn của mình*" [12, tr.113], cho nên các nhân vật luôn cố đi tìm một tình yêu đích thực để chứng minh sự hiện hữu của mình. Hajime chỉ cảm thấy mình sống thực trong mối tình quá khứ với

Shimamoto – san và đã có lúc sẵn sàng vứt bỏ cuộc sống nhợt nhạt hiện tại để chạy theo tiếng gọi của mối tình ấy vì ở đó anh có thể đối diện với những rung động mãnh liệt của bản thân. Sumire không biết trước mắt sẽ là gì đón đợi mình nhưng cô kiên quyết đi đến tận cùng để xác lập cho được con người mà cô yêu, tìm lại cho Miu "một nữa cái tôi đã mất" để cô thực sự trọn vẹn hòa hợp cùng Miu vì chỉ có Miu là người làm Sumire cảm thấy cuộc sống có ý nghĩa. Watanabe cũng cảm nhận được vai trò của tình yêu đối với sự tồn tại của mình, nhưng hơi khác so với những nhân vật khác, anh đi theo tiếng gọi từ hai phía, một là của Naoko – người cho anh "*một tình yêu trong vắt, dịu dàng và yên tĩnh vô cùng*" và một là của Midori – người đem lại một thứ tình cảm mà "*nó đứng nó đi theo ý riêng của nó, sống động và hít thở phập phồng và lay động Watanabe đến tận cội rễ của bản thể*"[38, tr.485].

Thế nhưng nếu như chỉ với tình yêu tinh thần nhân vật chưa chắc đã đạt được đến sự tương thông với người khác, mà nó còn đòi hỏi cả sự hòa hợp về thể xác. Bằng chứng là Naoko và Kizuki rất tâm đầu ý hợp, như sinh ra đã là của nhau thế nhưng họ không thể hòa hợp về tình dục. Cả hai đều cảm thấy đau khổ vì không thể bước vào thế giới riêng của nhau một cách trọn vẹn, kết quả là cả hai nhân vật đều tìm đến cái chết như một giải pháp để chấm dứt sự cô đơn. Sumire và Miu cũng vậy, mặc dù Miu cũng dành nhiều tình cảm cho Sumire thế nhưng trước những cử chỉ âu yếm của Sumire, Miu hoàn toàn lãnh đạm, vậy là Sumire đi đến "thế giới bên kia" với mong muốn tìm lại cái tôi bản năng đầy xúc cảm và nhục dục cho Miu để phá vỡ bức tường thành ngăn kín tâm hồn Miu. Các nhân vật nhận thấy họ còn cần đến nhu cầu tình dục bởi vì tình dục được xem như là một thứ công cụ để xác tín sự hiện hữu vật chất của hai đối thể, là phương diện thể hiện cái gốc bản chất nhất của con người giống như Mạnh Tử đã nói "*thực, sắc tính dã*" (Ăn uống, sắc dục là bản tính") hay như sách Lễ Ký đã viết "*ẩm thực nam nữ, nhân chi đại dục tồn yên"* (Ăn uống, quan hệ tình dục là nhu cầu lớn nhất trong bản năng sinh tồn), mặt khác tình dục còn là sự cụ thể hóa của tình yêu, là sự chứng tỏ giữa hai con người không còn khoảng cách mà hoàn toàn hòa nhập. Như vậy sự tương thông mà nhân vật tìm kiếm phải là sự hợp nhất của tình yêu và tình dục. Như trên đã nói tình yêu quan trọng

nhưng chưa đủ và ngược lại chỉ với tình dục thôi thì cũng là khiếm khuyết. Điều đó lí giải tại sao Watanabe, Nagasawa lao vào những cuộc tình chớp nhoáng và quan hệ tình dục với rất nhiều phụ nữ vẫn không xác lập được sự hiện diện của mình mà chỉ thấy trống rỗng, Hajime quan hệ với Izumi và cả chị họ của Izumi nhưng vẫn không sao khỏa lấp được nỗi cô đơn, K ngủ với phụ huynh của học sinh mình thậm chí có những chuyến "đi tàu nhanh" nhưng cũng không bao giờ khơi dậy được ngọn lửa đam mê nơi anh, mặc dù đứng ở một góc độ nào đó tình dục có khả năng xoa dịu nỗi đau và nâng đỡ con người như Watanabe đã làm với cô gái ở ga tàu điện ngầm, hay với Reiko ở cuối tác phẩm "*Rừng Na Uy*" dù họ không quen biết hay chỉ đơn thuần là bạn. Nhân vật cảm thấy họ chỉ thực sự là mình và trung thực nhất với những cảm xúc của bản thân khi họ sống trong một tình yêu hòa hợp cả về tinh thần lẫn thể xác.

Ngoài tình yêu đúng nghĩa, để thực sự là một con người đang sống, các nhân vật còn cần đến đến những mối quan hệ xã hội theo hai chiều "ta" và 'tha nhân" như một quá trình tương tác. Sự tương thông này sẽ mang lại nguồn ánh sáng soi rọi lên cái bản ngã còn che giấu của nhân vật, vì như quan niệm của Hegel, "*một người không chỉ ý thức về bản ngã và khách thể như là những thực thể tách biệt, mà qua việc phóng chiếu bản ngã lên khách thể bằng cách suy ngẫm, còn có thể hiểu sâu hơn về bản ngã*" [35, tr.311]. Nói như cô điếm sinh viên trong "*Kafka bên bờ biển*" thì bằng cách hoán đổi bản ngã và khách thể với nhau, chúng ta có thể tự phóng chiếu lên nhau và đạt đến tự ngã ý thức. Con người sẽ nhận ra mình trong sự đối sánh tương quan với kẻ khác giống như nhân vật "tôi" trong "*Người tình Sputnik*" nhận ra những ước muốn lẩn khuất khi phóng chiếu bản thân lên Sumire, Kafka cảm nhận mình đang chệch khỏi quỹ đạo bản ngã trong quá trình đối thoại với Oshima,…

Ban đầu hầu như các nhân vật không thực sự đánh giá cao vai trò của sự tương thông này, thậm chí có cả nhân vật lên tiếng phủ định nó *"bản ngã và tha nhân là tách biệt"* như Nagasawa, hay chạy trốn sự đời khép chặt mình trong những cõi riêng như Quế, Kumiko, Kashahara, Miss Saeki. Nhưng rốt cuộc các nhân vật

vẫn phải tìm kiếm nó, vì sau những đổ vỡ, mất mát, nhân vật nhận thức được rằng đời sống con người bao giờ cũng là "tổng hòa các mối quan hệ xã hội" và vai trò của nó trong việc nhận thức bản ngã là cần thiết. Vì chỉ biết có nhau và nghĩ rằng thế là đủ nên thế giới của Naoko và Kizuki sụp đổ khi họ không "tương thông" được, Miss Saeki chìm đắm trong mối tình tuyệt đối của mình nên khi người yêu mất đi, bà cũng cảm thấy mình như đã chết. Chính vì vậy, Naoko và Kizuki tìm đến với Watanabe như một móc xích để nối họ ra với thế giới bên ngoài, và gắng gỏi thông qua cậu để hòa nhập với xã hội, Miss Saeki quay trở lại với thế giới cũ của mình để tìm mối dây liên hệ với đời sống. Thế nhưng quá trình này không mấy dễ dàng và cũng không dễ thành công vì các nhân vật đã tự dựng nên quanh mình những bức tường quá lớn mà bản thân họ không thể nào bước ra được và cách thức họ thực hiện cũng không phải là khả thi.

2.2.1.2. Khắc phục bất toàn

Các nhân vật của Murakami nhìn chung thường gặp gỡ nhau ở một điểm, đó là nó ít dùng cặp mắt của mình để phán xét người khác mà thay vào đó rọi ngược vào mình. Murakami bắt nhân vật tự soi ngắm trong tấm gương do chính nó dựng nên do vậy các nhân vật có thể nhận thấy những bất toàn của mình, nhưng không phải về hình thể mà về tâm hồn. Reiko, một nhân vật trong "*Rừng Na Uy*" thay lời nhà văn phát biểu "*Tất cả chúng ta đều là những con người bất toàn sống trong một thế giới bất toàn*" [34, tr.85]. Hầu như nhân vật nào của nhà văn cũng mang những khiếm khuyết nào đó trong đời sống tinh thần. Kasahara May luôn cảm thấy "*có* phức tạp *một thứ gì đó bên trong em, như rễ cây trong chậu, đến khi nào đủ lớn nó sẽ xé toang em ra*"[34, tr.371]; Kumiko cũng tương tự như vậy, cô có cảm giác "*có một cái gì đó nho nhỏ, nằm ở bên trong cô, như tên trộm trong nhà, nấp trong tủ quần áo, chốc chốc nó lại xộ ra ngoài một lát làm xáo tung cái trật tự hay logic mà cô đã thiết lập cho mình*"[34, tr.275]; Kafka nhận thấy "*trong một hõm trống bên trong tôi, một cái gì đó đang vùng vẫy cố phá tung vỏ bọc để chui ra*"[35, tr.420]; Nhục Đậu Khấu, Quế, Kano Creta,… nhận thấy mình có một lỗ hổng, một khoảng trống không sao lấp đầy được; Watanabe thấy mình có một cái nhân cứng giữa ngực

làm cậu khó mở lòng được với ai,... Vì vậy, các nhân vật dấn thân vào con đường tìm kiếm giải pháp khắc phục những bất toàn của mình để chế ngự nỗi sợ hãi và hoàn chỉnh cái tôi trọn vẹn.

Mỗi nhân vật là một cá thể biệt lập, nó có những vấn đề riêng như trên đã nói, do đó nó cũng có cách thức trong riêng việc khắc phục lỗ hổng của mình mặc dù ban đầu các nhân vật luôn đặt ra những câu hỏi tương tự nhau về tình trạng của bản thân. Có nhân vật dám đối diện trực tiếp với nó như Kafka không hề né tránh thực tại bước thẳng vào lời nguyền, Watanabe không tìm đến cái chết như Kizuki mà sẽ cố sống đẹp hết sức mình có thể dù cho có phải trả giá để tiếp tục sống. Có nhân vật đi tìm sự trải nghiệm ở những giới hạn cuối cùng như Kasahara bịt mắt người bạn trai đang chở mình khi cả hai đang đi mô tô với tốc độ cao hay bỏ mặc Toru dưới đáy giếng sâu. Có nhân vật lại tìm đến một cõi riêng xa xăm hư ảo như Quế đến với thế giới kĩ thuật số để tự thổ lộ chiều sâu bản thân mình trong đó. Lại có nhân vật cố gắng san lấp lỗ hổng của mình bằng con đường thần bí, như Nhục Đậu Khấu dùng năng lực cá nhân để "chỉnh lí" "cái gì đó" cho khách hàng và trong khi giúp đỡ người khác như vậy bà sẽ vơi đi cảm giác bất lực.

Quá trình khắc phục những bất toàn này của nhân vật đi từ nhận thức đến hành động, nhìn ở lớp vỏ bề ngoài ta thấy đều mang tính chất siêu hình. Bởi vì các nhân vật không trình bày cụ thể và cũng không nhận biết thực sự vấn đề của mình là do đâu và giải pháp mà họ chọn để chế ngự những bất toàn của mình cũng không căn cứ trên một cơ sở chắc chắn nào. Thế nhưng khi nhìn sâu hơn vào thế giới nội tâm của nhân vật, đứng ở góc độ của một độc giả mang lợi thế được nhà văn mách bảo, ta nhận thấy rằng những vật thể hay những khoảng trống tồn tại trong nhân vật đó thực chất là nỗi bất an ngấm ngầm bên trong họ, có nguyên nhân trực tiếp từ những chấn thương tâm lý như Nhục Đậu Khấu, Quế, Kafka, hay xuất phát từ trong vô thức như Kasahara May và nếu nhìn rộng ra, lần ngược về cội rễ của nó thì thấy đó là hệ quả của chính đời sống hiện đại với sự chi phối của những áp lực tâm lí đè nén lên con người. Nó là cảm giác vô nghĩa, là hiện thân của kiếp sống phóng thể, phi lý. Còn con đường mà họ đi là dấn thân về phía trước theo sự vẫy gọi của bản

năng. Đó là con đường tất yếu khi đời sống hiện tại là hỗn mang, những nấc thang giá trị của xã hội không còn bền vững, nhân vật không thể trông chờ vào một ai khác ngoài những cố gắng của bản thân mình.

Thế nhưng, kết quả của quá trình khắc phục những bất toàn này không phải bao giờ cũng tốt đẹp. Ngoài Kafka, Watanabe, hầu như những nhân vật còn lại không những không thực hiện được ước muốn của mình mà còn phải trả giá. Kasahara May đã gây ra cái chết cho người bạn trai và Toru Okada cũng suýt gần như thế, riêng bản thân cô thì trốn chạy đến một vùng đất xa xôi hẻo lánh và vẫn với cảm giác bất an thường trực; Kumiko giết chết người anh trai để thoát khỏi sự kiềm tỏa và tẩy rửa ô uế mà hắn đã gây ra cho cô nhưng kết cục cô vẫn chưa thể trở lại với cuộc sống bình thường; Nhục Đậu Khấu không thể dẹp tan được sự bất lực mà càng lúc càng nhận rõ thêm rằng mình "*đang kiệt dần đi và chìm vào bóng tối hư vô*". Sở dĩ như vậy là vì Watanabe sau những bước đường thăng trầm còn có sự tin yêu chờ đợi của Midori, Kafka không né tránh mà nhìn thẳng vào thực tại, đối đầu và bước thẳng vào trong cuộc sống để xác lập lại những mối quan hệ đời sống, trong khi đó những nhân vật khác thì tách biệt hẳn với bên ngoài và trốn vào những ốc đảo của riêng nó. Như vậy, thông qua những nhân vật này tác giả muốn nhấn mạnh con đường khắc phục những bất toàn của con người phải luôn song hành cùng việc tìm kiếm sự tương thông với tha nhân và ngoại giới. Mặt khác, cũng phải nhìn nhận một thực tế là con người tuy tự do về nguyên tắc nhận thức, nguyên tắc lựa chọn hành động, nhưng lại bị bó buộc, giam cầm về điều kiện, tình huống nhận thức, hành động trong những hoàn cảnh cụ thể nên đó cũng là một thách thức cho quá trình dấn thân của nhân vật.

Không chỉ mong mỏi xóa bỏ đi những hạn chế của bản thân, các nhân vật còn muốn mình trở thành một con người hoàn thiện, phải thực hiện được những điều có ý nghĩa như Kafka luôn tự nhắc nhở mình phải trở thành "*trang thiếu niên mười lăm tuổi kiên cường nhất thế giới*", Hoshino phải làm được một việc gì đó trong cuộc đời trống rỗng của mình, Toru Okada phải tìm và giải thoát cho vợ của anh khỏi sự giam cầm của vết thương tinh thần như một ác mộng khủng khiếp do

Wataya Noburu gây ra,... Những cố gắng đó của nhân vật không phụ thuộc và cũng không bị tác động bởi sự bình xét, nhận định của người khác về nó, nó làm như vậy thực chất là để xác lập ý nghĩa sự tồn tại của chính nó. Sau những trăn trở về cuộc sống "*Người ta sinh ra là để sống, phải không nào? Nhưng càng sống, mình càng mất đi cái gì ở bên trong mình và rốt cuộc, mình trở thành trống rỗng. Và mình dám chắc là càng sống, mình sẽ càng trống rỗng hơn, vô giá trị hơn. Ở đây, có một cái gì đó không ổn. Đời lại cứ phải xoay ra như thế sao? Liệu mình có thể xoay chiều đổi hướng được không?*"[35, tr.373], các nhân vật nhận thấy truy tìm ý nghĩa tồn tại của chủ thể là con đường mang lại cho nó niềm tin sống xóa đi cảm giác trống rỗng, mặt khác còn giúp nó xác lập nhân vị giữa cuộc đời.

Nhưng mọi lời nói, ý nghĩ, nhận định của một người dù có hùng hồn, xác quyết đến đâu cũng chỉ là vô nghĩa nếu chúng không được bảo đảm bằng trải nghiệm dấn thân của chính anh ta. Chính vì vậy, các nhân vật phải hành động, thế nhưng tuyến hành động này đặc biệt ở chỗ là nó bao gồm cả những hành động mang tính chất động lẫn tính chất tĩnh. Nếu ở dạng động thì người đọc rất dễ nhận thấy, đó là hành động hiển hiện có sự tác động trực tiếp lên chủ thể và những thực thể khác nhằm xác quyết sự hiện hữu của mình ở thế giới vật chất này, ví dụ như hành động Kafka bỏ nhà đi để khẳng định tự do và cũng để thử thách mình, Hoshino đồng hành cùng ông già Nataka trên hành trình đi tìm và mở "phiến đá cửa vào", nhân vật "tôi" trong "*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*" cố gắng đọc, lí giải những giấc mơ tâm hồn từ xa xưa để lại, Toru "nối nghiệp" Nhục Đậu Khấu "chỉnh lí vấn đề" cho khách hàng và tìm giải pháp để cứu thoát vợ mình,…. Còn ở dạng tĩnh thì khó nhận thấy hơn vì nó tương đối trừu tượng và diễn ra trong thế giới tinh thần của nhân vật là chủ yếu. Nhìn ở vỏ bọc bề ngoài nó không hề có có sự tương tác nào với những nhân vật khác chẳng hạn như hành động trèo xuống đáy giếng sâu của Toru, hay hành động đi vào khu rừng thâm u của Kafka, thế nhưng nó lại thu được những kết quả nhất định đối với bản thân nhân vật. Những hành động này đòi hỏi ở người đọc những cảm nhận đặc biệt thì mới cảm nghiệm hết ý nghĩa của nó. Toru xuống giếng và ngồi yên trong bóng tối nhưng thực chất đó là sự dấn

thân vào thế giới hình sắc và tạp niệm để nắm lấy giá trị của mình và chiêm nghiệm mối quan hệ giữa mình với tha nhân; Kafka đi vào rừng sâu theo sự dẫn dắt của vô thức nhưng thực chất là đi vào cõi vô minh trong lòng mình và giết chết sự vô minh đó.

Nhìn một cách khái quát, chúng tôi nhận thấy quá trình dấn thân nói chung của nhân vật đi tìm bản ngã thường mang nhiều màu sắc bi kịch hơn là âm hưởng lạc quan. Thế nhưng các nhân vật vẫn tiến về phía trước bởi vì nếu không thực hiện hành trình này thì tự nó cũng bị tiêu diệt, mặt khác, chính trong những hành trình đó, nhất là lúc bị gió dập sóng vùi nhiều nhất thì các giá trị nhân bản mới mẻ lại được khẳng định một cách quyết liệt nhất.

2.2.2. Nhân vật tha hóa

Khi trăn trở với vấn đề truy tầm bản ngã, có nhân vật sẽ lựa chọn con đường mang tính tích cực như kiểu nhân vật dấn thân như đã nói ở trên, nhưng cũng có những nhân vật đi ngược lại với chiều hướng đó, có nhân vật đặt ra vấn đề bản ngã rồi bỏ ngõ, có nhân vật lựa chọn những phương pháp tiêu cực để khẳng định mình. Chúng tôi tạm gọi chung những nhân vật đó là nhân vật tha hóa.

Nhân vật tha hóa thường thấy trong văn học từ trước đến nay thường là kiểu nhân vật bị đẩy vào tiến trình sự kiện một cách bị động không thể cưỡng lại; quá trình này, một mặt khiến anh ta trở nên trơ trọi và lạc lõng, mặt khác biến anh ta trở thành một hình mẫu không giống như trước, dần dần những phẩm chất tốt mất đi và thậm chí nhường chỗ cho những thủ đoạn, âm mưu và cả tội ác chẳng hạn như nhân vật Chí Phèo trong "*Chí Phèo*" của Nam Cao, Rastingnac trong "*Lão Goriot*", Valentine trong "*Miếng da lừa*" của Balzac,…Hoặc là kiểu nhân vật muốn vượt ra khỏi những ràng buộc của thành kiến và ước lệ xã hội, chống lại sự tầm thường của đời sống, thử thách mình vượt qua những giới hạn của bản thân mà vướng vào tội lỗi như nhân vật Julien Sorrel trong "*Đỏ và đen*" của Stendhal, hay Raskolnikov trong "*Tội ác và trừng phạt*" của Dostoevsky,… Nhân vật của Murakami cũng có một số biểu hiện như trên, nhưng do chúng còn mang đặc trưng của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã nên chúng còn mang thêm một số nét khác biệt. Vì vậy thuật ngữ "*nhân*

vật tha hóa" mà chúng tôi dùng ở đây cũng được giới hạn trên những phạm vi nhất định và mang những nét nghĩa riêng, mà khi đi sâu vào từng trường hợp chúng tôi sẽ giải thích cụ thể hơn. Tuy nhiên, như là một bước để tạo nên tâm thức đón nhận, xin khái quát một số nét về nhân vật tha hóa của Murakami. Thứ nhất, các nhân vật đi tìm bản ngã đều mong muốn xác lập giá trị cá nhân, tuy nhiên việc lựa chọn phương thức hành động là tùy thuộc vào trình độ và khả năng nhận thức của bản thân nhân vật nên ranh giới giữa khái niệm "*dấn thân*" và "*tha hóa*" cũng khá mong manh, chủ yếu được phân biệt dựa trên thái độ của nhân vật. Thứ hai, nhân vật tha hóa bao gồm hai cấp độ, một là nhân vật không hành động, thụt lùi so với quá trình nhận thức, hai là nhân vật biến chất trở thành đại diện cho cái xấu cái ác. Thứ ba, nhân vật tha hóa không phải lúc nào cũng là nhân vật phản diện vì nhiều khi nó là nạn nhân của chính hoàn cảnh xã hội cho nên nó cần được nhìn dưới đôi mắt cảm thông, chia sẻ. Gói gọn lại chúng tôi phân chia nhân vật tha hóa trong tiểu thuyết của Murakami thành hai tuyến chính như sau:

2.2.2.1.Thụ động

Đây là những nhân vật sau những biến cố hay trải nghiệm đã nhận thức được sự bất toàn của mình, hiểu được sự vô nghĩa lý và trống rỗng trong đời sống. Ở họ có những quá trình đấu tranh nội tâm lâu dài thế nhưng lại không dám bước qua những giới hạn của xã hội để khai trừ gốc rễ của sự vô nghĩa và trống rỗng đó, cũng như không dám đối diện với những rung động mãnh liệt của bản thân. Họ chấp nhận để bàn tay số mệnh vô hình "giật dây" để rồi suốt đời bị "lưu đày" trong nỗi buồn lây lất. Giống như Miu trong "*Người tình Sputnik*", cô biết cô mang những khát khao thầm kín về một đời sống nhục dục bản năng nhưng những lo sợ về chế ước của xã hội từ trong vô thức đã buộc cô đè nén nó. Chính điều này đã biến cô từ một cô gái xinh đẹp, giàu sức sống, mang thiên khiếu âm nhạc thành một hình nhân vô cảm, lãnh đạm với những cảm xúc thương yêu, mang mái tóc bạc trắng và hoàn toàn bất lực trước khả năng thẩm thấu âm nhạc. Miu ở cuối tác phẩm chỉ còn "*như một cái vỏ trống rỗng. Chị giống như một ngôi nhà rỗng không sau khi mọi người đã bỏ đi cả. Một điều gì đó quan trọng đã biến khỏi Miu vĩnh viễn. Cái còn lại phía*

sau không phải là cuộc sống, mà là sự thiếu vắng cuộc sống. Không còn hơi ấm của sự sống, mà là sự im lặng của kí ức [36, tr.276]. Hay như nhân vật thầy giáo tiểu học cũng trong tác phẩm này cũng từng chứa đựng những đam mê được sống trong tình yêu mãnh liệt với Sumire, cũng từng hướng đến một cuộc sống mà ở đó anh chân thật đối diện với những khát vọng của mình thế nhưng cuối cùng anh lại chọn lựa một đời sống buồn tẻ và vô vị, chấp nhận một cái tôi giả tạo và an phận. Và kể từ giây phút quyết định đó, anh thấy có một sự đổ vỡ lớn lao trong lòng mình "*Nhưng ngày mai tôi sẽ là một con người khác, không bao giờ trở lại như cũ được nữa. Sẽ không ai nhận thấy điều đó khi tôi trở về Nhật Bản. Nhìn bề ngoài sẽ không có gì khác. Nhưng có thứ gì đó bên trong đã bùng cháy và biến mất. Máu đã chảy và một thứ gì đó bên trong tôi đã tiêu tan, […] một cái gì đó đã chết"* [36, tr.241]. Như vậy tha hóa ở đây được hiểu theo nghĩa tâm sinh lý, là trạng thái nhân vật từng ngày từng giờ bị làm cho tê liệt, chai cứng, ngày một rời xa điểm xuất phát ban đầu là một tâm hồn nhạy cảm, phong phú, giàu sức sống. Khi không còn là chủ thể trong việc đi tìm câu giải đáp cho những ẩn số của bản ngã, mà trở thành những còn người thụ động buông xuôi theo vòng quay của cuộc sống đổ vỡ họ chỉ còn là những cái xác biết đi, hoàn toàn vô cảm, thậm chí có trường hợp nhân vật rơi vào trạng thái điên loạn như Reiko, Naoko, hay sống như một cái máy không hơn không kém như nhân vật Đức Quốc xã. Nhà văn nhấn mạnh điều này khi miêu tả cả Naoko lẫn Đức quốc xã đều là những người mang bi kịch bất lực về ngôn ngữ, đó chính là sự bất lực tận nguồn cội của nhân tính.

Đứng ở khía cạnh chủ quan để đánh giá thì thấy rằng những nhân vật này suy cho cùng cũng chỉ là nạn nhân của chính cái đời sống đang dung nạp nó. Như nhân vật Hoshino đã từng nói : "*Sự vật thay đổi từng ngày. Mỗi sớm thức dậy, thấy thế giới không còn như hôm trước. Bản thân mình không còn là con người từng là mình hôm qua nữa*"[35, tr.217], điều đó có nghĩa rằng cuộc sống là một chuỗi vận động không ngừng, con người bị buộc phải cố gắng chạy theo guồng vận động đó, từ đó họ trở thành những con người đa ngã và khoác những bộ mặt khác nhau để tương thích với xã hội nhưng lại không có cái "ngã" nào là thực và ngày càng xa rời bản

thể gốc của họ, biến thành những chủ thể phi trung tâm hóa. Miu hay nhân vật "tôi" trong *"Người tình Sputnik"* đều là những trường hợp như vậy. Vì vậy, đối với Murakami cảm thức về kiểu con người tha hóa được khai thác trên một bình diện mới, của một nhận thức mới. Nếu như nhân vật của Kafka tỏ ra hoảng sợ trước sự bất lực của mình và tích cực truy tìm nguyên nhân như Josep K trong "*Vụ án*" thì nhân vật của Murakami chấp nhận với trạng thái tha hóa của bản thân vì suy cho cùng nó hợp với quy luật xã hội hiện tại, nếu như nhân vật của Marques vẽ ra mộng tưởng về cuộc sống ở một thế giới khác đầy huyền bí như trong "*Biển của thời đã mất*" thì nhân vật của Murakami nhận thấy mình không thể tìm ở đâu khác mà vẫn phải bám trụ ở cái thế giới phi lý này vì với sự lí trí của nhận thức, nó nhận thấy thoát ly bằng con đường mộng tưởng không phải là giải pháp.

Không chấp nhận cuộc sống cô đơn không hình mạo như trên, một số nhân vật khác của Murakami lại chọn cái chết như một hình thức để chứng tỏ hay bảo toàn bản ngã như chú và chị của Naoko hoặc là kết quả của sự tuyệt vọng sau quá trình vô vọng tìm kiếm bản ngã như Kizuki, Naoko. Sự tha hóa này cũng giống như Miu, như nhân vật thầy giáo nhưng được được nhà văn đẩy đến cấp độ cao hơn. Đó là sự mai một, mục ruỗng dần của ý chí sống, là bi kịch vỡ mộng về đời sống. Nếu như những nhân vật thầy giáo, như Miu, Đức quốc xã,… ở góc độ thực thể vẫn sống, nhưng sống một cách dị kì, thì ở đây tình trạng tha hóa của nhân vật đã được nhà văn đẩy đến mức tới hạn. Nó buộc phải đoạn tuyệt với cuộc sống. Đó là kết quả tất yếu khi nhân vật không thể điều hòa được với một xã hội phi bản sắc, phi cá tính. Thế nhưng bản ngã chỉ có thể được chứng thực và hoàn chỉnh khi thân xác chứa đựng nó tồn tại, chọn cái chết con người đã bị đẩy ra khỏi quỹ đạo của cuộc sống, như vậy nó không bao giờ đạt được mục đích của mình. Đó là sự trái chiều và phi lý của xã hội hậu hiện đại.

Từ trước đến nay trong văn hóa và văn học Nhật Bản, cái chết thường được xem như là một cách để khẳng định phẩm chất và gìn giữ những giá trị cá nhân của con người hay thể hiện một lí tưởng thẩm mĩ thì ở Murakami hoàn toàn ngược lại. Viết nhiều về cái chết, và là những cái chết của lứa tuổi còn rất trẻ - nếu như nhân

vật của Stendhal "đều chết trước tuổi hai lăm" thì nhân vật của Murakami còn trẻ hơn – nhà văn muốn lên tiếng phê phán cái đời sống đã kết liễu con người, không nuôi dưỡng được cho họ một cái chết tự nhiên xứng đáng đồng thời phát biểu quan niệm rằng nếu thiếu kiên nhẫn và không đi đúng hướng trong quá trình xác lập bản ngã thì con người sẽ bị đẩy vào thế bị động, không lối thoát.

2.2.1.2. Vị kỉ

Dạng nhân vật này không nhiều hay nói cách khác là hiếm hoi trong các tác phẩm của H. Murakami, nhưng nhà văn đã xây dựng nó rất có hiệu quả trong việc gióng lên hồi chuông cảnh tỉnh con người trước những sa ngã và sai lầm trong việc định hướng bản ngã. Sự tha hóa của những nhân vật này mang nghĩa mà Hegel và Marx hay dùng, đó là xói mòn nhân cách và phẩm chất khi bị đặt vào những hoàn cảnh nhất định. Tuy nhiên, vì là tha hóa trên con đường dài đi theo tiếng gọi của bản ngã nên hoàn cảnh tha hóa của các nhân vật trong các tác phẩm tương đối trừu tượng, không thể xác định rõ ràng mốc thời gian, không gian cũng như các sự kiện cụ thể đã đẩy đưa nhân vật như trong hầu hết các tiểu thuyết khác. Do đó, xuất phát điểm của các nhân vật không được nhấn mạnh, nhưng từ một vài cứ liệu tiểu sử bề mặt mà tác giả cung cấp, có thể cho rằng ban đầu họ chưa phải là những kẻ trượt dài trên sa ngã và tội ác. Nagasawa thích đọc sách, nhưng chỉ đọc những sách đã được khẳng định giá trị chứ không thích đọc những sách đương đại vì như thế "*chỉ nghĩ những gì mọi người đang nghĩ mà thôi*"[38, tr.75], như vậy chứng tỏ Nagasawa mong muốn đi tìm bản ngã bằng cách lĩnh hội tư tưởng đã được chứng ngộ và muốn vượt ra ngoài sự trùng lắp với người khác bằng một thế giới quan mới mẻ. Còn Wataya Noburu nếu như được sống một cuộc sống bình thường thì có lẽ đã khác đằng này hắn bị cha mẹ đẩy vào một thời thơ ấu méo mó đến phi tự nhiên, bị nhồi sọ bởi những triết lí đáng ngờ của họ. Kết thúc của những con người này đều là thất bại, tuy nhiên sự thất bại này là do đánh giá của người đọc, còn bản thân nhân vật đến cuối cùng vẫn chưa chấp nhận những sai lầm của nó. Nagasawa trong quá trình xác lập giá trị bản thân, thay vì đi vào quỹ đạo của bản ngã, đã sa vào cực đoan. Nagasawa sống một cách ích kỉ, không quan tâm tới việc đã và sẽ làm ai bị tổn

thương, kể cả người đó có là Hatsumi – người hắn yêu và yêu hắn – vì như hắn nói "*không thể sống với nỗi thèm khát ấy*", nỗi thèm khát dục vọng mãnh liệt và khát vọng chinh phục để thỏa mãn sự cao ngạo của mình, và vì như hắn nói "*đó là cái làm cho tôi chính là tôi*". Còn Wataya Noburu thì đi lạc trong mê cung tư tưởng của mình. "*Thế giới của anh ta là một thế giới mà anh ta dựng nên bằng cách lắp ghép vài ba hệ tư tưởng một chiều. Nếu cần, anh ta có thể xào xáo lại kết cấu đó để tạo ra một hệ quan điểm mới trong nháy mắt*". [38, tr.91]. Vì vậy về thực chất các quan điểm của anh ta không nhất quán và anh ta "*chẳng có thế giới quan gì sất*". Chính những lệch lạc trong ý thức và tư tưởng này đã dẫn các nhân vật đến một đời sống không ánh sáng. Nagasawa lao vào đời sống trụy lạc, Wataya có đời sống bất lực bệnh hoạn. Đến cuối cùng, Nagasawa hoàn toàn đơn độc, anh ta mất đi người yêu Hatsumi và mất đi Watanabe, người bạn mà theo lời anh ta là duy nhất. Còn Wataya chết dưới chính bàn tay của Kumiko, em gái và cũng là nạn nhân của mình.

Một điều đặc biệt là những nhân vật tha hóa này được nhà văn xây dựng như là sự tổng hợp của các đối cực. "*Trong nhân cách của Nagasawa có những cái cực kì mâu thuẫn. Có nhiều lần Watanabe phải cảm động vì lòng tốt của hắn, nhưng hắn cũng có thể nhẫn tâm và đểu cáng không kém. Hắn vừa là một đạo linh hồn cao thượng tuyệt vời, vừa là một hạng rác rưởi cống rãnh vô phương cứu chữa*"[38, tr.77]. Nagasawa nhìn bề ngoài vẫn là một thanh niên tài năng, trung thực và mang nhiều phẩm chất tốt khác nhưng bên trong đã mục ruỗng đi những tình cảm chân thật của con người. Wataya Noburu được xã hội nhìn nhận như là một học giả ưu tú, lỗi lạc, là '*người hùng của thời đại mới*" nhưng khi tước khỏi lớp cái mặt nạ đang mang, hắn ta thực chất là một kẻ bệnh hoạn và độc ác, làm ô uế Kano Creta, giam cầm tâm hồn và đày đọa cả hai người em gái mình vô hình trung đẩy họ tới cái chết. Bố của Kafka được biết đến với tư cách là một nhà điêu khắc lừng danh nhưng trong gia đình lại là kẻ gia trưởng tàn bạo và khi được trừu tượng hóa dưới dạng của Johnnie Walker thì là một kẻ gây ra tội ác để làm nên sức mạnh tâm linh cho mình. Khi cố ngụy tạo cho mình một hình thức hoàn hảo làm lớp vỏ bọc bên ngoài như vậy, rõ ràng là các nhân vật đều nhận thức rất rõ sự tha hóa của bản thân chứ không

hề là sự ngộ nhận hay thiếu nhận thức, nhưng cái tôi vị kỉ quá lớn đã lấn át tất cả sự nhiệt thành và hướng thiện của con người. Nagasawa khẳng định sự khác biệt bằng cách chỉ nghĩ đến những nhu cầu và khát vọng của chính bản thân mình, Wataya khẳng định căn tính của mình bằng cách hi sinh người khác, mang khát vọng định hình thế giới theo hình ảnh của mình. Như vậy thông qua những nhân vật này, nhà văn Murakami lưu ý người đọc một vấn đề, đó là ông có thể nêu bật tầm quan trọng của cá nhân, của cái tôi trong quá trình xác lập bản ngã, nhưng ông cũng đồng thời nhấn mạnh không nên tha hóa nó thành chủ nghĩa vị kỉ.

Nói chung sự phân chia thành hai loại nhân vật dấn thân và tha hóa chỉ là tương đối và mang ý nghĩa mô tả hơn là sự phân loại rạch ròi, bởi có những nhân vật mang trong mình những đặc tính của cả hai kiểu nhân vật nói trên, chẳng hạn như Watanabe, Kafka miệt mài trên cuộc hành trình tìm kiếm hạnh phúc và ý nghĩa tồn tại, nhưng cũng có lúc trốn tránh vào cái vỏ bọc hay bức tường thành do mình dựng nên để quan sát quá khứ gần xa của chính mình và những người xung quanh mình; Miu hay K, Nagasawa tuy có những bước thụt lùi trong tư tưởng hoặc có những hành động không tích cực nhưng cũng đã đặt ra những vấn đề về tự nhận thức,…Nhưng với sự phân chia như trên cũng phần nào khái quát được tính chất của các nhân vật ở cấp độ tính chất hành động, từ đó mang lại cái nhìn cụ thể về tư tưởng và quan niệm về bản ngã của tác giả so những nhà văn khác.

Tiểu kết: Việc phân tích nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của nhà văn Murakami Haruki từ hai góc độ - góc độ loại hình, chức năng biểu đạt và tính chất hành động - không nhằm mục đích phân loại hay chia nhỏ chúng để so sánh chúng với những kiểu nhân vật cùng loại. Bởi vì "*nhân vật chính là người dẫn dắt người đọc vào một thế giới riêng của đời sống trong một thời kì lịch sử nhất định*" [27, tr.126] nên tiêu chí mà luận văn muốn đạt đến đó là tìm hiểu chi tiết về các dạng biểu hiện của nhân vật trên sở sở đặt chúng trong cái nhìn tổng thể từ đó rút ra đặc điểm riêng của kiểu nhân vật đi tìm bản ngã để khám phá quan niệm của nhà văn về đời sống. Nổi bật lên như một đặc trưng tiêu biểu của kiểu nhân vật này là sự khát khao xác lập vị trí cá nhân của chúng, nhưng không phải trong những nấc

thang vị thế xã hội mà trong chính cảm quan của chúng. Điều này dẫn đến cho chúng một số tính chất riêng trong việc được biểu hiện bằng các phương tiện nghệ thuật: Ở nhân vật có sự phân thân để tự đối thoại với chính nó, có nghịch dị để vẽ nên chân dung của nó, có bi cảm để khắc họa tâm trạng của nó. Đây không chỉ là đặc điểm nhận diện nhân vật đi tìm bản ngã của nhà văn Murakami để đánh giá đóng góp của ông cho văn học mà còn là cơ sở để phân biệt với kiểu nhân vật đi tìm bản ngã của các nhà văn khác, hơn nữa sẽ là tiêu chí để phân loại các kiểu nhân vật nói chung.

Chương 3
GIẤC MƠ CỦA NHÂN VẬT ĐI TÌM BẢN NGÃ

Trong văn học, từ xa xưa, giấc mơ đã chiếm giữ một vai trò quan trọng. Nó là đề tài hấp dẫn để làm nên nhiều bộ kì thư như "*Hồng lâu mộng*", "*Liêu trai chí dị"* của Trung Quốc, "*Cửu vân mộng*" của Triều Tiên, "*Năm mươi lăm chuyện kể về mộng*" của Ấn Độ, "*Mộng phù kiều" (*chương cuối *Truyện Genji)* của Nhật Bản,…Nối dài đến hiện đại, chức năng của giấc mơ vẫn không phai mờ, bằng chứng là sự thành công của những tác phẩm sử dụng nó làm chất liệu như "*Báu vật của đời*" của Mạc Ngôn, "*Tội ác và trừng phạt*" của Dostoievski, "*Tiếng rền của núi*" của Kawabata,…Nhận thấy hiệu quả nghệ thuật và chức năng diễn đạt mà hình tượng giấc mơ có thể đem lại, Murakami cũng tạo ra một hệ thống những giấc mơ trong thế giới nghệ thuật của mình nhằm khắc họa các nhân vật với những tính chất rất riêng.

3.1. Giấc mơ – một hình thái đa dạng và phức tạp

Giấc mơ, theo quan điểm của Frued, được hình thành trong tiềm thức của con người. Nó hoạt động theo cơ chế "dồn nén" và "hoán vị". Trong quá trình "dồn nén", các ước mơ, ẩn ức và các mặc cảm khác sẽ được kết tập vào một hình thức biểu hiện nhất định, sau đó, các biểu hiện này sẽ được ngụy trang, tức được hoán chuyển sang một hình thức khác phù hợp với các quy ước đạo đức và văn hóa của xã hội. Hay nói cách khác, nó là kết quả của tiềm thức đã được cải tạo bởi ý thức. Do đó, tuy cùng một ý nghĩa, cùng một chủ đề nhưng hình ảnh của giấc mơ là thiên hình vạn trạng. Mỗi nhà văn sẽ có những cách xây dựng hình thái giấc mơ khác nhau tùy theo cảm quan của mình cũng như nhu cầu biểu đạt hay hiệu ứng nghệ thuật nhưng trên tinh thần tôn trọng ngôn ngữ riêng của giấc mơ.

Nhìn chung những giấc mơ trong tiểu thuyết của Murakami mang nhiều hình thái khác nhau. Về dung lượng, các giấc mơ không phải lúc nào cũng đồng nhất. Có khi đó là một giấc mộng dài gần như bao trùm tác phẩm, tạo nên kết cấu thực ảo đan xen và người nằm mộng không thể tỉnh thức để thoát khỏi nó. Đó là giấc mơ

của nhân vật toán sư về một thế giới kì lạ khi hoàn toàn chìm vào vô thức trong "*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*". Có khi đó là những giấc mơ ngắn ngủi, chập chờn, nhưng lặp đi lặp lại như một nỗi ám ảnh được biểu hiện như một chi tiết đặc sắc của tác phẩm. Đó là giấc mơ của Okada trong "*Biên niên kí chim vặn dây cót*". Hình ảnh của căn phòng 208 với tên bồi, mùi phấn hoa, người đàn bà xuất hiện trong giấc mơ của Okada như những thước phim được tua lại nhiều lần gây ấn tượng mạnh vào cảm giác của người đọc.

Về tính chất, thông thường các giấc mơ được chia thành hai loại. Loại thứ nhất tạm gọi là những giấc mơ hiện thực. Những gì hiện lên trong giấc mơ đều rất chân thực và sống động, giống như tính chất của giấc mộng Nam Kha hay giấc mộng Hoàng Lương trong điển tích Trung Quốc. Nó là nơi hiện thực hóa những mơ ước, những khát vọng mà trong đời thường con người không đạt được. Loại thứ hai là những giấc mơ siêu thực. Chúng ẩn giấu những điều phi thực kì lạ, hình ảnh của chúng thường chắp nối và phi lý. Nó tựa như những ẩn dụ đòi hỏi người đọc phải động não mới tìm được lời giải đáp. Hầu hết những giấc mơ mà các nhà văn hiện đại tạo ra đều thuộc loại này. Murakami cũng vậy, nhưng cách ông xây dựng giấc mơ thì rất khác. Nếu Kawabata, Dostoievski hay Marquez đẩy mức độ quái gở, lạ lùng của những hình ảnh trong mơ lên rất cao thì Murakami dừng lại ở mức độ vừa phải. Trong khi trong tác phẩm của Kawabata, ta gặp những giấc mơ rùng rợn, ma quái như giấc mơ của Eguchi trong "*Người đẹp say ngủ*" thấy con gái mình sinh ra một quái thai khủng khiếp đến nỗi ông phải băm vằm và vứt đi, trong tác phẩm của Dostoievski những giấc mơ của Ralconicop làm người đọc phải sợ hãi trước sự dằn vặt của tội ác, thì trong tác phẩm Murakami những cơn mộng đều đến rất nhẹ nhàng. Đó là một cuộc ái ân, một sự hóa thân dịu dàng bay bổng,… Duy chỉ có một hình ảnh lạ lùng nhất là hình ảnh của người đàn ông không mặt trong cơn mộng của Okada, nhưng nó không gây nên ấn tượng quái gở mà làm người đọc cảm nhận như là sự hư vô của con người.

Trong tiểu thuyết của Murakami, ta còn bắt gặp ông sử dụng hiện tượng gần giống như hiện tượng đồng mộng. Đồng mộng là hiện tượng khá phổ biến trong văn

học Phương Đông. Nó là giấc mơ của hai người khác nhau nhưng lại diễn ra cùng một thời điểm và có nội dung như nhau, là một trong những biện pháp tạo nên sự thần kì, không khí hư ảo cho tác phẩm, điển hình như giấc mơ của Giả Bảo Ngọc và Lâm Đại Ngọc ở hồi tám mươi hai, của Giả Bảo Ngọc và Chân Bảo Ngọc ở hồi năm mươi trong "*Hồng lâu mộng*" hay giấc mơ của Tính Chân và các binh lính trong "*Cửu vân mộng*",…Không hoàn toàn giống như trong văn học cổ điển, hiện tượng đồng mộng ở tiểu thuyết của Murakami nhằm mục đích xác tín rằng mộng không hoàn toàn là hư ảo, và nhấn mạnh đến sự tương thông của nhân vật trong thế giới có thực nên có một số biến đổi nhất định. Các nhân vật có sự gặp gỡ và giao hòa trong những giấc mơ khác nhau vào cùng một thời điểm. Mặc dù nội dung của mỗi giấc mơ không giống nhau nhưng chúng vẫn có mối liên kết nhất định. Lấy một ví dụ từ "*Kafka bên bờ biển*", giấc mơ của Kafka và Sakura. Trong khi Kafka mơ thấy mình chui vào trong giường của Sakura và chiếm lấy cô do sự ràng buộc của lời nguyền, thì Sakura mơ thấy cậu lang thang trong một ngôi nhà rộng lớn như mê cung không có đường ra. Nếu như giấc mơ của Kafka mang nỗi ám ảnh Sakura là chị của mình cùng với sự mâu thuẫn, dung dằng trong bản thể cậu thì ở giấc mơ của Sakura là linh cảm của cô về những biến cố mà Kafka trải qua. Như vậy, giữa hai nhân vật dường như có một mối dây liên kết được nối bằng con đường tâm linh.

Hiện tượng chiêm mộng theo quy luật sinh lý thông thường chỉ xảy đến trong giấc ngủ, nhưng trong thế giới nghệ thuật thì nó có thể vượt ra khỏi ranh giới đó. Người ta có thể mơ ngay cả trong lúc thức. Đó là khi con người rơi vào những trạng thái tâm lý đặc biệt, chẳng hạn như tâm lý hoài nghi, lo sợ, hay hoang tưởng, hoặc với sự tập trung quá độ…Giấc mơ khi ấy sẽ đồng nhất với sự tưởng tượng, sáng tạo ra các cảnh huống, những sự kiện phù hợp với nhu cầu con người. Giấc mơ của Miss Saeki, Giấc mơ của Okada khi ngồi dưới đáy giếng sâu và suy nghĩ về căn phòng 208, hay giấc mơ của Kafka khi chiêm nghiệm về rừng rồi dấn bước vào một thế giới kì lạ,… là những trường hợp như vậy.

Đối với người nằm mộng, việc không phân biệt được đâu là thực đâu là mộng cũng là điều dễ hiểu, giống như Trang Chu nằm mộng thấy mình hóa bướm,

khi tỉnh dậy thì "*Bất tri Chu chi mộng vi hồ điệp*" hay "*Hồ điệp chi mộng vi Chu*", nhưng trong tiểu thuyết của Murakami, không chỉ nhân vật - người nằm mộng không phân biệt được ranh giới giữa hai địa hạt ấy mà ngay cả người đọc có khi cũng cảm thấy mơ hồ. Điển hình là giấc mơ của cậu bé Quế về cảnh mình chứng kiến hành động của hai người đàn ông trong vườn nhà. Khi cậu tự hỏi "*cái gì là mơ cái gì không phải là mơ*" [34, tr.489] thì cũng là lúc người đọc đặt ra nghi vấn tương tự. Sở dĩ như vậy là vì những hành động trong giấc mơ không chỉ nằm trong khuôn viên của nó, mà nó có sức lay chuyển đến hiện thực. Nó không chỉ tác động sâu sắc đến nhận thức của nhân vật nằm mơ và làm nhân vật đó biến đổi thành một con người khác, giống như chú bé Quế sau khi trải qua giấc mộng lạ lùng nói trên thì "*cảm thấy như chính mình đã bị trút vào một cái vỏ chứa khác. Chú biết, chú vẫn chưa hoàn toàn quen với cái cơ thể mới này. Cái cơ thể mới này có cái gì đó không khớp với cái tôi nguyên thủy của chú*", [34, tr.491] và cũng từ đó chú hoàn toàn câm lặng "*thanh đới của chú không làm rung động nổi không khí*" [34, tr.491]. Mà những hành động đó, thông qua một con đường bí ẩn với sức mạnh đặc biệt còn có khả năng tác động đến cả những người khác ở hiện thực tương tự như những gì đã xảy đến trong giấc mơ. Hay nói cách khác một nhân vật có thể tác động đến nhân vật khác thông qua chính giấc mơ của mình. Giấc mơ của Okada là một trong những trường hợp như vậy. Trong giấc mơ của mình, anh thấy chính anh đã đánh chết Wataya bằng một cây gậy bóng chày. Khi tỉnh dậy anh nhận được tin hắn ta đã chết, nhưng không phải do ai giết mà bằng một cơn đột quỵ. Dù vậy, nhưng anh hiểu rằng chính anh đã dùng năng lực siêu nhiên mà anh có được để kết liễu hắn. Trường hợp của Kafka thì đặc biệt hơn, cậu không nhận thức được gì từ cơn mơ - hay nói đúng hơn là cơn bất tỉnh - mà cậu đã trải qua, cho nên khi tỉnh dậy thấy áo và tay mình vấy máu Kafka hết sức lo sợ và băn khoăn. Mới đọc qua thì thấy trường hợp của Kafka giống như hiện tượng mộng du nhưng theo sát câu chuyện thì nhận ra đó không phải là ý đồ tác giả. Khi ông đưa ra một loạt các chi tiết như Kafka mang theo lời nguyền sẽ giết cha và lấy mẹ, thời điểm cậu tỉnh dậy ở ngôi miếu hoang cũng là thời điểm cha cậu bị giết,…là có dụng ý. Ông để người đọc tự suy

đoán về khả năng Kafka có giết chết người cha tàn nhẫn của mình bằng một con đường đặc biệt nào đó hay không dành cho người đọc.

Một điều đặc biệt là hầu hết các giấc mộng xuất hiện trong tiểu thuyết của Murakami đều liên quan đến tình dục. Kafka nằm mộng cảnh mình ân ái cùng Sakura, Miss Saeki quan hệ cùng Kafka trong cơn ảo giác mơ về người tình cũ, Okada mơ thấy mình giao hoan cùng Kano Creta, Kumiko, và người đàn bà trong căn phòng lạ,…Thế nhưng nó không giống như những giấc mơ tình ái trong những tiểu thuyết khác. Trong *Đàn hương hình*, Mi Nương cũng thường hay mơ mình ân ái cùng quan tri huyện Tiền Đinh, nhưng đó là do sự chi phối của vô thức cá nhân, là những trăn trở, những ham muốn của nhân vật theo như quan niệm của Freud. Còn trong tiểu thuyết của Murakammi thì trái hẳn với cấu trúc quan niệm của Freud, các giấc mơ không khoác lên mình lớp vỏ biểu tượng để nhằm để che giấu dục tính. Hình ảnh của nó là những hoạt động tình dục sống động chân thực, nhưng nó lại mang những ẩn dụ khác. Điều này chúng tôi sẽ bàn rõ hơn ở phần sau.

Trên đây là một số đặc điểm về tính chất và hình thái của những giấc mơ trong tiểu thuyết của Murakami Huraki, thiết nghĩ cần quan tâm và phân loại nó vì nó là một trong những dấu hiệu đặc biệt để nhận ra phong cách rất riêng của nhà văn, từ đó tạo tiền đề cho sự thâm nhập vào thế giới nghệ thuật của ông.

3.2. Giấc mơ – sự sống dậy của bản ngã từ trong vô thức

Trong văn học truyền thống, những giấc mơ thường biểu đạt hai nội dung chủ yếu. Một là, đưa ra những dự cảm, tiên đoán về tương lai, có thể là dự báo về số phận một con người, hoặc một biến cố sắp xảy đến. Đó là những giấc mộng tiên tri. Những giấc mộng này dễ thấy nhất trong những tác phẩm văn học dân gian đặc biệt là truyện cổ tích hoặc trong những truyện truyền kì chẳng hạn như "*Truyền kì mạn lục"* của Nguyễn Dữ. Hai là, phản ánh hiện thực qua hình thức gián cách bởi sự huyền ảo của nó ví dụ như tác phẩm "*Liêu trai chí dị*" của Bồ Tùng Linh, "*Hồng Lâu Mộng*" của Tào Tuyết Cần. Đến khi giấc mơ được tâm lý học soi rọi và giải mã thì nó bước vào văn học với chức năng mới. Nhà tâm lí học Carl Jung có nói "*Những biểu tượng của giấc mơ là những bức thông điệp và chúng cần thiết để*

chuyển tin tức từ phần bản năng sang phần lí trí của con người, tìm hiểu những bức thông điệp ấy sẽ làm cái tâm thức nghèo nàn của ta trở nên phong phú, nhờ vậy nó học cách tìm hiểu lại ngôn ngữ bản năng bấy nay bị xao lãng" [16, tr.47]. Nhà văn Murakami đã nhận thức được điều này vì vậy trong những tiểu thuyết đương đại của ông những giấc mơ, những cơn mộng mị,…đã trở thành "chiếc cầu nối" lạ lùng đưa ta vào cõi hoang vu nhất, sâu kín nhất của tâm hồn để từ đó phát hiện ra những khía cạnh đa chiều của bản ngã nhân vật. Ở miền không thực ấy ta lại thấy được những điều rất thực của nhân vật.

3.2.1. Yếu tố tình dục

Thông văn chương hiện đại, tính dục không còn là đề tài cấm kị mà đã trở nên rất phổ biến. Từ Kundera, W. Faulkner, J.M. Coetzee hay Michel Houellebecq đến Elfriede Jelinek và cả Haruki Murakami, tính dục đều được sử dụng với tần suất cao và chính chúng đã góp phần làm nên bản sắc văn chương của họ. Riêng Murakami, tính dục đã trở thành một tín hiệu thẩm mĩ khi được miêu tả đầy dụng công và chứa đựng nhiều tầng ý nghĩa có sức lay động đến người đọc. Khi nghiên cứu đặc điểm tiểu thuyết của ông thì đây là một tâm điểm khó có thể bỏ qua, tuy nhiên, ở đây trong phạm vi trọng tâm đề tài, luận văn chỉ bàn đến chức năng và ý nghĩa của yếu tố tình dục trong việc thể hiện khát vọng bản ngã từ những giấc mơ của nhân vật.

Như trên đã nói, phần lớn các giấc mơ của nhân vật là những cảnh hợp hoan. Thử khảo sát tác phẩm "*Biên niên kí chim vặn dây cót*", trong tổng số chín giấc mơ của toàn bộ tác phẩm thì có đến sáu giấc mơ liên quan đến yếu tố tình dục. Thế nhưng đối với Murakami, đó không phải là ham muốn tình dục theo ý nghĩa sinh lý đơn thuần. Ông không xem tình dục là đỉnh cao của cảm xúc yêu đương và không nâng nó lên thành tính thẩm mĩ như các nhà tiểu thuyết lãng mạn, ông cũng không dùng nó làm phương tiện để bóc trần con người thực với bản năng vốn có và sự suy đồi của nó như các nhà văn hiện thực, mà ông dùng nó để khai phá chiều sâu bản thể, vì vốn dĩ tình dục gắn liền với bản chất con người.

Trong hệ thống tiểu thuyết của nhà văn, tình dục là một ẩn dụ được hiểu theo hai hướng trái ngược. Nếu tình dục trong cuộc đời thực của nhân vật là cuộc truy tìm khoái lạc vô nghĩa cho thấy sự vô vọng và bi đát của con người khi buông thả theo bản năng trong một thế giới phi trung tâm và bất khả nhận thức thì trong giấc mơ của nhân vật, tình dục lại là sức mạnh, là phương tiện để nâng đỡ con người. Trong tác phẩm "*Kafka bên bờ biển*" Kafka nằm mộng ngủ với Sakura, Miss Saeki trong khi mang nỗi ám ảnh liệu Sakura có phải là chị mình, Miss Saeki có phải là mẹ mình hay không. Kiểu nhân vật có những khát vọng nhục cảm với những người có quan hệ thân tộc này khá quen thuộc trong văn học Nhật Bản, ta có thể bắt gặp nó trong truyện *Genji* của Murasaki, hay *Ngàn cánh hạc, Tiếng rền của núi* của Kawabata, *Mộng phù kiều* của Tanizaki Junichiro, *N.P* của Banana Yoshimoto …. Sự xuất hiện của yếu tố tình dục này ở các tác phẩm kể trên cũng giống như tác phẩm của Murakami, đều không nhằm cổ súy cho mối quan hệ loạn luân, cũng không phải là sự ngoại hiện của nỗi khát khao tình mẫu tử hay mối tình cảm thân quyến. Nhưng nếu như ở các tác phẩm đã kể nằm trong dòng chảy chung của mĩ cảm văn học sắc tình Nhật Bản thì ở tác phẩm của Murakami đã vượt ra khỏi mĩ quan truyền thống. Ông dùng nó để tô đậm cảm thức lạc loài của nhân vật. Con người bơ vơ và lạc lõng giữa xã hội đô thị, không có điểm tựa về mặt tinh thần, giống như Kafka, cuối cùng chỉ còn lại giấc mơ là nơi trú ẩn vỗ về, nâng đỡ khi gặp nỗi hoang mang, hay Okada những lúc đơn côi lại nằm mộng ngủ với người vợ đã bỏ ra đi để xóa đi sự trống vắng của cõi lòng.

Các nhân vật nằm mộng thấy tình dục còn là do họ muốn xác định mình hiện hữu trong đời thực bằng mối liên kết với kẻ khác, thông qua kẻ khác họ sẽ tự soi rọi lại chính mình. Nhưng kết quả của sự liên kết đó nếu là sự giao hòa với tâm hồn người khác thì rất trừu tượng, chỉ có một hình thức dễ nhận thấy nhất, đó là sự chung đụng của thể xác. Chính vì vậy mà trong giấc mơ các nhân vật có thể ngủ với những người mà họ mong đạt được sự giao cảm bất chấp tuổi tác, mối quan hệ thân sơ. Đó là lí do tại sao Kafka nằm mộng ngủ với cả Sakura, Miss Saeki; còn trong

giấc mộng của Okada, Kumiko và Kano Creta cứ luân phiên chập chờn thế chỗ cho nhau.

Trong văn học trước đây khi nhấn mạnh việc con người thoát khỏi mọi áp chế ràng buộc của chế độ phong kiến hay sợi dây cương tỏa nghiêm ngặt của giáo hội thì các nhà văn thường lấy yếu tố tình dục làm phương tiện. Có lẽ điều này đã hình thành một nếp nghĩ trong tâm thức chung. Đó là tình dục được xem như là một cách để chứng thực sự tự do, sự giải thoát. Mặt khác, tình dục lại là chuyện cá nhân, chuyên riêng tư nhất. Nhân vật trong tác phẩm của Murakam muốn có sự chung đụng thể xác là để thấy mình đã bứt ra khỏi mọi quy định, mọi chế ước, được tự do là mình, thể hiện mình rõ nhất. Thế nhưng, tự chính bản thân chúng cũng hiểu, chính điều tưởng chừng tự do ấy lại bộc lộ sự lệ thuộc thảm thương của con người thời hiện đại khi không còn gì để bấu víu ngoài tình dục. Thế nên trước khi trải nghiệm và cảm nhận trong đời thực chúng thể nghiệm trước bằng những giấc mơ.

Như vậy, hình ảnh của hoạt động tình dục trong các giấc mơ ở đây không phải là những dục vọng bị ức chế của nhân vật theo như lí thuyết của Freud mà là phương tiện để phát biểu về đời sống nội tâm của nhân vật. Đó là những con người sống trong tâm trạng cô đơn khủng khiếp. Họ là những sinh linh cô độc, khép mình trước thế giới, tự dựng lên hàng rào tâm lý, lẩn quẩn trong những ẩn ức tinh thần không dễ gì giải tỏa.

3.2.2. Cổ mẫu

Trong những công trình của mình, C.G.Jung đã khám phá ra mối quan hệ mật thiết giữa các giấc mơ, huyền thoại và nghệ thuật. Theo ông, người nghệ sĩ tài năng là người sở hữu "cái nhìn nguyên thủy", có sự nhạy cảm đặc biệt đối với các mẫu cổ mẫu của huyền thoại và có khả năng dùng nó để truyền những kinh nghiệm về "thế giới nội tại" thông qua nghệ thuật. Mặt khác ông cũng chỉ ra rằng, những cổ mẫu của huyền thoại thường tiết lộ bản thân chúng trong những giấc mơ của cá nhân, vì vậy có thể nói "*giấc mơ là những huyền thoại nhân hóa và các huyền thoại là những giấc mơ phi nhân hóa*" [7, tr.185]. Phóng chiếu lên tác phẩm của Murakami ta thấy hoàn toàn trùng khớp. Bằng cách sử dụng cổ mẫu – cái kí ức

huyền thoại đã đọng lại từ ngàn đời trong tâm trí con người – từ những giấc mơ, nhà văn đã chạm đến vùng vô thức sâu kín trong tâm hồn con người.

Cổ mẫu là một trong những khái niệm trung tâm của trường phái "*tâm lí học phân tích*" của nhà tâm lý học G.Jung. Theo ông, cổ mẫu chính là "*sự lặp đi lặp lại trong văn học những đề tài và hình tượng mang tính hằng số qua những dị bản có sự chế ước lịch* sử" [11, tr.35]. Các cổ mẫu giống như "*những nguyên mẫu của các tập hợp biểu tượng ăn sâu trong vô thức đến nỗi chúng trở thành như một cấu trúc, như những kí tích*" [33]. Cổ mẫu bao gồm các hình ảnh (tính Mẫu, Đấng Sáng thế, Mặt trời, Mặt trăng…) hoặc các motif (tội loạn luân, tái sinh, hiến tế…) được hình thành trong những thần thoại gốc (monomyth), đề tài vĩnh cửu (monotheme), nguyên hình thần thoại…Với một số lượng hạn chế, các đề tài và hình tượng ấy không ngừng tái sinh trong những tác phẩm văn học về sau, có khi nguyên hình hài, có khi được biến cải. Trên cơ sở đó, chúng tôi lược tìm chủ yếu từ những giấc mơ của các nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami một số cổ mẫu đặc biệt có tác dụng vẽ nên chân dung của nhân vật đi tìm bản ngã.

3.2.2.1. Hình ảnh

Các hình ảnh mà Murakami Huraki sử dụng không bó hẹp trong một phạm vi nhất định nào, nó mang nhiều hình thái, nhưng nhìn chung chúng thường là hình ảnh hư ảo, trừu tượng, có khi là biến thể của mẫu cổ mẫu trong huyền thoại gốc. Có thể điểm qua một số hình ảnh tiêu biểu sau đây:

- Bóng tối

Trong giấc mơ của nhân vật, bóng tối được nhà văn dùng làm phông nền chủ đạo cho diễn tiến các hành động. Khung cảnh đêm trong giấc mơ của chú bé Quế tuy được rọi sáng bởi "*vầng trăng lớn trắng phau, vầng trăng tròn tiết cuối thu*"[34, tr.414] nhưng các sự vật vẫn được bao phủ bởi màu đen đầy âu lo, khiến chú phải "*căng mắt trong bóng tối*". Đó là "*hành lang hun hút, tối om"* [34, tr. 425], "*hai người đàn ông quỳ gối như hai cái bóng đen kịt dưới gốc cây "*[34, tr.416], đang chôn "*một vật bọc vải nom đen đen*"[34, tr.418]. Còn trong giấc mơ của Okada đêm đen dường như được cô đặc lại. Rất nhiều lần tác giả nhắc đến bóng tối. Bóng tối ở

căn phòng 208 "*còn dày đặc hơn ở phòng ngoài*", "*chỉ có một tia sáng lọt qua khe hở giữa những tấm rèm dày*"[34, tr.285]. Hành động của Okada, hay những gì anh nhìn thấy cũng diễn ra chủ yếu trong bóng tối, vì "*một bức màn đen nặng trịch từ đâu rơi phụp xuống nhanh như một lưỡi rìu*" [34, tr.663].

Khi nhắc đến bóng tối, trong tâm thức chung người ta thường nghĩ đến những nét nghĩa chủ yếu như sau: Một là, khía cạnh thấp kém và nguy hiểm trong cá tính của con người. Đó là lí do tại sao ta gọi nhân vật Lujin, Svidrigailov trong "*Tội ác và Trừng phạt*" của Dostoevsky là nhân vật *chung đôi bóng tối*, hay nhân vật Iago của Shakespeare, Satan của Milton, Mephistopheles của Goethe và Kurtz và Wataya Noburu của Murakami là nhân vật biểu trưng cho bóng tối. Hai là, sự hỗn mang, tăm tối, chưa được khai sáng, sự bất khả tri. Ba là, thế giới vô thức. Cổ mẫu mà nhà văn sử dụng ở đây nghiêng về nét nghĩa thứ hai và thứ ba. Chính nhân vật Oshima trong tác phẩm "*Kafka bên bờ biển*" đã phát biểu "*Từ trước khi Frued và Jung rọi một luồng ánh sáng vào sự vận hành của vô thức, con người, bằng bản năng, đã thấy một mối tương quan giữa vô thức và cái siêu nhiên, cả hai đều là vùng bóng tối (….) Bóng tối bên ngoài và bóng tối bên trong tâm hồn hòa lẫn vào nhau"*[35, tr.257]. Quả vậy, cõi mộng của Okada thực chất là sự hiển thị bằng hình ảnh nỗi hoài nghi về những biến cố xảy đến với anh và sự mong muốn đi tìm câu giải đáp cho nó. Bóng tối là biểu trưng cho sự u minh trong đầu mình mà anh phải cố gạn hết để tìm thấy ánh sáng chói lòa của chân lý về sự tồn tại. Vùng tối ngập ngụa bao phủ người đàn bà, căn phòng, dãy hành lang trong giấc mơ chính là biểu tượng của thế giới tiềm thức, là nơi anh phải dấn vào để mong phát lộ những bí ẩn của chính mình. Tương tự như Okada, trong cõi mộng của Quế, bóng tối cũng là nơi chứa đựng những gì khuất lấp mà bấy lâu nay cậu không nhận ra về bản thân mình, nhưng có khác là trong giấc mơ của Quế, bóng tối không che giấu những ẩn số đòi hỏi cậu phải giải mã, cũng không phải là nỗi ám ảnh tư tưởng cậu mà tự nó tìm đến cậu như là một biến cố để cậu tự nhận ra con người khác của mình.

- Bóng

Bóng với tư cách là cổ mẫu xuất hiện với tần số khá cao trong tiểu thuyết của Murakami. Tuy nhiên nó được nhà văn sử dụng theo hai phương thức. Một là, giữ nguyên mẫu nguyên thủy của cổ mẫu trong huyền thoại gốc, đó là trường hợp bóng là một hình nhân sống động và những con người không có bóng trong "*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*", chiếc bóng nhạt màu dần của ông già Nakata và Miss Saeki trong "*Kafka bên bờ biển*". Hai là, nhà văn sử dụng biến thể của nó. Trường hợp này thường xuất hiện trong giấc mơ của nhân vật, đó là người đàn bà bí ẩn trong giấc mơ của Okada trong *"Biên niên kí chi vặn dây cót"* và Saeki mười lăm tuổi trong giấc mơ của Kafka trong "*Kafka bên bờ biển*". Vì thu hẹp trong phạm khảo sát là những giấc mơ nên chúng tôi chủ yếu luận bàn về trường hợp thứ hai.

Từ "*Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*", lật tìm hình ảnh của bóng trong các nền văn hóa chúng tôi khai mở được một số lớp nghĩa có tương quan với nhau. Đối với người Trung Quốc, tình trạng không có bóng là do con người đã vượt ra ngoài giới hạn của sinh tồn thân xác. Lớp nghĩa này tương ứng với tình trạng không có bóng của Nataka và Saeki. Theo một số truyền thuyết ở nhiều nền văn hóa, người nào bán linh hồn cho quỷ, người đó cũng đánh mất bóng của mình. Điều này nghĩa là, do không thuộc về mình nữa, người đó không tồn tại nữa với tư cách là một bản thể tinh thần, hay nói cách khác, người đó không còn bản thể. Lớp nghĩa này nếu xét một cách tương đối thì phù hợp với các trường hợp của bóng trong "*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*".

Đến nhà tâm lí học C. Jung, ông soi rọi thấu đáo hơn ý nghĩa nguyên bản của cổ mẫu này. Theo ông, *"cái bóng là cái đuôi của loài thằn lằn không thể thấy được mà con người vẫn còn kéo lê theo mình*" [7, tr.188], đó là tất cả những gì mà chủ thể không chịu thừa nhận hay chấp nhận, nhưng nó lại vẫn luôn đè nặng lên chính chủ thể một cách trực tiếp hay gián tiếp. Cái bóng này được phóng chiếu vào mộng mị mang khuôn mặt của người này hay người kia, nhưng thật ra chúng là những phản ánh của một bản ngã vô ý thức xác định. Chủ thể thường sợ hãi khi chúng xuất hiện

vì sợ phải đối mặt với tính phức tạp của chính mình. Phóng chiếu lên tác phẩm của Murakami, ta thấy điều này tương ứng với nhân vật người đàn bà trong giấc mộng của Okada. Người đàn bà bí ẩn chính là cái bóng (biến thể) của Kumiko. Nếu như trong đời thực, Okada chỉ nhìn thấy ở Kumiko một dáng vẻ xinh đẹp nền nã nhưng mang một nỗi bất an ngấm ngầm không thể lí giải thì trong mơ, qua người đàn bà – cái bóng của cô – anh đã tìm thấy căn nguyên của nỗi bất an đó, hay nói khác hơn, anh nhìn thấy cái bản thể luôn che giấu của cô. Đó là sự sợ hãi cái khuynh hướng di truyền của dòng họ có khả năng phát lộ, sự khiếp đảm trước quyền lực đen tối của Wataya và ước mong chế ngự được nó của cô. Trường hợp của Saeki trong giấc mơ (hoặc cũng có thể nói là ảo ảnh) của Kafka cũng vậy. Saeki mười lăm tuổi chính là hiện thân của sức sống, của niềm khát khao tình yêu và hạnh phúc đã trôi dần vào quá khứ của Miss Saeki trong đời thực. Như vậy, cái bóng ở đây là một cái ta khác, đi lên từ tầng sâu của tiềm thức, hiện hình thành hình tượng trong giấc mơ của nhân vật.

Ở đây ta cũng nên lưu ý một điều là cách nhà văn sử dụng biến thể của bóng rất khác với các nhà văn khác. Thông thường, bóng được nhận ra và song hành bởi chính chủ thể của nó. Con người sẽ tự phóng chiếu lên bóng những trải nghiệm của bản thân. (Có trường hợp con người và bóng sẽ đối thoại với nhau). Còn trong tác phẩm Murakami, bóng của người này lại xuất hiện trong giấc mơ của người khác. Hay nói cách khác, bản ngã chôn giấu của nhân vật lại được nhận diện bởi một nhân vật khác. Điều này làm cho cái nhìn về bản ngã toàn diện hơn, vừa giúp con người hoàn tất bản ngã, vừa báo hiệu sự hiện hữu, vừa chia sẻ những trải nghiệm, vừa giúp hiện hình một phần những trải nghiệm ở tầng sâu đời sống tâm linh trên bình diện rộng.

3.2.2.2. Motif

- Cuộc truy tìm

Trong văn học, motif cuộc truy tìm xuất hiện khá nhiều, nó là hành trình của người anh hùng (vị cứu tinh, người giải nguy) vượt qua những chướng ngại, bất khả để tìm thấy những chân lí của cuộc sống, giải những câu đố không thể trả lời, hoặc

hóa giải những vấn nạn cho cộng đồng. Đó là cuộc ra đi của Uylisses - người anh hùng tượng trưng cho trí tuệ Hi Lạp, của hiệp sĩ lang thang Don Quixote, của chàng Adam mang *"giấc mơ Mỹ"* Huck Finn, của người lữ khách Shimamura,…. Motif này một lần nữa lặp lại trong tác phẩm của tiểu thuyết gia Murakami nhưng dưới một màu sắc mới. Cuộc truy tìm của các nhân vật của ông không phải là những cuộc lữ hành, bản thân các nhân vật không phải là kẻ lữ khách vì hành trình của nhân vật được thực hiện trong cơn mê ảo của mộng mị, và cũng không thể đo được bằng dặm đường hay hải lí vì nó đi ngược vào trong tâm khảm.

Đầu tiên là cuộc truy tìm của Okada. Anh thực hiện quá trình này như một cuộc "đốn ngộ" bằng sự tĩnh tâm. Khi leo xuống giếng, ở trong không gian vô thanh vô hình, anh có khi để mặc hoặc có khi tập trung tinh thần để tâm tưởng đi theo sự dắt dẫn của vô thức. Linh hồn anh tách khỏi thể xác, rời bỏ thế giới vật chất để đi vào một cõi khác. Trong cõi phi thực đó, Okada đã vực dậy tinh thần để giải thoát cho người đàn bà nhiều ưu tư (người đó không ai khác chính là vợ anh), giết chết Wataya – kẻ biểu trưng cho sự ngoại hiện và làm trỗi dậy khía cạnh nguy hiểm của cá tính con người vốn ẩn tàng trong vô thức. Như vậy, không khí huyền thoại đã bao trùm toàn bộ diễn tiến hành động của Okada khi anh có khả năng điều khiển giấc mơ, sử dụng nó như là một phương pháp để tìm thấy lời giải cho những vấn đề rắc rối quanh mình. Anh có thể đi qua lại giữa cõi mộng và đời thực, điều đó làm cho ranh giới giữa thực và phi thực bị xóa nhòa, nói như nhân vật Kafka thì *"thực tại và mộng mơ trộn lẫn như nước biển và nước sông hòa vào nhau"* [35, tr.317] tạo nên một màn sương hư ảo kì lạ,. Nói cách khác, Okada đã thực hiện một cuộc hành hương vào tiềm thức bằng những giấc mơ.

Cuộc truy tìm của nhân vật "*tôi*" ở "*chốn tận cùng thế giới*" cũng trừu tượng không kém. Nhiệm vụ đặt ra cho hành trình mà anh tìm kiếm là hợp nhất hình và bóng của anh để không đánh mất tâm hồn như những người ở vùng đất tận cùng thế giới. Và để đạt được điều đó, anh phải vẽ cho được bản đồ của vùng đất kì lạ ấy để vượt qua bức tường thành trở về với thế giới của những con người không bị tách khỏi bóng của mình, bất chấp nguy cơ bị lưu đày vào chốn rừng sâu. Nhưng cuối

cùng sau khi hoàn tất xong công việc, anh lại không thể rời khỏi thế giới phi thực đó vì thực chất, thế giới đó do chính anh tạo ra. Do đó những gì mà anh tìm kiếm không nằm ngoài tâm trí anh. Con đường anh đi không đâu xa chính là con đường đi vào vô thức.

Nếu như trong motif chung từ huyền thoại gốc, cuộc truy tìm của các nhân vật (thường là nhân vật anh hùng) đa số khởi phát từ lợi ích chung của tập thể cộng đồng, thị tộc, thì cuộc truy tìm của nhân vật trong tác phẩm của Murakami lại bắt nguồn từ nhu cầu cá nhân và gắn liền với những điều dung dị. Nhìn từ góc độ loại hình, điều đó cho thấy từ huyền thoại nguyên mẫu đến thi pháp huyền thoại hiện đại tuy tương đồng nhưng cũng có những dị biệt. Đó âu cũng là quy luật chung trong tiến trình lặp lại của văn học và sự đáp ứng cho những đòi hỏi của cảm thức của thời đại mới.

- Tội loạn luân

Ở trên chúng tôi đã mở ra cho người đọc sự quan tâm đến tội loạn luân trong những giấc mơ của nhân vật nhưng dưới góc nhìn của yếu tố tâm lí hiện đại. Ở đây chúng tôi sẽ bàn sâu hơn về nó dưới tư cách là một cổ mẫu. Cổ mẫu này xuất hiện rất nhiều trong các huyền thoại "khai thiên lập đại", chúng thường đi theo một lộ trình chung là sau nạn đại hồng thủy, chỉ còn hai anh em ruột lấy nhau để duy trì sự tồn tại của loài người. Cũng có thể kể ra những ví dụ khác: Trong huyền thoại Hi Lạp, Cronos lấy em gái là Rhéa, thần Zues-chúa tể của đỉnh Olymper lấy em gái song sinh Hera. Còn trong thần thoại Phương Đông mà cụ thể là Trung Quốc có huyền tích Nữ Oa, một trong Tam Hoàng Ngũ Đế lấy anh trai mình là Phục Hy. Cổ mẫu này chính thức tái xuất hiện trong *Oeudipus làm vua*, sau đó tái sinh trong nhiều tác phẩm khác, tuy vậy nó vẫn giữ được những "ngữ đoạn huyền thoại" tối thiểu của cổ mẫu.

Lần ngược về những tác phẩm sơ khai của "*thời đại một đi không trở lại*" (C.Mác) của loài người, ta thấy loạn luân được nhìn nhận như là cây cầu dẫn đến sự tái sinh. Tái sinh là làm ra một cái mới khác trên nền cái cũ hay cái mới khác hiện ra từ cái cũ (đã chết hay như là đã chết), tức là có một độ lệch xảy ra trong quá trình

sinh ra lần thứ hai này. Về tính chất, loạn luân cũng là một phương thức để sinh sản, nó cũng có âm dương, nhưng bị lệch. Đó là sự chuyển dịch để tái sinh.

Khi truyền hơi thở huyền thoại vào những tác phẩm văn học, cổ mẫu này có biến đổi nhưng xét từ nhiều phương diện ta thấy nó vẫn bảo tồn nét nghĩa tái sinh. Dù là tạo ra hiện tượng "giải huyền thoại" như G. Marquez trong "*Trăm năm cô đơn*", nhà văn tuy dùng nó để nói về sự tuyệt diệt, đối lập hoàn toàn với tái sinh, nhưng thực chất nét nghĩa này vẫn cùng nằm trong trong mối quan hệ tương liên với tái sinh, và vẫn phải dựa trên nét nghĩa gốc, người đọc mới nhận thấy hết nét nghĩa mà nhà văn hàm ẩn. Bước vào tác phẩm thời hiện đại của Murakami, nét nghĩa này vẫn được nhà văn lưu giữ. Giấc mộng loạn luân của Kafka với Miss Saeki và Sakura đã được dự cảm ngay từ đầu tác phẩm. Nó không gây nên ở nhân vật mặc cảm tội lỗi hay khiếp sợ vì nó được tạo ra nhằm chủ đích như trên đã nói của tác giả. Hành động lấy mẹ và lấy chị thực chất chỉ là hình ảnh, hơn nữa lại gián tiếp qua hai lần tưởng tượng. Nó xảy ra trong mơ, mặt khác đó chỉ là hình ảnh phóng chiếu của Kafka về mẹ và chị mà Kafka do cảm xúc, đã cố tình gán cho nhân vật. Những giấc mơ này đã tố cáo đời sống nội tâm của Kafka, đó là sự khắc khoải về một cuộc sống không cô lẻ, nỗi băn khoăn về năng lực cảm thụ sự sống.

Giấc mơ này còn giống như một sự kiện để Kafka tìm ra con người thật của mình. Những bất an của lời nguyền mà cậu gánh chịu đã được gột sạch, cậu được giải phóng khỏi ức chế tội lỗi mà người cha độc đoán đã gán cho mình. Mặt khác, cậu nhìn thấy được những góc tối của mình để tìm cách chế ngự nó. Ngoài ra, tự đáy sâu cảm thức, Kafka nhận thấy mình cần và khát khao tình cảm biết bao, từ đó cậu tìm được nguồn sức mạnh nâng đỡ để có thể trở về nơi cậu đã ra đi. Đó là tiền đề cho Kafka để cậu mở ra cánh cửa hòa nhập vào cuộc sống. Như vậy, Kafka đã từ giã cuộc sống ngột ngạt và bất an trước đây để bước vào một cuộc sống mới, mặc dù khi trang sách cuối cùng của tác phẩm khép lại, tác giả không hé lộ gì thêm về bước đường đời của "*trang thiếu niên mười lăm tuổi kiên cường nhất thế giới này*", nhưng ta biết cậu sẽ sống một cuộc sống đúng như sở nguyện. Hay nói cách khác, ta biết cậu đã được tái sinh.

Trên đây, chúng tôi vừa đề cập đến hai dấu ấn đậm nét trong giấc mơ của nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami, đó là tình dục và một số cổ mẫu tiêu biểu. Trong khi yếu tố tình dục gây nên nhịp điệu của một đời sống hiện đại thì những cổ mẫu gợi lại không khí huyền ảo xa xưa. Dù mang hai tính chất khác có vẻ tương phản nhau như vậy, nhưng chúng đều có chung tác dụng xây dựng nên kiểu nhân vật rất riêng của nhà văn Nhật Bản này. Đó là những con người có giác quan nhạy cảm, có tâm hồn phong phú, đặc biệt con người ấy khát khao tìm kiếm bản ngã để sống hết mình trong những cảm xúc và những rung động mãnh liệt của thể chất và tâm hồn mình.

3.3. Giấc mơ – thủ pháp khắc họa tâm lí

Trong tác phẩm của Murakami, xét từ bình diện chức năng nghệ thuật, giấc mơ đóng vai trò là một yếu tố thi pháp đặc sắc. Nó thực hiện đồng thời nhiều chức năng nghệ thuật khác nhau. Thứ nhất, giấc mơ chi phối trực tiếp đến kết cấu trần thuật của tác phẩm. Kết cấu ở cấp độ trần thuật thường được xem là kết cấu bố cục, kết cấu bề mặt bao gồm sự sắp xếp phân bố các phần của nội dung vào các chương, hồi, tiếp, đoạn, màn, lớp trong tác phẩm hay nói khác hơn là sự liên tục của các biện pháp trần thuật, cũng như sự tổ chức các phần, sự vận dụng các phương pháp tu từ. Giấc mơ đi vào trong tác phẩm có khi ngắt đôi hiện thực và ảo mộng tạo nên kết cấu thực – mộng đan xen, có khi lại tạo nên kiểu kết cấu song hành gồm hai tuyến câu chuyện biệt lập trải dài trong tác phẩm. Thứ hai, từ những giấc mơ, không khí kì ảo, siêu thực lan tỏa ra khắp tác phẩm tạo nên một không gian huyền thoại, từ đó xây dựng được những hình tượng văn học gián tiếp và có tầm khái quát mang những ẩn ý sâu, hay triết lí về những vấn đề xảy ra trong cuộc sống hằng ngày của con người hiện đại. Thứ ba, giấc mơ có vai trò quan trọng trong việc khắc họa tâm lí nhân vật, thế giới nội tâm của nhân vật, thông qua nó, được phơi bày, từ đó tạo nên hiệu quả trong việc xây dựng hình tượng nhân vật.

Bởi vì đề tài của luận văn là nghiên cứu về nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami nên ở đây chúng tôi sẽ chỉ quan tâm khảo sát giấc mơ ở chức năng nghệ thuật thứ ba.

Từ trước đến nay, khi thực hiện việc khắc họa diễn tiến tâm lí nhân vật, các nhà văn thường sử dụng những thủ pháp như độc thoại nội tâm, kĩ thuật dòng ý thức là chủ yếu, tuy nhiên việc sử dụng những giấc mơ, những cơn mê sảng mộng mị cũng không phải là hiếm, bởi vì giấc mơ vượt ra khỏi sự chi phối của ý thức nên nó trung thực trong việc phơi bày tâm trạng và cảm xúc thực sự của con người. Dù vậy, vì là nghệ thuật của ảo giác, có sự gián cách với thực tại nên sự dụng công cho nó là rất lớn do đó nó đòi hỏi ở nhà văn sự cao tay thì mới có thể kể cho người đọc về những thay đổi bất thường, những bí mật diễn ra nơi khuất tối của tâm hồn cá nhân, cá thể. Mặc dù Murakami không đẩy tác phẩm của mình đến chủ nghĩa hiện thực tâm lí nhưng với công cụ là những giấc mơ, ông đã khám phá được con người bên trong con người.

Diễn biến tâm lí các nhân vật của Murakami tương đối phức tạp, mặc dù ít khi chuyển đột ngột từ thái cực này sang thái cực khác, chủ yếu tồn tại một chiều ở trạng thái tiêu cực, nhưng nó là chuỗi dài những con sóng luôn vận động. Không kể đến các phương thức nghệ thuật khác, chỉ với những giấc mơ, ta cũng có thể dựng lại những bước chuyển sắc thái cảm xúc của nhân vật. Nhìn chung, bố cục bức tranh tâm trạng của nhân vật thường được nhà văn vẽ bởi nhiều màu sắc. Đó là những ước mơ thầm kín, là vùng kí ức không thể nguôi ngoai, là niềm hi vọng và tuyệt vọng không thể giãi bày. Thế nhưng nhìn trong toàn bộ tổng thể ta nhìn thấy hai đường nét chủ đạo:

3.2.1. Tâm trạng bất an

Trong tác phẩm của mình, Murakami hướng toàn bộ sự quan tâm đến những nhân vật tồn tại như những thực thể dị biệt trong một đời sống ngổn ngang, bất trắc, nơi lí tưởng và các giá trị truyền thống bị đổ vỡ, *"nơi mà mọi thứ cứ liên tục hỏng đi, lòng người luôn thay đổi và thời gian thì cứ trôi chảy không ngừng"*[35, tr.283], nơi con người chỉ là những mảnh số phận, những cá thể, không nhân danh, không đại diện cho bất kì ai. Do đó, trạng thái tâm lí phổ biến nhất ở các nhân vật trong tiểu thuyết của ông là tâm trạng bất an. Nhân vật lo lắng, hoảng sợ vì lí do gì, trực

tiếp hay gián tiếp, có khi được nhà văn lí giải có khi bỏ ngõ, nhưng chúng đều hiển hiện trong mỗi giấc mơ như một nỗi ám ảnh không nguôi.

Bằng chứng rõ nét nhất cho việc sử dụng giấc mơ để tô đậm nỗi bất an ngấm ngầm của nhân vật là trường hợp Kafka và những cơn mộng mị về tội loạn luân. Ở đây, nhà văn tuân theo cơ chế hiện tượng tâm lý người, đó là những gì ám ảnh trong đời thực sẽ hiển hiện trong giấc mơ của con người. Giấc mơ loạn luân chính là sự tái hiện lại lời tiên tri của người cha vốn đã in một vết hằn sâu vào tâm trí Kafka, đeo bám cậu dai dẳng như một lời nguyền. Điều đó biến Kafka thành một thiếu niên luôn sống trong tâm trạng hoài nghi, cô đơn và âu lo, cậu chao đảo trước những mơ hồ của thực tại và bị tổn thương đến nỗi "*khi diễn đạt cái ý đó thành lời cụ thể, Kafka bỗng cảm thấy lòng mình trống huơ trống hoắc, và bên trong cái khoảng trống đó, tim cậu đập rộn với một âm thanh kim khí và rỗng*" [35, tr.320]. Từ đây, chân dung của Kafka hiện lên như là kiểu nhân vật mang những chấn thương tâm lý sâu sắc.

Các chi tiết trong giấc mơ của nhân vật được nhà văn lựa chọn và xây dựng rất sắc nét, không khác gì so với đời thực, đặc biệt nó được lặp đi lặp lại với sự miêu tả công phu. Điều đó làm cho người nằm mộng khó xác định ranh giới giữa thực và mộng vì vậy tâm trạng bất an được đẩy lên cấp độ cao hơn. Điều này dễ thấy trong giấc mơ của Okada. Chi tiết căn phòng 208 ngập tràn bóng tối với mùi phấn hoa ngột ngạt, tiếng những viên đá lanh canh trong chiếc xô đựng bằng thép không gỉ lóe lên ánh sắc như dao, sự theo dõi và rình rập của một nhân vật nguy hiểm và bí hiểm tạo nên một không khí căng thẳng và rợn ngợp. Nhân vật trong mơ dấn bước trong không gian đó bằng cách huy động toàn bộ giác quan để cảm nhận và cảnh giác, nhưng "*dần dần đánh mất cảm giác về thể xác của chính mình*" [34, tr.285]. Giấc mơ này đã phản ánh chân thực tâm trạng của Okada trong thực tại. Đó là tâm trạng hoài nghi về tình cảm của con người, sự nghi vấn về sự ngụy tạo của thiện và ác trong một thế giới mà con người rất dễ bị lừa phỉnh.

Mặc dù không biến giấc mơ thành phương tiện để khai thác đến tận cùng tâm trạng hoảng loạn của nhân vật như tác gia Dostoievski với nhân vật Ralconicop

trong "*Tội ác và trừng phạt*", mà chỉ với một chừng mực vừa phải, tác giả Murakami đã tạo ra một đặc điểm nhận diện cho nhân vật của ông, đó là những con người mang trăn trở, dằn vặt, hoang mang trong một thế giới chông chênh trước sự đổ vỡ của các "đại tự sự".

3.3.2. Niềm khát khao thầm kín

Diễn đạt những ước mơ, khát vọng của con người vượt ra khỏi giới hạn thực tại cuộc sống là chức năng quen thuộc của giấc mơ. Nó, bằng hình ảnh hư ảo, là nơi hữu hình hóa những mong mỏi mà con người không thể đạt được trong thực tế. Mơ ước của con người thì vô cùng, có người mơ ước sẽ đạt được vinh hoa phú quý như Lý Công Tá đời Đường trong *giấc mộng Nam Kha*; có người mơ ước trở lại thời thanh xuân như ông già Shingo trong "*Sự sống dưới tấm mặt nạ"* của Kawabata; có người lại mơ thực hiện được những hoài bão lớn lao như Andray trong "*Chiến tranh và hòa bình"* của Lev. Tonstoi, có người lại mơ ước giản dị được trở về quê cũ như đại thi hào Nguyễn Du

Trong giấc mộng tàn canh nằm vẫn còn mơ về quê hương

(Thủy Liên đạo trung tảo hành)

Trong mộng, rừng tùng khóm cúc làm ta nhớ chuyện trở về

(Lạng Sơn đạo trung)

Nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami cũng mơ ước, cũng khát khao, nhưng là khát khao về một chân ngã và nó bắt đầu từ những ước mơ nhỏ nhoi, từ niềm hạnh phúc mong manh nhất rồi từ đó mới làm dấy lên trong họ niềm hi vọng vào một điểm tựa của cuộc sống. Ở Kafka mang hai trạng thái tâm lý trái ngược, cậu một mặt sợ đối diện với sự thật của giấc mơ nhưng mặt khác lại mong mỏi nó tìm đến để cậu cảm nhận được tình yêu thương ấm áp. Kafka thú nhận chỉ "*khi nói chuyện với Sakura, cậu mới cảm thấy được kết nối với thực tại*"[35, tr.315], và chỉ có Saeki mười lăm tuổi đến từ những cơn ngủ mê mới cho cậu được hưởng một thứ tình yêu trong vắt dịu dàng, mặc dù cậu biết "*con người ấy không thực sự tồn tại"* [38, tr.316]. Okada cũng vậy, anh luôn chờ đợi giấc mơ, thậm chí cố gắng tìm mọi cách để bước vào nó và nối dài những giấc mơ. Vì anh biết đó là con đường duy nhất mở

ra cánh cửa của sự tường minh, và cũng là cơ may để anh giải thoát cho vợ và cả cho mình khỏi những trói buộc vô hình mà người anh vợ đã dựng nên, dù anh biết rằng có biết bao hiểm nguy sẽ chờ đón. Như vậy, niềm khao khát giao cảm, khao khát sống từ trong đời thực một cách nhẹ nhàng đã len lỏi vào trong giấc mơ của nhân vật. Hai dẫn chứng kể ra trên đây đã chứng thực cho người đọc một điều rằng, nhân vật của Murakami – dù là con người mang nhiều đổ vỡ - không phải hoàn toàn chối bỏ cuộc sống, tự đáy sâu của lòng mình họ vẫn hướng về cuộc sống, hướng về những giá trị tinh thần dù đơn giản nhưng hằng thường của đời sống.

Những giấc mơ mà luận văn đề cập ở trên giống nhau ở một điểm, đó là chúng thường là tiến trình của sự kiện hay hành động mà trong đó người nằm mơ đóng vai trò là nhân vật chính, tuy nhiên, bên cạnh đó, trong tác phẩm của Murakami còn có một kiểu giấc mơ mà trong đó chỉ có sự xuất hiện của hình ảnh mơ hồ. Ví dụ như giấc mộng của Watanabe. Trong mộng, anh "*mơ thấy một con bướm trắng đang bay lượn như múa trong ánh sáng mờ ảo*" [38, tr.204]. Hình ảnh này khá quen thuộc trong văn học, ta nhớ đến cánh bướm trong bài haiku nổi tiếng của Basho

Bể sẩm tối

Phơn phớt nhạt

Bướm trắng

nhưng nếu trong bài haiku nó gợi lên triết lí sâu xa, thì trong tiểu thuyết của Murakami nó được dùng để phản ánh tâm trạng. Hình ảnh cánh bướm trắng chính là sự hóa thân của Naoko, thể hiện cảm xúc êm đềm mơ mộng của Watanabe. Vì yêu Naoko nên hình ảnh của cô đã theo anh vào trong giấc mộng. Hình ảnh đó vừa gần gũi lại xa vời, điều đó làm cho dự cảm về sự mong manh của mối tình cũng bắt đầu nhen nhóm trong anh. Như vậy qua giấc mơ, ta thấy nhân vật Watanabe là một người nhạy cảm và cũng rất tinh tế.

Mặc dù chúng tôi chia trạng thái tâm lí của nhân vật thành hai dạng chủ yếu như trên đã nói, nhưng thực chất chúng không hề tách rời nhau mà đan xen và hòa trộn. Nói chung tâm trạng bất an thường là khởi điểm, đóng vai trò tiền đề, còn

những khát khao thầm kín về tình yêu, về hạnh phúc, về sự kết nối với thực tại,… của nhân vật là hệ quả từ tâm trạng bất an đó. Và tất cả chúng đều được thể hiện bằng ngôn ngữ của những giấc mơ.

***Tiểu kết**:* Thông qua những giấc mơ, thế giới nội tâm của nhân vật hiện lên thật chân thật và sống động. Đó là những con người đi theo tiếng gọi của bản ngã từ trong vô thức, mang những hoang mang, bất an khi bước đi chông chênh giữa cuộc đời nhưng cũng biết gieo lên trong tim mình những hoài vọng về tình người trong nhân thế.

Như vậy, giấc mơ, dưới ngòi bút của Murakami, đã trở thành một công cụ để khắc họa nhân vật thay cho các thủ pháp nghệ thuật truyền thống. Từ đây ta cũng thấy rằng hứng thú nghệ thuật của nhà văn là tập trung ở việc trình bày tâm trạng của nhân vật. Ông không cốt đưa đến cho độc giả những tính cách dữ dội, những số phận lạ lùng, những hành động quyết liệt, những dục vọng ghê gớm, mà ông hướng tới việc dựng lại chân dung của những con người hướng nội, ưa tìm những cảm xúc nhân văn từ đó nâng lên thành triết lí sống cho con người thời đại.

KẾT LUẬN

Trang tử có nói: "*Đời ta có bờ bến, mà cái biết thì không bờ bến, lấy cái có bờ bến theo đuổi cái không bờ bến, nguy mà thôi! Đã thế kẻ lấy làm biết nguy mà thôi vậy!*"[43, tr.95], vì vậy chúng tôi không mặc nhiên khẳng định là mình đã thực sự hiểu hết về Murakami Haruki cũng như thế giới nghệ thuật nhiều màu sắc của ông. Tuy nhiên, trải qua quá trình tìm hiểu, nghiên cứu với sự say mê về những nhân vật của ông, chúng tôi tự thấy đã chắt lọc được một đôi điều tạm gọi là "biết":

1. Bản ngã là một khái niệm đặc biệt. Ngoài ý nghĩa phổ quát, nó còn tùy thuộc vào quan niệm và cách nhìn riêng của mỗi dân tộc. Ngay trong chính bản thân nó cũng mang những tính chất trái ngược. Nó vừa gắn liền với cuộc sống thường nhật vừa hướng đến chiều sâu của thế giới tâm linh. Nó đòi hỏi được xác lập mạnh mẽ nhưng cũng cần phải tiết chế. Quả vậy, không có bản ngã con người sẽ giống như những hình thể được đúc ra từ cùng một khuôn mẫu, hòa lẫn vào nhau trong đám đông không nhân mạo. Điều đó sẽ làm thui chột đi những năng khiếu thiên bẩm, những năng lực đặc biệt của cá nhân. Nhưng nếu bản ngã được nâng lên ở vị trí độc tôn thì lại trở thành chủ nghĩa vị kỉ. Tùy từng giai đoạn lịch sử mà sự đánh giá về vai trò của bản ngã cũng khác nhau. Cho nên có thể nói chừng nào con người còn tồn tại thì vấn đề về bản ngã vẫn còn được đặt ra. Các nhà văn với sự nhạy cảm của người nghệ sĩ và năng lực tư duy thấu thị sẽ là người đi tiên phong trong việc truy nguyên nó, Haruki Murakami cũng không là ngoại lệ.

2. Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã không hoàn toàn mới mẻ trong văn học. Ngay từ khi ý thức về con người cá nhân xuất hiện thì loại hình nhân vật này được phôi thai và càng ngày càng được định hình. Thế nhưng đến Murakami thì con người đi tìm bản ngã mới hiện ra một cách chân thực, và đầy ám ảnh đến như vậy. Vấn đề truy tầm bản ngã không còn khoác những vỏ bọc của ý thức xã hội như trong tác phẩm văn học hiện thực, hay lãng mạn, cũng không siêu hình, trừu tượng như trong văn học hiện sinh, mà nó được chính nhân vật phát biểu và khẳng định ngay trong tác phẩm

3. Theo quan điểm của lí luận Mác – Lênin thì tác phẩm là sự phản ánh hiện thực khách quan thông qua thế giới chủ quan của nhà văn. Nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của Murakami Haruki ra đời cũng theo quy luật ấy. Chính những nhân tố trong đời sống hiện thực xã hội Nhật Bản và thế giới; những trào lưu, xu hướng văn học đã và đang diễn ra; lối tư duy, dấu ấn văn hóa, cảm thức thẩm mĩ của người Nhật đã tạo cho nhà văn chất liệu và ý tưởng để Murakami xây dựng nên kiểu nhân vật đặc biệt trong tiểu thuyết của mình. Và ngược lại, kiểu nhân vật ấy là tấm gương phản chiếu bộ mặt đời sống xã hội hiện đại cũng như chiều sâu tư tưởng của nhà văn.

4. Thông qua kiểu nhân vật đi tìm bản ngã, khi lí giải nguyên nhân ra đời của nó, ta nhận ra nền tảng tạo nên phong cách của Murakami. Đó là sự tổng hợp kết tinh của cả hai phương trời văn hóa Đông Tây, trong đó văn hóa Nhật đóng vai trò là mạch nước ngầm nuôi dưỡng.

5. Khi xây dựng kiểu nhân vật này, nhà văn không chủ ý dùng thủ pháp mới mẻ hay lựa chọn những phương pháp đột phá để tạo ra sự cách tân trong nghệ thuật tiểu thuyết. Ông sử dụng văn phong giản dị, dùng lại những thủ pháp rất quen thuộc - vẫn với phân thân ta từng thấy trong Hemingway, nghịch dị ta từng thấy trong Oe, Mạc Ngôn, Banana, hay bi cảm như trong Kawabata - nhưng nhân vật của ông hiện lên với những đặc điểm rất riêng, không trùng lắp với những kiểu nhân vật văn học khác, cũng không giống với nhân vật đi tìm bản ngã đã từng xuất hiện. Đó là những con người mà sự cô đơn của nó được đẩy đến thang độ cao nhất, nỗi hoang mang được kết tinh đến nồng độ đậm đặc, trăn trở không nguôi trong việc cố xác định giá trị bản thân mình, tìm lí do để tồn tại và nhận ra ý nghĩa cuộc sống. Những nhân vật này có hai ngã rẽ. Một là dấn thân vào con đường tìm kiếm sự tương thông với tha nhân và ngoại giới, khắc phục những bất toàn của chủ thể và xác lập ý nghĩa của sự tồn tại. Hai là dần dần tha hóa buông xuôi cho số phận, thụ động trước thực tại để rồi trở thành những con người sống lay lắt trong nỗi cô đơn, đổ vỡ thậm chí trượt dài trên tội lỗi.

Qua hệ thống những nhân vật này, Murakami không những đã đóng góp cho kho tàng văn học nhân loại những bức chân dung mới mẻ về những con người mang đời sống nội tâm nhiều chiều kích mà còn đưa ra thông điệp rất nhân văn về lí tưởng sống cho thế hệ thanh niên khi bước vào kỉ nguyên của chủ nghĩa hậu hiện đại.

6. Để nhấn mạnh sự khát khao chiếm lĩnh chính bản thân mình của các nhân vật, Murakami không dùng diễn ngôn mà ông thông qua một loại ngôn ngữ đặc biệt. Đó là ngôn ngữ của những giấc mơ. Giấc mơ trong tiểu thuyết của Murakami tuy mang nhiều hình thái khác nhau nhưng với sự xuất hiện của yếu tố tình dục, với cổ mẫu là những motif, những hình ảnh đặc biệt, nhà văn đã phơi bày ước mơ, nỗi niềm giấu kín từ cõi sâu vô thức của nhân vật, làm nhân vật hiện lên chân thực với nhiều trạng thái tâm lý. Mặt khác, giấc mơ còn làm cho không khí huyền thoại bao phủ lên tác phẩm trong một chừng mực nhất định, gây ấn tượng kì ảo dẫn dắt người đọc vào thế giới chiêm nghiệm của cõi tâm linh.

Trên đây là một số kết luận mà chúng tôi rút ra khi thực hiện đề tài "*Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của Murakami Haruki*". Như lời Trang Tử đã nói ở trên, không ai dám nói mình đã chiếm lĩnh trọn vẹn sự hiểu biết, cho nên mặc dù tiến hành nghiên cứu dựa trên cơ sở lí luận chắc chắn, ngữ liệu chân thực, nhưng thiết nghĩ chúng tôi cũng không tránh khỏi cái nhìn mang tính chủ quan. Bên cạnh đó, còn có những vùng ngoại vi cũng tương giao, soi chiếu vào kiểu nhân vật đi tìm bản ngã, chẳng hạn như tác giả dùng điểm nhìn trần thuật nào để đưa ra nhận định về tư tưởng cho các nhân vật; không gian, thời gian nghệ thuật được tổ chức như thế nào để làm phông nền cho loại nhân vật này xuất hiện,…Mặt khác, do được hình thành trên cơ sở văn hóa Nhật, kiểu nhân vật đi tìm bản ngã của Murakami có sự tương giao nhất định đối với các nhân vật trong sáng tác của những nhà văn Nhật Bản khác. Cho nên chúng tôi mong muốn đây sẽ là hướng mở để tiếp tục có những nghiên cứu mới về tác giả Murakami nhằm đem lại cái nhìn tổng thể về thế giới nghệ thuật của nhà văn này, góp phần mang hơi thở của nhịp sống văn học thế giới

lan tỏa vào đời sống văn học Việt Nam. Vì vậy chúng tôi đề xuất những hướng nghiên cứu sau:

1. Tổ chức kết cấu không gian, thời gian nghệ thuật trong tiểu thuyết của Murakami.
2. Điểm nhìn, cấp độ trần thuật trong tiểu thuyết của Murakami.
3. Kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong văn học Nhật Bản, từ đó so sánh với kiểu nhân vật đi tìm bản ngã trong tiểu thuyết của Murakami.
4. Sự tương đồng và khác biệt của nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami và trong tiểu thuyết của Kawabata, Banana.

Hi vọng những vấn đề này sẽ được lật mở trong tương lai không xa và hứa hẹn thu được những kết quả có giá trị.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Bakhtin (2003), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
2. Bielinxki (1958),*"Bielinxki bàn về văn học"* NXB Văn nghệ mới, Hà Nội
3. Chevalier Jean, Alain Gheerbant. (1997), "*Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*", (Phạm Vĩnh Cư dịch), NXB Đà Nẵng, Đà Nẵng.
4. D.T.Suzuki (1992), *Thiền luận,* NXB TP.HCM, TP. HCM
5. Doãn Chính (2001), *Veda – Upanishad, Những bộ kinh triết lý tôn giáo cổ Ấn Độ*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
6. Dương Ngọc Dũng (2000), *Những con đường tâm linh phương Đông*, NXB Văn học, Hà Nội.
7. Đào Ngọc Chương (2010), *Phê bình huyền thoại*, NXB Đại học Quốc gia, Tp.HCM.
8. Đặng Anh Đào (2001), *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*, NXB Đại học quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
9. Đoàn Hương (2004), *Văn luận*, NXB Văn học, Hà Nội
10. Đoàn Ngọc Chấn (1996), *Truyện cổ Nhật Bản và bản sắc dân tộc Nhật Bản*, NXB Văn học, Hà Nội
11. Đỗ Lai Thúy (2004), *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.
12. Đỗ Lai Thúy (2004), *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.
13. Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Phùng Văn Tửu, Trần Hữu Tá (2004), *Từ điển văn học,* NXB Thế giới, Hà Nội.
14. Eliade, Mircea. "Cấu trúc của các biểu tượng", *Tạp chí Văn học nước ngoài* số 02/2007.
15. Freud, Sigmund; Jung, Carl. (2004), *Phân tâm học và văn học nghệ thuật*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.

16. Jung, Carl. (2007), *Thăm dò tiềm thức*, (Vũ Đình Lưu dịch), NXB Tri Thức, TP.HCM
17. Keruoac, Jack. (2008), *Trên đường*, (Cao Nhị dịch), NXB Văn hóa Sài Gòn, TP.HCM
18. Hoàng Cẩm Giang, "Vấn đề nhân vật trong tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI", *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, Số 4/2010.
19. Kesey, Ken. (2001), *Bay trên tổ chim cúc cu*, (Nguyễn Anh Tuấn – Lê Đình Chung dịch), NXB Văn học, TP.HCM.
20. Knishnamurti (2002), *Bàn về bản ngã*, (Huỳnh Ngọc Hương dịch), NXB Hà Nội, Hà Nội.
21. Konrat, (1999), *Văn học Nhật Bản từ cổ đến cận đại*, (Trịnh Bá Đĩnh dịch), NXB Đà Nẵng, Đà Nẵng.
22. Konrat (2007), *Phương đông học*, (Trịnh Bá Đĩnh tuyển chọn, Trần Đình Hựu, Trần Thị Lan dịch), NXB Văn học, TP.HCM.
23. Kundera (1998), *Nghệ thuật tiểu thuyết*, (Nguyên Ngọc dịch), NXB Đà Nẵng, Đà Nẵng.
24. Kỷ yếu hội thảo Thế giới của Murakami Haruki và Yoshimoto Banana (2007), TP.HCM
25. Lại Nguyên Ân, Đoàn Tử Huyến (2003), *Văn học hậu hiện đại thế giới – những vấn đề lí thuyết*, NXB Hội nhà văn – trung tâm VHNN Đông Tây, Hà Nội.
26. Lê Văn Chín (1995), *Văn học phương Tây giản yếu*, NXB Đại học Sư Phạm, TP.HCM.
27. Lê Bá Hán-Trần Đình Sử-Nguyễn Khắc phi (2010), *Từ điển thuật ngữ văn học*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
28. Lê Nguyên Cẩn, "Cấu trúc tự sự "Kafka bên bờ biển" theo cách nhìn phân tâm học, *Tạp chí văn học* Số 9/2010.
29. Lộc PhươngThủy (chủ biên) (2007), *Lí luận phê bình văn học thế giới thế kỉ XX*, NXB Giáo dục, Hà Nội.

30. Lương Duy Thứ (chủ biên) (2000), *Đại Cương văn hóa phương Đông,* NXB Đại học Quốc gia, TP. HCM.
31. Lưu Đức Trung, Phan Thu Hiền (2000) *Hợp tuyển văn học Ấn Độ*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
32. Lyotard Jean – Francois (2008), *Hoàn cảnh hậu hiện đại*, NXB Tri thức, Hà Nội.
33. Meletinsky (2005), *Thi pháp của huyền thoại*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
34. Murakami Haruki (2010), *Biên niên kí chim vặn dây cót*, (Trần Tiễn Cao Đăng dịch), NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
35. Murakami Haruki (2007), *Kafka bên bờ biển*, Dương Tường dịch, NXB Văn học, Hà Nội.
36. Murakami Haruki (2009), *Người tình Sputnik*, Ngân Xuyên dịch, NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
37. Murakami Haruki (2010), *Phía Tây biên giới, phía Nam mặt trời*, (Cao Việt Dũng dịch), NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
38. Murakami Haruki (2007), *Rừng Na Uy*, (Trịnh Lữ dịch), NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
39. Murakami Haruki (2010), *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Lê Quang dịch, NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
40. Ngô Tự Lập (2003), *Nhật Bản đất nước con người và văn học*, Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
41. Nhật Chiêu (1999), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, NXB Giáo Dục, Hà Nội
42. Nguyễn Bích Hà (2000), *Tuyển tập cổ tích Nhật Bản*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
43. Nguyễn Đăng Thục (1997), *Thiền học Việt Nam*, NXB Thuận Hóa, TP.HCM
44. Nguyễn Kiến Giang, "Có những quan niệm về con người cá nhân ở phương Đông không ?", *Tạp chí nghiên cứu văn học*, Số 1/1996.

45. Nguyễn Tiến Dũng (2006), *Chủ nghĩa hiện sinh: Lịch sử, sự hiện diện ở Việt Nam*, NXB Tổng hợp, TP.HCM.
46. Nguyễn Đăng Duy (1996), *Văn hóa tâm linh*, NXB Hà Nội, Hà Nội.
47. Nguyễn Thị Bích Thúy, "Phức cảm Genji trong tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Haruki Murakami", *Nghiên cứu văn học* Số 5 – 2010.
48. Nguyễn Văn Hạnh, Huỳnh Như Phương (1995), *"Lí luận văn học, vấn đề và suy nghĩ"*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
49. Naudrop (1978), "*Tâm lí sáng tạo văn học*", NXB Giáo dục, Hà Nội.
50. Otrinicop, "Những quan niệm thẩm mĩ độc đáo về nghệ thuật của người Nhật", *Tạp chí văn học*, Số 5 /1996.
51. Phạm Xuân Thạch, "Tiểu thuyết như là trạng thái tìm kiếm ý nghĩa đời sống", *Báo Văn nghệ* Số 45 (11.2006).
52. Phương Lựu, "Chủ nghĩa lịch sử mới, một chuyển biến trong lòng chủ nghĩa hậu hiện đại", *Tạp chí Nghiên cứu văn học* Số 12/2007.
53. Phương Lựu (chủ biên) (2006), *Lí luận văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
54. Phương Lựu (2004), *Lí luận phê bình văn học*, NXB Đà Nẵng, Hà Nội.
55. Phương Lựu (2001), *Lí luận phê bình văn học phương Tây thế kỉ XX*, NXB Văn học, Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, TP.HCM
56. Phương Lựu (1999), *Mười trường phái lí luận phê bình văn học phương Tây đương đại*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
57. Phùng Văn Tửu (1990), *Tiểu thuyết Pháp hiện đại – những tìm tòi đổi mới*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
58. Richard Appignanesi và Oscar Zaratr (2006), *Nhập môn Freud*, (Trần Tiễn Cao Đăng dịch), NXB Trẻ, TP.HCM.
59. Richard Appignanesi và Chris Gattat (2006), *Nhập môn chủ nghĩa hậu hiện đại*, (Trần Tiễn Cao Đăng dịch), NXB Trẻ, TP.HCM.
60. Rupert Woodfin và Judy Groves (2006) *Nhập môn Aristote*, (Tinh Vệ dịch), NXB Trẻ, TP.HCM.

61. Takeo Doi (2008), *Giải phẫu cái tự ngã: cá nhân chọi với xã hội*, (Hoàng Hưng dịch), NXB Tri Thức, TP.HCM
62. Takeo Doi (2008), *Giải phẫu sự phụ thuộc*, (Hoàng Hưng dịch), NXB Tri thức, TP.HCM
63. Trần Đình Sử (2005), *Văn học so sánh – nghiên cứu và triển vọng*, NXB Đại học sư phạm, Hà Nội.
64. Trần Quang Thái (2004), *Chủ nghĩa Hậu hiện đại*, NXB Thành phố Hồ Chí Minh, TP.HCM.
65. Trần Thị Minh Tâm (2007), *Thiền Nhật Bản và đời sống người Nhật*, NXB Văn hóa Sài Gòn, TP.HCM
66. Trần Vân Đình (2006), *Vũ trụ và con người dưới góc độ khoa học tâm linh*, NXB Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
67. Trần Thị Tố Loan, "Kiểu con người đa ngã trong tiểu thuyết người tình Sputnik của Haruki Murakami", *Tạp chí văn học nước ngoài* Số 3 – 2010.
68. Vanspanckeren, Kathrun. (2001), *Phác thảo văn học Mĩ*, (Lê Đình Sinh-Hồng Chương dịch), NXB Văn Nghệ, TP. Hồ Chí Minh.
69. Viện Thông tin Khoa học Xã hội (1998), *Văn học Nhật Bản*, sách chuyên đề nhiều tác giả viết và dịch, Hà Nội.
70. Yasuaki Tanizaki, "Đại sứ NB lí giải về tính cách người Nhật", *Báo Công an nhân dân*, Số 20/3/2011.
71. Yoshimoto Banana (2009), *Kitchen*, (Lương Việt Dũng dịch), NXB Hội nhà văn, Hà Nội.

<u>Tài liệu từ internet</u>

72. Khánh Phương, *Những tồn tại khác của con người*,www.vanchuongviet.org
73. Lại Nguyên Ân, *Biểu tượng trong biên niên kí chim vặn dây cót*, www.baomoi.com
74. Linh Lan, *Sex trong rừng Na Uy không chỉ có vậy*, evan.com.vn
75. Nhật Chiêu, *Murakami là một tấm gương về những nỗ lực tìm tòi và sáng tạo không ngừng*, http://vnfiction.com

76. Nhật Chiêu, *Thiền và hậu hiện đại*, www.giacngo.vn
77. Ngô Trà Mi, *Huyền Thoại và giải huyền thoại của Murakami*, www.vanhocvangonngu.com
78. Nguyễn Văn Thuấn, *Về con người cô đơn trong tiểu thuyết Rừng Na Uy của H. Murakami*, www. tapchisonghuong.com.vn
79. Phan Quý Bích, *Rừng Na Uy – sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực*, evan.com.vn,
80. Welch, Patricia, *Thế giới chuyện kể của Murakami*, (Trần Tiễn Cao Đăng dịch), evan.com.vn

Tài liệu Tiếng Anh

81. Jung, Carl. (1974), "Archetypes of Collective Unconscious", *Twentieth Century Criticism*, William J. Handy… edited, The Free Press, New York.
82. Goldenson, R.M. (1970), *The Ecyclopedia of human behavior*, Doubleday, New York.
83. Frye, Northop. (1974), "Myth, Fiction, and Displacement", *Twentieth Century Criticism*, William J. Handy… edited, The Free Press, New York.
84. Rubin, Jay (2005), "*Haruki Murakami and the music of words***"**, Random House, UK.
85. Streche, Matthew. (1999), "Magical realism and the search for identity in the fiction of Murakami", *Journal of Japanese Studies*, The Society for Japanese Studies.