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

Nguyễn Bích Nhã Trúc

NGHỆ THUẬT TỰ SỰ TIỂU THUYẾT MURAKAMI HARUKI

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 Bích Nhã Trúc

NGHỆ THUẬT TỰ SỰ TIỂU THUYẾT MURAKAMI HARUKI

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 CẢM ƠN

Sau một thời gian học tập và nghiên cứu, tôi đã hoàn thành luận văn Thạc sĩ Ngữ Văn, chuyên ngành Văn học nước ngoài. Cho phép tôi được bày tỏ lòng biết ơn đến gia đình – nguồn sức mạnh to lớn, giúp tôi có thể đi hết chặng đường vừa qua.

Tôi cũng xin được cảm ơn các Thầy, Cô khoa Ngữ Văn, trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, đã dạy dỗ, dìu dắt tôi trong suốt thời gian học Đại học và Sau đại học.

Xin được bày tỏ lòng tri ân sâu sắc đến Tiến sĩ Nguyễn Thị Bích Thúy, người luôn mang lại cho tôi nguồn cảm hứng và tình yêu đối với văn học Ấn Độ, Nhật Bản.

Đặc biệt, cho phép tôi gửi lời tri ân sâu sắc nhất đến Phó giáo sư Lưu Đức Trung. Cảm ơn Thầy vì đã luôn tận tình chỉ bảo, dạy dỗ trong suốt quá trình thực hiện luận văn và định hướng con đường nghiên cứu khoa học của tôi sau này.

Cuối cùng, xin cảm ơn tất cả những người bạn đã luôn ủng hộ, động viên và giúp đỡ tôi trong quá trình thực hiện luận văn.

Xin trân trọng cảm ơn!

Thành phố Hồ Chí Minh, ngày 27/3/2012.

Nguyễn Bích Nhã Trúc

MỤC LỤC

Trang phụ bìa
Lời cảm ơn
Mục lục
MỞ ĐẦU 1
Chương 1 12
MURAKAMI HARUKI VÀ DÒNG CHẢY TỰ SỰ NHẬT BẢN 12
1.1. Murakami Haruki - cuộc đời và văn nghiệp 12
1.1.1. Từ một cậu bé say mê văn hóa phương Tây 12
1.1.2. Đến một nhà văn lớn của Nhật Bản và thế giới 14
1.2. Khái lược đặc điểm tự sự Nhật Bản 21
1.2.1. Giai đoạn trước Murakami (từ khởi thủy đến 1989) 22
1.2.2. Giai đoạn sau Murakami (Từ 1989 đến nay) 40
Chương 2 48
NHÂN VẬT VÀ CỐT TRUYỆN TIỂU THUYẾT MURAKAMI HARUKI 48
2.1. Nhân vật 48
2.1.1. Con người mất mát 49
2.1.2. Con người cô đơn 57
2.1.3. Con người đa ngã 68
2.1.4. Con người tìm đường 75
2.1.5. Con người siêu nhiên 86
2.2. Cốt truyện 92
2.2.1. Cốt truyện đơn tuyến 95
2.2.2. Cốt truyện đa tuyến 99
2.2.3. Cốt truyện khung 108
Chương 3 116
NGƯỜI KỂ CHUYỆN TRONG TIỂU THUYẾT 116
MURAKAMI HARUKI 116
3.1. *Người kể chuyện* trong văn xuôi tự sự 116

3.1.1. Ngôi kể 118
3.1.2. Điểm nhìn 120
3.1.3. Giọng điệu 122
3.2.1. Ngôi kể và điểm nhìn trần thuật 127
3.2.2. Giọng điệu 137
KẾT LUẬN 153
THƯ MỤC THAM KHẢO 156

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

1.1. Văn học hiện đại Nhật Bản đã khẳng định vị thế của mình trên bản đồ văn học thế giới. Cùng với các nền văn học Châu Á đang lớn mạnh như Trung Quốc, Hàn Quốc,… văn học Nhật đã có bước phát triển vượt bậc trong quá trình giao lưu, quốc tế hóa đang diễn ra mạnh mẽ. Văn học đương đại Nhật Bản trong khoảng 20 năm gần đây đã có sự chuyển biến lớn trong lòng của nó. Đọc các tác phẩm văn học Nhật ngày nay, chúng ta khó có thể tìm thấy những trang văn mượt mà, trau chuốt, điển hình cho một Nhật Bản đậm chất truyền thống như các sáng tác của Kawabata Yasunari, Tanizaki Junichiro, Kenzaburo Oe... Thay vào đó là những tên tuổi hoàn toàn mới với lối viết văn hiện đại: Murakami Haruki, Murakami Ryu, Banana Yoshimoto, Yamada Amy,… Các nhà văn trẻ của Nhật đã và đang làm một "cuộc cách mạng" thay đổi diện mạo của nền văn học thuần túy, để đưa văn học nước nhà ngày một xích lại gần hơn với các nền văn học lớn trên thế giới. Nghiên cứu, tìm hiểu văn học Nhật Bản đương đại là việc làm cần thiết trong bối cảnh toàn cầu hóa như hiện nay.

1.2. Murakami Haruki là nhà văn đương đại nổi tiếng Nhật Bản và thế giới. Ông là tác gia lớn, đại diện cho thế hệ nhà văn Nhật Bản hiện đại. Yomiuri Shimbun, tờ nhật báo lớn nhất Nhật Bản đã đánh giá: *"Trong bất cứ trận bão lớn nào cũng có những nhà văn giương cao ngọn đèn soi cho quần chúng. Murakami Haruki đang và sẽ lãnh vai trò đó."* (Matsuda Tetsuo) [129] Vượt ra khỏi biên giới Nhật Bản, tiểu thuyết của Murakami Haruki trở thành hiện tượng best seller trên toàn thế giới. Giới trẻ Châu Á (Trung Quốc, Hàn Quốc, Đài Loan, Việt Nam…) đặc biệt yêu thích Murakami và coi ông là thần tượng. Murakami Haruki là ứng cử viên sáng giá cho giải Nobel văn học suốt những năm gần đây. Tác phẩm của ông rất đáng để đọc và nghiên cứu.

Ở Việt Nam, từ khi tiểu thuyết *Rừng Nauy* được xuất bản lần đầu tiên vào năm 1997 cho đến nay, Murakami luôn là nhà văn Nhật có sách được dịch nhiều và bán

chạy nhất. Bên cạnh những nhà văn tên tuổi khác như: Banana Yoshimoto, Murakami Ryu, Yamada Amy, Yoko Ogawa…, Murakami Haruki đã thực sự chinh phục được độc giả Việt Nam. Việc nghiên cứu, tìm hiểu Murakami Haruki cùng những nhà văn đương đại Nhật Bản khác hiện là một yêu cầu cần thiết trong quá trình thúc đẩy sự hiểu biết, giao lưu văn học, văn hóa giữa hai nước Việt – Nhật.

1.3. Tài năng của tiểu thuyết gia Murakami Haruki có tầm ảnh hưởng trên toàn thế giới. Tuy nhiên, để lí giải hiện tượng này, thật không đơn giản. Các nhà lí luận, phê bình đã tranh luận sôi nổi về "hiện tượng" Murakami. Nhiều ý kiến cho rằng ông sáng tác theo phong cách văn học hiện đại, nhưng cũng không ít người xếp ông vào dòng văn học hậu hiện đại. Có người cho rằng Murakami là nhà văn thuần túy, và cũng có người coi ông chỉ là nhà văn đại chúng. Vì thế, Murakami được đánh giá là kiểu tác gia "khó xếp loại". Trả lời vấn đề này, nhà văn khẳng định: *"Tôi không nghĩ mình là nhà văn hậu hiện đại, mặc dù nếu bạn gọi tôi bằng cái tên đó thì tôi không phản đối. Nói thật, người ta gọi tôi là gì tôi cũng chẳng quan tâm. Theo ý tôi, tôi chỉ là* ***người kể chuyện****. Một người kể chuyện khá cừ, chắc vậy. Tôi cho rằng trên thế giới có hai loại tiểu thuyết gia:* ***tiểu thuyết gia đầy cảm hứng*** *và tiểu thuyết gia thường. Bạn cũng đoán được rồi đó, tôi muốn mình là loại thứ nhất."* [129] Lời phát biểu ấy đã gợi mở cho chúng tôi hướng tiếp cận với ***nghệ thuật tự sự*** của Murakami Haruki.

1.4. Tự sự học là hướng nghiên cứu mới, có triển vọng trong nghiên cứu văn học ở Việt Nam. Hiện tại, chưa có nhiều những luận văn, luận án đi theo hướng này, nhưng cũng đã có một số công trình đạt kết quả nhất định. Điều đó minh chứng cho sự "bén rễ" của lí thuyết tự sự hiện đại ở nước ta. Nếu được vận dụng hợp lí và phù hợp, hướng nghiên cứu này sẽ mang lại kết quả khả quan cho việc lí giải các hiện tượng văn học, các tác giả của giai đoạn văn học hiện đại và hậu hiện đại.

Từ những lí do trên, chúng tôi chọn đề tài ***"Nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami Haruki"*** với mong muốn góp phần khám phá, luận giải đặc trưng thế giới nghệ thuật tiểu thuyết của Murakami Haruki, người đã "thổi luồng gió mới vào văn học Nhật Bản".

2. Lịch sử vấn đề

2.1. Tình hình nghiên cứu trong nước

Murakami Haruki không còn là cái tên xa lạ đối với độc giả Việt Nam trong khoảng 10 năm trở lại đây. Hiện nay, ở các trường Đại học, xuất hiện nhiều những bài nghiên cứu, khóa luận tốt nghiệp, luận văn thạc sĩ,… tìm hiểu về phong cách nghệ thuật của ông. Điều này chứng tỏ "hiệu ứng" của văn chương Murakami ngày càng sâu rộng. Ở những công trình này, vấn đề nghệ thuật tự sự trong tiểu thuyết của Murakami Haruki được đề cập đến như một phương diện không thể thiếu trong thế giới nghệ thuật của nhà văn.

Đã có nhiều hội thảo về văn học Nhật Bản được tổ chức ở Việt Nam, với sự tham dự của các nhà nghiên cứu, các chuyên gia văn học Nhật Bản trong và ngoài nước. Trong tất cả các hội thảo đã diễn ra, cái tên Murakami Haruki thường được nhắc đến với một vị trí trung tâm. Gây được sự chú ý và đạt hiệu quả nhất có lẽ là *Hội thảo về Murakami và Banana Yoshimoto* được tổ chức tại Hà Nội, do Công ty văn hóa truyền thông Nhã Nam và Trung tâm giao lưu văn hóa Việt – Nhật phối hợp tổ chức, vào năm 2007. Đây là hội thảo khoa học có quy mô lớn, quy tụ được nhiều nhà phê bình, nghiên cứu về văn học Nhật Bản có uy tín. Nhiều vấn đề liên quan đến nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami được luận bàn sôi nổi.

- Nhà nghiên cứu Nhật Chiêu trong bài ***"Thực tại trong ma ảo"*** đã nhận định khái quát về phong cách tiểu thuyết Murakami: *"Tiểu thuyết của Murakami Haruki, với tinh thần chơi đùa và tự do tưởng tượng được kể bằng một bút pháp sống động và đam mê như Nghìn lẻ một đêm của thời hiện đại. Nghệ thuật của ông trở về với ngọn nguồn của tiểu thuyết, thời mà tiểu thuyết còn đầy tự do, không bó buộc phải sao chép hiện thực."* [176, tr.4] Nhật Chiêu đã bước đầu chú ý tới lối kể chuyện hấp dẫn, cuốn hút của Murakami, so sánh nó với lối kể của *Nghìn lẻ một đêm* – kiệt tác của văn chương nhân loại. Trong một bài phỏng vấn khác, Nhật Chiêu cũng đề cập tới hai yếu tố độc đáo trong nghệ thuật tự sự của Murakami đó là "cấu trúc mở" và "ngôn ngữ mới": *"Cấu trúc tác phẩm mà Murakami sử dụng trong hầu hết các sáng tác của ông rất mở."* và *"Murakami luôn nỗ lực sáng tạo một ngôn ngữ mới*

cho văn chương Nhật. Ngôn ngữ thường thấy trong văn chương Nhật luôn mờ ảo, tế nhị. Trong khi đó, Murakami muốn ngôn ngữ văn chương mới phải sáng tỏ, sống động, phải gần gũi với lời ăn tiếng nói chân thật mà người dân Nhật vẫn nói hàng ngày." [129]

- Dịch giả Dương Tường, người đã dịch rất thành công tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*, cũng ngợi ca nghệ thuật tự sự của Murakami như tài kể chuyện của nàng Scheherazade: *"Với cái tài kể chuyện của một nàng Scheherazade, Murakami đã tạo nên một page turner theo đúng nghĩa một cuốn sách hấp dẫn đến độ đã cầm lên là phải đọc gấp đến trang cuối không rời tay*" [176, tr.38].

- Nhà nghiên cứu Cao Việt Dũng, trong bài ***"Bí ẩn như là thủ pháp của cách kể chuyện"*** phân tích khá nhiều về lối viết của Murakami. Xuất phát từ một tác phẩm cụ thể do chính mình dịch là tiểu thuyết *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*, Cao Việt Dũng đã tìm ra nét độc đáo trong cách kể chuyện của Murakami. Theo anh, *sự bí ẩn* chính là điều hấp dẫn và lôi cuốn trong tiểu thuyết Murakami, đó là *"cái bí ẩn không được giải thích"*. Tác giả nhấn mạnh: "*Có lẽ cần viện đến nhiều giả thuyết mới có thể giải thích được đến tận cùng hiện tượng này, nhưng đơn giản và ngắn gọn hơn cả là dựa vào năng lực kể chuyện của Murakami. Murakami, trước hết, và xét đến cùng, là một người kể chuyện giỏi."* [176, tr.20] Nhận định của Cao Việt Dũng đặt ra vấn đề rất đáng lưu ý: cách kể chuyện của Murakami hướng tới hai mục tiêu quan trọng, *thứ nhất* là sự kháng cự lại lối kể chuyện sáo mòn của dòng văn chương thuần túy Nhật Bản từ trước đến nay; *thứ hai* là sự kháng cự trước lí thuyết tự sự học hiện đại trong khi hầu hết các nhà nghiên cứu đều khẳng định: "chuyện" không quan trọng bằng "truyện", tức lối viết "giải cốt truyện" (truyện không có cốt truyện), lối viết đề cao kĩ thuật kể chuyện hơn là sự hấp dẫn của chính câu chuyện được kể. Có lẽ đây cũng là một trong những nguyên nhân lí giải việc Murakami không hoàn toàn công nhận ý kiến của một số nhà phê bình khi họ xếp ông vào dòng văn chương hậu hiện đại.

- Trong bài nghiên cứu ***"Cấu trúc tự sự trong Kafka bên bờ biển theo cách nhìn phân tâm học"*** (Tạp chí *Nghiên cứu Văn học*, số 9 năm 2010), trên cơ sở vận

dụng lí thuyết tự sự học kết hợp với lí thuyết phân tâm học, Lê Nguyên Cẩn đã khảo sát cấu trúc tự sự và kết cấu nhân vật trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*. Tác giả đã nhận định*: "Kỹ thuật kể chuyện nổi bật lên hàng đầu trong tác phẩm này chắc chắn chịu ảnh hưởng nghệ thuật kể chuyện của điện ảnh, thể hiện qua hình thức các cảnh quay liên tiếp được đan cài xen kẽ, luân phiên, tuần tự của các trường đoạn từ hai mạch kể."* [7] Bên cạnh đó, bài viết cũng đề cập đến một số phương diện tự sự khác như: điểm nhìn trần thuật, ngôi kể trong tiểu thuyết Murakami: *"Cách thức kể chuyện trong tác phẩm này, do đó, cũng là sự kết hợp giữa hai cách kể: cách kể từ bên trong, từ xuất phát điểm là thế giới nội tâm, là dòng tâm tư của bản thân nhân vật; và kể từ bên ngoài, dựa trên bối cảnh lịch sử, những sự kiện có thật đã xảy ra… kết nối lại để tôn tạo cho chân dung nhân vật được kể. Như vậy ở đây có hai trình tự kể liên quan tới nội dung của hai tuyến truyện và vì thế ngôi kể cũng được phân định rất rõ. Ở tuyến thứ nhất, ngôi kể là ngôi thứ nhất số ít, còn ở tuyến truyện thứ hai ngôi kể là ngôi thứ ba số ít, liên quan tới điểm nhìn trần thuật của nhân vật người kể chuyện, đồng thời cũng có cả việc sử dụng cả ngôi thứ nhất khi một nhân vật nào đó tự kể về mình."* [7]

2.2. Tình hình nghiên cứu ở nước ngoài

- **Ở Nhật Bản và các nước Châu Á**

Bức tranh phê bình, nghiên cứu tiểu thuyết Murakami Haruki ở nước ngoài khá phong phú và đa dạng. Nhìn chung, tuy chưa đề cập cụ thể về *nghệ thuật tự sự* nhưng hầu hết các ý kiến đều khẳng định tài năng kể chuyện "bậc thầy" của Murakami Haruki.

- Giáo sư Numano, giảng viên Văn học Đại học Tokyo, trong bài thuyết trình "***Thế giới thơ và tiểu thuyết từ "Truyện Genji" đến Murakami Haruki"*** đã nêu lên năm lí do chính khiến tiểu thuyết Murakami được ưa chuộng trên khắp thế giới, trong đó, ông đã nhấn mạnh đến hai yếu tố đó là "*văn phong trau chuốt, điêu luyện";* và "*cốt truyện cấu tứ khéo léo."* [120]

- Còn Masatsugu Ono, giảng viên giảng dạy văn học Pháp tại Khoa Văn học, Đại học Meiji Nhật Bản lại nhấn mạnh đến khía cạnh ngôn ngữ trong tiểu thuyết

Murakami. Ông cho rằng tiếng Nhật của Murakami là thứ tiếng Nhật "hiện đại" và "phóng khoáng", và đã góp phần mở đường cho những thế hệ nhà văn sau đi theo.

- Bài viết ***"Haruki Murakami tìm lối đi mới trong 'Sau nửa đêm'"*** của tác giả Rattanavong Sanaphay, giới thiệu cuốn tiểu thuyết *Sau nửa đêm* cũng đề cập đến lối viết *"khó nắm bắt"* của Murakami và cho rằng đó là lối viết *"không thuộc một thể loại nào*". Tác giả khẳng định: "*Lối viết của ông được đánh giá là trần trụi, táo bạo, sáng tạo, lãng mạn, hấp dẫn, hoài cổ; còn nghệ thuật kể chuyện của ông được xếp vào loại bậc thầy."* [129]

- **Ở các nước phương Tây**

- Will Slocombe trong bài ***"Murakami Haruki và đạo đức của sự thông dịch"*** lại chú ý đến cách sử dụng *"ngôi kể thứ nhất"* và cho rằng việc Murakami dùng đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất có tính thông tục (boku) để làm người dẫn chuyện là một trong những đóng góp lớn của nhà văn trong việc "xóa nhòa ranh giới" giữa loại "tiểu thuyết – tôi" mang tính cá nhân và "tiểu thuyết chính thống" mang tính xã hội; đồng thời cũng góp phần xóa nhòa ranh giới giữa văn học phương Tây và phương Đông. Có thể khẳng định đây là một trong những nhận xét quan trọng trên phương diện "ngôi kể" trong phong cách tự sự của Murakami, góp phần minh chứng cho việc ông là người kể chuyện "xóa biên cương".

- Với bài viết ***"Thế giới chuyện kể của Murakami"***, Welch Patricia lại cống hiến cho độc giả một bài nghiên cứu sâu sắc và giá trị để có thể hiểu thêm về "thế giới chuyện kể của Murakami" ở bình diện thế giới nhân vật mà nhà văn đã kì công xây dựng. Theo Welch Patricia thì các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami: *"dẫu đơn độc và cô biệt, họ phải đấu tranh để rèn nên bản nguyên đích thực của mình trong một thế giới phi ảo tưởng (dystopic world). Nhân vật của ông là những người bình thường, nhưng họ có thể làm những việc phi thường nếu họ biết sống có ý nghĩa, biết sử dụng tri thức với ý thức trách nhiệm, và luôn cẩn thận không mù quáng nghe theo những tự sự đáng ngờ của kẻ khác.*" [123]

- Còn Gareth Edwards trong ***"The Use of Certain fantastic concepts in the fiction of Murakami Haruki"*** chủ yếu khai thác yếu tố kì ảo, đồng thời đề cập tới hình ảnh "người dẫn chuyện" trong tiểu thuyết của Murakami: *"Người dẫn chuyện thường bị các thế lực bên ngoài và sự xâm phạm nham hiểm quấy rối, nhưng lại không thể giải thích được trong đời thường."* [130]

- Trong khi đó, Jay Rubin – nhà nghiên cứu uy tín về Murakmi đã xuất bản một cuốn sách dành riêng cho Murakami với tựa đề ***Murakami Haruki and the music of words*** *(Murakami và âm nhạc của ngôn từ)* cũng đã đưa ra nhận định khá thú vị khi cho rằng cuốn *Biên niên kí chim vặn dây cót: "như một hành vi sáng tạo để tự vấn mình, cũng như một bước phát triển quan trọng của Murakami trong việc nhà văn nhìn nhận trách nhiệm của chính mình với tư cách người kể chuyện."* [131, tr.222]

- Bên cạnh đó, trong phạm vi tư liệu bao quát được, chúng tôi nhận thấy có nhiều bài nghiên cứu trên các báo và tạp chí ngoài nước đã đưa ra những nhận định khá sắc sảo về lối viết, lối kể chuyện độc đáo của Murakami: Stuart Jeffries trên tờ Guardian viết về cuốn *Kafka bên bờ biển: "Chưa bao giờ tôi gặp một cuốn sách thuyết phục được mình đến thế bởi sự sáng tạo trong trần thuật và sự yêu thích kể chuyện… hấp dẫn vô cùng."* [129] Tác giả John Updike trong một bài phê bình năm 2005 trên tờ *The New Yorker* viết: "*Dù tác phẩm của ông nhan nhản sự tham khảo văn hóa đương đại Mỹ, đặc biệt là âm nhạc bình dân; dù ông miêu tả chi tiết sự sáo rỗng, tầm thường của giới trẻ phương Tây, lối kể chuyện của ông vẫn rất đáng mơ ước và gần với tính chất siêu thực mềm dẻo, linh hoạt của Kobo Abe hơn là tính chất cứng nhắc, mãnh liệt của Yukio Mishima và Junichiro Tanizaki*." [129] Và Dennis Lim của tờ *The Village Voice* khẳng định: *"Murakami không chỉ là người kể ra những chuyện vô vị của cuộc sống đời thường với một sự chân xác khiến người ta như chạm tới được, ông còn gợi lên sự cộng sinh của một cái gì không thể đặt tên, và vì vậy mà càng trở nên kì lạ."* [129]

Nhìn chung, việc nghiên cứu vấn đề *nghệ thuật tự sự* tiểu thuyết Murakami Haruki được tiếp cận theo hai xu hướng: (1) *Hướng thứ nhất:* nghiên cứu có tính chất khái quát, tổng hợp về nghệ thuật tự sự của Murakami Haruki. (2) *Hướng thứ hai:* nghiên cứu *nghệ thuật tự sự* trong từng tác phẩm riêng biệt của ông.

Kết quả của các công trình nghiên cứu trong và ngoài nước đều ít nhiều đề cập đến các phương diện trong *nghệ thuật tự sự* tiểu thuyết Murakami như: *nhân vật, cốt truyện, ngôi kể, điểm nhìn, ngôn ngữ, giọng điệu…* Mặc dù chưa tiếp cận nghệ thuật kể chuyện của Murakami Haruki một cách hệ thống và chuyên sâu, nhưng các công trình đi trước sẽ là tư liệu tham khảo cần thiết, những gợi mở quý báu giúp chúng tôi thực hiện đề tài: ***"Nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami Haruki".***

3. Đối tượng, phạm vi nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của đề tài luận văn là *nghệ thuật tự sự* (hay nghệ thuật kể chuyện) của Murakami Haruki, bao gồm những đặc trưng thi pháp kể chuyện, phương thức tự sự được sử dụng trong các sáng tác của nhà văn. Trên cơ sở kế thừa lí thuyết tự sự học hiện đại thế giới và ở Việt Nam, chúng tôi tiến hành lựa chọn khảo sát nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami ở các phương diện: *nhân vật, kết cấu cốt truyện, ngôi kể, điểm nhìn trần thuật và giọng điệu người kể chuyện.*

Murakami Haruki không chỉ xuất sắc ở lĩnh vực tiểu thuyết, ông còn là một cây bút viết truyện ngắn khá thành công. Truyện ngắn của Murakami cũng được giới phê bình đánh giá cao. Nhiều truyện ngắn của nhà văn đã được dịch và giới thiệu ở Việt Nam. Nhưng trong phạm vi khảo sát của đề tài, chúng tôi chỉ tập trung tìm hiểu đặc trưng nghệ thuật tự sự của Murakami ở thể loại tiểu thuyết với tám đầu sách đã được dịch và xuất bản: *Rừng Nauy; Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời; Biên niên kí chim vặn dây cót; Người tình Sputnik; Sau nửa đêm; Kafka bên bờ biển; Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới; Cuộc săn cừu hoang.* Trong quá trình thực hiện đề tài, chúng tôi sẽ kết hợp tham khảo thêm mảng truyện ngắn của Murakami vì nhiều truyện ngắn đã được nhà văn phát triển thành cốt truyện trong tiểu thuyết. Đây cũng là điểm đặc biệt trong sáng tác của Murakami Haruki.

4. Phương pháp nghiên cứu

Luận văn vận dụng các ***hướng, phương pháp nghiên cứu*** và một số ***thao tác*** sau:

- Hướng nghiên cứu ***tự sự học***: Tự sự học là hướng nghiên cứu chính của chúng tôi khi thực hiện đề tài này. Đây là hướng nghiên cứu được vận dụng xuyên suốt quá trình thực hiện luận văn.

- ***Phương pháp so sánh***: phương pháp so sánh được chúng tôi vận dụng để so sánh phong cách tự sự của Murakami với một số nhà văn hiện đại Nhật Bản giai đoạn trước Murakami và sau Murakami, hoặc với một số nhà văn Âu – Mĩ, những người mà Murakami đã chịu ảnh hưởng ít nhiều từ phong cách tiểu thuyết của họ.

- ***Phương pháp văn hóa – văn học***: Murakami là nhà văn thuộc thế hệ Heise. Thời đại Heise là thời đại có nhiều chuyển biến trong xã hội Nhật Bản, xuất hiện nhiều hiện tượng văn hóa mới, nhất là văn hóa đại chúng với các loại hình như: *manga, anime*. Vì vậy, nghiên cứu văn học cũng cần đặt trong mối quan hệ với các hiện tượng văn hóa xã hội để thấy được những đặc điểm của văn chương thời đại này.

- ***Phương pháp lịch sử - xã hội***: được sử dụng khi xem xét, khảo sát tình hình lịch sử, xã hội Nhật Bản giai đoạn những năm 60 – 70 của thế kỉ XX ở Nhật Bản, những năm tháng đầy biến động đã ảnh hưởng sâu sắc đến cuộc đời và tư tưởng, quan niệm của nhà văn Murakami.

- Kết hợp với các thao tác: *phân tích, miêu tả, thống kê, phân loại…*

5. Ý nghĩa của đề tài

Đề tài luận văn ***Nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami Haruki*** của chúng tôi là hướng nghiên cứu mới, phù hợp với thực tiễn nghiên cứu văn học Nhật Bản ở nước ta hiện nay. Qua việc tìm hiểu những nét đặc sắc trong *nghệ thuật kể chuyện*, đề tài sẽ góp phần lí giải, làm sáng tỏ một số đặc điểm nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami Haruki và của văn học đương đại Nhật Bản.

Trong tình hình nghiên cứu và giảng dạy văn học Nhật Bản ở Việt Nam hiện nay, chúng tôi hy vọng luận văn sẽ là một trong những tài liệu tham khảo cho sinh

viên thuộc khối, ngành Khoa học Xã hội và Nhân văn trong các trường Đại học và Cao đẳng ở nước ta.

6. Bố cục luận văn

Ngoài phần mở đầu, kết luận và thư mục tham khảo, luận văn gồm ba chương chính, với nội dung của từng chương như sau:

Chương 1: Murakami Haruki và dòng chảy tự sự Nhật Bản

Giới thiệu khái quát về cuộc đời, sự nghiệp của nhà văn Murakami Haruki từ lúc còn là một cậu bé say mê những tác phẩm âm nhạc và văn học phương Tây, đến khi trở thành nhà văn nổi tiếng nhất Nhật Bản như hiện nay. Đồng thời, chương này còn dành một phần để đánh giá về vai trò, vị trí của Murakami trong dòng chảy văn xuôi tự sự của văn học Nhật Bản. Trong khả năng có thể, chúng tôi tiến hành khái lược quá trình hình thành, phát triển và những đặc điểm cơ bản của truyền thống tự sự Nhật Bản, từ đó giới thiệu bước đột phá của Murakami - "nhánh sông" đã tách khỏi "dòng sông lớn" như thế nào.

Chương 2: Nhân vật và cốt truyện trong tiểu thuyết Murakami Haruki

Phần thứ nhất của chương này, chúng tôi tiến hành phân loại và chỉ ra các kiểu nhân vật được Murakami chú trọng xây dựng trong tiểu thuyết. Khi xây dựng thế giới nhân vật ấy, Murakami đã có sự kế thừa và phát triển từ văn học truyền thống Nhật Bản ra sao, những nét độc đáo, mới mẻ nào trong hệ thống nhân vật tiểu thuyết của Murakami cũng sẽ được chúng tôi phân tích, lí giải cụ thể.

Phần thứ hai, chúng tôi khảo sát các loại kết cấu cốt truyện được nhà văn sử dụng, và phân tích tác dụng của chúng trong việc tạo ra hiệu quả trần thuật. Trên cơ sở ấy, chúng tôi cố gắng chỉ ra những "nguồn" mà Murakami đã ảnh hưởng, kế thừa đặc điểm cốt truyện (tiểu thuyết truyền thống Nhật Bản, tiểu thuyết phương Tây…) và những sáng tạo, mang dấu ấn riêng của nhà văn khi xây dựng cốt truyện tiểu thuyết. Từ đó, khẳng định sự đóng góp của Murakami trên phương diện "làm mới" cốt truyện tiểu thuyết – yếu tố làm nên thành công của nghệ thuật tự sự Murakami Haruki.

Chương 3: *Người kể chuyện* trong tiểu thuyết Murakami Haruki

Chương 3 tập trung khảo sát đặc điểm tự sự tiểu thuyết Murakami qua hình tượng *người kể chuyện*. Trên cơ sở vận dụng lí thuyết tự sự học hiện đại, chúng tôi sẽ tìm hiểu hình tượng *người kể chuyện* ở các phương diện: (1) *Ngôi kể và điểm nhìn trần thuật*; (2) *Giọng điệu người kể chuyện*. Ở phần này, chúng tôi sẽ làm sáng tỏ những những nét riêng độc đáo, sự lôi cuốn, hấp dẫn trong lối kể chuyện của Murakami. Từ đó khẳng định những đóng góp của nhà văn trong việc làm thay đổi diện mạo của tự sự đương đại Nhật Bản với tư cách là "người kể chuyện bậc thầy".

Chương 1
MURAKAMI HARUKI VÀ DÒNG CHẢY TỰ SỰ NHẬT BẢN

1.1. Murakami Haruki - cuộc đời và văn nghiệp

1.1.1. Từ một cậu bé say mê văn hóa phương Tây

Murakami Haruki sinh ngày 12 tháng 1 năm 1949 tại Kyoto, nhưng lớn lên tại thành phố Ashiya ở tỉnh Hyogo, là con một trong gia đình trí thức ở Nhật Bản. Ông nội Murakami là một nhà sư, còn ông ngoại là thương gia ở Osaka. Bố mẹ ông đều là giáo viên môn Văn học Nhật Bản. Từ nhỏ, Murakami đã sớm có những biểu hiện của một "đứa con ngỗ nghịch". Sinh ra trong gia đình có truyền thống văn chương nhưng Murakami không mặn mà với những tác phẩm văn học cổ điển Nhật Bản, ông từng bộc bạch: *"Trong những năm trưởng thành, không một lần nào tôi thấy xúc động sâu xa vì một cuốn tiểu thuyết Nhật Bản."* [129] Cậu bé Haruki ngày ấy đã tìm đến văn hóa phương Tây như sự cứu cánh cho tuổi thơ tẻ nhạt. Haruki rất say mê những tác phẩm văn học và âm nhạc Âu - Mĩ. Hai món ăn tinh thần ấy đã nuôi dưỡng tâm hồn, hun đúc cho một tài năng lớn của văn học Nhật Bản và thế giới: *"Ở tuổi lên 10 hay 12, tôi đã chìm ngập trong nền văn hóa phương Tây – không chỉ có Jazz mà còn cả Elvis và Vonnegut."* [129] Chính những tiết tấu, nhịp điệu của Jazz – loại nhạc mà Murakami từng nghe tới 10 tiếng mỗi ngày, đã ảnh hưởng không ít đến lối viết đầy ngẫu hứng của Murakami sau này: *"Tôi không có thầy giáo trong nghề văn. Thứ duy nhất tôi biết là âm nhạc: sự ứng biến và những nhịp điệu, tiết tấu hài hòa của âm thanh."* [129] Một niềm đam mê khác của cậu bé Haruki, đó là việc tìm tòi đọc những tác phẩm văn học Âu – Mĩ. Khi còn là học sinh trung học tại Kobe, ông đã đọc nguyên tác tiểu thuyết của Scott Fitzgerald, Kurt Vonnegut, Raymond Chandler, Richard Brautigan... Tuy nhiên, không phải vì thế mà Murakami hoàn toàn không biết gì về văn học Nhật Bản. Ông vẫn đọc những sáng tác của các nhà văn trong nước, cho đến năm 16 tuổi mới dừng hẳn và quyết định chỉ đọc các tên tuổi lớn như: Kafka, Stendhal, Balzac, Tolstoi, Dostoievsky…

Murakami tìm đến văn hóa phương Tây như một sự phản kháng lại những lề lối áp đặt của văn hóa truyền thống mà chính cha ông là hiện thân rõ nhất: *"Bởi cha tôi là một giáo viên văn học Nhật nên tôi muốn làm thứ gì đó khác", "tôi nghĩ, việc tôi tìm đến những loại hình văn hóa này là một biểu hiện nổi loạn chống lại cha tôi và những tư tưởng Nhật Bản chính thống."* [129] Thế giới xa lạ, đầy hấp dẫn trong những tác phẩm này đã đưa cậu bé vào một thế giới khác, giúp Haruki phần nào thoát khỏi nỗi cô độc của tuổi thơ. Và cậu thích thú với điều đó: *"Ban đầu tôi cảm thấy như mình đang chu du sao Hỏa lần đầu tiên, nhưng dần dà, tôi cảm thấy dễ chịu."* [129]

Thời niên thiếu là quãng thời gian mà nhà văn sống trong nỗi cô đơn và một mình nuôi dưỡng đam mê. Cũng giống như hầu hết các nhân vật của mình, tuổi trẻ của Murakami không gắn liền với các hoạt động sôi nổi của phong trào học sinh, sinh viên (như tham gia biểu tình, đấu tranh chính trị…) trong những năm 60, 70 đầy "bão táp" ở nước Nhật. Ông chọn cách xa lánh thế giới, tìm về những nơi chốn riêng. Murakami thích một mình nghe nhạc, đọc sách, và dịch những cuốn sách mà ông yêu thích. Một cuộc sống khá khép kín và lặng lẽ. Ông thích sự cô đơn, nhưng đồng thời cũng nhận thức rõ đó là con dao hai lưỡi: *"đôi khi cảm giác cô lập này, như một thứ axít tràn ra khỏi lọ, có thể vô tình ăn dần ăn mòn trái tim một người và phân hủy nó."* [70, tr.32] Dường như cô đơn luôn là điều kiện lí tưởng để nuôi dưỡng những thiên tài. Trong quãng thời gian ấy, Murakami đã tự học, tự trải nghiệm mọi điều từ thực tế cuộc sống và từ sách vở. Những trải nghiệm ấy thực sự quý giá cho văn nghiệp sau này của ông. Nhà văn từng bộc bạch: *"Đôi khi bạn phải sống cuộc đời mình cho hết sức hết lòng, hết mực chân thành, sau đó bạn mới tìm thấy một cái gì đó của riêng mình để viết. Đây không phải là một lời khuyên. Đơn giản chính tôi đã trải qua như thế."* [76, tr.7]

Murakami chọn ngành nghệ thuật sân khấu tại Đại học Waseda, Tokyo. Nhưng, hầu hết các môn học ở đây, cùng với lối dạy áp đặt của giáo viên không làm cho ông hứng thú. Ông dành phần lớn thời gian đọc kịch bản phim trong thư viện trường. Tại giảng đường đại học, Murakami đã gặp được Yoko – người bạn đời của

mình. Ban đầu, ông làm việc trong một cửa hàng băng đĩa. Nhưng đến năm cuối đại học, niềm đam mê âm nhạc quá lớn đã thôi thúc Murakami, cùng với vợ, mở một quán bar nhạc Jazz có tên "Peter Cat" tại Kokubunji. Quán bar do ông trực tiếp quản lý từ năm 1974 đến 1982. Đam mê và sành âm nhạc, quán bar của ông chủ Murakami cùng với những bản nhạc mà ông yêu thích đã xuất hiện làm nền cho các tiểu thuyết nổi tiếng sau này của ông.

1.1.2. Đến một nhà văn lớn của Nhật Bản và thế giới

Murakami khởi nghiệp năm 29 tuổi với tiểu thuyết *Lắng nghe gió hát* – cuốn sách ông sáng tác trong giai đoạn còn làm việc tại quán bar của mình. Lí do khiến Murakami cầm bút khá thú vị, đó là vào ngày 1/4/1978, trong một lần đi xem bóng chày giữa đội Yakult Swallows và Hiroshima Carp tại sân vận động Jingu ở Tokyo, khi nhìn thấy một cầu thủ bóng chày người Mỹ chơi cho Yakult Swallows xoay người đánh bóng, trong đầu Murakami đột nhiên nảy ra ý tưởng rằng *"mình có thể viết một cái gì đó."* Nhà văn kể lại: *"Đó là một cảm giác rất mạnh. Tôi có thể đọc được từ trái tim mình."* [129] Định mệnh đã chọn Murakami phải trở thành nhà văn. Tối ấy, ông bắt tay vào viết *Lắng nghe gió hát*. Ngay từ tiểu thuyết đầu tay này, Murakami đã được nhận giải thưởng văn học Gunzo Shinjinsho lần thứ 22 vào năm 1979, mở màn cho sự nghiệp văn chương lẫy lừng với hàng loạt những giải thưởng lớn, uy tín trong nước và quốc tế. Tuy nhiên, cuộc đăng đàn của Murakami lại khá trầm lặng, vì sau đó, ông rất ít xuất hiện trên báo đài. Thời điểm ấy, độc giả cũng chỉ biết tới ông qua bài viết "*Nhà văn trầm lặng được giới trẻ yêu thích"* đăng trên báo Asashi vào tháng 12 năm 1980.

Sau thành công của tiểu thuyết *Lắng nghe gió hát*, Murakami quyết định đi theo nghiệp văn. Năm 1981, ông nhượng lại quán Peter Cat và chuyên tâm vào việc sáng tác. Trong khoảng thời gian này, ông xuất bản thêm cuốn tiểu thuyết thứ hai, *Pinball 1973*. Theo Murakami tự đánh giá thì hai tiểu thuyết đầu tay này là *"yếu"*. Nhà văn chỉ thật sự tìm được nguồn cảm hứng và niềm yêu thích kể chuyện với cuốn tiểu thuyết thứ ba – *Cuộc săn cừu hoang (A wild sheep chase, 1982)*. Murakami thổ lộ: đó là *"cuốn đầu tiên tôi cảm nhận một sự xúc động, một niềm vui*

khi kể câu chuyện. Khi bạn đọc một câu chuyện hay, bạn cứ ngấu nghiến đọc. Khi tôi viết một câu chuyện hay, tôi viết ngấu nghiến." [128] *Cuộc săn cừu hoang* cũng đã mang lại cho ông giải thưởng lớn thứ hai, giải Nhà văn mới Noma lần thứ tư. Cái tên Murakami Haruki dần được độc giả trong nước chú ý, giới nghiên cứu, phê bình cũng bắt đầu "để mắt" đến Murakami. Họ gọi ông là *"nhà văn mới triển vọng", "nhà tiểu thuyết thổi luồng gió mới vào văn đàn"*... Mặc dù vậy, Murakami vẫn không thích xuất hiện nhiều trên các phương tiện truyền thông, độc giả cũng chỉ biết về ông qua hình ảnh của một nhà văn khá "lập dị": thích "đào lỗ" rồi lấp lại sau vườn nhà, thích chạy bộ, yêu âm nhạc và thích nuôi mèo...

Thời kì thứ hai trong sự nghiệp của Murakami được tính từ năm 1985, lúc ông nhận giải thưởng danh giá của văn học Nhật – giải Tanizaki Junichiro cho tiểu thuyết *Xứ sở kì diệu tàn bạo và chốn tận cùng thế giới (Hard-boiled Wonderland and the End of the World).* Đây là thời điểm bắt đầu cho sự bùng nổ của "quả bom" Murakami. Ông xuất hiện nhiều hơn trên mặt báo với tư cách là một nhà văn thế hệ hậu chiến. Nhanh chóng khẳng định tài năng, hai năm sau đó, Murakami xuất bản tiểu thuyết nổi tiếng *Rừng Nauy (The Norwegian wood, 1987)*. Cuốn sách viết về nỗi cô đơn, sự trống rỗng, phản ánh chân thực cuộc sống của thế hệ thanh niên Nhật Bản vào những thập niên 60, 70 của thế kỉ XX. Lập tức, nó trở thành hiện tượng best seller tại Nhật Bản rồi nhanh chóng lan ra các nước khu vực Châu Á, và được đánh giá là *"cuốn sách thanh xuân bất tận, bầu bạn với hết thế hệ này đến thế hệ khác"*. Murakami trở thành tiểu thuyết gia nổi tiếng chỉ sau một đêm. Chính nhà văn cũng bất ngờ vì điều này. Giới trẻ châu Á say mê đọc tiểu thuyết của ông và coi ông là thần tượng. Ở Nhật, cứ 10 người thì có 1 người đọc *Rừng Nauy*. Murakami Haruki trở thành một "hiện tượng" trên chính quê hương mình. Kể từ sau *Rừng Nauy*, tiểu thuyết nào của ông ra đời cũng trở thành best seller như thế.

Điều ngạc nhiên là giữa lúc sự nghiệp đang tiến triển, Murakami đã bỏ lại tất cả. Ông rời Nhật Bản, sang các nước Âu Mĩ sống và sáng tác. Murakami được mời giảng dạy tại Đại học Princeton ở Princeton, New Jersey và Đại học Tufts ở Medford, Massachusetts. Ở Mĩ, ông viết hai tiểu thuyết khác: *Nhảy, nhảy, nhảy*

(Dance, dance, dance) và *Phía nam biên giới, phía tây mặt trời (South of the Border, West of the Sun)*. *Phía nam biên giới, phía tây mặt trời* là cuốn tiểu thuyết Murakami thích nhất, có lẽ vì nó mang nhiều yếu tố tự thuật của cuộc đời ông.

Nhiều người cho rằng lí do Murakami rời bỏ Nhật Bản đến Mĩ vì ông không tìm thấy "chỗ đứng" của mình, là do các nhà phê bình thủ cựu trong nước không đứng về phía ông, phê phán gay gắt tác phẩm ông. Nhưng thực chất là vì Murakami không muốn bị báo giới quấy rầy, và ông muốn tìm một môi trường tự do, yên tĩnh để chuyên tâm sáng tác. Cũng như mọi nhà văn "tha hương" khác, trong thời gian sống và làm việc ở Mĩ từ năm 1991 đến 1995, Murakami luôn mang tâm trạng "lưỡng phân" của một "kẻ lạc loài" – một tâm trạng chất chứa nhiều mâu thuẫn: *"Khi còn viết sách ở Nhật, tôi chỉ muốn trốn chạy. Nhưng khi đã rời bỏ đất nước, tôi lại tự hỏi: Tôi là ai? Tôi làm gì trong vai trò là một nhà văn? Tôi viết bằng tiếng Nhật, có nghĩa tôi là nhà văn Nhật, vậy quốc tịch của tôi ở đâu? Khi ở Mĩ, những câu hỏi như thế thường xuyên xuất hiện trong đầu tôi."* [129] Để rồi cuối cùng, ông đã hướng về Nhật Bản, nguồn cội gốc rễ của mình.

Biên niên ký chim vặn dây cót (The wind-up bird chronicle, 1994) được viết tại Mĩ, là tiểu thuyết hợp nhất khuynh hướng hiện thực với tưởng tượng, chứa đựng yếu tố bạo lực. Tác phẩm gây được chú ý bởi đề tài nhạy cảm tội ác chiến tranh ở Mãn Châu của người Nhật. Murakami sợ rằng người Nhật sẽ quên mất sự tàn bạo của chiến tranh. Khi được hỏi về thái độ đầy "mâu thuẫn" của mình với quê hương, nhà văn tâm sự: *"Trước đây, tôi muốn làm nhà văn thoát li Nhật Bản. Nhưng tôi là một nhà văn Nhật. Đây là đất nước tôi và là gốc rễ của tôi. Tôi không thể trốn chạy khỏi đất nước của mình."* [129]. Murakami đoạt giải thưởng Yomiuri cho *Biên niên ký chim vặn dây cót*, người trao giải cho ông lại là người từng phê bình ông gay gắt nhất, nhà văn Kenzaburo Oe. Cuốn tiểu thuyết viết về chiến tranh này đã mang lại cho Murakami danh hiệu: *"Người khổng lồ của văn học hậu chiến"* Nhật Bản.

Những rúng động trong thảm họa kép từ vụ động đất ở Kobe và vụ tấn công bằng hơi độc của tổ chức Aum Shinrikyo khiến Murakami quyết định trở về Nhật. Năm 1997, ông xuất bản *Ngầm* (*Underground*) – cuốn sách đầu tiên được viết bằng thể loại "phi tiểu thuyết". *Ngầm* tập hợp những cuộc phỏng vấn của Murakami với các nạn nhân trong vụ tấn công bằng khí sarin ở hệ thống tàu điện ngầm Tokyo. Dù thủ phạm và sự kiện đằng sau vụ tấn công không phải là chủ đề chính của cuốn sách, nhưng bức tranh hiện thực xã hội sống động này đã hé lộ những bất an ngấm ngầm trong thể chế chính trị tưởng như rất "ổn định" của Nhật Bản. Theo Murakami thì: *"cặp tai họa song sinh này sẽ còn nằm lưu cữu ở trong tâm linh chúng ta như hai tấm bia mộ trong đời sống của chúng ta với tư cách là một dân tộc."* [64, tr.369] Ở một phương diện nào đó, chủ đích của Murakami khi viết *Ngầm* thật giống với cách Kawabata và Kenzaburo Oe "góp nhặt" những nỗi đau của đồng loại sau thảm họa hạt nhân tại Hiroshima và Nagasaki năm xưa. Murakami đã thể hiện tinh thần "đầy trách nhiệm" của một công dân đối với đất nước.

Tiếp tục sáng tác không ngừng nghỉ, năm 1999, Murakami ra mắt cuốn *Người tình Sputnik* – tiểu thuyết cảm động sâu sắc và duy nhất cho đến nay viết về đề tài đồng tính của ông. Độc giả cảm phục tài năng của Murakami trong việc tạo ra sự bí ẩn sâu xa với đề tài nhạy cảm và không dễ viết này. Năm 2002, Murakami tiếp tục làm nức lòng người hâm mộ khi xuất bản *Kafka bên bờ biển* – cuốn tiểu thuyết *"chứa nhiều tham vọng nhất và cũng giàu màu sắc Nhật Bản nhất"* của ông. Một tài năng đa dạng, một trí tưởng tượng phong phú và nghệ thuật kể chuyện bậc thầy, *Kafka bên bờ biển* là câu trả lời của Murakami đối với những định kiến coi ông là nhà văn "ít có màu sắc Nhật Bản" và "xa rời truyền thống". Năm 2006, Murakami trở thành nhân vật thứ sáu nhận giải thưởng danh giá *Franz Kafka* của Cộng hòa Séc cho tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*. Ông nói: *"Theo một cách nào đó, đọc những tác phẩm của Franz Kafka là một sự khởi đầu cho nghiệp văn của tôi."* [129] Với thành công của cuốn sách, Murakami được coi là ứng cử viên sáng giá của giải Nobel. Năm 2004, tại Nhật, Murakami tiếp tục xuất bản tiểu thuyết ngắn *Sau nửa đêm (After Dark)*, lấy bối cảnh là thành phố Tokyo về đêm. Nhân vật của *Sau nửa*

đêm là con người của thế kỉ XXI với những góc khuất sâu kín, đầy bí ẩn. Bằng bút pháp siêu thực và huyền ảo, Murakami đã tạo ra một không khí bất an và những ám ảnh mơ hồ của thế giới đêm, gợi nhớ tới một Akutagawa Ryunosuke – nhà văn của những nỗi bất an mơ hồ, người đã kết thúc cuộc đời bằng tự sát.

Tháng 9 năm 2007, Murakami Haruki nhận bằng tiến sĩ danh dự của Đại học Liège.

Lao động cần mẫn và say mê sáng tạo, ngòi bút Murakami thật dồi dào sinh lực. Năm 2009, ông xuất bản tiểu thuyết dài hơi nhất từ trước đến nay, cuốn *1Q84*. Trong tác phẩm gồm ba tập này, nhà văn tiếp tục khai thác mảng đề tài tình dục và bạo lực. Theo ông, đây là hai con đường dẫn vào thế giới tinh thần sâu kín của con người. Với *1Q84*, Murakami cũng thực hiện mong muốn khám phá thế giới nội tâm của người phụ nữ. *1Q84* đã được bán hết ngay trong ngày đầu ra mắt tại Nhật.

Murakami Haruki luôn được độc giả đón nhận nhiệt thành. Tính từ khi *Rừng Nauy* xuất bản cho đến nay, hàng triệu bản sách của ông đã được lưu hành trên năm mươi quốc gia. Murakami trở thành "hiện tượng" của văn hóa đương đại. Tiểu thuyết Murakami được ví như "chất gây nghiện" đối với độc giả. Cùng với những tên tuổi nổi tiếng thế giới như J.K.Rowlling, Dan Brown,… Murakami thực sự đã trở thành nhà văn quốc tế và là một trong những tiểu thuyết gia tài năng của thế giới hiện nay.

Không chỉ xuất sắc ở thể loại tiểu thuyết, Murakami còn là cây bút viết truyện ngắn tài ba. Nhiều truyện ngắn của ông viết trong khoảng năm 1983 đến 1990 được tuyển dịch trong cuốn *Con voi biến mất* (*The Elephant Vanishes*). Cuối năm 2005, Murakami xuất bản tập truyện ngắn có tựa đề *Tokyo Kỳ Đàm Tập* (*Tokyo Kitanshu)*. Tiếp theo, một tập truyện ngắn khác bằng tiếng Anh có tên *Cây liễu mù, người đàn bà ngủ* (*Blind Willow, Sleeping Woman*), được xuất bản vào tháng 8 năm 2006. Tập truyện này bao gồm những tác phẩm sáng tác từ thập niên 1980 và một số truyện ngắn gần đây nhất của ông. Truyện ngắn Murakami đã được dịch và giới thiệu khá

nhiều ở Việt Nam với những đầu sách như: *Ngày đẹp trời để xem Kanguru, Bóng ma ở Lexington, Đom đóm, Người Tivi, Sau cơn động đất*… Mang màu sắc hậu hiện đại, truyện ngắn của Murakami có lối viết nhẹ nhàng, hóm hỉnh nhưng sâu sắc về tư tưởng và độc đáo về giá trị nghệ thuật. Nhiều truyện đã được ông phát triển thành tiểu thuyết. Murakami cũng đã nhận được không ít giải thưởng ở lĩnh vực này.

Không chỉ là nhà văn nổi tiếng, Murakami còn là một dịch giả tài năng. Hàng loạt tác phẩm văn học Mĩ được ông chuyển ngữ thành công sang tiếng Nhật, được người đọc yêu thích như: *Bắt trẻ đồng xanh* của J.D. Salinger, *Gatsby vĩ đại* của F. Scott Fitzgerald, *Lời từ biệt dài lâu* của Raymond Chandler và *Bữa sáng ở Tiffany* của Truman Capote…. Lí do để ông chọn dịch những tác phẩm này rất đơn giản: *"đó là những tiểu thuyết quan trọng mà tôi rất muốn dịch"*. Những kiệt tác trên được Murakami yêu thích từ thời Trung học. Đến nay, Murakami đã dịch và giới thiệu cho công chúng Nhật Bản hơn 40 tác phẩm. Đây quả là con số đáng nể của một dịch giả. Công việc dịch thuật có tầm ảnh hưởng quan trọng đối với phong cách ngôn ngữ của nhà văn. Khi nói và viết, Murakami sử dụng cách nói ngắn gọn, chính xác của ngôn ngữ thường ngày. Ông tránh lối diễn đạt uyển chuyển, sử dụng nhiều kính ngữ của người Nhật. Với tư cách là dịch giả, theo Murakami điều quan trọng là phải giữ được tiết tấu, giọng điệu của nhà văn, và người dịch phải thật sự *"tôn trọng văn bản, cái tôi phải lùi xuống hàng thứ yếu."*

Murakami được xếp vào hàng các tác gia lớn của văn học đương đại. Thế nhưng, để có được vinh hạnh này, ông đã trải qua không ít "điều tiếng", mà chủ yếu là từ phía các nhà phê bình văn học trong nước. Trong khoảng 15 năm đầu của sự nghiệp cầm bút, Murakami không tìm được chỗ đứng ở Nhật Bản. Trong khi Murakami Haruki là cái tên nổi tiếng khắp châu Âu, đặc biệt là ở Mĩ, thì giới phê bình thủ cựu và các nhà văn gạo cội Nhật Bản ra sức bài xích, phê phán ông. Nhà văn Nhật, Miyosi Masao cho rằng: *"chỉ những kẻ điên mới có thể say sưa ghiền"* những tác phẩm của Murakami. Nhà phê bình Kozin Karatani gọi Murakami là *"một nhân cách hãn hữu", "một kẻ bịp bợm"*. Tỏ thái độ cực đoan nhất là

Kenzaburo Oe, nhà văn lão thành Nhật Bản, giải Nobel văn học năm 1994. Trong bài viết "*Tiếng hát than thở của nhà văn*", ông phê phán tác phẩm Murakami không hướng vào giới trí thức, không phác hoạ được mô hình hiện tại và tương lai của Nhật Bản. Hai năm sau, trong một bài viết khác, Oe mở đầu bằng một câu hỏi tu từ: *"Liệu nền văn chương Nhật Bản có ruỗng nát?"*. Ông còn cho rằng nền văn học thuần túy Nhật Bản đang thoái trào trước sức tấn công của dòng văn chương đại chúng, và coi tác phẩm của Murakami thuộc dòng văn chương "không thanh cao". Năm 1990, Oe phát biểu trong Hội nghị Quốc tế tại San Fransico: *"Murakami, một nhà văn tuổi 40, và vì thế thuộc thế hệ đi trước Yoshimoto, chúng ta thấy tác phẩm của ông thể hiện rõ những thói quen văn hóa hiện đại phô trương quá đáng. Murakami cũng là một bạn đọc chu đáo, hệt như một người dịch đã diễn tả chủ nghĩa tối giản theo một ngòi bút miêu tả Nhật Bản gợi cảm vậy."* [122] Giới phê bình thủ cựu Nhật Bản đã miệt thị Murakami là kẻ "phản bội" lại truyền thống, "kẻ nghiền bơ", "kẻ lai căng", hay "đứa con ngỗ ngược"…

Giữ thái độ điềm tĩnh trước tất cả những lời khen chê, Murakami bộc lộ chính kiến về thực tế đã tồn tại từ rất lâu của nền văn học Nhật Bản: *"Trong thế giới văn chương Nhật Bản, thấy rõ hệ thống tầng bậc, trong đó cần phải trải qua con đường từ thấp đến cao. Và nếu như bạn đang đứng ở đỉnh cao, thì bạn có quyền đánh giá những nhà văn khác. Bạn sẽ đọc những tác phẩm khác nhau và sẽ trao những giải thưởng khác nhau. Tuy nhiên, ở tầng trên cao, thậm chí người ta còn hồ nghi những nhà văn trẻ ở tầng dưới đang làm gì… Khi tôi viết những tác phẩm đầu tay của mình, cấp trên đã tuyên bố rằng nền văn học Nhật Bản đang ruỗng nát, đang suy đồi. Đây không phải là suy đồi, đây là cái gì đó mới. Nhiều người không thích những chuyển biến. Các nhà văn thế hệ trưởng lão sống trong thế giới khép kín. Họ không có chút khái niệm nào về những gì đang diễn ra chung quanh."* [129] Và ông kiên định quan điểm với tư cách một nhà văn: *"Tôi muốn thay đổi nền văn học Nhật Bản từ bên trong chứ không phải bằng hình thức bên ngoài."* [129] Đổi mới nền văn học, làm cho văn học Nhật Bản hội nhập với thế giới trong xu thế toàn cầu hóa văn học, đó là mong muốn của Murakami và các nhà văn thế hệ Heise (1986 –

2006). Murakami đã giới thiệu những đứa con tinh thần của mình với "thị trường" châu Âu rộng lớn và nhiều thử thách. Giới phê bình, nghiên cứu ở đây đánh giá rất cao:*"Murakami là một trong rất ít các tác giả được đánh giá là có tầm cỡ thế giới."* [129] Được công nhận nhà văn quốc tế, được độc giả yêu thích với hàng loạt tiểu thuyết xuất sắc, tác phẩm Murakami luôn tạo ra một luồng sóng mạnh mẽ ở bất kì nước nào mà nó đi qua. Tên Murakami đã trở thành "hiện tượng văn hóa" toàn cầu": Murakami là nhà văn Nhật được yêu thích nhất ở Hàn Quốc, Italia, Pháp,...; là hiện tượng văn hóa ở Thổ Nhĩ Kì; người Nga rất kính trọng và say mê đọc tiểu thuyết Murakami; độc giả Trung Quốc, bất chấp những bất đồng về chính trị giữa hai nước, đón nhận Murakami một cách nồng nhiệt. Tên của Murakami còn được đặt cho một loại coktail nổi tiếng.

Với danh hiệu "đại sứ toàn cầu", Murakami đã hoàn thành trọng trách nối kết các nền văn hóa khác nhau, xóa nhòa ranh giới giữa văn chương các châu lục, điều mà không phải nhà văn Nhật nào cũng làm được.

Lịch sử văn học Nhật Bản đã chính thức công nhận Murakami là nhà văn "trung tâm của văn học đương đại", là cột mốc đánh dấu sự chuyển biến của nền văn học dân tộc với hai giai đoạn: ***trước*** và ***sau Murakami***. Các nhà văn thế hệ sau coi Murakami là thần tượng và học theo lối viết của ông. Văn chương đương đại Nhật Bản coi ông là *"người kể chuyện bậc thầy"*. Nghệ thuật tự sự độc đáo và việc Murakami đã làm thay đổi diện mạo văn xuôi tự sự Nhật Bản như thế nào? Vấn đề này sẽ được chúng tôi tiếp tục lí giải ở những phần tiếp theo.

1.2. Khái lược đặc điểm tự sự Nhật Bản

Nếu lịch sử văn học hiện đại Nhật Bản đã vinh danh Murakami Haruki là cột mốc đánh dấu sự chuyển biến của nền văn học dân tộc với hai giai đoạn: *trước* và *sau Murakami* thì đặc điểm của văn xuôi tự sự Nhật Bản cũng có thể được phân chia thành hai giai đoạn chính: *tự sự Nhật Bản trước* và *sau Murakami*.

1.2.1. Giai đoạn trước Murakami (từ khởi thủy đến 1989)

❖ **Thời Cổ đại**

Cũng như hầu hết các nền văn học khác, văn học Nhật Bản khởi thủy từ văn học dân gian. Khi chưa có chữ viết, người Nhật đã sở hữu một kho tàng những bài ca, thần thoại, truyền thuyết… độc đáo của mình. Đến khi xuất hiện chữ kana, nền văn học viết ra đời với văn học Heian (thế kỉ IX – XII), thì bộ phận văn học dân gian vẫn song song tồn tại.

Văn học Heian là nền văn học của giới quý tộc cung đình. Dần dần, nó đã tách khỏi bộ phận văn học dân gian và có đời sống độc lập riêng. Nguồn gốc của văn chương Heian chính là những *truyền thuyết, truyện kể* trong môi trường bộ tộc ở Nhật Bản, được ghi lại chủ yếu trong hai tập: *Kojiki* (Cổ kí sự) và *Nihon Shoki* (Nhật Bản kỉ). Văn chương Heian không chỉ được xây dựng trên chất liệu là những truyền thuyết, huyền thoại dân gian thời kì trước, mà còn lấy chất liệu từ những truyện về Phật giáo được du nhập từ Trung Quốc lúc bấy giờ: *"Các truyền thuyết thường có nội dung anh hùng còn các truyện cổ tích lại được xây dựng trên đề tài thế sự nào đó. Cùng với những mạch nguồn này, văn xuôi tự sự còn có những truyện thần kì Phật giáo và cả Đạo giáo đã thâm nhập vào Nhật Bản cùng với các hiện tượng khác nhau của văn hóa Trung Quốc. Từ hai nguồn mạch này đã ra đời một dòng văn học có thể được gọi là dòng truyện kể có cốt truyện: denki – monogatari."* [40, tr.9] Văn xuôi tự sự Nhật Bản thời Heian có các hình thức khác nhau, tiêu biểu nhất là thể loại *truyện kể*, hay còn gọi là *vật ngữ* (monogatari) – cách gọi chung cho mọi thể loại tự sự thời Heian: *"Monogatari (vật ngữ) là cái tên mà người Nhật dùng để gọi mọi loại văn tự sự, có thể dịch là truyện, kể cả truyện ngắn và truyện dài, truyền kì và tiểu thuyết."* [8, tr.65]

Khoảng năm 893, xuất hiện *Taketori monogatari* (*Truyện ông già đốn trúc*) – tác phẩm có thể coi là khởi nguồn cho thể loại truyện ngắn sau này. Truyện có kết cấu được xây dựng theo kiểu liên kết các câu chuyện cổ tích thành một chuỗi và "viền" quanh bằng một truyện ngắn, giống kiểu kết cấu theo lối vòng tròn. Các tiểu truyện đa phần vay mượn từ truyện kể dân gian và các truyện thần kì của Phật giáo

du nhập từ Trung Quốc. Năm 931, *Ise monogatari* (*Truyện Ise*) xuất hiện, được coi là tác phẩm khởi đầu cho thể loại *tiểu thuyết*. Nghệ thuật kể chuyện của *Ise monogatari* được đánh giá là phát triển cao hơn so với *Taketori monogatari* vì *"Taketori monogatari là hình thức sơ khai của văn xuôi tự sự - nó hầu như là một truyện kể vòng tròn, còn Ise monogatari đã đi được một nửa đoạn đường tới hình thức tiếp theo – tới truyện tiểu sử - và sau đó đến truyện giáo huấn và thế sự."* [40, tr.11]

Sự phát triển của thể loại *monogatari* đạt tới đỉnh cao khi xuất hiện kiệt tác *Genji monogatari* (*Truyện Genji*). Đó cũng là cuốn tiểu thuyết theo nghĩa hiện đại đầu tiên của tự sự Nhật Bản và thế giới. Cho đến nay, hầu hết các nhà phê bình, nghiên cứu đều khẳng định *Genji monogatari* là đỉnh cao của tự sự Nhật Bản giai đoạn Heian nói riêng và là kiệt tác của nền văn xuôi tự sự Nhật Bản nói chung. Với *Genji monogatari*, nữ sĩ Murasaki Shikibu đã chính thức khai sinh thể loại *tiểu thuyết* – theo đúng nghĩa của từ này. Nhà nghiên cứu Olga Kenyon nhận định: *"Phụ nữ chính là mẹ của tiểu thuyết. Thế mà các nhà phê bình nam giới từng dạy chúng ta rằng cha đẻ của tiểu thuyết là Defoe và Richardson. Nhưng trước họ rất lâu, chính phụ nữ đã bắt đầu phát triển thể loại tiểu thuyết. Tác phẩm đầu tiên mà chúng ta biết là Truyện Genji, do bà Murasaki viết vào thế kỉ XI ở Nhật."* [9, tr.141]

Xếp *Genji monogatari* vào hàng kiệt tác, là cuốn tiểu thuyết thuyết đầu tiên của văn xuôi tự sự Nhật Bản, giới nghiên cứu đã đưa ra những tiêu chí sau:

Thứ nhất, quan điểm sáng tác rất rõ ràng của Murasaki Shikibu. Bà phân định rạch ròi sự khác nhau giữa việc mô tả chi tiết đời sống hiện thực trong *Truyện Genji* với việc ghi chép lại những sự kiện lịch sử trong các câu chuyện truyền thuyết, huyền thoại (*Kojiki* - Cổ kí sự và *Nihon Shoki* - Nhật Bản kỉ). Trước Murasaki, chưa ai nhận ra điều này. Tác giả của *Genji* đã khẳng định vai trò của tiểu thuyết ngay từ đầu thế kỉ XI: *"Không có tiểu thuyết thì làm thế nào chúng ta biết con người sống ra sao trong quá khứ, từ thời thần linh đến ngày hôm nay? Vì sử sách, như cuốn Nhật Bản thư kỉ, chỉ cho ta nhìn một góc nhỏ hẹp của đời sống. Trong khi đó, những cuốn nhật kí và tiểu thuyết mà tôi thấy chất đầy quanh đây chắc chắn chứa*

đựng những sự việc chi li nhất về những cuộc đời riêng tư…" [8, tr.112] Nhận thức sâu sắc vai trò của việc phản ánh hiện thực chân xác và sống động của tiểu thuyết, "nhà lập thuyết" Murasaki còn cho rằng đối tượng phản ánh của tiểu thuyết không chỉ là cái tốt đẹp, mà có cả cái xấu xa, điên rồ trong đời sống. Theo Murasaki, cứu cánh của tiểu thuyết không phải là đạo đức, giáo lí mà chỉ có thể là nghệ thuật. Bà tin tưởng vào thứ nghệ thuật thật sự của đời sống ấy: *"... có thể nói rằng nghệ thuật tiểu thuyết đáng cho ta tin tưởng bởi vì, trong việc theo đuổi một cứu cánh kể trên, nó đặt cái thiện bên cái ác, hoặc hòa lẫn hiền minh với ngu dại."* [8, tr.114] Như thế, Murasaki Shikibu không chỉ là tiểu thuyết gia mà còn là một nhà lí luận văn học tài ba. Những tư tưởng của bà không chỉ đúng với thời ấy mà còn nguyên giá trị cho đến hôm nay, minh chứng cho một hiện tượng phi thường của văn học Heian.

Thứ hai, điều làm cho *Genji monogatari* trở thành tiểu thuyết không gì khác là giá trị hiện thực mà nó đã phản ánh. Đó là tấm gương phản chiếu thời đại – những con người sống trong vương triều Heian. Thông qua cuộc đời của một con người – hoàng tử Genji hào quang, sáng chói, Murasaki đã vẽ nên bức tranh hiện thực sống động của tầng lớp quý tộc cung đình: Cuộc tranh giành và những tham vọng địa vị, quyền lực trong triều chính; những mối dây tình cảm chồng chéo, phức tạp, những dục vọng và đam mê khó kiềm chế của con người … Đề tài tình yêu gắn liền với tình dục nổi bật trong tiểu thuyết. Hoàng tử Genji đã trải nghiệm vô số mối tình với những phụ nữ quý tộc lẫn thường dân. Với mối tình nào, Genji cũng là người đàn ông hào hoa, đa tình, bao dung và độ lượng. Genji là hình bóng "người tình vĩ đại" của cuộc đời. Một cách tự nhiên nhất, chàng đã trở thành biểu tượng cho tình yêu Nhật Bản. Những quãng đời trôi nổi, phù ảo của Genji là bức tranh hiện thực của xã hội và cuộc sống cung đình thời Heian. Cái hằng ngày, cái đời thường trở thành vấn đề cốt lõi trong tiểu thuyết.

Bên cạnh đề tài tình yêu, *Truyện Genji* còn rất quan tâm đến vấn đề sự tự ý thức về thân phận của người phụ nữ. Mặc dù trong cung đình Heian, người phụ nữ quý tộc có một số quyền lợi riêng mà ở những thời khác không có, nhưng trên thực tế, trong những phương diện khác, đặc biệt là đời sống tình yêu, hôn nhân, có lẽ họ

vẫn là những người chịu nhiều thiệt thòi và bất hạnh. Số phận các nhân vật nữ trong *Truyện Genji* minh chứng cho điều đó. Họ như những đóa triêu nhan sớm nở tối tàn, cuộc đời mong manh hư ảo.

Giá trị hiện thực của *Truyện Genji* còn thể hiện ở thế giới nội tâm nhân vật – hiện thực bên trong tâm hồn của con người: *"Genji là một trong các tác phẩm cổ điển hiếm hoi cố gắng phát hiện cái thế giới bên trong ấy qua những cảm thức say mê, mơ mộng, tưởng nhớ, tuyệt vọng, u buồn, xao xuyến… đặc biệt là niềm bi cảm đối với thời gian."* [8, tr.116] *Aware* – cảm thức thẩm mĩ chủ đạo của văn học Nhật Bản chi phối toàn bộ kiệt tác *Genji monogatari* và văn chương Heian.

Thứ ba, kết cấu của tiểu thuyết *Genji* có mô hình như "bức tranh cuộn" Nhật Bản. Theo các nhà nghiên cứu phương Tây, kiểu kết cấu này khá lỏng lẻo, thiếu chặt chẽ. Nhưng ở thời đại của Murasaki (thế kỉ XI), thật khó có thể đòi hỏi một sự đảo tuyến thời gian hay thay đổi trật tự kể chuyện như của nghệ thuật tự sự hiện đại. Điều quan trọng là kết cấu ấy đã giúp Murasaki thể hiện thành công phương diện đề tài, nội dung hiện thực – tiêu chí quan trọng hàng đầu của tiểu thuyết. Kết cấu ấy được triển khai xoay quanh trục sự kiện về cuộc đời của các nhân vật, góp phần phát triển chủ đề và tư tưởng của câu chuyện. Bên cạnh đó, nghệ thuật khắc họa tính cách, tâm lí nhân vật của *Truyện Genji* nổi trội hơn so với các tiểu thuyết cùng thời bấy giờ, với những cảm xúc mơ hồ, tế vi, khó nắm bắt trong tầng sâu vô thức của con người, chẳng hạn như "phức cảm Genji" – một cảm xúc phức tạp kiểu như "mặc cảm Oedipus" của người phương Tây, thứ cảm xúc mà phải tới thế kỉ XIX, nhà phân tâm học nổi tiếng Sigmund Freud mới gọi được tên. Có thể nói, Murasaki đã chạm tới ngưỡng của sự mong manh, tinh tế nhất của tâm hồn con người. Về mặt ngôn ngữ, *Truyện Genji* được viết bằng chữ kana – ngôn Nhật thuần túy và tác phẩm đã trở thành kiểu mẫu của ngôn ngữ Nhật Bản hoàn thiện trong thời kì cổ điển. Dưới ngòi bút thiên tài của Murasaki, chữ kana đã trở thành phương tiện hữu hiệu tuyệt vời để truyền đạt tất cả các trạng thái tình cảm của con người: *"Ngôn ngữ Nhật Bản trong Genji chắc chắn có thể đứng ngang hàng với các ngôn ngữ văn học phát triển của thế giới."* [40, tr.181] Không chỉ thể hiện ý thức dân tộc sâu sắc khi

sử dụng chữ kana để sáng tạo tiểu thuyết, Murasaki còn có tham vọng phát triển ngôn ngữ dân tộc sâu rộng ở mọi lĩnh vực văn học nghệ thuật nói chung. Nhưng đáng tiếc, sau đó, chữ kana của người Nhật đã không đứng vững trước sự xâm lấn của chữ Hán.

Như vậy, văn xuôi tự sự Nhật Bản thời cổ đại đã ghi nhận *Truyện Genji* là tác phẩm mẫu mực của thể loại tiểu thuyết: *"Genji là kiểu mẫu sáng chói và thuần túy nhất của tiểu thuyết hiện thực nghệ thuật đích thực."* [40, tr.178]

Ngoài *monogatari*, thời kì Heian còn có hai hình thức tự sự khác là *tùy bút* và *nhật kí*. ***Tùy bút*** (zuihitsu) được đánh dấu bằng kiệt tác *Sách gối đầu giường (Chẩm thảo tử)* của Sei Sonagon. Còn ***nhật kí*** (nikki) là thể tài được viết khá nhiều và hầu hết đều do phụ nữ viết như: *Phù du nhật kí, Nhật kí Murasaki, Nhật kí Izumi, Nhật kí Sarashima…* Theo các nhà nghiên cứu, hai hình thức tự sự *nhật kí* và *tùy bút* là khởi đầu cho ***"tiểu thuyết tự thuật"*** – loại tiểu thuyết chủ lưu của văn học hiện đại Nhật Bản sau này.

Nửa sau thế kỉ XI, văn học Heian dần suy yếu, kéo theo sự sa sút của văn xuôi tự sự. Nguyên nhân là vì chiến tranh loạn lạc, giới võ sĩ đã thay thế giới quý tộc cung đình điều hành thể chế chính trị xã hội. Họ trở thành những người sáng tạo mới. Quan điểm nghệ thuật của họ thay đổi, vì vậy chất liệu sáng tác của văn học cũng đổi khác. Chất liệu đời sống và sinh hoạt được thay thế bằng chất liệu lịch sử; yếu tố ảo huyền, kì lạ thay cho yếu tố chân thực. Đó chính là những nguyên nhân cơ bản dẫn đến sự biến đổi sâu sắc của văn xuôi tự sự Nhật Bản từ thời kì Cổ đại sang Trung đại.

Với những khái lược được trình bày trên đây, chúng tôi nhận thấy: đặc điểm nổi bật của văn xuôi tự sự thời kì Cổ đại là ***yếu tố tự sự và trữ tình pha trộn, kết hợp*** trong nhau. Trong văn xuôi (tiểu thuyết, tùy bút, tùy bút) dung chứa nhiều yếu tố thơ ca (nên gọi là *Ca vật ngữ*). Văn học Heian là thời kì quan trọng nhất vì nó đã khai sinh gần như đầy đủ các thể loại quan trọng của văn xuôi tự sự Nhật Bản.

❖ **Thời Trung đại**

Vương triều Heian chính thức kết thúc năm 1192, khép lại một thời đại huy hoàng trong lịch sử văn học Nhật Bản. Văn học chuyển sang giai đoạn mới – thời kì chiến tranh: Kamakura và Muromachi. Suốt bốn thế kỉ (từ XII tới XVI), văn học bị bao phủ trong khói lửa và bóng tối: *"Văn chương thời Kamakura và Muromachi mang lấy cái bóng tối bi đát trong từng trang tùy bút, trong lời ca ngâm của nghệ sĩ mù hát rong và trên sân khấu u huyền của kịch Noh."* [8, trang 143]

Cuộc chiến tranh giữa hai dòng họ vĩ đại Minamoto và Taira đã trở thành đề tài chính của thể loại *gunki* (*chiến kí:* ghi chép về chiến tranh) của tự sự Nhật Bản giai đoạn này. Theo nhà nghiên cứu N.Konrat: *"lĩnh vực này không giới hạn ở hình thức truyện kể. Từ đây đã sinh ra loại văn học của thời đại mà hình thức chính của nó là trường ca sử thi. Đó là những câu chuyện chiến tranh được ghi chép, kể lại, sau đó được kết nối lại thành những bản sử thi hoàn chỉnh."* [40, tr.207]

Các tăng sĩ (người phục vụ tầng lớp võ sĩ đạo) đã ghi lại những bản trường ca này. Samurai là tầng lớp gần gũi với tầng lớp bình dân trong xã hội – những người mà giới quý tộc Heian thường khinh bỉ và quay lưng lại, vì vậy mà nền văn học giai đoạn này này phần nào gắn bó với văn học dân gian hơn văn học nữ lưu Heian. Điều này được thể hiện qua hình thức truyền miệng những bản anh hùng ca thời chiến. Những nghệ nhân mù hát rong là những người đi khắp nơi để kể những câu chuyện về các anh hùng và các dòng họ cho nhân dân nghe. Họ được gọi là những "biva – boji".

Các tác phẩm tiêu biểu của thể loại *chiến kí* thời kì này có thể kể đến như: *Heike monogatari* và *Gempei seitsuiki*. Về hình thức, đây vẫn là thể loại *truyện kể* (monogatari) của giai đoạn trước. Nhưng nội dung có sự thay đổi: chất liệu hiện thực là những sự kiện lịch sử pha màu sắc huyền thoại. Tiêu chí phản ánh chân thực đời sống văn học thời Heian xa dần. Tính chất sử thi thể hiện rõ trong truyện kể anh hùng ca.

Do đặc thù về tôn giáo (Phật giáo chiếm vị trí chủ đạo) nên tiểu thuyết không chỉ mang màu sắc chiến tranh mà còn thấm đẫm không khí kinh phật. *Heike*

monogatari mở ra với hình ảnh tiếng chuông chùa cầu nguyện ngân vang: *"Tiếng chuông ở Gion ngân nga nói về sự phù phiếm của những hoạt động con người. Màu sắc những bông hoa ở làng Sgoka biểu hiện một chân lí: mọi sự sống sẽ đi tới cái chết. Sự vinh quang chẳng vững bền giống như một giấc mộng đêm xuân. Sự hùng mạnh cuối cùng sẽ mất. Giống như một hạt bụi trước gió bấc."* [40, tr.214] Câu chuyện thực chất là một bản bi ca của triều đại Taira. Vì kết cục, tất cả đều thành tro bụi, đều kết thúc trong sự hủy diệt, điêu tàn. Ở đây, ta thấy không khí phần nào mang dáng dấp như trong sử thi *Mahabharata* của Ấn Độ: các anh hùng chiến trận của *Mahabharata* vừa chiến đấu vừa cầu nguyện, xám hối. Giữa lúc đang thực hiện hành động tội ác thì trong bản thân họ cũng đã thấy được kết cục đau thương trước mắt và sự vô nghĩa của chiến tranh.

Sự kiện lịch sử thứ hai làm nền cho một tác phẩm sử thi anh hùng nổi tiếng khác trong thời kì này là cuộc chiến tranh Nam Bắc Triều (1318 – 1367) giữa hai dòng họ Hojo và Kemnu, là đề tài của truyện kể *Taiheiki (Đại bình trị truyện). Teiheiki monogatari* có nhiều điểm khác so với *Heike monogatari*. Khác biệt đáng lưu ý nhất là sự kết hợp thống nhất giữa truyền thuyết, yếu tố hoang đường và các sự kiện lịch sử có thật. Có thể coi đây là bước tiến của tự sự giai đoạn thế kỉ XIV. *Taiheiki* mang dấu vết của loại anh hùng ca phiêu lưu mạo hiểm. Hình thức truyện kể này sẽ phát triển vào thời kì sau (khoảng giữa thế kỉ XV) ở hai truyện tiêu biểu là: *Soga momogatari* và *Gikeiki monogatari.*

Giai đoạn này xuất hiện cảm thức "*yugen"* (u huyền) – khái niệm được đưa vào hệ thống mĩ học Nhật Bản vào thế kỉ XIII bởi nhà thơ Phujivara Sadaie, và đến cuối thế kỉ XIV, nó lại xuất hiện trong các tác phẩm anh hùng ca. Tư tưởng về sự huyền bí (yugen) chính là linh hồn của văn học Nhật Bản thời Kamakura và Muromachi. Nó chi phối trong hầu hết các lĩnh vực nghệ thuật: trà đạo, thư pháp, vườn cảnh,… đặc biệt là kịch Noh – loại hình sân khấu đặc trưng của Nhật Bản.

Như vậy, văn học Kamakura và Muromachi không còn mang tính chất văn học nữ lưu, mà là văn học của tu sĩ và võ sĩ (nam tính). Tự sự thời kì này nổi bật với thể *chiến kí* (gunki), đề tài chủ yếu là viết về chiến tranh, mang âm hưởng anh hùng ca,

sử thi. Tuy không có nhiều thành tựu nổi bật như thời Heian, nhưng văn xuôi Trung đại đã phản ánh được bầu không khí sục sôi của thời kì nội chiến. Nó là một phần không thể thiếu làm nên màu sắc tương phản độc đáo trong nền tảng văn hóa, văn học Nhật Bản: nữ tính và nam tính; nhu và cương…

❖ **Thời Cận đại**

Văn học Cận đại Nhật Bản có hiện tượng "thay ngôi đổi chủ" với sự ra đời của dòng *văn học thị dân*. Lúc này, khi kinh tế phát triển, bên cạnh tầng lớp võ sĩ đạo phong kiến thống trị, tầng lớp thương nhân thành thị xuất hiện ngày càng nhiều, họ nhanh chóng trở nên giàu có và đã dùng kinh tế để gây ảnh hưởng đến văn hóa xã hội lẫn văn học, tạo ra những xu hướng, thị hiếu văn học mới. *Văn học thị dân* trở thành trung tâm của văn chương thời kì Edo.

Văn học thị dân lấy cuộc sống thành thị làm đề tài cho những sáng tác của mình. Họ viết về lối sống của những thương gia, kĩ nữ, du nữ, nhà hát, lữ quán, những anh hài, diễn viên kịch nghệ… Chất liệu, đề tài từ hiện thực cuộc sống được trả về cho tiểu thuyết (giống như thời Heian), điểm khác nhau là đội ngũ sáng tác lúc này không phải là giới quý tộc cung đình. Vì vậy mà hiện thực của tiểu thuyết thời kì này cũng thay đổi: rộng lớn, phức tạp, đa dạng hơn.

Khái niệm mĩ học *"ukiyo"* (phù thế) xuất hiện vào thời kì này. *Ukiyo* vốn là từ chỉ thế giới vô thường theo quan niệm của nhà Phật. Nhưng đến thời Edo, nó còn được dùng để chỉ cuộc sống nổi trôi với dòng đời, với từng khoảnh khắc đam mê. *"Khái niệm "phù thế" thuở nào mang đầy tính chất bi quan về lẽ vô thường phù ảo của sự vật thì nay được xem là niềm hoan lạc của mỗi ngày đời, là sự tận hưởng từng khoảnh khắc của trò chơi dâu bể, là niềm vui sống giữa trần gian muôn màu."* [8, tr.233] Tiểu thuyết thời Edo gắn liền với khái niệm *ukiyo* và xuất hiện loại tiểu thuyết *ukiyo soshi*. Tác gia tiêu biểu nhất đó là Ihara Shaikaku.

Sau gần sáu thế kỉ bị lãng quên (từ thời Heian đến Edo), tiểu thuyết mới thực sự được hồi sinh, trở về đúng với bản chất của nó. Ihasa Saikaku (1641 – 1693), nhà văn của "sắc tình" Nhật Bản, đã thổi vào tiểu thuyết một luồng gió mới với những tác phẩm viết về *tình yêu* và *tình dục*. Các tiểu thuyết nổi tiếng của Ihasa Saikaku có

thể kể đến như: *Đời đa tình của một chàng trai; Đời đa tình của một người đàn bà; Năm người đàn bà đa tình…*

Ở mảng tiểu thuyết viết về *tiền tài*, Saikaku cũng tạo nên những tác phẩm tiêu biểu: *Kho tàng vĩnh cửu ở Nhật Bản, Nợ nần thế gian…* Tác giả đã phác họa nên sức mạnh của đồng tiền trong việc làm tha hóa nhân cách con người. Theo Nhật Chiêu: *"Saikaku có lẽ là tác giả đầu tiên ở Nhật Bản đề cập đến đời sống kinh tế một cách cụ thể, linh hoạt và đầy đủ như thế."* [8, tr.242] Ngoài hai loại tiểu thuyết viết về *tình* và *tiền*, Saikaku còn sáng tác các truyện về võ sĩ đạo, truyện truyền kì và cả truyện trinh thám. Có thể nói ông là một trong những nhà văn đầu tiên có công khai phá *tiểu thuyết trinh thám* – thể loại ăn khách của văn học bình dân thời kì này. Và đây cũng sẽ là tiền đề cho thể loại *tiểu thuyết trinh thám* nở rộ trong thời kì hiện đại sau này.

Đóng góp của Ihasa Saikaku là rất lớn đối với văn xuôi tự sự Nhật Bản. Ông là "dấu gạch nối" trong tiến trình lịch sử của tự sự Nhật Bản: từ văn học quý tộc, cung đình chuyển dần sang văn học bình dân, đại chúng. Phát hiện quan trọng của Ihasa là hình ảnh con người đa diện, phức tạp, "những hiện thân ma quái" (từ dùng của Ihara). Và đó sẽ là những gợi mở cho sự tìm kiếm, khám phá hình tượng nghệ thuật của các tiểu thuyết gia thế hệ sau. Về phương diện nghệ thuật, đóng góp của Saikaku thể hiện trong việc ghi dấu ấn ở thủ pháp trào lộng. Trào lộng là "yếu tính" nghệ thuật của Saikaku. Nó sẽ góp phần "giải phóng" tiểu thuyết Nhật Bản, hướng tiểu thuyết đến những chân trời "tự do" hơn.

Tiểu thuyết Edo có thể coi là khởi đầu của *tiểu thuyết Cận đại* nhưng thực chất thuật ngữ này chỉ chính thức được sử dụng vào thời Minh Trị. Thời kì này nở rộ các loại tiểu thuyết: *tiểu thuyết sinh hoạt, tiểu thuyết tả thực* đời sống của người thành thị. Mặc dù tính chất nghệ thuật không cao nhưng chúng lại có ý nghĩa trong việc hướng tiểu thuyết sang một ngả rẽ mới (so với thời kì trước là Kamakura và Muromachi) đó là miêu tả chân thực cuộc sống thị dân – tầng lớp đóng vai trò chủ yếu trong xã hội. Đây cũng là tiền đề quan trọng để dòng văn học đại chúng phát triển trong thời kì hiện đại.

❖ **<u>Thời Hiện đại</u> (Giai đoạn từ 1868 đến 1989)**

(a) <u>Thời Meji</u> (1868 – 1912)

Với cuộc cải cách vĩ đại của Thiên hoàng Meji (Minh Trị), Nhật Bản thay đổi về mọi mặt, lịch sử văn học Nhật Bản cũng chính thức bước sang trang mới: giai đoạn văn học hiện đại. Tuy nhiên, văn học Nhật Bản thời kì này không phát huy được yếu tố nội sinh mà chủ yếu là du nhập những yếu tố ngoại lai. Trào lưu *văn học dịch* đã diễn ra rất mạnh mẽ đã diễn ra trong nền văn học tư sản Nhật Bản vào những năm 70, 80 của thế kỉ XIX. Hàng loạt các tác phẩm thuộc hàng kinh điển của các tác gia lớn phương Tây được dịch và xuất bản ở Nhật Bản: Bunver Liton, Shakespeare, Defoe (Văn học Anh); Vecno, Pon Veclen, Victo Hugo (Văn học Pháp); Lep Tolstoi, Pushkin (Văn học Nga); Gothoe, Sinle (Văn học Đức), Cervantes (Tây Ban Nha); Bocaccio (Ý);... và cả tác phẩm nổi tiếng *Ngàn lẻ một đêm*. Có thể thấy, hầu hết những kiệt tác cổ điển, tinh hoa của văn học thế giới đều đã quy tụ ở Nhật Bản vào cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX. Đây là cơ hội và thuận lợi lớn để văn học dân tộc đổi mới, học hỏi nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây. Những nhà trí thức ưu tú của Nhật thời bấy giờ đã nổ lực hết mình để thoát khỏi sự ràng buộc của nền văn học phong kiến và dịch những tác phẩm riêng lẻ khác nhau. Lúc này, xuất hiện những tên tuổi lớn như: Shimei Futabatei, chuyên về văn học Nga; Soseki Natsume, quen thuộc với văn học Anh; Ogai Mori, nghiên cứu văn học Đức và Pháp...

Bên cạnh bộ phận văn học dịch, văn học phong kiến vẫn tiếp tục tồn tại. Các loại tiểu thuyết thời trước vẫn được sáng tác: *tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết giáo huấn, tiểu thuyết tình cảm, tiểu thuyết phong tục, tiểu thuyết hài hước,...* Tiêu biểu nhất là Konagaki Robuna với những tiểu thuyết hài hước được ưa chuộng. Tiểu thuyết *Seigo hijikurige (Cuộc hành trình trong thế giới phương Tây)* của ông được viết bằng sự quan sát sắc sảo, hóm hỉnh về cuộc sống của những cư dân thành thị trên con đường Âu hóa. Bênh vực truyền thống, phản ứng với những cái lố lăng, kệch cỡm của xã hội giao thời, Konagaki Robuna đã mỉa mai những điều nực cười, nghịch dị của "cái châu Âu đang hiện diện ở Nhật Bản" lúc bấy giờ.

Như vậy, có thể thấy trong lúc nền văn học cũ không còn đảm đương vai trò của nó, nền văn học mới của Nhật Bản chưa ra đời thì văn học dịch đã gánh vác tất cả. Văn học dịch đã trở thành một bộ phận không thể thiếu trong lịch sử văn học Nhật Bản lúc bấy giờ. Chính nó cũng sẽ trở thành động lực cho sự xuất hiện nền văn học nội sinh mới ở Nhật. Có thể nói, nền văn học hiện đại Nhật Bản bắt đầu từ văn học dịch.

Vậy nguyên nhân nào dẫn đến sự xuất hiện của nền văn học nội sinh mới? Trước sự khủng hoảng lớn trong nền văn học dân tộc lúc bấy giờ, "*những nhà trí thức thời đó cảm thấy cần có một nền văn học tiểu thuyết tạo cho người Nhật ở thời đại mới đó một tiếng nói riêng, và họ ra sức đi tìm nó. Đây chính là bước đầu của cái mà người ta gọi là nền văn học Nhật Bản hiện đại.*" [122] Nền văn học nội địa mới ra đời, ban đầu đã lấy chất liệu là đời sống, bối cảnh xã hội, văn hóa phương Tây. Các loại tiểu thuyết nội sinh thời kì này có thể kể đến như: *tiểu thuyết chính luận – chính trị, tiểu thuyết cổ động – khai hóa* và *tiểu thuyết hình sự.* Ranh giới giữa văn học dịch và văn học nội sinh dần được xóa mờ. Tính nghệ thuật của các tiểu thuyết nội sinh giai đoạn này chưa cao. Tiểu thuyết chủ yếu pha màu sắc chính luận và loại tiểu thuyết chính trị chiếm vai trò chủ đạo. Nhà văn đồng thời cũng là những nhà chính trị theo con đường tư sản mới. Ở những giai đoạn sau, văn học nội sinh mới thật sự phát triển và đạt được thành tựu quan trọng, tạo nên một nền văn học có tính hiện đại, và có vị trí riêng của mình trong thế kỉ XX. Sự thực, văn học giai đoạn này đã trở thành chiếc cầu nối dẫn đến nền văn chương hiện đại Nhật Bản sau thời Minh Trị: "*...ở Nhật Bản đã tồn tại một dòng tiểu thuyết từ cách đây hơn một thế kỷ đã làm cầu nối giữa những trí thức thời MinhTrị với những nhà văn hiện đại."* [122]

(b) <u>Thời Taisho</u> (1912 – 1926)

Đây là thời kì dân chủ ngắn ngủi, chỉ kéo dài 14 năm, gắn với sự kiện lịch sử chiến tranh thế giới I (1914 – 1918). Giai đoạn văn học này tuy ngắn nhưng có những đóng góp nhất định với sự xuất hiện của nhiều trường phái sáng tác và lí luận. Tiêu biểu nhất là sự xuất hiện của phái Bạch Hoa (Shirakaba), được đánh giá

giống như nhóm Tự Lực Văn Đoàn ở Việt Nam. Thành phần của phái Bạch Hoa gồm những nhà văn xuất thân từ tầng lớp thượng lưu, tiêu biểu như: Mushanokoji Saneatsu, Shinga Naoya, Arishima Takeo, Nagayo Yoshiro, Satomi Ton, Takamura Kotaro… Quan điểm nghệ thuật của phái này là chú trọng hiện thực xã hội, nhưng tinh thần nhân đạo của họ lại mang màu sắc lí tưởng. Các nhà văn Phái Bạch Hoa thường thể hiện cái tôi rất cá tính của mình. Vì thế, họ chủ yếu sáng tác loại *"tiểu thuyết tự thú"* (shi – shosetsu hay watakushi – shosetsu).

Tiểu thuyết tự thú (tiểu thuyết tôi) là thể loại nổi bật nhất của văn học thời Taisho, là "đặc sản" của dòng văn chương thuần túy Nhật Bản. *Tiểu thuyết tự thú* manh nha từ thời Meiji nhưng thực chất, loại tiểu thuyết này có nguồn gốc từ thể loại *nhật kí* và *tùy bút* thời kì cổ và trung đại. Nhân vật chính của tiểu thuyết tự thú là cái tôi của người viết, được kể ở ngôi thứ nhất với hình tượng người kể chuyện xưng "tôi" (watashi). Đúng như tên gọi của nó, loại tiểu thuyết này chủ yếu phơi bày những tâm tư, những góc khuất thầm kín trong tâm hồn nhà văn: *"... tiểu thuyết tự thuật kiểu Nhật không chỉ nói về những gì xảy ra trong cuộc đời người viết ra nó mà còn là lời tự thú không che đậy về tâm trạng của người đó. Người viết tiểu thuyết nhờ tự thú mà tìm thấy một niềm vui thích bị ngược đãi (masochistic) qua hành vi bộc bạch tâm tình và ý nghĩ của mình, ngay cả những gì đáng gọi là xấu hổ và tội lỗi nhất."* [101, tr.381] Đôi khi tiểu thuyết "tôi" không có cốt truyện rõ ràng, mà chỉ là những dòng suy tưởng miên man, ghi lại quá trình tự vấn lâu dài về bản ngã của nhân vật "tôi". Phái Bạch Hoa suy yếu sau khi chiến tranh thế giới kết thúc (1918).

Giai đoạn văn học Taisho còn chứng kiến sự xuất hiện của trường phái *Tân hiện thực*. Quan niệm sáng tác của các nhà văn thuộc trường phái này rất mới. Họ chủ trương sử dụng khả năng suy luận lí trí để phân tích và đánh giá hiện thực. Quan niệm này đã bổ khuyết cho các trường phái duy mĩ và phái Bạch Hoa trước đó. Tiêu biểu cho trường phái này là các cây bút của nhóm *Tân tự trào* (Shinshicho): Akugatawa, Kikuchi Kan, Kume Masao, Yamamoto Yuuzo… Quan điểm của họ thể hiện sự khách quan trong cách phản ánh hiện thực xã hội và đi sâu

vào bản tính vốn bị che giấu của con người, dùng lí trí khoa học để phân tích, giải thích tất cả các vấn đề ấy một cách sắc sảo, tinh tế. Tiêu biểu nhất là Akugatawa. Với những tiểu thuyết xuất sắc của mình, Akugatawa được đánh giá là nhà văn lỗi lạc của thời kì này. Tên của ông sau này được đặt cho giải thưởng văn học danh giá nhất Nhật Bản.

Vào cuối thời Taisho còn xuất hiện phái *Văn học vô sản*. Các nhà văn của phái này theo khuynh hướng nghệ thuật vị nhân sinh, ảnh hưởng bởi tư tưởng văn học Mác-xít và cuộc Cách mạng Tháng Mười Nga. Văn học vô sản phát triển mạnh vào giai đoạn cuối Taisho – đầu Showa nhưng nhanh chóng suy yếu và chuyển sang những khuynh hướng khác.

(c) <u>Thời Showa</u> (Chiêu Hòa: 1926 – 1989)

Đây là giai đoạn quan trọng, có nhiều chuyển biến nhất trong lịch sử văn học hiện đại Nhật Bản. Thời Chiêu Hòa cũng là thời kì kéo dài nhất, nhiều biến cố nhất của lịch sử Nhật Bản hiện đại. Biến cố quan trọng là cuộc chiến tranh thế giới thứ II và sự kiện Nhật bị Mĩ chiếm đóng. Văn học thời kì này lấy năm 1945 làm cột mốc đánh dấu và được chia thành hai giai đoạn: *tiền chiến* (trước 1945) và *hậu chiến* (sau 1945).

- **<u>Giai đoạn tiền chiến</u> (1926 – 1945)**

Văn học Showa tiền chiến được phân thành hai khuynh hướng có thể coi là đối kháng với nhau: khuynh hướng *nghệ thuật vị nghệ thuật* và *nghệ thuật vị nhân sinh*.

Khuynh hướng *nghệ thuật vị nghệ thuật* xuất hiện nhiều trường phái có tên thường bắt đầu bằng chữ tân: *Tân cảm giác, Tân tâm lí* hay *Tân nghệ thuật*. Các trường phái này chủ yếu ảnh hưởng phong cách sáng tác của chủ nghĩa Vị Lai, chủ nghĩa Siêu thực và chủ nghĩa Đa đa. Các trường phái này chủ trương chống lại sự ảnh hưởng Tây Âu của văn học Nhật Bản từ đầu thời Minh Trị với các nhà văn tên tuổi như: Dostoievski, Nietzche, Jame Joyce hay M.Proust. Các nhà văn tiêu biểu của phái này là: Yokomitsu Richi, Kawabata Yasunari, Kataoka Teppi,...

Đối lập với khuynh hướng nghệ thuật vị nghệ thuật là khuynh hướng *nghệ thuật vị nhân sinh* của các nhà văn vô sản. Khuynh hướng này chủ trương hướng về

cuộc sống của giai cấp lao động bình dân và dùng văn học phục vụ chính trị. Nhưng sau biến cố Mãn Châu (1931) thì khuynh hướng vô sản dần suy yếu. Các nhà văn lúc này tỏ ra hoang mang trong việc tìm kiếm lối đi, cuối cùng, họ thường có xu hướng tìm về với văn học truyền thống. Đến năm 1933, sau khi Đảng Cộng Sản Nhật thất bại thì các nhà văn vô sản cũng theo đường lối "chuyển hướng", tiêu biểu như: Shimaki Kensaku, Takeda Rintaro, Takami Jun…

Cũng vào thời gian này, xuất hiện phong trào phục hưng văn học của các nhà văn đã thành danh, tập hợp các nhà văn nổi tiếng của phái vô sản lẫn phái nghệ thuật. Họ sáng lập ra tờ *Nippon Romanha* (Trường phái lãng mạn Nhật Bản) để chủ trương thể hiện tinh thần khôi phục các giá trị truyền thống của văn học thuần túy. Họ ca ngợi nét đẹp truyền thống, những giá trị văn hóa tinh thần của người Nhật đang dần bị mai một trước những biến động dữ dội của lịch sử, xã hội. Tiêu biểu nhất là những sáng tác của Kawabata Yasunari – nhà văn suốt đời đi tìm cái đẹp.

Những năm trước chiến tranh, văn học mang một bầu không khí ảm đạm. Đó là văn học giai đoạn chiến tranh Trung – Nhật và sau đó là chiến tranh Thái Bình Dương (còn gọi là chiến tranh Đại Đông Á: 1941 – 1945). Văn học bị đặt trong vòng kiểm duyệt nên đã mất đi tính tự do trong sáng tác.

- **<u>Giai đoạn hậu chiến</u> (1945 – 1989)**

Sau năm 1945, Nhật Bản đầu hàng vô điều kiện và trở thành đồng minh của Mĩ. Văn học nhanh chóng hồi sinh từ đống tro tàn. Từ đây, bắt đầu một thời kì được gọi là văn học thời hậu chiến. Không khí đổi mới trong văn học hòa chung không khí khẩn trương tái thiết, khôi phục đất nước. Hàng loạt các trào lưu, trường phái văn học ra đời. Lớp nhà văn mới thời hậu chiến cũng xuất hiện ngày càng nhiều. Từ năm 1945 tới 1965, trong vòng 20 năm đã có tới ba thế hệ nhà văn Showa.

Mở đầu cho sự hồi sinh đó là các nhà văn thành danh trước chiến tranh như Kawabata, Tanizaki. Họ trở lại và khuấy động nền văn học với những tác phẩm dày dặn. Tanizaki với *Mong manh hoa tuyết* – tác phẩm được coi là đỉnh cao trong sự nghiệp văn chương của cây bút tài hoa này. Kawabata với những tác phẩm xuất sắc: *Ngàn cánh hạc, Tiếng rền của núi, Người đẹp say ngủ*… thể hiện sự nuối tiếc cái

đẹp truyền thống đang dần bị mai một và là lời cảnh báo về sự suy vi của một nền văn hóa lâu đời trước sự xâm lấn ồ ạt của văn hóa phương Tây. Nhà văn của vẻ đẹp và nỗi buồn Nhật Bản, Kawabata Yasunari đã vinh dự là người Nhật đầu tiên nhận giải Nobel văn học năm 1968.

Chiếm ưu thế chủ đạo trong giai đoạn này phải kể đến phái *Thông tục mới* (Đại chúng), còn gọi là *Buraiha* với các tác gia: Oda Sakunosuke, Dazai Osamu, Sakaguchi Ango… Theo nhà nghiên cứu Sakai, văn học đại chúng (taishuu bungaku) như một hình thức văn học đối lập với văn học thuần túy và nhắm vào quần chúng độc giả bình dân. Nếu như các nhà văn thuần túy thường viết theo sở thích của mình thì các tác giả của dòng văn học đại chúng lại viết theo thị hiếu người đọc, hướng đến sự giải trí. Buraiha được xếp vào dòng văn học đại chúng vì nó chủ yếu ghi chép lại cuộc sống của người dân Nhật Bản trong thời hậu chiến. Các nhà văn của phái Thông tục mở rộng phạm vi đề tài: từ trộm cắm, đĩ điếm đến chợ đen, nạn nhân chiến cuộc… Họ quan niệm viết văn là để giải trí, mua vui, phục vụ cho tầng lớp bình dân trong xã hội. Quan niệm này có khuynh hướng chống lại quan niệm văn học mang màu sắc luân lí hình thành thời hậu chiến lúc bấy giờ. Họ viết về sự sa đọa của xã hội, sự dằn vặt của bản thân… và sự chống đối, phản kháng trước những lề thói xã hội. Bầu không khí của văn học Edo ngày trước dường như được tái sinh trong các tác phẩm của Dazai Osamu, Ishikawa Jun, Oda Sakunosuke… Có thể nói, loại *tiểu thuyết đại chúng* này đã tiếp nối truyền thống của *tiểu thuyết thông tục* thời Edo. Và cũng từ sự nở rộ của phái Thông tục, dòng văn học đại chúng Nhật Bản chính thức xuất hiện, chiếm lĩnh văn đàn Nhật Bản trong các giai đoạn sau.

Một hiện tượng đáng lưu ý nữa, đó là sự xuất hiện của loại *tiểu thuyết trung gian*, đứng giữa dòng văn học thuần túy và văn học đại chúng, có chung nhiều đặc điểm của cả hai dòng văn học này. Nhưng sau 1945, loại tiểu thuyết này cũng không còn được duy trì.

Văn học hậu chiến giai đoạn đầu được đánh dấu bằng dòng văn học *"chống bom nguyên tử"* với các nhà văn: Hara Tamiki, Ibuse Masuji, Noma Hiroshi,

Mishima Yukio, Kenzaburo Oe… Họ bày tỏ sự cảm thông với các nạn nhân và thái độ phản đối trước thảm họa nguyên tử ở Hiroshima và Nagasaki. Thế hệ các nhà văn mới thời hậu chiến xuất hiện nhiều gương mặt sáng giá, tiêu biểu là Mishima Yukio và Kenzaburo Oe – hai nhà văn hậu chiến lớn nhất, được mệnh danh là hai mặt của một Janus. Trong khi Mishima thể hiện tư tưởng thần bí, bảo thủ, cực đoan đối với các vấn đề của đất nước (đó là tư tưởng quốc gia cực đoan lãng mạn thể hiện trong tiểu thuyết nổi tiếng "*Ưu tư vận nước*") thì Kenzaburo Oe lại mang tư tưởng cấp tiến mới mẻ, phóng khoáng. Trước khi xuất hiện Murakami Haruki, Kenzaburo Oe được coi là nhà văn hậu chiến xuất sắc nhất. Tác phẩm của Oe bước đầu phản ánh sự mất phương hướng của giới trẻ trong một xã hội đầy biến động. Các nhân vật của Oe thường tìm đến tình dục và rượu, luôn trốn tránh, xa lánh xã hội. Trong mắt Kenzaburo, đó chính là sự tha hóa của giới trẻ Nhật Bản trước sự bùng nổ của nền kinh tế Nhật Bản vào những năm 60, 70 của thế kỉ XX. Những câu hỏi trăn trở về cuộc sống của Kenzaburo Oe nói lên ý thức trách nhiệm trước sự chuyển biến đất nước nhưng đồng thời cũng là dấu hiệu "khủng hoảng" vì không tìm ra lối thoát về mặt tư tưởng của ông. Càng về sau, Oe càng tỏ ra cứng nhắc và không thể cảm thông với lớp trẻ thời hậu chiến. Tác phẩm *Nỗi đau riêng* của Oe thể hiện bi kịch cá nhân (Oe có một người con trai bị bại não) cùng với "nỗi đau chung" về tình trạng suy thoái đạo đức xã hội. Điều này đã khiến ông thường tìm đến "một thế giới khác", thế giới của những "nỗi đau riêng", của sự khủng hoảng tư tưởng và không tìm ra lối thoát ở cuộc đời thực. Murakami Haruki là người sẽ học hỏi và tiếp tục thực hiện những gì mà Oe chưa làm được trong sự nghiệp cầm bút của mình.

Các nhà văn thế hệ Showa 30 lựa chọn lối đi khác với hai thế hệ trước, họ viết về sự trống rỗng của cuộc sống hiện đại, khi mà các giá trị truyền thống đã mất đi, còn các giá trị mới thì đầy rẫy những cạm bẫy và vô nghĩa. Họ tìm đến loại *tiểu thuyết tự thú* để kêu gọi giải phóng bản ngã con người khỏi sự giam hãm của thiết chế xã hội lúc bấy giờ. Abe Kobo là một trong số các nhà văn tiêu biểu của thế hệ này. Ông viết văn dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa siêu thực. Dấu ấn của Franz Kafka cũng thể hiện nhiều trong sáng tác của ông, tiêu biểu nhất là cuốn *Người đàn bà*

trong cồn cát. Tiểu thuyết của Abe Kobo được đánh giá cao vì tính đa nghĩa và thủ pháp siêu thực điêu luyện.

Nhà nghiên cứu Honda Shuugo đã tổng kết tình hình văn học Showa (giai đoạn hậu chiến) với những đặc điểm sau: (1) *Văn học thoát khỏi vòng đảng phái nhưng giữ tính cách chính trị với chủ đề là sinh hoạt thường nhật*; (2) *văn học thời kì này mang màu sắc hiện sinh, không còn đặt trọng tâm vào những vấn đề kinh nghiệm chiến tranh và kinh tế khó khăn của xã hội Nhật Bản*; (3) *Văn học thể hiện mong muốn thoát khỏi chủ nghĩa hiện thực truyền thống và tiểu thuyết tôi tỏ ra hạn hẹp*; (4) *Sự mở rộng tầm quan sát ra các hướng: tính dục, chính trị, giao lưu với nước ngoài, và giảm quân bị và sự cần thiết hay không của chế độ thiên hoàng của Nhật. Cùng với đó là mong muốn mở rộng loại tiểu thuyết toàn thể (tiểu thuyết xã hội) với quy mô rộng lớn.*

Thành tựu văn xuôi tự sự của văn học Showa thời hậu chiến sẽ là sự chuẩn bị, là quá trình thai nghén cho một nền văn học Nhật Bản vượt thoát hậu chiến – thời kì Heise với sự xuất hiện của Murakami Haruki.

Như vậy, có thể khái quát truyền thống tự sự Nhật Bản trước Murakami trên những nét lớn như sau:

(1) Tự sự Nhật Bản có truyền thống lâu đời (gần 13 thế kỉ) với nhiều thành tựu đáng kể. Văn xuôi tự sự Nhật Bản ra đời rất sớm, gần như song hành cùng với sự ra đời của nền văn học Phù Tang. Phụ nữ, đặc biệt là các tác giả thời Heian là những người đã có công lớn trong việc sáng tạo và định hình các thể loại quan trọng: *vật ngữ (truyện kể), tùy bút, lữ hành kí, nhật kí, truyện ngắn, tiểu thuyết ...*

(2) Với đặc trưng là nền văn học duy mĩ, duy tình, tính chất trữ tình, cảm tính, và sự tôn thờ cái Đẹp luôn là khuynh hướng chủ đạo của văn học Nhật Bản. Nghệ thuật tự sự Nhật Bản mang tính cụ thể, không hệ thống, thiên về tư duy cảm tính hơn là logic, lí trí; khuynh hướng coi trọng các giá trị thẩm mĩ mạnh hơn tính luân lý, thiếu tính sử thi so với các nền văn học khác trong khu vực. Đây là điểm mạnh và cũng là điểm yếu của văn học Phù Tang.

(3) Hệ thống cảm thức thẩm mĩ được hình thành từ thời kì cổ đại đã phát triển xuyên suốt tiến trình lịch sử văn học, tạo nên một hệ thống quan niệm, ý thức thẩm mĩ rất đặc trưng của văn xuôi tự sự Nhật Bản: *aware, yugen, wabi, sabi, aki, kawaii...*

(4) *Tính kế thừa* là đặc điểm nổi bật của tự sự Nhật Bản. Các hình thức, thể loại ra đời sau không phủ định mà tiếp nối thành tựu của thời kì trước, tạo nên sự đa dạng, phong phú cho thể loại tiểu thuyết. Tính kế thừa, tiếp biến trở thành đặc tính chung của văn học, văn hóa Nhật Bản (văn hóa "xếp chồng").

(5) Bên cạnh các yếu tố nội sinh (văn chương nữ lưu Heian), tự sự Nhật Bản còn chịu ảnh hưởng bởi các yếu tố ngoại lai từ văn học Trung Quốc, văn học phương Tây, tất cả đã làm nên tính chất, diện mạo của nền tự sự Nhật Bản như ngày nay.

(6) Tính phân cấp, phân chia tầng bậc (nhất là ở giai đoạn Heian và giai đoạn hiện đại): sự phân biệt giữa văn học quý tộc cung đình và văn học bình dân; văn học thuần túy và văn học đại chúng… cũng tạo thành nét đặc trưng của tự sự Nhật Bản.

Tóm lại, từ những khái lược trên đây, có thể thấy, tự sự Nhật Bản trước Murakami đã có một lịch sử hình thành và phát triển về mặt thể loại khá dày dặn, hoàn chỉnh. Đến thời hiện đại, dường như mọi khuynh hướng, trường phái sáng tác đều đã có mặt ở Nhật Bản. Tiểu thuyết Nhật Bản, đến thế kỉ XX cũng đã có diện mạo, vị trí riêng. Dù thế, vị trí ấy vẫn còn khá khiêm tốn so với các nền văn học lớn trên thế giới. Ngoài hai cái tên đoạt giải Nobel là Kawabata Yasunari (1968) và Oe Kenzaburo (1994), chỉ có một số ít các nhà văn Nhật Bản khác được biết đến ở phạm vi ngoài lãnh thổ như: Tanizaki, Akugatawa, Abe Kobo… Văn học hiện đại Nhật Bản thế kỉ XX vẫn bị coi là bức tranh *"hiện thực lặng lẽ và xám ngắt"* (Jay RuBin). Và điều này chỉ có thể thay đổi, văn học Nhật Bản chỉ thật sự "khởi sắc", được thế giới biết đến nhiều nhất khi xuất hiện Murakami Haruki.

1.2.2. Giai đoạn sau Murakami (Từ 1989 đến nay)

Thời Showa kéo dài hơn nửa thế kỉ, Thái tử Akihoto kế vị ngai vàng sau khi Thiên Hoàng Showa băng hà năm 1989. Văn học hậu chiến kết thúc, chuyển sang thời kì mới.

Văn học thuần túy Nhật Bản những năm 70, 80 của thế kỉ XX rơi vào khủng hoảng và bế tắc. Chính Kenzaburo Oe, nhà văn kì cựu của dòng văn học thuần túy, cũng phải thừa nhận: *"nền văn học thuần túy và giới độc giả đã biết đến một sự thoái trào kéo dài, khi một xu thế mới nổi lên suốt trong những năm vừa qua."* [122] Trước bức tranh ảm đạm và bế tắc của dòng văn học thuần túy nói riêng và nền văn học Nhật Bản nói chung, Kenzaburo Oe đã kêu gọi đổi mới: "*Văn học hiện đại phải phản ánh về một cuộc khủng hoảng cần vượt qua và một sứ mạng cần làm tròn. Chỉ đến lúc đó, tiểu thuyết Nhật Bản mới có thể thu hút hết được sự chú ý của một giới độc giả thành thạo. Đó là nhiệm vụ mà tôi tự đặt cho mình với tư cách là nhà văn hiện đại."* [122] Như vậy, nhiệm vụ cấp thiết đối với các nhà văn hiện đại Nhật Bản là phải tìm con đường đổi mới để đưa nền văn học hội nhập toàn cầu. Trong bối cảnh ấy, văn học Nhật Bản đã xuất hiện thế hệ nhà văn Heise. Từ năm 1989 cho tới nay, hơn 20 năm, đủ cho một thế hệ nhà văn mới trưởng thành, khẳng định vị thế trên văn đàn trong nước và quốc tế. Các nhà văn Heise, với những tên tuổi nổi bật như: Murakami Haruki, Murakami Ryu, Banana Yoshimoto, Tanaka Yasuo, Asada Jiro… đã làm nên thời đại văn học Heisei với những đặc điểm riêng:

Thứ nhất, tính chất ***không ranh giới***. Họ chủ trương xóa nhòa những lằn ranh văn học vốn tồn tại xưa đến nay: ranh giới thể loại, ranh giới giữa các xu hướng, trường phái sáng tác, ranh giới giữa các nền văn học, các khu vực văn học, … nhằm tạo ra những tác phẩm có tính chất "pha trộn", "tổng hợp" nghệ thuật thế giới, để hướng đến "quốc tế hóa" văn học Nhật Bản, đổi mới về chất nền văn học, đưa văn học thoát khỏi tình trạng khủng hoảng giai đoạn cuối thập kỉ 80 của thế kỉ XX.

Thứ hai, ***dung hợp các yếu tố văn hóa đại chúng*** (*âm nhạc, manga, anime*) vào trong văn học. Đây là đặc điểm không thể thiếu của các tác phẩm văn chương Heise. Điều này có nguyên nhân tất yếu từ thời đại. Vì vậy, những phương tiện

truyền thông đại chúng đã trở thành trợ thủ đắc lực để truyền bá văn học. Thậm chí đã có hẳn một dòng tiểu thuyết tin nhắn trên điện thoại để đáp ứng nhu cầu, thị hiếu ngày càng đa dạng của độc giả. *Manga* (truyện tranh Nhật Bản), loại hình văn hóa đại chúng – biểu tượng cho văn hóa đương đại Nhật Bản đã trở thành một phần quan trọng không thể thiếu trong đời sống của hầu hết người dân Nhật Bản thế kỉ XXI, có mặt trong các tác phẩm văn học như một phần không thể thiếu.

Thứ ba, ***sự Mĩ hóa*** trong đời sống đô thị, kể cả trong văn học. Các nhà văn Heise thường có xu hướng miêu tả văn hóa Âu Mĩ trong các tác phẩm của mình. Phông nền là đất nước Nhật Bản nhưng các nhân vật đều chịu ảnh hưởng của văn hóa phương Tây, chủ yếu là không khí Âu Mỹ. Văn hóa tiêu thụ phương Tây ngập tràn trong các tác phẩm, biểu hiện qua lối sống, quan niệm tình yêu, tình dục… hiện đại, phóng khoáng; cách tiêu thụ các sản phẩm âm nhạc, thời trang, thức ăn, nước uống… chính là đặc điểm của các tác phẩm văn học đương đại. Tuy nhiên, cũng cần lưu ý rằng, hiện tượng này không chỉ có ở riêng Nhật Bản. Nền văn hóa tiêu thụ đã trở thành xu hướng phổ quát, có tính toàn cầu, là quy luật tất yếu của xã hội loài người trong giai đoạn hậu kì tư bản.

Murakami Haruki là người "khởi đầu" cho giai đoạn văn học Heise, cho sự đổi mới văn học hiện đại Nhật Bản. Với những đóng góp của mình, Murakami Haruki được ghi nhận là nhà văn "trung tâm của văn học đương đại Nhật Bản". Tự sự Nhật Bản, bắt đầu từ Murakami Haruki, mở ra một thời kì mới, thời kì "hậu Murakami": *"Suy nghĩ về tương lai văn học Nhật Bản có thể cũng chính là suy nghĩ về nền văn học thời kỳ hậu Murakami. Sức ảnh hưởng của Murakami Haruki vẫn còn rất lớn đối với các nhà văn thế hệ trẻ của Nhật Bản và chúng ta đang bước vào một thời kỳ mà ở đó chúng ta có thể nói về "thế hệ hậu Murakami", những người chịu ảnh hưởng dưới bất kỳ hình thức nào đó từ Murakami."* [120] Ở Nhật, ông hiện là nhà văn số một, là ***"người kể chuyện bậc thầy"***. Thế hệ các nhà văn trẻ Nhật Bản coi Murakami là thần tượng văn học, là chuẩn mực của phong cách sáng tác. Họ học hỏi phong cách viết của Murakami và đang thoát dần ảnh hưởng của các nhà văn thế hệ trước đó như: Mishima, Kawabata, Kenzaburo Oe…

Vậy, Murakami đã thay đổi loại hình tự sự Nhật Bản như thế nào?

Ở phương diện đề tài, tiểu thuyết của Murakami Haruki xoay quanh các vấn đề: tình yêu, nỗi cô đơn, cái chết, tình dục… Đây là những mảng đề tài được văn học Nhật Bản từ cổ đại đến hiện đại chú trọng, đặc biệt là đề tài *nỗi cô đơn* và *cái chết*. Vì thế, nhà nghiên cứu văn học Nhật Bản Tzvetana Kristeva (Bulgaria) gọi văn học Phù Tang là "Thi học của nước mắt". Tiểu thuyết của Murakami lí giải sâu sắc nỗi cô đơn của con người hiện đại, hành trình tìm kiếm bản ngã để tìm thấy ý nghĩa đích thực của sự tồn tại… Nhân vật của ông thường tìm đến cái chết như một giải pháp sau cùng và duy nhất để bảo toàn bản ngã của mình. Cảm thức thẩm mĩ *aware* (bi cảm) rất đặc trưng của mĩ học Nhật Bản giăng mắc trong tiểu thuyết của Murakami như một màn sương huyền ảo, mê hoặc. Với các dạng thức đề tài này, ông đã làm sống lại vẻ đẹp huyễn diệu của văn học truyền thống. Về điều này, Numano Mitsuyoshi đã có nhận định chân xác: *"Yếu tố văn học chủ đạo ở đó là* ***nỗi buồn*** *chứ không phải niềm vui,* ***nước mắt*** *chứ không phải nụ cười, bởi thế mà văn học Nhật Bản hướng tới những mưu cầu mang tính trữ tình của nội tâm cá nhân hơn là đối diện với các yếu tố mang tính xã hội, lịch sử."* [120]

Không ít người đã dựa vào yếu tố tình dục trong tác phẩm Murakami để quy kết ông chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi văn hóa phương Tây, xa rời truyền thống dân tộc. Đây là những ý kiến chủ quan, phiến diện, và thậm chí là thiếu hiểu biết về *văn học sắc tình* Nhật Bản. Bởi ngay từ *Truyện Genji* – cuốn tiểu thuyết phong tình vĩ đại nhất của văn học Phù Tang thời kì Heian, "sắc dục" chưa bao giờ là đề tài cấm kỵ. Các thế hệ nhà văn Nhật Bản đã khai thác yếu tố tình dục từ nhiều góc độ. Đến Murakami, bằng bút pháp tài hoa, vấn đề nhạy cảm này được ông viết chân thực, thẳng thắn mà tinh tế, để truyền tải thông điệp về một tình yêu đích thực trong sự hòa hợp giữa thể xác và tinh thần, về sự cô đơn đến cùng cực của con người hiện đại. Ở tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*, tác phẩm được cho là "nhiều tham vọng nhất" và cũng "mang nhiều thành tố văn hóa Nhật Bản nhất", độc giả "vội vàng" sẽ khó nhận thấy mối liên hệ tài tình của văn hóa, văn học truyền thống với văn học hiện đại. Bằng nghệ thuật tự sự đương đại và kĩ thuật viết văn phương Tây (cốt truyện

huyền thoại, phân tâm học Freud,…), đề tài "sắc dục", đặc biệt là "phức cảm Genji", những ẩn ức sâu kín, khó giải đoán của bản ngã con người, được Murakami xử lí khéo léo, tinh tế. Có thể nói, ở phương diện đề tài, Murakami đã tinh lọc vẻ đẹp văn hóa tâm linh Phù Tang, để từ đó mở rộng phạm vi, phát triển biên độ, chiều kích của thể loại tiểu thuyết. Điều này thể hiện rõ trong những bộ tiểu thuyết viết về chiến tranh của ông.

Đề cập tới những cuộc chiến mà dân tộc Nhật Bản đã từng tham gia với tư cách xâm lược và bị xâm lược qua các bộ tiểu thuyết lớn: *Kafka bên bờ biển*, *Cuộc săn cừu hoang* (chiến tranh Trung – Nhật), *Biên niên kí chim vặn dây cót* (tham vọng Đại Đông Á và trận Nomonhan ở Mãn Châu Quốc),… và rất nhiều cuộc chiến "ngầm" khác trong lòng xã hội đương đại Nhật Bản, Murakami miêu tả chiến tranh dưới hình thức ẩn dụ, đem đến cho độc giả những hiểu biết chân thực, sống động về lịch sử, xã hội Nhật Bản từ quá khứ đến hiện tại. Tiểu thuyết viết về chiến tranh của Murakami đã góp phần làm cho văn học Nhật Bản đương đại không còn "nhỏ bé" với việc quanh quẩn khai thác các đề tài tình cảm cá nhân, những "nỗi đau riêng" (tên một tiểu thuyết của Kenzaburo Oe)… như trước nữa. Vì vậy, có thể nói "người khổng lồ của văn học hậu chiến"- Murakami Haruki đã mở đầu cho thể loại tiểu thuyết mang tính sử thi, tính xã hội ở Nhật Bản (tính từ thời Minh Trị đến nay). Nghệ thuật tiểu thuyết của Murakami đã phát huy điểm mạnh (đề cao tình cảm, cảm xúc) và khắc phục điểm yếu (xem nhẹ tính logic, lí trí) của văn học Nhật Bản.

Sự kết hợp tinh tế giữa hiện thực và kì ảo, giữa tình cảm và lí trí, giữa hư cấu và phi hư cấu… của bút pháp Murakami là luồng gió mới thổi vào bầu không khí văn học vốn đã ảm đạm từ lâu, khiến cho người đọc có cảm giác vừa quen, vừa lạ, bị lôi cuốn mãnh liệt mà đôi lúc khó lí giải được nguyên nhân. Theo Jay Rubin, nhà nghiên cứu uy tín về Murakami ở phương Tây: *"Sau nhiều năm tập trung vào văn chương hiện thực lặng lẽ và xám ngắt của Nhật Bản, tôi không thể tin lại có một nhà văn Nhật mạnh bạo, có trí tưởng tượng hoang dại đến như Murakami."* [76, tr.41]

Về phương pháp sáng tác

Phương pháp sáng tác của Murakami Haruki là sự kết hợp nghệ thuật Đông – Tây, kĩ thuật viết văn truyền thống với hiện đại một cách tài hoa, điêu luyện. Văn phong Murakami Haruki là những khúc biến tấu đầy ngẫu hứng trong nhạc Jazz – dòng nhạc mà ông đặc biệt yêu thích, đồng thời là sự tổng hợp của nhiều thủ pháp nghệ thuật đặc trưng. Murakami Haruki là nhà văn biết lựa chọn và kết hợp nhuần nhuyễn tinh hoa văn học Đông – Tây. Có thể nói văn chương Murakami Haruki không thuộc một trường phái nào nhưng lại là thứ văn chương có "chất gây nghiện" khó cưỡng lại đối với người đọc. Khảo sát nghệ thuật tiểu thuyết của ông, các nhà nghiên cứu đều thống nhất ghi nhận thành công của nhà văn trong việc sử dụng *yếu tố kì ảo* để tạo nên thế giới đồng hiện: *Thực* và *Ảo* – một kiểu mô hình quan niệm về thế giới thường thấy trong tiểu thuyết Murakami Haruki. Biểu tượng "linh hồn sống" trong tiểu thuyết: *Kafka bên bờ biển, Cuộc săn cừu hoang*... là một đặc trưng của văn hóa tâm linh Nhật Bản, đã được Murakami xử lí trong tác phẩm như những yếu tố kì ảo. Xuất hiện trong tiểu thuyết Murakami còn là những yếu tố đậm chất *manga* (thế giới truyện tranh giàu trí tưởng tượng) – sản phẩm của văn hóa đại chúng Nhật Bản, được cả thế giới ưa chuộng. Có lẽ đây là một trong những lí do để các nhà phê bình Nhật Bản xếp tác phẩm của ông vào dòng văn học đại chúng.

Về cốt truyện

Cốt truyện của Murakami Haruki thường rất hấp dẫn. Ông kết hợp nhiều "nguồn" để kể. Với cốt truyện của tiểu thuyết trinh thám, khoa học giả tưởng, nhân vật chính thường là người kể chuyện xưng "tôi", bị đưa đẩy vào những tình huống bất ngờ, không định trước. Nhân vật "tôi" sẽ thực hiện những cuộc hành trình phiêu lưu mạo hiểm để khám phá thế giới, tìm kiếm bản ngã của mình. Chuyến phiêu lưu của cậu bé Kafka đi tìm lời giải cho số phận (*Kafka bên bờ biển)*, cuộc săn cừu hoang đầy bí ẩn của nhân vật "tôi" (*Cuộc săn cừu hoang*), hay chuyến đi vào lòng đất khám phá những điều bí mật ở thế giới "ngầm" của nhân vật toán sư bị mất đi kí ức (*Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới)*… tất cả đều kì bí, siêu thực và

mê hoặc. Người đọc bị cuốn vào những câu chuyện phiêu lưu mạo hiểm đến nghẹt thở và như đang được xem những thước phim trinh thám, khoa học giả tưởng. Murakami luôn chú trọng xây dựng những cốt truyện hấp dẫn, có nhiều yếu tố siêu thực, khơi gợi ở độc giả trí tưởng tượng phong phú. Ở điểm này, ông khác các nhà văn hậu hiện đại khi hầu hết họ đều đề cao kĩ thuật kể hơn là nội dung câu chuyện được kể. Trong khi các nhà văn hiện đại cố gắng tạo ra lối viết hỗn độn, nhòe mờ, giải cốt truyện, phi trung tâm… rất khó giải mã, "thách thức" tầm đón đợi của độc giả thì Murakami không đi theo con đường đó.

Ở phương diện ngôn ngữ, Murakami đã thực sự khai thông dòng chảy cho các nhà văn trẻ đương đại Nhật Bản đang loay hoay cách tân lối viết để tránh rơi vào sự sáo mòn. Murakami viết văn bằng tiếng Nhật. Nhưng tiếng Nhật của ông không phải là thứ ngôn ngữ "ái muội" (*aimai*: mờ ảo, tế nhị) của các nhà văn thuần túy trước đó. Phong cách ngôn ngữ Murakami bình dị, chân thực, là lời ăn tiếng nói thường ngày của tầng lớp bình dân. Nhà nghiên cứu Nhật Chiêu cho rằng văn phong của Murakami "sáng rõ" và "sống động". Còn theo Ono, đó là thứ văn chương tiếng Nhật "hiện đại" và "phóng khoáng". Bản thân Murakami rất coi trọng việc đổi mới ngôn ngữ vì theo ông, ngôn ngữ là chìa khóa quan trọng nhất để đổi mới tiểu thuyết, đổi mới nền văn học. Chính thứ tiếng Nhật của Murakami đã mở đường cho các nhà văn thế hệ sau mạnh dạn cầm bút sáng tác.

Theo Masatsugu Ono, bí quyết để Murakami trở thành nhà văn ăn khách nhất là vì: *"văn chương của Murakami cân bằng giữa tính giải trí và tính văn học."* [129] Độc giả ngày nay tìm đến tác phẩm văn chương với nhiều mục đích khác nhau. Nhưng tựu chung là để đạt được mong muốn giảm stress, giải tỏa áp lực cuộc sống, thả mình vào thế giới tưởng tượng bay bổng và siêu thực, để tạm quên đi những toan tính ám ảnh đời thường. Không ít độc giả khó tính hơn, họ tìm đọc tác phẩm để biết được các nhà văn thấy gì, cảm nhận, dự báo điều gì về hiện thực cuộc sống và tương lai của nhân loại. Tác phẩm Murakami đã thuyết phục một lượng độc giả đông đảo và làm hài lòng những nhà nghiên cứu, phê bình – "độc giả nghiêm

khắc" nhất. Tính chất giải trí và nghệ thuật hài hòa trong sáng tác của Murakami. Kato Norio đã lí giải về sức hấp dẫn tiểu thuyết Murakami: *"có cái tính chất nào đó chỉ văn học thôi mới có thể mang lại. Cụ thể là qua đọc tác phẩm Murakami, độc giả có kinh nghiệm cảm thấy chạm được đến đáy lòng sâu của mình."* [76, tr.8] Còn nhà báo Hoa Kỳ Philipp Vase thì cho rằng: *"Thế giới của Murakami có quy mô hành tinh, đụng chạm đến các vấn đề của toàn thể loài người."* [129]

Murakami không chỉ xóa nhòa ranh giới giữa truyền thống và hiện đại, giữa phương Đông và phương Tây, giữa văn học đại chúng và văn học thuần túy… mà còn hướng đến sự giao thoa, tương tác giữa nhiều ngành khoa học, nghệ thuật khác. Sáng tác của Murakami bộc lộ vốn hiểu biết sâu sắc ở cả hai lĩnh vực: khoa học tự nhiên và khoa học xã hội. Và sự hiểu biết ấy, được thể hiện bằng một lối viết liên văn bản đầy ngẫu hứng, bằng cách vận dụng sáng tạo kiến thức liên ngành. Âm nhạc, văn học, toán học, sinh vật học, tâm lí học, công nghệ thông tin… đan xen, xóa mờ ranh giới để đi vào tác phẩm Murakami tự nhiên, không gượng ép. Sự hiểu biết sâu sắc về toán học và công nghệ thông tin trong *Xứ sở kì diệu tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, sự am hiểu tường tận về sinh học trong *Cuộc săn cừu hoang*,… và tất nhiên, đó còn là những khúc biến tấu bất ngờ, ngẫu hứng của âm nhạc trong hầu hết các sáng tác… đã thể hiện một Murakami với phong cách văn chương tài hoa, uyên bác. Cùng với các nhà văn đương đại nổi tiếng thế giới như Michel Holegberd, Dan Brown, Jed Runbenfeld… Murakami Haruki mong muốn hướng đến hình ảnh của một nhà văn lớn: là nhà văn, không thể chỉ thông thạo địa hạt của mình mà còn phải am hiểu nhiều lĩnh vực khác.

Sáng tác của Murakami đã gắn kết độc giả toàn cầu, làm cho họ xích lại gần nhau hơn. Và quan trọng hơn, tác phẩm của Murakami đã trở thành sức mạnh có thể "thông dịch" nhiều điều: *"Xét theo phản ứng của những người thuộc các nền văn hoá khác nhau, thì có thể nói rằng sáng tác của Murakami đã làm được cái gì đó cực kỳ lớn lao với bạn đọc thuộc các nền văn hoá khác nhau, và việc này đã làm tăng tiếng tăm của nền văn học Nhật Bản."* [76, tr.55]

Và còn nhiều phương diện khác, có thể minh chứng cho sự đổi mới tiểu thuyết Nhật Bản đương đại qua sáng tác của Murakami Haruki. Nhưng trong khả năng và giới hạn nghiên cứu của mình, chúng tôi chỉ khảo sát một số phương diện mà theo chúng tôi là nổi bật như trên, để phần nào lí giải, phân biệt được một số đóng góp mới nổi bật Murakami đối với nền văn học hiện đại Nhật Bản. Cũng cần nói thêm rằng, những gì mà Murakami làm được không hẳn là sự "đột biến", bởi tất cả đều được thai nghén, chuẩn bị từ trước đó, đặc biệt là trong giai đoạn văn học Showa thời hậu chiến. Murakami Haruki là người đã làm chuyển biến tất cả những yếu tố về lượng ấy thành bước nhảy về chất, tạo ra bước ngoặt quan trọng trong sự đổi mới tiểu thuyết Nhật Bản hiện đại. Đây cũng là bản chất và ý nghĩa sự đóng góp của Murakami cho văn xuôi tự sự Nhật Bản.

Ở những chương tiếp theo, chúng tôi sẽ tiếp tục đi sâu, chứng minh những đóng góp của Murakami Haruki trên phương diện nghệ thuật tự sự tiểu thuyết.

Chương 2
NHÂN VẬT VÀ CỐT TRUYỆN TIỂU THUYẾT MURAKAMI HARUKI

2.1. Nhân vật

Tìm hiểu hệ thống nhân vật là con đường đi vào khám phá thế giới nghệ thuật của tác phẩm, đây là "kênh thông tin" trực tiếp và quan trọng nhất để giải mã tư tưởng, thông điệp của nhà văn. Vì nhân vật văn học là *"con người cụ thể được miêu tả trong tác phẩm văn học",* và *"thể hiện quan niệm nghệ thuật và lí tưởng thẩm mĩ của nhà văn về con người*" [28, tr.236]

Nghiên cứu nghệ thuật kể chuyện của Murakami, không thể không lưu ý đến hệ thống nhân vật mà ông đã kì công xây dựng và gọi đó là "những con người của tôi". Thông qua nhân vật, quan niệm triết lí về con người, cuộc sống và nghệ thuật của Murakami được hé lộ, bởi 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 các cá nhân đó. Nói cách khác, số phận con người và các quan niệm về chúng."* [47, tr.279]

Murakami sinh ra và lớn lên vào những năm 60 – 70 của thế kỉ XX. Đây là thời kì nước Nhật đang bước vào giai đoạn bùng nổ kinh tế (kinh tế bong bóng), kèm theo đó là sự khủng hoảng về mọi mặt của đời sống: chính trị, văn hóa, xã hội... Bằng những bước đi thần tốc, nền kinh tế Nhật Bản đã nhanh chóng khôi phục, phát triển mạnh mẽ và trở thành một "châu Âu trong lòng châu Á". Nền văn hóa Phù Tang vốn bị coi là "khép kín", đã bị *văn hóa tiêu thụ* - sản phẩm đặc trưng của văn hóa phương Tây xâm nhập và ảnh hưởng sâu sắc. Đó cũng là bối cảnh lịch sử, xã hội trong những tiểu thuyết Murakami. Murakami đã xây dựng một hệ thống nhân vật đa dạng và phong phú, thể hiện rất rõ đặc điểm, tính chất của con người giai đoạn hiện đại và hậu hiện đại. Tiểu thuyết Murakami xuất hiện các dạng hình tượng

nhân vật như sau: *con người mất mát, con người cô đơn, con người đa ngã, con người tìm đường* và *con người siêu nhiên*.

2.1.1. Con người mất mát

"Hạnh phúc là ngụ ngôn, bất hạnh là chuyện đời" [63, tr.179], Murakami đã mượn câu nói của Tolstoi để khái quát thân phận con người: mất mát và bất hạnh. Thế giới tiểu thuyết Murakami là thế giới của những mảnh đời đau khổ, mất mát, đầy những "bi kịch" của kiếp người. Sự *mất mát* ở đây có thể là mất đi kí ức, mất đi tuổi thơ, hạnh phúc, mất đi những khả năng vốn có trong mỗi con người,… thậm chí, có thể mất bản ngã của mình.

Trước tiên là những mất mát có nguyên nhân từ sự đổ vỡ các giá trị, chuẩn mực trong gia đình và ngoài xã hội.

Cậu bé Kafka (*Kafka bên bờ biển*) có một tuổi thơ bất hạnh. Mẹ và chị gái ra đi, để cậu ở lại với người cha độc đoán, khắc nghiệt. Cha Kafka không thương yêu đứa con trai duy nhất của mình, trái lại, ông còn căm ghét nó như kẻ thù. Kafka đã bị chính cha ruột áp cho một lời nguyền khủng khiếp: *"Mày sẽ giết cha mày và ngủ với mẹ và chị gái của mày"*. Kafka sống âm thầm, lặng lẽ, và luôn ám ảnh bởi lời nguyền khủng khiếp. Đúng vào ngày sinh nhật thứ 15, Kafka đã bỏ nhà đi, để tìm lời giải đáp cho số phận nghiệt ngã.

Nhân vật Nakata (*Kafka bên bờ biển*) cũng có tuổi thơ mất mát và bất hạnh. Vốn thông minh, hiền lành, ít nói, Nataka luôn đứng vị thứ cao trong lớp, được bố mẹ đặt niềm tin sẽ có một tương lai xán lạn. Nhưng từ sau sự cố ở đồi Bát Cơm, Nakata mất đi toàn bộ trí nhớ, trở thành một cậu bé thiểu năng trí tuệ, thậm chí cậu không nhớ nổi tên mình. Nakata bị bố mẹ bỏ rơi, phải về sống với ông bà ở một vùng quê hẻo lánh và chỉ chơi với lũ mèo. Lớn lên, Nakata đi làm thuê ở một xưởng gỗ gần nhà, khi ông bà ngoại qua đời, cậu hoàn toàn cô độc.

Phần lớn những nhân vật của Murakami đều trải qua tuổi thơ không bình yên, hạnh phúc. Họ không có được tình yêu thương của cha mẹ, mối liên hệ giữa họ với gia đình khá mờ nhạt. Đôi lúc, họ không muốn thừa nhận là mình có gia đình.

Kumiko *(Biên niên kí chim vặn dây cót)* sống với ông bà từ nhỏ vì bố mẹ cô bận bịu với con đường quan lộ. Khi trở về sống với bố mẹ, cô bé cảm thấy xa lạ và không thể hòa nhập. Người duy nhất có thể cảm thông, chia sẻ với Kumiko là chị gái của cô. Nhưng chị cô đã tự tử một cách bí ẩn. Kumiko sống như người xa lạ giữa gia đình ruột thịt của mình.

Chàng sinh viên Takahashi *(Sau nửa đêm)* mồ côi mẹ lúc lên bảy tuổi, người mẹ qua đời trong lúc bố anh ngồi tù vì tội lường gạt, để lại cậu bé Takahashi trơ trọi một mình. Còn Midori, cô gái có cá tính mạnh mẽ (*Rừng Nauy*) cũng nếm trải thời thơ ấu trong một gia đình thiếu tình thương yêu bởi sự thờ ơ của chính những người làm cha, làm mẹ. Midori đã không thể nhỏ một giọt nước mắt nào lúc mẹ mất, nhưng khi con mèo chết thì cô lại khóc rất nhiều. Chính cô cũng không thể hiểu vì sao, nhưng Midori đã rất thành thật với lòng mình:

"Đúng là tớ có tính lạnh lùng. Tớ biết thế. Nhưng nếu họ, bố mẹ tớ, yêu tớ hơn một chút, có lẽ tớ đã xúc cảm nhiều hơn – và biết buồn, ví dụ thế".

- *"Cậu nghĩ cậu chưa được yêu thương đầy đủ phải không?"*
- *"Ở đâu đó giữa 'chưa đủ' và 'không có tí gì'. Tớ vẫn luôn thèm được yêu. Dù chỉ một lần thôi. Tớ muốn biết được yêu đầy phần mình nó ra sao, đầy đến mức không thể chịu được nữa ấy. Chỉ một lần thôi, nhưng họ chưa bao giờ cho tớ cái đó. Chưa bao giờ, dù chỉ một lần."* [62, tr.154- 155]

Câu chuyện của Midori là thực trạng đau lòng về sự rạn nứt trong mối quan hệ gia đình ở xã hội hiện đại. Khắc họa những tuổi thơ bất hạnh, những mất mát của con người, nhà văn đã phản ánh sự đổ vỡ từ bên trong của mô hình gia đình Nhật Bản vào thập nhiên 60 – 70 của thế kỉ XX. Gia đình là tế bào của xã hội, nhưng khái niệm "gia đình" lại rất mờ nhạt đối với cuộc đời các nhân vật của Murakami. Và chính những tổn thương này sẽ trở thành kí ức đau buồn, những chấn thương tinh thần ám ảnh nhân vật trong suốt cuộc đời của họ. Theo Welch Patricia, tác phẩm của Murakami: *"thường nắm bắt được cảm giác vỡ mộng, chia cắt và hoang mang nằm bên cạnh một bề ngoài tĩnh lặng ngay cả trong những giờ phút thanh bình."* [123] Trên thực tế, xã hội Nhật Bản sau chiến tranh bắt đầu rơi vào khủng

hoảng trầm trọng về mọi mặt, kéo theo đó là sự đổ vỡ của mọi giá trị nền tảng truyền thống. Chiến tranh thế giới II kết thúc, Nhật Bản chỉ còn lại là một đất nước hoang tàn, kiệt quệ. Những tổn thất do chiến tranh, sự bại trận và sau đó là thời kì bị Mĩ chiếm đóng… tất cả các nhân tố ấy đã gây ra cú sốc tinh thần to lớn đối với người Nhật – những người vốn rất kiêu hãnh về bản sắc văn hóa của mình. Mọi giá trị truyền thống đều đổ vỡ, thực tế này cũng đã được Kawabata đã phản ánh trong bộ ba tiểu thuyết đoạt giải Nobel: *Xứ tuyết, Ngàn cánh hạc, Cố đô*. Giá trị cũ thì bị nghi ngờ, trong khi giá trị mới vẫn chưa định hình. Con người lúc này đã *"mất niềm tin vào nền văn hóa và lối sống truyền thống, và thậm chí họ còn căm thù chúng."* [32, tr181] Nền tảng gia đình đỗ vỡ, những chuẩn mực, đạo đức trong xã hội trở thành vô nghĩa… Quãng thời gian hình thành nhân cách con người ở lứa tuổi vị thành niên là rất quan trọng, nhưng thế hệ trẻ Nhật Bản những năm ấy đã lớn lên trong một xã hội "hỗn độn", méo mó và dị hình. *Rừng Nauy* là bức tranh chân thực và sống động về xã hội Nhật Bản những năm 60 – 70. Mọi biến động lịch sử và bản chất của xã hội thời bấy giờ đã được phản ánh qua lăng kính, cái nhìn của những người trẻ tuổi như Watanabe, Midori, Nagasawa… Họ chính là những "nhân chứng sống" của giai đoạn giao thời đầy khủng hoảng này. Trong mắt Watanabe, thế giới chỉ là một "bãi cứt", không hơn không kém: "*Này Kizuki, tôi nghĩ cậu chẳng lỡ làng cái quái gì đâu. Thế giới này là một bãi cứt. Lũ khốn kia đang được điểm tốt và sẽ tạo ra một xã hội theo hình ảnh ghê tởm của chính chúng.*" [62, tr.106] Anh ta muốn "đập phá hết" tất cả những gì đang diễn ra. Và trong thế giới ấy, những người vừa mới bước chân vào đời như Naoko, Watanabe, Midori… trở thành những kẻ lạc loài, xa lạ trong chính gia đình, đất nước của mình. Họ hoang mang và mất phương hướng, chứng kiến những cuộc bạo loạn đẫm máu của phong trào sinh viên. Còn những cuộc cách mạng thì chỉ là màn kịch giả dối, ảo tưởng. Midori công kích tính chất nửa vời của những kẻ làm cách mạng thời kì đó: *"Cách mạng kiểu gì mà chỉ biết đao to búa lớn những lời lẽ mà người lao động không thể hiểu được thế? Thứ cách mạng xã hội chó gì vậy? Nghĩa là tớ cũng thích làm cho thế giới này tốt đẹp hơn chứ. Nếu có ai đó thực sự bị bóc lột, mình sẽ ra tay chấm dứt chuyện đó chứ.*

Tớ tin chuyện ấy, và vì thế tớ thắc mắc. Tớ đúng hay sai nào?" [62, tr.331] Không phải những con người ấy muốn sống một cách vô nghĩa, không mục đích mà vì họ nhận ra rằng chẳng có cái lí tưởng, mục đích cao cả thực sự nào để họ theo đuổi và hi sinh. Bản thân Watanabe đã theo chân Nagasawa để đi vào thực tế đời sống, làm đủ thứ nghề và nếm trải đủ mọi cay đắng. Nhưng càng dấn thân, Watanabe càng nhận rõ bản chất giả dối và vô nghĩa của xã hội mà anh đang sống. Mọi thứ đều có thể đổi trắng thay đen trong một xã hội chỉ tôn thờ vật chất, và sinh ra toàn những "quái thai". Nagasawa là một trong những kẻ như thế. Sinh trưởng trong một gia đình giàu có và được giáo dục chu đáo, Nagasawa rất thông minh. Anh ta luôn cố gắng để đạt được mục tiêu mà mình theo đuổi. Hiểu rõ bản chất xã hội ấy: *"Toàn một bọn ngu xuẩn hết. Ngu xuẩn hoặc cám hấp. Tớ xin tuyên bố là chín lăm phần trăm những thằng muốn thành quan chức đều chẳng đáng cứt gì hết."* [62, tr118] Nhưng anh ta vẫn tình nguyện gia nhập vào nó. Khi Watanabe hỏi tại sao vẫn thi vào Bộ ngoại giao dù đã biết rõ về bộ máy hành chính quan liêu ấy, Nagasawa thành thật trả lời: *"Tớ thích làm việc ở hải ngoại, là một lí do. Nhưng chủ yếu là tớ muốn thử năng lực của mình. Mà nếu đã thử thách bản thân thì tớ muốn ra hẳn cái sân lớn nhất quốc gia là nhà nước. Tớ muốn xem mình leo cao được đến đâu, có quyền lực được đến đâu trong cái hệ thống quan liêu mất trí khổng lồ này."* [62, tr.118] Quan điểm của Nagasawa là cuộc sống không cần đến những lí tưởng mà chỉ cần những tiêu chuẩn hành động. Nagasawa đã thành công bằng một nhân sinh quan méo mó như thế. Việc anh ta chinh phục nhiều cô gái chỉ nhằm thể hiện bản lĩnh và "đẳng cấp" đàn ông. Watanabe coi Nagasawa là người bạn duy nhất trong khu học xá vì Nagasawa cũng thích *Gatsby vĩ đại*. Nhà văn người Mĩ Scott Fitzgerald, đã đưa họ xích lại gần nhau. Tuy vậy, Watanabe vẫn không thể hoàn toàn bộc lộ tất cả với Nagasawa, bởi anh nhìn thấu mặt trái trong con người này. Đó là lí do vì sao Watanabe luôn giữ một khoảng cách nhất định mà không chia sẻ hoàn toàn mọi thứ với Nagasawa như anh đã làm với người bạn tự sát Kizuki. Ở *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*, Murakami đã viết về bầu không khí ở Nhật trong những năm tháng ấy: *"Tôi thuộc vào cái thế hệ từng biết đến những phong trào sinh*

viên đầy bạo lực, những năm từ sáu lăm đến bảy mươi. Dù có thích thú hay không, chúng tôi đã sống qua những sự kiện đó. Để nhấn mạnh mọi chuyện một chút, thế hệ của chúng tôi đã kêu lên một tiếng "không" rền vang trước một logic tư bản chủ nghĩa luôn luôn thuần túy hơn, luôn luôn phức tạp hơn và luôn luôn hiệu quả hơn, thứ đã nuốt trôi thứ lí tưởng chủ nghĩa nhất thời của quãng thời gian ngay sau chiến tranh. Ít nhất, đó là cách tôi phân tích tình hình. Những phong trào sinh viên đã đại diện cho một cơn khủng hoảng mãnh liệt vào một giai đoạn bản lề của tiến trình phát triển của xã hội. Nhưng thế giới trong đó tôi sống giờ đây đã được xây theo một logic tư bản chủ nghĩa phát triển cao hơn." [67, tr.98-99] Trong hoàn cảnh như vậy, con người chỉ có một trong hai lựa chọn: hoặc thỏa hiệp với nó (như Nagasawa), hoặc phản ứng lại nó (như Watanabe). Nhưng phản ứng, bất hòa với thực tại sẽ chỉ dẫn đến kết cục: lạc lõng và mất phương hướng. Watanabe đi về giữa hai không gian là nhà nghỉ Ami và Tokyo, để rồi nhận thấy sự đối lập của hai thế giới ấy: thanh bình và náo nhiệt; chân thật và giả dối; thiên đường và địa ngục. Sau một chuyến thăm Naoko, trở về Tokyo làm việc ở tiệm bán đĩa, trong Watanabe xuất hiện một cảm giác vô định, hoang mang: *"Càng quan sát, tôi càng thấy hoang mang. Tất cả có nghĩa gì đây? Tôi tự hỏi. Có thể có nghĩa gì được đây?"* [62, tr.311] Cứ như thế, các nhân vật của Murakami trôi nổi vô định và cảm thấy xa lạ với chính mình. Họ tìm về quá khứ để nương náu tâm hồn. Họ muốn ở mãi quãng thời gian giữa tuổi 17 và 18, không muốn bước sang 18, không muốn đi tới tương lai. Nhưng vẫn có một lực đẩy vô hình, cứ đẩy họ từ phía sau. Quá khứ đã khép lại sau lưng, quá khứ ấy cũng đầy mất mát và ám ảnh bởi những cái chết: *"Cái chết là có thật. Nó không phải là đối nghịch của sự sống mà là một phần của sự sống."* [62, tr.64] Nhưng không ai có thể mãi sống trong quá khứ mà chối bỏ thực tại, cho dù thực tại chỉ đem đến cảm giác trống rỗng vô vị. Watanabe thấy bất lực khi nhìn ánh sáng đom đóm yếu ớt trong đêm, thấy mình như cái quầng sáng bé tí kia đang vùng vẫy tìm sự sống. Với các nhân vật của mình, Murakami đã phản ánh nỗi mất mát của cả một thế hệ, một thời đại đang mò mẫm, tìm đường. Nỗi đau ấy, quả thật không của riêng ai.

Bên cạnh những nguyên nhân từ phía gia đình và xã hội, bi kịch của sự mất mát còn được Murakami khắc họa và lí giải từ sự phi lí của số phận. Theo Sartre: *"vấn đề cơ bản không phải là những gì con người đã được tạo ra, mà là những gì con người tạo ra từ những gì mình bị tạo ra.*" [124] Con người không có quyền lựa chọn. Nó bị ném vào cuộc đời và bắt đầu cuộc hiện sinh trong thế bị động, chịu sự sắp đặt trớ trêu của số phận. Và *"hạnh phúc thì chỉ có một loại nhưng bất hạnh thì đến dưới mọi dạng, mọi cỡ."* [63, tr.179] Câu chuyện của nhân vật Miu *(Người tình Sputnik)* là sự trớ trêu ấy. Vào năm 25 tuổi, Miu một mình sang Thụy Sĩ để lo việc kinh doanh của gia đình. Ở đó, chị đã gặp Ferdinando, một người đàn ông trung niên cao lớn, quốc tịch Tây Ban Nha, đang sống độc thân. Ferdinando tỏ ra rất thích chị. Nhưng Miu lại luôn tìm cách lẩn tránh vì nhận thấy ở đối phương những dấu hiệu ham muốn tình dục, khiến chị cảm giác bất an. Trong một lần, do sơ suất của người điều khiển vòng đu quay ở công viên, Miu bị mắc kẹt lại trên trời và chị phải trải qua một đêm ở đó. Tình cờ, khi quan sát ống nhòm từ vị trí buồng đu quay, chị thấy một "Miu khác" đang ở trong căn hộ của mình. Người đó có ngoại hình và khuôn mặt giống chị, mặc quần áo như chị đang mặc trên người lúc ấy. Kì lạ hơn, bên cạnh "Miu khác" ấy, là một người đàn ông đang trong tư thế trần truồng. Thoạt đầu, chị tưởng mình nhầm phòng nhưng đó chính xác là căn hộ của chị, là căn phòng ngủ với những thứ vật dụng quen thuộc hàng ngày. Người đàn ông đó, không ai khác là Ferdinando. Miu kinh ngạc chứng kiến chính mình đang để cho Ferdinando tự do làm đủ trò mà không chống cự: *"Chị - Miu trong căn hộ, để mặc anh ta muốn làm gì thì làm, hoàn toàn tận hưởng niềm khoái cảm đang dâng lên."* [65, tr.209] Đó là một trải nghiệm khủng khiếp đối với Miu. Sáng hôm sau, khi tỉnh dậy ở bệnh viện, Miu, cô gái 25 tuổi đã trở thành một *con người khác* với mái tóc bạc trắng. Cô cũng vĩnh viễn mất đi cảm xúc tình dục và lòng ham sống của mình. Với nhân vật Sumire (*Người tình Sputnik*), số phận đã định sẵn cho cô là một người đồng tính từ trong máu thịt. Theo một nghiên cứu khoa học thì "*người đồng tính nữ sinh ra đã là vậy rồi; ở tai trong của họ có một cái xương nhỏ khác hẳn với các phụ nữ khác, và nó đã dẫn đến toàn bộ sự khác biệt (...) Như vậy, bị đồng tính nữ không*

phải do mắc phải mà do di truyền." [65, tr.72] Sumire sẽ không bao giờ tìm được "bạn đồng hành" (sputnik) của mình và buộc phải chấp nhận nỗi bất hạnh này đến hết cuộc đời.

Oshima *(Kafka bên bờ biển)* có lẽ còn bất hạnh hơn Sumire vì anh không xác định được giới tính của mình. Khi sinh ra, anh đã mang căn bệnh máu khó đông và bị *nhiễm sắc thể giới tính* (một hiện tượng đặc biệt, do sự đột biến nhiễm sắc thể rất hiếm gặp ở người). Người bị nhiễm sắc thể giới tính rơi vào hai trường hợp: mang nhiễm sắc thể giới tính XY (nam), nhưng bộ phận sinh dục là nữ; và ngược lại, mang nhiễm sắc thể XX (nữ) nhưng có bộ phận sinh dục nam. Oshima sinh ra là nam nhưng anh lại mang bộ phận sinh dục của nữ và xu hướng tình dục của anh là với những người nam: *"Thân thể tôi là đàn bà nhưng tinh thần tôi lại là đàn ông (...) về mặt cảm xúc, tôi sống như một người đàn ông."* [63, tr.204] *"sở thích tình dục của tôi là với đàn ông. Nói cách khác, tôi là nữ nhưng lại là nam trong hành xử đồng giới tình dục."* [63, tr.205] Chính sự "đặc biệt" này đã dẫn tới những mất mát, bi kịch trong cuộc đời Oshima. Anh luôn che giấu con người thực của mình, đồng thời cũng không thể hiểu được mình là ai trong thế giới này: *"Đôi khi, chính mình cũng không hiểu. Quỷ tha ma bắt, mình là cái gì nhỉ?"* [63, tr.206] Sumire, Oshima và những thân phận, mảnh đời giống họ đã phải chấp nhận số phận như một phần của chính con người mình, để rồi trọn đời, họ sẽ mãi loay hoay đi tìm lời giải cho câu hỏi: *"Tôi là ai trong thế giới này?"*

Murakami đã sử dụng "cái phi lí" để xây dựng kiểu nhân vật *con người mất mát*. Đây không phải là vấn đề mới, bởi trước Murakami, các nhà văn lớn như Camus, Kafka… đã để lại dấu ấn sâu sắc khi sử dụng "cái phi lí" trong việc lí giải vấn đề số phận con người. Murakami đã tiếp tục phương thức này và bằng sự tinh tế, sắc sảo, hình tượng nhân vật con người mất mát trong tác phẩm của ông đã tạo hiệu ứng đồng cảm cũng như nỗi ám ảnh sâu sắc về thân phận con người.

Nhân vật toán sư (*Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*) có cuộc sống bình lặng và khép kín. Anh đã ly hôn và sống một mình trong căn hộ thuê ở Tokyo. Sau khi ly hôn, anh quyết định trở thành toán sư, làm việc cho một tổ chức

có tên là Hệ thống. Công việc của anh là bảo mật và xáo dữ liệu. Một hôm, anh được người ta đưa vào trong một thang máy, xuống một phòng thí nghiệm bí mật dưới lòng đất. Từ đó, anh khám phá ra sự thật về tổ chức mà anh đang làm việc, đồng thời, toán sư cũng được thông báo rằng mình chỉ còn sống trong vòng 28 giờ và 42 phút nữa, sau đó sẽ vĩnh viễn rời bỏ thế giới này. Câu chuyện của toán sư làm ta nhớ đến K trong tác phẩm *Vụ án* của Kafka. Murakami đã dùng "cái phi lí" để nói về số phận nhỏ bé, rẻ rúng của con người trong xã hội hiện đại. Có thực là "phi lí" không hay đằng sau đó là sự che đậy điều gì? Con người ngày nay có thực sự được tự do và được tôn trọng hay không trong một xã hội đầy rẫy sự bất an, phi lí? Hay họ chỉ là những con rối, con tốt thí mạng trong tay người khác – những kẻ nấp trong bóng tối, đang thực thi tội ác, quyền lực thống trị của mình?

Trở về từ cuộc chiến tranh Mãn Châu, trung úy Mamiya (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) mất một bàn tay và mang theo những ám ảnh suốt đời về cuộc chiến. Chứng kiến cảnh lột da tàn khốc của người Mông Cổ đối với đồng đội, bản thân ông bị ném xuống một chiếc giếng sâu ở Ngoại Mông mà sự sống sót trở về chỉ có thể là điều kì diệu, trung úy Mamiya không còn sống như một người bình thường, bởi một "cái gì đó" trong ông đã vĩnh viễn mất đi. Ông sống cô độc, không gia đình, không người thân thích vì cha mẹ, anh chị đều đã chết trong chiến tranh. không lập gia đình và làm thầy giáo dạy học ở quê nhà. Mamiya luôn bị dày vò tinh thần và thể xác bởi những kí ức khủng khiếp: *"Hễ nhắm mắt lại là tôi nằm mơ thấy Yamamoto đang bị lột da sống. Tôi nằm mơ thấy cảnh đó hàng bao nhiêu lần. Mơ đi mơ lại. Tôi thấy người ta lột da sống anh ta, biến anh ta thành một đống thịt. Tôi nghe rõ tiếng thét xé ruột xé gan của anh ta. Tôi cũng thường mơ thấy mình mục ruỗng dần dần, khi vẫn còn sống, ở dưới đáy giếng. Đôi khi tôi cảm thấy dường như đó mới là những gì đã xảy ra trong thực tế, còn cuộc sống của tôi hiện giờ chỉ là những giấc mơ mà thôi."* [66, tr.201] Cô bé Nhục Đậu Khấu (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) theo cha mẹ sang Mãn Châu và trải qua tuổi thơ ở miền đất xa lạ. Hai mẹ con Nhục Đậu Khấu cùng đoàn người may mắn sống sót trở về quê hương sau chiến tranh Mĩ – Nhật. Nhưng quãng đời sau đó, kí ức về cuộc tàn sát những con thú ở

vườn thú Tân Kinh của quân đội Nhật Bản đã vĩnh viễn ám ảnh Nhục Đậu Khấu, và đứa con trai của bà. Chiến tranh phi nghĩa và những hệ lụy của nó đã trở thành nỗi ám ảnh trong tác phẩm của Murakami: một ông già Nataka mất đi kí ức, những người lính bỏ xác trong rừng sâu, Nhục Đậu Khấu có sống cũng như một "cái vỏ rỗng"… Chiến tranh đã đẩy con người xuống hố sâu tuyệt vọng và mất mát mà không gì bù đắp được. Phải chăng, tất cả chúng ta đều dự phần trong "trò chơi" ấy?

Bằng kiểu nhân vật *con người mất mát*, Murakami đã phản ánh chân thực những biến chuyển lịch sử xã hội Nhật Bản giai đoạn năm 60 – 70, và bộc lộ khả năng khám phá, lí giải tài tình những ẩn ức ở tầng sâu kín nhất trong tâm hồn con người Nhật Bản thời hậu chiến. Đồng cảm với bi kịch tinh thần con người, lên án những gì đi ngược lại lương tri, đạo đức, đó chính là tấm lòng, là chủ nghĩa nhân đạo sâu sắc của Murakami.

Sự mất mát sẽ đến những chấn thương tinh thần to lớn, làm thay đổi cuộc sống của họ sang chiều hướng khác. Hầu hết các nhân vật của Murakami có vẻ ngoài bình thường, nhưng ẩn giấu bên trong lớp vỏ bọc ấy lại là những bất toàn. Những mất mát, chấn thương sẽ đẩy các nhân vật chìm vào nỗi cô đơn, hố sâu ngăn cách giữa bản thể và tha thân. Chúng tôi sẽ tiếp tục làm rõ vấn đề này trong phần tiếp theo – *con người cô đơn* trong sáng tác của Murakami.

2.1.2. Con người cô đơn

Cô đơn là bản chất của con người. Con người cô đơn từ khi vừa được sinh ra, khi cuống rốn giữa nó và người mẹ vĩnh viễn đứt lìa. Lúc đó, nó đã là một thực thể tách biệt và đơn nhất. Cảm giác ly cách ấy sẽ theo con người cho đến cuối cuộc đời.

Nhân vật *con người cô đơn* là hình tượng nghệ thuật quen thuộc của văn học thế giới. Trong văn học hiện đại Nhật Bản trước Murakami, các cây bút tên tuổi như: Akugatawa, Dazai Osamu, Tanizaki, Kawabata… đã xây dựng thành công nhiều hình tượng nhân vật này. Đến Murakami, nhân vật *con người cô đơn* được ông "lấy khuôn" từ bối cảnh Nhật Bản hiện đại nhiều biến động. Vì vậy, kiểu *con người cô đơn* mang đậm dấu ấn thời đại và cá tính sáng tạo của ông.

Nhân vật của Murakami dù là nam hay nữ, già hay trẻ, có tên hay không tên, làm bất kì nghề gì … thì ở họ, đều có một điểm chung là *sự cô đơn*. Thế giới của họ là thế giới của những con người cô độc, không thể xẻ chia mặc dù họ đang sống giữa lòng Tokyo thịnh vượng với hàng triệu người xung quanh. Như một nhân vật trong tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang* đã nói: *"Ở ngay giữa một thành phố với hàng triệu người đi trên phố mà không có ai để chuyện trò."* [69, tr.194] Cậu bé Kafka 15 tuổi *(Kafka bên bờ biển)* cô đơn từ khi mới lên bốn. Cậu sống trong một thế giới riêng, khép kín, hạn chế tiếp xúc ngay cả với cha ruột của mình. Họ là hai thế giới tách biệt dù cùng chung sống dưới một mái nhà. Nếu như có mối liên hệ gì đó thì chỉ là thứ gen tạo ra dòng máu chảy trong huyết quản Kafka. Chủ động sống lầm lũi, chủ động không giao tiếp với bạn bè, bằng cách ấy, Kafka đã nuôi dưỡng nỗi cô đơn của mình: *"Cố nhiên, tôi chẳng có bạn nào cả. Tôi đã xây quanh mình một bức tường, không để ai lọt vào trong, còn bản thân thì cố không mạo hiểm ra ngoài."* [63, tr.13] Như để tự vệ trước cuộc sống, Kafka rèn cho mình một cơ thể cường tráng, một vẻ mặt vô cảm, với ánh mắt lạnh lùng như "mắt thằn lằn". Nỗi cô đơn của các nhân vật còn được Murakami đẩy lên thành cô độc. Đó là nhân vật Nakata, ông già ngoài 70 tuổi (*Kafka bên bờ biển)*. Nakata sống một mình trong gian nhà nhỏ giữa lòng Tokyo, không biết chữ, bị thiểu năng trí tuệ và suốt ngày nói chuyện với mèo – người bạn duy nhất của ông. Mặc dù có hai người em rất giàu, có địa vị cao trong xã hội, nhưng Nakata ít khi được họ đến thăm. Ông hoàn toàn cô độc.

Nỗi cô đơn được Murakami đặc biệt khắc họa ở những người trẻ tuổi sống ở thành thị với những điểm chung dễ thấy: họ sống một mình trong những căn hộ, chọn lối sống khép kín và tự tạo cho mình những thói quen như đọc sách, nghe nhạc, tập luyện thể thao, nấu ăn... Tiểu thuyết *Sau nửa đêm,* lấy bối cảnh thành phố Tokyo hiện đại vào đêm để mở đầu tác phẩm, với hình ảnh cô sinh viên Mari Asai đang ngồi đọc sách một mình trong quán Denny. Hơn 12 giờ đêm, trong một quán cà-phê vắng khách giữa lòng thành phố, cô gái trẻ ngồi đọc sách một mình … - một bức phác họa thấm đẫm cảm thức *sabi*, tịch lặng và cô đơn đến nao lòng.

Sự cô đơn của phần lớn các nhân vật trong thế giới chuyện kể của Murakami có nguyên nhân từ những mất mát và đổ vỡ từ phía gia đình (tuổi thơ bất hạnh, vợ chồng ly hôn), trong sự thiếu thốn tình yêu thương, giữa một xã hội hiện đại đầy bất an, phi lí. Cuộc đời Miss Saeki (*Kafka bên bờ biển*) rơi vào nỗi cô đơn và sự trống rỗng sau cái chết của người yêu khi cô mới hai mươi tuổi; Kafka đơn độc vì không có mẹ; Nakata lạc lõng giữa thế giới người sau sự cố ở đồi Bát Cơm thời tiểu học; Toru (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) sống lầm lũi một mình sau khi vợ anh đột ngột bỏ đi… Những biến cố bất ngờ, phi lí đã gây cho họ những tổn thương, mất mát, khiến cho họ mất niềm tin vào những giá trị hiện tồn. Để tồn tại, những con người này luôn cố gắng xác lập giá trị riêng của bản thân: *"đi tìm giá trị của bản thân mình, tự xác lập nhân vị của mình giữa biển người mênh mông, giữa những đô thành rộng lớn: Tokyo, Kyoto... Họ vẫn nói chuyện, yêu đương, chung đụng, sẻ chia và thông cảm cho nhau. Nhưng tất cả đều rất cô đơn."* [127]

Cô đơn thường đi liền với cảm giác trống rỗng, các nhân vật của Murakami sống ở hiện tại nhưng luôn hoài vọng về quá khứ và không dám đặt lòng tin vào tương lai. Naoko *(Rừng Nauy)* bị mắc chứng bệnh tâm thần phân liệt, mang trong mình sự trống rỗng không thể giải tỏa từ sau cái chết của Kizuki, người duy nhất có thể chia sẻ với cô mọi thứ trên đời. Cô luôn ám ảnh bởi cái chết và không thể hòa nhập vào cộng đồng. Sự trống rỗng về mặt tinh thần ở các nhân vật thường được Murakami khắc họa thông qua đôi mắt – hình ảnh phản chiếu thế giới nội tâm sâu kín. Đôi mắt trống rỗng, vô hồn của Naoko được nhắc đi nhắc lại trong suốt tác phẩm đã thể hiện sự trống rỗng, bế tắc trong tâm hồn nhân vật này. Một đôi mắt *"trong vắt và sâu thẳm"*, đôi mắt nhìn Watanabe với "*vẻ vô nghĩa*" khiến anh không thể hiểu được điều gì ẩn chứa bên trong. Và anh luôn bị ám ảnh: "*sâu trong hai đồng tử nàng có một chất lỏng đen đặc đang xoáy tròn như một luồng gió xoáy lạ kỳ."* [67, tr.31] Đôi mắt của Nhục Đậu Khấu (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) *"sâu thẳm nhưng vô cảm"*; đôi mắt của Kano Malta *"thiếu chiều sâu một cách bí hiểm. Đôi mắt đẹp thì đẹp thật, nhưng dường như chúng chẳng nhìn vào bất cứ cái gì. Chúng phẳng lì, như thể làm bằng thủy tinh"* [66, tr.49] và cái *"khoảng trống u*

tối lạnh lẽo như một tảng băng từ thời xa xưa" [67, tr.250] trong mắt của Shimamoto – san… Trong đáy sâu của những đôi mắt "lạnh lẽo", "thẳm sâu", "vô cảm", "phẳng lì"… ấy đầy ắp sự cô đơn, bất lực và trống rỗng. Khi nhìn sâu vào đôi mắt của Shimamoto – san, Hajime thấy sự hiện diện của cái chết: *"Đó là khuôn mặt của cái chết. Khi ấy, tôi đã nghĩ, trước đôi mắt đang nói với tôi rằng: Cả mi nữa, đến một ngày, mi cũng sẽ phải đến đây. Sớm hay muộn, tất cả mọi người sẽ rơi vào sự cô độc vô tận, nơi sự im lặng đã đánh mất mọi âm thanh, ở giữa bóng tối đó. Đối diện với thế giới đó, nỗi sợ đã đè nặng lên tôi, như thể tôi đang nhìn vào bóng tối của một cái giếng không đáy."* [67, tr.251]

Cảm nghiệm sự trống rỗng đến tận cùng, có lẽ là nhân vật Hajime (*Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời)*. Nhìn bề ngoài, Hajime là người có một cuộc sống viên mãn. Anh có công việc yêu thích với thu nhập cao, ổn định. Vợ anh xuất thân trong gia đình khá giả, sinh cho anh hai cô con gái xinh xắn. Thế nhưng Hajime luôn cảm thấy trống rỗng và bất an. Trong toàn bộ tác phẩm, anh đã nhắc từ "trống rỗng" đến chín lần. Nhưng anh ta lại không thể xác định được đâu là nguyên nhân của tình trạng ấy, cho đến khi gặp lại Shimamoto – san, mối tình đầu thời tiểu học. Lúc này, Hajime mới hiểu được nguyên nhân của sự trống rỗng trong con người mình:*"Em biết không, Shimamoto – san, vấn đề chính của anh là anh bị thiếu mất một cái gì đó. Trong đời anh có một khoảng trống lớn. Và anh lúc nào cũng khát, cũng đói, về cái phần mà anh đánh mất đó. Cả vợ anh, cả các con anh đều không thể bù đắp vào chỗ thiếu hụt đó. Em là người duy nhất trên đời có thể làm được."* [67, tr.245] Căn bệnh của Hajime được Shimamoto-san "chẩn đoán" giống như chứng hysterie Siberia, chứng bệnh mà nông dân vùng Siberia (nước Nga) hay mắc phải: *"suốt đời anh cứ nhìn mặt trời hiện ra phía trên đường chân trời phía Đông, hoàn thành cái vòng cung di chuyển của nó và đi ngủ sau đường chân trời phía Tây. Khi đó, anh sẽ vứt cái cuốc xuống đất, và không nghĩ ngợi gì nữa, anh đi thẳng về phía Tây. Về phía Tây mặt trời. Và anh cứ đi như thế hàng ngày trời, không ăn không uống, như thể bị bỏ bùa, và cuối cùng, anh gục xuống đất và chết."* [67, tr.241] Hajime đang có một cuộc sống chỉ biết "làm việc" và "làm việc", không có

hoài bão, lí tưởng cho đến khi biến thành cái máy. Văn minh công nghiệp, sự tự động hóa trong đời sống đã biến con người thành những cỗ máy vô cảm từ lúc nào mà ta không hề hay biết.

Đơn độc trong rừng sâu, cậu bé Kafka cảm nhận đến tận cùng nỗi trống rỗng của mình, cậu đã độc thoại nội tâm: *"Trơ trọi một mình trong rừng sâu, cái thằng tôi này cảm thấy trống rỗng, phải, trống rỗng kinh khủng. Oshima có lần dùng cụm từ* ***những con người rỗng****. Ờ, đích xác là tôi đã trở nên như thế đó. Có một khoảng trống trong tôi, nó cứ bành trướng dần, nuốt hết những gì còn lại từ trong người vốn là tôi. Tôi có thể nghe thấy điều ấy đang diễn ra. Tôi đi tong hoàn toàn rồi, mất tiêu bản sắc."* [63, tr.441] "Những con người rỗng" – đó là đặc điểm dễ nhận thấy trong thế giới nhân vật của Murakami. Bao quanh họ luôn là một bầu không khí uể oải, chậm chạp và dường như niềm vui, niềm hạnh phúc chỉ là điều xa xôi, hư ảo. Họ cảm nhận cuộc sống hiện tại là những chuỗi ngày nhàm chán và vô nghĩa, vì vậy mà họ chỉ tôn thờ quá khứ. Nhưng đó không phải là điều làm cho con người họ xấu đi, làm giảm đi giá trị tiểu thuyết Murakami. Vì nếu nhìn nhận sâu xa, ta sẽ thấy đó là thái độ phản ứng đối với xã hội của các nhân vật. Họ không chấp nhận cái tầm thường, vô vị và tẻ nhạt đang giết chết dần con người mình. Họ luôn ý thức và cảm nhận rất rõ về chính sự trống rỗng mà mình rơi vào. Như vậy, nghĩa là họ đang sống, đang đấu tranh từng giây từng phút cho sự sống. Liệu chúng ta có bao giờ thực sự ý thức được hoàn cảnh hiện tại của chính mình? Có khi ta đã và đang rơi vào cuộc sống tẻ nhạt, giết chết đi tưởng tượng và xúc cảm mà chúng ta hoàn toàn không hay biết (hay cố tình không muốn biết)? Sự tự động hóa, thói thờ ơ, vô cảm… chính là kẻ thù âm thầm, ngấm ngầm triệt tiêu những ý nghĩa và giá trị của con người. Murakami dường như đang muốn "phản tỉnh" tất cả chúng ta và chính nhà văn nữa về thứ kẻ thù vô hình ấy.

Theo Will Slocombe: *"Sự hoang vắng và cô biệt trong các tác phẩm của Murakami có nguồn gốc sâu xa từ sự bất lực của các nhân vật trong việc giao tiếp thực sự với nhau. Vấn nạn của các nhân vật của Murakami, cũng như trong thế giới thực tại, ấy là họ không thể thoát khỏi cái ngã của mình đủ để hoàn toàn thấu hiểu*

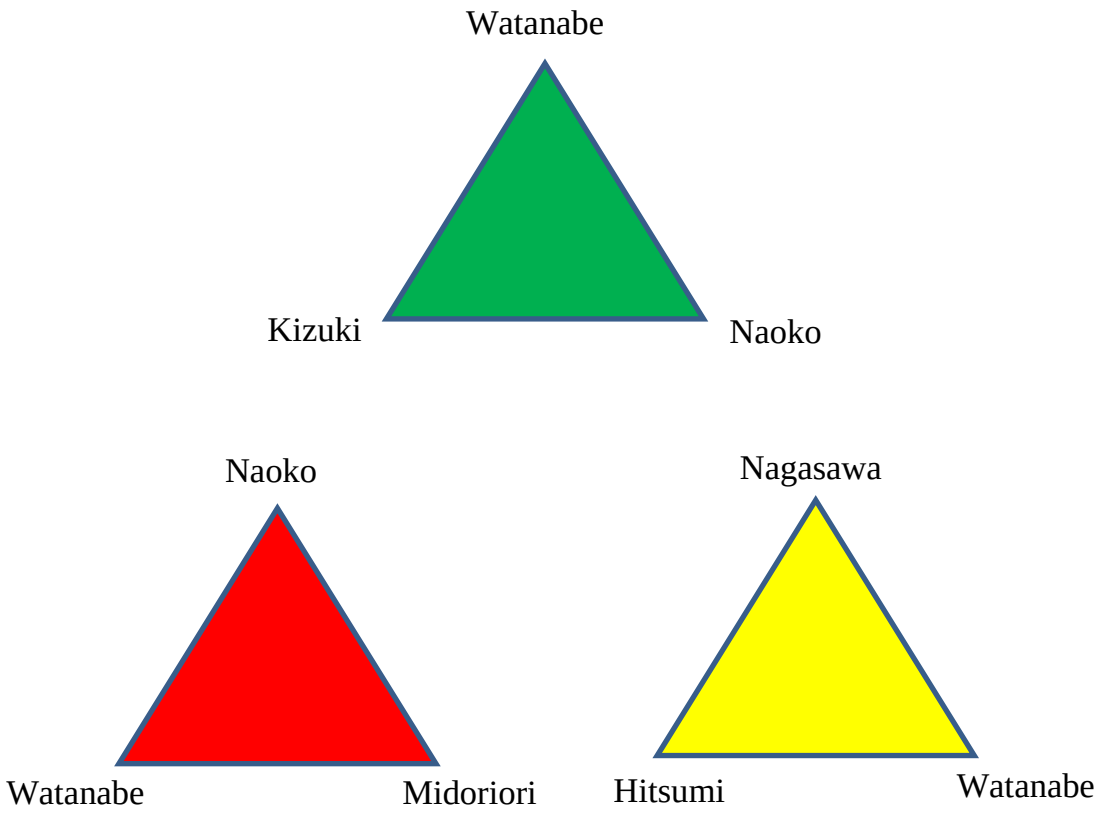
người khác." [76, tr.56] Nhân vật *con người cô đơn* trong tiểu thuyết Murakami vừa có xu hướng ly cách nhưng vừa nuôi dưỡng khát khao hòa nhập với tha nhân. Họ muốn thoát khỏi cái ngã của mình để thấu hiểu người khác vì *"không một người nào là một Hòn đảo, tự bản thân là toàn thể; mỗi người là một mảnh của Đại lục, một phần của Đất liền.*" [12, tr.186] Và nếu con người cứ sống trong cô độc thì kết cục dẫn đến diệt vong là tất yếu. *"Nhu cầu sâu thẳm nhất của con người là nhu cầu vượt qua sự ly cách của mình, lìa bỏ tù ngục cô độc của mình."* [92, tr.197] Nhân vật của Murakami luôn tìm cách vượt thoát những mặc cảm u uất và vực thẳm cô đơn. Họ tìm đến rượu và tình dục như một lối thoát, để tạm quên đi hiện thực với nỗi đau ly cách. Hình ảnh những chàng sinh viên như Nagasawa (*Rừng Nauy*) hàng đêm trốn khỏi khu học xá đi "săn gái" với bảng "thành tích" đáng nể (khoảng 70 cô), được mệnh danh là "tay sát gái" số một… dường như là "công thức sống" của giới trẻ Nhật Bản trong những năm 60 – 70 của thế kỉ XX. Không chỉ có các chàng trai, hàng đêm, các cô gái trẻ cũng xuất hiện nhan nhản trong các quán bar, hộp đêm để tìm kiếm bạn tình. Chuyện trinh tiết không còn bị ràng buộc bởi quy chuẩn đạo đức. Murakami đã viết trong một truyện ngắn của mình: *"ở thời đại của chúng tôi thì tỉ lệ các cô gái mất trinh trước năm hai mươi tuổi vào khoảng năm mươi phần trăm."* [60, tr.61] Hiện tượng này không chỉ nói lên sự xâm nhập của cuộc cách mạng tình dục phương Tây vào xã hội Nhật Bản mà còn phản ánh tình trạng cô đơn của con người thời hiện đại. Tình dục cũng như rượu và ma túy, có thể tạo ra trạng thái say để làm con người tạm quên đi bản thể hiện tồn: *"Cơ năng dục tính có thể sản xuất ra một trạng thái tương tự với trạng thái được tạo ra do một hôn mê hay với hiệu quả của những ma túy nào đó" (...) Sau cảm nghiệm say, con người có thể tiếp tục trong một thời gian mà không đau khổ quá nhiều vì ly cách của mình."* [92, tr.199] Watanabe thú nhận rằng cơ thể anh không thể thiếu da thịt đàn bà. Nhưng đằng sau tất cả những cuộc phiêu lưu thân xác ấy, các nhân vật lại trở về với bản ngã cô đơn và càng chìm đắm sâu hơn trong sự trống rỗng, tuyệt vọng. *"Điên cuồng rồi chợt tỉnh, say đắm rồi bơ vơ"* (Hoài Thanh), Watanabe tự thấy ghê tởm với chính mình sau chuyến "đáp tàu nhanh" với một cô gái không quen không biết:

"Tôi đang làm cái trò gì vậy? Vừa một mình là tôi đã tự hỏi và thấy ghê tởm bản thân quá. Nhưng mà tôi chỉ có thể làm được có vậy. Thân thể tôi đói đàn bà." [62, tr.97] Watanabe đã làm mọi cách để có thể quên đi nỗi cô đơn và lấp đầy trống rỗng: *"chừng nào thân xác tôi hoạt động liên tục thì tôi còn có thể quên được khoảng trống trong người mình"* [62, tr.96], nhưng tất cả chỉ là giải pháp tạm thời bởi không có tình yêu, tình dục chỉ là những phút giây lạc thú, không thể giúp con người xóa bỏ khoảng cách giữa bản thể và tha nhân. Các nhân vật của Murakami ý thức rất rõ điều đó. Watanabe hiểu rằng Naoko không thể chấp nhận anh như một người yêu thực sự (vì cô đã trao tình yêu ấy cho Kizuki). Khi ôm Naoko trong tay, "đi vào" trong cô, Watanabe biết rằng đó chỉ là hành động *"cọ xát của hai khối thịt"*, chỉ là để chia sẻ cảm giác cô đơn, bất toàn giữa họ: *"Ôm Naoko trong tay, tôi đã muốn nói với nàng rằng: 'Mình đang làm tình với cậu đấy. Mình đang ở trong cậu đây. Nhưng thực tình chẳng có gì đâu. Không có chuyện gì hết. Chỉ là hai tấm thân kết nối với nhau mà thôi. Tất cả những gì mình đang làm đây chỉ là nói cho nhau biết rằng có những điều chỉ có thể nói được bằng cách cọ xát hai khối thịt bất toàn như thế này. Làm như vậy, chúng mình mới chia sẻ được những bất toàn của nhau."* [62, tr.252] Các nhân vật của Murakami gặp gỡ, làm tình với nhau, rồi chia tay nhau như một điều hết sức tự nhiên bởi dường như ở họ có một quy ước ngầm rằng: chia sẻ với nhau hơi ấm thân xác là để "tạm quên đời". Đó chẳng phải là điều gì tội lỗi. Họ cần làm như vậy và họ đã làm như vậy. Hajime (*Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*) nhớ lại mối tình "hợp đồng" vụng trộm giữa anh và cô chị họ của Izumi (cô bạn gái thời trung học). Hai con người trẻ tuổi biết giữa họ không tồn tại cái gọi là tình yêu, nhưng vẫn có thể làm "chuyện ấy" mãnh liệt bởi họ cần nó để "giải tỏa" nỗi cô đơn, dù chỉ trong giây phút: *"Ngay khi gặp nhau, gần như là không nói một lời, chúng tôi cởi ngay quần áo, trèo lên giường và quấn lấy nhau. Không có những bước phải đi qua, không có chương trình. Chỉ đơn giản là tôi thèm muốn kinh khủng những gì ở trước mắt tôi, và chắc là cô cũng thế. (…) Tuy nhiên, dù cho mức độ mãnh liệt của niềm ham mê và thứ lực hút đã ném chúng tôi vào nhau, chúng tôi chưa bao giờ nghĩ đến chuyện tìm đến hạnh phúc chung dài hạn.*

Giống như một cái vòi rồng, sinh ra để đi qua, không sớm thì muộn. Chúng tôi dự cảm được rằng say mê kiểu này sẽ không thể kéo dài mãi mãi. Chính vì thế mà lần nào chúng tôi cũng ôm siết lấy nhau như thể đây là lần cuối, và ý nghĩ ngầm ẩn đó chỉ càng kích động thêm lên ham muốn của chúng tôi" [67, tr.64]. Murakami khắc chạm nỗi cô đơn và sự bất lực trước cuộc sống của con người bằng việc miêu tả tình dục theo cách riêng của mình. Đó hoàn toàn không phải là thứ "dâm thư" rẻ tiền như người ta vẫn nghĩ. Murakami hướng đến quan niệm tình dục nhân bản để giải tỏa nỗi cô đơn, xoa dịu nỗi đau trong tâm hồn. Bởi vậy, quan hệ thân xác không chỉ xảy ra giữa những người yêu nhau, mà còn giữa những người bạn, thậm chí là giữa những người xa lạ. Cuối tác phẩm *Rừng Nauy*, Watanabe đã làm tình với Reiko – hành động bị cho là khó hiểu và phản cảm. Nhưng ở tầng nghĩa nhân bản nhất, hành động ấy như một "cứu cánh" để hai con người cô độc có thể tiếp tục sống, hòa nhập với cộng đồng. Có lẽ sẽ không phải là áp đặt khi cho rằng: Với Murakami, tình dục còn là thứ *"nghi lễ thiêng liêng như trong thời kì nguyên thủy của loài người: đó là tình dục không chứa quan niệm thanh – tục, tìm đến tình dục là để đốn ngộ, để đạt đến trạng thái tự ngã tinh thần."* [50] Tình dục mang ý nghĩa nhân bản là nét nổi bật trong những trang viết về đề tài này của Murakami. Không né tránh mà chân thực, cởi mở và thẳng thắn bởi theo nhà văn, đó là một phần rất quan trọng trong cuộc sống, và cũng là *"cánh cửa quan trọng để bước vào thế giới tâm linh của con người."* [129]

Tìm lối thoát trong rượu và tình dục, không phải là giải pháp tối ưu. Thông qua kiểu *con người cô đơn*, Murakami muốn hướng đến ý nghĩa đích thực của tình yêu. Chỉ tình yêu mới là cứu cánh duy nhất để con người thoát khỏi nỗi cô đơn, hòa nhập bản thể với tha nhân: *"Tình yêu là một quyền năng chủ động trong con người; một quyền năng chọc thủng những bức tường ngăn cách người với người, hợp nhất mình với kẻ khác; tình yêu khiến mình vượt qua ý vị cô lập và ly cách nhưng nó cho phép mình là mình, giữ lại sự toàn vẹn của mình. Trong tình yêu, có điều nghịch lí là hai sinh thể trở thành một nhưng vẫn cứ là hai."* [92, tr.209] Tình yêu ở đây phải là tình yêu chân chính và đích thực, trong sự hòa hợp giữa thể xác và tinh thần từ

hai phía; tình yêu gắn liền với tình dục như hai mặt của một tờ giấy, không thể tách rời: *"tình yêu và sự giải phóng của xác thân bao bọc lấy nó, làm cho người đàn ông và người đàn bà có thể yêu nhau với tất cả những gì có thể trước cuộc đời ngắn ngủi và quý giá."* (Trích phần giới thiệu sách, [62]) Sự đồng điệu về tâm hồn là điều kiện cần nhưng hòa hợp về thân xác mới là điều kiện đủ để tình yêu thăng hoa và giúp con người vượt qua mọi rào cản. Mặc dù các nhân vật của Murakami luôn khao khát tìm kiếm tình yêu đích thực ấy, họ coi tình yêu là cứu cánh, nơi trú ngụ duy nhất của tâm hồn mình, nhưng tất cả đều không đạt tới cái gọi là "tình yêu trọn vẹn". Chỉ có hai khả năng xảy ra: có tình dục nhưng không có tình yêu; và có tình yêu nhưng không thể hòa hợp thể xác. Khi thể xác và tinh thần không thể gặp gỡ nhau trong một cuộc hôn phối vẹn toàn, sẽ là sự khởi đầu cho một bi kịch khác. *"Thông qua sự bất lực tình dục của nhân vật, Murakami cũng đã chạm đến đáy nỗi cô đơn tận cùng của con người."* [127] Những mối quan hệ tình cảm chồng chéo trong tác phẩm *Rừng Nauy* được Murakami miêu tả như những cuộc rượt đuổi "cái bóng" của tình yêu. Trong tác phẩm, có tới ba tam giác tình yêu được tạo ra:



- Hình 2.1-

Trong câu chuyện, không có nhân vật nào thực sự chạm tới tình yêu. Watanabe yêu Naoko nhưng Naoko lại yêu Kizuki. Midori yêu Watababe nhưng anh lại yêu Naoko. Watanabe có tình cảm (có thể là tình yêu) với Hitsumi nhưng Hitsumi lại yêu Nagasawa… Cứ như thế, họ tạo ra những cuộc rượt đuổi vô vọng giữa *hình* và *bóng*, giữa *thực* và *ảo*. Vì lẽ đó, *Rừng Nauy* không chỉ là cuốn tiểu thuyết nói về tình yêu, tình dục, mà còn là cuốn sách hay nhất viết về nỗi cô đơn của con người. Với các nhân vật nữ, Murakami đã miêu tả tình yêu của họ trong nỗi ám ảnh của "sự bất lực tình dục". Naoko không chỉ mất đi khả năng diễn đạt bằng ngôn ngữ, cô còn không thể "bình thường" trong quan hệ tình dục. Nhục Đậu Khấu (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) cũng mất đi khả năng này khi tình cảm giữa bà và chồng đổ vỡ. Trong *Người tình sputnik*, vẫn là một "tam giác tình yêu" và nỗi bất lực tình dục ấy. Nhân vật "tôi" yêu Sumire nhưng Sumire lại yêu Miu bằng tình yêu đồng tính. "Tôi" luôn khao khát quan hệ tình dục với Sumire nhưng cô không có cảm xúc xác thịt và chỉ coi anh là bạn thân duy nhất của mình. Để giải tỏa, "tôi" tìm đến những người phụ nữ khác, nhưng trong khi làm tình, anh luôn nghĩ đến Sumire. Sumire yêu Miu – người phụ nữ đã có gia đình và hơn cô mười bảy tuổi. Nhưng Miu lại vĩnh viễn mất đi cảm xúc tình dục sau một sự cố ở tuổi hai lăm. Cô không thể làm tình với bất kì ai, thậm chí ngay cả với người chồng đang cùng chung sống. Miu cũng yêu Sumire – người bạn đồng hành lí tưởng của cô, nhưng Miu lại không thể "hòa hợp" với Sumire. Cô cố gắng làm mọi cách để đáp lại tình cảm của Sumire, nhưng vô vọng. Sự hòa hợp không thể diễn ra suôn sẻ với những đối cực khác giới đã đành, với người đồng tính, lại càng không thể. Sumire sẽ vĩnh viễn sống trong nỗi cô đơn của mình như vệ tinh Sputnik kia, mãi cô độc bay trong vũ trụ bao la thăm thẳm. Bởi *"sự lệch hướng sang đồng tính luyến ái là một thất bại không đạt tới sự hợp nhất phân cực, người đồng tính luyến ái, như thế, chịu đựng sự đau đớn của ly cách vĩnh viễn vô phương."* [92, tr.222] Bản ngã và tha nhân là cách biệt. Mỗi người là một vệ tinh Sputnik, cô đơn trong không gian và mất hút trong thời gian. Miu đã nói về nỗi cô đơn của cô và Sumire: *"Và khi ấy tôi hiểu ra. Hiểu rằng chúng tôi là những người bạn đồng hành nhưng rốt cuộc chỉ là hai khối kim loại*

đơn độc bay theo quỹ đạo của mình. Trông xa, chúng như những ngôi sao băng đẹp đẽ, nhưng thực tế, chúng chẳng là gì ngoài nhà tù, nơi mỗi người chúng tôi có thể ở cùng nhau. Thậm chí có thể mở lòng với nhau. Nhưng chỉ trong một khoảnh khắc hết sức ngắn ngủi mà thôi. Sang khoảnh khắc sau, chúng tôi lại rơi vào sự đơn độc tuyệt đối. Cho đến khi chúng tôi cháy bùng lên và trở thành hư vô." [65, tr.158-159] Cứ như thế, con người cô đơn của Murakami không thể tìm được lối thoát cho chính sự tồn tại của họ. Sau khi trở về từ Hi Lạp, "tôi" (*Người tình Sputnik*) chỉ còn lại một mình với nỗi trống rỗng và đau đớn khi Sumire đã "biến mất" khỏi cuộc đời, anh đã truy vấn bản chất sự tồn tại của con người:*"Vì sao mọi người cứ phải cô đơn như thế này? Mục đích của nó là gì? Hàng triệu con người trên thế giới này, tất cả đều đang mong mỏi khát khao, đang tìm kiếm những người khác để thỏa mãn mình nhưng lại tự họ cô lập họ. Vì sao? Có phải Trái đất sinh ra chỉ để nuôi dưỡng sự cô đơn của con người?"* [65, tr.241] Vệ tinh Sputnik vẫn quay quanh vũ trụ thẳm sâu và rộng lớn, như ánh sáng đom đóm nhỏ bé của thân phận người vẫn đang dò tìm lối thoát. "*Có phải Trái đất sinh ra chỉ để nuôi dưỡng sự cô đơn của con người?"*

Hình tượng *con người cô đơn* là sự trải nghiệm chân thực của Murakami, của một thời tuổi trẻ cô đơn và mất mát. Nhà văn thấu hiểu và thấm thía nỗi cô đơn của thế hệ trẻ Nhật Bản những năm 60-70, thế kỉ XX với những ám ảnh hiện sinh không bao giờ phai nhạt. Ở một mức độ nào đó, *con người cô đơn* ấy là bản "tự thuật" của Murakami. Các nhân vật nam chính được xây dựng có nhiều điểm tương đồng, gần gũi với ông ngoài đời: thường là con một, cô đơn, thích đọc sách, nghe nhạc, khó hòa nhập, luôn tìm những góc riêng cho mình… Rõ ràng, bằng những trải nghiệm của bản thân, Murakami đã chạm tới và phân tích, "mổ xẻ" những góc khuất sâu kín nhất của tâm hồn con người. Những ai từng nếm trải cô đơn, từng đi qua đau khổ, mất mát trong tình yêu đều tìm thấy mình trong những câu chuyện kể của Murakami. Bởi ông không chỉ kể về bản thân, mà còn kể về tất cả chúng ta, chạm khắc "khối sầu" của con người thời hiện đại.

2.1.3. Con người đa ngã

Con người đa ngã (hay *con người đa diện*, *con người phân mảnh*) là sản phẩm của xã hội hiện đại và hậu hiện đại. Hình tượng *con người đa ngã* không mới trong văn chương thế giới. Trước Murakami, các nhà văn hiện đại phương Tây, đặc biệt là Ernet Hemingway đã xây dựng rất thành công kiểu "nhân vật mảnh vỡ", "nhân vật phân thân". *Đa ngã* là cách để con người tự vệ trước những nguy hiểm, bất trắc đang rình rập, để giảm bớt những áp lực tâm lý trong đời sống tinh thần. *Con người đa ngã* thường che giấu bản ngã thật của mình, họ có thể sống bằng những cái ngã khác, thậm chí có đến hai, ba ngã "phiên bản". Họ có thể mang nhiều "chiếc áo khoác", "chiếc mặt nạ" để đóng những vai khác nhau trên "sân khấu" cuộc đời. Đa ngã thực chất là những lối hiện hữu khác nhau của con người trong cuộc sinh tồn ngắn ngủi.

Nhân vật *con người đa ngã* xuất hiện với tần số cao trong tiểu thuyết Murakami như một tín hiệu nghệ thuật đặc biệt. Đây thực sự là kiểu nhân vật độc đáo với những ám gợi về tầng vô thức và những ẩn ức tâm lí của con người – một đặc trưng nghệ thuật không thể thiếu trong thế giới chuyện kể của Murakami.

Trong tiểu thuyết *Người tình Sputnik*, bằng thủ pháp cắt dán, ghép mảnh, tạo ra một tình huống độc đáo, Murakami đã xây dựng được những nhân vật – *con người đa ngã*. Sự cố ở vòng đu quay tại Thụy Sĩ đã biến Miu thành một con người khác, mất đi mái tóc đen và khả năng tình dục. Từ đó, Miu không thể sống với *cái- tôi- thực- sự* của mình, chị vĩnh viễn sống với một "cái- tôi- khác": *"Chị vẫn ở bên này, ở đây. Nhưng một cái tôi khác, có thể là một nửa của chị, đã sang phía bên kia. Mang theo mái tóc đen của chị, ham muốn tình dục của chị, buồng trứng của chị, thậm chí có lẽ cả lòng muốn sống nữa. (...) Bao năm qua chị đã sống với cảm giác này – rằng trong chiếc đu quay tại một thị trấn nhỏ ở Thụy Sĩ, vì một lí do nào đó chị không thể giải thích được, chị đã vĩnh viễn bị tách làm hai nửa."* [65, tr.212] Miu tâm sự với Sumire về cái ngã hiện tồn của mình: *"Chị đã sống trong quá khứ, và bây giờ, chị cũng vẫn sống, đang ngồi đây trò chuyện với em. Nhưng cái em nhìn thấy ở đây không thực sự là chị. Đấy chỉ là cái bóng của chị ngày xưa."* [65, tr.217]

Cô gái có đôi tai đẹp (*Cuộc săn cừu hoang)* sở hữu hai cái ngã khác nhau: một *cái ngã khi để lộ tai*, và một *cái ngã khi bịt kín tai*. Cái ngã thật là *cái ngã khi để lộ tai*, nhưng cô lại quen với cái tôi không để lộ tai của mình hơn. Phần lớn thời gian, cô sống với cái ngã thứ hai: không lộ tai, và giấu đi con người thực. Chỉ những khi thật sự cần thiết, cô mới để lộ tai. Nhân vật "tôi" là một trong số những người hiếm hoi được cô gái cho thấy đôi tai của mình. "Tôi" cũng là con người đa ngã. Một cái ngã khác của anh đang đang ẩn núp ở đâu đó, có thể đó là cái tôi thật chưa được khám phá. Hiện tại, anh đang sống bằng cái tôi của một nhân viên quảng cáo, đã li hôn vợ và luôn cảm nhận cuộc sống trống rỗng, vô vị. Chính cô bạn gái có đôi tai đẹp đã nói cho "tôi" biết điều đó: *"Anh chỉ sống có một nửa" (...) Nửa kia vẫn còn ngủ yên ở đâu đó" (...) "anh không khác em. Em đang che giấu tai mình, còn anh chỉ có một nửa con người mình là đang thực sự sống."* [69, tr.62]

Với *Biên niên kí chim vặn dây cót* – cuốn tiểu thuyết dung chứa tầng tầng lớp lớp hiện thực cuộc sống, nhà văn đã xây dựng rất nhiều con người đa ngã. Có nhân vật mang tới ba cái ngã khác nhau. Đó là Kumiko – vợ của Toru Okada. Kumiko và Toru yêu và lấy nhau. Họ sống khá giản dị, hài lòng với gia đình nhỏ bé của mình. Nhưng một hôm, Kumiko bỏ nhà đi, không để lại lời nhắn. Toru tìm vợ suốt một thời gian dài nhưng vẫn bặt vô âm tín. Và anh phát hiện vợ mình ngoại tình với người đàn ông khác. Khi Toru dần khám phá ra mọi chuyện, Kumiko đã thú nhận với anh sự thật về những "cái tôi" đang tồn tại bên trong con người cô: *"Chẳng ai xiềng xích em hay đặt lính gác canh giữ, nhưng em không thể nào thoát ra được. (...) Em chính là xiềng xích buộc vào chân em, chính là tên lính gác tàn bạo không bao giờ ngủ. Dĩ nhiên, bên trong em còn có một cái tôi khác muốn thoát ra, nhưng đồng thời lại có một cái tôi nữa hèn đớn, trụy lạc đã mất hết mọi hy vọng liệu có bao giờ thoát được, và cái tôi thứ nhất chẳng bao giờ át nổi cái tôi thứ hai vì em đã quá mức ô uế trong thể xác lẫn tâm hồn. Em đã đánh mất quyền trở lại với anh, không chỉ vì em đã bị anh trai, Wataya Noburo làm ô uế, mà còn bởi từ trước đó em đã tự làm ô uế mình đến không sao cứu chữa nổi."* [66, tr.702] Kumiko hoang mang, lạc lối trong mê cung của chính cô: *"... đâu là cái tôi thực của em? Liệu em*

có cơ sở vững chắc nào để kết luận rằng cái tôi đang viết bức thư này là "cái tôi thực"? Em chưa bao giờ có thể tin chắc đến vậy vào "cái tôi" của em, cả đến giờ phút này cũng thế." [66, tr.703] Có thể thấy nhân vật *con người đa ngã* trong tác phẩm Murakami thường rơi vào trạng thái hoang mang, không thể xác định được đâu là bản ngã đích thực của mình. Họ lạc lối trong mê lộ do mình tạo ra. Với Kano Creta, tình hình càng phức tạp hơn bởi ở cô có tới ba cái ngã, ứng với ba giai đoạn khác nhau của đời cô: *"Cái tôi đầu tiên là cái tôi từng bị đày đọa bởi cái đau vô cùng tận. Cái tôi thứ hai là cái tôi từng sống trong tình trạng vô cảm hoàn toàn không biết đến cái đau. Cái tôi đầu tiên là tôi ở trạng thái nguyên thủy, không sao dứt được khỏi cổ cái ách nặng trình trịch của cái đau. Và khi tôi thử dứt bỏ nó – nghĩa là khi tôi thử tự sát mà không được – tôi đã trở thành cái tôi thứ hai: một cái tôi trung gian. Quả thật, cái đau từng hành hạ tôi cho đến lúc đó đã biến mất, nhưng đồng thời mọi cảm giác khác cũng cùng với nó mà thoái lui, mờ nhạt đi. Ý chí muốn sống của tôi, sinh lực thể xác của tôi, khả năng tập trung tư tưởng của tôi, tất cả đều biến mất cùng cái đau."* [66, tr.352] Khi Kano Creta bị Wataya Noburo làm cho "ô uế" lúc cô làm gái điếm, thì trong cô lại xuất hiện sự "chuyển dòng" đột ngột. Ngay sau đó, cái tôi thứ ba xuất hiện: *"Được gã đàn ông đó vuốt ve, ôm ấp, nhờ hắn mà được hưởng khoái cảm tình dục ghê gớm đến nhường đó, lần đầu tiên trong đời, tôi trải qua một sự thay đổi lớn lao về thể xác. Tại sao điều đó xảy ra và tại sao chính gã đàn ông đó chứ không phải ai khác làm điều đó xảy ra, tôi không thể hiểu. Nhưng dù thế nào thì thế, sự thực vẫn là kết cuộc, tôi thấy mình ở trong một vỏ bọc hoàn toàn mới."* [66, tr.352] Trường hợp của Kano Creta lại là một sự "may mắn" vì khi bị Wataya làm nhục, cô đang ở trong tình trạng vô cảm, chai lì cảm xúc (cái tôi thứ hai), nên cơn chấn động kia khi vào trong Creta lại có tác dụng ngược, nó làm cho cô trở lại thành người "bình thường". Còn Kumiko thì không được may mắn như vậy, cô trở thành người bị "ô uế" thực sự. Kumiko vĩnh viễn bị giam cầm trong cái tôi giả ngụy của đời mình.

Ở *Kafka bên bờ biển*, hình tượng con người đa ngã được biểu hiện bằng một phương thức độc đáo: cổ mẫu ***cái bóng***. Trong văn hóa nhân loại, cái bóng là biểu

tượng của *bản ngã* con người: *"Cái bóng, không tự sinh ra và cũng không tự định hướng, không có cuộc sống và cũng không có quy luật riêng của mình, đó là biểu tượng của mọi hành vi chỉ tìm được nguồn gốc chính đáng của mình trong tính tự nhiên."* [24, tr.96] Theo C.G.Jung, cái bóng sống trong vô thức tập thể, mang kinh nghiệm phổ quát của loài người. Đó là một "cái- tôi- khác" mà con người có thể nhìn thấy được. Bóng biểu trưng cho bản ngã và những phương diện khác nhau của bản ngã con người, nó *"vừa báo hiệu sự hiện hữu, vừa chia sẻ những kinh nghiệm, vừa giúp hiện hình một phần những trải nghiệm ở tầng sâu đời sống tâm linh."* [13, tr.146] Ông già Nakata và Miss Saeki có bóng "mờ nhạt" hơn những người bình thường. Từ sau sự cố ở đồi Bát Cơm, Nakata mất đi trí nhớ, trở thành người thiểu năng trí tuệ, và cũng từ lúc ấy, ông mất đi nửa bóng của mình. Với hai nhân vật Saeki và Nakata, Murakami để cho cái bóng xuất hiện với ý nghĩa là "bản- ngã- bị- đánh- mất". Mất nửa bóng, Nakata chỉ sống với một nửa bản ngã mà thôi. Nửa bóng của ông đang ở một "thế giới khác". Sống với nửa bóng, dường như Nataka không phải là mình. Theo gợi ý của anh bạn mèo đen Otsuka, Nakata quyết định dấn thân đi tìm lại nửa bóng đã mất. Khi Nakata gặp Miss Saeki, hoàn thành "sứ mệnh" đốt bản thảo, lúc đó, cả ông và Miss Saeki đều chết. Cái chết của họ có ý nghĩa ẩn dụ vì đó là sự giải thoát, để bước sang một "thế giới khác" – thế giới mà họ có thể sống với toàn bộ cái bóng, với bản ngã toàn vẹn của mình.

Trong cách lí giải của Murakami, nguyên nhân khiến con người trở nên đa ngã thường là do những biến cố bất ngờ, những tai nạn không thể lường trước ập đến với họ, khiến họ bị mất mát, tổn thương. Và con người phân mảnh xuất hiện như một phản ứng tâm lí tự nhiên nhằm "che giấu", "thu mình", hay "hóa thân" thành những ngã khác nhau để bảo toàn, duy trì sự tồn tại. *Con người đa ngã* của Murakami có đặc điểm: các bản ngã khác nhau cùng hiện diện, tập trung trong một nhân vật, từ đó, chúng dày vò, giằng xé… khiến họ luôn phải sống trong trạng thái hoang mang, đau đớn về tinh thần, và chính họ cũng không thể biết đâu là con người thực của mình. *Con người đa ngã* của Murakami thường gắn với "bi kịch cá

nhân". Họ rất thành thật với người, và với chính mình về những bất toàn của bản thân.

Để tạo lập không gian sống cho những ngã khác nhau, Murakami thường tạo ra hai thế giới song song cùng tồn tại. Nhà văn gọi hai không gian ấy là: thế giới "thực" – "ảo", thế giới "bên này" và "bên kia", để cho "cái tôi bên này" và "cái tôi bên kia" vừa sống tách biệt, vừa có thể "tìm lại" nhau khi nhân vật bước qua "đường biên" hay "lằn ranh" giữa hai không gian ấy. Sự mất tích của Sumire (*Người tình Sputnik)* thật kì lạ và bí ẩn, có thể đó là chuyến du hành của cô sang *"thế giới bên kia"* để tìm lại một Miu toàn vẹn và đích thực: *"Tôi yêu Miu. Yêu chị ở phía bên này, điều đó khỏi phải nói. Nhưng tôi cũng yêu Miu ở phía bên kia nhiều như vậy. (...) Tuy nhiên, vẫn còn một câu hỏi: nếu phía bên này, nơi Miu hiện hữu, không phải là thế giới thực – nếu phía bên này, trên thực tế lại là phía bên kia – thì chuyện gì xảy đến với tôi, người chia sẻ cùng một bình diện thời gian và không gian với chị?"* [65, tr.216] Sumire biến mất vào "thế giới bên kia" là để tìm lời giải đáp cho câu hỏi ấy.

Có thể thấy, quan niệm về thế giới của Murakami thấm đẫm cảm quan hậu hiện đại khi các nhà hậu hiện đại cho rằng:*"con người không còn xem thế giới như một thực tại khách quan duy nhất, đơn giản, đồng nhất, đơn tuyến, bất định, có trật tự và tiến bộ; trái lại, cùng một lúc cảm nhận nhiều thực tại khách quan, đa tầng, bất định, phi tuyến, hỗn độn và tai biến, chịu sự chi phối đồng thời của nhiều hệ quy chiếu"* nên con người cũng *"không còn ngây thơ tin rằng mình chỉ có một bản ngã và bản ngã đó là một phần của thế giới. Thế giới và bản ngã hiện ra trong nhãn quan mỗi người như một hiện thực đa tầng, đa phương. Để tồn tại, ta phải lựa chọn một trong nhiều thế giới, một trong nhiều bản ngã tối ưu."* [124] Vốn là những kẻ *"bị ném vào thế giới này ngoài ý muốn; và bị lấy đi khỏi nó cũng ngoài ý muốn"* [93, tr.354], con người luôn phải xoay sở với những hiện hữu khác nhau của mình để có thể tồn tại, để không bị hút vào vòng xoáy của cái chết và bóng tối. Vì thế, đa ngã là giải pháp để con người duy trì sự hiện hữu của mình. Vậy, vấn đề đặt ra là:

cái ngã như thế nào mới là đích thực và toàn vẹn? Cái ngã nào có thể giúp cho con người – một thực thể "tổng hòa giữa mặt tự nhiên và xã hội" - tồn tại có nghĩa trong cuộc hiện sinh đầy bất trắc này? Phải chăng đó là cái "ngã" được gọi bằng tên "***chính hữu***": *"Chính hữu là hiện hữu phù hợp với bản tính con người"* [93, tr.354], là *"liên hệ tình cảm trọn vẹn với con người và thiên nhiên, vượt qua cách biệt và vong thân, đạt đến kinh nghiệm hợp nhất với tất cả những gì hiện hữu – thế nhưng đồng thời thể nghiệm chính tôi như cái thực thể tách biệt mà* ***tôi là****, như là cá nhân."* [92, tr.360 – 361] Chính hữu ấy giúp con người tồn tại trong sự hòa hợp với xã hội, rút ngắn khoảng cách giữa bản thể và tha nhân, nhưng đồng thời vẫn giữ được cái "bản sắc riêng" của mình. Dù có hoang mang và mất phương hướng nhưng nhân vật của Murakami luôn trăn trở, tìm kiếm cái ngã đích thực của mình bằng nỗ lực không ngừng nghỉ, bằng những hành trình không có điểm dừng: *"Những tác phẩm của ông (...) thực sự là những hành trình đầy trăn trở, những cuộc lãng du kì lạ trong hiện thực, những cuộc vượt thoát ra ngoài không, thời gian và thám hiểm vào cõi nội tâm đầy bí ẩn của con người để truy tầm bản ngã cho mình."* [44] Nhân vật của Murakami vừa chấp nhận "đa ngã" như một quy luật tất yếu, nhưng lại vừa băn khoăn tìm kiếm, lí giải bản thể sâu kín bên trong để đạt tới "chính hữu". Họ luôn đặt ra những câu hỏi: *"Tôi là ai trong thế giới này"* và *"Đâu là bản ngã đích thực của tôi?"*. Naoko *(Rừng Nauy)* "lạc lối" từ sau cái chết của Kizuki và người chị gái. Cô không thể hòa nhập với cuộc sống, không xác định được mình đang ở đâu. Ở Naoko, hiện diện hai cái ngã, một cái ngã luôn bị ám ảnh, thôi thúc bởi quá khứ, bóng tối và cái chết. Và một cái ngã muốn vượt thoát bóng tối, tìm đến ánh sáng và tình yêu với Watanabe. Cô nghĩ rằng Watanabe có thể là chiếc cầu nối giữa mình và thế giới hiện hữu, thế giới của những người còn sống. Naoko đã rất nỗ lực trong việc tìm lại cái ngã bình thường của mình. Thế nhưng, cuối cùng, những bất lực trong tình cảm, cảm xúc đã nhấn chìm cô. Tình yêu của Watanabe không đủ để đưa Naoko trở lại thế giới người sống, trong khi tiếng gọi của Kizuki từ bóng tối ngày một rõ hơn. Naoko đã chết trên hành trình trở về với "chính hữu". Cô không đủ sức vượt thoát. Nhưng Kasahara May (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) lại là

người mạnh mẽ. Cùng mắc chứng bệnh như Naoko (tâm thần phân liệt), May luôn bị ám ảnh bởi cái chết của cậu bạn trai. Trong lần đầu tiên gặp Toru, May đã luận về cái chết. Có lẽ không một nhân vật nào của Murakami luận về cái chết nhiều như Kasahara May. Nhưng rồi cuối cùng, May đã thoát khỏi kết cục như Naoko. Dường như với May, cái chết có thể nuôi dưỡng những khao khát sống. Bởi *"cái chết là có thực, nó không phải là đối nghịch của sự sống mà là một phần của sự sống."* [62, tr.64] May đã tự chữa bệnh cho mình bằng cách riêng. Cô tìm việc làm ở một nơi hẻo lánh, cách xa thế giới náo nhiệt, xô bồ. Hàng ngày, cô ngồi gắn từng sợi tóc giả và cảm thấy vui khi chính mình tạo ra sản phẩm. Cô đã tìm thấy niềm vui, ý nghĩa của tồn tại trong lao động. Dù là việc làm rất bình thường, nhưng bằng sự cố gắng, May đã dần hòa nhập, gắn bó với cuộc sống, tìm thấy cái tôi đích thực của mình. Trong một lá thư gửi cho Toru, May viết: *"…em hoàn toàn không băn khoăn gì chuyện cứ lam làm kiểu này, như một con ốc nhỏ xíu trong cỗ máy. Em không hề cảm thấy mình bị tách rời khỏi đời sống. Có chăng là, đôi khi em cảm thấy bằng cách tập trung vào công việc thế này, làm hết mình mà không nghĩ ngợi gì, em đang tiến gần đến cái tôi đích thực của mình. Em không biết nói sao cho rõ… nhưng hình như chính khi không nghĩ về bản thân mình, em lại có thể tiến gần hơn đến cái cốt lõi của chính mình."* [66, tr.520] Dẫu đơn độc trên hành trình tìm lại bản ngã, các nhân vật của Murakami vẫn luôn nỗ lực hết mình trong cuộc truy tầm cái tôi đích thực và ý nghĩa hiện tồn. Thậm chí, họ sẵn sàng hi sinh mạng sống để bảo toàn bản ngã trước sự hủy hoại tất yếu của những giá trị và lí tưởng sống. Cái chết không đồng nghĩa với việc đầu hàng mà là hành động "không thỏa hiệp", đó là ý nghĩa cái chết của nhân vật Chuột (*Cuộc săn cừu hoang)* hay cái chết của Kumiko (*Biên niên kí chim vặn dây cót).* Việc Kumiko tự tay kết thúc cuộc đời của Wataya – anh trai mình là biểu hiện cho khao khát mãnh liệt muốn vượt thoát khỏi vòng kìm tỏa của cái ngã trụy lạc cô đang mang. Không thể để cho con cừu – biểu tượng của quyền lực thống trị và chế ngự mình, biến mình thành kẻ khác, vì anh biết rằng *"trao cơ thể mình cho nó là rồi mọi thứ sẽ không còn. Ý thức, giá trị, tình cảm, nỗi đau, mọi*

thứ. Biến mất." [69, tr.421] Chuột đã tự kết thúc cuộc sống của mình, đồng nghĩa với việc giết chết một "tư tưởng" về cái xấu mà con cừu muốn gieo vào anh.

Hãy giữ vững và bảo toàn bản ngã trước mọi nguy cơ tha hóa và những cám dỗ của đời sống vật chất, bởi đánh mất đi "bản ngã", "bản sắc cá nhân" đồng nghĩa với việc tự hủy hoại cuộc đời của mình một cách vô nghĩa, là thông điệp của Murakami. Với kiểu nhân vật *con người đa ngã*, nhà văn thể hiện quan niệm của ông về thực tại tinh thần đa diện của con người trong xã hội hiện đại; về những địa tầng sâu kín trong đời sống tinh thần con người: *"Cái mà ta gọi là bản ngã hay ý thức là phần nổi trên mặt nước của tảng núi băng. Phần quan trọng nhất vẫn còn chìm trong vùng bóng tối."* [63, tr.25] Ở điểm này, Murakami chịu ảnh hưởng bởi học thuyết phân tâm học của Freud – nhà tư tưởng vĩ đại của của nhân loại vào thế kỉ XX.

Bằng cách riêng của mình, Murakami đã chạm đến đáy sâu kín của địa hạt tâm hồn con người. Không chỉ khám phá, phát hiện mà nhà văn còn trân trọng những nỗ lực dù rất nhỏ bé của con người trong hành trình tìm kiếm ý nghĩa đích thực của sự tồn tại.

2.1.4. Con người tìm đường

Hình tượng *con người tìm đường* không còn xa lạ trong văn học thế giới. Qua kiểu nhân vật này, văn học đã phản ánh những vấn đề cốt tử xoay quanh số phận cá nhân và vận mệnh của con người. Dù ở thời đại nào, con người cũng sẽ luôn đứng trước những vấn đề có tính chất tồn vong: *"Con người từ đâu sinh ra?"*, và *"Con người sẽ đi về đâu?"* Đó là những câu hỏi mà hầu hết các trường phái, học thuyết triết học của nhân loại từ trước đến nay đều hướng đến. Mỗi thời kì lịch sử sẽ có những kiểu "người tìm đường" mang đặc trưng khác nhau nhưng dường như mọi câu trả lời đều hướng đến một mục đích: làm thế nào để con người có thể tồn tại đúng nghĩa là CON NGƯỜI trong cõi phù sinh ngắn ngủi này?

Thời cổ đại, qua những áng sử thi, có thể hình dung được hành trình tìm đường của người anh hùng luôn gắn với vận mệnh của cả dân tộc, cộng đồng. Sử thi *Iliad,*

Odyssey của Hi Lạp – La Mã phản ánh hành trình khai phá, tìm kiếm những vùng đất mới; sử thi *Mahabharata* và *Ramayana* của Ấn Độ là cuộc hành trình hoàn thiện Dharma. Thời trung đại – thời kì ảm đạm và đen tối nhất trong lịch sử, con người tìm cách thoát khỏi sự thống trị của Thần quyền và các tổ chức Giáo Hội núp dưới bóng Chúa. Chưa bao giờ con người lại trở nên nhỏ bé và yếu đuối đến thế. Sang thời kì Phục hưng, con người tìm lại sức mạnh của mình trong hình ảnh những "người khổng lồ" cả về hình vóc và trí tuệ như Hamlet, Othello… Họ là hiện thân của bước tiến vĩ đại trong lịch sử nhân loại. Đến thời kì Ánh sáng, dựa vào sức mạnh tri thức, con người khám phá, phát minh ra máy móc, đưa cuộc sống vào một thời đại của khoa học công nghệ. Thời hiện đại chứng kiến sự phát triển như vũ bão của khoa học công nghệ, con người tự hào trước những thành quả đạt được. Họ sáng chế ra vũ khí nhằm đẩy mạnh các cuộc xâm lược, tàn sát lẫn nhau. Hai cuộc thế chiến tàn khốc đã đẩy xã hội phương Tây vào sự khủng hoảng có quy mô chưa từng thấy, làm gia tăng cảm giác về sự vô căn cứ của những đức tin tự do - nhân đạo. Cuộc sống con người và hiện thực xã hội ngày càng trở nên phi lý, vô nghĩa. Con người trở thành nạn nhân trong chính những phát kiến khoa học của mình. Họ rơi vào cô đơn, lạc lõng và bế tắc. Họ không còn kiêu hãnh, tin tưởng vào sức mạnh vô địch mà hoài nghi tất cả. Mặc dù cuộc sống vật chất đầy đủ và thừa thải nhưng con người thời hiện đại ngày càng thu mình hơn và cảm thấy bất an hơn. Họ bắt đầu phủ nhận mọi niềm tin vào các giá trị của đời sống. Con người hôm nay, hơn bao giờ hết, đang đứng trước vấn đề bức thiết là đi tìm lời lí giải cho sự phi lí của số phận cá nhân và truy tầm ý nghĩa đích thực của tồn tại. Đây cũng là đặc điểm của hình tượng *con người tìm đường* trong tác phẩm Haruki Murakami, những con người của giai đoạn hậu kì tư bản.

Hầu hết các nhân vật chính của Murakami luôn được đặt trong trạng thái vận động "tìm đường". Họ phiêu lưu trong những chuyến du hành kì lạ, thực hiện những cuộc hành trình tìm kiếm, khám phá số phận cá nhân và lí giải bản chất xã hội. Chỉ mới 15 tuổi, nhưng Kafka Tamura *(Kafka bên bờ biển)* đã phải đứng trước quyết định lớn: rời bỏ gia đình đi tìm câu trả lời cho số phận. Cậu bị ám ảnh bởi lời

nguyền khủng khiếp từ người cha ruột: *"Một ngày kia, mày sẽ giết cha và ngủ với mẹ của mày"* [63, tr.230] Mặc dù cái thằng tên Quạ (thực chất là bản ngã của Kafka) đã "cảnh báo" trước những dông tố khủng khiếp mà cậu sẽ nếm trải, nhưng Kafka vẫn lên đường, đối diện với số phận nghiệt ngã bởi cậu nghĩ rằng *"xét cho cùng, đó là cuộc đời tôi"* [5,tr6]. Với chiếc ba lô du lịch trên vai, Kafka lên chuyến xe xuyên đêm tới thư viện Komura ở Takamatsu và đã trải qua những chuyện kì lạ nhất trong đời. Trên chuyến xe ấy, Kafka đã gặp và sau này nhận được sự giúp đỡ từ Sakura - người mà cậu nghĩ có thể là chị gái lưu lạc của mình. Trong một lần thức dậy ở miếu thờ, Kafka thấy chiếc áo đang mặc vấy đầy máu. Cùng khoảng thời gian đó, ở Tokyo, cha cậu – nhà điêu khắc Koichi Tamura đã bị giết chết. Tại thư viện Komura, Kafka gặp Oshima và Miss Saeki. Được Oshima kể câu chuyện về cuộc đời Miss Saeki, Kafka linh cảm rằng bà chính là mẹ ruột của mình. Nhưng cậu lại yêu say đắm linh hồn Saeki 15 tuổi xuất hiện hàng đêm trong căn phòng ở thư viện Komura và đã chung đụng thể xác với Miss Saeki ở tuổi ngũ tuần. Rồi trong một giấc mơ, Kafka lại thấy mình "đi vào" Sakura – người mà cậu vẫn linh cảm là chị gái của mình. Dường như lời nguyền oan nghiệt kia đã ứng nghiệm. Tiếng nói của bản ngã từ cái thằng tên Quạ lại vang lên: *"Mày đã giết cái người là cha mày, cưỡng hiếp mẹ mày và bây giờ đến chị gái mày. Mày tưởng làm thế sẽ dứt điểm được lời nguyền mà cha mày yểm vào mày, cho nên mày làm tất cả những điều được dự báo về mày. Nhưng chẳng hóa giải được gì hết. Lời nguyền đó đã được khắc dấu nung đỏ lên hồn mày, thậm chí còn sâu hơn trước. Giờ đây, mày nên nhận chân ra điều đó: rằng lời nguyền nằm trong gen của mày."* [63, tr.440] Có những lúc, Kafka cảm thấy hoang mang tột độ và hoàn toàn mất phương hướng, nhưng rồi cậu cũng đi được đến cuối cuộc hành trình. Mặc dù trở về với trái tim mang những vết thương không bao giờ lành nhưng Kafka đã thực sự trở thành *"trang thiếu niên mười lăm tuổi kiên cường nhất thế giới"* [63, tr.8] Có thể nói, cuộc hành trình của Kafka được Murakami xây dựng trong tính ẩn dụ và biểu tượng. Con người không thể tìm lời giải cho số phận ngoài việc đối diện và chấp nhận nó. Không thể trốn tránh và có lẽ cũng không thể thay đổi số phận vì mấu chốt của vấn đề này không

phải là "khoảng cách". Con người cũng phải chịu trách nhiệm đối với mọi hành động của mình, kể cả trong giấc mơ bởi *"trách nhiệm bắt đầu từ trong mơ."* [63, tr.232]

Các nhân vật trong tác phẩm Murakami thường bị đưa vào một tình thế bất ngờ, không thể đoán định trước và chỉ có thể dấn thân, tiến lên mà không được lùi bước. Họ khám phá ra những góc khuất của cuộc sống, nhìn thấy mặt trái của sự tồn tại, nơi đó, con người chỉ như những con rối dưới sự điều khiển của kẻ khác. Vì thế, *"chủ đề dấn thân trong triết học hiện sinh của Sartre và Camus đã được Murakami thể hiện rất rành mạch, tất nhiên, theo cách riêng của ông."* [127] Đó là cuộc "thám hiểm" của nhân vật toán sư trong *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*, của nhân vật "tôi" trong *Cuộc săn cừu hoang*, và của Toru Okada trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*... Cả ba nhân vật này có chung một hoàn cảnh là bỗng một ngày, tai họa bất ngờ ập đến với họ. Toán sư *(Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới)* bị đưa xuống thang máy, tới một phòng thí nghiệm bí mật dưới lòng đất và được cho biết mình chỉ còn sống trong 28 tiếng, 42 phút. "Tôi" (*Cuộc săn cừu hoang)* bị một người lạ mặt đến giao cho nhiệm vụ phải đi tìm một con cừu có hình ngôi sao trên lưng trong bức ảnh được anh lấy làm quảng cáo, nếu không cuộc đời anh sẽ chấm dứt. Còn Toru Okada *(Biên niên kí chim vặn dây cót)* thì bắt đầu chuỗi bi kịch khi một hôm, con mèo của anh mất tích, sau đó là sự bỏ đi đột ngột của người vợ mà anh rất yêu thương… Trước những tình huống phi lí, trớ trêu của số phận, các nhân vật đã dấn thân đi tìm lời giải đáp cho riêng mình, đồng thời phát hiện ra sự thật về thế giới mà họ đang sống. Thông qua hai nhân vật giáo sư và cô cháu gái, toán sư *(Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới)* biết được sự thật về Hệ thống – tổ chức mà anh đang làm việc. Hệ thống được chính phủ bảo trợ, chuyên phát triển chương trình xáo dữ liệu và bảo mật thông tin. Giáo sư được Hệ thống yêu cầu tiến hành một cuộc thí nghiệm trên người để chọn ra những người có thể xáo dữ liệu tốt nhất nhằm phục vụ cho lợi ích của họ trong cuộc chiến thông tin. "Tôi" là một trong hai sáu người ưu tú nhất được tuyển chọn để người ta mổ não và cấy chương trình xáo dữ liệu vào: *"Trong hai mươi sáu ứng viên được chuẩn bị cho*

hệ thống xáo dữ liệu, hai mươi lăm người đã chết, đúng thế. Tất cả cùng chết một kiểu, hệt như đúc một khuôn. Họ lên giường, ngủ thiếp đi và không dậy nữa." [68, tr.399] Vì não bộ có cấu tạo đặc biệt, khác với hai lăm người kia nên nhân vật toán sư là người duy nhất còn sống sót sau hơn ba năm mà vẫn xáo dữ liệu bình thường. Cũng vì vậy, anh được giáo sư mời xuống phòng thí nghiệm bí mật dưới lòng đất. Tại đây, giáo sư đã nói cho anh toàn bộ sự thật về tổ chức mà anh đang phục vụ: *"Đối với Hệ thống, ai không là bạn, nghĩa là thù."* [68, tr.397] Trong tác phẩm, Hệ thống cũng như Nhà máy, là những tập đoàn tư bản - tài chính khổng lồ, thống trị và chi phối toàn bộ mạng lưới thông tin, dù là đối thủ của nhau, nhưng chúng chẳng qua chỉ là *"hai mặt của một đồng xu mà thôi."* [68, tr.449] Chúng tạo ra những cuộc chiến thông tin ảo và sẵn sàng làm tất cả mọi thứ để đạt được lợi nhuận, thậm chí có thể giết chết hàng loạt người như việc tiến hành cuộc thí nghiệm phi nhân tính kia. Toán sư chua xót nhận ra mình chỉ là vật thí nghiệm, con tốt thí mạng trong tay kẻ khác: *"Đúng là điên rồ nhưng không phải vô lí. Tôi đã làm việc cho Hệ thống, đúng vậy, nhưng nếu bị hỏi thì tôi không thể nói gì về cơ cấu bên trong của nó. Đơn giản là nó quá lớn và vì lí do bảo mật mà rất hạn chế phát tán thông tin nội bộ. Chúng tôi nhận lệnh từ cấp trên và cứ thế làm việc theo lệnh. Cấp trên đó mày ngang mũi dọc ra sao thì những quân tốt đen như tôi đâu có biết."* [68, tr.450]

Chuyến du hành của nhân vật "tôi" trong tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang* đã vén bức màn bí ẩn không kém phần thú vị về thế giới bóng tối của những chính trị gia. Qua nhân vật Ông chủ, Murakami đã phác họa diện mạo của những thế lực tội ác vô hình núp dưới danh nghĩa Nhà nước. Suốt tác phẩm, Ông chủ không lộ diện dù chỉ một lần, nhưng người đọc có thể hình dung được sức mạnh quyền lực của hắn bao trùm tất cả. Ông chủ thực chất là một nhân vật cánh hữu lớn, nhưng tên tuổi và mặt mũi ông ta hầu như không bao giờ được công bố. Người ta chỉ biết rằng bằng cách dùng tiền, Ông chủ đã mua toàn bộ phe cánh hữu, nhanh chóng trở thành chính trị gia quyền lực nhất và đã xây dựng được một thế giới ngầm chi phối toàn bộ các lĩnh vực quan trọng của xã hội: *"Chúng tôi đã xây dựng được một vương quốc (...) Một vương quốc ngầm hùng mạnh. Chúng tôi lôi kéo mọi thứ vào trong*

vương quốc đó. Chính trị, tài chính, truyền thông đại chúng, bộ máy quan liêu, văn hóa, tất cả những thứ cậu chưa bao giờ dám mơ tới. Chúng tôi thậm chí còn kiểm soát cả các bên thù địch với chúng tôi. Từ tổ chức đến phi tổ chức, tất thảy mọi thứ. Thậm chí ít người, nếu không muốn nói là không có ai nhận ra điều đó. Nói cách khác, chúng tôi tự mình nắm trong tay một tổ chức cực kì tinh vi. Tất cả những thứ đó đều được một tay Ông chủ tạo dựng nên sau chiến tranh. Tóm lại, ông nắm toàn quyền thống trị trong khoang ngầm của chiếc tàu khổng lồ mà người ta gọi là Nhà nước." [69, tr.176-177] Ông chủ là người nắm mọi quyền sinh sát, và việc tẩy chay một công ty quảng cáo tư nhân nhỏ như công ty của "tôi", hoặc làm cho anh ta biến mất khỏi thế giới chỉ là chuyện dễ như trở bàn tay. Hình ảnh con cừu xuất hiện từ đầu đến cuối tác phẩm là ẩn dụ cho thứ quyền lực tuyệt đối ấy. Qua đó, Murakami muốn ám chỉ sự lũng đoạn trong nền kinh tế, chính trị, văn hóa,… của những chính trị gia Nhật Bản đi lên bằng con đường "mờ ám": *"Kurata Akihiro đã chỉ ra một số nét tương đồng của nhân vật Ông chủ với Kodama Yoshio – một nhân vật chính yếu ở sau hậu trường trong thế giới chính trị Showa."* [130] Phải chăng Murakami đã lấy chất liệu từ cuộc đời thực của ông Kodama Yoshio cho tác phẩm của mình? Núp trong bóng tối để thực hiện tội ác, Wataya Noburo – chính trị gia "suy đồi" trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* cũng là một kẻ như thế. Có thể nói, những "biểu tượng mới" (Ông chủ, Nhà máy, Hệ thống) của Murakami mang ý nghĩa như một thông điệp, một sự dự đoán tương lai hậu kì tư bản cùng những mặt trái của nó. Tiểu thuyết Murakami, vì vậy, còn được coi là hình ảnh "phản tư" về đất nước Nhật Bản. Nhà văn đã đứng từ bên ngoài để quan sát, đánh giá khách quan về đất nước của mình, để phát hiện ra đằng sau cái vẻ ngoài tưởng như "bình ổn" ấy là một Nhật Bản với nhiều bất ổn trong thể chế chính trị, kinh tế, xã hội... Trong *Ngầm*, một tác phẩm phi hư cấu của Murakami, viết về sự kiện hệ thống tàu điện ngầm Tokyo bị đánh hơi độc sarin năm 1995, nhà văn tuy đứng ở giữa, ghi lại những câu chuyện khác nhau của các nhân chứng lẫn người trong cuộc từ hai phía, nhưng qua đó, Murakami cũng hé lộ về sự bất ổn và những nguy cơ tiềm ẩn trong xã hội Nhật Bản. Aum Shinrikyo, tổ chức đã tiến hành vụ khủng bố ấy vốn là một giáo phái Phật giáo

cực đoan, trong đó toàn những người trí thức ưu tú, họ được học hành, đào tạo bài bản ở các trường đại học danh tiếng, nhưng lại thấy hoàn toàn xa lạ và mất niềm tin. Đó là lí do vì sao họ nghe theo Ashara Shoko – kẻ cầm đầu tổ chức khủng bố này.

Đọc Murakami, có lẽ người Nhật sẽ bớt đi một chút kiêu hãnh về mình, đồng thời nhận chân ra sự nguy hiểm từ trong chính đất nước mình, và cả thứ chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi, hiếu chiến đã tồn tại từ lâu trong dân tộc tính. Không dừng lại ở đó, tác phẩm của ông còn mang đến cho người đọc cái nhìn chân thực, bao quát về chiến tranh – những cuộc chiến trong quá khứ mà người Nhật từng tham gia với vai trò là kẻ xâm chiếm và bị xâm chiếm: sự thật về tham vọng Đại Đông Á đầu thế kỉ XX, sự thật về cuộc chiến tranh Mãn Châu năm 1939… cũng được phơi bày qua hành trình tìm đường của các nhân vật. Không phải ngẫu nhiên Murakami lại để Kafka gặp hai người lính đào ngũ mất tích trong rừng sâu và nghe họ nói về lí do vì sao họ đã chọn cách đi vào rừng: *"Nếu anh nói 'Tôi không muốn tham gia chiến tranh' thì Nhà nước sẽ không tươi cười gật đầu mà miễn cho anh đâu. Anh lại không thể đào ngũ được. Nước Nhật nhỏ xíu, anh trốn đi đằng nào? Họ sẽ truy đuổi anh ráo riết đến độ làm đầu óc anh quay cuồng. Thế cho nên bọn ta ở lì lại đây. Đây là nơi duy nhất bọn ta có thể ẩn náu."* [63, tr.458] Bản chất của cuộc chiến tranh xâm lược mà người Nhật đã tiến hành được tái hiện chân thực, sống động đến từng chi tiết trong chuyến hành trình của Toru, khi anh gặp nhân chứng sống – trung úy Mamiya và nghe ông kể về tất cả những gì mình đã trải qua trong cuộc chiến Mãn Châu quốc và trận Nomonhan năm 1939. Nơi ấy, có những cái chết khủng khiếp mà con người không bao giờ có thể hình dung được (như lột da sống) và sự sống sót trở về như trung úy Mamiya là điều kì diệu, hy hữu: *"Chết là cách duy nhất/ để bạn được bơi tự do/ Nomonhan."* [66, tr.65] Ở nơi ấy, hôm nay anh có thể là tướng nhưng ngày mai anh sẽ là tù binh. Và ở nơi ấy, không thiếu bất kì một sự giả dối, lừa lọc, cực hình tàn bạo nào… Nỗi ám ảnh và những mất mát từ chiến tranh để lại di chứng cho không chỉ một thế hệ. Tính mệnh của hàng triệu người nằm trong tay của một vài kẻ nắm quyền, muốn thực thi cái quyền lực vô lí và ngu

xuẩn, còn những kẻ ở bên trên chẳng biết làm gì khác ngoài việc *"ấn con triện hoàng gia lên các văn kiện theo lệnh một quan nhiếp chính, kẻ thật sự thao túng quyền lực trong vương quốc."* [63, tr.593] Tội ác chiến tranh là một phần quá khứ, là những nỗi đau, vết nhơ không thể phủ nhận trong lịch sử dân tộc Nhật Bản. Murakami muốn người Nhật đừng bao giờ quên và phải có trách nhiệm với những gì họ đã làm, luôn xem đó là bài học mà họ phải đổi bằng máu để có được. Với những tác phẩm của mình, rõ ràng Murakami không "đứng bên lề" Nhật Bản như một số người đã nói, bằng cách riêng, nhà văn đã thể hiện trách nhiệm công dân đối với đất nước: *"Gần đây, tôi suy nghĩ nhiều về hai chữ "dấn thân". Ngay cả khi viết tiểu thuyết, tôi nghĩ "dấn thân" là điều hệ trọng mặc dù trong quá khứ, tôi thích 'tách mình' hơn."* [129] Tiểu thuyết Murakami, vì vậy, không chỉ quanh quẩn đề cập đến vấn đề số phận cá nhân mà còn phản ánh những vấn đề lớn của đất nước, những vấn đề có tính tồn vong của xã hội loài người. Đó cũng là lí do vì sao ông được coi là "người khổng lồ của văn học hậu chiến" Nhật Bản.

Song song với hành trình đi tìm lời giải cho số phận cá nhân và bản chất xã hội là hành trình tìm kiếm, khám phá bản ngã và hoàn thiện tâm linh con người. Đây là cuộc hành trình có ý nghĩa đặc biệt, thể hiện "giá trị kép" của hình tượng *con người tìm đường* trong tiểu thuyết Murakami. Làm thế nào để con người có thể tồn tại trong thế giới đầy rẫy bất an, phi lí này? Suy cho cùng, không ai có thể "cứu giúp" con người ngoài chính nó. Việc mỗi chúng ta phải khám phá nguồn sức mạnh, khả năng tìm ẩn trong bản thân để có thể trưởng thành, sẵn sàng đối phó với những trở ngại trong cuộc sống là điều thật sự cần thiết. Các nhân vật của Murakami thường bị ném vào một thế giới xa lạ và họ chỉ có thể chiến đấu bằng chính sức lực của mình, trong quá trình ấy, bên cạnh việc tìm ra lời giải đáp cho số phận, họ còn tìm thấy sức mạnh bản ngã để tự hoàn thiện mình. Văn học Nhật Bản đã không thiếu những chuyến hành trình như thế. Hành trình sâu thẳm của Basho, Thiền sư – thi sĩ lên miền Oku xa xôi, hay những chuyến du hành của "vĩnh viễn lữ nhân" muôn đời đi tìm cái đẹp – Kawabata Yasunari trong *Xứ tuyết*, *Vũ nữ Izu*… Đối với những chuyến đi ấy, kết thúc không phải là mục đích, mà điều quan trọng hơn chính là ý

nghĩa của hành trình: hành nhân đã tìm thấy sức mạnh bên trong, "ngộ" ra chân lí và niềm an lạc. Sự tồn tại của con người là những gì họ "đang làm" chứ không phải những gì "đã làm". Và bản ngã là một quá trình "trở thành" mà không phải là ổn định, bất biến. Chuyến hành trình của Kafka *(Kafka bên bờ biển)*, của Toru Okada *(Biên niên kí chim vặn dây cót)*, của nhân vật "tôi" đi tìm *bóng* ở nơi "tận cùng thế giới" *(Xứ sở kì diệu tàn bạo và chốn tận cùng thế giới)*… đều được Murakami xây dựng với ý nghĩa như thế.

Cuộc phiêu lưu của Toru Okada thực chất là "phiêu lưu tinh thần" bởi dường như, trong suốt hành trình ấy, anh ta chỉ làm mỗi một điều là: "không làm gì". Các nhân vật khác lần lượt xuất hiện trong cuộc đời Toru một cách tình cờ, ngẫu nhiên vào những thời điểm khác nhau, nhưng họ đều thực hiện một việc giống nhau là kể cho Toru về những gì mình đã trải nghiệm trong đời. Vì vậy, anh ta đã "lắng nghe" và chiêm nghiệm về tất cả. Câu chuyện kì lạ của cô gái điếm tinh thần Kano Creta và cô chị Kano Malta làm nghề bói toán; câu chuyện về nỗi ám ảnh cái chết của cô bé mười sáu tuổi bị mắc chứng tâm thần phân liệt Kasahara May; câu chuyện chiến tranh với trải nghiệm khủng khiếp và sự trở về kì lạ của trung úy Mamiya; câu chuyện cuộc đời Nhục Đậu Khấu với kí ức tuổi thơ sống động ở vườn thú Tân Kinh (Trung Quốc)… Và cuối cùng là chuyện của chính Kumiko – người vợ mất tích của Okada với những góc khuất tâm hồn sâu kín mà anh cũng chưa bao giờ tường tận... Cứ như thế, bằng cách thể nghiệm những đau khổ, bất hạnh của người khác và của chính mình, Toru dần khám phá ra bản chất xã hội, đánh thức sức mạnh bản ngã. Độc giả sẽ ngạc nhiên với chi tiết vì sao Toru đi tìm vợ nhưng hàng ngày anh ta cứ chui xuống giếng, ngồi dưới đó suy nghĩ. Đây chính là ý đồ nghệ thuật của Murakami khi xây dựng hình tượng nhân vật này. Toru đã làm theo lời khuyên: *"Khi nào phải đi lên thì đi lên, khi nào phải đi xuống thì đi xuống. Hễ đã đi lên thì phải chọn ngọn tháp cao nhất mà trèo lên đỉnh. Hễ đã đi xuống thì hãy tìm cái giếng sâu nhất mà chui xuống đáy. Khi nào không có dòng chảy thì đứng yên. Nếu cưỡng lại dòng chảy, vạn vật sẽ khô kiệt. Nếu vạn vật khô kiệt, thế gian này sẽ tối đen. 'Tôi là anh ta/ Anh ta là tôi/ Sẩm tối mùa xuân'. Khi ta xả bỏ cái tôi thì sẽ có*

cái tôi." [66, tr.64] Và bằng cách chọn chiếc giếng cạn trong căn nhà hoang, Toru đã đi đến tận cùng bản ngã: *"Trong mọi truyền thuyết văn hóa, giếng nước đều mang một tính chất linh thiêng, chúng hiện ra như một sự tổng hợp của ba cấp vũ trụ: trời, đất và địa phủ; của ba yếu tố: đất, nước và không khí. Chúng là con đường liên thông của sự sống. Bản thân cái giếng là một tiểu vũ trụ hoặc là tổng hợp vũ trụ. Nó như là trung tâm tinh thần của con người."* [24, tr.384] Cái giếng cạn ở căn nhà hoang "liên thông" với giếng ở Ngoại Mông – nơi mà trung úy Mamiya đã chứng kiến luồng ánh sáng mặc khải và từ đó có sự chuyển biến lớn trong con người mình. Hình ảnh *cái giếng, cái hang* – những sự vật luôn ám ảnh Murakami, là biểu tượng với ý nghĩa: *"nơi chốn của sự đồng nhất hóa, tức quá trình nội hóa tâm lí, trong quá trình ấy con người trở thành chính mình và đạt được sự trưởng thành."* [24, tr.384] Toru đã thực hiện quá trình "nội hóa tâm lí" trong quãng thời gian sống dưới giếng. Ở đó, anh đã trải nghiệm tất cả để hiểu biết hơn về chính mình, để có những phát hiện về cơ thể – những điều mà từ trước nay, anh không bao giờ để ý đến: *"... tôi lại dành thời gian sờ soạn đôi tai của mình, kiểm tra từng đường nét, từng nếp nhăn, khảo sát từng li, từng tí một, đặng phát hiện như mới hình thù của nó. Trước đây, tôi chưa bao giờ thật sự quan tâm đến hình dạng đôi tai mình. Nếu có ai bảo tôi vẽ đôi tai mình, dù chỉ phác thảo đôi nét thôi, hẳn tôi đã bó tay. Nhưng lúc này tôi đã có thể tái tạo từng chỗ hõm, từng đường cong một cách chi tiết, chính xác."* [66, tr.307] Chi tiết nhỏ nhưng hàm nghĩa lớn: chúng ta chỉ có thể hiểu người khác khi đã hiểu tường tận chính mình; sự "đốn ngộ" tinh thần, trước tiên, phải bắt đầu từ sự "nhận chân" về thể xác. Trong thời gian ở dưới giếng, Toru khám phá ra những vấn đề của người khác và phân tích triệt để hoàn cảnh hiện tại của mình. Anh chiêm nghiệm về sự sống, cái chết, về cái ác, về chiến tranh… và về chính sự tồn tại của anh trên cõi đời này. Toru còn thực hiện một hành động tưởng như vô nghĩa và khó hiểu hơn là hàng ngày, anh đến một quảng trường chỉ để nhìn mặt mọi người, không nghĩ gì đến tất cả mọi chuyện đang diễn ra. Nhưng thực chất, đó là hành động mang tính Thiền: *"Ngày nào tôi cũng đáp xe đến Shinjuku lúc mười giờ sáng, sau giờ cao điểm, ngồi ở băng ghế trên quảng*

trường, ngồi đó hầu như không động đậy đến 4 giờ chiều, chỉ nhìn mặt thiên hạ. Chỉ khi đã thử làm việc đó, tôi mới nhận ra rằng bằng cách luyện tập cho mắt mình nhìn hết khuôn mặt này đến khuôn mặt khác đi qua, tôi có thể làm cho đầu óc hoàn toàn trống rỗng, như là lôi cái nút ra khỏi chai vậy. Tôi chẳng trò chuyện với ai, cũng chẳng ai nói chuyện với tôi. Tôi chẳng nghĩ, chẳng cảm gì. Tôi thường có cảm giác mình đã trở thành một phần của băng ghế đá kia." [66, tr.381] Và cũng sau một lần trở về từ quảng trường ấy (lúc gặp và đi theo chàng ca sĩ có hộp đàn), Toru đã "ngộ" ra bản chất vấn đề, anh quyết định không chạy trốn sang đảo Creta mà sẽ dấn thân, đối mặt với số phận. Hành động vung cây gậy bóng chày đánh toác sọ của kẻ núp trong bóng tối tại căn phòng 208 được xây dựng trong tính biểu tượng nước đôi (vì trên thực tế, Wataya Noburo hôn mê do bị xuất huyết não): Toru đã đánh bại Wataya Noburo – kẻ đại diện cho cái xấu, cái ác. Đồng nghĩa với việc anh đã tự cứu bản thân, góp phần giải cứu người vợ Kumiko và mọi người khỏi bàn tay của Wataya Noburo.

Quả thật, chỉ có Thiền mới có thể luận giải triệt để những vấn đề về hiện hữu của con người như thế. Theo thiền sư Suzuki: *"Thiền tự yếu tính là một nghệ thuật nhìn vào bản tính của hiện hữu mình, và nó chỉ con đường từ hệ lụy đến tự do. Ta có thể nói rằng Thiền giải phóng tất cả những tinh lực cố hữu và tự nhiên tàng trữ trong mỗi chúng ta mà trong những hoàn cảnh thường bị tù túng và bóp méo đến nỗi chúng ta không tìm được lối hoạt động thích đáng nào cả…"* [125] Thiền nhằm mục tiêu biết được bản tính mình và *"sự nhìn thấy bản tính mình này không phải là một cái thấy tri thức, đứng ngoài, mà là một cái thấy thể nghiệm, có thể nói là ở trong."* [93, tr.397] Các nhân vật của Murakami thấm nhuần tư tưởng ấy, họ thường trải nghiệm những giây phút "thiên khải" hay "đốn ngộ" để rồi sau đó, họ "trưởng thành" và tiến dần đến bản lai diện mục. Đây cũng là lí do vì sao Jay Mclnernay cho rằng *"đọc sách của ông (Murakami) người ta trở nên trầm lặng, vì bắt buộc phải chìm đắm vào một trạng thái Thiền"* (Trích phần giới thiệu sách, [68]).

Hình tượng *con người tìm đường* là nét nghệ thuật đặc sắc trong phong cách tiểu thuyết Murakami. Bằng kiểu nhân vật này, Murakami đã thể hiện sự đồng cảm

và lòng tin vào con người – những người có đủ tri thức, sức khỏe và bản lĩnh trong thời kì hiện đại. Tác phẩm của ông, vì vậy, dung chứa giá trị nhân bản sâu sắc: *"dẫu đơn độc và cô biệt, họ phải đấu tranh để rèn nên bản nguyên đích thực của mình trong một thế giới phi ảo tưởng (dystopic world). Nhân vật của ông là những người bình thường, nhưng họ có thể làm những việc phi thường nếu họ biết sống có ý nghĩa, biết sử dụng tri thức với ý thức trách nhiệm, và luôn cẩn thận không mù quáng nghe theo những tự sự đáng ngờ của kẻ khác."* [123] Đồng thời, hình tượng *con người tìm đường* đã minh chứng cho sự gắn bó chặt chẽ với truyền thống văn hóa, văn học Nhật Bản của Murakami. Bởi tìm về với bản ngã, khám phá và hoàn thiện tâm linh cũng chính là tư tưởng cốt lõi Thiền tông – tinh hoa văn hóa phương Đông, nền văn hóa vốn đề cao trực giác hơn lí trí. Từ đó, góp phần phủ nhận định kiến cho rằng Murakami là nhà văn "xa rời truyền thống". Trong gốc rễ, ông vẫn là "nhà văn Nhật Bản", không gì khác.

2.1.5. Con người siêu nhiên

Siêu nhiên (siêu tự nhiên), khái niệm này thường được hiểu là: "*vượt ra ngoài, ở bên trên tự nhiên, không thể giải thích bằng các quy luật tự nhiên*." [79, tr.859] Trong tác phẩm Murakami, con người sở hữu những khả năng "đặc biệt", khác thường. Các nhân vật có khả năng siêu nhiên (hay con người siêu nhiên) xuất hiện khá nhiều trong thế giới chuyện kể của nhà văn. Điều này không phải ngẫu nhiên mà hoàn toàn nằm trong ý đồ nghệ thuật.

Năng lực siêu nhiên của các nhân vật thường là *khả năng tiên tri, ngoại cảm*. Ông già Nakata (*Kafka bên bờ biển)* không chỉ nói chuyện được với mèo mà còn biết trước cơn mưa cá sẽ trút xuống Tokyo và chính ông cũng có thể tạo ra một trận mưa đỉa để trừng trị bọn côn đồ ở bãi xe. Lúc chưa giết Koichi Tamura – điêu khắc gia nổi tiếng kiêm kẻ giết mèo hàng loạt, Nakata mới chỉ thể hiện khả năng nói chuyện với mèo. Nhưng sau khi quyết định rời khỏi Tokyo, lên đường đi tìm phiến đá cửa vào, Nakata mới thể hiện đầy đủ những năng lực siêu nhiên mà mình nắm giữ. Nhân vật nữ không tên, cô gái làm nghề người mẫu tai, kiêm nghề sửa bản in

và gái gọi (*Cuộc săn cừu hoang)* cũng là người sở hữu năng lực đặc biệt như thế. Cô có đôi tai đẹp đến hoàn hảo nên được mời làm người mẫu quảng cáo tai. Trong một lần, nhân vật "tôi" nhìn thấy đôi tai của cô trên tờ tạp chí, anh lập tức bị cuốn hút đến nỗi phải tìm gặp cho bằng được cô, và họ đã trở thành đôi bạn đồng hành trong cuộc săn cừu kì lạ. Cô gái luôn che tai lại, rất ít khi để lộ tai. Vì khi mở tai ra, cô trở thành một "con người khác" - một cô gái đẹp tuyệt vời, khác hẳn vẻ ngoài bình thường mà mọi người vẫn thấy: *"Em để lộ tai cho đến khi hai mươi tuổi. Rồi một ngày kia em che tai đi. Và từ đó trở đi, em không một lần nào để lộ tai. Nhưng vào những lúc em bắt buộc để lộ tai, em chặn đường thông nối giữa tai em và ý thức em."* [69, tr.52] Chính đôi tai hoàn hảo ấy đã cho cô sở hữu một quyền lực đặc biệt: khả năng ngoại cảm, biết trước được những sự việc sẽ xảy ra với "tôi". Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Murakami cũng đã xây dựng một thế giới nhân vật siêu nhiên như thế: ông già Honda, bà đồng Kano Malta, Nhục Đậu Khấu và nhân vật chính Toru Okada… Ông già Honda bị điếc nặng, là cựu chiến binh thời kì chiến tranh Mãn Châu, về già hành nghề bói toán. Khả năng đoán biết hậu vận của ông có từ thời trẻ. Trong trận chiến Nomonhan ở Mãn Châu quốc, Honda báo trước cho trung úy Mamiya biết anh sẽ là người duy nhất sống sót trở về sau cuộc chiến. Và nhờ năng lực đặc biệt, Honda còn tìm ra chiếc giếng cạn ở Ngoại Mông, cứu sống Mamiya. Honda cũng là người đưa ra những dự báo quan trọng cho Toru Okada: *"Hãy cẩn thận với nước"*. Sau này, khi sắp chết đuối trong giếng cạn, Toru mới thấy được sự linh nghiệm ấy. Cô gái trẻ ba mươi mốt tuổi Kano Malta sớm phát hiện mình được sở hữu một năng lực ngoại cảm. Cô tự tìm đến hòn đảo Malta xa xôi ở Hy Lạp, nơi có dòng nước thiêng để tự hoàn thiện năng lực đặc biệt này. Trở về Nhật, cô hành nghề bói toán. Các chính trị gia duy linh thường tìm đến hỏi ý kiến Malta về hậu vận của mình. Gia đình Kumiko, đặc biệt là Wataya Noburo – anh trai của cô, là khách hành thường xuyên của Malta. Khi mất mèo, Kumiko (vợ Toru) nhờ Malta giúp đỡ. Đó là lí do Toru gặp gỡ người đàn bà có năng lực kì lạ này. Nhân vật Nhục Đậu Khấu, nhà thiết kế thời trang cũng sở hữu một khả năng được gọi là "chỉnh lí". Bà vô tình phát hiện ra điều này sau khi người chồng bị giết chết

dã man trong một khách sạn. Khi gia đình đỗ vỡ, việc làm ăn thua lỗ và cảnh nhà suy sụp: *"bà tình cờ phát hiện ra rằng mình có một 'năng lực' đặc biệt nào đó, một sức mạnh kỳ lạ mà trước kia bà không hề biết. Bà cho rằng cái năng lực đó đã khởi sinh tự bên trong bà để thay cho nỗi đam mê mãnh liệt đối với thời trang mà bà đã khô kiệt. Và quả thực, cái năng lực đó đã trở thành nghề mới của bà, mặc dù tự thân bà không tìm kiếm nó."* [66, tr.557 – 558] Với năng lực đặc biệt này, bà có thể "chữa bệnh tinh thần", giải quyết những "sự cố bên trong" cho người mắc bệnh. Nhục Đậu Khấu chỉ cần đặt bàn tay bà lên người bệnh, như một dạng truyền năng lượng đặc biệt là có thể chữa lành vết thương tinh thần lẫn đau đớn thể xác mà họ đang mang. Khách hàng của Nhục Đậu Khấu là những người nổi tiếng, và đều thuộc tầng lớp thượng lưu. Toru Okada không phải là khách hàng của Nhục Đậu Khấu, nhưng bằng linh cảm và nhờ vết nám trên mặt anh, bà đã chọn anh là người để truyền nghề, kể lại toàn bộ cuộc đời kì lạ của mình. Toru Okada chính thức bước vào con đường chữa bệnh "tâm linh" như Nhục Đậu Khấu với nguyên nhân như thế.

Con người siêu nhiên của Murakami không phân biệt tuổi tác, giới tính, nghề nghiệp, địa vị xã hội… Những năng lực đặc biệt ấy, do những biến cố trong đời sống, làm xuất hiện và mất đi ở họ như một sự tình cờ, không thể đoán định trước. Ông già Nakata biết nói chuyện với mèo vì là nạn nhân trong sự kiện ở đồi Bát Cơm. Nhục Đậu Khấu có năng lực "chỉnh lí" khi bà vĩnh viễn mất đi niềm đam mê mãnh liệt đối với nghề thiết kế… Các nhân vật của Murakami sẽ mất đi một điều gì đó, nhưng bù lại, họ sẽ sở hữu được năng lực siêu nhiên.

Nhân vật siêu nhiên đều là những con người bình thường như bao người khác, họ cũng ăn uống, đi lại, giao tiếp, làm việc và quan hệ tình dục bình thường và cũng có những nỗi đau, bất hạnh riêng. Nhưng trong những hoàn cảnh đặc biệt, năng lực siêu nhiên mới được bộc lộ. Họ có cuộc đời, số phận và sự vận động riêng trong các tuyến truyện, và là những nhân vật đóng vai trò "chức năng" trong tiểu thuyết. Họ thường xuất hiện trong các cuộc hành trình cùng nhân vật chính để "hỗ trợ". Nakata (*Kafka bên bờ biển*) có công tìm ra phiến đá cửa vào, giúp Miss Saeki đốt bản thảo hồi kí, nhờ đó, bà ra đi thanh thản, kết thúc chuỗi ngày đau khổ, thương tổn ở cõi

trần. Một cách gián tiếp, sự hỗ trợ này đã giúp Kafka hoàn thành hành trình khám phá, lí giải số phận của mình. Ông Honda và cô đồng Kano Malta đã tiên đoán nhiều điều giúp cho Toru Okada vượt qua bất trắc trong việc tìm kiếm người vợ và đối diện với thế lực của Wataya. Câu nói tưởng như vô thưởng vô phạt của ông Honda đã trở thành bài học hữu ích để Toru tìm đường trong chuyến phiêu lưu kì lạ vào thế giới siêu thực: *"khi nào phải đi lên thì đi lên, khi nào phải đi xuống thì đi xuống. Hễ đã đi lên thì phải chọn ngọn tháp cao nhất mà trèo lên đỉnh. Hễ đã đi xuống thì hãy tìm cái giếng sâu nhất mà chui xuống đáy."* [66, tr.64] Toru đã tìm đến cái giếng cạn trong căn nhà hoang để suy nghĩ, phân tích thấu đáo những gì đang diễn ra xung quanh mình để tự mình giải quyết mọi vấn đề rắc rối. Cũng nhờ vào năng lực đặc biệt của cô gái có đôi tai đẹp *(Cuộc săn cừu hoang),* nhân vật "tôi" mới tìm thấy cừu. Cô là người đã chỉ cho "tôi" tìm đến khách sạn Cá Heo, một khách sạn tồi tàn ở Hokkaido, từ đó mới gặp được giáo sư Cừu, tìm ra manh mối của con cừu có hình ngôi sao trên lưng…

Và còn rất nhiều nhân vật khác, sở hữu những năng lực kì lạ trong thế giới của Murakami: đó là một toán sư có não bộ đặc biệt, người duy nhất sống sót trong cuộc thí nghiệm cấy ghép não ở người (*Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*), là một Miss Saeki có thể xuất hồn trở thành linh hồn sống hằng đêm (*Kafka bên bờ biển*), là cô gái trẻ Mari Asai chìm sâu vào giấc ngủ suốt hai tháng liền *(Sau nửa đêm)*, là Miu bạc trắng mái đầu và vĩnh viễn mất đi khả năng tình dục chỉ sau một đêm gặp sự cố kì lạ trên chiếc vòng đu quay tại Thụy Sĩ (*Người tình Sputnik)*… Murakami đã viết về những khả năng kì lạ của con người trong một thế giới bí ẩn, không thể giải đáp mọi hiện tượng bằng lí tính, khoa học. Theo *Heidegger* – nhà triết học người Đức, thì bản thân sự tồn tại là một bí ẩn. Con người và những khả năng của nó sẽ luôn là ẩn số dù khoa học có phát triển tới đâu. Phải chăng, khi xây dựng kiểu con người siêu nhiên, Murakami muốn góp phần phủ nhận Chủ nghĩa duy lí tuyệt đối của xã hội hiện đại? Với hình tượng con người siêu nhiên, ông đã gặp gỡ với các nhà lí luận, các nhà tư tưởng hậu hiện đại trong quan niệm "bất tín nhận thức" về thế giới, trong nỗ lực chứng minh: *"tính chất phi lí của những triết*

thuyết có tham vọng hướng tới chủ nghĩa duy lí tuyệt đối và những minh chứng 'lương tri', coi đó là cơ sở cho việc 'chính thống hóa' nền văn hóa tư sản." [1, tr.11-12]

Khi xây dựng kiểu nhân vật *con người siêu nhiên*, Murakami thường sử dụng yếu tố kì ảo, huyền ảo. Nhưng "kì ảo" của Murakami khác với cái "huyền ảo" trong *chủ nghĩa hiện thực huyền ảo* của Garcia Macquez. Chất huyền ảo, kì ảo trong văn học Mĩ La-tinh phần lớn do trí tưởng tượng của của các nhà văn sáng tạo ra, dựa trên truyền thống văn hóa của một vùng đất đầy những câu chuyện huyền bí, hoang đường. Đó là những cái "không có thực" được dùng để phản ánh hiện thực xã hội con người. Yếu tố kì ảo, siêu nhiên của Murakami phần lớn là có cơ sở khoa học, vì vậy, nó không đơn thuần chỉ là sản phẩm của trí tưởng tượng của một cá nhân. Ví dụ như *linh hồn sống*. Đây là hình ảnh xuất hiện khá nhiều trong tác phẩm Murakami cũng như trong truyền thống văn học Nhật Bản. *Truyện Genji* – cuốn tiểu thuyết đầu tiên của nhân loại, khởi nguyên và cũng là đỉnh cao của tự sự Nhật Bản (thế kỉ X), Murasaki Shikibu đã đề cập đến những linh hồn sống. Linh hồn sống là hiện tượng con người khi còn sống, có thể xuất hồn của mình đi chu du khắp nơi, thực hiện những điều họ không làm được. Công nương Rokujo, một trong những người tình của Genji, vì ghen với công nương Aoi nên ban đêm đã xuất hồn thành ma để hại Aoi. Theo Murakami, *"vào thời của Murasaki Shikibu, (...) những linh hồn sống vừa là một hiện tượng siêu nhiên, vừa là một hình thái tự nhiên của tinh thần con người ở ngay trong họ."* [63, tr.257] Bằng sự am tường học thuyết Phân tâm học, kết hợp với những thành tựu khoa học tự nhiên, Murakami đã lí giải bản chất của cái siêu nhiên trong con người: *"Cái mà người ta gọi là siêu nhiên chỉ là vùng tối trong tâm trí chúng ta. Từ lâu, trước khi Freud và Jung rọi 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. Đó không phải là một ẩn dụ. Nếu ta đi ngược xa hơn nữa, đó thậm chí cũng không phải là một tương quan. Trước khi Edison phát minh ra ánh sáng điện, đa phần thế giới đều bị bóng tối bao phủ. Bóng tối vật thể bên ngoài và bóng tối bên trong tâm hồn hòa lẫn với*

nhau, không có ranh giới phân đôi." [63, tr.256-257] Quan niệm này dẫn đến sự khác biệt của Murakami so với các nhà văn khác trong việc sử dụng yếu tố huyền ảo trong sáng tác. Đây cũng là lí do người đọc có cảm giác tin vào khả năng đặc biệt của con người siêu nhiên trong tác phẩm Murakami. Bên cạnh đó, các nhân vật: ông già Nakata hay nhân vật Đại tá Sanders (*Kafka bên bờ biển*) gợi cho người đọc nhớ tới những nhân vật trong thế giới truyện tranh và hoạt hình Nhật Bản. Phải chăng vì điểm này mà giới nghiên cứu cho rằng Murakami ảnh hưởng luồng văn hóa đại chúng này và xếp ông vào hàng các nhà văn đại chúng, giải trí? Những nhân vật manga như thế có lẽ không nhiều. Và nếu so sánh tương quan tỉ lệ giữa cái thực và cái "phi thực" trong thế giới của Murakami, có lẽ phần "thực", có cơ sở khoa học vẫn chiếm tỉ lệ nhiều hơn.

Murakami Haruki từng phát biểu: "*Cái mà tôi miêu tả trong những tác phẩm của tôi là NHỮNG CON NGƯỜI. Tôi gọi họ là "những con người của tôi". Có thể diễn dịch ấy là người Nhật. Mà cũng có thể diễn dịch họ là con người nói chung, sống bất kì đâu trên thế giới này."* [76, tr.5] Hệ thống nhân vật tiểu thuyết đã góp phần khẳng định quan điểm sáng tạo của Murakami nói riêng và thế hệ nhà văn Heise nói chung: tính phổ quát toàn nhân loại, tính chất "xóa biên cương".

Con người trong tiểu thuyết Murakami Haruki thể hiện rõ thế giới quan và nhân sinh quan của nhà văn: thế giới này là *thế - giới – không – hoàn – hảo* và con người là *bất – toàn*. Những con người trong thế giới của Murakami có bất toàn và lầm lỗi đấy. Nhưng chẳng phải con người sinh ra vốn bất toàn và để làm những điều lầm lỗi sao? Nhân vật của Murakami dẫu mất mát, dẫu cô đơn, xa lạ với chính mình nhưng họ vẫn luôn trăn trở trên con đường tìm kiếm bản lai diện mục và những giá trị đích thực cho sự tồn tại. Thông điệp mang tính nhân bản mà Murakami muốn đưa ra là con người hãy bảo toàn bản ngã, "bản sắc cá nhân". Bằng cách riêng của mình, Murakami đã lặng lẽ hòa vào dòng hành hương bất tận của nhân loại, góp tiếng nói vào cuộc đấu tranh cho sự tiến bộ và phát triển của loài người.

Qua hệ thống nhân vật trong tiểu thuyết, Murakami Haruki còn thể hiện nỗ lực tìm kiếm, khám phá những tồn tại sâu kín của con người hiện đại, ông "*không tìm*

kiếm sự tĩnh lặng và những khoảng chân không ngưng đọng của mĩ học truyền thống như Kawabata – tác giả của những trang văn tinh tế, giàu chất thơ. Nhật Bản truyền thống trong Murakami là sự tiếp tục khám phá những tồn tại sâu kín, khó giải đoán của bản thể con người, luận giải những vấn đề tồn vong của xã hội hiện đại, khi mà ánh hào quang quá khứ của Nhật Bản đã lùi xa." [90]

2.2. Cốt truyện

Trong tác phẩm tự sự, cốt truyện là yếu tố phân biệt thể loại tự sự với trữ tình. Cốt truyện là *"hệ thống sự kiện cụ thể, được tổ chức theo yêu cầu tư tưởng và nghệ thuật nhất định, tạo thành bộ phận cơ bản, quan trọng nhất trong hình thức động của tác phẩm văn học thuộc các loại tự sự và kịch."* [28, tr.99] Cốt truyện *"kết tinh truyền thống dân tộc, phản ánh những thành tựu văn học của mỗi thời kì lịch sử, thể hiện phong cách, tài năng nghệ thuật của nhà văn."* [28, tr. 100]

Trong lịch sử hình thành và phát triển của thể loại tự sự, khái niệm cốt truyện cũng có những thay đổi qua từng thời kì. Người đầu tiên quan tâm đến cốt truyện là Aristos - nhà lí luận vĩ đại của nhân loại. Ông chia cốt truyện ra làm ba phần: đầu, giữa và kết. Phần đầu giới thiệu sự kiện, hành động chính. Phần giữa kết thúc sự kiện trước đó và gợi dẫn sự kiện tiếp theo. Phần kết tiếp nối những gì đã xảy ra, không gợi dẫn điều sắp đến và chú trọng việc tạo ra cái kết bất ngờ cho người đọc. Văn học trước thế kỉ XIX chủ yếu xây dựng cốt truyện phát triển theo thời gian tuyến tính và trật tự nhân quả của các sự kiện. Cốt truyện của tự sự giai đoạn này hầu hết tuân thủ nguyên tắc: có chuyện để kể nhưng kể thế nào thì sẽ tùy thuộc vào mỗi nhà văn.

Các nhà lí luận văn học Nga thế kỉ XIX đã quan tâm đến vấn đề cốt truyện và đi đến thống nhất rằng cốt truyện là *"tiến trình của các sự kiện."* [82, tr.38] Khi trường phái Hình thức Nga ra đời (đầu thế kỉ XX) với những tên tuổi như: V.Shklovski, B.Eikhenbaum, B.Tomashevski…, họ đã làm một "cuộc cách mạng" về cốt truyện. Cốt truyện giữ vai trò trung tâm trong lí thuyết văn xuôi tự sự của các nhà Hình thức Nga. Tomashevsky đã phân biệt sự khác nhau giữa hai thuật ngữ "cốt truyện" (sjuzhet/plot) và "câu chuyện" (fabula/story): *"câu chuyện là tập hợp*

những biến cố có quan hệ với nhau được thông tin cho người đọc trong suốt chiều dài tác phẩm, nó có thể được tóm tắt theo trật tự biên niên và trật tự nhân quả của các biến cố mà không phụ thuộc vào thứ tự được trình bày. Còn cốt truyện thì đi theo trình tự xuất hiện của các biến cố trong tác phẩm", theo đó *"tuyến hành động liên quan đến câu chuyện còn tuyến trần thuật thì liên quan đến cốt truyện."* [80, tr.128] Như vậy, ở đây có sự khác nhau trong cách hiểu về "cốt truyện": *"Những gì mà các học giả Nga trước Cách mạng gọi là cốt truyện (sjuzhet/plot) thì các đại biểu của trường phái hình thức lại gọi là fabula (câu chuyện). Còn thuật ngữ "truyện" (sjuzhet) thì họ dùng để chỉ cái cốt truyện đã được "gia công" một cách nghệ thuật, tức là sự sắp xếp các sự kiện, sự việc và các tình tiết của chúng trong văn bản nghệ thuật."* [82, tr.38] Các nhà lí luận hiện đại Nga (tiêu biểu là Pospelov) trong công trình *Dẫn luận nghiên cứu văn học* đã đưa ra ý kiến về vấn đề này: họ cho rằng thuật ngữ "*cốt truyện"* vẫn nên giữ ý nghĩa ban đầu từ thế kỉ XIX của nó, còn cái mà các nhà Hình thức Nga gọi là *truyện* (sjuzhet) thì nên gọi là "*kết cấu của truyện"*.

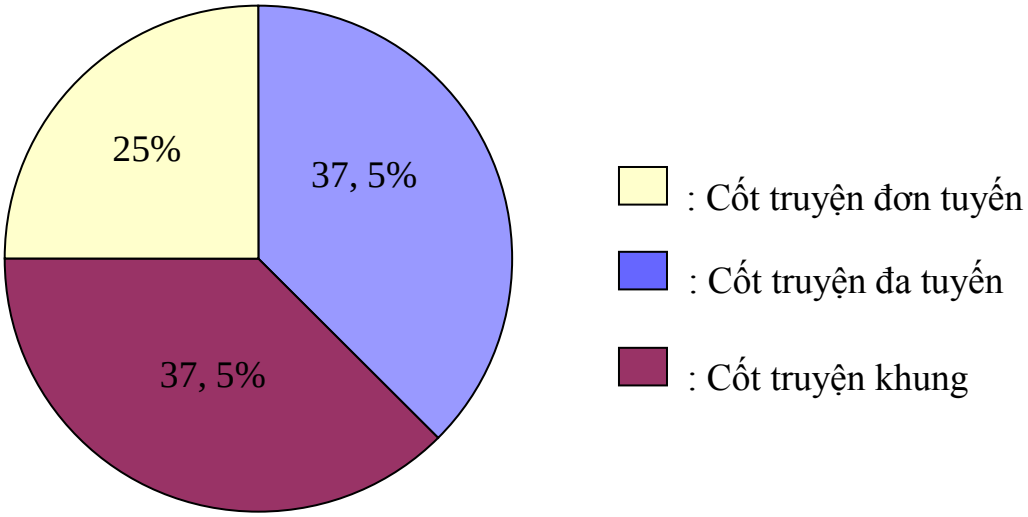
Vào giữa thế kỉ XX, trào lưu Tiểu thuyết Mới (Nouveau Roman) của Pháp đã lật lại vấn đề cốt truyện tiểu thuyết khi họ quả quyết rằng cốt truyện không hiện diện trong tác phẩm tự sự nữa. Họ viết nhiều tác phẩm để minh chứng cho lí thuyết của mình. Tác gia tiêu biểu và cũng là chủ soái của trào lưu này là Robbe Grillet với các tác phẩm nổi tiếng như: *Những cái tẩy, Ghen, Lấy lại*… Sự cách tân tiểu thuyết của các nhà Tiểu thuyết Mới còn đẩy lên tới mức cực đoan khi họ đi đến kết luận: cốt truyện (cùng với nhân vật,...) đã biến mất khỏi địa hạt tự sự. Nhưng quan điểm của các nhà cách tân này cũng không tồn tại lâu và cốt truyện đã nhanh chóng lấy lại vai trò của nó trong tự sự. Tuy vậy, các nhà Tiểu thuyết mới cũng đã dấy lên phong trào đổi mới tiểu thuyết trong giai đoạn những năm cuối thế kỉ XX, khi tiểu thuyết đang rơi vào bế tắc. Qua từng giai đoạn văn học, cốt truyện luôn được đổi khác để đáp ứng sự tiến bộ của nhu cầu thẩm mĩ. Các nhà văn lớn thường rất chú trọng cách tổ chức cốt truyện. Cốt truyện của họ thường linh hoạt, tự nhiên, thể hiện tài năng, cá tính sáng tạo của nhà văn. Theo Andrew Taylor thì: *"phần lớn các nhà*

văn cho rằng, cốt truyện là sự kết hợp giữa hai yếu tố: chuỗi sự kiện và cách thức tác giả chuyển tải chúng đến người đọc.” [126] Chúng tôi đồng tình với ý kiến này, và nội hàm khái niệm được chúng tôi sử dụng để khảo sát “cốt truyện” tiểu thuyết Murakami là sự kiện và cách thức Murakami chuyển tải chúng trong tác phẩm của mình.

Cốt truyện là một trong những thành tố quan trọng, làm nên sự hấp dẫn của tiểu thuyết Murakami. Về nguồn gốc, có thể dễ dàng nhận thấy Murakami thường lấy các cốt truyện có xuất xứ từ huyền thoại, hay từ truyện phiêu lưu, trinh thám, … đã có từ rất sớm ở Nhật Bản và phương Tây. Cốt truyện của *Kafka bên bờ biển* dựa trên huyền thoại Eudipus, của *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới* là câu chuyện Orpheus xuống địa ngục tìm vợ trong thần thoại Hi Lạp. Đặc điểm của truyện phiêu lưu trinh thám (chủ yếu của các nước phương Tây) được thể hiện trong cốt truyện của Murakami.

Mặc dù chịu ảnh hưởng bởi cảm quan và phương pháp sáng tác hậu hiện đại, nhưng Murakami có những quan điểm, sáng tạo riêng. Khác với các nhà văn của dòng văn học này, Murakami không chủ trương “xóa nhòa” hay “làm mờ” cốt truyện để nhằm diễn tả sự “hỗn độn” của thế giới. Với ông, cốt truyện vẫn đóng vai trò quan trọng trong câu chuyện. Nói về nghệ thuật trần thuật của mình, ông thổ lộ: *"Tôi không phát triển câu chuyện theo logic tuần tự từ A đến B, C, D nhưng tôi cũng không có chủ ý đảo ngược trật tự các chương đoạn như các nhà hậu hiện đại thường làm. Đối với tôi đó là một sự phát triển tự nhiên nhưng không hẳn là logic.*" [114]

Trong quá trình khảo sát, chúng tôi nhận thấy cốt truyện tiểu thuyết Murakami khá đa dạng với nhiều kiểu kết cấu khác nhau. Có thể phân thành ba kiểu: *cốt truyện đơn tuyến* (chiếm tỉ lệ 25%), *cốt truyện đa tuyến* (tỉ lệ 37,5%) và *cốt truyện lồng khung* (hay còn gọi là *truyện lồng truyện*) (tỉ lệ 37,5%)



- Hình 2.2 -

2.2.1. Cốt truyện đơn tuyến

Cốt truyện đơn tuyến xuất hiện sớm trong lịch sử văn xuôi tự sự, là hình thức kể chuyện đơn giản, quen thuộc nhất. Tự sự trước thế kỉ XIX thường sử dụng loại cốt truyện này. Cốt truyện đơn tuyến chỉ có một tuyến truyện chính được kể từ đầu đến cuối tác phẩm, theo trình tự thời gian. Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*: *"trong cốt truyện đơn tuyến, hệ thống sự kiện được tác giả kể lại gọn gàng và thường là đơn giản về số lượng, tập trung thể hiện quá trình phát triển tính cách của một vài nhân vật chính, có khi chỉ là một giai đoạn trong cuộc đời nhân vật chính. Vì vậy, cốt truyện đơn tuyến thường có dung lượng nhỏ hoặc vừa."* [28, tr.100] Cốt truyện đơn tuyến có khi được hiểu là cốt truyện chỉ có một nhân vật chính, đặt trong mối quan hệ với tất cả các nhân vật khác, thường hướng về một chủ đề. Như vậy, có thể thấy những điểm chung dễ nhận biết của loại cốt truyện đơn tuyến là số lượng nhân vật ít; không nhiều sự kiện, tình tiết; dung lượng tác phẩm ngắn, nên dễ theo dõi, nắm bắt. Có lẽ vì vậy mà những tiểu thuyết có cốt truyện đơn tuyến thường gần gũi với thể loại *truyện ngắn* hay *truyện vừa*.

Trong tám tiểu thuyết của Murakami chúng tôi lựa chọn khảo sát, loại cốt truyện đơn tuyến có trong hai tác phẩm: *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời* và *Rừng Nauy* (chiếm tỉ lệ 25%).

Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời được cho là tác phẩm gần gũi nhất với đời thực của Murakami. Cốt truyện được triển khai đơn giản, rõ ràng. Câu chuyện kể về cuộc đời của Hajime (nhân vật chính cũng là người kể chuyện) từ thời thơ ấu đến năm anh 37 tuổi, có vợ và hai con gái. Hajime là con một của một gia đình trung lưu giai đoạn hậu chiến ở Nhật Bản. Điểm đặc biệt trong cuộc đời Hajime là sinh ngày 4/1/1951 (tuần đầu tiên của tháng đầu tiên của năm đầu tiên của nửa sau thế kỉ XX), vì vậy mà anh được đặt tên là Hajime (có nghĩa là *khởi đầu*). Hajime đã trải qua thời tiểu học nhiều kí ức sâu đậm với người bạn duy nhất là Shimamoto – san, cô bé bị tật ở chân và cũng là con một như Hajime. Họ cùng chia sẻ mọi điều trong thế giới nhỏ bé của mình. Đến năm 12 tuổi, gia đình Shimamoto – san chuyển đi nơi khác, từ đó, họ không liên lạc với nhau cho tới khi Hajime 37 tuổi. Trong suốt quãng thời gian ở trung học, đại học và có vợ, Hajime đã quen rất nhiều cô gái, nhưng chưa bao giờ anh quên được Shimamoto – san, mối tình đầu trong sáng và lâu bền nhất của anh. Cho tới khi gặp lại, Hajime và Shimamoto – san đã vượt qua giới hạn, tìm đến với nhau một lần duy nhất trong đời, để rồi sau đó lại vĩnh viễn mất nhau. Người đọc dễ dàng nắm bắt câu chuyện cuộc đời Hajime bởi cốt truyện đơn tuyến ấy. Toàn bộ câu chuyện xoay quanh nhân vật chính là Hajime. Chuyện đôi khi được kể bằng những hồi ức đan xen nhau nhưng về cơ bản, cốt truyện vẫn diễn tiến theo trật tự tuyến tính. Cuộc đời Hajime trải dài qua các giai đoạn: thời tiểu học với Shimamoto – san, thời trung học đơn độc ở quê nhà, thời đại học ở Tokyo và thời kì có gia đình cho đến khi gặp lại Shimamoto – san. Giai đoạn Hajime và Shimamoto – san gặp lại nhau tuy ngắn (so với thời gian của các giai đoạn khác trong tác phẩm) nhưng dung lượng tác giả dành cho nó lại bằng tất cả các trang nói về quãng đời quá khứ của Hajime cộng lại. Điều đó cho thấy dụng ý của Murakami là tập trung vào mối tình hiện tại của hai nhân vật này.

Cũng như *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời,* tiểu thuyết *Rừng Nauy* được triển khai bằng một cốt truyện đơn tuyến mà nhân vật chính là chàng trai trẻ Watanabe. Anh ta là trung tâm của câu chuyện, kể về thời tuổi trẻ đầy mất mát của mình. Bài hát *Rừng Nauy* của nhóm The Beatles vang lên, mở đầu cho chuỗi kí ức hai mươi năm trước trở về sống động. Tuy có sự "đảo tuyến thời gian" (mở đầu bằng bối cảnh hiện tại) nhưng toàn bộ câu chuyện được kể khá trình tự, dễ nắm bắt. Cốt truyện của *Rừng Nauy* "bề bộn" hơn so với *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời* bởi ở đó có nhiều nhân vật và bối cảnh xã hội cũng rộng lớn hơn. Xung quanh Watanabe có nhiều nhân vật, khác với những mối quan hệ tình yêu, tình bạn chồng chéo, phức tạp: Naoko, Kizuki, Midori, Reiko, Hitsumi, Nagasawa… Không gian tác phẩm được "nới rộng" với những bối cảnh khác nhau: Tokyo và nhà nghỉ Ami. Hai không gian ấy tượng trưng cho hai thế giới đối lập và hoàn toàn tách biệt nhau. Vì vậy, dung lượng của *Rừng Nauy* cũng dày hơn (gấp đôi) so với *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*. Mặc dù vậy, về cơ bản, *Rừng Nauy* vẫn là kiểu cốt truyện đơn tuyến.

Với đặc điểm ít sự kiện, tình tiết hoặc chỉ xoay quanh một nhân vật của cốt truyện đơn tuyến, làm thế nào để thu hút, hấp dẫn người đọc, là khó khăn của nhà văn. Murakami đã sử dụng thủ pháp *"trì hoãn"* cốt truyện. Nhà văn tập trung vào việc lột tả sâu sắc thế giới nội tâm nhân vật qua những dòng suy tưởng, hồi ức, trạng thái cảm xúc phức tạp. Cao Việt Dũng gọi đó là "chiến lược lan tỏa của các cảm giác": *"Chiến lược lối viết của Murakami, giống như một hình ảnh phản chiếu của chiến lược lan tỏa của các cảm giác (...) nằm ở chỗ đi từ một tâm điểm, phình to ra và phóng chiếu theo trục thời gian."* [76, tr.17] Watanabe luôn sống trong trạng thái cảm xúc chán chường, uể oải, trống rỗng và đôi lúc tuyệt vọng. Murakami như "lột trái" toàn bộ con người Watanabe bằng cách để cho anh ta chìm đắm trong những suy tư, trăn trở về tình yêu, về cái chết, nỗi cô đơn và sự trống rỗng… Khi Kizuki – người bạn thân nhất tự sát, Watanabe đã miên man trong dòng suy tưởng: *"Cái chết không phải là đối nghịch của sự sống. Nó đã đang ở đây rồi, ngay bên trong tôi, nó đã luôn luôn ở đây, và không có gì có thể cho phép tôi quên được điều*

đó." (...) "Tôi sống qua mùa xuân sau đó, ở tuổi mười tám, với cục khí vón trong ngực mình, nhưng không lúc nào ngưng tranh đấu chống lại sự hồi sinh của thái độ coi trọng mọi sự ở đời. Coi trọng sự đời không phải là cách tiếp cận chân lí, tôi cảm thấy như vậy, cho dù vẫn mơ hồ. Nhưng sự chết là một thực tế, một thực tế nghiêm cẩn, dù ta có nhìn nhận nó kiểu gì đi nữa." [62, tr.65] Cứ như thế, đi suốt tác phẩm, bức chân dung tinh thần của Watanabe hiện lên chân thực, đầy đủ qua lời người kể chuyện xưng "tôi", cũng là những lời "tự thú" của Watanabe. Nhân vật Hajime (*Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời*) cũng tự thuật và mổ xẻ cảm giác trống rỗng trong từng giai đoạn đời mình như thế. Về phương diện này, có thể thấy *Rừng Nauy* và *Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời* gần với dạng tiểu thuyết "tự thuật" (watakushi shoshetsu) – thể loại được các nhà văn hiện đại Nhật Bản trước Murakami ưa chuộng. Trong *tiểu thuyết tự thuật*, nhân vật chính thường là cái tôi của tác giả, cái tôi ấy luôn tự mổ xẻ những trạng thái, cảm xúc bên trong con người mình. Và sự hấp dẫn của loại tiểu thuyết này thường là do "cái tôi" của nhà văn quyết định. Cái tôi ấy càng độc đáo, càng phức tạp thì tác phẩm càng hay, lôi cuốn. Sự hấp dẫn của tiểu thuyết Murakami có được là do cá tính sáng tạo độc đáo của người kể chuyện xưng "tôi" trong tác phẩm.

Cũng theo dịch giả Cao Việt Dũng thì việc tạo ra "*cái bí ẩn"* cho cốt truyện cũng là một thủ pháp trong cách kể chuyện của Murakami. Ở *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*, cái bí ẩn toát lên từ nhân vật Shimamoto – san. Nhân vật này có cuộc đời, số phận ra sao, từ khi chia tay Hajime cho đến khi kết thúc tác phẩm, tác giả vẫn không hé lộ, vì vậy nhân vật vẫn là một bí ẩn. Chính Hajime cũng không thể tường tận về cuộc sống của người anh yêu. Anh chỉ suy đoán rằng nàng đã có chồng – một cuộc hôn nhân không được hạnh phúc và có một đứa con nhưng nó đã chết từ khi vừa sinh ra. Shimamoto – san được tạo dựng như một làn sương mờ ảo trước mắt Hajime. Nàng đến và đi đều bất chợt, thường là vào những ngày mưa. Còn Hajime thì luôn ngồi trong quán bar của mình vào mỗi buổi tối để đợi nàng. Cuối câu chuyện, Shimamoto – san cũng biến mất khỏi cuộc đời Hajime không để lại dấu vết, giống như sự biến mất của Sumire (*Người tình Sputnik*). Chính những "bí ẩn

không thể giải thích" ấy đã để lại một khoảng trống vắng, sự tiếc nuối cho độc giả. Cái bí ẩn trong những câu chuyện của Murakami giống như sự tiêu biến của những làn sương khói, thường tạo ra chất "dư tình" cho tiểu thuyết. Nó như làn dư hương thoang thoảng trong những bài tanka, haiku Nhật Bản.

Tóm lại, mặc dù cốt truyện đơn tuyến chiếm tỉ lệ không nhiều trong số lượng tiểu thuyết Murakami, nhưng đã tạo được dấu ấn riêng. Tiêu biểu cho kiểu cốt truyện đơn tuyến là tác phẩm *Rừng Nauy – "cuốn sách thanh xuân bất diệt, bầu bạn với hết thế hệ này qua thế hệ khác"* là minh chứng cho thành công của nhà văn.

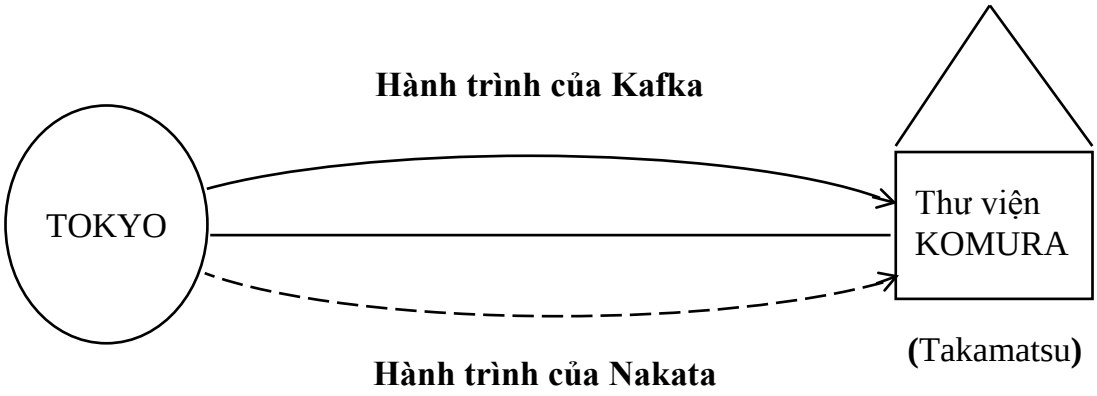
Tài năng kể chuyện bậc thầy của Murakami còn thể hiện trong các kiểu kết cấu cốt truyện khác: *cốt truyện đa tuyến* và *cốt truyện khung*, được chúng tôi triển khai chi tiết dưới đây.

2.2.2. Cốt truyện đa tuyến

"Cốt truyện đa tuyến là cốt truyện trình bày một hệ thống sự kiện phức tạp, nhằm tái hiện nhiều bình diện của đời sống ở một thời kì lịch sử, tái hiện lại con đường diễn biến phức tạp của nhiều nhân vật, do đó có một dung lượng lớn. Hệ thống sự kiện trong cốt truyện đa tuyến được chia thành nhiều dòng, nhiều tuyến gắn với số phận các nhân vật chính của tác phẩm." [28, tr.101] Cốt truyện đa tuyến thường có từ hai nhân vật chính trở lên. Những nhân vật này đảm đương một tuyến cốt truyện nhằm thể hiện một hay nhiều chủ đề nào đó. Cốt truyện đa tuyến thường được sử dụng trong các tác phẩm lớn, phản ánh hiện thực trên một diện rộng và phức tạp. Cốt truyện đa tuyến, vì vậy không phải là đối tượng ưu tiên để lựa chọn khi sáng tác bởi nó đòi hỏi nhà văn phải có tầm bao quát sâu rộng về hiện thực đời sống đồng thời phải có "tay nghề" cao. Đây được coi là một thử thách thực sự đối với các nhà văn.

Murakami sử dụng hiệu quả loại cốt truyện này trong tiểu thuyết: *Kafka bên bờ biển, Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới* (song tuyến), *Sau nửa đêm* (tam tuyến) (chiếm 37.5%). Cốt truyện song tuyến sớm được Murakami khai thác trong *Xứ sở kì diệu vô tình và chốn tận cùng thế giới* (xuất bản năm 1985). Đến năm 2002, nhà văn tái sử dụng kiểu cốt truyện song tuyến cho tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* – tác phẩm được đánh giá là "kiệt tác" gây tiếng vang lớn trên văn đàn quốc tế.

Trong *Kafka bên bờ biển*, có hai tuyến truyện chính được tạo lập song song và độc lập với nhau. Tuyến thứ nhất được đánh dấu bằng các chương lẻ (từ 1 đến 49), kể về câu chuyện của cậu bé Kafka đi tìm lời giải cho số phận của mình. Tuyến thứ hai là các chương chẵn (từ 2 đến 48) xoay quanh nhân vật chính Nakata. Nếu như tuyến thứ nhất (tuyến Kafka) được kể bằng ngôi thứ nhất thì tuyến thứ hai (tuyến Nakata) lại được kể ở ngôi thứ ba. Lúc đầu, tưởng như hai tuyến truyện chẳng có mối liên hệ gì với nhau nhưng thực chất chúng giao nhau, khi các nhân vật cùng hội tụ tại một điểm, đó là thư viện Komura ở Takamatsu. Có thể hình dung hành trình của hai nhân vật bằng sơ đồ dưới đây:

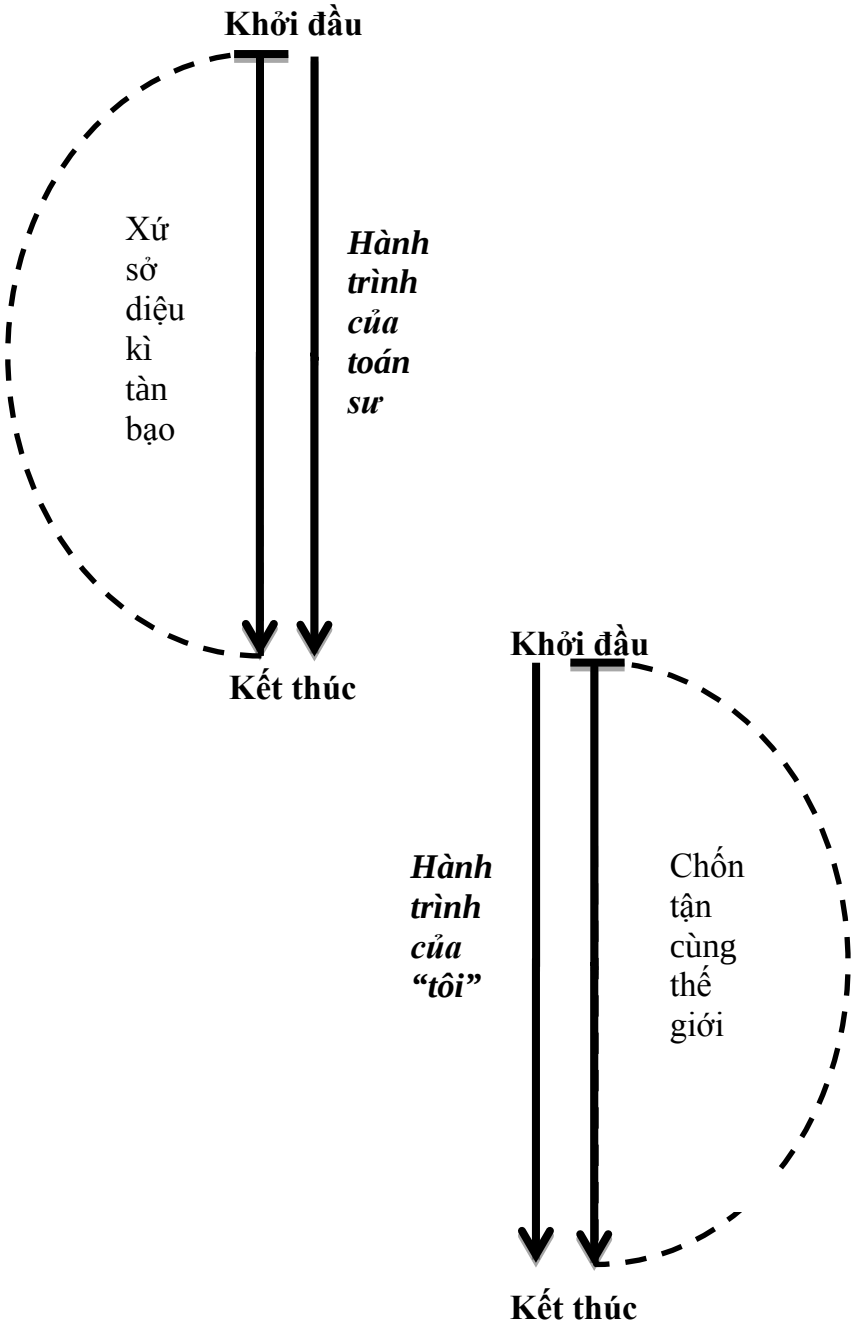


- Hình 2.3 -

Tuy không một lần giáp mặt nhau, nhưng cuộc đời Nakata và Kafka lại liên hệ mật thiết với nhau. Hành động của người này để lại kết quả và ảnh hưởng đối với số phận của người kia. Bằng thủ pháp cắt dán, chắp ghép của nghệ thuật điện ảnh, Murakami tạo ra mối liên hệ giữa hai tuyến truyện. Nếu như trong tuyến thứ hai, Nakata là người giết chết Johny Walker – kẻ giết mèo chuyên nghiệp, thì trong tuyến thứ nhất, Kafka lại thức dậy ở một miếu thờ với chiếc áo vấy đầy máu. Hành động đi tìm phiến đá cửa vào của Nakata, một cách gián tiếp, đã giúp cho Kafka đi hết cuộc hành trình của mình. Hai tuyến truyện giao nhau ở chương 24 (một nửa dung lượng tác phẩm) là khi Nakata đặt chân đến thư viện Komura, ở đó, Nakata gặp gỡ các nhân vật của tuyến thứ nhất là Oshima và Miss Saeki. Lúc này, hai dòng chảy đã hòa vào làm một. Nhưng một điều cần lưu ý là Nakata không trực tiếp giáp

mặt với Kafka bởi khi Nakata đến thư viện thì Kafka đã vào trong rừng sâu, ở tại căn nhà gỗ của Oshima. Khi Kafka về lại thư viện, Nakata đã rời khỏi đó để đi tìm *phiến đá cửa vào*. *Phiến đá cửa vào* chính là biểu tượng của nơi giao nhau giữa hai thế giới: thế giới *thực* và *ảo*, thế giới *bên này* và thế giới *bên kia*.

Nếu như cốt truyện song tuyến của *Kafka bên bờ biển* trải dài theo trục ngang thì cốt truyện song tuyến trong *Xứ sở kì diệu vô tình và nơi tận cùng thế giới* lại được triển khai theo trục dọc. Câu chuyện được Murakami viết dựa trên ý tưởng huyền thoại Orpheus xuống âm phủ tìm vợ.


Khởi đầu
Xứ sở diệu kì tàn bạo
Hành trình của toán sư
Kết thúc
Khởi đầu
Hành trình của "tôi"
Chốn tận cùng thế giới
Kết thúc

- Hình 2.4 -

Hai tuyến truyện trong tiểu thuyết này quan hệ độc lập, đồng đẳng nhau, đều được kể ở ngôi thứ nhất. Tuyến thứ nhất (từ chương 1 đến chương 39) là câu chuyện của một toán sư, xưng "tôi" *(watashi)*, kể về chuyến hành trình kì lạ của mình xuống lòng đất. Tuyến thứ hai (từ chương 2 đến chương 28) là câu chuyện của nhân vật xưng "tôi" (boku) khác, kể về hành trình đi tìm bóng. "Tôi" không biết lí do vì sao anh lại có mặt ở Thành phố kì lạ ấy (nơi tận cùng thế giới). Ở đó, anh là người "đọc mơ" tại một thư viện. Trong thời gian sống ở Thành phố, "tôi" đã bí mật tìm hiểu địa hình để vẽ sơ đồ, thực hiện kế hoạch trốn thoát cùng với bóng. Hai tuyến truyện tưởng như hoàn toàn tách biệt nhau, nhưng lại có liên quan mật thiết với nhau như "hình" với "bóng". Tuyến thứ nhất là nguyên nhân của tuyến thứ hai, ngược lại, tuyến thứ hai là kết quả của tuyến thứ nhất. Cốt truyện song tuyến của *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới* có phần khác với *Kafka bên bờ biển*. Nếu như ở *Kafka bên bờ biển*, sự giao nhau giữa hai tuyến dần dần được hé lộ trong hành trình của hai nhân vật Kafka và Nakata, thì ở *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*, hai tuyến chỉ thật sự giao nhau khi tác phẩm kết thúc. Người đọc ngỡ ngàng nhận ra hai chủ thể trần thuật của hai tuyến truyện (*watashi* và *boku*) chỉ là một người và hai thế giới kia, không gì khác, là sự phân mảnh ý thức của cùng một cá nhân. Khi toán sư ở "xứ sở kì diệu bạo tàn" "chết", cũng là lúc bắt đầu sự sống của nhân vật "tôi" (boku) ở "chốn tận cùng thế giới". Hành trình tìm bóng của nhân vật "tôi" (boku) ở "chốn tận cùng thế giới" thực chất là tìm đường trở lại "xứ sở kì diệu bạo tàn".

Như vậy, trong hai tác phẩm được chúng tôi khảo sát trên đây, Murakami đan cài vào nhau khéo léo, tạo ra những tình huống bất ngờ và hấp dẫn. Độc giả buộc phải theo dõi từ đầu đến cuối nếu muốn khám phá sự thật, phải tự mình suy luận, phán đoán, kết nối để phát hiện sự bí ẩn của cốt truyện và kinh ngạc trước khả năng sáng tạo tuyệt vời của Murakami. Lối viết này đã dẫn dắt người đọc vào quá trình "đồng sáng tạo" với nhà văn, khiến người đọc không còn "thụ động" trong quá trình tiếp nhận tác phẩm. Với vai trò người kể chuyện, Murakami dẫn dắt người đọc cùng phiêu lưu trong những chuyến hành trình của nhân vật. Bằng cách đặt những "cột

mốc", những "tín hiệu" đặc biệt đánh dấu trên các tuyến đường khác nhau ấy, Murakami giúp người đọc kết nối các thông tin với độ chính xác tuyệt đối. Nói cách khác, đó là một kiểu tạo lập "liên văn bản nội sinh" thông qua các yếu tố lặp lại trong tác phẩm, soi chiếu lẫn nhau, từ đó làm sáng tỏ các tình tiết trong cốt truyện: "*đó là những cái nháy mắt giữa các văn bản viết ở các giai đoạn khác nhau.*" [76, tr.17] Ví dụ, những "tín hiệu" được lặp lại: *thú một sừng, đầu lâu, giấc mơ, thư viện, bóng*… (*Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới)* hay chi tiết *phiến đá cửa vào* (*Kafka bên bờ biển)*...

Cốt truyện song tuyến tạo ra những kiểu không gian khác nhau: không song hành, không gia đan cắt, không gian đối lập… trong các tác phẩm, thể hiện cách nhìn của Murakami về trạng thái tồn tại của thế giới: *"Xưa kia, con người từng quan niệm dưới bề mặt này còn một thực tại khác nữa. Giờ đây, tôi vẫn tin như vậy, dĩ nhiên là hiểu theo nghĩa ẩn dụ. Có thể hình dung thế giới chúng ta đang sống là một ngôi nhà. Có tầng trệt, tầng lầu và tầng hầm. Tôi tin bên dưới tầng hầm vẫn có tầng hầm nữa. Nếu thực sự muốn, chúng ta sẽ tìm được đường đi xuống."* [129] Đó là quan niệm về một thế giới đa phương, đa tầng đang ngự trị xung quanh cuộc sống con người, hai thế giới khác nhau được kết nối bằng *phiến đá cửa vào* (*Kafka bên bờ biển)*, thế giới *bên này* và *bên kia*, thế giới *thực* và *ảo*… Murakami thường dùng hình ảnh: "rìa thế giới" để chỉ nơi giao nhau, ranh giới giữa hai không gian ấy. Với nhà văn, thế giới chúng ta đang sống, đang hiện hữu không phải là thế giới duy nhất, còn có những không gian khác đang tồn tại mà ta chưa biết. Thế giới của những người sống trong rừng (*Kafka bên bờ biển)* là một trong những thế giới như vậy. Nơi ấy, con người sống bất tử, vĩnh hằng, vượt lên mọi hỉ nộ ái ố. Quan niệm về mô hình thế giới đa tầng, đa phương của Murakami càng dễ dàng nhận thấy khi thám hiểm các địa tầng không gian ở "xứ sở kì diệu bạo tàn" – nơi nhân vật toán sư sống một cuộc đời bình thường và lặng lẽ (*Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới)*. Xung quanh anh là một không gian số với sự thao túng của máy móc và khoa học công nghệ. Bên trên mặt đất là không gian của các tổ chức như Nhà máy, Hệ thống,… luôn tranh giành nhau trong một cuộc chiến thông tin khốc liệt. Còn

ngay phía dưới lòng Tokyo là thế giới của bọn Ma đen với mạng lưới đường hầm, mê cung bí mật. Chúng xây dựng cả một tổ chức tinh vi trong bóng tối để thực hiện tội ác. Nhiều người đã mất tích khi rơi xuống cống ngầm của những ổ Ma đen. Và cái thế giới đa tầng, hỗn độn, pha tạp ấy đã sinh ra những con người "tàn bạo", những kẻ có thể vì lợi nhuận mà giết chết hàng trăm mạng người trong cuộc thí nghiệm. Ở cái thế giới số bạo tàn ấy, sự sống con người bị mang ra cân đo đong đếm một cách chính xác đến từng giây từng phút: *"còn hai mươi chín tiếng và ba mươi lăm phút nữa. Dung sai cho phép là cộng trừ bốn mươi lăm phút. Tôi đặt chương trình vào mười hai giờ trưa cho dễ nhớ. Vậy là mười hai giờ trưa mai."* [68, tr.430] Ở "xứ sở kì diệu bạo tàn", con người tưởng rằng mình là chủ, nhưng thực chất, máy móc đã điều khiển và quyết định mạng sống của họ. Đó là mặt trái của sự phát triển công nghệ, là cái bẫy do chính con người tạo ra để tự giam cầm mình. Xây dựng "chốn tận cùng thế giới" – không gian mang ý nghĩa đối lập với "xứ sở kì diệu bạo tàn", Murakami muốn phản tỉnh về một hiện thực:*"cuộc khủng hoảng văn minh mà chúng ta đang trải qua vốn sinh ra từ tình trạng lợi dụng và ứng dụng khoa học, xét về mặt tích cực lẫn tiêu cực."* [68, tr.47]

Với Murakami, không gian đa tầng không chỉ là không gian địa lý mà nó còn là không gian tâm lí. Tâm thức con người cũng là một thế giới đa tầng ẩn chứa nhiều vùng tối. Chiều sâu của không gian ở đây còn là chiều sâu của tâm lí và những vùng vô thức chưa thể chạm tới của con người. Cuộc hành trình của toán sư xuống lòng đất khám phá thế giới ngầm của những tổ chức tội ác, vì vậy, còn mang ý nghĩa ẩn dụ. Ý nghĩa ấy được thể hiện trong tuyến truyện ở "chốn tận cùng thế giới". Như đã nói, "chốn tận cùng thế giới" thực chất là ý thức hệ cuối cùng nằm trong não trạng của toán sư, nó là thế giới do chính anh tạo ra, là vùng "nghĩa địa voi" trong não trạng của anh. Chuyến hành trình tìm lại "bóng" ở nơi tận cùng thế giới cũng là hành trình khám phá bản ngã con người trong chiều sâu vô thức. Miền vô thức (vùng tối) trong mỗi người là những địa tầng sâu thẳm chưa thể khám phá hết. Chỉ có đi đến nơi tận cùng thế giới nội tâm, tận cùng bản ngã, con người mới có thể thấu thị những góc khuất sâu kín trong tâm hồn. Đó cũng là ý nghĩa kép của cuộc hành

trình trong *Xứ sở kì diệu tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*. Kết cấu song tuyến đã góp phần làm nên thành công, giúp Murakami chuyển tải những tư tưởng ấy trong tác phẩm.

Nếu như ở hai tiểu thuyết dài hơi *Kafka bên bờ biển, Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*, Murakami xây dựng kết cấu cốt truyện song tuyến thì với *Sau nửa đêm*, một tiểu thuyết ngắn chỉ 259 trang (in khổ nhỏ), gần như một truyện vừa, nhà văn đã tạo ra một kết cấu tam tuyến độc đáo. Ba tuyến truyện tương ứng với ba không gian, địa điểm khác nhau trong lòng thành phố Tokyo lúc về đêm. ***Tuyến thứ nhất*** diễn ra chủ yếu ở quán Denny, nhân vật chính là Mari Asai, cô sinh viên năm nhất chuyên ngành tiếng Hoa. Sau đó, được mở rộng sang không gian khách sạn Alphaville khi Mari Asai được một người phụ nữ lạ mặt tên Kaoru đến nhờ cô làm thông dịch viên giúp chị ta giải quyết một tình huống khẩn cấp. Tại khách sạn Alphaville, nơi Kaoru làm quản lí xảy ra sự cố: một cô gái điếm người Trung Quốc bị khách hàng là người đàn ông lạ mặt đánh đập, lột quần áo và cướp hết tài sản. Cô ta không thể kể cho ai nghe điều gì đã xảy ra do bất đồng ngôn ngữ. Khi Kaoru và hai nhân viên khách sạn xem lại đoạn phim do camera ghi vào thời điểm ấy, thông qua trang phục, họ xác định được người đàn ông đã đánh cô gái điếm kia là một nhân viên văn phòng. ***Tuyến thứ hai*** diễn ra tại văn phòng làm việc của một công ty, nhân vật chính của tuyến này Shiragawa, người đàn ông khoảng 40 tuổi, là nhân viên máy tính. Qua những vật dụng trong phòng Shiragawa, có thể biết anh ta làm việc cho công ty có tên là Veritech. Shiragawa đã có gia đình, công việc của anh ta chủ yếu làm vào đêm. Khi Shiragawa về đến nhà thì vợ đã ngủ, khi anh thức dậy thì vợ đã đi làm. ***Tuyến thứ ba*** xảy ra trong một căn phòng (phòng ngủ của Eri Asai – chị gái của Mari Asai), nơi ấy, có một cô gái trẻ xinh đẹp đang nằm ngủ say như chết trên một chiếc giường và bị một người đàn ông mang mặt nạ quan sát từ chiếc tivi trong căn phòng ấy. Người đàn ông bí ẩn này mặc âu phục đen, đi giày… như một nhân viên văn phòng, nhưng khó xác định là ai vì hắn mang mặt nạ. Tuyến truyện này lại tiếp tục mở rộng sang một không gian khác, khi cô gái tỉnh dậy thì thấy mình đang ở trong một căn phòng lạ, giống như một văn phòng

làm việc nhưng lại không hề có đồ đạc gì. Eri Asai nhận ra đó không phải là căn phòng của mình, cô linh cảm rằng mình đang bị ai đó nhốt trong một thế giới khác. Cô vùng vẫy, tìm mọi cách để thoát nhưng vô vọng. Vật duy nhất trên sàn nhà, cô nhìn thấy là cây bút máy có in chữ Veritech.

Ba tuyến truyện xoay quanh ba nhân vật chính (Mari Asai, Shiragawa, Eri Asai) được kết nối với nhau qua kết cấu tam tuyến. Cũng bằng cách tạo lập "liên văn bản nội sinh", Murakami giúp người đọc liên kết các tuyến truyện với nhau. Tuyến thứ nhất (tuyến Mari Asai) được kết nối với tuyến thứ hai (Shiragawa) thông qua các chi tiết: *nhân viên văn phòng, Trung Quốc, vết xước trên tay người đàn ông* đang làm việc trên máy tính trong văn phòng, *những vật dụng hắn đã lấy của cô gái điếm*... Tuyến thứ hai được liên kết với tuyến thứ ba (Eri Asai) bằng những chi tiết: *nhân viên văn phòng*, tên công ty *Veritech* và *văn phòng* làm việc… Qua những liên kết ấy, người đọc phát hiện ra người đàn ông đánh cô gái điếm (tuyến 1), người đàn ông làm việc trong văn phòng (tuyến hai) và người đàn ông "không mặt" đã nhốt Eri Asai (tuyến ba) là một, là Shiragawa. Và khi câu chuyện kết thúc lúc trời gần sáng, tuyến một lại được kết nối trực tiếp với tuyến ba khi Mari Asai trở về nhà, bước vào căn phòng của chị gái Eri Asai, chị cô vẫn ngủ say trên giường.

Bằng cốt truyện tam tuyến bí ẩn và đậm chất siêu thực, Murakami đưa người đọc vào một thế giới khác của Tokyo, thế giới sau nửa đêm với bề ngoài tưởng như yên bình nhưng lại ẩn chứa trong lòng nó đầy rẫy những bất an. Ở đó là những mảnh ghép số phận, những cuộc đời khác nhau: một nhân viên văn phòng với vẻ ngoài trí thức, có gia đình và một công việc lặng lẽ như Shiragawa lại có thể thực hiện những hành động đầy bạo lực, phi nhân tính (đối với cô gái điếm người Trung Quốc); là kẻ bắt cóc (giam giữ Eri Asai). Một cô gái Trung Quốc tuổi vị thành niên lưu lạc nơi đất khách, làm gái điếm cho một tổ chức xã hội đen; một Mari Asai cô đơn, không thể chia sẻ nỗi đau với người chị ruột của mình; một chàng sinh viên Takahashi có cuộc đời bất hạnh nhưng đầy nghị lực sống và biết nuôi dưỡng ước mơ, hoài bão; một Kaoru với cuộc đời đầy sóng gió đã từng vào sinh ra tử, nếm trải mọi cay đắng trong đời; và cả một Koorogi sống trong nỗi sợ hãi, luôn phải chạy

trốn suốt ba năm nay và có lẽ còn phải chạy trốn cả đời vì sự truy đuổi của bọn xã hội đen. Nhưng chị không thể chết mà vẫn phải sống, vẫn phải đối mặt với thực tế nghiệt ngã mỗi khi tỉnh giấc… Với *Sau nửa đêm*, Murakami đã sử dụng yếu tố bạo lực để chuyển tải thông điệp vì *"bạo lực và sex là hai con đường có thể đi vào thế giới tâm linh của con người."* [129] Ông đã khắc họa một thế giới ngầm ẩn chứa đầy những bất an và linh tính bạo lực. Bạo lực, đồng nghĩa với cái ác, nó tiềm ẩn trong cuộc sống và trong tâm hồn con người. Trong xã hội hiện đại, nơi mà cái xấu, cái ác ngày càng trở nên tinh vi, núp bóng dưới những thứ vô hình thì sự phân biệt giữa thiện và ác trở nên rất khó khăn và phức tạp. Và có lẽ pháp luật, tòa án không phải là giải pháp triệt để cho vấn đề này. Đó là lí do vì sao Murakami lại để cho chàng sinh viên Takahashi luận về tòa án. Trong mắt anh ta, *"cái gọi là tòa án được phản chiếu như một sinh vật kì lạ đặc biệt" (...) "giống như một con bạch tuộc vậy. Một con bạch tuộc khổng lồ sống dưới đáy biển…"* [61, tr125] Và trong tác phẩm phi hư cấu *Ngầm* viết về vụ đánh hơi độc sarin ở Tokyo năm 1995, Murakami đã có lần bày tỏ quan điểm của mình về hệ thống luật pháp trong xã hội Nhật Bản: *"Hệ thống luật pháp chỉ có thể xử lí bề nổi của câu chuyện trên cơ sở pháp luật. Không có bảo đảm gì rằng sẽ giải quyết được vấn đề."* [64, tr.350] Có thể nói, chính lối kết cấu cốt truyện tam tuyến đã giúp Murakami phác họa ấn tượng bức tranh chân thực, đa chiều, phức diện của đời sống con người, hiện đại.

Nghệ thuật xây dựng cốt truyện, kiểu cốt truyện đa tuyến đã minh chứng cho khả năng sáng tạo phong phú, trí tưởng tượng tuyệt vời trong kĩ thuật hư cấu cốt truyện tiểu thuyết của "người kể chuyện bậc thầy" Murakami Haruki.

2.2.3. Cốt truyện khung

Cốt truyện khung là những cốt truyện được kể theo lối truyện lồng trong truyện. Kiểu cốt truyện này xuất hiện từ thời trung đại với các tác phẩm kinh điển như *Nghìn lẻ một đêm, Mười ngày* (Boccaccio). Nhưng về nguồn gốc, kiểu truyện lồng khung đã có từ rất sớm, trong các bộ sử thi kinh điển của thế giới: trong sử thi Hi Lạp *Odyssey* (đầu thế kỉ VIII tr.CN), sử thi Ấn Độ *Mahabharata* (khoảng thế kỉ thứ V tr.CN).

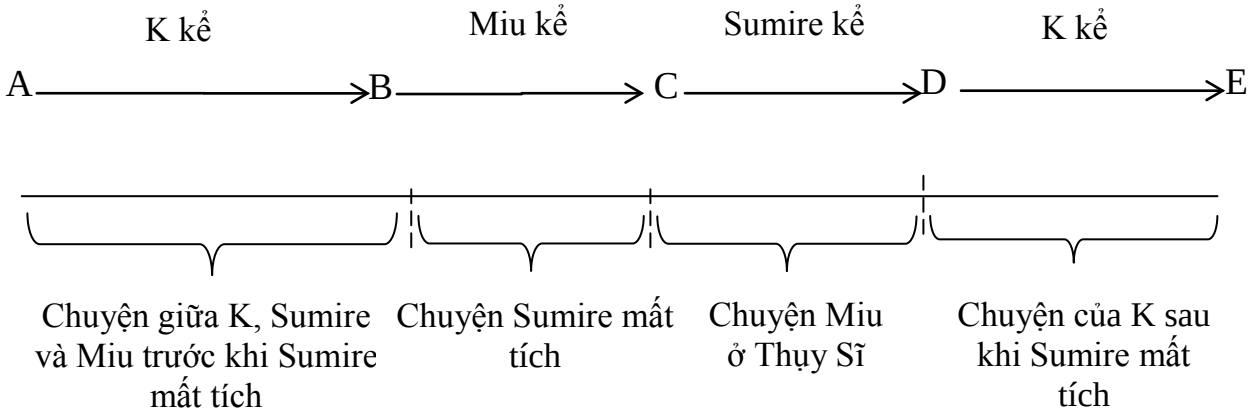
Với sử thi *Mahabharata*, kiểu kết cấu lồng khung đã góp phần đưa văn học Veda lên vị trí hàng đầu trong nghệ thuật tự sự của nhân loại.

Đặc điểm nổi bật của cốt truyện khung là: *"Truyện trung tâm do người kể chuyện – tác giả kể, còn các tiểu truyện do người kể chuyện là nhân vật trong câu chuyện của tác giả nói trên kể hay nói cách khác, trong truyện lại có truyện."* [30, tr.127] Nếu như trong cốt truyện song tuyến (hay tam tuyến), mối quan hệ giữa các tuyến truyện là ngang hàng, đồng đẳng thì trong kiểu cốt truyện khung, các tuyến truyện lại có mối quan hệ phụ thuộc lẫn nhau, tuyến này là "tập con" của tuyến kia. Trong cốt truyện khung, ít nhất sẽ có hai người kể và hai câu chuyện khác nhau, vì vậy, tính khách quan của truyện được chú trọng. Với đặc điểm này, vô tình kiểu cốt truyện lồng khung cũng sẽ hạn chế vai trò của người kể chuyện "Thượng đế" (vốn tồn tại rất lâu trong tự sự), làm cho câu chuyện trở nên đáng tin cậy và gần gũi hơn. Trong văn học hiện đại, kiểu kết cấu lồng khung rất được các nhà văn ưa chuộng. Những tên tuổi lớn của văn học thế giới như: Mạc Ngôn (Trung Quốc) với *Đàn Hương Hình,* Orhan Pamuk (Thổ Nhĩ Kì) với *Tên tôi là Đỏ,…* đã rất thành công với kiểu cốt truyện này.

Murakami cũng đã để lại dấu ấn sáng tạo ở kiểu cốt truyện khung. *Biên niên kí chim vặn dây cót, Người tình Sputnik* và *Cuộc săn cừu hoang* là ba trên tám tiểu thuyết được nhà văn xây dựng thành công kiểu cốt truyện này. Điểm thường thấy trong kết cấu truyện khung của Murakami là trong truyện trung tâm (truyện khung), người kể chuyện không phải là tác giả mà là một nhân vật chính của tác phẩm kể lại câu chuyện của chính mình.

Người tình Sputnik – câu chuyện thấm thía về tình yêu không được đền đáp, sở dĩ có sức lôi cuốn kì lạ như vậy, có lẽ một phần là ở lối kết cấu truyện trong truyện như vậy. Trong tác phẩm này có tới ba người kể chuyện: người thứ nhất là nhân vật K – một giáo viên tiểu học kể về câu chuyện của chính mình; người thứ hai là Sumire – nữ nhà văn trẻ đồng tính kể lại những sự kiện xảy ra trong chuyến du lịch của cô và Miu ở những đất nước khác nhau, trong đó có một hòn đảo ở Hi Lạp; và người kể chuyện thứ ba là Miu, chị kể về sự mất tích của Sumire. Truyện khung

(truyện chính) là câu chuyện của K, trong đó, hai tiểu truyện khác là chuyện của Miu và chuyện của Sumire. K là người mở đầu và cũng là người kết thúc câu chuyện, anh đóng vai trò vừa là người quan sát, vừa là người tham gia vào những sự kiện, tình tiết liên quan đến hai nhân vật Sumire và Miu. Có thể hình dung sơ đồ kết cấu cốt truyện của *Người tình Sputnik* như sau:

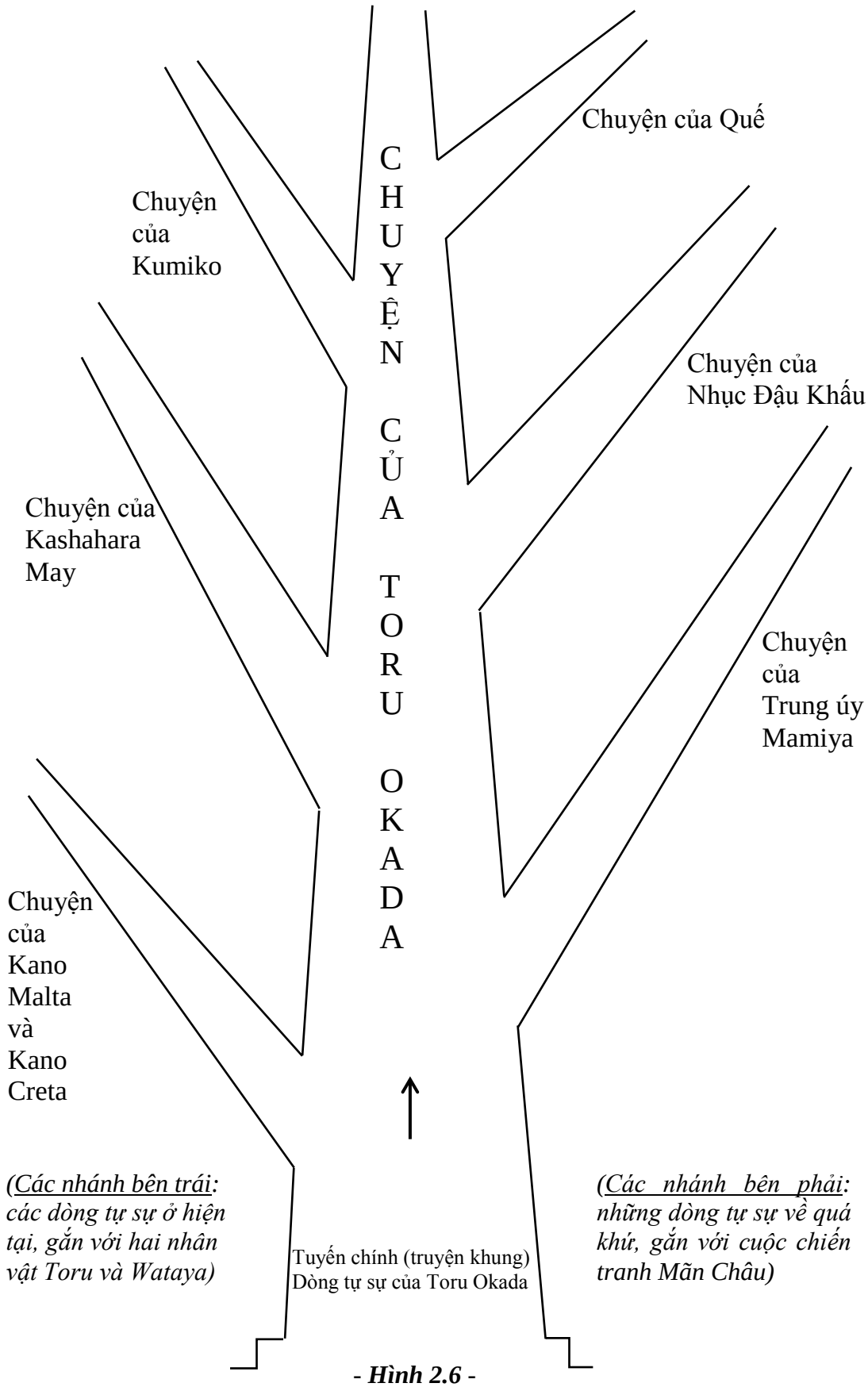


- Hình 2.5 -

Với *Cuộc săn cừu hoang*, Murakami cũng tạo ra một kết cấu lồng khung có truyện chính là câu chuyện của nhân vật "tôi". "Tôi" kể về chuyến săn cừu hoang kì lạ của mình lên vùng Hokkaido. Anh là người bắt đầu và cũng là người kết thúc chuyến đi. Trong câu chuyện của nhân vật "tôi", xuất hiện hàng loạt tiểu truyện. Các tiểu truyện kể về cuộc đời của các nhân vật khác: chuyện về một cô gái có đôi tai đặc biệt và khả năng ngoại cảm; chuyện của Ông chủ - nhân vật nắm quyền lực tối cao của một tổ chức tội ác hoạt động ngầm chi phối toàn bộ xã hội; chuyện của nhân vật Chuột – qua những lá thư gửi cho "tôi"; chuyện của giáo sư Cừu. Và cả một câu chuyện dài về lịch sử ra đời, hưng thịnh và suy vong của huyện Junitaki. Các tiểu truyện ấy đan cài trong chuyến hành trình kì lạ của "tôi". Và chúng được kể bằng nhiều cách khác nhau: chuyện cô gái có đôi tai đặc biệt do chính cô kể với "tôi", chuyện về Ông chủ do nhân vật thư kí kể, chuyện của Chuột do anh ta kể trong các lá thư; chuyện Giáo sư Cừu do chính ông kể (có đoạn do nhân vật "tôi" kể lại); chuyện về huyện Junitaki được nhân vật "tôi" kể tóm lược sau khi anh đọc một cuốn sách viết về lịch sử của vùng đất này. Cứ như thế, các tiểu truyện vừa do các

nhân vật khác (nhân vật chính trong tiểu truyện) vừa do nhân vật "tôi" (nhân vật chính của truyện khung) kể một cách linh hoạt. Các tiểu truyện này xuất hiện lần lượt theo hành trình của nhân vật "tôi" và chúng soi chiếu lẫn nhau, để rồi cuối cùng, toàn bộ những bí ẩn xoay quanh cuộc đời các nhân vật được hé lộ. Tất cả đều quy tụ về hình ảnh con cừu. Là nhân vật vắng mặt, "vô hình" nhưng con Cừu có liên quan và chi phối hầu hết cuộc đời các nhân vật. Nó trực tiếp hoặc gián tiếp xuất hiện trong các tiểu truyện lẫn truyện khung. Vì vậy, hình ảnh Con Cừu là sợi chỉ xuyên kết các mảnh ghép (tiểu truyện) khác nhau trong toàn bộ tác phẩm.

Nhưng cốt truyện khung độc đáo nhất có lẽ là cốt truyện của tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Kết cấu truyện lồng trong truyện ở đây đã được nhà văn triển khai khá phức tạp, trải dài cả trên bình diện không gian và thời gian. Chính kiểu cốt truyện này đã giúp Murakami nối kết các tuyến truyện từ quá khứ đến hiện tại, từ đất nước này (Nhật Bản) sang đất nước kia (Trung Quốc, Mông Cổ, Nga…) để khái quát bức tranh hiện thực rộng lớn, sống động về nhiều chủ đề của cuộc sống. Truyện khung do nhân vật chính Toru Okada kể về hành trình tìm kiếm người vợ mất tích của anh. Sau đó, rất nhiều nhân vật khác xuất hiện trong cuộc đời Toru, kéo theo hàng loạt tiểu truyện khác nhau. Các nhân vật đã kể lại cuộc đời của họ cho Toru nghe bằng ngôi kể thứ nhất. Các tiểu truyện trong tiểu thuyết này bao gồm: truyện của hai chị em Kano Malta, Kano Creta; chuyện của Trung úy Mamiya về chiến tranh Mãn Châu quốc; chuyện của Kasahara May, cô gái mười sáu tuổi hàng xóm của Toru; chuyện của Nhục Đậu Khấu kể về kí ức tuổi thơ ở vườn thú Tân Kinh Trung Quốc; và chuyện của Kumiko – vợ Toru Okada. Có thể tạm hình dung sơ đồ kết cấu cốt truyện của tác phẩm như sau:


CHUYỆN CỦA TORU OKADA
Chuyện của Quế
Chuyện của Kumiko
Chuyện của Nhục Đậu Khấu
Chuyện của Kashahara May
Chuyện của Trung úy Mamiya
Chuyện của Kano Malta và Kano Creta
(Các nhánh bên trái: các dòng tự sự ở hiện tại, gắn với hai nhân vật Toru và Wataya)
Tuyến chính (truyện khung)
Dòng tự sự của Toru Okada
(Các nhánh bên phải: những dòng tự sự về quá khứ, gắn với cuộc chiến tranh Mãn Châu)

- Hình 2.6 -

Nhân vật Nhục Đậu Khấu đã nói về cách bà kể những câu chuyện của mình cho đứa con trai bị câm là Quế nghe: *"Khi Quế bắt đầu hiểu ngôn ngữ, nó cứ đòi tôi kể lại chuyện ấy mãi. Tôi phải kể cho nó hàng một trăm, hai trăm, năm trăm lần, nhưng không phải lần nào cũng lặp đi lặp lại từng ấy thứ. Mỗi lần tôi kể cho Quế nghe, nó lại đòi tôi kể một câu chuyện nhỏ khác mầm trong câu chuyện chính. Nó muốn biết từng cành một trên cùng một cái cây. Tôi thường đi theo nhánh mà nó yêu cầu, kể cho nó nghe câu chuyện nằm trên nhánh đó. Và thế là câu chuyện cứ lớn lên mãi, trưởng thành lên mãi."* [66, tr.517] Có lẽ đây cũng là cách Murakami xây dựng kết cấu của "tòa nhà" *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Có thể hình dung thân cây là truyện chính (truyện khung) còn các tiểu truyện có vai trò như những nhánh khác nhau trên cùng một thân cây ấy. Rồi trên mỗi nhánh cây lại sinh ra những nhánh nhỏ hơn, nghĩa là trong tiểu truyện lại bao gồm tiểu truyện khác. Ví dụ như trong câu chuyện của trung úy Mamiya, gồm có hai tiểu truyện khác đó là câu chuyện giếng cạn ở Ngoại Mông và chuyện về *Boris lột da* trong một mỏ than ở nước Nga. Câu chuyện của Quế (do cậu được nghe kể và tưởng tượng ra nhờ năng lực đặc biệt của mình) với tiêu đề là "Biên niên kí chim vặn dây cót", có lẽ cũng được xây dựng theo kết cấu "hình nhánh cây" như thế. Vì vậy, có thể nói *Biên niên kí chim vặn dây cót* có một kết cấu lồng khung đa cấp hết sức tinh vi.

Các tiểu truyện được Murakami gắn kết với nhau một cách tài tình. Nếu như trong *Cuộc săn cừu hoang* là hình ảnh con cừu thì ở *Biên niên kí chim vặn dây cót*, là tiếng hót của con chim vặn dây cót. Chi tiết này xuất hiện ở các dòng tự sự khác nhau, từ quá khứ đến hiện tại, với vai trò là chất keo gắn kết, chúng tạo nên sự bí ẩn, khơi gợi trí tò mò của người đọc. Tiếng chim vặn dây cót mang ý nghĩa biểu trưng, bị coi là điềm gở, báo trước những rủi ro, bất hạnh cho các nhân vật. Trong tác phẩm có tất cả ba nhân vật từng nghe thấy tiếng kêu của nó: Toru nghe tiếng chim vặn dây cót và anh bắt đầu rơi vào chuỗi bi kịch khi người vợ bỏ đi; người lính trẻ ở vườn thú Tân Kinh nghe tiếng chim vặn dây cót và sau này bị một tên lính Nga đánh toác sọ ở mỏ than; cậu bé năm tuổi nghe tiếng con chim trong một đêm và sáng hôm sau không còn có thể nói được nữa… Con chim vô hình với tiếng kêu

khắc khoải ấy xuất hiện ở cả quá khứ lẫn hiện tại, nó còn có tác dụng đánh thức bản ngã của những người nghe thấy tiếng nó, nhất là đối với Toru Okada – nhân vật chính của truyện khung.

Bằng cách nào Murakami có thể tạo ra những kiểu kết cấu cốt truyện độc đáo như vậy? Những ai đã từng tiếp xúc với truyện ngắn của Murakami sẽ thấy các truyện ngắn của ông thường được phát triển thành tiểu thuyết. Nhiều tryện ngắn chính là một tiểu truyện trong tiểu thuyết. Ví dụ: Truyện *Đom đóm* (1983) là câu chuyện sau này được triển khai thành tiểu thuyết *Rừng Nauy* (1987); Còn truyện *Folklore của thời đại chúng ta* là một phần của tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* (nó là câu chuyện tình của Miss Saeki và người yêu 15 tuổi của bà); Tiểu thuyết *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời* thì lại được chuẩn bị bởi truyện ngắn *"Cô gái trăm phần trăm trong một sáng đẹp trời tháng Tư"*. Còn với *Biên niên kí chim vặn dây cót* lại có ít nhất hai truyện ngắn được chuẩn bị trước: *"Chim vặn dây thiều và người phụ nữ thứ ba"* và truyện *"Kano Creta"*. Như vậy, truyện ngắn và tiểu thuyết của Murakami có mối liên hệ chặt chẽ với nhau. Theo dịch giả Phạm Vũ Thịnh: *"Nhiều truyện ngắn của ông đã trở thành hạt giống được khai phát thành truyện dài thành công, và nhiều truyện dài của ông đã chia nhánh phát triển thành những truyện ngắn đặc sắc."* [58, tr.13] Những nhánh nhỏ (tiểu truyện) trong tiểu thuyết hoàn toàn có thể tách ra là một câu chuyện (truyện ngắn) độc lập, chẳng hạn như chuyện *Boris lột da* đã đề cập ở phần trên. Việc gắn kết các tiểu truyện và sắp xếp chúng vào truyện khung có hợp lí và thuyết phục hay không, phụ thuộc vào tài năng của người kể chuyện. Theo Murakami thì quá trình viết đối với ông cũng giống như là "mơ": *"Khi mơ, bạn không biết điều gì sẽ xảy ra tiếp theo. Nếu bạn tỉnh dậy, giấc mơ sẽ biến mất. Bạn không thể biết phần sau. Nhưng tôi thì có, bởi tôi là một nhà văn. Tôi có thể kéo dài giấc mơ của mình hàng sáng."* [129] Một số nhà văn thường có khuynh hướng vạch sẵn lộ trình cốt truyện trước khi viết. Nhưng điều đó đôi khi lại làm hạn chế khả năng sáng tạo của họ. Murakami không làm như vậy, ông thường để cho ngòi bút tự do theo dòng cảm xúc: *"Tôi không vạch trước ra điều gì cả. Bởi tôi không biết điều gì sẽ xảy ra tiếp theo với câu chuyện của mình."* [129]

Trong một bài phỏng vấn, nhà văn đã nói về quá trình tạo dựng các câu chuyện: *"Mỗi khi khởi bút, tôi không hề có kế hoạch gì trước. Thế nên bản thân tôi cũng có phần ngạc nhiên khi thấy Toru tấn công Wataya Noburo một cách đầy bạo lực, mặc dù tôi tin rằng đó có lẽ là đoạn kết duy nhất đúng cho cuốn sách này. Nói thật, tôi không biết điều gì là đạo đức. Tôi chỉ biết cái gì là Đúng đối với câu chuyện. Điều đó không xuất phát từ logic mà từ trực giác."* [76, tr.6] Có lẽ cũng chính vì điều này mà nhà văn đã thành công khi tạo ra một lối viết tự nhiên, đầy ngẫu hứng (như trong dòng nhạc Jazz – loại nhạc mà Murakami đặc biệt yêu thích).

Sự tự do, lối viết ngẫu hứng trong sáng tác còn thể hiện ở việc Murakami đưa rất nhiều kiểu văn bản khác nhau vào tiểu thuyết, đây cũng là đặc điểm của văn học hậu hiện đại. Trong tiểu thuyết Murakami, có thể bắt gặp các dạng văn bản khác nhau: văn bản báo chí *(trong Kafka bên bờ biển, Biên niên kí chim vặn dây cót)*, văn bản tài liệu quân sự *(Kafka bên bờ biển)*, hay văn bản thư từ cá nhân *(Rừng Nauy, Kafka bên bờ biển, Săn cừu hoang…)*, thậm chí còn có cả dạng văn bản chat, file của máy tính (*Biên niên kí chim vặn dây cót).* Hình thức liên văn bản được coi là một trong những bí quyết giúp Murakami kể chuyện một cách linh hoạt, cuốn hút, không gây sự nhàm chán đối với độc giả.

Với kết cấu truyện lồng truyện, Murakami đã tạo ra kiểu không gian trong không gian, và kết cấu đa tầng cho tác phẩm của mình. Điều này đã góp phần thể hiện tính chất "siêu hư cấu" trong tiểu thuyết của Murakami, khẳng định tài năng nghệ thuật độc đáo của nhà văn trên phương diện xây dựng kết cấu tự sự.

Kết cấu cốt truyện tiểu thuyết của Murakami khá đa dạng, thể hiện được trí tưởng tượng phong phú, tài năng sáng tạo điêu luyện của nhà văn. Có thể nói, với những cốt truyện vừa hấp dẫn vừa mới lạ của mình, Murakami đã đưa người đọc vào những chuyến du hành của tưởng tượng và đồng sáng tạo, thể hiện sự cách tân mạnh mẽ của nhà văn trong việc xây dựng kết cấu cốt truyện trong tiểu thuyết hiện đại Nhật Bản.

Chương 3
NGƯỜI KỂ CHUYỆN TRONG TIỂU THUYẾT MURAKAMI HARUKI

3.1. *Người kể chuyện* trong văn xuôi tự sự

Người kể chuyện (narrator) là vấn đề trung tâm của thi pháp văn xuôi hiện đại. Todorov đã khẳng định: *"Không thể có trần thuật thiếu người kể chuyện"*. Người kể chuyện vốn là *"một phạm trù cơ bản của trần thuật học."* [81, tr.244] Vì vậy, *người kể chuyện* có khi còn được gọi là "người trần thuật" hay "người tường thuật". Nhưng cho dù *người kể chuyện* có được gọi như thế nào thì cũng đều để chỉ một loại hình tượng nhân vật không thể thiếu trong tác phẩm tự sự.

Từ đầu thế kỉ XX, các nhà Hình thức Nga và nhóm nghiên cứu Bắc Âu đã đề cập đến nhân vật *người kể chuyện*, họ là những người đầu tiên quan tâm đến lĩnh vực này. Nhưng phải đến giai đoạn sau, với sự phát triển các phân nhánh tự sự học như: *Trần thuật học, Phương pháp hình thức, Mĩ học tiếp nhận, Chủ nghĩa cấu trúc, Hậu cấu trúc*… thì nội hàm của thuật ngữ "người kể chuyện" mới được làm rõ. Những nhà lí luận phương Tây đã góp phần hoàn chỉnh khái niệm "người kể chuyện", có thể kể đến như: P.Lubblock, W.Keyser, I.Lotman, R.Barthes, Todorov… W.Kayser cho rằng *người kể chuyện* là *"cái vai mà tác giả bịa ra và chấp nhận"*, còn R.Barthes gọi đó là cái *"sinh thể trên giấy"*... Thực chất, người kể chuyện là một sản phẩm hư cấu trong tác phẩm của nhà văn, nhưng đó là một "sinh thể sống" bởi nó cũng có diện mạo (hoặc không) hơi thở và giọng điệu riêng… *Từ điển Thuật ngữ văn học* định nghĩa: người kể chuyện *"là hình tượng ước lệ về người trần thuật trong tác phẩm văn học, chỉ xuất hiện khi nào câu chuyện được kể bởi một nhân vật cụ thể trong tác phẩm."* [28, tr.221] Theo định nghĩa này, hình tượng *người kể chuyện* chỉ xuất hiện cùng với một nhân vật cụ thể trong tác phẩm. Từ đó, nảy sinh vấn đề: vậy người kể chuyện thực chất là ai? Đó là chính tác giả hay là nhân vật được hư cấu trong tác phẩm? Đã có những quan điểm, ý kiến trái

chiều nhau về vấn đề này. Có người cho rằng *người kể chuyện* chỉ là một nhân vật nào đó do nhà văn sáng tạo ra. Nhưng cũng không ít ý kiến khẳng định *người kể chuyện*, chính là tác giả. Vậy, đâu là câu trả lời hợp lí? Phần đông ý kiến đã đi đến thống nhất: *người kể chuyện* nằm giữa ranh giới đó. Anh ta có thể là chính tác giả, cũng có thể là một nhân vật do nhà văn hư cấu, nhưng anh ta lại không hoàn toàn là ai trong số đó. *Người kể chuyện* rất gần với tác giả, có thể thống nhất nhưng không đồng nhất. Không ít người đã đồng nhất tác giả với *người kể chuyện*, nhưng thực chất đó là hai đối tượng khác nhau, giữa họ có một khoảng cách nhất định. Khoảng cách ấy do những quy luật nội tại trong tác phẩm và quá trình sáng tác quy định. Tuy nhiên, điều không thể phủ nhận là hình tượng người kể chuyện vẫn mang rất nhiều nét tương đồng so với tác giả ngoài đời. Bóng dáng, tư tưởng, quan niệm, cá tính của nhà văn thấp thoáng đằng sau nhân vật người kể chuyện, vì *"hình thức tự sự không chỉ tái hiện cái được kể mà còn tái hiện người kể."* [82, tr.89] Thông qua những câu chuyện, hình ảnh người kể được tái hiện gián tiếp, Bakhtin cho rằng: *"đằng sau câu chuyện của người kể chuyện, chúng ta đọc được một câu chuyện thứ hai – câu chuyện của tác giả cũng về cái mà người kể chuyện đã kể, và ngoài ra còn về bản thân người kể chuyện nữa. Mỗi thành tố của câu chuyện đều được ta cảm nhận rõ rệt ở hai chiều: ở chiều người kể chuyện, với nội dung ý tứ và biểu cảm đặt trong tầm nhìn của nó, và ở chiều tác giả, người gián tiếp nói bằng câu chuyện ấy và thông qua câu chuyện ấy."* [54, tr.121]

Trong tự sự, nếu như *nhân vật* và *cốt truyện* trả lời cho câu hỏi "câu chuyện ấy kể về ai?", "kể về cái gì?" thì *người kể chuyện* sẽ giải đáp vấn đề "ai kể?", "kể như thế nào?". Và một câu hỏi khác cũng được đặt ra: người kể chuyện có "chức năng" gì trong tác phẩm? Người kể chuyện sẽ có vai trò như thế nào trong quá trình sáng tạo của nhà văn, trong chỉnh thể nghệ thuật tác phẩm và thậm chí là khi tác phẩm đã đến với độc giả? Tác phẩm văn học không đơn thuần chỉ là một văn bản nằm trên trang giấy mà đó là một quá trình. Theo các nhà nghiên cứu, người kể chuyện trong tác phẩm có ba chức năng chính: (1) *chức năng tổ chức kết cấu tác phẩm*; (2) *chức năng môi giới, dẫn dắt người đọc khám phá tác phẩm* và (3) *chức năng trình bày,*

thể hiện quan điểm của tác giả về hiện thực cuộc sống. Ba chức năng này luôn gắn kết, cùng vận hành, làm nên vai trò quan trọng của hình tượng người kể chuyện trong tác phẩm tự sự.

Cũng cần lưu ý rằng trong một tác phẩm tự sự, không chỉ có một người kể chuyện mà có thể xuất hiện nhiều người kể chuyện khác nhau. Điều này xảy ra khi tác phẩm có nhiều nhân vật và các nhân vật ấy đều có thể đóng vai trò là người kể chuyện, kể câu chuyện của mình hoặc của nhân vật khác. Đặc điểm này sẽ dẫn đến hiện tượng tác phẩm "siêu tự sự" (super narrative), có *người trần thuật chính* và *người trần thuật phụ*…, tạo ra một kết cấu tự sự phức hợp, đa tầng độc đáo.

Vậy, hình tượng người kể chuyện trong tác phẩm tự sự sẽ "hiện hữu" ở những phương diện cụ thể nào? *Ngôi kể, điểm nhìn, ngôn ngữ, giọng điệu,*… sẽ giúp độc giả nhận chân diện mạo, sự tồn tại của người kể chuyện trong tác phẩm. Theo chúng tôi, ***ngôi kể, điểm nhìn***, ***giọng điệu*** là ba yếu tố cơ bản tạo nên hình tượng người kể chuyện trong tác phẩm.

3.1.1. Ngôi kể

Ngôi kể là yếu tố liên quan trực tiếp đến hình tượng người kể chuyện. Người kể chuyện nào cũng phải xác định cho mình ít nhất là một ngôi kể trước khi bắt đầu câu chuyện.

Vấn đề *ngôi kể* đã được đặt ra từ rất sớm. Thời cổ đại, Aristot và Platon đã phân biệt ba kiểu người kể chuyện cơ bản: (1) *người kể chuyện là nhà thơ, sử dụng giọng của mình để kể* (ngôi thứ nhất); (2) *người kể chuyện giả giọng của người khác* (ngôi thứ ba) và (3) *người kể vừa dùng giọng chính mình, vừa dùng giọng kẻ khác*. Có thể nói đây là tiền đề để các nhà nghiên cứu sau này khám phá hình thức ngôi kể trong tự sự. Đã có ít nhất ba ngôi kể được biết đến trong văn xuôi tự sự: *ngôi thứ nhất, ngôi thứ hai* và *ngôi thứ ba*.

- ***Ngôi thứ ba***: là ngôi kể xuất hiện sớm nhất trong lịch sử văn học, khi mà các câu chuyện còn dựa trên những kinh nghiệm cộng đồng để kể (thể loại truyền thuyết, sử thi…). Trong văn học cổ và trung đại, ngôi kể thứ ba chiếm vai trò chủ

đạo. Người kể chuyện ở ngôi thứ ba thường giấu mặt, không xuất hiện trong thế giới chuyện kể nhưng lại có vai trò "Thượng đế", biết tất cả mọi diễn biến, sự kiện trong tác phẩm. Người kể chuyện ở ngôi thứ ba không chỉ dẫn dắt, tổ chức cốt truyện mà còn có thể bình phẩm, đánh giá nhân vật, và các mối quan hệ khác. Văn học truyền thống chủ yếu sử dụng ngôi kể này.

- ***Ngôi thứ nhất***: xuất hiện khi văn xuôi tự sự đã phát triển đến một mức độ nhất định. Sự ra đời của ngôi kể thứ nhất đánh dấu sự chuyển biến của ***ý thức cá nhân*** trong lịch sử văn học. Nó là sự thức tỉnh của "cái tôi" trong xã hội hiện đại. Văn học phương Tây thế kỉ XVIII bắt đầu xuất hiện các tác phẩm kể chuyện bằng ngôi thứ nhất, và đến đầu thế kỉ XIX, ngôi kể này được sáng tác ngày càng nhiều. Người kể chuyện ở ngôi thứ nhất xuất hiện trực tiếp với đại từ nhân xưng "tôi". Đó có thể là một nhân vật trong tác phẩm, trực tiếp tham gia vào các sự kiện, tình tiết của câu chuyện, cũng có thể chỉ là người chứng kiến, dẫn dắt, kể lại câu chuyện của người khác.

Trong tự sự hiện đại, ngôi kể thứ nhất được yêu thích và thường được các nhà văn lựa chọn vì nó thể hiện sự gần gũi, đáng tin cậy của câu chuyện được kể. Khoảng cách giữa người đọc và tác giả cũng được thu hẹp, nhà văn không còn đóng vai trò là người kể chuyện toàn tri, truyền bá những "đại tự sự" cho kẻ khác, họ chỉ kể lại những câu chuyện của chính mình, bằng kinh nghiệm "hạn hữu" của một cá nhân riêng lẻ. Có lẽ vì vậy, những câu chuyện được kể có tính chất "đời" hơn. Đặc biệt là trong văn học hậu hiện đại – trường phái đề cao "bất tín nhận thức" về thế giới, xu hướng kể chuyện theo ngôi thứ nhất với người kể chuyện xưng "tôi" rất được coi trọng, nó như một sự phản ứng lại với những "đại tự sự" trước đó.

- ***Ngôi thứ hai:*** là ngôi kể xuất hiện sau ngôi thứ ba và thứ nhất. Ngôi kể này được xác lập khi người kể chuyện từ bỏ ngôi thứ nhất hoặc thứ ba, để tranh luận hay đối thoại trực tiếp với người đọc. Lúc này, ngôn ngữ của người kể chuyện sẽ hướng thẳng đến độc giả, khiến họ phải tham gia vào câu chuyện, không còn là người đứng ngoài quan sát. Ngôi kể thứ hai này thể hiện rất rõ trong các sáng tác của

W.Thackeray, E.Hemingway... Nó góp phần đưa độc giả tham gia vào quá trình sáng tạo của nhà văn.

Ba hình thức kể chuyện, tương tứng với ba ngôi kể như trên chỉ có tính chất tương đối. Bởi trong tác phẩm của mình, các nhà văn có thể sử dụng kết hợp các ngôi kể khác nhau, tạo ra những điểm nhìn và giọng điệu khác nhau. Sự thay đổi, đánh tráo ngôi kể sẽ dẫn đến hiện tượng di chuyển *điểm nhìn trần thuật* – một vấn đề thú vị của tự sự học.

3.1.2. Điểm nhìn

Điểm nhìn (point of view) là phương thức biểu hiện trong sáng tạo và thưởng thức nghệ thuật. Sự khác nhau trong việc lựa chọn và xử lí vấn đề, những đánh giá khác nhau về cùng một sự việc… đều do việc chọn lựa điểm nhìn khác nhau. Nếu người họa sĩ chọn được một điểm nhìn tốt thì bức tranh sẽ đẹp hơn. Nếu nhà văn lựa chọn đúng điểm nhìn để kể, tác phẩm của họ sẽ chuyển tải được ý đồ nghệ thuật đến người đọc. Người nghệ sĩ *"không thể miêu tả, trần thuật các sự kiện về đời sống được nếu không xác định cho mình một điểm nhìn đối với sự vật, hiện tượng: nhìn ở góc độ nào, xa hoặc gần, cao hoặc thấp, từ bên trong ra bên ngoài hay từ bên ngoài vào…"* [47, tr.310] Theo R.Scholes và R.Kellog thì điểm nhìn là vấn đề của chính nghệ thuật tự sự, nó không chia sẻ với thơ ca hay kịch.

Vậy, *điểm nhìn* nghệ thuật là gì? Đó là *"vị trí từ đó người trần thuật nhìn ra và miêu tả sự vật trong tác phẩm. Không thể có nghệ thuật nếu không có điểm nhìn, bởi nó thể hiện sự chú ý, quan tâm và đặc điểm của chủ thể trong việc tạo ra cái nhìn nghệ thuật. Giá trị sáng tạo của nghệ thuật một phần không nhỏ là đem lại cho người thưởng thức một cái nhìn mới đối với cuộc sống. Sự thay đổi của nghệ thuật bắt đầu từ sự thay đổi điểm nhìn."* [28, tr.113] Theo Bakhtin, *điểm nhìn* là *"lập trường mà xuất phát từ đó, câu chuyện được kể, hình tượng được miêu tả hay sự việc được thông báo."* [55, tr.86]

Điểm nhìn là vấn đề khá phức tạp của tự sự học: "*ở Âu Mĩ, trong nghiên cứu văn học và thi pháp học, 'điểm nhìn' là một trong số những thuật ngữ được bàn cãi*

nhiều nhất trong thế kỉ XX với nhiều cách hiểu khác nhau với những tên gọi khác nhau." [81, tr.86] P.Lubblock – một trong những người đầu tiên quan tâm đến mối quan hệ giữa điểm nhìn và người kể chuyện thì cho rằng: *"toàn bộ vấn đề rắc rối về phương pháp trong nghệ thuật sáng tác phụ thuộc vào vấn đề điểm nhìn, vấn đề thái độ của người kể chuyện với việc trần thuật."* [87, tr.118]

Các nhà lí luận trên thế giới đã đưa ra những thuật ngữ và cách lí giải khác nhau đối với vấn đề *điểm nhìn*. Có người gọi đó là *góc nhìn*, có người gọi là *tiêu điểm trần thuật* (C.Brooks và Waren), Todorov thì dùng thuật ngữ *thể, diện*. Còn nhà nghiên cứu người Pháp – Genette lại gọi bằng thuật ngữ *tiêu cự trần thuật* (focalisation)… Tùy theo quan điểm, cách lí giải về *điểm nhìn* mà các nhà nghiên cứu đã có những kiểu phân loại khác nhau về *mô hình tự sự* trong văn xuôi hiện đại. Mặc dù chưa đi đến thống nhất nhưng họ đã tạo ra một không khí học thuật sôi nổi, cống hiến những thành tựu đáng kể cho sự phát triển của ngành lí luận và nghiên cứu văn học: Stancer, Brooks, Warren, N.Friedman, và nhà nghiên cứu Tiệp Khắc L.Dolezel… Trong số đó, quan điểm của G.Genette là đáng chú ý hơn cả. Ông đã gọi *điểm nhìn* là "*tụ điểm*" (hay *tiêu cự trần thuật*) – đó là mối quan hệ giữa *"cái nhìn"* và *"cái được nhìn"*. Dựa trên sự phân biệt rạch ròi ấy, Gennette đã phân chia mô hình tự sự thành ba loại:

+ Loại 1: *trần thuật tiêu cự zero*, người kể chuyện đứng ngoài câu chuyện nhưng lại biết tất cả. Đây là người kể chuyện có vai trò "Thượng đế" khá quen thuộc trong văn học từ trước đến nay.

+ Loại 2: *trần thuật tiêu cự bên trong*, loại này tương ứng với việc dùng ngôi kể thứ nhất. Người kể chuyện là một nhân vật trong tác phẩm. Vì vậy, sự hiểu biết của họ được giới hạn, chỉ kể những gì nằm trong tầm hiểu biết của nhân vật đó. Ở đây, người kể chuyện có vị trí ngang hàng với nhân vật. Với loại trần thuật này, xuất hiện ba dạng thức:

- *Dạng cố định*: chỉ một nhân vật trong tác phẩm kể chuyện
- *Dạng bất định*: nhiều nhân vật kể những chuyện khác nhau
- *Dạng đa thức*: nhiều nhân vật cùng kể một câu chuyện

+ Loại 3: *trần thuật tiêu cự bên ngoài*: người kể chuyện đứng ngoài, kể lại một cách khách quan, không tham gia vào câu chuyện, không bình phẩm, không đánh giá.

Khi phân loại các hình thức tự sự, hầu hết các nhà nghiên cứu đều chú trọng mối liên hệ giữa điểm nhìn trần thuật với ngôi kể. Họ xem đây là hai yếu tố luôn song hành, quan hệ mật thiết với nhau. Ngôi kể ảnh hưởng, quyết định điểm nhìn, và ngược lại, điểm nhìn tác động đến việc lựa chọn ngôi kể sao cho phù hợp. Mieke Bal phân biệt điểm nhìn gắn với hình thức ngôi kể, ông coi người trần thuật đồng nhất với một nhân vật trong cốt truyện mà anh ta kể (ngôi thứ nhất) là "người trần thuật bên trong". Theo đó, có thể hiểu ngôi kể thứ ba tương ứng với "người trần thuật bên ngoài" [88, tr.85].

Nghiên cứu nghệ thuật tự sự, không thể thiếu điểm nhìn bởi đây là thành tố quyết định cách thức kể chuyện và kết cấu của tác phẩm. Cùng với sự phát triển của tự sự học, các nhà văn ngày càng quan tâm tới việc sáng tạo, lựa chọn những điểm nhìn mới, đa dạng và phức tạp. Nó đòi hỏi người đọc phải tinh tế hơn trong việc cảm thụ tác phẩm. Vì điểm nhìn cũng là *"một phương diện để người đọc nhìn sâu vào cấu tạo nghệ thuật và nhận ra đặc điểm phong cách ở đó."* [28, tr.113] Đây cũng là một phương diện giúp người đọc đánh giá tài năng, cá tính sáng tạo của mỗi nhà văn.

3.1.3. Giọng điệu

Giọng điệu phản ánh mối quan hệ giữa chủ thể và hiện thực khách quan, được thể hiện thông qua hành vi ngôn ngữ. Giọng điệu thể hiện thái độ, tình cảm, cách đánh giá, quan niệm… của mỗi cá nhân đối với sự vật, hiện tượng, làm nên bản sắc riêng, phân biệt cá nhân này với cá nhân khác.

Trong sáng tạo nghệ thuật, mỗi nhà văn thường có một giọng điệu riêng, đó là cái "âm hưởng" đặc trưng vang lên trong từng tác phẩm. Giọng điệu trong tác phẩm văn học là: *"một phạm trù thẩm mĩ, được tổ chức công phu và là kết quả của quá trình sáng tạo thực sự, giúp nhà văn khi sáng tác có thể liên kết các hình thức khác*

nhau, làm cho chúng cùng mang một âm hưởng nào đó, cùng chung một định hướng nhất định." [47, tr.151] Giọng điệu không chỉ giúp tác giả triển khai, gắn kết các thành tố nghệ thuật trong tác phẩm một cách thống nhất mà nó còn thể hiện tư tưởng, cá tính của mỗi nhà văn. Qua giọng điệu, người đọc cảm nhận được khuynh hướng tình cảm, cảm xúc của nhà văn đối với các nhân vật, sự việc được miêu tả. Từ đó, diện mạo người kể chuyện cũng được khắc họa thông qua "cái giọng điệu riêng khó lẫn". Giọng điệu còn giúp độc giả phân biệt nhà văn này với nhà văn khác, Turghenev khẳng định: *"Cái quan trọng trong tài năng văn học ... là cái mà tôi muốn gọi là tiếng nói của mình. Đúng thế, cái quan trọng là tiếng nói của mình, cái quan trọng là giọng điệu riêng biệt của chính mình."* [39, tr.165] Không có giọng điệu riêng, đồng nghĩa với việc nhà văn không thể tìm được một chỗ đứng cho mình, và cũng nhanh chóng bị hòa lẫn vào người khác. Theo Bakhtin: *"một nhà văn tài năng bao giờ cũng tìm được cho mình một giọng điệu riêng biệt, độc đáo bởi giọng điệu là một yếu tố quan trọng tạo nên phong cách và cá tính sáng tạo của người nghệ sĩ."* [54, tr.34] Những cây đại thụ của văn học thế giới như Lep Tolstoi, Dostoievski, H.de Balzac, V.Hugo… đều tạo cho mình một giọng điệu riêng.

Giọng điệu chi phối đến "âm hưởng", các thành tố trong tác phẩm, quyết định phong cách của nhà văn. Nhưng đồng thời, nó lại bị quy định bởi các yếu tố khác như: cảm hứng sáng tác, cấu trúc nghệ thuật tác phẩm, cá tính của người nghệ sĩ, khuynh hướng sáng tạo nghệ thuật của tác giả và thời đại,…

Cũng cần lưu ý rằng trong tác phẩm, không chỉ có một giọng mà có thể có nhiều giọng khác nhau, nhưng thường sẽ có một giọng chủ đạo (giọng chính) và các *giọng phụ*, có tác dụng "bè", "đệm" để làm nổi bật giọng chính. Khi M.Bakhtin khám phá ra đặc điểm giọng điệu trong tác phẩm của Dostoievski thì khái niệm *"đa thanh", "phức điệu"* xuất hiện và trở thành một vấn đề được giới nghiên cứu, phê bình văn học hiện đại rất quan tâm. Trong tác phẩm Dostoievski, dường như không có giọng chủ đạo, các giọng đều có vai trò, vị trí đồng đẳng; cùng vang lên, tranh luận với nhau; thể hiện những tư tưởng, quan điểm khác nhau của nhân vật (và cũng là của nhà văn). Mỗi người đọc đều có quyền tự do lựa chọn cho mình một cách

hiểu khác nhau về tác phẩm mà không bị áp đặt bởi tư tưởng của tác giả. Lí thuyết về giọng *đa thanh, phức điệu* của M.Bakhtin là một trong những cơ sở cho sự phát triển khuynh hướng sáng tác văn học hiện đại và hậu hiện đại sau này.

Với tư cách là nhà văn, Murakami coi mình là một người kể chuyện. Kể chuyện, đối với ông, không chỉ là hành vi khẳng định sự tồn tại của một cá nhân trong đời sống, mà còn là phương thức để xóa bỏ khoảng cách giữa bản ngã và tha nhân:*"…trong những câu chuyện này, bạn mang hai bộ mặt. Bạn vừa là chủ thể, vừa là khách thể. Bạn vừa là toàn thể, vừa là bộ phận. Bạn vừa là thực tồn, vừa là cái bóng. Là "người kể chuyện" đồng thời là "nhân vật". Chính là thông qua các vai đa tầng trong các câu chuyện của mình, chúng ta chữa lành nỗi cô độc khi làm một cá nhân biệt lập trong thế giới."* [64, tr.360]

Với Murakami, dường như toàn bộ hoạt động của con người là sự tập hợp của những câu chuyện. Chúng ta kể những câu chuyện cho người khác nghe và người khác kể cho chúng ta câu chuyện của họ. Theo Murakami, Asahara – kẻ cầm đầu tổ chức khủng bố của giáo phái Aum, trong vụ đánh hơi độc sarin ở hệ thống tàu điện ngầm Tokyo (1995), là một "người kể chuyện bậc thầy" vì hắn thu phục được rất nhiều người bằng chính "câu chuyện của mình". Cũng theo Murakami, hành vi kể chuyện gắn chặt chẽ với "bản sắc cá nhân" vì *"nếu bạn mất cái tôi của mình, bạn mất luôn cái mạch của hành vi kể chuyện kia, cái mà bạn gọi là 'Bản thân bạn'"* [64, tr.359]. Nếu không có cá tính, cái "tôi" độc đáo, ta không thể thu hút người nghe: *"Không có một cái tôi thích đáng thì không ai có thể sáng tạo ra một cách kể chuyện của cá nhân."* [64, tr.360] Ở điểm này, Murakami đã gặp gỡ với Turghenev, Bakhtin và nhiều nghệ sĩ khác… khi bàn về vai trò cá tính của người nghệ sĩ trong sáng tạo nghệ thuật.

Quả thật, trên thực tế, toàn bộ lịch sử văn minh của nhân loại được lưu truyền qua những câu chuyện. Thời cổ đại, người tiền sử tụ tập trong hang, xung quanh bếp lửa, kể chuyện cho nhau nghe. Bằng cách lưu giữ những kí ức tập thể, cộng đồng qua các câu chuyện, con người thời trước đã truyền lại những kinh nghiệm, tri thức cho các thế hệ sau. Và đến lượt mình, mỗi cá nhân của thời hiện đại, lại tiếp

tục công việc lưu giữ kí ức bằng những câu chuyện của chính mình: *"Nói đơn giản, thì các kí ức về những trải nghiệm của chúng ta đã được biểu hiện ra thành cái gì đó giống như hình thức kể chuyện*." [64, tr.364] Với quan niệm như vậy, Murakami cho rằng, là một nhà văn, việc ông đang làm là công việc của một "người kể chuyện", sáng tạo ra những câu chuyện từ những trải nghiệm của chính mình.

3.2. *Người kể chuyện xưng "tôi"* trong tiểu thuyết Murakami Haruki

Ngôi thứ nhất là ngôi kể ưa thích của Murakami. Nhà văn ít khi chọn ngôi kể thứ ba. Trong tám tiểu thuyết chúng tôi chọn khảo sát, chỉ có một tác phẩm được Murakami lựa chọn sử dụng ngôi kể thứ 3 là *Kafka bên bờ biển*. Tuy nhiên, ngôi kể thứ 3 cũng chỉ xuất hiện ở một trong hai tuyến truyện, còn tuyến kia (tuyến Kafka), nhà văn vẫn sử dụng ngôi thứ nhất. (Xem bảng thống kê)

Thứ tự	Tác phẩm	Ngôi kể	Người kể	Điểm nhìn
1	*Rừng Nauy*	Ngôi thứ nhất (số ít)	Watanabe	Đơn tuyến
2	*Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời*	Ngôi thứ nhất (số ít)	Hajime	Đơn tuyến
3	*Người tình Sputnik*	Ngôi thứ nhất (số ít)	K Sumire Miu	Đa tuyến
4	*Sau nửa đêm*	Ngôi thứ nhất (số nhiều)	Không tên	Đa tuyến
5	*Kafka bên bờ biển*	Ngôi thứ nhất (số ít) Ngôi thứ ba	Kafka Không tên	Đa tuyến
6	*Cuộc săn cừu hoang*	Ngôi thứ nhất (số ít)	"Tôi" Chuột Giáo sư Cừu	Đa tuyến
7	*Biên niên kí chim vặn dây cót*	Ngôi thứ nhất (số ít)	Toru Okada Kano Creta Kano Malta Kashara May Mamiya Nhục Đậu Khấu Kumiko	Đa tuyến
8	*Xứ sở kỳ diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*	Ngôi thứ nhất (số ít)	Watashi (tôi) Boku (tôi)	Đa tuyến

Khi được hỏi vì sao chỉ thích kể chuyện ở ngôi thứ nhất mà ít dùng ngôi thứ ba, Murakami bộc bạch: *"Khi viết ngôi thứ ba, tôi có cảm giác như mình là Chúa trời. Mà tôi không thích làm Chúa trời. Tôi không thể biết tuốt, không thể viết về tất cả mọi thứ. Tôi chỉ là chính mình thôi. Tôi viết cái gì đó từ chính bản thân mình. Tôi không có ý muốn nói tôi là nhân vật chính nhưng tôi phải mường tượng được những gì nhân vật chính của mình chứng kiến và trải nghiệm."* [129] Có thể thấy, hình tượng ***người kể chuyện xưng "tôi"*** là nét độc đáo trong nghệ thuật tự sự của Murakami Haruki, là hình ảnh người kể chuyện có tính chất liên truyện, mang đậm dấu ấn phong cách, cá tính sáng tạo của nhà văn. Độc giả yêu thích Murakami, sẽ dễ dàng nhận ra nét quen thuộc của người kể chuyện có duyên, mang dáng dấp con người thực của ông với những nét riêng khó lẫn.

3.2.1. Ngôi kể và điểm nhìn trần thuật

3.2.1.1. Ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đơn tuyến

Tự sự ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đơn tuyến là hình thức tự sự mà trong đó, người kể chuyện là nhân vật xưng "tôi". Như vậy, mọi tình tiết, sự kiện đều được kể bởi người kể chuyện xưng "tôi" duy nhất ấy. Điểm nhìn của người kể chuyện xưng "tôi" là điểm nhìn chính, xuyên suốt tác phẩm, có tác dụng định hướng cho độc giả. Người kể chuyện xưng "tôi" có thể là nhân vật chính, trực tiếp tham gia vào các tình tiết, diễn biến; nhưng có thể anh ta chỉ là nhân vật phụ trong tác phẩm, chứng kiến và kể lại câu chuyện của người khác.

Hai tác phẩm *Rừng Nauy* và *Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời* đều được kể ở ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đơn tuyến. Watanabe và Hajime là hai nhân vật chính. Họ trực tiếp kể về đời mình. Điểm nhìn của hai câu chuyện là từ bên trong. Họ "nhìn" các nhân vật khác, nhìn mọi việc theo quan điểm chủ quan chứ không phải "bị nhìn" bởi những người bên ngoài. Watanabe *(Rừng Nauy)* xem xét và đánh giá mọi người qua lăng kính chủ quan: từ một người bạn ở chung phòng trong khu học xá, có biệt danh là Quốc xã với những thói quen "kì quái", đến người anh yêu là Naoko, cô bạn Midori đầy cá tính và Reiko, Nagasawa, Hitsumi… Tất cả họ đều

được đặt dưới điểm nhìn trung tâm của Watanabe. Độc giả "đọc" được tình cảm, suy nghĩ của Watanabe đối với từng người. Anh ta yêu ai, ghét ai, quan điểm sống thế nào… đều được thể hiện thông qua điểm nhìn chủ quan của nhân vật này. Người kể chuyện đôi khi còn nhìn vào chính mình để kể, để soi xét. "Cái tôi kể chuyện" lúc này đồng nhất với cái tôi "bị kể". Không ít lần, Watanabe và Hajime đã "tự nhận thức" về bản thân. Hajime kể về thời trung học, tâm trạng cô độc khi không còn Shimamoto-san ở bên: *"Tôi đọc rất nhiều, nghe nhiều nhạc. Tôi vẫn luôn thích sách và đọc sách, nhưng nhờ Shimamoto - san tình yêu dành cho sách và nhạc của tôi mới có thể đến mức độ cao vậy. (...) Tuy thế, tôi không có một chút ham muốn chia sẻ với bất kì ai những hiểu biết về sách và nhạc của mình. Tôi cảm thấy phần nào yên bình được là chính mình, hài lòng với việc không phải là người khác. Theo nghĩa đó, tôi là một thiếu niên vô cùng cô độc và cao ngạo. Tôi không thích các trò thể thao tập thể, tôi ghét các môn thể thao đối kháng. Cái mà tôi thích là im lặng bơi một mình hàng giờ."* [67, tr30] Như vậy, Hajme - người kể chuyện xưng "tôi" đang hướng điểm nhìn vào chính bản thân mình, anh tự kể, tự giới thiệu và đánh giá cá tính, con người mình. Người đọc hình dung rõ hơn về cái tôi bên trong của người kể chuyện. Đó cũng chính là cái *tôi nội cảm, cái tôi tự suy ngẫm, tự ý thức* của nhân vật người kể chuyện xưng "tôi" trong tác phẩm của Murakami.

Với ngôi kể thứ nhất và điểm nhìn đơn tuyến, những câu chuyện của Murakami mang tính xác thực cao. Người đọc có cảm giác đang nghe những chuyện có thực, mà "quên mất" khoảng cách giữa mình và câu chuyện được hư cấu. Theo nhà nghiên cứu Nam Trân: *"Kể từ Hitsuji wo meguru boken (Cuộc săn cừu hoang, 1982), Haruki đã xây dựng được một cấu trúc kể chuyện với một nhân vật chính ở ngôi thứ nhất (nhân vật tự xưng là "boku" (tôi), (...) để làm cho độc giả đồng hóa mình vào đó mà không cảm thấy muốn đề kháng."* [101, tr.658] Không chỉ khoảng cách giữa độc giả và câu chuyện được rút ngắn, khoảng cách giữa người kể chuyện và nhân vật chính cũng được thu hẹp tối đa. Đặc điểm này giống với *tiểu thuyết tự thuật* (watakushi shoshetsu) trong văn học Nhật Bản. Người kể chuyện là nhân vật chính và cũng là cái tôi của nhà văn. Khi xem xét *Rừng Nauy* và *Phía Nam biên*

giới, phía Tây mặt trời, đối chiếu những suy nghĩ, tình cảm, cá tính, lối sống của Watanabe và Hajime với Murakami Haruki thời trẻ, sẽ thấy có rất nhiều điểm tương đồng như: thích sống cô độc, thích đọc sách, nghe nhạc một mình, không thích các trò chơi tập thể, luôn hoài niệm về quá khứ,… Tất cả đã góp phần tạo nên một diện mạo, một chân dung đặc trưng của người kể chuyện trong tác phẩm và bóng dáng của nhà văn Murakami Haruki ngoài đời thực.

3.2.1.2. Ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến

Nếu tự sự ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đơn tuyến là hình thức chỉ có một nhân vật xưng "tôi" kể chuyện trong suốt tác phẩm thì kể chuyện ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến là cách kể mà điểm nhìn được dịch chuyển trên nhiều người kể chuyện xưng "tôi". Theo đó, điểm nhìn của người kể chuyện không bị ấn định vào một chỗ mà có thể di động tự do, thoải mái. Vì vậy, độc giả cũng sẽ có trường nhìn rộng hơn, khách quan hơn khi dõi theo toàn bộ diễn biến, sự kiện.

Tự sự ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến còn được gọi là hình thức tự sự đa chủ thể. Mỗi nhân vật đều đóng vai trò là người kể xưng "tôi", kể lại chuyện của mình hay của người khác. Điểm chung của người kể các câu chuyện là họ trực tiếp tham gia vào tình tiết, sự kiện trong tác phẩm và có mối quan hệ với những nhân vật khác. Có thể, các chủ thể tự sự ấy kể những câu chuyện khác nhau, hoặc về cùng một chuyện, nhưng bằng những điểm nhìn khác nhau. Mỗi chủ thể tự sự trong một tuyến đều có vai trò, vị trí tồn tại độc lập, tạo ra tiếng nói riêng, và cùng với các tiếng nói khác, làm nên tính đa thanh của tác phẩm. Hình thức tự sự đa chủ thể này không phải bắt đầu từ Murakami mà trước đó, các nhà văn hiện đại của Nhật Bản thế kỉ XX đã sử dụng. Tiêu biểu là cây bút truyện ngắn bậc thầy: Akutagawa. Với tác phẩm *Trong rừng trúc*, Akutagawa đã tạo dấu ấn trong cách kể chuyện bằng ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến. Đến nay, *Trong rừng trúc* của Akugatawa vẫn là một câu chuyện bí ẩn, chưa có một lời giải đáp thỏa đáng.

Tiểu thuyết của Murakami chủ yếu sử dụng tự sự ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến. Phương thức trần thuật này xuất hiện nhiều ở các tác phẩm có kết cấu đa

tuyến và kết cấu lồng khung. Ở đây, chúng tôi chỉ tìm hiểu cụ thể điểm nhìn đa tuyến trong hai tác phẩm tiêu biểu là *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới* và *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Bằng kiểu kết cấu song tuyến, trong *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới* xuất hiện hai người kể chuyện xưng "tôi" là "watashi" và "boku". Như thế, ngay từ đầu, điểm nhìn được đặt ở hai nhân vật chứ không phải một, đó là hiện tượng phân tán điểm nhìn rất đặc biệt của tác phẩm này. Trong khi "watashi" với vai trò là một "toán sư", kể về câu chuyện nơi "xứ sở kì diệu bạo tàn" thì "boku" lại kể về hành trình đi tìm bóng của mình ở "chốn tận cùng thế giới". Cả hai đều xuất phát từ điểm nhìn bên trong, và chủ quan để kể chuyện. Thế giới hiện ra trước mắt họ xa lạ và đầy bí ẩn, có rất nhiều điều người kể chuyện không thể biết được trong khả năng hạn chế của trường nhìn. Nhân vật toán sư "watashi", đến cuối cùng mới phát hiện ra sự thật về nơi mình đang sống. Còn với "boku" thì Thành phố trong mắt anh toàn những bí mật mà anh chưa thể biết tường tận. Việc phân tán hai điểm nhìn trong cùng một câu chuyện vừa làm tăng tính khách quan, vừa làm cho câu chuyện nhuốm màu sắc trinh thám. Tuy nhiên, nếu xem tác phẩm này dưới góc độ của tiểu thuyết trinh thám thì nó có những khác biệt với loại tiểu thuyết trinh thám thông thường ở phương thức trần thuật. Trong tiểu thuyết trinh thám, tác giả thường sử dụng lối trần thuật nối tiếp giữa một bên là kẻ gây tội ác và người phá án. *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới* của Murakami thì lại được kể theo hai tuyến song song, độc lập với nhau. Nhưng thực chất, hai tuyến truyện này lại nối tiếp nhau, bởi sau khi hệ ý thức thứ nhất của "watashi" đứt gãy (các chương lẻ kết thúc) là lúc cuộc đời của "boku" ở nơi tận cùng thế giới lại bắt đầu. Như vậy, có thể thấy tuy không chọn cùng một thời điểm bắt đầu câu chuyện nhưng Murakami lại phân đôi thế giới bằng hai câu chuyện riêng biệt. Cách kể ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến của Murakami, vì vậy đã phát huy lợi thế rất lớn dụng ý nghệ thuật của nhà văn.

Việc Murakami phân tán thành hai điểm nhìn cho hai chủ thể (thực chất là cùng một nhân vật) đã phá vỡ trung tâm của kết cấu, làm cho câu chuyện được khúc xạ đa chiều, vừa có tác dụng soi rọi những mảnh ghép khác nhau của cuộc đời nhân

vật vừa làm tác phẩm trở nên sinh động hơn. Hành trình của "boku", cuối cùng, không gì khác, chính là đoạn vĩ thanh của cuộc đời toán sư (watashi) ở xứ sở kì diệu bạo tàn. Khi đã lắp ghép, móc nối được hai điểm nhìn ấy với nhau, người đọc sẽ có cái nhìn toàn vẹn về cuộc đời của toán sư ở thế giới "bên này" lẫn thế giới "bên kia". Lối kể chuyện ngôi thứ nhất theo điểm nhìn đa tuyến một mặt làm cho câu chuyện hấp dẫn, lôi cuốn hơn, mặt khác, đòi hỏi khả năng tư duy, phân tích, đồng sáng tạo ở người tiếp nhận cao hơn. Kiểu kể chuyện bằng hai đại từ "boku" và "watashi" này thể hiện sự cách tân thể loại tiểu thuyết tự thuật truyền thống của Murakami. Trong tiếng Nhật, "boku" là đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất số ít có tính thông tục, còn "watashi" là đại từ mang chất nghi thức, thường được dùng trong các tiểu thuyết tự thuật. Murakami đã kết hợp chúng lại để tạo nên tính nghi thức và tính thông tục cho tác phẩm, góp phần xóa bỏ khoảng cách của loại tiểu thuyết truyền thống và tiểu thuyết thông tục mang tính đại chúng.

Biên niên kí chim vặn dây cót là tiểu thuyết có nhiều chủ thể tự sự nhất của Murakami, vì vậy, nó cũng có nhiều tuyến truyện với nhiều điểm nhìn nhất. Mỗi nhân vật – người kể chuyện xưng "tôi", đều là một điểm nhìn riêng lẻ, độc lập với nhau như: Toru Okada, Kasahara May, Kano Malta, Cano Creta, Trung úy Mamiya, Nhục Đậu Khấu, Kumiko. Với những chủ thể tự sự và điểm nhìn khác nhau này, có thể chia làm bốn nhóm chính:

(1) Nhóm 1: điểm nhìn hướng về quá khứ (những câu chuyện liên quan đến chiến tranh Mãn Châu): *Trung úy Mamiya, Nhục Đậu Khấu*

(2) Nhóm 2: điểm nhìn hướng vào thực tại (xoay quanh nhân vật Wataya Noburo): *Kano Creta, Kano Malta, Kumiko.*

(3) Nhóm 3: điểm nhìn của Toru Okada, đây là điểm nhìn khá đặc biệt bởi nó vừa nhìn về quá khứ, vừa hướng vào thực tại. Nhân vật này có mặt và liên quan đến tất cả các sự kiện tình tiết, và có quan hệ với hầu hết các nhân vật khác trong tác phẩm.

(4) Nhóm 4: điểm nhìn của nhân vật Kasahara May, phát triển tự do dưới hình thức những lá thư riêng biệt.

Bên cạnh Toru Okada, Kasahara May cũng có thể coi là một điểm nhìn độc lập bởi câu chuyện của May ít gắn với các nhân vật khác, ngoài Toru Okada. Chuyện của May chủ yếu được thể hiện ở sáu lá thư cô gửi cho Toru. Vì vậy, May là người kể chuyện xưng "tôi" độc lập. Những lá thư của May xuất hiện trong tác phẩm chủ yếu bằng hình thức độc thoại nội tâm của nhân vật này, và cũng chính là hình thức tự sự theo ngôi thứ nhất với điểm nhìn bên trong. Theo Will Slocombe: *"Các bức thư trong tác phẩm của Murakami làm phát triển cốt truyện, làm bộc lộ cái tôi khác của các nhân vật và cho phép nhân vật biểu hiện các độc thoại nội tâm như những câu chuyện tự sự từ ngôi thứ nhất."* [76, tr.56] Người đọc có thể bắt gặp hình thức tự sự qua bức thư trong các tiểu thuyết khác của Murakami: thư của cô giáo tiểu học (*Kafka bên bờ biển)*, thư của nhân vật Chuột (*Cuộc săn cừu hoang)*, thư của Naoko (*Rừng Nauy)*, thư của Mamiya, Kasahara May, Kumiko (*Biên niên kí chim vặn dây cót)*…

Tự sự ngôi thứ nhất với điểm nhìn đa tuyến trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* đã làm cho câu chuyện trở nên chân thực, khách quan hơn. Điểm nhìn của Trung úy Mamiya và Nhục Đậu Khấu cùng hướng về đối tượng là cuộc chiến Mãn Châu Quốc năm 1939. Một bên là điểm nhìn của người trực tiếp tham gia chiến tranh (Mamiya), còn bên kia là điểm nhìn từ một nạn nhân của cuộc chiến ấy (Nhục Đậu Khấu). Chúng soi chiếu và bổ sung cho nhau, minh chứng cho hiện thực tàn khốc, những nỗi đau, mất mát do chiến tranh gây ra. Nếu để cho Toru Okada kể về chiến tranh, chắc chắn sẽ không thuyết phục bằng Mamiya và Nhục Đậu Khấu – những người trong cuộc với điểm nhìn bên trong kể. Tương tự, không ai có thể tường tận về tội ác của Wataya Noburo bằng những nạn nhân của hắn, đó chính là Kano Creta, Kumiko (và người liên quan chặt chẽ với hắn là Kano Malta). Kể lại câu chuyện của chính họ, Kumiko và Kano Creta đã vạch rõ bộ mặt thật của Wataya – chính trị gia suy đồi, kẻ sát nhân giấu mặt được cả xã hội trọng vọng. Những gì Toru "cảm nhận" về ông anh vợ của mình sẽ không được làm rõ nếu thiếu câu chuyện của Kumiko và Kano Creta.

Đóng vai trò kết nối tất cả, chính là điểm nhìn của Toru Okada. Nhân vật này vừa là người trong cuộc vừa là người chứng kiến câu chuyện, cuộc đời của các nhân vật khác. Điểm nhìn của anh ta xuyên suốt toàn bộ tác phẩm. Tất cả các điểm nhìn khác, dường như đều được khúc xạ vào điểm nhìn của Toru. Tuy nhiên, không vì vậy mà Toru trở thành người "biết tuốt", người kể chuyện "toàn tri". Để hạn chế điểm nhìn "Thượng đế" của Toru, Murakami đặt nhân vật này vào vị trí của một "nhà trinh thám" và Toru, đơn thuần cũng chỉ là một người "bị động", đang mò mẫm đi tìm câu trả lời cho số phận của mình. Như vậy, điểm nhìn của Toru, sẽ là đồng đẳng, ngang hàng với điểm nhìn của các nhân vật khác trong câu chuyện. Giọng điệu của anh ta cũng chỉ là một thanh âm vang lên bên cạnh rất nhiều giọng khác trong tác phẩm. Tự sự ngôi thứ nhất với điểm nhìn đa tuyến đã tạo ra tính đa thanh và tính đối thoại trong những tiểu thuyết của Murakami, vì *"tính chất đa thanh phụ thuộc vào nhiều cách thức biểu hiện trong nghệ thuật của nhà văn, mà bao trùm tất cả là sự xóa nhòe hiện hữu của tác giả. Từ đó liên quan đến vấn đề như điểm nhìn, giọng điệu."* [88, tr.180]

3.2.1.3. Sự di chuyển điểm nhìn

Sự di chuyển điểm nhìn trần thuật, thường xuất hiện khi có sự thay đổi ngôi kể. Ngôi thứ nhất thường gắn với điểm nhìn bên trong, còn ngôi thứ ba tương ứng với điểm nhìn bên ngoài. Sự chuyển đổi ngôi kể từ ngôi thứ ba sang ngôi thứ nhất sẽ tạo ra hiện tượng di chuyển điểm nhìn từ ngoài vào trong và ngược lại. Tiểu thuyết của Murakami hầu hết được kể ở ngôi thứ nhất, nên một vấn đề đặt ra là liệu có hiện tượng di chuyển điểm nhìn hay không và nếu có thì nhà văn đã làm thế nào để tạo ra sự di chuyển điểm nhìn trần thuật trong tác phẩm của mình? Câu trả lời là có sự di chuyển điểm nhìn trong tiểu thuyết của Murakami, mặc dù hầu như nhà văn chỉ kể chuyện ở ngôi thứ nhất. Murakami không chỉ để cho các nhân vật xưng "tôi" kể về mình, mà ông còn để cho họ kể chuyện của người khác, như vậy, "tôi" lúc này lại mang đặc điểm của người kể chuyện ở ngôi thứ ba. Bằng cách ấy, nhà văn đã tạo được sự thay đổi, di chuyển điểm nhìn của người kể chuyện, vừa làm cho mạch trần thuật trở nên mới lạ, vừa bao quát được tác phẩm dưới nhiều góc độ khác nhau.

Có thể thấy Murakami đã áp dụng kiểu trần thuật này trong hầu hết tiểu thuyết. *Người tình Sputnik* mở đầu bằng lời kể của nhân vật "tôi" là K, nhưng lúc đầu, người đọc không thấy anh ta nói gì về mình mà chỉ toàn kể về chuyện của Sumire. Thỉnh thoảng, như để nhắc nhở rằng mình có tham dự vào câu chuyện, anh ta lại cho thấy sự hiện diện của mình. Khi đã kể khá nhiều về Sumire và về sự gặp gỡ, mối tình của cô với Miu, K mới quay trở lại nói về mình:

"Đã đến lúc tôi nói về tôi.

Cố nhiên đây là câu chuyện về Sumire, không phải về tôi. Tuy nhiên, chuyện này được kể qua con mắt của tôi – câu chuyện Sumire là ai và cô làm gì – nên tôi cũng phải giải thích một chút về người kể chuyện. Nói cách khác là về tôi.

Tôi thật khó nói về chính mình. Tôi luôn vấp phải câu hỏi ngược đời muôn thuở tôi là ai? Chắc chắn không ai biết về mọi chuyện của tôi rõ như tôi. Nhưng khi tôi nói về mình thì tất cả những yếu tố khác – các giá trị, các tiêu chuẩn, các giới hạn của chính tôi trong vai trò người quan sát, đã khiến tôi, người kể chuyện, phải chọn lọc và lựa ra những chi tiết về tôi, người được kể. Tôi luôn bị xáo trộn bởi ý nghĩ mình sẽ không vẽ được bức tranh chân thật khách quan về mình." [65, tr.75] Như thế, có thể thấy nhân vật người kể chuyện K đã ý thức rất rõ vai trò dẫn dắt: anh ta là *người kể chuyện*, sẽ kể câu chuyện của Sumire là chính, đồng thời, phải cố gắng kể về mình một cách chân thật và khách quan nhất. Vì khi K càng khách quan, trung thực thì tính xác thực của câu chuyện anh ta kể về Sumire càng được khẳng định hơn. Sự di chuyển điểm nhìn diễn ra từ đầu tới cuối tác phẩm, tạo nên lối kể chuyện "liên hoàn" độc đáo. Có khi, điểm nhìn chuyển từ ngôi thứ nhất sang ngôi thứ ba. Chẳng hạn như, trong đoạn văn bản về **Tài liệu 1** do Sumire viết, lưu lại ở đĩa mềm, K đã đọc, sau đó anh kể lại bằng lời của mình. Với các phần đầu của tài liệu, người kể chuyện giữ nguyên hình thức kể xưng "tôi" của Sumire. Nhưng đến đoạn "Giấc mơ của Sumire" [65, tr.185] thì người kể chuyện (K) đã chủ động thay đổi ngôi kể sang ngôi thứ ba:

"Giấc mơ của Sumire

(Đoạn này tôi viết ở ngôi thứ ba. Như thế có cảm giác chân thực hơn)

Sumire trèo lên một cầu thang dài hình xoắn ốc để gặp người mẹ vốn đã chết từ lâu. Mẹ cô đang đợi trên cầu thang. Bà có điều muốn nói cho Sumire, một thông tin cực kì quan trọng mà Sumire đang vô cùng cần để sống. (...)" [65, tr.185]

Những người kể chuyện trong tác phẩm *Người tình Sputnik* (K, Sumire, Miu) liên tục đổi điểm nhìn cho nhau. Trong **Tài liệu 2** của Sumire, cô kể về sự cố của Miu ở vòng đu quay tại Thụy Sĩ, lúc này Sumire là người kể chuyện xưng "tôi" kể lại câu chuyện của người khác, vì vậy, điểm nhìn có sự di chuyển từ bên trong ra bên ngoài, ngôi kể thay đổi từ ngôi thứ nhất sang ngôi thứ ba. Các nhân vật K, Sumire, Miu luân phiên kể chuyện của mình, rồi kể chuyện của người khác mà mình được nghe kể lại, hay chính mình là người chứng kiến, dự phần vào câu chuyện đó. K kể về Sumire, về Miu; Miu kể về Sumire và Sumire kể về Miu. K là người bắt đầu và cũng là người kết thúc câu chuyện, vì vậy, điểm nhìn của anh ta quán xuyến toàn bộ tác phẩm. Anh ta vừa là người chứng kiến, nghe kể, vừa là người tham dự vào câu chuyện nên điểm nhìn của anh ta khá rộng và anh có thể thay đổi cách kể, di chuyển điểm nhìn một cách tự do. Việc thay đổi điểm nhìn đã tạo sự hấp dẫn, cho câu chuyện, khiến người đọc luôn phải chú ý dõi theo lời kể và sự di chuyển điểm nhìn. Các sự kiện, tình tiết (chủ yếu là sự mất tích bí ẩn của Sumire) được nhìn từ nhiều hướng khác nhau, tạo nên tính chân thực, khách quan trong lời kể. Mọi sự thay đổi của ngôi kể hay điểm nhìn trần thuật, đều hướng đến tính chân thực, khách quan của toàn bộ câu chuyện. Đây cũng chính là điểm nổi trội trong nghệ thuật di chuyển điểm nhìn của Murakami.

Với *Sau nửa đêm*, sự thay đổi điểm nhìn cũng được thể hiện rất độc đáo. Người kể chuyện trong *Sau nửa đêm,* có thể coi là người kể chuyện đặc biệt nhất trong các tác phẩm của Murakami. Ngôi kể là ngôi thứ nhất số nhiều, người kể chuyện xưng là "chúng tôi". Người kể chuyện này không có hình hài, danh tính, không lộ diện, người đọc chỉ có thể xác minh sự tồn tại của người kể chuyện thông qua giọng nói của anh ta. Mở đầu, người kể chuyện thông báo sự xuất hiện và vị trí điểm nhìn của mình: *"Cảnh tượng chúng tôi đang quan sát là hình dáng của một đô thị. Bằng con mắt của loài chim đêm đang bay cao, chúng tôi nhìn quang cảnh của thành phố từ*

trên không xuống." [61, tr.5] Kể ngôi thứ nhất nhưng người kể chuyện ở đây chẳng khác gì người kể chuyện ở ngôi thứ ba vì người kể chuyện ấy chỉ như một camera quan sát, không can dự gì vào những tình tiết, sự việc như lời anh ta khẳng định: *"Điểm nhìn của chúng tôi như một cái camera tưởng tượng, lượm lặt từng đồ vật trong phòng và bắt đầu chiếu cẩn thận. Chúng tôi là những người xâm nhập vô hình, vô danh không ai có thể nhìn thấy. Chúng tôi nhìn. Chúng tôi nghe. Chúng tôi ngửi. Nhưng chúng tôi không tồn tại nơi đó một cách vật chất và cũng không để lại dấu vết nào. Phải nói rằng chúng tôi tuân theo quy luật du hành vượt thời gian một cách chính thống. Chúng tôi quan sát nhưng không can thiệp vào."* [61, tr.36] Người kể chuyện khác lạ ấy có mặt khắp nơi từ quán Denny đến khách sạn Alpha Ville, đến phòng ngủ của Eri Asai và phòng làm việc của Shiragawa. Như thế, dù kể chuyện bằng ngôi thứ nhất nhưng điểm nhìn của người kể chuyện trong tác phẩm lại là điểm nhìn từ bên ngoài chứ không phải điểm nhìn bên trong. Tuy nhiên, cũng đã có lúc điểm nhìn lại được di chuyển từ ngoài vào trong, khi người kể chuyện có sự xâm nhập vào ý nghĩ của nhân vật thông qua lời độc thoại nội tâm. Ở chương 10, khi camera quan sát của "chúng tôi" trở lại căn phòng Eri Asai, người kể chuyện nhận ra cô đã bị đưa đến một căn phòng khác (phòng làm việc của Shiragawa). Quan sát Eri Asai đang bất lực tìm cách thoát ra khỏi căn phòng bị khóa kín như chiếc hộp, người kể chuyện đã di chuyển điểm nhìn từ ngoài vào trong, khi xen lời kể của mình vào lời độc thoại nội tâm của Eri Asai: *"Cô không thể nào hiểu được tại sao cô lại bị bỏ một mình ở một nơi như thế này. Một nơi mà cô chưa từng thấy, cũng không có gì gợi lên trong trí nhớ của cô.* ***Ai đó với mục đích gì đã mang tôi đến nơi này? Có lẽ tôi đã chết rồi chăng? Và phải chăng đây là kiếp sau?*** *Cô ngồi xuống giường và xem xét khả năng điều đó xảy ra cho cô không. Nhưng cô không thể tin là cô đã chết. Hơn nữa, sau khi chết, chắc chắn không phải như thế này."* [61, tr.146] Có thể thấy, người kể chuyện đã phá vỡ nguyên tắc do chính mình đặt ra, thâm nhập vào thế giới nội tâm của Eri Asai bằng điểm nhìn bên trong. Đoạn văn bản in nghiêng, đậm ở trên chính là lời nửa trực tiếp (dưới hình thức độc thoại ủa Eri Asai). Sự di chuyển điểm nhìn từ ngoài vào trong đã giúp độc giả biết được

suy nghĩ của Eri Asai. Lúc này, điểm nhìn khách quan đã chuyển sang điểm nhìn có tính chủ quan, soi rọi vào thế giới nội tâm sâu kín của nhân vật, thể hiện sự đồng cảm của người kể chuyện đối với số phận của các nhân vật trong tác phẩm.

3.2.2. Giọng điệu

Theo dịch giả Philip Gabriel, người chuyển ngữ thành công nhiều tác phẩm của Murakami: *"Việc đọc và dịch một tiểu thuyết phụ thuộc rất nhiều vào việc nghe ra được cái 'giọng' của tác phẩm ấy. Dịch những loại văn như Murakami thì việc tái tạo được cái 'giọng' của tác phẩm là cái mà ta phải cố làm cho được. Người ta hỏi tôi dịch Murakami thì khó nhất là gì, và có lẽ câu trả lời thấy rõ ràng trong đầu tôi là: phải tìm ra và tái tạo trung thành được cái 'giọng' của tác giả mà ta nghe thấy rõ ràng trong đầu khi đọc nguyên tác."* [76, tr.40] Trong vai trò là dịch giả, Murakami cũng cho rằng điều quan trọng là phải giữ được tiết tấu, giọng điệu của nhà văn.

Hầu hết dịch giả đều thống nhất rằng, dịch Murakami, khó nhất là giữ được giọng điệu của ông. Giọng điệu người kể chuyện trong tác phẩm Murakami sẽ không tránh khỏi những sai lệch khi được chuyển ngữ sang hơn bốn mươi thứ tiếng khác nhau trên thế giới. Nhưng dù cho ở văn bản ngôn ngữ nào, giọng điệu cơ bản của người kể chuyện vẫn là chất giọng Murakami, nếu không thì tiểu thuyết của ông đã không trở thành "chất gây nghiện" đối với độc giả trên toàn thế giới như vậy. Ở Việt Nam, tuy không phải tác phẩm nào của Murakami cũng được dịch thành công, nhưng độc giả vẫn cảm nhận được cái giọng điệu riêng, nét văn phong khó lẫn của "người kể chuyện bậc thầy" này. Do khả năng hạn chế, chưa tiếp xúc với nguyên bản tác phẩm của Murakami, nên chúng tôi chỉ khảo sát qua bản dịch tiếng Việt khi thực hiện công trình này. Tuy nhiên, chúng tôi vẫn cố gắng tái hiện được giọng điệu của người kể chuyện trong văn bản tiếng Việt. Theo chúng tôi, tiểu thuyết Murakami xuất hiện bốn loại giọng như sau: *giọng chân thực, bình dị; giọng hài hước, châm biếm; giọng trầm lắng, u buồn* và *giọng triết lí, chiêm nghiệm.*

3.2.2.1. Giọng chân thực, bình dị

Giọng chân thực, bình dị của người kể chuyện trong tiểu thuyết Murakami đã tạo ấn tượng sâu đậm đối với độc giả. Bằng cách tự nhiên nhất, người kể chuyện xưng "tôi" kể lại câu chuyện của chính cuộc đời mình. Tính chất cá nhân, sự biết "hữu hạn" trong những câu chuyện ấy đã tạo ra một tâm thế gần gũi, sự tin cậy giữa người kể và độc giả.

Giọng chân thực, bình dị thường xuất hiện trong cách mở đầu, giới thiệu, dẫn dắt câu chuyện của người kể. Trong *Kafka bên bờ biển*, trước chương 1, tác giả dành riêng một phần (không được đánh số chương) mang tên: "***Cái thằng tên Quạ***" để người kể chuyện (nhân vật Kafka) xác tín với độc giả về những gì mình sẽ kể sau đó: *"Vào dịp sinh nhật lần thứ mười lăm của mình, tôi sẽ trốn khỏi nhà, đến một tỉnh xa lắc và sống trong một góc của một thư viện nhỏ. Chắc phải mất cả tuần mới nói hết chuyện với đầy đủ chi tiết. Vậy nên tôi sẽ chỉ nêu điểm chính. Vào dịp sinh nhật lần thứ mười lăm của mình, tôi sẽ trốn khỏi nhà, đến một tỉnh xa lắc và sống trong một góc của một thư viện nhỏ. Nghe hơi giống truyện thần thoại. Nhưng xin hãy tin tôi, đây không phải truyện thần thoại. Bất kể bạn muốn cài vào đó ẩn ý gì đi nữa."* [63, tr.9] Cách đối thoại trực tiếp với độc giả như vậy vừa tạo ra một chất giọng chân thực, vừa khơi gợi sự chú ý, tò mò nơi người đọc. Cũng như vậy, mở đầu *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*, người kể chuyện tự giới thiệu về mình bằng giọng giản dị, khiêm tốn nhưng có tính chất khái quát cả cuộc đời: *"Tôi sinh ngày bốn tháng Giêng năm 1951. Tuần đầu tiên của tháng đầu tiên của năm đầu tiên của nửa sau thế kỉ XX. Ngày sinh có ý nghĩa này khiến tôi được đặt tên là Hajime, có nghĩa là "khởi đầu". Ngoài đó ra, không có sự kiện đáng kể nào gắn liền với sự ra đời của tôi."* [67, tr.1]

Giọng bình dị, chân thực còn xuất hiện khi các nhân vật chính – người kể chuyện bộc bạch những suy nghĩ, cảm xúc, tình cảm sâu kín bên trong. Hãy thử lắng nghe những lời của K *(Người tình Sputnik)* khi anh thú nhận tình yêu với Sumire: *"Thôi thì nói gần, nói xa chẳng qua nói thật. Tôi yêu Sumire. Tôi bị cô hớp hồn từ lần đầu tiên chúng tôi nói chuyện và ngay sau đó không còn đường lui nữa.*

Suốt một thời gian dài cô là mối bận tâm duy nhất của tôi. Tôi cố nói cho cô hay những gì tôi cảm thấy nhưng chẳng hiểu sao cảm xúc một đàng lời lẽ đi một nẻo. Có lẽ thế lại hay. Nếu tôi diễn tả được cho cô biết cảm xúc của mình thì chắc cô sẽ cười phá lên chế giễu tôi mất." [65, tr.11] Còn người kể chuyện trong *Rừng Nauy* thì tỏ ra rất thành thực về quan hệ tình cảm tay ba với Naoko và Midori: *"Tôi yêu Naoko, và tôi vẫn yêu cô ấy. Nhưng giữa Midori và tôi lại tồn tại một cái gì đó như định mệnh. Nó có sức mạnh không thể cưỡng lại được và nhất định sẽ cuốn tôi đến tương lai. Cái mà tôi cảm thấy với Naoko là một tình yêu trong vắt, dịu dàng và yên tĩnh vô cùng. Nhưng cái mà tôi có với Midori lại là một tình cảm khác hẳn. Nó đứng, nó đi theo ý riêng của nó, sống động và hít thở và phập phồng và lay động tôi cho đến tận cội rễ của bản thể. Tôi không biết phải làm gì. Tôi hoang mang rồi. Tôi sẽ không phân bua gì cho mình đâu, nhưng tôi tin chắc là mình đã sống chân thực như mình vẫn biết."* [62, tr.485]

Đặc biệt, giọng chân thực, bình dị của người kể chuyện còn bộc lộ rõ nhất trong những đoạn nói về sex. Các nhân vật – người kể chuyện không ngần ngại mà rất thẳng thắn khi nói đến vấn đề nhạy cảm này. Họ có thể kể những chuyện thầm kín, riêng tư nhất ấy với người khác mà không hề e ngại, né tránh: *"Trong thời kỳ Sumire và tôi làm bạn với nhau, tôi đã có tình cảm với hai, ba cô gái khác. Không phải tôi không nhớ chính xác. Hai hay ba – điều đó phụ thuộc vào cách tính của bạn. Nếu thêm vào đây những cô gái tôi đã qua đêm một vài lần thì danh sách còn dài hơn nữa. Dù sao đi nữa, khi làm tình với những cô gái đó, tôi lại nghĩ về Sumire. Hay ít nhất những ý nghĩ về cô cứ lởn vởn trong đầu tôi. Tôi hình dung mình đang ôm cô. Làm như vậy thì có phần điếu cáng, nhưng tôi không sao tự thoát ra được."* [65, tr.12]

Đối thoại giữa các nhân vật luôn được tạo dựng bằng ngôn ngữ, giọng điệu tự nhiên, chân thực như cách đối đáp trong đời sống hàng ngày. Midori *(Rừng Nauy)* là nhân vật rất cá tính. Nổi bật nhất trong tính cách của cô có lẽ là sự chân thật, nghĩ gì nói nấy, làm theo những gì mình thích, không bao giờ chịu gò ép vào bất kì

khuôn mẫu nào. Trong những cuộc đối thoại với Watanabe, cô tự nhiên, bộc lộ suy nghĩ của mình:

- *"Nào, bây giờ tớ hỏi cậu: cậu có biết tớ đang thích làm gì ngay bây giờ không?"*

- *"Chịu chết"*

- *"Thế này nhé, đầu tiên tớ muốn nằm xuống một cái giường to, rộng, êm ái. Tớ muốn thật thoải mái và say lơ mơ và xung quanh không có tí cứt lừa nào, và tớ muốn có cậu nằm xuống cạnh tớ. Rồi thì từng tí một, cậu cởi quần áo tớ ra. Thật nhẹ nhàng. Như kiểu mẹ cởi quần áo cho một đứa con nhỏ vậy. Thật là nhẹ nhàng".*

- *"Hừmmm…"*

- *"Còn tớ thì chỉ việc mặc kệ và lơ mơ sung sướng như thế cho đến lúc bỗng nhận ra chuyện gì đang diễn ra và hét lên 'Thôi đi, Watanabe!' Và rồi tớ nói 'Tớ thực sự thích cậu, Watanabe à, nhưng tớ đang có người khác rồi. Tớ không thể làm chuyện này. Tớ rất nghiêm túc trong những việc như thế này, cậu có tin hay không thì tùy, nhưng hãy làm ơn dừng lại đi'. Nhưng cậu không chịu dừng."*

- *"Đâu, tớ sẽ thôi ngay mà", tôi nói.*

- *"Không sao, chỉ là tưởng tượng mà. Rồi sau đó cậu làm ra mặt buồn thế này này, và tớ thấy thương cậu quá và cố an ủi cậu. Nào nào, tội nghiệp chưa này".*

- *"Đó là những cái cậu muốn làm ngay bây giờ đấy à?"*

- *"Đúng thế!"*

- *"Thôi chết tôi rồi!"* [62, tr.320-321]

Các nhân vật của Murakami nói với nhau bằng thứ ngôn ngữ Nhật thông dụng, đó là ngôn ngữ của đời sống hiện đại, là lời ăn tiếng nói mà giới trẻ Nhật đã và đang sử dụng. Theo Ono, tiếng Nhật của Murakami là tiếng Nhật "hiện đại" và "phóng khoáng". Murakami rất coi trọng việc đổi mới ngôn ngữ, theo ông, ngôn ngữ là chìa khóa quan trọng nhất để đổi mới tiểu thuyết, đổi mới nền văn học: *"Khi viết, tôi cố gắng ngoại quốc hóa tiếng Nhật – tiếng mẹ đẻ trong đầu, tức là tránh bỏ tính thường ngày của ngôn ngữ mẹ đẻ vốn nằm sâu trong ý thức, để tạo nên câu văn, dùng nó viết tiểu thuyết."* [129] Chính thứ tiếng Nhật gần gũi, thông dụng trong thời

hiện đại ấy đã góp phần tạo ra giọng điệu chân thực, bình dị của người kể chuyện trong tác phẩm Murakami. Nó khác xa với loại ngôn ngữ mang tính chất "ái muội" (*aimai*: mờ ảo, tế nhị - chữ dùng của Nhật Chiêu) trang trọng, mực thước trong tác phẩm của các nhà văn thuần túy Nhật Bản trước đó. Chính giọng điệu này của Murakami đã mở đường cho các nhà văn trẻ thế hệ sau có thể mạnh dạn cầm bút. Ogawa Yoko, nhà văn nữ được đánh giá cao ở Nhật hiện nay kể lại: *"Vào một ngày, Murakami bỗng dưng xuất hiện như từ một hành tinh khác tới. Đọc văn ông, tôi cảm thấy như tìm được thứ không khí hợp với cơ thể mình. Điều đó làm tôi thấy có thể cầm bút và sáng tác."* [129]

Chân thực, bình dị cũng là tính cách, bản chất con người Murakami. Ngoài đời, ông được biết đến là người điềm đạm, ít nói, và mỗi khi trả lời phỏng vấn, ông rất thẳng thắn bày tỏ quan điểm của mình. Người đọc thường có cảm giác người kể chuyện xưng "tôi" trong tác phẩm rất gần gũi với nhà văn Murakami Haruki ngoài đời. Có lẽ "Văn cũng là người" vậy.

3.2.2.2. Giọng hài hước, châm biếm

Chấp nhận sự phi lí, hỗn độn của đời sống, hầu hết các nhà văn hậu hiện đại ít bất ngờ, ngạc nhiên hay tỏ thái độ thái quá trước những điều phi lí của hiện thực. Họ thường hài hước giễu nhại hiện thực. Bởi họ quan niệm cuộc đời là một trò chơi lớn và văn chương cũng là trò chơi của những con chữ. Vì vậy, giọng điệu trong các tác phẩm hậu hiện đại thường mang tính chất bông đùa, hóm hỉnh. Tác phẩm Murakami cũng thể hiện đặc điểm này. Đọc Murakami, dễ dàng nhận ra giọng điệu hài hước rất đặc trưng. Ông đùa cợt, giễu nhại mà như không, bởi cái kiểu "tưng tửng", "tỉnh bơ" toát ra từ giọng điệu của người kể chuyện. Với ông, những nghịch lí trong xã hội và số phận bi kịch của con người không phải là điều xa lạ. Vì vậy, ông thường nói về chúng với giọng văn nhẹ nhàng, hài hước, đôi khi sắc lạnh trong một lối nhìn đời khá lạ lùng.

Giọng hài hước mang tính giễu nhại của Murakami thường hướng đến những đối tượng "đặc biệt". Ở tiểu thuyết *Cuộc săn cừu hoang*, khi nhân vật "tôi" được

đưa đến dinh thự của Ông chủ quyền lực nhất trong giới chính trị gia, tận mắt mục kích khối tài sản khổng lồ và xa hoa ấy. "Tôi" đã miêu tả tòa biệt thự bằng một giọng đặc trưng. Độc giả thực sự thú vị với giọng kể "có duyên" của "tôi": *"Đó là – biết phải nói thế nào nhỉ - một tòa nhà cô độc một cách đau đớn. (...) Ở hiện thân đầu tiên, có vẻ như nó từng là một trang viên theo kiểu phương Tây ở thời Minh Trị. Chiếc cổng có trần cao dẫn vào một ngôi nhà hai tầng màu kem. (...) Mái nhà, như bạn đã đoán được, lợp bằng ván lợp đồng, và máng xối vững chắc như hệ thống cầu máng thời La Mã. Một ngôi nhà đẹp toát ra vẻ duyên dáng cổ kính. Nhưng rồi một tay kiến trúc sư thích đùa nào đó xuất hiện để gắn một chái nhà khác có cùng phong cách và nguyên tắc phối màu vào bên phải của công trình kiến trúc ban đầu. Ý đồ không tồi nhưng hiệu quả thì không thể chấp nhận được. Giống như dọn món nước quả đóng đá và súp lơ xanh trên cùng một chiếc đĩa bạc. Sự kết hợp bất hạnh này được giữ nguyên trong vài thập kỉ cho tới khi ai đó lại xây thêm một tòa tháp bằng đá vào một bên. Tại đỉnh tháp gắn một cột thu lôi có tính chất trang trí. Một sai lầm. Sét như được sắp đặt để đánh cháy rụi cả căn nhà. Giờ là một lối đi có mái vòm uy nghiêm che phủ nối thẳng tòa nhà tháp tới một chái nhà khác. Chái nhà này lại là một thực thể cách biệt, mặc dù ít ra nó hoàn tất một chủ đề thống nhất. Chúng ta hãy tạm gọi chủ đề ấy là 'sự chống đối lẫn nhau của các ý thức hệ'. Nó chứng tỏ một cảm hứng chủ đạo nhất định, giống như con lừa khi đặt giữa hai thùng cỏ khô giống hệt nhau sẽ chết đói trong khi cố quyết định xem ăn thùng nào trước."* [69, tr.104 – 105] Có thể thấy, giọng chủ đạo của đoạn văn trên là hài hước, châm biếm. Người kể chuyện xưng "tôi", qua đó, đã bộc lộ thái độ, cách đánh giá của mình đối với ngôi biệt thự "một núi tiền" và chủ nhân của nó. Kiểu kiến trúc "pha tạp", gu thẩm mĩ "hỗn độn" của căn nhà đã nói lên sự xa hoa, lãng phí, đồng thời cho thấy thị hiếu thẩm mĩ thấp kém của ông chủ dinh cơ ấy. Là kẻ ít học, đi lên bằng con đường bất chính, dùng tiền để mua chức tước, quyền lực, nhân vật Ông chủ là đại diện để nhà văn ám chỉ về thế giới của những chính trị gia đang thâu tóm chính trường Nhật Bản. Murakami cũng rất hài hước và đầy ngụ ý khi đặt cho phần này nhan đề: ***"Nơi vũ trụ của loài sâu".*** Phải chăng, đó là cách mà người kể chuyện

muốn ám chỉ về thế giới của chính trị gia trong bóng tối đang thâu tóm cả chính trường Nhật Bản này?

Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, bằng một giọng mỉa mai, giễu cợt sắc lạnh, người kể chuyện Toru đã vạch mặt Wataya Noburo – chính trị gia suy đồi nhưng lại che mắt được cả thiên hạ bằng chiếc mặt nạ hết sức tinh vi: *"Anh ta có cái bản năng của loài thú là đánh hơi chiều gió. Nhưng nếu để ý kĩ những gì anh ta nói hay viết, ta sẽ thấy lời lẽ anh ta thiếu sự nhất quán. Chúng không hề phản ánh một thế giới quan duy nhất dựa trên một niềm tin sâu sắc. 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 cái kết cấu đó để tạo ra một hệ quan điểm mới trong nháy mắt. Đó là những trò biến dị và tổ hợp tư duy rất tài tình, thậm chí phải nói là đầy nghệ thuật. Nhưng với tôi, tất cả những cái đó chỉ là một trò chơi, không hơn không kém. Nếu trong các quan điểm của anh ta có cái gì đó gọi là nhất quán, ấy là cái sự trước sau như một chẳng có gì nhất quán, và nếu anh ta có một thế giới quan thì thế giới quan đó có thể gọi là 'tôi chẳng có thế giới quan nào sất.'"* [66, tr.91] Câu chuyện của Toru đã phần nào nói lên quan điểm, thái độ của Murakami đối với những mặt trái trong chính trường Nhật Bản. Đó cũng là cách Murakami thể hiện sự quan tâm của mình đến tình hình chính trị ở quê hương, điều mà trước đây, ông không muốn để ý đến. Nhưng khi đã rời xa nước Nhật, đứng từ bên ngoài và tận mắt chứng kiến thể chế chính trị - xã hội ở quê hương, Murakami đã thay đổi suy nghĩ. Ông coi những năm rời xa nước Nhật là quãng thời gian "tự lưu đày của mình" để rồi khi trở lại, nhà văn đã có sự thay đổi trong thái độ ứng xử: *"Trở về và làm một công việc vững chắc, một cái gì không phải là tiểu thuyết, để dò tìm sâu vào gan ruột đất nước vốn từ lâu đã thành xa lạ của tôi. Nhờ thế, tôi có thể sáng chế lại cho bản thân một thái độ mới, một điểm nhìn mới."* [64, tr.366] Giọng điệu người kể chuyện trong các tác phẩm là tiếng nói, lập trường, quan điểm của Murakami đối với thời cuộc và những vấn đề có tính sống còn của quốc gia, dân tộc. Và hơn cả, đó còn là tinh thần trách nhiệm của một công dân đối với tổ quốc mình.

Không chỉ dùng giọng châm biếm, hài hước để phê phán những hiện tượng xấu, có khi người kể chuyện trong tác phẩm của Murakami còn tự giễu nhại chính mình. Ngồi trên chiếc Limousine để đến nơi ở của Ông chủ, nhân vật "tôi" (*Cuộc săn cừu hoang*) suy nghĩ mông lung về mọi thứ, về sự trớ trêu của trò chơi số phận mà anh đang tham gia. Anh có vẻ biết nhiều thứ nhưng anh không thể hiểu tại sao cuộc đời mình lại rơi vào hoàn cảnh ấy: *"Có nhiều thứ chúng ta không thật sự biết. Thật là ảo tưởng khi cho rằng chúng ta biết bất cứ điều gì. Nếu một nhóm người ngoài hành tinh có chặn tôi lại hỏi: 'Này anh bạn, Trái đất quay quanh xích đạo bao nhiêu dặm một giờ?' tôi sẽ lúng túng. Chết tiệt, tôi thậm chí còn không biết tại sao thứ Tư lại sau thứ Ba. Tôi sẽ là trò cười xuyên Ngân Hà mất. Tôi đã đọc hết cuốn Sông Đông êm đềm và Anh em nhà Karamazov ba lần. Tôi thậm chí có thể đọc giá trị của số pi tới mười sáu số thập phân. Liệu tôi vẫn sẽ là trò cười? Có thể lắm. Bọn người ngoài hành tinh sẽ cười cho thối mũi."* [69, tr.188]

Giọng điệu hài hước, giễu nhại của người kể chuyện thường được tạo ra từ cách lập luận lật ngược vấn đề một cách sắc sảo, trí tuệ; hay từ những so sánh, ví von bất ngờ. Giọng điệu này chủ yếu hướng về các nhân vật phản diện, nhưng cũng có khi đơn thuần chỉ là sự miêu tả, nhằm cá tính hóa một nhân vật nào đó. Trong *Người tình Sputnik*, người kể chuyện đã nhận xét về văn phong của Sumire: *"Thực ra, đôi khi văn phong của cô giống như một tấm chăn vá víu do các bà già ương ngạnh, mỗi bà một ý thích, một sự phàn nàn, khâu vá lại trong sự im lặng tàn nhẫn."* [65, tr.22-23] Người đọc chắc hẳn không thể quên anh chàng Quốc xã, trung tâm của mọi câu chuyện hài hước *(Rừng Nauy)*. Bằng giọng hóm hỉnh, pha trò duyên dáng, người kể chuyện đã "cá tính hóa" nhân vật này với những nét riêng khó lẫn. Quốc xã hiện lên trước mắt người đọc như một 'anh hề', một sản phẩm 'kì quái' của hoàn cảnh xã hội đương thời: *"Sáng nào hắn cũng dậy lúc sáu giờ theo hồi quốc thiều kéo cờ. Có nghĩa là cái lễ kéo cờ khoa trương kia cũng không phải hoàn toàn vô dụng. Hắn mặc quần áo, vào nhà tắm rửa mặt – lâu không thể tả được. Đôi khi tôi có cảm giác như hắn đang tháo từng cái răng ra và chải rửa lần lượt từng cái một. Trở lại phòng, hắn sẽ vuốt phẳng chiếc khăn mặt và trải lên dàn*

sưởi cho khô, rồi để bàn chải đánh răng và xà-phòng vào chỗ của chúng ở trên kệ. Cuối cùng, hắn tập bài thể dục theo đài phát thanh cùng với nhân dân cả nước." [62, tr.49]

Nhân vật người kể chuyện vừa tỉnh táo, sắc lạnh khi giễu cợt, châm biếm; vừa tưng tửng, kể cả khi phải đối mặt với tình huống hiểm nguy, là phong cách, giọng điệu riêng của Murakami. Khi trở về căn hộ của mình, nhân vật "tôi" (*Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới)* bị hai kẻ côn đồ lạ mặt (một kẻ to cao như "hộ pháp" và một kẻ ốm yếu, nhỏ thó mà "tôi" gọi là Còi) đột nhập vào nhà, chúng đập phá toàn bộ đồ đạc và uy hiếp tinh thần "tôi". Trước tình huống ấy, người kể chuyện vẫn tỏ ra bình tĩnh với giọng điệu bông đùa: *"Hộ pháp thoáng nhìn cánh cửa vừa bị hắn phá hủy, như tôi ngắm nút chai vang vừa bật ra, rồi tiến lại. Dường như không có cảm xúc gì sâu xa hơn khi ra trước mặt tôi, hắn nhìn tôi như cái bàn ghế trong nhà. Và tôi cũng ước gì được là cái bàn ghế. (...) Khi tên hộ pháp tránh qua bên, tôi nhìn thấy một thân hình nhỏ thó. Gã này nhất định dưới một thước rưỡi, gầy gò, nét mặt cân đối. Gã mang áo thun xanh nhạt hiệu Lacoste, quần lanh màu be và giày da nâu nhạt. Có lẽ gã mua mấy thứ này ở cửa hàng cao cấp cho con nít. Cổ tay gã lấp lánh chiếc đồng hồ Rolex vàng, trông to quá khổ như mấy bộ đàm trong những phim khoa học viễn tưởng kiểu Star Trek. Làm gì có Rolex cho trẻ con! Gã trông trên dưới bốn chục. Nếu cao thêm độ hai chục phân nữa, thì gã có dáng dấp một diễn viên truyền hình hạng hai rồi."* [69, tr.187]

Giọng hài hước của người kể chuyện đã làm "dịu bớt" sự căng thẳng trong các tình huống xung đột dẫn đến cao trào. Tính chất tiểu thuyết "trinh thám" trong các tác phẩm Murakami, vì vậy, cũng khác biệt so với những nhà văn khác. Người đọc không chỉ bị thu hút bởi những tình tiết li kỳ mà còn bị lôi cuốn bởi lối pha trò rất có duyên của người kể chuyện xưng "tôi". Murakami đã mang *okashi* – cảm thức mĩ học của người Nhật vào những trang viết, Murakami đã duy trì được nụ cười nhẹ nhàng, lối vui đùa hóm hỉnh từ truyền thống văn học Nhật Bản. Phải chăng đây là một trong những nguyên nhân lí giải sự thú vị trong tác phẩm của ông?

3.2.2.4. Giọng trầm lắng, u buồn

Nếu như giọng hài hước thể hiện một phần cá tính của nhà văn, thì giọng trầm lắng, u buồn lại là một vẻ đẹp khác khác trong tâm hồn người kể chuyện Murakami.

Đọc Murakami, độc giả của văn học Nhật Bản sẽ có cảm giác gần gũi, thân quen bởi phong vị đặc trưng của vẻ đẹp và nỗi buồn Nhật Bản luôn ẩn hiện trong những trang văn tinh tế của ông. Các nhân vật – người kể chuyện thường trải qua những giây phút chiêm nghiệm về bản ngã và sự tồn tại. Giọng trầm lắng, u buồn thường xuất hiện khi họ rơi vào trạng thái cô đơn, trống rỗng, bất lực trước cuộc sống. Một mình trong rừng sâu, đối diện với bầu trời đêm đầy sao, Kafka thấy mình thật trơ trọi, một nỗi cô đơn rợn ngợp xâm chiếm tâm hồn cậu bé: *"Quang cảnh đẹp đến nao lòng (...) Không chỉ đẹp mà thôi, những ngôi sao còn sống động và thở dạt dào như đám cây trong rừng. Và chúng đang quan sát tôi. Những gì tôi đã làm cho tới nay, những gì tôi sắp làm, chúng biết tất. Không gì lọt khỏi con mắt cảnh giác của chúng. Trong khi tôi ngồi đó, dưới trời đêm lung linh một nỗi sợ mãnh liệt lại xâm chiếm tôi. Tim tôi đập với tốc độ một dặm/phút và tôi hầu như không thở được. Tất cả bao nhiêu triệu ngôi sao kia đều đang nhìn xuống tôi, vậy mà trước nay, tôi chưa bao giờ dành cho chúng nhiều hơn một ý nghĩ thoáng qua. Không chỉ các ngôi sao, còn biết bao nhiêu thứ khác trên đời tôi không để ý tới, không mảy may biết đến? Đột nhiên tôi cảm thấy đơn côi, hoàn toàn bất lực. Và tôi biết mình sẽ không bao giờ thoát được cái cảm giác sợ hãi ấy."* [63, tr.154]

Giọng điệu người kể chuyện trong tiểu thuyết *Rừng Nauy* luôn mang nét ưu tư, trăn trở trước sự mong manh, vô thường của cuộc sống và nỗi buồn trong tình yêu:*"Tôi đọc đi đọc lại lá thư của Naoko, và lần nào cũng thấy mình chìm ngập trong cùng một nỗi buồn không thể chịu đựng nổi mà tôi vẫn thấy mỗi khi Naoko chăm chú nhìn vào mắt tôi. Tôi không có cách gì đương đầu với nỗi buồn ấy, không biết đem nó đi đâu, giấu nó vào đâu. Giống như gió thổi qua thân xác tôi, nó không có hình thù, cũng không có sức nặng, và tôi cũng không thể quấn nó quanh mình. Những vật thể trong cảnh trí ấy sẽ bồng bềnh trôi qua ngay bên tôi, nhưng lời chúng nói không bao giờ đến được tai tôi."* [62, tr.100] Trên trang văn của Murakami, nỗi buồn thường song hành với cái đẹp – những vẻ đẹp đặc trưng của

thiên nhiên nơi xứ sở Phù Tang. Đó cũng là cái đẹp và nỗi buồn Nhật Bản mà ta từng bắt gặp trong những sáng tác của Kawabata Yasunari ngày trước. Các nhân vật của Murakami cũng thường cảm nghiệm nỗi buồn khi họ đối diện với thiên nhiên. Những sinh vật bé nhỏ trong đời sống thường gợi lên sự mong manh, hư ảo, phù du của kiếp người. Watanabe đã suy ngẫm về thân phận lạc loài, bé nhỏ của mình khi nhìn một con đom đóm mất hút trong bầu trời đêm: *"Rất lâu sau đó, con đom đóm mới bay lên không trung. Như thể chợt nghĩ ra điều gì đó, nó giương cánh và nhoáng một cái đã bay vượt qua lan can và trôi vào bóng đêm nhợt nhạt. Nó vẽ một vòng cung chớp nhoáng bên cạnh bể nước như cố lấy lại khoảng thời gian đã mất. Và rồi, sau khi chập chờn ở đó một vài giây như muốn đợi cho vòng cung sáng của nó tan lẫn vào gió, cuối cùng, nó bay về hướng trời đông. Rất lâu sau khi con đom đóm đã biến mất, vệt sáng của nó vẫn còn lại trong tôi, lập lòe nhợt nhạt trong bóng tối dày đặc sau hai mí mắt như một linh hồn lạc lối. Nhiều lần tôi đã thử với tay ra bóng tối, nhưng chẳng chạm thấy gì. Cái lập lòe nhợt nhạt vẫn còn đó, ngay ngoài tầm với của tôi."* [62, tr.103-104] Hình ảnh ấy khiến ta nhớ lại chàng Shimamura (*Xứ tuyết* của Kawabata) với tâm sự chất chứa niềm bi cảm aware khi anh ngắm nhìn những xác bướm đêm nằm trong lòng bàn tay, và cũng nghĩ về sự phù du, hư ảo của kiếp người. Cảm thức *aware* – nét đặc trưng của mĩ học truyền thống Nhật Bản vẫn luôn bàng bạc trong những tiểu thuyết hiện đại của Murakami, tạo nên một sức lôi cuốn, hấp dẫn mơ hồ, tinh tế. Đó là điều giúp người đọc nhận ra "tinh thần Nhật Bản" cố hữu trong sáng tác của nhà văn hiện đại này. Cho dù Murakami có muốn "thoát khỏi" sự ràng buộc của truyền thống đi nữa thì những gì là tinh túy nhất của vẻ đẹp và tâm hồn Nhật Bản vẫn cứ hiện hữu nơi giọng văn trầm lắng, u buồn ấy. Rõ ràng, Murakami không thể cắt lìa với "cuống rốn" của mình, ông vẫn là một nhà văn Nhật Bản mang nỗi buồn trong sáng: sự vô thường, hoài cổ và niềm tiếc nuối cái đẹp mong manh, kiếp người ngắn ngủi và thời tuổi trẻ đầy mất mát, đau thương. Nỗi buồn trong những trang văn của Murakami, cũng như Kawabata, là sự kết tinh từ nỗi buồn của thân phận cá nhân và nỗi buồn của cả một thế hệ luôn cảm nhận sâu sắc sự trống rỗng giữa lòng thịnh vượng.

Qua giọng điệu trầm lắng, u buồn, Murakami thể hiện sự đồng cảm với cuộc đời, số phận của các nhân vật, nhất là khi họ rơi vào hoàn cảnh bất hạnh, trớ trêu. Trong *Xứ sở kì diệu bạo tàn và chốn tận cùng thế giới*, khi sống ngày cuối cùng của cuộc đời, nhân vật toán sư mới nhận ra sự thật rằng mình đã sống ba mươi lăm năm trên đời mà không nhớ nổi tên một loài hoa: *"Trước hiệu giặt kê một ghế băng, trên đó là mấy chậu hoa. Tôi ngắm các chậu hoa một lát, không có chậu hoa nào mà tôi biết tên cả. Chính tôi cũng bối rối vì sao mình biết rất ít tên các loài hoa. Có vẻ như đây là mấy thứ hoa rất hay gặp, lẽ ra ai cũng gọi được tên. Nước từ máng rỏ xuống đất đen trong chậu. Bất giác tôi thấy quặn lòng. Tôi đã sống ba mươi lăm năm trong thế giới này mà không biết cả tên của mấy thứ hoa thường gặp nhất."* [68, tr.516] Trong cuộc sống, có những điều thật giản dị, gần gũi, nhưng chúng ta lại lại chẳng bao giờ để ý, như tên của những loài hoa. Cho đến khi không còn cơ hội và thời gian nữa, giật mình nhìn lại, mới thấy thật cay đắng, xót xa! Đọc đến chi tiết ấy, có lẽ không riêng gì nhân vật trong tác phẩm mà chính nhà văn, chính chúng ta cũng phải giật mình tự hỏi liệu ta nhớ được tên của bao nhiêu loài hoa? Trong *Cuộc săn cừu hoang*, sau khi kết thúc chuyến đi, chỉ còn lại một mình trên đời, không còn một người thân, không có một nơi nào để trở về, người kể chuyện đã trải lòng mình: *"Tôi đi dọc bờ sông lên tới cửa sông. Tôi ngồi xuống bốn mươi lắm mét bờ biển cuối cùng, rồi khóc. Tôi chưa bao giờ khóc nhiều như thế trong đời. Tôi phủi cát khỏi quần rồi đứng dậy, như thể tôi có một nơi nào đó để đi. Ngày đã gần tàn, tôi có thể nghe thấy tiếng sóng khi cất bước."* [69, tr.442] Cảm thức lạc loài, bơ vơ ngay trên chính quê hương ấy, Murakami là người thấm thía hơn ai hết, để rồi sẻ chia và đồng cảm với nhân vật, làm vơi dịu nỗi đau cách biệt của bản ngã và tha nhân.

Ngôi kể thứ nhất giúp Murakami có dịp trải nghiệm những mối tâm tư, tình cảm và ngụp lặn sâu trong miền vô thức của các nhân vật. Tác giả, nhân vật và người kể chuyện như hòa vào làm một trong mối đồng cảm sâu xa. Có cảm giác như chính Murakami đang trải lòng mình trên những trang sách qua giọng điệu day

dứt, ưu hoài ấy. Và trong khi vừa làm người kể, vừa làm nhân vật như thế, Murakami đã tự *"chữa lành nỗi cô độc"*của bản thân.

3.2.2.3. Giọng triết lí, chiêm nghiệm

Có người cho rằng, qua các tác phẩm của mình, Murakami đã "vẽ nát bản đồ mĩ học". Đó là sự đánh giá cao, một lời ca ngợi của độc giả dành tặng Murakami – người kể chuyện mang dáng dấp một triết gia thời hiện đại. Mặc dù nhà văn cho rằng hành vi kể chuyện *"không phải logic, không phải đạo đức, triết học"* mà chỉ đơn thuần là một giấc mơ, nhưng trong những "giấc mơ" của Murakami, chúng ta học được rất nhiều thứ về cuộc đời. Có thể nói, giọng điệu chiêm nghiệm, triết lí đóng vai trò quan trọng trong lối kể chuyện của nhà văn.

Tình yêu, nỗi cô đơn, cái chết, sự vô thường của tồn tại… luôn là đề tài lớn trong tác phẩm Murakami. Các nhân vật của ông lúc nào cũng trăn trở trước sự cô đơn của bản ngã, của thân phận tình yêu và thường tìm đến cái chết như một giải pháp cuối cùng và duy nhất… Vì vậy, người kể chuyện trong tiểu thuyết cũng mang giọng chiêm nghiệm, triết lí rất đặc trưng. Watanabe triết lí về "sự chết" sau khi hai người bạn thân nhất là Kizuki và Naoko đã vĩnh viễn ra đi: *"Tôi học được một điều từ cái chết của Kizuki, và tôi tin rằng mình đã biến nó thành một phần của con người mình dưới dạng một triết thuyết: 'Sự chết tồn tại không phải như một đối nghịch mà là một phần của sự sống. Bằng cách sống cuộc đời của mình, chúng ta đang nuôi dưỡng sự chết. Hiển nhiên như vậy, nhưng đó lại là một chân lí duy nhất mà chúng ta phải học mới biết được. Còn cái mà tôi học được từ cái chết của Naoko lại là thế này: không có chân lí nào có thể làm dịu được nỗi đau buồn khi chúng ta mất một người yêu dấu. Không một chân lí nào, một tấm lòng trung thực nào, một tấm lòng từ ái nào, có thể làm dịu được nỗi đau buồn ấy. Chúng ta chỉ có thể chịu đựng nỗi đau ấy cho đến tận cùng và cố học được một điều gì đó, nhưng bài học ấy sẽ chẳng có ích gì nữa khi chúng ta phải đối mặt với một nỗi buồn mới sẽ ập đến không biết lúc nào."* [62, tr.495]

Nhân vật của Murakami, hầu như ai cũng có thể triết lí, từ một vị giáo sư tài giỏi, học rộng hiểu nhiều *(Cuộc săn cừu hoang)* cho đến những người ở tầng lớp dưới đáy của xã hội như một cô gái điếm trích dẫn Hegel *(Kafka bên bờ biển)*, hay một cô dọn phòng nói về triết học Kant *(Sau nửa đêm)*… Tất cả đều có thể "phát ngôn" những tư tưởng nổi tiếng của nhân loại. Trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển*, Oshima có lẽ là nhân vật triết lí nhiều nhất. Dường như câu nói nào của anh cũng mang tính triết lí, chiêm nghiệm. Có lẽ vì Oshima trước hết là người sở hữu cả kho tàng tri thức nhân loại (anh làm việc ở thư viện), bên cạnh đó, đây là một con người mang nhiều bi kịch cá nhân. Vì vậy, những chiêm nghiệm, triết lí về đời sống mà Oshima truyền đạt cho Kafka không phải là thứ lí thuyết suông, ngược lại, đó là tất cả những gì chắt lọc từ nỗi đau, mất mát của một kiếp người. Người đọc có thể tìm thấy rất nhiều những câu nói "kinh điển" của nhân vật này xuyên suốt tác phẩm: *"Khi ta cố công tìm kiếm một cái gì thì chẳng mấy khi thấy được. Và khi ra sức trốn chạy một cái gì thì nó thường bắt kịp ta."* [63, tr.175] Bằng giọng triết lí, Oshima đã chia sẻ kinh nghiệm sống và san sẻ nỗi đau với Kafka – cậu bé mười lăm tuổi đang chập chững bước vào đời: *"Kafka ạ, trong đời mỗi con người, đều có một điểm không đường-trở-lui. Và trong một số rất ít trường hợp, lại có một điểm không thể tiến thêm chút nào nữa. Và một khi ta đã tới điểm đó, ta chỉ còn một nước là lặng lẽ chấp nhận sự việc. Như thế mới tiếp tục sống được."* [63, tr.184] Với công việc của một người quản thư, những triết lí của Oshima cũng mang nét đặc trưng riêng. Anh nhìn cuộc sống rất độc đáo:*"Mỗi một chúng ta đều mất một cái gì quý giá đối với mình. (...) Mất những cơ hội, mất những khả năng, những tình cảm mà ta không bao giờ có lại. Đó là một phần của cuộc sống. Nhưng bên trong đầu chúng ta, ít nhất là theo cảm nghĩ của mình, có một chỗ nho nhỏ để lưu trữ kí ức về những cái đã mất đó. Một chỗ giống như những giá sách thư viện này. Và để hiểu cơ cấu vận hành của trái tim ta, phải tiếp tục soạn thêm những phiếu tham khảo mới. Thỉnh thoảng phải hút bụi, thông khí, thay nước các bình hoa. Nói cách khác, phải mãi mãi sống trong thư viện riêng tư của chính mình."* [63, tr.526]

Người đọc có thể bắt gặp hầu hết những tinh hoa triết học của nhân loại: từ học thuyết Trang tử đến Phật giáo Thiền tông, triết học Hegel, Bergson, Kant, Marx, học thuyết phân tâm của S.Freud… Tất cả đều có mặt trong tác phẩm Murakami. Vì vậy, tiểu thuyết Murakami có thể coi là nơi hội tụ của những dòng chảy tư tưởng lớn của nhân loại. Điều này đã tạo cho tác phẩm của ông kiểu liên văn bản độc đáo, đòi hỏi người đọc phải có kiến thức sâu rộng và sự nhạy cảm, tinh tế mới có thể nắm bắt được những thông điệp của nhà văn. Bên cạnh đó, tiểu thuyết Murakami còn có sự kết hợp kiến thức liên ngành của nhiều ngành khoa học, nghệ thuật khác nhau: âm nhạc, điện ảnh, toán học, sinh vật học, tâm lí học… Sự hiểu biết sâu sắc về toán học và công nghệ thông tin trong *Xứ sở kì diệu tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, sự am tường về sinh vật học trong *Cuộc săn cừu hoang*,… và tất nhiên, đó còn là những khúc biến tấu bất ngờ, ngẫu hứng của âm nhạc có mặt trong hầu hết các sáng tác… đã thể hiện một Murakami với phong cách văn chương tài hoa, uyên bác. Không quá khi nói rằng đọc tác phẩm của Murakami, ta như bước vào một viện bào tàng của những tư tưởng, triết học của nhân loại.

Tuy nhiên, những triết lí khô khan qua giọng điệu người kể chuyện Murakami đều trở nên uyển chuyển. Bởi nhà văn có một lối truyền đạt gần gũi, giản dị, vừa thu hút, dẫn dắt vừa tạo ấn tượng sâu sắc cho người đọc. Murakami triết lí dưới hình thức ẩn dụ, biểu tượng. Vì vậy, thủ pháp ẩn dụ, biểu tượng thường xuất hiện nhiều trong các tác phẩm của ông, tạo nên những triết lí giàu hình ảnh. Điều này đòi hỏi người đọc phải chiêm nghiệm, suy ngẫm cùng với người kể chuyện mới có thể khám phá được những vẻ đẹp, giá trị tư tưởng sâu sắc trong tác phẩm của Murakami. Đôi khi, Murakami sử dụng thủ pháp ẩn dụ không chỉ qua một vài chi tiết, hình ảnh hay nhân vật mà có khi nghệ thuật này còn được vận dụng trên một diện rộng, trải dài suốt tác phẩm. Chẳng hạn như cả cuốn tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* là một ẩn dụ lớn của nhà văn.

Giọng điệu triết lí không chỉ minh chứng cho cái "tầm" mà còn thể hiện cái "tâm" của Murakami với những suy tư, trăn trở trong việc tìm kiếm và khám phá những góc khuất, tồn tại sâu kín của bản thể con người. Bằng cách đó, Murakami đã

tự hoàn thiện chính mình và hòa nhập vào cuộc sống muôn màu muôn vẻ. Giọng điệu triết lí là điều làm nên giá trị sâu sắc, tính "bác học" trong những sáng tác của Murakami, góp phần phủ nhận những quan điểm, ý kiến cho rằng tác phẩm của ông thuộc dòng văn học "đại chúng", "bình dân", hay "thứ văn chương giải trí rẻ tiền". Với Murakami, tính giải trí và nghệ thuật, chất bình dân và bác học, tinh hoa văn hóa Đông – Tây… luôn hòa quyện với nhau, làm nên nét độc đáo, tinh thần "vô sai biệt", và xóa nhòa mọi biên độ, ranh giới trong sáng tác, nhằm tạo ra loại văn chương không ranh giới. Đó cũng là điều mà các nhà văn thế hệ Heise của Murakami luôn hướng tới, để đưa nền văn học Nhật Bản hội nhập với xu thế toàn cầu hóa văn học như hiện nay.

KẾT LUẬN

Đề tài luận văn ***"Nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami Haruki"*** hướng đến những kết luận sau:

1. Truyền thống tự sự Nhật Bản trải dài hơn 13 thế kỉ với nhiều thành tựu, đã minh chứng cho một nền tự sự có vị trí độc lập và tiếng nói riêng trên văn đàn thế giới. Trải qua không ít thăng trầm, tự sự Nhật Bản đã có những bước tiến đáng kể, nhưng chưa thực sự phát huy hết nguồn nội lực của mình. Các nhà văn tài năng hiện diện trong tiến trình tự sự Nhật Bản đã đặt những dấu mốc quan trọng cho sự hình thành và phát triển của văn xuôi tự sự. Murakami Haruki là một trong số đó. Ông đi vào lịch sử văn học Nhật Bản với vai trò là "nhà văn tiên phong" trong việc đổi mới nền văn học hiện đại.

2. Những cách tân của Murakami Haruki đối với tự sự Nhật Bản không mang tính "cắt lìa" hay "đoạn tuyệt". Thực chất, đó chính là sự kế thừa có đổi mới những trầm tích, thành tựu văn học Phù Tang. Phong cách nghệ thuật của ông là sự kết hợp của nghệ thuật văn chương Đông – Tây, của truyền thống – hiện đại,… Nhà văn đã tiếp biến một cách khéo léo, tinh tế vẻ đẹp đặc trưng của văn học Nhật Bản, làm thăng hoa các giá trị truyền thống trong sự cách tân, dung hợp với nét đẹp của văn chương hiện đại. Các kiểu nhân vật: *con người mất mát, con người cô đơn, con người tìm đường, con người đa ngã, con người siêu nhiên*… không xa lạ ở các giai đoạn văn học trước Murakami, đặc biệt là trong sáng tác của những nhà văn xuất sắc nhất của văn học hiện đại Nhật Bản: *Tanizaki Yunichiro, Mishima Yukio, Akutagawa, Kawabata Yasunari, Abe Kobo, Kenzaburo Oe...* Đến Murakami, ông đã "làm mới" những hình tượng nhân vật ấy, đặt chúng trong bối cảnh một Nhật Bản thịnh vượng của thế kỉ XXI, để kể về những "huyền thoại mới" một cách sống động, chân thực và sâu sắc, với những trăn trở, biến chuyển trong đời sống đô thị. Có thể nói, thế giới nhân vật của Murakami đã phản ánh những tồn tại sâu kín của con người Nhật Bản thời hiện đại. Đó cũng là những kiểu người quen thuộc mà ta có thể gặp ở bất kì đâu trên thế giới. Sáng tác của Murakami, do đó, đã kết nối con người trên khắp thế giới và có sức mạnh "thông dịch" nhiều nền văn hóa khác nhau.

Ở phương diện cốt truyện, Murakami khẳng định tài năng của mình khi tạo ra các kiểu cốt truyện đa dạng, hấp dẫn. Cốt truyện của tiểu thuyết Murakami là kết quả của bước phát triển và hoàn thiện kiểu cốt truyện tự sự truyền thống từ thời Murasaki Shikibu. Với kiểu: *cốt truyện đơn tuyến, cốt truyện đa tuyến* và *cốt truyện khung*, Murakami đã kết hợp cốt truyện từ nhiều nguồn, nhiều trường phái, nhiều khuynh hướng sáng tác khác nhau. Cách xử lí tinh tế của ông trong việc sắp xếp tình tiết cốt truyện, tạo ra những kết cấu độc đáo, mới lạ… đã giúp nhà văn chuyển tải thành công quan niệm nghệ thuật của mình đến độc giả. Đó là thông điệp về một thế giới đa phương, đa tầng, chứa nhiều bí ẩn mà con người còn chưa thể khám phá, lí giải hết. Đồng thời, qua nghệ thuật xây dựng cốt truyện, Murakami muốn phủ nhận quan điểm khá phổ biến của các nhà hậu hiện đại khi họ cho rằng: trong tự sự, *"chuyện"* không quan trọng bằng *"truyện*". Với Murakami, trước khi có "truyện", phải có "chuyện" hay.

3. *Người kể chuyện xưng "tôi"* là hình tượng mang phong cách riêng, khó lẫn trong tiểu thuyết Murakami. Ngôi kể thứ nhất được vận dụng triệt để và điêu luyện. Bằng ngôi kể này (việc dùng kết hợp hai đại từ "boku" và "watashi"), Murakami đã làm nhòe đi khoảng cách giữa tiểu thuyết truyền thống mang tính cá nhân và tiểu thuyết xã hội mang tính hiện đại. Điểm nhìn đơn tuyến và đa tuyến của người kể chuyện xưng "tôi", sự đa chiều trong cách khái quát, miêu tả cuộc sống đã giúp độc giả thấu hiểu nhiều góc khuất trong nội tâm nhân vật, và tính chất phức diện của đời sống hiện đại. Kĩ thuật sử dụng và di chuyển điểm nhìn trần thuật của Murakami là sự cách tân so với các nhà văn Nhật Bản trước ông. Với các loại giọng điệu: *giọng chân thực bình dị, giọng trầm lắng u buồn, giọng hài hước châm biếm và giọng triết lí, chiêm nghiệm*, "người kể chuyện" trong tác phẩm Murakami đã tạo nên sự duyên dáng, thu hút trong lối kể, giúp người đọc hình dung phần nào diện mạo, cá tính của nhà văn. Chính chất giọng tự nhiên, mang đậm hơi thở của đời sống, ngôn ngữ Nhật hiện đại ấy đã tạo ra sự "tháo củi xổ lồng" cho các thế hệ nhà văn trẻ sau Murakami mạnh dạn cầm bút sáng tác. Cảm thức *mononoaware* và *okashi* đặc trưng trong giọng điệu người kể chuyện đã góp phần tạo nên mối dây liên hệ giữa tiểu thuyết

của ông với mỹ học truyền thống. Đây cũng là biểu hiện cho "gốc rễ Nhật Bản" không thể xóa mờ ở Murakami.

4. Văn học Nhật Bản vẫn đang trải qua một cuộc biến động có tính chất "xóa biên cương". Murakami và các nhà văn thế hệ Heise như ông vẫn đang hiện thực hóa "giấc mơ" đưa nền văn học hòa vào dòng chảy lớn của văn học khu vực và thế giới. Thành công trong nghệ thuật tự sự của Murakami Haruki minh chứng cho tài năng, cá tính sáng tạo mãnh liệt của một tác gia lớn. Với quan điểm riêng, với lập trường nghệ thuật vững vàng, và niềm say mê lao động không ngừng nghỉ, Murakami đã và đang là người đi đầu trong sự nghiệp đổi mới văn học Nhật Bản. Vai trò "trung tâm" của ông ngày càng được khẳng định vững chắc trên văn đàn Nhật Bản đương đại. Tên ông trở thành cột mốc, đánh dấu bước ngoặt của hai giai đoạn văn học: *trước* và *sau Murakami*. Phong cách tiểu thuyết của Murakami đã được "cổ điển hóa" ngay từ khi nhà văn đang ở đỉnh cao của sự nghiệp.

5. Kết quả luận văn ***"Nghệ thuật tự sự tiểu thuyết Murakami Haruki"*** sẽ gợi mở cho chúng tôi triển khai hướng nghiên cứu tiếp theo của đề tài. Đó là việc tìm hiểu đặc điểm khuynh hướng sáng tác của các nhà văn Nhật Bản, giai đoạn Hậu Murakami (các nhà văn thuộc thế hệ Heise). Hiện tại, thế hệ các nhà văn trẻ sau Murakami luôn ảnh hưởng bởi bất kì hình thức nào từ phong cách nghệ thuật của ông. Vì vậy, việc tìm hiểu về một xu hướng sáng tác mới, tiêu biểu của văn học đương đại Nhật Bản là việc làm cần thiết để chúng ta có thể so sánh, đối chiếu với sự vận động, phát triển của văn học đương đại Việt Nam.

THƯ MỤC THAM KHẢO

TÀI LIỆU TIẾNG VIỆT

❖ Sách, báo, tạp chí:

1. Đào Tuấn Ảnh, Lại Nguyên Ân, Nguyễn Thị Hoài Thanh sưu tầm và biên soạn (2003), *Văn học hậu hiện đại thế giới, tập 1 - Những vấn đề lí thuyết*, Nxb Hội nhà văn – Trung tâm văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
2. Eiichi Aoki (2008), *Nhật Bản, đất nước và con người* (Nguyễn Kiên Tường dịch), NXB Văn học
3. Roland Barthes (1998), *Độ không của lối viết,* Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
4. Roland Barthes (2008), *Những huyền thoại* (Phùng Văn Tửu dịch), Nxb Tri Thức, Hà Nội.
5. Lê Huy Bắc (Sưu tầm và giới thiệu)(2004), *Lí luận văn học Anh Mĩ, tập 1*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
6. Lê Huy Bắc (2006), *Nghệ thuật Phran-đơ Kapka*, Nxb Giáo Dục, Hà Nội.
7. Lê Nguyên Cẩn (2011), "Cấu trúc tự sự trong Kafka bên bờ biển theo cách nhìn phân tâm học", Tạp chí *Nghiên cứu Văn học* (9).
8. Nhật Chiêu (2003), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868*, Nxb Giáo dục, 2003.
9. Nhật Chiêu (2003), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, Nxb Giáo Dục, Đà Nẵng.
10. Nhật Chiêu (2007), *Ba ngàn thế giới thơm*, Nxb Văn Nghệ, Tp.HCM.
11. Đàm Đại Chính (2005), *Văn hóa tính dục và pháp luật*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
12. Đào Ngọc Chương (2003), *Thi pháp tiểu thuyết và sáng tác Ernest Hemingway*, Nxb Đại học Quốc gia TP.HCM.

13. Đào Ngọc Chương (2008), *Phê bình huyền thoại,* Nxb Đại học Quốc Gia TP. Hồ Chí Minh.

14. Đào Ngọc Chương (2010), *Truyện ngắn dưới ánh sáng so sánh*, Nxb Văn hóa thông tin, 2010.

15. David Stafford Clark (1998), *Freud đã thực sự nói gì*, (Lê Văn Luyện và Huyền Giang dịch), Nxb Thế giới, H.

16. Nguyễn Văn Dân (1998), *Lí luận văn học so sánh*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

17. Nguyễn Văn Dân (2004), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

18. Takeo Doi (2008), *Giải phẫu sự phụ thuộc*, Nxb Tri Thức, Hà Nội.

19. Takeo Doi (2008), *Giải phẩu cái tự ngã*, Nxb Tri Thức, Hà Nội.

20. Dương Ngọc Dũng (2008), Chuyên luận: *Nhật Bản học*, Nxb Tổng hợp TP.HCM.

21. Đặng Anh Đào (2001), *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại,* NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội.

22. Thái Đỉnh (2005), *Triết học hiện sinh*, Nxb Văn học, Hà Nội.

23. Sigmund Freud (2002), *Phân tâm học nhập môn*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.

24. A.Gheerbrant, Jean Chevalier (1997), *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới*, Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao, Lưu Huy Khánh, Nguyên Ngọc, Vũ Đình Đình, Nguyễn Văn Vỹ (dịch), Nxb Đà Nẵng.

25. Đoàn Lê Giang (2003), "Basho – Nguyễn Trãi – Nguyễn Du, những hồn thơ đồng điệu", *Tạp chí văn học,* (6).

26. Trần Thanh Hà (2009), *F.Nietzsche – Triết nhân và thi nhân*, Nxb Lao động và Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông – Tây, Hà Nội.

27. Vũ Thị Thu Hà (2008), "Phản ứng của giới trẻ về yếu tố sex trong tiểu thuyết 'Rừng Nauy' của Haruki Murakami", Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, (12).

28. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (đồng chủ biên) (2006), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

29. Nguyễn Văn Hạnh, Huỳnh Như Phương (1999), *Lí luận văn học – Vấn đề và suy nghĩ*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

30. Phan Thu Hiền (1999), *Sử thi Ấn Độ (Tập 1) Mahabharata*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

31. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

32. Hồ Hoàng Hoa chủ biên (2001), *Văn hóa Nhật Bản, những chặng đường phát triển.* NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.

33. Lê Huy Hòa, Nguyễn Văn Bình biên soạn (2002), *Những bậc thầy văn chương* (nhiều dịch giả), Nxb Văn học, Hà Nội.

34. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, Nxb Giáo Dục, Hà Nội.

35. Samuel Hungtington (2005), *Sự va chạm của các nền văn minh*, Nxb Văn hóa lao động.

36. Carl Gustav Jung (2007), *Thăm dò tiềm thức*, Nxb Tri Thức, Hà Nội.

37. Lưu Hồng Khanh (2006), *Tâm lí học chuyên sâu - Ý thức và những tầng sâu vô thức*, Nxb Trẻ.

38. Nguyễn Tuấn Khanh biên soạn và giới thiệu (2011), *Những cây bút kiệt xuất trong văn học Nhật Bản hiện đại,* Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

39. Khrapchenko (1978), *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

40. N.I. Konrat (1999), *Văn học Nhật Bản từ cổ đến cận đại,* (Trịnh Bá Đĩnh dịch) Nxb Đà Nẵng.

41. Milan Kundera (1998), *Nghệ thuật tiểu thuyết* (Nguyên Ngọc dịch), Nxb Đà Nẵng.

42. Phạm Minh Lăng (2002), *Sigmund Freud và Tâm phân học*, Nxb Văn hóa thông tin, Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.

43. Mai Liên tuyển chọn, giới thiệu và dịch (2010) *Hợp tuyển Văn học Nhật Bản – Từ khởi thủy đến giữa thế kỉ XIX*, Nxb Lao động – Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.

44. Trần Thị Tố Loan, "Kiểu con người đa ngã trong tiểu thuyết Người tình Sputnik của Haruki Murakami", Tạp chí *Văn học nước ngoài*, (3), 2010.

45. Hoàng Long (2006), *Truyện ngắn Murakami Haruki - Nghiên cứu và phê bình*, Nxb. Tổng hợp Tp. Hồ Chí Minh.

46. Phương Lựu (2001), *Lí luận phê bình Văn học phương Tây thế kỉ XX*, Nxb Văn Học và Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.

47. Phương Lựu chủ biên (2003), *Lí luận văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

48. Phương Lựu (2011), *Lý thuyết văn học Hậu hiện đại*, Nxb Đại học Sư Phạm, Hà Nội.

49. Jean- Francois Lyotard (2008), *Hoàn cảnh hậu hiện đại*, Nxb Tri thức, Hà Nội.

50. Phạm Phương Mai (2011), *Yếu tố tình dục trong tiểu thuyết Murakami*, Luận văn thạc sĩ, Đại học Sư Phạm TP.HCM.

51. R.H.P Mason & J.G. Caiger (2003), *Lịch sử Nhật Bản*, Nguyễn Văn Sỹ dịch, Nxb Lao động, Hà Nội.

52. E.M.Meletinsky (2004), *Thi pháp của huyền thoại*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.

53. Ngô Trà Mi (2011), *"Chẩm thảo tử" của Sei Shônagon trong tùy bút cổ điển Nhật Bản,* Luận văn Thạc sĩ, Đại học Khoa học xã hội và Nhân Văn.

54. Bakhtin. M (2002), *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

55. Bakhtin. M (1993), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiepxki* (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.

56. John Stuart Mill (2009), *Bàn về tự do* (Nguyễn Văn Trọng dịch), Nxb Tri thức, Hà Nội.

57. Tsyneichi Miyamoto (2002), *Những người Nhật bị lãng quên*, (Trần Thị Chung Toàn dịch), Nxb Giáo Dục, Hà Nội.

58. Haruki Murakami (2006), *Đom đóm* (Phạm Vũ Thịnh dịch), Nxb Đà Nẵng.

59. Haruki Murakami (2007), *Bóng ma ở Lexington* (Phạm Vũ Thịnh dịch), Nxb Đà Nẵng.

60. Haruki Murakami (2007), *Người tivi* (Phạm Vũ Thịnh dịch), Nxb Đà Nẵng.

61. Haruki Murakami (2007), *Sau nửa đêm* (Huỳnh Thanh Xuân dịch), Nxb Công An Nhân Dân, Hà Nội.

62. Haruki Murakami (2008), *Rừng Nauy* (Trịnh Lữ dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

63. Haruki Murakami (2009), *Kafka bên bờ biển* (Dương Tường dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

64. Haruki Murakami (2009), *Ngầm* (Trần Đĩnh dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

65. Haruki Murakami (2009), *Người tình Sputnik* (Ngân Xuyên dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

66. Haruki Murakami (2010), *Biên niên kí chim vặn dây cót* (Trần Tiễn Cao Đăng dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

67. Haruki Murakami (2010), *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời* (Cao Việt Dũng dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

68. Haruki Murakami (2010), *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* (Lê Quang dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

69. Haruki Murakami (2011), *Cuộc săn cừu hoang* (Minh Hạnh dịch), Nhã Nam và Nxb Văn học, Hà Nội.

70. Haruki Murakami (2011), *Tôi nói gì khi nói về chạy bộ* (Thiên Nga dịch), Nhã Nam và Nxb Hội nhà văn, H.

71. Friedrich Nietzsche (2011), *Kẻ phản Ki – tô – Thử đưa ra một phê bình Ki-tô giáo* (Hà Vũ Trọng dịch), Nxb Tri thức, Hà Nội.

72. Hữu Ngọc (2006), *Dạo chơi vườn văn Nhật Bản*, Nxb Văn nghệ.

73. Nhiều tác giả (2003), *Văn học Hậu hiện đại thế giới - Những vấn đề lí thuyết*, Nxb Hội nhà văn - Trung tâm Văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.

74. Nhiều tác giả (2004), *Văn học Nhật Bản*, Nxb Thông tin khoa học xã hội, Hà Nội.

75. Nhiều tác giả (2006), *Tình dục dưới góc độ văn hóa*, Nxb Phụ Nữ.

76. Nhiều tác giả (2007), *Kỷ yếu hội thảo về Haruki Murakami*, Công tay Cổ phần văn hóa truyền thông Nhã Nam và Đại sứ quán Nhật Bản tại Việt Nam, Hà Nội.

77. Nhiều tác giả (2011), Kỷ yếu hội thảo *Văn học Việt Nam - Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á,* Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân Văn.

78. Osho (2011) *Nghệ thuật cân bằng sự sống và cái chết* (Nguyễn Đình Hách dịch), Nxb Thời đại, Hà Nội.

79. Hoàng Phê chủ biên (2003), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb Đà Nẵng.

80. Huỳnh Như Phương (2007), *Trường phái hình thức Nga*, Nxb Đại học Quốc gia TP.HCM.

81. Pilin I. và Atzrganova E. chủ biên (2003), *Các khái niệm và thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỉ XX,* (Đào Tuấn Ảnh, Trần Hồng Vân, Lại Nguyên Ân dịch), Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.

82. Pospelov G.N. chủ biên (1985), *Dẫn luận nghiên cứu văn học* (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Lê Ngọc Trà dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.

83. V.Pronikov, I.Ladanov (2004), *Người Nhật* (Đức Dương biên soạn), Nxb Tổng Hợp Thành phố Hồ Chí Minh.

84. Trần Huyền Sâm biên soạn (2010), *Lí luận Văn học Phương Tây – Tự sự học kinh điển*, Trung tâm nghiên cứu Quốc Học, TP.HCM.

85. Murasaki Shikibu (1991), *Truyện kể Genji* (2 tập), Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

86. Vĩnh Sính (1991), *Nhật Bản cận đại*, Nxb Thành Phố Hồ Chí Minh - Khoa Sử trường Đại Học Sư Phạm.

87. Trần Đình Sử chủ biên (2008), *Tự sự học- Một số vấn đề lí luận và lịch sử*, Nxb. Đại học Sư Phạm, Hà Nội.

88. Trần Đình Sử chủ biên (2008), *Tự sự học- Một số vấn đề lí luận và lịch sử (phần 2)*, Nxb. Đại học Sư Phạm, Hà Nội.

89. Nguyễn Lê Duệ Tiên (2009), "Haruki Murakami và thế giới huyền bí 1Q84". Tạp chí *Kiến thức ngày nay*, (685).

90. Nguyễn Thị Bích Thúy (2010), "Phức cảm Genji trong tiểu thuyết Kafka bên bờ biển của Haruki Murakami", *Tạp chí Văn học* (5).

91. Nguyễn Thị Bích Thúy, Nguyễn Bích Nhã Trúc (2011), "Murakami Haruki và sự xóa nhòa ranh giới giữa văn học thuần túy và văn học đại chúng Nhật Bản"– Kỷ yếu Hội thảo Quốc tế *Những lằn ranh văn học* – Đại học Sư phạm Tp.HCM, tháng 12.

92. Đỗ Lai Thúy (2003), *Phân tâm học và tình yêu*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.

93. Đỗ Lai Thúy (2004), *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.

94. Đỗ Lai Thúy (2004), *Phân tâm học và văn học nghệ thuật*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.

95. Đỗ Lai Thúy biên soạn và giới thiệu (2007), *Phân tâm học và tính cách dân tộc*, Nxb Tri thức, Hà Nội.

96. Lộc Phương Thủy chủ biên (2007) (tập 2), *Lí luận và phê bình văn học thế giới thế kỉ XX,* Nxb Giáo dục, Hà Nội.

97. Tzvetan Todorov (2004), *Mikhal Bakhtin - Nguyên lí đối thoại*, Nxb Đại học Quốc Gia Tp. Hồ Chí Minh.

98. Tzvetan Todorov (2008), *Thi pháp văn xuôi*, Nxb Đại học Sư Phạm.

99. Lê Ngọc Trà (2005), *Lí luận và văn học*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.

100. Lê Ngọc Trà (2007), *Văn chương, thẩm mỹ và văn hóa,* Nxb Giáo Dục.

101. Nguyễn Nam Trân (2011), *Tổng quan Lịch sử văn học Nhật Bản*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

102. Nguyễn Bích Nhã Trúc (2011), "Biểu tượng cổ mẫu và thực tại phức diện trong tiểu thuyết Murakami Haruki" – Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*, (328), tháng 10.

103. Lưu Đức Trung (1997), *Yasunari Kawabata – Cuộc đời và tác phẩm*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

104. Liễu Trương (2011), *Phân tâm học và phê bình văn học*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.

105. Phùng Văn Tửu (2002), *Tiểu thuyết Pháp hiện đại - Những tìm tòi đổi mới*, Nxb Khoa Học Xã Hội, Hà Nội.

106. Phùng Văn Tửu (2010), *Tiểu thuyết trên đường đổi mới nghệ thuật*, Nxb Tri thức.

107. Phùng Văn Tửu (2009), "Người kể chuyện xưng "tôi" trong văn chương hiện đại", Tạp chí *Nghiên cứu Văn học*, (11).

Trang web

108. Nguyễn Thị Lam Anh (ngày truy cập: 13/2/2012), "Genji Monogatari của Murasaki Shikibu: Nghệ thuật tự sự và tính lịch sử về mặt thể loại" http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=2889%3Agenji-monogatari-ca-murasaki-shikibu-ngh-thut-t-s-va-tinh-lch-s-v-mt-th-loi&catid=64%3Avn-hc-nc-ngoai-va-vn-hc-so-sanh&Itemid=108&lang=vi

109. Thiên Bình (25/4/2011), "Kafka bên bờ biển: Hòa tan ảo và thực". www.tuanvietnam.net

110. Phan Quý Bích (9/3/2010), *"Rừng Nauy – sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực"*, http://evan.com.vn

111. Nhật Chiêu (8/12/2011), "Thiền và Hậu hiện đại" http://www.giacngo.vn/phathoc/thientong/2008/06/08/76C65A/

112. Nguyễn Anh Dân (8/6/2010), "Bức họa phi lí và phản quang xã hội trong "Biên niên kí chim vặn dây cót"", http://evan.vnexpress.net

113. Nguyễn Anh Dân (8/6/2010), "Hệ thống biểu tượng trong "Biên niêm kí chim vặn dây cót", http://evan.vnexpress.net/news/phe-binh/nghien-cuu/2008/06/3b9adf1e/

114. Lưu Thị Thu Hà (18/8/2011), "Haruki Murakami đứng ngoài quỹ đạo văn học Nhật Bản", http://evan.vnexpress.net/news/chan-dung/2005/06/3b9acf09/

115. Cao Kim Lan (23/5/2009), "Lí thuyết về điểm nhìn nghệ thuật củaR.Scholes và R. Kellogg", http://vienvanhoc.org.vn/content/mucluc/527/muc-luc-tap-chi-nghien-cuu-van-hoc-so-10/2008.aspx

116. Linh Lan (16/5/2010), "*Sex trong Rừng Nauy không chỉ có vậy*", http://evan.vnexpress.net/news/phe-binh/tranh-luan/2006/09/3b9ad24d/

117. Ngô Trà Mi (27/5/2009), "Hiện thực nối dài trong 'Biên niên ký chim vặn dây cót' của Murakami Haruki" http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=413%3Ahieaen-thoeic-noai-daoi-trong-biean-niean-kyu-con-chim-vaen-daay-cout-cuua-murakami-haraki&catid=64%3Avn-hc-nc-ngoai-va-vn-hc-so-sanh&Itemid=108&lang=vi

118. Ngô Trà Mi (18/9/2010), **"**Huyền thoại và Giải huyền thoại Murakami Haruki"

http://khoavanhocngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=1587%3Ahuyn-thoi-va-gii-huyn-thoi-murakami-haruki&catid=64%3Avn-hc-nc-ngoai-va-vn-hc-so-sanh&Itemid=108&lang=vi

119. Numano Mitsuyoshi (4/3/2010), "Văn học Nhật Bản: lịch sử và đặc trưng - Từ mononoaware đến kawaii", http://khoavanhocngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=662%3Avn-hc-nht-bn-lch-s-va-c-trng-t-mononoaware-n-kawaii&catid=64%3Avn-hc-nc-ngoai-va-vn-hc-so-sanh&Itemid=108&lang=vi

120. Numano Mitsuyoshi (4/3/2010), "Thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản - Từ "Truyện Genji" đến Murakami Haruki", http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=663%3At

h-gii-th-va-tiu-thuyt-nht-bn-t-truyn-genji-n-murakami-haruki-&catid=64%3Avn-hc-nc-ngoai-va-vn-hc-so-sanh&Itemid=108&lang=vi

121. Đặng Hồng Nam (7/5/2011), "Kafka bên bờ biển và Thiền", http://phongdiep.net

122. Kenzaburo Oe (27/4/2010), "Về nền văn học Nhật Bản cận và hiện đại", http://evan.vnexpress.net/news/phe-binh/nghien-cuu/2004/09/3b9ad06f/

123. Welch, Patricia (10/3/2010), "Thế giới chuyện kể của Murakami" (Trần Tiễn Cao Đăng dịch), http://evan.vnexpress.net/news/phe-binh/phebinh/2005/04/3b9ad3db/

124. Bùi Văn Nam Sơn (18/3/2011), "Triết học hậu hiện đại", http://cafehocthuat.blogspot.com/2011/10/triet-hoc-hau-hien-ai-bui-van-nam-son.html

125. Daisetz Teitaro Suzuki (3/7/2010), *Thiền luận*, http://thuvien247.net/Thien-Luan-t8254.html

126. Andrew Taylor (2/5/2009), "Cốt truyện - cửa ải gian khó của nhà văn", http://evan.vnexpress.net/news/phe-binh/2007/10/3b9adab6/

127. Nguyễn Văn Thuấn (28/12/2011), "Về con người cô đơn trong tiểu thuyết Rừng Nauy của Haruki Murakami", http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c156/n2031/Ve-con-nguoi-co-don-trong-tieu-thuyet-Rung-Nauy-cua-Haruki-Murakami.html

128. http://vi.wikipedia.org/wiki/Murakami_Haruki

129. http://evan.com.vn

TÀI LIỆU TIẾNG ANH

130. Gareth Edwards (1998), *"The use of certain fantastic concepts in the fiction of Murakami Haruki"*, http://gme.jp/arch/docs/dissertation

131. Jay Rubin (2002), *Murakami Haruki and the Music of Words*, Harvill.

132. http: //www.murakami.ch

133. http:// www. Complete-review.com/authors/murakamh.htm
134. http://www.geocities.jp/yoshio_osakabe/Haruki/Kenkyusho-J.html
135. http://www.geocities.jp/yoshio_osakabe/Haruki/Kenkyusho-E.html
136. http://www.data-house.co.jp/book/10540.html
137. http://www.amazon.co.jp