

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

Vương Thị Nguyệt

**THI PHÁP CHÂN KHÔNG TRONG
TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI**

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**

Vương Thị Nguyệt

**THI PHÁP CHÂN KHÔNG TRONG
TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI**

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

Tôi xin bày tỏ lòng cảm ơn sâu sắc đến:

PGS. Lưu Đức Trung, nguyên giảng viên trường Đại học Sư phạm Hà Nội, đã tận tình hướng dẫn khoa học cho tôi trong suốt quá trình thực hiện luận văn.

TS. Nguyễn Thị Bích Thúy và các thầy cô khoa Ngữ văn trường Đại học Sư phạm thành phố Hồ Chí Minh.

Các cán bộ Phòng Đào tạo Sau Đại học trường Đại học Sư phạm thành phố Hồ Chí Minh.

Ban Giám Hiệu, các đồng nghiệp trường Trung học phổ thông Bình Mỹ, huyện Châu Phú, tỉnh An Giang.

Cùng gia đình và bạn bè.

Trân trọng

An Giang, ngày 04 tháng 01 năm 2012.

Vương Thị Nguyệt

MỤC LỤC

Trang phụ bìa	
Lời cảm ơn	
MỞ ĐẦU	1
Chương 1 THI PHÁP CHÂN KHÔNG VÀ TIỂU THUYẾT	
KAWABATA YASUNARI	11
1.1. Khái lược về thi pháp chân không	11
1.1.1. Khái niệm chân không	11
1.1.2. Thi pháp chân không trong nghệ thuật truyền thống Nhật Bản	15
1.2. Kawabata nhà văn của chân không.....	17
1.2.1. Cuộc đời và những trang tiểu thuyết.....	17
1.2.2. Quan niệm chân không trong tiểu thuyết Kawabata	24
1.2.2.1. Kế thừa mỹ học Thiền	25
1.2.2.2. Kế thừa nghệ thuật truyền thống	27
1.2.2.3. Tiếp thu tinh hoa nghệ thuật phương Tây hiện đại.....	35
Chương 2 KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN CHÂN KHÔNG TRONG	
TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI	41
2.1. Tính chân không qua không gian	41
2.1.1. Không gian tâm tưởng.....	41
2.1.1.1. Không gian trong liên tưởng, hồi ức.....	42
2.1.1.2. Không gian trong giấc mơ	47
2.1.2. Không gian gương soi	51
2.1.2.1. Không gian ảo ảnh qua tấm gương soi	52
2.1.2.2. Không gian ảo hóa qua tấm gương soi	58
2.2. Tính chân không qua thời gian.....	60
2.2.1. Thời gian khoảnh khắc.....	60
2.2.1.1. Khoảnh khắc bừng sáng vẻ đẹp điển hình.....	61
2.2.1.2. Khoảnh khắc thiên nhiên linh diệu	64

2.2.1.3. Khoảnh khắc vô thường.....	69
2.2.2. Thời gian gương soi	72
2.2.2.1. Soi chiếu vẻ đẹp quá khứ trong hiện tại	72
2.2.2.2. Soi chiếu nỗi ám ảnh quá khứ trong hiện tại	78
Chương 3 KẾT CẤU CHÂN KHÔNG TRONG TIỂU THUYẾT	
KAWABATA YASUNARI	82
3.1. Kết cấu chân không qua cốt truyện	82
3.1.1. Kết cấu truyện không có cốt truyện	82
3.1.1.1. Giản lược chi tiết	83
3.1.1.2. Đặc tả chi tiết	86
3.1.1.3. Lối kể chuyện “dòng ý thức”	94
3.1.2. Kết cấu cốt truyện kết thúc bỏ lửng	100
3.1.2.1. Kết thúc mơ hồ.....	101
3.1.2.2. Kết thúc gợi mở	104
3.2. Kết cấu chân không qua hình tượng nhân vật.....	107
3.2.1. Kết cấu nhân vật qua mối quan hệ tương phản.....	107
3.2.1.1. Tương phản bên ngoài	108
3.2.1.2. Tương phản bên trong.....	112
3.2.2. Kết cấu nhân vật qua mối quan hệ tương chiếu	115
KẾT LUẬN	123
TÀI LIỆU THAM KHẢO	126
PHỤ LỤC	134

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

1.1. Nằm trên khoảng bốn ngàn hòn đảo lớn nhỏ, xứ sở Phù Tang mang trong mình bao điều bí ẩn, kỳ diệu. Thiên nhiên thơ mộng với tuyết trắng, biển xanh, hoa anh đào rực rỡ... Nhưng bên cạnh đó, động đất, núi lửa, sóng thần... thường xuyên xuất hiện “*như những biểu tượng kinh hoàng của nguyên lý hủy diệt*” [6; 5]. Vẻ đẹp vừa dịu dàng vừa dữ dội mà thiên nhiên ban tặng đã ăn sâu vào tâm hồn con người, qua thời gian đúc kết thành nền nghệ thuật duy tình, duy mỹ. Một nền nghệ thuật tôn thờ vẻ đẹp mong manh, hư ảo và nỗi buồn man mác; lắng đọng trong những áng thơ Tanka dịu dàng, nữ tính; thiên tiểu thuyết *Genji monogatari* thấm đẫm niềm bi cảm aware...

Mặt khác, do ảnh hưởng của Thiên tông Phật giáo về con đường hướng nội, dựa vào suy niệm bên trong và tính chất luôn thay đổi của thế gian, nghệ thuật Nhật Bản thường ngắn gọn, kiệm lời và tránh sự hoàn tất mà hướng về vô tận, khơi gợi cảm thức u huyền (yugen) trong chiều sâu thăm thẳm.

Tiếp nối truyền thống văn học dân tộc, Kawabata chuyển lưu vẻ đẹp Nhật Bản vào tiểu thuyết hiện đại. Nghệ thuật vô ngôn, dư tình sống lại trên những trang văn u buồn. Chỉ vài phương tiện nghệ thuật ít ỏi, nhà văn đã “mở phơi” cả một thế giới hiện hữu, truyền đạt được “cảm xúc và kinh nghiệm của đời mình”. Có thể khẳng định, Kawabata là nhà tiểu thuyết Thiên. Nghiên cứu tác phẩm của ông, chúng ta có thể khơi dậy cả một truyền thống văn hóa, những điều linh diệu vốn bí ẩn trong tâm hồn Nhật Bản.

1.2. Năm 1968, Kawabata đoạt giải Nobel văn chương với bộ ba tác phẩm, *Xứ tuyết, Ngàn cánh hạc, Cỏ đỏ*. Ông nhận được nhiều lời khen tặng từ Viện Hàn lâm Thụy Điển. Tiến sĩ Anders Sterling đã khẳng định nghệ thuật viết văn tuyệt vời của Kawabata làm lu mờ hẳn kỹ thuật tự sự kiểu châu Âu. “*Ông là kẻ tôn thờ cái đẹp mong manh và ngôn ngữ hình ảnh u buồn của hiện*

hữu trong cuộc sống thiên nhiên và thân phận con người” [71; 958]. Tuy nhiên, bên cạnh là một nhà văn “đứng vững” trên nền tảng văn chương cổ điển của dân tộc, ông còn là một nghệ sĩ hiện đại, tiếp thu những kỹ thuật tân tiến của phương Tây. Khám phá tiểu thuyết Kawabata, người đọc vừa có cơ hội mở ra thế giới tâm hồn phương Đông bí ẩn vừa thẩm thấu tinh hoa nhân loại. Ông xứng đáng được mệnh danh là “người xây cầu nối hai bờ Đông - Tây”.

1.3. Sau giải thưởng Nobel, Kawabata nổi lên như một hiện tượng, tài năng văn chương của ông không chỉ vang dội trên văn đàn Nhật mà lan rộng ra nhiều nước trên thế giới. Ở Việt Nam, đã có nhiều bài viết và một vài công trình nghiên cứu về tác phẩm của ông, đặc biệt là mảng tiểu thuyết. Trong đó, về phương diện thi pháp, các nhà nghiên cứu đều cho rằng, thi pháp tiểu thuyết Kawabata là *thi pháp chân không*. Tuy nhiên, những bài viết này chỉ mang tính chất gợi mở hoặc đi vào một vài khía cạnh nhỏ mà chưa có cái nhìn bao quát và nghiên cứu một cách hệ thống.

Vì những lí do trên, chúng tôi quyết định chọn đề tài “***Thi pháp chân không trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari***” làm luận văn Thạc sĩ, với mong muốn góp một phần công sức nhỏ bé của mình vào việc nghiên cứu, tìm hiểu một cách có hệ thống về thi pháp tiểu thuyết của Kawabata.

2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề

2.1. Đoạt giải Nobel 1968, Kawabata chứng tỏ tài năng văn chương bậc thầy của mình. Các chuyên gia phê bình Nhật Bản và nước ngoài đã nghiên cứu tiểu thuyết của ông trên nhiều phương diện.

- Anders Sterling trong bài viết “*Giới thiệu giải Nobel văn chương năm 1968 của viện Hàn lâm Thụy Điển*” (Trần Cao Tiến Đăng dịch), đã đặc biệt ca ngợi Kawabata như một người “*thấu hiểu một cách tinh tế tâm lý phụ nữ*” [71; 1958], nghệ thuật viết văn có thể làm lu mờ kỹ thuật kể chuyện của châu Âu.

Tác phẩm của ông, gợi cho ta liên tưởng tới nghệ thuật hội họa Nhật Bản, “ông là kẻ tôn thờ cái đẹp mong manh và ngôn ngữ hình ảnh u buồn của hiện hữu trong cuộc sống thiên nhiên và thân phận con người” [71; 958]. Để thể hiện “tinh túy tâm hồn Nhật Bản”, Kawabata giữ vững phong cách dân tộc truyền thống, đồng thời không ngừng tiếp thu ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện đại. Bằng cách riêng của mình, nhà văn đã bắc một nhịp cầu tinh thần giữa phương Đông và phương Tây.

- “*Kawabata - con mắt nhìn thấu cái đẹp*” (Thái Hà trích dịch từ tạp chí *Inostrannaja Literature* số 7-1974) của N.T Fedorenko - nhà nghiên cứu người Nga, đã có cái nhìn khái quát mà sâu sắc về tác phẩm của Kawabata. Từ việc tìm hiểu văn hóa, tính cách Nhật Bản, cuộc “bút đàm” đến nghiên cứu tác phẩm, Fedorenko nhận định: “*Kinh nghiệm nghệ thuật của Kawabata chịu ảnh hưởng rõ rệt của mỹ học Thiên luận, dựa vào suy luận bên trong*”; ngôn ngữ “*ngắn gọn, súc tích, sâu xa, mang tính biểu tượng và ẩn dụ kỳ diệu*” [71;1052].

- Mishima Yukio, nhà văn cùng thời với Kawabata trong lời giới thiệu cuốn “*Ngôi nhà của những người đẹp ngủ say*” và *những truyện khác* (*House of the Sleeping Beauties and Other Stories*, 1980) do Edward Seidensticker dịch ra tiếng Anh, đã khẳng định *Người đẹp ngủ say* là một kiệt tác, một tác phẩm thuộc loại “bí truyện” chứa đựng sự thâm thúy bên trong. Yếu tố nhục dục trong tác phẩm không phải là đích đến của nhà văn mà chỉ là phương tiện truyền tải những ý nghĩa ngầm ẩn. Mặt khác, tác phẩm còn thể hiện sự tôn thờ vẻ đẹp trinh nữ.

- *Bình minh trước phương Tây* (*Dawn to the West*, 1998) của nhà nghiên cứu người Mỹ Donald Keene, là một công trình có quy mô và đầy đủ về văn học Nhật Bản hiện đại. Trong đó, phần viết về Kawabata được người viết nghiên cứu kỹ lưỡng, toàn diện từ cuộc đời đến sự nghiệp văn chương.

Như một cuốn phim quay chậm, người đọc nhìn thấy trọn vẹn cuộc đời của Kawabata từ lúc còn nhỏ mất cha mẹ cho đến khi trưởng thành, thăng tiến trong sự nghiệp và cái chết đầy bí ẩn lúc về già. Lồng vào đó là hành trình sự nghiệp văn chương của Kawabata từ tác phẩm đầu tiên đến tác phẩm cuối cùng. Ở mỗi tác phẩm, tác giả đều dừng lại đánh giá cả về mặt nội dung lẫn nghệ thuật. Trong công trình này, Donald Keene đã chỉ ra nền tảng phương Đông cũng như ảnh hưởng phương Tây trong sáng tác của Kawabata và bàn đến nghệ thuật miêu tả tâm lý nhân vật, phong cách kể chuyện, các phương pháp, kỹ thuật...

- Edward G. Seidensticker nhà nghiên cứu người Mỹ, từng dịch nhiều tác phẩm của Kawabata sang tiếng Anh, trong *lời giới thiệu* tiểu thuyết *Xứ Tuyết* (Snow Country) đã có những nhận xét vô cùng sắc sảo, như nên xếp Kawabata vào dòng văn chương của những bậc thầy thơ Haiku thế kỷ XVII. Đặc trưng của thơ Haiku là sự kết hợp giữa động và tĩnh. Tương tự, Kawabata phụ thuộc rất nhiều vào sự hòa quyện của các giác quan. Ông cho rằng: “*Đề tài mà Kawabata đã chọn cho Xứ tuyết, dễ dàng tạo nên cuộc hội ngộ hoàn hảo giữa thể loại tiểu thuyết và thơ Haiku*” [98]

- *Bách khoa thư Nhật Bản* (Encyclopedia of Japan, 1983) do Itashaka chủ biên, đánh giá cao tiểu thuyết của Kawabata từ đầu cho đến cuối hành trình sáng tác. Đồng thời khẳng định, phong cách nghệ thuật của Kawabata coi trọng vẻ đẹp truyền thống và sự nhẹ nhàng. Ông là “người lữ khách muôn đời” đi tìm cái đẹp.

- Trong công trình *Lịch sử văn học Nhật Bản* (A History of Japanese Literature, 1990, 3 vol), tác giả Shuichi Kato đã có sự nhìn nhận thấu đáo về phạm trù *cái đẹp, cảm giác và tính nữ* trong tác phẩm Kawabata. Xuyên suốt hành trình sáng tác của Kawabata là hình ảnh những cô gái trẻ đẹp. Ông cho rằng:

Tình yêu của Kawabata là các cô gái trẻ và đồ gốm... Đối với nhân vật nam của Kawabata, thì bề mặt của chiếc bình gần như không phân biệt được với làn da của phụ nữ... Cả phụ nữ và đồ gốm không chỉ đẹp khi nhìn mà còn để chạm đến... phụ nữ tựa như đồ gốm, đồ gốm như phụ nữ [76; 243].

Tất cả các bài viết đều đánh giá cao tiêu thuyết Kawabata từ nội dung đến nghệ thuật. Tác phẩm của ông tôn thờ cái đẹp, dựa trên nền tảng nghệ thuật truyền thống và tiếp thu ảnh hưởng phương Tây. Điều này, góp phần gợi ý cho các nhà nghiên cứu Việt Nam tiếp tục khám phá tác phẩm Kawabata.

2.2. Ngay sau khi Kawabata đoạt giải Nobel văn học cho đến nay, ở Việt Nam đã có nhiều bài nghiên cứu về cuộc đời, sự nghiệp cũng như đi sâu khám phá tác phẩm của Kawabata. Riêng về tiêu thuyết, được nghiên cứu ở nhiều phương diện. Dưới góc nhìn thi pháp học, một số nhà nghiên cứu đã chỉ ra thi pháp trong tiêu thuyết Kawabata là *thi pháp chân không*.

- “*Yasunari Kawabata, người cứu rỗi cái đẹp*” (1991) của tác giả Nhật Chiêu là bài nghiên cứu đầu tiên ở Việt Nam đề cập đến thi pháp tiêu thuyết của Kawabata. Với cách viết nhẹ nhàng, lôi cuốn, tác giả khẳng định thi pháp tiêu thuyết Kawabata gần gũi với thi pháp thơ Haiku - “thi pháp của chân không”. *Chân không* ở đây chính là “*sự trống vắng mà ta thường thấy trong thơ Haiku, trong tranh thủy mặc, trong sân khấu No, trong vườn đá tảng...*”[71; 1061]. Cái *chân không* ấy, không thể giải thích mà chỉ có thể cảm nhận. Tuy bài viết mới chỉ mang tính chất gợi mở, nhưng thực sự là chiếc chìa khóa quý giá mở lối cho chúng ta nhiều hướng tiếp cận và đi sâu tìm hiểu tiêu thuyết của ông.

- “*Thế giới Kawabata Yasunari (hay cái đẹp hình và bóng)*” (2000), nhà nghiên cứu Nhật Chiêu tiếp tục khẳng định thi pháp của Kawabata là *thi pháp chân không*. Tác giả nhấn mạnh phương diện *chân không* qua thẩm mỹ

gương soi. Tấm gương soi chiếu không chỉ không gian mà cả thời gian, không chỉ phản ánh những sự vật cụ thể mà cả tâm hồn con người. Thủ pháp gương soi tạo ra thế giới huyền ảo của cái đẹp. Bài nghiên cứu đầy chất thơ nhưng mang tính khoa học sâu sắc, khám phá thế giới thực- ảo trong tiểu thuyết Kawabata.

- *Yasunari Kawabata cuộc đời và tác phẩm* (1997) của PGS.Lưu Đức Trung là cuốn sách đầu tiên giới thiệu khá kỹ lưỡng về tác giả Kawabata và tuyển chọn một số đoạn trích, tác phẩm tiêu biểu của nhà văn. Mặt khác, tác giả đã có những đánh giá sâu sắc về phong cách nghệ thuật của Kawabata: “*chất trữ tình sâu lắng và nỗi buồn êm dịu*” [68; 18], ngôn ngữ ngắn gọn, súc tích và “*câu văn mang nhiều biểu tượng và ẩn dụ kỳ diệu như thơ, nhạc*” [68; 21].

- Trong bài “*Thi pháp tiểu thuyết của Yasunari Kawabata nhà văn lớn Nhật Bản*” (1999), tác giả Lưu Đức Trung khẳng định, thi pháp Kawabata gần với thi pháp thơ Haiku. Tiểu thuyết của Kawabata mang đầy đủ những đặc trưng của thơ Haiku. Đó là sự “*hòa tan cái động và cái bất động vào nhau, biến thành sự trống vắng trong suốt, trở thành như chân không*” [69; 45], là biểu hiện của mỹ học Thiên, dựa vào sức mạnh nội tại và ý chí đến độ trở thành “vô ngã”. Ở bài viết sắc sảo này, nhà nghiên cứu tập trung vào ba tác phẩm đoạt giải Nobel để làm nổi bật những vấn đề trên.

- Bài viết “*Kawabata Yasunari - “người lữ khách ru sâu” đi tìm cái đẹp*” (2001) của tác giả Lê Thị Hường chỉ là một bài nghiên cứu ngắn nhưng đã chạm tới thế giới vi diệu của *chân không*. Người viết đã thể hiện sự nhạy bén và cảm thụ sâu sắc tác phẩm của Kawabata qua việc khám phá vẻ đẹp tế vi, tiềm ẩn, khó nắm bắt của người phụ nữ; sự giao hòa giữa nội cảm và thiên nhiên; sử dụng những hình ảnh mang ý nghĩa biểu trưng để thể hiện quan niệm của nhà văn về cái đẹp.

- “*Từ Murasaki đến Kawabata*” (2005) của Thụy Khuê có thể nói là bài viết khá sâu sắc về tác phẩm của Kawabata từ tiểu thuyết đến truyện trong lòng bàn tay. Ông đã có những đánh giá xác đáng về nghệ thuật bậc thầy của Kawabata:

Văn Kawabata thơ mộng, sánh đặc, cô đọng như Đường thi, với những khoảng trống ngoài ngôn ngữ. Dùng kỹ thuật giải phẫu Tây Phương, ông đi vào lòng người như một nhà hiện tượng học với ánh sáng nội soi, chiếu từ bên trong, như ánh sáng Thiền; ông đạt đến thức giác với những ánh sáng tế vi, không qua luận chứng, điều mà ít tiểu thuyết gia phương Đông nào đạt được” [71; 987-988].

Thể giới trong tác phẩm Kawabata là người phụ nữ, vẻ đẹp họ được dệt nên từ hai yếu tố lửa và nước. Thủ pháp gương soi là để “*nhà văn tự soi mình và soi người phụ nữ*”. Qua những nhận định, đánh giá trên, chúng tôi cho rằng nhà nghiên cứu Thụy Khuê đã gián tiếp khẳng định *thi pháp chân không* trong tác phẩm Kawabata.

- Với bài viết “*Yasunari Kawabata - “Lữ khách muôn đời đi tìm cái đẹp*” (2005), tác giả Nguyễn Thị Mai Liên đã chỉ ra nhiều phương diện khác nhau của cái đẹp trong tiểu thuyết Kawabata. Ở mỗi phương diện, người viết đều làm nổi bật bút pháp của “người lữ khách” Kawabata trong việc tìm kiếm và lưu giữ cái Đẹp.

- Đào Thị Thu Hằng với “*Yasunari Kawabata giữa dòng chảy Đông-Tây*” (2005), có cái nhìn thấu đáo về nghệ thuật viết văn của Kawabata. Đó là sự kết hợp giữa tâm hồn phương Đông và nét hiện đại phương Tây. Chất giọng chung trầm tư, triết lý phù hợp với tính chất Thiền trong văn hóa phương Đông, sáng tạo “thủ pháp gương soi” khám phá thế giới nội tâm con người. Ngoài ra, tác phẩm của ông còn sử dụng nhiều độc thoại nội tâm, dòng ý thức, giấc mơ huyền ảo, hình ảnh mang tính biểu tượng. Như vậy, bài viết

đã có sự khái quát và đi sâu phân tích đặc điểm nghệ thuật trong sáng tác của Kawabata.

- Chuyên luận “*Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata*” (2007), tác giả Đào Thị Thu Hằng đã dành nhiều tâm huyết đi sâu nghiên cứu tác phẩm của Kawabata, từ mối quan hệ với thẩm mỹ truyền thống đến vấn đề thi pháp trong tác phẩm. Tiên sĩ cũng đã hướng tới tính *chân không* trong tiểu thuyết Kawabata ở một số khía cạnh như: hình tượng nhân vật, không gian tâm tưởng, không gian huyền ảo, thời gian ký ức hay những cảm thức thẩm mỹ *sabi, yugen*...

- Với bài viết “*Mỹ học Kawabata Yasunari*” (2006), Khương Việt Hà đã có cái nhìn sâu sắc về thế giới nghệ thuật trong tác phẩm Kawabata. Tác giả khẳng định, thi pháp của Kawabata dựa trên ảnh hưởng “mỹ học chân không” của Thiên tông Phật giáo, thông qua các bức họa, thơ, triết ngôn và tư tưởng của các thiền sư truyền lại. Mặt khác, bài viết liệt kê một số biểu tượng thẩm mỹ trong tác phẩm Kawabata và đi sâu vào biểu tượng gương soi. “*Tám gương lớn nhất của tự nhiên, theo quan niệm của Kawabata, là chân không. Chân không là tám gương trong suốt vô tận ôm trùm cả vũ trụ, dung chứa và vĩnh chiếu vạn vật trong một cảm thức tinh khôi*”[20; 73]

Trên các websites văn học, chúng tôi cũng tìm thấy một số bài nghiên cứu giá trị, như *Nét đặc sắc trong tiểu thuyết Y.Kawabata* của Lê Thanh Huyền, *Mỹ học Kawabata Yasunari* của Trần Thị Tố Loan...Những bài viết này, đã phần nào thể hiện được phong cách nghệ thuật của Kawabata.

Nhìn chung, so với truyện ngắn và truyện trong lòng bàn tay, mảng tiểu thuyết được các nhà nghiên cứu chú trọng hơn. Có thể khẳng định, nhà nghiên cứu Nhật Chiêu và PGS.Lưu Đức Trung là hai người có nhiều đóng góp nổi bật trong việc định hình thi pháp tiểu thuyết Kawabata. Tuy không phải là mảnh đất chưa có ai cày xới nhưng chúng tôi thiết nghĩ cần nghiên cứu thi

pháp của ông một cách hệ thống và toàn diện hơn.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

- Đối tượng nghiên cứu: Thi pháp chân không trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari

- Những tiểu thuyết chúng tôi khảo sát đã được dịch ra tiếng Việt trong cuốn: *Yasunari Kawabata tuyển tập và tác phẩm*, nhà xuất bản Lao động - Trung tâm văn hóa Đông Tây, 2005

- Trong quá trình thực hiện đề tài này, chúng tôi đã tham khảo thêm sách, báo trong và ngoài nước, websites

4. Phương pháp nghiên cứu

Trong quá trình nghiên cứu luận văn, chúng tôi đã vận dụng những phương pháp chủ yếu sau:

- Phương pháp nghiên cứu văn hóa – văn học: văn học là một bộ phận của văn hóa. Ngày nay, phương pháp văn hóa - văn học càng chứng tỏ được vai trò không thể thiếu trong nghiên cứu văn học. Tiểu thuyết của Kawabata mang đậm tư duy thẩm mỹ của người Nhật, mỹ học Thiền nên việc vận dụng phương pháp này là hết sức cần thiết.

- Phương pháp loại hình: nghiên cứu tiểu thuyết trong mối tương quan với các thể loại khác.

- Phương pháp so sánh: So sánh với tác phẩm của một số tác giả khác để thấy rõ sự tương đồng và khác biệt, nét mới trong thi pháp tiểu thuyết Kawabata.

-

- Kết hợp với một số thao tác thống kê, phân tích, tổng hợp...

5. Ý nghĩa của đề tài

- Góp phần khẳng định thi pháp tiểu thuyết của Kawabata là thi pháp chân không và “chân không” là mô hình quan niệm của nhà văn về con người và thế giới.

- Định hướng phân tích tiểu thuyết của Kawabata trên phương diện thi pháp học.

- Giúp tác giả luận văn bổ sung kiến thức và kinh nghiệm nghiên cứu khoa học.

- Làm tài liệu tham khảo

6. Bộ cục của luận văn

Ngoài phần mở đầu (10 trang), kết luận (3 trang), tài liệu tham khảo (8 trang) và phụ lục (8 trang), nội dung của luận văn gồm 3 chương:

Chương 1: Chúng tôi tìm hiểu thuật ngữ “chân không” trong Thiên học, những biểu hiện của nó qua nghệ thuật truyền thống Nhật Bản, từ đó đi đến quan niệm “chân không” trong tiểu thuyết Kawabata (30 trang)

Chương 2: Biểu hiện của “chân không” qua không gian và thời gian nghệ thuật (41 trang)

Chương 3: Biểu hiện của “chân không” qua kết cấu cốt truyện và kết cấu hình tượng nhân vật (41 trang)

Thư mục nêu 104 sách, bài báo, websites bằng tiếng Việt và tiếng Anh mà tác giả đã tham khảo trong quá trình thực hiện luận văn này.

Chương 1

THI PHÁP CHÂN KHÔNG VÀ TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI

1.1. Khái lược về thi pháp chân không

1.1.1. Khái niệm chân không

Theo *Từ điển tiếng Việt*, “chân không” là “không gian không chứa một dạng vật chất nào cả” [72; 185]. Trong Thiên tông Phật giáo, “chân không” có tính chất hoàn toàn đối lập, khác biệt với định nghĩa trên. Để hiểu thuật ngữ này, thiết nghĩ, chúng ta cần tìm hiểu những đặc điểm, yếu tính của Thiên.

Thiên tông là một tông phái của Phật giáo Đại thừa, khởi nguyên từ Ấn Độ. Theo giai thoại “*Niêm hoa vi tiếu*”, Thiên là một truyền thống giảng dạy có cội nguồn từ Đức Phật. Khi nhập diệt, Phật đã truyền tâm ấn lại cho Ca Diếp. Sau sơ tổ Ca Diếp, Thiên tông Ấn Độ truyền tiếp được hai mươi bảy đời. Vào thế kỷ thứ VI, vị tổ thứ hai mươi tám là Bồ Đề Đạt Ma đưa phép Thiên của Phật giáo vào Trung Quốc. Qua thời gian, Thiên phát triển thành nhiều tông phái khác nhau. Tuy nhiên, nó vẫn mang nặng ảnh hưởng của Ấn Độ. Phải đến lục tổ Huệ Năng, Thiên tông Trung Quốc mới có màu sắc riêng, chịu ảnh hưởng ít nhiều của đạo Lão. Đến cuối thế kỷ XII, hai tông Tào động và Lâm tế du nhập vào Nhật Bản. Hai tông phái này, có những đặc điểm khác nhau và đều có ưu điểm, nhược điểm riêng. Phái Tào động là Thiên mặc chiếu chú trọng Định, phái Lâm tế là Thiên công án đặt nặng Huệ. Cả hai phái này bổ sung lẫn nhau, tinh thần Thiên là sự trung đạo của hai phái. Thiên đòi hỏi Định - Huệ phải đồng thời. “*Huệ thành đạt là nhờ tu tập Định và nắm sẵn ngay mọi sự chứng nghiệm*” [54; 73].

Ở mỗi quốc gia, Thiên phát triển với màu sắc riêng nhưng nó vẫn có đặc tính chung là sự hòa hợp: “*tri của Ấn Độ, hành của Trung Hoa và tình*

của Nhật Bản” [1; 172]. Thiền trở thành “*một nghệ thuật tu tâm sửa tánh, một nghệ thuật dung hòa cả đức và trí, cả mình và người, cả không gian - thời gian, cả nhân sanh và vũ trụ*” [1; 172].

Thiền quan tâm đến kinh nghiệm chứng ngộ, đã phá mạnh nhất mọi nghi thức tôn giáo và mọi lí luận về giáo pháp. Những nét đặc trưng của Thiền có thể tóm tắt qua bài kệ (theo tương truyền của tổ Bồ Đề Đạt Ma) như sau:

Giáo ngoại biệt truyền

Bất lập văn tự

Trực chỉ nhân tâm

Kiến tánh thành Phật.

Thiền không chủ trương mong cầu sự giúp đỡ bên ngoài mà mỗi người phải nỗ lực hành trì, phải tự mình kinh nghiệm vào mảnh đất tâm của chính mình. Theo D.T.Suzuki, “*Thiền nhằm đào luyện tâm, làm chủ tâm, qua sự kiến chiếu vào tận thể tánh*”[54; 37]. Không khai ngộ được diệu tâm thì không phải Thiền. Vì thế, Thiền tông còn được gọi là Phật tâm tông.

Yếu tính của Thiền là *ngộ* (hay còn có một tên gọi khác là *kiến tánh*). Khó có thể định nghĩa một cách chính xác về *ngộ*, nó được mô tả như một sự thấu hiểu xuyên suốt, hốt nhiên nhận biết chân lý. Ngộ xuất hiện khi tâm thức chứng nghiệm trạng thái “nhất niệm”. Tức một thời điểm không có quá khứ lẫn tương lai, thời gian thu ngắn lại thành một điểm không còn thời hạn. Thời khắc này gọi là “*hiện thời tuyệt đối*” hay “*hiện tại vĩnh hằng*”. Ngộ mang tính chất phi thời gian, “*nơi thời gian hiệp nhất với không gian và không còn sai khác*” [54; 223]. Với đôi mắt *ngộ*, Thiền nhìn mọi sự vật thấu thị, như chúng đang là. “*Ngộ vừa là hoàn toàn tịch diệt vừa là phát minh sáng tạo*”[54; 98].

Khi ở trạng thái *ngộ*, tức là cảnh giới của *chân không*. *Chân không* ở đây tuyệt nhiên không phải là không suông, sự trống rỗng đơn thuần, hư

không vật chất. Nếu *chân không* là sự trống không thì Thiên không còn có ý nghĩa gì đối với cuộc sống thường nhật đầy rẫy những thất vọng, đau khổ, phiền toái. *Chân không* được hiểu là đã đoạn từ mê chấp về ngã và pháp, đoạn trừ mọi mê hoặc và phiền não. *Chân không* là tâm không vướng mắc sáu trần, tâm chân thật, là “*bản nhiên thanh tịnh*”. Khi buông bỏ tất cả, tâm lặng lẽ thì cái thấy biết trở nên minh mông, bát ngát. Thích Thông Tuệ trong cuốn *Thiên là gì?* cũng cho rằng: “*Tâm này lặng lẽ, không có hình tướng nên không thuộc về có; nhưng nó hằng tri hằng giác, biết một cách thấu thể mọi sự vật hiện tượng trong tận cùng pháp giới, nên không thuộc về Không. Vì vậy, nó được gọi là chân không*” [32; 39] (cũng có thể gọi là Phật tánh, là Pháp thân, là Bản lai diện mục, là tâm Thiên). *Chân không* khởi phát diệu dụng, hướng tới cảnh giới tuyệt đối.

Con đường của Thiên là hướng nội. Thiên đi ngay vào chính đối tượng và nhìn nó như đang là. Thiên loại trừ lối phân tích, mổ xẻ sự vật theo kiểu khách quan, bởi như thế không bao giờ đi đến tận cùng chân lý cứu cánh. Mọi sự suy luận, tư biện hay trầm tư, quán tưởng đều xa rời Thiên và đưa Thiên vào cái mê cung vòng vèo. Khi ta nhìn bông hoa thì bông hoa không phải là đối tượng mà bông hoa như chính nó đang là, ta và bông hoa là một, nở như bông hoa và “*hân thưởng ánh mặt trời như mưa rơi*”. Bằng trực giác Bát nhã, ta biết được cái Ngã của mình cũng như bông hoa, tìm thấy “*cốt tủy của sự sống*” và thấy cả vũ trụ vi diệu trong bông hoa nhỏ. Có thể nói, “*“một” tức “tất cả”, và “tất cả” tức “một” và khi vạn pháp quy nhất chính là chân không, con đường hướng nội đã thành tựu*” [54; 90]. Con đường hướng nội là con đường nhằm đạt đến *chân không*.

Do chủ trương đi vào nội giới nên Thiên có tính chỉ thẳng, giản dị, vĩnh tịch...Chỉ thẳng là trực tiếp với chủ đích, loại trừ mọi hình thức trung gian. Chỉ cần đưa một ngón tay lên là cả vũ trụ nằm trọn trong đó. Chỉ thẳng là một

cách nói khác của tính giản dị. Khi chúng ta dẹp bỏ tất cả các ý niệm trung gian thì hạt cát nhỏ cũng đủ soi chiếu cả vũ trụ, một giọt nước biển cũng có đủ tính chất của cả đại dương bao la hay “*chỉ một cọng cỏ cũng đủ thay thế đức Đại Nhật Như Lai (Vairochana) cao trượng sáu*” [57; 362]. Thiền giản dị vì nó không phải ở nơi đâu cao xa mà tồn tại ngay trong cuộc sống của chúng ta. Nhật rau, chẻ củi... đều có thể gọi là Thiền. D.T.Suzuki từng nói: “*Một chồi tranh khiêm tốn trên núi, một nửa dành cho những đám mây trắng và một nửa còn lại đủ cho nhà hiền triết*” [57; 362]. Còn vĩnh tịch trong Thiền là cảm giác về sự cô liêu. Nhưng cô liêu ở đây không phải là nỗi lòng cô đơn, cảm giác bị bỏ rơi hay tâm tình nặng trĩu mà là sự cô độc tuyệt đối, “*sự cô liêu của một thể tính tuyệt đối*”.

Bên cạnh hướng nội, Thiền còn có tính chất hòa nhập với ngoại giới, có mối quan hệ gắn bó với thiên nhiên. “*Thiền đề nghị kính trọng thiên nhiên, thương yêu thiên nhiên, sống hòa điệu với thiên nhiên. Thiền nhìn nhận bản tánh của chúng ta là một với thể tánh của cảnh giới sự vật, không phải theo nghĩa toán học mà hàm ý thiên nhiên sống trong ta và ta sống trong thiên nhiên*” [54; 468]. Thiền yêu cầu con người sống hài hòa với thiên nhiên và biết thưởng ngoạn thiên nhiên. Khi hòa nhập với thiên nhiên, đi vào thiên nhiên, sống với thiên nhiên như chính nó đang là, con người sẽ chứng nghiệm được cái “*rỗng rang trong suốt*”. Nếu khởi tâm vọng niệm tách đôi thành chủ thể và khách thể thì tình yêu thiên nhiên sẽ bị uế nhiễm bởi sự nhị biên, nhị diện và không bao giờ ta thấy được sự bí ẩn, vi diệu của thiên nhiên.

Như vậy, *chân không* trong Thiền học là sự rỗng rang tuyệt đối, là cái “không” tràn đầy năng lực và mang ý nghĩa đầy chặt. *Chân không* là tâm ta tự tại vô ngại, buông bỏ tất cả mọi vọng niệm, hướng tới cái thấy biết bằng trí tuệ.

1.1.2. Thi pháp chân không trong nghệ thuật truyền thống Nhật Bản

Vấn đề thi pháp đã được nhiều nhà nghiên cứu đào sâu ở mọi phương diện. Vì thế, chúng tôi không đi vào bàn bạc, lý giải mà áp dụng để khám phá *chân không* trong nghệ thuật truyền thống của Nhật Bản.

Du nhập vào Nhật Bản muộn, nhưng nơi đây Thiền thật sự tươi tốt và đơm hoa kết trái xum xuê. Thiền có ảnh hưởng sâu rộng tới nền văn hóa và quy định tính cách, lối tư duy thẩm mỹ của người Nhật. Tư tưởng Thiền trở thành “cốt tủy” trong đời sống văn hóa nghệ thuật.

Trước hết, ảnh hưởng của Thiền đối với trà đạo. Trà được đưa vào đời sống văn hóa Nhật Bản từ rất sớm, theo gót chân quy lương của thiền sư Eisai cuối thế kỷ XII. Sau đó, trải qua thời gian được nâng lên thành nghệ thuật trà đạo. Nơi tổ chức trà đạo chỉ là một túp lều trống không, một bức họa đơn sơ (có thể là bức tranh sơn thủy hoặc bức tranh miêu tả hình bóng, hạnh nguyện của các vị tổ sư) và một bình hoa tươi thắm. Xung quanh túp lều có cây cối um tùm, suối chảy róc rách. Người thưởng thức trà với một tinh thần *hòa, kính, tịnh, an*. Tất cả thể hiện sự hài hòa, hòa hợp, kính trọng giữa con người với thiên nhiên, giữa con người với con người. Trong không khí cổ xưa, an bình, người thưởng thức trà thả hồn vào bầu không khí thanh tao, ngắm hoa, tuyết, nguyệt... nghe tiếng nước reo trong ấm hòa với tiếng suối chảy, cảm thấy tâm hồn thanh thản, an nhiên. Theo thiền sư Trạch Am:

Trà đạo ca tụng tinh thần hòa điệu tự nhiên giữa Trời và Đất, thấy sự hiện hữu trùm khắp của năm uẩn qua bếp lửa của chính mình, nơi mà núi sông, cây và đá như đang là giữa lòng thiên nhiên, mức nước từ giếng thiên nhiên ban cho. Tận hưởng giao cảm hòa điệu giữa Trời và Đất, ôi cao quý biết dường nào [54; 450].

Nghệ thuật cắm hoa (Ikebana) ở Nhật Bản trở thành “đạo” gọi là hoa đạo - một trong những biểu tượng của mỹ học Thiên. Nghệ thuật Ikebana đòi hỏi sự khéo léo, tỉ mỉ nhằm tạo ra sự “*hài hòa của các đường nét, nhịp điệu và màu sắc*” [61; 60]. Cấu trúc tổng thể của một bình hoa phải dựa vào ba nét chính tượng trưng cho Thiên - Địa - Nhân.

Nghệ thuật cắm hoa có từ lâu đời (khoảng thế kỷ VI) nhưng khi trà đạo phát triển thì hoa đạo cũng ra đời. Trong buổi lễ trà đạo ở trà thất không thể thiếu một bình hoa. Hoa phải được tạo đường nét một cách tự nhiên, đơn giản, mộc mạc nhưng hết sức tinh tế như vẻ đẹp vốn có của nó. “*Đối với người xưa, cắm hoa là một con đường dẫn đến giác ngộ*” [71; 972].

Bên cạnh trà đạo và hoa đạo thì Zenga (thư pháp và hội họa) Nhật Bản cũng mang tinh túy của Thiên. Nghệ thuật thư pháp chỉ giản đơn là mực đen giấy trắng nhưng biểu thị trình độ giác ngộ của người nghệ sĩ qua nét vẽ cô đọng và linh hoạt. Nét bút đậm, nhạt uyển chuyển theo theo cảm hứng trong sự “*vận chuyển ngẫu nhiên, tuyệt đối và khoảnh khắc của nó*” [57; 365]. Hội họa cũng với những nét vẽ linh hoạt, không rõ nét tạo sự trống vắng nơi người thưởng thức. Những bức tranh thủy mặc tượng trưng cho “*ý nghĩa trời đất, núi sông, cây cỏ, người vật, tất cả đều cùng nhau hòa hợp trong một bản thể tịch nhiên huyền diệu*” [1; 180].

Về kiến trúc, ở Nhật, chịu ảnh hưởng sâu đậm của Thiên phải kể đến chùa chiền, lâu đài và đặc biệt vườn cảnh. Vườn cảnh Nhật Bản được tạo thành bởi những nguyên liệu chủ yếu là cát, sỏi và đá tảng. Rất đơn giản, bố trí không cân đối tạo sự thiếu vắng. Có nhiều người cố gắng giải thích mỗi hòn đá tượng trưng một biểu tượng như con hổ, con thỏ... Nhưng thực ra nó mang ý nghĩa rất phổ quát, gợi nhiều liên tưởng ở người thưởng thức và giúp họ hòa nhập, trở thành chủ thể tích cực trong việc tạo ra ý nghĩa từ các hình thể.

Cuối cùng, chúng tôi muốn nói đến sự ảnh hưởng của Thiền tông đối với văn học. Trong văn học truyền thống, các thể loại dao khúc, liên ca, haiku và kịch No được đề cao. Dao khúc là một thể loại hình thành vào thời đại khởi lửa Muromachi (vào khoảng năm 1349-1576). Lực lượng sáng tác chủ yếu là các thiền sư. Dao khúc “*thuyết minh cảnh không nhiên, tịch tịch của thái hư, biểu hiện mộng huyền ảo của cuộc đời*” [1; 181]. Nó thấm đẫm tinh thần vi diệu của Thiền. Tiếp đến, Liên ca là những bài hát liên tục, hợp xướng bởi nhiều người, miêu tả đạo lý: tự, tha, động, tĩnh. Những yếu tố đó hài hòa, tương thông với nhau trong một bản thể vũ trụ huyền diệu. Haiku là phần đầu của bài liên ca. Thể thơ nhỏ (17 âm tiết) này, có sức gợi và ám thị mạnh mẽ. Haiku diễn tả cuộc sống bình dị, thanh thản pha lẫn cảm thức u huyền của nhân sinh, những khoảnh khắc biến đổi của vũ trụ. Nó gần với Thiền tông trong sự hòa hợp với thiên nhiên, vũ trụ. Kịch No biểu hiện cao nhất của cảm thức u huyền, là sân khấu của biểu tượng, của cái ảo.

Tóm lại, Thiền ở xứ sở mặt trời không chỉ mang tính chất tôn giáo mà trở thành khuynh hướng sáng tạo và thưởng thức nghệ thuật. Các loại hình nghệ thuật thấm nhuần tinh thần Thiền tông, đưa tâm hồn con người đến chốn an nhiên, thanh tịnh. Người thưởng thức thả hồn mình vào những khoảng lặng, sự trống rỗng để suy ngẫm. “*Chân không*” trong Thiền cũng như trong tất cả các loại hình nghệ thuật có ảnh hưởng rất lớn đến thi pháp sáng tác của Kawabata.

1.2. Kawabata nhà văn của chân không

1.2.1. Cuộc đời và những trang tiểu thuyết

Ngược dòng thời gian trở về với nước Nhật, tại vùng Osaka, năm 1899 đã sinh ra một thiên tài văn học gắn liền với “định mệnh cô đơn”, đó chính là Kawabata Yasunari. Cuộc đời ông trải qua bao đau thương, mất mát tạo nên niềm u uẩn thấm sâu trong tâm hồn.

Tuổi thơ của cậu bé Kawabata là cả một chuỗi ngày dài bất hạnh. Mồ côi cha mẹ khi mới lên bốn tuổi, cậu bé về sống với ông bà, tưởng rằng sẽ có những ngày tháng bình yên trong tình thương yêu đùm bọc. Nhưng như một định mệnh, những người thân đều lần lượt ra đi. Năm 1906 bà mất, hai năm sau người chị gái duy nhất cũng qua đời. Kawabata sống trong cô đơn, trợ trợ trên cõi đời cùng người ông bệnh tật, mù lòa. Năm Kawabata mười lăm tuổi, người thân cuối cùng cũng ra đi. Cậu bé mồ côi lại phải tìm đến bà con bên ngoại và lúc ấy cậu mới hiểu “*ăn bánh mì nhà người là cay đắng và bước lên cầu thang nhà người là nặng nề như thế nào*” [71; 1045]. Nhưng chính tuổi thơ không may mắn đó lại “*ẩn dấu một tinh thần sức mạnh vô biên*”. Nỗi đau tinh thần đã làm thăng hoa cảm xúc sáng tác. Những ngày cuối cùng bên giường bệnh của người ông, Kawabata đã viết tác phẩm *Nhật ký tuổi mười sáu*. Tác phẩm báo hiệu sự bắt đầu của một thiên tài văn chương. Tuy nhiên, ngay tác phẩm đầu tay này đã thể hiện sự ám ảnh của cái chết: “*Chúng ta rồi sẽ thấy cả cuộc đời văn nghiệp của ông về sau đều có cái tính chất của một người đã thấy hết tất cả những gì gọi là đen tối của cuộc đời sinh - lão - bệnh - tử này, để lẳng lặng đứng nhìn ngắm tìm tòi mổ xẻ cái mỹ từ bên ngoài*” [63; 2].

Lúc nhỏ, Kawabata thích hội họa và mơ ước sau này trở thành họa sĩ nhưng đến năm mười ba tuổi, cậu từ bỏ sở thích đó và chuyển sang say mê văn chương. Kawabata miệt mài với những tác phẩm văn chương cổ điển, đặc biệt là *Truyện Genji* của Murasaki, sưu tầm thơ haiku của Basho. Khi vào trường trung học, cậu thiếu niên cũng ít giao du với bạn bè mà suốt ngày cắm cúi với đồng sách vở mượn được ở thư viện. Sự cần cù, chăm chỉ cộng với tố chất nghệ sĩ thiên bẩm, Kawabata bắt đầu dẫn thân trên sự nghiệp văn chương.

Năm 1920, Kawabata học khoa Anh ngữ ở trường Đại học Tokyo sau

đó chuyển sang khoa Nhật học. Tại đây, Kawabata cùng với một số bạn bè sáng lập tạp chí *Trào lưu mới* (Shitio). Tác phẩm có giá trị *Lễ chiêu hồn* được đăng trên tạp chí này.

Năm 1923, Kawabata làm việc trong ban biên tập tạp chí *Văn nghệ xuân thu* (Bungei Shunziu) do Kikuchi Kan sáng lập. Kikuchi Kan là nhà văn đàn anh có tiếng trong văn học Nhật Bản thời bấy giờ. Ông đã nâng đỡ những bước đi đầu tiên trong sự nghiệp văn chương của Kawabata. Nhà văn trẻ Kawabata có những bước phát triển thuận lợi. Tuy nhiên, trong khoảng thời gian này, ông lại gặp một cú sốc lớn, đó là sự thất bại trong tình duyên. Ông có ý định kết hôn với một thiếu nữ mười sáu tuổi dưới sự bảo trợ của Kikuchi Kan. Nhưng cuộc hôn nhân không thành do cô gái từ hôn không có lý do. Một lần nữa, ông phải chịu áp lực từ nỗi đau tinh thần. Sự đổ vỡ của tình yêu như một vết sẹo trong tâm hồn nhà văn nhưng đồng thời khơi nguồn cho những sáng tác mới. *Vũ nữ Izu* (1926) là tác phẩm quan trọng nhất viết về sự thất vọng này. Tác phẩm mang vẻ đẹp “*trời mát, trong ngần*” như “*như con suối đầy tràn nước sau trận mưa, óng ánh dưới mặt trời vào ngày mùa thu của xứ Izu, khi tiết trời vẫn còn ấm áp như mùa xuân*” [71; 1064]. Hình ảnh Kaoru trong trắng, non trẻ trở thành biểu tượng của cái đẹp và xuất hiện trong nhiều tác phẩm sau này của ông.

Bên cạnh nỗi đau riêng của số phận, Kawabata còn phải chịu cảnh tang thương chung của đất nước. Ông sinh ra và lớn lên trong thời kỳ nước Nhật có nhiều biến động. Năm 1868, vua Minh Trị (Meiji) lên ngôi khởi xướng đổi mới và phát triển đất nước với tinh thần “*học hỏi Phương Tây, đuổi kịp Phương Tây, vượt lên Phương Tây*” [24; 42]. Cả đất nước Nhật hăm hở tiến lên và thu được nhiều thành tựu về các lĩnh vực kinh tế, văn hóa... Sự phát triển vượt bậc về kinh tế của Nhật Bản đã làm cho cả thế giới ngạc nhiên và ngưỡng mộ. Tagore nhà thơ lớn của Ấn Độ - người châu Á đầu tiên đạt giải

Nobel văn chương năm 1913, sau khi đi thăm nước Nhật năm 1916 đã viết:

Châu Á thức dậy khỏi giấc ngủ hàng thế kỷ. Nhật Bản nhờ những mối quan hệ và va chạm với Phương Tây đã chiếm vị trí danh dự trên thế giới. Bằng cách đó, người Nhật đã chứng tỏ rằng họ sống bằng hơi thở thời đại chứ không phải bằng những thần thoại hão huyền của quá khứ [68; 7].

Tuy nhiên, sự cường thịnh của đất nước chưa được bao lâu, năm 1912 vua Minh Trị băng hà, Taisho lên ngôi (1912-1926). Do hiếu thắng và tham vọng bành trướng, Nhật Bản đã tham gia vào đại chiến thế giới thứ nhất, mang quân sang Trung Hoa, Thái Bình Dương và Siberia. Nhiều thanh niên phải xông pha vào trận mạc và nhiều gia đình mang tang thương đau đớn. Chưa kịp khắc phục những hậu quả của chiến tranh gây ra, năm 1923 một trận động đất khủng khiếp xảy ra ở vùng Kanto. Tiếp theo, phe bảo hoàng phát động tinh thần quốc thể cho rằng huyền thoại nước Nhật ưu việt hơn hẳn các nước khác, nên mang dã tâm bành trướng. Nhật Bản lại bước vào chiến tranh thế giới thứ hai với ngọn cờ *Chủ nghĩa Đại Đông Á*, mộng làm bá chủ châu Á. Kết cục thất bại thảm hại. Tháng 8- 1945 để tuyên bố chấm dứt chiến tranh, Mỹ đã thả hai quả bom nguyên tử xuống thành phố Hiroshima và Nagasaki làm 30 vạn người chết và để lại hậu quả nặng nề về mọi mặt.

Nỗi đau chồng chất nỗi đau, tâm hồn Kawabata luôn đeo nặng nỗi buồn. Trong thiên tùy bút *Đời tôi như một nhà văn* sau này Kawabata viết: “Tôi không bao giờ trút bỏ được nỗi ám ảnh kẻ lang thang đeo nặng nỗi u sầu. Tôi luôn luôn mơ màng nhưng chẳng bao giờ để mình chìm đắm trong cơn mơ màng đó” [70; 605]. Với sức mạnh nội tại bên trong, Kawabata đã vượt lên nỗi đau, sống với vẻ đẹp của truyền thống:

Tôi đứng bất động trên con đường trong cái giá lạnh của đêm và cảm thấy nỗi buồn của mình hòa vào nỗi buồn của người Nhật. Tôi đã cảm

thấy một vẻ đẹp sẽ tàn lụi nếu tôi chết. Cuộc đời tôi không thuộc về một mình tôi. Tôi nghĩ tôi sẽ sống vì vẻ đẹp truyền thống của Nhật Bản” [78; 824].

Và như áng mây lang bạt, Kawabata theo gót chân thi hào Basho và thi nhân Ryokan đến những nơi thiên nhiên hoang sơ, thơ mộng. Ông lang thang suốt mười năm trời trên bán đảo Izu, lên miền Niigata phủ đầy tuyết trắng... Chính những nơi này đã sản sinh ra những đứa con tinh thần tuyệt tác.

Kawabata có biệt danh là “bậc thầy tang lễ”. Tuổi thơ chứng kiến sự ra đi của người thân, sau khi trưởng thành làm chủ tế cho nhiều đám tang nổi tiếng. Ông viết văn tế cho ba người bạn thân Kataoka Teppei mất năm 1944, Takeda Rintaro cũng ra đi hai năm sau, và Yokomitsu Riichi từ trần năm 1947. Và đến 1972, lần cuối cùng, “ông làm chủ tế cho chính mình trong cái chết, “làm người lữ hành vĩnh cửu”, trong thế giới của hư ảo và chân không” [8; 86]. Nỗi niềm u uẩn, mờ sương của cuộc đời Kawabata soi chiếu lên toàn bộ quá trình sáng tác .

Ông có sở thích viết *Truyện trong lòng bàn tay*: “*Tuổi trẻ trong đời nhiều nhà văn thường dành cho thơ ca; còn tôi, thay vì thơ ca tôi viết những tác phẩm nhỏ gọi là truyện ngắn trong lòng bàn tay... Hòn thơ những ngày trẻ tuổi của tôi sống sót trong những câu chuyện ấy ”* [8; 87]. Đây là thể loại có đặc điểm gần gũi với thơ Haiku và chứa đựng nhiều ý nghĩa triết lý sâu sắc. Nhà văn ghi lại những khoảnh khắc bất chợt thoáng qua nhưng lại có sức ám ảnh lớn. “*Ông nắm lấy một khoảnh khắc sống của con người rồi dùng cái nhìn thân sắc, thôi miên, xoáy sâu vào nhân vật, vào khoảnh khắc sống ấy, bắt lấy nó, ném nó vào vĩnh cửu”* [71; 989].

Bên cạnh *Truyện trong lòng bàn tay*, truyện ngắn cũng là một thành công trong sáng tác của Kawabata. Truyện ngắn của ông là những lát cắt nhỏ trong cuộc sống vươn tới những giá trị luân lý, nhân sinh và vẻ đẹp trong sáng

của thiên nhiên và tâm hồn con người. Năm 1926, truyện ngắn *Vũ nữ Izu* ra đời được xem là kiệt tác đầu tiên của ông. Tác phẩm mang dấu ấn sâu sắc của chủ nghĩa “tân cảm giác”. Câu chuyện lôi cuốn người đọc bởi kỹ thuật chụp lại không khí vùng Izu và những hình ảnh sinh động mà tác giả gặp. Ngoài *Vũ nữ Izu*, Kawabata còn để lại một số truyện ngắn có giá trị như *Cánh tay*, *Thủy Nguyệt*, *Chim và thú*, *Tiếng gieo xúc xắc ban khuya...*

Mảng sáng tác có giá trị nổi bật nhất, làm cho tên tuổi Kawabata lừng danh thế giới chính là thể loại tiểu thuyết. Ông đã để lại 14 bộ tiểu thuyết, trong đó bộ ba: *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc* và *Cố Đô* đã đưa ông lên ngôi vị vinh quang - nhận giải Nobel văn chương năm 1968.

Tiểu thuyết *Xứ tuyết* là kết quả hành trình lang thang của tác giả qua miền tuyết trắng, được viết và chỉnh sửa trong khoảng 12 năm (1934-1947). Tác phẩm kể về câu chuyện chàng Shimamura rời bỏ nơi phồn hoa đô hội lên xứ tuyết thơ mộng mong tìm lại chính mình. Vẻ đẹp của xứ tuyết đã mời gọi anh đến vào ba mùa xuân, thu, đông. Lần nào, anh cũng choáng ngợp trước vẻ đẹp của thiên nhiên hoang sơ trong màu tuyết trắng dát bạc, tiếng côn trùng xập xè, cỏ kaya bạc trắng... Nơi đây, anh bắt gặp vẻ đẹp rực rỡ hiện đại, đầy nhục cảm của nàng geisha Komako và hồn xưa vọng về trong hình ảnh Yoko thanh cao, huyền bí. Sự hiện diện của hai vẻ đẹp tương phản đó, làm cho Shimamura luôn sống trong trạng thái lưỡng phân cổ điển - hiện đại, Yoko - Komako, Tokyo - Xứ tuyết. Tác phẩm như làn sương mờ trong buổi mai của xứ tuyết. Mọi quan hệ giữa các nhân vật được tinh giản, thả lỏng và khó nắm bắt. Cuối cùng đám cháy bùng lên thiêu đốt hết các mối quan hệ đó, Yoko chết trong đám cháy, Komako như hóa điên, Shimamura cảm thấy “*dãy Ngân Hà tuôn chảy lên anh trong cái thứ tiếng thét gầm dữ*” [71; 339]. *Xứ tuyết* là “*bản giao hưởng ngân vang trong lòng một nỗi u buồn, hoài niệm về một cảnh tuyết đã tan, một mối tình đã mất*” [68; 16].

Sau *Xứ tuyết*, năm 1951, tác giả tiếp tục cho ra đời tiểu thuyết *Ngàn cánh hạc*. Tác phẩm là lời cảnh báo về sự suy vi của trà đạo trong buổi giao thời, được thể hiện tinh tế qua mỗi tình trâm luân giữa các thế hệ trong gia đình Kikuji. Đó còn là sự nuối tiếc về truyền thống văn hóa có khoảng năm trăm năm tuổi rơi vào sự trăn tục, thương mại hóa bởi sự đen tối của con người. Bằng hình tượng nghệ thuật, tác giả khao khát lưu giữ vẻ đẹp truyền thống qua hình ảnh cô gái mang chiếc khăn ngàn cánh hạc. Câu chuyện trà đạo như còn thoang thoảng mùi hương của “phức cảm Genji” (complex Genji) từ ngàn xưa.

Kiệt tác *Cố đô* sáng tác năm 1961-1962 là một tiểu thuyết vừa mang màu sắc khảo cứu phong tục vừa thể hiện nghệ thuật khám phá nội tâm nhân vật sâu sắc. Đan cài vào câu chuyện về hai chị em sinh đôi là vẻ đẹp cổ kính của cố đô Kyoto với rừng thông xanh, hàng liễu rủ, hoa anh đào và những mái chùa rêu phong cùng với các lễ hội truyền thống quanh năm. Một nét đẹp vừa lặng lẽ vừa rộn ràng mang bản sắc của xứ sở mặt trời.

Ngoài bộ ba tác phẩm đoạt giải Nobel trên, tiểu thuyết *Tiếng rên của núi* (1950-1952) cũng gây tiếng vang lớn trên diễn đàn văn học và tạo dấu ấn sâu sắc trong lòng độc giả. Tác phẩm chỉ là cuộc sống hàng ngày của một gia đình bình thường ở Nhật Bản, không cốt truyện, không gay cấn, hồi hộp, không có cả cái lung linh, huyền ảo của *Xứ tuyết*, cũng không có “những hình tượng phi thường, tạc vào ký ức người đọc” [71; 1012] như trong *Ngàn cánh hạc*. *Tiếng rên của núi* là thanh âm bên trong, tiếng rạn vỡ của cõi lòng, là sự cảm nhận bằng trực giác về giới hạn của cuộc đời con người. Tác phẩm còn là vẻ đẹp hài hòa giữa thiên nhiên và con người.

Đẹp và buồn ra đời năm 1960, mang một vẻ đẹp lãng mạn và nỗi buồn man mác như chính tựa đề của tác phẩm. Đó là câu chuyện cuối đời của một nhà văn nổi tiếng cuối năm về thăm cố đô nghe tiếng chuông giao thừa và

trong thâm sâu mong gặp lại người tình cũ. Nhưng chuyến đi đó không tho mãn, êm ả mà chính là môi lửa nhen nhóm tai họa. “*Cái mầm bất an tiềm tàng hai thập niên bỗng trở thành một loài cây độc. Cây độc cho hoa độc, đem sự hôn mê đến đa mê cho những nhân vật chính cũng như phụ*” [94].

Kiệt tác cuối cùng trong sự nghiệp sáng tác của nhà văn Kawabata là “*Người đẹp ngủ mê*”(1969). Tác phẩm ngợi ca vẻ đẹp tinh khiết của biểu tượng cơ thể nữ. Hình ảnh những cô gái đẹp ngủ say trong ngôi nhà bí mật như bồ tát hóa thân cứu khổ cứu nạn cho những ông lão gần đất xa trời. Họ trở thành biểu tượng của “cái đẹp cứu rỗi”. Trong tác phẩm, nghệ thuật tương phản được tác giả sử dụng tối đa để làm nổi bật giữa sự sống và cái chết, tuổi trẻ và sự già nua, sự trong trắng và đồi bại...

Như vậy, dù cuộc đời bị bao phủ bởi “bóng đen” của số phận nhưng nhà văn Kawabata luôn mang phong thái như một thiền sư, gạt bỏ mọi thương đau, sống và viết bằng nội lực, kinh nghiệm bản thân. Ông hòa mình vào ngọn núi, dòng sông, tâm hồn Nhật Bản. Mặt khác, sống trong thời đại đất nước mở cửa, ảnh hưởng của “mưa Âu gió Mỹ”, cái cũ và cái mới đang còn nhập nhằng, xuất hiện nhiều trào lưu, trường phái văn học, Kawabata đã chọn cho mình một lối đi riêng - tìm về vẻ đẹp Nhật Bản, tắm mình trong nguồn suối mát yêu thương của dân tộc.

1.2.2. Quan niệm chân không trong tiểu thuyết Kawabata

“*Chân không*” là một thuật ngữ mà chúng tôi sử dụng lại của các nhà nghiên cứu. Trong bài viết: *Yasunari Kawabata người cứu rỗi cái đẹp* (1991), tác giả Nhật Chiêu cho rằng: thi pháp tiểu thuyết của Kawabata là gần gũi với thi pháp thơ Haiku - “*thi pháp của chân không*”. Tiếp sau đó, rất nhiều nhà nghiên cứu sử dụng thuật ngữ này.

Quan niệm “*chân không*” trong tiểu thuyết của Kawabata dựa trên nền tảng vững chắc của mỹ học Thiền, kế thừa tinh hoa văn hóa truyền thống và

tiếp thu kỹ thuật của phương Tây hiện đại.

1.2.2.1. Kế thừa mỹ học Thiền

Văn hóa Nhật Bản là nền văn hóa Thiền (Zen). Tinh thần Thiền tông ăn sâu vào tiềm thức của mỗi con người xứ Phù Tang. Đến thời đại của Kawabata, Thiền đã có bề dày lịch sử khoảng tám thế kỷ và ngày càng có ý nghĩa đối với đời sống - văn hóa - nghệ thuật. Thiền ảnh hưởng trực tiếp đối với sáng tác của Kawabata.

Thiền chủ trương lối nhận thức hướng nội, đi ngay vào chính đối tượng; đả phá cách tư duy nhị nguyên, tư biện. Điều đó có nghĩa là Thiền thường dựa vào sức mạnh ý chí bên trong đến độ trở thành vô ngã, vô niệm. Theo nhà nghiên cứu người Nga N.T.Phedorenko: “*Mỹ học Thiền dựa trên nguyên tắc sử dụng ít lời, ít phương tiện biểu cảm nhất trong sáng tác nghệ thuật, chỉ vừa đủ để giữ mối liên hệ giữa cá nhân và khách thể*” [71; 1052]. Kawabata đã tiếp thu đặc điểm trên của Thiền với tinh thần kế thừa, sáng tạo. Tiểu thuyết của ông chỉ sử dụng một vài phương tiện ít ỏi như những biểu tượng, ẩn dụ kỳ diệu, những khoảnh khắc bừng sáng, đặc tả chi tiết, chấm phá bỏ lửng...nhưng lại có khả năng gợi rất lớn.

Một đặc điểm khác của Thiền là sự hòa nhập với thiên nhiên, vũ trụ. Thiền luôn hàm ân tình yêu thiên nhiên. Thiền yêu cầu con người kính trọng thiên nhiên. Con người sống hài hòa và kính trọng thiên nhiên thì thiên nhiên sẽ khơi dậy nơi con người những điều bí ẩn, giúp con người tự tri. Đối với người Nhật, tình yêu thiên nhiên sẽ đậm đà Thiền vị khi con người biết thưởng ngoạn thiên nhiên, sống với thiên nhiên. Thực ra, từ ngàn xưa, người Nhật đã biết sống hài hòa, thích nghi với những biến đổi bất thường của thiên nhiên. Khi Thiền tông Phật giáo du nhập vào, họ lại được củng cố thêm tình yêu thiên nhiên. Trong cuốn *Thiên nhiên Nhật*, P.Iu.Smit nhận xét: “*Bất kỳ một người Nhật bình thường nào cũng là một nhà mỹ học, một nghệ sĩ biết*

cảm thụ cái đẹp trong thiên nhiên...Nghệ thuật Nhật Bản nảy sinh chính từ lòng tôn thờ vẻ đẹp toát ra từ tổng thể hòa điệu của thế giới xung quanh” [69; 46]. Từ nghệ thuật uống trà, vườn cảnh, cắm hoa... đều thể hiện sự hòa điệu với thiên nhiên. Chúng ta cũng có thể tìm thấy hình ảnh thiên nhiên tươi đẹp ở bất kỳ tác phẩm nào của Kawabata. Đó là hình ảnh tuyết dát bạc, ánh trăng huyền diệu, rừng bá hương hùng vĩ, hoa anh đào rực rỡ, mảnh vườn tươi tốt... Ngay cả tiêu đề mỗi chương trong một số tác phẩm cũng mang hình ảnh thiên nhiên. Ở *Cố đô* là hoa mùa xuân, ni viện và hàng rào gỗ, loại thông liễu trên Bắc Sơn, những cảnh thông xanh, thu muộn, hoa mùa đông. Ở *Đẹp và Buồn* là chuông chùa cuối năm, mùa xuân sớm, hội trăng rằm, ngày mưa, vườn đá, bông sen trong lửa, những hư hao mùa hè, cái hồ... Nhân vật trong tác phẩm đều là những con người yêu thiên nhiên, sống hài hòa, gắn bó với thiên nhiên. Khi hòa mình vào thiên nhiên huyền diệu, họ như được quay về với “*bản nhiên thanh tịnh và rỗng rang trong suốt*”, nhận ra vẻ đẹp của sự vật và thế giới trong tâm hồn mình. Vẻ đẹp của thiên nhiên trở thành một trong những tiêu chuẩn thẩm mỹ trong tác phẩm Kawabata.

Như chúng tôi đã đề cập ở trên, lối nhận thức của Thiền đi thẳng vào đối tượng, loại trừ phân tích, mổ xẻ. Thiền cảm nhận sự vật bằng con đường chủ quan hoặc chủ cảm. Vì vậy, cảm thụ cái đẹp cũng phụ thuộc vào trạng thái tinh thần của chủ thể thẩm mỹ. Điều này, ảnh hưởng đến nghệ thuật xây dựng thẩm mỹ gương soi trong tác phẩm của Kawabata. Thể hiện cách nhìn thế giới xung quanh và cách biểu hiện cái đẹp của nhà văn.

Mỹ học Thiền ảnh hưởng sâu đậm đối với sáng tác của Kawabata. Tuy nhiên, sự ảnh hưởng đó không chỉ trực tiếp mà còn gián tiếp qua văn học truyền thống và các ngành nghệ thuật khác.

1.2.2.2. Kế thừa nghệ thuật truyền thống

Trong bài diễn từ nhận giải Nobel văn học, Kawabata đã khẳng định, “*Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản*” và tác phẩm của ông “*được mô tả như tác phẩm của chân không*” [8; 85]. Đó là *chân không* mang tính chất phương Đông, kế thừa tinh hoa của mỹ học Thiên và nghệ thuật truyền thống Nhật Bản, từ văn học đến các loại hình nghệ thuật khác như trà đạo, vườn cảnh, tranh thủy mặc...

Trước hết, theo nhà nghiên cứu Nhật Chiêu: “*Thẩm mỹ quan của Kawabata, từ ánh nhìn đầu tiên đến cuối cùng, vẫn là soi chiếu thế giới vào một tấm gương kỳ diệu*” [8; 89]. Trong tiểu thuyết của Kawabata, tấm gương đóng vai trò vô cùng quan trọng và biểu hiện dưới nhiều biến thể khác nhau. Tấm gương trong suốt đó, có nguồn gốc từ Thần đạo (Shinto). Tương truyền, nữ thần mặt trời Amaterasu do bị em trai là thần bão Suxano quấy rối, nàng tức giận trốn biệt vào nham động làm cho cả vũ trụ chìm trong đêm tối. Để dụ dỗ nàng ra ngoài, thần tư tưởng Omoikane chế ra chiếc gương soi treo trước cửa động. Nhìn vào chiếc gương, lần đầu tiên nữ thần nhìn thấy dung nhan rực rỡ của chính mình. Bước ra từ huyền thoại, chiếc gương gắn với bản thể nữ thần Mặt Trời - tổ mẫu của dân tộc, trở thành biểu tượng của tâm hồn Nhật Bản. Am hiểu và trân trọng những giá trị truyền thống, Kawabata đã sáng tạo trong tác phẩm của mình chiếc gương soi chiếu vẻ đẹp.

Ngoài ra, thẩm mỹ gương soi trong sáng tác của Kawabata còn chịu ảnh hưởng của Thiên tông, thông qua đoản ca của các thiên sư. Trong thơ Saiygo, Myoe..., con người và thiên nhiên đều trở thành những chiếc gương soi chiếu, phản ánh lẫn nhau. Bài thơ của Thiên sư Saigyo:

Vào sâu núi đồi
Trái tim trắng sáng
Ánh lên ngời ngời

Ta ngỡ mình đại ngộ

Bốn bề là gương soi

(Nhật Chiêu dịch)

Thiên nhiên và con người hòa nhập vào nhau. Vàng trắng soi chiếu trái tim ngộ sáng và ngược lại, tâm hồn con người phản chiếu vũ trụ bao la. Chiếc gương ở đây, được nhắc tới như một chân lý nhận ra trong quá trình tự ngộ, sự hòa nhập bản thể với vũ trụ. Ở tiểu thuyết của Kawabata, thiên nhiên và con người cũng luôn luôn soi chiếu lẫn nhau, mỗi bên là một chiếc gương soi.

Thời Heian là giai đoạn hoàng kim của văn học nữ lưu. Lần đầu tiên trong lịch sử, tài năng văn học của nữ giới được khẳng định, bằng sự xuất hiện của nhiều tên tuổi như Mono no Komachi, Murasaki Shikibu, Sei Shonagon, Izumi... Bước vào “vườn văn” nữ tính, người đọc sẽ được đắm mình vào không khí diễm tình, thế giới của cái đẹp mong manh, hư ảo. Cảm thức thẩm mỹ được đưa lên hàng đầu, biểu hiện bằng từ Aware. Nó thường được hiểu là “*bi cảm, một cảm xúc xao xuyến trước mọi cái đẹp của sự vật, mà bản chất là vô thường*”, là “*cảm thức thâm trầm trước cái đẹp nào lòng của thiên nhiên và con người*” [10; 67]. Trong bất kỳ tác phẩm có giá trị nào của nền văn học Heian, chúng ta đều cảm nhận được sự bàng bạc của niềm bi cảm. Trong đó, điển hình nhất *Genji monogatari* của Murasaki Shikibu.

Murasaki Shikibu là cây viết xuất sắc trong dòng văn học nữ lưu. Người phụ nữ tài hoa này không rõ tên thật là gì, Murasaki chỉ là bút danh. Nàng phục vụ trong cung Fujitsubo, là niềm tự hào của hoàng hậu Akiko. *Truyện Genji* của nữ sĩ được xem là cuốn tiểu thuyết vĩ đại nhất của nền văn học xứ sở anh đào. Và là cuốn tiểu thuyết đầu tiên của thế giới. Mười thế kỷ sau, nhà phê bình Olga Kenyon đã ghi nhận:

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 mà chúng ta được biết là Truyện Genji do bà Murasaki viết vào thế kỷ XI ở Nhật. Đó là tiểu thuyết tâm lý đầu tiên của thế giới, có cảm hứng phi thường và độc đáo vô song. Genji là người tình vĩ đại, quyến rũ, tài hoa và khả ái; đó là một nguyên mẫu thực sự. Truyện Genji không chỉ là một truyện kể, một mơ tưởng về một thế giới xa xưa tốt đẹp mà còn là một hiện thực tinh thần thăng thấn và không hề ủy mị”[10; 111].

Tác phẩm như một bức tranh cuộn, để mỗi khi lần giở, chúng ta lại bắt gặp những trang đời. Và với độ dài khoảng ba nghìn trang, cuốn tiểu thuyết hội đủ các yếu tố văn hóa truyền thống của dân tộc từ thơ ca, hội họa đến sân khấu, vườn cảnh...Có thể gọi đây là một kỳ quan của văn hóa Nhật Bản. Vì thế, trong *Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản*, Kawabata khẳng định:

Kể từ khi xuất hiện Genji - monogatari, văn học Nhật Bản bao giờ cũng hướng đến với nó. Đã có bao nhiêu những tác phẩm bắt chước! Tất cả các loại hình nghệ thuật, từ nghệ thuật ứng dụng đến nghệ thuật bài trí vườn cảnh, đây là không nói đến thơ ca, đều tìm thấy trong Genji cội nguồn của cảm hứng cái đẹp” [71; 793].

Genji monogatari có ảnh hưởng sâu sắc tới thế giới quan sáng tác của nhiều nhà văn thế hệ sau. Trong đó, có thể nói Kawabata là một hiện tượng đặc biệt.

Thứ nhất, Kawabata và Murasaki có sự đồng cảm trong tình yêu cái Đẹp. Cả hai đều nhạy cảm với sự bất thường thời gian, yêu vẻ đẹp trong khoảnh khắc, tìm cái đẹp trong sự ngắn ngủi. Trong *Genji monogatari*, nhân vật nữ thường là những người đẹp, trẻ tuổi nhưng mệnh yếu hoặc bước qua bên kia bờ thế tục. Những Murasaki, Aoi, Yugao, Oigimi...rơi rụng khi nhan sắc còn rực rỡ. Những Fujitsubo, Akashi, Ukifune...lánh mình ẩn tu gọi bao sự nuối tiếc cho người đời. Họ thà chấp nhận cái chết chứ không chịu sự tàn

phai, héo hắt, già nua. Cuộc đời là phù du, hư ảo; hiện thân chỉ là thoáng chốc, vô thường nhưng bản chất cái đẹp lại hằng thường, bất diệt. Những nhục thân kia không vượt qua được quy luật hủy diệt của thời gian nhưng hình ảnh của họ tồn tại mãi trong tâm hồn của người đọc như biểu tượng của sắc đẹp và tuổi xuân. Cũng như *Genji monogatari*, hiện thân cái đẹp trong tiểu thuyết của Kawabata thường vẫn chỉ là chớp nhoáng rồi tan dần theo dòng chảy thời gian. Yoko trong *Xứ tuyết* trong sáng, thánh thiện chết trong đám cháy như bông tuyết tan khi mùa xuân đến. Người chị vợ (*Tiếng rên của núi*) đẹp người, đẹp nét mà ông Shingo yêu thầm cũng ra đi khi tuổi đời còn trẻ. Ở tác phẩm *Người đẹp ngủ mê*, một trong năm cô gái trẻ, lìa đời vì uống thuốc ngủ quá liều, hay vì một lý do bí ẩn nào đó... Cái chết của họ là sự minh chứng cho sự hư ảo của cái đẹp, sự vô thường của thế gian. Đây chính là điểm gặp gỡ trong tâm hồn của hai nghệ sĩ lớn. Họ là hai con người từ tâm, dùng sức mạnh nghệ thuật để “cứu rỗi cái đẹp”.

Thứ hai, tiểu thuyết của Kawabata chịu ảnh hưởng *Genji monogatari* thông qua “Phức cảm Genji” (Genji complex). Thuật ngữ “phức cảm Genji” các nhà nghiên cứu dùng để chỉ tính chất “lưỡng tính” trong tâm lý của Genji. Ông hoang “sáng chói” luôn khao khát tìm người tình lý tưởng mang trái tim của người mẹ - “người tình - mẫu thân”. Chàng đi tìm hình bóng người mẹ trong những người tình để bù đắp những ngày tháng tuổi thơ thiếu thốn tình yêu của mẹ. Người tình vừa để thỏa mãn ái dục của tuổi trưởng thành vừa là nơi trú ẩn ấm áp tình mẫu tử. Hình ảnh người nữ vĩnh cửu xuyên suốt trong tác phẩm, biểu hiện bằng những mối tình vượt thời gian và không gian. Tác giả đã cóp nhặt những mảnh vỡ của quá khứ gắn kết với hiện tại. Hoàng đế Kiritsubo yêu Fujitsubo vì nàng giống người vợ mệnh yếu của mình. Genji cũng yêu nàng vì nàng giống mẹ chàng. Những mối tình sau của Genji đều mang chiếc bóng của quá khứ. Như vậy, “phức cảm Genji” là một

hiện tượng tâm lý của nhiều người nam. Họ luôn khao khát đi tìm hình ảnh của “người nữ vĩnh cửu”.

Từ khi truyện Genji của Murasaki ra đời, “phức cảm Genji” trở thành một thứ xúc cảm mang tính “mẫu gốc”(archetyp), tồn tại trong chiều sâu của “vô thức tập thể”. Các nhà văn các thời đại sau, đặc biệt là giai đoạn văn học hiện đại, dù ít hay nhiều đã chịu ảnh hưởng một cách có ý thức hoặc vô thức “phức cảm Genji”.

Nhà văn Tanizaki (1886-1965) đã mãi miết đi tìm hình ảnh người phụ nữ lý tưởng và nước Nhật truyền thống. Người phụ nữ lý tưởng, vừa là người tình vừa người mẹ bàng bạc khắp các sáng tác của ông. Nhân vật Tsumura trong truyện ngắn *Sấn Dây Núi Yoshino* đã cưới người vợ mang bóng dáng giống như người mẹ của mình. Ở một tác phẩm khác là tiểu thuyết *Câu mộng*, “phức cảm Genji” hiện lộ qua hồi ức đẹp về thuở ấu thơ của nhân vật “tôi” trong “khu vườn địa đàng” của đời chàng cùng với hai bà mẹ (mẹ đẻ và mẹ kế). Niềm xúc cảm về hoài niệm này của nhân vật được tác giả miêu tả trong vẻ đẹp mơ hồ, ảo mộng, trong sự lẫn lộn giữa thực - mộng - tình.

Haruki Murakami, nhà văn đương đại nổi tiếng của Nhật Bản, các nhà phê bình đánh giá ảnh hưởng sâu sắc của kỹ thuật viết văn phương Tây, “xa rời truyền thống” và “nặng mùi bơ”. Thế nhưng ở tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* vẫn mang đậm dấu ấn của “phức cảm Genji”. Hình ảnh Miss Saeki được Murakami miêu tả như biểu tượng của “người nữ vĩnh cửu”.

Với Kawabata, “phức cảm Genji” biểu hiện một cách nhẹ nhàng, tinh tế qua hình ảnh người nam - lữ khách đi tìm cái đẹp và người nữ - biểu tượng của cái đẹp vĩnh cửu. Khi tiếp xúc với các cô gái trinh trắng, các lữ khách đã tìm thấy vẻ đẹp tiềm ẩn bên trong của người phụ nữ. Và họ thường tìm thấy bóng hình người xưa trong hiện tại. Trong tác phẩm *Xứ tuyết*, Shimamura luôn khao khát đi tìm hình ảnh “người nữ vĩnh cửu” trong sự kết hợp hoàn hảo giữa

vẻ đẹp của Komako và Yoko. Ở đó, có sự hi sinh tận hiến của người mẹ, sự rạo rực của nhục cảm nhưng vô cùng trắng trong, thanh cao của người tình. Hideo (Cổ đô) một chàng trai có tình cảm với Chieko nhưng không được nàng đáp lại đã đến cầu hôn với Naeko để mong tìm hình bóng Chieko trong Naeko. Nhân vật Singo trong *Tiếng rền của núi* lại tìm thấy hình bóng người cũ trong người con dâu trẻ. Đặc biệt, trong *Ngàn cánh hạc*, nhân vật bà Ota đã lẫn lộn hình ảnh hai cha con, nhìn thấy hiện thân của người tình cũ trong Kikuji. Sau khi bà Ota qua đời, Kikuji lại tìm thấy hình bóng của người mẹ qua người con gái. Như vậy, “phức cảm Genji” thường được biểu hiện bằng những mối tình vượt thời gian. Điều này cho thấy, cái đẹp có thể phai tàn và bị hủy hoại nhưng không bao giờ “tận diệt”, nó luôn tái sinh và hiện hữu trở lại.

Trải qua hơn ngàn năm nhưng làn hương của niềm bi cảm trong Genji vẫn thơm ngát trên những trang tiểu thuyết Kawabata. Tâm hồn của hai nghệ sĩ có sự đồng điệu, tương thông với nhau, cùng tìm đến sự mơ hồ, huyền diệu của cuộc sống.

Bên cạnh ảnh hưởng niềm bi cảm aware trong *Genji monogatari* của Murasaki, tiểu thuyết của Kawabata còn kế thừa nguyên tắc thẩm mỹ Yugen trong thơ Thiền và kịch No.

Yugen (u huyền) là khái niệm thẩm mỹ của người Nhật xuất phát từ Thiền tông Phật giáo. Nó như một lý tưởng thẩm mỹ chiếu sáng trên cái bóng tối loạn ly, chiến tranh khói lửa. Yugen mang “*cảm thức sâu thẳm, u uẩn và huyền diệu của vạn vật*” [10; 145]. Nó thể hiện “*tài nghệ nói ám dụ, ẩn ý, hoặc vẻ đẹp của câu nói chưa hết*” [52; 61]. Vẻ đẹp của Yugen không phải ở khoảnh khắc vô thường mà nằm trong chiều sâu của sự vật, cái ẩn dấu bên trong nhưng chính đó là linh hồn của sự sống. Yojo (dư tình) là một biến thể của Yugen, ngụ ý điều không nói rõ, không có trong lời.

Thơ Thiền chủ yếu do các thiền sư sáng tác. Họ là những người đã mang Thiền tông du nhập vào Nhật Bản và mang ánh sáng của Thiền chiếu rọi vào văn chương. Vì vậy, văn học mang cảm thức thâm mỹ mới - vẻ đẹp u huyền. Thơ Thiền rất giản dị, đời thường nhưng chan chứa tình yêu thiên nhiên, sự hòa hợp với thiên nhiên. Thiền sư Myoe - thi sĩ của ánh trăng, không thốt nên lời trước vẻ đẹp của ánh trăng:

Ôi, sáng quá, sáng quá
Ôi, sáng quá, sáng quá, sáng quá
Ôi, sáng quá, sáng quá
Ôi, sáng quá, sáng quá, sáng quá
Là ánh trăng! ánh trăng! ánh trăng!

(Nhật Chiêu dịch)

Nhà thơ hứng khởi trước ánh trăng và hốt nhiên nhìn thấy ánh sáng của tâm hồn mình. Ánh sáng của trăng cũng chính là ánh hào quang tỏa ra từ “trái tim ngộ sáng”. Trăng và tâm hồn nhà thơ soi chiếu lẫn nhau trong thế giới u huyền, thăm thẳm.

Thiền sư Dogen tìm lại “ bản lai diện mục” trong thiên nhiên bốn mùa:

Hoa thắm mùa xuân
Cu gù tiết hạ;
Trăng thu óng ả;
Tuyết đông
Giá lạnh, tinh khôi.

(Nhật Chiêu dịch)

Chỉ là những hình ảnh thiên nhiên giản dị, xếp cạnh nhau nhưng bài thơ chuyển tải được “bản chất sâu lắng của tâm hồn Nhật Bản” [71; 965]. Đó là tình yêu thiên nhiên, đắm mình vào thiên nhiên để nhìn thấy vũ trụ trong tâm hồn. Ẩn sau vẻ mộc mạc là vẻ đẹp huyền diệu, là cốt tủy của sự sống.

Trong diễn văn *Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản*, đọc ở lễ trao giải Nobel, Kawabata đã hết lời ca tụng hồn thơ trong sáng, mang đậm chất phương Đông của những bậc thiên sư như Dogen, Myoe, Saigyo, Ryouken, Ikkyu... Và hẳn khi đọc tiểu thuyết của Kawabata, chúng ta dễ dàng nhận ra “*chân không*” của Thiên mà ông đã kế thừa từ thơ ca của các thiên sư.

Yugen là tính chất của thơ ca và các lĩnh vực nghệ thuật khác của thời trung đại. Nhưng có lẽ chỉ có ở kịch No mới biểu hiện Yugen ở mức độ cao nhất. Kịch No là loại sân khấu trữ tình nổi tiếng của Nhật Bản. Trong vở kịch gồm có hai loại nhân vật waki và shite. Waki là một lữ khách đang đi hành hương, còn shite là một linh hồn đau buồn vì tục lụy của trần gian. Nhờ cuộc gặp gỡ, người lữ khách (thường là một nhà sư), sẽ tụng kinh để giúp linh hồn siêu thoát, đại ngộ và hóa giải mọi thương đau. Kịch No là một thể loại văn học mang tính chất hướng nội, mang “*tinh thần thăm thẳm của Thiên tông*”.

Vận dụng kịch No vào sáng tác của mình, Kawabata đã xây dựng nhân vật nam như những kẻ hành hương trong sân khấu No đi tìm vẻ đẹp mong manh, hư ảo. Còn những linh hồn đó chính là những cô gái trẻ mang vẻ đẹp tính nữ vĩnh cửu. Mặt khác, cái kết bỏ lửng, kiểu nhân vật không hoàn thiện... đều xuất phát từ cảm thức u huyền.

Trong văn học truyền thống, có thể nói thơ Haiku có ảnh hưởng mạnh mẽ nhất đối với *thi pháp chân không* của Kawabata. Ở Haiku, hội tụ đủ bốn cảm thức thẩm mỹ của người Nhật và hơi thở của Thiên tông. Nó yêu chuộng cái bất chợt, khoảnh khắc và “*cô đọng đi vào chiều sâu, vào chân không*” [10; 271]. Haiku được ví như vỏ sò, hạt cát...nhưng có khả năng soi chiếu cả vũ trụ. Chỉ một bước nhảy của chú ếch trong thơ Basho cũng đủ đánh thức cả vũ trụ và niềm khát khao hòa nhập bản thể với vũ trụ bao la.

Các nhà nghiên cứu cho rằng, thi pháp tiểu thuyết của Kawabata gần gũi với thi pháp thơ Haiku - *thi pháp chân không*. Và E.G.Seidensticker nhà văn Mỹ

từng dịch nhiều tác phẩm của Kawabata ra tiếng Anh cũng có ý kiến nên xếp Kawabata vào dòng văn chương của những bậc thầy Haiku ở thế kỷ XVII. Trong tiểu thuyết của Kawabata, chúng ta bắt gặp những đặc trưng của Haiku ở sự hòa tan cái động và bất động vào nhau, sự hòa quyện của các giác quan.

Không chỉ văn học mà các ngành nghệ thuật truyền thống khác như trà đạo, nghệ thuật cắm hoa ikebana, hội họa, vườn đá... đều có ảnh hưởng sâu sắc đến tiểu thuyết của Kawabata. Những ngành nghệ thuật này đều mang sức gợi lớn từ khoảng trống, sự thiếu vắng, tĩnh lặng và sự hòa nhập với thiên nhiên vũ trụ. Và đây chính là con đường mà Kawabata tìm kiếm để xây dựng nghệ thuật trong tiểu thuyết của mình.

Như vậy, “chân không” trong tiểu thuyết của Kawabata dựa trên nền tảng vững chắc của mỹ học Thiền, văn học và nghệ thuật truyền thống. Tuy nhiên, để phát huy tối đa hiệu dụng của nó, trong hành trình sáng tác của mình, nhà văn đã mạnh dạn mượn kỹ thuật viết văn hiện đại của phương Tây.

1.2 2.3. Tiếp thu tinh hoa nghệ thuật phương Tây hiện đại

Trong xu thế mở cửa, văn học Nhật Bản đón nhận nhiều luồng gió mới từ phương Tây thổi vào. Là nhà văn có nhiều tìm tòi, sáng tạo, Kawabata đã tiếp thu có chọn lọc những ảnh hưởng tích cực từ chủ nghĩa hiện đại.

Chặng đường đầu tiên của văn nghiệp, Kawabata say sưa với những cảm xúc mới. Ông cùng với Yokomitsu Riichi thành lập trường phái *Tân cảm giác*. Tuyên ngôn nghệ thuật của trường phái này được thể hiện trong bài tiểu luận *Luận giải về khuynh hướng mới của các nhà văn mới, nền tảng lý luận của cách biểu đạt theo phong cách Tân cảm giác* (Shinshinsakka no shinkeiko kaisetsu - shinkankakuteki hyougen no rironteki konkyo) của ông. Trong bài viết, nhà văn đưa ra quan điểm: để tiến triển dòng văn học mới thì phải bắt đầu từ cảm xúc mới. Cảm xúc đó được khơi nguồn từ cuộc sống mới ở cả người sáng tạo và người tiếp nhận. Và để trở thành nhà văn của trường phái

Tân cảm giác thì trong sáng tác của họ phải đạt được ba tiêu chí: cảm xúc mới, cách thức biểu hiện mới và nội dung mới. *Tân cảm giác* phải là cảm quan mới về con người và cuộc sống. Ông xác định “*cơ sở lý luận của cảm xúc mới trên nền tảng của chủ nghĩa biểu hiện Đức, thuyết vạn vật hữu linh phương Đông và cách thức biểu đạt mới theo phương thức biểu hiện của chủ nghĩa đa đa*” [88].

Chủ nghĩa biểu hiện với nguyên tắc thẩm mỹ “*cắt nghĩa thực tại một cách chủ quan dựa theo những cảm giác có tính chất thứ nhất về thế giới*” [21; 64]. Chủ nghĩa đa đa chủ trương xóa bỏ mọi quy tắc, hướng sự sáng tạo vào những cái quái dị, hỗn độn, trừu tượng hoặc phi lý. Làm cho độc giả bất ngờ “*bằng những thủ pháp nghệ thuật kỳ lạ như kết hợp những từ ngữ âm thanh vô nghĩa với nhau, chắp nhặt những thứ bất gặp ngẫu nhiên*” [21; 70]. Tất cả chỉ để cổ súy cho việc sáng tạo mang tính chất hình thức. Những đặc điểm trên của chủ nghĩa biểu hiện và chủ nghĩa đa đa khi đi vào tác phẩm của Kawabata có sự loại trừ và sáng tạo. Sự tiếp thu dựa trên nền tảng vững chắc của triết học phương Đông. Cảm nhận sự vật bằng trực giác nhưng không phải lấy cái tôi chủ quan của nhà văn phủ lên thực tại như chủ nghĩa biểu hiện mà thể hiện sinh động linh hồn của sự vật như nó vốn có. Tìm cách thể hiện mới lạ nhưng không quá thiên về hình thức như chủ nghĩa đa đa.

Tân cảm giác in đậm dấu ấn trong *Truyện trong lòng bàn tay* và còn lưu dấu vết của một thời sáng tác qua một số tiểu thuyết như *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*... Điều này, thể hiện sự mẫn cảm tinh tế của tác giả trước cái đẹp. Tìm thấy vẻ đẹp tế vi, tiềm ẩn của thiên nhiên và con người trong thoáng chốc bất chợt. Lối cảm nhận trực tiếp, rung động cùng cái đẹp bằng nhận thức cảm tính chứ không phải là sự giải phẫu bằng lý trí. ...

Ở những chặng đường kế tiếp trong sự nghiệp sáng tác, Kawabata tiếp thu ảnh hưởng chủ nghĩa hiện thực huyền ảo Mỹ La-tinh. Đây là một khuynh

hướng văn học tiêu biểu ở Mỹ La-tinh vào nửa sau thế kỷ XX. Trào lưu văn học này thường “*sử dụng các yếu tố siêu nhiên, huyền ảo, hoang đường ... làm cho hiện thực khác lạ, hấp dẫn người đọc, song đằng sau vẻ ly kì đó, tác phẩm vẫn đảm bảo một thực trạng cơ bản của thời đại*” [3; 32]. Qua lăng kính huyền thoại, cách nói ẩn dụ đã giúp nhà văn vạch trần hiện thực đen tối như nạn độc tài, nỗi cô đơn, niềm đam mê tiền bạc, thói ích kỷ, tình trạng khép kín văn hóa... Các nhà văn hàng đầu của khuynh hướng này phải kể đến Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Miguel Asturias... đặc biệt là Gabriel García Márquez với tác phẩm *Trăm năm cô đơn* đã đưa trào lưu văn học này lên đỉnh cao.

Chịu ảnh hưởng của khuynh hướng văn học này, nhưng Kawabata không sử dụng yếu tố huyền ảo để nhằm mục đích phê phán, phản ánh hiện thực mà ngược lại thể hiện những ẩn ức tâm sinh lý của nhân vật, những khao khát, ước muốn bị kìm nén trong cuộc sống, trong quan hệ xã hội. Tuy nhiên, nó không làm giảm bớt giá trị hiện thực mà cung cấp cho chúng ta cách nhận diện về cuộc sống và chiều tief cận hiện thực. Trong các tiểu thuyết như *Tiếng rên của núi*, *Người đẹp ngủ mê*, yếu tố huyền ảo xuất hiện qua các giấc mơ của những ông già từng trải, mang tính huyền bí, kỳ lạ, huyền hoặc... tạo cho tác phẩm tính mơ hồ, đa nghĩa và mở ra nhiều hướng suy tưởng, tưởng tượng ở người tiếp nhận. Ngoài ra, Kawabata còn tạo ra thế giới huyền ảo bằng thủ pháp gương soi mang bản sắc phương Đông.

Ngoài ảnh hưởng những trường phái văn học trên, tiểu thuyết của Kawabata còn chịu ảnh hưởng thuyết *vô thức* của Sigmund Freud và văn học *dòng ý thức*.

Thuyết vô thức của Freud đề cập đến nhiều vấn đề về vô thức của con người. Ở đây, chúng tôi chỉ đề cập một khía cạnh nhỏ, mối quan hệ giữa vô thức và giấc mơ, những ẩn ức tính dục. Freud từng tuyên bố: “*việc giải thích*

những giấc mơ là con đường vương giả đưa đến sự hiểu biết vô thức” [73; 34]. Nguyên nhân dẫn đến giấc mơ là do những ản ức trong cuộc sống, những thèm muốn bản năng. Giấc mơ vừa để giải tỏa vừa là hình thức nguy trang, đeo mặt nạ cho những ước muốn bị kìm nén. Trong giấc mơ, không có sự kiểm soát của ý thức, ý thức bị gạt ra ngoài nên tất cả những gì kìm nén, ước muốn thâm kín trong vô thức đều được bật ra. *“ Tư duy vô thức là một tư duy bị ước muốn chế ngự và luôn luôn là tư duy đi tìm lạc thú, không phục tùng trình tự thời gian, cũng không phục tùng sự hợp lý”* [73; 36]. Vì thế, thế giới trong giấc mơ thường rơi vào hỗn độn, huyền hoặc, xa lạ... Tiếp thu những lý luận có tính khoa học này, Kawabata đã sáng tạo ra những giấc mơ trong tác phẩm. Trong giấc mơ, nhân vật tha hồ thực hiện (ảo) những ước muốn, thậm chí cả những ước muốn về tình dục, tìm lại dấu vết quá khứ và vượt qua giới hạn không gian, thời gian.

Dòng ý thức là một dòng văn học của thế kỷ XX, *“ tái hiện trực tiếp đời sống nội tâm, xúc cảm và liên tưởng ở con người”* [21; 107]. Dòng ý thức là dòng chảy trong tâm trạng của nhân vật, bộc lộ qua độc thoại nội tâm, liên tưởng, tưởng tượng... Những “ông trùm” của dòng ý thức phải kể đến Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, D.H. Lawrence... Họ đã mạnh dạn dẹp bỏ tính nhất quán và hoàn chỉnh của cốt truyện; không chú đến ngoại cảnh, bối cảnh và thậm chí không sử dụng cả những dấu chấm, dấu phẩy. Các thủ pháp nghệ thuật như đảo ngược thời gian, không gian; thời gian đồng hiện; hòa trộn thực hư... được khai thác triệt để.

Sự ảnh hưởng phối hợp giữa học thuyết vô thức của Freud, dòng ý thức và cả *Thuyết trực giác* của Henri Bergson (cảm nhận thời gian nội tâm của con người bằng trực cảm), Kawabata đã xây dựng thành công kiểu không gian và thời gian đồng hiện, lối kể chuyện dòng ý thức... trong một số tác phẩm.

Những ảnh hưởng của tinh hoa nhân loại tạo nên tính hiện đại trong tác phẩm của Kawabata. Ông được xem như một *modernist* nhưng về gốc rễ vẫn là nhà văn thuần túy phương Đông.

Tiểu kết

Cuộc đời của Kawabata bị bao trùm bởi “bóng đen số phận”. Tuổi thơ, cậu bé đã phải chứng kiến cảnh những người thân lần lượt ra đi. Lớn lên, chàng thanh niên hai mươi tuổi lại gặp “cú sốc ngọt ngào” về tình yêu. Tiếp đến, Kawabata lại lặng lẽ nhìn cảnh chiến tranh đau thương, mất mát và làm chủ té cho cái chết của những người bạn thân. Nỗi đau chòng chát nỗi đau nhưng bằng ý chí và sức mạnh nội tại, ông đã vượt qua tất cả và thành công trong sự nghiệp sáng tác văn chương.

Tiểu thuyết của Kawabata dựa trên nền tảng vững chắc của tinh thần Thiền tông. Đó là màu sắc *chân không* biểu hiện trong mỹ học Thiền và các lĩnh vực nghệ thuật như thi ca, vườn cảnh, hội họa, trà đạo... Mặt khác, tác phẩm của ông còn kế thừa niềm bi cảm *aware* và chất dư tình trong dòng văn học nữ lưu thời Heian, đặc biệt là *Genji monogatari* của nữ sĩ Murasaki Shikibu. Bên cạnh đó, Kawabata cũng tiếp thu một cách sáng tạo ảnh hưởng kỹ thuật viết văn của chủ nghĩa hiện đại phương Tây. Hòa quyện những yếu tố trên, chúng ta có thể khẳng định, tác phẩm của Kawabata là *tác phẩm của “chân không”*, thi pháp tiểu thuyết Kawabata là *thi pháp chân không*. Tuy nhiên, *chân không* ở đây hoàn toàn khác biệt với sự trống rỗng của thuyết hư vô (nihilisme) phương Tây, mà là *chân không đầy chặt* của tâm hồn phương Đông.

“*Chân không*” trong tiểu thuyết Kawabata là nghệ thuật tạo sự trống vắng, sự trong suốt xung quanh sự vật và con người. “*Chân không*” chính là cái *không* mà *có*, là cả vũ trụ trong tâm hồn con người, là khoảng không mà

nơi đó mọi vật đều đạt đến bản thể, nơi vạn vật giao lưu với nhau không một rào cản và không có một giới hạn nào cả.

Thi pháp chân không trong tiểu thuyết của Kawabata được biểu hiện ở nhiều phương diện: biểu tượng, hình tượng nhân vật, không gian - thời gian, kết cấu... Tuy nhiên, trong khuôn khổ luận văn này, chúng tôi chỉ trình bày biểu hiện *chân không* trong không gian - thời gian và kết cấu.



Chương 2

KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN CHÂN KHÔNG TRONG TIỂU THUYẾT KAWABATA YASUNARI

2.1. Tính chân không qua không gian

Không gian nghệ thuật là sản phẩm sáng tạo của người nghệ sĩ, mang tính chủ quan và không đồng nhất với không gian hiện thực. Không gian hiện thực chỉ trở thành không gian nghệ thuật khi được nhà văn cảm nhận về nó và qua đó, thể hiện cách cảm, cách nghĩ của họ về con người và thế giới.

Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*, không gian nghệ thuật là “*hình thức bên trong của hình tượng nghệ thuật*” [21, 160], là mô hình không gian của thế giới nghệ thuật. Cùng với các yếu tố khác, không gian nghệ thuật góp phần tạo nên chính thể của tác phẩm văn học.

Trong tiểu thuyết của Kawabata, không gian nghệ thuật tồn tại dưới nhiều dạng như không gian ngôi nhà, không gian toa tàu, không gian vũ trụ, không gian tâm tưởng, không gian gương soi... Tuy nhiên, trong phạm vi nghiên cứu của luận văn, chúng tôi chỉ khảo sát những dạng không gian sau: *không gian tâm tưởng, không gian gương soi*.

2.1.1. Không gian tâm tưởng

Bước vào thế giới vi diệu trong tiểu thuyết Kawabata, người đọc như được thả hồn phiêu lưu trong những không gian mang đặc trưng riêng của nước Nhật. Khung cảnh thiên nhiên hoang sơ, tinh khiết, không gian chùa chiền với những lễ hội quanh năm, ngôi nhà gắn liền với mảnh vườn tươi tốt... Bên cạnh những không gian mang tính bối cảnh, không gian bên ngoài thì còn có kiểu không gian bên trong - không gian tâm tưởng, mang tính quan niệm nghệ thuật của nhà văn, được biểu hiện cụ thể qua liên tưởng, hồi ức và giấc mơ của nhân vật.

2.1.1.1. Không gian trong liên tưởng, hồi ức

Nhà nghiên cứu Hà Lan Mieke Bal, trong cuốn *Tự sự học, dẫn luận lý luận tự sự*, khi bàn về vấn đề không gian trong truyện đã cho rằng:

Có ba giác quan liên quan đặc biệt đến sự tái hiện tiếp nhận không gian: thị giác, thính giác và xúc giác. Cả ba giác quan này đều tham gia vào sự thể hiện một không gian trong truyện. Hình dáng, màu sắc và kích cỡ được tiếp nhận bằng thị giác, thường xuyên đến từ một khung cảnh đặc biệt. Âm thanh mặc dù ở mức độ thấp hơn, vẫn có thể đóng góp trong việc thể hiện không gian” [24, 178].

Ở tiểu thuyết Kawabata, cả ba giác quan trên đều được huy động một cách tối đa không chỉ ở không gian bối cảnh mà cả trong thế giới liên tưởng, hồi ức của nhân vật. Nhờ tác động của những giác quan này mà không gian tâm tưởng vô cùng sinh động và trở nên mơ hồ, huyền ảo.

Trước hết, không gian tâm tưởng xuất hiện qua những liên tưởng, hồi tưởng của nhân vật. Singo trong *Tiếng rên của núi* là nhân vật nhạy cảm và có đời sống nội tâm sâu sắc. Ông thường suy tư, chiêm nghiệm và liên tưởng về thế giới xung quanh. Trong một đêm khó ngủ, Singo lắng nghe tiếng sương rơi trên cành lá, tiếng sóng biển rì rào từ xa vọng tới và tiếng núi rên vang. Thực ra, âm thanh của núi chính là tiếng vọng trong sâu thẳm tâm hồn và tiếng gọi của cái chết cận kề. Âm ảnh và lo sợ, ông lặng nhìn ngọn núi xa xa trong cảm thức mơ hồ:

Quả núi đã rên lên, như thể có một con quỷ vừa bay qua đầu nó. Sườn núi gập ghềnh, hiện lên trong bóng đêm nhòa nhạt giống như một bức tường đen. Trông nó nhỏ nhoi, như có thể thu gọn vào mảnh vườn của Singo vậy. Những vì sao run rẩy trên những rặng cây mọc chon von trên đỉnh núi [71; 442].

Nhờ sự phối hợp hài hòa giữa các giác quan thính giác, thị giác và cả xúc giác tạo nên một khung cảnh nhuốm màu sắc tâm trạng và khó phân biệt danh giới giữa thực và ảo. Đó là không gian trong tâm tưởng, phản ánh bao nỗi ngổn ngang trong tâm hồn Singo. Lo lắng trước tiếng gọi của cái chết, giới hạn của cuộc đời; hoàn toàn bất lực trước cuộc sống hạnh phúc của những đứa con và của chính bản thân mình.

Với vai trò là một người cha, Singo luôn lo lắng và quan tâm đến nỗi khổ đau và bất hạnh của những đứa con trong gia đình. Trong đó, ông dành tình cảm đặc biệt cho cô con dâu hiền thảo Kikuco. Singo không chỉ chú ý những cử chỉ, tâm trạng buồn vui mà còn thấu suốt nỗi đau và sự chịu đựng của nàng. Vì thế, khi đang ngắm hai cây thông bên đường, nghe Suychi thú tội về việc Kikuco phá thai, từ đó hình ảnh hai cây thông ám ảnh thường trực trong tâm tưởng ông:

Khoảnh khắc này hai cây thông cao không còn là những cái cây bình thường nữa. Trong tiềm thức của Singo chúng đã gắn liền với chuyện phá thai và hẳn là mãi mãi về sau chúng còn gợi nhớ đến chuyện đó. Chẳng hiểu vì những cây thông có liên quan đến việc nạo thai, hay là vì không khí quá u trong sạch mà hôm nay Singo thấy chúng có vẻ bản [71; 520].

Khung cảnh thiên nhiên, nơi có hai cây thông cao với cành lá chen lẫn như ôm lấy nhau, đã trở thành không gian để nhân vật Singo bộc lộ cảm xúc. Hình ảnh hai cây thông ăn sâu vào tiềm thức của Singo và gắn liền với việc nạo thai. Nó không còn là không gian hiện thực nữa mà trở thành không gian trong tâm tưởng của ông già. Đó là nơi Singo dấu kín vết thương lòng qua vẻ ngoài điềm tĩnh, trầm lặng. Ông thương cảm cho nỗi đau đón cả về thể xác lẫn tâm hồn của cô con dâu non trẻ, đồng thời kìm nén sự tức giận đối với thái độ thờ ơ, vô trách nhiệm của Suychi. Nhưng có lẽ, điều làm cho Singo đau

đón nhất và rơi vào tuyệt vọng chính là đứa cháu mà vợ chồng ông hằng mong mỏi đã hoàn toàn bị tước mất quyền sống. Về sau, ông vẫn còn ám ảnh mãi và cho rằng biết đâu đứa bé ấy là một mỹ nhân do người chị vợ đầu thai.

Là một người đa cảm, nội tâm, nên Singo luôn sống trong không gian tâm tưởng do chính mình tạo ra. Nhìn những bông hoa hướng dương nở rộ bên hàng rào, ông liên tưởng đến đầu người và tin rằng chúng mang trong mình sinh lực dương tính. Không chỉ trăn trở, lo lắng cho cuộc sống hiện tại mà Singo còn vô cùng nặng lòng với quá khứ, lưu dấu trong lòng tình yêu vĩnh cửu dành cho người chị gái của vợ. Ông hồi tưởng lại hình ảnh người phụ nữ ấy mỗi sáng quét tuyết trên những chậu hoa trong một cảm thức tinh khôi, ấm áp và mơ hồ.

Ngoài *Tiếng rên của núi*, thì một số tác phẩm khác cũng tồn tại không gian tâm tưởng, liên quan đến tâm trạng của con người. Shimamura (*Xứ tuyết*) trên chuyến tàu lên xứ tuyết lần hai, vô tình quan sát trên mặt kính toa tàu cả một thế giới ảo ảnh - vẻ đẹp siêu nhiên hòa quyện giữa con người và thiên nhiên vũ trụ. Những hình ảnh ấy, chỉ diễn ra trong khoảnh khắc và không bao giờ lặp lại. Nhưng về sau, Shimamura vẫn bị tác động bởi cảm giác phi thực, trong suốt đến kỳ lạ. Trong tâm tưởng anh hiện lên một khuôn mặt gợi cảm đầy tính nữ cùng tuổi trẻ bông bênh giữa đại dương đêm tối. Với tâm trạng ngất ngây, đầy mơ mộng, anh đã quên thế giới con người tác động vào trò chơi phản chiếu mà cho rằng: “*Cửa kính của toa tàu mà màn đêm đã biến thành một tấm gương hay cái gương tràn ngập màu trắng của tuyết không còn là sản phẩm của bàn tay con người nữa: một nửa chúng thuộc về chính thiên nhiên, nửa kia thuộc về một thế giới xa xôi nào đấy*” [71; 259]. Thế giới trong gương là một thế giới phi vật chất, không có thật và khi lướt qua tâm tưởng của Shimamura lại càng trở nên mơ hồ, huyền ảo.

Không chỉ cửa kính toa tàu mà thế giới trong chiếc gương trang điểm của Komako cũng tạo cho Shimamura một ấn tượng mạnh mẽ. Anh nhớ về vẻ đẹp sống động và sắc nhọn của nàng tương phản trong gương với đôi má hồng “*rực lên trên nền tuyết trắng*”. Một lần đến chỗ trọ của nàng, nhìn những bông tuyết rơi nhẹ nhàng, anh hồi tưởng lại không gian gương soi với những hạt tuyết nhảy nhót và hình ảnh Komako tinh khiết.

Shimamura luôn miên man với những ảo ảnh đẹp mà miền tuyết trắng hoang sơ đã ban tặng. Trên chuyến tàu trở về Tokyo, người lữ khách ấy vẫn không thể thoát khỏi những cảm thức mơ hồ: “*đắm chìm trong mộng ảo và hư ảo của trí tưởng tượng, Shimamura thấy mình đang ngồi trên một cỗ xe siêu nhiên du hành trong cõi siêu thực, đang được đưa về chốn Hư Vô rộng lớn vĩnh hằng, bên ngoài thời gian và không gian*” [71; 279]. Không gian toa tàu không còn là không gian hiện thực mà trở thành không gian của cõi lòng, khoảng không trống vắng trong tâm hồn nhân vật.

Ở tác phẩm *Ngàn cánh hạc*, không gian tâm tưởng được biểu hiện qua cái nhìn nhuộm màu tâm trạng của nhân vật Kikuji. Mỗi lần tiếp xúc hay nghĩ đến Chikako - mẹ đàn bà vừa xấu người lại chẳng đẹp nét, chàng lại có cảm giác bực bội, khó chịu và không gian xung quanh cũng trở nên ảm đạm và xấu xí. Trên đường đi làm về, khi biết Chikako tự ý đến nhà mình dọn dẹp và sắp xếp buổi trà đạo nho nhỏ, Kikuji cảm thấy: “*Khách bộ hành qua lại thưa thớt một cách lạ thường. Con phố im lìm và hoang vắng. Nhưng chiếc xe lửa đông người, chàng cảm thấy con đường bên dưới như đang nổi trôi bồng bềnh trong cái khoảnh khắc chiều tà xa lạ, tựa như lạc lõng về đây từ phương trời xa xôi nào*” [71; 368]. Nhưng khi liên tưởng tới hình ảnh cô gái nhà Inamura, Kikuji lại cảm thấy tâm hồn ấm áp, không gian cũng trở nên tươi sáng: “*Vẻ trong sáng của nàng dường như đánh tan bóng tối tụ lại trong căn phòng rộng*” [71; 370]. Và chàng mơ tưởng bày hạc trắng in trên chiếc khăn choàng

của nàng bay qua vàng mặt trời chiều.

Bên cạnh những liên tưởng, hồi tưởng bất chợt thì không gian tâm tưởng trong tiểu thuyết Kawabata còn xuất hiện qua những dòng hồi ức triền miên của nhân vật. Có thể nói, dạng không gian này ít nhiều mang bóng dáng *Đi tìm thời gian đã mất* của Marcel Proust ở kỹ thuật đồng hiện. Không gian trong tâm tưởng xuất hiện cùng lúc với không gian hiện tại của nhân vật. Trong *150 thuật ngữ văn học* (Lại Nguyên Ân chủ biên) cũng xác định, “*việc tổ chức không gian của tác phẩm văn học thế kỷ XX có xu hướng dùng kí ức nhân vật như không gian nội tâm để triển khai cốt truyện*”[24; 171]. Ở tác phẩm *Người đẹp say ngủ*, không gian hiện tại duy nhất là ngôi nhà khép kín. Qua hồi ức, liên tưởng của ông già Eguchi, quá khứ hiện về với những vùng không gian tràn ngập kỷ niệm. Đó là quán trọ nằm bên bờ sông Kanazawa, hồ Shinobazu, rừng trúc, khách sạn tại thành phố Kobe, cây trà hoa quất ở Subakidera... Tất cả đều tươi mới và sống động, đặc biệt không gian rừng trúc gọi lên sự trinh nguyên, tinh khiết:

Vào sáng sớm hôm sau khi đến Kyoto, Eguchi và cô gái đi dạo trong rừng trúc. Lá trúc sáng láng đẹp trong ánh ban mai, trắng sáng như bạc ròn, và hình như cành trúc cũng làm bằng bạc. Dọc theo con đường mòn men theo bìa rừng, các bụi cỏ đầu bạc và cúc gai đang nở hoa. Eguchi không chắc lắm về mùa hoa nở, nhưng trong tâm tưởng ông, con đường nhỏ đó bỗng bênh trong một cảnh sắc như thế. Đi quá cánh rừng thì hai người trèo ngược theo một dòng suối trong xanh lên tận chỗ thác nước đang đổ xuống rào rào, làn nước long lanh ánh mặt trời. Và trong màn bụi nước, cô gái đứng khóa thân [71; 753].

Đây là khung cảnh cuối cùng đọng lại trong chuỗi hồi tưởng của nhân vật, từ việc Eguchi nhớ lại núm vú rớm máu của người yêu đầu tiên, cùng nàng chạy trốn về Kyoto, một thời gian sau ông gặp lại nàng điu con gần hồ

Shinobazu. Không gian không theo trật tự của sự việc mà theo dòng cảm xúc, thể hiện tình yêu mãnh liệt, vĩnh cửu mà Eguchi dành cho mối tình đầu.

Theo Mishima Yukio, *Người đẹp ngủ mê* thuộc loại tác phẩm “bí truyền”, ẩn chứa sự thâm thúy bên trong. Không gian hiện thực của tác phẩm được ông ví như “kiểu một con tàu ngầm bị khóa chặt và dần dần mất đi không khí để thở” [77]. Nhưng chính sự bịt kín đó tạo điều kiện cho nhân vật dễ dàng bộc lộ chính mình và rong ruổi với thế giới trong tâm tưởng. Không gian tâm tưởng và hiện tại đồng hiện cùng nhau làm cho cốt truyện trở nên mơ hồ.

Không gian trong tác phẩm *Đẹp và buồn* cũng mang tính chất đồng hiện. Nhưng không gian hiện thực không cố định như *Người đẹp ngủ mê* mà thay đổi theo hành trình chuyển đi của Oki, như ở trên tàu, khách sạn, quán ăn, phòng nghe chuông chùa. Không gian tâm tưởng khó phân biệt được địa điểm cụ thể mà mơ hồ, huyền ảo.

Không gian tâm tưởng là không gian không có thật, thế giới trong tâm hồn con người. Dù xuất hiện qua liên tưởng bất chợt hay hồi ức triền miên, nó đều mang tính chất mơ hồ, huyền ảo, bộc lộ sâu sắc nội tâm của nhân vật.

2.1.1.2. Không gian trong giấc mơ

Theo F.Gaussen, “*Chiêm mộng là biểu tượng của cuộc phiêu lưu cá thể, được cất sâu trong tâm khảm đến nỗi nó vượt ra khỏi vòng cương tỏa của người sáng tạo ra nó; chiêm mộng hiện ra với chúng ta như là biểu hiện bí mật nhất và trơ trẽn nhất của chính chúng ta*” [5; 164]. Giấc mơ là một phần sâu kín trong tâm hồn con người, là bản thể của vô thức. Thế giới trong giấc mơ thường chứa đựng những yếu tố huyền hoặc, kỳ bí khó giải thích. Trong văn học, nhiều nhà văn đã sử dụng giấc mơ như một phương tiện nghệ thuật để phản ánh hiện thực, khai thác nội tâm con người... Đối với Kawabata, giấc mơ là cơ sở để tác giả xây dựng một thế giới mơ hồ, huyền bí và khai thác

những điều bí ẩn trong tâm hồn nhân vật.

Trong tác phẩm *Tiếng rền của núi*, chỉ khoảng hơn hai trăm trang giấy (bản dịch tiếng Việt) xuất hiện 9 giấc mơ, trong đó chỉ có một giấc mơ của bà Yasuco, còn lại 8 giấc mơ của Singo vô cùng huyền hoặc, không gian xa lạ, không có thực. Nhân vật Singo mơ thấy mình ôm một người đàn bà trên đảo vắng. “Người đàn bà đó rất trẻ, gần như một cô gái vậy. Riêng bản thân khi đó ông không xác định được là mình bao nhiêu tuổi. Có lẽ là vẫn còn trẻ, vì ông cùng cô gái chạy nhảy nhanh nhẹn giữa những cây thông. Ông đã ôm cô gái theo cách của một người trẻ tuổi” [71; 468]. Singo không hiểu nguyên nhân của giấc mơ và định hỏi vợ có phải là triệu chứng của suy nhược thần kinh hay không. Tiếp theo, ông mơ thấy mình ở Mỹ, (nơi mà ông chưa từng đặt chân đến) với những người có bộ râu đặc trưng chủng tộc. Sau giấc mơ này, Singo mơ một giấc mơ khó chịu khác: “Ông thấy mình sờ vào ngực người đàn bà nào đó...Người đàn bà ấy không có mắt, không có cả thân người mà chỉ có mỗi bộ ngực” [71; 533]. Rồi ông lại mơ một giấc mơ dài và vô cùng kỳ bí. Singo thấy mình là một sĩ quan bộ binh. Ông cùng với người tiều phu dẫn đường đang đi trong đêm, bỗng gặp một khối đen lớn, ông nhầm tưởng những cây tuyết tùng hóa ra là một đàn muỗi khổng lồ. Người tiều phu sợ hãi bỏ chạy, còn ông rút thanh kiếm Nhật ra chém, bỗng dung bộ trang phục của ông tóe lửa. Vô cùng kỳ lạ là ông hóa thành hai người, một Singo đang đứng nhìn và Singo kia với bộ trang phục bốc lửa. Khi ông bò về đến nhà thì gã tiều phu cũng về đến nơi. Ông cùng người chị vợ đã bắt được cơ man nào là muỗi trên thân thể gã tiều phu. Giấc mơ cuối cùng, Singo đang đứng giữa sa mạc xung quanh là cát, nhìn xuống thấy ngay hai quả trứng, một trứng đà điểu và một trứng rắn.

Trong giấc mơ của Singo, không gian không được định danh, nhiều chi tiết kỳ quái, mang tính ngẫu hứng, nhân vật không có tên tuổi, thậm chí

không đầy đủ bộ phận. Nhưng xét đến cội nguồn, nó đều có liên quan đến cuộc sống đời thường và những ẩn ức sâu kín trong tâm hồn nhân vật. Ấn tượng bài báo Singo đọc ban ngày về cô bé học lớp tám sinh đôi đã mang lại cho ông một giấc mơ kỳ diệu về mối tình trong trắng. Chiếc máy cạo râu mà Kikuco mua cho bố chồng là nguyên nhân giấc mơ về bộ râu quai nón của người đàn ông. Phải chăng vì lòng cảm mến về sự chu đáo của cô con dâu mà Singo có giấc mơ đầy huyền hoặc đó. Một lần khác, khi nghe tin người tình của Suyichi sắp có con và hình như Kikuco có thai lần hai, Singo mơ thấy hai cái trứng, trong đó quả trứng rần nứt ra và một con rần con tinh nghịch thò đầu ra khỏi vỏ. Ấn sau giấc mơ kỳ bí đó là sự mong mỏi, niềm hi vọng của Singo về một đứa cháu dễ thương, tinh nghịch. Đứa cháu do nàng dâu xinh đẹp, hiền thảo của ông sinh ra. Và điều vô cùng đặc biệt là trong giấc mơ của Singo thường xuất hiện hình ảnh người chị gái của vợ và người đàn bà trẻ xa lạ. Thậm chí trong một lần Singo mơ thấy sờ vào ngực một người đàn bà, khi tỉnh dậy ông liên tưởng đến ngay cô con dâu: *“Phải chăng cô gái trong mơ là hiện thân của Kikuco?”* [71; 533]. Lý giải về hiện tượng giấc mơ, Sigmund Freud, nhà phân tâm học thiên tài người Áo, khẳng định giấc mơ là *“sản phẩm đầy ý nghĩa của cảm xúc bị dồn nén”*, *“mọi giấc mơ là sự thực hiện (ảo) của một ước muốn”* [73; 41]. Và *“việc giải thích những giấc mơ là con đường vương giả đưa đến sự hiểu biết vô thức”* [73; 34]. Chúng ta cũng có thể lý giải những hình ảnh trên tồn tại trong giấc mơ của Singo do những ẩn ức về những ước muốn không thể thực hiện trong cuộc sống đời thường. Singo yêu người chị gái nhưng tình yêu đó không bao giờ trở thành hiện thực. Có tình cảm đặc biệt với cô con dâu ngoan hiền nhưng bị những cấm cản về mặt đạo đức xã hội. Tất cả những ước muốn của Singo bị kìm nén vào vô thức và bộc lộ trá hình dưới hình thức giấc mơ. Trong giấc mơ, nhân vật có thể vượt qua những rào cản, giới hạn, thực hiện những ước muốn của mình, kể cả những ước

muôn mang tính bản năng. Như vậy, thông qua giấc mơ, độc giả phần nào lý giải được những bí ẩn trong đời sống tâm lý của nhân vật. Mặt khác, không gian trong giấc mơ mang tính phi thực nhưng điều đó không làm vơi bớt tính hiện thực, mà còn làm tăng thêm vẻ đẹp lung linh, mơ hồ của tác phẩm. Người đọc thoải mái liên tưởng, lý giải những điều kỳ bí theo cách riêng của mình.

Bản chất của giấc mơ là chứa nhiều điều kỳ lạ, khó giải thích. Chieko mơ thấy mình bị hụt chân xuống màn tối màu lục trong ngôi làng ở Bắc Sơn. Yasuko mơ về ngôi nhà cũ của mình bị đổ nát. Những giấc mơ bình thường, vốn đã mang màu sắc huyền ảo. Thế nhưng, ông già Singo, một người từng trải, có đời sống nội tâm phức tạp thì thế giới trong giấc mơ càng vô cùng huyền hoặc. Trong tiểu thuyết của Kawabata, giấc mơ thường xuất hiện ở những người già, chỉ những ông già mới có những giấc mơ kỳ bí. Không chỉ Singo mà ông già Eguchi trong *Người đẹp ngủ mê* cũng ba lần nằm mơ. Lần thứ nhất, ông mộng thấy một người đàn bà ôm hôn nhưng nàng có đến bốn chân. Bốn chân này xiết chặt lấy ông. Tiếp theo, Eguchi mơ thấy một trong các con gái ông đẻ ra một hài nhi dị dạng và người mẹ chặt nó ra từng mảnh để sẵn sàng ném vào thùng rác. Và giấc mơ thứ ba, ông trở về căn nhà của mình sau tuần trăng mật. Ngôi nhà tràn ngập hoa. “*Eguchi nhìn chăm chú một bông hoa to hơn các hoa khác, một giọt đỏ rỏ ra từ những cánh hoa*” [71; 808]. Trong giấc mơ, nhân vật Eguchi lãng du trong những không gian vô định, hư hư thực thực. Nhưng ẩn sau những yếu tố phi thực, kỳ quái ấy là thế giới nội tâm rất chân thực của nhân vật. Phải chăng sự bất an, niềm khao khát và cả sự suy nhược của tuổi già chính là nguyên nhân của những giấc mơ ấy?

Không gian huyền ảo trong giấc mơ không chỉ tồn tại trong tiểu thuyết mà còn xuất hiện ở nhiều *Truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata. Trong *Những quả trứng*, cô gái mười lăm tuổi - con gái út trong một gia đình đã mơ

thấy mình chết và đang trôi trong một không gian xa lạ: “*Con mặc một chiếc Kimono mỏng, trắng toát. Con đi xuống một con đường thẳng tắp. Hai bên đường mù sương. Con đường như đang trôi và con cũng trôi khi con đi. Một bà già lạ mặt theo con suốt dọc đường...*” [71; 183]. Sau đó, cô gặp một ngôi nhà xuất hiện bên lề đường, cô lẩn nhanh vào ngôi nhà để tránh bà già đi theo mà cô nghĩ đó là thần chết nhưng khi vào trong ngôi nhà đó chỉ thấy toàn trướng chạt đóng khắp nơi. Ở truyện *Những con rắn*, trong giấc mơ Ineko xuất hiện không gian ngôi nhà kỳ quái có rất nhiều rắn, đến nỗi món đồ trang sức cũng biến thành một con rắn nhỏ. Bên cạnh căn phòng đầy rắn, một căn phòng tách biệt phía sau đang diễn ra cuộc họp do Kanda chủ trì. Cả hai tác phẩm này, không gian mang tính chất phi thực nhưng thực ra nó đều có mối liên hệ với cuộc sống và mang tính chất ám thị mạnh mẽ.

Nói về yếu tố huyền ảo, Kawabata có sự ảnh hưởng của chủ nghĩa huyền ảo Mỹ La-tinh. Nhưng trong tác phẩm của ông không phải sử dụng những yếu tố đó để phản ánh hiện thực xã hội mà nhằm một mục đích khác, khai thác thế giới nội tâm của nhân vật và huyền ảo thế giới. Chính García Márquez - chủ soái chủ nghĩa huyền ảo cũng từng khẳng định ông học được rất nhiều ở Kawabata về cách xây dựng những điều huyền ảo.

Như vậy, không gian huyền ảo thông qua giấc mơ là kiểu không gian hướng nội, không gian trong tâm tưởng của nhân vật. Giấc mơ là biểu hiện của những ức chế đạo đức và sinh lý của nhân vật không được giải tỏa. Những yếu tố kỳ lạ, huyền hoặc trong giấc mơ gọi cho người đọc những trăn trở, suy ngẫm.

2.1.2. Không gian gương soi

Chiếc gương soi có nguồn gốc từ Thần đạo (Shinto), gắn với bản thể của nữ thần mặt trời, trở thành phương tiện nghệ thuật trong văn chương Nhật Bản. Trong thơ Tanka trung đại, hình ảnh gương soi mang đậm triết lý Thiên

tông. Gương soi chính là *chân tâm*, là sự giác ngộ của con người trong mối quan hệ với thế giới vạn vật. Ở văn học cận hiện đại, qua một số tác phẩm của Akutagawa Ryunosuke, Oe Kenzaburo, gương soi được sử dụng như một thủ pháp đặc lực bộc lộ bản chất thật của con người, giúp con người nhận ra tình trạng tha hóa của chính mình. Đến Kawabata, chiếc gương mang một sứ mệnh đặc biệt. Nó là phương tiện để tác giả tạo lập không gian huyền ảo và làm cuộc soi chiếu ngoạn mục tìm kiếm vẻ đẹp hiện hữu.

2.1.2.1. Không gian ảo ảnh qua tấm gương soi

Trong thẩm mỹ quan của Kawabata, chiếc gương soi được nâng lên thành một thủ pháp. Nó trở thành một công cụ hữu hiệu ánh xạ vẻ đẹp thực tại. Với bản chất trong suốt, tấm gương đón nhận tất cả những gì trong tầm soi chiếu của nó. Thế giới trong gương là thế giới ảo, phi thực, không thể nắm bắt nhưng nó có khả năng đánh động toàn bộ giác quan và tâm hồn con người.

Chiếc gương xuyên suốt hành trình sáng tác của nhà văn. Trong truyện *Cánh rừng trong gương*, chiếc gương soi chiếu vẻ đẹp bất tuyệt của thiên nhiên. Nhìn cánh rừng trong gương, Okayo vô cùng ngạc nhiên:

Đúng như Tamura đã nói, mặt trời lặn đang chiếu một ánh sáng tím mờ xuyên qua những ngọn cây cao lớn trong rừng. Những chiếc lá mùa thu to rộng, bắt ánh nắng từ phía sau, chiếu ngời lên, trong suốt và ấm áp. Đó là một buổi chiều vô cùng êm ả vào ngày mùa thu ngát hương. Dù vậy, ấn tượng về cánh rừng trong gương rất khác với một cánh rừng thật. Có lẽ vì cái mong manh êm dịu của ánh sáng, như lọc qua tơ lụa, không phản ánh được, nên ở đây có cái gì đó mát trong sâu thẳm, tựa hồ như đây là một phong cảnh ở đáy hồ [86].

Hàng ngày, Okayo vẫn nhìn thấy cánh rừng qua cửa sổ nhưng chẳng bao giờ nàng để ý đến sự kỳ diệu của nó. Nhờ chiếc gương mà lần đầu tiên nàng cảm nhận được vẻ đẹp đích thực của một cánh rừng. Vạn vật bắt ánh

năng và tương chiếu vào nhau trong vẻ đẹp lung linh, huyền diệu. Trong thế giới ảo đó, Okayo còn cảm nhận được sự êm ả, mát dịu của cánh rừng mùa thu ngát hương. Nếu không có sự trợ giúp của tấm gương, đôi mắt sáng trong của nàng khó có thể nắm bắt được sự biến đổi của vạn vật, vẻ đẹp vi diệu của thiên nhiên ngưng đọng trong khoảnh khắc. Điều bất ngờ, người dạy cho Okayo tìm kiếm vẻ đẹp hiện hữu trong gương chẳng ai khác ngoài người đàn ông mù Tamura. Dù đôi mắt mù lòa nhưng tâm hồn rực sáng, Tamura thấu suốt vẻ đẹp của cánh rừng. Ngược lại, Otoyo, một kẻ tự say mê chính mình, khi nhìn vào gương chỉ thấy sự nhạt nhẽo, trống rỗng. Chúng ta thấy rằng, cái đẹp hiện hữu khắp mọi nơi (Bi no sonzai - mỹ chi tồn tại) nhưng để cảm nhận nó đòi hỏi phải có một tâm hồn chân thật. Khi tâm ta soi chiếu thế giới thì thế giới mới ánh xạ vẻ đẹp trong tâm hồn ta.

Ở truyện ngắn *Thủy Nguyệt*, chiếc gương soi thực sự có một đời sống riêng. Đó là chiếc gương của tình yêu và sự giác ngộ. Thương người chồng đau yếu, Kyoko đã dùng chiếc gương để giúp anh hòa nhập với thế giới bên ngoài. Với chiếc gương nhỏ cầm tay, anh có thể ngắm mảnh vườn rau nhỏ trước nhà, *“ngắm được cả bầu trời cùng những áng mây, cả cảnh tuyết rơi, và cả những rặng núi xa xa cùng dải rừng thưa gần đó. Được nhìn thấy cả vàng trắng, những đóa hoa hồng và cả đàn chim di trú bay qua ngang trời...”* [71; 55]. Dù biết thế giới trong gương chỉ là ảo, nhưng đối với một người bệnh không thể rời khỏi giường thì chiếc gương vô cùng ý nghĩa. Nhìn vào chiếc gương soi, anh có thể ngắm nhiều cảnh vật cùng một lúc, quan sát từ gần đến xa và nhìn vọt bắt sâu, cuộc đất khi làm vườn. Anh ngắm được cả vàng trắng in hình trên vũng nước. Thế giới phi thực ấy, nuôi dưỡng trong anh nguồn sinh lực sống. Vì thế, đối với anh đó là một thế giới thực hơn cả thế giới thật. Ngay cả Kyoko cũng khám phá trong thế giới ấy nhiều điều kỳ lạ. Nàng cảm thấy thế giới trong gương đẹp hơn thế giới ở bên ngoài. Trong gương, bầu trời

sáng sủa, “ánh lên sắc bạc” còn bầu trời bên ngoài nặng nề và “xám ngoét như chì”. Cả hai vợ chồng Kyoko đều cảm nhận được vẻ đẹp linh diệu trong chiếc gương soi vì trong nó dung chiếu không chỉ cảnh vật mà cả tình yêu và trái tim. Điều đó cho thấy, sự phân biệt thực hay ảo là phụ thuộc vào mỹ cảm, cách nhìn của mỗi người và nhiều khi cái ảo lại đẹp hơn những gì chúng ta cho là thực. Chiếc gương trong tác phẩm mang biểu tượng cho sự phù ảo của thế giới. Vẻ đẹp hư ảo ấy là vẻ đẹp mà người nghệ sĩ Kawabata mãi miết kiếm tìm.

Chiếc gương trong truyện ngắn và truyện trong lòng bàn tay mở phơi trước mắt chúng ta một thế giới lung linh, huyền ảo. Thế giới ấy, cũng được hiện lộ qua những biến thể gương soi trong tiểu thuyết. Tuy nhiên, có thể nói đến tiểu thuyết thủ pháp gương soi được phát huy một cách triệt để. Thế giới trong gương là nơi người lữ khách phát hiện vẻ đẹp tiềm ẩn của người phụ nữ. Và nó như một công cụ đặc lực để khai thác nội tâm con người.

Trong *Xứ tuyết*, tấm kính toa tàu trở thành chiếc gương soi kỳ diệu. Trên cửa kính ướt đẫm sương đêm, Shimamura vạch một đường thẳng bỗng hiện ra con mắt của thiếu nữ Yoko. Con mắt đó có vẻ đẹp đến kỳ lạ. Để quan sát một cách vô tư, anh lau hết nước trên cửa kính và một không gian huyền ảo đẹp đến nao lòng hiện ra, Yoko dịu dàng, tận tụy chăm sóc người đàn ông ốm yếu. Hình ảnh của họ hòa vào phong cảnh núi đồi:

Tít xa lướt qua phong cảnh buổi tối giống như cái nền di động ở đáy gương; hình bóng hai con người anh đang suy ngẫm thì rõ nét hơn và chẳng khác gì anh xem một cuốn phim lồng ghép ...Cái phi vật chất trong suốt của hai hình người dường như tương ứng và trộn lẫn vào bóng tối mờ ảo của phong cảnh trong màn đêm để tạo nên một vũ trụ duy nhất, một thứ thế giới siêu nhiên và tượng trưng không phải ở thế gian này [71; 225].

Và ánh lửa thấp thoáng trong đêm tối “*roi vào đúng đồng tử của người đàn bà trẻ, khi ánh mắt và ánh lửa trùng khít nhau, thì đó là một vẻ đẹp huyền diệu lạ kỳ, con mắt rực sáng ấy như lênh đênh trên đại dương đêm tối*”[71; 226]. Cảnh vật sinh động đến nỗi Shimamura tưởng mình đang ngắm khuôn mặt phụ nữ ở bên ngoài bông bênh trong phong cảnh quái dị và tối om. Thế giới trong gương chỉ là một khoảng không nhưng đó là khoảng không đầy chặt. Với bản chất trong suốt, tấm gương (cửa kính toa tàu) dung chứa trong nó cả một thế giới ánh sáng và bóng tối, con người và phong cảnh núi đồi, ánh lửa tí xa và đôi mắt thiếu nữ. Tất cả như hòa trộn, tương chiếu lẫn nhau. Nổi bật trên nền gương trong suốt đó là vẻ đẹp siêu phàm, huyền bí của thiếu nữ Yoko. Vẻ đẹp của nàng là vẻ đẹp của lửa, ánh lửa cũng là một tấm gương soi rực sáng trên đài gương đôi mắt đẹp mê hồn. Gương mặt xinh đẹp, đầy gợi cảm của nàng xua tan bóng tối và hát ra ngoài tất cả cái buồn tẻ âm u xung quanh. Yoko trở thành tâm điểm của bức tranh huyền ảo mà tấm kính toa tàu vô tình vẽ nên. Trước khung cảnh ấy, Shimamura đánh mất mình trong niềm say mê cái đẹp, rơi vào tình trạng nửa mê nửa tỉnh. Hình ảnh Yoko hòa quyện vào thiên nhiên thiêu đốt trái tim Shimamura. Nhưng nàng quá xa vời khiến cho Shimamura liên tưởng đến một nhân vật nào đó trong huyền thoại.

Khả năng soi chiếu của tấm gương là vô tình nhưng nó có sức ám ảnh mạnh mẽ đối với Shimamura. Nó gần gũi với tấm gương hiện minh, giác ngộ của của Thiên tông Phật giáo và tấm gương vô vi của Đạo giáo. Nó tĩnh lặng, vô ngôn, trong suốt nhưng ôm trong mình cả vũ trụ và khơi dậy nơi chúng ta tâm hồn thánh thiện.

Bằng thủ pháp tương phản, Kawabata đã dịch chuyển không gian thực thành không gian huyền ảo, phi thực. Những ảo ảnh ấy, tác giả không lấy từ đâu xa mà cóp nhặt từ cuộc sống và nhân lên trên đài gương trong suốt. Thế giới trong gương hay trong nghệ thuật tuy ảo nhưng rất đẹp. Bởi nó được ánh

chiếu từ đời thực. Chỉ cần chúng ta có một tâm hồn mộ chuộng và trái tim rực sáng thì có thể tìm thấy cái đẹp ở khắp mọi nơi.

Đối với Kawabata, cảm nhận cái đẹp là một kinh nghiệm tâm linh. Nhờ ánh sáng ban mai mà ông đã khám ra vẻ đẹp tinh khôi của hàng li cốc. Nhà văn đã truyền kinh nghiệm ấy cho nhân vật của mình. Shimamura phát hiện vẻ đẹp lung linh, huyền ảo của hai nàng thiếu nữ miên sơn cước trên ánh sáng của đài gương. Ngoài tấm kính toa tàu, một lần khác anh lại bất ngờ bắt gặp thế giới diệu kỳ ấy trong chiếc gương trang điểm:

Cái màu trắng tím sâu trong gương, đó là màu tuyết, ở giữa đó rực lên màu đỏ của đôi má người đàn bà trẻ. Vẻ đẹp của sự tương phản ấy cực kỳ trong sạch, nó vô cùng giữ dội vì nó sắc nhọn và sống động. Shimamura tự hỏi mặt trời đã mọc chưa, vì tuyết bỗng sáng rực lên trong gương, chẳng khác gì ở đó một đám cháy băng giá. Bị sắp bóng, màu đen của mái tóc người đàn bà trẻ hình như không sâu như trước, mà lại ẩn hiện những sắc thái của màu tím” [71; 252].

Tuyết được phản chiếu vào gương soi, đến lượt nó lại đóng vai trò là tấm gương phản chiếu đôi má hồng thiếu nữ. Đó là bản chất của gương soi, “không chỉ có khả năng phản ánh mà còn dung hợp trong nó những điều tương phản bằng sự bình thản trong suốt của nó” [8; 91]. Cảnh vật và con người đều là những chiếc gương soi chiếu vào nhau dệt nên thế giới lung linh, huyền ảo. Theo mỹ học Thiên, con người và thiên nhiên có cùng nguồn gốc, bản tánh của con người là một với thể tánh của thế giới cảnh vật. Thiên nhiên giúp “con người tự tri” và “uốn nắn tâm tính của con người”. Con người không thể tồn tại ngoài mối quan hệ với thiên nhiên. Do vậy, cái đẹp cũng được đặt trong sự tương chiếu giữa con người và thiên nhiên. Trong chiếc gương soi, tuyết trở nên trắng trong tinh khiết và vẻ đẹp của thiếu nữ Komako cũng trở nên rực rỡ, trong sạch và sống động.

Vẻ đẹp của Komako là vẻ đẹp của tuyết và lửa. Chính trong con người nàng luôn luôn tồn tại sự đối nghịch, tương phản. Vừa hoang sơ cháy bỏng lại vừa lạnh buốt với vẻ đẹp trong trẻo của làn da. Vừa trắng trong, tinh khiết lại vừa nồng nàn, đam mê. Vừa có vẻ tươi tắn của tâm hồn vừa có sự cuồng nhiệt gợi cảm của thể xác. Nàng được hình thành từ cái nguyên lý của tạo hóa: “*kết quả hòa hợp của những luật trao đổi của ánh sáng và bóng đêm*” [71; 324]. Trong chiếc gương soi, sự tương phản của màu đỏ đôi má hồng và màu trắng tinh khiết của tuyết khiến cho vẻ đẹp của nàng vô cùng sống động, mãnh liệt và toàn vẹn. Vẻ đẹp ấy, chỉ là ảo ảnh nhưng khiến cho chúng ta có cảm giác như thể chạm đến và tuyết băng cháy rục trước mắt.

Trong *Dawn to the West*, nhà nghiên cứu Donald Keene cho rằng “*tám gương như một vật Kawabata thường xuyên sử dụng để biểu thị sự quan sát vô tư*” [24; 297]. Ở *Xứ tuyết*, qua tám gương soi, Shimamura có thể nhìn ngắm một cách khách quan cảnh vật và con người ánh chiếu lẫn nhau trong khoảng không trong suốt. Chàng đã cảm nhận được vẻ đẹp xa vời, tinh khiết của Yoko trong nền cảnh đêm và vẻ đẹp rạo rục, trong sạch của Komako trên nền tuyết trắng. Tuy nhiên, vẻ đẹp của hai người phụ nữ ở hai khung cảnh khác nhau này đã khiến cho Shimamura rơi vào trạng thái lưỡng phân giữa ảo và thực, cổ điển và hiện đại...Rõ ràng, ở đây tám gương soi vừa phản chiếu khách quan nhưng cũng vừa mang ẩn ý của tác giả, khắc họa nội tâm của nhân vật.

Thế giới phi thực trong gương là phương thức truyền tải cái đẹp của Kawabata. Qua con mắt nhìn của chủ thể thẩm mỹ, thế giới trong gương chỉ là ảo ảnh nhưng nó vô cùng sống động. Đó là thế giới của cái đẹp. Và theo quan niệm của Kawabata, con người cũng là một tấm gương soi có thể phản ánh cả vũ trụ, tựa như “*Tứ thời tâm kính tựa như như*” của Nguyễn Du.

2.1.2.2. Không gian ảo hóa qua tấm gương soi

“Thâm mỹ quan của Kawabata, từ ánh nhìn đầu tiên đến cuối cùng, vẫn là soi chiếu thế giới vào một tấm gương kỳ diệu [8; 89]. Tấm gương ấy, được biểu hiện dưới nhiều biến thể khác nhau. Chiếc gương soi đích thực và các biến thể như tấm kính toa tàu, mặt hồ, vũng nước có khả năng phản chiếu trong nó những hình ảnh thực. Nhưng ở một số biến thể khác như tuyết, dải ngân hà, tấm màn nhung lại mang tính chất khúc xạ ảo ảnh, ảo hóa không gian.

Tuyết là một hình ảnh được lặp đi lặp lại nhiều lần trong tác phẩm của Kawabata. Nó không chỉ là biểu tượng cho sự trắng trong, tinh khiết; thanh lọc, hiền lương mà bản còn có khả năng làm ảo hóa thế giới. Trong *Xứ tuyết*, tuyết bao phủ, ánh chiếu lấp lánh cả vùng sơn cước. Con đường ngập tuyết, ánh tuyết dát bạc trên những ngọn núi, những que băng lỏng lẻo viền quanh các mái chia, những cây bá hương phủ một làn voan trắng trên nền tuyết... Cả một không gian ngập tràn sắc trắng. Màu trắng là màu khởi điểm, màu của “vô sắc” rất đối Phật tính, hướng tâm hồn con người tìm về bản nhiên thanh tịnh vốn có của chính mình. Vẻ đẹp huy hoàng, lộng lẫy của những bông tuyết trắng là vẻ đẹp của chân tâm, khơi gợi thế giới tâm linh nơi con người. Và kỳ diệu thay, bản chất trong suốt và ánh sáng phát ra từ tuyết có khả năng ảo hóa, khiến cho vạn vật xung quanh trở nên lung linh, huyền ảo. Ánh tuyết lấp lánh phá vỡ đường ranh giới giữa thực và ảo: “*Các quả núi đen sẫm nhưng vẫn rực sáng ánh tuyết. Và đối với Shimamura, lúc này chúng có vẻ trong suốt một cách kỳ lạ và toát lên nỗi buồn không tên: sự cân bằng hài hòa giữa bầu trời và đường tối sẫm của các đỉnh núi bị phá vỡ*” [71; 250].

Cuối tác phẩm *Xứ tuyết*, xuất hiện giải Ngân Hà rực rỡ như tấm gương lớn phản chiếu hết thấy mọi vật. Ánh sáng ôm trùm cả trái đất, soi chiếu ngọn núi gập ghềnh, có khi ánh sáng ma quái ấy khiến cho khuôn mặt Komoko như

một chiếc mặt nạ cổ xưa, khi lại nhân hình bóng của Shimamura ra vô số. Nhưng có lúc nó lại tan biến vào vũ trụ đêm tối. Dải Ngân Hà chập chờn như thực như hư xóa nhòa ranh giới giữa cõi trời và cõi người. Tạo cho người đọc một cảm giác mơ hồ và như điềm báo của sự điều linh, mất mát.

Tấm màn nhung đỏ trong *Người đẹp ngủ mê* cũng là một biến thể của tấm gương soi. Sự phản chiếu ánh sáng trên tấm màn biến căn phòng thành một không gian huyền ảo: “*Những tấm màn nhung đỏ thẫm. Màu đỏ trông thẫm hơn trong cái ánh sáng lờ mờ. Như thể có một vòng sáng mỏng lơ lửng trước màn, như thể ông bước vào một thế giới ma quái*” [71; 742). Chính trong thế giới đầy ma ảo này và thân thể những thiếu nữ bị đánh thuốc mê đã gợi sự tò mò cho ông già Eguchi tìm đến ngôi nhà bí mật nhiều lần. Lần đầu tiên đến đây, Eguchi quyết định không quay lại lần hai nhưng như một mãnh lực hấp dẫn đến tầng vô thức, khiến ông trở lại ngôi nhà bí mật với tần số ngày càng dày hơn. Không gian tĩnh lặng, ánh sáng lơ lửng từ tấm màn nhung màu huyết dụ khiến cho Eguchi không khỏi cảm thấy sợ hãi, cô đơn và trống vắng. Nhưng đồng thời, đó cũng là nơi lý tưởng mà ông có thể thưởng thức cái đẹp một cách “vô tư” không ngưng ngừng, xấu hổ. Những ảo ảnh hắt lên thân thể nõn nà, trắng trong của các cô gái, Eguchi cảm nhận được vẻ đẹp lung linh, huyền bí. Sức sống quyến rũ trên thân thể các cô gái truyền cho ông tình yêu, hơi ấm và cả vẻ quyến rũ của cuộc sống. Nơi đây, Eguchi sống lại với những giấc mơ của quá khứ và ẩn ức trong tầng sâu vô thức. Nhưng đồng thời cũng gây cho ông cảm giác ghê sợ tuổi già và cái chết.

Như vậy, không gian gương soi là không gian mang bản chất của *chân không*. Gương soi không chỉ dung chứa vạn vật, soi chiếu tâm hồn con người mà còn có thể làm ảo hóa thế giới.

2.2. Tính chân không qua thời gian

Thời gian nghệ thuật là “*hình thức nội tại của hình tượng nghệ thuật*” [21; 322]. Thời gian nghệ thuật không đồng nhất với thời gian khách quan. Nếu thời gian khách quan chỉ tồn tại theo một chiều nhất định: quá khứ - hiện tại - tương lai, thì thời gian nghệ thuật có thể đảo ngược, quay về quá khứ, vươn tới tương lai, có thể dồn nén thời gian theo kiểu nghìn thu trong một sát na hoặc kéo dài thời gian cái chốc lát thành vô tận., thời gian nghệ thuật là thời gian mang tính chủ quan, là sản phẩm sáng tạo của người nghệ sĩ.

Theo Trần Đình Sử, “*thời gian nghệ thuật là một biểu tượng, một tượng trưng, thể hiện một quan niệm của nhà văn về cuộc đời và con người*” [60; 84]. Cùng với không gian nghệ thuật và các yếu tố khác, thời gian nghệ thuật góp phần tạo nên chỉnh thể tác phẩm văn học.

Cũng như không gian, thời gian trong tiểu thuyết của Kawabata đóng vai trò rất quan trọng trong việc thể hiện quan niệm *chân không* của tác giả.

2.2.1. Thời gian khoảnh khắc

Nghệ thuật truyền thống Nhật Bản là nền nghệ thuật của những khoảnh khắc, dựa trên nền tảng thẩm mỹ Thiền. Người Nhật cho rằng: “*yếu tính của nghệ thuật là cảm nghiệm vĩnh cửu trong khoảnh khắc, cảm nghiệm trong một không gian nhỏ bé cả vũ trụ, một vũ trụ mà trong đó mọi vật đều hiển lộ*” [8; 85]. Khoảnh khắc là khoảng thời gian cực ngắn nhưng lại có ý nghĩa vĩnh hằng. Đó là thời khắc của tâm linh bùng nổ (satori), sự dồn nén cảm xúc và sự thăng hoa trong tâm hồn. Người nghệ sĩ thâm tóm linh hồn của vạn vật trong thoáng chốc ngắn ngủi.

Haiku là thể giới của những khoảnh khắc. Basho hốt nhiên hứng khởi khi nhìn thấy chú ếch nhảy vào ao cũ làm xao động mặt nước, đóa nazuna nở bên hàng đậu...Buson vui thú với những khoảnh khắc xuân thì thầm hoan ca. Vẽ tranh thủy mặc hay viết thi pháp cũng dựa trên tinh thần ấy. “*Nghệ sĩ phải*

tuân theo cảm hứng của mình y nguyên trong vận chuyển ngẫu nhiên, tuyệt đối và khoảnh khắc của nó” [57; 365]. Nếu trượt ra ngoài khoảnh khắc đó, lý luận và suy nghĩ xen vào thì tác phẩm không thể tựu thành.

Kawabata là người nghệ sĩ của những khoảnh khắc. Mộ chuộng và tôn thờ cái đẹp, người nghệ sĩ ấy đã dành cả cuộc đời tìm kiếm và cứu rỗi vẻ đẹp hiện hữu. Bằng tâm hồn nhạy cảm và tinh tế, ông đã trải lòng mình đón nhận mọi vang động của cuộc đời và vạn vật xung quanh. Như một nhiếp ảnh gia, nhà văn đã chụp lại những khoảnh khắc chớp sáng của vẻ đẹp, của thiên nhiên linh diệu và cả những khoảnh khắc vô thường. Ẩn phía sau những khoảnh khắc ấy, là cả một khoảng không trống vắng tựa những nốt lặng trong bản nhạc du dương.

2.2.1.1. Khoảnh khắc bừng sáng vẻ đẹp điển hình

Theo Donald Keene, Kawabata “*từ đầu đến cuối sự nghiệp của mình luôn bị hấp dẫn đặc biệt bởi những phụ nữ trẻ, trinh trắng... cho dù họ không nhất thiết là những bức chân dung đã hoàn toàn thành công của ông*” [24; 161]. Họ là biểu tượng của cái đẹp, của tính nữ vĩnh cửu. Mỗi người trong số họ đều được nhà văn nắm bắt và tái họa trong những khoảnh khắc bừng sáng vẻ đẹp điển hình.

Ở giai phẩm *Xứ tuyết*, vẻ đẹp hư ảo, huyền bí của Yoko hiện lên qua khoảnh khắc gương soi. Trên tấm kính toa tàu ẩm hơi sương, Shimamura bắt gặp bất gặp ánh mắt kỳ lạ cùng khuôn mặt đẹp của người đàn bà trẻ hòa vào phong cảnh núi đồi và lênh đênh giữa đại dương đêm tối mịt mờ. Vẻ đẹp rực sáng nhưng mong manh, hư ảo của nàng làm cho anh vô cùng bàng hoàng, sửng sốt. Khoảnh khắc bừng sáng vẻ đẹp ấy, Shimamura như chìm trong cảm giác thăng hoa, hoàn toàn rời bỏ thế giới thực tại. Vẻ đẹp của nàng ám ảnh mãnh liệt trong sâu thẳm tâm hồn anh, như một mảnh lực cuốn hút lấy anh. Đó là cái đẹp để cảm nhận chứ không thể giải thích; thanh cao, trong sáng

nhưng cũng vô cùng huyền bí. Nàng như hiện thân của một nhân vật nào đó trong huyền thoại cổ xưa. Shimamura luôn khao khát nắm bắt vẻ đẹp tràn đầy nữ tính ấy dường như biết rằng quá xa xôi. Vì thế, dù say đắm Komako nhưng trong anh vẫn hiện diện thứ ánh sáng huyền ảo từ Yoko.

Bên cạnh Yoko huyền bí, sự sống động, rực rỡ của Komako cũng khiến cho Shimamura không ít phen chao đảo. Dù thân thiết và gần gũi với nàng trong những ngày ở xứ tuyết, nhưng Shimamura chỉ thực sự hốt nhiên trước vẻ đẹp vừa tràn trề nhục cảm lại vừa vô cùng tinh khiết trong khoảnh khắc ngắm nàng qua chiếc gương soi. Trong sự tương phản giữa màu trắng của tuyết và vẻ đẹp đôi má hồng, Komako hiện lên sắc nhọn, trong sạch và sống động. Đó là cảm nhận tinh tế trong thoáng chốc bất chợt nhưng mang tính vĩnh cửu trong tâm hồn người lữ khách Shimamura. Ấn tượng này không bao giờ phai mỗi lần anh nghĩ đến nàng. Và một lần khác, khi nghe tiếng đàn samisen của Komako vang lên, Shimamura đã vô cùng ngạc nhiên: *“Lập tức Shimamura cảm thấy như bị nhiễm điện, anh rùng mình và nổi da gà lên tận má. Anh tưởng chừng như những nốt nhạc đầu tiên đã khoét một cái hốc trong ruột gan anh, tạo ở đó một khoảng trống cho tiếng đàn tinh khiết và trong sáng âm vang”* [71; 286]. Thời khắc tiếng đàn rung lên đã tạo ra trong tâm hồn Shimamura một hốc không gian, một khoảng không trống vắng. Mà ở đó diễn ra đủ cung bậc cảm xúc, từ sùng kính, luyến tiếc, cảm động, đến hụt hẫng... Phải chăng trong anh đã “ngộ” ra một điều gì sâu sắc nhưng không thể diễn tả thành lời. Anh cảm động trước tình yêu say đắm, sự hi sinh tận hiến của nàng? Anh khâm phục trước sự kiên trì, chịu khó và tài năng của một geisha miền núi? Hay luyến tiếc và hụt hẫng vì đã không dành riêng cho nàng một trái tim chân tình? Tất cả chỉ để cảm nhận, suy ngẫm. Qua khoảnh khắc “ngộ” của Shimamura, đem đến cho người đọc tâm trạng xao xuyến. Trong lòng mỗi độc giả sẽ có một nàng Komako của riêng mình.

Cô gái nhà Inamura trong *Ngàn cánh hạc* là nhân vật ít được Kawabata miêu tả nhất. Nàng chỉ là nhân vật phụ, xuất hiện trong hai cảnh nhỏ của tác phẩm. Nhưng qua khoảnh khắc chớp sáng vẻ đẹp, nàng trở thành “điểm sáng lung linh duy nhất trên bức tranh u buồn của trà đạo suy tàn” [85], đem đến chút hi vọng giữa không khí ảm đạm của cả thiên tiểu thuyết. Lần đầu tiên xuất hiện trong buổi trà đạo, giữa sự toan tính của Chikako, sự vô vấp, hơi “lố bịch” của bà Ota, Inamura Yukiko lại vô cùng bình thản, hồn nhiên và không chút do dự trong suốt buổi trà đạo. Hình như nàng không để ý, cũng chẳng hề quan tâm những điều nhỏ nhặt xung quanh. Trước mặt Kikuji, “nàng bỗng nổi bật lên trên những mẩu chuyện nhỏ nhen của những người đàn bà đứng tuổi đang vây quanh chàng kia” [71; 350]. Từ khoảnh khắc đó, hình ảnh nàng luôn nhói lên trong tâm trí Kikuji. Mỗi lần nghĩ đến nàng, chàng có cảm giác như được cứu vớt khỏi tội lỗi và thanh lọc tâm hồn. Để thoát khỏi những “độc dược” của Chikako bám riết lấy cuộc đời mình, Kikuji thường liên tưởng đến cô gái mang chiếc khăn ngàn cánh hạc: “Chàng nuôi ảo tưởng là cô gái nhà Inamura đang đi dạo đâu đây, dưới bóng cây bên đường, với chiếc khăn màu hồng có vẽ bầy hạc trắng trong tay. Chàng có thể nhìn một cách rõ ràng bầy hạc trắng và chiếc khăn đó” [71; 368]. Muốn làm vui đi những dần vật về cái chết của bà Ota, chàng cũng mơ tưởng đến hình ảnh của nàng: “Bầy hạc trắng trên chiếc khăn choàng của cô gái nhà Inamura bay ngang qua vầng mặt trời chiều và chúng vẫn ngự trị trong mắt chàng” [71; 383]. Ở nàng có vẻ đẹp hòa quyện giữa tâm hồn giản dị, trong sáng và sự dịu dàng, quyến rũ. Do đó, dù say đắm bà Ota và yêu Fumiko tha thiết nhưng trong sâu thẳm tâm hồn Kikuji vẫn luôn lóe lên hình ảnh nàng cùng chiếc khăn ngàn cánh hạc. Vẻ đẹp của nàng cũng để lại dư âm áp áp, một tia sáng len lỏi trong trái tim độc giả.

Bên cạnh Inamura Yukiko, vẻ đẹp Fumiko cũng được tác giả nắm bắt qua khoảnh khắc bừng sáng. Nàng là hiện thân vẻ đẹp quyến rũ của người mẹ.

Trong cảm nhận của Kikuji, nàng có nhiều nét giống mẹ đến lạ lùng. Chàng nhìn thấy hình bóng của người mẹ qua cô con gái. Vì thế, sau khi bà Ota qua đời, Kikuji có cảm tình với Fumiko nhưng vẫn luôn ý thức sự hiện diện của người mẹ. Tuy nhiên, chàng đã hoàn toàn thay đổi quan điểm sau khoảnh khắc Fumiko đập vỡ chén trà Shino. Đối với chàng, giờ đây không thể nghĩ ra một người nào có thể so sánh được với nàng. *“Nàng trở thành tuyệt đối, vượt lên mọi sự so sánh. Nàng trở thành sự quyết định và sinh mệnh. Trước kia, nàng luôn luôn chỉ là con gái bà Ota. Bây giờ chàng đã quên hẳn - cái ý tưởng thân thể người mẹ đã được truyền lại cho người con một cách tế nhị, cái ý tưởng đó đã rời khỏi chàng, để lôi cuốn chàng vào một thế giới xa lạ”* [71; 436]. Kikuji đã nhận ra ở nàng một vẻ đẹp riêng tuyệt đối, vẻ đẹp của sự tuyệt vọng, của ánh hoàng hôn sắp tàn. Vẻ đẹp của sức mạnh nội tâm bên trong, của sự thâm trầm và sâu sắc.

Ở một số tiểu thuyết khác, tác giả cũng đã hóa thân vào nhân vật nam, chụp lại những khoảnh khắc bừng sáng vẻ đẹp. Qua đó, làm nổi bật nét đẹp tế vi, tiềm ẩn riêng của mỗi người. Kikuko hiền ngoan, trong sáng; Otoko đam mê, quyến rũ; những cô gái trong ngôi nhà bí mật trinh trắng, gợi cảm...Sau những khoảnh khắc chớp sáng vẻ đẹp điển hình là cả một khoảng lặng trong tâm hồn người lữ khách

2.2.1.2. Khoảnh khắc thiên nhiên linh diệu

Danh họa Van Gogh của Hà Lan, là một trong những người đầu tiên phát hiện ra những điều bí ẩn trong tâm lý người Nhật:

Nghiên cứu nghệ thuật của người Nhật, ta không khỏi cảm thấy trong tác phẩm của họ toát lên một triết lý thông minh: nên dành thời gian để làm gì? Để đo từ trái đất đến mặt trăng, hay phân tích đường lối chính trị của Bismarck? Không, với người Nhật, bậc hiền giả chỉ nên để tâm suy nghĩ về cỏ cây mà thôi” [71; 1026].

Không chỉ các bậc hiền giả, mà bất cứ một người Nhật bình thường nào cũng biết cảm thụ cái đẹp từ trong thiên nhiên. Đối với họ, tình yêu thiên nhiên được nâng lên như một tín ngưỡng, một thứ tình yêu đối với tôn giáo. Khi hòa nhập vào thiên nhiên huyền diệu, con người tìm thấy nguồn sức mạnh bên trong của chính mình.

Tình yêu thiên nhiên là một trong hai nguồn gốc chính phát triển nền văn hóa Nhật. Văn hóa thường được xem là phản đề của thiên nhiên. Song nét tiêu biểu của văn hóa Nhật lại ở chỗ “*mô phỏng thiên nhiên*”. Từ trà đạo, hoa đạo, kiến trúc vườn cảnh...đến các lễ hội truyền thống đều dựa trên nền tảng sự hòa hợp với thiên nhiên. Thiên nhiên huyền diệu đã làm nên bản sắc văn hóa xứ sở này.

Là nhà văn mang phong cách “truyền thống thuần khiết”, Kawabata đã “*mô tả hết sức tinh tế cái thiên hướng của người Nhật là gần gũi với vẻ đẹp của thiên nhiên*” [71; 1025]. Nhân vật trong tiểu thuyết của ông thường chiêm ngắm, trải lòng mình cùng thiên nhiên bí ẩn. Trước những khoảnh khắc thiên nhiên linh diệu, họ có cái nhìn thấu thị về cuộc đời và thế giới xung quanh.

Shimamura - một tài tử nhàn rỗi, lên xứ tuyết để tìm lại chính mình. Thiên nhiên hoang sơ và tịch lặng nơi đây đã nuôi dưỡng tâm hồn người lữ khách. Anh thường lặng mình trước cảnh hoa nở, tuyết rơi, tiếng côn trùng xập xè...Khoảnh khắc cùng Komako ngắm rừng bá hương “*yên tĩnh và thanh bình vang lên như một bài thánh ca*” hòa vào tiếng nước chảy rào rào từ xa vọng tới làm cho tâm hồn Shimamura trở nên trong suốt, dịu nhẹ. Anh đã hoàn toàn bình tâm lại sau những ham muốn, đòi hỏi của bản năng. Giữa khung cảnh thâm sâu và hùng vĩ của núi rừng, Shimamura có cái nhìn “*ấn tượng kỳ lạ rất tươi mát và cực kỳ sạch sẽ*” về nàng geisha xứ núi Komako. Ấn tượng đó như hằn sâu trong tận đáy hồn người lữ khách. Về sau, mỗi lần nghĩ đến nàng, anh luôn cảm thấy một sự trắng trong, sạch sẽ không tả xiết.

Một lần khác, đến thăm chỗ trọ của nàng, Shimamura lặng ngắm ngoài cửa sổ những búi tuyết như những bông đơn trắng rơi lặng lẽ trong đêm. Cái buốt giá của tuyết trắng xâm chiếm tâm hồn trống rỗng của anh. Anh hồi tưởng lại buổi sáng hôm xưa ngắm nàng trong chiếc gương soi. Bỗng nhiên mắt anh hướng tới chiếc gương và một cảnh tượng đẹp huy hoàng đang diễn ra: “*Những bông đơn trắng lạnh lẽo vẫn đang vẫn đang rơi về lên những ánh hào quang, nhảy múa quanh dáng của Komako*” [71; 321]. Trong thoáng chốc bất chợt đó, anh lại cảm thấy làn da nàng “*trắng đến tinh khiết, gợi sự sạch bóng của những đò giặt phơi ngoài trời*”. Những hạt tuyết len lõi vào tâm hồn anh gợi niềm khinh thanh (karumi), dịu nhẹ. Thế giới trắng trong, tinh khiết của tuyết đã rũ bỏ những cái bản của trần gian, con người tìm thấy bản ngã của chính mình và cảm nhận cái đẹp là vĩnh viễn.

Cũng như Shimamura, khi đứng trước khoảnh khắc vi diệu của thiên nhiên, nàng Chieko trong *Cố đô* lắng nghe tâm hồn mình xao động. Nhìn ra mảnh vườn nhỏ trong khoảnh khắc mùa xuân, nàng đã tinh tế nhận ra vẻ đẹp khiêm nhường mang niềm bi cảm Aware của khóm hoa tím và vẻ Sabi, hùng vĩ của cây phong già. Ngắm nhìn hai khóm hoa tím nương náu trên thân cây phong, Chieko tự lự: “*Liệu có khi nào hai cây hoa tím trên dưới được gặp nhau hay không?*” [71; 580]. Với tâm hồn nhạy cảm và trong sáng, nàng xao động trước khoảnh khắc bùng nổ của những khóm hoa tím. Nàng trăn trở về số phận của chúng nhưng thực ra đó chính là sự linh cảm huyền diệu báo trước số phận của nàng và người em sinh đôi. Chính thiên nhiên đã truyền cho nàng sức mạnh của tâm linh và những điều bí ẩn của cuộc sống.

Singo trong *Tiếng rên của núi* là biểu tượng của tình yêu thiên nhiên. Bất cứ khi ở nhà hay trên đường đến hãng làm việc, Singo đều thả hồn vào thiên nhiên, vũ trụ. Ông tìm thấy sức mạnh huyền bí trong thiên nhiên và vẻ

đẹp huy hoàng mà nó ban tặng cho con người. Singo bắt chợt reo vui khi nhìn thấy những bông hoa hướng dương nhà bên cạnh nở rộ. Ông cảm nhận được:

Cái sức mạnh không ngờ của những bông hoa to lớn nọ. Và cả sự hoàn thiện trong cách sắp xếp của búp, đài, nhị ở đó nữa. Những lá nhỏ ở cuống hoa tạo thành một vương miện. Mọi thứ ở đây xen chặt vào nhau nhưng không hề tạo ra cảm giác lộn xộn. Chúng toát lên một vẻ hài hòa, êm ả. Chúng tỏa ra một sức mạnh không ai ngờ tới [71; 450].

Với tình yêu thiên nhiên đến nồng nhiệt, Singo hòa mình vào vẻ đẹp viên mãn của những bông hoa hướng dương, xem chúng như đang là. Nhìn thấy được sự sắp xếp hoàn thiện và cả sức mạnh bên trong của chúng. Ông có cảm giác đặc biệt là những bông hoa ấy chứa trong mình nguồn sinh lực dương tính. Singo thực sự trải lòng mình, hòa quyện tâm hồn vào thiên nhiên để cảm nhận cái đẹp. Vì thế, mà ông có thể nhìn thấy những cái vô hình, trừu tượng mà tuyệt nhiên chúng ta không thể nhìn bằng đôi mắt trần. Thiên nhiên đã truyền cho con người nguồn sinh lực và sự khao khát. Singo khao khát hòa mình vào tổng thể bản ngã của thiên nhiên, buông bỏ hết mọi phiền lo và sự ám ảnh của tuổi già. Phát huy sức mạnh tinh thần đến độ vô ngã.

Với thiên hướng gần gũi với thiên nhiên, ngôi nhà của Singo mang phong cách truyền thống Nhật Bản. Người Nhật không tách rời không gian nội thất với ngoại thất, vườn và nhà mang tính liên tục. Nhà của Singo có mảnh vườn tươi tốt, cây cối nhiều vô kể. Ở đó có cả chim ó, rạn và cả một đàn chó đến trú ngụ. Mảnh vườn ấy đã tác động không nhỏ đến suy nghĩ và tâm trạng của ông:

Ông lặng thinh ngắm nhìn cây anh đào nở đầy hoa. Những cánh hoa đầy đặn và lộng lẫy bỗng bẽnh trôi trong sắc trời chiều xanh ngắt. Cả đường nét lẫn màu sắc của vòm tán không hề gợi nghĩ đến sức mạnh, nhưng dường như cây hoa choán hết cả bầu trời. Nó đang ở giai đoạn

nảy nở rực rỡ nhất, và khó có thể tin rằng một vẻ huy hoàng dường ấy lại sắp sửa mất đi. Những chiếc lá sắc trắng từ trên tường rụng xuống lả tả và phủ lên mặt đất xung quanh gốc cây như một tấm thảm [71; 497].

Một vẻ đẹp bất chợt bùng lên khiến cho Singo bàng hoàng, không thốt nên lời. Trước khoảnh khắc rực rỡ và thiêng liêng này, ông chỉ biết lặng ngắm và lắng nghe tinh túy của đất trời ban tặng cho con người. Đó là vẻ điềm tĩnh mang bóng dáng của một thiên nhân, “vô ngôn” trước cảnh sắc của ngoại giới. Chỉ *cảm nhận* mà không trực tiếp *giải bày* nhưng trong thăm sâu tâm hồn Singo là cả một mạch ngầm tâm tưởng đang tuôn chảy miên man. Ông chiêm nghiệm về sự cô đơn, vô thường của cuộc đời, day dứt về tình yêu không thành... Và nhìn ra nguồn gốc ngắn ngủi của cái đẹp.

Hòa hợp với thiên nhiên là đặc tính của người Nhật. Đối với họ, tình yêu thiên nhiên sẽ đậm đà thiên vị khi con người biết hòa nhập vào thiên nhiên. Thiên nhiên và con người không bao giờ tách khỏi nhau mà con người ở trong thiên nhiên và thiên nhiên trong con người. Đến với thiên nhiên, con người tìm thấy tự do và nguồn sức mạnh. Cùng Kikuco đi giữa vườn cây trong công viên, tâm hồn Singo “tràn ngập một thứ cảm giác tự do”. “*Một cây cao đã thu hút sự chú ý của Singo. Nhìn lên ngọn của nó, ông có một cảm giác là sức mạnh bất tận của thiên nhiên cũng truyền cả sang ông và khoảng xanh mênh mông kia bao bọc lấy ông, hòa tan sự nhỏ nhoi buồn tẻ của ông và cả của Kikuco*” [71; 524]. Singo và Kikuco tuy là hai con người của hai thế hệ khác nhau, nhưng ở họ lại có sự gần gũi và đồng điệu trong tâm hồn. Ngoài những sẻ chia, đồng cảm trong cuộc sống, họ còn có điểm chung là những con người thuần Nhật, yêu thiên nhiên tha thiết. Singo trầm trồ với cô con dâu về vẻ đẹp viên mãn của những bông hoa hướng dương và chỉ cho nàng cây bạch quả vườn nhà đang ra nụ. Còn Kikuco lại hẹn gặp bố chồng ở một công viên

trần ngập cây xanh. Trong khoảnh khắc ngắn ngủi, đi giữa khoảng không xanh thắm hai con người bé nhỏ mang nhiều đau khổ đã tìm thấy trong tâm hồn một sự tự do tuyệt đối. Thiên nhiên đã truyền cho họ nguồn sức mạnh, xua tan sự cô đơn và những nỗi niềm riêng trong cuộc sống. Họ cảm thấy an nhiên, tĩnh tại và có cái nhìn lạc qua về cuộc đời và thấu suốt vạn vật xung quanh.

Hầu hết các nhân vật trong tiểu thuyết của Kawabata đều là những con người yêu thiên nhiên. Thiên nhiên đối với họ là người bạn tri âm, tri kỉ, là nơi họ bộc lộ tâm trạng, những suy nghĩ riêng tư. Trước những khoảnh khắc thiên nhiên linh diệu, tâm hồn con người trở nên trong suốt, vắng lặng và hòa nhập vào bản thể của vũ trụ vạn vật. Con người được sống với bản ngã của chính mình, với cái *chân không* đầy chặt trong tâm hồn. “*Một chân không đầy ắp thiên nhiên, nơi ta tìm lại mình trong chiều kích sâu thẳm, cái chân không đầy an lạc mà người Nhật gọi là sung thực không hư (jijitsu kuko)* [11; 430].

2.2.1.3. Khoảnh khắc vô thường

Kawabata là người nghệ sĩ đa cảm, nhạy cảm với mọi biến đổi tinh vi của cái đẹp, của vạn vật xung quanh. Ông không chỉ tinh tế chớp lấy những khoảnh khắc bừng sáng của vẻ đẹp hay thiên nhiên linh diệu mà còn trái lòng mình đón nhận những khoảnh khắc vô thường và lưu giữ chúng trên những trang văn u hoài.

Khi nói về tác phẩm *Xứ tuyết*, Donald Keene cho rằng: “*Shimamura ở đoạn đầu cũng như ở phần kết của tiểu thuyết luôn ở trong tình trạng rời bỏ thế giới xung quanh*” [71; 1056]. Ở đoạn đầu, Shimamura không còn biết mình mơ hay tỉnh khi bất chợt bắt gặp vẻ đẹp bông bèo, hư ảo của Yoko trong thế giới ảo ảnh. Đoạn cuối tiểu thuyết, một lần nữa, người lữ khách rơi vào tình trạng rời bỏ thực tại khi Yoko lìa xa thế gian. “*Anh bước lên để đứng cho vững và khi anh ngã đầu về phía sau, dải Ngân Hà tuôn chảy lên anh*

trong cái thứ tiếng thét gầm dần dũ” [71; 339]. Khoảnh khắc ấy, đã để lại trong tâm hồn Shimamura khoảng trống vắng mênh mông. Trước sự điêu linh của cái đẹp, người lữ khách lão đảo nuốt lấy dải Ngân Hà. Cái lão đảo đó phải chăng là sự thăng hoa cảm xúc hay chính là sự kìm nén nỗi đau, kìm nén sự mất mát? Tiếng gầm thét của dải Ngân Hà hay chính sự bùng nổ nội tâm đi đến giác ngộ của nhân vật? Shimamura đã “ngộ” ra sự ngắn ngủi, vô thường của cái đẹp. Cái đẹp mong manh và hư ảo trước sự thường hằng, bất biến của vũ trụ. Yoko là biểu tượng của cái đẹp lung linh, huyền ảo, xa vời. Hình ảnh của nàng khiến cho chúng ta liên tưởng đến nàng tiên Ánh trăng trong huyền thoại cổ xưa.

Ở tác phẩm *Ngàn cánh hạc*, khoảng trống sau khoảnh khắc Fumiko đập vỡ chén trà Shino là vô cùng. Tuy chỉ là vật dụng uống trà hàng ngày, nhưng chiếc chén trở thành minh chứng cho cả một truyền thống trà đạo. Trải qua bao tay người, qua thời gian với độ bóng chìm sâu và cả vết son môi gợi cảm của phụ nữ, chiếc chén trở thành mối giao cảm giữa quá khứ và hiện tại. Thế nhưng trong một cơn đau khổ và tuyệt vọng, Fumiko đã đập vỡ tan tành. Bởi nàng muốn quên đi mối tình trầm luân, quên đi quá khứ đau khổ và lạc lối của người mẹ. Khoảnh khắc chiếc chén vỡ không một tiếng vang, nó vỡ tan trong thâm lặng. Nhưng lại vang lên dữ dội trong tiếng bật khóc của Kikuji và trong lòng người thưởng thức tác phẩm. Đó là sự biểu hiện sinh động cái *chân không* của phương Đông mà Kawabata muốn truyền đến chúng ta. Tựa như “*khoảng trống trong họa phẩm Enso của các thiền sư, nét bút phi bạch của các thi pháp gia, ý tại ngôn ngoại trong các bài thơ cực ngắn Haiku, đồng điệu với tính Không trong Phật giáo và thể của đạo theo học thuyết Lão tử*” [20; 73]. Những mảnh vỡ của chén trà chính là những mảnh vỡ của một truyền thống thanh cao, mảnh vỡ của một đời trà. Trong phút giây ngắn ngủi ấy, Kikuji - nhân vật nam chính của tác phẩm, thấm thía hết sự cô

đơn và mất mát. Chiếc chén tan vỡ như sự tan vỡ tình yêu của chính chàng. Những người phụ nữ mà chàng yêu mến đều đã rời xa trong niềm nuối tiếc. Chỉ một khoảnh khắc bất chợt, chiếc chén trà bé nhỏ đã gọi lên cả một niềm bi cảm về tình yêu, về kiếp người và cả một truyền thống thanh cao của dân tộc.

Ngoài *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*, chúng ta cũng bắt gặp những khoảnh khắc vô thường trong *Tiếng rên của núi*. Nhân vật Singo không chỉ có đôi mắt rực sáng mà còn rất thính tai. Trong ngày cưới của mình, khi đôi tân hôn đang trao nhau ly rượu cưới, Singo bất chợt nghe “*quả dẻ rơi trúng trên một hòn đá và văng xuống suối*” [71; 461]. Ông suýt la lên vì kinh ngạc. Kawabata thường có biệt tài lấy những cái tầm thường, nhỏ nhặt thả vào khoảnh khắc ý nghĩa để nói lên những điều lớn lao, khơi động những cơn giông tố. Một hạt dẻ rơi vào lòng suối tưởng chừng như vô nghĩa, nhưng sức lan tỏa của nó là vô cùng như chú ếch của Basho làm xao động mặt nước. Tiếng dẻ rơi là âm vang của sự vô thường, tiếng vọng của cuộc đời Singo. Là “*âm thanh của những hạt cát đón đau trong vũ trụ vô cùng của bể khổ*” [71; 1014].

Một lần khác, khi đã về già, trong một đêm không ngủ được, Singo lắng nghe tiếng rên của núi: “*Singo nghe tiếng động nhẹ nào đó. Hình như sương đang rơi trên cành lá. Sau đó ông nghe tiếng rên của núi... Nó giống như là tiếng gió xa, nhưng có thể ví với tiếng rên rĩ trầm vang từ sâu trong lòng đất vọng ra. Singo cảm thấy như có tiếng rên từ trong chính bản thân mình*” [71; 441]. Tiếng núi rên hay chính là sự rạn vỡ của cõi lòng, tiếng gọi của nội tâm lo sợ sự vậy gọi của tuổi già, cái chết. Trong khoảnh khắc của đêm, Singo đã “ngộ” ra sự vô thường của cuộc đời. Cuộc đời của con người quá ngắn ngủi trước vũ trụ vĩnh hằng và thời gian biến thiên tuần hoàn.

Qua khảo sát một số tác phẩm trên, chúng ta thấy rằng khoảnh khắc vô thường, khoảnh khắc bừng sáng vẻ đẹp điển hình cùng khoảnh khắc thiên

nhiên linh diệu đã tạo nên một trong những đặc trưng xây dựng thời gian nghệ thuật của Kawabata. Đó là kiểu thời gian mang tính tâm linh - thời khắc nhân vật bừng ngộ.

2.2.2. Thời gian gương soi

Bên cạnh thời gian khoảnh khắc, thời gian gương soi cũng là kiểu thời gian đặc trưng cho quan niệm “chân không” của Kawabata. Thể hiện sự sáng tạo độc đáo của nhà văn trong việc vận dụng chiếc gương truyền thống. Chiếc gương không chỉ đơn thuần soi chiếu không gian mà còn phản ánh cả thời gian. Thời gian gương soi không đi theo quy luật thông thường của thời gian vật lý khách quan mà phản chiếu qua dòng tâm trạng, ký ức của nhân vật. Chỉ trong nội tâm sâu thẳm của con người mới có thể khiến những mảnh vỡ của quá khứ sống lại trong hiện tại, tương lai.

2.2.2.1. Soi chiếu vẻ đẹp quá khứ trong hiện tại

Nhân vật của Kawabata thường là những con người u hoài luôn sống với những ký ức và kỷ niệm, dù đó là hạnh phúc hay buồn đau. Họ tìm về quá khứ qua chiếc gương soi của hiện tại và tương lai.

Trong truyện ngắn *Thủy nguyệt*, nhân vật Kyoko dù chung sống với người chồng mới nhưng nàng vẫn giữ thói quen hàng ngày soi chiếu bầu trời qua chiếc gương nhỏ. Thực ra, nàng đang soi chiếu bầu trời thời gian, bầu trời trong ký ức, nơi có mảnh vườn nhỏ và người chồng đau yếu mà nàng hết mực yêu thương. Mỗi lần hồi tưởng về quá khứ, cùng chồng ngắm mảnh vườn, vàng trắng trong đáy nước và lắng nghe tiếng chim sơn tước, tâm hồn Kyoko như ấm áp hẳn lên. Có lúc nàng lại mơ gặp hình bóng người chồng quá cố qua hình ảnh đứa con trong tương lai. Quá khứ, hiện tại, tương lai soi chiếu vào nhau làm nổi bật vẻ đẹp tâm hồn, tình yêu chung thủy của Kyoko dành cho chồng.

Đến tiểu thuyết, chiếc gương soi thời gian được biểu hiện với nhiều biến thể khác nhau. Ở *Ngàn cánh hạc*, Kikuji nhìn thấy quá khứ qua cặp chén uống trà. Chiếc chén Karatsu - vật dụng uống trà của cha Kikuji khi còn sống, mạnh mẽ với nền hơi xanh, không có hoa, điểm lốm màu vàng nghệ và màu son đỏ tươi. Ngược lại, chiếc chén Shino của mẹ Fumiko lại vô cùng gợi cảm, bởi trên vành chén có in dấu son môi phụ nữ. Với sự nhạy cảm và sâu sắc của nội tâm, khi nhìn cặp chén đặt cạnh nhau, Kikuji liên tưởng đến hình bóng người đã khuất. Chàng “*nhìn thấy hình ảnh của cha mình và mẹ Fumiko trong cặp chén trước mắt, Kikuji cảm thấy như chính chàng và nàng đã nâng hai linh hồn đẹp đẽ kia dậy, đặt họ kê bên nhau*” [71; 433]. Cặp chén uống trà trở thành chiếc gương của hiện tại hồi quang phản chiếu quá khứ, phản ánh linh hồn người xưa. Nhìn cặp chén vững chãi qua thời gian, trải qua bao tay người gọi lên trong ta niềm bi cảm nhân sinh, sự phù du của kiếp người. Mặt khác, vật dụng bé nhỏ ấy còn phản ánh cả một truyền thống trà đạo mấy trăm năm tuổi. Một bộ môn nghệ thuật vừa mang tính chất tiêu khiển vừa là con đường luyện *tâm*. Trà đạo gợi ca tinh thần dung thông hòa hợp giữa chủ và khách, giữa con người và vũ trụ vạn vật. Thường thức trà đạo là hướng tới sự thanh thiết của tâm hồn. Vì thế, với sự hiện diện của cặp chén trà tinh khiết, Kikuji cảm thấy sự sợ hãi và mặc cảm tội lỗi như được rũ sạch. Bằng những hình ảnh hiện tại gợi nhắc quá khứ này, dường như nhà văn đang dùng hết tâm lực “cứu rỗi” vẻ đẹp truyền thống đang trên đà mai một.

Trong tác phẩm *Tiếng rên của núi*, chúng ta lại bắt gặp quá khứ qua sự liên tưởng của nhân vật Singo. Ông nhìn thấy một con chó “phản ánh” bức tranh xuất thần của Shotatsu thế kỷ XVII: “*Một con chó màu đen - con bú dai nhất đã bị văng ra khỏi mình chó mẹ, khi mẹ nó đứng dậy và chạy xuống bãi bên chân đồi. Singo lặng đi vì sợ nhưng con chó đã bò dậy như không có chuyện gì và vừa đi vừa hít hít đất xung quanh. Vậy là sao nhỉ? Singo ngạc*

nhiên nghĩ bụng: ông có cảm giác là đã nhìn thấy con chó ấy đâu rồi. Suy nghĩ một lúc ông chợt nhớ ra: “À, phải. Ở trong tranh của Sotatsu!” [71; 473]. Thực ra, con chó hiện tại gợi nhắc Singo nhớ đến bức tranh của Sotatsu hay từ con chó trong bức tranh mà ông liên tưởng đến con chó hiện tại? Cái này là chiếc gương của cái kia, hiện tại và quá khứ soi chiếu vào nhau hiện lộ bản chất của sự vật. Với tâm hồn nhạy cảm, Singo đã phát hiện con chó trong bức tranh của quá khứ được tái sinh lại bằng con chó thật của thực tại. Qua hình ảnh con chó, dường như tác giả muốn đưa ra một thông điệp: những điều của quá khứ tưởng rằng vĩnh viễn mất đi nhưng thực tế nó vẫn được tái sinh trong hiện tại và tương lai. Đặc biệt là cái đẹp, nó có thể bị hủy hoại nhưng không bao giờ tận diệt, luôn luôn hiện hữu và tái sinh. Bằng tài năng nghệ thuật của mình, Kawabata ném những khoảnh khắc của hiện tại và quá khứ vào chiếc gương trong suốt, tự chúng soi chiếu vào nhau tìm thấy vẻ đẹp hiện hữu.

Thời gian trong tiểu thuyết của Kawabata không chỉ được soi chiếu qua những biến thể của gương soi như cặp chén, con chó, bức tranh... mà còn được thấu suốt qua chiếc gương đặc biệt - Con Người. Nhân vật Singo thời còn trẻ từng có mối tình đơn phương sâu nặng với người chị gái của vợ. Nhưng người chị ấy đã lấy chồng và qua đời khi còn son trẻ. Không đến được với người chị, Singo cưới cô em gái. Nhưng em không phải là chị, vợ ông hiền hậu chất phác nhưng không đẹp và ở họ không có sự đồng cảm. Vì thế, suốt thời gian hơn ba mươi năm, Singo vẫn âm thầm với những kỷ niệm của riêng mình. Khi Kikuco về làm dâu trong nhà, vẻ đẹp và sự hiền dịu pha tính trẻ con của nàng, khiến cho những kỷ niệm cũ trong Singo lại bùng cháy: *“Trong điệu bộ ngưng ngưng đôi vai của Kikuco, Singo nhận thấy có một vẻ gì đó rất đáng yêu, thoáng một nét đom đóm ngây thơ, trong trắng. Thân hình cân đối của Kikuco gợi cho Singo nhớ đến người chị gái của vợ”* [71;

445]. Nàng như chiếc gương trong suốt của hiện tại để Singo tìm lại hình bóng quá khứ. Hiện tại và quá khứ soi chiếu vào nhau, hiện tại gợi nhắc quá khứ và quá khứ đồng hiện trong hiện tại. Singo nhìn thấy hình bóng người chị vợ qua vẻ đẹp cô con dâu. Đó là tính nữ vĩnh cửu mà ông hằng mơ tưởng. Do đó, đối với ông, người con dâu trẻ là niềm an ủi duy nhất. “*Tình thương yêu dành cho cô là một tia sáng trong sự cô đơn buồn khổ của ông, thông qua nó, ông muốn làm cho cuộc sống của chính mình được tốt hơn*” [71; 453]. Không tìm được hạnh phúc trong quá khứ, Singo cố bầu víu với hiện tại thậm chí còn mong mỏi ở tương lai. Trong suy nghĩ của ông, đứa cháu trong bụng Kikuco không được sinh ra phải chăng là một bé gái xinh đẹp do người chị gái của vợ đầu thai.

Cũng như nhân vật Singo, ông Eguchi trong tiểu thuyết *Người đẹp say ngủ* tìm lại quá khứ trong vẻ đẹp hiện tại. Chìm đắm trong dòng tâm trạng miên man, Eguchi lần mò về quá khứ trong sự gợi nhắc của hiện tại. Mỗi nét gợi cảm trên thân hình của những thiếu nữ ngủ say giúp ông già hồi tưởng lại những kỷ niệm đã đi qua. Thoáng nghe mùi sữa từ cơ thể cô gái tiết ra, Eguchi nhớ đến đứa cháu ngoại miệng còn hơi sữa. Theo dòng chảy của cảm xúc, ông lại liên tưởng tới hình ảnh cô người tình làm geisha đã ghen tuông dữ dội khi người thấy mùi sữa trẻ con. Kế tiếp, trong tâm tưởng Eguchi xuất hiện hình ảnh người yêu đầu tiên với đôi vú rớm máu khi ông úp mặt vào ngực nàng... Đây là sự liên tưởng mang tính “dây chuyền” mà trong lời đề tựa cho *Đi tìm thời gian đã mất* Andre Maurois đã đề cập đến. Khi cảm giác của hiện tại gợi lại một kỷ niệm nào đó trong quá khứ nhưng kỷ niệm đó lại chứa đựng một cảm giác nào khác nữa thì nó tiếp tục gợi lại những kỷ niệm trong quá khứ xa hơn. Kiểu thời gian gợi nhắc này nhằm khắc sâu nội tâm của nhân vật, cố níu giữ lại thời hoàng kim của quá khứ trong khoảnh khắc hiện tại. Mặt khác, khi xây dựng chuỗi liên tưởng của nhân vật, Kawabata cũng đã bắt

đầu chạm tới phân tâm học của Freud. Những hình ảnh mang tính nhục cảm trên cơ thể thiếu nữ gợi lên những ấn ức tình dục trong quá khứ của Eguchi. Từ làn môi, đôi vú, làn da của các thiếu nữ, Eguchi nhớ lại những nụ hôn, núm vú rớm máu, thậm chí cả những cuộc tình qua đêm trong quá khứ. Như vậy, với những ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện đại, tiểu thuyết *Người đẹp ngủ mê* góp phần tạo dựng thời gian kiểu thời gian gương soi trong dòng tâm tưởng của nhân vật.

Mô típ “hình nay bóng cũ” xuất hiện trong nhiều tác phẩm nhưng có lẽ đặc biệt nhất là ở tiểu thuyết *Ngàn cánh hạc*. Nhân vật bà Ota - một người đàn bà đầy đam mê và nhục cảm, yêu sâu sắc người cha quá cố của Kikuji. Khi gặp chàng trong buổi trà đạo, bà Ota đã lẫn lộn giữa cái hình của thực tại và chiếc bóng quá khứ, không phân biệt nổi đâu là cha và đâu là con. Về phía mình, Kikuji cũng bị chao đảo trước sự quyến rũ và gợi cảm của người đàn bà đứng tuổi này. Họ dấn nhau đi vào mối tình đầy đam mê và tội lỗi. Khi bà Ota qua đời, Kikuji lại nhìn thấy hình bóng của bà mẹ nơi người con gái: “*Ngay từ lúc nàng đón chào chàng ở cửa ra vào, Kikuji đã cảm thấy một cái gì nhẹ nhàng và mềm mại. Nơi khuôn mặt tròn và tinh khiết của Fumiko, chàng bắt gặp hình ảnh người mẹ*” [71; 391]. Khi đọc tác phẩm này, những độc giả ngoài nền văn hóa Nhật Bản không khỏi băn khoăn về những mối quan hệ tình cảm khó lý giải giữa các nhân vật. Nhưng chúng ta sẽ dễ dàng chấp nhận khi hiểu bản chất duy tình, duy mỹ của nền văn hóa Phù Tang. Yếu tố tình cảm luôn được đặt lên hàng đầu, còn cái đẹp trong hoàn cảnh nào cũng đáng được cảm thông, bao dung và trân trọng. Đạo đức luôn đặt ở hàng thứ hai sau tình cảm. Trong văn học không có đề tài cấm kỵ, không xem xét vấn đề dưới góc độ đạo đức. Mặt khác, với *Ngàn cánh hạc*, Kawabata không nhằm mục đích ca ngợi những mối quan hệ tình cảm phức tạp. Ngược lại, phản ánh cuộc tình trầm luân trong chiếc gương thời gian, nhà văn muốn gửi đến lời cảnh

báo về sự suy vi của trà đạo. Những con người từng yêu chuộng trà đạo, giữ những kỹ vật uống trà có đến hàng trăm năm tuổi lại sa vào đam mê, lạc lối. Trà thất là nơi con người sống trong sự hòa nhã, thanh khiết trở thành nơi mai mối, ganh tị.

Có thể nói thời gian trong chiếc gương soi là thời gian soi thấu những cuộc tình, các nhân vật trong tác phẩm của Kawabata thường trải qua những mối tình vượt thời gian. Điều này, không thể phủ nhận sự ảnh hưởng “phức cảm Genji” (Genji complex) của người mẹ tiêu thuyết Murasaki từ ngàn năm trước. Chàng Genji hào hoa mãi miết đi tìm *người nữ vĩnh cửu*, người tình mang trái tim người mẹ. Genji yêu người mẹ kế Fujitsubo vì nàng có nhiều nét giống với người mẹ mệnh yếu của chàng. Ở bên nàng, chàng vừa được sưởi ấm bởi tình yêu thương của người mẹ vừa thỏa mãn những ham muốn của tuổi trưởng thành. Tiếp theo, Genji yêu Murakami vì nàng là chiếc gương soi bóng người cô Fujitsubo. Người tình lén lút, đồng thời là người mẹ kế sống lại trước mắt Genji trong hình hài của thiếu nữ bé bỏng. Một mối tình khác của chàng là nàng Yugao yếu mệnh, sau khi nàng qua đời, chàng nhìn thấy hình bóng mong manh của nàng qua bóng dáng yêu kiều người con gái Tamakayura. Kế tiếp ông hoàng Genji, Kaoru - đứa con hờ của chàng, cũng rơi vào những mối tình vượt thời gian, mắc bẫy vào cái bóng của quá khứ. Không được thỏa nguyện tình yêu với Oigimi, Kaoru tan nát trái tim. Nhưng rồi chàng gặp Ukifune (em gái cùng cha khác mẹ của Oigimi) có dung mạo giống Oigimi gợi cho chàng nhớ đến hình bóng người xưa, và một lần nữa tình yêu sống lại. Như vậy, dù cách nhau gần mười thế kỷ nhưng giữa Murasaki và Kawabata có sự gặp gỡ giữa hai nhân cách lớn, hai tâm hồn đồng điệu. Với lòng từ tâm, họ nhìn thấy cái đẹp hiện hữu khắp nơi và nhận ra bản chất của cái đẹp vừa vô thường lại vừa vĩnh cửu. Cái đẹp bị đọa đày, rằng chúng ta phải cứu vớt cái đẹp!

Qua những biến thể của gương soi, Kawabata cũng đã khiến những mảnh vỡ quá khứ trở về trong hiện tại. Từ chiếc gương của hiện tại, nhân vật soi chiếu vào quá khứ để tìm lại cái đẹp đã mất.

2.2.2.2. Soi chiếu nỗi ám ảnh quá khứ trong hiện tại

Nhân vật của Kawabata luôn nặng lòng với quá khứ, đối với họ quá khứ luôn là thời kỳ vàng son trong cuộc đời. Tuy nhiên, có một số trường hợp quá khứ trở thành nỗi ám ảnh đối với nhân vật và như một thể lực vô hình đeo đẳng mãi trong hiện tại.

Kikuji (*Ngàn cánh hạc*) lúc còn nhỏ tình cờ bắt gặp Chikako đang cắt những sợi lông trên cái bốt đen che nửa ngực. Nghe cha mẹ trao đổi về chuyện nếu một đứa bé sinh ra phải bú ở đôi vú có cái bốt ấy sẽ bị ám ảnh suốt đời. Nhưng rồi chẳng có đứa trẻ nào được sinh ra, mà cái bốt gớm ghiếc ấy lại trở thành nỗi ám ảnh đối với chính chàng: “*Kikuji không bao giờ quên cái bốt đó. Đôi khi chàng tưởng tượng như chính cuộc sống của chàng cũng bị vương mắc trong cái ấn tượng về nó*” [71; 343]. Thực ra, cái bốt đó không đến nỗi đáng sợ nếu không gắn với tính cách của Chikako. Nó như một biểu tượng về tính đố kỵ, ganh tị và toan tính. Vì thế, mỗi lần tiếp xúc hay nghĩ tới Chikako, trong chàng luôn hiện lên hình ảnh cái bốt xấu xí và có cảm giác khó chịu thậm chí khinh bỉ và ghê tởm. Khi tất cả những người phụ nữ chàng yêu mến đã ra đi thì Chikako vẫn là nỗi ám ảnh không nguôi đối với chàng.

Nếu như Kikuji bị ám ảnh bởi ký ức tuổi thơ về cái bốt lông lá của một người đàn bà xấu nét thì Suyichi (*Tiếng rên của núi*) lại bị bóng đen của chiến tranh tàn phá tâm hồn. Sau khi đi lính trở về, Suyichi trở thành một con người khác, sống với những giá trị tinh thần bị bóp méo, đảo lộn. Như một kẻ mất hết cảm xúc, anh ta không bao giờ có cảm giác đau khổ hay xúc động trước tình yêu và sự say mê. Ứng xử một cách bất cần với cuộc đời và không coi trọng cuộc sống hôn nhân gia đình. Ngoại tình một cách công khai và khi

nghe người tình có thai đánh đập và bỏ mặc. Dù tình nhân có muốn sinh con hay không thì Suychi cũng chẳng quan tâm. Vì anh ta suy nghĩ rằng, biết đâu ở chiến trường Trung Hoa và Đông Nam Á, anh ta cũng có một vài đứa con mà chẳng hề hay biết. Khi Singo nhắc nhở về sự khác nhau giữa thời bình và thời chiến, Suychi đã gào lên: “*Chắc gì một cuộc chiến tranh mới hiện không đang đe dọa chúng ta? Mà có thể cái bóng ma của chiến tranh cũ vẫn đeo đuổi những kẻ như con? Có lẽ nó đã cuốn mình như rắn trong một xô khuát nào đáy của linh hồn con chẳng?*” [71; 571].

Tác phẩm viết về cuộc sống hằng ngày của một gia đình người Nhật sau chiến tranh. Tác giả tuyệt nhiên không hề đề cập đến chiến tranh nhưng chỉ qua hình ảnh của Suychi, lối sống buông thả, bất cần, vô trách nhiệm của anh ta, độc giả có thể thấy được sự tàn phá ghê gớm của chiến tranh. Chiến tranh không chỉ hủy hoại về vật chất mà còn tàn phá những giá trị tinh thần, không chỉ gây đau thương mất mát, mà còn giết chết tâm hồn con người. Chiến tranh đã đi qua nhưng hậu quả của nó để lại không thể lường hết. Cái bóng ma ấy ám ảnh mãi cuộc sống hiện tại và cả tương lai.

Ở tác phẩm *Đẹp và buồn*, nỗi đau quặn thắt trong quá khứ vẫn bám riết lấy cuộc sống hiện tại của Fumiko. Một người phụ nữ bị chồng phụ bạc, ôm con đi trong đêm tối như một kẻ vô hồn; mới hai mươi ba tuổi, chỉ vì sầu muộn mà tai điếc, răng long. Vì đánh bản thảo “*Cô gái mười sáu*”- tác phẩm của chồng viết về cô người tình bé nhỏ, mà đứa con trong bụng không bao giờ được cất tiếng khóc chào đời. Trải qua những đau thương, mất mát ấy, Fumiko trở thành một người đàn bà vô cùng nhạy cảm và cảnh giác. Chỉ cần một hình ảnh của hiện tại gợi nhắc thì cả quá khứ lại hiện về, cơn ghen tuông bùng lên. Khi nhìn hai bức tranh trừu tượng, kỳ dị mà Keiko tặng cho Oki, Fumiko đã phản ứng dữ dội. Bằng trực cảm tâm linh, bà đã nhìn ra cái thần

của bức tranh, cảm nhận tình cảm nồng nàn mà bao năm qua Otoko vẫn dành cho Oki.

Henri Bergson, nhà triết học Pháp gốc Do Thái, cho rằng: “*chỉ có bằng lí hội trực giác (intuition) mới nắm được hiện thực, phải phân biệt “thời gian toán học” đo bằng đồng hồ và “thời gian trực cảm” (duree) của đời sống nội tâm luôn luôn vận động, không cắt ra từng mảnh được*” [103]. Thời gian qua chiếc gương soi là thời gian tâm lý do đó nó cũng được cảm nhận bằng trực giác. Rõ ràng giữa thuyết trực giác của Bergson và Thiền tông Phật giáo có điểm gần gũi, lĩnh hội thời gian, sự vật bằng trực giác; thức tỉnh, phát huy các giác quan nội tại. Nỗi đau của quá khứ hằn sâu trong tâm hồn Fumiko như thứ kinh nghiệm tâm linh. Vì thế, khi nhìn Keiko - cô gái đẹp như “chăn tinh”, và bức tranh kỳ dị, Fumiko đã linh cảm về mối nguy hiểm trong quá khứ đang đe dọa hạnh phúc gia đình bé nhỏ vốn đầy sóng gió ấy.

Qua những nỗi ám ảnh của quá khứ gây bất ổn trong hiện tại, chúng ta thấy rằng, chiếc gương thời gian mà Kawabata sáng tạo vô cùng diệu dụng, bên cạnh soi chiếu những khoảnh khắc của cái đẹp thì còn phản ánh nỗi đau thương trong tâm hồn con người. Bằng trực cảm nội tâm, các nhân vật nắm bắt được cái đẹp tái sinh, những dư âm trong quá khứ ám ảnh đối với hiện tại.

Tiểu kết

Không gian và thời gian trong tiểu thuyết của Kawabata được thể hiện độc đáo, sáng tạo; hòa quyện giữa truyền thống và hiện đại. Chiếc gương soi trong huyền thoại cổ xưa mang bản chất trí tuệ và tâm hồn Nhật Bản cùng chiếc gương “tâm” của Thiền tông Phật giáo là cơ sở để Kawabata xây dựng thẩm mỹ gương soi với nhiều biến thể khác nhau. Kết hợp với ảnh hưởng “phức cảm Genji” của nữ sĩ Murakami và tinh hoa nghệ thuật phương Tây hiện đại, tấm gương ấy không chỉ soi chiếu không gian mà còn phản ánh cả

thời gian. Bằng tấm gương trong suốt, nhà văn đã tạo lập cả một không gian huyền ảo và thời gian gương soi - thời gian quá khứ và hiện tại soi chiếu, đồng hiện cùng nhau. Mặt khác, với không gian tâm tưởng, nhà văn đã khám phá ra *chân không* mang bản chất phương Đông – cả vũ trụ trong tâm hồn con người. Thời gian khoảnh khắc mang đậm dấu ấn của thẩm mỹ Thiên và một số ngành nghệ thuật truyền thống. Đó là khoảnh khắc *ngộ* của nhân vật trước vẻ đẹp điển hình, thiên nhiên linh diệu và thoáng chốc vô thường.



Chương 3

KẾT CẤU CHÂN KHÔNG TRONG TIỂU THUYẾT

KAWABATA YASUNARI

3.1. Kết cấu chân không qua cốt truyện

3.1.1. Kết cấu truyện không có cốt truyện

Cốt truyện (plot) được xem là xương sống của tác phẩm tự sự, yếu tố đặc biệt quan trọng cấu thành tác phẩm. Cốt truyện được hình thành khi có sự liên kết giữa các chi tiết, sự kiện mà người đọc có thể kể lại. Một tác phẩm tự sự không thể không có cốt truyện. Nếu một khi cốt truyện bị triệt tiêu hoàn toàn thì văn bản tự sự đó ngay lập tức biến thành một thể loại khác. Vì thế, khi chúng tôi đặt vấn đề kết cấu - truyện không có cốt truyện ở đây chỉ mang tính chất tương đối. Hay nói cách khác, thuật ngữ cốt truyện mà chúng tôi tìm hiểu không theo cách hiểu truyền thống.

Mỗi nhà văn trong quá trình sáng tạo đều tìm cho mình một hướng đi riêng. Ngoài việc lựa chọn đề tài, hình thành ý tưởng, điều quan trọng bậc nhất là cách sắp xếp các chi tiết, sự kiện để tạo thành cốt truyện hợp lý, hấp dẫn. Nhà văn Nga Anton Chekhov, lúc đầu thường tạo ra những cốt truyện sắc nhọn với đủ thứ bất ngờ, gay cấn và thú vị. Nhưng về sau, hình thức cốt truyện trở nên đơn giản, ngòi bút của ông hướng vào những thứ vụn vặt của cuộc sống đời thường. Chính sự giản lược hóa cốt truyện đó lại là một thành công. Nhà nghiên cứu Phạm Vĩnh Cư đã đánh giá sự giản lược, thậm chí thủ tiêu cốt truyện là cách tân lớn của Chekhov, vì ẩn sau sự đơn giản ấy là cả một “mạch ngầm văn bản”. Sáng tác của nhà văn Mỹ Hemingway cũng có lối kết cấu truyện không có cốt truyện. Kiểu kết cấu này đã phần nào nói lên mô hình “nguyên lý tảng băng trôi” của tác giả.

Với Kawabata, hành trình sáng tác từ những truyện đầu tay đến tác phẩm cuối cùng phần lớn đều có chung một kiểu kết cấu: *truyện không có cốt truyện*. *Truyện trong lòng bàn tay* của ông là những thoáng chốc, khoảnh khắc, dòng suy nghĩ gây ấn tượng đối với người đọc nên thường không có cốt truyện. Truyện ngắn cũng chỉ là những lát cắt trong cuộc sống, cốt truyện nếu có cũng hết sức đơn giản. Ở mảng tiểu thuyết, nhà văn vẫn trung thành với lối kết cấu này. Cốt truyện mang tính chất Wabi, không có những sự kiện giật gân, gay cấn. Nó được kết cấu theo hướng tinh giản, lược bỏ bớt một số chi tiết; lựa chọn chi tiết để đặc tả hoặc theo dòng hồi ức, liên tưởng của nhân vật. Vì thế, nếu người đọc hời hợt sẽ không nắm bắt được điều gì trong tác phẩm của ông.

3.1.1.1. Giản lược chi tiết

Giản lược chi tiết có thể là một thách thức lớn đối với các nhà văn, bởi nó đòi hỏi sự chuyên nghiệp, kinh nghiệm thực sự. Đối với Kawabata, có lẽ đây là một sở trường. Ông thường tinh giản, lược bỏ bớt một số chi tiết trong tác phẩm tạo sự mơ hồ, khó nắm bắt.

Ở tác phẩm *Xứ tuyết*, người đọc chẳng biết gì hơn về nhân vật Shimamura ngoài một người đàn ông trung niên thích nghệ thuật múa balê phương Tây, chán cảnh phồn hoa phố hội, thích lên xứ tuyết tìm lại chính mình. Về gia đình, vợ con, tác giả tuyết nhiên không nhắc đến. Còn Komako và Yoko, quá khứ và gia cảnh, Kawabata đều sử dụng cách nói lấp lửng. Komako kể rằng, cô sinh ra ở xứ tuyết nhưng lại đến Tokyo làm geisha, nhanh chóng được một người đàn ông bảo trợ, trả hết các khoản nợ nần cho cô. Sau đó, ông ta đang tính sắp xếp cho cô một chỗ dạy múa thì bỗng dưng mười tám tháng sau ông đột ngột qua đời. Người đọc khó có thể hình dung về quãng đời đã qua của Komako. Một cô gái đang non trẻ lại phải làm geisha bươn chải ở Tokyo, và vì sao nàng lại rơi vào tình trạng nợ nần? Cũng như

Komako, hình như chúng ta chẳng biết gì về Yoko ngoài việc nàng chỉ có một người thân duy nhất là em trai đang làm nhân viên trên tàu. Đặc biệt, mối quan hệ bỗ lừng giữa Yoko, Komako và Yukio là một ẩn số. Hình như Komako và Yoko là tình địch của nhau. Trong mối quan hệ với Yukio, độc giả không thể đoán biết ai là người tình chính thức của anh ta. Và tại sao Komako phải làm geisha để có tiền chữa bệnh cho anh, còn Yoko tận tình chăm sóc khi anh bệnh nặng và sau khi anh mất, nàng vẫn một mình thờ thần ngoài nghĩa địa? Lúc hấp hối, Yukio tha thiết muốn gặp Komako nhưng khi Yoko đến báo tin thì nàng lại nhất quyết cự tuyệt. Komako và Yoko có cách sống khác nhau, người này luôn tỏ ra khó chịu với người kia nhưng trong tận sâu thẳm tâm hồn dường như họ lại thương xót cho số phận của nhau. Tất cả đều là những điều khó lý giải, những câu hỏi ngổn ngang, đòi hỏi người đọc tự suy ngẫm và tìm câu trả lời cho chính mình.

Trong tác phẩm *Tiếng rên của núi*, vì không chịu nổi cảnh Suychi ngoại tình một cách công khai, Kikuco đã bỏ đứa con trong bụng của mình. Đây là điều đau đớn nhất đối với một người phụ nữ. Nhưng những trang văn của Kawabata lại không hề đề cập đến vấn đề đó. Tiếng khóc của nàng cũng chỉ được nhắc lại gián tiếp qua ông già Singo. Sau khi phá thai, Kikuco vẫn tỏ ra bình thường, vẫn chăm sóc đứa cháu nhỏ và khi thấy cha chồng đi làm về nàng nhìn ông với khuôn mặt tươi cười. Tác giả lược bỏ hết những chi tiết biểu hiện nỗi đau khổ của nàng. Tuy nhiên, nếu người đọc tinh tế sẽ nhận ra sự khủng hoảng tinh thần, nỗi đau dồn nén của nhân vật qua một chi tiết nhỏ: “*Kikuco đem bộ đồ của Singo cất vào tủ quần áo và cô chậm chạp đóng cửa tủ lại với vẻ mặt đăm chiêu. Có thể cô đã thấy mình trong tấm gương gắn vào thành tủ*” [71; 531].

Trong tác phẩm *Người đẹp ngủ mê*, hình ảnh các trinh nữ say ngủ chỉ được tác giả miêu tả về vẻ đẹp cơ thể, còn hoàn cảnh, tính cách đều bị lược

bỏ. Cũng viết về đề tài này, *Hồi ức về những cô gái điếm của tôi* của García Márquez, người đọc lại có thể nắm bắt được nhiều thông tin về nhân vật cô bé như: nhà nghèo, chưa đến mười bốn tuổi mà phải làm việc suốt ngày quần quật ở một xưởng dệt may. Cô đơm cúc áo. Sau khi cho đàn em và bà mẹ bị thấp khớp liệt cả chân tay đi ngủ xong, cô đến ngôi nhà bí mật nằm trần truồng đợi nhân vật *tôi*. Như vậy, lý do đi làm gái điếm của cô bé là do hoàn cảnh gia đình khó khăn. Còn trong *Người đẹp say ngủ*, độc giả khó lòng biết được nguyên nhân vì sao các cô gái lại đến ngôi nhà bí mật làm “búp bê sống” cho những ông lão gân đất xa trời.

Sự tinh giản, lược bỏ chi tiết cốt truyện là một trong những biểu hiện của nghệ thuật “chân không” ở tác phẩm của Kawabata. Và điều này, cho chúng ta thấy, “*chân không*” của Kawabata có sự gần gũi với “*nguyên lý tảng băng trôi*” của Hemingway. Trả lời phỏng vấn của phóng viên, Hemingway cho rằng: “*Thứ gì anh ta biết có thể bỏ đi và điều đó chỉ làm tảng băng trôi của anh thêm mạnh mẽ. Đó là phần không lộ ra. Nếu nhà văn bỏ đi một vài thứ bởi vì anh ta không biết chúng thế là có một lỗ hổng trong câu chuyện*” [83]. Như vậy, “*nguyên lý tảng băng trôi*” liên quan đến sự lược bỏ và kinh nghiệm. Ông từng khẳng định tác phẩm *Ông già và biển cả* có thể viết trên cả nghìn trang có đủ mặt các nhân vật trong làng, với đủ cách kiếm sống, sinh con đẻ cái...nhưng ông không làm điều đó vì đã có những nhà văn khác hoàn thành một cách xuất sắc. Hemingway tìm cho mình một cách viết khác: “*Tôi phải cố gắng bỏ đi tất cả những thứ không cần thiết để chuyển tải kinh nghiệm đến người đọc, nhờ vậy sau khi bạn đọc nam nữ đã đọc được điều đó thì nó sẽ trở thành một phần kinh nghiệm của họ và như là thực sự xảy ra*” [83]. Soi chiếu vào tiểu thuyết Kawabata, chúng ta thấy rằng: tiểu thuyết của ông với dung lượng rất ngắn, chỉ trên dưới hai trăm trang (bản dịch tiếng Việt). Nhân vật trong tác phẩm rất ít, có thể đếm trên đầu ngón tay. Sự lược

bỏ, tinh giản trong tác phẩm của ông là kinh nghiệm của một nhà văn chuyên nghiệp nhằm tạo ra những khoảng trống cho người đọc đồng sáng tạo. Như vậy, tuy sống trong hai nền văn hóa khác nhau nhưng giữa Kawabata và Hemingway đã có sự đồng điệu trong cách thể hiện mô hình quan niệm về con người và thế giới.

3.1.1.2. Đặc tả chi tiết

Kawabata cho rằng, mục đích của người nghệ sĩ không phải ở chỗ tìm cách làm cho mọi người kinh ngạc sửng sốt bằng cái li kỳ quái dị, mà ở chỗ dùng vài phương tiện ít ỏi mà nói lên được nhiều nhất biết dùng ngôn từ và màu sắc để truyền đạt các cảm xúc và kinh nghiệm nhìn đời của mình ” [71; 1034].

Cốt truyện trong tiểu thuyết của ông hầu như không có những xung đột gay gắt và thiếu vắng những chi tiết gay cấn, giật gân. Ngược lại, nhà văn chủ yếu đi vào đặc tả các chi tiết tiêu biểu. Những chi tiết này, có khả năng “nói” nhiều hơn bản thân nó, chuyển tải nội dung, tư tưởng của tác phẩm

Ở tác phẩm *Xứ tuyết*, chi tiết miêu tả về tuyết trắng tinh khôi, trong trẻo được lặp đi lặp lại khoảng 100 lần. Cả miền sơn cước ngập tràn sắc trắng. Tuyết trở thành biểu tượng mà sự bí ẩn kỳ diệu của nó càng đi sâu tìm hiểu càng cảm thấy không thể hiểu đến thâm cùng. Nó gọi cho ta liên tưởng đến một không gian thanh sạch, tinh khiết và cảm nhận về một cuộc sống tách biệt với thời gian. Màu sắc lung linh, hư ảo và rất đỗi Phật tính của tuyết dẫn dụ tâm hồn ta vào cõi vô thức với những liên tưởng mênh mang, mơ hồ. Đặc biệt, tuyết tượng trưng cho vẻ đẹp thanh khiết, hiền lương và hư ảo của con người. Nàng Komako hồn nhiên, chân thành với làn da mát lạnh, trắng trong như tuyết. Yoko mong manh, hư ảo như những chùm tuyết trắng hợp rồi tan trong cõi vô thường. Hình ảnh những cô gái dệt vải chijimi cũng thoáng hiện qua những sợi tuyết...

Bên cạnh những hình ảnh về tuyết trắng, Kawabata dành nhiều tâm huyết đặc tả những chi tiết thể hiện vẻ đẹp của Yoko và Komako. Để làm nổi bật vẻ đẹp siêu phàm, huyền bí của Yoko, tác giả đã lặp đi lặp lại chi tiết về giọng nói trong trẻo, đẹp đến nao lòng 12 lần; gương mặt xa vời 11 lần và con mắt cháy lửa 7 lần. Ngược lại, một Komako sống động, gợi cảm thì làn da trắng hồng rạng rỡ là một chi tiết không thể bỏ qua và nó được điệp lại 14 lần. Khuôn mặt xinh đẹp của nàng được miêu tả hết sức tỉ mỉ:

Mũi cô thanh tú và cao...đôi môi cô thì như một nụ hoa chụm lúc nở nồng nàn, sống động và khao khát ...Hàng mi cô không cong cũng không hướng lên phía trên, cắt ngang mí mắt thành một đường thẳng đến nỗi trông có vẻ kỳ dị, thậm chí buồn cười, nếu nó không được bao bọc một cách tế nhị bởi hàng lông mày rậm, cong và mượt như tơ lụa. Mặt cô rất tròn và hai gò má hơi cao kể ra thì cũng không có gì đáng chú ý. Nhưng với làn da hồng hào mịn màng, với cái cổ trinh bạch và đôi vai mảnh dẻ còn sắp đầy lên một chút, cô gợi một ấn tượng tươi mát, trong sạch đến nỗi cô có tất cả vẻ đẹp quyến rũ của một sắc đẹp, cho dù cô không đẹp hoàn hảo” [71; 241].

Qua những chi tiết đặc tả, Komako và Yoko trở thành hai điểm sáng lung linh trong tác phẩm. Những chi tiết đó, phần nào tự nó “nói” lên vẻ đẹp tương phản giữa hai thiếu nữ xứ tuyết. Hình ảnh của họ là cơ sở để tác giả đi vào thể hiện tâm trạng lưỡng phân của Shimamura. Như vậy, những chi tiết mà tác giả lựa chọn để miêu tả không chỉ để tạo sự hấp dẫn cho tác phẩm mà còn có ý nghĩa dẫn dắt cốt truyện phát triển.

Cuối tiểu thuyết *Xứ tuyết*, chi tiết dải Ngân Hà lặp đi lặp lại đến 7 lần gợi nỗi buồn man mác khi khép lại tác phẩm. Mỗi lần xuất hiện, nó mang một sắc thái riêng. Có khi hiện lên rực rỡ, chói sáng ôm trùm cả trái đất, có lúc lại thật âm đạm khiến cho khuôn mặt Komako “*như một mặt nạ cổ xưa*”, khi lại

tướng chừng như bị “*xé toạc bởi sự gập ghềnh của những ngọn núi cao*” [71; 335]. Là người nhạy cảm, Shimamura linh cảm được sự xa cách sắp tới và anh cố níu kéo trong tuyệt vọng. Lần cuối cùng dải Ngân Hà xuất hiện “*tuôn chảy lên anh trong cái thét gầm dần dừ*” [71; 339].

Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới cho rằng, dải Ngân Hà đối với các bộ lạc thổ dân Bắc Mỹ là “*vong hồn trở về thế giới bên kia*” [5; 634]. Trong nhiều truyền thuyết, dải Ngân Hà được xem là “*nơi đi qua có nguồn gốc thần thánh, nối liền thế giới thánh thần với hạ giới*” [5; 634], và cũng là “*đường ranh giới giữa thế giới chuyển động và cõi vĩnh hằng bất động*” [5; 635]. Trong *Xứ tuyết*, hình ảnh dải Ngân Hà có ý nghĩa gần gũi với biểu tượng gốc. Nó như một ẩn dụ kỳ diệu về tình yêu. Tình yêu như dải Ngân Hà rục rờ, lộng lẫy nhưng cũng vô cùng huyền bí, sâu thẳm và khó nắm bắt. Nó chấp chờn thoát hiện thoát ẩn và trong khoảnh khắc tan biến vào vũ trụ như dự cảm về bi kịch tình yêu. Xuất hiện cuối tác phẩm, dải Ngân Hà còn là biểu tượng của sự mát mát, sự điều linh của cái đẹp. Khoảnh khắc Yoko lia xa thế giới cũng là lúc dải Ngân Hà tuôn chảy vào người Shimamura với tiếng gầm dừ dội. Tác phẩm kết thúc nhưng ánh sáng ấy vẫn chấp chờn như một dư âm còn ngân vang mãi trong lòng người đọc.

Không phải bất kỳ chi tiết nào trong tác phẩm cũng có thể đặc tả mà nhà văn phải lựa chọn những chi tiết quan trọng, tiêu biểu nhằm nhấn mạnh, xoáy sâu ấn tượng, gợi mở những tầng nghĩa hàm ẩn của tác phẩm. Những chi tiết đặc tả trong *Xứ tuyết* gợi cho người đọc những liên tưởng, tưởng tượng và nỗi ám ảnh day dứt, khôn nguôi.

Ở tác phẩm *Ngàn cánh hạc*, Kawabata đã miêu tả một cách tỉ mỉ và lặp lại nhiều lần chi tiết cô gái nhà Inamura mang chiếc khăn ngàn cánh hạc, chén trà Shino và cái bốt đen xấu xí trên ngực Chikako nhằm chuyển tải nội dung, tư tưởng câu chuyện về trà đạo và tình yêu.

Nhân vật Inamura Yukiko chỉ xuất hiện trong hai cảnh nhỏ của tác phẩm nhưng hình ảnh nàng mang chiếc khăn ngàn cánh hạc chập chờn trong tâm tưởng Kikuji đến 10 lần. Trong văn hóa và văn học Nhật Bản nói riêng và phương Đông nói chung, cánh hạc trắng tượng trưng cho sự cao khiết. Trên tinh thần kế thừa sáng tạo, cánh hạc trắng của Kawabata trở thành biểu tượng cứu rỗi. Nó luôn xuất hiện trong sự đối lập giữa thanh cao và phàm tục, giữa trong trắng, thánh thiện và nhỏ nhen, ti tiện. Mỗi lần nghĩ đến Yukiko cùng chiếc khăn ngàn cánh hạc, tâm hồn Kikuji trở nên nhẹ nhàng, lạc quan và không gian cũng trở nên tươi sáng. Bằng chi tiết đặc tả, tác giả làm nổi bật tựa đề của tác phẩm - cứu vớt và lưu giữ vẻ đẹp truyền thống đang trên đà mai một.

Chén trà Shino có một vị trí đặc biệt. Trong tác phẩm, nó xuất hiện 11 lần, chủ yếu qua đối thoại giữa Kikuji và Fumiko. Và được miêu tả một cách tỉ mỉ:

Chiếc chén y hệt như lời Fumiko miêu tả. Trên nền men trắng phủ một lớp màu đỏ nhạt. Nhìn vào đó, người ta có cảm tưởng màu đỏ nhạt dường như nổi lên trên bề sâu thăm thẳm của nền men trắng. Vành chén hơi ngả màu nâu. Tại một khoảng trên vành chén, màu nâu đậm hơn.

Có phải nhiều người đã uống?

Vành chén có lẽ bị nhuộm bởi màu trà và có lẽ cả môi người. Kikuji nhìn màu nâu nhạt và có cảm giác là màu nâu đó đã được quét lên bằng một lớp màu đỏ...

Màu của sáp môi phai nhạt, màu của bông hoa tàn úa, màu của máu khô - Kikuji cảm thấy buồn nôn. Cảm giác buồn nôn về một sự dơ dáy và sự lồi cuồn ngoài quyền hạn đến cùng một lúc.

Trên nền men điểm lấm tẩm chấm màu xanh và màu rượu nhạt, vòng quanh lưng chén là hình vẽ lá cỏ rậm rạp. Sự sạch sẽ và sắc sảo đủ làm tan biến sự tưởng tượng bệnh hoạn của chàng. Chiếc chén có một vẻ cân đối mạnh mẽ đầy uy quyền [71; 408].

Cả một nghệ thuật truyền thống mấy trăm năm được tác giả khơi dậy qua chén trà bé nhỏ. Chiếc chén ấy gợi lên một vẻ đẹp rất Sabi, mang trên mình dấu ấn thời gian qua độ bóng chìm sâu, nhuộm bởi màu trà và cả môi người. Nó gắn liền với nhiều tiệc trà và qua bao tay người nhưng vẫn trường tồn và có một “vẻ cân đối mạnh mẽ đầy uy quyền”. Rõ ràng, chiếc chén Shino trở thành biểu tượng của truyền thống trà đạo. Tuy nhiên, đặt trong sự đối sánh với kiếp người, nó lại gợi lên cả một niềm bi cảm nhân sinh.

Trong *Lịch sử văn học Nhật bản* (A history of Japanese Literature), phần viết về Kawabata, Suyichi Kato đã có nhận xét tinh tế: “*Trong tiểu thuyết “Ngàn cánh hạc”, chén trà gắn với cuộc đời trải dài trên bề mặt đường như là một cảm nhận đặc biệt. Đối với nhân vật nam chính của Kawabata, thì bề mặt của cái bình gần như không phân biệt được với làn da của phụ nữ*” [76; 243]. Chiếc chén trà được tác giả miêu tả hết sức gợi cảm. Màu đỏ nhạt bên trong nổi lên trên bề sâu thăm thẳm của nền men trắng gợi cho chúng ta liên tưởng đến vẻ trắng hồng, mịn màng tựa làn da phụ nữ. Hình ảnh ấy hiện lên sống động tưởng chừng như có thể nhìn thấy và chạm vào. Chiếc chén ấy là vật uống trà hàng ngày của bà Ota, trên vành chén còn in dấu son môi. Mỗi lần nhìn nó, Kikuji lại liên tưởng đến hương thơm nồng nàn và vẻ đẹp quyền rũ của bà. Chén trà Shino trở thành mối dây liên hệ giữa hiện tại và quá khứ, là điểm tựa tâm linh nâng đỡ cuộc đời chàng. Kikuji muốn giữ chén trà như một vật kỷ niệm. Nhưng trong một cơn hoảng loạn và đau khổ đến cùng cực, Fumiko đã đập vỡ tan tành.

Với chi tiết đặc tả về chén trà, Kawabata đã chuyển tải câu chuyện tình buồn đầy bi kịch và mối u hoài về truyền thống trà đạo. Chén trà bé nhỏ không còn là vật vô tri vô giác nữa mà như một “thực thể sống động, một nhân chứng vô ngôn” về mối tình trâm luân và sự hưng vong của một môn nghệ thuật truyền thống thanh cao.

Đối lập với với sự tinh khiết của ngàn cánh hạc và sự thanh cao của trà đạo thì chi tiết đặc tả về cái bớt đen trên ngực Chikako lại là biểu tượng của sự nhỏ nhen, ích kỷ, xấu xa và toan tính. Nó cũng được lặp đi lặp lại nhiều lần nhằm làm nổi bật nỗi ám ảnh của Kikuji về người đàn bà vừa xấu người lại chẳng đẹp nét. Giao phó cả một truyền thống lâu đời vào tay một trà sư vô đạo, Kawabata không khỏi lo lắng về sự mất mát, mai một...

Cố đô là tác phẩm viết về câu chuyện hai chị em sinh đôi, xen vào đó là những đèn đài, chùa chiền rộn ràng các lễ hội. Theo Anders - Sterling, nhân vật chủ đạo của tác phẩm không phải là con người mà chính là bản thân thành phố Tokyo, “*kinh đô của vương quốc xưa, một thời là nơi cư ngụ của thiên hoàng, sau ngàn năm vẫn vẹn nguyên là một chốn linh thiêng đầy lãng mạn*” [71; 959]. Để làm nổi bật vẻ đẹp cổ kính của Cố Đô - tinh túy tâm hồn Nhật Bản, Kawabata đã dụng công đặc tả các chi tiết về thắt lưng Kimono và các lễ hội truyền thống.

Giống như tà áo dài Việt Nam, Kimono là quốc phục của người Nhật Bản. Nó gồm nhiều loại dành cho cả nam lẫn nữ, thắt lưng và màu sắc phụ thuộc vào giới tính, tuổi tác, địa vị. Đối với phụ nữ, chiếc thắt lưng (obi) thường được thiết kế họa tiết bằng hoa lá, cỏ cây, những hình ảnh của thiên nhiên. Ở *Cố đô* chi tiết về chiếc thắt lưng được lặp lại nhiều lần chủ yếu qua nỗi trăn trở của Takichiro và Hideo. Takichiro rời nhà lên ni viện để thả hồn suy nghĩ về những họa tiết trên thắt lưng Kimono: “*Hay ta cứ thử vẽ theo phong cách cổ điển - Ông lắm bảm, không nhằm vào ai hết. Trước mắt ông,*

mẫu vải của những năm tháng đã qua lần lượt hiện lên nối tiếp nhau. Trong ký ức, ông còn lưu giữ hoa văn, màu sắc bao nhiêu mặt hàng, trang phục” [71; 596]. Và cuối cùng ông đã phác thảo được một chiếc thắt lưng vừa ý cho cô con gái của mình. Chàng Hideo cũng dồn hết tâm trí dệt cho Chieko chiếc thắt lưng như ý, khiến nàng duyên dáng hơn bội phần. Và anh đã giữ lời hứa dệt chiếc thắt lưng “có núi non phủ thông liễu và thông đỏ” tặng Naeko. Những chi tiết lặp lại này tưởng chừng đơn giản, chẳng có gì nhưng lại ngầm ẩn cả một khát vọng lớn lao của tác giả - lưu giữ và phát huy vẻ đẹp truyền thống.

Bên cạnh họa tiết thắt lưng, Kawabata miêu tả tỉ mỉ các lễ hội truyền thống từ lễ hội ngắm hoa anh đào mùa xuân, lễ Ghion, lễ Cẩm quỳ, lễ Kỷ nguyên đến lễ Chặt trúc. Tất cả gợi lên niềm tự hào về Cố Đô linh thiêng và giàu nét văn hóa cổ truyền.

Đẹp và buồn, tác phẩm viết về bi kịch của môi tình buồn thì chi tiết về hai bức tranh có ý nghĩa rất lớn trong kết cấu của cốt truyện:

Một tấm có tên Cây Mận, nhưng chỉ vẽ một bông mận độc nhất to như đầu đũa tre, không cành, không thân. Còn nữa, cánh hoa màu đỏ lẫn với cánh hoa màu trắng. Màu đỏ của những cánh đỏ gồm nhiều cung bực đậm nhạt khác nhau. Bông hoa không bị họa sĩ làm cho biến dạng, nhưng rõ ràng không phải là một bông hoa để trang trí. Một nguồn sinh lực kỳ lạ như vận chuyển bên trong, và bông hoa như đang lắc lư. Có lẽ tại cái nền tranh mà mới đầu ông tưởng là những tảng nước đá, nhưng nhìn kỹ hóa ra một dãy núi tuyết. Phải là núi mới tạo được ấn tượng mênh mông như vậy. Tất nhiên là núi thật ngoài thiên nhiên không sắc cạnh, không rách, không thắt cổ bông đến thế.” [71; 840-841].

Tấm thứ hai là tranh vô đề:

“màu sắc trát bừa lên tranh” và không một hình tượng nào phát hiện trong tranh, màu sắc lại còn hung bạo và đa dạng hơn bức *Cây Mận*. Có lẽ chỉ vì hàng hà những đường ngang mà Fumiko đoán là con cá hay đám mây. Thoáng nhìn, Oki tưởng như chẳng thấy gì hòa hợp giữa các màu. Tuy nhiên, một ý niệm đăm mê kỳ dị như ứa ra từ tranh [71; 842].

Hai bức tranh trờu tượng sống động trong từng đường nét, ẩn chứa những khoảng trống dành cho người ngắm toàn quyền suy ngẫm. Với linh cảm của một người phụ nữ chịu nhiều đau khổ, Fumiko đã nhận ra cái thần của hai bức tranh ấy. Qua cơn ghen tuông bất thân của vợ, trong đầu Oki cũng lóe lên tia sáng và mọi chuyện tỏ tường. Rõ ràng bức tranh *Cây mận* tượng trưng cho mối tình Otoko dành cho ông và bức tranh thứ hai cùng một chủ đề. Nhìn vào mảng màu sáng như một ô cửa sổ, Oki cảm nhận được linh hồn của bức tranh - “tình yêu còn lửa mà Otoko đã giữ lại cho ông”.

Thực ra, ý nghĩa của hai bức tranh còn nhiều điều đáng bàn. Ở bức tranh thứ nhất những đường nét sắc cạnh, thất cổ bông phải chăng chính là sự đau đớn, tinh thần hoảng loạn của Otoko khi mất con. Trên nền bức tranh là cảnh trí của nội tâm cô gái, dường như mang nặng cả nỗi ghen tuông và lòng căm thù. Bức thứ hai màu sắc trát bừa lên tranh gợi lên sự đa dạng và hung bạo. Hai bức tranh trẻ trung, tràn đầy sức sống nhưng cũng hết sức kỳ dị khiến cho người ngắm cảm nhận được một sự bất ổn, cảnh báo mầm tai họa tiềm ẩn.

Trong *Tiếng rền của núi*, chi tiết tiếng núi rền có ý nghĩa biểu tượng sâu sắc. Trong một đêm không ngủ, Singo đã lắng nghe thanh âm của núi như tiếng gió xa, tiếng rền rĩ trầm sâu vang vọng trong lòng đất và như thể có con quỷ vừa bay qua đầu nó. Ông chợt cảm thấy sợ hãi và liên tưởng tới tiếng gọi của thần chết. Khi nghe Kikuco nhắc lại người chị vợ của ông trước khi chết

cũng nghe tiếng núi rền, từ đó âm thanh ấy trở thành nỗi ám ảnh trong tâm trí Singo và vang vọng suốt cả thiên tiểu thuyết. Tiếng rền của núi là âm thanh “vô thường của cỏ cây, của cuộc đời”, là sự rạn vỡ của cõi lòng.

Ở kiệt tác *Người đẹp ngủ mê*, những chi tiết miêu tả về làn da, đôi môi, mái tóc...được lặp lại nhiều lần làm nổi bật vẻ đẹp cơ thể nữ. Và gợi mở nhiều tầng nghĩa khác của tác phẩm. Sự đối lập, tương phản giữa sức sống của tuổi trẻ và sự suy nhược của tuổi già, giữa trinh trắng và nhục dục...

Qua việc khảo sát sáu tiểu thuyết trên, chúng ta thấy rằng, lựa chọn chi tiết tiêu biểu để đặc tả là một sáng tạo độc đáo, là dụng công của người nghệ sĩ Kawabata. Từ những chi tiết ấy, làm cho cốt truyện trở nên đơn giản, thậm chí chẳng có gì để kể nhưng ngược lại tác phẩm vẫn vô cùng hấp dẫn, lôi cuốn người đọc bởi nỗi ám ảnh xoáy sâu vào tâm trí và nỗi buồn man mác

3.1.1.3. Lối kể chuyện “dòng ý thức”

Ngoài lược bỏ chi tiết và đặc tả chi tiết, kết cấu cốt truyện trong tiểu thuyết Kawabata còn chịu chi phối bởi lối kể chuyện “dòng ý thức”.

Thuật ngữ “dòng ý thức” xuất hiện đầu tiên trong cuốn *Các nguyên lý tâm lý học* (1890) của nhà tâm lý học người Mỹ William James. Ông cho rằng, “*ý thức là một dòng chảy, dòng sông trong đó các ý nghĩ, cảm giác, các liên tưởng bất chợt thường xuyên chen nhau, thay nhau và đan bện vào nhau một cách lạ lùng, phi lôgic*” [21; 107]. Bước sang thế kỷ XX, một số nhà văn phương Tây như Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, D.H.Lawrence... đã vận dụng lý thuyết *dòng ý thức* của James kết hợp với phân tâm học Freud, thuyết trực giác H.Bergson để xây dựng tác phẩm theo biểu hiện dòng ý thức, “*manh dạn phơi bày các hoạt động và bí mật của nội tâm*”. Tuy nhiên, cùng khai thác kỹ thuật dòng ý thức nhưng ngay từ khi mới ra đời, hai “ông trùm” có tiếng tăm nhất Marcel Proust và James Joyce đã chia thành hai ngã. Marcel Proust chủ trương thăm dò miền tâm trí, “*từ một sự*

việc ở thời hiện tại, nhà văn nhớ lại một kỷ niệm ở thời quá khứ, và cứ thế, kỷ niệm nọ gợi lại kỷ niệm kia, làm cho cuốn tiểu thuyết cứ trôi đi trong không gian và thời gian vô định, lôi cuốn người đọc vào dòng chảy của đời sống tâm lý và tâm linh”[84]. Ngược lại, James Joyce có thái độ “không quan tâm đến lập luận logic”, “thả mình cho một dòng chảy hỗn loạn và phi logic của ngôn từ cuốn đi, như thế ông bị ngã xuống một dòng sông mê” [84]. Sự chia ngã, phân nhánh này tạo thành “phiên bản Marcel Proust” và “phiên bản James Joyce”.

Kawabata tiếp thu ảnh hưởng của cả hai bậc tiền bối Marcel Proust và James Joyce. Tuy nhiên, ở mảng tiểu thuyết, ông chịu sự tác động nhiều hơn từ “dòng ý thức” của Marcel Proust. Hai tiểu thuyết *Người đẹp ngủ mê* và *Đẹp và buồn* mang bóng dáng của *Đi tìm thời gian đã mất*. Ở tác phẩm này, câu chuyện bắt đầu từ việc nhân vật “tôi” ăn miếng bánh madelaine chấm vào tách nước trà, bỗng nhiên nhớ lại cái vị của mẫu bánh madelaine mà sáng chủ nhật ở Combray cô Léonie đã cho “tôi” ăn sau khi nhúng nó vào tách nước trà. Từ đó, cả một thế giới mênh mông của quá khứ hiện về trong ký ức:

Từ khi tôi nhận ra cái vị của mẫu bánh madeleine nhúng trà ti-zon mà cô tôi đã cho tôi uống, (...) thì ngay lập tức ngôi nhà cũ màu xám bên đường, nơi có căn phòng của cô tôi, hiện về như một cảnh bài trí sân khấu (...). [Ngôi nhà, đường cái, vườn cây, công viên, những người dân quê, nhà thờ] và tất cả thị trấn Combray cùng những vùng phụ cận của nó, tất cả những cái đó được định hình rõ ràng dưới dạng thị trấn và làng quê, đã hiện ra từ tách trà của tôi” (Về phía nhà ông Swann) [84].

Chỉ từ một mẫu bánh madelaine và tách trà ở hiện tại, Marcel Proust đưa người đọc thăm dò cả miền ý thức bao la của nhân vật. Phát hiện kỳ diệu này của ông đã ảnh hưởng mạnh mẽ đến sự phát triển của văn học hiện đại. Có rất nhiều các tín đồ trung thành đã học hỏi cách viết của ông.

Tiếp thu ảnh hưởng của Marcel Proust, Kawabata đã mạo hiểm thử nghiệm kết cấu cốt truyện phát triển theo dòng chảy tâm trạng của nhân vật. Cả hai tác phẩm *Đẹp và Buồn* và *Người đẹp say ngủ* đều có mở đầu ở thì hiện tại. Từ hiện tại đó, tác giả kể về câu chuyện quá khứ bằng những hồi ức của nhân vật. Mở đầu tác phẩm *Đẹp và buồn* là hình ảnh Oki khi đã về già, trong dịp tết, ông đi Kyoto nghe chuông chùa cuối năm và mong gặp lại cố nhân. Trên hành trình đến Kyoto gặp lại người xưa, Oki đã hồi tưởng lại mối tình đẹp và buồn của mình. Trong dòng chảy man của tâm trạng, Oki đau khổ vì ông mà cô gái mới mười sáu Otoko đã trở thành đàn bà. Mười bảy tuổi nàng có thai và sinh con thiếu tháng. Đứa con không được chào đời, khiến người mẹ trẻ vô cùng đau đớn và hoảng loạn tinh thần. Sau đó, nàng cùng với mẹ chuyển về Kyoto sinh sống và trở thành họa sĩ. Để người đọc hiểu được câu chuyện như trên, tác giả đã để cho nhân vật Oki hồi tưởng lại quá khứ đến 6 lần. Tuy nhiên, là những mảnh vỡ trong ký ức nên các sự việc không tuân theo một trình tự nhất định mà đòi hỏi người đọc phải sắp xếp lại. Chẳng hạn, Oki nhớ chuyện Otoko theo mẹ dọn đi Kyoto trước, rồi sau đó mới đến dòng suy tưởng hai tháng sau khi sinh, nàng toan uống thuốc tự tử và phải vào nhà thương điên. Tương tự như vậy, cảnh mở đầu trong *Người đẹp ngủ mê* là những lời người đàn bà quán trọ cảnh báo với Eguchi về luật lệ của ngôi nhà bí mật. Ngôi nhà mà lão Kiga đã quảng cáo cho Eguchi rằng, lão “*cảm thấy sống lại chỉ khi nằm cạnh một cô gái đã thiếp cho ngủ say*” [71; 746], được thưởng thức cảm giác “*giống như ngủ với một ông But vô hình*” [71; 746]. Bước vào không gian nhỏ hẹp, ma quái ấy, Eguchi trôi trong cuộc phiêu lưu bất tận của tâm hồn, “*dòng ý thức miên man sẽ không dừng lại được nữa*” [26; 70]. Về đẹp trình trướng của các cô gái đưa lão quay về với miền quá khứ xa xôi. Trong cơn tỉnh thức, Eguchi nhớ lại kỷ niệm những người phụ nữ đời ông. Xen lẫn với những dòng ký ức gấp khúc, đứt đoạn là những giấc mơ kỳ

ảo, huyền hoặc.

Những mảnh vỡ của quá khứ hiện về trong tâm trạng của nhân vật nhờ những gợi nhắc của hiện tại. Hiện tại đóng vai trò vô cùng quan trọng như tấm gương để nhân vật soi chiếu vào quá khứ. Nhân vật Oki lúc thất cả vạt để chuẩn bị đi ra ngoài, bất chợt nhớ tới người tình cũ - cô gái mười sáu, ngày xưa thất cả vạt cho ông. Sau đó, những kỷ niệm về nụ hôn và vì ông mà nàng trở thành đàn bà cũng hiện về. Âm thanh sâu não của tiếng còi tàu như tiếng khóc trẻ sơ sinh, Oki liên tưởng tới Otoko mười bảy tuổi mang thai và sinh con thiếu tháng. Câu nói của Otoko “*em tự hỏi sao mình còn sống đến hôm nay*” làm cho Oki hồi ức lại hai tháng sau khi con chết, nàng uống thuốc toan tự vẫn. Trong buổi tối ngồi nghe chuông chùa cùng Otoko, nhìn cặp đôi nàng phủ tấm mền bên lò sưởi, Oki liên tưởng lại cặp đôi đầy mũi kim tiêm mà ông xoa bóp cho nàng trong bệnh viện cách hai mươi năm trước. ...Nhân vật Eguchi khi lần đầu tiên nằm cạnh cô gái trẻ, thân thể cô gái tiết ra mùi sữa, ông liên tưởng đến đứa cháu ngoại, con gái, sự ghen tuông của cô Geisha - người tình của ông hồi đó, và người yêu đầu tiên có đôi vú rớm máu: “*Có một lần khi rút mặt mình ra khỏi ngực nàng, ông chợt thấy máu đọng xung quanh vú. Ông giật mình như cứ làm ra vẻ tự nhiên như không có gì xảy ra; ông úp mặt lại vào ngực nàng và liếm sạch*”[71; 748]. Nhìn cô gái nằm cạnh bên bị “*thiếp cho ngủ như chết*”. Cụm từ “ngủ như chết rồi” đánh thức kỷ niệm của ông với người đàn bà trong khách sạn Kobe. Ông nhớ lại thân thể nàng trong niềm nuôi tiếc: “*Một thân thể cân đối, rắn chắc, mịn màng, trong mắt ông, là biểu tượng cho tính nữ tuổi thanh xuân*” [71; 779]. Hay nhìn “*cái môi trên vênh lên của cô gái*”, ông nhớ lại nụ hôn cách bốn mươi năm...Cuốn theo dòng hồi ức, thời gian trong tác phẩm không còn tuân theo quy luật của khách quan mà chảy theo dòng tâm trạng của nhân vật, quá khứ đồng hiện cùng với hiện tại. Mặt khác, sự đảo ngược thời gian khiến cho không gian cũng trôi

trong vô định, cả một thế giới thực ảo tồn tại trong nhau. Trong *Người đẹp ngủ mê*, tồn tại cùng với không gian ngôi nhà bí mật là không gian quá khứ rừng trúc, khách sạn, vườn chùa... và những không gian xa lạ, kỳ quái chấp chờn trong giấc mơ Eguchi. Điều này, nhằm xoáy sâu vào thế giới nội tâm nhân vật và tạo những tầng nghĩa mơ hồ cho tác phẩm. Người đọc muốn truy tìm những ẩn ý đòi hỏi phải phiêu lưu cùng hồi ức nhân vật, không thể trông chờ sự thuyết giảng của người kể chuyện ngôi thứ ba “toàn thông biết tuốt”. Những khoảng trống đó, nhà văn để cho mỗi độc giả tự lấp đầy.

Ngoài *Người đẹp say ngủ* và *Đẹp và buồn*, những tiểu thuyết còn lại ít nhiều đều mang âm hưởng “dòng ý thức” qua suy ngẫm, liên tưởng, hồi tưởng bất chợt của nhân vật. Trong tác phẩm *Xứ tuyết*, hình ảnh Yoko hư ảo bồng bềnh trên đại dương đêm tối luôn thường trực trong tâm tưởng Shimamura. Bất gặp ánh mắt liếc xéo của nàng gợi cho anh nhớ lại:

Vẻ đẹp tinh khiết, khó tả nên lời của đóm lửa lạnh lẽo ở xa kia, vẻ thân thiện của điểm sáng ấy khi nó dịch chuyển qua khuôn mặt người đàn bà trẻ mà dưới đó là phong cảnh ban đêm chạy về phía sau, trong cánh cửa của toa tàu, ánh sáng ấy trong một lúc đã rọi chiếu đầy vẻ siêu nhiên cái nhìn của nàng [71; 258].

Có nhiều lúc Shimamura cảm thấy như trong tai anh luôn văng vẳng giọng nói của nàng, “một giọng nói đẹp đến nao lòng”. Kikuji (*Ngàn cánh hạc*) lại bị ám ảnh cái bốt xấu xí của Chikako, nó như “nọc độc” tích tụ lại trong người đàn bà đó. Chàng nghĩ tới nó trong sự ghê tởm. Ngược lại, khi liên tưởng đến cô gái nhà Inamura cùng chiếc khăn ngàn cánh hạc, chàng cảm thấy như một sự thanh lọc tâm hồn. Nhân vật Singo trong *Tiếng rên của núi* là một ông già có nội tâm phức tạp. Sợ cái chết cận kề, ông lắng nghe trong tâm hồn mình tiếng rên của núi. Ngoài ra, ông già còn thường chiêm nghiệm và triết lý sâu sắc về cuộc sống, hôn nhân... Trong tác phẩm *Cố đô*, Chieko là cô

gái có tâm hồn trong sáng và nội tâm sâu sắc. Nàng thường liên tưởng về hình ảnh Xinichi Midzuki thời còn là một cậu bé, mặc quân áo chú tiểu như một ký ức đẹp của tuổi thơ. Khi nhận ra Naeko là chị em sinh đôi với mình, nàng luôn trăn trở về số phận của hai chị em: “*Tuy chúng ta là chị em sinh đôi đây, nhưng chắc Naeko nhận ra sự khác biệt về hoàn cảnh hiện thời của mỗi người - Chieko nghĩ và lúng túng không biết trả lời sao*” [71; 654]. Những độc thoại, liên tưởng, hồi tưởng này ngoài khắc họa nội tâm nhân vật còn làm cho cốt truyện trở nên mơ hồ.

Không chỉ tiêu thuyết mà lối kể chuyện “dòng ý thức” được nhà văn vận dụng cả trong truyện ngắn. Truyện ngắn *Thủy nguyệt*, Kyoko tuy sống ở hiện tại nhưng tâm tưởng nàng luôn hướng về quá khứ và mong mỏi tương lai. Sống bên cạnh người chồng mới nhưng nàng luôn nhớ về quá khứ, những ngày ngắn ngủi sống hạnh phúc bên người chồng cũ. Có nhiều lúc nàng tự vấn chính mình: “*Sao mình lại tránh gần gũi, vì lo cho sức khỏe anh ấy, nếu như mình thừa biết sớm muộn gì rồi anh ấy cũng sẽ qua đời*” [71; 54]. Và nàng mong mỏi đứa con trong bụng sẽ giống người chồng quá cố: “*Ta làm gì hả anh, nếu đứa trẻ mang trong bụng giống anh*” [71; 64).

Ở tác phẩm *Cánh tay*, cốt truyện lan man theo những liên tưởng đan xen, ngẫu nhiên và cảm xúc bất chợt của nhân vật *tôi*. Anh ta mượn cánh tay của một cô gái trò chuyện qua đêm. Cánh tay rời khỏi cơ thể cô gái nhưng vẫn sống như một cơ thể sống. Nó trở thành một nhân vật sống động với sự tròn trịa, dịu dàng và gợi cảm. Đối thoại và ôm ấp cánh tay vào lòng, *tôi* cảm thấy hạnh phúc hơn cả khi nằm bên một cô gái. *Tôi* chơi vui trong không gian và thời gian vô định, với nhiều liên tưởng mơ hồ. *Tôi* sợ người thiếu phụ mặc áo đỏ lái xe trong sương mù đòi lại cánh tay, nhìn thấy “*ánh sáng và nụ cười của nàng trôi thoáng qua làn da cánh tay ấy*” [71; 91], nghe vang lên giọng nói của một người đàn bà quyết định hiến thân cho *tôi*... Cứ thế liên tưởng này

đan xen vào liên tưởng kia trong thế giới huyền ảo, huyền hoặc. Tuy nhiên, nó không mang tính hiện tại gợi nhắc quá khứ như *Người đẹp ngủ mê* và *Đẹp và buồn* mà nó trôi vào “dòng sông mê” theo phiên bản “dòng ý thức” của James Joyce. Câu văn vẫn theo trật tự cú pháp thông thường không như James Joyce bỏ hết các dấu câu nhưng tâm trạng của nhân vật phiêu lưu trong thế giới huyền ảo. Theo dòng chảy ý thức của nhân vật, người đọc cảm nhận được vẻ đẹp kỳ diệu của tính nữ vĩnh cửu, vẻ đẹp trong chiều sâu bản chất.

Các nhà nghiên cứu của Trung Quốc khẳng định: “*Trong không ít tác phẩm, Kawabata đã noi theo phương pháp sáng tác “dòng ý thức”. Ông căn cứ vào liên tưởng để miêu tả dòng chảy ý thức của nhân vật, khiến phạm vi liên tưởng mở rộng đến thế giới tâm lý...Liên tưởng và ý thức kết hợp nhau, điều hòa với nhau*” [46; 67]. Lối kể chuyện “dòng ý thức” là sự tiếp thu có sáng tạo của Kawabata, góp phần xây dựng cốt truyện theo dòng liên tưởng của nhân vật.

Như vậy, sự giản lược, đặc tả chi tiết và lối kể chuyện “dòng ý thức” là những thủ pháp tạo nên kết cấu truyện không có cốt truyện trong tiểu thuyết Kawabata. Câu chuyện đơn giản, tưởng như không có gì lại gợi cho người đọc nhiều liên tưởng, suy ngẫm sâu sắc. Đọc tiểu thuyết của ông, ta có một cảm giác vừa nhẹ nhàng, man mác lại vừa day dứt không nguôi. Aono Suekiti, đại diện nổi tiếng của nền văn học vô sản Nhật đã có nhận xét vô cùng tinh tế: “*Mỗi lần đọc các tác phẩm của Kawabata tôi lại cảm thấy các âm thanh xung quanh tựa hồ lắng đi, không khí bỗng trở nên trong trẻo, còn tôi thì hòa tan trong đó*” [71; 1052].

3.1.2. Kết cấu cốt truyện kết thúc bỏ lửng

Trong văn học truyền thống, kết cấu cốt truyện gồm có năm phần theo trình tự: trình bày, thắt nút, phát triển, đỉnh điểm, kết thúc (mở nút). Nhưng bước sang văn học hiện đại, cốt truyện không nhất thiết phải có đầy đủ năm

phần và có thể đảo trật tự các phần trong tác phẩm.

Là nhà văn hiện đại, có nhiều ảnh hưởng của Phương Tây, truyện của Kawabata được xem là không có mở đầu và kết thúc. Mở đầu tác phẩm của ông, đặc biệt là tiểu thuyết, thường là câu chuyện đang phát triển, dang dở. Tác phẩm *Xứ tuyết* mở đầu bằng hình ảnh con tàu đưa Shimamura lên miền tuyết trắng lần thứ hai vào mùa đông. Trên chuyến tàu này, anh gặp Yoko - một thiếu nữ trẻ trung, đang tận tình chăm sóc người ốm. Vẻ đẹp thanh cao, huyền bí của nàng cuốn hút anh. Sau khi xuống tàu cùng ga với Yoko, Shimamura gặp lại Komako - cô gái mà anh đã quen vào lần đầu lên xứ tuyết (mùa xuân). Và từ đây, tác giả quay lại từ đầu, kể về Shimamura là một tài tử thích lên xứ tuyết để ngắm cảnh và tìm lại chính mình. Ở tác phẩm *Ngàn cánh hạc*, mở đầu câu chuyện là sự băn khoăn của nhân vật Kikuji về việc đến dự buổi trà đạo do Kirimoto Chikako tổ chức. Bởi từ sau khi cha chàng mất, mỗi lần tổ chức trà đạo Kikuji đều nhận được lời mời của Chikako nhưng chẳng bao giờ chàng đi. Lần này, trong giấy mời còn có đoạn tái bút: "*Người nữ chủ nhân muốn chàng xem mặt một một thiếu nữ vốn là học trò về môn trà đạo của mình*" [71; 340]. Sau khi đọc những dòng tái bút đó, Kikuji nhớ tới cái bốt trên ngực người đàn bà ấy và quá khứ hiện về trong anh. Câu chuyện tiếp tục bằng các sự việc ở hiện tại. Tương tự, các tiểu thuyết còn lại đều không có sự mở đầu như trong văn học truyền thống.

Mở đầu khi cốt truyện đang trên đà phát triển là một sáng tạo của Kawabata, tạo sự đảo lộn, nhảy cóc trong dòng tự sự. Nhưng có lẽ điều độc đáo nhất mà chúng ta nhận đều thấy trong tiểu thuyết của ông chính là cái kết bỏ lửng.

3.1.2.1. Kết thúc mơ hồ

Kết thúc mơ hồ là một dạng của kết cấu cốt truyện kết thúc bỏ lửng. Cái kết không rõ ràng, kết mà không phải kết, mở ra chân trời mới với nhiều

điều khó xác định. Tác giả dành toàn quyền cho độc giả “đồng sáng tạo”. Trong sáu tiểu thuyết chúng tôi khảo sát thì có đến bốn tác phẩm mang cái kết mơ hồ.

Ở tác phẩm *Xứ tuyết*, Kawabata đã tạo ra cái kết hết sức bất ngờ và man mác buồn. Yoko chết trong đám cháy, Komako hoảng loạn, nàng ảm Yoko trên tay như mang gánh thập tự trên vai vì tội yêu. Shimamura chẳng rõ đang ở trong trạng thái đau đớn tột cùng hay thăng hoa mà anh cảm thấy “*dải Ngân Hà tuôn chảy lên anh trong cái thứ tiếng thét gào dữ dội*” [71; 339]. Đối với *Ngàn cánh hạc*, cuối cùng những người đàn bà mà Kikuji cảm mến đều ra đi. Bà Ota qua đời, cô gái mang chiếc khăn ngàn cánh hạc, theo lời của Chikako, đã lấy chồng, Fumiko cũng bỏ nhà ra đi. Rút cục chỉ còn Chikako, người mà chàng căm ghét, xem như kẻ thù. Ở *Tiếng rên của núi*, tất cả vẫn dở dang, cuộc sống của mỗi cá nhân trong gia đình vẫn diễn ra tuần tự chẳng có gì thay đổi. Hình ảnh cuối cùng của tác phẩm, Kikuco đang rửa chén đĩa. Trong tác phẩm *Cố Đô*, khi hai chị em Chieko và Naeko nhận ra nhau, người đọc cảm tưởng như họ sẽ được sống trong hạnh phúc. Nhưng cuối cùng lại mang một cái kết buồn. Hai chị em chia tay nhau trong sáng tinh sương đầy tuyết trắng: “*Chieko cứ mãi trông theo dáng hình cô gái đang xa dần. Naeko không ngoảnh lại. Những bông tuyết rơi xuống tóc Chieko và tức khắc tan ra. Thành phố vẫn còn ngủ*” [71; 737].

Kiểu kết thúc dở dang, không trọn vẹn này mở ra những biên độ gợi nhiều tầng ý nghĩa. Người đọc luôn phải suy nghĩ, trăn trở và tự tìm câu trả lời. Sau cái chết của Yoko liệu người lữ khách Shimamura có quay lại xứ tuyết, mối tình giữa anh và Komako rồi sẽ đi về đâu, hay nàng lại tiếp tục đi “giao hạt giống vui vẻ ?” Mối quan hệ giữa Kikuji và Chikako sẽ ra sao khi bên chàng chỉ còn người phụ nữ xấu xí đó, Cô gái nhà Inamura có thật sự đã lấy chồng hay chỉ là chiêu bài của Chikako, Fumiko còn sống hay nàng đã tìm

đến cái chết trong tuyệt vọng nhằm cắt đứt sợi chỉ mong manh với cuộc đời? Cuộc sống gia đình ông Singo có gì thay đổi, Suychi có thể từ bỏ người tình để xây dựng lại hạnh phúc với Kikuco hay không khi mà tâm hồn anh đã trở nên méo mó và tư tưởng lệch lạc, cuộc sống của Fuxaco (cô con gái bỏ chồng về sống với cha mẹ) rồi sẽ ra sao? Tất cả chỉ là những câu hỏi xoáy sâu trong tâm trí người đọc. Sau lần chia tay cuối cùng, hai chị em Chieko và Naeko có bao giờ gặp lại nhau, Chieko sẽ lấy ai trong những chàng trai theo đuổi nàng, Naeko có chấp nhận lấy Hideo hay không khi mà nàng cảm nhận được rằng mình chỉ là chiếc bóng của Chieko? Dù thấu hiểu và cảm thông với nhân vật của mình nhưng Kawabata không bao giờ quyết định số phận và cuộc đời của họ. Tất cả do nhân vật quyết định hoặc ở tính bất thường của thế gian đưa đẩy cuộc đời họ. Ông tuyệt đối không áp đặt người đọc vào một cái kết khép kín. Điều này không chỉ riêng ở tiểu thuyết mà ngay cả một số truyện trong lòng bàn tay và truyện ngắn *Tuyết, Vũ nữ Izu, Chim và thú...* cũng mang cái kết mơ hồ. Tác giả bỏ ngỏ cái kết nhằm tạo sự đối thoại với người đọc, cùng họ đồng hành sáng tạo tác phẩm. Độc giả sẽ tự lấp đầy chỗ trống, tìm một cái kết mà họ mong muốn, “*người hiền lành sẽ đưa ra một kết thúc có hậu, kẻ thực dụng sẽ bắt nhân vật đấu tranh giành lấy hạnh phúc của mình...*”[24; 33].

Trong thực tế sáng tác của các nhà văn từ trước đến nay, cái kết đóng vai trò quan trọng trong việc thành bại của một tác phẩm. Những nhà văn nổi tiếng của thế kỷ XIX như O.Henry và Anton Chekhov...đều có cái kết vô cùng độc đáo. O.Henry ngoài biệt tài tạo những tình tiết ngẫu nhiên, có lúc dở khóc dở cười, có lúc khắc nghiệt, oái ăm ...thì còn làm cho người đọc thích thú với cái kết bất ngờ. Còn Chekhov - một tên tuổi có nhiều ảnh hưởng đến nhà văn hậu thế - lại xây dựng cái kết trong tác phẩm của mình theo hướng mở. Cuối tác phẩm, nhà văn thường gửi tới độc giả bức thông điệp về cuộc sống. Hemingway, nhà văn hiện đại, có nhiều nét tương đồng với Kawabata

trong phong cách sáng tác cũng chọn cho tác phẩm của mình lối kết thúc lửng. *Giã từ vũ khí* mang cái kết mơ hồ. Catherine Barkley và đứa con chưa chào đời chết trong bệnh viện. Sau khi giã từ người vợ yêu thương đã chết, Frederic Henry bước ra màn mưa quay về khách sạn. Cái kết này, tác giả cho biết đã sửa đi sửa lại 17 lần. Cuộc đời Henry rồi sẽ ra sao? Đó còn là một dấu chấm hỏi, khi mà lý tưởng của anh bị dập tắt; nỗi đau đớn, mất mát dâng lên vô bờ. Anh lại chỉ một mình bơ vơ, lãnh nạn trên đất Thụy Sĩ. Ở tác phẩm *Ông già và biển cả*, cuối cùng ông lão Santiago cũng kéo được con cá kiếm vào bờ, nhưng nó chỉ còn bộ xương. Ông được thằng bé chăm sóc và hứa sẽ đi cùng ông những chuyến tiếp theo. Thiếp đi trong giấc ngủ, Santiago lại mơ về những con sư tử. Tuy sức kiệt nhưng ông lão vẫn ước mơ tiếp tục chinh phục. Như vậy, cốt truyện vẫn chưa thể kết thúc mà nó mở ra một hành trình mới.

Cũng như các nhà văn tiêu biểu trên, Kawabata tạo cho mình một cái kết đặc trưng - mơ hồ. Điều đó, thể hiện sự linh hoạt, sáng tạo trong việc xử lý phân kết truyện và mối quan tâm của nhà văn đối với “tâm đón đợi” của độc giả.

3.1.2.2. Kết thúc gợi mở

Bên cạnh cái kết mơ hồ, tiểu thuyết Kawabata còn có lối kết truyện gợi mở, cái kết lửng, kết mà chưa hết chuyện. Qua những định hướng, yếu tố gợi mở cuối tác phẩm, người đọc suy ngẫm và tìm bức thông điệp mà nhà văn muốn gửi gắm.

Kết thúc *Người đẹp ngủ mê*, cô gái da ngăm chết không rõ nguyên nhân, có thể là do uống thuốc mê quá liều. Eguchi có ý định ra về nhưng người đàn bà quản lý ngôi nhà bí mật ngăn cản, ông đành ở lại với cô gái da trắng đang ngủ say. Nằm trong ngôi nhà ấy, “ông nghe tiếng xe hơi xa dần, chắc là mang theo thân xác cô gái da ngăm. Có phải người ta đưa nàng đến

cái quán trọ đáng ngờ mà trước đó lão già Fukura cũng được chở đến?” [71; 810]. Cái chết cô gái như thức tỉnh người đọc về sự dã man của kiểu lầu xanh đặc biệt dành cho những lão già lụ khụ, gần đất xa trời. Tất cả hoàn toàn sụp đổ khi người đàn bà nói một cách bình thản: “*ông còn một cô gái khác mà*” và ông già “*nghe tiếng mụ kéo lê cô gái xuống cầu thang*”. Một kiểu kinh doanh vô nhân đạo, coi thường mạng sống của con người. Tác giả đã gióng lên hồi chuông cảnh tỉnh, lên án hành động biến phụ nữ thành một thứ đồ chơi, “búp bê sống”, mua vui cho những lão già.

Nhân danh đến ngôi nhà bí mật để mong muốn hồi xuân và sống lại một thời tuổi trẻ. Nhưng thực ra, đây là một việc làm trái với quy luật của tự nhiên. Niềm vui và sự ám áp chỉ thoáng qua như ảo ảnh và cuối cùng các lão già vẫn rơi vào cô đơn và bất lực. Vẻ đẹp trinh trắng của các cô gái không làm cho họ trẻ lại mà ngược lại càng làm nổi bật sự xấu xí, già nua. “*Tuổi trẻ và cái đẹp không thể chống lại được tuổi già và cái chết*” [18; 101]. Bằng chứng là lão Fukura đã chết trong ngôi nhà này khi nằm bên cạnh thiếu nữ say ngủ. Và có thể sáng hôm sau, Eguchi cũng không bao giờ tỉnh dậy? Mặt khác, sự thương thức cái đẹp tinh tế, không quá thô bạo nhưng vô cùng dã man. Cô gái bị đánh thuốc mê và trần truồng cho các lão già sờ mó. Có những lúc bản năng trỗi dậy, bọn họ có thể “bẻ gãy” quy tắc của nhà trọ và thậm chí còn nảy ra ý nghĩ bóp cổ cô gái. Cuộc đời của các các thiếu nữ trẻ trở nên mong manh, bất trắc. Tác phẩm ngoài ngợi ca vẻ đẹp thánh thiện của các trinh nữ còn là lời tố cáo, nhắn gửi bức thông điệp tới độc giả không thể để tồn tại kiểu nhà chứa đặc biệt dã man, vô nhân đạo.

Đẹp và buồn mang một kết cục bi thảm. Taichiro có thể đã bị chết đuối, còn Keiko vẫn trong tình trạng nguy kịch. Đúng như lời của dịch giả Mai Kim Ngọc: “*Cái mầm của bất an tiềm tàng hai thập niên bỗng trở thành một loài cây độc. Cây độc cho hoa độc, đem sự hôn mê đến đa mê tang tóc cho những*

nhân vật chính cũng như phụ” [94]. Kết cục ấy là một hậu quả tất yếu của lối sống ích kỷ và tình yêu không chân chính. Oki, một người đã có vợ nhưng lại yêu một cô gái trẻ mới 16 tuổi, tình yêu sai trái đó dẫn đến hai đứa con của ông không được ra đời và gây đau khổ cho cả hai người phụ nữ. Otoko sinh thiếu tháng, hoảng loạn tinh thần, sau một thời gian cùng mẹ về Tokyo trở thành họa sĩ và sa vào môi tình đồng tính. Còn Fumiko cũng đau khổ không kém, đi bơ vơ trong đêm tối, sẩy thai vì đánh máy bản thảo *Cô gái mười sáu*. Tai họa thực sự ập đến vào dịp tết Oki đi Tokyo để nghe chuông cùng Otoko, tình cờ gặp Keiko, học trò đồng thời là người tình đồng tính của Otoko. Với bản tính ngang bướng, liều lĩnh, “nặng nề chiêm hữu”, Keiko đã quyết ra tay phá hoại gia đình Oki để trả thù cho cô giáo và ngăn ngừa sự đe dọa hạnh phúc của mình. Cô gái đẹp như ma quỷ này, đã chinh phục Oki và quyến rũ cả con trai của ông. Sự ích kỷ và mù quáng của cô gái trẻ không chỉ gây đau khổ, mất mát cho người khác mà ngay cả chính bản thân mình. Tác phẩm kết thúc trong nỗi ám ảnh và nó đánh động sự thức tỉnh lương tâm của con người. Oki và Keiko trượt dài trong tội lỗi, với kết cục bi thảm này họ có thể thay đổi cách sống?

Tóm lại, dù kết thúc mơ hồ hay kết thúc gợi mở thì đó vẫn là cái kết lửng, chưa trọn vẹn. Cái kết mang âm hưởng u huyền (yugen), vẻ đẹp của những lời chưa nói hết mà chúng ta thường gặp trong nghệ thuật truyền thống, từ thơ ca đến vườn cảnh, tranh thủy mặc... đặc biệt là kịch No. Một cảm thức mang màu sắc tâm linh về sự “sâu thẳm, u uẩn và huyền diệu”. Cái kết trong tiểu thuyết Kawabata có một cái gì đó tan chảy vào trong tâm thức người đọc, gợi nỗi buồn lan tỏa nhưng không gây cảm giác bi quan, chán nản, buông xuôi mà thấm đẫm tinh thần Thiên tông: “*tu dưỡng đời sống tâm linh triệt để nhằm mang lại bình an, tự tại*” [24; 208]. Dải Ngân Hà chập chờn như ánh triều dương lóe lên trong buổi hoàng hôn gợi sự mất mát, điêu linh của cái

đẹp, sự tan vỡ của tình yêu. Cái chết của Yoko làm cho Shimamura chao đảo, “mất thăng bằng, lạnh cả người” nhưng anh cố “bước lên để đứng cho vững”. Bởi cuộc sống mãi trôi trong hành trình bất tận của nó. Anh vẫn phải bước tiếp con đường đời. Chieko đứng nhìn Naeko ra đi mờ dần trong màn tuyết trắng. Họp rồi tan, gặp gỡ rồi chia li đó là quy luật của cuộc đời nên hai chị em chỉ biết ngậm ngùi. Bên cạnh Kikuji chỉ còn người đàn bà Chikako mà chàng thù ghét nhưng rồi chàng bình thản bước vào bóng mát của công viên. Sau khi cô gái da ngăm chết, Eguchi vẫn tiếp tục nằm ngủ với cô gái còn lại dù có thể sáng hôm sau mình cũng không bao giờ tỉnh dậy... Chúng ta thấy rằng, dường như trước sự tác động của ngoại cảnh, bằng sức mạnh nội tại bên trong họ vẫn cố giữ vững sự bình thản trong tâm hồn. Nhân vật của ông thấm nhuần tinh thần Thiền tông về sự biến đổi của thế gian, sự vô thường của cuộc đời nên họ không quá bi lụy trước những điều không hay xảy ra mà chấp nhận nó như một lẽ thường. Điều này, giúp cho người đọc vượt qua cảm giác bi quan, tìm cho mình một cái kết hợp lý khi cảm thụ tác phẩm.

3.2. Kết cấu chân không qua hình tượng nhân vật

3.2.1. Kết cấu nhân vật qua mối quan hệ tương phản

Theo định nghĩa của *Từ điển tiếng Việt*, tương phản là “*có tính chất trái ngược, đối chọi nhau rõ rệt*” [72; 1336]. Trong văn học, tương phản trở thành nguyên tắc kết cấu phổ biến. Nhà văn thường đặt các nhân vật trong mối quan hệ tương phản nhau nhằm làm nổi bật sự khác biệt về bản chất, tính cách... Trong truyện *Anh gầy và anh béo*, Chekhov đã đặt hai nhân vật trong thế tương phản về ngoại hình và lời nói để làm nổi bật sự khác biệt giữa hai tính cách. Ở tiểu thuyết phiêu lưu *Don Quixote* của Cervantes, hai thầy trò Don Quixote và Sancho Panza cũng được đặt trong thế tương phản. Một người cao và gầy, một người lại lùn và thấp béo. Một người bị đầu độc bởi tính phiêu lưu, hoang tưởng, một người lại tỉnh táo, thực tế. Một người có đầu

óc đi trước thời đại, một người lại thiên cận. Đối với Kawabata, kết cấu nhân vật trong mối quan hệ tương phản không chỉ có ở một vài tác phẩm mà trở thành một hệ thống tồn tại trong hầu hết trong các tiểu thuyết. Là nhà văn khuynh nữ nên tác phẩm của ông rất ít nhân vật nam, chủ yếu là nhân vật nữ. Các nhân vật nữ đều được đặt trong mối quan hệ tương phản cả bên ngoài lẫn bên trong.

3.2.1.1. Tương phản bên ngoài

Đất nước Nhật Bản mang trong mình những nét bí ẩn, huyền diệu. Thiên nhiên thơ mộng, tinh tế nhưng cũng vô cùng dữ dội và hung bạo. Một nền văn hóa với vẻ đẹp rực rỡ, dịu dàng của hoa anh đào và lưỡi kiếm sắc lạnh của võ sĩ samurai, *Genji monogatari* dài khoảng ba nghìn trang và bài thơ Haiku nhỏ bé chỉ 17 âm tiết. Tất cả đều nằm trong thể đối lập, tương phản. Như một sự cộng hưởng từ truyền thống, các nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Kawabata đều trẻ đẹp nhưng vẻ đẹp của họ luôn được đặt trong mối quan hệ tương phản nhau.

Khi đặt những vẻ đẹp trong mối quan hệ tương phản, nhà văn Kawabata không nhằm mục đích phân tuyến nhân vật, hay chờ một ẩn ý chủ quan nào mà tái hiện vẻ đẹp trong cuộc sống như vốn có của nó. Là người lữ khách đi tìm cái đẹp, Kawabata tìm kiếm và phô bày vẻ đẹp hiện hữu. Còn việc lựa chọn, và cảm nhận cái đẹp phụ thuộc vào mỹ cảm ở mỗi người đọc. Trong *Xứ tuyết*, hai thiếu nữ Komako và Yoko được đặt trên nền tương phản nhau, giữa tuyết và lửa, nhục cảm và trong trẻo, hiện hữu và mất mát. Komako là một geisha xứ núi vì thế ở nàng không thể thiếu một vẻ đẹp rực rỡ để cuốn hút du khách. Nàng nổi bật với mũi thanh tú và cao, đôi môi “*mịn màng, đỏ mọng dôi dào sức sống*”. Mái tóc đen bóng, đầy sức sống. Nhìn làn da trắng hồng rạng rỡ của nàng khiến cho người ta liên tưởng tới “*cái nhẵn của một củ hành tươi bóc vỏ hoặc hơn thế nữa, của một củ huệ*” [71; 270].

Nàng có một vẻ đẹp quyến rũ đến nao lòng. Ngược lại, Yoko là một cô gái thuần khiết, mang vẻ đẹp huyền bí, xa vời với giọng nói tuyệt diệu: “*âm thanh trong và đẹp đến nao lòng*”. Nghe giọng nàng cất lên dù là cách nói chuyện rất bình thường thì nó vẫn có “*một vẻ quyến rũ cảm động đến nỗi làm cho trái tim người ta man mác buồn*” [71; 222]. Đôi mắt nhìn cháy bỏng của nàng khiến cho Shimamura cảm thấy như thấu suốt. Khuôn mặt nàng lạnh lùng xa xôi nhưng “*đầy gợi cảm tính nữ*”. Rõ ràng khi đặt vẻ đẹp tương phản của Komako và Yoko cạnh bên nhau, tác giả không hề nhằm mục đích tôn vinh người này hay hạ bệ người kia mà hai vẻ đẹp ấy song hành bên nhau, soi sáng nhau tạo thành điểm sáng lung linh cho cả tác phẩm. Người đọc có thể tìm thấy vẻ đẹp hoàn hảo khi dung hòa sự huyền bí nơi Yoko và vẻ đẹp nhục cảm của Komako. Chính Shimamura cũng nằm trong trạng thái chơi vơi giữa hai vẻ đẹp đó. Trong sâu thẳm của tâm hồn, anh luôn muốn vươn tới vẻ đẹp huyền bí, sâu thẳm của Yoko. Nhưng thực tế, anh cũng không thể một phút nào xa rời vẻ đẹp rực rỡ, cháy bỏng của nàng geisha Komako. Cuộc sống vốn không tồn tại sự hoàn hảo. Cái đẹp cũng vậy, muôn hình muôn vẻ nhưng không có sự tuyệt đối, hoàn hảo. Và tuyệt nhiên “*cái đẹp không chờ một ẩn ý nào*” [71; 1063]. Bông hoa rừng nếu không có người ngắm thì nó vẫn nở và hân thưởng ánh sáng mặt trời.

Với ý nghĩa như trên, ở tác phẩm *Ngàn cánh hạc*, cô gái Yukiko Inamura và Fumiko là một cặp đôi tương phản. Yukiko Inamura có vẻ đẹp thanh cao, tươi sáng. Nàng là ánh sáng của niềm hi vọng lóe lên trên nền âm đạm của cả thiên tiểu thuyết. Bên cạnh đó, Fumiko cũng là một cô gái đẹp, trong sáng, có những nét quyến rũ thừa hưởng từ người mẹ. Nhưng trong vẻ đẹp của nàng luôn hiện hữu sự hoang mang, tuyệt vọng. Hình ảnh của nàng khiến cho người ta liên tưởng tới vẻ đẹp của ánh hoàng hôn sắp tàn. Kikuki có cảm tình đối với cả hai người thiếu nữ. Nghĩ về cô gái mang chiếc khăn ngàn

cách hạc, bừng lên trong tâm hồn chàng chút ánh sáng âm áp. Ngược lại, chàng cũng xao động đến não lòng trước vẻ đẹp tuyệt vọng nhưng đầy mỹ cảm ở Kikuko. Trong *Cố đô*, hai chị em Chieko và Naeko giống nhau đến nỗi người ngoài khó có thể phân biệt nhưng thực ra trong họ vẫn có những nét tương phản rõ rệt. Chieko thanh lịch, nèn nã và mang dáng vẻ cổ điển. Naeko lại khỏe mạnh, tươi trẻ, đầy sức sống. Cặp đôi cô trò Otoko và Keiko trong *Đẹp và buồn*, một người mang vẻ trong sáng, hiền hậu; người kia lại đẹp như “chăn tinh”. Qua khảo sát những tác phẩm trên, chúng ta thấy ở mỗi tác phẩm đều có một cặp nhân vật có vẻ đẹp tương phản nhau. Nhưng đến với kiệt tác cuối cùng, *Người đẹp ngủ mê* thì có đến sáu người đẹp. Mỗi người mang một dáng vẻ riêng. Cô gái thứ nhất có đôi vú căng tròn, hai đầu vú “*còn nhỏ và còn hồng*”. Trong hơi thở của nàng tỏa ra mùi sữa. Cô gái thứ hai, cặp vú hơi sệ và “*so với gái Nhật thì hai núm vú nở to*”. Nàng được đánh giá là cô gái dày dặn kinh nghiệm. Từ cơ thể tiết ra mùi hương nồng nàn. Ở nàng có một vẻ đẹp quyền rũ điểm tô bởi son phấn: “*móng tay hồng. Son ở cặp môi đỏ thắm...Đôi má nàng ửng đỏ ngay cả khuôn mặt nàng cũng ửng đỏ...Da thịt nàng thơm ngát. Gò má và mi mắt đầy đặn*” [71; 760]. Cô gái đêm thứ ba trẻ nhất, đang trong thời kỳ học nghề. Nàng đẹp trong dáng vẻ tự nhiên không son phấn. Khuôn mặt mộc không có vẻ gì là đã chùi hết phấn son trước khi đi ngủ, “*hàng lông mày để tự nhiên, không trau chuốt; lông mi đều đặn và rất dài*” [71; 780]. Cô gái trong đêm thứ tư người rất ám. Nếu cô gái đêm trước “*hơi ám còn hoang sơ, chưa chín nồng*” thì cô gái này hơi ám tỏa ra nồng đậm và hăng hắc. Nàng có bộ ngực đầy đặn, đôi vú lớn hơi trũng xuống nhưng hai núm vú lại nhỏ một cách khác thường. Đêm thứ năm, ông già Eguchi nằm cạnh hai cô gái. Vẻ đẹp của họ cũng được đặt trong sự tương phản nhau. Cô gái da trắng mảnh khảnh, mũi thẳng xinh thanh tao. Cổ nàng dài, thon và vô cùng “*mềm dịu, thơm tho*”. “*Đôi vú nhỏ nhưng tròn và chắc*”

[71; 802]. Cô gái da ngăm lại có vẻ cục mịch, hoang dại. Thân thể nàng rắn chắc, bộ ngực căng đầy nhưng núm vú còn dẹt. Cổ “*rắn chắc và trơn dẫu*”. Từ tâm thân khỏe khoắn tỏa ra mùi hương nồng đậm, hoang dã. Vẻ đẹp đầy sức sống của nàng truyền hơi thở nóng hổi từ cuộc sống vào người đàn ông già nua Eguchi.

Những vẻ đẹp tương phản song hành bên nhau xuyên suốt trong các tiểu thuyết của Kawabata. Nhưng không gây cho người đọc cảm giác khập khiễng hay khiên cưỡng. Bởi trong nguồn cội sâu xa, chúng đều xuất phát từ cái đẹp, biểu tượng tính nữ vĩnh cửu. Nhà thơ Takamura cho rằng: “*Một dân tộc biết khơi dậy cái đẹp thì cũng biết khơi dậy đời sống và tâm linh con người*” [71; 1075]. Bằng con mắt rực sáng như đài gương, Kawabata đã đi tìm vẻ đẹp Nhật Bản trong thiên nhiên và con người. Trong đó, vẻ đẹp của người phụ nữ là đích đến đầu tiên và cũng là điểm tìm kiếm cuối cùng của tác giả. Nhà văn cùng thời và cũng là người bạn thân Mishima Yukio đã phong tặng ông danh hiệu: “*người lữ hành vĩnh viễn*” (The eternal traveler) [80; 175]. Với nghệ thuật tương phản, Kawabata đã “*mở phơi vẻ đẹp hiện hữu*” của người phụ nữ dưới nhiều góc độ khác nhau. Có vẻ đẹp huyền bí nhưng cũng có vẻ đẹp rực rỡ, gợi cảm. Có cái đẹp thanh cao, tỏa sáng nhưng cũng có cái đẹp thâm trầm, hoang mang. Có cái đẹp dịu dàng, thanh thoát nhưng cũng có cái đẹp khỏe khoắn, đầy sức sống, có vẻ đẹp kín đáo nhưng cũng có vẻ đẹp đầy nhục cảm... Những vẻ đẹp ấy tự chúng tỏa sáng trong sự tương tác và bổ sung cho nhau. Tác giả hình như không có một lời bình luận hay thái độ khu biệt nào. Chiêm ngắm những vẻ đẹp ấy, tâm hồn những người lữ khách trong tác phẩm như được thanh lọc, vươn tới bản ngã của chính mình.

Thấm thấu văn hóa nhân loại, Kawabata đã miêu tả những vẻ đẹp khác nhau trong sự kết hợp giữa cổ điển và hiện đại, giữa phương Đông và phương

Tây. Chính điều này làm cho tư tưởng của Kawabata trở nên vĩ đại và bắc nhịp cầu văn hóa Đông - Tây.

3.2.1.2. Tương phản bên trong

Nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Kawabata không chỉ tương phản nhau về vẻ đẹp hình thể bên ngoài, mà còn trái ngược nhau cả tính cách bên trong.

Xây dựng tính cách nhân vật trong mỗi quan hệ tương phản, nhà văn nhằm mục đích làm nổi bật cá tính cũng như tâm hồn của họ. Từ đó, gợi cho người đọc trầm trở, suy ngẫm về những ẩn ý sâu xa. Trong *Xứ tuyết*, hai thiếu nữ Yoko và Komako không chỉ có vẻ đẹp bên ngoài khác biệt mà tính cách cũng hoàn toàn tương phản nhau. Ở Yoko toát lên vẻ đẹp dịu dàng, tận tụy. Khó biết được mối quan hệ giữa nàng và người đàn ông Yokio nhưng những cử chỉ chăm sóc người ốm của nàng thật cảm động: *“Tắm khăn quàng có lúc xoắn lên mũi anh ta hoặc tuột xuống dưới, nhưng trước khi anh ta kịp làm gì, người đàn bà trẻ đã ân cần cúi xuống chu đáo sửa lại...Hoặc lúc vạt chiếc áo choàng bọc chân người ốm bị tuột ra lại được cô gái quấn lại ngay cũng vậy”* [71; 224]. Nàng sống khép kín, tránh sự ồn ào, đúng khuôn phép của một người phụ nữ truyền thống. Sự nghiêm túc, kín đáo và biết điều của nàng khiến cho Shimamura vô cùng sửng sốt: *“tại sao bao giờ nàng cũng biết điều đến thế, nghiêm túc đến thế”* [71; 277]. Ngược lại, Komako lại là một cô gái hiện đại với cách sống phóng khoáng. Nàng có thể rời vòng tay người đàn ông này và lao vào vòng tay của người đàn ông khác. Sau những lần tiếp khách du lịch, nàng thường rơi vào tình trạng nửa say nửa tỉnh. Trong mối quan hệ với Shimamura, Komako luôn tỏ ra là một người đàn bà tràn đầy nhục cảm và dành cho anh một tình yêu tận hiến đến tuyệt đối. Khác với sự kín đáo, lạnh lùng của Yoko, nàng luôn gần gũi và nồng nàn. Các cung bậc tình cảm yêu thương, giận hờn, quyến luyến...được biểu hiện rõ nét. Komako

được các nhà nghiên cứu đánh giá là nhân vật được xây dựng thành công nhất của Kawabata. Donald Keene cho rằng: “*nếu không viết thêm một tác phẩm nào khác, thì hình ảnh Kamoako vẫn mang lại cho ông danh tiếng của một chuyên gia tâm lý học về phụ nữ*” [24; 295]. Đặt hai nhân vật trong sự tương phản, một truyền thống, cổ điển và một sống động hiện đại, phải chăng nhà văn đang ngầm ẩn về một đất nước Nhật Bản trong buổi giao thời, nhập nhằng giữa cũ và mới, giữa truyền thống và hiện đại.

Ở tác phẩm *Ngàn cánh hạc*, nhân vật Chikako và Ota tương phản nhau hoàn toàn. Chikako là một người đàn bà mang tính cách của “giống đực”. Cái bớt đen xấu xí che nửa vú trên ngực mẹ ta không chỉ biểu hiện của sự bất hạnh, kém sắc mà còn lộ rõ bản chất đen tối trong tâm hồn. Nó biểu tượng cho những toan tính, thói “thọc mạch lỗ măng” và sự ích kỷ, xấu xa. Người đàn bà ấy đã can thiệp một cách quá đáng vào cuộc đời Kikuji, đổ kị với mẹ con bà Ota và kiếm lợi trơ trẽn qua những món đồ cổ. Khác biệt với Chikako, thiếu phụ Ota lại vô cùng dịu dàng, nữ tính. Tính cách đam mê và ngẫu hứng, yêu và sống hoàn toàn tuân theo sự mạch bảo của con tim. Về ngoài nông nản, quyến rũ và sự yếu đuối đam mê của một con người sống theo tình cảm, bản năng nhiều hơn lý trí của bà, đã khiến cho chàng trai trẻ Kikuji bị cuốn vào cơn lốc tình ái đầy tội lỗi.

Hai nhân vật tương phản nhau, cùng lướt qua không gian trà đạo là một dụng ý nghệ thuật của tác giả. Với bản chất trà đạo là luyện tâm, con người sống với tâm hồn chân thật và “trái tim sơ khô”, không thể chấp nhận một trà sư lỗ măng, mang bản tính ích kỷ, vụ lợi; cũng không thể dung nạp một con người đam mê thái quá, sống bản năng không phân biệt nổi đâu là cha và đâu là con như bà Ota. Hai con người này xuất hiện trên nền trà đạo làm hoen ố cả đời trà và cảnh báo về sự suy vi của một truyền thống thanh cao.

Otoko và Keiko trong *Đẹp và buồn* đều là họa sĩ, yêu cái đẹp và nắm bắt chúng một cách tinh tế. Họ say mê cảnh mưa xuân trên núi, trăng rằm phản chiếu trong bát rượu... tìm cảm hứng nơi nương chè, vườn cảnh. Tuy nhiên, tính cách hai người phụ nữ này lại hoàn toàn tương phản, đối lập nhau. Otoko chân thành, thùy mị và cung cách. Ngược lại, Keiko lại vô cùng ngang bướng, có thói ghen tuông cực độ và thích độc chiếm. Otoko càng khuyến khích, ngăn cản thì Keiko càng liều lĩnh và quyết tâm trả thù. Vì tình yêu, Keiko ngày càng dẫn sâu vào tội ác và cuối cùng gây tai họa cho tất cả mọi người trong thế giới đẹp và buồn của Kawabata. Tình yêu không chân chính và sự ích kỷ chính là mầm mống của bi kịch đáng tiếc. Hai thập kỷ trước Otoko bỗng bột yêu người đàn ông đã có vợ và sau này Keiko lại đam mê cô giáo đến vô kỷ luật.

Các nhà văn truyền thống khi xây dựng tính cách nhân vật trong mỗi tương phản thường nhằm mục đích phê phán cái xấu, suy tôn cái tốt và hướng đến kết quả số phận của mỗi nhân vật khác nhau. Ngược lại, Kawabata không bao giờ phân biệt tốt - xấu mà để người đọc tự cảm nhận bởi cuộc sống luôn tồn tại xấu - tốt và khó phân biệt rõ ràng với nhau. Vì thế, dù tính cách hai nhân vật tương phản nhau nhưng họ phải chịu bi kịch chung như Otoko và Keiko, cùng phản ánh buổi giao thời của nước Nhật như Komako và Yoko, cùng cảnh báo sự suy vi truyền thống của dân tộc như Ota và Chikako.

Như đã trình bày ở trên, xây dựng nhân vật trong mối quan hệ tương phản không phải là sáng tạo riêng của Kawabata nhưng có thể khẳng định rằng, ông đã áp dụng một cách thành công, tạo sự độc đáo cho tác phẩm của mình. Ngoài việc làm nổi bật vẻ đẹp muôn hình muôn vẻ, phẩm chất bên trong của họ còn đặt ra nhiều vấn đề mà độc giả trầm trồ, suy ngẫm.

3.2.2. Kết cấu nhân vật qua mối quan hệ tương chiếu

Là nhà văn đậm chất truyền thống Nhật Bản, Kawabata thích quá trình đi tìm sự trọn vẹn, hoàn thiện hơn là sự trọn vẹn, hoàn thiện. Tất cả các phương diện nghệ thuật trong tác phẩm của ông, người đọc không bao giờ hiểu tường tận mọi vấn đề mà họ mong muốn. Ngược lại, họ phải cùng tác giả đồng sáng tạo, cắt nghĩa những điều bỏ lửng, khoảng lặng trong tác phẩm. Trong cách xây dựng kết cấu nhân vật cũng không ngoài những quy tắc này. Bên cạnh kiểu kết cấu tương phản chúng tôi đã đề cập ở phần trên, thì còn có kiểu kết cấu tương chiếu giữa nhân vật nam và nhân vật nữ. Hai tuyến nhân vật này được tác giả xây dựng mang tính chất thiếu vắng, không toàn vẹn. Vì thế, khi đặt cạnh nhau, họ soi chiếu vào nhau, bên này là chiếc gương của bên kia nhằm tìm kiếm sự hoàn thiện, trọn vẹn.

Theo bước chân của nữ sĩ Murasaki ngàn năm trước, người lữ khách Kawabata tìm về tính nữ vĩnh cửu, “cứu rỗi” cái đẹp ra khỏi kiếp đọa đày. Trong tác phẩm của ông, những nhân vật nữ thường là hiện thân của cái đẹp. Họ được miêu tả tỉ mỉ từ ngoại hình đến tính cách, tâm hồn bên trong. Tuy nhiên, là nhà văn của “chân không” nên vẻ đẹp của họ không được tác giả thể hiện như một cái đẹp hoàn hảo mà luôn thiếu vắng về mặt nội tâm. Duy chỉ có một trường hợp ngoại lệ là nhân vật Chieko trong tiểu thuyết *Cố đô*, được tác giả thể hiện một cách toàn vẹn cả về nội tâm lẫn hình thức bên ngoài.

Ngược lại, nhân vật nam không được chú trọng về mặt hình thức bên ngoài. Điều này thể hiện cá tính sáng tạo của Kawabata hoàn toàn trái ngược với nhà văn mang tinh thần thượng võ Mishima Yukiko. Trong tác phẩm của mình, Mishima thường dùng những chi tiết đắt giá để tả ngoại diện của đàn ông. Ở tiểu thuyết *Ngôi đền vàng*, ngài đạo trưởng được miêu tả tỉ mỉ từ nét mặt đến dáng người:

Vị đạo trưởng là một người mập mạp. Mặt ngoài nhăn nheo, nhưng mọi nếp nhăn rõ ràng như đã được cọ rửa thật kỹ. Mặt ngài tròn nhưng mũi ngài thì dài, khiến người ta có cảm tưởng chát nhờn tiết ra từ đó như bị đóng cứng lại. Dù mặt ngài có vẻ cởi mở, cái đầu cạo nhẵn của ngài lại có nét nghiêm nghị. Dường như tất cả năng lượng của ngài đều tập trung vào cái đầu đó: ở đó như có nét gì là rất thú tính [24; 39].

Trong tiểu thuyết của Kawabata, hầu như không có một nhân vật nam nào được đầu tư miêu tả ngoại diện kỹ lưỡng như vậy. Có chăng cũng chỉ vài nét sơ lược như Shimamura qua lời nói của Komako đó là một người đàn ông trung niên, “nhẵn nhụi” có “đôi má bầu bĩnh nước da xanh và không có ria”. Ông Singo kém vợ một tuổi (vợ ông sáu ba tuổi) và ông già Eguchi sáu mươi bảy tuổi, Oki là một nhà văn năm mươi lăm tuổi. Kikuji dường như là con số không, theo sự phỏng đoán của bà Ota thì chàng khoảng trong độ tuổi hai mươi... Không được nhà văn chú trọng về mặt ngoại diện nhưng đổi lại, họ lại có suy nghĩ, đời sống nội tâm sâu sắc. Sự thiếu vắng, không trọn vẹn giữa nhân vật nam và nhân vật nữ đòi hỏi họ tìm đến nhau, soi sáng nhau.

Nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Kawabata đa phần là những cô gái trẻ đẹp nhưng họ lại không thể nhìn thấy vẻ đẹp tiềm ẩn của chính mình. Ở *Thủy nguyệt*, nhân vật Kyoko đã nhận ra điều kỳ lạ: “*thì ra ai cũng chỉ có thể nhìn thấy mặt mũi của chính mình bằng cách ngắm nó trong gương; ngoài cách ấy ra, không còn một cách nào nữa hết*” [71; 60-61]. Trong huyền thoại cổ xưa, nữ thần mặt trời chỉ thực sự nhận ra vẻ đẹp lộng lẫy của mình qua chiếc gương soi. Nhân vật nữ của Kawabata cũng cần một tấm gương để họ nhận diện vẻ đẹp của chính mình. Điều này chẳng thể tìm ở đâu ngoài đôi mắt rực sáng và nội tâm sâu sắc của người đàn ông.

Trong tác phẩm *Xứ tuyết*, qua cách nhìn và suy nghĩ của Shimamura, hai nhân vật nữ chính trong tác phẩm hiện lên mỗi người một vẻ. Lần đầu tiên lên xứ tuyết, Komako đã gây cho Shimamura “*một cảm giác tuyết vời bởi vẻ sạch sẽ và tươi mát của cô. Trong giây lát anh nghĩ rằng toàn bộ thân thể cô chắc phải sạch sẽ lắm, sạch đến tận chân tơ kẽ tóc*” [71; 230]. Nhìn vào sự phản chiếu của chiếc gương trang điểm, anh nhận ra vẻ đẹp sắc nhọn và sống động của người con gái xứ tuyết. Ở bên nàng, anh “*ngát ngậy ngấm làn da mát rượi, lành mạnh, trắng đến tinh khiết, gọi đến sự sạch bóng phơi ngoài trời*” [47, tr.321]. Đặc biệt, anh vô cùng thán phục Komako trong việc tự học đánh đàn:

Tự mình tập đàn hát ở vùng núi hẻo lánh này phải chăng Komako đã được thấm đẫm những nguồn thần diệu, những sức mạnh huyền bí và những đức hạnh của thiên nhiên ở đây mà có lẽ cô không biết...Hay là ngay trong sự cô đơn, cô cũng tìm được sức mạnh chiến thắng của ý chí ghê gớm trong cô, nó giúp cô chế ngự cả những khó khăn của bản thân? [71; 269].

Trong mắt của Shimamura, thiếu nữ Komako hiện lên rục rịch, thánh thiện, gọi cảm và là cô gái đầy ý chí và nghị lực. Ngược lại với Komako, lần gặp đầu tiên trên chuyến tàu, ánh mắt, giọng nói và gương mặt của Yoko ám ảnh mãi trong lòng Shimamura. Một khuôn mặt đẹp, đầy nữ tính, “*giọng nói cảm động và đẹp đến nao lòng*” [71; 258]. Ấn tượng nhất là “*giọng hát thanh và sâu, thấm buồn, thứ tiếng huyền bí*” [71; 294] lay động lòng người. Ngay cả nụ cười của nàng cũng “*trong và sắc như chính giọng nói của nàng, tiếng cười như lúc nào cũng hướng về nơi vô định, từ nỗi cô quạnh mà ra. Một tiếng cười không hề thô tháp vô lối, mà nó lặng dừng sau khi đã gõ vào cánh cửa trái tim của chàng*” [71; 316]. Đối với anh, nàng bao giờ cũng “*biết điều và nghiêm túc*”. Với cái nhìn đầy ưu ái của anh, Yoko hiện lên thanh cao, tinh

khuyết nhưng vô cùng huyền bí. Nàng chính là người tình lý tưởng trong mộng mà Shimamura mơ ước.

Nhà nghiên cứu Donald Keene trong cuốn *Bình minh trước phương Tây (Dawn to the West)* cho rằng: “Nhân vật trung tâm của *Ngàn cánh hạc*, Mitani Kikuji, tương tự như Shimamura trong *Xứ Tuyết*; thông qua chàng mà những người phụ nữ như Ota, con gái là Fumiko, Kurimoto và Inamura có thể bộc lộ tính cách của mình” [78; 830]. Qua nhãn quan của Kikuji, vẻ đẹp và tính cách của các nhân vật nữ đều bộc lộ rõ nét. Yukiko Inamura tự nhiên, thanh cao và trong sáng. Fumiko thâm trầm, sâu sắc. Còn bà Ota là một người đàn bà yếu đuối, đáng thương hơn là đáng trách. Ota sống bằng tình yêu bản năng hơn là lý trí. Trong người đàn bà này không gọn chút thù hận, oán trách người khác. Lần gặp đầu tiên trong buổi trà đạo, Ota tỏ ra sẵn đón chàng quá đáng và yêu cầu được dùng chiếc chén Oribe mà ngày xưa cha chàng thường dùng uống trà. “Kikuji giật nảy mình. Liệu người đàn bà có điên không, hay là bà ta không biết xấu hổ là gì?” [71; 351]. Và khi nhận ra sự đam mê thái quá của bà Ota đến nỗi không phân biệt nổi sự khác nhau giữa cha và con, Kikuji tự hỏi: “phải chăng người đàn bà này là giống người. Phải chăng bà ta là một thứ tiền nhân loại, hoặc người đàn bà cuối cùng của giống người” [71; 380]. Những lời nhận xét hơi “quá đáng” của chàng với người đàn bà đứng tuổi này, đã làm nổi bật một Ota đam mê và tràn đầy bản năng tính nữ. Hoàn toàn trái ngược với những nhân vật trên, Chikako là nhân vật duy nhất xấu cả hình thức lẫn tâm hồn. Trong mắt Kikuji, bà ta là một con người xấu xí, đáng ghê tởm. Lúc còn nhỏ khi cùng cha đến nhà Chikako, Kikiji đã tình cờ thấy cái bớt đen trên ngực bà ta. Nghe cha và mẹ chàng bàn luận về cái bớt xấu xí ấy, “Kikuji bị ám ảnh bởi ý nghĩ một đứa trẻ được nuôi bằng sữa từ một bầu vú có cái bớt đầy những lông lá như thế kia thì có thể trở nên một quái vật” [71; 343]. Khi cha mẹ Kikuji qua đời, Chikako can thiệp sâu vào

cuộc đời chàng. Bà ta tổ chức trà đạo để nhằm mai mối chàng với cô gái nhà Inamura. Phun ra đủ thứ nọc độc thể hiện thái độ đố kỵ, ganh ghét mẹ con bà Ota. Trong khi chàng đi làm vắng, Chikako tự tiện đến nhà dọn dẹp và tổ chức một buổi trà đạo nho nhỏ rồi mới thông báo cho chàng. Qua ông đây nói, chàng cảm thấy:

Thái độ ngoan cố độc địa đó dường như vươn tới chàng qua đường dây điện thoại. Chàng nghĩ đến cái bớt chiếm nửa vú bên trái của người đàn bà. Tiếng động của cái chổi nơi tay người đàn bà bỗng trở thành tiếng động của một cái chổi vô hình quét sạch những gì chứa đựng trong đầu chàng và tà áo dài thườn thượt đang lướt dưới hàng hiên tựa như đang chà sát óc chàng” [71; 366].

Qua suy nghĩ, sự ám ảnh của Kikuji kết hợp với lời nói, hành động chính bà ta đã làm nổi bật sự độc địa và vô đạo của trà sư Chikako.

Trao điểm nhìn cho nhân vật nam nhằm thực hiện sứ mệnh phát hiện tính cách vẻ đẹp tỏa sáng của nhân vật nữ, tác giả đã sử dụng ngôi kể thứ ba. Nhưng người kể chuyện không phải là kẻ “toàn thông biết tuốt” mà qua lời kể lưỡng phân- “*biện pháp diễn đạt lời văn khi lời của nhân vật có bề ngoài thuộc về tác giả (về mặt chấm câu, ngữ pháp) nhưng về mặt nội dung và phong cách lại thuộc về nhân vật*” [24; 139], để bộc lộ quan điểm, cách nhìn của nhân vật. Những tác phẩm có nhân vật nam càng lớn tuổi thì những lời kể lưỡng phân càng nhiều, thể hiện cái nhìn sâu sắc của những ông già về cuộc đời và cái đẹp. Điều đó, cũng có nghĩa càng làm nổi bật vẻ đẹp của nhân vật nữ. Trong tác phẩm *Tiếng rên của núi*, vẻ đẹp trẻ trung, trong sáng và sự hiếu thảo của cô con dâu Kikuco được thể hiện qua cái nhìn đầy thiện cảm của người bố chồng. Ông Singo nhận thấy ở nàng một vẻ gì đó rất đáng yêu và ngây thơ trong trắng trong bộ điệu ngúng ngẩy của đôi vai đẹp. Ông chú ý từng cử chỉ và tâm trạng của nàng. Thậm chí, ông còn nhận ra Kikuco lấy

chồng nhưng vẫn còn cao thêm. Mỗi lần nghe Kikuko hát những bài hát ru con “*trái tim ông Singo như muốn tan chảy vì trêu mến*” [71; 454]. Ở tác phẩm *Người đẹp say ngủ*, qua sự vờ vọc, liên tưởng, độc thoại nội tâm... của ông già Eguchi đã làm nổi bật vẻ đẹp cơ thể nữ. Mỗi cô gái hiện lên với những đường nét gợi cảm khác nhau từ làn môi, mái tóc, làn da, bộ ngực, núm vú... Hay qua những hồi ức liên tưởng của Oki trong *Đẹp và buồn*, hiện lên hình ảnh cô gái Otoko tuổi mười sáu có vẻ đẹp trong sáng, quyến rũ và đầy đam mê.

Bằng nhãn quan của nhân vật nam làm nổi bật vẻ đẹp và nhân cách của người phụ nữ. Ngược lại, qua tấm gương phản chiếu của cái đẹp giúp nhân vật nam biểu hiện nội tâm sâu sắc và hoàn thiện bản ngã của chính mình.

Shimamura mê đắm vẻ đẹp vừa tinh khiết vừa rục rờ, đầy nhục cảm của nàng geisha Komako xứ tuyết. Anh cảm nhận được tình yêu chân thành và sự hi sinh tận hiến mà nàng dâng tặng cho mình. Nhưng chưa bao giờ anh thực sự chia sẻ tình yêu lớn lao của nàng. Nhiều lúc, cách đối đãi của anh dành cho nàng vẫn là cung cách của một khách làng chơi dành cho kỹ nữ. Một lần anh nói với nàng: “em là cô gái tuyết vời”, rồi bất ngờ đổi lại: “em là người đàn bà tuyết vời”, tuy không cố ý nhưng anh đã làm cho nàng tổn thương nặng nề. Ở bên nàng, anh tỏ ra mặn nồng nhưng khi rời xa dường như anh quên hết tất cả, không viết thư thăm hỏi, quên luôn những kỷ niệm và lời hứa. Ngược lại, chỉ gặp Yoko trong khoảnh khắc ngắn ngủi trên chuyến tàu nhưng vẻ đẹp dịu dàng, tận tụy của nàng đã gây xúc động mãnh liệt đối với anh. Ở bên Komako nhưng Shimamura vẫn luôn ám ảnh bởi đôi mắt đẹp mê hồn và giọng nói truyền cảm của Yoko. Trong tận sâu thẳm tâm hồn, Shimamura luôn ôm ấp mối tình lý tưởng, tình yêu cao khiết dành cho nàng. Dù cảm mến, khâm phục Komako nhưng trái tim Shimamura rõ ràng hướng về Yoko. Đó là sự khao khát tình yêu đích thực, khao khát được sống với bản

ngã của chính mình. Cũng như Shimamura, dù say đắm bà Ota, yêu Fumiko tha thiết nhưng trong Kikuji luôn lóe lên thứ ánh sáng kỳ diệu từ cô gái chiếc khăn ngàn cánh hạc. Vẻ đẹp thanh cao của nàng giúp chàng có cái nhìn tươi sáng về cuộc đời, thanh lọc tâm hồn ra khỏi bóng tối và bụi bặm trần gian.

Năm đêm nằm cạnh những cô gái trẻ, vẻ đẹp và sự gợi cảm của họ đã gợi nhắc Eguchi nhớ lại những kỷ niệm trong quá khứ, những mối tình và những người đàn bà đã đi qua đời ông. Mặt khác, tuy không còn trẻ nhưng chưa đến nỗi lụ khụ, bất lực như những lão già khác, người đàn ông này vẫn luôn khao khát nhục dục mạnh mẽ. Những lúc ham muốn, bản năng trỗi dậy, Eguchi có những ý nghĩ vô cùng tiêu cực, bệnh hoạn như bóp cổ cô gái hoặc phá bỏ sự cấm đoán của ngôi nhà và sau đó không bao giờ lui tới nữa. Đặc biệt, trong đêm thứ hai, nằm bên cạnh một cô gái đẹp, “dày dặn kinh nghiệm”, ông già đã vi phạm điều lệ; ông lay, ông lắc, ông giật người cô gái một cách thô bạo nhưng chưa đến đâu thì ông đã vội ngừng tay vì phát hiện nàng vẫn còn trinh. Vẻ đẹp trinh trắng của cô gái đã thức tỉnh Eguchi vượt qua cảm dổ và suy nghĩ lệch lạc, giúp ông già tự vẫn lương tâm và hướng thiện.

Ông già Singo có tình cảm đặc biệt với cô con dâu, nhìn thấy hình bóng người chị vợ qua vẻ đẹp của nàng. Nhưng ông cố dấu kín tình cảm đó trong cõi lòng, đối xử với nàng bằng tình yêu thương và sự cảm thông sâu sắc. Oki dù trải qua nhiều mối tình không trong sáng nhưng vẫn giữ mãi hình ảnh Otoko, cô gái tuổi mười sáu.

Như vậy, hành trình người lữ khách đi tìm cái đẹp cũng chính là hành trình hoàn thiện bản ngã của chính mình. Trên hành trình ấy, không tránh khỏi đứng trên bờ vực chông chênh, lẫn danh giới mong manh giữa tốt và xấu. Nhưng vẻ đẹp của người phụ nữ đã “cứu rỗi”, hướng thiện tâm hồn họ.

Tiểu kết

Kết cấu cốt truyện và kết cấu hình tượng nhân vật thể hiện phong cách nghệ thuật đặc trưng của Kawabata. Cốt truyện của ông không có tình tiết, sự kiện, xung đột gay cấn như một số tác phẩm của Anbe Kobo, Yukio Mishima, Akutagawa... mà đơn giản, mơ hồ bởi kỹ năng lược bỏ chi tiết, đặc tả chi tiết hoặc lối kể chuyện theo liên tưởng, hồi ức của nhân vật. Truyện không có cốt truyện nhưng lại có vô vàn chuyện để người đọc suy ngẫm, trầm trồ. Mặt khác, kiểu kết thúc bỏ lửng đưa ta vào thế giới lãng đãng u huyền trong chiều sâu thăm thẳm của những vở kịch No và bài thơ Haiku bé nhỏ.

Thủ pháp tương phản và tương chiếu không phải là quá mới mẻ trong kết cấu hình tượng nhân vật. Nhưng điều đáng nói là Kawabata biết vận dụng một cách sáng tạo vào tác phẩm của mình. Với quan hệ tương phản, tác giả đã xây dựng các cặp nhân vật nữ tương phản cả vẻ đẹp bên ngoài đến phẩm chất, tính cách bên trong. Còn giữa nhân nam và nhân vật nữ lại được thể hiện qua quan hệ tương chiếu, mỗi bên là một chiếc gương soi để tìm kiếm sự hoàn thiện, trọn vẹn.



KẾT LUẬN

1. Với hành trình lao động nghệ thuật không mệt mỏi, người nghệ sĩ Kawabata đã để lại công trình nghệ thuật vô giá và xây dựng cho mình một mô hình quan niệm riêng về con người và thế giới - *thi pháp chân không*. *Chân không* trong tác phẩm của ông nói chung và tiểu thuyết nói riêng dựa trên nền tảng sự “rỗng rang trong suốt” của Thiên tông Phật giáo, khoảng không trống vắng trong vườn cảnh, thơ Haiku, kịch No, niềm bi cảm *aware* trong văn học nữ lưu... *Chân không* ở đây, hoàn toàn khác biệt với thuyết “*hu vô*” của phương Tây mà mang đặc trưng của Nhật Bản và phương Đông. Đó là cái *không* mà *có*, “*cái diệu vợi của vũ trụ tâm hồn nơi vạn vật tự tồn tại với chính nó, nơi có sự tự do giao tiếp, không một hàng rào, không một giới hạn nào cả*” [20; 73]. Và để thể hiện tâm hồn xứ Phù Tang, Kawabata đã không ngần ngại mượn kỹ thuật viết văn tân tiến của phương Tây, từ dòng ý thức, phân tâm học của Freud đến chủ nghĩa huyền ảo của châu Mỹ La-tinh.

2. Thi pháp *chân không* trong tiểu thuyết Kawabata đã được chúng tôi giải quyết trên hai phương diện: không gian - thời gian và kết cấu. Về không gian và thời gian, trước hết, tác giả đã vận dụng hết sức sáng tạo chiếc gương soi truyền thống. Xuất hiện dưới nhiều biến thể khác nhau, gương soi không chỉ soi chiếu không gian mà phản ánh cả thời gian, không chỉ soi chiếu vạn vật mà phản ánh cả tâm hồn con người. Chiếc gương kỳ diệu ấy, có khả năng tạo nên cả một thế giới ảo ảnh trong chính bản thân nó và làm ảo hóa không gian hiện thực. Bên cạnh đó, nó còn có thể phản ánh vẻ đẹp và nỗi ám ảnh trong quá khứ đồng hiện cùng hiện tại và tương lai.

Không gian tâm tưởng là một kiểu không gian mang tính truyền thống của phương Đông, thế giới trong tâm hồn nhân vật. Ở tiểu thuyết Kawabata, dạng không gian này, xuất hiện qua những liên tưởng, hồi ức và giấc mơ của

nhân vật. Nó mang tính ngẫu hứng, không cố định và có nhiều yếu tố, mơ hồ huyền ảo, thậm chí nhiều địa điểm xuất hiện trong giấc mơ vô cùng huyền hoặc, kỳ bí. Xây dựng không gian tâm tưởng, tác giả nhằm thể hiện thế giới riêng tư trong tâm hồn con người, tạo những những khoảng lặng nơi người cảm thụ tác phẩm.

Khoảnh khắc trong nghệ thuật truyền thống biến hóa linh hoạt trong tiểu thuyết Kawabata. Đó là khoảnh khắc hốt nhiên đạt ngộ của nhân vật trước thiên nhiên linh diệu, vẻ đẹp bừng sáng và thoáng chốc vô thường.

Về kết cấu, Kawabata vô cùng độc đáo khi xây dựng cốt truyện hoàn toàn khác biệt với cốt truyện của đa số nhà văn cùng thời. Đó là *truyện không có cốt truyện*. Một số chi tiết trong cốt truyện bị tác giả lược bỏ tạo tính mơ hồ, khó nắm bắt. Một số chi tiết tiêu biểu lại được tác giả miêu tả hết sức tỉ mỉ và lặp đi lặp lại nhiều lần nhằm nhấn mạnh, xoáy sâu ấn tượng, tạo điểm sáng thẩm mỹ cho tác phẩm. Mặt khác, với lối kể chuyện “dòng ý thức” tạo sự nhảy cóc trong dòng tự sự và câu chuyện cứ thoáng qua như không nhưng người đọc lại không nguôi liên tưởng, suy ngẫm. Điều đặc biệt, cốt truyện của Kawabata luôn có cái kết bỏ lửng. Có khi là kết thúc mơ hồ dành toàn bộ quyền “đồng sáng tạo” cho độc giả, có khi cái kết lại được tác giả gợi mở bằng sự cảnh báo hay hồi chuông cảnh tỉnh. Dù mơ hồ hay gợi mở thì cái kết ấy gợi cho ta âm hưởng u huyền trong chiều sâu thăm thẳm.

Bên cạnh kết cấu cốt truyện, kết cấu hình tượng nhân vật cũng mang đậm dấu ấn phong cách *chân không* của Kawabata. Qua mối quan hệ tương phản giữa các cặp nhân vật nữ được thể hiện rõ nét ở cả tương phản bên ngoài và tương phản bên trong. Xây dựng nhân vật trong mối quan hệ tương phản vẻ đẹp hình thể bên ngoài, tác giả phô bày vẻ đẹp muôn hình muôn vẻ của người phụ nữ, mỗi người một vẻ riêng và tuyệt đối không có cái đẹp hoàn hảo. Những vẻ đẹp ấy tồn tại trong sự tương phản nhưng lại song hành, bổ

sung lẫn nhau. Còn tương phản bên trong, tương phản về tính cách giữa hai nhân vật, tác giả không nhằm mục đích phân biệt tốt xấu mà để người đọc tự cảm nhận và hướng tới ý nghĩa sâu xa của tác phẩm. Nếu như quan hệ tương phản được thể hiện qua các cặp nhân vật nữ thì quan hệ tương chiếu lại được thể hiện qua sự soi chiếu giữa nhân vật nam và nhân vật nữ. Cả nhân vật nữ và nhân vật nam đều được tác giả xây dựng theo kiểu mẫu hình nhân vật thiếu vắng, không hoàn hảo. Vì thế họ phải soi chiếu vào nhau tìm kiếm sự toàn vẹn. Qua ánh mắt rực sáng và nội tâm sâu sắc của nhân vật nam làm nổi bật vẻ đẹp và tính cách của nhân vật nữ. Ngược lại, nhờ vẻ đẹp của nhân vật nữ mà các nhân vật nam tự hoàn thiện bản ngã của chính mình.

3. Trong quá trình nghiên cứu thi pháp chân không của Kawabata, chúng tôi đã mạnh dạn đặt tác phẩm của ông trong sự đối sách với các tác phẩm của những nhà văn lớn và nhận thấy rằng giữa những thiên tài văn chương thường có sự đồng điệu, gần gũi. Chúng ta không thể phủ nhận giữa tác phẩm của Kawabata và Chekov, tuy cốt truyện đơn giản, như chẳng có gì để nói nhưng lại ngầm ẩn bên trong những điều không thể hiểu đến thâm cùng. Nhà văn Mỹ Hemingway là người có nhiều điểm tương đồng nhất đối với Kawabata. Thi pháp *chân không* của ông và “nguyên lý tảng băng trôi” của Hemingway đều giống nhau ở kết thúc lửng, và truyện không có cốt truyện. Tuy nhiên, giữa họ vẫn tồn tại nhiều sự khác biệt thể hiện sự độc đáo và phong cách riêng của mỗi nhà văn.

4. Trong khuôn khổ của luận văn, chúng tôi chỉ khảo sát thi pháp *chân không* ở mảng tiểu thuyết. Đề tài có thể mở rộng theo hướng nghiên cứu các phương diện khác như nhân vật, ngôn ngữ, hệ thống các biểu tượng... hoặc có thể nghiên cứu thi pháp chân không trong toàn bộ văn phẩm của Kawabata.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

A. Tiếng Việt

1. Thượng tọa Thiên Ân - Đoàn Văn An (1964), *Triết học Zen (Tu thuyết tập II)*, Nxb Đông phương, Hà Nội.
2. M. Bakhtin (2003), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
3. Lê Huy Bắc (2009), *Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo và Gabriel Garcia Márquez*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
4. Richard Bowring and Peter Kornicki (Chủ biên)(1995), *Bách khoa thư Nhật Bản* (Phạm Xuân Mai, Ngô Thanh Phương, Nguyễn Ngọc Nghiệp...dịch), Trung tâm khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, trung tâm nghiên cứu Nhật Bản.
5. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Nxb Đà Nẵng.
6. Nhật Chiêu (1999), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
7. Nhật Chiêu (2000) “Kawabata Yasunari và thẩm mỹ của chiếc gương soi”, *Tạp chí Nghiên cứu Nhật Bản*, số 4 (28) , trang 29-36.
8. Nhật Chiêu (2000), “Thế giới Kawabata Yasunari (hay là cái đẹp hình và bóng)”, *Tạp chí văn học*, số (3), trang 85-92.
9. Nhật Chiêu (2001), “Genji monogatari- kiệt tác văn học Nhật Bản, *Tạp chí văn học*, số (11), Hà Nội, trang 75-82.
10. Nhật Chiêu (2002), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
11. Nhật Chiêu (2007), *3000 thế giới thom*, Nxb Văn nghệ, Hà Nội.
12. Mai Ngọc Chừ (2008), *Giới thiệu văn hóa Phương Đông*, Nxb Hà Nội.

13. Đào Ngọc Chương (2001), “Độc *Xứ tuyệt* suy nghĩ về cái nhìn huyền ảo của Kawabata Yasunari”, *Tạp chí văn*, số (15), trang 101-104.
14. Đào Ngọc Chương (2003), *Thi pháp tiểu thuyết và sáng tác của Ernest Hemingway*, Nxb Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh, thành phố Hồ Chí Minh .
15. Lý Việt Dũng (2001), “Tinh thần Thiên tông”, *Tạp chí sông Hương*, số (154).
16. Lê Tiến Dũng (2002), *Giáo trình Lý luận văn học*, Nxb Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh.
17. Nguyễn Bích Hà (2000), *Tuyển tập cổ tích Nhật Bản*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
18. Khương Việt Hà (2004) “Thủ pháp tương phản trong truyện *Người đẹp say ngủ* (nemureru buo) của Kawabata Yasunari”, *Tạp chí nghiên cứu văn học*, số (1), trang 95-106.
19. Khương Việt Hà (2005), “Các khuynh hướng phản tự nhiên chủ nghĩa trong văn học Nhật Bản đầu thế kỉ XX”, *Tạp chí nghiên cứu văn học*, số (8).
20. Khương Việt Hà (2006), “Mỹ học Kawabata Yasunari”, *Tạp chí văn học*, số (6), trang 67-85.
21. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (2010), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
22. Chu Sĩ Hạnh (1969), “Yasunari Kawabata dưới nhãn quan Tây Phương”, *Tạp chí văn*, số (140), trang 5-8.
23. Đào Thị Thu Hằng (2005), Yasunari Kawabata giữa dòng chảy Đông - Tây, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số (7).
24. Đào Thị Thu Hằng (2007), *Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

25. Lê Từ Hiên, Lưu Đức Trung (2007), *Haiku- hoa thời gian*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
26. Đào Duy Hiệp (2008), *Phê bình văn học từ lý thuyết hiện đại*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
27. Hồ Hoàng Hoa - Lê Thị Nga (2004), “Thảm mỹ thiên trong vườn cảnh Nhật Bản”, *Nghiên cứu Nhật Bản và Đông Bắc Á*, số 1 (49), trang 37-40
28. W. Holmes, CH. Horioka (2006), *Nghệ thuật thiên qua hội*, Hạnh Quỳnh dịch, Nxb tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
29. Bùi Biên Hòa (2001), *Đạo tâm phương Đông từ tâm đến tâm không* (thiền luyện tâm), Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
30. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
31. Trịnh Huy Hóa biên dịch (2005), *Đối thoại với các nền văn hóa Nhật Bản*, Nxb Trẻ, thành phố Hồ Chí Minh.
32. Thích Thông Huệ (2009), *Thiên là gì?*, Nxb Phương Đông, Hà Nội.
33. Nguyễn Thị Hương (2001) “Người lữ khách u sầu đi tìm cái đẹp”, *Tạp chí Sông Hương*, số (154).
34. Yasunari Kawabata (1988), *Tiểu thuyết: Vùng băng tuyết*; Giang Hà Vy dịch. - Minh Hải, Nxb Mũi Cà Mau.
35. N. I. Konrat (1999), *Văn học Nhật Bản từ cổ đến cận đại*, Trịnh Bá Đĩnh dịch, Nxb Đà Nẵng.
36. N. I. Konrad (2007), *Phương Đông học* (Trịnh Bá Đĩnh, Trần Đình Hựu, Từ Thị Loan, Trần Ngọc Vượng), Nxb Văn học, Hà Nội.
37. Sei Kubota (1965), “Tình hình văn học hiện đại Nhật Bản”, *Tạp chí văn*, số (6), trang 82-89.
38. Nguyễn Tuấn Khanh (2011), *Những cây bút kiệt xuất trong văn học Nhật Bản hiện đại*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.

39. Nguyễn Thị Khánh - chủ biên, (1998), *Văn học Nhật Bản*, Thông tin khoa học xã hội - chuyên đề, Nxb Hà Nội.
40. Nguyễn Kim Lai (2005), “Sự hòa hợp giữa thần đạo và đạo phật ở Nhật Bản”, *Nghiên cứu Nhật Bản và Đông Bắc Á*, số 2 (56), trang 28-35.
41. Nguyễn Thị Mai Liên (2005), “Yasunari Kawabata - “Lữ khách muôn đời đi tìm cái đẹp””, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số (11), trang 74-86.
42. Mai Liên (2010) *Hợp tuyển văn học Nhật Bản*, Nxb Lao Động - Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông - Tây, Hà Nội.
43. Trần Tô Loan, “Biểu tượng trong tiểu thuyết của Kawabata Yasunary”, Tham luận tại hội thảo Quốc gia về Kawabata Yasunari năm 2010 - Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh
44. Hà Văn Lưỡng (2007), “Đặc điểm truyện ngắn của Y. Kawabata, nhìn từ góc độ thi pháp”, *Tạp chí Khoa học Đại học Huế*, số 6 (40).
45. Hà Văn Lưỡng (2007), “Yếu tố kỳ ảo trong sáng tác của Kawabata, nhìn từ phương thức biểu hiện”, *Tạp chí Nghiên cứu Nhật Bản và Đông Bắc Á*, số (81).
46. Hà Văn Lưỡng (2007), “Thời gian và không gian nghệ thuật trong tiểu thuyết *Người đẹp say ngủ* của Yasunari Kawabata”, *Tạp chí Nghiên cứu Nhật Bản và Đông Bắc Á*, số 11(81).
47. Gabriel García Márquez (2007), *Hồi ức về những cô gái điếm buồn của tôi*, Nxb Tổng hợp thành phố Hồ Chí Minh, thành phố Hồ Chí Minh.
48. Haruki Murakami (2001), *Kafka bên bờ biển*, Nxb Văn học, Hà Nội.
49. Hữu Ngọc (2006), *Đạo chơi vườn văn Nhật Bản*, Nxb Văn nghệ, Hà Nội.
50. Hữu Ngọc (1991), “Cảm nghĩ về văn hóa Nhật Bản”, *Tạp chí Văn học*, (số 7+8), Hà Nội.
51. Kakuzo Okakura (2009), *Trà thư* (Phan Quang dịch và giới thiệu), Nxb Văn học, Hà Nội.

52. V.V.Ootrinnicop (1996), “Những quan niệm thẩm mỹ độc đáo về nghệ thuật của người Nhật”, *Tạp chí văn*, số (5).
53. D.T.Suzuki, Erich Fromm, Richard De Martino (1973); *Thiền và phân tâm học*, bản dịch Như Hạnh, Nxb Kinh Thi, Hà Nội.
54. D.T.Suzuki (2000), *Thiền* (Thuần Bạch soạn dịch), Nxb Thành phố Hồ Chí Minh.
55. D.T.Suzuki (2011), *Thiền luận - quyển thượng* (Trúc Thiên dịch), Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
56. D.T.Suzuki (2011), *Thiền luận - quyển trung*, (Trúc Thiên dịch), Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
57. D.T.Suzuki (2011), *Thiền luận - quyển hạ*, (Trúc Thiên dịch), Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
58. Murasaki Shikibu (1991) *Truyện kể Genji*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
59. Trần Đình Sử (1993), *Giáo trình Thi pháp học*, Bộ Giáo dục và Đào tạo trường Đại học Sư phạm thành phố Hồ Chí Minh.
60. Trần Đình Sử (2005), *Tuyển tập*, tập 2, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
61. Trần Thị Minh Tâm (2007), *Thiền Nhật Bản và đời sống người Nhật*, Nxb Văn hóa Sài Gòn, thành phố Hồ Chí Minh.
62. Tzvetan Todorov (2004), *Thi pháp văn xuôi*, (Đặng Anh Đào, Lê Hồng Sâm dịch), Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
63. Vũ Thư Thanh (1969), “Yasunari Kawabata cuộc đời và sự nghiệp” (Số đặc biệt về Yasunari Kawabata), *Tạp chí văn Sài Gòn*, Sài Gòn.
64. Vũ Thư Thanh (1969), “Độc văn Yasunari Kawabata” (Số đặc biệt về Yasunari Kawabata) *Tạp chí văn Sài Gòn*, Sài Gòn.
65. Hà Văn Thịnh (2003), “Bonsai - cốt cách và tinh thần Nhật Bản”, *Nghiên cứu Nhật Bản và Đông Bắc Á*, số 2(44), trang 48-50.

66. Nguyễn Thị Bích Thúy (2010), “*Phức cảm Genji* trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* của Haruki Murakami”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (số 9).
67. Trần Thị Thuận (2003), “Cánh tay và cái đẹp của bản ngã tính nữ”, *Tạp chí Văn*, (số 6).
68. Lưu Đức Trung (1998), *Kawabata - cuộc đời và tác phẩm*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
69. Lưu Đức Trung (1999), “Thi pháp tiểu thuyết của Y. Kawabata - nhà văn lớn Nhật Bản”, *Tạp chí văn học*, số 9, trang 45-48.
70. Lưu Đức Trung (Chủ biên) (2004), *Chân dung các nhà văn thế giới*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
71. Trung tâm văn hóa Đông Tây (2005), *Yasunari Kawabata tuyển tập và tác phẩm*, Nxb Lao động, Hà Nội.
72. Trung tâm từ điển học (2008), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb Đà Nẵng.
73. Liễu Trương (2011), *Phân tâm học và phê bình văn học*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
74. Hà Thanh Vân (2002), *Văn hóa văn học một góc nhìn*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
75. Bùi Vị Xuyên (1969) “Nói chuyện với dịch giả *Ngàn cánh hạc*”, *Tạp chí văn*, trang 77-88.

B. Tiếng Anh

76. Shuichi Kato (1990), *A history of Japanese Literature*, 3 Vol, Kodansha international, Tokyo, New York, London.
77. Yasunari Kawabata (1980), *House of the Sleeping Beauties and Other Stories*, Translated by Edward Seidensticker, Kodansha international, Tokyo, New York and San Francisco.
78. Donald Keene (1998), *Dawn to the West*, Columbia University Press, New York.

79. Anders Sterling (1999), *The Nobel Prize in Literature 1968*, the Nobel Foundation.
80. Tashaka (Edied) (1983), *Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo, New York, London.

C. Các websites

81. Trần Lê Bảo, “Giải mã tác phẩm *Người đẹp say ngủ* của Y.Kawabata” (Từ chủ đề cứu thế), www.vietvan.vn
82. Lê Huy Bắc, “Yasunari Kawabata và truyện kể của những giới hạn”, <http://nguvan.hnue.edu.vn>
83. Đào Ngọc Chương, “Về nguyên lý “tảng băng trôi” của Ernest Hemingway”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>
84. Nguyễn Văn Dân, “Sức sống dai dẳng của kỹ thuật *dòng chảy ý thức*”, <http://www.issi.gov.vn>
85. Lê Thanh Huyền, “Nét đặc sắc trong tiểu thuyết của Y.Kawabata”, <http://phongdiep.net>
86. Yasunari Kawabata, *Cánh rừng trong gương* (Nhật Chiêu dịch), <http://www.ymoi.com>
87. Trần Thị Tố Loan, “Kawabata trong tiến trình hiện đại hoá văn học Nhật Bản”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>
88. Trần Thị Tố Loan, “Mỹ học Kawabata Yasunari”, [www:Vannghequandoi.com.vn](http://www.Vannghequandoi.com.vn).
89. Phương Lựu (chủ biên), Lý luận văn học, [wwwthuvien247.net](http://www.thuvien247.net)
90. Hà Văn Lưỡng, “Những yếu tố kỳ ảo và giấc mơ trong sáng tác của Kawabata”, <http://vanthotre.sfi.vn>
91. Hà Văn Lưỡng, “Một số ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây hiện đại trong sáng tác của Y. Kawabata”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>

92. Numano Mitsuyoshi (2009), *Thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản* - Từ “Truyện Genji” đến Murakami Haruki (Lương Việt Dũng dịch), <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>
93. Numano Mitsuyoshi, “Văn học Nhật Bản: lịch sử và đặc trưng - Từ mononoaware đến kawaii” (Lương Việt Dũng dịch), <http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>
94. Mai Kim Ngọc, “Giới thiệu *Đẹp và buồn*”, <http://vnthuquan.net>
95. Vĩnh Sính, “Bashô và cõi thơ haiku ở Nhật Bản”, <http://www.diendan.fr/phe-binh-nghien-cuu/basho-va-coi-tho-haiku-o-nhat-ban>
96. Nguyễn Nam Trân, “Tổng quan lịch sử văn học Nhật Bản”, <http://tailieu.vn>
97. <http://s120937152.websitehome.co.uk/nz/snow1.html>
98. <http://www.nobelprize.org>
99. http://vi.wikipedia.org/wiki/Kawabata_Yasunari
100. <http://www.kirjasto.sci.fi/kawabata.ht>
101. http://www.hanamiweb.com/kawabata_yasunari.html
102. <http://www.japanpen.or.jp/e-ungeikan/study/kawabatayasunari.html>
103. http://vi.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson
104. <http://www.google.com.vn/search?q=hình+ảnh+kawabata&hl>

PHỤ LỤC 1 [104]

Hình ảnh Kawabata Yasunari



Kawabata tại giải Nobel văn học năm 1968

PHỤ LỤC 2

Lịch sử văn học Nhật Bản [76]

(trích dịch *phần viết về Kawabata*)

[...] Tình yêu của Kawabata dành cho các cô gái trẻ và đồ gốm. Trong tiểu thuyết *Ngàn cánh hạc*, chén trà gắn với cuộc đời trải dài trên bề mặt đường như là một cảm nhận đặc biệt. Đối với nhân vật nam của Kawabata, bề mặt của chiếc bình gần như không phân biệt được với làn da của phụ nữ. Đó là đồ gốm trong *Ngàn cánh hạc* với màu đỏ nhạt phảng phất bên trong lớp men bóng, hay làn da quyến rũ vừa nóng bỏng vừa tươi mát trong *Xứ tuyết*, ở đó làn da tương tự như đồ sứ với màu đỏ nhạt làm kiểu mẫu. Cả phụ nữ lẫn đồ gốm không chỉ đẹp khi nhìn mà còn để chạm đến và cảm giác từ đầu ngón tay của nhân vật mang lại chính là cốt lõi mối quan hệ của anh ta với từng đối tượng. Như nhân vật nam trong *Xứ tuyết* nói: “*Cuối cùng, từ những ngón tay này giữ lại ký ức sống động về người phụ nữ mà tôi sẽ gặp*”. Từ đây, chúng ta nhận ra cách mô tả người phụ nữ như những vật thể đẹp và những vật thể ấy lại mang những cảm xúc tri giác. Phụ nữ tựa như đồ gốm, đồ gốm như phụ nữ. Và không chỉ đồ gốm, đối với Kawabata, ngay cả dải Ngân Hà trên bầu trời đêm mùa đông xuất hiện trong *Xứ tuyết* không biết làm sao cũng trở nên vô cùng hấp dẫn và nữ tính.

Xuyên suốt những cuốn tiểu thuyết của mình, Kawabata luôn kiên định một thái độ chung hướng về phái nữ. Chẳng hạn, trong *Vũ nữ Izu* (1926), cô gái trẻ với thân thể trần truồng, trắng muốt, đôi chân dài mà khi duỗi ra như một loại cây non đang vươn thẳng. Chúng ta cũng bắt gặp một hình ảnh tương tự trong *Cái hồ* (1954), vẫn là một cơ thể trần truồng, yếu ớt của cô gái trẻ đang đứng gần cửa sổ cùng những chiếc lá nhọn nhạt lúc sớm tinh mơ. Họ là những vật thể thật đẹp, có sức cuốn hút từ bên trong. Trường hợp đặc biệt nhất là ở tác phẩm *Người đẹp ngủ say* (1960- 1961). Trong ngôi nhà xa lạ bên bờ biển, một ông già có thể ngắm nhìn và âu yếm những cô gái trẻ bị gây mê.

Họ hoàn toàn không biết gì trong quá trình ông già sờ mó. Những thiếu nữ xinh như tiên trong tiểu thuyết ngắn *Những cây bồ công anh* lại phải hứng chịu một nỗi thống khổ khác, trong lúc quan hệ thể xác cô ta không thể nhìn thấy đối phương. Bản thân họ bị nhìn ngắm chứ họ không được ngắm nhìn. Khi tiếp xúc với tác phẩm siêu thực *Cánh tay*, độc giả sẽ nhận ra khi toàn bộ cơ thể của người phụ nữ biến mất và chỉ có một bộ phận (cánh tay) nhưng lại gọi lên cảm xúc yêu thương.

Yokomitsu đã nỗ lực xây dựng những tiểu thuyết dài mô tả những quan hệ của con người; Kawabata lại viết những truyện ngắn miêu tả thế giới qua những giác quan và tập trung vào vẻ đẹp của từng phần. Những tác phẩm của ông về thể loại tiểu thuyết: *Xứ tuyết* (1935-1947), *Ngàn cánh hạc* (1949-1951), *Tiếng rền của núi* (1949-1954) như ông đã nói, thực ra là một chuỗi truyện ngắn. Sự chính xác về các giác quan của ông không ai sánh bằng và được minh chứng bằng những đoạn văn nổi tiếng gần đoạn mở đầu ở *Xứ tuyết*. Khi nhân vật nhìn ra ngoài qua cửa sổ xe lửa, anh ta thấy hình ảnh phản chiếu của gương mặt cô gái ngồi đối diện trong khung cảnh buổi tối. “*Đặc biệt khi ánh lửa của vùng quê sáng lên giữa khuôn mặt cô gái, nó đẹp không thể tả xiết, đến nỗi trái tim của Shimamura đập lồi nhịp*”. Đây là đoạn nguyên bản đặc sắc nhất của Kawabata. Nhân vật cô gái cùng với suy nghĩ, cuộc sống và các mối quan hệ của cô không quan trọng. Cái quan trọng là sự phản chiếu gương mặt lên tấm kính thủy tinh và giọng nói của cô khi gọi người chủ ga tàu cũng như lúc anh ta đang đi bộ trên tuyết, đó thật sự là “một vẻ đẹp buồn”. Vẻ đẹp này giống như vẻ đẹp của những bình gốm trong *Cả mặt trời và mặt trăng*, (1952): “*trong ánh sáng lò mờ yếu ớt, màu sắc bề ngoài của men Iga biidoro thì không gì có thể so sánh bằng*”.

Những người phụ nữ trong tác phẩm của Kawabata nhút nhát và mỏng manh giống như bao người khác. Họ luôn xuất hiện trong cái khung cảnh ghi dấu lại những cảnh tượng quan hệ thể xác. Tuy nhiên, nhân vật Komako trong

tiểu thuyết *Xứ tuyết* lại không rơi vào trường hợp này. Cuốn tiểu thuyết kể về câu chuyện của Shimamura, một người nhân hạ, và mối quan hệ tình cờ của anh với một geisha tại khu nghỉ dưỡng suối nước nóng ở những ngọn núi bao phủ đầy tuyết vùng Niigata Prefecture. Như bao người đàn ông khác, anh có những cảm xúc thoáng qua, không phải yêu cũng không phải ghét đối với người phụ nữ và thậm chí tới những lời thủ thỉ của cô, anh cũng không nhớ được. Nhưng Komako, một geisha, yêu anh thật mãnh liệt lại đơn giản từ lời nói đến hành động. Không giống như những người phụ nữ khác của Kawabata, Komako không đơn giản dùng để thể hiện niềm say mê đồ gốm của tác giả, cũng không phải là một người tô điểm cho phong cảnh nơi mà hoàn cảnh của cô không cho phép cô được nhận ra hay phát ngôn dùm tác giả. Sự tồn tại của cô cũng hoàn toàn không giống như những nhân vật khác của Kawabata, chính xác là cô sinh động một cách đáng ngạc nhiên. Nhờ cô và những đặc điểm khác của tiểu thuyết, mà *Xứ tuyết* trở thành kiệt tác. Tại sao những nhận xét về nhân vật này chỉ xảy ra đối với *Xứ tuyết*? Chính Kawabata cũng đã nói rằng, những nhân vật của *Ngàn cánh hạc* và *Tiếng rên của núi* không dựa trên mẫu người thật nhưng Komako thì dựa trên mẫu người thật và mối quan hệ của ông đối với những người phụ nữ ngoài đời đã thay đổi trong suốt thời gian viết tiểu thuyết. Có lẽ lời nói và hành động của nhân vật hư cấu là sự thể hiện một cách trung thực về lời nói và hành động của một mẫu người và điều này hoàn toàn không giống với thói quen thông thường của Kawabata. Một người phụ nữ lý tưởng thì không thể có thật và thực tế chỉ xuất hiện trong bản sao hư cấu của tác phẩm *Xứ tuyết*. Sự mô phỏng thực tế này chứng tỏ khả năng miêu tả đầy hứa hẹn của Kawabata về thể loại tiểu thuyết. Ông miêu tả tài tình đến nỗi khi đọc *Xứ tuyết*, độc giả có thể cảm nhận được những cơn gió lạnh mùa đông của vùng núi đầy tuyết bao phủ trên da thịt mình.

(Bản dịch của tác giả luận văn)

PHỤ LỤC 3 [97]

Giới thiệu về *Xứ tuyết*

Vào mùa đông, những cơn gió lạnh thổi từ Siberia, đón nhận hơi ẩm của vùng biển Nhật Bản tạo thành tuyết trắng dày đặc, phủ đầy những ngọn núi nơi đây. Bên bờ phía tây của đảo Nhật Bản, trải dài từ Cape Hatteras đến NewYork, hoặc từ Spanish Morocco đến tận Barcelona, được xem là vùng nhiều tuyết nhất thế giới. Cứ vào độ tháng 12 đến tháng 4 hoặc tháng 5, ngoại trừ những đường ray xe lửa hoạt động thì mọi thứ còn lại tưởng chừng như bị vùi sâu dưới những ngọn núi được phủ chiếc áo tuyết dày tới khoảng 4,5m.

Cụm từ “xứ tuyết” không đơn thuần ám chỉ những nơi hàng năm có tuyết rơi, mà ý nghĩa của bản thân cụm từ này đã cụ thể hóa cái vị trí mà nó tọa lạc. Đó là một hòn đảo chính yếu ở phía Tây của dãy núi trung tâm. *Xứ tuyết* gợi cho người ta nhớ đến mùa đông dài xám xịt, những đường hầm chôn vùi dưới tuyết, những ngôi nhà tối tăm với đám cây xà đen hứng chịu khói bụi của các đám cháy mùa đông hay vết nứt nẻ trên thân cây do trời quá lạnh. Hãy thử tưởng tượng phong phú hơn, trong những tháng tuyết dài rờn rã, *Xứ tuyết* sẽ cho người ta cảm nhận một cuộc sống tách biệt hẳn với thời gian.

Suối nước nóng được chọn làm bối cảnh của *Xứ tuyết* và nó cũng có một ý nghĩa rất đặc biệt đối với người Nhật Bản. Người Nhật hiếm khi nào đi suối nước nóng vì mục đích tốt cho sức khỏe và cũng không đi vì lý do thời tiết chuyển mùa, giống như những ai đã từng đến Bath hoặc Saratoga. Một quý ông có thể đến suối nước nóng để trượt tuyết, ngắm lá phong rơi hay tận hưởng thời khắc hoa anh đào nở, và điều khá đặc biệt là ông ta sẽ không mang vợ theo cùng. Suối nước nóng sẽ dành tặng cho quý ông đơn thân những điều thú vị. Không có một cơ sở kinh doanh suối nước nóng ăn nên làm ra nào lại thiếu vắng bóng dáng của những kỹ nữ (geisha) hoặc là những cô bồi phòng nhất nhất phục tùng mệnh lệnh của các quý ông.

Nếu Geisha ở tuổi nước nóng không bị xã hội ruồng bỏ, thì cô ta có thể trở thành một nhân vật đáng gờm. Geisha thành thị có thể trở thành một nhạc sĩ nổi tiếng hay một diễn viên múa, một nhà vận động chính trị, thậm chí là một nhà bảo trợ, trong khi Geisha tuổi nước nóng phải tiếp khách giải trí vào cuối tuần và giả vờ rằng cô ấy là một nghệ sĩ mang dáng dấp mảnh mai chứ không phải là gái điếm thực thụ. Thật ra, có khi geisha kết hôn với một ông khách cũ hay nài nỉ hẳn mở một nhà hàng cho cô nhưng thường thì geisha phải trôi dạt từ tuổi nước nóng này sang tuổi nước nóng khác, càng không mong muốn với mỗi lần thay đổi như vậy lại biến cô thành một hình tượng chua chát, đáng thương về vẻ đẹp bị lãng phí, suy tàn.

Không phải ngẫu nhiên mà Kawabata chọn một geisha tuổi nước nóng là nữ nhân vật chính và xứ tuyết mù mịt làm bối cảnh của cuốn tiểu thuyết này. Bóng tối và vẻ đẹp hao mòn là hai hình ảnh sóng đôi và lặp đi lặp lại như một điệp khúc trong suốt các tác phẩm của ông. Trong *Xứ tuyết*, chúng ta có thể cảm nhận một cách sâu sắc sự cô đơn, lạnh lẽo trong thế giới Kawabata.

Kawabata sinh ra gần Osaka vào năm 1899 và mồ côi năm hai tuổi. Truyện ngắn của ông bắt đầu gây chú ý, thu hút người đọc ngay sau khi tốt nghiệp Đại học Hoàng gia Tokyo. Ông trở thành một nhân vật hàng đầu trong các trường phái trữ tình lúc bấy giờ. *Xứ tuyết* được viết từ năm 1934 và đăng theo kỳ trong khoảng năm 1935 đến 1937. Năm 1947, phần cuối cùng đã được bổ sung và cuốn tiểu thuyết đã hoàn chỉnh như ngày hôm nay.

Theo tôi, Kawabata xứng đáng được xếp vào hàng ngũ của những bậc thầy thơ Haiku ở thế kỉ XVII. Haiku là những bài thơ chỉ với mười bảy âm tiết nhỏ nhưng có thể truyền đạt cảm nhận bất ngờ về vẻ đẹp bằng sự kết hợp của những thuật ngữ đối lập hoặc không tương thích. Chính vì vậy, nét đặc trưng trong thơ Haiku cổ là kết hợp giữa tĩnh và động. Tương tự như vậy, Kawabata phụ thuộc rất nhiều vào sự hòa quyện của các giác quan. Trong tác phẩm *Xứ tuyết*, chúng ta bắt gặp sự tĩnh lặng ngự trị trong đêm đông, tiếng

nước chảy nhẹ nhàng, hay một hình tượng gì đó tinh tế hơn như tiếng chuông vọng lại từ xa trong tiếng reo của âm trà, bất chợt trở thành tiếng bước chân một người phụ nữ. Phần hay nhất của đoạn đối thoại chỉ gói gọn trong một câu, kèm theo những âm thanh kép, dùng để trao đổi với nhau, giống như những nhân vật trong chuyên tình lãng mạn của người Nhật, trò chuyện bằng cách trao đổi những bài thơ ngắn.

Thể thơ Haiku là một thách thức lớn đối với các tiểu thuyết gia. Đặc điểm đáng chú ý của Haiku là sự súc tích và mộc mạc. Tiểu thuyết của ông giống cũng như một chuỗi những ý tưởng ngắn lóe lên trong khoảng không. Đề tài mà Kawabata đã chọn cho *Xứ tuyết*, dễ dàng tạo nên cuộc hội ngộ hoàn hảo giữa thể loại tiểu thuyết và thơ Haiku. Nhân vật nam chính là tay tài tử giàu có, hời hợt trong tình yêu và nhân vật nữ chính là một geisha suối nước nóng, trong sạch giữa sự truy lạc nhưng lại bị hủy hoại theo cách này hoặc cách khác ngay trước mắt chúng ta. Chàng và nàng, cả hai đều cố gắng yêu nhưng tình yêu không bao giờ có thể mang họ đến với nhau. Họ càng gần nhau thì lại càng xa nhau. Nhân vật chính Shimamura luôn sống trong thế giới nửa mơ nửa thực do chính anh ta tạo ra, mặc dù anh ta vẫn là một người trần mắt thịt hẳn hoi. Shimamura là một chuyên gia về ballet phương Tây nhưng chưa bao giờ xem một vở ballet. Thật vậy, chúng ta có quyền nghi ngờ rằng, anh ta sẽ nhắm mắt khi một vở ballet mở màn trước mắt. Tình yêu của anh với Komako, một geisha, phải chịu số phận bi đát từ đầu. Thông qua cô, anh đã bị lôi cuốn với Yoko, một cô gái lạ, mãnh liệt. Trong tâm trí của Kawabata, cô lóe lên như một ánh sáng vụt tắt trong bóng tối của ngọn núi. Dù là Komako hay Yoko thì anh ta cũng không thể có được ai trong số họ. Từ họ, anh nhận vẻ đẹp bên trong của họ và của chính bản thân anh, vào lúc đó anh biết rằng mình phải ra đi.

Komako, về phần mình, cô đã không bỏ sót một điều gì. Như lúc Shimamura nói với cô một cách triu mến trong cảnh cao trào của cuốn tiểu

thuyết: “*Em là một cô gái tốt*”, nhưng chỉ một lúc sau, trong vô thức anh đổi thành “*Em là một phụ nữ tốt*”. Ngay lúc ấy, lời nói của Shimamura gợi cho Komako nhận ra, cô đã “qua tay” rất nhiều người đàn ông. Cô cũng biết rằng anh phải rời xa cô. Thật khó để tìm ra một cuốn tiểu thuyết nào khác mà chỉ với một sự thay đổi nhỏ trong âm điệu lại biểu đạt được nhiều điều đến thế.

Trong cảnh cuối cùng, điều gì đến cuối cùng rồi sẽ đến. Như chúng ta biết khi Komako lao đảo bước ra từ nhà kho đang cháy trên tay bế Yoko, thì lúc ấy Komako và Shimamura dường như đã chia tay. Shimamura sẽ trở về thành thị và tiếp tục đóng vai một tài tử lạnh lùng. Còn phần Komako, theo như cô ấy nói: “*sẽ đi gieo những hạt giống vui vẻ*” trong những ngọn núi. Yoko là một gánh nặng mà cô phải mang và gánh nặng này càng nặng nề thêm bởi sự thật là hai người phụ nữ này đã hai lần là tình địch. Một lần mập mờ xảy ra với Yukio - người đã chết, một lần nữa xảy ra với Shimamura. Điều này, ít khi được khẳng định trực tiếp. Thậm chí đến cuối cuốn tiểu thuyết, chúng ta vẫn không biết Yoko còn sống hay đã chết. Có thể những trang cuối gây hoang mang cho độc giả nhưng chúng ta nên hiểu rằng mọi việc điều đã có ngụ ý cả. Cuốn tiểu thuyết có thể có kết thúc thật hay với cảnh Shimamura lắng nghe tiếng chuông từ ấm trà. Dù cảnh lửa cháy được mô tả đẹp thế nào cũng chỉ để nhấn mạnh một điều rằng nó đã từng được cháy bùng lên trong cuốn tiểu thuyết.

Xứ tuyết có lẽ là một kiệt tác của Kawabata. Ông đã bắt gặp chuyện tình của mình trong chuyện tình yêu của Shimamura, một biểu tượng thật buồn về tình yêu bị cự tuyệt. Và vẻ đẹp mờ ảo của *Xứ tuyết* phù hợp với thơ Haiku, giống như những cảm xúc bất ngờ tạo ra sự khắc chế. Suy cho cùng, thành công của cuốn tiểu thuyết là lời khẳng định về tính nhân đạo mà con người vẫn đang cố tình phủ nhận.

(Bản dịch của tác giả luận văn)