

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

Phạm Phương Mai

**YẾU TỐ TÌNH DỤC
TRONG TIỂU THUYẾT CỦA MURAKAMI**

Chuyên ngành : **Văn học nước ngoài**

Mã số : **60 22 30**

LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC

PGS. TS. PHAN THU HIỀN

Thành phố Hồ Chí Minh – 2010

LỜI CẢM ƠN

Trong quá trình học tập tại Đại học Sư phạm thành phố Hồ Chí Minh, tôi đã nhận được sự giúp đỡ từ những tấm lòng mà tôi trân trọng tri ân :

Tôi xin gửi lòng biết ơn sâu sắc đến PGS. TS Phan Thu Hiền, giảng viên trường Đại học Khoa học xã hội và nhân văn, người hướng dẫn luận văn.

Xin chân thành cảm ơn quý thầy cô khoa Ngữ Văn trường Đại học Sư phạm thành phố Hồ Chí Minh, phòng Khoa học công nghệ và Sau đại học đã tạo điều kiện cho tôi trong suốt quá trình học tập và nghiên cứu.

Xin cảm ơn gia đình, bạn bè đã tạo điều kiện và động viên tôi trong thời gian vừa qua.

Người viết luận văn

Phạm Phương Mai

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Trong những năm gần đây, khi nhắc đến văn học Nhật, độc giả không thể không nhắc đến cái tên Murakami Haruki. Murakami là một trong những nhà văn đương đại nổi tiếng của Nhật. Tác phẩm của ông thu hút được nhiều độc giả trên thế giới và đã được dịch ra hơn 35 thứ tiếng. Ông đã đạt được nhiều giải thưởng danh dự về văn chương và là một trong những ứng cử viên sáng giá cho giải Nobel văn học. Ở Việt Nam, Murakami và tác phẩm của ông được giới nghiên cứu và phê bình đánh giá khá cao. Vì vậy, trong quá trình giao lưu văn hoá sôi nổi hiện nay, việc tìm hiểu về Murakami và tác phẩm của ông là một sự cần thiết khách quan để chúng ta có được cái nhìn chung về xã hội, văn hoá và con người Nhật trong thời kì hiện đại.

Murakami Haruki thành công ở cả truyện ngắn lẫn tiểu thuyết. Song độc giả thế giới cũng như Việt Nam lại biết đến Murakami phần nhiều qua tiểu thuyết. Ở Việt Nam đã dịch và xuất bản hơn bảy tiểu thuyết của ông. Tiểu thuyết Murakami khá hấp dẫn và lôi cuốn. Đó là những tác phẩm chứa nhiều tầng lớp giá trị ẩn sâu đằng sau bức màn bí mật và hư ảo. Thế giới hình tượng trong tiểu thuyết Murakami vừa độc đáo lại vừa gần gũi. Người đọc như bắt gặp một phần bản thân mình trong từng khung cảnh, từng nhân vật. Có thể nói tiểu thuyết Murakami đã tái hiện lại cuộc sống của con người hiện đại nói chung chứ không riêng gì con người Nhật Bản. Chính vì vậy, nó có sức đồng cảm và lay động sâu xa đối với độc giả các nước.

Với sự phổ biến của tiểu thuyết Murakami, chúng tôi tin chắc công trình này sẽ giúp người đọc có thêm một cách khám phá mới về những tầng sâu ý nghĩa trong tiểu thuyết của ông. Việc tìm hiểu yếu tố tình dục là một trong những cách để khám phá những tầng sâu ý nghĩa đó. Trong hầu hết tiểu thuyết Murakami, chúng ta sẽ thấy ít nhiều nói đến yếu tố tình dục. Nó là một yếu tố quan trọng nên nếu chỉ đánh giá hời hợt bề ngoài, nhiều người sẽ cho rằng yếu tố tình dục trong tiểu thuyết của Murakami chỉ đơn thuần mang tính giải trí. Trong mỗi một tiểu thuyết, yếu tố này lại chuyển tải những

ý nghĩa khác nhau. Nó đóng vai trò quan trọng trong thi pháp của Murakami khi chi phối cách tác giả xây dựng nhân vật, xây dựng hình tượng không gian, thời gian. Người viết mong muốn với đề tài này sẽ làm nổi bật được giá trị của tiểu thuyết Murakami từ khía cạnh sử dụng yếu tố tình dục.

2. Lịch sử vấn đề

Về yếu tố tình dục trong văn học Nhật

Trong *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1863* (2000), *Câu chuyện văn chương phương Đông* (2001) nhà nghiên cứu Nhật Chiêu đã khẳng định rằng : Văn học Nhật không có sự cấm kỵ với bất cứ đề tài nào, đó là nền văn học gắn liền với sự tín ngưỡng, tôn thờ cái đẹp. “Lòng sùng tín cái đẹp của thơ văn Nhật nhiều khi đi ngược lại những điều cấm kỵ của tôn giáo và luân lí. Điều đó đã từng gây ngộ nhận là ‘văn chương ấy tràn đầy sự vô luân’” [34,9]. Nếu tình dục trong văn chương ở một số quốc gia khác là đề tài khiên cưỡng, còn chịu nhiều sự cấm đoán, kiểm duyệt thì đối với văn học Nhật, tình dục cũng là một trong những nét đẹp của đời sống con người. Yếu tố tình dục trong văn chương Nhật Bản xuất hiện từ rất sớm. Từ bộ huyền sử *Kojiki* đến *Truyện Genji* đều chứa yếu tố nhục cảm. Đến thời trung đại, yếu tố này lại được thể hiện qua tập thơ *Kyonushu* của một nhà sư, nhục cảm ở đây lại đóng vai trò như con đường giác ngộ, nhận thức chân lí. Đặc biệt là ở thời Edo, các tiểu thuyết của Saikaku có thể được xem là những tiểu thuyết đậm màu sắc tính dục thể hiện khát khao hưởng lạc thú trần thế của tầng lớp thị dân đương thời. Sang thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, khi xã hội Nhật mở cửa giao lưu và tiếp xúc với nền văn hóa phương Tây. Văn chương Nhật cũng chịu ảnh hưởng từ các trào lưu Tây hóa. Tanizaki Ynichiro viết về chủ đề tình dục bệnh hoạn, bất lực tình dục theo khuynh hướng chủ nghĩa duy mỹ. Kawabata miêu tả vẻ đẹp nhục cảm của người phụ nữ với niềm bi cảm sâu sắc trước cái đẹp vô thường.

Như vậy, văn chương Nhật Bản xét từ khởi thủy đã chấp nhận yếu tố tình dục như một trong những nhu cầu bức thiết của con người cũng như nhu cầu về cái đẹp. Mỗi một

giai đoạn, yếu tố tình dục trong văn chương Nhật lại gắn liền với một quan niệm khác tùy theo hoàn cảnh xã hội, thời đại.

Về yếu tố tình dục trong tác phẩm Murakami

Murakami là một nhà văn mới, tác phẩm của ông chưa có sự thử thách của thời gian nên các công trình nghiên cứu về Murakami còn rất hạn chế. Ở nước ngoài, năm 1999, các bài nghiên cứu của Matthew Stretcher, Jason B. Barone đi vào tìm hiểu yếu tố ma ảo và hình tượng nhân vật của tiểu thuyết Murakami. Năm 2002, Jay Rubin đã cho xuất bản công trình *Haruki Murakami and the Music of words*, chủ yếu trình bày về cuộc đời tác giả và vấn đề dịch tác phẩm của Murakami. Các bài viết này chỉ tìm hiểu những đặc trưng nghệ thuật trong tác phẩm Murakami chủ yếu dưới góc độ thi pháp học.

Các tác phẩm nghiên cứu về Murakami kể trên vẫn chưa thật sự đánh giá sâu sắc về yếu tố tình dục cũng như giá trị của nó đối với tiểu thuyết của Murakami. Viết về đề tài này chỉ có những bài viết ngắn được đăng trên các báo và tạp chí.

Ở Việt Nam, các tác phẩm của Murakami cũng thu hút nhiều sự quan tâm của các nhà nghiên cứu và phê bình. Năm 2006, Phan Quý Bích với bài viết nhan đề “Rừng Na-uy, sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực” đăng trên báo *Văn nghệ* đã khẳng định “sex là nó với tư cách là sự giải phóng một trạng huống tràn đầy năng lượng. Nó không cứu được con người ra khỏi cô đơn, tuyệt vọng” [46,1]. Tháng 9 năm 2006, dịch giả Nhật Chiêu với bài trả lời phỏng vấn “Rừng Na-uy chân thật và gợi cảm” đã nhận định “Những tác phẩm của Murakami thường đắm màu tình dục. Thế nhưng sex trong tác phẩm của ông thường mang tính ẩn dụ hơn là trần trụi của tính giao. Cần nói thêm là ngay từ xưa, người Nhật đã thám hiểm tình dục với rất nhiều yếu tố còn xa lạ với nhiều nền văn chương khác như : đồng tính luyến ái, tình dục trong tôn giáo ... Sex là một khuynh hướng để giải tỏa nỗi cô đơn mà các nhân vật của Murakami thường có” [74,2].

Năm 2007 nhà phê bình Phạm Xuân Nguyên với bài viết “Tản mạn về Rừng Na-uy và Haruki Murakami” thì cho rằng “Theo tôi, sex với liều lượng như trong Rừng Na-uy nằm trong ý đồ nghệ thuật của nhà văn : những sự chung đụng thể xác không thể cứu

vẫn nổi tâm hồn của những con người cô đơn.... Viết về lớp trẻ ở Nhật những năm 60, 70 mà không có tình dục là không thành thật” [79,1].

Năm 2008, trong *Truyện ngắn Murakami (nghiên cứu và phê bình)*, Hoàng Long đã nhìn nhận “Một điều chúng tôi nhận thấy trong tác phẩm của Murakami là tình yêu luôn gắn liền với tình dục. Nhưng ông viết về đề tài này một cách rất vô tư, hồn nhiên như thiền sư đắc đạo trong động điểm. Ai làm chuyện nấy. Ai làm tình cứ làm còn ta tu cứ tu. Thiền chẳng qua chỉ là một sự tập trung cao độ, chuyên chú vào việc làm của mình. Khi đói thì ăn, khi lạnh thì mặc áo. Theo Murakami ‘tình dục cũng chỉ là một loại thể thao’. Và ông viết về tình dục nhưng vẫn phong lại không mang dục tính” [18,157]. Lời nhận định của Hoàng Long đã khái quát về việc sử dụng yếu tố tình dục trong cả truyện ngắn lẫn tiểu thuyết của Murakami. Tác giả còn khẳng định đề tài tình yêu và tình dục trong tác phẩm Murakami chính là sự tiếp nối truyền thống vốn không hề xa lạ với bất kì lĩnh vực nào của đời sống trong văn học Nhật. Cũng trong năm 2008 Vũ Thị Thu Hà công bố bài khảo sát “Phản ứng của giới trẻ về yếu tố sex trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* của Haruki Murakami” đăng trên *Tạp chí văn học* số 12. Bài viết đã tổng hợp được nhiều phân khảo sát có giá trị về sự tiếp nhận của giới trẻ hiện nay đối với yếu tố tình dục trong *Rừng Na-uy*. Từ đó tác giả rút ra kết luận yếu tố sex trong *Rừng Na-uy* không mang lại phản cảm đối với người đọc mà ngược lại, qua nó người đọc khám phá được nhiều chiều sâu và mạch ngầm của văn bản.

Các bài viết trên tuy có đề cập đến vấn đề tình dục song không phải là những công trình nghiên cứu hoàn chỉnh và sâu sắc, việc bàn đến yếu tố này cũng chỉ tản mạn và rải rác. Với công trình này, chúng tôi muốn đóng góp một phần vào việc nghiên cứu thi pháp của Murakami nói riêng và về việc khẳng định ý nghĩa nghệ thuật của yếu tố tình dục trong văn chương nói chung.

3. Mục đích của đề tài

Đề tài nghiên cứu này hướng đến mục đích khẳng định giá trị của yếu tố tình dục trong tiểu thuyết của Murakami : Yếu tố tình dục nằm trong ý đồ nghệ thuật của tác giả,

và nó chi phối thi pháp của tác giả khi xây dựng hình tượng nhân vật cũng như hình tượng không gian, thời gian.

4. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu.

4.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của đề tài là yếu tố tình dục như một bút pháp nghệ thuật độc đáo trong tiểu thuyết của Murakami.

4.2. Phạm vi nghiên cứu

Với đề tài này, chúng tôi chỉ khảo sát dựa trên ba tác phẩm đã được dịch của Murakami, đó là *Rừng Na-uy*, *Biên niên kí chim vặn dây cót* và *Kafka bên bờ biển*. Đây là ba bộ tiểu thuyết sử dụng yếu tố tình dục tương đối đậm nét và đã được giới phê bình cũng như dư luận đánh giá cao.

Bên cạnh việc khảo sát ba tác phẩm chính trên, người viết còn so sánh, đối chiếu với các tác phẩm khác của Murakami và một số tác giả tên tuổi trong tương quan đồng đại và lịch đại dựa trên các yếu tố tình dục trong các tác phẩm của họ.

5. Phương pháp nghiên cứu

Trong đề tài này, chúng tôi sử dụng tổng hợp các phương pháp sau :

- Hướng tiếp cận thi pháp học : đi vào tìm hiểu yếu tố tình dục trong tiểu thuyết Murakami thông qua hình tượng nhân vật, hình tượng không gian và thời gian.
- Phương pháp lịch sử xã hội : dựa vào bối cảnh xã hội đương thời và những ảnh hưởng của văn hóa truyền thống đến tư tưởng tác giả.
- Hướng tiếp cận phân tâm học : dựa trên lý thuyết về phân tâm học để khai thác yếu tố tình dục như một khía cạnh mới trong tiểu thuyết Murakami.
- Phương pháp so sánh : đặt tiểu thuyết của Murakami trong tương quan so sánh với các tác phẩm khác có chứa yếu tố tình dục của văn học Nhật để làm nổi bật đặc trưng cơ bản của tiểu thuyết của Murakami.

6. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn

Góp phần khai thác giá trị của tiểu thuyết của Murakami từ góc độ mới : đó là giá trị của yếu tố tình dục trong đặc trưng thi pháp của Murakami.

Trong thời đại giao lưu và hội nhập, các quan hệ giao lưu văn hóa được chú trọng đẩy mạnh, trong đó có mối quan hệ Việt – Nhật. Đề tài này sẽ đóng góp một phần trong việc giới thiệu và nghiên cứu văn hóa, văn học Nhật.

7. Bố cục

Ngoài phần mở đầu và phần kết luận, luận văn gồm ba chương :

Chương 1 là những vấn đề chung. Ở chương này, chúng tôi giới thiệu khái quát về khái niệm tình dục và những khái niệm liên quan, về cuộc đời và sự nghiệp sáng tác của Murakami.

Chương 2 nghiên cứu về yếu tố tình dục thông qua thế giới nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami. Chúng tôi khảo sát thông qua hệ thống nhân vật từ khía cạnh ngoại hình gợi cảm và những ẩn ức tình dục trong nội tâm cũng như mối quan hệ giữa các nhân vật.

Chương 3 là phần nghiên cứu về yếu tố tình dục thông qua hình tượng không gian và thời gian. Ở chương này chúng tôi tìm hiểu về các loại không gian và thời gian có chứa đựng yếu tố tình dục như không gian phòng riêng, không gian thiên nhiên, thời gian vật lí tuyến tính và thời gian tâm lí trong cảm xúc tình dục.

CHƯƠNG 1 : NHỮNG VẤN ĐỀ LÝ LUẬN CHUNG

1.1. Vấn đề tình dục

1.1.1. Định nghĩa

Theo *Từ điển bách khoa y học* do Nguyễn Ngọc Lanh chủ biên thì “Tình dục (sexual appetite) là thuật ngữ chung để chỉ năng lực, kiểu hành vi, xung lực, cảm xúc, và các cảm giác gắn liền với việc sinh nở và sử dụng cơ quan sinh dục” [32,1017]. Nếu tình dục ở các loài động vật khác chỉ mang tính chất nhằm duy trì nòi giống thì hoạt động của con người lại dựa trên nguyên tắc cảm xúc. Hoạt động tình dục là kết quả của quá trình sản xuất hoocmon đều đặn và quá trình trao đổi, tích lũy kinh nghiệm tình dục. Những điều học hỏi được về tình dục sẽ giúp con người nâng cao sức mạnh của bản năng. Chính vì yếu tố xã hội này mà các nhà khoa học đã giải thích được nguyên nhân vì sao có sự khác biệt về nhu cầu tình dục, cường độ và hiệu quả tình dục ở những nhóm người thuộc các giai tầng khác nhau. Chính trong hoạt động tình dục, bản tính người khiến cho tình dục của con người khác hẳn với loài vật thể hiện qua các kỹ thuật âu yếm để tăng khoái cảm, các ức chế tình dục trong khi giao hợp...

Cơ chế sinh học của hoạt động tình dục chính là ở quá trình sản xuất hooc mon sinh dục ở cả nam và nữ. Nhưng giao hợp thực chất chỉ là một khâu hoàn tất trong hoạt động tình dục của con người. Tình dục thật sự bao gồm tất cả những hoạt động mà hai người khác giới làm để tạo sự gần gũi và khoái cảm cho nhau. Vì vậy các cung bậc của cảm xúc tình dục cũng không giống nhau, nó sẽ bao gồm nhiều giai đoạn : giai đoạn hưng khởi khi có các tiếp xúc về da thịt như những nụ hôn, những cử chỉ âu yếm... giai đoạn khoái cảm khi có những kích thích mạnh hơn và cuối cùng là giai đoạn cực cảm (song không phải ở người nào cũng trải qua các giai đoạn này và đạt được cực cảm).

Các cách định nghĩa trên theo S. Freud (người sáng lập bộ môn phân tâm học) vẫn chưa thực sự bao quát được về hành vi tình dục của con người. Đây là khái niệm rất rộng vì có những hành vi nhằm đạt đến sự khoái cảm nhưng lại không thể được xem là

hoạt động tình dục như trong quan niệm chính thống. Vì vậy S. Freud chia hoạt động tình dục của con người thành hai loại là tình dục sa đọa và tình dục bình thường. Tình dục bình thường bao gồm tất cả các hoạt động, cảm xúc trong giai đoạn chuẩn bị cho hành vi giao cấu và giai đoạn giao cấu bằng cơ quan sinh dục giữa nam và nữ. Đối lập với tình dục bình thường là tình dục sa đọa, mục đích của tình dục sa đọa là đạt được khoái cảm tột độ bằng bất kì hình thức nào. Trong tình dục sa đọa các tính chất luân lí và quan niệm của xã hội đều bị triệt tiêu. Freud còn nghiên cứu chuyên sâu về hành vi tình dục ở trẻ em và ông đi đến kết luận “đời sống tình dục, hay sự hoạt động của lòng khát dục (libido) không phải tự nhiên mà thành, phải trải qua nhiều giai đoạn kế tiếp nhau, chẳng giai đoạn nào giống giai đoạn nào y như những giai đoạn giúp một con ngài trở thành con bướm. Chỗ rẽ của sự phát triển đó chính là lúc các khuynh hướng lẻ tẻ chịu lệ thuộc vào cơ quan sinh dục, nghĩa là lúc tình dục chịu lệ thuộc và sự sinh sản” [50,1182]. Ông cho rằng ở trẻ em cũng tồn tại ý nghĩa tình dục, thể hiện qua sự yêu quý đặc biệt đối với cha hoặc mẹ. Sự yêu thương và ích kỉ của đứa con trai dành cho mẹ chính là mặc cảm Oedipe. Freud khẳng định mặc cảm Oedipe là mặc cảm chung của loài người và trong quá trình lớn lên của mỗi con người mặc cảm này bị dồn nén ở tầng sâu của bản năng chính là vô thức và tiềm thức.

Theo S. Freud thì cấu trúc nhân tính của con người bao gồm ba bộ phận : đó là bản năng (id), ngã tính (ego) và siêu ngã tính (superego). Trong đó bản năng là nguồn năng lượng ẩn tàng mạnh mẽ dưới dạng vô thức và tiềm thức. Bản năng tình dục (libido) là bản năng cơ bản của con người bên cạnh bản năng chết. Trong quá trình tham gia vào các hoạt động xã hội và bị các quan niệm văn hoá xã hội cản trở, bản năng tình dục bị dồn nén lại. Những dồn nén này là cơ sở để các nhà phân tâm học nghiên cứu về các chứng bệnh thần kinh cũng như những sáng tạo nghệ thuật khác. Người ta có thể tìm thấy những dồn nén và ẩn ức tình dục thông qua giấc mơ và các căn bệnh nhiễu tâm như nói lắp, mộng du...

Học thuyết phân tâm học của S. Freud về sau phân nhánh thành nhiều học thuyết và nổi bật nhất là học thuyết tâm lí học phân tích của C. K. Jung. Jung đã nhận thấy

libido không chỉ là bản năng tính dục mà nó còn là nguồn năng lượng sống của con người nó bao gồm các bản năng sinh tồn khác như ăn, uống, hít thở... Qua nghiên cứu, Jung đã đi đến kết luận rằng con người không chỉ chịu ảnh hưởng của vô thức cá nhân mà bản thân mỗi người là một tập hợp tích lũy của vô thức tập thể. Mặc cảm Oedipe theo Jung cũng là một trong những kí ức tập thể nằm trong vô thức loài người.

Tiểu thuyết của Murakami cho thấy ông chịu ảnh hưởng từ thuyết phân tâm học. Hàng loạt các chi tiết, hình ảnh chứa đựng yếu tố tình dục trong tiểu thuyết Murakami như : những giấc mơ đầy nhục cảm, những khoảnh khắc con người chìm đắm trong tình dục sa đọa, những ám ảnh tình dục hay mặc cảm Oedipe... chứng tỏ ông đưa yếu tố tình dục vào trong tác phẩm của mình một cách chủ ý nhằm giúp người đọc soi sáng chủ đề của tác phẩm. Vì vậy khảo sát yếu tố tình dục trong tiểu thuyết của Murakami không thể bỏ qua phương pháp phân tâm học.

1.1.2. Các khái niệm có liên quan đến tình dục

Ở Việt Nam, từ “sex” được sử dụng khá phổ biến, và trong vài trường hợp nó được dùng thay cho khái niệm tình dục.

Theo *Từ điển giải nghĩa sinh học Anh – Việt* do Ban từ điển nhà xuất bản Khoa học và kĩ thuật ấn hành thì “sex có nghĩa là giới tính, nó chỉ toàn bộ các đặc điểm cấu trúc và chức năng để phân biệt các cá thể đực và cá thể cái, đặc biệt là bộ phận liên quan đến sinh sản” [2,494], bên cạnh đó còn có một quan niệm khá thông dụng cho rằng sex là quan hệ tình dục : “Sex là tập hợp các phản ứng, trải nghiệm, thái độ và hoạt động tâm lí có liên quan đến sự xuất hiện và thoả mãn ham muốn tình dục” [5,20]. Hiện nay trên các phương tiện truyền thông hay thậm chí là trên các đề mục của các bài nghiên cứu cũng sử dụng trực tiếp từ “sex” thay vì từ “tình dục”, ví dụ như là bài viết của Phan Quý Bích “Rừng Na-uy, sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực” đã sử dụng trực tiếp từ “sex” chứ không dùng từ thuần Việt.

Nếu từ “sex” được dùng như một từ đồng nghĩa thay thế thì từ tính dục là một trong những khái niệm gần gũi nhất và thường hay bị nhầm lẫn với khái niệm tình dục.

Từ điển tiếng Việt của Hoàng Phê định nghĩa “Tính dục là đòi hỏi sinh lý về quan hệ tính giao” [19,999]. Cùng quan niệm trên là quan niệm “Tính dục là toàn bộ những đặc điểm sinh lý cơ thể về giới tính, được hình thành và phát triển bởi hoạt động của hệ sinh dục” [3,62]. Đỗ Lai Thúy lại cho rằng : “Tính dục và tình dục ở Châu Âu chỉ có một từ (sexual desire trong tiếng Anh ; sexualité trong tiếng Pháp). Còn ở Việt Nam thì tính dục thiên về ý nghĩa sinh học còn tình dục ngả màu tâm lý, có tình cảm hoặc tình yêu” [6,165]. Như vậy, chỉ trong ngôn ngữ Việt Nam mới phát sinh vấn đề khác biệt giữa tính dục và tình dục.

Trong các tiểu thuyết của Murakami thì màu sắc tình dục mạnh hơn tính dục. Hoạt động tình dục được nói đến trong tác phẩm không chỉ là tình dục ở cấp độ sinh lý, thoả mãn nhu cầu của con người một cách bản năng mà còn là tình dục để giải toả những nỗi niềm ẩn ức trong cõi lòng, tình dục để tìm thấy sự yêu thương, ấm áp giữa người với người. Vì vậy mà Murakami không miêu tả nhiều đến những thôi thúc tính dục trong con người mà ông chú ý đặc tả các cảm giác khiến con người tìm đến tình dục như cảm giác cô đơn, trống rỗng, cảm giác đau buồn thương tiếc quá khứ hay cảm giác khao khát được gần gũi với con người...

Cả hai khái niệm tình dục và tính dục đều thuộc một phạm trù lớn hơn, đó là phạm trù về giới. Muốn hiểu sâu sắc về yếu tố tình dục phải có được những kiến thức khái quát về giới. “Giới (gender) là một tập hợp người trong xã hội có những đặc điểm sinh học cơ bản giống nhau (giới sinh học là tập hợp đặc điểm sinh lý cơ thể đặc trưng của con người, theo góc độ xã hội là những đặc điểm xã hội, quy định xã hội về nam và nữ)” [3,23]. Ngày nay khi có nhiều tác phẩm văn học đề cập đến vấn đề tình dục thì người ta đặt lại vấn đề : quan niệm về giới có ảnh hưởng thế nào đến văn chương chứa đựng yếu tố tính dục. Trong xã hội phụ quyền, người phụ nữ chỉ có vai trò trong gia đình, họ là những người bị lệ thuộc vào nam giới, không có quyền tự quyết định cuộc đời. Đến khi phong trào đấu tranh giành nữ quyền ở Châu Âu diễn ra sôi nổi thì cũng là lúc giới nữ giành được quyền tự do trong suy nghĩ cũng như hành động. Phong trào này đã manh nha từ thời kì Khai sáng và đến thế kỉ XIX càng phát triển mạnh. Nó được đánh

dấu bằng công trình *Giới tính thứ hai* của nữ văn sĩ Pháp Simon de Beauvoir được xuất bản vào năm 1949. Công trình này thật sự là một bước ngoặt trong hành trình giải phóng thiên tính nữ và được sự ủng hộ nhiệt tình của một nửa độc giả thế giới. Từ đó đến nay phê bình nữ quyền ngày càng mở rộng, được phân thành nhiều nhánh và có các sắc thái rất khác nhau. Âm hưởng của nó ngấm sâu vào văn học, đòi hỏi văn học phải có chỗ đứng cho các tác giả nữ cũng như nhu cầu về sự thể hiện bản tính nữ, thể hiện vấn đề giới tính. Ở Nhật Bản từ xa xưa văn học Nhật đã nổi tiếng nhờ các tác phẩm nữ lưu vì vậy có thể nói ở Nhật không có cuộc đấu tranh giải phóng thiên tính nữ trong văn chương. Văn học Nhật là nền văn học đậm chất nữ tính với các cung bậc cảm xúc tinh tế, nhẹ nhàng và niềm bi cảm độc đáo riêng. Sau bao thời kì phát triển từ *Truyện Genji* đến các tác phẩm của Kawabata và cả tiểu thuyết của Murakami thì văn chương Nhật vẫn nằm trong trào lưu chung ấy, vẫn rất nữ tính và tinh tế.

Khi nói đến tình dục, không thể không nhắc đến nhục cảm. “Nhục cảm là khả năng kêu gọi đòi hỏi về xác thịt ở người khác giới tính (thường nói về nữ giới)” [19,726]. Như vậy từ nhục cảm dùng để chỉ vẻ đẹp kêu gọi sự ham muốn về tình dục hoặc những cảm xúc do sự kích thích từ cơ thể của người khác giới mang lại. Ở sắc thái mạnh hơn nhục cảm là nhục dục. “Nhục dục là lòng ham muốn về xác thịt” [19,726] nó thiên về ý nghĩa bản năng sinh vật của con người, nó là sự khao khát được thoả mãn nhu cầu tình dục. Xét về mặt khái niệm thì nhục cảm và nhục dục đều không phải là tình dục, đó chỉ là những cảm xúc dạo đầu để hoạt động tình dục nảy sinh.

Trong quan niệm cổ xưa, đặc biệt là ở phương Đông, tình dục luôn gắn liền với tín ngưỡng phồn thực. Tín ngưỡng phồn thực (fertility rites and cults): là sự tin tưởng, ngưỡng mộ và sùng bái sự sinh tồn nảy nở của tự nhiên và con người. Tín ngưỡng phồn thực được thể hiện qua tục thờ sinh thực khí (cơ quan sinh dục nam và nữ) và thờ quan hệ tính giao. Đây là hình thức tín ngưỡng phổ biến cho các nước nông nghiệp cổ xưa hay các nền văn hoá phương Đông nói chung. Tín ngưỡng phồn thực đi sâu vào nền văn hoá mỗi dân tộc và lưu lại đó. Tín ngưỡng này được xem là một trong những kí ức của

vô thức tập thể và là một trong những cách để soi sáng vào những tác phẩm chứa đựng yếu tố tình dục.

Tính dục trong tín ngưỡng phồn thực chưa phải là thứ tính dục lấy sự cực khoái làm mục đích mà nó chỉ mang tính chất như một sự thị phạm ma thuật để cầu phồn thực, phồn sinh. Ở Châu Âu trước Kitô giáo, tín ngưỡng phồn thực nhất là tục thờ dương vật rất phát triển. Nhưng khi Kitô giáo với tính chất hướng thiêng xuất hiện, nó đã xoá bỏ tín ngưỡng phồn thực và để cho tình dục núp dưới hình thái tình yêu, còn gọi là tình yêu Thiên Chúa. Còn ở Ấn Độ giáo và Phật giáo Tây Tạng đều coi giao hợp cùng với ma túy và nghi lễ là ba phương tiện để con người đạt đến trạng thái xuất thần, có thể giao tiếp với thần linh. Như vậy ở đây tín ngưỡng phồn thực đã trở thành một thứ văn hoá tính dục.

Nhật Bản cũng là một quốc gia tín ngưỡng phồn thực, bên cạnh các lễ hội văn hoá truyền thống như lễ hội Gion, lễ hội Tenshin và lễ hội Kanda ... là những lễ hội đậm chất phồn thực như lễ hội Kanamara Matsuri, lễ hội Hounen Matsuri, hay lễ hội khoa thân nam. Những lễ hội phồn thực này nhằm mục đích biểu dương sinh thực khí nam, đồng thời thể hiện nguyện vọng sinh sôi, nảy nở và phồn thịnh. Các lễ hội như Kanamara Matsuri và Hounen Matsuri ban đầu chỉ phổ biến ở các cô gái bán hoa nhưng về sau tính chất của nó mở rộng hơn và được dân ở cả vùng hưởng ứng và trở thành lễ hội phồn thực.

Các đoạn viết về tình dục trong tiểu thuyết Murakami không gây sự phản cảm đối với độc giả bởi nó không khơi gợi dục tính của người đọc. Các nhân vật trong lúc quan hệ tình dục dường như đang chiêm nghiệm và khám phá được những chân lí mà bản thân họ bình thường không thể khám phá được. Trong những giây phút khoái lạc, ý thức không còn ngự trị, con người là một thực thể trống rỗng, cái bản ngã có thể tách ra để quan sát cái thể xác hiện tồn. Để đạt được cảnh giới ấy, tình dục trong tác phẩm của Murakami gần giống như một nghi lễ linh thiêng và tác giả đã xây dựng được những chi tiết hư cấu kì ảo về tình dục như : tình dục là phương thức tìm hiểu thế giới nội tâm của

con người (nhân vật “điểm tinh thần” Kano Creta), tình dục giúp nhân vật xác định mốc thời gian tồn tại (nhân vật Kafka) ...

1.1.3. Tình dục và tình yêu

E. Fromm cho rằng “Tình yêu, đó là cách hiểu thế giới một cách đặc thù trong lĩnh vực tư duy. Ở bình diện hành động, tình yêu được biểu hiện dưới dạng sáng tạo và sự tự thể hiện, ở bình diện tình cảm, là cảm giác hợp nhất với người khác và thế giới” [36,287]. E. Fromm lấy các mối quan hệ nảy sinh giữa cha mẹ và con cái, sự gắn bó vô tư làm chuẩn mực cho tình yêu. Theo ông chỉ trong tình yêu con người mới có thể bộc lộ hết chiều sâu của bản thân mình. Tình yêu là tình cảm thiêng liêng và cao thượng, khi yêu con người có thể hy sinh cá nhân cho người mình yêu dù đôi lúc kết quả thu lại chỉ là những trái đắng. Nhà tâm lý học người Đan Mạch Kierkegaard lại cho rằng “tình yêu là một tổng hợp tâm lý nhạy cảm” [64,86], nó là một sự liên kết tâm lý thể chất thực sự đặc biệt. Song trong tình yêu tính chất tâm lý bao giờ cũng quan trọng hơn, nói như cách của Nietzsche “trong một tình yêu đích thực, chính tâm hồn bao bọc lấy thân thể” [64,89]. Các quan niệm trên đều đồng quy ở một điểm : đó chính là cảm xúc do tình yêu mang lại, đó là những cảm xúc ngọt ngào, nồng nhiệt và say đắm, nó có thể khiến người ta hy sinh bản thân vì người mình yêu.

Trong các mối quan hệ giữa tình yêu và tình dục như tình yêu triệt tiêu nhục dục hoặc tình dục không tình yêu ... thì sự hoà hợp giữa tình yêu và tình dục là mối quan hệ lý tưởng nhất. Chỉ trong sự kết hợp hài hoà giữa thể xác và linh hồn thì con người mới đạt đến cảnh giới tự ngã ý thức, nhận thức được giá trị và sự tồn tại của bản thân. Nếu tình dục trong các nền tín ngưỡng xa xưa được xem là một trong những cách thoát li linh hồn khỏi thể xác, tiếp cận với thần linh thì trong quan niệm hiện đại, những phút giây cực cảm của tình dục do tình yêu chân chính mang lại bao giờ cũng giúp con người có suy nghĩ tích cực hơn. Nó giúp con người sản sinh ra các chất nội tiết có lợi cho cơ thể và tinh thần.

Nhà hiền triết của thế giới hiện đại Osho đã khẳng định “tình dục là điểm khởi đầu cho mọi cuộc hành trình của tình yêu” [42,26], vì ông cho rằng sinh lực tình dục sẽ chuyển hoá thành sinh lực tình yêu, chính sự chuyển hoá này giúp con người giác ngộ và đạt được sự nhận thức về chân lí. Tình yêu nếu thiếu tình dục sẽ ngày càng biến dạng, chỉ khi kết hợp hài hoà với tình dục thì tình yêu mới thật sự thăng hoa thành những phút giây vĩnh cửu của đời người. Đây đồng thời là quan niệm về tình dục trong tiểu thuyết của Murakami, các nhân vật trong tiểu thuyết của ông dù đôi khi đắm say trong tình dục sa đoạ nhưng bản thân của họ luôn tìm kiếm cái bản ngã, cái bản lai diện mục của mình, chỉ với cách kết hợp với tình yêu thực sự, cuộc kiếm tìm mới đem lại kết quả.

1.1.4. Tình dục và văn hoá

Taylor đã xác định văn hoá như sau: văn hoá – đó là một tập hợp bao gồm khoa học, tín ngưỡng, nghệ thuật, đạo đức, luật pháp và các phong tục tập quán do con người với tư cách là thành viên của xã hội tiếp thụ. Theo Klukhon, văn hoá là hợp thể những lối sống của nhân dân, là di sản xã hội mà trong đó cá nhân thâm nhận nó từ bộ nhóm của mình. Edouard Herriot thì cho rằng “văn hoá là cái còn lại khi ta quên tất cả, là cái còn thiếu khi ta đã học tất cả” [64,78]. Svejovski thì lập luận: văn hoá – đây là khả năng nhận thức, truyền đạt những kinh nghiệm, những sùng bái và kỹ năng thực sự được mên chuộng... Văn hoá không kế thừa bằng con đường di truyền bẩm sinh; nó chỉ phát sinh trên cơ sở ra đời của nhận thức và giáo dục.

Hoạt động tình dục là một trong những hoạt động chịu sự chi phối mạnh mẽ của bản năng nhưng cũng lại là một trong những hoạt động thể hiện tính người nhất. Khác với động vật, con người là một thực thể văn hoá xã hội vì vậy hoạt động tình dục cũng mang tính văn hoá. Trong lĩnh vực tình dục, văn hoá đã hình thành một hệ thống những ý nghĩa, cấm chế và quy định. .. Văn hoá điều tiết các hành vi tính dục và các hình thức tác động qua lại giữa các cặp uyên ương. Bằng cách đó nó có ảnh hưởng đến thế giới tình dục của con người trên các bình diện : lợi ích xã hội, hôn nhân và gia đình.

Song cũng chính văn hoá đã lập những rào cản đẩy tình dục vào phạm vi cấm đoán. Các hình thức tín ngưỡng lớn như Thiên Chúa giáo, Phật giáo... đều phổ biến quan niệm diệt dục và xem tình dục là một hoạt động tội lỗi. Kinh Koran của đạo Hồi tuy khẳng định thiên đường là khu vườn của lạc thú nhục dục muôn đời, nó quan niệm người phụ nữ là “cánh đồng lạc thú” nhưng đồng thời Hồi giáo cũng áp đặt những quy định khắt khe để chống đối lại sự gợi cảm của người phụ nữ : phụ nữ phải che kín toàn thân, không được để lộ bất kì một phần thân thể nào (kể cả chân và tay) trước mặt đàn ông. Quan niệm của xã hội càng khắt khe với tình dục bao nhiêu thì năng lực tình dục trong vô thức con người càng đòi hỏi được giải phóng bấy nhiêu. Bằng chứng chính là càng đặt ra nhiều luật lệ nghiêm cấm thì các loại tranh ảnh, phim, sách khiêu dâm càng có dịp phát triển. Tình dục của con người là bản năng rất khó để kiểm soát, chỉ có thể hướng nó đi theo chuẩn mực luân lí chứ không thể bắt buộc nó trong những khuôn khổ của áp chế và quy định. Nếu càng dồn nén năng lượng tình dục, nó sẽ như một quả bóng bị thổi căng, gây hậu quả nghiêm trọng cho bản thân mỗi người cũng như xã hội.

Văn hóa không phải là yếu tố tĩnh tại, nó thay đổi theo thời gian và không gian. Văn hóa thay đổi lại ước định sự thay đổi quan niệm về tình dục. Tình dục trong mỗi giai đoạn văn hóa – xã hội, trong những vùng miền khác nhau lại có biểu hiện khác nhau. Ở Nhật Bản, những năm 60 của thập kỉ XX là những năm của tình dục tự do, tầng lớp thanh niên khi đó dường như không xác định được ý nghĩa của cuộc sống, họ rơi vào sự khủng hoảng tâm lí nghiêm trọng và tìm sự lãng quên trong tình dục. Vì vậy khi phản ánh xã hội Nhật vào thời buổi ấy không thể thiếu yếu tố tình dục. Hơn nữa ở Nhật Bản tình dục không phải là đề tài cấm kỵ của văn chương, từ tình dục sa đọa đến tình dục đồng tính, loạn luân... Tác phẩm của Murakami khi viết về yếu tố tình dục chính là đang kế thừa và phát huy truyền thống mỹ cảm của văn học Nhật Bản.

1.2. Khái quát về Haruki Murakami và các sáng tác của ông

1.2.1. Cuộc đời

Haruki Murakami sinh ngày 12 tháng 01 năm 1949 tại Kyoto. Thuở ấu thơ ông sống chủ yếu ở Kobe. Cha của ông là giáo viên dạy văn học Nhật nhưng bản thân ông lại có niềm đam mê riêng với văn học phương Tây. Murakami đã từng thừa nhận rằng “Tôi đắm mình trong văn hoá phương Tây cũng một phần là do ý muốn nổi loạn chống lại cha tôi (ông là thầy dạy văn chương Nhật Bản) và các giáo điều khác của Nhật Bản”[70,2]. Do sự ảnh hưởng ấy mà văn phong, ngôn ngữ của Murakami thường đơn giản, dễ hiểu hơn so với các tác phẩm văn học Nhật được đánh giá cao khác. Văn chương Murakami được đánh giá là đậm màu sắc phương Tây nhưng một khi đã đi sâu và khám phá ở những tầng sâu của mạch ngầm văn bản trong tác phẩm của Murakami chúng ta sẽ thấy ông đang trên hành trình quay trở về Nhật Bản trong sự thôi thúc khôn nguôi. Niềm bi cảm được gọi lên từ tác phẩm của ông chính là niềm bi cảm thuần chất Nhật Bản. Ngay cả khi ông sử dụng yếu tố tình dục như một công cụ để diễn đạt ý đồ nghệ thuật của mình, yếu tố này cũng mang đậm tính chất truyền thống. Đó là tình dục đầy mỹ cảm và tinh tế. Càng về giai đoạn sau của cuộc đời, sự quay trở về của Murakami càng thể hiện rõ qua những chủ đề về chính trị ảnh hưởng trực tiếp đến Nhật Bản và bản thân tác giả cũng đã từng thừa nhận nó “Trước đây, tôi muốn làm một nhà văn ngoài lề Nhật Bản. Nhưng tôi vẫn là một nhà văn Nhật. Đây là đất nước tôi và gốc rễ của tôi. Tôi không thể trốn chạy khỏi tổ quốc mình” [68,1].

Murakami theo học ngành nghệ thuật sân khấu tại đại học Waseda và chịu sự ảnh hưởng đặc biệt của cuộc nổi dậy của sinh viên năm 1968. Điều này được thể hiện rõ qua các tác phẩm của ông. Cũng tại nơi đây Murakami đã gặp Yoko, người sau này là vợ ông. Những năm cuối của đại học, ông mở quán cà phê chơi nhạc Jass có tên là Peter Cat tại Kokubunji, Tokyo. Trước đó tác giả của những bộ tiểu thuyết kì ảo nổi tiếng của Nhật từng làm thêm tại quầy bán băng đĩa. Một công việc bình thường nhưng lại có cơ hội để nhìn ngắm và khám phá những người xung quanh. Năm 1981 ông bán quán cà phê của mình và chuyên tâm vào công việc sáng tác.

Tháng 12 năm 1986, Murakami rời Nhật Bản đi du lịch ở các nước Châu Âu, sau đó định cư ở Boston, Hoa Kỳ. Tại đây Murakami làm giảng viên văn ở trường đại học

Princeton bang New Jersey và đại học Tufts ở Medford. Quá trình sống ở nước ngoài thật sự tác động đến thế giới quan của Murakami. Có thể nói yếu tố tình dục trong tác phẩm của ông là sự tổng hoà của hai luồng tư tưởng cả phương Đông và phương Tây. Cuộc cách mạng tình dục ở phương Tây đã có sự ảnh hưởng nhất định ở Nhật Bản. Chính vì vậy Murakami khi viết về xã hội Nhật những năm sau thế chiến thứ hai không thể không sử dụng yếu tố tình dục như một cách sống mới của giới trẻ Nhật Bản. Nhưng Murakami không viết về tình dục như một nhu cầu sinh lý tất yếu theo kiểu phương Tây. Murakami nhìn thấy yếu tố tình dục từ góc độ nghệ thuật đầy sáng tạo, chính yếu tố tình dục sẽ giúp tạo ra một thế giới kì ảo và đầy sức đam mê, huyền hoặc đối với người đọc. Nó chính là một trong những chiếc chìa khoá mở vào những tầng sâu của tác phẩm Murakami.

Trận động đất ở Kobe (Nhật) xảy ra vào tháng giêng năm 1995 với hơn sáu ngàn người chết đã để lại dấu ấn tang thương trong lòng người Nhật. Ngày 20 tháng 3 cùng năm, một vụ tấn công bằng chất độc sarin trên các tuyến xe điện ngầm chính tại Tokyo một lần nữa làm bàng hoàng người dân. Đó thật sự là một cú sốc khó vượt qua đối với những cư dân trên đảo quốc Mặt trời. Chính trong thời gian này, Murakami quyết định trở về nước “để đối mặt với những bóng ma quá khứ của Nhật Bản thông qua nhiều tác phẩm mà qua đó tác giả suy xét về những khoảng trống văn hoá của thời hiện đại” [68,4]. Lại một lần nữa ông cảm nhận việc vận dụng yếu tố bạo lực và tình dục trong tác phẩm của mình là một lẽ hiển nhiên, khách quan. Bởi vì chỉ với các yếu tố ấy, Murakami mới có thể phác hoạ bức chân dung xã hội một cách hiện thực và sắc nét nhất.

Hơn nửa đời người, Murakami mới nhận ra mình có khả năng viết và mới chuyên tâm vào công việc viết sách. Ông không cầm bút sớm bởi ông phải tiêu tốn cả nửa quãng đời để sống, để tích lũy kinh nghiệm sống. Chính quãng thời gian này đã chuẩn bị cho sự ra đời hàng loạt các tác phẩm nổi tiếng sau này của ông. Mặc dù văn chương Murakami bị các nhà văn đàn anh đánh giá là thứ văn chương giải trí nhưng Murakami chưa bao giờ thừa nhận tác phẩm của mình chỉ dừng ở mức độ giải trí. Ông luôn hướng đến ước mơ cao nhất của cuộc đời mình, không phải giải thưởng Nobel văn học, không

phải một giải thưởng nhằm tôn vinh những đứa con tinh thần của ông, mà là sáng tác được một tác phẩm “đề đời”, một tác phẩm có thể đưa ông sánh ngang tầm với Dostoiepxki, một tiểu thuyết bao chứa được tất cả các quy luật của cuộc đời, soi rọi được tương lai của toàn nhân loại.

Rất nhiều nhà nghiên cứu và phê bình đánh giá cao tác phẩm của Murakami, đặc biệt là các bộ tiểu thuyết của ông. Người ta còn dự đoán rằng Murakami là một trong những ứng cử viên sáng giá cho giải Nobel văn học. Điều này chứng tỏ công chúng đón nhận Murakami thực chất với tư cách là một nhà văn chân chính với những tác phẩm nghệ thuật chân chính. Một khi khảo sát sâu sắc tác phẩm của Murakami, chúng ta sẽ đọc được ý nghĩa nhân văn tốt đẹp được gói gắm trong đó. Và tìm hiểu yếu tố tình dục được sử dụng trong tiểu thuyết Murakami chính là tìm hiểu về những giá trị nhân văn, nhân bản ấy.

1.2.2. Quá trình sáng tác và các tác phẩm chính

Murakami bắt đầu sáng tác vào năm ông 29 tuổi. Ông nhận ra khả năng sáng tác của mình khi xem một trận đấu bóng chày giữa hai đội Yakult Swallows và Hiroshima Carp ở Sân vận động Jingu. Ông nảy ra ý tưởng và một năm sau đó, tác phẩm đầu tay của Murakami ra đời với tên gọi *Lắng nghe gió hát* (1979). Ông gửi tác phẩm đến cuộc thi và giành giải “Nhà văn mới Gunzo lần thứ 22”. Tuy là tác phẩm đầu tiên nhưng nó đã phần nào định hình phong cách sáng tác của ông sau này : đó là đậm phong cách phương Tây, nét hài hước thâm thúy và phảng phất nỗi buồn rất Nhật Bản. Sau thành công của *Lắng nghe gió hát*, Murakami chuyên tâm vào công việc viết lách, một năm sau ông cho ra đời tiểu thuyết *Pinball 1973*. Hai tiểu thuyết đầu tay này dường như trở nên lạc lõng và hiếm hoi vì nó không chứa đựng yếu tố tình dục. Sau đó ông sáng tác tác phẩm *Săn cừu hoang*, cùng với hai tiểu thuyết trước tạo thành “bộ ba chuột” gây xôn xao dư luận (cả ba tiểu thuyết đều do một nhân vật tên Chuột làm người dẫn truyện). Tác phẩm này đã giúp ông giành được giải thưởng “Nhà văn mới Noma lần thứ tư”. Lúc này ông đã được các nhà phê bình danh tiếng chú ý nhờ văn phong độc đáo và có một

lượng khán giả trẻ nhiệt tình ủng hộ. Sự nghiệp văn chương của Murakami bắt đầu phát triển, những năm sau đó ông cho ra đời những tác phẩm làm nên tên tuổi của mình trên văn đàn thế giới.

Năm 1985 Murakami viết tiểu thuyết *Xứ sở diệu kì tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* chứa đầy những yếu tố tưởng tượng ma thuật và đạt giải thưởng “Tanizaki Junichiro lần thứ 21”, giải thưởng thường chỉ trao cho các nhà văn đứng tuổi với các tác phẩm ưu tú. Giải thưởng danh dự này đã khẳng định được khả năng của Murakami. Năm 1987 ông gây được tiếng vang lớn và được độc giả thế giới công nhận rộng rãi với tiểu thuyết *Rừng Na-uy*, một bản tình ca ngọt ngào, lãng mạn và hầu như là tác phẩm duy nhất không chứa đựng yếu tố kì ảo. Trong thời gian ông công tác tại đại học Princeton, ông chuyên tâm vào công việc sáng tác hơn và đã cho ra đời cuốn tiểu thuyết *Nhảy, nhảy, nhảy* và *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*.

Năm 1994, Murakami cho xuất bản tác phẩm *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Tác phẩm này sử dụng bút pháp hiện thực pha lẫn ma ảo và nội dung của nó phản ánh một vấn đề nhạy cảm của người Nhật, tội ác chiến tranh ở Mãn Châu. Cách nhìn của Murakami trong tiểu thuyết này là cái nhìn của một người Nhật nhận biết trách nhiệm của dân tộc mình trong cuộc chiến. Với quan điểm nghệ thuật ấy, ông đã được trao giải thưởng Yomiuri. Trong lúc ông hoàn thành quyển tiểu thuyết này thì ở Nhật Bản lại rung động bởi vụ động đất ở Kobe và vụ tấn công bằng khí ga của Aum Shinrikyo. Murakami trở về Nhật Bản và đưa những sự kiện này vào trong quyển tiểu thuyết *Ngâm*. Năm 1999, Murakami viết tiểu thuyết *Người tình Sputnik* khai thác đề tài người đồng tính với những cảm xúc lắng sâu nhưng mạnh mẽ.

Năm 2006 Murakami nhận được giải thưởng Frank Kafka với tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* (2002), một tác phẩm được dư luận và giới phê bình đánh giá rất cao. Tác phẩm kể về cuộc phiêu lưu của hai nhân vật, một già, một trẻ không liên hệ gì với nhau, cuộc phiêu lưu đầy những yếu tố kì ảo và ma quái. Chất hiện thực và kì ảo xen lẫn, kết cấu hấp dẫn, cuốn hút người xem và nội dung đầy chất nhân bản đã khiến nhiều người kỳ vọng rằng ông sẽ là người giành được giải Nobel văn học thứ ba cho xứ sở hoa anh

đào. Năm 2004 tiểu thuyết *Sau nửa đêm* được xuất bản ở Nhật, tác phẩm xoay quanh vấn đề sự xa lánh cuộc sống hiện đại và thái độ phê phán đối với xã hội Nhật Bản đương thời.

Năm 2009, Murakami vừa cho xuất bản tiểu thuyết *1Q84*, một tác phẩm chứa đựng nhiều yếu tố bạo lực và tình dục nhằm đưa độc giả khám phá thế giới tâm linh bí ẩn của con người và là tác phẩm dài nhất của Murakami tính đến thời điểm hiện tại.

Bên cạnh tiểu thuyết Murakami cũng sáng tác nhiều truyện ngắn xuất sắc. Các truyện ngắn đã được dịch ở Việt Nam bao gồm : hợp tuyển *Ngày đẹp trời để xem Kanguru, Đom đóm, Người tivi, Bóng ma ở Lexington*, và *Sau cơn động đất*. Các truyện ngắn của ông mang văn phong hài hước nhẹ nhàng nhưng ẩn sâu dưới mạch ngầm văn bản là những quan điểm, những tư tưởng nghệ thuật sâu sắc.

Trong phần lớn các tiểu thuyết trừ *Lắng nghe gió hát* và *Pinball 1973*, Murakami sử dụng nhiều yếu tố bạo lực và tình dục. Theo nhà văn, yếu tố bạo lực là một cách để lột tả cái ác ở dạng thuần túy nhất của nó. Còn yếu tố tình dục lại là yếu tố mặc nhiên, tất yếu bởi “tình dục là một phần rất quan trọng của cuộc sống” [69,18], Murakami muốn để nó xuất hiện trong tác phẩm của mình một cách tự nhiên nhưng bên cạnh đó tác giả lại muốn nó thực hiện một chức năng nghệ thuật, kiểu như một ẩn dụ trong tác phẩm. “Tình dục như là một chìa khoá quan trọng để mở ra cánh cửa đi vào thế giới tâm linh của con người. Yếu tố này có thể gây khó chịu cho một số người nhưng nó thực sự cần cho câu chuyện” [70,18]. Như vậy tình dục trong tiểu thuyết Murakami là một công cụ đắc lực phục vụ cho việc thể hiện quan niệm nghệ thuật của tác giả.

CHƯƠNG 2 : YẾU TỐ TÌNH DỤC TRONG HÌNH TƯỢNG NHÂN VẬT

“Nói đến nhân vật văn học là nói đến con người được miêu tả, thể hiện trong tác phẩm bằng phương tiện văn học” [44,277]. Qua nhân vật, chúng ta đọc được quan niệm nghệ thuật về con người, về cuộc đời của tác giả bằng hình tượng. Con người trong văn học không phải là bản sao của con người thực tế mà là con người đã được nhà văn cảm nhận và lí giải theo quan niệm riêng bằng các phương tiện nghệ thuật. Murakami từng khẳng định rằng “cái mà tôi muốn mô tả trong những tác phẩm của tôi là những con người” [68,8]. Chính vì vậy mà hình tượng nhân vật trong tiểu thuyết Murakami dường như vừa rất đối gần gũi, thân quen vừa xa cách, lạ lẫm. Đó có thể là một mẫu người điển hình cho mọi người nhưng đồng thời lại là một con người chỉ có trong văn học với đời sống nội tâm, với những suy tư hoàn toàn xa lạ với chúng ta. Murakami đã dùng nhiều thủ pháp để miêu tả hình tượng nhân vật và một trong những phương tiện hữu hiệu nhất chính là dùng yếu tố tình dục. Thông qua yếu tố tình dục trong hình tượng nhân vật, người đọc phần nào giải mã được tư duy nghệ thuật của tác giả.

2.1. Về gợi cảm của ngoại hình

“Chi tiết nghệ thuật là các tiêu tiết của tác phẩm mang sức chứa lớn về cảm xúc và tư tưởng. Hình tượng nghệ thuật cụ thể, gợi cảm, sinh động là nhờ các chi tiết về phong cảnh, môi trường, nội thất, về cử chỉ, phản ứng nội tâm, hành vi, lời nói”[25,59]. Hình tượng nhân vật của Murakami cũng được tạo nên từ các chi tiết, Murakami đặc biệt chú ý đến trang phục và một vài chi tiết gợi cảm của con người.

2.1.1. Trang phục của nhân vật

Murakami rất chú ý đến việc miêu tả trang phục của nhân vật, mỗi khi nhân vật xuất hiện trong một khung cảnh mới, ông lại miêu tả rất tỉ mỉ về quần áo, phụ trang và

các trang sức đi kèm. Trang phục của nhân vật chính là thế giới đồ vật tồn tại xung quanh con người, nó có khả năng nói lên tính cách của con người đó. Trong tiểu thuyết Murakami, trang phục của nhân vật không chỉ nói lên tính cách, nó còn thể hiện nét đẹp gợi cảm cũng như những khiếm khuyết của nhân vật đó.

Đa phần nhân vật nữ trong tiểu thuyết Murakami đều có khiếu thẩm mỹ trong việc lựa chọn trang phục và cách phối hợp với những phụ kiện đi kèm. Murakami hiếm khi miêu tả người phụ nữ xấu xí hoặc phản diện. Ông luôn dành cho nhân vật nữ của mình một tình cảm gần như là ngưỡng mộ. Song trong cái vẻ ngoài tưởng chừng hoàn hảo đến mức phi thực ấy là sự khiếm khuyết về mặt tâm lý tính dục.

Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, các nhân vật nữ như Kumiko, Kano Malta, Kano Creta, Nhục Đậu Khấu đều là những người phụ nữ sành ăn mặc. Quần áo mà họ mặc luôn toát lên vẻ tao nhã, duyên dáng. Murakami sử dụng nhiều câu cảm thán với sắc thái khen ngợi khi tả về trang phục của họ. Kumiko làm người khác phải kinh ngạc vì “nàng sành ăn mặc đến nhường nào” [15,261]; còn Kano Creta thì tạo ấn tượng với người khác bằng việc “duy trì một cách tài tình dáng vẻ của một phụ nữ thập niên 60”, ngay cả cách trang điểm cũng “tái tạo lại hoàn hảo cái màu được ưa chuộng vào thời đó” [15,100], mái tóc uốn xoắn của cô “làm khéo đến nỗi không thể chê vào đâu được” [15,248]; Kano Malta lại là một người phụ nữ “biết cách ăn mặc. Áo khoác và áo blouse được cắt may tuyệt khéo” [15,48], lần gặp nào cũng tạo ấn tượng cho người đối diện bởi sự hoàn hảo và tinh tế “cô vẫn ăn mặc như lần trước, đơn giản và tinh tế” [15,229]; Nhục Đậu Khấu “ăn mặc không chê vào đâu được, cả về chất lượng từng thứ bà ta mặc lẫn cách kết hợp thứ này với thứ kia” [15,411]. Còn nhân vật Naoko trong *Rừng Na-uy* thì luôn tạo cho người đối diện ấn tượng rằng những thứ khi khoác lên người nàng đều trở nên sạch sẽ và gợi cảm “Chiếc sơ mi phai màu rất đẹp rõ ràng đã được giặt rất nhiều lần” [13,52], Hatsumi thì “lúc nào cũng ăn vận với một thị hiếu không thể chê vào đâu được” [13,83]. Miss Saeki trong *Kafka bên bờ biển* với phong cách trang nhã của tuổi trung niên thì luôn toát lên vẻ đường hoàng, đỉnh đạc “bà mặc một chiếc sơ mi màu xanh nhạt mượt như lụa và một chiếc váy bó màu be, cổ đeo một

chiếc vòng bạc mảnh rất sang” [16,329] , Miss Saeki ở độ tuổi mười lăm thì lại rất tinh khiết với “một chiếc áo váy màu xanh lơ, vạt xoè ra ngang đầu gối. Cổ tay áo cài khuy gọn ghẽ” [15,248]. Những nhân vật nữ trong tiểu thuyết Murakami thường toát lên vẻ đẹp từ cảm quan tinh tế và sắc bén. Sự gợi cảm của họ không xuất phát từ các đường cong cơ thể, từ những quần áo trang phục tôn dáng người. Mà nó xuất phát từ những thi hiếu thẩm mỹ và yêu cầu cao đối với từng loại trang phục.

Trong tiểu thuyết Murakami không chỉ có nhân vật nữ mới tạo cảm giác chần chừ, hoàn hảo, cả những nhân vật nam cũng vậy. Quế (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) không chỉ có khuôn mặt đẹp mà hơn cả là “quần áo của y. Y vận một chiếc sơ mi trắng đến nhúc mắt, thắt cà vạt màu xanh thẫm có hoạ tiết tinh tế. Không chỉ bản thân cà vạt thắt rất đúng mốt mà nút thắt cũng không chệ vào đâu được” [15,421] ; còn Wataya Noboru thì “vận những bộ com lê đắt tiền, cà vạt chọn kĩ không chệ vào đâu được, đeo kính gọng đòi mòi” [15,90]. Nhân vật Oshima trong *Kafka bên bờ biển* cũng tạo cảm giác về một người hoàn hảo với “một chiếc sơ mi vải bông màu trắng, cổ gàai cúc hai đầu, quần màu xanh ô liu, là phẳng phiu” [16,43], “chiếc sơ mi vẫn phẳng phiu không một nếp nhăn, mớ tóc vẫn xoả xuống mặt. Mọi thứ quanh anh đều lạng lã và sạch tinh”[16,69]. Đây cũng là một điểm đặc biệt trong hình tượng nhân vật của Murakami : các nhân vật rất ưa thích sự sạch sẽ, phẳng phiu, quần áo không một nếp nhăn và luôn luôn có cái vẻ như vừa mới được mua về. Các nhân vật hoàn hảo trong cách ăn mặc này có yêu cầu rất cao về trang phục. Tuy nhiên, vẻ ngoài hoàn hảo ấy lại chính là sự đối lập với những khiếm khuyết bên trong con người họ. Naoko bị bắt lực tình dục, Kumiko thì bị dục tính lẩn át lí trí, Kano Creta là “điểm tinh thần”, Nhục Đậu Khấu thì đã lâu không quan hệ với ai, Miss Saeki hoạt động tình dục như một người vô thức, Wataya Noboru cũng là một kẻ bắt lực, Quế thì không bao giờ nói cũng như quan hệ với bất kì người phụ nữ nào, Oshima là một người lưỡng tính... Đây hiển nhiên không phải là sự trùng hợp mà là những sáng tạo nằm trong ý đồ nghệ thuật của tác giả. Các nhân vật có vẻ ngoài tuy hoàn hảo nhưng thực chất họ vẫn có những khiếm khuyết nhất định. Con người không bao giờ có thể đạt đến mức độ hoàn hảo tuyệt đối, họ chỉ có thể chạm đến cái ngưỡng đó

ở một vài phương diện. Khi nhân vật càng chú ý đến phục trang của mình, lớp quần áo này trở thành một lớp mặt nạ, một thứ vỏ bọc nhằm che chắn những bất ổn trong tâm lý họ. Nhân vật càng chăm chút tinh tế ngoại hình bao nhiêu thì những bất ổn tính dục trong tâm linh họ lại càng sâu sắc bấy nhiêu. Sự mâu thuẫn ấy còn thể hiện sự cô đơn đến khắc khoải của nhân vật. Xung quanh những con người bình thường, lớp vỏ bọc gần như đạt đến độ hoàn mỹ của các nhân vật này trở nên thật nổi bật nhưng cũng như hình ảnh con đom đóm trong đêm hè của cuộc sống hiện đại (trong *Rừng Na-uy*), vẻ đẹp ấy thật đơn côi và lạc lõng bởi nó không bao giờ có thể tìm thấy sự đồng điệu ở tha nhân.

Khi khắc hoạ nhân vật từ khía cạnh phục trang, Murakami còn đặc tả vẻ quyến rũ của nhân vật nữ. Các nhân vật nữ của Murakami thường được miêu tả trong cảm thức mỏng manh, yếu đuối, nhưng cũng chính sự yếu đuối ấy lại làm nên nét gợi cảm đặc trưng. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Kumiko không chỉ biết cách ăn mặc, mà “nàng chăm chút đến quần áo của mình với tình cảm triu mến gần như là tình yêu” [15,261]. Điều đó tạo nên sức quyến rũ đặc biệt đối với Toru Okada trong những lần gặp đầu “mỗi khi ở bên nàng, mỗi khi đi cạnh nàng, tôi luôn ngắm nàng đầy thán phục” [15,261]. Kumiko biết cách chọn lựa trang phục làm toát lên vẻ đẹp “nàng hay mặc quần bò hay quần soóc, áo len chui cổ, tóc buộc đuôi ngựa... Bỗng dưng tôi tự hỏi nếu mình là người có khuôn mặt đẹp và đôi chân tuyệt mỹ thế kia thì mình sẽ thấy thế nào nhỉ” [15,260]. Còn trong *Kafka bên bờ biển* vẻ đẹp gợi cảm của Miss Saeki mười lăm lại gần như gắn với cảm giác buồn vì sự mỏng manh, tinh khiết “chiếc áo hở vai phô ra một cái cổ rất đẹp... Hai đầu gối trắng nhỏ nhắn lộ ra ở lai váy... đôi chân thon mảnh” [16,249]. Và đôi khi chỉ cần một nét thay đổi nhỏ trong phục trang cũng tạo nên sức thu hút đặc biệt ở người đối diện “Naoko đã xắn cao tay áo sơ mi màu xám nhạt của nàng” [13,52], “kéo tay áo lên quá khuỷu rồi lại hạ xuống. Lớp lông mịn trên cánh tay ánh lên một màu vàng thật đáng yêu dưới ánh đèn của cửa hàng” [13,57]. Vẻ đẹp của Kumiko, Naoko hay Miss Saeki mười lăm đều là vẻ đẹp gắn với sự thanh thoát, đó là vẻ đẹp để chiêm ngưỡng chứ không thể chiếm đoạt. Vì vậy sự quyến rũ ở đây gắn liền với niềm bi cảm về một vẻ đẹp mỏng manh nhưng xa cách.

Bên cạnh phong cách tinh tế, quyến rũ là một phong cách trẻ trung và đầy sức sống. Sự gợi cảm của nhân vật toát lên từ những trang phục ấn tượng. Midori (*Rừng Na-uy*) “với mái tóc cắt ngắn và đeo kính râm, mặc một bộ áo váy mini bằng vải bông trắng” [13,109] đã để lại trong tâm trí Toru Watanabe cảm giác về một “cô gái căng tràn nhựa sống” [13,111], đôi khi cô còn tạo một ấn tượng nổi bật và thu hút bằng “một cái váy vải bò ngắn không thể tưởng tượng được” [13,323]. Hoặc nhân vật Kasahara May (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) cũng tạo ấn tượng với việc “mặc một bộ bikini nhỏ xíu màu sôcôla, hai mảnh bé tí nối với nhau bằng mấy mẫu dây” [15,366], bộ bikini tạo cảm giác “mặc như thể không biết có tắm được không” [15,366]. Nhân vật Sakura (*Kafka bên bờ biển*) cũng được miêu tả trong sự gợi cảm của hình thể như thể “qua khoang cổ bó của chiếc áo sơ mi, thoáng thấy dây xu chiêng, một sợi dây mảnh màu kem. Tôi mừng tượng lớp vải mịn ở đầu dây đó. Hai bầu vú mềm bên dưới. Hai núm vú hồng hồng căng dần dưới đầu ngón tay tôi” [16,30]. Sự gợi cảm của những nhân vật này được thể hiện trực tiếp thông qua trang phục, những chiếc váy mini khoe đôi chân thon dài, nhưng chiếc áo làm nổi bật bộ ngực đẹp và quyến rũ... Các cô gái này ý thức được vẻ đẹp hình thể vì vậy trong cách phối trang phục, họ chú ý đến việc làm nổi bật những đường nét thân thể mình. Chính cách chọn trang phục này tạo nên một hấp lực mạnh mẽ đối với người khác phái.

Các nhân vật nữ trong tiểu thuyết của Murakami có thể được phân thành hai kiểu như thế : giữa một bên là vẻ đẹp hoàn hảo, chín chu, tinh khiết với một bên là vẻ đẹp bùng sáng, rực rỡ đầy sức sống. Những nhân vật phụ nữ dạng đầu tiên thường là những người trầm lắng, có cuộc sống nội tâm sâu sắc còn những nhân vật phụ nữ thuộc dạng thứ hai lại thích bộc lộ, bày tỏ, họ ít khi gặp vấn đề về cách diễn đạt ngôn ngữ, họ là những người thuộc kiểu hướng ngoại, thích bộc lộ và bày tỏ cảm xúc một cách trực diện. Các nhân vật nữ trong *Rừng Na-uy* có những nét khá tương đồng với những nhân vật song chiếu trong tiểu thuyết *Xứ tuyết* của Kawabata, Komako và Yoko. Nàng gheisha Komako tượng trưng cho vẻ đẹp nóng bỏng và mãnh liệt của lửa còn nàng Yoko lại tượng trưng cho sự trong trắng, thuần khiết của tuyết. Midori và Naoko trong *Rừng Na-*

uy cũng là hai kiểu nhân vật tương phản như vậy, cả hai tuy đều đẹp và gợi cảm song tính cách hai người quá khác biệt. Naoko với cách trang phục nhẹ nhàng, tinh tế gợi một sự thanh khiết, trong sáng thì Midori với những bộ quần áo gợi cảm lại toát lên vẻ đẹp trẻ trung, đầy sức sống. Các nhân vật nữ khác trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* và *Kafka bên bờ biển* cũng có nhiều nét song chiếu như vậy : Miss Saeki mười lăm và Miss Saeki trung niên (*Kafka bên bờ biển*) tuy tương phản về tuổi tác nhưng lại tương đồng trong vẻ đẹp tinh khiết và đều sở hữu rất nhiều quần áo với đủ các sắc độ của màu xanh (hình tượng Miss Saeki làm người đọc liên tưởng đến *Truyện Genji* của Murasaki, đó là bóng dáng người phụ nữ trong người phụ nữ khác) ; Kumiko và Kano Creta (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) là sự song chiếu tương đồng khi cả hai nhân vật đều khá giống nhau về dáng người, về tấm lưng thon và trắng muốt. Kano Creta nhiều lần làm Toru nhầm lẫn vì nàng mặc trang phục của Kumiko. Như vậy yếu tố trang phục được miêu tả trong tương quan với yếu tố nhục cảm còn đóng vai trò như một yếu tố tạo sự song chiếu, nói lên thế giới nhân vật đa dạng của tiểu thuyết Murakami.

2.1.2. Bộ phận cơ thể

Bên cạnh trang phục, Murakami còn chú ý đặc tả một vài bộ phận cơ thể nữ. Đây chính là điểm chung trong khi miêu tả nhân vật nữ của Murakami. Các chi tiết này được lặp lại nhiều lần ở các nhân vật khác nhau như một điểm nhấn trong cách miêu tả nhân vật của Murakami.

Ngoại trừ trang phục, Murakami còn chú ý đặc tả một vài chi tiết ngoại hình. Murakami thích tả nhiều về mái tóc, đôi mắt, nụ cười, bàn tay và đây chính là những chi tiết đặc biệt ấn tượng và gợi cảm đối với tác giả.

Khi tả đôi mắt, Murakami không tập trung miêu tả ánh mắt mời gọi, lả lơi mà chú ý đến độ sâu, độ trong và sự vô cảm của đôi mắt. Sự lựa chọn này đã định hướng cho độc giả ngay từ ấn tượng đầu tiên rằng tiểu thuyết Murakami không đơn thuần nói về yếu tố tình dục sinh lí. Tác phẩm của Murakami nói nhiều về tình dục nhưng nó lại

không có tính chất khiêu dâm, tình dục là một trong những cách để tác giả thể hiện miền nội tâm sâu thẳm của nhân vật.

Trong *Rừng Na-uy*, tính cách cô đơn, lạc lõng của Naoko được tập trung thể hiện qua đôi mắt. Đôi mắt nàng ẩn chứa những bí ẩn mà Toru Watanabe luôn mong muốn được hiểu thấu “sâu trong hai đồng tử nàng có một chất lỏng đen đặc đang xoáy tròn như một luồng gió xoáy lạ kỳ” [13,31], “rồi nàng nhìn thẳng vào mắt tôi như thể đang xoáy vào một thứ gì lạ lẫm lẫm” [13,53], “đôi khi Naoko khoá chặt tia nhìn của nàng vào mắt tôi mà không có lí do gì rõ rệt” [13,71]. Hình ảnh luồng gió xoáy sâu trong mắt Naoko chính là miền nội tâm bất ổn của nàng. Theo *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới* thì “Chuyển động của cơn lốc, của xoáy nước là chuyển động theo đường xoắn ốc, là biểu tượng của một quá trình diễn biến, nhưng quá trình này con người không thể điều khiển được mà do các sức mạnh thượng đẳng chỉ huy” [23,525]. Đôi mắt của Naoko thể hiện sự bất lực và bế tắc của bản thân nàng trước sức mạnh của vô thức tâm linh. Đôi mắt nàng trong, sâu và rất đẹp, song đôi mắt ấy lại phản chiếu một thế giới hoàn toàn xa lạ với cuộc sống thực tại. Đó là thế giới của “bóng tối”, thế giới của những ẩn ức và bí ẩn không thể giải mã “Mắt nàng không nhìn vào đâu cụ thể” [13,34], “mắt nàng trong vắt và sâu thẳm” [13,53], “càng vào sâu mùa đông, cái vẻ trong vắt của đôi mắt Naoko hình như cũng rõ ràng mãi lên” [13,71], lúc nào nàng cũng “nhìn vào mắt tôi với vẻ vô nghĩa như thế” [13,71]. Trải qua một thời gian dài nghỉ dưỡng ở khu nhà nghỉ Ami, Naoko đã có nhiều thay đổi duy chỉ “đôi mắt vẫn là hai vùng nước trong sâu thẳm” [13,213] như xưa, nó vẫn “trong vắt lạ lùng” [13,251].

Vẻ trong vắt trong mắt Naoko còn phản ánh sự bất lực của nàng trong hoạt động tình dục, nàng không có khả năng cởi mở cõi lòng mình và cũng không có khả năng hoạt động tình dục bình thường. Sự bế tắc của Naoko dần dẫn nàng đến đường cùng tuyệt vọng. Hình ảnh đôi mắt sâu thẳm còn được lặp lại ở các nhân vật nữ khác, đó là Miss Saeki (*Kafka bên bờ biển*) và Nhục Đậu Khấu (*Biên niên kí chim vặn dây cót*). Miss Saeki chỉ là một người sống trong quá khứ, cái tồn tại hiện thời của người phụ nữ trung niên này dường như chỉ còn là cái vỏ vật chất. Hằng đêm, bà theo đường hầm của tiềm

thức trở về căn phòng xưa cũ để ngắm bức tranh “Kafka bên bờ biển”. Vì vậy, khi miêu tả Miss Saeki, Murakami cũng tập trung miêu tả đôi mắt vô cảm của bà “mắt đăm đăm nhìn qua cửa sổ như đang nói với một người nào ngoài đó” [16,331], “bà nhìn thẳng vào tôi nhưng bà thật sự không thấy tôi. Cái nhìn của bà dõng vào một khoảng chân không nào đó ở một nơi nào khác” [16,332]. Miss Saeki không phải là người bất lực về tình dục như Naoko nhưng bà quan hệ tình dục với Kafka như với người tình trong quá khứ của bà. Ngay cả khi bà có ý thức mình đang quan hệ với một đứa trẻ mười lăm tuổi thì ý thức ấy cũng bị những kí ức xưa che phủ, hình bóng người yêu cũ và Kafka lúc ấy nhập làm một trong tâm trí bà. Trong suy nghĩ của Miss Saeki, Kafka vừa là con trai của bà, vừa là người tình của bà, mọi thứ bị mắc vào cơn lốc xoáy của thời gian, không thể kiểm soát được.

Đôi mắt của Nhục Đậu Khấu cũng “thật lạ, sâu thẳm nhưng vô cảm” [15,411]. Bởi vì từ rất lâu Nhục Đậu Khấu đã mất ham muốn tình dục, bà sống chỉ với những kí ức và “kí ức tưởng tượng” về vườn thú ở Tân Kinh, bà giúp người khác chỉnh lí “cái gì đó” bên trong họ nhưng “cái gì đó” bên trong bà lại phải nhờ Quế (con trai bà) cứu chữa. Sự mất dần ham muốn đã thể hiện rõ qua đôi mắt đẹp vô cảm của bà. Đôi mắt của Kano Malta “có cái gì đó thật lạ. Chúng thiếu chiều sâu một cách bí hiểm. Đôi mắt đẹp thì đẹp thật, nhưng dường như chúng chẳng nhìn bất cứ cái gì. Chúng phẳng lì, như thể làm bằng thủy tinh” [15,49].

Bằng cách miêu tả vẻ trong vắt và sự rỗng không của đôi mắt, không nhìn cụ thể vào cái gì, cũng không có cả chiều sâu tâm lí, tình cảm của chủ thể, nhân vật hiện lên như những không gian mở mà cửa vào là đôi mắt. Những miền tâm tư của các nhân vật này không được bộc lộ qua đối thoại hay độc thoại nội tâm. Họ là những nhân vật kiệm lời, thân xác là cái vỏ bọc còn tâm hồn là những khoảng trống không bao giờ có thể lấp đầy. Đôi mắt trong vắt là chi tiết mang sức chứa lớn vì nó chỉ gợi chứ không tả. Người đọc chỉ có thể hiểu ý nghĩa những khoảng trống ấy bằng cách đắm mình trong sự chiêm nghiệm, suy tư và tự vấn bản thân. Mỗi con người luôn là một thực thể bí ẩn bởi nó chịu sự chi phối của bóng tối vô thức. Hình ảnh đôi mắt trong tiểu thuyết Murakami có thể

được xem là hình ảnh của “thi pháp chân không”, đó là gọi cái vô cùng từ cái tiểu tiết, phần không nói sẽ được người đọc tự cảm nhận. “Thi pháp chân không” là một thi pháp đặc trưng của nền văn học Nhật. Từ thơ Haiku đến tác phẩm Kawabata (“Thi pháp chân không” là cách gọi của Nhật Chiêu trong bài “Kawabata, người cứu rỗi cái đẹp” trích trong *Tuyển tập Kawabata*), cái mà những tác phẩm ấy gieo vào lòng người đọc không phải chỉ là hình ảnh hay câu chữ mà chính là cảm xúc do hình ảnh và câu chữ mang lại. Thơ Haiku được xem là thể thơ ngắn nhất thế giới, truyện ngắn trong lòng bàn tay của Kawabata cũng vô cùng cô đọng, phần không nói chính là cái ý nghĩa bao la ở ngoài lời, nó ở trong ta và vì vậy chân không lại là một khoảng không gian rộng mở để người đọc sáng tạo. Tác phẩm Murakami ở một vài phương diện đã thể hiện sự kế thừa truyền thống văn hoá dân tộc, cụ thể là trong việc đặc tả các chi tiết, Murakami đã vận dụng đến hình ảnh “vô cảm, trong suốt, vô giác” để miêu tả một cách hình tượng sự trống rỗng và cô đơn của con người trong cuộc sống hiện đại.

Đối lập với vẻ trong vắt và vô cảm trong đôi mắt của những nhân vật khiếm khuyết về tính dục là đôi mắt sinh động phản ánh cả một tâm hồn rộng mở có khả năng dung chứa và ban tặng tình cảm. Trong *Rừng Na-uy*, Midori là nhân vật đối lập với Naoko về tính cách. Sự đối lập này được tác giả thể hiện qua hình ảnh đôi mắt. Đôi mắt Midori “chuyển động như một cơ thể độc lập với niềm vui sướng, tiếng cười, nỗi giận dữ, kinh ngạc và tuyệt vọng” [13,111], chỉ với một câu ngắn gọn như thế tác giả đã có thể giúp người đọc hình dung Midori như là “một cô gái sống động có thực và tràn trề máu nóng trong người” [13,484]. Hay như đôi mắt của Kasahara May (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) cũng mang một sức sống mạnh mẽ “Khuôn mặt cô bé không phải là đẹp lắm nhưng có cái gì đó thật quyến rũ, có thể là cặp mắt sinh động hay đôi môi hình dáng khác thường” [15,24].

Murakami còn miêu tả đôi mắt như sự biểu hiện của cái ác tiềm ẩn. Đôi mắt của Wataya Noboru từ thời còn là một trợ giảng đại học bình thường đã ánh lên sự độc ác “mắt anh có cái vẻ ngái ngủ của những người vừa mới chui từ thư viện ra sau khi miệt mài nghiên cứu cả ngày giữa hàng đống sách, song nếu nhìn kỹ sẽ còn thấy một ánh lạnh

lùng, sắc như dao trong cặp mắt đỏ” [15,93]. Đôi mắt của Wataya Noboru có thể nhìn sâu vào miền vô thức tính dục của con người và đánh thức nó “Tôi cảm thấy đôi mắt ông ta xoáy vào sau cổ tôi, vào lưng, vào hông, vào chân tôi, riết róng đến đau đớn” [15,347].

Nếu đôi mắt thường được xem là cửa sổ tâm hồn, là cánh cửa mở vào thế giới tâm lý của con người thì cánh tay lại được xem là một bộ phận cơ thể gợi cảm trong văn chương Nhật. Truyện ngắn “Cánh tay” của Kawabata là tác phẩm miêu tả vẻ đẹp thiên tính nữ. Cánh tay là hình tượng trung tâm của tác phẩm. Thông qua hình ảnh cánh tay, vẻ đẹp nhục cảm của cô gái hiện lên thật rõ nét, vẻ tròn đầy của cánh tay gợi sự đầy đặn của thân hình, của bộ ngực đẹp đẽ, của dáng đi thanh thoát, của làn tóc mây, nét mày thanh tú, của bờ vai cong gợi cảm. Kawabata đã dùng thủ pháp tượng trưng thể hiện một cách độc đáo vẻ đẹp của một cô gái trẻ. Khi gợi tả vẻ gợi cảm của người phụ nữ, Murakami cũng rất chú ý miêu tả đôi tay nhưng không phải là cánh tay mà là đôi bàn tay của nhân vật nữ. Bàn tay của họ có một thứ ngôn ngữ riêng thể hiện tính cách của từng người. Đó là những bàn tay mang vẻ đẹp gợi cảm đầy nữ tính, bên cạnh đó bàn tay còn là công cụ thu nhận cảm xúc.

Cánh tay của Naoko (*Rừng Na-uy*) được miêu tả với vẻ gợi cảm của “lớp lông mịn trên cánh tay ánh lên một màu vàng thật đáng yêu” [13,56]. Còn những ngón tay thon thả của Miss Saeki (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) đẹp như “một món đồ mỹ nghệ” [16,329], bàn tay của Saruka với những “ngón dài, mảnh nhưng nom chắc khỏe, móng cắt ngắn và tỉa đẹp, nhuộm một lớp thuốc phơn phớt hồng” [16,30] đã khiến Kafka “muốn sờ vào đôi bàn tay ấy” [16,30]. Bàn tay của Kano Creta thì “ấm, mềm, thật nhỏ bé” [15,248]. Hình ảnh đôi bàn tay cho thấy vẻ gợi cảm của người phụ nữ. Khi Murakami miêu tả đôi bàn tay, chúng ta thấy nét chung chính là ở cảm giác về sự thon thả, mảnh dẻ của bàn tay. Đặc tả đôi bàn tay còn là cách gợi tả sự yếu đuối.

Đôi bàn tay của Naoko sẽ khoác chặt vào tay Toru mỗi khi trời lạnh giá, đôi bàn tay luôn tìm kiếm một hơi ấm từ người khác để làm tan băng giá trong con tim nàng. Khi nàng quan hệ với Toru lần đầu tiên và duy nhất trong đời nàng thì “những ngón tay

nàng bắt đầu chạy khắp lưng tôi như thể tìm kiếm một thứ gì” [13,91], rồi nàng “siết chặt tôi bằng hai cánh tay” [13,92], “hai tay nàng siết chặt quanh tôi” [13,269], “nàng quàng hai tay lên cổ tôi” [13,434]. Kumiko (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) “nắm lấy bàn tay để trần của tôi. Khi nắm chặt tay nàng để đáp lại, tôi cảm thấy như hơi thở của nàng trở nên nhỏ hơn, trắng hơn” [16,265]. Miss Saeki cũng cảm thấy thật lạc lõng và đơn độc trong dòng thời gian hiện tại, bà ôm ghì lấy Kafka như một sự bầu vùi vào dòng thời gian đã mất “Bà ghì chặt tôi, những ngón tay bám mạnh vào lưng tôi. Những ngón tay níu riết lấy bức tường thời gian” [13,501]. Hình ảnh đôi tay thể hiện sự bầu vùi vào thực tại bằng tất cả sức lực và sự ghì xiết nhưng càng siết chặt những chủ nhân của nó lại càng cảm nhận được sự bất toàn của bản thân.

Cùng với sự yếu đuối, đôi bàn tay còn là công cụ để tìm kiếm. Nhục Đậu Khấu (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) “khẽ đặt mấy đầu ngón tay lên vết bầm của tôi, thật cẩn trọng như thể đó là vật gì quý báu và dễ vỡ. Rồi cô ta bắt đầu vuốt ve vết bầm” [15,427]. Vết bầm của Toru Okada là cánh cửa nối kết hiện tại và quá khứ, bằng cách vuốt ve vết bầm ấy, Nhục Đậu Khấu có thể tìm về những kí ức xưa tại vườn thú Tân Kinh, nơi cha bà đã từng ở. Còn Miss Saeki (*Kafka bên bờ biển*) “đưa tay lên sờ món tóc xoã xuống trán – những ngón tay con gái thon thả áp lên trán một lúc như thể cố moi ra một ý nghĩ bị lãng quên nào đó” [16,249], Miss Saeki ở độ tuổi trung niên “đưa tay ra sờ đầu tôi, những ngón tay lùa qua mái tóc cắt ngắn của tôi” [16,318], cả hai hành động cùng thể hiện sự tìm kiếm về những kí ức xưa thông qua những hành động trong vô thức. Nếu sự tìm kiếm của những nhân vật nữ này là sự tìm kiếm hơi ấm để lấp đầy khoảng trống bên trong tâm hồn thì sự tìm kiếm của đôi tay Wataya Noboru lại nhằm thức tỉnh tất cả dục tính bản nguyên của con người. “Mười ngón tay ông ta chậm chậm di chuyển dọc người tôi, từ vai xuống lưng, từ lưng xuống hông, như tìm kiếm cái gì đó” [15,347], những ngón tay ấy dường như có một sức sống riêng, hoạt động theo cơ chế riêng của nó. Chính những ngón tay ấy có một sức mạnh làm ô uế tâm hồn con người, nó là tượng trưng cho sức mạnh và hành động tội ác của Noboru.

Đôi bàn tay còn là cách để nhân vật giao tiếp tính dục. Naoko “dùng tay cho tôi đạt đến cực cảm như lần trước” [13,432], Midori “thò tay vào trong lần áo ngủ bên dưới tôi và nắm lấy cái cương cứng của tôi” [13,480], Sakura dùng bàn tay mềm mại của nàng “vuốt ve, dịu dàng mơn man” [16,105], Miss Saeki “quàng cánh tay trắng muốt ôm lấy tôi” [16,318]. Nó còn là bộ phận thu nhận nhục cảm của con người. Các nhân vật nam thường ghi nhớ kí ức về những người phụ nữ trong đời mình bằng những cảm xúc thu nhận được từ hai bàn tay : “hai tay tôi không ngừng vuốt ve lưng nàng, sự động chạm vào tấm lưng nhỏ thon tron nhẵn của nàng có một hiệu quả gần như là thôi miên đối với tôi” [15,266], “tôi lần theo đường viền tấm thân nàng bằng lòng bàn tay. Từ vai xuống lưng xuống hông, tôi đưa tay như thế mãi khắp trên người nàng, dồn hết những đường nét ấy và những mềm mại ấy của thân thể nàng vào tâm trí tôi” [13,306], “mày ôm bà trong tay, ghì sát nữa, hôn bà” [16,340], “mày dịu dàng đặt một tay lên bờ vai trần của bà” [16,340].

Xúc giác là một trong những cảm giác gợi nhục dục. Bằng cách tiếp xúc trực tiếp bằng da thịt, những nhân vật trong tiểu thuyết Murakami cảm nhận được sự hiện hữu của nhau, khoảng trống cô đơn trong lòng mỗi người dường như được lấp đầy bởi sự hiện diện của tha nhân. Chính vì vậy, khi xây dựng hình tượng nhân vật, Murakami đặc biệt quan tâm miêu tả đến đôi bàn tay, nó chính là một trong những nét đẹp gợi cảm trong truyền thống quan niệm của người Nhật.

Khi miêu tả các bộ phận cơ thể con người, Murakami dường như rất chú ý đến việc thu nhận cảm giác của các bộ phận này. Cảm xúc nhục dục là sự tổng hợp cảm xúc do tất cả các cơ quan cảm giác đem lại : thị giác (ngắm nhìn), thính giác (lắng nghe), khứu giác (ngửi), xúc giác (cảm giác trên da thịt), vị giác (nếm). Đôi mắt không chỉ là biểu tượng của ản ức tình dục trong nhân vật, nó còn là phương tiện để tiếp nhận hình ảnh và vẻ đẹp gợi cảm và tạo nên những rung cảm tính dục đầu tiên. Mắt và tai là những cơ quan tiếp nhận đối tượng từ xa, nhưng không vì thế mà nó không có khả năng gợi nhục dục. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* Toru Okada dường như thực sự bắt đầu sống cuộc đời thực của mình sau khi nói chuyện điện thoại với cô gái bí ẩn. Tác giả mở

đầu tác phẩm bằng cuộc nói chuyện về “sex trên điện thoại”. Tiếng chuông điện thoại ngay từ đầu đã có cảm giác thôi thúc Toru Okada “tiếng chuông có vẻ nóng nảy, riết róng” [15,15]. Nó bắt buộc Toru phải nhắc máy và giọng cô gái bí ẩn như vọng về từ miền khát dục sâu xa “giọng trầm trầm, mềm mại” [15,9] “giọng khô khan, vô cảm” [15,10], “nói khẽ... từ giọng nói cô ta, tôi hiểu rằng cô ta không nói phét. Cô ta quả thật đang giạng chân ra như lúc kim đồng hồ chỉ mười giờ năm phút, âm hộ cô ta ẩm áp và ẩm ướt” [15,16], “giọng cô nghe như dòng nước nhỏ rửa trôi bụi bám trên các lá sách rèm cửa sổ” [15,154]. Cô gái bí ẩn chỉ xuất hiện thông qua giọng nói, gương mặt của cô hoàn toàn bị bóng tối che phủ, nhưng chỉ cần một sự thay đổi nhỏ trong thái độ cũng làm ảnh hưởng đến sắc giọng của cô ta. Giọng nói của cô gái ẩn chứa sức mạnh gợi dục. Toru Okada không thể kéo dài câu chuyện hết mười phút với cô gái ấy vì anh biết sức mạnh ghê gớm của nó, giọng nói mon trón ấy có thể đánh thức những dục vọng của bản thân anh. Song cũng chính vì nó mà Toru mới có thể suy xét và bắt đầu sống cuộc đời thực mà anh đã bỏ quên trong khoảng thời gian dài. Nếu vùng nội tâm bình lặng của Toru bị xáo trộn bởi giọng nói gợi dục thì Kafka trong *Kafka bên bờ biển* lại cố gắng thu nhận âm thanh trong cuộc giao hoan để tìm kiếm những giá trị và ý nghĩa của cuộc sống “tôi áp tai lên làn da bụng phẳng như tờ giấy, cố bắt sóng những âm vang của giấc mơ trong cái mê cung ấy” [16,420]. Nguyên mẫu của mê cung là ruột, vì vậy nó tương ứng với những bí ẩn bên trong của con người, bằng cách lắng nghe những âm vang trong bụng của Sakura, Kafka muốn tìm hiểu về cái mê cung của cô và của cả bản thân cậu. Kafka muốn xác định phương hướng cho mình giữa cuộc đời đầy rẫy những hiểm nguy rình rập, lời nguyên trút lên đầu cậu áp đặt cho cậu một số phận, Kafka không có quyền lựa chọn. Bi kịch của Kafka là do số phận quy định và thay vì bị số phận ấy dẫn dắt cậu đã chấp nhận đối đầu với số phận đó.

Bên cạnh thị giác và thính giác, khứu giác cũng đóng vai trò quan trọng trong việc tạo cảm xúc tình dục. Khi Toru Watanabe (*Rừng Na-uy*) hồi tưởng lại quá khứ thì cảnh đồng cỏ là cảnh vật đầu tiên được tái hiện, mặc dù trong quá khứ anh không hề quan tâm gì đến cảnh vật xung quanh. Nhưng cảnh đồng cỏ cũng như mùi cỏ đã quyến vào trong

dòng cảm xúc bất tận của Toru. “Tôi ngửi thấy mùi cỏ, cảm thấy gió mơn man trên mặt” [13,24], “Ấy vậy mà giờ đây cái đầu tiên trở lại với tôi lại là cảnh trí đồng cỏ ngày hôm đó. Mùi cỏ, cảm giác hơi giá lạnh của ngọn gió, đường viền của những dải đồi, tiếng sủa của một con chó” [13,26]. Cảm giác do khứu giác mang lại rõ ràng có thể lưu giữ rất lâu trong tâm thức con người và khi nó gắn liền với cảm xúc nhục dục, nó lại càng có sức ám ảnh. Mỗi khi Toru Okada (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) ngửi thấy mùi nước hoa Christian Dior phảng phất trong nhà, anh lại tưởng tượng đến hình ảnh Kumiko đang nằm trong vòng tay người đàn ông khác, hình ảnh tấm lưng láng mịn của Kumiko cộng hưởng cùng mùi nước hoa sau gáy cô đã tạo một ấn tượng đặc biệt đối với tâm thức của Toru, nó có sức ám ảnh trong tiềm thức và vô thức. Có lẽ vì vậy nên trong hai lần đầu bước vào căn phòng 208 (lúc Kumiko vẫn chưa bỏ đi), Toru không cảm nhận được hương thơm của hoa nhưng trong những lần sau đó (từ sau khi Kumiko bỏ đi) thì căn phòng lúc nào cũng “nặng mùi hoa đặc quánh” [15,284] “mỗi lần hít vào tôi đều hít cả mùi hoa rất gắt. Không khí dày đặc, nặng trĩu... Trong bóng tối ngập đầy mùi hương mãnh liệt của chúng, tôi dần dần đánh mất cảm giác về thể xác của chính mình” [15,285], “tôi cảm thấy lưỡi người đàn bà lọt vào trong miệng tôi. Vừa ấm vừa mềm, nó thám hiểm từng góc ngách một rồi quẩn quanh lưỡi tôi. Hương hoa nặng trĩu mơn trớn vách phổi tôi” [15,288], “dường như để đáp lại, mùi phấn hoa trở nên gắt hơn trong một khoảnh khắc. Không khí quanh tôi dường như đặc quánh lại, trọng lực dường như tăng lên” [15,667]. Hương thơm của nước hoa, hương thơm của những bông hoa sống động gắn liền với cảm xúc nhục dục vì vậy lại có tác dụng như một chiếc chìa khoá mở cánh cửa thông vào căn phòng bí mật. Kumiko chính là cô gái bí ẩn, dù lúc nào cũng sống cạnh Toru nhưng bản thân anh chưa bao giờ thấu hiểu được cô, chưa bao giờ anh hiểu được những khúc mắc, những nỗi sợ hãi của cô. Chính vì vậy mùi nước hoa cùng giọng nói mơn trớn đầy kích thích trở thành ẩn số giúp Toru tìm và cứu cô thoát khỏi nơi giam cầm. So với các giác quan khác, khứu giác thiên về bản năng linh cảm (con vật thường đánh hơi bằng khứu giác). Mà tính dục phần nhiều thuộc về bản năng vì vậy mùi vị đóng vai trò quan trọng trong quan hệ ái ân, nó là một trong những tác nhân kích thích

tính dục hữu hiệu. Wataya Noboru là một kẻ bất lực nhưng hắn vẫn có khao khát tính dục, hắn tìm đến cách thoả mãn lòng khát dục không như những người bình thường. Sự khát dục của Wataya Noboru được miêu tả một cách bệnh hoạn “anh trai em đã lôi hết quần áo của chị gái ra, vừa hít lấy hít để vừa thủ dâm” [15,145] (lời của Kumiko). Wataya Noboru chỉ có thể đạt đến sự thoả mãn dục tính với các giác quan như thị giác, xúc giác và khứu giác, nhưng những khiếm khuyết ấy không làm hắn mất đi sức mạnh. Chỉ với ánh mắt và đôi bàn tay, Wataya Noboru đã có thể đánh thức miền khát dục của Kano Creta, giam cầm Kumiko trong nỗi sợ hãi và ghê tởm bản thân. Và với hành động “hít lấy hít để quần áo” của người đã khuất, Wataya gieo vào lòng Kumiko một nỗi sợ hãi và ghê tởm, cô sợ hãi cái bản năng tính dục của bản thân mình đến một lúc nào đó cũng sẽ không thể kiểm soát được bởi dòng máu cô có sự di truyền của Wataya.

Trong các cảm xúc nhục dục thì cảm xúc do xúc giác mang lại có thể được xem là quan trọng nhất. Người đọc sẽ dễ dàng nhận thấy khi miêu tả nhân vật nữ Murakami thường chú ý đến những bộ phận tác động trực tiếp đến xúc giác như bàn tay, làn da, lưỡi... Ở đây lưỡi không phải là cơ quan cảm nhận vị giác (vì trong quan hệ tình dục vị giác không đóng vai trò quan trọng) mà là bộ phận kích thích xúc giác “môi và lưỡi cô ta quăn lấy da thịt tôi như những sinh thể nhóp nhép, trơn nhẫy” [15,122], “bà nhẹ nhàng liếm dương vật sung phòng của mày như thể xoa dịu nó... Mày hôn âm hộ bà, chạm lưỡi vào mọi chỗ mềm mềm, âm ẩm. Mày trở thành một kẻ khác, một vật gì khác” [16,364].

Như vậy, khi miêu tả nhân vật, Murakami chú ý đến một vài chi tiết trong ngoại hình và ông thường lặp lại những chi tiết này khi miêu tả các nhân vật khác nhau. Sự lặp lại nằm trong ý đồ nghệ thuật của tác giả tạo nên thi pháp riêng của Murakami. Con người không phải là những sinh vật bản năng, chỉ sống với hoạt động tình dục nhưng tình dục lại là bản năng cơ bản của con người, chỉ bằng cách nói về hoạt động tình dục của con người mới có thể cho thấy hết được đời sống của một con người (nhất là con người hiện đại), cho thấy cả những mặt khuất trong tâm hồn con người.

2.1.3. Những bức tranh khoả thân nghệ thuật

Bên cạnh việc sử dụng các chi tiết gợi cảm Murakami còn phác hoạ bức tranh tổng thể về vẻ đẹp nhục cảm của con người. Murakami sử dụng yếu tố tình dục như một phương tiện truyền đạt ý nghĩa chứ không phải một cứu cánh nên tuy sử dụng nhiều yếu tố tình dục nhưng nó không hề gợi dục. Khi ông tả lại cảnh một nhân vật khoả thân, ngòi bút của ông giống như một cây cọ vẽ, phối hợp đường nét, màu sắc một cách sống động, hài hoà và dư ảnh của những bức tranh ấy bao giờ cũng mang lại cảm giác thanh thoát và tinh khiết.

Những hình ảnh khoả thân trong văn học Nhật không phải là hình ảnh hiêm hoi. Người đọc từng bắt gặp những người phụ nữ khoả thân trong tác phẩm *Người đẹp say ngủ* của Kawabata. Tác phẩm này là sự kế thừa truyền thống văn học mỹ cảm và nữ tính của Nhật Bản. Vẻ đẹp của thiên tính nữ trong những bức tranh khoả thân là sự trở về với trạng thái nguyên sơ và thuần khiết thuở ban đầu của nữ giới, vì vậy nó không hề gợi dục hay khiêu dâm, trái lại nó mang đến cho người chiêm ngưỡng cảm giác được thanh tẩy. Tiểu thuyết của Murakami đã vẽ lại nhiều cảnh khoả thân, của cả nam lẫn nữ, và cảm xúc chung của những bức tranh này chính là cảm xúc về vẻ đẹp thuần chất và trong sáng. Bên cạnh đó những hình ảnh khoả thân còn gợi người đọc liên tưởng đến hình tượng của đấng trẻ sơ sinh, đó là trạng thái vô dục nguyên thủy của loài người.

Trong *Rừng Na-uy*, Murakami tả lại cảnh Naoko khoả thân trước mặt Toru Watanabe. Hình ảnh thân thể diễm lệ ấy hoà lẫn với ánh trăng, thân thể nàng được ánh trăng soi chiếu, làm nó ánh lên màu sắc huyền diệu và mờ ảo :

“Tắm trong ánh trăng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi thấy tan nát cả cõi lòng. Khi nàng cử động – và nàng cử động nhẹ đến mức hầu như không thấy được – những chỗ sáng tối trên người nàng di động thật tinh tế. Khối tròn trịa căng phồng của cặp vú, hai đầu vú nhỏ xíu, chỗ lõm vào ở phần rốn, cặp xương hông và đám lông mu, tất cả đều tạo nên những bóng đổ li ti lấm chấm mà hình dạng của chúng liên tục biến đổi như những gợn sóng lăn tăn dìa trên mặt hồ phẳng lặng.”
[13,251].

Hoà mình vào trong cảm thức hư ảo ấy, Toru dường như quên mất sự tồn tại của mình, quên mất cả sự trôi chảy của dòng thời gian. Ngắm nhìn hình ảnh của Naoko, Toru đã phải ngẫm rằng “vẻ đẹp thân xác của Naoko lúc bấy giờ hoàn hảo đến nỗi nó không khơi gợi một chút gì là dục tính ở trong tôi” [13,251]. Và đó chính là mục đích của những bức tranh khoả thân nghệ thuật, không phải khơi gợi dục tính, mà là khơi gợi những thiên tính, những phẩm chất cao cả và những suy nghĩ tốt đẹp của con người. Được chiêm ngưỡng và chiếm hữu cái đẹp là ước mơ muôn thuở của loài người. Vẻ đẹp của thân thể Naoko trong đêm trăng đó mặc dù mờ ảo và phi thực nhưng nó mãi mãi là kí ức tuyệt mỹ trong tâm trí của Toru.

Giá trị của bức tranh Naoko khoả thân không chỉ dừng lại ở đó. Nó còn nằm ở những tầng nghĩa sâu xa hơn thế. Naoko khoả thân trong trạng thái vô thức chứ không phải là sự chủ định hay tự giác “Hai mắt nàng gắn chặt vào mắt tôi. Tôi nhìn nàng chăm chú, nhưng mắt nàng không nói gì với tôi hết. Trong vắt lạ lùng, chúng có vẻ là những cửa sổ vào một thế giới khác, nhưng có nhìn mãi vào đó tôi cũng chẳng thấy được gì. Mặt chúng tôi cách nhau chưa đầy một gang, nhưng nàng xa cách tôi cả nhiều năm ánh sáng” [13,251]. Sự vô thức hiện rõ trong đôi mắt trong vắt của Naoko, đôi mắt gần như vô cảm, đôi mắt mở vào một thế giới khác hoàn toàn xa lạ với thế giới thực tại hiện hữu. Nhìn vào đôi mắt ấy, Toru lại càng cảm thấy xa cách và cô đơn. Nàng khoả thân dưới ánh trăng, dường như đó là một thói quen thuở ấu thơ, bây giờ được lặp lại mà không có sự hiện diện của ý thức. Naoko và Kizuki chơi thân với nhau từ thuở bé, cả hai đã cùng khám phá cơ thể nhau như một sự tự nhiên nhất trên đời. Trước mắt của Naoko không tồn tại hình ảnh của Toru, vì nàng chỉ nhìn thấy mỗi Kizuki của quá khứ. Naoko cũng như nhiều nhân vật nữ khác trong tiểu thuyết Murakami là những con người của quá khứ, họ chỉ sống với kí ức của thuở ấu thơ, thực tại đối với họ là cuộc sống xa vời và vô nghĩa. Khoảng cách “nhiều năm ánh sáng” giữa Toru và Naoko không chỉ là khoảng cách giữa vô thức và hữu thức mà còn là khoảng cách giữa thế giới trẻ thơ và thế giới của người lớn. Naoko trong lúc khoả thân là một Naoko thánh thiện với vẻ đẹp khởi nguyên “thân thể Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh”, một Naoko không biết đến quan

niệm về giới tính. Nàng và Kizuki chơi đùa và tìm hiểu thân thể của nhau như những đứa trẻ tập khám phá thế giới xung quanh, chúng không hề biết đến sự cấm đoán, những rào cản của xã hội về tình dục.

Hành động trong vô thức của Naoko còn thể hiện miền nội tâm bí ẩn của nàng. Naoko khao khát được cởi mở tấm lòng với tha nhân nhưng đồng thời chính bản thân nàng lại không thể khám phá hết những góc khuất của tâm linh mình. Từ sau cái chết của chị gái mình, cái chết dường như cũng đã bắt được một phần con người Naoko, nàng cảm thấy cái chết là sự nối dài của bản thân mình, và nàng cũng đã khuất phục nó sau sự ra đi của Kizuki. Bức tranh của Naoko tuy đẹp nhưng nó đồng thời lại gieo vào lòng người cảm giác phi thực và bi ai. Toru vừa mê đắm lại vừa đau đớn vì biết rằng Naoko và chàng là hai thế giới hoàn toàn tách biệt. Sự xa cách ấy vĩnh viễn không thể xoá nhoà.

Nếu bức tranh khoả thân của Naoko vừa thanh khiết lại vừa bí ẩn thì hình ảnh tự thoát y trước di ảnh của cha mình lại thể hiện sự nổi loạn, muốn bứt phá của Midori. Midori xem việc đó rất đổi bình thường, nàng làm một cách tự nhiên : “Tớ cởi trần truồng hết trước bức ảnh bố tớ. Cởi đến mảnh vải cuối cùng và để ông ấy nhìn thật lâu, thật kĩ. Kiểu như một tư thế Yoga. Giống như bảo ‘Bố ơi, này là đứa con gái mà bố đã làm ra’” [13,419]. Cách nàng lí giải nguyên nhân hành động khoả thân của mình cũng thật đơn giản “Tớ không biết, tớ chỉ muốn cho ông ấy xem. Nghĩ coi, một nửa tớ là tinh khí của ông ấy, đúng không ? Sao lại không cho ông ấy xem ? Lúc ấy tớ cũng hơi say. Có lẽ cũng vì thế” [13,419].

Việc loã thể của Midori cũng nằm trong hình tượng trẻ thơ vô dục nguyên thủy của Murakami. Khi Midori khoả thân trước di ảnh của bố mình, cô không hề e ngại việc làm của mình là trái luân lí. Hành động của cô chỉ đơn thuần để chứng minh cô là con gái của bố, trở lại trạng thái nguyên thủy tuổi ấu thơ chính là cách minh chứng hùng hồn nhất cho việc cô chính là máu thịt của ông, là tinh khí và là sự sống đang tiếp nối của ông. Tính cách của Midori là sự trung hoà các phạm trù đối lập : vừa mạnh mẽ vừa yếu đuối, vừa táo tợn lại vừa tinh tế, cô có thể sống như một kẻ ăn chơi sành điệu nhưng đồng thời có thể là một người phụ nữ đảm đang, hiền thực. Việc làm của Midori cũng

đồng thời gợi nên sự đối lập : đối lập giữa sống và chết, giữa động và tĩnh, giữa tuổi trẻ đang căng tràn nhựa sống với sự bất biến vĩnh hằng của cái chết. Bằng cách lột bỏ từng thứ quần áo trên cơ thể cô dường như đang thực hiện hành động nối dài cảm thức về cuộc sống, cái chết sẽ không thể lấy đi tất cả, tinh khí của cha cô vẫn mãi còn đọng trong thân thể cô, sống và chết không đối lập nhau mà là sự tiếp nối tuần hoàn theo quy luật.

Hình ảnh khoả thân dường như là một biểu tượng để giải mã nội dung tác phẩm của Murakami. Với tiểu thuyết *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Murakami cũng miêu tả hai bức tranh khoả thân dưới các góc độ khác nhau. Một của Kano Creta và một của Kasahara May.

“Kano Creta hoàn toàn khoả thân. Cô nằm quay mặt về phía tôi mà ngủ ngon lành, không mảnh vải che thân, lồ lộ cặp nhũ hoa đẹp đẽ, đôi núm vú nhỏ hồng hồng, dưới cái bụng phẳng lì là mảng âm hộ hình tam giác đen nhánh trông như khoảng tối trên một bức tranh. Da cô trắng phau, ánh lên như thể vừa mới đúc” [15,339]. Vẻ đẹp của Kano Creta khi khoả thân được miêu tả phần nào giống với Naoko, cũng làn da ánh lên tuyệt đẹp, cũng hình dạng căng tròn của cặp vú, cũng bóng đỏ đen bóng của mảng lông mu..., cũng đều khoả thân trong tình trạng vô thức. Tuy cả hai hình ảnh đều tuyệt đẹp nhưng mỗi bức tranh lại ẩn chứa một bí mật riêng. Sự loã thể của Kano Creta gần như là phi lý, cô không biết vì sao mình lại không còn quần áo, cũng không còn giày, không biết làm sao mình lên được khỏi giếng sâu và vào phòng Toru Okada mà chân không hề lấm bùn. Cô xuống giếng để trải nghiệm cảm giác được suy nghĩ trong một bóng tối đậm đặc, để tìm hiểu và khám phá lại cái bản ngã của mình. Rồi sau đó cô lên khỏi giếng và ngủ ngon lành trong trạng thái hoàn toàn khoả thân. Nếu trong *Rừng Na-uy*, cái giếng là để ám chỉ nỗi ảm ức tình dục của Naoko thì hình ảnh cái giếng ở đây lại mang hàm nghĩa của tử cung, lòng mẹ. “Giếng tượng trưng cho sự dồi dào sung mãn và cho nguồn gốc của sự sống” [23,361]. Việc Kano Creta lên khỏi giếng thể hiện ý nghĩa được tái sinh, Kano Creta dường như được sinh ra một lần nữa, như một đứa trẻ sơ sinh vừa chào đời, không quần áo, không kí ức (cô không nhớ tại sao cô lên khỏi giếng và tại sao không còn quần áo gì trên người) và không có cả sự thẹn thùng của giới tính “Kano

Creta nói, như thể đó là điều tự nhiên nhất trên đời. – Tôi hoàn toàn trần truồng. Ông biết mà, ông Okada” [15,341]. Chỉ với cách tái sinh trong trạng thái nguyên thủy vô dục của con người, Kano Creta mới có thể tập cách thích ứng với cái tôi mới của cô. Trong lần tái sinh này Kano Creta chỉ cần thực hiện một bước chuyển đặc biệt để lấy lại cái ngã mới của mình, đó là thực hiện hành vi giao hợp với Toru Okada. Với hành động bán thân cuối cùng ấy, Kano Creta đã rửa sạch sự ô uế do Watanaya Noboru gây ra. Tuy cô vẫn chưa thực sự tìm được bản thể của mình nhưng cô đã có được can đảm để bắt đầu một cuộc sống mới thực sự có ý nghĩa đối với cô.

Kasahara May cũng là một nhân vật khá đặc biệt của thiên truyện. Cô bé tuy chỉ mới mười lăm, mười sáu tuổi nhưng lại luôn bị ám ảnh bởi cái chết. Cô luôn cảm nhận được cái chết hiện hữu bên mình. Theo cô cái chết có một hình hài xác định và đã nhiều lần cô đẩy mọi thứ lên đến giới hạn cùng cực để có thể nhìn thẳng vào cái chết như bịt mắt người bạn trai khi đang đi xe máy với tốc độ cao, rút thang dây, đập nắp giếng khi Toru Okada đang ở dưới giếng. Khi rời xa Toru Okada, Kasahara May chỉ muốn được bắt đầu một cuộc sống khác. Bức tranh khoả thân của Kasahara May dưới ánh trăng giống như một sự tịnh tu và được giác ngộ :

“Trong ánh trăng đang tuôn từ cửa sổ vào kia có một cái gì đó đặc biệt, nó quán quanh thân thể em thành một lớp bảo vệ mỏng, sát vào da. Ít ra là em cảm thấy vậy. Em đứng đó, trần truồng, trong một lát, thế rồi em lần lượt chia từng bộ phận cơ thể mình ra cho nó tắm trong ánh trăng. Em chẳng biết tại sao, dường như đó là việc tự nhiên nhất trên đời vậy. Ánh trăng đẹp tuyệt vời, đẹp vô ngần đến nỗi em không thể không làm vậy. Đầu em, vai em, tay em, ngực em, bụng em, chân em, mông em, và cả vùng quanh đó nữa, anh biết rồi đấy : lần lượt từng cái một, em nhúng vào ánh trăng, như đang tắm vậy” [15,692].

Cũng như Midori, Kasahara May khoả thân hoàn toàn do chính chủ định của cô ấy. Nếu Midori khoả thân trước di ảnh của bố thì May khoả thân dưới sự thôi thúc của ánh trăng bàng bạc. Ánh trăng tạo thành “lớp bảo vệ mỏng, sát vào da”, giống như một thứ nước ôi trong tử cung của bà mẹ. Ánh trăng trở thành một dịch thể bao bọc thai nhi,

đóng vai trò như một lớp đệm, bảo vệ thai nhi khỏi sự va chạm từ bên ngoài. Thiên nhiên ở đây chính là tử cung, bảo bọc, che chở cho đứa con của mình. Vì vậy khi May nhìn thấy ánh trăng rơi vào phòng, cô như bị một hấp lực mạnh mẽ cuốn hút. Đơn giản là cô muốn trở về trạng thái nguyên sơ như ở trong lòng mẹ, cô tắm mình trong ánh trăng, ánh trăng như một làn nước ối bao quanh cô. Khi cô tận hưởng cảm giác tuyệt vời trong lớp màng bảo vệ ấy, cô luôn nghĩ đến hạnh phúc mà “dân vịt” [15,690] mang lại cho cô: hạnh phúc khi biết chấp nhận cuộc sống (trong cảm nhận của May thì dân vịt dù không thích mùa đông nhưng chúng vẫn bình thản chấp nhận nó). Cũng như một đứa trẻ sơ sinh vừa chào đời, sau khi tắm mình trong trăng, Kasahara May cất tiếng khóc. Nhưng đó không phải là tiếng khóc để đón nhận một cuộc sống mới mà là tiếng khóc của sự ngỡ ngàng vì phải trưởng thành. Cô khóc vì nhận thấy cái bóng do ánh trăng hắt xuống sàn nhà quá khác biệt với bản thân cô, cái bóng “thuộc về một người đàn bà khác trưởng thành hơn em nhiều. Đó không phải một đứa con gái còn trinh như em, nó không có những góc cạnh như em mà tròn đầy hơn, ngực và núm vú to hơn nhiều” [15,693]. Những giọt nước mắt của Kasahara May phản ánh nỗi khắc khoải của những con người luôn muốn níu kéo tuổi thơ, họ sợ phải gia nhập vào thế giới của người lớn. Trong thế giới trẻ thơ không chứa quan niệm, niềm hạnh phúc của trẻ thơ cũng chính là ở việc không ý thức về dục vọng và tội lỗi. Nhưng dường như Kasahara May đã biết chấp nhận cuộc sống thực tế đó, khi ngắm nhìn dân vịt, cô đã đạt đến một trải nghiệm hoàn toàn mới, đó là phải chấp nhận cuộc đời thực dù nó có phũ phàng và nghiệt ngã. Tiếng khóc chính là báo hiệu của sự khai sinh một con người mới đồng thời đó cũng là ý nghĩa nhân bản của tác phẩm.

Trong *Kafka bên bờ biển*, Murakami lại phác họa bức tranh loã thể của một chàng trai mười lăm tuổi, Kafka Tamura “Tôi cởi quần áo, chạy ra ngoài, lấy xà phòng rửa mặt và xát khắp mình mẩy, chân tay. Cảm giác thật tuyệt vời. Trong niềm vui tôi nhắm mắt lại và la lớn những câu băng quơ vô nghĩa trong khi những hạt mưa to tưng tưng tạt vào má, mí mắt, ngực sườn, dương vật, chân và mông tôi, nhoi nhói đau như một lễ thụ pháp tôn giáo hay một cái gì tương tự” [16,156].

Nếu Kasahara May tắm trong ánh trăng thì Kafka lại tắm trong mưa, mưa hay ánh trăng đều đóng vai trò như một thứ nước ối trong tử cung là thiên nhiên. Trong cái đau nhói vì mưa tấp vào thân thể, Kafka lại cảm thấy sung sướng vì lần đầu tiên được cuộc đời đối xử một cách công bằng, lần đầu tiên cậu cảm nhận được giá trị tồn tại của bản thân bằng nỗi đau. Kafka giống như một đứa trẻ mới sinh vừa được rửa tội. Con mưa đã gột rửa mọi ý nghĩ tội lỗi của Kafka, khi hoà mình làm một với thiên nhiên, không có sự phân biệt, không có giới hạn nào ngăn cách, Kafka thật sự có được niềm hạnh phúc và thoải mái. Cậu đã sẵn sàng cho một sự bắt đầu : kiên cường vững chãi trước thử thách của cuộc đời đặt ra cho cậu. Kafka sẵn sàng dấn thân vào thử thách để tìm lại bản thân, để xác định sự tồn tại thật sự có ý nghĩa của bản ngã trong cuộc sống rồi ren.

Như vậy những bức tranh khoả thân trong tiểu thuyết Murakami gần với tác phẩm hội họa hay nhiếp ảnh bởi nó chỉ tái hiện lại trong khoảnh khắc hình ảnh nguyên sơ nhất của con người. Nhưng chính trong khoảnh khắc ấy lại có thể nói lên ý nghĩa của tác phẩm. Các hình ảnh khoả thân của các nhân vật dù nam hay nữ cũng đều nằm trong hình tượng về đứa trẻ sơ sinh. Hình tượng đó đồng thời thể hiện quan niệm của tác giả về con người và quan niệm về tình dục. Bản năng tình dục là bản năng sống cơ bản của con người, bóc hết các lớp vỏ quan niệm về văn hoá, xã hội, tình dục sẽ không còn là vấn đề đáng để cấm kỵ hay lên án. Bằng cách đưa các bức tranh khoả thân vào hình tượng của đứa trẻ sơ sinh, có nghĩa là trạng thái vô dục nguyên thủy của loài người, các bức tranh này lại có tác dụng tạo được cảm giác thanh tẩy, làm tâm hồn con người trở nên thanh sạch hơn, không còn tạp niệm. Và đó đồng thời là ý nghĩa mà Murakami muốn gửi gắm trong xã hội ngày càng mở rộng và tự do về quan niệm tình dục. Khi cuộc cách mạng tình dục ở phương Tây ảnh hưởng trực tiếp đến nền văn hoá Nhật Bản, giới trẻ đã tiếp xúc với các quan niệm tình dục tự do một cách phiến diện, cực đoan, họ không hiểu hết được ý nghĩa giải phóng tình dục có nghĩa là trả tình dục lại trạng thái sơ khai của nó, tức là trạng thái hồn nhiên như trẻ thơ, không quan niệm, không có sự phân biệt dâm hay tục. Tình dục trong trạng thái phi quan niệm còn là phương tiện giúp con người đạt đến cảnh giới tự ngã ý thức.

Bằng cách miêu tả vẻ ngoài của nhân vật từ chi tiết đến toàn thể, nhân vật của Murakami hiện lên với vẻ gợi cảm, cuốn hút từ tận sâu thẳm tâm linh của họ. Nhục cảm chỉ là phương tiện thể hiện bản ngã của mỗi người. Vẻ ngoài gợi cảm hay thu hút chỉ là vỏ bọc, còn cái tôi ở trong luôn là bí ẩn cần được giải mã để đạt đến cảnh giới tự ngã ý thức. Vì vậy, có thể nói, Murakami còn vận dụng đến yếu tố tình dục như một phương tiện đặc dụng để miêu tả miền nội tâm sâu thẳm của con người cá nhân đang lạc loài và đơn độc.

2.2. Miền khát dục của nội tâm

Nhu cầu tình dục là một nhu cầu sinh lý tất yếu không thể thiếu của sinh vật cũng như con người. Đối với loài người, tình dục không chỉ có ý nghĩa duy trì nòi giống mà còn tạo sự khoái cảm và hưng phấn, tạo sự đam mê. Nhưng từ khi hình thành nên những nền văn hoá, tình dục của con người cũng gắn liền với những quan niệm : xem chuyện tình dục là chuyện tục, những gì khơi gợi nhục dục trong con người là khiêu dâm, là xấu xa cần loại bỏ, xem dục tính của con người là căn nguyên của mọi tội lỗi. Trong quá trình phát triển và tiến bộ của loài người, con người đã dồn nén sự khát dục trong bản thân mình, đẩy lùi nó vào miền vô thức và tiềm thức. Nhưng càng ngăn cấm thì nó lại càng phát triển, miền khát dục của con người vẫn là vùng tâm lí bí hiểm không chịu sự kiểm soát của lí trí. Nội tâm bí ẩn ấy được Murakami khắc hoạ qua ngôn ngữ của nhân vật, hành động và những ám ảnh trong tâm hồn họ.

2.2.1. Ngôn ngữ nhân vật

Lời văn của tác phẩm văn học được cấu tạo từ hai thành phần chính là lời trực tiếp và lời gián tiếp. Lời trực tiếp là lời nói do nhân vật tự nói lên trong tác phẩm. Còn lời gián tiếp là lời của tác giả, của người trần thuật hoặc người kể chuyện có chức năng trình bày toàn bộ thế giới hình tượng trong tác phẩm. Lời trực tiếp của nhân vật là cách nhân vật bộc lộ thế giới quan, tư tưởng tình cảm và suy nghĩ của chính nhân vật đó. Lời trực tiếp được chia làm hai loại lớn là lời văn độc thoại và lời văn đối thoại. Lời văn độc thoại là tiếng nói bên trong tâm hồn, là những ý nghĩ thầm kín của nhân vật. Còn lời văn

đối thoại thì hướng đến đối tượng khác để thông qua sự cọ xát giữa những tư tưởng, suy nghĩ có thể bộc lộ ý kiến, quan niệm của mỗi người. Ở đây chúng tôi chỉ khảo sát những lời văn của nhân vật có đề cập đến yếu tố tình dục để soi sáng chủ đề của bài nghiên cứu đồng thời khám phá ý nghĩa của việc vận dụng yếu tố này trong tiểu thuyết Murakami bao gồm : ngôn ngữ đối thoại, độc thoại của nhân vật và lời văn gián tiếp của người trần thuật.

Đa phần các nhân vật trung tâm trong tiểu thuyết Murakami đồng thời là người kể chuyện hay còn được gọi là nhân vật trần thuật. Vì vậy lời gián tiếp của người trần thuật chiếm đa số trong các lời văn nghệ thuật của tác phẩm. Chức năng của lời gián tiếp là “tái hiện và phân tích, lí giải thế giới khách quan vật chất, sự việc, con người, cảnh vật, đồ vật ; tái hiện và phân tích, lí giải lời nói, ý thức của người khác” [47,335].

Trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy*, Toru Watanabe là nhân vật trần thuật. Lời văn trần thuật ở đây nhằm kể lại toàn bộ câu chuyện tình trong quá khứ của Toru. Trong nhiều trường đoạn, nhân vật hồi tưởng lại những sinh hoạt tình dục của mình và kèm theo những nhận định, đánh giá do chính bản thân đưa ra. “Trong khoảng mười tháng kể từ khi Kizuki chết đến kỳ thi của tôi, tôi không biết mình đang ở đâu trong cái thế giới này. Tôi bắt đầu ngủ với một người trong đám bạn gái ở trường, nhưng quan hệ ấy chẳng được đến sáu tháng” [13,63] ; “Tôi không quá máu mê trong chuyện ngủ với những cô gái không quen biết. Dĩ nhiên đó là cách giải tỏa những bức xúc xác thịt của tôi, và tôi cũng thích tất cả những trò ôm ấp đụng chạm kia, nhưng tôi ghét những buổi sáng hôm sau thậm tệ” [13,81] ; “Cả tuần lễ đó đầu óc tôi đã như bùn loãng và tôi đang sẵn sàng ngủ với bất kì người nào, bất kể là ai”[13,161]. Trong lời trần thuật của Toru Watanabe, cảnh sinh hoạt trong xã hội đương thời được tái hiện một cách cụ thể và sinh động. Cảnh sinh hoạt tình dục hằng đêm của những cặp trai gái không hề quen biết nhau ấy được xem là một cảnh sinh hoạt phổ biến trong xã hội đương thời. Toru Watanabe và Nagasawa là những cá thể điển hình cho tầng lớp thanh niên lúc bấy giờ. Toru tìm đến tình dục để khóa lấp nỗi cô đơn trước nhịp sống hiện đại còn Nagasawa tìm đến tình dục để thỏa mãn nhu cầu một cách bản năng. Xã hội Nhật vào những năm 60 của thế kỉ XX

quan niệm rất thoáng về tình dục. Đó là tình dục không nhất thiết phải dựa trên cơ sở tình yêu, nó chỉ đơn giản là phương tiện để giao tiếp giữa người với người. Toru quan hệ thân xác cùng một cô gái xa lạ chỉ để kết thúc buổi gặp gỡ mặc dù cả hai đều không có nhu cầu “cả hai đều chẳng có nhu cầu đặc biệt gì để phải ngủ với nhau, nhưng dường như đều cần phải thế để kết thúc mọi chuyện” [13,167]. Hoặc khi Toru quan hệ với Reiko thì hành động đó chỉ mang tính chất như một cái ôm thăm thiết giữa hai người bạn trước lúc chia tay mà thôi “Rồi trong gian phòng tối om ấy, Reiko và tôi tìm đến thể xác nhau như thể đó là một việc tự nhiên nhất trên đời” [15,524]. Giọng trần thuật ở đây hết sức khách quan, dường như nó chỉ thực hiện nhiệm vụ phản ánh sự việc theo xu thế tất yếu. Đó không phải lời phán xét càng không mang cảm xúc cá nhân. Chính vì vậy mà lời trần thuật trong vài trường hợp có tác dụng phản ánh hiện thực xã hội. Bên cạnh chức năng phản ánh hiện thực, nó còn phản ánh bức tranh tâm trạng của người trần thuật. Lời văn trần thuật ở đây bộc lộ trực tiếp những cảm nhận chủ quan của bản thân người kể chuyện. Sau khi chia tay với Kizuki và Naoko, Toru lao vào trò chơi tình dục với Nagasawa nhưng càng lao vào đó, Toru lại càng chán ghét bản thân mình, anh không thấy được bất kì ý nghĩa nào trong những hành động đó nhưng anh tha thiết được hoà nhập với tha nhân, được cảm nhận hơi ấm của con người trong cuộc sống. Nhu cầu tình dục đối với Toru Watanabe cũng như đối với tất cả mọi người trong cuộc sống này là như nhau (trừ những người bất lực), nó là một bản năng hoạt động với ý muốn của riêng nó, đôi khi càng kiểm soát nó lại càng làm nó bùng phát hơn. Nhưng Toru đã kiểm soát được nó bằng lí trí, bằng tình yêu chân chính. Từ sau lần gặp Naoko ở nhà nghỉ Ami, từ sau lần được chiêm ngưỡng bức tranh khoả thân tuyệt đẹp của nàng, Toru đã không quan hệ tình dục với bất kì cô gái nào khác “Nắm chặt cái cương cứng của mình, tôi nghĩ đến Naoko cho đến khi vỡ bung trong cực cảm” [13,312], “tôi có thể làm cho mình thấy hạnh phúc hơn nhiều chỉ bằng cách nghĩ đến Naoko chứ không phải đi ngủ với mấy cô gái vô danh ngu xuẩn nào đó. Cảm xúc trên da thịt khi tôi nghĩ đến những ngón tay của Naoko có thể đem tôi lên cực lạc với hình ảnh cánh đồng cỏ vẫn sinh động mồn mồn trong tôi” [13,431]. Như vậy lời trần thuật trong *Rừng Na-uy* đóng vai trò kép : một mặt

phản ánh xã hội đương thời, một mặt cho thấy miền nội tâm bí ẩn, sâu xa của nhân vật trần thuật.

Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* vai trò trần thuật được trao cho nhân vật Toru Okada. Câu chuyện trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* xoay quanh cuộc tìm kiếm con mèo và người vợ bị mất tích của Toru. Lời kể của nhân vật cũng nhằm thuật lại diễn biến của câu chuyện nhưng nó lại thấm đẫm cảm thức của nhân vật. Lời trần thuật trong tác phẩm này đồng thời là lời độc thoại nội tâm. Những cảnh quan hệ tình dục được thuật lại được phân tích qua lăng kính chủ quan của người trong cuộc nhằm giải đáp những bí ẩn và khúc mắc trong câu chuyện. Vì vậy lời trần thuật ở đây không thật sự khách quan như trong *Rừng Na-uy*. Toru Okada có quan hệ thể xác với Kumiko và Kano Creta. Những lần quan hệ này đều được phân tích dưới cảm xúc lẫn lộn thực - ảo của nhân vật. Những lần quan hệ với Kano Creta đều đem đến cho Toru cảm giác phi thực. Hai lần đầu rành rành là quan hệ tính dục chỉ trong ý thức và xuất tinh trong thực tại nhưng nó lại tạo cảm giác rất thực và sống động chính vì vậy nó phi thực. Lần thứ ba Toru đã có quan hệ thể xác thực sự với Kano Creta nhưng anh luôn có hư giác rằng đã làm những việc ấy với Kumiko chứ không phải Kano Creta vì vậy nó cũng phi thực “Tôi cứ đinh ninh rằng ngay khi tôi xuất thì sẽ thức dậy. Nhưng tôi không thức dậy. Tôi đi vào bên trong cô. Đó là thực tại. Đúng là thực tại. Nhưng mỗi khi tôi nhìn nhận điều đó thì thực tại lại có vẻ ít thực hơn một chút. Thực tại cứ lỏng ra dần và rời khỏi thực tại, từng bước, từng bước một” [15,363]. Còn khi quan hệ với Kumiko thì Toru vẫn luôn tự nhủ rằng “thân thể tôi đang ôm trong tay không phải là thân thể người đàn bà cách đây ít phút còn má kề tay áp thủ thi tâm tình với tôi, dường như có sự đánh tráo mà tôi không hay biết, da thịt của kẻ nào khác đã thế vào chỗ của nàng” [15,266]. Các quan hệ tình dục không được miêu tả trong cảm xúc về nhục dục mà được miêu tả theo lối phân tích logic, tuyến tính. Chính những nổi ngập ngừng trong khi quan hệ tình dục của Kumiko là nguyên nhân khiến cô biến mất ; chính những lần quan hệ thể xác với cảm thức vừa hư vừa thực với Kano Creta là phương tiện để Toru tìm kiếm Kumiko. Thông qua những nhận xét, phân tích cảm xúc của nhân vật, câu chuyện đi từ thắt nút lên đến đỉnh điểm và

cuối cùng là mở nút. Lời trần thuật mang tính chất độc thoại nội tâm của nhân vật đóng vai trò chuyển tải ý đồ nghệ thuật của tác giả : thông qua quan hệ tình dục, có thể tìm hiểu những ẩn ức trong tâm hồn con người.

Trong *Kafka bên bờ biển*, lời trần thuật không đồng nhất. Trong tuyến truyện của Nakata, lời trần thuật là lời gián tiếp một giọng. Đó là lời tái hiện, bình phẩm các hiện tượng của thế giới trong ý nghĩ khách quan vốn có của chúng, không chịu sự chi phối của ý thức, suy nghĩ của nhân vật hay tác giả. Còn trong tuyến truyện của Kafka thì chính Kafka đảm nhiệm vai trò trần thuật, đó là lời gián tiếp của người kể chuyện. Chúng tôi chỉ khảo sát lời trần thuật của Kafka vì lời của nhân vật này trực tiếp phản ánh cảm xúc, tư tưởng về các sinh hoạt tình dục của chính cậu. Các hình ảnh đầy nhục cảm, các hoang tưởng tình dục được tái hiện lại nhiều lần theo dòng cảm xúc cho thấy Kafka đang trong độ tuổi trưởng thành, đang chịu sự chi phối của các hormone giới tính “Tôi mừng tượng lớp vải mịn ở đầu dây đó. Hai bầu vú mềm bên dưới... Và – chả có gì lạ - tôi dựng cột buồm cứng ngắc” [16,30] ; “đôi khi, tôi thủ dâm trước khi ngủ. Tôi tưởng tượng đến cô gái ở quầy tiếp tân” [16,70] ; “Tôi biết mình không thể ở đây mãi. Tôi sẽ hầu như thường xuyên cương cứng, thường xuyên tưởng tượng. Tôi không thể không ngó nhìn những cái quần lót đen nhỏ xíu phơi trong buồng tắm kia” [16,108] ; “hình ảnh thân thể bà thoát y trở lại trong tâm trí tôi và tôi nhớ lại cảm giác khi tiếp xúc với những bộ phận khác nhau của bà” [16,329] ; “Tôi thực hiện tất cả bài tập bằng máy theo trình tự thông thường, mà chỉ nghĩ đến Miss Saeki. Đến cái đêm ân ái của chúng tôi” [16,357]... Không chỉ tưởng tượng đến các hình ảnh tính dục hỗn độn, Kafka còn luôn thắc mắc, tò mò về tính dục và giới tính “Tôi tự hỏi không biết Oshima, hồi bằng tuổi tôi và ở đây, có phải đấu tranh với những thèm muốn tình dục hay không” [16,156] ; “Có một điều mà mày không hiểu rõ lắm : phụ nữ có ham muốn tình dục hay không? Về lý thuyết thì tất nhiên là có, điều đó, đến cả mày cũng biết. Nhưng ham muốn ấy thực sự thế nào, nó biểu hiện ra sao thì mày mù tịt” [16,402]. Bằng những lời trần thuật mang tính chất độc thoại nội tâm ấy nhân vật Kafka hiện lên một cách cụ thể và sống động. Cậu là một con người thực với những cảm xúc, suy nghĩ và hành động bình thường của

một cậu bé mười lăm tuổi. Nhưng đồng thời Kafka còn là nhân vật văn học. Kafka là người trần thuật trong tác phẩm và cậu được trao nhiệm vụ thể hiện quan niệm nghệ thuật của tác giả. Có những đoạn độc thoại cho thấy Kafka chỉ là con người ảo "... những học sinh tiểu học và trung học mặc đồng phục mùa hè, cặp sách đeo chéo qua vai. Tất cả đều đi đến trường. Riêng mình tôi đi về hướng ngược lại... Tôi hành động có đúng không? Ý nghĩ đó khiến tôi cảm thấy đơn côi" [16,41]. Đó cũng chính là điểm gặp gỡ giữa các nhân vật chính trong tiểu thuyết Murakami : dù hoàn cảnh sống khác nhau, tính cách khác nhau nhưng các nhân vật này đều bị giam trong một thế giới cô đơn, lẻ loi và đơn độc. Ở đây, nhân vật cô đơn mang dáng dấp của một nhân vật huyền thoại nhưng suy cho cùng cậu cũng chỉ là một cậu bé, một cậu bé phải đối mặt với tính dục tuổi dậy thì một cách đặc biệt : thông qua quan hệ loạn luân với mẹ và chị gái. Lời trần thuật của Kafka cũng giống như Toru Okada, không hướng đến việc phản ánh hiện thực xã hội mà nó nhằm vào phân tích tâm lí con người, tìm ra hướng đi trong hành trình gian nan của cuộc sống "Ba lô trên vai, tôi đi bộ ra ga quận, đón tàu về Takamatsu... Tôi sẽ trở lại một mình trong ngôi nhà mênh mông, hoang vắng ấy. Không ai chờ đợi tôi về nhà. Nhưng tôi không có nơi nào khác để về" [16,529].

Qua hình tượng nhân vật có thể cho thấy quan niệm về con người của tác giả. Nhưng nhân vật đồng thời lại là những con người thực sự có suy nghĩ, có sức sống riêng, không chịu sự chi phối của tác giả. Đó là những con người điển hình cho thời đại, cho những con người cô đơn trong xã hội Nhật hiện đại.

Yếu tố tình dục còn được thể hiện qua lời của nhân vật, phần nhiều là lời văn đối thoại và độc thoại. Các nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami khi nói về dục tính, nói về quan hệ tình dục đều rất thẳng thắn và bộc trực, họ không hề có sự e ngại và sợ sệt khi nói về nó. Nếu ở một số quốc gia Châu Á khác, nói trực tiếp đến hoạt động tình dục hoặc nói về các cơ quan sinh dục sẽ bị cho là tục tĩu thì ở Nhật Bản lại là một vấn đề bình thường. Trong các lễ hội dân gian của Nhật như Kanamara Matsuri, Hounen Matsuri cảnh các cô, các bà ôm bức tượng hình dương vật một cách nâng niu cũng đủ cho thấy tư tưởng cởi mở, phóng khoáng của người Nhật đối với vấn đề này. Trong

Rừng Na-uy, Midori là hiện thân của kiểu nhân vật hướng ngoại, lời nói của nàng đề cập thẳng đến vấn đề tình dục một cách táo bạo “tớ muốn có cậu nằm xuống cạnh tớ. Rồi thì từng tí một, cậu cởi quần áo tớ ra” [13,320], “hôm nay tớ còn mặc cả đồ lót oách nữa cơ, toàn màu hồng và có tua ren đủ cả” [12,323], “tớ thì quyết định phải đi đâu đó vài ngày để làm tình như điên mới hả” [13,405], “nghĩ đến cái gì thật sexy vào, không sao đâu, tớ cho phép cậu mà” [13,409], “sao mình không đi xem một bộ phim như chớp bây giờ nhỉ ? Một thứ bạo tình thực bản thủ vào”. [12,410], “Tớ cởi trần truồng hết trước bức ảnh bố tớ. Cởi đến mảnh vải cuối cùng để ông ấy nhìn thật lâu, thật kĩ” [13,419]... Trong truyện Toru và Midori gặp nhau cả thấy chỉ 9 lần nhưng đã hết 6 lần cô nói đến vấn đề tính dục. Rõ ràng tính dục không phải là nổi ám ảnh của Midori, đó chỉ là cách cô thể hiện sự vượt thoát khỏi nỗi cô đơn cố hữu của mình. “Tớ cô đơn quá. Tớ muốn được ở với ai đó. Tớ biết mình đang làm những trò khủng khiếp với cậu, toàn những đòi hỏi mà chẳng đáp lại được gì, rồi nghĩ bậy bạ gì cũng nói ra tuốt tuột, kéo cậu ra khỏi nhà rồi bắt cậu đưa đi khắp chốn cùng nơi, nhưng cậu là người duy nhất mà tớ có thể cùng làm những chuyện ấy !” [13,414].

Còn nhân vật Sakura (*Kafka bên bờ biển*) lại quan niệm rằng giải phóng những ham muốn tình dục cũng như giải tỏa căng thẳng và áp lực. Cô giúp Kafka thoát khỏi tình trạng cương cứng với một ý nghĩ thật trong sáng “Mình chỉ giúp cậu thư giãn thôi. Cậu đã qua một ngày gay go, cậu quá căng thẳng và sẽ không ngủ được nếu ta không làm cái gì đó” [16,106]. Lời nói của nhân vật thể hiện rõ quan niệm của chính tác giả trong vấn đề tình dục. Miền khát dục của con người cũng giống như những ẩn ức về tâm lí, nên giải phóng nó trước khi nó trở thành những ám ảnh đe dọa cuộc sống của mỗi người.

Không chỉ những nhân vật nổi loạn, cá tính mới nói thẳng đến tình dục, ngay cả những nhân vật trầm lắng nhất trong tác phẩm của Murakami cũng có những đoạn nói chuyện trực tiếp về vấn đề này. Họ phát biểu một cách không e ngại, như đang làm một phép phân tích để tìm hiểu ý nghĩa của yếu tố tính dục trong cơ chế hoạt động của bản thân. Naoko khẳng định sự bất toàn, bất lực của mình : “Mình đã sẵn sàng ngủ với cậu

ấy. Và lẽ tất nhiên là cậu ấy muốn ngủ với mình. Và bọn mình thử. Bọn mình thử nhiều lần lắm. Nhưng chẳng lần nào được cả. Hai đứa mình không thể làm được chuyện đó. Lúc ấy mình không hiểu tại sao, và bây giờ vẫn vậy” [13,217] ; “Mình đã ướm ngay khi cậu bước vào căn hộ của mình đêm hôm sinh nhật ấy. Mình đã muốn cậu ôm mình. Mình đã muốn cậu cởi quần áo mình, sờ đến khắp chỗ trên người mình và vào trong mình. Trước đó chưa bao giờ mình như vậy. Tại sao thế? Sao mọi việc lại xảy ra như thế? Mình đã thực sự yêu cậu ấy cơ mà?” [13,218].

Những đoạn đối thoại nhằm tìm ra nguyên nhân của những xúc cảm nhục dục của Naoko dường như là độc thoại. Câu hỏi của nàng đặt ra cho Toru Okada nhưng thực ra nó lại hướng vào chính bản thân nàng, xoáy sâu vào nỗi đau vì sự bí ẩn của nàng “Sao mọi việc lại xảy ra như thế? Mình đã thực sự yêu cậu ấy cơ mà?” [13,218] . Naoko rất thường rơi vào trường hợp không tìm được ngôn ngữ thích hợp để diễn đạt chính ý nghĩ của mình. Khá nhiều nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami cũng mắc chứng “ngập ngừng” như vậy. Đối thoại trong tiểu thuyết của ông thường giống những đoạn đối thoại lệch pha, không có sự hô ứng trùng khớp hoàn toàn mà thường có một khoảng lặng trong đối thoại. Kumiko (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) khi được hỏi thì “cách khoảng một hơi thở sau nàng mới trả lời – chỉ thoáng do dự thôi, nhưng trong cái khoảnh khắc chưa đầy một giây kia tôi đã nhận thấy có một bóng đen nào đó” [15,264], Miss Saeki (*Kafka bên bờ biển*) “cố tìm lời diễn đạt mà không ra” [16,334]. Khi trò chuyện cùng Kafka, Miss Saeki dường như không chú ý đến sự hiện diện của cậu, lời nói của bà giống một cảnh độc thoại nội tâm hơn là đối thoại với người khác “Bà nói những lời này với một giọng bình thản, mắt đăm đăm nhìn qua cửa sổ như đang nói với một người nào ngoài đó. Chợt nhớ đến sự hiện diện của tôi, bà quay lại. ‘Cô tự hỏi tại sao cô lại tâm sự tất cả những điều đó với cháu’ [16,331]. Hội chứng ngập ngừng trong diễn đạt này cũng tương ứng với những bất toàn của cơ thể, đó chính là những vết thương trong tâm hồn nhân vật. Cả Naoko, Kumiko và Miss Saeki đều là những cá thể đau khổ, Naoko và Miss Saeki luôn hồi cố về quá khứ, Kumiko thì luôn bị dục tính giằng xé. Họ luôn cố kìm nén những cảm xúc thật của mình vì vậy khi đối diện với tha nhân, họ khó có thể

thoải mái chuyện trò. Câu chuyện của họ phần nhiều hướng vào việc phân tích, mổ xẻ đời sống nội tâm của bản thân, tìm ra nguyên nhân bất toàn của mình. Những nhân vật này dường như đang tồn tại trong một thế giới tách biệt hoàn toàn với thế giới thực, họ cô đơn và lạc lõng. Thế nên trong khi đối thoại với người khác, lời của các nhân vật này lại có xu hướng độc thoại. Đối thoại có xu hướng độc thoại để tìm hiểu những bí ẩn trong bản thân, để tìm kiếm bản ngã, để khám phá chính mình và cuộc sống quanh mình. Có thể nói thông qua những đoạn đối thoại này, nhân vật đang bắt đầu hành trình đi tìm lại bản thể của chính mình.

Một kiểu đối thoại khá đặc biệt trong tác phẩm của Murakami là độc thoại có xu hướng đối thoại. Đây là hình thức khám phá những vỉa tầng sâu thẳm của tâm linh. Nhân vật Kafka trong *Kafka bên bờ biển* tách bản thể mình làm hai, một là Kafka và một là Quạ, bất kì lúc nào Kafka bối rối, Quạ sẽ xuất hiện và cho lời khuyên. Sau những lần ân ái với Miss Saeki, Quạ lại hiện ra và đối thoại với Kafka, thực chất không phải là đối thoại hoàn toàn, lời của Quạ và lời của Kafka chỉ có sự nối tiếp chứ không hô ứng :

“Hoàn toàn mất thăng bằng, tôi cảm thấy như mình đang bị hút thõm vào một đoạn cong vênh của thời gian.

Và mày bị hút thõm vào một đoạn cong vênh của thời gian.

Trước khi mày kịp nhận ra, giấc mơ của bà ấy đã quán quanh tâm trí mày. Êm dịu, nồng ấm như một thứ nước ối” [16,318].

Rất nhiều đoạn đối thoại khác cũng tiếp diễn như thế, mỗi khi Quạ xuất hiện và phát biểu, Kafka im lặng bởi ngôn ngữ của Quạ chính là chìa khoá mở đường cho Kafka, cậu phải nắm bắt lấy những lý lẽ phân tích ấy và tự chọn cho mình con đường và giải pháp.

Các đoạn độc thoại có xu hướng đối thoại còn nhằm thể hiện những giằng xé trong tâm hồn con người, giằng xé giữa vô thức và hữu thức, giữa quá khứ và hiện tại. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, đoạn độc thoại nội tâm của Toru Okada chính là độc thoại về những ám ảnh tình dục: “Việc tôi đã làm hôm nay cũng giống như việc Kano Creta đã làm trong vai gái gọi... Thật ra tôi không ngủ với người đàn bà đó (tôi

chỉ xuất tinh trong quần), nhưng ngoài cái đó ra thì thực chất là một. Vì cần một số tiền lớn, tôi đã bán mình để được tiền... Liệu có cần thế chẳng: tôi đã thành một tên đĩ đực! Ai có thể tưởng tượng nổi rằng có ngày tôi đem thân mình ra bán lấy tiền? Và với số tiền đó việc đầu tiên tôi làm là đi mua giày mới?” [15,432]. Rõ ràng trong lời thoại của Toru Okada có sự tranh luận của hai giọng, một giọng phủ nhận việc làm (ẩn đi), còn giọng kia là giọng khẳng định, quả quyết. Hai giọng ở đây thực chất là giọng của vô thức và hữu thức đang tranh luận với nhau. Vô thức cho rằng việc làm của anh không phải là gái gọi, đó chỉ là quan hệ tình dục trong ý thức (theo kiểu của Kano Creta), nó không có thực, quan hệ tình dục ấy chỉ có ý nghĩa như một sự giao tiếp đặc biệt để tìm hiểu bản ngã và tha nhân. Còn hữu thức (với quan niệm xã hội) thì áp đặt ý niệm việc làm của Toru chính là việc làm của một tên trai bao không hơn không kém. Tuy vậy, Toru vẫn hành động theo vô thức. Vô thức đã tạo cho anh dự cảm rằng “đôi giày mới kia đã biến tôi thành một con người mới, khác với con người của tôi trước kia... Có điều này thì chắc chắn : mọi việc đã bắt đầu chuyển động... Giờ tôi chỉ còn một việc phải làm là trụ thật vững để không bị quật ngã” [15,431-432]. Vì vậy, Toru đã phó mặc bản thân theo dòng chảy, sáng hôm sau, anh lại đến Shinjuku như mọi hôm, lại gặp người đàn bà giàu có ấy và thôi không phán xét hành động của mình nữa.

Còn đoạn độc thoại của Toru trong *Rừng Na-uy* lại là sự giằng xé giữa kí ức trong quá khứ và thực tại phũ phàng “Tôi đã nghe tiếng đóng đinh vào ván thiên quan tài nàng, nhưng vẫn không thể quen với sự thật rằng nàng đã trở về cõi hư vô. Không, hình ảnh nàng vẫn còn quá sinh động trong kí ức tôi. Tôi vẫn thấy nàng áp ngậm tôi trong miệng, mái tóc rủ xuống bụng ở dưới kia... Nhưng không, nàng không có ở đó; da thịt nàng không còn tồn tại trên thế gian này nữa” [13,493]. Những kí ức nhục dục được quá khứ lưu giữ một cách bền chặt, nó dường như đóng đinh vào tâm trí của Toru, vì thế mà anh không thể chấp nhận thực tại. Trong lời độc thoại của Toru, lúc thì giọng của quá khứ phủ nhận thực tại, lúc thì giọng thực tại phủ nhận quá khứ. Nhưng cuối cùng, Toru vẫn phải chấp nhận đương đầu với thực tại. Đó cũng đồng thời là ý nghĩa tích cực của

tiểu thuyết Murakami: Kizuki, Naoko từ bỏ cuộc đời nhưng Toru thì không, dù lưu luyến quá khứ nhưng anh đã chọn sự sống và hiện tại.

Với tần suất xuất hiện lời văn đề cập đến yếu tố tình dục trong tiểu thuyết Murakami, chúng ta có thể khẳng định rằng : tuy tình dục không phải là chủ đề, cũng không phải là cứu cánh của tiểu thuyết Murakami nhưng nó lại đóng một vai trò quan trọng trong việc thực hiện ý đồ chuyển tải kênh giao tiếp thông tin giữa tác giả và người đọc. Thông qua ngôn ngữ của nhân vật (lời trần thuật, lời đối thoại, độc thoại) yếu tố tình dục được nhắc đến như một phương thức phản ánh hiện thực xã hội và khám phá nội tâm bí ẩn của con người. Trong xã hội ngày càng hiện đại và phát triển, con người lại càng thu hẹp mình trong những vỏ bọc kiên cố, ít tiếp xúc với ngoại giới thì chỉ có yếu tố tình dục mới có khả năng lột tả vô cùng tận những cảm xúc, tình cảm thầm kín, ẩn sâu của con người cùng với những bí ẩn, và bất toàn bên trong tâm linh của họ.

2.2.2. Hành động nhân vật

Tiểu thuyết của Murakami miêu tả nhiều cảnh sinh hoạt tình dục đặc biệt là trong *Rừng Na-uy*. Nhiều độc giả Việt Nam đã ngại ngùng khi đọc tác phẩm này và họ xem việc đọc nó là một sự truy lạc. Nhưng cũng như những hành động bình thường, hoạt động tình dục cũng là một cách thể hiện tính cách, nỗi lòng của mỗi con người.

Toru Watanabe quan hệ với nhiều cô gái khác nhau vì “rất thèm mùi người ấm áp, có những lúc nếu tớ không có được cái ấm áp như da thịt đàn bà, tớ thấy cô đơn đến mức không thể chịu nổi” [13,380]. Đó chính là sự khao khát được khoả lấp nỗi cô đơn, trống trải bằng cách hoà nhập với tha nhân. Nagasawa cũng có những nét rất giống Toru về tính cách, như thích đọc *Gatsby vĩ đại*, không xem chuyện đời là quan trọng nhưng Nagasawa có mục đích hoạt động tình dục khác với Toru. Hắn xem tình dục là một trò chơi, tình dục không gắn với tình yêu, hắn không bao giờ để lí trí kiểm soát những dục vọng và thèm khát của mình. Đó chính là mặt trái của tình dục tự do trong xã hội Nhật

Bản những năm 60, thời kì mà văn hoá phương Tây đang dần dần xoá bỏ những giá trị truyền thống.

Không cần thiết phải giải toả những bức xúc như Toru Watanabe, Toru Okada (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) bị đẩy vào những quan hệ tình dục trong giấc mơ với Kano Creta. Có thể nói, ở nhân vật Toru Okada, hoạt động tình dục giống như một con đường để mở lối thông giữa tâm hồn với thể xác, cứ mỗi lần như vậy, Toru lại có thể tách cái ngã của mình ra để nhìn ngắm cái vỏ vật chất đang hiện tồn. Tự ngã ý thức luôn là cảnh giới cao của tâm linh, để đạt được mức độ ấy, con người phải thực hiện việc thiền định một cách tập trung cao độ. Ở tiểu thuyết này, hoạt động tình dục gần giống như một phương pháp thiền định. Đầu óc trống rỗng, không ý thức, chỉ có cách đó mới có thể hiểu được bản thân mình là ai, mình cần gì trong cuộc sống hiện tại. Kano Creta từ sau lần bị Wataya Noboru làm ô uest đã trở thành “điểm tinh thần”, giống như một loại gái gọi trong ý thức. Trong lúc quan hệ tình dục trong ý thức với các đối tượng, Kano Creta biến thành phương tiện nối kết Kano Malta với những đối tượng này. Từ đó Kano Malta có thể đọc được nội tâm và những ẩn ức trong tâm linh những con người này và tìm cách chữa trị cho họ. Quan niệm về quan hệ tình dục như một con đường đạt đến cảnh giới tự ngã ý thức còn được thể hiện trong hình ảnh cô “điểm sinh viên triết học” (*Kafka bên bờ biển*), cô gái được gọi đến phục vụ Hoshino (người bạn đồng hành với Nakata). Đại tá Sanders gọi điện cho cô ta từ “khuôn viên một miếu đường” [16,308]. Như vậy khung cảnh để cô gái điểm này xuất hiện là một khung cảnh thiêng liêng, và việc làm tình lại mang nghĩa là hành động để đạt đến sự thiên khai, giác ngộ. Với hàng loạt yếu tố kì ảo, hoang đường, rõ ràng yếu tố tình dục mà Murakami sử dụng mang một ý niệm cao hơn hẳn tình dục sinh lí bình thường.

Bản năng tình dục khi bị dồn nén có khả năng chi phối hành động của con người. Cô giáo của Nakata (*Kafka bên bờ biển*) vốn là một người điềm đạm, có thể kiềm chế. Vì vậy hành động “túm lấy vai Nakata và tát thật mạnh vào má nó” [16,115] của cô chỉ có thể được lí giải từ khía cạnh vô thức. Bản năng tính dục là bản năng cơ bản của con người nhưng trong quá trình phát triển của xã hội, quan niệm thanh – tục đã đẩy bản

năng này vào cõi vô thức. Theo S. Freud bản năng tính dục khi bị cái siêu ngã kiềm chế sẽ dẫn đến những hiện tượng tâm thần như nói lắp, lơ lờ, hành động một cách vô thức. Cô giáo của Nakata trước đó chưa từng đánh bất kì một học sinh nào nhưng do “ngượng quá đâm bị sốc” [16,115]. Cô cảm thấy ngượng vì đã mơ một giấc mơ ân ái cuồng nhiệt với chồng mình, đến khi tỉnh lại vẫn còn cảm giác về cuộc giao hoan ấy. Cô đã đưa học trò đi dã ngoại trong trạng thái “cảm giác tình dục vẫn còn vương vấn” [16,114]. Sự dồn nén tính dục đã làm cô giáo không thể kiểm soát hành động của mình.

Các cảnh sinh hoạt tình dục trong tiểu thuyết Murakami như những cánh cửa mở vào một căn phòng bí mật. Murakami không miêu tả tình dục như một hoạt động tất yếu, bình thường của con người. Tình dục là một con đường khai mở hiểu biết, là cách mà con người đạt đến giác ngộ hay thiên khai. Trong *Kafka bên bờ biển* chàng trai trẻ Hoshino trước khi tìm được hòn đá cửa vào phải trải qua quá trình quan hệ thân xác với một cô gái “điểm”. Cô gái này trong lúc ân ái với Hoshino đã giảng giải về triết học Hegel “Hegel tin rằng một người không chỉ ý thức về bản ngã và khách thể như là những thực thể tách biệt, mà qua việc phóng chiếu bản ngã lên khách thể bằng cách suy ngẫm, còn có thể chủ động hiểu sâu hơn về bản ngã. Tất cả những cái đó là tự ngã ý thức” [16,311]. Như vậy hoạt động tình dục của nhân vật Hoshino chính là hành động phóng chiếu bản ngã của bản thân anh ta lên khách thể là cô gái điểm. Bằng cách phóng chiếu đó anh ta đạt đến sự “thiên khai”. Thiên khai có nghĩa là mặc khải của Thượng Đế, là sự tiết lộ điều màu nhiệm trong sự tĩnh lặng mà lý trí con người không thể đạt đến được. Sau khi quan hệ với cô gái, hiển nhiên Hoshino được mặc khải, tìm được hòn đá cửa vào, vượt qua giới hạn của cái thường nhật. Có thể nói hoạt động tình dục chính là bước trung gian để được thiên khai, là bước trung chuyển từ “lý trí quan sát đến lý trí hành động” [16,312].

Hệ thống nhân vật trong tiểu thuyết Murakami dường như đều xoay quanh cái tâm là bản năng tình dục. Đó là một trong những bản năng gốc của loài người và Murakami đã lí giải tính cách của mỗi nhân vật từ góc độ hoạt động tình dục. Yếu tố này còn chi phối thi pháp Murakami thông qua những ám ảnh về tình dục trong mỗi người.

2.2.3. Tâm lí nhân vật

Diễn biến tâm trạng của nhân vật trong tiểu thuyết Murakami thường được nhìn dưới góc độ của những ám ảnh, ẩn ức về tình dục. Chúng ta chỉ có thể khảo sát những ám ảnh, ẩn ức này thông qua các biểu tượng. Theo *Từ điển thuật ngữ văn học* (Lê Bá Hán chủ biên) thì :

“Trong nghĩa rộng, biểu tượng là đặc trưng phản ánh cuộc sống bằng hình tượng của văn học nghệ thuật. Theo nghĩa hẹp, biểu tượng là một loại hình tượng đặc biệt có khả năng truyền cảm lớn, vừa khái quát được bản chất của một hiện tượng nào đấy, vừa thể hiện một quan điểm, một tư tưởng hay một triết lí sâu xa về con người và cuộc đời” [25,24].

Biểu tượng là một sự vật mang tính chất thông điệp để chỉ ra một cái bên ngoài nó, theo một ước lệ giữa sự vật trong thông điệp với sự vật ở bên ngoài. Nói khác đi biểu tượng là vật môi giới giúp ta tri giác cái bất khả tri giác. Theo Jung thì “quá trình tâm lí biểu hiện qua sự nảy sinh liên tục các biểu tượng mang nghĩa (nhân tố hợp lí) và hình ảnh (nhân tố phi lí)... Trong giấc mơ và trí tưởng tượng của con người xuất hiện các hình tượng gợi nhớ đến các hình tượng hoặc môtip của huyền thoại và truyện cổ tích. Các phần lõi tập thể nằm sâu bên trong tiềm thức chứa đựng những nguyên mẫu chứ” [11,70]. Như vậy, các biểu tượng về tình dục trong tiểu thuyết Murakami (có biểu tượng thuộc loại “nguyên mẫu” của nhân loại, có biểu tượng là sáng tạo của riêng ông) đều thể hiện quá trình diễn biến tâm lí phức tạp của con người.

“Cái giếng” là một trong những ám ảnh lớn của Murakami. Ông thích nói về nó và ông đã tự khẳng định rằng nó có một hấp lực mạnh mẽ đối với ông “Tôi thích giếng; cá nhân tôi ngay từ khi còn nhỏ đã bị một cái giếng thu hút mãnh liệt. Đây không phải ẩn dụ cũng chẳng phải là so sánh. Bạn có thể gọi đó là một sự ám ảnh” [15,712].

Hình ảnh “cái giếng” tương tượng trong tâm trí Naoko (*Rừng Na-uy*) chính là một biểu tượng của tình dục. Hình ảnh cái giếng “có lẽ là một hình ảnh hoặc một dấu hiệu chỉ tồn tại trong con người Naoko” [13,28]. Đó là một cái giếng sâu hun hút, lạnh lẽo và đầy chặt bóng tối. Naoko luôn cố gắng để chiến thắng nỗi sợ hãi cái giếng nhưng càng lo

sợ nàng càng trở nên yếu đuối. Biểu tượng về cái giếng có lẽ đã tồn tại trong tiềm thức và vô thức của nàng từ rất lâu. Đó còn là biểu tượng cho sự cô đơn, bất lực và trống rỗng trong nàng. Nếu ai rớt xuống đó, người đó sẽ chết dần chết mòn trong tuyệt vọng và lạnh lẽo. Naoko yêu Kizuki tha thiết, nàng yêu cả các khuyết điểm của chàng, và có lẽ mối tình của họ sẽ thật đẹp nếu như họ không phải là những người bất lực về tình dục. Luôn cảm nhận mình là của nhau, cũng không hề ngần ngại vấn đề quan hệ tình dục, song cả hai chưa từng xảy ra một quan hệ tình dục thật sự đúng nghĩa. Naoko không bao giờ “rớt” được, đó chính là sự bất lực của nàng. Bởi trong nàng khoảng trống quá lớn, sự cô đơn trong nàng là tuyệt đích, không một ai có thể lấp được nó, kể cả Kizuki. Ấn tượng về việc tự tử của người chị gái đã hình thành trong Naoko một khoảng trống tâm linh, đó là nỗi ám ảnh lớn nhất đời nàng. Naoko là một thực thể tách biệt với tha nhân và xã hội, nơi thích hợp với nàng chỉ có nhà nghỉ Ami (khu điều trị cho những bệnh nhân tâm thần). Song vì Toru Okada, nàng thử mở lòng với thế giới thực tại, nàng muốn có một cơ hội trở về với thế giới đó, nhưng mọi cố gắng của nàng đều bị khoá chặt, kết cục tất yếu của Naoko đó là rơi xuống đáy giếng sâu trong cõi lòng nàng, vĩnh viễn không bao giờ thoát ra được. Hình ảnh “cái giếng” trong tâm trí Naoko chính là “nguyên mẫu” trong vô thức tập thể của cá nhân. Theo *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới* thì trong mọi truyền thống văn hoá cái giếng đều mang một tính chất linh thiêng, chúng là con đường liên thông của sự sống. Nó còn tượng trưng cho sự dồi dào sung mãn, sự giao hoà nam nữ và “trong tiếng Do Thái cổ từ giếng còn có nghĩa là người đàn bà, người vợ” [23,361]. Nhưng cái giếng tượng trưng của Naoko là một cái giếng cạn, nó thể hiện sự bất lực của bản thân nàng trong hoạt động tình dục đồng thời thể hiện sự bí ẩn của con người nàng.

Vết bầm trên mặt Toru Okada (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) cũng là một trong những biểu tượng về tình dục. “Vết là một biểu tượng, biểu tượng của một sự xuống cấp, một điều dị thường, một sự mất trật tự ; trong loại hình của nó, nó là một cái gì đó phản tự nhiên, quái dị” [23,989]. Vết bầm của Toru Okada cũng mang ý nghĩa biểu tượng chung ấy, cái vết nằm trên má của Toru làm anh cảm thấy bứt rứt, bất an, mọi

người nhìn vào cái vết ấy ai cũng xì xầm, bàn tán. Song trong tác phẩm, vết bớt còn có thêm một ý nghĩa khác : đó là con đường thông nối kết con người với con người thông qua hoạt động tình dục mà vết bớt là đối tượng.

Bằng cách liếm vết bầm trên mặt anh, Kasahara May tiếp xúc với anh bằng sự cảm thông và chia sẻ. Nhục Đậu Khấu cũng liếm vết bầm trên mặt Toru, nhưng cách liếm, mút và kích thích của bà ta lại khiến Toru cương cứng “lưỡi cô ta di động, riết chặt lấy thịt tôi, lúc mạnh lúc nhẹ, dưới nhiều góc độ khác nhau, bằng nhiều động tác khác nhau” [15,427], và anh phải tự tách bản ngã khỏi cái vỏ thể xác để chống lại cơn cương cứng vụng về của mình. Toru “áp đặt hình ảnh chính mình lên hình ảnh căn nhà bỏ trống” [15,427], và bằng cách ấy, Toru đã cảm thấy nhẹ nhõm. Cuối cùng anh xuất tinh. Sự xuất tinh ở đây thể hiện một thông điệp kết nối giữa bản ngã với tha nhân. Tinh dịch tượng trưng cho sức mạnh của sự sống vì nó chảy từ não xuống. Và vết bớt là con đường thông giữa Toru Okada và ngoại giới, cụ thể ở đây là những người phụ nữ trung niên cần được “chỉnh lý”. Bên trong những người phụ nữ này có một “cái gì đó” và nếu không có người kèm giữ nó, “cái gì đó” sẽ khiến họ gục ngã. Toru Okada là người kế nghiệp của Nhục Đậu Khấu, liếm vết bầm của anh chính là liệu pháp để trị bệnh, mỗi lần vết bầm bị kích thích, Toru lại tách mình khỏi các vỏ nhục thể, để người khác đi vào trong cái vỏ đó, cứ thế anh sẽ kiểm soát được “cái gì đó” của họ bằng những bằng những lần xuất tinh trong thực tại.

Mặc cảm Oedipe trong nhân vật Kafka (*Kafka bên bờ biển*) cũng là một biểu tượng về tình dục. Theo thuyết phân tâm học của Freud, Freud đã xây dựng tình huống Oedipe giết cha lấy mẹ thành một mẫu điển hình của các quan hệ giữa con cái và cha mẹ. Điều này thể hiện ở sự gắn bó quá mức giữa con cái với cha hoặc mẹ khác giới, hoặc thái độ thù hận, hung hãn chống lại cha hoặc mẹ cùng giới. Kiểu luyến ái này cần phải được loại bỏ trong quá trình phát triển của một đứa trẻ để đạt được nhân cách chín chắn thật sự khi trưởng thành. Huyền thoại Oedipe sau này đã được nhiều nhà văn, nhà thơ vận dụng trong sáng tác của mình. Đến lượt mình, Murakami có cách lí giải khác với mặc cảm Oedipe. Nếu Oedipe của huyền thoại hành động giết cha lấy mẹ một cách ngẫu

nhiên, tình cờ do sự sắp đặt của số phận và sau đó chàng đã tự chọc mù mắt mình thể hiện sự ân hận, giày vò thì nhân vật Kafka của Murakami đã lựa chọn con đường khác. Kafka đã nhận lời nguyện độc ác từ nhỏ, cậu sống với lời nguyện này và luôn sợ hãi nó. Chính vì vậy, bản thể của Kafka tách ra làm hai, luôn đối thoại với nhau để tìm ra con đường đi đúng đắn. Một là Kafka, một là Quạ. Kafka dù biết Miss Saeki có thể là mẹ mình nhưng cậu vẫn dần thân, vẫn chấp nhận quan hệ tình dục với mẹ, thậm chí với chị của mình (Sakura). Sự chấp nhận của Kafka gần như là một lời tuyên chiến với số phận. Nếu số phận đã lựa chọn con đường cho cậu, cậu sẽ không ngại ngần tiến bước. Chỉ với cách bước thật kiên cường trên con đường định sẵn ấy, Kafka mới có thể ý thức được cái ngã của mình, ý thức được sự tồn tại của mình là cần thiết. Vì vậy sau khi quan hệ với mẹ và chị, Kafka tiến vào rừng sâu, tìm lời giải đáp cho câu hỏi của lòng mình, tại sao cậu không được yêu thương, tại sao cậu không được đối xử thoả đáng và khi đã nắm chắc câu trả lời trong tay, Kafka đã kiên cường quay trở về thế giới thực tại, quay trở về điểm xuất phát ban đầu để bắt đầu đối mặt với những thử thách mới. Mặc cảm Oedipe trong huyền thoại là mặc cảm mang tầm vóc nhân loại và trong cách lí giải của Murakami chúng ta lại thấy được khía cạnh khác của mặc cảm này, cũng vẫn ở tầm vóc nhân loại. Đó là : con người là những thực thể bí ẩn, bản thân mỗi người luôn khao khát bộc lộ tất cả cái tôi với ngoại giới nhưng càng bộc lộ, cái tôi ấy lại càng ẩn tiềm, muốn thấu hiểu nó, con người phải trải qua một hành trình gian nan và đôi khi phải biết chấp nhận những sự thật và số phận đau đớn nhất. Có như thế bản lai diện mục mới có thể trú ngụ trong cái vỏ vật chất là cơ thể của mỗi người.

Quá trình diễn biến tâm lí của các nhân vật còn được thể hiện thông qua các hình ảnh hoang tưởng tình dục. Cảnh khoả thân của Naoko dưới trăng, chi tiết tấm lưng láng mịn của Kumiko, hình ảnh khoả thân của Miss Saeki như những thước phim đã được lập trình “repeat”, cứ lặp đi lặp lại trong tâm trí nhân vật tạo thành những ám dụ. Mỗi đêm trước khi ngủ Toru Watanabe lại hồi tưởng lại những khoảnh khắc được đắm chìm trong vẻ đẹp thân thể hoàn hảo của Naoko, chi tiết này được lặp lại cả bảy năm lần, những hình ảnh ấy chính là hồi ức đẹp nhất của Toru về môi tình đẹp nhưng vô vọng của mình.

Hoặc hình ảnh tấm lưng trắng ngần, mịn màng của Kumiko có một sức ám ảnh đặc biệt đối với Toru Okada, Toru Okada gần như có một cảm giác “được thôi miên khi “động chạm vào tấm lưng nhỏ thon tròn nhắn” của Kumiko. Trước khi Kumiko bỏ đi, ấn tượng để lại trong Okada cũng là tấm lưng của nàng khi anh kéo khoá áo cho nàng. Cứ thế mỗi lần nhớ về Kumiko, Toru lại bị một hoang tưởng tình dục ám ảnh, anh nghĩ đến cảnh “Tôi hình dung nàng nằm trên giường với hắn, hai vòng tay quấn lấy nhau. Tôi thấy hai bàn tay hắn vuốt ve tấm thân trần truồng của nàng. Tôi thấy tấm lưng trắng ngần trơn láng như bằng sứ của nàng mà tôi đã thấy sáng qua, làn da mịn màng của nàng dưới chiếc khoá mà tôi đang kéo” [15,206].

Hình ảnh ấy cứ lặp đi, lặp lại nhiều lần trong kí ức của Toru “trong đầu tôi cứ trở đi trở lại hình ảnh tấm lưng Kumiko khi tôi kéo khoá áo cho nàng – tấm lưng và mùi nước hoa sau đôi tai nàng” [13,206] ; “tôi nhớ lại màu chiếc áo váy nàng mặc, mùi nước hoa sau tai nàng, tấm lưng mịn màng trắng muốt của nàng” [15,216] ; “trong giấc ngủ tôi đang kéo khoá áo cho Kumiko. Tôi thấy tấm lưng tròn nhắn trắng ngần của nàng” [15,221] ; “từ chỗ tôi đang đứng, tôi chỉ nhìn thấy lưng cô. Nó làm tôi nhớ lại lần cuối cùng nhìn thấy lưng Kumiko. Giờ nghĩ lại, tôi thấy lưng Kano Creta giống lưng Kumiko đến kỳ lạ” [15,340]. Những huyền tưởng ấy thực sự là một dấu hiệu ám ảnh thôi thúc Toru đi đến cùng của sự thật. Nó không phải là ám ảnh làm con người phát sinh cảm xúc nhục dục. Đó là ám dụ bắt buộc người ta phải giải đố. Kumiko tuy rất gần với Toru Okada, nhưng khoảng cách không phải là vấn đề ở đây. Vấn đề nghiêm trọng của câu chuyện vẫn chính là thông điệp : bản ngã và tha nhân là cách biệt, đã đến một lúc con người cần phải suy nghĩ để có thể thấu hiểu một người, nếu chỉ sống bằng một phần nổi của tảng băng trôi, con người không thể khám phá được những phần chìm của nó. Ai ai cũng sống chỉ với bề ngoài, nhưng cũng có lúc cần phải khám phá và tìm hiểu lẫn nhau bởi “không ai là một hòn đảo cả” (John Donne), mỗi người là một mảnh của lục địa, mỗi người đều có những mối liên kết với người khác, không ai có thể sống cô độc vĩnh viễn.

Đối với nhân vật Kafka, hoang tưởng tình dục trong nhân vật chính là những hình ảnh khoả thân khi giao hoà với Miss Saeki và giấc mơ hãm hiếp Sakura. Sự tưởng tượng

không có giới hạn, nó sẽ còn đi xa hơn nếu không ai cấm đoán nó. Chính vì vậy, trong giấc mơ đầy nhục dục của mình, Kafka đã hãm hiếp chị gái của mình, hệ quả của lần tưởng tượng đầu tiên khi Sakura dùng tay giúp cậu xuất tinh. Hình ảnh của Miss Saeki trong những lần ái ân cũng là một kí ức ám ảnh Kafka, cậu không thể dứt khỏi hình ảnh ấy. “Hình ảnh thân thể bà thoát y trở lại trong trí tôi và tôi nhớ đến cảm giác khi tiếp xúc với những bộ phận khác nhau của bà” [16,329] ; “tôi thực hiện tất cả các bài tập bằng máy theo trình tự thông thường, mà chỉ nghĩ đến Miss Saeki. Đến cái đêm ái ân của chúng tôi” [15,357] ; “mày nằm vào giường và tắt đèn, hy vọng bà hiện ra trong căn phòng này” [16,403] ; “hồi ức về những giờ phút ái ân dâng lên trong đầu tôi. Miss Saeki chậm rãi cởi quần áo, vào giường” [16,418]. Mặc dù đã khẳng định Miss Saeki là mẹ mình, Sakura là chị gái mình, Kafka vẫn chấp nhận thực tại của lời nguyện là giết cha, lấy mẹ, hãm hiếp chị gái. Điều Kafka cần không phải là sự trốn thoát khỏi lời nguyện mà chính là sự giá trị của sự tồn tại. Cậu bé mười lăm tuổi ấy chỉ muốn trở thành một trang thiếu niên kiên cường, có thể chống lại những bão táp của số phận để tồn tại. Trong hình ảnh Kafka chúng ta lại thấy triết lí muôn thuở của Shakespeare “To be or not to be?”. Vấn đề không phải là sống hay không sống mà là sống như thế nào. Cuộc sống công nghiệp hiện đại đã làm con người mệt mỏi, niềm tin vào các giá trị truyền thống đang ngày càng lung lay, hơn hẳn thế niềm tin vào chính sự hiện hữu của mình cũng dường như đang ngày càng phi thực. Chính vì vậy, thông điệp mà Murakami muốn gửi đến người đọc trong *Kafka bên bờ biển* là thông điệp mang giá trị nhân loại. Rồi một lúc nào đó, con người sẽ thực sự đối mặt với số phận, nhưng có dũng cảm chấp nhận được nó hay không, đó chính là ở sự kiên cường của mỗi người.

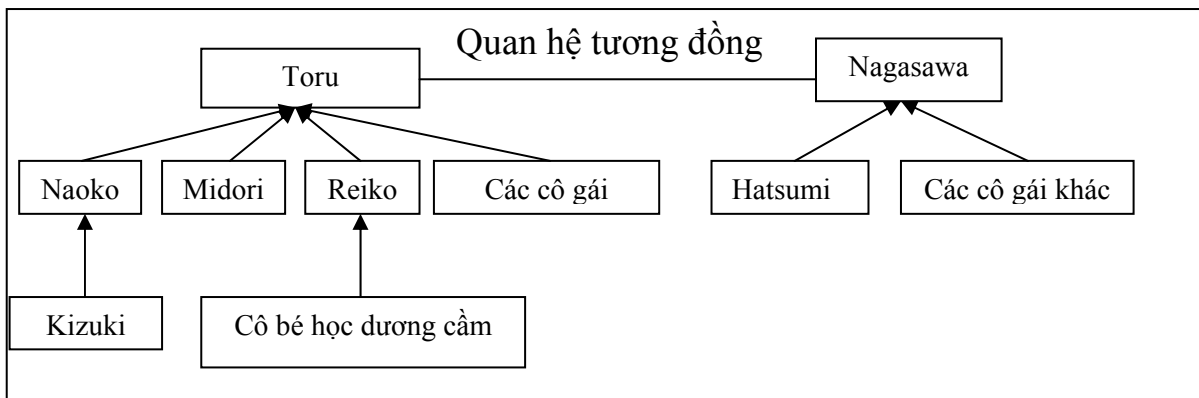
2.3. Nhân vật và các mối quan hệ tình dục

Phần lớn các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami được gắn kết với nhau bằng quan hệ tình dục. Từ các nhân vật trung tâm, nhân vật phụ, nhân vật chỉ xuất hiện trong hồi tưởng, kí ức, không có diện mạo đều xoay quanh mối quan hệ thể xác này. Thậm chí những mối quan hệ bạn bè, đồng giới cũng được nhìn nhận dưới góc độ tình dục.

Rừng Na-uy là những kí ức ngọt ngào và đau buồn của Toru Watanabe về mối tình thời trẻ của anh. Cả câu chuyện dường như chỉ xoay quanh các mối quan hệ tình yêu, tình dục phức tạp của các nhân vật. Toru yêu Naoko và tha thiết muốn được sống suốt đời với nàng nhưng bản thân Naoko không thể thoát khỏi ám ảnh về cái chết của Kizuki, người bạn thanh mai trúc mã của nàng. Còn Midori yêu Toru và sẵn sàng dâng hiến cho anh nhưng cô vẫn kiên quyết chờ đợi đến khi Toru đến với mình bằng tất cả tình yêu. Bản thân Toru còn có quan hệ thể xác với Reiko (bạn Naoko) và các cô gái gặp gỡ tình cờ khác nhưng không trên cơ sở tình yêu. Đó chỉ đơn thuần là cách thức giải tỏa bức xúc xác thịt và làm vui đi nỗi cô đơn của Toru. Còn Reiko lại là người có khuynh hướng đồng tính nữ (chỉ với một vài người đặc biệt Reiko mới bộc lộ khuynh hướng này).

Nagasawa là bạn trong cùng học xá với Toru và có nhiều điểm tương đồng với Toru như cùng thích đọc “Gatsby vĩ đại”, cùng không quan tâm đến người khác nghĩ gì về mình, cùng có những đêm lang thang tìm kiếm các quan hệ xác thịt với những cô gái không quen biết. Nhưng Nagasawa quan hệ thể xác với các cô gái không quen chỉ đơn thuần để thỏa mãn nhục dục, hẳn ta không quan tâm đến việc mình có làm tổn thương ai hay không, kể cả Hatsumi, cô bạn gái có quan hệ lâu bền với hắn.

Rừng Na-uy

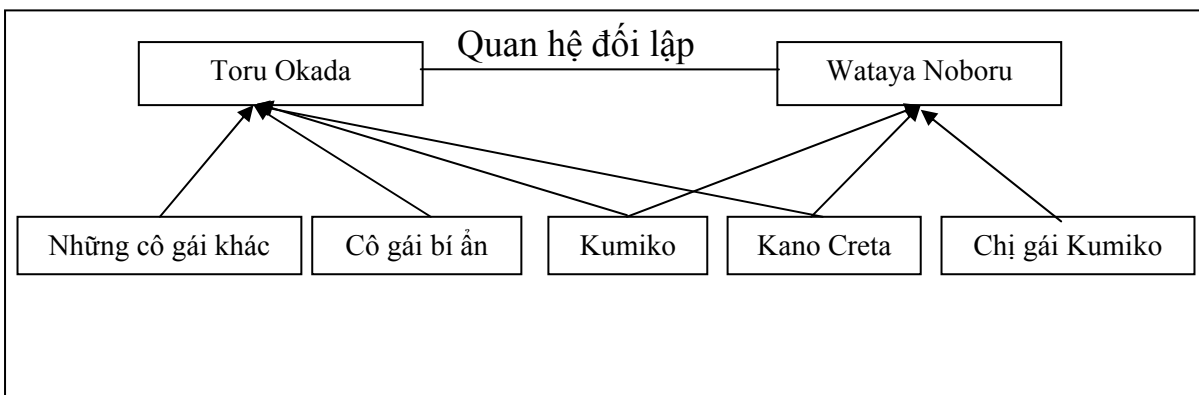


Biên niên kí chim vặn dây cót lại là bức tranh siêu thực về cuộc tìm kiếm những giá trị. Mối quan hệ giữa các nhân vật cũng được gắn kết từ góc độ quan hệ tình dục

sinh lý. Toru Okada lấy Kumiko nhưng bản thân anh luôn cảm thấy xa cách khi quan hệ thể xác với Kumiko. Khi Kumiko mất tích, anh bị đẩy vào các quan hệ vừa thực vừa ảo. Toru mơ thấy mình làm tình với Kano Creta nhưng sau đó Kano Creta lại biến thành cô gái bí ẩn trên điện thoại. Còn khi anh có quan hệ tình dục thực sự với Kano Creta anh lại cảm thấy rằng mình đang quan hệ với Kumiko. Bên cạnh đó là quan hệ với Nhục Đậu Khấu và những người đàn bà khác (thông qua hành động “chỉnh lí”) bằng cách xuất tinh trong ý thức khi những người phụ nữ này liếm vào vết bầm trên mặt anh.

Đối lập với Toru Okada là Wataya Noboru, anh trai của Kumiko. Toru Okada và Wataya Noboru đại diện cho hai thế giới đối lập nhau, ở thế giới mà người này được tất cả thì người kia mất tất cả, đây là quan hệ đối lập một mất một còn. Mọi quan hệ đối lập này cũng dựa trên sợi dây liên kết là quan hệ tình dục giữa họ với Kumiko và Kano Creta. Wataya đã khiến Kumiko không còn khả năng kiểm soát bản năng tình dục của nàng và biến nàng thành con rối trong tay hắn. Hắn đã từng làm như thế với chị gái Kumiko và cả với Kano Creta.

Biên niên kí chim vượn dây cót



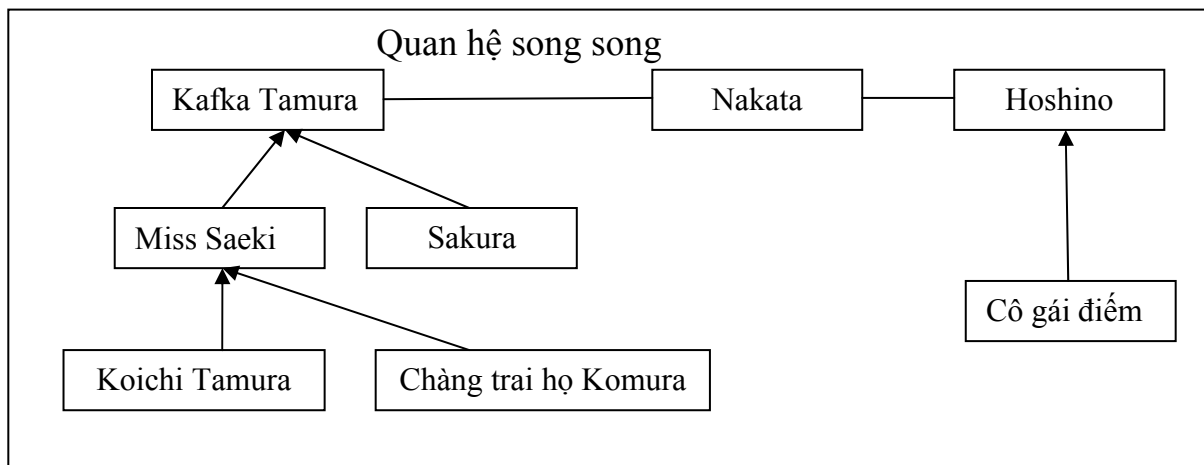
Còn chủ đề trung tâm trong *Kafka bên bờ biển* chính là mặc cảm Oedipe, mặc cảm về tội loạn luân của đứa con trai khi quan hệ với mẹ ruột của mình. Vì vậy, quan hệ tình dục là mối quan hệ trọng tâm để nối kết các nhân vật chính. Kafka có quan hệ thể xác với Miss Saeki và Sakura, và đó là quan hệ loạn luân trong huyền thoại cổ xưa của nhân loại. Còn bản thân Miss Saeki thì luôn xem Kafka là hình bóng của chàng trai

trưởng của dòng họ Komura, người yêu thuở xưa của bà. Nhưng thực chất Kafka lại là con trai của bà với Koichi Tamura.

Song song với tuyến nhân vật Kafka, Miss Saeki, Sakura, Oshima là tuyến nhân vật của Nakata và Hoshima. Hai nhân vật chính của hai tuyến nhân vật này không bao giờ gặp nhau, họ chỉ giao nhau thông qua sự tiếp xúc với người thứ ba là Miss Saeki. Nhưng nếu xét đến cùng thì giữa hai nhân vật chính này còn là mối quan hệ song song (không bao giờ giao nhau) vì sự đối lập giữa một bên là một cậu thanh niên đang tuổi dậy thì đầy ham muốn tính dục với một bên là ông già chỉ còn nửa bóng và không bao giờ biết đến sự thèm khát nhục dục trong suốt cuộc đời.

Hoshino là người giúp đỡ Nakata trên con đường khai mở hòn đá cửa vào và để thực hiện được việc đó Hoshino phải quan hệ thể xác với một cô gái điếm thích giảng giải về triết học. Quan hệ thể xác ấy đóng vai trò là con đường giúp Hoshino nhận được sự thiên khai và khai tâm, đốn ngộ.

Kafka bên bờ biển



Khi xem xét mối quan hệ tình dục trong các tác phẩm của Murakami, chúng ta nhận thấy mối quan hệ tình dục này biểu hiện rất đa dạng. Đó là quan hệ tình dục khác giới, tình dục loạn luân và tình dục đồng giới.

2.3.1. Quan hệ tình dục khác giới

Những năm sau thế chiến thứ hai, Nhật Bản bước vào công cuộc khôi phục nền kinh tế và đã đạt được những bước chuyển đổi thần kì, trở thành một quốc gia phát triển mạnh cả về kinh tế lẫn khoa học, kĩ thuật. Nhưng bên cạnh đó, nền văn hoá Nhật ngày càng biến đổi theo xu hướng hiện đại hoá. Các trào lưu văn hoá phương Tây du nhập vào Nhật Bản đã để lại nhiều dấu ấn đậm nét, trong đó phải kể đến cuộc cách mạng tình dục ở Châu Âu vào những năm 60 của thế kỉ XX. Vì vậy khi nói đến tầng lớp thanh niên Nhật lúc này không thể không nói đến tình dục.

Tiểu thuyết Murakami thường đề cập đến quan hệ tình dục khác giới mang tính chất trẻ thơ. Đó là quan hệ tình dục giữa một cặp nam – nữ thanh mai trúc mã. Họ yêu nhau từ thuở ấu thơ và luôn cảm nhận được rằng người này chính là một nửa của người kia. Họ không bao giờ phải tốn thời gian để tìm kiếm một đối tượng khác và cũng không khi nào bị dao động bởi một đối tượng bên ngoài. Những cặp đôi lí tưởng này sống trong một thế giới khép kín mà họ tạo ra và rất hiếm khi họ bước ra khỏi thế giới riêng đó. Đó là mối quan hệ giữa Naoko và Kizuki (*Rừng Na-uy*), giữa Miss Saeki và chàng trai của dòng họ Komura (*Kafka bên bờ biển*). Naoko và Kizuki “gần gũi nhau từ hồi còn lên ba” [13,245], quan hệ của hai người là quan hệ nam nữ hoàn hảo nhưng khác thường “Trở thành người yêu của nhau là việc tự nhiên nhất trên đời của bọn mình... Bọn mình bắt đầu hôn nhau lúc mười hai tuổi và biết vuốt ve nhau lúc mười ba tuổi... Bọn mình hầu như không biết tí gì về những nỗi khắc khoải của tình dục hoặc tâm trạng đau khổ đi kèm với sự trưởng thành của bản ngã... Bọn mình hoàn toàn cởi mở trong tình dục” [13,245-246]. Quan hệ giữa Miss Saeki và chàng trai Komura cũng là mối quan hệ lí tưởng như vậy. “Hai người cùng tuổi, rất đẹp đôi. Hai nhà ở gần nhau, họ luôn xoắn xuýt bên nhau không rời... Họ sinh ra đã có cái nửa kia ngay trước mặt mình... Họ đã quan hệ tình dục từ hồi mười bốn tuổi. Cả hai đều sớm phát triển tính dục, và cũng như nhiều đứa trẻ sớm phát triển tính dục, họ khó có thể thành người lớn” [16,178-179]. Đó cũng chính là nỗi bất hạnh chung của những cặp đôi lí tưởng. Trong cái thế giới nhỏ bé và hoàn hảo của những cặp đôi này, vấn đề tình dục dường như chỉ là một trò chơi khám phá của trẻ con, họ không bao giờ bị nỗi khắc khoải dục tính giày vò.

Tình dục trong quan hệ giữa họ là tình dục của thời kì khởi phát, chưa bị các quan niệm xã hội ràng buộc, ngăn cấm. Nó tượng trưng cho thế giới trẻ thơ không quan niệm, không phân biệt thanh hay tục. Song khi bước vào độ tuổi trưởng thành thì cái thế giới hoàn mỹ ấy bị phá vỡ. Khi Kizuki tự tử, chàng trai trưởng của gia đình Komura bị đánh đến chết, thế giới riêng của hai người chỉ còn lại một, người còn lại tìm cách dung hoà một người thứ ba thay thế cho người đã mất nhưng điều đó là không tưởng. Toru Watanabe và Kafka là những người thay thế nhưng bản thân họ là người của thế giới khác, một thế giới sống động thực sự. Kết nối họ vào cái thế giới riêng lẻ của những cặp đôi lí tưởng này là sự kết nối khập khiễng. Và vì vậy, cái chết của Naoko và Miss Saeki là tất yếu.

Bên cạnh mối quan hệ tình dục trong thế giới trẻ thơ là mối quan hệ tình dục không tình yêu. Toru và Nagasawa trong *Rừng Na-uy* được đặt mối thế tương đồng vì ở hai nhân vật này có những quan điểm khá giống nhau : như cùng không quan tâm đến việc người khác nghĩ gì về mình, cùng sở thích đọc *Gatsby vĩ đại*, cùng có chung sự thèm khát nhục dục. Nhưng nếu Toru Watanabe chỉ quan hệ với các cô gái không quen biết vì anh cảm thấy cô đơn thì Nagasawa quan hệ với họ chỉ để thỏa mãn dục vọng và lòng tự mãn. Nagasawa là điển hình của những kẻ theo chủ nghĩa cơ hội lúc bấy giờ. Hắn xem việc săn gái hằng đêm chính là việc tìm và nắm bắt những cơ hội. “Mặt trời lặn xuống. Bọn con gái ra ngoài và uống rượu. Chúng lang thang và tìm kiếm cái gì đó. Tớ có thể cho chúng cái đó. Đó là việc dễ dàng nhất thế giới, như uống nước vắn ở vòi ra vậy... Đó là cái mà tớ gọi là cơ may. Nó đầy rẫy xung quanh. Làm sao có thể phớt lờ nó được? Ta có khả năng và cơ hội tận dụng nó. Cậu có thể cứ ngậm miệng và để nó tuột mất chẳng” [13,82]. Nước Nhật trong thời kì hãnh tiến đầy những kẻ tài năng và cơ hội, họ sống và minh họa cho cách sống của xã hội hiện đại mới phát “Quân tử là người không làm những gì mình muốn mà chỉ làm những gì mình nên làm” [13,120]. Với tài năng thiên bẩm, Nagasawa chinh phục người đối thoại một cách dễ dàng không tốn một chút công sức nào. Hình ảnh Nagasawa còn là đại diện cho tầng lớp thanh niên Nhật lúc bấy giờ. Cảnh săn gái mỗi tối cũng là một cảnh sinh hoạt quen thuộc và phổ biến. Thậm

chí Toru Watanabe vốn không phải là người không có tài ăn nói cũng không có tương lai, không đi cùng Nagasawa nhưng vẫn có cơ hội quan hệ với một cô gái qua đường. Đó là một cô gái thất tình và đang buồn chán, Toru cùng cô uống rượu giải sầu lúc năm giờ sáng và như một điều tất yếu, cả hai cùng vào một khách sạn gần đó và tình dục như một kiểu nghi lễ kết thúc câu chuyện “Cả hai đều chẳng có nhu cầu đặc biệt gì phải ngủ với nhau, nhưng dường như đều thấy cần phải thế để kết thúc mọi chuyện” [13,167]. Mặt trái của tình dục tự do chính là ở việc tình dục quá buông thả, không gắn kết với một mục đích tốt đẹp hay tình yêu chân chính. Vì vậy tình dục tự do chỉ khiến người ta tự ghê tởm bản thân mình. Toru Watanabe sau bao nhiêu lần ngủ với những cô gái không quen biết đã đúc kết được điều đó. Dù chỉ xem tình dục là phương tiện để khóa lấp nỗi đơn côi nhưng càng lao vào đấy, anh càng cảm thấy cái vực thẳm ngăn cách mình với thế giới người càng lớn, chỉ bằng cách trao thân xác một cách nhiệt thành cho tình yêu, cảm xúc nhục dục mới có thể được lưu giữ và tạo những khoảnh khắc tuyệt đẹp trong cuộc đời, mới có thể mở ra cho Toru con đường và hướng đi đến tương lai.

Mối quan hệ tình dục nam – nữ không tình yêu không chỉ phản ánh quan niệm xã hội đương thời mà còn là phương tiện chuyển tải, là kênh giao tiếp đặc biệt của Murakami với độc giả. Toru Okada trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Hoshima trong *Kafka bên bờ biển* quan hệ xác thịt với các cô gái không phải vì tình yêu, lại càng không phải vì sự khao khát của dục vọng. “Tôi chưa lần nào nghĩ đến việc ngủ với cô ta cả. Ý muốn ngủ với cô ta chưa bao giờ nảy ra trong đầu tôi. Ấy thế mà cả hai lần tôi đều ở trong cùng một căn phòng đó mà nhập thân thể mình vào thân thể cô ta” [15,224] ; “không gái, không gà rán. Tôi phải về ngủ một chút” [16,296]. Quan hệ thân xác này là bước trung gian để đạt đến sự thiên khai và giác ngộ. Hoshima mở được hòn đá cửa vào còn Toru Okada thì tìm được Kumiko, giết được Wataya Noboru và khơi được dòng chảy của cuộc đời mình. Đó chính là ý nghĩa của sự xuất hiện nhân vật gái điếm trong tiểu thuyết Murakami. Kano Creta là “điểm tinh thần” còn cô gái quan hệ với Hoshino là “điểm thể xác”. Như vậy nhân vật gái gọi ở đây đóng vai trò như nhân vật chức năng, xuất hiện để thực hiện nhiệm vụ đưa ra lời gợi ý giải đáp câu đố bí ẩn.

Nhưng quan hệ tình dục khác giới lí tưởng nhất trong tiểu thuyết Murakami là quan hệ tình dục thăng hoa từ cảm xúc của tình yêu. Đây là mối quan hệ có tác dụng tích cực, làm thức tỉnh con người, nó tiếp thêm cho con người nguồn sinh lực mới. Toru Watanabe có thể chế ngự nỗi thèm khát tính dục của mình chỉ bằng cách hồi tưởng lại những giờ phút ân ái với Naoko “tôi có thể làm cho mình thấy hạnh phúc hơn nhiều chỉ bằng cách nghĩ đến Naoko chứ không phải đi ngủ với mấy cô gái vô danh ngu xuẩn nào đó. Cảm xúc trên da thịt tôi nghĩ đến những ngón tay của Naoko có thể đem tôi lên cực lạc với hình ảnh cảnh đồng cỏ vẫn sinh động mồn một trong tôi” [13,431]. Còn Toru Okada (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) đã có thể kiềm chế bản năng tính dục chỉ bằng cách nghĩ đến tình yêu anh dành cho Kumiko. Khi ôm cô bạn đồng nghiệp trong tay để “sạc pin” cho cô, và khi nhận ra rằng “bên dưới cô hoàn toàn chẳng mặc gì” [15,126]. Toru đã “tự động cương cứng lên” vì vậy “việc đơn giản nhất hẳn là ngủ với cô ta nhưng tôi ra sức xua cái khả năng đó ra khỏi tâm trí. Bản năng mách bảo tôi chớ làm vậy” [15,127]. Chính tình yêu, chính những cảm xúc ân ái trong niềm hạnh phúc vô bờ đã giữ Toru Okada không bước qua những giới hạn “tôi luôn thấy khoái lạc những khi ngủ với nàng. Dĩ nhiên, tôi đã thấy khoái lạc như vậy từ trước khi chúng tôi lấy nhau, nhưng ngay cả khi vài năm đã qua, những run rẩy và rung động thuở đầu đã nhạt thì mỗi khi ngủ với nàng tôi vẫn thấy sung sướng. Tầm lưng thon mảnh của nàng, phía sau cổ nàng, cặp vú nàng – tôi có thể nhớ lại từng bộ phận thân thể nàng một cách hoàn toàn sống động” [15,323]. Tình yêu sẽ làm cảm xúc tình dục thăng hoa còn tình dục sẽ giúp tình yêu bền vững bởi nó gắn kết hoàn toàn hai thể xác, hai tâm hồn trong những khoảnh khắc khoái lạc khi ân ái.

2.3.2. Quan hệ loạn luân

Văn học Nhật không có sự cấm kỵ với bất kì đề tài nào kể cả những đề tài về tình dục loạn luân hay đồng tính. Ngay từ trong văn chương cổ điển của Nhật đã thấy đề cập đến đề tài loạn luân. Tập đầu tiên của *Cổ sự kí* ghi lại câu chuyện về hành vi giao phối của hai anh em thần Izanagi và Izanami. Trong tiểu thuyết Murakami quan hệ loạn luân

là quan hệ thể hiện ý nghĩa ám ảnh về cổ mẫu trong vô thức nhân loại. Tuy đây không phải là quan hệ phổ biến nối kết các nhân vật nhưng lại là quan hệ thể hiện ý nghĩa trọng tâm của tác phẩm. Tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* là câu chuyện hiện đại, một diễn ngôn mới về mặc cảm Oedipe trong huyền thoại. Kafka trong truyện là một cậu thanh niên mười lăm tuổi, cậu bỏ nhà ra đi để trốn tránh lời nguyền “giết cha, ngủ với mẹ và chị gái” nhưng càng trốn cậu lại càng dần thân sâu hơn vào định mệnh mà số phận đã an bài cho cậu. Trong tiểu thuyết *Kafka bên bờ biển* chỉ xuất hiện hai nhân vật nữ chính (Miss Saeki, Sakura), còn Oshima tuy là nữ nhưng về hình dạng lại là nam và cư xử tình dục như người đồng giới. Cả hai đều gắn kết với Kafka bởi quan hệ tình dục. Quan hệ này phục vụ chủ đề của câu chuyện chính là con người không tự lựa chọn số phận mà chính số phận lựa chọn con người. Và mỉa mai thay bất hạnh của con người không phải do những phẩm chất xấu của họ mà chính do những phẩm chất tốt đẹp của họ tạo nên. Oedipe trong huyền thoại là một vị anh hùng nhưng số phận đã đưa anh đến con đường mắc tội tử tòng, giết cha ruột và ngủ với mẹ ruột. Quan hệ tình dục của Kafka trong *Kafka bên bờ biển* không còn là tội lỗi trong vô thức mà trở thành sự trải nghiệm của con người trong cuộc sống. Lời nguyền chính là số phận, là định mệnh và con người không thể chống lại định mệnh đó nhưng bản thân Kafka luôn kiên cường đối diện với nó. Cậu không tránh né vì không thể tránh né nhưng cậu cũng không xui theo định mệnh, cậu đối đầu với nó một cách kiên cường. Và đó chính là thông điệp của cuộc sống hiện đại : dù cuộc đời, dù số phận có phũ phàng nhưng con người vẫn phải kiên trì đi hết đoạn đường của cuộc đời mình. Đó chính là tinh thần nhân bản mà Murakami muốn chuyển tải đến người đọc.

Nếu quan hệ giữa Kafka với Miss Saeki và Sakura nhằm thể hiện chủ đề về số phận con người thì quan hệ loạn luân giữa Wataya Noboru với em gái mình nhằm tô đậm tội ác của Wataya. Wataya có năng lực khơi gợi nhục dục trong con người, làm con người trở thành nô lệ của lòng khát dục. Kumiko, chị gái Kumiko, Kano Creta đều là nạn nhân của Wataya. Kumiko bị giam trong căn phòng đầy chặt bóng tối tượng trưng cho lòng khát dục vô thức của nàng vì “Hắn là anh ta đã mở một cái ngăn kéo nào đó

bên trong em, lôi ra một cái gì đó không hiểu là gì, thế là anh ta khiến em phải hiến thân cho hết người này đến người khác. Anh trai em có cái sức mạnh đó, và đầu không muốn, em cũng phải thừa nhận điều này : nhất định là hai anh em chúng em có gắn bó khăng khít với nhau ở một chỗ tăm tối như thế” [15,703]. Quan hệ giữa Wataya Noboru và chị em Kumiko có thể được xem là quan hệ loạn luân vì mặc dù hẳn “không làm ô uế thể xác hai chị em” [15,703] nhưng hẳn đã có một sức mạnh làm bản tâm hồn của họ : một kiểu làm tình trong vô thức giống Toru Okada và Kano Creta. Sau khi chị gái Kumiko chết đi, hẳn lôi hết quần áo của cô ra, vừa hít lấy hít để vừa thủ dâm. Trong hành động của Wataya có một sức mạnh đáng sợ của các thế lực bí ẩn. Wataya muốn dựa vào chính trị để truyền bá rộng rãi tư tưởng và năng lực đặc biệt của hẳn. Wataya Noboru là một kẻ bệnh hoạn nhưng tài năng và nếu không kiểm soát được hẳn sẽ biến phần còn lại của thế giới thành những kẻ bệnh hoạn như hẳn. Tình dục loạn luân mang chứa ý nghĩa về tội ác nguyên thủy của con người, và nếu con người chỉ biết buông xuôi cho số phận, con người sẽ vĩnh viễn bị giam cầm trong nỗi ám ảnh và sự giày vò của ham muốn tính dục. Kumiko đã có vùng thoát khỏi cái vỏ ngoài đang giam giữ cô và tiếng nói của cô vang vọng đến miền vô thức của Toru Okada, đánh thức những kỉ niệm và hoài nghi trong anh. Bằng cách đó, Kumiko đã phát ra tính hiệu cầu cứu và khi được giải thoát, cô đã phải tự tay mình kết liễu cuộc sống của Wataya để chấm dứt tội ác.

Mặc cảm Oedipe trong quan niệm của S. Freud là mặc cảm hình thành trong quá trình “bày người nguyên thủy chuyển hóa chủng loài song song với việc tiến hành cấm loạn luân và giết cha” [11,65]. Mặc cảm này tượng trưng cho sự sợ hãi của con người trước tư duy man dã của thời nguyên thủy (chấp nhận quan hệ loạn luân). Nhân vật Oedipe trong huyền thoại đã vô tình phạm tội tổ tông và đã tự chọc mù mắt mình để thể hiện ý muốn không chấp nhận hiện thực “động tác này là biểu hiện của nỗi tuyệt vọng lên đến cực điểm, đồng thời là biểu tượng của thái độ quyết liệt không muốn nhìn thấy” [23,720]. Nhưng khi tái hiện lại mặc cảm Oedipe trong *Kafka bên bờ biển* thì Murakami dường như đã đi ngược lại với tinh thần của câu chuyện trong huyền thoại. Oedipe phạm tội trong vô thức còn Kafka thì ý thức được hành động của mình, cậu quan hệ với Miss

Saeki bất chấp khả năng bà có thể là mẹ cậu. Oedipe chọc mù mắt để thể hiện “nỗi hối hận kinh hoàng” [23,720] còn Kafka lại muốn được tiếp tục sống với mẹ mình trong thế giới phi thời gian. Chỉ bằng cách tái hiện huyền thoại trong ý nghĩa trái ngược như vậy thì tác giả mới có thể phản ánh một cách chân xác những gì đang xảy ra trong cuộc sống hiện thực.

2.3.3. Quan hệ tình dục đồng giới

Quan hệ tình dục không chỉ là sợi dây liên kết các nhân vật khác giới mà còn là mối liên hệ của những người đồng giới. Trong *Rừng Na-uy* các mối quan hệ tình dục đan xen vì nhân vật này vừa là người đồng giới lại vừa là người có xu hướng tình dục khác giới lành mạnh, bình thường. Reiko là một người phụ nữ đặc biệt, cô có tài năng thiên bẩm về âm nhạc nhưng tài năng ấy lại ẩn chứa một sự bất thường. Đó là cô có thể bị rơi vào trạng thái tâm lí trống rỗng bất cứ lúc nào, không thể kiểm soát được “và thế là, phụt một cái, tâm trí tôi rơi vào một cõi hỗn mang hoàn toàn, tối đen như mực” [13,227]. Có thể nói cô và Naoko đều là những cơ thể bất toàn và ẩn chứa đầy bí mật. Nếu Naoko luôn cảm thấy mình là người bất lực tình dục thì Reiko lại là người có xu hướng đồng giới “có thể tôi là người đồng tính và chỉ mới nhận ra chuyện ấy. Nhưng bây giờ thì tôi không nghĩ như vậy nữa. Nói vậy không có nghĩa là tôi không còn bị những thôi thúc cám dỗ. Có thể tôi vẫn bị như vậy. Nhưng tôi không phải là người đồng tính theo đúng nghĩa của từ này. Không bao giờ tôi thèm muốn khi nhìn một người đàn bà... Nhưng quả thực có những loại con gái có hô ứng với tôi, và mỗi lần như thế tôi đều biết. Chỉ trong những hoàn cảnh như thế chất đồng tính của tôi mới lộ diện” [13,295]. Quan hệ đồng giới của Reiko được xem là một mắt xích quan trọng trong truyện, có tác dụng dẫn dắt câu chuyện. Bởi Reiko tuy có khuynh hướng đồng tính nhưng cô vẫn ý thức được “Tôi vẫn cho mình là loại đứng đưng với tình dục nên phát hoảng khi bị kích thích đến như vậy... Tôi tưởng như mọi cầu chì trong đầu mình sắp sửa đứt bung ra hết. Ấy thế mà đầu đó trong bộ não mù mịt của tôi lúc ấy vẫn có một ý nghĩ mách bảo tôi phải chấm dứt ngay” [13,293]. Chính bởi khuynh hướng này mà cô

vào nhà nghỉ Ami, trở thành người bạn chia sẻ với Naoko những bất toàn và là người bạn tình làm vui đi nỗi cô đơn, trống vắng của Toru Watanabe khi Naoko chết. Vai trò của Reiko trong truyện là nhân vật trung chuyển quan niệm : nguyên tắc của tình dục không chỉ là khoái cảm đơn thuần. Con người là một thực thể xã hội và chịu sự ảnh hưởng của các quan niệm, tư tưởng luân lí trong xã hội. Vì vậy tình dục của con người còn phải phù hợp với các chuẩn mực trong cuộc sống, chỉ có tình dục hòa hợp trong sự cảm thông, chia sẻ mới là tình dục mang chất người là tình dục giúp thăng hoa cảm xúc của tình yêu.

Murakami đã rất thành công trong việc phác họa chân dung con người cô đơn trong xã hội hiện đại khi xây dựng mối liên hệ giữa các nhân vật là quan hệ tình dục. Quan hệ tình dục là quan hệ gần gũi nhất của con người, nó không có khoảng cách, không có vách ngăn, đó là sự thâm nhập vào sâu thẳm của đối phương cả về thể xác và tâm hồn. Chính vì vậy mà quan hệ tình dục giữa các nhân vật trong tiểu thuyết của ông không chỉ quan hệ tình dục vì tình yêu, mà còn để khóa lấp nỗi cô đơn, trống vắng của họ. Thông qua các hoạt động tình dục, hình tượng con người cô đơn còn hướng đến hình tượng con người tìm đường. Đó là những người luôn ra sức tìm kiếm bản ngã, bản lai diện mục của mình trong cuộc sống thường nhật và càng bị kéo vào những chuỗi sự việc mơ ảo, xa thực tế họ lại càng trở về gần gũi với cuộc sống hơn.

Tiểu kết

Murakami đã lựa chọn yếu tố tình dục như một yếu tố thi pháp quan trọng để phác họa hình tượng nhân vật của mình. Nhân vật trong tiểu thuyết Murakami được miêu tả với vẻ nhục cảm quyến rũ và miền nội tâm khát dục đầy bí ẩn khôn lường. Vẻ đẹp ngoại hình của nhân vật chính là phần thể xác bên ngoài, còn những bí ẩn trong nội tâm mới chính là phần bản ngã thực sự. Thể xác chỉ là nơi trú ngụ tạm thời của bản ngã, con người phải trải qua rất nhiều biến cố trong cuộc đời mới có thể ngộ được chân lí ấy. Tình dục trong tiểu thuyết Murakami vì vậy còn có tính chất như một nghi lễ thiêng liêng thời cổ đại, nghi lễ hành lạc này có thể khiến con người tiếp cận với bản ngã và tìm thấy bản lai diện mục của chính họ.

Khi xã hội ngày càng phát triển, nhịp sống của con người càng lúc càng nhanh và gấp gáp hơn, con người không còn đủ thời gian và điều kiện để tìm hiểu bản thân và những người xung quanh, con người bị đẩy vào thế giới cô đơn và lạc lõng. Các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami đại diện cho tầng lớp thanh niên lạc lõng của xã hội Nhật hiện đại nói riêng và thế giới nói chung. Những con người này không tìm thấy ý nghĩa của sự tồn tại của bản thân, họ luôn cảm thấy cô độc nhưng đồng thời họ lại tha thiết muốn thấu hiểu và được thấu hiểu. Tình dục là cách để hòa hợp với tha nhân một cách trọn vẹn nhất, đó là cách giao tiếp đặc thù trong thế giới toàn những con người cô đơn của Murakami. Qua tiểu thuyết của mình, Murakami muốn khẳng định rằng: chính bằng cách sống thật kiên cường và nghị lực, con người sẽ vượt qua được những đau đớn, mất mát cả về vật chất và tinh thần ấy, con người sẽ thực sự trở lại đúng nghĩa là con người một cách đáng tự hào và trân trọng.

CHƯƠNG 3 : YẾU TỐ TÌNH DỤC TRONG HÌNH TƯỢNG KHÔNG GIAN, THỜI GIAN

3.1. Không gian nghệ thuật

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* thì “không gian là biểu tượng chung của môi trường, ở bên ngoài hay bên trong, mà bất kì một sinh thể nào, cá thể hay tập thể, đều hoạt động trong nó” [22,486]. Không gian cũng như thời gian, đều là hình thức tồn tại của con người, là nơi diễn ra mọi hoạt động sinh tồn và phát triển của con người.

Khi được phản ánh vào trong tác phẩm văn học, không gian không còn là không gian tồn tại khách quan mà là không gian mang quan niệm chủ quan của tác giả. Nói cách khác, đó là hình thức tồn tại chủ quan của hình tượng nhân vật. Nhưng không phải loại không gian nào trong tác phẩm nghệ thuật cũng trở thành hình tượng không gian. Hình tượng không gian trong tác phẩm nghệ thuật phải là một loại không gian đã được tạo tác và chứa đựng quan điểm thẩm mỹ của tác giả.

Không gian nghệ thuật trong tiểu thuyết Murakami là không gian của xã hội Nhật những năm 60 của thế kỉ XX, xã hội mà người Nhật đang hãnh tiến với thế giới về những thần tích về kinh tế, khoa học kĩ thuật. Murakami không miêu tả một không gian địa lí rộng hoặc một không gian sinh hoạt đa diện, đa chiều. Ông phác họa lại bộ mặt xã hội đương thời chỉ trong những không gian sinh hoạt chuyên biệt, không gian phòng riêng và không gian thiên nhiên, vũ trụ, cũng như không gian tâm lí.

3.1.1. Không gian thiên nhiên

Nếu trong quan niệm phương Tây thiên nhiên là đối tượng để nhận thức và chinh phục thì trong quan niệm phương Đông, thiên nhiên lại là đối tượng để giao hòa. Thiên nhiên ở Nhật rất đặc trưng bởi nó vừa hiền hòa vừa dữ dội. Bên cạnh vẻ đẹp bốn mùa là những nguy cơ về động đất, núi lửa phun trào. Thiên nhiên ở đất nước này thường diễn ra khắc nghiệt, thất thường nên người Nhật phải tập sống thích nghi với nó. Họ không tìm cách lẩn tránh mà tập thân nhiên chấp nhận nó. Họ tận hưởng vẻ đẹp của thiên nhiên

tao vật và đắm chìm trong những cảm xúc thanh khiết do thiên nhiên mang lại. Cho đến tận ngày nay ở Nhật vẫn còn giữ được những tục lệ đi ngắm hoa anh đào vào mùa xuân, ngắm trăng vào mùa thu và ngắm tuyết rơi vào mùa đông. Các loại hình nghệ thuật của Nhật như trà đạo, nghệ thuật cắm hoa, nghệ thuật trồng bonsai, làm vườn cảnh ... đều là cách thể hiện sự hòa hợp giữa con người và thiên nhiên. Vì vậy thiên nhiên khi đi vào văn chương Nhật cũng mang theo vẻ mỹ cảm rất riêng chỉ có ở xứ Phù Tang. Từ *Truyện Genji* đến thơ Haiku và tác phẩm của Kawabata đều xuất hiện hình tượng thiên nhiên điểm lệ, u buồn, phảng phất niềm bi cảm sâu sắc.

Trong tiểu thuyết Murakami cũng có nhiều trường cảnh miêu tả không gian thiên nhiên. Trong *Rừng Na-uy* là không gian xung quanh nhà nghỉ Ami, trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* là không gian xung quanh cái giếng cổ, không gian được nhìn từ đáy giếng, trong *Kafka bên bờ biển* là không gian rừng rậm âm u. Tuy đây không phải là không gian trung tâm của tác phẩm nhưng qua hình tượng không gian này, người đọc có thể hình dung nhân vật trong tiểu thuyết Murakami một cách trọn vẹn và đầy đủ hơn.

Con người trong tiểu thuyết Murakami là con người được soi chiếu dưới các mối quan hệ tình dục và đó đồng thời là mối quan hệ trung tâm trong tác phẩm. Vì vậy hình tượng không gian thiên nhiên ở đây cũng góp phần tô đậm mối quan hệ giữa các nhân vật. Thiên nhiên là không gian ái ân, gợi cảm xúc, là không gian tượng trưng cho lòng mẹ, tử cung, cho sự ấp ủ và thai nghén hình tượng đứa trẻ sơ sinh và thiên nhiên cũng là không gian dự cảm tương lai của các mối quan hệ tình dục.

Không gian thiên nhiên trong tiểu thuyết Murakami đóng vai trò là những dấu hiệu mang sức gợi, là những kí hiệu dự báo cho tương lai của các mối quan hệ tình dục. Hình ảnh gió là hình ảnh khá phổ biến trong các tiểu thuyết của Murakami, mang theo hàm nghĩa ẩn dụ và trở thành biểu tượng. Trong *Rừng Na-uy* biểu tượng gió xuất hiện trong đôi mắt của Naoko và trong giấc mơ của Toru Watanabe. Nếu biểu tượng gió xoáy trong đôi mắt Naoko tượng trưng cho sự bất lực trước cõi vô thức, sự bất lực tình dục của nàng thì biểu tượng gió trong giấc mơ của Toru lại là một ám thị “tôi mơ thấy những cây liễu. Cả hai bên của một con đường núi đều toàn những liễu. Nhiều liễu không thể

tưởng tượng được. Một cơn gió khá mạnh đang thổi, nhưng những cành liễu vẫn im phăng phắc... cành cây nào cũng đầy những con chim nhỏ đang bậu chắc ở đó. Sức nặng của chúng giữ cho cành không lay động trong gió. Tôi vớ lấy một cái gậy và đập mạnh vào một cành ở gần mình, hy vọng chim sẽ bay đi và cành sẽ đu đưa theo gió” [13,249]. Cây trong gió phải lay động. Cây không lay động trước gió là điều trái tự nhiên. Trong giấc mơ, Toru Watanabe muốn đưa mọi thứ trở về với quy luật bình thường, anh đã cố sức xua những con chim bay đi để cây liễu có thể lay động trong gió. Điều này ứng với hiện thực là Toru đã nỗ lực để đưa Naoko hòa nhập với cuộc sống bình thường bằng hoạt động tình dục bình thường. Nhưng mọi cố gắng của Toru vẫn không thể cứu vãn linh hồn cô đơn bí ẩn của Naoko.

Biểu tượng gió còn xuất hiện nhiều lần trong *Kafka bên bờ biển*. Khi linh hồn của Miss Saeki mười lăm tuổi đến căn phòng của Kafka lần đầu “cây sơn thù du lớn đang trở hoa ngay ngoài cửa sổ, lặng lẽ lung linh trong ánh trăng. Trời ửng gió và không có một tiếng động nào” [16,249]. Trong lần xuất hiện thứ hai, cảnh vật bên ngoài căn phòng có sự thay đổi “Trời đầy mây và có thể bên ngoài đang mưa bụi” [16,273], “một làn gió thoảng mơn man” [16,274]. Khi linh hồn Miss Saeki xuất hiện lần thứ ba, thiên nhiên đã có sự chuyển động “Bên ngoài, mây trôi và ánh trăng lay động. Chắc là có gió, nhưng tôi không nghe thấy tiếng gió thổi” [16,299]. Trong dòng thời gian trôi chảy tất yếu phải có sự thay đổi và biến động. Gió chỉ nổi lên khi có sự thay đổi thực sự. Miss Saeki trung niên đã thay vào linh hồn của Miss Saeki mười lăm, đêm đó gió bắt đầu thổi mạnh “Ngoài cửa sổ, gió từ biển thổi vào khua xào xạc những cành sơn thù du... Gió thổi mạnh hơn và tôi bắt đầu cảm thấy máu trong huyết quản mình chạy rần rật, nặng và đặc một cách kì lạ. Những cành sơn thù du in bóng trên ô kính cửa sổ thành một thứ ma trận khắc khoải” [16,317]. Cũng trong đêm đó, Miss Saeki thể xác đã hòa làm một với Kafka trong bản hợp tấu “tiếng cọt kẹt của ván sàn, tiếng gió không ngừng thổi bên ngoài” [16,319], gió mỗi lúc một mạnh hơn “gió xua mây tan tác trên bầu trời. Những cành sơn thù du run rẩy và vô số lưỡi dao lóe lên trong đêm tối” [16,320]. Nhưng đó vẫn là Miss Saeki của vô thức, còn khi bà đến với Kafka trong tình trạng hoàn toàn ý thức thì “gió

thổi qua rừng thông, nghe như cả đám người quét đất cùng một lúc” [16,339]. Lần quan hệ cuối cùng của hai người, hình ảnh gió xuất hiện thông qua sự lay động của những cành sơn thù du “một cành sơn thù du run lật bật ngay ngoài cửa sổ” [16,364]. Mỗi lần Miss Saeki xuất hiện đều gắn liền với một sự thay đổi của không gian, ở đây là hình ảnh cơn gió. Gió chính là một kí hiệu ám dụ. Gió chỉ thổi mạnh khi Miss Saeki quan hệ với Kafka và ngày một mạnh hơn như báo hiệu một cơn giông lớn. Lần cuối cùng hai người ở cùng nhau, cũng là lúc hòn đá cửa vào đã được mở, một thế giới biệt lập song song tồn tại cùng thế giới thực đã mở ra và kéo theo bao nhiêu điều bí ẩn.

Hình tượng thiên nhiên không chỉ là ám hiệu gợi mở, đó còn là không gian hoạt động của con người. Đứng trước không gian rợn ngợp, bao la và đầy bí hiểm của thiên nhiên, con người gần như cảm thấy mình thật bé nhỏ, con người luôn tìm cách bắt nhịp và hòa điệu cùng với quy luật của thiên nhiên, tạo vật. Nhân vật Kafka trong *Kafka bên bờ biển* thoát đầu cảm thấy sợ hãi trước sự bí hiểm của rừng sâu “Thi thoảng, một con chim phá vỡ im lặng đêm. Nhiều tiếng động khác cũng lọt vào mà tôi không xác định được – một cái gì giẫm trên lá rụng; một cái gì nặng nề khua lách cách những cành cây; một âm thanh tựa như một hơi thở sâu; thi thoảng tiếng cọt kẹt dễ sợ của những bậc thềm gỗ ngoài hiên” [16,147]. Bản thân Kafka không thể giải thích hàng loạt tiếng động xung quanh, những tiếng động phát ra trong đêm tối tĩnh lặng. Đó có thể là những tiếng động thật sự của thiên nhiên, cũng có thể là tiếng động do nỗi sợ hãi tạo nên. Nhưng Kafka đã nhanh chóng học được cách thích nghi với nó, cậu tự đặt ra những quy tắc và tuân thủ nó, cậu hoà nhập cùng với thiên nhiên bằng trạng thái nguyên sơ nhất của mình. Cậu khoả thân dưới ánh nắng, dưới những cơn mưa “Trận mưa ào ào quất vào mình mảy đem lại một cảm giác tinh khiết kì lạ” [16,171]; “Tôi thường nằm dài trong khoảng trống nhỏ hình tròn, để cho nắng tãi lên khắp người. Mắt nhắm nghiền, tôi thả mình cho nắng mơn man, tai dỏng lên đón tiếng gió rít qua các ngọn cây. Bao bọc trong hương rừng đậm ngát, tôi lắng nghe tiếng chim vỗ cánh, tiếng lá dương xỉ lao xao. Tôi thoát khỏi trọng lực, bồng bềnh bên trên bề mặt đất và trôi trong không trung” [16,172]. Ý thức của Kafka thoát khỏi cái vỏ nhục thể để cảm nhận sự giao hoà với thiên nhiên. Thiên nhiên ở

đây đóng vai trò như một người bạn gần gũi nhưng bí hiểm “hãy tuân thủ các quy tắc, rừng sẽ chấp nhận anh, chia sẻ với anh phần nào sự yên bình và nét đẹp của nó” [16,172]. Hình ảnh thiên nhiên mang tính chất thanh tẩy tâm hồn thể hiện sự ảnh hưởng của tín ngưỡng Thần đạo (Đạo Shinto) đến tâm hồn mỗi con người của đất nước này. Thần đạo là tôn giáo bản địa của Nhật Bản. Tư tưởng cốt yếu của đạo Sinto là sự thanh khiết và sự dung hợp hài hòa giữa thiên nhiên, con người và thần linh. Chính vì vậy mà một trong những nghi thức quan trọng nhất của tôn giáo này là nghi thức thanh tẩy. Phía trước mỗi một ngôi đền Thần đạo đều có một giếng nước, được gọi là giếng thanh tẩy. Giếng thanh tẩy (Te mizuya) là một giếng nước hoặc hồ nước nhỏ đặt ở gần lối vào của nhà Haiden. Nước đó được xem là nước thánh và nơi đây được xem là nơi thanh tẩy vì trước khi tiến hành lễ cúng tại bái điện linh thiêng, những người hành lễ phải thanh tẩy cho mình sạch sẽ bằng cách rửa tay, súc miệng ở đây. Thanh tẩy ở đây đồng nghĩa với việc tưới nước thánh lên người để gột rửa những ý niệm tội lỗi, làm cho cả thể xác và linh hồn đều trở nên trong sạch hơn. Nước mưa cũng chính là một thứ nước tẩy uế và Kafka chính là người nhận được nghi thức thanh tẩy từ thiên nhiên. Đó là “Lễ thụ pháp tôn giáo” dưới mưa. Kafka sau khi tắm dưới mưa đã có cảm giác rằng mình được gột rửa tất cả những tội lỗi, tức là đã được thanh tẩy, cậu bắt đầu bước vào cuộc đương đầu với số phận. Chính vì vậy mà những quan hệ tình dục của Kafka sau khi đã được thanh tẩy không mang tính chất dâm tục, suy đồi (quan hệ với mẹ và chị) mà nó thể hiện một ý nghĩa tích cực. Đó là cuộc dẫn thân và trải nghiệm của con người đang đào sâu và tìm kiếm cái bản ngã đích thực của mình. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, ánh trắng tuôn vào cửa sổ được miêu tả giống như “một vũng nước lớn, trắng phau” [15,692]. Như một phản ứng tự nhiên, Kasahara May cởi quần áo và tắm cả thân thể của mình trong ánh trắng, giống một hình thức nghi lễ rửa sạch tội lỗi. Sau khi được tắm mình trong ánh trắng thuần khiết, Kasahara May đã trở về trong trạng thái của đứa trẻ vừa mới chào đời. Cô đã khóc vì nhận thấy cái bóng trưởng thành của mình. Kasahara May không muốn bước vào cuộc sống trưởng thành vì với cô thời gian đã dừng lại khi cô đón nhận ánh trắng tuôn vào người mình như dòng nước thánh mang đến sự thanh khiết và tĩnh lặng.

Bức tranh khoả thân của Naoko (*Rừng Na-uy*) được tô điểm thêm bởi ánh trăng huyền diệu. Rõ ràng, nhờ cảnh đẹp của thiên nhiên, vẻ đẹp nhục cảm của con người được khoác một màu sắc thần thánh, rửa sạch mọi tục niệm tội lỗi, con người trở nên trong sạch và tinh khiết đến lạ thường. Dưới ánh trăng, thân xác Naoko như được tái sinh “Da thịt này đã trải qua nhiều biến đổi để tái sinh trong tuyệt đỉnh hoàn hảo dưới ánh trăng” [13,251]. Vẻ đẹp ấy nhờ có ánh trăng mà trở nên toàn bích. Thân thể trần trụi của Naoko như đang cộng hưởng theo nhịp “ánh sáng trắng dịu nhẹ” [13,249] của trăng, con người và thiên nhiên đặt cạnh nhau đều đẹp và hoàn mỹ. Hình tượng thiên nhiên trong cảm thức của tác giả chính là vẻ đẹp gợi cảm nguyên sơ. Nó không chỉ hiển lộ với người chiêm ngưỡng, nó còn làm người chiêm ngưỡng cũng muốn trở về với trạng thái nguyên sơ ấy.. Không gian thiên nhiên ở đây là không gian được cảm nhận bằng cảm thức của những thực thể cô độc, chính vì vậy mà thiên nhiên cũng trở nên u trầm và tĩnh lặng. Sự mộc mạc, tự nhiên của hình tượng không gian này được xây dựng từ mối tương quan với yếu tố tình dục. Thiên nhiên làm phát lộ và khơi gợi những mỹ cảm từ trong vô thức con người, con người khát khao được trở về với trạng thái nguyên sơ, thuần khiết để cùng chia sẻ với thiên nhiên vẻ đẹp toàn bích, vĩnh hằng.

Không gian thiên nhiên còn là khung nền của những quan hệ ân ái. Sau thời gian dài dang dở, những kí ức xưa chợt ùa về với Toru Watanabe, kí ức đầu tiên là cánh đồng cỏ và mùi cỏ. Rõ ràng, thiên nhiên đã để lại những ấn tượng sâu sắc đối với nhân vật. Không gian hiện lên trước, rồi mới đến con người. Bức tranh được phác họa từ cái nhìn bao quát rồi đến chi tiết, những con người trong bức tranh thiên nhiên ấy cũng thật hạnh phúc. Toru Watanabe và Naoko, hai con người cô đơn tìm đến với nhau, mang lại cho nhau hơi ấm của tình yêu, bức tranh đẹp và lãng mạn vì nó diễn ra trong bầu không gian thiên nhiên tuyệt đẹp “một bãi cỏ hình tròn có cây mọc xung quanh như một cái hồ” [13,268], “Cỏ mọc cao xung quanh, và chúng tôi chẳng nhìn thấy gì ngoài bầu trời và mây ở trên đầu... Chúng tôi hôn nhau với một cảm xúc thật sự” [13,269]. Trong hình ảnh rợn ngợp của bầu trời và cây cỏ, con người như tìm thấy được nguồn an ủi.

Những cảm xúc tính dục được đánh thức trong sự giao hòa của con người với thiên nhiên. “Mùi mưa bám trên tóc và chiếc áo ngoài bằng vải bò của cô. Thân thể con gái thật mềm mại và ấm áp” [13,475] ; “Tôi bỏ cái ô xuống và ôm riết lấy cô dưới mưa... Mưa rơi không ngớt, không một tiếng động, ướt sũng hết tóc cô và tóc tôi, chảy như nước mắt xuống má hai đứa, xuống cái áo bò của cô và cái áo vét nilông vàng của tôi, loang lổ sẫm xỉt” [13,478] ; “chúng tôi lên giường cô và ôm nhau, hôn nhau trong tiếng mưa rơi” [13,479].

Hình ảnh thiên nhiên còn là cổ mẫu trong tiềm thức nhân loại. Trong *Kafka bên bờ biển*, cô giáo của Nakata nằm mơ thấy mình cùng chồng đang ân ái dưới một bầu trời vãn vũ. “Trong giấc mơ, chúng tôi làm tình trên một phiến đá rộng... Trời đầy mây và có vẻ như sắp nổi giông” [16,113]. Bầu trời đầy mây tượng trưng cho sự dồn nén tính dục. Sự dồn nén này không được bộc lộ trong ý thức. Ý thức của cô giáo luôn ngăn cản cảm xúc nhục dục. Cuộc hôn nhân của cô kéo dài chưa bao lâu thì chồng cô đã được động viên ra mặt trận. Những khao khát ân ái, những nỗi cô đơn chiếc bóng đã được che giấu dưới bề mặt lý trí. Bản năng tính dục của cô bị dồn nén vào cõi vô thức và hiện lên thông qua giấc mơ đầy nhục dục ấy.

Murakami thường miêu tả vẻ đẹp thiên nhiên trong mối quan hệ gần gũi với cảm xúc tính dục của con người. Thông qua quan hệ tình dục, thiên nhiên trở rất đời thường, quen thuộc, là một phần của cuộc sống ái ân. Đó là tấm nệm êm ái được dệt bằng cỏ tươi ngát hương thơm “một bãi cỏ hình tròn mọc xung quanh như một cái hồ” [13,268], đó là chiếc giường mát lạnh của tạo vật “chúng tôi làm tình trên một phiến đá rộng” [16,113], đó là những âm thanh du dương, êm ái của thiên nhiên tạo một không khí lãng mạn thuần chất nguyên sơ “chúng tôi ôm nhau và hôn nhau trong tiếng mưa rơi” [13,479], đó là bản hòa tấu hài hòa với những âm thanh trong cuộc sống “tiếng cọt kẹt của ván sàn, tiếng gió không ngừng thổi bên ngoài. Căn phòng thở, ô kính nhẹ rung. Đó là dàn đồng ca đằng sau tôi” [16,319]. Trong khung cảnh ấy, tình dục cũng trở về với bản chất nguyên sơ, không có sự ràng buộc của ý thức hay quan niệm xã hội, chỉ còn tồn

tại duy nhất sự khao khát được cùng nhau hòa làm một, cùng nhau đồng cảm và chia sẻ những khoảng trống và bất toàn trong cơ thể của nhau.

Thiên nhiên còn là bức tranh của tâm cảnh. Thiên nhiên không chỉ xuất hiện như một sự vật khách quan, nó còn là hình ảnh trong giấc mơ, trong cảm nhận của con người. Khi quan hệ ân ái, các nhân vật thường hình dung đến những hình ảnh của thiên nhiên. Thiên nhiên đóng vai trò như một dấu hiệu để nhận thức bản ngã. Trong *Kafka bên bờ biển* Kafka đã liên tưởng đến hình ảnh khu rừng khi đang cưỡng bức Sakura. “Mày cố nhớ hình dáng từng cây để nhận ra đường về, cây nào cũng giống cây nào và chẳng mấy chốc, mày bị nuốt chửng vào một biển thực vật vô danh ... Mày cảm thấy khoái cảm đang dâng lên trong cô như một nỗi dài của bản thân mày. Bây giờ thì mày hiểu. Những cành cây chằng chịt sừng sững như một bức tường đen chặn tầm nhìn của mày. Con quạ không gửi thông điệp nữa. Và mày xuất tinh” [16,422]. Dấn thân vào rừng sâu đối với Kafka đồng nghĩa với việc chấp nhận số phận, chấp nhận lời nguyện, hình ảnh khu rừng được tái hiện trong kí ức của cậu thông qua cảm xúc tính dục. Không chỉ một lần những hình ảnh thiên nhiên được tái hiện trong khoảnh khắc khoái lạc đó. Khi Kafka quan hệ với Miss Saeki cậu cũng cảm nhận được hình ảnh của thiên nhiên “Mày lắng nghe khoảng trống trong bà đầy lên. Với một âm thanh khẽ khàng như cát mịn bên bờ nước sục lở dưới ánh trăng” [16,364]. Có thể nói trong *Kafka bên bờ biển* bức tranh thiên nhiên chủ đạo là cảnh biển và rừng sâu. Những cảnh vật này bí hiểm và tràn đầy những đe dọa khôn lường. Không thể khám phá nó bằng cách thông thường mà phải bằng sự cảm nhận tinh tế, bằng tất cả các giác quan. Chính vì vậy mà hình ảnh thiên nhiên được tái hiện trong những khoảnh khắc ân ái lại có tác dụng như một không gian nội tâm. Ở đây “Không gian nội tâm tượng trưng cho toàn bộ các tiềm năng của con người trên con đường hiện thực hóa từng bước, cho toàn bộ ý thức, vô thức và những gì có thể xảy ra mà không lường trước được” [23,486]. Sau những khoảnh khắc khoái cảm ấy, Kafka lại dấn thêm một bước vào rừng sâu, tìm được con đường mở vào một thế giới chuyên biệt, nơi mà thời gian gần như không tồn tại.

Biên niên kí chim vặn dây cót cũng tái hiện hình ảnh thiên nhiên trong những khoảnh khắc ái ân. Toru Okada khi dần sâu vào Kano Creta đã cảm nhận rằng “Kano Creta như một cây nấm mềm mại và khổng lồ lặng lẽ trôi qua lớp lá khô trên mặt đất và nở bung ra dưới đôi cánh chở che của bóng đêm ... Tôi hình dung mình đang bồng bềnh một mình giữa biển rộng mênh mông. Tôi nhắm mắt, lắng tai, chờ nghe thấy tiếng những làn sóng nhỏ vỗ vào mặt tôi. Thân thể tôi tắm trong nước đại dương ấm áp” [15,223]. Đây là một trong những trường đoạn miêu tả tình dục đẹp nhất trong trang viết của Murakami. Murakami không chọn cách miêu tả trực tiếp mà thông qua hình ảnh thiên nhiên để cảm nhận. Đắm mình trong những cảm xúc tình dục, đó chính là sự trở về với cội nguồn, bản thể của con người. Tính dục có thể được xem là khởi nguyên của sự phát triển trong vạn vật, đó là sự giao hòa để sinh sôi và nảy nở. Cõi miền ấm áp của vùng âm hộ cũng được ví với thiên nhiên “Anh đang nằm trong một vũng bùn ấm, dễ chịu. Tất cả chúng ta từ bùn mà ra và đều trở về bùn” [15,223], “từng tí một, mày bị hút xuống lớp bùn ấm. Cả thế giới trở nên nồng ấm, ướt át, mờ mịt” [16,319].

Cảnh vật xung quanh vừa mới gợi cảm lại bỗng chốc trở nên đáng sợ trong ánh mắt của con người cô đơn, bất lực. Trong cái nhìn chủ quan của con người, bức tranh thiên nhiên cũng giống như con người, cũng có thể xác, tâm hồn. Mùa xuân là mùa của vạn vật sinh sôi nảy nở, mùa của đoàn tụ vui vầy, nhưng với tâm trạng đau đớn vì mất đi người yêu, Toru chỉ nhìn thấy những nét đáng ghê tởm của mùa xuân “hoa anh đào đang nở. Trong bóng tối mùa xuân, trông chúng giống như thịt vừa bục ra khỏi da trên những vết thương đang mưng mủ. Khu vườn tràn ngập mùi thịt thối ngòn ngọt rất nặng” [13, 448]. Thiên nhiên lúc này không còn khơi gợi vẻ đẹp nhục cảm thuần khiết, trinh bạch mà nó mang theo hơi và mùi của thịt thối, nó là một cơ thể đang rã theo thời gian.

Nhưng thiên nhiên lại là một không gian khá biệt lập trong tác phẩm. Vì nếu tự nhiên không gắn liền với cuộc sống con người, hòa hợp với con người thì tự nhiên lại có phần phi tự nhiên và phản tự nhiên. Không gian xung quanh căn nhà của Toru Okada trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* là không gian tù hãm và đơn độc, nơi đó mọi sự việc diễn ra đều trái với tự nhiên, bên cạnh là một căn nhà không người ở, ngõ không lối ra,

chim không bay và giếng không nước. Xung quanh căn nhà không người ở (căn nhà sau này được xây dựng thành Dinh để chỉnh lí) “chẳng có dấu hiệu của bất cứ cái gì. Chỗ này như một cái ao tù mà dòng chảy đã bị sức mạnh to lớn nào đó hãm lại” [15,73], cảnh vật như không thuộc về thế giới hiện tại “nhờ mưa rơi liên tục nhiều ngày qua, những nhánh cỏ óng ánh màu xanh thẫm, dậy lên mùi hương hoang sơ rất đặc trưng cho những gì cắm rễ sâu vào lòng đất” [15,72]. Còn cảnh vật thiên nhiên quanh nhà của Toru cũng “phảng phất vẻ tiêu điều tù đọng” [15,224]. Không gian ấy từ trước vẫn vậy nhưng Toru không nhận ra vì anh chưa bao giờ để thời giờ bận tâm suy nghĩ. Chỉ từ sau khi Toru mất việc, thời gian của anh bắt đầu trôi chậm lại, anh mới nhận thấy nét đặc thù của không gian và con người nơi đây : đó là những bí ẩn trong vô thức của Kumiko, đó là không gian ở đây quá tù hãm, cách xa với cuộc sống trôi chảy thường nhật bên ngoài. Khám phá không gian đó, tìm lại được Kumiko, khám phá những bí ẩn trong vô thức tính dục của Kumiko chính là khơi lại nguồn sống cho không gian, mở đường thông với ngõ không lối, dẹp bỏ căn nhà không người ở (Dinh) và khơi nguồn nước cho giếng cạn, mở đầu cho một cuộc sống mới thực sự gắn liền với hiện thực và con người hiện thực.

Không gian quanh nhà nghỉ Ami trong *Rừng Na-uy* và không gian rừng sâu trong *Kafka bên bờ biển* cũng là không gian đặc biệt dành riêng cho những con người cô đơn. Những không gian này đẹp và lí tưởng, nó gợi nên vẻ đẹp nguyên sơ thuần khiết, nó giúp thanh tẩy tâm hồn con người nhưng sống lâu trong nó có nghĩa là rời xa cuộc sống chung của cộng đồng. Oshima đã nhắc nhở Kafka khi cậu quá đắm chìm trong thiên nhiên “Về lý thuyết thì không phải không thể sống như thế và cố nhiên đã có người làm thế. Nhưng trên thực tế, cách nào đó, tự nhiên lại có phần phi tự nhiên. Và thư giãn có khi lại trở thành mối đe dọa thực sự” [16,174]. Còn Toru Watanabe cũng từng nêu lên cảm nhận của mình về không gian của nhà nghỉ Ami “Chỗ này thật yên tĩnh, cảnh vật xung quanh thật hoàn hảo và Reiko là một người tuyệt vời. Nhưng đây không phải là chỗ có thể ở lâu dài. Nó quá chuyên biệt. Càng ở đây lâu sẽ càng khó lòng mà đi đâu được nữa” [13,433], ở lâu trong không gian đó Toru lại “ngạc nhiên vì thấy nhớ tiếc âm thanh của một đám đông người” [13,208]. Hình tượng không gian biệt lập ấy thực sự là

một nơi chốn lí tưởng cho con người cô đơn, nhưng nhân vật trung tâm trong tiểu thuyết Murakami không chỉ là những thực thể cô lập, họ cô đơn nhưng luôn muốn tìm cách đến gần với tha nhân, xóa đi khoảng cách giữa mình và người. Và dù việc làm ấy có thể vô vọng, nhưng chính lòng khao khát và quyết tâm trở về với cuộc sống con người mới chính là nội dung nhân bản của tiểu thuyết Murakami. Toru yêu Naoko nhưng anh lại càng yêu Midori tràn đầy nhựa sống ; Kafka yêu Miss Saeki và đã từng có ý định vĩnh viễn ở lại thế giới riêng của bà nhưng cuối cùng cậu cũng trở về cuộc đời thực với một nghị lực phi thường. Những sinh thể lạc loài không thể tồn tại, con người luôn phải nỗ lực hết mình để có thể hòa nhập với cuộc sống và tìm cho mình một vị trí trong cuộc đời dẫu rằng “bản ngã và tha nhân là cách biệt” [13,384].

Hình tượng không gian trong tiểu thuyết Murakami là không gian được cảm nhận trong cảm xúc về nhục dục của con người. Không gian ở đây cũng giống như con người, cũng đều đẹp và bí hiểm, nó là một công cụ thể hiện những cảm xúc đa tầng trong bản thân con người.

3.1.2. Không gian phòng riêng

Trong quan niệm văn hoá truyền thống của người Nhật, con người là một bộ phận của thiên nhiên, con người sống trong vũ trụ và chịu sự chi phối của các quy luật tạo hoá. Các bộ môn nghệ thuật đặc trưng của Nhật Bản như nghệ thuật cắm hoa, trà đạo, vườn cảnh... đều thể hiện sự hòa hợp giữa con người với thiên nhiên, con người sống trong thiên nhiên và tuân theo quy luật của nó. “Ngôi đền Thần đạo, vườn cảnh Nhật Bản với những tảng đá, những dòng nước, bụi cây là những hình vũ trụ thu nhỏ, là sự đi từ trạng thái hỗn mang của các tiềm năng tới trật tự của các dạng hiện thực hoá, cả về vật chất lẫn tinh thần” [23,287]. Các công trình của người Nhật khi được đặt trong không gian luôn tạo cảm xúc tôn kính đối với thiên nhiên, vũ trụ. Và thiên nhiên cũng được khúc xạ thông qua lăng kính chủ quan của con người và được tái hiện trong những sự vật nhân tạo tưởng chừng rất bé nhỏ.

Bên cạnh không gian thiên nhiên thì kiểu không gian nhà ở, căn phòng là không gian đặc trưng trong tiểu thuyết Murakami. Đó là không gian sinh hoạt, không gian văn hoá xã hội phổ biến trong tiểu thuyết hiện đại. Đây là nơi diễn ra mọi sinh hoạt cá nhân của con người, đặc biệt là sinh hoạt ái ân.

Nhà ở Nhật Bản rất đặc thù. Do điều kiện thiên nhiên khắc nghiệt, thường xảy ra động đất nên người Nhật thường làm nhà có vách ngăn bằng khung gỗ dán giấy, có thể kéo ra, kéo vào để hạn chế thiệt hại. Bên cạnh đó, việc ngăn chia căn nhà bằng vách trượt làm cho không gian trở nên rộng rãi, không có sự tách biệt hoàn toàn với các phòng khác, có thể đón ánh sáng mặt trời và thông gió. Ánh sáng và khí trời là hai điều kiện cần có của một ngôi nhà ở Nhật Bản. Điều này thể hiện sự gắn kết giữa con người với thiên nhiên. Cách bài trí và màu sắc của nhà ở Nhật hết sức đơn giản nhưng tinh tế. Đó là cách bài trí thuận theo tự nhiên nhằm tạo sự hài hòa cho ngôi nhà.

Chú trọng đến ánh sáng và khí trời chính là để căn nhà hấp thụ những tinh lực của thiên nhiên vũ trụ, để cuộc sống tự nhiên tràn vào không gian nhân tạo. Căn nhà mà Toru Okada thuê trước khi cưới Kumiko là “căn hộ một buồng, có gian bếp nhỏ tí, phòng vệ sinh và phòng tắm cỡ bằng cái buồng điện thoại công cộng. Nó nằm trên tầng hai, quay về hướng Nam... Căn hộ được mỗi cái ấy thôi – nhờ quay về hướng Nam nên nhiều nắng” [15,265]. Căn hộ ấy là nơi sinh hoạt ái ân lần đầu tiên của Kumiko và Toru Okada, sinh hoạt ấy được miêu tả trong không gian mở và giao hòa với tự nhiên “Kumiko và tôi ngồi bên nhau hồi lâu trong dòng nắng đó, lưng tựa vào tường ... Nàng đi tắm, mặc lại quần áo rồi lại ngồi dưới nắng. Tôi chẳng biết nói gì. Tôi chỉ đến ngồi bên nàng trong vạt nắng mà im lặng. Ánh nắng chuyển dịch dần, chúng tôi cũng xê dịch dọc bờ tường” [15,265]. Căn nhà mà Toru Okada được thừa hưởng từ ông chú cũng là một căn nhà lí tưởng “một lần nữa tôi ra ngoài hiên nhìn khu vườn. Những vạt nắng lọc qua tầng lá xanh dày, nhảy múa trên vạt vật” [15,224].

Không gian phòng trong nhà nghỉ Ami (*Rừng Na-uy*) và cả hình ảnh căn nhà lều trong rừng của Oshima (*Kafka bên bờ biển*) là không gian sinh hoạt được đặt trong thế hài hoà với không gian thiên nhiên. Đây là nơi đặc biệt cô lập, không còn nếp sống xô

bồ, tập nập của xã hội thường nhật, nơi đây mọi thứ dường như đều tĩnh lặng, dường như có thể nghe thấy cả nhịp đập của thiên nhiên, tạo vật. “Trong một không gian mà ở đó bản thân chúng ta dần đạt tới trạng thái trống không nội tâm của sự trong sạch tinh thần, cả về xúc cảm tưởng tượng, khi ấy lòng ước muốn về bản thể trở nên rõ nét và mạnh mẽ” [23,487]. Con người sống trong không gian đó gần như đã xây dựng nên những mối gắn kết bền chặt với thiên nhiên. Cuộc sống tự cung, tự cấp trong khu nhà nghỉ Ami, cách sinh hoạt với lịch trình đều đặn, không tham gia vào các sự kiện bên ngoài xã hội chính là cuộc sống đúng với con người Naoko. “Tất cả những ngôi nhà ấy đều có hình dáng và màu sắc hết như nhau, gần như một khối vuông, trái phải hoàn toàn đối xứng, với cửa ra vào và rất nhiều cửa sổ. Trước cửa nhà nào cũng có một dãy bụi hoa được xén tỉa cẩn thận” [13,199]. Căn nhà luôn rộng mở để giao hòa với thế giới tự nhiên. Đêm mùa thu thì “vàng trắng ủa vào gian phòng một thứ ánh sáng trắng dịu nhẹ” [13,249], còn ngày mùa đông thì có thể chiêm ngưỡng cả một bức tranh tuyết trắng ngay từ cửa sổ. Bước vào không gian này, Toru Watanabe dường như gột bỏ được tất cả những căng thẳng và mệt mỏi. Còn bản thân Naoko cũng tìm được sự bình an và thư thái trong tâm hồn. Bức tranh khóa thân của Naoko tại căn nhà trong khu nhà nghỉ Ami đã lột tả hết vẻ đẹp ngây thơ và hoàn hảo của cô gái vừa được tái sinh trong một không gian mới. Vì vậy không gian nhà ở, căn phòng còn đóng vai trò như một không gian tái sinh, đó là tử cung của người mẹ, đó là nơi cung cấp cho đứa trẻ sơ sinh những yếu tố thiết yếu cho sự sống khởi nguồn. Nơi ở mới của Kasahara May cũng là một nơi như vậy, một không gian nhân tạo nhưng tràn ngập thiên nhiên “khuôn viên rộng mênh mông, có cả rừng, cả hồ” [15,435], còn kí túc xá cô ở thì có thể thấy cả “ánh trăng tuôn vào qua cửa sổ” [15,691]. Đó cũng là một nơi tách biệt hoàn toàn với cuộc sống nhộn nhịp hiện đại.

Còn bản thân Kafka sau khi đã quen với nếp sống hết sức giản đơn trong căn nhà lều của Oshima, Kafka cảm thấy một tình cảm gần như là quyến luyến và thân thuộc với căn nhà gỗ đơn sơ ấy. Hàng ngày cậu được đánh thức vào buổi sáng, tập thể dục rồi ăn sáng, đọc sách, thám hiểm rừng sâu, buổi tối lại đốt lò sưởi và ngủ trong những âm

thanh đầy tịch mịch của rừng rậm thâm u. Cuộc sống ấy đối với Kafka thật quá hoàn hảo và tự nhiên đến nỗi cậu cảm thấy mình không xứng với nó. Trong những không gian phòng luôn tràn ngập hình ảnh thiên nhiên, con người đạt được đến trạng thái cân bằng về cảm xúc. Đây là khung nền cho những bức tranh khoả thân gợi cảm trong tiểu thuyết Murakami, một cái phong hoàn hảo cho những bức tranh đầy mỹ thuật nhưng không mang dục niệm. Hành động khoả thân trong một không gian thiêng liêng và thuần nhất ắt chính là biểu hiện của một tâm hồn trong sạch và ước muốn được khám phá bản thể của chính mình.

Nhân vật trung tâm trong tiểu thuyết Murakami là những thực thể cô đơn, hoàn toàn tách biệt với xã hội, đó là những con người luôn cố tự tạo cho mình một vỏ bọc kiên cố và chắc chắn để chống lại mọi tác động của ngoại giới. Một trong những vỏ bọc chắc chắn của họ chính là không gian sinh sống, những căn phòng nhỏ bé, kín đáo. Hình tượng căn phòng hiện lên rất nhiều trong tiểu thuyết Murakami. Murakami không thích miêu tả những căn phòng cầu kì, sang trọng. Trái lại không gian phòng trong tác phẩm của ông thường là những căn phòng tối giản. Các căn phòng chỉ có từ một đến hai người sinh sống, diện tích nhỏ hẹp và vật dụng bài biện trong đó chỉ nhằm để đáp ứng những nhu cầu tối thiểu của con người như: giường, bàn đọc sách, đèn, tủ lạnh, hoặc khi nói về không gian nhà thì có thêm nhà tắm và bếp.

Trong *Rừng Na-uy*, nhân vật Toru Watanabe cũng sống trong một không gian vỏ bọc. Phòng trong học xá của Toru Watanabe có “một cửa sổ khung nhôm kính trên bức tường đối diện cửa ra vào và hai chiếc bàn kê cạnh đó theo lối để hai người ngồi học quay lưng vào nhau. Bên trái cửa ra vào kê một bộ giường tầng khung thép. Đồ đạc đi liền với phòng đều chắc chắn và giản dị, bao gồm hai tủ sắt đựng quần áo có khoá, một bàn nước nhỏ và một số giá đỡ liền tường. Ngay cả người dễ tính nhất cũng khó lòng gọi cách bài trí ấy là thơ mộng” [13,44]. Đây là căn phòng sinh hoạt tập thể, nơi Toru sống với người bạn học là Quốc xã. Căn phòng kiểu mẫu của những sinh hoạt kiểu mẫu. Nhưng ngay cả trong không gian sinh hoạt tập thể này, Toru vẫn là con người cô đơn và lạc lõng. Mỗi tối khi nghĩ đến Naoko, Toru tự giải toả những cảm xúc và áp lực cho

mình bằng cách “thủ dâm”. Đôi khi Toru còn trốn ra ngoài để tìm hơi ấm con người, bằng cách ngủ với bất kì người con gái nào. Toru không tìm thấy sự đồng điệu trong những sinh hoạt tập thể của khu học xá như lễ kéo cờ, màn tập thể dục buổi sáng của Quốc xã... Ở trong không gian nhỏ hẹp như thế dù được tiếp xúc với người khác, bản thân Toru dường như vẫn chưa thể mở lòng.

Căn phòng trọ của Naoko cũng có tính chất vỏ bọc như vậy: “Căn phòng nhỏ, gọn gàng và thiếu những thứ rườm rà đến mức chỉ có mấy đôi tất phơi ở góc phòng gần cửa sổ là cho thấy có một cô gái sống ở đó” [13,67]. Căn phòng chính là cái vỏ bọc mới của Naoko sau cái chết của Kizuki. Với cách bài trí giản đơn của căn phòng, Naoko muốn thay đổi hoàn toàn nếp sống cũ. Nhưng thực chất đó chỉ là sự thay đổi về hình thức chứ không phải bản chất. Nàng chạy trốn khỏi nỗi ám ảnh về cái chết trong vỏ bọc đom đóm và đi bên cạnh Kizuki, đến khi Kizuki chết thì nàng lại một lần nữa chạy trốn sự thật, chạy trốn khỏi những kỉ niệm trong quá khứ. Có lẽ sống trong một căn phòng đơn điệu như thế nàng sẽ cảm thấy thanh thản hơn bởi không có bất kì chi tiết nào trong căn phòng ấy gợi nhắc nàng nhớ đến Kizuki và quá khứ. Tại đây, nàng đã đón nhận Toru Watanabe như một thực thể cô lập cố gắng giao hoà cùng với thế giới mới. Nhưng mọi nỗ lực của nàng từ sau lần quan hệ tình dục với Toru đã không đạt kết quả. Cái vỏ bọc mới hình thành bị phá vỡ, Naoko lại tìm kiếm cho mình một không gian khác phù hợp với nàng hơn. Đó chính là không gian trong khu nhà nghỉ Ami.

Căn phòng còn là không gian sinh hoạt cá nhân, nó phản ánh nếp sống và tính cách của chủ nhân nó. Căn nhà của Midori (*Rừng Na-uy*) thì “tối và ẩm đạm. Cầu thang dẫn vào một phòng khách giản dị có một cái ghế sofa và mấy cái ghế bành. Đó là một gian phòng nhỏ có ánh sáng lờ mờ lọt vào từ cửa sổ. Bên trái có vẻ là một chỗ chứa đồ và cái gì đó như cửa vào nhà tắm. Phía bên phải cầu thang có vẻ là buồng ăn, ở sau đó là bếp” [13,138]; nhà trọ của Sakura (*Kafka bên bờ biển*) thì bề bộn với “bát đĩa chồng đống trong bồn rửa ở bếp, những chai nhựa không, những số hoá báo đọc dở, những chiếc tất dài vắt trên thành ghế...” [16,86]. Nhưng những căn phòng ấy lại tạo nên một cảm giác an toàn và gần gũi. Bởi nó thể hiện sự ấm áp của con người và của tình

người. Trong căn nhà âm đạm, bé nhỏ ấy, Toru cảm thấy được những sinh hoạt sống động của cuộc đời thực, được ăn bữa cơm do Midori nấu, được ôm một cơ thể tràn đầy sự sống và cảm nhận cơ thể ấy là dành trọn cho chàng. Căn phòng của Sakura cũng tạo cảm giác như thế. Sakura đã đón Kafka về nhà và giúp Kafka giải toả căng thẳng bằng tình dục. Sakura cũng như căn nhà của cô tạo cho Kafka cảm giác “thư giãn” vì được quan tâm và chia sẻ.

Phòng còn là không gian tử cung của người mẹ, không gian của sự khai tâm, đốn ngộ. Trong tác phẩm *Người đẹp say ngủ*, Kawabata đã miêu tả căn phòng với ánh sáng màu đỏ thắm “Những tấm màn nhung màu đỏ thắm. Màu đỏ trông thắm hơn trong cái ánh sáng lờ mờ. Như thể có một vùng sáng mỏng lơ lửng trước các màn, như thể ông bước vào một thế giới ma quái. Màn che cả bốn bức tường ... Một cách điềm tĩnh, ông tự hỏi có phải ánh sáng được sắp đặt cho hợp với các tấm màn nhung đỏ thắm, hay là ánh sáng phản chiếu từ các màn nhung đó làm màu da của cô gái trông đẹp như các nàng hồ ly” [63,58]. Màu đỏ được hắt lên từ các tấm màn nhung làm tăng thêm vẻ đẹp huyền bí, mờ ảo của không gian. Tại căn phòng ấy ông lão Eguchi đã ngắm nhìn các cô gái lỏa thể đang miên man trong giấc ngủ vô thức. Và cũng chỉ trong năm đêm chiêm ngưỡng ấy cả cuộc đời của Eguchi được tái hiện một cách đầy đủ và sinh động. Ông lão Eguchi đã được tôi luyện, thể nghiệm trong bầu không khí huyền ảo để có thể nhận ra chân lí về cái đẹp vĩnh cửu, đó là cái đẹp đầy bí cảm và không bao giờ có thể chiếm hữu được nó. Không gian phòng trong tiểu thuyết Murakami cũng là không gian lòng mẹ, đó là nơi để con người đón nhận những luồng sinh khí đầu tiên và nguyên thủy để duy trì sự tồn tại của mình. Nếu ánh sáng đỏ trong căn phòng mà lão Eguchi ở là ánh sáng của giờ phút khai tâm thì trong không gian phòng của tiểu thuyết Murakami thường sử dụng ánh trắng. Ánh trắng trong phòng của Naoko (nhà nghỉ Ami), ánh trắng trong kí túc xá ở vùng núi hẻo lánh của Kasahara May và ánh trắng trong căn phòng khách của Kafka. “Tắm trong ánh trắng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi thấy tan nát cả cõi lòng. Khi nàng cử động, những chỗ sáng tối trên người nàng di động thật tinh tế” [16,251], căn phòng ở nhà nghỉ Ami gợi nên hình ảnh tử cung của người mẹ

còn ánh trăng dịu nhẹ ánh lên thân thể nàng là thứ nước ối màu nhiệm che chở và bảo vệ cho đứa bé sơ sinh. Vẻ đẹp tinh khiết, nguyên sơ của đứa bé trong căn phòng tràn ánh trăng cũng chính là hình ảnh của Kasahara May “Khi em mở mắt, trong phòng không tối lắm. Ánh trăng tuôn vào qua cửa sổ giống như một vũng nước lớn, trắng phau... Trong ánh trăng đang tuôn từ cửa sổ vào kia có một cái gì đó đặc biệt, nó quấn quanh thân thể em như một lớp bảo vệ mỏng, sát vào da. Em đứng đó, trần truồng, trong một lát, thể rồi em lần lượt chia từng bộ phận cơ thể mình ra cho nó tắm trong ánh trăng” [15,692]. Còn trong *Kafka bên bờ biển* thì hình ảnh căn phòng tràn ngập ánh trăng lại làm tăng vẻ đẹp và cảm xúc ân ái “Đã nửa đêm nhưng căn phòng vẫn sáng lạ lùng, ánh trăng tràn vào qua cửa sổ ... Bóng cô gái in rõ nét, ngập trong ánh trăng rợn một màu trắng của xương” [16,249]. Khi Kafka quan hệ với Miss Saeki, đó là một cuộc thử nghiệm để đón nhận nguồn sinh lực mới, một thứ nước ối bảo vệ và che chở cho cậu “giấc mơ của bà đã quấn quanh tâm trí mày. Êm dịu, nồng ấm như một thứ nước ối” [16,318]. Cũng tại không gian này, Kafka bị lôi tuột vào một đoạn “cong vênh của thời gian” [16,318], cậu không biết cậu là ai trong thế giới hiện thực, là Kafka Tamura hay là chàng trai trưởng dòng họ Komura trong kí ức của Miss Saeki. Có một điều gì đó đã xảy ra với dòng thời gian thường nhật nơi đây. Căn phòng mà Kafka đang ở không tồn tại hiện tại hay tương lai, nó chỉ thuần là quá khứ của một thời hạnh phúc xa xưa. Đó là nơi ân ái hằng đêm của một cặp đôi lí tưởng và hoàn hảo. Chính trong căn phòng đó, trong giờ phút khoái lạc của cảm xúc tình dục, Kafka đã bắt đầu ý thức về con đường văn hồi bản ngã, cái bản ngã mà bao lâu nay cậu đang tìm kiếm. Không gian phòng vì vậy còn đóng vai trò là không gian khai tâm, đón ngộ, nhận thức bản thể.

Không gian phòng trong tiểu thuyết Murakami còn là một không gian tượng trưng cho sự bí ẩn. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, căn phòng 208 giống như một ám dụ. Đó không chỉ là không gian ảo trong giấc mơ, đó là ám dụ của vô thức và tiềm thức của Toru Okada. Căn phòng đầy chặt bóng tối như một bức màn bí mật “trên trần có một chùm đèn nhưng không bật lên. Ánh sáng duy nhất trong căn phòng nhá nhem này là từ ngọn đèn gắn trên tường. Cửa sổ lại cũng treo rèm dày kéo kín mít” [15,221]. Không khí

trong phòng lại đặc sánh mùi phấn hoa, đây rõ ràng là ám ảnh từ hương thơm của nước hoa Christian Dior mà Kumiko đã dùng trước khi bỏ nhà ra đi. Hàng loạt các chi tiết, hình ảnh và cả những quan hệ tình dục xảy ra trong căn phòng bí mật này giống như những mật mã để giải đáp câu đố. Toru Okada đi dọc theo hành lang đến căn phòng 208 này như một sự thôi thúc từ trong vô thức, anh phải tìm kiếm, nhưng không rõ mình sẽ tìm kiếm cái gì, chỉ biết nó hiện lên một cách mãnh liệt và chi phối hành động của anh. Bằng cách lần theo hành lang của vô thức ấy, Toru Okada giải phóng Kumiko khỏi những ràng buộc của dục tính.

Không gian phòng trong thư viện Komura (*Kafka bên bờ biển*) cũng là một không gian bí ẩn. Nhân vật Kafka tạm trú trong căn phòng ấy và hàng đêm đều bắt gặp cái bóng của quá khứ. Miss Saeki đã lần theo đường mòn vô thức và tách thành một linh hồn sống để trở về căn phòng kỉ niệm xa xưa. Tại căn phòng ấy, Kafka đã yêu linh hồn sống của Miss Saeki mười lăm tuổi và có quan hệ ân ái với Miss Saeki của thực tại đã ngoài bốn mươi. Miss Saeki hành động chỉ theo thói quen trong tiềm thức, những giờ phút ân ái với Kafka chỉ là sự lặp lại những hành động trong quá khứ. Có thể nói hình ảnh căn phòng khách trong thư viện Komura chính là không gian mang ẩn số. Đành rằng nó hiện hữu thật sự nhưng tất cả những gì tồn tại trong căn phòng đó dường như chỉ là sự lặp lại những hồi ức cũ, những kỉ niệm xưa. Từ bức tranh “Kafka bên bờ biển”, từ linh hồn sống của Miss Saeki mười lăm hay Miss Saeki trung niên nhưng vô thức, đến cả Kafka cũng chỉ là một hình bóng lặp lại trong thế song chiếu với căn phòng trong quá khứ. Sự tồn tại của Kafka cũng chỉ là một ám dụ để gợi nhắc, Kafka cũng không biết cậu là ai khi ở trong căn phòng ấy. Cậu là thằng bé mười lăm tuổi bất hạnh trốn khỏi nhà hay là chàng trai Komura, người yêu của Miss Saeki thuở xưa? Mọi thứ dường như đảo lộn, mất cả cảm thức về thời gian. Không gian căn phòng trở thành một thứ hình tượng đầy bí hiểm, tượng trưng và siêu thực.

Các hình tượng không gian không chỉ mang tính quan niệm, nó còn thể hiện tính văn hoá, truyền thống của một dân tộc. Nhà ở Nhật thường có thiết kế đơn giản chú trọng sự hài hoà và tĩnh lặng. Vườn cảnh là một yếu tố không thể thiếu trong không gian

nhà, nó thể hiện sự giao hoà giữa con người và thiên nhiên, vũ trụ. Đó là kiểu không gian hướng tâm làm con người cảm thấy được thư giãn và lấy lại sự cân bằng trong tâm hồn. Không gian phòng trong tiểu thuyết Murakami cũng là những không gian hướng tâm như vậy. Và khi không gian phòng được cảm nhận từ góc độ tính dục thì không gian phòng còn là những không gian khai sáng, gợi mở cho con người tìm kiếm những bí ẩn của bản thân mình.

3.2. Thời gian nghệ thuật

Theo *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới*, “thời gian là hình ảnh động của vĩnh hằng bất động. Mọi chuyển động đều mang dạng hình tròn, vì nó thể hiện trên một đường cong tiến triển từ điểm khởi đầu đến điểm kết thúc và chịu tác động của một thước đo, ở đây là thước đo thời gian”[23,904]. Thời gian gắn chặt với không gian và không thể tách rời. Thời gian và không gian là hình thức tồn tại của vật chất. Không có tồn tại nào bên ngoài thời gian và không gian. Vì vậy nếu tác phẩm văn học là sự phản ánh thế giới hiện thực thì thời gian, không gian là những nhân tố tiên quyết không thể thiếu trong tác phẩm nghệ thuật.

Bất kì tác phẩm văn học nào cũng chứa yếu tố thời gian nhưng không phải lúc nào thời gian trong tác phẩm cũng trở thành hình tượng nghệ thuật. Vì hình tượng thời gian là “hình tượng sinh động, gợi cảm, là sự cảm thụ, ý thức về thời gian được dùng làm hình thức nghệ thuật để phản ánh hiện thực, tổ chức tác phẩm” [57,38]. Nó không chỉ là thời gian được phản ánh lại trong tác phẩm mà phải là thời gian thể hiện quan điểm, tư tưởng, tình cảm và cảm xúc của tác giả đối với cuộc đời. Nó còn là phương tiện, là hình thức chuyển tải nội dung ý nghĩa của tác phẩm.

Murakami thuộc tầng lớp những nhà văn trẻ sau thế chiến thứ hai. Ông bắt đầu sự nghiệp sáng tác văn học vào khoảng những năm 70 của thế kỉ XX. Đó là khoảng thời gian mà Nhật chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của văn hóa phương Tây, đặc biệt là quan niệm tình dục tự do. Tác giả đã đưa thời gian hiện thực mình đang sống vào trong các tác phẩm để phản ánh xã hội một cách chân xác và trung thực. *Rừng Na-uy* kể lại câu

chuyện tình yêu giữa các nhân vật chính vào những năm 69, 70. *Biên niên kí chim vặn dây cót* lại tái hiện thời gian vồn vện trong sáu tháng cuối năm 1984. Còn thời gian trần thuật trong *Kafka bên bờ biển* là khoảng vào năm 2009 (tính từ năm 1969, Miss Saeki mười lăm tuổi đến thời điểm hiện tại trong tác phẩm là khoảng bốn mươi năm sau) nhưng thực chất lại là không gian và thời gian của quá khứ (thư viện Komura, Miss Saeki) vào năm 1969. Như vậy, thời gian trần thuật trong các tiểu thuyết này trùng với thời gian mà Murakami sống nên việc lựa chọn yếu tố tình dục làm thông điệp chuyển tải nội dung ý nghĩa là một lẽ tất yếu.

Thời gian được trần thuật trong tiểu thuyết Murakami bao gồm nhiều cấp độ : vừa có thời gian vật lí vừa có thời gian tâm lí, vừa thời gian tuyến tính vừa thời gian tuần hoàn. Xét trong mối quan hệ tương tác với yếu tố tình dục, chúng tôi chỉ khảo sát những hình tượng thời gian thể hiện yếu tố tình dục như một hình tượng nghệ thuật sinh động, gợi cảm.

3.2.1. Thời gian vật lí

Một đặc điểm dễ dàng nhận thấy trong tiểu thuyết Murakami là ông không bao giờ đề cập đến thời gian tương lai. Các nhân vật của ông chỉ sống trong thời hiện tại và đa phần là tiếc nuối về quá khứ đã qua. Các nhân vật của Murakami chưa bao giờ nghĩ đến tương lai, họ không có dự định, suy tính hay mơ tưởng. Ngay cả việc tưởng tượng đến tương lai cũng vô cùng khó khăn đối với họ “Tôi cố hình dung mình bốn mươi năm sau, nhưng thật chẳng khác nào cố tưởng tượng ra những gì ở bên ngoài vũ trụ vậy” [16,197]. Như vậy tiểu thuyết Murakami chỉ dừng lại ở hai thời : đó là quá khứ và hiện tại. Song hiện tại dường như không phải là sự tiếp nối của quá khứ mà hoàn toàn đối lập với quá khứ. Quá khứ là thời gian đứng yên và ngưng đọng còn hiện tại là thời gian đang tiến bước, là thời gian trôi đi nhưng không hướng đến tương lai, nó chỉ đơn thuần trôi qua trong cảm giác vô nghĩa.

Thời gian vật lí vốn là thời gian có tính chu kì, được lặp lại theo quy luật tuần hoàn. Trong vòng thời gian tuần hoàn ấy, người của thế hệ sau sẽ gọi nhắc đến hình ảnh

của người thế hệ trước thông qua luật di truyền. Người này sẽ là tấm gương soi chiếu của người khác. Trong *Truyện Genji* của Murasaki, người đọc có thể bắt gặp các cặp nhân vật hình và bóng như Fujitsubo và Murasaki, Yugao và Tamakazura, Oigimi và Ukifune. Trong tiểu thuyết *Ngàn cánh hạc* của Kawabata, motif này được lặp lại với cặp nhân vật Fumiko và mẹ nàng. Tiểu thuyết của Murakami cũng xây dựng những cặp nhân vật hình và bóng nhưng các cặp nhân vật này không có mối quan hệ liên kết máu mủ, ruột thịt như trong văn học cổ. Sự lặp lại này không theo nhằm thể hiện quy luật thời gian tuần hoàn mà để tô đậm sự đối lập của các trục thời gian. Naoko và Midori (*Rừng Na-uy*), Miss Saeki trung niên và Miss Saeki mười lăm (*Kafka bên bờ biển*), Kumiko và Kano Creta (*Biên niên kí chim vặn dây cót*) là những cặp nhân vật hình – bóng như vậy.

Midori và Naoko trong *Rừng Na-uy* là cặp nhân vật cùng soi chiếu cho nhau. Cả hai xuất hiện trong cùng một thời gian. Nhưng nếu Midori tràn đầy một sinh lực quyền rũ thì Naoko lại đẹp một cách tinh khiết. Vẻ đẹp của Naoko tượng trưng cho thời gian quá khứ. Đó là cái quá khứ xa xưa của nhân loại, đó là thời gian cách con người hiện đại “nhiều năm ánh sáng” [13,251]. Naoko và Kizuki chưa bao giờ biết đến nỗi khắc khoải hay ham muốn tính dục. Lúc cô khóa thân, cô như một đứa bé vừa được tái sinh, mặc dù có đầy đủ vẻ đẹp, đường nét của một người phụ nữ hoàn hảo nhưng đó là vẻ đẹp như một tượng thánh nữ, vô cùng trong sáng và tinh khiết “Vẻ đẹp thân xác của Naoko lúc bấy giờ hoàn hảo đến nỗi nó không khơi gợi một chút gì là dục tính ở trong tôi” [13,253]. Còn bản thân Midori là hiện thân của một hiện tại sống động, bản thân vẻ đẹp của cô giống một ánh lửa thu hút những con thiêu thân. Midori quyền rũ từ cách ăn mặc, phục sức đến cả tính cách “Sinh viên nào đi ăn sáng qua cũng phải chậm bước lại để dán mắt vào đôi chân dài thon thả của cô. Quả thực là cô có đôi chân thật đẹp” [13,323]. Vẻ đẹp của Midori đã cuốn hút Toru Watanabe nhưng anh lại luôn phân vân vì mối tình cảm với Naoko “Tôi đã luôn yêu Naoko, và tôi vẫn yêu cô ấy. Nhưng giữa Midori và tôi lại tồn tại một cái gì đó như định mệnh. Nó có sức mạnh không thể cưỡng lại được và nhất định sẽ cuốn tôi đến tương lai. Cái mà tôi cảm thấy với Naoko là một tình yêu trong vắt, dịu dàng và yên tĩnh vô cùng. Nhưng cái mà tôi có với Midori lại là một tình cảm

khác hẳn. Nó đứng nó đi theo ý riêng của nó, sống động và hít thở và phập phồng và lay động tới đến tận cội rễ của bản thể” [13,485]. Tình yêu mà Toru có với Naoko chính là mối thiện cảm lưu luyến với một quá khứ đẹp nhưng không bao giờ phát triển, còn tình yêu đối với Midori mới chính là tình yêu sống động thực sự trong cuộc sống bình thường. Thông điệp của tác giả được gửi gắm thông qua sự đối lập giữa hai thời gian này : tuy quá khứ chứa đựng những kỉ niệm đẹp nhất trong cuộc đời một con người nhưng đó vĩnh viễn chỉ là quá khứ. Con người không chỉ sống bằng sự hồi tưởng về quá khứ, nếu quá cố chấp con người sẽ tự hủy diệt bản thân mình. Lựa chọn cuối cùng của Toru Watanabe chính là sự lựa chọn của tác giả : tiếp tục sống và hướng về hiện tại chứ không đắm chìm trong quá khứ. Mặc dù Toru đã gởi một phần bản thân mình vào cõi chết sau cái chết của Kizuki và Naoko. Nhưng trong cái tam giác Kizuki – Naoko – Toru Watanabe thì Toru là người kiên cường nhất, anh đã học cách chấp nhận cuộc sống với sự bất toàn của bản thân chứ không phải là sự từ bỏ hay chạy trốn nó. Cuối tác phẩm là giọng nói của Midori vang đến cõi lòng lạnh giá của Toru, tuy tương lai vẫn mờ mịt “Đây là nơi nào ? Tất cả những gì đang lướt nhanh qua mắt tôi chỉ là vô số những hình nhân đang bước đi về nơi vô định nào chẳng biết” [13,529] nhưng ít nhất anh cũng đã lựa chọn hiện tại chứ không phải là quá khứ.

Sự lựa chọn của Toru Watanabe đồng thời là sự lựa chọn của Kafka và Toru Okada. Trong *Kafka bên bờ biển*, Miss Saeki trung niên và Miss Saeki mười lăm không chỉ là sự đối lập giữa thể xác và linh hồn mà còn là sự đối lập giữa quá khứ và hiện tại. Miss Saeki mười lăm là cô gái của quá khứ. Cô đã mở được hòn đá cửa vào, đã chấp nhận vĩnh viễn sống với cái thế giới riêng nơi không chịu sự tác động của thời gian và cô vẫn giữ được vẻ đẹp của tuổi thanh xuân, của cái thời hạnh phúc viên mãn cùng người yêu đầu “Cô khẽ mỉm cười với tôi và nụ cười nồng nàn ấy khiến tôi tràn ngập một nỗi xúc động mãnh liệt tưởng chừng như cả thế giới bỗng lộn tùng phèo. Cô là một cô gái đang sống, đang hít thở, một con người mà ta có thể chạm vào... Cặp vú nhỏ của cô nhô lên dưới làn áo, cái cổ trắng mịn như sứ vừa ra lò” [16,479]. “Trông cô giống như một biểu tượng. Cho một thời kì nào đó, một nơi chốn nào đó. Cho một tâm thái nào đó.

Cô như nàng tiên vụt hiện do một duyên may. Một chất ngây thơ hồn nhiên phi thời gian, dễ tổn thương bỗng bệnh quanh cô như những bào tử lúc xuân về. Trong tấm ảnh, thời gian đã ngưng lại. 1969.”[16,253]. Còn Miss Saeki trung niên chỉ đơn thuần là một con người thể xác, dù bà vẫn lưu giữ được vẻ đẹp hoàn hảo xưa “tóc dài buộc lỏng sau gáy, mặt rất tao nhã và thông minh với đôi mắt đẹp và một nụ cười luôn thấp thoáng trên môi. Tôi không biết diễn tả thế nào nhưng quả là nụ cười ấy tạo nên một cảm giác hoàn hảo, nó khiến tôi nghĩ đến một đốm nắng tươi, một đốm nắng đặc biệt chỉ có thể bắt gặp ở một nơi biệt lập” [16,47]. Nếu Miss Saeki mười lăm không chịu sự tác động của thời gian (chỉ là linh hồn trong cuộc đời thực và là con người trong cuộc đời ảo) thì Miss Saeki thể xác lại chịu sự ảnh hưởng của quy luật thời gian “Đó là một phụ nữ mảnh dẻ, khoảng 45 – 46 tuổi” [16,47], “tôi tìm cô gái mười lăm tuổi ở nơi bà và thấy ngay lập tức. Cô đang thêm thắt nấu mình trong khu rừng của trái tim bà như hình ảnh trong phim nổi. Nhưng nhìn thật kỹ là phát hiện được thôi” [16,282], “Kafka, cô biết cháu ý thức được điều này : cháu mới mười lăm mà cô thì đã ngoài năm mươi” [16,333]. Miss Saeki trung niên đang sống trong cuộc sống hiện tại nhưng vì quá luyến lưu quá khứ, bà đã gọi linh hồn mình ở lại quá khứ. Vì thế mà khi bà tiếp tục cuộc sống sau khi mở hòm đá cửa vào thì bà chỉ sống như một cái xác không hồn, một con người chỉ còn nửa cái bóng. Sự sống vô hồn, vô cảm của bà đã làm tổn thương những người xung quanh, trong đó có cả những người bà hết lòng yêu thương như Kafka. Đối với bản thân Kafka chỉ trong một mùa hè năm mười lăm tuổi, cuộc đời của cậu thật sự bước vào một bước ngoặt : cậu đã yêu một linh hồn và quan hệ tình dục với thể xác. Cậu đã bước chân vào thế giới riêng của thời quá khứ và đã dũng cảm, kiên cường bước ra khỏi thế giới đó, hướng về cuộc sống hiện thực. Giữa hiện tại và quá khứ, nhân vật trung tâm của Murakami luôn chọn hiện tại dù hiện tại đó có chông gai, thử thách và đầy chàm bầy.

Nếu các cặp nhân vật hình và bóng trong hai tiểu thuyết *Rừng Na-uy* và *Kafka bên bờ biển* nổi bật với những nét tương phản thì cặp nhân vật hình và bóng trong *Biên niên kí chim vượn dây cót* lại là cặp nhân vật tương đồng. Kumiko là hình còn Kano Creta là bóng. Kano Creta xuất hiện để mang đến gợi ý cho Toru Okada về Kumiko. Kano Creta

là quá khứ “Cô duy trì được một cách tài tình dáng vẻ của một phụ nữ thập niên sáu mươi. Cũng cái kiểu tóc bông, tôi từng thấy trong các bộ phim thời đó, đầu mút các sợi tóc hơi xoắn lên... Trông như thể chỉ cần ấn vào tay cô một chiếc micro là lập tức cô sẽ cất tiếng hát Johnny Angel” [15,100] còn Kumiko là hiện thực “Nàng hay mặc quần bò hay quần soóc, áo len chui cổ, tóc buộc đuôi ngựa... Nàng mang túi đeo vai trong đó có vài cuốn sách trông như là giáo trình đại học, ngoài ra còn thêm vài cuốn mẫu vẽ” [15,260]. Khi Kumiko biến mất thì Kano Creta xuất hiện, giữa hai người có những điểm giống nhau như một ẩn dụ “Kano Creta vẫn ngủ say. Cô đã đẩy tấm chăn xuống tận thắt lưng. Từ chỗ đang đứng, tôi chỉ nhìn thấy lưng cô. Nó làm tôi nhớ lại lần cuối cùng nhìn thấy lưng Kumiko. Giờ nghĩ lại, tôi thấy lưng Kano Creta giống lưng Kumiko đến kì lạ. Mãi đến giờ tôi mới nhận ra sự giống nhau đó là bởi vì hai người quá khác nhau về kiểu tóc, thị hiếu ăn mặc và cách trang điểm. Hai người cao như nhau và hình như cân nặng cũng như nhau. Có lẽ hai người mặc cùng một cỡ quần áo” [15,340]. Như vậy sự xuất hiện của Kano Creta chỉ đóng vai trò gợi nhắc đến Kumiko, dùng quá khứ để khám phá hiện tại. Hình tượng Kano Creta khóa thân còn tượng trưng cho thời kì quá khứ xa xưa của nhân loại : đó là hình ảnh của đứa trẻ sơ sinh không chứa quan niệm thanh – tục. Chính vì vậy mà trong những lần quan hệ với Kano Creta, cái mà Toru cảm nhận đã vượt ngoài cảm xúc tính dục đơn thuần. Quan hệ tình dục đó chỉ đóng vai trò gợi mở cho Toru. Chỉ bằng cách trở về khám phá những khúc mắc trong quá khứ của hai người, Toru mới có thể hiểu được vì sao Kumiko biến mất và giải cứu cô. Khi quan hệ với Kano Creta trong vô thức lần thứ hai, Kano Creta mặc quần áo của Kumiko và nửa chừng thì biến thành cô gái bí ẩn. Từ lúc đó, Kano Creta không còn xuất hiện trong vô thức của Toru nữa, cô đã thực hiện xong nhiệm vụ điểm tinh thần dẫn dắt bản ngã của mình. Việc của Toru Okada là tiếp tục khám phá người phụ nữ bí ẩn trong căn phòng đầy bóng tối kia. Như vậy thời gian quá khứ trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* lại đóng vai trò như một chìa khóa để mở cửa hiện tại, khơi mở dòng thời gian đang ngưng trệ, làm nó tiếp tục trôi chảy.

Như vậy thông qua hình ảnh các cặp nhân vật hình và bóng, thời gian quá khứ và hiện tại trong tiểu thuyết Murakami không chỉ đối lập mà còn bổ khuyết cho nhau. Con người không thể chỉ sống với hiện tại nhưng càng không thể chỉ tiếc nuối và giữ gìn quá khứ. Thông qua sự đối lập và bổ khuyết ấy chúng ta thấy được tác phẩm của Murakami luôn hướng con người đi đến tương lai và hy vọng.

Một nét đặc thù của thiên nhiên Nhật chính là sự thay đổi tuần hoàn theo mùa. Mùa ở Nhật luôn có sự phân biệt rõ rệt và luôn mang theo những dấu hiệu riêng. Mùa xuân gắn với hoa anh đào, mùa thu gắn với ánh trăng, mùa hè gắn với những cơn mưa và mùa đông gắn liền với tuyết trắng. Trong tiểu thuyết Murakami, mùa cũng gắn liền với những dấu hiệu tự nhiên ấy nhưng nó còn là thời gian mùa được cảm nhận từ cảm xúc tính dục của con người.

Mở đầu tiểu thuyết *Rừng Na-uy* là bức tranh mùa thu với làn mưa nhẹ gợi cho Toru Watanabe nhớ về những kỉ niệm trên cánh đồng cỏ mùa thu năm 1969. Trên cánh đồng cỏ ấy, lần đầu tiên trong cuộc đời Toru cảm nhận được hạnh phúc và tình yêu, đã bắt đầu biết khao khát và ước mơ bình dị. Mùa thu còn gắn liền với bức tranh khóa thân của Naoko. Trong ánh trăng thu dịu nhẹ, thân thể của Naoko dường như được khoác lên một màu sắc kì ảo và thanh khiết. Nếu mùa thu trong *Rừng Na-uy* gắn liền với hình ảnh trăng thì mùa hè lại gắn liền với những cơn mưa. Sinh nhật Naoko là vào mùa hè, và trong sinh nhật lần thứ hai mươi của mình, Naoko đã đón nhận Toru đi vào trong mình với niềm khoái lạc và đau đớn đến đơn độc “Trời ẩm, cái đêm mưa tháng Tư ấy, để chúng tôi có thể bám chặt lấy sự trần trụi của nhau mà không cảm thấy lạnh lẽo” [13,92]. Và cũng dưới cơn mưa mùa hè Toru đã ôm lấy Midori bằng tất cả sự ghi xiết của cô đơn, tuyệt vọng “tôi bỏ cái ô xuống và ôm riết lấy cô dưới mưa ... Chúng tôi lên giường ôm nhau và hôn nhau trong tiếng mưa rơi” [13,478-480]. Mùa đông cũng được tái hiện trong cảm xúc về tính dục. Càng vào sâu trong mùa đông, tâm hồn Naoko càng lạnh giá, nàng ít hồi hản so với dạo mùa thu. Trong vòng tay của Toru, Naoko vẫn cảm thấy cõi lòng mình giá lạnh như tuyết trắng ngoài trời, thay vì trả lời yêu cầu của Toru, Naoko lại nhìn ra cửa sổ “Bên ngoài chẳng thấy gì ngoài tuyết trắng. Những đám mây

tuyệt nặng nề chìm xuống thấp và chen vai thích cánh nhau là là trên mặt đất tuyết phủ đầy” [13,434]. Còn mùa xuân trong cảm nhận của Toru không phải mùa của sự sống, mùa của sự khởi đầu mà là mùa báo hiệu sự chết chóc và đơn độc. Mùa xuân cũng xuất hiện với hình ảnh đặc trưng : hoa anh đào nhưng đó không phải là những đám mây anh đào hồng nhạt mơ mộng mà là “hoa anh đào đang nở trong bóng tối mùa xuân trông giống như thịt vừa bục ra khỏi da trên những vết thương đang mưng mủ. Khu vườn tràn ngập mùi thịt thối ngòn ngọt rất nặng. Và chính lúc đó tôi nhớ đến da thịt của Naoko. Da thịt đẹp đẽ của Naoko nằm trước mặt tôi trong bóng tối, vô vàn mầm nụ đang bung ra trên da nàng, xanh mét và run rẩy trong làn gió nhẹ hầu như không cảm thấy được” [13,448]. Cảm thức về mùa bị chi phối bởi cảm xúc tính dục. Cảnh thiên nhiên được nhìn dưới đôi mắt của người tình nên mang đầy vẻ nhục cảm.

Nếu *Rừng Na-uy* tái hiện hầu như hoàn toàn các khoảnh khắc của bốn mùa trong tương quan với cảm xúc tính dục thì *Kafka bên bờ biển* chỉ thuật lại câu chuyện diễn ra trong vài tuần ngắn ngủi. Đó là vào mùa hè năm Kafka mười lăm tuổi. Mùa hè trong tác phẩm là thời gian đứng yên vì nó là thời gian của quá khứ được tái hiện. Mùa hè năm Kafka mười lăm tuổi cũng đồng thời là mùa hè trong bức tranh “Kafka bên bờ biển”. Mùa hè hiện thực cũng gắn liền với các dấu hiệu của mùa hè như mưa, ánh nắng. Còn mùa hè trong bức tranh lại gắn liền với tiếng sóng vỗ, mùi vị của biển và những đám mây “Thấp thoáng một hòn đảo nhỏ và vài đám mây hình quả trám trôi trên bầu trời. Rành là một cảnh mùa hè” [16,196] “Cô nhớ rất rõ, dạo ấy là vào mùa hè. Cũng là thời điểm cô thấy kinh lần đầu” [16,339].

Mùa hè trong dòng thời gian thường nhật gắn liền với cảnh rừng rậm thâm u. Tại khu rừng này Kafka đã đón nhận lễ thụ pháp tôn giáo đầu tiên của đời mình, giống như hình thức thanh tẩy của Thần đạo. Dưới cơn mưa đầu hè, Kafka hoàn toàn khóa thân để đón nhận những hạt mưa xối thẳng với cảm giác nhói đau và thỏa mãn. Kafka đã được thiên nhiên thanh tẩy và gột rửa tội lỗi để cậu có đủ sức mạnh tiếp tục dần thân và tìm kiếm cái bản ngã thật sự của cậu. Trong hành trình của mình Kafka đã dừng chân tại căn phòng của thư viện Komura, căn phòng của quá khứ và mọi thứ tồn tại trong căn phòng

ấy dường như đều bị lôi tuột về quá khứ cách đó bốn mươi năm. Kafka trở thành chàng trai trưởng của dòng họ Komura, trở thành chính con người trong bức tranh “Kafka bên bờ biển”. Quan hệ tình dục giữa cậu và Miss Saeki cũng là sự lặp lại tất cả những gì đã diễn ra trong quá khứ. Như vậy thời gian mùa trong *Kafka bên bờ biển* là thời gian mùa trong quá khứ tuần hoàn đối với Miss Saeki, là mùa hè mang tính bước ngoặt đối với Kafka vì đó là lần đầu tiên cậu quan hệ tình dục. Nhưng đó không chỉ là sự lặp lại theo vòng chu kì của tự nhiên mà là sự lặp lại để kết thúc và bắt đầu. Miss Saeki sau bao nhiêu năm sống chỉ bằng cái thể xác vô cảm đã thực sự hạnh phúc khi ân ái với Kafka, bà nhìn thấy Kafka chính là hình bóng của người yêu thuở xưa. Mùa hè được lặp lại để bà có thể nhận thấy những sai lầm trong hành động của bản thân. Vì quá nuối tiếc quá khứ đẹp đẽ, tuyệt vời của mình bà đã làm trái quy luật tự nhiên. Miss Saeki đã mở hòn đá cửa vào, mở ra một không gian thứ hai song song tồn tại cùng không gian thực, một không gian không có dòng chảy của thời gian, bà đã làm một việc tương tự như ngăn một dòng chảy và hậu quả là sự ngưng trệ ấy gây nên nỗi đau khổ cho chính bà và người xung quanh (Kafka). Nhưng bản thân bà cũng nhận thức được rằng chính những giờ phút ân ái với Kafka chính là sự kết thúc của cuộc đời bà. Còn bản thân Kafka trong suốt mười lăm năm sống với cha mình cậu chỉ nhận được sự đau khổ và giằng xé vì lời nguyền “giết cha, ngủ với mẹ và chị gái”. Nỗi đau ấy chỉ kết thúc vào mùa hè năm cậu mười lăm tuổi và đó cũng là mùa hè Kafka bắt đầu sống, bắt đầu một cuộc đời mới đơn độc nhưng cậu vẫn kiên cường để đi tiếp cuộc đời gian truân ấy chỉ bằng niềm tin vào một kỉ niệm đẹp (bức tranh Kafka bên bờ biển) chứ không phải bằng việc sống chỉ với thể xác như Miss Saeki.

Câu chuyện trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* cũng bắt đầu vào mùa hè năm 1984. Nhưng thời gian mùa đọng lại trong kí ức Toru chỉ khi nó gắn với một sự chuyển biến thật sự. Mùa thu khi anh và Naoko quen nhau hẳn sâu trong kí ức của Toru Okada “Mặt trời mùa thu tuôn ánh sáng dịu dàng xuống khắp nơi, lá cây ngân hạnh khô đến tận gân khe rung rung khi gió nhẹ thổi... Bầu trời cau vôi vôi, không mây, gió thổi dễ chịu, thiên hạ thông dong tận hưởng ngày chủ nhật trong công viên nom thật hạnh phúc”

[15,263]. Lần quan hệ thể xác lần đầu giữa Toru và Kumiko là vào mùa xuân “Mùa đông đến, rồi thì năm mới, chúng tôi vẫn gặp nhau mỗi cuối tuần... Hôm đó, tôi làm tình lần đầu tiên với Kumiko” [15,265]. Như vậy Toru và Kumiko quen nhau vào mùa thu nhưng mối quan hệ ấy chỉ thật sự trở nên khăng khít vào mùa xuân. Mùa xuân ở đây mang ý nghĩa khởi đầu, khởi đầu cuộc sống mới (của hai người) còn mùa hè cách vài năm sau lại là sự bắt đầu của chuyển biến, mối quan hệ của họ lúc này mới phát triển. Dấu hiệu của mùa hè tràn ngập khắp không gian “Ánh nắng chói đầu hè rọi qua bóng những cành cây trải rộng trên đầu” [15,18] ; “Trên trời không một đám mây. Ánh nắng hè nung cháy lưng cổ tôi. Mùi cỏ hăng hăng dậy lên từ mặt đất xộc vào phổi tôi” [15,217] ; “Quanh tôi là những dấu hiệu không thể nhầm lẫn của mùa hè, không dè xẻn, không điều kiện. Ánh nắng trời, mùi gió, màu xanh của bầu trời, hình dáng những đám mây, tiếng ve sàu râm ran tất cả đều thông báo rằng mùa hè thực sự đã đến” [15,254] ; “cỏ dưới chân ... có cái vẻ xin xin điển hình của cỏ mùa hè” [15,255] ; “nơi đây ánh sáng ngự trị trên tất cả. Đám mình trong ánh sáng vạn vật bừng lên màu sắc rực rỡ của mùa hè. Ngay những sự vật vô hình hay kí ức cũng được hưởng ân sủng của ánh sáng mùa hè” [15,256] ; “thời gian trôi qua, bầu trời càng lúc càng chịu tác động của vàng mặt trời sáng rỡ mùa hè, từng vì sao một tự xóa mình khỏi tầm nhìn của tôi” [15,290]. Ánh nắng, cái nóng vốn là những đặc trưng của mùa hè nhưng trước đó dường như Toru Okada không bao giờ chú ý đến. Chỉ đến khi trong cuộc sống của anh có sự thay đổi Toru mới thực sự nhìn thấy biểu hiện của sự chuyển đổi thời gian. Sự thay đổi được đánh dấu bằng một cuộc nói chuyện “sex” với người đàn bà bí ẩn trên điện thoại. Sau đó hàng loạt sự kiện lạ lùng xảy ra khiến cuộc sống thường nhật của Toru Okada trở nên rắc rối. Sự gặp gỡ với những người kì lạ (Kasahara May, trung úy Mamiya, hai chị em Kano Malta, hai mẹ con Nhục Đậu Khấu...), hàng loạt các sự kiện bất ngờ (con mèo biến mất rồi trở về, Kumiko biến mất, các giấc mơ nhục dục...). Vì vậy các hình ảnh đặc trưng của mùa hè ở đây đặc biệt được tác giả chú ý nhấn mạnh để tạo ấn tượng. Trong cái nóng hầm hập của mùa hè, Toru dường như đang sống trong cõi ảo mộng, thực - ảo

lẫn lộn, những giấc mơ nhục dục dường như lại mang màu sắc sống động thật hơn cả những quan hệ bằng thể xác hiện hữu.

Thời gian mùa trong văn học cổ điển Nhật thường gắn liền với các biểu tượng tạo cảm xúc thâm mỹ và tinh tế nhưng thời gian mùa trong tiểu thuyết Murakami lại được cảm nhận dưới cái nhìn nhục cảm của con người.

Trong thời gian vật lí, Murakami dường như cũng rất chú ý miêu tả thời gian đêm.

Theo *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới*, thì “đêm là hình ảnh của cái vô thức, trong giấc ngủ đêm, vô thức được giải phóng... Trong thần học bí nhiệm, đêm tượng trưng cho trạng thái mọi tri thức riêng biệt, phân tích, có thể biểu đạt đều biến mất, hơn nữa, mọi điều hiển nhiên, và mọi chỗ dựa tâm lý đều mất đi. Cũng với một số từ ngữ khác như bóng tối, đêm thích hợp với việc thanh tẩy trí tuệ” [23,298].

Nếu ngày là thời gian ngự trị của lý trí và ý thức thì đêm là thời gian riêng chỉ của vô thức và tiềm thức. Bản năng tính dục là bản năng cơ bản, là nguồn năng lượng sống của con người nhưng trong quá trình phát triển văn hoá, con người đã dồn nén bản năng này vào miền vô thức. Vì vậy, khi ngủ, lý trí và ý thức không còn kiểm soát thì bản năng của miền vô thức sẽ điều khiển hoạt động của con người. Bản năng tính dục trong tiểu thuyết Murakami được thể hiện qua những giấc mơ nhục dục của cô giáo của Nakata “Tôi cảm thấy mình có lỗi vì đã mơ một giấc mơ phóng túng đến thế, đã thủ dâm và lại còn mừng tượng chuyện ân ái ngay trước mặt đám học sinh của mình. Bình thường, tôi thuộc loại biết kiềm chế những ý nghĩ như vậy.” [16,115]. Bản năng này không chỉ thể hiện thông qua giấc mơ mà nó còn có khả năng chi phối hành động con người. Naoko không thể nhớ lại tí gì về hành động của mình trong đêm tối. Việc khóa thân của Naoko cho thấy sự thống trị tuyệt đối của cõi vô thức khi đêm về, khi con người ngủ say “Tôi nhìn nàng chăm chú, nhưng mắt nàng không nói gì với tôi hết. Trong vắt lạ lùng, chúng có vẻ là những cửa sổ vào một thế giới khác, nhưng có nhìn mãi vào đó tôi cũng chẳng thấy được gì” [13,251].

Thời gian đêm còn là thời gian có tính chu kì, tuần hoàn. Linh hồn của Miss Saeki đêm nào cũng đứng vào giờ khắc đó lại trở về căn phòng xưa để ngắm bức tranh “Kafka bên bờ biển”, và những đêm ân ái cũng có tính chất lặp lại trong vô thức như thế :

“Tôi mịt, kim đồng hồ báo thức dạ quang bên cạnh giường tôi chỉ ba giờ hơn. Trong ánh sáng yếu ớt của cột đèn ngoài vườn lọt vào, tôi nhìn thấy cô ngồi đó”[16,317].

“Đêm ấy, Miss Saeki đến phòng tôi sau chín giờ” [16,339].

“Đêm ấy lại là một đêm ân ái. Mày lắng nghe khoảng trống trong bà đầy lên”[16,363].

Trong ba lần quan hệ thể xác với Kafka thì chỉ có lần đầu tiên là Miss Saeki trong trạng thái vô thức. Sự lặp lại trong hai lần sau đều mang ý nghĩa khác. Lần thứ hai, Miss Saeki tìm thấy ở Kafka hình bóng của người yêu cũ còn trong lần quan hệ thứ ba bà đã chấp nhận sự thật Kafka có thể là con trai mình, nhưng bà vẫn dấn bước vào thử thách để “cố bù đắp lại thời gian đã mất” và “để mặc cho dòng chảy cuốn mình đi đến đâu thì đến”[16,363]. Quan niệm thời gian trong tiểu thuyết này vì vậy mang dáng dấp của một bi kịch trong thần thoại. Thời gian đêm ở đây đồng nghĩa với thời gian quá khứ tuyệt đối. Đêm đối với Miss Saeki là lúc để trở về với những khoảnh khắc ái ân ngọt ngào, hạnh phúc khi xưa.

Thời gian đêm còn đồng nghĩa với bóng tối. Trong bóng tối những thân thể đơn độc tìm đến hơi ấm của nhau và hoà quyện vào nhau :

“Đêm đó tôi ngủ với Naoko... Tôi hạ bớt ánh đèn” [13,91].

“Chúng tôi vào nhà và kéo kín rèm cửa. Rồi trong gian phòng tối om ấy. Reiko và tôi tìm đến nhau như thể đó là một việc tự nhiên nhất trên đời” [13,524].

“Căn phòng sụp tối... chỉ còn hình dáng mờ mờ của bộ áo dài xanh của Kano Creta đang khẽ lắc lư trên người tôi” [15,223].

“Mày tắt đèn trong phòng, kéo rèm và không nói thêm một lời, cả hai lên giường và làm tình. Khá giống cách làm tình đêm hôm trước”[16,30].

Đêm và bóng tối còn tạo nên dự cảm bất an :

“Bóng đêm càng dày đặc hơn bao giờ hết... Tôi ngồi nơi sofa cho đến sáng, vừa uống brandy vừa nghĩ về câu chuyện của Kano Creta” [15,249].

“Cậu sợ tưởng tượng. Và thậm chí còn sợ chiêm bao hơn. Sợ cái trách nhiệm khởi đầu từ giấc mơ”[16,157].

“Nửa đêm, tôi giật thót mình thức dậy giữa chừng một giấc mơ nào đó... một người khác đang ngủ cạnh tôi”[15,338].

“Da thịt đẹp đẽ của Naoko nằm trước mặt tôi trong bóng tối, vô vàn mầm nụ đang bung ra trên da nàng, xanh mét và run rẩy trong làn gió nhẹ hầu như không cảm thấy được. Tại sao một tấm thân đẹp đẽ như thế lại phải mang bệnh đến vậy? Tôi tự hỏi. Sao chúng không buông tha cho nàng?”[13,448].

Bóng tối còn tượng trưng cho sự bí ẩn, đó chính là bí ẩn của những vỉa tầng sâu kín trong tâm linh con người. Theo quan niệm xã hội, quan hệ tình dục mang tính chất riêng tư và thầm kín, đó là hoạt động của bản năng vì vậy nó phải được thực hiện trong khoảng thời gian đêm và trong bóng tối (đêm và bóng tối luôn ẩn chứa sức mạnh của những thế lực làm con người run sợ, bản năng là hoạt động không thể kiểm soát hoàn toàn vì vậy con người đôi lúc cũng cảm thấy run sợ trước những bản năng của mình). Nhưng bóng tối trong tiểu thuyết Murakami không mang ý niệm về sự kiêng cử và cấm kỵ, mà là tượng trưng cho sự bí ẩn. Tiểu thuyết của Murakami luôn thể hiện sự khác biệt trong công cuộc tìm kiếm bản ngã của con người. Murakami đào sâu những mạch ngầm bí ẩn tâm linh trong cõi vô thức và tiềm thức, thông qua cả những cổ mẫu của nhân loại chỉ để tìm kiếm cái bản lai diện mục của mỗi con người trong dòng chảy thường nhật của đời sống. Vì vậy bóng tối ở đây đồng nghĩa với sự tối tăm và bí ẩn trong tâm linh con người. Chủ động bước vào bóng tối chính là ý thức chủ động khám phá, tìm hiểu bản thân.

Đêm là thời khắc mà con người có thể trải lòng mình cho những suy tư, mộng tưởng. Đêm còn là lúc con người cảm thấy sự cô đơn, lạc lõng của bản thân, của kiếp người. Trong *Rừng Na-uy*, nhân vật Toru Watanabe vẫn luôn tồn tại thường trực cảm giác về một khoảng trống tâm linh. Chàng cố tìm cách lấp đầy khoảng trống ấy bằng

những đêm ân ái với bất kì cô gái nào. Những đêm ấy chỉ tạo cho Toru cảm giác thất vọng và ghê tởm bản thân, nhưng chính Toru lại không thể chịu nổi sự lạnh giá và cảm giác cô đơn mỗi khi đêm về. Ngay cả khi Toru đã dùng lý trí để đè nén lòng khát dục, chàng vẫn phải tự giải toả ả ức bằng cách “nắm chặt lấy cái cương cứng của mình, tôi nghĩ đến Naoko cho đến khi vỡ bung trong cực cảm”[13,312].

Một điểm đặc trưng trong tiểu thuyết của nhà văn đương đại này là quan niệm về thời gian vật lí tuyến tính vô nghĩa. Nhân vật của ông dường như chỉ sống trong khoảng thời gian rất ngắn, họ bị cầm giữ bởi những khoảnh khắc và thời gian quá khứ. Mọi sự trôi chảy, biến đổi của không gian, thời gian đều không thể tác động đến họ, không thể kéo họ ra khỏi cái vỏ cô độc của họ. Thời gian vật lí dù trôi chảy hay tuần hoàn thì con người vẫn đứng yên. Đối với họ chỉ có những khoảnh khắc ngưng đọng mới mang ý nghĩa thực sự.

3.2.2. Thời gian tâm lí

Thời gian trong tác phẩm nghệ thuật không chỉ tái hiện thời gian hiện thực trong cuộc sống mà còn là thời gian được cảm nhận theo cách riêng của từng nhân vật. Thời gian trong tiểu thuyết của Kawabata thường được tái hiện lại thông qua dòng ý thức của nhân vật vì vậy nó mang đậm tính chất chủ quan của người cảm nhận. Trong *Người đẹp say ngủ*, thời gian cả cuộc đời của ông lão Eguchi được tái hiện lại chỉ thông qua vài đêm ngắm nhìn những người đẹp say ngủ. Thời gian ở đây chủ yếu là thời gian hiện thực bị trì hoãn (khi chiêm ngưỡng vẻ đẹp thanh xuân của các cô gái) và thời gian hồi tưởng (cuộc đời lúc trẻ của ông xung quanh những mối tình).

Thời gian trong tiểu thuyết Murakami khi xét từ khía cạnh tương quan với yếu tố nhục cảm cũng là thời gian hiện thực bị trì hoãn trong những trường cảnh miêu tả quan hệ tình dục giữa các nhân vật. Murakami cũng chú trọng đến những khoảnh khắc, đó là các lát cắt thời gian mang ý nghĩa hiện sinh.

Nếu thời gian được biểu tượng bằng hình tròn mang ý nghĩa tuần hoàn tiếp diễn thì thời gian trong cảm thức của Murakami là thời gian ngưng đọng trong khoảnh khắc.

“Nói chung, các lễ hội, các cuộc hành lạc mang tính nghi lễ, các cuộc nhập hồn đều được coi là thoát ra ngoài thời gian. Nhưng sự thoát khỏi thời gian đó chỉ thực hiện được trong trạng thái tập trung tâm trí cao độ chứ không thể kéo dài vô hạn định”[23,905]. Những hoạt động tình dục trong tiểu thuyết Murakami mang tính chất của một nghi lễ linh thiêng. Vào lúc ấy, con người hoàn toàn thoát khỏi trạng thái ý thức, họ có thể tách bản thân khỏi vòng thời gian. Trạng thái ngưng đọng thời gian này được Murakami diễn tả theo nhiều cách đa dạng. Trong *Kafka bên bờ biển*, khi Kafka quan hệ thể xác với Miss Saeki, cậu cảm thấy mình bị hút vào một đoạn “cong vênh của thời gian” [16,318]. Đây là một cách nói hình ảnh cho lát cắt thời gian. “Đoạn cong vênh của thời gian” làm ta liên tưởng đến một không gian. Đó là không gian có tính chất trực toạ độ. Tại cái trục ấy, Kafka “mất hết ý thức về thời gian”[16,319]. Bởi cậu đã vượt thoát được khỏi thời gian, lúc ấy Kafka đang đứng ở một không gian khác và nhìn ngắm bản thân đang tồn tại trong cái không gian hiện thực. Và một khi vượt thoát khỏi khung thời gian tĩnh tiến, Kafka đã phát hiện được một quy luật về thời gian : bản thân Kafka không phải là người yêu cũ của Miss Saeki nhưng trong tâm thức của bà và cả của bản thân mình, Kafka cảm thấy mình là sự lặp lại của hình ảnh Komura. Đó là sự lặp lại trong vô thức. Bằng cách vượt thoát khỏi thời gian chỉ trong một khoảnh khắc, Kafka đang tiến dần đến cái đích của con đường, đó chính là bản ngã của cậu.

Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Toru Okada được đưa vào căn phòng “chính lí” của Nhục Đậu Khấu. Tại đây anh mất anh bị bịt kín và anh cảm nhận rằng bóng tối lúc đó chính là bóng tối toàn bích, nó tượng trưng cho bóng tối của thời còn hỗn mang của vũ trụ. Nhục Đậu Khấu đã liếm vào vết bầm của anh làm anh cảm thấy bị kích thích. Toru Okada đã tập trung cao độ để thoát khỏi sự cương cứng vụng về của mình và anh đã tách được bản thể. Thể xác của anh lúc này chỉ là căn nhà trống không và Nhục Đậu Khấu đang đi lại trong căn nhà đó. Đây có thể được xem là trạng thái vượt thoát khỏi thời gian trong các nghi lễ hành lạc.

Thời gian trong *Rừng Na-uy* lại là thời gian của kí ức và hồi tưởng. Nhân vật Toru Watanabe sống trong thời gian tuyến tính, trong thời gian tĩnh tiến theo quy luật tuần

hoàn nhưng bản thân Toru lại cảm thấy đó là những chuỗi ngày lê thê, vô nghĩa. Trong cảm thức của Toru và cả Naoko, thời gian trong cuộc đời họ dường như đã dừng lại “tôi cảm thấy dường như chỉ có duy nhất một thứ có ý nghĩa với Naoko cũng như với tôi, và đó là cứ tiếp tục qua lại mãi giữa tuổi mười tám và mười chín. Sau tuổi mười tám sẽ là tuổi mười chín và sau mười chín lại đến mười tám, tất nhiên rồi” [13,87]. Nếu thời gian vật lí có vòng tuần hoàn riêng của nó thì thời gian trong tâm trí của con người cũng vậy. Chỉ những giờ phút có ý nghĩa mới thực sự được lưu giữ trong tâm trí con người. Dòng hồi tưởng của Toru Watanabe chỉ xoay quanh vẻ đẹp nhục cảm của Naoko trong đêm trăng và những xúc cảm về da thịt nàng.

Thời gian ngưng đọng trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* lại là thời gian được cảm nhận trong bóng tối toàn bích. “Thời gian cứ vậy mà trôi trong bóng tối, dù không có sự hành tiến của những cây kim đồng hồ - một thời gian bất phân, không chịu sự đo lường”, “khi đã mất những điểm phân giới, thời gian không còn là một dòng liên tục mà trở thành một thứ chất lỏng bất định hình, lúc co lúc giãn tùy ý muốn” [15,308]. Chính vì mất đi ý thức về thời gian hiện hữu mà các hình ảnh nhục cảm cũng trở nên nhập nhằng, lẫn lộn trong cảm thức của Toru Okada. Người đàn bà nói chuyện sex qua điện thoại, Kano Creta và Kumiko, tất cả dường như bị hoà lẫn, họ đổi vai cho nhau liên tục, không có gì là rõ ràng và phân giới giữa các nhân vật. Trong hình ảnh nhân vật này có những đặc điểm gợi nhắc nhân vật khác, sự gợi nhắc ấy như những mật mã đưa Toru Okada đi từ đường hầm bí ẩn này sang vùng miền tăm tối khác và cuối cùng bằng sự nỗ lực quên mình, Toru mới có thể giải phóng Kumiko thoát khỏi sự ngự trị của bản năng dục tính.

Thời gian tâm lí còn được thể hiện trong cảm giác về những khoảnh khắc. Khoảnh khắc khoái cảm của quan hệ tình dục chính là khoảnh khắc thăng hoa của cảm xúc và nó giúp con người vượt thoát khỏi thời gian nhờ trạng thái tập trung cao độ. Trong khoảnh khắc này con người gần như được thiên khai, được mách bảo những điều mà lí trí và ý thức không thể đoán định. Murakami đã chuyển tải ý nghĩa về thời gian ấy nhờ đặt nó trong mối tương quan với những cảm thức về tính dục và vô thức.

Tiểu kết

Có thể nói trong tiểu thuyết Murakami hình tượng không gian đã ẩn chứa cả hình tượng thời gian và ngược lại. Không gian thiên nhiên chính là thời gian mùa, thời gian tâm lí, không gian phòng là thời gian quá khứ, thời gian đêm ân ái. Sự đan quện giữa thời gian và không gian tạo nên hình tượng không – thời gian đặc sắc trong tác phẩm. Hình tượng không – thời gian ấy luôn được nhìn trong tương quan với cảm xúc tính dục của con người chính là quan niệm của tác giả. Không – thời gian không bao giờ tồn tại độc lập với con người, nó ảnh hưởng và chi phối cảm xúc của con người. Còn cảm xúc của con người cũng được áp đặt lên không – thời gian làm không – thời gian thấm đẫm tính chất nhân sinh. Không thể hiểu về hình tượng con người khi tách con người khỏi không gian và thời gian mà họ sinh sống cũng như không thể có không - thời gian tồn tại bên ngoài con người và cảm nhận của con người. Con người trong tiểu thuyết Murakami là con người cô đơn nhưng bản thân họ bao giờ cũng hướng đến một ý nghĩa tích cực trong cuộc sống, họ luôn cố ra sức tìm kiếm và khẳng định bản ngã của bản thân mình trong dòng trôi chảy của cuộc sống hiện đại.

Hình tượng không gian, thời gian ấy còn thể hiện thế giới quan của tác giả. Thế giới vật chất bao quanh con người là một thế giới đầy bí ẩn, nó cũng giống như cõi miền vô thức của con người, nó vẫn còn ẩn chứa nhiều vùng bóng tối chưa được khai mở và khám phá. Con người muốn tồn tại trong thế giới ấy phải biết tôn trọng tự nhiên và chấp nhận quy luật của thời gian khách quan.

KẾT LUẬN

Giá trị của văn học là phản ánh cuộc sống và chuyển tải ý nghĩa đã được giải mã theo cách riêng trở lại cuộc sống. Xuyên suốt trong tác phẩm Murakami chính là chủ đề về con người cô đơn và lạc lõng. Những con người này luôn tìm kiếm bản ngã và con đường tồn tại của bản thân trong dòng chảy thường nhật của cuộc sống hiện đại. Murakami đã lựa chọn yếu tố tình dục bên cạnh nhiều yếu tố đặc dụng khác như yếu tố huyền ảo, yếu tố bạo lực... để có thể khắc họa sắc nét sự cảm nhận về con người và thế giới của ông.

Con người là sinh vật phát triển cao nhất trong các loài sinh vật trên trái đất nhưng dù tiến bộ nhưng con người vẫn là sinh vật, vẫn chịu sự chi phối của bản năng. Vì vậy muốn nhìn thấy con người một cách toàn diện không thể bỏ qua bản năng tính dục. Nhưng trong tiểu thuyết Murakami, tình dục của con người không chỉ là tình dục của những đòi hỏi bản năng mà nó còn được nâng lên tầm mức nghi lễ thiêng liêng như trong thời kì nguyên thủy của loài người : đó là tình dục không chứa quan niệm thanh – tục, tìm đến tình dục là để đón ngộ, để đạt đến trạng thái tự ngã tinh thần.

Các nhân vật nữ trong tiểu thuyết Murakami luôn được miêu tả trong vẻ đẹp ngoại hình tưởng chừng như hoàn hảo từ cách ăn mặc đến trang sức, cách trang điểm... Nhưng bên cạnh vẻ ngoài hoàn hảo ấy là một nội tâm bí ẩn, là cảm giác về sự bất toàn. Những người phụ nữ càng đẹp càng hoàn hảo lại là những con người che giấu sự bất lực tính dục hoặc không có sự thèm khát tính dục. Họ là những thế giới chuyên biệt và cô độc, họ tự giam giữ bản thân mình trong cái vỏ khép kín và không ai có thể thâm nhập.

Murakami chú trọng miêu tả các chi tiết để tạo nên một diện mạo hoàn chỉnh cho nhân vật. Khi đặc tả chi tiết ông chú ý đến đôi mắt, bàn tay và các bộ phận thu nhận cảm giác khác. Đó là các bộ phận tiếp xúc với ngoại giới và tạo nhục cảm. Con người cô đơn luôn ghi xiết và tìm hơi ấm ở những thực thể tách biệt với cơ thể họ. Thông qua các chi tiết đặc tả người đọc thấy được ý nghĩa ở tầng sâu trong hình tượng nhân vật của Murakami.

Không chỉ chú trọng đặc tả chi tiết, hình tượng nhân vật còn được phác họa một cách tổng thể bằng những bức tranh khỏa thân nghệ thuật. Theo cách nhìn truyền thống của Nhật, loã thể là một kiểu trở lại trạng thái nguyên sơ, trở lại điểm trung tâm. Con người ở trần ngoài trời, trong không khí trong trẻo và giá lạnh mùa đông để tẩy uế thân mình là một trong những nghi lễ thanh lọc của Thần đạo. Nó gắn chặt với quan niệm thẩm mỹ của người Nhật Bản về cái đẹp thuần khiết trong sự giao hoà tuyệt đối với thế giới xung quanh. Nhưng trong tiểu thuyết Murakami những hình tượng nhân vật khỏa thân không chỉ mang một vẻ đẹp trong trắng, tinh khiết mà nó còn là hình tượng về đứa trẻ sơ sinh vô dục. Tình dục trong tiểu thuyết Murakami vì thế không mang tính chất gọi dục suy đồi mà nó hướng người đọc đến những ý tượng thẩm mỹ sâu sắc. Tình dục từ thời khởi nguyên của loài người chỉ mang một ý nghĩa tích cực là phồn sinh, phồn thịnh nhưng khi xã hội loài người càng phát triển, con người càng kiềm nén và đẩy bản năng này vào cõi vô thức. Tiểu thuyết Murakami chứa đựng yếu tố tình dục nhưng đó không phải là tác phẩm khiêu dâm theo thị hiếu đương thời, đó là những tác phẩm có giá trị thật sự bởi nó luôn hướng con người đến những ý nghĩ tốt đẹp và tích cực.

Khi miêu tả nội tâm nhân vật, Murakami thường miêu tả cõi vô thức và tiềm thức, là những vùng tâm linh còn bí ẩn chưa được khai sáng. Những vùng tâm lí này được thể hiện thông qua ngôn ngữ, hành vi tình dục và những ám ảnh nhục cảm của con người. Yếu tố tình dục được lặp lại nhiều lần trong các biểu tượng như giếng đồng, cái bốt hay mặc cảm Oedipe. Đó là những biểu tượng mang tầm vóc nhân loại nằm trong vô thức tập thể của con người. Vì vậy, tác phẩm của Murakami không chỉ phản ánh một tầng lớp, hay một thế hệ người Nhật mà là phản ánh chung cho tâm thức của loài người. Một tâm thức luôn kiềm nén tính dục nhưng không thể kiểm soát vùng tối của cõi vô thức và tiềm thức : nơi mà bản năng tính dục ngự trị và chiếm ưu thế tuyệt đối.

Các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami cũng được nối kết với nhau bằng các mối quan hệ tình dục. Murakami không ngần ngại với cả đề tài về quan hệ đồng tính và loạn luân. Murakami đào sâu vào mạch ngầm của những mối quan hệ mà cả nhân loại

đang e sợ và tìm cách lẩn tránh như tội tổ tông : giết cha lấy mẹ, quan hệ đồng tính... để thể hiện một cách nhìn đa diện về con người trong cuộc sống hiện đại.

Thông qua cách xây dựng hình tượng nhân vật trong tiểu thuyết Murakami, chúng ta nhận thấy tác giả dường như có một mẫu số chung khi miêu tả con người. Con người trong quan niệm của Murakami là con người không hoàn hảo. Sự không hoàn hảo ấy không thể hiện trong khiếm khuyết về tính cách hay ngoại hình mà là sự khiếm khuyết trong tâm hồn. Mỗi con người là một thực thể cô đơn và tách biệt, họ tự giam mình trong những hố sâu và vực thẳm của sự cô độc. Đối với họ thể xác chỉ là cái vỏ bọc tạm thời cho bản ngã, con người phải trải qua nhiều biến cố mới có thể nhận thức một cách chân xác bản lai diện mục của mình. Quá trình tìm kiếm bản ngã cũng đồng thời là quá trình tìm cách chấp nhận cuộc sống và hòa nhập với tha nhân. Vì vậy quan hệ tình dục trong tiểu thuyết Murakami đóng vai trò như một nghi thức hòa hợp thiêng liêng giữa người với người.

Không gian và thời gian nghệ thuật trong tiểu thuyết Murakami là không gian, thời gian mang tính quan niệm.

Hai hình tượng không gian phổ biến trong tiểu thuyết của ông là không gian thiên nhiên và không gian phòng riêng. Cả hai không gian này đều được xây dựng trong mối tương quan với yếu tố tình dục. Không gian thiên nhiên là không gian bao chứa con người, nó tác động và chịu sự tác động của con người. Con người nhìn thấy ở thiên nhiên sự gần gũi, đồng cảm và thiên nhiên được nhìn dưới con mắt của những tình nhân cũng trở nên gợi cảm hơn. Thiên nhiên còn là bức tranh tâm cảnh và bức màn bí mật thể hiện những ẩn ức tình dục của con người. Không gian phòng là không gian sinh hoạt riêng tư, nó là cái vỏ bọc chắc chắn để bảo vệ những tâm hồn cô đơn, yếu đuối, sợ va chạm với thế giới xung quanh. Nhưng không gian phòng được đặt trong thế giao hòa với thiên nhiên lại trở thành không gian vô thức, không gian giúp con người khai tâm, đốn ngộ và nhận thức bản ngã.

Trong hình tượng thời gian vật lí tuyến tính, Murakami đã xây dựng thành công những cặp nhân vật hình và bóng thể hiện cho sự đối lập giữa quá khứ và hiện tại, thời

gian quá khứ là thời gian của kỉ niệm, của hồi ức và là thời quá khứ của khởi nguyên vô dục trong hình tượng đứa trẻ sơ sinh. Còn thời gian hiện tại là thời gian của cuộc đời thực, con người tuy luôn hồi nhớ quá khứ nhưng không thể chỉ sống bằng quá khứ. Thông qua sự lựa chọn giữa quá khứ và hiện tại của nhân vật, người đọc cảm nhận được ý nghĩa nhân bản, tiến bộ trong tác phẩm của Murakami. Thời gian mùa là thời gian đặc trưng của văn học Nhật. Nhưng thời gian mùa ở đây không phải là thời gian mùa của thiên nhiên, vũ trụ mà là thời gian được cảm nhận từ cảm xúc tình dục của con người. Trong khi đó thời gian đêm lại được khắc họa như thời gian của bản năng dục tính, thời gian của vô thức và là thời gian để khai tâm, đốn ngộ.

Một hình tượng thời gian đặc trưng trong tiểu thuyết Murakami là hình tượng thời gian tâm lí : thời gian ngưng đọng trong khoảnh khắc. Chính những khoảnh khắc thời gian này đã tạo nên sự biến đổi về chất trong nhân vật, giúp nhân vật nhận thức được chân lí, bản ngã. Thông qua hình tượng thời gian tâm lí, Murakami đã nâng những quan hệ tình dục sinh lí bình thường lên tầm của nghi lễ hành lạc mang ý nghĩa thiêng liêng.

Hình tượng không gian, thời gian nghệ thuật còn thể hiện thế giới quan của tác giả. Thế giới vật chất xung quanh con người luôn tồn tại những bí ẩn khôn lường, con người trong thế giới ấy chỉ là những sinh vật nhỏ bé và cô độc. Chỉ bằng con đường cảm nhận và chấp nhận quy luật của tạo hóa, con người sẽ trở thành một bộ phận của thế giới.

Thi pháp nghệ thuật chính là thứ hình thức mang quan niệm của tác giả. Yếu tố tình dục chính là một trong những yếu tố hình thức mang tính nội dung của thi pháp Murakami. Yếu tố tình dục chi phối cách tác giả xây dựng hình tượng nhân vật, hình tượng không gian và thời gian đồng thời chính yếu tố này lại mang đến một nội dung ý nghĩa riêng cho tiểu thuyết của ông. Tình dục là cách để con người khóa lấp nỗi cô đơn đồng thời thông qua quan hệ tình dục thăng hoa, con người hoàn thành quá trình tìm kiếm cái tôi đích thực của bản thân mình. Không gian, thời gian là những hình tượng nghệ thuật nằm trong chính thể tác phẩm và các hình tượng này cũng góp phần làm nổi

bật chủ đề trọng tâm của tiểu thuyết Murakami : dù con người và tha nhân là cách biệt nhưng con người vẫn luôn trên con đường tìm đến và hòa nhập với tha nhân.

Văn học Nhật là nền văn học tôn thờ cái đẹp, nó không phân biệt đối tượng của sự miêu tả, chỉ cần đối tượng ấy thực sự mang đến cảm thức mỹ cảm và thanh lọc. Qua các thời đại khác nhau, các trang viết về nhục cảm của văn chương Nhật có thể khác nhau về quan niệm, về cách miêu tả, về ý nghĩa gửi gắm trong nó, song vẫn giữ được vẻ đẹp thuần túy Nhật Bản. Vì vậy, dù miêu tả về tình dục thiêng liêng hay tình dục sa đọa thì Murakami vẫn thể hiện được nét riêng rất Nhật Bản : đó là sự bi cảm, màu sắc đượm buồn bàng bạc khắp các trang viết và tính chất dư âm sau khi khép tác phẩm. Tiểu thuyết Murakami chứa nhiều ẩn số mà đến khi kết thúc tác phẩm những ẩn số này vẫn không được giải đáp hoàn toàn. Ẩn số ấy chính là sự thừa kế từ thi pháp chân không kế thừa của văn học truyền thống Nhật. Bản năng tình dục mà Murakami muốn đặc tả trong tác phẩm của ông là bản năng nằm trong cõi vô thức của con người. Đó vĩnh viễn là bóng tối mà nhân loại luôn khao khát khám phá.

THƯ MỤC THAM KHẢO

1. Aristotle – Lưu Hiệp (Lê Đăng Bảng, Thành Thế Thái Bình, Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Bái, Phan Ngọc dịch) (1999), *Nghệ thuật thơ ca – văn tâm điều long*, Nxb Văn học, Tp. HCM.
2. Ban từ điển Nxb Khoa học và kỹ thuật (2004), *Từ điển giải nghĩa sinh học Anh – Việt*, Nxb Khoa học và kỹ thuật.
3. Bùi Ngọc Oánh (2006), *Tâm lý học giới tính và giáo dục giới tính*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
4. C. G. Jung (2007), *Thăm dò tiềm thức*, Nxb Tri thức, Tp. HCM.
5. Dr. Vladimír Sakhizanhia (2006), *Trò chuyện với bác sĩ về các vấn đề giới tính*, Nxb Văn hoá thông tin.
6. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb Hội nhà văn.
7. Đỗ Lai Thúy (1999), *Hồ Xuân Hương, hoài niệm phồn thực*, Nxb Văn hóa thông tin.
8. Đỗ Lai Thúy (2001), “Phương pháp phê bình huyền thoại học”, *Tạp chí nghiên cứu văn học*, (2).
9. Đỗ Lai Thúy (1999), *Từ cái nhìn văn hóa*, Nxb Văn hóa dân tộc.
10. Erich Fromm (Tuệ Sỹ dịch) (1969), *Tâm thức luyến ái : tác phẩm phân tâm học về tình yêu*, Nxb Sài Gòn.
11. E. M. Meletinsky (Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch) (2004), *Thi pháp của huyền thoại*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
12. G. N. Pôx-pê-lốp (1998), *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, Nxb Giáo dục.
13. Haruki Murakami (2006), *Rừng Na-uy*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
14. Haruki Murakami (2007), *Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

15. Haruki Murakami (2009), *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
16. Haruki Murakami (2009), *Kafka bên bờ biển*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
17. Haruki Murakami (2009), *Người tình Sputnik*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
18. Hoàng Long (tuyển chọn và giới thiệu) (2008), *Truyện ngắn Murakami (nghiên cứu và phê bình)*, Nxb Tổng hợp.
19. Hoàng Phê (chủ biên) (2005), *Từ điển Tiếng Việt*, Viện ngôn ngữ học, Hà Nội.
20. Hoàng Trinh (1997), *Từ kí hiệu học đến thi pháp học*, Nxb Đà Nẵng.
21. Hữu Ngọc (2006), *Đạo chơi vườn văn Nhật Bản*, Nxb Văn nghệ, Tp. HCM.
22. Ishida Kazu Koshi (1972), *Nhật bản tư tưởng sử*, Nxb Sài Gòn.
23. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (2002), *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới*, Nxb Đà Nẵng, Đà Nẵng.
24. Lại Nguyên Ân (2004), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học quốc gia Hà Nội.
25. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên) (1999), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
26. Lê Đình Kỵ (1998), *Phê bình nghiên cứu văn học*, Nxb Giáo dục.
27. Lê Nguyên Long (2006), “Về khái niệm cái kỳ ảo và văn học kỳ ảo”, *Tạp chí nghiên cứu văn học*, (9).
28. Lưu Đức Trung (1998), *Bước vào vườn hoa văn học Châu Á*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
29. Lương Duy Thứ (chủ biên), Phan Thu Hiền, Phan Nhật Chiêu (2000), *Giáo trình đại cương văn hóa phương Đông*, Nxb Đại học quốc gia, Hồ Chí Minh.
30. M. Bakhtin (1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Trường viết văn Nguyễn Du.
31. M. Bakhtin (1993), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiépki*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
32. Nguyễn Ngọc Lanh (chủ biên) (2004), *Từ điển bách khoa y học phổ thông*, Nxb khoa học và kĩ thuật, Hà Nội.

33. Nguyễn Trường Lịch (1997), “Huyền thoại và sức sống của huyền thoại trong văn chương xưa và nay”, *Tạp chí Văn học*, (5).
34. Nhật Chiêu (1998), *Câu chuyện văn chương phương Đông*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
35. Nhật Chiêu (1995), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
36. Nhật Chiêu (2000), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1863*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
37. N.I. Konrat (1997), *Phương Đông và phương Tây*, Nxb Giáo dục, Tp. HCM.
38. N.I. Konrat (1999), *Văn học Nhật Bản từ cổ đến cận đại*, Nxb Đà Nẵng.
39. Nguyễn Văn Dân (1999), *Nghiên cứu văn học, Lý luận và ứng dụng*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
40. Nguyễn Văn Dân (2004), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
41. M. Bakhtin (1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Trường viết văn Nguyễn Du, Hà Nội.
42. Osho (2009), *Quà tặng của tạo hoá*, Nxb văn hoá dân tộc, Hà Nội.
43. Phạm Minh Lăng (2000), *S. Freud và phân tâm học*, Nxb Văn hóa thông tin.
44. Phạm Văn Sĩ (1986), *Về tư tưởng và văn học phương Tây hiện đại*, Nxb Đại học và trung học chuyên nghiệp, Hà Nội.
45. Phan Ngọc Liên (chủ biên), Đinh Ngọc Bảo, Trần Thị Vinh, Đỗ Thanh Bình (1995), *Lịch sử Nhật Bản*, Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
46. Phan Quý Bích (2006), “Rừng Na-uy, sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực”, *Báo Văn nghệ*, (34).
47. Phương Lưu chủ biên, Trần Đình Sử, Nguyễn Xuân Nam, Lê Ngọc Trà, La Khắc Hoà, Thành Thế Thái Bình (2006), *Lý luận văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

48. Phương Lưu (2002), *Từ văn học so sánh đến thi học so sánh*, Nxb Văn học, Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông – Tây.
49. Pôxpêlốp. G. N chủ biên (1998), *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
50. S. Freud (Nguyễn Xuân Hiếu dịch) (1970), *Phân tâm học nhập môn*, Nhà sách Khai Trí.
51. S. Freud (Thu Nhân dịch) (1970), *Phân tâm học về tính dục*, Nxb Nhị Nùng.
52. S. Freud, C. Jung, E. Fromm, R. Assagioli (2004), *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, Nxb Văn hóa thông tin.
53. Stephen Wilson (Huỳnh Văn Sơn dịch) (2001), *S. Freud nhà phân tâm học thiên tài*, Nxb Trẻ, Hồ Chí Minh.
54. Tadao Umesao (2007), *Lịch sử nhìn từ quan điểm sinh thái học, văn minh Nhật Bản trong bối cảnh thế giới*, Nxb Thế giới.
55. Thích Thiên Ân (1965), *Lịch sử tư tưởng Nhật Bản*, Nxb Sài Gòn.
56. Trần Phò (2007), *Người xưa với văn hoá tính dục*, Nxb Phụ nữ, Tp. HCM .
57. Trần Đình Sử (1993), *Giáo trình thi pháp học*, Nxb Đại học sư phạm, Tp. HCM.
58. Trần Thanh Hà (2010), “Tính dục trong tiểu thuyết Kundera”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (4).
59. Vĩnh Sính (1991), *Nhật Bản cận đại : để tìm hiểu người Nhật thập kỉ 90*, Nxb Đại học sư phạm.
60. Vĩnh Sính (1993), *Việt Nam và Nhật Bản trong thế giới Đông Á*, Nxb thành phố Hồ Chí Minh.
61. Vũ Đình Lưu (1968), *Hành trình vào phân tâm học*, Nxb Sài Gòn.
62. Vũ Thị Thu Hà (2008), “Phản ứng của giới trẻ về yếu tố sex trong tiểu thuyết “Rừng Na-uy” của Haruki Murakami”, *Tạp chí nghiên cứu văn học*, (12).

63. Yasunari Kawabata (2000), *Người đẹp say ngủ và những truyện khác*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.

64. Zbigniewlew Starowicz (1994), *Tình dục trong các nền văn hoá nhân loại*, (Nguyễn Tiến Tài, Nguyễn Văn Văn dịch), Nxb Lao động, Hà Nội, ebook.

TU' LIỆU TIẾNG NƯỚC NGOÀI

65. Jay Rubin (2002), *Haruki Murakami and the music of word*, London, Harvill P

66. Paul Rakita Goldin (2002), *The culture of sex in ancient China*, University of Hawai's Press Honolulu, ebook.

67. Matthew Strecher (1999), “Magical Realism and the search for identity in the fiction of Haruki Murakami”, *Journal of Japanese studies* vol 25. No 2, pp 263-298

TU' LIỆU TỪ WEB

68. Bryan Walsh, “Haruki Murakami và hành trình ngược về Nhật Bản”, <http://evan.vnexpress.net/News/chan-dung/2007/08/3B9AD9E6/>

69. Evelyne Grossman, “Phân tâm học trong nghiên cứu văn học”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home>

70. Larry McCaffery, “Murakami : ‘Nhiều người nghĩ tôi là kẻ cuồng sex’”, <http://evan.vnexpress.net/News/chan-dung/2007/08/3B9AD9B5/>

71. Luân Nguyễn, “Yếu tố hậu hiện đại trong truyện ngắn Haruki Murakami, nhìn từ quan niệm nghệ thuật về con người”, <http://vanthotre.sfi.vn/?p=885>

72. Ngô Trà My, “Hiện thực nổi dài trong Biên niên kí chim vặn dây cót của Murakami Haruki”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php>

73. Nhật Chiêu, “Murakami – vượt qua giải Nobel”, <http://tuoitre.vn/Van-hoa-Giai-tri/Van-hoc/165946/Murakami---vuot-qua-giai-Nobel.html>

74. Nhật Chiêu, “Thực tại và ma ảo”

<http://www.thuvien-ebook.com/forums/showthread.php?t=10863>

75. Nhật Chiêu, “Rừng Nauy, chân thật và gọi cảm”,

<http://tusach.tuoiitre.vn/ArticleView.aspx?ArticleID=160589&ComponentID>

76. Nguyễn Đình Tú, “Khuyh hướng tính dục trong sáng tác văn học gần đây”,

<http://phongdiep.net/default.asp?action=article&ID=7553>

77. Nguyễn Anh Dân, “Bức họa phi lí và phản quang xã hội trong Biên niên kí chim vặn dây cót”,

<http://evan.vnexpress.net/News/phe-binh/phe-binh/2009/01/3B9AE2A3/>

78. Numano Mitsuyoshi, “Văn học Nhật Bản, lịch sử và đặc trưng, từ mononoaware đến kawaii”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home>

79. Numano Mitsuyoshi, “Thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản, từ “Truyện Genji” đến Murakami Haruki”, <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home>

80. Phạm Xuân Nguyên, “Tản mạn về Rừng Na-uy và Haruki Murakami”,

<http://www.thuvien-ebook.com/forums/showthread.php?t=10863>

81. Trần Thị Tố Loan, “Kiểu con người đa ngã trong tiểu thuyết “Người tình sputnik” của Haruki Murakami”,

<http://vanvn.net/News.asp?cat=12&scat=&id=2443>

82. Welch, Patricia, “Thế giới chuyện kể của Murakami”,

<http://evan.vnexpress.net/News/phe-binh/phe-binh>