

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH**

---

**NGUYỄN THỊ BÍCH PHƯƠNG**

**ĐẶC ĐIỂM NGHỆ THUẬT  
TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY CỦA  
KAWABATA YASUNARI**

**Chuyên ngành: Văn học nước ngoài**

**Mã số : 60 22 30**

**LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC**

**NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC  
PGS. LƯU ĐỨC TRUNG**

*Thành phố Hồ Chí Minh – 2011*

## LỜI CAM ĐOAN

*Tôi xin cam đoan:*

Đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi,

Các số liệu, tài liệu trích dẫn, kết quả nghiên cứu trong luận văn là trung thực, đảm bảo tính khách quan khoa học và nghiêm túc.

**Tác giả luận văn**

***Nguyễn Thị Bích Phượng***

## LỜI CẢM ƠN

Trong suốt thời gian học tập và thực hiện luận văn, học viên đã nhận được sự hướng dẫn tận tình và sự động viên, giúp đỡ của PGS. Lưu Đức Trung. Học viên xin gửi lời tri ân chân thành đến thầy.

Gửi lời cảm ơn đến Ban giám hiệu trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, các thầy cô giáo khoa Ngữ Văn, các thầy cô phòng Sau đại học, thư viện trường - đã luôn tạo điều kiện cho học viên học tập, tra cứu, tham khảo tài liệu phục vụ cho quá trình nghiên cứu.

Học viên xin gửi lời cảm ơn đến Ban giám hiệu trường Đại Học Đồng Tháp, Ban chủ nhiệm khoa Khoa học xã hội và Nhân văn, các thầy, cô, đồng nghiệp đã giúp đỡ, tạo mọi điều kiện tốt nhất để học viên học tập nâng cao trình độ chuyên môn, nghiệp vụ.

Xin chân thành cảm ơn!

Thành phố Hồ Chí Minh, tháng 8 năm 2011

**Học viên**

*Nguyễn Thị Bích Phượng*

# MỤC LỤC

<b>LỜI CAM ĐOAN</b> .....	<b>2</b>
<b>LỜI CẢM ƠN</b> .....	<b>3</b>
<b>MỤC LỤC</b> .....	<b>4</b>
<b>MỞ ĐẦU</b> .....	<b>6</b>
1. Lý do chọn đề tài:.....	6
2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề:.....	6
3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu:.....	9
4. Phương pháp nghiên cứu:.....	10
5. Đóng góp của luận văn:.....	10
6. Cấu trúc của luận văn:.....	10
<b>Chương 1: TRUYỆN NGẮN VÀ TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY</b> .....	<b>12</b>
1.1. Truyện ngắn (Short story).....	12
1.2. Truyện cực ngắn (Short- short story) .....	16
1.3. Truyện trong lòng bàn tay (Palm of the hand story) .....	20
1.3.1 Tên gọi .....	20
1.3.2 Nguồn gốc và đặc điểm.....	22
1.3.2.1. Truyện trong lòng bàn tay – sự cụ thể hóa chủ trương của trường phái Tân cảm giác .....	22
1.3.2.2. Những đặc điểm chung .....	23
<b>Chương 2: TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY - HÀNH TRÌNH ĐI TÌM CÁI ĐẸP CỦA NGƯỜI LỮ KHÁCH KAWABATA YASUNARI</b> .....	<b>27</b>
2.1. Người lữ khách - hình tượng xuyên suốt <i>truyện trong lòng bàn tay</i> của Kawabata.....	27
2.1.1. Người lữ khách và cái Đẹp.....	27
2.1.2. Người lữ khách và sự ra đi .....	30
2.1.3. Người lữ khách với cuộc du hành tâm thức .....	32
2.2. Hiện hữu của cái Đẹp ẩn tàng .....	34
2.2.1. Cái đẹp của thiên nhiên.....	35
2.2.2. Vẻ đẹp của người phụ nữ:.....	40
2.2.2.1. Vẻ đẹp ngoại hình.....	41
2.2.2.2. Vẻ đẹp tâm hồn .....	46
<b>Chương 3: <i>Truyện trong lòng bàn tay</i>- sự kết tinh tư duy nghệ thuật Đông – Tây</b> .....	<b>51</b>
3.1 Thủ pháp chân không .....	51
3.1.1 Tổng quan về “Thủ pháp chân không” .....	51
3.1.1.1 Giới thuyết về “chân không”.....	51
3.1.1.2 Thủ pháp chân không: .....	56
3.1.2 <i>Truyện trong lòng bàn tay</i> – tác phẩm của chân không.....	58
3.1.2.1 Những chiếc gương soi.....	58
3.1.2.2 Khoảnh khắc hiện tồn.....	63

3.1.2.3 Không gian “hạt cát” .....	65
3.1.2.4 Con người tồn tại như những lát cắt.....	67
3.2 Nghệ thuật “giải cốt truyện” .....	69
3.2.1. Giới thuyết về cốt truyện và giải cốt truyện.....	69
3.2.2 Nghệ thuật giải cốt truyện trong <i>Truyện trong lòng bàn tay</i> của Kawabata .....	71
3.2.2.1 “Truyện phi cốt truyện”.....	71
3.2.2.2 Cách kết thúc mở.....	75
3.3 Thủ pháp huyền ảo .....	77
3.3.1 Huyền ảo và thủ pháp huyền ảo.....	77
3.3.2 Thủ pháp huyền ảo trong <i>Truyện trong lòng bàn tay</i> của Kawabata.....	79
<b>KẾT LUẬN .....</b>	<b>86</b>
<b>PHỤ LỤC .....</b>	<b>92</b>
PHỤ LỤC 1.....	92
PHỤ LỤC 2.....	95
PHỤ LỤC 3.....	101
PHỤ LỤC 4.....	115
PHỤ LỤC 5.....	120
PHỤ LỤC 6.....	124
PHỤ LỤC 7.....	127
PHỤ LỤC 8.....	133

# MỞ ĐẦU

## 1. Lý do chọn đề tài:

Chúng tôi chọn đề tài “*Đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay của Kawabata Yasunari*” vì các lý do sau:

1.1 Kawabata Yasunari là một nhà văn lớn của văn học Nhật Bản và thế giới. Trong sáng tác, Kawabata không chỉ thể hiện mình là một tiểu thuyết gia lừng danh với các kiệt tác được trao giải Nobel mà tên tuổi ông còn gắn liền với nhiều thể loại khác như tùy bút, thơ, phê bình văn học, truyện ngắn và đặc biệt là *truyện trong lòng bàn tay*.

*Truyện trong lòng bàn tay* chiếm một vị trí rất quan trọng trong văn nghiệp của Kawabata. Đây là loại truyện mà ông thích viết trong suốt cuộc đời mình, nó tiêu biểu cho “*hồn thơ những ngày tuổi trẻ*” của nhà văn. Tiếp cận *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata là khám phá sâu hơn về tư tưởng, sự nghiệp cũng như những sáng tạo, đóng góp của nhà văn cho nền văn học Nhật.

1.2 *Truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata cũng là một chiếc gương mà soi vào đó, chúng ta có thể bắt gặp những nét văn hóa truyền thống về đất nước, con người của xứ sở Mặt trời mọc. Vì vậy, tìm hiểu “*Đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay của Kawabata*” đồng thời cũng là một cuộc hành hương sâu hơn vào thế giới Phù Tang bằng chiếc gương văn chương.

1.3 Mặc dù đã có rất nhiều công trình nghiên cứu về cuộc đời và sự nghiệp của Kawabata kể từ khi tác phẩm ông được dịch và giới thiệu ở Việt Nam, nhưng “*Đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay*” hiện vẫn là mảnh đất chưa được dụng công cày xới. Do đó, nghiên cứu “*Đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay của Kawabata Yasunari*”, chúng tôi mong muốn xác định một cách toàn diện hơn, đóng góp một cái nhìn đầy đủ hơn về phong cách nghệ thuật của Kawabata.

## 2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề:

Có thể khẳng định rằng: có nhiều công trình nghiên cứu chung về cuộc đời và sáng tác của Kawabata. Riêng địa hạt *truyện trong lòng bàn tay* của ông vẫn chưa được quan tâm đúng mức. Dưới đây chúng tôi xin tổng hợp các công trình nghiên cứu có liên quan đến thể loại tự sự đặc biệt này của Kawabata trong phạm vi thu thập được ở Việt Nam.

Trước hết là các bài viết, công trình nghiên cứu *ít nhiều có đề cập đến thể loại truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata.

Trong bài viết “*Kawabata – người cứu rỗi cái đẹp*” in trên tạp chí Văn năm 1991, nhà nghiên cứu Nhật Chiêu trong khi phân tích hành trình cứu rỗi cái đẹp của Kawabata trong văn chương đã đề cập đến *truyện trong lòng bàn tay*. Tác giả cho rằng: “*Những tác phẩm văn xuôi của Kawabata gần gũi với tinh thần thơ Haiku hơn cả là các truyện ngắn gọi là “tiểu thuyết nắm tay” (Kobushi no Shosetsu: chương chi tiểu thuyết), loại truyện cực ngắn chỉ độ một vài trang trở lại mà ông rất sở*

trường. Trong các truyện nắm tay ấy, thi pháp của chân không ở Kawabata bộc lộ rất thâm tình”. Tuy nhiên, tác giả bài viết cũng chỉ nêu ra mà chưa đi sâu lý giải vấn đề này [35, 1066].

Trong công trình nghiên cứu tổng hợp về Văn học Nhật Bản: *Văn học Nhật Bản đương đại: Hợp tuyển các tác phẩm hư cấu, phim và các hình thức tự sự khác kể từ 1945*, sau khi giới thiệu về tiểu thuyết thì tác giả cuốn sách đã đặc biệt đề cao các truyện trong lòng bàn tay của Kawabata và khẳng định rằng chính Kawabata đã từng nói “đó là những truyện ưa thích nhất của tôi” [23, 62].

Tác giả Champeon và Kenneth trong bài viết “*Xứ sở của Kawabata*” (Nguyễn Minh Châu và Lý Đợi dịch từ tiếng Anh) sau khi nói về tiểu thuyết *Xứ tuyết* ở phần đầu đã dành phần còn lại để giới thiệu và phân tích sơ lược một số khía cạnh tinh tế trong truyện trong lòng bàn tay của Kawabata. Tác giả nhấn mạnh: Kawabata “là người khai sinh một thể loại hoàn toàn mới gọi là “truyện ngắn trong lòng bàn tay. (...) Khác với truyện ngắn truyền thống hay truyện “chớp” (flash stories), truyện ngắn trong lòng tay thường có cái kết “lửng” và thiếu một quan điểm hay bài học luân lý rõ ràng. Nhưng chúng cũng không chỉ là những đoạn văn hay những “lát cắt của cuộc sống”. Cũng như haiku, chúng nhằm đến một sự lĩnh hội cao hơn hay một chân lý bất khả ngôn thuyết, (...) điều đáng ngạc nhiên nhất ở chúng là sự đa dạng - từ hình thức, bối cảnh, nhân vật cho đến giọng điệu” [79].

Đào Thị Thu Hằng trong bài viết “*Yasunari giữa dòng chảy Đông – Tây*” (đăng trên tạp chí Nghiên cứu văn học số 7, năm 2005) khi chứng minh chủ nghĩa hiện đại và văn học nước ngoài đã có ảnh hưởng rất lớn đến văn phong Kawabata, tạo nên phong cách Đông – Tây của ông (thể hiện ở hệ thống nhân vật, chi tiết liên truyện, độc thoại nội tâm, dòng ý thức, hiện thực và giấc mơ huyền ảo, hình ảnh mang tính biểu tượng) đã có chứng minh sự thể hiện này ở một số truyện trong lòng bàn tay [35, 1090 - 1107].

Bài viết “*Từ Murasaki đến Kawabata*” của tác giả Thụy Khuê đã giới thiệu truyện trong lòng bàn tay của Kawabata như là một chặng đường trên “*hành trình tư tưởng phương Đông.*” Nó thể hiện ở “*kỹ thuật viết tinh, nắm bắt những khoảnh khắc.*” Tác giả còn cho rằng, với truyện trong lòng bàn tay, Kawabata đã khai sinh nghệ thuật mở “*truyện không có truyện*” của phương Đông và “*kỹ thuật giam vô tận trong một vài giây phút cùng với James Joyce ở phương Tây.*” Sau đó tác giả bài viết cũng có giới thiệu, phân tích một số truyện trong lòng bàn tay [83].

Trong chuyên luận *Văn hóa Nhật Bản và Yasunari Kawabata*, khi bàn về nghệ thuật kể chuyện trong sáng tác của Kawabata, Đào Thị Thu Hằng có liên hệ đến tính hiện đại trong truyện trong lòng bàn tay mà cụ thể là việc “*cốt truyện ít sử dụng sự kiện, xung đột nhưng vẫn toát lên được chất cuộc sống tinh thần thời đại.*” Vì vậy, “*nó đòi hỏi sự dụng công rất lớn của nhà văn trong nghệ thuật kể chuyện*” [23, 82].

Trần Thị Tô Loan trong tham luận “*Kawabata trong tiến trình hiện đại hóa văn học Nhật Bản*” trình bày tại Hội thảo quốc tế *Quá trình hiện đại hoá văn học Nhật Bản và các nước khu vực văn hoá chữ Hán: Việt Nam, Trung Quốc, Hàn Quốc (từ cuối thế kỷ 19 đầu thế kỷ 20)* (tổ chức năm 2010 tại Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn – Đại học Quốc gia Hồ Chí Minh) đã trình bày những đóng góp của Kawabata về mặt thể loại, chủ đề, tư tưởng của *truyện trong lòng bàn tay* khi đối chiếu với lý thuyết Tân cảm giác. Tác giả cho rằng “*truyện trong lòng bàn tay in đậm dấu ấn của lý thuyết này hơn cả và khẳng định “truyện trong lòng bàn tay là loại bút pháp đặc biệt của trường phái Tân cảm giác và đặc điểm của văn hóa Nhật”* [85].

Cũng trong hội thảo trên, Hà Văn Lương trong bài viết “*Một số ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây hiện đại trong sáng tác của Yasunari Kawabata*” đã tìm ra những thủ pháp nghệ thuật như dòng ý thức; yếu tố kỳ ảo; không gian huyền ảo, khúc xạ, ảo ảnh; chi tiết liên truyện và hệ thống nhân vật liên truyện trong sáng tác của Kawabata nói chung, trong đó đã có một vài liên hệ với *truyện trong lòng bàn tay* [87].

Những bài viết ***dành riêng cho truyện trong lòng bàn tay*** đã bước đầu mở cánh cửa bí ẩn này của Kawabata.

Theo nhà nghiên cứu Đào Thị Thu Hằng, trong lời nhà xuất bản ở trang đầu cuốn *Truyện trong lòng bàn tay của Kawabata*, Lane Dunlop and J. Martin Holman đã đánh giá cao mảng truyện này của Kawabata. Mỗi truyện có vài trang nhưng chứa đựng rất nhiều triết lý sâu xa về vũ trụ và con người [23, 63].

Peter Metevelis trong bài viết “*Dịch những truyện “trong lòng bàn tay” của Kawabata*” (dịch giả Đinh Quang Trung), bằng những dẫn chứng sinh động, đã khẳng định: “*Những truyện trong lòng bàn tay khá phong phú về hình ảnh, tính cách, sự tinh tế, vẻ đẹp, tính hài hước và vẻ duyên dáng*” và nhấn mạnh một số điểm vừa nêu dễ dàng bị phá vỡ bởi “*bản dịch lỏng lẻo*” [50, 166].

Tại *Hội thảo Khoa học kỉ niệm 100 năm ngày sinh của Kawabata* năm 2003, Hoàng Long trong tham luận “*Đặc điểm thi pháp truyện trong lòng bàn tay của Yasunari Kawabata*” đã nêu ra những đặc điểm thi pháp về phương diện hình ảnh trung tâm và các yếu tố nghệ thuật như không gian, chất thơ, chất huyền, chất thiền trong *truyện trong lòng bàn tay*. Cuối cùng, tác giả đi đến khẳng định, *truyện trong lòng bàn tay* đóng vai trò là chi tiết của tiểu thuyết hay là chi tiết của chi tiết tiểu thuyết [35].

Trên phương diện thể loại, Trần Thu Hằng trong bài viết “*Truyện ngắn trong lòng bàn tay – cái nhìn thẩm mỹ trong suốt*” đã phân tích một cách khá sâu sắc những đặc điểm nghệ thuật nổi bật của thể loại này về phương thức kể chuyện, thi pháp chân không, nhân vật, điểm nhìn... Tác giả khẳng định: “*truyện trong lòng bàn tay của Kawabata là một chỉnh thể thẩm mỹ, trong suốt*”. Nó



thể hiện ở khao khát hạnh phúc và cái Đẹp, niềm bi cảm trước những đổi thay sinh tử của cuộc đời, thể hiện cái nhìn hướng về cuộc sống và đậm đặc nhất là cảm thức thẩm mỹ *mono no aware* [82].

Bài viết “*Chương chi tiểu thuyết*” của Y. Kawabata – *Thể loại tự sự độc đáo*” của Nguyễn Thị Mai Liên trong cuốn *Tự sự học* (Phần 2), Trần Đình Sử chủ biên, Nxb Đại học sư phạm (2008), đã chỉ ra những điểm độc đáo của loại truyện này dưới cái nhìn tự sự. Với dung lượng nhỏ, số lượng ngôn từ hạn chế, số lượng nhân vật trong *các truyện trong lòng bàn tay* rất ít, thường chỉ tập trung vào một cặp nhân vật mang ý nghĩa là người hành hương đi tìm cái đẹp và hiện hữu của cái đẹp; thời gian trần thuật rất ngắn, thường chỉ là một khoảnh khắc thực tại. Tác giả còn khẳng định *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata sử dụng kiểu kết cấu hư không của thơ Haiku và đi đến kết luận đó là “*một bài Haiku bằng văn xuôi*” [63].

Trên trang web [www.erct.com](http://www.erct.com) năm 2008, nhà nghiên cứu Nguyễn Nam Trân đã giới thiệu và dịch 30 *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata. Trong phần dẫn nhập, tác giả đã nêu một số đặc điểm của *truyện trong lòng bàn tay* và khẳng định: “*Truyện trong lòng bàn tay không còn là một thứ phát thảo mà Kawabata ghi lại để chuẩn bị cho một tác phẩm lớn sắp viết mà nó đã trở thành một thể loại văn học với những nét đặc thù*”. Tuy tác giả chưa lý giải vấn đề này (do tập trung vào phần dịch phẩm) nhưng đây là nguồn tư liệu rất quan trọng giúp chúng tôi khảo sát những *truyện trong lòng bàn tay* cũng như đưa ra những kiến giải về đặc điểm nghệ thuật của nó [98].

Bài viết “*Đặc điểm truyện ngắn trong lòng bàn tay*” của thầy Lưu Đức Trung in trong nội san “*Haiku Việt*” (năm 2010) cũng đề cập đến những đặc điểm *truyện trong lòng bàn tay*. Bài viết tuy ngắn nhưng đã khái quát được những đặc điểm về phương diện cốt truyện, nhân vật và những thủ pháp nghệ thuật tiêu biểu cũng như tác dụng của loại truyện nhỏ gọn đặc biệt này [73].

Qua những mảng tài liệu trên, chúng tôi nhận thấy các bài viết đều đánh giá cao *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata. Dù đã có những bài viết dành riêng cho loại truyện này nhưng phần lớn đều chỉ mang tính chất giới thiệu hay chỉ là sự liên hệ khi nghiên cứu những lĩnh vực khác trong sáng tác của Kawabata chứ chưa thật sự đi sâu tìm hiểu đúng mức về đặc điểm nghệ thuật. Tất nhiên đó là những tài liệu tham khảo quý báu giúp chúng tôi trong quá trình thực hiện đề tài. Trên cơ sở tiếp thu thành quả của những người đi trước, chúng tôi mạnh dạn nghiên cứu “*Đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay của Kawabata Yasunari*” với mong muốn góp phần làm đầy đủ, phong phú hơn vào kho tư liệu nghiên cứu về người lữ khách muôn đời đi tìm cái Đẹp Kawabata.

### **3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu:**

#### **3.1. Đối tượng nghiên cứu**

Đối tượng nghiên cứu của đề tài là những *đặc điểm nghệ thuật* được thể hiện trong những *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata.

### 3.2. Phạm vi nghiên cứu

Trong khuôn khổ luận văn, chúng tôi khảo sát những *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata đã được dịch ở Việt Nam mà cụ thể là trong cuốn *Yasunari Kawabata - Tuyển tập tác phẩm*, Nxb Lao động, Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây (46 truyện), 30 truyện được Nguyễn Nam Trân dịch trên trang web [www.erct.com](http://www.erct.com) và một số truyện được Hoàng Long dịch trong khóa luận tốt nghiệp của mình (Phụ lục 1).

### 4. Phương pháp nghiên cứu:

Để tiến hành nghiên cứu đề tài, chúng tôi sử dụng kết hợp các phương pháp sau:

- Phương pháp loại hình: Áp dụng để nghiên cứu những đặc điểm của loại *truyện trong lòng bàn tay* trong mối tương quan với đặc trưng thể loại truyện ngắn, truyện rất ngắn để khẳng định sự tồn tại của loại hình này.

- Phương pháp phân tích – tổng hợp: Áp dụng cho toàn luận văn khi phân tích các đặc điểm nghệ thuật *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata.

- Phương pháp nghiên cứu văn hóa – văn học: Chúng tôi dùng phương pháp này khi nghiên cứu, lý giải những tư tưởng được thể hiện *truyện trong lòng bàn tay* trong dòng chảy của truyền thống văn hóa Nhật.

- Phương pháp so sánh: dùng để đối sánh *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata với thể thơ Haiku, so sánh những đặc điểm nội tại của thể loại này... để làm nổi bật đặc điểm nghệ thuật của nó.

- Phương pháp thống kê, phân loại: dùng để thống kê, phân loại những biểu hiện cụ thể của *truyện trong lòng bàn tay* để tạo một cơ sở khoa học trong việc kiến giải các đặc điểm nghệ thuật của truyện.

### 5. Đóng góp của luận văn:

Với đề tài “*Đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay của Kawabata Yasunari*”, chúng tôi mong muốn xác định một cách toàn diện hơn, đóng góp một cái nhìn đầy đủ hơn về phong cách nghệ thuật của Kawabata trên địa hạt *truyện trong lòng bàn tay*.

### 6. Cấu trúc của luận văn:

Ngoài *Mở đầu*, *Kết luận*, *Tài liệu tham khảo* và *Phụ lục*, nội dung chính của luận văn gồm 3 chương:

Chương 1: *Truyện ngắn và Truyện trong lòng bàn tay*

Chương 2: *Truyện trong lòng bàn tay - hành trình đi tìm cái đẹp của người lữ khách Kawabata Yasunari*

Chương 3: *Truyện trong lòng bàn tay - sự kết tinh tư duy nghệ thuật Đông – Tây.*

## Chương 1: TRUYỆN NGẮN VÀ TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY

Trước khi tìm hiểu những *đặc điểm nghệ thuật truyện trong lòng bàn tay của Kawabata*, chúng tôi sẽ đi qua những vấn đề chính về thể loại truyện ngắn, truyện cực ngắn. Bởi vì, khi đặt *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata trong mối tương quan với truyện ngắn, truyện cực ngắn là chúng tôi đã có một cơ sở để xác định những đặc điểm của thể loại này.

### 1.1. Truyện ngắn (Short story)

Truyện ngắn là một thể loại tương đối độc lập và vì thế đã có không ít những công trình nghiên cứu về lý thuyết của nó. Chúng tôi xin nêu ra đây một số quan niệm cơ bản của các nhà nghiên cứu về truyện ngắn cũng như những đặc điểm của nó.

Định nghĩa ngắn gọn Phạm Thị Hảo trong cuốn *Khái niệm và thuật ngữ văn học Trung Quốc* đã nêu lên được một số đặc điểm cơ bản của truyện ngắn: “*Tiểu thuyết đoản thiên (Truyện ngắn) là loại tiểu thuyết có đặc điểm ngắn, tình tiết tương đối ít, nhân vật tập trung, kết cấu chặt chẽ, thường miêu tả những phiến đoạn giàu ý nghĩa điển hình trong cuộc sống.*” [21, 24].

Trình bày một cách cụ thể hơn, tác giả cuốn *Từ điển thuật ngữ văn học* nhận định:

“*Truyện ngắn (short story) là tác phẩm tự sự cỡ nhỏ. Nội dung của nó bao trùm hầu hết các phương diện của đời sống: đời tư, thế sự hay sử thi nhưng cái độc đáo của nó là ngắn. (...) Tuy nhiên mức độ dài ngắn chưa phải là đặc điểm chủ yếu phân biệt truyện ngắn với các tác phẩm tự sự khác. Truyện ngắn hiện đại là một kiểu tư duy mới, một cách nhìn cuộc đời, một cách nắm bắt đời sống rất riêng, mang tính chất thể loại. (...) Truyện ngắn thường có ít nhân vật, ít sự kiện phức tạp. (...) Nhân vật của truyện ngắn thường là hiện thân cho một trạng thái quan hệ xã hội, ý thức xã hội hoặc một trạng thái tồn tại của con người. (...) Cốt truyện của truyện ngắn thường diễn ra trong một thời gian và không gian hạn chế, chức năng của nó nói chung là nhận ra một điều gì đó sâu sắc về cuộc đời và tình người.*” [18, 370].

Cũng quan niệm về truyện ngắn như trong *Thuật ngữ văn học*, nhưng tác giả Lại Nguyên Ân còn khẳng định thêm:

“*Nét nổi bật của truyện ngắn là sự giới hạn về dung lượng. (...) Là một thể tài tự sự, truyện ngắn hiện đại ít nhiều mang những đặc tính của tư duy tiểu thuyết (sự tiếp cận cái thực tại đương thành, vai trò của hư cấu tự do, của kinh nghiệm sống trực tiếp của tác giả. ...) Chi tiết và lời văn là những yếu tố quan trọng cho nghệ thuật viết truyện ngắn. Lời kể và cách kể chuyện là những điều được người viết truyện ngắn đặc biệt chú ý khai thác và xử lý, nhằm đạt hiệu quả mong muốn.*” [1, 345 - 346].

Trên cơ sở tổng hợp các ý kiến của các nhà nghiên cứu trong và ngoài nước về truyện ngắn, nhà nghiên cứu Bùi Việt Thắng trong *Truyện ngắn, những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại*

cũng thống nhất với những quan niệm trên đây. Đặc biệt, tác giả nhấn mạnh: cũng như một cơ thể sống bất kỳ, truyện ngắn trong quá trình hình thành và phát triển lại “*thâu nạp thêm những đặc điểm mới bởi sự xâm nhập tác động lẫn nhau giữa các thể loại văn học cũng như do cách đọc của thời đại quy định*” [64].

Dẫn lời đánh giá về vị trí của truyện ngắn trong nền văn học đương đại của Raymond Carver, trong cuốn *Truyện ngắn: lí luận, tác gia và tác phẩm*, tác giả Lê Huy Bắc cho rằng: “*Mặc dù truyện ngắn ra đời muộn (khoảng cuối thế kỉ XIX) nhưng bản thân truyện ngắn đã xuất hiện và tồn tại ngay từ buổi bình minh của nhân loại, khi con người biết sáng tác văn chương. Trải qua hàng ngàn năm, với bao biến cố thăng trầm của thể loại, ngày nay truyện ngắn đã chiếm lĩnh một vị trí quan trọng trên văn đàn trong kỉ nguyên Hậu hiện đại, khi con người ngày càng bị dồn ép về mặt thời gian hơn bao giờ hết.*” [4, 3]. Để chứng minh nhận định này, tác giả đã nêu ra một số đặc điểm của truyện ngắn: “*Dung lượng ngắn là một thể mạnh và tốc độ xử lý tình tiết, sự kiện... nhanh cũng là một thể mạnh để chinh phục học giả đương đại. (...) Truyện ngắn gắn chặt với báo chí. Đây là thể mạnh, bởi hiện tại báo chí (kể cả báo điện tử) đang bùng nổ với tốc độ chóng mặt. (...) Do đặc trưng cơ bản của thể loại (ngắn) nên giống thơ là đặc điểm dễ thấy nhất.*” [4, 21].

Đào Ngọc Chương trong công trình nghiên cứu *Truyện ngắn dưới ánh sáng so sánh*, sau khi khảo sát truyện ngắn như một thể loại luôn vận động trong lịch sử của nó và trong những tác động, tương đồng, dị biệt xuyên quốc gia đã kết luận truyện ngắn là “*một hình thức cảm nhận thế giới*”. Tác giả còn khẳng định: “*Trong mối quan hệ với tiểu thuyết, truyện ngắn với tiểu thuyết có cùng một nguồn gốc. (...) Một khác biệt cơ bản của truyện ngắn và tiểu thuyết là kích cỡ, dung lượng. Truyện ngắn thì ngắn còn tiểu thuyết thì dài. Và vì sự cùng chung một cội nguồn bản sắc mà truyện ngắn có đầy đủ các thành tố cấu trúc như là tiểu thuyết.*” [12, 22].

Như vậy, hầu hết những công trình nghiên cứu đều thống nhất trong việc đánh giá vị trí cũng như khái niệm và các đặc điểm cơ bản của truyện ngắn. Điều chúng tôi lưu ý là *những đặc điểm thể hiện mối quan hệ giữa truyện ngắn với loại truyện trong lòng bàn tay* được nêu ra trong một số quan điểm sau đây.

Một điều không thể phủ nhận là nhắc đến truyện ngắn các nhà nghiên cứu đều chú ý đến vấn đề độ dài của nó. Nhà nghiên cứu Đào Ngọc Chương đã nhấn mạnh: “*Nói đến độ dài là lập tức chúng ta chạm vào những vấn đề cốt tử của truyện ngắn. (...) Chính độ dài của thể loại này đã làm nên nét khu biệt của truyện ngắn trong quá trình phát triển. (...) nó dẫn tới những biến động về độ dài trong các thể kết hợp đa dạng. (...) Truyện ngắn có khả năng là hạt nhân của sự phát triển hay mở rộng thành những thể loại khác. Vấn đề là cái giới hạn của nó: vượt khỏi giới hạn, tất cả sẽ biến động và biến đổi.*” [12, 13 - 22]. Như vậy, trên cơ sở độ dài, truyện ngắn có khả năng biến đổi thành những thể loại khác. Đào Ngọc Chương tiếp tục khẳng định: “*Khả năng mở của tính tự đủ của*

*truyện ngắn là một đặc điểm riêng biệt của truyện ngắn*” [12, 59]. “*Chính tính tự đủ trong thể luôn luôn vượt khỏi bản thân (nghĩa là trong cái dạng tự đủ đó luôn chứa đựng một khả năng bùng vỡ của cấu trúc và tiếp nhận) của truyện ngắn đã tạo cơ hội cho những cuộc lắp ghép bất ngờ trong văn bản tác phẩm được xem là một tổng thể của nó để nó làm nên kiểu truyện ngắn hậu hiện đại.*” [12, 113].

Như vậy, trên cơ sở những phân tích về đặc điểm thể loại của truyện ngắn, nhà nghiên cứu Đào Ngọc Chương đã chứng minh và khẳng định tính tự đủ của bản thân truyện ngắn tương ứng đặc biệt với tính khả biến và khả sản của nó. Trước đó, thể hiện một cách hình tượng, nhà văn hiện đại Trung Quốc Trương Hiến Lương trong *Lời tựa của một cuốn truyện cực ngắn* cũng đã có một ý kiến thú vị tương tự về tính khả biến trong dung lượng của truyện ngắn: “*Truyện ngắn giống như nước hoa quả cô đặc, pha thêm một chút nước, ít nhất cũng biến thành truyện vừa, lại cho thêm ít gia vị thành truyện dài cũng không khó.*” [64, 36]. Công trình nghiên cứu *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, tác giả G.N.Poxpelop, trong khi nói về các thể tài tự sự, đã đặc biệt lưu ý về vai trò của dung lượng đối với việc phân loại các thể tài trong văn học tự sự: “*Khi phân loại các hình thức thể tài trong văn học tự sự, những điểm khác nhau về dung lượng tác phẩm rất quan trọng. (...) Dung lượng của tác phẩm trong loại tự sự không xuất hiện tự bản thân nó mà do tính toàn vẹn của việc tái tạo các tính cách và quan hệ cũng như do quy mô của cốt truyện quy định*” [56, 395]. Còn nhà văn Nhật Kobo Abe thì cho rằng: “*Có lẽ chúng ta có thể xem truyện ngắn là một hình thức văn học của những thời kỳ quá độ... Tính kịp thời là một đặc điểm đáng ngạc nhiên của truyện ngắn. Đó là một sự tự do, nó cho phép truyện ngắn không bị ràng buộc bởi những hình thức nghệ thuật đã thành quy phạm. Hình thức truyện ngắn vừa luôn luôn vỡ ra, thay đổi, vừa luôn luôn được hàn gắn, cấu trúc lại.*” [64, 434].

Đồng tình với những quan niệm trên, chúng tôi nhận thấy một trong những đặc điểm quan trọng để khu biệt truyện ngắn với các thể loại khác là dung lượng. Đến lượt mình, dung lượng của truyện ngắn mang một đặc điểm đặc biệt quy định cái *khả biến* hoặc *khả sản* trong *tính tự đủ* của nó (chữ dùng của Đào Ngọc Chương) để tạo ra những thể tài khác. Trên cơ sở đó mà chúng tôi xem xét mối quan hệ giữa truyện ngắn với truyện rất ngắn và *truyện trong lòng bàn tay*. Truyện cực ngắn và *truyện trong lòng bàn tay* phải chăng cũng là một biến thể từ tính khả biến của truyện ngắn? Vấn đề này sẽ được chúng tôi trình bày ở những phần sau. Hiện tại, xin nêu ra ở đây các kiểu truyện ngắn – theo chúng tôi, là những minh chứng cho tính khả biến và những phát triển bất ngờ về phương diện hình thức thể loại của truyện ngắn như đã nói trên đây.

Bùi Việt Thắng cho rằng có thể phân chia truyện ngắn thành các kiểu loại như: Truyện ngắn cổ điển, Truyện ngắn truyền thống; Truyện ngắn tâm tình; Truyện ngắn kì ảo; Truyện ngắn rất ngắn;

Truyện ngắn – liên hoàn [64]. Như vậy, truyện ngắn rất ngắn (hay còn gọi là truyện cực ngắn) được tác giả quan niệm như một kiểu loại của truyện ngắn.

Theo nhà nghiên cứu Lê Huy Bắc thì truyện ngắn hậu hiện đại bao gồm bốn kiểu loại:

Thứ nhất là *Truyện ngắn huyền ảo*. Nhà văn sáng tác theo khuynh hướng này thường sử dụng yếu tố hoang đường trong phản ánh hiện thực. Đó không phải là những yếu tố ma quái như trong văn học huyền ảo truyền thống là các hình ảnh siêu nhiên gắn với các thành tựu khoa học kỹ thuật, gần gũi hơn với đời sống con người.

Thứ hai là *Truyện ngắn mảnh vỡ*. Nguyên tắc sáng tác của loại truyện này là sử dụng những môtip đồng dạng xếp cạnh nhau. Nhưng khác với những nhà hiện đại - người thường hướng đến một chủ đề nhất định - các nhà hậu hiện đại lại hướng đến nhiều chủ đề khác nhau.

Thứ ba là *Truyện ngắn nhại* - một hình thức phê bình châm biếm hoặc chế giễu khôi hài bằng cách bắt chước phong cách và bút pháp của một nhà văn hoặc một nhóm nhà văn đặc biệt.

Thứ tư là *Truyện ngắn cực hạn* với chủ trương đơn giản hóa nghệ thuật đến mức tối đa. *Bản chất của chủ nghĩa cực hạn trong văn học là nói được nhiều từ cái ít*. Có nghĩa, nhà văn không có tham vọng bao quát mọi vấn đề hoặc hướng tới một luận đề triết học nào đó... mà chỉ cốt phản ánh chân thật những gì diễn ra xung quanh một cách chính xác nhất, không hề bày tỏ thái độ, dấu cho vấn đề, sự kiện được đề cập là to tát hay nhỏ bé, tích cực hay tiêu cực đến đâu. Do quan niệm sáng tác này, tác phẩm của các nhà cực hạn *không hoành tráng về dung lượng*.

Giới thuyết nhiều về những kiểu loại của truyện ngắn hậu hiện đại vì chúng tôi nhận thấy có một số điểm tương đồng giữa *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata – thuộc kỹ nguyên hiện đại với những truyện ngắn hậu hiện đại. *Truyện trong lòng bàn tay* cũng hiển hiện những yếu tố huyền ảo của truyện ngắn huyền ảo, có những môtip đồng dạng như truyện ngắn mảnh vỡ và những đặc điểm của nguyên tắc thẩm mỹ của chủ nghĩa cực hạn... mặc dù khác biệt về tính chất và mức độ. Nói điều này chúng tôi muốn nhấn mạnh tính hiện đại trong sáng tác của Kawabata. Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này khi nghiên cứu về *truyện trong lòng bàn tay* ở phần 1.3.

Về nguồn gốc truyện ngắn, chúng tôi nghĩ cũng nên lưu tâm, bởi vì đây là một trong những điểm thể hiện sự khác nhau giữa *truyện ngắn* và *truyện trong lòng bàn tay* – đối tượng trung tâm trong nghiên cứu của chúng tôi.

Về nguồn gốc truyện ngắn, các nhà nghiên cứu cho rằng có hai con đường hình thành khác nhau ở Châu Âu và Viễn Đông. Nếu như Ở Châu Âu, sự ra đời truyện ngắn với tư cách một thể loại văn học độc lập gắn liền với thời kỳ Phục Hưng (XV – XVI) khi nhu cầu giải phóng tinh thần cá nhân trở thành một cuộc cách mạng xã hội thì ở các nước phương Đông sự hình thành của truyện ngắn gắn liền với thể loại truyện truyền kỳ - thể loại văn xuôi nghệ thuật sớm sủa trong văn học cổ điển Trung Quốc từ đời Đường (thế kỉ IX) [64, 55].

Tóm lại: từ các định nghĩa và phân tích trên, chúng tôi nhận thấy rằng các nhà nghiên cứu đều thống nhất trong việc đánh giá vị trí, vai trò của truyện ngắn; khẳng định truyện ngắn là một thể loại tương đối độc lập cũng như các đặc điểm về tình tiết, nhân vật, kết cấu, cốt truyện, lời kể và cách kể, cách nắm bắt đời sống, những chi tiết cô đúc, tính thơ, tính báo chí, các kiểu loại, nguồn gốc... Nét nổi bật của truyện ngắn là sự giới hạn về dung lượng. Trong tính khả biến của dung lượng, truyện ngắn luôn luôn vỡ ra, thay đổi, vừa luôn luôn được hàn gắn, cấu trúc lại cho nên “*Truyện ngắn không hoàn toàn có kết ở thế kỉ 19 mà nó đã có những bước phát triển bất ngờ (về phương diện hình thức thể loại) ở đầu thế kỉ 20 và đặc biệt ở cuối thế kỉ 20, và đầu thế kỉ 21 là một triển vọng. Càng (hậu) hiện đại, truyện ngắn càng lộ rõ đặc điểm thể loại của mình.*” [12, 294].

## 1.2. Truyện cực ngắn (Short- short story)

Truyện cực ngắn hay còn gọi là *truyện ngắn rất ngắn*, *truyện ngắn mi-ni*, tiếng Trung Quốc gọi là *Vi hình tiểu thuyết*. Về nguyên tắc, truyện cực ngắn là một dạng thức đặc biệt của truyện ngắn.

Truyện cực ngắn được quan niệm là một bộ phận của truyện ngắn, vì thế không có một lý thuyết dành riêng cho truyện cực ngắn mà phải dựa vào lý thuyết của truyện ngắn. Tuy nhiên, “*thể loại văn học truyện cực ngắn từ trong thể loại văn học truyện ngắn dần dần bóc tách mà thoát ly, ra “ở riêng”*” [89], cho nên, một số nghiên cứu về truyện cực ngắn được đăng tải trên sách báo cũng như những trang web uy tín đã cho chúng tôi những hình dung về loại truyện đặc biệt này.

Nhà nghiên cứu Trung Quốc Trương Hiền Lượng trong bài *Lời tựa của một cuốn truyện cực ngắn* đã khẳng định vai trò của truyện cực ngắn:

“*Xét lịch sử văn học, tổ tiên của tiểu thuyết thực tế là truyện ngắn, đánh giá bằng con mắt hiện tại, vẫn là truyện ngắn cực ngắn, được gọi bằng cái tên “Vi hình tiểu thuyết”. (...) Sớm nhất là truyện ngắn, vẫn là cực ngắn, là vi hình, dần dần phát triển thành truyện dài – hơn nữa ngày càng dài, tới một lúc nhất định, lại trở về dạng ngắn, về đến điểm đầu tiên của nó là cực ngắn, là vi hình mới thôi và cứ thế lặp lại từ đầu. Hiện giờ có thể nói, đã đến giai đoạn lịch sử bắt đầu thịnh hành truyện ngắn, đặc biệt là truyện cực ngắn*” [64, 133 - 134].

Bộ sách tra cứu đồ sộ *Trung Quốc văn học đại từ điển*, trang 1999, viết: “*Sau năm 1958, xuất hiện các danh xưng “truyện cực ngắn” (tiểu tiểu thuyết), “truyện mini” (vi hình tiểu thuyết), truyện bỏ túi (trừu trần tiểu thuyết), v.v... về thực chất vẫn thuộc về chủng loại truyện ngắn (đoản thiên tiểu thuyết), với những đặc trưng: Khuôn khổ ngắn gọn, tình tiết giản đơn, nhân vật tập trung, kết cấu chặt chẽ, tiết tấu nhanh chóng, đa số tập trung miêu tả những lát cắt giàu ý nghĩa điển hình trong cuộc sống thường ngày.*” [89].



Nhấn mạnh đặc tính phản án nhanh và mạnh của truyện cực ngắn, nhà văn Julio Cortazar (1914 - 1984) nhận định: “*Những truyện cực ngắn là những truyện chạy đua với đồng hồ*” và điều đáng kinh ngạc là “*chúng tạo ra được một cú sét đánh từ một nhúm chất liệu tối thiểu*” [80].

Còn nhà văn sinh ra tại New York - Robert Fox (1943 – 2005) đã nêu nên những cảm nhận của chính ông khi viết truyện cực ngắn: “*Tôi không còn cần đến nhân vật, tình tiết, sự xung đột, sự giải quyết. (...) Tôi hình dung những truyện cực ngắn như tôi hình dung những bài thơ, và tôi nhìn ra cái cấu trúc tổng thể của tác phẩm. Nhưng tôi vẫn không biết cái truyện sẽ diễn ra như thế nào cho đến lúc tôi viết chữ lên giấy. Điều thú vị nằm ở sự chặt chẽ và chính xác, và đó là những điều cần thiết để làm cho một truyện cực ngắn có hiệu quả*” [81].

Truyện cực ngắn, theo nhà văn nữ hàng đầu Hoa Kỳ, bà Joyce Carol Oates thì: “*dạng thức tiết tấu của truyện cực ngắn thường gần với phong khí thi ca hơn văn xuôi truyền thống, (...) trong những khoảng không gian nhỏ nhất, hẹp nhất của truyện cực ngắn, thì kinh nghiệm chỉ có thể hàm ẩn*” [93].

Trên trang web *Văn nghệ quân đội*, Lỗ Khê đã dịch và giới thiệu bài chuyên luận của nhà văn Dương Hiểu Mẫn về truyện cực ngắn. Với tư cách là một trong những người sáng lập tạp chí truyện cực ngắn, có thời gian chìm đắm, ngâm mình lâu dài trong cuộc, tác giả Dương Hiểu Mẫn nhận thức được rằng truyện cực ngắn là một sự sáng tạo cách tân về một thể loại văn học: “*Truyện cực ngắn có những giới định về quy luật nghệ thuật, như có hạn định về số chữ tương đối quy phạm (trên dưới 1.500 chữ), tư thái thẩm mỹ (độ tinh chất lượng), và đặc trưng kết cấu (yếu tố tiểu thuyết)*” [89]. Trọng tâm của bài viết là sự khẳng định của tác giả về dạng thức văn học mới - truyện cực ngắn – mà ông cho rằng nên coi là một *loại nghệ thuật bình dân*. Có nghĩa là “*truyện cực ngắn là một hình thức nghệ thuật mà đại đa số người đều có thể đọc hiểu; đại đa số người đều có thể tham gia sáng tác*”. Điều này khẳng định tính chất “*gần gũi cuộc sống*” của truyện cực ngắn. Ngoài ra, đó còn là một thể loại mà “*đại đa số người đều có thể trực tiếp thu được lợi ích từ trong ấy*”. Nghĩa là nói thì ít nhưng ý nghĩa mà nó truyền tải thì nhiều. Tính báo chí cũng là một đặc điểm không thể không nói đến của truyện cực ngắn “*vì nó cực ngắn mà linh hoạt thuận tiện, thích nghi với thao tác và chiếm diện tích nhỏ trên trang báo, dễ dàng gánh vác sứ mệnh đặc thù “truyện đạt tin tức”*” [89].

Trong tạp chí *Văn học và tuổi trẻ* (số 2 (104) tháng 2 – 2005) có bài viết của Phó Giáo sư Đặng Anh Đào về thể loại truyện cực ngắn. Theo giáo sư, ở những nước phương Tây, từ thế kỷ XVIII, người ta đã tìm thấy tiền thân của truyện cực ngắn trên báo chí. Khi nói đến đặc trưng của truyện cực ngắn thì một chất liệu cần thiết cho những truyện thuộc loại này là *kịch tính*. Bởi lẽ, “*tính chất giản thiểu đến lúc trợ trụ của một truyện cực ngắn đòi hỏi độ căng của kịch*”. Sự ngắn ngủi của loại truyện này khiến người đọc tiếp thu có một mạch, trong giây lát, và “*giới hạn cực tiểu cho thời*

gian đọc, đòi hỏi truyện cực ngắn phải gây bàng hoàng”. Chất thơ cũng là một đặc điểm nổi bật của truyện cực ngắn: “*Chính khả năng viết ngắn mà nói được nhiều của nhà văn đã khiến loại truyện này giống như những bài thơ*”, nghĩa là “*qua một lượng tối thiểu từ ngữ, một khoảnh khắc cực ngắn, nói lên được cực nhiều*” [15, 17 - 19].

Cũng nhấn mạnh đến chất thơ như là một nét trội của truyện cực ngắn, nhà nghiên cứu Lê Ngọc Trà cho rằng: “*Cái dư ba, nốt ngân dài là một dấu hiệu quan trọng phân biệt truyện ngắn với truyện cực ngắn... Truyện cực ngắn khác truyện ngắn nói chung không phải chỉ ở chỗ nó ngắn hơn, ít lời hơn mà còn ở chỗ đường như dư ba của nó rõ ràng hơn, mạnh hơn. Ở đâu càng hàm súc thì càng dư ba, ở đâu độ nén càng nhiều thì sức bùng ra, lan tỏa càng lớn. Thơ cũng vậy và truyện rất ngắn cũng vậy*”. Và “*Cái hay của truyện cực ngắn ở đây là những khoảng trống, những chỗ để ngó vô tình, hoặc cố tình, những cái không hiểu vô ý hay cố ý mà mờ đi, băng khuâng không kết lại... chỉ còn cách cảm với nó, nghĩ tiếp với nó mà thôi.*” [64, 159 - 160].

Vì những lẽ đó mà truyện cực ngắn khác với truyện ngắn cổ điển vốn có cấu trúc chặt chẽ, cốt truyện tiêu biểu và các tình huống đặc sắc.

Như vậy các nhà nghiên cứu đều thống nhất việc khẳng định vai trò của truyện cực ngắn trong nền văn học nói chung và văn học đương đại nói riêng. Trong tương quan với truyện ngắn, chúng tôi khẳng định: *Truyện cực ngắn là một biến thể của truyện ngắn trong tính khả biến từ tính tự đủ của nó* mà có lần chúng tôi đã nhắc đến ở phần 1.1. Cho nên, sự khác nhau của truyện ngắn và truyện cực ngắn ít nhất là ở dung lượng.

Không thể phủ định rằng dung lượng của truyện cực ngắn ít hơn truyện ngắn. Cụ thể hóa về mặt dung lượng, hiện nay trên thế giới đã có những định hình kiểu như: Tiểu thuyết có dung lượng trên 100.000 từ; Tiểu thuyết mini thì khoảng 20.000 từ; Truyện ngắn phải dưới 20.000 từ; Truyện ngắn mini hay truyện cực ngắn thì 1000 từ...

Thế nhưng nếu nói về hiệu quả nghệ thuật thì có thể khẳng định truyện cực ngắn có quyền bình đẳng với các thể loại có dung lượng lớn hơn. Nói như nhà văn Nguyễn Ngọc: nếu truyện cực ngắn cho ta một cái vòi của động vật thì ta thấy được đó là con voi, qua hình ảnh đôi tai ta sẽ thấy được đó là con thỏ. Và nếu như xem truyện ngắn là những lát cắt, những mảnh vỡ của cuộc sống thì truyện cực ngắn là hơi thở rất nhẹ, rất khẽ từ những mảnh vỡ ấy. Rất nhẹ, rất khẽ nhưng kì thực vĩ thanh của nó thì mệnh mang đến khôn cùng.

Cách thức tổ chức tác phẩm, đặc điểm của các loại hiện tượng đời sống được miêu tả và về tính chất của mối quan hệ của nhà văn đối với các loại hiện tượng đời sống ấy cũng là điểm khác nhau giữa truyện ngắn và truyện cực ngắn.

Đến với thế giới truyện cực ngắn ta bắt gặp xu hướng tinh lược hoá về ngôn từ và cấu trúc. Là thể loại rất ngắn về dung lượng, truyện cực ngắn đã thu nhỏ hình hài trong gang tấc. Khi giao tiếp

kiểu điện tín được xem là tính trội của đời sống hiện đại thì sự tiết kiệm về mặt ngôn từ là điều tất yếu. Vì thế, có những tác phẩm làm chúng ta ngỡ ngàng vì kết cấu quá ngắn. Dồn nén hiện thực vào trong một hình thức tự sự cực nhỏ nên hơn bao giờ hết, thể loại đã đặt ra những tiết chế mới cho người sáng tác, buộc họ phải dồn mọi tinh lực để khái quát cuộc sống một cách cô đọng nhất. Truyện cực ngắn không chỉ phải có tốc độ nhanh mà còn phải mạnh trong việc để lại ấn tượng và nỗi ám ảnh của độc giả sau khi thưởng thức tác phẩm. Điều này đòi hỏi truyện cực ngắn phải tìm cho được những chi tiết phát sáng trong sự giản ước hình thức kể, tả tối thiểu.

Một hiện tượng thường thấy ở truyện cực ngắn là sự miễn giảm đến tối thiểu hệ thống nhân vật. Xuất hiện trong thế giới nhỏ bé của loại hình vi truyện, các nhân vật không tròn đầy về diện mạo lẫn những biến thái tâm hồn. Hình như các tác giả chỉ nhằm ghi lại những khoảnh khắc, những ấn tượng nội tâm trong những lát cắt cực mỏng của đời người mà thôi. Nhân vật trong truyện cực ngắn, thậm chí, ngay một cái tên để hiện diện với đời cũng có lúc bị tẩy xóa mất.

Sêkhốp đã từng nhận định “*Ngắn gọn là bà chị của tài năng*” [64, 156]. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên mà những truyện cực ngắn hay nhất đều là của các nhà văn bậc thầy trên thế giới. Từ hiện đại bước sang hậu hiện đại, thể truyện này có vẻ như càng ngày càng được sử dụng rộng rãi dưới ngòi bút của nhiều tác giả tài hoa: Từ Franz Kafka, Ernest Hemingway đến Italo Calvino, Donald Barthelme, John Updike, Joyce Carol Oates, Jorge Luis Borges, Raymond Carver... Phong trào sáng tác truyện cực ngắn rầm rộ hiện nay ở Trung Quốc, Việt Nam... là minh chứng cho sự phát triển khôn cùng của thể loại.

Kết thúc mở, bất ngờ cũng được xem là đặc trưng của truyện cực ngắn. Truyện cực ngắn quả thực đã có sự dồn nén cao độ để làm nên những cú đấm nghệ thuật đầy uy lực như thế. Ở góc độ này, truyện cực ngắn có sự tương đồng với tính chất kiệm lời của thơ Đường, thơ Haiku – hai hình thức thơ có khả năng diễn tả sự thâm sâu của đời người, lòng người trong lớp vỏ ngôn từ chật hẹp.

Là một biến thể của truyện ngắn, đồng thời cũng có những đặc điểm để khẳng định tính độc lập của mình, truyện cực ngắn đã dần tách ra khỏi truyện ngắn thông qua những đặc trưng nghệ thuật riêng, con đường vận động riêng. Chúng tôi xin mượn ý kiến của nhà nghiên cứu Dương Hiểu Mẫn để tiểu kết vấn đề: “*Truyện cực ngắn tuy thuộc về một mảnh đất rất hạn chế về diện tích, nhưng lại có thể cung cấp một không gian nghệ thuật vô hạn. (...) Cho nên, đầu thập niên 80 của thế kỷ 20, thể loại văn học truyện cực ngắn này xuất hiện đã nhanh chóng thành trào lưu thời thượng trên văn đàn, ngày càng tỏ rõ ưu thế và sức sống thịnh vượng của nó*” [89].

Trên đây chúng tôi đã tìm hiểu về những đặc điểm cơ bản của truyện ngắn và truyện cực ngắn. Dựa vào cơ sở này, chúng tôi xác định, *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata cũng như truyện cực ngắn – là một biến thể của truyện ngắn. Nhưng so với truyện ngắn thì *truyện trong lòng bàn tay* gần với truyện cực ngắn hơn ở những đặc điểm về dung lượng, cách tổ chức tác phẩm cũng như loại

hiện thực đời sống được miêu tả. Đến lượt mình, tuy là một biến thể của truyện ngắn và rất gần với truyện cực ngắn nhưng *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata không đồng nhất với truyện ngắn hay truyện cực ngắn. Đây là một thể loại văn học đặc biệt được khơi nguồn ở Nhật gắn liền với tên tuổi của Kawabata Yasunari và mang những đặc điểm rất riêng.

### 1.3. Truyện trong lòng bàn tay (Palm of the hand story)

Nhà nghiên cứu Bakhtin đã chỉ rõ: “*mỗi thể loại văn học thể hiện một thái độ thẩm mỹ đối với hiện thực, một cách cảm thụ, nhìn nhận, giải minh thế giới và con người*” [3, 142]. Nhận định này của Bakhtin cũng hoàn toàn phù hợp với kiểu loại *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata. *Truyện trong lòng bàn tay* là sự thể hiện một thái độ thẩm mỹ đối với hiện thực, là một cách cách cảm thụ về đất nước và con người Nhật Bản. Có thể nói: trước Kawabata và đồng thời với ông, đã có nhiều người viết những truyện cực ngắn và *truyện trong lòng bàn tay*, nhưng Kawabata mới là người định danh, đưa nó lên một vị trí xứng đáng trong sự phát triển của thể loại này nói riêng và nền văn học Phù Tang nói chung. Điều đó được nhấn mạnh không chỉ vì Kawabata là người nổi bật hơn cả trong nhóm sáng tác, không chỉ vì ông sáng tác với số lượng nhiều mà còn vì ông đã tạo một văn phong đặc biệt cho thể loại này. Chính vì vậy, ngày nay, khi nói đến thể *truyện trong lòng bàn tay* người ta hầu như chỉ biết đến tên tuổi của Kawabata.

#### 1.3.1 Tên gọi

Kawabata đã khai sinh cho những tác phẩm truyện cực ngắn của mình với cái tên *Tanagokoro no shosetsu* và được công chúng biết đến như là *Tenohira no shosetsu* (được dịch là *truyện trong lòng bàn tay*). Âm Hán Việt là *Chưởng chi tiểu thuyết*. Từ năm 1924 đến lúc qua đời ông đã viết được 146 truyện.

*Chưởng chi tiểu thuyết* không phải là tên gọi mà Kawabata sử dụng cho tác phẩm nhỏ gọn này trong lần đầu tiên sáng tác. Từ năm 1924 đến năm 1925, Kawabata gọi các *truyện trong lòng bàn tay* của mình đơn giản là *Đoản thiên* hay *Đoản thiên tiểu thuyết*. Trong thời gian từ 1926 đến năm 1927, Kawabata sử dụng cả ba tên gọi: *Đoản thiên*, *Chưởng thiên tiểu thuyết*, *Truyện trong lòng bàn tay*. Và như vậy, tên gọi *truyện trong lòng bàn tay* chính thức ra đời và được sử dụng từ năm 1926 [41].

Các công trình nghiên cứu về Kawabata trong và ngoài nước hầu hết đều sử dụng thuật ngữ *Truyện trong lòng bàn tay* (Palm of the hand story) để định danh những tác phẩm nhỏ gọn của ông. Nhà nghiên cứu Nguyễn Nam Trân trong lời giới thiệu của dịch phẩm *truyện trong lòng bàn tay* đã thừa nhận: “*Khi dịch ra tiếng Việt, chúng tôi rất bối rối, không biết nên gọi “trong lòng bàn tay”, “một gang tay” hay “trong gang bàn tay”. (...) Có thể dịch là “truyện cực ngắn” nhưng làm như thế lại đánh mất cái tên gọi*

hình của nó” [98], và “sau khi tham khảo cả lối hiểu của người Tây phương” – tức là cách gọi *Palm of the Hand Stories* mà Lane Dunlop và J. Martin Holman đã dùng trong công trình dịch của mình [75] – thì tác giả khẳng định “giữ lối gọi “trong lòng bàn tay””. Hơn nữa, theo nhà nghiên cứu: trong *Khảo luận về Kawabata*, (*Kawabata Ronkô*, 1991, Nxb Meiji Shôin, trang 418), nhà phê bình Hasegawa Izumi (sinh năm 1918) - một người thân cận với Kawabata, đã chủ trương phải đọc là “*tanagokoro shôsetsu*” (*ta*: âm cổ của *te* - nghĩa là *tay*; *na*: âm cổ của *no* - nghĩa là *của*; *gokoro*: âm đục của *koroko* - nghĩa là *lòng*). Như thế *tanagokoro* nghĩa là *lòng bàn tay*, cũng như *tenohira* hay *tenoura*). Hasegawa kể lại mình vì thắc mắc nên đã hỏi ý kiến Kawabata và được chính nhà văn đồng ý về cách đọc này [98].

Yasunari đã nhiều lần khẳng định *Truyện trong lòng bàn tay* chính là sự kết tinh nghệ thuật của ông, chúng là những mẫu vật thu nhỏ đầy ý nghĩa và rất được ông ưa thích: “Rất nhiều nhà văn, khi còn trẻ, đã làm thơ, còn tôi, thay vì làm thơ, lại viết truyện trong lòng bàn tay... Linh hồn thơ ca những ngày tuổi trẻ của tôi nằm trong chúng” [23, 43].

*Truyện trong lòng bàn tay* – cái tên gợi cho ta hình dung về một thể loại văn học có đặc điểm là ngắn, ngắn đến nỗi có thể gói trọn lại trong lòng bàn tay. Nhưng, tiếp cận với những tác phẩm nhỏ gọn này, chúng tôi nhận ra rằng: Không phải lúc nào truyện cũng ngắn đến nỗi đặt vừa trong lòng bàn tay như tên gọi. Như vậy, cái tên *truyện trong lòng bàn tay* không chỉ cho ta một nhận thức về dung lượng của tác phẩm mà đặc biệt hơn, đây là cách định danh đầy sáng tạo và độc đáo của Kawabata Yasunari để gọi lên nhiều điều trong tâm tưởng người đọc.

*Truyện trong lòng bàn tay* – cái tên mang tính hình tượng và đầy ẩn ý thú vị, bất giác ta hình dung hai bàn tay nhỏ xinh đang úp vào nhau để tạo ra một khoảng không nhỏ bé nhưng dường như có khả năng dung chứa trong lòng cả thế giới vạn vật. Với hai bàn tay úp vào nhau, ta chỉ có thể thu được những hình ảnh rất nhỏ bé, nhưng, rõ ràng, tập trung, sống động... có thể nó rất xa vời, nhưng, có khi chỉ cần xòe lòng bàn tay ra, bạn đã bắt gặp vô tận thế giới... Chỉ với cách định danh *truyện trong lòng bàn tay*, tác giả như thể báo trước với độc giả rằng: đó là cánh cửa đầu tiên mà bạn phải cảm nhận được trước khi bước vào sâu bên trong cái thế giới nội tại mà *truyện trong lòng bàn tay* đang chờ đón những tâm hồn đồng điệu tự mình khám phá và truy tìm.

Không chỉ độc lập về tên gọi, *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata cũng mang những đặc điểm riêng biệt không thể lẫn lộn với những kiểu loại khác. Trong các công trình nghiên cứu, khi giới thiệu về sự nghiệp sáng tác của Kawabata, bên cạnh những thành tựu về tiểu thuyết, truyện ngắn... không một công trình nào không nhắc đến *truyện trong lòng bàn tay* như một thể loại độc lập, ngang hàng.

Chúng ta cũng không thể đồng nhất truyện ngắn hay truyện cực ngắn ngày nay với *truyện trong lòng bàn tay* đã gắn với tên tuổi của Kawabata. Bởi “*chương chi tiểu thuyết*” là thể loại có

*bút pháp đặc biệt gắn với lí luận của trường phái Tân cảm giác và đặc điểm của văn học Nhật Bản*” [84], bởi “*Nó đã trở thành một thể loại văn học với những nét đặc thù*” [98].

### 1.3.2 Nguồn gốc và đặc điểm

Bêlinxky đã viết “*Nếu như có những tư tưởng của thời đại thì cũng có những hình thức của thời đại*” [34, 362] để nhấn mạnh tính chất lịch sử của những cấu trúc thể loại. Theo đó, chúng ta cũng có thể nói, sự xuất hiện của trường phái Tân cảm giác với tư tưởng của nó đã dẫn đến sự ra đời của một thể loại mới – *Truyện trong lòng bàn tay* – cho nền văn học Phù Tang. Hay nói cách khác: Thể loại *Truyện trong lòng bàn tay* (*Tenohira no shosetsu*) được xem như là sự cụ thể hóa chủ trương văn học *Tân cảm giác* của của Kawabata.

#### 1.3.2.1. *Truyện trong lòng bàn tay* – sự cụ thể hóa chủ trương của trường phái Tân cảm giác

Theo các nhà nghiên cứu, dưới thời Minh Trị và Đại Chính, nhờ phong trào dịch thuật, hàng loạt trào lưu tư tưởng, các tác phẩm lớn đương thời của phương Tây được phổ biến ở Nhật. Điều này đã dẫn đến sự phân hóa giới cầm bút trong nước thành nhiều dòng phái, vừa tương hỗ vừa đối đầu quyết liệt. Giai đoạn đầu thời Chiêu Hòa đến năm kết thúc thế chiến thứ hai, văn đàn Nhật Bản chứng kiến cuộc tranh luận giữa hai dòng văn học chính: văn học vô sản (*purōretaria bungaku*) - “vị nhân sinh” với các đại diện Tokunaga Shunao (1899-1958), Kobayashi Takiji (1903-1933), và trường phái Tân cảm giác (*shinkankakuha*) - “vị nghệ thuật” do Yokomitsu Riichi (1898 - 1947) và Kawabata Yasunari (1899 – 1972) cùng sáng lập.

Xuất hiện trên văn đàn Nhật Bản năm 1924, mỗi một nhà văn của trường phái *Tân cảm giác* có một con đường nghệ thuật riêng, tuy nhiên họ cùng chủ trương lấy “nhận thức cảm tính” làm nền tảng cho sáng tạo. Riêng Kawabata, bài viết “*Giải thích khuynh hướng mới của các nhà văn mới, cơ sở lý luận của sáng tạo có tính tân cảm giác*” (1926) là một văn bản thể hiện khá rõ tư tưởng của nhà văn về con đường văn học *Tân cảm giác*. Bài viết được xem là tuyên ngôn nghệ thuật của trường phái này.

Trong hai phần đầu của bài luận, Kawabata cho rằng sự tiến triển của dòng văn chương mới phải bắt đầu từ *cảm xúc mới*. Cảm xúc đó được khơi nguồn từ cuộc sống mới ở cả người sáng tác lẫn người thưởng thức và từ đó có nền văn chương mới. Ông giải thích, *Tân cảm giác* là cảm xúc mới, rộng hơn là cảm quan mới về con người và cuộc sống. Tức là nhà văn, nắm bắt hiện thực bằng những quy luật cảm xúc mới, rồi diễn dịch chúng vào tác phẩm theo cách khác với mô thức đã có. Điều đó đồng nghĩa với việc nhà văn phải có “*cách biểu hiện mới để mang tới nội dung mới*”. Như vậy, cảm xúc mới, cách thức biểu hiện mới và nội dung mới là ba tiêu chí quan trọng để xác lập

sáng tác mang dấu hiệu của “Tân cảm giác” trong sự đối sánh với “Cựu cảm giác” - cảm xúc của số đông, của giai cấp, khuôn mẫu trong hình thức biểu đạt, nội dung mô phỏng hiện thực.

Hai phần sau của bài tiểu luận, Kawabata xác định cơ sở lý luận của cảm xúc mới trên nền tảng của *Chủ nghĩa biểu hiện* Đức, thuyết *Vạn vật hữu linh* phương Đông và cách thức biểu đạt mới theo phương thức của *Chủ nghĩa đa đa*. Nếu như bị ảnh hưởng từ chủ nghĩa biểu hiện Đức với việc đề cao cảm giác chủ quan trong việc miêu tả thế giới khách quan, thì Kawabata còn bị ảnh hưởng bởi cách thức biểu đạt – việc sử dụng những thủ pháp nghệ thuật kì lạ của chủ nghĩa đa đa. Bên cạnh đó, do ảnh hưởng của thuyết vạn vật hữu linh phương Đông, Kawabata cho rằng mỗi sự vật đều có linh hồn của riêng nó đồng thời cũng nằm trong mối giao hoà nên khi miêu tả không phải người nghệ sĩ cung cấp cho chúng hồn vía mà phải tái hiện được linh hồn của chúng như vốn có [84].

Qua sự tóm lược trên của nhà nghiên cứu Trần Thị Tố Loan, chúng ta nhận thấy bài tiểu luận của Kawabata là sự “dọn đường” cho một khuynh hướng văn chương dựa trên cảm xúc mới - lấy *nhận thức cảm tính* làm nền tảng cho sáng tạo - và nghệ thuật biểu đạt hiện đại phương Tây. Đặc biệt, theo Kawabata - *Tân cảm giác* không có nghĩa là lấy cảm xúc chủ quan của người nghệ sĩ phủ lên thực tại mà cảm xúc ấy khởi phát từ *nền tảng triết lý về thế giới của người phương Đông*. Do vậy, nó là một cảm quan mới về cuộc đời bắt nguồn từ thế giới đầy xúc cảm của chính tâm hồn người nghệ sĩ, của thực tại và được thể hiện trong dạng thức biểu đạt hiện đại. Đó là sự kết hợp của tư duy Đông Tây trong một hình thức ngắn gọn *trong lòng bàn tay*.

Như vậy, có một cơ sở lý luận riêng cho mình là lý luận của trường phái Tân cảm giác, đồng thời là hạt giống của sự kết hợp giữa tài năng và bản lĩnh nghệ thuật của người khai sinh ra nó, *truyện trong lòng bàn tay* là “*cây đời mãi xanh tươi*” mà Kawabata đã cắm rễ trong nền văn học xứ sở Mặt trời mọc.

### **1.3.2.2. Những đặc điểm chung**

Đặc điểm đầu tiên là về mặt dung lượng. Có thể khẳng định *dung lượng cực ngắn* là một yếu tố tính của *truyện trong lòng bàn tay*. Điều này góp phần khẳng định một luận điểm mà chúng tôi đã nêu ra ở phần 1.1: Thể loại nhỏ gọn này chính là một biến thể từ tính tự đủ của truyện ngắn.

Hành hương theo những trang văn nhỏ gọn của Kawabata, chúng ta nhận ra rằng: *Truyện trong lòng bàn tay* thật ngắn, có truyện chỉ vón vẹn 5 dòng tiếng Việt như *Phong cảnh*; 6 dòng như *Hoa*; 7 dòng như *Tóc bạc*, *Thuốc*; 8 dòng như *Giương mặt khi ngủ*... Truyện dài nhất cũng chỉ có 145 dòng như *Tiếng tre hoa đào* (Khảo sát từ những truyện thuộc phạm vi nghiên cứu của chúng tôi). Theo Hoàng Long, học giả Matsuyaka Toshio đã khảo sát dung lượng của *truyện trong lòng bàn tay* dựa trên số tờ giấy Nhật (mỗi tờ khoảng 400 chữ) và đưa ra nhận định: “*Truyện ngắn trong lòng bàn tay*

*của Kawabata có thể coi là những truyện cực ngắn, trung bình trên dưới 7 tờ, ngắn thì hơn 1 tờ, dài thì trên 16 tờ giấy Nhật*” [41].

Như vậy, về mặt dung lượng, *truyện trong lòng bàn tay* rất gần với truyện cực ngắn. Và do hạn chế về số chữ, cho nên nhân vật, sự kiện trong *truyện trong lòng bàn tay* cũng miễn giảm đến mức tối thiểu. Nhân vật – những con người trong tác phẩm - xuất hiện trong thế giới nhỏ bé gói gọn trong lòng bàn tay - không thể nào được vẽ ra đầy đủ về diện mạo, tâm hồn. Những lát cắt cực mỏng của đời người sẽ được ghi lại trong một phút giây hiện tồn nào đó. Nhà văn chỉ chớp lấy khoảnh khắc của cuộc sống con người và đẩy lên tận độ theo cảm xúc của mình, để gieo vào lòng người đọc những cảm nhận sâu sắc về cuộc sống. Đây là cách nắm bắt hiện thực rất riêng của *truyện trong lòng bàn tay*. Nói như giáo sư Lưu Đức Trung: “*Nhân vật trong truyện chỉ vài ba người, không cần thiết tả nhiều về chân dung, cần tả vài nét tính cách cá biệt, phản ánh rõ tư tưởng nhân vật*”, còn “*cốt truyện phải cô đọng, hàm súc, không rườm rà, phức tạp, ít tình huống, không nhiều tình tiết. Tuy cực ngắn nhưng ý nghĩa nội dung sâu sắc*” [73].

Là một thể loại văn học ra đời trong lòng xã hội hiện đại, dưới lý thuyết của trường phái Tân cảm giác chủ trương viết theo phương pháp mới, tất yếu *Truyện trong lòng bàn tay* phải dung hợp những kỹ thuật viết mới. Yếu tố kì ảo không loại trừ thế giới *truyện trong lòng bàn tay*. Như một chất men say cần thiết, nó đã tạo cho thể loại cực nhỏ này một dưỡng chất mới, thi vị hơn và lôi cuốn hơn. Rồi những đặc điểm mang dáng dấp của chủ nghĩa cực hạn, chủ nghĩa huyền ảo hậu hiện đại mà có lần chúng tôi đã nhắc đến khi nói về những kiểu loại của truyện ngắn hậu hiện đại ở phần 1.1. Chính những yếu tố này đã làm nên tính hiện đại trong những trang văn nhỏ gọn.

Khi nghiên cứu *truyện trong lòng bàn tay*, chúng tôi nhận thấy, đó là một thể loại tự sự đặc biệt. Điều đặc biệt này không chỉ thể hiện ở việc nó là thể loại có bút pháp gắn với lý luận trường phái Tân cảm giác – chủ trương viết theo cảm xúc mới, cách thức biểu hiện mới, nội dung mới – mà đáng lưu ý hơn là, nó chuyên chở và thể hiện tinh hoa của Văn học Nhật Bản. Trần Thị Tố Loan khẳng định: “*Với truyện trong lòng bàn tay, thể loại truyện ngắn Nhật Bản đã được tái cấu trúc một cách căn bản khác xa với kiểu truyện ngắn trước đó. Từ những điểm nhìn đơn lẻ, chớp lấy khoảnh khắc có thần của thực tại, thức nhọn mọi giác quan, sáng tạo theo nguyên tắc “haiku hóa văn xuôi”, Kawabata đã mang đến tính chất mở cho một thể loại có dung lượng ngắn, biến truyện trong lòng bàn tay thành thể loại mang bản chất hiện đại của châu Âu nhưng lại có phần khác với các mô hình truyện ngắn phương Tây trước đó một cách rất Nhật Bản*” [84]. Đồng tình với quan điểm này, chúng tôi cho rằng: cái độc đáo nhất của *truyện trong lòng bàn tay* so với những kiểu loại khác, kể cả truyện cực ngắn là cách thức nắm bắt thực tại và cấu trúc tác phẩm thể hiện đặc điểm của văn học Phù Tang.



Trên phương diện nắm bắt thực tại, với phương thức biểu hiện thiên về cảm giác, *truyện trong lòng bàn tay* đã sử dụng hiệu quả những ẩn dụ, tượng trưng nhằm biểu đạt cảm xúc thâm kín, tế vi của con người. Đọc *truyện trong lòng bàn tay* với những điều mới mẻ được phát hiện bằng cảm xúc tinh tế thì không phải lúc nào chúng ta cũng có thể diễn đạt lại bằng lời, truyện cho chúng ta những khoảng trống vô ngôn chỉ dành cho sự cảm nhận. Với ý nghĩa này, *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata đã mở ra khoảng trống vô biên, giúp trí tưởng tượng của người đọc có dịp chu du để thâm nhận về mình những cảm nhận, những xúc cảm, trần trở tùy theo trải nghiệm của bản thân. Và như thế, độc giả của *truyện trong lòng bàn tay* không thể không đồng hành cùng tác giả trên hành trình sáng tạo.

Về phương diện cấu trúc, ngay cả việc Kawabata đặt tên là *truyện trong lòng bàn tay* cũng đã thể hiện ý muốn tái hiện một lát cắt thực tại mang tính chính thể bằng một hình thức tối giản có thể đặt *trong lòng bàn tay*. Cái ngắn gọn của *truyện trong lòng bàn tay* là minh chứng cho sự yêu thích những vật nhỏ gọn của người dân trên đất nước ngàn đảo. Đặt *truyện trong lòng bàn tay* vào truyền thống kiệm lời của văn học Nhật, ta có thể dễ dàng nhận thấy, những khoảng chân không, những ẩn ý chưa nói hết của nó chính là sự tiếp nhận từ thơ Haiku - một thể thơ chỉ gồm 17 âm tiết, chia thành ba dòng nhưng lại rất giàu sức gợi. Điều này tạo khả năng gợi mở tới mức sâu nhất trong một cấu trúc nhỏ nhất của *truyện trong lòng bàn tay*. Nói như giáo sư Lưu Đức Trung: “Đối với thơ Haiku, truyện ngắn trong lòng bàn tay lại tiếp thu được tính chân không, tính tượng trưng, ẩn ý cho nên truyện có thể giàu sức tưởng tượng” [73], hay nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Mai Liên: “đó là một bài thơ Haiku bằng văn xuôi” [63].

Trong *truyện trong lòng bàn tay*, ta không chỉ bắt gặp bóng dáng của thơ Haiku, mà nơi đó còn bàng bạc sắc màu *Truyện Genji*, truyền thống yêu cái Đẹp vốn ăn sâu vào máu thịt người dân xứ sở mặt trời. Do vậy, không hề khó khăn khi nhận ra chủ đề xuyên suốt trong *thế giới lòng bàn tay* ấy là: *hành trình tìm cái đẹp, hiện hữu của cái đẹp trong con người và thiên nhiên* vốn tiếp nối truyền thống của một dân tộc duy mỹ, duy tình.

Tìm hiểu truyện ngắn, truyện cực ngắn và *truyện trong lòng bàn tay*, chúng tôi xác định: không thể đồng nhất *truyện trong lòng bàn tay* với truyện ngắn hay truyện cực ngắn. Kharapchenco cho rằng: “Có lẽ trong sự phân định loại hình về các thể loại có một sự phân hóa sâu hơn không phải chỉ do tính chất cực kỳ đa dạng của chúng, do lịch sử lâu đời của nhiều thể loại trong số đó, mà còn do sự biến đổi phức tạp của chúng trong những môi trường văn học khác nhau” [35, 341]. Theo đó, chúng tôi nhận thấy: *Truyện trong lòng bàn tay* là một thể loại văn học có nguồn gốc từ Nhật, hình thành trong môi trường hiện đại hóa ở các nước Đông Á dưới sự ảnh hưởng phương Tây như một xu thế chung của thời đại. Đồng thời, lấy lý luận của trường phái Tân cảm giác - một lí thuyết mới về cách nhìn thế giới, phương thức biểu hiện mới - làm hạt nhân sáng tác, *truyện trong lòng bàn tay*

là sự khẳng định của Kawabata về một diện mạo khác cho văn học Nhật Bản đương thời. Bên cạnh sự gần gũi với truyện cực ngắn về dung lượng, hệ thống nhân vật, sự kiện... thì *truyện trong lòng bàn tay* với tình yêu cái Đẹp, những suy tưởng đậm màu Thiền, những thế giới được cảm nhận bằng trực giác... đã tạo nên sự độc đáo, nét khu biệt của thể loại để nó trở thành thế giới nghệ thuật đầy biểu cảm, giàu chất thơ và lung linh vẻ đẹp của văn học xứ Phù Tang.

## **Chương 2: TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY - HÀNH TRÌNH ĐI TÌM CÁI ĐẸP CỦA NGƯỜI LỮ KHÁCH KAWABATA YASUNARI**

Sinh ra từ một đất nước mà cái Đẹp luôn luôn là mục tiêu con người hướng đến, Kawabata, hơn ai hết, được cả thế giới biết đến như một lữ nhân muôn đời đi tìm cái Đẹp. Mishima Yukio gọi Kawabata là *Eien – no - Tabibito: Vĩnh Viễn Lữ Nhân - Người lữ khách muôn đời đi tìm cái Đẹp* để minh chứng cho hành trình không ngừng nghỉ của Kawabata trong việc tìm kiếm và cứu rỗi. Hành trình mài miết đó không chỉ được thể hiện trong những cuốn tiểu thuyết hàng trăm trang đã làm nên vinh dự cho nhà văn, mà cái Đẹp còn hiển hiện nơi những tác phẩm nhỏ gọn trong lòng bàn tay với mức độ đậm đặc không kém. Có thể nói: *Truyện trong lòng bàn tay* chính là một hành trình không mệt mỏi của người lữ khách Kawabata trong cuộc truy tầm cái Đẹp.

### **2.1. Người lữ khách - hình tượng xuyên suốt *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata**

Theo các nhà nghiên cứu, mỗi tác giả thường có một nhân vật trung tâm thể hiện rất rõ phong cách nhà văn, có thể từ đó liên hệ tới những khía cạnh đời tư của người tạo ra nó. Với Kawabata, nhân vật *người lữ khách* là hình tượng xuyên suốt trong các sáng tác để thể hiện hành trình đi tìm cái đẹp của nhà văn.

“Trong mỗi một nhân vật đều có một phần tâm hồn của nghệ sĩ đã tạo ra nó. Không thể bịa ra nhân vật một cách đơn giản, nhà văn cần phải “đi vào nhân vật”, cần phải hiến cho nó một phần tâm hồn và trái tim mình” [36, 113]. Trên những trang văn nhỏ gọn, chúng tôi nhận thấy, người lữ khách trong *truyện trong lòng bàn tay* có khi là hóa thân của tác giả, có khi là nhân vật người kể chuyện xưng “tôi”, có khi là một nhân vật nào đó trong truyện... với đặc điểm chung là khát khao truy tầm cái Đẹp.

#### **2.1.1. Người lữ khách và cái Đẹp**

Người lữ khách – với yếu tính là ra đi và tìm kiếm – đã tìm đến cái Đẹp như mục đích cuối cùng của cuộc hành hương. Cái Đẹp mà người lữ khách trong *truyện trong lòng bàn tay* mãi mê theo đuổi trên hành trình của mình là cái đẹp trong thiên nhiên và cái đẹp nơi con người.

Theo chân những người lữ khách trong *truyện trong lòng bàn tay* ta nhận ra cảnh sắc thiên nhiên đậm màu Phù Tang quốc. Nơi đó ta có thể ngửi thấy hương thơm ngào ngạt của những đóa Quỳnh chỉ nở trong đêm và tàn đi lúc hai ba giờ sáng mà “*đã ba mùa hè nay Komiya mời những người bạn của vợ tới ngắm*” (*Hoa quỳnh*), nhìn nơi cửa sổ xe lửa đi đến nơi này “*hoa Mạn Châu Sa đang nở đầy*” (*Hoa*) hay ngất ngây trước cây hoa trà ở hàng rào đang trở bông mà *tôi* rất thích trong *Cây hoa trà*... Cảm nhận cùng ảo giác của Sankichi, ta sẽ chìm trong cảnh *cánh đồng tuyết mênh mông*, hay ngược mắt nhìn *một bầy chim trắng với những đôi cánh lớn mang màu tuyết* (*Tuyết*), rồi

cảnh tuyết trắng phủ đầy những cành thông ruỗng nát mà ông già Miyacava tưởng chừng sẽ làm cho cây thông sống lại trong *Tiếng tre, hoa đào*...

Nhật Bản còn hiện lên từ con đường từ mộ về “*quanh co dưới chân đồi đào*” dưới ánh nhìn của tôi trong Cốt, là “*đỉnh núi Phú Sĩ phía xa kia, nổi bập bênh trong thung lũng*” được nhìn bằng con mắt của người khách cục cằn thô lỗ trong *Địa tạng vương Bồ tát Oshin*, những “*lá cây sơn đã ngả màu vàng*” trong *Tên trộm hồ đào* mà người kể chuyện vẽ ra, hay là hình ảnh huyền ảo của *lá núi mùa thu đỏ rực* trong cảm nhận mơ hồ của nhân vật tôi (*Mưa thu*).

Thiên nhiên Nhật còn được thu tóm qua hình ảnh “*con đại bàng đứng im không nhúng nhích, kiêu hãnh vươn ngực ra phía trước*”... mà ông lão Miyacava vô cùng ngưỡng mộ trong *Tiếng tre, hoa đào*; rồi những “*đóa hoa sơn trà nở thật dày*” tạo ra cảm tưởng như ngôi nhà nổi bênh trên một vùng hoa trong *Hàng xóm*; đặc biệt hơn là cảnh cánh rừng trong gương mà người mù Tamura đã chỉ cho người sáng mắt trong *Người đàn ông mù và cô gái trẻ*...

Trên những trang văn ngắn gọn, người lữ khách đã chỉ cho ta những hình ảnh thật sống động và tinh tế về thiên nhiên đặc sắc Nhật Bản. Cái đẹp mà họ kiếm tìm không chỉ có thể, hành trình tiếp theo của cuộc truy tầm là tìm đến với con người mà đặc biệt là người phụ nữ bởi không phải họ thì sẽ không là ai khác tượng trưng cho cái Đẹp.

Trong *Tên trộm hồ đào*, người kể chuyện – người lữ khách - dẫn chúng ta đến một thôn làng bình lặng, an nhiên mà mình đã bắt gặp trên hành trình rong ruổi. Nơi đó có những cô bé vừa đi học về vừa hát, có đứa trẻ chạy trên đường quay chiếc vòng làm nên âm thanh mùa thu, có cô bé bán than hái trộm hồ đào và sẵn sàng chia sẻ những thứ mình có được cho người khác.

Đến một thôn khác, tôi đã theo dân làng lên núi để cầu nguyện. Tôi rất ngạc nhiên vì “*thấy thanh sạch khi tiếng cười của một người trinh nữ nào đó chấm dứt*”. Trong chuyến đi này, người lữ khách nhận ra một chân lý: cái đẹp có thể cứu rỗi thế giới - tiếng cười của những cô gái trong trắng, khỏe mạnh nơi núi rừng có khả năng làm thanh sạch mọi thứ, kể cả con người.

Rời khỏi những nơi bình yên ấy, người lữ khách lại lên đường tiếp tục những chặng đường. Trên một chuyến xe, tôi đã phát hiện ra vẻ đẹp của cô tiểu thư ở Suruga và cảm thấy “*một tiếng rười ùng hồ đó sao quá ngăn ngui*” bởi vì “*khi tàu vào ga Gotemba thì tôi chỉ còn có hai mươi phút bên nàng*” – “*cô bé hết nói chuyện lại lấy sách giáo khoa ra đọc, hết đàn rồi lại bỏ chỗ mình ngồi ghé qua đám bạn để quấy phá...*” [98]. Khi cô gái đi rồi, “*tôi áp mặt chực nhìn theo bóng cô gái*” nơi “*mưa rơi ào ạt bên kính cửa sổ toa tàu*”. Mãi miết nhìn theo “*đôi vai ướt đẫm nước mưa*” của cô nữ sinh, phải chăng người lữ khách khát khao che chở cho đôi vai ấy như che chở cho cái đẹp trong trắng, mong manh trong cơn mưa của cuộc đời?

Cũng truy tầm cái đẹp nhưng không giống như tôi ở những truyện kể trên - khát khao vẻ đẹp hồn nhiên ở những thiếu nữ - người lữ khách trong truyện *Mẹ tìm kiếm hình ảnh người mẹ qua hình hài người vợ mới cưới*:

*“Khi ôm nàng trong tay – tôi cảm thấy cái mềm mại đàn bà.*

*Mẹ tôi cũng từng là một người con gái.*

*Nước mắt đầm đìa, tôi ngỏ với người vợ mới cưới,*

*Hãy trở thành một bà mẹ hiền nghe em!*

*Hãy trở thành một bà mẹ hiền nghe em!*

*Bởi vì anh chưa bao giờ biết mẹ của anh!”*

Và “tôi” trong *Sấm mùa thu* - “khi ôm cô dâu bé nhỏ đang run rẩy của mình, cái mà tôi cảm thấy trước hết qua làn da nàng là người mẹ trong nàng” – cũng đã tìm thấy được cái đẹp cần được nâng niu – đó là tính nữ - bản năng làm mẹ của người con gái – cô dâu mười bảy tuổi của mình.

Không chỉ tìm kiếm cái đẹp trong trắng hồn nhiên của người thiếu nữ, cũng không chỉ khát khao bản năng làm mẹ ẩn tàng trong họ, người lữ khách còn nâng niu cái đẹp tận hiến trên hành trình tìm đến với người kỹ nữ. Trong *truyện trong lòng bàn tay*, người kỹ nữ là những mái ấm vô danh, là chỗ dừng chân của người lữ khách trong cuộc hành trình. Và chính họ cũng là những cái Đẹp cần được trân trọng, giữ gìn.

Với khát khao cái Đẹp và xem nó như mục đích kiếm tìm, người lữ khách không làm ta ngạc nhiên khi phát hiện ra bản năng tận hiến của một cô bé mới mười hai mười ba tuổi đang trần truồng bên dòng suối nước nóng nơi bìa rừng. Sở hữu làn da hồng hào, tinh khiết, cô bé, theo cảm nhận của chàng sinh viên, khi lớn lên sẽ là nguồn vui ban phát cho những người đàn ông trong trần thế (*Chiếc nhẫn*). Trong *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin*, khi nhìn thấy vẻ đẹp của cô kỹ nữ, “người khách rơi nước mắt vì niềm vui phát hiện ra thánh nữ. Anh nghĩ anh đã nhìn thấy được vẻ đẹp và phong thái của Oshin”; Rồi hóa thân vào vai một người già đến khu nhà trọ tồi tàn – người lữ khách đã mua chiếc màn cho cô gái nghèo đêm đêm phải quạt cho cơ thể của những người đàn ông để chờ đợi vị hôn phu. Với chiếc màn, cô gái lần đầu tiên cảm nhận mình là một cô dâu mới. Khi ngồi trên chiếc màn, “trông nàng như một hoa sen trắng”. Chiếc màn của người lữ khách như tôn thêm sự thanh khiết nơi nàng kỹ nữ. Có được một người trân trọng, nàng hiểu rõ giá trị của mình hơn, và trên chiếc màn tinh khiết đó, nàng thản nhiên cắt những móng chân dài để chuẩn bị cho cuộc tái sinh.

Lấy điểm đích là Cái Đẹp, cho nên, người lữ khách trong *truyện trong lòng bàn tay* không nhìn thấy một điểm xấu nào nơi người nữ với thuộc tính cố hữu là hiện diện cho cái đẹp. Trong *Đôi mắt của mẹ*, trong khi mọi người nhìn cô bé hay lấy cặp đồ của khách như một tội nhân thì tôi lại che chở cho nàng. Bởi vì, người lữ khách ấy nhìn thấy nét vô tư, ngây thơ ngay cả hành động ăn cắp của cô bé. Cô bé không biết rằng ăn cắp là xấu, cô chỉ lấy những thứ cô thích chứ không phải lấy những

thứ giá trị như những kẻ cắp thông thường khác. Để rồi “*chẳng bao lâu sau, khi không có cô bé xinh đẹp ấy, tôi phải trở về nhà*”. Khi cái đẹp không còn nữa thì người lữ khách cũng không có nguyên do gì tồn tại, không có động lực nào cho hành trình rong ruổi. Cái Đẹp, như vậy, vừa là khát khao, vừa là lẽ sống còn của người lữ khách để họ vẫn là chính mình.

Trở về sau những tháng ngày miệt mài tìm kiếm, Anh trong *Guồng mặt người chết* “*ngồi một lúc lâu, nhìn xuống guồng mặt xấu xí của người chết*” của vợ mình. “*Anh đưa bàn tay run run đặt lên môi nàng và cố khép miệng nàng lại. Nhưng khi anh buông tay, đôi môi khép kín lại mở ra. Anh cố khép lại nhưng môi vẫn mở ra*”. Trong sự cố gắng, “*anh lặp lại động tác kia không biết bao nhiêu lần, anh nhận ra chỉ có sợi cơ cứng ở vùng miệng nàng đã mềm mại. Anh tập trung tinh thần vào đầu ngón tay mình, làm mềm dịu những dây thần kinh trên mặt nàng. Anh xoa trán nàng, lòng bàn tay anh nóng lên*” cho đến khi “*guồng mặt người chết đã được thanh tân hơn vì được xoa bóp*”. Đây là gì nếu không phải là một nỗ lực hết mình để cứu rỗi cái đẹp của người lữ khách? Với thuộc tính tôn thờ cái Đẹp, họ, hơn ai hết, không muốn cái Đẹp bị biến dạng, không muốn cái Đẹp bị tàn phai kể cả khi linh hồn đã rời thể xác để đến cõi vĩnh hằng.

### **2.1.2. Người lữ khách và sự ra đi**

Trên đây chúng tôi đã nói về người lữ khách với khát khao truy tầm cái Đẹp. Khi khảo sát biểu hiện hình tượng này trong những *truyện trong lòng bàn tay*, chúng tôi nhận thấy: bên cạnh việc lấy kết quả của hành trình tìm kiếm (cái Đẹp) làm mục đích thì người lữ khách còn lấy hành trình của mình làm trung tâm, làm đích đến. Ở những trường hợp này, kết quả của cuộc hành hương không phải là điều mà người lữ khách hướng tới mà hành hương mới là mục đích. Đó là những chuyện kể về sự ra đi vô định của kẻ lữ hành.

Dĩ theo *tôi* – một người có tính cách u sầu - trong *Người đàn ông không cười*, ta nhận ra hành trình của nhân vật là sự trăn trở giữa cái Đẹp trong nghệ thuật và hiện thực cuộc sống. Cảm thấy đau lòng khi chứng kiến cuộc sống bất hạnh của người điên, *tôi* muốn tìm cách đưa vào phim một kết thúc có hậu với cảnh mọi người đều đeo một chiếc mặt nạ đang cười. Thế nhưng khi chiếc mặt nạ được tháo ra từ chính guồng mặt vợ *tôi* – một con bệnh đang nằm trên giường thì “*tôi sờ da gà khi nhìn vào guồng mặt hốc hác của nàng. Tôi đã bị sốc bởi lần đầu tiên khám phá ra nét mặt vợ mình. Khoảng ba phút nàng đã được che trong vẻ xinh đẹp, dễ thương và nụ cười của chiếc mặt nạ, vì thế bây giờ tôi mới thấy sự xấu xí của guồng mặt nàng*”. Và “*sự sợ hãi đó đã thức tỉnh những nghi ngờ trong tôi rằng guồng mặt dễ thương luôn mỉm cười của vợ tôi có thể là kỹ xảo, giống như chiếc mặt nạ*”. *Tôi* nhận ra một điều gì đó, viết bức điện gửi đến trường quay yêu cầu cắt cảnh mặt nạ, “*mặt nạ không tốt, nghệ thuật không tốt*”, để rồi sau đó “*tôi xé bức điện ra từng mảnh vụn*”. Rõ ràng *tôi* đang dằn vặt giữa cái chân thật và kỹ xảo trong nghệ thuật cũng như trong cuộc sống, cái nào mới là

đẹp? Kết quả của cuộc hành trình tìm kiếm vẫn chưa ngã ngũ trong nhân vật *tôi*, nhưng quan trọng hơn là sự dẫn dắt đó đã minh chứng cho một con người tôn trọng cái Đẹp, tôn trọng nghệ thuật. Người lữ khách vẫn làm một cuộc hành trình, và bất cứ một hành trình nào, dù chưa biết kết quả, cũng đều cho ta những trải nghiệm bổ ích.

Chuyến đi của *tôi* trong *Trang điểm* cũng gần giống cuộc du hành của *tôi* trong *Người đàn ông không cười*. Ngày nào *tôi* cũng dõi theo những gương mặt đang được trang điểm lại trong nhà chờ tang lễ mà “*thấy ghê sợ sự giả dối của con người*”: “*Khi tôi nhìn những người phụ nữ mặc đồ tang ấy đang trang điểm mặt trong phòng đợi, đánh son màu sẫm, tôi rùng mình chùn chân như thể tôi đã trông thấy đôi môi đầm máu của kẻ đã liếm xác chết*”. Nếu chỉ dừng lại ở đó thì thế gian này đã được giải mã: gương mặt mỗi con người là nguy tạo không gì tin tưởng được. Thế nhưng người lữ khách cứ mãi quan sát, mãi trăn trở cho đến một ngày phát hiện ra một cô bé mười bảy mười tám tuổi vật vã khóc với những giọt nước mắt trong sạch trong nhà chờ tang lễ thì “*những định kiến xấu dành cho phụ nữ đã mọc rễ trong tôi do nhìn qua cái cửa sổ đó đã được gột sạch bong bởi cô gái này*”. *Tôi* như thỏa mãn, hả hê với những phát hiện thú vị của mình trên con đường lưu đãng. Cái đích của cuộc hành hương dường như đã được xác định. Thế rồi *tôi* như bị dội một gáo nước lạnh vào mặt khi người con gái trong sáng ấy. Lau khô nước mắt, cô lấy gương ra và *nhoãn một nụ cười*. Nụ cười và nước mắt của cô gái – cái nào mới là thật? Đó là điều không ai biết. Nụ cười của cô gái cũng bí ẩn như chính cuộc đời này. Vì cuộc đời còn nhiều ẩn số nên người lữ khách mới mãi mãi ra đi và mãi mãi kiếm tìm như một định mệnh.

Khi người lữ khách lấy hành trình làm mục đích thì ra đi chính là yếu tính của họ. Những người khách trong *Bến tàu* mãi miết hết bến tàu này đến bến tàu khác. Trên con đường thiên di vô định ấy, ở mỗi chặng dừng chân nơi một bến tàu nào đó, người lữ khách sẽ tìm thấy những người con gái tình nguyện làm vợ họ. Mỗi bến tàu là một thế giới khác nhau. Dù cập bến nhưng rồi người lữ khách sẽ lại rong ruổi ra đi với định mệnh của chính mình.

Nhấn mạnh sự ra đi vô định của những người lữ khách, Kawabata đã cho chúng ta thấy một chân lý vĩnh hằng: Cuộc đời mỗi con người thực sự cũng chính là những du hành, nhưng, mấy ai hiểu được giá trị của nó. Chúng ta không dám thực hiện những chuyến đi, vì sợ rằng sẽ chẳng đi đến đâu, vì sợ rằng sẽ chẳng được gì. Kawabata qua những trang văn nhỏ gọn trong lòng bàn tay đã nói với chúng ta rằng: Ra đi không chỉ vì để tìm được một cái gì đó ở một nơi nào đó mà bản thân sự ra đi – tự thân nó đã là một giá trị. Vì rằng không có cái đích nào là cuối cùng và nếu dừng lại không tiến về phía trước thì không thể nào khác hơn - chúng ta sẽ bị quá khứ lấp vùi.

Viết về sự ra đi của những người lữ khách, Kawabata đã không quên tạo cho họ những không gian đặc thù – không gian trên đường và không gian dừng chân. Qua khảo sát, chúng tôi nhận thấy

đây là hai loại không gian thường xuất hiện trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata bên cạnh không gian cố định và các loại không gian khác (Xem Phụ lục 5).

Nếu như trên chiếc xe ngựa đẹp nhất trên đường ra thị trấn, người đánh xe ngựa Kanzo phát hiện ra sự kiên cường của cô bé mười ba tuổi mang vẻ đẹp cao quý đến từ mùa hạ (*Đôi giày mùa hạ*); thì trên chiếc xe hơi lớn màu đỏ, cắm cờ tím, người lái xe Arigato đã khiến cho người con gái choáng váng bởi lòng biết ơn và sự ngay thẳng của mình (*Tạ ơn*). Nếu như người khách trong *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin*, trên một chuyến xe ngựa đã tìm ra vẻ đẹp thánh nữ nơi nàng kĩ nữ có vẻ đẹp nùng diễm thì *tôi* trong *Cô tiểu thư ở Suruga* bị cuốn hút bởi vẻ ngây thơ và láu táu của một nữ sinh ngồi cùng toa trên tàu.

Nếu như Kawabata trong *Mưa phùn* đã để cho đôi trai gái bất ngờ gặp nhau trên con đường mưa rồi cùng nhau đi về nhà như vợ chồng thì trong *Trái đất*, trên con đường trước nhà thờ thánh Paul, cô gái không có cha và chàng trai không được cha thừa nhận đã nói với nhau là sẽ sinh ra những đứa con có cha...

Ra đi trên những chuyến xe và những con đường bất tận, có lúc, người lữ khách cũng dừng chân. Trong *Tuyết*, Shankichi – 54 tuổi, sau một năm rong ruổi, lại dừng chân nơi căn phòng huyền ảo để trải nghiệm những ảo giác về cánh đồng mênh mêng tuyết, về người cha, về những người yêu trong quá khứ, để nói chuyện với những linh hồn... Trong *Miền ánh sáng*, năm hai mươi bốn tuổi, “*tôi*” đã dừng chân nơi nhà nghỉ bên bờ biển. Lúc ấy, “*tôi*” đã gặp nàng – mối tình đầu của “*tôi*”, để rồi thu nhận những kí ức về nàng và ông *tôi* đi đến miền ánh sáng nơi bờ biển phía xa. Trong *Ân nhân*, tại căn biệt thự bên bờ biển, *tôi* đã kể cho nàng về cô bé xinh đẹp trong bức ảnh – vị ân nhân đã cứu *tôi* thoát chết đuối. Và nàng, từ đó về sau, cũng trở thành một ân nhân vì luôn nhắc nhở *tôi* không được quên vị ân nhân kia trong khi *tôi* đã bỏ quên bức ảnh trên dãy hành lang biệt thự. Vậy là, tại những nơi dừng chân đó, người lữ khách biết rằng, mỗi một cô gái vốn là một ân nhân trên hành trình cuộc đời của mỗi người...

Nói điều này, chúng tôi, một lần nữa muốn nhấn mạnh đến yếu tính ra đi của người lữ khách. Trên những con đường, những chuyến xe, người lữ khách ra đi để thực hiện mục đích tìm kiếm của mình. Dù có dừng chân ở đâu đó thì đây cũng không phải là đích đến cuối cùng mà nó chính là một hành trình mới với những trải nghiệm mới. Người lữ khách dừng chân để lại chuẩn bị tiếp tục cho một cuộc du hành.

### **2.1.3. Người lữ khách với cuộc du hành tâm thức**

Học giả Hiroshi Minami cho rằng “*nét nổi bật hơn cả và hệ trọng hơn cả trong bản sắc dân tộc Nhật Bản là thiên hướng tự chiêm nghiệm*” [57, 26]. Theo đó, cuộc hành hương của người lữ khách trong *truyện trong lòng bàn tay* còn là cuộc du hành trong tâm thức, là sự chiêm nghiệm để



tìm kiếm lại chính bản thân mình. Những lữ khách này thường ẩn thân dưới hình thức người kể chuyện xưng “tôi”.

Đọc theo những *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata, chúng tôi nhận ra một khoảng thời gian mà dựa theo tính chất, chúng tôi tạm gọi đó là *thời gian đan xen giữa hiện tại và quá khứ*. Loại thời gian này chiếm 28,4 % nếu tính theo tần số xuất hiện trong tác phẩm. Nó đứng thứ hai sau loại thời gian khoảnh khắc, thời gian tuyến tính và thời gian huyền ảo (Xem Phụ lục 6). Đây là những khoảng thời gian thích hợp cho lữ khách suy tư, chiêm nghiệm để có thể nắm gọn trong lòng bàn tay một thế giới nội tâm bao la và bí ẩn.

*Tôi* – trong khoảnh khắc chứng kiến cái chết của người ông đã cảm nghiệm về sự sống và cái chết ở đời: “*Việc gì phải để những mảnh xương tàn chung một tổ? Một khi đã chết, có còn gì đâu, tất cả sẽ rơi vào quên lãng. (...) Trên đường về, mọi người hét lời ca tụng công lao ông. Tôi nghiệp cụ. Suốt đời hy sinh cho gia đình làng nước. Không ai quên ơn cụ. Tôi muốn bảo họ im đi. Chỉ mình tôi buồn, mình tôi thôi*” [35, 111]. Nhìn rõ cái chết, nhìn thấy xương cốt ông mình, nhìn thấy những tàn than vụn nát của ông, trong khoảnh khắc ấy, người con trai mười sáu tuổi đã nắm gọn *trong lòng bàn tay* những tang thương biến đổi trong cuộc đời của mỗi con người.

*Tôi* – trong *Con châu chấu và con dế đeo chuông* - chứng kiến trò chơi của thời tuổi nhỏ với sự vô tư và ngẫu nhiên của nó đã liên hệ với tính chất trò chơi của cuộc đời. Bản chất cuộc sống cũng là một trò chơi đầy sự ngẫu nhiên, ngẫu nhiên trong được – mất: cậu bé tưởng là mình chỉ bắt được con châu chấu ai ngờ đó lại là con dế đeo chuông; ngẫu nhiên trong cho – nhận: cô bé vô cùng ngạc nhiên và ngưỡng mộ vì được tặng chú dế đeo chuông từ người bạn đồng hành thay vì con châu chấu; ngẫu nhiên trong thật – giả: “*Có thể cậu sẽ thấy một cô gái như loài châu chấu nhưng lại nghĩ nàng là loài dế đeo chuông*” và “*với một trái tim muôn phần rỉ máu thì ngay một con dế đeo chuông đích thực cũng giống một con châu chấu*”. Cuộc sống vốn muôn màu, muôn vẻ, cái Đẹp tồn tại quanh ta, nhưng có mấy ai nhận ra nó và trân trọng nó, giống như cậu bé sẽ không bao giờ biết được trong trò chơi ánh sáng hôm nay, tên mình được ghi trên ngực áo của người bạn gái. Bởi thế cho nên người lữ khách Kawabata mới mang tâm trạng cô đơn, u sầu đi tìm cái Đẹp – một hành trình không phải dễ dàng có được tri âm.

Con người hiện diện với đời trước hết bằng gương mặt, gương mặt cũng là sự thể hiện một phần của tâm hồn, nhưng có ai dám khẳng định là mình hiểu hết và hiểu một cách chính xác về những gương mặt? Trên hành trình khám phá sự bí ẩn của tâm hồn con người, *tôi* đã tìm đến những người con gái với *gương mặt khi ngủ*, phải chăng vì khi ngủ trong vô thức thì gương mặt con người sẽ là thật nhất, cái Đẹp sẽ được phơi bày không ngụy tạo? Quan sát gương mặt người con gái khi ngủ, *tôi* nhìn thấy những gương mặt nhanh chóng trở nên già, hoặc phút chốc hóa trẻ thơ. Và đặc biệt là “*tôi không biết những người con gái ngây thơ có dáng ngủ rất đẹp*” nên *tôi* đi hỏi một người

đàn ông lấy một kĩ nữ làm nàng hầu. Bởi gương mặt đẹp hay không còn do đôi mắt của người nhìn nó chứ không hoàn toàn do cái đẹp tự phát.

Cũng suy tư về gương mặt nhưng không nhìn nó trong lúc ngủ nữa mà *tôi* trong *Miền ánh sáng* có thói quen nhìn gương mặt người khác nơi miền ánh sáng. Khởi phát từ việc nhiều lần quan sát gương mặt người ông mù một cách tự nhiên, đến khi nhìn gương mặt nàng – mối tình đầu của *tôi* – thì chính sự e thẹn, trong sáng của nàng đã khiến *tôi* có khát vọng làm thanh sạch mình. *Tôi* muốn mang theo những kí ức về nàng và ông *tôi* đến miền ánh sáng nơi bờ biển phía xa kia để tiếp tục cuộc hành trình khám phá.

Cái Đẹp tồn tại ở mọi nơi, điều quan trọng là con người phải biết phát hiện ra nó và trân trọng nó. Đây là một hành trình không phải ai cũng có thể đồng hành. Du hành trong tâm thức, người lữ khách của Kawabata truy tầm chính mình trong cả những giấc mơ.

*Tôi* trong *Bình dẽ vỡ* mơ thấy tượng Quan Âm ôm ấp mình bằng những “*cánh tay trắng muốt*”. Khi chạm vào “*làn da buốt lạnh của góm sứ và sự vô cảm của cánh tay vô tri đã trở thành một sinh vật*”, *tôi* hoảng hồn lùi lại và làm cho bức tượng Quan Âm vỡ tan ra từng mảnh trên mặt đường không một tiếng vang. Có một cô gái ra nhặt những mảnh vỡ đó như nhặt chính sự ngã lòng của mình. Trong giấc mơ, *tôi* nhận ra mình là người khát khao cái Đẹp, và nhận ra cái Đẹp rất mong manh, dễ vỡ... Chính yếu tính đó đòi hỏi sự nâng niu trân trọng của con người hơn bao giờ hết.

*Tôi* với giấc mơ trong *Người đàn bà hóa thân vào lửa* là hành trình đi tìm tình cảm và phát hiện ra sự cô đơn của chính mình. Cô gái trong giấc mơ đã đi vào đám lửa ở hướng Đông vì “*hướng Tây có nhà của anh*”. Người lữ khách nhận ra tình cảm đã gán cho cô gái. Hành trình của người lữ khách vẫn là một hành trình đơn độc.

Turgênev đã nói về những đặc điểm tiêu biểu của một nghệ sĩ chân chính: “*Cái quan trọng trong tài năng văn họ (...) là cái mà *tôi* muốn gọi là tiếng nói của mình (...) là cái giọng riêng biệt của chính mình không thể tìm thấy trong cổ họng của bất kỳ một người nào khác, (...) nó làm phong phú thêm cho thế giới tinh thần của con người và nền văn hóa nghệ thuật của nhân dân*” [36, 91]. Cũng có thể nhận định như thế đối với Kawabata. Với nhân vật người lữ khách, Kawabata đã thực sự tạo ra được một tiếng nói của riêng mình.

## 2.2. Hiện hữu của cái Đẹp ẩn tàng

Kawabata từng đề cập trong diễn từ *Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản* đọc tại buổi trao giải thưởng Nobel rằng “*tình cảm ám áp, dằm thắm đối với thiên nhiên và con người – thể hiện sự dịu dàng sâu lắng của tâm hồn Nhật Bản*” [35, 958]. Như vậy, đối với người nghệ sĩ có đôi mắt đen láy này, tâm hồn Phù Tang là tình cảm mặn nồng với thiên nhiên, với con người. Trong sáng tác của nhà văn ở

hầu hết các lĩnh vực mà đặc biệt là trong *truyện trong lòng bàn tay*, tâm hồn đó, cốt cách Nhật Bản đó luôn luôn tàng ẩn.

### 2.2.1. Cái đẹp của thiên nhiên

Không phải ngẫu nhiên mà trong hầu hết các tác phẩm của Kawabata, từ *truyện trong lòng bàn tay* đến các tiểu thuyết, ông đều dành phần lớn để viết về thiên nhiên. Tìm về thiên nhiên là tìm về cội rễ của văn hóa Nhật.

Khởi phát từ những tín ngưỡng dân gian, chi phối bởi thế giới quan Shinto giáo, Phật giáo và Đạo giáo, tình yêu thiên nhiên đã trở thành cội rễ trong văn hóa Nhật. Những khảo cứu về bản sắc người Nhật của các học giả cũng đều khẳng định tinh thần yêu thiên nhiên như là một thuộc tính cố hữu của dân tộc Nhật. Vì thế, ta sẽ không ngạc nhiên trước món điểm tâm hết sức tinh tế, được làm căn cứ vào thời tiết trong đạo Trà; không ngỡ ngàng khi bắt gặp một người Nhật say sưa ngắm nhìn vườn đá tảng; càng nhận ra sự tinh tế, tình yêu thiên nhiên của con người trên đất nước ngàn đảo từ các họa tiết hoa, lá và các biểu tượng thiên nhiên mà người phụ nữ diện trên thắt lưng chiếc kimono...

Có thể nói nền văn học văn hóa Nhật Bản thấm đẫm thiên nhiên. Thiên nhiên là đối tượng thẩm mỹ đồng thời cũng trở thành thước đo cho mọi cái đẹp. Thiên nhiên đảo quốc với sự dịu dàng, tinh tế nhưng có lúc thật mãnh liệt, dữ dội là cảm hứng vô tận từ bao đời nay của biết bao nhiêu thế hệ tác giả, là ngọn nguồn của biết bao nhiêu các tác phẩm nghệ thuật từ cổ chí kim.

Một trong những tác phẩm xuất sắc nhất của thời Heian đã có ảnh hưởng sâu sắc nhất đến khuynh hướng thẩm mỹ của Kawabata là truyện *Genji*. Lần giờ những trang truyện này, ta bắt gặp hình ảnh thiên nhiên ngay trong cái tên của những cô gái đẹp. Từ Fujitsubo – sân hoa Tử Đằng đến Murasaki no Ue - hoa Tím; Từ Asagao - hoa Bìm Bìm – đến Oborozukiyo - Đêm trăng mờ; từ Hanachirusato - làng hoa rụng – đến Akashi no Ue - hòn Đá Sáng, Cát Trắng ... Nhật Chiêu thật tinh tế khi cho rằng: “*Kawabata đặc biệt yêu thích truyện Genji vì đó là thế giới tuyệt vời nhất của cái đẹp. Bốn mùa thiên nhiên, những người phụ nữ ở mọi tầng lớp, tâm tính con người, thơ ca... tất cả đều được thể hiện một cách sâu xa và huyền ảo.*” [35, 1075]. Những bài thơ Haiku ngắn gọn cũng thực sự là cuộc hành trình về với thiên nhiên vũ trụ tinh khiết với những gì giản đơn, thường nhật nhất...

Điêm qua một số hiện tượng tiêu biểu của văn học Nhật Bản, ta thấy yêu cái đẹp, yêu thiên nhiên là truyền thống của văn học xứ sở Phù Tang. Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản, Kawabata Yasunari, hơn ai hết hiểu rõ vẻ đẹp của truyền thống đó. Ông được trao giải Nobel văn chương cũng bởi ông là người tôn vinh cái Đẹp hư ảo, hình ảnh u uẩn hiện hữu trong đời sống thiên nhiên và trong định

mệnh con người. Những kiệt tác của Kawabata mà đặc biệt là *truyện trong lòng bàn tay* chính là sự tiếp nối mạch nguồn.

Ấn tượng đầu tiên khi tiếp xúc với thế giới trong lòng bàn tay của Kawabata là những tên truyện mang hình ảnh thiên nhiên. Theo khảo sát của chúng tôi, có đến 27 tên truyện là hình ảnh thiên nhiên trên tổng số 70 truyện chiếm 38,6 % (Phụ lục 1).

Không chỉ dừng lại ở tên gọi mà trong các tác phẩm, Kawabata luôn dành nhiều tình cảm cho những trang viết về thiên nhiên. Trên những trang văn bé nhỏ, chúng ta như được tắm mình trong khung cảnh thiên nhiên tươi đẹp đậm màu sắc Nhật.

Nếu như “Hoa – Tuyết – Nguyệt” là biểu tượng tam tuyệt của thiên nhiên nơi đảo quốc thì biểu tượng đó cũng bàn bạc trong những trang văn nhỏ gọn của Kawabata.

Hành hương theo “*hồn thơ những ngày tuổi trẻ*” của nhà văn, ta bắt gặp vô số loài hoa đẹp. Đó là hoa Mộc Lan mà “*cánh của nó rụng xuống rồi bay lướt đi như những con thuyền trắng*” (Mẹ), là “*hương thơm ngào ngạt*” của hoa Cúc, Hoa Chuông, hoa Hồng Nhung trong *Trang điểm*, là “*những cánh hóa băng từ cành nhỏ của cây tuyết tùng lác đác rơi như những cánh hoa anh đào*” trong *Nước*, là hoa Mận đỏ trên cây Mận già (Cây Mận), là “*cây hoa Trà ở hàng rào đang trở bông*” (Cây hoa Trà), là “*đám hoa Thục Quỳ bên cạnh bụi tre lùn dưới cây mận*” (Thuyền lá tre), đó là “*hoa Mạn Châu Sa nở đầy, khi lá khô đi, cuống hoa được sinh ra, và hoa, mỗi năm đều nở*” (Hoa)...

Có những loài hoa được kẻ hành hương miêu tả thật tỉ mỉ. Hãy nghe Kawabata nói về hoa Quỳnh: “*những bông hoa mọc từ cuốn mập mập nơi đầu những chiếc lá hơi dài. Những bông hoa trắng to đùng nhẹ nhàng trong làn gió thổi qua cửa sổ. (...) Về xum xuê của những chiếc lá xanh sẫm chạy dài lên từ cành che đỡ ba nhánh cây. Cũng có những bông hoa to nhất. Giống như nhiều loài xương rồng khác, nó có nhụy hoa dài và lá này mọc từ lá kia*” ... và khi ông miêu tả vẻ đẹp hoa sơn trà như trong một bức vẽ: “*hoa sơn trà nở thật dày tạo ra cảm tưởng như ngôi nhà rời ấy nổi bênh trên một vùng hoa. Ba mặt kia là những ngọn đồi với những khóm cây đủ loại đủ màu chen chúc như muốn chôn lấp nó. Màu hoa sơn trà cũng như màu lá đỏ của những khóm cây phù hợp với một buổi sáng cuối thu*” ... để cảm nhận từng đường nét của thiên nhiên xứ sở Phù Tang.

Tuyết hiện lên dày đặc trong *truyện trong lòng bàn tay*. Đó là hình ảnh “*tuyết trắng phủ đầy những cành thông ruỗng nát*” (Tiếng tre hoa đào) và “*cánh đồng tuyết với những đóa tuyết rơi mênh mông*” trong *Tuyết*.

Ánh trăng cũng là bạn đồng hành cùng nhân vật. Đó là khi “*bờ sông hiu hắt ánh trăng mờ nhạt trong Hiện hữu thân linh hay “bóng trắng rơi vào bên trong bồn nước khu vườn trên sân thượng” in bóng bên cạnh lũ cá vàng mà Chiyoko nhìn thấy trong gương (Lũ cá vàng trên sân thượng)...*

Thiên nhiên trong *truyện trong lòng bàn tay* còn được đặt tên bởi những loài côn trùng: đó là “*tiếng ve inh ỏi đầy khắp bầu khí núi*” trong *Cốt*, hay “*tiếng côn trùng nỉ non*” trong *Con châu chấu và con dế đeo chuông*... Những loài chim sứ giả báo hiệu từng mùa cũng xuất hiện trên những trang văn. Đó là “*những cánh chim hải âu*” trong *Đôi giày mùa hạ*; là “*chim én bay về*” trong *Lời nguyện cầu của xứ nữ*; là “*một chú chim bạch yến đậu trên những bông hoa*” trong *Trang điểm*. Trong *Cây mận*, “*có hai, ba con chim nhỏ trong một cây mận um tùm*”; rồi “*chim dẻ cùi rộn ràng từ lúc bình minh*” trong *Chim Dẻ Cùi*, là “*hai con điều tiến gần bàn ăn, ngóng cổ... vươn rộng đôi cánh và ngo ngoay người*” trong *Hàng xóm*, là “*những chú chim nhỏ đến trên hàng thông reo làm gió thổi lá kêu xào xạc*” trong *Cao xanh lộng gió*. Và là “*con đại bàng đứng im không nhúng nhích, kêu hãnh uồn ngực ra phía trước trên ngọn cây khô héo*” trong *Tiếng tre hoa đào* ... gợi liên tưởng đến hình ảnh con quạ đơn độc trong chiều thu mang mác của Basho...

Thiên nhiên không chỉ hiện ra trong hình ảnh mà còn là âm thanh. Lần theo những trang văn nhỏ bé, ta như nghe được “*tiếng suối đang chảy rì rầm trong thung lũng*” (*Hiện hữu thần linh*), “*tiếng gió thổi qua rừng trúc*” (*Gia đình*), “*tiếng hát của tre*”, “*tiếng của thông reo*” trong *Tiếng tre hoa đào*, “*tiếng hót riu rít của bầy chim nhỏ đang đậu trên những lùm cây trong công viên*” trong *Bộ đồ cưới ngựa*. Ta có thể cảm nhận được “*tiếng nước mưa tụ lại trên vãnh mũ rơi xuống như âm thanh của thác nước*” trong *Chiếc dù*; hay thoáng giật mình khi “*chớp lóe sáng khung cửa sổ và sấm nổ rền*”... làm cho giường cưới của đôi vợ chồng như một “*chiếc giường chết chóc*” trong *Sấm mùa thu*...

Biển, những con sông, con suối trong lành cũng chảy tràn từ *truyện trong lòng bàn tay*: đó là “*dòng suối hẹp, cỏ dại mọc tràn lên trên mặt nước*” trong *Thuyền lá tre*, là “*suối nước nóng từ bậc đá nơi bìa rừng*”, nơi có “*một tảng đá lớn phân đôi dòng chảy, và đàn chuồn chuồn bay lượn, lao qua*” trong *Chiếc nhẫn*... Biển được nhắc đến trong những trang văn trong lòng bàn tay bằng hình ảnh thật lãng mạn: “*Màu chiều bắt đầu rơi xuống những cây non đằng sau đám cây lớn. Bầu trời xa kia chuyển sang màu đỏ nhạt nơi trùng dương đang hát*” trong *Bất tử*; biển với “*những con sóng muện phiền của buổi hoàng hôn liếm láp bãi bờ*” trong *Ân nhân*. Rồi những “*con sông lớn chảy dọc theo vườn nhà, trên bờ sông có một hàng thông reo*” trong *Cao xanh lộng gió*...

Thiên nhiên Nhật còn hiện lên với những vùng lúa chín. Đó là “*đồng lúa trải rộng*” nơi có người con gái ngồi chơi pháo hoa trên chiếc ghé bằng trúc xanh trong *Sắc màu*. Trong *Tên trộm hồ đào*, “*trước khi trộm hồ đào, cô bé đã xuống một vùng lúa chín. Màu đỏ tươi mát của trái hồ đào trên bờ ruộng thổi lên vẻ u sầu của dực vọng từ mắt cô bé*”...

“*Đỉnh núi Phú Sĩ phía xa kia, nổi bật bênh trong thung lũng*” được nhìn nhận thật ngoạn mục khi so sánh với vẻ đẹp của người kĩ nữ trong *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin*. “*Phong cảnh núi non chạy đều hai bên vai người tài xế*” mà cô gái nhìn thấy trong *Tạ ơn* cũng mang nhiều thú vị.

Mưa không chỉ làm cây lá xanh tươi mà còn tạo nên nhiều thay đổi trong tâm trạng con người. “*Con mưa mùa xuân*” trong *Mưa phùn* làm đôi trái gái xích lại gần hơn. “*Một cơn mưa nhẹ*” trong *Chim đẻ cùi* cũng chính là những rung động tinh tế của cô gái trước tình mẫu tử.

Cây cối trong *truyện trong lòng bàn tay* rực lên nhiều màu sắc: Đó là màu của “*đồi đào*” trong *Cót*, “*con đê mà hai bên trồng những cây cam*” trong *Con châu chấu và con đé đeo chuông*, là “*những lá cây sơn đã ngả màu vàng*” trong *Tên trộm hồ đào*, hay “*cây bồ công anh nảy mầm*” từ những mạch ngầm trong *Nước*, là “*cây thông khô héo như cái kim nhọn đen chọc thẳng lên nền trời màu hồng dịu phủ lớp sương mù mỏng*” trong *Tiếng tre hoa đào*, là “*cây lựu bị tuốt sạch lá, đám lá rơi thành vòng tròn quanh gốc cây*” với “*trái lựu ẩn mình trong đám lá*” trong *Cây lựu*...

Có một loại thiên nhiên nằm trong ảo giác, trong giấc mơ của nhân vật. Ta hãy đắm chìm trong những phong cảnh huyền ảo đó để cùng cảm nhận với những tâm hồn mẫn cảm với cái đẹp mà thiên nhiên luôn hiện diện trong tâm thức.

Đây là hình ảnh lá núi mùa thu đỏ rực trong ảo giác của người lữ khách trong *Mưa thu*: “*Cái tịch mịch của vòm lá đỏ như choàng lên và thắm sâu vào tận châu thân... Nước con sông dọc theo thung lũng nhuộm một màu xanh thẫm, và giữa khi tôi còn đang tự hỏi tại sao không thấy lá đỏ in bóng dưới dòng nước xanh thì chợt nhận ra rằng lửa đang rơi xuống dòng sông.*”

Trong *Tuyết*, thiên nhiên chảy tràn trong ảo giác của Sankichi: “*vài cành cây chơ vơ đứng xếp hàng. Tuyết tích tụ lại. Không có đất đai, không có cỏ dại... Phong cảnh cô tịch. Rồi những ngọn núi cao hùng vĩ, sông uốn mình quanh chân núi. Nước của dòng tiểu khe trông như đứng lại trong màn tuyết, chảy lặng lẽ không lượn sóng. Trong khung cảnh ấy một mảng tuyết rơi từ bờ sông bập bênh trên mặt nước. Mảnh tuyết như bị hút về tảng đá nhô ra khỏi bờ, rồi dừng lại biến mất trong làn nước. Tảng đá kia là một mảng thủy tinh màu tím. Nơi ngọn núi phía xa bờ, có vật lay động. Băng qua bầu trời màu tro đến gần Sankichi. Một bầy chim trắng. Những đôi cánh lớn mang màu tuyết.*”

Thiên nhiên là môi trường lý tưởng để con người trong sáng tác của Kawabata hồi tưởng, chiêm nghiệm. Khi nghe tiếng chim hót, Nagako trong *Bộ đồ cưới ngựa* hồi tưởng về cao nguyên Nhật Bản trong tháng Năm với “*cây đang trổ lá, hoa đang nở, chim chóc hót vang*”. Người vợ trong *Mẹ trước khoảnh khắc giáp mặt với tử thần* vẫn không quên nhớ lại những phong cảnh xinh đẹp mà vợ chồng cô đã từng du lãm. Còn ông Miyacava, khi nhìn thấy cây thông trên đồi nhà mình vẫn trở trơ sau cơn giông bão bỗng “*hiện lên những hình ảnh cũ mà mình đã trông thấy một lần khi đi qua hành lang khách sạn*”. Đó là hình ảnh “*những cánh hoa cúc trắng lặng lẽ rơi từ bó hoa cưới của cô dâu*” mà ông nghĩ rằng “*những cánh hoa nhẹ nhàng rơi đó cũng như cánh hoa cuộc đời*”...

Thiên nhiên còn được Kawabata khoác lên người phụ nữ để so sánh với tầm vóc vĩ đại của họ: “*Người phụ nữ khoác áo mặt trời, đi dép mặt trăng; và đội trên đầu chiếc vương miện mười hai*

ngôi sao”. Thiên nhiên sẽ che chở, cứu rỗi người phụ nữ ra khỏi “*dòng lũ cuộn cuộn*” của cuộc đời: “*trái đất đã giúp người đàn bà, mẹ đất há miệng nuốt chửng con lũ mà con rồng đã phun ra khỏi miệng*” (Trái đất).

Người dân xứ sở hoa anh đào coi chiếc gương là biểu tượng tâm hồn mình. Qua những trang văn nhỏ gọn, chúng tôi nhận thấy thiên nhiên cũng được Kawabata nhìn nhận như một chiếc gương cho nhân vật tự soi mình. Trong *thế giới trong lòng bàn tay*, con người và thiên nhiên dường như phản ánh, soi chiếu lẫn nhau.

Mở đầu truyện *Cốt* ta bắt gặp hình ảnh: “*Ao dưới óng ánh như ao bạc, ao trên một màu xanh lướt chết chóc, cuộn xuống đáy sâu những bóng núi thâm lặng*”. Chiếc ao phản chiếu bóng núi, đồng thời phản chiếu tâm trạng của *tôi*. Trước cái chết của người ông, cậu bé mười sáu tuổi chỉ thấy nơi ao *một màu xanh lướt chết chóc* mà không phải là màu xanh hy vọng hay màu xanh của sự yên ả thanh bình.

Nếu “*núi Phú Sĩ*” là tấm gương phản chiếu cái đẹp nơi đầu gối cô gái mang vẻ đẹp thánh nữ thì “*nền trời xanh thẳm*” trong *Nước* là chiếc gương gọi cho cô gái ở nhà khí tượng Hung An thấy *nhớ mặt biển quê nhà*. Biển trong *Bát tử* lại là chiếc gương thấu thị tình yêu của cô gái và ông lão. Cô gái đau buồn vì chia ly nên trầm mình trong biển. Còn ông lão xin nhật bóng ở sân luyện tập nhìn ra biển để mãi mãi nhớ về cô.

Cây thông trong *Tiếng tre hoa đào* là một chiếc gương phản chiếu quan niệm về sự trôi chảy của thời gian của ông Miyacava. Hình ảnh này làm chúng tôi liên tưởng đến *Người đẹp say ngủ* - một tiểu thuyết của Kawabata. Nhân vật chính trong cả hai tác phẩm đều là những ông già có ý thức về sự trôi chảy của thời gian. Nếu như Eguchi trong *Người đẹp say ngủ* tìm đến với những nàng thiếu nữ để tìm lại tuổi thanh xuân thì ông Miyacava tìm thấy sức sống trường sinh nơi cây thông xanh lá. Nếu như Eguchi, qua hình hài thiếu nữ trẻ trung càng nhận ra tuổi già, sự trôi chảy của thời gian mà mình không thể níu giữ trong sự tương phản, thì Miyacava cũng nhận ra một điều tương tự khi chứng kiến cây thông già, khô héo đi trong tuyết lạnh bằng sự tương đồng. Nhưng nếu như sự bất lực của Eguchi trước tuổi già làm cho tác phẩm *Người đẹp say ngủ* mang đậm âm hưởng của niềm bi cảm nhân sinh, nỗi chua xót về cái đã qua đi không trở lại thì Miyacava trong *Tiếng tre hoa đào* đã tìm được một chỗ tựa nương.

Vào một ngày mùa xuân, trên cây thông mà lá nhọn đã rụng hết, những cành con đã gãy cả, chỉ còn trơ lại những cành to, ông Miyacava trông thấy một con chim đại bàng “*đứng im, không nhúc nhích, kêu hãnh võn ngược ra phía trước*”. Miyacava ngắm nhìn con chim, “*ông có cảm giác như được truyền thêm sức sống của đại bàng, như con chim truyền thêm sức sống cho cái cây nữa. (...) Chim đứng im như tượng đá. Tưởng như móng sắc của nó đã cắm chặt vào cành cây. (...) Nhưng đại bàng là một loài chim, rồi đến lúc nó sẽ bay đi. Chỉ cái cây khô héo kia vẫn còn lại. Nhưng đó*

sẽ là cây thông chim đại bàng đã đậu. Miyacava chỉ trông thấy chim đậu trên đó một lần, nhưng giờ đây hình ảnh đại bàng sẽ còn mãi trong tâm trí ông... Giờ đây, ông nghĩ chim đại bàng đã nằm ở trong ông.”

Ông lão Miyacava - Cây thông - Chim đại bàng – tất cả dường như đã hòa nhập vào nhau. Giống như bài dạy của Phật, khi bản ngã hòa nhập cùng vũ trụ, con người hòa nhập với thiên nhiên, con người sẽ nhận chân được giá trị của mình. Hình ảnh chim đại bàng đã nằm sâu trong ông cũng như sức sống hiện tồn của nó đã truyền vào ông.

Như vậy, thiên nhiên là đối tượng thẩm mỹ của người lữ khách, của các nhân vật. Đồng thời, đó cũng là nơi để họ suy tư, tìm lại chính mình qua những dòng hồi tưởng và qua chiếc gương mang tên thiên nhiên có khả năng đồng điệu, phản chiếu thế giới tâm hồn. Ở khía cạnh này, phải chăng thiên nhiên cũng có khả năng cứu rỗi con người?

Bên cạnh những hình ảnh sống động đầy màu sắc, chúng ta cảm nhận được thiên nhiên hiện diện trên những trang văn *trong lòng bàn tay* cũng rất buồn. Kawabata miêu tả những cánh hoa rơi, những cảnh thông ruỗng nát, những bóng núi thẳm lạnh, những ánh trăng hiu hắt... Điều này hoàn toàn phù hợp với cảm thức thẩm mỹ của người Nhật: cái Đẹp thường gắn với nỗi buồn. Và phải chăng vì Đẹp là buồn nên nó cứ giăng mắc, bàng bạc, không làm cho ta quên ngay sau khi đọc.

Kawabata, người lữ khách một đời mãi mê tìm kiếm cái Đẹp, hơn ai hết, vô cùng nhạy cảm trước những khoảnh khắc đẹp đẽ của thiên nhiên, đất trời. Hiện diện với đầy đủ hình ảnh, âm thanh, tưởng tượng, thiên nhiên trong *truyện trong lòng bàn tay* đòi hỏi chúng ta “*mở mắt nhìn, lắng tai nghe và trải lòng ra mà đón nhận*” để có thể thấu tóm toàn vẹn vẻ đẹp nguyên sơ, diệu kỳ của thiên nhiên xứ sở Phù Tang.

### **2.2.2. Vẻ đẹp của người phụ nữ:**

Nếu Kawabata được mệnh danh là người lữ khách muôn đời đi tìm cái đẹp thì không có nơi đâu cái đẹp ám ảnh ông nhiều nhất bằng cái đẹp của con người mà đặc biệt là người phụ nữ. Những khoảnh khắc, những lát cắt của đời sống trên con đường du hành thực tế và du hành tâm thức đến với người phụ nữ tượng trưng cho cái đẹp ấy đã ngưng đọng *trong lòng bàn tay*. Để rồi, lấp lánh trong từng trang văn nhỏ gọn ấy là thế giới muôn màu muôn sắc và luôn khơi gợi sự kiếm tìm.

So sánh số lượng nhân vật nữ và nhân vật nam trong *truyện trong lòng bàn tay*, chúng tôi nhận thấy: số lượng nhân vật nữ chiếm 61,2 % trên tổng số nhân vật, vượt trội hẳn so với số lượng nhân vật nam giới (Xem Phụ lục 2).

Không là ngẫu nhiên nhân vật nữ trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata lại chiếm một số lượng lớn đến vậy. Điều này đã phần nào thể hiện xu hướng khuynh nữ, tình cảm ưu ái đối với phụ nữ và khát khao kiếm tìm cái đẹp mà người phụ nữ là hiện thân của người lữ khách Kawabata.



Đồng thời, đó là sự thể hiện cho việc kế thừa truyền thống của nhà văn “sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản” này.

Có thể nói người phụ nữ có vị trí đặc biệt quan trọng trong nền văn hóa Phù Tang. Chúng ta biết rằng người Nhật luôn tin mình là con cháu của nữ thần Mặt Trời. Hơn nữa, theo các nhà nghiên cứu, các nhà khảo cổ đã tìm thấy những bức tượng người phụ nữ từ lòng đất và khẳng định họ đã có một vị trí cao trong xã hội mẫu hệ. Diane Morgan trong cuốn *Triết học tôn giáo phương Đông* đã ghi lại câu chuyện về một nữ hoàng ở Nhật: “*Bà cai quản vùng Yamatai. Và như người Trung Quốc nghĩ, đó là trung tâm của cả đất nước Nhật Bản.*” [45, 16].

Về mặt văn học, đặc biệt là thời kì Heian (794 - 1179) đã xuất hiện cả một dòng văn học nữ lưu với đỉnh cao - huyền thoại của văn học Nhật Bản là *Genji Monogatari* – kiệt tác của nữ sĩ Murasaki. Câu chuyện về các mối tình của chàng Genji đẹp trai hào hoa thực chất để nói về hành trình đi tìm bản nguyên, ý nghĩa cuộc sống và nỗi đau đớn khi phải chứng kiến những người con gái đẹp tựa như bông hoa anh đào sớm nở chóng tàn. Người phụ nữ, do vậy, đã trở thành biểu tượng cho vẻ đẹp trong sáng, mong manh, hi hữu trong cuộc đời.

### **2.2.2.1. Vẻ đẹp ngoại hình**

Qua khảo sát, chúng tôi khẳng định: nhân vật nữ trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata đều là những phụ nữ đẹp. Cái đẹp đó hiện hữu ở những cô bé mười một mười hai tuổi, những cô gái xuân thì, những kĩ nữ, những người đã có chồng, những bà mẹ, những người tật nguyền và kể cả những phụ nữ ngoại tình (Phụ lục 4).

Người phụ nữ trong tác phẩm của Kawabata luôn đượm vẻ thanh tân. Dù đa số những người phụ nữ (cũng như nam giới) đều không được xác định cụ thể số tuổi. Tuy vậy, qua số ít các nhân vật có tuổi xác định và qua cách định danh bằng danh từ chung như: *người vợ trẻ, người thiếu nữ, các trinh nữ, nàng...* vô hình chung, Kawabata hé mở cho chúng ta rằng hầu hết cô gái đều ở độ tuổi trên dưới mười tám. Đặc biệt là sự xuất hiện của những cô bé ở lứa tuổi khoảng từ mười một đến mười ba.

Về nghề nghiệp, chúng tôi nhận thấy đa số các nhân vật không được xác định cụ thể, nó chứng tỏ rằng đây không phải là vấn đề mà Kawabata lưu tâm. Mặt khác, trong số ít các loại nghề nghiệp được xác định, những cô bé là học sinh, nữ sinh, đặc biệt hơn là các cô geisha, kĩ nữ, vũ nữ, hầu bàn, những người làm ở lữ điếm... chiếm đa số (Xem Phụ lục 3).

Lần theo những trang văn viết về phái đẹp, chúng tôi nhận thấy: cái đẹp của người phụ nữ thể hiện trên hai phương diện: ngoại hình và tâm hồn. Về ngoại hình, Kawabata thường tập trung miêu tả - dù là những lát cắt nhưng vẫn toát lên được cái đẹp – ở những biểu hiện trên cơ thể nữ như: mái tóc, làn da, gương mặt, chân mày, nụ cười, đôi vai, bộ ngực, đầu gối... Đồng thời, cái đẹp của

những người phụ nữ không chỉ là cái đẹp bề ngoài mà ai cũng có thể nhìn thấy, mà cốt yếu hơn là cái đẹp được nhận diện từ sự trong sáng nơi tâm hồn.

Mái tóc được nhắc đến nhiều trên những trang văn *trong lòng bàn tay*. Theo khảo sát của chúng tôi, nó xuất hiện ở 8 tác phẩm để thể hiện nét đẹp nữ tính.

Mái tóc thường gắn với vẻ đẹp của thiếu nữ Nhật. Nó là một “điểm nhấn” mà người lữ khách không thể không lưu tâm khi chiêm ngắm phái đẹp. Kanzo trên chiếc xe ngựa đuổi theo những cánh chim Hải Âu vẫn không quên ngắm nhìn “*mái tóc xõa trước ngực giờ đã tung bay trên vai*” của cô bé mười ba tuổi đang chạy phía sau xe trong *Đôi giày mùa hạ*. Tôi trong *Lời nguyện cầu của xử nữ* dù chú ý lắng nghe tiếng cười của các cô thôn nữ để được thanh sạch tâm hồn vẫn không thể không chú ý đến “*mái tóc xõa bay linh loạn*” của các trinh nữ trong trắng, khỏe mạnh nơi núi rừng. Trong giấc mơ của *Những con rắn*, mái tóc người vợ trước của Shinoda cũng được chú ý bởi “*mặc dù quần áo đã lỗi mốt nhưng kiểu tóc lại là mốt mới nhất*”.

Tóc – trong *truyện trong lòng bàn tay* - trước hết là những mái tóc đẹp. Nó biểu tượng cho sức sống của tuổi thanh xuân.

Chiyoko - 26 tuổi - trong *Lũ cá vàng trên sân thượng*, “*ngày càng cần cỗi đi trong niềm u uất. Chỉ có mái tóc huyền xõa trên mặt gối trắng vẫn còn sót lại như một chứng cứ của một tuổi trẻ đầy sức sống*”. Trong *Hiện hữu thân linh*, cô gái với “*mái tóc dài của nàng thời con gái đã làm anh kinh ngạc*”. Dù giờ đây, khi gắn trên một cơ thể tật nguyền, mái tóc “*nghiêng xuống, mất hình sắc như một món đồ trang sức quá nặng*” thì đó cũng là một mái tóc đẹp, được nuôi dưỡng bởi một tâm hồn không bị bất hạnh giày vò, mái tóc đó khiến *anh* không thể không chú ý nhìn.

Khi trung đội lính ghé qua làng, các cô gái ở một thôn nhỏ nằm sâu trong hẻm núi đã tụ tập đến nhà cô thợ bới tóc để bới lại gọn gàng “*mớ tóc rẽ hai bên như quả đào coi không được đẹp của các cô*”. Đó là một nét rất duyên của những cô gái thôn quê. Mái tóc, do vậy, cũng là nơi cô gái Phù Tang làm duyên trước nam giới. Điều này cũng giải thích vì sao người thiếu nữ trong *Mưa phùn* đã rất “*lo lắng vì tóc rối bời*” khi “*nàng chưa kịp sửa lại mái tóc khi anh bước ngang qua cửa hiệu*”.

Mái tóc không chỉ là biểu tượng của tuổi trẻ, của sức sống mà còn là biểu hiện của nữ tính. Bởi thế, cô gái tinh nghịch Yuriko, vì muốn cạnh tranh với người yêu đầu nhất đời mình – người chồng - cô đã cắt tóc, từ bỏ nữ tính (*Yuriko*). Còn cô gái trong *Thói quen trong giấc ngủ* thì đã làm theo lời người xưa, “*lấy mái tóc đàn bà làm dây buộc anh* (người yêu – người viết nhấn mạnh) *lại*”.

Không chỉ mái tóc, cái đẹp của người phụ nữ còn lấp lánh trên làn da tràn đầy nữ tính. Cô bé trần truồng mười một mười hai tuổi trong *Chiếc nhẫn* đã “*mỉm cười và phô ra trước mắt anh sự tinh khiết của một thân thể hồng hào*” - một làn da khỏe mạnh, trong sạch. Người khách trong *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin* cũng không thể không xúc động ngất ngây, không thể không rơi nước mắt khi nhận ra cái gì là sắc tình khi chiêm ngưỡng làn da thánh nữ của người con gái anh đã gặp trên xe:

“Chắc hẳn đục tình tươi mát, nùng diễm của những thanh lâu đã ngấm vào thân thể nàng từ thuở lên ba, giờ tỏa ra uơn ướt làn da thánh nữ. Ngay cả sau gót chân nàng, da cũng mỏng manh... Làn da mịn màng đến cả những gót thanh tân. Chỉ cần nhìn làn da phiền muộn ấy, ta muốn giẫm lên bằng đôi chân trần”.

Gương mặt người phụ nữ thật xinh đẹp và diệu kỳ trên những trang văn trong lòng bàn tay. Đó là “*gương mặt của cô gái mang nhiều điều mới lạ*” trong *Miền ánh sáng*; những gương mặt thay đổi khi ngủ của những cô gái luôn khơi gợi sự khám phá của những lữ khách (*Gương mặt khi ngủ*); là “*gương mặt tuyệt đẹp gợi cho ta cảm giác của tất cả các bông hoa*” của người con gái tật nguyên trong *Hiện hữu thân linh*; hay “*gương mặt đầy vẻ đe dọa khi giương mắt nhìn tôi*” rồi sau đó là “*vẻ mặt có niềm vui gì rất trong sáng*” của cô bé xinh đẹp trong *Đôi mắt của mẹ*. Đó còn là “*gương mặt dễ thương luôn mỉm cười*” hàng ngày của vợ tôi - Người đàn ông không cười.

Một điều không thể phủ nhận là các phái đẹp rất hay mỉm cười trên từng trang văn nhỏ gọn. Ngoại trừ mười bảy cô trinh nữ khỏe mạnh của núi rừng *ôm bụng cười* để trả lại sự thanh sạch cho dân làng thì những người con gái trong *truyện trong lòng bàn tay* chỉ mỉm cười hay nhoẻn một nụ cười. Đây chính là nụ cười của sự e thẹn, trong trắng, ngây thơ luôn hiện diện trên môi người thiếu nữ Phù Tang nhẹ nhàng, kín đáo.

Đôi mắt - cửa sổ tâm hồn cũng lấp lánh trên những trang văn. Đó là “*đôi mắt sáng rực*” của cô bé trong *Con châu châu và con đé đeo chuông*, “*đôi mắt chan chứa vẻ đẹp không ai có trên đời này*” của nàng – cô em vợ trong *Gương mặt người chết*, “*màu mắt không tàn phai*” dù gặp gỡ rất nhiều đàn ông của cô gái mang phong thái Oshin...

Lông mày của phái đẹp cũng được điểm tô cẩn thận. Nó như một dấu mốc trên gương mặt của cô gái để dẫn đến sự biến chuyển nào đó. Cô gái làm nghề bán sắc đẹp trong *Từ hàng lông mày* được khen là có lông mày đẹp. Dù đó là một cái cớ để vị giám đốc sa thải nàng, nhưng niềm phấn khởi vì phát hiện ra được vẻ đẹp của mình đã khiến nàng quên đi nỗi buồn thất nghiệp. Từ hàng lông mày, nàng nhận ra được nét đẹp của mình và đủ tự tin để lấy chồng. Còn Yoshiko trong *Chim dễ cù*, trước khi ra mắt mẹ chồng tương lai, nàng ngồi trước gương và “*Nàng cho rằng môi và lông mày mình khá duyên dáng*”.

Đôi vai của các cô thiếu nữ cũng được chú ý bởi những người lãng tử. Áp mặt sát vào cửa kính tàu lửa ướt đọng nước mưa, người lữ khách dõi theo cô nữ sinh tinh nghịch ở Suruga và trông thấy đôi vai của cô thợ trẻ đi cùng với cô gái: “*Đôi vai của cô thợ trẻ ướt đẫm nước mưa. Chắc là đôi vai cô nữ sinh cũng đẫm đìa như thế*”. Trong *Mưa phùn*, người kể chuyện nhìn theo đôi trai gái đang bước đi dưới làn mưa xuân và trông thấy người thiếu nữ “*chỉ một bờ vai ẩn dưới mái dù*” của chàng thiếu niên. Trong *Trang diễm*, từ phòng tắm nhà mình hướng về nhà chờ tang lễ, tôi bắt gặp cô gái mười bảy mười tám tuổi đang vật vã khóc, “*đôi vai run rẩy khi cô nức nở*”. Đôi vai – cái Đẹp

ấy thật mỏng manh, yếu đuối. Và vì thế, người lữ khách luôn muốn phát hiện, chờ che cho đôi vai ấy trước những cơn bão của cuộc đời.

Đầu gối của phái đẹp cũng là nơi thu hút ánh nhìn của đàn ông. Người chồng trong *Từ hàng lông mày* không chỉ chú ý đến ngực, bờ vai mà còn khen đầu gối vợ rất đẹp. Người con gái tật nguyền trong hiện hữu thần linh được chú ý bởi “*đầu gối tròn như đá pha lê trên chiếc nhẫn*”. Còn đầu gối của cô gái mang vẻ đẹp thánh nữ trong *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin* thì được sánh với vẻ đẹp hùng vĩ, nên thơ của núi Phú Sĩ – biểu tượng vinh quang cho nước Nhật khi “*người khách chuyển ánh nhìn ám áp từ đầu gối cô gái sang đỉnh núi Phú Sĩ phía xa kia...*”

Trên cơ thể nữ, không nơi đâu thể hiện tính nữ tròn đầy bằng bộ ngực. Bộ ngực trước hết là biểu tượng của tình mẫu tử, nó gắn với khả năng sinh sản và với sữa – thức ăn bổ dưỡng nhất cho đứa trẻ. Bộ ngực còn là nơi thể hiện sự dịu dàng, sự an bình, là tặng phẩm, là nơi ẩn náu mà người đàn ông tìm thấy trên cơ thể người đàn bà. Hoàng Long đã thật tinh tế khi nhận xét rằng: không bắt cứ người đàn ông nào, từ một vị tướng hay một kẻ ăn xin, sau hành trình của mình, đều không muốn vùi đầu vào ngực vợ.

Thật vậy, như một cái cốc đựng ngược, bộ ngực người phụ nữ như chảy tràn ra sự sống. Đây là chỗ thu nhận, như tất cả, biểu tượng về người mẹ; và là nơi vun chứa bản năng tận hiến của người phụ nữ như một người vợ, hay một người tình. Vẻ đẹp này cũng được đặc tả nơi người thiếu nữ trong *truyện trong lòng bàn tay*. Dù không được miêu tả tỉ mỉ như bộ ngực của những cô gái trong tiểu thuyết *Người đẹp say ngủ* nhưng mỗi bộ ngực của người phụ nữ lung linh trên mỗi trang văn nhỏ gọn là một cái đẹp khiến ta không thể không chiêm ngắm.

Cô gái trong *Hiện hữu thần linh* trong tư thế khóa thân nơi bồn tắm đã để lộ bộ ngực: “*Người vợ trẻ nâng ngực như phụng hiến, nhìn vào đầu chồng nàng. Nơi vàng ngực nhỏ nhắn, hai bầu vú nhỏ phôi ra như hai chén rượu trắng. Đó là dấu hiệu của sự tinh khiết trẻ thơ. Vì tật bệnh mà nàng mãi giữ hình hài thiếu nữ. Thân thể mỏng manh như lá cỏ*”. Bộ ngực của người thiếu nữ ấy hiện lên như thấu tất cả sự tinh khiết của đất trời. Dù bị liệt cả tay và chân, dù đã có chồng... nhưng vàng ngực với hai bầu vú nhỏ nhắn, trong suốt ấy là minh chứng của sự trong trắng, thanh sạch, cho cái Đẹp vĩnh cửu nơi nàng.

Bộ ngực của người phụ nữ không những đẹp mà còn ám áp. Đó là bộ ngực của Chiyoko trong *Lũ cá vàng trên sân thượng* – một “*bầu vú mang đầy hơi ấm*”. Ta hãy nghe đoạn văn miêu tả sau đây của người lữ khách Kawabata để cảm nhận hơi ấm ấy phát ra nơi bầu vú người thiếu nữ:

“*Bà chị lùa hai bàn chân của mình vào ngực áo kimono của em.*

- *Ôi chao! ấm quá. Cởi hộ đôi tất rồi sờ chân cho người ta đi!*

*Chiyoko vừa khóc, vừa cởi đôi tất chân chị rồi đặt đôi chân lạnh lẽo lên hai bầu vú của mình và áp nó”.*

Nếu như bộ ngực của cô gái tật nguyên là bộ ngực nhỏ nhắn, trong suốt; hai bầu vú của Chiyoko tràn đầy hơi ấm thì bộ ngực của người vợ trong *Mẹ* là “*bộ ngực trắng nõn đầy đặn*”. Bộ ngực ấy đã không sợ bị lây bệnh từ đôi môi của người chồng lao phổi mà lao đến và nhận từ đó một nhúm máu tươi.

Cô gái trong *Từ hàng lông mày* tưởng rằng mình chỉ có lông mày là đẹp nhưng dưới con mắt của chồng nàng thì “*ngực nàng mới đẹp*” ... Trong *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin*: “*chính cô gái này, dù gặp gỡ rất nhiều đàn ông mà không mệt mỏi và xấu xa đi ... hình dáng của ngực, eo và cổ cũng không hề thay đổi*”.

Bộ ngực, rõ ràng là minh chứng cho cái Đẹp, cho sức sống, cho tính nữ vĩnh hằng của phái Đẹp. Đồng thời, là nơi để người lữ khách chiêm ngắm, hồi sinh.

Đến với cái đẹp nữ tính mà Kawabata thể hiện trong *truyện trong lòng bàn tay*, chúng tôi nhận ra rằng, cái đẹp không bị quy định bởi nghề nghiệp, sự trinh trắng. Những cô gái đẹp hầu hết là những cô gái trẻ trung, trong sáng với độ tuổi mười bảy, mười tám, đặc biệt là sự xuất hiện của những cô bé trong sáng, ngây thơ mới mười hai, mười ba, thậm chí là năm tuổi đã thổi vào những trang văn nhỏ gọn sức sống tràn đầy.

Cô bé trong truyện *Chiếc nhẫn* đã được chúng tôi nhắc đến nhiều trên đây có lẽ là người mang vẻ đẹp nữ tính nhiều nhất trong số các nhân vật - cô bé. Từ thân thể trần truồng “*phô ra sự hồng hào tinh khiết*”, đến những cử chỉ như: “*cô bé như quyến rũ sự thân thiết của anh*”, rồi “*khi đưa cánh tay đeo nhẫn về phía anh, cô bé mắt thẳng bằng và để cánh tay kia lên vai anh*”, “*Cô bé vươn người ra trước, áp sát vào anh*” đến cuối cùng “*cô bé trần truồng để anh bế lên đầu gối chỉ bởi nàng cốt để cho anh xem chiếc nhẫn kỹ hơn*”... đều là sự thể hiện một tính nữ rất tự nhiên, ngây thơ, trong sáng nơi cô bé mới mười một mười hai tuổi.

Nếu như cô bé Kiyoko làm đẹp thêm những trang văn bởi có “*tiếng nói thỏ thẻ và đôi mắt sáng rực*” thì cô bé ở một làng nhỏ trong *Tên trộm hồ đào* gây ấn tượng bằng cách hay mỉm cười và sẵn sàng chia sẻ những thứ mình có được với người khác.

Bé gái khoảng mười hai mười ba tuổi với “*ánh mắt long lanh*” trong *Đôi giày mùa hạ* xuất hiện như một cánh hạc trắng. Cô “*mặc bộ đồ màu hồng, tắt trẻ xuống mắt cá chân và không đi giày*” và mang vẻ đẹp cao quý và can trường mà người lữ khách chưa từng thấy trong đời. Còn cô con gái ba tuổi trong *Mẹ* lại được nhìn thấy tính nữ - cái mềm mại đàn bà - từ người cha chưa hề biết mặt mẹ mình. Đây là dòng nhật kí của người cha:

“*Đêm nay con gái tôi không ngủ,*

*Khi ôm nó trong tay – tôi cảm thấy cái mềm mại đàn bà*

*Mẹ chúng ta cũng từng là một người con gái.*”

Beppu Ritsuko - cô bé năm tuổi mà tôi đã gặp mười sáu năm về trước là một bé gái mạnh mẽ, đầy nghị lực. *“Nó hay ngồi chồm hổm trong một góc thang máy... miệng cứ phụng phịu... mắt nó khó đăm đăm, còn miệng cứ hay mím chặt”*. Ngay cả lúc nó ngồi trong chiếc ghế dài trong hành lang, *“mặt nó cũng toát ra nét giận dữ.”* Cô bé đến để mở tim nhưng *“chưa mở nó đã bỏ về”*. Và hiện tại, *“Vẫn đôi môi mím chặt như thuở nào. Cô hãy còn sống và đã trở thành một cô gái cao lớn, xinh đẹp!”* (Mưa thu)

Trên đây chúng tôi đã tìm hiểu về vẻ đẹp ngoại hình của người phụ nữ. Lấp lánh trên những trang văn nhỏ gọn, chúng ta còn nhận ra vẻ đẹp tâm hồn họ. Vẻ đẹp đó chính là sự hồn nhiên, trong trắng... nơi những người con gái trẻ trung mà mỗi tình cầu là một cõi riêng chứa đựng tâm hồn Nhật Bản.

#### **2.2.2.2. Vẻ đẹp tâm hồn**

Kimiko bước vào trang văn trong lòng bàn tay với sự trong sáng, dịu dàng và tinh tế - đặc trưng của cô gái xứ sở Phù Tang. Người con gái ấy dịu dàng với cả thiên nhiên, cây cỏ. Nàng ngạc nhiên nhìn cái vòng tròn hoàn mỹ của đám lá cây lựu rơi quanh gốc cây. Nàng mãi mê ngắm nhìn một quả lựu rất dễ thương, lặn sâu trong lá... Khi người yêu đến từ giã ra chiến trận, nàng đang may vá trên gác. Thật nhẹ nhàng, *“Kimiko đặt kim xuống rồi rút chỉ ra. Nàng cắm nó vào chiếc gói giất kim nhỏ. Trông thấy chàng, “nàng dừng lại ở cầu thang”*. Và *“khi nhận ra mình đang mỉm cười, nàng liền đỏ mặt”*. Kimiko chỉ nhìn ra cổng vườn khi anh ra đi. Lúc người mẹ đưa nàng quả lựu mà người yêu nàng ăn dở, Kimiko lại *“đỏ mặt lên một lần nữa, cầm nó với đôi chút ngượng ngùng”*. Bởi Kimiko nhớ rằng mẹ nàng có thói quen ăn những gì mà cha bỏ thừa trên đĩa. Nàng và chàng rồi cũng sẽ như cha mẹ nàng. Thật tinh tế, nàng cảm thấy có cái gì đó níu kéo nàng, một niềm hạnh phúc khiến nàng muốn khóc. Và nàng có thể đợi anh bao lâu cho tới khi anh trở về (Cây lựu).

Sumiko trong *Hoa quỳnh* là người duy nhất chưa có chồng trong nhóm bạn của vợ anh Komiya. Cô ấy quá trẻ, đẹp và đặc biệt là tâm hồn trong sáng: *“Mắt Sumiko tỏa sáng khi nàng ngắm hoa quỳnh, (...) nàng là người duy nhất chưa từng thấy hoa, (...) nàng đi chậm chậm xung quanh và ngó nghiêng thật gần, (...) không hề rời mắt khỏi cây quỳnh. (...) Sumiko không nhận thấy rằng Komiya bị gây ấn tượng bởi tính hồn nhiên của mình, đã đi tới gần bên nàng. Sự trong sáng, ngây thơ ấy không thể không thu hút đàn ông, nhất là người mang nhiều dằn vặt trong đời sống vợ chồng như Komiya.*

Yoshiko trong *Chim dẻ cùi* là một thiếu nữ tinh tế và dạt dào tình cảm. Nàng thấu hiểu nỗi cô đơn của người cha trong mười năm trời khi ông chờ đợi để lấy một người vợ mới sau khi li dị mẹ nàng. Nàng nhận thấy nơi người mẹ mới của nàng *“một người phụ nữ tốt bụng”*, và *“cảm thấy phải bảo vệ bà”* khi người em trai nhắc về mẹ đẻ. Nàng thương yêu và xem người mẹ kế như chính mẹ

ruột của mình vì với bà, cha nàng “*có một cuộc sống yên bình, hạnh phúc*”. Nàng trần trở vì lấy chồng thì sẽ không ai chăm sóc cho người bà bị đục thủy tinh thể và đưa em trai... Rõ ràng, Yoshiko là hiện thân của người phụ nữ Nhật ân cần, giàu tình cảm. Tình cảm ấy không chỉ dành cho những thành viên trong gia đình mà còn lan tỏa với thiên nhiên vạn vật. Nàng chăm sóc cho chú chim dễ cùi non mà mình nhặt được trên cỏ dưới khóm hoa hagi. Khi đem trả chú chim non cho chim mẹ, nàng đã rất xúc động khi thấy chim mẹ móm môi cho con và mong ba mẹ nàng mau đến để họ cùng nhìn thấy và cùng nhau cảm nhận hơi ấm gia đình. Mặc dù cuộc sống cũng có nhiều dằn vặt: “*cha nàng đã li dị mẹ nàng khi Yoshiko bốn tuổi*” và “*người ta nói rằng mẹ nàng là một người đàn bà phù phiếm hoang phí, nhưng Yoshiko ngờ rằng còn có nguyên nhân sâu xa hơn*”, nhưng không vì thế mà Yoshiko – người phụ nữ trong *truyện trong lòng bàn tay* mất đi sự trong sáng của mình.

Người vợ mù trong *Gia đình* là một cô gái tật nguyên và đã có chồng nhưng không vì thế mà cô không trong trắng. Sự trong trắng của nàng hiện diện nơi *tiếng cười trong treo như trẻ thơ* khi nàng đánh sai một vài phím đàn trong lúc chơi một bài ca tuổi nhỏ - bài hát mà nàng đã học khi còn là một thiếu nữ chưa bị mù; nơi *tiếng thì thầm huyết sáo* của nàng lúc hai vợ chồng nàng cùng ôm nhau và anh lắc lư nàng như con lật đật. Sở hữu tâm hồn trong sáng và được soi rọi bằng tình yêu, cô gái mù đã đi lại trong căn phòng như người sáng mắt dù đó không phải nhà mình.

Ariko trong *Thuyền lá tre* cũng là một thiếu nữ tật nguyên nhạy cảm, mạnh mẽ, giàu nữ tính. Nàng mắc căn bệnh bại liệt trẻ em và gót chân trái của nàng không chạm đất được. “*Mặc dù nàng đã từ chối kết hôn nhưng rồi nàng lại đính hôn. Chắc rằng quyết định ấy có thể giúp nàng vượt qua được những dị tật của cơ thể, nàng đã thực sự cố gắng nhiều hơn trước để đi bộ với gót chân trái trên mặt đất.*”. Khi chơi trò thuyền lá tre cùng thằng bé – em chồng chưa cưới của nàng - đó là lần đầu tiên nàng sử dụng gót chân trái lâu đến vậy. Rồi nàng nhìn thấy “*chỗ hõm sau gáy*” của thằng bé, nó làm nàng nghĩ đến người chồng chưa cưới và “*nàng muốn ôm nó*”... Cô gái tật nguyên thật trong sáng trong bản năng tính nữ tràn đầy.

Kawabata với con mắt nhìn thấu cái đẹp không thể bỏ qua nét đẹp tính nữ nơi những người con gái. Tính nữ thể hiện ở bản năng tận hiến và bản năng làm mẹ.

Những người đàn ông trong *truyện trong lòng bàn tay* thường được mô tả như những người cô đơn, họ chỉ tìm thấy bình yên khi bên mình có một người phụ nữ để chăm sóc. Phụ nữ đối với họ là điểm dừng chân, là tổ ấm... bởi vậy xuất hiện trên từng ấy trang văn là hình ảnh những người phụ nữ tận hiến: chung thủy, tận tụy, sẵn sàng chờ đợi và dâng hiến. Họ dịu dàng nhưng cũng can trường, họ yếu đuối nhưng cũng thật mạnh mẽ, họ sống với tâm hồn đẹp - tâm hồn Nhật Bản...

Khởi phát từ truyền thuyết về người con gái mang tên Oshin: “*Năm nàng hai tư tuổi – chồng nàng mất. Nhưng nàng vẫn ở vậy và đáp ứng bình đẳng với tất cả các chàng trai sơn cước. Nhờ*

*Oshin mà các chàng trai sơn cước không phải vượt 7 dặm đường núi để tìm các cô gái ở bên cạnh, còn những người vợ vẫn giữ lòng thủy chung. Trước khi tất cả đàn ông trong thung lũng vượt qua chiếc cầu treo để về các ngôi làng của mình, họ đã đi qua Oshin để trưởng thành”... đến vẻ đẹp thoát tục của cô gái: “Chắc hẳn đục tình tươi mát, nùng diễm của những thanh lâu đã ngấm vào thân thể nàng từ thuở lên ba, giờ tỏa ra uơn uớt làn da thánh nữ. Không một nơi nào trên thân thể cô gái lại không thu hút lòng người...”, người lữ khách quan niệm rằng: các cô gái với tính nữ tận hiến là: “chiếc giường ngủ mềm mại không có lương tâm. Dường như cô gái được sinh ra để làm đàn ông quên đi lương tâm trần thế.”*

Theo bước chân Oshin, những cô gái trong *Bến tàu* dù biết người lữ khách rày đây mai đó, nhưng vẫn một lòng hiến dâng, một lòng tận tụy làm chỗ dừng chân cho họ: “*Cho em làm vợ anh nhé! Cho dù thời gian không dài. Cho dù chưa đến sáu tháng hay một năm!*”. Họ cũng không đòi hỏi ở người đàn ông bất cứ điều gì, kể cả một lá thư: “*khi anh đến, em đã thủy chung, đã ở bên anh. Chúng ta chẳng làm gì xấu cả. Dù vậy, em đâu phải là vợ của anh*”.

Trong *Tạ ơn*, khi chiếc xe hơi đi vào bóng hoàng hôn của quảng trường, “*người cô gái run lên. Nàng choáng váng, như thể thân nàng đang nổi bập bềnh trên không. Nàng ôm chặt lấy mẹ*”. Đó là khi bản năng tận hiến của người phụ nữ trở dậy đối với người tài xế lịch thiệp, ngay thẳng, tràn đầy lòng biết ơn. Người mẹ hiểu ngay nỗi lòng con gái nên đã đến van xin người đàn ông vì “*dâu sao cô gái, ngày mai, cũng bị bán đi để làm vật tiêu sấu cho những người đàn ông không quen biết*”... Để rồi, bình minh hôm sau, khi một cuộc tận hiến đã hoàn thành, “*cô gái đi bộ thong thả*” và là người bước lên xe đầu tiên. “*Nàng vừa mím môi vừa vuốt tóc da đen nơi chỗ ngồi của người tài xế*” chu đáo như một người vợ.

Cô gái nghèo trong *Tia nắng rạng đông* cũng là chỗ dừng chân những người đàn ông khác nhau đêm đêm ghé chỗ nàng. Sau những ngày mòn mỏi quạt cho thân thể những người đàn ông bằng cái quạt tay, “*nàng thản nhiên bắt đầu cắt những móng chân dài đã bị lãng quên*” để chuẩn bị một cuộc tận hiến vĩnh cửu cho vị hôn phu mà nàng đã bao ngày chờ đợi.

Theo chính thuyết của Phật giáo, Bồ Tát là người đã đạt ngộ nhưng không lên Niết Bàn mà lại ở dưới thế gian để giúp mọi người đạt tới pháp nhãn, huệ trí như mình, họ đến giúp người đời theo lời cầu xin của thế tục [57, 99]. Các cô gái với bản năng tận hiến đã được người lữ khách Kawabata miêu tả như những vị Bồ Tát. Họ ở lại trần gian để cứu rỗi tội lỗi và làm thanh sạch cho mỗi kiếp người...

Tính nữ của người con gái không chỉ thể hiện nơi bản năng tận hiến mà còn là bản năng làm mẹ. Bởi thế, khi tôi ôm người vợ mới cưới trong tay, “*tôi cảm nhận cái mềm mại đàn bà*” và liên hệ ngay đến người mẹ “*mẹ tôi cũng từng là một người thiếu nữ*”. (Mẹ); Trong *Sấm mùa thu*, cái tôi cảm nhận đầu tiên qua làn da nàng – cô dâu mười bảy tuổi của tôi - là “*người mẹ trong nàng*”;



Gương mặt của bà ngoại và cháu gái lại giống nhau một cách kỳ lạ trong truyện *Giương mặt phải* chẳng vì cả hai đều hiện tồn bản năng làm mẹ? Và vì được làm mẹ là thiêng liêng, vĩ đại, là thuộc về bản năng của người phụ nữ nên người đàn bà vì ghen tuông đã giết người yêu phải ở tù đã vô cùng khao khát một đứa con dù với bất kỳ ai (*Trái đất*).

Hơn một lần chúng tôi đã nói đến người con gái đẹp trong *truyện trong lòng bàn tay* được xác định không dựa trên nghề nghiệp, sự trinh trắng, những tổn thương tinh thần, hay những cô gái tật nguyền... Người phụ nữ đẹp đó cũng không loại trừ những cô gái ngoại tình.

Trong *Công chúa thủy cung*, cô gái đã kể cho tôi nghe về truyền thuyết của một phụ nữ ngoại tình. Nghe xong, tôi đoán chắc “*nàng đã có một lần quên sinh vì tình. Nàng từng lao đầu xuống biển cùng với người mình yêu*”. Người phụ nữ mang tội ngoại tình đã sống hết mình cho tình yêu, vượt qua tất cả để đến với tình yêu bằng bản năng và lý trí.

Nhân vật bà trong truyện *Đôi chim Hoàng Yến* cũng vậy. Hãy nghe lời tâm sự của bà với tôi: “*Thôi mình chia tay nhau nhé! (...)* Phải chi anh chưa vợ! *Đôi chim Hoàng Yến này, xin giữ lấy làm kỉ niệm về em... Khi nhìn thấy đôi chim này, hãy nghĩ đến em nghe anh*”. Người phụ nữ đã có chồng, yêu tôi, một người đã có vợ. Người phụ nữ ước rằng “*phải chi anh chưa vợ!*” mà không ước là “*phải chi em chưa chồng!*”. Vì anh chưa vợ, đến với anh, tôi sẽ không làm đau khổ cho một người đàn bà khác. Chuyện tôi đã có chồng không quan trọng bằng anh đã có vợ vì nếu anh chưa vợ, có thể tôi sẽ vượt qua tất cả để đến với anh – với tình yêu của mình. Người phụ nữ ngoại tình nhưng vẫn giữ nguyên nét đẹp tính nữ. Yêu hết mình và tràn đầy vị tha. Họ không làm ta trách, mà làm ta thương, bởi người con gái rất dễ ngã lòng, cũng như bình dễ vỡ, bởi cái Đẹp vốn mong manh, nên mới cần sự bảo vệ của con người.

Trong *Lũ cá vàng trên sân thượng*, trong di chúc của người cha, Chiyoko không phải là con ông. Đó ắc hẳn cũng là nguyên nhân khiến mẹ Chiyoko tàn tạ đi và hóa điên. Cũng như thế, trong *Trái đất*, khi mẹ chàng trai thông báo rằng mình đã có thai thì nghe được những điều khủng khiếp từ người chồng: “*Nó không phải con tôi*”, “*Nó là đứa con của tội ngoại tình*”. Cô gái trong *Giương mặt* – vào năm mười sáu tuổi đã sinh hạ đứa con. Khi nhìn đứa trẻ, cha đứa trẻ cho rằng: “*Đứa trẻ không giống tôi một chút nào. Nó không phải con tôi*”. Sự thật về ngoại tình, về những đứa con không thừa nhận như thế nào, Kawabata không phan phui, nhưng qua những trang văn viết về người phụ nữ ngoại tình, những đứa con không được thừa nhận, ta cảm nhận được: cái Đẹp... đang bị đọa đày.

Người phụ nữ, bên cạnh những gương mặt đẹp, điệu kỳ như đã phân tích trên đây, vẫn hiện tồn những gương mặt buồn, đau khổ: Đó là gương mặt “*kết tinh nỗi thống khổ*” của người vợ trong *Giương mặt người chết*; gương mặt “*đau đớn của một người đang bị bắt hạnh giày vò*” trong *Người đàn ông không cười*; Hay khuôn mặt của bà mẹ mà “*nước da đã xuống sắc thật nhanh, nó xám xịt*

*trông dễ sợ*” trong *Lũ cá vàng trên sân thượng*. Đó là những cô gái đã đính hôn nhưng chàng trai ra trận vẫn chưa về và biết đâu “*do tính đa cảm của thời chiến đã khiến anh muốn cưới một người quê ở ngay nơi đóng quân đầu tiên*” trong *Thuyền lá tre*; là người phụ nữ với dáng người nhỏ bé, tuổi tác lại đang đè nặng trên vai, phải tham gia vào đoàn quân phụ nữ lách xe và cày bừa trong ngôi làng thiếu vắng đàn ông vì chiến tranh (*Cố hương*).

Mỗi câu chuyện trong *truyện trong lòng bàn tay* được tạo nên không chỉ bởi cái Đẹp mà còn bởi cái Buồn: cái Đẹp của thiên nhiên, cái Đẹp trinh bạch của những người thiếu nữ, nỗi buồn của sự phù du trong kiếp nhân sinh, những cái chết, tình yêu không trọn vẹn... Những trang văn Kawabata Yasunari đa cảm, mong manh, nhẹ nhàng, do đó, khơi dậy nhiều mối dây xúc cảm cho người đọc.

### **Chương 3: *Truyện trong lòng bàn tay*- sự kết tinh tư duy nghệ thuật Đông – Tây**

Hầu hết các khảo cứu về bản sắc người Nhật đều cho rằng: nét độc đáo nổi bật hơn cả của nền văn hóa và bản sắc dân tộc Nhật là sự trung thành với truyền thống và sự năng động trong việc tiếp thu cái mới từ bên ngoài [57, 25]. Nhận định này hoàn toàn đúng với Kawabata trong lĩnh vực sáng tác văn chương.

Trong một bài tiểu luận, Kawabata bộc bạch: “*Bị lôi cuốn bởi những trào lưu hiện thực phương Tây, đôi lúc tôi cũng thử lấy đó làm mẫu. Nhưng về gốc rễ, tôi vẫn là người phương Đông và không bao giờ từ bỏ con đường ấy*” [70, 13]. Nói điều này, chúng tôi muốn nhấn mạnh đến sự hòa hợp Đông – Tây trong sáng tác của Kawabata mà *truyện trong lòng bàn tay* là một minh chứng.

Xem xét tư duy nghệ thuật của nhà thơ thể hiện trên từng trang văn nhỏ gọn, chúng tôi nhận thấy đó là sự kết tinh của tư duy nghệ thuật Đông – Tây. Vấn đề này sẽ được chúng tôi thể hiện trên 3 phương diện: Nếu như *Thủ pháp chân không* là một sự thể hiện cho nét tư duy truyền thống của phương Đông, của Nhật Bản, nó xuất xứ từ Thiền và có thể tìm thấy trong các loại hình nghệ thuật truyền thống như thơ Haiku, kịch No... thì *Nghệ thuật “giải cốt truyện”* chính là sự phá vỡ kết cấu truyền thống và thể hiện cho yếu tố hiện đại trong sáng tác của Kawabata; *Thủ pháp huyền ảo* là sự kế thừa của Kawabata từ kho văn học dân gian Nhật, đồng thời là sự tiếp thu từ phương Tây để tạo nên một dấu gạch nối Đông – Tây cho văn học đảo quốc.

#### **3.1 Thủ pháp chân không**

##### **3.1.1 Tổng quan về “Thủ pháp chân không”**

###### **3.1.1.1 Giới thuyết về “chân không”**

*Chân không* – theo *Từ điển tiếng Việt* là một danh từ dùng để chỉ khoảng không gian không chứa một dạng vật chất nào cả [54, 193].

*Chân không* cũng là một thuật ngữ dùng trong Vật Lý học. Trong lý thuyết cổ điển, chân không được quan niệm là *không gian không chứa vật chất và do vậy không có áp suất*. Theo quan niệm của các nhà khoa học thời cổ đại ở thế kỉ XV, mà tiêu biểu là Democrite - cha đẻ của thuyết nguyên tử - *Chân không* là không gian không chứa vật chất, trống rỗng, không có gì.

Trong Phật giáo ta bắt gặp một quan niệm về *Chân không* với một màu sắc riêng.

Theo tiểu sử của Tam Tạng Pháp Sư Kumarajiva (334 - 413) - vị Thiền sư được ca ngợi là *đệ tử đại trí của Đức Phật* - tác giả dịch bộ kinh Diệu Pháp Liên Hoa từ tiếng Phạn sang tiếng Trung Hoa: sau khi đã đại giác và đang hoằng dương đạo pháp tại xứ Kucha - một nước ở vùng Trung Á khoảng giữa Ấn Độ và trung Hoa, sư đã gặp lại Bandhudatta – một Thiền sư thuộc giáo pháp Tiểu

thừa và là thầy trước đây của mình. Kumarajiva rất vui mừng được gặp thầy cũ, bèn thuyết Pháp Đại Thừa cho thầy nghe. Nghe xong, Bandhudatta hỏi: “So với Tiểu Thừa thì Đại Thừa có lợi ích đặc biệt gì?” Kumarajiva đáp: “Đại Thừa chủ trương vạn Pháp đều Không, Tiểu Thừa còn chấp vào danh tướng.” Bandhudatta bác: “Đại Thừa nói về Không, nhưng không chỉ là Không, không có gì cả. Nếu mọi vật đều không thì học cái Không để làm gì?” Kumarajiva giảng: “Trong cái Không có cái Có, trong Chân Không có Diệu Hữu, trong Diệu Hữu có Chân Không.” Cứ như vậy, Kumarajiva giảng về cái Không và Diệu Hữu trong Chân Không, hơn một tháng sau mới thuyết phục được Bandhudatta và Bandhudatta đã lễ Kumarajiva làm thầy Đại Thừa của mình [92].

Câu chuyện ngộ đạo của Lục tổ trong giáo thuyết Phật cũng là sự giác ngộ về *chân không*: Khi Ngũ Tổ Hoảng Nhẫn gọi Ngài vào phương trượng giảng kinh Kim Cang, Ngài vẫn còn là cư sĩ làm việc dưới trướng nhà trù. Trong kinh có đoạn Đức Phật trả lời câu hỏi của Ngài Tu Bồ Đề: “*Làm sao an trụ tâm?*” Phật dạy rằng: “*Không nên trụ vào sắc mà sanh tâm; không nên trụ vào thanh, hương, vị, xúc, pháp sanh tâm. Phải ngay nơi chỗ không trụ mà sanh tâm ấy*”. Cư sĩ Huệ Năng là một bậc pháp khí thượng thừa, nên từ lời dạy ấy, Ngài nhận ngay ra tâm thể thường hằng của chính mình. “*Tâm này lặng lẽ, không có hình tướng nên không thuộc về Có; nhưng nó hằng tri hằng giác, biết một cách thấu thể mọi sự vật hiện tượng trong tận cùng pháp giới, nên không thuộc về Không. Vì vậy nó được gọi là Chân Không...*” [33; 39].

Nêu ra những câu chuyện này, chúng tôi muốn nhấn mạnh: *chủ đề giảng thuyết của Kumarajiva cho Bandhudatta hay câu chuyện ngộ đạo của Lục tổ là “chân không diệu hữu”* - nền tảng của tất cả tư tưởng Đại Thừa – một điều liên quan đến quan niệm *chân không (tính Không) trong Phật giáo* mà chúng tôi đang đề cập.

Tìm hiểu quan niệm về *Chân không* chúng tôi vấp phải một trở ngại. Bởi vì “*Chân không Diệu hữu*” được xem là một giáo thuyết cao siêu, khúc mắc nhất của đạo Phật. “*Thấy được Tính Không của mọi sự vật thì tương đương với thấy được Phật Tánh. Nhưng Phật Tánh thì chỉ có thể thực chứng chứ không thể nghĩ bàn*” [92], do đó, không ai có thể nêu được định nghĩa *Chân không*. Làm như thế là đặt *Chân không* vào một giới hạn, trong khi thực thể của *Chân không* là siêu việt mọi ngôn từ, và cốt tủy của tư tưởng *Chân không Diệu hữu* trong Phật Giáo không phải là những lý luận thuần trí thức.

Tuy không thể định nghĩa được tính Không, nhưng các vị cao Tăng đắc Đạo vì muốn dẫn dắt chúng sanh trên con đường giải thoát (chuyển cái Không thành cái Có kỳ diệu), đã bắt buộc phải dùng ngôn từ thông thường để mô tả phần nào cái được gọi là *Chân không*. Theo đó, chúng tôi đã có một cái nhìn rõ ràng hơn về nó.

Theo các nhà Phật học, *Không* trong Phật Giáo không có nghĩa là không có thực, ví dụ như lông rùa hay sừng thỏ; *Không* cũng không phải trống rỗng hay trước thì có bây giờ không còn nữa.

Phật giáo quan niệm rằng: Vì mọi sự vật luôn luôn thay đổi, ngay cả trong khoảng thời gian ngắn nhất mà chúng ta có thể tưởng tượng được, nên chúng là *Không*; Vì mọi sự vật đều do duyên sinh nên chúng là *Không*. Không ở đây có nghĩa là *không có tự tính* (nghĩa là tính tự túc, tự tồn tại, độc lập, không tùy thuộc vào bất cứ cái gì khác.); Vì thế giới Ta Bà chỉ là tổng thể của Công Nghiệp và là dự phóng của Tâm, chịu theo luật biến diệt nên mọi sự vật là *Không*. Theo đó, một vật chỉ hiện hữu đối với những sinh vật sống trong cùng một cảnh giới (danh từ khoa học gọi là có cùng tần số giao cảm) [92].

Những lời giải thích trên chỉ cho chúng ta một ý niệm khái quát về việc tại sao mọi sự vật là *Không* chứ chưa cho ta biết cái *chân không* là gì. Tuy nhiên, từ những sự vật không phải là *Không* này, chúng ta cũng có cơ sở để trình bày quan niệm về *Chân không*.

*Chân không* là *Không* – tức là là tất cả mọi sự vật đều không có tự tính; nhưng nó không phải là hoàn toàn trống rỗng (như quan niệm Vật Lý) mà lại là Có – là “*diệu hữu*”. *Chân không* không tách rời “*diệu hữu*”. Hay nói ngược lại: *Diệu hữu ở ngay trong Chân không và chưa bao giờ rời cái Không*.

Thật vậy, hai phủ định liên tiếp sẽ cho ta một khẳng định: vì chính cái *Không* cũng là *Không* nên khi ta nói *không có cái Không* thì đồng thời ta đã thừa nhận sự tồn tại của nó rồi. Mặt khác, vì mọi vật là *Không* nên chúng mới có thể *hiện hữu*. Bởi lẽ, nếu chúng không phải là *Không*, nghĩa là có tự tính, tính cố định, độc lập v.v... thì không thể có bất cứ sự thay đổi nào, không có gì có thể sinh ra, không có gì có thể tiến bộ.

Như trên đã nói: quan niệm *Chân không* không phải là cái gì đó mang tính trực quan nên ta cũng không thể dùng tư duy trừu tượng để cụ thể hóa nó trong thực tiễn. Nó cũng không phải là những lý luận thuần trí thức mà chúng ta có thể tri giác bằng tư duy lý tính, để hiểu nó bắt buộc phải vận dụng cả tư duy cảm tính. Mà cái gì thuộc về cảm giác thì khó giải thích bằng lời. Then chốt của vấn đề là: những quan niệm về *Chân không Diệu hữu* trong Phật giáo không phải là những quan niệm triết lý hay chủ thuyết mà là những đề tài Thiền Quán, có mục đích giải thoát con người khỏi những tham muốn đưa tới sự khổ đau.

Trên đây ta đã nói về *Chân không* trong Phật giáo nói chung, tiếp theo là sự tìm hiểu về quan niệm *Chân không* trong Thiền Nhật Bản.

Nói đến Phật giáo ở Nhật ta phải nhắc đến Thiền tông – một tông phái mà số tín đồ chỉ chiếm 10% dân số nhưng thế giới quan của nó lại ảnh hưởng rộng khắp trên cư dân đảo quốc. Thiền Tông được truyền vào Nhật Bản khá muộn. Nó được giới thiệu từ Trung Hoa sang Nhật từ khoảng thế kỉ thứ IX và chính thức được du nhập và đón nhận ở đây vào thế kỉ thứ XII.

Thiền Tông, với cốt tủy là “*lột hết vỏ bên ngoài mà tri thức đã khoác lên bao phủ tâm hồn, và cốt nhìn thẳng vào bản chất sâu thẳm của tự thể chúng ta*” [60, 395], với quan niệm rằng: “*Niết Bàn*

không phải là thế giới khác mà nó hiện ngay chính tại thế giới này, trong cuộc sống này” [65; 98], và “Phật tính thị hiện nơi mỗi vật thể riêng biệt nơi con chó, nơi cây, nơi đá, trong dòng nước, trong một hạt bụi, trong anh trong tôi, trong người ngu cũng như trong đức Phật” [92]... đã tìm thấy sự đồng điệu đến tuyệt vời với tính cách tâm hồn người Nhật với tư tưởng cổ hữu “vạn vật hữu linh” tồn tại từ thời thượng cổ. Chính sự gặp gỡ trong tinh thần bình đẳng rộng lớn này đã khiến Thiền trở thành hơi thở của văn hóa Nhật.

Dù là thuộc Thiền phái Lâm Tế, Tào Động hay Hoàng Bá, dù chủ trương tọa thiền hay tham chiếu công án thì Thiền tông Nhật Bản cũng thống nhất ở tư tưởng bình đẳng và nhấn mạnh đến yếu tố trực giác. Hai yếu tố này đã chi phối mạnh mẽ đến quan niệm thẩm mỹ của người Nhật trong mọi lĩnh vực. Theo đó, người Nhật quan niệm rằng, cái đẹp là sự giản dị, mộc mạc sinh ra từ tâm hồn. “Đến với nghệ thuật Thiền, ta sẽ không tìm thấy ở đó sự đuổi bắt của tư duy và lòng ham muốn đối với cái đẹp mà hiện tồn một sự lặng im và cái đẹp tự mình hiện hữu. Thiền tông đã đưa con người đến gần với tự nhiên, đưa cái đẹp về với sự mộc mạc, đưa nghệ thuật về với đời thường” [52, 38].

Nói như thế không có nghĩa là với Thiền, tất cả đều bị hạn chế, bị thu hẹp. Đó không phải là một sự quy giản. Ngược lại, nó mở ra những khả năng vô tận của sự sáng tạo. Cái đẹp trong tác phẩm nghệ thuật được khẳng định không phải vì nó có trăng, có hoa, hay những gì diễm lệ, đài cát... cái đẹp tồn tại tự nó trong những cái đời thường giản dị, mộc mạc, đơn sơ, nhỏ bé. Đó cũng chính là cái *chân không* trong nghệ thuật.

*Chân không* theo quan niệm của Thiền Nhật Bản cũng đồng điệu với *Chân không* trong Phật giáo Đại thừa - *Chân không Diệu hữu*. Đó không phải là một quang cảnh để mô tả, không phải là một phương pháp để trình bày, cũng không là một biểu tượng triết học để hình dung hoặc một nghi thức tôn giáo để tu tập. Ta không thể dùng lý trí để hiểu, càng không thể dùng ngôn từ để diễn tả chính xác...

Nhưng nếu như phải cụ thể hóa bằng từ ngữ thì có thể nói rằng: *Chân không* là những *khoảng trống*, những *khoảng trống* nhưng không phải là hoàn toàn trống rỗng mà là những khoảng trống có thể chứa đựng cả thế giới vạn vật, là *không* nhưng có thể bao trùm cả thế giới. Nó cũng là tinh thần *Đương thể tức không* của Thiền – ngay có mà nhận ra không, từ không mà biểu hiện có. *Không* là nguồn cội của vũ trụ.

Trên đây chúng tôi đã trình bày về *Chân không* dưới tư cách là đứa con ngoại đạo. Tất nhiên sẽ còn nhiều vấn đề về *chân không* mà chúng tôi không thể đạt ngộ. Thế nhưng, với những hiểu biết hữu hạn đó, chúng tôi cũng có một cơ sở để tìm hiểu về *thủ pháp chân không* được Kawabata sử dụng trong *truyện trong lòng bàn tay*. Trước khi đi vào vấn đề này, chúng tôi thiết nghĩ cũng nên tìm hiểu về *chân không* trong văn hóa, văn học Nhật. Bởi vì, không phải đến Kawabata thì *thủ pháp*

này mới được sử dụng. *Thủ pháp chân không trong truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata được khơi nguồn từ dòng sữa văn hóa, văn học truyền thống.

Nếu như không có gì quá đáng khi khẳng định rằng: Thiền đã trở thành cốt tủy của người Nhật Bản bởi không nơi đâu Thiền ảnh hưởng sâu sắc, bền vững như ở Nhật, thì cũng không có gì là sai nếu ta nói cái *chân không* bàng bạc mọi nơi, mọi chỗ, trong mọi lĩnh vực trên xứ sở Phù Tang đặc biệt là trong nghệ thuật.

Phan Nhật Chiêu, nhà nghiên cứu đã dùng khái niệm *chân không* trong rất nhiều công trình, bài viết khảo cứu về văn học Nhật cho rằng: “Ở Nhật, nghệ sĩ và thi nhân biết cách dùng “cái vô hình” và “chân không” (khoảng trống trên bức tranh, khoảng trống trong ngôn từ) như một phương tiện diễn đạt đầy hiệu quả” [6, 7].

Kawabata đã từng nhấn mạnh: “Ý nghĩa của tranh thủy mặc phương Đông là ở trong Khoảng Trống, ở giữa vùng không gian để ngỏ không chứa đựng gì của bức tranh, trong những nét chấm phá khó nhận thấy” [35, 970]. Thật vậy, trong hội họa, *chân không* là hình ảnh một chiếc thuyền đơn độc lênh đênh trên sông trong bút pháp “một góc” của nghệ thuật vẽ tranh phong cảnh Nhật cho ta cảm nhận được mặt biển bất tận, bao la... *Chân không* trong hội họa hay cũng chính là *phong cách wabi* được thể hiện đậm nét. Phong cách này hướng các họa sĩ chuyên vẽ tranh phong cảnh thiên về xu hướng rất dè sẻn thuốc màu, chỉ cần chấm phá một đôi nét trông như thể đang dang dở. “Cách thể hiện đó thường khiến người xem sửng sốt một cách thích thú, bởi lẽ những gì được thể hiện thoạt nhìn có vẻ không hoàn thiện đó thực ra lại hoàn chỉnh đến mức tốt cùng” [57, 270].

Cũng như vậy, thư pháp Thiền là sự loại trừ những gì không thiết yếu, chỉ hiển hiện những màu mực đậm hay nhạt, nét bút thanh hay thô, tuồng chữ gãy gọn, cộc cằn hay tuôn trào như dòng nước... đã thể hiện cho nội tâm hay tính cách của người cầm bút mà đỉnh cao là trình độ giác ngộ của từng người. Nó kích thích cho một quá trình được khơi dậy ở người thưởng thức trong chính tâm hồn họ.

Kịch bản cho sân khấu Nô với ngôn từ cô đọng trong chất thơ được tiết giảm đến tối thiểu nhưng lại có khả năng đạt được một hiệu quả thi ca tối đa có thể nhất. Từ đó tạo nên sức mạnh nội lực của sự bất động, của sự vô ngôn trong sân khấu. Chính sự im lặng nhiều hơn là nói trên sân khấu Nô mang một phẩm chất đặc biệt, im lặng chất vấn những người quan sát nó theo ý nghĩa của sự tồn tại. Đó là *chân không*.

Trong vườn đá tảng – *chân không* chính là những khoảng trống mà “các cụm đá sẽ gọi lên trong lòng người văn cảnh những mỏm núi, những dải sông và cả những đợt sóng đại dương như đang xô vào ghềnh đá ven biển” [57, 289]. Chẳng có một vật gì khác ngoài cát, sỏi và vài tảng đá sù sì nguyên khai chưa qua gọt đẽo, có thể nói là sự tro trụi tột độ. Thế nhưng, chính sự thiếu vắng đặc

biệt này khiến vườn đá mang tính phổ quát, nó gợi ra muôn vàn ý tưởng, giúp người thưởng thức hòa nhập và lĩnh hội được sức sống, phần triết lý nằm sâu trong từng viên đá ẩn mình.

Trà đạo là một lễ nghi cao thượng ở Nhật Bản nhằm tôn vinh cái đẹp trong cuộc sống đời thường. *Chân không* trong trà đạo cũng chính là những khoảng trống thể hiện ở sự khiêm tốn, giản dị nhưng uyên thâm, sâu sắc. Những dụng cụ uống trà giản đơn, tinh tế; sự tĩnh lặng, tao nhã mà một buổi trà đạo mang lại... để đến cuối cùng đạt được sự thanh tĩnh trong tâm hồn cho những người tham dự.

*Chân không* còn hiện hữu trong nghệ thuật cắm hoa Ikebana của Nhật. Theo Kawabata, nghệ nhân nổi tiếng trong nghệ thuật cắm hoa Nhật Bản Ikebono Senno (1532 - 1544) có nói trong *Mật truyền*: “*Một bát nước hay một cành cây cũng gợi nên cảnh núi hùng sông vĩ*”. Chính Kawabata cũng khẳng định: “*Một bông hoa có thể cho ta cảm nhận về vẻ thắm của hoa hơn là cả trăm bông*” [35, 970].

Theo giáo lý Thiền, mỗi cá thể, một mặt là một sự hoàn thiện, mặt khác lại là sự thể hiện của cái phổ quát, thu tóm hết mọi cái riêng. Đúng như D. Suzuki nhận định: nền nghệ thuật Nhật và toàn bộ nền văn hóa Nhật đều xuất phát từ chủ thuyết sau đây của Thiền: “*Mỗi cá thể vốn dung nạp hết thảy mọi cái, và hết thảy mọi cái đều hiện thân nơi một cá thể nhỏ nhoi*” [57, 271].

Thể loại văn học chịu ảnh hưởng sâu đậm nhất mỹ học Thiền là thể thơ Haiku mà nội dung của nó là sự thể hiện cho một tinh thần bình dị, hòa hợp với thiên nhiên, yêu những sự vật nhỏ nhoi, sống trọn vẹn với mỗi ngày, mỗi khoảnh khắc hiện tồn của sự vật. Nhà nghiên cứu Nhật Chiêu nhận định: “*Thi pháp của thơ Haiku là “thi pháp của chân không*”. Trọng tâm của bài thơ không nằm trong các chữ mà nằm trong cái mà nó để trống [35, 1062].

Như vậy, cũng như Thiền, *chân không* đã trở thành một phương tiện đồng thời cũng mục đích mà người Nhật hướng đến trong quá trình chiêm nghiệm của mình trước vạn vật. Tất nhiên cách cảm nhận về *chân không* cũng như việc thể hiện cái *chân không* trong mỗi người, mỗi lĩnh vực là khác nhau. Nó là sự tiếp nối truyền thống đồng thời là sự khẳng định cho một tài năng sáng tạo. *Thủ pháp chân không* trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata là một trường hợp như thế.

### **3.1.1.2 Thủ pháp chân không:**

Thủ pháp là “*cách thức biểu hiện mà tác giả vận dụng trong sáng tác văn học nghệ thuật để xây dựng hình tượng, phản ánh cuộc sống, (...) là con đường chuyển hóa những thứ ngôn ngữ thông thường sang thứ ngôn ngữ của tác phẩm văn học*” [21, 28].

Chính nhà văn Kawabata đã từng phát biểu: “*trong những tác phẩm của tôi các nhà phê bình cũng đã tìm thấy cái Hư Vô, (...) cái Hư Vô này hoàn toàn không phải là cái mà người ta thường hiểu là chủ nghĩa hư vô (nihilism) của phương Tây*” [35, 975], “*ngược lại, đó là cái vũ trụ trong*



*tâm con người, là cái khoảng trống trong đó vạn vật đều đạt đến bản thể. Không còn một giới hạn, một trở ngại nào, vạn vật giao lưu với muôn vật. Lúc đó là lúc đạt tới trạng thái satori – tức là thông hiểu, thấu đạt được chân lý nhờ thức tỉnh bên trong”* [35, 1041], *“tác phẩm của tôi thường được miêu tả như là tác phẩm của chân không”* [70, 14].

Chân không là một thuật ngữ không mấy xa lạ trong giới nghiên cứu văn học khi bàn đến sáng tác của Kawabata. Thuật ngữ này đã được sử dụng để định danh cho một đặc trưng quan trọng trong nghệ thuật sáng tác của nhà văn.

Trong bài viết *“Kawabata, người cứu rỗi cái đẹp”* đăng lần đầu trên tạp chí Văn, năm 1991, Nhật Chiêu đã công bố cách gọi thi pháp của Kawabata là *thi pháp chân không*: *“Kawabata để cho phần không nói chìm sâu vào trong ta trong một thi pháp có thể gọi là “thi pháp của chân không”*[6, 159]. Nhận định này thêm một lần nữa được nhắc lại trong bài viết *“Thế giới Kawabata Yasunari (hay là cái đẹp: Hình và bóng)”*: *“Cái chân không đó là sự trống vắng mà ta thường thấy trong thơ haiku, trong tranh thủy mặc, trong sân khấu Nô, trong vườn đá tảng... và trong các tác phẩm tiểu thuyết hay “truyện ngắn trong lòng bàn tay” của Kawabata.”* [10, 85].

Giáo sư Lưu Đức Trung trong bài viết *“Thi pháp tiểu thuyết của Yasunari Kawabata nhà văn lớn Nhật Bản”* khẳng định rằng: thi pháp Kawabata *“rất gần với thi pháp haiku”,* mà *“đặc trưng của haiku là hòa tan cái động và cái bất động vào nhau, biến thành sự trống vắng trong suốt, trở thành như chân không”* [71, 45], theo đó, tác giả cũng đã xác nhận sự tồn tại của *thi pháp chân không* trong sáng tác của nhà văn.

Trong một bài nghiên cứu trên tạp chí Văn học, tác giả Khương Việt Hà khẳng định: *“Tám gương lớn nhất của tự nhiên, theo quan niệm của Kawabata Yasunari, là chân không (kyomu). Chân không là tám gương trong suốt vô tận ôm trùm cả vũ trụ, dung chứa và vĩnh chiếu vạn vật trong một cảm thức tinh khôi vô hạn. Ở đây ta có một thi pháp chân không Kawabata”* [17, 73].

Với *Truyện trong lòng bàn tay – cái nhìn thẩm mỹ trong suốt*, Trần Thu Hằng nhấn mạnh: *“Thi pháp chân không (chữ của Nhật Chiêu) trong các truyện ngắn trong lòng bàn tay cũng trở thành đặc trưng nghệ thuật quan trọng.”*[82].

Từ định nghĩa về thủ pháp nghệ thuật, từ những hiểu biết về chân không, và từ cách định danh của các nhà nghiên cứu về tên gọi một đặc điểm nghệ thuật trong sáng tác của Kawabata, chúng tôi nhấn mạnh: *Thủ pháp chân không trong truyện trong lòng bàn tay của Kawabata là cách thức Kawabata vận dụng trong truyện trong lòng bàn tay những khoảng trống được gọi là chân không theo tinh thần Thiền tông để phản ánh cuộc sống, xây dựng hình tượng.* Đây cũng chính là một trong những đặc điểm nghệ thuật thể hiện nguồn mạch truyền thống phương Đông trong sáng tác của nhà văn đoạt giải Nobel này.

### 3.1.2 *Truyện trong lòng bàn tay – tác phẩm của chân không*

Trên đây chúng tôi đã giới thuyết về *Chân không*, về *Thủ pháp chân không* và chứng minh đây là một thủ pháp nghệ thuật được sự thừa nhận của Kawabata cũng như các nhà nghiên cứu. Trong phần này, chúng tôi sẽ tìm hiểu những biểu hiện của *Thủ pháp chân không* trong *truyện trong lòng bàn tay* – một thể loại được xem là giống thơ Haiku hơn cả và ở đó *thủ pháp chân không* “bộc lộ rất chân tình” (chữ dùng của Nhật Chiêu).

Phedorenko đã từng nhận xét: “*Kawabata cho rằng mục đích của nhà nghệ sĩ không phải ở chỗ tìm cách làm cho mọi người kinh ngạc sửng sốt bằng cái li kì quái dị, mà ở chỗ biết dùng chỉ vài phương tiện ít ỏi mà nói lên được nhiều nhất, biết dùng ngôn từ và màu sắc để truyền đạt các cảm xúc và kinh nghiệm nhìn đời của mình.*” [35, 1033]. Với *thủ pháp chân không*, Kawabata cũng đã dùng những phương tiện ít ỏi nhất để tạo ra những điều không nói hết. Đó là *Những chiếc gương soi*, là *Khoảnh khắc hiện tồn*, là *Không gian “hạt cát”*, là *Con người tồn tại như những lát cắt*.

#### 3.1.2.1 *Những chiếc gương soi*

Theo cách hiểu thông thường, chiếc gương là vật thường làm bằng thủy tinh, có một mặt nhẵn bóng và phản xạ ánh sáng tốt, dùng để tạo ảnh các sự vật [54]. Ta thấy rằng, chất liệu tạo thành gương không quan trọng bằng đặc tính của nó. Gương mang bản chất là sự phản ánh hình ảnh, theo đó, các sự vật nào miễn có khả năng phản chiếu hình ảnh thì đó có thể gọi là gương.

Trong văn hóa Nhật, chiếc gương còn mang một ý nghĩa đặc biệt. Nó là một trong ba báu vật được nói đến rất nhiều trong các huyền thoại về sự ra đời và tín ngưỡng thiên nhiên của đất nước ngàn đảo. Các niên sử Nhật ghi rõ: “*Để xác nhận quyền bính, nữ thần Amaterasu trao cho Ninigi – cháu trai mình ba món linh vật: chiếc gương soi (biểu tượng của dòng dõi thần linh), thanh gươm (biểu tượng của sự hùng mạnh) và viên ngọc quý (biểu tượng của sự thần phục).*” [57, 75]. Chiếc gương, do đó, là cách “mã hoá” vũ trụ quan độc đáo của người Nhật.

Trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata, chúng tôi nhận thấy, hình ảnh gương trở đi trở lại rất nhiều lần. Nó trở thành một phương tiện biểu đạt độc đáo gắn với quan niệm về cái đẹp của Kawabata.

Với những chi tiết được giảm thiểu đến tối đa, bằng con mắt tinh tế và tài năng trác tuyệt, Kawabata Yasunari đã nắm bắt những khoảnh khắc diệu vợi trong tình yêu, cuộc sống để mở ra không gian nhiều chiều kích, vạn vật, con người, tình yêu đều được soi chiếu bằng những chiếc gương khiến cho thế giới hiện lên vừa thực vừa như không thực... Mặt khác, thế giới lung linh muôn màu sắc hiện lên trong chiếc gương soi lại tùy vào cách nhìn của người thưởng thức. Theo đó, Kawabata đã thông báo cho chúng ta cách nhận thức về cái Đẹp theo quan niệm của ông. Cái Đẹp

không chỉ được nhìn nhận bằng đôi mắt trần mà còn được nhìn bằng cả tâm hồn và cảm xúc của mình. Mỗi người với mỗi đôi mắt riêng sẽ nhìn thấy nơi đó một bầu trời với những màu sắc riêng.

Như vậy, cái mà chúng ta nhận ra khi nhìn vào những chiếc gương của Kawabata trong *truyện trong lòng bàn tay* không chỉ đơn thuần là hình ảnh thực được phản chiếu, nó còn bao hàm một thế giới, thế giới của hư – thực, thế giới riêng của mỗi tâm hồn, thế giới của *chân không*.

Qua khảo sát sơ bộ trên 70 *truyện trong lòng bàn tay*, chúng tôi nhận thấy có đến 37 truyện có hình ảnh gương với tư cách là vật có khả năng phản chiếu (Phụ lục 8). Chiếc gương soi hiện hữu trong những trang văn nhỏ bé ấy với nhiều dạng thức khác nhau. Đó không chỉ là hình ảnh chiếc gương soi thông thường mà có khi còn là đôi mắt, là giấc mơ, là quá khứ, là thiên nhiên, là gương mặt hay là tâm hồn con người...

Đi sâu vào thế giới của những chiếc gương, chúng tôi nhận thấy có những **chiếc gương thông thường** được Kawabata đưa vào trang văn để phản ánh sự vật.

Đó là chiếc gương giúp người phụ nữ làm đẹp và thấy được cái đẹp của chính mình. Yoshiko ngồi trước gương, “*nàng hài lòng với gương mặt mình khi vừa tự trang điểm xong. Nàng cho rằng môi và lông mày mình khá duyên dáng*”. Hài lòng với gương mặt của chính mình trong gương cũng chính là sự hài lòng với cuộc sống hiện tại. Nàng có một gia đình gồm bà, bố, em trai và đặc biệt là nàng hài lòng với người mẹ kế đã đem lại cuộc sống bình yên cho cha nàng (*Chim dễ cùi*).

Chiếc gương soi hình hài hiện tại, song cũng có những chiếc gương dự báo cả tương lai. Trong *Cây lựu*, Kimiko “*nhìn về phía mẹ*” và “*nàng đang ngồi trước gương. Nàng thấy mơ hồ sợ hãi khi cấn vào quả lựu trên gối mình*”. Chiếc gương đang phản chiếu hình ảnh nàng hiện tại, nhưng, có thể, nàng còn nhìn thấy cả những dự cảm về một tương lai và điều đó đã làm nàng sợ hãi khi giờ đây, người yêu của nàng đã ra mặt trận mà nàng dặn lòng chờ đợi anh bao lâu cho tới khi anh trở về...

Chiếc gương nhỏ trong *Trang điểm* lại là một thế giới khác – thế giới đầy bí ẩn. Sau khi khóc vật vã trong nhà chờ tang lễ, cô gái mười bảy tuổi bất ngờ lấy một chiếc gương nhỏ và nhoèn miệng cười. Nụ cười ấy *tôi* không thể hiểu nổi. Thế giới trong gương phải chăng là một thế giới khác? Nụ cười ấy... phải chăng chính là sự che giấu nỗi khổ đau, sự xúc động của chính mình? Bản tính người Nhật vốn khoan hòa, trầm tĩnh dù cho có bất cứ chuyện gì xảy ra. Sau khi khóc thật với chính mình, cô gái nhoèn miệng cười để lấy lại vẻ tươi tắn, để diện ra với cuộc đời - nơi mà không phải lúc nào con người cũng được sống thật với những cảm xúc. Mỗi con người có một góc khuất, chiếc gương chính là nơi con người giấu đi những góc khuất đó.

Trong tác phẩm *Lũ cá vàng trên sân thượng*, chiếc gương soi chỉ làm nhiệm vụ phản chiếu hình ảnh trên sân thượng, nơi có lũ cá vàng mà người cha của Chiyoko rất thích. “*Bên gối chỗ đầu giường của Chiyoko có bày một tấm gương lớn. Mỗi buổi tối khi nàng xỏ tóc ra và ép má lên mặt*

*gói trắng, lúc nào cũng nằm lặng lẽ ngắm chiếc gương đó*". Cũng trên tấm gương, có khi nàng thấy cả vầng trăng, *"nhưng vầng trăng không vượt qua khỏi khung cửa sổ để chiếu lên mặt kính. Thay vào đó, bóng trăng rơi vào bên trong bồn nước khu vườn trên sân thượng lại lọt được vào mắt Chiyoko*". Và lúc đó, *"tấm kính là một màn bạc huyền ảo"*, dường như nó soi rọi mọi thứ kể cả thứ con người không thể nhìn trực tiếp bằng mắt. Nếu không có chiếc gương phản chiếu, Chiyoko sẽ không thể dõi sát theo lũ cá vàng cả ngày lẫn đêm, nàng không thể nhìn thấy được vầng trăng in bóng trong bể nước. Và ta sẽ không biết người con gái ngày càng u uất vì lũ cá có lúc cũng say đắm với thiên nhiên - biểu hiện cho một tâm hồn lãng mạn, nhạy cảm, tinh tế.

Nơi mặt kính, có một lần, Chiyoko thấy được *"một con kiến sư tử từ từ bò lên thành tấm kiếng bằng gỗ đào hoa tâm"*, điều này đã làm nàng sợ hãi biết chừng nào vì có thể người cha sẽ cho là nàng lơ đãng. Rồi sau khi người cha chết, nhìn vào tấm kính vẫn đặt bên gối, nàng thấy *"mẹ nàng với khuôn mặt xám xịt... đang đứng bên cạnh bồn cá. Má bà phồng lên, miệng đầy ấp những con cá vàng đầu sư tử"*. Tấm gương chỉ hiện diện có thể, nhưng ta có thể thấy cả một nỗi ám ảnh của con người, của một đứa con không được thừa nhận ngày nào cũng nhìn vào mặt kính như nhìn vào chính nỗi sợ hãi của mình để rồi càng u uất, cần cỗi. Vũ trụ mà tấm gương hiện ra là vũ trụ của sự cô đơn.

*Đôi giày mùa hạ*, chiếc gương soi tồn tại dưới dạng thức một **tấm kính**. Nhìn vào tấm kính, Kanzo *"cảm giác được thân hình cô bé đang co rút lại"*. Nhưng khi xuống xe lần thứ tư, anh lại thấy cô bé đi cách chiếc xe một quãng như những lần trước. Có những điều người ta không thể nhìn trực tiếp bằng mắt thường, chỉ qua tấm kính người ta mới thấy được cái chân xác của nó. Thay vì anh bức tức cô bé thì anh lại thấy đau xót, khâm phục. Sự đổi thay cảm giác trong phút giây nhìn qua tấm kính.

**Mặt kính chiếc cửa sổ** toa xe khách với những giọt mưa rơi thành quầng sau khi chạm vào cửa kính là chiếc gương tạo nên huyền ảnh về cảnh núi lá đỏ rừng thu rơi xuống như lửa mà *tôi* cảm nhận trong *Mưa thu*. Lá núi mùa thu được so sánh như lửa. Cả không gian như ngập tràn trong màu lửa ấy. Màu lửa của khát vọng. Chiếc gương nhạt nhòa nước mưa đã tạo nên một cảnh thu diễm ảo nơi núi rừng. Cảnh vật, con người và tình yêu hiện lên mờ ảo, trong suốt, sâu thẳm và soi chiếu qua những chiếc gương. Thông qua tấm gương, có một thế giới thực và một thế giới ảo cùng soi chiếu vào nhau, tồn tại trong nhau bằng những sắc màu lung linh huyền ảo.

Có những chiếc gương mang tên **tâm hồn**. Đó là chiếc gương có thể phản chiếu mọi vật trên đời, giúp cô gái dù không nhìn thấy nhưng *"nàng đi bộ trong căn nhà xa lạ như người mất sáng"*. Mở đầu cho câu chuyện *Gia đình* của đôi vợ chồng trẻ, một mệnh đề được đưa ra mang tính chất khẳng định: *"Sự mù lòa tôi nói ở đây không chỉ mang ý nghĩa là mắt nhìn không thấy"*. Bất giác trong câu nói đầy ẩn ý, người đọc đã phần nào nghiệm ra được đôi điều, rằng sự tật nguyền của con

tim còn đáng sợ hơn cả là một đôi mắt bị mù lòa. Người sáng mắt nhưng cũng có thể bị coi như đã bị đui mù. Đôi mắt có thể bị mù lòa nhưng có đôi mắt khác, đôi mắt của tâm hồn dẫn lối: “*Đối với người mù, căn nhà là vật thân thuộc như chính thân thể mình vậy. Và em hiểu rõ căn nhà cũ của mình đến từng góc ngách như chính thân thể em. Máu người mù vẫn còn chảy nơi căn nhà mà người sáng mắt cho là đã chết.*”.

Trong *Người đàn ông mù và cô gái trẻ* có một chiếc gương đặc biệt. Người mù Tamura đã xoay ngược chiếc gương đang in bóng người phụ nữ để “*thu lấy hình ảnh khu rừng*”. Để rồi, chiếc gương, không chỉ phản chiếu cánh rừng hiện thực mà còn thu nhận cái tâm trong sáng của con người. Okayo – cô gái sáng mắt - người đã quen nhìn khu rừng mỗi ngày qua khung cửa sổ - đã không khỏi kinh ngạc và có cảm tưởng là nhờ anh chàng mù bảo cho mà đây là lần đầu tiên cô mới biết nhìn khu rừng đó: “*Đúng như lời Tamura mô tả, cô thấy có ánh mặt trời màu tím bao phủ bởi một lớp khói mờ trên cánh rừng cao. Mặt sau những tấm lá khô, rộng của cây rừng như tiếp nhận ánh sáng mặt trời xuyên thấu, tỏa ra một cái gì ấm áp. Chính là không khí êm đềm của một buổi chiều xuân đẹp trời nhưng sao thấy như không phải là cảnh thực. Trong lòng tấm kính có một cái gì khang khác*”. Đường như tất cả các chiều kích đều được mở rộng ra về hai phía thực và ảo, cho ta cảm giác vô biên giới và không có đường ranh, hình ảnh thực và hình ảnh thực mà lại như không thực ở trong tấm gương... Chính sự giao thoa giữa thực và ảo của hai thế giới cùng tồn tại và soi chiếu lẫn nhau đã mở ra cả một khoảng không vô tận.

**Con người** là một thế giới, cũng giống như chiếc gương soi, một vũng nước nhỏ nhoi, nó có thể mang hình ảnh của vũ trụ. *Người vợ* với tình yêu, sự tận tụy đối với chồng, với con là tấm gương phản chiếu hình ảnh một người mẹ - “*một người mẹ trong nàng*” mà chồng nàng khao khát được cảm nhận vì chưa bao giờ biết mẹ của mình (*Mẹ*). *Người chồng* trong *Từ hàng lông mày* chính là chiếc gương giúp người vợ nhìn thấy những vẻ đẹp nơi cơ thể mình – những điều mà có thể cô không nhận thấy từ chiếc gương thực sự. Qua người chồng, cô nàng thấy mình có quá nhiều chỗ đẹp, không chỉ riêng lông mày mà ngực, vai, đầu gối... và nàng say sưa với hạnh phúc ấy. Còn *cô gái* trong *Tình yêu đáng sợ* là sự phản chiếu của hình hài người mẹ đã chết và tình yêu cuồng nhiệt, đáng sợ của người cha. Qua hình ảnh đứa con gái giống mẹ hơn bất cứ người đàn bà nào khác trên đời, người cha đã tìm thấy tình yêu như đối với vợ. Chiếc gương này, do đó, là sự soi chiếu cả một thế giới ẩn ức sinh lý, tâm lý của con người mà nhân loại không thể lý giải.

**Giấc mơ** cũng là những chiếc gương phản chiếu những ẩn ức tâm lý của nhân vật. Giấc mơ trong *Bình dề vỡ* là một chiêm nghiệm về tính dễ ngã lòng của những cô gái cũng như quan niệm cái đẹp thì mong manh dễ vỡ của nhân vật *tôi*; trong *Người đàn bà hóa thân vào lửa*, giấc mơ phản chiếu tình cảm của *tôi* dành cho người con gái và sự cô đơn của chính mình. Giấc mơ trong *Những con rắn* thì soi vào quá khứ, về người vợ trước của Shinoda với những góc khuất chưa sáng tỏ. Còn

trong *Những quả trứng*, giấc mơ – chiếc gương soi những gì cô gái ngây thơ 15 tuổi nghĩ đến lúc ban ngày.

**Quá khứ** là chiếc gương hữu hiệu để soi hình hiện tại. Cuộc sống sinh hoạt với những âm thanh vọng về từ quá khứ là chiếc gương soi chiếu sự bội bạc của người chồng trong *Chết chung vì tình*; Những ký ức hạnh phúc mà Nagako đã có ở cao nguyên Nhật Bản vào năm cô 12, 13 tuổi khi cùng với bác và hai người anh em họ cưỡi ngựa dọc theo một con đường xanh mát ở cao nguyên... là chiếc gương phản chiếu những ẩn uất tâm lý trong cuộc sống tăm tối với người chồng hiện tại (*Bộ đồ cưỡi ngựa*); Hình ảnh những đứa trẻ được sinh ra sau chiến tranh và hồi tưởng chuyện sẩy thai của cô Shimamura của *tôi* trong *Cây hoa trà* là chiếc gương phản ánh cuộc sống thu nhỏ của người dân Nhật trong và sau chiến tranh.

Trong các dạng thức gương soi đã được chúng tôi khảo sát (Phụ lục 8), một điểm rất đặc biệt trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata Yasunari là sự hiện diện của một chiếc gương được làm bằng “gương mặt của người khác”.

Mỗi **gương mặt** là một tấm gương phản chiếu một thế giới tâm hồn. Thế giới ấy lại muôn màu muôn vẻ. Chiếc mặt nạ trong *Người đàn ông không cười* như chiếc gương soi sự ngụy tạo của gương mặt con người vì “sau khi được che dấu trong chiếc mặt nạ xinh đẹp, gương mặt nàng (người vợ - người viết nhân mạnh) đã lộ cái phần đen tối của kiếp cùng khổ”. Gương mặt con người khi ngủ với sự ngụy tạo của vô thức chính là chiếc gương hữu hiệu nhất để nhìn thấu cái mà khi thức con người có thể ngụy tạo (*Gương mặt khi ngủ*). Còn *Gương mặt người chết* là tấm gương phản chiếu những nỗi đau đớn khi còn sống của một đời người.

Để giống người bạn gái thân nhất khi học ở trường phổ thông, Yuriko đã cắt chiếc bút chì dài của mình thành nhiều mảnh nhỏ; Cô cũng không ngại ngần ngâm tay thật lâu vào nước lạnh, đắp nước lên tai và đến trường trong một sáng mùa đông giá lạnh để có “trái tai và những ngón tay đỏ hết lên và nứt nẻ vì cước” như người bạn thân ở trường nữ sinh; Rồi để giống người chồng yêu dấu nhất trong đời, “cô đã cắt tóc, đeo một cặp kính dày (...) không dùng bất cứ loại phấn sáp nào”. Con người không tự nhìn thấy gương mặt mình nên mới cần có chiếc gương soi. Gương mặt hay cử chỉ của những người thân của Yuriko chính là tấm gương để cô nhận ra mình. Bởi vậy, lúc nào cô cũng muốn giống họ, tìm mọi cách để giống họ. Giống họ, cô sẽ gặp được chính mình nơi họ. Và giống họ, cô cũng sẽ gặp được những hình ảnh của họ nơi chính bản thân mình. Tấm gương, do đó, cũng chính là sự phản ánh tình yêu của Yuriko đối với những người thân. Và, phải chăng gương mặt những người xung quanh ta chính là tấm gương mà ở đó ta sẽ nhận ra mình?

*Gương mặt* là sự lồng ghép liên tục, đồng hiện của nhiều khuôn mặt: “*Cô gái bắt đầu nhận ra sự giống nhau giữa gương mặt đứa trẻ và gương mặt người đàn ông đã từ bỏ cô. (...) Cô đã bắt đầu nhận thấy sự giống nhau giữa gương mặt đứa bé với gương mặt của chính mình. (...) Không*

hiếu tại sao mà gương mặt đứa bé mà cô bỏ rơi trên đường lại giống hệt gương mặt của mẹ cô, (...) bà ngoại và cháu gái lại giống y hệt nhau”. Có những số phận con người đan cài, giao thoa vào nhau, gương mặt này được lồng vào gương mặt khác như thể trò chơi của tạo hóa, phải đặt trong sự soi chiếu nhìn ngắm thì mới có thể nhận ra nhau...

Bằng cách phản ánh thực tại qua những chiếc gương, Kawabata Yasunari đã cảm nhận linh hồn cuộc sống, hội nhập được với vạn vật và tạo ra cái thế giới chân không thấu tóm mọi sự hiện hữu. Bằng cách thể hiện sự vật trong sự phản chiếu, hồi quang ở sự vật khác, những *truyện trong lòng bàn tay* cũng là những chiếc gương khơi gợi biết bao cảm xúc thăng hoa của người thưởng thức.

### 3.1.2.2 *Khoảnh khắc hiện tồn*

Nhật Chiêu cho rằng: “Kawabata đi tìm cái đẹp mất đi trong khoảnh khắc và cũng tái sinh trong khoảnh khắc” [35, 1060]. Thụy Khuê cũng từng khẳng định: “Kawabata nắm lấy một khoảnh khắc sống của con người rồi dùng cái nhìn thần sắc, thôi miên, xoáy sâu vào nhân vật, vào khoảnh khắc sống ấy, bắt lấy nó, ném vào vĩnh cửu” [83]. Với Đào Thị Thu Hằng thì: “Những truyện trong lòng bàn tay, mang trọn vẹn tinh thần của thơ haiku cổ điển – chỉ là những lát cắt rất nhanh, rất nhỏ của cuộc sống” [23, 79]. Thật vậy, trong *truyện trong lòng bàn tay*, Kawabata đã nắm bắt và tái hiện những khoảnh khắc hiện tồn ấy như là một biểu hiện của *thủ pháp chân không*.

Khoảnh khắc là “khoảng thời gian hết sức ngắn” [54, 650], chỉ trôi trong chớp mắt. Đó khoảng thời gian phù hợp để lướt lên mớ chữ ít ỏi mà ta có thể nắm gọn trong lòng bàn tay. Vậy mà chính chúng, mớ chữ nhỏ bé với những khoảnh khắc hiện tồn của đời người hoàn toàn độc đáo ấy đã mở ra không biết bao nhiêu chiều kích cho sự cảm nhận.

*Cốt* chỉ kể về một buổi trưa - trong khoảnh khắc chứng kiến lễ hỏa táng của người ông, *tôi* nhận ra được biết bao nhiêu về lẽ sống chết ở đời;

*Con châu chấu và con dế đeo chuông* là khoảnh khắc *tôi* chứng kiến sự ngẫu nhiên mà tên của hai đứa trẻ được thêu bằng ánh sáng lên áo của nhau. Giây phút ấy, *tôi* nhận ra tính chất ngẫu nhiên của cuộc đời cũng như mang một nỗi tiếc nuối thâm lặng khi anh ta được sống trong một khoảnh khắc mà người khác không cảm nhận được;

*Miền ánh sáng* là khoảnh khắc nhìn gương mặt của cô gái, *tôi* nhớ về quá khứ với người ông mù lòa và hướng đến tương lai khi mang theo hình ảnh về ông *tôi* và nàng về nơi bờ biển phía xa;

Trong *Tóc*, đó là khoảnh khắc những người lính ghé qua làng làm hiện lên vẻ đẹp duyên dáng và sự hiếu khách của những cô gái nơi một thôn hẻo lánh;

*Địa tạng vương Bồ Tát Oshin* là khoảnh khắc trông thấy vẻ đẹp thánh nữ của cô gái trên xe ngựa, người khách nhận ra vẻ đẹp Oshin của sự tận hiến và chân lý cái đẹp vĩnh hằng;

Trong *Guong mặt khi ngủ* là khoảnh khắc nhìn gương mặt của những người con gái khi ngủ, tôi nhận ra thế giới tâm hồn muôn màu của họ;

Khoảnh khắc có khi chỉ là một tiếng rười trên tàu hỏa để được ngắm nhìn cô tiểu thư xinh đẹp ở Suruga của tôi trong *Cô tiểu thư ở Suruga*;

Là khoảnh khắc ôm người vợ trong tay để cảm nhận được cái mềm mại đàn bà, người mẹ trong nàng (*Mẹ*);

Những khoảnh khắc bên cạnh người mù của Okayo để khi không còn anh nữa thì cô như bị mất phương hướng (*Người đàn ông mù và cô gái trẻ*);

Đó là khi cơn mưa phùn bắt chợt vào một buổi sớm xuân làm đôi thanh niên thiếu nữ đi cạnh nhau và tiến về nhà như vợ chồng (*Mưa phùn*);

Là những khoảnh khắc Kinuko nhìn thấy dáng người bé nhỏ của chị dâu đang đọc bức thư từ chiến địa của chồng để cảm nhận sự trĩu nặng của tuổi tác trên vai chị (*Cố hương*);

Khoảnh khắc chứng kiến cảnh chăm sóc của người nuôi chim dành cho vợ tật nguyền và vẻ đẹp thiếu nữ của cô gái, tôi nhận ra “*hiện hữu thần linh*”;

Khoảnh khắc người vợ tháo chiếc mặt nạ gây cho *Người đàn ông không cười* trở dậy nhiều cảm xúc;

Là khoảnh khắc bất ngờ đầy thú vị khi thấy cô gái trong nhà chờ tang lễ với nụ cười nhoen miệng nơi mặt gương;

Khoảnh khắc hoa quỳnh nở trong đêm làm tôn thêm vẻ đẹp trong sáng của cô gái chiêm ngắm nó;

... tất cả đều là những khoảnh khắc đẹp trong tĩnh lặng vô biên, sâu sắc mà thâm trầm.

Chớp láy được những khoảnh khắc, gọi lên những cảm nhận mơ hồ song đầy ám ảnh về cuộc đời, Kawabata Yasunari đã thành công khi tạo ra những khoảng lặng âm i bên trong, xoáy sâu vào người đọc trước khi cho khoảnh khắc vụt sáng. Như công án thiền môn, cần thời gian để nghiệm suy và chứng ngộ, giây phút phát huệ, đạt ngộ đó chính là khoảnh khắc bất chợt thức nhận được lẽ thật của hiện hữu.

Khoảnh khắc ông lão Miyacava bắt gặp con chim đại bàng đã “*định gọi vợ ra ngắm*” nhưng “*e tiếng gọi của mình có thể làm chim sợ*” gọi cho ta nhớ về phút giây huyền diệu của đóa hoa triêu nhan buổi sáng trong một bài Haiku của nữ sĩ Chiyô

*A, hoa Asagaô*

*Dây gầu vương hoa bên giếng*

*Đành xin nước nhà bên*

Tiếng cười là *lời nguyện cầu của xứ nữ*, nó vang vọng khắp khu nghĩa địa như phép thuật để xua tan những điều tà đã khiến cho một chàng trai quá sức giật mình, bất ngờ, cũng hòa tan và chìm



đắm vào tiếng cười rung thung lũng, vô hình sắc và đam mê. Tôi phát hiện: “*Mãnh lực của tiếng cười mạnh như sấm sét khiến người ta có thể nghĩ rằng sức mạnh con người có thể làm đất đá tiêu tan*”. Khi tiếng cười chấm dứt, giây phút tôi thốt lên “*Thần phật ơi! Con đã thanh sạch rồi*” của chính tôi mà tôi không thể nghe thấy, đó chính là lúc tôi đạt ngộ.

Vận động thời gian trong tác phẩm của Kawabata không tuân theo qui luật khách quan mà theo quá trình phát triển tâm lí của con người. Nhân vật hành động và suy tư trong khoảnh khắc nên chỉ có thể vận động trong chiều sâu. Có khi cảm giác về sự tập trung của thời gian bị nén lại rất mãnh liệt đã tạo nên “sự ngưng đọng”. Và khoảnh khắc ngưng đọng của tình yêu đã trở thành *Bất tử*. Một ông già và một thiếu nữ “*họ nép mình vào nhau như thể là tình nhân, cứ như không cảm thấy khoảng cách sáu mươi năm tuổi đời của họ*”... Có một cô gái đau buồn vì chia cách đến nỗi trầm mình trong biển, nhưng, đối với cô gái đó lại chính là biển cả tình yêu, có một chàng trai phải tiếp tục sống vì một lí do hết sức cao đẹp: “*anh chết thì còn ai trên đời này nhớ đến em*”. Cô gái mãn nguyện vì mình ra đi ở tuổi đẹp nhất của người thiếu nữ, vì lúc đó, hình ảnh đẹp nhất của cô cũng sẽ được mọi người lưu giữ mãi. Son sắc của con người làm sao đấu lại với sự tàn phai theo thời gian, qui luật của cuộc đời nghiệt ngã: “*Cây thì đã hàng trăm tuổi rồi (...) mà không hiểu khoảng đời quá ngắn ngủi của con người*”. Mơ ước bất tử, mơ ước hòa nhập cùng thiên nhiên, đôi tình nhân ấy “*biến mất vào trong cây*”... trong khoảnh khắc vĩnh hằng của tình yêu nơi trùng dương đang hát.

*Truyện trong lòng bàn tay* chỉ hiện hữu bằng những khoảnh khắc, nhưng chính chúng đã gây nhiều ám ảnh và nhiều giây phút bất ngờ cho người tiếp nhận. Việc tạo ra nhiều khoảng trống để người đọc cùng khám phá và vui buồn với những khoảng thời gian quá ngắn ngủi trong đời nhân vật cũng chính là số phận mỗi con người được thu nhỏ để ánh xạ trên những trang văn. Cuộc sống nơi trần thế là vô thường, bởi thế với nỗi buồn phù thế đó mà tất cả chỉ còn đọng lại là những khoảnh khắc, phải chăng chính những khoảnh khắc ấy mới là vĩnh cửu...

### **3.1.2.3 Không gian “hạt cát”**

Chúng tôi gọi không gian trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata là không gian “hạt cát” để nhấn mạnh tính nhỏ bé của nó. Chỉ là một hạt cát giữa biển cả bao la... nhưng hạt cát ấy có thể phản ánh một vũ trụ cát mênh mông và truyền được âm vang nghìn đời của biển cả:

*Một hạt cát còn vương*

*Trong vỏ sò nhỏ nhỏ*

*Một bờ cát nâu vàng*

*(Kikabu)*

Đi sâu vào những hạt cát mà Kawabata đã rải trên những trang văn trong lòng bàn tay, chúng tôi nhận thấy có những hạt cát cố định dùng để xây những ngôi nhà, căn phòng dù đấy là ngôi nhà nhỏ và trong căn phòng cũ kĩ; có hạt cát Kawabata thu nhặt từ một điểm dừng chân nào đó như nhà nghỉ, khách sạn, khu lữ điểm, hay những bến tàu; có hạt cát mà Kawabata đã mang theo trên con đường hành hương thực tế và hành hương thân phận; có hạt cát Kawabata đem đến từ những giấc mơ xa xăm không có thực, khó lý giải; có hạt cát không được đặt tên, hiện tồn như những lát cắt; có hạt cát Kawabata nhặt về từ khu nghĩa địa, từ những mắt mắt đau thương... Chính nơi những hạt cát đó, không gian bé nhỏ đó, nhân vật của Kawabata Yasunari được sống với lòng mình, được bộc lộ hết những nỗi niềm riêng tây về cuộc đời, về thân phận và tình yêu... (Xem Phụ lục 5).

Kharapchenkô trong cuốn *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học* cho rằng: “*Kinh nghiệm sống, những gì mà nhà văn đã nhìn thấy và trải qua, những sự kiện mà nhà văn có tham dự, những con người, những số phận mà tâm lý và hành động khiến cho nhà văn chú ý – tất cả những cái đó đều là cội nguồn cho những dự đồ sáng tạo và cho những khái quát của nhà văn, là cơ sở nảy sinh những tác phẩm nghệ thuật của anh ta*” [36,112]. Theo đó, chúng tôi nhận ra rằng: những vết thương tâm hồn ngay từ tấm bé của Kawabata đã làm nên một phần hồn cho những trang văn nhỏ gọn.

Không là ngẫu nhiên khi Kawabata đã viết về loại không gian cố định với những ngôi nhà mặc dù chúng là căn nhà thuê, căn nhà cũ kĩ. Người đọc tinh ý nào cũng có thể nhận ra nơi những ngôi nhà đó là sự khát khao tình thương, mái ấm gia đình mà một Kawabata mồ côi không thể nào có được. Đồng thời, qua những hạt cát mà Kawabata góp nhặt, độc giả phần nào cảm nhận được sự đan lồng của cảm xúc, sự chất chồng của những không gian đầy ý nghĩa: cậu bé với những tổn thương tinh thần vừa khao khát một mái ấm gia đình đơn sơ, vừa ước vọng về một không gian với những giấc mơ như trong truyện cổ tích lại vừa mang nỗi ám ảnh về cái chết khôn nguôi...

Kawabata đã để những nhân vật của mình chủ động sống, bộc lộ nghĩ suy trần trụi trong những không gian vừa cụ thể vừa xa xôi, vừa thực tại lại vừa là hư ảo...

Thân phận con người bé nhỏ trong những căn phòng, tất cả họ chỉ như là điểm sáng, quang sáng của ngọn nến nhỏ nhoi soi rọi trong bóng đêm để hồi ức lại một quá khứ xa xăm nào đó (*Tia nắng rạng đông*)...

Không gian thiên nhiên là nơi con người trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata hòa mình như tìm về nguồn cội, như tìm kiếm bản thể của mình. *Cao xanh lộng gió* là không gian trên cây – nơi mà hai đứa bé ngày nào cũng đến để nhìn ra sông, để học, để mọi người không tìm thấy chúng. Đó là một thế giới không cách mặt đất là bao nhưng nó được coi như một thế giới của niềm vui, của hạnh phúc. Nó khác với thế giới trên mặt đất với những toan tính, với những dằn vặt, với những nỗi buồn... Thế giới trên cây là một thế giới của tự do.

Không gian ngập tuyết trong ảo giác của Sankichi là nơi nhân vật trút bỏ hết mọi gánh nặng trong một năm mệt mỏi. Chính không gian huyền ảo này là nơi anh ta có thể trò chuyện với những linh hồn – người cha và những cô gái anh đã từng yêu. Đó là không gian của những ẩn ức, là nơi giải tỏa những ước mơ, là nơi tìm về quá khứ, là nơi mà suy nghĩ con người được tự do trên bất cứ địa hạt nào (*Tuyết*).

*Bến tàu* mà Kawabata Yasunari dựng lên thuộc loại không gian trên đường gắn với người lữ khách. Đó là nơi neo đậu của những con thuyền, nơi cập bến của những con tàu. Thanh âm cuộc sống gọi lên từ những chuyến tàu đến và đi. Có cả một cõi giăng mắc giữa đi và về, gặp gỡ và chia tay... Trong không gian bến tàu bé nhỏ là thế nhưng dường như chứa đựng nhiều khoảnh khắc: khoảnh khắc của hội tụ, khoảnh khắc của chia li, khoảnh khắc đợi chờ con tàu cập bến, còn có cả khoảnh khắc vĩnh cửu của tình yêu đẹp... Những người phụ nữ, những người đàn ông xuất hiện như những chiếc bóng trong cuộc đời, thoáng hiện hữu, thoáng chia lìa, họ giống như những tình nhân, hay đối với họ, cứ mãi là tình nhân thế này thì tình yêu mới đẹp, mới nhớ và mong. Và thế là bến tàu này là bến tàu vui – là điểm dừng chân lý tưởng của kẻ lữ hành trên con đường rong ruổi.

*Truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata Yasunari là thế giới cô đúc đặc biệt. Một khoảng không gian trống vắng dành cho sự tưởng tượng để mỗi người tự lấp đầy khoảng trống theo cách của riêng mình. Chân không trống nhưng chất đầy tư tưởng...

#### **3.1.2.4 Con người tồn tại như những lát cắt**

Con người tồn tại trong tác phẩm được định danh là “nhân vật”. Một điều không thể phủ nhận khi đọc qua *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata là: dù đàn ông hay phụ nữ, nhà văn hầu như đã không để họ mang tên, không rõ ràng về lai lịch, nghề nghiệp, tuổi tác...

Khảo sát về đặc điểm của các nhân vật trong *truyện trong lòng bàn tay* (Phụ lục 3), chúng tôi thu được kết quả như sau:

Về tên gọi: Nhân vật trong truyện trong lòng bàn tay của Kawabata hầu hết không có tên gọi. Số nhân vật có tên cụ thể chỉ là 50 trên tổng số 204 nhân vật chiếm tỉ lệ 24,5%; Trong khi đó, số nhân vật không tên là 154 nhân vật chiếm đến 75,5% trên tổng số nhân vật trong tác phẩm.

Về nghề nghiệp: chỉ có 28,9% nhân vật được Kawabata gán cho một nghề cụ thể (nhưng cũng chỉ nói thoáng qua không được mô tả chi tiết); và có đến 71,1% nhân vật không được xác định nghề nghiệp cụ thể tương ứng với 145 trên tổng số 204 nhân vật;

Về độ tuổi: Chỉ có 16 người được xác định cụ thể số tuổi tương đương với 7,8%; còn lại là 92,2% nhân vật có số tuổi không xác định. Trong số những nhân vật không có số tuổi cụ thể đó, bằng các dấu hiệu ta cũng chỉ có thể phân biệt được 58% nhân vật ở độ tuổi trẻ; 14,4% độ tuổi già; còn lại 27,6% không thể xác định là trẻ hay già.

Về ngoại hình, tính cách: Có 79 nhân vật không hề được nhắc đến ngoại hình, tính cách chiếm 38,7% , còn lại là những nhân vật có được miêu tả nhưng chỉ là những lát cắt rất sơ sài. Mỗi nhân vật đều chỉ mang một đặc tính, một mặt nhân cách nào đó.

Lần giở những trang văn nhỏ gọn, ngoài các nhân vật có tên, tuổi, nghề nghiệp cụ thể, ta có thể khu biệt được các nhân vật chỉ trong một nét tính cách nào đó như một nét chấm phá trong hội họa. Ta chỉ biết đến anh Arigato là người luôn tràn ngập tinh thần biết ơn; biết chàng trai trong *Miền ánh sáng* là người có thói quen nhìn khuôn mặt người khác; Chàng sinh viên khoa luật trong *Chiếc nhẫn* chỉ được phát họa là một anh chàng “*vốn tính trẻ con*”; Còn anh Kanzo trong *Đôi giày mùa hạ* là một người rất yêu ngựa... Phụ nữ cũng không ngoại lệ: Người vú tốt bụng trong *Cốt* chỉ được miêu tả trên vài con chữ; Người mẹ trong *Đôi mắt của mẹ* cũng chỉ được chú ý ở phần cuối truyện với “*cái đai ruột tọng ẩn che con mắt*”; trong *Tóc bạc* là người mẹ có thói quen “*nhỏ tóc và dùng răng cắn rận*”; Người vợ mù có tiếng cười trong trẻo như trẻ thơ trong *Gia đình*; một cô gái rất sợ tiếng sấm trong *Sấm mùa thu*; Ranko là người đàn bà của một thứ âm nhạc tươi vui trong *Anh chồng bị cột*; Cô gái có giọng nói mềm mại trong *Miền ánh sáng*; Cô gái trong có đôi má nhuộm hồng trong *Lập trường người con*...

Trong *Cố hương*, nhân vật chỉ hiện lên từ những dáng hình: “*Dáng chị đi liêu xiêu trên con đường núi gập ghềnh đầy tuyết rơi*”; “*Dáng đi vội vã của chị lúc về nhà mẹ đẻ*”; “*Dáng hình người chị dâu đang đọc lá thư từ chiến địa gửi về*”. Nhìn dáng người bé nhỏ đó, “*Kinuko cảm thấy trĩu nặng vì tuổi tác đang đè lên vai người chị*”. Cũng chỉ hiện hữu bằng những nét rất mỏng của đời người, hình ảnh người chị dâu là thế giới của niềm bi cảm khi những người đàn bà mà chồng họ ra chiến trận chưa biết ngày về...

Có những truyện không có cả nhân vật cụ thể mà nhân vật chỉ tồn tại trong những bức thư. Đó là người chồng trong *Chết chung vì tình*. Được nhắc đến trong những bức thư gửi đến từ những nơi khác nhau và càng ngày càng xa, người đàn ông chỉ hiện lên như những lát cắt trên trang văn nhỏ gọn nhưng dung chứa cả một vũ trụ tâm hồn cũng như những dẫn vật trong tình yêu và hạnh phúc gia đình.

Cũng được định hình qua bức thư, trong *Đôi chim Hoàng Yến*, người vợ vị tha được khắc họa từ chính người chồng chứ không hiện tồn trực tiếp: “*Vợ tôi là người đã giúp tôi quên hết những nỗi thống khổ của cuộc sống hàng ngày và nàng đã cố ý không nhìn vào phần nữa cuộc đời khác của tôi. Nếu không có vợ tôi, thì khi đứng trước một người đàn bà như bà, tôi sẽ chỉ biết lảng đi chỗ khác hay không dám ngược nhìn...*”

Con người trong *truyện trong lòng bàn tay* tồn tại như những lát cắt - với ý nghĩa chỉ là những phát họa sơ sài nhất. Nhân vật chỉ hiện lên qua những chấm phá về giới tính, độ tuổi, họ tên, một nét tính cách... như những giá đỡ đặt trong hư vô, bất định.

Như vậy, thế giới nhân vật được vẽ ra không trọn vẹn và cũng chứa đầy những khoảng chân không. Thiên nhiên là *chân không*, con người cũng là *chân không*. *Chân không* soi chiếu tất cả mọi sự hiện hữu. *Truyện trong lòng bàn tay*, với những khoảnh khắc hiện tồn, không gian “hạt cát” và những nhân vật tồn tại như những lát cắt... đã mang đến cho người đọc một cảm xúc thẩm mỹ trọn vẹn. Cảm xúc ấy chính là niềm khát khao hạnh phúc và cái Đẹp, niềm bi cảm trước những đổi thay sinh tử của cuộc đời. Và điều đó không hề đi chệch quan niệm thẩm mỹ của Kawabata. Một con người, một nỗi đau, một khoảnh khắc... tất cả đều là thế giới cần khám phá của nhà văn. Qua những nhân vật và nỗi niềm cô lẻ đó, nhà văn đã giúp chúng ta hiểu được cuộc sống và chính mình.

### 3.2 Nghệ thuật “giải cốt truyện”

Trần Thu Hằng trong bài viết “*Truyện trong lòng bàn tay – cái nhìn thẩm mỹ trong suốt*” khẳng định: “*Đặc điểm của truyện Kawabata là cốt truyện đơn giản hoặc không có cốt truyện*” [82]. Thụy Khuê cũng cho rằng: “*Kawabata đã khai sinh nghệ thuật mở “truyện không có truyện” của phương Đông*” [83].

Lật từng trang văn nhỏ gọn, chúng tôi cũng đồng tình với ý kiến của các nhà nghiên cứu về sự giản thiểu cốt truyện nơi đây. Chúng tôi gọi đó là “giải cốt truyện” và xem nghệ thuật này là một trong những đặc điểm quan trọng minh chứng cho tính hiện đại trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata.

#### 3.2.1. Giới thuyết về cốt truyện và giải cốt truyện

Trong công trình *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, Poxpelop định nghĩa về cốt truyện như sau:

*Các tác phẩm tự sự và kịch miêu tả các sự kiện, hành động trong đời sống nhân vật diễn ra trong không gian và thời gian. Phương diện này của sáng tác nghệ thuật (tiến trình sự kiện thường hình thành từ các hành vi của nhân vật, tức là sự vận động không – thời gian của cái được miêu tả) được gọi bằng thuật ngữ “cốt truyện”.*

Cách hiểu cốt truyện như là tiến trình của các sự kiện như trên đã có một truyền thống lâu đời trong giới nghiên cứu văn học Nga (hình thành ở thế kỉ XIX). Theo đó, *các cốt truyện được hình thành chủ yếu là nhờ các hành động của nhân vật. Hành động là sự thể hiện các xúc cảm, ý nghĩa của con người vào các hành động, vận động, các lời nói được phát ra vào cử chỉ, nét mặt.*

Văn học đã biết đến các kiểu hành động khác nhau và Poxpelop cũng giới thuyết về hai loại hành động. Kiểu hành động được thể hiện ở các *vận động bên ngoài* (nhân vật có hành động dứt khoát tại các thời điểm bước ngoặt trong cuộc đời họ). Kiểu hành động được chỉ ra ở những *vận động bên trong* (trong tiến trình sự kiện, cái bị thay đổi không hẳn là tình trạng của nhân vật, mà chủ yếu là trạng thái tâm lý của chúng).

*Chức năng quan trọng nhất của cốt truyện là bộc lộ các mâu thuẫn đời sống, tức là các xung đột.*

*Các cốt truyện tạo ra một trường hành động cho các nhân vật và do đó cho phép tác giả bộc lộ và lý giải tính cách chúng. Nhờ cốt truyện mà nhà văn thường tái hiện sự hình thành của các nhân vật.*

*Trong các cốt truyện thường vạch ra rất rõ các giai đoạn của hành động và mỗi xung đột làm cơ sở cho nó. Các giai đoạn ấy được gọi bằng các thuật ngữ quen thuộc: thắt nút, phát triển hành động (bao gồm các sự biến, cao trào và mở nút) và “đôi khi thắt nút, cao trào và mở nút đều không được biểu hiện rõ nét, hoặc là hoàn toàn vắng mặt.*

*Ngoài các mối quan hệ bên ngoài, có tính chất thời gian và nhân quả, giữa các “sự kiện được miêu tả lại còn có các mối quan hệ bên trong, mang ý nghĩa và cảm xúc”. Về cơ bản, các liên hệ này tạo thành phạm vi kết cấu của cốt truyện.*

*Các cốt truyện được tạo ra một cách khác nhau. “Các sự kiện thường là “hư cấu” thuần túy của nhà văn – sản phẩm của trí tưởng tượng của tác giả. Đó là các tác phẩm đầy rẫy những tình tiết kì ảo... Đồng thời có cốt truyện cũng có các “nguyên mẫu” đời sống của nó được tái hiện một cách xác thực và đầy đặn” [56, 230 - 258].*

*U.I.M.Lotman trong công trình Cấu trúc văn bản nghệ thuật cho rằng “cơ sở của khái niệm cốt truyện là quan niệm về các biến cố”, và dẫn ra ý kiến của Tômashevski trong cuốn Lý luận văn học về cốt truyện: “Tổng hợp các biến cố có quan hệ với nhau và được thông báo trong tác phẩm gọi là câu chuyện (...). Câu chuyện đối lập với cốt truyện: cũng là chính các biến cố ấy nhưng trong sự diễn đạt chúng, trong cái trật tự mà chúng được thông báo trong tác phẩm, trong những quan hệ mà thông tin về chúng được thông báo trong tác phẩm”[40, 396]. Theo đó, biến cố được coi là đơn vị cực tiểu và bền vững của cấu trúc cốt truyện.*

*Nếu từ cách nhìn này xem xét các văn bản thì ta dễ dàng phân chúng thành hai nhóm: nhóm văn bản phi cốt truyện và nhóm văn bản có cốt truyện. Các văn bản phi cốt truyện có đặc điểm mang tính phân loại rất rõ ràng, chúng lập thành một thế giới và cơ cấu riêng. (...) Trước hết ở các văn bản đó có một thế giới riêng của mình. (...) Sự thiết lập của một trật tự nhất định trong tổ chức nội tại của thế giới này là một đặc tính quan trọng khác của văn bản phi cốt truyện. Hệ thống phi cốt truyện là một hệ thống cơ sở và có thể biểu hiện với tư cách một văn bản độc lập.*

*Trong phạm vi của một cấp độ nhất định, cốt truyện chỉ đưa lại cho văn bản giải pháp loại hình; đối với một bức tranh thế giới nhất định và một cấp độ cấu trúc nhất định thì tồn tại một cốt truyện duy nhất. Nhưng trong văn bản hiện thực nó lại chỉ thể hiện như một dự tính cấu trúc nào đấy có thể được thực hiện hoặc cũng có thể không được thực hiện [40, 404 – 407].*

*Từ hai quan niệm trên chúng ta nhận ra những đặc điểm sau đây về cốt truyện:*

Thứ nhất: Cốt truyện là sự phát triển của hành động; tiến trình các sự kiện, các biến cố trong tác phẩm tự sự và kịch.

Thứ hai: chức năng quan trọng nhất của cốt truyện là bộc lộ các mâu thuẫn đời sống, tức là thể hiện xung đột.

Thứ ba: Cái làm nên cốt truyện là hành động của nhân vật. Trong văn học từ thế kỉ XIX trở về sau, bên cạnh việc dựa vào hành động bên ngoài đã thành truyền thống, có loại tác phẩm mà hành động bên trong giữ vai trò to lớn. Với loại hành động này, cơ sở của truyện không phải là đột biến mà là những thăng trầm trong cảm xúc nhân vật, thậm chí độc lập với sự kiện.

Thứ tư: Dựa trên cơ sở các biến cố, văn bản có thể chia thành hai loại văn bản phi cốt truyện và văn bản có cốt truyện. Do đó, có thể có hoặc không có cốt truyện trong một văn bản nghệ thuật.

Thứ năm: Trong tác phẩm có thể hiện diện đầy đủ các thành phần của cốt truyện hay vắng mặt một vài thành phần.

Như trên đã nói, khi xem xét những đặc điểm nghệ thuật trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata, trên phương diện cốt truyện, chúng tôi nhận thấy một đặc điểm không kém phần quan trọng và thể hiện cho tính hiện đại trong sáng tác của ông mà chúng tôi định danh là nghệ thuật “*giải cốt truyện*”. Theo từ điển tiếng Việt: “*Giải*” tức là “*làm cho thoát khỏi được cái đang trôi buộc, hạn chế tự do*” [54, 502]. Với những đặc điểm về cốt truyện như đã tìm hiểu trên đây, chúng tôi quan niệm rằng: *Giải cốt truyện* không hoàn toàn đồng nhất với không có cốt truyện. *Giải cốt truyện* tức là sự thoát khỏi một số đặc điểm đã trở thành quy định của một cốt truyện truyền thống. Biểu hiện cụ thể của nghệ thuật này sẽ được chúng tôi trình bày trong phần tiếp theo sau đây.

### **3.2.2 Nghệ thuật giải cốt truyện trong Truyện trong lòng bàn tay của Kawabata**

Biểu hiện của nghệ thuật giải cốt truyện trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata được chúng tôi xem xét trên hai phương diện: thứ nhất là trong mối quan hệ với các sự kiện, xung đột trong tác phẩm; thứ hai là với các thành phần của cốt truyện. Ở mối quan hệ thứ nhất chúng tôi nhận thấy *truyện trong lòng bàn tay* là “*Truyện phi cốt truyện*”. Ở mối quan hệ thứ hai, chúng tôi nhấn mạnh đến “*Cách kết thúc mở*” đã tạo nên khả năng đồng sáng tạo vô song cho độc giả.

#### **3.2.2.1 “Truyện phi cốt truyện”**

Có thể khẳng định *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata là “*Truyện phi cốt truyện*”. Phi cốt truyện được hiểu theo nghĩa đây không phải là dạng cốt truyện truyền thống phổ biến bao gồm năm thành phần *trình bày, thắt nút, phát triển, đỉnh điểm và kết thúc*; Và không phải là một hệ thống đầy rẫy những sự kiện, xung đột, biến cố. Đó là những truyện có thể nói là “*câu chuyện không có chuyện*” (chữ dùng của Đào Thị Thu Hằng) với tính chất đời thường, đơn giản.

Chức năng quan trọng nhất của cốt truyện là bộc lộ các mâu thuẫn đời sống, tức là các xung đột. Truyện trong lòng bàn tay không có nhiều sự kiện, dường như không có xung đột, không có mâu thuẫn, không có gì gây cản... tất cả chỉ là những khoảnh khắc, những lát cắt rất nhanh, rất nhỏ... nên cũng không cần, không tạo ra được một cốt truyện hoàn hảo để bộc lộ chúng. Nói như Sêkhốp: “Không việc gì phải lo tìm bằng được những cốt truyện cho thật lắt léo. Trong cuộc sống, tất cả cứ lẫn lộn vào nhau, cái sâu sắc với cái tầm thường, cái vĩ đại với cái nhỏ bé, cái bi thảm với cái hài hước.” [64, 392].

*Guong mặt khi ngủ* ghi lại khoảnh khắc nhìn vào gương mặt của những người con gái trong lúc ngủ của nhân vật tôi; *Guong mặt người chết* là khoảnh khắc đối diện với gương mặt người vợ đã chết và những cố gắng để gương mặt ấy trở nên thanh tân; *Giây phút tôi* nghe được tiếng cười thanh sạch của các cô gái trong trắng, khỏe mạnh khi chiều chập tối nơi núi rừng để gột rửa tâm hồn trong *Lời nguyện cầu của xử nữ*; Những khoảnh khắc bên cạnh người mù của cô bé Okayo trong *Người đàn ông mù và cô gái trẻ*; Đó là đôi trai gái với tình yêu chớm nở dưới cơn mưa bất chợt trong *Mưa phùn*; Khoảnh khắc nhận ra sự giống nhau giữa các gương mặt của cô gái trong *Guong mặt*... Tất cả chỉ có thể, nhưng những câu chuyện ấy lại cứ ám ảnh và khiến người ta có thể đọc đi đọc lại nhiều lần mà không thấy chán. Đó cũng là chất hiện đại trong sáng tác của Kawabata khi phù hợp với “*xu hướng của truyện hiện đại là ít sử dụng sự kiện, xung đột... nhưng vẫn toát lên được chất cuộc sống và tinh thần thời đại*” [23, 79].

Dễ nhận thấy, càng hiện đại, tri thức của con người càng phát triển nên nhu cầu về trí tuệ của họ càng cao, ý thức cá nhân tự chủ của con người càng lớn. Người đọc không muốn nhà văn đặt họ vào thế bị động, tiếp nhận hiện thực đơn chiều theo kiểu dẫn dắt tích cực của nhà văn. Theo đó, lối cấu trúc kín với cốt truyện truyền thống đã dần dần được thay bằng lối cấu trúc mở “truyện không có truyện” có khả năng kích thích vô song đối với độc giả. Thật vậy, lần giở những trang *truyện trong lòng bàn tay*, có những truyện ta không thể kể lại được vì phi cốt truyện – ít sự kiện, xung đột. Chúng tôi xin ghi nguyên văn bản dịch một số truyện vì không thể kể:

### **Tóc bạc**

*Chưa đến hai mươi mà tóc đã bạc đầu.*

*Đã vậy còn hay cắt tóc.*

*Anh còn nhớ không? Cách người mẹ nhổ tóc và dùng răng cắn rận.*

*Trong khi nàng ngủ thiếp đi.*

*Mẹ nhổ đến sáng mà vẫn còn tóc bạc.*

*Nơi miệng tôi khi đánh răng còn thơm mùi tóc cô gái.*

(Hoàng Long dịch)



*Nơi cửa sổ đến nơi này hoa Mạn Châu Sa nở đầy.*

*Này, anh há không biết loài hoa Mạn Châu Sa hay sao? Là những đóa hoa kia.*

*Khi lá đã khô đi, cuống hoa được sinh ra.*

*Anh hãy chỉ tên một loài hoa cho người đi xa.*

*Và hoa, mỗi năm đều nở.*

(Hoàng Long dịch)

Mỗi câu chuyện hiện lên như một bài Haiku ngắn gọn, mang chất gợi nhiều hơn tả. Lướt qua từng con chữ ít ỏi, chúng ta nhận ra chỉ là lời nhắn nhủ mang tính chất của một châm ngôn: Bạn hãy chỉ tên một loài hoa cho một người sắp đi xa để anh ta nhớ đến bạn vì hoa, mỗi năm đều nở (*Hoa*). Hay chỉ là sự chuyển đổi cảm giác để nhận ra hương tóc cô gái của tôi – một người lữ khách - trong *Tóc bạc*. Và đó hoàn toàn chỉ là một cách hiểu của một độc giả. Mỗi người với vốn sống và kinh nghiệm khác nhau sẽ tự chiếm lĩnh theo cách của mình.

*Các cốt truyện tạo ra một trường hành động cho các nhân vật và do đó cho phép tác giả bộc lộ và lý giải tính cách chúng. Nhờ cốt truyện mà nhà văn thường tái hiện sự hình thành của các nhân vật.* Chúng ta biết rằng: Nhân vật trong *truyện trong lòng bàn tay* rất ít, mỗi nhân vật tồn tại như lát cắt, không nghề nghiệp, không tuổi tác, không tên gọi... chỉ có một nét tính cách, một hành động được nhắc thoáng qua.

Tôi trong *Miền ánh sáng* là một người có thói quen “*nhìn gương mặt người khác*”; còn nàng là người con gái có “*giọng nói mềm mại*”. Đó là người chị dâu với “*dáng đi liêu xiêu trên con đường núi gập ghềnh đầy tuyết rơi*” trong *Cố hương*; người vợ có “*đôi mắt trẻ trung*” trong *Nước*; Là cô Shimamura “*khỏe mạnh, nhưng dáng người mảnh khảnh đã làm việc sinh nở bị lỡ một lần*” trong *Cây hoa trà*; một Yoshiko “*ôn hòa, dịu dàng*” trong *Cây mận*; Người mẹ kế có vóc người “*nhỏ bé*” nhưng “*tốt bụng*” trong *Chim dẻ cùi*; một cô nàng Kayoko hay “*đánh đoảng với mọi thứ*” và một người chồng “*hay phàn nàn*” trong *Mùa hè và mùa đông*... Tất cả chỉ có thế, không nhiều sự kiện, không có mâu thuẫn nào, và tác giả đôi khi cũng không cần lý giải cho tính cách nhân vật nên cũng không cần đến một cốt truyện với vai trò tái hiện sự hình thành tính cách trong những trang văn có thể gói gọn trong lòng bàn tay.

Theo nhà nghiên cứu Đào Thị Thu Hằng: trong tình hình văn học Nhật Bản với các tác phẩm đầy rẫy những tình tiết, sự kiện, xung đột gây cản như: *Khuôn mặt người khác* của Abe Kobo, *Chết giữa mùa hè* của Yukio Mishima, và đặc biệt là *Trong rừng trúc* của Akutagawa... thì *truyện phi cốt truyện* - không có sự dồn dập của diễn tiến sự kiện - của Kawabata là một hiện tượng khá đặc biệt. Cùng với một số yếu tố khác, hiện tượng phi cốt truyện đã mang lại dấu ấn riêng cho tác giả.

Dấu ấn đó khiến tác phẩm của ông tồn tại như một bài Haiku đầy tính “gợi”. Những *truyện trong lòng bàn tay* là nơi để “cảm” nhiều hơn là để “biết”. Nói như thế không đồng nghĩa với việc

phủ định vai trò của người kể chuyện trong *truyện trong lòng bàn tay*. Ngược lại, với một cốt truyện được giản thiểu, nó đòi hỏi sự dụng công rất lớn của người kể chuyện.

Với những câu chuyện dường như “không có gì để nói” ấy, Kawabata – một người kể chuyện tài ba - đã lôi cuốn bao người bằng nghệ thuật kể chuyện rất độc đáo. Phảng phất trong những *truyện trong lòng bàn tay* nhẹ nhàng nhưng cũng rất đời ấy, ta thấy dáng nét tác giả dù tác phẩm có một người kể chuyện xưng *tôi* hay được trần thuật từ vị trí ngôi thứ ba.

Đọc tác phẩm của Kawabata chúng ta dễ dàng nhận thấy đôi khi những sự kiện cốt truyện cũng là một phần đời của ông. Vậy nên trong sáng tác của nhà văn ta thường thấy một người kể chuyện trải đời, hiểu nhân vật. Nhân vật (đặc biệt là các nhân vật nam chính trong vai trò là người lữ khách đi tìm cái Đẹp) là tâm huyết và say mê của Kawabata. Dù đứng ở vị trí ngôi thứ ba giấu mặt hay hiện diện ở ngôi thứ nhất, người kể chuyện cũng dẫn dắt để nhân vật luôn ở tư thế của người chủ động trong câu chuyện, đặt nhân vật vào những tình huống mở để anh ta không những nhìn nhận đánh giá người khác mà còn tự bộc lộ bản thân mình.

*Tôi* trong *Cốt* là hình ảnh cậu bé Kawabata phải chịu nỗi đau mất luôn người ông – người thân cuối cùng khi mới mười lăm tuổi. Hình ảnh người ông đó trở lại trong hồi tưởng của *tôi* trong *Miền ánh sáng* khi nhìn gương mặt luôn hướng về ánh sáng của người yêu đầu tiên. Mẹ phải chăng cũng là nỗi ám ảnh của nhà văn thấm đẫm trên từng dòng chữ với những cái chết lần lượt của những người thân (cha (1901), mẹ (1902), bà (1906), chị (1909) và người ông (1914))?. *Tôi* và Kawabata cùng mất mẹ vào năm ba tuổi... và vì thế họ đều khao khát một người nữ với bản năng làm mẹ... Có thể nói mối quan hệ ấy hết sức mật thiết chính bởi vì cuộc sống của nhân vật cũng là một phần cuộc sống của tác giả. Như vậy, trong mối quan hệ giữa cốt truyện và người kể chuyện, *truyện trong lòng bàn tay* đã tạo ra cảm giác vừa hư vừa thực có khả năng lôi cuốn đối với người tiếp nhận.

Thường đứng ở vị trí ngôi thứ ba, người kể chuyện giấu mặt Kawabata không tham gia trực tiếp vào câu chuyện nhưng lại kể với tư cách của người trong cuộc. Cốt truyện là của nhân vật, người kể chuyện không can thiệp vào. Bằng cách trao và phân tán điểm nhìn cho nhân vật, người kể chuyện Kawabata đã tạo nên mối quan hệ hết sức bình đẳng với những đứa con tinh thần của ông. Người kể chuyện chỉ giữ vai trò môi giới để các nhân vật gặp gỡ và trò chuyện với nhau. Nhân vật tự quyết định lấy cuộc sống của mình. Người kể chuyện không tự quyết định số phận cho họ.

Mở đầu truyện *Gia đình* là lời dẫn của tác giả: “*Sự mù lòa tôi nói ở đây chỉ mang ý nghĩa là mắt nhìn không thấy*”. Sau đó là hành trình của *anh* và người vợ mù. Họ đi lại trong căn nhà mới thuê. Người vợ đi lại như người sáng mắt. Sự mù lòa, được diễn giải tiếp tục bằng các nhân vật, sẽ không là vấn đề nếu chỉ là ở mắt, chỉ có sự mù lòa nơi con tim mới là đáng ngại. Người mù, nhưng có ánh sáng của con tim dẫn đường thì nơi đâu “*dù không phải là nhà của em*” thì “*căn nhà là vật thân thuộc như chính thân thể*” cô gái vậy.

Trao điểm nhìn cho Okayo, hình ảnh người mù Tamura hiện lên thật sống động không cần đến sự can thiệp của người kể chuyện. Khi đưa người mù ra ga, thấy Tamura một mình xăm xăm bước vào cửa soát vé..., “*cô nghĩ thầm mấy đầu ngón tay của anh chàng này sao tài tính thế, cứ nhìn rõ như là cặp mắt không bằng*”. Nhìn khu rừng trong gương mà người mù thu được khi xoay ngược chiều giá kính, cô không khỏi kinh ngạc: “*Cô có cảm tưởng là nhờ anh chàng mù bảo cho mà đây là lần đầu tiên cô mới biết nhìn khu rừng... Cô cảm thấy bàn tay mân mê mặt kính của anh ta có gì rờn rợn. (...) Cô không khỏi sửng sốt vì khả năng đoán biết đối với những ngôi nhà trên tuyến đường, anh chẳng thua gì một người sáng mắt*”... Hình ảnh của Tamura cũng là hình ảnh của một người mù thể xác nhưng luôn có sự soi sáng của tâm hồn.

Vừa phảng phất trong tác phẩm với vai trò người kể chuyện trải đời, hiểu nhân vật nhất, đồng thời lại rất tôn trọng nhân vật, tạo mối quan hệ bình đẳng với nhân vật, Kawabata đã tạo nên mối quan hệ song hành tương hỗ với nhân vật và chính mối quan hệ này đã góp phần hình thành tính cách, nội dung tư tưởng tác phẩm.

Để cho nhân vật tự do quyết định lấy số phận của mình, trong cách kết thúc truyện, tác giả đã không hề nói một điều gì thay cho nhân vật và do đó đã tạo ra cách kết thúc mở. Những khoảng trống tự do ở cuối truyện này đã làm tăng độ mở của đoạn kết, tạo nên độ tin cậy và quyền chủ động của người đọc theo lý thuyết đồng sáng tạo.

### **3.2.2.2 Cách kết thúc mở**

Đọc những *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata, ta hiếm khi gặp người kể chuyện hoặc nhân vật độc thoại, vấn đáp trực tiếp với người đọc hàm ẩn. Nhưng không vì thế mà những trang văn nhỏ gọn lại không xuất hiện một mối quan hệ ngầm với độc giả. Làm nên điều này, ngoài những điều tác giả chưa nói hết, còn có cách kết thúc tác phẩm. Chính những cái kết ấy là yếu tố cơ bản để đưa tác phẩm đến gần hơn với người đọc.

Trong công trình *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, Lotman có nói: “*Một phương thức quan trọng để tăng cường thông tin cho cấu trúc – đó là vi phạm nó. Văn bản nghệ thuật – đó không đơn thuần là việc hiện thực hóa các chuẩn mực cấu trúc, mà cả sự vi phạm đối với chúng*” [40, 507]. Theo đó, phải chăng nghệ thuật *giải cốt truyện* cũng là sự vi phạm cấu trúc truyền thống của cốt truyện để tăng cường thông tin mới? Cách kết thúc mở cũng là một sự vi phạm đối với các thành phần của cốt truyện.

Dù đa dạng nhưng theo truyền thống, cốt truyện thường có các phần: trình bày, khai đoạn, phát triển và kết thúc. Bùi Việt Thắng đã khẳng định: “*Nếu nhận xét ngắn gọn và tổng quát thì có thể nói, từ truyện ngắn truyền thống (trung đại) đến truyện ngắn thời hiện đại đã có sự chuyển đổi đáng chú ý từ cách kết thúc đóng đến cách kết thúc mở*” [92]. *Truyện trong lòng bàn tay* thường không có

một kết thúc rõ ràng, nó tạo ra tính mở cho tác phẩm. Đó cũng chính là tính hiện đại trong sáng tác của Kawabata.

Nhấn mạnh cách kết thúc mở của *truyện trong lòng bàn tay*, Đào Thị Thu Hằng khẳng định: “Trong cái dở dang, không trọn vẹn của cách kết thúc vấn đề đã mang lại cho tác phẩm Kawabata một biên độ mở tối đa, những sự gợi mở đầy ẩn ý” [23, 82].

Thật vậy, thưởng thức tác phẩm của Kawabata, mỗi độc giả, sau khi gấp trang cuối cùng lại đều có một cảm giác mơ hồ khó hiểu về số phận, cuộc đời của nhân vật.

Tôi – một người day dứt với tình cảm giữa vợ và bà liệu có giết đôi chim Hoàng Yến – kỉ niệm về bà và kỉ vật gắn với vợ tôi? (*Đôi chim Hoàng Yến*)

Mối quan hệ giữa người lái xe tràn đầy lòng biết ơn và cô bé sắp bị bán đi rồi sẽ đi đến đâu hay cũng là như những chuyến xe đến và đi trong cuộc đời? (*Tạ ơn*)

Cuộc gặp gỡ của tôi và cô bé tôi đã gặp mười sáu năm về trước mà hiện tại là một thiếu nữ xinh đẹp sẽ diễn biến như thế nào? (*Mưa thu*)

Nụ cười bí ẩn của cô bé sau khi khóc vật vã trong nhà tang lễ sẽ được tôi lý giải ra sao? (*Trang điểm*)

Sau khi nhìn gương mặt người vợ trong chiếc mặt nạ và nhận ra nghệ thuật không tốt, *Người đàn ông không cười* sẽ cho tiếp tục cảnh mặt nạ trong bộ phim hay cắt cảnh mặt nạ khi anh viết bức điện rồi lại xé nó tan thành từng mảnh vụn?

Trong *Lập trường người con*, cô gái Tazuko sẽ ra sao khi “*tưởng rằng bà mẹ Ichirô đã đồng ý với mối tình của hai người*” nhưng rồi người yêu nàng - Ichiro lại viết thư từ hôn: “*Em hãy nghe lời ép buộc của cha mẹ mà lấy chồng đi*” để “*sinh ra một đứa con được nuôi dạy đàng hoàng như anh*”?

Liệu cô gái trẻ Okayo có đuổi theo được anh chàng mù Tamura khi “*cô không biết nhà anh ở đâu nhưng sau một thời gian dài, bao lần nắm tay dắt anh bước như thế, cô cảm thấy mình hiểu con đường của người đàn ông ấy đang hướng về đâu*”? (*Người đàn ông mù và cô gái trẻ*)

Người chồng đính hôn của cô gái tật nguyền Akiko sẽ trở về hay đã chết khi hiện tại, anh vẫn chưa về mặc dù chiến tranh đã kết thúc? (*Thuyền lá tre*)

Sau khi trở về từ chuyến du lịch London, Nagako sẽ giải quyết những áp lực trong cuộc sống gia đình của mình như thế nào với những ám ảnh quá lớn trong quá khứ? (*Bộ đồ cưới ngựa*)

Người con gái mang phong thái Oshin liệu còn giữ mãi hình hài thánh nữ khi gương mặt cô đã có dấu hiệu của sự xanh xao?...

Đó là những kết thúc độc đáo, kết mà không kết, kết mà không hết chuyện. Đối với đa số tác giả khác, dù hiện thực hay lãng mạn thì cuối cùng câu chuyện thường được giải quyết một cách triệt để. Nhưng với Kawabata và những trang văn nhỏ gọn thì sau khi úp bàn tay lại, người đọc còn phải

bản khoản day dứt mãi. Tác giả đã dành không gian riêng cho những điều không nói hết, không đi đến tận cùng số phận nhân vật mà để người đọc tự quyết định, tự chọn cho tác phẩm những kết cục theo cách chiêm lĩnh riêng. Và như vậy, với cách kết thúc mở, mơ hồ, *truyện trong lòng bàn tay* đã kích thích trí tưởng tượng của độc giả, tạo cơ hội cho họ trở thành người đồng hành trên quá trình sáng tạo nghệ thuật. Kết thúc mở trong *truyện trong lòng bàn tay* là một cách đưa tác phẩm đến gần hơn với cuộc sống, với người đọc trên con đường truy tầm chân lý.

Như vậy, đọc *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata, ta khó lòng mà kể lại cốt truyện của một truyện nào vì tác giả đã sử dụng nghệ thuật *giải cốt truyện*. Không có nhiều sự kiện, xung đột nên cũng không có sự dồn dập của diễn tiến sự kiện, *truyện trong lòng bàn tay* được quan niệm là “*truyện phi cốt truyện*”. Đồng thời, với lối kết thúc dở dang gợi nhiều ám ảnh, *truyện trong lòng bàn tay* thực sự là những tác phẩm thể hiện cho tính hiện đại trong sáng tác của Kawabata. Cuối cùng, xin lấy ý kiến của Poxpelop để kết thúc phần này: “*Trong lĩnh vực cấu tạo cốt truyện, như đã thấy, không hề có quy tắc và chuẩn mực vạn năng nào cả. (...) Tiêu chuẩn phổ biến duy nhất của cốt truyện nghệ thuật là sự phù hợp của nó với nội dung tác phẩm*” [56, 253].

### 3.3 Thủ pháp huyền ảo

#### 3.3.1 Huyền ảo và thủ pháp huyền ảo

Yếu tố huyền ảo luôn có mặt trong những sáng tác nghệ thuật của nhân loại, từ thuở hồng hoang cho đến thời hiện đại, dưới những dạng khác nhau. Trong lĩnh vực văn chương, khi bàn về mảng văn học mang tính chất siêu nhiên, thần bí, không thể lý giải bằng tư duy logic thông thường, người ta hay dùng khái niệm huyền ảo (*magic*) để định danh cho nó.

Theo *Từ điển tiếng Việt*, *huyền ảo* là một tính từ dùng để chỉ vẻ đẹp kì lạ và bí ẩn, vừa như thực vừa như hư, tạo sức cuốn hút mạnh mẽ. Trong văn học, yếu tố huyền ảo chính là những điều lạ lùng, huyền bí, vừa chân thực lại vừa huyền hoặc; được tạo ra do sự xâm nhập, chuyển hóa lẫn nhau giữa hai yếu tố bình thường và phi thường, là sự xâm nhập của cái siêu nhiên vào thế giới thực tế; là sự xâm lấn của yếu tố phi logic vào thế giới logic; với đặc trưng là sự tưởng tượng, hư cấu - có sức lay động hứng thú thẩm mỹ của người đọc. Do vậy, việc sử dụng yếu tố huyền ảo trở thành một lăng kính soi chiếu cho con người, cuộc đời và trong sáng tác chính nó là một phương tiện hữu hiệu để nhà văn khám phá thế giới đồng thời thể hiện tư tưởng thẩm mỹ.

Yếu tố huyền ảo không tự nhiên xuất hiện mà có nguồn gốc từ những tiền đề như cơ sở tư duy nghệ thuật, cơ sở tâm lý của con người và cơ sở xã hội nhất định. Dù điểm xuất phát của tư duy nghệ thuật là lí tính nhưng trong tư duy nghệ thuật còn bao hàm những yếu tố phi lý tính của sự tưởng tượng - sự phi logic và chính yếu tố này đã tạo ra được cái phi thường, cái huyền ảo mà chúng ta đang nói. Yếu tố huyền ảo trong văn học còn được khơi nguồn từ chính thế giới nội tâm bí

ần của con người. Nó gắn chặt với tâm lý vừa lo sợ lại vừa tò mò của chúng ta về những gì không thể lý giải được hoặc không được phép lý giải trong thế giới mà chúng ta đang tồn tại. Mặt khác, xã hội càng tiến tới văn minh thì văn học huyền ảo lại càng phát triển mạnh mẽ. Bởi vì, chính xã hội văn minh với những trang thiết bị khoa học hiện đại đã dẫn đến tình trạng con người bị đồ vật hóa, máy móc hóa và thiếu những tình cảm vốn có của mình. Con người có nhu cầu bổ khuyết sự thiếu hụt đó bằng trí tưởng tượng.

Cái huyền ảo (magical) trong văn học không phải là điều mới lạ, nó đã xuất hiện từ rất sớm trong lịch sử văn học nhân loại khi con người biết sáng tác văn chương mà thần thoại chính là minh chứng thiết thực nhất.

Các nhân vật chính trong tác phẩm văn học huyền ảo cổ đại thường là thần linh, ma quỷ... với các đặc tính, năng lực siêu nhiên. Có những cái tên gắn liền hiện tượng tự nhiên mà bấy giờ con người không thể giải thích được như: thần Mưa, thần Sấm, thần Gió... Và như vậy, cái huyền ảo gắn liền với niềm tin chất phác, ngây thơ tuyệt đối của con người vào các thế lực đó, đồng thời, thể hiện nhu cầu, khát vọng nhận thức, cải tạo, chinh phục thế giới ở mức độ sơ khai, đơn giản.

Đến thời kỳ hiện đại, văn học có yếu tố huyền ảo lại có bước chuyển mình mạnh mẽ hơn bao giờ hết. Văn học huyền ảo hiện đại chính thức được biết đến vào khoảng cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX ở phương Tây hoàn toàn khác với hai giai đoạn văn học kỳ ảo trước đó. Ra đời trong giai đoạn chủ nghĩa tư bản đang đi tới đỉnh cao phát triển, gắn liền với sự văn minh, tiến bộ của xã hội, văn học huyền ảo giai đoạn này thể hiện tâm lý khủng hoảng, lo sợ của con người trước những sự biến đổi của thế giới và của chính bản thân mình. Những tác phẩm của văn học huyền ảo hiện đại bắt đầu đi sâu vào môi trường thành thị, mang trong mình nó không khí của cuộc sống văn minh công nghiệp và thế giới nội tâm con người hiện đại. Các nhân vật thần linh, ma quỷ... đã biến mất trong truyện huyền ảo hiện đại.

Chúng ta thấy rằng: nếu như ở thời kỳ đầu, văn học huyền ảo gắn liền với những ma quỷ, thần thánh, trên thiên đường, dưới địa ngục... thuộc “thế giới bên kia” với các năng lực, đặc tính siêu nhiên của chúng, thì trong các giai đoạn sau là những con người, những sự kiện trên thế gian này nhưng đã được kỳ ảo hóa bằng trí tưởng tượng của nhà văn, theo đó, nó đã trở thành biểu hiện của một trình độ nhất định trong tư duy nghệ thuật. Sự phát triển đó là một dòng chảy không ngừng nghỉ từ quá khứ đến hiện tại. Hạt nhân trung tâm của văn chương huyền ảo thường nằm ở sự nhập nhằng, pha trộn giữa sự thực và sự không thực, giữa kinh nghiệm lý tính và trực cảm tâm linh.

Trong văn học, khi yếu tố huyền ảo được các nhà văn sử dụng như một phương thức để xây dựng nhân vật và cốt truyện, tạo dựng chi tiết và hình ảnh, đồng thời để tiếp cận với hiện thực mới của con người thời đại thì khi ấy yếu tố huyền ảo đã trở thành một thủ pháp nghệ thuật – thủ pháp huyền ảo.

### 3.3.2 Thủ pháp huyền ảo trong *Truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata.

Theo nhà nghiên cứu Hà Văn Lương, trong văn học Nhật Bản hiện đại, tiếp nối một cách thành công bút pháp truyền kỳ cổ điển Nhật Bản và cũng là đặc trưng của bút pháp truyền kỳ cổ điển vùng văn học Viễn Đông – nhiều nhà văn đã sử dụng các yếu tố huyền ảo trong tác phẩm văn học trên nhiều phương diện làm cho những tác phẩm của họ vừa lung linh kỳ ảo vừa mang tính hiện thực sâu sắc. Ở một số tác phẩm *Sợi tơ nhện*, *Cổng thành Raxiômôn*, *Mụ phù thủy Shima*, *Trong rừng trúc*, *Cảm hứng sáng tạo* (R.Akutagawa); *Khuôn mặt người khác* (A.Kobo); *Người ghé* (Edogawa Ranpo); *Ngôi nhà trong bãi sậy* (Ueda Akinari),... màu sắc huyền ảo được thể hiện dưới nhiều hình thức đã góp phần quan trọng vào việc khai thác chiều sâu tâm lý nhân vật và phản ánh những vấn đề của cuộc sống [88].

Là một nhà văn lớn của Nhật Bản, sáng tác của Kawabata cũng chứa đựng và đan cài nhiều yếu tố huyền ảo, cũ và mới, thực và ảo. Trong những đặc trưng nghệ thuật độc đáo của Kawabata, thủ pháp huyền ảo góp phần quan trọng khẳng định tài năng văn chương của nhà văn. Sau khi khảo sát các *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata, chúng tôi nhận thấy nhà văn đã đưa vào và sử dụng các yếu tố huyền ảo như một biện pháp đặc trưng mang tính nghệ thuật để truyền tải tư tưởng của mình. Đó cũng là sự tiếp nối truyền thống văn chương huyền ảo Nhật nói riêng, phương Đông nói chung đồng thời là sự hòa nhập với xu hướng văn học huyền ảo hiện đại phương Tây.

Kết quả khảo sát biểu hiện của thủ pháp huyền ảo trong *truyện trong lòng bàn tay* được chúng tôi thống kê trong Phụ lục 7. Qua đó, chúng tôi nhận thấy:

Dù các yếu tố huyền ảo không phải chỉ xuất hiện độc nhất trong thể loại *truyện trong lòng bàn tay* nhưng nó đã hiển hiện với mức độ tương đối đậm đặc nơi những trang văn nhỏ gọn với 32,9% - chiếm gần 1/3 số lượng tác phẩm trong phạm vi khảo sát.

Trong sáng tác của Kawabata, các yếu tố huyền ảo phổ biến là những giấc mơ, những ảo giác, những yếu tố có liên quan đến linh hồn con người, những truyền thuyết, còn lại là những yếu tố huyền ảo hoặc khác như người biến thành hoa, người thoát ẩn thoát hiện, mặt trời rơi... .

Về khuynh hướng sử dụng thủ pháp này trong việc thể hiện tư tưởng tác giả, chúng tôi nhận thấy: Kawabata sử dụng thủ pháp huyền ảo như là một hình thức đặc biệt để chuyển tải các thông điệp nghệ thuật trong tác phẩm. Nó hướng đến việc phản ánh cái đẹp hư ảo trong thiên nhiên và trong con người.

Thật vậy, Kawabata tạo dựng một thế giới văn chương hữu linh, khám phá những chiều sâu tâm thức con người. Lần giở lại những *truyện trong lòng bàn tay*, ta ngập tràn trong trời mộng. Kawabata dựng nên thế giới huyền ảo để gửi đến cho đời pháp âm vi diệu: Sắc tức thị không, không tức thị sắc; tất cả đều mộng huyền, vô thường.

Môtíp giấc mơ là một môtip rất quen thuộc trong tác phẩm văn học huyền ảo. Khác với văn học huyền ảo cổ điển dùng môtip giấc mơ để bộc lộ niềm tin, môtip giấc mơ trong văn học huyền ảo hiện đại nói chung mang một ý nghĩa mới. Giấc mơ sống cùng những ước vọng, những nỗi bất an, và cả những ám ảnh của nhân vật. Giấc mơ là một thế giới khác cùng song song tồn tại bên cạnh thế giới hiện thực.

Giấc mơ là một phương tiện để thể hiện những yếu tố huyền ảo trong tác phẩm của Kawabata. Nếu như trong tiểu thuyết *Tiếng rền của núi*, ông già Shingo có 9 giấc mơ về những sự vật, con người và trong những khoảng thời gian và không gian khác nhau; trong *Người đẹp say ngủ*, nhân vật Eguchi đã có hai lần nằm mơ về những sự việc biệt lập... thì trong 23 truyện trong lòng bàn tay có yếu tố huyền ảo mà chúng tôi khảo sát đã có 7 giấc mơ được nhắc đến. Một điều đặc biệt là, hầu hết các giấc mơ trong các tác phẩm của Kawabata xuất hiện ở những người đàn ông. Trong 7 giấc mơ mà chúng tôi nói đến có đến 5 năm giấc mơ là của người đàn ông (trong đó có bốn giấc mơ là của nhân vật “tôi” – người kể chuyện) và hai giấc mơ xuất hiện ở phụ nữ.

Các giấc mơ trong lòng bàn tay đều liên quan đến những điều huyền hoặc như: người bị cháy, tượng Quan Âm biết ôm và ve vuốt người, sắc màu bí ẩn, những con rắn trườn ngập cả phòng và vườn, căn nhà đầy những quả trứng... thể hiện trí tưởng tượng ly kỳ hấp dẫn của tác giả và tạo nên hiệu quả trong việc lôi cuốn sự tò mò, hứng thú của người đọc.

Giấc mơ vốn đã là một điều bí ẩn mà con người qua bao thế hệ vẫn không ngừng tìm cách giải thích. Nhiều người cho rằng, những ẩn ức của cuộc sống thường ngày là nguyên nhân dẫn đến sự giải toả về mặt tâm lý thể hiện trong những giấc mơ về ban đêm. Theo đó, các giấc mơ huyền ảo là một phương tiện để khai thác chiều sâu tâm lý nhân vật trong tác phẩm của Kawabata.

Trong *Bình dẽ vỡ*, tôi đã mơ: “*hình hài Quan Âm ngã vào người tôi, vươn cánh tay dài, trắng và tròn tựa ôm lấy cổ tôi*” và “*khi chạm vào làn da buốt lạnh của góm sứ và sự vô cảm của cánh tay vô tri đã trở thành một sinh vật, tôi hoảng hồn lùi lại và làm cho Bức tượng Quan Âm vỡ tan ra từng mảnh trên mặt đường không một tiếng vang*”... Hơn một lần trong thế giới trong lòng bàn tay, tác giả đã miêu tả những người phụ nữ mang vẻ đẹp thần thánh, vẻ đẹp của Bồ Tát, từ ngoại hình lẫn tâm hồn. Phải chăng, trong giấc mơ này, tôi với nỗi khát khao vẻ đẹp thánh nữ đó đã hiện hiện thành hình hài Quan Âm với cánh tay dài, trắng muốt, tròn tựa? Tiếp đó, bức tượng vỡ nát, người con gái tự nơi đâu bỗng dung xuất hiện “*nhặt lên các mảnh vỡ góm sứ lấp lánh đang tản mát trên mặt đường*”. Thì ra thánh nữ, cô gái, những người vợ... cũng giống như tình yêu, rất dễ ngã lòng - cái Đẹp vốn mong manh, dễ vỡ nên luôn cần cứu rỗi.

Trong *Những quả trứng*, Akiko – cô bé mười lăm tuổi có một giấc mơ kinh khủng như thể thân chết sắp đưa cô ta đi. Trong giấc mơ, không gian con đường, nhà cửa và cả thiên đường hiện lên một cách kỳ ảo: “*Con đang mặc một chiếc kimono mỏng, trắng toát... đi xuống một con đường*



*thăng tấp. Hai bên đường mù sương. Con đường dường như đang trôi và con cũng trôi khi đang đi. Một bà già lạ mặt theo sau con... suốt dọc đường... Những ngôi nhà thấp sáng như doanh trại, tất cả đều màu xám và các cạnh được gọt rũa nhã nhặn*". Ngôi nhà đó chỉ toàn là trứng. Trứng chất đống ở khắp mọi nơi đến nỗi không có bất kỳ chỗ nào để ngủ. Điều lạ lùng là lúc cô bé vào phòng bố mẹ và nói về giấc mơ với những quả trứng thì bố cô cũng vừa mới kể cho vợ nghe về một chuyện cũng lạ lùng không kém có liên quan đến những quả trứng mà ông đã nghe khi đi nghỉ mát tại Hakone. Một cô geisha say xỉn đã nói với người bạn của mình là *"Tôi đang ấp một quả trứng, tôi đang ấp một quả trứng"*. Những quả trứng trong giấc mơ kỳ quái của cô bé có liên quan gì đến những quả trứng mà cô geisha nhắc đến hay chỉ là sự trùng hợp ngẫu nhiên? Theo suy đoán của người cha: do ông bị cảm và ông đã yêu cầu cô bé đi mua những quả trứng để nuốt sống, đây là nguyên nhân con gái ông có giấc mơ về trứng. Với sự ngây thơ, trong trắng, cô bé với giấc mơ ngôi nhà đầy trứng chính là những điều cô nghĩ đến ban ngày. Còn cha và mẹ cô tuy giải thích để trấn an cô con gái nhưng vẫn cứ miên man về sự trùng hợp kỳ lạ giữa những quả trứng để khi nhìn những quả trứng thật mà cô gái mang vào thì thấy tởm lợm... Điều liên quan đến những quả trứng nhưng mỗi người lại có một cách lý giải khác nhau. Yếu tố huyền ảo, đan xen giữa hư – thực đó đã tạo nên sắc màu cho câu chuyện nhỏ gọn và kích thích sự hứng thú độc giả để giải mã theo cách của riêng mình.

*Những con rắn* kể về giấc mơ của Ineko – người đàn bà bốn mươi tư tuổi. Cô mơ thấy mình đi vào một ngôi nhà và gặp những người quen cũ. Trong số những người quen, ấn tượng nhất là người vợ trước của Shinoda. Cô ta không những không già đi mà còn trẻ đẹp như một cô vũ nữ. Trong ngôi nhà đó có hai chú chim với bộ lông nạm ngọc rất đẹp, nhưng điều gây ám ảnh nhiều hơn đó là việc xuất hiện một không gian rùng rợn với 24 con rắn đủ loại, đủ màu sắc, hoa văn đang trườn quanh căn phòng, ngay cả món trang sức giống như cái lược hết sức lộng lẫy mà người vợ trước của Shinoda cài trên tóc cũng là một con rắn nhỏ. Lúc những con rắn trườn quanh căn phòng thì ở phòng bên là thời khắc diễn ra cuộc họp do ông Kanda chủ trì... Sự thật và giấc mơ có gì ẩn khuất? *"Người vợ trước của Shinoda từng là người yêu của ông Kanda"* ... *"Người vợ trước đã nói giùm với sếp của họ (chồng Ineko và Shinoda – người viết nhân mạng), ông Kanda, tạo công ăn việc làm cho họ"* ... *"ngày trước bà Kanda nói với Ineko là Shinoda đã làm một việc kinh khủng với vợ ông ta"* ... *"Shinoda đã ly dị người vợ đầu và không lâu sau đã tái hôn"* ... *"người vợ trước ấy đã mất hút khỏi tầm mắt của họ không lâu sau khi ly hôn"* ... *"những con rắn"* ... *"phòng bên đang họp"* ... Tất cả là những mảng còn khuất lấp, sự thật về những con người với mối quan hệ chưa được giải bày, thực và mơ, những con rắn và những con người, tất cả tạo nên sự huyền ảo mang ý nghĩa ám thị.

*Tình yêu đáng sợ* có một giấc mơ của người đàn ông yêu vợ cuồng nhiệt. Khi vợ mất, ông từ bỏ cuộc sống có đàn bà vì với ai ông cũng thấy “*có mùi cá giống vợ ông*”. Thế rồi người đàn ông đã yêu một người con gái giống vợ ông nhất trên đời với một tình yêu đáng sợ - ông yêu đưa con gái ruột. Trong giấc mơ, ông thấy đứa con gái đang nói chuyện với mẹ nó về những bí mật của ông. Để rồi, vào đêm cuối, đứa con gái cắt cổ người cha – kẻ thù của mẹ mình – và ông yên bình nhắm mắt chờ đợi lưỡi dao. Đó chính là nỗi ám ảnh đã đi vào giấc mơ trong vô thức của người chồng yêu vợ đến điên cuồng.

Như vậy, những giấc mơ kỳ lạ của các nhân vật trong những tác phẩm trên của Kawabata suy cho cùng chính là những biện pháp nghệ thuật mà nhà văn sử dụng để khai thác tâm lý nhân vật. Nó phơi bày những ẩn ức sinh lý, những không chế đạo đức, những mong ước không được thỏa mãn trong ngày thường, một cách vô thức, đã đi vào giấc mơ dưới hình thức lạ lùng hơn, huyền hoặc hơn.

Đồng thời xuất hiện với những giấc mơ huyền ảo trên đây là những không gian huyền ảo. Nếu loại không gian thiên nhiên truyền thống mang tính hướng ngoại thì không gian huyền ảo lại dường như hướng nội. Không gian huyền ảo trong tác phẩm của Kawabata là những nơi xa lạ, khó xác định, huyền hoặc, đầy tính ngẫu hứng: trong căn phòng, nơi nghỉ địa, thiên đường, địa ngục... góp phần làm cho những câu chuyện thêm ly kỳ, hấp dẫn và lôi cuốn người đọc.

Những ảo giác cũng là sự cụ thể hóa thủ pháp huyền ảo trong *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata. Trong số tổng số truyện có yếu tố huyền ảo thì ảo giác chiếm 26,1 % tương ứng với 6 truyện.

“*Trượt nhanh xuống dốc. Áo bạc nghiêng đi, dao động rồi biến mất. Tôi lướt mình trên lá vàng năm ngoái*”. Đó là ảo giác của chàng thanh niên trước cái chết của người ông. Tất cả đều dao động, không gì là vững vàng, là mãi mãi. Tất cả chỉ còn là lá vàng năm ngoái – là quá khứ (*Cốt*).

Sau khi được người chồng xoa bóp thì gương mặt người vợ đã chết trở nên thanh tân. Phải chăng đó cũng là một điều không thực chỉ tồn tại trong ảo giác? Ảo giác được tạo ra do khao khát muốn gìn giữ cái đẹp trên gương mặt người vợ của người chồng; từ một bà mẹ thương con, đau khổ trước cái chết của con gái khi cô không được gặp mặt chồng trước khi tắt thở? Tất cả đều là huyền ảo, nhưng loại bỏ nó, ta thấy hiển hiện một cái Đẹp với khao khát được gìn giữ.

Hình ảnh huyền ảo – lá núi mùa thu đỏ rực như lửa đang đổ xuống - mà nhân vật tôi nhìn thấy lúc trời về đêm, trong khi đang chập chờn trên chuyến xe hỏa tốc hành đi Kyoto là những ảo giác. Ảo giác đó xuất hiện vì con người nhìn lá núi mùa thu qua tấm kính ướt nước mưa có thể làm nhòe mọi vật. Đồng thời, một đôi mắt miên man tìm về quá khứ với hình ảnh cô bé năm tuổi thì không thể làm cho cảnh vật phía sau tấm kính rõ ràng như nó hiện có. Thiên nhiên đã hiện ra không thực,

trở thành những hình ảnh huyền ảo thể hiện cho những tình cảm khó giải bày của người chiêm ngắm (*Mùa thu*).

Cũng là một ảo giác về thiên nhiên nhưng không phải lá núi mùa thu được nhìn như lửa. Ảo giác của Sankichi là những tưởng tượng về một không gian ngập tràn trong tuyết với hình ảnh người cha, những người yêu trước đây, dù ông đang ở trong một căn phòng ở một khách sạn.

Trong *Tóc bạc*, “người mẹ nhổ tóc bạc cho con và dùng răng cắn rận, trong khi nàng ngủ thiếp đi”, nhưng “nơi miệng tôi khi đánh răng”, lại “thơm mùi tóc cô gái”. Đây phải chăng cũng là ảo giác do tôi tạo ra. Người mẹ nhổ tóc bạc cho tôi hay cho cô gái đều không thể nào tạo được mùi thơm từ tóc trên miệng tôi được. Đó là ảo giác được khởi phát từ sự khao khát cái Đẹp – cái Đẹp được gọi lên từ mùi hương.

Có thể nói con người trong sáng tác của Kawabata luôn thích suy tư. Một hệ quả của quá trình suy tư đó là những ảo giác được hình thành. Nó là minh chứng cho trí tưởng tượng bay bổng, cho xu hướng chiêm nghiệm cũng là sự hòa nhập của cái tôi vào cái ta vũ trụ.

Người dân xứ sở Phù Tang với quan niệm “vạn vật hữu linh” luôn tin rằng linh hồn tồn tại nơi nhánh cây, ngọn cỏ, bông hoa, hòn đá... và đặc biệt là con người. Con người khi chết đi chỉ là một cuộc hành hương đến một thế giới khác bằng linh hồn. Chiếm 17,4% trong tổng số truyện có yếu tố huyền ảo, những truyện có liên quan đến linh hồn không chỉ thể hiện cho đặc trưng tư duy phương Đông mà còn là một biểu hiện của thủ pháp huyền ảo khi được Kawabata sử dụng để tạo nên thế giới thực – hư muôn màu sắc trong *truyện trong lòng bàn tay*.

Mối tình của một ông già và một cô gái trẻ chênh lệch nhau chừng 65 tuổi trong *Bất tử* được mô tả bằng những chi tiết kỳ ảo, lạ thường. Trên đường tình tự, “chân họ chẳng dừng mà đi xuyên qua tám lưới như một làn gió xuân” và “cô gái dễ dàng đi xuyên qua thân cây. Và ông lão cũng làm như thế. Họ biến mất vào trong thân cây”. Cô gái đau buồn vì chia ly đã trầm mình trong biển vào tuổi mười tám. Để giờ đây, khi ông lão đã ngoài tám mươi, cô vẫn là cô gái xuân thì, trẻ mãi trong mắt người tình. Cô đang tồn tại bên cạnh ông lão bằng linh hồn và ông lão cũng đã là một linh hồn để có thể cùng cô biến vào trong cây với tình yêu bất tử. Kawabata đã mượn yếu tố huyền ảo nhằm thể hiện khát khao vươn tới cái đẹp về hình thể của người con gái và tình yêu bất tử của lứa đôi. Đó cũng là cái đẹp hư ảo mà tác giả suốt đời đi tìm kiếm.

*Tình nữ* cũng hiển hiện những yếu tố huyền ảo liên quan đến linh hồn. Khi nhận lưới gươm đã giết người đàn bà của chàng võ sĩ, “hòa thượng ném nó vào bia đá nơi bãi tha ma. Thanh gươm đâm một nhát vào bia đá. “Phập”. Từ hàng đá, máu đỏ tuôn xối xả ... Chàng võ sĩ rút gươm, lập tức bia đá đổ xuống, thanh gươm gãy làm hai đoạn. Nơi tám bia, rêu xanh phủ kính mặt đá, không hề có vết xước nào nhỏ như dấu móng tay”. Câu chuyện được đan bằng hư ảo này làm chúng tôi liên tưởng đến một câu châm ngôn mà người Nhật nào cũng biết: “Một kiếm khách samurai phải sắc

lạnh như thanh gương đeo bên hông, tuy nhiên chàng ta không bao giờ được quên ngọn lửa rền nên thanh gương ấy” [54, 45]. Đức tự chủ và điềm tĩnh là những đức tính mà từ ngàn xưa đã được coi là đặc trưng hàng đầu của lòng gan dạ. Đây là đức tính do ảnh hưởng của Phật giáo, vốn quảng đức và nhẫn nhục, biết kiềm chế và luôn điềm tĩnh trước mọi tục lụy dưới trần gian. *Tính nữ* phải chăng là một bài học như thế?

Ngoài những giấc mơ, những ảo giác, để tạo nên sự kì diệu bất thường, những sáng tác huyền ảo nhỏ xinh của Kawabata còn vay mượn những môtip từ truyền thuyết. Đó là truyền thuyết về *Địa tạng vương Bồ Tát Oshin*, truyền thuyết về nàng *Công chúa thủy cung*, truyền thuyết về *đứa con trai hiếu thảo của xứ Tamba*.

Nếu như truyền thuyết về nàng Oshin được phong làm Bồ Tát nhấn mạnh vẻ đẹp tận hiến của những kĩ nữ; truyền thuyết nàng *Công chúa thủy cung* là sự trân trọng đối với những người con gái dám sống và yêu mãnh liệt, hết mình; thì *Sấm mùa thu* với truyền thuyết về chàng trai hiếu thảo là sự ca ngợi bản năng làm mẹ của người người đàn bà. Dù là kĩ nữ hay người vợ ngoại tình hoặc cô dâu mới cưới thì tất cả đều là hiện thân của cái Đẹp. Cái Đẹp ấy được so sánh với thần thánh, với công chúa, với những người mẹ. Và truyền thuyết phải chăng là yếu tố huyền ảo trang trọng nhất được sử dụng để ca ngợi tính nữ vĩnh hằng?

Qua phân tích, một lần nữa chúng tôi có thể khẳng định: sử dụng kỳ ảo như là một hình thức đặc biệt để chuyển tải các thông điệp nghệ thuật trong tác phẩm, Kawabata đã thành công mỹ mãn trong mục đích phản ánh cái đẹp hư ảo trong thiên nhiên và trong con người. Chính các sắc thái thẩm mỹ của cái huyền ảo không hề làm giảm giá trị hiện thực của tác phẩm mà nó còn cung cấp cho chúng ta cách nhận diện về cuộc sống làm gia tăng điểm nhìn nghệ thuật và các chiều tiếp cận hiện thực.

Thủ pháp xây dựng cái huyền ảo trong *truyện trong lòng bàn tay* cũng rất đa dạng, thể hiện qua nhiều phương diện tự sự như người kể chuyện, giọng điệu, không gian...

Bất kỳ truyện ngắn nào cũng có người kể chuyện đóng vai trò là cầu nối giữa tác giả và độc giả, nhằm khơi gợi, kích thích người đọc. Đối với truyện có yếu tố huyền ảo, người kể chuyện còn là một phương diện quan trọng trong việc dẫn dắt cái bí ẩn. *Truyện trong lòng bàn tay* thường sử dụng người kể chuyện ở ngôi thứ nhất - người kể chuyện xưng *tôi*. Trong 23 *truyện trong lòng bàn tay* có yếu tố huyền ảo thì có đến 11 truyện sử dụng người kể chuyện xưng *tôi*. Thực chất, người kể chuyện xưng *tôi*, đồng thời là nhân vật chính trong truyện luôn mang hai tư cách và dẫn đến hai lợi thế. Nếu như với tư cách là người kể chuyện, *tôi* đảm bảo sự xác thực cho câu chuyện thì *tôi* với tư cách là nhân vật lại gợi mời sự chú ý bởi cách diễn đạt mang đầy trải nghiệm cá nhân và có thể những điều anh ta nói đều là hư cấu. Do vậy, người kể chuyện xưng *tôi* cũng là một dụng ý quan

trọng để tạo nên sự nghi hoặc và lưỡng lự ở tác phẩm. Hai mặt thật – giả của người kể chuyện xung tôi là một điều kiện tuyệt hảo để yếu tố huyền ảo xuất hiện và phát huy hiệu quả.

Giọng điệu kể chuyện cũng là một điểm đáng chú ý trong *truyện trong lòng bàn tay*. Tác giả kể những câu chuyện khó tin với thái độ điềm nhiên và giọng điệu nhẹ tênh. Đó là khi Kawabata nói về một cô gái biến thành hoa Huệ (*Yuriko*), hay câu chuyện về người chồng đã chán ghét người vợ mà bỏ đi nhưng lại nghe được những âm thanh trong cuộc sống của vợ con mình trong hiện tại, để rồi khi âm thanh cuộc sống không còn với hai mẹ con người đàn bà nữa, “*người chồng của nàng cũng thấy nằm chết trên gối bên cạnh họ*” (*Chết chung vì tình*)... Rõ ràng, Kawabata kể về những việc không bình thường, những việc hư ảo bằng thái độ tỉnh táo, không xác nhận tính chất có thật của sự việc cũng không thuyết phục độc giả tin vào những gì mình nói. Đây cũng là một đặc điểm của văn chương thế kỉ XX trong sự giao thoa giữa tinh thần hiện đại và hậu hiện đại. Kiểu đọc thưởng thức theo lối đồng cảm, đồng tình với tác giả đã không còn nữa, *truyện trong lòng bàn tay* đòi hỏi một cách đọc trí tuệ và chủ động. Sự thân nhiên trong giọng điệu của truyện đã góp phần vào sứ mệnh nâng tầm đón đợi và khả năng đồng sáng tạo của độc giả.

Tựu trung, thủ pháp huyền ảo với các biểu hiện của nó - sự lồng ghép các yếu tố hư và thực, cùng với mạch truyện vận động của dòng truyện kể nhiều khi không tuân theo quy luật tư duy và lý trí để kích thích khả năng khám phá của người đọc với tư cách là chủ thể tiếp nhận là một đóng góp không nhỏ làm nên giá trị của những trang văn trong lòng bàn tay. Nó là sự tiếp nối truyền thống trong văn học Nhật Bản qua các thời đại để rồi hòa chung dòng với xu hướng hiện đại phương Tây. Sự hòa quyện này càng làm cho những sáng tác của Kawabata vừa mang hơi thở của cuộc sống vừa hấp dẫn, lôi cuốn ./.

# KẾT LUẬN

## 1. Kết luận khoa học của đề tài

Qua quá trình nghiên cứu, chúng tôi rút ra kết luận:

*Truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata thực sự là một đóng góp to lớn của nhà văn cho nền văn học Nhật. Đó là một thể loại hết sức độc đáo có tính độc lập tương đối. Tính độc lập này không chỉ thể hiện ở góc gác Nhật Bản và gắn liền với tên tuổi của Kawabata Yasunari mà còn do những đặc điểm nghệ thuật của nó quy định.

Về tư tưởng, trên mớ chữ bé nhỏ có thể gói gọn trong lòng bàn tay, tư tưởng chủ đạo của người lữ khách Kawabata vẫn là một hành trình đi tìm và cứu rỗi cái Đẹp - cái đẹp thanh khiết mong manh của con người, của thiên nhiên, của nền văn hóa Nhật trước một giai đoạn đầy biến thiên.

Về tư duy nghệ thuật, với thủ pháp chân không được biểu hiện qua những chiếc gương soi, thời gian của những khoảnh khắc, không gian hạt cát và con người tồn tại như những lát cắt – nghệ thuật giải cốt truyện với cách kết thúc mở và tính chất “truyện phi cốt truyện” – thủ pháp huyền ảo với sự đan cài nhiều yếu tố huyền tưởng, cũ và mới, thực và ảo trong phản ánh hiện thực, *truyện trong lòng bàn tay* là minh chứng cho quá trình miệt mài sáng tạo trên cánh đồng chữ nghĩa và sự hòa hợp Đông – Tây trong sáng tác của Kawabata.

## 2. Hướng nghiên cứu tiếp của đề tài

Đối với đề tài này, chúng tôi đề xuất hướng nghiên cứu tiếp theo là so sánh *truyện trong lòng bàn tay* của Kawabata với những truyện cực ngắn của các nhà văn khác.

Mặc dù đã cố gắng hết mình, nhưng công trình nghiên cứu của chúng tôi chắc chắn khó tránh khỏi những sai sót. Hy vọng chúng tôi sẽ tiếp thu được những ý kiến quý báu để hoàn thiện hơn công tác nghiên cứu khoa học trong tương lai.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Lại Nguyên Ân (biên soạn, 2004), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
2. M. Bakhtin (1991), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư dịch, Nxb Hội nhà văn.
3. M. Bakhtin (1993), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiépki*, Trần Đình Sử dịch, Nxb Giáo dục.
4. Lê Huy Bắc (2004), *Truyện ngắn: lý luận, tác giả và tác phẩm* (tập một), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
5. Lê Huy Bắc (2009), *Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo và Gabriel García Márquez*, Nxb Giáo dục Việt Nam.
6. Nhật Chiêu (1995), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, Nxb Giáo dục.
7. Nhật Chiêu (1997), “Manyoshu (Vạn điệp tập) hay là thơ ca từ mọi nẻo đường đời”, *Tạp chí Văn học*, (9/1997).
8. Nhật Chiêu (1998), *Câu chuyện văn chương phương Đông*, Nxb Giáo dục.
9. Nhật Chiêu (1998), *Thơ ca Nhật Bản*, Nxb Giáo dục.
10. Nhật Chiêu (2000), “Thế giới Kawabata (hay là cái đẹp – hình và bóng)”, *Tạp chí Văn học*, số 3.
11. Nhật Chiêu (2002), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến năm 1868*, Nxb Giáo dục.
12. Đào Ngọc Chương (2010), *Truyện ngắn dưới ánh sáng so sánh*, Nxb Văn hóa thông tin.
13. Nguyễn Văn Dân (1998), *Lý luận văn học so sánh*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
14. Nguyễn Văn Dân (1999), *Nghiên cứu văn học – Lý luận và ứng dụng*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
15. Đặng Anh Đào (2005), “Truyện cực ngắn”, *Tạp chí Văn học và tuổi trẻ*, số 2 (104), (2/2005).
16. Đoàn Lê Giang (1997), “So sánh quan niệm văn học trong văn học cổ điển Việt Nam và Nhật Bản”, *Tạp chí Văn học*, (9/1997).
17. Khương Việt Hà (2006), “Mỹ học Kawabata Yasunari”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 6.
18. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên, 2006), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục.
19. Nguyễn Sĩ Hạnh (1969), “Y. Kawabata dưới nhãn quan Tây phương, số đặc biệt về Kawabata”, *Tạp chí Văn Sài Gòn*.
20. Cao Thị Hào (2011), “Nét tương đồng và khác biệt giữa văn học Nhật Bản và văn học Việt Nam trong quá trình hiện đại hóa (giai đoạn cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX)”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 3 (469), tháng 3/2011.
21. Phạm Thị Hào (2008), *Khái niệm và thuật ngữ lý luận văn học Trung Quốc*, Nxb Văn học.
22. Đào Thị Thu Hằng (2005), “Yasunari Kawabata giữa dòng chảy Đông – Tây”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 7.

23. Đào Thị Thu Hằng (2007), *Văn hóa Nhật Bản và Y. Kawabata*, Nxb Giáo dục.
24. E. Hemingway (2001), *Truyện cực ngắn*, Nxb Văn nghệ Tp. Hồ Chí Minh.
25. E. Hemingway (2004), *Truyện ngắn*, Lê Huy Bắc dịch, Nxb Văn học.
26. Lưu Hiệp (2007), *Văn tâm điều long*, Nxb Lao động - Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
27. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
28. Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Phùng Văn Tửu, Trần Hữu Tá chủ biên (2004), *Từ điển văn học*, Nxb Thế giới.
29. Hồ Hoàng Hoa (2001), *Văn hóa Nhật – những chặng đường phát triển*, Nxb Khoa học Xã hội.
30. Nguyễn Thái Hòa (1999), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, Nxb Giáo dục.
31. Nguyễn Thái Hòa (2004), *Từ điển tu từ - phong cách – thi pháp học* (Tái bản lần thứ nhất), Nxb Giáo dục.
32. Văn Hòa (biên dịch, 2002), *Truyện cổ Nhật Bản*, Nxb Văn nghệ Tp. Hồ Chí Minh.
33. Thích Thông Huệ (2009), *Thiền là gì?*, Nxb Phương Đông, Tp. Hồ Chí Minh.
34. Manfred Jahn (2005), *Trần thuật học – nhập môn lý thuyết trần thuật*, Nguyễn Thị Như Trang dịch, Hà Nội.
35. Y. Kawabata (2004), *Tuyển tập tác phẩm*, Nxb Lao động – Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây.
36. M.B. Kharapchenco (1978), *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học*, Lê Sơn, Nguyễn Minh dịch, Nxb Tác phẩm mới, Hội nhà văn Việt Nam, Hà Nội.
37. N.I. Konrat (1997), “Khái lược văn học Nhật Bản”, *Tạp chí Văn học*, (5/1997).
38. Sei Kubota (1965), “Tình hình văn học hiện đại Nhật Bản”, *Tạp chí Văn học*, số 6.
39. Nguyễn Thị Mai Liên (2005), “Yasunari Kawabata – “Lữ khách muôn đời đi tìm cái đẹp””, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 11.
40. IU. M. Lotman (2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
41. Hoàng Long (2002), *Thế giới trong lòng bàn tay (Bước đầu tìm hiểu truyện ngắn trong lòng bàn tay của Kawabata Yasunari)*, (Luận văn tốt nghiệp đại học ngành Nhật Bản học), Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn.
42. Hà Văn Lưỡng (2009), “Tiếp nhận tác phẩm của Y.Kawabata ở Việt Nam”, *Tạp chí Khoa học*, Đại học Huế, (54/2009).
43. Phương Lựu (2001), *Lý luận phê bình văn học phương Tây thế kỷ XX*, Nxb Văn học – Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây.
44. Phương Lựu (2009), *Vì một nền lý luận văn học dân tộc – hiện đại*, Nxb Văn học.



45. Diane Morgan (2006), *Triết học tôn giáo phương Đông*, Lưu Văn Hy dịch, Nxb Tôn giáo.
46. Hữu Ngọc (1991), “Cảm nghĩ về văn hóa Nhật Bản”, *Tạp chí Văn học*, (4/1991).
47. Hữu Ngọc (1993), *Chân dung văn hóa đất nước mặt trời mọc*, Nxb Thế giới.
48. Hữu Ngọc (2006), *Đạo chơi vườn văn Nhật Bản*, Nxb Văn nghệ.
49. Phan Ngọc (1995), *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học*, Nxb Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
50. Nhiều tác giả (1998), *Văn học Nhật Bản*, Trung tâm khoa học xã hội và nhân văn quốc gia – Viện thông tin khoa học xã hội.
51. Nhiều tác giả (2003), *Văn học hậu hiện đại thế giới – Những vấn đề lý thuyết*, Đào Tuấn Ảnh, Lại Nguyên Ân, Nguyễn Thị Hoài Thanh sưu tầm và biên soạn, Nxb Hội nhà văn – Trung tâm Văn hóa ngôn ngữ Đông Tây.
52. Nguyễn Diệu Minh Chân Như (2009), *Đạm trong tuyết cú của Vương Duy và Wabi trong Haiku của Basho* (Luận văn Thạc sĩ Văn học), Trường ĐHSP TP Hồ Chí Minh.
53. V.V. Ôtrinnicốp (1996), “Những quan niệm thẩm mỹ độc đáo về nghệ thuật của người Nhật”, *Tạp chí Văn học*, (5/1996).
54. Hoàng Khê (2009), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb Đà Nẵng, Trung tâm Từ điển học, Hà Nội.
55. Trần Anh Phương (2009), *Những điều cần biết về Nhật Bản và kinh nghiệm giao tiếp thương mại với người Nhật*, Nxb Chính trị quốc gia.
56. G. N. Poxpelop chủ biên (1998), *Dẫn luận nghiên cứu văn học* (Tái bản lần thứ nhất), Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Lê Ngọc Trà dịch, Nxb Giáo dục.
57. V. Pronikov – I. Ladanov (2004), *Người Nhật* (Đức Dương biên soạn), Nxb Tổng hợp thành phố Hồ Chí Minh.
58. A. Sêkhốp (2008), *Truyện ngắn*, Phan Hồng Giang tuyển chọn và dịch, Nxb Lao động.
59. Vĩnh Sinh (1991), *Nhật Bản cận đại*, Nxb Thành phố Hồ Chí Minh.
60. D. T. Suzuki (2005), *Thiền luận (Quyển hạ)*, Trúc Thiên dịch, Nxb Tổng hợp Tp Hồ Chí Minh.
61. Trần Đình Sử (biên soạn, 1993), *Giáo trình thi pháp học*, Nxb TP Hồ Chí Minh.
62. Trần Đình Sử (chủ biên, 2004), *Tự sự học – một số vấn đề lý luận và lịch sử* (Phần 1), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
63. Trần Đình Sử (chủ biên, 2008), *Tự sự học – một số vấn đề lý luận và lịch sử* (Phần 2), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
64. Bùi Việt Thắng (2000), *Truyện ngắn – những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại*, Nxb Đại học quốc gia Hà Nội.
65. Trần Thị Minh Tâm (2007), *Thiền Nhật Bản và đời sống người Nhật*, Nxb Văn hóa Sài Gòn, Tp Hồ Chí Minh.

66. Lưu Thị Thu Thủy (2009), “Tương đồng văn hóa Việt Nam – Nhật Bản”, *Tạp chí Văn hóa nghệ thuật*, (302/2009).
67. Thích Giác Toàn (2010), *Những sáng tác văn học của các thiền sư thời Lý – Trần*, Nxb Tổng hợp TP. Hồ Chí Minh.
68. Tzvetan Todorov (2004), *Thi pháp văn xuôi*, Đặng Anh Đào, Lê Hồng Sâm dịch, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
69. Hoàng Trinh (1992), “Tản mạn về thi pháp học (trích)”, *Báo Văn nghệ*, (3/1992).
70. Lưu Đức Trung (1997), *Kawabata – cuộc đời và tác phẩm*, Nxb Giáo dục.
71. Lưu Đức Trung (1999), “Thi pháp tiểu thuyết của Y. Kawabata – nhà văn lớn Nhật Bản”, *Tạp chí Văn học*, số 9.
72. Lưu Đức Trung (chủ biên, 2004), *Chân dung các nhà văn thế giới*, Nxb Giáo dục.
73. Lưu Đức Trung (2010), “Đặc điểm truyện ngắn trong lòng bàn tay”, *Nội san Haiku Việt*, số 4 (6/2010).
74. R. Wellek, A. Warren (2009), *Lí luận văn học*, Nguyễn Mạnh Cường dịch, Nxb Văn học, Hà Nội.

#### Tiếng Anh:

75. Lane Dunlop and J. Martin Holman (1988), *Palm – of – the – Hand Stories by Yasunari Kawabata*, North Point Press, New York.
76. Shuichi Kato (1990), *A history of Japanese Literature*, 3vols, Kodansha international, Tokyo, New York, London.

#### Tài liệu Internet

77. Công án, <http://vi.wikipedia.org>
78. Peterson Brent (29/05/2006), *Xem xét lại truyện trong lòng bàn tay của Kawabata*, <http://www.cosmoetica.com>
79. Champeon, Kenneth, “*Xứ sở của Kawabata*”, Đoàn Minh Tuấn và Lý Đợi dịch, <http://www.tamgiao.com>
80. Julio Cortazar, *Về truyện ngắn và cực ngắn*, <http://tienve.org>
81. Robert Fox, *Về truyện cực ngắn*, <http://tienve.org>
82. Trần Thu Hằng, *Truyện ngắn trong lòng bàn tay – cái nhìn thẩm mỹ trong suốt*, [www.tamgiao.com](http://www.tamgiao.com)
83. Thụy Khuê (2008), *Từ Murasaki đến Kawabata*, <http://www.hopluu.net>
84. Trần Thị Tố Loan (2009), *Mỹ học Kawabata Yasunary*, <http://vannghequandoi.com.vn>
85. Trần Thị Tố Loan (2010), *Kawabata trong tiến trình hiện đại hóa văn học Nhật Bản*, <http://www.khoavanhoc-ngonngu>

86. Hà Văn Lương (2008), *Một số vấn đề về nghiên cứu và giảng dạy văn học Nhật Bản ở Việt Nam – từ góc nhìn tiếp nhận văn học*, <http://tapchisonghuong.com.vn>
87. Hà Văn Lương (2010), *Một số ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây hiện đại trong sáng tác của Y. Kawabata*, <http://www.khoavanhoc-ngonngu>
88. Hà Văn Lương (2010), *Những yếu tố kỳ ảo và giấc mơ trong sáng tác của Y. Kawabata*, <http://vanthotre.sfi.vn>
89. Dương Hiểu Mẫn, *Truyện cực ngắn là nghệ thuật bình dân* (Lỗ Khê dịch và giới thiệu), <http://vannghequandoi.com.vn>
90. Numano Mitsuyoshi (2009), *Thế giới thơ và tiểu thuyết Nhật Bản – từ “Truyện Genji” đến Murakami Haruki*, <http://www.khoavanhoc-ngonngu>
91. Numano Mitsuyoshi (2009), *Văn học Nhật Bản: lịch sử và đặc trưng – từ mononoaware đến Kawaii*, <http://www.khoavanhoc-ngonngu>
92. Trần Chung Ngọc, *Kumarajiva và pháp Đại thừa*, <http://www.buddhismtoday.com>
93. Joyce Carol Oates, *Truyện cực ngắn*, <http://tienve.org>
94. Kenzaburo Oe (2001), *Về nền văn học Nhật Bản cận đại và hiện đại* (Ngô Quang Vinh dịch), <http://www.khoavanhoc-ngonngu>
95. Akutagawa Ryunosuke, *Thân thể đàn bà*, <http://ttvnol.com>
96. Natsume Soseki (1908), *Mười đêm mộng mị* (Đình Văn Phước dịch), <http://www.vnthuquan.net>
97. Nguyễn Nam Trân (2006), *Tổng quan lịch sử văn học Nhật Bản*, [www.erct.com](http://www.erct.com)
98. Nguyễn Nam Trân, *Tập truyện ngắn trong lòng bàn tay* (2 phần), <http://www.erct.com>
99. Trần Thị Thuận (2003), *“Cánh tay” và cái đẹp bản ngã tính nữ*, <http://www.khoavanhoc-ngonngu>
100. *Tuyển tập truyện ngắn Hemingway* (2005), <http://www.vnthuquan.net>

## PHỤ LỤC

### PHỤ LỤC 1

#### TÁC PHẨM *TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY* CỦA KAWABATA YASUNARI<sup>1</sup>

(Chúng tôi xếp thứ tự tác phẩm theo thời gian ra đời. Đối với những tác phẩm ra đời trong cùng một năm, chúng tôi sắp xếp tương ứng với thứ tự chữ cái theo tên truyện)

Stt	Tên truyện	Năm sáng tác	Dịch giả
1.	Cốt (Kotsu – hiroi )	1916. <sup>2</sup>	Thụy Khuê
2.	Bến tàu (Minato)	1924	Hoàng Long
3.	Bình dẽ vỡ (Yowaki Utsuwa)	1924	Hoàng Long
4.	Chiếc nhẫn (Yubiwa)	1924	Hoàng Long
5.	<b>Con châu chấu và con dế đeo chuông</b> <sup>3</sup> (Batta to suzumushi)	<b>1924</b>	<b>Xuân Anh</b>
6.	<b>Đôi chim Hoàng Yến (Karariya)</b>	<b>1924</b>	<b>Nguyễn Nam Trân</b>
7.	<b>Miền ánh sáng (Hinata)</b>	<b>1924</b>	<b>Hoàng Long</b>
8.	Người đàn bà hóa thân vào lửa (Hi ni yuku kanojo)	1924	Hoàng Long
9.	Tóc (Kami)	1924	Nguyễn Nam Trân
10.	Chết chung vì tình (Shinju)	1925	Nguyễn Nam Trân
11.	Địa tạng vương bồ tát Oshin (Oshin jijou)	1925	Hoàng Long
12.	Gương mặt khi ngủ (Negao)	?	Hoàng Long
13.	Gương mặt người chết (Shinigao no dekgoto)	1925	Hoàng Long
14.	<b>Mặt trời lặn (Rakujitsu)</b>	<b>1925</b>	<b>Nguyễn Nam Trân</b>
15.	<b>Sắc màu (Shikisai)</b>	<b>?</b>	<b>Hoàng Long</b>
16.	Tạ ơn (Arigato)	1925	Hoàng Long
17.	Tên trộm hồ đào (Gumi Nusutto)	1925	Hoàng Long
18.	Công chúa thủy cung	1926	Nguyễn Nam Trân

<sup>1</sup> Những tác phẩm thuộc phạm vi khảo sát của chúng tôi.

<sup>2</sup> Kawabata viết năm 1916, xem lại và in năm 1949.

<sup>3</sup> Những tác phẩm mà chúng tôi in đậm là những truyện có tựa đề mang hình ảnh thiên nhiên (Gồm 27/ 70 truyện chiếm 38,6 %)

	(Ryuuguu no otohime)		
19.	Đôi giày mùa hạ (Natsu no kutsu)	1926	<i>Hoàng Long</i>
20.	Hiện hữu thân linh (Kami imasu)	1926	<i>Hoàng Long</i>
21.	Lập trường người con (Kodomo no tachiba)	1926	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
22.	Lời nguyện cầu của xử nữ (Shojo no inori)	1926	<i>Hoàng Long</i>
<b>23.</b>	<b>Lũ cá vàng trên sân thượng (Okujo no kingyo)</b>	<b>1926</b>	<b><i>Nguyễn Nam Trân</i></b>
24.	Mẹ (Hana)	1926	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
<b>25.</b>	<b>Tia nắng rạng đông (Asa no tsume)</b>	<b>1926</b>	<b><i>Hoàng Long</i></b>
26.	Cô tiêu thư ở Suruga (Suruga no reijo)	1927	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
27.	Tro cốt linh thiêng (Kami no hone)	1927	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
28.	Yuriko (Yuri)	1927	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
29.	Đôi mắt của mẹ (Hana no me)	1928	<i>Hoàng Long</i>
30.	Gia đình (Katei)	1928	<i>Hoàng Long</i>
31.	Người đàn ông mù và cô gái trẻ (Mekura to shojo)	1928	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
<b>32.</b>	<b>Sấm mùa thu (Aki no kaminari)</b>	<b>1928</b>	<b><i>Nhật Chiêu</i></b>
33.	Người đàn ông không cười (Warawanu otoko)	1929	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
34.	Anh chồng bị cột (Shibarareta otto)	1930	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
35.	Gà trống và vũ nữ (Niwatori to odoriko)	1930	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
36.	Trang điểm (Kesho)	1930	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
37.	Gương mặt (Kao)	1932	<i>Hoàng Long</i>
<b>38.</b>	<b>Mưa phùn (Amagasa)</b>	<b>1932</b>	<b><i>Hoàng Long</i></b>
39.	Thói quen trong giấc ngủ (Nemuriguse)	1932	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
40.	Cổ hương (Sato)	1944	<i>Hoàng Long</i>
<b>41.</b>	<b>Nước (Mizu)</b>	<b>1944</b>	<b><i>Hoàng Long</i></b>
<b>42.</b>	<b>Cây lựu (Zakuro)</b>	<b>1945</b>	<b><i>Đào Thị Thu Hằng</i></b>
<b>43.</b>	<b>Cây hoa trà (Sazanka)</b>	<b>1946</b>	<b><i>Đào Thị Thu Hằng</i></b>
<b>44.</b>	<b>Cây mận (Kobai)</b>	<b>1948</b>	<b><i>Đào Thị Thu Hằng</i></b>
<b>45.</b>	<b>Chim dễ cùi (Kakesu)</b>	<b>1949</b>	<b><i>Đào Thị Thu Hằng</i></b>

46.	Mùa hè và mùa đông (Natsu to fuyu)	1949	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
47.	Mưa thu (Aki no ame)	1950	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
48.	Những con rắn (Hebi)	1950	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
49.	Những quả trứng (Tamago)	1950	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
50.	Thuyền lá tre (Sasabune)	1950	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
51.	Tiếng tre, hoa đào (?)	?	<i>Nguyễn Hào</i>
52.	Bộ đồ cưới ngựa (Jobafuku)	1962	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
53.	Cao xanh lộng gió (Ki no ue)	1962	<i>Hoàng Long</i>
54.	Hàng xóm (Rinjin)	1962	<i>Nguyễn Nam Trân</i>
55.	Bắt tử (Fushi)	1963	<i>Nhật Chiêu</i>
56.	Hoa quỳnh (Gekka bijin)	1963	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
57.	Trái đất (Chi)	1963	<i>Đào Thị Thu Hằng</i>
58.	Tuyết (Yuki)	1964	<i>Hoàng Long</i>
59.	Tính nữ (Onna)	?	<i>Hoàng Long</i>
60.	Tình yêu đáng sợ (Osoroshii ai)	?	<i>Hoàng Long</i>
61.	Từ hàng lông mày (Mayukara)	?	<i>Hoàng Long</i>
62.	<b>Biển (Umi)</b>	?	<i>Hoàng Long</i>
63.	<b>Hoa (Hana)</b>	?	<i>Hoàng Long</i>
64.	Tóc bạc (Shiraga)	?	<i>Hoàng Long</i>
65.	Thuốc (Kusuri)	?	<i>Hoàng Long</i>
66.	<b>Phong cảnh (Fuukei)</b>	?	<i>Hoàng Long</i>
67.	Màn (Kaya)	?	<i>Hoàng Long</i>
68.	Chiếc dù (Amasaga)	?	<i>Hoàng Long</i>
69.	Vật áo (Suso)	?	<i>Hoàng Long</i>
70.	Ân nhân (Onjin)	?	<i>Hoàng Long</i>

## PHỤ LỤC 2

# NHÂN VẬT TRONG TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY CỦA KAWABATA

Để làm rõ xu hướng “khuynh nữ” của Kawabata thể hiện trong lòng bàn tay, chúng tôi tiến hành lập bảng khảo sát, thống kê phân loại nhân vật dựa trên những truyện mà chúng tôi thu thập được (gồm 70 truyện). Trình tự tác phẩm được sắp xếp theo trật tự năm xuất bản. Tên các nhân vật được liệt kê theo vị trí trong việc thể hiện tư tưởng tác phẩm, từ quan trọng đến thứ yếu. Chúng tôi không tính những nhân vật thoáng qua, không thể hiện được tư tưởng chủ đề của truyện.

Stt	Tên truyện	Số lượng nhân vật	
		Nam	Nữ
71.	Cốt	1 (Tôi)	1 (Người vú già)
72.	Bến tàu	1 (Người đàn ông)	1 (Nàng - cô nương trẻ tuổi, thủy chung.)
73.	Bình dể vỡ	1 (Tôi với giấc mơ về bức tượng Quan Âm bị vỡ)	1 (Cô gái trẻ trong giấc mơ)
74.	Chiếc nhẫn	1 (Chàng sinh viên khoa Luật)	1 (Cô bé - Con của một geisha)
75.	Con châu chấu và con dế đeo chuông	2 (Tôi, cậu bé Fujio)	1 (Cô bé Kiyoko)
76.	Đôi chim Hoàng Yến	1 (Tôi - một họa sĩ nghèo)	2 (Bà – người yêu của “tôi”, Vợ của “tôi”)
77.	Miền ánh sáng	1 (Tôi)	1 (Nàng)
78.	Người đàn bà hóa thân vào lửa	1 (Tôi)	1 (Cô gái trong giấc mơ)
79.	Tóc	1 (Người yêu của cô thợ bới tóc)	2 (Cô thợ bới tóc Cô gái muốn đến bới tóc)
80.	Chết chung vì tình	1 (Người chồng đã chán ghét vợ và bỏ nhà đi)	2 (Người vợ và đứa con gái)
81.	Địa tạng vương bồ tát Oshin	1 (Người khách - khát khao về đẹp Oshin)	1 (Cô gái mang vẻ đẹp thánh nữ)
82.	Gương mặt khi ngủ	1 (Tôi)	2 (Người con gái khi ngủ có gương mặt nhanh chóng trở nên già; Người con gái khi ngủ)

			có gương mặt trẻ thơ)
83.	Gương mặt người chết	1 (Anh - người chồng vừa đi du lịch về)	3 (Người vợ đã chết, em gái vợ, người mẹ vợ)
84.	Mặt trời lặn	2 (Anh bếp hay đùa; Nhà thơ lãng mạn)	2 (Cô gái cận thị; cô hầu bàn)
85.	Sắc màu	1 (Tôi với giấc mơ và khát khao tìm kiếm sắc màu của người thiếu nữ)	1 (Người thiếu nữ có sắc màu da cam)
86.	Tạ ơn	1 (Arigato - người tài xế với thói quen “cám ơn”)	2 (Cô gái – người bị bán đi để làm vật tiêu sấu cho người khác; Người mẹ của cô gái)
87.	Tên trộm hồ đào	1 (Người đưa thư)	3 (Cô bé bán than – “tên trộm hồ đào”; Cô gái ở nha khí tượng; Cô bé vừa đi học về vừa hát)
88.	Công chúa thủy cung	1 (Tôi)	1 (Cô gái)
89.	Đôi giày mùa hạ	1 (Kanzo - anh chàng đánh xe ngựa)	1 (Cô bé chừng 12, 13 tuổi)
90.	Hiện hữu thân linh	2 (Anh; Người nuôi chim)	1 (Vợ người nuôi chim - cô gái tật nguyền)
91.	Lập trường người con	1 (Ichirô)	2 (Tazuko - cô người yêu của Ichirô; Bà mẹ của Ichirô)
92.	Lời nguyện cầu của xứ nữ	1 (Tôi)	17 (Những trinh nữ trong làng)
93.	Lũ cá vàng trên sân thượng	1 (Người cha thích nuôi cá vàng đầu su tử)	3 (Chiyoko; mẹ của Chiyoko; Cô chị con người vợ trước)
94.	Mẹ	1 (Người chồng – người không biết mặt mẹ mình)	2 (Người vợ; đứa con gái)
95.	Tia nắng rạng đông	2 (Người già; Vị hôn phu mà cô gái đang chờ đợi.)	1 (Cô gái nghèo – hàng đêm phải tiếp những người đàn ông)
96.	Cô tiểu thư ở Suruga	1 (Tôi)	2 (Cô nữ sinh ở Suruga; cô thợ trẻ)



97.	Tro cốt linh thiêng	4 (Kasahara Seiichi; Takamura Tokijuurô; Tsujii Mori; Sakuma Benjin)	1 (Yumiko – cô gái hầu bàn ở tiệm giải khát Aosaki)
98.	Yuriko	1 (Người chồng của Yuriko)	3 (Yuriko; Umeko – bạn thân nhất của Yuriko khi học ở trường phổ thông; Matsuko – người bạn thân nhất của Yuriko khi học ở trường nữ sinh)
99.	Đôi mắt của mẹ	1 (Tôi)	2 (Cô bé xinh đẹp làm việc ở khu lữ điếm; Mẹ của cô bé)
100.	Gia đình	1 (Người chồng)	1 (Người vợ mù)
101.	Người đàn ông mù và cô gái trẻ	1 (Tamura: người đàn ông mù)	3 (Okayo; Otoyo – chị của Okayo; Bà mẹ mù của Okayo)
102.	Sấm mùa thu	1 (Tôi)	1 (cô dâu bé nhỏ mới mười bảy tuổi)
103.	Người đàn ông không cười	1 (Tôi – tác giả của một bộ phim được quay ở một bệnh viện tâm thần)	1 (Người vợ của “tôi”)
104.	Anh chồng bị cột	1 (Người chồng của Ranko)	1 (Ranko)
105.	Gà trống và vũ nữ	1 (Người đàn ông)	2 (Cô vũ nữ và người mẹ)
106.	Trang điếm	1 (Tôi)	2 (Vợ tôi; Cô gái 17, 18 tuổi với nụ cười bí ẩn)
107.	Gương mặt	1 (Cha đứa trẻ)	2 (Cô gái; Đứa trẻ bị mẹ bỏ rơi)
108.	Mưa phùn	1 (Chàng thiếu niên)	1 (Người thiếu nữ)
109.	Thói quen trong giấc ngủ	1 (Anh chàng)	1 (Cô nàng)
110.	Cổ hương	1 (Chồng của Kinuko)	3 (Nàng Kinuko; Người chị dâu; Bà mẹ của Kinuko)
111.	Nước	1 (Người chồng)	2 (Cô gái phải theo chồng về núi Hung An – nơi nước đục)

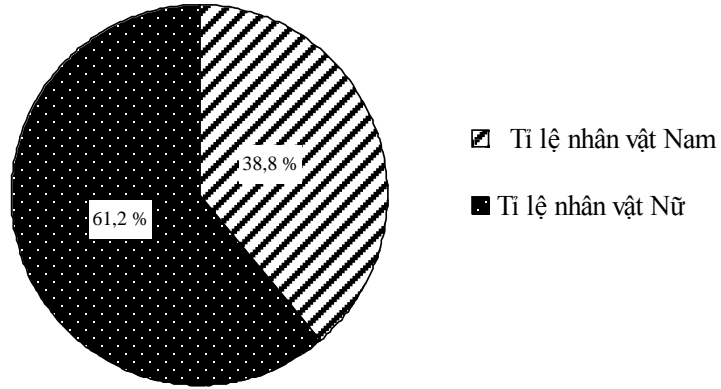
			và bản; Người vợ trẻ lảng giềng)
112.	Cây lựu	1 (Keikichi – người sắp ra mặt trận)	2 (Kimiko – người “có thể chờ đợi” Keikichi dài bao lâu cho tới khi anh trở về; Mẹ nàng Kimiko)
113.	Cây hoa trà	1 (Tôi)	3 (Con gái 16 tuổi của “tôi”; Cô Shimamura; người mẹ già của cô Shimamura)
114.	Cây mận	1 (Người cha của Yoshiko)	2 (Yoshiko; Mẹ của Yoshiko)
115.	Chim dê cùi	2 (Cha của Yoshiko; Em trai nàng Yoshiko)	4 (Yoshiko; Người mẹ ruột xinh đẹp; Người mẹ kế tốt bụng; Người bà)
116.	Mùa hè và mùa đông	1 (Chồng của Kayoko)	2 (Nàng Kayoko; Michiko – người em họ của chồng nàng)
117.	Mưa thu	1 (Tôi – người được một hãng sản xuất y phục truyền thống mời dự một cuộc trình diễn Kimono)	1 (Beppu Ritsuko - đứa bé năm tuổi mà “tôi” đã gặp trong bệnh viện vào mười sáu năm trước – hiện đã trở thành một thiếu nữ và là người mẫu trang phục)
118.	Những con rắn	1 (Người chồng Ineko)	3 (Ineko; Bà Kanda; Người vợ đầu của Shinoda)
119.	Những quả trứng	1 (Người cha của Akiko)	3 (Cô con gái út Akiko; Mẹ của Akiko; cô geisha say rượu)
120.	Thuyền lá tre	1 (Đứa em nhỏ nhất của người chồng chưa cưới của Akiko)	2 (Nàng Akiko - bị bại liệt từ bé – có vị hôn phu ra chiến trận chưa về; Người mẹ của người chồng chưa cưới của nàng)
121.	Tiếng tre, hoa đào	1 (Ông lão Miyacava)	1 (Caio – cô con gái ông Miyacava)
122.	Bộ đồ cưới ngựa	5 (Người cha của Nagako; Người bác của Nagako; Yosuke và Shigeiko – hai người anh họ của Nagako; Iguchi – chồng của	1 (Nàng Nagako)

		Nagako)	
123.	Cao xanh lộng gió	1 (Cậu bé Keisuke)	1 (Cô bé Michiko)
124.	Hàng xóm	2 (Kichiro; Ông bố già bị lãng tai)	2 (Yukiko; Bà mẹ già bị lãng tai)
125.	Bắt tử	1 (Ông già Shintarô)	1 (Thiếu nữ Misako)
126.	Hoa quỳnh	1 (Người chồng: Komiya)	5 (Murayama; Imasato; Omori và cô Shimaki Sumiko – người duy nhất trong lớp chưa lấy chồng, trẻ đẹp, hồn nhiên; con gái của Komiya - Toshiko )
127.	Trái đất	2 (Chàng trai trẻ; Cha của chàng trai – kẻ đã không thừa nhận con mình)	3 (Cô gái trẻ; Mẹ chàng trai; Mẹ cô gái)
128.	Tuyết	1 (Noda Sankichi – 54 tuổi)	
129.	Tính nữ	2 (Nhà sư; võ sĩ)	1 (Cô gái)
130.	Tình yêu đáng sợ	1 (Người đàn ông)	2 (Người vợ đã chết; Cô con gái)
131.	Từ hàng lông mày	1 (Người chồng)	1 (Người vợ trẻ có hàng lông mày đẹp)
132.	Biển	1 (Người thổ dân)	1 (Cô gái cố tình đi lại phía sau để chờ người Triều Tiên)
133.	Hoa	1 (Anh)	
134.	Tóc bạc	1 (Tôi)	2 (Nàng; Mẹ)
135.	Thuốc	1 (Tôi)	2 (Đứa bé bị bán đi; Người thiếu nữ)
136.	Phong cảnh	1 (Tôi)	1 (Người thiếu nữ mà “tôi” đã gặp bên bờ sông)
137.	Màn	1 (Tôi)	1 (Người con gái)
138.	Chiếc dù	1 (Tôi)	1 (Người con gái ở một căn phòng trong khu phố làm dù)
139.	Vạt áo	1 (Tôi)	1 (Người con gái trong mơ)
140.	Ân nhân	1 (Tôi)	2 (Người con gái; cô bé - ân nhân của tôi)

<b>TỔNG CỘNG</b>	<b>85 nhân vật</b>	<b>134 nhân vật</b>
------------------	--------------------	---------------------

Xử lý số liệu ta có:

- Tỷ lệ nhân vật Nam: 85 / 219 nhân vật, tương đương 38,8 %
- Tỷ lệ nhân vật Nữ: 134 / 219 nhân vật, tương đương 61,2 %



Biểu đồ thể hiện tỷ lệ nhân vật nam và nhân vật nữ

**PHỤ LỤC 3**

**ĐẶC ĐIỂM NHÂN VẬT TRONG *TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY* CỦA KAWABATA YASUNARI**

Stt	Tên truyện	Nhân vật	Tên	Giới tính		Tuổi	Nghề nghiệp	Ngoại hình – Tính cách
				Nam	Nữ			
1.	Cốt	Tôi	KXD <sup>4</sup>	x		15	KXD	Rất thương ông
		Người vú	KXD		x	Già	KXD	Tốt bụng
2.	Bến tàu	Người đàn ông	KXD	x		KXD	KXD	KXD
		Người đàn ông	KXD	x		KXD	KXD	KXD
		Nàng	KXD		x	Trẻ	Geisha	<i>Trẻ trung; Thủy chung khi ở cùng khách.</i>
3.	Bình dể vỡ	Tôi	KXD	x		KXD	KXD	KXD
		Cô gái trong mơ	KXD		x	trẻ	KXD	<i>Dễ ngã lòng</i>
4.	Chiếc nhẫn	Anh	KXD	x		KXD	Sinh viên	<i>Vốn tính trẻ con</i>
		Cô bé	KXD		x	11, 12	Con geisha	<i>Thân thể hồng hào, tinh khiết; Hồn nhiên.</i>
5.	Con châu chấu và con dế đeo chuông	Tôi	KXD	x		KXD	KXD	KXD
		Cậu bé	Fujiko	x		Trẻ	Học sinh	<i>“Nhà đi săn tí hon”</i>
		Cô bé	Kiyoko		x	Trẻ	Học sinh	<i>- Tiếng nói thỏ thẻ; - Ánh mắt rực sáng</i>
6.	Đôi chim Hoàng Yến	Tôi	KXD	x		KXD	Họa sĩ nghèo	Day dứt vì tình yêu đối với vợ và “bà”.

<sup>4</sup> KXD: viết tắt của chữ “*Không xác định*”

		Vợ tôi	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	Vị tha, không nhìn vào phân nửa cuộc đời khác của chồng.
		Bà – người yêu tôi	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	KXĐ
7.	Miền ánh sáng	Tôi	KXĐ	x		24	KXĐ	Có thói quen nhìn gương mặt người khác.
		Nàng	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Giọng nói mềm mại; Ánh mắt tinh nghịch.
		Ông tôi	KXĐ	x		Già	KXĐ	Mù, hướng về ánh sáng.
8.	Người đàn bà hóa thân vào lửa	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	Cô đơn
		Cô gái trong mơ	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Hình dáng bé nhỏ
9.	Tóc	Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Bới tóc	KXĐ
		Cô gái đến bới tóc	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	KXĐ
10.	Chết chung vì tình	Người chồng	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	Chán ghét vợ và bỏ đi
		Người vợ	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	Đau khổ; Làm theo những yêu cầu của chồng
		Cô con gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	KXĐ
11.	Địa tạng vương bồ tát Oshin	Người khách	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	Thô lỗ; Khát khao vẻ đẹp Oshin.
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Kĩ nữ	Vẻ đẹp thánh nữ từ làn da, khuôn mặt, màu mắt đến hình dáng của ngực, eo, cổ...
12.	Gương mặt khi ngủ	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	Thích nhìn gương mặt những cô gái khi ngủ.
		Những người con gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Có những thay đổi trên gương mặt khi ngủ (già, trẻ thơ...)
13.	Gương mặt	Anh	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	đôi mắt hơi điên dại

	người chết	Vợ anh – người chết	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Guồng mặt nàng nghiêm nghị với vẻ đau đớn.
		Em gái vợ anh	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Đôi mắt chan chứa vẻ đẹp không ai có trên đời
		Mẹ vợ anh	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
14.	Mặt trời lặn	Anh bếp	KXĐ	x		KXĐ	Làm bếp	KXĐ
		Nhà thơ	KXĐ	x		KXĐ	Nhà thơ	Lãng mạn
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Cận thị
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Hầu bàn	KXĐ
15.	Sắc màu	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	Khát khao người thiếu nữ với sắc màu da cam.
		Người con gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Trong sáng
16.	Tạ ơn	Người tài xế	Arigato	x		KXĐ	Tài xế	Luôn miệng cảm ơn
		Người con gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	“Người cô gái run lên. Nàng choáng váng như thể chân nàng đang nổi bập bênh trên không. Nàng ôm chầm lấy mẹ”
		Người mẹ	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
17.	Tên trộm hồ đào	Người đưa thư	KXĐ	x		KXĐ	Đưa thư	KXĐ
		Cô bé - “tên trộm hồ đào”	KXĐ		x	Trẻ	Bán than	“Nàng mang than và cành san hô đến tạ ơn người bác sĩ trong làng”; Mỉm cười và chia hồ đào cho những bé gái đi học về, cho cô gái ở nhà khí tượng,
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Tinh nghịch

		Cô bé	KXĐ		x	Trẻ	Học sinh	Vừa đi học về vừa hát
18.	Công chúa thủy cung	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Ngoại tình; có lần quỳên sinh vì tình.
19.	Đôi giày mùa hạ	Anh	Kanzo	x		KXĐ	Đánh xe	Yêu ngựa
		Cô bé	KXĐ		x	12, 13	KXĐ	<i>Mang về đẹp cao quý</i>
20.	Hiện hữu thần linh	Anh	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	Mặc cảm tội lỗi
		Người chồng	KXĐ	x		40	Nuôi chim	<i>Đầu hơi hói; Nâng niu người vợ tật nguyền.</i>
		Người vợ	KXĐ		x	Trẻ	Trước đó làm ở lữ điếm	Hình hài thiếu nữ với vàng ngực, thân thể, gương mặt, mái tóc dài.
21.	Lập trường người con	Anh	Ichirô	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Cô gái	Tazuko		x	Trẻ	KXĐ	Đôi má nhuộm hồng
		Bà mẹ của Ichirô	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
22.	Lời nguyện cầu của xử nữ	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		17 trinh nữ	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Các cô gái trong trắng, khỏe mạnh của núi rừng
23.	Lũ cá vàng trên sân thượng	Người cha	KXĐ	x		Già	KXĐ	Thích nuôi cá vàng đầu sư tử
		Đứa con gái	Chiyoko		x	26	KXĐ	<i>Mái tóc huyền; Bầu vú mang đầy hơi ấm.</i>
		Người vợ bé	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	<i>Mắc chứng điên loạn; nước da xám xịt</i>
		Con gái vợ trước	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	Bàn chân lạnh lẽo
24.	Mẹ	Người chồng	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	Luôn khát khao về mẹ.
		Người vợ	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Ngực trắng nõn, đầy đặn



		Đứa con gái	KXĐ		x	3	KXĐ	KXĐ
25.	Tia nắng rạng đông	Người già	KXĐ	x		Già	KXĐ	KXĐ
		Vị hôn phu	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Cô gái	KXĐ		X	Trẻ	Kỹ nữ	<i>Tinh khiết như bông sen</i>
26.	Cô tiểu thư ở Suruga	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Cô tiểu thư	KXĐ		x	Trẻ	Nữ sinh	<i>Xinh xắn và láu láu</i>
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Công nhân	KXĐ
27.	Tro cốt linh thiêng	Seiichi	Seiichi	x		KXĐ	giám đốc	KXĐ
		Tokijuurô	Tokijuurô	x		KXĐ	diễn viên	KXĐ
		Tsujii Mori	Tsujii Mori	x		KXĐ	sinh viên	KXĐ
		Sakuma Benjin	Benjin	x		KXĐ	chủ quán	KXĐ
		Yumiko	Yumiko		x	Trẻ	Hầu bàn	KXĐ
28.	Yuriko	Yuriko	Yuriko		x	Trẻ	KXĐ	Thích được giống những người mình yêu thương.
		Cô bạn thân	Umeko		x	Trẻ	Học sinh	KXĐ
		Cô bạn thân	Matsuko		x	Trẻ	Nữ sinh	KXĐ
		Người chồng	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
29.	Đôi mắt của mẹ	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Cô bé	KXĐ		x	Trẻ	Lữ điếm	<i>Xinh đẹp; Hay ăn cắp.</i>
		Mẹ của cô bé	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	Chỉ còn một mắt

30.	Gia đình	Người chồng	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Người vợ	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Mù, <i>tiếng cười trong trẻo như trẻ thơ.</i>
31.	Người đàn ông mù và cô gái trẻ	Tamura	Tamura	x		Trẻ	KXĐ	Mù, tâm hồn trong sáng
		Okayo	Okayo		x	Trẻ	KXĐ	Hồn nhiên, trong trắng.
		Otoyo	Otoyo		x	Trẻ	Tiếp người mù	Kiêu hãnh với sắc đẹp, đôi mắt sáng
		Người mẹ	KXĐ		x	Già	KXĐ	Mù
32.	Sấm mùa thu	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Cha vợ tôi	KXĐ	x		Già	KXĐ	KXĐ
		Người vợ mới cưới	KXĐ		X	17	KXĐ	<i>Sợ tiếng sấm; rụng rờ như hoa tử đinh hương</i>
33.	Người đàn ông không cười	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	Tác giả	<i>Hay u sầu</i>
		Vợ tôi	KXĐ		x	KXĐ		<i>“Gương mặt dễ thương luôn mỉm cười”</i>
34.	Anh chồng bị cột	Cô gái	Ranko		x	Trẻ	Vũ công ở một hợp đêm	<i>“Người đàn bà của một thứ âm nhạc tươi vui”; “Đôi chân nàng nhảy nhót nhẹ nhàng và sống động”</i>
		Anh chồng	KXĐ	x		Trẻ	Nhà thơ	KXĐ
35.	Gà trống và vũ nữ	Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Vũ nữ	KXĐ
		Người mẹ	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
		Người đàn ông	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
36.	Trang điểm	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	Nhà văn	Nhạy cảm
		Vợ tôi	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	Thích hoa

		Cô gái	KXĐ		x	17, 18	KXĐ	không trang điểm; khóc xong lấy gương và nhovn miệng cười.
37.	Gương mặt	Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Diễn viên	KXĐ
		Chồng cô gái	KXĐ		x	Trẻ	Diễn viên	KXĐ
		Đứa con gái	KXĐ	x		Trẻ	Diễn viên	Gương mặt giống bà ngoại
38.	Mưa phùn	Cậu thiếu niên	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Cô thiếu nữ	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Má bừng đỏ; mắt thanh tân
39.	Thói quen trong giấc ngủ	Chàng	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Nàng	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Mái tóc đen; Muốn giữ riết chàng trong lúc ngủ
40.	Cổ hương	Kinuko	Kinuko		x	Trẻ	KXĐ	Rất thương chị dâu
		Người chồng	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Người chị dâu	KXĐ		x	KXĐ	Gia nhập đoàn quân phụ nữ lái xe và cày bừa.	“Dáng chị đi liêu xiêu trên con đường núi gập ghềnh đầy tuyết rơi”; “Dáng đi vội vã của chị lúc về nhà mẹ đẻ”; “dáng hình người chị dâu đang đọc lá thư từ chiến địa gửi về”.
		Bà mẹ	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	KXĐ
41.	Nước	Người chồng	KXĐ	x		KXĐ	nha khí tượng	KXĐ
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	“Đôi mắt trẻ trung”
		Người vợ láng	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	KXĐ

		giềng						
42.	Cây lựu	Keikichi	Keikichi	x		Trẻ	Ra trận	KXĐ
		Kimiko	Kimiko		x	Trẻ	KXĐ	Trong sáng, dịu dàng.
		Mẹ nàng Kimiko	KXĐ		x	Già	KXĐ	<i>“thói quen ăn những gì mà cha bỏ thừa trên đĩa”</i>
43.	Cây hoa trà	Tôi	KXĐ	x		50	Viết văn	Tốt bụng; hay chiêm nghiệm về chiến tranh.
		Cô con gái “tôi”	KXĐ		x	16	KXĐ	Hay giúp đỡ người khác; thích trẻ con.
		Cô Shimamura	Shimamu - ra		x	KXĐ	KXĐ	<i>Khỏe mạnh nhưng dáng người mảnh khảnh</i>
		Mẹ Shimamura	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
44.	Cây mận	Người cha	KXĐ	x		Già	Văn phòng	KXĐ
		Người mẹ	KXĐ		x	Già	KXĐ	Đãng trí
		Yoshiko	Yoshiko		x	Trẻ	KXĐ	Ôn hòa, dịu dàng.
45.	Chim giẻ cùi	Cha Yoshiko	KXĐ	x		Già	KXĐ	KXĐ
		Em Yoshiko	KXĐ	x		Trẻ	Học sinh	KXĐ
		Yoshiko	Yoshiko		x	Trẻ	KXĐ	<i>Lông mày và môi khá duyên dáng; Thích mặc kimono.</i>
		Người mẹ ruột	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	<i>Đẹp; phù phiếm, hoang phí;</i>
		Người mẹ kế	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	<i>Người nhỏ bé; Tốt bụng</i>
		Người bà	KXĐ		x	Già	KXĐ	Mù, có thể tự ăn và sờ đường đi quanh nhà.
46.	Mùa hè và	Kayoko	Kayoko		x	Trẻ	KXĐ	<i>“Nàng đĩnh đoảng với mọi thứ”; “có sức</i>

	mùa đông							<i>khỏe tốt</i>
		Chồng của Kayoko	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	<i>Hay phàn nàn, bình phẩm việc nấu nướng của vợ.</i>
		Michiko	Michiko		x	Trẻ	KXĐ	<i>ôm yếu</i>
47.	Mưa thu	Tôi	KXĐ	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Đứa bé năm tuổi	Beppu Ritsuko		x	Trẻ	Người mẫu	<i>“đôi môi mím chặt”; “cao lớn, xinh đẹp”</i>
		Bà mẹ của đứa trẻ	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	KXĐ
48.	Những con rắn	Ineko	Ineko		x	44	KXĐ	KXĐ
		Chồng Ineko	KXĐ	x		KXĐ	Tập đoàn	KXĐ
		Bà Kanda	KXĐ		x	KXĐ	KXĐ	KXĐ
		Người vợ đầu của Shinoda	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	<i>Trẻ trung và đáng yêu, khỏe khoắn tràn đầy;kiểu tóc là một mới nhất.</i>
49.	Những quả trứng	Người chồng	KXĐ	x		Già	KXĐ	KXĐ
		Người vợ	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
		Cô con gái út	Akiko		x	15	KXĐ	Hồn nhiên: <i>“Bố, con sắp chết phải không?”</i>
		Cô geisha	KXĐ		x	Trẻ	geisha	Say xin đến mức giọng cô ta cứ riu cả lại
50.	Thuyền lá tre	Akiko	Akiko		x	Trẻ	KXĐ	Gót chân trái không chạm đất được.
		Đứa bé	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	Chỗ hõm ở gáy giống anh
		Người mẹ	KXĐ		x	Già	KXĐ	KXĐ
51.	Tiếng tre, hoa đào	Ông lão	Miyacava	x		Già	KXĐ	Yêu quý cây thông; Khắc sâu hình ảnh chim đại bàng.

		Cô con gái	Caio		x	Trẻ	KXĐ	Khi cùng người yêu đi thuyền buồm ra biển, nhìn thấy cây thông, cô đã khóc òa lên.
52.	Bộ đồ cưới ngựa	Nagako	Nagako		x	Trẻ	Giáo viên tiếng Anh	Mười bốn tuổi yêu Yosuke và đó là mối tình đầu của cô; Thích phi ngựa thật nhanh để quên hết cái chết của cha mình.
		Người cha	KXĐ	x		Già	KXĐ	KXĐ
		Người bác	KXĐ	x		Già	KXĐ	KXĐ
		Người anh họ	Yosuke	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Người anh họ	Shigeko	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Người chồng	Iguchi	x		KXĐ	KXĐ	KXĐ
53.	Cao xanh lộng gió	Cậu bé	Keisuke	x		Trẻ	Học sinh	Thích thể giới trên cây
		Cô bé	Michiko		x	Trẻ	Học sinh	<i>Đôi mắt long lanh</i>
54.	Hàng xóm	Kichiro	Kichiro	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Yukiko	Yukiko		x	Trẻ	KXĐ	<i>“Đẹp, trẻ trung”</i>
		Ông già	KXĐ	x		Già	KXĐ	Lãng tai; sống hòa nhập với thiên nhiên, con người.
		Bà già	KXĐ		x	Già	KXĐ	Lãng tai; sống hòa nhập với thiên nhiên, con người.
55.	Bất tử	Ông già	Shintarô	x		83	Nhật bóng	Già yếu; Bị điếc; Không chết vì <i>“Anh chết thì còn ai trên đời nghĩ đến em”</i>
		Thiếu nữ	Misako		x	18	KXĐ	<i>“đau buồn vì chia cắt, đến nỗi trầm mình trong biển”</i>

56.	Hoa quỳnh	Người chồng	Komiya	x		Trẻ	KXĐ	Thích hoa quỳnh
		Bạn của người vợ	Murayama		x	Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Bạn của người vợ	Imasato		x	Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Bạn của người vợ	Omori		x	Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Bạn của người vợ	Sumiko		x	Trẻ	KXĐ	Chưa lấy chồng; trẻ và đẹp; Mắt tỏa sáng khi ngắm hoa quỳnh; hồn nhiên.
		Cô con gái	Toshiko		x	Trẻ	KXĐ	<i>Ngược nhìn mà không trả lời; đi ra mà không nhìn lại; quay lưng ra biển.</i>
57.	Trái đất	Chàng trai trẻ	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	<i>Không có một điểm nào giống cha mẹ mình</i>
		Cha chàng trai	KXĐ	x			KXĐ	Không thừa nhận con
		Mẹ chàng trai	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	<i>“ biết duy nhất một người đàn ông”; ”trong sạch”.</i> - Khi đưa con không được thừa nhận, mất hết lý trí, đâm con, chồng cản chân thì lại đâm vào chồng và phải đi tù.
		cô gái trẻ	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Một đứa bé không cha, được sinh ra trong nhà tù, lớn lên được nhận nuôi và sống hạnh phúc.
		Mẹ cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Giết người yêu của mình trong một cơn ghen; Khao khát một đứa con.
58.	Tuyết	Noda Sankichi	Noda Sankichi	x		54	KXĐ	Thói quen ẩn thân nơi “khách sạn huyền ảo” để nhìn thấy những điều diệu ảo về tuyết, “gặp gỡ và nói chuyện với những

								<i>linh hồn”.</i>
59.	Tính nữ	Nhà sư	KXĐ	x		Già	Trụ trì	Guơng mặt y đức Hyotan
		Võ sĩ	KXĐ	x		Trẻ	Võ sĩ	KXĐ
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	<i>“Khóc nức nở bên đường ...nói là chồng mình đã chết”; “Khóc vờ vĩnh đấy, nàng ta rất vui mừng vì người chồng đã chết”; “Mụ ta ôm chặt lấy xác chết cháy, cất tiếng khóc than”.</i>
60.	Tình yêu đáng sợ	Người đàn ông	KXĐ	x		KXĐ		<i>Xa lánh đàn bà bởi vì nhìn thấy bất cứ người phụ nữ nào, ông cũng thấy hình dáng của người vợ yêu đã mất; Yêu đứa con gái ruột.</i>
		Người vợ đã chết	KXĐ		x	KXĐ		KXĐ
		Cô con gái	KXĐ		x	Trẻ	Học sinh	<i>Giống người mẹ đã mất; “cắt cổ họng ông bằng một lưỡi dao bén khi ông đang ngủ” để “trừng phạt kẻ thù của người mẹ”</i>
61.	Từ hàng lông mày	Nàng	KXĐ		x	Trẻ	Bán sắc đẹp	<i>Lông mày, ngực, bờ vai đầu gối đều đẹp</i>
		Người chồng	KXĐ	x		Trẻ		KXĐ
62.	Biển	Người thổ dân	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Cô gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	<i>Khi nhìn mặt biển mùa hạ thì đầu óc tán loạn. “Thật sự không có người nào đến ư?”; “Hãy đưa em đi xa, đến đâu đó để</i>



								<i>không thấy biển nữa”</i>
63.	Hoa	Anh	KXD	x		Trẻ	KXD	KXD
64.	Tóc bạc	Tôi	KXD	x		Trẻ	KXD	KXD
		Nàng	KXD		x	Trẻ	KXD	Ngủ thiếp đi khi người mẹ nhổ tóc
		Mẹ	KXD		x	Già	KXD	Mẹ nhổ tóc và dùng răng cắn rận.
65.	Thuốc	Tôi	KXD	x		Trẻ	KXD	KXD
		Người thiếu nữ	KXD		x	Trẻ	KXD	Tin số thuốc là thuốc cảm
		Đứa bé	KXD		x	Trẻ	Bị bán đi	<i>Tinh khôn</i>
66.	Phong cảnh	Tôi	KXD	x		Trẻ	KXD	mỗi ngày tìm kiếm bối cảnh để chụp những tấm ảnh với nàng, đã học được vẻ đẹp của phong cảnh
		Người thiếu nữ	KXD		x	Trẻ	KXD	KXD
67.	Màn	Tôi	KXD	x		Trẻ	KXD	<i>Nhận ra mùi hương cô gái nơi đầu gối; mua hộp phấn trang điểm và trang phục cho cô gái; Thay vì đi du lịch, cắt móng chân cho cô gái đang ngủ.</i>
		Người con gái	KXD		x	Trẻ	Làm ở lữ điếm	<i>“Khi thấy tôi nàng im lặng chạy vào nhà và vội vàng thay áo”; ngủ say trên làn da cây gai bó trắng”</i>
68.	Chiếc dù	Tôi	KXD	x		Trẻ	KXD	<i>Quên mất ngay cả việc chạm vào ngón tay cô gái.</i>
		Người con gái	KXD		x	Trẻ	KXD	<i>Lặng yên đưa lại chiếc dù cho tôi; đi về nhà người đàn ông vào tối đêm đó.</i>

69.	Vật áo	Tôi	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Người con gái	KXĐ		x	Trẻ	Geisha	KXĐ
70.	Ân nhân	Tôi	KXĐ	x		Trẻ	KXĐ	KXĐ
		Người con gái	KXĐ		x	Trẻ	KXĐ	Nhắc tôi không được quên cô bé ân nhân của mình

Từ bảng khảo sát trên, ta có bảng tổng hợp sau:

Phương diện	Biểu hiện	Số nhân vật/ tổng số	Tỉ lệ %
Về tên gọi	<b>Nhân vật có tên cụ thể</b>	<b>50 / 204</b>	<b>24,5 %</b>
	Nhân vật không tên	154 / 204	75,5%
Về nghề nghiệp	<b>Nhân vật có nghề xác định</b>	<b>59 / 204</b>	<b>28,9 %</b>
	Nhân vật không xác định nghề	145 / 204	71,1 %
Về tuổi tác	<b>Nhân vật có tuổi xác định</b>	<b>16 / 204</b>	<b>7,8 %</b>
	Nhân vật không xác định cụ thể số tuổi	188 / 204	92,2 %
			Già: 14,4 % Trẻ: 58 % Không xác định: 27,6 %
Về ngoại hình, tính cách	<b>Nhân vật được miêu tả</b>	<b>125 / 204</b>	<b>61,3 %</b>
	Nhân vật không được miêu tả	79 / 204	38,7 %

## PHỤ LỤC 4

# NHÂN VẬT NGƯỜI NỮ TRONG TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY CỦA KAWABATA

-----

## 4.1 NGƯỜI PHỤ NỮ LÀ GEISHA, KỸ NỮ, VŨ NỮ, HẦU BÀN

Stt	Tên truyện	Nhân vật
141	Bên tàu	Cô gái
142	Chiếc nhẫn	3 geisha + cô bé
143	Miền ánh sáng	Cô gái tôi gặp nơi nhà nghỉ bên bờ biển
144	Địa tạng vương bồ tát Oshin	Cô gái ở lữ điếm
145	Gương mặt khi ngủ	Kỹ nữ làm nàng hầu
146	Tạ ơn	Cô gái sắp bị bán đi
147	Hiện hữu thần linh	Người vợ trước đây làm ở lữ điếm
148	Tia nắng rạng đông	Cô gái nghèo hàng đêm phải tiếp những người đàn ông
149	Tro cốt linh thiêng	Yumiko – hầu bàn
150	Đôi mắt của mẹ	Cô bé ở lữ điếm
151	Người đàn ông mù và cô gái trẻ	Otoyo – tiếp những người mù
152	Anh chồng bị cột	Ranko – vũ công
153	Gà trống và vũ nữ	Cô vũ nữ
154	Những quả trứng	Cô geisha
155	Từ hàng lông mày	Cô gái làm nghề bán sắc đẹp
156	Màn	Cô gái
157	Vật áo	Cô gái ăn thịt chim cùng khách

## 4.2 NGƯỜI PHỤ NỮ CÓ CHỒNG NHƯNG VẪN TRONG SÁNG

Stt	Tên truyện	Nhân vật
1	Hiện hữu thần linh	Vợ người nuôi chim

2	Mẹ	Người vợ
3	Yuriko	Yuriko
4	Gia đình	Người vợ mù
5	Sấm mùa thu	Cô dâu 17 tuổi
6	Người đàn ông không cười	Người vợ
7	Anh chồng bị cột	Ranko
8	Gương mặt	Cô gái
9	Thói quen trong giấc ngủ	Cô gái
10	Cổ hương	Người chị dâu; Kinuko
11	Nước	Cô gái
12	Cây hoa trà	Cô Shimamura
13	Mùa hè và mùa đông	Kayoko
14	Những con rắn	Người vợ trước của Shinoda
15	Bộ đồ cưới ngựa	Nagako
16	Hàng xóm	Yukiko
17	Từ hàng lông mày	Cô gái

### 4.3 NHỮNG CÔ GÁI TRẺ, ĐẸP TRONG SÁNG, CHƯA CHỒNG

Stt	Tên truyện	Nhân vật
1	Bình dẽ vỡ	<i>cô gái</i>
2	Người đàn bà hóa thân vào lửa	<i>Cô gái</i>
3	Tóc	<i>Cô thợ bới tóc; Những cô gái trong làng</i>
4	Gương mặt khi ngủ	<i>Những người con gái ngây thơ</i>
5	Gương mặt người chết	<i>Người em vợ</i>
6	Mặt trời lặn	<i>Cô gái bị cận; Cô gái phục vụ quán ăn</i>
7	Sắc màu	<i>Cô gái với sắc màu cam</i>
8	Tên trộm hồ đào	<i>Cô gái mặc bộ komono mới</i>
9	Lập trường người con	Tazuko
10	Lời nguyện cầu của xứ nữ	17 trinh nữ trong làng
11	Lũ cá vàng trên sân thượng	Chiyoko

12	Cô tiểu thư ở Suruga	<i>Cô nữ sinh; Cô công nhân trẻ</i>
13	Người đàn ông mù và cô gái trẻ	Okayo
14	Trang điểm	Cô gái 17, 18 tuổi
15	Mưa phùn	Cô gái
16	Cây lựu	Kimiko
17	Cây hoa trà	Cô con gái 16 tuổi
18	Cây mận	Cô con gái
19	Chim sẻ cùi	Yoshiko
20	Mưa thu	Beppu Ritsuko
21	Những quả trứng	Akiko
22	Thuyền lá tre	Ariko
23	Tiếng tre, hoa đào	Caio
24	Bát tử	Misako
25	Hoa quỳnh	Sumiko
26	Trái đất	Cô gái – đứa con không biết cha mình là ai.
27	Tình yêu đáng sợ	Cô con gái
28	Biển	Cô gái
29	Tóc bạc	Cô gái
30	Thuốc	Cô thiếu nữ
31	Phong cảnh	Cô gái
32	Chiếc dù	Cô thiếu nữ
33	Ăn nhân	Cô gái

#### 4.4 NHÂN VẬT NỮ LÀ CÔ BÉ

Stt	Tên truyện	Nhân vật
1	Chiếc nhẫn	Cô bé 11, 12 tuổi
2	Con châu chấu và con dế đeo chuông	Cô bé Kiyoko
3	Tên trộm hồ đào	Cô bé vừa đi vừa hát; Cô bé bán than
4	Đôi giày mùa hạ	Cô bé 13 tuổi
5	Mẹ	Cô con gái 3 tuổi

6	Đôi mắt của mẹ	Cô bé xinh đẹp, ăn cắp
7	Mưa thu	Cô bé năm tuổi Beppu Ritsuko
8	Cao xanh lộng gió	Cô bé Michiko
9	Hoa quỳnh	Cô con gái Toshiko
10	Thuốc	Cô bé bị bán đi
11	Ân nhân	Cô bé là ân nhân của “tôi”

#### 4.5 NHÂN VẬT NỮ LIÊN QUAN ĐẾN CHUYỆN NGOẠI TÌNH

Stt	Tên truyện	Tên nhân vật
1	Đôi chim Hoàng Yến	Bà – người đã có chồng – yêu “tôi”, chỉ tặng “tôi” đôi chim Hoàng Yến để làm kỉ niệm chứ không muốn làm tan vỡ gia đình của “tôi”.
2	Công chúa thủy cung	Người con gái có câu chuyện giống như trong truyền thuyết về nàng công chúa thủy cung. Nàng có nhân tình, có lần quyên sinh cùng người yêu. Trong giây phút tìm lại được sự sống, hiện đang bầu vú lấy người chồng mà nàng từng phản bội.
3	Lũ cá vàng trên sân thượng	Mẹ của Chiyoko, vợ bé của người mà Chiyoko gọi bằng cha khi ông ở Bắc Kinh. Khi trở về Nhật và dọn ra ở riêng, bà mắc chứng điên loạn. Và trong di chúc, người cha cho rằng Chiyoko không phải con mình.
4	Tro cốt linh thiêng	Cô hầu bàn Yumiko có đứa con không được thừa nhận bởi một người nào trong số bốn nhân tình của cô.
5	Gương mặt	Cô gái mười sáu tuổi sinh đứa con gái và đứa bé không được sự thừa nhận.
6	Chim sẻ cùi	Mẹ ruột của Yuriko – bị cha nàng li dị với nguyên nhân (theo mọi người) là “phù phiếm, hoang phí” nhưng Yuriko tin là còn có nguyên do gì khác nữa, hiện đã có chồng khác.

7	Trái đất	Cô gái sinh đứa con nhưng người chồng không thừa nhận và cho đó là “ <i>đứa con của tội ngoại tình</i> ”
---	----------	--

**PHỤ LỤC 5**

**KHÔNG GIAN TRONG *TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY* CỦA  
KAWABATA**

<b>St t</b>	<b>Loại không gian</b>	<b>Không gian</b>	<b>Tên tác phẩm</b>	<b>Số lượng</b>	<b>Tỉ lệ %</b>
1	<b>CÓ ĐỊNH</b>	Thôn làng	Tóc	3	3,1 %
			Sắc màu		
			Cây hoa trà		
		Ngôi nhà, Căn phòng	Bình dễ vỡ	21	21,7 %
			Chết chung vì tình		
			Gương mặt người chết		
			Lũ cá vàng trên sân thượng		
			Mẹ		
			Sấm mùa thu		
			Anh chồng bị cột		
			Gà trống và vũ nữ		
			Cố hương		
			Cây lựu		
			Cây mận		
			Chim dễ cùi		
			Mùa hè và mùa đông		
			Những quả trứng		
			Mưa phùn		
			Tiếng tre, hoa đào		
			Hàng xóm		
			Hoa quỳnh		
Tình yêu đáng sợ					
Màn					



			Gia đình		
		Nơi làm việc	Tro cốt linh thiêng	12	12,4 %
			Người đàn ông không cười		
			Anh chồng bị cột		
			Gà trống và vũ nữ		
			Mưa phùn		
			Trái đất		
			Chiếc dù		
			Con châu chấu và con dế đeo chuông		
			Yuriko		
			Tên trộm hồ đào		
			Nước		
			Mặt trời lặn		
		Nghĩa địa, nhà tang lễ	Cốt	3	3,1 %
			Lời nguyện cầu của xứ nữ		
			Trang điểm		
		Cố định nhưng không xác định	Đôi chim Hoàng Yến	7	7,2 %
			Chết chung vì tình		
			Lập trường người con		
			Thói quen trong giấc ngủ		
			Từ hàng lông mày		
			Tóc bạc		
			Thuốc		
2	<b>DỪNG CHÂN</b>	Lữ điếm suối nước nóng	Chiếc nhẫn	5	5,1 %
			Địa tạng vương bồ tát Oshin		
			Hiện hữu thân linh		
			Đôi mắt của mẹ		
			Những quả trứng		
		Nhà nghỉ - khách sạn	Miền ánh sáng	6	6,2 %
			Tia nắng rạng đông		

			Người đàn ông không cười		
			Bộ đồ cưới ngựa		
			Tuyệt		
			Ân nhân		
3	<b>TRÊN ĐƯỜNG</b>	Trên xe	Địa tạng vương bồ tát Oshin	7	7,2 %
			Tạ ơn		
			Đôi giày mùa hạ		
			Cô tiểu thư ở Suruga		
			Mưa thu		
			Tiếng tre, hoa đào		
			Hoa		
		Trên đường	Con châu chấu và con dế đeo chuông	8	8,3 %
			Mặt trời lặn		
			Gà trống và vũ nữ		
			Gương mặt		
			Mưa phùn		
			Trái đất		
			Tính nữ		
Hoa					
4	<b>THIÊN NHIÊN</b>	Biển – sông – suối	Bến tàu	8	8,3 %
			Miền ánh sáng		
			Thuyền lá tre		
			Tiếng tre, hoa đào		
			Biển		
			Phong cảnh		
			Ân nhân		
			Bất tử		
		Vườn cây	Sắc màu	7	7,2 %
			Tên trộm hồ đào		
			Chim dẻ cùi		

			Tiếng tre, hoa đào		
			Cao xanh lộng gió		
			Hàng xóm		
			Người đàn ông mù và cô gái trẻ		
5	<b>HUYỀN ẢO</b>	Trong mơ	Bình dể vỡ	10	10,3 %
			Người đàn bà hóa thân vào lửa		
			Những con rắn		
			Những quả trứng		
			Vật áo		
		Trong ảo giác	Mưa thu		
			Tuyết		
			Cốt		
		Trong truyền thuyết	Công chúa thủy cung		
			Sấm mùa thu		

**PHỤ LỤC 6**

**THỜI GIAN TRONG *TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY* CỦA KAWABATA**

Stt	Loại thời gian	Tên tác phẩm	Số lượng	Tỉ lệ %
1.	HIỆN THỰC CỦA KHOẢNH KHẮC	Cốt Bến tàu Chiếc nhẫn Con châu chấu và con dế đeo chuông Tóc Gương mặt khi ngủ Gương mặt người chết Mặt trời lặn Sắc màu Tạ ơn Tên trộm hồ đào Đôi giày mùa hạ Lập trường người con Lời nguyện cầu của xử nữ Gia đình Trang điểm Mưa phùn Cây lựu Cao xanh lộng gió Tuyết Tính nữ Biên Hoa Mãn Chiếc dù	25	33,8 %
2.	ĐÀN XEN	Đôi chim Hoàng Yến	21	28,4 %

	HIỆN TẠI - QUÁ KHÚ	Miền ánh sáng		
		Hiện hữu thần linh		
		Lũ cá vàng trên sân thượng		
		Tia nắng rạn đông		
		Cô tiêu thư ở Suruga		
		Cổ hương		
		Nước		
		Cây hoa trà		
		Chim dê cùi		
		Mùa hè và mùa đông		
		Mưa thu		
		Thuyền lá tre		
		Tiếng tre, hoa đào		
		Bộ đồ cưới ngựa		
		Hàng xóm		
		Bất tử		
		Hoa quỳnh		
		Trái đất		
		Tóc bạc		
		Thuốc		
3.	TUYÊN TÍNH	Chết chung vì tình	18	24,3 %
		Địa tạng vương bồ tát Oshin		
		Mẹ		
		Tro cốt linh thiêng		
		Yuriko		
		Đôi mắt của mẹ		
		Người đàn ông mù và cô gái trẻ		
		Người đàn ông không cười		
		Anh chồng bị cột		
		Gà trống và vũ nữ		

		Gương mặt		
		Thói quen trong giấc ngủ		
		Cây mận		
		Những quả trứng		
		Tình yêu đáng sợ		
		Từ hàng lông mày		
		Phong cảnh		
		Ân nhân		
4.	HUYỀN ẢO	Bình dễ vỡ	10	13,5 %
		Người đàn bà hóa thân vào lửa		
		Công chúa thủy cung		
		Sấm mùa thu		
		Những con rắn		
		Những quả trứng		
		Tuyết		
		Vạt áo		
		Bát tử		
		Đôi giày mùa hạ		

PHỤ LỤC 7

**YẾU TỐ HUYỀN ẢO TRONG TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY CỦA KAWABATA**

Stt	Tên truyện	Yếu tố huyền ảo biểu hiện trong truyện
158.	Cột	<p><i>“Trượt nhanh xuống dốc. Ao bạc nghiêng đi, dao động rồi biến mất. Tôi lướt mình trên lá vàng năm ngoái”</i></p> <p>Những lời của mọi người: <i>“đêm trước ông tôi biến thành ngọn lửa ma trời xanh, bay khỏi miếu, vào bệnh viện, qua các phòng bệnh nhân truyền nhiễm, trái lên đầu làng mùi khó ngửi trước khi lên trời”</i></p>
159.	Bình dể vỡ	<p>Trong <b>giác mơ</b> của nhân vật “tôi”: <i>“hình hài Quan Âm ngã vào người tôi, vươn cánh tay dài, trắng và tròn tựa ôm lấy cổ tôi và khi chạm vào làn da buốt lạnh của gôm sứ và sự vô cảm của cánh tay vô tri đã trở thành một sinh vật, tôi hoảng hồn lùi lại và làm cho Bức tượng Quan Âm vỡ tan ra từng mảnh trên mặt đường không một tiếng vang”... “người con gái nhặt lên các mảnh vỡ gôm sứ lấp lánh đang tản mát trên mặt đường”.</i></p>
160.	Người đàn bà hóa thân vào lửa	<p>Trong <b>giác mơ</b> về đám cháy ở khu phố dưới chân dốc, nhân vật “tôi” đã thấy một cô gái gạt đám đông một mình chạy vào biển lửa. Lúc đó, “tôi” đã đối thoại với cô gái bằng thần giao cách cảm và biết được nguyên do mà cô gái chạy vào đám lửa là <i>“vì hướng Tây có nhà của anh nên em đi về hướng Đông”.</i> <i>“Tôi nhìn hình dáng bé nhỏ của cô gái là một chấm đen trong quang lửa cháy quanh tôi và cảm thấy nỗi đờn đau đâm mù hai mắt”</i></p>
161.	Chết chung vì tình	<p>Người chồng đã chán ghét người vợ mà bỏ nhà đi. Thế nhưng những thanh âm trong cuộc sống bình thường của người vợ và đứa con gái vẫn đến được tai chồng. Và khi âm thanh cuộc sống không còn với hai mẹ con người đàn bà nữa, thì <i>“một điều hết sức kỳ lạ xảy ra: người chồng của nàng cũng thấy nằm chết trên gối bên</i></p>

		<i>canh họ”</i>
162.	Địa tạng vương bồ tát Oshin	<b>Truyện thuyết</b> về người con gái tên Oshin. Chồng nàng mất khi nàng mới 24 tuổi và nàng ở vậy cho đến cuối đời. Oshin đáp ứng bình đẳng với các chàng trai sơn cước. Và các chàng trai đều đã đi qua Oshin để trưởng thành. Nhờ nàng mà các chàng trai không phải vượt 7 dặm đường núi để tìm các cô gái ở bên cạnh, các cô gái vẫn còn trinh trắng, những người vợ vẫn giữ lòng thủy chung.
163.	Gương mặt người chết	Sau khi được người chồng xoa bóp thì gương mặt người vợ đã chết trở nên thanh tân.
164.	Mặt trời lặn	<i>“Nhà thơ và cô hầu bàn đang chúm chím cười với nhau trong quán ăn. (...) “Vừa vặn lúc đó, mảnh mặt trời cho đến nay đang vương trên mái nhà kho của tiệm cầm đồ nằm ở quãng cuối hướng tây nơi mà con đường chạy từ phía đông xuyên qua khu phố này đung vào, bỗng rơi thẳng tuột không lấy một tiếng vang.”</i>
165.	Sắc màu	Màu sắc xuất hiện trong <b>giấc mơ</b> của người thiếu niên.
166.	Công chúa thủy cung	<b>Truyện thuyết</b> về nàng công chúa thủy cung: Nàng ngoại tình và cùng với tình nhân giết chết người chồng. Theo lời chấn trời của cha, hai đứa con trai người vợ trước của chồng nàng xây một tấm bia đá có chiều cao hơn thân người nàng, khuôn nó đến tận ghềnh đá bên bờ biển. Và, hai ông con đã lột truồng người đàn bà bội bạc, dùng giầy thô bện bằng rơm cột cô ta vào tấm bia đá, đẩy tuột tấm bia xuống cái ghềnh vách thẳng đứng đến kinh hoàng. Tấm bia giống như một con vật sống cất tiếng kêu rất thanh rồi lăn xuống dưới vực. Thế nhưng, khi tưởng chừng đến khoảng giữa vách đá dựng đứng, tấm bia kia đột nhiên ngừng lại trong một chớp mắt. Rồi nó không còn lộn vòng nữa là chở người con gái bên trên và lướt đi vèo vèo như một bàn đạp dùng để trượt tuyết. Anh tình nhân của cô gái cũng đuổi đến chỗ đó. Con thuyền chở cô đi liệng nhanh như một con én giữa không gian xanh. Không có một con thuyền nào khác có thể theo kịp. Anh chàng kia bèn phóng như bay đến bên phần mộ của người chồng, nâng nhẹ nhàng miếng đá đặt



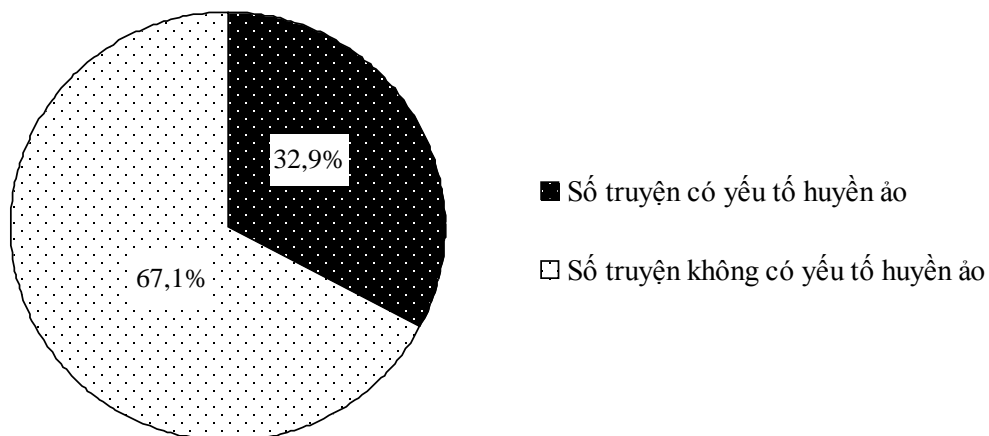
		<p>làm nền dựng tấm bia và khuôn tới nơi. Thế rồi anh ta ôm lấy nó và cả hai lao xuống biển. Rốt cuộc, phiến đá đó cũng biến thành một con thuyền trôi nhanh như tia chớp. Con thuyền của anh con trai bắt kịp chiếc thuyền của cô con gái. Khi người con trai tỏ ý biết ơn người đàn ông quá cố mà họ đã giết hại thì thuyền của anh chàng lại biến thành chiếc bia đá và cùng với thân thể anh ta lục đục chìm xuống biển. Người con gái liền xin với chiếc thuyền hãy hóa thành tấm bia đá để chìm theo người yêu dấu. Nhưng anh chàng lại hết sức cáu kỉnh khi thấy chỉ một mình mình phải chìm, chàng liền cầu xin bia mộ hãy biến thành một con thuyền nhỏ trôi lên mặt biển nơi có con thuyền của người chàng yêu. Cô con gái đang chìm và anh con trai đang trôi lên đi ngược chiều nhau và hụt nhau giữa lòng biển lúc nào không hay. Cuối cùng chỉ có một mình nàng lặng lẽ chìm đắm dưới đáy biển. Cô gái đó là nàng công chúa thủy cung.</p>
167.	Đôi giày mùa hạ	<p>Bé gái khoảng mười hai, mười ba tuổi không biết từ đâu xuất hiện đuổi theo chiếc xe ngựa của Kanzo thoát ẩu, thoát hiện. Cô là cô bé “đến từ mùa hạ”.</p>
168.	Lời nguyện cầu của xử nữ	<p><i>“Dân làng nói rằng từ khắp nơi họ đã nhìn thấy một tháp đá rơi xuống và di chuyển như một ma vật màu trắng” ... “Vì vậy chúng tôi lên núi xem xét từng ngôi mộ thì thấy các tháp đá im lặng xếp ngay hàng thẳng lối. Dân làng lại nhìn nhau kinh hoàng”</i></p>
169.	Yuriko	<p>Yuriko sau khi cầu nguyện Chúa đã biến thành hoa ly để, như lời Chúa, <i>“giống như Yuri trong tên của con. Giống như hoa ly, con sẽ không yêu bất cứ cái gì. Giống như hoa ly, con sẽ yêu mọi thứ”</i>.</p>
170.	Sấm mùa thu	<p><b>Truyện thuyết</b> về đứa con trai hiếu thảo xứ Tamba: Người mẹ rất sợ tiếng sấm, trời mưa, anh chàng ra ôm lấy bia mộ mẹ và bị sét đánh chết. Muốn con mình hiếu thảo, các bà mẹ lấy tro than từ thân thể sét đánh đó làm thuốc cho con họ uống.</p>
171.	Cây hoa trà	<p>Vợ chồng Shimamura đều cho rằng linh hồn của đứa bé chết trong bụng mẹ khi mới 6 tháng tuổi của cô Shimamura trở về.</p>
172.	Mưa thu	<p>Hình ảnh huyền ảo mà nhân vật tôi nhìn thấy lúc trời về đêm, trong</p>

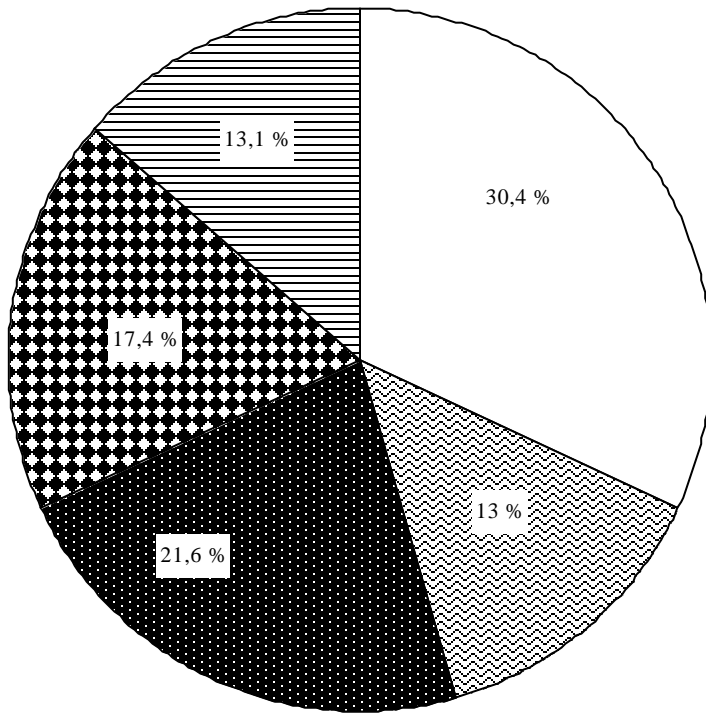
		khi đang chập chờn trên chuyến xe hỏa tốc hành đi Kyôto. Hình ảnh đó là lá núi mùa thu đỏ rực như lửa đang đổ xuống.
173.	Những con rắn	Bà Ineko, ở tuổi 44, có một giấc mơ. Trong mơ bà thấy mình đi vào một ngôi nhà và gặp những người quen cũ. Đặc biệt, có 24 con rắn đang trườn quanh căn phòng với đủ loại màu sắc, hoa văn. Kể cả món trang sức giống như cái lược hết sức lộng lẫy mà người vợ trước của Shinoda cài trên tóc cũng là một con rắn nhỏ.
174.	Những quả trứng	Cô gái mười lăm tuổi- Akiko - mơ thấy mình đã chết. Trong giấc mơ, cô vì tránh sự đeo bám của một bà già (mà cô cho là thần chết) đã lẩn vào một ngôi nhà mà trứng chắt đông ở khắp mọi nơi đến nỗi không có bất kỳ chỗ nào để ngủ. Và sau đó thì cô lên thiên đường, xa những ngôi nhà đó.
175.	Bất tử	Ông già và thiếu nữ sóng bước bên nhau đi xuyên qua tấm lưới thép cao như một làn gió xuân. Và họ cũng có năng lực đi xuyên qua cây.
176.	Tuyết	Ảo giác của Sankichi về một không gian ngập tràn trong tuyết với linh hồn người cha, những người yêu trước đây, dù ông đang ở trong một căn phòng ở một khách sạn mà ông gọi là “khách sạn huyền ảo”.
177.	Tính nữ	Khi nhận lưới gươm đã giết người đàn bà của chàng võ sĩ, “ <i>hòa thượng ném nó vào bia đá nơi bãi tha ma. Thanh gươm đâm một nhát vào bia đá. “Phập”. Từ hàng đá, máu đỏ tuôn xối xả</i> ”. Đó là tấm bia đá của dòng họ bị chét cháy... “ <i>Chàng võ sĩ rút gươm, lập tức bia đá đổ xuống, thanh gươm gãy làm hai đoạn. Nơi tấm bia, rêu xanh phủ kín mặt đá, không hề có vết xước nào nhỏ như dấu móng tay</i> ”
178.	Tình yêu đáng sợ	Trong <b>giấc mơ</b> , người chồng thấy người vợ đã khuất nói chuyện với cô con gái về những điều bí mật của nàng mà ông đã nhìn thấy.
179.	Tóc bạc	Người mẹ nhổ tóc bạc cho con và dùng răng cắn rận, trong khi nàng ngủ thiếp đi, nhưng nơi miệng tôi khi đánh răng, lại thơm mùi tóc cô gái.

180.	Vạt áo	Trong <b>giấc mơ</b> của “tôi”: “ <i>Có người con gái vừa nháy mắt vừa nói: say, say và lạnh, lạnh. Bàn chân buốt lạnh. Cô nhanh chóng để vạt áo cuốn lấy đầu ngón chân. Buổi sáng hôm sau, má cô đỏ bừng lên như vừa tắm xong. Từ sáng, cô gái vừa liên tục xoa gò má đỏ bừng vừa ăn thịt chim cùng khách</i> ”
------	--------	--

Xử lý số liệu ta có:

- Tỷ lệ số truyện có yếu tố huyền ảo trên tổng số truyện khảo sát:  $23 / 70 \Leftrightarrow 32,9 \%$
- Trong đó, tỷ lệ số truyện có mang yếu tố huyền ảo là những giấc mơ trên tổng số truyện có yếu tố huyền ảo là  $7 / 23 \Leftrightarrow 30,4 \%$ .
- Yếu tố huyền ảo là những truyền thuyết gồm  $3 / 23$  truyện chiếm  $13,0 \%$ .
- Yếu tố huyền ảo là những ảo giác gồm  $6 / 23$  truyện chiếm  $26,1 \%$
- Yếu tố huyền ảo có liên quan đến linh hồn:  $4 / 23$  chiếm  $17,4 \%$
- Yếu tố huyền ảo khác:  $3 / 23$  chiếm  $13,1 \%$





- Yếu tố huyền ảo là những giấc mơ
- Yếu tố huyền ảo là những truyền thuyết
- Yếu tố huyền ảo là những ảo giác
- Yếu tố huyền ảo có liên quan đến linh hồn
- Yếu tố huyền ảo khác

**DẠNG THỨC GƯƠNG TRONG**  
**TRUYỆN TRONG LÒNG BÀN TAY CỦA KAWABATA**

Stt	Dạng thức gương	Tên truyện	Hình ảnh gương
181.	<b>Chiếc gương thông thường</b>	Lũ cá vàng trên sân thượng	Chiếc gương đặt nơi đầu giường mà Chiyoko dùng để quan sát lũ cá vàng trên sân thượng.
		Người đàn ông mù và cô gái trẻ	Chiếc gương trang điểm của Otoyō.
		Trang điểm	Cô gái lấy ra một chiếc gương nhỏ, nhón miệng cười rồi rời khỏi nhà chờ tang lễ.
		Cây lựu	Chiếc gương của Kimiko
		Chim dẻ cùi	Chiếc gương của Yoshiko
182.	<b>Tấm kính</b>	Đôi giày mùa hạ	Tấm kính phía sau chỗ ngồi của chàng đánh xe ngựa Kanzo.
		Đôi mắt của mẹ	Tấm kính xe hơi
		Mưa thu	Mặt kính ướt nhòe nước mưa trên toa xe lửa.
183.	<b>Tâm hồn</b>	Gia đình	Tâm hồn của người vợ mù
		Từ hàng lông mày	Tình yêu của người chồng
		Người đàn ông mù và cô gái trẻ	Tâm hồn người mù Tamura
184.	<b>Thiên nhiên</b>	Cốt	<i>“Ao trên một màu xanh lướt chết chóc, cuộn xuống đáy sâu những bóng núi thâm lặng”</i>
		Chiếc nhẫn	Bồn tắm được làm từ tảng đá nơi bìa rừng
		Đôi chim Hoàng Yến	Đôi chim hoàng yến
		Miền ánh sáng	<i>Miền ánh sáng</i>
		Địa tạng vương bồ tát Oshin	Núi Phú Sĩ
		Hiện hữu thần linh	Bồn tắm ở lữ điếm
		Nước	<i>Nền trời xanh thẳm</i>
		Tiếng tre, hoa đào	Cây thông; Chim đại bàng đậu trên cây thông
		Bất tử	Biển

		Tuyết	Cánh đồng tuyết
185.	<b>Con người</b>	Mẹ	Người vợ
		Tình yêu đáng sợ	Đứa con gái
		Từ hàng lông mày	Người chồng
186.	<b>Giấc mơ</b>	Bình dĩa vỡ	Giấc mơ bức tượng Quan Âm vỡ tan từng mảnh và người con gái ra nhặt các mảnh vỡ.
		Người đàn bà hóa thân vào lửa	Giấc mơ cô gái chạy vào đám lửa
		Những con rắn	Giấc mơ về căn phòng đầy rắn và người vợ trước của Shinoda
		Những quả trứng	Giấc mơ về ngôi nhà đầy trứng
187.	<b>Quá khứ</b>	Chết chung vì tình	Những âm thanh trong cuộc sống trước đây
		Công chúa thủy cung	Truyện thuyết về người đàn bà ngoại tình
		Sấm mùa thu	Truyện thuyết về người con trai hiếu thảo và bà mẹ sợ tiếng sấm
		Bộ đồ cưới ngựa	Cái chết của người cha và mối tình đầu dang dở của Nagako
		Cây hoa trà	Ngôi làng và những con người trong chiến tranh
188.	<b>Gương mặt</b>	Gương mặt khi ngủ	Gương mặt cô gái khi ngủ
		Gương mặt người chết	Gương mặt người vợ đã chết
		Yuriko	Gương mặt của những người thân
		Người đàn ông không cười	Mặt nạ và gương mặt của người vợ bệnh tật
		Gương mặt	Những gương mặt giống nhau
		Mùa hè và mùa đông	Gương mặt manơcanh