

LIÊN KÍ HIỆU TRONG TRUYỆN NGẮN HARUKI MURAKAMI

Lê Huy Bắc

Khoa Việt Nam học, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội

Tóm tắt. Vận dụng lí thuyết liên kí hiệu để nghiên cứu truyện ngắn Murakami, tôi nhận thấy tuy ông là bậc thầy kể chuyện nhưng truyện ngắn của ông đa phần là viết dựa vào truyện của một tác giả nào đó. Chúng tôi không xem đó là hiện tượng đạo văn vì Murakami có ý thức đối thoại hoặc viết khác các nhà văn đi trước. Nhưng điều đó cho thấy điểm hạn chế trong sáng tạo nghệ thuật của Murakami. Thêm nữa, ông có mục đích kiếm tiền bằng văn chương nên ông đã viết dài và nhiều. Đọc Murakami có sự nhàm chán nhất định. Trong sự nghiệp sáng tác của mình, Murakami chịu ảnh hưởng nhiều từ Kafka, Hemingway và đặc biệt là Raymond Carver. Ông ít chịu ảnh hưởng từ các nhà văn Nhật. Và cho dù các nhà văn Nhật chỉ trích lối viết xa rời truyền thống của ông thì Murakami vẫn là nhà văn Nhật. Chỉ có khác là ông muốn hướng đến đối tượng người đọc toàn cầu.

Từ khóa: lí thuyết liên kí hiệu, kí hiệu, truyện ngắn, Murakami, văn học Nhật Bản.

1. Mở đầu

Mỗi một kí hiệu đều có diễn ngôn của nó. Diễn ngôn là toàn bộ các yếu tố văn hóa ngầm ẩn được lưu giữ trong kí hiệu. Kí hiệu được hình thành từ một môi trường văn hóa nhất định. Tự kí hiệu sẽ có một (hoặc nhiều) diễn ngôn cụ thể qua thời gian. Trước khi kết thành chuỗi để biểu nghĩa, như lời, mệnh đề, câu, đoạn... thì bản thân kí hiệu đều có diễn ngôn riêng của nó. Chính các diễn ngôn nền này là cơ sở để liên kí hiệu trong một ngữ cảnh nhất định nhằm tạo nghĩa, mở rộng nghĩa hoặc tăng khả năng biểu nghĩa trong giao tiếp. Diễn ngôn chính là năng lực văn hóa của kí hiệu ở từng thời điểm cụ thể. Diễn ngôn là loại nghĩa đặc biệt, xuất hiện ở tầng sâu của nghĩa giao tiếp thông thường, là sự hàm ẩn vì diệu trong kí hiệu và là sự định hướng ngầm, bất khả kháng trong đời sống cũng như trong tác phẩm văn chương.

Tác phẩm của Haruki Murakami được nghiên cứu khá nhiều ở trong nước và nước ngoài. Trong số hàng trăm công trình nghiên cứu, có thể kể Hà Văn Lương, Nguyễn Thị Mai Liên hay Ngô Việt Hoàn [1], Hoàng Thị Mỹ trong [2], Phan Huyền Trang [3-4]. Tuy nhiên các tác giả này tập trung vào vấn đề biểu tượng và nghệ thuật tự sự của Murakami trong các tiểu thuyết. Chỉ có tác giả Đào Thị Thu Hằng là trực tiếp nghiên cứu về truyện ngắn của Murakami [5-7-7], đặc biệt cũng tiếp cận từ góc độ liên kí hiệu trong tương quan so sánh hai truyện ngắn của Murakami và Borges [7]. Ngoài ra, ở nước ngoài có thể kể đến các công trình của Jeff Baker [8], Deborah Treisman [14], Jay Rubin, Rebecca Suter,... Các công trình này ít nhiều đều có những đóng góp ở các khía cạnh nghệ thuật kể chuyện, dấu ấn thời đại, tư tưởng của nhà văn... Tuy không có công trình nào nghiên cứu trực tiếp về liên kí hiệu trong truyện ngắn Murakami, nhưng ý kiến của các tác giả kể trên gợi dẫn nhiều ý tưởng để chúng tôi triển khai vấn đề này.

Ngày nhận bài: 2/3/2021. Ngày sửa bài: 29/4/2021. Ngày nhận đăng: 10/5/2021.

Tác giả liên hệ: Lê Huy Bắc. Địa chỉ e-mail: bachl@hnue.edu.vn

2. Nội dung nghiên cứu

Có ba kiểu truyện chính trong tác phẩm của Murakami: truyện tối giản, truyện huyền ảo và truyện tâm lí hậu hiện đại. Cả ba cách kể này đều là sản phẩm của chủ nghĩa hậu hiện đại và chúng cho thấy sự kế thừa nhất định của Murakami với nhiều bậc thầy văn chương trước ông. Chúng tôi gọi đó là liên kí hiệu trong sáng tác của Murakami.

2.1. Liên kí hiệu trong mảng truyện tối giản của Murakami

Ở mảng *truyện tối giản*, Murakami chịu ảnh hưởng từ Anton Chekhov, Ernest Hemingway đến Raymond Carver. Đúng hơn, quá trình ảnh hưởng đó diễn ra ngược lại. Murakami “biết” Carver trước khi biết Hemingway và Chekhov. Murakami khởi đầu sự nghiệp văn chương của mình bằng cách dịch Carver và sau đó đã tìm gặp nhà văn này ở Mỹ. Việc dịch Carver đương nhiên sẽ tác động rất sâu đến bút pháp của Murakami. Đa số truyện ngắn và cả tiểu thuyết của Murakami được kể theo lối tối giản. Đây là lối viết dung dị, không chuồng sự kiện giật gân, không lạm dụng tình huống gay cấn, người kể không lên giọng, không sa đà triết lí, cách kể chỉ cốt để phả ra những mảng sống vốn có của cuộc đời... Sức hấp dẫn của truyện tối giản chìm sâu trong diễn ngôn của kí hiệu, khiến khi truyện kết thúc, dư ba của nó vẫn tiếp tục lan tỏa, day dứt hồn người.

Mô hình dễ nhận thấy của truyện tối giản là một thảm họa mang tính cá nhân và thường do cá nhân đó tự kể, đặt trong mối tương quan bộ ba nhân vật (chịu thảm họa – gây thảm họa – quan sát/ hoặc cứu giúp). Điều này giải thích vì sao truyện của Murakami thường được kể từ ngôi thứ nhất. Đôi lúc chúng như những tự truyện, nhưng hoàn toàn không phải vậy. Yếu tố tự truyện, nếu có, chỉ là cái cớ để đánh lừa người đọc rằng đây là sự thật. Thực chất, ngoài sự thật đó còn có “sự thật đằng sau sự thật”, sự thật của diễn ngôn. Cách làm của Murakami và cả Carver hay Hemingway là chọn bố cục truyện xoay quanh một bi kịch đồ vỡ, thường là hôn nhân, gia đình. Từ thực trạng bất hạnh ở hiện tại, người kể đan xen với những sự kiện ở quá khứ, không nhất thiết phải tươi đẹp mà thường là vui buồn lẫn lộn, nhưng buồn vẫn nhiều hơn. Mạch kể sẽ tiếp diễn đến thực tại, không với mục đích là để giải quyết những vướng mắc ở thực tại mà cốt để khiến thực tại thêm mông lung, khó nắm bắt hoặc hầu như khó có thể đoán định được lối thoát, sau đó là dư vị chua chát và bi đát của nó. Có thể nói, các nhà tối giản là bậc thầy trong việc tạo nên cái lưỡng lự cho tình thế thực tại và cho cả ngữ nghĩa ngôn từ. Nếu ở Chekhov, đó là ý thức về sự vượt thoát của cái tôi trong cuộc sống ngập tràn những nỗi chán chường cùng tận, đến mức nếu được tự do làm điều ưa thích thì nhân vật của Chekhov cũng chẳng thể biết phải làm gì (như Anna Xergeevna trong *Người đàn bà có con chó nhỏ*); ở Hemingway thì đó lại là chiến tranh, chiến tranh làm tan vỡ biết bao mơ ước tốt đẹp của con người, đặc biệt nó còn làm cho đàn ông trở nên bất lực; còn ở Murakami, chủ yếu là những hôn nhân hoặc chuyện tình tan vỡ.

Murakami không tập trung miêu tả quá trình tan vỡ đó, mà chủ yếu miêu tả cảnh ngộ của con người sau tan vỡ và đặt câu hỏi, liệu hôn nhân hay tình yêu có thể là điểm tựa đích thực cho hạnh phúc? Trong tập truyện ngắn *Những người đàn ông không có đàn bà* (in lần đầu ở Nhật vào năm 2014), Murakami tái hiện cả một thế giới đàn ông bất hạnh trong mối quan hệ với đàn bà. Nhan đề truyện vì thế là một sự nhại đồng thời là sự bắt chước Hemingway. Ở Hemingway, mỗi khi đàn bà xuất hiện đều mang đến đau khổ cho đàn ông. Nhưng với Murakami đàn bà xuất hiện vừa là để cứu chữa vết thương lòng của đàn ông, đồng thời trong chừng mực nào đó lại vừa khoét thêm nỗi đau đó. Mục đích của họ có lẽ là, để đàn ông trưởng thành hơn qua những mất mát của mình. Mỗi truyện của tập này đều có một cặp đàn ông – đàn bà tan vỡ. Người thì vợ chết đột ngột vì ung thư (*Driver my car*), người thì vợ dẫn người tình về nhà (*Kino*), người thì bị người trong mộng cầm súng (*Cơ quan độc lập*), người thì hò hẹn chẳng đâu vào đâu (*Samsa đang yêu*)... Tất cả tạo nên một thế giới đồ vỡ đầy bi đát cho cánh đàn ông. Một trong những

truyện tập trung nhất lối kể tối giản của Murakami là *Scheherazade*.

Cái tên đó, ngay từ đầu đã gợi lên một sự liên kí hiệu. Mĩ nữ này ai mà chả biết, cả về tài năng lẫn thành quả văn chương mà nàng có được qua kiểu diễn ngôn kinh điển: nghệ thuật thắng bạo tàn. Đây là truyện ngắn điển hình nhất cho lối kể không đầu không cuối, đầy bí hiểm ưa thích của Murakami. Có một người đàn ông 31 tuổi tên Habara được một người phụ nữ lớn hơn bốn tuổi, do một ai (hoặc do cô tự nguyện hoặc một tổ chức) nào đó thuê để chăm sóc anh ta. Người phụ nữ này không có tên. Hằng tuần cô đến chỗ Habara hai lần cung cấp nhu yếu phẩm và ban tặng luôn cả những cuộc làm tình. Habara vì lí do nào đó mà không thể, hoặc không muốn ra khỏi nhà, nên không tự xoay xở chuyện thực phẩm (khá giống việc cách li Covid hiện nay). Người phụ nữ thường xuyên kể một câu chuyện hấp dẫn nào đó ngay sau khi họ làm tình với nhau. Đặc biệt là khi câu chuyện lên đến cao trào thì cô ta dừng lại, lấy lí do muộn giờ về, để không kể tiếp. Mục đích có thể là, theo suy đoán của người kể, “Chắc cô muốn an ủi Habara khi gã buộc phải giam mình trong nhà” [11,129]. Vì đặc điểm này nên Habara gọi cô là Scheherazade. Không phải nhờ chuyện ăn uống, mà nhờ chuyện làm tình, sự hưng phấn giường chiếu của Scheherazade gắn với kỉ niệm đẹp được khơi dậy từ hoài niệm, mà nhân tính Habara dần được khôi phục, ý thức trở lại. Nhưng người đọc sẽ không biết liệu Habara có thể sống như một người bình thường và liệu Scheherazade có còn tiếp tục nhận nhiệm vụ đến nhà Habara nữa không. Vậy nên, sẽ vẫn còn đó một người đàn ông bơ vơ, và một người đàn bà đầy bất trắc, và Scheherazade là người nắm thế chủ động trong cái xứ sở đàn ông bị động, lạc lõng và bạc nhược kia.

Người đàn bà có kí hiệu là Scheherazade, mang diễn ngôn Ả Rập qua những câu chuyện bất tận của *Nghìn lẻ một đêm*, cốt đề được sống sót sau đêm hoàng cung ngọt ngào của ông vua bạo tàn. Lúc đó, thân phận người phụ nữ bị rẻ rúng. Nhưng trong truyện Murakami thân phận đó đã đổi thay. Scheherazade của Murakami đã trở thành nữ hoàng trước Habera. Sự khác nhau về vai trò nữ quyền, nếu được đặt ra ở đây, thì một khi người nữ thành công trong việc đòi quyền lợi chính đáng cho họ thì người nam sẽ trở thành “tù nhân” cho quyền lực đó. Thế giới lại rơi vào một vòng xoáy bất công về “bình quyền” khác, chỉ có điều lần này cuộc tranh đấu sẽ mang tên là “nam quyền” của người nam trước người nữ. Điều đó như thể là sự ví von hài hước trong diễn ngôn của Murakami một khi người nữ bước lên vũ đài quyền lực của mình: “Phụ nữ thường quyết định lập gia đình khi ở ngưỡng gần ba mươi hoặc bốn mươi. Tương tự như đến cuối năm thì lịch sẽ bán chạy vậy” [11,93].

Chúng tôi gọi cách liên kí hiệu của Murakami là “liên” theo lối “dựa vào”, chứ không thuần túy là “bắt chước”, vì nhà văn trong một số tác phẩm đã nương theo truyện của ai đó để đưa ra một cấu trúc khác, đặc biệt là lối kể khác, hoặc là để nhại hoặc là để đối thoại nhằm hướng đến một triết lí khác, của riêng mình. Điều này tạo điều kiện thuận lợi để Murakami có thể viết rất nhanh và nhiều, nhưng nhược điểm dễ nhận thấy là Murakami tự tay xóa mờ điểm nhấn cá nhân. Người đọc, có thể đọc hết hàng chục tác phẩm của Murakami, nhưng nếu bảo kể ra nét đặc thù của ông thì ắt hẳn tuyệt đại đa số sẽ chẳng thể nói được căn tính tự sự của Murakami là gì.

Murakami, như đã nói, trong sự nghiệp của mình có nhiều truyện *bắt chước nhiều* với Raymond Carver. *Phong cảnh có bàn ủi* là truyện liên kí hiệu rất gần với Carver. Truyện này có ba nhân vật. Ông Miyake, một họa sĩ đến từ Kobe. Keisuke, một nhạc công kiêm vận động viên lướt ván đến từ thành phố Milo và cô gái Junko đến từ vùng quê Tokorozawa. Cả ba đều có những lí do bất như ý tại quê nhà và ưa thích thành phố nhỏ thuộc huyện Ibaragi nên đến tìm việc và tá túc tại đây. Mỗi người có cách mưu sinh riêng. Ban đầu, họ hoàn toàn xa lạ nhau nhưng rồi qua công việc, sự tiếp xúc được thiết lập, họ quen nhau, trở thành một đội thích nhóm lửa bên bờ biển. Đến đây, ta thấy xuất hiện bóng dáng Jack London. Cả ba đều nhắc đến Jack London trong một lần nhóm lửa lúc nửa đêm. Nếu ai đó chưa từng đọc qua Raymond Carver,

thì ắt hẳn sẽ rất thán phục Murakami ở cách cấu trúc truyện này. Trên nền của một sự nhóm lửa thất bại dẫn đến cái chết của nhân vật chính trong băng giá của Jack London, Murakami đã lái nó thành một câu chuyện có cái kết có hậu với một đồng lửa được nhóm lên trên bờ biển trong một đêm khuya lạnh. Nhân vật chính cô gái đã chìm vào giấc ngủ với cảm giác thoải mái vì hình như đã khám phá được bí ẩn gì đó của hạnh phúc hoặc bí ẩn của cuộc đời, chỉ ít là của chính cô.

Phải ghi nhận đóng góp của Murakami ở truyện này là ở chỗ ông đã sử dụng một bối cảnh Nhật cho câu chuyện, cùng với đó là một trạng thái “trông rỗng Nhật” dường như đang ngự trị trong tâm hồn của giới trẻ Nhật, và cuối cùng như đã nói là một sự dẫn dắt mơ hồ của người kể để đưa người đọc đến một bến bờ bình an nhất định trên hành trình truy tìm bản ngã của chính mình. Jeff Baker kể lại lời thừa nhận của Murakami về việc chịu ảnh hưởng từ Carver: “Không nghi ngờ gì nữa, Raymond Carver là người thầy quý giá nhất mà tôi từng quen biết và cũng là một đồng nghiệp văn chương vĩ đại nhất”, Murakami viết trong *Một đồng nghiệp văn chương*, tiêu luận được xuất bản sau khi Carver qua đời. “Những tiểu thuyết tôi viết, tôi tin rằng, theo một hướng rất khác với truyện hư cấu mà Ray đã viết. Nhưng nếu anh ấy chưa từng tồn tại, hoặc tôi chưa bao giờ gặp các tác phẩm của anh ấy, thì những cuốn sách tôi viết, đặc biệt là truyện ngắn, có lẽ sẽ mang một hình thức rất khác” [8].

Nhưng liệu việc đề xuất một kết quả ngược với một kiệt tác đã thành danh trước đó sẽ mang lại danh tiếng cho Murakami? Câu trả lời đã quá rõ với những ai yêu nghệ thuật. Tôi chắc vì lí do này mà đến nay Murakami vẫn chưa được trao tặng Nobel văn chương đâu ông là ứng viên danh giá lâu năm nhất trong mọi ứng viên.

Raymond Carver, nhà văn Mỹ theo khuynh hướng tối giản, có một kiệt tác nhan đề là *Minh đang gọi từ đâu* (Where I am calling from). Truyện này được Murakami chuyển ngữ sang tiếng Nhật. Nội dung kể về một trại cai rượu. Các con nghiện tự nguyện đến đó để bỏ rượu và làm lại cuộc đời. Vì bất kì ai, đâu có cuộc sống sung túc hay hạnh phúc đến mức nào đi nữa, một khi đã dính vào rượu thì đều gánh chịu hậu quả nặng nề, cả về thể xác lẫn tinh thần. Nhân vật chính trong truyện là “tôi”, một người đàn ông, đến cai nghiện tại trại tư nhân do Frank Martin quản lí. Cùng cai rượu với “tôi” là J.P, một thợ cạo ống khói. Anh ta có những năm tháng êm đềm bên vợ con nhưng dần dà anh đã mất mọi thứ vì nghiện rượu. Sáng nọ, J.P ngồi cùng tôi bên ngoài cổng trại. Chủ trại đến nói chuyện phiếm với hai người rồi chỉ tay sang phía bên kia thung lũng bảo đó là nơi ở của Jack London, tác giả của truyện *Nhóm lửa* và cho biết đây là một trong những văn sĩ lừng danh nhất Hoa Kỳ nhưng rượu đã giết chết ông ta. Sau khi chủ trại đi vào, J.P ngồi trầm ngâm rồi bảo giá mà anh ta là Jack London, và giá mà anh ta có thể nhóm lửa. Trong khi đó thì “tôi”, người biết rõ câu chuyện nhóm lửa và biết mọi nỗ lực của con người rồi cũng chỉ nhận được kết quả bi đát là cái chết, chỉ ngồi im lặng, không diễn giải gì chuyện nhóm lửa cho J.P. Truyện của Carver nhuộm màu sắc bi quan. Trong khi đó, truyện của Jack London ngợi ca sự tranh đấu của con người. Với London, con người tuy không thể thắng được cái giá lạnh của băng tuyết, nhưng con người vẫn được ngợi ca vì dám đương đầu với tự nhiên mù lòa và bất trắc. Nhiều trường học trên thế giới sử dụng *Nhóm lửa* để dạy tư tưởng đề cao nỗ lực của con người theo kiểu này của London.

Nhưng Junko của Murakami khi đọc *Nhóm lửa* vào năm lớp mười thì khẳng định người đàn ông trong truyện muốn chết nên tự mình đơn độc đi trong tiết trời giá lạnh. Lập luận của cô là “Nếu sự thật không phải như thế, làm sao mà kết cuộc của câu chuyện lại có thể thanh tĩnh và đẹp đẽ như thế được?” [3,54]. Quan điểm của Junko bị giáo viên bác bỏ và bạn học giễu cợt. Như thế, thông qua các nhân vật trong truyện, Murakami đề xuất cái nhìn lạc quan về cuộc đời. Quan điểm đó không chỉ thể hiện qua thầy giáo và bạn bè của Junko mà còn thể hiện qua kết quả nhóm lửa của nhóm Junko. Trong bối cảnh ba nhân vật của Murakami vì những bất như ý với gia đình mà tụ hội bên bờ biển trong một đêm lạnh, để vớt củi dạt và đốt lên, cho thấy một

ẩn dụ sâu sắc về những kiếp người cô đơn, dạt trôi như củi mục đến một bến bờ xa lạ. Cuộc đời họ ngỡ như đã chấm hết trong vô vị và lãng quên, nhưng chỉ với việc nhóm lửa và nhóm được ngọn lửa ấm trong đêm lạnh đã cho thấy cái nhìn lạc quan trong một tình huống tới hạn để thử thách con người, rằng dầu có đối mặt với sự thất bại thì không vì thế con người nguôi khát vọng nhóm lại ngọn lửa để được sống cho vẹn kiếp người. Từ triết lí này, người đọc sẽ thấy, câu chuyện của Junko và hai người bạn trong *Phong cảnh có bàn ủi*, bên bờ biển của Murakami lại là phiên bản gần như trùng khít với tư tưởng của London, nhưng cấu trúc và lối kể truyện là của Carver.

Truyện của Murakami liên kí hiệu với cả truyện của London và Carver. Với Carver, việc nhóm lửa gọi lại dư vị chua chát và hàm chứa sự bất lực lẫn nỗi u ám của con người, nhưng với London thì cho dù nhân vật của ông có gục chết trong băng giá, thì câu chuyện vẫn toát lên cái gì đó bất khuất như cách Junko cảm nhận. Chỉ khi chấp nhận và không sợ cái chết thì nhân vật của London mới có được dáng vẻ kiêu hùng đó. Murakami chọn lối đầu đó giữa hai bậc thầy này, tuy ông có vẻ thiên về quan điểm của London nhiều hơn. Murakami viết lại chuyện nhóm lửa không phải để nhại lại hay đối thoại với *Nhóm lửa* của Jack London hay với ý niệm sâu xa về chuyện con người vĩnh viễn sẽ chẳng thể nhóm được ngọn lửa hạnh phúc của đời mình như triết lí của Carver, mà suy cho cùng Murakami cũng chẳng đề xuất được triết lí hay ý nghĩa nhân sinh nào mới mẻ ở đây cả. Rồi cuộc, như thể ông chỉ kể hấp dẫn một câu chuyện mà ai đó đã từng kể rất hay rồi mà thôi.

Chủ định của Murakami là không hướng đến một cái kết thúc có hậu, và quả đúng ông đã thực hiện được điều đó trên bề mặt câu chữ, nhưng ẩn sâu trong diễn ngôn của nó vẫn là một tinh thần lạc quan nhất định. Nếu so với không khí diễn ngôn truyện của Kafka hay Carver, hai nhà văn để lại nhiều ảnh hưởng nhất đối với Murakami thì truyện của Murakami vẫn phóng chiếu cái nhìn tin tưởng vào tương lai hơn gấp bội phần. Về cơ bản, Murakami vẫn kết thúc truyện của mình theo thiên hướng truyện cổ tích, nơi đây áp luật nhân quả, thiện thắng ác và con người luôn tồn tại cho mục đích tốt đẹp hơn...

2.2. Liên kí hiệu trong mảng truyện huyền ảo của Murakami

Truyện huyền ảo của Murakami là một tổ hợp độc đáo của cái ảo và cái quái dị. Vốn là nhà văn hậu hiện đại và tiếp thu truyền thống kể chuyện hoang đường của dân tộc, Murakami viết rất dễ về các hiện tượng siêu nhiên. Tuy nhiên, ban đầu ông thích cái kì ảo, cái gây nên sự hoang mang và sợ hãi nơi người đọc kiểu Edgar Allan Poe, nhưng dần dà phong cách tối giản và con người “lạnh tính” trong ông đã khiến cái ước muốn “khủng bố” đó, chuyển thành cái “dịu dàng tĩnh lặng”. Phong cách tự sự của Murakami chủ yếu thiên về “âm tính” pha hài hước. Ông hầu như không hoặc không thể lên gân giọng điệu theo kiểu Balzac, thậm chí là Hugo.

Cũng vẫn lối liên kí hiệu, Murakami kể về một con khỉ trong truyện *Con khỉ Shinagawa* [9]. Truyện này đặc biệt ở chỗ, phải đến hơn hai phần ba truyện người đọc chẳng hề thấy con khỉ nào cả. Nhưng khi khỉ xuất hiện thì đó là con khỉ tiên tri, khỉ biết nói tiếng người và đoán định mọi thứ, ngay cả những ý tưởng trong suy nghĩ thầm kín của con người. Con khỉ này là phiên bản rất gần với khỉ Peter Đò trong *Báo cáo gửi Viện Hàn lâm* của Kafka. Với Kafka, Peter Đò xuất hiện với đủ trò khỉ, nói tiếng người bằng giọng khỉ, chỉ để giễu cợt các quý vị Hàn lâm rằng họ cũng chẳng khác gì loài khỉ là đang làm trò khỉ trên cuộc đời mà bọn họ nào có hay. Có một sự trở trêu và bi đát trong việc con khỉ của Kafka biết nói tiếng người. Sở dĩ nó nói tiếng người, chỉ vì nếu không bắt chước được thì nó sẽ chết. Sự đấu tranh sinh tồn đã khiến khỉ cố trở thành người để được sống và sống tự do như người. Nhưng khi đã có thể đứng vào hàng ngũ người, thì bản chất khỉ vẫn cứ là khỉ và trong mắt khỉ lẫn mắt người đọc thì người thì đâu có hơn gì khỉ. Trái lại, con khỉ của Murakami không có chức năng chế nhạo người, mà đóng vai trò như cầu nối giữa khả năng hiểu biết và không thể hiểu biết của con người về thế giới bí ẩn trong vô thức người.

Câu chuyện đan cài ba mảng chuyện: chuyện của Mizuki – người quên mất tên; chuyện của Yuko Matsunaka – cô gái tự sát không lí do và chuyện của con khỉ Shinagawa. Mảng chuyện của Yuko Matsunaka xen vào giữa chuyện của Mizuki. Yuko Matsunaka là một cô gái xinh đẹp, là niềm mơ ước của nhiều chàng trai và là người nổi bật nhất trường học về trí tuệ và sắc đẹp. Giữa Mizuki và Yuko Matsunaka chẳng có mối quan hệ bằng hữu nào. Nhưng ngày nọ, bất ngờ Yuko Matsunaka tìm đến phòng trọ trong kí túc xá của Mizuki để nói chuyện phiếm. Trong lúc chuyện trò, Yuko Matsunaka có hỏi Mizuki về lòng ghen tuông. Mizuki đáp, suốt cả đời cho đến lúc đó, cô chưa bao giờ biết đến sự ghen tuông nào cả. Yuko Matsunaka thừa nhận là cô đang ở trong trạng thái ghen tuông, nhưng ghen tuông cái gì thì cô chẳng nói rõ. Đây là lỗi kể thường được Murakami sử dụng, cốt để tạo sự tò mò và bỏ trống nội dung trong mạch truyện, để về sau người đọc tự ghép các mảnh truyện lại với nhau, kết hợp với suy đoán thì sẽ có câu trả lời.

Trước khi rời đi, như tình cờ, Yuko Matsunaka gửi lại bảng tên mình cho Mizuki, với cái có rất vu vơ, vì không muốn có “con khỉ nào đó” mang cái bảng tên “đi lung tung”. Mấy ngày sau người ta tìm thấy xác của Yuko Matsunaka trong rừng. Cô tự sát mà không vì lí do gì và chẳng một ai có thể biết bí mật về cái bảng tên mà Yuko Matsunaka gửi lại cho Mizuki. Mizuki nghĩ cái bảng tên của Yuko chẳng đáng quan trọng sau cái chết nên không báo chuyện đó với trường. Về sau, Mizuki bị trộm mất cả bảng tên của cô và của Yuko. Như thế, việc quên tên của Mizuki có liên quan gì đó đến bảng tên của chính cô. Yuko Matsunaka gửi lại bảng tên, với hàm ý gửi lại cuộc đời, sau đó cô ta tìm đến cái chết. Mizuki bị đánh cắp bảng tên cũng kể như đã chết vì chẳng thể nào nhớ nổi mình là ai.

Murakami gắn một vẻ thần bí hư ảo nhất định cho câu chuyện, trong khi đó Kafka thì không. Chuyện của Kafka hướng đến thân phận và bản chất khỉ của loài người, một câu chuyện có vẻ xác thực bởi có thể kiểm chứng bằng sự tri nhận thông thường và có tính triết lí cao. Truyện của Murakami không có được tầm triết học đó, cho dù Murakami có nỗ lực vận dụng rất nhiều phân tâm học của Freud và tạo nên nhiều tình huống li kì, nhưng đầu thế ông vẫn chưa thể chạm đến những vấn đề sâu sắc trong đời sống tâm hồn người. Vì lẽ đó, truyện về con khỉ của Murakami đầu cuốn hút người đọc nhưng nó vẫn chưa đạt đến đẳng cấp kiệt tác mà vẫn chỉ là giải trí hấp dẫn tầm trung khi so với truyện của Kafka.

Murakami có nhiều tác phẩm liên kí hiệu với Kafka. Trong tiểu thuyết, Murakami xây dựng cả nhân vật tên là Kafka trong *Kafka bên bờ biển*. Vấn đề ở đây là rõ ràng Murakami quá yêu quý Kafka nên mới vay mượn nhiều kí hiệu thuộc về Kafka trong sách của mình. Ngay đến cả con côn trùng Samsa huyền thoại, Murakami vẫn có cả câu chuyện dài viết về nó, *Samsa đang yêu*. Đây là truyện được sáng tác với dụng ý nối tiếp *Biến dạng* của Kafka nhưng theo một chu trình đảo ngược rằng con côn trùng Samsa ngày nọ đổi lột trở lại làm người. Câu chuyện về tình cảm Samsa dành cho cô thợ chữa khóa là dụng ý câu khách của Murakami, ở Kafka không có chuyện trai gái này. Nhưng đây là truyện không thành công lắm khi so với bản gốc của Kafka. Xem ra, việc bắt chước hay dựa vào Kafka không phải lúc nào cũng mang lại hiệu quả tốt lành như Murakami mong đợi. Có khi đó chính là chỗ làm giảm đi danh tiếng của Murakami.

Nhược điểm nữa dễ nhận thấy trong sáng tác của Murakami là việc ông hay lặp lại chính mình. Cách làm này của ông hoàn toàn có chủ định, nhằm để tạo phong cách và quan trọng hơn là... để in được nhiều sách. Nó giống như cách Jack London, vốn xuất thân từ tầng lớp dưới đáy xã hội, từng sử dụng để kiếm tiền, để được đứng vào đẳng cấp những người giàu có. Chẳng hạn sau khi khai thác hết đề tài về phương Bắc lạnh giá thì London chuyển sang viết về phương Nam ấm áp; hoặc sau khi viết một người chiến thắng thiên nhiên thì ông lại kể về một người bị thiên nhiên chinh phục... Murakami cũng vậy, cùng một chủ đề tình yêu, ông khai thác đủ kiểu. Điều này rất tối kị trong tự sự. Nó sẽ mang đến sự lặp lại và vô cùng nhàm chán cả trong sáng

tạo lần tiếp nhận.

Mỗi nhà văn đều có thể tự liên kí hiệu để tạo ra một loạt tác phẩm mang cùng diễn ngôn. Điều này là tất yếu. Nhưng việc cố ý viết nhiều về cùng một vấn đề hay lạm dụng một lối kể kiểu như Murakami thì đó là một hạn chế đáng kể mà một nhà văn lớn sẽ hiếm khi vấp phải.

2.3. Liên kí hiệu trong mảng truyện tâm lí hậu hiện đại của Murakami

Không chỉ với Carver mà truyện ngắn của Murakami còn liên kí hiệu nhiều với Hemingway. Nhà văn Mỹ rất nổi tiếng ở những khoảng lặng, không kể hết. Chính từ những khoảng trống tự sự đó, người đọc sẽ tiếp tục hình dung và phổ nghĩa cho kí hiệu. Hemingway là cây bút rất điển hình cho lối viết tối giản. Trừ *Chuông nguyện hồn ai* được viết theo phong cách anh hùng ca, có số trang khá lớn, còn lại tất cả tác phẩm của Hemingway đều ngắn. Kiệt tác *Ông già và biển cả*, theo Hemingway lẽ ra dài cả ngàn trang, nhưng được ông tối giản đến mức chưa tới một trăm trang. Quan điểm tối giản còn được Hemingway thực hiện ở số lượng sáng tác. Ông có ít tác phẩm, chỉ 8 tiểu thuyết và hơn 100 truyện ngắn. Nếu Murakami học hỏi Hemingway ở điểm này thì có lẽ tốt hơn rất nhiều cho ông.

Trong lúc Hemingway trung thành với lối viết kiệm lời, thì Murakami lại rất nhiều lời. Nguyên do một phần chỉ tại Murakami có ý tôn sùng Freud. Ông thích khám phá thế giới nội tâm. Ở điểm này, Murakami thành công hơn các nhà tối giản trước ông. Ông rất tài tình khi biến thế giới tâm hồn thành một “hiện thực”, một cõi bí ẩn và rất thành công khi huyền ảo hóa nó. Loại *truyện khai thác tâm lí* này vốn là thế mạnh của tiểu thuyết tâm lí thế kỉ 19. Cách làm của các nhà văn là ngao du thoải mái trong tâm hồn nhân vật và để cây bút tung hoành. Đỉnh cao của tiểu thuyết tâm lí là tiểu thuyết dòng ý thức với hai bậc thầy là James Joyce (1882 –1941) và William Faulkner (1897-1962). Murakami không sử dụng dòng ý thức nhưng ông miệt mài khai thác tâm lí theo cách hậu hiện đại. Có nghĩa ông chiếm lĩnh cõi vô thức vừa đủ để tạo ra những giá trị thâm mĩ mơ hồ cho hình tượng, có nét giống thế giới của những giấc mơ. Khi được Deborah Treisman hỏi: “Ông có nghĩ mình tạo nên những cốt truyện trong mơ?” Murakami phủ nhận: “Không, tôi không nghĩ vậy. Tôi không hề mơ. Truyện là truyện; mơ là mơ. Và đối với tôi, việc viết đúng là như đang mơ. Khi tôi viết, tôi có thể mơ một cách có chủ đích. Tôi có thể bắt đầu và tôi có thể dừng lại hoặc tôi có thể tiếp tục vào ngày hôm sau, như tôi đã chọn. Khi bạn đang ngủ và có một giấc mơ đẹp, với một miếng bít tết lớn hoặc một cốc bia ngon hoặc một cô gái xinh đẹp, và bạn thức dậy, tất cả đều tan biến. Nhưng tôi thì vẫn có thể tiếp tục vào ngày hôm sau!” [14].

Sharon Sieber cho rằng “Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo gắn liền với thế giới giấc mơ ở chỗ nó tái hiện địa điểm nơi thế giới ý thức và vô thức gặp nhau” [6,172]. Ấn ức mang tính phòng thủ trong đời sống vô thức rất được Murakami chú trọng. Có thể xem đó là thế giới huyền ảo đặc thù của ông. Trong truyện *Kino*, nhân vật Kino sau cú sốc hôn nhân, quyết định sống cuộc đời cô độc của một ông chủ quán rượu nhỏ. Chính cuộc sống khép kín, dường như tách rời với xã hội, đã dần tạo nên những ảo giác trong tâm trí của Kino. Trong truyện, Murakami sử dụng các biểu tượng quen thuộc như con mèo, cây liễu và rắn. Chúng đồng thời tham gia vào ấn ức trong lòng Kino, tạo nên một hệ nghĩa mơ hồ, phong phú. Giữa lúc hoang mang vì âm thanh của lũ rắn trườn đi cứ hiện diện trong đêm tối bên tai Kino, thì sáng hôm sau, Kamita, một khách hàng quen và tự xưng là người mà bà bác Kino nhờ trợ giúp Kino, đến bảo anh phải dời đi vì một lí do bí hiểm, do ở đây “có vẻ như nó *thiếu* quá nhiều thứ” [11,191], đặc biệt vì Kino không phải đã không “làm điều gì đó không đúng đắn” mà vì “*đã không làm* điều gì đúng đắn nên mới xảy ra chuyện lớn” [11,192]. Một lối lập luận mơ hồ, đa nghĩa, ám chỉ đến chuyện Kino chạy trốn, không đối diện với nỗi đau của chính mình.

Kamita trong truyện đóng vai trò là nhân vật độ thế của cô tích, can thiệp vào nỗi bất hạnh của con người. Kamita yêu cầu Kino không được để lại chút dấu vết nào trên đời vì sợ một thế lực đen tối nào đó làm hại (người kể không nói rõ chuyện ai hại). Kino chỉ được phép gửi cho

bà bác những tấm bu thiếp, không có bất kì dấu vết nào của anh, chỉ với mục đích để bà ấy biết anh vẫn tồn tại. Nhưng rồi, trong sự trống vắng đến tuyệt vọng ở căn phòng một khách sạn tồi tàn, trong nỗi cô đơn đến cùng tận, Kino đã không kìm lòng, bộc lộ dấu vết của mình. Điều đó, theo suy đoán của người đọc, là dấu hiệu cho thấy thảm họa sẽ xảy ra với Kino. Truyện kết thúc theo cách đó. Nó dự báo một tai họa, nhưng với người đọc, thì việc Kino để lộ bản thân còn có một giá trị: đó là sự cứu rỗi. Cuối cùng anh cũng đã vượt qua được cái cơ chế phòng thủ của vô thức, tìm lại được chính mình. Nỗi đau hôn nhân tan vỡ có lẽ đã được Kino giải quyết. Mượn chuyện hôn nhân và nỗi cô độc khi nhân vật không dám đối diện, dường như Murakami muốn hướng đến triết lí: trong xã hội hậu hiện đại, một khi ai đó khẳng định cái tôi của mình thì kèm với đó sẽ là tai ương, còn không thì đây chỉ là một sự tồn tại mờ nhạt. Đây chính là triết lí Murakami theo đuổi trong hầu hết sáng tác của mình. Thế giới của Murakami, như nhiều người đã chỉ ra, là thế giới của sự kiếm tìm bản thể, nhưng thực chất có lẽ đa phần đó chính là thế giới chạy trốn bản thể thì chính xác hơn. Điều này cảnh báo mặt trái của toàn cầu hóa, cá thể bị tước đoạt dấu vết cá nhân để hòa vào cái cối nhân sinh mệnh mông không bến bờ nhân dạng. Một điển ngôn mang tính cảnh báo tác hại của việc đánh mất căn tính người.

Xuất phát từ quan niệm “Nếu nhân vật chính hạnh phúc thì chẳng có gì để kể” [14], ta thấy Murakami viết nhiều về thảm họa. Ông là nhà văn rất nhạy cảm trước nỗi bất hạnh của con người. Tuy nhiên, có thể nói, không một nhà văn có tên tuổi nào mà lại không viết về thảm họa, vì bản chất, thảm họa luôn gắn với đời sống con người và nhà văn khi viết về nó thì đều bị chi phối bởi một điển ngôn bất hủ: con người cần vượt lên nghịch cảnh. Đối với người Nhật, ngoài thảm họa xã hội, họ thường xuyên phải đương đầu với thảm họa thiên nhiên. Thảm họa tạo nên nỗi sợ cố hữu trong con người. Thiên chức của nhà văn là phải trấn áp nỗi sợ, giúp con người đương đầu, chấp nhận hoặc đi qua nỗi sợ với tư thế ít sợ nhất. Murakami ít nhiều đã thực hiện được điều này. Bằng chứng là số lượng người đọc ông đông vô kể. Nhưng để đánh giá một nhà văn xuất sắc thì việc có bao nhiêu người đọc cũng chẳng nói được điều gì. Đối với một nhà văn đại chúng, viết truyện câu khách thì khi đánh giá ta mới cần đến tiêu chí đó. Còn với nhà văn trác tuyệt, thì bất chấp có bao nhiêu người đọc, nhà văn đó cũng cứ là hào quang của mọi hào quang. Kafka chẳng hạn. Đến như Murakami cũng không ngoại lệ với Kafka, ông mê Kafka đến mức mà không ngần ngại bịa ra cả sở thích của Kafka. Trong cuốn tiểu thuyết gần đây nhất của mình *Giết chỉ huy đội kỹ sĩ*, Murakami hư cấu chuyện Kafka thích sườn dóc, đặc biệt là những ngói nhà được cất trên sườn dóc. Khi cuốn *Kafka bên bờ biển* được ấn hành, có người hỏi ông: “Trước khi “chủ nghĩa hậu hiện đại” trở thành một từ thông dụng, Franz Kafka đã khám phá ra hoàn cảnh cô biệt đặc thù sẽ liên quan đến thế giới hậu hạt nhân của một thiên niên kỉ mới. Có phải ông đặt tên nhân vật chính của mình theo tên ông ấy để viết về những chủ đề này, hay có lí do nào khác?” Murakami đáp: “Chẳng phải nói, Kafka là một trong những nhà văn tôi rất yêu thích. Nhưng tôi không nghĩ tiểu thuyết hoặc nhân vật của tôi chịu ảnh hưởng trực tiếp từ ông ấy. Ý tôi là, thế giới hư cấu của Kafka đã quá hoàn hảo đến mức mọi cố gắng đi theo bước chân ông ấy không chỉ là vô nghĩa mà còn rất mạo hiểm” [13].

Dẫu ngưỡng mộ Kafka, nhưng khi được hỏi chịu ảnh hưởng từ các nhà văn nào, Murakami ít khi kể ra cái tên Kafka mà chủ yếu nhắc đến các nhà văn Anh, Mỹ và Nga. Trong lần trả lời phỏng vấn Deborah Treisman cho tờ *The New Yorker*, nói chuyện học hỏi từ các bậc thầy văn chương, Murakami thừa nhận: “Có ảnh hưởng” và ông cho biết sự ảnh hưởng đó đến từ đâu: “Khi tôi bắt đầu viết, tôi không có người hướng dẫn, tôi không có thầy, tôi không có đồng nghiệp, tôi không có bạn bè văn chương. Tôi chỉ có bản thân mình. Vì vậy, tôi học nhiều thứ từ sách. Khi tôi còn là một đứa trẻ, tôi thích đọc sách, vì tôi là con một. Tôi không có anh chị em. Tôi chỉ có sách và mèo - và tất nhiên là âm nhạc. Tôi không thích thể thao. Tôi là một chú choai thích đọc. Khi tôi ở tuổi thiếu niên, tôi thích tiểu thuyết Nga: Tolstoy, Dostoyevsky. Và những gì tôi học được từ những cuốn sách đó là càng dài càng tốt!” [14]. Ở đây, ta thấy có sự nhận thức quan trọng, ảnh hưởng đến sự nghiệp sáng tác sau này của nhà văn. Đó là, quan niệm viết

được rút ra từ hai bậc thầy văn học Nga: “càng dài càng tốt”.

Không phủ nhận Tolstoy, Dostoyevsky là hai bậc kì tài của nhân loại, nhưng họ thuộc về quá vãng. Cái cách viết lê thê của họ ngày nay chẳng hợp thời, ngay đến cả sinh viên đại học, đa phần cũng thật ngán ngẩm khi đụng đến hai tác giả này, nhưng Murakami lại lấy đó làm tiêu chí phân đầu. Thảo nào, ông cứ muốn kéo dài tiêu thuyết của mình và vô tình tạo nên sự nhàm chán. Đó là điều đáng tiếc đối với ông.

Nhưng Murakami lại có biệt tài hấp dẫn người đọc bằng những câu triết lí hài hước ngầm. Chẳng hạn, ông đề một nhân vật phát biểu về quân tử: “Kẻ quân tử không nói nhiều về tiền thuế đã trả và người phụ nữ đã ngủ cùng” [11,96]. Khái niệm “quân tử” gắn với những gì cổ xưa và có tính trang trọng liên quan đến những vấn đề trọng đại của cá nhân hoặc đất nước, thì nay được Murakami gắn với “thuế” và “đàn bà” vốn là những thứ mà người “quân tử” đích thực chẳng quan tâm. Và đây nữa là nhận định của bác sĩ Tokai về phụ nữ trong truyện *Cơ quan độc lập*: “tất cả phụ nữ từ lúc sinh ra đã có một cơ quan độc lập chuyên phục vụ cho việc nói dối. Nói dối ở đâu, thế nào, sẽ khác nhau tùy từng người. Nhưng mọi phụ nữ, đến một thời điểm nào đó nhất định sẽ nói dối, lại còn nói dối về điều quan trọng” [11,125]. Nhận định này dành cho nữ giới được phát ngôn từ một kẻ hận tình, nhưng diễn ngôn của nó thì liên quan đến cả thời đại. Liệu có người nam hay bất cứ con người tự cổ chí kim nào mà lại chưa từng nói dối? Hay nói dối là diễn ngôn của thời đại mà phái yếu chỉ là đại diện?

Tokai là mẫu nhân vật điển hình cho lối khai thác tâm lí hậu hiện đại của Murakami. Ông ta là bác sĩ thẩm mỹ danh tiếng, quản lí một bệnh viện, tình cờ kết bạn với Tanimura, một nhà văn mang cái tên nhại Murakami, xưng “tôi” kể chuyện. Tokai là con người chính chu, tài giỏi, có cuộc sống sung túc, nhưng không chịu kết hôn mặc dù con số tình nhân của ông ta nhiều không kể hết. Suốt 52 năm cuộc đời, Tokai đã tiễn không biết bao nhiêu người tình đi lấy chồng. Cho đến một hôm, ông ta rơi vào một cuộc tình thảm họa. Một cô nàng đã có chồng con đã khiến ông ta say như điên đảo. Thông thường Tokai có một lúc đôi ba người tình. Không hẹn với người này thì ông ta hẹn với người nọ. Nhưng khi quen với cô nàng kia, và “kể từ khi bị cô ấy hấp hồn, lạ lùng thay, tôi không còn thấy các cô khác hấp dẫn nữa” [11,109]. Vương vào cuộc tình đó, Tokai không biết phải làm gì để dứt ra và cũng chẳng thể nào để tiến đến vì cô kia không chịu bỏ chồng. Dường như luật nhân quả đã âm thầm xuất hiện. Tokai từng làm cho bao phụ nữ điều đứng thì nay phải trả giá. Nhưng cái giá mà ông ta nhận chưa hẳn là thế mà là oái oăm và bi đát hơn nhiều. Số là sau khi chiếm được trái tim của Tokai và bòn rút được một số tiền lớn từ ông ta, người đẹp đã chia tay cả chồng con lẫn Tokai để đi sống với người tình nhỏ tuổi hơn. Đây là cú sốc mà kẻ trải đời như Tokai chẳng thể nào hiểu nổi. Câu hỏi “rốt cuộc tôi là gì?” luôn thường trực ở Tokai. Không tìm được lời đáp cho một tình huống đảo điên nhân phẩm và giá trị, Tokai quyết định nhịn ăn, theo cách nhà vô địch nhịn ăn của Kafka từng làm không phải để chết mà để lập kỉ lục, nhưng Tokai thì là để tự sát và cuối cùng ông ta chết theo cách đó. Quả ông ta dành tặng “tôi” là cây vợt tennis chưa từng được sử dụng.

Cốt truyện của *Cơ quan độc lập* chẳng có gì là độc đáo, nhưng thiên tài của Murakami là đã biến cái bình thường đó thành một sự hấp dẫn thông qua một lối kể tuyệt vời. Bằng cách xây dựng thêm nhân vật thư kí Goto của Tokai và để Goto kể lại tình tiết chuyện ốm tình và chết tình của Tokai, đã khiến thiên truyện trở nên thật hơn, với nhiều góc khuất tâm lí (vì Goto cũng chỉ là một “người đọc” cuộc đời Tokai), tạo cho người đọc sự suy đoán liên tục về diễn biến tâm trạng Tokai và thỏa mãn với những suy đoán đó. Cách kể *tạo suy đoán tâm lí và thỏa mãn suy đoán* này là một trong những nét nghệ thuật khắc họa tâm lí đặc thù nhất (cả ở khía cạnh xây dựng nhân vật và tiếp nhận nhân vật), tạo nên thuật hiệu Murakami.

Khác với kiểu con người “đám đông”, cách nhân vật đơn lẻ của Murakami xử lý các tình huống, vượt qua sự cô đơn và nghịch cảnh của số phận, tìm kiếm cho mình con đường riêng đến với lẽ sống chân chính lại không chịu sự chi phối của một “hệ thống”, nơi tập hợp các giá trị sẵn

có của xã hội mà họ đang sống. Ở những truyện kể thành công như *Rừng Nâu*, *Cậu ếch cứu Tokyo* hay *Con voi biển mất*,... nhân vật của Murakami trở thành kiểu nhân vật “một người” và là biểu tượng của cái thiện. Những truyện kể đó chiếm lĩnh tâm hồn người đọc vì đáp ứng nhu cầu tâm lý của kỉ nguyên hậu hiện đại. Hành trình đấu tranh với cái ác cũng chính là hành trình đi tìm chính mình của Tokai hay bất kì nhân vật chính nào khác của Murakami: Những người tốt nhưng chưa hoàn hảo và họ đang cố gắng để xác định bản thân mình. Tuy nhiên, để trở thành “một người” không bị nhấn chìm trong thế giới của “kẻ khác”, nhân vật của Murakami đã phải nỗ lực không ngừng đến một nhòai cả thể xác lẫn linh hồn.

3. Kết luận

Có thể nói, một khi sử dụng kí hiệu ngôn từ thì bất cứ nhà văn nào cũng đều thực hiện một quá trình liên kí hiệu nhất định. Trên hành trình sáng tạo, nghệ sĩ phải vượt thoát qua tính diễn ngôn được ràng buộc trong kí hiệu, phải tạo dựng được một mã kí hiệu mới và một diễn ngôn mới. Dấu cho diễn ngôn là thứ luôn chi phối tư duy và hành ngôn của nghệ sĩ tạo tác, theo nhận định của Foucault, nhưng nghệ sĩ lớn thì cần phải nỗ lực chống trả, và trong chừng mực nào đó phải phô diễn được diễn ngôn của chính mình. Cần chú ý, ở văn chương, kí hiệu ngôn từ và nghĩa có thể là của riêng nhà văn, nhưng diễn ngôn thì đa phần là của thời đại, nhà văn muốn hay không cũng đều không thoát khỏi nó. Nhìn từ góc độ này, Murakami thực sự trở thành một cây bút quan trọng trên tiến trình văn học của nhân loại. Cái có thể thấy ở ông là dấu ấn của việc nỗ lực chống trả diễn ngôn truyền thống và thời đại. Ông là bậc thầy kể chuyện. Những chuyện ngỡ như chẳng có chuyện, qua tay ông trở nên hấp dẫn lạ thường. Ông học từ các bậc thầy văn chương và đã tạo được nét tinh túy cho bản thân. Nhưng nhược điểm của ông là viết dài và viết nhiều. Chính điều này đã làm giảm đi sức hấp dẫn và khả năng thu hút người đọc thuộc tầm tri thức cao. Ông hiện vẫn là nhà văn đại chúng, và liệu tính đại chúng này có vững bền khi một (hoặc nhiều) thế hệ người đọc đại chúng qua đi?

Ghi chú: Nghiên cứu này được tài trợ bởi Quỹ Phát triển Khoa học và Công nghệ Quốc gia (NAFOSTED) trong đề tài mã số: 602.04-2020.307.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Ngô Viết Hoàn, 2019. “Nghệ thuật tự sự trong tiểu thuyết *Biên niên kí chìm vắn dây cốt* của Haruki Murakami từ góc nhìn của Mĩ học Thiền”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Volume 64, Issue 5, tr. 52-66.
- [2] Hoàng Thị My, 2020. “Murakami quan niệm về nghệ thuật tự sự”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Volume 65, Issue 2, tr. 29-33
- [3] Phan Thị Huyền Trang, 2020. “Biểu tượng Mèo trong tiểu thuyết của Haruki Murakami”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Volume 65, Issue 5, tr. 33-40.
- [4] Phan Thị Huyền Trang, 2020. “Biểu tượng Cừu trong tiểu thuyết của Haruki Murakami”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Volume 65, Issue 8, tr. 31-38.
- [5] Đào Thị Thu Hằng, 2015. “Truyền thống và hậu hiện đại trong truyện ngắn Haruki Murakami”. *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, số 12/2015.
- [6] Đào Thị Thu Hằng, 2016. “Cách kể hỗn độn trong truyện ngắn Murakami Haruki”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Social Sci. Vol. 61 No. 10, tr. 3-10.
- [7] Đào Thị Thu Hằng, 2021. “Đọc “liên kí hiệu”: *Thư viện Babel* của Borges và *Truyện quái đản trong thư viện* của Murakami”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, Volume 66, Issue 1, tr. 10-16.

- [8] Jeff Baker, 2017. *A fateful literary meeting: Raymond Carver and Haruki Murakami*, Originally published June 25, 2017, <https://www.seattletimes.com>.
- [9] Haruki Murakami, 2006. *A Shinagawa Monkey*, Trans. by Philip Gabriel. *The New Yorker*, February 6, 2006. <https://www.newyorker.com/magazine/2006/02/13/a-shinagawa-monkey>. Truy cập ngày 25/02/2021.
- [10] Haruki Murakami, 2006. *Sau cơn động đất*, Phạm Vũ Thịnh dịch, Nxb Đà Nẵng.
- [11] Haruki Murakami, 2016. *Những người đàn ông không có đàn bà*, Trương Thùy Lan dịch, Nxb Hội Nhà văn.
- [12] *Questions for Murakami about "Kafka on the Shore"* <https://www.harukimurakami.com>. Truy cập ngày 23/3/2021.
- [13] Sharon Sieber, 2012. *Magical realism*. In: E. James and F. Mendlesohn, ed., *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press, pp.165-178.
- [14] Deborah Treisman, 2019. *The Underground Worlds of Haruki Murakami*, *The New Yorker*, February 10, 2019. <https://www.newyorker.com>.

ABSTRACT

Intersignality in Haruki Murakami's short stories

Le Huy Bac

Faculty of Vietnamese Studies, Hanoi National University of Education

Applying the theory of intersignality to study the Murakami's short stories, I found that although he was a master of storytelling, his short stories were mostly based on the stories of a certain author. We do not see it as a plagiarism phenomenon because Murakami has a sense of dialogue or writing differently than previous writers. But that shows a limitation in Murakami's artistic creation. In addition, he aimed to make money in writing so he wrote long and so much. Reading Murakami's stories has a certain boredom. During his writing career, Murakami was influenced by Kafka, Hemingway and especially Raymond Carver. He has little influence from Japanese writers. And even though Japanese writers criticize his writing as a detachment from his tradition, Murakami is still a Japanese writer. The only difference is that he wants to target a global audience.

Keywords: theory of intersignality, sign, short story, Murakami, Japanese literature.