

NGHỆ THUẬT TỰ SỰ TRONG TIỂU THUYẾT *BIÊN NIÊN KÍ CHIM VẠN DÂY CÓT* CỦA HARUKI MURAKAMI TỪ GÓC NHÌN CỦA MĨ HỌC THIỀN

Ngô Viết Hoàn

Viện Văn học, Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam

Tóm tắt. Từ góc nhìn của Văn hóa học và nghệ thuật tự sự, bài nghiên cứu đặt ra và giải quyết hai nội dung quan trọng của nghệ thuật tiểu thuyết Haruki Murakami trong *Biên niên kí chim vạn dây cốt*, bao gồm: Trường "trống không" trong nghệ thuật Thiền và trong *Biên niên kí chim vạn dây cốt*; Kỹ thuật dòng ý thức, hệ thống liên văn bản và việc giải mã các chuỗi kí hiệu văn hóa từ góc nhìn của Mĩ học Thiền. Các thao tác nghiên cứu của bài viết không chỉ nhấn mạnh tính đa dạng trong nghệ thuật kể chuyện của Murakami, còn là một thí nghiệm trong việc vận dụng các hệ hình lí thuyết mới vào giải mã hệ thống kí hiệu và diễn ngôn tiểu thuyết.

Từ khóa: *Biên niên kí chim vạn dây cốt*, Haruki Murakami, Mĩ học Thiền, Nghệ thuật Tự sự, Mã văn hóa.

1. Mở đầu

Trong số những tên tuổi được xem là kiệt xuất của nền văn chương Nhật Bản hiện đại, bên cạnh những cái tên như Mori Ogai, Natsume Soseki, Tanizaki Junichiro, Akutagawa Ryunosuke,... người ta xướng tên một nhà văn đương đại, mà tên tuổi của ông đã không còn xa lạ với độc giả khắp thế giới trong mấy thập niên gần đây, đó chính là Haruki Murakami. Với hàng loạt tiểu thuyết thuộc vào hàng "Best seller", tên tuổi của nhà văn Nhật Bản hiện đại này nhanh chóng trở thành một điểm nóng của văn chương thế giới. Sức sống mới từ văn hóa, văn học phương Tây hòa quyện với Mĩ học thiền và triết lí nhân sinh Nhật Bản đã tạo nên những đặc sắc vô cùng quyến rũ cho tiểu thuyết của Murakami. Ẩn sau lớp phủ của cái chết, tình yêu, nhục thể,... tiểu thuyết Haruki Murakami phản ánh những khát khao về một sự tồn tại đích thực, an bình trong cuộc sống cũng như sự thăng hoa trong tình yêu và mối quan hệ hòa hợp giữa bản thể với tha nhân.

Trong vài năm trở lại đây, các nghiên cứu xoay quanh diễn ngôn, liên văn bản hay tự sự học ở nước ta ngày một phổ biến. Từ công trình *Tự sự học – một số vấn đề lí luận và lịch sử* [2] được xem như dấu mốc chính thức ghi nhận sự xuất hiện của Tự sự học ở nước ta, cho đến nay, thông qua một loạt các nỗ lực của Trần Đình Sử [3], Nhóm các tác giả Trần Đình Sử, Trần Ngọc Hiếu, La Khắc Hòa, Cao Kim Lan, Lê Trà My, Lê Lưu Oanh, Nguyễn Thị Hải Phương [4], Đỗ Văn Hiếu [5], Cao Thị Hồng [6], Lê Thời Tân [7],... các nghiên cứu về tự sự học ở Việt Nam đã ghi nhận những bước tiến mới cả về số lượng công trình nghiên cứu hay các phạm trù lí thuyết và các vấn đề ứng dụng cụ thể mà nó đặt ra và giải quyết. Trên cơ sở vận dụng hệ thống phạm trù và phương pháp luận của Tự sự học cũng như dựa trên những đặc trưng cơ bản của Mĩ học Thiền, bài viết này là một nghiên cứu liên ngành về nghệ thuật tự sự của Haruki Murakami trong tiểu thuyết

Ngày nhận bài: 19/2/2019. Ngày sửa bài: 9/4/2019. Ngày nhận đăng: 12/4/2019.

Tác giả liên hệ: Ngô Viết Hoàn. Địa chỉ e-mail: ngoviethoan@gmail.com

Biên niên kí chim vặn dây cót; qua đó mở ra một hướng đi mới trong việc giải mã các hệ thống kí hiệu và diễn ngôn trong các văn bản nghệ thuật.

2. Nội dung nghiên cứu

Biên niên kí chim vặn dây cót có tựa đề Nhật ngữ là “Nejimaki-dori kuronikuru”, được xuất bản lần đầu tại Nhật Bản vào năm 1992, và sau đó được Jay Rubin chuyển ngữ sang tiếng Anh và được Nhà xuất bản Knopf ấn hành vào cuối năm 1994, đầu năm 1995 tại Mĩ. Cuốn tiểu thuyết được chia làm ba phần với những nội dung chính như sau:

Phần thứ nhất (*Chim ác là ăn cắp*), bắt đầu bằng việc Toru Okada, đang thất nghiệp, được vợ là Kumiko lệnh cho phải tìm được con mèo mất tích của họ. Kumiko gợi ý rằng việc tìm kiếm nên bắt đầu ở khu vực hàng xóm xung quanh, nhất là khoảng đất bỏ hoang phía sau nhà anh. Sau nhiều lần thử tìm mà không được, Toru gặp Kasahara May, cô bé đã nhiều lần thấy anh trèo ra trèo vào chỗ đất xung quanh, đâm ra tò mò và đặt cho anh nhiều câu hỏi. Rồi May mời Toru qua nhà cô, cùng ngồi trò chuyện ở hàng hiên và hứa sẽ tìm giúp con mèo cho anh. Toru thất bại trong việc tìm kiếm chú mèo, Kumiko đành nhờ sự giúp đỡ của anh trai mình, Wataya Noboru. Gia đình của cô (mặc dù cô ít tin) hoàn toàn tin vào chiêm tinh và bói toán. Noboru nhờ Kano Malta, và người em gái phụ việc của mình, Kano Creta, giúp Toru trong việc tìm mèo bị mất nhờ tài tiên tri của hai người họ. Malta và Creta lần lượt gặp Toru đồng thời kể cho anh nghe việc Creta bị Noboru hãm hiếp. Bên cạnh đó, Toru để ý thấy Kumiko mặc một chiếc váy mới và có một lọ nước hoa hiệu Christian Dior được tặng từ một người mà anh không quen. Con mèo vẫn mất tích. Và phần một kết thúc bằng việc cụ Honda chết, để lại cho Toru một chai whisky hiệu Cutty Sark rỗng và Trung úy Mamiya đến kể cho anh nghe về những chuyện ông đã trải qua trong chiến tranh.

Kumiko đã bỏ đi ở ngay đầu **phần hai** (*Chim tiên tri*). Ít ngày sau, Toru được mời đến gặp Noboru và Malta để nhận thông báo rằng Kumiko đã bỏ đi với nhân tình và không còn cần anh. Thất vọng, Toru quyết định thử nhiều cách để trấn tĩnh bản thân và tìm ra một giải pháp: Đi làm cùng Kasahara May, chui xuống ngôi dưới đáy giếng khô, đi "xem mặt thiên hạ" trong thành phố. Công việc anh làm cùng Kasahara May là phân loại người hóỉ đầu - anh từng làm một lần cũng với cô ở phần một. Khi ngồi dưới đáy giếng khô (của căn nhà bỏ hoang), anh nghĩ về khoảng thời gian đã có với Kumiko, gồm cả lần hẹn hò đầu tiên khi hai người đi công viên Thủy cung ngắm "Thế giới sứa". Anh có trải nghiệm dạng xuất thân khi cảm thấy mình đi vào một khách sạn và được một "người đàn ông không mặt dẫn vào phòng 208 để trò chuyện với một người phụ nữ trong bóng tối, anh cũng bị một vết bầm lạ trên mặt khi ra khỏi giếng sâu. Khi đi "xem mặt thiên hạ" Toru ngồi trước một cửa hàng bán donut ở Shinjuku và gặp một người phụ nữ ăn mặc rất đẹp, đồng thời cũng nhận ra một ca sĩ hát dạo mà anh đã gặp ở Sapporo, Hokkaido cách đây ba năm. Toru lén bám theo người này nhưng bị anh ta đánh bằng một cây gậy bóng chày, Toru đánh lại và lấy cây gậy của anh ta.

Phần ba (*Kẻ bắt chim*) là phần cuối và cũng là phần dài nhất của tiểu thuyết, giới thiệu thêm một số nhân vật và đem đến một cái kết tương đối mở cho người đọc. May đã đi học ở một trường tư sau đó lại bỏ học và đến làm việc ở một nhà máy tóc giả theo giới thiệu của công ty cũ. Con mèo đi lạc gần một năm lại trở về và được Toru đặt tên là Cá thu. Người phụ nữ ăn mặc đẹp Toru gặp ở cuối phần 2 tự xưng là Akasaka Nhục đậu khấu. Bà thuê Toru đến làm tại văn phòng "chính lí" của bà vì cho rằng anh cũng có một "năng lực phục hồi" tương tự mình. Akasaka Quế, con trai của Nhục đậu khấu, giúp anh mở một văn phòng "chính lí" mới tại đây và đào sâu thêm cái giếng. Vết bầm trên mặt Toru vẫn lan rộng mà không có lời giải thích. Anh quay lại phòng 208, đối diện với người phụ nữ trong bóng đêm và nhận ra đó là Kumiko, anh quyết định phá vỡ lời nguyện để đưa cô trở về. Cùng lúc, TV trong khách sạn đưa tin Noboru đã bị một kẻ trông giống Toru đánh

bất tỉnh bằng gậy bóng chày khi đang phát biểu trước dân chúng ở Akasaka. Đám đông trong khách sạn phát cuồng vì Noboru và truy sát Toru, nhưng "người đàn ông không mặt" đã tìm giúp anh một lối tắt để chạy về phòng 208. Tại đây, anh quyết định đối đầu với "kẻ tấn công cầm dao" để bảo vệ và đưa Kumiko về với anh. Toru đã giết hắn ta bằng gậy bóng chày nhưng bị đâm lại hai phát, một vào vai và một vào mặt - ngay chỗ vết bầm. Khi giết xong y thì lại không thấy Kumiko đâu nữa. Kiệt sức, anh thiếp đi và trở lại lòng giếng khô. Tỉnh dậy, anh nhận thấy cái giếng đã được thông, nước đang dâng dần lên, những vết đâm là có thật và vết bầm trên mặt đã biến mất. Cuối truyện, Toru đến thăm May, thổ lộ rằng anh vẫn đợi Kumiko trở về và mong rằng họ sẽ có một đứa con, anh sẽ đặt tên nó là Corsia. Kết thúc cuộc gặp, anh tạm biệt May và cố gắng chìm vào giấc ngủ.

Xen giữa các chương tường thuật sự việc chính là các bức thư của May gửi cho Toru trong thời gian xa cách, những đoạn kí ức về giai đoạn Mãn Châu quốc trong Thế chiến II của Trung úy Mamiya và Akasaka Nhục đậu khấu, câu chuyện bí ẩn về cậu bé và cái xẻng (ám chỉ Akasaka Quế) đồng thời là các bài báo ngầm nói về khả năng đặc biệt của Nhục đậu khấu cũng như việc kì lạ tại "căn nhà bị bỏ hoang" và những người chủ mới mua nó (chỉ Toru và công việc đào giếng của anh) [1].

2.1. Trường "trống không" trong nghệ thuật Thiên và trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*

2.1.1. Tâm thức "bất động" trong nghệ thuật kể chuyện

Bất động là một trạng thái, cũng là một cảnh giới quan trọng đối với một thiền giả. Nó không có nghĩa là sự "bất động" cứng cỏi nặng nề như tảng đá hay khúc gỗ, mà là một trạng thái vận động cao độ của tư duy với một trọng tâm/ tâm thể bất dịch; khi tâm thức đạt đến cao độ của sự linh mẫn, nó có thể hướng sự chú ý đến bất cứ chỗ nào mà nó muốn. Nó cũng giống như việc nhà văn bắt nhịp gần như tức thời với cảm hứng sáng tạo của chính mình và biến chúng thành những hệ thống kí hiệu nghệ thuật ngay tại thời điểm mà thứ cảm xúc ấy xuất hiện.

Haruki Murakami chọn lựa "*Biên niên kí chim vặn dây cót*" làm nhan đề cho cuốn tiểu thuyết nặng kí này của ông. Từ phương diện văn tự của nhan đề, có thể diễn giải đây là cuốn nhật kí ghi lại những sự kiện, sự việc của chim vặn dây cót theo dòng thời gian tuyến tính trong một khoảng thời gian nào đó. Nghĩa là, câu chuyện sẽ được tường thuật một cách trật tự, ngay ngắn, thứ lớp. Cái gì xuất hiện trước kể trước, cái gì xuất hiện sau kể sau và xoay quanh nhân vật chính chim vặn dây cót. Tuy nhiên, nhìn vào bảng khảo sát chương mục và số trang của tác phẩm theo bản dịch Việt ngữ của Trần Tiên Cao Đăng [8], ngay lập tức ta nhận thấy bộ tiểu thuyết mặc dù được bố trí thành ba quyển theo thời gian tuyến tính: *Quyển một - Chim ác là ăn cắp* (Tháng 6 và tháng 7 năm 1984); *Quyển 2 - Chim tiên tri* (Từ tháng 7 tới tháng 10 năm 1984); *Quyển 3 - Kẻ bắt chim* (Từ tháng 10 đến tháng 12 năm 1984); song thời gian truyện kể lại có sự dung hợp, đảo lộn khá ngẫu hứng. Chi tiết này cho thấy, Murakami đã chớp lấy cái hứng sáng tạo của mình ngay khi nó xuất hiện mà không cố công cân đo, đong đếm. Cũng chính vì thế, ông thể hiện được cái thần của một cây bút cự phách. Ông cuốn hút người đọc bằng chính cảm xúc thực của mình ngay tại thời điểm mà nó xuất hiện.

Một tâm thức chưa được điều phục thường lãng phí năng lực vào những lo âu bất tận, những ý tưởng tản mát lang thang, thay vì mỗi lúc chỉ nghĩ đến một chuyện, Thiên nắm lấy sự việc ngay khi nó đến. Murakami không bận tâm việc ông sẽ viết một cuốn tiểu thuyết dài bao nhiêu trang, đồ sộ cỡ nào; câu chuyện giữa các phần có ăn khớp gì với nhau hay không? Ông cứ mãi miết viết, không cố gắng cũng không bám víu vào bất kể điều gì. Nhưng cũng chính vì vậy mà cái trạng thái thăng hoa nghệ thuật của nhà văn cứ được kéo dài mãi. Bởi lúc này, ông không còn là Haruki Murakami, không còn là nhà văn của những bộ tiểu thuyết đồ sộ và nổi tiếng, ông là một với cây bút, là một với cảm hứng sáng tạo. Hãy xem bố cục quyển một (bảng dưới) của bộ tiểu thuyết này để xác thực điều đó.

Quyển	Chương	Số trang
Quyển một: Chim ác là ăn cắp Tháng 6 và tháng 7 năm 1984	1. Chim vận dây cót ngày thứ ba; Sáu ngón và bốn vú	9 - 31
	2. Trăng tròn và nhật thực; Về những con ngựa chết trong chuồng	32 - 40
	3. Cái mũ của Malta Kano; Màu kem quả, Allen Ginsberg và các hiệp sĩ Thập tự chinh	41 - 56
	4. Tháp cao và giếng sâu (hay là Xa Nomonhan)	57 - 68
	5. Nghiền kẹo chanh; Chim không bay, giếng không nước	69 - 81
	6. Về sự chào đời của Okada Kumiko và Wataya Noburu	82 - 96
	7. Hiệu giặt là hạnh phúc; Kano Creta xuất hiện	97 - 103
	8. Chuyện dài của Kano Creta; Khảo sát bản chất của cái đau	104 - 119
	9. Thiếu điện trầm trọng và những ống ngầm; Kasahara May khảo cứu bản chất của tóc giả	120 - 134
	10. Mất tay; Chết trong bồn tắm; Sứ giả trao kỉ vật	135 - 149
	11. Trung úy Mamiya xuất hiện; Từ bùn ẩm sinh ra cái gì; Nước hoa	150 - 159
	12. Chuyện dài của Trung úy Mamiya: Phần 1	160 - 178
	13. Chuyện dài của Trung úy Mamiya: Phần 2	179 - 202

Quyển này được phân bố thành mười ba chương, tổng số trang (dựa trên bản dịch) là 193 trang. Tuy nhiên, dung lượng mỗi chương lại dài ngắn không đều. Cụ thể như sau: Chương 1: 22 trang, chương 2: 8 trang, chương 3: 15 trang, chương 4: 11 trang, chương 5: 12 trang, chương 6: 14 trang, chương 7: 6 trang, chương 8: 15 trang, chương 9: 14 trang, chương 10: 14 trang, chương 11: 9 trang, chương 12: 18 trang, chương 13: 23 trang [9]. Thống kê này một mặt cho thấy sự phá vỡ tính cân đối thường thấy trong nghệ thuật truyền thống, mặt khác cho thấy tâm thức sáng tạo phi tính toán của nhà văn như chúng tôi đã có dịp nói đến ở trên. Cũng cần nhấn mạnh rằng hình thức phi cân đối này của tiểu thuyết không chỉ xuất hiện trong quyển một mà trải đều toàn bộ tác phẩm, đặc biệt là quyển ba.

Về mặt nội dung, nếu chỉ nhìn vào kết cấu ba quyển với sự chỉ dẫn thời gian cụ thể ở đầu mỗi quyển, người ta dễ lầm tưởng tác phẩm là một câu chuyện thống nhất từ đầu đến cuối, và mỗi chương là sự diễn tiến của những sự việc đã được nêu ra ở những chương trước đó. Tuy nhiên, với *Biên niên kí chim vận dây cót* thì lại hoàn toàn khác. Từng quyển như những sự cộng gộp vật lí của các chương, và trong mỗi chương lại hàm chứa những câu chuyện tưởng như chẳng liên quan gì đến nhau. Chẳng hạn, chương một - quyển một được sẻ thành hai mảnh: Chim vận dây cót ngày thứ ba, Sáu ngón và Bốn vú. Chương hai cũng tương tự, gồm hai phần nhỏ: Trăng tròn và nhật thực, Về những con ngựa chết trong chuồng. Rõ ràng, những câu chuyện trong mỗi chương không hề có mối liên hệ nào với nhau hoặc rất mờ nhạt. Nó cũng không bao quanh một đề tài hoặc một sự kiện xuyên suốt nào cả, điều này tạo ra những khoảng trống cả về hình thức lẫn nội dung cho tác phẩm. Trống không là một yếu tố rất quan trọng trong nghệ thuật Thiên, vì đối với Thiên, sự cân đối là chết, là thiếu tự nhiên, nó quá toàn bích và không còn chỗ nào cho sự phát triển hay đổi thay.

Nếu trong địa hạt triết lí, Thiên chỉ cho thấy cây bách trước sân, hay bụi tre dưới chân đồi mà không bàn luận gì thêm, không đi vào một cuộc phân tích siêu hình nào; thì trong nghệ thuật, Thiên chấm phá những nét chính yếu, không cần quá chi tiết. Bởi thế, mục đích triết lí và nghệ thuật của Thiên không phải là cung cấp một bản sao của cuộc đời bằng ngôn từ hay nét vẽ - vì sự thật luôn luôn tốt hơn bất cứ một bản sao nào - mà là đem lại cho người ta sự ám chỉ “hãy tự mở

mất ra để nhìn". Theo đó, Murakami, bằng tài năng của một nhà văn lớn đã tạo ra những mã kí hiệu thật độc đáo, không chỉ chung cho toàn bộ tác phẩm, mà trong từng chương, từng quyển và giữa các chương với nhau. Người đọc đến với tác phẩm của ông được cung cấp một cách gợi mở những dữ liệu văn hóa, sự kiện, từ đó giải mã để thưởng thức trọn vẹn kết tinh triết học - nghệ thuật mà nhà văn gửi gắm trong tác phẩm. Bởi vậy cho nên, hầu hết các chuyên gia và bạn đọc đều cho rằng Biên niên kí chim vặn dây cót hay các tiểu thuyết khác của Murakami như Rừng Này, Ngầm, Người tình Sputnik,... nhìn chung đều thuộc vào dạng khó đọc.

Giống như giáo chỉ của Thiên tông: Giáo ngoại biệt truyền/ Bất lập văn tự/ Trực chỉ nhân tâm/ Kiên tánh thành Phật, thật khó lòng đoán định được ý nghĩa xác định nào đó từ cách hỏi - đáp của Chư Tổ Thiên tông trong một loạt các công án thiên. Giữa những câu hỏi và câu đáp luôn có một độ chênh lớn, nói cách khác, có một khoảng không - trống rỗng nào đó giữa họ mà ta không thể nào diễn giải được bằng ngôn từ. Murakami theo lối ấy, đã tạo ra rất nhiều điểm chênh trong văn bản của mình. Chính những khoảng trống ấy của kết cấu hay nội dung đã giúp cho vai trò đồng sáng tạo của người đọc được thể hiện hơn bao giờ hết.

Nắm bắt cái thần thái của nghệ thuật ngay giây phút khởi thủy của nó, chẳng may suy nghĩ, sắp đặt, Murakami, bằng cái tâm thức bất động ấy của mình đã sáng tạo nên những thiên tiểu thuyết, thoạt nhìn qua tưởng như một mớ hỗn độn của tư duy, sự thực lại hàm chứa những giá trị triết học - nghệ thuật tinh tế, sâu sắc. Giống như người đầu bếp miệt mài, quên đi chính mình mà hòa vào với nước, lửa, thực phẩm, gia vị để dâng hiến cho đời những món ngon; Murakami cũng quên đi cái ngã của chính ông để là một với ngọn bút và tuôn trào theo cách mà nó muốn, một cách hoàn toàn không gượng ép.

2.1.2. "Nhà không" trong Trà đạo và kết cấu "trống rỗng" của tiểu thuyết

Thường trà là một trong những bộ môn nghệ thuật có sự gắn bó chặt chẽ với Thiên. Trong Thiên môn, Thiên Trà là một trong những hoạt động thường xuyên được tổ chức, tu sĩ sử dụng trà để được tỉnh táo trong những thời Thiên định. Khi Trà đạo được du nhập vào Nhật Bản thì thường trà đã không chỉ là một thức uống từ lá trà khô, mà giống như một thiền sư nói đã từng nói: "Hãy để ý rằng thiên vị và trà vị chỉ là một" [10]. Đây không phải là một sự chơi chữ, nó là sự khái quát bản chất của mối quan hệ giữa trà và thiên. Trong truyền thống văn hóa Phật giáo Nhật Bản, các trà thất hay còn gọi là "nhà không" là một căn phòng được cất lên bằng thứ giấy khá mỏng manh với một mái tranh đơn sơ ẩn sau một khu vườn. Nhà không với những vật liệu mong manh làm cho ta liên tưởng đến sự vô thường và tính chất rỗng không của mọi sự vật và hiện tượng.

Nhưng không chỉ Trà đạo mới có nhà không, văn chương cũng tạo ra những nhà không của riêng nó; không phải bằng tre nứa, giấy, vườn đá,... mà bằng ngôn từ nghệ thuật. Biên niên kí chim vặn dây cót không màu mè, không hoa lá bởi những ẩn dụ đẹp đẽ hay ngôn từ hoa mỹ. Nó sử dụng cái ngôn ngữ đại chúng, đời thường mà ta có thể bắt gặp ở bất cứ nơi đâu. Nhưng chính nhờ vậy ta không thấy có khoảng cách giữa tiểu thuyết và cuộc đời. Bộ tiểu thuyết như chiếc ti vi phát đi những tín hiệu hình ảnh và âm thanh trực tiếp từ cuộc sống. Nó khiến nổi trăn trở, băng khuâng của nhân vật trở thành nổi ám ảnh của chính người đọc. Và vì thế, vô tình hay cố ý, nhà văn tạo ra những khoảng lặng giữa các nhân vật của ông, và giữa nhân vật với chính người đọc.

Mỗi một chương trong tiểu thuyết được kết cấu bởi những câu chuyện tách biệt, người trần thuật thường ở ngôi thứ nhất, xưng "tôi". Anh ta cứ thế đối mặt với một ai đó hay với chính mình rồi miên man theo những câu chuyện kể, mặc kệ thời gian và không gian. Đọc *Biên niên kí chim vặn dây cót*, đôi khi ta có cảm giác như cả thời gian và không gian đang dừng lại để người trần thuật có thể truyền tải trọn vẹn câu chuyện của mình. Những đối thoại được sử dụng một cách tối thiểu trong tiểu thuyết của Murakami, nó gần như chỉ được trưng dụng để chuyển cảnh hay nối tiếp vào một câu chuyện khác. Và ngay trong chính những đoạn đối thoại, cái bóng của người kể chuyện xưng tôi cứ lớn dần lên mãi mà choán hết vị trí của đối tượng giao tiếp. Trong câu chuyện của mình, kể cả qua điện thoại, họ thường dừng lại rất lâu, như để suy tư về một điều gì đó hay để

chhiem nghiem lai nhung gi minh da noi, roi moi tiep tục các hoạt động giao tiếp. Chính sự im lặng này đã tạo ra những khoảng trống cho tiểu thuyết. Giữa những nốt lặng ấy, người ta như quên đi chính mình, như con chim đá lặng thinh hòa nhập vào thiên nhiên, cảnh vật.

- *Nếu anh buồn ngủ thì đi ngủ đi - cô thì thăm. - Con mèo xuất hiện thì em sẽ gọi anh.*

Mắt vẫn nhắm, tôi lắng lặng gặt đầu.

Trời đứng gió, xung quanh lặng ngắt như tờ. Con bồ câu đã bay mất tự đời nào. Tôi nghĩ mãi về người đàn bà gọi điện thoại. [...]

- *Anh ngủ à? - cô gái hỏi bằng giọng khẽ đến nỗi tôi không dám chắc mình nghe ra.*

- *Không, anh có ngủ đâu.*

- *Em xích lại gần một chút được không? Nói khẽ thì... dễ chịu hơn.*

- *Anh sao cũng được, - tôi nói, mắt vẫn nhắm.*

Cô ta dịch ghé lại gần cho đến khi chạm vào ghé tôi làm phát ra tiếng gỗ khô khốc.

Thật lạ, giọng cô bé khi mình mở mắt thì nghe thế này, khi nhắm mắt thì lại nghe khác hẳn... [11, 26-27]

Phải nói luôn rằng, đây là kiểu đối thoại đặc trưng trong tiểu thuyết của Murakami. Và rõ ràng, không phải để tâm chú ý nhiều lắm, ta cũng dễ dàng nhận ra những nhát cắt suy tư của nhân vật ngay tại thời điểm đang tham gia hội thoại. Đặc điểm nghệ thuật này tạo ra những khoảng không cho tiểu thuyết.

Một yếu tố, có thể xem là đặc sắc của Biên niên kí chim vặn dây cót nói riêng và của tiểu thuyết Murakami nói chung đó là những trường liên văn bản [12]. Trong đó, yếu tố âm nhạc được nhắc đến với mật độ khá cao, và gần như trở thành những ngõ lưu thông giữa không gian tiểu thuyết với một không gian nào đó khác biệt. Và ngay trong những liên văn bản này, người ta cũng tìm thấy những khoảng lặng rất thú vị. Ví như cái cách mà Murakami cho nhân vật của mình bàn luận về vở opera *La Gazza ladra* [13] (Chim ác là ăn cắp) của Rossini chẳng hạn. Phải chăng đây cũng là những dụng ý nghệ thuật tinh tế của Murakami và cũng chính là điểm khiến cho tiểu thuyết của ông có sức nặng hơn?

Nhưng các yếu tố liên văn bản này có tác dụng gì đến việc thể hiện trường trống rỗng trong văn bản tiểu thuyết? Chúng thường xuất hiện một cách khá ngẫu hứng, cắt ngang những dòng tâm tư của nhân vật và ngay sau đó, nhân vật lại quay trở về với câu chuyện trước đó rồi tiếp tục trần thuật như chưa từng có điều gì xảy ra. Chính điều này đã tạo một dấu ấn thời gian khá sâu sắc. Dựa theo chú thích thời gian của tác giả, người ta nhận thấy thời gian biên niên bắt đầu từ tháng sáu cho đến tháng mười hai năm 1984, nó được chia làm ba chặng lớn nhưng liên tục. Như thế, thời gian để các sự kiện diễn ra là khá ngắn, hay nói cách khác, tác giả đang sử dụng một thủ pháp nghệ thuật mà chúng tôi tạm gọi là thủ pháp dồn nén thời gian. Và giống như một người biết trước khoảng thời gian mình được sống chẳng còn lại là bao, anh ta cố gắng bám víu từng giây phút để sống sao cho thật ý nghĩa. Cũng vậy, cùng với thủ pháp dồn nén thời gian, ta có cảm tưởng từng giây, từng phút trong cuộc đời mỗi nhân vật đang được kéo giãn đến vô tận. Tất nhiên hiệu ứng của nó là những khoảng không trong lời kể. Trên phương diện này, trường trống rỗng, một mặt tạo cơ hội cho thời gian truyện kể phát triển, tạo những góc nhìn đa chiều trong việc phản ánh hiện thực; mặt khác do không bị gò ép bởi thời gian tuyến tính nên người trần thuật khá bình tĩnh trong quá trình kể chuyện mà biểu hiện của nó là những quãng ngắt. Chẳng hạn:

Viên trung úy ra lệnh cho tay hạ sĩ dẫn gã số 4, tay đánh chính đến cạnh mép hồ. Một lần nữa người ta trói quặt tay anh ta sau lưng, bịt mắt rồi buộc anh quỳ xuống đất. Anh ta là một gã trai cao lớn, vạm vỡ, hai cánh tay đồ sộ to cỡ bắp đùi người thường. Viên trung úy gọi một tay lính trẻ tới, đưa cho cậu ta cây gậy. "Giết nó bằng cái này", y nói. Tay lính trẻ đứng nghiêm chào trước khi nhận cây gậy, nhưng sau khi đã cầm nó trên tay, hắn vẫn đứng đực ra như hóa đá. Đường như

hắn không thể hình dung nổi cái khái niệm đánh chết một người Trung Hoa bằng một cây gậy bóng chày.

- *Cậu đã bao giờ chơi bóng chày chưa? - Viên trung úy hỏi tay lính (kể mà rút cuộc sẽ bị một cai tù người Xô Viết dùng xẻng đánh toác sọ trong một khu mỏ gần Irkutsk).*

- *Thưa ngài, chưa bao giờ, - tay lính đáp rõ to. Cả ngôi làng ở Hokkaido nơi hắn chào đời lẫn ngôi làng ở Mãn Châu nơi hắn lớn lên đều nghèo rớt mồng tơi đến nỗi cả bên này lẫn bên kia chẳng gia đình nào đủ tiền để dụng tới những thứ xa xỉ như bóng chày hay gậy bóng chày. Suốt thời niên thiếu y chạy tung tăng ngoài đồng, bắt chuồn chuồn và chơi trò đánh kiếm gậy với chúng bạn. Cả đời y chưa hề chơi bóng chày, thậm chí chưa hề xem một trận bóng chày. Đây là lần đầu tiên y cầm một cây gậy bóng chày [11, 603].*

Có thể thấy, trong cả một đoạn văn bản dài chỉ có ba lời đối thoại (phần bôi đậm) còn những dòng cắt ngang chiếm phần lớn dung lượng (phần gạch chân). Thời gian như giãn ra hết mức có thể và trôi qua thật chậm chạp tạo ra một không gian truyện kể khá trống rỗng. Nhưng nó cũng là cơ hội tuyệt vời để nhà văn mở ra những ống ngậm, khiến cho câu chuyện không đi vào nặng nề, trái lại hết sức thú vị bởi sự đang dạng của dữ kiện.

Trong chính thể hệ thống của văn bản, ta có thể hình dung thời gian tiểu thuyết như một đường thẳng bị chen ngang bởi khá nhiều lát cắt. Những lát cắt này làm cho tác phẩm không bị đóng băng và tạo ra những mối liên thông giữa nhân vật trung tâm với thế giới bên ngoài. Như thế, kết cấu tác phẩm (theo thời gian truyện kể) đã tham gia khá tích cực vào việc thể hiện cái nhìn và quan điểm sáng tạo nghệ thuật của nhà văn.

Thơ Haiku Nhật Bản không mô tả cảm xúc mà chỉ ghi lại sự việc xảy ra trước mắt. Vì số chữ bị giới hạn trong mười bảy âm tiết nên thơ Haiku thường chỉ diễn tả một sự kiện xảy ra ngay lúc đó và ở thì hiện tại. Sự kiện này có thể liên kết hai ý nghĩ, hay hai ý tưởng khác nhau mà ít khi người ta nghĩ đến cùng một lúc. Cái tiểu vương quốc của những con chữ gò bó chài chuốt bỗng vươn mình ảo hóa trở thành một tiểu vũ trụ. Trong thơ Haiku có sự dung hợp giữa Thiên và Thợ, vì thơ biểu lộ tình cảm và thơ có thể tái tạo. Thơ Haiku đi từ một sự vật cụ thể thật nhỏ nhoi tâm thường để dẫn dắt người đọc đi vào cõi mênh mông bát ngát không hình tượng, như một thiền sư đã nói: "Gom góp tất cả lời nói để hoàn thành một câu, vò cả đại thiên thế giới thành một hạt bụi" hay nhà thơ William Blake cũng từng biểu lộ: "Cả vũ trụ trong một hạt cát (a world in a grain of sand)" [14].

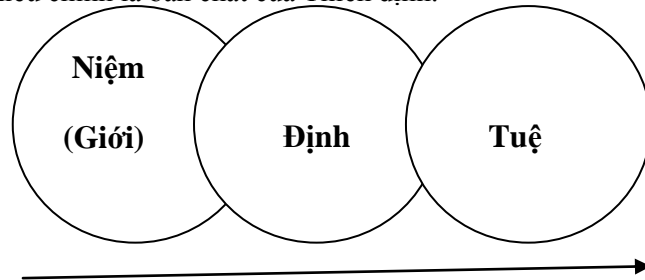
Các tiểu thuyết của Murakami như *Biên niên kí chim vặn dây cót, Rừng Nauy, Kafka bên bờ biển, Ngắm...* lẽ đương nhiên không bị giới hạn về mặt dung lượng, thậm chí khá nặng kí. Điều chúng tôi muốn liên hệ ở đây đó là, nếu như thơ Haiku dùng sự hạn định số lượng câu chữ, lấy cái không làm nền cho sự biểu hiện thì Murakami cũng vậy; ông cố gắng tạo ra những trường trống rỗng cho tác phẩm của mình bằng cách kéo giãn hết mức có thể các đơn vị thời gian mà biểu hiện của nó là những câu chuyện cắt ngang mạch chính của truyện. Tất nhiên để làm được điều này ông đã sử dụng rất hiệu quả thủ pháp dòng ý thức (dòng tâm tư).

Trong nghệ thuật Thư họa Thiên, người ta thường vẽ lên giấy một vòng tròn viên tướng, biểu thị cho tính không trong thiên học. Và hiển nhiên, việc thể hiện trường trống rỗng kiểu này trong thư họa dễ dàng hơn nhiều so với việc tạo ra trường trống không trong văn xuôi nói chung, trong tiểu thuyết nói riêng. Tuy nhiên, Murakami, như chúng tôi có dịp nói đến ở trên, đã nắm bắt cái thần của cảm xúc ngay khi nó mới tuôn trào và thuận theo dòng chảy ấy mà không hề gượng ép; cùng với đó là một sự tinh táo trong ý đồ sáng tạo với việc sử dụng những kĩ thuật táo bạo. Nhờ vậy, ông đã tạo dựng thành công một nhà không của nghệ thuật ngôn từ trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*.

2.2. Thiên chỉ quán qua kĩ thuật dòng ý thức

Bhàvanà (tiếng Phạn) mà người Việt chúng ta thường chuyển ngữ là tu tập được hiểu là một quá trình liên tiếp của Niệm, Định, Tuệ được biểu diễn theo sơ đồ ở trang sau.

Tiến trình để đi đến giải thoát, giác ngộ của thiền giả được ví như sự phát triển của một hạt giống. Trước hết hạt giống cần có môi trường tốt để bắt đầu nảy mầm phát rễ. Khi rễ đã phát triển thì thân cây mới thành hình và sau đó mới đâm cành trổ lá. Rễ càng dài, càng vững chắc thì thân cây càng to, càng lớn và cuối cùng khi đã lớn mạnh thì cây mới có thể đơm hoa kết trái. Do đó rễ ví như Giới (Niệm), thân cây ví như Định, hoa ví như Trí tuệ và trái là quả vị Niết bàn. Trong đó, Giới là giữ cho thân, khẩu, ý không tạo nghiệp. Một khi Giới được hoàn hảo thì tư tưởng, lời nói và hành động sẽ trở nên chân chính. Chỉ khi lời nói và hành động chân chính mới có thể đưa đến một nội tâm thanh tịnh và nhờ đó đạt được chính ngộ. Do đó, loại bỏ các tạp niệm và chú tâm vào đối tượng quán chiếu chính là bản chất của Thiền định.



Theo đó, cách mà Murakami cho nhân vật trung tâm của mình có mặt trong tác phẩm với những lời nói, hành động, đặc biệt là tư duy rất gắn gũi với quá trình tu tập mà chúng tôi vừa trình bày ở trên. Tuy nhiên, nếu nói Okada là một thiền giả thì đối tượng quán tưởng của anh ta là gì? Và quá trình quán chỉ của anh ta được biểu hiện như thế nào? Câu hỏi thứ nhất chúng tôi đã trả lời trong phần đầu của bài viết này. Ở phần này, chúng tôi tiếp tục khảo sát dòng thiền của Okada thông qua kĩ thuật dòng ý thức. Phải nói ngay rằng, thủ pháp hay kĩ thuật dòng ý thức là một sản phẩm của văn chương hiện đại, Đặng Anh Đào gọi phương tiện này là dòng tâm tư và bà cho rằng:

Nếu độc thoại nội tâm và dòng tâm tư chỉ được lưu ý trong sáng tác nghệ thuật cũng như trong lí luận từ thế kỉ XX thì khái niệm độc thoại đã có từ lâu. Phân biệt bản chất của độc thoại với độc thoại nội tâm và dòng tâm tư, bà nhận định: Song độc thoại vẫn gắn liền với hành động hơn, nhất là ở kịch. Trong tiểu thuyết có thể ranh giới bị xóa nhòa, nhưng độc thoại vẫn thiên về hành động hơn so với độc thoại nội tâm... Trong độc thoại nội tâm (và dòng tâm tư) tính chất kim hãm hành động, thiên về xu thế miêu tả hơn là tự sự rõ nét hơn. Thế giới bên trong là đối tượng miêu tả chủ yếu của độc thoại nội tâm [15, 73-74].

Trên cơ sở những tính chất đặc biệt đó của dòng ý thức, chúng tôi nghĩ rằng, khó có thủ pháp nào phù hợp hơn nó trong việc giúp nhà văn truyền tải dòng tư tưởng của nhân vật, cái mà chúng tôi gọi là quá trình chỉ quán trong Thiền học. Do đó, sau đây, chúng tôi đi vào làm rõ những biểu hiện của việc sử dụng kĩ thuật này qua hai phương diện (mà theo chúng tôi là dễ nhận biết nhất của thủ pháp Dòng ý thức) là Độc bạch nội tâm và Kết cấu tác phẩm theo dòng chảy tâm lí của nhân vật.

2.2.1. Độc bạch nội tâm hay “trực chỉ nhân tâm”

Theo Melville Fradman, có một thứ độc bạch nội tâm, từ văn thể mà bàn, ở vào khoảng giữa của nghĩ ngợi sâu xa của ngôi thứ nhất và đối thoại gián tiếp của phân tích nội tâm. Độc bạch nội tâm là quá trình sản sinh tư tưởng hoặc ấn tượng, và từ đầu đến cuối đều ở trong dẫn thuật trực tiếp của tâm linh ở trạng thái linh hoạt. Nó có thể liên quan với toàn bộ phạm vi của ý thức (không chỉ là với ngôn ngữ), hoặc giả bất kì bộ phận nào về ý thức. Thông thường là một đoạn tự thuật nội tâm, và còn có thể coi làm một đơn nguyên hoàn chỉnh, có thể độc lập tồn tại. Phân tích nội tâm chỉ có liên quan với một bộ phận nhỏ của ý thức, tức lĩnh vực ngôn ngữ. Do sự dúng vào của tác giả, nó thành cái gián tiếp và thể tự thuật - tác giả tuyệt đối sẽ không bị tiêu diệt triệt để, nhưng ông ta hoàn toàn chú trọng thế giới nội tâm của nhân vật tiểu thuyết, vĩnh viễn có một trung tâm ý thức để bảo vệ tâm lí của nhân vật không bị nhiễm phải các nhân tố khác. Suốt cả một tác phẩm

đều có thể lợi dụng thứ thủ pháp này, kết quả của nó là sự xuất hiện của những đoạn tự thuật lớn [15, 75-76].

Toru Okada, Kasahara May, trung úy Mamiya, Kano Malta, Kano Creta, Nhục đậu khấu, Quế,... mỗi người trong số họ đều có những cuộc hành trình của riêng mình. Trong những cuộc hành trình ấy, nhà văn mô tả những tâm lý phức hợp của nhân vật, chỉ cho họ con đường mà họ phải đi. Chẳng phải vị thuốc thần kì nào trên núi cao rừng thẳm hay dưới biển rộng sông sâu, nó nằm ở trong chính nhân vật, chỉ có điều anh ta chưa biết cách khơi gợi nó ra mà thôi. Các nhân vật của Murakami triển miên trong suy tư chiêm nghiệm, tách mình ra khỏi hữu thể tha nhân theo cái cách của những thiên giả. Bởi họ hiểu rằng, người ta làm sao có thể hiểu, thương yêu và chia sẻ với những người xung quanh nếu như chưa hiểu được chính mình. Đưa tâm trở về với thân, làm một với thân để quán chiếu và điều phục nhằm đạt được cái thấy viên giác hoặc chí ít để hiểu thêm về bản thân chính là cứu cánh của mỗi nhân vật trong tiểu thuyết của Haruki Murakami.

Qua những khảo sát về không gian vật thể, chúng ta thấy sự tái hiện đa dạng của hiện thực vào văn chương. Thế nhưng cái thế giới thường thấy ấy đôi khi chỉ là phương tiện để nhân vật chuyển mình qua một hiện thực khác - hiện thực nội tại. Một không khí tĩnh lặng bao phủ toàn bộ tiểu thuyết Murakami, các nhân vật của ông không chạy từ siêu thị này đến tiệm ăn nọ để chứng kiến một điều gì đó rồi suy tư về nó. Tất cả họ, trong những không gian cộng thông với tha nhân, với quá khứ đều cảm nhận một sự thiếu hụt hay giả tạo nào đó trong sự tồn tại, sự hiện hữu của chính mình. Và họ tìm kiếm chúng, không phải trong thế giới vật thể kì vĩ của thiên tạo hay nhân tạo mà là trong những phác đồ của tâm hồn. Như thế các nhân vật được nhà văn ưu tiên hết mức trong việc khơi mở, bộc bạch tâm hồn mình, một cách thật tự nhiên. Nói cách khác, tác giả để cho nhân vật chuyển dịch trong dòng tâm tư của chính họ, mọi hành động trong thế giới vật thể hoặc là phương tiện hoặc là nguyên cơ đẩy dòng ý thức của họ đi xa hơn và đạt tới đỉnh điểm của mọi giới hạn.

Không giống như những tác phẩm văn học truyền thống, nghệ thuật trần thuật thường khá đơn giản, hầu như chỉ có một người kể chuyện xuyên suốt từ đầu đến cuối tác phẩm; những sự kiện, biến cố dần hiện lên qua lời kể của anh ta và dường như anh ta biết hết tất cả mọi chuyện. Nói cách khác đó là người trần thuật toàn tri. Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót* có một hệ thống người trần thuật xưng “tôi” và hệ thống này lại giữ vai trò chủ đạo trong việc triển khai nội dung của tiểu thuyết. Điểm nhìn của tác phẩm vì thế cũng liên tục được hoán đổi một cách nhịp nhàng, nhờ thế mà hiện thực được phản ánh trong tác phẩm rất đa dạng, phong phú và được soi chiếu dưới nhiều góc cạnh khác nhau. Giữa các điểm nhìn hay những câu chuyện của các nhân vật trần thuật khác nhau, người ta dễ nhận thấy những khoảng trống, những sự im lặng. Điều này có tác dụng đẩy sâu thêm một bước nữa tiến trình điều phục nhân tâm của các nhân vật. Bởi dường như, đó chính là thời điểm mà nhà văn tạo ra cho các nhân vật của mình (bao gồm cả độc giả) cơ hội được suy tư, chiêm nghiệm, được quay về nương tựa hải đảo tự thân, để nhận thức và chuyển hóa.

Đọc *Biên niên kí chim vặn dây cót*, một điều dễ nhận thấy là tác phẩm không nằm trọn vẹn trong dòng tự sự của Toru Okada, mà nó còn bao gồm cả những dòng tự sự của các nhân vật khác như Kano Malta, Kano Creta, Kasahara May, trung úy Mamiya hay Nhục đậu khấu. Và ứng với mỗi dòng tự sự ấy, Haruki Murakami đều đã sử dụng ngôi kể thứ nhất xưng “tôi” - đặc điểm này đã tạo ra cảm giác trung thực và sống động cho những hiện thực được phản ánh, mặt khác nó cũng làm cho không gian truyện kể được nói rộng với nhiều biến cố sự kiện.

Murakami từng nói: “Khi thử dùng ngôi thứ ba, tôi cảm thấy mình trở thành ông trời. Nhưng tôi không muốn làm ông trời. Tôi không thể biết hết mọi thứ. Tôi không thể viết ra mọi thứ. Tôi chỉ là chính tôi. Tôi chỉ nên viết cái gì như chính bản thân mình”. Có lẽ đây chính là nguyên nhân cho sự xuất hiện của rất nhiều hình tượng người trần thuật xưng “tôi” trong các tiểu thuyết của ông. Nhà văn không nói về cuộc đời, số phận và hành trình của tất cả các nhân vật trong con mắt của một người kể chuyện “toàn tri” mà để cho các nhân vật tự sự về chính họ. Như thế, mọi

chuyện cứ như nó đang diễn ra một cách trực tiếp chứ không phải bị thâm tóm hay gò ép vào một khuôn đúc sẵn.

Biên niên kí chim vặn dây cót mở đầu bằng câu chuyện của Toru Okada: “Khi điện thoại reo, tôi đang nấu dở món spaghetti trong bếp, mồm huýt sáo theo bản overture Chim ác là ăn cắp của Rossini phát qua đài FM... Tôi muốn lờ cuộc gọi đi, không chỉ vì món spaghetti sắp chín mà còn bởi Claudio Abbado đang đưa dàn nhạc Giao hưởng Luân Đôn lên đến cao trào âm nhạc...” [11,9] Và kể từ đây, không theo một đường thẳng nào nhất định, những câu chuyện của các nhân vật dần được kể ra qua những mối liên hệ với Toru Okada.

Đó là những tự sự của Kano Malta trong lần gặp Okada vì sự kiện con mèo bị mất tích: “Tôi từng sống ở Malta,(...) Nói đúng ra đây không phải là nghề. Tôi làm không lấy tiền. Tôi là chuyên gia tư vấn (...)” [11, 50-51]. Nói cách khác chính Malta đã dùng nhân xưng ngôi thứ nhất của mình để kể lại cuộc hành trình kiếm tìm cảm giác xác thực về tồn tại của mình. Kano Creta cũng vậy, tất cả cảm giác ghê sợ suốt mười mấy năm trời phải chống chọi với những cơn đau đù kiêu, rồi lại là sự vô cảm và trống rỗng đã được cô hồi tưởng một cách chính xác và rành mạch: “Tôi sinh ngày 29 tháng Năm... và vào tối sinh nhật năm hai mươi tuổi, tôi quyết định tính sổ cuộc đời mình (...) Tôi bị vây bọc trong sự tê liệt về cảm xúc, một sự vô cảm sâu hút đến mức nhìn không thấy đáy đâu (...)” [11, 104-116].

Qua những cuộc đối thoại trực tiếp với Toru Okada hoặc thông qua những lá thư, trung úy Mamiya đã trải lòng mình khi ông lần tìm về quá khứ trong những năm tháng đen tối nhất của cuộc đời mình - khoảng thời gian ông tham gia trận chiến ở Nomohan. Nhục đậu khấu trong những khoảng thời gian khác nhau kể từ ngày gặp Okada cũng đã kể cho anh nghe những câu chuyện về cuộc đời bà, Quế và thân phụ của bà - một bác sĩ thú ý làm việc tại vườn thú ở thành phố Tân Kinh. Hay Kasahara May với kí ức về cái chết của cậu bạn trai mà nguyên nhân là do cô muốn đẩy mọi chuyện tới giới hạn cuối cùng của nó để xác thực sự hiện hữu của chính mình và cả cuộc trốn chạy đến một nơi chốn xa xôi, cô lập bản thân để chiêm nghiệm lại tất cả những gì đã qua,... Như vậy, trong toàn bộ 67 chương của tác phẩm, hầu hết các nhân vật trần thuật đều xưng “tôi” để kể chuyện, mức độ xuất hiện đậm đặc nhất là của Toru Okada, thứ nữa là Mamiya, Nhục Đậu Khấu, Kano Creta. Ở hình tượng cái tôi trần thuật của Kasahara May thì từ xưng hô đã có biến chuyển thành “em” nhưng nó không thay đổi bản chất của ngôi kể, đó vẫn là ngôi kể thứ nhất. Hàng loạt cái tôi kể chuyện này được tập hợp trong một dòng chảy của những câu chuyện gián cách tạo thành một “thế giới” trần thuật độc đáo của các hình tượng người trần thuật ngôi thứ nhất. Thế giới ấy đem đến cho người đọc tính chân xác trong cảm tính và tính hấp dẫn trong sự chân thực của lời kể.

Hệ thống những cái tôi trần thuật ngôi thứ nhất được Murakami tổ chức trong những mối liên hệ chặt chẽ với nhau, tạo thành một chỉnh thể hình tượng người trần thuật ngôi thứ nhất có tính phức hợp. Đó là sự tồn tại của nhiều người kể chuyện cùng xưng “tôi”, móc nối với nhau bằng các câu chuyện của riêng mình. Câu chuyện có thể được kể ra bởi chính họ nhưng cũng có thể được kể lại bằng một người khác với cách “xưng hô giả”. Nghĩa là câu chuyện được kể lại bằng một người khác nhưng nhân vật chính trong chuyện vẫn xưng “tôi” - một cái tôi gián tiếp. Và dù ở hình thức xưng hô nào đi nữa thì chúng vẫn tồn tại những đường dây nối kết giữa các câu chuyện, giữa những người trần thuật khác nhau, tạo thành một sự liên đới phức tạp, tinh vi nhưng cũng đầy hấp dẫn.

Cũng chính vì thế mà Toru Okada, tuy là nhân vật trung tâm của tác phẩm nhưng anh ta lại không phải là người kể ra toàn bộ sự kiện của tác phẩm. Các nhân vật của Murakami tự thuật lại toàn bộ cuộc hành trình của mình trực tiếp hoặc thông qua những lá thư, họ cũng bày tỏ những biến đổi tâm lí, những xung động tâm thần mà họ đã trải qua trong suốt quá trình ấy. Chuyện gì đã xảy ra với Toru Okada khi anh ở dưới giếng hay trong những giấc mơ,... tất cả đều được Okada tái hiện qua lăng kính trải nghiệm của chính mình. Kano Creta cũng vậy, cô tự mình nói ra cảm

giác đau đớn rồi trống rỗng, hoàn toàn mất cảm giác trong những đoạn đời tồi tệ của mình. Trung úy Mamiya lại dẫn dắt người đọc ngược về quá khứ để cùng ông cảm nhận lại những cảnh tượng kinh hoàng của chiến tranh, của nước Nhật. Không phải theo một kịch bản đã được dàn dựng sẵn, các câu chuyện được kể lại không theo một tuần tự thời gian nào cụ thể, mà theo dòng tâm tưởng của nhân vật, theo trí nhớ của nhân vật.

Nhìn từ bố cục của tác phẩm, tức là trên phương diện hình thức bên ngoài, chúng ta cũng dễ dàng nhận thấy điều này. Chẳng hạn như ở chương một của *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Toru Okada kể về thời gian thoải mái ở nhà của anh sau khi xin nghỉ việc ở công ty luật. Đến chương hai, anh lại kể về tình trạng mệt mỏi và gắt gỏng của Kumiko khi nàng phải trải qua kì kinh nguyệt. Tiếp đó các chương ba, bốn, năm, sáu, bảy đều là lời kể của Toru Okada. Nhưng đến chương tám thì điểm nhìn trần thuật lại chuyển qua Kano Creta, chương chín lại chuyển qua Kasahara May, chương mười thì là lời kể của tác giả, chương mười hai điểm nhìn lại được chuyển qua lăng kính của trung úy Mamiya,... Như thế, trên phương diện hình thức có thể nhận thấy tác phẩm là sự chấp nối hết sức khéo léo theo dụng công của tác giả qua các đoạn tự thuật. Chính những đoạn tự thuật này đã phá vỡ sự tuần tự về mặt không gian hay thời gian, nó mở rộng biên độ của hiện thực được phản ánh và làm cho những câu chuyện trở nên cuốn hút hơn.

Tâm không giác ngộ thì đai ngọc áo thêu cũng chẳng ích gì. Murakami đã tạo ra những cơ hội để nhân vật của mình có dịp nhận thức lại chính mình. Nhà văn đã làm đúng như những gì ông nói - chỉ nên viết cái gì như chính bản thân mình. Đến lượt mình, các nhân vật của *Biên niên kí chim vặn dây cót* cũng chỉ kể câu chuyện của chính họ. Muốn điều phục tâm, trước hết người ta phải biết tâm đang ở đâu. Lẽ dĩ nhiên, tâm của bạn không ở chỗ nào khác ngoài chính bạn. Độc bạch nội tâm, một mặt đã biểu hiện một cách tinh tế quá trình sai tâm bắt tâm của hệ thống nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami; mặt khác nó khiến cho tiểu thuyết của ông có một phong cách kể chuyện và lối kết cấu rất mới mẻ, hiện đại. Khoảng không hay sự im lặng giữa những đoạn tự thuật có một công năng lớn giúp nhà văn mở ra những trường liên tưởng khác nhau mà không bị giới hạn bởi chủ thể, đối tượng hay mục đích trần thuật. Nó cũng khiến cho sự suy tư, chiêm nghiệm của nhân vật trở nên có chiều sâu hơn, có sức ám gợi hơn.

2.2.2. Kết cấu tác phẩm theo dòng chảy tâm lí của nhân vật hay sự "trau dồi trường trống không"

Theo Thiền Sư Hoàng Trí Chính Giác, tu tập thực tại chỉ đơn giản là ngồi yên tĩnh quán chiếu bên trong. Khi tâm chúng ta chỉ chú ý vào một điểm, nó sẽ không bị xoay vòng theo những nhân và duyên của những chuỗi tương tác bên ngoài. Cái tâm trống không, mở rộng này có một sức chiếu sáng vi diệu. Trống không và tri túc, không mê mờ vì những ý niệm nảy sinh trong quá trình thiền hành, vượt qua thói quen và chứng ngộ chân ngã - cái mà những xúc tình không thể đụng đến là cái đích mà mọi thiền giả muốn hướng đến.

Như thế, nếu như độc bạch nội tâm biểu hiện quá trình đem tâm trở về với thân thì kết cấu tác phẩm theo dòng chảy tâm lí của nhân vật là sự tiếp nối quá trình ấy một cách sâu hơn - đó chính là sự quán chiếu sâu nhằm đạt đến một nhận thức rốt ráo. Hai quá trình này có mối liên hệ chặt chẽ với nhau. Nếu tâm và thân chưa là một thì không thể xảy ra sự quán chiếu sâu.

Nhìn từ bố cục bên ngoài, như chúng tôi đã trình bày ở trên, *Biên niên kí chim vặn dây cót* được cấu thành bởi những đoạn tự thuật của các nhân vật qua lăng kính của người kể chuyện đồng hiện. Từ bố cục bên trong, tức kết cấu của nó, có thể nhận thấy rằng tác phẩm được kết cấu theo dòng chảy tâm lí của nhân vật. Đây cũng là một đặc điểm lớn của thủ pháp dòng ý thức.

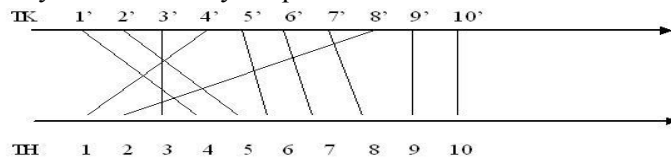
Ở kiểu kết cấu này, nhà văn chọn lựa quá trình hoạt động bên trong của nhân vật, những phản ứng tâm lí của nhân vật trước những tác động của ngoại giới, diễn biến tâm trạng trong mối quan hệ với các nhân vật khác làm cơ sở để tổ chức tác phẩm. Nhờ đó mà các nhân vật, tình tiết, sự kiện được xếp đặt một cách khéo léo, nhịp nhàng. Haruki Murakami đã men theo đường dây tâm lí nhân vật mà phá bỏ đi cái trật tự thời gian cố hữu của các sự kiện trong tác phẩm, nối kết chúng

lại trong một cấu trúc mới, trật tự mới đầy những đảo ngược, xen ghép, ráp nối. Thoạt nhìn, trong cách tổ chức này, sự kiện có vẻ tồn tại ở trạng thái riêng lẻ, rời rạc, hỗn độn nhưng khi thực chúng lại có sự thống nhất hết sức chặt chẽ ở chiều sâu. Nó giúp tác giả di chuyển sự chú ý của người đọc từ sự kiện này sang sự kiện khác, từ những gì xảy ra bên ngoài, sang nội tình bên trong cuộc đời và tính cách nhân vật, qua đó nhận thức được một cách đầy đủ, toàn diện và sâu sắc về nhân vật.

Với lối kết cấu này, thời gian sự kiện không đi theo quy luật vận động từ quá khứ đến hiện tại, tương lai mà bắt đầu từ việc tái hiện những sự kiện ở thời điểm hiện tại, sau đó từ điểm mốc này mới quay trở về hồi tưởng và làm sống lại quá khứ theo chiều thời gian ngược với chiều kim đồng hồ. Và trong sự hồi tưởng ấy, các sự kiện vẫn được diễn ra theo trình tự trước sau của nó như trong thực tế. Tác phẩm khép lại khi đã trần thuật xong câu chuyện quá khứ và trở về với thời điểm hiện tại.

Như chính nội dung thông báo của nhan đề tiểu thuyết - đây là những ghi chép theo tuần tự thời gian của Toru Okada, bắt đầu từ tháng 6 đến tháng 12 năm 1984. Tuy nhiên, như chúng ta rồi sẽ thấy trong quá trình đọc, Biên niên kí chim vặn dây cót không nằm gọn trong dòng tự sự của Toru Okada, mà nó còn bao gồm cả những dòng tự sự của các nhân vật khác: của Kano Malta, của Kano Creta, của Trung úy Mamiya, của cô gái Kasahara và của Nhục đậu khấu. Tương ứng với mỗi dòng tự sự ấy là một thời gian, mà đôi khi, trong tương quan với thời gian của dòng tự sự của Toru Okada, nó là quá khứ xa tới trên dưới nửa thế kỉ (ví như tự sự của Trung úy Mamiya và tự sự của Nhục đậu khấu). Nói cách khác, trong dòng thời gian biên niên của tác phẩm đã xảy ra sự xáo trộn, chòng chẹo của các quãng thời gian khác nhau.

Tách những sự kiện trong tiểu thuyết và tái hiện lại trật tự nguyên thủy của nó, chúng ta thấy các sự việc của *Biên niên kí chim vặn dây cót* diễn ra đại thể như sau: Năm 1939, trung úy Mamiya, ông Honda có mặt tại Mãn Châu để tham gia chiến tranh tại đây, ông được cử vào một nhóm tình báo vượt qua sa mạc Nomohan ở Ngoại Mông để thu thập tin tức tại Mông Cổ. Khi trở lại Mãn Châu quốc ông bị toán lính tuần tra phát hiện và thực hiện những hành động dã man. Cũng tại đây trung úy Mamiya bị ép phải nhảy xuống chiếc giếng cạn vô định trong sa mạc (1). Cùng thời gian này, viên bác sĩ thú y - cha của Nhục đậu khấu cũng có mặt tại một vườn thú ở thành phố Tân Kinh và phải chứng kiến những cuộc thảm sát vụng về mà binh lính của quân đội Thiên Hoàng tiến hành với bầy thú trong cũi sắt và với những tù binh Trung Hoa không có khả năng tự vệ (2). Trước khi chết ông Honda nhờ cậy trung úy Mamiya trao cho Toru Okada một kỉ vật của mình. Vì thế có cuộc gặp mặt giữa Okada và trung úy tại nhà anh (3). Trong thời gian này thì Toru Okada đang thất nghiệp vì vừa nghỉ việc tại công ty luật, anh được vợ mình Kumiko giao cho nhiệm vụ tìm kiếm con mèo bị biến mất (4). Okada gặp Kasahara May và phát hiện ra chiếc giếng cạn (5). Để tìm con mèo, Okada được giới thiệu gặp Kano Malta và sau đó là Kano creta và được nghe kể về quá khứ của họ (6). Kumiko biến mất, Okada quyết định xuống giếng cạn để chiêm nghiệm lại tất cả những gì đã diễn ra (7). Lang thang quanh khu vực nhà ga Shinjuku, anh gặp Nhục đậu khấu và bắt đầu làm công việc “chính lí” (8). Báo động đỏ, phòng chính lí phải ngừng hoạt động một thời gian, Okada vượt qua bức tường sứa (9). Tác phẩm kết thúc sau chuyến thăm Kasahara May của Okada (10). Tuy nhiên, những sự kiện nói trên khi đi vào tác phẩm đã không còn giữ trật tự này. Ta có thể thấy rõ qua sơ đồ sau:



TK: Thời gian truyện kể phá vỡ trật tự sự kiện trong thực tế

TH: Thời gian hiện thực của sự kiện

Như vậy, lẽ ra sự kiện được tổ chức theo trình tự thời gian như trong thực tế nhưng ở đây tác giả đã cố ý phá vỡ trật tự ấy. Chính vì thế nhà văn tạo ra được những lỗ hổng lớn trong tác phẩm của mình để nhân vật giải bày tâm trạng, tạo ra những dòng tự sự cho riêng mình trong sự thống nhất của chính thể tác phẩm. Với kiểu kết cấu theo dòng chảy tâm tư của nhân vật này, tác giả để cho nhân vật thỏa sức trải nghiệm, thực hiện trọn vẹn hành trình của mình.

Quá trình Chánh tâm hành xử hay Tâm nhất cảnh tức tâm tập trung quán chiếu đối tượng của Toru Okada đã được Murakami thể hiện sống động qua việc sử dụng nhuần nhuyễn một thủ pháp thuộc vào hàng khó nhất trong thế giới phương tiện, nghệ thuật tu từ - dòng ý thức/ dòng tâm tư. Với thủ pháp này, Okada ngoài phải xa lìa các tướng, trong không được động tâm. Điều này lí giải tại sao nhân vật không hề có ý thoát ra hay chống đối dòng quán tưởng của mình mà mỗi lúc anh cố gắng đẩy nó đi sâu hơn. Thuật ngữ Thiền học gọi hiện tượng này là Vipasyana hay Deep - Looking tức là nhìn sâu vào đối tượng để khám phá "sự thật".

Ngôi thiền không phải là đánh trận, nó chỉ đơn giản là sự tĩnh tại và quán chiếu. Cái bí quyết của Thiền là sống ý thức trong từng phút của sự sống, giữ cho mặt trời ý thức sáng tỏ, chiếu rọi trên tất cả những gì xảy đến về phương diện tâm lí cũng như về phương diện cơ thể và hoàn cảnh. Như Thiền Sư Dogen đã từng nói: Trong giờ phút của sự sống không có gì ngoài cái sống, trong giờ phút của sự chết không có gì ngoài cái chết. Okada để mặc dòng quán chiếu kéo anh đi, nói chính xác hơn, anh trở thành một với dòng tâm tư của mình. Nhờ đó mức độ của cái thấy mỗi lúc một sáng rõ hơn, sâu đậm hơn. Càng lúc anh càng có đủ sự kiên định để đối mặt với chính mình và tranh đấu với nó.

Okada đã luôn tỉnh thức với tất cả những gì đang diễn ra quanh anh, kể cả trong những hiện thực được nối dài được tác giả thể hiện thông qua những giấc mơ. Nếu như Đức Phật trong 49 ngày thiền định dưới cội cây bồ đề đã nhìn sâu vào những hiện tượng khổ đau của cuộc đời để đạt đến giác ngộ và đưa ra tứ thánh đế, bát chánh đạo; thì Okada cũng từng bước đối mặt với nỗi cô đơn, sự sợ hãi, giới hạn mong manh giữa sự sống và cái chết,...rút cuộc anh đã vươn tới được ý nghĩa rốt ráo của sự tồn tại - sống là sự chia sẻ tình yêu và khát vọng. Bằng cái thấy ấy, anh bỏ qua tất cả những ngại ngùng và ích kỉ cá nhân lâu nay đang trói buộc và giam hãm anh để lao mình vào cuộc chiến, không chỉ cho người khác mà còn cho chính anh. Nơi nào có tình yêu và sự hy sinh, nơi ấy có hạnh phúc, Okada đã chứng minh được điều ấy khi anh vượt lên trên sự sợ hãi của chính bản thân mình - bức tường sứa - để cứu lấy người vợ mà anh yêu thương.

3. Kết luận

Trong bài nghiên cứu này, chúng tôi lần lượt đặt ra và đào sâu phân tích một loạt các nội dung, như: Trường "trống không" trong nghệ thuật Thiền và trong *Biên niên kí chim vượn dây cót* qua Tâm thức "bất động" trong nghệ thuật kể chuyện và "Nhà không" trong Trà đạo và kết cấu "trống rỗng" của tiểu thuyết. Qua việc đối chiếu, so sánh phong cách sáng tạo đặc trưng của các bộ môn nghệ thuật Thiền với phương thức kể chuyện và kết cấu tự sự của Murakami, chúng tôi đưa đến một kết luận: có một trường trống không trong tiểu thuyết của nhà văn Nhật Bản này, nó vừa là một trong những biểu hiện của mỹ học thiền, vừa là một phương thức tự sự giúp nhà văn tạo ra cho tác phẩm của mình những mạch ngầm văn bản, đồng thời tận dụng triệt để các yếu tố liên văn bản ấy nhằm biểu đạt các triết lí nhân sinh mà ông muốn gửi gắm trong tác phẩm. Trong phần hai của bài viết - Thiền chỉ quán qua kĩ thuật dòng ý thức, chúng tôi một mặt chỉ ra các giai đoạn của quá trình tu tập của một thiền giả, đó chính là giới, định, tuệ. Trên cơ sở đó, chúng tôi xác nhận thiền định không phụ thuộc vào hình tướng ngôi kiết giả hay bán giả mà là sự loại bỏ những tạp niệm cả ở ngoại cảnh và trong tâm thức để tư duy về đối tượng một cách tập trung nhất. Đó cũng chính là cách mà Murakami để nhân vật trung tâm của mình - Toru Okada xuất hiện trong tác phẩm. Thêm vào đó, dựa trên việc chỉ ra đặc trưng của kĩ thuật dòng tâm tư qua đối sánh với

độc thoại, chúng tôi phân tích các biểu hiện của dòng ý thức trong tiểu thuyết và đi đến khẳng định nó chính là phương thức hữu hiệu nhất để tác giả thể hiện quá trình thiền chỉ quán của nhân vật chính Okada trong tiểu thuyết. Như thế, các tự sự trong Biên niên kí chim vặn dây cót không những được Haruki Murakami tạo ra thông qua chuỗi các nhân vật với những liên hệ phức tạp và phong cách kể chuyện khác nhau, mà còn được tạo ra thông qua sự cộng hưởng giữa các hệ thống liên văn bản và kí hiệu văn hóa. Giống như Trình Tích Lân trong bài nghiên cứu *Khái luận lí luận Tự sự* từng khái quát: “Tự sự không những bao gồm tiểu thuyết, mà còn bao gồm cả điện ảnh, hí kịch, hoạt họa liên hoàn, phóng sự, nhật kí, biên niên sử, ... Đồng thời, tự sự có thể do nhiều loại kí hiệu trung gian tạo thành, như ngôn ngữ viết và ngôn ngữ nói, hình tượng thị giác, tư thế và động tác cũng như sự tổng hợp của các hình thức nói trên (...)” [16, 10-15].

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Bách khoa toàn thư mở Wikipedia. *Biên niên kí chim vặn dây cót*, Phần Tóm tắt nội dung và Các nhân vật chính, đường dẫn: https://vi.wikipedia.org/wiki/Bi%C3%AAn_ni%C3%AAn_k%C3%BD_chim_v%E1%BA%B7n_d%C3%A2y_c%C3%B3t, được sửa đổi lần cuối vào ngày 7 tháng 3 năm 2019.
- [2] Xem Trần Đình Sử (Chủ biên), 2013. *Tự sự học - một số vấn đề lí luận và lịch sử*. Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
- [3] Xem Trần Đình Sử, *Tự sự học từ kinh điển đến hậu kinh điển*, đường dẫn: <https://trandinhసు.wordpress.com/2014/07/26/tu-su-hoc-tu-kinh-dien-den-hau-kinh-dien/>, được công bố online ngày 26 tháng 7 năm 2014.
- [4] Xem Trần Đình Sử (Chủ biên), 2018. *Tự sự học: Lí thuyết và ứng dụng*. Nxb Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
- [5] Xem Đỗ Văn Hiểu, *Dẫn luận về Tự sự học*, đường dẫn: <http://www.dovanhieus.net/2014/07/dan-luan-ve-tu-su-hoc.html>, được công bố online vào ngày 16 tháng 7 năm 2014.
- [6] Cao Thị Hồng, *Tiếp nhận Tự sự học trong nghiên cứu Văn học ở Việt Nam*, đường dẫn: http://www.khoanguvandhsphue.org/chi_tiet_hoat_dong.aspx?ID=8209&nc=2&w=TIEP_NHA%CC%A3N_TU%CC%A3_SU%CC%A3_HO%CC%A3C__TRONG_NGHIEN_CUU_VAN_HOC_O_VIE%CC%A3T_NAM.html, truy cập ngày ngày 15 tháng 9 năm 2019.
- [7] Xem Lê Thời Tân, *Tự sự học: tên gọi, lược sử và một số vấn đề lí thuyết*. Tạp chí Văn hóa Nghệ An, đường dẫn: <http://www.vanhoanghean.com.vn/chuyen-muc-goc-nhin-van-hoa/nhung-goc-nhin-van-hoa/tu-su-hoc-ten-goi-luoc-su-va-mot-so-van-de-li-thuyet>, được công bố online ngày 10 tháng 4 năm 2012.
- [8] Bản dịch tiếng Việt do Trần Tiễn Cao Đăng thực hiện dựa theo bản tiếng Anh *The Wind-up Bird Chronicle* của Jay Rubin và bản dịch tiếng Nga *Хроники Заводной Птицы* của Sergey Logachev và một số đối chiếu với nguyên tác tiếng Nhật. Có hai chương trong quyển thứ ba trong bản bìa mềm tiếng Nhật không có trong bản dịch tiếng Anh, và cả bản dịch tiếng Việt. Ngoài ra, một trong những chương nằm gần các chương bị mất được di chuyển lên trước một chương khác. (Theo Bách khoa toàn thư mở Wikipedia)
- [9] Mặc dù dựa vào bản dịch Việt ngữ, song thống kê này nhằm chỉ ra sự chênh lệch về mặt dung lượng giữa các chương nên chúng tôi cho là vẫn có căn cứ để tin cậy. (NVH)
- [10] Xem WATTS, ALAN W (Trí Hải dịch), *Thiền và Văn hóa Nhật Bản*, Trang Thông tin Đạo Phật ngày nay, đường dẫn: <http://www.daophatngaynay.com/vn/phatgiao-qt/dat-nuoc/9004-Thien-va-Van-hoa-Nhat-Ban.html>, được công bố Online ngày 02 tháng 10 năm 2011.

- [11] Haruki Murakami, 2006. *Biên niên kí chim vặn dây cót* (Dịch giả Trần Tiên Cao Đăng). Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
- [12] Nhiều tác giả cho Liên văn bản là một biểu hiện của Chủ nghĩa Hậu hiện đại, cũng đã có những tác giả khảo sát các tiểu thuyết, truyện ngắn của Haruki Murakami từ góc nhìn của lí thuyết Hậu hiện đại. Tuy nhiên, trong bài viết này, từ góc nhìn của Mĩ học Thiền và Tự sự học, chúng tôi nhìn nhận Liên văn bản như là một thủ pháp giúp nhà văn tạo dựng trường trống rỗng cho chuỗi tự sự trong văn bản nghệ thuật của mình. (NVH)
- [13] Trong *La gazza ladra*, cô hầu gái Ninetta (người đem lòng yêu chàng Fernando con ông bà chủ) bị buộc tội ăn cắp một chiếc thìa bạc. Do phải che giấu người cha đảo ngũ, cô không thể chứng minh sự vô tội của mình. Cuối cùng cô thoát chết trong gang tấc vì người ta khám phá ra thủ phạm thực sự. Một con chim ác đã lấy cắp chiếc thìa bạc cùng nhiều vật lấp lánh khác và đem giấu ở tổ của nó trên tháp nhà thờ. (NVH)
- [14] Dẫn theo: Bách khoa toàn thư mở Wikipedia, từ khóa: Haiku, đường dẫn: <https://vi.wikipedia.org/wiki/Haiku>, được sửa đổi lần cuối vào ngày 11 tháng 11 năm 2016.
- [15] Đặng Anh Đào, 2001. *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội, tr. 73-74.
- [16] Trình Tích Lân. 2002. *Tổng thuật về Lí luận Tự sự*. Nghiên cứu Ngoại ngữ, Số 3 (Tổng Số 73). (程錫麟 《叙事理论概述》, 外语研究, 2002年第3期 (总第73期) .

ABSTRACT

The Art of Narrative in Haruki Murakami's novel *The Wind-up Bird Chronicle* from the Perspective of Zen Esthetics

Ngô Viet Hoan

Institute of Literature, Vietnam Academy of Social Sciences

From the perspective of culture and narrative art, the paper presents and addresses two important contents of Haruki Murakami's novel art in *The Wind-up Bird Chronicle*, including: "Emptiness" in Zen Esthetics and in *The Wind-up Bird Chronicle*; Conscious flow techniques, intertextual systems and decoding of cultural symbols from the perspective of Zen Esthetics. The research operations of the article not only emphasize the diversity in Murakami's storytelling art, but also an experiment in applying new theoretical systems to decoding novel symbols and discourse systems.

Keywords: Haruki Murakami, Zen Esthetics studies, Narration Art, Cultural code.