

CUỘC THI LUẬN VĂN NGHIÊN CỨU VĂN HỌC NHẬT BẢN
GIẢI THƯỞNG INOUE YASUSHI LẦN THỨ TƯ

Châu Hồng Thảo

**KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ TRONG TIỂU THUYẾT
CỦA HARUKI MURAKAMI VÀ KAZUO ISHIGURO
(TRƯỜNG HỢP “BIÊN NIÊN KÝ CHIM VẠN DÂY CÓT”
VÀ “NGƯỜI KHÔNG LÒ NGỦ QUÊN”)**

Thành phố Hồ Chí Minh – 2020

MỤC LỤC

Mở đầu.....	1
Chương 1. KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ – NHỮNG VẤN ĐỀ KHÁI QUÁT	2
1.1. Giới thuyết về ký ức và giấc mơ.....	2
1.1.1. Giới thuyết về ký ức	2
1.1.2. Giới thuyết về giấc mơ	5
1.2. Tiền đề hình thành và phát triển đề tài ký ức và giấc mơ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro	8
1.2.1. Tâm thức của nhà văn và hoàn cảnh sáng tác.....	8
1.2.2. Sự ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo	15
1.3. Khái lược về đề tài ký ức và giấc mơ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro	19
Chương 2. CÁC DẠNG THỨC CỦA KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ TRONG “BIÊN NIÊN KÝ CHIM VẠN DÂY CÓT” VÀ “NGƯỜI KHÔNG LỖ NGỦ QUÊN”	30
2.1. Các dạng thức của ký ức trong <i>Biên niên ký chim vạn dây cốt</i> và <i>Người không lỗ ngủ quên</i>	30
2.1.1. Ký ức và chấn thương trong quá khứ	30
2.1.2. Ký ức và sự chi phối của quyền lực và ý thức hệ.....	35
2.1.3. Cách đối diện với ký ức	41
2.2. Các dạng thức của giấc mơ trong <i>Biên niên ký chim vạn dây cốt</i> và <i>Người không lỗ ngủ quên</i>	45
2.2.1. Giấc mơ – sự khám phá thế giới tinh thần	45
2.2.2. Giấc mơ – sự tác động đến thế giới hiện thực.....	52
2.3. Mối liên hệ giữa ký ức và giấc mơ trong <i>Biên niên ký chim vạn dây cốt</i> và <i>Người không lỗ ngủ quên</i>	55
2.3.1. Giấc mơ về quá khứ	55
2.3.2. Ký ức, giấc mơ và vấn đề bản sắc	58
2.3.3. Sự mờ nhoè giữa ký ức và giấc mơ.....	63
Chương 3. NGHỆ THUẬT XÂY DỰNG KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ TRONG “BIÊN NIÊN KÝ CHIM VẠN DÂY CÓT” VÀ “NGƯỜI KHÔNG LỖ NGỦ QUÊN”	67
3.1. Ký ức và giấc mơ thông qua biểu tượng nghệ thuật	67
3.2. Sự lặp lại và mắt xích nhân quả lịch sử	76
3.2.1. Sự lặp lại của hành động và lời nói	76
3.2.2. Những mắt xích nhân quả của lịch sử	79
3.3. Sự xoá nhoà đường biên giữa ký ức và giấc mơ	82
3.3.1. Thủ pháp đồng hiện ký ức và giấc mơ	82
3.3.2. Mờ hoá không gian, thời gian.....	89
3.3.3. Nghệ thuật trần thuật	93
KẾT LUẬN	104
TÀI LIỆU THAM KHẢO.....	106

DANH MỤC CÁC BẢNG

Bảng 2.1. Bảng thống kê các giấc mơ trong <i>Biên niên ký chim vặn dây cót</i>	45
Bảng 2.2. Bảng thống kê các giấc mơ trong <i>Người khổng lồ ngủ quên</i>	47
Bảng 3.1. Bảng thống kê người kể chuyện trong <i>Biên niên ký chim vặn dây cót</i>	95
Bảng 3.2. Bảng thống kê người kể chuyện trong <i>Người khổng lồ ngủ quên</i>	97

MỞ ĐẦU

Vài thập niên trở lại đây, Haruki Murakami và tiểu thuyết của ông nổi lên như một hiện tượng văn học toàn cầu, còn Kazuo Ishiguro cũng khẳng định được tài năng của mình với nhiều giải thưởng danh giá, gần đây nhất là giải Nobel Văn học năm 2017. Cả hai tác giả đều là thế hệ nhà văn trưởng thành trong thời kỳ hậu chiến và sống trong bối cảnh văn hoá đa dạng với hai nguồn văn hoá chính là Nhật Bản và phương Tây. Tác phẩm của họ mang tiếng nói của thời đại khi hướng về những mối quan tâm quốc tế. Cụ thể, tác phẩm *Biên niên ký chim vặn dây cót* (1994) của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* (2015) của Ishiguro Kazuo gặp gỡ nhau khi viết về bản chất con người và sự thật lịch sử với thủ pháp chính được sử dụng là hiện thực huyền ảo.

Ở hai tiểu thuyết trên, Murakami và Ishiguro cùng xây dựng một hành trình tìm kiếm người thân bị mất tích, song thực chất nhân vật đang thực hiện một cuộc thám hiểm đi vào vô thức chính mình để tìm lại ký ức và đối diện với quá khứ của cá nhân hay mở rộng hơn là lịch sử của dân tộc. Lần theo hành trình ấy, nhân vật liên tục bắt gặp những giấc mơ kỳ lạ. Giấc mơ và hiện thực cứ đan cài vào nhau khiến nhân vật không biết đâu là ảo đâu là thực. Nhưng phải đi lớp bụi bí ẩn, ta sẽ nhìn thấy cánh cửa bước vào hiện thực, để khám phá thế giới tinh thần của nhân vật. Một điều thú vị tiếp theo là giấc mơ và ký ức không tồn tại độc lập mà có mối liên hệ mật thiết, thậm chí trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên*, đường biên giữa ký ức và giấc mơ bị mờ nhoè một cách tự nhiên như một phản ứng tâm sinh lý của nhân vật gặp sang chấn tinh thần và sự sắp đặt của chính tác giả. Bài nghiên cứu này sẽ đào sâu giải mã ký ức và giấc mơ cũng như tìm ra sợi dây kết nối giữa chúng trong mỗi tác phẩm, từ đó, khám phá thông điệp ý nghĩa và hình thức chuyển tải hấp dẫn làm nên sức hút của hai tác phẩm nói riêng và tiểu thuyết của Murakami và Ishiguro nói chung.

Chương 1. KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ – NHỮNG VẤN ĐỀ KHÁI QUÁT

1.1. Giới thuyết về ký ức và giấc mơ

1.1.1. Giới thuyết về ký ức

Ký ức là đối tượng thu hút sự quan tâm của các triết gia, sử gia. Thời cổ đại, Aristote đã tìm kiếm ý nghĩa của ký ức và trong chuyên luận ngắn về ký ức *Peri mnemes kai anamneseos*, có tựa đề Latinh là *De memoria et reminiscencia* (tiếng Anh: *On Memory*), ông đã nêu một nhận định nổi tiếng: “Ký ức là của quá khứ” (*Memory Is of the Past*), phân biệt ký ức mang đặc trưng là tình cảm với hồi ức là một cuộc tìm kiếm tích cực. Nhà sử học người Anh, Francis A. Yates dành riêng một nghiên cứu toàn diện, *The Art of Memory* (1966) kể về lịch sử của các hệ thống kỹ thuật ghi nhớ (mnemonic) từ thời kỳ cổ điển của Simonides ở Hy Lạp cổ đại đến thời kỳ Phục hưng của Giordano Bruno, kết thúc với Gottfried Leibniz và sự xuất hiện sớm của phương pháp khoa học vào thế kỷ XVII. Đây được xem là một trong những “tác nhân kích thích quan trọng đối với sự nở rộ của nghiên cứu thực nghiệm về hình ảnh và ký ức” (Thomas, Nigel J. T., 2018). Cho đến nửa sau thế kỷ XX, đặc biệt là sau thế chiến thứ II, nghiên cứu ký ức bùng nổ trên nhiều lĩnh vực và mở ra nhiều cái nhìn mới. Nicola King trong *Memory, Narrative and Identity* cũng quan sát được:

Cuối thế kỷ XX cũng đã chứng kiến sự tập trung gia tăng vào các câu hỏi về ký ức khi các thế hệ trải qua sự tàn bạo của hai cuộc chiến tranh thế giới chết chóc, và khi các phong trào quốc gia mới hoặc hồi sinh dựa trên yêu cầu của họ về những ký ức áp bức hoặc chấn thương... nhấn mạnh vào vai trò của ký ức cũng đánh dấu một mong muốn đổi mới để bảo đảm ý thức về bản thân trong sự thức tỉnh của các lý thuyết hậu hiện đại của chủ thể con người bị phi trung tâm hoá.

(King, N., 2000)

Ký ức và lịch sử có liên quan đến nhau nhưng không đồng nhất. Pierre Nora phân biệt ký ức và lịch sử như sau: “Ký ức là một hiện tượng thực tế vĩnh viễn, một sự ràng buộc chúng ta đến hiện tại vĩnh cửu; lịch sử là một đại diện của quá khứ” (Nora, P., 2007). Trong đó, khác với ký ức của cá nhân, lịch sử mang tính kỷ luật học thuật, hướng đến một vấn đề phổ quát hơn, khách quan hơn và ít nhiều mang tính dân tộc (Eyerman, R.,

2011). David Hume trong *A Treatise of Human Nature* cũng phân biệt giữa ký ức và trí tưởng tượng. Ông cho rằng:

Ký ức mạnh mẽ và sống động hơn trí tưởng tượng, nhưng mối quan hệ giữa chúng không rõ ràng vì ký ức có thể mất đi sự sống động và do đó có thể bị nhầm lẫn với hư cấu của tâm trí hoặc trí tưởng tượng có thể phát triển mạnh mẽ và thuyết phục đến mức nó có thể được coi là những ký ức thực sự.

(Hume, D., 2007)

Sự mơ hồ giữa thật và ảo này cũng xuất hiện trong tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro thông qua hai đại diện là ký ức và giấc mơ.

Trong cuốn *Memory, History, Forgetting*, Paul Ricoeur dựa trên những đặc trưng tự nhiên của ký ức như cá nhân – tập thể, nhớ - quên, tự trị (autonomy) – kiểm soát (control) đã chia ký ức của con người thành ba loại: (1) Ký ức bị tắc nghẽn (blocked memory), (2) Ký ức bị thao túng (manipulated memory), (3) Ký ức bị cưỡng ép (forced memory) (Ricoeur, 2004). Trong đó, loại (1) có thể điều trị, mang tính cá nhân, loại (2), (3) là cấp độ ý thức hệ, chính trị, đạo đức và mang tính tập thể nhiều hơn. Theo Paul Ricoeur, đó cũng là ba cấp độ đặc trưng cho việc sử dụng và lạm dụng ký ức, từ ký ức bị chặn sang ký ức bị thao túng rồi đến ký ức bị cưỡng ép (Ricoeur, 2004). Ký ức cũng như bản sắc của con người rất mong manh, dễ bị tác động và yếu tố phải kể đến là quyền lực, ý thức hệ.

Bên cạnh ký ức cá nhân, nhiều nhà nghiên cứu còn quan tâm đến ký ức tập thể, như Barry Schwartz trong *The Reconstruction of Abraham Lincoln*, cho rằng: "*Ký ức tập thể được xem như là một công trình tích lũy và cấu trúc của quá khứ*" (Schwartz, 1990). Maurice Halbwachs trong *On Collective Memory* chứng minh được sự tồn tại của ký ức tập thể và đề xuất khái niệm "khung xã hội của ký ức". Ông nhận thấy "*ký ức phụ thuộc vào môi trường xã hội*" và tiến hành nghiên cứu xã hội học về ký ức (Halbwachs, 1992). Có thể nói, Halbwachs là nhà xã hội học đầu tiên nhấn mạnh rằng quan niệm về quá khứ chịu ảnh hưởng bởi những hình ảnh tinh thần mà chúng ta triển khai để giải quyết các vấn đề hiện tại và đi đến kết luận, ký ức tập thể về cơ bản là sự tái tạo lại quá khứ dưới ánh sáng của hiện tại. Heather Homes trong *Meditations on Memory* mở rộng cách hiểu trên ra ở phương diện ký ức nói chung và phát biểu về sự linh hoạt của ký ức như sau:

Quá khứ không thể thay đổi vì nó đã thực sự xảy ra: tuy nhiên, quan điểm cá nhân về quá khứ, có thể bị thao túng; nó linh hoạt trong một khuôn khổ nhất

định. Khi một ký ức được gọi lên, nó không chỉ đơn thuần được phát lại trong mắt chúng ta, mà thực tế nó được diễn giải lại và tái tạo lại.

(Home, H., 2002)

Sự diễn giải và tái tạo quá khứ một cách tự nhiên như một cơ chế để có thể dễ chấp nhận và vượt qua những sang chấn tâm lý, hoặc bắt nguồn từ sự thao túng của một thế lực chính trị núp bóng trong hầu hết các tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro. Đối với Haruki Murakami, trong tác phẩm phi hư cấu *Ngắm*, đã nhắc đến cách hiểu tương tự về ký ức ở góc độ Phân tâm học:

“Ký ức của con người không là cái gì khác ngoài sự diễn giải của cá nhân về các sự việc.” Đưa một trải nghiệm qua bộ máy trí nhớ đôi khi có thể tái tạo nó thành một thứ dễ hiểu hơn: những phần không thể chấp nhận đã được loại bỏ, “trước” và “sau” đảo chỗ, những chi tiết không rõ ràng được tinh lọc; ký ức của một người được trộn lẫn với ký ức của người khác, thường xuyên thay thế lẫn nhau khi cần thiết.

(Murakami, 2018)

Như vậy, nghiên cứu về ký ức nói chung và ký ức tập thể nói riêng cần phải xem xét tình hình hiện tại của xã hội, nhìn thấy được ảnh hưởng của nó đến nhận thức chọn lọc lịch sử của quá khứ, bên cạnh đó, nhu cầu nhận thức hiện tại của một xã hội có thể thúc đẩy nó làm mới quá khứ cũng như có cách đọc mới về quá khứ. Song, không chỉ những yếu tố hiện tại có xu hướng tác động, ảnh hưởng đến ký ức của con người mà ngược lại, theo Paul Connerton, các yếu tố trong quá khứ có xu hướng “*ảnh hưởng, hoặc bóp méo trải nghiệm của chúng ta về hiện tại*” (Connerton, P., 1989).

Bên cạnh quyền lực và ý thức hệ như một yếu tố chi phối ký ức như Paul Ricoeur đã chỉ ra khi phân loại ký ức ở trên, LaCapra trong *Trauma, History, Memory, Identity: What remains?* và Bessel Van Der Kolk trong *Sang chấn tâm lý – Hiểu để chữa lành* đã chỉ ra mối quan hệ giữa ký ức và chấn thương: “*Chấn thương thể hiện một cách ấn tượng ảnh hưởng và tác động quan trọng của nó lên ký ức, đồng thời chỉ ra những ký ức chấn thương dưới dạng những tác động hậu chấn thương*” (LaCapra, D., 2016). Những chấn thương (thể xác hoặc tinh thần) làm gián đoạn chức năng bình thường của ký ức. Dù ký ức của sang chấn xâm nhập vào rất lâu nhưng vẫn được xem là tác nhân đang còn hoạt động tạo ra

các vấn đề bệnh lý như bệnh nhân cảm thấy bị cô lập, mất ngủ, giận dữ, hoặc “mù cảm xúc” khi không thể cảm thấy hoặc diễn tả những gì diễn ra, từ đó không thể nối với cơ thể, bản ngã (Bessel Van Der Kolk, M.D., 2020). Đến đây, ký ức lại liên quan mật thiết đến vấn đề bản sắc, nó giúp ta trả lời câu hỏi muôn thuở “Tôi là ai?” thông qua việc sắp xếp ký ức thành một tổng thể liền mạch.

Một vấn đề khác liên quan đến ký ức cũng được các nhà nghiên cứu đương đại quan tâm, đó là chứng mất trí nhớ. Trong cuộc thảo luận về cuộc chiến tranh do chủ nghĩa đế quốc và chủ nghĩa thực dân Nhật Bản gây ra trong Thế chiến thứ II, Morris-Suzuki đưa ra một nhận xét quan trọng về mối liên hệ giữa cuộc khủng hoảng của lịch sử và chứng hay quên.

Cuộc khủng hoảng của lịch sử, sau đó, không phải là vấn đề đơn giản của chứng hay quên. Thay vào đó, nó phản ánh một vấn đề nan giải sâu sắc: trong thời đại di động toàn cầu và nhiều phương tiện truyền thông thay đổi nhanh chóng, làm thế nào để chúng ta truyền đạt kiến thức về quá khứ từ thế hệ này sang thế hệ tiếp theo?

(Morris-Suzuki, 2005)

Đây cũng là vấn đề mà không chỉ những nhà nghiên cứu như Morris-Suzuki quan tâm mà nhiều nhà văn đương đại cũng không ngừng trăn trở trong sáng tác của mình. Có thể kể đến một số tác phẩm tiêu biểu như *Những đứa con của nửa đêm* (1980) của Salman Rushdie lấy bối cảnh Ấn Độ thời hậu thuộc địa, *Yêu dấu* (1987) của Toni Morrison gây xúc động về số phận của nô lệ trên đất Mỹ, *Người đọc* (1995) của Bernhard Schlink đề cập đến tội ác của Đức quốc xã trong thế chiến thứ II hay loạt 7 tiểu thuyết của Kazuo Ishiguro cũng đều viết về đề tài ký ức con người, lịch sử dân tộc và những mâu thuẫn thế hệ khi đánh giá lại những sự kiện đã xảy ra trong quá khứ,...

Kết nối với các lý thuyết về ký ức của các nhà nghiên cứu trên, luận văn có thêm công cụ để đào sâu hơn về vấn đề ký ức trong tiểu thuyết của hai nhà văn Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro.

1.1.2. Giới thuyết về giấc mơ

Trải nghiệm giấc mơ là một trong những kinh nghiệm đầu tiên của loài người. Ở Ai Cập cổ đại, người ta tin rằng, giấc mơ có giá trị tiên báo đặc biệt và cũng là nơi con người giao tiếp, nhận các thông điệp từ Thượng Đế (thần linh). Vì vậy, những thông điệp này

thường liên quan đến một tập thể hoặc cộng đồng. Ở Nhật Bản, nhiều người lại cho rằng, giấc mơ là một trong những sản phẩm của linh hồn. Hồn người ngủ rời khỏi xác để thực hiện một công việc nào đó mà có thể nhận biết được thông qua giấc mơ. Tóm lại, ở thời kỳ này, con người có xu hướng quy vào các câu chuyện huyền thoại khi cắt nghĩa một giấc mơ. Vào thế kỷ XX, các nhà Phân tâm học và thần kinh học không ngừng tìm hiểu và giải mã các giấc mơ. Giấc mơ không chỉ được nghiên cứu với tư cách là phương tiện chuyển tải, sáng tạo biểu tượng mà bản thân nó cũng thể hiện được bản chất phức hợp, gợi cảm và định hướng của một biểu tượng. Có thể nói, nghiên cứu giấc mơ chính thức trở thành lĩnh vực khoa học đáng chú ý với sự ra đời của Phân tâm học, mà dẫn đầu là Sigmund Freud (1856 – 1939) và Carl Gustave Jung (1875 – 1961).

Lúc mới ra đời, Phân tâm học của Freud là một phương pháp trị bệnh thần kinh và thuật ngữ “Phân tâm học” cũng có nghĩa là “Phân tích tâm lý học”. Trong lịch sử hình thành và phát triển, Phân tâm học quan tâm trước hết đến bệnh lý tâm thần và đời sống vô thức của cá nhân sau đó mới chuyển sang các lĩnh vực của đời sống xã hội. Có thể nói đây là một trong những tiền đề quan trọng về mặt khoa học, góp phần phát triển văn học nghệ thuật. Phân tâm học được tạo nên bởi hai yếu tố là “tính dục” và “vô thức”. Bộ đôi lý thuyết lừng danh này là bệ đỡ cho toàn bộ tư tưởng phân tâm phát triển, “lấn sân” sang nhiều lĩnh vực.

Freud phát hiện ra rằng thế giới tinh thần của con người không chỉ có ý thức mà còn có cả vô thức. Trong đó, ý thức (siêu ngã) là những nguyên tắc lý tưởng, đạo đức của con người, còn tầng vô thức nằm sâu ở dưới, không thể “chọc thủng” để vươn lên ý thức, và giấc mơ là một trong những biểu hiện của ức chế, ẩn ức bị kiềm nén ở tầng sâu vô thức. Freud cho rằng, sáng tạo nghệ thuật là sự thỏa mãn các ẩn ức tính dục bị kiềm nén. Vì vậy, những biểu tượng (hình ảnh tượng trưng) đều được Freud dùng để minh họa cho libido tính dục. Ở đây, Freud đã bộc lộ khiếm khuyết trong học thuyết của mình khi quy toàn bộ quá trình sáng tạo văn học nghệ thuật cũng như việc lý giải hệ thống biểu tượng về vấn đề tính dục. Carl Gustav Jung - môn đệ của Sigmund Freud - tuy rất tán thành, thậm chí suốt đời trung thành với lý thuyết (vô thức) của Freud nhưng ông kiên quyết phản đối trong vô thức chỉ có bản năng tính dục. Jung cho rằng vô thức rộng lớn hơn, không chỉ trong giấc mơ mà còn đến từ thế giới xung quanh, được sinh ra một cách tự nhiên. Cái “bản ngã” (id) vô thức, chẳng qua chỉ là một bộ phận của vô thức, mà ông gọi là “vô thức cá nhân”, và đưa ra khái niệm “vô thức tập thể”, nằm ngay bên dưới “vô thức cá nhân”. Vô thức tập thể có từ thời thơ ấu của nhân loại, đó chính là tài sản chung, là kho nguyên liệu chưa hệ thống

hóa bị con người bỏ quên được cấu trúc bằng nguyên mẫu (archetype) được thể hiện trong các hình ảnh tượng trưng cho tập thể, tôn giáo, folklore... Theo Jung, giấc mơ xuất hiện như một nguyên mẫu, kết nối đời sống tâm linh các thế hệ. Vậy nên, để có những kiến giải khách quan và toàn diện, chúng ta cần phải soi chiếu giấc mơ ở nhiều góc độ khác nhau như văn hoá, lịch sử, chính trị, ...

Giấc mơ là một địa hạt không có sự xâm nhập của ý thức. Nó được xem là một thứ “ngôn ngữ” của vô thức, ghi lại những ám ảnh, cảm xúc nào đó của con người trong cuộc sống thường nhật. Freud phân biệt nội dung hiển nhiên và nội dung tiềm ẩn của giấc mơ. Trong đó, nội dung hiển nhiên của giấc mơ là hệ thống hình ảnh, tình tiết... có liên hệ với sự việc diễn ra ban ngày mà người nằm mơ thấy được. Nội dung tiềm ẩn của giấc mơ là những ước muốn, xung động,... ở tầng sâu vô thức, người nằm mộng không thấy được mà tư duy khi thức luôn gạt nó sang một bên, cắt xén hoặc xoá nhoà trong ký ức vì thấy nó xa lạ. Trong tiểu thuyết của Kazuo Ishiguro và đặc biệt là Haruki Murakami, giấc mơ xuất hiện với sự phi lý chồng chất, thế nhưng chính điều đó lại gần gũi với trạng thái tinh thần khi mơ nhất.

Chiếu theo mối quan hệ giữa nội dung hiển nhiên và nội dung tiềm ẩn của giấc mơ, Freud phân các giấc mơ thành ba loại. Loại thứ nhất có thể thấy rõ là có ý nghĩa và dễ hiểu, cho phép ăn nhập với đời sống tâm linh mà không trở ngại gì. Những giấc mơ này thường xuất hiện nhiều, ít được chú ý vì không gợi được sự ngạc nhiên hay lạ lẫm. Loại thứ hai là những giấc mơ mạch lạc, rõ nghĩa nhưng lạ lùng vì không nhận thấy được cơ sở để dẫn đến giấc mơ đó. Loại thứ ba là những giấc mơ rời rạc, rời ren, vô nghĩa, tức là thiếu cả hai yếu tố là ý nghĩa và tính dễ hiểu. Các giấc mơ loại hai và ba xuất hiện khá nhiều trong các sáng tác của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro. Những giấc mơ này thường khó hiểu và bị lơ đi, thế nhưng nó lại có ý nghĩa trong hành trình tìm hiểu ký ức cũng như bản sắc đích thực của mỗi nhân vật. Murakami là người chịu ảnh hưởng bởi Phân tâm học. Để lý giải cho bản chất siêu nhiên của con người, Murakami không ít lần viện dẫn những cứ liệu từ học thuyết của Freud và Jung:

Cái mà người ta gọi là siêu nhiên chỉ là vùng tối trong tâm trí chúng ta. Từ lâu, trước khi Freud và Jung rọi luồng ánh sáng vào sự vận hành của vô thức, con người, bằng bản năng, đã thấy một mối tương quan giữa vô thức và cái siêu nhiên, cả hai đều là vùng bóng tối. Đó không phải là một ẩn dụ.

(Murakami, 2013)

Trong tiến trình văn minh, con người dựng lên bức tường kín mít giữa ý thức và bản năng sâu xa, dần cắt đứt ý thức ra khỏi cội rễ của hiện tượng tâm thần. Tuy nhiên, theo Jung, những bản năng đó sẽ không mất đi mà bị chôn giấu sâu ở tiềm thức và phát lộ thông qua giấc mơ: *“Những biểu tượng của giấc mơ là những bức thông điệp và chúng cần cần thiết để chuyển tin tức từ phần bản năng sang phần lý trí của con người”* (Jung, 2007). Ở đó, bản chất nguyên thủy, bản năng và trạng thái tâm thần của con người được hiển lộ. Như vậy, việc lý giải những giấc mơ cũng là cách để con người tìm lại thông điệp từ bản năng.

Cũng trong *On Collective Memory*, Maurice Halbwachs đã chỉ ra đặc điểm của giấc mơ và mối quan hệ của nó đối với ký ức dưới góc nhìn xã hội học. Ông cho thấy những giấc mơ sở hữu những đặc tính riêng, tách biệt với những trải nghiệm khác của đời sống con người. Nó thiếu cấu trúc, thiếu tổ chức, thiếu tính liên tục. Halbwachs nhấn mạnh mối quan hệ giữa hình ảnh trong ký ức và giấc mơ, *“những giấc mơ của chúng ta bao gồm những mảnh ký ức bị cắt xén và trộn lẫn với nhau đến mức chúng ta không nhận ra chúng”* (Halbwachs, 1992). Đồng thời ông chỉ ra một thực tế rằng, *“chúng ta không có khả năng hồi tưởng lại quá khứ trong khi chúng ta mơ, và nếu giấc mơ của chúng ta gợi lên những hình ảnh có sự xuất hiện của ký ức, những hình ảnh này được đưa vào trong trạng thái phân mảnh”* (Halbwachs, 1992). Như vậy, những ký ức được phản ánh trong giấc mơ sẽ không hội tụ trọn vẹn các đặc tính vốn có, tức là sẽ không có một cảnh hoàn chỉnh các sự kiện xảy ra trong quá khứ mà sẽ luôn có sự pha trộn bởi các yếu tố khác bên ngoài. Bài viết này chủ yếu dựa trên cơ sở lý thuyết Phân tâm học của Sigmund Freud, Carl Jung, đồng thời tham khảo nghiên cứu về mối quan hệ của ký ức và giấc mơ trong công trình *On Collective Memory* của Maurice Halbwachs để tìm hiểu giấc mơ của nhân vật trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro.

1.2. Tiền đề hình thành và phát triển đề tài ký ức và giấc mơ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro

1.2.1. Tâm thức của nhà văn và hoàn cảnh sáng tác

Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro đều là thế hệ nhà văn trưởng thành trong thời kỳ hậu chiến và sống trong bối cảnh văn hoá đa dạng, tác phẩm của họ mang tiếng nói của thời đại khi hướng về những mối quan tâm quốc tế. Đó là vấn đề bản chất con người và sự thật lịch sử được thể hiện thông qua đề tài ký ức và giấc mơ. Hai đề tài trên được hình

thành và phát triển chủ yếu dựa trên cơ sở tâm thức của nhà văn, hoàn cảnh sáng tác và sự ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo.

Ở phương diện tâm thức của nhà văn và hoàn cảnh sáng tác, đề tài ký ức và giấc mơ xuất phát từ nền tảng đa văn hoá cũng như quan niệm sáng tác của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro. Haruki Murakami sinh năm 1949 tại Kyoto, trong một gia đình có truyền thống văn chương, cha mẹ là giáo viên dạy văn học Nhật Bản. Thuở nhỏ, Murakami đã đọc nhiều tác phẩm nổi danh của văn học cổ điển Nhật Bản nhưng *“không một lần nào tôi thấy xúc động sâu xa vì một cuốn tiểu thuyết Nhật Bản”* (Tấn Việt, 2007). Cùng với việc trải qua thời thơ ấu, niên thiếu ở vùng ngoại ô Kobe, nơi bến cảng nhộn nhịp với nhiều ngôn ngữ và việc sống trong thời kỳ hậu chiến, khi quân đội Mỹ vẫn còn chiếm đóng Nhật Bản đã góp phần đưa Murakami bước vào thế giới của văn hóa Âu Mỹ sôi nổi, mà chủ yếu là văn hóa Pop của Mỹ những năm 50, 60. Có thể nói, âm nhạc và văn học Âu Mỹ là hai món ăn tinh thần đã nuôi dưỡng tâm hồn một tài năng lớn như Murakami. Năm mười sáu tuổi, ông quyết định dừng đọc văn học Nhật Bản và sau bốn năm học tiếng Anh ở trường phổ thông, ông bắt đầu đọc văn học Mỹ tại các hiệu sách cũ. Có thể nói, Murakami đã trưởng thành cùng với việc nghiền ngẫm những tác phẩm của các tác giả Âu Mỹ nổi tiếng ở thế kỷ XX như Raymond Chandler, F. Scott Fitzgerald, Truman Capote, Kurt Vonnegut... Cũng như Haruki Murakami, Kazuo Ishiguro có cơ hội trưởng thành trong môi trường đa văn hoá. Sinh ra tại Nagasaki, Nhật Bản năm 1954, chín năm sau quả bom nguyên tử thứ hai của Mỹ được thả ở Nhật Bản, Ishiguro chuyển đến Guildford, Surrey, Anh vào năm 1960 khi cha ông, vốn là một nhà hải dương học, bắt đầu dự án nghiên cứu tại Viện hải dương học quốc gia Anh ở Southampton. Chuyến đi ban đầu được dự định kéo dài một vài năm, cả gia đình luôn ở trong tâm thế sẽ quay trở về Nhật Bản bất cứ lúc nào nên vẫn cố gắng giữ gìn bản sắc Nhật thông qua nếp sinh hoạt và những sách báo, phim ảnh. Thế nhưng, chuyến đi ngắn hạn dần trở thành cuộc định cư vĩnh viễn, Ishiguro bắt đầu chấp nhận hình ảnh nước Nhật mờ dần trong ký ức và điều đó đã thôi thúc ông cầm bút.

Nhật Bản là một nơi để lại ấn tượng rất mạnh đối với tôi bởi vì tôi luôn tin rằng cuối cùng sẽ trở lại đó, nhưng hoá ra, tôi không bao giờ quay trở về. Nơi rất quan trọng này được gọi là Nhật Bản, là một sự pha trộn của ký ức, suy đoán và trí tưởng tượng đang mờ dần với mỗi năm trôi qua. Tôi nghĩ rằng có

một nhu cầu rất cấp bách đối với tôi để viết ra giấy trước khi nó biến mất hoàn toàn.

(Oe, K., & Ishiguro, K., 1991)

Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro đều sử dụng ký ức làm tâm điểm trong các sáng tác. Nếu như Murakami viết về ký ức, chủ yếu là ký ức cá nhân để nói về vấn đề bản sắc của con người Nhật Bản đương đại thì một trong những lý do mà Ishiguro bắt đầu sử dụng ký ức trong tiểu thuyết của mình là để tái tạo Nhật Bản, cụ thể là bối cảnh hai cuốn tiểu thuyết đầu tiên của ông, *A Pale View of Hills* và *An Artist of the Floating World* được đặt ở Nhật Bản. Như vậy, mặc dù thời gian đầu cầm bút, Murakami có xu hướng “tách mình”, làm một nhà văn ngoài lề Nhật Bản, còn Ishiguro tuyên bố viết trong “truyền thống phương Tây” và trích dẫn các tác gia yêu thích như Chekhov, Dostoevsky, Charlotte Brontë và Dickens song Murakami và Ishiguro không thể nào chối bỏ khỏi căn tính Nhật Bản trong ký ức của chính mình. Hình ảnh nước Nhật và nền tảng đa văn hoá đã ít nhiều ảnh hưởng đến sự nghiệp viết văn, mối quan tâm, hướng đi bao quát trong các tác phẩm của hai tác giả. Ngoài ra, nền tảng đa văn hoá là một trong những yếu tố đã thúc đẩy Murakami và Ishiguro trở thành “nhà văn quốc tế”, khai thác những vấn đề mang tính phổ quát. Cả hai đều có chung mối quan tâm về vấn đề bản chất con người và sự thật lịch sử thông qua việc xây dựng ký ức và giấc mơ trong sáng tác của mình.

Mặc dù được cha mẹ Nhật nuôi dưỡng và hiểu biết sâu sắc về các mối quan hệ trong gia đình Nhật Bản nhưng Ishiguro không thể nào bình luận về “*tình hình kinh tế ở Nhật Bản hoặc những gì người Nhật đã làm hoặc không làm trong thập niên 80*” (Oe, K., & Ishiguro, K., 1991). Trong cuộc trò chuyện với Oe năm 1989, Ishiguro nói rõ tình trạng song văn hoá khiến ông trở thành “một nhà văn vô gia cư”: “*Tôi không có vai trò rõ ràng, không có xã hội hay quốc gia nào để nói hay viết về. Không có ai trong lịch sử dường như là lịch sử của tôi. Và tôi nghĩ rằng điều này đã thúc đẩy tôi cố gắng viết theo cách quốc tế*” (Oe, K., & Ishiguro, K., 1991). Đây gần như là một tuyên ngôn nghệ thuật của Ishiguro khi ông hy vọng sẽ được ghi nhận là một tác giả viết “tiểu thuyết quốc tế”. Tuy không gay gắt như Ishiguro, Murakami cũng bị giằng co giữa sự ảnh hưởng của các nền văn hoá khác nhau là Nhật Bản và Âu Mỹ. Ngay những sáng tác đầu tiên, Murakami đã cho thấy sự ảnh hưởng của văn hóa, văn học Âu Mỹ. Motoyuki Shibata, giáo sư văn học Mỹ tại đại học Tokyo nhận xét về sáng tác của Murakami như sau: “*Tác phẩm của ông không dính dáng tới văn hóa cổ Nhật Bản mà có âm sắc của văn hóa đại chúng, chủ yếu là từ Mỹ. Với*

phong cách đó, ông có thể sáng tạo nên thứ văn chương giá trị” (Nguyễn Tuấn Khanh, 2011). Philip Gabriel, giáo sư nghiên cứu về Đông Á, người dịch nhiều tiểu thuyết của Murakami nhận xét: *"Khi dịch truyện đầu tiên của Murakami cho The New Yorker, họ đòi tôi phải ghi chú rõ nguồn gốc Nhật Bản của tác phẩm ngay từ đầu. Mối liên hệ giữa ông với Nhật Bản quá mờ nhạt nên độc giả không biết nhà văn là người nước nào"* (Walsh, R., 2007). Năm 2006, Murakami nhận giải thưởng danh giá “Franz Kafka” tại Praha của Cộng hòa Séc với những tác phẩm khiến độc giả không còn quan tâm đến dân tộc và nền văn hoá nơi tác phẩm được sáng tác. Trong diễn văn nhận giải thưởng Văn học Jerusalem Prize, Haruki Murakami bộc lộ khát vọng *“cải biến văn chương Nhật từ bên trong theo hướng Mỹ hoá”* và *“tìm kiếm một vẻ đẹp mới và chủ trương toàn cầu hoá văn chương”* (Trần Thị Tố Loan, 2011).

Kazuo Ishiguro đã mô tả một quyển “tiểu thuyết quốc tế” theo quan điểm của ông như sau:

Quan trọng nhất là, người ta phải có khả năng phân biệt các chủ đề đó là mối quan tâm quốc tế thực sự. Một sự thật là thế giới ngày càng trở nên quốc tế hơn. Chúng tôi đã từ lâu đã vượt qua sân khấu khi bất kỳ cuộc thảo luận về chính trị, thương mại, mô hình thay đổi xã hội hay nghệ thuật có thể được tiến hành một cách thông minh mà không cần tham khảo bối cảnh quốc gia.

(British Council, 1988)

Đó cũng là lý do việc hiểu Nhật Bản trong tiểu thuyết của Murakami và Ishiguro không đòi hỏi người đọc phải có kiến thức về phương Đông. Ishiguro giải thích trong một cuộc phỏng vấn năm 1990 rằng: *“Nếu có điều gì đó tôi thực sự đấu tranh với tư cách là một nhà văn... đó là toàn bộ câu hỏi về việc làm thế nào để tạo ra một bối cảnh cụ thể thực sự đi vào cõi ẩn dụ để mọi người không không nghĩ rằng nó chỉ là về Nhật Bản hay Anh”* (Vorda, A., & Herzinger, K., & Ishiguro, K., 1991). Vì vậy, tuy đề cập đến lịch sử nhưng cả hai đều không có tham vọng viết một tiểu thuyết mô tả chính xác lịch sử mà chỉ muốn thông qua đó để nhìn lại vấn đề ký ức dân tộc và hướng đến những vấn đề mang tính phổ quát. Tuy nhiên, dù viết theo kiểu quốc tế và chủ trương toàn cầu hoá văn chương thì Haruki Murakami vẫn không thể xoá đi căn tính Nhật Bản trong các sáng tác của mình, còn Kazuo Ishiguro vẫn là một nhà văn đậm chất Anh dù sở hữu một cái tên “rất Nhật”.

Một điều trùng hợp là Murakami và Ishiguro đều tìm đến âm nhạc trước khi bắt đầu sự nghiệp sáng tác của mình. Trước khi tốt nghiệp đại học, Murakami cùng vợ mở một quán rượu chơi nhạc Jazz có tên là Peter Cat tại Kokubunji, Tokyo. Ông đam mê âm nhạc Âu Mỹ với Elvis, The Beatles, The Beach Boys... Có nhiều năm Murakami nghe Jazz đến mười tiếng một ngày nên ít nhiều chịu ảnh hưởng sâu sắc từ nhịp điệu, sự ngẫu hứng đến phong cách của nó. Sau này, chính những điều đó tạo nên lối sáng tác và phong cách rất độc đáo ở Murakami:

Tôi không có thầy giáo trong nghề văn. Thứ tôi biết duy nhất là âm nhạc: sự ứng biến và những nhịp điệu, tiết tấu hài hòa của âm thanh. Tôi chỉ biết cách bắt đầu chứ không biết cách kết thúc, vì tôi không biết chuyện gì sẽ tiếp tục xảy ra. Viết giống như người ta đang mơ thì tỉnh giấc.

(Nguyễn Tuấn Khanh, 2011)

Trong khi đó, Ishiguro từng mơ ước trở thành một nhạc công chuyên nghiệp cho đến khi ông nhận thấy mình chưa đủ tài năng ở lĩnh vực này và bắt đầu cầm bút. Ishiguro thừa nhận sự ảnh hưởng của Jazz đến các sáng tác của mình bằng việc chuyển thể thứ âm nhạc đang cuộn trào ấy vào công việc viết lách:

Phong cách viết văn của tôi đến từ những điều tôi học được lúc viết nhạc. Sự thân mật rí rai bằng lời nhạc khi ca sĩ biểu diễn trên sân khấu đưa tôi đến với những câu chuyện rủ rủ trong văn chương. Đôi khi muốn đạt tới ý nghĩa huyền ảo, chúng ta đành phải đặt vào khoảng trống giữa hai đoạn nhạc hay hai đoạn văn.

(Bích Ngọc, 2017)

Âm nhạc không chỉ thể hiện qua phong cách viết văn, ở những bản nhạc nhân vật thỉnh thoảng nghe trong tác phẩm, nó còn trở thành chủ đề, nhân vật chính trong tập truyện ngắn *Dạ khúc – Năm câu chuyện về âm nhạc và đêm buồn* (2009) của Ishiguro.

Năm 1978, khi Ishiguro tốt nghiệp cử nhân tại Đại học Kent và bắt đầu định hướng con đường viết văn chuyên nghiệp thì Murakami viết quyển tiểu thuyết đầu tiên của mình là *Lắng nghe gió hát* và đạt được giải thưởng *Nhà văn mới Gunzo lần thứ 22* vào năm 1979. Murakami bắt đầu đăng đàn từ đó. Một năm sau, ông cho ra mắt cuốn tiểu thuyết thứ hai là *Pinball 1973*, đến năm 1985, Murakami đánh dấu bước chuyển biến trên hành trình

sáng tạo bằng *Giải thưởng Tanizaki Junichiro lần thứ 21* với tiểu thuyết *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*. Từ vai trò là người gửi gió mới vào văn đàn Nhật Bản, Murakami dần trở thành hiện tượng nổi tiếng toàn cầu, được gọi là “*Quả bom Murakami*” (Ochikochi, 2017), đặc biệt là sau sự xuất hiện đột phá của tiểu thuyết *Rừng Na Uy* vào năm 1987. *Rừng Na Uy* nhanh chóng trở thành “best-seller” (cuốn sách bán chạy nhất) với hàng triệu bản được bán ra và đưa tên tuổi Murakami lên hàng “siêu sao”. Năm 1986, Murakami đi du lịch châu Âu và sau đó định cư ở Boston, Hoa Kỳ. Thời gian này, ông vừa làm giảng viên văn ở đại học Princeton và đại học Tufts vừa hoàn thành hai tác phẩm là *Nhảy, nhảy, nhảy* (1988) và *Phía nam biên giới, phía tây mặt trời* (1992). Năm 1994, Murakami xuất bản cuốn *Biên niên ký chim vặn dây cót*. Đây là một trong những quyển tiểu thuyết đồ sộ nhất của ông, chứa đựng nhiều sự kiện, nhiều vấn đề lớn, trong đó có vấn đề nhạy cảm về tội ác chiến tranh ở Mông Cổ và Mãn Châu.

Khác với Murakami đến năm 29 tuổi mới bắt tay vào sáng tác, Ishiguro nổi tiếng khá sớm trong giới văn chương. Năm 1983, ông lọt vào danh sách 20 nhà văn trẻ của Anh (Granta’s best of young British writers) với tiểu thuyết đầu tay *A Pale View of Hills*. Cuốn tiểu thuyết thứ hai của Ishiguro, *An Artist of the Floating World*, ra đời vào năm 1986 và thắng lớn với giải *Whitbread Book of the Year*. Năm 1989, Ishiguro giành giải *Man Booker* cho tiểu thuyết *The Remains of the Day*. Năm 2008, ông được tuần san Mỹ *Times* xếp vào danh sách một trong 50 nhà văn vĩ đại nhất nước Anh kể từ năm 1945. Ba cuốn tiểu thuyết đầu tiên của ông được gọi là một “*bộ ba nhân vật chính già nua phản ánh quá khứ đáng thất vọng và hiện tại vỡ mộng*” (Shaffer and Wong, 2008). Nhân vật cổ biện minh cho hành động của mình trước thế chiến thứ hai để tìm sự thanh thản trong tâm hồn khi chiến tranh kết thúc. Một điều trùng hợp là Murakami cũng chỉ trích sự thiếu trách nhiệm của Nhật Bản khi biện minh cho tội lỗi của mình trong chiến tranh ở *Biên niên ký chim vặn dây cót* (1995) và *Ngắm* (1998). Những tiểu thuyết tiếp theo của Ishiguro, *The Unconsoled* (1995), *When We Were Orphans* (2000) và *Never Let Me Go* (2005) và *The Buried Giant* (2015) cũng gây được nhiều tiếng vang, góp phần đem lại giải *Nobel Văn học* danh giá cho ông vào năm 2017.

Vấn đề ký ức và lịch sử sử dĩ được đề cập nhiều đến trong tiểu thuyết của Murakami và Ishiguro vì đây thực sự là mối quan tâm lớn của hai nhà văn. Dù khẳng định không muốn đề cập đến tình hình chính trị Nhật Bản nhưng vấn đề chính trị và lịch sử Nhật Bản trở đi trở lại làm phong nền cho nhiều tác phẩm của Murakami như *Cuộc săn cừu hoang*, *Biên niên ký chim vặn dây cót*... Có thể nói, những năm tháng tha hương trên đất Mỹ đã ít

nhieu tác động đến thế giới quan của Murakami: “*Khi còn viết sách ở Nhật, tôi chỉ muốn trốn chạy. Nhưng khi đã rời bỏ đất nước, tôi lại tự hỏi: Tôi là ai? Tôi làm gì trong vai trò một nhà văn? Tôi viết bằng tiếng Nhật, có nghĩa tôi là nhà văn Nhật, vậy quốc tịch của tôi ở đâu?*” (Miller, L., & George, D., 1997). Đó là tâm trạng đầy mâu thuẫn của một “kẻ lạc loài” không ngừng truy vấn về nguồn cội của mình. Càng về giai đoạn sau của cuộc đời, sự thôi thúc quay trở lại Nhật Bản của Murakami càng khôn nguôi: “*Nhưng tôi vẫn là một nhà văn Nhật. Đây là đất nước tôi và gốc rễ của tôi. Tôi không thể trốn chạy khỏi tổ quốc mình*” (Walsh, R., 2007). Vì vậy, khi cả nước Nhật đang rung động bởi thảm họa kép từ vụ động đất lớn Hanshin xảy ra vào tháng giêng năm 1995 và vụ tấn công bằng chất độc sarin ở Nhà ga xe điện ngầm Tokyo của tổ chức Aum Shinrikyo vào tháng ba cùng năm, Murakami quyết định quay về Nhật Bản. Việc ý thức và dũng cảm chĩa ngòi bút vào cái ác của Murakami trong loạt tác phẩm *Cuộc săn cừu hoang* (1982), *Xứ sở diêu kỳ bạo tàn và nơi tận cùng thế giới* (1985), *Biên niên ký chim vặn dây cót* (1995), *Kafka bên bờ biển* (2002), *Sau nửa đêm* (2004), *IQ84* (2009) đã cho thấy được cái nhìn đầy trách nhiệm của một công dân Nhật Bản ở ông khi đối diện với những vấn đề ký ức, lịch sử và xã hội.

Trong khi đó, Ishiguro thường xuyên khai thác các sự kiện lịch sử trong các tác phẩm của mình nhưng ông chủ trương viết các tác phẩm hư cấu chứ không phải các văn bản lịch sử: “*Theo nhiều cách, tôi cảm thấy mình đang sử dụng lịch sử (Nhật Bản và thế giới) như một phần của dàn nhạc để đưa ra các chủ đề của mình*” (Shaffer and Wong, 2008). Ishiguro có xu hướng tập trung vào các nhân vật có liên quan đến quá khứ và vấn đề về ký ức phát sinh khi các nhân vật cố gắng tìm cảm giác khép lại quá khứ. Khi nói về cuốn tiểu thuyết thứ hai, *A Artist of The Floating World*, Ishiguro tiết lộ điều khiến ông hứng thú với các sáng tác về đề tài ký ức là:

Tôi quan tâm đến những người, bằng tất cả sự chân thành, làm việc rất chăm chỉ và can đảm trong cuộc sống của họ đối với một điều gì đó, luôn tin tưởng rằng họ đang góp sức cho những điều tốt đẹp, và rồi môi trường xã hội đã làm đảo lộn họ vào lúc cuối đời. Chính những điều họ nghĩ có thể tự hào giờ đã trở thành những điều khiến họ phải xấu hổ.

(Shaffer and Wong, 2008)

Trong một lần khác, Ishiguro cũng giải thích nguyên nhân dẫn đến mối quan tâm thường trực của mình đối với ký ức: “*Tôi thích ký ức, ở nhiều cấp độ khác nhau. Ở mức độ*

kỹ thuật thuần túy, tôi thích nó như một cách thức kể chuyện - nó mang lại cho tôi sự tự do...” (Liquori, D., 2008). Về kết cấu, ký ức có thể bị làm mờ, thêm thắt, bị thao túng và tạo điều kiện cho sự tự lừa dối bản thân khi đối mặt với những ký ức đen tối. Như vậy, ký ức được Ishiguro chú ý khai thác như một lợi thế kỹ thuật, kết cấu để nhân vật kiểm soát cảm xúc. Với quan điểm sáng tác này, Ishiguro đã báo trước vai trò và hành trình của ký ức trong tất cả các tiểu thuyết của mình. Trong khi đó, Murakami trở về đề tài ký ức để khám phá bạo lực, cái ác bị che giấu trong ký ức tập thể để lý giải căn tính của con người Nhật Bản hiện đại cũng như mối liên hệ giữa ký ức cá nhân và vấn đề bản sắc.

Bên cạnh đó, bối cảnh thời đại cũng là nguyên nhân khiến Murakami và Ishiguro viết về ký ức. Không phải ngẫu nhiên mà nhiều nhà văn nổi lên ở Anh trong thập niên 80: Salman Rushdie, Graham Swift, Ian McEwan... quay trở lại đề tài chiến tranh. Sau thế chiến thứ hai, nhiều nhà văn nhận thấy những vấn đề của xã hội Nhật Bản và đặc biệt là nước Anh không đủ phổ quát để trả lời những câu hỏi của thời đại, khi mà những vấn đề như chủ nghĩa cộng sản, chủ nghĩa tư bản, thế giới thứ ba, tội ác chiến tranh... đang là mối quan tâm quốc tế và nhiều sự kiện lịch sử đang làm rung chuyển thế giới. Vì vậy, Ishiguro quyết định lựa chọn viết về đề tài lịch sử, mối quan tâm của toàn cầu, thoát ra những đề tài xã hội Anh nhàm chán, đang dần bế tắc, còn Murakami dần thân vào thế giới “ngầm” trong tâm thức con người và xã hội Nhật Bản, đào sâu vào vấn đề nhân bản và sự thật lịch sử, nâng tác phẩm lên tầm phổ quát.

1.2.2. Sự ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo

Thuật ngữ “Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo” được đề xuất vào năm 1925, bởi nhiếp ảnh gia, nhà phê bình nghệ thuật người Đức, Franz Roh, trong cuốn *Nach – Expressionismus: Magischer Realismus*, để chỉ một phong cách hội họa đương thời. Ban đầu, Franz Roh đặt tên cho phong cách này là “Chủ nghĩa Hậu biểu hiện” (Post Expressionism) để mô tả sự trở lại hoàn toàn mới mẻ và khác lạ của “Chủ nghĩa Hiện thực” (Realism) của một nhóm họa sĩ Châu Âu sau thế chiến thứ nhất. Sau đó, Roh đổi thành “Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo” (Magic Realism). Ông dùng thuật ngữ “huyền ảo” (magic) mà không phải là “thần bí” (mystic) vì ông cho rằng: “*Cái thần bí không có khả năng bao quát thế giới được biểu hiện mà nó chỉ ẩn nấp đằng sau thế giới đó*” (Roh, 1995). Cái huyền ảo (the “magic”) tồn tại ngay trong chính thế giới thực tại, khi những điều thường ngày có thể xuất hiện một cách lạ lẫm, kì ảo và từ đó lộ ra những ý nghĩa sâu sắc về những vấn đề thực tế. Vì vậy, ngay từ ban đầu, Roh đã xác định chủ nghĩa hiện thực huyền ảo là những tác phẩm làm cho những điều bình thường trở nên phi thường. Năm

1927, khái niệm chủ nghĩa hiện thực huyền ảo của Roh đã ảnh hưởng đến các nhà văn Tây Ban Nha Mỹ và lan tỏa trên văn đàn thế giới, đặc biệt là vào những năm 1980. Những nhà văn huyền ảo không còn giới hạn ở phạm vi Mỹ Latin với những tên tuổi lớn như Alejo Carpentier, G. Marquez, Jorge Luis Borge... mà bắt đầu xuất hiện ở nền văn học của các nước với một số đại diện như Italo Calvino (Italia), John Flowles (Hoa Kỳ), Gunter Grass (Đức), Salman Rushdie (Anh), Haruki Murakami (Nhật Bản)...

Một quan niệm khá phổ biến khi xác định một nhà văn theo khuynh hướng hiện thực huyền ảo là thường dựa trên tiêu chí xuất hiện yếu tố hoang đường, kỳ ảo. Quan điểm trên đúng nhưng chưa đủ. Franz Kafka và Miguel Angle Asturias vẫn được xem là nhà văn hiện thực huyền ảo mặc dù trong *Vụ án* và *Ngài tổng thống* không có yếu tố huyền ảo cụ thể (như bóng ma hay các hiện tượng siêu nhiên...) mà thay vào đó, cả hai nhà văn đã sử dụng biện pháp ảo hóa hiện thực. Trong chuyên luận *Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo và Gabriel García Marquez*, Lê Huy Bắc đã xác lập nội hàm của khái niệm “Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo” như sau:

Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo là khuynh hướng văn học sử dụng các yếu tố siêu nhiên, huyền ảo, hoang đường... làm cho hiện thực khác lạ, hấp dẫn người đọc, song đằng sau vẻ li kỳ đó, tác phẩm vẫn đảm bảo một thực trạng cơ bản của thời đại [...] Những vấn đề này thường không bao giờ được họ đề cập trực tiếp mà thông qua các hình tượng ẩn dụ siêu phàm tới mức đôi khi cực kì quái đản để độc giả suy ngẫm và tự rút ra ý nghĩa.

(Lê Huy Bắc, 2009)

Dựa trên đặc điểm về cái huyền ảo và khái niệm “Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo” của một số nhà nghiên cứu, ta có thể khái quát đặc điểm chính về khuynh hướng văn học này ở một số phương diện quan trọng sau đây: *người kể chuyện, cốt truyện, đề tài, nhân vật, không gian và thời gian*.

Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo thường sử dụng kiểu “người kể chuyện xa lạ” (chữ của Lê Huy Bắc) với giọng điệu thần nhiên, thường ở ngôi thứ ba nhằm đem đến cái nhìn khách quan, có tầm bao quát cao, nhưng không vì thế mà người kể chuyện “biết tuốt” mọi chuyện như ở ngôi thứ ba truyền thống. Họ bị giới hạn trong trường nhìn của một nhân vật nào đó, và ít khi trực tiếp diễn giải nội tâm nhân vật. Phan Tuấn Anh cho rằng đây thực chất là ngôi thứ ba mang bản chất tự sự của ngôi thứ nhất (Phan Tuấn Anh, 2013).

Murakami và Ishiguro đều lựa chọn kiểu kể chuyện này trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên*. Vì vậy, những vấn đề như ký ức và giấc mơ trong tác phẩm được kể rất chân thật, song cũng đầy bí ẩn do giới hạn của điểm nhìn.

Một tác phẩm hiện thực huyền ảo, đặc biệt ở tiểu thuyết, thường đan lồng nhiều cốt truyện nhỏ, tạo nên sự hỗn độn các chi tiết, sự kiện, dẫn đến một kiểu cốt truyện đặc trưng, gọi là cốt truyện mê lộ, đã phá cốt truyện tuyến tính truyền thống. *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Ishiguro cũng triển khai theo kiểu cốt truyện này. Ngoài ra, đặc tính liên văn bản trong văn học hậu hiện đại cũng thường được xuất hiện trong các tác phẩm huyền ảo, như trong sáng tác của J. L. Borges, Haruki Murakami... Hệ thống đề tài của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo không còn hướng đến những vấn đề kì dị, thần bí, siêu nhiên thường xuất hiện trong văn học kì ảo giai đoạn trước mà thay vào đó, hướng đến những vấn đề mang tính hiện thực đậm nét. Murakami và Ishiguro cũng viết về những vấn đề mà văn học hiện thực huyền ảo quan tâm như lịch sử dân tộc, nỗi ám ảnh về bạo lực, nạn độc tài và bản chất con người... trong tiểu thuyết của mình, cụ thể là hai tiểu thuyết được khảo sát trong luận văn này.

Không gian, thời gian nghệ thuật trong các tác phẩm hiện thực huyền ảo thường gợi nhớ về lịch sử, nhưng đó là “*kiểu lịch sử nửa có nửa không, như thể là sản phẩm của trí tưởng tượng*” (Lê Huy Bắc, 2009) mà vẫn mang dấu ấn của hiện thực. Vì vậy, xu thế của các nhà huyền ảo là xây dựng những không – thời gian kiểu huyền thoại. Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, đó là huyền thoại của nước Anh vào thế kỷ thứ V, VI sau công nguyên, một vài năm sau cái chết của vua Arthur, vùng đất bị ám ảnh bởi một hiện tượng kỳ lạ gọi là sương mù. Còn ở *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami không xây dựng một không gian huyền thoại kiểu làng Macondo của García Márquez mà đan lồng nhiều thực tại khác nhau như đô thị của Nhật Bản thời hậu chiến, trong giấc mơ, dưới lòng đất... và tương ứng với không gian ta sẽ có thời gian thực và ảo. Đó cũng là một trong những sự khác biệt giữa tiểu thuyết hiện thực huyền ảo của Murakami với tiểu thuyết của một số nhà văn khác.

Tiếp đến, nhân vật trong các sáng tác hiện thực huyền ảo là những con người bình thường nhưng có đặc tính huyền ảo như khả năng tiên tri, bay lên trời, có ngoại hình kì lạ... Lê Huy Bắc gọi các “*hình tượng kép*” trên là sự “*pha trộn người thật với thần ma, quý quái*” (Lê Huy Bắc, 2009), mà ngay trong chính bản thân một nhân vật cũng khó có thể phân định được. Trước đó, Todorov đã sớm nhận ra bước ngoặt chuyển từ cái kì ảo sang huyền ảo ở trường hợp của Kafka, ông cho rằng không cần đến sự xuất hiện của phép màu (như trong văn học kì ảo), bản thân sự tồn tại của con người bình thường đã biến thành

“sinh thể huyền ảo” (Phan Tuấn Anh, 2013). Ngoài ra, trong tác phẩm còn xuất hiện các nhân vật thuần túy huyền ảo như linh hồn, quái vật, thần linh... Tuy nhiên, những hình tượng này vẫn mang dấu ấn của hiện thực, và đứng ngang hàng với các hình tượng của hiện thực, không tạo ra sự sợ hãi, áp chế như trong văn học kì ảo giai đoạn trước. Mà ngược lại, nó còn trở thành đối tượng bị động, bị tra tấn. Edwin Williamson cho rằng: “*Cái một nhân loại học (antropofagia) đang thịnh hành này của thập kỷ 20 đã dẫn đến chủ nghĩa hiện thực huyền ảo và dẫn đến lối văn nhại... đây là chủ nghĩa hiện thực huyền ảo theo phương thức hài hơn*” (Viện thông tin khoa học xã hội, 1999). Rõ ràng nhất cho lối nhại này là hình tượng con rồng cái Querig trong *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro hay hình tượng kép con người có khả năng tiên tri là Kano Malta trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami.

Qua những phân tích trên, chúng ta phần nào cũng kết luận được khuynh hướng chính trong sáng tác của Haruki Murakami. Có thể nói nếu như Yasunari Kawabata (1899 – 1972) là nhà văn bước đầu vận dụng thành công yếu tố huyền ảo trong việc xây dựng không gian của những giấc mơ đẹp nhưng kì bí, thậm chí là kì quái, Abe Kobo và Oe Kenzaburo là hai nhà văn đã góp phần đổi mới văn học huyền ảo truyền thống, đưa nó trở thành một trào lưu văn học ở Nhật Bản thì Haruki Murakami là nhà văn đã đưa văn học hiện thực huyền ảo Nhật Bản nổi tiếng trên toàn thế giới. Jay Rubin cho rằng: “*Sau nhiều năm tập trung vào văn chương hiện thực lạnh lẽo và xám ngắt của Nhật Bản, tôi không thể tin lại có một nhà văn Nhật mạnh bạo, có trí tưởng tượng hoang dại đến như Murakami*” (Rubin, J., & Fisketjon, G., & Gabriel, P., 2007). Murakami lấy hiện thực huyền ảo làm phương thức sáng tác chính nhằm xây dựng một “folklore của đời thường” (chữ của Lê Ngọc Phương) với cảm hứng từ huyền thoại dân tộc và huyền thoại đô thị thời đại. Nếu xét riêng về tiểu thuyết, có thể nói trừ *Rừng Na Uy* và một số tác phẩm phi hư cấu thì hầu hết các sáng tác của Murakami đều mang khuynh hướng hiện thực huyền ảo. Nhân vật của Murakami dường như đang đi giữa hai bờ thực và ảo, giữa đời thực và giấc mơ, giữa các miền ký ức khác nhau để rồi không ngừng truy vấn về ý nghĩa sự tồn tại của chính mình.

Người khổng lồ ngủ quên của Kazuo Ishiguro thường được quy vào văn học kỳ ảo (fantasy literature) vì sự xuất hiện của nhiều yếu tố siêu nhiên song tôi cho rằng tác phẩm này phải thuộc một khuynh hướng văn học khác. Laura Miller trong bài nghiên cứu có tựa là *Dragons aside, Ishiguro's "Buried Giant" is not a fantasy novel* đã khẳng định tiểu thuyết mới nhất của Ishiguro là “*một thể loại lai kỳ lạ*” (Miller, L., 2015). Đối với những độc giả trung thành của Ishiguro, *Người khổng lồ ngủ quên* có chút thay đổi so với một số

tiểu thuyết trước mang đậm tính hiện thực hơn (ngoại trừ *The Unconsoled*). Trong một cuộc phỏng vấn, Ishiguro lập luận rằng việc đi lệch khỏi chủ nghĩa hiện thực cho phép ông khám phá các chủ đề có "ý nghĩa rộng lớn hơn" và tiềm năng ngụ ngôn lớn hơn. Mặc dù Laura Miller chưa gọi tên một thể loại hay khuynh hướng cụ thể cho *Người khổng lồ ngủ quên*, song dựa trên những phân tích về khuynh hướng hiện thực huyền ảo ở trên và quan niệm sáng tác của Ishiguro, tôi nhận thấy tác phẩm mới nhất của ông có những đặc điểm của khuynh hướng văn học này và có thể nói "*chủ nghĩa hiện thực kỳ ảo của một câu chuyện trong mơ*" (chữ của Gary Adelman) đã cho Ishiguro một công cụ để khám phá các cơ chế của ký ức con người và mở ra nhiều khả năng ẩn dụ hơn trong tác phẩm của mình.

Bên cạnh đó, các nhà hiện thực huyền ảo thường có xu hướng phóng đại, biểu trưng, ngụ ý, mê hoặc người đọc bằng các hình tượng từ trong thần thoại, truyền thuyết, tôn giáo hay trong tín ngưỡng dân gian... thay đổi đôi chút và xen vào đó là những chi tiết lấy từ đời sống hiện thực, bao gồm "*những chi tiết của giấc mơ, của thế giới tưởng tượng, của tình cảm, cảm xúc; từ vô thức, thậm chí là cả từ tín ngưỡng tôn giáo*" (Lê Huy Bắc, 2009), tạo cảm giác không rõ ràng, khó phân định thực - ảo. Vì vậy, trong khuynh hướng hiện thực huyền ảo, ký ức và giấc mơ là hai phương tiện tối ưu để bước vào cái huyền ảo bởi tính nhập nhằng giữa hiện thực và mộng tưởng, đôi lúc hỗn loạn, phi lý, nhưng cũng có khi lại thực tế, trần tục, khó xác minh hoặc không thể giải thích, từ đó khám phá tiềm thức của nhân vật và những điều khảm sâu trong ký ức của nhân loại. Hay nói cách khác, ký ức, giấc mơ đóng vai trò là bối cảnh cho sự phát triển và các thực hành siêu nhiên theo chủ đề hiện thực huyền ảo để thông qua đó, chuyển tải những vấn đề hiện thực của đời sống. Hai yếu tố trên thường xuất hiện trong nhiều sáng tác hiện thực huyền ảo của Franz Kafka, William Faulkner, García Márquez, Günter Wilhelm Grass và xuất hiện với tần suất cao, đóng vai trò quan trọng trong kỹ thuật xử lý cái huyền ảo của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro. Trong tiểu thuyết hiện thực huyền ảo, giấc mơ và ký ức nhìn chung có các đặc điểm sau: chúng ảnh hưởng đến nhân vật, liên quan đến thế giới tỉnh thức, diễn ra trong một bối cảnh vật lý có thật hoặc có thể chỉ do tưởng tượng và là một trong những yếu tố trung tâm của cốt truyện.

1.3. Khái lược về đề tài ký ức và giấc mơ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro

Tính đến thời điểm hiện tại, Murakami có 15 tiểu thuyết, trong đó tiểu thuyết mới nhất của ông là *Killing Commendatore* (2017) chưa được xuất bản ở Việt Nam và Kazuo Ishiguro có 7 tiểu thuyết xuất bản, trong đó có ba tiểu thuyết đã chuyển ngữ sang tiếng

Việt là *Mãi đừng xa tôi* (*Never Let Me Go*), *Người khổng lồ ngủ quên* (*The Buried Giant*) và *Cảnh đồi mờ xám* (*A Pale View of Hills*). Trong đó, 9 tiểu thuyết của Murakami và 5 tiểu thuyết của Ishiguro có ký ức hoặc giấc mơ là yếu tố trung tâm của tác phẩm. Một số tiểu thuyết khác của Murakami có đề cập đến ký ức và giấc mơ song chưa rõ nét nên tạm không được khảo sát ở đây.

Lắng nghe gió hát (1979) là tác phẩm đầu tay của Haruki Murakami, kể về một lát cắt cuộc đời của nhân vật chính với những cột mốc quan trọng, như chuyện gặp gỡ Chuột, lần làm tình đầu tiên, lên giường với ba cô gái, những lần nói dối. Tất cả đều là những ký ức lộn xộn, bất chợt trở về. Xen vào dòng hồi ức là những cuộc nói chuyện phím như chuyện giải phẫu bò, gặp bò điên, cung hoàng đạo, đĩa nhạc mới ra, viết tiểu thuyết (nhưng cũng chẳng tới đâu)... Bằng việc để nhân vật nhớ lại những ký ức đau buồn như cái chết của người bạn gái thứ ba, cô gái bốn ngón mắt tích, Chuột tự tử hay những ký ức nhạt nhẽo như lần đi nhở răng, lần gặp ác mộng, lần bị bạn gái phát hiện nói dối, những khi chờ Chuột trong quán bar, tất cả được kể với giọng điệu bình thản, Murakami đã khắc hoạ một thế hệ trẻ sống trong nhiều mối quan hệ xã hội nhưng cô đơn, lạc lõng và luôn đặt câu hỏi về lý do tồn tại của chính mình. Đó là những con người chẳng thực sự yêu ai hay thực sự muốn làm gì.

Cuộc săn cừu hoang (1982) là quyển tiểu thuyết nằm trong bộ ba về "Chuột" và "tôi" của Murakami, tiếp nối *Lắng nghe gió hát* và *Pinball, 1973*. Câu chuyện bắt đầu bằng một giấc mơ trốn chạy khỏi những ký ức khó quên trên chuyến tàu đêm và tiếp đến là một giấc mơ mang tính biểu tượng về con bò mà nhân vật tôi trần trở về ý nghĩa của nó. “*Có những giấc mơ tượng trưng – những giấc mơ tượng trưng hóa một hiện thực nào đó. Và rồi có những hiện thực tượng trưng – những hiện thực tượng trưng hóa một giấc mơ*” (Murakami, 2015). Cứ thế nhân vật sống trong bầu không khí mơ hồ của những giấc mơ kỳ lạ, dấu vết của biểu tượng, những kỷ niệm nhạt nhòa về người vợ và người bạn mất tích nhiều năm. Cuộc phiêu lưu hoang dại đi tìm con cừu trắng có ngôi sao ở lưng cũng chính là hành trình “tôi” kết nối với những mối quan hệ mà anh sắp đánh mất và nhìn lại tình trạng “*suốt mười năm dường như chẳng hoàn tất được gì*” (Murakami, 2015) của mình. Song, không dừng ở đó, Murakami muốn kể một câu chuyện lớn hơn. Đó là câu chuyện về quyền lực với những Ông chủ núp trong bóng râm, dùng tiền để thao túng chính trường, truyền thông và thị trường cổ phiếu Nhật Bản cũng như nỗ lực của con người thoát ra khỏi vòng kiểm soát đó. Ngoài ra, việc lần theo lộ trình của con cừu sao, từ giáo sư Cừu qua Ông chủ rồi đến Chuột, nhân vật chính vô hình trung bị cuốn vào một vòng xoáy lớn hơn.

Đó là lịch sử chiến tranh Nga Nhật, Trung Hoa đại lục, chủ nghĩa Liên Á và những kẻ phát cuồng quyền lực mà chấp nhận bán mình cho “con cừu”, để rồi khi ở trạng thái “không cừu” họ chỉ còn là cái vỏ rỗng, không còn ý thức, giá trị, tình cảm, nỗi đau.

Có thể nói quyển tiểu thuyết thứ tư của Murakami, *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới* (1985) được phát triển dựa trên hai yếu tố ký ức và giấc mơ. Tác phẩm được xây dựng bằng các chương xen kẽ nhau với hai câu chuyện tưởng không liên quan nhưng lại là hai mặt của của một đồng xu bản thể. Câu chuyện thứ nhất xảy ra ở Tokyo - xứ sở diệu kỳ của khoa học - kỹ thuật, với sự khốc liệt của những cuộc chiến thông tin trong thời đại kỹ trị. Nhân vật toán sư bị phẫu thuật não để xóa dữ liệu và giam giữ ký ức ở sau bức tường của ý thức hệ. “*Họ đã đánh cắp ký ức của tôi*” (Murakami, 2014). Ở bản mạch thứ nhất, các ký ức của anh bẹp dí, tấm thẻ nhận dạng ngày càng mỏng đi rồi biến mất. Bản mạch thứ hai đã chết, bản mạch thứ ba do giáo sư cắt ghép đang ngoài tầm kiểm soát, anh sẽ bị giam cầm “ở nơi tận cùng thế giới” (cũng là nơi tận cùng của bản thể) và tàn lụi ở đó. Manh mối nối kết hai thế giới là những giấc mơ về thế giới có bức tường thành bao quanh của nhân vật toán sư và cái đầu lâu của con thú một sừng anh được tặng. Ở thế giới bên kia, nhân vật “tôi” (“Boku”, phân biệt với “Watashi” ở tuyến “Xứ sở diệu kỳ tàn bạo”) là người đọc những “giấc mơ xưa”. Anh sống bên trong một thành phố cổ được bao quanh bởi bức tường thành cao, chỉ có chim mới bay qua được. Con người ở đây trải qua cuộc sống lặng lẽ, không phải chịu bất kỳ đau khổ hay lo lắng nào, bởi họ đã bỏ lại cái bóng, ký ức của mình ở bên kia bức tường. Không có ký ức, “tôi” đang có nguy cơ đánh mất cả tâm hồn mình. Vì vậy anh thực hiện hành trình đi tìm lại ký ức và sự tự do, thoát ra khỏi bức tường thành, hợp nhất với cái bóng của mình. Song, vào phút cuối, Boku quyết định ở lại trong rừng, tiếp tục tìm kiếm dấu vết của ký ức và như đã nói, anh cần phải có trách nhiệm với những gì mình gây ra: “*Tôi phải gánh trách nhiệm đó*”, “*Tôi không thể kệ thây những con người và cái thành phố do tôi tạo ra và cứ thế ra đi*” (Murakami, 2014).

Rừng Na Uy (1987) là câu chuyện được kể theo dòng hồi tưởng của nhân vật chính Watanabe Tōru khi anh vô tình nghe bài *Norwegian Wood* của The Beatles trên máy bay. Ký ức mang anh trở lại những năm 60 với sự kiện quan trọng ở tuổi mười tám, đôi mươi về sự khủng hoảng lý tưởng sống và các mối quan hệ. Nhân vật trong tác phẩm là những con người có vẻ bề ngoài lạnh lặn nhưng mang đầy thương tích trong tâm hồn. Họ bị ám ảnh bởi những ký ức nặng nề mà thường là ký ức gắn liền với người chết. Thời gian trôi qua, những ký ức không phai mờ đi mà càng trở nên sống động và nhân vật cứ thế bị mắc kẹt trong quá khứ. Đó là Naoko luôn bị ám ảnh về cái chết của cậu bạn trai Kizuki và

người chị gái. Cuộc đời của cô cơ bản dừng lại ở tuổi 17. Đó là Watanabe sau nhiều năm vẫn không quên được ký ức về Naoko như những lần sánh bước cùng nhau đi dạo, ký ức ngày sinh nhật của nàng để rồi luôn khắc khoải về một tình yêu không được đáp lại. Đó còn là một Reiko có tính cách mạnh mẽ nhưng kết cục cũng không khác Naoko, cuộc đời của chị đã chấm dứt từ lâu: *“Cái phần quan trọng nhất của tôi, thường vẫn ở trong tôi, chết đã nhiều năm rồi, và tôi chỉ còn hoạt động theo chỉ đạo tự động của ký ức mà thôi”* (Murakami, 2008). Trong *Rừng Na Uy*, Murakami ít nhắc đến giấc mơ, thăng hoặc chỉ là những lần Midori mơ về mẹ nhưng một hé lộ về sự thiếu thốn tình thương ở cô hay giấc mơ buồn về những cánh vật đầu hiu của Watanabe. Như vậy, thông qua ký ức và giấc mơ, Murakami đã nói lên trạng thái cô đơn, trống rỗng của thế hệ trẻ thời đại hậu công nghiệp được chính nhà văn trải nghiệm trong những tháng ngày còn là sinh viên mà theo ông miêu tả, là *“một thứ axit tràn ra khỏi lọ, có thể vô tình ăn dần ăn mòn trái tim một người và phân hủy nó”* (Murakami, 2008).

Sau sự thành công ngoài mong đợi của *Rừng Na Uy*, Murakami trấn tĩnh lại với *Nhảy Nhảy Nhảy* (1988), tác phẩm được xem là phần tiếp theo của *Cuộc săn cừu hoang*. Động lực cho toàn bộ tiểu thuyết là một chuỗi những giấc mơ liên quan đến Kiki - người yêu cũ của nhân vật chính. Anh tìm về khách sạn Cá Heo, nơi Kiki biến mất để tìm lại nàng như một sự nuôi tiếc quá khứ đã bỏ lỡ. Lần theo dấu vết của Kiki, anh bị cuốn vào một câu chuyện trinh thám với vụ giết người được giải quyết trong giấc mơ hoặc ở một trạng thái gần như mơ mà chính nhân vật cũng bối rối. Nói về một trạng thái ảo giác, gần giống như mơ trong tác phẩm, Murakami định nghĩa, *“có vẻ như nó có tồn tại, giống như bao thứ khác mà chúng ta không thể gọi tên, tồn tại trong miền lơ lửng phía trên ranh giới của ý thức”* (Murakami, 2014). Ở thế giới đó, nhiều chuyện kỳ lạ xảy ra, như Kiki bị sát hại và cũng có thể là cô đã “dẫn dụ” Gotanda giết mình song chính Gotanda cũng không chắc mình có làm việc đó không, cả giấc mơ và ký ức đều không rõ ràng. *“Tôi có giết Kiki hay là không?... Tôi chỉ cảm thấy hình như tôi đã làm thế. Mọi việc vỡ thành vô số mảnh nhỏ, như một giấc mơ... Tôi có ký ức về thứ gì đó nhưng ký ức đó liệu có thực không? Hay chỉ là những gì tôi tưởng tượng ra cho khớp?”* (Murakami, 2014) Kiki xuất hiện mọi nơi mà “tôi” đến, cô liên lạc với anh thông qua những giấc mơ, qua bộ phim “Tình đơn phương” ở Sapporo hay thậm chí là xuất hiện trên đường phố ở Honolulu và để lại những thông điệp. Nói như Kiki, cô chính là *“bạn nhảy ảo giác của anh”* (Murakami, 2014), *“anh dẫn đường cho chính mình thông qua em”* (Murakami, 2014). Bên cạnh đó, nhân vật “tôi” mơ thấy mình đi xuyên tường, bước qua thực tại “bên kia” của bức tường để giải cứu

Yumiyoshi và khi tỉnh dậy, anh thấy mình đã trở lại phía “bên này”. Thông qua hành trình ký ức và giấc mơ của nhân vật “tôi”, Murakami tiếp tục viết về vấn đề bản sắc và sự cô đơn của con người trong thời đại mà hệ thống nắm quyền và các phe phái tham gia vào những cuộc chơi quyền lực.

Hajime trong *Phía Nam biên giới, Phía Tây mặt trời* (1992) là một người đàn ông trung niên thành đạt, đã có vợ và hai con. Đáng lẽ một người như anh phải có cuộc sống hạnh phúc nhưng anh vẫn luôn cảm thấy trống rỗng và cô đơn. Cho đến khi vô tình gặp lại Shimamoto-san - cô bạn gái thời thơ ấu với đôi chân khập khiễng thì anh xác định được nỗi trống vắng trong lòng mình bấy lâu. Hajime bị cuốn theo dòng ký ức bất tận về Shimamoto-san và không ngừng mơ tưởng đến nàng. Song, Shimamoto mà anh theo đuổi luôn xuất hiện với nụ cười mơ hồ như một ảo ảnh của quá khứ. Sau lần làm tình điên cuồng, Shimamoto-san biến mất, lúc này Hajime biết chắc chắn sẽ không bao giờ còn gặp nàng nữa, “*nàng chỉ còn tồn tại trong ký ức tôi*” (Murakami, 2014). Và cũng có thể, Shimamoto chưa bao giờ tồn tại ở thế giới thực, chính nỗi luyến tiếc khôn nguôi về những ký ức đẹp mà Hajime đã mơ thấy nàng như là sự bù đắp cho sự thiếu hụt và lấp đầy khoảng trống đời mình mà vợ con anh không thể làm được. Bởi Yukiko - vợ Hajime - tuy gắn bó với anh nhưng không thể cùng anh chia sẻ được những cảm xúc sâu kín nhất, anh vẫn là người cô độc khi sống giữa gia đình mình.

Ở tiểu thuyết tiếp theo, *Biên niên ký chim vặn dây cót* (1995), Murakami kể về hành trình nhân vật chính Okada tìm kiếm người vợ bị mất tích bằng cách leo xuống giếng và nội tâm hoá để đi vào vô thức chính mình, tìm lại ký ức và đối diện với quá khứ của cá nhân hay mở rộng hơn là lịch sử dân tộc. Lần theo dấu vết của Kumiko và Wataya Noboru, Okada phát hiện nhiều sự thật lịch sử bị chôn vùi. Đan xen vào dòng hồi ức của các nhân vật là những giấc mơ kỳ lạ của Okada, Quế, Trung úy Mamiya. Trước hết, cuộc phiêu lưu tinh thần của Okada bắt đầu từ việc mơ. Theo lời gợi ý của ông già Honda và Kano Malta, Okada chui xuống chiếc giếng cạn ở căn nhà hoang để suy nghĩ và chiêm bao. Cũng như quan niệm của Sigmund Freud, giấc mơ trong tiểu thuyết của Murakami là một “kênh” để nhân vật có thể giải bày, thực hiện những điều mà ở thế giới tỉnh thức họ bị ngăn cản và qua đó, bản sắc cốt lõi của nhân vật được bộc lộ. Song đồng thời Murakami cũng phá vỡ cái chân lý “vô thức” của phân tâm học khi huyền ảo hoá giấc mơ, để nhân vật có khả năng điều khiển giấc mơ, tùy ý bước vào thế giới mộng mị của mình hay của người khác để thực hiện một mục đích riêng. Đó cũng chính là điểm độc đáo trong việc xây dựng ký ức và giấc mơ trong tiểu thuyết của Murakami so với nhiều nhà văn khác.

Tương tự như nhiều tác phẩm trước của Murakami, giấc mơ trong *Người tình Sputnik* (1999) có xu hướng gắn với ký ức của nhân vật, đặc biệt là thời thơ ấu. Nhiều ước hay ước vọng tưởng chừng như đã được dồn nén và ngủ yên thì một ngày nọ lại len lỏi vào mộng mị như giấc mơ về người mẹ quá cố của Sumire. Bên cạnh đó, ký ức cũng được nhắc đến thông qua những câu chuyện của Sumire về mẹ, về con mèo mất tích kỳ lạ hay ký ức về sự cố vòng đu quay ở Thụy Sĩ luôn ám ảnh Miu, khiến chị không thể sống với cái tôi toàn vẹn như trước: “*Chị đã sống trong quá khứ và bây giờ, chị cũng vẫn sống, đang ngồi đây trò chuyện với em. Nhưng cái em nhìn thấy ở đây không thật sự là chị. Đây chỉ là cái bóng của chị ngày xưa.*” (Murakami, 2008). Vì vậy, Sumire đã thực hiện những cuộc truy tầm bản thể, tình yêu và hạnh phúc ở “thế giới bên kia” với mong muốn tìm lại mẹ, tìm lại con mèo và Miu với lòng ham sống trước đây.

Kafka bên bờ biển (2002) kể về hai câu chuyện, hai hành trình vừa song song vừa đan lồng nhau, một là cuộc trốn chạy của Kafka để thoát khỏi lời nguyền Oedipe xưa, một là hành trình đi tìm phiến đá cửa vào cũng là tìm lại ký ức để trở lại sống như người bình thường của ông già Nakata và tất cả hội tụ ở điểm cuối - thư viện Komura. Ở tuyến truyện thứ nhất, Kafka có ba giấc mơ chính, mỗi giấc mơ góp phần thực hiện lời nguyền. Đó là giấc mơ giết cha – điêu khắc gia Koichi Tamura, giấc mơ ngủ với mẹ, tức là Miss Saeki và giấc mơ cưỡng hiếp Sakura – chị của Kafka. Mặc dù, không thoát được lời nguyền và trở về với những vết thương không bao giờ lành lặn nhưng Kafka đã thực sự trở thành “*tràng thiếu niên mười lăm tuổi kiên cường nhất thế giới*” (Murakami, 2013) khi dám đối diện và chấp nhận số phận của mình. Còn ở tuyến truyện thứ hai, Murakami viết nhiều hơn về ký ức. Sau cú sốc xảy ra ở đồi Bát Cơm, Nakata từ một đứa trẻ thông minh, nhanh nhẹn trở nên đần độn, chậm chạp và mất sạch ký ức. Vì vậy, Nakata quyết tâm chấm dứt chuỗi ngày sống lay lắt, trống rỗng bằng cách đi tìm phiến đá cửa vào. Khác với Kafka không ngừng tiến về phía trước (tương lai), Nakata chỉ sống ở hiện tại vì mất đi toàn bộ ký ức, thì Miss Saeki sống trong hoài niệm (quá khứ) về người bạn trai bị sát hại. Như vậy, thông qua những câu chuyện siêu thực về giấc mơ và ký ức của nhân vật, Murakami không chỉ đem đến những tình tiết li li, những bước ngoặt bất ngờ mà còn mở ra vấn đề về nỗi cô đơn như một định mệnh bất khả kháng, về gánh nặng của quá khứ, về những biến cố xảy đến trong cuộc sống và những lựa chọn để đối diện với nó.

Tsukuru không màu và những năm tháng hành hương (2013) tiếp tục là một câu chuyện vượt qua những mất mát trong quá khứ của Murakami. Nhân vật chính, Tazaki Tsukuru, luôn ám ảnh về sự đoạn tuyệt của bốn người bạn từ mười sáu năm trước khi

những ký ức anh muốn xoá bỏ vẫn cứ âm ỉ xen ngang các mối quan hệ trong hiện tại. Theo gợi ý của bạn gái, anh quyết định thực hiện một cuộc "hành hương" tìm kiếm căn nguyên cho hành động năm xưa của nhóm bạn. Bên cạnh câu chuyện vượt qua quá khứ, Murakami xây dựng những giấc mơ bản năng đầy bí ẩn như giấc mơ Tsukuru làm tình với Trắng (Yuzu), Đen (Eri) nhưng luôn xuất tinh vào Trắng. Những chuyện xảy ra trong mơ liệu có liên quan đến chuyện Trắng bị cưỡng hiếp ngoài đời thực? Trong tác phẩm, Murakami cũng nhắc đến một pha khác của hiện thực, đó là hiện thực với tất cả đặc tính của giấc mơ. Ở không gian đó, nhân vật đối diện với con người thật của mình, hành động theo bản năng và cũng có lẽ vì vậy mà Tsukuru mặc dù ngoài đời thực không cưỡng hiếp Trắng nhưng nghĩ đến giấc mơ ấy thì anh không thể nói chắc rằng đó hoàn toàn là chuyện bịa. Có thể nói những giấc mơ chân thực và vững chắc hơn hiện thực vốn là một đặc trưng trong tiểu thuyết của Murakami, vừa tạo sự bí ẩn, đồng thời cũng vừa mở ra nhiều ẩn dụ.

Nếu như Haruki Murakami mở đầu sự nghiệp sáng tác của mình với tư tưởng muốn là nhà văn "ngoài lề" Nhật Bản thì Kazuo Ishiguro khởi nghiệp viết văn bằng hai tác phẩm lấy bối cảnh ở Nhật Bản sau chiến tranh là *A Pale View of Hills* (1982) và *An Artist of the Floating World* (1986). Cuốn tiểu thuyết đầu tay của Ishiguro, *A Pale View of Hills*, kể về Etsuko, một người phụ nữ Nhật Bản trung niên sống ở Anh, trải qua hai đời chồng và có hai cô con gái. Cô con gái lớn, Keiko, là con của người chồng Nhật Bản, đã treo cổ tự tử trong căn phòng thuê ở Manchester vì không chịu đựng được sự cô độc ở Anh. Còn Niki, cô con gái từ cuộc hôn nhân với người chồng Anh lại sống xa lánh mẹ. Etsuko cảm thấy cô đơn như bị bỏ rơi và quyết định đối mặt với thảm kịch bằng cách kể lại câu chuyện trong quá khứ của mình. Đó là mùa hè năm cuối chiến tranh, Etsuko gặp và làm bạn với một người phụ nữ lưu lạc đến Nagasaki có cùng cảnh ngộ là Sachiko. Sachiko cũng có một cô con gái sống khép kín, mắc chứng chống xã hội và đang chờ người tình đưa đến Mỹ. Qua lời kể, Etsuko hiện lên là một người phụ nữ mẫu mực, hết lòng vì người khác, trong khi Sachiko lại được miêu tả là một phụ nữ thiếu trách nhiệm. Song đó có thể là "lời tường thuật không đáng tin cậy" ("unreliable narrators"). Đôi lúc Etsuko biện minh cho sự tự lừa dối của mình (là do vô ý) vì cô không nhớ rõ, nhiều sự kiện đã phai mờ theo thời gian. Etsuko có thể đã "uốn nắn" lại ký ức vượt qua mặc cảm tội lỗi và để tự trấn an mình rằng cô "*không chịu trách nhiệm cho cái chết của Keiko*" (Ishiguro, 1990). Như vậy, thông qua khả năng sắp xếp lại quá khứ bằng sức mạnh biến đổi của tự thuật, Ishiguro đã để nhân vật sử dụng ký ức để vượt qua mất mát và xác định lại danh tính của mình.

An Artist of the Floating World lấy bối cảnh sau thế chiến thứ hai, đan xen chuỗi ký ức của nhân vật chính là một họa sĩ già người Nhật tên Masuji Ono, từng tham gia tích cực vào phong trào cực hữu, vẽ tranh tuyên truyền trước chiến tranh với sự kiện đang xảy ra ở hiện tại là cuộc thảo luận về hôn nhân của Noriko - con gái út của Ono. Giữa quá khứ của Ono và câu chuyện cưới xin của Noriko có gì liên quan đến nhau? Nếu như trong chiến tranh, Ono là một nghệ sĩ triển vọng, có uy tín thì sau thất bại năm 1945 của Nhật Bản, ông đã trở thành một trong những kẻ đã "dẫn dắt đất nước lạc lối", đồng lõa với chính phủ quân phiệt và tác phẩm của ông bị khinh miệt. Như vậy, chính quá khứ là “kẻ phản bội” của Ono đã ít nhiều cản trở cuộc hôn nhân của cô con gái. Ishiguro sử dụng nhiều kỹ thuật để truyền tải ký ức của Ono và cũng như Etsuko trong *A Pale View of Hills*, Ono dần dần để lộ mình là một “người kể chuyện không đáng tin cậy”. Ông không chỉ lừa dối người đọc mà còn lừa cả chính mình vì nhiều lúc ông cũng tin điều mình nói là đúng. Ono thường giải thích về các chủ đề và sự kiện không liên quan khi kể chuyện, giảm nhẹ hoặc che giấu hành vi tội ác của mình hoặc cung cấp thông tin không đầy đủ, ngụy trang sự thật... Tóm lại, thông qua việc tự thuật, Ono nhìn lại quá khứ và tái cấu trúc ký ức để liên tục xem xét lại hành động tội lỗi đã qua cũng như giữ lại chút danh tiếng trong bầu không khí chính trị thay đổi và kéo theo đó là sự đánh giá lại các giá trị, bao gồm cả giá trị nghệ thuật.

The Remains of the Day (1989) xoay quanh những ký ức của Stevens - một quản gia trung thành, tận tụy, từng làm việc tại dinh thự của Lord Darlington và vừa chuyển sang làm việc cho chủ mới là ngài Farraday, một quý tộc Mỹ giàu có. Stevens không chỉ là nhân vật chính, mà còn là người tường thuật, kể lại hành trình dài sáu ngày đến thăm một cựu nhân viên của Darlington Hall, cô Kenton. Trong khi lái xe qua vùng quê nước Anh, ông hồi tưởng về quá khứ của mình trong những năm 1920, 1930 và đánh giá lại tình cảm dành cho cô Kenton cũng như phẩm giá của người chủ cũ là Lord Darlington, người từng hợp tác với Đức quốc xã. Trong khi xã hội kết án Darlington là một tên phản bội thì dưới góc nhìn của Stevens, Darlington là một quý ông chỉ đơn giản không đồng ý với cách người Đức bị đối xử sau Thế chiến thứ nhất. Cùng một câu chuyện nhưng dưới hai góc nhìn của xã hội và của Stevens có sự mâu thuẫn nhau, thông qua đó, Ishiguro đã chỉ ra cuộc xung đột của lịch sử dân tộc và ký ức cá nhân.

The Unconsoled (1995) được kể theo ngôi thứ nhất về hành trình ba ngày ở một thành phố Đông Âu vô danh, bí ẩn của nhân vật chính - một nghệ sĩ dương cầm nổi tiếng tên Ryder. Anh đến thành phố để tổ chức một buổi hòa nhạc mà anh không có nhiều ký ức về nó. Đây được xem là tác phẩm đồ sộ (dài hơn 500 trang) và khó đọc nhất của Ishiguro

bởi bầu không khí lằng đằng, siêu thực của một giấc mơ kỳ lạ mà ở đó thay vì "mơ trong cuộc sống của mình, [Ryder] đang sống trong một giấc mơ" (Lewis, B., 2000). Lời độc thoại của Ryder cũng đầy rẫy nỗi bất an, lo lắng, tạo thành "một giấc mơ lo lắng, kéo dài" (khái niệm "giấc mơ lo lắng" đã được Freud đưa ra trong *The Interpretation of Dreams*) (Lewis, 2000). Sự lo lắng của Ryder có thể bắt nguồn từ những chấn thương trong quá khứ, như mối quan hệ bất hoà với gia đình hay từ nỗi sợ không sống theo mong đợi của người cha. Điều phi lý tiếp theo trong cuốn tiểu thuyết liên quan đến ký ức của nhân vật, Ryder liên tục gặp nhiều người lạ trong thành phố và cuối cùng anh nhận ra đó đều là những người quen thuộc như bố vợ, trợ lý riêng, bạn học cũ... và những chỗ anh đi qua đều gắn với một kỷ niệm nào đó trong đời anh. Như vậy, hành trình đến thành phố bí ẩn của Ryder với những trải nghiệm kỳ lạ chính là hành trình để nhân vật nhìn lại những chuyện đã qua và soi chiếu tâm hồn mình, mà trong đó, ký ức và giấc mơ là hai phương tiện không thể thiếu.

Never Let Me Go (2005) lấy bối cảnh nước Anh, vào cuối thập niên 1990. Ishiguro tiếp tục khám phá chủ đề quen thuộc của mình là ký ức và bản sắc. Xuyên suốt tác phẩm là những ký ức của Kathy H., làm nghề chăm sóc được mười hai năm, về khoảng thời gian sống ở Hailsham và Nhà Tranh với nhóm bạn thân là Ruth và Tommy. Vì là người vô tính nên những đứa trẻ ở Hailsham luôn có khao khát xác định danh tính của mình. Vì vậy những ký ức tươi đẹp không chỉ là động lực để nhân vật tiếp tục sống mà còn là cách để xác định được cuộc sống hiện tại. Mặc dù tác phẩm hoàn toàn vắng bóng các sự kiện lịch sử và nhân vật là người vô tính, tức là không có lịch sử công khai. Nhưng ở đây Ishiguro tiếp tục trình bày mối quan hệ giữa cá nhân và quốc gia, theo một cách khác mà Yugin Teo đã chỉ ra: "Có hai lực lượng đối lập trong tác phẩm: một là mong muốn của quốc gia để từ chối sự tồn tại của các bản sao, và thứ hai là mong muốn của bản sao để bám vào ký ức của họ: một là khao khát quên, một là khao khát ghi nhớ" (Teo, 2014).

Trong một cuộc phỏng vấn năm 2005 với Spiegel, sau khi xuất bản *Never Let Me Go*, Ishiguro thừa nhận rằng: "Tôi vẫn bị cuốn hút bởi ký ức. Điều tôi muốn giải quyết tiếp theo là cách thức một xã hội hay quốc gia ghi nhớ hay lãng quên" (Moore, M. S., & Sontheimer, M., 2005). *Người khổng lồ ngủ quên* là kết quả của việc kết hợp lãng quên và ghi nhớ, ký ức cá nhân và ký ức xã hội. Câu chuyện lấy bối cảnh nước Anh, khoảng thế kỷ thứ V, VI, kể lại ba ngày tìm kiếm người con trai mất tích cũng chính là hành trình trở lại miền ký ức bị quên lãng của Axl và Beatrice. Tuy nhiên, chứng mất trí nhớ không chỉ xảy ra với hai vợ chồng già mà còn trở thành chứng quên tập thể. Khi làn sương bí ẩn bắt đầu

tan, các mảnh ký ức và bí mật bấy lâu bị chôn vùi được hé mở. Đặt ký ức (cá nhân và tập thể) trong mối quan hệ với chấn thương trong quá khứ và sự tác động của quyền lực, ý thức hệ, Ishiguro đã mở ra nhiều vấn đề mang tính phổ quát như cách con người đối mặt và giải quyết những di sản đau thương cũng như thấy được tầm quan trọng của ký ức trong việc hình thành bản sắc cá nhân và lịch sử của dân tộc. Bên cạnh đó, Ishiguro cũng đề cập đến những giấc mơ như một con đường để khám phá bản ngã từ trong vô thức của nhân vật, như khát vọng đoàn tụ, tìm lại ký ức, thậm chí là cả nỗi bất an. Ký ức thì mờ nhạt, còn giấc mơ lại quá sống động nên đường biên giữa ký ức và giấc mơ rất mong manh và đó cũng là vấn đề tiếp theo mà Ishiguro muốn nói đến trong *Người không lồ ngủ quên*.

Như vậy, trong hầu hết các sáng tác của mình, Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro đã xây dựng thành công những ký ức ám ảnh và giấc mơ huyền ảo tiết lộ đời sống vô thức của nhân vật. Và không hẹn mà gặp, ký ức trong tiểu thuyết của hai nhà văn thường có đặc điểm sau: (1) ảnh hưởng từ những chấn thương trong quá khứ, (2) bị chi phối bởi quyền lực và ý thức hệ; (3) rối ren, vỡ vụn, hoặc lẫn vào giấc mơ. Giấc mơ trong những tác phẩm khảo sát trên gồm hai dạng thức chính là: (1) giấc mơ – khám phá bản ngã từ vô thức, (2) giấc mơ tác động đến thế giới hiện thực. Ranh giới mong manh giữa ký ức và giấc mơ cũng được thể hiện trong một số tác phẩm. Tuy nhiên, không phải tác phẩm nào của Murakami và Ishiguro cũng đề cập đầy đủ, rõ ràng đến ký ức và giấc mơ, với tất cả những đặc điểm trên. Tùy vào tác phẩm mà mức độ đậm nhạt của mỗi yếu tố khác nhau và tùy vào dụng ý cũng như phong cách của mỗi nhà văn mà đặc điểm hay dạng thức của ký ức và giấc mơ trong mỗi tác phẩm sẽ có sự độc đáo riêng. Hai chương tiếp theo sẽ phân tích ký ức và giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người không lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro trên hai phương diện là các dạng thức biểu hiện và nghệ thuật xây dựng.

Tóm lại, tâm thức của nhà văn, hoàn cảnh sáng tác và sự ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo là ba tiền đề quan trọng cho sự gặp gỡ của Murakami và Ishiguro khi viết về ký ức và giấc mơ. Sự đa dạng và “vô gia cư” về văn hoá đã thúc đẩy hai nhà văn viết theo cách quốc tế. Đặc biệt khi nhận thấy những vấn đề xã hội của Nhật Bản và Anh không đủ để trả lời cho những câu hỏi của thời đại, Murakami xoáy sâu vào thế giới “ngầm” trong tâm thức con người, xã hội Nhật Bản và không ngừng làm mới kỹ thuật viết văn, còn Ishiguro hướng vào đề tài ký ức của cá nhân, dân tộc và khám phá những tiềm năng ngụ ngôn lớn hơn thông qua phương pháp sáng tác. Bên cạnh đó, Murakami và Ishiguro đều chịu ảnh hưởng của trào lưu hiện thực huyền ảo nên hai tác

phẩm *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* không chỉ mê hoặc người đọc bằng hình tượng huyền tưởng mà còn ở những ẩn dụ về vấn đề của con người và đời sống hiện thực, cái thực và cái ảo cứ đan xen vào nhau. Tuy có nhiều điểm tương đồng về nguồn gốc, nền tảng đa văn hoá nhưng chỉ có Haruki Murakami giữ được gốc rễ, kế thừa và phát huy nhiều yếu tố văn hoá, văn chương truyền thống của Nhật Bản, Còn Kazuo Ishiguro, trong văn chương và mọi khía cạnh trong đời sống, đều xuất hiện dưới tư cách một nhà văn và một công dân Anh đúng nghĩa. Sự phân biệt này là tiền đề quan trọng để phân tích tác phẩm của hai nhà văn ở hai chương tiếp theo.

Chương 2. CÁC DẠNG THỨC CỦA KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ TRONG “BIÊN NIÊN KÝ CHIM VẠN DÂY CÓT” VÀ “NGƯỜI KHÔNG LỖ NGỦ QUÊN”

2.1. Các dạng thức của ký ức trong *Biên niên ký chim vạn dây cốt* và *Người không lỗ ngủ quên*

2.1.1. Ký ức và chấn thương trong quá khứ

Chấn thương có mối liên hệ mật thiết đến ký ức và lịch sử, của cá nhân và dân tộc, nhất là ở giai đoạn hậu chiến: "*Không có lịch sử nào mà không có chấn thương. Một số cuộc đời sẽ mãi mãi bị lu mờ bởi các lịch sử bạo lực, bao gồm các cuộc xâm lược thuộc địa, nô lệ, chủ nghĩa toàn trị, chế độ độc tài, chiến tranh và diệt chủng*" (Schwab, 2010). Đồng quan điểm trên, LaCapra trong *Trauma, History, Memory, Identity: What remains?* cho rằng: "*Chấn thương thể hiện một cách ẩn tượng ảnh hưởng và tác động quan trọng của nó lên ký ức, đồng thời chỉ ra những ký ức chấn thương dưới dạng những tác động hậu chấn thương*" (LaCapra, 2016). Vì vậy, hành trình ký ức của nhân vật trước hết là quá trình nhân vật đối diện và chữa lành những chấn thương trong quá khứ, ở phương diện cá nhân và tập thể.

Nhân vật trong một số tác phẩm được khảo sát của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro ở Chương 1 có thể được chia thành hai mức độ mất ký ức do chấn thương: (1) quên một phần ký ức hoặc không muốn nhắc đến ký ức; (2) bị tẩy não, mất toàn bộ ký ức. Trong học thuyết Phân tâm học, Sigmund Freud có đề cập đến căn bệnh Hysteria, đó là những rối loạn nặng nề trong tâm lý dẫn đến chấn thương vùng não, người bệnh trở nên điên loạn hoặc mất đi một phần trí nhớ. Các nhân vật trong *Biên niên ký chim vạn dây cốt* và một số tiểu thuyết trước của Ishiguro thường gặp chấn thương ở mức độ (1). Để tránh bị tổn thương do những biến cố trong quá khứ, những nhân vật này thường có một “vùng đất cấm” trong vô thức, chứa đựng những ký ức đen tối, không muốn cho ý thức xâm phạm vào. Trong khi đó, ở *Người không lỗ ngủ quên*, Ishiguro xây dựng một ẩn dụ về chứng quên tập thể, nhân vật bị xoá sạch ký ức và thậm chí họ có thể quên những chuyện vừa xảy ra trước đó không lâu. Sự vắng mặt của ký ức là một điểm mới trong tiểu thuyết của Ishiguro. Khi quá khứ gắn với nỗi đau và sự xấu hổ thì sự lãng quên như một giải pháp giúp con người tách mình khỏi ký ức và không bị dằn vặt. Có thể nói, trong *Người không lỗ ngủ quên*, Ishiguro đã nhấn mạnh những ảnh hưởng của chấn thương lên ký ức con

người thông qua chứng quên tập thể, mở rộng phạm vi và cả mức độ thương tổn, từ đó thấy được vai trò cấp thiết của ký ức đối với cuộc sống con người.

Không phải là người hay đề cập đến lịch sử trong sáng tác của mình, tuy nhiên, trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami đã gợi nhắc về ký ức chiến tranh, về những cái chết đáng sợ, những sang chấn tinh thần của người trải qua cuộc chiến như Nhục đậu khấu, Trung úy Mamiya và những đổ vỡ trong các mối quan hệ trong xã hội Nhật Bản thời hậu chiến mà đại diện là mối quan hệ của Okada Toru, Kumiko. Các sáng tác sau này của Murakami ít nhiều bị chi phối bởi hậu quả của hai thảm kịch trầm trọng nhất trong lịch sử hậu chiến Nhật Bản là trận động đất Kobe và vụ đánh hơi độc ở Tokyo tháng Giêng và tháng 3 năm 1995. Vì vậy, bên cạnh những ảnh hưởng do chiến tranh gây ra, còn có những chấn thương bắt nguồn từ sự tiến bộ của khoa học kỹ thuật mà nhà văn luôn trăn trở: “*Người Nhật là thế nào khi phải đương đầu với một cú sốc nhằm vào cả hệ thống xã hội như vụ đánh hơi độc?*” (Murakami, 2018). Chung cục cho những chấn thương trong quá khứ là nhân vật tồn tại như một cái vỏ rỗng, không màu. Vì vậy, để tìm lại bản sắc, nhân vật phải trải qua hành trình đau đớn là đối mặt với ký ức của mình. Xây dựng ba dòng tự sự với hai thời điểm lịch sử khác nhau, Murakami kết nối chúng lại bởi hành trình đi tìm vợ của Okada Toru. Có thể nói khi những chấn thương trong quá khứ không ngừng rục rịch làm tình làm tội nhân vật thì hành động dần thân của Okada đã châm ngòi cho cuộc chiến với quá khứ của mỗi người.

Hầu như nhân vật nào cũng che giấu một quá khứ đau đớn ở phía sau. Đầu tiên là Kumiko, bị kịch xảy ra từ khi nàng ra đời, Kumiko sống với bà nội. Khi trở về nàng bị xem như một người thừa, người chị gái thân thiết duy nhất cũng tự sát. Từ đó, Kumiko quyết định sống khép kín. Khi đào sâu vào tầng hầm vô thức của Kumiko, Okada bắt gặp những cái ngã khác nhau của nàng là Kumiko, người đàn bà lạ và Kano Creta. Khi lật lại những ký ức để lý giải cho sự thay đổi ở vợ, Okada nhận ra mọi chuyện bắt đầu từ lúc Kumiko phá thai. Kể từ đó, nhiều hiện tượng chỉ có bề ngoài và mất đi cái lõi bên trong. Kasahara May – cô gái sống trong căn hầm cụt – bỏ học, ngày ngày lặp lại những công việc nhàm chán, sống vô cảm, hay nghĩ đến cái chết và luôn dần vật là người gây ra cái chết thương tâm của người bạn trai. Nhục đậu khấu sau khi chồng bị giết hại đã man trong khách sạn, gia đình tan vỡ, làm ăn thua lỗ, bà tình cờ phát hiện ra mình đang sở hữu một sức mạnh, một năng lực đặc biệt nào đó mà trước kia bà không hề biết đến “*đã khởi sinh tự bên trong bà để thay cho nỗi đam mê mãnh liệt đối với thời trang mà bà đã khô kiệt*” (Murakami, 2018). Tương tự đối với Quế, sau khi chứng kiến hai gã đàn ông chôn một cái

xác trong đêm và trải qua một giấc mơ sống động như thật vào trước sinh nhật lần sáu thì cậu không nói nữa. Còn Trung úy Mamiya trở thành cái vỏ rỗng sau khi chứng kiến cảnh Yamamoto bị lột da sống và sự kiện bị nhốt trong chiếc giếng cạn ở sa mạc Ngoại Mông, năm 1935. Chiến tranh kết thúc, ông trở về với một bàn tay, gia đình đã chết từ lâu, không có ai thực sự là bạn và không thể yêu bất cứ ai: *“Tôi cảm thấy thực sự trống rỗng, biết rằng lẽ ra mình không nên trở về đây”, “giờ đây tôi chỉ đang thi hành nghĩa vụ của mình, ấy là tiếp tục sống”* (Murakami, 2018).

Khác với tiểu thuyết của Haruki Murakami, *Người khổng lồ ngủ quên* của Ishiguro viết về sự thiếu vắng của ký ức. Các nhân vật sống lãng đãng, mơ hồ giữa một làn sương mù và không thể nào nhớ ra được những chuyện vừa xảy ra cách đó không lâu. Làn sương không phải là một hiện tượng thiên nhiên mà xuất phát từ hơi thở của con rồng cái Querig khi ngủ. Vua Arthur đã phá bỏ hiệp ước hoà bình giữa hai dân tộc mà Axl lập nên, ra lệnh tàn sát người Saxon, trong đó có cả phụ nữ và trẻ em. Để ngăn chặn sự trả thù của người Saxon, Arthur đã nhờ những người thân tín để thực hiện kế hoạch đặc biệt của mình. Phù thủy Merlin sẽ phù phép để Querig tạo ra làn sương khiến mọi người quên đi ký ức, còn hiệp sĩ Gawain sẽ bảo vệ con rồng. Như vậy, ký ức của mỗi nhân vật sẽ gắn với những chấn thương xảy ra mà Arthur muốn che giấu. Đó là hiệp ước hoà bình của Axl bị Arthur phản bội, những người Saxon bị mất người thân như ba đứa trẻ bị thất lạc cha mẹ, mẹ của Edwin bị bắt đi, hay những goá phụ bị mất chồng trong chiến tranh... Ngoài ra, còn có những ký ức về bị kịch gia đình của Axl và Beatrice bị lãng quên mà sâu thẳm trong tiềm thức hai vợ chồng không muốn khơi lại. Kết luận này có liên quan đến hình tượng người khổng lồ bị chôn vùi xuất hiện ở nhan đề của tác phẩm (*The Buried Giant*) và hình ảnh biểu tượng xuất hiện ở chặng đầu cuộc hành trình tìm lại người con trai bị thất lạc của hai vợ chồng. Người khổng lồ ngủ quên không chỉ là quá khứ với những bí mật mà còn là những chấn thương tập thể trong chiến tranh. Vì vậy, sự thức tỉnh của người khổng lồ cũng chính là sự trở lại của những ký ức đau thương.

Trước hết, hình tượng người khổng lồ tượng trưng cho những ký ức không muốn nhìn lại giữa Axl và Beatrice. Đó cũng là lý do mà chuyến đi tìm con của hai vợ chồng bị hoãn nhiều lần trước khi Axl quyết tâm lên đường và bắt đầu hành trình, Beatrice cảnh báo Axl về chỗ chôn người khổng lồ:

Với những ai không biết thì chỗ ấy trông cũng chỉ giống như một mô đất bình thường, nhưng em sẽ ra hiệu cho anh, và khi thấy thế, anh phải đi vòng quanh

mô đất và chúng ta sẽ gặp lại nhau trên lối đi ở phía bên kia. Giẫm chân lên nắm mô ấy sẽ chẳng mang lại chuyện gì tốt đẹp, cho dù là giữa trưa hay không.

(Ishiguro, 2017)

Nếu như người không lồ bị chôn vùi ẩn dụ cho những ký ức và chấn thương được chôn giấu thì hành động không bước lên ngôi mộ người không lồ của nhân vật như một sự đề phòng giẫm lên những vết thương trong quá khứ. Đó là sự phản bội của Beatrice, hành động tàn nhẫn trả thù của Axl và nỗi đau mất con của hai vợ chồng. Vì vậy, chuyến đi đến ngôi làng của con trai thực ra là hành trình hai vợ chồng tìm đến mộ của anh ta và cũng là hành trình đưa họ đến miền ký ức bị lãng quên.

Ký ức cá nhân là một phần của ký ức tập thể bởi vì trên thực tế, mỗi cá nhân là một sản phẩm của tương tác xã hội. Những trải nghiệm cá nhân được xác định bởi quá trình lịch sử lớn hơn, làm cho những chấn thương cá nhân trở thành một phần của tập thể. Vì vậy, ký ức của một cộng đồng, một dân tộc có thể được tìm hiểu thông qua chấn thương cá nhân và tập thể. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, bên cạnh không gian đô thị Nhật Bản năm 1984, Murakami còn tái hiện không gian chiến tranh ở Nomonhan năm 1939, trại tù Siberia, biên giới vùng Ngoại Mông và vườn thú Tân Kinh – Mãn Châu năm 1945. Đó là một hiện thực rộng lớn, đầy khắc nghiệt với sự lọc lừa, giả dối và những cái chết khủng khiếp mà con người bình thường khó có thể hình dung ra được như hành động giết người Trung Quốc dã man của binh lính Nhật ở vườn thú, sự tra tấn tàn bạo một gián điệp Nhật Bản của tên sĩ quan Nga có biệt danh là Boris Lột da, nông dân không vũ khí bị bỏ mặc, giết chết, phụ nữ tự sát trước khi bị hãm hiếp. Những sự kiện chết chóc này đã phủ bóng lên cuộc đời của những người còn sống. Qua lời kể cũng như những chấn thương tinh thần của Trung úy Mamiya, Nhục đầu khâu và Quế, Murakami đem lại cho người đọc cái nhìn chân thực về những cuộc chiến tranh trong quá khứ của Nhật Bản.

Trong *Người không lồ ngủ quên*, sương mù không chỉ tác động đến cá nhân Axl và Beatrice mà còn ảnh hưởng đến ký ức của nhiều cư dân khác ở khắp đất nước. Xây dựng một chứng quên tập thể như vậy, phải chăng Ishiguro muốn mở rộng cấp độ, bao quát về một hiện tượng rộng lớn hơn? Sương mù của sự lãng quên che phủ lên nỗi đau của các nhân vật và những nỗi đau này bị gây ra khi trải qua cuộc xung đột sắc tộc giữa người Briton và người Saxon. Lấy bối cảnh nước Anh vào thế kỷ thứ V, đầu thế kỷ thứ VI và xây dựng nhiều chi tiết huyền ảo, nhà văn khiến độc giả liên tưởng đến những câu chuyện

huyền thoại. Thế nhưng trong một bài phỏng vấn, Ishiguro đã giải thích mức độ phổ biến của vấn đề khi liệt kê những khoảnh khắc lịch sử và bối cảnh chính trị của những ký ức tập thể, bao gồm chế độ nô lệ Bắc Mỹ, thành phần hợp tác với Đức quốc xã hoặc quá khứ thuộc địa của Anh... mà ông ẩn dụ trong tác phẩm của mình.

Những chấn thương trong quá khứ không chỉ tác động lên phía nạn nhân mà còn ảnh hưởng cả phía thủ phạm. Quá trình kép này lại tiếp tục ám ảnh xuyên thế hệ như một sự “lây truyền”. Gabriele Schwab, tác giả của cuốn sách nổi tiếng *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma* (2010), từng được nuôi dưỡng ở Đức thời hậu chiến, một quốc gia bị xem là “thủ phạm”. Bà nhấn mạnh những chấn thương xuyên thế hệ như sau: “*Những đứa trẻ của một thế hệ cha mẹ bị tổn thương trở thành những độc giả của sự im lặng và dấu vết ký ức ẩn trong khuôn mặt bị đóng băng trong nỗi đau buồn,... Thế hệ thứ hai, do đó tiếp nhận lịch sử bạo lực không chỉ thông qua ký ức hoặc câu chuyện thực tế của cha mẹ (hậu ký ức) mà còn thông qua các dấu vết ảnh hưởng*” (Schwab, 2010). Ở hai tác phẩm, Murakami và Ishiguro đều xây dựng ba thế hệ tiếp nhận những ảnh hưởng từ chiến tranh. Cụ thể, trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* là: (1) Trung úy Mamiya, ông già Honda – người trực tiếp tham gia vào cuộc chiến ở Nomonhan; (2) Nhục đậu khấu – người biết đến câu chuyện xảy ra ở Tân Kinh thông qua trí nhớ thời thơ ấu và lời kể của người mẹ; (3) Okada, Kumiko, Noboru, Quế,... - thế hệ hậu chiến, chịu ảnh hưởng của những vết thương trong quá khứ. Còn ở *Người khổng lồ ngủ quên*, ba thế hệ lần lượt là: (1) Axl, hiệp sĩ Gawain; (2) Wistan; (3) Edwin.

Trung úy Mamiya, ông già Honda là người trực tiếp tham gia và cũng sống sót sau chiến tranh ngầm quy ước với nhau rằng không ai nhắc đến những chuyện đã xảy ra ở Nomonhan. Nếu như thế hệ (1) như Trung úy Mamiya luôn ám ảnh về cái chết khủng khiếp của đồng đội và ngày tháng mòn mỏi dưới đáy chiếc giếng cạn ở Ngoại Mông thì hai thế hệ tiếp theo phải gánh chịu những mất mát thông qua những câu chuyện bạo lực được kể lại, được chứng kiến thời thơ ấu hoặc có khi chỉ vì sinh ra trong một quốc gia có lịch sử bạo lực, ở đây là Nhật Bản... Đó cũng chính là lý do thôi thúc thế hệ trẻ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* lên đường tìm kiếm căn nguyên cho những vấn đề bạo lực và cái ác trong xã hội đương đại.

Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Ishiguro đã xây dựng ba thế hệ đại diện cho quá khứ, hiện tại và tương lai của đất nước. Nếu như thế hệ của Axl, hiệp sĩ Gawain trực tiếp tham gia cuộc chiến và lãnh hậu quả là việc Axl mất đi ký ức, Gawain luôn ám ảnh về những hành động mình đã gây ra trong quá khứ thì thế hệ tiếp nối là Wistan chứng kiến

cuộc chiến và chịu cú sốc bị phản bội. Bởi lẽ Wistan rất tin tưởng hiệp ước hoà bình của Axl và Axl là cũng là người cậu vô cùng ngưỡng mộ. Wistan còn chịu cú sốc thứ hai là nhìn thấy cảnh người thân bị sát hại. Ngược lại với Axl, Wistan ghi nhớ toàn bộ ký ức, song hậu quả của chiến tranh khiến cậu không thể sống như trước được, tất cả đã nung nấu nên mối hận thù người Briton trong cậu. “Di sản” này lại được Wistan truyền lại cho thế hệ tương lai, mà đại diện là Edwin. Edwin biết về cuộc chiến trong quá khứ thông qua lời kể của Wistan và hậu quả của nó đối với dân làng mà trước hết là ở hoàn cảnh của chính cậu như bị mất đi người thân và luôn ám ảnh việc phải tìm kiếm người mẹ bị bắt.

2.1.2. Ký ức và sự chi phối của quyền lực và ý thức hệ

Dựa vào những đặc trưng tự nhiên của ký ức như cá nhân – tập thể, nhớ - quên, tự trị (autonomy) – kiểm soát (control), Paul Ricoeur trong cuốn *Memory, History, Forgetting* đã chia ký ức của con người thành ba loại: (1) Ký ức bị tắc nghẽn (blocked memory), (2) Ký ức bị thao túng (manipulated memory), (3) Ký ức bị cưỡng ép (forced memory) (Ricoeur, 2004). Nếu như loại (1) mang tính chất cá nhân, có thể điều trị thì hai loại sau là cấp độ ý thức hệ, chính trị, đạo đức, mang tính tập thể và phải giải quyết trên quy mô lớn. Dưới sự ảnh hưởng của quyền lực và ý thức hệ, ký ức của con người chuyển dần từ sử dụng sang bị lạm dụng cho một mục đích nào đó như một công cụ chính trị hoá. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và đặc biệt là *Người khổng lồ ngủ quên*, Murakami và Ishiguro đã vạch trần và phê phán những hành vi tương tự về sự lạm dụng ký ức thông qua hành trình ký ức của các nhân vật.

Một vấn đề xuất hiện xuyên suốt trong hầu hết các sáng tác của Haruki Murakami là: sự đối kháng giữa cá nhân và hệ thống. Đại diện cho phe hệ thống và quyền lực là những chính trị gia như Wataya Noboru (*Biên niên ký chim vặn dây cót*), những Ông chủ (*Cuộc săn cừu hoang*) chi phối nền chính trị, kinh tế Nhật Bản. Sống trong thế giới đó, cá nhân luôn phải đối mặt với hai sự lựa chọn, hoặc tuân theo những quy tắc hoặc bị cho ra rìa. Như phe Nhà máy và Hệ thống trong *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và nơi tận cùng thế giới* đã xử lý ký ức của nhân vật toán sư. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami xây dựng Noboru và cả Boris lột da đồng hoá với hệ thống khi nắm trong tay truyền thông, quyền lực chính trị - kinh tế và khả năng tác động đến ký ức của nhân vật khác. Ngoài ra, Murakami còn đề cập đến một quyền lực khác lớn mạnh hơn không xuất hiện trực tiếp đang kiểm soát nhiều nhân vật đó là bạo lực, cái ác nói chung: “*Tôi thấy như mỗi động tác của mình đều bị chi phối từ một cánh tay dài vươn ra từ nơi nào đó rất xa*” (Murakami, 2018). Noboru không chỉ là một nhân vật đại diện cho cái ác mà còn phản ánh hiện thực

của chính trường Nhật Bản. Đó là những kẻ chuyên núp trong bóng tối để thao túng quyền lực và thực hiện tội ác. Tương tự trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Ishiguro tiếp tục giải quyết một vấn đề xuất hiện trong nhiều tiểu thuyết trước của ông, đó là mối quan hệ giữa cá nhân và quốc gia. Ông xây dựng một bản sắc dân tộc không tự trị về ký ức dân tộc (tập thể) mà bị kiểm soát bởi bộ máy quyền lực nhà nước và một trong những người đứng đầu là vua Arthur.

Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Noboru có khả năng rút đi cái gì đó như là cốt lõi của con người. Nạn nhân của hắn gồm có Kano Creta, Kumiko và chị gái Kumiko (em gái Wataya Noboru). *“Wataya Noboru có một thứ năng lực đặc biệt nào đó, hắn biết cách tìm ra những người chịu khuất phục cái năng lực ấy rồi bòn rút một cái gì đó từ họ”* (Murakami, 2018). Wataya Noboru đã “mở tung” cái gì đó sâu trong thân thể Kano Creta và đem lại cho cô một cái tôi mới dù rằng cái tôi ấy cũng hoàn toàn trống rỗng. *“Và, giống như thanh náy, cái đau đó ấy bật nắp đập ý thức của tôi lên - ấy bật nắp bằng một sức mạnh không cưỡng nổi, thế rồi, ngoài ý muốn của tôi, lõi tuột cái nội dung ký ức đã đông thành thạch của tôi ra ngoài”*. *“Đường như toàn bộ ký ức tôi, toàn bộ ý thức tôi đã trôi tuột đi hết”* (Murakami, 2018). Nạn nhân tiếp theo của Wataya Noboru là Kumiko. Hắn khống chế Kumiko thông qua Kano Creta vì như chính Kano Creta đã nói, cô là “điểm tinh thần” có thể để người khác “đi qua” và nhìn từ phía sau, cô rất giống Kumiko. Khi bị tấn công, Kumiko đã cầu cứu đến Okada thông qua một bản ngã khác là người đàn bà bí ẩn trong căn phòng 208. Nạn nhân sau khi bị Noboru tấn công đều trải qua những ám ảnh. Kano Creta bị làm cho ô uế, Kumiko mất đi ý thức, chị của Kumiko tự sát. Cái năng lực tàn bạo của Noboru nhanh chóng được khuếch đại thông qua truyền hình và có khả năng chi phối xã hội. Hắn tác động đến người khác bằng cách tấn công vào tầng sâu vô thức, khuấy động vết thương (có thực hoặc tượng trưng) trong kho lưu trữ của ký ức tập thể:

Giờ đây hắn đang cố gắng lôi ra ngoài một cái gì đó mà đa số thiên hạ vẫn giữ kín trong bóng tối vô thức của họ. Hắn muốn lợi dụng cái đó cho ý đồ chính trị của mình. Đó là một cái gì hết sức nguy hiểm. Cái mà hắn muốn lôi ra ngoài đó, nó bị vấy bẩn đến chết người bởi bạo lực và máu, nó có liên quan mật thiết đến những vực sâu đen tối nhất của lịch sử, bởi hiệu quả cuối cùng của nó là huỷ diệt và xoá bỏ con người trên quy mô lớn.

(Murakami, 2018)

Và khuynh hướng bạo lực này được di truyền trong gia đình của Noboru, mà trước hết là “kế thừa” từ người bác ruột - Wataya Yoshitaka - vốn là một nghị sĩ và từng tham gia vào cuộc chiến ở Mãn Châu quốc vào năm 1932. Yoshitaka là một người hết lòng ngưỡng mộ các lập luận, quan điểm chính trị của Ishiwara Kanji – kẻ đầu sỏ dựng lên việc Trung Quốc tấn công quân đội Nhật Bản (sự biến Mãn Châu) để Nhật Bản lấy đó làm cơ biến Mãn Châu thành Mãn Châu quốc. Như vậy, tất cả sự kiện xảy ra trong hiện tại và quá khứ đều gắn với nhau thành một vòng tròn mà tâm điểm là Mãn Châu trước chiến tranh, Đông Á đại lục và cuộc chiến ở Nomonhan. Và biểu tượng cho sự tắc nghẽn của ký ức (cá nhân và tập thể) là chiếc giếng cạn trong căn nhà hoang với dòng chảy ngầm bị ngưng trệ đã báo trước về sự sống của cảnh vật xung quanh nó. Để khơi thông dòng chảy, nhân vật cần phải tìm cách để vượt qua các thử thách. Okada phải trải qua nỗi cô đơn cùng cực khi ở dưới đáy giếng và đi đến tận cùng của bản ngã để chống lại cái ác, mà đại diện là Wataya Noboru, giải cứu Kumiko và cũng là giải quyết vấn đề lịch sử đang bị tắc nghẽn. Bên cạnh đó, bản thân Kumiko, Mamiya, Nhục đậu khấu, Quế,... cũng phải tự đối diện và không ngừng vật lộn với ký ức của chính mình. Cuối cùng, ngay thời điểm tiêu diệt được Noboru thì mọi rắc rối được hóa giải, vết bầm trên mặt Okada biến mất, mạch nước trong giếng được khai thông. *“Liệu điều này có mối liên hệ nào với những gì tôi đã làm ở kia không? Có, hẳn là có. Cái gì đó bấy lâu vẫn làm tắc nghẽn mạch nước nay đã bị tháo tung ra”* (Murakami, 2018).

Nếu như trong *Biên niên ký chim vận dây cót*, sự tấn công của hệ thống, đại diện là Wataya Noboru vào ký ức, bản sắc của nhân vật thất bại trước sự phản kháng của Okada thì cuộc tấn công vào ký ức các cư dân của vua Arthur cũng gặp phải sự kháng cự và thách thức của vua Saxon và Wistan. Wistan thừa lệnh nhà vua của mình để tiêu diệt con rồng cái và đưa mọi người thoát khỏi làn sương quên lãng. Cũng như hành động giết chết Noboru bằng cây gậy bóng chày một cách quyết liệt của Okada trong tiểu thuyết của Murakami, hành động giết con rồng cái một cách hung bạo của Wistan đánh dấu sự thức tỉnh của “người khổng lồ”, chuyển từ trạng thái lãng quên thành sự nhận thức có ý thức.

Như đã bàn luận ở trên, người khổng lồ biểu thị cho bạo lực và tội lỗi trong quá khứ và bị chôn vùi để tránh những cuộc báo thù đẫm máu tiếp theo xảy ra, đem lại sự ổn định xã hội và chính trị. Ở đây, Kazuo Ishiguro không chỉ đề cập đến quyền lực, ý thức hệ tác động đến ký ức mà còn mở rộng ở cấp độ thao túng, kiểm soát ký ức. Vua Arthur là người kiểm soát ký ức cũng như viết lại quá khứ của quốc gia và Merlin, Gawain là người thừa hành dưới sự hợp tác của nhà thờ. Quá trình thao túng bắt đầu từ việc nô lệ con rồng cái

Querig và kết thúc với sự hợp tác của tu sĩ để che giấu sự thật. Sự thật bị lãng quên, nguyên nhân thực sự của làn sương được giải thích bằng hiện tượng siêu nhiên, bằng những điều thần bí như sự phẫn nộ của Chúa. Tôn giáo bị lợi dụng làm bức bình phong để che đậy tội ác, ký ức về cuộc tàn sát bị trôi vào quên lãng và thay thế bằng những lễ kỷ niệm, những tấm bia tưởng niệm. Sự ngưỡng mộ vua Arthur được cấy vào ý thức chung của những người còn sống và được hiệp sĩ Gawain bảo đảm:

Và đúng là Arthur luôn kêu gọi chúng ta không được động tới những người vô tội bị vướng vào vòng xoáy của chiến tranh. Hơn thế nữa, cậu ạ, ngài còn ra lệnh cho chúng ta phải giải cứu và tìm nơi trú ẩn cho mọi phụ nữ, trẻ em và người già, bất kể là người Briton hay người Saxon. Chính nhờ những việc làm này mà niềm tin được củng cố, kể cả khi chiến trường vẫn ngày càng ác liệt.

(Ishiguro, 2017)

Thế nhưng, trong dòng tự sự của Gawain, sự thật lịch sử được tiết lộ, vua Arthur đã phản bội hiệp định hoà bình của Axl, ra lệnh tàn sát những người Saxon vô tội: “đám phụ nữ, trẻ em và người già, bị bỏ rơi không ai che chở sau khi chúng ta long trọng tuyên bố sẽ không làm hại họ, nhưng tất cả giờ đã bị chính bàn tay chúng ta giết hại, không trừ cả những đứa trẻ nhỏ bé nhất.” (Ishiguro, 2017). Như vậy, ký ức về những cuộc tàn sát đẫm máu do vua Arthur gây ra được thay thế bằng những câu chuyện về sự nhân ái của Người khi luôn dang tay bảo vệ kẻ yếu như người già, phụ nữ và trẻ em. Và cũng có lúc chính Gawain cũng phải thú nhận: “Khi ông chửi rủa Arthur, một phần nhỏ trong tôi cũng đồng tình với những gì ông nói. Vì cái hiệp ước do ông truyền bá mới tuyệt vời làm sao, mà nó đã được thực hiện tốt đẹp trong nhiều năm nữa” (Ishiguro, 2017).

Tuy nhiên, Arthur không phải là thế lực duy nhất thao túng ký ức của người khác mà cách Wistan phơi bày sự thật cũng chính là một hành động bạo lực và thao túng. Song tình tế hơn, Wistan nhân danh công lý và nạn nhân của cuộc chiến trong quá khứ để thực hiện nhiệm vụ chính trị của mình. Đối tượng bị Wistan thao túng không ai khác là Edwin. Vết thương do rỗng căn đã tạo cho cậu một mối liên hệ tinh thần với con rỗng cái Querig. Trước đó, khi bị nhốt trong chuồng ngựa, Edwin lần đầu tiên nghe thấy giọng nói của “mẹ”, hướng dẫn rằng mọi việc cần làm là “Hãy đi vòng quanh chiếc xe kéo đi, Edwin con trai. Đi vòng quanh chiếc xe, vì con là chủ lừa buộc vào bánh xe lớn” (Ishiguro, 2017). Ngoài ra, Ishiguro cũng sử dụng một biểu tượng mang ý nghĩa kiểm soát là sợi dây. Khi vợ

chồng Axl và Beatrice mang con dê độc lên núi để hiến tế cho con rồng cái thì nhìn thấy Wistan cũng cầm một sợi dây nhưng “ở đầu kia sợi dây thừng cậu ta cầm trong tay không phải một con dê, mà lại là thằng bé dẫn đường người Saxon” (Ishiguro, 2017). Edwin nghĩ rằng cậu hành động theo ý mình nhưng trên thực tế cậu tuân theo chiến thuật của Wistan để dẫn đến hang rồng và cũng như con dê tẩm thuốc độc kia, Edwin chỉ là công cụ vì một mục đích chính trị. Từ đó, ta thấy được việc quên và nhớ không phải là một hành động tự trị mà luôn bị điều khiển, như trường hợp của Edwin. Và cách ký ức, chấn thương cá nhân bị thao túng bởi ý thức hệ phần nào thể hiện “*sự mong manh của ký ức đến sự mong manh của bản sắc*” (Ricoeur, 2004).

Thông qua sự kiện Nomonhan năm 1939 và “sự biến Mãn Châu quốc” trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami muốn khai quật một cuộc lãng quên trên quy mô lớn về ký ức lịch sử của người dân Nhật Bản hiện đại đã được chính quyền Nhật Bản khéo léo chôn giấu. Qua lời kể của Trung úy Mamiya và Nhục đậu khấu, ta thấy được hành động bạo lực của phe Nhật Bản đối với các tù binh và những hậu quả mà tù binh Nhật phải gánh chịu như Yamamoto bị lột da sống bởi Boris - đại diện cho kẻ cầm quyền dưới chế độ Stalin. Thế nhưng, những sự kiện này trong lịch sử Nhật Bản hiện đại đã bị lờ đi, quân đội Thiên hoàng đã im lặng để lãng tránh trách nhiệm. Mặc dù không đề cập trực tiếp trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* nhưng thông qua việc khắc hoạ lại những sự kiện ít được nhắc đến trong sử sách Nhật Bản, Murakami đã mở ra vấn đề về quyền lực chính trị tác động vào ký ức lịch sử của dân tộc. Phải chăng những kẻ cầm quyền đã cố tình tạo ra một cuộc lãng quên tập thể thời hiện đại trong chính xã hội Nhật Bản? Thậm chí là thay thế ký ức lịch sử khi nhiều người dân Nhật Bản nhìn thấy mình trong cuộc chiến giống như một nạn nhân hơn là một thủ phạm cần gánh lấy trách nhiệm. Khi tìm hiểu về lịch sử giai đoạn này để viết *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami đã lên án hành động “bung bít tội lỗi” của chính quyền Nhật Bản như sau:

Trong khi chuẩn bị viết tiểu thuyết mới đây của tôi, Biên niên ký chim vặn dây cót, tôi đã nghiên cứu sâu vào vụ gọi là Sự kiện Nomonhan năm 1939, một vụ tập kích ác liệt của quân đội Nhật vào Mông Cổ. Càng đào vào các ghi chép tôi càng kinh ngạc về tính liều lĩnh, sự mất trí hoàn toàn của hệ thống chỉ huy của Quân đội Thiên hoàng Nhật. Trong suốt tiến trình lịch sử, làm sao tàn thảm kịch vô nghĩa này đã lại được cố tình lờ đi một cách vô đạo đức đến vậy?
[...]

Cuối cùng, các lý do cho thất bại của chúng ta ở Nomonhan không bao giờ được Bộ chỉ huy tối cao Quân đội phân tích thích đáng (ngoài vài nghiên cứu khá vội vã), nên ta tuyệt đối chẳng học được gì. Không có bài học nào được truyền lại, và với sự thay thế một vài nhân vật ở Đội quân Quan Đông, mọi thông tin về cuộc chiến ở cái mặt trận xa xôi ấy đã được gói kín bưng một cách hiệu quả. Hai năm sau, Nhật bước vào Thế chiến II, và sự điên rồ và thảm kịch y như từng xảy ra ở Nomonhan lại được lặp lại trên một quy mô khổng lồ.

(Murakami, 2018)

Mặc dù Murakami đã khẳng định, ông không viết tiểu thuyết lịch sử nhưng thông qua *Biên niên ký chim vặn dây cót*, có lẽ người Nhật hiểu rõ hơn về những “bí mật quân sự” bị niêm kín trong lịch sử của dân tộc và nhận ra những mối nguy hiểm từ trong chính chủ nghĩa dân tộc hiếu chiến đang bị quyền lực chính trị thao túng. Bằng việc thẳng thắn bóc trần tội ác chiến tranh, không ngại miêu tả cái ác theo cách tàn bạo nhất như giết người bằng gậy bóng chày, lưỡi lê, lột da, Murakami muốn người Nhật hãy thức tỉnh, nhìn thẳng vào lịch sử của dân tộc, ghi nhớ và gánh trách nhiệm về những gì họ đã gây ra.

Bên cạnh việc ký ức bị quyền lực chính trị thao túng, tức là yếu tố bên ngoài tác động thì còn có một nguyên nhân nội tại là chính con người thật sự muốn quên đi ký ức, thường là những ký ức đau buồn. Đó cũng là lý do mà có người nhớ kẻ quên trong *Người khổng lồ ngủ quên*. Song chúng ta đều thấy được rằng, ký ức không dễ “vùi lấp” như vậy. Nó chỉ có thể được cất giữ ở một góc trong tiềm thức và ta không thể lựa chọn ký ức để quên. Luận văn sẽ phân tích thêm vấn đề lựa chọn cách đối diện với ký ức ở phần tiếp theo. Trở lại với vấn đề nhân vật lựa chọn lãng quên và ghi nhớ ký ức của mình, trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, hầu hết những nhân vật luôn muốn tìm cách để quên đi những chấn thương trong quá khứ nhưng điều đó là bất khả. Còn ở *Người khổng lồ ngủ quên*, Ishiguro để cho nhân vật lựa chọn lãng quên hay ghi nhớ ký ức. Sở dĩ nói như vậy là vì bên cạnh nhiều nhân vật đánh mất ký ức thì Gawain và Wistan ghi nhớ mọi chuyện rất rõ. Nếu như Gawain cần giữ lại ký ức để thực hiện nhiệm vụ canh giữ Querig và hơn hết là vì ông không cảm thấy hối hận hay xấu hổ về những gì mình đã làm trong quá khứ nên Gawain không “buộc” mình phải quên đi bất cứ điều gì, thì Wistan, chàng hiệp sĩ trẻ luôn muốn ghi nhớ quá khứ đến từng chi tiết, thậm chí là có khả năng “phục dựng” quá khứ để trả thù và tiếp tục truyền ngọn lửa hận thù cho thế hệ tiếp theo.

Không chỉ trong *Người khổng lồ ngủ quên* mà một số tác phẩm trước của Ishiguro cũng để cho nhân vật cố gắng nhớ sai, đánh giá sai ký ức, che đậy thay vì khám phá quá

khứ, đàn áp thay vì đối mặt với cơ chế nguy trang và xử lý lại các trải nghiệm trong quá khứ thông qua việc kìm nén ký ức và lối trần thuật không đáng tin cậy. Tuy nhiên, có nhân vật cố tình thay đổi ký ức song cũng có nhân vật vô thức lừa dối chính mình. Trong *Người không lơ ngừ quên*, Axl là nhân vật muốn tìm lại ký ức song khi từng mảnh ký ức lần lượt trở về thì như có một cơ chế tâm lý tự bảo vệ, Axl mặc dù chưa biết chính xác chuyện bị Beatrice phản bội và tội lỗi của mình trong quá khứ nhưng ông đã muốn từ chối tiếp nhận những ký ức đau buồn đó. “*Tôi chẳng nhớ chút nào hết ngài Gawain ạ. Hơi thở của con rồng đã làm lu mờ hết mọi chuyện rồi*” (Ishiguro, 2017). “*Ông không phải nhắc lại nữa, Gawain ạ. Tôi không cảm ơn ông đâu. Thay vì thế, hãy để tôi được yên hưởng cuộc sống tôi chia sẻ với người vợ yêu dấu của mình, người đang run rẩy đứng bên tôi đây*” (Ishiguro, 2017).

2.1.3. Cách đối diện với ký ức

Thế chiến thứ II trôi qua và để lại những hậu quả tàn khốc cho nhân loại. Đó là những chấn thương tập thể từ những cuộc tàn sát người vô tội như nạn tàn sát người Do Thái (Holocaust) hay những khoảnh khắc lịch sử chấn động như Mỹ thả bom nguyên tử vào hai thành phố Hiroshima và Nagasaki của Nhật Bản. Một mặt những nạn nhân (và cả thủ phạm) cố quên đi quá khứ đau thương nhưng mặt khác, họ cũng muốn ghi nhớ và nhắc các thế hệ sau về tội ác của chiến tranh, cứ như vậy họ sống trong sự giằng co giữa nhớ và quên. Đó cũng là vấn đề Murakami đặt ra trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* thông qua ký ức thời thơ ấu về người cha từng tham chiến và từ cuộc viếng thăm chiến trường Mông Cổ. Sau này, Ishiguro cũng trăn trở về cách đối mặt với ký ức của bạo lực và chiến tranh trong các tác phẩm của mình khi ông đến thăm các di tích các trại tập trung ở Auschwitz, Birkenau.

Đối với nhiều nhân vật việc xóa bỏ ký ức dường như là sự lựa chọn tốt nhất, nó giúp Trung úy Mamiya thoát khỏi bóng ma quá khứ, giúp Axl – Beatrice giữ lại tình yêu và hạnh phúc gia đình. Từ giải quyết được bi kịch cá nhân, việc lãng quên còn giải quyết được bi kịch dân tộc như cách Arthur đã làm để duy trì hoà bình sau những cuộc thảm sát trong quá khứ. Ở đây một câu hỏi được đặt ra, khi con người mất đi ký ức, không phải vật lộn với những bất hạnh xảy ra trong quá khứ thì liệu họ có thực sự cảm thấy hạnh phúc? Liệu cá nhân có thực sự cần nhớ lại quá khứ và cố gắng giải mã ý nghĩa của tàn tích còn sót lại sau thảm họa hay không?

Ký ức không phải muốn là có thể quên được, nó chỉ ẩn nấp ở đâu đó trong tâm trí và chờ đợi cơ hội được kích hoạt. Như lời của Trung úy Mamiya:

Tôi đã sống qua ngàn ấy năm trời chỉ bám víu vào niềm hy vọng mong manh rằng những ký ức đó của tôi chẳng qua chỉ là giấc mộng hoặc cơn mê sáng... Nhưng mỗi khi tôi cố đẩy chúng vào bóng tối, những ký ức đó lại quay về, càng mãnh liệt hơn, càng sống động hơn bao giờ hết.

(Murakami, 2018)

Đến khi dùng đến phép thuật thì Merlin trong *Người khổng lồ ngủ quên* cũng chỉ chôn vùi người khổng lồ và qua thời gian, bằng nhiều cách, từng mảnh ký ức sẽ trở về, đặc biệt là những ký ức chấn thương sẽ biểu lộ thông qua những tác động hậu chấn thương ở nhân vật. Có thể kể đến một số dấu hiệu như cưỡng chế lặp đi lặp lại, phản ứng giật mình, phản ứng quá mức, cơn ác mộng tái phát, v.v. (LaCapra, 2016). Giấc mơ về cảnh Yamamoto bị lột da sống luôn trở đi trở lại ám ảnh Mamiya (*Biên niên ký chim vặn dây cót*), hay những con quạ đậu trên đỉnh núi được Beatrice nhìn như một đoàn quân (*Người khổng lồ ngủ quên*). Phải chăng quá khứ về chiến tranh vẫn luôn âm ỉ trong tiềm thức của họ? Như vậy, dù muốn hay không thì cá nhân hay xã hội không thể chạy trốn quá khứ, chúng ta chỉ có thể lựa chọn cách để đối mặt với nó.

Cả hai tác phẩm đều xuất hiện ba thế hệ cần phải đối diện với ký ức cá nhân và ký ức dân tộc, nhưng mỗi tác phẩm lại mở ra một hướng giải quyết khác nhau. Ở *Biên niên ký chim vặn dây cót*, các nhân vật sau khi dần vật vờ với những vết thương trong quá khứ thì quyết định đối diện với ký ức. Toru Okada leo xuống giếng để bước vào khách sạn mơ, tìm lại người vợ mất tích và lật lại ký ức của chính mình. Sau khi đi xuyên tường, trải nghiệm lại những sự kiện đã xảy ra, anh lựa chọn dần thân và khắc phục những lỗi lầm trong quá khứ.

Tôi không thể - và không nên – chạy trốn, không trốn đến Crete, cũng chẳng trốn đi đâu hết. Tôi phải đưa bằng được Kumiko trở về... Bởi nếu tôi không làm vậy, đó sẽ là chung cục của chính tôi. Con người này, cái kẻ mà tôi xem là “tôi”, kẻ đó sẽ mất đi vĩnh viễn.

(Murakami, 2018)

Trong khi đó, một số nhân vật khác cũng tìm cách đối diện với quá khứ như Kumiko viết thư, nhắn tin kể về tình trạng thực tại và gợi ý để Okada tìm theo dấu vết những chuyện xảy ra trong quá khứ mà nàng không thể giải bày trực tiếp. Kano Creta, Trung úy

Mamiya và Nhục đậu khấu kể lại câu chuyện chiến tranh, Kasahara May viết thư và tâm sự với Okada về người bạn trai cũ. Quê xâu chuỗi những câu chuyện chiến tranh ở Mãn Châu để viết “Biên niên ký chim vặn dây cót”.

Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, hình ảnh năm nhân vật Gawain - Axl - Beatrice - Wistan - Edwin hội tụ trên đỉnh núi như một sự gặp gỡ định mệnh giữa quá khứ - hiện tại - tương lai, thực hiện cuộc đấu tranh giữa việc ghi nhớ và quên lãng ký ức. Xuyên suốt câu chuyện, hễ khi đứng trước những lựa chọn, mâu thuẫn bắt đầu nổi lên.

Beatrice và cha Jonus:

“Tôi và Axl muốn thấy lại những phút giây hạnh phúc chúng tôi đã từng chia sẻ với nhau.” – Beatrice

“Nhưng làn sương phủ này che kín tất cả mọi ký ức, cả tốt lẫn xấu. Có phải vậy không, thưa bà?” – Cha Jonus

“Sẽ có những điều không hay trở lại với chúng tôi, có thể chúng sẽ khiến chúng tôi phải khóc hoặc run lên vì tức giận. Nhưng đó chính là cuộc sống chúng tôi đã chia sẻ với nhau còn gì?” – Beatrice (Ishiguro, 2017).

Gawain và Wistan:

“Đó là lựa chọn duy nhất. Khi chúng ta còn chưa giành được thắng lợi thích đáng trong trận chiến ấy. [...] Nếu không có hơi thở của con rồng cái này, liệu hoà bình có bao giờ đến được với chúng ta?” - Gawain

“Làm sao những vết thương cũ có thể lành lại khi lũ dòi vẫn đang bám đầy xung quanh? Làm sao hoà bình dựa trên giết chóc và ngón bíp của thầy phù thủy có thể trường tồn cho thấu?” – Wistan (Ishiguro, 2017).

Wistan muốn Edwin hứa: *“Nếu anh hy sinh và em sống sót hãy hứa với anh điều này. Rằng em sẽ mang trong tim nỗi hận thù với người Briton”* (Ishiguro, 2017). Mặc dù có những người Briton đối xử tốt với cả hai, song Wistan đã lựa chọn gạt tình cảm riêng tư để thực hiện nghĩa vụ với đất nước.

Axl ban đầu quyết tâm thực hiện cuộc hành trình để tìm lại con trai và cũng là tìm lại ký ức: *“Cho dù đó là chuyện gì đi chăng nữa, hãy để tôi được thấy nó, hãy cho tôi thấy nó”* (Ishiguro, 2017). Thế nhưng càng đến gần hang rồng, ký ức dần hiện rõ thì ông lại do dự. Liệu có cần nhớ tất cả mọi chuyện trong quá khứ? Trong khi đó, Beatrice vẫn khao khát nhớ lại ký ức. *“Nhưng em cũng không muốn chúng ta trốn chạy. [...] Hãy cùng nhau thoải mái nhìn lại con đường hai ta đã cùng nhau vượt qua, cho dù nó có bị che phủ trong màn đêm tăm tối hay tràn ngập ánh mặt trời dịu êm”* (Ishiguro, 2017). Còn Wistan, qua

cuộc nói chuyện với Gawain và Edwin, cậu vẫn giữ nguyên quyết định, xuống hang để tiêu diệt con rồng. Gawain, mặc dù tán thành với hiệp ước hoà bình của Axl song ngay từ đầu, ông vẫn mong muốn làn sương mù sẽ che phủ đi tất cả:

Những mảnh xương giờ cũng đã yên nghỉ dưới lớp thảm cây xanh tốt. Lũ trẻ bây giờ không hay biết gì. Ta xin cậu hãy rời khỏi nơi này và để yên cho Querig được tiếp tục phận sự của nó thêm một thời gian nữa [...] đủ để những vết thương cũ vĩnh viễn lành lại và hoà bình sẽ trường tồn trong chúng ta.

(Ishiguro, 2017)

Những trận chiến và sự tàn bạo trong quá khứ được Gawain diễn tả như lẽ tự nhiên của chu kỳ sống và chết, của một quy luật lịch sử không thể tránh khỏi và lựa chọn của ông là thoả hiệp với quá khứ. Như vậy, quá khứ (đại diện là Axl và Gawain) muốn để cho ký ức được ngủ yên, nhưng đành bất lực trước xu thế của hiện tại (đại diện là Wistan). Wistan đã lựa chọn để Gawain ra đi và giải thoát cho ký ức.

Một câu hỏi được đặt ra tiếp theo là: Khi ký ức trở lại, nhất là đối với những ký ức đen tối thì con người cần làm gì để có thể tiếp tục sống? Ký ức có thể tạo ra thù hận, chiến tranh sẽ nổi lên khắp nơi như một điều tất yếu. Nhưng mặt khác, ký ức cũng có thể tạo ra sự tha thứ. “Đến giờ thì tôi đã hiểu, chẳng phải một sự kiện riêng biệt gì khiến trái tim tôi thay đổi, mà chính những năm tháng hai vợ chồng chung sống cùng nhau đã dần dần sưởi ấm lại trái tim tôi” (Ishiguro, 2017). “Hãy hứa với anh rằng em sẽ mãi mãi giữ những tình cảm hiện giờ em đang dành cho anh trong trái tim mình, cho dù sau khi màn sương phủ tan đi em có nhìn thấy điều gì đi chăng nữa” (Ishiguro, 2017). Có thể nói, ký ức, nhất là những kỷ niệm đẹp đã thực sự làm dịu đi những mối hận thù trong lòng. Sự hoà giải giữa Axl và Beatrice có thể mở rộng ra thành sự tha thứ tập thể. Như cách gợi mở trong tiểu thuyết của Murakami và Ishiguro, ký ức cần được giữ lại và đồng thời con người cũng phải học cách để sống với nó, vượt qua nó vì lịch sử luôn tiếp biến, thế hệ chịu tổn thương dần ra đi và các thế hệ tiếp nối sẽ mang lại ký ức mới. Ở *Người khổng lồ ngủ quên*, bản thân Wistan cũng không thể hoàn toàn căm ghét hết những người Briton vì anh từng nhận được sự che chở của họ và hơn hết là cảm nhận được sự chân thành từ vợ chồng Beatrice - Axl: “Nhưng cháu cảm thấy yếu mềm là do những năm tháng sống bên người Briton các bác, mà mặc dù sẽ cố gắng nhưng một phần trong cháu vẫn cứ ngoảnh mặt lại với lửa hận thù” (Ishiguro, 2017).

Wistan hy vọng vào thể hệ tiếp theo mình - Edwin - sẽ đủ bản lĩnh để gánh trọng trách trong tương lai. Vì không chứng kiến những cuộc thảm sát mà chỉ nhìn thấy hậu quả cuộc chiến nên Edwin vốn có mối quan hệ khác với chiến tranh. Nhưng cậu cũng có mong muốn trả thù. Ý nghĩ này một phần chịu ảnh hưởng bởi thể hệ đi trước là Wistan khi Wistan buộc cậu hứa sẽ căm ghét tất cả những người Briton. Có thể nói, thể hệ mới này vẫn còn non trẻ, chưa đủ nhận thức và chính vì thế dễ bị “dắt mũi”, bị thao túng bởi người khác. Tuy nhiên, ta vẫn có quyền tin tưởng, thể hệ trẻ rồi sẽ trưởng thành và tìm được cách đối mặt và chữa lành những vết thương trong quá khứ, như cách vợ chồng Axl và Beatrice trước khi chia tay Edwin hy vọng: “*Cậu Edwin! Cả hai chúng tôi tha thiết đề nghị cậu một điều. Trong những ngày sắp tới, hãy nhớ tới chúng tôi. Hãy nhớ chúng tôi và tình hữu nghị giữa chúng ta khi cậu vẫn còn là một cậu bé thế này nhé*” (Ishiguro, 2017). “*Và kìa, ông Axl lúc này đang ngáp ngừng giơ một bàn tay lên trời. Ấy là một cử chỉ thay cho lời tạm biệt, hay là một hành động nhằm ngăn cậu lại?*” (Ishiguro, 2017). Ishiguro để cái kết mở cho thể hệ tương lai, hy vọng rằng những ký ức đẹp sẽ là một giải pháp để dẹp tan hận thù mặc dù ta vẫn nhìn thấy trước được rằng một cuộc chiến mới sẽ xảy ra là điều khó thể tránh khỏi.

2.2. Các dạng thức của giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên*

2.2.1. Giấc mơ – sự khám phá thế giới tinh thần

Trước khi tìm hiểu các dạng thức của giấc mơ, luận văn sẽ thống kê các giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro, sắp xếp chúng theo trình tự của câu chuyện được kể ở mỗi tác phẩm.

Bảng 2.1. Bảng thống kê các giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*

STT	NGƯỜI MƠ	DIỄN BIẾN GIÁC MƠ	SAU GIÁC MƠ
1	Okada Toru	- Làm tình với Kano Creta trong phòng 208, khách sạn mơ	- Mộng tỉnh (sau nhiều năm)
2	Trung úy Mamiya	- Yamamoto bị lột da sống - Bị mục ruỗng dần dưới đáy giếng	- Bị ám ảnh, trống rỗng

3	Okada Toru	- Kéo khoá áo cho Kumiko nhưng phát hiện là Kano Creta - Làm tình với Kano Creta trong phòng 208 - Người đàn bà bí ẩn mặc áo váy của Kumiko, thế chỗ cho Kano Creta	- Xuất tinh - Nghĩ về người đàn bà bí ẩn
4	Okada Toru	- Wataya Noboru xuất hiện trên truyền hình - Trò chuyện với người đàn bà bí ẩn ở phòng 208 - Đi xuyên tường	- Xuất hiện vết bầm bên má phải
5	Okada Toru	- Con ác mộng thời niên thiếu: Lạc đường, mất lối về nhà	- Nhớ như in giấc mơ trong suốt nhiều năm
6	Okada Toru	- Gã đàn ông mang hộp đàn ghi ta tự lột da - Bộ da phủ kín lên Okada	- Quyết định không chạy trốn, phải đưa Kumiko trở về
7	Quế	- Đào cái lỗ người đàn ông vừa lấp lại - Thấy mình đang nằm trên giường	- Cú sốc → trống rỗng, mất đi tiếng nói
8	Okada Toru	- Kano Malta trao đổi về cái đuôi của con mèo trở về và thông báo con của Kano Creta tên Corsica.	- Tim đập thành thịch, mất ngủ
9	Okada Toru	- TV thông báo Wataya Noboru bị kẻ lạ mặt đánh nứt sọ bằng gậy bóng chày lúc 11 giờ 30 trưa tại văn phòng ở Akasaka khi đang họp - Okada nhận ra Kumiko là người phụ nữ bí ẩn và quyết tâm đưa Kumiko về. - Quà của Kumiko: cây gậy bóng chày - Okada đánh vỡ sọ Noboru bằng gậy bóng chày - Kumiko không còn trong phòng	- Vết thương bị dao đâm, toàn thân tê dại - Giếng có nước - Wataya Noboru bị đột quỵ ở Nagasaki (khác với thông tin trong giấc mơ) - Vết bầm biến mất

		- Bỗng qua bức tường sứa	
10	Okada Toru	- Kano Creta bế đứa bé tên là Corsica, cha của đứa bé một nửa là Okada, một nửa là Trung úy Mamiya	

Bảng 2.2. Bảng thống kê các giấc mơ trong *Người khổng lồ ngủ quên*

STT	NGƯỜI MƠ	DIỄN BIẾN GIÁC MƠ	SAU GIÁC MƠ	KÝ ỨC TRỞ LẠI
1	Beatrice	- Thấy con đứng bên một cái giếng	- Tiếp thêm động lực đi tìm con	
2	Axl	- Đứng trên một con thuyền giữa dòng sông, nhìn xuyên qua lớp sương mù	- Mơ màng, muốn tìm lại ký ức	
3	Gawain	- Đứng nhìn mình chém giết quân thù	- Nhớ như in giấc mơ suốt nhiều năm	
4	Edwin	- Hiện lên hình ảnh sống động về cô gái Edwin cứu bên bờ hồ	- Cảm giác bối rối, hổ thẹn	
5	Gawain	- Gặp lại người trong mộng thời trẻ	- Cảm thấy vui sướng, mãn nguyện	
6	Beatrice	- Không biết mơ hay thực + Beatrice bị bỏ lại một mình trong đêm khuya + Con trai giận dữ, bỏ nhà đi trước đó	- Axl cho rằng chỉ là giấc mơ - Beatrice lo sợ bị Axl bỏ rơi	- Khẳng định không phải mơ, Axl là người phản bội và bà muốn tránh xa chồng

Hầu hết những giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* được mô tả trực tiếp, song song với cốt truyện như một không gian để nhân vật khám phá thế giới tinh thần.

Những giấc mơ này mạch lạc, rõ nghĩa nhưng kỳ lạ. Còn ở *Người khổng lồ ngủ quên*, ngoài giấc mơ của Axl, Edwin ra thì bốn giấc mơ còn lại được tường thuật qua lời nhân vật và không được miêu tả cụ thể. Thông qua Bảng 2.1., 2.2., ta có thể nhìn thấy nỗ lực tìm lại ký ức, cũng chính là tìm lại sự thật lịch sử bị chôn giấu của nhân vật ở *Người khổng lồ ngủ quên*. Vì vậy, vấn đề giằng xé giữa ký ức - giấc mơ mãnh liệt hơn ở tiểu thuyết của Ishiguro và thông điệp của tác giả đưa tới cũng rõ ràng hơn.

Nhân vật chủ yếu thực hiện các giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* là Okada Toru (8/10 giấc mơ). Trong 10 giấc mơ, có 4 giấc mơ mang màu sắc tính dục (giấc mơ 1, 3, 4, 8), 2 giấc mơ về quá khứ (giấc mơ 2, 5), 3 giấc mơ dự báo, thông báo (6, 8, 10). Ở *Người khổng lồ ngủ quên*, Kazuo Ishiguro xây dựng 6 giấc mơ. Trong đó có 2 giấc mơ liên quan đến ký ức (3, 4, 6), 1 giấc mơ dự báo (2), 2 giấc mơ ước vọng (1, 5). Riêng giấc mơ thứ 7 trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và giấc mơ thứ 6 trong *Người khổng lồ ngủ quên*, nhân vật không xác định được là mơ hay thực, bởi nếu là mơ thì nó quá sống động còn nếu là hiện thực thì lại quá phi lý, mơ hồ, nên hai giấc mơ này sẽ được phân tích thêm ở mục 2.3.3. (“*Sự mập mờ giữa ký ức và giấc mơ*”) như một điểm gặp gỡ thú vị giữa Murakami và Ishiguro. Tuy nhiên, sự phân loại này chỉ mang tính chất tương đối vì có giấc mơ mang nhiều đặc điểm, như giấc mơ số 8, vừa là giấc mơ tiên tri, vừa là “kênh” để nhân vật liên lạc với nhau, vừa mang màu sắc tính dục, đồng thời cũng gợi liên tưởng đến quá khứ bạo lực của Nhật Bản.

Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Okada là nhân vật tham gia vào 8 giấc mơ bởi lẽ giấc mơ ở đây không chỉ phản ánh trạng thái tâm thần của con người mà còn tồn tại như một dạng không gian tâm tưởng để nhân vật phiêu lưu và người dẫn thân là Okada. Những giấc mơ tính dục thường xuất hiện đầu tác phẩm (giấc mơ 1, 3, 4) không chỉ khởi đầu cho sự thức tỉnh của đời sống bản năng, tiết lộ bản ngã của nhân vật mà còn là phương tiện để bộc lộ đời sống nội tâm, những ẩn ức không thể giải tỏa. Giấc mơ tính dục thường gắn với Okada Toru, Kumiko, người đàn bà bí ẩn và Kano Creta. Tiếp đến là giấc mơ về quá khứ, loại giấc mơ này liên quan đến những nhân vật gặp chấn thương trong quá khứ như Trung úy Mamiya, Okada, Quế (*Biên niên ký chim vặn dây cót*) và Beatrice, Gawain (*Người khổng lồ ngủ quên*). Những giấc mơ này sẽ tiếp tục được tìm hiểu ở mục 2.3.1 (“*Giấc mơ về quá khứ*”) để chỉ ra mối liên hệ giữa giấc mơ và ký ức. Cuối cùng, giấc mơ dự báo thường xảy đến đối với Okada khi anh nhận được thông báo từ nhân vật có khả năng tiên tri như hai chị em Kano (*Biên niên ký chim vặn dây cót*) và Axl (*Người khổng lồ ngủ quên*) khi ông dự cảm về tương lai ký ức sẽ quay trở lại.

C. G. Jung cho rằng: “*Tiềm thức không phải chỉ là cái kho chứa quá khứ của ta mà còn đầy rẫy những trạng thái tâm thần và ý tưởng sắp xảy đến*” (Jung, 2007) và giấc mơ không chỉ “*biểu hiện, thực hiện những dự vọng bị kiềm nén*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997) như quan điểm S. Freud, mà còn “*tự thể hiện một cách tự phát và tượng trưng cái thực trạng của vô thức*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Chính vì vậy, việc phân tích giấc mơ không chỉ đáp ứng sự tò mò của trí tuệ mà theo như Freud, đó còn là “*con đường vương giả để đạt đến hiểu biết lòng người*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Nhân vật trong hầu hết các sáng tác của Haruki Murakami để thích nghi được với xã hội khắc nghiệt của Nhật Bản, thường chấp nhận đeo một chiếc mặt nạ nhân cách, che giấu đi con người thật của mình. Điều đó dẫn đến bị kích đánh mất bản ngã – một đề tài quen thuộc trong các sáng tác của ông. Ở *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro, giấc mơ gắn với vấn đề đánh mất ký ức. Nếu như giấc mơ trong sáng tác của Murakami sống động đến mức nhân vật không biết đâu là thực, đâu là mộng thì nhân vật trong tiểu thuyết của Ishiguro cũng gặp bối rối khi xác thực giấc mơ. Nhân vật mất đi ký ức nên không ít chuyện vốn xảy ra trong thực tại lại bị quên lãng và khi bất lực trước việc hồi tưởng hoặc không muốn nhớ lại, họ tự huỷ hoại hoặc bản thân rằng đó chỉ là con mộng mị. Và có thể nói, khi nhân vật sống với giả diện của mình hoặc mất đi ký ức thì một trong những “kênh” giúp độc giả khả dĩ truy cập vào trạng thái tâm thần của nhân vật chính là thông qua những giấc mơ.

Điểm chung trong tiểu thuyết của Murakami và Ishiguro là nhiều nhân vật gặp trục trặc về tâm lý, mà nguồn cơn của những bi kịch này thường xuất phát từ những sự cố trong quá khứ. Do đó, giấc mơ về quá khứ chính là một trong những cách công dẫn vào vào thế giới nội tâm của nhân vật. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Trung úy Mamiya luôn lặp đi lặp lại giấc mơ Yamamoto bị lột da sống và bản thân bị mục ruỗng dần dưới đáy giếng. Giấc mơ này thể hiện nỗi ám ảnh của Mamiya về chiến tranh với những cái chết khủng khiếp và những cách huỷ diệt tâm hồn con người. Tiếp đến là con ác mộng thời niên thiếu thỉnh thoảng cứ trở lại với Okada. Anh mơ thấy mình bỏ đi và lạc đường, không tìm được lối về. Okada nhớ đến giấc mơ này khi bị bỏ lại dưới chiếc giếng cạn và cũng như chính anh giải bày: “*Tôi thấy như mình đã trở lại là đứa bé bơ vơ không người giúp đỡ*” (Murakami, 2018). Như vậy, có thể nói cảm thức cô đơn ở Okada không phải chỉ mới xảy ra mà đã kéo dài từ thời thơ ấu. Nỗi cô đơn, sợ bị bỏ mặc cũng xảy đến với nhân vật trong *Người khổng lồ ngủ quên*. Giấc mơ hay chính ký ức mà Beatrice cũng không rõ về cái đêm mà bà bị Axl và con trai bỏ rơi, chỉ còn một mình ở trong phòng đã phủ bóng lên tâm hồn bà. Vì vậy, Beatrice luôn lặp đi lặp lại một câu hỏi trong suốt hành trình: “*Anh vẫn còn đó*

chứ Axl?” (Ishiguro, 2017) mặc cho câu trả lời của Axl luôn là: “*Tất nhiên anh vẫn ở đây*” (Ishiguro, 2017). Ký ức của nhân vật dần dần được hé lộ thông qua hành trình đi tìm con của Beatrice và Axl, nhưng qua những câu nói đầy bất an của Beatrice, độc giả cũng phần nào cảm nhận được sự trục trặc trong mối quan hệ của họ ở quá khứ.

Giấc mơ mang màu sắc tính dục trong tiểu thuyết của Murakami được miêu tả hết sức chân thực, không che đậy và mang ý nghĩa ẩn dụ khi hé lộ đời sống bản năng trong vô thức bị dồn nén của chủ thể mà Frédéric Gaussen đã nói: “*chiếm mộng hiện ra với chúng ta như là biểu hiện bí mật nhất và trơ trẽn nhất của chính chúng ta*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, việc Okada Toru làm tình trong mộng chính là cách giải tỏa những ẩn ức tính dục bị kìm nén, kể từ sau lần Kumiko phá thai. Đây được xem là bước đầu để khơi thông những cái đang bị tắc nghẽn trong đời sống tinh thần của nhân vật, cụ thể là đời sống vợ chồng. Vì vậy, người quan hệ với Okada là Kumiko cùng hai cái ngã khác của nàng là Kano Creta và người đàn bà bí ẩn. Trên hành trình giải cứu Kumiko, Okada không ít lần để lộ sự căng thẳng, bất an. Anh liên tục nhắc đến Wataya Noboru trong giấc mơ: “*Wataya Noboru có đến đây không?*” – “*Đừng lo, chúng tôi sẽ lo mọi chuyện*” (Murakami, 2018). Mặc dù rất căm ghét và luôn thể hiện sự chống đối với Noboru, nhưng trong thâm tâm, Okada lại sợ hãi trước sức mạnh của hắn, rõ nhất là những lần anh hồi hộp lắng nghe tiếng gõ cửa trong căn phòng 208. Bởi lẽ, quyền lực của Noboru không chỉ chi phối thế giới hiện thực mà còn bao trùm cả trong thế giới mộng mị. Cho đến giấc mơ thứ 9, Okada đã vượt qua nỗi sợ hãi, dũng cảm chiến đấu với gã đàn ông lạ mặt, cũng chính là Wataya Noboru để đưa Kumiko trở về.

Nếu như Okada trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* chiến đấu dũng cảm vì Kumiko và giải thoát cho chính mình thì trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Axl và Beatrice không ngại khó khăn lên đường với hy vọng gặp lại con và tìm lại ký ức bị quên lãng. Trên hành trình ký ức ấy, Beatrice mơ thấy con trai đứng bên cạnh cái giếng và đang gọi ai đó. Giấc mơ đã thể hiện ước vọng được đoàn tụ của Beatrice. Còn Axl cũng vô tình bị cuốn vào một giấc mơ kỳ lạ khi đến gặp cha Jonus. Ông mơ thấy mình đang đứng trên một con thuyền chênh vênh giữa dòng sông và nhìn xuyên qua lớp sương mù phía trước: “*Bất cứ giây phút nào, sương cũng có thể tan và làm lộ ra những hình ảnh sống động của đất liền trước mắt*” (Ishiguro, 2017). Hình ảnh ông nhìn thấy như một sự dự cảm ký ức sẽ trở lại. Mặc dù sợ hãi nhưng hơn hết, ông vẫn tò mò muốn nhìn thấy nó: “*Cho dù đó là chuyện gì đi chăng nữa, hãy để tôi được thấy nó, hãy cho tôi thấy nó*” (Ishiguro, 2017). Như vậy, không chỉ bằng lời nói và hành động, chính giấc mơ của của Beatrice và Axl đã lên tiếng, nói lên khát

vọng tìm lại ký ức bị quên lãng bấy lâu. Bên cạnh đó, Ishiguro cũng đề cập đến giấc mơ của Gawain. Cũng giống như nhân vật quần gia Stevens trong *The Remains of The Day*, Gawain trung thành tuyệt đối với lý tưởng, sẵn sàng gạt bỏ cuộc sống riêng tư để thực thi nhiệm vụ. Song đằng sau đó vẫn là một con người khao khát tình yêu. Những kìm nén này đã tìm đến với ông trong giấc mơ. Người trong mộng của Gawain là một cô gái không đẹp nhưng đủ khiến vị hiệp sĩ say mê: *“Vậy mà thỉnh thoảng cô vẫn hiện ra trong mắt ta, ta tin rằng mình còn gặp lại cô ấy trong những giấc mơ nữa.”* (Ishiguro, 2017)

Trong *Người tình Sputnik*, nhân vật nhà văn trẻ Sumire từng trình bày về khó khăn khi viết về giấc mơ như sau: *“Người ta bảo đưa giấc mơ (nói cách khác là giấc mơ thực sự) vào truyện là điều mạo hiểm. Chỉ rất ít nhà văn - và tôi đang nói đến những người tài năng nhất - có khả năng tái tạo được kiểu kết hợp phi lý ấy trong mơ”* (Murakami, 2008). Có thể nói, Murakami là một trong số ít nhà văn thực hiện được điều đó. Mặc dù Jung đã chỉ ra không hiếm những trường hợp hai cá nhân có thể cùng mơ gần như chính xác một giấc mơ (Jung, 2007) và giấc mơ *“tự thể hiện một cách tự phát và tượng trưng cái thực trạng của vô thức”* (Gheerbrant and Chevalier, 1997), tức là những sự kiện diễn ra trong mộng mị về cơ bản, không thể kiểm soát được bằng ý thức. Thế nhưng, để nhân vật tùy ý bước vào thế giới trong mơ của mình hay của người khác, thậm chí là tự do điều khiển, thao túng giấc mơ, Murakami không chỉ dựa vào mà còn phá vỡ “chân lý” giấc mơ của Jung. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami đã thiết lập hẳn một giấc mơ tập thể, bên cạnh những giấc mơ cá nhân, thông qua đó, nhân vật không chỉ nhìn thấy tâm trí chính mình còn khám phá nội tâm của người khác. Okada là nhân vật tích cực nhất vì 8/10 giấc mơ có sự tham gia của anh, hễ khi nào muốn thâm nhập vào giấc mơ, anh chỉ cần leo xuống chiếc giếng cạn và ngủ. Việc xây dựng những giấc mơ tập thể như vậy không chỉ làm tăng tính huyền ảo cho tác phẩm mà Murakami muốn tạo ra một không gian chia sẻ như một giải pháp để nhân vật có cơ hội thấu hiểu nhau và tìm lại sợi dây kết nối với người khác. Ở trong thế giới đó, các nhân vật có thể nói chuyện thẳng thắn và hành động theo cách mà họ không dám làm trong thế giới tỉnh thức. Có nhiên, việc trải qua một giấc mơ tập thể, thâm nhập vào giấc mơ của nhau là điều không thể xảy ra ở thực tế. Nhưng cũng chính vì vậy chúng ta có thể hình dung được nỗi cô đơn và bi kịch “bất khả tương giao” của nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami khi không gian bên ngoài tuy rộng lớn, con người kề cạnh nhau nhưng thật sự không có bất cứ sự liên kết hay thấu hiểu nào, mỗi người thật sự là một hòn đảo cô độc. Đó cũng là hiểm họa mà con người Nhật Bản hiện đại đang phải trải qua.

2.2.2. Giác mơ – sự tác động đến thế giới hiện thực

Bất cứ điều gì quan trọng đều có tác động đến vô thức, và vô thức sau đó ảnh hưởng đến nhận thức và tương tác với thế giới. Những giấc mơ không chỉ giới hạn ở hoạt động tinh thần, bên trong tâm trí của nhân vật, mà còn tác động đến thế giới hiện thực bằng nhiều cách. Dựa theo Bảng 2.1., 2.2., ta có thể kết luận rằng, khác với những giấc mơ thông thường khiến con người ta quên ngay sau đó, hầu như giấc mơ nào của nhân vật trong *Người khổng lồ ngủ quên*, đặc biệt là trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* ít nhiều tác động đến tâm lý, nhận thức, thậm chí là thể xác của nhân vật trong thế giới tỉnh thức.

Những giấc mơ bản năng của Okada trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* không chỉ đánh thức những cảm xúc dồn nén mà còn tác động đến nhận thức của anh. Khi làm tình với người đàn bà bí ẩn, bằng trực giác, anh cảm nhận được “*có cái gì đó quen lắm. Có một thứ ký ức nào đó đang cố thoát ra ngoài*” (Murakami, 2018). Để rồi khi cố kết nối những tín hiệu trong các giấc mơ lại, anh phát hiện được bí mật mà Kumiko trong đời thực luôn giấu kín. Không dừng ở đó, giấc mơ tưởng chừng vô hại nhưng bước vào thế giới huyền ảo của Murakami, những chuyện xảy ra trong mơ có khả năng làm chấn thương tâm lý và cả thể xác của con người. Tiêu biểu là thông qua giấc mơ thời thơ ấu của Quế. Quế nằm mơ thấy mình đi ra vườn để đào cái hố mà hai người đàn ông lạ mặt vừa lấp lại, sau đó về giường và phát hiện chính mình đang ngủ trên đó. Mặc dù biết mọi chuyện chỉ là giấc mơ nhưng cậu không thể ngăn cảm giác sợ hãi xâm chiếm: “*Chú bé ngậy ra như hoá đá, không cất nổi một tiếng nào [...] Lần đầu tiên chú thấy sợ, một nỗi sợ dường như thấu tận xương tủy chú*” (Murakami, 2018). Sau sự cố xảy đến trong giấc mơ, Quế xuất hiện một cái tôi mới và cơ thể mới. Đó là một cái tôi bơ vơ, trống rỗng được chứa trong một cơ thể bị tước đi tiếng nói: “*Chú cảm thấy chính mình bị trút vào một cái vỏ chứa khác. Chú biết, chú vẫn chưa hoàn toàn quen với cái cơ thể mới này. Cái cơ thể mới này có gì đó không khớp với cái tôi nguyên thủy của chú*” (Murakami, 2018).

Tương tự trong *Người khổng lồ ngủ quên*, giấc mơ bị Axl và con trai bỏ rơi trong đêm không ngừng khiến Beatrice trăn trở, mặc dù ký ức chỉ đến trong chốc lát nhưng ấn tượng trong mơ khiến bà không thể quên được. Cho đến khi từng mảnh ký ức trở về, Beatrice lại soi chiếu vào giấc mơ một lần nữa: “*Em không mơ đâu chồng ạ. Chỉ là một hai mảnh ký ức trở lại*” (Ishiguro, 2017). Dù chưa xác định được là mơ hay thực, có đúng sự thật hay không, song những cảm xúc bị phản bội do giấc mơ hay ký ức mang lại khiến bà muốn tránh xa Axl: “*Hãy để em được đi phía trước và anh cách xa em một đoạn ngắn nhé. Hãy tiếp tục đi như thế, vì em sẽ không muốn anh sánh bước cùng đâu*” (Ishiguro, 2017).

Hay một số giấc mơ ngăn ngủi nhưng đều để lại những ấn tượng khó quên mỗi khi tỉnh thức như cảm giác hoang mang, hồ thẹn của Edwin khi nhớ lại lời của cô gái đã nói trong ký ức cũng là trong giấc mơ, hay giấc mơ mờ nhạt về người trong mộng khiến Gawain “*thức dậy với một cảm giác mãi nguyện khó hiểu*” (Ishiguro, 2017).

Trong số những giấc mơ tác động đến thế giới hiện thực, có giấc mơ là bước ngoặt quan trọng mà câu chuyện xoay quanh, và là động lực cho mọi hành động chính trong câu chuyện. Đó là giấc mơ về con khi hai vợ chồng Axl và Beatrice vừa khởi hành. Giấc mơ đã tiếp thêm động lực cho đôi vợ chồng già lên đường: “*Hãy cố gắng, Axl ạ. Cả hai chúng ta cùng cố*” (Ishiguro, 2017). Một giấc mơ quan trọng khác là giấc mơ dự cảm về sự tan biến của làn sương phủ. Nó xuất hiện ngay sau khi Axl biết được bí mật của làn sương là do con rồng cái Querig gây ra và sau giấc mơ kỳ lạ đó, cha Jonus có hỏi Beatrice: “*Nhưng liệu bà có chắc muốn được giải thoát khỏi làn sương phủ này không, thưa bà? Chẳng phải nếu một số thứ được giấu kín khỏi trí óc chúng ta thì vẫn hay hơn sao?*” (Ishiguro, 2017). Có thể nói, giấc mơ dự cảm của Axl và câu hỏi của cha Jonus xuất hiện ở giữa cuốn tiểu thuyết báo hiệu một bước chuyển quan trọng, bởi vì như sự phát triển của tiểu thuyết, làn sương mù của sự quên lãng bắt đầu tan dần và những chấn thương của quá khứ thì nhau trở lại với các nhân vật. Và ngay giây phút đó, Axl cũng như Beatrice đã lựa chọn được nhìn thấy ký ức, kể cả những ký ức xấu xa và đáng thất vọng nhất.

Ở *Biên niên ký chim vặn dây cót* có ba giấc mơ mang tính chất bước ngoặt trong hành trình dần thân của Okada. Thứ nhất là giấc mơ Okada đi xuyên bức tường ở căn phòng 208 để bước vào một giấc mơ lớn hơn để bắt gặp chính mình là kẻ tòng phạm trong những sự kiện xảy ra ở quá khứ, thậm chí trước khi anh chào đời. Sau đó, những móc nối của lịch sử và hiện tại bắt đầu xuất hiện rõ hơn. Biến đổi đầu tiên ở nhân vật giúp độc giả nhanh chóng nhìn thấy được sợi dây liên kết này là vết bầm trên má phải của Okada. Nó giống hệt với vết bầm của bác sĩ thú y làm việc ở vườn thú Tân Kinh, tức là cha của Nhục đậu khấu. Mà viên bác sĩ với Trung úy Mamiya lại bị ràng buộc bởi thành phố Tân Kinh. Okada và Trung úy Mamiya gắn bó với nhau thông qua chiếc giếng cạn. Ba mạch tự sự của Okada, Trung úy Mamiya và Nhục đậu khấu ở ba thời điểm lịch sử khác nhau từ đó cũng bắt đầu có sự nối kết.

Murakami kết thúc *Quyển hai: Chim tiên tri*, chuyển qua *Quyển ba: Kẻ bắt chim* bằng một một giấc mơ dự báo của Okada Toru. Trong giấc mơ, anh gặp lại gã đàn ông mang hộp đàn ghi ta màu đen nhưng trước đó, anh đã gặp hắn hai lần ngoài đời thực. Lần thứ nhất là ba năm trước, khi ở Sapporo, ngay đêm Kumiko phá thai. Lần thứ hai là ngay

buổi chiều, hôm anh có giấc mơ kỳ lạ về hắc. Lần đầu, gã có một hành động gây ấn tượng mạnh là tự thiêu đốt lòng bàn tay để trải nghiệm nỗi đau. Lúc đó, Okada vẫn chưa biết hành động này có ý nghĩa gì, nhưng ở hiện tại, anh hiểu đó là một lời cảnh báo về việc Kumiko phá thai: *“Đó là bước ngoặt. Từ đó trở đi, dòng chảy quanh tôi đã bắt đầu tổ chức hiệu thay đổi. Giờ đây nghĩ lại, tôi mới nhận ra rằng việc phá thai đó đã là một sự kiện quan trọng đối với hai chúng tôi”* (Murakami, 2018). Vì vậy, khi gặp lại hắc, Okada đã đuổi theo và bị tấn công bằng gậy bóng chày. Trải qua sự kiện ban ngày dữ dội như vậy, đêm đến Okada mơ thấy một giấc mơ khủng khiếp không kém. Sau khi nện gã nhạc công, Okada thấy hắc rút ra con dao sắt lêm và tự lột da cho đến khi chỉ còn là một súc thịt đỏ hồng. Bộ da hắc vừa lột ra bỏ lên người Okada và phủ kín thân thể anh. Ngay lúc đó, Okada thức tỉnh và đi đến một kết luận: *“Tôi không thể - và không nên - chạy trốn, không trốn đến Crete cũng chẳng trốn đi đâu hết. Tôi phải đưa bằng được Kumiko trở về. [...] Bởi nếu tôi không làm vậy, đó sẽ là chung cục cho chính tôi”* (Murakami, 2018). Thông qua giấc mơ, Okada biết rằng, sự mất tích của Kumiko còn liên quan đến một điều thật sự hệ trọng hơn. Đó là cuộc chiến của chính anh đối với cái ác nói chung, bắt nguồn từ lịch sử bạo lực của nước Nhật.

Để trở lại với không gian hiện thực năm 1984, Okada bắt buộc phải tiêu diệt được cái ác, mà đại diện là Wataya Noboru và đi xuyên bức tường ở căn phòng 208. Anh đã thực hiện được những việc đó ở giấc mơ quyết định – giấc mơ thứ 9. Ở một thực tại khác của căn phòng 208, anh đã chiến đấu với gã đàn ông lạ mặt, cũng là một bản ngã khác của Wataya Noboru, đánh vỡ sọ hắc bằng cây gậy bóng chày và băng qua bức tường sứt. Sự chiến thắng của Okada từ trong mơ những đã khiến mọi thứ tắc nghẽn trong thực tại được khơi thông. Cái giếng cạn bỗng nhiên có nước, vết bầm trên má phải của anh biến mất. Cuộc chiến xảy ra trong giấc mơ nhưng để lại thương tích ở thế giới thực. Khắp người anh là những vết dao đâm, toàn thân tê dại, còn Wataya Noboru bị đột quỵ ở Nagasaki khi đang ăn tối. Vì vậy, không ít lần nhân vật trong tiểu thuyết của Murakami hoang mang về hậu quả của những hành động trong mơ: *“Liệu có mối liên hệ nào giữa những gì xảy ra ở đó với cái thực tại này không?”, “Liệu điều này có mối liên hệ nào với những gì tôi đã làm ở kia không? Có, hẳn là có. Cái gì đó bấy lâu vẫn làm tắc nghẽn mạch nước nay đã bị tháo tung ra”* (Murakami, 2018). Như vậy, giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* không chỉ phản ánh cái thực trạng của vô thức mà còn là ẩn dụ về một “thế giới khác” mà ở đó nhân vật giải quyết các bế tắc của đời sống thực. Những thực tại này không tồn tại tách

biệt mà luôn có sự kết nối và tác động lẫn nhau, cũng như sự ảnh hưởng qua lại của thể giới vô thức và ý thức.

2.3. Mối liên hệ giữa ký ức và giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người không lồ ngủ quên*

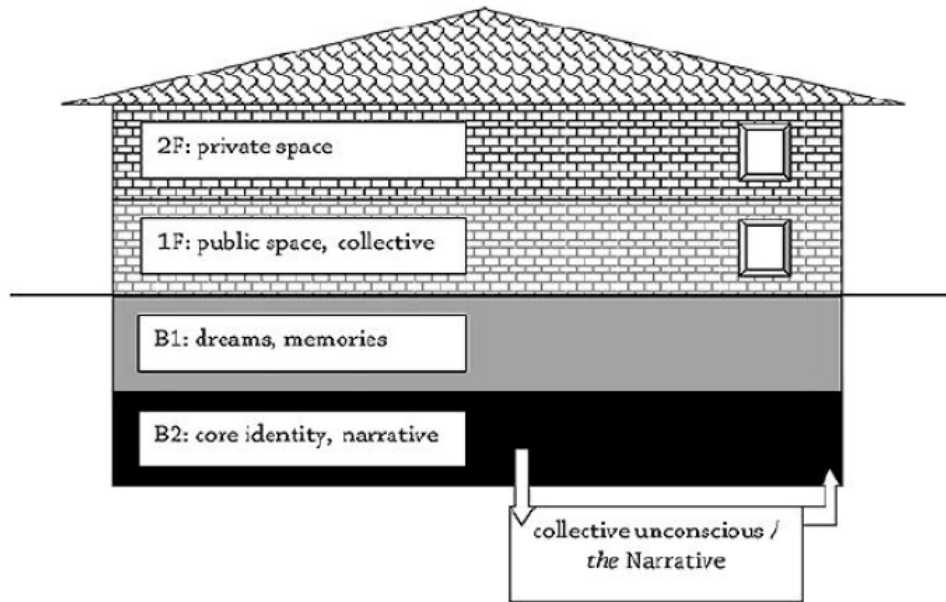
2.3.1. Giấc mơ về quá khứ

Chịu ảnh hưởng của Phân tâm học, Murakami thường đề cập đến ký ức và giấc mơ trong các sáng tác của mình. Ông mô tả tâm trí con người giống như một ngôi nhà hai tầng với đầy đủ các tầng hầm:

Tôi nghĩ rằng sự tồn tại của con người giống như một ngôi nhà hai tầng. Trên tầng đầu tiên, mọi người tụ tập lại với nhau để ăn uống, xem truyền hình, và nói chuyện. Tầng thứ hai có các phòng riêng, phòng ngủ, nơi mà mọi người đọc sách, nghe nhạc một mình, v.v.. Tiếp đến có một tầng hầm; đây là một nơi đặc biệt, và có một số điều được cất giữ ở đây. [...] Sau đó, tôi nghĩ ở dưới tầng hầm này còn có một tầng hầm khác. Nó có một cánh cửa rất đặc biệt, rất khó để mở ra, và thông thường anh không thể bước vào trong đó - một số người có thể sẽ không bao giờ vào được. Anh đi vào, lang thang trong bóng tối, trải nghiệm những thứ ở đó, những thứ anh không thể thấy ở những phần bình thường của căn nhà. Anh kết nối với quá khứ của mình ở đó, bởi vì anh đã thâm nhập vào tâm trí của chính mình.

(Murakami, 2010)

M. C. Strecher đã minh họa quan điểm trên của Murakami bằng hình vẽ ngôi nhà hai tầng sinh động như sau (Stretchers, 2014):



Hình 2.1. Hình vẽ minh họa tâm trí con người bằng ngôi nhà hai tầng của M. C. Strecher

Nhìn vào Hình 2.1., chúng ta có thể nhận thấy rằng tầng thứ nhất (tầng trệt) và tầng thứ hai của căn nhà tượng trưng cho thế giới vật lý, ý thức (conscious). Tầng hầm thứ nhất là nơi cất giữ giấc mơ (dreams) và ký ức (memories). Tầng hầm thứ hai là tầng vô thức (unconscious), là nơi nhân vật trong câu chuyện kể của Murakami cần phải khám phá và đối mặt với vấn đề bản chất cốt lõi (core identity) của mình. Như vậy, tâm thức con người là một thế giới đa tầng ẩn chứa nhiều vùng tối. Khái niệm “thế giới ngầm” mà Murakami thường đề cập có thể được hiểu như là một không gian tối tăm, mơ hồ của ký ức, giấc mơ. Ở cùng một tầng hầm của tiềm ý thức, ký ức và giấc mơ không hoạt động tách rời nhau mà luôn có sự tác động qua lại. Mối liên hệ này cũng được thể hiện trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro, cụ thể thông qua ba biểu hiện: (1) giấc mơ về quá khứ, (2) ký ức, giấc mơ và vấn đề bản sắc, (3) sự mập mờ giữa ký ức và giấc mơ.

Ký ức của con người, bao gồm ký ức tập thể không bao giờ biến mất hoàn toàn mà luôn tìm cách trở lại và một trong những con đường để nhìn lại nó là thông qua mộng mị.

Song, giấc mơ thường phi lý, hỗn độn nên ký ức trong giấc mơ sẽ không được phản ánh mạch lạc, chính xác mà luôn có sự phân mảnh, cắt xén, trộn lẫn (Halbwachs, 1992) và có độ sai lệch nhất định (Freud, 2005). Đó cũng là đặc điểm của những giấc mơ về quá khứ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro.

Có thể nói giấc mơ của Trung úy Mamiya về thời gian ở Nomonhan là giấc mơ bộc lộ rõ ràng nhất về ký ức trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*. Mỗi khi nhắm mắt lại, ông mơ thấy cảnh tượng Yamamoto bị lột da sống, còn mình thì bị đẩy xuống chiếc giếng cạn ở sa mạc Ngoại Mông. Mỗi thời khắc trôi qua, ông cảm nhận được sự mục ruỗng của thể xác và tâm hồn mình. Những hình ảnh trong mơ gắn với ký ức chiến tranh khủng khiếp mà Trung úy Mamiya và ông già Honda chỉ muốn quên đi: “*Với cả hai chúng tôi, những gì đã trải qua đó thật lớn lao quá sức, chúng tôi cùng chia sẻ nó bằng cách không nói gì về nó hết*” (Murakami, 2018). Và chỉ có cái chết mới khả dĩ giúp họ được giải thoát khỏi những ký ức đó, như bài thơ của ông già Honda đề lại:

Chết là cách duy nhất

để mi được bơi tự do

Nomonhan. (Murakami, 2018)

Ký ức chiến tranh không chỉ xuất hiện trong giấc mơ của những người trực tiếp trải qua mà còn âm thầm len lỏi vào giấc mơ của thế hệ tiếp đó như một mảnh ký ức tình cờ trôi lạc. Song thực chất những ký ức tập thể này đã núp sẵn đâu đó trong tầng vô thức và chờ đợi cơ hội để vươn lên khi đêm đến. Đó là những mảng da đầu còn nguyên tóc, bị lột và treo trên trần nhà trong giấc mơ Okada gặp lại Kano Malta hay hình ảnh gã nhạc công cầm thùng đàn ghi ta tự lột da mình xuất hiện trong một giấc mơ khác của anh. Những hình ảnh trong mơ này liệu có gì liên quan đến sự kiện Yamamoto bị lột da sống ở quá khứ hay không?

Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Ishiguro có đề cập đến ba giấc mơ về quá khứ. Đó là giấc mơ bị bỏ rơi của Beatrice, giấc mơ nhìn thấy mình chém giết quân thù của Gawain và giấc mơ về cô gái bị trói bên bờ hồ của Edwin. Ở giấc mơ thứ nhất, như đã phân tích ở nhiều mục trước của bài viết, giấc mơ này gợi ta nhớ đến ký ức đen tối của Beatrice. Đó là hành động bội phản của Beatrice, sự trả thù tàn nhẫn của Axl và nỗi đau mất con. Tuy nhiên, giấc mơ hay chính ký ức nhạt nhòa vừa mới trở về khiến thông tin bị sai lệch đi. Chính Beatrice mới là người phản bội, chứ không phải Axl bỏ đi theo người phụ nữ khác xinh đẹp hơn như bà vẫn nghĩ. Giấc mơ về quá khứ tiếp theo thuộc về Gawain. Có một lần

ông mơ thấy đang đứng nhìn chính mình chém giết quân thù: *“Quân thù phải lên đến hàng trăm tên, có lẽ nhiều bằng số xương ở đây ấy chứ. Ta cứ chiến đấu và tiếp tục chiến đấu”* (Ishiguro, 2017). Giấc mơ gợi nhớ về những trận chiến trong quá khứ mà chính vị hiệp sĩ già không muốn nhắc lại. Vì vậy, mỗi khi ai đó đề cập đến chuyện giết người, Gawain không giấu được sự mệt mỏi và căng thẳng khác thường. *“Vậy ý bà là gì, thưa bà? Là ta đã sát sinh hả?”* (Ishiguro, 2017). Cuối cùng là giấc mơ về quá khứ của Edwin. Trong mơ, cậu gặp lại cô gái mình đã cứu giúp bên bờ hồ và nhớ lại những gì cô gái nói trước đó. *“Nhưng những tuần lễ tiếp sau đó, hình ảnh sống động của cô gái cứ không rời mà trở lại trong cậu; thỉnh thoảng vào ban đêm, trong những giấc mơ; lúc khác lại giữa thanh thiên bạch nhật”* (Ishiguro, 2017). Giấc mơ gợi cho cậu nhớ về một thời mình chỉ là “một thằng bé con” (Ishiguro, 2017), chưa đủ sức để cứu mẹ và giải thoát cho cô gái. Điều này đã thôi thúc cậu trở thành một thiếu niên anh dũng dưới sự dẫn dắt của Wistan.

2.3.2. Ký ức, giấc mơ và vấn đề bản sắc

Theo Stuart Hall, bản sắc của con người không bao giờ hoàn kết mà luôn thay đổi, luôn được làm mới theo thời gian: *“Có lẽ thay vì nghĩ về bản sắc là một sự thật đã hoàn thành,... Thay vào đó, chúng ta nên nghĩ về bản sắc như một "sản phẩm", không bao giờ hoàn thành, luôn luôn trong quá trình và luôn luôn được cấu thành từ bên trong, chứ không phải từ bên ngoài”* (Hall, S. 2006). Hơn nữa, sự mong manh của bản sắc càng dễ khiến sự biến đổi bên trong này diễn biến nhanh và phức tạp hơn. Sự hình thành và biến đổi này phụ thuộc vào những trải nghiệm cá nhân và của tập thể, cụ thể là thông qua sự gắn kết kinh nghiệm trong quá khứ và hiện tại, con người hình thành ý thức về bản sắc. Vậy nên việc trở về quá khứ là điều cần thiết để tái cấu trúc danh tính cũng như thấu hiểu cuộc sống hiện tại. Bên cạnh đó, nếu như đứng trước những sự thật không muốn đối diện, con người thường có xu hướng lờ đi hoặc tự lừa dối bản thân thì lúc này, giấc mơ chính là người kể chuyện trung thực nhất. Những gì trong cuộc sống thường ngày càng được che giấu thì càng hiển lộ ở đời sống trong mơ. Đó cũng là lý do mà Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro sử dụng ký ức, giấc mơ như một phương tiện chính yếu để khai thác vấn đề bản sắc của nhân vật trong tiểu thuyết của mình.

Một trong những đề tài quen thuộc xuất hiện xuyên suốt các tiểu thuyết của Haruki Murakami là hành trình truy tìm bản ngã của con người. Nhân vật thường phiêu lưu trong nhiều thực tại khác nhau nhưng thực chất là đi vào chính tâm thức của mình để khám phá bản ngã. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami để nhân vật phiêu lưu trong không gian giấc mơ và quay trở về ký ức chiến tranh để tìm kiếm cái tôi đích thực và cũng

là lý giải cho lịch sử dân tộc. Nếu như ở những tiểu thuyết trước đây, Kazuo Ishiguro thường để nhân vật kể lại quá khứ của mình và thông qua sự diễn giải lại quá khứ, bản sắc nhân vật được bộc lộ thì ở *Người khổng lồ ngủ quên*, Ishiguro viết về sự thiếu vắng của ký ức. Nhân vật sống ở một nơi mà không ai nhớ về ký ức cá nhân, vì vậy lịch sử dân tộc cũng nhanh chóng bị chìm vào quên lãng. Thậm chí, khi đã sống quen trong sự trống rỗng ấy rồi, dần dà họ cũng không có nhu cầu nghĩ về quá khứ nữa, kể cả quá khứ gần nhất. Ký ức bị đánh mất, dẫn đến ý thức về bản sắc cũng mờ đi, con người không thể biết mình là ai, mình phải làm gì khi không xác định được mối liên hệ đối với những người xung quanh. Như điều mà bà goá phụ đã nói với Beatrice: “*Làm thế nào để bà và chồng bà chứng minh được tình yêu dành cho nhau khi không thể nhớ được những gì đã cùng nhau chia sẻ trong quá khứ?*” (Ishiguro, 2017), “*khi không có kỷ niệm, chẳng có gì nuôi dưỡng tình cảm trong tình yêu thì rồi tình yêu có nhạt phai mà chết hay không?*” (Ishiguro, 2017).

Như vậy, không có ký ức, con người chỉ còn là lớp vỏ rỗng, mất đi bản ngã. Nhân vật trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* luôn tìm cách thoát khỏi tình trạng trống trải, hoang vắng, bất lực của cuộc sống hiện tại bằng hành trình đi ngược về quá khứ. Đó là Okada Toru, Nhục đậu khấu, Kumiko, Quế, Trung uý Mamiya (*Biên niên ký chim vặn dây cót*) và hai vợ chồng Axl – Beatrice (*Người khổng lồ ngủ quên*). Okada là một luật sư thất nghiệp, suốt ngày chỉ quanh quẩn lo chuyện nội trợ và nghe nhạc. Sống trong một không gian đô thị hiện đại, tấp nập nhưng anh không thể lý giải được cảm xúc chán nản luôn thường trực và cái ác, bạo lực đang bủa vây lấy mình. Anh quyết định nghỉ việc khi chưa biết mình sẽ đi đâu hay làm gì trong tương lai: “*Nhưng tôi vẫn thôi. Chẳng phải để thực hiện một hoài bão hay dự tính gì đặc biệt?*” (Murakami, 2018). Để thoát khỏi tình trạng thực tại, anh thực hiện hành trình truy tìm bản ngã cũng là hành trình đi vào giấc mơ, nhìn lại những vấn đề trong quá khứ của Kumiko và của chính mình. Để rồi vô hình trung, Okada bị cuốn vào một vòng xoáy lịch sử lớn hơn về nguồn gốc bạo lực và cái ác của xã hội Nhật Bản hiện đại. Đó là những cái chết tàn khốc như của chồng Nhục đậu khấu vốn có căn nguyên từ những chuyện xảy ra trong quá khứ. Có thể nói, bạo lực chiến tranh không bao giờ mất đi mà luôn ẩn tàng dưới tầng sâu vô thức tập thể cho đến khi nào con người dám nhìn thẳng vào nó.

Tương tự, trong *Người khổng lồ ngủ quên*, hành trình đi tìm con của Axl và Beatrice cũng chính là hành trình giải thoát ký ức, không chỉ những ký ức về cuộc sống trước đây của hai vợ chồng mà còn có ký ức của quốc gia. Ở phương diện cá nhân, đó là ký ức đẹp lẫn ký ức đau thương của hai vợ chồng, như ký ức về lần đầu gặp gỡ, lần đi chợ vui vẻ và

cả sự phản bội của Beatrice, sự ra đi của người con trai, hành động tàn nhẫn ngăn không cho Beatrice thăm mộ con của Axl. Song ký ức cá nhân là một phần của ký ức tập thể, ký ức về những cuộc chinh phạt mở rộng lãnh thổ, tàn sát những người Saxon vô tội của người Briton mà đứng đầu là vua Arthur cũng lần lượt trở về. Đó cũng là lý do giải thích cho nỗi sợ hãi vô hình của dân làng người Saxon được miêu tả vào đêm hai vợ chồng Axl và Beatrice tá túc. Trong khi trường làng là cụ Ivor, người Briton lại bình tĩnh hơn khi đối diện với bóng đêm hay những sự kiện khác thường. Tuy nhiên, không chỉ người Saxon mà cả người Briton cũng quên đi ký ức của mình. Beatrice linh cảm những ký ức họ lãng quên gắn liền với những điều xấu xa, khiến cho Chúa *“rất giận vì một việc nào đó chúng ta đã làm. Hoặc có thể không phải tức giận, Chúa thấy hổ thẹn thì đúng hơn”* (Ishiguro, 2017). Vì vậy, thông qua chuyện cô bé Martha và người phụ nữ tóc đỏ vừa xảy ra đã bị dân làng lãng quên đã góp phần thôi thúc Axl lên đường tìm con. Bởi lẽ ngay từ đầu Axl đã cảm nhận được ý nghĩa của hành trình đi tìm con. Đó không chỉ là chuyến đi thăm người thân thông thường mà chính là cách để giải thoát cho tình trạng hiện tại của hai vợ chồng và của người Briton nói chung.

Ngoài Okada nhiều nhân vật khác trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* cũng đang vật lộn với bản ngã của mình. Đó là Nhục đậu khấu, sau khi bị kịch gia đình xảy đến, bà vô tình phát hiện ra một bản ngã mới đang sở hữu một sức mạnh đặc biệt bên trong. Bằng cách theo đuổi những ký ức của mình, Nhục đậu khấu chữa bệnh tinh thần cho nhiều người:

Nhục đậu khấu nhắm mắt lại, nín thở, cố kìm chuyển động đó lại. Bà tập trung mạnh hơn và đeo đuổi những ký ức của mình một cách riết róng hơn. Đào sâu vào những nếp gấp nhỏ nhất tìm thấy ở đó, bà chuyển hơi ấm của ký ức mình vào “cái gì đó” kia.

(Murakami, 2018)

Hai mẹ con Nhục đậu khấu thường trao đổi tâm linh cho nhau. Ngày ngày, bà kể cho Quế nghe những chuyện về chiếc tàu ngầm và vườn thú ở Tân Kinh mà bà chứng kiến khi còn nhỏ. Quế xâu chuỗi lại những gì Nhục đậu khấu kể và dựa trên sự thực lịch sử để viết “Biên niên ký Chim vặn dây cót”. Quế đang theo đuổi điều gì khi viết quyển biên niên ký này? Phải chăng như Okada dự đoán, Quế đang tìm lại ý nghĩa cho sự tồn tại của mình thông qua việc tìm những mối liên kết với lịch sử, với những sự kiện xảy ra từ trước khi

chào đời? (Murakami, 2018). Một nhân vật khác cũng bị trói chặt trong quá khứ, đó là Trung úy Mamiya. Bản ngã ham sống trước đây của ông đã bị chôn sâu ở đáy chiếc giếng cạn ở Ngoại Mông. Bằng cách viết thư kể lại quá khứ cho Okada, ông muốn một lần đối diện với ký ức, cũng là giải thoát cho cái tôi trống rỗng hiện tại của mình. Có lẽ vậy mà ở giấc mơ cuối cùng, Okada thấy Trung úy Mamiya đang sống yên bình, trồng rau ở Hiroshima cùng Kano Creta.

Giấc mơ tiết lộ bản sắc cá nhân thông qua những trải nghiệm trong mơ. Trong hầu hết các sáng tác của mình, Murakami thường sử dụng giấc mơ như một không gian để nhân vật bộc lộ bản ngã, điều mà ở thế giới tỉnh thức họ không đủ khả năng thực hiện hoặc không đủ dũng cảm để nói ra. Có thể nói *Biên niên ký chim vặn dây cót* là câu chuyện được xây dựng theo logic của một giấc mơ. Bên cạnh giấc mơ chung của Okada ở khách sạn mơ với sự góp mặt của nhiều nhân vật như Kumiko, Kano Creta, Kano Malta và Noboru Wataya, còn có giấc mơ đánh mất bản ngã của Quế. Kumiko từng nói: “*Không phải bao giờ người ta cũng gặp nhau để bộc lộ cái tôi thực của mình*” (Murakami, 2018). Thật vậy, Kumiko ở thế giới tỉnh thức chưa phải là cái tôi thực của nàng, ở Kumiko còn nhiều bí mật hơn thế. Khi ý thức làm chủ thì nàng là Kumiko, một người không có hứng thú tình dục với chồng và gặp rắc rối trong quan hệ hôn nhân, xã hội. Ngược lại, khi phần vô thức lấn át ý thức thì Kumiko chính là người đàn bà lạ luôn nói về chuyện làm tình mỗi khi xuất hiện, nàng biết rõ Okada nhưng không biết mình là ai và hành động theo bản năng. Ngoài ra, nàng còn có một cái tôi thứ ba đi qua Kano Creta. Bởi Kano Creta là “điểm tinh thần” nên thân xác cô có thể cho cái ngã khác thâm nhập vào. Nếu như Kumiko chỉ xuất hiện ở thế giới hiện thực, thì người đàn bà bí ẩn luôn ngồi ở căn phòng 208 ở khách sạn mơ để gọi điện cho Okada, còn Kano Creta luôn xuất hiện luân phiên ở hai thế giới vì cô chỉ là Kumiko trong một số thời điểm. Kumiko mắc kẹt trong chính những bản ngã của mình, đặc biệt là cái ngã đến từ vô thức: “*Anh biết tôi rất rõ nhưng chính tôi không biết tôi là ai*” (Murakami, 2018). “*Okada Toru này, tôi muốn anh khám phá tên tôi. Mà không, anh không cần phải khám phá nó. Anh đã biết nó rồi. Anh chỉ cần nhớ lại thôi. Nếu anh tìm ra được tên tôi. Tôi sẽ ra khỏi nơi này được*” (Murakami, 2018). Sau đó, Okada xuyên tường và bắt đầu hành trình giải cứu Kumiko. Chỉ khi nào Okada khám phá ra được người đàn bà bí ẩn là Kumiko thì lúc này nàng mới thật sự giải thoát và trở lại là chính mình.

Để giải cứu được Kumiko, Okada từ một người không hiểu gì về vợ, phải nhận ra các bản ngã khác nhau của nàng, thậm chí là tìm hiểu nguyên nhân dẫn đến điều đó và tiêu diệt Wataya Noboru. Tất cả những việc này anh đều thực hiện trong mơ. Và như đã phân

tích ở trên, Wataya Noboru còn đại diện cho cái ác tồn tại từ thời chiến tranh thông qua một khuynh hướng di truyền, từ ông bác Wataya Yoshitaka. Sự chiến thắng của Okada còn mang ý nghĩa lớn hơn khi dám đương đầu với cái ác, giải phóng cho cái khuynh hướng bạo lực được chôn giấu ở vô thức tập thể. Đó cũng là điều khiến Kumiko sợ hãi và muốn phá thai: “*Khi có thai, em đã hoảng loạn vì em lo cái khuynh hướng đó sẽ lộ ra ở con của chúng mình. Nhưng em đã không thể tiết lộ điều bí mật đó với anh. Câu chuyện bắt đầu từ đó*” (Murakami, 2018).

Một nhân vật khác trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* cũng phải đối mặt với vấn đề bạo lực đó là Quế. Bạo lực lần này len lỏi vào trong giấc mơ của cậu bé năm tuổi. Trong giấc mơ sống động của mình, cậu nhìn thấy hai người đàn ông đào một cái lỗ và chôn một cái túi nhỏ như một đứa trẻ sơ sinh. Khi đào lên thì cậu phát hiện đó là một quả tim người còn tươi rói và đập phập phồng. Cậu không ngừng trấn an mình vượt qua nỗi sợ hãi nhưng khi bước về phòng, cậu phát hiện chính mình đang nằm trên giường. Cú sốc khiến cậu thật sự hoảng loạn: “*Nếu như mình đã ngủ ở đây rồi thì cái mình đây sẽ ngủ ở đâu? Lần đầu tiên chú thấy sợ, một nỗi sợ dường như thấu vào tận xương tủy chú. Chú bé muốn thét lên*” (Murakami, 2018). Thế rồi giọng nói của cậu cũng ra đi cùng với cái ngã đêm hôm đó. Sáng hôm sau, Quế tỉnh dậy và cảm nhận được sự trống rỗng, bơ vơ trong một cái vỏ chứa mới. Như vậy, trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, con người không chỉ tìm thấy bản ngã mà còn đánh mất nó thông qua những sự kiện trong giấc mơ. Đó cũng chính là sáng tạo của Murakami khi xây dựng những giấc mơ về bản ngã của nhân vật trong tiểu thuyết của mình.

Nếu như trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, giấc mơ về bản ngã xuất hiện dày đặc thì trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Ishiguro chủ yếu thể hiện qua giấc mơ của Beatrice và Edwin. Trong giấc mơ hay ký ức mà Beatrice cũng không phân định được, bà nhìn thấy mình bị chồng và con trai bỏ rơi trong đêm. Giấc mơ bộc lộ chính nỗi sợ hãi của bà trong vô thức và dần dần nó trở thành một nỗi ám ảnh. Cho đến khi ký ức quay trở về, nỗi lo lắng ấy không còn, thậm chí Beatrice chủ động leo lên thuyền để ra đảo trước. Giấc mơ thứ hai là của Edwin, cậu mơ thấy cô gái mình cưới bên bờ hồ và nhớ như in những gì cô gái nói. Cô gái bảo cậu chỉ là “một thằng bé con” (Ishiguro, 2017) nhưng đồng thời chính cô cũng nói chẳng bao lâu nữa cậu sẽ trưởng thành. Những lời này khiến Edwin bối rối và hổ thẹn. Cậu chưa đủ khả năng để cứu mẹ và giải thoát cho cô gái. Sự bối rối của Edwin cũng chính là sự hoang mang, bất lực của thế hệ trẻ chưa đủ trưởng thành để nhận thức và giải quyết những chuyện xảy ra trong quá khứ.

2.3.3. Sự mờ nhòe giữa ký ức và giấc mơ

Chịu ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo, Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro thường xây dựng nhiều không gian thực và ảo đan cài vào nhau trong các sáng tác của mình, trong đó giấc mơ là một địa hạt không có sự xâm nhập của ý thức, nó phi lý chồng chất và những gì xảy ra trong mơ có thể khác xa hiện thực. Tương tự, ký ức của con người cũng vô cùng mong manh, luôn thay đổi, dễ nhầm lẫn và có xu hướng phai mờ theo thời gian. Vì vậy, nhân vật không ít lần hoang mang khi đứng giữa ký ức và giấc mơ, họ không phân định được đâu là ký ức, tức hiện thực đã xảy ra và đâu là giấc mơ, sản phẩm của trí óc.

Murakami cho rằng, con người hiện đại đang sống trong một thế giới “hỗn loạn” khi mà nơi chúng ta đang sống *“có mức độ thực tế thậm chí còn thấp hơn mức độ thực tế của một thế giới không thực”* (Murakami, H., 2010). Vì vậy, ở hầu hết các sáng tác của mình, bao gồm *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami có xu hướng làm mờ ranh giới giữa thực và ảo khi xây dựng hiện thực hỗn loạn trong khi giấc mơ lại chân thực. Có những chuyện đã xảy ra trong giấc mơ nhưng ngấm lại nhân vật cứ tưởng mình đã trải qua ở hiện thực bởi lẽ ký ức và cả hậu quả của giấc mơ để lại quá rõ ràng. Okada sau khi đi xuyên bức tường ở căn phòng 208 của khách sạn mơ, anh nhớ như in từng lời của người đàn bà bí ẩn, hình ảnh Wataya Noboru chiếu trên màn hình tivi: *“Ký ức về những cảm nhận đó vẫn còn lại, không hề phai nhạt dù thời gian đã qua. Và sở dĩ như vậy là do đó không phải giấc mơ, ký ức tôi bảo thế”* (Murakami, 2018). Sau khi xuyên tường, Okada bước vào một thực tại mới, một căn phòng 208 khác, có khả năng kết nối với ký tập thể. Đánh dấu cho sự kết nối này là vết bầm ở bên má phải. Nhìn vào gương, Okada hiểu rằng, những sự kiện xảy ra trong giấc mơ không chỉ là ảo giác: *“Đây không phải là giấc mơ, chúng nói với tôi vậy qua vết bầm. Chuyện đó thật sự đã xảy ra”* (Murakami, 2018). Giống như Okada, Quế cũng gặp một giấc mơ sống động và gây sang chấn ở thế giới tỉnh thức. Trong mơ, cậu cảm xằng đào cái lỗ mà hai người đàn ông lạ mặt vừa lấp lại và khám phá cái túi được chôn ở dưới hố. Ở tuổi lên năm, một đứa trẻ thường khó phân biệt được mơ hay thực thì Quế ngay từ đầu đã chắc chắn: *“Nhưng nói gì thì nói, đây là mơ kia mà”* (Murakami, 2018). Song ký ức và cảm giác về những chuyện vừa xảy ra trong giấc mơ lại quá đối chân thực khiến cậu bé không khỏi hoang mang: *“Nhưng thật lạ: Chú ở đây trong giấc mơ, đang đào một cái lỗ trong thực tại. Vậy làm sao chú phân biệt cái gì là mơ cái gì không phải mơ? Cái xằng này có thực không? Hay là cái xằng ở trong mơ?”* (Murakami, 2018).

Ngược lại, có những khoảnh khắc xảy ra ở hiện tại nhưng ký ức về nó lại phi thực như xảy ra trong một giấc mơ. Đó là đêm Okada ngủ với Kano Creta, như anh nói, đây chỉ là khoảnh khắc kéo dài của một giấc mơ, song nó đã xảy ra trong thế giới tỉnh thức. Thời gian càng trôi qua, những ấn tượng càng mờ dần trong ký ức, Okada không chắc rằng mọi chuyện có thực sự xảy ra hay không. Trong khi đó, những lần làm tình trước của anh và Kano Creta tuy xảy ra ở trong mơ nhưng ký ức về nó lại vô cùng rõ ràng và sống động:

Thi thoảng tôi lại nhớ đến cái đêm ngủ với Kano Creta, song ký ức về nó khá mơ hồ. [...] Nhưng tuần nói tuần qua, cảm giác chắc chắn kia dần dần biến mất. Tôi không còn phục hồi lại được hình ảnh rõ nét về thân thể cô ta, hay cách mà thân thể đó đã hoà làm một với thân tôi. Có chăng là ký ức về những gì tôi đã làm với cô ta từ trước nữa, trong tâm khảm tôi - trong cõi phi thực - còn sống động hơn nhiều so với ký ức về cái đêm đó.

(Murakami, 2018)

Mặc dù cũng viết về sự nhập nhằng giữa ký ức và giấc mơ, nhưng Ishiguro lại khai thác ở một phương diện khác. Nhân vật trong *Người khổng lồ ngủ quên* phải đối mặt với chứng quên tập thể nên ký ức chỉ trong chốc lát sẽ trở nên mơ hồ, tưởng chừng như vừa trải qua một giấc mơ. Chẳng hạn như lần Marta mất tích, mọi người trong làng đổ xô đi tìm nhưng ngay khi nghe hai người chặn cừu kể về con đại bàng đầu bạc thì đám đông tụ tập lại quanh đồng lửa để nghe câu chuyện thời sự. Kể cả Axl, ông cũng nhập hội và khi từng mảng ký ức bắt đầu ráp lại, ông nhớ đến câu chuyện của Marta. Thế nhưng “*những ký ức này chưa gì đã trở nên lộn xộn, thật giống những gì diễn ra trong vài giây đồng hồ đầu tiên sau khi tỉnh dậy từ một giấc mơ*” (Ishiguro, 2017). Trong một lần khác, ký ức trở về với Axl, ông nhớ lại kỷ niệm hai vợ chồng đi chợ, Beatrice đã mặc một chiếc áo choàng màu xanh lá cây nhạt có mũ đội đầu rất đẹp nhưng Beatrice không nhớ rõ chi tiết ấy và hồ nghi rằng đó có thể chỉ là một giấc mơ: “*Hoặc đó là một giấc mơ hoặc chuyện xảy ra đã lâu lắm rồi, chồng của em ạ. Vì em không có cái áo choàng nào màu xanh hết*” (Ishiguro, 2017). Vào cái đêm mưa gió Beatrice bị chồng và con bỏ rơi mà bà không biết rằng đó là giấc mơ hay ký ức hiện về, bởi lẽ nếu là giấc mơ thì nó quá sống động, còn ký ức thì lại phi lý vì đối với bà Axl luôn là người chồng dịu dàng, quan tâm đến vợ. Và chuyện đã xảy ra từ lâu lắm rồi nên bà cũng không chắc nữa. “*Em không biết là mơ hay là chuyện thực em bỗng nhớ lại nữa. Lúc đó em thấy chính mình đang đứng trong căn phòng của hai ta giữa*

đêm khuya thanh vắng” (Ishiguro, 2017). Ký ức trở về và lẫn vào giấc mơ hoặc cũng có thể ký ức quá mơ hồ khiến nhân vật cảm tưởng đã xảy ra trong mộng mị. Khi Axl nhắc lại cho Beatrice nhớ về người phụ nữ tóc đỏ mất tay chữa trị cho dân làng mà ông gặp cách đây không lâu, Beatrice cho rằng ông đang bịa chuyện vì một nhu cầu riêng: *“Nhưng người phụ nữ này không phải là một giấc mơ, và em sẽ nhớ ra nếu em chịu dành chút thời gian nghĩ về cô ấy”* (Ishiguro, 2017). Song ngay sau đó, chính Axl cũng nghi ngờ về ký ức của chính mình: *“Axl có cảm giác mình sắp sẵn sàng thừa nhận mình đã làm về người phụ nữ tóc đỏ. Rốt cuộc thì, ông chỉ là một người đàn ông ở tuổi xế chiều và thỉnh thoảng rất dễ nhầm lẫn”* (Ishiguro, 2017).

Cũng như nhiều tiểu thuyết trước, nhân vật trong *Người khổng lồ ngủ quên* tận dụng sự mơ hồ của ký ức và giấc mơ để thoả hiệp với những chuyện xảy ra trong quá khứ. Thay vì thừa nhận hoặc xác minh lại câu chuyện, nhân vật thường có xu hướng lờ đi hoặc tự huyễn hoặc bản thân rằng đây chỉ là giấc mơ. Đó là phản ứng của Axl khi nghe Beatrice kể về câu chuyện ông đã bỏ rơi bà trong đêm: *“Một giấc mơ vu vơ, công chúa ạ, cũng có thể một cơn sốt nữa sắp đến”* (Ishiguro, 2017), *“Em kể một giấc mơ mới lạ lùng làm sao, công chúa ạ, rõ là cơn sốt và giá lạnh quanh đây đã khiến em mơ phải một giấc mơ như thế”* (Ishiguro, 2017). Axl lại tiếp tục phủ nhận những gì Beatrice nhìn thấy khi hai người băng qua bờ hồ, tiến gần đến hang rồng. Beatrice thấy những đứa trẻ sơ sinh đang nằm bất động, cách mặt nước một chút, mặt nhìn thẳng lên như đang nằm ngủ trên giường. Có thể đó là ảo giác xuất phát cơn mê sảng hoặc nỗi ám ảnh về việc những đứa trẻ chết trong chiến tranh của Beatrice. Trước đó, khi ở dưới hầm mộ của tu viện, bà cũng là người duy nhất nhìn thấy xương của những đứa bé đã chết từ lâu. Mặc cho Beatrice tin chắc vào điều mình vừa trông thấy, Axl lại ngay lập tức gạt suy nghĩ của vợ qua một bên: *“Lại là một giấc mơ em gặp phải khi ngồi tựa lưng vào gốc cây nghỉ rồi. Anh nhớ là đã thấy em ngủ một cách ngon lành lúc đó, khi anh nói chuyện với vị hiệp sĩ”* (Ishiguro, 2017). Có thể nói, cả câu chuyện được bao phủ bởi một làn sương mơ hồ giữa thực và ảo, giữa ký ức và giấc mơ. Sự mơ hồ này không chỉ khiến cho nhân vật mà cả độc giả cũng phải bối rối và chờ đợi cho đến khi những mảnh ký ức cuối cùng trở về.

Tóm lại, ký ức và giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* được biểu hiện đa dạng ở nhiều dạng thức. Đặt ký ức trong mối quan hệ với chấn thương trong quá khứ và sự tác động của quyền lực, ý thức hệ, Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro đã mở ra nhiều vấn đề mang tính phổ quát. Việc nhớ hay quên của con người không hoàn toàn tự trị mà luôn chịu áp lực, đe dọa bởi những yếu tố khác cũng như đề cập

đến cách con người hiện đại đối mặt, giải quyết những di sản đau thương mà quá khứ để lại. Trong khi đó, giấc mơ xuất hiện như một phương tiện khám phá thế giới tinh thần theo quan điểm của Phân tâm học, tiết lộ qua những ám ảnh, lo lắng của nhân vật. Thậm chí ở tiểu thuyết của Murakami, giấc mơ được phát triển thành một không gian tâm tưởng mà ở đó nhân vật tự do khám phá bản thể. Những gì xảy ra trong mộng mị đều ảnh hưởng đến thế giới tỉnh thức. Biểu hiện dễ nhìn thấy nhất cho sự ảnh hưởng qua lại này là giấc mơ về quá khứ và vấn đề về bản sắc. Ký ức thường trở về thông qua giấc mơ hoặc cũng có thể ký ức mờ ảo khiến nhân vật và độc giả có cảm tưởng đã xảy ra trong mơ. Bản sắc là vấn đề mà mỗi người luôn trăn trở, nó tồn tại vô cùng mong manh và biến đổi theo những trải nghiệm cá nhân và của tập thể. Vì có nhiều điểm chung và trong một số khoảnh khắc ký ức trở về như mơ và giấc mơ đem lại cảm giác sống động như đã trải nghiệm nó trong hiện thực nên tạo ra sự mập mờ, khó phân định.

Chương 3. NGHỆ THUẬT XÂY DỰNG KÝ ỨC VÀ GIÁC MƠ TRONG “BIÊN NIÊN KÝ CHIM VẠN DÂY CÓT” VÀ “NGƯỜI KHÔNG LÒ NGỦ QUÊN”

3.1. Ký ức và giấc mơ thông qua biểu tượng nghệ thuật

Biểu tượng (symbol) là một dạng mã đa nghĩa, xuất hiện từ buổi bình minh của lịch sử nhân loại với ý nghĩa khởi nguyên là “*một vật được cắt làm đôi*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Theo Henry Corbin:

Biểu tượng báo hiệu một bình diện ý thức khác với cái hiển nhiên lý tính; nó là "mật mã" của một bí ẩn, là cách duy nhất để nói ra được cái không thể nắm bắt bằng cách nào khác, nó không bao giờ có thể cắt nghĩa được một lần là xong mà cứ phải "giải mã" lại mãi.

(Gheerbrant and Chevalier, 1997)

S. Ferenczi cho rằng: “*Không phải mọi so sánh đều là biểu tượng, mà chỉ là biểu tượng những so sánh trong đó về thứ nhất bị dồn nén vào vô thức*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Carl Gustav Jung tiếp tục nói rõ hơn:

Biểu tượng không bó chặt gì hết, nó không cắt nghĩa, nó đưa ta ra bên ngoài chính nó đến một ý nghĩa còn nằm ở tận phía ngoài kia, không thể nắm bắt, được dự cảm một cách mơ hồ, và không có từ nào trong ngôn ngữ của chúng ta có thể diễn đạt thỏa đáng.

(Gheerbrant and Chevalier, 1997)

Như vậy, các định nghĩa trên đều chỉ ra rằng, biểu tượng là một hình ảnh tượng trưng, gọi đến cái gì khác ngoài ý nghĩa hiển nhiên và trực tiếp, và cái được biểu trưng bao giờ cũng là cái vô thức.

Việc nghiên cứu về các biểu tượng đã sớm được Phân tâm học quan tâm với hai tên tuổi lớn là Sigmund Freud và Carl Gustav Jung. Nếu như Freud cho rằng sáng tạo nghệ thuật là sự thoả mãn các ẩn ức tính dục và quy những biểu tượng minh họa cho libido tính dục thì Jung cho rằng biểu tượng không chỉ liên quan đến vấn đề vô thức cá nhân mà còn có gốc rễ sâu hơn ở tầng vô thức tập thể và đề xuất khái niệm “nguyên mẫu” (prototype), sau đổi thành “cổ mẫu” (archetype) ứng với tình cảnh điển hình trong đời sống nguyên

thủy. Trong đó, có năm loại cổ mẫu quan trọng và còn lưu truyền là: *persona, anima, animus, shadou, self*. Như vậy, khác với Phân tâm học của Freud, học thuyết của Jung là cơ sở của phê bình cổ mẫu (archetypal criticism).

Jung cho rằng, người hiện đại khác với người cổ xưa ở chỗ biết tự kiểm soát bằng cách dựng nên bức tường chắn giữa ý thức và bản năng nhưng lớp bản năng đó không mất đi mà chui vào tiềm thức và phát lộ bằng hình ảnh trong mơ. Thế nhưng không phải ai cũng công nhận những hiện tượng bản năng đó tồn tại bởi lẽ nó xuất hiện dưới dạng biểu tượng: “*Không có một biểu tượng nào của giấc mơ lại không gói ghém tâm trí của người nằm mơ và không có sự suy diễn trực tiếp và nhất định của giấc mơ*” (Jung, 2007). Nhà xã hội người Pháp, Maurice Halbwachs trong công trình nghiên cứu *On Collective Memory* cũng chỉ ra được mối liên hệ giữa biểu tượng và ký ức. Halbwachs tin rằng quá khứ có thể được biết đến thông qua biểu tượng (symbol) và nghi lễ tưởng niệm (ritualism) cũng như thuật ghi chép (historiography) và tiểu sử (biography) (Halbwachs, 1992). Hay nói cách khác, cá nhân có thể tái tạo ký ức thông qua biểu tượng, nghi lễ tưởng niệm và câu chuyện được ghi chép dưới sự tác động của xã hội. Như vậy, biểu tượng còn là phương tiện tư duy, biểu đạt của nhiều lĩnh vực, trong đó có ký ức và giấc mơ. Dựa trên cơ sở văn hoá và lý luận của Jung cũng như quan niệm sáng tác của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro, bài viết sẽ phân tích nội hàm của một số biểu tượng liên quan đến ký ức và giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên*.

Biểu tượng giếng sâu và tháp cao đều được nhắc đến ở cả hai tác phẩm. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, ông già Honda có tài tiên tri, đã dặn dò Okada không được cưỡng lại dòng chảy và: “*Hễ đã đi lên thì phải chọn ngay cái tháp cao nhất mà trèo lên đỉnh. Hễ đã đi xuống thì hãy tìm cái giếng sâu nhất mà chui xuống đáy*” (Murakami, 2018). Còn ở *Người khổng lồ ngủ quên*, cái giếng xuất hiện trong giấc mơ của Beatrice. Bà thấy con trai đang đứng bên cạnh một chiếc giếng, hơi xoay người sang một phía. Nếu như Okada đã lựa chọn chiếc giếng cạn ở căn nhà bỏ hoang của gia đình Miyawaki để leo xuống thì Wistan và Edwin đã lựa chọn leo lên ngọn tháp cao để khám phá bí mật của lịch sử. Đó là toà tháp cổ của người Saxon, nằm trong tu viện của cha Jonus.

Biểu tượng giếng đã xuất hiện từ rất sớm trong đời sống nhân loại và hàm chứa nhiều ý nghĩa. Bắt đầu từ thời nguyên thủy, cái giếng gắn với các nghi lễ chữa bệnh với hy vọng sẽ được khỏe mạnh và cứu rỗi. Ở Hy Lạp, giếng nước sạch thường gắn với nữ thần Déméter, chỉ khát vọng tối thượng của con người. Ở nhiều nước có nền văn hóa nông nghiệp, giếng nước mang ý nghĩa nối kết khi đây là nơi người dân thường sinh hoạt và tổ

chức các nghi lễ linh thiêng. Ngoài ra, giếng nước là biểu tượng của sự thông tuệ, sự bí mật và sự thật mà người ta biết là không thể che giấu nổi (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Câu nói quen thuộc “*Sự thật nằm nơi đáy giếng*” cũng là muốn nói đến ý nghĩa này. Ở *Người khổng lồ ngủ quên*, Beatrice mơ thấy con trai đang đứng bên cạnh cái giếng và sau giấc mơ, hai vợ chồng được tiếp thêm động lực lên đường để tìm con. Chiếc giếng xuất hiện ngay giấc mơ mở đầu của chuyến đi, phải chăng Ishiguro đã gợi ý cho độc giả biết được hành trình đi tìm con đang ẩn chứa một bí mật? Đó không chỉ là chuyến đi tìm kiếm người thân bị thất lạc mà còn là hành khám phá những điều giấu kín “nơi đáy giếng”, bao gồm cả bí mật về người con trai đã chết của họ.

Hành trình khám phá bí ẩn trong bản thể con người cũng như lịch sử dân tộc diễn ra ráo rít hơn ở đáy chiếc giếng cạn trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*. Giếng còn mang ý nghĩa như một tiểu vũ trụ, là trung tâm tinh thần của con người (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Thông qua việc leo xuống đáy giếng sâu, Okada đang thực hiện một cuộc “*nội hóa tâm lý*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Đó là chuyến hành hương để cứu rỗi linh hồn của chính anh và Kumiko. Dưới đáy giếng sâu, anh ngộ ra nhiều điều về cơ thể, về bản ngã và mối quan hệ hôn nhân với Kumiko thông qua giấc mơ đi vào tâm thức và những mảnh ký ức rời rạc: “*Trong cái bóng tối đầy ẩn nghĩa đến kỳ lạ đó, ký ức tôi bỗng trở dậy với một sức mạnh chưa từng có. Những hình ảnh rời rạc mà ký ức khơi dậy trong tôi sinh động lạ lùng, rõ rệt đến từng chi tiết nhỏ*” (Murakami, 2018).

Ngoài ra, giếng xuất hiện như con đường liên thông của các tầng sự sống. Nó được quan niệm như là một sự tổng hợp vũ trụ với ba cấp: trời, đất, địa phủ; và ba yếu tố: nước, đất, không khí: “*Nó thông với nơi ở của người chết, tiếng vang từ đáy giếng dội lên, những ánh phản xạ thoáng qua của mặt nước bị lay động làm tăng thêm sự bí mật hơn là soi tỏ nó*” (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Thế nhưng, chiếc giếng ở Ngoại Mông và ở căn nhà hoang đều cạn khô, tức là thiếu đi thành tố nước. Vậy điều đó có ý nghĩa gì? Nước cũng là một cỗ máy, mang trong mình nguồn sống, sự tái sinh, và tính năng thanh tẩy. Chiếc giếng cạn với dòng chảy ngầm bị ngưng trệ đã báo trước về sự sống của mọi thứ xung quanh. Sự tắc nghẽn của dòng nước đồng thời là sự bế tắc trong đời sống con người. Đó là sự rạn nứt trong mối quan hệ hôn nhân của Okada và Kumiko cũng là sự bất ổn trong bản ngã nhân vật. Nếu hình dung cái giếng là bản thân con người thì giếng không có nước còn muốn nói đến sự trống rỗng của tâm hồn. Muốn khơi thông dòng chảy, nhân vật cần phải chiến đấu để bảo vệ cái bản ngã đã và đang bị đánh mất. Vì vậy, khi cái ác bị tiêu diệt, Kumiko nhận diện lại bản ngã của mình và được cứu thoát cũng là lúc chiếc giếng cạn

được tái sinh kỳ diệu: “*Liệu điều này có mối liên hệ nào với những gì tôi đã làm ở kia không? Có, hẳn là có. Cái gì đó bấy lâu vẫn làm tắc nghẽn mạch nước nay đã bị tháo tung ra*” (Murakami, 2018).

Chiếc giếng cạn trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* còn biểu trưng cho một lối đi bí mật, như một đặc điểm xuyên suốt nhiều sáng tác của Murakami:

Những thế giới ngầm dưới đất – giếng, hào chui, hang, hốc, sông và suối ngầm, ngõ ngách tăm tối, tàu điện ngầm – luôn mê hoặc tôi và là các mô típ quan trọng trong tiểu thuyết của tôi. Hình ảnh ấy, chỉ là một ý tưởng về một lối đi bí mật, cũng đủ lập tức khiến đầu tôi ngập tràn các câu chuyện...

(Murakami, 2018)

Ở đây, chiếc giếng cạn đã mở một lối dẫn vào thế giới giấc mơ huyền bí, để nhân vật khám phá, chiêm nghiệm về những gì mà trong thế giới tỉnh thức thường bỏ qua hoặc kìm nén. Lối đi này không chỉ kết nối với tầng vô thức cá nhân để hiểu về bản sắc của một nhân vật mà còn dẫn đến tầng sâu vô thức tập thể để nhìn vào bản chất của dân tộc.

Một biểu tượng khác cũng được nhắc đến ở hai tác phẩm là toà tháp. Thời Trung cổ, tháp là nơi dùng để quan sát kẻ địch, nhưng cái tháp cổ trong *Người khổng lồ ngủ quên* không đủ cao để làm việc đó. Nó được tổ tiên người Saxon xây dựng trong thời chiến với nhiều cái bẫy để chống trả trước sự tấn công của người Briton. Trong *Memories, Dreams, Reflections*, Carl Gustav Jung cho rằng tháp mang ý nghĩa tâm linh, được kết nối với người chết. Ngọn tháp xuất hiện trong tu viện với bốn bức tường dày dặn, tưởng chừng là nơi lý tưởng để các thầy tu cầu nguyện, nhưng khi lịch sử được tái hiện thông qua khả năng suy luận của Wistan và Edwin, ngọn tháp trở thành hoả ngục. Người Saxon xây dựng nó nhằm phục vụ cho cuộc tàn sát kẻ thù trước khi đối mặt với sự tàn sát của chính mình. Theo Jung, tháp còn mang tính mẫu, gợi nhớ đến tử cung của người mẹ, là nơi mà con người có thể trở thành chính mình, cái con người đã - đang - sẽ là. Hay nói cách khác, tháp chính là “*biểu tượng của sự toàn vẹn tâm linh*” (“a symbol of psychic wholeness”) (Jung, 1989). Vì vậy, bên cạnh cái chết, ngọn tháp còn gắn với ý nghĩa tái sinh. Trước hết, nó là sự tái sinh của tâm hồn. Cho nên ông già Honda trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* đã khuyên Okada hãy tìm ngọn tháp cao nhất mà leo lên. Đứng trong ngọn tháp, Wistan và Edwin ở *Người khổng lồ ngủ quên* phục dựng gần như toàn bộ ký ức về cuộc chống trả ngoan cường của người Saxon. Phải chăng thông qua biểu tượng tháp, Ishiguro còn muốn nói đến

sự tái sinh của ký ức? Ngoài ra, theo truyền thống Kitô giáo khi dựng xây các công trình quân sự và phong kiến, tháp trở thành biểu tượng cho sự cảnh giác và sự hướng thượng (Gheerbrant and Chevalier, 1997). Vì vậy, trước cái chết dường như đã định sẵn thì việc tử chiến trong ngọn tháp nâng linh hồn của con người đến gần hơn với Thượng Đế.

Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, vua Arthur mặc dù không xuất hiện trực tiếp mà chỉ thông qua ký ức của một số nhân vật. Trong mắt của Gawain và người Briton nói chung, Arthur là một vị vua vĩ đại, đáng kính, đã đem đến hoà bình lâu dài cho người Briton và Saxon. Còn đối với người Saxon, ông là người phản bội hiệp ước, ra lệnh tàn sát người vô tội và che giấu tội ác. Có thể nói mọi vấn đề nhớ và quên trong tác phẩm đều có nguồn cơn từ hành động trong quá khứ của vua Arthur. Đây là nhân vật không chỉ gây tranh cãi trong tiểu thuyết của Ishiguro mà còn gây chú ý trong lịch sử của nước Anh. Suốt nhiều thế kỷ, sự xuất hiện của Arthur được gọi lên và giải thích lại nhiều lần: “*Sự lãng mạn của Arthur đã nắm giữ ý thức dân tộc và, dù có thực hay không, cũng trở thành một phần của các kết nối*” (Bord, 1986). Arthur là nhân vật nổi tiếng với tư cách là vua của nước Anh, một anh hùng xuyên quốc gia, vượt thời gian và không gian. Tuy nhiên vẫn có nhiều cuộc tranh luận bàn về tính xác thực của Arthur. Trong đó, tên của ông thường liên quan đến sự thay đổi về ý nghĩa bản sắc dân tộc. Hình tượng vua Arthur trong *Người khổng lồ ngủ quên* của Ishiguro đã đóng góp và khối lượng lớn văn học viết về Arthur với dấu ấn sáng tạo riêng.

Nếu như người khổng lồ tượng trưng cho lịch sử và ký ức bị chôn vùi, thì vua Arthur đại diện cho lịch sử và ký ức sống, được xây dựng dựa trên sự pha trộn giữa thần thoại và lịch sử. Arthur còn là biểu tượng của sự thao túng. Để ngăn chặn sự trả thù của người Saxon từ cuộc tàn sát trong quá khứ, Arthur bắt đầu kế hoạch tẩy trắng ký ức bằng việc nô lệ con rồng cái Querig, bắt tay với nhà thờ để che giấu sự thật. Không dừng ở đó, Arthur còn tham gia viết lại ký ức. Thông qua lời kể của Gawain, hành động giết hại trẻ nhỏ, phụ nữ và người già trong quá khứ đã được thay thế bằng những hành động nhân nghĩa:

Arthur luôn kêu gọi chúng ta không được động tới những người vô tội bị vướng vào vòng xoáy của chiến tranh. Hơn thế nữa, cậu a, ngài còn ra lệnh cho chúng ta phải giải cứu và tìm nơi trú ẩn cho mọi phụ nữ, trẻ em và người già, bất kể là người Briton hay người Saxon.

(Ishiguro, 2017)

Như vậy, ký ức của dân tộc đang bị kiểm soát bởi bộ máy quyền lực nhà nước mà

đứng đầu là vua Arthur. Arthur không chỉ là một nhân vật mà còn hiện lên như một biểu tượng cho sự quyền lực và sự thao túng kỷ ức. Ngoài ra, xuất phát từ chủ nghĩa anh hùng bất tử và bất bại trong thần thoại Anh, Arthur còn là biểu tượng của chủ nghĩa anh hùng dân tộc. Nhưng khi được hồi sinh ở mức cực đoan trong một bối cảnh chính trị khác như ở *Người khổng lồ ngủ quên*, hay ở một số quốc gia thế kỷ XX, chủ nghĩa anh hùng thời trung cổ có nguy cơ chuyển thành chủ nghĩa anh hùng của chủ nghĩa toàn trị. Đó cũng chính là điều Ishiguro quan tâm khi đề cập đến nhân vật huyền thoại này.

Tương tự trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Wataya Noboru là biểu tượng của hệ thống và quyền lực. Đây cũng là một biểu tượng quen thuộc trong sáng tác của Haruki Murakami nhưng ở mỗi tác phẩm, nó núp bóng dưới nhiều tên gọi khác nhau, chẳng hạn như Ông chủ trong *Cuộc săn cừu hoang* chi phối nền chính trị, kinh tế, truyền thông Nhật Bản, như phe Nhà máy và Hệ thống trong *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và nơi tận cùng thế giới* nắm trong tay quyền xử lý kỷ ức của cá nhân... Theo cách đó, Wataya Noboru đã tấn công nhiều đối tượng để thực hiện mưu đồ chính trị của mình. Wataya Noboru còn là biểu tượng của cái ác và bạo lực nói chung. Đó là cái ác và bạo lực được “di truyền” từ người bác ruột từng tham chiến ở Mãn Châu quốc, tức là chúng đã được lưu trữ ở kho vô thức tập thể từ thời kỳ chiến tranh và thông qua Noboru, một lần nữa được khuấy động trở lại: “*Cái mà hắn muốn lôi ra ngoài đó, nó bị vấy bẩn đến chết người bởi bạo lực và máu, nó có liên quan mật thiết đến những vực sâu đen tối nhất của lịch sử, bởi hiệu quả cuối cùng của nó là huỷ diệt và xoá bỏ con người trên quy mô lớn*” (Murakami, 2018). Nhân vật của Murakami sau những tháng ngày làm người ngoài lề của xã hội đã quyết định vùng dậy chống lại hệ thống để tìm lại bản ngã và ý nghĩa sống đích thực của mình. Đó cũng chính là vấn đề mà người Nhật Bản hiện đại đang phải đối diện và phải vượt qua. Như vậy, cũng xây dựng biểu tượng về quyền lực nhưng khác với Ishiguro, Murakami không sử dụng biểu tượng trong thần thoại mà lấy từ chính thực tế xã hội của Nhật Bản. Nếu Ishiguro không ngừng nâng tác phẩm lên tầm phổ quát, hướng đến những mối quan tâm toàn cầu ngay từ việc sử dụng biểu tượng thì Murakami lại có xu hướng đi sâu vào những vấn đề của dân tộc.

Người khổng lồ mặc dù chỉ xuất hiện hai lần ở nhan đề và lời cảnh báo của Beatrice khi đi qua Đại Đồng Bằng nhưng lại là một trong những biểu tượng quan trọng nhất trong tiểu thuyết của Ishiguro. Trong cuốn *Myths and Legends of the British Isles*, Geoffrey Ashe cho rằng những cư dân đầu tiên sống ở Anh là những người khổng lồ. Họ đến từ châu Phi trong thiên niên kỷ thứ hai trước Chúa Kitô (Richard, 1999) và gắn liền với lịch

sử hình thành lâu đời của nước Anh. Nơi ở của người khổng lồ được gọi là vùng đất của Merlin (Myrddin's Precinct). Khác với vai trò lãnh đạo trong thần thoại, người khổng lồ trong tiểu thuyết của Ishiguro lại bị chôn vùi ở một mô đất bên đường mà Beatrice và Axl cẩn thận đi một con đường dài hơn để tránh giẫm lên đó. Nếu hiểu người khổng lồ là hiện thân của lịch sử và ký ức bị chôn vùi như lời của Wistan nói sau khi giết con rồng cái Querig để giải thoát cho ký ức: *“Người khổng lồ từng bị chôn kín thì nay đã bắt đầu cựa quậy”* (Ishiguro, 2017) thì hành động này của hai vợ chồng đã hé lộ bản chất mối quan hệ trong quá khứ của họ. Ở đó không chỉ có những câu chuyện vui mà còn có những ký ức đau buồn mà hai vợ chồng chưa sẵn sàng đón nhận.

Đề rõ hơn về biểu tượng người khổng lồ bị chôn vùi, ta cần tìm hiểu một biểu tượng có liên quan là ngôi mộ. Đó là ngôi mộ chôn cất người khổng lồ, chứa đựng lịch sử dân tộc, đồng thời cũng là ngôi mộ của con trai Axl và Beatrice, gắn với ký ức cá nhân. Ngoài ra, Ishiguro còn nhắc đến những mộ chôn tập thể không tên, những hầm mộ ở bên dưới tu viện... C. G. Jung gắn mồ mả với mẫu gốc nữ tính, coi là những gì bao bọc, ôm ấp. Đó là nơi an toàn để ra đời, sinh trưởng, là nơi *“thể xác biến thái thành tinh thần hoặc chuẩn bị để tái sinh”* nhưng cũng là *“vực thẳm nơi con người chìm đắm trong những vùng tối tăm nhất thời và không thể tránh khỏi”* (Gheerbrant and Chevalier, 1997).

Như vậy, theo Jung ngôi mộ có liên quan đến mẹ và biểu tượng về mẹ. Quan điểm này lại liên kết với biểu tượng con rồng cái Querig và tiếng gọi của mẹ mà Edwin thường nghe thấy. Đó là tiếng réo gọi của nguồn cội, của lịch sử, của ký ức để được giải thoát. Ngôi mộ còn biểu trưng cho những sự thật muốn được giấu đi. Theo Nicolas Abraham và Maria Torok, đó là *“những lời không thể thốt ra, những cảnh không thể nhớ lại, những giọt nước mắt không thể đổ xuống - mọi thứ sẽ bị nuốt chửng cùng với chấn thương dẫn đến sự mất mát”* (Abraham and Torok, 1994). Và khi đặt trong ký ức cá nhân hoặc mở rộng là lịch sử dân tộc thì mộ gắn với những chấn thương, mất mát muốn che giấu và quên đi. Nhưng ký ức cũng giống như ngôi mộ, nó vẫn lưu cữu trong tâm trí mỗi người, dù có được chôn sâu dưới lòng đất thì dấu vết của nó cũng không thể nào mất đi.

Chim vặn dây cót là một biểu tượng xuyên không gian và thời gian trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*. Tiếng kêu *“Quick... Quiiiiiiiick...”* của nó chỉ một số nhân vật khả dĩ nghe được như Okada Toru, Kumiko, Quế, anh lính trẻ ở vườn thú Tân Kinh. Okada và Kumiko hằng ngày lắng nghe tiếng con chim lên dây cót cho thế giới bé nhỏ của mình. Kumiko cũng chính là người đặt tên cho con chim và Okada được Kasahara May gọi thân mật là *“Chim vặn dây cót”*. Quế nghe thấy tiếng con chim trong giấc mơ kỳ lạ khi lên năm

và cậu có một tập truyện lấy tên là “Biên niên ký chim vặn dây cót” gồm 10 số. Anh lính trẻ cũng là người duy nhất ở vườn thú Tân Kinh nghe thấy âm thanh này. Trong khi con chim vặn dây cót kêu, anh lính nhìn thấy những hình ảnh rời rạc về tương lai cuộc chiến. Chim vặn dây cót là mối nối giữa các không gian và thời gian trong tác phẩm, giữa hiện thực và giấc mơ, giữa quá khứ và hiện tại. Mặc dù chưa ai thấy được hình dạng của nó, song mỗi khi nghe thấy âm thanh như lên dây cót đồng hồ ấy là thế giới chìm vào hỗn loạn. Hầu hết những người nằm trong tầm tiếng kêu của con chim vặn dây cót đều bị huỷ diệt hoặc cảm chắc cái chết. Đó là cái chết về tâm hồn hơn là cái chết về thể xác. Như vậy, chim vặn dây cót là biểu tượng của những tai ương trong cuộc sống mà bất cứ ai cũng có thể gặp phải. Khi đó, *“ý chí con người chẳng là cái quái gì”*. *“Con người ta chẳng gì hơn là những con búp bê trên mặt bàn, lò xo quán chặt sau lưng, búp bê chỉ có thể chuyển động theo những cách không phải do nó chọn, đi về những hướng không phải do nó chọn”* (Murakami, 2018). Sự xuất hiện của nó nằm ngoài tầm kiểm soát và có thể để lại hậu quả khủng khiếp như điều Quế gặp phải. Thế nhưng con người có quyền lựa chọn cách thức để đối diện với định mệnh của chính mình như nhiều nhân vật trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* đã và đang làm.

Ở phương Tây, rồng là kẻ canh giữ Bộ lông Cừu Vàng và khu vườn của các nàng Hesperides, thường tượng trưng cho quỹ dữ và cái ác. Trong huyền thoại, rồng mang biểu tượng quyền lực, sức mạnh thần thánh và liên quan đến nguyên mẫu anh hùng. Cuộc đấu tranh giữa anh hùng và con rồng bộc lộ chủ đề mẫu gốc về chiến thắng của cái bản ngã đối với những khuynh hướng thoái triển.

Ở đa số người, mặt tâm tối, tiêu cực của nhân cách vẫn là vô thức. Người anh hùng, ngược lại phải biết rằng bóng tối có tồn tại và ta có thể rút ra sức mạnh từ đó... Nói cách khác, cái bản ngã chỉ có thể giành được thắng lợi trong chừng mực nó không chế và đồng hoá được bóng tối đã.

(Gheerbrant and Chevalier, 1997)

Theo C. G. Jung, cổ mẫu rồng liên quan đến mẫu gốc Mẹ rồng (mother dragon) trong vô thức tập thể. Nguyên mẫu này được tìm thấy trong nhiều huyền thoại về hiệp sĩ giết rồng. Con rồng cái Querig đảm nhiệm tiếng nói của mẹ Edwin cho thấy mối liên hệ của biểu tượng này với tính nữ và tình mẫu tử trong vô thức của nhân vật.

Truyện Lludd và Llewelys kể về cuộc chiến đấu giữa rồng trắng và rồng đỏ, rồng

trắng được biết đến là biểu tượng của người Saxons xâm lược. Querig cũng là một con rồng trắng bị Merlin nô lệ. Da nó màu trắng đục như màu da lớp bụng dưới của cá. Tuy nhiên, khác với những con rồng có sức mạnh thần thánh khiến đội quân của Chúa trời cũng phải kinh sợ, Querig được miêu tả hốc hác, gầy mòn giống như một con bò sát hình giun, nếp gấp đôi cánh đã xệ giống đám lá cây khô. Về ngoài của con rồng khác xa với trí tưởng tượng của nhiều người: “*Đây mà là Querig sao, Axl? Sinh vật khổng lồ này nhìn chẳng hơn gì một sợi dây có dính chút thịt*” (Ishiguro, 2017). Querig giờ đã già, chỉ thoi thóp thờ ơ để thực hiện nhiệm vụ cuối cùng của mình là nhả ra những làn sương quên lãng. Đây cũng là đặc điểm của khuynh hướng hiện thực huyền ảo trong văn học, nhân vật huyền ảo không gây khiếp nhược như văn học kỳ ảo ở giai đoạn trước mà bị giải thiêng, thậm chí trở nên đáng thương, tội nghiệp như ông già có đôi cánh thiên thần trong truyện ngắn cùng tên của G. Marquez. Qua biểu tượng con rồng cái Querig, Ishiguro muốn nói đến gánh nặng của quá khứ cũng như giới hạn của việc kìm nén ký ức. Querig giờ đây không còn sức mạnh làm kinh sợ các hiệp sĩ vua Arthur như trước mà nó nằm yên và bị chặt đầu một cách nhanh chóng, cũng như ký ức có thể sống dậy bất cứ lúc nào.

Ngoài ra, Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro cũng có xu hướng xây dựng biểu tượng hành trình trong nhiều sáng tác của mình, như chuyến phiêu lưu trong tâm thức của Okada để cứu Kumiko (*Biên niên ký chim vặn dây cót*) hay chuyến đi ba ngày của vợ chồng Beatrice và Axl để tìm đến ngôi làng của con trai (*Người khổng lồ ngủ quên*). Ở đó, nhân vật thực hiện cuộc phiêu lưu tìm lại người thân bị mất tích nhưng thực chất là trải nghiệm lại những ký ức và chấn thương trong quá khứ. Hành trình giải cứu Kumiko của Okada trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* gợi cho người đọc liên tưởng đến câu chuyện huyền thoại về Orpheus xuống địa ngục để cứu vợ là Eurydice, hay hành trình xuống Yomi-no-kuni, nơi theo tín ngưỡng Nhật Bản là cõi âm của Izanagi để tìm vợ là Izanami được chép lại trong *Kojiki*.

Ngoài chuyến đi trên đất liền đến ngôi làng của con trai, Beatrice và Axl sau khi biết con đã chết, tiếp tục thực hiện chuyến đi ra đảo để tìm mộ con. Đến đây Ishiguro mượn thêm một biểu tượng trong thần thoại Hy Lạp là người chèo thuyền. Theo thần thoại Hy Lạp, người chèo thuyền tên là Charon sẽ chở linh hồn của những người mới chết qua lần lượt các con sông để xuống địa ngục. Trong đó có một dòng sông của Hades tên là Lethe hay còn có tên là Dòng Sông Quên Lãng, người chết uống nước ở đó sẽ quên đi ký ức. Còn ở *Người khổng lồ ngủ quên*, người chèo thuyền chỉ chở một cặp vợ chồng ra đảo nếu họ chứng minh được tình yêu dành cho nhau bằng cách trả lời các câu hỏi. Muốn chứng minh

mối liên kết tình yêu, các cặp vợ chồng phải nhớ lại ký ức như lời của người đàn bà goá nói: “*Làm thế nào để bà và chồng bà chứng minh được tình yêu khi không thể nhớ được những gì đã cùng nhau chia sẻ trong quá khứ?*” (Ishiguro, 2017). Như vậy, Murakami và Ishiguro đã sử dụng nhiều chất liệu trong thần thoại, đặc biệt là thần thoại Hy Lạp để xây dựng những biểu tượng gắn với ký ức và cái chết song ở hai nhà văn vẫn có sự sáng tạo để chuyển tải thông điệp riêng của mình. Đó là ý nghĩa của ký ức trong việc hình thành mối liên kết tình cảm giữa con người.

3.2. Sự lặp lại và mắt xích nhân quả lịch sử

3.2.1. Sự lặp lại của hành động và lời nói

Trong bài viết năm 1914, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (Remembering, Repeating and Working Through), Sigmund Freud đã đề xuất khái niệm “sự cưỡng chế lặp lại” (repetition compulsion) và lưu ý “*bệnh nhân không nhớ về những gì anh ta đã quên và kìm nén, anh ta hành động ra, dĩ nhiên, không biết rằng mình đang lặp lại nó*” (Malcolm, 1988). Như vậy, sự cưỡng chế lặp lại là một hiện tượng tâm lý trong đó một người lặp đi lặp lại một sự kiện hoặc hoàn cảnh của nó nhiều lần. Điều này bao gồm tái hiện sự kiện hoặc đặt bản thân vào tình huống mà sự kiện có khả năng xảy ra lần nữa. Việc “sống lại” này cũng có thể ở dạng giấc mơ trong đó ký ức và cảm giác về những gì đã xảy ra được lặp lại, bao gồm cả những hành vi phức tạp và những cảm xúc tiêu cực trong cuộc sống. Sự bắt buộc lặp đi lặp lại cũng có thể được sử dụng để bao quát sự lặp lại của hành vi hoặc mô hình cuộc sống rộng hơn, xảy ra trên diện rộng. Freud tiếp tục nghiên cứu và phát biểu về vấn đề này trong bài tiểu luận *Beyond the Pleasure Principle* vào năm 1920. Ông mô tả bốn khía cạnh của hành vi lặp lại. Thứ nhất là thông qua những giấc mơ trong các bệnh thần kinh do chấn thương. Vì vậy, những giấc mơ thường đưa bệnh nhân trở lại những tình huống tai nạn, thay vì nhớ lại quá khứ hạnh phúc. Thứ hai là sự lặp lại ở trò chơi của trẻ em. Những đứa trẻ ném món đồ chơi mình yêu thích, sau đó trải qua cảm xúc buồn bã, mất mát và lặp lại hành động này liên tục. Thứ ba là bệnh nhân lặp lại những trải nghiệm trong quá khứ để khám phá ký ức bị kìm nén. Tức là ta hành động như thể một trải nghiệm mới thay vì nhớ lại và nghĩ nó như một điều đã thuộc về quá khứ (Freud, 1991). Thứ tư là “loạn thần kinh định mệnh” (destiny neurosis), được thể hiện trong lịch sử cuộc sống (the life histories) của nam và nữ. Sau những khảo sát và xem xét các triệu chứng tâm lý, Freud kết luận rằng, sự lặp lại chấn thương có thể được xem là kết quả của nỗ lực hồi tưởng lại để “làm chủ” chấn thương ban đầu. Nếu như ở lần trải nghiệm đầu tiên nạn nhân bị động thì ở lần lặp lại, dù khó chịu nhưng họ tham gia tích cực và chủ động hơn.

Quan điểm về sự lặp lại cưỡng chế của Freud được truyền vào dòng chính của Phân tâm học và ảnh hưởng đến một số lý thuyết Phân tâm học về thần kinh. Otto Fenichel cho rằng, sự cưỡng chế lặp lại những chấn thương có thể xuất hiện ở dạng chủ động hoặc thụ động. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* đều có sự xuất hiện của những chấn thương trong quá khứ và nhân vật cũng có xu hướng lặp lại những trải nghiệm trước đây. Nếu như Okada chủ động dần thân, trải nghiệm lại những chấn thương xảy ra đối với bản thân và cả vấn đề lịch sử dân tộc thì vợ chồng Axl và Beatrice thức tỉnh ký ức thụ động hơn. Sau những hành động được lặp lại một cách vô thức, ký ức đau thương dần trở về với nhân vật.

Biểu hiện thường gặp ở người gặp sang chấn tinh thần trong quá khứ là họ có xu hướng mơ đi mơ lại cùng một giấc mơ. Trong *Thăm dò tiềm thức*, Jung cho rằng: “*Giấc mơ như vậy thường thường là một sự cố gắng để bù lại một nhược điểm của người ta trước cuộc đời. Nó cũng có thể bắt nguồn từ một vết thương đã để lại một dấu vết đặc biệt. Nó cũng có thể báo trước một sự kiện quan trọng sắp xảy ra*” (Jung, 2007). Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Okada thường gặp phải cơn ác mộng suốt thời niên thiếu. Anh thấy mình lạc đường, mất lối về nhà. Giấc mơ phần nào tiết lộ cảm giác cô đơn, trống rỗng của nhân vật. Hay Trung úy Mamiya thường xuyên mơ thấy cảnh đồng đội bị lột da sống, còn mình bị ném xuống chiếc giếng cạn ở Ngoại Mông. Ký ức bị kìm nén đêm đêm lại quay về hành hạ ông thông qua những giấc mơ: “*Mỗi khi tôi cố đẩy chúng vào bóng tối, những ký ức đó lại quay về, càng mãnh liệt hơn, càng sống động hơn bao giờ hết*” (Murakami, 2018). Như vậy, sự lặp lại còn là cách để thay thế cho sự thôi thúc cần nhớ, sự kháng cự ghi nhớ càng lớn thì hành động càng lặp lại mãnh liệt. Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Beatrice nhiều lần mơ thấy cảnh mình bị chồng và con trai bỏ lại một mình trong đêm khuya. Đó là những ký ức đau thương mà Beatrice không muốn nhắc nhưng nghịch lý là càng chôn sâu thì nó càng trở lại, bằng nhiều hình thức khác nhau.

Quá khứ không thể xoá nhòa mà được xáo trộn, lặp đi lặp lại một cách đầy cảm xúc. Ngoài giấc mơ, ám ảnh bị bỏ rơi của Beatrice còn được thể hiện thông qua hành động và lời nói lặp lại trong thế giới tỉnh thức. Mặc dù Axl luôn đi phía sau nhưng cứ năm sáu bước chân, Beatrice lại hỏi: “*Anh còn đó không, Axl?*” (Ishiguro, 2017) và mặc dù câu trả lời luôn là: “*Có đây, công chúa*” (Ishiguro, 2017) thế nhưng bà vẫn tiếp diễn cái nghi thức này trong suốt hành trình. Beatrice luôn có cảm giác Axl bỏ rơi bà mỗi khi hai người không đi cùng nhau: “*Axl, đừng bỏ em mà đi*”, “*Axl ơi, đừng bỏ em đi nhé*” (Ishiguro, 2017). Beatrice cũng trở đi trở lại một cảm giác rằng Axl là người đã ra sức ngăn cản, trì hoãn

chuyến đi đến làng của người con trai: “*Em chỉ biết anh lúc nào cũng kịch liệt phản đối việc này, kể cả khi em nóng lòng muốn đi*” (Ishiguro, 2017), “*Chắc chắn anh đã từng làm thế, Axl ạ. Chắc chắn đã từng như thế*” (Ishiguro, 2017). Ngay khi không nhớ chính xác chuyện gì đã xảy ra nhưng lúc này cảm giác đã đúng, Beatrice đã nhắc đến hành động trả thù tàn nhẫn của Axl khi ông ngăn cản bà đi tìm mộ con.

Cả Axl và Beatrice đều không thể xác minh hình ảnh con trai trong ký ức là thật hay chỉ là tưởng tượng. Do đó, việc đi tìm người con trai mất tích là cách duy nhất để hai vợ chồng già giải quyết chấn thương, mất mát để có thể tiếp tục sống. Trong suốt hành trình, Beatrice liên tục nhắc đến ngôi làng và đứa con trai “đang đợi” như một cách để kháng cự lại ký ức bị mất con. Và nhiều chàng trai trạc tuổi con của Axl và Beatrice lần lượt xuất hiện như Wistan và Edwin khiến độc giả khắp khởi hy vọng. Thế nhưng niềm hy vọng ấy không được hoàn thành bởi ngay từ đầu đây là chuyến đi tìm lại mộ con của hai vợ chồng già. Sau khi phát hiện được sự thật, Beatrice và Axl quyết định đi ra đảo, song chuyến đi cuối cùng đó cũng dự báo cái chết của Beatrice khi bệnh tình của bà ngày càng trở nặng.

Ngoài ra, một phản ứng thường xuyên lặp lại của Axl trong suốt chuyến đi là hướng sự quan tâm đến những vấn đề liên quan đến chiến tranh. Axl chỉ làm một cách vô thức, bản năng nhưng hành động này cũng là cách giúp ký ức quay trở lại như một kiểu gợi nhớ. Mặc dù nhân vật đều thể hiện sự quyết tâm đối diện ký ức, dù là hạnh phúc hay đau khổ nhưng khi những ký ức trở lại, trong vô thức họ không tự nguyện đón nhận mà thường gạt đi hoặc lờ đi. Có khi nhân vật còn “đổ lỗi” cho những giấc mơ ban ngày, cố tình làm mờ ranh giới giữa ký ức và giấc mơ. Quay trở lại với Axl, khi lần đầu tiên nhìn thấy Wistan, ông nghĩ ngay rằng cậu cột tóc như vậy để tóc không che khuất tầm nhìn khi lâm trận: “*Ý nghĩ này đến với Axl thật tự nhiên và ông chỉ thấy giết mình khi ngẫm nghĩ thêm về nó, vì đi kèm với nó là cảm giác ông thực sự nhận ra một điều gì đó*” (Ishiguro, 2017), “*Chàng trai này vẫn là một chiến binh. Có lẽ là một chiến binh có khả năng tàn phá ghê gớm nếu cậu ta muốn vậy*” (Ishiguro, 2017). Khi nhìn thấy cảnh giao chiến, Axl bất giác phân tích chiến thuật của hai bên như một kẻ “nhà nghề”: “*Axl biết, đây là một tư thế đại đột, vì nó sẽ làm mỗi đờ cơ bắp cánh tay*” (Ishiguro, 2017). Còn khi nhìn thấy dáng vẻ bất lực của người lính tóc hoa râm, Axl có cảm giác rất hiểu những gì người lính vừa trải qua. Thế nhưng Axl nhanh chóng gạt suy nghĩ này qua một bên: “*Axl biết chắc chắn chính ông cũng đã từng trải qua một việc gần giống như thế ở một nơi nào đó, nhưng ông gạt ý nghĩ này đi để nói bằng giọng điệu hoà giải*” (Ishiguro, 2017). Như vậy, các phản ứng lặp lại của Axl xoay quanh những kinh nghiệm quân sự cũng phần nào tiết lộ thân phận Hiệp sĩ Hoà Bình

của ông trong quá khứ. Tuy nhiên, nếu như ý thức nhắc nhở Axl về quá khứ tham chiến thì đâu đó trong vô thức ông lại không muốn thừa nhận để chuyển nó vào ký ức nên Axl không thể thực hiện bước nhảy vọt, nhớ lại các ký ức mà chỉ lơ mơ cảm nhận được sự quen thuộc thông qua những sự kiện “gợi nhắc” trong suốt chuyến đi.

Ngược lại với quan điểm sự cưỡng chế lặp lại trong vô thức của Freud, Okada trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* thực hiện hành động lặp đi lặp lại có ý thức. Mỗi khi cần suy nghĩ, anh leo xuống chiếc giếng cạn ở ngôi nhà có bức tượng chim. Chiếc giếng cạn là cánh cổng giúp anh thâm nhập vào giấc mơ của chính mình hết lần này đến lần khác để chiêm nghiệm lại những chuyện xảy ra trong quá khứ và giải quyết những vấn đề liên quan đến bản sắc mà ở thế giới tỉnh thức không thể thực hiện được. Thế giới mộng mị có căn phòng 208 là trung tâm, được xem như không gian vô thức và được chia sẻ bởi nhiều nhân vật như Okada, Kumiko, người đàn bà bí ẩn, Kano Creta, Wataya Noboru. Trước sự truy đuổi của Wataya Noboru, Okada đã xuyên tường để leo xuống một tầng sâu hơn, đó là tầng vô thức tập thể để trải nghiệm và giải quyết những chuyện xảy ra từ trước khi anh ra đời mà cụ thể là đối diện với quá khứ bạo lực của Nhật Bản.

3.2.2. Những mắt xích nhân quả của lịch sử

Sự lặp lại những hành động của nhân vật không chỉ xuất phát từ sự lặp lại cưỡng chế như một dạng chấn thương trong quá khứ mà còn bởi dụng ý kết nối những sự kiện, nhân vật, ký ức, giấc mơ. Bản chất của cuộc sống con người không chỉ dừng lại ở sự tương tác trong thế giới vật chất mà luôn có sự kết nối sâu xa hơn, xuất phát từ nội giới. Đó có thể là những ký ức, giấc mơ hay vấn đề tinh thần được truyền lại từ người này sang người khác, từ thế hệ này sang thế hệ khác, tạo thành các mắt xích của lịch sử. Cả hai tác phẩm đều xây dựng ba thế hệ: trực tiếp tham gia vào chiến tranh – quá khứ; người biết đến cuộc chiến thông qua những hình ảnh thời thơ ấu – hiện tại; thế hệ hậu chiến, không chứng kiến chiến tranh mà chỉ biết đến thông qua lời kể của thế hệ trước – tương lai. Các thế hệ lần lượt trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* là: (1) Trung úy Mamiya, ông già Honda; (2) Nhục đậu khấu; (3) Okada Toru, Kumiko, Wataya Noboru, Quế. Trong *Người không lỗi ngủ quên* là: (1) Axl, Beatrice, Hiệp sĩ Gawain; (2) Wistan; (3) Edwin.

Thời gian trong văn hoá Tây Âu được đại diện bởi thần Kronos, tay cầm bình cát và lưỡi liềm, biểu thị thời gian tuyến tính, một đi không trở lại, không thể phục hồi thì người phương Đông nhìn thời gian tuần hoàn theo chu kỳ. Một năm có bốn mùa, mười hai năm thành một giáp và sáu mươi năm trở về thành một hội. Tư duy này khiến người phương Đông có xu hướng nhìn về quá khứ hơn là xác định hướng đi ở tương lai. Quan niệm thời

gian của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo cũng mang tính quy hồi như vậy. Thời gian thường “*quay vòng để phát triển đến điểm tiếp tục quay vòng*” (Lê Huy Bắc, 2009) nên tạo được mối liên kết giữa các nhân vật và sự kiện. Chịu ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo, Murakami và Ishiguro thiết lập thời gian tuần hoàn, chuyển động theo những chu kỳ nối tiếp, nhiều sự kiện trong quá khứ được tái diễn như một mắt xích nhân quả của lịch sử, các thế hệ, số phận, ký ức nhân vật cũng được kết nối với nhau. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, chỉ có một số nhân vật có thể nghe thấy âm thanh phát ra từ con chim vặn dây cót, như vợ chồng Okada – Kumiko phát hiện âm thanh này trong khu vườn sau nhà, người lính trẻ làm việc trong vườn thú ở Tân Kinh và nghe thấy tiếng “quick...quick”, Quế nghe thấy âm thanh từ phía cây thông trong vườn lúc nửa đêm và trong giấc mơ cậu đào cái lỗ ở gốc cây ngay trước sinh nhật sáu tuổi. Mặc dù tồn tại ở những không gian và thời gian khác nhau nhưng ký ức và số phận của các nhân vật này được kết nối thông qua âm thanh vặn dây cót của con chim lạ.

Thật ra có một vòng xoáy lớn hơn đang cuốn các nhân vật vào mà tiếng chim vặn dây cót chỉ là một mắt xích nhỏ trong đó. Trung úy Mamiya và Okada kết nối với nhau qua chiếc giếng cạn. Nếu như cựu binh bị ném xuống giếng ở sa mạc Ngoại Mông năm 1935 và mất đi bản ngã thì nửa thế kỷ sau, Okada chủ động leo xuống cái giếng sâu trong căn nhà có bức tượng chim và tìm được bản ngã, giải cứu Kumiko. Trung úy Mamiya kết nối với ông già Honda vì có thời gian thực hiện nhiệm vụ ở Nomonhan cùng nhau. Ông ngoại Quế và Trung úy Mamiya gắn với nhau bởi thành phố Tân Kinh. Vị bác sĩ thú y lại có điểm chung với Okada là vết bầm bên má phải. Wataya Noboru cũng có liên kết với quá khứ chiến tranh thông qua người bác ruột Wataya Yoshitaka – người dính dáng đến sự “Sự biến Mãn Châu quốc”. “*Tất cả đều gắn kết với nhau như trong một vòng tròn mà tâm điểm là Mãn Châu thời trước chiến tranh, Đông Á đại lục và cuộc chiến tranh ngắn ngủi ở Nomonhan năm 1939*” (Murakami, 2018). Trong đó, Wataya Noboru tiếp tục sự nghiệp của ông bác, “kéo dài” bạo lực và cái ác từ chiến tranh sang giai đoạn hậu chiến. Còn Okada sau khi xuyên tường, mang vết bầm ở má phải, anh không chỉ thực hiện cuộc hành trình tìm kiếm bản ngã mà còn gánh trên vai trọng trách của lịch sử bằng cách chiến đấu với cái ác mà đại diện là Noboru. Hành động đánh chết Noboru ở khách sạn mơ bằng cây gậy bóng chày gợi nhớ đến hành động giết tù binh Trung Quốc bằng gậy bóng chày vô cùng tàn ác của người Nhật ở vườn thú Tân Kinh năm 1945. Tuy nhiên, điểm khác biệt là người Nhật trong quá khứ dùng cây gậy bóng chày tạo ra cái ác, còn Okada ở thời điểm hiện tại dùng gậy bóng chày để tiêu diệt cái ác.

Trong *Người khổng lồ ngủ quên*, Axl, Beatrice, Gawain, Wistan và Edwin đại diện cho ba thế hệ trong cuộc chiến. Trong đó, Axl và Gawain từng làm việc dưới trướng của vua Arthur. Axl từng đến ngôi làng của Wistan để tuyên truyền về hiệp ước hoà bình và ông cũng là người mà Wistan hết lòng ngưỡng mộ khi đó. Wistan và Edwin đều là người Saxon, có cùng kẻ thù là người Briton. Mặc dù có ký ức và mối quan hệ khác nhau với chiến tranh nhưng nhìn chung tất cả đều ít nhiều chịu tổn thương từ lịch sử bạo lực. Để đối diện với bóng ma quá khứ, chữa trị những vết thương tinh thần, nhân vật cần trải nghiệm lại một số sự kiện đã xảy ra. Bằng sự nhạy cảm và sự phán đoán tinh tường, Wistan có khả năng đọc lịch sử, “*những bức tường quanh đây thì thảo cho cháu viết những chuyện xảy ra trong quá khứ*” (Ishiguro, 2017). Khi hầu hết các nhân vật khác nhìn thấy tu viện là một nơi thanh bình với các tu sĩ ngoan đạo thì Wistan có thể nhìn thấy máu chảy và nỗi kinh hoàng từ quá khứ. Dựa vào kiến trúc và một vài vết tích xưa cũ, Wistan có thể kể lại chính xác những gì xảy ra trong pháo đài và qua thời gian, những dấu tích quá khứ vẫn còn đó: “*Sự thật là, bác Axl ạ, kể cả khi cánh cổng thứ hai bị phá thủng, pháo đài này vẫn còn rất nhiều những cái bẫy khác dành cho kẻ thù, nhiều trong số đó thực vô cùng xảo quyệt. Các thầy tu ở đây chẳng hay biết hằng ngày họ vẫn đi qua những gì*” (Ishiguro, 2017). Wistan sau khi phát hiện ra câu chuyện xảy ra ở toà tháp cao trong tu viện đã thực hiện lại hành động của người Saxon xưa bằng cách dẫn dụ cho quân lính của Chúa đất Brennus tấn công. Lịch sử được tái diễn nhưng theo hướng tích cực và chủ động hơn. Thay vì trốn chạy đám quân lính và tới hang ổ của con rồng Querig sớm nửa ngày, Wistan đã ở lại tu viện và tận dụng chiến thuật của người Saxon xưa. Anh chạy vào toà tháp và chiến đấu anh dũng, cho đến khi lên đến đỉnh tháp, lửa bắt đầu bùng lên, cả toà tháp biến thành hoả ngục thiêu đốt quân thù, còn Wistan theo tính toán của mình nhảy xuống chiếc xe kéo lột rơm để trốn thoát.

Như vậy, mặc dù chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo trong việc thiết lập thời gian nghệ thuật nhưng khác với sáng tác huyền ảo của García Marquez là *Trăm năm cô đơn*, sự cô đơn và thiếu đoàn kết sẽ dẫn đến diệt vong, vòng tròn thời gian cuối cùng sẽ tắt lịm thì thời gian chu kỳ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* có sự phát triển theo chiều xoáy tròn ốc, khi những thế hệ sau giải quyết được nhiều vấn đề mà thế hệ trước chưa làm được. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Okada đã chủ động dẫn thân, không chấp nhận buông xuôi trước định mệnh để tìm đường giải thoát cho người thân cũng là cứu lấy chính mình.

Tôi không thể - và không nên – chạy trốn, không trốn đến Crete, cũng chẳng trốn đi đâu hết. Tôi phải đưa bằng được Kumiko trở về... Bởi nếu tôi không làm vậy, đó sẽ là chung cục của chính tôi. Con người này, cái kẻ mà tôi xem là “tôi”, kẻ đó sẽ mất đi vĩnh viễn.

(Murakami, 2018)

Đó cũng là điều mà thế hệ trước như Trung úy Mamiya và ông già Honda cố hết sức để lờ đi. Cùng là hành động ngồi dưới đáy chiếc giếng cạn, nếu như vị cựu binh sống như cái vỏ rỗng thì Okada khôi phục được bản ngã và giải cứu Kumiko. Tương tự đối với tiểu thuyết của Ishiguro, Wistan tái tạo những thảm họa trong quá khứ bằng cách leo lên ngọn tháp cổ trong tu viện và trốn thoát theo cách của những chiến binh Saxon khi xưa. Trải nghiệm lại những sự kiện đó, Wistan không chỉ truy tìm và bảo tồn ý nghĩa của quá khứ, mà còn khắc phục những chấn thương của mình một cách chủ động và tích cực hơn.

3.3. Sự xoá nhòa đường biên giữa ký ức và giấc mơ

3.3.1. Thủ pháp đồng hiện ký ức và giấc mơ

Bàn về không gian nghệ thuật, Richard Cavell cho rằng:

Khái niệm ‘hình thức không gian’ (spatial form) của Joseph Frank là mối quan tâm đặc biệt tới việc tạo ra sự kết nối giữa chủ nghĩa hiện đại bậc cao (high modernism) – tiêu biểu là Eliot, Proust, Joyce, Pound – với một xu hướng mà trong đó tính đồng hiện (simultaneity) được chuộng hơn tính tuyến tính (sequentiality).

(Makaryk, I., 1993)

Văn học “dòng ý thức” ra đời vào thế kỷ XX và trở thành trào lưu chính ở phương Tây với những đại diện lớn như Marcel Proust, James Joyce và William Faulkner. Nhiều thủ pháp nghệ thuật đã được các nhà văn sử dụng trong dòng văn học này là đảo thuật (*analepse*), dự thuật (*prolepse*), kỹ thuật đồng hiện... Theo Phương Lựu, tiểu thuyết dòng ý thức dựa vào thời gian tâm lý, tạo ra những kết cấu khác thường. “*Theo sự biến hoá của tâm lý và sự chuyển động của ý thức, thường xen kẽ giữa quá khứ, hiện tại và tương lai, làm cho thị giác, hồi ức và mong ước của nhân vật dung hợp lẫn nhau*” (Phương Lựu, 2001). Như vậy, đồng hiện là kỹ thuật đặc trưng xây dựng không gian và thời gian nghệ

thuật trong tiểu thuyết dòng ý thức, nhằm diễn tả đời sống tinh thần phức tạp của con người.

Khác với kỹ thuật dòng hiện trong điện ảnh thường được xử lý bằng hình ảnh, thủ pháp dòng hiện trong văn học được xử lý bằng ngôn từ, gắn với lời độc thoại nội tâm và dòng ý thức của nhân vật. Theo Lê Huy Bắc, *“Dòng hiện được dùng để gọi tên một hiện tượng mà ở đó các không - thời gian quá khứ, hiện tại và tương lai được tái hiện trong cùng một lúc”* (Lê Huy Bắc, 1996). Đặng Anh Đào cũng có kết luận tương tự khi phân tích thời gian dòng hiện: *“Trong dòng tâm tư, quá khứ, hiện tại, tương lai xuất hiện cùng một lúc, không bị ngăn cách, liên tục như một dòng chảy, đó là hiện tượng mà người ta gọi là thời gian dòng hiện”* (Đặng Anh Đào, 1995). Theo dòng suy tưởng, những hình ảnh ở hiện tại mờ dần, nhường chỗ cho những ký ức sống động. Một số hình thức dòng hiện thường gặp là xen kẽ, lắp ghép, xáo tung các không - thời gian, kéo theo chuỗi ký ức, mộng mị và hoang loạn của nhân vật. Vì vậy, câu chuyện thường xuyên bị đứt quãng, đường biên giữa hiện tại và quá khứ, hiện thực và giấc mơ cũng được xóa nhòa.

Nghệ thuật dòng hiện đã trở thành công cụ đắc lực giúp Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro khai thác thế giới nội tâm bí ẩn của nhân vật. Nếu như Murakami tìm đến thủ pháp dòng hiện để diễn tả nhiều thực tại trong cùng một tác phẩm với thời gian thực - ảo tương ứng thì Ishiguro muốn tạo độ nén trong các sáng tác của mình khi thời gian được trần thuật ngắn nhưng nội dung trần thuật lại miên man với những chuỗi sự kiện và dòng hồi ức bất tận của nhân vật. Chẳng hạn như hơn 500 trang sách ở *The Unconsoled* được gói gọn trong hành trình ba ngày của nghệ sĩ dương cầm Ryder. Có ba dạng dòng hiện trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên*. Thứ nhất là dòng hiện ký ức với hiện tại, sẽ có hai chiều thời gian song hành trong tiểu thuyết là từ hiện tại đến tương lai và từ hiện tại trở về quá khứ. Chất xúc tác cho chiều thời gian ngược lại được hình thành là những sự kiện trong hiện tại có khả năng gợi nhắc quá khứ, hoặc cũng có khi nhân vật bất chợt nhớ lại. Quá khứ - hiện tại - tương lai cứ thế đan xen, xếp chồng lên nhau. Thứ hai là dòng hiện giữa giấc mơ và thực tại. Nhân vật đang ở hiện tại, bất chợt rơi vào giấc mơ rồi quay trở về thực tại. Điển hình là giấc mơ của Axl trong *Người khổng lồ ngủ quên*. Đang nghe cha Jonus nói chuyện với Beatrice, Axl chìm vào mộng mị. Mọi thứ ở hiện tại nhoè dần, nhường lại cho những hình ảnh sống động trong giấc mơ, cho đến khi nghe tiếng Beatrice gọi, Axl mới quay trở về thực tại và quên mất chuyện gì đang xảy ra. Dạng cuối cùng là dòng hiện ký ức và giấc mơ. Đây cũng là điểm gặp gỡ độc đáo trong sáng tác của hai nhà văn. Nhân vật đang ở hiện tại thì ký ức hoặc giấc mơ hiện về, song có khi giấc mơ

lại kèm theo các mảnh vụn ký ức và trải nghiệm trong mơ quá chân thực, còn ký ức lại mờ nhạt, khiến nhân vật không phân định được đâu là ký ức, đâu chỉ là mộng mị. Sự giằng xé giữa ký ức và giấc mơ trở nên mãnh liệt hơn ở tiểu thuyết của Ishiguro khi hai nhân vật chính đều là những người già và gặp vấn đề về trí nhớ.

Chương này sẽ khảo sát và phân tích dạng đồng hiện thứ ba như một thủ pháp xoá nhòa đường biên giữa ký ức và giấc mơ trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro. Một trong những cách sử dụng kỹ thuật đồng hiện quen thuộc của hai nhà văn là xen kẽ, lắp ghép, đổi chỗ một cách phi lý ký ức và giấc mơ nhằm tạo nên một hỗn hợp của ký ức, giấc mơ nhưng mang cảm xúc của hiện tại. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Okada có khả năng thâm nhập vào giấc mơ một cách dễ dàng thông qua một lối dẫn đặc biệt là chiếc giếng cạn ở căn nhà hoang. Hễ leo xuống giếng thì anh nhanh chóng bị kéo vào ký ức và giấc mơ. Do thói quen ngủ thất thường khi ở dưới giếng nên chu kỳ ngủ và thức cũng thay đổi. Nếu ngủ được, Okada sẽ bước vào thế giới mộng mị của khách sạn mơ, còn khi tỉnh, anh dành thời gian để suy tư. Đây cũng là lúc ký ức ủa về:

Ngay sau khi tôi từ bỏ mọi cố gắng tập trung, đủ thứ ký ức rời rạc bắt đầu xâm nhập vào tôi [...] Những nơi tôi từng đến, những người tôi từng gặp, những vết thương tôi từng bị, những cuộc trò chuyện, những vật tôi đã mua, những gì tôi đã mất; tôi nhớ lại tất cả, vô cùng sinh động và chi tiết đến kinh ngạc.

(Murakami, 2018)

Tuy nhiên, Murakami vẫn có những khoảng nằm giữa ký ức và giấc mơ mà ông gọi là “một cái gì đó mang hình thức của giấc mơ” (Murakami, 2018). Đó là khi Trung úy Mamiya kể lại ký ức tham chiến ở Nomonhan và những giấc mơ ám ảnh cuộc đời mình. Ký ức đeo đuổi vào tận giấc mơ, vào cả lá thư viết cho Okada khiến cho khi mơ cũng như khi tỉnh, nhân vật không thể nào ngừng nghĩ đến nó. Có thể nói, Mamiya là nhân vật sống trong quá khứ và ảo giác của những giấc mơ, còn ở thực tại, ông chỉ tồn tại như một cái vỏ rỗng: “Chỉ trong khoảnh khắc, ký ức tôi đã nhảy qua cái vỏ rỗng thời gian đó mà về lại thảo nguyên Hulunbuir hoang vu” (Murakami, 2018). “Đôi khi tôi cảm thấy dường như đó mới là những gì đã xảy ra trong thực tại, còn cuộc sống của tôi hiện giờ chỉ là giấc mơ mà thôi” (Murakami, 2018).

Cảm giác giấc mơ và ký ức, ảo giác và thực tại chồng chéo lên nhau thường xuất hiện ở Okada. Chẳng hạn như sau khi nhìn thấy Kano Creta trong nhà mình, *“trong một khoảnh khắc như ảo giác, tôi ngỡ mình đang mơ. Nhưng không, đây vẫn là thực tại đang tiếp diễn”* (Murakami, 2018). Ngay khi ôm Kano Creta trong thực tại, cảm nhận những giọt nước mắt âm ẩm của cô qua làn áo phông, *“tôi thấy như mình đang mơ một giấc mơ thực sự”* (Murakami, 2018) nhưng đồng thời anh cũng biết đây không phải là mơ. Khi nghe thấy tiếng Kano Creta gọi ở thực tại, Okada vẫn tưởng là đang ở trong giấc mơ. Có thể nói, tiểu thuyết của Murakami dường như không có một ranh giới rõ ràng giữa ngủ và thức, giữa ảo và thực. Một lần khác, khi đang nhớ lại vết bầm bên má phải thì Okada hồi tưởng đến thân thể trần truồng của Kano Creta giờ đây đang ngủ say trên giường rồi anh nhớ lại lần làm tình với cô trong giấc mơ khi cô mặc chiếc váy màu xanh của Kumiko và suy xét những cảm giác cõi phi thực ấy đem lại.

Nếu không suy xét từng bước một cái sự kiện đó, tôi sẽ không thể phân biệt đâu là thời điểm mà thực tại kết thúc và phi thực tại bắt đầu. Bức tường ngăn giữa hai cõi đó đã bắt đầu tan chảy. Ít nhất là trong ký ức tôi, thực tại và phi thực tại thường trụ ở bên nhau, cùng một sức nặng và cùng sắc nét như nhau.

(Murakami, 2018)

Ký ức của Okada về đêm làm tình với Kano Creta ở thực tại càng lúc càng trở nên mơ hồ: *“Tuần nối tuần qua, cảm giác chắc chắn kia dần dần biến mất”* (Murakami, 2018). Rồi bất giác anh nhớ lại những lần làm tình với Kano Creta ở cõi phi thực khi cô mặc áo váy của Kumiko và rút ra kết luận: *“Có chẳng là ký ức về những gì tôi đã làm với cô ta từ trước nữa, trong tâm khảm tôi - trong cõi phi thực - còn sống động hơn nhiều so với ký ức về cái đêm đó”* (Murakami, 2018). Cảm giác khác nhau trong cùng một trải nghiệm được lặp lại cũng chính là một trong những chất xúc tác cho dòng liên tưởng giữa ký ức và giấc mơ của nhân vật.

Một motif thường xuất hiện trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* là Okada leo xuống giếng và ký ức, giấc mơ hiện về, đan xen với thực tại dưới giếng. Từ dưới đáy chiếc giếng cạn, Okada thả hồn nhìn ngắm những ngôi sao trên trời, bỗng ký ức về căn buồng khách sạn tối om và người đàn bà bí ẩn hiện về kèm theo những mùi hương, cảm giác hồi hộp mỗi khi nghe tiếng gõ cửa và hình ảnh Wataya Noboru đang phát biểu ở chiếc màn hình tivi ở tiền sảnh khách sạn khiến Okada rùng mình: *“Ký ức về những cảm nhận đó vẫn còn*

lại, không hề phai nhạt dù thời gian đã qua. Và sở dĩ như vậy là do đó không phải giấc mơ, ký ức tôi bảo thế” (Murakami, 2018). Thậm chí khi tỉnh dậy từ sau giấc mơ, ký ức và cảm giác về những gì xảy ra sống động đến mức Okada khẳng định: *“Trên vết bầm này có thể có một dấu triện mà giấc mơ hay cơn ảo giác hay cái gì gì đó để lại. Đây không phải là giấc mơ”* (Murakami, 2018).

Thủ pháp đồng hiện ký ức và giấc mơ được Murakami vận dụng thành công trong giấc mơ thời thơ ấu của Quế. Giấc mơ sống động, chân thực ở chương 11: *“Cái xềng này có thực không?”* như phần kéo dài của ký ức về *“Chuyện xảy ra trong đêm”* ở chương 3. Chính Murakami cũng cố tình tạo sự mập mờ khi chú thích ở nhan đề chương 11 là *“(Chuyện xảy ra trong đêm – Phần 2)”*. Phần ký ức ở chương 3 kể về chuyện Quế nhìn thấy hai người đàn ông đang quỳ dưới gốc cây thông trong vườn nhà cậu vào khoảng hai giờ sáng. Người thấp có ngoại hình y hệt bố của cậu leo lên cây thông và biến mất. Trong khi đó người cao lớn quay lại chỗ gốc cây, dùng xềng đào một cái hố để chôn một cái bọc bằng vải rồi lấp cái hố lại, san cho đất bằng phẳng và bỏ đi. Quế cũng nhanh chóng chìm vào giấc ngủ. Ở chương 11, Murakami mở đầu bằng: *“Chú bé chìm vào giấc ngủ và mơ một giấc mơ sống động như thật”* (Murakami, 2018) như lời chú thích cho phần tiếp theo của câu chuyện trong đêm xảy ra ở chương 3. Trong thực tại được xác định là giấc mơ, Quế đi ra vườn nhặt cái xềng và đào cái lỗ ngay gốc cây mà người đàn ông vừa lấp lại để xem vật được gói kỹ trong túi vải. Đó là một trái tim người còn đập mặc dù đã không còn máu. Sau khi khám phá ra bí mật, Quế cẩn thận chôn ở chỗ cũ, trở về phòng ngủ và chợt nhận ra chính mình đang nằm trên giường. Cậu hoảng sợ song tự trấn an và nằm bên cạnh chú bé đang ngủ kia. Câu chuyện xảy ra ở chương 3 được Quế tin là thực, và cậu muốn thuyết phục bố tin theo: *“Đúng là chú hay mơ, chú thường lẫn lộn giấc mơ với thực tại, nhưng chú không quan tâm những gì người khác nói: chuyện này hoàn toàn có thực – con chim vặn dây cót và hai người đàn ông mặc đồ đen”* (Murakami, 2018) Còn thực tại ở chương 11 được Quế khẳng định là giấc mơ: *“Mình biết đây là mơ, cho nên những gì xảy ra trước đó là thật.” “Nhưng nói gì thì nói, đây là mơ kia mà”* (Murakami, 2018). Quế tự nhủ những chuyện xảy ra trước đó là thật, còn thực tại bây giờ chỉ là mơ. Nhưng càng tự thuyết phục bản thân, Quế lại càng bối rối: *“Nhưng thực lạ: chú ở đây, trong giấc mơ, đang đào một cái lỗ có thật trong thực tại. Vậy làm sao chú phân biệt cái gì là mơ cái gì không phải là mơ?”* (Murakami, 2018). Rõ ràng có sự liên hệ giữa hai phía, nhưng bên nào là ký ức, bên nào là giấc mơ? Murakami không tiết lộ gì thêm nhưng nếu ta hiểu chương 3 là ký ức và chương 11 là giấc mơ theo cách Quế nghĩ thì sự kiện đêm khuya chính là “phần

đur của ban ngày” (Freud, 2005), tức là tác nhân gây ra giấc mơ khi ngủ của Quế theo quan niệm của Sigmund Freud. Thông qua kỹ thuật đồng hiện, Murakami đã thành công khi xoá nhoà lẫn ranh giữa thực và ảo, giữa ký ức và giấc mơ để nói rộng tới đa biên giới sáng tạo của mình.

Nếu như Murakami có xu hướng xây dựng những giấc mơ chân thực, sống động, khiến nhân vật hoang mang về ranh giới giữa thực và ảo thì Ishiguro trong *Người không lơ ngủ quên*, viết về sự vắng mặt của ký ức nên ký ức thường được miêu tả mờ nhạt, ít ỏi, làm cho những gì vừa mới xảy ra đều có cảm tưởng như vọng lại từ một giấc mơ hoặc một ký ức xa xôi nào đó. Có thể nói ký ức và giấc mơ được Ishiguro đan cài vào nhau khéo léo theo một kiểu hoàn toàn khác Murakami. Chẳng hạn như chuyện Marta mất tích, sau khi Axl và mọi người đổ xô đi tìm cô bé thì lát sau lại quên mất việc mình vừa làm. Cho đến khi những mảnh ký ức bắt đầu ráp lại, Axl nhớ đến chuyện của Marta, song ký ức mới trở về “*chưa gì đã trở nên lộn xộn, thật giống những gì diễn ra trong vài giây đồng hồ đầu tiên sau khi tỉnh dậy từ giấc mơ*” (Ishiguro, 2017). Một số ký ức Axl rất chắc chắn ở phút trước thì phút sau, khi nghĩ lại ông cảm thấy nghi ngờ tính xác thực của nó như chuyện về người phụ nữ tóc đỏ tốt bụng mà ông nhắc lại với Beatrice. “*Nhớ lại cuộc nói chuyện ấy vào một buổi sáng mùa xuân thế này, Axl có cảm giác mình sắp sẵn sàng thừa nhận mình đã làm về người phụ nữ tóc đỏ. Rốt cuộc thì, ông chỉ là một người đàn ông ở tuổi xế chiều và thỉnh thoảng rất dễ bị nhầm lẫn*” (Ishiguro, 2017). Vì vậy, không ít lần Beatrice và Axl hoang mang và tự hỏi: Liệu những gì vừa xảy ra là ký ức có thực hay chỉ tồn tại trong giấc mơ, là sự tưởng tượng của trí óc hay chỉ là sự đăng trí của tuổi già?

Trong thủ pháp đồng hiện, giấc mơ đóng vai trò quan trọng trong việc tạo độ nhòe cho tác phẩm, là phương thức đặc biệt để bước vào cõi vô thức, lý giải ẩn ức của con người và hơn hết giấc mơ với đặc tính hỗn loạn, phi lý, đứt quãng nên dễ lắp ghép, xáo trộn các hình ảnh, sự kiện. Freud cho rằng giấc mơ tạo sự kết nối, tương quan giữa quá khứ - hiện tại - tương lai: “*Nó đã lợi dụng một trường hợp trước mắt, theo cách của quá khứ, để thiết kế một bức tranh cho tương lai*” (Phương Lưu, 2001). Vì vậy, không ít lần Ishiguro để những mảnh ký ức rời rạc lẫn vào giấc mơ. Sự đồng hiện trong trường hợp này càng khiến đường biên giữa ký ức và giấc mơ khó phân định. Như lần đi ngang qua chỗ bờ hồ, Beatrice nhìn thấy từ dưới mặt nước lạnh giá, những gương mặt của những đứa bé sơ sinh đang nhìn thẳng lên theo tư thế đang nằm ngủ trên giường. Nhưng hình ảnh bà vừa nhìn thấy lại bị Axl gạt đi vì lý do: “*Lại là một giấc mơ em gặp phải khi ngồi tựa lưng vào gốc cây nghỉ rồi. Anh nhớ đã thấy em ngủ một cách ngon lành lúc đó, khi anh nói chuyện với vị*

hiệp sĩ” (Ishiguro, 2017). Những gì Beatrice nghĩ là ký ức mà chính bà nhìn thấy lại mang tính chất kỳ lạ, phi lý của một giấc mơ mà Axl khẳng định chỉ là “một giấc mơ vu vơ” (Ishiguro, 2017). Hoặc đúng như Axl nói, đây là giấc mơ nhưng giấc mơ lại kèm theo mảnh vỡ của ký ức, với những ám ảnh trong quá khứ như nỗi đau mất con và chứng kiến những đứa trẻ chết trong chiến tranh mà nhân vật vì mất đi ký ức nên chưa xâu chuỗi lại được để định hình chúng. Có thể nói, với thủ pháp đồng hiện, Ishiguro không chỉ làm mờ đường biên giữa ký ức và giấc mơ mà còn diễn tả thế giới nội tâm của nhân vật, nơi luôn có sự đấu tranh giữa khát vọng được nhớ lại và nỗi sợ hãi khi đối diện với bóng ma của quá khứ.

Tương tự, trong một lần vượt sông, Beatrice và Axl bị tách ra ở hai cái thùng, cảm giác bị chia cắt đã nhắc Beatrice nhớ lại giấc mơ hay ký ức mà chính bà cũng không rõ về cái đêm bà bị bỏ lại một mình trong phòng. *“Em không biết là mơ hay là chuyện thực em bỗng nhớ lại nữa. Lúc đó em thấy chính mình đang đứng trong căn phòng của hai ta giữa đêm khuya thanh vắng”* (Ishiguro, 2017). Chuyện đã xảy ra từ lâu lắm rồi nên Beatrice không chắc rằng đó có phải là ký ức bà bỗng nhớ lại hay không: *“Em nghĩ là do anh bỏ em lại một mình Axl ạ. [...] Nhưng em tin rằng lý do chính là vì anh đã bỏ em đi, Axl ạ”* (Ishiguro, 2017). Sau đó, Beatrice không còn “tin rằng” mà trở nên chắc chắn hơn và nhớ lại một ký ức khác: *“Cả con trai yêu dấu của chúng ta nữa. Nó đã bỏ đi từ một hoặc hai hôm trước đó, nói rằng nó không muốn có mặt ở nhà khi anh quay lại”* (Ishiguro, 2017). Nhưng ngay khi Axl phủ định điều bà vừa nhớ lại và khoảnh khắc của ký ức bắt đầu trôi xa, Beatrice hoang mang: *“Liệu có phải con trai chúng ta đã bỏ đi vì giận dữ và chúng ta đã đóng sập cánh cửa trước mặt nó, bảo nó đừng bao giờ quay trở lại nữa?”* (Ishiguro, 2017). Trong một lần khác, khi ký ức bắt đầu rõ rệt hơn, hình ảnh về cái đêm Beatrice bị bỏ rơi tìm đường trở về. Beatrice đang ngủ bên bếp lửa thì bỗng bật dậy và nhắc lại nhưng lần này bà chắc chắn: *“Em không mơ đâu chồng ạ. Chỉ là một hai mảnh ký ức bỗng trở lại”* (Ishiguro, 2017). Beatrice khẳng định đây là ký ức trong khi thực tế phải ngược lại. Không phải Axl bỏ rơi Beatrice để đi theo người phụ nữ xinh đẹp khác mà chính Beatrice mới là người phản bội. Liệu có khả năng nào đây vẫn là giấc mơ của Beatrice sau giấc ngủ ngon lành trước đó như Axl nghĩ? Giấc mơ thường phi lý, hỗn độn nên những sự kiện trong thực tế bị đảo ngược lại trong giấc mơ là điều thường gặp nên điều Axl nghĩ cũng khả dĩ xảy ra.

Ishiguro tiếp tục vận dụng thủ pháp đồng hiện, đan xen ký ức và giấc mơ của một số nhân vật khác. Đang tranh luận với Beatrice về những chiếc sọ người thì Gawain bỗng nhớ

lại một giấc mơ đã xảy ra từ rất lâu. Trong mơ, ông nhìn thấy chính mình đang chém giết quân thù. Việc Beatrice nhắc đến những cái sọ được chôn dưới tầng hầm của tu viện trước đó đã tác động đến ký ức của Gawain, gợi ông nhớ đến giấc mơ về ký ức chiến tranh. Ký ức và giấc mơ cứ chồng chéo, đan cài vào nhau trong dòng hồi tưởng của nhân vật. Trong một dòng hồi tưởng khác, Gawain nhớ lại cảnh bị những goá phụ đen chặn đường, sỉ nhục và ném đất. Liên tưởng về hình ảnh thời trẻ của các goá phụ, Gawain nhớ về cô gái ông say mê và những lần gặp lại cô trong giấc mơ. Hay như Beatrice, đang nói về ký ức lạ lùng khi chia tay với những người hàng xóm để lên đường đi tìm con, bà nhớ đến giấc mơ về con trai vào đêm trước. Liệu có gì liên quan giữa quyết định đi tìm con và giấc mơ về con trai của Beatrice không? Có khi nào những điều Beatrice nghĩ là mơ chính là những mảnh ký ức đầu tiên về con khi bà quyết định lên đường đi tìm lại con cũng chính là đi tìm lại ký ức bị chôn vùi của mình? Như đã nói, ký ức và giấc mơ trong *Người khổng lồ ngủ quên* là hai mặt của một đồng xu. Nó không chỉ gắn chặt vào nhau trong một bản thể mà có thể bổ sung cho nhau. Để làm được điều đó, Ishiguro đã vận dụng thủ pháp đồng hiện, ký ức, giấc mơ được lắp ghép, đan cài, song hành với nhau và thậm chí là đổi chỗ cho nhau.

3.3.2. Mờ hoá không gian, thời gian

Theo Trần Đình Sử, không gian nghệ thuật là *“phạm trù của hình thức nghệ thuật, là phương thức tồn tại và triển khai của thế giới nghệ thuật. Nếu thế giới nghệ thuật là cái nhìn và mang ý nghĩa thì không gian nghệ thuật mở ra từ một điểm nhìn, cách nhìn”* (Trần Đình Sử, 1993). Do đó, không gian nghệ thuật không phải là sự mô phỏng giản đơn không gian hiện thực, không gian địa lý mà được xem như một hình tượng, một mô hình nghệ thuật về thế giới mà con người đang sống. Cũng theo Trần Đình Sử: *“Thời gian nghệ thuật là phạm trù của hình thức nghệ thuật, thể hiện phương thức tồn tại và triển khai của thế giới nghệ thuật... là cái thời gian được cảm nhận bằng tâm lý qua chuỗi liên tục các biến đổi (biến cố) có ý nghĩa thẩm mỹ xảy ra trong thế giới nghệ thuật”* (Trần Đình Sử, 1993). Thời gian nghệ thuật không nhất thiết phải theo một trật tự, tuyến tính, ổn định mà hoàn toàn có thể đảo chiều, lắp ghép hoặc thay đổi nhịp độ tùy thuộc vào ý đồ nghệ thuật của tác giả. Như vậy, không gian và thời gian nghệ thuật là sản phẩm sáng tạo của nghệ sĩ, biểu đạt một quan niệm nhất định về thế giới và con người.

Trong văn học hiện thực huyền ảo, không gian, thời gian thường gợi nhớ về lịch sử, đó là kiểu lịch sử *“nửa có nửa không, như thể là sản phẩm của trí tưởng tượng”* (Lê Huy Bắc, 2009) nhưng vẫn mang dấu ấn của hiện thực. Vì vậy, nhiều nhà văn hiện thực huyền ảo thường xây dựng những không - thời gian kiểu huyền thoại trong tác phẩm. Chẳng hạn

như Ishiguro đã mượn huyền thoại của nước Anh làm bối cảnh cho *Người khổng lồ ngủ quên*. Đó là nước Anh sau xâm lược (khoảng năm 450 sau Công nguyên), khi người La Mã rời đi và người Anglo – Saxon tiếp quản. Lý giải cho lý do lựa chọn bối cảnh cho tiểu thuyết mới nhất của mình, Ishiguro cho rằng đây là khoảng trống trong lịch sử nước Anh mà theo nhiều sử gia và nhà văn, đây có thể là thời gian hoà bình, không để lại dấu vết trong kho lưu trữ lịch sử, huyền thoại vốn có xu hướng ưu tiên cho các xung đột lịch sử. Nhưng cũng có giả thiết khác, giai đoạn lịch sử này đã được “tẩy trắng” bằng nhiều cách, trong đó có thể là thảm hoạ diệt chủng. Với bối cảnh lịch sử như vậy, Ishiguro đề cập đến vấn đề bạo lực và hoà bình, ghi nhớ và lãng quên, ký ức cá nhân và lịch sử dân tộc. Tuy nhiên, ngay từ đầu, nhà văn đã xác định đây không phải là tiểu thuyết lịch sử mà kể theo lối ngụ ngôn với bút pháp hiện thực huyền ảo. Ishiguro nhận ra rằng: “*càng quay ngược thời gian, câu chuyện càng được đọc theo một cách ẩn dụ... như một câu chuyện ngụ ngôn hiện đại*” (Walton, J., 2015). Những câu chuyện ngụ ngôn cho phép nhà văn cất cánh vào cõi ẩn dụ và đề cập đến những vấn đề mang tính phổ quát.

Trong khung hình ngụ ngôn, người đọc bắt gặp những sinh vật huyền ảo như yêu tinh, quỷ ăn thịt người và nhân vật phản diện là một con rồng. Bối cảnh phi thực tế với nhiều yếu tố tưởng tượng đã ngăn độc giả đọc theo lối lịch sử mà ngược lại, buộc ta phải đọc quyền tiểu thuyết theo một kiểu khác - đọc như một câu chuyện ngụ ngôn. Ishiguro giới thiệu về sự xuất hiện của cặp nhân vật chính như sau: “*Ở một nơi như thế, bên rìa một đầm lầy rộng lớn, dưới bóng của mấy ngọn đồi lờ mờ chồm, có cặp vợ chồng già Axl và Beatrice sinh sống. Có lẽ đây không phải là tên chính xác hay đầy đủ của họ, nhưng ta cứ gọi vậy cho tiện*” (Ishiguro, 2017). Người kể chuyện nhấn mạnh những cái tên thực sự không quan trọng. Vậy điều gì mới thật sự quan trọng khi đọc *Người khổng lồ ngủ quên* của Ishiguro? Đó là ý nghĩa được ẩn dụ đằng sau câu chuyện - vấn đề bạo lực và ký ức. Trong thế giới phép thuật của huyền thoại, những số liệu lịch sử bị bỏ qua, hiện thực và huyền ảo đan xen vào nhau. Vấn đề mất ký ức cá nhân, mở rộng hơn là việc tẩy trắng lịch sử dân tộc được lý giải một cách huyền ảo. Đó là do làn sương toả ra từ hơi thở của con rồng cái Querig mà nhiều năm trước bị Merlin, cận thần của vua Arthur, phù phép. Yếu tố huyền ảo trong xây dựng bối cảnh đã cho phép câu chuyện được đọc mà không xét đến tính logic, tính hiện thực của nó. Vì vậy, ký ức và giấc mơ một mặt được xáo trộn và đánh giá lại theo các giai đoạn phục hồi trí nhớ của nhân vật, mặt khác, tâm lý tiếp nhận như một câu chuyện ngụ ngôn với những nhân vật gặp vấn đề về ký ức vô hình trung dẫn dắt

độc giả đọc ký ức và giấc mơ của nhân vật trong mối tương quan. Đường biên ký ức và giấc mơ được làm mờ dưới góc độ của người sáng tác và cả người tiếp nhận.

Thông thường ký ức sẽ mang tính chất hiện thực, còn giấc mơ thì hỗn độn, phi lý. Tuy nhiên, sống trong một không - thời gian mang màu sắc huyền thoại, nơi mọi điều kỳ lạ nhất đều có thể xảy ra như chuyện lời nguyên bước qua mộ của người khổng lồ, những con quỷ ăn thịt người bị trúng độc chờ chết, làn sương phủ khiến con người mất đi ký ức, Beatrice và Axl đều có cơ sở để tin rằng, mọi chuyện đều có thể đảo lộn, giấc mơ có thể hiện thực và sống động hơn những gì được nhớ lại. Đặc biệt là nhân vật đều gặp vấn đề về ký ức, không xác định được bản sắc và mối quan hệ với người khác như Axl và Beatrice thì cơ sở để phân định, xác minh ký ức và giấc mơ càng thiếu chắc chắn. Vậy nên, nhiều lúc nhân vật không rõ những hình ảnh mình vừa nhìn thấy là ký ức hay giấc mơ. Họ thường nói “*Em nghĩ*” như Beatrice hay “*Ta tin rằng*” (Ishiguro, 2017) như Gawain, kể cả khi vừa chắc chắn một điều gì thì điều đó lát sau lại bị lung lay như chuyện về người đàn bà tóc đỏ của Axl.

Cảm quan hậu hiện đại cho phép con người có một cái nhìn hoàn toàn mới về thế giới. Nó không còn là một thực tại khách quan duy nhất, đơn giản, đồng nhất, trật tự mà trái lại, con người “*cùng một lúc cảm nhận nhiều thực tại khách quan, đa tầng, bất định, phi tuyến, hỗn độn và tai biến, chịu sự chi phối đồng thời của nhiều hệ quy chiếu*” (Bùi Văn Nam Sơn, 2012). Như nhiều nhà văn hậu hiện đại, Haruki Murakami tin rằng thế giới thì đa tầng, con người thì đa ngã:

Xưa kia con người từng quan niệm dưới bề mặt này còn một thực tại khác nữa.

Giờ đây tôi vẫn tin như vậy, dĩ nhiên là hiểu theo nghĩa ẩn dụ. Có thể hình dung thế giới chúng ta đang sống là một ngôi nhà. Có tầng trệt, tầng lầu và tầng hầm. Tôi tin bên dưới tầng hầm vẫn còn tầng hầm nữa. Nếu thực sự muốn, chúng ta sẽ tìm được đường đi xuống.

(Haruki Murakami, 2014)

Với cảm quan về thế giới như vậy, Murakami có xu hướng xây dựng nhiều thực tại trong cùng một tác phẩm. Tuy nhiên, những thực tại này không tồn tại tách biệt mà đan xen vào nhau như răng lược và ảnh hưởng qua lại. Ở *Biên niên ký chim vặn dây cót*, Murakami không xây dựng không - thời gian huyền thoại kiểu làng Macondo của García Márquez mà đan lồng nhiều thực tại khác nhau như không gian đô thị Nhật Bản chật hẹp,

tù túng thời hậu chiến khiến con người dần thu mình lại, không gian chiến tranh rộng lớn, khốc liệt, huỷ diệt bản ngã khủng khiếp và không gian huyền ảo, đầy sống động trong giấc mơ. Trong đó, không có thực tại nào là cực thực hay cực ảo mà trong không gian hiện thực thì vẫn xảy ra cơ sở sự kiện kỳ ảo và ngược lại, trong không gian tưởng tượng vẫn tồn tại yếu tố hiện thực. Trong nhiều tiểu thuyết, Murakami bỏ qua việc phân chia không gian thành hiện thực và huyền ảo mà xử lý không gian ở giữa hệ thống nhị phân đó, tức là thực tại có yếu tố thực - ảo đan xen. Mỗi thực tại mà nhân vật bước vào chính là một phần của thể giới tinh thần của họ. Sự phát triển của nhân vật chính là kết quả của quá trình lâu dài và gian khổ nhân vật tự đào sâu vào nội tâm để khám phá những góc tăm tối nhất trong tâm hồn mình. Ta có thể gọi loại không gian đó là “không gian vô thức” (unconscious space) (Châu Hồng Thảo, 2018).

Không gian vô thức đã sớm phát triển trong những quyển tiểu thuyết đầu tiên của Murakami như một phương tiện để truy cập vào giấc mơ, ký ức hay ẩn ức mãnh liệt của nhân vật. Loại không gian này thường được bao phủ bởi bóng tối, như một sự ẩn dụ cho miền tối tăm của vô thức con người. Bóng tối đáng sợ tràn ngập khắp mọi nơi, từ các lối đi, căn phòng, trong thang máy cho đến đáy giếng khô, dưới lòng đất,... Ở tiểu thuyết *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*, Murakami sử dụng thuật ngữ “hộp đen” (black box) để mô tả vô thức trong cấu trúc tâm lý của con người, cũng chính là một dạng của không gian vô thức. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, đó là căn phòng tối ở khách sạn mơ hay không gian chật hẹp, tăm tối ở đáy chiếc giếng cạn. Không gian ấy dẫn nhân vật vào mê cung của chính mình, nơi không có đường biên giữa thực và ảo, giữa ký ức và giấc mơ.

Mồ hôi khiến tôi nghĩ tới căn buồng khách sạn tối om và người đàn bà trên điện thoại ở đó. Vẫn còn vang trong tai tôi những lời cô ta nói - từng lời một - và tiếng gõ cửa. [...] Ký ức về những cảm nhận đó vẫn còn lại, không hề phai nhạt dù thời gian đã qua. Và sở dĩ như vậy là do đó không phải giấc mơ, ký ức tôi bảo thế.

(Murakami, 2018)

Okada Toru leo xuống giếng và thâm nhập vào căn phòng 208 thông qua giấc mơ. Thế nhưng cảm giác chân thực mà anh trải qua trong căn phòng tối đã không ít lần khiến anh nghĩ đây là hiện thực, ký ức về nó trải qua thời gian đều vô cùng sống động.

Với kết cấu tự sự đa chủ thể, thủ pháp dòng ý thức, thủ pháp đồng hiện, nhại phỏng thân thoại, Murakami đã đan xen được nhiều cấp độ thời gian với nhau, xóa nhòa đường biên giữa thực và ảo, giữa ký ức và giấc mơ. Trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*, ứng với không gian vô thức, cụ thể là căn phòng tối là thời gian đêm khuya. Đây là khoảng thời gian của cảm giác, tưởng tượng, tạo điều kiện cho cái huyền ảo xuất hiện, ký ức và giấc mơ đồng loạt trở về. Khi Okada chìm trong bóng tối của đáy chiếc giếng cạn và căn phòng 208 ở khách sạn mơ, ý thức về thời gian trở nên mơ hồ, anh hoàn toàn bị mất phương hướng: “*Chẳng cách nào biết được bây giờ là mấy giờ. Có thể đang buổi sáng, có thể buổi chiều mà cũng có thể nửa đêm, mà có thể chốn này không hề có thời gian*” (Murakami, 2018). “*Khi đã mất những điểm phân giới, thời gian không còn là một dòng liên tục mà trở thành một thứ chất lỏng bất định hình, lúc co lúc giãn tùy ý muốn*” (Murakami, 2018). Đêm khuya cũng chính là khoảng thời xảy ra câu chuyện chấn thương của Quế. Từ 2 giờ đến 2 giờ 30 sáng, Quế nhìn thấy hai người đàn ông lạ mặt lên vào trong vườn nhà mình và làm chuyện mờ ám và cậu leo lên giường ngủ. Nhưng câu chuyện không dừng lại ở đó mà tiếp tục kéo dài ở giấc mơ với nhân vật chính là cậu. Dù ở không gian nào thì mọi chuyện xảy ra đều chân thực, sống động, đến mức cậu không phân định được chuyện nào là thực, chuyện nào chỉ là mộng mị.

3.3.3. Nghệ thuật trần thuật

Nghệ thuật trần thuật (art of narrative) là một trong những vấn đề quan trọng nhất của lí thuyết tự sự học. Trong đó, “người kể chuyện” hay còn được gọi là “người trần thuật” là “*một phạm trù cơ bản của trần thuật học*” (Trần Đình Sử, 1993). Tz. Todorov khẳng định: “*Người kể chuyện là yếu tố tích cực trong việc kiến tạo thế giới tưởng tượng. Không thể có trần thuật thiếu người kể chuyện*” (Trần Đình Sử, 1993). Có nhiều ý kiến cho rằng, người kể chuyện chính là nhà văn. Nhà văn sáng tạo ra người kể chuyện, vì vậy cả hai có thể thống nhất ở nhiều điểm, nhưng không đồng nhất. Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*, người kể chuyện là “*hình tượng ước lệ về người trần thuật trong tác phẩm văn học, chỉ xuất hiện khi nào câu chuyện được kể bởi một nhân vật cụ thể trong tác phẩm*” (Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi, 2006). Trong câu chuyện được kể, người kể chuyện có thể xuất hiện với vai trò là nhân vật xưng “tôi”, hoặc vắng mặt như một người kể chuyện hàm ẩn. Như vậy, khi nhiều nhân vật trong một tác phẩm luân phiên trần thuật thì tác phẩm sẽ trở thành một “siêu tự sự” (super narrative) với nhiều người kể chuyện khác nhau. *Người khổng lồ ngủ quên* và đặc biệt là *Biên niên ký chim vặn dây cót* là một “siêu tự sự” như thế với kết cấu tự sự đa tầng, phức tạp.

Người kể chuyện không chỉ thực hiện nhiệm vụ tổ chức, kết cấu tác phẩm, góp phần thể hiện tư tưởng của nhà văn mà còn dẫn dắt câu chuyện và tác động đến thái độ của người đọc. Vì vậy, để tạo cảm giác mờ ảo giữa ký ức và giấc mơ trong tác phẩm, vai trò của người kể chuyện trong nghệ thuật trần thuật là yếu tố không thể không nhắc đến. Ngôn ngữ, ngôi kể, điểm nhìn, giọng điệu là bốn phương diện chính để xác định và phân tích một người kể chuyện. Tuy nhiên, trong phạm vi đề tài, luận văn phân tích nghệ thuật trần thuật thông qua hai phương diện là ngôi kể và điểm nhìn.

Từ thời cổ đại, Plato và Aristote đã sử dụng khái niệm “giọng” và chia người kể chuyện thành ba kiểu cơ bản: “(a) *Người kể chuyện là nhà thơ dùng giọng của mình*; (b) *Người kể chuyện giả giọng của người khác*, (c) *Người kể chuyện trộn lẫn giọng của chính mình và giọng của người khác*” (Cuddon, 1999). Giọng (a) tương ứng với hình thức tự sự ngôi thứ nhất, giọng (b) tương ứng với hình thức tự sự ngôi thứ ba. Trong đó, người kể chuyện ngôi thứ ba thường giấu mặt và được coi là “Thượng đế toàn tri”, anh ta biết tất cả về nhân vật, sự kiện, tự do xâm nhập vào ý nghĩ của các nhân vật và tham gia bình luận trong tác phẩm. Người kể chuyện kiểu này thường xuất hiện trong các tiểu thuyết truyền thống. Người kể chuyện ở ngôi nhất lộ diện trực tiếp là một nhân vật trong tác phẩm và kể lại câu chuyện mà bản thân mình trải qua hoặc chứng kiến, thể hiện quan điểm, thái độ về sự kiện và nhân vật được nói đến. Do đó, khoảng cách giữa người kể và người đọc được thu hẹp, tạo độ tin cậy cho câu chuyện. Không ít nhà văn huyền ảo lựa chọn kể chuyện theo ngôi thứ nhất như Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Haruki Murakami,... Theo Todorov, ngôi kể thứ nhất là “*ngôi dễ dàng nhất trong việc phù phép độc giả đồng nhất với nhân vật, bởi lẽ, như chúng ta biết đại từ “tôi” thuộc về tất cả mọi người*” (Todorov, 2008). Tự sự theo ngôi thứ nhất ngoài việc tăng tính xác thực cho câu chuyện còn khơi gợi sự đồng cảm ở người đọc. Và đây cũng là hai ngôi kể được sử dụng trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* của Haruki Murakami và *Người khổng lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro.

Bên cạnh việc xác định ngôi kể, người kể chuyện cần tìm cho mình một vị trí, một điểm nhìn khi kể chuyện. “*Điểm nhìn như một sự định hướng, định hướng giúp xác định thời gian, không gian, nhân vật và tình huống và các hình thái đánh giá khác nhau. Những hình thái này giúp chỉ ra trọng điểm của tự sự hoặc giúp người nghe biết nên hiểu nó như thế nào*” (Bright, 1992). Năm 1972, G. Genette đã đưa ra một thuật ngữ tương đương là “sự tiêu điểm hóa” (focalisation) và được Kenan phát biểu cụ thể:

Sự tiêu điểm hóa là nói đến góc nhìn, qua đó mà câu chuyện được quy tụ lại nhưng theo nghĩa rộng không chỉ là góc nhìn theo nghĩa vật lý (như gần hoặc xa, toàn cảnh hay phạm vi) mà theo nghĩa định hướng nhận thức (Sự hiểu biết hoàn toàn hay có giới hạn về thế giới được mô tả).

(Ilin and Tzurganova, 2003)

Mở rộng hơn, trong công trình *Nature of Narrative*, vấn đề điểm nhìn được xem xét như là “một trong những yếu tố quan trọng tạo dựng nên tác phẩm và xác lập mô hình truyện kể. Điểm nhìn chính là vấn đề của chính nghệ thuật kể chuyện, nó không chia sẻ với thơ ca hoặc văn học kịch” (Scholes and Kellogg, 1968). Còn nhiều quan điểm khác bàn về điểm nhìn, nhưng tựu chung lại, điểm nhìn là vị trí, xuất phát điểm mà từ đó hiện thực được quan sát và được kể lại. Điểm nhìn gồm có điểm nhìn bên trong (điểm nhìn chủ quan hay điểm nhìn tâm lý) và điểm nhìn bên ngoài (điểm nhìn khách quan hay điểm nhìn hành động). Bàn về mối quan hệ giữa ngôi kể và điểm nhìn, Mieke Bal coi người trần thuật ở ngôi thứ nhất, gắn với một nhân vật trong truyện kể là người trần thuật bên trong và ngược lại, người trần thuật ở ngôi thứ ba tương ứng với người trần thuật bên ngoài (Trần Đình Sử, 2008). Hai tác phẩm *Người khổng lồ ngủ quên* và *Biên niên ký chim vặn dây cót* đều kết hợp hai ngôi kể trên và thay đổi linh hoạt điểm nhìn.

Bảng 3.1. Bảng thống kê người kể chuyện trong *Biên niên ký chim vặn dây cót*

QUYỂN – CHƯƠNG	NGÔI KỂ	NGƯỜI KỂ	CHÚ THÍCH
1-1 → 1-7	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
1-8	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Kano Creta	- " <i>Chuyện dài của Kano Creta</i> "
1-9 → 1-11	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
1-12, 13	Ngôi thứ nhất	Trung úy Mamiya	" <i>Chuyện dài của Trung úy Mamiya</i> " – phần 1, phần 2
2-1 → 2-3	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	

2-4	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Trung uỷ Mamiya	- Thư kể tiếp câu chuyện thời chiến
2-5 → 2-10	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
2-11	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Kumiko	- Thư giải thích chuyện mất tích, ngoại tình
2-12	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
2-13, 14	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Kano Creta	- “ <i>Chuyện Kano Creta</i> ” – phần tiếp - “ <i>Điểm xuất phát mới của Kano Creta</i> ”
2-15, 16	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-1	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Trung uỷ Mamiya	- Thư phúc đáp, nói về việc leo xuống chiếc giếng cạn
3-2	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-3 3-11	Ngôi thứ ba	Không tên	“ <i>Chuyện xảy ra trong đêm</i> ” – phần 1, 2
3-4	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-5, 10, 15, 18, 28, 36	Ngôi thứ nhất	Kasahara May	- Thư “ <i>Quan điểm của Kasahara May</i> ” – phần 1, 2, 3, 4, 5, 6
3-6, 8	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-7, 12, 21	Ngôi thứ ba	Không tên	- Bài báo “ <i>Bí ẩn ngôi nhà có dóp</i> ”
3-9	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Nhục đậu khẩu	- “ <i>Cuộc tấn công vườn thú (Hay Cuộc thăm sát vụng về)</i> ”

3-13, 14, 16, 19	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-17	Ngôi thứ ba	Không tên	- “ <i>Phòng chính lý – Người kế tục</i> ”
3-20	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	- “ <i>Chuyện của Nhục đậu khấu</i> ”
3-23 → 3-25	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-26	Ngôi thứ ba	Quế	- “ <i>Biên niên ký chim vặn dây cót Số 8</i> ” (Hay Cuộc thám sát vụng về thứ hai)
3-27 → 3-29	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-30 3-32	Ngôi thứ nhất	Okada Toru Trung úy Mamiya	- Thư kể tiếp câu chuyện thời chiến - “ <i>Chuyện Boris Lột da</i> ”
3-31, 33, 34, 35, 37, 39	Ngôi thứ nhất	Okada Toru	
3-38	Ngôi thứ nhất	Kumiko	- “ <i>Biên niên ký chim vặn dây cót Số 17</i> (<i>Thư của Kumiko</i>)”

Bảng 3.2. Bảng thống kê người kể chuyện trong *Người khổng lồ ngủ quên*

CHƯƠNG	NGÔI KỂ	NGƯỜI KỂ	CHÚ THÍCH
1 → 8	Ngôi thứ ba	Không tên	
	Ngôi thứ nhất	Gawain	- “ <i>Dòng hồi tưởng thứ nhất của Gawain</i> ”
10 → 13	Ngôi thứ ba	Không tên	
	Ngôi thứ nhất	Gawain	- “ <i>Dòng hồi tưởng thứ nhì của Gawain</i> ”
15, 16	Ngôi thứ ba	Không tên	
17	Ngôi thứ nhất	Người chèo thuyền	

Qua hai bản khảo sát trên, ta có thể nhận thấy *Biên niên ký chim vặn dây cót* chủ yếu được trần thuật theo ngôi thứ nhất, dưới điểm nhìn bên trong của nhiều nhân vật, bao gồm Okada Toru (52/68 chương), Trung úy Mamiya (6/68 chương), Kasahara May (6/68 chương), Kano Creta (3/68 chương), Kumiko (2/68 chương), Nhục đậu khấu (1/68) và có 7 chương được trần thuật theo ngôi thứ ba. Trong khi đó, *Người khổng lồ ngủ quên* có 14/17 chương được trần thuật ở ngôi thứ ba và đan xen với 3/17 chương tự sự theo ngôi thứ nhất, bao gồm hai dòng hồi tưởng của hiệp sĩ Gawain và câu chuyện vượt đảo của vợ chồng Beatrice - Axl được kể lại qua lời của người chèo thuyền. Như vậy, hai tác phẩm đều kết hợp hình thức kể chuyện theo ngôi thứ nhất và ngôi thứ ba. Ngôi thứ nhất thường xuất phát từ điểm nhìn bên trong và ngôi thứ ba gắn với điểm nhìn bên ngoài nên sự thay đổi ngôi kể tạo nên hiện tượng dịch chuyển điểm nhìn khi trần thuật. Bên cạnh đó, Murakami và Ishiguro còn gia tăng điểm nhìn thông qua lối tự sự đa chủ thể, tức là kết hợp nhiều người kể chuyện trong cùng một tác phẩm hoặc chuyển từ điểm nhìn trần thuật từ nhân vật này sang nhân vật khác. Bàn về những hạn chế của hình thức tự sự theo ngôi thứ nhất, Lanser cho rằng:

Về mặt nhận thức luận, những người kể chuyện ngôi thứ nhất bị giới hạn bởi những giới hạn con người: họ không thể ở hai nơi cùng một lúc, không biết điều gì sẽ xảy ra trong tương lai, họ (trong hoàn cảnh bình thường) không thể kể lại câu chuyện về chính cái chết của mình và họ có thể không bao giờ biết chắc chắn những nhân vật khác nghĩ hoặc tưởng tượng những gì (vấn đề ý nghĩ của người khác).

(Jahn, 2005)

Do đó, hình thức dịch chuyển điểm nhìn và gia tăng điểm nhìn là cách khắc phục những giới hạn của hình thức tự sự theo ngôi thứ nhất, để mở ra cho người đọc cái nhìn toàn diện từ bên trong, bên ngoài nhân vật, vừa có cái nhìn từ thế giới nội tâm của nhân vật, vừa mở rộng khả năng bao quát, đánh giá của trần thuật. Người đọc tiếp nhận câu chuyện thông qua điểm nhìn của nhân vật và người trần thuật nên những trải nghiệm và cảm xúc của nhân vật cũng ít nhiều tạo được sự đồng cảm ở độc giả theo lối “đồng hiện cảm giác”. Vì vậy, câu chuyện huyền ảo, đan xen giữa mơ và thực, giữa ký ức và hiện tại khiến người xem cảm thấy chân thực.

Haruki Murakami có xu hướng sử dụng ngôi kể thứ nhất trong hầu hết các tiểu thuyết của mình và *Biên niên ký chìm vãn dấy cốt* cũng không ngoại lệ. Hình thức tự sự ở ngôi thứ nhất giúp người trần thuật đi sâu khám phá thế giới nội tâm, những mối quan hệ, những diễn biến phức tạp của tâm lý nhân vật. Murakami khắc phục hạn chế điểm nhìn của ngôi kể thứ nhất bằng cách phối hợp các hình thức kể chuyện và đa điểm nhìn, dịch chuyển điểm nhìn, lồng lờn tự sự vào những hình thức khác như qua thư từ, tin nhắn. Người kể chuyện là nhân vật trực tiếp tham gia vào câu chuyện, kể lại những trải nghiệm của mình và nhiều nhân vật kể cùng một câu chuyện giúp hoàn chỉnh bức tranh hiện thực và tạo độ tin cậy, gần gũi nơi người đọc, thậm chí người đọc quên đi khoảng cách giữa bản thân và câu chuyện hư cấu, đồng cảm với những gì nhân vật trải qua. Đôi khi giấc mơ trở về sống động, khiến nhân vật cảm giác như là hiện thực đã từng xảy ra ở đâu đó, quá khứ quay trở về nhưng mờ mịt, lại ngỡ như là giấc mơ. Chẳng hạn như ký ức Yamamoto bị đám người Mông Cổ lột da sống cứ trở đi trở lại trong giấc mơ của Trung úy Mamiya. Ký ức sống động được kể lại bởi người trực tiếp chứng kiến khiến độc giả không khỏi khiếp sợ: *“Tận bây giờ tôi vẫn nhớ cái nụ cười đó. Nằm mơ cũng thấy [...] Gã kia rạch một đường xẻ đôi vai phải của Yamamoto rồi bắt đầu lột da cánh tay phải từ trên xuống dưới, một cách từ từ, cẩn trọng, gần như là âu yếm”* (Murakami, 2018). Đó là hỗn hợp của ký ức, giấc mơ và cảm xúc của nhân vật. Hay sự hoang mang của Okada khi kể lại những trải nghiệm trong mơ, rõ ràng giấc mơ theo quan niệm của Freud chỉ quanh quẩn trong thế giới tinh thần của con người và hé lộ những ẩn ức bị kìm nén nhưng trong hầu hết các sáng tác của Murakami, giấc mơ được cấu trúc như một thực tại đặc biệt, tồn tại song song và kết nối với thế giới tỉnh thức. Do đó, những gì xảy ra trong mộng mị có thể để lại hậu quả ở thế giới hiện thực, Okada đi xuyên bức tường ở căn phòng 208 và xuất hiện vết bầm bên má phải. Bút pháp hiện thực huyền ảo đã cho phép nhân vật tự do bước qua lằn ranh giữa hiện thực và giấc mơ. Tuy nhiên cảm xúc hoang mang của nhân vật vẫn còn đó và lan toả đến người đọc bằng hình thức tự sự ngôi thứ nhất.

Ký ức về những cảm nhận đó vẫn còn lại, không hề phai nhạt dù thời gian đã qua. Và sở dĩ như vậy là do đó không phải giấc mơ, ký ức tôi bảo thế. Thậm chí cả khi đã tỉnh hẳn, tôi vẫn tiếp tục thấy nóng nóng nơi má phải. Quyện với cái nóng nóng đó là một chút đau, như thể da vừa bị xát giấy nhám.

(Murakami, 2018)

Biên niên ký chim vặn dây cót có 7/68 chương được trần thuật theo ngôi thứ ba. Trong đó có 3 bài báo “Ngôi nhà có dóp”; 1 chương kể về phòng chính lý của hai mẹ con Nhục đậu khấu, Quế và cơ duyên gặp được người kế tục là Toru Okada; 1 chương được trích từ tài liệu “Biên niên ký chim vặn dây cót – Số 8” của Quế, kể về cuộc chiến tranh ở Mãn Châu quốc; 2 chương kể lại “Chuyện xảy ra trong đêm” trong khu vườn nhà của Quế. Nhìn chung, người kể chuyện ở ngôi thứ ba có xu hướng kể về quá khứ của nhân vật. Đặc biệt là ở hai chương kể về giấc mơ và ký ức của Quế thời thơ ấu. Mặc dù sự kiện được trần thuật theo ngôi thứ ba nhưng xuất phát từ điểm nhìn bên trong nên thể hiện được dòng tâm tư của nhân vật. Trong thực tại mà Quế cho là hiện thực, người kể từ điểm nhìn của Quế, khẳng định: “*Đúng là chú hay mơ, chú thường lẫn lộn giấc mơ với thực tại, nhưng chú không quan tâm những gì người khác nói: chuyện này hoàn toàn có thực – con chim vặn dây cót và hai người đàn ông mặc đồ đen*” (Murakami, 2018) nhưng ngay sau đó, chú bé cảm thấy hoang mang vì hình dáng, cử chỉ của người treo cây quá giống bố chú. Còn ở thực tại mà Quế cho là giấc mơ như lời mở đầu của người kể: “*Chú bé chìm sâu vào giấc ngủ và mơ một giấc mơ sống động như thật*” (Murakami, 2018) và tiếp sau đó là suy nghĩ của Quế: “*Mình biết đây là mơ, cho nên những gì xảy ra trước đó là thật. Những chuyện đó đã xảy ra, thật sự xảy ra*” (Murakami, 2018) tạo cảm tưởng như người kể chuyện và nhân vật đang hợp sức để thuyết phục người đọc về những sự kiện trên đều xảy ra trong mộng mị. Tuy nhiên, người kể và nhân vật càng ra sức thuyết phục, ta càng cảm nhận được sự phi lý và rối trí trong lời kể. Con chim vặn dây cót kêu và người đàn ông trông giống bố mà ban nãy Quế khẳng định không phải mơ, bỗng xuất hiện chân thực trong giấc mơ. Nếu như ở câu chuyện trong đêm thứ nhất, Quế chỉ là người chứng kiến thì ở phần tiếp theo, cậu tham gia trực tiếp và cảm nhận được sự chân thực của giấc mơ. Điều đó khiến nhân vật hoang mang: “*Nhưng thật lạ: Chú ở đây, trong giấc mơ, đang đào một cái lỗ có thật trong thực tại*” (Murakami, 2018). Như vậy, người kể chuyện ngôi thứ ba ở đây ít nhiều mang đặc điểm của người trần thuật ngôi thứ nhất, kết hợp điểm nhìn bên trong lẫn bên ngoài, làm cho diễn biến câu chuyện và cảm xúc của nhân vật được diễn tả một cách chân thực, hấp dẫn. Cảm xúc, suy nghĩ của nhân vật cũng được bộc lộ rõ, sự bối rối của nhân vật cũng là sự bối rối ở người đọc trong việc phân định ký ức và giấc mơ. Đến cuối tác phẩm, người kể chuyện không tiết lộ gì thêm về sự kiện đêm hôm ấy và sự trần trụi của Quế vẫn bỏ ngỏ: “*Vậy làm sao chú phân biệt được cái gì là mơ cái gì không phải là mơ? Cái xẻng này có thực không? Hay là cái xẻng trong mơ?*” (Murakami, 2018).

Khác với sáu quyển tiểu thuyết trước đều được kể theo ngôi thứ nhất, *Người khổng lồ ngủ quên* được trần thuật bởi một người kể chuyện ở ngôi thứ ba, dưới điểm nhìn đa dạng của các nhân vật Axl, Edwin, Gawain và người lái thuyền, nhằm đem lại một hình ảnh bao quát về hành trình đi tìm con của Beatrice – Axl. Quá khứ của một nhân vật cũng được soi chiếu dưới góc nhìn của nhiều nhân vật. Chẳng hạn như quá khứ của Axl là hiệp sĩ Hoà Bình dưới góc nhìn của Wistan và là người dũng cảm, dám chống lại vua Arthur để bảo vệ hiệp ước dưới góc nhìn của Gawain. Hay khi ký ức về người con trai vừa trở về, Axl và Beatrice chưa biết chia sẻ với nhau như thế nào thì người chèo thuyền xuất hiện, đóng vai trò là người lắng nghe và tiết lộ những cảm nhận, suy nghĩ của hai vợ chồng về những gì đã xảy ra trong quá khứ. Trong đó, kỷ niệm khó nói nhất là về cái chết của người con trai. “Chỉ mới mấy hôm trước thôi, chúng tôi lên đường đi tìm mộ con trai mình, nhưng lúc ấy màn sương phủ do hơi thở của con rồng cái gây ra đã khiến chúng tôi không tài nào hiểu được một cách rõ ràng mình đang đi tìm cái gì” (Ishiguro, 2017). Thông qua câu hỏi mang tính thủ tục để vượt biên, ký ức đen tối về sự phản bội và mất con được nhìn dưới nhiều góc độ với những trải nghiệm cảm xúc khác nhau của nhân vật. Tuy nhiên, trước khi đi đến kết thúc sáng tỏ mọi điều thì Beatrice, Axl và cả độc giả lần mò trong làn sương lãng đãng giữa quên và nhớ, giữa ký ức bị nhớ sai và giấc mơ mang mảnh vỡ ký ức. Một mặt những sự kiện xảy ra trong suốt hành trình và trải nghiệm của nhân vật như sự bối rối trước những ký ức nhớ lại và những giấc mơ sống động đều được kể lại chân thực thông qua việc dịch chuyển và gia tăng điểm nhìn trần thuật. Song mặt khác, chính người kể chuyện đang góp phần làm cho lớp sương mù đó dày đặc thêm thông qua lối kể chuyện “vừa gần vừa xa” mà Lê Huy Bắc gọi là “người kể chuyện xa lạ” và hay bắt gặp trong các sáng tác hiện thực huyền ảo. Người kể chuyện kiểu này có giọng điệu thần nhiên, thường xuất hiện ở ngôi thứ ba nhằm đem đến cái nhìn khách quan nhưng lại bị giới hạn trường nhìn của một nhân vật nào đó nên không “biết tuốt” như người kể chuyện ở ngôi thứ ba truyền thống. Do đó, những vấn đề như ký ức và giấc mơ trong tác phẩm được tường thuật lại sống động song cũng bí ẩn, mờ ảo do chứng mất trí của nhân vật và hạn chế điểm nhìn của người kể chuyện.

Nếu như ở những tiểu thuyết trước, Ishiguro để cho nhân vật nhớ sai, đánh giá sai ký ức, che đậy, phủ nhận ký ức thông qua việc kìm nén ký ức và “người kể chuyện không đáng tin cậy” (unreliable narrators) thì ở *Người khổng lồ ngủ quên*, người kể chuyện thiết lập mối quan hệ “vừa gần vừa xa” với độc giả và câu chuyện được kể, thỉnh thoảng lộ diện với đặc điểm của ngôi thứ nhất. Người trần thuật mở đầu bằng cách kể chuyện với “bạn”

(Ishiguro, 2017), nhưng sau đó lại kết hợp với độc giả bằng cách xưng hô “chúng ta” nhằm gợi nhắc và chia sẻ hiểu biết về bối cảnh của tác phẩm. “*Tôi muốn nói rằng cặp vợ chồng này sống một cuộc đời tách biệt, nhưng vào thời đó, rất ít người ‘tách biệt’ theo bất kỳ ý nghĩa nào chúng ta có thể lĩnh hội*” (Ishiguro, 2017). Tiếp đến, người kể đẩy câu chuyện vào quá khứ với những huyền thoại và sinh vật kỳ bí, gắn với ký ức của một vùng hoặc một đất nước với lời giới thiệu: “*Tôi không hề muốn tạo nên một ấn tượng rằng nước Anh thời ấy chỉ có thể; [...] thì tại đây chúng ta vẫn chưa vượt quá Thời kỳ Đồ Sắt là mấy*” (Ishiguro, 2017), “*bạn sẽ nhận ra các mái rơm, cùng một sự thực là rất nhiều trong số chúng có dạng ‘nhà tròn’ không khác biệt là mấy so với ngôi nhà mà một số bạn, hay có lẽ là cha mẹ các bạn, đã lớn lên*” (Ishiguro, 2017). Có thể nói, mở đầu tác phẩm bằng cách lôi cuốn ký ức của người đọc về những nét văn hoá thời xa xưa, Ishiguro đã phủ một làn sương mờ ảo về “những ký ức chung” mà độc giả chưa có trải nghiệm, thậm chí là chưa từng biết tới. Người kể chuyện mặc dù xuất hiện như người kết nối giữa quá khứ với những độc giả hiện đại nhưng sự kết nối này mơ hồ vì khó xác định khoảng cách về thời gian giữa hai đối tượng và lời kể ít nhiều mang tính chủ quan. Đây cũng chính là đặc điểm của khuynh hướng hiện thực huyền ảo, nhằm đưa người đọc bước vào mê cung của hiện thực và huyền ảo, ở đây là ký ức và giấc mơ.

Như vậy, Murakami và Ishiguro có xu hướng xây dựng nhiều biểu tượng liên quan đến ký ức và giấc mơ, mở ra một lối dẫn bước vào thế giới nội tâm của nhân vật cũng như khái quát một số vấn đề xảy ra ở hiện thực đời sống. Bên cạnh đó, xuất phát từ quan điểm sự cường chế lặp lại trong vô thức của Sigmund Freud như một biểu hiện của chấn thương tinh thần, nhiều nhân vật trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* thường lặp lại những trải nghiệm trước đây thông qua ký ức và giấc mơ. Sự lặp lại này còn nhằm kết nối nhân vật, sự kiện. Con người không chỉ tương tác với nhau trong thế giới vật chất mà luôn có sự kết nối sâu xa hơn thông qua ký ức, giấc mơ hay những vấn đề tinh thần được truyền lại từ thế hệ này sang thế hệ khác tạo thành một mắt xích lịch sử.

Trong hai tiểu thuyết trên, ký ức và giấc mơ có sự thâm nhập lẫn nhau. Để xoá nhoà đường biên đó, Murakami và Ishiguro đã vận dụng thủ pháp đồng hiện, mờ hoá không gian, thời gian và nghệ thuật trần thuật. Ở thủ pháp đồng hiện, ký ức và giấc mơ được đan xen, lắp ghép vào nhau. Nhân vật đang ở hiện tại thì ký ức hoặc giấc mơ hiện về hoặc có khi giấc mơ lại mang mảnh vụn của ký ức và trải nghiệm trong mơ sống động như đã xảy ra trong đời sống hiện thực. Ký ức thì mờ nhạt như một giấc mơ hoặc nhân vật không chấp nhận được ký ức nên đẩy nó vào mộng mị. Ở thủ pháp mờ hoá không gian, thời gian,

Ishiguro làm mờ bối cảnh để câu chuyện được cất cánh đi vào cõi ẩn dụ, bỏ qua tính logic, hiện thực của nó. Trong khi đó, Murakami đề xuất một kiểu không gian ở giữa hệ thống nhị phân thực và ảo – không gian vô thức. Đây là phương tiện để nhân vật truy cập vào thế giới tinh thần, nơi giấc mơ và ký ức được cất giữ. Đi liền với không gian vô thức là thời gian đêm khuya - khoảng thời gian của cảm giác, tưởng tượng, của ký ức và giấc mơ trở về. Bên cạnh đó, Murakami và Ishiguro còn bao trùm lên tác phẩm một làn sương mờ ảo thông qua nghệ thuật tự sự. Bằng việc kết hợp nhiều ngôi kể và điểm nhìn, người kể chuyện trong *Người khổng lồ ngủ quên* đã mở ra bức tranh toàn cảnh về hành trình tìm lại ký ức của Axl và Beatrice và đồng cảm với những gì nhân vật trải qua. Mặt khác, với lối trần thuật ngôi thứ ba mang đặc điểm tự sự của ngôi thứ nhất, người kể chuyện không tiết lộ về ký ức hay lý giải về giấc mơ của nhân vật, điều này khiến người đọc có hiểu biết chung về nhân vật nhưng lại mù mờ về đời sống tinh thần của họ.

KẾT LUẬN

1. Tóm lại, đề tài “*Ký ức và giấc mơ trong tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro (Trường hợp “Biên niên ký chim vặn dây cót” và “Người khổng lồ ngủ quên)”*” đã được giải quyết từ cấp độ khái quát đến cụ thể. Luận văn khái lược về ký ức và giấc mơ trong các tiểu thuyết của Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro để thấy được đây là hai đề tài quan trọng, xuất hiện xuyên suốt hành trình sáng tác của hai nhà văn và rút ra được điểm chung về các dạng thức biểu hiện của ký ức, giấc mơ. Tiếp đến luận văn đi sâu khảo sát, phân tích các biểu hiện và nghệ thuật trong hai trường hợp cụ thể là “*Biên niên ký chim vặn dây cót*” và “*Người khổng lồ ngủ quên*” để từ đó làm rõ được điểm gặp gỡ ở Murakami và Ishiguro khi viết về ký ức, giấc mơ cũng như chỉ ra nét độc đáo trong phong cách nghệ thuật của hai tác giả.

2. Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro, hai nhà văn gốc Nhật tưởng chừng không mấy liên quan đến nhau nhưng lại có cuộc hội ngộ bất ngờ khi viết về ký ức và giấc mơ. Tiền đề cho sự gặp gỡ đó xuất phát từ tâm thức của nhà văn, hoàn cảnh sáng tác và sự ảnh hưởng của khuynh hướng hiện thực huyền ảo. Sự cởi mở, đa dạng, “vô gia cư” về văn hoá và sự nhạy bén khi nhận thấy rằng những vấn đề xã hội của Nhật Bản và Anh không đủ để trả lời cho những câu hỏi của thời đại đã thôi thúc hai nhà văn viết theo cách quốc tế, khai thác những vấn đề mang tính phổ quát. Về phương pháp sáng tác, Murakami và Ishiguro đều chịu ảnh hưởng của trào lưu hiện thực huyền ảo. Nên hai tác phẩm *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên* không chỉ mê hoặc người đọc bằng hình tượng huyền tưởng mà còn ở những ẩn dụ về vấn đề của con người và đời sống hiện thực.

Tuy trưởng thành trong nền văn hoá đa dạng và nguồn gốc là Nhật Bản song phải khẳng định rằng chỉ có Haruki Murakami giữ được gốc rễ, kế thừa và phát huy nhiều yếu tố văn hoá, văn chương truyền thống của Nhật Bản. Còn ở Kazuo Ishiguro, trong văn chương và mọi khía cạnh trong đời sống, ông đều xuất hiện dưới tư cách một nhà văn và một công dân Anh đúng nghĩa. Sự phân biệt này là tiền đề quan trọng để phân tích tác phẩm của hai nhà văn ở các chương tiếp theo trong luận văn.

3. Khi viết về ký ức và giấc mơ trong hai tiểu thuyết *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người khổng lồ ngủ quên*, Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro có nhiều điểm gặp gỡ. Ký ức được thể hiện ở hai cấp độ là ký ức cá nhân, lịch sử dân tộc và cùng chịu tác động bởi chấn thương, quyền lực, ý thức hệ. Từ những dạng thức của ký ức, Murakami và Ishiguro mở ra nhiều vấn đề như cách con người hiện đại đối mặt và giải quyết những di

sản đau thương mà quá khứ để lại cũng như thấy được tầm quan trọng của ký ức trong việc hình thành bản sắc cá nhân cũng như lịch sử của dân tộc. Trong khi đó, giấc mơ là phương tiện khám phá thế giới tinh thần của con người và tác động đến thế giới hiện thực. Hai yếu tố này luôn có sự tác động, liên hệ với nhau thông qua giấc mơ về quá khứ, gắn với bản sắc và mờ nhoè, khó phân định.

Điểm tương đồng tiếp theo trong *Biên niên ký chim vặn dây cót* và *Người không ngủ quên* là nghệ thuật xây dựng ký ức và giấc mơ. Murakami và Ishiguro mở ra lối dẫn đi vào ký ức, giấc mơ thông qua biểu tượng, sự lặp lại hành động, lời nói của nhân vật và mất xích nhân quả lịch sử. Đường biên giữa ký ức và giấc mơ được xóa nhòa bằng thủ pháp đồng hiện, mờ hóa không gian, thời gian và nghệ thuật trần thuật. Sự tương đồng này chủ yếu do ảnh hưởng của Phân tâm học và khuynh hướng hiện thực huyền ảo trong sáng tác của hai nhà văn.

4. Mặc dù cùng viết về ký ức, giấc mơ và sử dụng bút pháp huyền ảo nhưng Haruki Murakami và Kazuo Ishiguro vẫn có những mối quan tâm, dấu ấn phong cách riêng, thể hiện qua mỗi tác phẩm. Murakami lấy bối cảnh chiến tranh và hiện thực xã hội Nhật Bản để thấy được tham vọng Đại Đông Á ở thế kỷ XX của Nhật Bản để từ đó đào sâu vào mối liên hệ giữa quá khứ bạo lực và hiện tại trống rỗng của người Nhật hiện đại. Khuynh hướng hiện thực huyền ảo trong tiểu thuyết của Murakami chính là sự kế thừa từ những yếu tố huyền ảo trong văn hoá, văn chương Nhật Bản. Trong khi đó, Ishiguro ngay từ đầu đã không tách rời bản sắc dân tộc Anh thông qua cách sử dụng những nguyên mẫu thần thoại, hướng đến những mối quan tâm quốc tế để mở ra những câu chuyện mang tính phổ quát hơn. Đó là cách con người hiện đại đối mặt với những nỗi đau trong quá khứ, những khoảnh khắc lịch sử và bối cảnh chính trị của những ký ức tập thể.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Sách

- Abraham, N., & Torok, M. (1994). Mourning or Melancholia: Introjection Versus Incorporation. In T. R. Nicholas (Eds.), *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* (pp.125-138). Chicago: University of Chicago Press.
- Bessel Van Der Kolk, M.D. (2020). *Sang chấn tâm lý – hiểu để chữa lành*. Lê Phan Như Quỳnh dịch. Thành phố Hồ Chí Minh: Nxb Thế giới.
- Birke, D. (2008). *Memory's Fragile Power: Crises of Memory, Identity and Narrative in Contemporary British Novels*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Bord, J., & C. (1986). *Ancient Mysteries of Britain*. London: Grafton.
- Bright, W. (1992). *International encyclopedia of linguistics*. Vol.3. New York Oxford. Oxford University Press.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literature Terms and Literary Theory*. Penguin Books.
- Đặng Anh Đào. (1995). *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*. Hà Nội: Nxb Giáo dục.
- Eyerman, R. (2011). Cultural Trauma and Collective Memory. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. New York: Cambridge University Press.
- Freud, S. (1991). *Beyond the Pleasure Principle in On Metapsychology (Middlesex 1987)*. UK: Gardners Books.
- Freud, S. (2005). *Các bài viết về giấc mơ và giải thích giấc mơ*. Ngụ Hữu Tâm dịch. Hà Nội: Nxb Thế giới.
- Gheerbrant, A., & Chevalier, J. (1997). *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới*. Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao, Lưu Huy Khánh, Nguyễn Ngọc, Vũ Đình Đình, Nguyễn Văn Vỹ dịch. Nxb Đà Nẵng.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hume, D. (2007). Of the Ideas of the Memory and Imagination. M. Rossington and A. Whitehead (Eds), *In Theories of Memory: A Reader*. USA: Johns Hopkins Univ. Press.
- Ishiguro, K. (1990). *A Pale View of Hills*. London: Vintage International.

- King, N. (2000). *Memory, Narrative and Identity*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Malcolm, J. (1988). *Psychoanalysis: The Impossible Profession*. London: Jason Aronson.
- Jahn, M. (2005). *Narratology: A guide to the theory of narrative*. English [SEP]Department. University of Cologne.
- Jung, C. G. (2007). *Thăm dò tiềm thức*. Vũ Đình Lưu dịch. Thành phố Hồ Chí Minh: Nxb Tri thức.
- Jung, C. G. (1989). *Memories, Dreams, Reflections*. Vintage. Reissue edition.
- LaCapra, D. (2016). *Trauma, History, Memory, Identity: What remains?*. Wesleyan University Press.
- Lewis, B. (2000). *Contemporary World Writers: Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester UP.
- Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi. (2006). *Từ điển thuật ngữ văn học*. Hà Nội: Nxb Giáo dục.
- Lê Huy Bắc. (2009). *Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo và Gabriel García Marquez*. Hà Nội: Nxb Giáo dục.
- Makaryk, I. (1993). *Encyclopedia of Contemporary Literature Theory. Approaches, Scholar, Term*. University of Toronto Press.
- Morris-Suzuki, T. (2005). *The Past within Us: Memory, History*. Verso.
- Murakami, H. (2018). *Ngắm*. Trần Đình dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2018). *Biên niên ký chim vặn dây cót*. Trần Tiến Cao Đăng dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2015). *Cuộc săn cừu hoang*. Minh Hạnh dịch. Hà Nội: Nxb Văn học.
- Murakami, H. (2014). *Nhảy nhảy nhảy*. Trần Văn Anh dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2014). *Phía Nam biên giới, phía Tây mặt trời*. Cao Việt Dũng dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2014). *Xứ sở diệu kỳ tàn bạo và chốn tận cùng thế giới*. Lê Quang dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2013). *Kafka bên bờ biển*. Dương Tường dịch. Hà Nội: Nxb Văn học.
- Murakami, H. (2008). *Người tình Sputnik*. Ngân Xuyên dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2008). *Rừng Na-uy*. Trịnh Lữ dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Murakami, H. (2008). *Tôi nói gì khi nói về chạy bộ*. Thiên Nga dịch. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.

- Ilin, I. P., & Tzurganova. (2003), *Các khái niệm và các thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỷ XX*. Đào Tuấn Ảnh, Trần Hồng Vân, Lại Nguyên Ân dịch. Hà Nội: Nxb ĐHQG.
- Nguyễn Tuấn Khanh. (2011). *Những cây bút kiệt xuất trong văn học Nhật Bản*. Hà Nội: Nxb Khoa học Xã hội.
- Trần Thị Tố Loan. (2011). *Thực tại và con người trong sáng tác của Haruki Murakami*. Đoàn Lê Giang, Nhật Chiêu, Trần Thị Phương Phương. *Văn học Việt Nam và Nhật Bản trong bối cảnh Đông Á*. Nxb Văn hóa – Văn nghệ.
- Phương Lưu. (2001). *Lí luận phê bình văn học phương Tây thế kỷ XX*. Hà Nội: Nxb Hà Nội.
- Nora, P. (2007). Between Memory and History: Les Lieux De Memoire. In M. Rossington, & A. Whitehead (Eds.), *Theories of Memory: A Reader* (pp.143-157). USA: Johns Hopkins Univ. Press.
- Oe, K., & Ishiguro, K. (2008). The Novelist in Today's World: A Conversation. In B. W. Shaffer, & C. F. Wong (Eds.), *Conversations With Kazuo Ishiguro*. USA: Univ. Press of Mississippi.
- Richard, B. (1999). *Myths and Legends of the British Isles*. Woodbridge, Suffolk: Boydell.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scholes, R., & Kellogg, R. (1968). *The Nature of Narrative* (second edition). Oxford University Press.
- Schwab, G. (2010). *Haunting Legacies*. Columbia University Press.
- Schwartz, B. (1990). The Reconstruction of Abraham Lincoln. In D. Middleton & D. Edwards (Eds.), *In Collective Remembering* (pp. 81-107). Newbury Park: Sage.
- Shaffer, B. W. & Wong, C. F. (2008). *Conversations With Kazuo Ishiguro*. USA: Univ. Press of Mississippi.
- Stretcher, M. C. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. London: University of Minnesota Press.
- Teo, Y. (2014). *Kazuo Ishiguro and Memory*. UK: Palgrave Macmillan.
- Todorov, T. (2008). *Dẫn luận về văn chương kỳ ảo*. Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào dịch. Hà Nội: Nxb Đại học Sư Phạm.
- Trần Đình Sử. (2008). *Tự sự học - Một số vấn đề lí luận và lịch sử* (phần 2). Hà Nội: Nxb. Đại học Sư Phạm.

Trần Đình Sử. (1993). *Một số vấn đề về thi pháp học hiện đại*. Hà Nội: Bộ GDĐT-Vụ giáo viên.

Viện Thông tin khoa học xã hội. (1999). *Văn học Mỹ Latin*. Hà Nội: Thông tin khoa học xã hội.

Bài báo đăng trên tạp chí

Lê Huy Bắc. (1996). Đồng hiện trong văn xuôi. *Tạp chí Văn học* số 6.

Hall, S. (2006). Cultural Identity and Diaspora. *Contemporary Postcolonial Theory*. Padmini Mongia (Ed). New Delhi: Oxford University Press.

Home, H. (2002). Meditations on Memory. *Encounters on Education*. vol.3.

Lorek-Jezińska, E. (2016). Testimonies of absence: Trauma and Forgetting in The Buried Giant by Kazuo Ishiguro. *A Journal of English Studies*. Nicolaus Copernicus University.

Nguyễn Hoài Nam. (2007). Cuộc tìm kiếm bản thể của con người hiện đại. *Kỷ yếu hội thảo Thế giới của Haruki Murakami và Yoshimoto Banana*.

Mason, J. (1985). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. Cambridge: Harvard Univ. Press.

Murakami, H. (2010). Murakami Haruki Rongu Intabyū (Murakami Haruki long interview). *Kangaeru hito*. no. 33.

Roh, Franz. (1995). Magical Realism: Post-Expressionism. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press.

Rubin, J., & Fisketjon, G., & Gabriel, P. (2007). Dịch Murakami – Thảo luận bàn tròn qua điện thư. Trịnh Lữ dịch. *Kỷ yếu hội thảo Thế giới của Haruki Murakami và Yoshimoto Banana*.

Stretcher, M. C. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*. London.

Thomas, Nigel J. T. (2018). Mental Imagery: Mnemonic effects of imagery. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Ochikochi. (2007). Murakami – Hiện tượng cùng thời đại. Mori Erisa dịch. *Kỷ yếu Hội thảo Thế giới của Haruki Murakami và Yoshimoto Banana*.

Châu Hồng Thảo. (2018). Không gian vô thức trong tiểu thuyết Haruki Murakami. *Kỷ yếu Hội thảo khoa học cho học viên cao học và nghiên cứu sinh trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh năm học 2018 – 2019*.

Phan Thu Vân. (2018). Di sản ký ức trong tiểu thuyết *Đôn Hoàng* của Inoue Yasushi và tiểu thuyết *Người không lồ ngủ quên* của Kazuo Ishiguro. *Tạp chí Khoa học trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh*.

Vorda, A., & Herzinger K., and Ishiguro, K. (1991). An Interview with Kazuo Ishiguro. *Interviews with Kathyacker, Paulauster, Eudora Welty, Jamaicaincaid, Kazuoishiguro, Robertstone, Petertaylor, Ishmaelreed & Others*. University of Southern Mississippi. Vol. 20, No. 1/2.

Luận văn, luận án

M. T. Akins. (2012). *Time and Space Reconsidered: The Literary Landscape of Murakami Haruki*. PhD Thesis. SOAS. University of London.

I. Mayer. (2011). *Dreaming in Isolation: Magical Realism in Modern Japanese Literature*. Thesis. Dientrich College of Humanities and Social Sciences.

Melinda, D. (2017). *In the Vortex of the Mind Patterns of Memory in Kazuo Ishiguro's Novels*. Thesis. Pázmány Péter Catholic University.

Trang web

Bùi Văn Nam Sơn. (2012). *Triết học hậu hiện đại*. Truy cập ngày 20/5/2017.

<https://phebinhvanhoc.com.vn/triet-hoc-hau-hien-dai/>

British Council. (1988). *Kazuo Ishiguro*. Truy cập ngày 15/6/2019.

<https://literature.britishcouncil.org/writer/kazuo-ishiguro>

Bích Ngọc. (2017). *Kazuo Ishiguro: Đọc Sherlock Holmes cả tuổi thơ và giành Nobel Văn học*. Truy cập ngày 15/6/2019.

<https://dantri.com.vn/van-hoa/kazuo-ishiguro-doc-sherlock-holmes-ca-tuoi-tho-va-gianh-nobel-van-hoc-20171005221439006.htm>

Đỗ Tuyết Khanh. (2018). *Kazuo Ishiguro và những hành trình của ký ức*. Truy cập ngày 10/11/2018.

<http://amvc.free.fr/Damvc/GioiThieu/DoTuyetKhanh/KazuoIshiguro.pdf>

Liquori, D. (2008). *Texture of Memory: Ishiguro Finds in the Fog of Recollection a Device to Craft Novels*. Truy cập ngày 15/3/2019.

https://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/archives/tu_ishiguro_kazuo.html

Miller, L., & George, D. (1997). *Haruki Murakami*. Hà Linh dịch. Truy cập ngày 15/4/2019.

https://www.salon.com/1997/12/16/int_2/

Miller, L. (2015). *Dragons aside, Ishiguro's "Buried Giant" is not a fantasy novel*. Truy cập ngày 17/3/2019.

https://www.salon.com/2015/03/02/dragons_aside_ishiguros_buried_giant_is_not_a_fantasy_novel/

Moore, M. S., & Sontheimer, M. (2005). *I Remain Fascinated by Memory*. Truy cập ngày 17/4/2019.

<https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-kazuo-ishiguro-i-remain-fascinated-by-memory-a-378173.html>

Murakami, H. (2010). *Reality A and Reality B*. The New York Times. Jay Rubin dịch. Truy cập ngày 16/3/2016.

http://www.nytimes.com/2010/12/02/opinion/global/02iht-GA06-Murakami.html?_r=1

Nguyễn Anh Dân. (2013). *Yếu tố huyền ảo trong tác phẩm của Murakami Haruki*. Truy cập ngày 27/4/2016.

<https://nguyenanhdanhuu.wordpress.com/2013/09/29/37/>

Phan Tuấn Anh. (2013). *Cái kỳ ảo trong văn học tiền hiện đại và cái huyền ảo trong văn học hậu hiện đại*. Truy cập ngày 27/4/2016.

<http://vannghequandoi.com.vn/Phe-binh-van-nghe/Cai-ky-ao-trong-van-hoc-tien-hien-dai-va-cai-huyen-ao-trong-van-hoc-hau-hien-dai-217.html>

Tấn Việt. (2007). *Những tranh cãi quanh tác phẩm Murakami Haruki*. Truy cập ngày 27/4/2016.

www.evan.com

Bryan Walsh. (2007). *Haruki Murakami Returns*. Hà Linh dịch. Truy cập ngày 28/4/2019.

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1651217,00.html>

Walton, J. (2015). *Ogres, pixies, dragons, goblins... Kazuo Ishiguro's first novel in ten years is a strange beast indeed*. The Spectator. Truy cập ngày 16/4/2019.

<https://www.spectator.co.uk/2015/02/ogres-pixies-dragons-goblins-kazuo-ishiguros-first-novel-in-ten-years-is-a-strange-beast-indeed/>