

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

**Nguyễn Phước Thanh**

**TIỂU THUYẾT “RỪNG NA-UY”**  
**TỪ GÓC NHÌN PHÂN TÂM HỌC**

**LUẬN VĂN THẠC SĨ NGÔN NGỮ, VĂN HỌC**  
**VÀ VĂN HÓA VIỆT NAM**

**Thành phố Hồ Chí Minh – 2018**

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

**Nguyễn Phước Thanh**

**TIỂU THUYẾT “RỪNG NA-UY”**  
**TỪ GÓC NHÌN PHÂN TÂM HỌC**

**Chuyên ngành : Lí luận văn học**

**Mã số : 8220120**

**LUẬN VĂN THẠC SĨ NGÔN NGỮ, VĂN HỌC**  
**VÀ VĂN HÓA VIỆT NAM**

**NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:**  
**TS. PHẠM NGỌC LAN**

**Thành phố Hồ Chí Minh - 2018**

## LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi, các kết quả nghiên cứu được trình bày trong luận văn là trung thực, khách quan và chưa từng bảo vệ ở bất kỳ học vị nào.

Tôi xin cam đoan các thông tin trích dẫn trong luận án này đã được ghi rõ nguồn gốc.

*Đồng Tháp, ngày 19 tháng 8 năm 2018*

Người viết luận văn

Nguyễn Phước Thanh

## LỜI CẢM ƠN

Trong quá trình hoàn thành luận văn này, tôi đã nhận được sự giúp đỡ, góp ý rất tận tình từ quý thầy cô khoa Ngữ văn, quý thầy cô Phòng đào tạo sau đại học Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh. Tôi xin bày tỏ lòng biết ơn chân thành về sự giúp đỡ đó.

Xin được bày tỏ lòng biết ơn sâu sắc nhất đến TS. Phạm Ngọc Lan, người đã rất tận tình và dành rất nhiều thời gian để giúp đỡ tôi hoàn thành tốt luận văn này.

Xin được cảm ơn Ban giám hiệu, bạn bè đồng nghiệp nơi tôi đang công tác đã tạo điều kiện và hỗ trợ tôi rất nhiều trong suốt quá trình học tập và nghiên cứu.

Xin cảm ơn những người thân trong gia đình đã tin tưởng, động viên để tôi hoàn thành luận văn này.

Người viết luận văn

Nguyễn Phước Thanh

# MỤC LỤC

Trang phụ bìa

Lời cam đoan

Lời cảm ơn

Mục lục

**MỞ ĐẦU**..... 1

## **Chương 1. PHÂN TÂM HỌC VÀ CƠ SỞ CỦA VIỆC ỨNG DỤNG**

### **PHÂN TÂM HỌC TRONG NGHIÊN CỨU TIỂU THUYẾT**

**RỪNG NA-UY**..... 7

1.1. Một số vấn đề lý thuyết trọng tâm của phân tâm học ..... 7

1.1.1. Lý thuyết về vô thức và ý thức ..... 7

1.1.2. Giấc mơ và sự giải thích giấc mơ ..... 12

1.1.3. Lý thuyết về tính dục ..... 17

1.1.4. Mặc cảm Oedipe, mặc cảm thiến hoạn..... 23

1.2. Quan niệm của phân tâm học về sáng tạo văn học ..... 29

1.2.1. Sáng tạo văn học từ vai trò của vô thức..... 29

1.2.2. Sáng tạo văn học từ vai trò của ham muốn..... 34

1.3. Những tiền đề cơ bản của việc vận dụng phân tâm học trong việc đọc  
tiểu thuyết Rừng Na-uy ..... 37

## **Chương 2. THẾ GIỚI NHÂN VẬT CỦA TIỂU THUYẾT RỪNG**

**NA -UY TỪ GÓC NHÌN PHÂN TÂM HỌC** ..... 43

2.1. Toru Watanabe – một bản thể đầy mâu thuẫn ..... 44

2.1.1. Từ một thực tại vỡ vụn đến những dòng hồi ức vỡ vụn ..... 44

2.1.2. Tình dục như một lối thoát và tình dục như một liệu pháp tinh thần ..... 56

2.2. Naoko – một bản thể đầy thương tổn..... 63

2.2.1. Sự bất khả của trưởng thành ..... 64

2.2.2. Sự ám ảnh của cái chết ..... 74

2.3. Midori – một bản thể sống động ..... 80

2.3.1. Nhựa sống tràn trề..... 80

2.3.2. Sản phẩm của sự kìm kẹp ..... 83

2.3.3. Cá tính nổi loạn.....	85
2.4. Reiko – một bản thể “bất toàn” trong xã hội “bất toàn” .....	92
2.4.1. Nỗi ám ảnh về quá khứ vinh quang .....	92
2.4.2. Hành trình đi tìm bản ngã .....	98
<b>Chương 3. PHƯƠNG THỨC BIỂU HIỆN CỦA TIỂU THUYẾT RỪNG</b>	
<b>NA- UY TỪ GÓC NHÌN PHÂN TÂM HỌC .....</b>	<b>102</b>
3.1. Nghệ thuật xây dựng cốt truyện phân mảnh, rời rạc.....	102
3.1.1. Người kể chuyện men theo dòng ý thức.....	102
3.1.2. Một thế giới tản mạn, phân mảnh .....	108
3.1.3. Một thế giới méo mó, dị biệt .....	110
3.2. Nghệ thuật xây dựng biểu tượng từ ám ảnh tính dục.....	113
3.2.1. Lửa - biểu tượng cho sự tái sinh và hủy diệt .....	114
3.2.2. “Giếng đồng” - biểu tượng cho sự sống và cái chết .....	119
3.2.3. Giác mơ – cuộc vượt thoát của vô thức .....	122
3.2.4. “Rừng Na-uy” – bản nhạc buồn thế hệ.....	124
3.3. Nghệ thuật xây dựng không gian và thời gian qua ẩn ức.....	127
3.3.1. Không gian nghệ thuật từ cái nhìn ẩn ức .....	127
3.3.2. Thời gian nghệ thuật từ cái nhìn ẩn ức .....	131
3.4. Ngôn ngữ đầy ẩn ức .....	135
3.4.1. Ngôn ngữ bị chi phối bởi các quá trình tiềm thức .....	136
3.4.2. Ngôn ngữ nhuộm màu sắc tính dục .....	140
<b>KẾT LUẬN .....</b>	<b>147</b>

## MỞ ĐẦU

### 1. Lý do chọn đề tài

Haruki Murakami là một trong những tiểu thuyết gia Nhật Bản được biết đến nhiều nhất hiện nay, ở trong lẫn ngoài nước Nhật. Sáng tác của Murakami trải đều ở hai thể loại, truyện ngắn và tiểu thuyết. Các truyện ngắn của ông được tập hợp trong một số tuyển tập như: *Con voi biển mất, Cây liễu mù hay người đàn bà ngủ...* Nhưng Haruki Murakami đặc biệt thành công và được biết đến nhiều hơn ở thể loại tiểu thuyết với nhiều tác phẩm được đọc và dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới như: *Lắng nghe gió hát, Rừng Na-uy, Phía Nam biên giới phía Tây mặt trời, Biên niên kí chim vặn dây cót, Người tình Sputnik, Kafka bên bờ biển, Xứ sở diệu kì vô tình và nơi tận cùng thế giới...* Hiện tượng H. Murakami làm cho giới nghiên cứu Nhật Bản cũng như thế giới kỳ vọng về một giải Nobel văn chương thứ 3 của xứ sở Mặt Trời Mọc. Đi tìm hiểu tài năng và phong cách của H. Murakami thông qua sáng tác của ông giúp ta phần nào nắm được bức tranh văn học Nhật Bản và thế giới cuối thế kỉ XX đầu thế kỉ XXI.

Một trong những quyển tiểu thuyết đã khiến thế giới chú ý đến tài năng của H. Murakami là *Rừng Na-uy*. Với tác phẩm này, ông trở thành một thần tượng văn hóa đại chúng ở Nhật. Ngay từ khi xuất hiện, *Rừng Na –uy* ngay lập tức trở thành một hiện tượng văn học gây sự chú ý không chỉ đối với độc giả và với các nhà nghiên cứu văn học. Sau hơn 30 năm ra mắt công chúng khắp nơi trên thế giới đã có hơn 4 triệu bản in được ấn hành, dịch sang 16 thứ tiếng và luôn nằm trong danh sách 10 cuốn tiểu thuyết được giới trẻ châu Á ưa chuộng. Cho đến thời điểm hiện tại, *Rừng Na-uy* vẫn chưa có dấu hiệu “hạ nhiệt”, bởi có rất nhiều vấn đề được đặt ra cho cả những người nghiên cứu và những người tiếp nhận tác phẩm. Vậy điều gì đã tạo nên sức hấp dẫn cho *Rừng Na-uy*?

Có nhiều lý do để *Rừng Na-uy* vẫn giữ được sức hút mãnh liệt với các nhà nghiên cứu và độc giả trên toàn thế giới. Theo chúng tôi, trước hết là H. Murakami đã xây dựng nên một thế giới nghệ thuật vô cùng độc đáo mang những đặc điểm của nền văn xuôi hậu hiện đại từ cách thức xây dựng cốt truyện, khai thác tâm lý nhân vật qua những ẩn ức, sự xáo trộn về mặt không gian và thời gian,... Từ đó, người đọc

có thể hiểu được thế giới hình tượng nhân vật, quan niệm nghệ thuật về con người cũng như thế giới quan của nhà văn.

Thứ hai, cái làm cho *Rừng Na-uy* có sức hấp dẫn kì diệu khó cưỡng chính là ở cách đối thoại đầy cởi mở về sex, một cái nhìn đúng về sex “*đã giúp giới trẻ (và những người không còn trẻ nữa) nhận ra cái cao cả theo triết học và tự nhiên của tình yêu*” (Trịnh Lữ). Sex dường như là một chủ đề xuyên suốt tác phẩm. Các nhân vật trong truyện ít nhiều đều có liên quan đến sex. Cho đến hiện nay, những tranh luận rằng *Rừng na-uy* là sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực vẫn còn bỏ ngỏ.

Thứ ba, H. Murakami là một thiên tài trong nghệ thuật miêu tả tâm lí nhân vật. Đọc *Rừng Na-uy* người đọc sẽ không chỉ bị cuốn theo mạch cảm xúc của nhân vật, đắm chìm trong những diễn biến tuổi trẻ sôi nổi của Toru Watanabe, mà thậm chí khi gấp cuốn sách lại những gì đã diễn ra trong nó cũng khó làm ta quên nhanh được. Nó ám ảnh người đọc vì sự tương đồng hay đối lập với hành vi và tính cách của chính bản thân họ, hoặc những gì họ sẽ thấy trong tác phẩm.

Nhưng có lẽ điều quan trọng hơn cả, *Rừng Na-uy* giống như một bản nhạc buồn của một thế hệ, một tác phẩm u ám nhưng nó miêu tả chân thực về sự u ám trong tâm lí của con người. Nhân vật trong tác phẩm là những con người mang nỗi ám ảnh về bản thể của con người hiện đại, đầy sự cô đơn và hoang mang trước một thực tại võ vụn. Họ là những con người có vẻ ngoài lạnh lặn, bình thường nhưng tâm hồn bị thương tổn, bị ám ảnh bởi quá khứ nặng nề. Họ cảm thấy cô đơn và hoài nghi với tất cả các giá trị, đồng thời họ cũng mang trong mình một niềm khao khát mãnh liệt đi tìm bản ngã và ý nghĩa cuộc đời.

Việc tiếp cận tiểu thuyết của H. Murakami nói chung và tiểu thuyết *Rừng Na-uy* nói riêng, độc giả sẽ dễ nhận thấy sự ảnh hưởng rất lớn của thuyết phân tâm học. Hàng loạt các chi tiết, hình ảnh chứa đựng yếu tố tâm lí như những khát khao tính dục, sự ám ảnh của vô thức, sự nổi loạn của cô đơn và ảm ức, những mặc cảm về thân phận,... Thực ra giữa văn học nghệ thuật và phân tâm học cùng có chung một đối tượng nghiên cứu, đó chính là con người. Nếu trong văn học nghệ thuật con người tìm kiếm một cảm giác thỏa mãn khi trái tim người nghệ sĩ thực sự chạm vào sâu thẳm tâm hồn người đọc thì trong cõi mờ xa ấy, phân tâm học có lúc chỉ ra được con



đường dẫn con người về với bản ngã trong vô thức và tưởng tượng. Như vậy có thể khẳng định rằng, thuyết phân tâm học có ảnh hưởng rất lớn đến sáng tác của Murakami và việc vận dụng phân tâm học để nghiên cứu *Rừng Na-uy* sẽ mở ra một đối thoại mới ở những miền nội tâm uẩn khúc, nhất là những xung động tâm lí của các nhân vật trong tác phẩm này.

Tại Việt Nam, sau khi xuất hiện lần thứ hai với bản dịch mới của Trịnh Lữ năm 2006, *Rừng Na-uy* đã thu hút sự chú ý của giới nghiên cứu và công chúng văn học. Đã có rất nhiều cuộc hội thảo, các bài tham luận, các bài báo trên các trang mạng, và hàng chục những khóa luận tốt nghiệp, những luận văn thạc sĩ văn học bàn luận xoay quanh sáng tác của H.Murakami và nhất là *Rừng Na-uy*. Tuy nhiên, những bài viết này đa phần chỉ mới khái lược vài nét về sự nghiệp và phong cách của H.Murakami, các tác giả xoay quanh hai vấn đề: yếu tố sex và nhận xét về các nhân vật trong tác phẩm *Rừng Na-uy*. Bên cạnh đó, vấn đề sex và yếu tố con người trong *Rừng Na-uy* được đi sâu và thể hiện một cách khái quát nhất trong các luận văn thạc sĩ của Chu Văn Bằng trường Đại học Vinh với đề tài *Con người bản năng trong tiểu thuyết Rừng Na-uy của Haruki Murakami*. Ở luận văn này, tác giả đã khai thác quan niệm nghệ thuật về con người trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* mà ở đó ta thấy nổi rõ những con người thân phận, con người cùng với môi trường bất hòa sâu sắc với xã hội hiện đại, con người với ý thức về nỗi cô đơn. Luận văn tập trung phân tích con người bản năng trong *Rừng Na-uy* và hành trình tìm kiếm bản ngã con người trong thời hiện đại...(Chu Văn Bằng, 2009); Luận văn thạc sĩ của Phạm Mai Phương trường ĐHSPTP Hồ Chí Minh cũng quan tâm đến đề tài *Yếu tố tình dục trong tiểu thuyết của Murakami*, tác giả luận văn lại khẳng định giá trị của yếu tố tình dục trong tiểu thuyết của nhà văn này nằm trong ý đồ nghệ thuật của tác giả và nó chi phối thi pháp tác giả khi xây dựng hình tượng nhân vật cũng như hình tượng không gian, thời gian...(Phạm Phương Mai, 2010); Luận văn thạc sĩ của Phạm Thị Hạnh trường Đại học KHXH và NV – ĐHQG Hà Nội với đề tài *Kiểu nhân vật tìm kiếm trong tiểu thuyết Rừng Na-uy*, tác giả lại đi vào khai thác hành trình tìm kiếm và khám phá của con người (Phạm Thị Hạnh, 2012). Qua việc khảo sát một số kiểu nhân vật tìm kiếm trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* của H.Murakami, chỉ ra những đặc trưng của kiểu nhân

vật này và ý nghĩa của nó trong việc thể hiện tâm thức Nhật Bản qua chân dung giới trẻ hiện đại. Từ đó thấy được những quan niệm mới của nhà văn về cuộc sống và về con người.

Nhìn chung, các bài báo, công trình nghiên cứu, luận văn đã phân tích, tổng kết một cách thấu đáo các vấn đề thuộc về “điểm nóng” được dư luận quan tâm về tác phẩm *Rừng Na-uy*. Điều đó tạo cơ sở cho chúng tôi hiểu hơn về giá trị tư tưởng của tác phẩm *Rừng Na-uy*. Tuy nhiên, có thể khẳng định việc nghiên cứu tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học cho đến nay vẫn chưa ai thực hiện một cách thấu đáo. Từ thực tế nghiên cứu cũng như từ sự yêu thích của bản thân, sự hấp dẫn của tiểu thuyết *Rừng Na-uy* khi được phóng chiếu lý thuyết phân tâm học vào tác phẩm, tôi mạnh dạn chọn đề tài *Tiểu thuyết “Rừng Na-uy” từ góc nhìn phân tâm học* với mong muốn được góp một cái nhìn riêng vào việc tiếp cận một tác phẩm đã quá quen thuộc của văn học Nhật Bản nói riêng và văn học thế giới nói chung.

## **2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu**

- Đối tượng nghiên cứu của đề tài: vận dụng lý thuyết phân tâm học để tập trung nghiên cứu những biểu hiện của nó trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy*.

- Phạm vi nghiên cứu của đề tài được giới hạn ở việc tìm hiểu biểu hiện của phân tâm học qua các bình diện nội dung tư tưởng và phương thức nghệ thuật của tác phẩm. Bên cạnh việc khảo sát tác phẩm chính là *Rừng Na-uy*, người viết còn so sánh, đối chiếu với một vài tác phẩm khác của H. Murakami để làm rõ ý nghĩa của những phương diện trên.

## **3. Cơ sở lý thuyết**

Lý thuyết phân tâm học rất phong phú, đặt ra nhiều vấn đề cần giải quyết. Trong phạm vi của luận văn này, chúng tôi sử dụng chủ yếu học thuyết phân tâm học của S. Freud (lý thuyết tâm thần về vô thức và ý thức, lý thuyết về tính dục và mặc cảm, giấc mơ và sự giải thích giấc mơ...), phân tâm học về lửa của Bachelard,.. Từ đó soi chiếu vào một tác phẩm cụ thể *Rừng Na-uy* từ hai phương diện nội dung và hình thức để thấy được sự ảnh hưởng của thuyết phân tâm học qua tác phẩm này.

## **4. Phương pháp nghiên cứu**

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

- *Phương pháp nghiên cứu lý thuyết*: với phương pháp nghiên cứu này, người viết tiến hành tìm hiểu các tri thức, học thuyết của phân tâm học, lựa chọn các lý thuyết phù hợp làm cơ sở nền tảng cho việc nghiên cứu đối tượng.

- *Phương pháp loại hình*: dựa vào phương pháp này, người viết tiến hành phân loại, khu biệt các biểu hiện đặc thù về các kiểu loại hình nhân vật trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học. Đồng thời, người viết cũng sử dụng phương pháp này để phân loại các kiểu phương thức thể hiện được sử dụng trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học như các loại biểu tượng, các kiểu không gian-thời gian, các đặc điểm về ngôn ngữ,..

- *Phương pháp so sánh, đối chiếu*: trong quá trình triển khai luận văn, người viết tiến hành so sánh *Rừng Na-uy* với các tác phẩm khác của nhà văn H.Murakami để thấy được sự ảnh hưởng của thuyết phân tâm học trên hệ thống sáng tác của nhà văn này.

Ngoài ra, người viết còn sử dụng các phương pháp như: *phương pháp phân tích, tổng hợp, phương pháp bình giảng văn học* để làm nổi bật phương diện nội dung và nghệ thuật của tác phẩm.

## **5. Đóng góp khoa học của luận văn**

Góp phần khai thác giá trị của tiểu thuyết H.Murakami từ một góc độ mới: đó là giá trị nội dung và nghệ thuật của tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học.

- Về nội dung, luận văn đi sâu làm nổi bật các vấn đề về kiểu nhân vật qua góc nhìn phân tâm học như kiểu nhân vật với đời sống vô thức; kiểu nhân vật đi tìm bản ngã của chính mình; kiểu nhân vật với bản năng tính dục.

- Về phương thức biểu hiện, luận văn tìm hiểu các vấn đề về biểu tượng; xây dựng cốt truyện theo dòng ý thức; nghệ thuật xây dựng thời gian – không gian qua cái nhìn ẩn ức; ngôn ngữ mang dấu ấn phân tâm học,...

Từ việc khai thác các giá trị nổi bật của tác phẩm, luận văn sẽ mang đến một cái nhìn mới về diện mạo của tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học.

## 6. Cấu trúc luận văn

Ngoài phần mở đầu và kết luận, danh mục tài liệu tham khảo. Nội dung chính của luận văn này gồm 3 chương:

- Chương 1 là những vấn đề chung. Ở chương này, chúng tôi giới thiệu khái quát về một số lý thuyết cơ bản của thuyết phân tâm học, quan niệm của phân tâm học về sáng tạo văn học, những tiền đề cơ bản của việc vận dụng phân tâm học trong việc đọc tiểu thuyết *Rừng Na-uy*.

- Chương 2 nghiên cứu thể giới nhân vật trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học. Chúng tôi khảo sát nhân vật thông qua các dạng thức biểu hiện cụ thể của các nhân vật như Toru Watanabe – một bản thể đầy mâu thuẫn; Naoko – một bản thể đầy thương tổn; Reiko – một bản thể luôn khát khao cống hiến nhưng rơi vào bi kịch; Midori – một bản thể sống động. Trong từng đối tượng, chúng tôi sẽ đi sâu vào phân tích những biểu hiện cụ thể về tính cách, tư tưởng, tình cảm,... của nhân vật từ góc nhìn phân tâm học.

- Chương 3 nghiên cứu các phương thức biểu hiện tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học như nghệ thuật xây dựng cốt truyện; biểu tượng; nghệ thuật xây dựng không gian và thời gian nghệ thuật qua ẩn ức; ngôn ngữ mang màu sắc phân tâm,..

## **Chương 1. PHÂN TÂM HỌC VÀ CƠ SỞ CỦA VIỆC ỨNG DỤNG PHÂN TÂM HỌC TRONG NGHIÊN CỨU TIÊU THUYẾT RỪNG NA-UY**

### **1.1. Một số vấn đề lý thuyết trọng tâm của phân tâm học**

#### ***1.1.1. Lý thuyết về vô thức và ý thức***

Trong toàn bộ sự nghiệp nghiên cứu của Freud, vấn đề mà ông xem là cốt lõi về phân tâm học chính là khái niệm vô thức. Thực ra đây không phải là một khái niệm hoàn toàn mới do Freud nghĩ ra mà trước ông đã có nhiều người nghiên cứu về nó. Một trong những tên tuổi lừng lẫy có thể kể đến chính là nhà triết học người Pháp Descartes, tiếp sau ông còn rất nhiều những nhà nghiên cứu khác như Hegel Schopenhauer hay Nietzsche cũng đã về khái niệm này và đã đạt được những kết quả đáng trân trọng. Tuy nhiên, phải đến Freud, khái niệm vô thức mới thực sự trở thành một khoa học dùng để nghiên cứu thế giới đầy bí ẩn bên trong con người.

Khái niệm vô thức có thể hiểu theo nhiều cách nhưng tựu trung đó là những yếu tố tâm lý tồn tại bên trong mỗi con người nhưng con người không thể điều khiển được nó. Theo *Từ điển tâm lý học*, vô thức là “*khái niệm dùng để chỉ tập hợp cấu tạo, quá trình và cơ chế tâm lý mà sự vận hành và ảnh hưởng của chúng chủ thể không ý thức được*” (Nguyễn Văn Lũy, Lê Quang Sơn, 2009). Vô thức mặc dù tồn tại bên trong mỗi con người nhưng nó không được kiểm soát bởi ý thức, nó là vùng tâm lý vượt ra ngoài khả năng kiểm soát của con người. Vô thức hoạt động theo một cơ chế riêng của nó và nó có một sức mạnh vô hình to lớn đến mức ý thức khó có thể kiểm soát được nó. Cho nên có những suy nghĩ, hành động mà con người không thể lý giải nổi.

Là một bác sĩ tâm thần, Freud không chỉ quan tâm đến những người bị bệnh tâm thần như người ta vẫn nghĩ. Cái mà Freud đặc biệt quan tâm và ông đã cống hiến cho chúng ta cả một lý thuyết chung về tâm trí con người - lý thuyết về vô thức. Ông cho rằng chứng nhiễu tâm hay loạn thần kinh chức năng (neurosis) không đơn giản là những triệu chứng bất thường có tính bệnh lý mà đúng hơn là một loại hoạt động khác của tâm trí, cái mà ông gọi là vô thức. Từ những công trình nghiên cứu về phương pháp chữa bệnh, Freud đã rất đề cao vai trò của vô thức trên con đường con người tìm kiếm bản thân của chính mình. Trong cuốn *Giải mã giấc mơ*, Freud đã từng khẳng định “*Như Lipps đã nói, chúng ta cần nhìn thấy trong vô thức cái nền móng của đời*

*sống tâm trí*”; “*Vô thức là bản thân của tâm trí và hiện thực cốt lõi của nó*”. Qua những câu nói trên, rõ ràng Freud đã vô cùng đề cao vị trí của vô thức. Trong các nghiên cứu của mình, Freud đã phân chia tâm trí làm hai phần: phần tiền ý thức (preconscious) chứa đựng tất cả các ý nghĩ và ký ức có khả năng trở thành ý thức và phần vô thức bao gồm các mong ước, khát vọng hay ham muốn mà hầu hết mang tính tính dục và đôi khi có tính phá hoại. Thật ra hai cái này rất dễ lẫn lộn vì nó có cùng điểm đặc thù, đó là nội dung của chúng vượt thoát khỏi tầm kiểm soát của ý thức. Với cái vô thức, Freud cho rằng nó là nguồn gốc của tất cả. Ông khẳng định “*Không thể có sự việc mang tính ý thức mà không có giai đoạn vô thức trước đó, trong khi vô thức có thể bỏ qua giai đoạn ý thức*” (Sigmund Freud, 2005). Và điều làm nên nét đặc thù đầu tiên của vô thức chính là kiểu kiểm duyệt đặc biệt của nó “*Nếu đúng là chính một hình thức kiểm duyệt cũng điều chỉnh sự biến đổi từ tiền ý thức sang ý thức, chúng tôi sẽ phân biệt rõ hơn các hệ thống tiền ý thức và ý thức. Tại thời điểm này, chúng ta chỉ cần ủng hộ giả thuyết rằng hệ thống tiền ý thức cùng chia sẻ những đặc điểm của hệ thống ý thức, và rằng một sự kiểm duyệt nghiêm ngặt chi phối bước chuyển từ vô thức sang tiền ý thức (hoặc sang ý thức)*” (Sigmund Freud, 1915). Chính sự kiểm duyệt này làm cho vô thức không thể tiếp cận và bí hiểm. Chính nó là yếu tố ngăn cản việc gợi nhớ lại các ký ức bị dồn nén.

Nói đến vô thức tức là nói đến một vùng tâm lí vượt ra khỏi tầm kiểm soát tâm lí của con người, trong thực tế con người đã nhiều lần cảm thấy bất lực vì không thể nào kiểm soát được những suy nghĩ và hành động của bản thân dù những suy nghĩ, hành động đó lý trí hoàn toàn không muốn có nó. Vô thức nó ẩn sâu bên trong con người, và vì nó khó kiểm soát nên đôi khi lý trí, ý thức có thể bị nó lấn át. Chính vì thế, vô thức là hoạt động độc lập, nó tách rời hoàn toàn với ý thức, nó không bị bất kỳ sự chi phối nào của ý thức. Vô thức là “*một hoạt động tinh thần bị dồn nén, nó không thể đi vào ý thức*” (Diệp Mạnh Lý, 2005). Sự dồn nén, ẩn ức bên trong biến cái hữu thức thành vô thức. Như Freud đã chỉ rõ rằng toàn bộ những nội dung bị dồn nén này sẽ tạo thành điều cốt lõi của vô thức. Và chính bằng cách này mà “*Vô thức được hình thành từ các đại diện của các xung năng đang muốn giải phóng mình khỏi sự đầu tư của chúng, nói cách khác từ những mối xúc động đi kèm ham muốn*”

(Sigmund Freud, 1915). Freud chỉ ra rằng cái bị dồn nén chính là các biểu tượng của xung năng. Một xung năng không bao giờ có thể trở thành đối tượng của ý thức, chỉ có biểu tượng đại diện cho nó mới có thể làm được điều đó. Một xung năng cũng không thể được biểu trưng trong vô thức bằng một cách nào khác ngoài biểu tượng. Trong quá trình nghiên cứu để tìm phương pháp chữa trị căn bệnh hystêri, Freud và cộng sự của ông nhận thấy những trở ngại tâm lý như sợ hãi, lo âu, xấu hổ hay đau đớn về thể chất là nguyên nhân chủ yếu gây ra căn bệnh này. Freud đã sử dụng phương pháp thôi miên để chữa cho người bệnh bằng cách để cho họ “giải tỏa” những kí ức bị dồn nén. Tuy nhiên, “giải tỏa” không phải là cách tháo gỡ duy nhất mà cơ chế tâm thần của một cá nhân khỏe mạnh có được, khi người đó bị chấn thương tâm thần. Như vậy khái niệm vô thức được suy ra từ lý thuyết về sự dồn nén, những điều bị dồn nén chính là nguyên mẫu của vô thức.

Freud nhận ra rằng, cái được dồn nén được tạo nên bởi sự quay lại trong vô thức bởi các yếu tố đã từng ở đây bởi con đường mà xung năng đi theo xuất phát từ vô thức để đến ý thức thông qua trung gian tiền ý thức. Trong quá trình các xung năng muốn giải phóng thoát ra khỏi vô thức, không phải xung năng nào cũng được phép xâm nhập vào ý thức, nó quay trở lại vô thức và nếu như những yếu tố này bị dồn nén là bởi vì nó xung đột với một số yêu sách khác và như thế sẽ gây ra sự khó chịu. Từ kết quả nghiên cứu và điều trị cho các bệnh nhân của mình, Freud và Breuer đã cho ra đời cuốn sách : *Nghiên cứu về chứng hysteri* (Studies in Hysteria, 1895), trong đó Freud và Breuer đã đi đến những kết luận quan trọng: Bệnh nhân Hysteria bị dày vò vì những kí ức đau đớn, khó chịu mang bản chất gây chấn thương, trong cuộc đời của những bệnh nhân này, họ đã gặp những tổn thương nào đó về cả thể chất lẫn tinh thần, những điều mà họ cho là tội lỗi, mặc cảm không dám cho người khác biết. Họ che giấu nó, và cố gắng dùng ý thức để che đậy, điều khiến cho đến một lúc nào đó những sự kiện ấy dần quên lãng và rơi vào tiềm thức nhưng nó không mất đi mà chỉ ẩn khuất đâu đó là nó trở thành những xung năng bị dồn nén trong vô thức. Nó gây ra những triệu chứng rối loạn thần kinh chức năng làm mất khả năng kiểm soát suy nghĩ, hành động của con người. Sử dụng liệu pháp chữa bệnh bằng thôi miên, Freud thấy mọi triệu chứng đều biến mất khi ta truy ngược về thời điểm nó xảy ra lần đầu.

Có thể gọi lại các triệu chứng bằng cách khơi lại những sự kiện khó chịu mà bệnh nhân đã quên và khi triệu chứng xuất hiện với cường độ mạnh khi bệnh nhân đã thổ lộ ra những dồn nén, ảm ức của mình. Như vậy, những ký ức gây chấn thương chính là tác nhân gây bệnh. Đây là một ý niệm có tính cách mạng, chống lại những quan điểm trước đây vốn cho rằng một tác nhân mâu thuẫn tâm lý gây ảnh hưởng trực tiếp với quá trình sinh lý của con người. Nhưng rồi Freud phát hiện ra thuật thôi miên không thể giúp bệnh nhân không thể chữa khỏi hoàn toàn cho các bệnh nhân vì các ký ức gây chấn thương thường không tự chúng mất đi mà vẫn tiếp tục là lực lượng chủ động và vô thức chi phối hành vi của người bệnh. Sự xua đuổi những hồi ức đau đớn đó ra khỏi ý thức đòi hỏi phải có một cơ chế dồn nén, cơ chế này hoạt động ở cấp độ vô thức của đời sống tâm thần. Như vậy, các quá trình của hệ thống vô thức được đặc trưng bởi một sự thờ ơ hoàn toàn trước hiện thực bên ngoài và một sự điều chỉnh duy nhất bởi nguyên tắc khó chịu – khoái cảm.

Tiểu luận về nguyên tắc khoái cảm được xem như là một bước ngoặt cốt yếu trong tư tưởng của Freud. Trong cuốn sách này, Freud đã khám phá ra bên cạnh xung năng sống còn có xung năng chết, hai loại xung năng này xung đột, đối lập nhưng cũng có quan hệ mật thiết với nhau. Nếu xung năng sống biểu hiện ở bên ngoài thì xung năng chết, trước hết là xung năng nói đến sự hoạt động bên trong mỗi chúng ta, sự hoạt động bên trong này làm cho chúng ta hướng đến cái chết nhưng không biết đến điều đó bởi vì chúng ta cảm thấy rằng mình đang hướng đến sự sống. Tại thời điểm mà tiểu luận về nguyên tắc khoái cảm ra đời, Freud chỉ nhận thức được một mục tiêu duy nhất của sự vận hành tâm trí, đó là sự hạ thấp căng thẳng, cái mà ông gọi là “nguyên tắc khoái cảm”, một nguyên tắc đã được Fechner phát hiện từ năm 1873, và Freud cũng nhiều lần trích dẫn lại công trình nghiên cứu này vào cuốn sách của mình. Đối với Freud, *“bộ máy tâm trí có vẻ như có xu hướng duy trì ở mức càng thấp càng tốt, hay ít nhất là ở một mức độ càng ổn định càng tốt khỏi lượng kích thích mà nó chứa đựng”* (Sigmund Freud, 2016). Freud lý giải rõ rằng tất cả mọi căng thẳng cần được giảm bớt chứ không phải như trước đây ông đã từng nói. Đây là một điểm mới mà Freud đã nhận ra so với các công trình nghiên cứu trước đó, nhờ nó ông mới có thể tìm ra sự tồn tại của xung năng chết.



Freud không chỉ nghiên cứu vô thức mà ông còn quan tâm đến ý thức của con người bởi cả ý thức và vô thức đều là tiền đề quan trọng của phân tâm học, việc phân chia thế giới tinh thần của con người này giúp cho các nhà nghiên cứu, nhất là các bác sĩ tâm lý có thể hiểu được những tiến trình bệnh lý thông thường hay trầm trọng của đời sống tâm thần từ đó đem ra nghiên cứu chúng một cách khoa học. Khái niệm ý thức đã tồn tại từ rất lâu, nó vốn là đối tượng nghiên cứu của triết học. Có rất nhiều quan niệm và cách hiểu khác nhau về khái niệm này từ chủ nghĩa duy tâm gắn liền với những thế lực siêu nhiên, huyền bí cho đến chủ nghĩa duy vật biện chứng gắn ý thức trong sự tương quan giữa hình ảnh chủ quan của con người và tồn tại khách quan. Trước Freud, các nhà tâm lý thường đồng nhất đời sống tâm linh với đời sống ý thức. Họ nghĩ rằng tất cả các hiện tượng tâm linh đều có ý thức. Có thể kể đến hàng loạt những tên tuổi nổi tiếng như Descartes, La Rochefoucauld, Leibniz, Schopenhauer, Nietzsche,..Điểm gặp gỡ ở các nhà triết học này là họ đều nhìn nhận *“ý thức là thế giới tinh thần của con người, có tác dụng chi phối hoạt động của con người”* (Diệp Mạnh Lý, 2005). Như vậy, ý thức được xem là hình thức phản ánh tâm lý cao nhất, chi phối, điều khiển mọi hoạt động của con người bao gồm cả vô thức. Ý thức quy định hành vi, chuẩn mực và buộc con người phải tuân thủ theo những khuôn khổ mà nó đặt ra. Việc đưa ý thức lên vị trí độc tôn như thế các nhà triết học thật sự chưa thấy vai trò và sức mạnh của vô thức. Đến Freud, ông cho rằng ý thức là dòng chảy của vô thức, giữa ý thức và vô thức có một mối liên hệ chặt chẽ và đối lập với nhau. Nếu vô thức là sự buông mình trong sự giải tỏa những ản ức, dồn nén, là sự phản ứng trước những kiềm hãm của đời sống, là lúc con người được sống thật với những ham muốn, những khát vọng của chính mình thì ý thức như một thứ luật pháp vô hình, là rào cản, nó ngăn chặn sự thỏa mãn đẩy con người đến những mâu thuẫn, những ản ức trong đời sống tinh thần. Nếu vô thức vượt qua sự giới hạn của trật tự thời gian thì ý thức bao giờ cũng phản ánh thế giới theo trình tự thời gian nhất định. Nếu vô thức chạy theo bản năng, tách rời hiện thực và chìm đắm trong những giấc mơ thì ý thức lại bám chặt thực tại khách quan và xem đó như là chỗ dựa vững chắc để tồn tại. Ý thức và vô thức luôn xung đột quyết liệt với nhau, ý thức cản trở, ngăn cản hoạt động của vô thức và ngược lại vô thức tìm cách thoát khỏi sự kiểm soát của

ý thức bằng cách ngụy trang bằng các biểu tượng. Freud cho rằng, chính sự tác động ảnh hưởng qua lại này là cơ sở cho sự hình thành và phát triển tâm lý bình thường của con người.

Để làm rõ mối liên hệ giữa vô thức và ý thức, Freud phát hiện ra ranh giới của hai trạng thái tinh thần ấy chỉ là lằn ranh mỏng manh mà ông gọi nó là tiền ý thức (tiềm thức). Ông nói *“Như vậy, khái niệm vô thức của chúng tôi được suy ra từ lý thuyết của sự dồn nén. Những điều bị dồn nén, đối với chúng tôi là nguyên mẫu của vô thức. Tuy nhiên, chúng ta biết rằng có hai cấp độ vô thức: các yếu tố tâm trí ẩn tàng nhưng có thể trở thành ý thức và các yếu tố tâm trí bị dồn nén, những yếu tố này – vì bị dồn nén và không bị mối liên hệ nào trói buộc – không có khả năng trở lại miền ý thức”* (Sigmund Freud, 2015). Cái ẩn tàng mà Freud đề cập đó chính là tiền ý thức (tiềm thức). Nó là quá trình chuyển từ ý thức sang vô thức. Trong cuộc đời của mỗi con người, có những suy nghĩ lúc đầu nó thuộc sự kiểm soát của ý thức nhưng lâu dần nó chuyển vào vùng vô thức lúc nào mà người ta không hề hay biết. Như vậy giữa ý thức và vô thức còn có cái gọi là tiền ý thức, và tiền ý thức thì nằm gần ý thức hơn là vô thức. Có thể khẳng định rằng, trong một con người luôn luôn tồn tại đủ ba trạng thái tinh thần này, chúng tác động qua lại lẫn nhau, dung hòa tạo nên trạng thái tâm thần ổn định của một con người bình thường. Nếu một trong ba trạng thái trên hoạt động mạnh mẽ hơn những cái còn lại thì dễ gây sự nhiễu loạn tâm thần.

### ***1.1.2. Giác mơ và sự giải thích giấc mơ***

Trong cuốn *Giải thích giấc mơ*, một công trình nổi tiếng của Freud, ông đã nêu ra một phát hiện vô cùng thú vị rằng giấc mơ chính là hình thức ngụy trang vừa để thể hiện hành vi tính dục, vừa để thỏa mãn những ao ước mà thực tế chối bỏ *“Hình như số phận khiến tôi chỉ khám phá ra điều hiển nhiên: trẻ em có những cảm giác tình dục, bất cứ bảo mẫu nào cũng biết; giấc mơ ban đêm chỉ là hoàn thành mong muốn của giấc mơ ban ngày”* (Stephen Willson, 2001). Bàn về khái niệm vô thức của Freud không thể không nhắc đến phạm trù giấc mơ, khi vô thức được xem như trạng thái tâm lý gắn liền với hoạt động của giấc mơ. Trong bài giảng thứ ba trong *Năm bài giảng về phân tâm học ở Mỹ và được công bố năm 1910*, Freud khẳng định rằng *“Trên thực tế, lý giải các giấc mơ là con đường lớn của sự hiểu biết về cái vô*

thức, là cơ sở vững chắc nhất cho những nghiên cứu của chúng ta, và hơn bất cứ cách nào khác, chính việc nghiên cứu các giấc mơ sẽ làm cho các bạn thấy rõ giá trị của phân tâm học và sẽ giúp các bạn thực hành nó. Và khi người ta hỏi tôi làm thế nào để trở thành một nhà phân tâm học, tôi trả lời: bằng cách nghiên cứu những giấc mơ của chính mình” (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Freud khẳng định tất cả các giấc mơ đều là sự thực hiện những ham muốn; phần lớn những giấc mơ của trẻ con là sự thực hiện những ham muốn một cách trực tiếp, hoặc là bù đắp những ham muốn bị ngăn chặn, không thực hiện được. Giấc mơ của người lớn thì phức tạp hơn nhiều, nói chung sự hạn chế của chúng thường đến từ nội tâm hay đã trải qua dồn nén. Từ việc nghiên cứu và lý giải các giấc mơ của mình, Freud nhận thấy trong các giấc mơ, sự lo hãi cũng thường được gây ra do hiện thực trá hình một ham muốn bị dồn nén, nhất là khi cần sự dồn nén để tránh cho người bệnh lo lắng, cảm thấy mình có lỗi hay e sợ. Trong cuộc đời Freud, có những sự kiện và con người có ảnh hưởng rất lớn đối với ông, trong đó có cha ông. Sự việc cha của Freud qua đời vào năm 1896 đã gây ra cuộc khủng hoảng trầm trọng trong bản thân ông. Trong suốt khoảng thời gian khủng hoảng này, Freud đã tự phân tích chính mình và viết cuốn *Giải thích giấc mơ*, một trong những giấc mơ của Freud được mô tả trong quyển sách này: ông thấy mình đi trên một chuyến xe lửa cùng một “quý ông cao tuổi”. “Tôi đang mưu tính chuyện hóa trang nhưng xem ra chuyện đó đã diễn ra rồi”. Ông già bị mù một mắt, Freud chìa ra cho ông một bình tiểu bằng thủy tinh dành cho đàn ông. “Thế là tôi trở thành người y tá của ông già” (Richard Appignanesi và Oscar Zarate, 2006). Ở đây thái độ của người đàn ông và dương vật của ông ta xuất hiện dưới hình thức rõ ràng. Chính lúc đó Freud tỉnh giấc và cảm thấy mắc tiểu. Để giải thích giấc mơ này, Freud liên hệ với sự kiện xảy ra trong phòng ngủ khi lúc ấy ông chỉ là một cậu bé 7 hay 8 tuổi, bị mắc chứng đái dâm và cậu bé này cảm thấy xấu hổ vì điều đó. Freud cho rằng chính những nỗi xúc phạm và mặc cảm thời bé đã trở thành chất liệu cho giấc mơ ở tuổi trưởng thành. Còn ông lão mù lớn tuổi kia chính là cha của Freud. Chứng mù ở đây liên quan đến việc cha ông từng mổ mắt. Một điều khác nữa là một ao ước xuất phát từ cảm giác thù địch, Freud muốn đặt cha mình vào tình thế không thể tự vệ, như ông từng bị hời còn bé, nhằm mục đích hạ nhục ông.

Từ sự lý giải về những giấc mơ của mình, Freud đã nêu ra hai phát hiện có tính cách mạng. Thứ nhất, Freud khẳng định tất cả các giấc mơ đều tượng trưng cho những ước muốn trở thành hiện thực. Thứ hai, hoạt động của giấc mơ là bằng chứng có hệ thống về cái vô thức. Freud giải thích về cách thức hoạt động của giấc mơ rất cụ thể và khoa học. Giấc mơ xảy ra giữa khi ta ngủ, khi phần ý thức và các nhân cách đang ở trong trạng thái được thư giãn và buông lỏng kiểm soát nhiều nhất, cho nên việc nằm mơ là hoàn toàn bình thường. Khi ngủ, cái vô thức trỗi dậy mạnh mẽ để giải tỏa những dồn nén và giấc mơ giống như là một sự đáp trả, sự thỏa mãn những dồn nén tâm lý của con người. Có một điều đặc biệt là việc khao khát biến những ước muốn thành hiện thực trong giấc mơ thường gắn liền với tính dục. Ước muốn này thường được che đậy, ngụy trang hoặc bị bóp méo đến nỗi ta không bao giờ nhận ra rằng một ước muốn tính dục đã xuất hiện trong giấc mơ của mình. Những ham muốn, những hành vi sai lạc, những biểu hiện tâm lý bất thường chính là cách bứt phá để được thỏa mãn của cái vô thức và trong giấc mơ cái vô thức đã lấn át hoàn toàn phần ý thức. Nếu phần ý thức được xem là bề nổi còn vô thức chính là phần chìm của nhân cách con người, cái phần chìm này nó có một sức mạnh ghê gớm có thể chi phối toàn bộ hoạt động tâm lý, hành vi cũng như ảnh hưởng đến sự hình thành nhân cách của con người. Thông thường, con người hay có xu hướng phô trương phần ý thức và che giấu phần vô thức trong mình, đây chính là lý lẽ mà chủ nghĩa duy lý đưa ra từ trước đó, họ tuyệt đối hóa vai trò của ý thức, của lý trí con người. Trong khi đó, các kết quả nghiên cứu của Freud về tâm lý học đã cho kết quả ngược lại với các nguyên tắc của chủ nghĩa duy lý, trong *Tâm lý học Freud*, ông cho rằng “*cõi vô thức là tối thượng và mọi hoạt động ý thức chỉ có một vị trí phụ thuộc. Nếu hiểu cái thâm kín bí mật sâu xa trong cõi vô thức ấy chúng ta hiểu được bản chất nội tâm của con người*”. Freud tuyên bố “*chúng ta thường suy nghĩ một cách vô thức và chỉ thỉnh thoảng suy tư của chúng ta mới có tính chất ý thức. Tâm linh vô thức là nguồn gốc chính, là nguồn gốc gây bệnh tâm thần*” (Sigmund Freud, 1970). Trong khi ý thức thì kiềm nén, buộc con người phải tuân thủ những qui tắc, những chuẩn mực đạo đức, tôn giáo, văn hóa,... thì vô thức lại muốn đập đổ tất cả những thứ ấy để thỏa mãn những dục vọng, tình cảm. Và vì bị dồn nén, không thể đi vào ý thức để thoát ra bên ngoài nên nó buộc phải

thoát mình bằng những giấc mơ. Cho nên việc giải mã giấc mơ chính là cách hiệu quả nhất để ta nhìn thấy chính mình, biết được những nhu cầu, ham muốn và khát vọng thật sự của bản thân.

Ý thức được vai trò của vô thức trong việc tìm kiếm bản ngã của con người cho nên ngay từ những năm 1899, Freud đã cho xuất bản quyển sách *Đoán mộng*, trong đó ông tập trung nghiên cứu và giải thích giấc mơ. Với Freud, giấc mơ chính là sự hoạt động của trạng thái tinh thần khi ngủ, là hành trình của vô thức. Ngay từ đầu, Freud đã khẳng định từ khi có con người trên thế giới này đã có mộng, nhưng con người không thể giải thích nổi vì sao mình lại nằm mộng và trước ông chưa có một công trình nào có tính khoa học khi nghiên cứu về nó. Chính Freud đã tìm đến vùng đất hoang sơ này và đặt những nền móng tư tưởng đầu tiên như một công trình khoa học dù rằng những nghiên cứu của ông còn hời hợt và chưa thật đúng hướng.

Trước đó, mộng vốn được quan niệm như một lĩnh vực tâm linh huyền bí, như một thế lực thần bí siêu nhiên – thần thánh và ma quỷ - muốn cho con người biết trước một điều lành hay dữ. Sau này khi mà tư duy khoa học tự nhiên nở rộ các giả thuyết mang tính huyền thoại trước kia đã bị gạt bỏ. Đến Freud, ông đã nhìn nhận nó như một vấn đề của khoa học nghiên cứu về tâm lí con người, có nguyên nhân, có cơ chế hoạt động... Freud xem việc nghiên cứu giấc mơ là một phần không thể thiếu trong nghiên cứu phân tâm học. Freud xem “*mộng là một hoạt động tâm lí đặc thù trong trạng thái ngủ, nó không phải do kích thích vật lý gây ra. Đồng thời, mộng là hiện tượng tâm lí do dư ba của hoạt động tâm lí khi người tỉnh quấy rồi giấc ngủ gây nên, nó cũng không phải là hiện tượng sinh lí vật lí*” (Diệp Mạnh Lý, 2005). Như vậy mộng rõ ràng không phải là lĩnh vực bí ẩn nào cả mà chính là hiện tượng do tâm lí gây ra. Freud quan niệm “*giấc mơ là sự thực hiện ước vọng và đồng thời là người canh giữ cho giấc ngủ, đó là công thức*” (Sigmund Freud, 2005). Giấc mơ chỉ được hình thành trên cơ sở của sự ảm ức, dồn nén về tâm lý. Thông thường, người ta sẽ nằm mơ khi phải chịu một áp lực tâm lí nặng nề nào đó, những áp lực đó dường như vượt ngưỡng và khó thực hiện trong đời thực. Áp lực tâm lí càng cao, con người càng dễ rơi vào trạng thái khủng hoảng về mặt tinh thần và khi đó những trạng thái này sẽ được chuyển tải vào giấc mơ.

Từ những cơ sở tiền đề ban đầu mà Freud đã đặt nền tảng, trong những năm 50 và 60 của thế kỉ trước, ở Mỹ trong lĩnh vực nghiên cứu về Tâm thần học, người ta rất quan tâm tới giấc mơ và tìm thấy sự thống nhất cơ sở của việc nghiên cứu giấc mơ về mặt sinh lý học có nhiều điểm tương đồng với thuyết chức năng của phân tâm học. Người ta cho rằng, trong khi ngủ cũng chính là lúc ý thức bị buông lỏng, lúc đó những ấn ức, dồn nén trước đó bị ý thức kiểm soát bắt đầu hoạt động mạnh mẽ, nó hoạt động và chống lại ước vọng ngủ, nhất thiết là sự quấy rối giấc ngủ. Vì vậy mà giấc mơ có thể được xem là sự thực hiện những ước vọng và đồng thời là người canh giữ cho giấc ngủ, cái điều mà Freud đã nói trước đó.

Với Freud, giấc mơ là sự hoạt động của trạng thái tinh thần trong lúc ngủ, là hành trình trong vô thức, trong các bài giảng về phân tâm học, Freud đã chỉ rõ mối quan hệ này *“Liên quan giữa yếu tố của giấc mơ và nền tảng của vô thức của yếu tố đó là: yếu tố chỉ là một phần nhỏ vô thức, y như một ảo ảnh thôi, chính vì được tách ra khỏi nền tảng vô thức mà yếu tố giấc mơ trở thành không thể thiếu”* (Sigmund Freud, 1970). Giấc mơ thuộc về vô thức và vì vậy nó hoàn toàn thoát khỏi sự ràng buộc của ý thức, sức mạnh của ý chí không thể tác động hay chi phối đến giấc mơ bởi trong thực tế không ai biết bao giờ mình sẽ nằm mơ và trong giấc mơ mình sẽ thấy được những gì. Giấc mơ sẽ đến khi những dồn nén, ấn ức được giải phóng. Dù giấc mơ vượt thoát ra khỏi tầm kiểm soát của ý thức con người nhưng đằng sau những điều tưởng chừng như vô lý ấy Freud lại nhận ra sự có lý về sự tồn tại của nó, ông luôn khẳng định rằng *“giấc mộng là biến dạng của dồn nén”* (Sigmund Freud, 1970). Có nghĩa nó chính là cách thức mà con người giải tỏa những khát khao, ham muốn của bản thân mình bất chấp tất cả những ràng buộc về đạo đức, chuẩn mực xã hội. Ở đó con người được sống thật nhất với chính mình. Giấc mơ mang một ý nghĩa đặc biệt cho trạng thái cân bằng về mặt tâm – sinh lý. Con người chỉ có thể kìm nén mình trong ý thức, nhưng trong khi ngủ, con người chìm vào cõi vô thức thì những giấc mơ là cách để thỏa mãn những khao khát của con người. Tuy nhiên, vì bình thường những khao khát ấy bị dồn nén và chịu sự chi phối của ý thức nên khi đi vào giấc mơ nó ẩn mình qua những lớp vỏ rất mơ hồ và khó hiểu. Những thèm muốn của con người phải áp dụng chiến thuật ngụy trang, nó thường mang hình thức những câu

chuyện kì lạ, gần như vô nghĩa mà Freud gọi đó là các biểu tượng. Người ta phải nỗ lực rất nhiều để thông hiểu giấc mơ bởi như đã nói các giấc mơ đều đã bị sai lệch rồi. Muốn hiểu được ý nghĩa của những giấc mơ, đòi hỏi con người phải biết ghép những mảnh đứt nối trong giấc mơ, phải biết liên tưởng và hiểu được ý nghĩa của những biểu tượng đó. Và lẽ dĩ nhiên, sau khi chúng ta đã giải thích được chúng, chúng ta sẽ bóc trần được trạng thái tâm lý của người nằm mơ, nhận ra tất cả những gì mà con người cố tình che giấu dưới sự kiểm soát của ý thức, chỉ có trong mơ, phần bản năng nhất của con người sẽ được thể hiện rõ qua cõi vô thức. Freud nghĩ rằng *“Giấc mơ là khuôn mẫu của tất cả những thể hiện nguy trang của những thèm muốn của chúng ta”* (J.P.Charrier, 1972). Giấc mơ suy cho cùng, chính là sự giải thoát, bứt phá của ham muốn.

Từ những kết quả sau nhiều năm nghiên cứu, Freud đi đến kết luận rằng giấc mơ của con người hoạt động với một cơ chế rõ ràng và ông xem nó như một ngành khoa học cần được nghiên cứu. Ông chia giấc mơ thành hai loại. Loại thứ nhất, là những giấc mơ rõ ràng, không bị bóp méo, che khuất. Dạng mộng này là hoạt động sinh lý bình thường của con người, nó thường diễn ra ở trẻ con hơn người trưởng thành. Loại thứ hai, giấc mơ chỉ xuất hiện khi con người phải chịu những dồn nén, ảm ức, những khát khao tự tận sâu bên trong tâm hồn bị cản trở bởi ý thức và nó sẽ được nguy trang. Nghĩa là *“Tất cả dục vọng phía sau của mộng được hóa trang bị vai trò của kiểm tra ngăn chặn và bài xích, và chính sự tồn tại của dục vọng này mới hình thành nguyên nhân gây hóa trang và động cơ vai trò kiểm tra”* (Diệp Mạnh Lý, 2005). Khi con người chưa rơi vào trạng thái ngủ, lúc đó lý trí hoạt động rất mạnh, những ham muốn, khát vọng của con người sẽ bị ý thức kiểm tra, ngăn cản nhưng khi con người rơi vào giấc ngủ những ham muốn, dục vọng này tìm mọi cách để thỏa mãn và để đạt được sự thỏa mãn đó nó buộc phải hóa trang để đánh lừa ý thức thông qua các biểu tượng. Dạng mộng này thường xảy đến với những người trưởng thành, những người đã trải qua những va đập của cuộc sống.

### ***1.1.3. Lý thuyết về tính dục***

Sau các công trình nghiên cứu và lý giải về giấc mơ, Freud lại tiếp tục gây nên sự chấn động cho giới nghiên cứu khi cho rằng tất cả các hành vi, tâm lý của con

người đều liên quan đến tính dục. Năm 1905, Freud cho xuất bản cuốn *Ba tiểu luận về lý thuyết tính dục*, cuốn sách này được xem là một trong những tác phẩm chủ yếu của Freud. Freud đã xây dựng những cơ sở cho lý thuyết về các chứng nhiễu tâm của ông, “*giải thích nhu cầu dồn nén và nguồn năng lượng xúc cảm bên dưới những vận động ứng xử có ý thức và vô thức, mà Freud gọi năng lượng ấy là libido*” (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Cùng với cuốn *Khoa học về các giấc mơ*, đây là một trong những ấn phẩm được Freud quan tâm nghiêm cứu và cập nhật hóa qua những lần xuất bản. Có thể nói, lý thuyết về tính dục là một trong những vấn đề mà Freud tâm đắc nhất trong sự nghiệp nghiên cứu phân tâm học của mình.

Trong cuốn *Ba tiểu luận về lý thuyết tính dục*, Freud lần lượt bàn về lệch lạc tính dục, tính dục trẻ con và những biến đổi vào tuổi dậy thì. Tuy nhiên, vấn đề mà Freud đặc biệt quan tâm có lẽ chính là tính dục trẻ con, cho nên ông đã cho thay đổi vị trí của các vấn đề nghiên cứu và đưa tính dục trẻ con lên vị trí đầu tiên. Freud nhận thấy rằng cần phải trình bày với người đọc trước hết về tính dục trẻ con bởi đó là những sự kiện mà họ không thể nào phủ nhận được, dù họ có hài lòng chẳng nữa. Bởi lịch sử tính dục của con người bắt đầu ngay từ lúc mới sinh.

Xưa nay khi nghiên cứu về tính dục, người ta chỉ chú ý đến những người trưởng thành ở hai giới tính khác nhau giao hợp với nhau nhằm mục đích duy trì nòi giống. “*Theo ý kiến phổ biến rộng rãi nhất, tính dục con người chủ yếu hướng tới chỗ làm cho các cơ quan sinh dục của hai cá nhân thuộc giới tính khác nhau tiếp xúc với nhau. Những cái hôn, việc nhìn ngắm, sờ mó thân thể bạn làm tình được coi là là những biểu hiện phụ. Xu hướng tính dục được coi như xuất hiện vào tuổi dậy thì, tức là vào thời kì trưởng thành về tính dục và có khả năng sinh đẻ*” (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Freud đã lật đổ quan niệm truyền thống về tính dục và bất thường tính dục. Freud đặt ra những câu hỏi cho các trường hợp như những người chỉ bị hấp dẫn bởi người cùng giới tính hoặc cơ quan sinh dục của chính mình, hơn nữa trước khi thực sự giao hợp người ta bao giờ cũng có màn “mào đầu”, bao gồm tất cả những ham muốn đụng chạm nhau, cảm nhận nhau, nhìn nhau, phô bày cho nhau,... Từ đó, Freud khẳng định rằng, mục đích tìm khoái lạc và mục đích duy truyền nòi giống không hoàn toàn trùng hợp nhau. Tính dục (sexual) và truyền thống (genital) là hai khái



niệm khác nhau. Người ta có thể tìm khoái lạc ở bất cứ bộ phận nào hay vùng nào trên cơ thể. Hơn nữa, tính dục thường bao hàm những ham muốn không liên quan đến hoạt động truyền thống. Những hành động “mào đầu” cho việc tính giao như sờ mó, hôn hít,.. là những bản năng cấu thành tính dục. Một trong những phát hiện thú vị của Freud khi nghiên cứu về tính dục là ông phát hiện ra *“rõ ràng có một số trẻ con bị coi là thoái hóa vì nguyên nhân đó, quan tâm sớm tới cơ quan sinh dục của chúng, với những chỉ báo kích thích có thể nhìn thấy”* (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Freud nhận thấy đời sống tính dục không phải bắt đầu vào tuổi dậy thì mà được biểu hiện rất sớm từ khi mới sinh ra. Trong thời tuổi thơ, mỗi người sinh ra đều có xung năng tính dục hay bản năng tính dục, còn gọi là dục năng hay dục tính (libido), trong tiếng Đức có nghĩa là “ham muốn”. Bản năng tính dục có cả đặc điểm tâm thần lẫn đặc điểm sinh lý. Các đặc tính đó là : một nguồn kích thích hữu cơ nội tại, một áp lực kích thích, một mục đích là đạt được cảm giác khoái lạc bằng cách triệt tiêu cái áp lực đó, một đối tượng, nghĩa là vật hay người cụ thể mà trẻ con cần để thỏa mãn mục đích đó. Nói như thế có nghĩa là, đứa trẻ sơ sinh tìm khoái lạc tính dục từ bất kì bộ phận nào trên cơ thể nó. Việc tìm kiếm mục đích và đối tượng cụ thể để thỏa mãn ham muốn tính dục đòi hỏi phải có kinh nghiệm, đó là một quá trình học hỏi phức tạp có thể dẫn đến những “sai lạc”. Những cơ quan cụ thể giúp trẻ con thỏa mãn tính dục được thiết lập trên cơ sở các vùng khoái cảm. Freud đã chia quá trình hình thành và phát triển tính dục trẻ con thành ba giai đoạn: giai đoạn miệng, giai đoạn hậu môn, giai đoạn dương vật. Đây cũng là vấn đề quan trọng nhưng trong phạm vi của luận văn này, chúng tôi không bàn sâu về những vấn đề đó.

Ngay từ đầu, trong quá trình khám phá về vô thức, trong sự lý giải giấc mơ, Freud đã phát hiện ra nguồn gốc của những giấc mơ đều xuất phát từ những ấn ức tính dục nào đó của con người. Do đó, tính dục chính là nguyên nhân chủ yếu gây ra những hành vi, xung đột trong tâm lí con người. Freud đã chia ra thành ba cấp độ hoạt động tinh thần của con người gồm : cái *Tôi* (Ego), cái *Nó* (Id), và cái *siêu Tôi* (Super – Ego). Freud giải thích cụ thể từng khái niệm, cái *Tôi* (Ego) là cái dẫn dắt con người trong thực tại. Nó có thể thích nghi hoặc biến đổi tùy thuộc vào môi trường và điều kiện sống của từng người. Tất cả mọi sự lĩnh hội có ý thức đều thuộc về cái

*Tôi*. Cái *Tôi* hành xử như một nhân tố ức chế và ngăn ngừa và kiểm duyệt nhằm kìm nén những ân ức của cái vô thức bắt con người tuân thủ những khuôn phép của những chuẩn mực về đạo đức, chuẩn mực xã hội. Cái *Nó* (Id) có nghĩa là nó, là cơ sở nguyên sơ, vô thức của tâm trí, bị thống trị bởi những thôi thúc nguyên sơ. Cái *Nó* chính là những gì tồn tại ở bên trong con người, thuộc về vô thức, bị cái *Tôi* ngăn chặn, kìm hãm. Nhưng giữa cái *Tôi* và cái *Nó* thật ra không có một sự chia tách rõ rệt mà có xu hướng hòa trộn vào nhau. *“Một cá nhân được tạo nên bởi cái một cái Nó tâm trí, không được biết đến và mang tính vô thức, được xếp chồng lên trên là cái Tôi bề mặt, bắt nguồn từ hệ thống P, hệ thống này đóng vai trò là hạt nhân của cái tôi. Để miêu tả các mối quan hệ này bằng sơ đồ, chúng tôi sẽ nói rằng cái Tôi chỉ che phủ cái Nó bằng bề mặt của chính mình do hệ thống P tạo nên, gần giống như đĩa mầm che phủ lòng đỏ quả trứng”* (Sigmund Freud, 2015). Cái *siêu Tôi* (Super Ego) không chỉ là ý thức, nó còn là cái kế thừa của phức cảm Oedipe. Cái *siêu Tôi* là uy quyền của cha mẹ được phóng chiếu lên cái *Tôi*. Nó là hệ quả của một nỗ lực phòng thủ nhằm ngăn cấm hoặc ức chế việc biểu lộ của những ham muốn Oedipe. Trong ba cấp độ của hoạt động tinh thần của con người, Freud cho rằng cái *Nó* (Id) là quan trọng hơn cả bởi những gì thuộc về vô thức mới là cái đáng được quan tâm nghiên cứu của phân tâm học *“Phạm vi của Id là phần nhân cách tối tăm và không thể đi đến được của chúng ta. Bản thân ta chỉ biết chút ít về cái Id qua nghiên cứu giấc mộng và qua các biểu hiện triệu chứng bên ngoài của bệnh nhân tâm thần”* (Sigmund Freud, 1970). Freud cho rằng, Id chính là nơi trú ngụ của các bản năng nguyên thủy nhất và các cảm xúc, khát vọng của con người nhiều khi đi ngược lại với sự quy định của ý thức. Ở đó con người được là chính mình, được sống với phần bản năng vốn có của nó. Tính chất của cái Id là thuộc về tính dục, về vô thức và vì vậy khám phá, tìm hiểu cái Id cũng chính là khám phá, tìm hiểu về tính dục *“tất cả những xúc cảm của Id đều là hình thức thể hiện của “năng lượng tính dục”* (Sigmund Freud, 1970).

Việc nghiên cứu về tính dục đã bắt đầu từ thời Hi Lạp cổ đại, trong tiểu luận (Symposium) của Plato, Aristopanes đã kể một câu chuyện liên quan đến nguồn gốc của loài người. Theo câu chuyện thần thoại đó *“loài người được sinh ra từ những sinh vật có cơ thể hình cầu, bộ phận sinh dục ở bên ngoài, bốn tay và bốn chân, hai*

mặt và được phân chia thành ba giới tính: nhóm có hai bộ phận sinh dục nam; nhóm có hai bộ phận sinh dục nữ; nhóm thứ ba là loài lưỡng tính có một bộ phận sinh dục nam và một bộ phận sinh dục nữ. Theo thời gian, sinh vật ấy trở nên kiêu căng và hỗn xược. Để trừng phạt, thần Zeus đã tách đôi họ ra” (Veronique Mottier, 2016). Nhưng cũng từ đó, bi kịch lại xảy ra, các sinh vật này muốn bám víu với nửa kia của mình mà trở nên đau khổ, chết đói và bỏ bê thân xác. Zeus thương hại và nghĩ ra phương pháp di chuyển bộ phận sinh dục sao cho họ có thể quan hệ tình dục với nhau. Những người bị tách nhau ra trước đó lại tìm đến với nhau từ đó hình thành nên các xu hướng tính dục trong xã hội. Câu chuyện của Aristopanes như là một sự giải thích về nguồn gốc loài người của con người cổ đại và ý tưởng phân loại mọi người theo giới tính của đối tượng mà họ có quan hệ tình dục có vẻ lạ lùng. Họ xem tính dục như là một đối tượng của văn hóa, tuy vậy mỗi nền văn hóa khác nhau lại có những quan niệm tính dục khác nhau. Đến thế kỉ 18 và 19 ở Châu Âu và đặc biệt là khi có ngành phân tâm học xuất hiện thì việc nghiên cứu tính dục không chỉ dừng lại ở việc xem xét là đối tượng của văn hóa, các nhà phân tâm học đi sâu phân tích sự khát thèm tính dục cũng như sự chi phối, ảnh hưởng của nó đối với việc hình thành nhân cách của con người. Đời sống tính dục là một nhu cầu tự nhiên của mỗi con người, bất kỳ ai cũng trải qua những ham muốn, khát thèm về tính dục nhưng khi những ham muốn ấy bị dồn nén bởi những lực cản từ ý thức và nó khát khao được giải phóng, lúc đó sẽ dẫn đến những rối loạn trong tâm lý. Sau nhiều năm nghiên cứu và điều trị cho các bệnh nhân mắc chứng tâm thần, xuất phát từ sự quan sát và thực tiễn, Freud đã đề xuất các giả thuyết rồi tìm cách chứng nghiệm, ông đã đi đến kết luận rằng sự rối loạn trong đời sống sinh lý của con người chính là nguyên nhân gây ra bệnh tâm thần, những hành vi sai lệch, sự khủng hoảng về mặt sinh lý này sẽ diễn tiến theo những chiều hướng có thể là hoàn toàn trái ngược nhau. Có người vì những rối loạn sinh lý mà trở thành kẻ ngớ ngẩn nhưng cũng có những người nhờ những chấn động sinh lý ấy lại trở thành những thiên tài. Freud đã đưa ra một khái niệm mới đó là bản năng tính dục (libido), Freud cho rằng mọi người sinh ra đều có một xung năng (bản năng) tính dục, khái niệm bản năng của Freud là một khái niệm rộng, nó không chỉ dừng lại ở việc làm cho các cơ quan sinh dục của hai cá nhân thuộc hai giới tính khác nhau

tiếp xúc với nhau nhằm phục vụ cho mục đích sinh đẻ mà còn chỉ các hoạt động của các bộ máy trên cơ thể, bất kì bộ phận cơ thể nào, miễn nó đem đến những xúc cảm mãnh liệt và sự thỏa mãn những khát thèm đều là libido. *“Đời sống tính dục bao hàm chức năng cho phép thu được khoái cảm từ những vùng khác nhau của thân thể; chức năng này về sau phải được đem phục vụ cho sự sinh sản. Tuy nhiên, hai chức năng ấy không phải bao giờ cũng hoàn toàn trùng hợp nhau”* (David Stafford Clark, 2002 ‘a’).

Như đã nói ở trên, tính dục của con người không đến vào thời kỳ trưởng thành mà nó có từ khi con người còn là một đứa trẻ. Freud cho rằng việc phủ định tính chất tính dục của những hoạt động thân thể ở những đứa trẻ đó chẳng qua là hậu quả của những định kiến cũ kỹ. Sự phát triển của bản năng tính dục kéo dài suốt cuộc đời của một con người. Những hoạt động tính dục của trẻ chính là tiền đề đầu tiên cho sự hình thành và phát triển nhân cách của con người. *“Sự phát triển tính dục của các cá thể trải qua các thời kì khác nhau, có tác dụng khác nhau trong phát triển nhân cách”* (Diệp Mạnh Lý, 2005). Tất cả các hoạt động tính dục của trẻ con như ghen tị với bố, muốn tranh giành mẹ cho riêng mình,.. sẽ gắn với những hiện tượng tâm thần mà sau này chúng ta sẽ thấy nó trong các hoạt động yêu đương của người lớn, chẳng hạn như sự cố định vào một đối tượng riêng biệt, sự ghen tuông,.. Để bảo vệ quan điểm của mình, Freud quay về với tính dục tuổi thơ của bản thân ông cũng như tìm hiểu về giai đoạn tuổi thơ của những bệnh nhân mà ông tiếp xúc. Trong cuộc đời mình, Freud cực kì căm ghét đạo Cơ Đốc giáo, không phải vì ông là người Do Thái mà sự căm ghét ấy bắt nguồn từ câu chuyện của bố ông, một người có ảnh hưởng lớn đến cuộc đời ông. Freud lớn lên vào thời kì mà đạo Công giáo ngự trị khắp nước Áo và đã ra sức bài trừ đạo Do Thái. Cha ông có lần kể cho ông nghe câu chuyện một ngày ông đi trên vỉa hè và gặp một người Công Giáo, người này đã quất tháo và còn ném mũ của bố ông xuống đường. Bố ông lại không phản ứng gì mà còn tỏ ra cam chịu. Từ đó, trong lòng cậu bé Freud tràn đầy thù hận với Cơ Đốc giáo. Hay việc Freud khát khao đến Roma nhưng cứ mỗi lần đến thành phố ông lại quay về không dám bước vào, nguyên nhân xuất phát từ những bài học về lịch sử, về nỗi ám ảnh về thành phố bị

thiên rụi trong quá khứ. Những nghiên cứu trên các bệnh nhân của Freud cũng có kết quả tương tự như vậy.

Một đóng góp quan trọng nữa của Freud là ông đã nâng bản năng tính dục lên thành nguồn gốc của mọi công trình sáng tạo vĩ đại, ông cho rằng tất cả sự sáng tạo của con người trên đời này từ triết học, khoa học, nghệ thuật, văn hóa, tôn giáo,.. đều xuất phát từ bản năng tính dục. Khi vô thức trỗi dậy, mọi ản ức bị kìm nén trỗi dậy mạnh mẽ sẽ là cơ sở cho cảm xúc thăng hoa để tạo nên những sáng tạo vĩ đại. Bản năng tính dục ảnh hưởng trực tiếp đến quá trình hình thành và phát triển nhân cách con người, đến sự sáng tạo những công trình nghệ thuật vĩ đại. Mặc dù sinh thời Freud không có nhiều công trình nghiên cứu về lĩnh vực này nhưng trong những bài phát biểu của ông, những nhận xét rải rác ở các công trình khác mà nếu chúng được trích lục ra và sắp xếp thành một hệ thống thì có thể thấy được sự ra đời của các tác phẩm nghệ thuật trong đó có văn học đều bắt nguồn từ bản năng tính dục. Với Freud, “*tác phẩm văn học trước hết là một giấc mơ. Nó phản ánh những ham muốn của vô thức, những mặc cảm, đặc biệt là mặc cảm Oedipe*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Freud đã nhìn thấy trong vở bi kịch Hi Lạp kia đầy rẫy những mặc cảm mang tính ám ảnh. So sánh tác phẩm văn học với giấc mơ, Freud đã nhận ra sự tương đồng của chúng bởi cả hai đều là những kí hiệu của ham muốn.

#### ***1.1.4. Mặc cảm Oedipe, mặc cảm thiếu hoạn***

Không phải ngẫu nhiên khi Freud cho rằng mọi hoạt động của con người đều xuất phát từ bản năng tính dục. Từ công trình *Ba tiểu luận về lý thuyết tính dục* nổi tiếng của ông, ông đã trình bày một cách cụ thể về vai trò của bản năng tính dục (libido), bản năng này được hình thành từ khi đứa trẻ mới được sinh ra. Bản năng tính dục của đứa trẻ sơ sinh lúc đầu còn chưa có cấu trúc và Freud gọi đó là sự “lệch lạc đa hình” (Polymorphously perverse) có nghĩa là, đứa trẻ sơ sinh tìm sự khoái lạc tính dục ở bất cứ bộ phận nào trên cơ thể nó. “*Cơ quan đầu tiên được biểu hiện thành vùng kích dâm (zones erogenes) và đặt ra một yêu cầu của libodo đối với tâm thần, từ khi mới đẻ, đó là miệng*” (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Toàn bộ hoạt động tâm thần của đứa trẻ đều tập trung trước hết vào vùng này, sau đó là các bộ phận khác trên cơ thể như hậu môn, bộ phận sinh dục,... Trẻ con có xu hướng tự kích thích các

bộ phận cơ thể để tạo sự khoái cảm cho bản thân, chúng ta dễ dàng nhận thấy trẻ con rất dễ bị kích thích khi được trần truồng trước và sau khi tắm, được lau sau khi tắm, được xoa phấn cho đến các hoạt động như tham gia các trò chơi nghịch ngợm, các trò rèn luyện cơ bắp, vật nhau,... đều gây ra hưng phấn tính dục. Tuy nhiên, tất cả những hưng phấn này là hoàn toàn mang cảm giác ngẫu nhiên và cũng không liên quan gì với sự sinh đẻ. Và có một điều mà ai cũng nhận thấy đó là sự phản ứng của người lớn đối với những biểu hiện này của trẻ nhỏ đó là sự ngăn cản, tất cả các những hưng phấn đầu đời này của trẻ thường bị người lớn cấm đoán, la mắng, đe dọa mà nhiều khi không hề giải thích lý do tại sao trẻ con không được làm những điều như vậy và nếu có giải thích thì cũng chỉ là sự giải thích không tới nơi tới chốn, và cũng có thể do sự nhận thức của trẻ còn hạn chế nên chúng chưa hiểu được những gì mà cha mẹ chúng truyền dạy. Sự cấm đoán của người lớn làm cho trẻ con cảm thấy sợ hãi nhưng cũng tò mò muốn khám phá, nó đã gây ảnh hưởng lớn đến sự phát triển tâm lý của trẻ. Sự ám ảnh về những ngăn cấm của người lớn cộng với sự dồn nén cũng những ham muốn cần được thỏa mãn kéo dài đã tạo ra những phức cảm hay còn gọi là mặc cảm (complex). Đó là sự pha trộn của nhiều cảm xúc lẫn lộn giữa sự phục tùng, ham muốn, đố kị, giành giật,.. *“Mặc cảm là toàn thể những thèm muốn phát xuất từ những thúc đẩy bị dồn ép, những xúc cảm đau đớn gắn liền với những thèm muốn không được thỏa mãn”* (J.P.Charrier, 1972).

Nhắc đến phức cảm (mặc cảm) không thể không nhắc đến sự phức cảm nổi bật được hình thành ngay từ khi còn là một đứa trẻ, đó là những mối liên hệ đặc biệt của trẻ nhỏ với người mẹ, người mẹ bao giờ cũng là tình yêu thương đầu tiên của một đứa trẻ. Tất cả những xung lực tính dục của đứa trẻ đều hướng vào người mẹ. Bằng sự hiểu biết của mình về sự phát triển tính dục của trẻ nhỏ, Freud đã tìm ra được mục đích của tính dục *“Những đối tượng tính dục, hay những đối tượng yêu thương, là những người và vật mà chúng ta hướng libido của mình, tức là xung lực nội tại nhằm thỏa mãn tính dục vào đó”* (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Cách hướng dẫn xung lực ấy, Freud gọi là *mục đích tính dục*. Freud cũng nhận thấy rằng, ngay trong thời kì tuổi thơ, sự say mê của đứa trẻ đối với mẹ không thể được coi là vô tội, cũng không thể là sự thỏa mãn đầy đủ. Đứa trẻ cảm nhận đối tượng yêu thương của mình (người

mẹ) dường như phải chia sẻ tình thương cho người bố, vì vậy ở trẻ có sự ghen tị và sự tranh giành giữa nó với bố. Tình huống này, Freud đặt tên cho nó là *mặc cảm Oedipe*.

*Mặc cảm Oedipe* được dựa vào một huyền thoại cổ điển Hi Lạp nói về hoàng tử ngây thơ thành Thebes được lời phán truyền rằng khi lớn lên cậu bé này sẽ giết cha và lấy mẹ. Tin lời sấm, Vua cha đã cho chọc thủng mắt cá chân của đứa bé rồi sai người bỏ vào núi cho chết đói. Nhưng Oedipe được những người chăn cừu cứu sống, lớn lên lại được vua và hoàng hậu một nước khác nhận làm con. Một nhà tiên tri khác cũng lặp lại lời cảnh báo đó, Oedipe bỏ nhà ra đi. Trên đường đi chàng gặp một người lạ, cãi nhau rồi giết chết người đó. Người này chính là vua Laius cha ruột của chàng. Oedipe đến thành Thebes trong lúc thành phố đang bị một tai họa, bằng sự thông minh của mình Oedipe đã giết chết con quái vật hung bạo, đem lại bình yên cho thành phố. Oedipe được tôn làm vua và cưới hoàng hậu làm vợ, người mà chàng không hề hay biết đó là mẹ ruột của mình. Oedipe trị vì thành phố một thời gian dài trong cảnh thái bình nhưng rồi một nạn dịch bùng lên, người ta lại tìm đến nhà tiên tri. Lời tiên tri phán rằng đại dịch chỉ chấm dứt khi tìm ra kẻ đã giết chết Laius. Oedipe tự chọc mù mắt mình khi phát hiện ra sự thật. *Mặc cảm Oedipe* phải được hiểu như một nỗi sợ thật sự nhưng bị dồn nén của đứa trẻ vì hành động của Oedipe xuất phát từ một ước muốn mà bất cứ ai cũng từng có khi còn nhỏ, ước muốn giết cha lấy mẹ.

Bên cạnh *mặc cảm Oedipe*, một nhân tố chủ yếu trong thời thơ ấu, không phải chỉ một mình nó bị dồn nén. Ngoài khả năng có một sự đe dọa từ người lớn, đứa trẻ còn mang một nỗi ám ảnh về sự thiếu hoàn, khi đứa trẻ có những hành động vượt ve các bộ phận cơ thể để tìm kiếm nguồn khoái cảm thì ngay lập tức bố mẹ chúng sẽ mắng mỏ thậm chí là đe dọa sẽ gây tổn hại đến các bộ phận cơ thể, nhất là với cơ quan sinh dục của trẻ. Dù đó chỉ là một lời đe dọa nhưng lại là một nỗi ám ảnh lớn trong tâm trí trẻ nhỏ, hình thành nên mặc cảm thiếu hoàn. Freud cho rằng “*Mặc cảm này có ảnh hưởng sâu rộng đối với nó (trẻ em), đối với tính tình nó khi khỏe mạnh, đối với tinh thần khi nó ốm yếu, đối với sự phản kháng của nó khi được điều trị bằng phân tâm học*” (Trần Thanh Hà, 2008). Để trả lời cho câu hỏi tại sao người lớn lại đem đến cho trẻ sự sợ hãi về sự thiếu hoàn, Freud đã nghĩ tới hai cách trả lời: “*Trước*

hết, do một ý thức bẩm sinh về sự thiên hoạn, như bạo lực thể chất lớn nhất trước cả việc giết người; còn câu trả lời kia thì trực tiếp mượn từ kinh nghiệm riêng của đứa trẻ, cũng như từ việc nó quan sát bầu vũ trụ của nó” (David Stafford Clark, 2002 ‘a’). Mặc cảm về sự thiên hoạn sẽ kéo dài trong suốt thời kì ấu thơ của trẻ gây ra sự khủng hoảng về tâm lý. Hầu hết những đứa trẻ trai đều có một nỗi sợ hãi liên quan đến bộ phận sinh dục của mình, nó vừa đem đến sự kích thích khoái cảm, vừa gắn với sự lo lắng trước những lời đe dọa của bố mẹ nếu bị họ phát hiện. Hai cảm xúc này xung đột quyết liệt nhau, dần dần gây ra sự hoang loạn về tâm lý và nó có ảnh hưởng rất lớn đến đời sống sinh lý sau này, nhất là ở nam giới. Mặc cảm thiên hoạn theo định nghĩa của phân tâm không chỉ dừng lại ở một phạm vi hẹp về sự bỏ rơi, cắt xẻo một bộ phận cơ thể được gọi ra từ huyền thoại mà còn được hiểu theo ý nghĩa rộng hơn, đó là cảm giác tự ti về sự thiếu, sự không trọn vẹn nào đó của mình. Sự không trọn vẹn đó bao gồm cả sự thiếu hụt về thể xác lẫn những thương tổn về mặt tinh thần. Là con người ai cũng mong muốn mình luôn hoàn thiện vì thế họ thường mang mặc cảm xấu hổ khi thấy mình còn khiếm khuyết một phần nào đó trên cơ thể. Càng ý thức về sự khiếm khuyết con người càng đau khổ, khi đó họ dễ rơi vào tình trạng buồn chán, bế tắc, bất lực và thậm chí có tự tử, họ không chỉ làm khổ bản thân mà còn làm tổn thương những người bên cạnh. Có nhiều nguyên nhân khác nhau dẫn đến tình trạng mặc cảm về sự thiếu hụt này, đó có thể là từ hiện thực xã hội, từ đạo đức hay thậm chí là do những ám ảnh tâm lý gây ra. Sự xung đột giữa những khát khao cần được giải tỏa với những rào cản của ý thức cũng gây ra mặc cảm cho con người, nhất là khi những khát khao trong thế giới nội tâm đi ngược lại với những chuẩn mực xã hội, khuôn khổ của đạo đức đẩy con người đến sự lo âu, sợ hãi, xấu hổ, đau khổ, dằn vặt. Trên thực tế, có thể họ không chịu bất cứ áp lực nào từ bên ngoài nhưng trong tâm hồn họ lại âm thầm diễn ra sự xung đột, nhức nhối. Con người ta thường có xu hướng ăn năn, sám hối trước những lỗi lầm mình đã gây ra. Đây chính là tâm lý chung của con người. *Mặc cảm Oedipe* lúc đầu chỉ tập trung nghiên cứu ở đối tượng trẻ em trai nhưng dần dần Freud phát hiện ra rằng ở trẻ em gái cũng có những biểu hiện tâm lý tương tự mà Freud gọi là mặc cảm Électra. Cũng giống như những đứa trẻ trai, trong giai đoạn đầu của cuộc đời, đứa trẻ gái cũng gắn bó với



mẹ (người đóng vai trò là mẹ, người cho chúng bú mớm). Nhưng khi bước vào giai đoạn trưởng thành, các bé gái thường hay có những tình cảm đặc biệt với bố - người đàn ông đầu tiên trong cuộc đời mà các bé được tiếp cận và dĩ nhiên những ông bố sẽ trở thành thần tượng trong lòng các bé gái, chúng tôn sùng và say mê bố cũng không thua kém gì với cái khát vọng giành giật, chiếm hữu người mẹ cho riêng mình của những đứa trẻ trai trong giai đoạn ấu thơ. Cho nên, khi trưởng thành các cô gái thường đặt mục tiêu chọn người yêu, bạn đời dựa trên hình mẫu lý tưởng của người bố. Như vậy, mặc cảm Oedipe dùng để chỉ một mối quan hệ khác giới khi đứa con trai yêu mẹ ghét bố và ngược lại đứa con gái lại yêu bố và ghét mẹ. Điều này tạo cho những đứa trẻ tâm lý sợ hãi về mặc cảm loạn luân dù chỉ là trong suy nghĩ. Chính những suy nghĩ như thế này đã ảnh hưởng rất lớn đến sự hình thành và phát triển tâm lý ở con người, nó giống như một thứ tội tổ tông mà con người phải trả.

Với việc khám phá ra xung năng tính dục và cho rằng tất cả mọi hành vi tâm lý của con người đều bị chi phối bởi năng lượng này, Freud đã những đóng góp không nhỏ cho sự phát triển của ngành tâm lý học. Từ lý thuyết của ông, người ta có thể biết rõ hơn về nguồn gốc của chứng nhiễu tâm, những rối loạn thần kinh và tìm ra phương pháp điều trị phù hợp. Có thể nhận thấy rằng, việc Freud lần lần khám phá ra rằng năng lực tính dục với những xung đột, giằng co quyết liệt giữa ý thức và vô thức, Freud đã chỉ ra rằng năng lượng tính dục libido không phải chỉ bao gồm những bản năng thúc đẩy chúng ta muốn sống thôi mà còn thấy được mối liên hệ chặt chẽ giữa những bản năng sống ấy với những thứ gây hấn mà ông gọi nó là bản năng chết. Khi bàn về tính nhị nguyên của các xung năng, Freud đã đi đến kết luận *“Có một sự đối lập dứt khoát/rõ nét giữa các “xung năng của cái Tôi” và các xung năng tính dục, các xung năng thứ nhất hướng đến cái chết còn các xung năng thứ hai thì hướng đến việc kéo dài sự sống”* (Sigmund Freud, 2016). Cuộc sống đem đến năng lượng để nhằm thỏa mãn những nhu cầu của chúng ta, nhưng không phải bất kì nhu cầu nào của chúng ta cũng được thỏa mãn, sự day dứt, trăn trở về những khát vọng chưa được thực hiện duy trì lâu dài sẽ dẫn đến tình trạng lo âu và đau khổ. Chính sự lo âu, đau khổ hay sự thất vọng làm bào mòn sinh lực trong chúng ta, làm nảy sinh trong chúng ta một sự lo sợ truyền kiếp; sợ đấu tranh, sợ cuộc sống. Lúc đó cái chết sẽ xuất hiện

và mang chúng ta trở về với nơi chúng ta vốn được sinh ra. Như vậy trong con người chúng ta có hai lực lượng vô thức mạnh ngang nhau, chống đối nhau: một lực lượng thúc đẩy ta hành động, sống và chinh phục; một lực lượng khác thúc đẩy chúng ta buông xuôi, tan biến và chết. “*Ý chí muốn sống là cái gì gây hấn, vì nó là một sự chinh phục không ngừng. Nhưng đồng thời trong sâu thẳm tâm hồn chúng ta, bản năng chết thúc đẩy chúng ta tự làm mình đau đớn, làm cho gây hấn tính của chúng ta quay trở về chính mình như để trừng phạt mình tại sao lại tiếp tục sự tranh đấu sống; hoặc là làm như vậy bản năng chết lại muốn chúng ta thoát khỏi những đau khổ, phát sinh từ những thèm muốn phi lý*” (J.P.Charrier, 1972). Như vậy, hai lực lượng này kết hợp với nhau một cách chặt chẽ và khó hiểu, có khi đối lập, có khi đồng lõa với nhau và đôi khi tạo ra *tính cách lưỡng phân* trong tâm linh con người. Lý giải nguyên nhân vì sao trong trạng thái tâm lý của con người lại cùng xuất hiện hai loại bản năng xung đột nhưng thống nhất như vậy, Freud quy về đời sống xã hội, thể chế và tôn giáo,.. đã tạo ra chúng. Vô thức của con người phá bỏ tất cả mọi khuôn khổ, nó thúc đẩy chúng ta thực hiện những nhu cầu của nó, từ đó hình thành bản năng sống. Nhưng vì những luật lệ, chuẩn mực của xã hội đôi khi làm bó buộc chúng ta phải dồn nén của bản thân, phải hi sinh những đòi hỏi của cá nhân, điều này vô tình kêu gọi sự hình thành bản năng chết. Dựa vào những câu chuyện thần thoại của Hi Lạp, Freud đã lấy tên hai vị thần để đặt tên cho hai loại bản năng này, *Eros* – bản năng sống, phát sinh nguyên tắc khoái lạc và *Thanatos* – bản năng gây hấn và chết. Cả hai bản năng *Eros* và *Thanatos* đều hướng về việc tái lập trạng thái bình quân nguyên thủy trong đời sống tâm lý của con người.

Có thể thấy, phân tâm học luôn quan tâm đến những vấn đề thuộc về những gì sâu kín bên trong con người. Việc nghiên cứu, tìm hiểu và khám phá những ẩn ức, dồn nén, phức cảm trong cõi vô thức đã góp phần lý giải những suy nghĩ và hành động của con người mà ngay chính bản thân họ cũng không thể hiểu hết về mình. Khám phá thế giới tinh thần đầy phức tạp bên trong con người chính là nhiệm vụ của phân tâm học.

## 1.2. Quan niệm của phân tâm học về sáng tạo văn học

### 1.2.1. Sáng tạo văn học từ vai trò của vô thức

Lịch sử hình thành và phát triển của ngành phân tâm học đã đi qua hơn một thế kỉ và ngành phê bình phân tâm học cũng vậy. Ngay từ đầu, trong những công trình nghiên cứu của Freud chúng ta nhận ra mối quan hệ thú vị giữa phân tâm học và văn học. Trong các phác thảo đầu tiên của mình, Freud đã nhờ tới văn học. Từ những năm 1897, Freud không ngừng suy nghĩ và gắn việc đọc các tác phẩm văn học với việc phân tích những biểu hiện về chứng nhiễu tâm của những bệnh nhân tâm thần. Từ việc đọc vở bi kịch *Oedipe làm vua* của Sophocle, Freud đã xây dựng nên học thuyết cơ bản của ông về phân tâm học đó là *mặc cảm Oedipe*. Sau này nhiều tác phẩm khác cũng được ông đọc từ góc độ phân tâm học như *Hamlet* của Shakespeare, *Anh em nhà Karamazov* của Dostoievski hay sự giải thích những huyền tượng và sáng tạo trong tranh vẽ của Leonard De Vinci,... chúng ta sẽ thấy rằng lịch sử phân tâm học không thể tách rời việc nghiên cứu các huyền thoại, truyện cổ tích, các tác phẩm văn học. Và vì vậy, chúng ta cũng không thể phủ nhận phân tâm học và văn học đều phát hiện ra cái vô thức ở những dạng biểu hiện khác nhau. Khi đề cập đến vô thức trong lĩnh vực sáng tạo văn học, các nhà phân tâm chú ý đến vô thức sáng tạo của người nghệ sĩ. Họ nhận ra rằng sáng tạo văn học là một giấc mơ – một giấc mơ ban ngày khi người nghệ sĩ chìm vào trong thế giới tưởng tượng của mình để giải tỏa ản ức của đời thực. Ở đó, người nghệ sĩ mong muốn được giải phóng những ản ức bị dồn nén “*Nghệ sĩ giống như người bệnh nhiễu tâm, rút lui khỏi thực tế không thỏa mãn để đi vào thế giới tưởng tượng, song trái lại vẫn đặt chân vào thực tế. Những sáng tạo, những tác phẩm nghệ thuật của ông là những thỏa mãn tưởng tượng cái ham muốn vô thức, giống như mộng; cũng như mộng, chúng có chung tính cách là một thỏa hiệp, bởi chúng cũng phải tránh xung đột, không che đậy với sức mạnh dồn nén*” (Lộc Phương Thủy et al., 2007). Freud đã tìm ra sự liên hệ giữa giấc mơ và tác phẩm nghệ thuật. Với Freud, tác phẩm văn học trước hết là một giấc mơ. Giấc mơ là biểu lộ ham muốn bị lãng quên và là nơi ản ức con người được giải tỏa. Nó phản ánh những ham muốn vô thức, những mặc cảm, đặc biệt là mặc cảm Oedipe. “*So sánh tác phẩm nghệ thuật với giấc mơ, nhà phân tâm học thiết lập được sự giống nhau giữa*

chúng. Trước hết, cả hai, giấc mơ và văn tự đều là những kí hiệu của sự ham muốn. Có điều vô thức của nhà thơ nói bằng một ngôn ngữ khác với ngôn ngữ của giấc mơ” (Đỗ Lai Thúy et al., (2004 ‘a’). Hầu hết các giấc mơ đều là sự thực hiện những ham muốn, là những ham muốn bị lãng quên, là sự tượng trưng cho ước muốn trở thành hiện thực. Vì một lý do nào đó, những ước muốn của vô thức bị ý thức cản trở và khi có điều kiện thì nó được giải tỏa. Giấc mơ có thể được hiểu đó là thế giới tưởng tượng của người nghệ sĩ – giấc mơ khi thức, người nghệ sĩ tạo ra thế giới trong sự tưởng tượng, khi đó những suy nghĩ trong vô thức được biến đổi thành các hình ảnh. Từ những hình ảnh xuất hiện trong mơ, người nghệ sĩ sẽ kể lại, sắp xếp lại theo một cấu trúc ngữ pháp, một trật tự nhất định nào đó để tìm ra ý nghĩa. Điều này đã lý giải được mối liên hệ giữa vô thức và sáng tạo văn học “*Nếu tác phẩm văn chương là một huyền tưởng được viết ra thì chúng cần biết dạng viết đó trên bình diện vô thức. Nền tảng của lối viết vô thức được tạo thành bởi những dấu vết – kỷ niệm đã được tồn tại và có thể vừa bị quên tức bị kìm nén vừa được khơi dậy*” (Liễu Trương, 2016). Tác phẩm văn học chính là những ham muốn không được thỏa mãn đã được thay thế còn huyền tưởng chính là những dồn nén, ảm ức trước một thực tại không như mong muốn. Người nghệ sĩ có lúc giống như một người mắc chứng loạn thần kinh, khi không thỏa mãn với thực tại họ bèn tìm vào thế giới của vô thức ở đó họ sẽ bộc lộ chân thật và đầy đủ nhất khát vọng sáng tạo của mình. Như vậy, nghệ thuật là hoạt động sáng tạo có ý thức nhưng khi tạo ra các tác phẩm nghệ thuật, người nghệ sĩ có những giây phút chìm đắm trong cõi vô thức để tìm kiếm sự bức phá, thăng hoa trong cảm xúc để tạo nên tuyệt tác của đời mình. Ý thức giúp cho người nghệ sĩ sắp xếp, tổ chức nên tác phẩm còn vô thức lại giúp họ khơi dậy cảm hứng sáng tạo cho nên nếu thiếu một trong hai yếu tố quan trọng này có thể người nghệ sĩ sẽ không thể tạo nên những tác phẩm văn học đỉnh cao gây được sự xúc động, ám ảnh trong lòng người đọc. Sự xúc động, suy tư của người đọc khi tiếp cận với những sáng tạo của người nghệ sĩ có được là vì họ đã tìm được sự gặp gỡ trong cõi vô thức, người nghệ sĩ không chỉ nói cho bản thân mình mà còn nói hộ cho nỗi lòng của người khác nữa. Như vậy, tác phẩm văn học có tác động *kép* vừa có khả năng khơi gợi vô thức ở người nghệ sĩ vừa khơi gợi được vô thức của người tiếp nhận trong sự đồng điệu, tri âm.

Sau Freud, Jacques Lacan – một đại biểu xuất sắc cho trường phái Freud ở Paris. Lacan chủ trương phối hợp phân tâm học với ngữ văn học trên cơ sở chủ nghĩa cấu trúc “*Vô thức được cấu trúc hóa như một ngôn ngữ*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Lacan đã có cái nhìn mới “*về cái biểu đạt, cái được biểu đạt và dồn nén, trật tự tượng trưng của Oedipe, danh xưng người Cha và sự thiếu hoạn tượng trưng*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Với Lacan thì “*vô thức chính là diễn ngôn của kẻ khác*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Jacques Lacan cũng từng nghiên cứu về sự dịch chuyển giữa giấc mơ với ngôn ngữ lời nói, những lời nói này được sinh ra từ một giấc mơ, một câu nói ám thị, chúng gợi ra vô số những hình ảnh, cảm xúc, kỉ niệm,... Tất cả những hình ảnh xuất hiện trong giấc mơ khi được ghi lại bằng lời nói có một mối liên hệ mật thiết không thể tách rời giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt, nó như hai mặt của một tờ giấy “*tính vật chất âm thanh hay hình ảnh của một dấu hiệu, âm thanh hay chữ viết – chấp nhận, dưới hình thái chính xác hay dưới hình thái gần giống, một cái được biểu đạt – một giá trị theo nghĩa mở rộng, tên gọi – cái được biểu đạt ấy....*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘a’).

Freud rất đề cao vai trò của các nhà văn, bởi hơn ai hết họ là những bậc thầy về tâm lí, chính họ đã góp phần làm cho các nhà phân tâm học có thêm cơ sở để lý giải những hành động tâm lí của con người. Trong tác phẩm *Những hoang tưởng và những giấc mơ trong Gravidia của Jensen*, Freud khẳng định vai trò ưu việt của các nhà thơ “*Họ là những bậc thầy của chúng ta trong lĩnh vực nhận biết tâm hồn [...], bởi họ được uống ở những nguồn nước mà chúng ta còn chưa đưa khoa học tới tiếp cận được*” (Lộc Phương Thủy et al., 2007) và “*Các nhà thơ và các nhà tiểu thuyết là những đồng minh quý báu của chúng ta, và các bằng chứng của họ phải được đánh giá thật cao, bởi lẽ giữa lưng chừng tỉnh không họ biết được nhiều điều mà túi khôn học đường của chúng ta còn chưa dám mơ tới. Về kiến thức tâm lí, họ là bậc thầy của chúng ta, những kẻ tầm thường, bởi họ đã đắm mình trong những mạch nguồn nơi chúng ta còn chưa đưa khoa học lại gần được*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Cái mà Freud cho là “*các bằng chứng của họ*” chính là những sáng tạo nghệ thuật, thông qua các tác phẩm văn học nghệ thuật, con người sẽ thức nhận được tính người của họ, biết suy nghĩ về vai trò và vị trí của mình trong tất cả các hoạt động của đời sống

vật chất và tinh thần. Freud khẳng định “*Nghệ thuật là lĩnh vực duy nhất trong đó sức mạnh toàn năng của các ý tưởng được duy trì cho đến tận thời đại chúng ta. Chỉ trong nghệ thuật mới có câu chuyện rằng một người bị các ham muốn khuấy đảo đã thực hiện một cái gì đó như là một sự thỏa mãn; và nhờ có ảo ảnh nghệ thuật, trò chơi này làm nảy sinh những xúc cảm như do một cái gì đó có thực. Thật có lí khi người ta nói về sự thần diệu của nghệ thuật, và nghệ sĩ được ví như người có ma thuật*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Tác phẩm nghệ thuật chính là sự biểu lộ sự trá hình của một ham muốn bị lãng quên, nỗi ham muốn được nảy mầm, bộc lộ qua giấc mơ và người nghệ sĩ dựa vào tài năng, trình độ văn hóa và khát vọng cháy bỏng của mình để giải tỏa những ẩn ức nhằm tìm kiếm một sự thỏa mãn. Người nghệ sĩ sẽ phải sắp xếp các hình ảnh bằng ngôn ngữ theo một dụng ý nghệ thuật của riêng mình nhằm tạo ra một ý nghĩa nhất định nào đó. Freud xem tác phẩm nghệ thuật như một miền tưởng tượng mà ở đó “*Người ta thấy miền tưởng tượng là một “kho chứa” được hình thành khi có sự chuyển đổi đau đớn từ nguyên lý khoái lạc sang nguyên lý thực tế nhằm tạo ra cái thay thế cho sự thỏa mãn xung năng mà cuộc sống buộc phải từ bỏ. Người nghệ sĩ giống như người loạn thần kinh, anh ta tự rút vào thế giới tưởng tượng ấy, cách biệt khỏi cái hiện thực không làm anh ta thỏa mãn. Nhưng khác với người loạn thần kinh, người nghệ sĩ biết cách làm thế nào tìm lại con đường hiện thực vững chắc*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Từ sự ý thức bước vào vô thức để giải tỏa khát vọng, rồi từ vô thức lại quay về với thức tại đó chính là quá trình chuyển dịch của người nghệ sĩ trong việc tìm kiếm cảm giác cân bằng của các bản năng tính dục.

Từ đó có thể nhận thấy mối quan hệ mật thiết giữa phân tâm học và văn học nghệ thuật, cả hai đều có cùng một đối tượng nghiên cứu chính là vô thức. Phân tâm học tìm kiếm, giải thích những yếu tố tâm lý tồn tại bên trong, khám phá ra sức mạnh của nó trong tâm lý của con người. Văn học nghệ thuật cũng giúp con người nhận ra bản thân mình, nhận ra những nhu cầu, đòi hỏi và khát vọng bên trong của họ. “*Chính qua văn học mà ta thức nhận được tính người của ta, nó suy nghĩ, nói năng. Bởi lẽ, ngôn ngữ được rèn rũa trong các quan hệ thường ngày với cha mẹ, bạn bè chỉ để hành động: hỏi, trả lời để mà sống. Đại thể là, chỉ nhờ vào một cái gì đó như văn học (dù là văn học truyền miệng trong những kỷ nguyên và những nền văn minh không*

chữ viết) mà con người tự vấn về bản thân mình, về số phận của vũ trụ mình, lịch sử mình, hoạt động xã hội và tinh thần của mình” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Phân tâm học nhìn thấy được sức mạnh vô hình của vô thức mà lý trí, ý thức của con người không thể lấn át được. Trong sáng tạo nghệ thuật thế giới nghệ thuật của nhà văn là thế giới của sự tưởng tượng, vô thức cũng đóng vai trò quyết định, lấn át ý thức và vì vậy vô thức chính là đối tượng hướng đến của phân tâm học và văn học. “*Văn học và phân tâm học “đọc” con người trong nghiệm sinh thường nhật cũng như trong số phận lịch sử của nó. Sâu hơn nữa, chúng giống nhau ở chỗ chúng cùng loại trừ mọi siêu ngôn ngữ : không có sự khác biệt giữa diễn ngôn đề cập đến chúng và những diễn ngôn hợp thành chúng*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’).

Do văn học và phân tâm học cùng có đối tượng nghiên cứu chung là vô thức cho nên kể từ khi có phân tâm học cũng là lúc có thêm một phương pháp phê bình văn học được ra đời, phương pháp này dựa trên việc khai thác thế giới tâm lý, vô thức của con người. Việc nghiên cứu các văn bản văn học cho phép phân tâm học rời bỏ lĩnh vực thuần túy y học để trở thành lý luận đại cương về tâm lý và sự tiến hóa của nhân loại. Kể từ khi phê bình phân tâm học văn học ra đời nó đã làm thay đổi diện mạo của phê bình. Phê bình phân tâm học văn học tập trung vào việc giải thích, phân tích cõi vô thức của con người. Freud đã tách rời việc nghiên cứu tác giả và tác phẩm bởi trong quá trình phân tích những xung đột tâm lý của nhân vật ông phát hiện ra những xung đột nội tâm của cá nhân tác giả. Cũng ở phương pháp nghiên cứu của Freud, lần đầu người ta thấy sự nghiên cứu liên văn bản. “*Trong bài nghiên cứu Ba chiếc tráp, Freud không hài lòng nếu chỉ so sánh trong nội bộ các tác phẩm của Shakespeare (Vua Lear, Người lái buôn thành Venise), nên ông đã lấy lại chủ đề này ở folklore (truyện cổ của Cendrillon) và trong huyền thoại (Ba điều ước)*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Như vậy, nhà phân tích không chỉ đơn thuần dựa vào một văn bản để lý giải sự thể hiện tâm lý được hiển hiện trên bề mặt văn bản mà còn phải biết xâu chuỗi để tìm ra những ẩn dụ nằm sâu bên dưới hoặc vượt ra khỏi phạm vi văn bản. “*Cũng như người thợ thủ công, nhà văn “dệt” văn bản bằng những hình ảnh nhìn thấy được và theo ý muốn của anh ta. Đồng thời, tấm dệt ấy cũng vẽ nên một hình ảnh vô hình mà anh ta không cố ý tạo nên, một hình ảnh ẩn trong các sợi đan,*

và đó là bí mật của tác phẩm (đối với cả tác giả và độc giả). Đó là cái bẫy đối với sự lí giải, bởi hình ảnh này có ở khắp mọi nơi, đồng thời chẳng ở nơi nào cả. Trên thực tế, có vô số hình ảnh có thể, và văn bản nhìn bề ngoài là kết thúc, trọn vẹn, lại chính là nơi gặp của vô vàn ẩn dụ” (Lộc Phương Thủy et al., 2007).

Sau Freud, nhiều học trò của ông cũng đi vào con đường nghiên cứu phân tâm học văn học. Họ tìm cách chứng minh vì sao các nhà thơ lại hay chọn những vấn đề của phân tâm học như tính dục, bản năng sống và bản năng chết, mặc cảm Oedipe,.. làm đề tài trong sáng tạo nghệ thuật của họ và các nhà nghiên cứu lại một lần nữa khẳng định về mối quan hệ giữa huyền thoại và văn học, nhất là về nguồn gốc của vô thức, về mối liên hệ giữa người sáng tạo và người tiếp nhận. “*Đây là những nghiên cứu lí thuyết và nghiên cứu thực hành, những mục tiêu và thủ pháp của phân tâm học văn học thông qua việc xử lí mối quan hệ giữa văn học và các mặc cảm, hoặc cá nhân hoặc nguyên thủy, ở cả người sáng tạo lẫn người thưởng thức*” (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Như thế có thể thấy, đích đến của cả phân tâm học và văn học chính là vô thức.

### **1.2.2. Sáng tạo văn học từ vai trò của ham muốn**

Bất kì sáng tạo nghệ thuật nào cũng bắt nguồn từ vô thức của người nghệ sĩ. Freud cho rằng nguồn gốc của bệnh nhiều tâm là do những ham muốn bị bỏ quên liên quan đến *mặc cảm Oedipe* và sự không dung hòa của nó với các ham muốn khác hoặc với đạo đức. Những ham muốn này không mất đi mà tiếp tục tồn tại trong vô thức và khi có điều kiện chúng sẽ ứa vào ý thức với sự nguy trang để tránh sự kiểm duyệt. Do đó, vô thức, giấc mơ, ẩn ức cũng như các vấn đề về sự dồn nén chính là con đường dẫn đến vô thức sáng tạo của người nghệ sĩ. Sáng tạo nghệ thuật là cái thay thế cho những thỏa mãn bản năng của người nghệ sĩ. “*Người ta công nhận vương quốc của tưởng tượng là một dự trữ có tổ chức khi đã trải qua cảm xúc một cách đau đớn từ nguyên lí khoái lạc sang nguyên lí thực tế cho phép thay thế cho khoái cảm bản năng phải từ bỏ trong đời sống thực*” (Lộc Phương Thủy et al., 2007). Những sáng tạo nghệ thuật được tạo ra là để thỏa mãn tưởng tượng cái ham muốn vô thức, nó cũng giống như mộng, cũng mang tính chất thỏa hiệp, bởi chúng cũng tránh xung đột không che đậy với sức mạnh dồn nén.



Freud nhận ra sự tương đồng trong quá trình sáng tạo nghệ thuật của người nghệ sĩ cũng giống như những trò chơi của trẻ con. Mọi trẻ con chơi là cách ứng xử của một người nghệ sĩ, ở chỗ nó tạo cho mình một thế giới bằng việc sắp xếp theo một cách riêng của nó. Người nghệ sĩ sáng tạo ra tác phẩm cũng giống như trò chơi của trẻ nhỏ tuy nhiên trò chơi lại lắm công phu. Quá trình sáng tạo của người nghệ sĩ bao giờ cũng bắt đầu từ ý thức và sự thăng hoa của vô thức. Người nghệ sĩ sáng tạo nghệ thuật theo một cách đặc biệt *“Chắc chắn nhà văn làm cách khác; ông tập trung chú ý vào vô thức của tâm hồn mình, lắng nghe tất cả những khả năng tiềm tàng đó, diễn tả chúng bằng nghệ thuật thay vì dồn nén chúng bằng phê phán hữu thức. Ông tìm biết bao cái bên trong của bản thân cái mà chúng ta được biết qua người khác; những quy luật nào chi phối đời sống của vô thức”* (Lộc Phương Thủy et al., 2007). Người nghệ sĩ phải vận dụng trí tuệ, năng khiếu của mình để có thể biến những những ẩn ức, những khát vọng thành những sáng tạo nghệ thuật. Cho nên không phải bất kì ai, cho dù là người đó có ý thức sáng tạo và cũng trải qua những dồn nén về ẩn ức, mặc cảm,... cũng có thể trở thành người nghệ sĩ. Điều đó chỉ xảy ra khi người đó biết cân bằng giữ hai trạng thái tỉnh và mơ. Thế giới mà người nghệ sĩ tạo ra là tưởng tượng, chính tưởng tượng đã giúp người nghệ sĩ sáng tạo và tìm thấy khoái cảm trong đó. Một vấn đề mà các nhà phân tâm học đặc biệt quan tâm khi nghiên cứu văn học đó chính là chủ đề Oedipe *“Chủ đề Oedipe đúng là một trong những chủ đề về con người muôn thuở. Dưới ánh sáng của phân tâm học, bi kịch được soi sáng theo một nghĩa mới, do hiểu những động cơ sâu xa của tác giả. Rất lí thú, nhân đây nhấn mạnh rằng nguồn gốc của phân tâm học cũng được soi sáng nhờ bi kịch”* (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Thông qua vở bi kịch Hi Lạp cổ, Freud đã cho chúng ta thấy sự hình thành tính cách và ham muốn của con người từ thời thơ ấu. Mọi bi kịch trong cuộc đời đều xuất phát từ những ham muốn, dục vọng. Freud còn thấy được sự lặp lại của cùng một motif về những ham muốn tình yêu và sự thù hận đối với cha mẹ thông qua những tác phẩm văn học nghệ thuật khác. Trong *giải thích giấc mơ*, Freud đã từng viết : *“Một tác phẩm bi kịch thiên tài khác, Hamlet của Shakespeare, cũng có chung một cốt rế như vở (Oedipe làm vua)* (Lộc Phương Thủy et al., 2007). Từ việc phân tích những ham muốn, ẩn ức của nhân vật trong tác phẩm, Freud bắt đầu tiến hành

tìm hiểu nguồn gốc của nhân vật trong cá tính của nhà văn. Freud nhận thấy, mỗi “đứa con tinh thần” đều ít nhiều mang dấu ấn cá nhân của người nghệ sĩ. Điều này có nghĩa rằng, phân tâm học đặc biệt quan tâm đến chủ thể sáng tạo (người nghệ sĩ), và nó đã mở ra một trong những lĩnh vực mới của việc đọc văn học có áp dụng lý thuyết phân tâm học, đó là phân tâm học tiểu sử, được đặt bên cạnh phân tâm học văn bản, phân tâm học người đọc, phê bình phân tâm học,.. Phân tâm học tiểu sử kế thừa các phương pháp phê bình truyền thống, các nhà phân tích đã dựa vào những yếu tố có ảnh hưởng trong cuộc đời của người nghệ sĩ đến quá trình sáng tạo nghệ thuật. Họ nhận thấy rằng những ám ảnh thời tuổi thơ, những biến cố trong cuộc sống gia đình, sự tác động của xã hội hoặc những bi kịch cá nhân mà nhà văn phải chịu đựng đều có ảnh hưởng không nhỏ đến quá trình sáng tác. Chính những trải nghiệm trong cuộc đời sẽ tạo nên những ham muốn dữ dội, thúc đẩy nhà văn sáng tạo. *“Thực tiễn phân tích tâm lý học đối với các nghệ sĩ càng cho thấy xung lực sáng tạo nghệ thuật phát ra từ vô thức rất mạnh, đồng thời - nó rất bướng bỉnh và tùy tiện. Đã có biết bao nhiêu cuốn tiểu sử các nghệ sĩ vĩ đại nói về cơn hứng sáng tạo bất mọi thứ của con người phụ thuộc vào nó, khiến tác giả nhiều khi phải hi sinh cả sức khỏe và hạnh phúc gia đình để phụng sự cho sự sáng tạo của mình”* (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Khi tâm hồn người nghệ sĩ càng chứa đựng nhiều ảm ức, nó sẽ bùng phát mãnh liệt trong vô thức buộc người nghệ sĩ phải tìm mọi cách bộc lộ và sáng tạo nghệ thuật là một trong những cách thức bộc lộ ấy. Vì vậy, khi tìm hiểu dấu ấn cuộc đời tác giả biểu hiện qua tác phẩm, người đọc sẽ giải mã được những thông điệp mà tác giả muốn gửi gắm trong tác phẩm nghệ thuật. Ngoài phê bình phân tâm học tiểu sử thì còn có phê bình phân tâm học văn bản, phân tâm học người đọc,... Nếu phân tâm học tiểu sử quan tâm đến đời sống cá nhân của tác giả ảnh hưởng đến quá trình sáng tạo nghệ thuật của người nghệ sĩ thì phân tâm học văn bản lại quan tâm nhiều đến quá trình tạo lập văn bản, thay vì đề cao vai trò của tác giả, các nhà phân tích chuyển hướng sang các yếu tố nằm bên trong văn bản. Phương pháp này sử dụng tri thức phân tâm học để soi sáng cơ chế sáng tạo nghệ thuật, đề cao vai trò của các biểu tượng trong sáng tạo nghệ thuật, sự phân chia vô thức thành vô thức cá nhân và vô thức tập thể, sự đề cao các biểu tượng, xem biểu tượng là chìa khóa quan trọng để khám phá vô

thức. Một khuynh hướng phê bình khác cũng được chú ý, đó là phân tâm học người đọc. Phân tâm học người đọc không dựa vào tác giả và văn bản mà lại vận dụng lý thuyết của phân tâm học để chỉ ra vô thức của người đọc trong quá trình tiếp nhận văn bản. Các nhà phân tích đi tìm cái giống và khác của người đọc trong quá trình tiếp nhận tác phẩm. Bên cạnh những cái giống nhau, có thể do sự quy định về văn hóa, đạo đức,.. mỗi người đọc lại tiếp nhận văn bản theo một cách riêng của mình và vì vậy cách hiểu về văn bản rất đa dạng.

Như vậy, cùng mục đích đi tìm thế giới tâm lý đầy phức tạp của con người nhưng cả ba khuynh hướng phê bình phân tâm học trên đều có những thế mạnh và hạn chế nhất định. Cho nên việc lựa chọn một phương pháp phê bình để soi rọi một hay nhiều tác phẩm của một tác giả thậm chí là nhiều tác phẩm của nhiều tác giả khác nhau không phải là một điều dễ dàng. Trong phạm vi của đề tài này, chúng tôi đặc biệt quan tâm đến phương pháp phê bình phân tâm học văn bản bởi lẽ đây được xem là phương pháp nghiên cứu cơ bản sẽ mang lại những kết quả khách quan nhất. Đối tượng nghiên cứu của phương pháp này chính là văn bản văn học và những yếu tố tồn tại bên trong nó. Thông qua việc giải mã những lớp vỏ ngôn từ, chúng ta sẽ phần nào hiểu rõ hơn về những thông điệp mà nhà văn muốn gửi gắm.

### **1.3. Những tiền đề cơ bản của việc vận dụng phân tâm học trong việc đọc tiểu thuyết *Rừng Na-uy***

Nhật Bản là một trong những quốc gia có nền văn học tồn tại lâu đời của châu Á. Dù là một nước Á Đông và chịu sự chi phối của những thể chế chính trị, văn hóa, tôn giáo chịu ảnh hưởng của nền Nho giáo Trung Quốc. Nhưng có một sự độc đáo trong nền văn học của quốc gia này là không hề cấm kỵ bất cứ đề tài nào, kể cả đề tài tính dục. Nếu các vấn đề về tính dục, loạn luân, đồng tính, ẩn ức tâm lý,.. ở một số quốc gia khác trong khu vực châu Á và thậm chí là ở châu Âu và châu Mỹ luôn bị cấm đoán, kiểm duyệt thì trong văn học Nhật Bản nó được xem là những biểu hiện của những nét đẹp trong đời sống con người. Nhà nghiên cứu Nhật Chiêu khi tìm hiểu về văn học Nhật Bản đã khẳng định rằng : *Văn học Nhật Bản không có sự cấm kỵ với bất cứ đề tài nào, đó là nền văn học gắn liền với sự tín ngưỡng, tôn thờ cái đẹp*. *“Lòng sùng tín cái đẹp của thơ văn Nhật nhiều khi đi ngược lại với những điều cấm*

kị của tôn giáo và luân lí. Điều đó đã từng gây ngộ nhận là “văn chương ấy tràn đầy sự vô luân” (Nhật Chiêu, 1998). Ở Nhật Bản, mỗi giai đoạn khác nhau yếu tố tính dục gắn liền với một quan niệm khác nhau. Ngay từ sơ khai văn chương Nhật Bản đã chấp nhận yếu tố tính dục như một trong những nhu cầu bức thiết của con người cũng như nhu cầu về cái đẹp. Bước vào thế kỉ XX, nhất là những năm 70, nước Nhật nổi lên như một cường quốc kinh tế với đời sống vật chất thoải mái nhưng lại bị xâm thực mạnh mẽ bởi văn hóa phương Tây. Yếu tố tính dục trong giai đoạn này cũng là những nhu cầu bức thiết trong đời sống của con người nhưng nó không còn là nhu cầu về cái đẹp nữa. Công cuộc phát triển kinh tế thần tốc vừa đem đến đời sống vật chất thoải mái nhưng cũng vừa lấy đi những giá trị tinh thần to lớn. Sống trong sự giàu có mà người Nhật cảm thấy hoang mang trống rỗng, cô đơn cùng cực. Thật ra, sự hoang mang trống rỗng luôn tồn tại trong tâm lý người Nhật nhưng cho đến thời điểm hiện tại nó trở nên bức bách. Bởi Nhật Bản là một dân tộc có nền tảng văn hoá đặc biệt - văn hoá Samurai, trọng cái đẹp và trọng mối tương liên giữa con người và vũ trụ. Mối đe dọa mất mát bản sắc luôn thường trực từ thời Minh Trị duy tân (cuối TK19- đầu TK20) cho đến thất bại trong Thế chiến II và công cuộc phát triển kinh tế những năm 70 sẽ đẩy họ vào cuộc truy tìm một bản sắc mới. Tác phẩm *Rừng Na - uy* tạo nên một thế giới mà, nhìn từ quan điểm của phân tâm học Freud, giống như một biểu tượng ngột ngạt của những mối âu lo, bất an, khủng hoảng về bản sắc. Chúng ta sẽ thấy hiện lên trong tác phẩm là những hồi ức, hoài niệm của tuổi đang lớn, sự cô đơn, bất lực trước thực tại, những ản ức bị dồn nén, cảm giác về sự lạc loài, mất mát, người ta tìm đến tình dục như một phương cách để giải tỏa những bức bách của cuộc đời và rồi rơi vào tình trạng khủng hoảng, trượt dài trong sự tha hóa nhân cách.

Trong *Rừng Na-uy*, chúng ta còn nhận ra tính nhị nguyên của các xung năng tính dục, xung năng sống và xung năng chết. H. Mukarami đã nâng hai loại xung năng này thành triết lí, chết cũng là một cách sống. Đối với người Nhật, cái chết không phải là một điều gì quá ghê gớm, nó cũng không phải là một sự kết thúc mà nó tượng trưng cho cái đẹp mang tính tuyệt đối, là một biểu hiện cho tính cách anh hùng. Chạm đến cái chết là chạm đến cái tận cùng, cái không ai có thể vượt qua được. Vì thế, những võ sĩ Samurai khi thất bại trước kẻ thù họ thường chọn cách tự sát. Trong

một số hoàn cảnh khác, khi mà cá nhân rơi vào tình cảnh bế tắc, bi quan, bất lực trước thực tại cuộc sống, việc họ chọn cái chết như là một giải pháp mà ít nhất cũng là để thỏa mãn cho chính mình. Tuy nhiên cái chết trong *Rừng Na-uy* lại được diễn đạt dưới một dạng nghịch lý: “Chết là một cách sống”. Cái chết ở đây chính là cách mà các nhân vật không thỏa hiệp được với thực tại. Những con người sống vào thời hậu chiến, trước những sự thay đổi chóng mặt về kinh tế, sự mai một, mất mát những giá trị truyền thống, họ trở nên hoang mang tột độ. Họ tìm đến cái chết như là sự khẳng định cách sống của mình, một sự đối đầu với thực tại. Nhiều nhà văn cũng đã từng nói về cái chết nhưng cái chết đó là cách để kết thúc cho một cuộc đời bất hạnh, chấm dứt những đau khổ dằn vặt, kết thúc cho cuộc sống đầy “bế tắc trầm luân”. Cái chết của các nhân vật trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* lại không như thế, “*Các nhân vật trong Rừng Na – uy đều đã sống và lựa chọn cách sống tiếp đến là cái chết*” (Nhật Chiêu, 2006). Họ là những con người bị chấn thương về mặt tâm lý. Tất cả họ ít nhiều đều có những ấn ức, những hành động vô thức, mặc cảm tính dục,... Họ đều là những người tài hoa, trẻ, đẹp như Kizuki, Hatsumi, chị gái Naoko, Naoko,... Tuy nhiên, những phẩm chất ấy lại trở thành lực cản vô hình khiến họ không thể hòa nhập được với cuộc sống. Họ thu mình lại trong vỏ ốc cô đơn của chính mình, họ cố gắng vùng vẫy nhưng càng cố gắng họ lại càng vướng chặt vào tấm lưới siêu hình của cuộc đời. Họ không tìm thấy được tiếng nói chung với đồng loại, có một sự “lệch pha” giữa cái bản ngã và tha nhân. Với họ, để sống đúng nghĩa là một con người thật sự rất khó khăn khi bản thân mình không hiểu được người khác và người khác không thể hiểu được mình. Đến một lúc nào đó, tất cả các sợi dây liên hệ giữa họ với thế giới bên ngoài đứt hết thì cũng chính là lúc họ tìm đến cái chết. Bản năng chết không đối lập mà là một phần của bản năng sống. Đối với họ, cái chết không phải là kết thúc sự sống mà là một cách sống được họ lựa chọn. “*Cái chết không phải là sự đối nghịch với cuộc sống, mà là một phần cuộc sống, sống tức là nuôi dưỡng chết, chết không phải là chấm dứt, cũng chẳng phải là bắt đầu. Nó ở ngay đây rồi. Nó được nuôi dưỡng bởi sự sống*” (Haruki Murakami, 2006). Với H. Murakami, cái chết không phải là sự trốn chạy thực tại, mà là phản ứng với thực tại. Cái chết của các nhân vật trong *Rừng Na-uy* như là một hành động khả dĩ để họ được sống thật sự, sống là chính mình

không chấp nhận sự dung tục, lạnh lùng của thực tại. Cái chết của các nhân vật cũng đem đến những chiêm nghiệm cho người còn sống, để họ nhận thấy rằng sự sống và cái chết không phải là đối lập mà là một sự dung hòa, trong cái chết có sự sống và ngược lại trong sự sống cũng đã có mầm mống của cái chết. *“Cái chết là có thực, nó không phải là đối nghịch với sự sống, mà là một phần của cuộc sống”* (Haruki Murakami, 2006). *“Trước đó, tôi đã hiểu cái chết như một cái gì đó hoàn toàn tách biệt và độc lập với sự sống. Bàn tay của sự chết nhất định sẽ túm lấy chúng ta, tôi cảm thấy như thế, nhưng cho đến ngày nó tìm đến ta, nó vẫn để ta yên thân. Điều đó dường như là một chân lý đơn giản và hợp logic đối với tôi. Sự sống ở đây, sự chết ở kia, tôi đang còn ở đây, chưa phải ở đó”* (Haruki Murakami, 2006). Những gì mà H.Murakami đề cập đến ở trên trong tiểu thuyết *Rừng Na – uy* gợi nhắc đến hai loại xung năng cùng tồn tại trong con người mà Freud đã chỉ ra trước đó: xung năng sống (Eros) và xung năng chết (Thanatos). Hai khái niệm Eros và Thanatos đều có nguồn gốc từ tiếng Hi Lạp được Freud sử dụng để biểu thị cái libido. Eros là loại bản năng hướng tới việc thỏa mãn những ham muốn dục vọng và sự sống còn, những ham muốn này rất tự nhiên, xuất phát từ bản năng sinh tồn của con người. Đối lập với nó là trạng thái gây hấn hay muốn hủy diệt mà Freud gọi là Thanatos. Đây là một trạng thái tâm lý tiêu cực muốn phá hủy mọi thứ bất chấp cả cái chết để giải quyết những bế tắc, căng thẳng trong cuộc sống. Biểu hiện của Thanatos là trạng thái nóng giận, tự ái, nổi loạn, thù hận,... Tuy nhiên trong bản năng sống vẫn có sự tồn tại của bản năng chết và ngược lại trong bản năng chết cũng có dấu hiệu của bản năng sống. Trong *Rừng Na-uy*, H.Murakami cũng đã nêu lên mối tương quan giữa cặp lưỡng phân sống – chết. Tính lưỡng phân của hai loại bản năng trên không chỉ tồn tại trong từng cá thể mà còn tồn tại trong cả một cộng đồng xã hội, tạo nên một xu thế sống của cả xã hội. Hàng loạt các vụ tự tử của các nhân vật trong tác phẩm như Kizuki, Naoko, chị gái Naoko, Hatsumi,... đã nói lên những xung đột quyết liệt giữa cá nhân và cộng đồng, họ chấp nhận cái chết như là cách thức để giải tỏa những uất ức, những bất hòa với xã hội. Tuy nhiên, bên cạnh đó, có những con người dù rơi vào nghịch cảnh như Toru, Midori, Reiko nhưng họ vẫn cố gắng chống chọi để được sinh tồn, để được hòa nhập với tha nhân.

Trong phân tâm học, Freud đã từng nhấn mạnh rất nhiều lần tất cả các hành vi, tâm lý của con người đều liên quan đến tính dục. Ông đã từng viết cuốn *Ba tiểu luận về lý thuyết tính dục* nổi tiếng, trong đó ông lần lượt bàn về lệch lạc tính dục, tính dục trẻ em, về biến đổi tuổi dậy thì và ông cho rằng tính dục là nguyên nhân gây ra những hành vi, xung đột trong tâm lý người, là yếu tố quan trọng có ảnh hưởng đến sự hình thành nhân cách người. Khái niệm về tính dục của Freud khá rộng, đời sống tính dục vừa là một nhu cầu tự nhiên đồng thời cũng là một nhu cầu để giải tỏa những dồn nén bên trong con người. Biểu hiện thường thấy nhất của hành vi tính dục của con người chính là tình dục. Và như chúng ta thấy, một vấn đề nổi bật và gây sự chú ý khi đọc *Rừng Na – uy* đó là yếu tố sex. Sex là một chủ đề gần như xuyên suốt tác phẩm. Cái không khí sex hiện lên trong tác phẩm khá rõ, đôi khi đậm đặc đến nghẹt thở. Hầu hết các nhân vật trong tác phẩm này ít nhiều đều có liên quan đến sex. Đó là Nagasawa, một sinh viên năm ba với đời sống phóng túng đến mức anh ta không nhớ nổi mình đã ngủ với bao nhiêu cô gái. Đó là Toru Watanabe – nhân vật chính của tác phẩm, cũng trượt dài trong tình dục để mong giải tỏa nỗi cô đơn. Đó là Kizuki đã “ra đi” ở tuổi 17 vì không tìm thấy sự thăng hoa trong tình dục. Đó là một Midori một cô gái nổi loạn luôn nói về tình dục mà chẳng chút ngại ngùng,... Tuy nhiên, tình dục trong tiểu thuyết của Haruki Murakami không đơn thuần chỉ là bản năng duy trì nòi giống, hay chỉ là để thỏa mãn nhu cầu sinh lý. Vấn đề mà tác giả muốn đề cập chính là những người trẻ này họ đã phải chịu sự khắc kỷ, kìm kẹp của gia đình, xã hội dẫn đến những ẩn ức về tâm lý và việc họ chọn cho mình cách sống buông thả như thế cũng chính là cách phản ứng lại với xã hội. Đời sống tình dục là một nhu cầu tự nhiên tất yếu của con người nên bất kì sự dồn nén tính dục cũng như sự khao khát giải tỏa dồn nén bên trong con người, là cách thức con người tìm kiếm sự cân bằng trong cuộc sống. Không chỉ vậy, sex còn góp phần thể hiện ý đồ nghệ thuật của nhà văn, với H.Murakami, sex không phải là thứ để câu khách, gây sự tò mò cho độc giả mà điều quan trọng chính là bản chất của nó tác động như thế nào đến đời sống con người. Nhà nghiên cứu Phạm Xuân Nguyên cho rằng: “*Theo tôi, sex với liều lượng như trong Rừng Na – uy là nằm trong ý đồ nghệ thuật của nhà văn, những sự chung đụng thể xác không cứu vãn nỗi tâm hồn của những con người cô đơn. Hãy nhớ lại câu nói*

của Naoko với Watanabe ở đầu tác phẩm nhưng là ở giữa chuyện của hai người: “Làm sao cậu lại có thể ngủ với tớ hôm ấy? Làm sao cậu có thể làm một chuyện như vậy được? Làm sao cậu không thể để cho tớ yên thân một mình?”. Theo ông, “viết về lớp trẻ những năm 60, 70 mà không có tình dục là không thành thật” (Phạm Xuân Nguyên, 2007). Người đọc cũng dễ dàng nhận thấy vấn đề mà H.Murakami đặt ra trong tác phẩm đó là bản chất của sex. Có thể có tình dục không tình yêu nhưng không thể có tình yêu không tình dục. Tình dục không tình yêu khiến con người trượt dài trong cô đơn và tuyệt vọng. Còn tình yêu không tình dục, một thứ tình yêu tinh thần, lại đẩy con người vào bế tắc của thể xác rồi phải chấm dứt nỗi đau bằng cách kết thúc cuộc đời. Có thể thấy, tình dục trong *Rừng Na-uy* như là một cái hồ để những người trẻ trút bỏ những bất lực của đời sống buồn chán và mất phương hướng, là cách mà họ mong muốn tìm kiếm sự cân bằng cho cuộc sống.

Đây có thể được xem là những tiền đề cơ bản của việc vận dụng phân tâm học trong việc đọc tiểu thuyết *Rừng Na-uy* của Haruki Murakami. Thông qua việc ứng chiếu lý thuyết của phân tâm học, chúng ta hoàn toàn có thể tin tưởng rằng sẽ có những góc nhìn phù hợp để có thể khám phá thế giới đầy phong phú bên trong con người và cũng đóng góp một phần nhỏ vào việc nghiên cứu tác phẩm của *Rừng Na-uy* của Haruki Murakami.

Có thể nói, việc vận dụng lý thuyết phân tâm học vào nghiên cứu văn học không phải là điều mới mẻ nhưng cũng không dễ dàng. Từ những lý thuyết của phân tâm học, chúng ta nhận thấy giữa phân tâm học và văn học có một mối quan hệ rất mật thiết với nhau bởi cả hai cùng quan tâm đến những vấn đề thuộc về thế giới tinh thần, những biểu hiện tâm lý của con người. Việc ứng chiếu lý thuyết phân tâm học như vô thức, giấc mơ, tính dục, phức cảm,... vào việc phân tích tác phẩm văn học sẽ giúp chúng ta có thêm những hiểu biết sâu sắc, mang tính khoa học khi tìm hiểu thế giới tâm hồn đầy phức tạp của con người.



## **Chương 2. THẾ GIỚI NHÂN VẬT CỦA TIỂU THUYẾT *RỪNG NA -UY* TỪ GÓC NHÌN PHÂN TÂM HỌC**

Có cùng một đối tượng nghiên cứu, cả văn học nghệ thuật và phân tâm học đều mong muốn khám phá được cái phần sâu thẳm nhất trong tâm hồn, khám phá cái phần vô thức và bản ngã của con người, cái mà cho đến ngày nay nhiều ngành khoa học khác vẫn chưa thể lý giải hết được. Từ góc nhìn phân tâm học, người viết mong muốn đem đến cho người đọc một cách nhìn ở một góc độ mới để từ đó có thể nhận ra trong tiểu thuyết *Rừng Na – uy*, một thế giới nhân vật bị chi phối phần lớn bởi bản năng và vô thức. Đây có lẽ là điểm hấp dẫn và cũng là vấn đề gây tranh cãi nhiều nhất của tác phẩm này. Trong *Rừng Na – uy*, tác giả đã đi sâu vào khai thác nhiều khía cạnh của đời sống bản năng từ đó khám phá hành trình tìm kiếm bản ngã của con người trong thời hiện đại. Vì lý do trên, người viết muốn đi sâu vào việc khai thác khám phá thế giới vô thức của các nhân vật, một phương diện vô cùng quan trọng trong học thuyết của phân tâm học để từ đó hiểu hơn quan niệm nghệ thuật về con người của tác giả H.Murakami. Việc tìm hiểu quan niệm sáng tác cũng như phong cách của H.Murakami sẽ giúp chúng ta phần nào nắm được bức tranh văn học Nhật Bản và thế giới những thập niên cuối thế kỉ XX, đầu thế kỉ XXI. Đi vào tìm hiểu những góc ngách, tâm tư tình cảm của con người cũng là cách khám phá hiện thực cuộc sống, một bức tranh cuộc sống đầy màu sắc, dạng vẽ được các nhà văn phản ánh vào trong tác phẩm văn học.

Vấn đề bản năng của con người được H.Murakami nhìn nhận một cách trực diện và không né tránh, con người bị lột trần lớp vỏ nguy trang bên ngoài để hiện lên đích thực là con người đang tồn tại. Cái làm cho con người tồn tại đích thực chính là đời sống bản năng của họ. Có thể khẳng định rằng, tiểu thuyết *Rừng Na – uy* được H.Murakami dày công xây dựng nên một thế giới nhân vật với những tính cách vô cùng phong phú và đa dạng, phản ánh nhiều mặt của hiện thực đời sống, từ hiện thực đời sống hàng ngày với nhiều xung đột giữa cá nhân với cá nhân, cá nhân với xã hội cho đến những giằng xé quyết liệt bên trong tâm trạng của con người. Từ góc nhìn phân tâm học, người viết soi chiếu vào thế giới nhân vật của tiểu thuyết *Rừng Na – uy* với những vấn đề thuộc về đời sống bản năng của con người như vô thức, ẩn ức, giấc mơ, tính dục, phức cảm, cái chết,... Mặc dù đời sống bản năng, vô thức của con người vô cùng phức tạp, nó được biểu hiện ở nhiều góc độ, phương diện khó có thể phân định rạch ròi. Tuy vậy, khi đi vào khảo sát tiểu thuyết *Rừng Na – uy*, người viết nhận thấy nhà văn đã tạo nên một hệ trục ba nhánh, đó là tình yêu gắn liền với tình dục, đời sống xã hội gắn với nỗi cô đơn của cá nhân và cách lựa chọn cái chết như là một sự giải thoát. Dường như ba phương diện ấy như là một cuộc hành trình đi và đến của con người, nó trở thành nỗi trăn trở, ám ảnh trong các sáng tác của H.Murakami.

## **2.1. Toru Watanabe – một bản thể đầy mâu thuẫn**

### **2.1.1. Từ một thực tại vỡ vụn đến những dòng hồi ức vỡ vụn**

Toru Watanabe là nhân vật chính của tiểu thuyết *Rừng Na – uy*, một sinh viên rất bình thường, sống khép kín và không tìm được lý tưởng của cuộc đời mình. Toru chính là người kể lại toàn bộ câu chuyện của cuộc đời mình. Tuy nhiên, điểm đặc biệt của *Rừng Na-uy* là diễn biến cốt truyện không theo trật tự thời gian. Các sự kiện xảy ra trong tác phẩm đầy tính chấp vá của những mảnh vụn kí ức mà kí ức thì vô định giữa đúng và sai, quên và nhớ, hiện thực và hư ảo. Dòng chảy của văn mạch trong tác phẩm tràn theo hồi ức của Toru, lúc này đã là một người đàn ông 37 tuổi, vừa đáp chuyến bay đến Hamburg, bất chợt lắng nghe giai điệu bài hát *Rừng Na-uy* của ban nhạc The Beatles đã hồi tưởng lại quá khứ của mình 20 năm trước, khi anh còn là một chàng sinh viên. Với cách mở đầu truyện như thế, H.Murakami đã dẫn dắt người đọc,

lần theo dòng hồi ức của nhân vật để khám phá tính cách của từng nhân vật cũng như thấy được hiện thực đất nước Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ XX.

Mặc dù sinh sống và sáng tác chủ yếu ở Mỹ và chịu ảnh hưởng sâu sắc của văn hóa phương Tây nhưng trước sau H.Murakami vẫn là một nhà văn Nhật Bản điển hình. Đi vào tác phẩm của ông, người đọc sẽ không khó nhận ra một không gian rất quen thuộc của đất nước Nhật Bản với những tên phố, tên đường, những món ăn thức uống truyền thống, những nhân vật của ông cũng mang cốt cách, tâm hồn của con người Nhật Bản. Qua *Rừng Na-uy*, tác giả đã tái hiện hiện thực xã hội Nhật Bản những năm 60 – 70 của thế kỉ trước. Từ một đất nước bị thiệt hại nặng nề của cuộc chiến tranh, Nhật Bản đã vươn lên trở thành một quốc gia phát triển, những tiện ích của nền kinh tế phục vụ đặc lực cho đời sống vật chất và tinh thần của con người. Đó là một Tokyo xa hoa, tráng lệ, đó là những nhà ga, tàu điện ngầm hiện đại bậc nhất, đó là những quán bar sang trọng,... Tuy nhiên, H.Murakami cũng cho thấy trong xã hội hiện đại đó cũng chứa đựng biết bao điều bất ổn đối với bản ngã con người. Trước sự du nhập mạnh mẽ của các luồng văn hóa Âu, Mỹ người Nhật tỏ ra hoang mang, lo lắng khi những giá trị văn hóa truyền thống đang dần mai một. Một bộ phận giới trẻ cảm thấy mình lạc loài, cô đơn, bế tắc trước thực tại, họ chọn cho mình một lối sống mờ nhạt, không lý tưởng, chìm khuất trong cõi nhân sinh. Cách lựa chọn đó như là một sự phản kháng, phủ nhận hiện thực. Toru Watanabe chính là sản phẩm của xã hội Nhật Bản thời bấy giờ. Tính cách, thái độ cư xử của Toru với hoàn cảnh và con người xung quanh mình cho thấy cậu chán ngán, dửng dưng, thờ ơ, vô cảm trước mọi thứ. Toru hoàn toàn mất đi lý tưởng sống, ngay cả đến việc chọn cho mình một trường đại học, nơi ăn chốn ở, cậu cũng phó mặc theo sự sắp xếp của cha mẹ “*Tôi mười tám tuổi và là sinh viên năm thứ nhất. Tôi mới đến Tokyo và chưa sống một mình bao giờ nên cha mẹ tôi rất lo, và họ thu xếp cho tôi trong một khu học xá tư nhân chứ không thuê một căn phòng riêng cho tôi như hầu hết các sinh viên khác*” (Haruki Murakami, 2006). Toru lạ lẫm với những gì đang diễn ra xung quanh cậu, cậu cảm nhận về khu học xá mà mình sẽ gắn bó, nó giống như một thứ nhà tù “*Chúng tôi lừng lững với rất nhiều cửa sổ và làm người ta có ấn tượng như chúng là những tòa chung cư được cải tạo thành nhà tù hoặc là nhà tù cải tạo thành khu chung cư*” (Haruki Murakami,

2006). Toru vô cùng dị ứng với cái mùi vị chính trị “mờ ám” ở nơi này, sự xung đột giữa các phe phái làm cho cuộc sống trở nên ngột ngạt. Sống trong khu học xá suốt một thời gian dài, Toru không có quá nhiều bạn bè, trừ Quốc xã và Nagasawa. Cậu hoàn toàn lạ lẫm và không có hứng thú với những buổi kéo cờ, với những bài quốc ca vang lên vào những buổi sáng – dù đó là “một nghi thức ái quốc”. Những con người sống trong khu học xá ấy cũng là những con người lạ lẫm mà Toru không thể nào hiểu được họ, từ ông trưởng khu học xá ngoài sáu mươi tuổi có ngoại hình cao lớn, có cặp mắt điều hâu, mái tóc bù xù, anh chàng trợ lý kéo cờ không rõ lai lịch với cái đầu húi cua ngắn nhất thế giới cho đến Quốc xã – bạn chung phòng, một anh chàng sạch sẽ đến mức bệnh hoạn hay Nagasawa – một anh chàng thông minh với thành tích học tập đáng nể nhưng tính cách cũng vô cùng phức tạp, lối sống phóng túng trong tình dục. Với Toru, việc học đại học là một việc làm vô nghĩa, một cách lãng phí thời gian của tuổi trẻ. Cậu chẳng thiết tha gì với những giờ lên lớp, cậu chán nản những giờ lên lớp vì nó không đem đến cho cậu bất kì sự thích thú nào. *“Sang tuần thứ hai của tháng Chín thì tôi đi đến kết luận rằng học đại học là một việc làm vô nghĩa. Tôi quyết định sẽ coi đó là một giai đoạn luyện tập các kỹ năng đối phó với buồn chán. Tôi chẳng có gì đặc biệt phải làm ngoài đời để phải bỏ học ngay lập tức, nên tôi vẫn đến lớp hàng ngày, ghi chép, và thời gian rỗi thì vào thư viện đọc sách hoặc ngó nghiêng những thứ linh tinh”* (Haruki Murakami, 2006) . Trong tình yêu cũng vậy, Toru luôn mong muốn tìm kiếm một tình yêu đích thực nhưng đến cuối cùng Toru cũng không thể tìm được câu trả lời bởi tất cả đối với cậu đều mờ lung, vô định. Với Naoko, Toru thường nhắc nhở bản thân rằng anh yêu cô nhưng cái thứ mà anh gọi là tình yêu ấy có thật sự là tình yêu hay chỉ là một sự ám ảnh về cuộc đời của một cô gái trầm tính, đẹp đến nao lòng, hay chỉ vì đơn giản Naoko là bạn gái của Kizuki, một người bạn thân thiết của cậu. Một người mà anh đã từng yêu say đắm như thế nhưng sau gần 20 năm đến cả khuôn mặt của cô gái ấy như thế nào cậu cũng không nhớ rõ. *“Dù sao, nhớ lại gương mặt Naoko là một việc mất thời gian. Và khi năm tháng cứ qua đi, quãng thời gian ấy cứ kéo dài mãi ra”* (Haruki Murakami, 2006).. Và dù yêu Naoko nhưng Toru cũng không thể ngăn mình có tình cảm với Midori, một cô gái đầy cá tính, sôi nổi đã kéo Toru khỏi cuộc sống tẻ nhạt, u ám. Mãi

cho đến lúc Naoko chết, Toru vẫn luôn bị ám ảnh về cái chết của cô, nó cũng như nỗi ám ảnh về cái chết của Kizuki trước đó. Đến cuối cùng, Toru cũng cô đơn, lạc lõng trong một cuộc sống đầy bế tắc, không biết mình là ai, mình ở đâu trong cuộc đời này. *“Nắm chặt ống nghe trong tay, tôi ngẩng lên và nhìn quanh xem có những gì bên ngoài trạm điện thoại. Tôi đang ở đâu? Tôi không biết. Không biết một tí gì hết. Đây là nơi nào? Tất cả những gì đang lướt nhanh qua mắt tôi chỉ là vô số những hình nhân đang bước đi về nơi vô định nào chẳng biết. Tôi gọi Midori, gọi mãi, từ giữa ổ lòng lặng ngắt của chốn vô định ấy”* (Haruki Murakami, 2006). Những con người như Toru chính là sản phẩm của một nước Nhật thừa mứa những giá trị vật chất nhưng lại trống rỗng về lý tưởng sống, khủng hoảng tinh thần trầm trọng. Nỗi đau ấy chính là sự thất vọng lớn lao trước những biến đổi của thời cuộc. Những giá trị văn hóa truyền thống đang dần bị thay thế bởi sức mạnh của đồng tiền và những thứ vật chất phù phiếm. Sự thay đổi đột ngột của thời cuộc làm con người choáng ngợp, khó thích nghi. Họ rơi vào bi kịch, sống trong nỗi cô đơn và loay hoay tìm kiếm bản ngã của chính mình.

Từ góc nhìn của phân tâm học, ta có thể soi chiếu hành trình tâm lý của các nhân vật trong tiểu thuyết Murakami bằng lý thuyết vô thức và tính dục. Freud đã từng khẳng định vai trò độc tôn của vô thức trong hoạt động của con người. Vô thức chính là nguồn gốc của tất cả, các hành vi của con người đều từ vô thức mà ra. Nếu trước đây các nhà triết học đề cao vai trò của ý thức thì giờ đây, Freud đã phủ nhận nó, ông cho rằng vô thức là nơi ẩn chứa những ham muốn bị kìm nén, nơi tồn tại những xung năng libido, nơi hữu thức bị dồn nén trở thành vô thức. Khám phá vô thức là một cuộc hành trình đầy thú vị bởi khi đó chúng ta bước vào một địa hạt mênh mông, vô định trong sâu thẳm tâm hồn con người, nơi ẩn chứa những dục vọng, những ham muốn, những ẩn ức, bức bách cần được giải tỏa. Chạm vào cõi vô thức của nhân vật, nhà văn đã thể hiện được những thứ còn ẩn sâu bên trong tâm hồn con người. Toru đã bước đi trong sự dẫn dắt của vô thức, sự hoang mang của Toru trước thực tại vỡ vụn cũng chính là sự ngỡ ngàng của hữu thức trước vô thức khi cậu cảm nhận sự bất lực của chính mình. Với Toru, thực tại xã hội là một thế giới mông lung, vô định

mà những người như cậu không thể tìm được sự hòa hợp. Sự thờ ơ với thực tại của Toru là do sự điều khiển của vô thức làm cho cậu bị mắc kẹt trong khoảng hư vô.

Biểu hiện đầu tiên của vô thức được thể hiện qua cấu trúc của dòng hồi ức của nhân vật Toru. Toàn bộ câu chuyện được kể lại xuôi theo dòng hồi ức của nhân vật chính. Dòng hồi ức đóng vai trò chủ đạo trong việc thể hiện những biến động về tâm lý của nhân vật. Việc nương theo dòng hồi ức của Toru làm cho cốt truyện bị phân mảnh thành nhiều tuyến, từ chuyện nọ dẫn đến việc kia, vượt qua sự hạn định của thời gian và không gian tuyến tính. Theo quy luật tâm lý, dòng hồi ức chính là sự hòa trộn của nhiều yếu tố trong kết cấu tâm lý của con người, bao gồm ý thức, vô thức, giấc mơ, tiềm thức,... Trong dòng chảy tâm thức đó, con người dễ bị đánh động bởi nhiều yếu tố khách quan lẫn chủ quan nên có nhiều lúc nó bị đứt gãy, ngắt quãng, đan xen. Sự đứt gãy trong dòng hồi tưởng của nhân vật Toru góp phần tạo nên một thế giới hỗn độn, một thực tại bị xé vụn nó cũng giống như những khúc mắc không tìm được lời giải đáp về cuộc đời của nhân vật. Dòng hồi ức của Toru luôn đan cài giữa thực tại và quá khứ, mở đầu tác phẩm là những kỉ niệm về cuộc dạo chơi giữa Toru và Naoko trên cánh đồng cỏ khi Toru đến thăm Naoko ở nhà nghỉ *Ami* mười tám năm trước đó. Ngay sau đó là những hồi ức về hai mươi năm trước, lúc Toru mười tám tuổi là sinh viên năm thứ nhất, lần đầu đến Tokyo, sống trong khu học xá. Giữa thành phố Tokyo rộng lớn Toru tình cờ gặp lại Naoko trên chuyến tàu *Chuo*, họ cùng đi bộ, trò chuyện, ăn uống rồi tạm biệt nhau. Dòng hồi ức lại tiếp tục quay trở lại với thời quá khứ khi Toru quen biết và trở thành bạn thân của Naoko và Kizuki từ khi học lớp sáu trung học, rồi đến chuyện Kizuki đột nhiên tự tử ở tuổi mười bảy. Câu chuyện lại quay trở lại thời sinh viên, sau khi Kizuki chết Toru và Naoko thường gặp nhau, lúc này Naoko đã là nữ sinh của một trường đại học phía tây Tokyo. Toru và Naoko gặp nhau nhiều lần, họ có quan hệ với nhau trong ngày sinh nhật tuổi hai mươi của Naoko,... Các chương còn lại cũng là sự hòa trộn giữa quá khứ và hiện tại cho đến kết thúc tác phẩm. Cốt truyện được tổ chức hầu như không có sự kết nối, các sự việc đồng hiện không theo bất cứ một trật tự nào tạo nên một sự hỗn độn. Sự hỗn độn của thực tại cũng chính là sự hỗn độn trong tâm lý của nhân vật chính. Trong tâm thức của Toru, nỗi cô đơn luôn bao trùm, xâm chiếm, nhân vật không thể nào vượt thoát

ra khỏi sự ám ảnh của cái vô thức, không thể hiểu được tiếng nói bên trong của chính bản thân mình. Thực tại vỡ vụn, sự sụp đổ của những giá trị truyền thống, sự thiếu vắng các giá trị tinh thần đã đẩy Toru vào thế giới của sự cô đơn, lạc loài và thờ ơ với tất cả mọi thứ.

Từ sự hỗn độn trong kết cấu cốt truyện cũng như trong tâm lý của nhân vật Toru có liên quan mật thiết với lý thuyết về vô thức của phân tâm học. Cấu trúc tự sự hỗn độn trong sự đan cài của những câu chuyện chỉ là cấu trúc bề mặt, còn quá trình tâm lý của nhân vật với những giằng xé, đau khổ, bế tắc mới thật sự là cấu trúc bề sâu của tác phẩm. Với việc lựa chọn ngôi thứ nhất cho người kể chuyện, câu chuyện được kể từ thời hiện tại, hành động kể chuyện là hành động ôn lại quá khứ và tìm cách lý giải quá khứ, trả lời câu hỏi tại sao tôi đang là tôi của thời hiện tại. Thế nhưng, hành trình tìm ra câu trả lời ấy không phải là việc dễ dàng bởi tâm lý của Toru luôn chịu sự chi phối của vô thức. Như Freud đã từng khẳng định, vô thức nó có cơ chế hoạt động của riêng nó mà ý thức con người không thể kiểm soát được. Vậy có thể sự khó khăn của việc ghi nhớ và lý giải quá khứ, sự bất khả của việc gập gỡ và hoà nhập với thế giới và loài người nơi Toru là căn nguyên vô thức của một cấu trúc tự sự hỗn độn, mỗi lần anh tìm cách lần theo một sợi dây hồi ức nào đó để kết nối mình của thời quá khứ với mình của thời hiện tại thì lại là một lần sợi dây đó đứt lìa khiến anh chói với, hoang mang và buộc phải đi tìm một mối dây kết nối khác để lý giải lại từ đầu. Có lẽ vì vậy mà kết cấu cốt truyện trở nên phân mảnh, rời rạc. Từ một thực tại vỡ vụn đã dẫn đến những hồi ức cũng vỡ vụn. Như vậy, nhờ lý thuyết về vô thức của phân tâm học đã giúp ta hiểu rõ hơn về hành trình tâm lý đầy phức tạp bên trong con người Toru. Chính vô thức đã chi phối tất cả những suy nghĩ và hành động của chủ thể.

Freud khẳng định, vô thức là hoạt động tách rời hoàn toàn với ý thức con người, không bị chi phối bởi bất kì sự định hướng nào của lý trí. *Vô thức là một hoạt động tinh thần bị dồn nén, nó không thể đi vào ý thức*” (Diệp Mạnh Lý, 2005). Chính những dồn nén, ản ức đã đẩy trạng thái vô thức, nó vẫn không mất đi mà ản khuất đâu đó trong sâu thẳm tâm hồn. Khi có sự khơi gợi, tác động từ những yếu tố khách quan và chủ quan, nó sẽ bùng lên mãnh liệt mà bản thân con người không thể kìm nén nổi,

giống như một quả bóng bị bơm căng, đến một mức độ nào đó nó sẽ nổ tung. Sau mười tám năm ngủ yên trong quá khứ, những kỉ niệm về cô bạn gái ngày xưa chọt ủa về trong tâm trí của Toru. Chính sự tác động của ngoại cảnh đã đánh thức phần vô thức trong thẳm sâu tâm hồn anh, kí ức của mười tám năm trước vượt qua rào cản của ý thức chọt ủa về gây ra sự choáng váng trong tâm hồn anh. Năm Toru ba mươi bảy tuổi, đang ngồi chuyển bay đến Hamburg, khi máy bay hạ cánh, Toru nghe âm thanh quen thuộc của một bài hát mà nó đã để lại trong lòng anh nhiều kỉ niệm “*một bản hòa tấu không lời ca khúc “Rừng Na-uy” của nhóm Beatles. Giai điệu ấy bao giờ cũng khiến toàn thân tôi run rẩy, nhưng lần này, nó làm tôi choáng váng hơn bao giờ hết*” (Haruki Murakami, 2006). Đang ngồi trên khoang hành khách mà Toru tưởng mình đang đi giữa đồng cỏ của mùa thu năm 1969 khi anh sắp hai mươi tuổi. Tất cả cảnh vật đều hiện lên rõ mồn một trong tâm trí Toru khiến anh cũng không thể lí giải nổi. Bởi, thời điểm mười tám năm trước, trong cuộc đi dạo với Naoko, cái mà Toru đặc biệt quan tâm chính là cô gái đi bên cạnh mình “*Ngày hôm đó tôi không quan tâm gì đến cảnh vật xung quanh. Tôi còn nghĩ đến bản thân mình, đến cô gái đẹp đang sánh bước với mình. Tôi đang nghĩ đến chuyện hai đứa với nhau, rồi lại đến bản thân mình*” (Haruki Murakami, 2006). Vậy mà sau mười tám năm, những thứ mà anh không quan tâm lại hiện lên rõ ràng đến từng chi tiết, còn những thứ anh từng quan tâm lại mất hút trong khoảng không vô định của kí ức “*Ấy vậy mà giờ đây cái đầu tiên trở lại với tôi lại là cảnh trí đồng cỏ ngày hôm đó. Mùi cỏ, cảm giác hơi giá lạnh của ngọn gió, đường viền của những dải đồi, tiếng sữa của một con chó: đó là những thứ đầu tiên, và chúng hiện ra cực kì rõ ràng, tưởng như tôi có thể giơ tay ra và vuốt ve chúng. Thế nhưng dù cảnh trí có rõ ràng đến mấy vẫn không có ai trong đó cả. Không ai hết. Naoko không có ở đó và cả tôi cũng vậy*” (Haruki Murakami, 2006). Rõ ràng là vô thức của con người hoạt động theo một cơ chế riêng của nó và nó có một sức mạnh vô hình to lớn đến mức ý thức khó có thể kiểm soát được nó. Cho nên Toru không thể lí giải nổi những suy nghĩ, hành động của chính mình, rằng tại sao mỗi lần nghe bài hát *Rừng Na-uy* hay mỗi khi đến sân bay Hamburg thì anh lại bị kích động, rồi những kỉ ức xưa cũ lại hiện về.



Thế giới tình yêu bên trong Toru cũng là một thế giới hỗn mang đầy phức tạp, nó thường vụt đến, vụt đi trong kí ức xa xăm. Nó ngủ yên trong vùng lãng quên để rồi trôi dạt mãnh liệt hơn bao giờ hết. Quan hệ tình cảm giữa Toru và Naoko là một mối quan hệ khác thường. Trước đó, Toru, Naoko, Kizuki từng là bạn của nhau. Naoko và Kizuki là một cặp đẹp đôi, họ thân thiết nhau từ bé, họ kết thân với Toru và tạo thành một nhóm chơi ăn ý. Thế nhưng, dù biết nhau và chơi chung với nhau nhưng giữa Toru và Naoko ít khi nào nói chuyện riêng với nhau, những cuộc gặp gỡ của họ đều có mặt Kizuki, cứ mỗi khi Kizuki có việc ra ngoài là cả hai trở nên lúng túng *“nhưng hề Kizuki cứ ra khỏi phòng là Naoko và tôi lại thấy lúng túng chẳng biết nói gì với nhau. Chúng tôi chưa bao giờ biết nên nói với nhau về chuyện gì. Và thật sự là chúng tôi không có chung một chủ đề nào để cùng trò chuyện”* (Haruki Murakami, 2006). Đến khi Kizuki chết thì mối quan hệ ấy cũng dường như chấm dứt, Toru không gặp lại Naoko từ sau tang lễ của người bạn thân thiết. Sau hơn một năm, họ tình cờ gặp nhau giữa Tokyo khi cả hai đã trở thành sinh viên, họ cùng nhau đi bộ và vẫn như trước, họ cũng chẳng có gì đặc biệt để nói với nhau. Tiếp sau đó là những cuộc hẹn cùng đi bộ, uống café, ăn tối, nói bất cứ thứ gì nghĩ trong đầu, nhưng tuyệt nhiên không đá động gì đến quá khứ. Cái chết của Kizuki luôn là nỗi ám ảnh, nó vẫn âm thầm cửa nát trái tim gây ra những thương tổn trong tâm hồn của cả hai con người. Dù có những khó khăn trong giai đoạn đầu nhưng dần dần mối quan hệ giữa Toru và Naoko cũng có chút tiến triển *“Dần dà, nàng quen thuộc với tôi hơn, và tôi cũng vậy. Đến cuối hè và vào học kỳ mới, Naoko bắt đầu sánh vai cùng tôi như thể đó là một việc tự nhiên nhất trên đời. Nàng đã coi tôi là bạn rồi, tôi kết luận vậy, và sánh bước cùng một cô gái đẹp như vậy hoàn toàn chẳng nặng nhọc gì với tôi”* (Haruki Murakami, 2006). Tình yêu lớn dần trong tâm hồn Toru, nhưng Toru vẫn còn e ngại, có cái gì đó cản trở anh, làm anh không dám thổ lộ với Naoko *“Cánh tay tôi không phải là cánh tay nàng cần, mà là tay người khác kia. Hơi ấm của tôi không phải là cái nàng cần, mà là hơi ấm của người khác kia. Tôi thấy gần như có tội vì đã là chính mình* (Haruki Murakami, 2006). Toru sợ sẽ gây thêm đau khổ và làm tổn thương tâm hồn mong manh của Naoko. Mãi cho đến sinh nhật lần thứ hai mươi của Naoko, nàng đã khóc rất nhiều trong ngày sinh nhật đó, Toru đã an ủi nàng và họ đã có quan hệ

tình dục với nhau. Sau cái đêm hôm ấy, Naoko bỗng dung biến mất, nàng bỏ học và dọn đi nơi khác. Toru tìm mọi cách để liên lạc với nàng nhưng cũng chỉ hoài công vô ích. Buồn chán anh tìm đến các cô gái xa lạ để giải tỏa nhu cầu của bản thân. Sau mỗi lần ngủ với các cô gái kia Toru lại nghĩ đến Naoko, đến tiếng thở dài và tấm thân tuyệt đẹp của nàng, những cái đó làm thân xác anh càng thêm thêm muốn. Khả năng hoạt động tâm lý và hành động của Toru đều bị điều khiển bởi vô thức. Toru không thể cưỡng lại được những ham muốn của bản thân, nhiều lúc anh có xu hướng buông xuôi mọi thứ. Một thời gian dài sau đó, Toru mới nhận được thư hồi âm của Naoko, đọc đi đọc lại lá thư, tâm tư Toru nặng trĩu nỗi buồn, một nỗi buồn không gọi được thành tên *“Tôi không có cách gì đương đầu nỗi buồn ấy, không biết đem nó đi đâu, giấu nó vào đâu. Cũng giống như gió thổi qua thân xác tôi, nó không có hình thù, không có sức nặng, và tôi cũng không thể quán nó quanh mình. Những vật thể trong cảnh trí ấy sẽ bỗng bồng bênh trôi qua ngay bên tôi, những lời chúng nói không bao giờ đến được tai tôi”* (Haruki Murakami, 2006).

Vô thức dường như tác động đến toàn bộ hoạt động tâm trí của con người Toru, nó ảnh hưởng đến suy nghĩ và hành động của anh. Toru vẫn luôn bị ám ảnh bởi hình ảnh Naoko khóa thân trước mặt anh vào cái đêm mà anh đến thăm cô ở nhà nghỉ *Ami* *“Tắm trong ánh trăng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi thấy tan nát cõi lòng. Khi nàng cử động – và nàng cử động nhẹ đến mức hầu như không thấy được – những chỗ sáng tối trên người nàng di động thật tinh tế. Khối thịt tròn căng của cặp vú, hai đầu vú nhỏ xíu, chỗ lõm vào ở phần rốn, cặp xương hông và đám lông mu, tất cả đều tạo nên những bóng đổ li ti lấp lánh mà hình dạng của chúng liên tục biến đổi như những gợn sóng lăn tăn dài trên mặt hồ phẳng lặng”* (Haruki Murakami, 2006). Đó là mơ hay thực, Toru cũng không thể tìm được câu trả lời cho mình, và mãi hai mươi năm sau, hình ảnh đó vẫn trở đi trở lại, ám ảnh trong tâm thức của anh.

Hơn nữa, trong tâm lý Toru cũng luôn là sự giằng xé quyết liệt giữa kí ức trong quá khứ và thực tại phũ phàng. Cái chết của Naoko gây ra sự chấn động tâm lý cho Toru, anh không còn biết mình là ai, mình có tồn tại trong cuộc đời này không. Hàng loạt những câu hỏi vang lên càng cho thấy tâm trạng tuyệt vọng, bế tắc của anh. Nếu

cái chết của Kizuki đã lấy đi một phần đời ở lứa tuổi mười bảy thì cái chết của Naoko đã lấy đi phần đời còn lại của anh. Anh mơ hồ với thực tại tàn nhẫn, anh không tin rằng Naoko đã chết, kí ức về tình yêu vẫn còn nguyên vẹn trong anh *“Tôi đã nghe tiếng đóng đinh vào ván thiên quan tài nàng, nhưng vẫn không thể quen với sự thật rằng nàng đã trở về cõi hư vô. Không, hình ảnh nàng vẫn còn quá sinh động trong kí ức của tôi. Tôi thấy nàng áp ngậm tôi trong miệng, mái tóc rủ xuống bụng ở dưới kia [...] Nhưng không, nàng không có ở đó; da thịt nàng không còn tồn tại trên thế gian này nữa”* (Haruki Murakami, 2006). Những kí ức nhức dục được quá khứ lưu giữ một cách bền chặt, giờ đây trước một thực tế phũ phàng, nó lại hiện lên một cách chân thực. Quá khứ, thực tại hòa trộn, bện xoắn vào nhau, nó trói chặt, giam hãm tâm hồn Toru làm anh không thể thoát ra được.

Freud đã từng phủ nhận vai trò tuyệt đối của lý trí và đề cao vai trò của vô thức, bởi nó có tác động vô cùng to lớn đến toàn bộ đời sống tâm lý người. Ông cho rằng *“cái hữu thức không phải là hình thức tinh thần duy nhất chi phối mọi hoạt động của con người cũng như vai trò của nó không phải là tất cả”* (Phạm Minh Lăng, 2000). Với Freud, vô thức là phần chìm của tâm lý, phần mà con người ta không có nhận thức rõ ràng hoặc cố khước từ, nhưng vẫn chi phối hành động và tâm hồn người ta theo một cách nào đó. Sự tác động của vô thức góp phần nên hai loại bản năng sống và chết cùng tồn tại bên trong con người và chính sự xung đột của hai loại bản năng này gây ra sự giằng xé cũng như tạo nên sự cân bằng trong tâm lý. Một điều nữa rất dễ nhận thấy sự xung đột quyết liệt trong thế giới tinh thần của Toru, đó là sự tương phản giữa những nỗ lực trong ý thức của anh trong việc vươn về phía sự sống (mà cụ thể là Midori) với những ám ảnh trong vô thức kéo anh về phía cái chết (sự ám ảnh về cái chết của Kizuki). Ở cạnh Midori, Toru như được đón nhận nguồn năng lượng tích cực từ một cô gái trẻ yêu đời, cá tính. Về trẻ trung, yêu đời của Midori làm tâm hồn Toru như được tắm mát, anh đã cảm nhận được nguồn năng lượng sống tích cực ấy ngay từ lần đầu gặp Midori *“Đã lâu lắm tôi mới được thấy một gương mặt sinh động và linh hoạt đến thế, và tôi sung sướng ngắm nhìn nó trực tiếp và tại chỗ”* (Haruki Murakami, 2006). Cứ mỗi lần gặp mặt, là một lần Midori lại mang đến cho Toru những cảm xúc mới, Midori như một người dẫn đường dẫn dắt Toru từ trong đêm tối

của nỗi cô đơn đi ra ánh sáng của sự sống. Chính sự xuất hiện của Midori đã làm thay đổi hoàn toàn con người Toru, trong ý thức của anh luôn vươn về phía sự sống. Anh nghĩ nhiều hơn đến ngày mai, đến tương lai của mình. Thế nhưng, trong cõi sâu thẳm tâm hồn Toru vẫn còn chứa đựng những đau khổ, mất mát, nhất là nỗi ám ảnh về cái chết của cậu bạn thân Kizuki. Cuộc đời Kizuki là một bi kịch, bi kịch của sự trưởng thành quá sớm để cuối cùng anh phải trả giá bằng cái chết của chính mình. Cái chết của Kizuki không chỉ tác động đến cuộc sống của Naoko mà nó còn lấy đi một phần tuổi trẻ, lấy cả lý tưởng, mục đích sống của Toru, lấy luôn tương lai của anh, ngăn cản anh hòa nhập với thế giới *“Kizuki đã chết đêm hôm đó, và từ ấy một ngọn gió lạnh gay gắt đã ngăn cách tôi với thế giới. Thằng bé Kizuki này: sự tồn tại của nó có nghĩa gì đối với tôi? Tôi không thể trả lời được câu hỏi đó. Tôi chỉ biết rằng – cái chết của Kizuki đã mãi mãi lấy đi một phần tuổi mới lớn của tôi”* (Haruki Murakami, 2006). Toru bị mắc kẹt trong vô thức, lẩn quẩn trong vòng tròn vô định của kí ức ở độ tuổi mười bảy của mình *“Khi nó lấy đi Kizuki mới mười bảy tuổi đầu trong cái đêm tháng Năm ấy, sự chết đã túm được cả tôi”* (Haruki Murakami, 2006). Nỗi ám ảnh về cái chết của Kizuki kéo dài trong suốt cuộc đời Toru, anh không dám đối diện, không nghĩ tới, thậm chí bỏ đến một nơi khác để tránh né những việc đã qua nhưng tất cả đều vô ích. Hình ảnh Kizuki vẫn đeo bám trong tâm trí Toru, cậu tự nhắc nhở bản thân hãy quên đi quá khứ đầy đau xót, quên Kizuki, quên những chiếc bàn bi-a màu xanh nâu, quên những chiếc N-360 màu đỏ, quên những đóa hoa màu trắng trên bàn học, quên đám khói bốc lên từ lò thiêu xác, nhưng *“bên trong tôi vẫn có một chút khí vón cục lại một cách mơ hồ”* (Haruki Murakami, 2006), để rồi Toru phải đau đớn chấp nhận sự thật dù trước đó cậu luôn cho rằng giữa sự sống và cái chết là hoàn toàn tách biệt *“cái chết là có thực, nó không phải là đối nghịch với cuộc sống, mà là một phần cuộc sống”* (Haruki Murakami, 2006). Như vậy, có thể nhận thấy rằng dù đã cố gắng ý thức để vươn lên hướng về sự sống nhưng có những lúc vô thức trong con người Toru lại mạnh hơn cả ý thức, nó vùng lên, chế ngự, điều khiển ý thức của Toru. Sự tác động của vô thức còn được thể hiện trong sự tương phản giữa những nỗ lực trong ý thức của Toru muốn kéo Naoko về với mình (sự sống) và những ám ảnh trong vô thức của anh rằng Naoko vẫn mãi mãi là một phần của Kizuki (cái chết). Toru đã

nỗ lực vượt qua nỗi đau của quá khứ, vượt qua mặc cảm của bản thân để mang đến cho Naoko một tình yêu chân thành. Lúc nào Toru cũng nhen nhóm niềm hi vọng rằng Naoko rồi sẽ thật sự yêu anh, rằng Naoko sẽ được chữa khỏi căn bệnh tâm thần kia để trở về hòa nhập với cuộc sống. Anh làm mọi thứ để vun vén cho tình yêu của mình, dù đó chỉ là một nụ cười thoáng qua của Naoko thôi cũng làm anh vui vẻ *“Nàng chỉ hơi mỉm cười một chút, nhưng đó là lần đầu tôi thấy một nụ cười ở nàng và tôi cảm thấy rất vui vì nó trong một lúc thật lâu”* (Haruki Murakami, 2006). Anh tập làm quen với lối sống và chấp nhận cả những khiếm khuyết của Naoko với niềm hi vọng tràn trề rằng họ sẽ có cuộc sống hạnh phúc *“Tôi đã cho rằng chỉ còn vấn đề là nàng có đủ can đảm để quay lại thế giới thực tại hay không, và rằng nếu nàng làm được thế, cả hai chúng tôi sẽ chung lưng đấu cật trong chuyện đó”* (Haruki Murakami, 2006). Quả thật, với những việc mà Toru đã làm cho Naoko, nó không chỉ thể hiện sự nỗ lực của Toru kéo Naoko về với mình mà còn tác động rất lớn đến tâm lí của Naoko, Naoko cũng đang nỗ lực để vượt qua mặc cảm, cũng mong muốn cùng Toru có cuộc sống hạnh phúc ở tương lai. Thế nhưng, ý thức của cả hai không thể vượt qua sự điều khiển của vô thức để rồi tất cả mọi nỗ lực của cả hai đều thất bại. Naoko không thể vượt qua bản thân, không thể trở lại với cuộc sống của một con người bình thường. Toru không thể yêu Naoko với một tình yêu trọn vẹn, những mặc cảm về quá khứ vẫn cứ lẫn khuất trong cõi vô thức, Toru luôn luôn cảm giác như mình đã giành giật tình yêu từ tay của người bạn thân thiết nhất của mình và rằng Naoko vẫn mãi mãi là một phần không thể tách rời khỏi Kizuki. Khi hay được tin Naoko tự tử, Toru đau khổ tột độ, tâm hồn cậu bị dày xéo vì mặc cảm của bản thân *“Và tôi nghĩ đến Kizuki. “Thế là cuối cùng cậu đã làm cho Naoko thành của cậu rồi”, tôi thấy mình nói với Kizuki. “Dù sao, ngay từ đầu cô ấy cũng là của cậu. Bây giờ, có lẽ cô ấy đã về đúng chỗ của mình”* (Haruki Murakami, 2006). Dù có cố gắng, có nỗ lực bao nhiêu thì sự thật giữa anh và Naoko vẫn tồn tại một khoảng cách vô hình, Naoko chỉ thật sự thuộc về Kizuki mà thôi. Chính những suy nghĩ đó đã làm tâm hồn Toru càng đau đớn, quặn quại khi nghĩ về những người bạn cũ *“Ngày xưa, cậu đã lôi tuột một phần con người mình vào thế giới của người chết, và bây giờ thì Naoko vừa lôi một phần*

nữa của mình vào đó” (Haruki Murakami, 2006). Cái chết của hai người quan trọng nhất cuộc đời đã làm cho vết thương lòng của Toru không thể nào phai mờ được.

Có thể thấy cả vô thức và ý thức đều là những yếu tố quan trọng góp phần chi phối những hành vi tâm lý của con người. Nhưng nếu đứng từ quan điểm của lý thuyết phân tâm học chúng ta dễ dàng nhận thấy sự tác động to lớn của vô thức bởi đôi khi lý trí bắt người ta phải suy nghĩ và hành động như thế này nhưng vô thức lại chi phối bắt ta làm điều ngược lại. Việc lý giải những xung đột tâm lý bên trong thế giới tâm hồn của con người từ góc độ phân tâm học mà cụ thể là sự tác động qua lại giữa ý thức và vô thức đã phần nào giúp chúng ta có thể hiểu rõ hơn về quá trình hình thành và phát triển tâm lý của con người.

### ***2.1.2. Tình dục như một lối thoát và tình dục như một liệu pháp tinh thần***

Freud đã làm cho nhân loại phải choáng váng khi cho rằng tất cả các hành vi, tâm lý của con người đều liên quan đến tính dục. Học thuyết của Freud ra đời nhằm hướng đến cuộc giải phóng cái tôi cá nhân. Giờ đây tính dục không còn được xếp vào hành vi xấu xa, đáng lên án mà nó như một nhu cầu không thể thiếu trong đời sống của con người, nó cũng giống như việc con người cần ăn uống, hít thở, nghỉ ngơi,.. Trong *Ba tiểu luận về tính dục*, Freud cho rằng tính dục xuất hiện từ khi con người còn là một đứa trẻ và dù có bị cấm đoán, đe dọa bởi người lớn thì những hành vi tính dục của đứa trẻ không bị mất đi mà nó sẽ bị dồn nén trong tâm lý của đứa trẻ. Không dừng lại ở đó, trong học thuyết của mình, Freud đã nâng tính dục lên thành yếu tố tiên quyết hình thành nhân cách con người.

Xét về cấu trúc tâm thần, khi con người có ham muốn và những ham muốn cần được thỏa mãn nếu bị đè nén trong một thời gian kéo dài sẽ dẫn đến những phức cảm. Trong *Rừng Na-uy*, tình dục trước hết như là thú vui thể xác. Tình dục như một nhu cầu tự nhiên và chính đáng của con người. Việc ngủ với một người khác giới nào đó là một việc tự nhiên nhất trên đời trước hết là để giải tỏa những ham muốn bản năng của thể xác. Trong bài nghiên cứu về tác phẩm *Rừng Na-uy*, Đỗ Bích Thủy cũng đề cao vai trò của tính dục như một phần của cuộc sống con người “*Dường như Murakami đã coi tình dục không phải là cái gì quá kín đáo và ý nhị đến nỗi phải giấu điếm mà tình dục chỉ đơn thuần và phải là một phần trong sự tồn tại của con người*

*như hơi thở như thức ăn thức uống như máu chảy trong huyết quản hết sức tự nhiên. Điều quan trọng Murakami khiến người đọc cũng cảm thấy y như vậy về tình dục”* (Đỗ Bích Thủy, 2011).

Có lẽ vì thế mà hầu hết các nhân vật trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* đều tìm đến tình dục để giải tỏa nhu cầu sinh lý của bản thân. Việc tìm đến tình dục của Toru, cũng theo một lẽ tự nhiên, anh bắt đầu có quan hệ với cô gái đầu tiên dù anh chẳng có tí tình cảm nào với cô ta *“Tôi bắt đầu ngủ với một trong đám bạn gái ở trường, nhưng quan hệ ấy chẳng được sáu tháng”* (Haruki Murakami, 2006). Đời sống tình dục của cậu thanh niên mười bảy tuổi Toru trải qua chóng vánh mà không hề có tình yêu. Khi đã trở thành sinh viên, được sự hỗ trợ đặc lực của Nagasawa, Toru lại tiếp tục lao vào trong những mối quan hệ “tình một đêm” với bất kì cô gái nào mà anh tán tỉnh được. Tình dục với Toru giờ trở nên dễ dàng mặc dù anh không phải là người háo sắc, nó đơn giản chỉ là để giải quyết nhu cầu sinh lý *“Tôi không quá mê trong chuyện ngủ với những cô gái không quen biết. Dĩ nhiên đó là cách giải tỏa bức xúc xác thịt của tôi, và tôi cũng thích tất cả những trò ôm ấp, đụng chạm kia”* (Haruki Murakami, 2006) hay thậm chí chỉ là một thói quen *“Cả hai đều chẳng có nhu cầu gì đặc biệt để ngủ với nhau, nhưng dường như đều thấy cần phải thế để kết thúc mọi việc”* (Haruki Murakami, 2006). Họ trao đổi bạn tình như trao đổi một món hàng mà đôi khi không cần phải ngả giá *“Thế rồi thì là, chúng tớ, cả bọn rủ nhau đến một khách sạn và ngủ với nhau. Hai phòng liền vách. Đến nửa đêm thì Nagasawa gõ cửa phòng tớ và bảo hai thằng nên đổi gái cho nhau, thế là tớ sang phòng hấn và hấn sang phòng tớ”* (Haruki Murakami, 2006). Đó là thứ tình dục bừa bãi, lang chạ chỉ nhằm thỏa mãn nhu cầu bản năng, Toru vẫn nhận thức được điều đó nhưng dường như ý thức của anh đã không vượt qua được sự điều khiển của vô thức. Anh tìm đến tình dục đơn giản chỉ vì *“Thân thể tôi đói đàn bà”*, vì *“nhiều lúc tớ thèm mùi người ấm áp”* (Haruki Murakami, 2006) vì *“đôi khi tớ thèm được ngủ với một cô gái khủng khiếp”* (Haruki Murakami, 2006). Toru đã buông thả bản thân trong sự khoái lạc của thể xác.

Có thể thấy, tình dục không nhất thiết lúc nào cũng phải dựa trên cơ sở của tình yêu, mà đôi khi nó chỉ đơn giản là phương thức để giải tỏa nỗi cô đơn, phương tiện

giao tiếp để tìm kiếm sự kết nối của con người. Chính sự đồng cảm, chia sẻ của những con người “bất toàn” đem đến niềm an ủi, sẻ chia, cùng giúp nhau vượt qua những nỗi đau trong cuộc sống. Với những con người đã từng bị tổn thương về tâm lý, trong một số hoàn cảnh, khi mà ngôn ngữ và những thứ khác đều đã trở nên bất lực thì những hành vi tình dục nhiều khi sẽ nói cho nhau biết nhiều điều bằng cách cọ xát hai khối thịt bất toàn như thế. Tình dục giờ đây không còn là cái gì đó ghê tởm, xấu xa, nó không còn bị quy chụp bởi những chuẩn mực đạo đức mà đơn giản chỉ là một cách giao tiếp giữa người với người, giúp nhau vượt qua nỗi cô đơn và tìm kiếm sự kết nối giữa cá thể với cộng đồng. Khi Toru quan hệ với Reiko thì hành vi tính dục đó chỉ mang tính chất như là một cái ôm thăm thiết giữa hai người bạn trước lúc chia tay mà thôi “*Chúng tôi vào nhà và kéo kín màn cửa. Rồi trong gian phòng tối om ấy, Reiko và tôi tìm đến nhau như thể đó là một việc tự nhiên nhất trên đời*” (Haruki Murakami, 2006). Như vậy, người ta ngủ với nhau không nhất thiết phải yêu nhau, người ta có thể làm tình với nhau khi là bạn, thậm chí người ta sẵn sàng lên giường cùng nhau cũng chỉ để giúp nhau vượt qua mặc cảm. Tình dục đã trở thành một nghĩa cử hào hiệp giữa những người tri âm tri kỉ, thành một thứ đặc ân ban phát cho những kẻ cô đơn, thành một nơi bám víu cho những tâm hồn tàn lụi.

Thật ra, H.Murakami không hề có ý định cổ xúy cho kiểu tình dục bừa bãi, lối sống tự do buông thả, ông còn nhìn thấy mặt trái của lối sống trái tự nhiên ấy, nó dễ đẩy con người ta đến suy nghĩ và hành động bế tắc, rồ dại. Nhưng bên cạnh đó, H.Murakami cũng thấu hiểu sâu xa bản chất của quan hệ thân xác, nó có thể giúp con người tìm kiếm sự hòa hợp, vực dậy niềm tin vào sự sống. Nó như là một liệu pháp để chữa trị những thương tổn về tinh thần. Những phát hiện này của H.Murakami làm ta liên tưởng đến hai loại bản năng mà Freud đã từng đề cập đến trong các công trình nghiên cứu của mình. Đó là bản năng chết và bản năng sống. Sự hình thành hai loại bản năng này cũng xuất phát từ sự xung đột, giằng co quyết liệt giữa vô thức và ý thức. Năng lượng libido không phải chỉ bao gồm những bản năng thúc đẩy chúng ta muốn sống thôi mà còn thấy được mối liên hệ chặt chẽ giữa những bản năng sống ấy với những thứ gây hấn mà ông gọi nó là bản năng chết. Hai loại bản năng này cùng song song tồn tại, ràng buộc nhau, kìm hãm nhau để hình thành tâm lý bình thường



cho con người. Nếu một trong hai loại bản năng ấy vượt lên, chi phối bản năng còn lại sẽ dẫn đến những rối loạn trong tâm lý con người dẫn đến chứng thần kinh.

Trong *Phân tâm học nhập môn*, Freud có nhắc đến khái niệm tính dục sa đọa. Đó là những hành vi tính dục chứa đựng cái ác, gây hậu quả nghiêm trọng hoặc chứa đựng sự hủy diệt. Tất cả những hành vi của con người đều chịu sự chi phối của vô thức. Để thỏa mãn nhu cầu giải tỏa những ản ức, vô thức vượt ra khỏi ranh giới của ý thức bằng hình thức ngụy trang để thỏa mãn những nhu cầu của nó, từ đó hình thành bản năng sống. Tuy nhiên, con người lại sống trong xã hội, trong mối quan hệ với cộng đồng nên đôi lúc vì phải tuân thủ những luật lệ, đạo đức, chuẩn mực của xã hội cho nên ý thức sẽ kiểm soát chặt chẽ những đòi hỏi của vô thức làm con người phải dồn nén những khao khát, phải hi sinh những đòi hỏi của cá nhân, điều này vô tình kêu gọi sự hình thành bản năng chết. Dù luôn mong muốn được gắn kết với Naoko, xoa dịu những nỗi đau mà Naoko đã từng trải qua trong quá khứ nhưng có nhiều lúc Toru có cảm giác bất lực vì không thể hiểu tâm lý Naoko, không biết nàng đang nghĩ gì. Thế giới tâm hồn của Naoko vẫn luôn là một điều bí ẩn mà Toru chưa một lần có cơ hội được bước vào nó. Ngay từ nhỏ, dù chơi chung với nhau nhưng cả hai không thể trò chuyện cùng nhau *“Chúng tôi chưa bao giờ biết nói với nhau về chuyện gì. Và sự thực là chúng tôi không có chung một chủ đề nào để cùng trò chuyện”* (Haruki Murakami, 2006). Gặp lại nhau giữa Tokyo cũng chỉ là một sự tình cờ, họ đi cạnh nhau nhưng chỉ thỉnh thoảng mới nói với nhau một vài điều. Dù ở cạnh nhau, tay trong tay đi với nhau nhưng dường như hai con người ở hai thế giới. Nó làm Toru cảm thấy đau khổ *“Cánh tay tôi không phải là cánh tay nàng cần, mà là tay người khác kia. Hơi ấm của tôi không phải là cái nàng cần mà là hơi ấm của người khác kia. Tôi thấy gần như có tội vì đã là chính mình”* (Haruki Murakami, 2006). Đôi mắt Naoko không chỉ biểu hiện sự bế tắc và bất lực của chính nàng mà nó còn dập tắt mọi hi vọng trong lòng Toru. Với Toru, đó cũng là thế giới của bóng tối, thế giới của những bí ẩn mà anh không thể nào giải mã nổi. Rất nhiều lần, Toru cảm thấy bất lực trước đôi mắt và ánh nhìn của Naoko *“Đôi khi Naoko khóa chặt tia nhìn của nàng vào mắt tôi mà không có lý do gì rõ rệt. Hình như nàng đang tìm kiếm một cái gì, và điều đó khiến trái tim tôi tràn ngập một cảm giác vô vọng và cô đơn lạ kì”* (Haruki

Murakami, 2006). Khi đến thăm Naoko ở nhà nghỉ *Ami*, Toru lại bắt gặp ánh mắt “trong vắt lạ lùng ấy” của cô “*đôi mắt vẫn là hai vùng nước trong sâu thẳm*”. Chính sự “vênh lệch” trong cảm xúc đã đem đến cho Toru những đau khổ triền miên, anh không biết chắc mối quan hệ của mình và Naoko sẽ đi đến đâu, sẽ kéo dài được bao lâu. Toru càng muốn vun đắp cho tình cảm giữa hai người thì mọi thứ lại càng trôi tuột và không có cách gì có thể cứu vãn. Sống trong một thực tại vỡ vụn, Toru xem tình yêu là cứu cánh nhưng tình yêu lại quá mong manh, nó không đủ sức vựt anh thoát khỏi nỗi cô đơn, bế tắc. Trong cái đêm sinh nhật lần thứ hai mươi của Naoko, Toru càng nhận thức rõ về sự xa cách của mình với nàng “*Tôi kinh ngạc thấy kí ức nàng mạnh đến vậy, nhưng khi ngồi lắng nghe nàng, tôi bỗng chợt thấy có cái gì đó không ổn trong lối kể chuyện của nàng, một cái gì đó lạ lùng, thậm chí méo mó*” (Haruki Murakami, 2006). Ngay cả khi hai con người đã hòa thể xác với nhau làm một, Toru vẫn không thể tìm thấy được sự đồng điệu trong tâm hồn “*Tiếng kêu của nàng là âm thanh cực cảm buồn thảm nhất mà tôi đã từng nghe*” (Haruki Murakami, 2006). Rồi khi Naoko biến mất, Toru lại tiếp tục bị rơi vào sự trống rỗng trong tâm hồn “*Một cái gì đó bên trong tôi đã rơi ra mất và chẳng gì đến lấp cho tôi chỗ trống ấy trong lòng*” (Haruki Murakami, 2006). Anh lao vào tình dục để mong tìm kiếm sự chia sẻ, sự an ủi, xoa dịu trái tim cô đơn thỗn thức nhưng anh càng quấy đạp thì sự trống rỗng, nỗi cô đơn càng xâm chiếm. Cái chết của Naoko đã lấy hết tất cả niềm vui của cuộc sống, anh hoàn toàn lạc trong vô thức, quên hết khái niệm về thời gian, không gian. Kí ức về Naoko tràn ngập trong tâm trí anh, anh vẫn không tin nổi rằng Naoko đã chết. Rõ ràng, việc yêu Naoko đã đem đến cho Toru nhiều thương tổn về tinh thần. Sau mười tám năm, cái việc yêu Naoko là có nên hay không, Toru vẫn không thể có câu trả lời rõ ràng được. Nhưng cứ mỗi lần nhớ lại những kỉ niệm tình yêu với Naoko, trong tâm hồn anh đều dâng lên một niềm đau khôn xiết. Để rồi cuối cùng anh nhận ra một sự thật vô cùng đau đớn “*Một nỗi đau tưởng chừng như không thể chịu nổi. Bởi lẽ Naoko chưa từng yêu tôi bao giờ*” (Haruki Murakami, 2006).

Nhưng quan trọng hơn, Freud cũng nhấn mạnh rằng tính dục cũng đồng thời chưa đựng sức mạnh cứu rỗi. Nhìn ở mặt tích cực, tính dục mang giá trị mỹ học và nhân văn, nó tôn vinh ca ngợi những phẩm chất tốt đẹp của con người, nó mang lại

sự bình yên trong tâm hồn, nó vỗ về, an ủi, xoa dịu những đau thương, mất mát, đem lại niềm tin cho con người trong cuộc sống. Nó khai phóng những năng lực tiềm ẩn của con người, giúp họ thức nhận đầy đủ giá trị của mình, tận hiến và tận hưởng cuộc sống trong sự bao bọc của những cảm xúc thiêng liêng. Trong *Rừng Na-uy*, cái chết của Kizuki đã lấy đi một phần đời của Toru và kể từ đó Toru cảm thấy mình lạc lõng giữa cuộc đời, anh bị mắc kẹt mãi ở tuổi mười bảy cùng với Kizuki. Nhưng kể từ khi gặp Naoko, bản năng sống của Toru đã được đánh thức. Từ một con người thờ ơ, vô cảm trước mọi thứ xung quanh, Toru ý thức hơn về cuộc sống, anh sẵn sàng rong ruổi cùng Naoko trên mọi ngõ ngách của thủ đô Tokyo và xem việc đi cạnh Naoko vào mỗi cuối tuần “*như nghi lễ tôn giáo sẽ chữa lành đôi linh hồn bị tổn thương của chúng tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Những chuyện kể về Quốc xã không chỉ đem đến niềm vui cho Naoko mà còn cho cả chính anh “*hình ảnh gương mặt mỉm cười của Naoko đã trở thành nguồn khoái lạc đặc biệt của tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Rồi cả hai tìm đến thân thể nhau như là một sự giải tỏa cho nhau, đó là cách mà Toru có thể an ủi, xoa dịu nỗi đau đã dồn nén từ rất lâu trong lòng nàng “*Chúng tôi khám phá thân thể nhau trong bóng tối, không nói một lời. Tôi hôn nàng và nâng đôi vú mịn màng của nàng trong tay. Nàng siết chặt lấy sự cương cứng của tôi. Châu thân nàng mở ra nóng ấm, ướt át và mong ngóng tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Toru nỗ lực để vun đắp tình cảm đó. Ngay khi biết tin Naoko ở nhà nghỉ *Ami*, Toru đã thu xếp mọi việc và tìm đến thăm cô. Chúng kiến sự tiến triển khá tốt của Naoko đã nhen lên niềm hi vọng mới cho anh, lần đầu tiên họ đề cập đến Kizuki, cái điều mà trước đây cả hai đều cố tình né tránh. Toru hi vọng cô sẽ nhanh chóng khỏi bệnh và sẽ tái hòa nhập với xã hội bên ngoài. Trong cái đêm ngủ lại nhà nghỉ *Ami*, Toru chứng kiến cảnh Naoko khỏa thân trước mặt mình “*Nàng không mặc gì. Trên người nàng chỉ còn chiếc dải buộc đầu hình bướm bướm. Trần truồng, và vẫn quỳ cạnh giường, nàng nhìn tôi. Tắm trong ánh trăng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi tan nát cõi lòng*” (Haruki Murakami, 2006). Toru đã nhận ra sự thay đổi kì lạ về cơ thể ấy, chỉ mới đêm xuân năm trước, khi ôm thân thể Naoko vòng lòng, Toru đã cảm thấy thân thể ấy gọi cho anh một cảm giác bất toàn “*Khi ôm nàng, vuốt ve nàng, tôi vẫn có một cảm thức lạ lùng và mạnh mẽ về sự lệch lạc và vụn vè của cơ*

*thể con người*” (Haruki Murakami, 2006). Nhưng giờ đây, tấm thân Naoko đang để lộ trước mắt anh không giống chút gì với tấm thân mà anh đã từng ôm ấp trước đó *“Da thịt này đã phải qua nhiều biến đổi để tái sinh [...] Về đẹp thân xác của Naoko lúc bấy giờ hoàn hảo đến nỗi nó không khơi gợi một chút gì là dục tính trong tôi* (Haruki Murakami, 2006). Tình yêu có thể gắn với tình dục nhưng tình yêu cũng đánh thức những thiên tính, những phẩm chất cao cả và những suy nghĩ tốt đẹp của con người. Về đẹp của Naoko trong đêm trăng năm đó, mặc dù mờ ảo và phi thực nhưng nó mãi mãi là một kí ức đẹp trong tâm hồn Toru. Nói như đại văn hào Nga F.M.Dostoevsky trong tiểu thuyết *“Thằng ngốc”* của mình ông đã để nhân vật phát biểu một câu nói ngắn gọn nhưng cực kì nhân văn nhằm tôn vinh con người, tôn vinh giá trị của cái đẹp, đồng thời cũng nói lên niềm khao khát hướng tới cái đẹp : *Cái đẹp cứu rỗi thế giới*. Cũng trên tinh thần ấy mà M.Gorki, nhà văn lớn nước Nga nói: *Bẩm sinh con người là một nghệ sĩ*. Chỉ có con người, vị chúa tể của muôn loài mới biết coi cái đẹp là phương tiện, là mục đích cũng là nội dung của cuộc sống. Cái đẹp sẽ giúp con người sống sang trọng và tinh tế hơn, cao thượng và trong sáng hơn.

Nếu như tình yêu của Naoko làm tâm hồn Toru trở nên trong sáng, thánh thiện thì những tình cảm mà Midori dành cho anh lại đem đến những cảm xúc dào dạt, một nguồn năng lượng tích cực cho anh. Nếu Naoko là hiện thân cho vẻ đẹp của quá khứ và giấc mơ thì Midori lại là hiện thân cho vẻ đẹp tràn trề sức sống, vẻ đẹp của hiện tại có thật. Ngay từ lần gặp đầu tiên, Toru đã rất ấn tượng đến ngoại hình cũng như tính cách của Midori, đó là một cô gái có mái tóc ngắn cùn cùn cắt theo kiểu răng cưa, đeo kính râm, nói chuyện rất bạo dạn và hơn hết đó là một con người tràn đầy nhựa sống *“Còn cô gái ngồi trước mặt tôi thì đang căng tràn một sinh lực tươi mát. Cô giống như một con thú nhỏ vừa nhảy póp một cái vào cuộc đời lúc sang xuân. Cặp mắt cô chuyển động như một cơ thể độc lập với niềm vui sướng, tiếng cười, nỗi giận dữ, kinh ngạc và tuyệt vọng. Đã lâu lắm tôi mới thấy được một gương mặt sinh động và linh hoạt đến thế, và tôi vui sướng ngắm nhìn nó trực tiếp và tại chỗ”* (Haruki Murakami, 2006). Trong lúc Toru đang mắc kẹt trong mối quan hệ nhập nhằng với Naoko, một tình cảm chưa thể gọi là tình yêu thì Midori xuất hiện, kéo anh quay trở về với thế giới thực tại. Họ nhanh chóng tìm thấy sự hòa hợp, họ dễ dàng nói cho

nhau nghe những chuyện riêng tư nhất của mình, họ thoải mái và cởi mở khi nói về tình dục. Nụ hôn đầu mà Toru dành cho Midori đã mang đến cho anh nhiều xúc cảm *“Cô nhìn vào mắt tôi và tôi cũng thế. Tôi quàng tay và hôn cô. Vai cô hơi run lên rất nhẹ, rồi cô thả lỏng người rồi nhắm mắt lại trong nhiều giây [...]. Đó là một nụ hôn nhẹ nhàng, êm ái, một nụ hôn không có ý sẽ lần tới nữa”* (Haruki Murakami, 2006). Tính cách trong sáng của Midori cũng đã đánh thức được những suy nghĩ và hành động cao đẹp trong con người Toru để cuối cùng anh dành cho cô tình yêu thật sự *“Tôi yêu Midori, và thật sự hạnh phúc vì cô đã trở lại”*; *“Đúng rồi, tôi đã yêu Midori. Và có thể tôi đã biết thế từ lâu rồi. Tôi chỉ không dám kết luận như vậy bấy lâu nay mà thôi”* (Haruki Murakami, 2006).

Thế giới tinh thần trong Toru là một thế giới đầy phức tạp. H.Murakami đã xây dựng nên nhân vật bằng cách không chỉ khai thác đời sống thực tại bên ngoài mà còn khám phá miền sâu thẳm trong cõi vô thức cũng như vai trò của đời sống tính dục trong việc giải tỏa những nhu cầu bản năng và là liệu pháp để an ủi tinh thần để từ đó giúp người đọc có thể hiểu hết những góc khuất trong tâm hồn nhân vật.

## **2.2. Naoko – một bản thể đầy thương tổn**

Trong quá trình nghiên cứu về vô thức, Freud nhận ra trong sâu thẳm tâm hồn con người luôn tồn tại những phức cảm. Phức cảm là trạng thái tâm lý chung của con người. Là con người ai cũng có xu hướng so sánh bản thân mình với người khác, thậm chí là tự soi chiếu chính mình. Khi nhìn thấy những khiếm khuyết của bản thân, kể cả khiếm khuyết về thể chất lẫn tinh thần, con người thường rơi vào trạng thái tâm lý đau khổ, mặc cảm *“Mặc cảm vốn là một cơ chế tâm lý, diễn ra trong tất cả các mối quan hệ xã hội của con người, là trạng thái có thật trong đời sống con người, bị dồn nén trở thành những ẩn ức sinh lý, có thể bùng phát thành hành vi cụ thể”* (Trần Thanh Hà, 2008). Sự mặc cảm, tự ti về những khiếm khuyết của bản thân sẽ gây tác động to lớn đến sự hình thành và phát triển tâm lý của con người. Các nhà phân tâm học đã khám phá ra những trạng thái mặc cảm khác nhau của con người như mặc cảm Oedipe, mặc cảm thân phận, mặc cảm tàn phế, mặc cảm về sự thiếu hoàn,.. Nhân vật Naoko trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* của H.Murakami chính là biểu hiện của kiểu người mang trong mình những phức cảm như thế.

### 2.2.1. Sự bất khả của trưởng thành

Hầu hết những nhân vật nữ trong tiểu thuyết của H.Murakami đều được xây dựng với một sự dụng công của nhà văn từ cách miêu tả ngoại hình cho đến tâm lý của nhân vật. H.Murakami rất ít khi xây dựng nhân vật phụ nữ xấu xí hay phản diện. Đọc các tác phẩm của ông, chúng ta dễ nhận thấy có những nét tương đồng của các nhân vật nữ trong cách xây dựng ngoại hình, họ đều là những người phụ nữ rất đẹp, hoàn hảo về ngoại hình. Cái đẹp dường như là một thước đo quan trọng của người phụ nữ cho nên nhà văn luôn dành cho họ những tình cảm yêu mến và ngưỡng mộ. Những đoạn văn miêu tả về ngoại hình luôn của các nhân vật nữ luôn gây xúc cảm trong lòng người đọc. Trong *Kafka bên bờ biển*, nhân vật nữ Mis Saeki được miêu tả với một phong thái trang nhã của tuổi trung niên, ở bà luôn toát lên một vẻ đường hoàng, đỉnh đặc “*bà mặc chiếc áo sơ mi màu xanh nhạt mượt như lụa và một chiếc váy bó màu be, cổ đeo một chiếc vòng bạc mảnh rất sang*” (Haruki Mmurakami, 2009 ‘a’). Trong *Biên niên kí chim vặn dây cót*, các nhân vật nữ như Kumiko, Kano Creta, Nhục Đậu Khấu đều là những nữ hoàn hảo, ăn mặc sành điệu. Nhà văn đã rất nhiều lần thốt lên những câu cảm thán để khen ngợi vẻ đẹp của họ. Sự sành điệu trong cách ăn mặc, chải chuốt của Kumiko luôn làm người khác phải thảng thốt “*nàng sành ăn mặc đến nhường nào*” (Haruki Mukarami. (2009 ‘b’), còn Kano Creta thì lúc nào cũng trang điểm tinh tế và khéo léo với mái tóc uốn xoắn “*làm khéo đến nỗi không thể chệ vào đâu được*” (Haruki Murakami, 2009 ‘a’),... Nhân vật Naoko trong *Rừng Na-uy* cũng được miêu tả với ngoại hình ấn tượng, Toru đã rất nhiều lần ngỡ ngàng trước vẻ đẹp ngây thơ trong sáng của Naoko. Sau hơn một năm không gặp, tình cờ gặp lại, Toru đã nhận ra sự thay đổi của nàng, trông nàng có phần đẹp hơn trước “*Cặp má phình phình rất đặc biệt của nàng hầu như không còn nữa, và cổ nàng đã mảnh dẻ hẳn đi. không phải nàng vẻ gầy gò hay ốm yếu : cái vẻ thanh mảnh ấy của nàng có cái gì rất tự nhiên và bình thản, như thể nàng đã ẩn náu trong một không gian hẹp và dài cho đến lúc bản thân nàng trở thành hẹp và dài vậy. Và xinh đẹp ra nhiều*” (Haruki Murakami, 2006). Mỗi lần đi cạnh Naoko, Toru đều cảm nhận được vẻ đẹp dịu dàng, thanh thoát của nàng “*Trong khi kéo tay áo lên quá khuỷu rồi lại hạ xuống. Lớp lông mịn trên cánh tay nàng ánh lên một màu vàng thật đáng yêu dưới ánh đèn*

*của cửa hàng*” (Haruki Murakami, 2006). Vẻ đẹp của Naoko còn được thể hiện qua cách nhà văn miêu tả đôi mắt tuyệt đẹp của nàng, có lúc đôi mắt chưa đầy bí ẩn “*sâu trong hai đồng tử nàng có một chất lỏng đen đặc đang xoáy tròn như một luồng gió xoáy lạ kì*” (Haruki Murakami, 2006), có lúc như đang kiểm tìm một thứ gì “*Đôi khi Naoko khóa chặt tia nhìn của nàng vào mắt tôi mà không có lí do gì rõ rệt. Hình như nàng đang tìm kiếm một cái gì*” (Haruki Murakami, 2006), đôi khi đó chỉ là một ánh mắt vô hồn “*nhìn vào mắt tôi với vẻ vô nghĩa như thế*” (Haruki Murakami, 2006). Dù có trải qua nhiều biến động của cuộc đời thế nhưng đôi mắt Naoko cũng vô cùng xinh đẹp “*đôi mắt vẫn là hai vũng nước trong sâu thẳm*” (Haruki Murakami, 2006), nó vẫn “*trong vắt lạ lùng*” (Haruki Murakami, 2006). Tuy nhiên, bên trong cái vẻ ngoài tưởng chừng như hoàn hảo ấy lại là sự “méo mó”, thương tổn của tâm hồn. Tâm hồn càng bị tổn thương, con người càng cố che chắn bằng một thứ vỏ bọc hoàn hảo nào đó ở bên ngoài. Với H. Murakami, con người càng hoàn hảo về ngoại hình thì càng có nhiều bất ổn trong tâm lý. Vì thế, không phải ngẫu nhiên mà nhà văn xây dựng nhân vật của mình luôn có sự hoàn hảo bên ngoài như vậy, đó như là một chiếc mặt nạ để che chắn cho những bất ổn tâm lí của nhân vật. Freud cho rằng, sự rối loạn trong đời sống sinh lý của con người chính là nguyên nhân gây ra chứng bệnh tâm thần, những hành vi sai lệch, sự khủng hoảng về mặt tinh thần. Thế giới mà Naoko sống là một thế giới đầy những bí ẩn và sự hoang mang cực độ trước cuộc đời đầy đau khổ. Tâm hồn nàng luôn chìm trong sự hỗn độn của vô thức, những ám ảnh về quá khứ và các mối quan hệ gia đình, xã hội hay tình yêu đã đẩy cô ngày càng xa hiện thực để cuối cùng không thể hòa nhập được với mọi người. Naoko luôn mang trong mình cảm giác mặc cảm về thân phận, cảm thấy như mình bị khiếm khuyết, thiếu hụt bộ phận nào đó trên cơ thể, những ám ảnh đó gây ra những thương tổn, mất mát trong tinh thần của cô. Cô tự thu mình trong lớp vỏ bọc, tự tách mình ra khỏi thế giới để sống trong nỗi dày vò, ám ảnh. Đó cũng chính là tâm trạng chung của những con người “bất toàn” khi sống trong một xã hội “bất toàn”.

Freud nói rằng bản năng tính dục khi bị cái siêu ngã kiểm chế sẽ dẫn đến những hiện tượng tâm thần như nói lắp, lỡ lời, hành động một cách vô thức. Dấu hiệu dễ nhận thấy về sự chi phối của vô thức đối với trạng thái tinh thần của Naoko đó chính

là việc mất năng lực diễn đạt bằng ngôn ngữ. Để có thể trình bày suy nghĩ, cảm xúc của mình với người khác là cả một “vấn đề” với Naoko, thứ ngôn ngữ mà cô đang sử dụng dường như nó không phải ngôn ngữ của loài người. Nó không chỉ làm người khác không hiểu cô mà ngay bản thân cô cũng không hiểu được chính mình. Trong *Rừng na-uy*, không phải chỉ có Naoko là mất năng lực diễn đạt, nhân vật Quốc xã, người bạn ở cùng phòng với Toru ở khu học xá cũng chính là một biểu hiện khác của sự đè nén của những ẩn ức. Chứng nói lắp của Quốc xã cũng đã phơi bày hiện thực xã hội đương thời, một thế giới méo mó sản sinh ra những con người méo mó. Sự trỗi dậy của những ẩn ức trong vô thức diễn ra âm thầm nhưng cũng quyết liệt, nó tìm cách vượt thoát ra khỏi vòng kìm hãm của ý thức đã nguy trang bằng cách tạo ra những phát ngôn kì quặc. Với Naoko, việc mất khả năng diễn đạt cho thấy cô đang bị một tha lực nào đó của vô thức đang kìm hãm, ý thức và vô thức trong cô xung đột quyết liệt. Những ám ảnh về quá khứ vẫn cứ hiện diện trong cô, nó chi phối, điều khiển cô và tước mất năng lực diễn đạt của cô. Rất nhiều lần, H.Murakami đề cập đến sự khó khăn trong cách diễn đạt bằng ngôn ngữ của Naoko, ngay từ khi còn học trung học Naoko đã là một người ít nói “*Nhưng hễ Kizuki cứ ra khỏi phòng là Naoko và tôi lại thấy lúng túng chẳng biết nói gì với nhau*” (Haruki Murakami, 2006), đến khi trưởng thành khả năng diễn đạt bằng ngôn ngữ của Naoko càng hạn chế “*Chẳng bao giờ mình có thể nói được điều mình muốn nói [...]. Mình có nói một điều gì đó, nhưng nói ra từ nào lại sai từ ấy – chúng đều không đúng hoặc ngược lại hẳn với điều mình định nói*” (Haruki Murakami, 2006). Toru cũng dễ dàng nhận ra sự bất lực trong cách diễn đạt của Naoko “*Tôi bỗng chợt thấy có cái gì đó không ổn trong lời kể chuyện của nàng, một cái gì đó lạ lùng, thậm chí méo mó*” (Haruki Murakami, 2006). Dần dần, kênh giao tiếp bằng lời bị lung lay, Naoko thường trò chuyện một cách nhát gừng, trong ngôn ngữ của cô thường trực những từ “NẾU” hoặc chỉ là sự im lặng. Không chỉ bị tước mất năng lực diễn đạt bằng ngôn ngữ nói, ngay cả ngôn ngữ viết cũng là “một quá trình đau đớn” của Naoko, để có thể viết một lá thư cho Toru, Naoko đã phải rất khổ sở, loay hoay mãi trong cái đồng hồ hỗn độn của ngôn từ, cô thú nhận ‘*Đây là lần đầu tiên trong một thời gian dài mình có thể ngồi và bình tĩnh viết một lá thư. Cái mình viết cho cậu hồi tháng Bảy là cái mình phải nặn mãi mới ra (mặc dù, nói*



*thật nhé, mình không nhớ đã viết cái gì trong đó – có kinh khủng không?)”* (Haruki Murakami, 2006). Nói và viết là hai kênh giao tiếp quan trọng của con người vậy mà Naoko dần mất dần hai phương tiện đó, nó làm cô cảm thấy bơ vơ, mất hết mọi sự kết nối giữa mình với tha nhân, với thực tại. Cuối cùng nó đẩy cô vào bóng tối của nỗi cô đơn.

Từ biết bao đời, con người vẫn luôn mong muốn hướng đến vẻ đẹp của sự hoàn thiện. Nhưng trong quá trình tìm kiếm sự hoàn thiện đó, con người lại nhận thấy sự “bất toàn” trong bản thân mình, đau đớn khi nhìn thấy “gót chân Asin” của chính mình. Đó là nguồn gốc của nỗi phức cảm thân phận, là bi kịch muôn kiếp con người phải chịu đựng, phải tự đày đọa mình. Mặc cảm thân phận mà Naoko phải trải qua đó chính là sự bất lực trong tình dục. Freud cho rằng tình dục là một phần tất yếu của cuộc sống, nhu cầu thỏa mãn tình dục của con người là nhu cầu rất người. Nếu các nhà đạo đức học xem tình dục như là một thứ cấm kỵ, một hành vi xấu xa thì các nhà phân tâm học lại khẳng định tình dục và xác thịt không có gì là xấu, không có gì phải bị lên án, khinh rẻ. Tình dục giống như một thứ chất xúc tác làm tình yêu thăng hoa, là biểu hiện cho sự hòa hợp trọn vẹn của hạnh phúc con người. Tuy nhiên, con người cũng sẽ làm hại bản thân mình khi buông xuôi cho sự điều khiển của những xung động bản năng, cái *Tôi* và cái *Nó* không thể hòa hợp, nguyên tắc khoái lạc và nguyên tắc thực tại không thể dung hòa. Khi đó, cấu trúc nhân cách con người sẽ trở nên khiếm khuyết.

Cũng như bất kì một cô gái trẻ nào, Naoko cũng mong muốn tìm được cho mình một tình yêu trọn vẹn. Tình yêu đến với cô một cách rất tự nhiên, cô và Kizuki cùng lớn lên, những rung động của tuổi mới lớn đã kéo họ đến gần nhau hơn. Việc họ yêu nhau như là một lẽ tự nhiên nhất trên đời, họ là một cặp xứng đôi *“Hai đứa đã chơi với nhau từ thuở mới lên ba. Bọn mình đã lớn lên như thế đấy: luôn luôn bên nhau, lúc nào cũng chuyện trò, và hoàn toàn hiểu nhau”* (Haruki Murakami, 2006). Họ không hề che giấu nhau bất kì điều gì, họ cởi mở với nhau trong tất cả mọi chuyện kể cả tình dục *“Mình đã sẵn sàng để ngủ với cậu ấy”, “Và tất nhiên cậu ấy cũng muốn ngủ với mình”, “Mình yêu cậu ấy và cũng chẳng sợ mất trinh. Mình sẽ rất vui được làm bất cứ những gì cậu ấy muốn”* (Haruki Murakami, 2006). Với một mối quan hệ

như thế, họ hoàn toàn có thể có một tình yêu thật đẹp. Ở đây, tình dục được nhìn nhận một cách nhân văn, không hề che đậy qua lời kể của một cô gái mới lớn. Như một lẽ đương nhiên, nó là một hoạt động không thể thiếu của con người. Người ta yêu nhau, gắn kết với nhau về mặt tinh thần và sự gần gũi về thể xác là một lẽ rất tự nhiên nhất. Tuy nhiên, bi kịch lại xảy đến cho họ, bởi Naoko không thể tìm được sự thăng hoa trong tình dục “*Và bọn mình thử. Bọn mình thử nhiều lần lắm. Nhưng chẳng lần nào được cả. Hai đứa mình không thể làm được chuyện đó. Lúc ấy mình không hiểu tại sao, và bây giờ vẫn vậy*” (Haruki Murakami, 2006). Vấn đề mà Naoko gặp phải chính là việc “*Mình không thể nào wót được [...]. mình không bao giờ mở được mình cho cậu ấy. Nên lần nào cũng đau*” (Haruki Murakami, 2006). Nguyên nhân của sự tàn phế trong bản năng tính dục của Naoko có lẽ xuất phát từ sự ám ảnh về cái chết của người chị gái. Việc chứng kiến cái chết bất ngờ, không rõ lý do của người chị đã gây nên sự phát triển không bình thường về mặt tâm sinh lý của Naoko. Một nguyên nhân khác không kém phần quan trọng dẫn đến sự bất lực trong tình dục của Naoko đó chính là những hành vi “sai lạc” về nỗi đau của sự trưởng thành. Cặp đôi này sống trong một thế giới khép kín, họ tạo ra một thứ vỏ bọc siêu hình và họ không thể bước ra khỏi được cái thế giới riêng đó. Cả hai tìm đến tính dục quá sớm khi họ chưa thật sự sẵn sàng, họ chỉ quan tâm đến việc thỏa mãn nguyên tắc khoái cảm mà triệt tiêu nguyên tắc thực tại “*Bọn mình hầu như không biết tí gì về những nỗi khắc khoải của tình dục hoặc tâm trạng đau khổ đi kèm với sự trưởng thành của bản ngã mà bọn trẻ bình thường đều phải trải qua ở tuổi dậy thì*” (Haruki Murakami, 2006). Khi nghiên cứu về tính dục trẻ thơ, Freud đã lưu ý rằng việc tìm kiếm mục đích và đối tượng cụ thể để thỏa mãn ham muốn tính dục đòi hỏi phải có kinh nghiệm, đó là một quá trình học hỏi phức tạp có thể dẫn đến những “sai lạc”. Naoko và Kizuki đã thu hẹp cuộc sống của mình vào một người, cuộc sống của họ thiếu sự kết nối với thế giới bên ngoài (trừ Toru). Tình yêu của hai người cũng chỉ được nuôi dưỡng trong bờ nổi cô đơn và vì vậy bản năng cũng trở nên méo mó. Vì lý do đó, cả hai phải trả giá cho hành vi tính dục của mình “*Bởi vì bọn mình sẽ phải trả lại cho thế giới này những gì vẫn còn mắc nợ nó [...]. Bọn mình đã không trả cái giá đó đúng lúc, và bây giờ thì giấy đòi nợ đã đến rồi*” (Haruki Murakami, 2006). Sự tàn phế trong bản năng tính

dục đã dẫn đến bi kịch cuộc đời Naoko và Kizuki. Khao khát tìm kiếm sự hòa hợp thể xác và tinh thần nhưng cuối cùng không thể có được, Kizuki đã quyết định lựa chọn cái chết, bởi đối với cậu chỉ khi nào có được sự hòa hợp về thân xác thì khi đó tình yêu mới đạt đến tuyệt đỉnh của hạnh phúc. Còn với Naoko, mặc cảm về sự khiếm khuyết đã đẩy cô đến tận cùng của nỗi cô đơn.

Từ góc nhìn phân tâm học, có thể nhận thấy sự bất khả trong ngôn ngữ cũng như sự bất khả về tình dục là những biểu hiện bề mặt của quá trình hình thành nhân cách méo mó, lệch lạc của Naoko. Ẩn sâu bên trong những biểu hiện đó là sự “mất kết nối” của cô với tha nhân, sự bất khả của việc trưởng thành và hòa nhập với xã hội. Thế giới tâm hồn Naoko là một thế giới đóng kín như bưng, tách biệt hoàn toàn với thế giới của những người khác. Cho nên, dù có cố gắng kết nối với bên ngoài thì Naoko vẫn không thể tìm được tiếng nói chung, tìm thấy được sự đồng điệu giữa tâm hồn cô với hồn người. Nguyên nhân của sự vênh lệch giữa bản thể và tha nhân xuất phát từ chính từ nỗi đau của sự trưởng thành, sự tò mò và tìm hiểu về tình dục quá sớm đã khiến cho cô và Kizuki không biết tí gì về những khắc khoải của tình dục, bỏ qua giai đoạn phát triển của tuổi dậy thì như những đứa trẻ khác. Với Naoko đó là một món nợ với xã hội mà cô không thể trả nổi. Vì sự lệch lạc trong những hành vi tính dục đã khiến tình yêu giữa cô và Kizuki dần dần trở thành bất hạnh. Và rồi cả hai phải *“trả lại cho thế giới này những gì vẫn còn mắc nợ nó [...] nỗi đau của sự trưởng thành. Bọn mình đã không trả giá đó đúng lúc, và bây giờ thì giấy đòi nợ đã đến rồi. Đó là lí do Kizuki làm điều anh ấy đã làm, và tại sao mình lại ở đây”* (Haruki Murakami, 2006). Trong lý thuyết về tính dục, Freud cũng đã nói, tính dục hình thành từ khi con người là một đứa trẻ, ở mỗi giai đoạn khác nhau tính dục được hình thành và phát triển khác nhau nhưng nếu sự phát triển ấy bị đảo lộn sẽ gây ra những hậu quả nghiêm trọng. Cho nên sự trả giá cho những việc làm của Naoko và Kizuki là không thể tránh khỏi. Hơn nữa, Naoko lúc nào cũng mang tâm trạng mặc cảm, tự ti với những khiếm khuyết của bản thân mình, cô luôn trách cứ bản thân *“là gánh nặng của ai đó”* (Haruki Murakami, 2006), cô sợ mình sẽ làm tổn thương hay ảnh hưởng đến hạnh phúc của người khác *‘Mình tin rằng mình đã bắt công với cậu và thế nên chắc mình phải bắt cậu loanh quanh lẫn quẩn và làm tổn thương cậu rất nhiều’*

(Haruki Murakami, 2006). Naoko cảm thấy mình chỉ biết nhận nhiều mà không thể cho đi được, điều đó làm cô vô cùng đau khổ. Dù đã cố gắng mở lòng đón nhận tình yêu của Toru nhưng Naoko vẫn thấy sẽ rất thiệt thòi cho anh vì cô không giống với bao cô gái bình thường khác, cô đang mắc chứng thần kinh và còn bất lực trong tình dục “*Nhờ mình không khỏi thì sao? Nhờ mình không bao giờ có thể làm tình nữa thì sao? Cậu có yêu mình như thế này mãi được không?*” (Haruki Murakami, 2006) và nếu như vậy sẽ thật bất công với Toru khi yêu một cô gái như cô. Toru đã dành cả thanh xuân để yêu cô, chờ đợi cô nhưng cô đã làm gì được cho anh? Hành loạt câu hỏi cứ xoáy vào tâm trí cô làm cô đau khổ.

Nỗi ám ảnh của vô thức và sự sợ hãi chấp chờn không chỉ gây ra những mặc cảm thân phận mà nó còn khiến con người không dám đối mặt, vụt chạy khỏi thực tại, quán chặt mình với cõi hư vô. Thế giới mà Naoko sống hầu như là thế giới của vô thức chứ không phải là cõi thực. Naoko chủ yếu sống trong kí ức về người đã chết, kí ức ấy được đánh động thường xuyên trong bản thể của cô, khiến cô không thể hòa nhập với cuộc sống thực tại. Chính vì sống trong kí ức nên lúc nào Naoko cũng nghe tiếng âm âm u u của cõi hư vô vẫy gọi. Càng cô gắng quấy đạp Naoko càng chìm sâu vào thế giới của vô thức. Naoko đã trải qua những kí ức đau buồn của cuộc sống, nhất là từ sau cái chết của người chị gái thân thiết và cái chết của Kizuki. Naoko như bị mắc kẹt trong quá khứ. Quá khứ lúc nào cũng chấp chờn ẩn hiện trong tâm trí cô. Sống trong thực tại nhưng tâm trí Naoko lúc nào cũng đắm chìm trong quá khứ với những kí ức của tuổi mười bảy. Gần một năm sau khi Kizuki tự tử, Naoko gặp lại Toru tại Tokyo, cả hai rời khỏi Kobe như là một cuộc trốn chạy quá khứ. Nếu Toru muốn quên đi kí ức đau buồn về cái chết của người bạn thân thiết thì Naoko lại muốn xoa dịu nỗi đau bằng cách bắt đầu một cuộc sống mới. Nàng cố xây dựng cho mình một cuộc sống thật đơn giản và muốn tuyệt giao với quá khứ, những dấu vết cũ dường như giờ đây không còn hiện diện trong cuộc sống của nàng “*Nàng sống thật tưng tưng và đơn giản, và hầu như không có bạn bè. Không ai đã từng biết nàng hồi trung học có thể tưởng tượng nàng lại như vậy. Hồi đó nàng ăn vận rất đĩnh đạc và có vô số bạn bè vây quanh. Khi thấy phòng nàng ở, tôi nhận ra rằng cũng như tôi, nàng muốn đi đại học để bắt đầu cuộc sống mới, thật xa những người mà nàng đã biết*”

(Haruki Murakami, 2006). Trốn chạy quá khứ cũng là một cách để người ta quên đi những nỗi đau. Tuy nhiên, nàng có thể đánh lừa được người khác chứ không thể đánh lừa được cảm xúc của chính mình. Cùng nhau đi bộ, chuyện trò với Toru nhưng lúc nào tâm trí nàng dường như để ở một nơi nào khác *“Hình như nàng đang suy nghĩ điều gì đó. Rồi nàng nhìn thẳng vào mắt tôi như thể đang xoáy vào một thứ gì lạ lẫm lẫm”* (Haruki Murakami, 2006). Khi đã bắt đầu mở lòng mình ra chấp nhận Toru là bạn (Từ sau cái chết của Kizuki, Naoko đã không còn xem Toru là bạn, nàng giận vì tại sao người cuối cùng kề cận Kizuki không phải là nàng mà lại là Toru), Naoko vẫn luôn giữ ý, nàng tuyệt nhiên không hề nhắc gì đến chuyện cũ, đặc biệt là những chuyện có liên quan đến Kizuki. Có lẽ nàng sợ, việc khơi lại kỷ niệm sẽ làm cho vết thương lòng của nàng trở nên rớm máu *“Chúng tôi tiếp tục tránh không nhắc đến quá khứ và hiếm khi nói về Kizuki”* (Haruki Murakami, 2006). Naoko vẫn cô đơn và lạc lõng, nàng chưa tìm ra được chỗ dựa vững chắc để có thể trút cạn nỗi niềm, đi bên cạnh Toru, nép chặt vào cánh tay anh trong những ngày lạnh giá nhưng Naoko vẫn hoàn toàn trống rỗng. Cánh tay Toru, hơi thở của Toru không phải là thứ mà nàng đang cần. Cánh tay và hơi thở ấy chỉ có thể làm cho cơ thể nàng ấm lên đôi chút nhưng trái tim nàng thì vẫn hoàn toàn nguội lạnh. Đôi mắt Naoko vẫn ngơ ngác như đang kiếm tìm, nó làm trái tim Toru đau đớn khôn nguôi *“Hình như nàng đang tìm kiếm một cái gì, và điều đó khiến tôi tràn ngập một cảm giác vô vọng và cô đơn kì lạ”* (Haruki Murakami, 2006). Khoảng cách vô hình mà Naoko tạo ra giữa cô với Toru chính là khoảng cách của tâm hồn, họ đi cạnh nhau nhưng mỗi người lại chìm trong một ốc đảo cô đơn của chính mình.

Với Freud, đằng sau ý thức là sự điều khiển của vô thức, nó có khả năng chỉ huy mọi hành động của con người. Hầu hết mọi hành động của Naoko đều chịu sự điều khiển của vô thức. Vào cái đêm sinh nhật lần thứ hai mươi của Naoko, những kí ức của quá khứ như một dòng thác cuộn cuộn ủa về làm Naoko không thể điều khiển được hành vi của chính mình. Cái cách mà nàng kể chuyện làm Toru nhận ra *“có cái gì đó không ổn”*, nàng cứ liên tục kể, từ chuyện nọ sang đến chuyện kia, mỗi câu chuyện lại móc nối với nhau theo một trật tự lạ lẫm *“Mỗi câu chuyện đều có cái logic riêng của nó, nhưng mối liên hệ của chúng với nhau thì lại bất thường. Chưa kịp nghe*

*thùng chuyện A đã nhập vào với chuyện B, vốn đã có ở A rồi, và sau đó thì chuyện C lại xuất hiện từ cái gì đó ở chuyện B, cứ thế không bao giờ dứt”* (Haruki Murakami, 2006). Có thể thấy giờ đây, thế giới tinh thần của Naoko hoàn toàn chìm vào cõi vô thức, tâm hồn nàng đã lùi về quá khứ, sống với những kỉ niệm đã qua, cõi lòng nàng giờ đây cũng đang rối tung như những câu chuyện nàng kể. Tất cả những hành động và lời nói của nàng lúc này hoàn toàn bị điều khiển bởi vô thức, những ám ảnh của kí ức đã trói chặt tâm hồn nàng, nàng càng vùng vẫy thì nó càng thít chặt lại. Vô thức quả là có một sức mạnh vô hình mà một khi nó vượt thoát khỏi sự kiểm soát của ý thức thì sẽ bùng lên mãnh liệt. Những hành động của Naoko trong thời khắc đó nếu dùng lý thuyết khoa học khác thì không thể nào có thể lý giải nổi.

Trừ một số trường hợp, việc gắn kết thân thể giữa một người đàn ông và một người đàn bà thường được diễn ra khi hai con người ấy có được sự hòa hợp về thể xác lẫn tâm hồn. Thế nhưng sự gắn kết thân thể giữa Naoko và Toru trong đêm sinh nhật lần thứ hai mươi của nàng lại hoàn toàn xảy ra trong vô thức. Trong đêm ấy, bản năng tính dục trong Naoko mách bảo, tất cả những dồn nén và năng lượng xúc cảm dưới sự điều khiển của vô thức đã vượt qua những ám ảnh về mặc cảm khiếm khuyết để Naoko được sống thật với chính mình. Sâu trong vô thức, Naoko chỉ sống với kí ức về người chết, cái chết của Kizuki đã lấy đi tất cả niềm vui cuộc sống của nàng, nàng đau khổ khi biết mình đã tròn hai mươi tuổi. Vì Kizuki ra đi ở tuổi mười bảy nên Naoko cũng muốn mình được sống mãi với tuổi mười bảy cùng những kỉ niệm đẹp với Kizuki. Giờ đây, nàng hai mươi tuổi và chỉ còn lại mỗi nàng trong cuộc đời, nàng tìm đến rượu như một cách để lãng quên. Những hành động của nàng rõ ràng không phải do lý trí nàng lên tiếng mà đó là tiếng nói của vô thức, của nỗi đau được tích tụ từ bao năm nay mà nàng đã cố nhờ lý trí dồn nén trong lòng. Trước mắt nàng không phải là một Kizuki mà nàng yêu mến, nàng bất lực với chính mình. Tất cả những ản ức từ bấy lâu nay đang trỗi dậy mạnh mẽ và nó cần phải được giải tỏa, Toru đã giúp nàng giải tỏa những ản ức ấy. Nhưng lạ thay! Trước đó dù Naoko và Kizuki đã từng thử quan hệ rất nhiều lần nhưng đều thất bại. Vậy mà giờ đây, trước một người nàng chỉ xem là bạn, điều đó lại có thể. Bản năng tính dục trong nàng lại được khai phóng *“Minh đã wót ngay khi cậu bước vào căn hộ của mình đêm hôm sinh nhật*

ấy. *Mình muốn cậu ôm mình. Mình đã muốn cậu cởi quần áo mình, sờ đến khắp chỗ trên người mình, và vào trong mình. Trước đó chưa bao giờ mình như vậy*” (Haruki Murakami, 2006). Lần đầu tiên và cũng là lần duy nhất trong cuộc đời nàng được sống đúng nghĩa là một người đàn bà, được ném trái cấm của trần gian, nó trở thành một cột mốc quan trọng trong cuộc đời nàng *“Trời đủ ấm, cái đêm mưa tháng Tư ấy, để chúng tôi có thể bám chặt lấy sự trần trụi của nhau mà không thấy lạnh lẽo. Chúng tôi khám phá thân thể của nhau trong bóng tối, không nói một lời. Tôi hôn nàng và nâng đôi vú mịn màng của nàng trong tay. Nàng siết chặt lấy sự cương cứng của tôi. Châu thân nàng mở ra ấm nóng, ướt át và mong ngóng tôi”* (Haruki Murakami, 2006). Và mãi cho đến hết cuộc đời, nàng không thể mở lòng, không để ai xâm phạm thân thể của nàng bất kì lần nào nữa.

Những rối loạn tâm lý là nguyên nhân dẫn đến chứng loạn thần kinh chức năng. Sự ám ảnh triền miên của vô thức đã khiến Naoko không thể sống cuộc sống của một người bình thường. Trên hành trình tìm kiếm bản ngã của chính mình, Naoko nhiều lần cảm thấy bất lực khi không thể kiểm soát được suy nghĩ và hành động của chính mình. Sự dồn nén của những ản ức đã biến cái hữu thức thành vô thức. Naoko không còn nhận ra đâu là thực tại, đâu là kí ức nữa. Chứng rối loạn tâm thần càng ngày càng nghiêm trọng. Từ những dấu hiệu ban đầu như sự khó khăn trong cách diễn đạt bằng ngôn ngữ, tìm kiếm một cái gì trong vô vọng cho đến sự đắm chìm trong kí ức càng khiến Naoko nhận ra sự bất toàn của mình. Cô không muốn mình càng ngày càng lạc lõng giữa thực tại, nàng muốn tìm kiếm sự đồng điệu với tha nhân. Để cứu vãn tình trạng hiện tại của mình, Naoko quyết định nghỉ học và tìm đến nhà nghỉ dưỡng *Ami* một nơi cách biệt với thế giới bên ngoài. Ở nơi đó tập trung những con người méo mó về tâm hồn, họ tập làm quen và thích ứng với sự méo mó của mình. Cách chữa trị ở đây không giống với bất kì một nơi nào, nó giống như một nơi vừa nghỉ dưỡng vừa chữa bệnh, thầy thuốc có thể là bệnh nhân và ngược lại. Chính những con người bất toàn ấy sẽ chữa lành thương tổn cho nhau. Tuy nhiên tình trạng của Naoko vẫn chưa tiến triển thật tốt, cô vẫn hay xúc động, dễ khóc khi chạm vào quá khứ. Sự ám ảnh của quá khứ vẫn còn rất nặng nề trong tâm hồn cô, những ản ức chỉ tạm lắng xuống chứ không hề mất đi vĩnh viễn. Trong cái đêm trăng năm ấy, tại nhà nghỉ dưỡng,

Naoko đã tìm đến Toru, nàng như một người mộng du, khóa thân trước mặt chàng một cách vô thức *“Tôi nhìn nàng chăm chú, nhưng mắt nàng không nói gì với tôi hết. Trong vắt lạ lùng, chúng có vẻ là những cửa sổ vào một thế giới khác, nhưng có nhìn mãi vào đó tôi cũng chẳng thấy được. Mặt chúng tôi cách nhau chưa đầy một gang, nhưng nàng xa cách tôi cả nhiều năm ánh sáng”* (Haruki Murakami, 2006). Hình ảnh khóa thân của Naoko gợi vẻ đẹp thiên tính nữ, đó là sự trở về với trạng thái nguyên sơ và thuần khiết của nữ giới. Hình ảnh này còn gợi liên tưởng đến hình ảnh của đứa trẻ sơ sinh, một trạng thái vô dục nguyên thủy của loài người.

Vô thức là một phần không thể thiếu trong đời sống con người. Chạm vào cõi vô, tác giả đã góp phần đi sâu khám phá những miền sâu thẳm bên trong con người, từ đó nhìn nhận con người ở nhiều góc độ khác nhau với cái nhìn toàn diện nhất. Tuy nhiên, hành trình tìm kiếm bản ngã của mỗi con người không phải là điều dễ dàng, bởi những ẩn ức, những khao khát bên trong con người đôi khi lại được thể hiện ra bên ngoài bằng một sự nguy trang khéo léo.

### ***2.2.2. Sự ám ảnh của cái chết***

Nếu vô thức là một thế giới đầy bí ẩn vượt ra ngoài ý niệm của con người thì cõi tâm linh cũng là một phần không thể thiếu trong đời sống. Đời sống tâm linh bắt đầu xuất hiện khi con người cảm giác sợ hãi chính mình, ám ảnh về những thứ đang diễn ra quanh mình. Họ bất lực, hồ nghi thực tại và không thể tìm được điểm tựa nào trong cuộc sống, họ trầm trở, suy tư đi tìm câu trả lời cho sự hồ nghi của chính mình. Những câu hỏi sẽ được đặt ra như Ta là ai? Tại sao ta lại tồn tại trên cõi đời này? Những việc ta đã làm là đúng hay sai?... Càng đặt ra nhiều câu hỏi, con người càng trượt dài trong nỗi lo sợ bởi không phải câu hỏi nào cũng có được câu trả lời thỏa đáng. Suy nghĩ và hành động của con người luôn bao hàm cả những thứ có thể lý giải và những thứ không thể lý giải. Thứ lý giải được thuộc về ý thức, thứ không lý giải được chính là tầng sâu vô thức. Chính vì sự không thể lý giải ấy đã đẩy con người đến thế giới tâm linh. Như vậy, yếu tố tâm linh không chỉ là những yếu tố hoang đường, kì ảo, thế giới của ma quỷ, thần thánh mà chỉ là thế giới tinh thần gắn liền với vô thức. Ở đó con người có những linh cảm, những ám ảnh vô cùng kì lạ về những cái đã qua.



Cái chết là một cái gì đó vô cùng ám ảnh trong cuộc đời mỗi con người. Dẫu biết rằng, cuộc đời con người ai cũng phải trải qua các giai đoạn sinh – lão – bệnh – tử và cái chết trước hay sau gì rồi cũng sẽ với con người như một lẽ tất nhiên. Tuy nhiên, việc chứng kiến sự ra đi của những người thân yêu không phải là một điều dễ dàng, nhất là khi cái chết của họ không tuân theo quy luật sinh tử. Có những cái chết có thể là sự giải thoát cho người ra đi nhưng nó để lại nỗi đau day dứt trong lòng của người ở lại. Cái chết của người chị gái và Kizuki đã để lại một vết thương không thể nào lành trong tâm hồn cô gái trẻ Naoko. Một cô bé hồn nhiên, ngây thơ, trong sáng lại phải chứng kiến lần lượt từng cái chết của những người mà cô thương yêu nhất. Nó khiến cô trái tim cô vỡ vụn, tâm hồn cô chết điếng. Naoko có một người chị gái hơn cô sáu tuổi. Cô gái ấy là một tấm gương hoàn hảo để cho những đứa con gái khác noi theo, cô thông minh, xinh đẹp và thành công trong mọi chuyện “*Một học sinh, một siêu vận động viên, danh nổi như cồn, một nhân vật thủ lĩnh, nhân hậu, thẳng thắn, bọn con trai thích cô, thầy cô giáo cũng thích cô, trường phòng cô treo kín đủ loại giấy khen và chứng chỉ. Trường nào cũng muốn có một đứa con gái như thế*” (Haruki Murakami, 2006). Thế nhưng, một cô gái xuất sắc như vậy lại tự vẫn đột ngột mà không để lại bất kì nguyên do nào “*Không ai biết tại sao chị ấy tự vẫn [...] Chị ấy cũng mười bảy tuổi, và cũng không để lại tí gì sẽ tự tử. Chị ấy cũng chẳng để lại chữ nào*” (Haruki Murakami, 2006). Tất cả mọi thứ chỉ là phỏng đoán, có lẽ vì cô gái ấy quá hoàn hảo nên không còn thấy cuộc sống có gì thú vị và tìm đến cái chết như là một trải nghiệm mới. Nhưng cho dù là nguyên nhân gì đi chăng nữa, thì việc chứng kiến cái chết của người chị gái đã gây cho cô sự tổn thương sâu sắc, Naoko đã nhớ như in cái giây phút chứng kiến cảnh chị gái treo cổ “*Chị ấy mặc áo cánh trắng - ừ, một cái áo trắng giản dị như cái này này – và một cái váy xám, và những ngón chân chị ấy như chia thẳng xuống sàn như chân người múa ba lê, chỉ khác là cách sàn khoảng mười lăm phân nữa. Mình nhập tâm tất cả mọi chi tiết. Cả gương mặt chị ấy nữa. Mình nhìn mặt chị ấy*” (Haruki Murakami, 2006). Con người Naoko lúc ấy như bị chẻ làm đôi, ý chí thôi thúc cô phải làm gì đó còn thân xác thì hoàn toàn bất động “*Mình nghĩ: ta phải đi ngay xuống nhà và bảo cho mẹ biết. Ta phải kêu lên, Nhưng thân xác mình không nghe. Nó hành động theo ý riêng của nó, nó tách biệt hẳn với*

*tâm trí thức tỉnh của mình*” (Haruki Murakami, 2006). Với một cô bé mười một tuổi, chứng kiến một việc khủng khiếp như thế quả là một sự chịu đựng nỗi đau quá lớn, và kể từ giây phút đó, tâm hồn Naoko vĩnh viễn có một vết thương không thể chữa lành “*một khoảng trống hoàn toàn, giống như một cái gì bên trong mình đã vừa mới chết*” (Haruki Murakami, 2006). Đó cũng là một trong những nguyên nhân gây ra sự “hông hóc” trong con người Naoko dẫn đến chứng bệnh thần kinh của cô sau này. Nỗi đau tinh thần chưa dừng lại ở đó, sáu năm sau, một lần nữa, Naoko lại tiếp tục phải trải qua nỗi đau khổ khi Kizuki- người yêu cô tự tử. Kizuki cũng là một kiểu thanh niên lý tưởng. Cậu có đầy đủ phẩm chất của một trang thiếu niên mà nhiều cô gái mơ ước. Kizuki có một gia đình hạnh phúc, một người yêu xinh xắn, một người bạn thân thiết. Thế nhưng, Kizuki cũng chọn việc tự tử để kết thúc cuộc sống của bản thân vào đúng năm mười bảy tuổi giống như chị gái của Naoko trước đó. Cũng không hề có dấu hiệu báo trước, cũng không để lại bất kì một dòng tuyệt mệnh nào. Sau này qua lời kể của Naoko, thì có lẽ nguyên nhân khiến Kizuki tự tử là vì cậu ấy không thể giải thích được những bí ẩn về thân xác. Kizuki rơi vào sự cô đơn tuyệt đối và đã tìm đến cái chết để giải toả cho những ẩn ức sâu kín đó. Sự ra đi đột ngột của Kizuki càng khoét sâu thêm nỗi đau mà Naoko đã chịu – Kizuki như một bóng ma đầy ám ảnh – đeo bám suốt cuộc đời Naoko.

Những ám ảnh dai dẳng về cái chết của những người thân yêu đã hình thành trong Naoko một khoảng trống tâm linh không thể nào lấp đầy, nó như một thứ lời nguyền của dòng họ (trước đó chú cô cũng tự tử như vậy), nó là nỗi ám ảnh lớn nhất cuộc đời nàng, nó chi phối toàn bộ suy nghĩ và hành động của nàng. Sống trong những ám ảnh của thế giới tâm linh cho nên Naoko hoàn toàn tách biệt với thế giới bên ngoài, nàng không còn cơ hội để trở về thế giới thực dù đã cố công mở lòng đón nhận cũng như tạo cho mình những cơ hội mới. Có một lớp vỏ bọc siêu hình nào đó đã vây kín, tách biệt và giam hãm cuộc đời nàng mà vĩnh viễn nàng không thể thoát ra được.

Ở góc nhìn tâm linh, con người thường có những dự cảm diệu kì mà đôi khi không có một ngành khoa học nào có thể giải thích được. Dự cảm và giấc mơ dường như đều có chung một nguyên tắc hoạt động của quá trình tâm lý, nó gắn liền với ham muốn và ẩn ức của con người. Nếu Freud xem giấc mơ là con đường dẫn tới vô thức

thì dự cảm của con người cũng được nảy sinh từ cõi vô thức đó. Phải chăng, dự cảm đó chính là hậu quả của những ám ảnh ban ngày đã được bộc phát trong vô thức. Các suy nghĩ sẽ biến thành hình ảnh, những hình ảnh lặp đi lặp lại nhằm biểu hiện một ý nghĩa nào đó. Vì những ám ảnh của quá khứ, vì sự bất khả tín với thực tại cho nên trong tâm trí Naoko lúc nào cũng bị ám ảnh về cái chết. Hình ảnh “giếng đồng” trở đi trở lại nhiều lần, gây nên sự ám ảnh trong tâm trí cô “*Một lỗ đen ngòm vào lòng đất, đường kính tới một thước, cỏ mọc che đầy*” (Haruki Murakami, 2006), “*Minh biết chắc một điều là nó ở quanh đây*” (Haruki Murakami, 2006). Nàng nghĩ đến cảnh tượng kinh hoàng khi nàng ai không may lọt xuống chiếc giếng hoang ấy chỉ có con đường chết “*Minh kêu đến rách phổi nhưng không ai nghe thấy, và không hi vọng sẽ không có ai tìm thấy mình, rồi bọn nhện và rết sẽ bò khắp lên người mình, xương của những nạn nhân trước lưng cũng khắp xung quanh, rồi thì tối mò và ướt lạnh, và mãi tí trên đầu là cái chấm sáng li ti như một mảnh trăng mùa đông. Minh chết trong đó, ngay đây này, dần dà tí một, chỉ có một mình*” (Haruki Murakami, 2006). Dự cảm về cái chết là nỗi ám ảnh thường trực trong tâm khảm Naoko. Bóng tối của sự cô đơn và sự hủy diệt của nó đã giết chết cuộc đời của cô gái trẻ Naoko.

Yếu tố tâm linh còn được thể hiện qua cách lựa chọn giữa sự sống và cái chết. Sống giữa cuộc đời thực, nhiều lúc con người cũng cảm thấy hoang mang, nghi ngờ thực tại, để tâm hồn mình chìm đắm trong cõi mộng du, trong những cảm giác mơ hồ khó hiểu. Cuộc sống của Naoko không khác gì một xác chết không hồn, như một bóng ma bước đi không mục đích, chịu sự hành hạ của những đau thương trong quá khứ, vô định ở hiện tại và mịt mù ở tương lai. Bằng sự pha trộn yếu tố thực và ảo khó phân định, qua dòng tâm trạng của Naoko, H.Murakami đã cho chúng ta thấy được những dự cảm về đời sống, về kiếp người, về những trở trở của con người trên hành trình tìm kiếm bản ngã của chính mình. Naoko vẫn sống đó, vẫn đi đứng nói năng đó, nhưng đó chỉ là thể xác, còn cánh cửa linh hồn nàng đã đóng chặt ở tuổi mười bảy cùng cái chết của Kizuki. Nàng lạc lõng, cô đơn, luôn sống trong tâm trạng lo âu và sợ hãi. Dù nàng cũng đã cố gắng nỗ lực vươn lên trong cuộc sống, cố gắng để hiểu tha nhân, chấp nhận tình yêu của Toru có nghĩa là nàng cũng đang tạo cho mình cơ hội để tiếp tục sống. Thế nhưng, mọi nỗ lực của nàng đều thất bại. Cuối

cùng, nàng chọn cái chết như là sự giải thoát cho mình và những người xung quanh. Có thể thấy, quá trình phát triển của tâm lý của Naoko trong truyện như một hành trình đi từ cái chết đến sự sống và trở lại với cái chết. Quan hệ với Toru là một nỗ lực chạm đến sự sống, một trải nghiệm duy nhất đối với sự sống trong một cuộc đời đầy ám ảnh của cái chết.

Cái chết không phải là cái gì đó quá khủng khiếp, chạm đến cái chết là chạm đến sự tận cùng, không ai có thể vượt qua. Với người Nhật Bản, cái chết còn tượng trưng cho cái đẹp cho nên họ xem nó như là một giải pháp ít nhất là để thỏa mãn cho chính mình. Nhiều nhà văn Nhật Bản cũng thường đề cho nhân vật của mình tìm đến cái chết khi cuộc sống của họ có những đau khổ, mâu thuẫn không thể dung hòa. Các sáng tác của Y.Kawabata như *Xứ tuyết*, *Ngàn cánh hạc*, *Tiếng rền của núi*,... các nhân vật như Yoko, Kikuko, bà Ota,.. đã chọn cách tự tử để từ giã cuộc đời. H.Murakami đã nhiều lần đề cập đến vấn đề này trong nhiều tác phẩm của ông, tuy nhiên việc tự tử của các nhân vật trong sáng tác của H.Murakami không đơn thuần chỉ là sự giải thoát “*Các nhân vật trong Rừng Na-uy đều đã sống và lựa chọn cách sống tiếp đến là cái chết*” (Nhật Chiêu, 2006). Quan niệm về sự sống và cái chết của H.Murakami rất tương đồng với những gì mà cách nhà phân tâm học tìm ra trước đó. Trong lĩnh vực phân tâm học, Freud đã từng nhắc nhở rằng năng lượng libido trong con người luôn gắn liền với bản năng sống (Eros) và bản năng chết (Thanatos). Lựa chọn cái chết cũng là một cách để thỏa mãn những ham muốn tính dục. Cái chết là sự bắt đầu, nó là một phần của sự sống. Tiểu thuyết *Rừng Na-uy* chỉ có rất ít nhân vật nhưng trong số đó đã có đến năm nhân vật chọn cái chết bằng cách tự vẫn. Cái chết của mỗi nhân vật là sự chiêm nghiệm cho những người còn sống. Sau cái chết của người bạn thân duy nhất – Kizuki, Toru đã ngộ ra một điều rằng “*Cái chết là có thực, nó không phải là đối nghịch của cuộc sống, mà là một phần của cuộc sống*” (Haruki Murakami, 2006). Cái chết của người chú ruột, của chị gái Naoko và cả cái chết của Hatsumi nữa cũng là một cách để tiếp tục sống. Những con người đó họ không có khả năng hòa nhập với xã hội rộng lớn. Họ đi tìm bản ngã của chính mình, có lẽ vì vậy mà họ ra đi một cách nhẹ nhàng, thanh thản. Naoko cũng chấp nhận chọn cái chết như là cách nếm trải kép hai bản năng tính dục, vừa được sống là chính mình và vừa tìm được cái

chết “*Nếu như xung năng chết là trung tâm của mọi sự sống nhưng bắt chấp cả sự sống tìm mọi cách đi vòng trước khi đến với cái chết là bởi vì còn tồn tại một sức mạnh khác đối lập với nó. Sức mạnh khác ấy chính là xung năng sống hay cái Eros*” (Jean – Noel Christin, 2017). Trong xung năng sống có nảy sinh xung năng chết và ngược lại. Cả hai loại xung năng này vừa tồn tại vừa đối lập với nhau. Đối với Naoko, cô xem cái chết không phải là chấm dứt tất cả mọi thứ, chết không phải là kết thúc của sự sống mà là một cách sống khác với cuộc sống thực tại “*Cái chết không phải là sự đối nghịch với cuộc sống mà là một phần cuộc sống, sống tức là nuôi dưỡng chết, chết không phải là chấm dứt, cũng chẳng phải là bắt đầu. Nó ở ngay đây rồi. Nó được nuôi dưỡng bởi sự sống*” (Haruki Murakami, 2006). Việc Naoko tìm đến cái chết như là một lẽ tất yếu, bởi có rất nhiều dấu hiệu báo trước cho lựa chọn của nàng. Cái chết của Naoko có thể sẽ đem đến những tổn thương cho những người thương yêu cô nhưng nó lại đem đến cho chính cô một sự giải thoát, một niềm an ủi trong tâm hồn. Cái cảm giác vênh lệch “bên trong một đằng, bên ngoài một nẻo” đã được chấm dứt, giờ đây Naoko mới thực sự là chính mình, sống trọn vẹn với con người mình “*em đã dọn sạch quá khứ để tái sinh vào tương lai*” (Haruki Murakami, 2006). Dù rất kinh hoàng về cái chết của Naoko nhưng một lần nữa Toru cũng đã nhận ra được triết lý của cuộc sống và chấp nhận nó. Hình ảnh Naoko hiện về trong anh thật nhẹ nhàng và thanh thản, đánh thức chân lí về sự sống và cái chết trong anh “*Ở nơi ấy cái chết không phải là yếu tố quyết định làm chấm dứt sự sống. Ở đó sự chết chỉ là một trong những yếu tố cấu thành nên sự sống. Ở đó Naoko sống với cái chết trong con người nàng và nàng nói với tôi “đừng lo, nó chỉ là cái chết thôi mà. Đừng để nó làm phiền cậu*” (Haruki Murakami, 2006). Như vậy, năng lượng tính dục trong mỗi con người luôn tồn tại hai loại bản năng, một loại bản năng luôn thúc đẩy ta mong muốn được sống và một loại bản năng gây hấn xui ta đến cái chết. Nhưng có thể khẳng định rằng, hai loại bản năng này không mâu thuẫn với nhau mà có mối liên hệ chặt chẽ với nhau, bởi cái chết là hoàn toàn có thật, nó là điều tất yếu của cuộc sống con người, là một phần của sự sống.

Không đơn thuần chỉ là việc nghiên cứu tính cách nhân vật trong mối quan hệ với hiện thực, giữa nhân vật này với nhân vật khác. Từ góc nhìn phân tâm học, các

nhà nghiên cứu luôn quan tâm đến những vấn đề thuộc về những gì sâu kín trong vô thức của con người, tìm ra những dồn nén, phức cảm và cội nguồn của những dồn nén đó. Việc đi sâu nghiên cứu những vấn đề về tính dục, ảm ức và phức cảm đã giúp cho chúng ta phần nào hiểu được những giày vò, dằn vặt cũng như những khát vọng được giải phóng và thỏa mãn bản thân, giúp chúng ta có thể chạm đến cõi sâu thẳm mà ngay cả chúng ta vẫn chưa thật hiểu hết về chính mình.

### **2.3. Midori – một bản thể sống động**

Thế giới nhân vật nữ trong tiểu thuyết H. Murakami thường được chia thành hai kiểu. Kiểu thứ nhất là những người phụ nữ có vẻ đẹp hoàn hảo, trong sáng, tinh khiết, những nhân vật này thường có tính cách trầm lắng, đời sống nội tâm phức tạp. Kiểu thứ hai là những phụ nữ có vẻ đẹp bừng sáng, rực rỡ và đầy sức sống, những nhân vật này thường thích bộc lộ cá tính, cảm xúc một cách trực diện. Trong *Rừng Na-uy*, nếu như Naoko là kiểu thứ nhất, đại diện cho vẻ đẹp trong sáng, thuần khiết thì Midori là tiêu biểu cho kiểu nhân vật thứ hai, với vẻ đẹp của sự năng động, trẻ trung và tràn trề nhựa sống. Cả hai nhân vật đều rất đẹp, đều trải qua những “rắc rối” trong cuộc sống nhưng chính tính cách, thái độ và sự lựa chọn cách sống đã tạo nên hai số phận khác nhau. Naoko muốn hòa nhập với xã hội, muốn cân bằng giữa "cho" và "nhận" nhưng cô vô cùng đau khổ khi thấy mình không có khả năng "cho", đến cuối cùng bị kích bi đát đã đến với cuộc đời cô; còn với Midori, cô cũng đang tìm kiếm không hẳn là hạnh phúc mà đúng hơn là sự chấp nhận, sự hòa hợp với xã hội, cô muốn "nhận" và sẵn sàng để "nhận", điều này không hẳn có nghĩa là ích kỷ, bởi có lúc Midori tự nhận là mình tìm kiếm sự "ích kỷ hoàn hảo", như vậy khát vọng hoà nhập của Midori lớn hơn Naoko rất nhiều.

#### **2.3.1. Nhựa sống tràn trề**

Qua những ấn tượng đầu tiên của Toru về Midori thì cô gái này có ngoại hình khác lạ “*cô ta có một mái tóc cực ngắn và đeo kính râm, mặc một bộ áo váy mini bằng vải bông trắng*” (Haruki Murakami, 2006). Sự khác lạ trong cách ăn mặc đã đem đến cho Toru một cảm xúc khác hẳn, nó đem đến cho anh một nguồn sinh lực mới. Nguồn năng lượng trong Midori có sức lan tỏa, nó vực dậy tâm hồn Toru sau bao ngày ngập chìm trong quá khứ. “*Cặp mắt cô chuyển động như một cơ thể độc*

*lập với niềm vui sướng, tiếng cười, nỗi giận dữ, kinh ngạc và tuyệt vọng. Đã lâu lắm tôi mới thấy được một gương mặt sinh động và linh hoạt đến thế, và tôi vui sướng ngắm nhìn nó trực tiếp và tại chỗ”* (Haruki Murakami, 2006). Đôi mắt là cửa sổ của tâm hồn, là cánh cửa mở vào thế giới tâm lý của con người, đôi mắt của Midori phản ánh cả một tâm hồn rộng mở, dạt dào cảm xúc, đem đến cho người đối diện một nguồn năng lượng tích cực. H.Murakami đã rất nhiều lần miêu tả đôi mắt của Naoko, dù đó là đôi mắt đẹp nhưng lúc nào cũng chỉ là một cái nhìn trống rỗng, một sự vô vọng không nhìn thấy được ngày mai của mình. Còn với Midori, nhà văn chỉ dành vài dòng miêu tả ngắn gọn về đôi mắt của cô nhưng ông đã giúp cho người đọc có thể dễ dàng hình dung về tính cách và vẻ đẹp tâm hồn của nhân vật *“cô là một cô gái sống động có thực và tràn đầy máu nóng trong người”* (Haruki Murakami, 2006). Ánh nhìn của Midori luôn khiến người ta cảm nhận được một sự lạc quan, yêu đời. Nó khơi gợi và truyền cho người ta một nguồn năng lượng tích cực, giúp người ta có thêm niềm tin và nghị lực để vươn lên trong cuộc sống.

Cách ăn mặc của Midori cũng cho thấy được tính cách phóng khoáng, trẻ trung và có phần nổi loạn của cô *“Tôi xuống sảnh dưới nhà và thấy Midori đang ngồi đó, bắt chân chữ ngũ và mặc một cái váy vải bò ngắn không thể tưởng tượng được”* (Haruki Murakami, 2006). Bộ quần áo mà cô đang mặc làm náo loạn cả khu học xá vốn toàn nam giới. Midori chẳng hề khó chịu trước cái nhìn “dán mắt” của đám nam sinh viên vào cặp chân của cô. Cô có vẻ tự hào về đôi chân đẹp của mình. Không những vậy, cô còn khoe với Toru *“Hôm nay tớ còn mặc đồ lót oách nữa cơ – toàn màu hồng và có tua ten cả”* (Haruki Murakami, 2006). Cách nói của Midori khá dí dỏm và hài hước, nó cũng đem đến niềm vui cho người khác, nhất là với Toru, mỗi lần gặp cô là một lần cô đem đến cho anh những điều mới mẻ. Cô có thể nghĩ ra đủ thứ chuyện để làm Toru vui vẻ. Sự tác động tích cực của Midori làm Toru bắt đầu cảm nhận thế giới này vẫn đang tồn tại chứ không còn sống như kiểu trước đây nữa. Ở cạnh Midori, Toru nhận ra được nhịp đập của cuộc sống *“Hình như thỉnh thoảng tôi lại cảm thấy được mạch đập rộn ràng của thế giới xung quanh”* (Haruki Murakami, 2006). Chính tình yêu của Midori đã giúp hồi sinh sự sống của Toru *“Tôi yêu Midori, và tôi thật hạnh phúc vì cô đã trở lại”* (Haruki Murakami, 2006). Trong lúc Toru đang

trong tâm trạng lạc lõng, bi quan với hiện thực, trong những vướng mắc về mối tình vô vọng với Naoko. Midori xuất hiện bất ngờ mang đến một làn gió mới, tưới mát tâm hồn anh “*Tớ là một đứa con gái có thực đang sống, với dòng máu sinh động đang chảy ào ạt trong người*” (Haruki Murakami, 2006). Chính thân thể tràn trề nhựa sống của cô đã giúp Toru dần hồi sinh, lấy lại ý thức về cuộc sống, anh biết mình cần gì và phải làm gì “*Đối với những việc tôi làm ngày hôm đó, tôi không thấy một chút ân hận nào; tôi biết chắc rằng nếu tôi phải làm lại từ đầu, tôi vẫn sẽ sống lại ngày hôm đó y hệt như vậy*” (Haruki Murakami, 2006).

Không chỉ là một cô gái có cá tính, Midori còn chủ động tìm kiếm hạnh phúc cho bản thân mình. Trong tình yêu cô không rụt rè, che giấu, luôn sống thật với cảm xúc của bản thân. Dù biết Toru đang có người yêu nhưng Midori vẫn không thể ngăn con tim mình hướng về cậu, cô kiên quyết cắt đứt mối quan hệ với người yêu cũ bởi vì biết trái tim mình đã thuộc về Toru “*Tớ đã đến mức thích ở bên cậu hơn là bên anh ấy*” (Haruki Murakami, 2006). Với cô, trái tim có lý lẽ của riêng nó, không thể nào có thể ép buộc nó được. Yêu một người không cần biết mình yêu người đó vì lý do gì “*Tớ đã bảo cậu là tớ thích cậu đến thế kia mà! Khi tớ đã thích ai thì tớ thật sự thích người ấy. Với tớ, chuyện ấy không phải là chuyện lúc có lúc không*” (Haruki Murakami, 2006). Dù yêu Toru say đắm nhưng tình yêu của Midori không phải là tình yêu mù quáng, cô không đòi hỏi, không bắt ép buộc Toru phải yêu lại cô “*Tớ không mong đợi ở cậu điều gì. Nhưng ít nhất là cậu có thể ôm tớ một cái. Đã hai tháng rông tớ khổ sở rồi đấy*” (Haruki Murakami, 2006), cô chỉ chấp nhận tình yêu khi Toru đã thực sự sẵn sàng “*Ô kê, tớ sẽ đợi! Tớ tin cậu. Nhưng khi cậu chấp nhận tớ, thì là chỉ có tớ thôi đấy. Và khi cậu ôm tớ trong tay, cậu sẽ chỉ nghĩ đến tớ thôi đấy*” (Haruki Murakami, 2006).

Sống trong xã hội Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ XX, tính cách của Midori là một mảng màu sáng vẫn còn sót lại trước một thực tại đầy đen tối, bế tắc. Trong lúc mọi người đang bi quan, chán nản trước một thực tại võ vụn thì những nhân vật như Midori với sự trẻ trung, năng động và nhựa sống căng tràn giúp người ta có quyền tin vào tương lai của nước Nhật – một nước Nhật phát triển và giới trẻ Nhật Bản vẫn sống với sự lạc quan và trách nhiệm với chính mình.



### 2.3.2. Sản phẩm của sự kìm kẹp

Thế giới nhân vật trong *Rừng Na-uy* là những con người có ngoại hình lạnh lẽo, bình thường nhưng bên trong tâm hồn lại có nhiều thương tổn. Sự tổn thương về tâm hồn con người được tạo ra từ rất nhiều nguyên nhân khác nhau. Nếu Naoko và Toru bị tổn thương từ những ám ảnh trong quá khứ, về cái chết của Kizuki thì Midori – một cô gái có vẻ ngoài mạnh mẽ cũng phải chịu những tổn thương trong tâm hồn. Sự tổn thương ấy bắt nguồn từ chính sự khắc kỉ, kìm kẹp của gia đình. Freud nói rằng *“Một nền giáo dục quá nghiêm khắc sẽ làm chấn động tâm lý trẻ, sẽ làm cho nó nghĩ rằng nó là người có tội, sẽ phân tán nhân cách của nó giữa một siêu ngã đòi hỏi nhiều quá, và những thèm muốn mà nó sợ không dám nhìn nhận là của mình”* (Haruki Murakami, 2006). Sự kìm kẹp của gia đình, của thể chế xã hội, của những chuẩn mực đạo đức với cá nhân càng lớn thì những ản ức, khát khao bên trong càng bị dồn nén và đến một lúc nào đó nó sẽ bộc phát ra bên ngoài. Sự giáo dục của gia đình và những ám ảnh của thời thơ ấu là tiền đề hình thành nên phẩm chất và tính cách của mỗi con người. Sự khắc kỷ và kìm kẹp của gia đình đã khiến Midori nổi loạn, trở thành một cô gái có tính cách mạnh mẽ.

Midori sống trong một gia đình không thực sự hạnh phúc, bố mẹ cô là chủ một hiệu sách nhỏ, cuộc sống gia đình không phải quá bận tâm về tiền bạc. Thế nhưng, theo lời Midori thì hầu hết các thành viên trong gia đình cô, ai cũng có khuyết điểm, đó là lối sống quan tâm đến hình thức bên ngoài, ưa sĩ diện *“tớ không biết tại sao, nhưng nhà tớ thích thù tiếp bạn bè lắm. Thâm căn cốt để thế rồi, như một chứng bệnh vậy [...] Cả nhà tớ đều có những khuyết tính cách giống nhau, tốt xấu gì cũng thế. Ví dụ như bố tớ. Ông ấy hầu như không uống rượu, nhưng trong nhà lúc nào cũng đầy rượu”* (Haruki Murakami, 2006). Cũng vì sĩ diện, bố mẹ cô bắt ép cô phải theo học những ngôi trường danh giá dành cho giới thượng lưu với học phí vô cùng đắt đỏ và dù cô cũng không muốn học ở ngôi trường đó. Họ nghĩ rằng, việc chọn một ngôi trường tốt sẽ giúp ích được cho con cái. Nhưng chính những áp đặt của bố mẹ đã khiến tính cách của Midori “méo mó” ngay từ bé, cô cảm thấy trường học như một thứ nhà tù, cô chẳng hứng thú gì với việc học ở một ngôi trường như thế, càng ngày cô càng sợ hãi *“tớ đã không muốn học ở trường này tí nào. Tớ muốn vào một trường*

công bình thường, với những con người bình thường, để tớ có thể thoải mái và vui vẻ như những đứa trẻ bình thường”; “Sáu năm tất cả và tớ chưa bao giờ thích nó cả. Tớ chỉ tìm cách chuồn” (Haruki Murakami, 2006). Thế nhưng, dù không thích học nhưng lúc nào Midori vẫn rất chuyên cần, cô không hề nghỉ học dù có bị sốt đến hơn bốn mươi độ “*Khi ra trường họ cho tớ nhiều bằng khen về đi học đều và đúng giờ, một cuốn tự điển tiếng Pháp*” (Haruki Murakami, 2006). Thái độ của Midori là vô cùng dứt khoát, cô không muốn dây dưa với những gì cô không thích, để rồi khi thoát khỏi nó, cô hoàn toàn muốn xóa sạch mọi thứ đã trải qua, cô không muốn dính dáng bất cứ điều gì với ngôi trường ấy nữa “*Vì thế mà bây giờ tớ đang học tiếng Đức*” (Haruki Murakami, 2006). Việc không hiểu sở thích của con cái, vô tình đẩy những đứa con ngày càng xa bố mẹ và gây ra những bất ổn trong tâm lý của trẻ. Những việc làm của Midori như là một sự chống đối, bên trong tâm hồn thơ trẻ của cô dường như luôn có sự xung đột giữa một bên là khát vọng giải phóng, muốn phá bỏ mọi ràng buộc với một bên là sự phục tùng mệnh lệnh của người lớn. Sự xung đột này kéo dài sẽ gây ra những phức cảm.

Theo đuổi những sở thích của cá nhân cũng là một việc vô cùng khó khăn với Midori, cô thích nấu nướng nhưng lại sống trong một ngôi nhà mà mọi người không ai để ý đến đồ ăn thức uống. Để có tiền mua một bộ dụng cụ nấu ăn cho ưng ý, Midori đã phải dành dụm tiền tiêu vặt suốt một thời gian dài “*Cậu có tin được không? Một con nhóc mười lăm tuổi tiết kiệm từng xu để mua rổ rá đá mài và nồi chống dính trong khi lũ con gái khác ở trường đã nhiều tiền thì chớ lại tha hồ sắm quần áo giày dép để chưng diện. Cậu có thấy buồn cho tớ không?*” (Haruki Murakami, 2006). Với người bên ngoài thì hào phóng, với con cái thì keo kiệt, sống trong một gia đình khắc kỉ như thế, Midori luôn cảm thấy buồn chán. Nó trở thành một thứ ảm ức, cứ dồn nén trong vô thức của cô. Để có được cái chảo rán trứng, cô phải để dành tiền bằng cách mặc mỗi cái áo lót suốt ba tháng liền. Cái cảm giác mặc áo lót ướt mãi là nỗi ám ảnh trong cô, giờ đây khi kể lại cho Toru nghe trong lòng Midori dường như vẫn còn uất nghẹn “*Thế là ba tháng liền tớ chỉ có được một cái xu chiêm. Cậu có tin được không? Tớ giặt nó vào ban đêm, làm đủ mọi cách cho nó khô để sáng hôm sau còn mặc. Khó*

*nhất trần đời là phải mặc xu chiêng ẩm. Tờ đi đó đây mà nước mắt cứ trào ra”* (Haruki Murakami, 2006).

Freud khẳng định, môi trường giáo dục có ảnh hưởng rất lớn đến quá trình hình thành nên tính cách của trẻ. Khi bị cấm đoán hoặc không được đáp ứng những đòi hỏi của mình từ người lớn, trẻ thường có xu hướng kháng cự *“Cơ chế kháng cự là một sự ức chế phát xuất từ siêu ngã, ngăn cản chúng ta ý thức về những gì bất thường trong hành động và nhất là ý thức nguồn gốc của những mặc cảm của chúng ta”* (J.P.Charrier, 1972). Khi một đứa trẻ bị ức chế, nó sẽ tìm cách gây hấn với mọi thứ xung quanh. Ngay từ khi còn nhỏ, Midori đã có những ản ức không được giải tỏa, nó bị dồn nén và tìm cách bộc lộ ra bên ngoài. Càng lớn sự phản kháng càng mạnh, những lời nói và hành động của cô thể hiện sự thất vọng trước thực tại *“Cả thế giới là cứt lừa”* (Haruki Murakami, 2006). Là một đứa con gái nhưng cách nói chuyện và hành động của Midori có vẻ ngạo mạn, lúc nào cũng mạnh bạo không thua kém bất kì một đứa con trai nào. Ngay cả cái cách dụi tàn thuốc cũng vậy, Toru đã phải góp ý cho cô *“Con gái nhẽ ra phải duyên dáng hơn khi tắt thuốc. Cậu dụi thuốc như một gã thợ xẻ vậy. Cậu không nên dụi nó ngay thế, mà phải nhẹ nhàng gạt quanh một tí”* (Haruki Murakami, 2006). Những hành động và cách nói năng ấy cũng thể hiện tâm lý đầy thương tổn bên trong của Midori, dường như cô muốn gây hấn với mọi thứ xung quanh. Nó như là một thứ vỏ bọc để che đậy cho sự yếu đuối trong tâm hồn cô. Cô ghét phải tuân thủ theo sự sắp xếp hay sự ép buộc của người khác *“Mọi người lúc nào cũng chỉ muốn ép buộc tớ chuyện này chuyện kia. Vừa mới thấy tớ là họ bắt đầu sai phái”* (Haruki Murakami, 2006). Chính những sự áp chế của luật lệ đã khiến con người không còn được là chính mình, Midori luôn ý thức và đau khổ vì điều đó. Nhìn thấy sự giả dối, che giấu sự dốt nát của mọi người xung quanh, Midori càng thêm bất mãn. Tuy nhiên, càng cố tỏ ra mạnh mẽ, thì tâm hồn Midori càng yếu đuối, cô phải thừa nhận về sự cô đơn của mình *“Nhưng tớ cô đơn quá! Tớ muốn được ở với ai đó!”* (Haruki Murakami, 2006).

### **2.3.3. Cá tính nổi loạn**

Thông thường khi đứng trước những chuẩn mực đạo đức, trong nội tâm con người luôn diễn ra sự đấu tranh giữa sự phục tùng, nghe theo lý trí ép mình tuân theo

khuôn khổ với sự khao khát trong vô thức để được sống là chính mình. Đứng trước những vấn đề liên quan đến đạo đức, nhất là hậu quả của những việc mình gây ra, con người thường rơi vào trạng thái lo lắng, sợ hãi để rồi cuối cùng khuất phục. Tuy nhiên, trên thực tế, có một số người lại dám sống khác đi, để được là chính mình, được sống theo tiếng nói của tâm hồn mình. Midori rơi vào trường hợp như thế. Càng bất hòa sâu sắc với gia đình, nhà trường và xã hội bao nhiêu, Midori càng muốn thách thức với nó bằng cách không tuân thủ theo bất cứ những ràng buộc của thể chế, đạo đức.

Sự phản kháng với những quy định, những chuẩn mực của đạo đức xã hội dễ nhận thấy nhất ở Midori được thể hiện qua mái tóc và cách ăn mặc của cô. Cô chống lại cái định kiến là con gái thì phải để tóc dài mới là đẹp *“Có gì mà con trai cứ thích con gái phải để tóc dài thế nhỉ? Bọn, phát xít, cả lũ chúng nó! Tại sao con trai ai cũng cho là con gái tóc dài mới là sang trọng nhất, dịu dàng nhất, có nữ tính nhất?”* (Haruki Murakami, 2006). Midori đã chứng minh không phải đứa con gái nào để tóc dài cũng đều nữ tính. Rõ ràng tính cách của một người con gái không phải chỉ được nhìn từ bề ngoài, từ mái tóc, diện mạo của họ thế nào. Midori đã đập đổ cách nghĩ của đám đông, cách nghĩ cũ kỹ, lỗi thời để bảo vệ cho lý lẽ của mình. Cô có phân tự tin với mái tóc *“lôm chôm cắt theo kiểu răng cưa”* đang có. Nó có thể không ưa nhìn, nhưng nó làm cho cô nổi bật và ấn tượng, giờ đây cô tự tin được là chính mình. Hơn nữa, sự thay đổi ngoại hình của cô cũng đem đến cho Toru một suy nghĩ khác *“Theo trí nhớ của tôi thì với mái tóc dài cô ta cũng chỉ như một sinh viên xinh xắn thế thôi. Còn cô gái ngồi trước mắt tôi thì đang căng tràn một sinh lực tươi mát”* (Haruki Murakami, 2006). Cách cách ăn mặc của Midori cũng có thể xem là một sự nổi loạn của một cô gái đầy cá tính, cô hồn nhiên mặc chiếc váy ngắn đến khu học xá nam *“Mặc một cái váy vải bò ngắn không thể tưởng tượng được”* (Haruki Murakami, 2006), cô còn chẳng thèm để ý trước sự thèm thuồng của một vài gã đàn ông khi đi trên tàu điện.

Midori còn tỏ ra chán ghét với mô kiến thức ở trường học, cô cho rằng những thứ như *“thể giải định quá khứ, thể giả định hiện tại”*, những cái như *“toán vi phân tích phân hoặc các kí hiệu hóa học”* rồi *“Tur Bản Luận”*,... là hoàn toàn vô bổ, nó chẳng

phục vụ được một mục đích cụ thể nào trong cuộc sống. Ấy vậy mà, lũ học sinh cứ tồn thời gian với nó. Midori cực kì dị ứng và xem thường cái bọn sinh viên đạo đũa giả, dốt nát bề ngoài thì tỏ ra hiểu biết nhưng trong đầu thì trống rỗng *“Lũ khốn kia là rơm rết. Chúng chỉ nhằm nhằm phách lối với bọn con gái mới gặp bằng những từ hoa mỹ trong khi thò tay tọc vấy bọn này mà thôi”* (Haruki Murakami, 2006). Cô cũng chẳng thèm quan tâm xem người khác nghĩ gì về mình, thứ mà cô quan tâm nhất là cảm xúc của chính mình. Cái hôm Toru đến chơi nhà cô, trong lúc cả hai đang uống bia và chơi đàn trên sân thượng thì có tiếng báo cháy nhưng Midori chẳng thèm quan tâm, Toru hỏi cô : *“không sợ hàng xóm họ ghét hay sao, xem hỏa hoạn ngay gần nhà mà lại vừa uống bia vừa hát trên sân phơi chẳng có vẻ là một cử chỉ đáng kính”*. Cô trả lời anh bằng giọng điệu lạnh lùng *“Quên đi. Chúng tớ không bao giờ để ý hàng xóm họ nghĩ gì”* (Haruki Murakami, 2006). Cô có thể vì con mèo đã chết mà khóc suốt đêm, trong khi lúc mẹ cô chết cô chẳng nhỏ nổi một giọt nước mắt nào. Lối sống của Midori thường bị qui chụp là lối sống ích kỷ, hưởng thụ nhưng nếu tìm hiểu kỹ nguyên nhân của nó thì nó đều có lý do của nó. Tất cả những hành động của Midori đều bắt nguồn từ vô thức, từ những ấn ức mà cô bị kìm nén từ trước đến nay. Có thể thấy, những phản ứng của Midori với hiện thực xã hội phần nào cho thấy sự bi quan, hoài nghi trước những thứ giá trị ảo mà con người đang chạy theo. Tuy Midori chưa biết chính xác nó là những gì nhưng cô đã cảm nhận được thông qua những gì đang diễn ra xung quanh cô.

Với một cô gái, khi đề cập đến những vấn đề tế nhị, đặc biệt là tình dục, họ thường tỏ ra e ngại. Nhưng Midori thì không như thế, cô đề cập đến tình dục một cách thẳng thắn và bộc trực. Đó không phải là những ham muốn luôn ám ảnh trong tâm trí cô mà đó là cách giúp cô vượt qua nỗi cô đơn. Trong *Rừng Na-uy*, Midori là hiện thân cho kiểu nhân vật hướng ngoại, với tính tình cởi mở, phóng khoáng cho nên cô đề cập thẳng đến vấn đề tình dục một cách táo bạo. Trong các câu chuyện của cô, ít hay nhiều cô đều nhắc đến tình dục như là một một nhu cầu tất yếu trong cuộc sống thường ngày của con người. Trong truyện Toru và Midori gặp nhau tổng cộng chín lần thì đã có đến sáu lần cô nói đến vấn đề tình dục. Sau lần làm quen với Toru ở tiệm ăn, đến lần gặp thứ hai Midori đã rất cởi mở khi nói về tình dục, cô muốn biết tụi con

tra trong khu học xã có thủ dâm hay không, rồi càng ngày cô nói về vấn đề tình dục càng táo bạo *“Và tớ muốn có cậu nằm xuống cạnh tớ. Rồi thì từng tí một, cậu cởi quần áo tớ ra. Thật nhẹ nhàng. Như kiểu mẹ cởi quần áo cho một đứa con nhỏ vậy. Thật nhẹ nhàng”* (Haruki Murakami, 2006). Để giải tỏa sau những ngày triển miên trong bệnh viện để chăm sóc bố, cô quyết định cùng với người yêu “giải lao” bằng cách đi đâu đó và quan hệ tình dục với nhau *“Còn tớ thì quyết định phải đi đâu đó vài ngày để làm tình như điên thì mới hả”* (Haruki Murakami, 2006). Cô vui vì Toru đã thực hiện lời hứa sẽ nghĩ đến cô khi anh thủ dâm, cô còn khích lệ anh *“Nghĩ đến cái gì đó thật sexy vào. Không sao đâu, tớ cho phép cậu mà. Ờ, tớ biết rồi! Lần sau tớ sẽ ở trên phôn với cậu: “Ồ, ồ, sướng quá...Ồ, đấy, đấy,.. Thôi nào, tớ sắp ra... Ồ, đừng làm thế!”. Tớ sẽ nói với cậu những thứ như thế trong lúc cậu loay hoay với nó”* (Haruki Murakami, 2006),... Dù cởi mở trong tình dục, dù yêu Toru say đắm nhưng Midori vẫn không cho phép mình đi quá giới hạn, Midori chỉ có thể làm chuyện đó với Toru khi anh đã vượt qua được rắc rối của bản thân và sẵn sàng đón nhận cô. Rõ ràng, tính dục không phải là nỗi ám ảnh, không phải là khát khao thỏa mãn nhu cầu sinh lý mà đó chỉ là cách để giải tỏa nỗi cô đơn cố hữu của con người khi đứng trước thực tại vỡ vụn *“Tớ cô đơn quá. Tớ muốn được ở với ai đó! Tớ biết mình đang làm những trò khủng khiếp với cậu, toàn những đòi hỏi mà chẳng đáp lại được gì, rồi nghĩ bậy nghĩ bạ gì cũng nói ra tuốt tuốt, kéo cậu ra khỏi nhà rồi bắt cậu đưa đi khắp chốn cùng nơi, nhưng cậu là người duy nhất mà tớ có thể cũng làm những chuyện ấy!”* (Haruki Murakami, 2006). Khi không còn nơi nào để bầu vú, tựa nương, tình dục là chỗ dựa duy nhất, nó có thể chữa lành những tổn thất về mặt tinh thần, khơi gợi niềm hứng khởi, niềm tin vào cuộc sống.

Ở nhân vật Midori, sự nổi loạn của cô còn là một biến dạng của mặc cảm Oedipe. Mặc cảm Oedipe trong quan niệm của Freud là mặc cảm hình thành trong quá trình *“bày nguyên thủy chuyển hóa chủng loài song song với việc tiến hành cấm loạn luân và giết cha”* (E.M.Meletinsky, 2004). Từ câu chuyện vua Oedipe bị buộc vào lời nguyền số phận giết cha lấy mẹ trong thần thoại Hi Lạp, Freud đã nghiên cứu về phức cảm tính dục ấu thơ của con người. Ông cho rằng mỗi người đều có ham muốn tính dục đối với cha hoặc mẹ dù chỉ là trong ý thức. Nếu là sự ham muốn của đứa trẻ trai

đôi với mẹ và ghét bố thì gọi là mặc cảm Oedipe, còn ngược lại, sự thù ghét mẹ và yêu bố của đứa trẻ gái gọi là mặc cảm Electra. Mặc cảm này được hình thành ngay từ khi đứa bé mới được sinh ra, nó như một thứ tội tởm đeo bám con người. Dù chỉ tồn tại trong vô thức nhưng nó có khả năng chi phối mọi hành động và suy nghĩ như con người. Mặc cảm Oedipe khi được tái hiện trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* nó không hoàn toàn đồng nhất với vở bi kịch Hi Lạp mà Freud nghiên cứu. Trong con người Midori dường như luôn có sự xung đột quyết liệt giữa tình yêu và cả sự căm ghét dành cho những người ruột thịt. Không hẳn là sự giết giành tình cảm của bố từ tay mẹ nhưng Midori cũng không hiểu tại sao mình lại ghét mẹ như thế. Cô luôn bị ám ảnh bởi những tiếng chửi rủa của mẹ dù biết rằng mẹ cô đang bị bệnh, thần trí không còn tỉnh táo nhưng cô vẫn thấy ghét mẹ, cô cảm thấy đất trời sụp đổ trước những lời đay nghiến nặng nề của mẹ mình “*Mày không phải con tao. Tao căm thù cái bụng dạ mày. Cả thế giới đen ngòm mất một giây khi bà ấy nói thế với tớ*” (Haruki Murakami, 2006). Ngay cả trong mơ, Midori cũng luôn bị ám ảnh vì những lời nguyền rủa của mẹ cô “*Nhưng có đôi khi tớ nằm mơ. Lúc thì mẹ tớ đang trong bóng tối quát mắng vọng ra, lên án là tớ đã vui khi bà ấy chết*” (Haruki Murakami, 2006). Giác mơ của Midori được hình thành trên cơ sở của những ấn ức, ngay từ trong cội sâu thẳm của vô thức tinh thần của cô luôn bị áp lực nặng nề, áp lực đó chuyển tải vào trong những giấc mơ của cô. Thật sự, việc mất đi người mẹ ruột thịt nó không thể làm cho cô vui được, bởi cô cũng là con người, cũng có trái tim, cũng hiểu đạo hiếu nhưng thật sự cô không thể lừa dối cảm xúc của bản thân “*Nhưng tớ có vui đâu. Tớ chỉ không buồn. Và nói thật là tớ không thể nhỏ một giọt nước mắt nào*” (Haruki Murakami, 2006). Không những vậy, Midori còn cảm thấy “*nhẹ cả người khi mẹ cô chết*” (Haruki Murakami, 2006), bởi cô có thể quản lý việc chi tiêu của gia đình, cô có thể mua những thứ cô thích. Sự ám ảnh về việc đem hết tiền dành dụm để mua bộ dụng cụ làm bếp và phải mặc áo lót ướt suốt ba tháng trời vẫn còn đeo bám cô và người gây ra nỗi ám ảnh cho cô không ai khác đó chính là mẹ cô. Có lẽ ngay từ khi còn nhỏ, cô đã không nhận được sự quan tâm và tình thương của bố mẹ, những ám ảnh tuổi thơ đã khiến tâm hồn cô chai sạn, cô lạc lõng trong chính gia đình mình, sống bên cạnh những người ruột thịt mà như có một lớp màng siêu hình nào đó ngăn

cách cô với họ. Dù cô vẫn luôn khao khát nhận được sự yêu thương từ bố mẹ nhưng cô chưa hề nhận được điều đó từ họ “*Tớ vẫn thèm được yêu. Dù chỉ một lần thôi. Tớ muốn biết được yêu đây phân mình nó như thế nào, đây đến mức không thể chịu được nữa ấy. Chỉ một lần thôi. Nhưng họ chưa bao giờ cho tớ cái đó. Chưa bao giờ, dù chỉ một lần*” (Haruki Murakami, 2006). Chính trạng thái mặc cảm vì không được yêu thương đã ảnh hưởng không tốt đến tâm lý và hành vi của cô. Freud đã cho cả thế giới thấy, những gì mà đứa trẻ nhận được trong thời thơ ấu chính là kết quả của quá trình hình thành nhân cách sau này của chúng “*bắt nguồn từ quan hệ nhân quả trực tiếp, từ cách đứa trẻ đương đầu với cái gọi là mặc cảm Oedipe*” (David Stafford Clark, 2002).

Với Freud, khi điều trị cho những bệnh nhân mắc chứng loạn thần kinh, ông luôn quan tâm đến việc tìm hiểu về quá khứ của họ, những mặc cảm tuổi thơ mà họ đã trải qua, những ảnh hưởng từ cách giáo dục của những người cha người mẹ trong giai đoạn quan trọng nhất của cuộc đời. Mọi tác động của họ đều là tiền đề cho sự hình thành tâm tính của trẻ. Nếu đứa trẻ đón nhận được một nền tảng giáo dục tốt của gia đình thì nhân cách của trẻ sẽ phát triển theo chiều hướng tích cực. Còn ngược lại, nếu sống trong một gia đình có những ông bố bà mẹ không yêu thương con cái thì trẻ sẽ cảm nhận được sự mất mát trong tình cảm từ đó trẻ sẽ có những hành vi chống đối hoặc oán ghét cha mẹ. Nhân vật Midori trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* không đến mức bị chứng loạn thần kinh nhưng quả thực cô có một tuổi thơ không lành lặn, sự thiếu vắng tình thương yêu của bố và mẹ đã gây ra những chấn động tâm lý không nhỏ đến sự phát triển nhân cách của cô. Không chỉ ghét mẹ, Midori cũng không có tình thương yêu trọn vẹn dành cho người bố như những cô gái khác. Trong Midori vừa có tình yêu vừa có cả sự thù hận dành cho bố. Cô vẫn có những hồi ức tốt đẹp về bố, đó là hai lần vì giận người thân, cô bỏ nhà đi vào năm lên tám và mười tuổi. Chính bố cô đã vượt qua hàng trăm dặm để đưa cô về nhà “*Bố tớ là người đã tìm và đưa tớ về. Đi đến tận Fukushima để tìm tớ - hàng trăm dặm chứ ít đâu!*” (Haruki Murakami, 2006). Tuy nhiên, hình tượng người bố tôn kính trong cô đã sụp đổ ngay khi mẹ cô qua đời. Vì mất đi người vợ yêu dấu mà bố cô thốt ra những lời nói tàn nhẫn, xát muối vào tim hai đứa con gái ngây thơ “*Tao thà mất hai đứa chúng mày còn hơn mất bà ấy*”



(Haruki Murakami, 2006). Midori biết bố yêu mẹ, cô hiểu nỗi đau, nỗi buồn và sự đổ vỡ mà ông đang gánh chịu, nhưng sao ông lại tàn nhẫn nói những lời khủng khiếp với đứa con gái ruột của mình *“Nhẽ ra mày nên chết thay cho mẹ mày”* (Haruki Murakami, 2006). Cô biết ông không phải là người xấu *“Bố tớ không phải là người xấu như thế đâu. Nhiều khi tớ cáu với ông ấy vì ông ấy nói những điều thật kinh khủng, nhưng tận đáy lòng thì ông ấy rất trung thực và rất yêu mẹ tớ”* (Haruki Murakami, 2006) nhưng những lời ông nói với chị em cô mãi mãi là vết thương không thể chữa lành trong tâm hồn. Và như để giải tỏa ản ức, cô đã có những hành động nổi loạn bằng cách thoát y trước di ảnh của bố mình. Đó là sự nổi loạn, bút phá để giải tỏa hết những bức bối đè nặng trong lòng cô từ rất lâu. Cô xem việc khỏa thân trước di ảnh của bố là một việc rất đổi bình thường, cô làm nó một cách tự nhiên *“Tớ cởi quần áo trước bức ảnh bố tớ. Cởi đến mảnh vải cuối cùng và để ông ấy nhìn. Kiểu như một tư thế Yoga. Giống như bảo: Bố ơi, này là đứa con gái đã làm ra”* (Haruki Murakami, 2006). Hành động của Midori lúc đó không chỉ vì say rượu, mất kiểm soát bản thân mà hơn hết tâm hồn cô đang bị chi phối bởi vô thức, bởi một khi vô thức trỗi dậy nó có một sức mạnh siêu hình mà lý trí không thể ngăn nổi, cô không thể lý giải được hành động của mình *“Tớ không biết, tớ chỉ muốn cho ông ấy xem. Nghĩ coi, một nửa tớ là tinh khí của ông ấy, đúng không? Sao lại không cho ông ấy xem? Lúc ấy tớ cũng hơi say. Có lẽ là vì thế”* (Haruki Murakami, 2006). Midori không ngại việc mình làm là trái luân lý. Hành động của cô chỉ đơn thuần để chứng minh cô là con của bố, trở về với trạng thái tuổi thơ là cách chứng minh thuyết phục nhất. Dòng máu đang chảy trong người cô chính là của bố, cô chính là sự tiếp nối cho sự sống của bố mình.

Trong con người Midori chứa đầy những phức cảm. Có những lúc cô nổi loạn nhưng có những lúc cô lại phục tùng. Một tính cách vô cùng phức tạp, vừa mạnh mẽ, vừa yếu đuối, vừa táo bạo, vừa tinh tế. Cô có thể sống buông thả, bất cần đời nhưng đồng thời cô cũng có thể là một người phụ nữ đảm đang, tháo vát. Lý giải cho những tính cách và hành động khó hiểu của con người, từ góc nhìn phân tâm học, người ta nhận thấy trong mỗi con người đều chứa đựng sự xung đột giữa cái *Tôi* và cái *Nó*. Cái *Nó* - nơi trú ngụ những bản năng nguyên thủy nhất trong con người, nó muốn

được là chính mình, muốn được sống với phần bản năng vốn có của chính nó. còn cái *Tôi* cản trở, đè nén bắt con người phải tuân thủ theo những chuẩn mực đạo đức, xã hội. Đến một lúc nào đó, cái *Tôi* và cái *Nó* không thể dung hòa nữa nó sẽ bùng phát gây ra những rối loạn tâm thần.

#### **2.4. Reiko – một bản thể “bất toàn” trong xã hội “bất toàn”**

Nhân vật Reiko cũng là nhân vật điển hình cho tính cách và lối sống của con người Nhật Bản những năm 60 của xã hội Nhật Bản. Không rơi vào bế tắc đến cùng cực như Naoko, không mạnh mẽ nổi loạn như Midori nhưng Reiko cũng là một con người “bất toàn”, trong tâm hồn cô cũng chứa đựng nhiều bí ẩn mà cô không thể giải thích được. Nếu Naoko luôn cảm thấy bất lực trong tình dục thì Reiko lại không thể hiểu được cảm xúc tình dục của mình – miền khát dục đầy bí ẩn. Chính điều đó đã dẫn đến bi kịch cho cuộc sống gia đình cô, để rồi cô phải cô đơn trên hành trình tìm kiếm bản ngã của chính mình. Dù chỉ là nhân vật phụ xuất hiện rất ít trong tác phẩm nhưng Reiko lại là nhân vật có vai trò kết nối giữa Naoko và Toru, trở thành người bạn chia sẻ với Naoko về sự “bất toàn” của cả hai và là người bạn tình giúp Toru vui đi cảm giác cô đơn sau khi Naoko chết. Bên cạnh đó nhân vật Reiko của nhà văn H.Murakami cũng đem đến một góc nhìn mới về tình dục – tình dục không chỉ là những khoái cảm đơn thuần mà trong một vài trường hợp nó còn là sự an ủi, vỗ về của những tâm hồn cô đơn, như một phương tiện kết nối giữa người với người trong cuộc sống.

##### **2.4.1. Nỗi ám ảnh về quá khứ vinh quang**

Xã hội Nhật Bản là xã hội coi trọng sự cống hiến cho nên giá trị của con người cũng phụ thuộc vào sự cống hiến đó. Con người càng có tài năng thì sự cống hiến càng cao và danh vọng càng lớn. Chính vì thế mà nhiều bậc cha mẹ đã ép buộc con cái mình vùi đầu vào việc học hành hoặc tập luyện một môn năng khiếu nào đó, điều đó vô tình họ đã tạo nên những áp lực vô hình mà con cái họ phải chịu đựng, để rồi đến một lúc nào đó sự chịu đựng vượt quá giới hạn, nó sẽ đưa con người vào bế tắc, bị bệnh tâm thần.

Reiko là điển hình về nạn nhân của danh vọng và sự coi trọng của xã hội. Cô là một tài năng chín sớm và được mọi người công nhận “*Tôi có tài, mọi người đều nhận*

thấy điều đó và làm rùm beng lên về tôi khi tôi còn nhỏ. Tôi thắng nhiều cuộc thi và luôn đứng đầu nhạc viện, và họ đã thu xếp để tôi tốt nghiệp xong là sẽ sang Đức học tiếp” (Haruki Murakami, 2006). Là một đứa trẻ, luôn nhận được sự tán thưởng của những người khác, nó giống như một thứ thuốc phiện mà nếu đã nghiện rồi thì không thể bỏ. Để giữ vững danh hiệu của mình, Reiko đã ngày đêm khổ luyện, chỉ biết có âm nhạc mà quên hết tất cả mọi thứ xung quanh, cô không được trải qua tuổi thơ như bao đứa trẻ bình thường. Dần dần, cô chỉ biết sống theo cách nghĩ của số đông mà quên đi bản ngã của chính mình, cuộc sống của cô là những tháng ngày tập luyện căng thẳng mà nó chẳng đem đến cho cô bất cứ một sự vui sướng nào. Vì áp lực phải chơi tốt hơn, phải giữ hào quang mình đang có đã đẩy Reiko vào trạng thái thần kinh căng thẳng kéo dài. Cho đến một ngày, hệ thần kinh không thể chịu nổi, nó bắt đầu phản ứng lại với ý thức của cô “tôi đang học năm cuối ở nhạc viện và sắp có một cuộc thi khá quan trọng. Tôi tập ngày tập đêm cho cuộc thi đó, nhưng đột nhiên ngón út bên tay trái tôi bỗng không cử động được nữa. Không biết tại sao, nhưng nó cứ ì ra như vậy” (Haruki Murakami, 2006). Reiko tìm mọi cách chạy chữa nhưng không thể tìm ra nguyên nhân của căn bệnh, bác sĩ kết luận cô đang gặp vấn đề về tâm lý. Tài năng và danh vọng giống như một thứ cạm bẫy nó có thể đưa con người ta đến đỉnh vinh quang nhưng nó cũng có thể đẩy người ta đến tận cùng của bùn đen. Với một cô bé như Reiko, quen sống trong hào quang của chiến thắng, sự tôn sùng, ngưỡng mộ của người khác thì giờ đây đứng trước nguy cơ bị mất danh hiệu, đó quả là một bi kịch cuộc đời “Cây dương cầm là toàn bộ sự sống của tôi lúc ấy. Tôi đã bắt đầu chơi đàn từ lúc bốn tuổi, đã chỉ nghĩ đến nó chứ không đến cái gì khác” (Haruki Murakami, 2006). Việc tước cây dương cầm khỏi cô bé Reiko lúc ấy là tước đi tất cả tương lai, niềm hi vọng của cô bé. Cô rơi vào trầm cảm “Tước cây dương cầm của một đứa con gái như vậy thì nó còn lại gì? Và thế là, phụt một cái, tâm trí tôi rơi vào một cõi hỗn mang hoàn toàn. Tối đen như mực” (Haruki Murakami, 2006). Reiko luôn bị ám ảnh về sự vô dụng của chính mình, cô luôn cảm thấy bản thân mình bị tổn thương nghiêm trọng, mặc cảm dần vọt với sự kì vọng của cha mẹ và ngày càng rơi vào trạng thái rối loạn tâm thần. Nguyên nhân của sự phát triển tâm lý không bình thường của Reiko có thể được lý giải từ góc nhìn phân tâm học. Là một đứa trẻ, muốn

có tâm lý phát triển bình thường thì chỉ nên sống đúng với độ tuổi của nó. Chỉ nên vui chơi với bạn bè chứ không nên gò ép mình phải đạt thành tựu xuất sắc ở một lĩnh vực nào đó. Với một bộ não còn non nớt, nhận thức chưa đầy đủ về cuộc sống mà đạt được danh vọng quá sớm có thể làm cho trẻ kiêu căng về tài năng của mình hoặc nó sẽ trở thành áp lực tâm lý đè nặng. Việc theo đuổi đam mê là một điều tốt nhưng một khi nó không còn là đam mê nữa mà trở thành áp lực thì việc bị khủng hoảng tâm thần là điều khó tránh khỏi. Rõ ràng, việc được tung hô, ca ngợi và tâm lý sợ thua cuộc đã không đem đến cho Reiko bất kì niềm vui nào trong cuộc sống. Cô sống trong sự kỳ vọng của mọi người chứ không phải sống cho cô, chơi dương cầm không phải là niềm đam mê thật sự của cô. Cho nên dù đã vượt qua được chướng ngại tâm lý, dù ngón tay cô có thể cử động được nhưng cô hoàn toàn mất hứng thú với âm nhạc và cái niềm khát khao được trở thành nghệ sĩ cũng tan biến “*có một cái gì đó bên trong tôi đã biến mất. Một nguồn năng lượng quý báu hoặc cái gì đó ở trong tôi đã biến mất, bốc hơi mất*” (Haruki Murakami, 2006). Cuộc sống là một chuỗi những hành động và tương thưởng, cần phải có sự hài hòa giữa đời sống vật chất và tinh thần, giữa nhu cầu của cá nhân và nhu cầu của tập thể, một khi một trong hai thứ đó không được đáp ứng thì nó sẽ phản kháng, gây nên những hậu quả nghiêm trọng.

Sống trong nỗi sợ hãi, lo lắng thất vọng về bản thân đã dần đẩy Reiko vào trạng thái tâm lý bất ổn, căn bệnh tâm thần nhiều lần tái phát “*Và thế là, phụt một cái! Chuyện đó lại tái diễn – cõi hỗn mang, bóng tối bao trùm. Lúc ấy tôi hai bốn, và lần này tôi phải ở bảy tháng liền trong một trại điều dưỡng*” (Haruki Murakami, 2006). Với Reiko, đó là những tháng ngày khủng khiếp nhất, không có đàn dương cầm, sống ở một nơi bần thiu cô chẳng biết phải làm gì đành cố gắng để hồi phục và rồi những nếp nhăn bắt đầu xuất hiện trên gương mặt cô – như là một dấu vết chứng minh sự bất toàn trong con người cô. Hơn nữa, dù đã chấp nhận từ bỏ hào quang, chấp nhận làm một công việc bình thường nhưng mỗi lần nghe được những thông tin về một người nào đó kém tài hơn mình đạt giải thưởng ở một cuộc thi nào đó, tâm trạng Reiko vô cùng đau xót “*Cứ thử nghĩ về những mất mát của tôi mà xem! Mỗi lần nghe tin những người kém tài hơn tôi nhiều vừa được giải nhì một cuộc thi nào đó hoặc vừa biểu diễn ở phòng hòa nhạc nào đó là nước mắt tôi lại trào ra*” (Haruki

Murakami, 2006). Trong phân tâm học, đây chính là tâm lý chung của con người, đó là một dạng biểu hiện của mặc cảm về sự tự ti về sự thiếu hụt, sự không trọn vẹn nào đó của bản thân mình. Hơn nữa, trong cuộc sống tâm lý hơn thua, ganh tị bao giờ cũng là bản chất của con người, ít ai chấp nhận mình thấp kém hơn người khác nhất là đối với những người có tài năng thực sự, họ không dễ chấp nhận những người kém tài hơn mà lại ở vị trí cao hơn mình. Chính những đặc điểm chung của trạng thái tâm thần này đã khiến con người thường rơi vào tình trạng đau khổ, dằn vặt. Nỗi ám ảnh không chỉ khiến cho cá nhân người ấy đau khổ mà còn liên lụy, đọa đày những người xung quanh.

Mặc cảm về sự thiếu hụt của bản thân đã khiến cô không thể tìm được hạnh phúc. Những âu lo về bệnh tật đã khiến cô không dám mở lòng với người yêu cô, không phải cô không yêu anh mà là vì cô sợ sẽ đem đến sự bất hạnh cho anh *“Tôi bảo tôi thích anh và biết anh là người tốt nhưng chính vì thế mà tôi không thể lấy anh. Anh ấy muốn biết lý do và tôi giải thích tất cả cho anh ấy, hoàn toàn thành thực – rằng tôi đã hai lần phải vào viện tâm thần”* (Haruki Murakami, 2006). Khi đứng trước những sự việc trọng đại, có ý nghĩa với cả cuộc đời, trong tâm hồn Reiko vẫn luôn diễn ra sự xung đột, cô vừa muốn cho mình và người mình yêu một cơ hội lại vừa cảm thấy lo âu, sợ hãi vì không thể lường trước được những hậu quả mà mình sẽ gây ra vì căn bệnh tâm thần đang tiềm ẩn trong cô *“Nếu anh muốn lấy em, anh phải lấy toàn bộ những rắc rối của em, và chúng tệ hơn anh tưởng nhiều lắm đấy”* (Haruki Murakami, 2006).

Khi xem xét về những nguyên nhân gây ra chứng rối loạn thần kinh, cũng giống như quan điểm của Plato, Freud khẳng định rằng, sự thư thái, an lành và hạnh phúc của cá nhân mỗi người tùy thuộc vào sự tương quan, hoà hợp giữa các thành phần khác nhau của tinh thần như cái *Tôi* và cái *Nó*, cái Siêu ngã và cái thế giới bên ngoài. Một khi thế giới không cung ứng đủ những điều kiện thuận lợi cho sự cân bằng với cái bên trong thì hậu quả sẽ vô cùng nghiêm trọng. Nhưng đôi khi, môi trường bên ngoài dù có thuận lợi thì cũng có thể có những rối loạn xảy ra bên trong tâm thức của con người nếu như có sự xung đột của các thành phần của vô thức. Sự dồn nén là điều quan trọng cơ bản trong nguyên nhân gây ra bệnh loạn thần kinh. Với Reiko, dù có

môi trường bên ngoài thuận lợi, cô có sự yêu thương, chia sẻ, bảo vệ của người chồng nhưng chứng bệnh tâm thần chỉ tạm thời lắng xuống, nó nhường chỗ cho những hạnh phúc mong manh chứ không hề mất đi vĩnh viễn. Bởi trong tâm thức của cô vẫn chứa đựng sự xung đột mãnh liệt, hạnh phúc gia đình chỉ là “cơ chế tự vệ” mà cô dùng để né tránh xung đột nội tâm của mình. Những điều đó chẳng qua chỉ là một cách nguy trang, qua mặt lý trí, bởi những ám ảnh cũ vẫn luôn tồn tại và khi có một chiếc “ốc vít” của vô thức được nói lỏng, vượt qua tầm kiểm soát của ý thức thì nó sẽ bùng dậy mạnh mẽ. Điều đó đã xảy ra khi con gái Reiko bước vào tuổi mẫu giáo, cô bắt đầu chơi đàn trở lại, việc chơi đàn khiến cô cảm thấy phấn khích, sau bao nhiêu năm gắn bó với cây dương cầm, chưa bao giờ cô lại cảm thấy phấn khích đến vậy, bởi trước đó cô chơi đàn vì sự kì vọng của bố mẹ, vì danh vọng và sự nổi tiếng chứ chưa bao giờ vì sự yêu thích của bản thân. Cô sống theo cách nghĩ của người khác, sống vì người khác và vì những thứ danh vị phù phiếm bên ngoài chứ không phải là niềm đam mê cháy bỏng từ con tim *“Như tôi đã nói, tôi bắt đầu chơi đàn từ hồi lên bốn, nhưng lúc ấy mới chợt nhận ra là chưa từng bao giờ chơi cho chính mình. Lúc nào tôi cũng chỉ cố thi cho đỗ hoặc chỉ để gây ấn tượng với người khác”* (Haruki Murakami, 2006). Được sống là chính mình, được thỏa với những niềm đam mê của mình, Reiko cảm thấy vô cùng hạnh phúc, chưa bao giờ cô cảm thấy hạnh phúc hơn lúc cô chỉ biểu diễn cho chính mình *“Cái đó mới là âm nhạc”* (Haruki Murakami, 2006). Nhưng cũng chính từ thời điểm ấy, bi kịch lại xuất hiện trong cuộc đời vốn tưởng đã bình yên của cô. Freud phát hiện vị trí của các dồn nén mang tính quyết định từ trong thời thơ ấu: như chúng ta đã ghi nhận, điều thiết yếu của một tâm thức lành mạnh trong tương lai của trẻ phải thành công vượt qua những giai đoạn thông thường của sự phát triển tính dục. Nhưng điều này không phải lúc nào cũng được tiến hành một cách trôi chảy và bất kì một trở ngại nào cũng để lại những hậu quả nặng nề sau này. Hậu quả mà Reiko phải gánh chịu đó chính là những năm tháng tuổi thơ mà cô phải trải qua với sự kì vọng của bố mẹ, với những hào quang chói sáng mà cô đã tạo ra, để rồi khi hào quang không còn nó gây ra những mặc cảm, sự “méo mó” trong tâm hồn, Reiko không thể có một nhân cách phát triển bình thường như bao đứa trẻ khác.

Ngoài những biểu hiện của chứng rối loạn tâm thần, sự “méo mó” của Reiko còn là những lệch lạc về tính dục. Reiko là người có xu hướng tính dục phức tạp. Cô vừa là người có xu hướng tình dục khác giới lạnh mạnh, bình thường như bao người phụ nữ bình thường khác, cô có một gia đình bình yên và hạnh phúc. Nhưng trong tâm hồn cô vẫn chứa đựng những nhục cảm đầy bí ẩn và mãnh liệt với một số người cùng giới “*Có thể tôi đồng tính và chỉ mới nhận ra chuyện ấy. Nhưng bây giờ thì tôi không nghĩ như vậy nữa. Nói vậy không có nghĩa là tôi không còn bị thôi thúc cảm dố. Có thể tôi vẫn bị như vậy. Nhưng tôi không phải là người đồng tính theo đúng nghĩa của từ này. Không bao giờ thấy thèm muốn khi nhìn một người đàn bà [...] Nhưng quả thực có những loại con gái hô ứng với tôi, và mỗi lần như thế tôi đều biết. Chỉ trong hoàn cảnh như thế chất đồng tính của tôi mới lộ diện*” (Haruki Murakami, 2006). Hoàn cảnh để Reiko bộc lộ chất đồng tính của mình là việc cô nhận dạy kèm dương cầm cho cô bé mười ba tuổi, con của một gia đình hàng xóm. Ngay từ cái nhìn đầu tiên, Reiko đã có những xúc cảm đặc biệt về cô bé đó “*Nó thật là một tiểu thiên thần, với một vẻ đẹp trong veo. Dịu dàng và tinh khiết. Tôi đã chưa từng, đến giờ cũng vậy, thấy một con bé nào đẹp như thế*” (Haruki Murakami, 2006). Reiko gần như “phát hoảng” vì sự thông minh của cô bé “*Tôi thấy ngay con bé thông minh lắm. Nó biết cách nói chuyện. Nó có những ý kiến sắc sảo rõ ràng và có tài thu hút người khác vào câu chuyện*” (Haruki Murakami, 2006). Nhưng Reiko cũng phát hiện ra ở cô bé đó có cái gì rất “đáng sợ” – đó là cái cách cô bé có thể bịa ra những câu chuyện mà nó khiến ai cũng tin là thật. Chính vẻ đẹp và sự khôn ngoan của con bé đã dần đánh thức bản năng của một người đàn bà ba mươi một tuổi, Reiko đã không thể cưỡng lại được những hành vi không chính đáng của cô bé. Cái cảm giác khoái lạc mà cô chưa bao giờ tìm được từ người chồng, trở trêu thay lại tìm thấy ở một cô bé đồng tính nhỏ hơn cô gần hai mươi tuổi “*và chúng tôi đang ôm nhau, và tay con bé đang vuốt ve lưng tôi với một nhục cảm nồng cháy mà thậm chí đến chồng tôi cũng không thể sánh được, và tôi cảm thấy mọi ốc vít trong người đều lỏng ra hết mỗi khi con bé chạm đến mình, và chưa kịp định thần thì nó đã cởi hết xu chiêng của tôi và đang vuốt ve vú tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Cũng giống Naoko luôn dằn vặt và trăn trở với câu hỏi vì sao với Kizuki người mà cô yêu tha thiết thì cô không thể nào

có được quan hệ tình dục thực sự, còn với Toru - một người cô chỉ xem là bạn thì cô lại có cảm xúc mãnh liệt, Reiko cũng phát hoảng vì có cảm xúc mãnh liệt với một đứa con gái. Con người cô lúc đó như bị tách làm đôi, ý thức và vô thức xung đột quyết liệt với nhau, lý trí bảo rằng đó là hành động sai trái, buộc cô phải dừng lại nhưng bản năng thì mách bảo cô hãy sống thật với cảm xúc của mình. Cuối cùng cái phần “con” đã chiến thắng, sự phản kháng càng lúc càng yếu đuối, cô đã để mình trượt dài theo những hành động mờ trớn của cô bé kia *“Thế rồi con bé luôn những ngón tay mảnh dẻ và mềm mại của nó vào...cậu biết đấy, tôi không thể nói cho cậu hiểu hết được. Nghĩa là, nó khác hẳn với chuyện một gã đàn ông thò bàn tay vụng về vào chỗ ấy của cậu. Nó mê toi hơn hẳn. Thật đấy. Như lông chim lông ngỗng vậy. Tôi tưởng mọi cầu chì trong đầu mình sắp sửa đứt bung ra hết”* (Haruki Murakami, 2006). Thì ra, nằm sâu trong con người vô thức, Reiko chính là một người đồng tính, có điều bản năng ấy đã bị dồn nén vào vô thức bởi nhiều lý do xã hội mà thôi. Cuối cùng cô phải thừa nhận chất đồng tính trong con người mình *“Và con bé nói đúng. Nó hay hơn chồng tôi rất nhiều, và tôi cũng muốn nó tiếp tục!”* (Haruki Murakami, 2006). Ngay cả khi quan hệ với chồng thì cái cảm giác về những động chạm da thịt của cô bé kia vẫn còn trên cơ thể cô.

Thế rồi, áp lực của dư luận xã hội, những lời bàn tán của hàng xóm lại một lần nữa đẩy cô vào trạng thái tâm thần. Những triệu chứng tâm thần xuất hiện *“tai tôi ong ong suốt ngày, tôi nghe thấy đủ thứ âm thanh, và không thể ngủ được”* (Haruki Murakami, 2006). Và rồi *“Một hôm, chuyện đó đã đến: phụt một cái, và lần này thì thật là tệ hại. Tôi uống thuốc ngủ và mở van gas. Tôi tỉnh giấc trên giường bệnh và tất cả đã kết thúc”* (Haruki Murakami, 2006). Mặc cảm trước những việc làm của bản thân và để không phải gây thêm nỗi đau cho những người bên cạnh, Reiko quyết định ly dị với người chồng, bởi cô biết căn bệnh thần kinh của cô sẽ không thể nào chữa khỏi. Mặc cảm về thân phận đã kéo cô ra xa khỏi hạnh phúc gia đình, nó khiến cô phải âm thầm chịu đựng, âm thầm đau đớn.

#### **2.4.2. Hành trình đi tìm bản ngã**

Có thể trên thực tế, Reiko không phải chịu đựng bất kì một áp lực nào từ gia đình, xã hội nhưng bên trong cô vẫn âm thầm diễn ra những xung đột về những việc



đã xảy ra. Nó khiến cô luôn đau đớn, dằn vặt về những lỗi lầm trong quá khứ. Thứ mặc cảm đó giống như một quá trình sám hối khi người ta đã gây ra những tổn thương cho người khác cũng như cho chính mình. Reiko đã tự tạo ra cho mình một lớp màng chắn, tách mình ra khỏi thế giới bên ngoài, cô tìm đến nhà nghỉ *Ami* như một sự cứu rỗi cho tâm hồn. Đó là nơi mà cô có thể chia sẻ, an ủi, động viên những người cũng có tâm hồn “méo mó” giống như cô. Chỉ có ở đó, cô mới dám đối diện với những “bất toàn” của mình mà không cần phải che giấu trước người khác *“Tất cả chúng ta (tôi muốn nói là tất cả chúng ta ấy, cả bình thường lẫn không bình thường) đều là những con người bất toàn sống trong một thế giới bất toàn”* (Haruki Murakami, 2006). Từ một người mắc bệnh thần kinh, Reiko trở thành cán bộ, thành “bác sĩ âm nhạc” tham gia điều trị nhóm cho những người mắc bệnh thần kinh khác và ngược lại những người bệnh ở đây cũng trở thành “bác sĩ” điều trị cho cô với những phương pháp đặc biệt *“Cái hay nhất ở đây là cách mọi người giúp đỡ lẫn nhau. Ai cũng biết mình có khiếm khuyết ở mặt nào đó, nên đều có ý thức giúp đỡ nhau”* (Haruki Murakami, 2006). Cô và Naoko trở thành những người bạn thân thiết, cùng chia sẻ những “bất toàn” của cả hai.

Nhìn bề ngoài, trông Reiko chẳng có biểu hiện gì của một người mắc bệnh thần kinh nhưng kì thực bên trong tâm hồn cô vẫn là sự khiếm khuyết về mặt tâm lý và tính dục. Dù đã chạy trốn nỗi đau suốt bảy năm trời nhưng cô vẫn chưa có đủ tự tin để bước ra thế giới bên ngoài. Được gặp và trò chuyện với Toru như là cách để Reiko giải tỏa những ản ức dồn nén từ bấy lâu nay, trong cô vẫn có những nỗi cô đơn *“Chẳng có ai đợi tôi ra ngoài đó, chẳng có gia đình nào đón tôi trở lại. Tôi không có công trình gì để nói đến, và hầu như không có bạn. Và sau bảy năm tôi không biết chuyện gì đang ở ngoài kia”* (Haruki Murakami, 2006). Nỗi cô đơn của Reiko không phải chỉ vì sự cách biệt giữa thế giới trong này và thế giới ngoài kia, sự cô đơn ấy xuất phát từ sự ý thức của cái tôi cá nhân độc đáo của mình, về sự khát khao được giao hòa giữa bản ngã với tha nhân. Theo E.Fromm, con người muốn thoát khỏi cô đơn không còn cách nào khác là phải hợp nhất với người khác. Cho nên, dù chỉ mới gặp Toru lần đầu nhưng Reiko cảm thấy rất thoải mái được trò chuyện với anh, kể cho anh nghe về nếp sinh hoạt của mọi người trong khu nhà nghỉ *Ami*, thậm chí cô

còn sẵn sàng kể cho Toru nghe những bí mật của chính mình “*Cậu biết không, đây là lần đầu tiên tôi kể chuyện này với một người đàn ông [...] Tôi kể cho cậu vì tôi nghĩ là tôi phải kể cho cậu, nhưng tôi vẫn thấy lúng túng lắm*” (Haruki Murakami, 2006). Nhu cầu được giải bày, được thấu hiểu và sẻ chia luôn là nhu cầu chính đáng của con người. Chỉ khi ấy con người mới cảm thấy thoát khỏi nỗi cô đơn.

Nếu như E.Fromm cho rằng con đường hữu hiệu nhất để thoát khỏi nỗi cô đơn chính là tình yêu thì Freud lại khẳng định mọi gốc rễ của hành vi con người lại chính là lòng ham muốn tính dục và giải phóng dục năng. Trong rất nhiều điều mà con người có thể nói với nhau thì tình dục là một kênh giao tiếp đặc biệt mà chỉ ở đó, con người mới nói với nhau những điều mà ngôn ngữ thông thường không thể làm được. Việc Reiko tìm đến Toru đã diễn ra trong một trạng thái tình cảm rất khó lý giải. Trước đó, họ là những người bạn tốt của nhau, Reiko chỉ xem Toru như một cậu em thân thiết. Thế nhưng, từ sau cái chết của Naoko, và lần đầu tiên sau tám năm Reiko đã dừng cảm rời khỏi khu nghỉ dưỡng, dừng cảm đối mặt với những rắc rối của chính mình. Với Reiko và cả Toru nữa, tình dục lúc này không còn gắn với quy chuẩn đạo đức nữa mà nó như một thứ phương tiện để xoa dịu nỗi đau, cả hai đến với nhau một cách tự nhiên, tự nguyện. Sau khi đánh liên tục năm mươi một bản đàn để đưa tiễn linh hồn Naoko, Reiko nói với Toru bằng giọng điệu thì thầm “*Cậu làm chuyện ấy với tôi được không, Watanabe?*” và Toru đã đáp lại chị “*Lạ thật – Tôi cũng đang nghĩ thế*” (Haruki Murakami, 2006). Họ hòa thân xác vào nhau một cách tự nhiên nhất “*Chúng tôi vào nhà và kéo màn cửa. Rồi trong gian phòng tối om ấy, Reiko và tôi tìm đến thân xác nhau như thể đó là một việc tự nhiên nhất trên đời*” (Haruki Murakami, 2006). Trong tình cảnh ấy, hành động của họ như để an ủi cho nhau bởi cả hai cùng có những nỗi đau, cùng có những tổn thương và tinh thần và nó cần được xoa dịu. Với Reiko hành động khả dĩ ấy cũng là cách giúp cô tìm lại cảm giác bình thường với cuộc sống “*Tôi đã sống một cuộc đời kì lạ, nhưng chưa bao giờ nghĩ đến chuyện sẽ được một người đàn ông trẻ hơn mình những mười chín tuổi cởi đồ lót cho mình*” (Haruki Murakami, 2006). Việc có quan hệ tình dục với một cậu trai trẻ không đem đến cho Reiko cái cảm giác mặc cảm, tội lỗi giống như trong mối quan hệ đồng tính với cô bé mười ba tuổi trước đây nữa mà nó còn giúp cô xóa tan đi những mặc

cảm và biết tin tưởng vào bản thân để có sức mạnh để đi tới. Với Reiko, tình dục có thể được xem như là giải pháp hữu hiệu giúp cô quay trở lại với cuộc sống bình thường. Đó cũng là cách để cô thay đổi bản thân, thay vì sống vì những thứ phù phiếm, trống rỗng trong sự kì vọng của người khác thì giờ đây cô đã dám sống cho mình, biết quan tâm và đáp ứng những nhu cầu của bản thân mình.

Hành trình tìm kiếm bản ngã là một hành trình đầy chông gai của Reiko, cô đã phải trả giá bằng cả tuổi trẻ, hạnh phúc gia đình và những năm tháng cô đơn, tuyệt vọng để cuối cùng cô biết được mình là ai, mình sống vì điều gì. Việc tìm lại được chính con người thực đã giúp cô có thể hòa nhập với cuộc sống, hòa hợp giữa bản ngã với tha nhân và lấy lại được niềm tin vào cuộc sống.

Việc phân loại nhân vật theo loại hình dựa trên những lý thuyết trọng tâm của phân tâm học đã góp phần khai thác triệt để hiện thực đời sống và hiện thực tâm hồn nhân vật trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy*. Thông qua việc tìm hiểu thế giới tinh thần đầy phức tạp bên trong tâm hồn của các nhân vật, nhà văn Haruki Murakami đã phần nào tái hiện hiện thực xã hội Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ trước. Đó là một xã hội đầy đủ về vật chất nhưng ẩn chứa bao điều bất ổn, sự lung lay của những giá trị văn hóa truyền thống. Không dừng lại ở đó, từ góc nhìn phân tâm học, biết bao vấn đề về vô thức, mặc cảm, tính dục, ảm ức,... của con người cũng được thể hiện chân thực và sinh động. Nhà văn đã đi sâu vào từng ngóc ngách tâm hồn nhân vật để nói lên những trăn trở, suy tư và khát vọng của họ. Trước những cuộc đời đầy thương tổn, đau khổ, mất mát của các nhân vật trong tác phẩm, Haruki Murakami đã thể hiện niềm cảm thông, chia sẻ và luôn hi vọng những điều tốt đẹp sẽ đến với con người. Có lẽ vì vậy mà *Rừng Na-uy* mang những giá trị nhân văn sâu sắc.

### **Chương 3. PHƯƠNG THỨC BIỂU HIỆN CỦA TIỂU THUYẾT RỪNG NA- UY TỪ GÓC NHÌN PHÂN TÂM HỌC**

#### **3.1. Nghệ thuật xây dựng cốt truyện phân mảnh, rời rạc**

Ra đời từ cuối thập niên 80 của thế kỉ XX, tiểu thuyết *Rừng Na-uy* của H.Mukarami mang những đặc thù riêng của văn xuôi hiện đại với mô hình thế giới nghệ thuật vận hành theo một cách riêng của nó. Việc phân tích những đặc thù của thế giới nghệ thuật này giúp cho những người nghiên cứu có cơ hội hiểu sâu hơn về thế giới hình tượng, quan niệm nghệ thuật về con người và những dịch chuyển trong thế giới quan của nhà văn. Vượt khỏi quan niệm của cốt truyện truyền thống (thường đảm bảo ba bước : thắt nút, phát triển, mở nút), *Rừng Na-uy* đã đem đến cho người đọc một cốt truyện tuy đơn giản nhưng vô cùng độc đáo. Bằng cách để cho nhân vật trượt theo dòng hồi ức, nhà văn đã xây dựng nên một “cốt truyện tâm lý” với sự hòa kết giữa các yếu tố hồi tưởng, độc thoại nội tâm, đối thoại rời rạc,.. Từ cách xây dựng “cốt truyện tâm lý”, các nhân vật được thỏa sức vẫy vùng theo dòng hồi ức mà không chịu sự tác động bởi logic chặt chẽ của những quy định về cách xây dựng nhân vật cũng như diễn biến của sự kiện tuân theo trình tự thời gian, không gian của cốt truyện truyền thống. Với kết cấu cốt truyện như trên, nhà văn đã tạo nên những đặc điểm riêng của văn xuôi hiện đại với kiểu nhân vật kể chuyện theo dòng ý thức với sự đứt gãy của cảm xúc trong một thế giới rời rạc, tản mạn, phân mảnh, méo mó, dị biệt chứa đầy ẩn ức.

#### **3.1.1. Người kể chuyện men theo dòng ý thức**

Thuật ngữ dòng ý thức do nhà tâm lý học người Mỹ William James sử dụng từ thế kỉ XIX, ông cho rằng ý thức của con người như một dòng chảy của một con sông trong đó các ý nghĩ, cảm giác, các liên tưởng bất chợt thường xuyên chen nhau, thay thế nhau, đan bện vào nhau một cách lạ lùng, phi logic. Dòng ý thức là trường

hợp cực đoan của độc thoại nội tâm, khi các mối liên hệ khách quan với môi trường thực tại khó bề khôi phục lại. Với sự tác động, phối hợp của các học thuyết đang bùng nổ trên thế giới trong thế kỉ XX, từ học thuyết của James, phân tâm học của Freud, thuyết trực giác của Bergson, một số nhà văn phương Tây đã sáng tác để biểu hiện dòng ý thức, xem đây là cách thức quan trọng và chân thật nhất trong việc miêu tả đời sống tinh thần đầy phong phú và phức tạp bên trong con người, mở ra cơ hội mới trong việc đi sâu khám phá những bí ẩn của trạng thái vô thức từ góc nhìn mới khoa học hơn. Qua *Rừng Na-uy*, thế giới tâm hồn đầy phức tạp của con người được H.Murakami khám phá thông qua kiểu kết cấu tự sự rời rạc, men theo dòng ý thức của nhân vật người kể chuyện. Ở đó nhà văn xây dựng một kiểu kết cấu tự sự, xây dựng các chương đoạn thông qua việc mô phỏng dòng chảy tâm lý hỗn độn của nhân vật, gần như một dạng độc thoại nội tâm lỏng lẻo, phi trung tâm. Chính kết cấu tự sự dựa theo dòng ý thức góp phần quan trọng trong hành trình tìm kiếm bản ngã của các nhân vật, nhất là với nhân vật chính Toru Watanabe.

Kết cấu hồi ức của tiểu thuyết *Rừng Na-uy* trước hết được thể hiện qua sự sắp xếp các chương đoạn của tác phẩm. Không giống như kết cấu của cốt truyện truyền thống, *Rừng Na-uy*, nhìn bề ngoài có một kết cấu lỏng lẻo, rời rạc, thiếu kết dính giữa các chương đoạn, thời gian, không gian đều bị đảo lộn, khó xác định. Toàn bộ tiểu thuyết được chia làm 11 chương, mở đầu chương thứ nhất lại là thời điểm của thực tại khi nhân vật Toru đã ba mươi bảy tuổi, thời điểm của mười tám năm sau khi câu chuyện xảy ra. Lúc này Toru đã là một người đàn ông trưởng thành, anh đang đáp chuyến bay xuống sân bay Hamburg của nước Đức, bất chợt nghe bản hòa tấu không lời ca khúc *Rừng Na-uy* của ban nhạc The Beatles, toàn thân Toru run rẩy và choáng váng. Sau chân động do bài hát mang lại, tất cả mọi thứ bị màn sương khói của thời gian gần hai mươi năm che phủ bỗng chợt ùa về, gợi lên trong anh hình ảnh về buổi đi chơi nơi cánh đồng cỏ cùng người bạn gái vẫn còn rõ nét “*Mười tám năm trôi qua, nhưng tôi vẫn có thể nhớ lại từng chi tiết của ngày hôm đó trên đồng cỏ. Được tắm rửa sạch sẽ bởi những ngày mưa nhẹ nhàng mùa hạ, những ngọn núi xanh thẫm như rõ ràng hẳn lên. [...]. Chỉ nhìn bầu trời thăm thẳm ấy thôi cũng đã thấy nao núng cõi lòng*” (Haruki Murakami, 2006). Tuy nhiên, sau dòng hồi ức về buổi đi chơi vui

Naoko trên cánh đồng cỏ khép lại ở chương mở đầu, sang đến chương hai lại chuyển sang hồi ức về khoảng thời gian Toru rời Kobe lên Tokyo trọ học rồi tình cờ gặp lại Naoko. Các chương còn lại cũng được sắp xếp theo một trật tự hỗn loạn như thế, nương theo dòng hồi ức của nhân vật, rất nhiều những sự việc được nhớ lại, từ chuyện nọ nối tiếp chuyện kia, mỗi chuyện lại dường như không liên quan gì với nhau: cái chết của Kizuki, chuyện về Quốc-xã, chuyện về Nagasawa, chuyện về Midori, chuyện của Reiko, ... trong câu chuyện của mỗi người lại mở ra câu chuyện của những người khác. Mỗi một chuyện là một mảng kí ức, được chấp nối không theo bất cứ trình tự nào. Như thế, nhìn bề ngoài thì kết cấu cốt truyện *Rừng Na-uy* lỏng lẻo, rời rạc như thế, nhưng đây chính là dụng ý nghệ thuật của nhà văn. Với cách thể hiện như thế này, nhà văn có thể diễn đạt một cách chân xác nhất sự vận động trong tâm thức nhân vật. Sau hai mươi năm, tất cả mọi việc đã từng diễn ra trong quá khứ đã đi vào tiềm thức, nơi tất cả kí ức thực sự quan trọng dần rơi vào quên lãng cho nên giờ đây rất khó phân định cái gì xảy ra trước, cái gì xảy ra sau, bởi tất cả như sương khói, như không tồn tại, chỉ có nỗi đau là đang hiện hữu. Dòng ý thức của nhân vật người kể chuyện đi đến đâu thì cốt truyện phát triển theo đến đấy. Tất cả như một giấc mơ hỗn độn khó nắm bắt. Có lẽ chính điều này đã khiến cho *Rừng Na-uy* trở thành một tác phẩm khó đọc, khó giải thích, khó có thể kể lại cốt truyện theo trình tự tuyến tính rõ ràng. Nhiều người còn cho rằng, tác phẩm này không có cốt truyện. Thật ra, *Rừng Na-uy* vẫn là một tác phẩm có cốt truyện hẫng hoi, chỉ có điều, cốt truyện ấy bị nhòe theo dòng hồi ức của nhân vật. Cho nên đừng nghĩ rằng các chương đoạn trong tiểu thuyết này không có liên hệ với nhau, sợi dây liên kết xuyên suốt của toàn bộ tác phẩm chính là dòng chảy của hồi ức.

Kết cấu hồi ức của tác phẩm còn được thể hiện qua các mức độ biểu hiện thế giới tinh thần của nhân vật. Khi nghiên cứu về thế giới tinh thần của con người, Freud đã phân chia tâm trí con người thành ba cấp độ : ý thức, tiềm thức và vô thức. Trong đó, ý thức giống như phần nổi của tảng băng trôi trên mặt nước còn tiềm thức và vô thức chính là phần chìm, ẩn ở tầng sâu bên dưới. Nếu vô thức – phần sâu thẳm nhất trong tâm hồn con người, nơi ẩn chứa những bản năng, ham muốn, dục vọng thì tiềm thức là phần nằm ở giữa vô thức và ý thức, tiềm thức chứa đựng kí ức, những tri thức

được lưu giữ. Như vậy, hồi ức của con người thuộc về tiềm thức chứ không phải vô thức, tiềm thức chứa đựng những sự kiện tâm lí mà chủ thể không chủ ý huy động, nhưng nếu cần vẫn có thể xuất hiện trở lại trong suy nghĩ của con người. Dựa vào mô hình về các tầng cấu trúc tâm trí của con người của Freud, chúng ta dễ dàng lý giải quá trình tâm lý của nhân vật Toru. Quá trình tâm trí của nhân vật Toru cũng được thể hiện ở ba cấp độ tương ứng với mô hình của Freud. Ở cấp độ thứ nhất, những suy nghĩ và nhận thức chủ động của Toru khi anh ba mươi bảy tuổi là thuộc quyền kiểm soát của ý thức. Ngay từ đầu, Toru đã dùng ý thức để khẳng định hoàn cảnh thực tại của mình *“Lúc ấy tôi đã ba mươi bảy tuổi, đang ngồi thắt chặt dây an toàn khi chiếc 747 kênh càng nhào xuống qua tầng mây dày đặc về phía sân bay Hamburg”* (Haruki Murakami, 2006). Toru quan sát mọi vật xung quanh và ý thức của anh về thực tại ở sân bay nước Đức vẫn đang hiện ra trước mắt. Thế nhưng, khi giai điệu của bản hòa không lời ca khúc *“Rừng Na-uy”* vang lên nhẹ nhàng, giai điệu ấy đã khiến toàn thân Toru run rẩy, choáng váng, giờ đây thực tại bỗng lùi xa, khung cảnh của cánh đồng cỏ đã thay thế hoàn toàn cho khung cảnh thực tại của sân bay Hamburg. Tại sao Toru lại rơi vào trạng thái như vậy? Để lý giải cho những suy nghĩ và hành động của Toru, trong tâm hồn anh bỗng trỗi dậy những kí ức sống động về những chuyện đã qua. Những hồi ức của thời điểm hai mươi năm trước khi Toru là một anh chàng sinh viên lần đầu xa nhà lên thủ đô học, rồi tiếp theo đó là nhiều chuyện liên tiếp xảy ra ảnh hưởng lớn đến cuộc sống của Toru sau này. Thực tại đã bị che phủ, ý thức mất kiểm soát, tâm hồn Toru giờ đây đang sống trong những hồi ức khi anh mười tám tuổi. Những sự việc đã từng xảy ra trong quá khứ, nó không hề mất đi mà vẫn còn được lưu giữ trong tiềm thức của Toru, nhờ sự tác động của ngoại cảnh, tiềm thức ấy như được sống lại. Những hồi ức được lưu giữ trong tâm trí của Toru chính là tầng thứ hai – tầng tiềm thức của con người. Những sự kiện đã từng xảy ra trước đó, tưởng rằng đã không còn bởi đôi lúc dù có cố nhớ vẫn không sao nhớ nổi, nhưng đến một lúc nào đó nó vẫn có thể trở lại trong tâm trí của con người. Tuy nhiên, trong quá trình hồi tưởng, có những lúc dòng ý thức của con người bị gián đoạn, trong dòng hồi tưởng của Toru, rất dễ nhận thấy những kí ức mà anh nhớ lại luôn nhập nhằng, xáo trộn từ chuyện này sang chuyện khác, từ người này sang người khác. Nguyên nhân

của những xáo trộn này xuất phát từ những nỗi sợ hãi, lo âu, những nỗi đau, sự xấu hổ,.. tất cả những cái này nằm ở tầng sâu nhất trong tâm trí con người – tầng vô thức. Chính vô thức đã chi phối tất cả những suy nghĩ và hành động của Toru.

Từ dòng hồi ức tuôn chảy của nhân vật người kể chuyện, tác giả cho người đọc thấy niềm khắc khoải khôn nguôi của cả một thế hệ thanh niên Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ trước khi phải chịu đựng sự thiếu thốn những giá trị tinh thần. Những nỗi niềm ấy tạo nên sự day dứt và trăn trở cho biết bao thế hệ độc giả, bởi nhà văn đã thể hiện nó một cách chân xác và cảm động. Từ kết cấu cốt truyện theo dòng hồi ức, cũng như sự chi phối của tiềm thức và vô thức đến suy nghĩ và hành động của con người. Nhà văn đã đặt ra một vấn đề có ý nghĩa lớn lao trong hành trình tìm kiếm bản ngã của chính mình. Hành trình đi tìm bản ngã là hành trình gian truân và tê buốt nhất bởi không dễ gì người ta tìm được câu trả lời : Ta là ai trong cuộc đời này?. Đôi khi con người phải đối diện với một thực tại đau xót, muốn sống, muốn được tồn tại một cách đúng nghĩa là một con người – họ phải luôn phải đấu tranh với chính mình, với chính bản ngã của mình, hành trình ấy đầy niềm khắc khoải và dằn vặt và đau đớn. Có lẽ vì thế mà dòng hồi ức của nhân vật người kể chuyện bao giờ cũng đắm chìm trong nỗi cô đơn, sự bơ vơ, lạc lõng trước thực tại và nỗi ám ảnh triền miên với quan niệm về lẽ sống chết trong cuộc đời.

Do được dệt từ dòng ý thức với những hồi tưởng của nhân vật chính về những kí ức đã qua, dòng mạch cảm xúc tuôn trào đến đâu thì câu chuyện được kể đến đó, bất chấp diễn biến sự kiện xảy ra trước hay sau, mối liên hệ giữa sự kiện này với sự kiện khác,.. Cho nên nhìn bề ngoài, cứ tưởng những hồi tưởng của nhân vật như một mớ hỗn độn, rời rạc, rời tung, thiếu sự kết dính nhưng kì thực nó lại thống nhất trong một dòng chảy – dòng chảy ý thức của nhân vật người kể chuyện. Sự việc càng rời rạc, hỗn loạn thì càng cho thấy được sự lạc lõng, bơ vơ, buồn chán trong tâm hồn của người kể chuyện. Đó là cuộc vượt thoát của cõi vô thức mà từ lâu nó đã bị ý thức “đóng băng”, cản trở. Kí ức hiện lên trong tâm tư của nhân vật là một kí ức phi logic, những ấn ức của quá khứ một khi được khai phóng nó trở thành một cơn cuồng phong ồ ạt vượt ra khỏi sự kiểm soát, phá bỏ mọi trật tự không gian, thời gian chiếm lĩnh tâm tư con người. Qua những trạng thái phân lập giữa nhớ - quên, những hình ảnh



sống động của quá khứ mười tám năm trước cứ lần lượt hiện về. Đây chính là cuộc hành trình đi tìm bản ngã “*Không có cách gì khác : kí ức tôi ngày càng xa cách cái điểm mà Naoko thường đứng – nơi có cái bản ngã xưa cũ của tôi thường ở đó. [...]. Mỗi lần xuất hiện, nó lại kích động một chỗ nào đó trong tâm trí tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Nhờ kỹ thuật dòng ý thức mà H.Murakami đã làm cho tác phẩm *Rừng Na-uy* bứt phá khỏi mô hình phản ánh hiện thực thông thường để tìm đến một hiện thực khác – hiện thực được tái hiện trong vô thức của con người.

Hơn nữa, bên cạnh việc tạo ra dòng ý thức cho nhân vật người kể chuyện xưng “tôi” – Toru Watanabe còn có sự xuất hiện của nhiều kí ức, sự chen lấn của nhiều tiếng nói, sự xuất hiện của nhiều bức tranh đồng hiện. Rất dễ nhận thấy trong *Rừng Na-uy*, ngoài kí ức của Toru còn có những kí ức của Naoko, Midori, Reiko,.. Tất cả như đan bện, hòa trộn vào nhau tạo nên một cấu trúc tự sự theo tư duy của tiểu thuyết hậu hiện đại. Với cách thức này, nhà văn đã khước từ vai trò toàn năng của mình và trao điểm nhìn cho không chỉ một mà nhiều nhân vật. Tính đa cực, phi trung tâm trong cách xây dựng nhân vật người kể chuyện được xem là xu hướng của các nhà văn hậu hiện đại phương Tây. Với việc di chuyển điểm nhìn, trao điểm nhìn cho nhiều nhân vật giúp sự việc được nhìn nhận khách quan hơn, từ đó dễ dàng đưa người đọc khám phá thế giới tâm hồn nhân vật từ nhiều góc độ. Cho nên, khi tiếp xúc với *Rừng Na-uy* ta như chạm vào, nhập vào dòng ý thức của nhiều nhân vật, hiểu rõ hơn về những ẩn ức trong sâu thẳm tâm hồn họ. Đó là một Naoko luôn sống trong kí ức về những người đã chết, sự ám ảnh đó gây ra cho cô những trạng thái tâm thần bất ổn, những mặc cảm về thân phận đã đến chứng bệnh thần kinh sau này. Đó là kí ức của Midori với những năm tháng tuổi thơ bị kìm kẹp trong sự hà khắc của bố mẹ để rồi cô trở nên mạnh mẽ, nổi loạn ở tuổi trưởng thành. Đó là kí ức của Reiko với những bản khoãn, trần trở khi không được sống cho chính mình và sự bất hạnh từ những khúc mắc trong bản năng tính dục của mình,... Sử dụng dòng ý thức người kể chuyện, H.Murakami đã tạo ra một thế giới mà ở đó thực và ảo đan cài, ranh giới giữa hiện tại và quá khứ mờ nhòa, không gian và thời gian như trở nên vô định. Ở đó, con người trở nên lạc loài, chìm đắm trong mê cung của vô thức. Càng cố gắng quấy đạp thì càng chìm sâu vào nỗi tuyệt vọng trong nỗ lực tìm kiếm bản ngã đích thực của mình.

### 3.1.2. Một thế giới tản mạn, phân mảnh

Khi ở trạng thái bình thường, ý thức luôn đóng vai trò quyết định trong việc điều khiển và chi phối tất cả các hành động và suy nghĩ của con người. Nó buộc con người tuân thủ theo những khuôn khổ, chuẩn mực của xã hội. Nhưng đến khi con người cảm thấy mất niềm tin vào cuộc sống, khi mọi giá trị và chân lý sụp đổ thì lúc đó con người tìm đến thế giới của tâm linh, tìm sự an ủi trong tâm hồn mình. Việc chủ động tìm đến thế giới tâm linh hay bất cứ nơi nào khác, lúc đầu nó thuộc quyền kiểm soát của ý thức nhưng trong quá trình con người chủ động làm gì đó thì vô thức và tiềm thức vẫn luôn ngầm theo sát mọi hoạt động của con người, đặc biệt nó sẽ trỗi dậy trong giấc mơ. Đến lúc này, vô thức đã hoàn toàn lấn áp ý thức, chế ngự, điều khiển hành động và suy nghĩ, nó khiến con người không thể kiểm soát được những hành vi tâm lý của mình. Vô thức hoạt động theo một cơ chế riêng của nó, không gì có thể tác động và ngăn trở nó được. Vì vậy, khi chịu sự chi phối bởi những nhiễu loạn của tiềm thức và vô thức, chủ thể trần thuật khó lòng kiểm soát được sự mạch lạc, trật tự của câu chuyện. Cho nên những gì mà anh ta kể lại trở nên rời rạc, đứt gãy tạo ra một thế giới nghệ thuật được thiết tạo dựa trên các biến cố phân mảnh.

Có thể nhận ra những đứt gãy trong *Rừng Na-uy* trước hết là ở cách xây dựng cốt truyện rời rạc, nhà văn đã tạo ra một thế giới với nhiều mảnh đoạn vụn rời, gọi sự hỗn loạn, đổ vỡ. Cốt truyện phân mảnh, đứt rời được tạo ra từ chính dòng ý thức của những người kể chuyện. Như đã đề cập ở phần trên, nhà văn đã trao vai trò kể chuyện không chỉ cho nhân vật trung tâm - Toru Watanabe mà còn cho nhiều nhân vật khác nữa. Việc trao điểm nhìn cho nhiều nhân vật làm đồng hiện cùng lúc nhiều câu chuyện khác nhau bởi mỗi một người đều có một cuộc đời riêng, có những vấn đề riêng và những mâu thuẫn, xung đột riêng cần được giải quyết. Vấn đề của Toru là sự mất niềm tin trước thực tại, sự ám ảnh về cái chết, sự đau khổ trước một tình yêu vô vọng... Vấn đề của Naoko là sự ám ảnh của những kí ức buồn đau về Kizuki và những người thân trong gia đình... Nhà văn liên tục trao điểm nhìn cho hết nhân vật này đến nhân vật khác, theo dòng hồi ức của từng người, các câu chuyện cùng đồng hiện tạo ra một trật tự hỗn loạn, đứt gãy. Cấu trúc hỗn loạn và đứt gãy này đã giúp nhà văn khai thác triệt để những biến động tâm lý của từng nhân vật. Qua các nhân

vật trong *Rừng Na-uy*, H.Murakami đã cho người đọc cảm nhận được những suy nghĩ và nỗi đau của một lớp người Nhật lớn lên sau chiến tranh, họ sống trong một thế giới thừa thãi vật chất nhưng lại nghèo túng những giá trị tinh thần, họ hoàn toàn xa lạ, lạc lõng với thực tại, thế giới quan của họ hoàn toàn khác xa với các bậc cha anh, và giờ đây họ đang đứng trước sự lựa chọn về một hướng đi cho cuộc đời mình

Tính chất phi trung tâm của nhân vật người kể chuyện đã tạo ra thế giới phân mảnh với nhiều cực trị và nó trở thành các thế giới tự trị. Đọc *Rừng Na-uy*, người đọc sẽ vô cùng khó nhọc khi cố gắn kết, xâu chuỗi, sắp xếp các sự kiện một cách logic bởi các sự kiện được đan bện, quện lồng vào nhau khó mà tách biệt, đang ở hiện tại lại nhớ về quá khứ, từ câu chuyện của quá khứ lại nhớ đến một quá khứ xa hơn, trong câu chuyện của người này lại xuất hiện câu chuyện của người khác, mối quan hệ giữa chương trước và chương sau thường rất lỏng lẻo thậm chí sự việc được kể ở chương sau chẳng liên quan gì đến những sự việc được kể ở chương trước đó. Cho nên, người đọc tiểu thuyết *Rừng Na-uy* có thể đọc tùy thích không cần phải theo trình tự từ đầu đến cuối mà có thể tháo rời từng chương, đọc nhảy cóc hay đảo lộn mọi trình tự vẫn có thể tạo ra những tương tác thẩm mỹ phong phú. Hình thức này được rất nhiều nhà văn hậu hiện đại ưa chuộng.

Thế giới phân mảnh, đứt gãy trong cảm quan của H.Murakami còn là một thế giới hỗn độn, nó thể hiện cảm quan nghệ thuật và cái nhìn của nhà văn về hiện thực. Tuy nhiên, thế giới nghệ thuật mà nhà văn tạo ra trong tác phẩm không phải chỉ đơn giản là sự quy chiếu giản đơn về thực tại. *Rừng Na-uy* đã miêu tả một thực tại đầy bất trắc, cả thế giới là một cõi hỗn độn, nơi không còn bất kì tiêu chuẩn giá trị và những định hướng có ý nào được xem là hiện thể tất yếu của sự mất lòng tin, sự hoài nghi. Sống trong một thực tại như vậy, tất yếu sẽ dẫn đến những quan điểm phủ định lý tính, phủ định thực tại và lý tưởng, tức màu sắc của chủ nghĩa hư vô. Trong *Rừng Na-uy*, H.Murakami đã tập trung vào những đổ vỡ của những trật tự đời sống, sự vô nghĩa của cuộc đời và sự bê tha nhếch nhác của con người. Toru và Nagasawa là điển hình cho loại người cho kiểu người phủ nhận thực tại bởi họ hoàn toàn thất bại khi không tìm thấy ý nghĩa của cuộc sống. Thế giới tinh thần họ chưa đầy những ản ức và họ tìm đến sex như một phương cách để giải tỏa những bức bối của tâm hồn cũng như

những bức xúc xác thịt của họ. Nagasawa không thể nhớ nổi mình đã ngủ với bao nhiêu cô gái “*Tớ không nhớ hết bọn chúng, nhưng chắc chắn ít nhất cũng là bảy mươi*” (Haruki Murakami, 2006). Toru thì bắt đầu ngủ với gái sau cái chết của người bạn thân Kizuki. Kể từ khi kết thân với Nagasawa, những cuộc săn “bò lạc” diễn ra thường xuyên hơn, họ sẵn sàng ngủ với bất kì cô gái nào mà họ tán được. Nhưng những sự chung đụng về thể xác đó không thể cứu vãn nỗi tâm hồn của những con người cô đơn. Sau nhiều lần trải qua “tình một đêm” với các cô gái xa lạ, Toru đã thấm thía nhận ra nỗi thất vọng về chính bản thân mình “*Đầy những thất vọng và ghé thăm bản thân*” (Haruki Murakami, 2006). Dù nhận ra sự thật nhưng cả Toru và Nagasawa vẫn ngày càng lún sâu vào sex bởi ngoài nó ra, họ không còn tìm được bất kì niềm tin nào để có thể dựa vào. Hay đối với Naoko và Kizuki, từ nhỏ đã sống trong sự bao bọc quá đáng của gia đình đến mức họ mất hết mọi sự liên hệ với xã hội bên ngoài, dần dần họ trở nên yếu đuối, họ không dám bước ra khỏi chiếc vỏ ốc vô hình mà họ đã tạo ra, thế giới tâm hồn họ càng ngày càng cô đơn và trống rỗng. Không thể hòa nhập được với xã hội, cả hai đã lựa chọn cái chết như là cách để kết thúc bi kịch của cuộc đời.

### **3.1.3. Một thế giới méo mó, dị biệt**

Nhân cách của con người được hình thành từ sự tác động trực tiếp của vô thức. Theo các nhà phân tâm học, vô thức được hình thành từ thời kì ấu thơ của đứa trẻ trong các mối quan hệ với gia đình, xã hội. Theo thời gian, trải qua quá trình được nuôi dạy của cha mẹ và sự tác động của xã hội, nhân cách của đứa trẻ sẽ dần hoàn thiện cho đến tuổi trưởng thành. Tuy nhiên, trong quá trình phát triển đó, nếu đứa trẻ phải trải qua bất kì sự dồn ép nào về tinh thần cũng có thể dẫn đến những hành vi sai lệch trong nhân cách. Xuất phát từ việc muốn thỏa mãn những ản ức bị kiềm tỏa, vô thức sẽ vùng vẫy, bứt phá vượt khỏi tầm kiểm soát của ý thức để chi phối mọi hoạt động của con người. Trong quá trình vượt thoát đó, vô thức có thể tạo ra những triệu chứng đặc biệt như lo lắng, sợ hãi, phấn khích, hoang tưởng và thậm chí là cả những rối loạn tâm lý nặng hơn như tự kỷ, tâm thần. Khi nghiên cứu về bộ máy tâm trí con người, Freud cho rằng có ba yếu tố quan trọng quyết định đến sự hình thành nhân cách : ý thức, tiềm thức và vô thức. Trong đó, Freud nhấn mạnh sức mạnh dữ dội của

vô thức có ảnh hưởng trực tiếp đến hành vi, ngôn ngữ của con người. Trong những công trình nghiên cứu tiếp theo của mình, Freud còn bổ sung thêm các yếu tố: cái *Tôi*, cái *Nó*, cái *siêu Tôi*, các yếu tố này không mâu thuẫn với các yếu tố cũ mà còn bổ sung, góp phần giải mã đầy đủ hơn về nhân cách của con người. Theo Freud, cấu trúc nhân cách của con người phát triển như thế nào là do sự tác động của các yếu tố trên. Nếu các yếu tố nội tại đó có xung đột sẽ dẫn đến sự rối loạn nhân cách. Một người bình thường sẽ rơi vào chứng nhiễu tâm khi cái *Tôi* bị kẹp giữa cái *siêu Tôi* (cái bên ngoài) đè nặng bên trên và cái *Áy* (vô thức) bị đè nén đến tận cùng. Ở mức độ nặng hơn, khi cái *siêu Tôi* bị đè nén đến tận cùng bởi cái *Tôi* và trên nó nữa là cái *Áy* con người sẽ rơi vào trạng thái loạn tâm. Nếu như người mắc bệnh nhiễu tâm có sự linh hoạt trong việc sử dụng các cơ chế phòng vệ thì người mắc bệnh rối loạn tâm thần thường có cơ chế phòng vệ cứng nhắc dẫn đến những đau khổ chủ quan và có thể gây ra những tổn hại cho bản thân mình.

Hầu hết các nhân vật chính của Murakami đều mắc chứng loạn tâm hoặc những bất thường về mặt tâm lý. Đây là điểm đặc biệt trong phương thức kiến tạo nhân vật của nhà văn. Trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* cũng vậy, có khá nhiều nhân vật mắc chứng loạn tâm hoặc những bất thường về mặt tâm lý. Đầu tiên phải kể đến những chấn thương tâm lý mà Toru đã phải chịu đựng. Từ một chàng thanh niên có tính tâm lý bình thường, Toru bị cuốn vào mối quan hệ tay ba với Kizuki và Naoko. Với hai người họ, Toru như chiếc cầu nối để liên kết họ với xã hội, bởi trước đó cả hai đã tự tạo ra thứ vỏ bọc siêu hình vững chắc ngăn cách họ với thế giới bên ngoài, họ cô đơn giữa thực tại, đau khổ vì sự méo mó trong nhân cách. Họ cần sửa chữa sai lầm đã tạo ra và Toru là người mà họ đã lựa chọn. Thế nhưng, mọi nỗ lực để “làm hòa” với thế giới của họ cuối cùng vẫn thất bại, Toru không những không giúp được họ mà anh còn bị kéo vào thế giới “đị biệt”, méo mó ấy. Sau cái chết của Kizuki, tâm lý của Toru đã bị tổn thương nghiêm trọng, anh luôn bị ám ảnh bởi cái chết của cậu bạn thân, Kizuki đã mang đi cả một phần đời tuổi trẻ của anh, dù đã tìm mọi cách để vượt qua nhưng bên trong anh như có “*chút khí vòn cục lại một cách mơ hồ*”, theo thời gian nó càng lớn dần thêm và có hình hài rõ rệt, nó cứ ám ảnh tâm hồn anh, khiến anh nhận ra “*Cái chết là có thực, nó không phải là đối nghịch với cuộc sống, mà là*

*một phần của cuộc sống*” (Haruki Murakami, 2006). Nỗi ám ảnh đó vẫn đeo bám dai dẳng trong suốt quãng đời còn lại của Toru. Ngay cả khi đã yêu Naoko và mong muốn được chữa lành những thương tổn mà cả hai đã chịu đựng thì hình bóng Kizuki vẫn chập chờn ẩn hiện trong kí ức của anh. Sống trong một thực tại vỡ vụn, sự mất niềm tin vào cuộc sống, những tổn thương tâm lý của Toru càng lúc càng trầm trọng bởi anh cảm nhận được nỗi đau của chính mình. Càng cố gắng quấy đạp, vượt thoát khỏi nỗi đau anh càng lún sâu vào mặc cảm, tâm hồn anh ngày càng méo mó. Anh tìm đến sex, đến những chung đụng xác thịt với hi vọng giải tỏa nỗi cô đơn nhưng kết quả không như anh mong muốn, anh càng chán ghét và thấy kinh tởm bản thân mình hơn nữa. Chỗ dựa tinh thần duy nhất mà anh có chính là Naoko với hi vọng tình yêu sẽ chữa lành thương tổn cho cả hai. Thế nhưng bi kịch cho Toru là Naoko chưa hề yêu anh, hơn nữa căn bệnh thần kinh và cái chết của Naoko một lần nữa lại khoét sâu thêm những thương tổn trong anh. Toru sống như một kẻ mộng du, mất trí, anh không biết mình đã sống thế nào, đã đi những đâu và làm gì sau khi hay tin Naoko tự tử.

Bệnh thần kinh cũng là một biểu hiện của chứng loạn tâm, Naoko hay Reiko đều có những biểu hiện của chứng điên như thế. Naoko đã phải nghỉ học để điều trị cho căn bệnh của mình. Nguyên nhân của chứng loạn tâm ở Naoko cũng xuất phát từ những tổn thương tinh thần mà cô đã trải qua trong quá khứ. Cái chết của người chị gái và của cậu người yêu Kizuki đã khiến cho Naoko hoài nghi về cuộc sống, cô tìm cách trốn chạy, đoạn tuyệt với quá khứ nhưng đành bất lực vì những ám ảnh mà nó gây ra. Ngay cả trong tình yêu, Naoko cũng không thể mở lòng mình để đón nhận tình cảm của bất kì một người nào khác. Chứng rối loạn tâm thần chính là nguyên nhân gây ra sự bất lực trong tình dục. Mặc cảm vì sự bất lực tình dục này làm Naoko đau khổ, yêu Kizuki thật lòng nhưng Naoko không hiểu bản thân cô đang gặp phải vấn đề tâm lý gì mà cô không thể quan hệ với anh, họ đã làm đủ mọi cách nhưng cuối cùng đều thất bại “*Hai đứa mình không thể làm được chuyện đó*” (Haruki Murakami, 2006). Sau này với Toru cũng thế, trừ cái lần ngủ với Toru vào đêm sinh nhật, Naoko cũng không thể có được quan hệ với anh, cô đau đớn “*Nhờ mình không bao giờ có thể làm tình nữa thì sao? Cậu có yêu mình như thế này mãi được không?*” (Haruki Murakami, 2006). Với trạng thái vô thức, những ám ảnh của quá khứ và mặc cảm về

sự thiếu hụt, Naoko lạc vào giữa cỏi người điên, những người mà cô cho rằng họ cũng có những bất ổn và những méo mó tâm lý giống như cô. Naoko hầu như không còn khả năng để kết nối với thực tại, cô vĩnh viễn là một kẻ cô đơn trên hành trình tìm kiếm bản ngã của chính mình. Cái chết của cô là một kết thúc bi đát cho một kiếp người đau khổ. Cô không thể làm gì khác hơn để có thể thay đổi cuộc đời, thay đổi số phận của chính mình.

Cũng giống như Naoko, Reiko cũng là một con người “bất toàn”, sự bất toàn của cô cũng xuất phát từ chính bi kịch tuổi thơ khi không được sống là chính mình, không dám theo đuổi những đam mê của bản thân mà chỉ biết phục tùng, sống theo sự kì vọng của người khác. Để rồi cho đến khi, những thứ hào nhoáng của vinh quang không còn cô lại rơi vào bi kịch, không tìm thấy thú vui trong cuộc sống. Sự méo mó trong nhân cách của Reiko còn là sự lệch lạc trong tính dục, có thể Reiko là một người lưỡng tính và cũng bởi khuynh hướng tính dục này đã đem đến những ấn ức trong tinh thần cô, đẩy cô rơi vào bệnh lý tâm thần phải vào bệnh viện tâm thần điều trị và cuối cùng cũng bị cách ly với thế giới.

Rõ ràng, các nhân vật trong *Rừng Na-uy* đều đang “bị mắc kẹt trong hoàn cảnh”, mỗi nhân vật đều gặp phải một vấn đề vướng mắc về tâm lý, nó đẩy họ vào một trạng thái tinh thần không còn đủ tỉnh táo để có thể hòa nhập với những người bên cạnh. Thế giới mà họ sống là thế giới của những mặc cảm, của những ám ảnh với những hình thù biến dạng và méo mó. Với việc tạo ra thế giới nhân vật có những bất ổn tâm lý, tiểu thuyết *Rừng Na-uy* của H.Murakami đã tiến gần với lý thuyết của phân tâm học. Từ những bế tắc của con người trong cuộc sống, nhà văn thể hiện một cái nhìn nhân văn mới mẻ và giúp người đọc thấu hiểu và cảm thông với nỗi khổ của con người.

### **3.2. Nghệ thuật xây dựng biểu tượng từ ám ảnh tính dục**

Là một trong những đối tượng nghiên cứu của phân tâm học, biểu tượng gắn liền với các yếu tố về tâm lý, xã hội, tôn giáo, huyền thoại,... Là một khái niệm trừu tượng nên biểu tượng đem đến nhiều cách hiểu. Đó là những hình ảnh mang ý nghĩa tượng trưng theo một quy ước do con người đặt ra để biểu thị sự tồn tại về vật chất hay tinh thần nào đó. Hay đó là một dấu hiệu để phân biệt giữa vật này với vật khác,

người này với người khác, trạng thái này với trạng thái khác,.. Theo Jean Chavalier, biểu tượng là một khái niệm đầy năng động và gợi cảm, không chỉ vừa biểu hiện, vừa che đậy mà còn vừa thiết lập, vừa tháo dỡ... tác động lên cấu trúc tinh thần của con người. Ông cho rằng, biểu tượng được hình thành trên cơ sở niềm tin, cảm xúc và quy ước nó mang một ý nghĩa tiềm tàng nhất định nào đó “*Biểu tượng là những vật được cắt làm đôi, mảnh sứ, gỗ hay kim loại. Hai người mỗi bên một phần, chủ và khách, người đi vay và người cho vay, hai kẻ hành hương, hai người sắp chia tay nhau lâu dài...Sau này ráp hai mảnh lại với nhau, họ sẽ nhận ra mối dây thân tình xưa*” (Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, 2002). Biểu tượng không chỉ là những thuộc về lĩnh vực tinh thần mà còn là những cái cụ thể. Tuy nhiên, đứng từ góc độ phân tâm học, các nhà nghiên cứu quan tâm nhiều đến phương diện tinh thần bởi đối tượng chính của phân tâm học là những vấn đề liên quan đến đời sống tinh thần của con người như vô thức, giấc mơ, ản ức, phức cảm, tôn giáo. Việc nghiên cứu biểu tượng sẽ giúp người ta có thể hiểu hơn về những vấn đề trên. Cho nên có những giai đoạn phân tâm học đưa biểu tượng lên thành một vấn đề trung tâm để nghiên cứu. Khi bàn về giấc mơ, Freud đã tiến hành phân loại các biểu tượng và nhận ra rằng, việc giải mã các biểu tượng đã giúp ông hiểu hơn về dồn nén, phức cảm, ản ức,... Thông qua biểu tượng, người ta có thể hiểu những mâu thuẫn và xung đột trong tâm hồn con người.

Tiếp nhận tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học, chúng ta không thể không nghiên cứu các biểu tượng mà H.Murakami đã sử dụng. Từ việc nghiên cứu hệ thống biểu tượng trong tác phẩm sẽ góp phần quan trọng trong việc khắc sâu những xung đột, phức cảm và ản ức của một bộ phận trí thức Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ XX.

### **3.2.1. Lửa - biểu tượng cho sự tái sinh và hủy diệt**

Là người tiên phong cho khuynh hướng *Phê bình mới* ở Pháp, G. Bachelard đã xem hai yếu tố vật chất và tưởng tượng như đối tượng để khảo sát. Trong các công trình nghiên cứu của mình, đứng từ góc độ phân tâm học G. Bachelard nhận thấy, cũng giống như nước, trời, đất,... thì lửa không chỉ là đối tượng của khoa học, là nguồn sống và văn minh của nhân loại mà nó còn là hình ảnh của văn chương, của trạng thái tâm lý của con người “*Lửa là vật siêu tồn tại. Lửa là thầm kín và là vũ trụ.*



*Nó tồn tại trong tim chúng ta. Nó tồn tại trên bầu trời. Nó nhô lên từ sâu thẳm của chất liệu và xuất phát như một người tình. Nó biến trở lại vào trong vật chất và ẩn náu, tiềm tàng, nén mình lại giống như lòng hăn học và sự báo thù”* (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). G. Bachelard cảm nhận lửa tồn tại ở hai mặt tốt và xấu “*Trong tất cả các hiện tượng, lửa thật sự là hiện tượng duy nhất có thể tiếp nhận rõ rệt đến như thế cả hai mặt giá trị đối lập: cái tốt và cái xấu”* (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Lửa có thể là ánh sáng của niềm tin giúp con người vượt qua thử thách nhưng cũng có thể hủy diệt con người bởi sự ích kỷ, lòng đố kỵ. Lửa có thể đưa đường dẫn lối để con người tìm đến Thiên đàng nhưng cũng có thể là mồ chôn của Địa ngục. Lửa có thể là niềm vui khi con người ngồi cạnh lửa để sưởi ấm nhưng cũng có thể là sự trừng phạt khi con người dám đùa giỡn với nó. Xuất phát từ lý thuyết phân tâm học, G. Bachelard cho rằng, lửa vừa là hiện tượng tự nhiên vừa mang ý nghĩa biểu tượng của xã hội. Lửa không chỉ là một thực thể sống mà còn mang tính biểu tượng trong vô thức của con người. Đi vào tác phẩm văn chương, lửa vừa mang ý nghĩa tả thực vừa mang ý nghĩa biểu tượng.

Trước hết, lửa xuất hiện trong tác phẩm là ngọn lửa thực, có sức nóng, ánh sáng có khả năng hủy diệt. Ngọn lửa thực được thể hiện ở nhiều dạng thức khác nhau như ánh sáng ngọn đèn, ngọn nến, lửa từ điều thuốc hay một trận hỏa hoạn,... Trong *Rừng Na-uy*, thỉnh thoảng chúng ta bắt gặp hình ảnh ngọn lửa. Thông thường, khi ngọn lửa xuất hiện, nhất là trong những không gian u tối, lạnh lẽo, nó thường đem đến cho con người cảm giác ấm áp, một chỗ dựa cho tâm hồn. Thế nhưng, hình ảnh ngọn lửa trong tác phẩm *Rừng Na-uy* thường chỉ là những vầng sáng rất nhỏ, mong manh nó không thể xua đi cái cô đơn, giá lạnh trong tâm hồn con người. Đó là ánh sáng yếu ớt của ngọn nến, chiếc bật lửa và từ điều thuốc,.. “*Naoko mang ra một cây nến trắng. Tôi thắp nến, nhỏ một ít sáp vào lòng một cái đĩa rồi dựng cây nến lên đó. Reiko dùng lửa châm thuốc. Khi ba chúng tôi ngồi đối diện cây nến giữa khung cảnh yên ắng ấy, có lẽ như chúng tôi bắt đầu cảm thấy chỉ có mình là những kẻ còn lại của loài người lạc loài ở một góc xa thẳm của thế giới”* (Haruki Murakami, 2006). Bóng trắng im lìm hòa trộn với bóng nến lung linh càng làm tăng thêm cảm giác bơ vơ, lạc lõng. Ba con người đang ngồi cạnh nhau, nhưng trong tâm hồn mỗi người đều đang nặng trĩu

những ưu tư, phiền muộn. Hình ảnh ngọn lửa xuất hiện trong *Rừng Na-uy* với một tần suất khá thấp nhưng mỗi lần xuất hiện nó đều mang đến cảm giác về sự cô đơn, lạnh giá trong tâm hồn con người, nó gắn liền với những nỗi đau về sự mất mát.

Ngọn lửa không dừng lại ở ý nghĩa tả thực mà khi đi vào tác phẩm nó còn mang ý nghĩa biểu tượng, đó là những ám ảnh về nỗi cô đơn, sự phản kháng của con người trước thực tại. Sự ám ảnh này đã ăn sâu vào vô thức, từ trạng thái vật chất của lửa, các nhà văn đã nâng nó lên với tư cách là một biểu tượng. Tính biểu tượng đầu tiên có thể thấy qua một biến thể của lửa, đó là hình ảnh của con đom đóm mà Quóc – xã đã tặng cho Toru. Ánh sáng mà con đom đóm phát ra là một thứ ánh sáng lạ loài giữa “*Những ánh đèn của khu Shinjuku nhấp nháy phía bên phải, Ikebukuro phía bên trái. Đèn ô tô chảy thành từng dòng dài sáng rực từ vùng sáng này sang vùng sáng khác*” (Haruki Murakami, 2006). Giữa một vùng ánh sáng chói lòa đó thì ánh sáng của con đom đóm kia quá mong manh, yếu ớt “*Có lẽ con đom đóm này sắp chết. Tôi lắc lắc cái lọ và cố cất cánh bay, nhưng ánh sáng nó le lói thật yếu ớt*” (Haruki Murakami, 2006). Ánh sáng yếu ớt của con đom đóm kia cũng chính là thứ ánh sáng mờ nhạt của lý tưởng sống hiện tại của Toru. Sống trong một xã hội rối loạn, mọi giá trị đổ vỡ, niềm tin vào cuộc sống không còn, bóng đêm của thực tại như bủa vây làm tâm hồn anh trĩu nặng. Anh không tìm thấy được bất kì chỗ dựa tinh thần nào để bầu vùi, nhịp sống của anh cũng le lói và yếu đuối giống như thứ ánh sáng mờ nhạt được phát ra từ con đom đóm kia vậy. Cũng chính từ thứ ánh sáng ấy, nó còn cho thấy thái độ chạy trốn thực tại, tiếc rẻ quá khứ với những hình ảnh huy hoàng, ánh sáng của con đom đóm gợi nhắc trong Toru về một kí ức xa xôi ở một làng quê yên tĩnh, nơi đó có “*Hàng trăm con đom đóm lập lòe trên mặt ao đọng lại bên cửa cống, phản chiếu như một trận mưa sao sáng rực và nóng hổi trên mặt nước*” (Haruki Murakami, 2006). Trong kí ức của Toru, ánh sáng được phát ra từ những chú đom đóm không phải là thứ ánh sáng yếu ớt như thực tại mà đó là “*ánh sáng của chúng xuyên thủng màn đêm mùa hạ mạnh mẽ hơn nhiều*” (Haruki Murakami, 2006). Phải chăng đây chính là sự phủ nhận thực tại, hoài niệm về quá khứ đã đem đến cho người đọc một miền không gian mờ ảo trong hồi ức của nhân vật. Bên cạnh thứ ánh sáng mờ nhạt của con đom đóm thì ánh mờ ảo của ngọn nến trong căn phòng của Naoko cũng gợi

lên số phận ngăn ngui, một kiếp đời tàn lụi, mỏng manh của Naoko. Đứng từ bên ngoài nhìn vào Toru thấy ánh nến càng mờ nhòa, le lói có thể vụt tắt bất cứ lúc nào *“Tôi nhìn mãi vào điểm sáng đó thật lâu. Nó khiến tôi nghĩ đến cái gì đó giống như những mạch đập le lói cuối cùng của một đạo linh hồn đang hấp hối”* (Haruki Murakami, 2006). Trong khoảnh khắc ấy, Toru cảm thấy mình đang bất lực, sự le lói của ngọn lửa cũng giống như sự niềm hi vọng mong manh trong tình yêu giữa anh và Naoko *“Tôi muốn chụp tay che chắn những gì còn lại của đạo linh hồn ấy và giữ cho nó sống”* (Haruki Murakami, 2006) nhưng rồi *“mấy cây nến đã cháy hết và đèn phòng khách không bật”* (Haruki Murakami, 2006), anh càng muốn níu kéo thì nó càng vượt xa tầm với. Ngoài ra, ngọn lửa còn mang ý nghĩa của sự phản kháng, đám cháy cạnh nhà Midori và những hành động của cô cho thấy sự phản kháng của tâm hồn cô trước sự kìm kẹp của những chuẩn mực xã hội. Midori vẫn thản nhiên, vô tư ngồi uống bia, gảy đàn, ca hát giữa lúc đám cháy *“bùng lên lụi xuống nhiều lần. Người ta hò hét ra lệnh âm ỉ”* (Haruki Murakami, 2006), cô cũng chẳng màng đến những lời dị nghị của hàng xóm. Cô vẫn cứ uống, cứ hát, từ bài này sang bài khác và nếu đám cháy có lan sang nhà thì cô vẫn không bỏ chạy. Những hành động của cô không phải là biểu hiện của một thái độ vô cảm mà xuất phát những ẩn ức mà cô đang mang. Sống trong một gia đình bất hạnh, chịu nhiều thiệt thòi đã khiến tính cách của Midori ngày càng mạnh mẽ, ương bướng.

Từ góc nhìn phân tâm học, lửa còn là hiện thân của tính dục của con người. Nếu trong thiên nhiên lửa được tạo ra từ sự cọ xát giữa hai khúc gỗ, hai hòn đá để tạo ra hiện tượng cháy. Trong phân tâm học, người ta cho rằng, khi hai cơ thể cọ xát vào nhau, sức nóng của cơ thể sẽ sinh ra hơi ấm, có thể bốc cháy thành ngọn lửa. Sự cọ xát này xuất phát từ kinh nghiệm tình dục *“Phải chăng đó là kinh nghiệm khách quan của việc cọ xát hai mẫu gỗ hay kinh nghiệm thâm kín của một sự cọ xát êm ái hơn, vuốt ve hơn làm bốc lửa thân thể người tình”* (Đỗ Lai Thúy et al., 2004 ‘b’). Ngọn lửa được tạo ra từ sự cọ xát của hai thân thể nó không có sức mạnh hủy diệt các hiện tượng vật chất nhưng nó cũng có một sức mạnh ghê gớm trong sự hủy diệt hay tái sinh thế giới tâm hồn của con người. Nhờ nó, con người sẽ có đủ sức mạnh để vượt qua mọi đau khổ hoặc nó cũng có thể nhấn chìm họ vào bế tắc. Ngọn lửa của tình

yêu, tình dục được tạo ra từ hai thân thể tạo ra một sức nóng dữ dội, thiêu đốt, làm bùng sáng tâm hồn con người. Từ một cô gái bất lực trong tình dục, Naoko đã tiếp xúc cơ thể của mình với Toru trong cái đêm sinh nhật lần thứ hai mươi của mình. Đó là lần đầu tiên và cũng là duy nhất, cô được sống trong những đam mê xác thịt của một người đàn bà đúng nghĩa *“Khi cậu ấy luôn vào trong em, em không thể tin được là lại đau đến thế. Nhưng mà đó cũng là lần đầu tiên của em, em wót đắm cả, cậu ấy vào được ngay, thế là đầu óc em mù mịt hết cả”* (Haruki Murakami, 2006). Nếu như trước đó, dù đã thử nhiều lần với Kizuki nhưng lần nào cũng thất bại và gây cho cô nhiều đau khổ thì đây là lần mà Naoko có được niềm lạc thú thật sự trong quan hệ nam nữ, cái cảm giác đê mê của da thịt ấy vẫn luôn sống động trong tâm trí cô, cô kể lại trải nghiệm ấy với Reiko không thiếu bất kì chi tiết nào *“Dần dần, từng tí một, thân thể em ấm áp trở lạ, và thế là cậu ấy bắt đầu, rất chậm, cậu ấy lại bắt đầu chuyển động. Ôi, chị Reiko, thật tuyệt vời làm sao! Bây giờ em tưởng như đầu óc mình sắp tan chảy thành nước đến nơi. Em đã muốn cứ như thế mãi mãi, nằm trong vòng tay cậu ấy cho đến hết đời. Nó tuyệt vời đến thế đấy chị ạ”* (Haruki Murakami, 2006). Nếu ngọn lửa thực đóng vai trò quan trọng của đời sống thì ngọn lửa tình lại vô cùng ý nghĩa đối với đời sống của con người. Nó không chỉ thỏa mãn nhu cầu bản năng mà còn nâng đỡ tâm hồn con người vượt qua mặc cảm. Ngọn lửa có sức mạnh tái sinh cuộc đời Naoko lần thứ hai. Ngọn lửa tính dục còn được thể hiện mãnh liệt trong những khát khao tìm lại chính mình của Reiko, ngọn lửa tính dục đã đánh thức lại bản năng đàn bà ở Reiko bởi trước đó cô hoang mang về giới tính của mình, cô có gia đình, có chồng nhưng cũng có cảm xúc với một số phụ nữ. Trong lần tìm đến thăm Toru sau bảy năm trốn mình trong khu nghỉ dưỡng, Reiko và Toru đã nảy sinh quan hệ tình dục, một thứ tình dục trong sáng như cái bắt tay của những người bạn thân thiết nhưng cũng nhờ nó mà Reiko hiểu rõ hơn về tiếng nói sâu thẳm bên trong của chính mình.

Soi chiếu hình ảnh ngọn lửa từ lý thuyết phân tâm học có thể nhận thấy rằng, lửa không chỉ là một hiện tượng tồn tại trong tự nhiên mà nó còn là một thực thể sống động tồn tại trong cõi vô thức của con người. Nghiên cứu biểu tượng lửa, cũng là một

trong những cách thức để chúng ta có thể khám phá thế giới tâm hồn phong phú đa dạng và đầy bí ẩn nhân vật.

### 3.2.2. “*Giếng đồng*” - biểu tượng cho sự sống và cái chết

Freud cho rằng “*Biểu tượng là mối liên kết thống nhất nội dung rõ rệt của một hành vi, một tư tưởng, một lời nói với ý nghĩa tiềm ẩn của chúng... Khi ta nhận ra, chẳng hạn trong một hành vi, ít nhất có hai phân ý nghĩa mà phân này thế chỗ phần kia bằng cách vừa che lấp, vừa bộc lộ phần kia ra, ta có thể gọi mối quan hệ giữa chúng là có tính biểu tượng*” (Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, 2002). Cách nói của Freud đã nhấn mạnh đến mối quan hệ giữa hai yếu tố cụ thể và tiềm ẩn trong một biểu tượng. Hầu hết các sự vật tồn tại trong cuộc sống đều có thể mang giá trị biểu tượng theo một quy ước chung nào đó của con người. Tìm hiểu biểu tượng chính là tìm ra mối quan hệ giữa cái cụ thể, có thể nắm bắt được và cái mơ hồ, đa nghĩa, không thể nắm bắt được.

“*Cái giếng*” là một trong những ám ảnh lớn của H. Murakami. Trong nhiều tác phẩm của mình ông hay viết về nó và ông cũng đã từng khẳng định rằng ông thích nó bởi vì nó có một sức hấp dẫn đặc biệt đối với bản thân ông “*Tôi thích giếng; cá nhân tôi ngay từ khi còn nhỏ đã bị một cái giếng thu hút mãnh liệt. Đây không phải là ẩn dụ cũng chẳng phải là so sánh. Bạn có thể gọi nó là một sự ám ảnh*” (Haruki Murakami. (2009 ‘b’). Từ sự ám ảnh của bản thân nhà văn, cái giếng đã nhiều lần xuất hiện trong các tác phẩm của ông và trở thành một biểu tượng độc đáo. Trong *Rừng Na-uy*, hình ảnh *giếng đồng* cũng là một trong những hình ảnh có sức ám ảnh, xuất hiện ngay từ đầu tác phẩm. Trong cuộc dạo chơi của Naoko và Toru trên đồng cỏ, họ nhắc đến *giếng đồng* như một sự ám ảnh của tâm linh. Trong văn hóa phương Đông, giếng là một biểu tượng chứa nhiều ý nghĩa. Nó vừa mang ý nghĩa biểu tượng cho sự sống, cho sự sinh sôi nảy nở của sự vật nhưng đồng thời nó cũng mang ý nghĩa biểu tượng cho thế giới chết chóc, hủy diệt.

Trước hết, cái giếng mang ý nghĩa biểu tượng cho sự sống bởi vì trong lòng giếng có những yếu tố cơ bản tạo nên sự sống của nhân loại đó là đất, nước và không khí. Giếng trở thành nơi dung chứa sự hài hòa, ổn định và bao dung mát mẻ. Nó mang đến nguồn sống, vừa là phương tiện thanh tẩy, là trung tâm của sự tái sinh màu nhiệm.

Dòng nước mát lạnh từ lòng giếng bao giờ cũng gọi sự tinh khiết, mát lạnh như sức mạnh huyền diệu, trong lành của thể xác và tinh thần, nó tưới mát vạn vật khiến vạn vật trở nên sinh sôi nảy nở, mang lại nguồn sống bao la.

Tuy nhiên, hình ảnh những chiếc giếng hoang lại là biểu tượng cho sự chết chóc, hủy diệt. Giếng hoang không dung chứa đầy đủ những gì cần thiết cho sự sống, nơi đáng giếng hoang âm u không có các yếu tố của sự sống như nước, không khí. Ở nơi đó, bóng tối bao trùm, cõi hư vô thăm thẳm mở ra đến vô cùng. Con người sẽ cảm thấy ngột thở, bết tắc nếu chẳng may bị rơi vào trong đó. Chiếc giếng hoang trở thành một nỗi ám ảnh thường trực trong cõi vô thức của những con người bị quan, hoài nghi với cuộc đời. Như thế, giếng hoang còn là biểu tượng cho sự chết chóc và hủy diệt của con người trong thực tại.

Hình ảnh *giếng đồng* có lẽ không phải là một cái giếng có thực mà chỉ là một hình ảnh tưởng tượng trong tâm trí của Naoko, những mặc cảm về bệnh tật, sự bất lực trong đời sống tình dục đã tạo ra những ảo ảnh chi phối cuộc sống thực của cô, lúc nào cô cũng nghĩ về nó, nhìn thấy nó, nó luôn xuất hiện bên cạnh cô “*Có thể nó là một hình ảnh hoặc một dấu hiệu chỉ tồn tại trong con người Naoko, cũng như những thứ khác mà nàng thường thêm dệt thành sự thật trong tâm trí mình trong suốt những ngày đen tối ấy*” (Haruki Murakami, 2006). Trong tưởng tượng của Naoko, đó là một cái giếng sâu hun hút, lạnh lẽo và chứa đầy bóng tối “*Nó sâu đến độ không thể đo được, và đầy chặt bóng tối, như thể toàn bộ bóng tối của thế giới đã được nấu chảy và lèn vào đó đến tận cùng đậm đặc của chúng*” (Haruki Murakami, 2006). Nỗi lo lắng bị rơi vào chiếc giếng sâu lạnh lẽo luôn thường trực trong tâm trí Naoko, cô cố gắng để vượt qua nỗi sợ hãi của bản thân nhưng càng lúc càng trở nên yếu đuối. Phải chăng chiếc *Giếng đồng* kia chính là biểu tượng cho sự cô đơn, bất lực và trống rỗng trong con người Naoko. Trước một thực tại vỡ vụn, đầy đau thương và mất mát, Naoko dường như mất hết mọi phương hướng, cô luôn sống trong trạng thái công chênh, lo âu và sợ hãi. Quyền năng của bóng tối và sự hủy diệt luôn ám ảnh, bủa vây, bóp nghẹt tâm hồn cô. Sự lo lắng, sợ hãi ấy có lẽ tồn tại trong tiềm thức và vô thức của Naoko từ rất lâu, từ cái chết của người yêu, của người chị gái và những trở ngại trong tâm sinh lý nó đã ném tâm hồn cô vào nơi tối tăm của chiếc giếng hoang. Cô

nghĩ đến một cái chết thật khủng khiếp sẽ xảy đến với mình “*Mình kêu đến rách phổi nhưng không ai nghe thấy, và không thể hi vọng có ai tìm thấy mình, rồi bọn nhện và rết bò lên khắp người mình, xương của những nạn nhân trước lưng cũng khắp xung quanh, rồi thì tối mò và ướt lạnh, và mãi tí trên đầu là cái chấm sáng tí tí như một mảnh trăng mùa đông. Mình chết trong đó, ở ngay đầu đây, dần dà tí một, chỉ có một mình*” (Haruki Murakami, 2006). Những hình dung ghê rợn về cái chết nơi đáy giếng của Naoko phần nào đã cho thấy được những bất ổn về tâm lý, dù bên ngoài lạnh lặn nhưng bên trong tâm hồn thì đã có những tổn thương không thể nào chữa khỏi. Naoko sống giữa bao người nhưng tâm hồn nàng hoàn toàn cô đơn, trống rỗng, có một sự xa cách quá lớn giữa bản thể và tha nhân làm tâm hồn cô cô đơn đến tột độ.

Hình ảnh *giếng đồng* còn là biểu tượng cho sự bất lực tình dục. Naoko yêu Kizuki tha thiết, cô yêu cả những khuyết điểm của anh, và có lẽ mối tình của họ sẽ thật đẹp nếu không gặp phải những trở ngại trong tình dục. Họ cùng nhau lớn lên, yêu nhau và đến với nhau như là một điều tự nhiên nhất trên đời, họ không giấu giếm nhau bất cứ bí mật nào, sẵn sàng khám phá cơ thể của nhau nhưng cả hai chưa bao giờ xảy ra một quan hệ tình dục đúng nghĩa. Naoko không thể nào “ướt” khi gần gũi với Kizuki dù họ có cố gắng và đã thử mọi cách. Đó là một nỗi bất hạnh của một người đàn bà khi không thể cùng người đàn ông mà mình yêu thương đi đến cảm xúc khoái lạc của cuộc sống. Nàng đau khổ vì sự bất lực của bản thân, và nỗi đau của nàng cũng đã gây ra bi kịch của người tình, việc Kizuki tự tử cũng có một phần nguyên nhân từ sự bất lực trong tình dục của cô. Xuất phát từ những ám ảnh tâm lý, trong nàng có một khoảng trống quá lớn, nỗi cô đơn trong nàng là tuyệt đích mà bất kì ai cũng không thể lấp đầy. Cái chết của người chị gái và người yêu đã hình thành trong Naoko một khoảng trống tâm linh, nó tạo ra một tâm hồn đầy méo mó, thương tổn cho dù có cố gắng mở lòng mình đón nhận thực tại, đón nhận tình cảm của Toru nhưng rồi mọi sự cố gắng đều thất bại, cánh cửa đưa nàng trở về với thực tại đã bị khóa chặt, nàng rơi xuống cái giếng sâu của cõi lòng nàng, mãi mãi không bao giờ có thể thoát ra được.

Như vậy, hình ảnh *giếng đồng* trong tác phẩm chính là biểu tượng sự chết chóc, hủy diệt. Một cái giếng do Naoko tưởng tượng ra, nó thể hiện sự cô đơn, mất

phương hướng của cô trước thực tại đồng thời nó còn là biểu tượng cho sự bất lực của bản thân nàng trong hoạt động tình dục. Biểu tượng *giếng đồng* đã góp phần quan trọng trong việc tìm hiểu những bí ẩn trong tâm hồn của nhân vật Naoko.

### 3.2.3. *Giấc mơ – cuộc vượt thoát của vô thức*

Giấc mơ là một trong những đối tượng nghiên cứu đặc biệt quan trọng của phân tâm học. Freud cho rằng việc lý giải giấc mơ là con đường lớn nhất để hiểu được cõi vô thức của con người. Giấc mơ là sự hoạt động của trạng thái tinh thần trong khi ngủ, là hành trình của vô thức. Con người thường đi vào mộng mị khi và chỉ khi bản thân họ chịu tác động của một áp lực tâm lý nào đó. Càng ức chế tâm lý, càng bị ám ảnh, con người càng rơi vào trạng thái khủng hoảng tinh thần, và tất cả các trạng thái này sẽ chuyển vào giấc mơ.

Do giấc mơ là sản phẩm của vô thức, nằm ngoài sự kiểm soát của ý thức nên những gì thấy được trong mơ người nằm mơ nhiều lúc đi ngược lại với những biểu hiện thường thấy của con người. Qua giấc mơ những ham muốn, những góc khuất của con người được phơi bày, hé lộ. Đọc giấc mơ của con người sẽ giúp cho chúng ta rất nhiều trong việc tìm hiểu những suy nghĩ mà con người còn che giấu. Giấc mơ giống như một lời thú tội chân thật nhất của cái tôi về những khát khao, ham muốn, oán ghét...mà đôi khi chính bản thân họ cũng không hề hay biết. Trong *Rừng Na-uy*, H.Mukarami không đi sâu miêu tả nhiều về những giấc mơ mà chủ yếu khai thác những biểu hiện khác của vô thức. Giấc mơ chỉ xuất hiện trong một vài khoảnh khắc ngắn ngủi của các nhân vật thế nhưng nó cũng thể hiện khá rõ nét những ẩn ức, dồn nén trong tâm hồn của các nhân vật. Trước hết phải kể đến giấc mơ của Midori, đó là giấc mơ hiếm hoi về người mẹ quá cố của cô. Thông thường khi người mẹ của mình qua đời thì theo tâm lý chung những đứa con đều thương tiếc và đau khổ với sự mất mát lớn lao nhất cuộc đời. Thế nhưng, cái chết của mẹ Midori không làm cho cô buồn, không làm cô khóc, cô không cô đơn và thậm chí còn thấy rất thoải mái khi thoát khỏi sự kiểm soát vô cùng khắc nghiệt của mẹ. Nhưng cũng có đôi lúc Midori nằm mơ thấy mẹ “*Lúc thì mẹ tớ đang từ trong bóng tối quất mắng vọng ra, lên án là tớ đã vui khi bà ấy chết. Nhưng tớ có vui đâu*” (Haruki Murakami, 2006). Giấc mơ của Midori biểu hiện những ẩn ức mà cô đã phải chịu đựng từ khi còn là một đứa bé,



những ám ảnh về những gì mà mẹ cô đã gây ra cho cô sẽ không thể chữa lành. Sự xung đột giữa cái bên trong và cái bên ngoài tạo nên một cá tính lạnh lùng của Midori. Thật sự cô không ghét mẹ, cô luôn khao khát được nhận tình yêu thương từ bố mẹ nhưng những gì mà họ cho cô chỉ là sự la rầy, quát mắng. Những lời mắng chửi của mẹ cô như những mũi kim xuyên thẳng vào tim đau đớn và uất nghẹn. Nó cứ cháy âm ỉ trong cõi vô thức và khi ẩn ức dâng trào nó chuyển vào giấc mơ. Từ giấc mơ của Midori có thể nhận thấy những ám ảnh, ức chế tâm lý mà cô đã phải trải qua từ đó có thể hiểu rõ hơn về con người và tính cách của nhân vật này.

Những giấc mơ của Toru cũng cho thấy những áp lực về tâm lý đang đè nặng lên nhân vật này. Trong cái lần đến thăm Naoko ở khu nghỉ dưỡng *Ami*, Toru đã chìm vào một giấc ngủ chưa từng có, trong cảm thức của anh luôn có mặt Naoko trong căn phòng quen thuộc từ nhà bếp với những chiếc bát đĩa, từ nhà tắm với chiếc bàn chải đánh răng, từ chiếc giường với chiếc đèn ngủ mà Naoko vẫn thường dùng, Toru “*mơ thấy một con bướm bướm bay lượn như mùa trong ánh sáng mờ ảo*” (Haruki Murakami, 2006). Trong *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, hình ảnh một con bướm bướm có nhiều ý nghĩa. Ở Nhật Bản, con bướm là biểu hiện cho vẻ duyên dáng, dịu dàng của người phụ nữ, những đường bay lượn của con bướm bướm cũng dịu dàng và duyên dáng như vẻ đẹp của Naoko. Trong lần tới thăm này, Toru đã nhận ra những biến đổi trên thân thể Naoko và theo anh đó là một cuộc tái sinh huyền diệu, thân thể Naoko ngày càng dịu dàng và xinh đẹp hơn. Trong biểu tượng của Kitô giáo, con bướm tượng trưng cho “*linh hồn trút bỏ được cái vỏ xác thịt của mình và trở thành ân sủng và chân phúc*” (Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, 2002). Có lẽ từ cõi thăm sâu của vô thức, Toru đã có những dự cảm chẳng lành về số phận ngắn ngủi, mỏng manh của Naoko cũng giống như cánh bướm kia. Ngoài ra, cánh bướm trong đêm còn là biểu tượng của bản chất con người ước mơ vươn tới những đỉnh cao của tình yêu và trong bóng đêm lạnh lẽo, cầu khẩn xin có được đôi cánh. Giấc mơ thứ hai lại tiếp tục đến với Toru cũng trong cái đêm thứ hai anh ở lại nhà nghỉ *Ami* trong căn phòng của Naoko, lần này không phải là là cánh bướm bay lượn trong thứ ánh sáng mờ ảo mà những rặng liễu trải dài “*Tôi mơ thấy những cây liễu. Cả hai bên của một con đường núi đều toàn những liễu. Nhiều liễu không thể tưởng tượng được. Một con*

*gió mạnh đang thổi, nhưng cành liễu vẫn im phăng phắc*” (Haruki Murakami, 2006). Cây liễu trong quan niệm của phương Tây vừa là biểu tượng của sự tang thương, chết chóc bởi dáng hình của nó đã gợi nên những tình cảnh buồn thương da diết. Nhưng bên cạnh đó, liễu còn là biểu tượng cho sức sống mãnh liệt của sự bất tử. Giác mơ về những cây liễu của Toru gợi liên tưởng đến bản năng sống và bản năng chết của con người. Giác mơ ấy lại một lần nữa báo hiệu về cái chết không thể tránh khỏi của Naoko nhưng cũng chính từ cái chết đó nó đã trở thành trung tâm của sự tái sinh. Bởi với Naoko chết không phải là chấm dứt sự sống mà bắt đầu sự sống theo một cách khác mà thôi.

Việc giải mã giác mơ thông qua các biểu tượng, giúp người ta có thể hiểu hơn về những phức cảm, dồn nén, ảm ức của con người. Thông qua giác mơ, người ta có thể hiểu về mâu thuẫn và những xung đột tinh thần đang diễn ra bên trong tâm hồn con người. Chính điều này mà Freud đã từng khẳng định, giải mã giác mơ là cách ngắn nhất để hiểu được thế giới tâm hồn của con người.

#### **3.2.4. “Rừng Na-uy” – bản nhạc buồn thế hệ**

Là một người say mê và yêu thích nhạc jazz, H. Murakami đã từng thừa nhận rằng, việc yêu thích và điều hành một quán bar jazz đã có những ảnh hưởng sâu sắc đến sự nghiệp cầm bút của ông. Âm nhạc là một món quà tinh thần không thể thiếu của tất cả mọi người, có lẽ vì thế mà âm nhạc xuất hiện trong nhiều tác phẩm của H. Murakami. Việc đưa âm nhạc vào tiểu thuyết cũng không phải là cách làm mới bởi các loại hình nghệ thuật đều có mối tương liên mật thiết với nhau, nhất là ở một quốc gia có bề dày về văn hóa nghệ thuật như Nhật Bản. Thế nhưng, trong tác phẩm của H. Murakami, âm nhạc không chỉ đơn thuần là đối tượng để thưởng thức mà nó còn là phương tiện để người ta bộc lộ nỗi niềm, cảm xúc và giải tỏa những ảm ức giấu kín trong tâm hồn. Tên cuốn tiểu thuyết *Rừng Na-uy* cũng là tên một bài hát rất nổi tiếng của ban nhạc The Beatles. Bài hát kể về một câu chuyện không có cốt truyện rõ ràng, không đầu không cuối, nó khiến người nghe có chút gì man mác, ngơ ngẩn nhưng không thể nào quên được. Bài hát có ca từ mộc mạc, dung dị nhưng mơ hồ, băng khuâng, day dứt “*Tôi đã từng có một cô gái, hay nói đúng hơn, cô ấy đã có được tôi cô ấy dẫn tôi đến phòng mình, cánh rừng Na-uy, chẳng phải thật đẹp hay sao? Cô ấy*

*bảo tôi ở lại và hãy ngồi xuống bất cứ đâu, tôi nhìn quanh và nhận thấy chẳng có cái ghế nào. Tôi ngồi trên tấm thảm, giết thời gian, uống rượu, chúng tôi nói chuyện đến 2h, và rồi cô ấy nói "đến lúc đi ngủ rồi". Cô ấy kể rằng mình làm việc vào buổi sáng và bắt đầu cười, tôi nói tôi không như thế, và lê bước vào ngủ trong nhà tắm. Rồi khi tôi tỉnh dậy, tôi chỉ còn một mình, cánh chim ấy đã bay xa nên tôi thắp lên ngọn lửa, cánh rừng Na-uy, chẳng phải thật đẹp hay sao”* (Lời dịch *Norwegian Wood - The Beatles*, 2011). Vì sao chàng trai trong bài hát ấy không đi tìm cô gái mà chỉ ngồi đó, nhìn ra cánh đồng thăm thẳm và tự nhủ rằng “*cánh chim ấy đã bay xa*”. Cuộc đời con người cũng giống như lời bài hát kia, cũng được làm nên từ những bất ngờ như thế, những sự việc cứ thế chảy trôi, cho đến khi ta ngoái đầu nhìn lại thì mọi thứ đã vụt xa tầm với rồi. Bài hát *Rừng Na-uy* cứ như một điệp khúc, trở đi trở lại nhiều lần trong tác phẩm, gắn liền với cuộc đời và số phận của hai nhân vật chính Toru và Naoko.

Bài hát *Rừng Na-uy* có ý nghĩa với nhân vật chính Toru, gợi anh nhớ về người bạn gái đầu tiên trong quá khứ, gợi anh nhớ về một thời quá khứ đã xa với những đam mê, tình yêu và sự vô định không tìm được hướng đi của tuổi trẻ. Giai điệu của bài hát *Rừng Na-uy* có tác động mạnh mẽ đến thế giới tinh thần của Toru. Câu chuyện được gợi mở từ chính những giai điệu quen thuộc của bài hát khi Toru đáp chuyến bay đến Hamburg, bất chợt lắng nghe giai điệu của bài hát quen thuộc, tâm hồn Toru choáng váng, mỗi lần nghe bài hát *Rừng Na-uy* là mỗi lần tâm hồn Toru đều xúc động nhưng anh thú nhận chưa có lần nào anh lại xúc động dữ dội như lần ấy “*Giai điệu ấy bao giờ cũng khiến toàn thân tôi run rẩy, nhưng lần này, nó làm tôi choáng váng hơn bao giờ hết*” (Haruki Murakami, 2006). Những ấn ức trong tâm hồn đã được che kín từ bấy lâu nay, giờ đây dưới sự tác động của ngoại cảnh nó vụt trào dâng, đưa tâm hồn anh trở về với những kỉ niệm của hai mươi năm về trước. Giai điệu dặt dìu của bài hát đã đưa anh trở về với thời quá khứ, khi anh chỉ là một chàng sinh viên mười tám tuổi bước vào mối tình đầu đầy đau khổ với Naoko, rồi những chuỗi ngày sống buông thả với những đam mê xác thịt với những cô gái không quen, trở về với cái thời mà một cô gái mạnh mẽ tên Midori bước vào cuộc đời anh, buộc anh phải lựa chọn giữa quá khứ hoặc tương lai,.. Hay đó là sự bắt đầu một cuộc đời mới cho

cả Toru và Reiko, bài hát *Rừng Na-uy* giống như là một phương thuốc chữa lành những thương tổn trong tâm hồn của hai con người ấy. Sau khi đã chơi liên tục bốn mươi chín bài hát để tưởng nhớ Naoko, đến bài thứ năm mươi thì Reiko chơi lại bài *Rừng Na-uy* để rồi sau đó hai người tìm đến cơ thể của nhau để xoa dịu nỗi đau tinh thần. Có thể nói, bài hát *Rừng Na-uy* đã đi suốt thời tuổi trẻ, chứng kiến những thăng trầm và biến đổi trong cuộc đời anh.

Âm điệu dặt dìu của của khúc *Rừng Na-uy* cũng có sức mê hoặc lớn đối với Naoko. Cô không hiểu vì sao giai điệu của bài hát có một sức hút mãnh liệt với mình đến vậy mặc dù mỗi lần nghe nó tâm hồn cô trĩu nặng “*Bài hát đó có thể làm cho mình buồn thật – Cũng không biết nữa, nhưng có lẽ mình tưởng tượng như đang lang thang trong một vùng rừng sâu. Mình chỉ có một mình và trời thì lạnh và tối, và chẳng có ai đến cứu mình*” (Haruki Murakami, 2006). Naoko nghe bài hát như một thói quen, mỗi lúc cô buồn thì giai điệu và ca từ của bài hát như một người bạn đặc biệt, nó an ủi, vỗ về tâm hồn đầy thương tổn của cô. Naoko vẫn hay yêu cầu Reiko đánh bài *Rừng Na-uy* cho cô nghe và sẵn sàng trả công cho Reiko vì món quà tinh thần ấy. Naoko thích bài hát đó như vậy có lẽ cô đã tìm thấy mối tương đồng về hoàn cảnh của cô gái trong bài hát với bản thân cô. Cả hai người bọn họ đều là những con người cô đơn trước thực tại. Những ánh ảnh của quá khứ nhốt chặt cô, khiến cô không tìm kiếm được sự đồng điệu với thực tại, không thể hòa nhập cái bản ngã với cái tha nhân. Ngay cả đến những phút cuối cùng của cuộc đời, bắt đầu hành trình “tái sinh” một cách sống mới, Naoko vẫn tha thiết mong muốn được nghe bài hát ấy “*Vẫn như mọi lần, lại nhạc Beatles, “Rừng Na-uy”, “Michelle”, hai bài ưa thích nhất của cô ấy*” (Haruki Murakami, 2006). Âm điệu buồn bã, da diết của bài hát vẫn cứ ám ảnh cô đến hết cuộc đời, giống như Reiko đã từng nói “*Cho đến phút lâm chung, thị hiếu âm nhạc của cô ấy cũng vẫn không thoát ra khỏi dòng bi lụy*” (Haruki Murakami, 2006).

*Rừng Na-uy* – một bài hát đầy những phức cảm của sự cô độc, mông lung trong mối quan hệ giữa hai con người dẫu gần nhau nhưng không có chỗ đứng trái tim nhau. Tình yêu mà Toru dành cho Naoko giống như một trò chơi trốn tìm, Toru càng mong muốn được đến gần thì Naoko lại càng trốn chạy, cứ thế càng ngày họ càng cách xa

nhau, bởi cả hai không ai có thể thâm nhập được vào tâm hồn của người còn lại. Để cuối cùng cả hai linh hồn ấy phải rơi vào bi kịch của sự cô đơn.

### **3.3. Nghệ thuật xây dựng không gian và thời gian qua ẩn ức**

Không gian và thời gian là hai phạm trù quan trọng trong phương thức biểu hiện của tác phẩm nghệ thuật, thể hiện quan niệm của nhà văn về hiện thực và cuộc đời. Từ góc nhìn phân tâm học, soi chiếu vào *Rừng Na-uy* ta nhận thấy hầu hết không gian và thời gian nghệ thuật của tác phẩm đều được soi từ cõi tâm linh, vô thức. Các nhân vật luôn trăn trở, khắc khoải giữa những khoảng sâu hun hút của không gian và thời gian. Chính vì thế mà không gian và thời gian trong tác phẩm này được xây dựng thông qua những ẩn ức tâm lý của con người.

#### **3.3.1. Không gian nghệ thuật từ cái nhìn ẩn ức**

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* thì “không gian là biểu tượng chung của môi trường, ở bên ngoài hay bên trong, mà bất kì một sinh thể nào, cá thể hay tập thể đều hoạt động trong nó” (Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, 2002). Không gian cũng như thời gian đều là hình thức tồn tại của con người, là nơi diễn ra mọi hoạt động sinh tồn và phát triển của con người. Thế nhưng, từ góc nhìn phân tâm học, không gian lại được nhìn nhận qua cái nhìn ẩn ức, mang đậm yếu tố vô thức. Đọc *Rừng Na-uy*, chúng ta có thể dễ dàng nhận ra những không gian rất quen thuộc của Nhật Bản từ rừng núi, cánh đồng hoa, đồng cỏ, khu rừng xanh thẳm,... Nhưng không gian không còn là không gian tồn tại khách quan nữa mà là không gian mang quan niệm chủ quan của tác giả. Ở đây, H.Murakami đã xây dựng nên hình thức không gian phù hợp trong việc miêu tả thế giới tinh thần đầy phức tạp của con người. Đó là một không gian có tâm trạng, chứa đầy ẩn ức.

Không gian qua cái nhìn ẩn ức là dạng không gian tù đọng, tối tăm, xa xôi, mờ ảo chịu sự chi phối trực tiếp của tâm trạng con người. Không gian hiện lên quan dòng tâm tư của nhân vật là một không gian đầy ám ảnh. Thông qua những giấc mơ, những hồi ức dữ dội của nhân vật, nhà văn đã xây dựng nên hình ảnh không gian tù đọng, tăm tối, xám xịt, nhòe mờ hư ảo. Các hình tượng không gian này góp phần trực tiếp trong việc liên kết với bức tranh tâm trạng của nhân vật. Có thể kể đến những không

gian chuyên biệt như không gian mưa, không gian thiên nhiên, không gian phòng riêng, không gian tâm lí.

Không gian thiên nhiên trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* là những dấu hiệu ám gợi, những dự báo cho những biến cố trong cuộc đời của nhân vật. Hình ảnh thiên nhiên xuất hiện đầu tiên trong tác phẩm là không gian của một buổi chiều mưa, khi Toru đáp chuyến bay đến Hamburg của nước Đức. Không gian hiện lên với một gam màu xám xịt “*Những trận mưa tháng Mười một lạnh lẽo thấm đẫm mặt đất, khiến mọi vật cũng ẩm đạm như một bức tranh phong cảnh Hà Lan xưa: đám nhân viên mặt đất trùm áo mưa, mảnh cờ ú rủ trên nóc một tòa nhà vương vức trong sân bay, một tấm biển quảng cáo xe BMW. Chao ôi, lại nước Đức đây rồi*” (Haruki Murakami, 2006). Tác giả dựng nên một không gian nghệ thuật đặc biệt để kích động cảm xúc của nhân vật: những cơn mưa thường đem đến cho con người cảm giác lạnh lẽo của da thịt nhưng nó cũng khơi gợi sự lạnh lẽo của tâm hồn. Từ một nơi xa xứ, cảm giác cô đơn dâng lên trong lòng Toru, nó đánh thức trong anh những kỉ niệm thật ngọt ngào nhưng cũng thật xót xa về hình ảnh người con gái anh yêu. Hơn nữa, không gian mưa của hiện tại ở sân bay Hamburg đã gợi nhắc những không gian mưa trong quá khứ. Toru và Naoko cũng đã từng trải qua những kỉ niệm dưới màn mưa của thời tuổi trẻ. Đó là một buổi chiều Toru và Naoko gặp lại nhau trên chuyến tàu *Chuo* giữa thành phố Tokyo hoa lệ. Đó là một buổi chiều đã làm thay đổi cuộc đời của cả hai con người “*Buổi chiều chủ nhật giữa tháng Năm. Những trận mưa rào ngăn ngui suốt buổi sáng đã tạnh hẳn, và gió nam đã xua tan những đám mây là là trên mặt đất*” (Haruki Murakami, 2006). Để rồi sau những lần gặp gỡ, những cuộc trò chuyện, cùng nhau đi dạo khắp ngõ ngách của thành phố, trong lòng Toru đã dấy lên một tình yêu mãnh liệt dành cho Naoko – người yêu cũ của Kizuki – bạn thân của anh trước đó. Toru vẫn không thể nào quên được cái đêm mưa hôm sinh nhật lần thứ hai mươi của nàng “*cái đêm mưa tháng Tư ấy, để chúng tôi có thể bám chặt lấy sự trần trụi của nhau mà không thấy lạnh lẽo*” (Haruki Murakami, 2006). Không gian mưa đã gắn chặt với biết bao hồi ức của Toru về người bạn gái cũ. Vì vậy, cứ mỗi lần ngắm mưa, trong tâm hồn Toru luôn dậy sóng, cho nên dù đã hai mươi năm trôi qua, trước cơn mưa xối xả, tâm hồn Toru thấm đẫm những kỉ niệm về mối tình đầu của mình.

Không gian qua cái nhìn ẩn ức còn là dạng không gian nhỏ bé, tăm tối, cô lập như không gian căn phòng. Không gian phòng riêng cũng là kiểu không gian rất đặc trưng trong tiểu thuyết của H.Murakami. Khi sống trong một thực tại đầy những hoài nghi và bất trắc, con người thường co mình lại và tự xây dựng cho mình một thế giới “bất khả xâm phạm”, ở đó họ cảm thấy an toàn với chính mình vô tình họ tạo ra một thứ không gian vỏ bọc. Nhưng càng lẩn trốn, con người lại càng rơi vào tột cùng bi kịch của sự cô đơn. Tìm hiểu những dạng không gian nhỏ bé, riêng biệt của từng nhân vật cũng là một cách để ta hiểu hơn về những vùng tối trong đời sống tâm thức của con người. Trong *Rừng Na-uy*, chúng ta hay bắt gặp những không gian nhỏ bé, riêng biệt như thế, nó là một không gian đặc biệt dành cho những con người cô đơn. Đó là căn phòng nơi khu học xá mà Toru sống suốt hai năm trời, một nơi mà anh nhận thấy nó giống như một nhà tù được cải tạo thành khu học xá. Dù đó là một căn phòng chung nhưng Toru vẫn cảm thấy cô đơn và lạc lõng. Trong không gian ấy dù được tiếp xúc với rất nhiều người, nhưng bản thân anh vẫn chưa thể mở lòng với họ, trừ Quốc-xã và Nagasawa, Toru không có thêm bất cứ người bạn nào. Khi Toru chuyển khỏi khu học xá, anh tìm thuê được một căn nhà riêng, nhưng cũng chính không gian đó, Toru tiếp tục gặm nhấm nỗi cô đơn của mình. Căn phòng trọ của Naoko cũng có tính chất vỏ bọc như vậy, một căn phòng với cách bày trí vô cùng đơn giản, đến mức Toru không thể nhận ra lối sống mới của Naoko khi đến Tokyo. Dường như Naoko muốn thay đổi mọi thứ nhằm dứt bỏ quá khứ để xây dựng một cuộc đời mới. Nhưng sự thay đổi này chỉ là hình thức còn về bản chất tâm hồn cô vẫn không thôi sự ám ảnh về cái chết của những người thân yêu. Càng cố che đậy thì quá khứ càng hiển hiện, nỗi đau càng bị khoét sâu thêm làm cuộc sống Naoko trở nên bế tắc. Hay đó là một không gian tách biệt với thế giới bên ngoài của khu nghỉ dưỡng Ami, một nơi mà Toru nhận xét “*chỗ này thật yên tĩnh, cảnh vật xung quanh thật hoàn hảo và Reiko là một người tuyệt vời. Nhưng đây không phải là chỗ ở lâu dài. Nó quá chuyên biệt. Càng ở lâu sẽ càng khó lòng mà đi đâu được nữa*” (Haruki Murakami, 2006). Những không gian biệt lập như thế này thật sự là một nơi chốn lý tưởng cho những con người cô đơn. Trong *Rừng Na-uy*, có 16 lần những không gian riêng biệt như thế được nhắc

đến. Những ngôi nhà biệt lập, hoang vu, im lìm, thiếu vắng sự sống ấy trở đi trở lại như một vòng tròn khép kín, mang một nỗi buồn, một nỗi cô đơn của con người.

Khác với không gian bối cảnh là không gian bên ngoài, không gian vật chất hiển hiện ngay trước mắt, không gian tâm tưởng xuất hiện bên trong nhân vật thường gắn liền với giấc mơ, những kí ức mờ xa giờ đây trở lại trong tâm trí của con người. Không gian tâm tưởng thường được thể hiện qua những hình ảnh mơ hồ, huyền ảo, khơi gợi kí ức mông lung của quá khứ. Hình ảnh những con đom đóm không chỉ là biểu tượng cho ánh sáng của ngọn lửa mà còn mở ra một không gian tâm tưởng trong tâm hồn Toru. Ánh sáng le lói của chú đom đóm mà Quốc-xã tặng Toru đã gợi trong Toru một kí ức xa xôi nơi một thời quá khứ nơi một miền quê yên tĩnh, ở nơi đó có thứ ánh sáng rực rỡ chói lòa xuyên thủng màn đêm, nó khác hẳn với ánh sáng yếu ớt của con đom đóm mà Toru đang cầm. Sự đối lập giữa quá khứ và thực tại đã mở ra một không gian tâm tưởng trong hồi ức của nhân vật. Một không gian ánh sáng khác xuất hiện rất nhiều lần trong tác phẩm là không gian ánh trăng. Mặt trăng là thực thể có thật, chiếu rọi ánh sáng, xua đi màn đêm tăm tối nhưng ánh trăng mờ ảo cũng mở ra không gian tâm tưởng của tâm hồn người. Có tới 17 lần không gian ánh trăng xuất hiện trong tác phẩm. Rõ ràng, đây không phải là một sự trùng hợp, ngẫu nhiên mà nằm trong ý đồ nghệ thuật của nhà văn. Không gian ánh trăng thường gắn với hình ảnh Naoko. Ánh trăng xuất hiện tôn tạo vẻ đẹp hình thể của Naoko và ánh trăng cũng khơi gợi trong tâm tưởng Toru vẻ đẹp hình thể ấy. Cái đêm Naoko tắm mình trong ánh sáng dịu nhẹ của vầng trăng mãi luôn là một kí ức đẹp trong tâm khảm của chàng, Naoko đã để lộ vẻ đẹp khuôn mặt nàng dưới ánh trăng, ánh trăng làm rõ đường viền môi nàng *“Tắm trong ánh trăng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi thấy tan nát cõi lòng”* (Haruki Murakami, 2006) *“Da thịt đã phải qua nhiều biến đổi để tái sinh trong tuyệt đỉnh hoàn hảo dưới ánh trăng”* (Haruki Murakami, 2006). Trăng và Naoko đã hòa quyện vào nhau làm nên một vẻ đẹp mờ ảo, hư thực, ẩn hiện đem đến một nỗi day dứt, khao khát kiếm tìm.

Sự kết hợp đan xen, hài hòa giữa không gian bối cảnh và không gian tâm trạng đã góp phần khắc họa được thế giới nội tâm u buồn man mác của các nhân vật trong



tiểu thuyết *Rừng Na-uy*, khơi gợi được nỗi cô đơn, lạc lõng của kiếp người trong cõi nhân sinh.

### 3.3.2. Thời gian nghệ thuật từ cái nhìn ẩn ức

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Augustin đã định nghĩa thời gian như sau “*hình ảnh động của vĩnh hằng bất động*” (Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, 2002). Ông cho rằng mọi chuyển động đều mang dạng hình tròn có điểm khởi đầu và điểm kết thúc và chịu sự tác động của một thước đo, ở đây là thước đo thời gian. Thông thường thì thời gian thường gắn chặt với không gian và rất khó có thể tách rời hai yếu tố đó. Thời gian và không gian là hình thức tồn tại của vật chất, không có tồn tại nào bên ngoài thời gian và không gian. Cũng giống như không gian, thời gian đi vào trong tác phẩm là thời gian nghệ thuật nhưng không phải bất kì thời gian nào cũng đều có thể trở thành thời gian nghệ thuật. Chỉ khi nào thời gian đó thể hiện được quan niệm thẩm mỹ, tư tưởng, tình cảm, cảm xúc và dấu ấn của tác giả thì mới được gọi là thời gian nghệ thuật. Cùng với các yếu tố khác, thời gian trong tác phẩm *Rừng Na-uy* cũng góp phần thể hiện được những dấu ấn của phân tâm học có ảnh hưởng sâu sắc đến tác phẩm này.

Bắt đầu từ thời gian của hiện thực, một hiện thực của đất nước Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ trước được nhà văn đưa vào trong tác phẩm và mô tả nó một cách chân thực và sinh động. Đó là khoảng thời gian mà nước Nhật vùng lên mạnh mẽ, khắc phục những tổn thất từ cuộc chiến tranh thế giới lần thứ hai. Thế nhưng bên cạnh những thành tựu rực rỡ về kinh tế, khoa học kỹ thuật, giới trẻ Nhật Bản lại tiếp nhận và chịu ảnh hưởng nặng nề lối sống và nền văn hóa của phương Tây. Những giá trị truyền thống dần mai một thay vào đó là lối sống thực dụng, thờ ơ với thực tại, không lý tưởng, không mục đích và nhất là quan niệm tự do trong tình dục. Chính lối sống ấy đã đẩy một bộ phận những người trẻ vào bi kịch, họ rơi vào trạng thái cô đơn, bi quan, bế tắc, nhiều người tìm đến cái chết như là một sự giải thoát. Tất cả những vấn đề đó được nhà văn chuyển tải vào tác phẩm. *Rừng Na-uy* kể lại câu chuyện tình yêu của nhân vật chính vào những năm 69, 70. Đó là một chuyện tình buồn, đầy những đau thương mất mát. Đó là tình yêu của Toru và Naoko, khi đó Toru mười chín tuổi, là sinh viên năm nhất và Naoko cũng đang là sinh viên năm nhất khi cả hai

rời Kobe để đến Tokyo trọ học. Tình yêu lớn dần trong trái tim Toru, anh nguyện dành hết tình yêu của mình dành cho nàng nhưng vì Naoko cảm thấy mình bất lực, không thể mở lòng với Toru, cô rời Tokyo đến điều trị ở nhà nghỉ Ami nhưng cuối cùng vẫn không khỏi bệnh và quyết định rời xa Toru mãi mãi. Đan xen câu chuyện tình yêu giữa Toru và Naoko còn là mối quan hệ khá phức tạp giữa Toru với Midori, Reiko và các nhân vật khác. Tuy nhiên, thời gian thực tại của những năm 69, 70 trong tác phẩm lại không tuân theo một trình tự logic mà bị đảo lộn theo dòng hồi ức của Toru. Đó là thời gian của hoài niệm, đầy tính chấp nối của những mảnh vụn kí ức – câu chuyện này lồng ghép những bí ẩn của câu chuyện kia. Nỗi đau này lại ẩn chứa những mảnh vỡ tính tự của nỗi đau trước. Dù là thời gian thực tại nhưng lại được nhìn qua tâm trạng ẩn ức và đau khổ của nhân vật. Với dụng ý nghệ thuật này, H.Murakami đã tạo ra những lớp thời gian đan xen, chòng chẹo phù hợp với việc miêu tả thế giới nội tâm đầy biến động nhân vật.

Cảm thức Mùa rất phổ biến trong văn học Nhật Bản từ cổ điển đến hiện đại. Là một quốc gia không có nhiều thuận lợi về điều kiện tự nhiên, thời tiết khắc nghiệt nhưng người Nhật không tìm cách lẩn tránh và họ đối mặt và tìm cách thích nghi với nó. Họ tận hưởng vẻ đẹp của thiên nhiên bằng những xúc cảm thanh khiết trong tâm hồn. Con người và thiên nhiên có sự giao hòa, gắn kết, có lẽ vì thế mà cho đến ngày nay, Nhật Bản vẫn còn giữ được những phong tục đẹp như ngắm hoa anh đào vào mùa xuân, ngắm trăng vào mùa thu, ngắm tuyết rơi khi đông về,.. Không những vậy, các loại hình nghệ thuật như trà đạo, cắm hoa, chơi kiếng bonsai,.. cũng cho thấy sự hòa hợp tuyệt vời giữa thiên nhiên và con người. Thiên nhiên là một phần không thể thiếu trong cả đời sống và trong văn học nghệ thuật, từ *truyện Genji* đến thơ Haiku và những tác phẩm của Kawabata đều xuất hiện hình ảnh thiên nhiên diễm lệ, tuyệt mỹ nhưng chất chứa nỗi niềm u ám của con người. Đây là một trong nhiều lý do khiến cho *Rừng Na-uy*, tác phẩm viết về đề tài và các chi tiết trong truyện chịu ảnh hưởng phương Tây khá rõ nhưng vẫn mang hơi thở, màu sắc Nhật Bản đậm đà. Tuy nhiên, nếu thời gian luân chuyển của bốn mùa là thời gian mang tính chất vật lí, vận động một cách tuyến tính thì thời gian bốn mùa trong *Rừng Na-uy* không đơn thuần chỉ là sự luân chuyển của tự nhiên, tạo vật, thời gian của mỗi mùa trôi qua đều để lại những

xúc cảm và nỗi ám ảnh trong tâm hồn của những kẻ cô đơn. Có thể thấy, tiểu thuyết *Rừng Na-uy* đều đậm dấu ấn của bốn mùa. Trong tác phẩm này, mùa thu xuất hiện với một tần suất miêu tả lớn nhất. Mở đầu tác phẩm là bức tranh mùa thu với những màn mưa nơi xứ lạ gợi cho Toru nhớ lại những kỉ niệm trên cánh đồng cỏ của mùa thu năm 1969. Trên cánh đồng cỏ ấy, Toru và Naoko đã trải qua những giây phút cuồng nhiệt và cháy bỏng của tình yêu và niềm hạnh phúc. Mùa thu còn gắn liền với cảnh Naoko khóa thân dưới ánh sáng dịu dịu của ánh trăng, tắm mình trong ánh trăng hư ảo, thân thể Naoko như được tái sinh mang một vẻ đẹp trong sạch, thuần khiết. Hay đó còn là mùa thu ở khu học xá phủ đầy lá zelkova “*Rồi mùa thu đến. Sân trong khu học xá phủ đầy lá zelkova. Hương thơm nhẹ nhẹ của buổi sang mùa đượm trong không gian khi tôi mặc lên người chiếc áo len đầu tiên*” (Haruki Murakami, 2006). Chính cái vẻ đẹp nhẹ nhàng, thanh thoát của mùa thu đã tạo nên những rung động trong lòng người. Để mỗi lần nhớ về mùa thu năm cũ, trong lòng Toru vẫn dâng lên một nỗi niềm xao xuyến khôn nguôi.

Nếu mùa thu xuất hiện với mật độ khá dày đặc thì ba mùa còn lại cũng góp phần làm nổi bật thời gian tâm trạng của con người. Mùa đông đem đến cho Toru một nỗi buồn da diết khi không tìm thấy sự đồng điệu trong tâm hồn giữa anh và Naoko “*Càng vào sâu mùa đông, cái vẻ trong vắt của đôi mắt Naoko hình như cũng rõ ràng mãi lên. Đó là một thứ rõ ràng không biết sẽ dẫn tới đâu [...], và điều đó khiến tôi tràn ngập một cảm giác vô vọng và cô đơn kì lạ*” (Haruki Murakami, 2006). Hay đó là một mùa đông, lạnh giá, khắc nghiệt của Nhật Bản với những lớp tuyết trắng dày bao phủ cảnh vật “*Dài và khắc nghiệt. Chẳng có gì ngoài tuyết và tuyết và tuyết, nhìn đâu cũng chỉ có thế. Âm thấp và lạnh thấu xương*” (Haruki Murakami, 2006). Cái lạnh của mùa đông cũng chính là sự lạnh giá của tâm hồn, bởi thực tại Toru và Naoko đang ở cạnh nhau đó nhưng họ không thể cảm nhận được hơi ấm của nhau. Trái tim Toru dù yêu Naoko nhưng vẫn rung động trước vẻ đẹp trẻ trung, tràn trề nhựa sống của Midori. Còn Naoko, dù đã cố gắng đón nhận tình cảm của Toru nhưng nỗi ám ảnh về cái chết của Kizuki vẫn luôn đè nặng trong lòng. Họ gần nhau đó mà như ở cách xa nhau nhiều năm ánh sáng. Mùa hè lại gắn với hình ảnh những cơn mưa, đó là cơn mưa dai dẳng “*mưa cứ rơi ngoài cửa sổ, thời gian chậm chậm trôi*” (Haruki

Murakami, 2006), trong cái đêm mưa gió ấy, Naoko đã đón nhận Toru, để anh đi vào trong cô với niềm khoái lạc và đau đớn tột độ “*Trời đủ ấm, cái đêm mưa tháng Tư ấy, để chúng tôi có thể bám chặt lấy sự trần trụi của nhau mà không thấy lạnh lẽo*” (Haruki Murakami, 2006). Cũng dưới cơn mưa mùa hè, Toru đã ôm lấy Midori với một nỗi niềm xúc cảm mãnh liệt “*Tôi bỏ cái ô xuống và ôm riết lấy cô dưới mưa [...]. Mưa rơi không ngọt, không một tiếng động, ướt sũng hết tóc cô và tóc tôi, chảy như nước mắt xuống má hai đứa...*” (Haruki Murakami, 2006). Cho đến giờ phút ấy, Toru đã tìm ra được câu trả lời cho những trăn trở của trái tim mình, anh thật sự yêu Midori “*Tôi yêu Midori, và thật sự hạnh phúc là cô đã trở lại*” (Haruki Murakami, 2006). Trong tất cả các mùa, có lẽ mùa xuân là mùa đem đến xúc cảm nặng nề nhất, không tuân theo tâm lí thông thường, với Toru mùa xuân không phải là mùa của sự sống, của sự khởi đầu mà đó là mùa của sự chết chóc và cô độc. Mùa xuân xuất hiện với những hình ảnh đặc trưng của Nhật Bản, những cánh hoa đào đua nở nhưng nó không đem đến niềm vui, hạnh phúc cho Toru mà trái lại anh trông chúng giống như một thứ thịt thối rửa bốc mùi kinh khủng, anh tìm cách chạy trốn khỏi nó nhưng cái mùi vị kinh tởm ấy nó len lỏi và lan tỏa khắp không gian “*Nó tràn ngập mọi thứ từ dưới đất lên cao. Nhưng hương vị duy nhất của mùa xuân mà tôi đang cảm thấy lúc ấy lại là cái mùi thịt thối khăng ghê rợn kia*” (Haruki Murakami, 2006). Sự căm ghét mùa xuân và những cánh hoa đào của Toru xuất phát từ chính những hoài nghi về thực tại, sự lo lắng về sức khỏe của Naoko, Naoko cũng giống như cánh hoa đào nở trong bóng tối, cũng đang mang trong mình căn bệnh tinh thần trầm trọng, cái chết đang dần lấy đi sự sống của cô. Nỗi đau vô hình giờ đây đã trở thành nỗi đau thể xác, đến mức anh có thể cảm nhận được sự tê dại của nó gọi lên trong anh.

Thời gian tâm lý còn được biểu hiện ở một dạng khác, đó là dạng thời gian của hoài niệm với những ám ảnh triền miên của quá khứ. Trong tác phẩm *Rừng Na-uy*, H.Murakami hầu như chỉ sử dụng lớp thời gian của quá khứ, ông khước từ hoàn toàn thời gian của tương lai. Ở đó con người chỉ lẩn quẩn với những kí ức mờ xa của quá khứ. Cuộc sống của họ chỉ quẩn quanh với kí ức hoàn toàn không có ngày mai. Ngoài chi tiết thời gian mở đầu của tác phẩm là thời gian của thực tại, toàn bộ câu chuyện của Toru đều thuộc thời gian quá khứ được tái hiện qua dòng hồi tưởng. Không những

vậy, các lớp thời gian quá khứ chồng xếp lên nhau, từ quá khứ của người này dẫn đến quá khứ của người khác, từ sự việc diễn ra trong quá khứ lại có liên quan đến sự việc khác cũng diễn ra trong quá khứ. Chính điều này đã tạo ra sự mờ hóa của các lớp thời gian với sự hỗn độn khó mà xác định. Các nhân vật cũng chìm đắm trong thời gian quá khứ từ Toru, Naoko, Midori, Reiko và thậm chí cả bố của Midori cũng đều sống trong quá khứ, nghĩ về quá khứ, thở bằng hơi thở của quá khứ. Chính thái độ quay lưng với thực tại đã đẩy những con người ấy vào cái vòng lẩn quẩn, cô đơn và tuyệt vọng, tìm về quá khứ để chạy trốn nỗi đau nhưng càng chạy trốn càng rơi vào cô đơn, tuyệt vọng và đau khổ nhiều hơn.

Như vậy, thời gian nghệ thuật có quy luật vận động riêng của nó, không tuân theo quy luật khách quan mà theo quy luật tâm lý của con người. Các bình diện thời gian trong tác phẩm bị xáo trộn, đảo lộn gắn liền với những liên tưởng, hồi ức về quá khứ của các nhân vật. Các khoảng thời gian không tồn tại độc lập mà có mối liên hệ nhất định với không gian. Sự phối hợp giữa không gian và thời gian nghệ thuật đã góp phần tạo nên thế giới nghệ thuật độc đáo của tác phẩm của H.Murakami đồng thời cũng góp phần tạo nên phong cách riêng của nhà văn này. Từ cách xây dựng không gian và thời gian chứa đầy ẩn ức, nhà văn cho thấy được sự tác động to lớn của chúng đến hình thành tư tưởng, tình cảm, cảm xúc của thế giới nhân vật.

### **3.4. Ngôn ngữ đầy ẩn ức**

Ngôn ngữ là một trong những yếu tố quan trọng giúp nhà văn truyền tải ý đồ nghệ thuật đến với người đọc. Bằng tài năng, vốn sống và sự hiểu biết của mình, các nhà văn đã lựa chọn, nhào nặn, biết đổi để tạo nên một diện mạo độc đáo trong phong cách nghệ thuật của mình thông qua cách thức sử dụng ngôn ngữ. Có thể thấy, ngôn ngữ trong tác phẩm văn học đã vượt lên trên lớp từ ngữ thông thường để mang trong nó dấu ấn của thời đại và phong cách riêng của từng nhà văn, đó là một thứ “văn chữ” đặc biệt không trộn lẫn. Từ góc nhìn của phân tâm học, các nhà văn đã sử dụng lớp ngôn ngữ đặc biệt để thể hiện hiện thực ngọt ngào, dồn nén cũng như những ngôn ngữ có sức ám ảnh trong việc miêu tả thế giới tâm hồn đầy những ẩn ức của con người, đó là thứ ngôn ngữ đầy những ám ảnh về dục tính, ngôn ngữ của tâm tưởng, độc thoại nội tâm,...

### 3.4.1. Ngôn ngữ bị chi phối bởi các quá trình tiềm thức

Thứ ngôn ngữ nổi bật trong tiểu thuyết *Rừng Na-uy* chính là ngôn ngữ độc thoại. Chính loại ngôn ngữ này đã giúp nhà văn thể hiện thành công thế giới nội tâm của các nhân vật. Thông qua độc thoại nội tâm, những ám ảnh về hiện thực cuộc sống cũng như những vướng mắc trong tâm hồn nhân vật dần được hé lộ. Là một tiểu thuyết tâm lý, cho nên vai trò của độc thoại nội tâm là rất quan trọng. Câu chuyện về quá khứ của một người đàn ông ba mươi bảy tuổi được kể lại sau gần hai mươi năm bằng mạch hồi tưởng chảy dài nên những trang độc thoại nội tâm có thể nói là xuất hiện dày đặc trong tác phẩm. Theo khảo sát của chúng tôi, trong hơn 500 trang sách của tiểu thuyết *Rừng Na-uy* thì tần số xuất hiện độc thoại nội tâm của nhân vật chiếm gần 1/10 tác phẩm. Hầu hết các nhân vật trong tiểu thuyết này đều được nhà văn khai thác ở khía cạnh tâm lý và bản năng nên việc sử dụng nhiều câu văn độc thoại nội tâm là điều phù hợp. Qua độc thoại nội tâm, người đọc sẽ thấy rõ được hiện thực xã hội ngột ngạt, những chấn thương tâm lý nặng nề của con người trước tác động của thực tại đó. Với nhân vật Toru, mỗi lần xuất hiện độc thoại nội tâm là mỗi lần trong tâm hồn anh có những chấn động mạnh mẽ, nghe giai điệu của bài hát *Rừng Na-uy* tại sân bay Hamburg trong chuyến bay đến Đức, tâm hồn người đàn ông ba mươi bảy tuổi này bỗng dậy lên một nỗi xúc động, không thể kiềm chế “*Giai điệu ấy bao giờ cũng khiến toàn thân tôi run rẩy, nhưng lần này, nó làm tôi choáng váng hơn bao giờ hết*” (Haruki Murakami, 2006), quá khứ sống lại trong anh “*Tôi ngồi thẳng lên và nhìn qua cửa sổ về phía những đám mây đen lơ lửng trên biển trời Bắc, nghĩ đến những mát mát của cuộc đời mình*” (Haruki Murakami, 2006). Từ hồi tưởng ban đầu ấy, tác giả đã để cho mạch độc thoại tuôn chảy theo quy luật tâm lý của nhân vật Toru. Dòng hồi tưởng đưa nhân vật trở về với những kí ức đã qua với những đau khổ, mát mát trong tình yêu với Naoko, Midori, trong mối quan hệ bạn bè với Kizuki, Quốc-xã, Nagasawa,... Cứ thế hồi tưởng nối tiếp hồi tưởng, nỗi đau nối tiếp nỗi đau. Trong mối quan hệ với Naoko, có lẽ đây là một mối quan hệ đem đến cho Toru nhiều day dứt nhất. Naoko vừa đem đến cho anh niềm hạnh phúc tột độ nhưng cũng gây ra cho anh biết bao thương tổn về tâm hồn. Chính vì điều đó, khi nghĩ về quá khứ đã qua, Toru nhớ nhiều nhất về Naoko, khi nghĩ về cô, ta thấy xuất hiện rất nhiều độc

thoại kéo dài. Ở cạnh Naoko nhưng lúc nào Toru cũng có cảm giác họ có một khoảng cách rất xa, anh không thể nào tìm được đường vào thế giới tâm hồn đầy bất ổn của cô, đôi mắt Naoko luôn khóa chặt tia nhìn và như đang tìm kiếm một cái gì đó, nó khiến tâm hồn Toru ngập tràn cảm giác tuyệt vọng. Những lúc kề cận Naoko, Toru vẫn cảm nhận có một khoảng cách giữa hai người, ngay cả khi hai thân xác đã hòa hợp vào nhau, Toru vẫn cảm thấy sự xa cách vô hình đó “*Khi ôm Naoko trong tay, tôi đã muốn nói với nàng rằng : Mình đang làm tình với cậu đây. Mình đang ở trong cậu đây. Nhưng thực tình chẳng có gì đâu. Không có chuyện gì hết. Chỉ là hai tâm thân kết nối với nhau mà thôi. [...]. Nhưng tất nhiên tôi không thể hi vọng có ai hiểu những lời định nói ấy của mình*” (Haruki Murakami, 2006). Hay đó là tâm trạng đau khổ vì nhận ra Naoko chưa bao giờ yêu mình, anh biết người Naoko cần không phải là anh, hơi ấm để sưởi ấm tâm hồn nàng cũng không phải là hơi ấm của anh “*Hơi ấm của tôi không phải là cái nàng cần mà là hơi ấm của người khác kia*” (Haruki Murakami, 2006). Thậm chí có những đoạn độc thoại kéo dài đến 15 trang sách diễn tả tâm trạng đau đớn của Toru khi anh hay tin Naoko không còn trên cõi đời này nữa, anh quên tất cả mọi thứ, lang thang khắp mọi nơi và buông mình trong vô thức “*Tôi có thể nói gì đây? Mà có được gì nữa đâu? Naoko đã không còn tồn tại trên đời này nữa, nàng đã chỉ còn là một nắm tro tàn*”; “*Thật quá lạ lùng là nàng đã chết và không còn là một phần của thế giới này nữa. Tôi không thể chấp nhận được sự thật ấy. Tôi không tin được. Tôi đã nghe tiếng đóng đinh vào ván thiên quan tài nàng, nhưng vẫn không thể quen sự thật rằng nàng đã trở về cõi hư vô*” (Haruki Murakami, 2006). Hàng loạt những câu cảm thán, câu nghi vấn liên tiếp xuất hiện tạo cho người đọc những cảm nhận dồn dập, rõ nét về tâm hồn nhạy cảm, đầy thương tích của nhân vật, xen lẫn với nó là những khoảnh khắc độc thoại nội tâm. Những khoảnh khắc độc thoại nội tâm ấy là những ý nghĩ, chợt đến chợt đi như những tia chớp lóe lên trong đầu óc, càng chìm trong kí ức, tâm hồn Toru càng bị điều khiển bởi vô thức. Những đoạn độc thoại nội tâm như một sự ám gợi sâu sắc một dòng chảy triền miên từ trong vô thức của nhân vật.

Không chỉ có Toru, mà các nhân vật khác cũng chịu sự chịu phối của vô thức. Naoko chủ yếu sống trong kí ức về những người đã chết. Cái chết của những người

thân yêu đã khiến cho tâm hồn cô chịu tổn thương sâu sắc. Nỗi ám ảnh của quá khứ vẫn cứ đeo đẳng triền miên cuộc sống hiện tại của cô. Trực tiếp chứng kiến cái chết của người chị gái và cái chết của người yêu khiến tâm hồn cô tê điếng. Nhà văn đã sử dụng những từ ngữ chứa đầy ẩn ức để miêu tả trạng thái tâm lí của Naoko. Từ nỗi ám ảnh của quá khứ, hơn ai hết Naoko nhận ra những khiếm khuyết của chính bản thân cô *“Mình là một con người khiếm khuyết – khiếm khuyết hơn cậu biết rất nhiều. Đó cũng chính là lí do vì sao mình không muốn cậu ghét mình. Bởi vì nếu cậu làm thế mình sẽ thực sự tan rã”* (Haruki Murakami, 2006). Vì biết mình khiếm khuyết nên Naoko không dám mở lòng đón nhận Toru vì biết làm như thế cô sẽ đem đến sự bất hạnh cho anh. Thế nhưng, Naoko lại rơi vào bi kịch của chính mình, trong con người Naoko luôn có sự giằng xé, đấu tranh quyết liệt giữa khát khao muốn hòa nhập xã hội với sự ám ảnh của quá khứ, cho nên cuối cùng cô không chỉ làm tổn thương Toru mà còn tự làm tổn thương chính mình *“Mình nói điều này không phải để chống chế hoặc tự bào chữa, mà vì đó là sự thật. Nếu mình đã để lại một vết thương trong người cậu”* (Haruki Murakami, 2006). Càng ngày Naoko càng cảm thấy xa lạ với chính mình, cô không thể hiểu được tiếng nói ẩn khuất sâu trong tâm hồn cô. Cô càng lo lắng, đau khổ khi thấy dấu hiệu bệnh tình của mình ngày càng trầm trọng *“Mình sợ mình không bao giờ bình phục được. Mình sẽ méo mó thế này mãi và già đi rồi tàn tạ ở nơi này. Mình thấy lạnh như thể trong người mình đóng thành băng hết”* (Haruki Murakami, 2006). Hình bóng Kizuki luôn ám ảnh tâm trí nàng *“Mình cảm thấy Kizuki đang từ trong bóng tối nói với ra mình, gọi mình, Đây Naoko, chúng ta không thể xa nhau được. Khi mình nghe anh ấy nói thế, mình không biết phải làm gì nữa”* (Haruki Murakami, 2006). Mọi cánh cửa dường như đã bị đóng chặt, khoảng cách giữa bản ngã và tha nhân ngày càng xa vời cuối cùng cô chọn cái chết như một sự giải thoát cho một kiếp đời đầy đau khổ.

Trong *Rừng Na-uy* rất ít xuất hiện ngôn ngữ đối thoại, có chăng cũng chỉ là những đối thoại rời rạc, nhạt nhẽo, ít nội dung. Nhà văn còn tạo ra những đoạn đối thoại trật khớp, mỗi người đều sống trong thế giới riêng của mình. Thân thể họ tồn tại trong thực tại nhưng tâm hồn họ lại lạc trong quá khứ, chìm trong cõi sâu vô thức. Các dạng đối thoại trật khớp theo kiểu “ông nói gà, bà nói vịt” ấy nhằm thể hiện sự



cô đơn, cô độc của con người. Trong *Rừng Na-uy*, kiểu đối thoại trật khớp này xuất hiện khá nhiều, các cuộc đối thoại giữa các nhân vật cho thấy mỗi người là một cá thể cô đơn, tồn tại trong thế giới riêng của chính mình. Ngay từ cuộc gặp gỡ đầu tiên, Reiko đã nhận ra cách nói chuyện “nhát gừng”, rất lạ lùng của Toru. Cách nói chuyện của anh cho thấy sự thờ ơ, vô cảm trước những gì đang trải qua trong cuộc sống. Chúng tôi nói lắp và sự sạch sẽ quá mức của Quốc-xã cũng là một thứ bệnh cô đơn bởi lối sống của anh hoàn toàn xa lạ với những người trong khu học xá. Biểu hiện rõ nhất phải kể đến bố của Midori và Naoko. Naoko luôn cảm thấy khó khăn trong việc diễn đạt bằng lời nói, cô không thể diễn tả hết những gì mà mình đang nghĩ trong đầu, cô tìm đến cách giao tiếp thứ hai là ngôn ngữ viết nhưng cũng chẳng ăn thua gì. Trong tâm hồn Naoko dường như đang có một tha lực nào đó cản trở, áp chế, tước mất tất cả các phương tiện giao tiếp với xã hội “*Hễ định viết thư là cô ấy lại nghe có tiếng người nói chuyện với mình và không thể viết được nữa. Những giọng nói ấy chen vào sự nỗ lực chọn từ ngữ của cô ấy*” (Haruki Murakami, 2006). Khi mọi mối liên hệ với bên ngoài bị cắt đứt hoàn toàn, Naoko đã tìm đến cái chết vì không tìm thấy bất cứ cơ hội nào có thể kết nối cô với thực tại. Bố Midori cũng rơi vào trường hợp tương tự, ông cũng luôn bị ám ảnh của vô thức. Thứ ngôn ngữ mà ông dùng là ngôn ngữ của kí ức. Có lẽ cái chết của người vợ thân yêu cũng đã gây ra bao tổn thương trong tâm hồn ông. Ông cũng là một loại người cô đơn “*tôi không thể đoán biết ông đang nghĩ gì hoặc cảm thấy gì trong tầng sâu thẳm của cõi vô thức*” (Haruki Murakami, 2006). Cái cách nói nhát gừng của ông cụ với những câu nói ngắn gọn, cộc lốc, lúc nào cũng chỉ có *vâng, thôi, kinh lắm,..* không phải chỉ vì bệnh tật làm ông kiệt sức mà có lẽ còn vì những lí do khác nữa. Toru vẫn không thể hiểu nổi ý nghĩa của những câu nói rời rạc của ông cụ “*Không thể hiểu ông định nói gì, tôi chỉ biết im lặng. Ông cũng nằm yên một lúc lâu. Rồi ông có vẻ như đang muốn nói “Làm ơn”. Ông mở to mắt rồi nhìn tôi rất chăm chú. Tôi đoán ông cố nói với tôi điều gì đó mà chịu không thể tưởng tượng ra được*” (Haruki Murakami, 2006). Rõ ràng, khi mọi nỗ lực diễn đạt ngôn ngữ của con người không tìm được sự thấu hiểu, khi ấy con người hoàn toàn rơi vào trạng thái cô đơn, sống một kiếp đời tẻ nhạt, buồn chán, không tìm ra lối thoát.

### 3.4.2. Ngôn ngữ nhuộm màu sắc tính dục

Bên cạnh thứ ngôn ngữ bị điều khiển bởi vô thức, chúng ta còn bắt gặp một hệ thống ngôn ngữ có sức ám gợi tạo sự liên tưởng mạnh mẽ đến những ham muốn về bản năng tính dục của con người. Theo các nhà phân tâm học, bản năng tính dục có một vai trò to lớn, nó có thể điều khiển tất cả các hoạt động và tác động trực tiếp đến quá trình hình thành nhân cách của con người. Màu sắc tính dục được thể hiện ở nhiều mức độ khác nhau. Đó có thể chỉ là những suy nghĩ thoáng qua trong tâm trí, hay đó có thể là những khát khao xác thịt nồng cháy để thỏa mãn nhu cầu của bản năng, một nhu cầu rất Người,.. tất cả những điều ấy thể hiện qua một thứ ngôn ngữ được nhà văn lựa chọn một cách tinh tế. Rất dễ nhận thấy loại ngôn ngữ nhuộm màu sắc tính dục trong *Rừng Na-uy* xuất hiện với một mật độ dày đặc từ đầu đến cuối tác phẩm.

Nhắc đến ngôn ngữ nhuộm màu sắc tính dục không thể không nhắc đến ngôn ngữ gợi những cảm xúc về sự rung động trong tâm hồn của con người khi đứng trước người mình yêu mến. Đó có thể chỉ là những rung động trong trẻo, tinh khôi của tuổi mới lớn khi phát hiện ra những cảm xúc khác lạ trong tâm hồn. Bằng một thứ ngôn ngữ cực kì tinh tế, H.Murakami đã khám phá ra cái điều kì diệu ấy trong tâm hồn của Toru khi gặp lại Naoko sau hơn một năm họ không có bất kì sự liên lạc nào với nhau từ sau cái chết của Kizuki. Lúc đầu, trong suy nghĩ của Toru, Naoko chỉ là một cô bạn gái của người bạn quá cố của cậu, nhưng dần dà, được ở cạnh, trò chuyện và hiểu thêm về Naoko, trong Toru xuất hiện những cảm xúc vô cùng đặc biệt, chính vẻ đẹp tinh khôi, dịu ngọt của Naoko đã làm lay động trái tim của một chàng trai đang mất niềm tin vào cuộc sống. Từ những rung động nhẹ nhàng, những cảm xúc thoáng qua đã nhen nhóm trong Toru một tình yêu nồng cháy nhưng cũng không kém phần day dứt dành cho Naoko. Đối với Midori cũng thế, một cô gái có cá tính mạnh mẽ với một nguồn năng lượng sống tràn trề cũng đem đến cho Toru nhiều cảm xúc ngọt ngào “*Còn cô gái ngồi trước mặt tôi thì đang căng tràn một sinh lực tươi mát. Cô giống như một con thú nhỏ vừa nhảy póp vào cuộc đời lúc sang xuân*” (Haruki Murakami, 2006). Cái hấp dẫn trong những trang văn của H.Murakami xuất phát từ những tình cảm của ông dành cho nhân vật của mình, ông cùng vui buồn, sướng khổ hay ngụy lạn cùng số phận của nhân vật cho nên khi viết về những cảm xúc, những rung động

trong tình cảm, ông đã sử dụng những câu văn như được gọt giũa, chắt chiu. Nhà văn đã dùng ngôn ngữ để chạm đến mạch cảm xúc của người đọc, biết khơi gợi những rung cảm của con người bằng tài năng ngôn ngữ của mình. Với tư cách là một độc giả, theo quan điểm cá nhân của người viết, tôi nhận thấy một trong những đoạn văn gây được xúc cảm mãnh liệt nhất đối với người đọc trong *Rừng Na-uy* chính là cái đêm mà Toru đến thăm Naoko tại khu nghỉ dưỡng *Ami*, được chứng kiến cảnh Naoko khóa thân trước mặt anh “*Tắm mình trong ánh trăng dịu dịu, thân thể của Naoko ánh lên như da thịt sơ sinh khiến tôi thấy cõi lòng tan nát [...] lăn tăn trên mặt hồ phẳng lặng*” (Haruki Murakami, 2006). Chỉ một cảnh tượng ấy thôi, nhà văn đã có thể chạm đến mọi góc ngách cảm xúc của độc giả bằng tài năng ngôn ngữ của mình.

Viết về tính dục không thể không sử dụng ngôn ngữ gợi cảm xúc ái ân. Tuy vậy, khi viết về tính dục, người đọc vẫn nhận thấy sự tinh tế, khéo léo của nhà văn trong cách thức sử dụng ngôn ngữ. H.Murakami có thể được xem là một bậc thầy trong tài năng sử dụng ngôn ngữ, hầu hết các tác phẩm của ông người ta nhận thấy thứ ngôn ngữ mà ông sử dụng là một thứ ngôn ngữ đẹp. Đó là ngôn ngữ của cảm xúc, của tâm lí, nhà văn đã đi sâu vào trong cảm xúc mơ hồ của con người để nói lên tiếng nói của cảm giác. Những đoạn viết về sex của H.Murakami thật sự rất tinh tế, không hề thấy sự gượng ép, khô cứng hay thô thiển nào, bởi sex trong văn của ông không phải là thứ để câu khách mà đó như là cách thức để giải tỏa những ẩn ức tâm lí, để con người đi tìm bản ngã của chính mình. Đầu tiên có thể kể đến đó là quan hệ tình dục giữa Toru và Naoko trong đêm sinh nhật lần thứ hai mươi của nàng, nhà văn đã dùng những từ ngữ rất tinh tế để miêu tả cảnh tượng ấy “*Tôi hạ bớt ánh sáng và bắt đầu cởi bỏ quần áo nàng, từng thứ một, với những động chạm nhẹ nhàng nhất. Rồi tôi cởi quần áo mình. Trời đủ ấm. Cái đêm tháng tư ấy, để chúng tôi có thể bám chặt lấy sự trần trụi của nhau mà không thấy lạnh lẽo*” (Haruki Murakami, 2006). Dường như, không hề có cảm giác của xác thịt trần trụi, không hề gợi sự hoan lạc của thân thể, ngôn ngữ mà nhà văn sử dụng gợi những khát khao đầy cảm xúc thẩm mỹ “*Tôi tìm vào nàng thật sâu, đến tận cùng của chính mình, và ở lại đó một lúc lâu, im lìm ôm ấp nàng*” (Haruki Murakami, 2006). Với Toru, lần quan hệ ấy hoàn toàn không giống với những lần mà anh đã ngủ với những cô gái xa lạ, nó không phải là những

ham muốn giải tỏa những bức xúc của xác thịt mà nó chính là niềm khát khao được hòa hợp giữa hai tâm hồn. Với Naoko cũng thế, cái đêm hôm ấy đã đem đến cho cô một thứ cảm xúc mà cô chỉ có vinh dự được một lần duy nhất được đón nhận trong cuộc đời. Viết về ân ái nhưng không gợi dục bởi nó như là một phương tiện để nhà văn cho thấy ở đó sự kì diệu của tâm hồn, sự hòa quyện trong sự đồng cảm.

Không những vậy, nhà văn còn sử dụng thứ ngôn ngữ miêu tả cảm xúc ái ân. Nhắc đến tình dục, không thể không nhắc đến nhục cảm, đến cảm xúc ái ân, đến sự tiếp xúc giữa hai cơ thể. Nhục cảm là sự kêu gọi đòi hỏi về xác thịt ở người khác giới. Nhục cảm thiên về phần bản năng của con người, nó đòi hỏi sự đáp ứng những khát khao bùng cháy bên trong tâm hồn bằng hoạt động tình dục. Sự ham muốn về xác thịt có thể đưa con người đạt đến cảm xúc thăng hoa nhưng cũng có thể nhấn chìm con người vào cảm giác tội lỗi. Nếu như những cảnh làm tình của Toru, Nagasawa và những cô gái xa lạ mà họ tình cờ quen biết chỉ là để khóa lấp nỗi cô đơn trước cuộc sống hiện đại và để thỏa mãn nhu cầu một cách bản năng thì hoạt động tình dục giữa Toru và Naoko không phải chỉ là sự đáp ứng những đòi hỏi của bản năng con người mà nó còn là sự gắn kết của hai tâm hồn cô đơn, họ muốn chia sẻ và chữa lành những thương tổn của nhau. Cảm xúc tình dục trong cả hai đều rất đặc biệt. Với Toru, quan hệ tình dục với Naoko như là một sự cứu rỗi tâm hồn già cỗi, héo úa của anh, chính tình yêu anh dành cho Naoko đã giúp anh có thể kiểm soát được hành vi tình dục của mình. Kể từ sau lần gặp Naoko ở nhà nghỉ *Ami*, kể từ sau lần được chiêm ngưỡng bức tranh khóa thân tuyệt đẹp của nàng, Toru đã không còn trượt dài trong sự sa đọa tình dục, không còn tìm đến những cô gái xa lạ để thỏa mãn nhu cầu bản năng nữa. Với anh, giờ đây, tình dục có ý nghĩa thiêng liêng hơn nhiều *“tôi có thể làm cho mình thấy hạnh phúc hơn nhiều chỉ bằng cách nghĩ đến Naoko chứ không phải đi ngủ với mấy cô gái vô danh ngu xuẩn nào đó. Cảm xúc da thịt khi tôi nghĩ đến những ngón tay của Naoko có thể đem tôi lên cực lạc với hình ảnh cánh đồng cỏ vẫn sinh động mòn một trong tôi”* (Haruki Murakami, 2006). Với Naoko cũng thế, quan hệ tình dục với Toru đem đến một cảm xúc hoàn toàn khác so với những lần quan hệ với Kizuki. Với Kizuki, hành vi tình dục ấy cũng chỉ là sự tò mò, khám phá về giới tính cho nên khi không tìm thấy sự hòa hợp về thể xác cả hai đều

roi vào bi kịch. Còn với Toru, cái đêm mùa hạ ấy, mãi sẽ là một kí ức sinh động trong tâm hồn Naoko, lần đầu tiên và cũng là lần duy nhất trong cuộc đời cô được sống trong khoảnh khắc thăng hoa tột độ của cảm xúc ái ân, cô đã không ngại ngần mà kể lại cho Reiko nghe cảm xúc tuyệt vời mà cô có được trong cái đêm hôm ấy “*Ôi, chị Reiko, thật tuyệt vời làm sao! Bây giờ em tưởng như đầu óc mình sắp tan thành nước đến nơi. Em đã muốn cứ như thế mãi mãi, nằm trong vòng tay cậu ấy cho đến hết đời. Nó tuyệt vời đến thế đấy chị ạ*” (Haruki Murakami, 2006). Việc sử dụng ngôn ngữ gợi cảm xúc ái ân, đã giúp nhà văn có thể chuyển tải được ý đồ nghệ thuật của mình: thông qua các hành vi tính dục, chúng ta có thể nhìn thấy những ẩn ức và khát vọng bên trong tâm hồn con người.

Bằng tài năng và sự điều luyện trong việc sử dụng ngôn ngữ của nhà văn, lớp ngôn từ vô tri bỗng trở nên ngo ngoe, cử động. Khi được đặt vào một văn cảnh thích hợp thì bản thân ngôn ngữ cũng khơi gợi cảm xúc ái ân. Những từ *mon man, lột sạch, ôm áp, đè, cởi hết quần áo, oằn oại, cương cứng, cực cảm,..* vốn tự thân nó đã gợi dục tính và gây tác động tâm lí rất lớn đối với người đọc. Trong *Rừng Na-uy*, ngôn ngữ có khả năng gợi cảm giác về sự đụng chạm của hai thân thể. Cách nhà văn miêu tả những hành động từ đôi tay của các nhân vật gợi nên những liên tưởng về cảnh tượng nóng bỏng của cuộc làm tình. Đó là đôi bàn tay của Naoko siết chặt tấm lưng Toru trong cái đêm tình năm ấy “*Chẳng mấy chốc những ngón tay nàng bắt đầu chạy khắp qua lưng tôi như thể tìm kiếm một thứ gì, một thứ gì đó quan trọng vẫn luôn ở đó*” (Haruki Murakami, 2006), rồi nàng dùng chính những ngón tay ấy để giúp Toru đạt cực cảm, Naoko “*dùng tay cho tôi đạt đến cực cảm như lần trước*” (Haruki Murakami, 2006). Hay đôi tay của Midori lần tìm những bí mật trên cơ thể Toru “*thò tay vào trong lần áo ngủ bên dưới tôi và nắm lấy cái cương cứng của tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Xúc giác chính là một trong những giác quan gợi cảm xúc nhục dục, bằng cách tiếp xúc trực tiếp bằng da thịt như thể con người mới có thể cảm nhận được sự hiện hữu của nhau, sự tiếp xúc đó như cố gắng lấp đầy khoảng trống cô đơn trong lòng của mỗi con người bởi dù sao đi nữa giữa bản thể và tha nhân bao giờ cũng luôn có một khoảng cách nhất định. Ngôn ngữ không chỉ có khả năng khơi gợi dục tính mà nó còn có thể chạm vào miền khao khát cháy bỏng trong tâm hồn con người.

Cảnh đụng chạm thể xác giữa cô bé đồng tính mười ba tuổi với Reiko đã đánh thức phần bản năng sâu thẳm trong người đàn bà ba mươi một tuổi “*mặc dù rõ ràng tôi là đàn bà, thế mà lúc tay tôi vừa chạm vào chỗ da thịt ấy thì một cái gì đó như luồng điện bỗng chạy rần rần qua tôi*” (Haruki Murakami, 2006). Chính sự đụng chạm cơ thể kia đã đem đến một cảm giác hoàn toàn lạ lẫm mà trước đó cô chưa bao giờ trải qua “*Nghĩa là, nó khác hẳn với chuyện một gã đàn ông thò bàn tay vụng về vào chỗ ấy của cậu. Nó mê toi hơn hẳn. Thật đấy. Như lông chim lông ngỗng vậy. Tôi tưởng như mọi cầu chì trong đầu mình sắp sửa đứt bung ra hết*” (Haruki Murakami, 2006). Bản chất đồng tính trong Reiko được đánh thức, hành động vượt ve của cô bé đã đánh bại hoàn toàn lí trí của người đàn bà trưởng thành. Đây là lúc mà Reiko được sống đúng với những khao khát thành thực của chính mình.

Ngoài ra, H.Murakami cũng đề cập đến tính dục bằng một thứ ngôn ngữ gợi dục không hề giấu giếm, che đậy. Trong quan niệm hiện đại, tính dục đã trở thành một vấn đề rất người, thành một phần không thể thiếu trong đời sống của con người. Sức hấp dẫn của *Rừng Na-uy*, một phần nào đó được tạo nên từ những cuộc đối thoại cởi mở về tình dục. Tuy nhiên, nói về tình dục nhưng không đơn thuần chỉ là những đòi hỏi của nhu cầu bản năng mà nó được nâng lên ở góc độ tâm lý, những ẩn ức bên trong tâm hồn người. Các cuộc đối thoại về sex được biểu hiện một cách hết sức tự nhiên và cởi mở. Hầu hết các nhân vật trong *Rừng Na-uy* đều ít nhiều liên quan đến sex. Đó là một Nagasawa, một sinh viên năm hai với đời sống tình dục phóng túng đến mức anh không thể nhớ mình đã ngủ với tám mươi hay với một trăm cô gái. Nagasawa không hề che giấu việc lang chạ của mình mà còn xem nó là một chiến tích, anh có thể ngủ với bất kì cô gái nào mà anh ta gặp phải chỉ bằng tài ăn nói và khả năng tán gái. Với anh việc ngủ với gái là một việc dễ dàng giống như một trò chơi, như cái việc mà người ta hàng ngày phải ăn cơm, uống nước “*Tôi không tin hẳn, nhưng hóa ra hẳn nói đúng. Dễ thật. Hình như còn hơi dễ quá, khi đã lên men với những cốc bia đã hạ [...] và làm tình với chúng*” (Haruki Murakami, 2006). Toru cũng thường có những đoạn độc thoại hoặc đối thoại về tình dục. Khi còn là sinh viên năm nhất, Toru thường hẹn gặp Naoko vào Chủ nhật hàng tuần, sự việc đó gây sự tò mò cho tụi con trai trong khu học xá, cứ sau mỗi lần hẹn hò với Naoko, Toru trở về

khu học xá đều phải chịu trận những câu hỏi tọc mạch của bọn chúng “*Bọn tôi đã thử những động tác gì? Chỗ ấy của con bé nó ra sao? Đồ lót của nó hôm ấy màu gì?*” (Haruki Murakami, 2006). Trong câu chuyện về cuộc đời mình, Toru cũng thường hồi tưởng lại những sinh hoạt tình dục của mình đã diễn ra trong quá khứ từ việc anh ngủ với một cô bạn gái chung trường sau khoảng thời gian Kizuki chết, đến cái đêm anh được nếm trải cảm xúc thăng hoa trong tình yêu tại căn hộ của Naoko khi nàng tròn hai mươi tuổi, rồi những lần lang chạ với bọn con gái xa lạ mà anh săn được nơi những quán rượu, hay cả lần quan hệ với Reiko tại căn nhà thuê của anh,... Việc không né tránh chuyện quan hệ tình dục của các nhân vật trong tác phẩm đã giúp H.Murakami tái hiện một cách chân thực hiện thực xã hội Nhật Bản những năm 60 của thế kỉ trước, bởi nếu không nói về tình dục sẽ là không chân thật. Ngay cả những nhân vật nữ cũng đề cập đến cái chuyện mà người ta cho là “thảm kín” đó một cách tự nhiên và chân thật. Midori có lẽ là nhân vật nữ táo bạo nhất khi đề cập đến chuyện tình dục nhiều nhất trong tác phẩm. Trong hầu hết các cuộc gặp gỡ với Toru, Midori đều nhắc đến tình dục từ cái việc hiệu sách của gia đình cô kinh doanh chạy nhất là những tạp chí cung cấp những kỹ thuật làm tình mới, sự thắc mắc về việc bọn con trai sẽ thủ dâm thế nào, cái yêu cầu kì lạ với Toru là mỗi lần thủ dâm hãy nghĩ đến cô, cái cách nói năng đầy ẩn ý, bàn về chuyện tiền nong nhưng lại ám gợi về tình dục *‘Và tớ cũng có để cậu đút nó vào đâu. Vì nó to và cứng quá’* (Haruki Murakami, 2006), bạo dạn ngồi xem phim sex giữa một đám đàn ông xa lạ,... Ngay cả Naoko, một cô gái có tính cách khá rụt rè nhưng cũng có những lời nói và việc làm không e ngại về tình dục, nàng kể cho Toru nghe về những lần quan hệ với Kizuki, sự đau khổ khi nhận ra sự bất lực trong tình dục của mình. Rồi nàng cố gắng cho mình một cơ hội mới, gần gũi với Toru, giữa nàng và Toru cũng có những cuộc trao đổi không hề ngại ngùng về tình dục. Để nhân vật của mình có những phát ngôn trực tiếp, không né tránh về tình dục, nhà văn H.Murakami như muốn tái hiện một hiện thực sinh động của xã hội đương thời với lối sống tự do, phóng túng của một bộ phận những người trẻ Nhật Bản đang cô đơn lạc lõng giữa cuộc đời, họ xem tình dục như là một phương tiện để kéo gần khoảng cách giữa bản ngã và tha nhân, thế nhưng càng muốn hòa hợp con người càng thấy cô đơn, vô vọng.

Như vậy, *Rừng Na-uy*, nhà văn đã cố ý đưa ngôn ngữ về với tầng sâu của vô thức. Nhờ đó, người đọc có thể lật mở, khám phá những khoảng sâu hun hút trong tâm hồn con người. Bên cạnh đó, với việc khai thác ngôn ngữ mang màu sắc tính dục, khơi gợi nhục dục và cảm giác ái ân, tác giả cũng đã thể hiện được phần bản năng cũng như những ẩn ức sâu thẳm trong tâm hồn con người. Dù là ngôn ngữ trực tiếp hay gián tiếp, được trau chuốt tinh tế hay sử dụng một cách trần trụi thì ngôn ngữ cũng đã khơi gợi được cảm xúc ái ân, những nhu cầu, khát vọng của bản năng luôn được che kín bởi lý trí. Nhờ đó, hệ thống thế giới nhân vật trong tác phẩm hiện lên một cách chân thật hơn, đầy đủ hơn từ góc nhìn phân tâm học.

Với các phương thức biểu hiện của tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học từ phương diện nghệ thuật như xây dựng cốt truyện phân mảnh, rời rạc; xây dựng biểu tượng từ những ám ảnh tính dục; nghệ thuật xây dựng không gian – thời gian hay ngôn ngữ mang màu sắc phân tâm đã mang đến một cái nhìn mới trong sáng tạo văn học nghệ thuật của Haruki Murakami. Để khắc họa những ẩn ức, phức cảm trong tâm lý nhân vật, nhà văn đã sử dụng nghệ thuật kể chuyện men theo dòng ý thức của nhân vật, bởi đây là cách thức quan trọng nhất để miêu tả đời sống tinh thần đầy phức tạp của con người. Bên cạnh đó, nhà văn còn sử dụng các biểu tượng, cách xây dựng không gian và thời gian từ cái nhìn ẩn ức để lột tả sự cô đơn, lạc lõng của kiếp người trong cõi nhân sinh. Ngoài ra, hệ thống ngôn ngữ đậm màu sắc tính dục cũng đã góp phần thể hiện được thế giới nghệ thuật độc đáo, mới lạ và phù hợp với dụng ý của nhà văn. Có thể khẳng định, việc nghiên cứu tiểu thuyết *Rừng Na-uy* từ góc nhìn phân tâm học là một hướng tiếp cận mới góp phần định hình diện mạo phong cách và sự đóng góp to lớn của nhà văn Haruki Murakami cho nền tiểu thuyết hiện đại thế kỷ XIX.



## KẾT LUẬN

Phân tâm học là một trong ba ngành khoa học có ảnh hưởng to lớn đối với nhân loại ở thế kỉ XX. Từ một phương pháp điều trị trong lĩnh vực y học, phân tâm học đã mở rộng đối tượng nghiên cứu và trở thành một trong những phương pháp hiệu quả để khám phá thế giới bí ẩn bên trong con người. Lý thuyết phân tâm học khá phong phú, trong đó nổi bật nhất là lý thuyết về vô thức được Freud xây dựng và phát triển. Vô thức được xem như trung tâm đầu não điều khiển mọi hành vi, gây ra những xung đột bản năng, sự dồn nén của những ham muốn, cũng như phức cảm. Freud đã tuyệt đối hóa vai trò của vô thức bởi nó có một sức mạnh to lớn vượt qua hay thậm chí kiểm soát cả ý thức con người. Freud cũng nêu rõ giữa ý thức và vô thức có một ranh giới mỏng manh mà ông gọi là tiền ý thức hay tiềm thức – quá trình chuyển từ ý thức sang vô thức. Giác mơ và sự giải thích giấc mơ cũng là một trong những lý thuyết quan trọng của phân tâm học. Giác mơ chính là biểu hiện cụ thể của vô thức, tất cả các giấc mơ đều là sự khao khát biến những ham muốn của con người thành hiện thực. Vì vậy việc lý giải giấc mơ sẽ góp phần quan trọng trong việc lý giải thế giới tâm hồn con người. Freud còn đề cao vai trò tuyệt đối của tính dục, đây là một phát hiện đã khiến cho cả thế giới phải sửng sốt và cũng khiến cho ông tổ của ngành phân tâm học như Freud gây ra những cuộc tranh cãi quyết liệt cũng như những bất đồng ngay cả trong những học trò của ông như Alfred Adler, C. Jung,.. Tuy nhiên, Freud vẫn bảo vệ quan điểm của mình, ông cho rằng tính dục của con người xuất hiện từ khi đứa trẻ vừa được sinh ra, có lẽ vì vậy mà Freud đặc biệt quan tâm đến tính dục

trẻ thơ bởi đó là giai đoạn quan trọng góp phần hình thành nhân cách của trẻ sau này. Cũng xuất phát từ quan điểm cho rằng mọi hoạt động của con người đều xuất phát từ bản năng tính dục, Freud cho rằng, một khi những nhu cầu về tính dục không được giải tỏa sẽ hình thành nên những mặc cảm trong thế giới tâm thần con người, những mặc cảm ấy có thể được thể hiện ra bên ngoài với biểu hiện khác nhau, đó có thể là mặc cảm về sự ghen tị, ganh ghét với bố của đứa bé trai mà Freud gọi là *mặc cảm Odipe*, đó là sự ghét mẹ của đứa trẻ gái gọi là *mặc cảm Electra*, hay những mặc cảm lo lắng về sự thiên hoạn, khiếm khuyết của bản thân,...Freud còn đề ra cặp lưỡng phân bản năng sống và bản năng chết, hai loại bản năng này đều hướng đến việc tạo nên sự cân bằng trong tâm lý con người.

Freud cũng đã tìm thấy mối liên hệ giữa phân tâm học và các sáng tạo nghệ thuật. Mặc dù trong cuộc đời mình, Freud không có nhiều công trình nghiên cứu về văn học, nhưng dựa vào một số bài viết để lý giải quá trình sáng tạo của các nhà nghệ sĩ, Freud cũng đã xác định hệ thống lý thuyết của mình. Nhờ có lý thuyết phân tâm học, các nhà nghiên cứu và người thưởng thức có thể hiểu nhiều hơn về các sáng tạo nghệ thuật như hội họa, điêu khắc, âm nhạc, đặc biệt là văn bản văn học. Dựa vào các phạm trù về vô thức, giấc mơ, tính dục,.. các nhà nghiên cứu và độc giả có thể hiểu sâu sắc hơn về thế giới hình tượng nhân vật cũng như ý đồ nghệ thuật và quan điểm sáng tạo của tác giả. Mối quan hệ giữa lý thuyết phân tâm học và nghiên cứu quan học được các nhà nghiên cứu đặc biệt quan tâm, mở ra một phương pháp nghiên cứu tập trung vào mối quan hệ giữa ba đối tượng tác giả - tác phẩm – người đọc. Đối chiếu lý thuyết phân tâm học vào tiểu thuyết *Rừng Na - uy* của H.Murakami chúng ta dễ nhận thấy cảm quan phân tâm học đã chi phối toàn bộ tác phẩm từ nội dung đến nghệ thuật. Dấu hiệu đầu tiên có thể kể đến đó chính là cách xây dựng cốt truyện mang màu sắc phân tâm. Với việc trao điểm nhìn cho nhiều nhân vật, nhất là câu chuyện được kể theo dòng hồi ức cho nên các sự kiện hiện lên đứt gãy trong trạng thái nhớ quên của nhân vật, nhân vật tan chảy trong dòng cảm xúc hỗn độn giữa quá khứ, hiện tại và tương lai làm cho cốt truyện bị phân rã, rời rạc.

*Rừng Na-uy* còn được tác giả tổ chức, xây dựng một hệ thống những biểu tượng từ sự ám ảnh của tính dục. Biểu tượng là những gì liên quan trực tiếp đến đời

sống tinh thần của con người. Việc nghiên cứu biểu tượng sẽ giúp ta hiểu rõ hơn về những trạng thái tinh thần của con người như vô thức, ẩn ức, tính dục,.. Không khó để nhận ra các hình ảnh mang tính biểu tượng truyền thống như lửa, nước,... và những biểu tượng khác do H.Murakami sáng tạo nên như giếng đồng, giấc mơ hay thậm chí ngay cả tên nhan đề của tác phẩm. Chính hệ thống những biểu tượng này đã góp phần lý giải rõ hơn về những trạng thái tâm lý bên trong con người.

Cách xây dựng không gian và thời gian nghệ thuật trong tác phẩm cũng được thể hiện qua cái nhìn ẩn ức. Chính vì thế mà không gian và thời gian trong tác phẩm không còn là không gian và thời gian của thực tại mà trở thành không gian và thời gian tâm lý. Không gian và thời gian xuất hiện trong sự xáo trộn trong những hồi ức, trong sự bất ổn về tâm lý, chịu sự tác động trực tiếp của tâm lý con người, đó là một thế giới tồn tại xung quanh con người với đầy những bí ẩn và bất trắc, trong thế giới ấy con người chỉ là một sinh vật nhỏ bé và cô độc.

Ngôn ngữ được sử dụng trong *Rừng Na-uy* là ngôn ngữ tâm trạng, ngôn ngữ cảm giác lẩn lút, chòng chệch ngôn ngữ miêu tả. Nó là thứ ngôn ngữ chịu sự chi phối của vô thức. Với việc sử dụng thành công ngôn ngữ độc thoại, nhà văn đã để nhân vật tự cảm nghiệm, tự nói bằng ngôn ngữ hoặc của khoái lạc, hoặc của niềm đau vỡ... nhưng ẩn sâu bên trong đó chính là những khao khát được giải phóng, được sống thành thực với khát vọng của chính mình.

Đọc *Rừng Na-uy* bằng lý thuyết phân tâm học, ta thấy nhà văn đã miêu tả những nỗi cô đơn, sự lạc lõng của con người trước thực tại, hành trình tìm kiếm sự hòa hợp giữa bản ngã với tha nhân, cũng như những nhu cầu giải phóng bản năng, giải phóng cá tính bằng tất cả tình yêu thương và sự trân trọng mà ông dành cho con người. Hành trình của nhân vật cũng là hành trình của nhà văn trên con đường đấu tranh dai dẳng của quá trình nỗ lực bảo vệ, chắt chiu và gìn giữ những giá trị Người. *Rừng Na-uy* sẽ còn sống mãi trong lòng người đọc bởi những thông điệp đầy nhân văn mà tác giả đã gửi gắm vào trong đó, những điều đã chạm sâu nhất, khứa nhất và gần nhất của lòng người.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Alain Gheerbrant, Jean Chevalier. (2002), *Tự điển biểu tượng văn hóa thế giới*. Đà Nẵng: Nxb Đà Nẵng và Trường viết văn Nguyễn Du.
- Chu Văn Bằng. (2009). *Con người bản năng trong tiểu thuyết Rừng Na-uy của Haruki Murakami*. Luận văn thạc sĩ. Chuyên ngành Văn học nước ngoài. Trường Đại học Vinh. Nghệ An.
- David Stafford Clark. *Freud đã thật sự nói gì*. Hà Nội: Nxb Thế giới.
- David Staford Clark. (2002). *Jung đã thực sự nói gì?*. Hà Nội: Nxb Thế giới.
- Diệp Mạnh Lý. (2005). *Ximon Ph-rớt*, Thừa Thiên Huế: Nxb Thuận Hóa.
- Đỗ Bích Thủy. (2011). *Đọc "Rừng Na-uy" của Haruki Mukarami*. Nhận từ: <http://dobichthuy.vnweblogs.com/a280774/doc-rung-na-uy-cua-haruki-murakami.html>
- Đỗ Lai Thúy et al. (2004). *Phân tâm học và tính cách dân tộc*. Hà Nội: Nxb Tri thức.
- Đỗ Lai Thúy et al. (2004). *Phân tâm học và văn học nghệ thuật*. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin.
- E.M.Meletinsky. (2004). *Thi pháp của huyền thoại*. Hà Nội: Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Haruki Mukarami. (2009). *Biên niên kí chim vặn dây cót*. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Haruki Murakami. (2006). *Rừng Na-uy*. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- Haruki Murakami. (2009). *Kafka bên bờ biển*. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn.
- J.P.ChARRIER. (1972). *Phân tâm học*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nxb Trẻ.
- Jean – Noel Christin. (2017). *Khai tâm về Phân tâm học*. Hà Nội: Nxb Tri thức.
- Liễu Trương (2016). *Phân tâm học và phê bình văn học*. Hà Nội: Nxb Phụ nữ
- Lộc Phương Thủy et al. (2007). *Lí luận - phê bình văn học thế giới thế kỉ XX*. Đà Nẵng: Nxb Giáo dục.

- Lời dịch *Norwegian Wood - The Beatles*. Nhận từ: (<http://kenhsinhvien.vn/topic/loi-dich-norwegian-wood-the-beatles.63377/>).
- Nguyễn Văn Lũy, Lê Quang Sơn. (2009). *Tự điển tâm lý học*. Hà Nội: Nxb Việt Nam.
- Nhật Chiêu (2006). *Rừng Na –uy – Tác phẩm khiến giới trẻ mê mệt*. Trả lời phỏng vấn Báo Tuổi trẻ.
- Nhật Chiêu. (1998). *Câu chuyện văn chương phương Đông*. Hà Nội: Nxb Giáo dục.
- Phạm Minh Lăng. (2000). *Freud và phân tâm học*. Hà Nội: Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin và Trung tâm ngôn ngữ Văn hóa Đông Tây.
- Phạm Phương Mai. (2010). *Yếu tố tình dục trong tiểu thuyết của Murakami*. Luận văn thạc sĩ. Chuyên ngành Văn học nước ngoài. Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh. Thành phố Hồ Chí Minh.
- Phạm Thị Hạnh. (2012). *Kiểu nhân vật tìm kiếm trong tiểu thuyết Rừng Na-uy*. Luận văn thạc sĩ. Chuyên ngành Văn học nước ngoài. Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn Hà Nội. Hà Nội.
- Phạm Xuân Nguyên (2007). *Tản mạn về Rừng Na-uy và Haruki Murakami*. Kỷ yếu hội thảo H. Murakami và Y.Banana, Hà Nội.
- Phan Quý Bích. (2009). *Rừng Na-uy - Sex thuần túy hay nghệ thuật đích thực?*. Tạp chí khoa học Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn Hà Nội. Nhận từ <http://khoavanhoc.edu.vn/index.php/nghiencuukhoahoc/cong-trinh-khoa-hc/81-vanhocnuocngoai/182-phan-quy-bich-rung-nauy-sex-thuan-tuy-hay-nghe-thuat-dich-thuc>
- Richard Appignanesi và Oscar Zarate. (2006). *Nhập môn Freud*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nxb Trẻ.
- Sigmund Freud. (1915). *Siêu tâm lý*. Hà Nội: Nxb Thế giới.
- Sigmund Freud. (1970). *Phân tâm học nhập môn*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nxb Khai Trí.
- Sigmund Freud. (2005). *Các bài viết về giấc mơ và giải thích giấc mơ*. Hà Nội: Nxb Thế giới.
- Sigmund Freud. (2005). *Giải mã giấc mơ*. Hà Nội: Nxb Thế giới.

- Sigmund Freud. (2015). *Cái Tôi và cái Nó*. Hà Nội: Nxb Tri thức.
- Sigmund Freud. (2016). *Sâu xa hơn là nguyên tắc không đổi*. Hà Nội: Nxb Văn hóa Dân tộc.
- Stephen Willson. (2001). *Sigmund Freud nhà phân tâm học thiên tài*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nxb Trẻ.
- Trần Thanh Hà. (2008). *Học thuyết Freud và sự thể hiện của nó trong văn học Việt Nam*. Hà Nội: Nxb Đại học Quốc gia.
- Văn Thị Phương Trang. (2016). *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI từ góc nhìn phân tâm học. Luận án tiến sĩ*. Chuyên ngành Văn học Việt Nam. Trường Đại học Khoa học Huế.
- Veronique Mottier (2016). *Dẫn luận về tính dục*. Hà Nội: Nxb Hồng Đức.