



SỰ KIẾN TẠO MỸ CẢM HIỆN SINH THÔNG QUA GIỌNG ĐIỀU NGHỆ THUẬT – TRƯỜNG HỢP TRUYỆN NGẮN CỦA NAGAI KAFŪ

Nguyễn Hữu Minh

NCS Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế, 34 Lê Lợi, Thành phố Huế, Việt Nam

Tác giả liên hệ: **Nguyễn Hữu Minh** <nguyennhuuminh@dhsphue.edu.vn>

(Ngày nhận bài: 06-11-2025; Ngày chấp nhận đăng: 01-04-2026)

Tóm tắt: Giọng điệu là một trong những phương diện quan trọng của nghệ thuật tự sự, vừa chi phối cách tác giả xây dựng hình tượng nhân vật, vừa góp phần thể hiện phong cách sáng tác của mỗi nhà văn. Thông qua việc khảo sát, phân tích hai kiểu giọng điệu đặc trưng trong truyện ngắn của Nagai Kafū là giọng điệu ưu tư và giọng điệu tự thuật, bài viết hướng tới việc làm rõ sự thể hiện giọng điệu nghệ thuật góp phần kiến tạo mỹ cảm hiện sinh trong các truyện ngắn của văn hào. Từ góc nhìn tự sự học, mỹ học hiện sinh Nhật Bản và phương pháp cấu trúc – hệ thống, bài báo chỉ ra vai trò của các giọng điệu này đối với việc thể hiện mỹ cảm hiện sinh, đồng thời mở ra hướng tiếp cận mới đối với việc tìm hiểu về sự tương tác giữa mỹ học truyền thống và tư tưởng hiện sinh Nhật Bản thời cận hiện đại.

Từ khóa: giọng điệu ưu tư, giọng điệu tự thuật, mỹ cảm hiện sinh, truyện ngắn, Nagai Kafū

ARTISTIC TONE AS A MODE OF CONSTRUCTING THE EXISTENTIAL SENSE OF BEAUTY – THE CASE OF NAGAI KAFŪ'S SHORT STORIES

Nguyen Huu Minh

University of Education, Hue University, 34 Le Loi St., Hue, Vietnam

Correspondence to **Nguyen Huu Minh** <nguyennhuuminh@dhsphue.edu.vn>

(Received: November 06, 2025; Accepted: April 01, 2026)

Abstract: Tone constitutes one of the important dimensions of narrative art, as it not only governs the ways in which an author constructs character images but also contributes significantly to the expression of each writer's distinctive creative style. By examining and analyzing two characteristic artistic tones in Nagai Kafū's short stories, namely the melancholic tone and the confessional tone, this article aims to clarify how the articulation of artistic tone contributes to the construction of an existential sense of beauty in the author's short fiction. From the perspectives of narrative studies, Japanese existential aesthetics, and the structural-systemic approach, the study elucidates the role of these artistic tones in expressing existential aesthetics, while also opening up a new approach to understanding the interaction between traditional aesthetics and existential thought in modern and early modern Japanese literature.

Keywords: melancholic tone, confessional tone, existential sense of beauty, short stories, Nagai Kafū

1. Mở đầu

Trong nền văn học Nhật Bản thời cận hiện đại, Nagai Kafū (1879-1959) được suy tôn là “người canh giữ ngôi đền văn hóa của xã hội Edo” [1]. Đối tượng mà văn hào hướng đến thể hiện trong các sáng tác của mình là cái đẹp giữa những thái cực: truyền thống mà hiện đại, bình dị mà tao nhã, thô dã mà diễm tình, “suy đồi” mà khoái lạc,... Các học giả nổi tiếng thời kỳ này như Mori Ogai, Natsume Soseki, Ueda Bin hay những hậu bối như Tanizaki Junichiro, Yukio Mishima đều ngưỡng mộ và đánh giá tài năng của ông rất cao. Cả Ogai và Bin cũng từng tiến cử ông trở thành giáo sư làm chủ nhiệm khoa văn chương Pháp ở Đại học Keio. Trong Thế chiến II, dù tỏ thái độ chống đối với chính quyền quân phiệt, từng bị cấm in sách song đến cuối đời, ông vẫn được chính phủ trao tặng Huân chương Văn hóa vì ba lý do: “viết được tác phẩm giàu chất thơ, nghị luận phê phán văn minh sắc bén và thấu triệt trong sự quan chiếu văn chương với hiện thực, xứng đáng có địa vị một mình một cõi trên văn đàn” [10, tr. 398]. Tuy nhiên, ở Việt Nam, việc dịch và nghiên cứu về Nagai Kafū hầu như hoàn toàn vắng bóng cho đến khoảng đầu thập kỷ 20 của thế kỷ 21. Kể từ khi Công ty Cổ phần Sách Tao Đàn tổ chức dịch truyện của ông sang tiếng Việt và in sách với hai tuyển tập *Geisha* và *Phóng đãng*, thì đã xuất hiện một số bài giới thiệu hoặc điểm sách trên các báo, tạp chí. Chính vì vậy, so với tên tuổi các nhà văn Nhật cùng thời như Natsume Sōseki, Tanizaki Jun'ichirō, Akutagawa Ryūnosuke hay Kawabata Yasunari, Nagai Kafū vẫn còn là cái tên khá mới đối với độc giả Việt. Trong khi, nghiên cứu về Nagai Kafū trên thế giới rất phong phú. Mục từ “Nagai Kafū” của *Bách khoa toàn thư Britannica* đánh giá ông là nhà văn người Nhật có sự gắn bó chặt chẽ với Tokyo thời cận đại, cũng là tác giả có những tác phẩm quan trọng nhất trong thời điểm này. Đó là những tác phẩm có chất trữ tình và yếu tố tính dục được thể hiện một cách tinh tế, gần với đặc trưng của văn học Nhật thế kỷ 19 [1].

Cho đến nay, việc đánh giá lại Nagai Kafū vẫn đang là chủ đề nóng trong giới nghiên cứu. Từ góc nhìn tự sự học, bộ sách *Fictions of Desire: Narrative Forms in the Novels of Nagai Kafū* (2000) của Stephen Snyder do University of Hawai'i Press xuất bản gồm có 05 chương đã

nguyên cứu nghệ thuật tự sự trong một số truyện của Kafū. Một số vấn đề được quan tâm phân tích như kỹ thuật tự sự phương Tây trong sáng tác của Kafū (trong cái nhìn đối sánh với Ogai), sự ảnh hưởng của Maupassant đối với *Amerika monogatari* (Truyện bên Mỹ, 1908), vấn đề kỹ nữ qua lăng kính Đông – Tây (khảo sát truyện *Udekurabe*, 1917) hay sự phá vỡ kết cấu tự sự truyền thống (khảo sát truyện *Okamezasa*, 1918).

Qua việc khảo sát truyện ngắn của Nagai Kafū, chúng tôi nhận thấy nhà văn đã khẳng định phong cách sáng tác qua chất giọng riêng với sự kết hợp hài hòa, tinh tế giữa bản sắc Nhật Bản truyền thống và tinh hoa văn học thời cận hiện đại. Điều này được thể hiện rõ qua sự cộng hưởng thẩm mỹ của hai kiểu giọng điệu nổi bật trong các truyện ngắn của ông là *giọng ưu tư* và *giọng tự thuật*. Đây là những giọng điệu hoàn toàn phù hợp với lối tự sự mộc mạc, tự nhiên mà nhà văn hướng đến. Từ việc phân tích hai kiểu giọng điệu này trong truyện ngắn của Nagai Kafū, tác giả đề xuất ý tưởng rằng nhà văn đã sử dụng giọng điệu nghệ thuật như một phương tiện đắc lực để kiến tạo mỹ cảm hiện sinh. Bởi giọng điệu mà ông thể hiện không chỉ gắn liền với việc tổ chức ngôn từ tác phẩm, mà qua giọng của người kể chuyện còn thể hiện thái độ và tâm thức hiện sinh về nỗi cô đơn và lý tưởng tự do của hữu thể, tinh thần đối diện với cái chết, sự chiêm nghiệm về kiếp sống hiện tồn hay nỗi loạn để khẳng định nhân vị. Tất cả đã giúp nhà văn khắc họa thành công những hình tượng nhân vật mang mỹ cảm hiện sinh khi nhìn từ cuộc truy tìm bản thể và những ưu tư phận người. Đó chính là bản sắc và giá trị độc đáo của giọng điệu nghệ thuật trong truyện ngắn Nagai Kafū. Đồng thời, với bài viết này, chúng tôi mong muốn góp phần nhận diện và khẳng định phong cách sáng tác của Nagai Kafū trong bối cảnh giao lưu văn hóa Việt – Nhật đang ngày càng được thúc đẩy và phát triển toàn diện.

2. Nội dung

2.1. Cơ sở kiến tạo mỹ cảm hiện sinh Nhật Bản trong truyện ngắn của Nagai Kafū

Trong công trình *Existentialism in Japanese literature of the modern era* (2024), nhà nghiên cứu Tumanyan Ekaterina Martinovna đã cho rằng ảnh hưởng của Thiền tông và mỹ học truyền thống Nhật Bản được công nhận là yếu tố then chốt dẫn đến sự hình thành chủ nghĩa hiện sinh Nhật Bản [24]. Nói cách khác, chính sự tương giao giữa tâm thức hiện sinh và tinh thần duy mỹ của người Nhật là cơ sở cho sự xuất hiện mỹ cảm hiện sinh, trước cả khi chủ nghĩa hiện sinh phương Tây thực sự ảnh hưởng rộng rãi ở Nhật Bản kể từ sau Thế chiến II [18]. Đây chính là điều tạo nên khác biệt giữa tâm thức hiện sinh Nhật Bản so với chủ nghĩa hiện sinh phương Tây về cả nguồn gốc lẫn đặc trưng. Nếu chủ nghĩa hiện sinh phương Tây đặt trọng tâm vào cái tôi cá nhân như một hữu thể tự do, với khát vọng vượt qua tính phi lý của hiện hữu thông qua việc tự lựa chọn, tự chịu trách nhiệm và tự khẳng định bản sắc, thì ở Nhật Bản, tư tưởng hiện sinh lại phát triển theo một hướng khác biệt khi chịu ảnh hưởng sâu sắc từ Thiền tông và mỹ học truyền thống. Trong bối cảnh văn hóa ấy, cá nhân không được xem như một cá thể biệt lập, mà là một phần không thể tách rời của cộng đồng. Tuy nhiên, chính trong quá trình chung sống với

tập thể, con người phải tìm cách khẳng định tính độc đáo, không thể thay thế của mình, đồng thời chấp nhận hòa vào hư vô như một con đường để sống thành thực (makoto) trong dòng chảy hiện hữu. Chính sự kết hợp giữa tinh thần hòa hợp và ý thức về hư vô đã làm nên diện mạo đặc trưng, riêng có của hiện sinh Nhật Bản, phân biệt nó với thuyết hiện sinh phương Tây. Đáng chú ý, khi bàn đến khái niệm hư vô trong triết học hiện sinh Nhật Bản, Tumanyan đã chỉ ra rằng: “Cái Đẹp được hình dung như sự biểu hiện của hư vô, hiển lộ trong đời sống thường nhật. Các vấn đề của mỹ học và mối quan hệ giữa con người với Cái Đẹp cũng đồng thời phản ánh đặc trưng hiện sinh” [24, tr. 45]. Nhận định này cho thấy mối liên hệ hữu cơ giữa bản chất của Cái Đẹp và tư tưởng hiện sinh Nhật Bản, trong đó, cái đẹp không nằm ngoài đời sống mà chính là sự phơi bày của hư vô trong tồn tại hàng ngày.

Từ góc độ lịch sử mỹ học Nhật Bản, mặc dù khái niệm *bigaku* 美学 (mỹ học) chỉ mới xuất hiện khoảng cuối thế kỷ XIX nhưng trong *ý thức thẩm mỹ* (aesthetic consciousness) của người Nhật đã thấm nhuần tâm thức hiện sinh. Điều này được thể hiện rõ qua những đặc trưng của mỹ học Nhật Bản mà Donald Keene xác định trong công trình “Japanese Aesthetics” (1969) là: *tính ám thị, gợi ý* (suggestion); *tính bất quy tắc* (irregularity); *tính giản phác* (simplicity); *tính tàn lụi, phai phôi* (perishability) hay *tính vô thường* (impermanence). Còn trong công trình *The Japanese sense of beauty* (2018), Takashima Shuji cũng đã chỉ ra bốn đặc trưng của ý thức thẩm mỹ Nhật Bản, cụ thể là: *tính tình huống*, *phi vật thể* (situational beauty); *tính vô thường*, *biến đổi* (aesthetics of change); *tính tối giản* (minimalism) và *tính gắn bó với thiên nhiên*, *bốn mùa*. Như vậy, cả Keene và Takashima đều nhìn nhận từ ý thức thẩm mỹ Nhật Bản cách con người tìm thấy giá trị sự sống trong sự hữu hạn, vô thường của kiếp người và thiên nhiên. Đặc biệt, Keene cũng đã khẳng định rằng “phần lớn những yếu tố được coi là cốt lõi trong mỹ học Nhật Bản đều bắt nguồn từ Thiên tông, hay nói chính xác hơn, chúng đồng nhất với Thiên tông” [12, tr. 297]. Hơn thế nữa, Keene nhấn mạnh: “*Sự mong manh của kiếp người*” (the frailty of human existence), một chủ đề phổ biến trong văn học thế giới, hiếm khi được công nhận là điều kiện này sinh cái đẹp. Người Nhật không chỉ nhận thức rõ điều này mà còn đặc biệt trân trọng vẻ đẹp được tạo nên từ chính tính vô thường ấy” [12, tr. 305]. Từ những quan điểm trên, có thể thấy, mỹ cảm hiện sinh Nhật Bản đã được nuôi dưỡng và hình thành từ trong chiều sâu của tư tưởng Thiên tông và truyền thống mỹ học bản địa, nơi cái đẹp, sự vô thường và hư vô hòa quyện để tạo nên một cảm quan độc đáo về con người và thế giới.

Tại Việt Nam, hướng nghiên cứu văn học Nhật Bản từ lý thuyết chủ nghĩa hiện sinh hay mỹ học truyền thống không phải là hướng tiếp cận mới, song phạm vi nghiên cứu chỉ mới tập trung ở một số tác giả tiêu biểu của thời kỳ hiện đại (sau 1945). Trong khi, các thời kỳ văn học Nhật trước đó hầu như chưa được chú trọng nghiên cứu từ góc nhìn này. Bên cạnh đó, chưa có công trình nào nghiên cứu và chỉ ra mối tương giao giữa truyền thống mỹ học với tâm thức hiện sinh Nhật Bản. Tác giả Nguyễn Hữu Minh với bài viết *Mỹ cảm hiện sinh – từ văn hóa đến văn học Nhật Bản* công bố trên Tạp chí Khoa học – Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế, số 1 (53)

2020 đã đề xuất ý tưởng nghiên cứu vấn đề *mỹ cảm hiện sinh* (existential sense of beauty) trong văn hóa và văn học Nhật Bản. Trong bài viết này, qua việc khảo sát mối tương giao giữa tinh thần hiện sinh và mỹ cảm Nhật Bản, tác giả đưa ra kết luận:

Xuất phát từ tình yêu và sự tôn thờ cái đẹp, tinh thần mỹ cảm được ánh xạ vào văn chương và hòa trong tâm thức hiện sinh đã dần trở thành một trong những phạm trù triết học liên ngành rất độc đáo, đặc trưng của riêng nền văn học này. Dù đây không phải là thuật ngữ chính thức trong hệ thống lý thuyết mỹ học Nhật Bản nhưng nhìn nhận một cách tương đối, đó là sự giao thoa liên ngành giữa triết học hiện sinh và mỹ học truyền thống. Việc nghiên cứu mỹ cảm hiện sinh từ văn hóa đến văn học Nhật Bản không chỉ giúp người đọc giải mã những tầng lớp ý nghĩa tiềm ẩn của các hình tượng, biểu tượng để từ đó thấy được vẻ đẹp hiện sinh của mỗi tác phẩm; mà còn giúp người đọc hiểu rõ phong cách tác giả nói riêng và phong cách văn chương – văn hóa Nhật nói chung [17, tr. 69].

Trong cái nhìn song hành và đối thoại giữa tinh thần duy mỹ và tâm thức hiện sinh từ mỹ học, văn hóa đến văn học Nhật Bản, tác giả nhận định *mỹ cảm hiện sinh* là khái niệm phù hợp thể hiện yếu tính nhạy cảm trước cái đẹp, cũng như cảm quan thẩm mỹ của người Nhật về sự hiện hữu của đời người. Cùng năm, tác giả đã khảo cứu vấn đề này đối với trường hợp tiểu thuyết của Natsume Soseki trong đề tài Khoa học và Công nghệ cấp Trường – *Mỹ cảm hiện sinh trong tiểu thuyết của Natsume Soseki*. Trong công trình, tác giả đánh giá việc sử dụng thuật ngữ “*mỹ cảm hiện sinh*” xuất phát từ ý tưởng rằng tâm thức hiện sinh Nhật Bản có đặc trưng khác với chủ nghĩa hiện sinh phương Tây và điều này có thể nhận diện rõ từ trong bản sắc văn hóa và mỹ học truyền thống của người Nhật. Natsume Soseki dù không trực tiếp ảnh hưởng tinh thần hiện sinh của chủ nghĩa hiện sinh phương Tây, nhưng hiện sinh cùng với ý thức thẩm mỹ Nhật Bản vẫn là bản sắc văn chương của ông. Qua đó, mỹ cảm hiện sinh đã phản ánh ý thức của con người về sự tồn tại mong manh, ngắn ngủi và bất toàn; cũng là cách người Nhật suy tư và chiêm nghiệm về bản chất của cái đẹp, thứ vốn dĩ phù du, dễ tàn phai, chất chứa niềm bi cảm và luôn tiệm cận với sự hủy diệt. Đặc biệt, vấn đề này còn có thể được bắt gặp trong hầu hết các cảm thức thẩm mỹ truyền thống Nhật Bản như: *mono no aware* (物の哀れ), *wabi – sabi* (侘寂), *yugen* (幽玄), *mujo* (無常), *furyu* (風流), *jaku* (寂), *yohaku* (余白), *kacho-fugetsu* (花鳥風月), *seijaku* (静寂) hay *ichigo ichie* (一期一会). Ở khía cạnh này, mỹ cảm hiện sinh không chỉ thể hiện bản sắc văn hóa và cảm quan thẩm mỹ Nhật Bản, mà còn cho thấy sự nhạy cảm sâu sắc của họ trước những trải nghiệm về sự biến đổi không ngừng của vạn vật, ý thức về sự mong manh và hữu hạn của kiếp sống, sự tĩnh lặng trong tâm thức, chân thành với bản thể, hòa mình vào tự nhiên vô thường hay đối diện với hư vô để nhận ra bản thể... Qua đó, tác giả đánh giá rằng việc nghiên cứu vấn đề mỹ cảm hiện sinh đối với các hiện tượng văn học Nhật Bản tiêu biểu từ thời cận đại trở về trước là rất cần thiết, có giá trị liên ngành, vẫn còn nhiều khoảng trống và đặt ra nhiều vấn đề cần tìm hiểu, giải quyết đối với các nhà nghiên cứu văn học – văn hóa Nhật Bản.

Trong số các phương diện của nghệ thuật tự sự, giọng điệu là yếu tố đặc biệt quan trọng, bởi nó trực tiếp bộc lộ lập trường thẩm mỹ và cảm quan hiện sinh của chủ thể tự sự. Cùng hướng đến cái đẹp truyền thống và lựa chọn viết về những biến đổi của tâm tính con người trước thời cuộc đầy bất toàn, song mỗi nhà văn Nhật Bản thời cận hiện đại lại có cách thể hiện giọng điệu đặc trưng. Với Mori Ōgai, ông hướng đến việc thể hiện giọng điệu mang sắc thái trang trọng, duy lý với khuynh hướng mô phạm. Ở Natsume Sōseki, đó là giọng triết lý, tự vấn, mĩa mai. Trong khi, giọng văn của Akutagawa Ryūnosuke thể hiện rõ sự hoài nghi, đậm tính đa thanh; giọng văn của Tanizaki Junichiro gợi khoái cảm của dục tính, mang khuynh hướng duy mỹ suy đồi; còn giọng văn của Mishima Yukio lại thể hiện rõ tinh thần bi tráng, kịch tính. Khác với những tên tuổi nổi bật vừa nêu, giọng kể mà Nagai Kafū hướng đến gợi nỗi ưu tư tinh tế, sự chiêm nghiệm sâu sắc và đặc trưng tự thuật đậm nét. Qua đó, “cái tôi” của người kể chuyện được hiện diện rõ, bộc lộ thế giới nội tâm sinh động, vừa cổ điển vừa hiện đại. Từ góc độ này, giọng điệu nghệ thuật còn là phương tiện giúp văn hào thực hiện các ý đồ tự sự như thể hiện chiều sâu nhân vị, “tự thú” về bản ngã, cũng như khẳng định bản sắc cá nhân.

So với các nhà văn cùng thời, giọng điệu nghệ thuật trong các tác phẩm của Kafū giữ được sự trung tính, nhẹ nhàng, từ tốn, giàu cảm xúc cá nhân chứ không lý trí như Ōgai, không triết lý như Soseki, không đa thanh và sắc lạnh như Akutagawa, không phóng đảng như Tanizaki, cũng không mạnh mẽ như Mishima. Đặc điểm này hoàn toàn phù hợp với chân dung một nhà văn mang tinh thần duy mỹ và lý tưởng tự do theo đuổi đam mê như Nagai Kafū. Những đặc điểm về giọng điệu này cũng rất gần với sắc thái từ tốn, trung tính của Thiền tông Nhật Bản; với cảm thức hoài niệm, tiếc nuối của *mono no aware* (vật ai) hay với ý niệm tinh thức trước sự tàn phai của *mujo* (vô thường). Sống và viết trong sự bất toàn của lịch sử Nhật Bản thời kỳ cận hiện đại, khác với đa số sự lựa chọn mà các học giả đương thời hướng đến như chấp nhận sự đổi mới, hướng đến phương Tây, theo đuổi giấc mộng “*fukoku kyohei*” (quốc phú cường binh) một cách bất chấp, nhà văn tự chọn cho mình một lối đi riêng, quay trở về quá khứ để níu kéo và gìn giữ truyền thống trong tư thế kháng cự của một kẻ bên lề. Trong quan niệm của ông về cái đẹp, “cái mình thấy đẹp là cái đã mất đi vĩnh viễn” [10, tr. 179], phần nào gợi đến đặc trưng mỹ học Nhật Bản thời Heian và Edo. Bên cạnh đó, chính nghệ thuật truyền thống đã chữa lành vết thương tinh thần của Kafū. Cũng chính những cái đẹp truyền thống đã khơi nguồn cảm hứng cho nhà văn trong hầu hết các tác phẩm. Trong *Dòng Sumida*, qua lời nhân vật Ragetsu – một thầy giáo dạy haikai, ông đã bộc lộ: “không phải tiền bạc – điều đang làm ông bận tâm này giờ – mà cái quý nhất trên đời vẫn là những câu thơ của người xưa đang trở về trong ký ức” [10, tr. 8]. Hay trong *Truyện lạ bờ Đông*, nhà văn gián tiếp thể hiện sự hứng thú của mình trong thế giới hoài niệm: “Mấy quyển này ra đời từ hồi năm Meiji thứ 12 (1879) kia à? Đọc những tạp chí thời đó, cứ cảm thấy cuộc đời mình như kéo dài thêm” [10, tr. 135]. Nhưng lựa chọn này không chỉ dừng lại ở sở thích mà còn thể hiện thái độ sống tinh thức trước thời cuộc của ông: bất mãn với những cảm đoán đương thời, muốn chống lại chính quyền đương

trên con đường quân phiệt hóa hay sự nhận thức Nhật Bản đã tiếp nhận văn hóa phương Tây lúc này một cách “chấp vá và ngưỡng ngạ” [10, tr. 378].

Từ đó, việc khám phá truyện ngắn của Nagai Kafū không chỉ giúp người đọc hiểu rõ hơn về đời sống văn hóa Nhật thời cận hiện đại; mà còn có thể soi chiếu chính mình qua mỗi trang viết. Việc theo đuổi *mỹ học phù thế* (aesthetics of the floating world) thời Edo [15] trải dài từ văn hóa geisha đến các nghệ thuật truyền thống khác (tranh và tiểu thuyết ukiyo, kịch kabuki và joruri, thơ waka và haiku,...) cùng với những câu chuyện dẫn thân, lựa chọn và trải nghiệm của con người chốn trần thế đã giúp cho các tác phẩm của ông mang mỹ cảm hiện sinh rõ nét. Đó là những trải nghiệm thẩm mỹ có giá trị hiện sinh mà tác giả hướng đến, thể hiện yếu tính nhạy cảm trước cái đẹp cũng như ý thức thẩm mỹ của người Nhật về sự tồn tại của kiếp sống hữu hạn, vô thường, bất toàn, mong manh, bi cảm và hủy diệt. Ngoài việc xây dựng nhân vật, không – thời gian nghệ thuật hay một số biểu tượng mang/thể hiện mỹ cảm hiện sinh trong các tác phẩm, giọng điệu là một trong những phương tiện quan trọng của nghệ thuật tự sự được văn hào chú trọng nhằm kiến tạo mỹ cảm hiện sinh của con người trước thực tại vô thường và những biến động của lịch sử. Qua đó, việc nghiên cứu giọng điệu nghệ thuật trong truyện ngắn Kafū nói riêng và văn học Nhật Bản nói chung không chỉ góp phần lý giải cấu trúc thẩm mỹ của tác phẩm, mà còn mở ra con đường giúp hiểu sâu hơn về bản chất của mỹ cảm hiện sinh Nhật Bản, một hệ hình tư tưởng độc đáo, vừa có sự kế thừa truyền thống, vừa đối thoại với hiện đại, đồng thời mang giá trị nhân sinh sâu sắc vượt thời đại.

2.2. Nagai Kafū và sự kiến tạo mỹ cảm hiện sinh thông qua giọng điệu nghệ thuật

2.2.1. Giọng điệu ưu tư: sự thể hiện chiều sâu nhân vị trước cái đẹp phù thế

Trong số các phạm trù quan trọng của triết học hiện sinh, Trần Thái Đình đã đề xuất *ưu tư* như một đặc trưng nổi bật của sự hiện tồn, cụ thể: “ưu tư do thức tỉnh và suy nghĩ. Con người phóng thể không ưu tư, vì họ sống như một sự vật của gia đình và xã hội: họ không ưu tư vì họ cứ sống thừa ra, sống như mọi người. Trái lại con người đã tỉnh ngộ không thể không ưu tư. Ưu tư là bắt đầu vươn lên” [4, tr. 47]. Nhận thức về ưu tư là cách để hữu thể tự ý thức về nhân vị của chính mình. Đó vừa là con đường để thoát khỏi tình trạng phóng thể, vừa là phương thức để *tự quyết, dẫn thân* và *vuơn lên* trong cuộc sống. Nhìn từ góc độ cộng hưởng thẩm mỹ, ta thấy truyện ngắn của Nagai Kafū nổi bật với giọng điệu ưu tư. Qua đó, tác giả thể hiện những suy tư, triết lý, nỗi lo, trăn trở về kiếp nhân sinh và thân phận con người.

Với lối kể chuyện tự nhiên, mang tinh thần dẫn thân, chiêm nghiệm, nhà văn hướng đến việc bày tỏ suy nghĩ, cảm xúc cá nhân gắn liền với một hoàn cảnh hay tình huống cụ thể. Điều này có thể thấy rõ trong sự giao thoa giữa đặc trưng ký sự và tính hư cấu trong *Truyện bên Mỹ* và *Truyện bên Pháp*. Hầu hết các nhân vật trong hai tuyển tập này đều ít nhiều mang bóng dáng của tác giả, đặc biệt là những truyện được kể theo ngôi thứ nhất. Nhờ đó, giọng điệu ưu tư được khai thác một cách triệt để nhằm bộc lộ nỗi niềm của nhân vật. Đó là sự ưu tư trầm lắng

của nhân vật “tôi” trong *Chỗ trú tuyết qua đêm* khi ý thức về những khoảnh khắc hạnh phúc: “Ngày ở bên Nhật, việc đi chung xe với một người phụ nữ bao giờ cũng có hương vị lãng mạn nào đó, nhất là khi ta đang ngồi trong một cỗ xe do ngựa kéo với bánh cao su và đầy đủ tiện nghi. Cầm lấy tay nhau, dựa vào vai nhau, đùa dỡn một cách buông thả, coi như cả thế giới là của riêng mình” [11, tr. 69]. Đó là sự trần trụi về dục vọng, đạo đức xã hội và nỗi cô đơn sâu thẳm trong *Hận cũ*: “Một khi trí tưởng tượng của người đàn ông bị kích thích bởi cái sức mạnh ma quái và bí ẩn ấy, thì dưới đôi mắt đang đắm đuối, mê mết của anh, cô vợ cùng những nàng con gái thông minh hiền thực khác bắt đầu bị xem như những con búp bê mà đạo đức đã làm cho lạnh cảm và vô hồn” [11, tr. 79]. Đó còn là tâm trạng ưu sầu, tiếc nuối trước sự vô thường mà mong manh của cuộc sống trong *Bên bờ sông Rhône*: “Nhất là nỗi buồn này, những hình ảnh mộng mơ này đang an ủi tôi. Nó còn lôi cuốn tôi mạnh hơn cả người bạn gái ngày xưa. Mỗi buổi chiều, tôi ra nằm trên bãi cỏ bên bờ sông cạn này để nhớ về một quá khứ không bao giờ trở lại và để lòng mình ngất ngây với một giấc mơ thật buồn” [11, tr. 244]. Và cả sự bi ai trong *Giã biệt Paris*: “Ôi chao, đau khổ biết bao! Mình sẽ ra sao nếu muốn vùng lên như một con mãnh thú, sục sạo khắp chung quanh và đập cho tan hoang hết cả ghế ngồi, bàn ăn, bát đĩa tìm thấy được” [11, tr. 377]. Ưu tư như cách để “tôi” bộc lộ nỗi lòng thầm kín của mình trước ngoại cảnh hay những trạng huống cụ thể trong cuộc sống, cũng là thái độ tỉnh thức trên hành trình dẫn thân, trải nghiệm vẻ đẹp muôn màu nơi trời Tây. Tác giả đã ghi lại những cảm nhận chân thành của “tôi” dù là khi lang thang trên con phố lúc về khuya, khi chờ một chuyến tàu, khi nằm bên bờ sông, khi tham gia một lễ hội hay lúc ngắm cảnh thiên nhiên. “Tôi” chia sẻ những gì mình thấy, lắng nghe và đón nhận một cách từ tốn bằng cả trái tim. Nhờ đó, việc sử dụng giọng điệu ưu tư của tác giả đã góp phần kiến tạo mỹ cảm hiện sinh nơi nhân vật một cách tự nhiên và sâu sắc. Trong trường hợp này, ưu tư, ngoài việc phơi bày tình trạng hiện sinh của các nhân vật, còn giúp khắc họa vẻ đẹp nội tâm của con người.

Bên cạnh đó, giọng điệu ưu tư còn là phương tiện giúp Kafkă chuyển tải nội dung của tác phẩm. Người du tử và kỹ nữ là hai đề tài lớn, cũng là hai kiểu nhân vật đặc sắc trong các sáng tác của ông. Đây đều là những hình tượng nghệ thuật mang vẻ đẹp phù thế, bất toàn, mong manh, gắn liền với đặc trưng văn hóa thời Edo nói riêng và Nhật Bản nói chung. Việc ưu tư về họ cũng cho thấy thái độ hiện sinh của nhà văn về cái đẹp mà ông theo đuổi. Đáng chú ý, motif người du tử đi tìm kiếm và dẫn thân vào thế giới kỹ nữ không chỉ xuất hiện trong những sáng tác viết về Nhật Bản mà còn ở cả Mỹ và Pháp. Trong những tác phẩm này, người kể chuyện thường thể hiện nỗi ưu tư về số phận các nhân vật bị cuộc đời đẩy đưa, dạt bên lề xã hội:

Dù khi đàn bà bước vào trong cái biển dục tình, thì trong cái biển đó vẫn tồn tại cả người thanh và người tục. Một vài cô được đàn ông thèm muốn và yêu chiều như bà hoàng, nhưng cũng có những kẻ khác, dù cố gắng cách nào, cũng không thể thoát khỏi thảm cảnh. Những người này, sau khi không đạt đến ước mơ mà thân thể có thể đem đến cho mình, chỉ còn giữ lại một danh hiệu manh tính xác thật đơn thuần là ‘đàn bà’. Họ chẳng

còn biết thế nào là hạnh phúc và đau khổ, cũng không phân biệt đức hạnh với sắc dục [11, tr. 149].

Không phải chỉ có viết về geisha, giọng văn tác giả thể hiện mới mang niềm bi cảm. Trong nỗi buồn thương được Kafū thể hiện ở đoạn văn trên, độc giả có thể cảm nhận sự bi ai đến nao lòng về số phận của những người kỹ nữ. Cách thể hiện này cho thấy nhà văn không đứng từ góc nhìn bên ngoài hay chỉ đơn thuần là một khách làng chơi để mỉa mai số phận của những người mang danh “đàn bà”. Ông đồng hành, cảm thông và thấu hiểu cho cuộc đời của họ: “ngoài những nữ hoàng của điều ác, hoàng hậu của tội lỗi và công chúa của đời bại, trong các chung cư này còn có rất nhiều kẻ, vì không thể nào sống được ở mấy nơi sáng sủa hay dưới ánh mặt trời, cuối cùng đã tìm đến cái xó xỉnh tối tăm chỉ có ác đức và tội lỗi này như chỗ dừng chân nghỉ ngơi” [11, tr. 150-151]. Đến khi nghĩ về nơi mà mọi người khinh chê, “tôi” vẫn bày tỏ: “Nhưng tôi vẫn yêu phố người Hoa. Con phố luôn luôn là một kho tàng chất liệu để viết nên những ‘bông hoa ác’” [11, tr. 152]. Nếu ngoài đời, Kafū luôn hướng đến cuộc đời ưu tư và phóng khoáng, dám viết những điều mình thích viết, dám làm những điều mình say mê và dám chọn những lối đi không ai chọn thì các nhân vật của ông cũng mang bóng hình đó. Bằng thủ pháp gương soi truyền thống, các nhân vật mà nhà văn thể hiện như những song trùng của chính tác giả từ tính cách đến lối sống. Đặc biệt, trong cảm quan về đạo đức và nghệ thuật của Kafū, ta thấy ông đã nâng tầm chữ “Mỹ” cao hơn chữ “Chân”:

Đạo đức là cái thay đổi tùy theo thời đại. Có thể nói là vào thời đại chúng ta, những thứ như giáo dục, tri thức, nghệ thuật tiêu khiển đều đã trở thành những món hàng mà người ta có thể mua được bằng tiền. Người nghệ sĩ bán nghệ thuật của họ, nhà văn thì bán văn chương. Nếu bảo các cô bán dâm hành nghề tự do là một hiểm họa thì hỏi ai là khách hàng của họ nào? Những kẻ thành nhân hay những ông già? Cái nguy hại đó còn bé hơn việc bán những tạp chí ngu xuẩn này với cái giá rẻ mạt cho đám trẻ để chúng không trở thành cái gì cả. Đó mới là một tội ác [10, tr. 348].

Nỗi băn khoăn, trăn trở của Nagashima đã thể hiện tình cảnh bi cảm của số phận người kỹ nữ trước biến động xã hội Nhật Bản thời cận hiện đại. Cái nhìn của nhân vật cũng thể hiện tính cách phóng khoáng, cởi mở trước xu thế của xã hội. Dẫu ngoài thực tế, sự tàn lụi của các xóm kỹ nữ ngày một gia tăng, nhưng những mẫu nhân vật du tử của Kafū vẫn yêu cuồng nhiệt, phóng đảng mặc cho thế sự có thể nào: “Từ ba nghìn năm nay, thế giới này có gì thay đổi đâu. Nếu ta nhìn những gì xảy ra trên quả đất, có lẽ nào chỉ có đất nước chúng ta mới là chỗ đáng để trách móc? [10, tr. 252]. Sự ưu tư đằm nhiên cũng là một trong những phong cách để thấy từ con người nhà văn đến nhân vật.

Như những áng mây bồng bềnh trong *ukiyo-e* (tranh phù thế), giọng văn ưu tư của Kafū chỉ gợi sự buồn nhẹ chứ không triết lý to tát, cũng không hướng đến sự bi kịch hóa. Dù cho đó là giọng của người kể chuyện, của nhân vật đã trải đời như Ragetsu trong *Dòng Sumida*, của

người đơn độc như “tôi” trong *Mưa lê thê*, của kẻ bất mãn như Sokichi trong *Cắm tú cầu* hay của một *danna* (người bao nuôi) thờ ơ với thời cuộc như Shinzo trong *Mấy hôm cảm lạnh* thì nổi ưu tư mà Kafū hướng đến chỉ gợi chứ không xoáy sâu tình cảnh để khơi dậy hiện thực nghiệt ngã. Bởi mỹ cảm mà tác giả hướng đến là cái đẹp ưu nhã và phù du trên tinh thần chấp nhận đối mặt tính chất tàn phai, bất toàn và bi cảm của vạn sự một cách nhẹ nhàng. Ông không hướng đến “cái đẹp vượt trên thiện ác” như Akutagawa Ryunosuke, không hướng đến “cái đẹp thanh khiết, ngây thơ” như Kawabata Yasunari, không hướng đến “cái đẹp gắn liền với tự hủy và bạo tàn” như Mishima Yukio [13], cũng không hướng đến cái đẹp mang yếu tố tính dục đến mức bất chấp luân lý như Tanizaki Junichiro. Điều đó làm nên phong cách thẩm mỹ thẩm đẫm tinh thần mỹ học Nhật Bản của Nagai Kafū. Dẫu có không ít tranh cãi xung quanh các vấn đề về kỹ nữ, yếu tố tính dục hay lối sống phóng đãng của những du tử trong truyện mà tác giả xây dựng, song theo chúng tôi, những thứ có xu hướng bị áp chế thành điều xấu xa này đã được thể hiện một cách tế nhị kể từ khi nhà văn chuyển khuynh hướng sáng tác ngả dần từ chủ nghĩa tự nhiên sang chủ nghĩa thẩm mỹ [21, tr. 339].

Dù cuộc đời của Kafū đã chứng kiến không ít biến cố thăng trầm của đất nước, nhưng ông lựa chọn không để bản thân bị ảnh hưởng bởi các mưu đồ chính trị, dù bị cấm đoán hay có nguy cơ ảnh hưởng đến tính mạng. Sau khi chiến tranh kết thúc, ông lại tiếp tục viết và tiếp tục sống với đam mê của mình. Đó là một trong những cơ sở cho việc xây dựng nhân vật mang phong cách suy đồi của tác giả. Dù cho văn hóa nghệ giả nói riêng và các giá trị truyền thống nói chung đang dần xuống cấp nhưng họ chỉ bày tỏ sự tiếc nuối nhất định. Ragetsu trong *Dòng Sumida* dù từng trải qua cuộc đời vinh nhục vẫn bình thản trong vị thế một ông giáo dạy haikai. Nhân vật “tôi” trong *Mưa lê thê* dù neo đơn và bệnh tật lúc về già, song vẫn đối diện, lấy việc hồi cố nghệ thuật truyền thống làm thú vui tao nhã. Sokichi trong *Cắm tú cầu* sau khi bị đuổi khỏi quán geisha và bị nàng Kimila phản bội vẫn quay lại với ngón đàn rồi phấn đấu trở thành một chủ quán geisha ở Okido. Trong khi đó, chàng Nagashima khi biết Kikuko là một kẻ trăng hoa, thay vì giận dữ với nàng, anh chọn cách chấm dứt mối quan hệ trong lặng lẽ, tiếp tục cuộc sống như nó vốn dĩ. Tất cả họ đều làm điều mình muốn mà không hề tỏ ra hối tiếc. Cả Kafū và những người du tử ông xây dựng đều là những hữu thể biết ưu tư.

Từ những phân tích trên, có thể thấy rằng ưu tư trong truyện ngắn của Kafū là một trạng huống hiện sinh giúp thể hiện chiều sâu nhân vị. Đó là sự ưu tư tình thức khởi phát “từ tâm lý ‘buông xuôi’ (akirame) và nỗi ‘hỗ thẹn’ (haji) của người cầm bút” [10, tr. 372]. Các nhân vật mà tác giả thể hiện không ưu tư bằng cách lên án, tố cáo hay phóng đãng vô độ để phản kháng mạnh mẽ trước sự biến đổi bất toàn của thời cuộc. Ngược lại, họ lựa chọn đứng bên lề để lặng ngắm sự trôi chảy của thời gian và cái đẹp đang dần mất đi, đặc biệt là tận hưởng thế giới cái đẹp phù thế thời Edo còn sót lại. Vì thế cách thể hiện giọng điệu ưu tư của nhà văn đã khéo léo dung hòa giữa tâm thức hiện sinh truyền thống và mỹ cảm Nhật Bản: ưu buồn nhưng không tuyệt vọng, hoài niệm và tiếc nuối trong sự trân trọng cái đẹp vì biết bản chất phù du của nó.

Chính giọng điệu này đã giúp ông khắc họa thành công kiểu nhân vật đặc trưng: người du tử mang phong cách nghệ sĩ dẫn thân với tâm thế tự tại giữa dòng đời phiến nhiễu. Không phán xét và chấp nhận lối sống hưởng lạc, đây là sự lựa chọn dẫn thân trong đời sống thực tại như một cách kháng cự thụ động trước trật tự xã hội mới. Đó cũng là lựa chọn giúp Kafū gìn giữ những “áng mây phù thế” trong văn chương cho đến tận ngày nay.

2.2.2. Giọng điệu tự thuật: sự “tự thú” về bản ngã và ý thức khẳng định cái tôi

Tự thuật hay tự bạch (jiko kokuhaku) là một trong những hình thức truyện kể đặc trưng của văn học Nhật Bản thời cận hiện đại. Nó bắt nguồn từ sự ảnh hưởng của chủ nghĩa Tự nhiên, chủ trương hướng đến “lối miêu tả khách quan và việc bộc lộ những cảm nghĩ của mình” [21, tr. 333]. Tuy nhiên, hình thức truyện kể này “hoàn toàn dựa vào đặc tính của tư tiểu thuyết ở Nhật Bản và không mang tính chất thể loại tự truyện của phương Tây” [22, tr. 53]. Nhìn từ tiến trình văn học Nhật Bản, hình thức này đã có quá trình phát triển lâu dài qua các thể loại như *nikki* (nhật ký), *zuihitsu* (tùy bút) ở thời Heian, Kamakura và Edo hay *watakushi shosetsu/shishoshetsu* (tư tiểu thuyết/tiểu thuyết tự thuật/tiểu thuyết nói về cái tôi) ở thời Meiji và Taisho. Bản chất các tác phẩm văn học tự thuật không chỉ là những ghi chép của nhà văn về diễn biến cuộc sống hằng ngày, mà qua đó còn nhằm tự bộc bạch tâm tình và soi chiếu chính mình.

Là một trong những nhà văn tôn sùng Émile Zola, chịu ảnh hưởng bởi phong cách chủ nghĩa Tự nhiên, nhiều sáng tác của Nagai Kafū mang tinh thần tự thuật rõ nét. Ngoài những tác phẩm thuộc thể loại nhật ký và tùy bút, một số truyện ngắn mang hình thức tự thuật tiêu biểu của ông có thể kể đến như: *Hoa địa ngục* (1902), tập *Truyện bên Mỹ* (1908), tập *Truyện bên Pháp* (1909), *Dòng Sumida* (1909), *Hoa trong bóng râm* (1934), *Truyện lạ bờ Đông* (1936), *Trước sau mùa mưa dầm* (1951),... Chính vì vậy, tự thuật đã trở thành giọng kể đặc trưng trong sự nghiệp văn học của ông. Nhưng không chỉ dừng lại ở việc “thú tội” hay ghi chép câu chuyện của bản thân, Kafū hướng đến việc sử dụng giọng tự thuật nhằm bày tỏ bản sắc cá nhân. Cùng với việc thường xuyên sử dụng ngôi thứ nhất, người kể chuyện xưng “tôi” có cơ hội trực tiếp chia sẻ câu chuyện và cảm xúc của mình như “lời tự thú không che đậy về tâm trạng của người đó” [21, tr. 381], đồng thời bày tỏ cái tôi cô đơn bên trong mỗi hữu thể. Đó là hành trình của sự tự do và niềm đam mê trên bước đường đi tìm kiếm những cái đẹp truyền thống.

Khi xem xét hai tập *Truyện bên Mỹ* và *Truyện bên Pháp*, ta có thể thấy những truyện ngắn trong hai tuyển tập này đã thể hiện sự dung hợp giữa yếu tố hư cấu và hồi ký du hành. Giọng điệu tự thuật trở thành giọng kể chủ đạo, xuyên suốt từ buổi đầu chuyến đi cho đến khi hành trình kết thúc. Các câu chuyện được bày tỏ một cách chân thành. Đó là những suy tư, trăn trở của ba chàng trai Nhật trên đường đến Mỹ được thể hiện trong *Đêm chuyện vãn trong ca-bin*. Một vài câu chuyện được “tôi” chứng kiến, kể lại trong cửa hàng rượu (*Một đêm trên cảng Seattle*) hay trên đường về nhà (*Sương mù ban đêm*). Cũng có khi là những cuộc dạo chơi của

“tôi” đến khu kỹ nữ ở Mỹ (*Gái ăn sương* và *Ghi chép phố người Hoa*); hoặc là những giải bày tâm trạng hạnh phúc lẫn hụt hẫng khi tình yêu mới chớm nở thì đã vội kết thúc trong *Giấc mộng đêm tháng Sáu*. Đặc trưng của giọng tự thuật trong những truyện ngắn này là tính chất chia sẻ, thổ lộ, giải bày tâm trạng một cách nhẹ nhàng về những giá trị ông theo đuổi. Đó có thể là cái đẹp thiên nhiên trong *Lá rơi*, *Những con phố mùa thu* hay *Lá dễ rụng*. Đó có thể là hành trình dẫn thân vào những câu chuyện về cuộc sống mang màu sắc Tây phương trong *Hết tàu đến xe*, *Một tối trong khu Latinh* hay *Truyện nghe kể ở một đêm lễ hội*. Đó cũng có thể là những trải nghiệm dài hơi trong thế giới ái tình trong *Tóc dài* hay *Phóng đăng*. Với giọng tự thuật, ông đã cho thấy sự hình dung cụ thể, sinh động về xã hội Mỹ qua đôi mắt của một thanh niên trí thức Á Đông thời Minh Trị. Nhà nghiên cứu Nguyễn Nam Trân đã đánh giá rằng: “Có thể xem đây là những tài liệu sống thực (tuy đượm màu chủ quan và có tính chất phê phán)” [11, tr. 7].

Bên cạnh đó, giọng tự thuật còn gắn liền với cảm thức tự trào và giễu nhại trong một số câu chuyện như hình thức phản tư hiện sinh. Thông qua việc mỉa mai chính bản thân và những nghịch lý của đời sống đương thời, nhà văn hướng đến phơi bày tình trạng khủng hoảng hiện sinh trong một thế giới đang mất dần những hệ giá trị ổn định. Nhờ vậy, độc giả có thể hiểu được quan điểm của tác giả về cuộc sống. Trong *Truyện nghe kể ở một đêm lễ hội*, nhân vật “tôi” đã mỉa mai chính những thói hư tật xấu trong bản thể mình như phương cách phản tư bản thân: “hai đứa chúng tôi đều là những con người của thời đại mới, nghĩa là rất ích kỷ đồng thời là những kẻ bi quan, thích châm biếm và yếu đuối” [11, tr. 331]. Sự tự trào này không chỉ là hành vi châm biếm chính mình mà còn nhằm phơi bày những hệ quả xấu xí mà thời đại mới này sinh. Đối diện với hiện thực khắc nghiệt của xã hội, thay vì trốn tránh, các nhân vật đã đối diện với tất cả bằng sự thành thực (*makoto*). Đây chính là điều làm nên mỹ cảm hiện sinh trong mỗi thân phận con người: cái đẹp này sinh từ khả năng tự ý thức và dám chấp nhận bản thân như một hữu thể bất toàn. Trong *Phóng đăng*, nhân vật Sadakichi còn phản tư thân phận nam giới khi cho rằng: “Tại sao đàn ông không thể trở thành một kẻ hoặc hoàn toàn tàn nhẫn hoặc hoàn toàn từ bi. Thật không có giống thú nào lại khiếm nhược, không dám quyết đoán và lúc nào cũng đầy hối hận cho bằng một gã đàn ông! Không có một mối liên hệ gây ra rắc rối cho bằng quan hệ giữa người với người” [11, tr. 321]. Qua Sadakichi, tác giả nói lên tình cảnh mắc kẹt của con người đương thời giữa các hệ giá trị. Đó là cuộc đụng độ Đông – Tây hết sức rắc rối khiến cho mối quan hệ giữa người với người trở nên bấp bênh. Những diễn ngôn độc thoại đầy cay đắng này đã cho thấy cảm quan hiện sinh mang màu sắc bi quan nhưng tinh táo của tác giả. Trong nhiều trường hợp, con người không còn khả năng hành động dứt khoát, luôn giằng co giữa trách nhiệm, sự hối hận và nỗi sợ hãi, nhưng đồng thời hiểu rõ sự mong manh và bất lực của chính mình trước đời sống. Còn trong *Pháo bông*, nhân vật “tôi” đã thể hiện cái nhìn giễu nhại qua việc so sánh giữa Nhật Bản xưa và nay để cho thấy nỗi hoài nghi và sự khủng hoảng hiện sinh của chính mình: “Trong những lễ hội ngày xưa, có những cuộc cãi cọ giữa bọn cờ bạc, còn trong dịp lễ lạt bây giờ, người ta đập chết cả đàn bà” [11, tr. 399], “Phải chăng những sự kiện thực sự diễn ra trước mắt tôi đang muốn nhắn nhủ với tôi rằng thời mơ mộng về quá khứ

Edo với lòng tiếc nuối – cái mà tôi chìm đắm trong ngần ấy năm – giờ phải được chấm dứt? Nếu đây chỉ là một cuộc phiêu lưu mạo hiểm – và có thể là như thế thật – thì chính tôi sẽ phải than khóc cho sự bất hạnh ấy” [11, tr. 401]. Tác giả đã bộc lộ nỗi niềm của mình một cách chân thành không chỉ về hệ quả của thời đại này mà còn cho thấy mơ ước được quay trở về quá khứ. Nhưng ông cũng nhận ra sự thật nghiệt ngã rằng điều này không thể toàn vẹn. Hay ở truyện *Tấm huân chương*, tác giả đã bộc lộ thái độ mỉa mai về cuộc chiến tranh Nga – Nhật qua tình huống một cựu chiến binh trong trận đánh này đã đem tấm huân chương của mình trang trí nhà trò các rạp vũ khỏa thân và nhạc kịch rẻ tiền. Những chi tiết nghịch dị này đã phơi bày sự rỗng hóa ý nghĩa, đồng thời truy vấn các giá trị hiện sinh khi con người bị mất phương hướng. Bằng giọng tự thuật, tác giả kể lại câu chuyện, không hơn không kém nhưng càng kể càng trêu người:

Mấy nàng vũ công trầm trồ nhìn tấm Huân chương Thụy Bảo bát đẳng và Huân chương Tùng Quân mà ông già vừa đưa cho họ xem. Có một cô đã tình nguyện gắn hộ tấm huân chương lên bộ đồ lính và nhân đó nhờ tôi chụp cho ông tấm ảnh. Lúc đó, ông già hiệu Sameya đã cời chiếc tạp dề, mặc sẵn quần áo lính và đội mũ lính vào, đeo bên hông cả một thanh kiếm giả cùng khẩu súng ngắn dùng để diễn tuồng, rồi ra đứng trước máy ảnh. Khoảng hai mươi nàng vũ công xúm lại, cười đùa và ca líu lo làm cho ông già cũng cảm nhận được cái không khí hào hứng của buổi chụp ảnh [11, tr. 414].

Mục đích quan trọng của hình thức tự thuật là phơi bày cảm quan cá nhân, để tiếng nói sâu thẳm bên trong được lên tiếng. Dưới ngòi bút của Kafū, các nhân vật đã thay ông nói lên điều mà nhà văn mong muốn, điều nhà văn nghĩ về bản thể cũng như vấn đề nhà văn nhìn nhận từ cuộc đời. Giữa làn ranh của tự thuật và hư cấu, ranh giới đúng – sai, phù hợp – không phù hợp, tốt – xấu đã bị mờ nhòe. Thay vào đó, nhà văn kiến tạo mỹ cảm hiện sinh dựa trên sự chân thành, khả năng tự ý thức và chấp nhận tính bất toàn của con người. Vì thế, những giải bày, suy nghĩ thể hiện quan điểm vô tư, tự nhiên của nhân vật được Kafū chú trọng hơn cả. Độc giả có thể thấy bóng hình, quan niệm của ông từ những nhân vật này nhưng không thể đồng nhất hoàn toàn với tác giả.

Đặc biệt, nếu đọc truyện ngắn của Kafū mà không tìm hiểu về tiểu sử nhà văn hay về thời đại ông sống, độc giả rất khó để thâm nhập vào những tầng nghĩa sâu của tác phẩm. Bằng giọng tự thuật, tác phẩm văn học là công cụ để nhà văn tự soi chiếu chính mình, ghi nhận trải nghiệm sống như một kinh nghiệm hiện sinh, gắn với ký ức, xúc cảm và sự biến thiên của thời cuộc. Độc giả có thể nhận biết nhiều truyện ngắn được nhà văn khai thác từ những câu chuyện và sự kiện có thật ngoài đời. Như trong lời đề từ của *Dòng Sumida*, ông viết:

Tôi đã viết xong những trang cuối của *Dòng Sumida* cách đây bốn năm (1909). Lúc ấy tôi vừa từ nước ngoài về và để khỏi đánh mất quá nhanh những tập quán vừa có được, tôi đã đặt cho mình một quy luật là mỗi buổi xế trưa sẽ ra đi dạo [...] những nhân vật này

chỉ là hình ảnh của một quá khứ xa xôi mà quang cảnh dòng sông Sumida đã tình cờ làm cho sống lại từ lỗ hổng trong ký ức của tác giả (là tôi) và tất cả những gì tôi có thể làm là đuổi theo mấy cái bóng lúc nào cũng chực tan biến ấy [10, tr. 354].

Như vậy, tác phẩm được hình thành ý tưởng từ thói quen đi dạo của Kafū. Trong truyện, hai nhân vật trung tâm là Chokichi và Ragetsu đều thực hiện những chuyến du hành của riêng mình với hoàn cảnh và tâm trạng khác nhau. Với Chokichi, đó là hành trình chệnh vênh, bất định của tuổi trẻ. Còn chuyến đi ngắn của Ragetsu như sự hồi cố, chiêm nghiệm về những điều đã qua, phản ánh tâm tư tuổi già. Chính ý thức về tính vô thường, mong manh của ký ức và việc không thể lưu giữ trọn vẹn quá khứ đã kiến tạo mỹ cảm hiện sinh mang màu sắc hoài niệm. Đó là lúc con người vừa khao khát níu kéo, gìn giữ cái đẹp quá khứ nhưng cũng vừa bất lực trước sự trôi chảy của thời gian. Chính vì lẽ đó, viết *Dòng Sumida* là cách tác giả lưu giữ hiện trạng cũng như cho thấy sự đổi thay nhanh chóng của cảnh quan Nhật Bản đương thời. Hay ở *Truyện lạ bờ Đông*, truyện kể ngoài việc miêu tả quá trình sáng tạo nghệ thuật của nhà văn Oe Tadasu còn gợi mở nhiều liên tưởng về con người của Kafū: từ cuộc dạo chơi lang thang dọc các con đường, các tiệm đồ cũ vào đêm tối đến việc lui tới xóm geisha, từ định hướng sáng tác của nhân vật mang cung cách thời Edo đến nỗi ưu tư, chơi vui thường không có kết thúc rõ ràng. Giọng kể tự thuật trong trường hợp này đã góp phần tạo nên một không gian hiện sinh bấp bênh giữa hiện tại và quá khứ. Còn trong *Mưa lê thê*, nhân vật “tôi” đã tự vấn nỗi cô đơn của bản thân: “Lòng người ta từ nghìn năm xưa cho đến bây giờ vẫn vậy, nên đêm hôm một mình gối chiếc, tiếng mưa kia đã giục già họ biết mấy u sầu” [10, tr. 89], “Nếu qua cái tuổi bốn mươi mà cứ mỗi lần cầm bút lên để viết nhật ký hay tùy bút mà không khỏi than thở cho cái tuổi già đang xồng xộc đến, chẳng phải mình chứng cho việc tôi chưa đến đổi già là gì? Khi ta còn đủ sức lực để mà bực dọc và rên siết như thế thì chưa có thể nói là tuyệt vọng” [10, tr. 97]. Kafū viết tác phẩm này vào năm 1921, lúc này ông bốn mươi hai tuổi, đã trải qua hai đời vợ nhưng đều chia tay. Dù chưa bước sang ngưỡng năm mươi nhưng ông đã cảm nhận cái già đang bủa vây lấy mình. Đó có thể là lý do để ông trân trọng hơn nữa thời gian còn lại của cuộc đời cho việc sáng tác không chỉ truyện mà còn cả nhật ký, tùy bút và kịch. Ngoài “tôi”, theo nhà nghiên cứu Nguyễn Nam Trân:

Nhân vật Yo-san trong tác phẩm có thể là một bức tranh tác giả tự vẽ về mình, gọi cho chúng ta hai nhân cách trái ngược. Một là con người hư đốn, chỉ biết hưởng lạc, ích kỷ, mặc kệ xã hội bên ngoài ra sao thì ra, hai là con người tinh tế, nhạy cảm, đã bằng mọi giá, tha thiết phục hồi di sản văn hóa của quê hương mình vốn đang đi dần đến chỗ tàn lụi [10, tr. 363].

Dịch giả người Pháp, Pierre Faure, khi đọc tác phẩm này cũng cho rằng: “Nó đánh dấu một đỉnh cao trong tư duy của tác giả vào lúc bấy giờ, nghĩa là khẳng định thái độ bàng quan của ông trước những chuyển biến thời cuộc” [10, tr. 363]. Nếu như cha đẻ của tiểu thuyết *Ukigumo* (Phù Vân), Futabatei Shimei đề cao lối viết ngôn văn nhất trí thì Kafū lại hướng đến

kiểu sống thế nào viết thế đó. Đây chính là điều làm nên lối viết mang tinh thần hiện sinh nổi bật của tác giả. Ngoài ra, những đoạn thiên như *Phận lẽ mọn*, *Mấy hôm cảm lạnh* hay *Cẩm tú cầu* đều được đặt trong bối cảnh quen thuộc của Kafū về thế giới geisha. Ở đó, các nam nhân xuất hiện với motif “khách tìm hoa” còn những nữ nhân “bị đánh đồng với các chiêu đãi viên quán rượu, hầu bàn tiệm ăn, nữ vũ công trong các rạp tạp kỹ rẻ tiền và ngay cả đi điếm” [10, tr. 364]. Trong các tác phẩm này, người đọc không chỉ nhận thấy bóng dáng tác giả qua những chi tiết, sự trải nghiệm của nhân vật, mà còn có thể hình dung toàn bộ đời sống tinh thần của nhà văn như một hành trình hiện sinh được viết ra bằng văn chương.

Kể từ thời Meiji, giọng điệu trong truyện kể ngày càng trở nên đa dạng. Rất khó để có thể phân biệt hoàn toàn giữa giọng điệu này với giọng điệu khác bởi có khi nhiều giọng điệu cùng tồn tại trong một tác phẩm. Hơn nữa, mỗi nhà văn định hình phong cách sáng tác khác nhau nên giọng điệu chủ đạo cũng có sự dị biệt nhất định. Trong cùng một tác giả, sự đan xen và cộng hưởng giữa các giọng điệu vẫn thường diễn ra. Với trường hợp truyện ngắn của Kafū, ta nhận thấy nhà văn đã lựa chọn hệ thống giọng điệu tương đối thống nhất nhưng có sự thay đổi nhất định trong hành trình sáng tác. Ở giai đoạn đầu, khi bị ảnh hưởng mạnh mẽ bởi chủ nghĩa tự nhiên, giọng điệu nhà văn hướng đến thường là giọng tự thuật trung tính nhưng thoáng nổi ưu tư thế sự (*Truyện bên Mỹ*, *Truyện bên Pháp*). Đến khi chuyển sang chủ nghĩa duy mỹ (tanbiha), giọng tự thuật trở nên sâu lắng, chất chứa nhiều nỗi ưu tư hơn (*Dòng Sumida*, *Mưa lê thê*, *Truyện lạ bờ Đông*, *Cẩm tú cầu*, *Những cuộc xe đêm*, *Mấy hôm cảm lạnh*, *Phận lẽ mọn*,...). Đó là lý do trong giọng tự thuật mà tác giả thể hiện, chúng ta còn có thể nhận ra các sắc thái đa dạng như bi cảm, chiêm nghiệm, suy tư, trầm trồ, lo âu...

Có thể nói, giọng tự thuật đã giúp tác giả định hình phong cách sáng tác từ một lối kể mang tính trung thực theo tinh thần chủ nghĩa tự nhiên đến tiếng nói giàu suy tư, thấm đẫm mỹ cảm hiện sinh. Qua đó, người kể chuyện trong truyện ngắn của Kafū vừa là nhân chứng trải nghiệm nhưng cũng vừa là đối tượng tự giải bày. Nhờ vậy, độc giả không chỉ được tiếp cận thế giới quan độc đáo của nhà văn mà còn có thể cảm nhận sự gần gũi, thân quen trước những trầm trồ, chiêm nghiệm trên hành trình khám phá và lượm nhặt cái đẹp truyền thống được ông gửi gắm. Hơn hết, tự thuật cũng là một trong những giọng nghệ thuật đặc trưng được nhiều nhà văn Nhật Bản cận đại thể hiện khi lựa chọn sáng tác theo thể loại *tự tiểu thuyết* (shishosetsu) như Toson Shimazaki với *Hakai* (1906), Tayama Katai với *Futon* (1907), Shiga Naoya với *Hòa giải* (1917), Hayashi Fumiko với *Horoki* (1928)... Qua đó, cả Kafū và các tác giả đương thời đã sử dụng giọng tự thuật như cách để giải phóng cái tôi cá nhân, đồng thời khẳng định bản sắc tự do của mỗi nhân vị.

3. Kết luận

Từ việc khảo sát hai kiểu giọng điệu chủ đạo là ưu tư và tự thuật trong truyện ngắn của Nagai Kafū, có thể thấy rằng phương diện nghệ thuật này giữ vai trò quan trọng đối với việc

kiến tạo mỹ cảm hiện sinh. Cụ thể, chính sự tương hỗ và bổ sung cho nhau của hai giọng điệu này đã cho thấy cảm quan thẩm mỹ mang giá trị hiện sinh của tác giả, đồng thời phản ánh sâu sắc trạng thái bất toàn của người Nhật trong bối cảnh hiện đại hóa. Với giọng ưu tư, tác giả đã phản ánh sâu sắc những suy tư, băn khoăn trong nội tâm của mỗi nhân vật. Đó là sự kết hợp giữa nỗi u hoài và ý thức về sự vô thường. Chính vì thế, những trăn trở, nỗi lòng của người kể chuyện luôn có sự gắn liền với mạch trôi chảy của thời gian và ký ức. Từ đó, tác giả đã cho thấy khả năng tỉnh thức của con người trước sự hữu hạn và bất toàn của đời sống. Trong khi, với giọng tự thuật, người kể chuyện hướng đến việc miêu tả những kinh nghiệm sống, làm nổi bật tính cá nhân và khả năng tỉnh thức của hữu thể. Qua đó, người kể chuyện bằng việc kể lại những trải nghiệm cá nhân nhằm tự xác lập và khẳng định bản thể.

Có thể khẳng định rằng, ưu tư và tự thuật là những giọng điệu đã góp phần giúp nhà văn chuyển tải tư tưởng nghệ thuật, vừa khắc họa thân phận con người trong sự hữu hạn và bất toàn, cũng như phản ánh cái đẹp nhân vị. Đồng thời, những giọng điệu này còn thể hiện cảm quan thẩm mỹ riêng biệt và gợi mở sự đối thoại về tinh thần hiện sinh Nhật Bản nửa đầu thế kỷ XX. Bởi mỹ cảm hiện sinh mà Kafū thể hiện trong các truyện ngắn không đến trực tiếp từ sự ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện sinh phương Tây, mà có cơ sở từ sự kế thừa mỹ học truyền thống, cũng như khả năng tự ý thức về tính phi lý và khát vọng tự do thời cận hiện đại. Có thể thấy, mỹ cảm hiện sinh Nhật Bản trong truyện ngắn của Nagai Kafū được tác giả kiến tạo từ chính cách ông lựa chọn giọng điệu nghệ thuật nhằm truyền tải tinh thần hòa điệu giữa cái đẹp và sự hiện hữu. Việc nhìn nhận mỹ cảm hiện sinh trong truyện ngắn của Kafū không chỉ khẳng định tính cảm nghiệm về tương lai hiện sinh Nhật Bản trong quá trình va chạm với văn minh phương Tây; nó còn cho thấy sự cộng hưởng tài tình giữa tâm thức hiện sinh truyền thống với nhạy cảm thẩm mỹ thường trực của tác giả. Chính điều này đã góp phần làm nên phong cách sáng tác độc đáo mang tinh thần “Hòa hồn Dương tài” mà nhà văn đã xác lập qua các truyện ngắn.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Ban biên tập Encyclopaedia (2024), Nagai Kafū, *Encyclopedia Britannica*, truy cập ngày 29/11/2024, truy cập tại: <https://www.britannica.com/biography/Nagai-Kafu>.
2. Nguyễn Văn Dân (2022), *Từ điển mỹ học*, Nxb. Hội Nhà Văn, Hà Nội.
3. Deranty, J.-P. (2019), Existentialist aesthetics, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, truy cập tại: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/>.
4. Trần Thái Đình (2018), *Triết học hiện sinh*, Nxb. Văn học, Hà Nội.

5. Follaco, G. M. (2023), Sound, smell, objects, and the discursive space of Nagai Kafū's 1920s fiction, *Literature*, 3(1). DOI: 10.3390/literature3010010.
6. Guerra, E. A. (2015), *Sartre's existentialism and aesthetics: Art for the sake of existential and social projects*, Honors thesis, Texas State University.
7. Hagman, G. A. (2002), The sense of beauty, *The International Journal of Psychoanalysis*, 83(3), 661–674. DOI: 10.1516/H1RR-8KYW-HEL6-RG02.
8. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử & Nguyễn Khắc Phê (Chủ biên) (2011), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb. Giáo dục Việt Nam, Long An.
9. Hutchinson, R., & Morton, L. D. (2016), Routledge handbook of modern Japanese literature, *Routledge*. DOI: 10.4324/9781315762210.
10. Nagai, K. (2022a), *Geisha – Tuyển tập Nagai Kafū* (Nguyễn Nam Trân dịch), Nxb. Hội Nhà Văn, Hà Nội.
11. Nagai, K. (2022b), *Phóng đãng – Tuyển tập Nagai Kafū* (Nguyễn Nam Trân dịch), Nxb Hội Nhà Văn, Hà Nội.
12. Keene, D. (1969), Japanese aesthetics, *Philosophy East and West*, 19(3), 293–306. DOI: 10.2307/1397586.
13. Hoàng Long (2014), *Quan niệm về cái đẹp của những nhà văn Nhật Bản hiện đại*, truy cập ngày 17/10/2014, truy cập tại: http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=5008%3Aquan-nim-v-cai-p-ca-nhng-nha-vn-nht-bn-hin-i&catid=141%3Aht-thong-bao-khoa-hc-ng-vn-2014-2015&Itemid=145&lang=en.
14. Maes, H. (2022), Existential aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80(3). DOI: 10.1093/jaac/kpac018.
15. Marra, M. (1999), *Modern Japanese aesthetics: A reader*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
16. Nguyễn Hữu Minh (2020), *Mỹ cảm hiện sinh trong tiểu thuyết của Natsume Soseki* (Đề tài khoa học công nghệ cấp Trường), Đại học Sư phạm – Đại học Huế.
17. Nguyễn Hữu Minh (2020), *Mỹ cảm hiện sinh – từ văn hóa đến văn học Nhật Bản*, *Tạp chí Khoa học, Chuyên san Khoa học Xã hội và Nhân văn*, Đại học Sư phạm – Đại học Huế, 1(53), 62–70.
18. Routledge Encyclopedia of Philosophy (2025), Phenomenology in East Asia, *Routledge*. DOI: 10.4324/9780415249126-G3592-1.
19. Santayana, G. (1896), *The sense of beauty*, The Santayana Edition (dựa trên bản gốc 1896).

20. Takashina, S. (2018), *The Japanese sense of beauty*, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, Tokyo.
21. Nguyễn Nam Trân (2011), *Tổng quan lịch sử văn học Nhật Bản*, Nxb. Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
22. Nguyễn Lê Phương Trình (2024), Đặc trưng thi pháp thể loại tư tiết thuyết (shishosetsu), *Tạp chí Khoa học và Công nghệ*, Đại học Đà Nẵng, 22(8), 53–58.
23. Nguyễn Thanh Trường (2015), Mĩ học hiện sinh và sự lên ngôi của nhân vị, *Tạp chí Khoa học Xã hội, Nhân văn và Giáo dục*, Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng, 5 (4A), 123-131.
24. Tumanyan, E. M. (2024), *Existentialism in Japanese literature of the modern era*, Graduation thesis, HSE University, Moscow.