



Nhận thức luận về thể loại và sự tạo sinh văn bản: Đối thoại về căn tính Nhật Bản trong tác phẩm *Bàn chân Fumiko* của Tanizaki Jun'ichirō

Lê Thị Diễm Hằng*, Đâu Gia Bảo Thi**

Tóm tắt: Sự tiếp xúc mạnh mẽ giữa Nhật Bản với phương Tây những năm đầu thế kỉ XX đã thúc đẩy hành trình suy tư/tái diễn giải về căn tính dân tộc. Trong bối cảnh này, Tanizaki Jun'ichirō - một nhà văn tài hoa của thời kỳ Taishō, người luôn khao khát một thể loại tưởng tượng - đã biến các văn bản thành những sáng tạo hư cấu. Dựa trên lý thuyết đối thoại được nêu ra trong công trình của Mikhail M. Bakhtin (1981; 1984), nghiên cứu này cung cấp sự diễn giải mới về cách thức và lý do mà Tanizaki đã thiết lập sự tương tác giữa diễn ngôn căn tính Nhật Bản và diễn ngôn về phương Tây. Sử dụng phương pháp đọc vi mô (micro reading) kết hợp với đọc vĩ mô (macro reading), bài báo phân tích sự tương tác thể loại, “tắm thấm” trích dẫn và sự đối thoại tư tưởng trong tác phẩm *Bàn chân Fumiko* (Fumiko no ashi, 1919) - một trình hiện tiêu biểu của Tanizaki trong giai đoạn này. Nghiên cứu chỉ ra rằng nhận thức luận về thể loại và khả năng tạo sinh văn bản tuyệt vời đã giúp Tanizaki tạo ra sự siêu đối thoại - điều không chỉ làm cho diễn ngôn thuật văn học của ông về căn tính Nhật Bản tiếp tục được duy trì, mà còn khiến nó ảnh hưởng mạnh mẽ đến phương Tây.

Từ khóa: sự đối thoại; Mikhail M. Bakhtin; nhận thức luận về thể loại; Tanizaki Jun'ichirō; căn tính Nhật Bản.

Ngày nhận: 12/11/2024; ngày chỉnh sửa: 24/7/2025; ngày chấp nhận đăng: 28/02/2026

DOI: <https://doi.org/10.33100/vjossh.2026.12.1.8>

1. Mở đầu

Bakhtin (1984) đã chỉ ra rằng bản chất của đời sống là đối thoại. Sự đối thoại này khiến sự hiện diện của con người luôn gắn liền với diễn ngôn, và “diễn ngôn ấy được dệt vào cấu trúc đối thoại của đời sống, trở thành một phần của diễn ngôn đối thoại toàn

nhân loại” (Bakhtin 1984: 293). Hơn nữa, đối thoại không chỉ diễn ra trong một khoảnh khắc mà còn liên quan đến bối cảnh lịch sử văn hoá, ở đó, mỗi hành vi giao tiếp đều mang trong nó lịch sử tư tưởng - xã hội. Bởi vì mỗi từ ngữ đều “mang một bối cảnh và ném trải các bối cảnh khác mà nó đã sống cuộc sống mang tính xã hội của mình” (Bakhtin 1981: 293). Bakhtin nhấn mạnh rằng do vậy, diễn ngôn không chỉ là một chuỗi các câu, mà là một cuộc đối thoại được hình thành bởi những ảnh hưởng của

* Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế;
email: ltdhang@hueuni.edu.vn

** Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế.

các cuộc đối thoại trước đó, thông qua cách mà cái khác tham gia vào diễn ngôn, cách mà người khác ảnh hưởng đến thế giới quan và lối diễn đạt của chúng ta. Hay nói cách khác, ngôn ngữ không thuộc về tư tưởng mỗi cá nhân, nó tồn tại ở giữa những tiếng nói, mang tính “liên cá nhân” và “liên chủ thể” (Bakhtin 1984: 88). Ở khía cạnh này, Bakhtin xem bản chất của tư tưởng cũng tương tự như bản chất của từ ngữ, ở chỗ “từ ngữ trong ngôn ngữ thì một nửa của người khác... nó tồn tại trong miệng người khác, trong bối cảnh của người khác, phục vụ cho ý định của người khác: chính từ đó, người ta phải lấy từ ngữ và biến nó thành của riêng mình” (Bakhtin 1981: 294). Do đó, mỗi người tham gia vào cuộc đối thoại đều có khả năng điều chỉnh, biến đổi ý nghĩa của cuộc đối thoại đó. Nghĩa là trong bất kỳ lời nói nào, các ngôn ngữ không tồn tại biệt lập mà giao thoa, va chạm và thấm nhuần nhiều cách nói khác nhau (Hart 2018). Khi một tư tưởng bước vào mối quan hệ tương tác với các tư tưởng khác cũng là lúc nó được sống. Đó là nơi sự đối thoại bắt đầu.

Không gian (văn hoá) và thời gian (lịch sử) đã can dự vào các cuộc đối thoại này thông qua ẩn dụ - nơi lưu giữ các biểu diễn tinh thần của ký ức cộng đồng. Tuy nhiên, các biểu diễn tinh thần này không tĩnh tại và cố định. Ngược lại, chúng năng động và có khả năng tái cấu trúc. Edelman (1992) đã chỉ ra rằng việc ghi nhớ của bộ não liên quan đến một quá trình liên tục phân loại lại các thông tin mà nó nhận được. Bởi vậy, bối cảnh thay đổi đã ảnh hưởng đến các quần thể thần kinh chịu trách nhiệm cho quá trình phân loại này. Lập luận của Edelman nhấn mạnh rằng việc lưu giữ ký ức liên quan chặt chẽ đến bối cảnh tái xuất hiện của thông tin. Điều này có nghĩa rằng thông tin khi hiện diện ở bối cảnh mới sẽ mang ý nghĩa ẩn dụ. Quan điểm này gần với ý niệm về tính đối thoại của Bakhtin (Dufva 1998: 90), theo đó việc tái cấu trúc ký ức thông qua tái cấu trúc

bối cảnh có mối quan hệ mật thiết với sự kiến tạo diễn ngôn mang tính đối thoại.

Bằng việc mở cửa với Hoa Kỳ vào năm 1854, Nhật Bản đã khép lại thời kỳ truyền thống dưới sự cai quản của chế độ độc tài Tokugawa và bước vào thời kỳ xây dựng một “quốc gia dân tộc hiện đại” (Hirakawa 1989: 432-498). Hirakawa cho rằng nỗ lực này khiến Nhật Bản “quay sang phương Tây” vì “khái niệm quốc gia dân tộc hiện đại vẫn chưa thể hiện ở bất kỳ quốc gia nào ngoài phương Tây” (Hirakawa 1989: 432). Ames kết luận rằng sự hiện diện các câu chuyện về bản địa và sự điều hướng của nhà nước theo mô hình ấy đã dẫn đến sự chuyển đổi từ ý niệm bunmei (civilisation) của thời Meiji (1868-1912) sang ý niệm bunka (culture) của thời Taishō (1912-1926).

“Sự giao thoa giữa hình thức phương Tây với yếu tố bản địa” (Ames 2018: 24) đã thúc đẩy nhiều nhà văn bộc lộ sự ứng xử của họ với căn tính dân tộc (national identity). Nagai Kafū (1879-1959) mặc dù say mê văn hóa Pháp, nhưng “bản phác thảo đô thị” trong văn học của ông lại giải thích cách ngắm nhìn phong cảnh ukiyo-e qua các con phố của Edo (Kafū và cộng sự 2015: 176), khiến người đọc gợi nhớ về một Nhật Bản thuần khiết được duy trì lặng lẽ trong hình ảnh một Tokyo sôi động. Trong khi đó, Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) với lối viết tự thuật và trào phúng đã thảo luận về bản sắc Nhật Bản và tinh thần dân tộc trong những câu chuyện về tính hiện đại và sự thống trị của đế quốc (Ames 2018). Tuy nhiên, Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), “một trong những nhà văn Nhật Bản hiện đại vĩ đại nhất” (Suzuki 1998: 41), với giọng văn “huyền ảo và thơ mộng, ngạc nhiên và quỵên rũ” (McCarthy 1995: 521) lại tạo ra sự đối thoại mạnh mẽ giữa giá trị Nhật Bản và phương Tây (Falke 1966; Golley 1995; Kristeva 2009; Lippit 1977; Long 2002; Suzuki 1996).

Tác phẩm của Tanizaki đã thu hút sự quan tâm rộng rãi của người đọc, nhưng lại nhận được những đánh giá lệch hướng từ giới phê bình. Các nghiên cứu ấy chủ yếu tập trung mạnh mẽ vào Tanizaki với tư cách là một con người - chứng bạo dâm, khuynh hướng bá vật và sự lý tưởng hoá nữ tính (Merken 1979: 1-4). Thậm chí ngay cả khi các nhà phê bình quay sang viết về Tanizaki với tư cách là một nhà văn, họ cũng thường dùng tiêu sử để lí giải các chủ đề nhất quán, thay vì tập trung vào các văn bản như những sáng tạo nghệ thuật hư cấu. Cách tiếp cận này quan tâm đến mối quan hệ giữa nhà văn với sáng tạo nghệ thuật từ góc nhìn phân tâm học. Tuy nhiên, Merken lập luận rằng chính sự nhất quán về chủ đề ấy lại càng khiến cho nghệ thuật kể chuyện của Tanizaki - một “thiên tài kể chuyện”, “một nghệ sĩ tự sự lớn” (Merken 1979: 2) trở nên độc đáo và xứng đáng được nghiên cứu.

Được Tanizaki viết năm 1919, *Bàn chân Fumiko* (Fumiko no ashi) là một trong những tác phẩm thể hiện sâu sắc diễn ngôn căn tính Nhật Bản. Truyện ngắn mô tả nỗi khao khát của một thương nhân đất Edo thanh lịch Tsukakoshi lúc sắp qua đời vẫn tha thiết cầu xin có được bức tranh vẽ bàn chân cô hầu non Fumiko, theo lối bắt chước bức mộc bản được minh họa trong truyện *Inaka Genji* của Ryūtei Tanehiko (1783-1842). Cậu họa sĩ trẻ đã giúp cụ hưu vẽ bức tranh ấy bằng kỹ thuật sơn dầu. Sự mê đắm của hai con người này với khuynh hướng bá vật đã tạo ra những khả thể cho sự đối thoại giữa ham muốn tình dục méo mó (Boscaro và Chambers 1998) với diễn ngôn về đức hạnh (Orsi 1998). Sự giẫm đạp của đôi bàn chân Fumiko lên gương mặt của Tsukakoshi “như một sự hạ bệ khủng khiếp đối với cảm thức thẩm mỹ truyền thống” (Nguyễn Phương Khánh 2018: 300). Tuy nhiên, Nguyễn Nam Trân cho rằng vượt qua đạo đức phong kiến, đứng trên lập trường giải phóng tính dục - tôn thờ nhan sắc, tụng ca

thể xác của người phụ nữ - Tanizaki “đóng vai trò của người phản kháng, tiến gần đối với chủ nghĩa tự nhiên” (Nguyễn Nam Trân 2017: 19). Tinh tế và quyến rũ trong sự tĩnh lặng của mỹ học bóng tối, tác phẩm hòa quyện “bóng tối và ánh sáng, sự sống và cái chết, khoảnh khắc và vĩnh cửu, cái đẹp và nỗi đau” (Đậu Gia Bảo Thi và Lê Thị Diễm Hằng 2023: 56).

Tanizaki từng cho rằng “điều quan trọng đầu tiên của một tác phẩm văn học là giữ được sự quan tâm của người đọc trong suốt quá trình đọc” (Irmela 1998: 101). Đối với *Bàn chân Fumiko*, sự quan tâm ấy gắn với khả năng tạo sinh văn bản được gọi ra từ sự đan dệt các văn bản *Inaka Genji* của Tanehiko và bức ukiyo-e của họa sư Utagawa Kunisada (1786-1865). Sự đan dệt này tạo nên tám tham trích dẫn len lỏi và xuyên thâm tác phẩm. Điều này cho thấy Tanizaki luôn có ý thức tổ chức văn bản bằng “sự lặp lại, chuyển đổi và phá vỡ” cấu trúc phức tạp, để “chuẩn bị cho sự tiếp xúc bất ngờ và thú vị nhằm gợi nhớ cội nguồn truyền thống” (Pigeot 1998: 114). Diễn giải cấu trúc phức tạp này, chúng tôi đề xuất sử dụng phương pháp đọc vi mô kết hợp với đọc vĩ mô để thăm dò các tầng ký ức được neo vào văn bản.

Tanizaki nhận thức được rằng lịch sử gắn liền với tác phẩm *Inaka Genji* của Tanehiko và bức ukiyo-e của Kunisada cùng những huyền thoại liên quan đến chúng đã tạo nên sự thu hút mạnh mẽ của *Bàn chân Fumiko*. Các văn bản nổi tiếng ấy sẽ “khuếch đại sức mạnh cảm xúc” (Pigeot 1998: 108) và sự “siêu đối thoại” (Irmela 1998: 101). Mối quan hệ liên văn bản ấy mở ra những khả năng vô tận mời gọi sự diễn giải của người đọc về sự tương tác giữa các tư tưởng và giọng nói khác nhau.

Nghiên cứu của chúng tôi vì thế dựa trên lý thuyết đối thoại của Bakhtin (1981; 1984) để tìm hiểu tại sao và làm thế nào mà Tanizaki đã trích dẫn các văn bản quá khứ

trong *Bản chân Fumiko*. Bài báo lập luận rằng tranh ukiyo-e, kỹ thuật mitate, truyện *Inaka Genji* và bức tranh sơn dầu Fumiko - bằng cách cùng tồn tại trong một không gian văn bản - đã tạo ra những văn bản kép. Sự kết nối này trở thành “một trung tâm bí ẩn, một điểm mù” (Alfaro 1996: 50) và “đánh thức các giá trị” (Kristeva 1980: 37). Chúng tôi chỉ ra rằng khả năng tạo sinh văn bản dựa trên “dấu vết của cái khác vốn được định hình bởi sự lặp lại và biến đổi cấu trúc các văn bản” (Alfaro 1996: 268) là cách Tanizaki đảm bảo cho diễn ngôn về căn tính Nhật Bản không chỉ tiếp tục được lưu hành (Kristeva 1980: 52) mà còn ảnh hưởng mạnh mẽ đến phương Tây.

2. Diễn ngôn trần thuật: Sự xâm lấn giọng nói nhân vật vào giọng nói tác giả

Theo Bakhtin (1984), không phải diễn ngôn đơn giọng mà chính diễn ngôn hai giọng hay diễn ngôn đa âm (polyphonic discourse) mới tồn tại tính đối thoại. Ông chỉ ra rằng diễn ngôn đơn giọng thường được thể hiện bằng diễn ngôn trực tiếp và diễn ngôn bị đối tượng hoá. Theo đó, diễn ngôn trực tiếp là diễn ngôn tự nói cho chính nó, “một biểu hiện thẩm quyền ngữ nghĩa cuối cùng của người nói” (Bakhtin 1984: 199), không bị người nói chiếm đoạt để thúc đẩy ý định hoặc lập luận của riêng họ. Trong khi đó, diễn ngôn bị đối tượng hoá cũng tham chiếu đến đối tượng của nó, nhưng là đối tượng trong ý định của người khác - tức là tác giả. Tuy nhiên, Bakhtin nhấn mạnh rằng ý định khác này lại không thâm nhập vào bên trong, “không thay đổi ý nghĩa hoặc giọng điệu ... không trao cho nó một ý nghĩa tham chiếu khác. Diễn ngôn này trở thành một đối tượng giống với chính nó, không nhận thức được sự thật, như một người đi làm việc của mình mà không biết rằng mình đang bị theo dõi” (Bakhtin 1984: 189). Theo Bakhtin, cả hai loại diễn ngôn đơn giọng đều không có

tính đối thoại, bởi vì tranh luận và thương lượng chỉ diễn ra giữa các chủ thể, chứ không thể diễn ra giữa chủ thể với các đối tượng tham chiếu.

Ngược lại, diễn ngôn hai giọng “vừa hướng đến đối tượng tham chiếu của lời nói như trong diễn ngôn đơn giọng, vừa hướng đến diễn ngôn của người khác, lời nói của người khác” (Bakhtin 1984: 185). Hay nói cách khác, trong một diễn ngôn hai giọng có hai ý định ngữ nghĩa, hai giọng nói xuất hiện. Hai giọng nói này có thể có quan hệ cùng hướng trong diễn ngôn hai giọng một chiều, hoặc có quan hệ xung đột, mâu thuẫn trong diễn ngôn hai giọng đa chiều, hoặc có mối quan hệ ảnh hưởng/biến đổi trong diễn ngôn hai giọng chủ động. Với diễn ngôn hai giọng một chiều, tư tưởng của tác giả một khi đã thâm nhập vào diễn ngôn của người khác và định cư trong đó thì “không va chạm với suy nghĩ của người kia mà đi theo cùng một hướng, chỉ đơn giản là làm cho tư tưởng đó trở nên được chấp nhận rộng rãi” (Bakhtin 1984: 193). Sự chấp nhận rộng rãi này muốn nhấn mạnh hành động chiếm đoạt giọng nói của người khác “không phải là sự phản đối, mà là sự chấp nhận và tán thành của người kia” (Baxter 2014: 30). Tuy nhiên, trong diễn ngôn hai giọng đa chiều, giọng nói tác giả, sau khi đã định cư trong diễn ngôn của người kia, thường “xung đột với vật chủ nguyên thủy của nó và buộc nó phải phục vụ các mục đích đối lập trực tiếp. Diễn ngôn trở thành đấu trường giữa hai giọng nói” (Bakhtin 1984: 106). Khi sự khách thể hóa bị giảm đi và ý tưởng của người khác được kích hoạt, diễn ngôn hai giọng một chiều sẽ có xu hướng hợp nhất; trong khi đó diễn ngôn hai giọng đa chiều có xu hướng tan rã thành hai diễn ngôn đơn giọng (Bakhtin 1984: 199).

Điều thú vị nhất của diễn ngôn đa giọng chính là trường hợp diễn ngôn hai giọng chủ động. Ở đó, giọng nói của người khác tồn tại không như một công cụ thụ động, mà nó

hoạt động như một yếu tố tự chủ trong lời nói của người nói. Anh ta chủ động thiết lập chiến lược diễn ngôn của mình bằng cách cung cấp một sự định hướng cố ý về ngữ nghĩa cho lời người khác trong lời nói của chính mình. Sự cung cấp ý định ngữ nghĩa này có thể ngụ ý theo hướng nhại lại, châm biếm, đối kháng - một “khả năng đe dọa” với lời của người khác theo kiểu “lá chắn ngôn ngữ”, và tiết lộ “sự bất an” của người nói trong quá trình thương lượng để giành ưu thế (Bakhtin 1984: 108). Tuy nhiên, có một sự cung cấp ý định ngữ nghĩa khác, không mang tính đối kháng ở trên, được ông gọi là đối thoại ngầm (hidden dialogue).

Bakhtin (1984) cho rằng đối thoại ngầm diễn ra giữa hai người, trong đó các tuyên bố của người nói thứ hai bị bỏ qua, nhưng theo cách mà ý nghĩa chung hoàn toàn không bị vi phạm. Trong đó, người nói thứ hai hiện diện một cách vô hình. Lời nói của anh ta không có ở đó, nhưng những dấu vết sâu sắc do những lời này để lại có ảnh hưởng quyết định đến tất cả các từ ngữ hữu hình của người nói thứ nhất. Trong cuộc trò chuyện ấy, mặc dù chỉ có một người đang nói, nhưng đó là “một cuộc trò chuyện thuộc loại mãnh liệt nhất, vì mỗi từ ngữ hiện tại được thốt ra đều phản ứng và phản hồi bằng mọi thớ thịt của nó với người nói vô hình, chỉ ra điều gì đó bên ngoài chính nó, vượt ra ngoài giới hạn của chính nó, với những lời không nói ra của một người khác” (Bakhtin 1984: 197). Vì thế, trong đối thoại ngầm, lời nói của người khác tác động tích cực đến lời nói của tác giả, buộc anh ta phải thay đổi dưới ảnh hưởng của họ.

Trở lại với tác phẩm *Bản chân Fumiko* để tìm hiểu cách Tanizaki kiến tạo cấu trúc trần thuật mang tính đối thoại ngầm. Câu chuyện được mở ra bằng lời của người kể chuyện ngôi thứ nhất Unokichi - một sinh viên Trường Mỹ thuật mê mẩn văn chương mỹ thuật Âu Tây và ước mơ sẽ trở thành một họa sĩ hội họa Tây Phương. Lời của

người kể chuyện này là lời thổ lộ của chính anh viết thư để gửi cho một nhà văn - người mà anh gọi là “thầy” bằng sự kính trọng và ngưỡng mộ. Anh viết lá thư này với kỳ vọng thầy của mình sẽ dựa vào tình tiết trong đó để xây dựng một cuốn tiểu thuyết. Nhân vật chính trong bức thư đó là Tsukakoshi, người luôn sống theo truyền thống và tập quán sót lại từ thời Mạc phủ Tokugawa với vẻ “phong lưu, điệu hạnh, sành sỏi” (Tanizaki 2017: 173). Chính giọng điệu chủ quan của người kể chuyện này đã tạo ra sự tin cậy của người nghe với câu chuyện được kể.

Tuy nhiên, cuối bức thư lại xuất hiện một người kể chuyện khác, mang hình bóng của chính tác giả. Bức thư khép lại với dòng chữ: “Trình dưới án thư nhà văn Tanizaki. Noda Unokichi kính bút” (Tanizaki 2017: 214). Sự trình hiện này ám chỉ đến chủ thể viết/kể bức thư không chỉ là Unokichi mà còn là “nhà văn Tanizaki”. Sự nhập nhằng này tiết lộ rằng bên trong lời kể của người kể chuyện ngôi thứ nhất (anh họa sĩ) chứa đựng âm vang lời kể chính tác giả. Hay nói cách khác, “nhà văn Tanizaki” đóng vai trò một người kể chuyện khác, vô hình. Lời kể của ông không hiện diện trong văn bản vì cả câu chuyện tràn ngập lời của người kể chuyện ngôi thứ nhất. Tuy nhiên, dấu vết của “nhà văn Tanizaki” lại ảnh hưởng sâu sắc đến cách mà Unokichi miêu tả, bình luận về gia đình cụ Tsukakoshi. Sự xuất hiện của “nhà văn Tanizaki” là hình thức kể chuyện nhằm “canh gác khu vực của nhân vật” - nơi “giọng nói của nhân vật xâm lấn theo cách này hay cách khác vào giọng nói của tác giả” (Bakhtin 1981: 316). Tính chất liên chủ thể này tạo nên sự hấp dẫn của câu chuyện khi những diễn giải về khuynh hướng bài vật của cụ hưu được nhìn nhận qua những trải nghiệm không chỉ của “nhà văn Tanizaki” mà còn của chính người kể chuyện ngôi thứ nhất. Nghĩa là sự phong phú trải nghiệm của con người không bao

giờ có thể bị thu hẹp lại thành một loại sự thật với một cách diễn giải duy nhất.

Hơn nữa, với lối kể chuyện bằng thư, câu chuyện về cụ hưu Tsukakoshi trở thành câu chuyện mà anh họa sĩ kể riêng cho thầy của mình. Người kể chuyện ngôi thứ nhất tin rằng “không một ai hiểu được tâm lý vô cùng đau khổ và kỳ lạ của nhân vật chính trong câu chuyện. Người duy nhất có thể rủ lòng thương cảm đối với nhân vật đó (Tsukakoshi) chỉ là thầy chứ không ai khác” (Tanizaki 2017: 170). Tuy nhiên, trên thực tế, người lắng nghe câu chuyện không chỉ có thầy của Unokichi mà còn có độc giả. Như thế, Tanizaki đã đẩy người đọc rơi vào trạng thái lấp lửng và biến người đọc/người nghe chuyện thành đối tượng giao tiếp gián tiếp. Người đọc trong tình huống này trở thành người nghe lén câu chuyện riêng tư được kể trong bức thư kia. Họ vừa bị gạt ra ngoài câu chuyện, lại vừa bị khiêu khích từ chính câu chuyện ấy. Bởi vậy, trong sự lắng nghe của nhà văn kia có sự lắng nghe của người đọc. Tanizaki đã làm nhoè ranh giới giữa những người nghe chuyện và tạo nên âm vang của nhiều giọng nói khác nhau. Sự lắng nghe của nhà văn kia chính là sự lắng nghe của một người có địa vị và quyền lực hơn trong xã hội. Vì đó là người thầy mà anh họa sĩ vô cùng ngưỡng mộ và xem là tri âm tri kỷ. Nhưng “lòng thương cảm” của tri âm tri kỷ ấy lại tồn tại bên cạnh sự hoài nghi của những người đọc xa lạ. Mặt khác, bản thân người nghe chuyện - nhà văn ấy - lại được dự đoán trở thành một người kể chuyện mới (nếu câu chuyện trong bức thư được viết lại thành một cuốn tiểu thuyết). Hơn nữa, nhà văn viết tiểu thuyết kia cũng là một hình ảnh ẩn dụ của chính tác giả Tanizaki, khi họ đều là những nhà văn “có sức tưởng tượng dồi dào và giàu kinh nghiệm sống”. Bằng cách đó, Tanizaki đã khơi dậy giọng nói của người khác trong giọng nói của chính mình.

Không những thế, bức thư cũng là lời biện hộ của chính Unokichi về niềm đam mê

bất tận của anh với đôi bàn chân Fumiko. Unokichi thú nhận việc anh hiểu được khao khát mãnh liệt của cụ hưu vì chính anh cũng là người có khuynh hướng bá vật, “cứ mỗi lần hình bóng của Fumiko lướt qua trước mắt, em [Unokichi] đã cảm thấy say sưa đến mức độ đứng ngồi không yên như cả mười ngày trời chưa được gặp nàng” (Tanizaki 2017: 178). Anh “ngây ngất, choáng váng” với “làn môi như dâng lên từng cơn sóng nhỏ tiếp nối nhau về phía đôi má, gọi ra một cảm tưởng dịu dàng và vun vén” (Tanizaki 2017: 180). Vì thế, lời nói của người kể chuyện ngôi thứ nhất chứa đựng tiếng vọng từ lời của nhân vật Tsukakoshi. Nghĩa là kể chuyện về người khác nhưng thực ra đang đối thoại và tự họa về chính mình. Bởi thế, mối quan tâm chính trong lời thú tội của Unokichi “dường như nằm ở cuộc đối thoại giữa giọng nói đại diện cho mong muốn thừa nhận sự xấu hổ, tội lỗi với giọng nói dựng lên những lời biện hộ hợp lý” (Harris 1990: 448).

Sự thương lượng giữa lời thú tội (hướng đến chính Unokichi) với lời kể của Unokichi (hướng đến người khác/thầy của mình) đã hình thành trải nghiệm nhận thức về cái “Tôi - cho - mình” và “Tôi - cho - người - khác”. Trải nghiệm này mang tính đối thoại sâu sắc bởi chủ thể hiện thân “Tôi - cho - mình” không thể tạo ra một biểu diễn độc lập giữa nó đối với chính nó. Do đó, cần phải bổ sung một góc nhìn khác từ bên ngoài với “Tôi - cho - người - khác”. Điều này “thực sự có thể bao trùm chủ thể hiện thân trong cái nhìn của nó và cung cấp một góc nhìn toàn diện, không giới hạn từ bên ngoài” (Erdinast-Vulcan 2018: 416). Vì thế, chủ thể hiện thân Unokichi tồn tại ở đây, nhưng anh ấy chỉ có, chỉ tạo ra và tiếp nhận ý nghĩa trong mối quan hệ đối thoại với người khác.

Tanizaki đã thiết lập sự đối thoại giữa các người kể chuyện, giữa người kể chuyện với người nghe chuyện và giữa các người nghe chuyện với nhau. Đặc điểm của sự đối

thoại ngầm là quá trình tương tác trần thuật giữa các diễn ngôn hai giọng tích cực, ở đó lời của người khác - “nhà văn Tanizaki”, thầy của Unokichi và nhân vật Tsukakoshi đều không xuất hiện hữu hình trong văn bản, nhưng chúng tạo âm vang vừa vô hình vừa mãnh liệt trong lời của anh họa sĩ Unokichi. Diễn ngôn của nhân vật Unokichi được “nhà văn Tanizaki” tạo ra, nhưng được tạo ra theo cách mà nó có thể hiện diện độc lập như diễn ngôn của người khác. Kết quả là nó không nằm ngoài chủ ý, mà chỉ nằm ngoài tầm nhìn độc thoại của tác giả. Điều này ảnh hưởng đến cách mà người kể chuyện lắng nghe câu chuyện của cá nhân và thời đại, trong bối cảnh Nhật Bản chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của văn hoá phương Tây.

3. Bất chước và sáng tạo: Âm vang và sự tái cấu trúc của ký ức

Bakhtin (1993) đã chỉ ra khoảng cách giữa văn hoá với đời sống. Ông cho rằng đời sống có tính vượt trội so với văn hoá (bao gồm nghệ thuật), vì đời sống là thế giới mà chúng ta sáng tạo, nhận thức, chiêm nghiệm, sống cuộc sống của mình và chết; trong khi đó, văn hoá (nghệ thuật) là thế giới mà các hành động chúng ta được khách thể hóa, các hành động này thực sự được hoàn thành một lần và chỉ một lần (Bakhtin 1993: 2). Từ đó, Bakhtin kết luận rằng sự khác biệt này biểu đạt sự bất lực của văn hoá và nghệ thuật trong việc “chiếm hữu khoảnh khắc được cấu thành bởi tính chuyển tiếp và tính mở của tồn tại (Being)” (Bakhtin 1993: 1). Từ đó, ông phân tích rằng chính ranh giới khác biệt này làm lung lay sự ổn định và tiết lộ bản chất năng động của ý nghĩa. Sự năng động của ý nghĩa thể hiện rõ ở hoạt động sáng tạo - nơi con người bước vào một cuộc đối thoại không bao giờ kết thúc; ở đó “ý nghĩa đầu tiên hoặc ý nghĩa cuối cùng không còn tồn tại nữa” (Tihanov 2000: 38).

Tuy nhiên, điều gì khiến cho sự đối thoại được mở rộng. Bakhtin (1993) đã bàn về sự tương tác giữa sự thống nhất (unity) và sự sáng tạo (creativity). Ông tin rằng ý tưởng về sự thống nhất mâu thuẫn với khả năng sáng tạo thực sự. Bởi vì nếu mọi thứ đều tuân theo một mô hình đã tồn tại từ trước, thì sự phát triển thực sự sẽ bị thu hẹp lại thành sự khám phá đơn thuần về một thứ gì đó. Bakhtin gợi ý rằng sự tồn tại của tính thống nhất là điều cần thiết. Nếu không có nó, thế giới sẽ không còn ý nghĩa. Khi ấy sự sáng tạo lại biến mất và được thay thế bằng sự ngẫu nhiên thuần túy. Điều này ngăn cản khả năng xuất hiện điều mới mẻ có ý nghĩa. Do vậy, sự thống nhất mang tính đối thoại, trong đó sự thay đổi chính là yếu tố quan trọng của sáng tạo. Vì thế, sự thay đổi về bối cảnh và cách thức thiết lập ý nghĩa trong quá trình ấy khiến người đọc cảm nhận về văn bản nghệ thuật như một “cấu trúc giả khác biệt, bị trì hoãn, hoàn toàn có quan hệ dấu vết”, nơi “văn bản tổng thể tự khác biệt, bị xuyên thấu bởi văn bản khác, kéo những phần biên ở các văn bản vào trung tâm của chúng và ngược lại” (Niazi 2000: 98).

Các dấu vết ấy thường ẩn mình trong phép ẩn dụ, mà điều kiện của phép ẩn dụ chính là sự bất chước. Derrida cho rằng “nghệ sĩ không bất chước bất kỳ sự vật hoặc hành động thực tế nào đã có trên thế giới, tồn tại trước và ngoài phạm vi của chính anh ta..., nhưng mối quan hệ giữa sự bất chước và giá trị của nó vẫn còn nguyên vẹn, vì vẫn cần phải bất chước để thể hiện hoặc minh họa ý tưởng, bởi ý tưởng là sự hiện diện của cái đang tồn tại” (Derrida 1981: 194). Trong đó, theo cách hiểu của Derrida, “thứ được bất chước không phải là một vật tham chiếu hay một thực tại, mà đúng hơn chính bản chất của sự bất chước” (Derrida 1982: 237).

Derrida (1981) chỉ ra rằng “mimesis” có nghĩa là sự trình hiện của chính sự vật, mang tính tự nhiên, tự nó sản sinh ra, và xuất hiện (trước chính nó) như nó thực sự là - trong sự

hiện diện của hình ảnh và các yếu tố có thể thấy được. “Mimesis” do đó là một chuyển động tự nhiên, có tính vật lý, không có khác biệt, phải được nhân đôi để sự tồn tại của nó xuất hiện trước chính nó, “để sản sinh nó, để tiết lộ nó” (Derrida 1981: 193). Bằng cách đó, nó hiện diện trong sự thật của chính nó. Vì thế, “mimesis” thông qua sự tương đồng để thiết lập mối quan hệ giữa kẻ bắt chước và cái bị bắt chước. Cái bị bắt chước chính là sự vật hoặc ý nghĩa của sự vật. Một sự bắt chước tốt là một sự thật, trung thành và phù hợp với bản chất/sự sống của cái bị bắt chước. Tuy nhiên, với việc viết, Derrida nhấn mạnh rằng dấu hiệu nhân đôi này thoát khỏi tính phù hợp hay tính quyền lực của sự thật. Bởi vì viết là lúc nghệ sĩ tham gia vào một trò chơi ngôn ngữ. Ở đó, sự trung thành với cái bị bắt chước (hiện thực) không diễn ra. Sự bất định vị này (là điều) viết/được viết (Derrida 1981: 193). Với Derrida, “mimesis” là đặc điểm riêng của con người, “chỉ có con người mới bắt chước đúng cách, chỉ có con người mới thích bắt chước, chỉ có con người mới học cách bắt chước, chỉ có con người mới học bằng cách bắt chước” (Derrida 1982: 237).

Bằng cách tái cấu trúc ký ức, Tanizaki đã kiến tạo sự đối thoại giữa bắt chước và sáng tạo trong hành trình đánh thức những âm vang của căn tính Nhật Bản. Hoài niệm của Tsukakoshi được trình hiện bởi mỹ học bóng tối của tranh ukiyo-e, kỹ thuật mitate và thế giới huyền ảo từ *Truyện kể Genji*. Trong ánh sáng “vồn vẹn vài vệt nắng nhợt nhạt buồn bã” cùng “trang sách cũ rách”, Tsukakoshi lục từ trong đáy cái tủ nhỏ ra tập truyện *Inaka Genji* bằng tranh - nơi có in bức mộc bản của họa sư Kunisada. Bức mộc bản ukiyo-e với “kỹ thuật ghép nối tinh xảo” (Bell 2002: 119) biểu đạt sự khước từ ham muốn và chấp nhận sự vô thường của đời sống (Marks 2012: 9). Chính sự vô thường này đã an ủi tuổi già và sự cô đơn của cụ.

Cụ hưu ngắm nhìn bức mộc bản tinh tế trong sự tĩnh lặng của “màu nắng vàng hồ hững”. Ngực của người đẹp trong tranh “nghiêng hẳn về bên trái, còn chân phải gấp lại trong một tư thế dễ làm mất thăng bằng, chỉ cần kéo nhẹ cánh tay đang chống trên mặt đất là có thể làm nàng ngã” (Tanizaki 2017: 187). Để tránh nguy cơ này, Utagawa đã vẽ những cơ bắp trên tấm thân thanh nhã của nàng đều căng ra. Các bộ phận cơ thể kết hợp lại thành một dáng điệu tuyệt đẹp. Họa sư đã khéo léo len bàn tay cô gái vào giữa hai ngón chân, để có thể nâng bàn chân mà chỉ cần sức của hai ngón tay. Mắt của người đẹp trong tranh nhìn về xa xôi, chân tay buông thõng như cành liễu rũ, đầu gối đang co lại, run rẩy. Cả bức họa biểu đạt “nỗi xúc động gây ra bởi nỗ lực muốn diễn tả cái đáng yêu của nó có thể so sánh với cái nghị lực sinh ra từ tuyệt vọng” (Tanizaki 2017: 189). Bức mộc bản của Utagawa bao nhiêu năm bị lãng quên giờ trở thành chiếc cầu nối giữa hiện tại với quá khứ, nhộn nhịp với thỉnh lặng, cô đơn với đồng cảm.

Cụ hưu bảo nàng Fumiko ngồi lên cái chõng tre trước hiên và van nài Unokichi “vẽ cho cụ cái cảnh nàng đang phủi chân, chỉ làm sao cho nó giống giống tranh mẫu cụ đưa ra” (Tanizaki 2017: 190). Tuy nhiên, điều cụ hưu tha thiết nhất là xin cậu họa sĩ chăm chút từng nét vẽ đôi bàn chân của nàng. Bởi chỉ có đôi bàn chân ấy mới khiến cụ trầm mình trong bóng tối u huyền, thường thức “từng giây phút thiêng liêng lá lướt, đong đánh”, “khúc hoan ca của niềm tận hưởng cái chết bên vẻ đẹp tự nhiên của xác thịt”, và “vỗ về cụ hưu trong những giấc mộng bóng đêm, trong những khoảnh khắc của thực tại và hư ảo” (Đậu Gia Bảo Thi và Lê Thị Diễm Hằng 2023: 53-55). Sự hoan ca và niềm khoái lạc ấy chỉ thăng hoa trong bóng tối vì “chúng ta [người Nhật] không thích mọi thứ tỏa sáng. Chúng ta thích ánh sáng trầm ngâm hơn là ánh sáng nông cạn, thứ ánh sáng mờ ảo” (Tanizaki 1977: 11).

Bởi vì “chúng ta yêu thích những thứ mang dấu vết của bụi bản, bờ hóng và thời tiết; chúng ta yêu thích màu sắc và ánh sáng mà những sự vật đó mang lại, vì chúng gợi nhắc lại trong tâm hồn chúng ta quá khứ đã tạo nên chúng”; và “theo một cách thức huyền bí, chúng mang đến cho chúng ta cảm giác yên bình và tĩnh lặng” (Tanizaki 1977: 11-12). Căn tính Nhật Bản hiện diện lặng lẽ nhưng vô cùng mãnh liệt.

Bức tranh bàn chân Fumiko được cụ hiru đề nghị vẽ theo kỹ thuật mitate. Đây là kỹ thuật mà các họa sư Nhật Bản dùng để bắt chước vẽ theo một nguyên bản có tính cổ điển. Bản chất của mitate không chỉ “tìm kiếm sự tương đồng giữa các sự vật, mà hơn thế nữa thiết lập mối liên hệ giữa những trải nghiệm đương đại với các thời đại trước đó” (Bell 2002: 132). Các chủ đề cổ điển được các nghệ sĩ thực hành với tinh thần hiện đại (Waterhouse 1997: 29-30). Nếu sử dụng kỹ thuật mitate, Unokichi có thể nhìn thấy các đường nét tinh xảo, điều luyện trong tính động của một bức tranh tĩnh. Ở thời điểm bức tranh của họa sĩ trẻ Unokichi đang lên khung, kỹ thuật mitate đã vượt thoát khỏi sự bắt chước truyền thống vì nó được vẽ bằng sơn dầu. Cụ hiru nhấn mạnh “chỉ xin cậu vẽ tỉ mỉ phần bàn chân cho tôi”, và giữ nguyên kiểu ngồi trong tranh mẫu để thấy được “phần đặc biệt của cái đẹp nhục thể” (Tanizaki 2017: 195). Kỹ thuật mitate có thể giúp anh họa sĩ tạo ra từng chuyển động rất khế trong động tác phẩy chân của cô gái trong tranh mẫu và Fumiko. Trong cùng một hoạt động thực hành hội họa, hai người mẫu (trong tranh và ngoài đời thực), hai họa sĩ và hai người thưởng lãm (Utagawa và Tsukakoshi) đã cùng xuất hiện cạnh nhau, trong không gian đối thoại giữa hiện đại với truyền thống, bắt chước và sáng tạo.

Hành động Fumiko bắt chước tư thế người con gái trong truyện *Inaka Genji* lại khiến anh họa sĩ kinh ngạc đến mức không diễn tả được, khoảnh khắc “thân hình mảnh

mai, uyển chuyển, tươi tắn” của nàng vừa ngồi xuống cái chõng tre để bắt chước dáng điệu ấy. Anh sững sốt bởi ở chính khoảnh khắc ấy, “nàng chợt đã hóa thân thành người đẹp của Kunisada” (Tanizaki 2017: 193). Nếu không dựa vào dáng vẻ tuyệt vời của nàng thì “không tài nào làm sống lại người đẹp trong bức mộc bản ấy một cách hoàn hảo” (Tanizaki 2017: 193). Không chỉ cụ hiru mà cả anh họa sĩ đều “bị hớp hồn, say sưa hết ngấm người trong tranh rồi người thật ngoài đời, ngấm đi ngấm lại không biết bao nhiêu lần, hết biết phân biệt đâu là tranh, đâu là Fumiko” (Tanizaki 2017: 193). Họ càng nhìn ngấm lại càng không phân biệt thân thể Fumiko và thân thể người trong tranh. Ở cùng một bộ phận trên hai người, “bên nào cũng tiềm ẩn một sức sống và một sự căng thẳng như nhau” (Tanizaki 2017: 194). Đó chính là điều kiện của phép ẩn dụ, “là khoái lạc của sự hiểu biết, của việc học bằng sự giống nhau, của việc nhận ra sự giống nhau” (Derrida 1982: 238).

Đồng thời, truyện ngắn *Bàn chân Fumiko* đã tạo ra sự đối thoại thú vị giữa bắt chước với bản chất của sự bắt chước. Theo đó, “sự biểu diễn bắt chước thiết lập cầu nối giữa sự phân chia lời nói và phi lời nói” (Kronick 1993: 221). Khoảnh khắc nàng Fumiko “chống bàn tay trái lên cái chõng, chân phải hơi gập cong, dùng tay phải nắm lấy đầu bàn chân đưa lên” như cô gái trong tranh, thì “không phải Fumiko bắt chước người đẹp trong tranh mà chính người đẹp trong tranh đã bắt chước Fumiko”, và điều này thực sự “vượt lên cả sự bắt chước” (Tanizaki 2017: 194). Đôi bàn chân giống hệt nhau của họ đã khẳng định cái đẹp của sự bắt chước. Ở đó, hai họa sĩ cô độc, thuộc hai thế hệ đã tìm thấy nhau trong những nét vẽ của ukiyo-e. Chỉ có đôi bàn chân Fumiko bắt chước bức họa ukiyo-e và bằng kỹ thuật mitate mới tạo nên điểm nhân và sức sống của bức tranh. Tranh ukiyo-e nuôi dưỡng linh hồn hội họa Nhật Bản bằng cái đẹp bất toàn đã trở thành

sợi dây kết nối những con người cô độc. Sự giống nhau giữa người con gái trong tranh của Utagawa với nàng Fumiko là “hiện thân của một thế giới mà sự thống nhất về cơ bản là sự thống nhất của nhiều giọng nói, những cuộc trò chuyện không bao giờ đạt đến hồi kết và không thể được phiên âm dưới dạng độc thoại. Sự thống nhất của thế giới khi đó sẽ xuất hiện như một thực tại đa âm” (Morson và Emerson 1990: 61).

Không những thế, mối quan hệ giữa hình ảnh ẩn dụ tranh ukiyo-e truyền thống với chất liệu hiện đại phương Tây biểu đạt sự tương tác giữa lực hướng tâm và ly tâm. Khi cụ hưu đề nghị anh họa sĩ vẽ bức tranh bàn chân Fumiko, anh ta đã chọn vẽ bằng chất liệu sơn dầu. Ngay cả cụ hưu cũng tin rằng “có lẽ sơn dầu thì sát sự thật hơn tranh Nhật”, và “ngay cả tranh mộc bản hai màu đen trắng mà đã đẹp và sống động như thế, thì bây giờ thử hỏi với một người mẫu bằng xương bằng thịt, có khó gì mà không vẽ cho đẹp hơn khi sử dụng kỹ thuật sơn dầu!” (Tanizaki 2017: 189). Bởi vì, quả thực kỹ thuật vẽ sơn dầu của phương Tây đem lại “khả năng minh họa không gian ba chiều, kỹ thuật bắt chước tự nhiên, phối cảnh tuyến tính và đổ bóng” (Yamanashi 2012: 22). Chính độ sâu, độ sáng của màu sắc sơn dầu mang lại cho phép nghệ sĩ có những thử nghiệm trong việc pha trộn và hoà quyện phổ màu (Sgourev 2019: 43-49).

Tranh sơn dầu chính là hình ảnh ẩn dụ cho hội họa phương Tây. Các họa sĩ nổi tiếng như Andrea Mantegna (1431-1506), Leonardo da Vinci (1452-1519), Rembrandt (1606-1669), và Claude Monet (1840-1926) đều là những đại diện tiêu biểu của tranh sơn dầu. Hội họa phương Tây ảnh hưởng đến Nhật Bản bắt đầu từ thế kỷ XV (Harootunian 1989: 179) không chỉ từ các họa sĩ người Nhật theo học ở Paris và những nơi khác tại châu Âu vào thời Minh Trị, mà còn từ Antonio Fontanes (1818-1882) - một họa sĩ người Ý thuộc trường phái Barbizon. Ông

đã đến giảng dạy, trở thành người đứng đầu khoa Nghệ thuật của Trường Mỹ thuật Công nghiệp Nhật Bản (Fischer 1992; Saito 2006). Sự mở cửa của Nhật Bản đã tạo điều kiện cho các họa sĩ tiếp xúc với các trào lưu nghệ thuật đang thịnh hành ở phương Tây vào lúc đó. Nhiều họa sĩ người Nhật đã thụ hưởng tinh thần hội họa hiện đại. Trong đó, Koga Harue (1895-1933) được đánh giá là một trong những họa sĩ Siêu thực đầu tiên của Nhật Bản (Wu 2019). Họ tạo ra phong cách yōga để thể hiện kỹ thuật phương Tây, và trong một thời gian dài, yōga dường như áp đảo, đến mức tranh thủy mặc truyền thống của Nhật Bản (sumi-e) bị loại hoàn toàn khỏi chương trình giảng dạy của Trường Mỹ thuật Công nghiệp (Fischer 1992: 8).

Tuy nhiên, đến năm 1882, bài phát biểu của Fenollosa - nghệ sĩ đầu tiên sử dụng khái niệm Japanese painting (hội họa Nhật Bản) đã giống lên hồi chuông cho sự cáo chung của thể loại yōga. Ông cho rằng nghệ thuật Nhật Bản thực sự vượt trội hơn nhiều so với nghệ thuật hiện đại rẻ tiền của phương Tây. Tuy nhiên, người Nhật lại coi thường những bức tranh cô điển của họ, và tôn thờ sâu sắc những bức tranh hiện đại; vì thế “người Nhật nên trở về với bản chất và truyền thống chủng tộc của họ, và sau đó, nếu có mới là ưu điểm của hội họa phương Tây” (Dẫn theo Fischer 1992: 8). Từ đó, kỹ thuật sơn dầu của phương Tây đã ảnh hưởng đến các họa sĩ Nhật Bản. Họ tạo ra “các tác phẩm của riêng họ thay vì bắt chước các bậc thầy phương Tây” (Treat 2018: 103). Sự tương tác giữa tranh ukiyo-e với tranh sơn dầu phương Tây chính là tương tác liên tục và đồng thời, khiến cho diễn ngôn về căn tính Nhật Bản “không chỉ tham gia vào ngôn ngữ thông nhất (lực hướng tâm), mà còn tạo ra tính dị biệt xã hội (lực ly tâm, phân tầng) (Baxter 2014: 36).

Đồng thời, sự bắt chước bàn chân của Fumiko theo bức mộc bản kia bằng chất liệu sơn dầu còn thể hiện tinh thần khước từ

phương Tây thông qua sự ẩn dụ màu sắc. Tanizaki thực sự đã thành công trong việc sử dụng màu trắng tinh tế để biểu đạt sự mềm mại của vẻ đẹp nhục cảm. Vẻ đẹp huyền ảo của Fumiko được tạo ra bởi làn da “màu trắng thần bí và linh thiêng”, “màu trắng ngà chứ không hồng hào của làn da toát ra một làn ánh sáng mờ ảo như thấy trong mơ”, và “da thịt thơm tho trắng ngần phản chiếu mơ hồ chút ánh sáng yếu ớt đó” (Tanizaki 2017: 186). Ông chân của nàng “thẳng thớm phẳng phiu như được tỉ mỉ chuốt ra từ lõi gỗ trắng”. Đôi chân “không chỉ toàn một màu trắng, bởi lẽ vùng gót và móng chân của nàng đượm một màu hồng thắm như cánh tường vi, chung quanh lại được viền thêm màu hồng nhạt” (Tanizaki 2017: 199). Vàng trán của nàng “trắng phau len vào và như được tô lên bằng một màu xanh mơ hồ”. Ở đó, màu trắng “đảm nhận một số phẩm chất được rút ra không phải từ thế giới tưởng tượng mà từ tự nhiên. Đó là một màu trắng không hoàn hảo, nhưng nó gọi lên các sắc thái từ các giác quan thị giác và xúc giác (Orsi 1998: 5). Chính ở đó, trong sự so sánh với các khái niệm “sáng trắng” và “độ trắng chói lọi”, Tanizaki đã kiến tạo diễn ngôn “bác bỏ phương Tây” (Orsi 1998: 8), “phản phương Tây” (Nguyễn Nam 2022). Tanizaki chỉ trích màu trắng của phương Tây du nhập vào Nhật Bản. Ông cho rằng màu trắng ấy tượng trưng cho sự “dọn dẹp” của giai cấp tư sản - những người cảm thấy bắt buộc phải quét vôi lại các bức tường của họ và xóa bỏ mọi dấu vết của các sự kiện và con người quá khứ, quét sạch những vùng bóng tối nhằm thể hiện tâm lý “văn minh hóa” (Orsi 1998: 8). Sự đối thoại văn hóa gọi ra từ màu trắng sáng rực rỡ, mạnh mẽ với màu trắng ngà âm áp và quyền rũ liên tục được mở rộng. Độc giả “duy trì sự đối mới những giọng nói khác nhau” và “ngăn chặn sự trì trệ, bởi không có sự kết thúc trong đó, và không có một diễn ngôn nào tồn tại mãi mãi” (Berg 1996: 25).

4. Văn bản kép *Truyện kể Genji, Inaka Genji*, và *Bàn chân Fumiko*: Trích dẫn, hình ảnh của ngôn ngữ, và sự trình hiện đa âm

Không giống như Chủ nghĩa Hình thức xem xét thể loại theo hướng loại hình trừu tượng, nhận thức luận về thể loại của Bakhtin nhấn mạnh đến tính tư tưởng, sự khác biệt và tính đa âm (polyphony) hay nhiều giọng (multi-voicedness) của nó. Bakhtin (1981) phân tích rằng mỗi lần tái tạo một văn bản thực chất là thể hiện màn trình diễn mới, kiến tạo văn bản mới và thiết lập sự kiện mới. Việc lặp lại hoặc tái tạo chính xác một văn bản là điều không thể. Điều này “bác bỏ tính chất đồng đại của một nhóm văn bản, và gợi ý rằng bản chất của nghiên cứu thể loại là nghiên cứu sự biến đổi (Thomson 1984: 32). Với Bakhtin, thể loại thuộc về tập thể xã hội, do đó ông khẳng định rằng “nếu thực sự tồn tại thì pháp của thể loại thì chỉ có thể là xã hội học về thể loại” (Medvedev và Bakhtin 1978: 135). Vì thế những chuyển đổi trong thể loại cần được xem xét trong mối quan hệ với những thay đổi của xã hội/tư tưởng. “Phản ánh mối quan hệ giữa văn bản và thế giới” (Thomson 1984: 34), thể loại là một thực thể có tính xã hội - lịch sử, nơi chứa đựng sự đổi mới liên tục. Theo đó, những di sản văn hoá/tư tưởng chỉ được bảo tồn nhờ sự đương đại hóa của thể loại. Một thể loại vừa giống nhau và không giống nhau, vừa cũ và mới cùng một lúc. Sức sống của thể loại, sức sống của tư tưởng nằm ở chỗ các yếu tố cổ xưa luôn có khả năng tự đổi mới. Hay nói cách khác, “một thể loại sống trong hiện tại, nhưng luôn nhớ về quá khứ, về sự khởi đầu của nó (Bakhtin 1984: 106).

Theo đó, nghiên cứu thể loại là nghiên cứu hình thức mang tính lịch sử, nơi mà các trích dẫn luôn can dự vào một cuộc đối thoại lớn hơn, trong đó các giọng nói, tư tưởng và nghĩa tương tác với nhau. Bakhtin lập luận

rằng, mọi cuộc trò chuyện đều đầy rẫy sự truyền tải và diễn giải lời nói của người khác - nơi người ta có thể bắt gặp “một trích dẫn”, hoặc “một tham chiếu” đến điều gì đó mà một người cụ thể đã nói (Bakhtin 1981: 338). Điều này cho thấy trích dẫn không chỉ là việc lặp lại một phát ngôn, mà còn là một hành động giao tiếp. Người nói đã kết hợp, sắp xếp lại và biến đổi văn bản được trích dẫn bằng cách ám chỉ, gây tiếng vang của chúng trong một văn bản khác. Nhờ thế, âm vang của những giọng nói/tư tưởng khác nhau đã len lỏi thông qua cách mà văn bản được trích dẫn hoạt động như thế nào trong ngữ cảnh mới (Hays 1989; 2005). Văn bản được trích dẫn chỉ “đạt được ý nghĩa thông qua những gì văn bản sau/văn bản trích dẫn tạo ra nó” (Wolde 1989: 45). Theo đó, ngữ cảnh giao tiếp, ngữ cảnh trích dẫn khiến cho ý nghĩa của các trích dẫn ấy vừa mang tính tự thân, vừa được định hình bởi không gian văn hoá và những giọng nói khác xung quanh nó. Bởi vậy, sự trích dẫn tiết lộ sự trình hiện đa âm của văn bản.

Sự hình thành ý thức hệ của một con người là “quá trình tiếp thu có chọn lọc lời nói của người khác” (Bakhtin 1981: 341). Trong đó, ngôn ngữ không phải là công cụ mô tả hiện thực, mà là phương tiện sáng tạo tác động đến toàn bộ quá trình theo đuổi tri thức. Do đó, mọi lời nói đều thể hiện sự dư thừa ý nghĩa. Nghĩa là, mọi từ ngữ đều tiết lộ một khối thông tin đa giá trị. Đối với Bakhtin, mọi tri thức đều tồn tại trong một môi trường được ghi khắc bằng ngôn ngữ, và do đó, “các sự kiện hoặc chân lý chỉ có thể được tiếp cận gián tiếp bằng cách vượt qua mê cung của diễn giải” (Murphy 1998: 162). Bakhtin coi viết như một sự đọc lại kho ngữ liệu văn học trước đó, và văn bản như một sự tiếp thu và trả lời một văn bản khác. Sự hiện hữu của tồn tại con người thông qua và bằng ngôn ngữ đã khiến họ tồn tại giữa những hình ảnh được tạo ra bởi

ngôn ngữ – những hình ảnh được tạo ra bởi việc viết và được viết.

Độc giả có vai trò quan trọng trong việc giải thích các liên văn bản được tạo ra từ sự “tiếp thu và trả lời một văn bản khác” bởi vì sự ám chỉ luôn là ẩn ý, và không có gì đảm bảo cho việc tái tạo chính xác sự ám chỉ trong các liên văn bản (Allison 2000: 10-13). Bằng cách trích dẫn *Inaka Genji* của Tanehiko, *Truyện kể Genji* của Murasaki và bức ukiyo-e của Utagawa, nhà văn tạo ra sự đối thoại giữa các giọng nói/tư tưởng khác nhau. Hay nói cách khác, Tanizaki đã khiêu khích sự suy ngẫm và phản biện của người đọc bằng sự tham chiếu các văn bản của quá khứ. Chúng không chỉ là điểm khởi đầu cho cuộc trao đổi tư tưởng, mà còn là những dị biệt và thương lượng trong diễn ngôn căn tính Nhật Bản.

Trước hết, Tanizaki đã khéo léo mô tả vẻ đẹp của nàng Fumiko như một mỹ nhân họa được gọi ra từ nguyên mẫu người phụ nữ trong *Truyện kể Genji*. Fumiko có “nét mỹ miều và nhục cảm nơi người con gái hoa nhường nguyệt thẹn” (Tanizaki 2017: 177). Vẻ đẹp thanh thoát của nàng khiến người thợ nào thật khéo tay mới biết dát mỏng, đánh bóng và mài giữa từng cái móng chân một, để “cắn” vào đôi bàn chân đẹp như cái nét phong lưu các geisha phải có để nuông chiều khách. Đôi bàn chân ấy dù “có bước lơ dềnh trên mặt đất một cách hững hờ cũng đủ gọi ra cảm xúc mỹ thuật” (Tanizaki 2017: 196). Vẻ đẹp nhịp nhàng của bàn chân Fumiko, “cử động của đôi chân trần thoáng hé dưới vạt kimono” và “đường cong đồ dài từ bắp chân xuống phía những chiếc móng” (Tanizaki 2017: 195) đã khiến cụ hưu mê đắm. Trong khi cái chết gần kề, “cụ đã được bàn chân của người đẹp như một chòm mây tím buông xuống tự trời cao đến tiếp dẫn linh hồn” (Tanizaki 2017: 213). Bằng cách trích dẫn *Truyện kể Genji*, Tanizaki đã tạo ra những hình ảnh ngôn ngữ, đưa người đọc trở về với mỹ học thuần túy Nhật Bản. Sự hiện

diện của *Truyện kể Genji* chính là sự hiện diện một tác phẩm “đóng vai trò quan trọng không chỉ trong việc xây dựng nền văn học dân tộc và ngôn ngữ quốc gia mà còn trong việc hình thành diễn ngôn văn học hiện đại ở Nhật Bản” (Suzuki 2008: 244). Sự xuất hiện đồng thời của *Truyện kể Genji* không phải là “một biên giới khép kín”, mà mang đến cho người đọc “khả năng tiến vào hoặc trở về “cái ngưỡng” (threshold) giữa các văn bản (Genette và Maclean 1991).

Hơn nữa, bức tranh bàn chân Fumiko lại được vẽ bắt chước theo bức mộc bản ukiyo-e của Utagawa bằng kỹ thuật mitate. Điều thú vị là mitate-e thường hướng đến đề tài bijin-ga (mỹ nhân họa) trong *Truyện kể Genji*. Tuy nhiên, trong giai đoạn sáng tác đầu tiên, các bức họa này đã không chiếm được sự ưu ái từ thị hiếu bình dân (Marks 2005: 62). Do đó, các họa sư đã nhanh chóng chuyển sang minh họa cho tác phẩm *Inaka Genji*. Là tác phẩm văn học nhại lại *Truyện kể Genji*, với các bức tranh minh họa của Utagawa, *Inaka Genji* đã được xuất bản trong một ấn bản khắc gỗ từ năm 1829 đến 1842. Bằng tâm thế tìm về quá khứ, Ryūtei đã sáng tác cốt truyện sáng tạo dựa trên *Truyện kể Genji*. Tuy nhiên, *Inaka Genji* thành công “không phải vì là một tác phẩm phỏng theo hay một phiên bản nhại lại *Truyện kể Genji* mà vì với tư cách là một gōkan - hình thức sáng tạo kết hợp giữa văn bản và tranh minh họa” (Emmerich 2013: 109), là “câu chuyện gōkan về một Genji hiện đại” (Markus 1992: 121). Sáng tác của Ryūtei vì thế khiến tính kinh điển của “Truyện kể Genji” vượt thoát khỏi “vòng quay của tầng lớp tinh hoa đang giữ đặc quyền” (Emmerich 2013: 51) và chuyển hoá thành “kho báu của thế giới văn học đời thường” (Emmerich 2013: 59). Sự kết hợp chặt chẽ giữa cốt truyện hấp dẫn từ Ryūtei với tranh minh họa của Kunisada đã tạo ra một ấn phẩm kích thích thị giác và trí tưởng tượng. Những yếu tố từ *Truyện kể Genji*

được tái sinh bằng việc tạo ra một bầu không khí sang trọng mà không làm mất đi bất kỳ sự thú vị nào của cốt truyện hiện đại.

Inaka Genji nổi lên như một cuốn sách bán chạy nhất, đến mức “hầu như không có tác phẩm hư cấu hiện đại nào của thời kỳ này ở Nhật Bản có thể sánh ngang với thành công của nó” (Emmerich 2013: 47). Các bức tranh ukiyo-e với kỹ thuật mitate không chỉ tô điểm vẻ đẹp quyền rũ và gợi cảm cho tác phẩm *Inaka Genji* mà còn tạo ra một hiệu ứng thẩm mỹ đối với người Nhật. Yoda Gakkai cho rằng “những người giàu có đã thiết kế cửa sổ, trần nhà, vườn tược và lan can sao cho giống với hình vẽ trong *Inaka Genji*. Việc mô phỏng này còn được tìm thấy trong các mẫu quần áo, bức bình phong, cửa trượt, thậm chí cả trong nội thất của các đền thờ” (dẫn theo Markus 1993: 152). Cùng thời kì sáng tác với Tanehiko, Takizawa Bakin (1767-1848) cũng trở thành một trong những tác giả thành công nhất với các tác phẩm gōkan dài kì được cải biên từ tiểu thuyết Trung Quốc, và thu hút sự đón nhận mạnh mẽ vào những năm 1820 và 1830. Tuy nhiên, gōkan của Tanehiko lại quay về với các chất liệu vàng son một thời của Nhật Bản - mà tiêu biểu là *Truyện kể Genji*. Sự xuất hiện của *Inaka Genji* được đánh giá là “sự đại diện cho một cuộc bỏ phiếu phản đối làn sóng của các tác phẩm hư cấu dựa trên các nguyên mẫu của tiểu thuyết Trung Quốc, nhằm làm suy yếu sự bá chủ vô tận của các tác phẩm của Bakin” (Markus 1992: 122). Ngay chính Bakin cũng phải thừa nhận rằng đối thủ của ông đã tạo nên “một kiệt tác” (dẫn theo Emmerich 2013: 47). Chính sự sáng tạo của Tanehiko trong việc khám phá các văn bản văn hoá lịch sử giàu có thời kì Heian đã đánh thức niềm thích thú của người dân Nhật Bản - đặc biệt là các thị dân - trong hành trình trở về quá khứ với tâm thế mới.

Bằng cách trích dẫn *Inaka Genji* và *Truyện kể Genji*, Tanizaki đã khiến hình ảnh

quá khứ hiện hữu ở hiện tại. *Bàn chân Fumiko* chứa đựng nhiều ý nghĩa tiềm năng hơn, so với những gì tác giả và những người đương thời của ông biết. Những tiềm năng như vậy “được kích hoạt theo những cách không ngờ tới bởi các thế hệ sau, hoặc các nền văn hóa khác nhau trong quá trình sáng tạo; theo đó một cuộc đối thoại mới được tạo ra giữa các tiềm năng của tác phẩm và quan điểm độc đáo của người diễn giải” (Morson và Emerson 1990: 415).

Sự đối thoại giữa tranh ukiyo-e truyền thống với truyện kể *Inaka Genji* còn nằm ở tính hiện đại nổi bật của nó. Tính hiện đại ấy chắc chắn là “tính sân khấu rõ rệt của nó” (Markus 1993: 135). Tác phẩm *Inaka Genji* với các tranh minh họa ukiyo-e đã cho thấy ngôn ngữ sân khấu đã ảnh hưởng mạnh mẽ đến phong cách *Inaka Genji* đến mức “khi đọc to nó dưới ánh đèn, tôi [Markus] cảm thấy chính xác như thể mình đang xem một màn trình diễn của hơn một trăm năm trước ngay. Cảm giác thật phi thường đến nỗi tôi muốn truyền tải phong cách cổ xưa này đến thế giới” (Markus 1992: 92-93).

Trước khi có sự ảnh hưởng của ukiyo-e, trào lưu Đông Phương học (Orientalism) đã mang một phương Đông huyền bí đến với phương Tây qua những bức tranh người dụ rắn, phụ nữ che mặt và kỹ nữ. Đặc biệt, phong trào Chinoiserie du nhập vào châu Âu nửa cuối thế kỉ XVII đã tập trung vào hội họa mang bản sắc Trung Quốc. Tuy nhiên, chỉ có dòng tranh ukiyo-e mới thực sự đem lại bước chuyển mình cho nền hội họa châu Âu lúc bấy giờ. Cái đẹp đời thường, tính đại chúng của ukiyo-e đã khiến các nghệ sĩ châu Âu thôn thục trước trực cảm mỹ học bóng tối vốn xa lạ với mỹ học lý tính kéo dài suốt nhiều thế kỉ ở châu Âu. Các bản in khắc gỗ của Nhật Bản đã đưa mặt phẳng màu, bố cục không đối xứng, tư thế độc đáo và cảnh hàng ngày vào nghệ thuật. Vì thế, với tranh ukiyo-e, căn tính Nhật Bản yêu chuộng sự tinh tế, ảo diệu với các giá trị văn hóa bản

địa đã thực sự hiện hữu trong không gian nghệ thuật phương Tây. Đây cũng là một trong các yếu tố quan trọng nuôi dưỡng và thúc đẩy chủ nghĩa Nhật Bản lan tỏa và phát triển mạnh mẽ.

Trong thời kỳ này, các họa sĩ châu Âu thực sự ấn tượng mạnh mẽ với các bản in ukiyo-e được sử dụng làm giấy washi. Sự biểu cảm của đường cong, sự huyền ảo của màu sắc được gọi lên từ mỹ học bóng tối và sự tự do trong thiết kế ukiyo-e là điều mà các nghệ sĩ châu Âu và Hoa Kỳ chưa bao giờ thấy trong kỹ thuật hội họa phương Tây lúc bấy giờ. Bộ sưu tập “Phong cảnh Ukiyo-e và Danh lam thắng cảnh thời Edo” xuất hiện lần đầu năm 1914, trên Tạp chí Văn học Mita của Đại học Keiō, dưới sự biên tập của Nagai Kafū đã khiến giới họa sĩ phương Tây tò mò. Năm 1920, nó được tái bản trong cuốn sách “Nghệ thuật thời Edo” do Shunyōdō xuất bản, và “được đọc rộng rãi nhất trong lịch sử nghệ thuật phương Tây” (Kafū và cộng sự 2015: 175). Một số họa sĩ châu Âu đã vẽ lại các bức mộc bản nổi tiếng bằng kỹ thuật sơn dầu. Vincent Van Gogh (1853-1890) vẽ lại bức tranh “Vườn mơ ở Kameido” và “Con mưa bắt chọt trên cầu Shin-Ohashi và Atake”, nằm trong bộ sưu tập “Trăm danh thắng thời Edo” của Andō Hiroshige (1797-1858). Điều này cho thấy ảnh hưởng mạnh mẽ của ukiyo-e đến hội họa phương Tây.

Như vậy, *Truyện kể Genji*, *Inaka Genji*, và tranh ukiyo-e khi được tái xuất hiện trong *Bàn chân Fumiko* đã thúc đẩy những cách đọc mang tính đối thoại. Với nhận thức luận về thể loại và khả năng tạo sinh văn bản tuyệt vời, Tanizaki đã thách thức tính nguyên bản văn học, ở chỗ “ranh giới của một văn bản văn học không được xác định rõ ràng: nó liên tục tràn vào các văn bản tồn tại xung quanh nó, tạo ra hàng trăm góc nhìn khác nhau” (Eagleton 1996: 119). Tanizaki đã cho thấy dấu vết của các chủ thể văn hoá, và chỉ ra nơi chúng ta có thể nhận ra giọng

nói của họ. Vì thế, *Bàn chân Fumiko* chứa đựng “các bình luận có thẩm quyền hoặc ít nhiều được tác giả hợp pháp hóa ... một khu vực không chỉ chuyển tiếp mà còn thương lượng” của các diễn ngôn (Genette & Maclean 1991: 261). Ở đó, khoảng cách về thời đại giữa các văn bản là ranh giới hoàn toàn có thể vượt qua; “các ranh giới này, đến lượt chúng lại trở thành các cửa ngõ, mời gọi sự diễn giải” (Reed 2009: 9). Như thế, hành trình lan tỏa căn tính Nhật Bản đến với phương Tây đã được Tanizaki khắc họa bằng nỗi nhớ nhung “những âm thanh bất hòa của những giọng nói bị lãng quên” (Leiman 1998: 108), về một Nhật Bản độc đáo trong các lớp văn bản cổ xưa. Đó là sự trình hiện đa âm của căn tính dân tộc trong bối cảnh xã hội chịu ảnh hưởng mạnh mẽ từ phương Tây. Bằng cách kiến tạo chủ nghĩa hiện đại mang căn tính Nhật Bản, Tanizaki đã khiến diễn ngôn ấy hiện diện ở châu Âu như một diễn ngôn đối lập với tính hiện đại. Bởi vì “sức hấp dẫn của việc diễn giải ý thức hệ thông qua biểu tượng văn hóa nằm ở sức mạnh của tự sự” (Kronick 1993: 221).

5. Kết luận

Năm 1949, Tanizaki đã vinh dự nhận được Huân chương Văn hóa từ Nhật Hoàng vì những đóng góp xuất sắc của ông đối với văn hóa dân tộc. Trên hành trình ấy, truyện ngắn *Bàn chân Fumiko* không chỉ “ca tụng bóng tối”, mà còn đánh thức tâm hồn thuần khiết của xứ sở Phù Tang. Sự xếp chồng các văn bản *Truyện kể Genji*, truyện *Inaka Genji* và bức mộc bản ukiyo-e đã tạo thành tấm thảm, nơi các hoạt động diễn giải diễn ra mạnh mẽ. Ở đó, chúng thiết lập “cách tiếp nhận văn bản và một cách đọc phù hợp hơn, tất nhiên là phù hợp hơn trong con mắt của tác giả và các đồng minh của ông ta” (Genette và Maclean 1991: 261). Hay nói cách khác, không chỉ Tanizaki mà cả Murasaki, Ryūtei và Utagawa đã cùng âm

thầm cất lên những tiếng nói điều hướng sự nhìn thấy của phương Tây về một Nhật Bản trần trụi mà tinh tế, hủy diệt mà tái sinh, đau đớn mà hân hoan, đơn độc mà thấu cảm. Căn tính mềm mại mà rắn rỏi ấy đã làm mê hoặc thế giới phương Tây. Truyện ngắn *Bàn chân Fumiko* vì thế xứng đáng được gọi là bản tụng ca tình yêu của Tanizaki với tâm hồn Nhật Bản.

Với *Bàn chân Fumiko*, Tanizaki đã nhấn mạnh rằng những ý nghĩa trong quá khứ không bao giờ kết thúc một lần và trọn vẹn. Như Nguyễn Nam Trân đã chỉ ra rằng nếu Tanizaki khinh thường thể nhân, vượt qua đạo đức xã hội thì ông cũng vượt qua không gian và thời gian, để nhận diện bản chất của con người - dù là con người của nghìn năm về trước (Nguyễn Nam Trân 2017: 20-21). Bản chất của con người chính là bản chất của đối thoại. Bối cảnh Nhật Bản những năm 30 của thế kỉ XX đã tạo điều kiện đánh thức những trình hiện văn hoá từng bị lãng quên, qua đó kiến tạo một diễn ngôn năng động về căn tính dân tộc. Hay nói cách khác, không có gì là hoàn toàn chết, mọi ý nghĩa đều sẽ có lễ hội để trở về (Jacobs 2013). Chúng ta hòa nhập giọng nói của chính mình vào lời những người khác mà chúng ta coi là có thẩm quyền, “chúng ta sử dụng để củng cố lời nói của chính mình... chúng ta lấp đầy nó bằng những khát vọng của riêng mình” (Bakhtin 1984: 195).

Tài liệu trích dẫn

- Alfaro, María Jesús Martínez. 1996. “Intertextuality: Origins and Development of the Concept.” *Atlantis* 18(1/2):268–285. <http://www.jstor.org/stable/41054827>.
- Allison, Dale C. Jr. 2000. *The Intertextual Jesus: Scripture in Q*. Harrisburg, Pennsylvania: Trinity Press International.
- Ames, Catherine. 2018. “A Festival of Mysticism: Akutagawa Ryūnosuke, Narrative Form and the Politics of Subject Formation.” PhD dissertation, SOAS University of London, United Kingdom.

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited by C. Emerson. London: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1993. *Toward a Philosophy of the Act*, edited by M. Holquist and V. Liapunov. Austin: University of Texas Press.
- Baxter, Judith. 2014. *Double-Voicing at Work: Power, Gender and Linguistic Expertise*. Basingstoke, United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Bell, David. 2002. "Explaining Ukiyo-e." PhD dissertation, University of Otago, Dunedin, New Zealand.
- Berg, Mari-Ann. 1996. "Toward Creative Understanding: Bakhtin and the Study of Old Age in Literature." *Journal of Aging Studies* 10(1):15–26. [https://doi.org/10.1016/S0890-4065\(96\)90014-6](https://doi.org/10.1016/S0890-4065(96)90014-6).
- Boscaro, Adriana, and Anthony Hood Chambers, eds. 1998. *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- Đậu Gia Bảo Thi và Lê Thị Diễm Hằng. 2023. "Ý niệm Ma, kĩ thuật Notan và khuynh hướng bài vật: Mỹ học bóng tối trong 'Bàn chân Fumiko' của Tanizaki Jun'ichirō." *Tạp chí Khoa học Xã hội và Nhân văn* 9(1): 46–57. <https://doi.org/10.33100/tckhxhvnv9.1.DauGiaBaoThi-LeThiDiemHang>
- Davis, Julie Nelson. 2015. "Introduction: The Floating World and Its Artistic Networks." Pp. 1–19 in *Partners in Print: Artistic Collaboration and the Ukiyo-e Market*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1982. "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy." Pp. 207–270 in *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Dufva, Hannele. 1998. "From 'Psycholinguistics' to a Dialogical Psychology of Language: Aspects of the Inner Discourse(S)." Pp. 87–105 in *Dialogues on Bakhtin: Interdisciplinary Readings*, edited by M. Lähteenmäki and H. Dufva. Jyväskylä: Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä.
- Eagleton, Terry. 1996. *Literary Theory: An Introduction*. (2nd ed.). Oxford: Blackwell Publishing.
- Edelman, Gerald Maurice. 1992. *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. London: Allen Lane.
- Emmerich, Michael. 2013. *The Tale of Genji: Translation, Canonization, and World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Erdinast-Vulcan, Daphna. 2018. "Heterobiography: A Bakhtinian Perspective on Autobiographical Writing." *Life Writing* 15(3):413–430. <https://doi.org/10.1080/14484528.2018.1475055>
- Falke, Wayne. 1966. "Tanizaki: Opponent of Naturalism." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 8(3):19–25. <https://doi.org/10.1080/00111619.1966.10689868>
- Fischer, Felice. 1992. "Meiji Painting from the Fenollosa Collection." *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88(375):1–24. <https://doi.org/10.2307/3795365>.
- Genette, Gerard, and Marie Maclean. 1991. "Introduction to the Paratext." *New Literary History* 22(2): 261–272. <https://doi.org/10.2307/469037>
- Golley, Gregory L. 1995. "Tanizaki Junichiro: The Art of Subversion and the Subversion of Art." *Journal of Japanese Studies* 21(2):365–404. <https://doi.org/10.2307/133012>.
- Harootunian, Harry. 1989. "Late Tokugawa Culture and Thought." Pp. 168–258 in *The Cambridge History of Japan, Volume 5: The Nineteenth Century*, edited by M. B. Jansen. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harris, Wendell V. 1990. "Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot." *ELH* 57(2):445–458. <https://doi.org/10.2307/2873079>
- Hart, Kevin. 2018. "Bakhtin, Dialogism, and a Literary Studies Approach to ESL." Pp. 110–118 in *Proceedings of The International Conference on English Language Speaking*. Ho Chi Minh: University of Social Sciences and Humanities Press.

- Hays, Richard B. 1989. *Echoes of Scripture in the Letters of Paul*. New Haven: Yale University Press.
- Hays, Richard B. 2005. *The Conversion of the Imagination: Paul as Interpreter of Israel's Scripture*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans.
- Hirakawa, Sukehiro. 1989. "Japan's Turn to the West." Pp. 432–498 in *The Cambridge history of Japan, Volume 5: The Nineteenth Century*, edited by M. B. Jansen. Cambridge: Cambridge University Press.
- Irmela, Hijiya-Kirschner. 1998. "Tanizaki's Art of Storytelling." Pp. 101–105 in *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, edited by A. Boscaro and A. H. Chambers. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Jacobs, Alan. 2013. "The True Meaning of Mimesis - the New Atlantis." *The New Atlantis*. Truy cập ngày 7 tháng 11 năm 2024. <https://www.thenewatlantis.com/text-patterns/the-true-meaning-of-mimesis>.
- Kafū, Nagai, Kyoko Selden, and Alisa Freedman. 2015. "Selections from 'Ukiyo-e Landscapes and Edo Scenic Places.'" *Review of Japanese Culture and Society* 27(1):175–183. <http://www.jstor.org/stable/43946369>.
- Kristeva, Julia. 1980. "The Bounded Text." Pp. 36–63 in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Tzvetana. 2009. "Another Key to Tanizaki's Eroticism." Pp. 71–80 in *The Grand Old Man and the Great Tradition: Essays on Tanizaki Jun'ichirō in Honor of Adriana Boscaro*, edited by B. Ruperti and L. Bienati. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kronick, Joseph. 1993. "Resembling Pound: Mimesis, Translation, Ideology." *Criticism* 35(2):219–236. <https://www.jstor.org/stable/23113571>.
- Leiman, Mikael. 1998. "Words as Intersubjective Mediators in Psychotherapeutic Discourse: The Presence of Hidden Voices in Patient Utterances." Pp. 106–117 in *Dialogues on Bakhtin: Interdisciplinary Readings*, edited by M. Lähteenmäki and H. Dufva. Jyväskylä: Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä.
- Lippit, Noriko Mizuta. 1977. "Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernal Beauty." *Comparative Literature* 29(3):221–240. <https://doi.org/10.2307/1769231>.
- Long, Margherita. 2002. "Tanizaki and the Enjoyment of Japanese Culturalism." *Positions: East Asia Cultures Critique* 10(2):431–469. <https://doi.org/10.1215/10679847-10-2-431>
- Marks, Andreas. 2005. "A Country Genji: Kunisada's Single-Sheet Genji Series." *Impressions* (27):58–79.
- Marks, Andreas. 2012. *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers, and Masterworks: 1680-1900*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Markus, Andrew Lawrence. 1992. *The Willow in Autumn: Ryutei Tanehiko, 1783–1842*. London: Harvard University Asia Center, Harvard University.
- McCarthy, Paul. 1995. "Beauty and Illusion: Tanizaki in Venice." *Monumenta Nipponica* 50(4):523–528. <https://doi.org/10.2307/2385591>.
- Medvedev, Pavel Nikolaevich, and Mikhail M. Bakhtin. 1978. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Merken, K. Chisato. 1979. "The Evolution of Tanizaki Jun'ichirō as a Narrative Artist." PhD dissertation, Department of Asian Studies, The University of British Columbia.
- Morson, Gary Saul, and Caryl Emerson. 1990. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. California: Stanford University Press.
- Murphy, John W. 1998. Review of *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, by Gary Saul Morson and Caryl Emerson. *Studies in East European Thought* 50(2):161–163. doi:10.1023/a:1017950018431.
- Nguyễn Nam. 2022. "Tìm trong bóng phủ: triết lý thẩm mỹ Nhật Bản trong 'Ca tụng bóng tối' của Tanizaki Junichiro." *Chương trình Cà phê thứ Bảy Ngày 15 Tháng 10 Năm 2022, tại Thành phố Hồ Chí Minh*. Truy cập ngày 15 tháng 7 năm 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=QdsYcKWDC2c&list=RDCMUCSvMNMvg9FL0KqlqEc1-Xug&index=1>.

- Nguyễn Nam Trân. 2017. “Tanizaki Jun’ichirō: Niềm hoan lạc, nỗi bi thương.” Pp.7–23 trong *Tuyển tập truyện ngắn Tanizaki*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hội Nhà văn.
- Nguyễn Phương Khánh. 2018. *Nhật Bản: Từ mỹ học đến văn chương*. Hà Nội: Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Niazi, Mohammed Nadeem. 2000. “Encountering the Other in General Text: An Approach to Intertext through Poetry of the German Sensibility.” *Comparative Literature* 52(2):97–118. <https://doi.org/10.1215/-52-2-97>.
- Orsi, Maria Teresa. 1998. “The Colors of Shadows.” Pp. 1–13 in *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, edited by A. Boscaro and A. H. Chambers. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Pigeot, Jacqueline. 1998. “The Function of Source References in ‘Arrowroot.’” Pp. 107–115 in *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, edited by A. Boscaro and A. H. Chambers. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Reed, Walter. 2009. “Author and Hero in Frankenstein’s Aesthetic Activity.” *Dialogue. Carnival. Chronotope* 2(42):7–27.
- Saito, Nozomi. 2006. “Hội họa Nhật Bản ngày hôm nay.” *Tham luận tại giao lưu ở Trung tâm mỹ thuật đương đại nhân triển lãm “13 tầm nhìn từ Nhật Bản,”* edited by Nguyễn Đình Đăng. Hà Nội.
- Sgourev, Stoyan V. 2019. “The Alchemy of Painting: How the Technology of Oil Paint Transmuted Art.” Pp. 37–62 in *Technology and Creativity: Production, Mediation and Evaluation in the Digital Age*, edited by J. S. Pedersen, S. Slavich, and M. Khaire. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Suzuki, Sadami. 1996. “Tanizaki Jun’ichirō as Cultural Critic.” *Japan Review* (7):23–32. <https://www.jstor.org/stable/25790963>.
- Suzuki, Sadami, 1998. “Eroticism, Grotesquerie, and Nonsense in Taisho Japan: Tanizaki’s Response to Modern and Contemporary Culture.” Pp. 41–53 in *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, edited by A. Boscaro and A. H. Chambers. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Suzuki, Tomi. 2008. “The Tale of Genji, National Literature, Language, and Modernism.” Pp. 243–287 in *Envisioning the Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production*, edited by H. Shirane. New York: Columbia University Press.
- Tanizaki, Jun’ichirō. 1977. *In Praise of Shadows*. United States of America: Leete’s Island Books.
- Tanizaki, Jun’ichirō. 2017. “Bàn chân Fumiko (Fumiko no ashi, 1919).” Pp. 169–214 trong sách *Tuyển tập truyện ngắn Tanizaki*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hội Nhà văn.
- Thomson, Clive. 1984. “Bakhtin’s ‘Theory’ of Genre.” *Studies in 20th & 21st Century Literature* 9(1): 29-40. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1150>
- Tihanov, Galin. 2000. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*. New York: Oxford University Press.
- Treat, John Whittier. 2018. *The Rise and Fall of Modern Japanese Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Waterhouse, David. 1997. “Some Confucian, Buddhist, and Taoist ‘Mitae-e’ by Harunobu.” *Impressions* (19):28–47. <http://www.jstor.org/stable/42597781>
- Wolde, Ellen van. 1989. “Trendy Intertextuality?” Pp. 43–49 in *Intertextuality in Biblical Writings: Essays in honour of Bas van Iersel*, edited by S. Draisma. Kampen: Kok.
- Wu, Chinghsin. 2019. *Parallel Modernism: Koga Harue and Avant-Garde Art in Modern Japan*. Oakland, California: University of California Press.
- Yamanashi, Emiko. 2012. “Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance.” Pp. 19–33 in *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*, edited by J. T. Rimer. Honolulu: University of Hawai’i Press.