

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP. HỒ CHÍ MINH**

Nguyễn Diệu Minh Chân Như

**ĐẠM TRONG TUYỆT CÚ CỦA VƯƠNG DUY
VÀ WABI TRONG HAIKU CỦA BASHO**

Chuyên ngành : Văn học nước ngoài

Mã số : 66 22 30

LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:
GS. LƯU ĐỨC TRUNG

Thành phố Hồ Chí Minh – 2009

LỜI CẢM ƠN

- Xin chân thành cảm ơn Ban Giám hiệu, phòng Khoa Học Công nghệ và Sau Đại học, khoa Ngữ Văn, các thầy cô trong tổ Văn học nước ngoài đã tạo điều kiện cho tôi trong quá trình học tập và nghiên cứu
- Xin gửi tới GS. Lưu Đức Trung lòng biết ơn sâu sắc.
- Cảm ơn gia đình, bạn bè, đồng nghiệp luôn động viên tôi trong thời gian vừa qua.

Tác giả luận văn

Nguyễn Diệu Minh Chân Như

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Chúng tôi chọn đề tài: “Đạm” trong thơ Vương Duy và “Wabi” trong thơ Basho” vì những lí do sau:

1.1. Ngày nay xu thế giao lưu, hội nhập, đối thoại giữa các quốc gia, dân tộc, giữa các nền văn hóa trên thế giới đang diễn ra mạnh mẽ, và đó là một xu thế tiến bộ. So sánh Haiku của Basho và tuyệt cú của Vương Duy, không nằm ngoài mục đích học tập hai nền văn hóa lớn của hai dân tộc lớn Trung Hoa và Nhật Bản, để từ đó, có thể hiểu sâu sắc hơn nền văn hóa phương đông, một trong những cội nguồn văn hóa của nhân loại.

1.2. Tuy thơ Haiku và thơ Đường không ra đời trong cùng một giai đoạn, một thời kì, nhưng giữa hai nền thơ ca này nói chung và giữa hai tác giả Vương Duy và Basho nói riêng, có rất nhiều điểm gặp gỡ cả về tư tưởng lẫn nghệ thuật, có thể “đối thoại” với nhau, và khi đối chiếu với nhau, giá trị của cả hai sẽ được tôn vinh hơn, và chúng ta sẽ thấy rõ hơn những nét đặc sắc, không thể thay thế được cũng như những đặc trưng khái quát chung của hai tác giả, hai nền văn học.

1.3. Trước nay các công trình nghiên cứu so sánh văn học giữa văn học Nhật Bản và văn học Trung Hoa, thường đi vào nghiên cứu những nét lớn, khai thác vấn đề trên diện rộng như: so sánh hai thể thơ Tuyệt cú và Haiku, so sánh yếu tố thiên trong thơ Haiku và thơ Đường.v.v... Chúng tôi, với ý thức kế thừa một cách có gia công, sáng tạo những công trình nghiên cứu trước đây, muốn khai thác vấn đề ở chiều sâu của nó: Chúng tôi chỉ xin xoáy sâu vào nghiên cứu một yếu tố, một chủ điểm trong thơ Tuyệt cú của Vương Duy và Haiku của Basho: “Đạm” và “Wabi”.

1.4. Chúng tôi chọn chủ điểm này để đi sâu vào khai thác, nghiên cứu là vì tầm quan trọng của nó: yếu tố “Đạm” trong thơ Vương Duy và “Wabi” trong thơ Basho là một đặc trưng nổi bật, một yếu tố then chốt từ đó có thể hiểu được nhiều vấn đề khác như : Yếu tố Thiên, tư tưởng nhân thích, phóng dật, tình yêu thiên nhiên.v.v...của thơ Vương Duy và Basho.

2. Lịch sử vấn đề

Về thơ Vương Duy, chúng tôi chỉ tìm thấy hai công trình của Giản Chi và của Vũ Thế Ngọc, cả hai công trình đều có những nghiên cứu tỉ mỉ, công phu, không chỉ về mặt thơ ca, mà còn về phương diện hội họa và âm nhạc của Vương Duy.

Về thơ Basho, chúng tôi cũng có nhiều công trình nghiên cứu có giá trị cao, như những công trình của thầy Nhật Chiêu (Basho và thơ Haiku, Nhật Bản trong chiếc gương soi, văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868, v.v...).

Về phương diện lý luận, chúng tôi cũng tìm thấy một số công trình của các tác giả trong và ngoài nước bàn về yếu tố Bình Đạm trong thơ Trung Hoa như công trình của Francoies Jullien : Bàn về cái nhạt, công trình của nhà nghiên cứu Lâm Ngữ Đường về nhân sinh quan và thơ văn Trung Hoa. Còn về yếu tố Wabi trong văn học Nhật Bản cũng có nhiều công trình đề cập đến được thực hiện bởi các nhà nghiên cứu như GS Lưu Đức Trung, Khương Việt Hà, Lê Từ Hiền.v.v...

Tuy nhiên, chưa có công trình nào so sánh yếu tố bình đạm trong thơ Vương Duy và Wabi trong thơ Basho.

Vì thế, trên tinh thần tiếp thu những thành quả nghiên cứu của các học giả đi trước, chúng tôi mạnh dạn đặt vấn đề này để nghiên cứu, hi vọng mình sẽ có những tìm tòi và đóng góp cho khoa học, đóng góp cho việc nghiên cứu thơ Vương Duy và Basho được thuận lợi hơn nữa.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu của đề tài

3.1. Trong đề tài nghiên cứu, chúng tôi chỉ xin đi sâu vào yếu tố đạm trong thơ Vương Duy và yếu tố “Wabi” trong thơ Basho. Các đặc trưng tư tưởng và nghệ thuật khác chỉ là yếu tố để đối chiếu nhằm làm sáng tỏ đặc trưng chủ yếu này.

3.2. Về thơ Vương Duy, khi so sánh với thơ Haiku của Basho, chúng tôi chỉ xin đi sâu vào khai thác thể thơ tuyệt cú, các tác phẩm làm theo thể thơ khác, chỉ là để tham khảo.

4. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài

4.1. Đề tài khai thác một khía cạnh mới, một phương hướng mới trong việc nghiên cứu thơ Haiku và thơ Đường nói chung, thơ Basho và thơ Vương Duy nói riêng. Khai thác một yếu tố quan trọng trên bình diện tư tưởng và cả trên bình diện nghệ thuật của hai nhà thơ, từ đó, cung cấp một chiếc chìa khóa hữu hiệu để mở những cánh cửa đi và thế giới thơ ca của hai nhà thơ này.

4.2. Haiku và thơ Đường là hai nội dung quan trọng trong chương trình giảng dạy Ngữ Văn ở các trường trung học cơ sở và trung học phổ thông. Đề tài nghiên cứu góp phần cung cấp thêm tư liệu, giúp cho việc học và dạy văn học nước ngoài ở các trường phổ thông đạt hiệu quả hơn.

4.3. Ngoài ra, trong xu thế giao lưu hội nhập hiện nay, chúng tôi khai thác, nghiên cứu văn học nước ngoài trên tinh thần học hỏi để hiểu văn học và hiểu văn hóa các dân tộc, góp phần hỗ trợ cho thực tiễn giao lưu và hội nhập.

5. Phương pháp nghiên cứu

Trong đề tài của mình, chúng tôi chủ yếu vận dụng phương pháp so sánh, so sánh thơ Vương Duy và thơ Basho, trên cơ sở của những tương đồng, chỉ ra những đặc trưng riêng biệt của mỗi nhà thơ. Bên cạnh đó, chúng tôi kết hợp các phương pháp sau:

- Phương pháp hệ thống
- Phương pháp phân tích văn bản
- Phương pháp phân tích tổng hợp
- Phương pháp liên ngành

6. Cấu trúc luận văn

Cấu trúc luận văn của chúng tôi chia ra làm ba phần :

A.Phần dẫn luận

B.Phần nội dung chính

C. Phần kết luận

Trong phần nội dung chính, đề tài của chúng tôi chia thành ba chương

Chương 1: TỔNG QUAN VỀ ĐẠM VÀ WABI

Chương này chúng tôi cố gắng giải quyết hai vấn đề: (1) Nêu những cách hiểu về đạm và wabi của các nhà nghiên cứu đi trước, từ đó rút ra kết luận của chúng tôi về đạm và wabi. (2) Chứng minh đạm và wabi là những đặc trưng nghệ thuật của Trung Hoa và Nhật Bản. Chúng có cơ sở tư tưởng và có một quá trình vận động, phát triển lâu dài.

Chương 2: PHƯƠNG DIỆN THẨM MỸ CỦA YẾU TỐ ĐẠM TRONG THƠ VƯƠNG DUY VÀ YẾU TỐ WABI TRONG THƠ BASHO

Đây là chương quan trọng nhất của luận văn.

Trong chương này, chúng tôi cố gắng tìm hiểu những biểu hiện cụ thể của đạ trong thơ Vương Duy và wabi trong thơ Basho ở phương diện thẩm mỹ, từ đó chỉ ra những nét riêng của hai nhà thơ trên cơ sở đối chiếu những điểm tương đồng.

Chương 3: PHƯƠNG DIỆN TƯ TƯỞNG CỦA YẾU TỐ ĐẠ TRONG THƠ VƯƠNG DUY VÀ YẾU TỐ WABI TRONG THƠ BASHO

Trong chương 3 này, chúng tôi chỉ ra mối quan hệ giữa yếu tố nghệ thuật đạ và wabi với tư tưởng kết tinh trong thơ Vương Duy và Basho.

Theo chúng tôi, thơ Vương Duy và thơ Basho chịu ảnh hưởng rất lớn của tư tưởng Thiền tông. Thơ của họ gần gũi đời sống thiên nhiên, biểu hiện thái độ tự nhiên. Đồng thời, trong thơ của họ còn có thể cho thấy dấu hiệu của sự ngộ. Vì lối nhận thức và tư duy như vậy, nên thơ của cả hai nhà thơ đều là những dòng thơ vừa bình dị, vừa sâu sắc. Xúc cảm cá nhân được biểu đạt một cách hết sức kín đáo, tinh vi và tế nhị.

Họ không dùng thơ để giảng giải dài dòng về Thiền. Nhưng Thiền đã chiếm lĩnh trong tâm hồn thơ ca của họ.

Chương 1: TỔNG QUAN VỀ ĐẠ VÀ WABI

1.1. Những cách hiểu về đạm và wabi

Đạm, nghĩa là nhạt. Nhưng có sự khác biệt giữa cách hiểu về nhạt trong đời sống thông thường và trong văn chương. Trong cách hiểu thông thường, đạm, chỉ có nghĩa là nhạt thôi. Nó chỉ là một tính từ chỉ mức độ về màu sắc hoặc mùi vị: Mức độ nhạt. Trong văn chương cổ Trung Hoa, nó có nét nghĩa sâu sắc hơn: Đạm là nhạt, nhưng nhạt ở đây lại là một đặc sắc thâm mỹ. Vậy, ta phải hiểu vấn đề này như thế nào? Làm thế nào mà đạm và tính thâm mỹ lại gắn bó với nhau? Tư tưởng hay cách nhìn nào đã tạo nên sự gắn kết đó?

Tương ứng với đạm trong truyền thống văn học Trung Hoa là wabi trong truyền thống văn học Nhật Bản. Chúng đều là sự biểu hiện của vẻ đẹp của thơ ca phương đông. Thật khó có thể tìm một từ tiếng Việt nào dịch đúng một cách hoàn toàn ý nghĩa của wabi. Rất nhiều thuật ngữ tiếng Việt đã được sử dụng để thử thay thế thuật ngữ wabi: Mộc mạc, đơn sơ, giản dị, cũ kỹ.v.v... Tất cả đều không phản ánh đầy đủ ý nghĩa của thuật ngữ Wabi. Chúng ta chỉ có thể giữ nguyên chữ là wabi, khi nói đến một trong những đặc điểm độc đáo của văn học xứ Phù Tang.

Nghệ thuật có khả năng biểu hiện một vẻ đẹp giản dị, không qua trang sức nhưng thật sự đã vượt lên trên sự trang sức. Đạm có ý nghĩa này và wabi cũng có ý nghĩa này. Đối chiếu bốn đặc trưng thâm mỹ của văn học cổ Trung Hoa: *Cao, đạm, bình, viễn* và bốn đặc trưng thâm mỹ của văn học Nhật Bản: *Aware, yugen, wabi, sabi*, chúng ta thấy, rõ ràng, đạm và wabi chính là giao điểm của cái đẹp văn chương Trung Hoa và cái đẹp văn chương Nhật Bản.

Đã có nhiều nhà nghiên cứu trong và ngoài nước sử dụng những thuật ngữ khác nhau để biểu thị cùng một ý nghĩa: Ý nghĩa của yếu tố đạm trong văn học, nghệ thuật cổ điển Trung Hoa.

Nhà nghiên cứu Giản Chi dùng thuật ngữ này để nêu lên nhận xét khái quát thơ Vương Duy và một số nhà thơ có cùng đặc điểm về phong cách sáng tác với Vương Duy như Đào Uyên Minh, Liễu Tông Nguyên, Vi Ứng Vật. Nhà nghiên cứu Giản Chi viết:

“Thơ văn Vương Duy có đặc điểm là : Bình dị, hồn nhiên, đạm viễn, ý tại ngôn ngoại, khác với thơ văn theo khuynh hướng Duy Mỹ và Phù Bạc của đa số tác giả đời Lục Triều (...)

Về điểm này, xem ra Vương Duy có chịu ảnh hưởng của Đào Uyên Minh, một thi hào, đời Tấn.

Thơ của Đào Uyên Minh, nổi tiếng là : “Bình Đạm” (Bình dị và Nhàn đạm), “Ngoại khô nhi trung cao” (Bề ngoài khô mà bên trong béo).

Vi (tức Vi Ứng Vật) được cái Đạm,

Liễu (tức Liễu Tông Nguyên) được cái Khô,

Còn Vương Duy thì được cả Khô lẫn Đạm.” [6; tr. 27]

Nhà nghiên cứu Giản Chi còn viết:

“Ngọn bút tả tình của Vương nhàn đạm, bình dị” [6; tr.30]

Nghĩa là, đối với nhà nghiên cứu Giản Chi, đạm mà chúng tôi đề cập ở đây, là thuộc về phạm trù của phong cách sáng tác. Đó không phải chỉ là phong cách sáng tác của Vương Duy, mà còn là phong cách sáng tác của Đào Uyên Minh, Liễu Tông Nguyên, Vi Ứng Vật. Như vậy, nhà nghiên cứu Giản Chi đã gián tiếp khẳng định, đạm, không phải là một hiện tượng cá biệt, một phong cách cá biệt, duy nhất của Vương Duy trong nền thi ca cổ điển Trung Hoa.

Trong tập tiểu luận *Bàn về cái Nhạt* của nhà nghiên cứu người Pháp, Francoise Jullien, [45], yếu tố đạm đã được bàn tới một cách khá sâu sắc dưới nhiều góc độ. Trương Thị An Na trong quá trình dịch thuật đã chuyển tải sang thuật ngữ tiếng Việt là *cái Phẳng lặng* và *cái Nhạt*. Và các nhà nghiên cứu như Lê Hữu Khóa, Hoàng Ngọc Hiến, Phan Ngọc, đã chấp nhận cách dịch này.

Dưới cách nhìn của một triết gia, Francoise Jullien đã xem *cái Phẳng lặng* và *cái Nhạt* như là một yếu tố, một đối tượng nghiên cứu riêng biệt. Yếu tố này không đơn thuần chỉ là một ý niệm mỹ học. Nó có khả năng chi phối không chỉ đến các trường phái nghệ thuật, mà nó còn chi phối đến tính cách con người, đến quan hệ xã hội. Do đó, mới có *lý tưởng của cái Nhạt*, có *ý thức hệ của cái Nhạt*. Theo Francoise Jullien, nó là một môtip không ngừng được nuôi dưỡng bởi các trường phái Mỹ học lẫn Triết học trong văn hóa Trung Hoa.

Theo chúng tôi, đạm không chỉ là *Phẳng lặng* và *Nhạt*. Mặc dù nếu dịch sát nghĩa, nó là như thế. Chúng tôi cũng không chỉ xem đạm như là một đặc trưng của phong cách sáng tác văn học như cách tiếp cận vấn đề của nhà nghiên cứu Giản Chi.

Thiết nghĩ, đối với văn hóa Trung Hoa nói riêng và văn hóa phương Đông nói chung, văn học, nghệ thuật gắn bó chặt chẽ với minh triết, mỹ học gắn liền với tư tưởng. Theo chúng tôi, sẽ không quá đáng khi xem xét đạm như là một yếu tố vừa mang tính thẩm mỹ, vừa mang tính tư tưởng. Tư tưởng và thẩm mỹ ở đây, lại gắn bó hết sức chặt chẽ với nhau.

GS Hoàng Ngọc Hiến đã phân tích, “*Cái nhạt là gì ? Đây là một ý niệm không định nghĩa được. Nó chối bỏ mọi sự đặc trưng hóa*”. [26; tr. 248] Chúng tôi đồng ý với nhận định này, và do đó, sẽ không tìm hiểu yếu tố đậm bằng cách khái niệm hóa nó. Chúng tôi chỉ cố gắng theo sát sự vận động, phát triển của nó qua quá trình lịch sử hình thành tư tưởng thẩm mỹ ở Trung Hoa, cụ thể là trong lĩnh vực thơ ca, hi vọng có thể nắm bắt nó bằng quan điểm lịch sử cụ thể.

Wabi cũng vậy. Chúng tôi sẽ cố gắng nhìn nó trong lịch sử phát triển các quan niệm thẩm mỹ của văn học Nhật Bản, đặt nó trong mối tương quan với các đặc trưng thẩm mỹ khác để thấy rõ nét độc đáo riêng của nó, đồng thời thấy rõ sự tương đồng và những khác biệt của nó với quan niệm đậm trong văn chương Trung Hoa.

1.1.1. Yếu tố đậm

Ở Trung Hoa, Khổng Tử là người đầu tiên bàn về thơ ca một cách cụ thể và có hệ thống. Trong Luận ngữ, Khổng Tử đã có một số ý kiến về thơ. Khổng Tử cho rằng, làm thơ là phải ôn, nhu, đôn, hậu. Điều này được đời sau xem như là thi giáo cần phải noi theo. Bên cạnh đó, Khổng Tử còn quan niệm thơ phải gần gũi với lời ăn tiếng nói hằng ngày, khiến người ta học thi mà có thể lập ngôn được: “*Bất học thi, vô dĩ ngôn*”. Và quả thực, Kinh Thi, được Khổng Tử san định lại hơn ba trăm bài, đều lấy chân thật làm vẻ đẹp cho mình: “*Ba trăm bài thơ trong kinh Thi phần nhiều là của nông dân, phụ nữ làm ra mà cũng có những bài văn sĩ đời sau không theo kịp như thế là vì nó chân thực*” [64; tr. 60]

Từ đời Tam Quốc đến đời Ngụy Tấn, Nam Bắc triều, phê bình văn học Trung Hoa bước sang một bước tiến mới với sự xuất hiện của hai tác phẩm tiêu biểu: Văn Phú của Lục Cơ (261 – 303) và Văn Tâm Điều Long của Lưu Hiệp (465 – 520). Trong Văn Phú, Lục Cơ quan niệm phải tránh những trang sức thái quá trong thơ ca: “*Hoặc là bỏ lí mà suy tôn cái kì lạ, cầu tìm cái trống rỗng (...) Hoặc là phóng túng chạy theo sự hòa hợp âm thanh, thích thú những điều ồn ào quyến rũ, làm vui con mắt một cách vô vị, chạy theo thời thượng. Tiếng thì lớn mà giai điệu thì tầm thường...*” [15; tr.54]. Còn Lưu Hiệp trong Văn Tâm Điều Long thì nhấn mạnh: “*...Nếu việc trang sức đi quá mức thì tiếng nói chân thành của tâm bị thương tổn; phóng đại quá lễ thì cả danh lẫn thực đều bị hại.*” [25; tr.122]. Lưu Hiệp còn mạnh dạn phê phán cái tệ trang sức trong văn chương của người đương thời: “*Đời Tam hoàng lời chất phác, cái tâm cốt để ý vào tinh hoa của đạo (...) Từ đời Hán đến nay, văn từ cốt sao mỗi ngày một mới, tranh sáng mua đẹp, sự lo lắng về văn cũng đến cùng cực vậy*” [25; tr.140] Ông đưa ra hai thái độ sáng tác khác nhau, từ đó nêu quan niệm của mình về tiêu chuẩn của

cái hay, cái đẹp trong văn chương: “Cho nên, nếu nói riêng về mặt văn từ thì một bên chuộng văn hoa, một bên chuộng chất phác, xa nhau nghìn năm. Xem để so sánh về mặt để tâm tư vào việc viết văn thì một bên mệt mỏi, một bên thanh thoi, khác nhau vạn dặm. Cái mà người xưa dò dào có thừa thì đời sau vất vả hết sức” [25; tr.141].

Như vậy trong giai đoạn này, quan niệm về cái đẹp tự nhiên trong văn học, nghệ thuật được đề xướng: “Cho nên tự nhiên mà diệu, cũng giống như cây cỏ nở hoa tươi; nhuận sắc, tô sửa cũng giống như cây cỏ nhuộm màu đỏ màu lục. Màu đỏ màu lục nhuộm the thì sắc thái sâu nhưng tươi một cách rườm rà. Hoa tươi rõ ràng trên cây thì cạn nhưng lộng lẫy.” [25; tr.137]

Quan niệm này về cái đẹp tự nhiên trong thơ ca được Lý Bạch đời thịnh Đường tiếp nối. Theo nhà thơ Lý Bạch thì “Điều sức mất vẻ tự nhiên”. Trong bài cổ phong, ông nói “Từ Kiến An trở lại đây, đẹp lời không đáng quý. Thời thánh lại lối xưa, quý thanh tao chân thật”. [62; tr.116].

Đến đời văn Đường , thì quan niệm về yếu tố đậm trong thơ ca như là một đặc trưng thẩm mỹ bắt đầu được định hình. Tư Không Thụ (720 – 790) Một trong Đại Lịch thập tài tử quan niệm rằng : “Cái gì đậm thì sẽ phai đi và trở thành khô héo. Ngược lại cái gì nhạt sẽ thấm đậm lên từ từ” [35;tr.100]. Đến đời Tống, có Âu Dương Tu (1007 – 1072) : “Diễn đạt trau chuốt, ý nghĩa chính trực, thường mà không tục. Hương vị ngày xưa có nhạt nhưng đâu phải nghèo nàn”. [35; tr.105]

Nhưng đánh dấu cho sự công nhận một ý thức hệ về đậm trong truyền thống thơ ca Trung Hoa có Đ và Vương Thời Chân, thế kỉ thứ XVII : “Hỏi :Theo cổ nhân thì phải biết cách phân biệt cái vị mới có đủ khả năng hiểu biết thơ ca. Tôi xin hỏi ngài người ta có thể phân biệt được thi vị từ đâu? Đáp : Theo Tư Không Thụ đời Đường, ai muốn tìm hiểu thơ ca phải biết thế nào là “cái vị bên kia cái vị”. Cách nói đó do Tô Đông Pha xướng lên và được hưởng ứng rộng rãi. Nếu ta muốn tìm hiểu thơ của Đào Uyên Minh, Vương Duy, Vi Ứng Vật hay Liễu Tông Nguyên chẳng hạn, thì ta cần tìm cái vị chân thực trong lòng cái gì nhạt và phẳng lặng” [35; tr.126]. Ta thấy ở đây sự công nhận dứt khoát cho một truyền thống thi ca. Truyền thống này được qui về một số nhà thơ nhất định (danh sách các nhà thơ ấy được chính thức công nhận :Đào Uyên Minh , Vương Duy , Liễu Tông Nguyên , Vi Ứng Vật). Truyền thống thi ca này có chung một lập luận : Cái nhạt chứa cái vị đậm đà nhất, cái gì ban đầu không gây chú ý một cách mạnh mẽ lại là cái sẽ trở thành lôi cuốn hấp dẫn, khó quên.

Như vậy, từ quan niệm về tính “*ôn như đôn hậu*” trong sáng tác thơ ca của Khổng Tử cho đến sự khẳng định của Vương Thời Chấn về một trường phái, một ý thức hệ trong thơ ca lấy yếu tố đạm làm tiêu chí, lịch sử hình thành của quan niệm về một yếu tố đặc trưng thẩm mỹ của thơ ca Trung Hoa đã trải qua nhiều giai đoạn. Nói chung, quan niệm này, đã có một sự chuyển biến rõ rệt từ một quan niệm về mối quan hệ giữa văn và chất đến quan niệm về một yếu tố, một triết lý, một tư tưởng, một phẩm chất của nền văn hóa phương Đông. Cùng với sự hình thành của thơ điền viên và thơ sơn thủy, yếu tố đạm không còn là một yếu tố thuộc về mỹ học của thơ ca. Nó mang tính tư tưởng.

Qua quá trình khảo sát, chúng tôi nhận thấy đạm khó có thể được hiểu thấu đáo khi nó tách riêng ra thành một yếu tố đơn lẻ. Trong thơ ca cổ điển Trung Hoa, nó thường gắn với bình. Cả hai tạo thành một nét đẹp độc đáo: Bình đạm. *Nhật và phẳng lặng*. Vì thế, trong khi bàn đến đạm, đôi lúc, chúng tôi xin được sử dụng thuật ngữ kép: *Bình đạm* để ý nghĩa của đạm được rõ ràng hơn, sáng tỏ hơn.

1.1.2. Yếu tố wabi

Nhật Bản là một dân tộc mà bản sắc văn hóa được cấu thành chủ yếu bởi hai yếu tố: Bản sắc của dân tộc và sự học tập, chịu ảnh hưởng của văn hóa ngoại lai. Trong các nền văn hóa ngoại lai đó, có Trung Hoa. Nhưng cho dù học tập và chịu ảnh hưởng của văn hóa Trung Hoa đi nữa, dân tộc Nhật Bản vẫn học tập trên tinh thần sáng tạo, chịu ảnh hưởng nhưng vẫn khẳng định bản sắc riêng. Chính vì thế, chắc chắn, những gì được du nhập từ đại lục và tồn tại trong xã hội Nhật Bản phải là những gì phù hợp với đặc trưng tính cách, đặc trưng tư tưởng của dân tộc xứ Phù Tang. Để rồi trên cơ sở đó, mọi thứ được phát huy, mang màu sắc riêng với bản sắc riêng.

Trải qua nhiều giai đoạn, có thể nói, bốn yếu tố thẩm mỹ nổi bật nhất của văn học nghệ thuật Nhật Bản là Aware, Yugen, Sabi và Wabi. Trong đó, Sabi và Wabi thường đi đôi với nhau. Nhưng nhìn chung, cả bốn yếu tố thẩm mỹ đều liên quan với nhau một cách mật thiết. Khó có thể nói đến yếu tố này mà không đề cập đến ba yếu tố kia. Cả bốn yếu tố hình thành nên vẻ đẹp và tinh thần của văn học Nhật Bản.

Cảm thức thẩm mỹ Mo no Aware (Vật bi) hình thành trong nền văn chương mang đậm màu sắc nữ tính của thời Heian (790 – 1192). Với cảm thức thẩm mỹ Aware, người ta tìm thấy vẻ đẹp từ trong nỗi buồn. Nó biểu hiện sự tinh tế, nhạy cảm trong tâm hồn con người trước thiên nhiên, trước cuộc đời. Nó đặt tâm hồn con người đối diện với sự mong manh, chóng tàn của cái đẹp. Không phải để hoảng hốt, lo sợ hay hối hả, vội vàng, gấp gáp. Mà

chính là để con người sống trọn vẹn với cái duy nhất, vĩnh cửu hóa cái khoảnh khắc của hiện tại.

Yugen (U huyền) là cảm thức thẩm mĩ trước vẻ đẹp sâu kín, huyền diệu ẩn dấu bên trong sự vật. Nó mang đậm màu sắc tâm linh và chịu nhiều nét ảnh hưởng của Thiền tông – một tông phái Phật giáo phát triển vào thời Kiếm thương Kamakura (1192 – 1333) - thời đại của tu sĩ và võ sĩ. Cảm thức thẩm mĩ Yugen đã cho chúng ta thấy, khoảng trống không phải là hư vô, chân không chứa đựng một sự sống vô tận. Nó không gọi tên cái đẹp, mà cái đẹp tự mình hiện hữu. Nó không tô vẽ cái đẹp, nhưng chính vì thế, cái đẹp là vô biên.

Bên cạnh Yugen là Sabi (Cô tịch). Đây là cảm thức về cái đẹp trong trạng thái tĩnh lặng và cô độc, được hình thành vào thời Muromachi (1333 – 1603). Cái cô độc trong cảm thức Sabi không phải là cái cô độc của việc chia chẻ, tách biệt, phân ly. Sự cô độc hình thành bởi quá trình chia cắt là sự cô độc của cái một đứng trước cái toàn thể. Ở đây, Sabi là cô độc, nhưng nó là sự cô độc của cái một trong sự soi chiếu với tất cả. Đó cũng chính là sự vắng bóng của tự ngã. Hay nói chính xác hơn, đó là sự vắng bóng của những tiếng ồn bên trong, xuất phát từ tự ngã và ngăn cách con người với tự nhiên, với bản thể của đời sống. Đến với cảm thức Sabi, ta có thể tìm thấy một trạng thái lắng đọng đến mức tâm hồn trở thành một tấm gương soi chiếu vạn vật, để thế giới bên trong và thế giới bên ngoài là một, vũ trụ và hạt cát là một. Trong cái một đó, bản ngã vắng mặt để rồi lại được tái sinh trong từng nhánh cây, ngọn cỏ, trong giọt sương mai đọng lại trên cánh hoa Anh Đào hay trong bóng trăng soi mình nơi đáy nước. Và từ sự tái sinh đó mà nó trở thành vô tận.

Ở Nhật, cảm thức thẩm mĩ Sabi thường gắn liền với cảm thức thẩm mĩ Wabi. Nếu như Sabi là niềm cô tịch soi chiếu tâm hồn với vạn vật thì Wabi là sự hiện hữu của cái đẹp dưới bất kì khoảnh khắc nào, trong bất cứ sự vật mộc mạc nào của cuộc sống đời thường. Nói như V. V. Ôtrinnicôp: *“Wabi – đó là sự vắng mặt một cái gì đấy cầu kỳ, sạch sẽ, cố ý, mà theo quan niệm của người Nhật là sự tầm thường. Wabi – đó là vẻ đẹp thường ngày, là sự chùng mực thông minh, là cái đẹp của sự giản dị.”* Và *“...người Nhật đã tìm thấy và đánh giá cái đẹp ở tất cả mọi cái quanh con người trong cuộc sống thường ngày, trong mỗi đồ vật sinh hoạt thường ngày”*. [52; tr.62]

Ban đầu, cảm thức Wabi được hình thành và phát triển trong nghệ thuật trà đạo – một loại hình văn hóa nghệ thuật đã theo chân Thiền sư Vinh Tây (Eisai :1141-1215) truyền từ Trung Hoa vào Nhật Bản từ thế kỉ thứ XI II. Đến thời Muromachi (1333 – 1603), cảm thức này đã có ảnh hưởng sâu sắc trong các ngành nghệ thuật Nhật Bản, nhất là hội họa và thơ ca.

Thay cho nét duyên dáng , mỹ miều của dòng văn chương nữ lưu thời Heian , yếu tố đơn sơ, mộc mạc thời Muromachi đã đưa cảm thức thẩm mỹ của văn chương dân tộc Nhật Bản từ cái dạt dào của tình đi vào cõi sâu thẳm của tâm, đi từ cái đẹp trong nỗi buồn tàn phai đến với cái đẹp uyên nguyên, thuần khiết của thời điểm chưa thành. Trong sự thay thế đó, sự chuyển biến đó, nó tạo ra cuộc hội ngộ giữa cái đẹp và tính giản dị, tâm hồn và tự nhiên, cái chất phác, mộc mạc và cái sâu thẳm, kì diệu.

Đây cũng là giao điểm , nơi văn chương Trung Hoa và văn chương Nhật Bản đã tìm thấy nhau, soi chiếu trong nhau.

1.2. Cơ sở tư tưởng của cảm thức đạm và wabi

1.2.1. Cơ sở tư tưởng của đạm

1.2.1.1. Thái độ thuận tự nhiên của học phái Lão – Trang

Một tư tưởng quan trọng trong Đạo Đức kinh của Lão tử (? - ?) là thuận theo tự nhiên. Lão Tử cho rằng, tự nhiên là nền tảng của Đạo: “*Người bắt chước đất, đất bắt chước trời, trời bắt chước đạo, đạo bắt chước tự nhiên*”[61;tr.25]. Nguyên nhân sâu xa của tư tưởng này là nguyên nhân ở thời đại mà Lão Tử sống. Như chúng ta biết, xã hội Trung Hoa thời Xuân Thu (770 BC - 225 BC) và Chiến Quốc (403 – 221) là một xã hội cực kì hỗn loạn. Nỗi khốn khổ do chiến tranh mang lại còn hơn là nỗi điều đứng vì thiên tai giáng xuống. Vấn đề chinh phạt lẫn nhau bức thiết còn hơn là vấn đề chinh phục tự nhiên. Con người làm bạn với tự nhiên nhưng lại thù địch với chính con người.

Đứng trước tình hình đó, tư tưởng tôn sùng tự nhiên của Lão Tử thực chất chính là lời khuyên con người nên dẹp bớt dục vọng riêng tư trong quan hệ, trong hành xử với con người. Giảm bớt dục vọng, có nghĩa là giảm bớt sự hung hăng, bạo liệt, nhưng đồng thời, cũng có nghĩa là giảm bớt thánh trí, nhân nghĩa. “*Dứt thánh, bỏ trí, dân lợi gấp trăm; dứt nhân, bỏ nghĩa, dân lại hiếu từ; dứt xảo, bỏ lợi, không có trộm giặc*” [61; tr.99]. Vì theo Lão Tử, thánh trí, nhân nghĩa cũng chỉ là những phẩm chất nhân tạo, chỉ là những thứ “trang sức” của tư cách con người. Các gốc thật sự của nhân cách, cái vẻ đẹp của nhân cách phải tự nhiên, thuần phác. Điều này mới nghe qua rất khó chấp nhận. Nhưng thực tế, có quá nhiều cuộc chiến tranh đẫm máu vì quyền lợi, đồng thời, cũng không ít cuộc chiến tranh, gây ra không biết bao nhiêu thiệt hại, nguyên nhân cũng chỉ vì lòng mong muốn khẳng định trí xảo của con người. Có thể đó là trí xảo, nhưng đó thật sự có phải là trí tuệ?

Vì vậy, Lão Tử cho rằng : “*Thiên hạ đều biết đẹp là đẹp thì đã có cái chẳng đẹp rồi; đều biết lành là lành, thì đã có cái chẳng lành rồi*” [2; tr.170]. Nói như vậy không có nghĩa

là Lão Tử phủ nhận cái thiện, cái mỹ. Lão Tử chỉ phủ nhận thái độ cực đoan đối với cái đẹp, cái thiện, vì thái độ đó không còn là thái độ chân chính đối với cái đẹp, cái thiện nữa. Chẳng qua, đó là sự biến hiện của dục vọng dưới một dạng thức khác là thay vì đeo níu vào quyền lợi thì nó đeo níu vào cái đẹp, cái thiện. Bản chất của nó vẫn là dục vọng, dù nó đeo níu vào cái gì đi nữa. Điều này là gốc của tai họa: *“Để cho lòng dục sai khiến cái “Khí” thì gọi là cường. Vật nào cường tráng thì sẽ già, như vậy là không hợp đạo, không hợp đạo thì sớm chết.”* [61; tr.245]

Trang sức bên ngoài, sự cực đoan thái quá sẽ làm người ta mệt mỏi: *“Ngũ sắc làm cho người ta mờ mắt; Ngũ âm làm cho người ta ù tai; ngũ vị làm cho người ta tê lưỡi”* [61; tr.180]

Lão Tử vẫn thường khuyên : *“Ngoài thì biểu hiện sự mộc mạc, trong thì giữ sự chất phác, giảm tư tâm, bớt dục vọng”* [61; tr.192].

Phủ nhận thái độ cực đoan đối với cái thiện, cái mỹ, nhưng Lão Tử lại không phủ nhận cái tận thiện, tận mỹ. Thậm chí, Lão Tử, hễ nói đến cái đẹp, cái tốt, là chỉ nói đến cái tận thiện, tận mỹ : *“Cái gì hoàn toàn thì đờng như khiếm khuyết mà công dụng lại không bao giờ hết; cái gì cực đầy thì đờng như hư không mà công dụng lại vô cùng; cực thẳng thì đờng như cong; cực giỏi thì đờng như vụng, ăn nói cực khéo thì đờng như áp úng”* [61; tr.232]. Qua cách nói của Lão Tử về Đạo, về cái tận thiện, tận mỹ, chúng ta thấy có hai điều đáng lưu ý: Thứ nhất, Lão Tử không đưa ra một lời khẳng định, mà là ông dùng cách nói : *Đờng như, giống như, hình như*. Thứ hai, Lão Tử đưa ra một hình ảnh tương phản: Để nói về cái *hoàn toàn*, Lão Tử dùng hình ảnh *khiếm khuyết*; nói về cái *khéo léo*, Lão Tử dùng hình ảnh *vụng về.v.v...* Phải chăng là, cái bản thể tuyệt đối thì vượt qua giới hạn của hình thức ngôn ngữ ? Phải chăng là, cái khéo, cái đẹp, không phải là cái thô, cái vụng, nhưng, càng có ý, miễn cưỡng làm khéo, làm đẹp, thì càng xa rời nó? Phải chăng là, cái khéo, cái đẹp, thật sự, phải tự nhiên, và tự nhiên nên nó không có giới hạn?

Chuộng tự nhiên, thuận tự nhiên là thái độ của Lão Tử, thái độ đó được thể hiện rõ trong Đạo Đức kinh. Tuy nhiên, nét đặc sắc nhất trong tư tưởng Lão Tử phải là triết lí “Vô”. “Vô” ở bình diện thứ nhất, là bản thể của Đạo; ở bình diện thứ hai, nó thể hiện công dụng của Đạo. Mở đầu Đạo Đức kinh, Lão Tử đã bàn về “Có” và “Không” : *“Không, là gọi cái bản thể của trời đất; Có, là gọi mẹ nuôi của muôn loài”*[61;tr.161]. Theo Lão Tử, bản thể của Đạo thì *“Nhìn không thấy”* ; *“Nghe không ra”* ; *“Nhắm không được”* ; *“Trên không sáng, dưới không tối, thâm viển bất tuyệt, không thể gọi tên, nó lại trở về cõi vô vật, cho nên*

bảo là cái trạng không có hình trạng, cái tượng không có vật thể” ; và “Đón nó thì không thấy đầu, theo nó thì không thấy đuôi”. [61; tr.61]. Khi bàn đến công dụng của Đạo thì Lão Tử viết :“Đạo trường cửu thì không làm mà không gì không làm” [61; tr.219]. Từ hai bình diện bản thể và công dụng đó của Đạo, Lão Tử đã chủ trương hành vi ứng xử của con người thuận theo Đạo thì phải : “Vô vi” ; “Vô k” ; “Vô công” ; “Vô danh”. (Ở đây, ta có thể so sánh với “Tứ vô” của Khổng Tử: “Vô ý” ; “Vô ố” ; “Vô tất” ; “Vô ngã”). Và chân dung của một người đạt Đạo là : “Mọi người hớn hở như hưởng bữa tiệc lớn, như mùa xuân trên đồi; riêng ta điềm tĩnh, không lộ chút tình ý gì như đứa trẻ mới sinh, chưa biết cười; rũ rượi mà đi như không có nhà để về. Mọi người đều có thừa, riêng ta như thiếu thốn; Lòng ta ngu muội, đần độn thay! (...) “Mọi người đều có chỗ dùng, riêng ta ngoan cố mà bị lậu. Riêng ta khác người mà quý mẹ nuôi muôn loài (tức Đạo)” [61; tr.193].

Có thể nói, “Vô” là triết lí đặc sắc nhất nhưng cũng khó hiểu nhất và gây nhiều tranh cãi nhất của Đạo Đức kinh. Dĩ nhiên, “Vô” ở đây không thể hiểu là hư không, trống không, không có gì hết, là tập hợp rỗng. Dù trong đôi chỗ, Đạo Đức kinh có nêu ra những ví dụ về công dụng của những “khoảng trống” : *“Ba mươi tay hoa cùng qui vào một cái bầu, nhưng chính nhờ khoảng trống không trong cái bầu mà xe mới dùng được. Nhồi đất sét để làm chén bát, nhưng chính nhờ khoảng không ở trong mà chén bát mới dùng được. Đục cửa và cửa sổ để làm nhà, chính nhờ cái trống không đó mà nhà mới dùng được” [61; tr.89]*.

Theo chúng tôi, triết lí “Vô” trong tư tưởng Lão tử cần phải được hiểu gắn liền với thái độ thuận chiều tự nhiên. Hai quan niệm này phải được cố kết lại, ta mới thoát khỏi thiên kiến cho rằng Lão Tử đã thần bí hóa Đạo. Khi con người hành xử thuận chiều tự nhiên thì cách hành xử đó sẽ trở thành cùng một hệ thống với tiến trình vận hành của tự nhiên. Con người không chống đối, cũng không cố ý làm chủ thể vận động và cũng không xem vật hay hiện tượng riêng lẻ nào là chủ thể của tiến trình ấy - một tiến trình vô tận - ở đây, con người là con người tham gia, và hòa nhập đến mức khi nhìn vào chỉ thấy sự vận hành của tự nhiên chứ không thấy sự vận động riêng lẻ cá biệt (Vô vi). Và vì vậy, hiệu quả xảy ra là rộng lớn, tràn khắp, vì đó không phải là hiệu quả của của một hành động, mà là hiệu quả của cả một tiến trình vô tận. (Nhi vô bất vi).

Bản thể của Đạo là không, điều này không có nghĩa là Lão Tử chủ trương hư vô chủ nghĩa, theo kiểu: Cái không sinh ra cái có, rồi cái có lại trở về cái không.

Nên chăng, có thể hiểu cái Không ở đây là cái kết quả của việc người ta cố gắng hiểu bản chất của sự vật, hiện tượng bằng con đường phân tích, lí luận từng phần. Nếu nhận thức

bằng con đường đó thì nó sẽ là một con đường vô tận và mãi mãi những tra vấn của con người sẽ không có câu trả lời chung cuộc, vì nếu đầu óc suy luận “hữu vi” tự tách mình ra khỏi tự nhiên, rồi cho rằng tự nhiên có một bản thể hữu hình, thì chắc hẳn, cái bản thể hữu hình kia lại phải có một cái hữu hình làm “Bản thể” hơn làm bản thể cho nó. Tiến trình đó sẽ không bao giờ chấm dứt. Vào thế kỉ XVIII, ngành vật lý phương tây còn chìm trong quan niệm về bản chất của thế giới là những nguyên tử đơn, một thứ vật chất “không thể phân chia” được nữa. Thế nhưng, sang thế kỉ XIX, Ngành Vật lý lượng tử ra đời, và cho rằng, những thành phần không thể phân chia được nữa này lại được cấu tạo bằng những hạt nhỏ hơn nữa gọi là những hạt hạ nguyên tử. Cùng với phát hiện này, quan niệm cho rằng tư duy logic đã chạm đến giới hạn bản chất của thế giới hiện tượng, rằng tất cả mọi thứ đã được nghiên cứu hết sức rõ ràng rành mạch, không còn gì phải tìm hiểu thêm về thế giới, rằng ngành vật lý đã đi đến dấu chấm hết, tất cả những quan niệm đó đã sụp đổ.

Ngay từ đầu, Lão Tử đã không chọn lựa con đường nhận thức đó. Cách nói của Lão Tử về Đạo: “*Nhìn không thấy*” ; “*Nghe không ra*” ; “*Nắm không được*” ; “*Không thể gọi tên*”; và “*Đón nó thì không thấy đầu, theo nó thì không thấy đuôi*”. [61; tr.61] phải chăng, nên được hiểu là, không có gì thần bí ở đây cả, mà đó chẳng qua là Lão Tử chỉ ra cái kết quả của việc dùng tri thức suy luận để tìm hiểu Đạo. “*Nhìn*”, “*Nghe*”, “*Nắm*”, “*Gọi tên*”, “*Đón*”, “*Theo*” – Tất cả những *thao tác nhận thức* mang tính hữu hạn đó đều có chung một kết quả là “*Không*”. Vậy thì làm sao để có thể đến được với Đạo ? Không phải ngẫu nhiên mà Lão Tử nói “*Bậc thượng sĩ nghe đạo thì gắng sức thi hành; kẻ tầm thường nghe đạo thì nửa tin nửa ngờ; kẻ tối tăm nghe đạo thì cười rộ. Nếu không cười thì đạo đâu còn là đạo nữa*” [61; tr.226]

Cuối cùng vẫn là tinh thần thực tiễn của người Trung Hoa. Các nhà Đạo học không thích lý luận suông. Mấy chữ “*Cần nhi hành chi*” đủ cho thấy “*Vô vi*” không có nghĩa là thụ động, ngồi một chỗ mà không làm gì cả. Cái mà Lão Tử quý là *hành* chứ không phải *ngôn* (“*Hi ngôn tự nhiên*” – *Ích nói thì hợp với tự nhiên* [61; tr.199] *cái thấy* chứ không phải *cái biết*, *cái chất phác*, *tự nhiên* chứ không phải *cái tư duy*, *cái bên trong* chứ không phải *cái bên ngoài*. Vì thế, khi nói về Đạo, Lão tử không mô tả, hoặc có mô tả, nhưng mô tả nó như là một đối tượng không có gì để có thể mô tả, chỉ nhấn mạnh công dụng của nó là vô tận: “*Âm nhạc với mũi vị làm cho khách qua đường ngừng lại; còn đạo mà nói ra thì nó nhạt nhẽo, vô vị; nhìn kĩ nó không thấy, lắng nghe cũng không được, nhưng dùng nó không bao giờ hết*” [61; tr.217].

Thuận theo tự nhiên là điểm gặp gỡ của Lão Tử và Trang Tử. Trang Tử cũng có nói: *“Người phải làm sao cho tâm thích nơi điềm đạm. Khi hiệp với điềm tịnh, tự nhiên thuận theo vật mà không theo tư dục, thì thiên hạ mới trị vậy.”* [3; tr.135]. Và : *“Điềm tĩnh, thuận theo tính tự nhiên của vật, đừng có tư ý”* [3; tr.111]. Nhưng nếu Lão Tử chủ trương thuận theo tự nhiên, “vô vi” để có thể đạt đến mức “*nhi vô bất vi*” thì nét độc đáo của Trang Tử là ở chỗ nhấn mạnh đến sự tự tại khi con người sống đúng với thiên tính tự nhiên, dẹp bỏ những đối kháng giữa “*thị*” và “*phĩ*”, giữa “*bên này*” và “*bên kia*” do đầu óc bày ra. “*“Bên này” cũng là “Bên kia”. “Bên kia” cũng là “Bên này”. Cốt tủy đích thực của Đạo là khi “Bên này”, “Bên kia” không còn mâu thuẫn nữa. Chỉ cái cốt tủy này, như một cái trục, là tâm điểm của vòng tròn và trả lời mọi thay đổi không ngừng.*” [2; tr.138]. Trang Tử chủ trương “*Tề vật*” nhưng không phải Trang Tử đánh đồng mọi sự vật, hiện tượng. “*Tề vật*” của Trang Tử có thể hiểu là đối với mọi vật và đối với cả chính mình, bậc “*chân nhân*” đều có cùng một thái độ. Thái độ đó là nhìn nhận nó bằng chính giá trị tự nhiên, thiên tính vốn có của chính nó, chứ không nhìn nhận sự vật, hiện tượng hay bản thân mình bằng sự xét nét, hướng đến cái mà tư dục của mình áp đặt lên nó, bày vẽ ra cho nó, bắt nó phải như thế này, hay phải như thế kia. Cái đó không phải là chính bản thân nó. Trang Tử dùng nhiều ngụ ngôn thú vị để diễn tả ý này : *“Một vị quan lãnh việc tế tự nói với heo: Sao bây giờ chết? Ta nuôi bây giờ ba tháng. Vì bây giờ mà ta giữ ba ngày chay, mười ngày giới. Lúc tế ta để bày trên chiếu trắng, trên mâm chạm. Bây giờ còn phàn nàn nỗi gì nữa? Ôi, nếu vị quan ấy thật tình nuôi heo, thì tại sao không để cho nó tự do ăn tấm cám, chi chi cũng đặn. Vị quan ấy vui thích vì sống có áo mũ, chết có quan quách, cho vậy là vinh rồi tưởng đâu heo nó cũng thế”*. [3; tr.123].

Và như vậy, với quan niệm này, Trang Tử đã cho chúng ta thấy một cách nhận thức toàn triệt về cuộc sống: Nhận thức bằng trực giác, tước bỏ những rườm rà của suy luận, của ham muốn, của sự lệ thuộc vào những hệ thống, những định kiến có sẵn – những thứ mà Trang Tử gọi là tiểu tri. Như vậy, nhìn thẳng vào sống, nhìn thẳng vào chết, sống hay chết, bên này hay bên kia ững chỉ có một cách nhìn nhận, một cách là đối diện với nó và nhìn nhận nó là nó. Đó là *sự thấy*, không phải *sự biết*. Người ta có thể biết một sự vật, hiện tượng rồi quên nó đi. Nhưng với *cái thấy* đó, người ta sống với nó, tự tại trong nó, dù đối tượng của *sự thấy* đôi khi rất cũ kĩ đối với *sự biết*, nhưng đối tượng ở đây không quan trọng, quan trọng là sự chuyển hóa bên trong, quan trọng là bản thân *cái thấy*, không phải đối tượng của nó.

Một anh mổ bò cũng có thể đạt đến giá trị tự tại của cuộc sống bằng chính công việc hằng ngày của mình:

“Một tên bếp của vua Văn Huệ mổ bò, hai tay hấn nắm chặt con vật, đưa vai ra thúc nó, rồi hai chân bám vào đất, hai đầu gối ghì chặt nó. Hấn đưa lưỡi dao cắt xoẹt xoẹt, phát ra những âm thanh tiết tấu y như vũ khúc “tang lâm” và bản nhạc “Kinh thủ”

Vua Văn Huệ khen :

“Giỏi! Nghệ thuật của người sao ca tới mức đó được?”

Hấn đặt lưỡi dao xuống đáp:

“Thần nhờ thích cái Đạo nên nghệ thuật mới tiến được. Hồi mới học ghè mổ bò, thần chỉ thấy con bò thôi. Ba năm sau thần không thấy con bò nữa. Lúc này thần dùng tinh thần nhiều hơn là dùng mắt. Cảm quan ngưng lại, chỉ còn tâm thần là hoạt động. Thần biết cơ cấu thiên nhiên của con bò, chỉ lách lưỡi dao vào những chỗ kẽ trong thân thể nó, không đụng tới kinh lạc, gân, bắp thịt của nó, hướng hồ là tới những xương lớn. Một người đồ tể giỏi, một năm mới làm cùn một con dao, vì chỉ cắt thịt mà thôi. Một đồ tể tầm thường cứ mỗi tháng là làm cùn một con dao vì phải chặt vào xương. Con dao này đây, thần dùng đã mười chín năm rồi, đã mổ mấy nghìn con bò mà lưỡi còn bén như mới mài. Khớp xương nào cũng có kẽ, mà lưỡi dao thì mỏng. Biết đưa những lưỡi thật mỏng ấy vào những kẽ ấy thì thấy dễ dàng như vào chỗ không. Vì vậy, dùng mười chín năm rồi mà lưỡi dao thần vẫn bén như mới mài. Mỗi khi gặp một khớp xương nào thần thấy khó khăn, thân nín thở, nhìn cho kỹ, chậm chậm đưa lưỡi dao thật nhẹ tay, khớp xương rời ra dễ dàng như bùn rơi xuống đất. Rồi thần cầm dao, ngừng lên, nhìn bốn bên, khoan khoái chùi dao, đút nó vào vỏ”

Vua Văn Huệ bảo:

“Lời tên bếp đó thật hay, nghe rồi ta hiểu được phép dưỡng sinh” [65; tr.184]

Một công việc bình thường, thậm chí có vẻ nặng nhọc, thô thiển là việc mổ bò được miêu tả như một công việc tinh tế biểu hiện sinh động phẩm chất của Đạo. Mọi sự nặng nhọc được thực hiện một cách nhẹ nhàng như không. Sự nhẹ nhàng và sự dễ dàng này trong hành động không những không làm giảm giá trị của hành động mà còn khẳng định vẻ đẹp của nó nữa. Vì đó là một hành động xuất phát từ đại tri, không còn thấy có sự phân biệt giữa chủ thể và khách thể : *“Hồi mới học ghè mổ bò, thần chỉ thấy con bò thôi. Ba năm sau thần không thấy con bò nữa. Lúc này thần dùng tinh thần nhiều hơn là dùng mắt.” [65; tr.184]*

Chúng ta thấy lối tư duy của phương Đông tĩnh mà động. Nếu là một lối tư duy cố định, nó sẽ dừng lại ở từng sự vật riêng biệt và thấy có sự chia cắt giữa sự vật, hiện tượng

này với sự vật, hiện tượng khác. Ở đây, khác hẳn, có tư duy, nhưng không có sự cố định hóa tư duy vào một vật nào, chỉ có những diễn trình của hành động tư duy, cái mà Trang Tử gọi là thần: “*Lúc này thần dùng tinh thần nhiều hơn là dùng mắt*”. Chính trong diễn trình mang tính vận động nội tại đó mà sự thống nhất giữa mọi thứ riêng biệt diễn ra. Người đầu bếp và con bò, cả hai cá thể cá biệt sẽ thật cá biệt khi nằm ngoài tiến trình của hành động mổ bò, nhưng trong tiến trình của hành động đó, thì không có sự phân biệt, và phải không có sự phân biệt như vậy, mọi hành động mới diễn ra lưu loát, trơn tru, nhẹ nhàng và dễ.

Và nghệ thuật nói chung, xét cho cùng, cũng chính là khả năng thống nhất trong nó những cái rời rạc, thậm chí mâu thuẫn nhau để thành một chỉnh thể hoàn tất. Khi đó khoảnh khắc cũng là vô cùng, và đứng im cũng là đang trôi chảy. Nó phi thời gian. Và đây cũng chính là điều Trang Tử hay nhắc đến: “*Hãy quên thời gian đang trôi chảy; Hãy quên mọi mâu thuẫn của tư duy. Hãy nghe cái vô cùng réo gọi và hãy đứng tại đó.*”[2; tr. 213]

1.2.1.2. Thiên Tông Trung Hoa - Bình thường tâm thị đạo

“*Bình thường tâm thị đạo*” - đó là câu nói của Nam Tuyền (749 – 835) khai thị cho Triệu Châu (778 – 897) thể hiện rõ nét đặc sắc của tinh thần Thiên tông Trung Hoa so với Phật giáo Đại Thừa của Ấn Độ. Tác giả D.T.Suzuki đã có một nhận xét xác đáng khi nói về sự tiếp thu Phật giáo Ấn Độ của người Trung Hoa với những sự khác biệt về căn bản: “*Sau khi chứng kiến những kì quan ngoạn mục phô diễn dưới ngòi bút các nhà tư tưởng Đại Thừa Ấn Độ, sau khi thưởng thức những trầm tư trùu tượng vi vút của các nhà Trung Luận, giờ đây ta thử bước vào cửa Thiên. Ở lạ làm sao, như đôi cả một khung trời! Ở đây, không một hào quang nào chiếu ra từ đỉnh đầu Phật, không đoàn Bồ Tát tùy tùng nào hiện ra trước mắt ta, thật sự không có cái gì hoặc quái dị, hoặc li kỳ, hoặc vượt ra ngoài trí óc, hoặc đập vào giác quan ta hết. Những người ông quen thuộc tên tuổi vẫn là những thường nhân như ông, không một tư tưởng trùu tượng, một luận lý tinh tế nào ngăn cách học với ông. Núi vút trời cao, nước đi ra biển. Cây trở hoa xuân, hoa đơm tàn đỏ. Trăng sáng thì nhà thơ thổi khúc thanh bình. Chắc rằng ông cho thế là xoàng xĩnh, là tầm thường nhỉ? Nhưng tâm hồn người Trung Hoa là vậy đó, và Phật giáo thể nhập trong đó mà phát huy.*”[56; tr.118]

Điều đó có nguyên nhân ở tích cách của mỗi dân tộc: Người Trung Hoa vốn ưa thực tiễn, họ không sở trường ở những lĩnh vực siêu hình, không tượng, luận trí luyện huyền như người Ấn Độ. Đời sống tinh thần của họ cũng không quen với những tưởng tượng phức tạp, huyền hóa, đồ sộ như của người Ấn Độ. Dù đôi lúc, những việc phi thường như phép thần thông cũng xuất hiện trong văn hóa Thiên Tông Trung Hoa, nhưng nhìn kỹ lại “phép thần

thông” đó, không phải là thiên nhãn thông hay thiên nhĩ thông, phép thần thông đó mang tên là cuộc đời : “ *Thiền sư Nam Tuyền, Qui Tông, Ma Cốc đi hành cước đến một cái quán của bà lão. Quý vị kêu bà đem trà, bà bảo: “Quý thầy trình thần thông rồi sẽ uống trà”. Quý vị đưa mắt nhìn nhau. Bà bảo: “Quý thầy xem già này trình thần thông đây”. Bà liền tay cầm bình trà, tay bưng chung trà, nghiêng rót vào chung để uống.*”[59; tr.160]

Vì thế, cách tiếp cận Phật Giáo của người Trung Hoa cũng khác với cách tiếp cận Phật giáo của kinh điển Đại Thừa. Người Trung Hoa có một kiến giải riêng đối với giáo lý của Phật Giáo Ấn Độ.

Thiền Tông chính là kết quả của những kiến giải ấy. Đó là đặc sản của mảnh đất Trung Hoa, nơi mà hạt giống Phật Giáo đã gieo mầm. Và đến lượt mình, Thiền Tông Trung Hoa lại đóng góp tích cực những đặc điểm sáng tạo của mình vào dòng chảy của lịch sử văn hóa tư tưởng dân tộc Trung Hoa.

Đóng góp to lớn nhất của Thiền Tông đối với đời sống tinh thần của người Trung Hoa nói riêng, của các dân tộc Á Đông nói chung, là Thiền Tông đã trình bày một cách chắc chắn về một lĩnh vực của đời sống tinh thần: Đó là sự Ngộ. Ngộ, có thể nói, là cốt tủy của Thiền Tông. Nó có tầm quan trọng đến mức, có người cho rằng, không Ngộ, chẳng phải Thiền. Cứu cánh của nhiều tôn giáo trên thế giới là Thiên Đường. Cứu cánh của Phật giáo Ấn Độ là Giải Thoát. Thiền Tông Trung Hoa lại đặt trọng tâm vào Giác Ngộ. Chính vị tổ thứ sáu của Thiền Tông Trung Hoa: Huệ Năng (637 – 713) đã triển khai một cách mạnh mẽ khía cạnh Ngộ của Thiền hơn bao giờ hết. Và “*Tiếp theo, các cao tăng Mã Tổ, Huỳnh Bá, Lâm Tế, và tất cả ngôi sao khác, từng nhóm quần tinh sáng rực trong những ngày sơ khởi của đạo Thiền ở thời Đường*” [56; tr.279] cũng đã phát huy mạnh mẽ tinh thần đó.

Vậy thì Giác Ngộ là như thế nào? Thiền Tông đã trình bày điểm cốt tủy này không phải bằng kinh điển, mà bằng thực tiễn. Ngay từ đầu, khi đặt chân đến Trung Hoa, vị sơ tổ người Ấn Độ của Thiền Tông Trung Hoa - Bồ Đề Đạt Ma (? – 528) đã khẳng định : “*Bất lập văn tự. Giáo ngoại biệt truyền. Trực chỉ chân tâm. Kiến tánh thành Phật*” Cho nên, ở đây, không phải là vấn đề lý luận hay mô tả. Mà đó là vấn đề kinh nghiệm – kinh nghiệm tâm linh. Thế nhưng, điều bất ngờ là ở chỗ, kinh nghiệm tâm linh ấy, không đến từ một nguồn gốc siêu nhiên, huyền bí, một sự thần khai. Cũng không phải là kết quả của quá trình luyện tập những thủ thuật kì đặc, lạ lùng, phức tạp. Nó càng không phải là kết quả của những ảo tưởng, kết quả của quá trình tự kỉ ám thị. Nó xuất phát từ những điều hết sức đơn giản, đơn giản đến không ngờ “*Cái thực nghiệm các ngài vừa chứng qua không phải là thứ khéo luyện*

giỏi tập, có thể minh giải được bằng tri thức (...) Ngộ không thể là một ảo ảnh trống rỗng không chứa đựng gì hết, không chân giá trị nào hết; trái lại đó phải là một kinh nghiệm đơn giản không gì hơn, vì đó là kinh nghiệm căn bản của tất cả kinh nghiệm”. [56; tr.293]. Từ kinh nghiệm đó, con người có một cái nhìn hoàn toàn mới mẽ, đầy sức sáng tạo đối với mọi thứ: “...Thiền đem đến cho con người cái nhìn mới phóng vào sự vật, một cách thưởng thức mới cái chân thiện mỹ của vũ trụ và nhân sinh.” [56; tr.235]. Và kết quả là con người sống gần gũi hơn với cuộc đời, tự tại hơn đối với bản thân mình: “Thành tựu của Thiền là sống đời sống hàng ngày một cách hồn nhiên chất phác. Trả lời Thiền là gì, Thiền sư Đại Huệ đáp : “Đói thì ăn, mệt thì nghỉ”.” [2; tr.146]. Chính vì thế, trong nhà Thiền thường nói: đốn củi, hái rau, thổi cơm, gánh nước cũng là Thiền. Chính quá trình Giác Ngộ đã chuyển hóa toàn triệt và chung quyết, và con người có thể “*thấy*”, “*thấy*” chứ không phải là “*biết*” một cách “*như thực*” toàn bộ giá trị sinh tồn của sự hiện hữu. Cách nói “*tức tâm tức Phật*”, “*Phiền não tức Bồ Đề*”. “*Chúng sanh tức là Phật*” , “*Muốn thấy Phật phải tìm trong tâm chúng sanh*” là sự khẳng định một cách xác quyết giá trị của hiện hữu do cái “*thấy*” của sự Giác Ngộ mang lại. Nói một cách cụ thể, sự Ngộ của Thiền Tông đã đưa cảnh giới của chư Phật về với cõi ta bà. Nói một cách chính xác, Ngộ trong Thiền Tông chính là cái thấy “*như thực*” rằng: Thế giới hiện tiền của chúng sinh và thế giới thanh tịnh của chư Phật không khác. Trong kinh Pháp Bản Đàn, Lục Tổ Huệ Năng đã thể hiện một cách triệt để tinh thần này của Thiền Tông:

“*Sử quân, làm mười điều thiện, thì cần gì phải nguyện vãng sanh ! Còn nếu chẳng dứt lòng cưu mang mười điều ác, thì Phật nào tới rước mình! Nếu hiểu rõ pháp Vô Sanh Đốn Pháp, thì trong một sát na ắt thấy cõi Tây Phương. Bằng chẳng hiểu rõ pháp ấy, mà cứ niệm Phật cầu vãng sanh thì đường xa vời vợi, thế nào đặng đi tới cõi ấy. Để Huệ Năng này đời cõi Tây Phương trong một sát na cho các vị thấy liền trước mắt, các vị muốn thấy chăng?*”

Chúng nhơn đều đánh lễ đáp rằng: “*Nếu thấy cõi ấy, thì cần gì phải nguyện vãng sanh! Xin Hòa Thượng từ bi hiện cõi Tây Phương cho mọi người đặng thấy.*”

Sư nói: “*Đại chúng, người ở thế gian, sắc thân của mình là cái thành, con mắt, lỗ tai, lỗ mũi, cái lưỡi là các cửa. Ngoài có năm cửa, trong có cửa ý. Tâm là cõi, tánh là vua. Vua ở tại cõi tâm. Tánh ở thì vua ở, tánh đi thì vua mất. Tánh ở thì thân tâm tồn tại, tánh đi thì thân tâm hoại hư. Muốn thấy Phật, phải ngó vào trong tánh mình mà tìm, đừng ngó ra ngoài thân mà kiếm.*”

Tánh mình mê tức là chúng sanh, tánh mình giác tức là Phật. Lòng từ bi tức là Quán Âm, lòng hỉ xả tức là Thế Chí, lòng năng tịnh tức là Thích Ca, lòng bình trực tức là Di Đà...” [49; tr.64]

Sự Ngộ của Thiền Tông là như thế. Không có gì thần bí, siêu nhiên ở đây cả. Thế nhưng, có một điều cần phải nhấn mạnh, sự Ngộ này, cái thấy “*như thực*” này, sở dĩ khó tiếp cận, là vì nó không thể do lòng ham muốn tầm cầu mà có được. Nó không phải là kết quả của lòng ham muốn. Cái khó của Thiền Tông chính là ở chỗ này. Người đến với Thiền Tông có thể có sự tra vấn, nhưng những tra vấn này không đồng nghĩa với việc áp ủ ham muốn về kết quả của sự tu chứng. Ham muốn đó không phải là nguyên nhân dẫn đến kết quả chứng Ngộ của Thiền. Bao lâu còn áp ủ ham muốn thì tâm thức vẫn còn vận động trong vòng phiền não. Ham muốn tiền bạc, danh vị, hay ham muốn kết quả của sự tu chứng, tất cả đều là ham muốn, đều có cùng một bản chất, đều làm cho tâm thức bị trói buộc, chi phối. Chính ham muốn sinh ra phương pháp. Và nếu như từ phương pháp đưa lại một kết quả nào thì đó chẳng qua cũng chỉ là biến hiện của lòng ham muốn, nghĩa là nó phiến diện, chia cắt và không thể toàn triệt được. Chỉ khi nào dứt bật lòng ham muốn, trí suy luận, phán xét, thì chân lý mới hiện tiền. Vì thế ta thấy những trường hợp “Đại Ngộ” trong lịch sử Thiền Tông Trung Hoa thường là những trường hợp bất ngờ, khi con người, trong khoảnh khắc vô tình buông bỏ mọi ham muốn về kết quả, về sự chứng đắc:

“Đức Sơn (779 – 865) nghiên cứu tinh thâm kinh Kim Cương. Nghe nói có một pháp môn gọi là Thiền gác ngoài tất cả kinh điển để nắm thẳng tịt nơi tâm, Sư tìm đến Long Đàm tham học. Đêm kia, sư ngồi ngoài chùa miên man nghiên ngẫm diệu lý thiền. Hòa thượng Long Đàm bảo: “Sao chưa vào nghỉ đi?” Sư bạch: “Trời tối như mực”. Long Đàm đốt lên ngọn đèn cây trao cho sư. Sư vừa tiếp lấy thì Long Đàm vụt thổi tắt. Sư liền đại ngộ”. [56; tr.278].

“Nghiên cứu thâm kinh Kim Cang”; “Ngồi ngoài chùa miên mang diệu lý Thiền” – Tất cả những hành động ấy đều xuất phát từ lòng ham muốn :Ham muốn một kết quả tu chứng từ kinh điển, từ diệu lý Thiền mang lại. Chỉ khi ánh sáng bên ngoài vụt tắt, con người buông bỏ mọi sự đeo níu vào ham muốn bên ngoài, khi đó, quá trình đại Ngộ diễn ra.

Cái Thấy bất ngờ, đột ngột, nằm ngoài sự xét nét của trí năng, toàn triệt và chung quyết đó, hẳn phải là cái Thấy tức thì, duy nhất cho tất cả. Đó là lý do vì sao Ngộ trong Thiền Tông thường được hiểu là Đốn Ngộ: Ngộ tức thì, không phải Ngộ từng phần, từng giai đoạn. Chỉ có Ngộ tức thì mới là cái Ngộ toàn triệt. Còn khi trải qua từng phần, từng giai

đoạn thì có nghĩa là có sự chia chẻ chân lý. Một chân lý bị chia chẻ và có thể chia chẻ thì không còn là chân lý nữa.

Như vậy, nói đến *Thiền*, nói đến *Ngộ* là nói đến *Trực Giác*. Trí năng trong *Thiền*, không phải là đầu óc suy luận, phân tích, với sự ảnh hưởng của tri thức. Tri thức là kết quả của thời gian. *Thiền* phi không gian và thời gian. Nhưng trực giác ở đây không giống như trực giác trong cách hiểu của phương Tây. Trực giác trong cách hiểu của phương Tây chỉ là một mặt khác của óc phân tích suy luận. Cả hai đều cùng đem lại một kết quả: Tri thức. Chúng chỉ khác nhau về hình thức. Kết quả của trực giác nảy sinh khi Acsimet ngâm mình trong bồn tắm, kết quả của trực giác nảy sinh khi Newton nhìn thấy quả táo đang rơi, là công thức về lực đẩy của nước, là định luật vạn vật hấp dẫn. Ở đây có sự thay đổi về tri thức, nhưng không có sự chuyển hóa về tâm thức. Cách nhìn về thế giới sau đó, của Newton hay Acsimet có thay đổi chăng, là do “*Biết*” chứ không phải do “*Thấy*”.

Trường hợp của sư Đức Sơn trong ví dụ dẫn trên thì trái lại. Khi ngọn đèn bị thổi tắt, Trực giác bén nhảy của sư vận hành, nhưng không có một định luật hay công thức nào về sự cháy được phát hiện. **Không có mô hình nào về thực tại được thiết lập. Chỉ có bản thân thực tại đang vận hành.** Lúc này, cái kết thúc cũng là cái khởi đầu. Chân lý hiện hữu, tuyệt đối nhưng không đông cứng lại mà trôi chảy, sống động, phong phú.

Rõ ràng, *Thiền*, như trên đã phân tích, mang nặng dấu ấn của kinh nghiệm cá nhân. Một câu nói quen thuộc của cửa *Thiền* khi đề cập đến vấn đề chân lý và sự Giác Ngộ là “*Như người uống nước, nóng lạnh tự biết*”. Điều này, đôi lúc, khiến cho *Thiền* trở nên khó hiểu, khó tin đối với người ngoài cuộc. Nhìn ở một góc độ nào đó, *Thiền* gần với nghệ thuật hơn với khoa học.

Đó là một thứ nghệ thuật mà tác phẩm của nó từ chối mọi vẻ quyền rũ lôi cuốn hời hợt bên ngoài, chỉ lẳng lặng hiển hiện một sức hấp dẫn nội tại. Đó là một thứ nghệ thuật mà tác phẩm của nó không phải để thưởng thức mà là để sáng tạo. Vì thế, nó vô tận.

Đó là một thứ nghệ thuật mà nếu ai đã nắm được tinh thần của nó thì lá xanh, mây trắng, gánh nước, ăn cơm, tất cả đều là sự tạo tác uyên nguyên, vĩ đại.

1.2.2. Cơ sở tư tưởng của wabi

1.2.2.1 . Thần đạo và tư tưởng vạn vật hữu linh

Thần đạo (Shinto) là một trong những tôn giáo cổ xưa nhất trên thế giới, ra đời ở Nhật Bản.

Mặc dù thuật ngữ “Shinto” (Thần đạo) chỉ xuất hiện ở Nhật Bản vào khoảng giữa thế kỷ thứ VI, khi quá trình giao lưu với văn hóa với đại lục diễn ra mạnh mẽ, nhưng theo Murakami Shigeyoshi, tôn giáo này, ở Nhật Bản đã được hình thành từ thời kì đồ đá. Di vật tôn giáo cổ nhất Nhật Bản được tìm thấy cho đến nay là di vật vào thời kì văn hóa Jomon (Khoảng 8000 năm TCN). Đó là tượng một người phụ nữ đã được phát hiện ở khu di tích Kamikuroiwa tỉnh Ehime thuộc thời kì đầu kỉ nguyên Jomon (8000 TCN – 300 TCN).

Tuy là một tôn giáo cổ, ra đời vào thời kì bán khai, và lịch sử Nhật Bản có nhiều biến chuyển, nhưng sự ảnh hưởng của Thần đạo vẫn xuyên suốt qua các thời đại, thậm chí, có thời kì, Thần đạo còn có địa vị thống trị (như thời kì Minh Trị Thiên Hoàng chẳng hạn).

Và cho đến tận ngày hôm nay, Thần đạo vẫn còn tiếp tục chi phối đời sống, tư tưởng của người Nhật. Tác giả Tanabe Wakako đã nêu lên con số thống kê từ các hãng thông tấn, báo chí Nhật Bản là ngày nay, có đến 95 % dân số Nhật theo Thần Đạo và 75 % dân số Nhật theo Phật Giáo. Điều này có nghĩa là sẽ có nhiều gia đình ở Nhật vừa theo Thần Đạo, vừa theo Phật Giáo.

Sở dĩ như vậy, là vì, Thần Đạo không phải chỉ đơn giản là một tôn giáo được sinh ra từ nỗi sợ hãi và khiếp phục của con người trước các thế lực thiên nhiên trong thời kì mông muội.

Thần Đạo tồn tại xuyên suốt lịch Nhật Bản cho đến tận ngày hôm nay là vì nó phản ánh tư tưởng, nhân sinh, triết lí của người Nhật Bản. Và dù những tư tưởng ấy không thành hệ thống, không thành quy tắc, không thành giáo điều, nó vẫn là đặc sắc của dân tộc xứ sở mặt trời mọc.

Trước hết, đó là quan niệm *“ Vạn vật hữu linh ”* : *“ Theo Thần đạo, mọi vật từ con người đến cỏ cây đều có linh hồn ”* [70; tr.27]

Theo quan niệm của người Nhật trong Thần Đạo cổ, sự sống chính là mẫu số chung của vạn vật, dù là vô tri như cây cỏ, sông nước, mây trời, hay những vật có cảm giác như các loài động vật và có ý thức như con người, tất cả đều là biểu hiện của sự sống. Mà, có sự sống, theo cách hiểu của người Nhật cổ đại, phải là có sự cấu thành của hai yếu tố : Chất và Linh. *“ Bây giờ, nhìn vào hiện tượng của những ngôi Thần mà phân tích tư tưởng cổ thời, thấy rằng cổ nhân quan niệm “ thực thể ” và “ Thần ” ấy là bất khả phân. Thực thể ấy là chất, mà Thần ấy là linh, Chất và linh ấy tương hợp mới thành linh hoạt, mà có linh hoạt mới thành đời sống của vũ trụ và của vạn vật. Tóm lại, tổ tiên cổ thời ta (Nhật Bản) quan niệm rằng, mỗi vật đều có Thần, cho nên tôn thờ hay kính sợ “vật” ấy là tôn thờ, là kính sợ Thần*

vậy. Do đấy, căn bản tư tưởng tôn giáo của cổ thời xuất do từ lòng tin nơi thuyết “Vạn vật hữu linh hồn” (ANIMISM) để rồi phô diễn ra bằng thần thoại, truyền thuyết.” [70; tr.73]. Vì quan niệm này, mà người Nhật Bản, đối với cỏ cây, sông núi, thậm chí đối với những vật dụng trong đời sống hằng ngày, họ đều không có thái độ xem thường. Họ không xem đó là những thứ vô tri để mặc con người tùy nghi chi phối. Họ biểu hiện một thái độ trân trọng đối với tất cả. Và ngay trong chính thái độ trân trọng đó, ta đã thấy sự hiện hữu của cái đẹp. Cái đẹp của niềm tin, cái đẹp của lòng chân thành và cái đẹp của một tinh thần gắn bó với đời sống.

Như vậy, ta thấy, thực chất của tư tưởng “vạn vật hữu linh” trong Thần đạo chính là một thái độ trân trọng sự sống thực tại.

Nếu như tư tưởng ngu ời Ấn Độ cổ đại, trong kinh Veda hay trong kinh Upanishad, cho chúng ta thấy một quan niệm về tính chất ảo ảnh của cuộc đời, thể hiện một ý thức luôn hướng đến thực tại vĩnh cửu, hướng đến sự giải thoát khỏi cuộc đời thì quan niệm của người Nhật trong Thần Đạo cho thấy, chính bản thân sự sống này là sự hiện diện của điều kì diệu. Họ không mấy tha thiết đến thế giới bên kia, họ gắn bó với trần thế này. “Trong quan niệm tôn giáo của Thần Đạo nguyên thủy không có một hệ thống hoàn chỉnh, mà là các quan niệm khác nhau cùng tồn tại đan xen với nhau (...) Không có một quan niệm hoàn chỉnh về thế giới sau cái chết, từ quan cảnh của các hầm bằng đá của các ngôi mộ cổ, hình như người ta cho rằng đó là một thế giới tối tăm, như bản đầy sợ hãi mà họ tưởng tượng ra”. [55; tr. 29]. Họ không có thái độ phủ nhận những giá trị của đời sống thực tại. Họ coi cuộc sống thực tại là trung tâm và luôn tin tưởng vào giá trị cao quý của nó. Đó chính là tư tưởng hiện thế, một tư tưởng độc đáo khiến cho Thần đạo khác với hầu hết các tôn giáo khác trên thế giới

Chính vì thế, tuy Thần Đạo là một tôn giáo đa thần, với số lượng các thần linh lên đến trên dưới tám triệu thần, nhưng xét về bản chất, Thần trong Thần Đạo phong phú nhưng thế giới của thần linh không quá phức tạp, không quá trừu tượng, huyền bí, và không thoát li, xa rời, thế giới của con người.

Thậm chí, quan niệm của người Nhật Bản, ngay từ thời kì đầu, còn xem mối quan hệ giữa con người và Thần linh gần giống như là mối quan hệ giữa con cháu đối với ông bà, cha mẹ: “Ta đã rõ, cổ nhân Nhật Bản ta chia ra hai thứ Thần Thánh : Tự nhiên thần và nhân cách thần nhưng khi đưa vào thần thoại hay đặt ra truyền thuyết thì lại hòa đồng vào chung một thể tính.(...) Thần là Người và Người cũng là Thần vậy.” [70;tr. 76].

Con người sau khi chết, linh hồn sẽ trở về với bản chất thần linh của mình, tức là trở thành Thần (Kami). Thần đạo không thể hiện quan niệm về sự phán xét, sự gia ân hay trừng phạt con người sau khi đi về cõi chết. Dù có quan niệm về Thiên Đường và Địa Ngục đi nữa, thì Thiên Đường và Địa Ngục trong Thần đạo có sự khác biệt ở chỗ nó không có chức năng gia ân hay trừng phạt linh hồn người chết. Nghĩa là, Thần đạo Nhật Bản thể hiện rõ nét tư tưởng bình đẳng trong quan niệm về Tha giới. Đây là điểm đặc sắc của Thần đạo Nhật Bản. Nó gắn liền với tư tưởng hiện thế. Và cả hai, tư tưởng bình đẳng trong quan niệm về Tha giới và tư tưởng hiện thế, là một sự gắn bó kì diệu giữa thế giới quan tôn giáo và nhân sinh quan trần thế.

Như vậy, Thần và Người thống nhất nhau, thế giới Thần linh và thế giới trần tục cũng không ở thế đối lập, nên khuynh hướng chung trong thái độ của con người đối với vạn vật là gần gũi, hợp nhất. Sự gần gũi đó bao hàm thái độ trân trọng đối với mọi vật, không có gì là tầm thường, vì tất cả, kể cả những vật bình thường nhất cũng là biểu hiện của sự sống, là biểu hiện kì diệu của Thần linh.

Bằng việc xem trần gian là trung tâm của sự sống, Thần đạo đã cung cấp cho ta một cái nhìn trực tiếp về cuộc đời. Cuộc đời ở đây, không phải được nhìn qua lăng kính của triết lí về sự hư ảo, hay niềm khát khao về một cõi thiên đường, nỗi sợ hãi âu lo về một vùng u minh tăm tối với mọi hình phạt nơi địa ngục. Cuộc đời là tất cả: Thanh khiết và ô trọc. Con người sống giữa cuộc đời có thể chi u nhiều phiền trọc, nhưng cũng có thể luôn luôn được thanh tẩy và tự mình thanh tẩy chính tâm hồn mình, không phải để hướng lên một cõi giới cao hơn, siêu thoát hơn. Mà là để mình ngày càng gần hơn với đời, để mình và đời ngày một thêm trong sạch, thuần khiết.

Điều này dẫn đến quan niệm chuộng sự cân bằng hài hòa giữa con người và tự nhiên, chuộng sự giản dị, thanh khiết, mộc mạc. Vì chỉ có như vậy, mới đưa con người và tự nhiên hòa hợp với nhau, và qua đó, con người được thanh tẩy: *“Trong Thần đạo nguyên thủy, khi con người hầu Thần hoặc cầu xin ý Thần thì phải thanh tịnh, giữ bỏ tội lỗi như bản. Người ta tin rằng tội lỗi như bản là từ bên ngoài xâm nhập vào con người, việc gột rửa tội lỗi như bản đó gọi là Phạt (harai), đặc biệt việc tắm rửa để gột rửa tội lỗi được coi là Khế (Misogi). Để hoàn toàn thanh tịnh, người ta sống kiêng kị trong một thời gian nhất định. Người ta gọi cuộc sống kiêng kị này là kị (Imi)”*[55; 28]. Người ta tin rằng tội lỗi như bản là từ bên ngoài xâm nhập vào con người - Đây là điều đặc biệt quan trọng. Nó chính là niềm tin của Thần đạo vào bản chất của con người, cũng là niềm tin của Thần đạo và giá trị của cuộc sống

Tóm lại, Thần Đạo là tôn giáo của người bản xứ . Nó thể hiện tư tưởng của dân tộc Nhật Bản từ thời kì đầu cho đến các quá trình phát triển về sau của lịch sử. Tư tưởng đó là tư tưởng gắn bó với tự nhiên, gắn bó với đời sống, trân trọng sự sống và nhìn thấy điều kì diệu của sự sống xuyên qua mọi dạng hình của sự vật , hiện tượng. Nó thể hiện thái độ quý trọng sự giản dị, thanh khiết, vì chỉ có sự giản dị , thanh khiết, mới đưa con người gần gũi với tự nhiên, gần gũi với đời sống này.

Và đây chính là tư tưởng ảnh hưởng không chỉ ảnh hưởng đến lối sống , nếp sinh hoạt của người Nhật mà còn chi phối đến cả quan niệm thẩm mỹ của họ nữa . Đúng như tác giả Phạm Hồng Thái đã nhận định: *“Trong lĩnh vực thẩm mỹ, sự thuần khiết được thể hiện khá rõ trong nghệ thuật truyền thống còn rất được ưa chuộng tại Nhật Bản ngày nay. Wabi và Sabi là những quan niệm từ lâu đã trở thành tiêu chí thẩm mỹ cho việc thưởng ngoạn cái đẹp trong cuộc sống và trong nghệ thuật, thể hiện rõ nét nhất là trong thơ Haiku, nghệ thuật cắm hoa và trà đạo. Wabi và Sabi là quan niệm tôn trọng sự giản dị , thanh tao, vượt qua những lạc thú vật chất để vươn đến sự cảm thụ vẻ đẹp tinh thần về sự đơn sơ, thuần khiết. Nét thẩm mỹ này có thể mang ảnh hưởng của phong cách Thiền Phật giáo, nhưng trong đó không thể phủ nhận được những dấu ấn của quan niệm về sự thuần khiết của Thần đạo”*[63; tr.180]

1.2.2.2. Thiền Tông Nhật Bản và vẻ đẹp mộc mạc trong nghệ thuật Thiền

Phật giáo được chính thức truyền vào Nhật Bản theo con đường từ Trung Hoa truyền đến Triều Tiên rồi sang Nhật Bản vào khoảng thế kỉ thứ VI (chính xác là năm 552 sau Tây lịch).

Khoảng năm mươi năm sau , dưới thời của Thánh Đức thái tử – Shotoku (574 – 622), Phật giáo ở Nhật Bản đã có một sự chuyển biến từ một nền Phật giáo *“Lấy các chùa chiền của các dòng họ có thể lực làm trung tâm sang Phật giáo của nhà nước nhằm bảo vệ nhà nước cổ đại”* [55; tr.41]. Điều 2 trong Hiến pháp 17 điều có quy định rõ phải tôn kính Tam Bảo (Phật – Pháp – Tăng). Nhiều chùa chiền được xây dựng nên , nhiều bản nghĩa sớ về các bộ kinh Phật được soạn ra . Bản thân Thánh Đức Thái Tử cũng là một học giả uyên bác, đã soạn những bản nghĩa sớ về ba bộ kinh quan trọng: Kinh Pháp Hoa, kinh Thắng Man và kinh Duy Ma Cát.

Đến thời Nại Lương (Nara), Phật Giáo ở Nhật Bản đã có sự phân chia thành nhiều trường phái lớn. Trong thời kì này, Phật giáo ở Nhật Bản đã trở thành một hệ thống văn hóa

phát triển cao độ. Nó có sức ảnh hưởng mạnh mẽ đến mọi mặt của đời sống xã hội như tư tưởng, học thuật, nghệ thuật, công nghệ.

Sang thời đại Bình An (Heian) Phật giáo Nhật Bản dần dần nặng về nghi lễ, hình thức: *“Chúng ta có thể nói rằng, Phật giáo của thời đại Bình an (Heian) chỉ là một hình thức nghi lễ thuần túy [56; tr.390].*

Cũng trong thời đại này, tư tưởng Mật pháp phát triển cùng với sự ra đời của Tịnh thổ giáo hay Tịnh độ tông. Tư tưởng Mật pháp cho rằng thế giới trải qua ba thời kì: Thời kì của Phật Thích Ca là thời kì Chính pháp, thời kì kế tiếp là thời kì Tượng pháp và thời đại đến sau cùng là Mật pháp. Tư tưởng Mật Pháp càng được củng cố và tin tưởng trước tình hình biến loạn chính trị, thiên tai, dịch bệnh tràn lan, bắt lính ráo riết của xã hội Nhật Bản đương thời. Và đứng trước tình hình đó, Tịnh Thổ giáo cầu mong sự cứu vớt của Phật Adidà. Mật khác, niệm Phật cũng là một cách thức tu hành giản dị, phù hợp với mọi giới, đặc biệt là đối với tầng lớp bình dân nên đã được phổ biến rộng rãi và thâm nhập sâu sắc trong đời sống xã hội.

Sang đến thời Kiếm Thương (Kamakura), tầng lớp võ sĩ đạo – Samurai – dần dần khẳng định vai trò, vị trí của mình trong xã hội Nhật Bản.

Phải thường xuyên đối mặt với tình trạng mà cái sống và cái chết chỉ diễn ra trong một khoảnh khắc; cả cuộc đời chỉ quyết định trong một nhát kiếm, họ, những Samurai, hơn ai hết, là những người hiểu thấu đáo nhất về giá trị lớn lao của thứ trực giác tức thì, vượt ra ngoài suy nghĩ đắn đo, vượt ra mọi phân vân toan tính. Trong trạng thái đó, mọi sự vẽ vờ của tâm đều dứt bật. Họ đối diện với sống và chết, nhưng bên trong họ hiện diện một sức sống uyên nguyên, thậm chí còn lớn lao hơn cả cái sống và cái chết hiện tiền. Đó là trạng thái cao nhất của kiếm thuật.

Với phẩm chất như vậy, họ đã tìm và gặp gỡ chính mình trong Thiên Tông – Một tông phái Phật giáo truyền vào Nhật Bản từ thế kỷ thứ XIII. Thật vậy, Thiên Tông, với cốt tủy *“...Lột hết mọi lớp vỏ bên ngoài mà tri thức đã khoác lên bao phủ tâm hồn, và cốt nhìn thẳng vào bản chất sâu thẳm của tự thể chúng ta”*. [56; tr.395], đã thỏa mãn sự khát khao, sự tầm cầu, sự tra vấn của tầng lớp chiến sĩ thời Kiếm Thương. Chính cái đơn giản của Thiên Tông là mảnh đất thích hợp để hạt giống tâm hồn của họ nảy nở, sinh sôi. *“Giai cấp quân phiệt thời Kiếm Thương rất hâm mộ sự đơn giản trong mọi hình thức (...) Thiên đáp ứng những khát khao của họ đến mức tinh vi. Nếu Chân Ngôn tông và Thiên Thai tông dành cho hạng quý phái, Niệm Phật dành cho bình dân, Thiên Tông quả là dành riêng cho chiến sĩ.”* [56; tr.395].

Hơn nữa, Tâm hồn dân tộc Nhật Bản, tính cách dân tộc Nhật Bản còn tìm thấy ở Thiền Tông một sự đồng điệu. Nếu như từ thời thượng cổ, người Nhật đã tin tưởng một cách sâu sắc rằng: “*Vạn vật hữu linh*” thì Thiền Tông, một lần nữa lại khẳng định một cách mạnh mẽ: “*Núi, sông, cây, cỏ trên thế gian đều có thể thành Phật cả*” (*Sơn xuyên thảo mộc, tất giai thành Phật*) [70; tr.417].

Tất cả là một sự trùng phùng kì diệu trong tinh thần bình đẳng rộng lớn đến mức không có gì quá đáng khi nói rằng Thiền đã trở thành sinh mệnh, thành cốt tủy của nền văn hoá Nhật Bản. Nhiều dân tộc trên thế giới cũng chịu ảnh hưởng Thiền Tông, nhưng không nơi nào thấm nhuần đến mức độ sâu sắc và bền vững như nền văn hoá của dân tộc này.

Dù là dòng Lâm Tế hay dòng Tào Động, dù chủ trương tọa Thiền hay tham chiếu công án, Thiền tông Nhật Bản thống nhất ở tư tưởng bình đẳng và nhấn mạnh yếu tố trực giác. Hai đặc điểm này đã chi phối mạnh mẽ đến quan niệm thẩm mỹ của người Nhật trong lĩnh vực hoạt động nghệ thuật. Có thể nói, nghệ thuật Nhật Bản thời Kamakura là một nền nghệ thuật của vẻ đẹp giản dị, mộc mạc. Cái đẹp giản dị, mộc mạc sinh ra từ tâm hồn không thấy có sự chia cắt, phân li giữa tự ngã và thế giới, giữa con người với tự nhiên, giữa chủ thể và khách thể. “*Sự biểu lộ tổng quát của tính chất văn hóa thời Thất Đinh Mạc Phủ là c huyên về mỹ thuật đượm màu :U, Huyền, Nhàn, Tịch. Đây là tinh thần. Phần hình sắc thì: Giản, Tó, Khô, Dạm*” [70; tr. 421].

Như vậy, giữa tâm hồn và cái đẹp không có khoảng cách. Đến với nghệ thuật Thiền, ta sẽ không tìm thấy ở đó sự đuổi bắt của tư duy và lòng ham muốn đối với cái đẹp. Ta chỉ thấy ở đó đơn giản một sự lặng im và cái đẹp tự mình hiện hữu. Thiền sư D. T. Suzuki trong lời giới thiệu cho quyển “Thiền trong nghệ thuật bản cung” của giáo sư Eugen Herrigel đã viết: “*Con người là một sinh vật biết suy nghĩ nhưng tác phẩm lớn nhất của nó sẽ được thành tựu khi nó không tính toán, không suy nghĩ. “Sự ngây thơ” phải được đạt lại sau nhiều năm tập luyện trong nghệ thuật biết quên chính mình. Khi đã được nó thì con người biết suy nghĩ và lại không biết suy nghĩ. Con người suy nghĩ như mưa, mưa rơi từ trên trời xuống đất; như sóng, sóng đùa trên biển; như sao, sao soi bầu trời đêm; như lá xanh, lá nảy mầm trong gió xuân ấm áp. Thực tế, con người đã chính là mưa, là biển, là sao, là lá*” [23; tr.9]. Khi đó thì: “*Người đã thành tựu thì không cần săn đuổi, ông chỉ tìm là thấy. Là nghệ nhân thì ông là một con người thánh thiện, là người thì ông là một nghệ nhân, vì trong tất cả những gì ông làm hay không làm, tạo tác hay lặng yên, hữu hiện hay phi hữu hiện, trong tất cả các dạng hình, Phật đều nằm trong tâm ông. Con người, nghệ nhân, tác phẩm, tất cả đều*

là một. Nghệ thuật của tác phẩm nội tại khác với tác phẩm bên ngoài ở chỗ nó không rời con người nghệ sĩ – là thứ nghệ thuật không phải do con người làm ra mà nó chính là, phát xuất từ một chiều sâu mà thường ngày ta không biết đến.”[23; tr. 56].

Thiền tông đã đưa con người đến gần với tự nhiên, đưa cái đẹp về với sự mộc mạc, đưa nghệ thuật về với đời thường. Nhưng không vì thế mà tất cả bị hạn chế, bị thu hẹp. Đó không phải là một sự quy giản. Ngược lại, nó mở ra những khả năng vô tận của sự sáng tạo. Sự sáng tạo ở đây, không hiểu theo nghĩa có một chủ thể sáng tạo và một tác phẩm được tạo tác, được quy định, được điều kiện hoá, cả hai chia cắt, tách biệt nhau. Nếu hiểu như thế thì chỉ có thể có một vẻ đẹp hữu hạn được sinh ra. Trái lại, trong sự thành tựu của một tác phẩm nội tại, thì cái nghệ thuật và cái chất người với ý nghĩa bao la và cao quý nhất đã gặp gỡ.

Dấu ấn của mỹ học Thiền trong các ngành nghệ thuật Nhật Bản là như thế. Khi giữa con người và cái đẹp không còn thấy có một khoảng cách nào thì nghệ thuật cũng không còn là chuyện làm đẹp, không có những yếu tố hoặc cầu kì, hoặc rườm rà của việc làm đẹp.

Tác phẩm không còn là một mô hình của cái đẹp, mô hình của sự sống. Nó phải là hơi thở của sự sống. Chính nó là sự sống, và sự sống là nó. Và sự sống cũng tức là cái đẹp. Nên ở đây không đặt ra vấn đề chất liệu. Cái đẹp thật sự hiện hữu trong tác phẩm nghệ thuật không phải đợi đến lúc tác phẩm nghệ thuật đó có trăng, có hoa, hay có cái gì điểm lệ và đài cát như thế, mới là đẹp.

Ngay cả khi đá sỏi hiện hình, tác phẩm cũng đẹp trọn vẹn bởi nó chuyên chở một sức sống vô tận, sức sống nội tại, sức sống uyên nguyên.

Chương 2: PHƯƠNG DIỆN THẨM MỸ CỦA YẾU TỐ ĐẠM TRONG THƠ VƯƠNG DUY VÀ YẾU TỐ WABI TRONG THƠ BASHO

2.1. Giản dị là một trong những tiêu chuẩn của cái đẹp

Trong cách cảm nhận của người phương đông, cái đẹp nhiều lúc được gắn liền với sự giản dị. Nhưng điều này không được hiểu theo cách là có một nội dung phong phú chứa đựng bên trong một hình thức nghèo nàn. Nếu hiểu như thế thì cái đẹp là cái đẹp ẩn giấu, cái đẹp được che đậy. Chúng ta không nhìn vấn đề ở khía cạnh mâu thuẫn như thế.

Đạm trong thơ ca Trung Hoa và wabi trong thơ ca Nhật Bản không phải chỉ là cái đẹp giản dị, đơn sơ của hình thức. Khi một nhà thơ Nhật Bản làm thơ về những vật bé mọn, tầm thường, mộc mạc như vỏ sò, con ốc, cánh chuồn chuồn, hay một con ếch, hai quả hồng, họ không có ý định mượn tất cả những thứ đó để làm hình thức cho một điều gì có ý nghĩa cao sang hơn.

Thực chất, khi họ làm thơ về hòn sỏi, con muỗi và khi họ làm thơ về trăng, về hoa Đào, trong cả hai trường hợp đó, cảm xúc thẩm mỹ là một, không có sự khác biệt.

Cái tiêu chuẩn thẩm mỹ đạm và wabi hẳn phải được quy định ngay ở mặt ý nghĩa của lớp ngôn từ trong tác phẩm. Và khi cái ý nghĩa bình dị của nó được biểu hiện trong một hình thức đơn giản, ta có sự thống nhất của cái bên trong và cái bên ngoài. Nội dung và hình thức không hề mâu thuẫn nhau. Sẽ không có chuyện hình thức vượt quá nội dung đến mức tác phẩm nghệ thuật trở nên rườm rà, phức tạp; cũng không phải là vấn đề hình thức đơn sơ, giản dị một cách giả tạo, trong khi nội dung của nó lại chứa đựng một tham vọng đạt đến cái cầu kì, hoa lệ. Tiêu chuẩn thẩm mỹ đặt ra ở đây là nhà thơ phải biết cách bỏ bớt, quy giản mọi thứ sao cho những điều được nói ra cùng với ý nghĩa của nó phát huy tối đa sức gợi đối với người thưởng thức. Sức gợi, đấy chính là sinh khí của tác phẩm. Thơ ca quý nhất, không phải ở ngôn từ, không phải ở ý nghĩa, mà là ở khả năng vận động, khả năng sinh sôi của các lớp ý nghĩa trong một lớp ngôn từ cố định. Thơ ca phải đạt đến trình độ là điều mà nó đề cập đến cùng với cách thức thể hiện của nó phải tối giản để cảm thức thẩm mỹ, hiệu ứng thẩm mỹ nó tạo ra được là tối đa. Hình thức mang tải nội dung. Nhưng nội dung và hình thức không được phép rườm rà, sặc sỡ để rồi che lấp, lấn át mất linh hồn của bài thơ. Vì về một phương diện nào đó, không phải nội dung hay hình thức, mà là tinh thần thơ ca mới thực sự quan trọng.

Nói cho đúng ra, cái đẹp là một điều kì diệu. Nó không bó hẹp mình vào một tiêu chuẩn, quy tắc cố định và duy nhất nào. Nếu cái đẹp thật sự hiện hữu, nó có thể hiện hữu trong hình thức lộng lẫy, huy hoàng lẫn trong sự bình dị, đơn sơ. Mộc mạc hay kiêu sa, tất cả đều có thể trở thành phẩm tính của cái đẹp.

Vấn đề là, trong truyền thống văn hóa Trung Hoa và Nhật Bản, phẩm chất của nghệ thuật gắn bó mật thiết với phẩm chất của nghệ sĩ. Thế nên, cái đẹp của thơ ca, phải đi liền với cái đẹp trong tâm hồn con người. Người phương Đông vốn dĩ quen với những vẻ đẹp tỏa ra từ tâm hồn bình dị. Họ không quen với cái ồn ào. Họ ưa cái lặng lẽ. Vì vậy, thơ hay, thường phải là những vần thơ tiêu biểu cho một ý chí thanh cao, thuần khiết, một tâm hồn vừa rộng lớn, khoáng đạt, vừa đằm đằm, tĩnh tại. Linh hồn của bài thơ, tinh thần của bài thơ cũng phải thể hiện được những vẻ đẹp như thế. Và chính tinh thần này, linh hồn này đã tạo nên tính bình đạm, mộc mạc ở cấp độ nội dung cũng như cấp độ hình thức của tác phẩm. Điều này có nghĩa là, dù có đi vào tính đơn giản của nội dung và hình thức tác phẩm, thì ta cũng chỉ mới đi được nửa đoạn đường. Quan trọng hơn hết là phải từ sự giản dị đó, từ sự đơn sơ đó, ta chỉ ra được tinh thần, sức sống, linh hồn của bài thơ. Có như vậy, ta mới thực sự là người hiểu thơ.

Chính tiêu chuẩn thẩm mỹ như vậy đã qui định nguyên lý sáng tạo và thưởng thức đối với thơ ca Nhật Bản và Trung Hoa. Thơ ca được sinh ra theo cách phi biệt hóa. Nhà thơ không tô đậm điều được nói đến, không có ý đồ định hình trong lòng người thưởng thức một ấn tượng cố định không xê dịch được về một sự tình đã được giới hạn bằng những nét khu biệt, nhưng đồng thời, cũng không phải là sáo rỗng, trống không. Nói một cách hình tượng, khi tác phẩm sinh thành, tinh thần của nó bay bổng trong thế giới nghệ thuật và nhà thơ không có ý định chọn một điểm rơi, một điểm dừng cho tiến trình ấy.

Điểm đến của nó không phải là *Không*, không phải là *Có*, cũng không phải là ở khoảng giữa hai cái đó. Nó không có điểm đến.

“*Ngũ sắc làm cho người ta mờ mắt; Ngũ âm làm cho người ta ù tai; ngũ vị làm cho người ta tê lưỡi*” [61; tr.180]

Một nhà thơ Trung Hoa hay Nhật Bản đồng thời cũng là một nhà tư tưởng. Tác giả sẽ không chọn màu nào trong số năm màu, âm nào trong số năm âm, vị nào trong số năm vị. Nhưng như vậy không có nghĩa là tác giả hòa trộn tất cả các thứ lại trong một thể hỗn hợp và hỗn độn. Cũng không có nghĩa là điều mà nhà thơ nói ra sẽ là một tập hợp rỗng: vô vị, vô thanh, vô dạng. Cách biểu hiện là biểu hiện một cách vị vô vị, thanh vô thanh, hình vô hình. Đây chính là cách thức biểu hiện của nguyên lý đạm và wabi. Nó *phi biệt hóa* và nó mang tính đa trị. Nhìn ở một góc độ nào đó, nó hàm chứa một tư thế sẵn sàng biến dịch, một tư thế chứa đựng mọi khả năng, mọi chiều hướng của thực tại. Nhìn ở một góc độ khác, bản chất của tất cả mọi thứ là không xác định. Nói cho đúng hơn, là không mang tính tất định.

Hai điều này có liên quan chặt chẽ với nhau ở chỗ : Nếu ẩn số của thơ ca chấp nhận một giá trị cụ thể , xác định cho nó , thì đồng thời, đó cũng là sự từ khước tất cả các giá trị khác. Tinh thần thơ ca sẽ thu hẹp vào trong thể xác chặt chẽ của nó . Dù thể xác ấy được tô vẽ, trang sức cầu kì đến mức nào , nó cũng vẫn chặt chẽ. Ngược lại, nếu ẩn số của thơ ca từ khước khoắc lên mình một giá trị cụ thể xác định , đôi cánh thơ ca từ chối một điểm đến cho nó, nó sẽ là vô tận . Ý nghĩa của những đường nét mờ nhạt , bất toàn, và vô sở ý trong tranh thủy mặc hay tranh haiga là như thế. Đó cũng là lý do vì sao các nhà thơ Nhật Bản và Trung Hoa khi chọn đề tài thường chọn những đề tài gắn với thiên nhiên và những sự vật bé mọn , tầm thường, mộc mạc, chất phác; Khi sử dụng ngôn ngữ thì thường chọn những câu, từ mang tính giản dị, hàm súc; Khi diễn đạt tình cảm thì diễn đạt một cách kín đáo, thâm trầm. Và đó cũng chính là lý do vì sao khi đọc thơ tuyệt cú đời Đường hay thơ Haiku , ta phải biết đến cách đọc những khoảng trống giữa những hàng chữ. Đúng như Francoise Jullien đã nhận xét: *“Cái này nhú ra từ cái kia, không có gì được xác định; một tính cách vừa mới hình thành lập tức thoái lui. Lập tức, hay đúng hơn là đồng thời: Ở Trung Quốc, nhà thơ, họa sĩ không mô tả sự vật bằng những nét khu biệt, càng không dùng những nét rời. Đúng ra, họ không mô tả cho ta thấy rõ sự vật này hay sự vật kia, không làm cho ta cảm nhận sự hiện diện của chúng, họ chỉ mô tả sự vật giữa cái “có” và “không” , đồng thời hiện hữu và hư vô : hiện diện - khiếm diện, nửa mờ - nửa tỏ, vừa mờ - vừa tỏ”*[37; tr.20].

Tính phi biệt hóa này dẫn đến một sự thật là trong thế giới nghệ thuật, không có yếu tố nào là lẻ loi , cô độc và chia cắt với các yếu tố khác , với toàn bộ thực tại còn lại . Đó là thế giới nghệ thuật của các mối liên hệ . Nếu như ở Trung Hoa: *“Cái trống không xuất hiện làm thành một áp lực nghệ thuật chi phối tất cả, biến hội họa Trung Quốc thành hội họa của những quan hệ chứ không phải hội họa của từng sự vật. Thơ Đường cũng thế. Ngôn ngữ của thơ Đường là ngôn ngữ của những quan hệ, chứ không phải ngôn ngữ của những chữ.”* [17; tr. 324]. Thì ở Nhật Bản, với Basho, vị thầy đầu tiên của thơ Haiku , ta tìm thấy một cảm thức: *“không có gì đơn độc, không có gì không hệ trọng; một niềm thương cảm mênh mông; và nhận thức sâu xa về mối tương quan giữa muôn loài ,... ”.* [22; tr.28]. Đây chính là biểu hiện của một lối tư duy toàn thể, một lối cảm nhận trực giác tức thì . Thế giới hiện lên không phải từng phần riêng rẽ , tách biệt. Thế giới hiện lên trong thơ ca là một thế giới hoàn chỉnh ngay từ đầu, và hoàn chỉnh trong mọi khoảnh khắc . Nó phi thời gian. Sự nhạy cảm của trực giác cho phép tinh thần vượt qua mọi yếu tố riêng rẽ chia cách để đến với trung tâm của sự sống một cách trực tiếp . Không lần lượt, không thứ tự trước sau, mà chỉ duy nhất trong một

khoảnh khắc, người ta có được sự thấu cảm : Tất cả là một , một là tất cả . Đó chính là lúc những vần thơ thực sự được sinh thành.

Rõ ràng, trong mối liên hệ, thì chính thể bao giờ cũng có giá trị lớn hơn giá trị của tất cả các thành tố gộp lại. Một giai điệu hay, đương nhiên đem đến cho tâm hồn chúng ta nhiều điều hơn là tổng cộng tất cả các nốt của giai điệu ấy có thể đem lại . “Phần giá trị lớn hơn” đó, người phương Đông gọi nó là di âm , là dư vị, là ý tại ngôn ngoại , là khoảng trống trên một bức tranh . Không phải tác giả cố ý che giấu nó . Mà nó vốn là “*cái mơ hồ nhưng có thật*”: Làm rõ nó, tức là đánh mất nó.

Chức năng của việc làm nhạt hóa những thành tố cấu thành trong thế giới thơ ca, chức năng của việc tháo gỡ những nét khu biệt của của các yếu tố đó , chức năng của việc phi biệt hóa nó là để mối liên hệ giữa các thành tố khác nhau được thiết lập một cách trơn tru , tự nhiên. Mỗi một hình tượng trong bài thơ được nhận ra không phải vì tự thân nó cố ý làm nổi bật nó. Nó được nhận ra trong mối liên hệ với các hình tượng khác. Khi thì ở thế đối lập, khi thì ở thế tương đồng , giữa các hình tượng thơ ca luôn có sự kết hợp hài hòa , chặt chẽ. Việc nhấn mạnh một cách tùy tiện một thành tố nào đó trong chính thể thống nhất của các thành tố cấu thành nên bài thơ được xem như là một sự vi phạm nguyên tắc mỹ học một cách thô bạo . Kể cả việc nhấn mạnh, tô đậm yếu tố chủ thể cá nhân trong thế giới của tác phẩm cũng được xem như là một việc không nên . Nhưng giống như một nghịch lí, vì không tô đậm yếu tố cá nhân trong thế giới của tác phẩm, mà tinh thần của cá nhân được mở rộng và thấm đẫm trong từng chi tiết của tác phẩm. Nhà thơ cơ hồ không nói gì đến cá nhân mình, trong suốt bài thơ, nhưng nhìn vào đâu, ta cũng cảm nhận được tâm tình của tác giả , tinh thần của tác giả. Bởi vì, tác phẩm lúc này đã trở thành “hóa thân” của tác giả và nhà thơ không biểu hiện mình trong bài thơ mà trái lại , tìm kiếm chính mình trong đó. “*Sự hòa hợp phổ biến thể hiện đặc biệt rõ rệt trong thơ trữ tình sơn thủy, nhưng luôn luôn, khi nhà thơ Trung Quốc chạm đến thiên nhiên, thì anh ta đồng thời là nhà họa sĩ và là nhân vật. Anh ta không đứng bên cạnh bức tranh của mình trong tư thế của người quan sát bên ngoài, mà dễ dàng và rất giản đơn nhập vào thế giới được miêu tả ấy...*”.[43; tr.220]. Chính vì vậy mà : “*Thơ không viết ra theo ngôi thứ nhất. Nó vô nhân xưng, vô quan hệ vì rằng cái âm thanh thoát ra từ lòng nhà thơ chính là hồi âm của một cái chung nội tại, là cái không cần phải mang một dấu hiệu hạn chế nào cả.*” [43 ; tr.219].

Nói tóm lại, yếu tố wabi yếu tố đạm vừa là tiêu chuẩn của cái đẹp , vừa là nguyên lí sáng tạo nên cái đẹp. Tác giả không truy tìm, không tham cầu, không khiên cưỡng tạo ra cái

đẹp. Mọi thứ tự nhiên và đơn giản , nhưng không phải là nông nổi , cạn cợt. Cái giản dị là nguồn gốc của mọi giá trị trong thơ ca , nhưng đồng thời, bản thân nó, lại là kết quả của một quá trình chiêm nghiệm dày công . Cũng như, thái độ bình thản , tự tại hẳn phải là cái bình thản, tự tại có được sau bao nhiêu hăm hở, nhiệt tình và trăn trở.

2.2. Đạm, wabi - vẻ đẹp tinh túy của hồn thơ Vương Duy và Basho

2.2.1. Tính giản dị và tính hàm súc

Đối với Haiku và Tứ Tuyệt đời Đường , ta dễ có cảm giác chúng rất gần gũi nhau : *“Đi tìm cái đẹp của tứ thơ trong thơ haiku và thơ tứ tuyệt , ta như chạm đến cõi tâm linh vi diệu nhất của hai nền thơ ca Trung Hoa và Nhật Bản. Cả hai nền thi ca phương Đông này đã tìm thấy sự tương hợp, sự đồng cảm sâu sắc qua những vần thơ hàm súc mang chiều sâu triết lí nội tâm. Sự gần gũi tương đồng về tâm hồn, sự trở về với Đạo, và hơi thở của Thiên lại được kết tinh trong hai thể thơ cực ngắn, cô đọng là thơ haiku và thơ tứ tuyệt.”* [27; tr.97]. Trước hết, về phương diện loại thể, chúng có một điểm tương đồng rất rõ , đó chính là sự ngắn gọn và cô đúc của hình thức thơ . Tính chất này gắn bó chặt chẽ với cảm thức Bình đạm , cảm thức Wabi. Thật khó tưởng tượng nổi, một tinh thần đạm bạc của thi ca lại có thể được chứa đựng trong một hình thức rườm rà, rắc rối và dài dòng của câu chữ. Hình thức không phải là nội dung. Nhưng nó là sự biểu hiện của nội dung

Ta hãy nói về hình thức của thơ Tứ Tuyệt, hay Tuyệt Cú.

Thơ ca Trung Hoa đời Đường , thịnh hành nhất là thể Luật Thi . Luật Thi là thể thơ tám câu năm vần . Tách Luật Thi ra làm hai và lấy phân nửa , ta có Tuyệt Cú , tức Tứ Tuyệt. So với thể thơ Luật Thi , về mặt ý tứ , thơ Tứ Tuyệt cần phải đảm bảo : *“ Tuy có bốn câu , nhưng ý tứ phải sung mãn như tám câu thì mới xứng danh là Tuyệt Cú , là Tứ Tuyệt . Bởi Tuyệt vừa có nghĩa là Tiệt (cắt) vừa có nghĩa là Tuyệt diệu .”*[58; tr.44]. Còn về mặt bố cục thì *“Số câu tuy có khác nhưng cách bố trí vẫn không khác nhau, cũng khởi, thừa, chuyển, hiệp, một bên từng cặp , một bên từng câu , mạch văn vẫn tiếp , khí vẫn vẫn nổi , không dứt không ngừng.”* [58 ; tr.44].

Còn ở Nhật Bản , thơ Tanka (đoản ca) thường được sáng tác theo kiểu xướng – họa. Phần đầu gồm 17 âm tiết, sắp xếp theo ba dòng 5/7/5 được gọi là Hokku (phát cú). Phần này do một người xướng lên. Và phần sau, gồm 14 âm tiết, được sắp xếp theo hai dòng 7/7 sẽ do

các đối thủ họa lại. Hình thức “họa thơ liên hoàn” là một trong những thú tiêu khiển phổ biến trong cung đình Nhật Bản từ rất sớm. Về sau, khoản đầu thế kỉ thứ XIII, đã bắt đầu có những thử nghiệm trong việc tách phần Hokku ra làm một bài hoàn chỉnh. Đó là mầm mống của thể thơ Haiku – sẽ được phát triển mạnh mẽ từ đầu thế kỉ thứ XVI với công lao lớn nhất thuộc về Matsuo Basho (1644 – 1694).

Dĩ nhiên, khi đã định hình, Haiku trở nên độc lập so với Tanka, cũng như Tứ Tuyệt trở thành độc lập so với Luật Thi. Nhưng xét lịch sử hình thành của chúng, ta thấy, việc hoàn chỉnh hóa một phần của Tanka hay cắt bỏ một phần của Luật Thi đã phản ánh một sự thật: *Giản hóa* là đặc trưng nổi bật của Haiku so với Tanka và Tứ Tuyệt so với Luật Thi. Ở đây, không phải là vấn đề của sự rút gọn hay tóm tắt. Nó là sự giản dị của một thể thơ hoàn chỉnh hình thành so với một thể thơ hoàn chỉnh khác.

Luật thi có số câu gấp đôi Tứ Tuyệt. Nó có ẩn, có hiện; có thiên, có thâm; có khởi, có phục; có kỳ, có chính. Còn Tứ Tuyệt thì ẩn hiện, thiên thâm, khởi phục, kỳ chính đọng lại thành một. “*Chỉ trong bốn câu mà thiên thâm, ẩn hiện, chính kỳ, khởi phục đủ cả cho nên gọi là tuyệt*”. [17; tr.27]. Và *cái một* này chính là cái đơn giản của Tứ Tuyệt, cũng là cái hay của Tứ Tuyệt.

Và với Haiku, Haiku có thể là một lời khởi xướng, nhưng nó phải đủ sức gợi nên ý nghĩa hoàn chỉnh mà một cuộc đối thoại hướng đến. Nó là âm thanh vang lên từ tiếng vỗ của một bàn tay.

Như vậy, xét ở phương diện thể loại, thơ Tứ Tuyệt và thơ Haiku giống nhau ở chỗ cả hai đều là những thể thơ được tách ra từ các thể thơ khác và mặc dù như thế, so với các thể thơ ban đầu, chúng phải hoàn chỉnh cả về mặt nội dung lẫn hình thức.

Yếu tố đạm và wabi biểu hiện trước hết trong sự ngắn gọn, cô đúc này của thơ Tứ Tuyệt Đường và thơ Haiku. Với số lượng câu chữ có giới hạn, tác phẩm không thể có một lối diễn đạt cầu kì. Nó cần tinh giản đến mức tối đa yếu tố bên ngoài, những gì được biểu hiện sẽ biểu hiện một cách vừa đủ, không thái quá, không rườm rà. Thứ nhất là vì nó không có điều kiện để phô diễn. Thứ hai là vì cái mà nó muốn chuyển tải cũng không phải là cái để phô diễn. Nếu ở thơ Haiku ta nhận thấy “*một sự tình vẫn tất đã tìm ra được hình thức vừa vặn của mình*” (Roland Barthes - Dẫn theo [11; tr.64]), thì ở thơ Tứ Tuyệt, tính chất ngắn gọn của hình thức gắn liền với tính khái quát và điển hình hóa cao độ, nhằm đạt đến cái bản chất, cái gốc rễ của sự tình.

Matsuo Basho là người có công lao lớn nhất đối với việc hình thành thơ Haiku ở Nhật Bản. Trước Basho trên dưới ba thế kỷ, thơ ca Nhật Bản đã có những thử nghiệm ban đầu đối với thể thơ tam tuyệt này. Và cũng đã có một số tác phẩm xứng hợp với tên gọi Haiku. Ví dụ như tác phẩm của Sadaiye vào thế kỷ thứ XIII:

*Lả tả
Lũ anh đào
Và đông tổ theo sau*

(Lê Thiện Dũng dịch)

Nhưng phải đến Basho, thơ haiku mới thực sự thoát khỏi tính chất giải trí, thù tạc, trào lộng đời thường và phát triển một cách trọn vẹn như một thể thơ hoàn chỉnh với đặc điểm nghệ thuật độc đáo và là sự kết tinh của tâm hồn dân tộc Nhật Bản.

Thực ra ban đầu, trong thơ Haiku của Basho cũng còn dấu vết của một sự hô ứng, đặt các sự vật hiện tượng có một mối quan hệ đặt biệt cạnh nhau để tạo ra một cảm giác bất ngờ, thú vị:

*Bầy bạn
Của chó và khi
Năm Dậu*

(Lê Thiện Dũng dịch)

Về sau, bên cạnh tính chất ngắn gọn, cô đúc thường thấy, nhiều bài thơ Haiku của Basho còn mang hình thức như một công án, hoặc có liên quan đến một công án. Nó nằm trong số những bài thơ hay nhất của Basho:

*Tôi vỗ bàn tay
Dưới trăng mùa hạ
Tiếng dội về ban mai*

(Nhật Chiêu dịch)

*Ao cũ
Con ếch nhảy vào
Vang tiếng nước xao*

(Nhật Chiêu dịch)

Bài thứ nhất gợi nhớ đến công án của Bạch Ẩn Thiền sư – Hakuin (1685 – 1768) “*Thế nào là tiếng vỗ của một bàn tay?*”. Bài thứ hai có nguồn gốc từ cuộc đối thoại của Basho với

Thiền sư Phật Đỉnh – Buccho . “...*Basho học thiền rất lâu năm với sư Buccho (Phật Đỉnh) và khi được hỏi về sự tiến triển tâm linh, Basho nói “Sau cơn mưa rêu mọc xanh hơn trước”. Sư Buccho căn vặn “nói rõ hơn đi” , Basho trả lời “Con ếch nhảy vào ao cũ , vang tiếng nước xao”*.[44; tr. 62]. Đặc sắc của những bài thơ như thế này của Basho là nó cho thấy một sự giải thoát khỏi những vướng mắc và giới hạn của nhận thức một cách đơn giản đến bất ngờ. Từ đó, cảm xúc được chuyển hóa thành tâm linh . Bài thơ hay là ở sự chuyển hóa cảm xúc này.

Đó cũng là sự chuyển hóa mà một công án hướng đến. Bởi vì công án là hình thức của một cuộc tương thoại giữa ý thức với tâm linh, giữa sự sống với bản thể sâu thẳm của nó. Sự xuất hiện đáng dáp của công án trong thơ Basho không phải là dấu vết của kiểu xướng - họa trong thơ Tanka nữa, mà là dấu ấn của Thiền tông. Hình thức này vượt qua ranh giới của *hỏi và đáp, cái bên này và cái bên kia để đạt đến cái duy nhất*. Nó làm ngưng lại dòng suy tưởng và mở ra cái vô biên . Và vì vậy, đây là hình thức tạo nên tính giản dị và sâu thẳm trong thơ Haiku của Basho. Giản dị vì nó chẳng những ngắn gọn, mà nó còn không có dấu hiệu của sự kích thích suy diễn. Sâu thẳm là vì nó gợi ra một chiều kích mới của cảm xúc và thức nhận . Hình thức như một công án chẳng những không làm cái sâu thẳm kia tối tăm , mà trái lại, nó nói một cách trực tiếp, sống động, mộc mạc cái chiều sâu mà lẽ ra , giới hạn năng lực của ngôn từ không thể với tới.

Ngắn gọn, đơn giản, chính xác cũng là đặc điểm nổi bật của thơ Vương Duy . Sở trường của Vương Duy là Tuyệt Cú . Tuyệt Cú, như trên đã phân tích, là một thể thơ giản dị nhưng hoàn chỉnh. Trong các tuyển tập của Vương Duy mà chúng tôi khảo sát, thơ Tuyệt Cú chiếm khoảng trên dưới 50 %, 50% còn lại là những thể thơ khác . Đó là về mặt số lượng . Mặt khác, chúng ta còn thấy, hầu hết các tác phẩm được đánh giá cao và được nhiều người biết đến của Vương Duy đều là Tuyệt Cú như : *Điền Minh Giản; Trúc Lý Quán; Lộc Trại; Điền Viên Lạc* . Vì thế, có ý kiến cho rằng , nói về Tuyệt Cú , thì phải kể thơ Vương Hữu Thừa là “Tuyệt xướng”.

Thơ Tuyệt Cú của Vương Duy có những đặc điểm độc đáo riêng . Nó không chỉ ngắn gọn, mà còn tròn trịa , viên mãn, không trúc trắc , (bình). Điểm này thể hiện nga y trong cấu trúc của tác phẩm.

Thông thường, câu thứ ba trong Tuyệt Cú vừa có vai trò như một sự chuẩn bị cho sự bộc lộ toàn bộ ý nghĩa , tư tưởng ở câu thơ thứ tư , vừa có vai trò chuyển mạch cho bài thơ “*Câu thơ thứ ba trong bài thơ Tứ Tuyệt thật sự thú vị, sáng tạo khi nó xuất hiện một cách bất*

ngờ, làm người đọc ngỡ ngàng vì nó bề tư duy của họ theo một chiều hướng khác” [17; tr.137]. Nghĩa là thông thường, mạch thơ của Tuyết Cú có hai chiều hướng rõ rệt, và sự chuyển biến chiều hướng của nó diễn ra một cách đột ngột, bất ngờ ở câu thứ ba.

Nhưng trong thơ Vương Duy, trừ một số bài như Điều Minh Giản; Hí Đền Bàn Thạch .v.v., phần lớn các bài còn lại, sự chuyển mạch ở câu thứ ba không diễn ra một cách đột ngột mà diễn ra một cách hết sức tinh tế, khó nhận thấy. Bài thơ do đó mà trở nên Bình: Phẳng lặng, không gồ ghề, không gãy khúc. So sánh bài Cửu Nguyệt Cửu Nhật Úc Sơn Đông Huynh Đệ với bài Hồi Hương Ngẫu Thư của Hạ Tri Chương chúng ta thấy rõ hơn điều này:

Cửu nguyệt cửu nhật ức Sơn Đông huynh đệ

*Độc tại dị hương vi dị khách
Mỗi phùng giai tiết bội tư thân,
Đạo tri huynh đệ đặng cao xứ
Biến sáp thù du thiếu nhất nhân*

Tiết trùng cửu nhớ anh em trong núi

Một mình ở quê người làm thân khách lạ
Mỗi lần gặp ngày tết lại nhớ anh em ruột thịt bội phần
Ở xa, đoán biết rằng, lúc này, các anh chị em đang leo núi
Ai nấy khắp lượt cài hoa Thù Du, chỉ thiếu
một người.

(Giản Chi dịch xuôi)

Hồi Hương Ngẫu Thư

*Thiếu tiểu ly gia lão đại hồi
Hương âm vô cải mấn mao tòi
Nhi đồng tương kiến bất tương thức
Tiểu vấn khách tòng hà xứ lai.*

Bài thơ khi trở về làng

Bỏ nhà đi từ khi còn nhỏ, nay có tuổi mới về
Giọng nói cố hương vẫn không khác, nhưng mái tóc đã thưa rụng
Trẻ con (ở làng) thấy mình mà không biết (là ai)
Cười hỏi khách : Ông ở đâu lại?
(Dẫn theo [67; tr.435])

Hai tâm hồn đã gặp nhau ở cái tình : Cùng là nỗi lòng đối với quê hương và nỗi buồn của người ly khách. Nhưng cái tứ của mỗi bài thơ mỗi khác. Ở bài thơ của Hạ Tri Chương, ta khó lòng mà đoán được sự tình ở câu thứ ba . Trừ khi chính tác giả nói ra . Nhưng ở bài thơ của Vương Duy, từ việc nhớ người thân đến việc đoán người thân đang làm gì vào lúc này , hai trạng thái tâm lý , tình cảm ấy hoàn toàn liên hệ với nhau và ta có thể dõi theo được . Chính vì vậy, ta lại khó lòng nhận thấy sự chuyển biến của mạch thơ : Nó từ hiện thực dần dần đi vào tâm tưởng. Câu đầu, về cơ bản, là lời kể. Tác giả kể lại sự việc đang diễn ra trong thực tế. Câu cuối cũng có thể xem như là lời kể. Nhưng lời kể ở câu cuối không phải là lời kể về một tình cảnh trước mắt, mà là một tình huống chỉ có một tâm hồn rất mực nhạy cảm mới có thể kể được. Và động trong lời kể đó, là sức nặng ân tình xen lẫn nỗi buồn cô độc.

Như vậy, với sự ảnh hưởng của hệ thống công án Thiền tông, thơ Haiku của Basho thể hiện một trực giác nhạy bén, vượt qua những ranh giới mâu thuẫn của tư duy . Trong khi đó, với sự chuyển mạch một cách kín đáo , tròn trịa, lưu loát, thơ Tuyệt Cú của Vương Duy là thơ của những mối xúc cảm tinh vi . Nếu như bốn câu khởi, thừa, chuyển, hợp của Tứ Tuyệt Vương Duy được hình dung như một đường tròn bao quát toàn thể thực tại thì ba dòng thơ của thơ Haiku Basho được hình dung như mũi tên xuyên thủng một tiêu điểm của thực tại để mở ra cái vô bờ.

Đều được viết dưới hình thức ngắn gọn , cô đúc, nhưng một đằng là sự tập trung cao độ, sự trọn vẹn với từng khoảnh khắc thường ngày ; Một đằng là sự lắng đọng, sự áp ủ ngọn lửa của những tình cảm, cảm xúc sâu xa vào trong cái bằng phẳng của đời thường

2.2.2. Chất liệu đơn sơ, mộc mạc của thi ca

“Chất thơ có thể được làm nên bằng thi ảnh , tứ thơ và nhịp điệu . Ba thứ ấy kết tinh , tạo mùi hương của thơ.

Hình ảnh nào cũng có thể vào thơ, từ cát bụi đến mây trời”.[12; tr.77]

Đọc Vương Duy và Basho ta có thể nhận thấy nó được tạo thành từ chất liệu mộc mạc, đơn sơ. Thứ nhất là vì ngôn ngữ của thơ Vương Duy và Basho giản dị, trong sáng. Mặt khác, ta cũng có thể thấy hình ảnh được sử dụng trong thơ Vương Duy và Basho là những hình ảnh gần gũi, đời thường.

Trước hết, ta hãy bàn về chất liệu ngôn ngữ trong thơ Tứ Tuyệt của Vương Duy và thơ Haiku của Basho.

Thơ Tứ Tuyệt của Vương Duy thể hiện sự tập trung các ý nghĩa lại trong một ngôn ngữ mang tính khái quát . Thơ Haiku của Basho lại thể hiện sự tinh lọc các từ ngữ và ý nghĩa.

Thật vậy, đúng như nhà nghiên cứu Nhữ Thành đã phát hiện , *“Cái tứ của thơ Đường không phải ở chỗ chạy đuổi theo sự vật, mà ở chỗ thống nhất sự vật lại bằng tư duy. Một khi đã đi theo con đường này thì bản thân các từ gần nghĩa với nhau phải thống nhất lại (...) vì thơ Đường dùng tư duy để khắc phục cái mâu thuẫn do giác quan đưa đến, cho nên ngôn ngữ từ chỗ xa hoa, thừa thãi rút xuống thành một hệ thống những nét khu biệt.”* [17; tr.324]. Đó là một sự đơn giản ngay trong phương diện ngôn từ : *“Thế giới của Kinh Thi, của Sở Từ, của Hán phú, là cái thế giới của hoa lệ, thế giới của sự cá biệt. Thế giới của thơ Đường là thế giới của sự thống nhất. Hàng chục con ngựa của Tư Mã Tương Như chạy đi đâu cả còn tro lại con mã trống không, hàng chục ngọn núi trong Kinh Thi nhường chỗ cho chữ sơn khái niệm (...) Vương Bột, Lạc Tân Vương, Đỗ Mục làm phú thì ngôn ngữ hoa lệ, khoa trương hết mức, nhưng làm thơ thì trở lạ với sơn, thủy, nguyệt, hoa. Đây là một sự đơn giản đến kì diệu”* [17; tr.323].

Dùng tư duy để thống nhất các sự vật lại , nhưng thơ Đường không chết trong tư duy . Nó vẫn tràn đầy sức sống của những sắc màu cụ thể , sinh động từ hiện thực soi chiếu vào . Từ cái nhiều trở thành cái một, nhưng cái một ấy lại không phải là sự thu hẹp , bó buộc, mà chính là sự quán xuyên cái toàn thể và sự mở rộng cái cụ thể.

Ngôn ngữ của thơ Haiku thì tinh giản ở chỗ nó ít khi sử dụng các từ ngữ chỉ tính chất, trạng thái. Điều này có một ý nghĩa nhất định . Thơ Haiku không phải là loại thơ dùng để kể lể, tâm tình. Nó tạo ra ấn tượng nhiều hơn là lôi kéo tình cảm . Và ấn tượng mà nó tạo ra , trước hết, là một cái gì giống như một sự bất ngờ . Dường như không phải ta đang bước vào

một thế giới thông thường, tức là một thế giới bị choán đầy bởi những cảm xúc, và được hiện ra qua cái nhìn của một cá thể . Có lẽ chỉ có thể nói như thế này: Ta đang bước vào một thế giới. Chấm hết. Thế giới hiện ra không phải như thế này, không phải như thế khác. Thế giới hiện ra - mượn cách nói của Thiền tông thì - như *chính nó là*.

Về hình ảnh thì hình ảnh trong Tuyệt cú của Vương Duy và Haiku của Basho là những hình ảnh được góp nhặt từ đời thường và được ấp ủ bởi tâm hồn tĩnh tại, điềm đạm, không ồn ào, không phức tạp, không kiêu sa.

Thơ Basho hồn hậu , thuần khiết như tâm hồn của một đứa trẻ , vô tư chơi giữa vô thường mà không ngại cái lấm lem của cát bụi . “*Khi nâng haiku lên sự hoàn thiện của một dòng thơ tâm linh, Basho đã nâng trong lòng bàn tay bát ngát của mình những sự vật bình thường nhất của thế gian này.*” [10; tr.272].

Hơn nữa, Basho tìm cái đẹp ngay trong cát bụi, không phải là dùng cát bụi để xây nên cái đẹp. Có đôi khi, hoa và đời xen lẫn nhau trong thơ Basho:

Một lữ

Tìm chỗ trọ

Tử Đằng nở hoa

(Lê Từ Hiền dịch)

Nhưng thật ra, hoa là đời, mà những hình ảnh mộc mạc của đời cũng chính là hoa.

Khi nhà thơ viết về nỗi buồn chia ly và tâm tình tiễn biệt , nhà thơ dùng hình ảnh của một ngọn lúa. Khi nhà thơ viết về nỗi cô liêu và tịch lặng của tâm cảnh , nhà thơ dùng hình ảnh tiếng ve và đá núi. Đó là những hình ảnh tự nhiên, mộc mạc, giản dị và đẹp.

Nhưng, mặc dù như thế , hình ảnh của ngọn lúa trong bài thơ thật ra không phải đẹp chỉ vì có tình ly biệt nó mới đẹp; cũng như tiếng ve và đá núi không phải đợi đến khi đặt vào *không gian cô tịch của tâm* nó mới có giá trị. Chúng ta thử đọc những bản dịch sau đây theo cách đọc là chỉ đọc hai dòng đầu của bài thơ rồi ngưng lại, ta sẽ thấy, đâu là có một cái gì đó chưa tường tận, nhưng cái đẹp đã hiện diện ngay trong phút đầu tiên ta đến với bài thơ rồi

Ôi tiếng ve kêu

Thấu xuyên vào đá

Trong cõi quạnh hiu

(Nhật Chiêu dịch)

Ngọn lúa nào

Trong ngón tay búa chặt

Khi từ biệt nhau

(Nhật Chiêu dịch)

Cái mộc mạc của thi ảnh trong thơ Basho là như thế.

Thơ Vương Duy thì giàu hình ảnh. Vương Duy không phải chỉ là một nhà thơ mà còn là một họa sư. Và hình ảnh trong thơ Vương Duy thì đúng là được tạo ra bằng một ngọn bút “*vô cùng sắc bén, chữ dùng rất bạo, rất gợi hình, rất tài*”. [6; tr.30]. Tuy nhiên, nếu trong hội họa, Vương Duy nổi tiếng với lối vẽ phi vẽ của trường phái *văn nhân họa*, đối lập với trường phái *công bút*, hay *công họa* của những nhà danh họa cùng thời như Lý Tư Huấn (615 – 716), Ngô Đạo Tử (680 - ?), thì việc tái hiện và sáng tạo những hình ảnh trong thơ ca của Vương Duy cũng thế, “*Sự rơi rụng màu sắc đến cùng cực và ta tiến gần đến sự xóa bỏ (...) người ta xen được vào ranh giới cái hữu dạng và cái vô dạng, rồi thể hiện được cái mơ hồ của cội nguồn (căn gốc).*” [37; tr.69]. Vương Duy không xem những sắc thái bên ngoài của thi ảnh cũng như của họa ảnh là quan trọng nhất, mà cái quan tâm hàng đầu là “*Khí tượng*” của nó: “*Vương Duy chỉ ra thành nguyên tắc: “Khi ngắm tranh, ta hãy nhìn trước tiên khí tượng”*” [37; tr.80].

Vẻ đẹp chỉ có mặt trong một hình ảnh, khi trong hình ảnh đó, hiện hữu một sức sống, một sinh lực – *Khí*. Khí có khí hình, khí thể và khí tượng. Khí hình tức sự tồn tại của sức sống trong một dạng thức cụ thể, chừng như chạm đến được, tiếp xúc được. Khí thể là vẻ sống động hiện diện trong mối tương quan của khí hình. Khí tượng là cái tổng thể, cái bản thể xuyên qua mọi dạng thức cụ thể và là cái “*làm cho sự tạo hình thoát ra khỏi sự tù hãm của hình*”. [37; tr.80].

Vương Duy đã chọn cách thức để việc tạo hình của mình đạt đến cái khí tượng, thoát khỏi sự tù hãm của hình là *giản hóa* hình, *đạm hóa* yếu tố hình ảnh.

Quê hương chỉ được vẽ lại trong nỗi nhớ của người đi xa bằng một cảnh mai. Phong cảnh núi non trùng trùng điệp điệp chỉ được vẽ bằng ba màu: màu trắng của đá, mà đỏ của lá và màu xanh của không gian:

Quân tỵ cố hương lai,

*Ứng tri cố hương sự,
Lai nhật ý song tiên,
Hàn mai trước hoa vị ?
Anh từ quê nhà đến,
Chắc rõ chuyện quê nhà,
Hôm anh rời làng, lại đây, thì trước cái cửa sổ có
rèm lụa trắng,
Thấy cây mai gầy đã đơm hoa chưa ?
(Giản Chi dịch xuôi).*

*Kinh khe bạch thạch xuất,
Thiên hàn hồng diệp hi,
Sơn lộ nguyên vô vũ,
Không thúy thấp nhân y.*

Ở Kinh khe đá hiện ra trắng xóa,
Tiết trời lạnh, lá đỏ ít.
Đường núi trước đó không mưa,
Thế nhưng màu xanh lục của không gian và núi non thấm ướt cả áo
người ta.
(Giản Chi dịch xuôi)

Thế nhưng chính trong màu xanh của không gian, ta bắt gặp cái thần của tạo vật; chính trong dáng gầy guộc của cành mai, ta bắt gặp cái hồn của quê nhà. Thơ Vương Duy bình dị mà không đơn điệu, nhàn đạm, nhưng thực không phải nghèo nàn. Mọi liên hệ giữa sự giản phác của thi ảnh và thần thái được tạo dựng nên trong nó là mọi liên hệ có tính biện chứng. Thực ra, việc miêu tả quá tỉ mỉ, chi tiết sẽ là một trở ngại cho việc đạt đến thần thái của cảnh sắc, dùng những màu sắc quá cầu kì, sắc sỡ thì rất khó đi vào bên trong cái vẻ đẹp của hình ảnh. Trông trải, nhạt nhòa ở bên ngoài và đầy đặn, đậm đà ở bên trong đó là hai mặt thống nhất của những hình ảnh xuất hiện trong thơ Vương Duy. Đó không phải là sự mâu thuẫn. Về bản chất, cái này tạo tiền đề cho cái kia.

Hình ảnh được khắc họa trong thơ ca không phải để trở thành mục đích của chính nó . Tinh thần của câu thơ là quan trọng hơn cả . Thay vì dùng nhiều lớp trang sức ngôn từ để diễn tả và ca ngợi cái tinh thần này, việc đưa ra hình ảnh mang chở nó là giản dị, trực tiếp mà hiệu quả hơn, với điều kiện, cái hình ảnh đưa ra cũng không quá lấp lánh đến mức át mất ánh sáng vốn đã lúc ẩn, lúc hiện, khi mờ, khi tỏ của vẻ đẹp tinh thần ẩn sâu trong câu chữ.

2.2.3. Nghệ thuật của những mối liên hệ

Thơ Tú Tuyệt thể hiện một tư duy khái quát cao độ . Nó không chia chẽ, phân tích sự vật, hiện tượng để đưa vào thơ ca theo một trình tự tuyến tính . Tức nghệ thuật thơ Đường không chiếm lĩnh hiện thực từng bước một, nó chiếm lĩnh cái tổng thể sau cùng ngay từ thời điểm xuất phát. “*Muốn xem thơ Đường hay hay dở chỉ cần xem câu cuối . Câu cuối thất bại không bao giờ có một bài thơ Đường hay (...). Đó là vì thơ Đường là một toàn thể, cái toàn thể phải có xong ngay từ đầu, mỗi câu có trọn vẹn trọn g óc người làm thơ trước khi có bộ phận (...)* Khi đã có một tổng thể hoàn chỉnh thì những chỗ kém hay vụng cũng không thể phá vỡ nó được, miễn là cái quan hệ không bị phá vỡ”. [17; tr.331].

Trong khi đó , thơ Haiku là thơ của khoảnh khắc “ *Haiku còn được gọi là thơ của khoảnh khắc*”. [27; tr.65].

Một đằng vượt lên trên trục tuyến tính của thời gian để đến với tầm khái quát , quán xuyên mọi thời điểm, một đằng chỉ tập trung lên một thời điểm duy nhất của trục tuyến tính ấy. Một đằng thể hiện sự tương sinh, tương thành của cái trước và cái sau, một đằng xóa mất cái trước sau, chỉ giữ lại cái khoảnh khắc hiện tiền.

Trong bài Trúc Lý Quán của Vương Duy:

*Độc tọa u hoàng lí,
Đàn cầm phục trường khiếu,
Thâm lâm nhân bất tri,
Minh nguyệt lai tương chiếu.*

Ngồi một mình trong đám tre rậm,
Gảy đàn cầm, lại huýt sáo,
Rừng sâu không ai biết,
Chỉ có vầng trăng sáng soi.

(Giản Chi dịch xuôi)

Ánh trăng không đến sau tiếng đàn. Ánh trăng vẫn có đó, hiện hữu trong im lặng. Khi tiếng đàn vút lên cao thì nó bắt gặp cái vô thanh của ánh trăng. Nương theo đó, tâm hồn con người cũng mở rộng vào trời đất. Cái đẹp lặng lẽ của vũ trụ đang soi chiếu xuống không gian u tịch của rừng sâu, soi chiếu vào cõi vắng lặng trong tâm người vô sự. Nó đã soi chiếu như vậy không biết tự bao giờ. Trong không gian tâm – cảnh đó, cái tổng thể của mọi vận động và biến hiện đó, khoảnh khắc trước và khoảnh khắc sau không còn lạc mất nhau, mà tương chiếu cùng nhau, âm vang trong nhau. Và cái âm thanh lúc này không những không mất hút vào cái tịch mịch của vô cùng mà nó còn trở thành chủ nhân của thời gian, trở thành cái làm cho thời gian nhảy múa.

Tiếng nước xao trong thơ của Basho cũng là một thanh âm. Nhưng đó là một thanh âm bất chợt. Trước nó và sau nó, thời gian không tồn tại. Chỉ duy nhất khoảnh khắc nó vang lên là có thật:

Ao cũ

Con ếch nhảy vào

Vang tiếng nước xao

(Nhật Chiêu dịch)

Khoảnh khắc hiện tại trong bài thơ của Basho diễn ra hoàn toàn bất ngờ, không dự tính, không suy đoán được. Chúng ta không được chuẩn bị để gặp gỡ với sự xao động của thanh âm trong khoảnh khắc hiện tại đó. Mọi sự chuẩn bị là quá khứ, là cái đã chết. Nếu một cái đã chết có thể len vào khoảnh khắc hiện có của sự sống thì sự sống chỉ còn là một sự sống bị quy định, bị trói buộc. Và hẳn nhiên là, nó mang tính cơ giới. Nó đánh mất vẻ tươi nguyên và linh động của mình. Bài thơ vĩnh cửu hóa cái hiện tại. Không phải theo cách kéo dài khoảnh khắc hiện tại ra đến vô tận. Không. Không có chuyện dài ngắn ở đây. Tiếng nước trong bài thơ chỉ thức tỉnh trong tâm ta một điều gì đó khó có thể gọi thành tên. Với một tâm thức tỉnh giác, mọi thứ không còn rong ruổi nữa. Trong tình trạng như vậy, cái giây phút và cái nghìn năm, là một.

Con ếch vẫn là con ếch. Cái ao vẫn là cái ao. Nhưng con ếch, cái ao trong một cái nhìn tỉnh thức, trong một tâm thức bình đẳng, nó lại là điều kì diệu của cuộc sống.

Chính vì sự khác nhau đó, nên thơ Tứ Tuyệt của Vương Duy có một sự liên quán giữa các hình ảnh, các chi tiết, các yếu tố. Trong khi, đến với thơ Haiku của Basho, ta dễ có cảm giác về nó như là những mảnh chấp nối rời rạc. Giữa các hình ảnh trong bài thơ là những khoảng trống rất lớn để vượt qua. Nhưng thật ra nó vẫn là một chỉnh thể hoàn chỉnh. “*Hài cú thì hết sức ngắn và văn phạm của nó rời rạc. Quả là một hiểm họa khi bản dịch nguyên văn từng chữ theo nghĩa đen lại bị ngộ nhận ra một mẫu văn xuôi không hoàn chỉnh. Hài cú không phải như thế, nhưng là thơ, trọn vẹn như nó vẫn đứng vững.*”[22; tr.10].

Những khoảng trống ấy nếu được điền vào đầy đủ thì thơ Haiku trọn vẹn về mặt nội dung nhưng lại mất mát rất lớn về mặt tinh thần. Đó là những khoảng trống chân không làm nền cho ngôn từ, cho hình ảnh. Trong khoảng chân không ấy, hình ảnh và ngôn từ thấp thoáng ẩn hiện. Nó vụt đến, vụt đi. Nó mất hút vào vô tận. Rồi nó lại tái sinh trong tâm thức.

Ví dụ trong một bài thơ của Basho:

Tiếng chuông qua rồi

Và hương hoa ngát

Chiều ơi

(Nhật Chiêu dịch)

Trong vài từ, bài thơ đã viết về ba đối tượng: *Tiếng chuông* là đối tượng của thính giác, *hương hoa* là đối tượng của khứu giác, *chiều* là đối tượng của thức giác. Cả ba đều có sức lan tỏa của chúng. Chúng không choáng chỗ của nhau trong không gian của bài thơ. Nhà thơ cũng không đưa ra một hình thức nào để cột chặt cả ba đối tượng lại. Tuy nhiên, chúng cũng không rời nhau. Bài thơ vẫn dường như lỏng lẻo rời rạc, mà thực ra lại không lỏng lẻo, rời rạc chút nào. Một mối liên hệ vô hình đã được thiết lập. Nhà thơ không cần phải chỉ ra mối liên hệ vô hình đó. Đọc ngược bài thơ từ dòng cuối đến dòng đầu ta sẽ thấy một sự vận động của cảm giác, từ một cảm giác mơ hồ, tinh vi đến cảm giác rõ ràng hơn, cụ thể hơn. Như vậy thơ đã đi ngược vào bên trong tâm hồn mình để cảm nhận thực tại với tất cả sắc thái của nó, từ thô kệch đến vi tế, từ vang động đến tịch tĩnh, từ cảm giác đến thức giác, từ thành phần đến toàn thể.

Thơ Tuyệt Cú của Vương Duy khác hơn đôi chút. Nó mang tính chỉnh thể và liên quán cao. Tuy nhiên, đó là một chỉnh thể không có trung tâm.

Mượn hình ảnh của bốn dòng thơ để nói, ta thấy, bốn dòng thơ trong một bài Tuyệt Cú là hình ảnh của một sự đối xứng không có trung tâm. Hai câu trên đối xứng với hai câu dưới.

Giữa bài thơ là một khoảng trống . Nói cách khác , sự đối xứng của bốn dòng thơ thừa nhận một trung tâm vô hình . Trong sự đối xứng phi trung tâm đó , mọi khả năng , mọi xu thế vận động của mạch thơ được triển khai . Có thể nói , mỗi một bài thơ là hình ảnh của một vũ trụ đang hít thở mà tạo ra sinh khí. Chính vì thế mới có niêm, có vận, có đối. Đó là hình thức âm thanh biểu thị sự kết hợp chặt chẽ , vận động nhịp nhàng theo hai trục ngang và dọc của bài thơ.

Trong sự đối xứng phi trung tâm đó, trong khoảng trống chân không đó, không gian và thời gian là một. Cái khởi thủy và cái chung cuộc là một. Cuộc hành trình bắt đầu bằng điểm kết thúc.

Đây chính là điểm gặp gỡ của thơ Haiku của Basho và thơ Tứ Tuyệt của Vương Duy . Và đây cũng chính là điểm mà dấu ấn của nguyên lí thẩm mỹ h ạm, wabi thể hiện rất rõ.

Như trên đã phân tích , tiêu chuẩn thẩm mỹ bình ạm , mộc mạc biểu hiện trong thơ Vương Duy và Basho trước hết ở tính giản dị của ngôn từ và hình ảnh . Ở phương diện khác, nếu thừa nhận thơ Haiku và Thơ Basho như là nghệ thuật của các mối liên hệ thì, tất nhiên ta sẽ đặt thành vấn đề là cái gì làm cho những hình ảnh , ngôn từ trong thơ Vương Duy và thơ Basho liên kết với nhau.

Theo chúng tôi, sợi dây liên kết giữa chúng là khoảng trống trong thơ . Sự im lặng của ngôn từ. *“Im lặng là nốt chính trong thứ âm nhạc đặc biệt của thơ Vương Duy . Giống như bất cứ nốt nhạc nào khác , âm vang cũng như ý nghĩa của nó được xác định bởi những nốt xung quanh”* [17; tr.379]. Các chi tiết, hình ảnh liên hệ với nhau vì tất cả đều xuất hiện để góp phần xác định giá trị của khoảng trống ấy.

Tính chất bình ạm và wabi thể hiện ở khoảng trống này. Nó không phải là trống rỗng. Nó có khả năng tạo một tiềm thế vận động cho các hình ảnh, ngôn từ và cho cả tứ thơ.

Nếu một bức tranh hay một bài thơ dày đặt bởi các chi tiết biểu hiện , sự linh động của toàn thể sẽ mất . Mỗi một hình ảnh , mỗi một ngôn từ trong bài thơ sẽ không tìm đâu ra “không gian” để cho mình triển khai ý nghĩa vào trong vô tận thế giới nội tâm của người đọc. Ta sẽ chỉ thấy bài thơ chi chít những chữ và bức tranh kín mít những đường nét, màu sắc. Nó cứng lại trên giấy mực và chết.

Thơ Vương Duy không cứng nhắc như vậy. Nó dùng cái nhàn ạm để tạo nên cái sống động:

Không sơn bất kiến nhân,

Đãn văn nhân ngữ hưởng,

*Phản ảnh nhập thâm lâm,
Phục chiếu thanh đài thượng.*

Núi vắng không thấy bóng người,
Chỉ nghe âm vang tiếng nói.
Ánh sáng hắt vào rừng sâu,
Lại chiếu lên đám rêu xanh.

(Lộc trại - Giản Chi dịch xuôi)

Cái hay của những câu thơ trên là ở chỗ “*Bất niêm, bất xuất*” (Không dính cũng không rời). Khung cảnh vắng bóng người , không thấy người , nhưng lại không phải là không có người. Ánh sáng xuất hiện , nhưng đó lại không phải là ánh sáng , mà là “phản ảnh” . Âm thanh cũng vậy, âm thanh hiện diện trong thế giới của bài thơ không phải là tiếng động , mà là tiếng vang. Ngay cả màu sắc , cũng không phải là màu sắc thật sự của rêu xanh . Cái có và cái không cửa thấp thoáng trong từng câu chữ.

Âm thanh triển khai qua tiếng vang , tiếng vang gợi nên không gian trống trải và im ắng. Màu xanh của rong rêu chứng tỏ sự hiện hữu của ánh nắng yếu ớt . Ánh nắng yếu ớt lại triển khai qua cái bóng phản chiếu của chính nó

Yếu tố này gợi ra yếu tố khác . Chi tiết này là sự triển khai của chi tiết kia . Bài thơ là một chuỗi những dư ba. Nhịp thơ thông dong, không dồn dập, không gấp gáp. Hình ảnh mới xuất hiện không chen lấn với hình ảnh trước đó , mà chúng tương chiếu với nhau . Bài thơ ngắn gọn nhưng không chật chội , gợi ra một khung cảnh trống trải nhưng không quạnh hiu . Tất cả đều thể hiện phong thái bình đạm đặc trưng của thơ Vương Duy.

Như vậy, chúng ta thấy , những chi tiết trong thơ Tuyệt Cú của Vương Duy và thơ Haiku của Basho đều không tự mình làm nổi bật chính mình . Nó tương liên tương chiếu với những chi tiết khác tạo nên một thế giới nghệ thuật mang tính chỉnh thể toàn vẹn , dù bản thân sự hiện diện của các chi tiết là bất toàn . Không có một chi tiết nào bị đẩy đến sự thể hiện cùng cực . Sự tồn tại của mỗi chi tiết đi liền với sự tồn tại của những khoảng trống , khoảng không ẩn bên trong nó . Bài thơ được ví như một cơ thể sống . Khoảng trống không xuất hiện trong thơ được ví như là các khớp của thân và tứ chi. Tứ thơ vận động được là nhờ những khoảng trống chân không ấy . Cũng nhờ những khoảng trống chân không ấy , nhờ sự giản hóa và nhạt hóa các chi tiết mà chỉnh thể của bài thơ mới trở nên trọn vẹn , sống động. Câu thơ do đó mà có thần.

Chương 3: PHƯƠNG DỆN TƯ TƯỞNG CỦA YẾU TỐ ĐẠM TRONG THƠ VƯƠNG DUY VỀ YẾU TỐ WABI TRONG THƠ BASHO

3.1. Đạm và wabi là những yếu tố nghệ thuật có khả năng chuyển tải tư tưởng

Đạm và wabi hiện diện trong thơ ca Trung Hoa và Nhật Bản không phải chỉ ở phương diện tính thẩm mỹ. Nó còn mang tính tư tưởng. Nhưng không phải đơn giản chỉ là tư tưởng đạo đức, không phải chỉ là vấn đề con người tránh cái cầu kì, hoa mỹ để có thể dễ dàng nuôi dưỡng tâm hồn và khí chất. Để có thể hiểu về đạm và wabi, ta cần phải liên hệ cách hiểu về đạm và wabi với thái độ trân quý đối với đời sống tự nhiên của người phương Đông. Thái độ này là điểm chung của cả Thần đạo, cả Thiên môn, Lão giáo và Dịch học.

Trước hết là sự gắn bó hữu cơ giữa tâm hồn với thiên nhiên. Ở Trung Hoa thiên nhiên là nơi con người chia sẻ tâm tư, tình cảm, thái độ, tư tưởng trước cuộc đời. Thiên nhiên là người bạn thân thiết nhất, trung thành nhất của con người. Cũng có khi thiên nhiên trở thành đối tượng quan sát, tìm hiểu, mô tả. Đó là những lúc con người có nhu cầu nhìn vào bản thể nội tại của mình. Nói cách khác, con người tìm đến thiên nhiên chủ yếu không phải để biểu hiện mình trước trời đất, mà là con người tìm đến thiên nhiên chính là tìm lại chính mình, tìm thấy mối cảm thông muôn thuở giữa thiên nhiên với bản thân mình. Cũng là thói quen nhìn bằng cái nhìn hướng nội, nhưng người Trung Hoa không thích chìm vào suy tư siêu hình như người Ấn Độ. Họ không quen vẽ ra những thế giới mang tính huyền hóa, đầy ảnh tượng. Họ nhìn vào tâm hồn mình thông qua cách nhìn vào thiên nhiên. Chỉ khi đó, những sự thật sâu thẳm nhất chỉ có thể biểu lộ qua những chi tiết tưởng chừng như quen thuộc nhất, giản dị nhất, những chi tiết tưởng chừng như ở ngay trước mắt, những chi tiết rất đời thường.

Thơ Sơn thủy và thơ Điền viên đã biểu hiện cao nhất tinh thần gắn bó với thiên nhiên này của người Trung Hoa. Thơ Sơn thủy được các nhà thơ như Đào Uyên Minh, Tạ Linh Vận khai lộ vào thời Ngũ Tán - Nam Bắc Triều. “Ở Trung Quốc, bắt đầu từ Đào Tiềm, Tạ Linh Vận... đời Tán Tông, thơ sơn thủy mới trở thành một thể tài chính thức của thơ ca. Đến Vương Duy, Vi Ứng Vật đời Đường, thơ sơn thủy đã đạt đến đỉnh cao, trở thành một thể tài truyền thống của thơ ca”... (Chu Quang Tiềm - Dẫn theo [34; tr.8]. Thơ Điền viên chủ yếu được phát triển bởi các những trí thức phong kiến đã sống đời qui ẩn, thể hiện tinh thần tự tại, an bình trong cuộc sống ruộng nương. Trong số đó có những người như Đào Uyên Minh,

Vương Duy..v.v.. Nếu thiên nhiên trong thơ Sơn thủy là một thiên nhiên nguyên sơ , chưa qua bàn tay đẽ gọt củ a con người thì thiên nhiên trong thơ Điền viên là thiên nhiên “nhân vi” như “*ruộng vuông, nhà cỏ, chó sủa, gà gáy, khói mỏng, gò cao*”. [34; tr.12]. Nó là hình ảnh của một đời sống mộc mạc, chất phác, xa cái ồn ào của thế tục và gần với cái nguyên sơ của thiên nhiên.

Đối với dân tộc Nhật Bản, thiên nhiên được xem như là cội nguồn của cái đẹp. “*Có thể nói rằng quan niệm cái đẹp ở người Nhật Bản vốn có từ thiên nhiên – thiên nhiên đúng với cái nghĩa đen của từ đó. Và ở đây có thể nói không chỉ vì ảnh hưởng của xintô mà cả về dấu vết sâu sắc của Phật giáo để lại trong nền nghệ thuật Nhật Bản* .” [52; tr. 61]. Nhưng thiên nhiên ở đây lại không thể chỉ là hình ảnh của sự yên ả , thanh bình. Mặc dù “*Khi hậu Nhật Bản ôn hòa , có bốn mùa rõ rệt . Mùa hạ nóng và tháng bảy có mưa , nhưng chỉ kéo dài khoảng một tháng. Mùa đông dễ chịu và có nhiều ngày nắng ấm. Xuân và thu là hai mùa thú vị nhất, luôn luôn có nắng ráo , trè tháng chín thường có gió bão và mưa lũ* .” [69; tr.139]. Nhưng bên cạnh sự ôn hòa đó , thiên nhiên vẫn thường xuyên biểu lộ sự khắc nghiệt và dữ dội đối với con người. Đó là sự hoành hành của núi lửa và động đất , là mối đe dọa của sóng gió, bão táp từ biển khơi. “*Núi lửa và động đất như hai người bạn đồng hành, thường gây ra nhiều tai họa*” [69; tr.139]. Chính vì thế , vẻ đẹp yên bình của thiên nhiên đ ược phản ánh trong thơ ca Nhật Bản thường mang tính khoảnh khắc . Cái cảm thức về sự bất tường của Thiên nhiên tạo ra một dấu ấn rất sâu đậm trong đời sống tinh thần dân tộc Nhật Bản . Thiên nhiên là vĩnh cửu, nhưng thơ ca Nhật Bản không tìm đến trạng thái vĩnh cửu của thiên nhiên. Đối với nền thơ ca của xứ sở này , vẻ đẹp vĩnh cửu chứa đựng trong vẻ đẹp mong manh của khoảnh khắc hiện tại.

Thiên nhiên đằm thắm , trữ tình . Thiên nhiên dữ dội , khắc nghiệt . Kinh qua tất cả những ấn tượng đó, tình yêu đối với thiên nhiên biểu hiện trong thơ ca Nhật Bản có bản sắc riêng, sâu lắng và độc đáo. Nó không hùng vĩ, mệnh mông hay nguy nga, tráng lệ. Có thể nó nhỏ bé, bình thường. Nhưng nó tinh nhạy, vi tế và tự nhiên như hơi thở . Nó là một tình yêu xuất phát từ một tinh thần sẵn sàng đối diện với tất cả : sống và chết; sự an bình và nỗi đe dọa. Tình yêu ấy tha thiết mà không ồn ào; sâu lắng mà không tối tăm, bình dị mà không tầm thường. Tình yêu ấy tìm kiếm bản thân mình trong những sự vật đơn giản nhất , nhỏ bé nhất của thiên nhiên . Có thể nói , người Nhật thể hiện tình yêu thiên nhiên bằng nhịp rung động hết sức tinh vi của chính thiên nhiên.

Yếu tố thiên nhiên chan hòa trong thơ ca là biểu hiện rõ nhất cho đời sống tinh thần đơn sơ, mộc mạc, chất phác và bình dị của người Trung Hoa và người Nhật Bản. Hơn nữa, yếu tố thiên nhiên đi vào thơ ca của hai dân tộc này một cách hoàn toàn tự nhiên. Thiên nhiên trong thơ không đóng vai trò như một khách thể hoàn toàn tách biệt để con người ngắm nghía hay chiêm ngưỡng. Chủ thể không tô đậm nhân cách, không khai thác bản ngã trước thiên nhiên để tạo nên thế đối lập, tạo nên một sự săn đuổi bất tận để thỏa mãn ý chí và mong muốn của cá nhân, cũng như khao khát chinh phục khách thể. “...*Nhưng bản thân nhà thơ thì không nhấn mạnh gì đến yếu tố cá nhân ấy. Trung tâm của nó không phải là một cá nhân, mà là tình huống, còn cá nhân thì thể hiện mình bằng một sức mạnh biểu hiện của các phạm trù phổ quát, bằng sức mạnh của cơn xung động tâm hồn (chí) là cái được sinh ra trong tim nhà thơ, nhưng nguồn gốc của nó là cái đại dương tồn tại.*”[43; tr.220]. Ở đây, cá nhân không đóng vai trò trung tâm trong bức tranh vũ trụ. Vũ trụ không có tâm điểm. Vì nó vĩnh hằng nhưng không cố định, bất biến và không khép mình trong một mô thức nhất định nào. Nó dung thông với cá nhân và tự quán xuyên mình trong dòng chảy bất tận của sự biến dịch qua từng khoảnh khắc. Điều này qui định cái nhìn của chủ thể. Cái nhìn ở đây xuất phát từ tấm lòng, chứ không nhìn từ một điểm nhìn cố định. Nhìn bằng tấm lòng, nên mọi khác biệt về hình thể, mọi giới hạn về phương diện vật lý đều có thể bị vượt qua. Con người thanh tẩy những dục vọng của mình để tinh thần có thể thấu cảm vào cái bình đạm và mộc mạc của núi sông, cây cỏ, để có thể “*phủ hóa tâm vô yếm*” và “*quán hóa nhập liêu thiên*”[34; tr.118]. Điều này đã tạo cho thơ ca Trung Hoa tầm vóc đỉnh đạc và vững chãi, tạo cho thơ ca Nhật Bản một sắc thái tự nhiên, hồn hậu.

Nhận thức sự tồn tại của bản thân mình và sự sinh tồn của thiên nhiên, tạo vật bằng trực giác bén nhạy và sự thấu cảm tinh vi, thơ ca Trung Hoa và Nhật Bản đã tái hiện thế giới theo cách của mình. Thế giới trong thơ ca Trung Hoa và thơ ca Nhật Bản không phải là một thế giới được cấu thành bởi những yếu tố rời rạc, manh mún; cũng không phải là một thế giới đơn điệu, đồng nhất các yếu tố trong một hệ thống cố định.

Đó là một thế giới muôn vàn biến hiện. Nhưng trong cái muôn vàn biến hiện đó, ta không thấy có chút gì màu mè, lòe loẹt hay chật chội, đông đúc.

Thơ ca Nhật Bản thể hiện sự trân quý đối với những sự vật mộc mạc, cũ kỹ, quen thuộc, đời thường. Một mặt, đó là sự trân quý chính bản thân sự vật, cũng như sự trân quý chính đời sống hằng ngày. Mặt khác, đó cũng là sự trân quý đối với giá trị sống mà sự vật ấy mang tải. Với những sự vật mới mẻ, cầu kì, tính chất này đã mai một. Nó không làm sao kết

tin được trong mình giá trị của thời gian , giá trị được hình thành từ những sự xây sát vô thường của nắng mưa . Như vậy, cái đẹp sự vật không chỉ được cảm nhận trong phạm trù không gian như tính cân đối , hài hòa, vị trí hợp lí của nó trong mối liên hệ với các sự vật khác và với toàn thể. Cái đẹp của nó còn được cảm nhận trong chiều sâu thăm thẳm của thời gian. Cả hai, vẻ đẹp thuộc về không gian và vẻ đẹp thuộc về phạm trù thời gian cùng hình thành trong sự vật, không ngăn ngại nhau, chia tách nhau. Cũng không thể nói cái nào sinh ra cái nào. Mỗi vẻ đẹp tồn tại trong một thực tại riêng. Thế giới là một thế giới đa thực tại.

Thơ Trung Hoa cũng vậy . Thực tại vật lý và thực tại tâm lý trong một bài thơ tả cảnh Trung Hoa có thể cùng tồn tại cùng một lúc trong từng chữ, từng dòng : “*Nhất thiết tình ngữ giai cảnh ngữ dã*” [34; tr.144]. Một bài thơ thật sự có giá trị sẽ không vì cái mộng mà đánh rơi cái thực, không vì trăng sao mà quên đi hoa cỏ ; không rong ruổi theo sự vật mà lạc mất lòng người; cũng như không chìm trong suy tưởng mà bỏ mặc sự tồn tại thực tế . Nhưng nó cũng cũng không hòa trộn một cách tùy tiện đến nỗi có thể làm lẫn cái này với cái khác . Trăng soi mình trong nước . Nước phản chiếu ánh trăng . Nhưng trăng vẫn là trăng và nước vẫn là nước. Nước không làm ướt được trăng, và Trăng không làm nước tan thành mây khói được. Vẻ đẹp lấp lánh trên sông cũng không phải do một mình trăng hay nước tạo thành . Nó là sự tương kiến của trăng và nước.

Tình và cảnh cũng thế. Chúng hội ngộ với nhau mà sinh thành nên cái đẹp của thơ ca . Vạn vật giao hòa nhưng không hỗn độn , soi chiếu trong nhau mà không đồng hóa lẫn nhau . Sự tồn tại của chúng không diễn ra theo cách lần lượt thay thế nhau theo cấu trúc tuyệt tính . Trong sự phẳng lặng - *Bình* - có sự đồng hiện giữa trước và sau . Trước sau ở đây, vừa hiểu theo nghĩa vị trí, vừa hiểu theo nghĩa thời điểm . Cũng như vậy, trong cái mờ nhạt - *Đạm* - không có gì được nhấn mạnh, được làm nổi bật một cách thái quá, và cũng không phải là tất cả đều được nhắc đến, nhưng chính vì vậy mà không có sự bỏ quên hay thiếu sót bất cứ thứ gì.

Để thực hiện được điều này , thực sự phải cần đến tài năng . Nhưng tài năng cũng không được hiểu là sự điêu luyện . Cái đẹp, do đó, cũng không phải là sản phẩm của những người thợ khéo tay lành nghề. Nghệ thuật ở đây phải đi đến một bước tiến xa hơn chỉ nh bản thân nó rất nhiều . Nó phải trở thành một thứ nghệ thuật phi nghệ thuật . “*Nghệ thuật trở thành phi nghệ thuật (...); thầy trở thành trò; Đạo sư trở thành kẻ nhập môn; cái cuối cùng trở thành cái nguyên thủy*” [23; tr.58]. Quá trình sáng tạo nên cái đẹp là có thực. Nhưng quá trình đó phải là một quá trình vô tư đến mức , người ta không biết mình sáng tạo ra cái đẹp

hay cái đẹp đã sinh ra tâm hồn mình . Nó phát sinh một cách tự nhiên như chiếc lá mọc từ cành xanh.

Khi đó cái đẹp sẽ là một cái đẹp chân chính . Nó không nhận sự cầu kì , sặc sỡ làm dáng dấp của mình. Nó mang chứa một khả năng bất tận thể hiện mình trong mọi dạng hình , kể cả những dạng hình đơn sơ nhất, mộc mạc nhất, bình dị nhất.

Đó phải chăng là tinh thần của thơ ca phương Đông ? Mang dấu ấn của tư tưởng phương Đông?

3.2. Đạm, wabi: Sự tinh hợp giữa thiên và thi trong thơ Vương Duy và thơ Basho

3.2.1. Con đường tìm về tự nhiên

Tinh thần của đời sống giản dị , mộc mạc trong thơ Vương Duy và thơ Basho được biểu hiện ngay trong cách sống của con người , cách nhìn của chủ thể đối với thế giới . Ở cấp độ triết lí, tinh thần này tồn tại trong quan niệm về một thái độ sống : Thái độ thuận theo tự nhiên, không làm gì trái với tự nhiên. Ở cấp độ tình cảm, đó là sự gắn bó, chan hòa giữa tâm hồn với thiên nhiên , giữa cá nhân với vũ trụ . Triết lí và tình cảm gắn bó với nhau một cách chặt chẽ, đôi khi song hành.

Ở những nhà thơ như Vương Duy , Đào Uyên Minh, đều xem lối sống bình đạm , giản đơn, gần thiên nhiên, thuận theo tự nhiên là một lối sống lí tưởng:

*Kết lư tại nhân thế,
Nhi vô xa mã huyên.
Vấn quân hà năng nhĩ,
Tâm thiên địa tự thiên.*

Với đời, dựng túp liêu tre
Mà không ngựa ngựa, xe xe ồn ào.
Hỏi rằng : Được thế vì sao?
Thưa: Lòng xa ở chỗ nào chẳng xa.”

(Đào Uyên Minh – Giản Chi dịch thơ)

*Thê thê phương thảo xuân lục
Lạc lạc trường tùng hạ nhàn
Ngưu dương tự qui thôn hạng*

Đồng tri bất thức y quan

Cỏ xuân thơm màu xanh biếc,
Tiết hè lạnh bóng thông dài
Trâu, dê thuộc đường về xóm
Trẻ con dốt chuyện cân đai

(Vương Duy – Giản Chi
dịch thơ)

Nhưng lí tưởng về cuộc sống bình đạm, tự nhiên đó, như chúng ta thấy, không phải là quan niệm về một lối sống cực đoan, chỉ sống với thiên nhiên, cách biệt hoàn toàn với nhân gian. Với Đào Uyên Minh thì ông dựng ngôi nhà tranh, không phải ở rừng sâu, hay núi cao, mà là ở giữa nhân gian. Với Vương Duy, ông dựng ngôi nhà tranh ở Chung Nam Sơn, một ngôi nhà tranh “*Chung nhật vô tâm, chung niên vô khách*” với vẻ bên ngoài của nó là “*Bé quan, tị nhàn*”; ấy vậy mà cánh cửa của nó lại rộng mở đối với những ai thật sự muốn tìm đến nó. Người ta nói, ẩn sĩ ở chốn núi non, rừng thẳm, tìm đến thiên nhiên để xa lánh thế tục là tiểu ẩn. Ẩn sĩ ngay ở chốn thị thành, áo vương gió bụi trần gian mà lòng thanh thản, u nhàn là đại ẩn. Đào Uyên Minh, Vương Duy quả là những bậc đại ẩn. Họ yêu thiên nhiên bằng cái tâm tự nhiên. Với họ, thiên nhiên là cuộc sống, và trong cuộc sống trần tục, tâm họ vẫn rất gần với thiên nhiên.

Basho cũng thế. “*Phong độ của ông cùng cử động với phong độ của thiên nhiên*”. [56; tr.372]. Và tâm tưởng của ông không chỉ tràn ngập tình cảm với thiên nhiên khi ông sống gần gũi thiên nhiên mà sự thật là ngay cả khi ở giữa kinh thành gió bụi, ông vẫn nhớ về kinh thành xưa, nơi mà ngày trước, dấu ấn của thiên nhiên còn in đậm:

*Ở kinh đô
Mà nhớ kinh đô
Tiếng Cuốc*

(Nhật Chiêu dịch)

Kinh đô hiện tại là kinh đô của sự ồn ào thế tục, kinh đô của nhân gian. Kinh đô trong nỗi nhớ là kinh đô của cảm nhận, của tâm hồn. Mà tâm hồn là cả một thế giới. Nó có thể chứa đựng gió mưa:

Lang thang đồng nội

Để cho mưa gió

Thấm vào hồn tôi

(Nhật Chiêu dịch)

Cũng có thể chứa đựng cả đất trời, mây núi:

Hồn gói mang về

Đỉnh núi Phú Sĩ

Kỉ vật tuyết vời

(Lê Từ Hiên dịch)

Một khi tâm hồn đã gắn kết , hòa đồng vào vũ trụ , con người sống đời sống của thiên nhiên, thở hơi thở của tự nhiên. Được như vậy thì bất cứ lúc nào con người lặng im nhìn vào bên trong mình, cũng có thể cảm nhận được nhịp điệu , sự rung động của đất trời . Đó là một đời sống trọn vẹn. Và cũng vì thế giới bên trong với thế giới bên ngoài là một nên thơ Basho ít khi nói đến cảm xúc, ít khi thể hiện cảm xúc cá nhân trước cảnh vật. Chỉ vài nét phác thảo đơn sơ, mộc mạc cũng đủ để cảnh trở thành tâm cảnh . Không cần phải thêm thắt , kể lể dài dòng:

Trên cành khô

Cánh quạ đậu

Chiều thu

(Nhật Chiêu dịch)

Đây là điểm giống nhau quan trọng giữa Vương Duy và Basho . Nếu Basho ít khi chứng tỏ mình trước thiên nhiên thì Vương Duy, “*Cái độc đáo của Vương Duy là ông không để xúc cảm cá nhân ảnh hưởng vào thiên nhiên*”. [51; tr.53].

Nhưng xúc cảm cá nhân không ảnh hưởng vào thiên nhiên không có nghĩa là giữa thiên nhiên và tâm hồn không có sự tương tác . Không phải tâm hồn lạnh lẽo trước thiên nhiên. Mà là cảm xúc lắng sâu vào trong bản thể của mình và thực tại trình hiện cái chân diện mục của đời sống.

Nó chỉ mất đi trạng thái vận động ban đầu . Cái muôn màu muôn vẻ một khi đã đọng lại được ở cái bản thể của nó , nó vẫn không mất đi khả năng biến hiện dưới muôn hình vạn trạng của mình.

Chúng ta hãy đọc hai bài thơ sau đây, một của Vương Duy, một của Basho:

Loan Gia lại

*Táp táp thu vũ trung,
Thiển thiển thạch lưu tả,
Khiêu ba tự tương tiễn,
Bạch lộ kinh phục há.*

Vũng Loạn Gia

Mưa thu tiếng sầm sập,
Kẽ đá dòng tuôn nông,
Sóng chảy chồm tung tóe,
Cò trắng sợ, sà trông.

(Giản Chi dịch thơ)

Một tia chớp

Đi sâu vào tối đen

Làm con Diệc kêu lên

(Phùng Hoài Ngọc dịch)

Thiên nhiên vận động dữ dội . Nhưng tâm hồn bình lặng. Chỉ có một tâm hồn thực sự bình lặng mới nghe ra âm thanh tiếp theo sau của tia chớp – không phải là tiếng sấm – mà là tiếng một loài chim nhỏ. Chỉ có một tâm hồn thực sự bình lặng mới kịp nhìn thấy , trong bao nhiêu mưa bão, trong bao nhiêu đợt sóng tung tóe trên khe – không phải chỉ là *bóng trắng* của con cò, mà còn là *nỗi sợ hãi* của con cò. Cả hai bài thơ đều tái hiện một cách chân xác cảnh tượng biến chuyển mạnh mẽ nhất của thiên nhiên, đồng thời, đó cũng là những bài thơ ghi lại những rung động tinh vi nhất của đời sống tự nhiên

Dữ dội nhưng không có gì ồn ào , vì không có những tiếng nói của những cảm xúc cá nhân chen vào.

Vương Duy chịu sự ảnh hưởng sâu đậm của Phật Giáo đại thừa, đặc biệt là thiên tông. Basho là một nhà thơ đồng thời cũng là một nhà sư . Do vậy yếu tố thiên nhiên trong thơ của họ ít nhiều mang màu sắc thoát tục. Sự xuất hiện của yếu tố thiên nhiên đôi khi là biểu tượng cho sự thoát khỏi những trói buộc của thường tình và tìm đến sự thanh thoát , một tâm thái điềm đạm :

Đã khứ mạc phục vấn

Bạch vân vô tận thì

Đi thôi! Đừng hỏi nữa

Mây trắng còn đó hoài

(Tống Biệt – Giản Chi dịch thơ)

Hồ thượng nhất hồi thủ

Sơn thanh quyển bạch vân

Trên hồ, ngoảnh đầu lại

Thấy mây trắng cuốn núi xanh

(Y Hồ - Giản Chi dịch thơ)

Làn hoa cúc đưa

Nara trầm mặc

Những đài Phật xưa

(Nhật Chiêu dịch)

Hoa Đào như áng mây xa

Chuông đền Ueno vang vọng

Hay đền Arakusa

(Luu Đức Trung dịch)

Tuy nhiên, cũng màu sắc siêu thoát ấy, nhưng thiên nhiên trong thơ Haiku của Basho đẹp, mong manh, và hư ảo, như một làn hương, như một đám mây hoa. Thiên nhiên trong thơ Vương Duy dường như là một thế giới của sự tĩnh tại vĩnh hằng như ngàn năm mây trắng.

Thiên nhiên trong thơ Vương Duy thể hiện một cảnh quan mờ nhạt cao xa, Thiên nhiên trong thơ Basho được khắc họa với những dáng vẻ nhỏ bé và gần gũi.

Nói tóm lại, thiên nhiên trong Thơ Vương Duy và Basho là một yếu tố hết sức quan trọng. Nó là bằng hữu, là cái đẹp, là vô biên, là lí tưởng, và cũng chính là tâm hồn của thi

nhân. Dù xa xôi hay gần gũi, nó không tách biệt với thế giới con người. Nó chỉ là một thanh âm im lặng, mà nếu trong thế giới phồn hoa của nhân gian người ta muốn lắng nghe được thì phải lắng nghe bằng tâm hồn giản dị, lắng đọng, không ồn ào, không xa hoa.

3.2.2. Ngộ tính trong thơ ca

Đến với thơ Vương Duy và thơ Basho, ta không chỉ đến với vẻ đẹp tình cảm, mà ở đó, còn lấp lánh một vẻ đẹp trí tuệ. Thơ ở đây, không chỉ biểu hiện tâm sự mà còn thể hiện triết lý.

Cái độc đáo của Haiku là đưa ra một sự tình vắng tắt vừa vắn với khuôn khổ bên ngoài của nó, nhưng nó có thể đặt trong đó cả một thời gian vô tận. Trực giác của nhà thơ phải hết sức nhạy bén mới nắm bắt được khoảnh khắc thoáng qua như ánh chớp ấy:

*“Một tia chớp
Đi sâu vào tối đen
Làm con diệc kêu lên”*

(Phùng Hoài Ngọc dịch)

Chân lí cuối cùng hóa ra vô cùng giản dị. Giản dị đến mức dùng suy nghĩ, ngôn từ để miêu tả về nó là đã làm phức tạp hóa nó, che lấp nó. Chỉ có sống với nó, chứ không thể chỉ nghĩ về nó.

*“Dầu đã cạn
Tôi xếp sách đi ngủ
Ôi chiếc gói sáng trắng”*

(Lê Từ Hiên dịch)

Ánh sáng của đèn dầu là thứ ánh sáng để đọc sách. Nó thật nhỏ nhoi so với ánh trăng vô tận của bầu trời đêm. Nhưng nó có thể khiến người ta quên đi ánh trăng. Tri thức vụn vặt cũng giống như vậy. Nó chỉ là tiểu tri. Nhưng nó có thể che khuất đại ngộ. Hãy dẹp nó sang một bên. Bất ngờ ta sẽ thấy, vẫn còn có một thứ ánh sáng khác đang tồn tại. Sự tồn tại của nó không là một sự tồn tại lạng lẽ nhưng bền vững, âm thầm nhưng rộng lớn.

Có thể nói, nếu ta đến thơ Vương Duy và Basho để tìm một triết lí, một kết luận có sẵn về cuộc đời, về nhân sinh, ta sẽ thất vọng. Bởi cuộc sống vô cùng, an tâm về một chân lý có sẵn cũng chính là đã chết trong quá khứ Thơ Vương Duy và Basho là những vần thơ không phải viết ra để thấp lên ánh sáng của một ngọn đèn dầu.. Đó không phải là những vần thơ chết, nó không cung cấp cho ta một điều gì phải tin, nó chỉ gọi trong ta một cái tâm không

ngừng tra vấn, và ngay tại đó, cuộc đời thật đơn giản, mọi chân lí thật giản dị và sáng tỏ, nó như hơi thở, như cơm ăn, nước uống hằng ngày.

Con đường dẫn đến cái đẹp ấy là một con đường phi đạo lộ. Nhà thơ không cố ý tìm kiếm nó. Nó cũng không cố ý hiện bày. Nó chỉ hiện hữu trong sự tình cờ, bất chợt. Nghĩa là khi ý thức về một sự tìm kiếm, một sự sở hữu đã lắng xuống, nhường chỗ cho sự đồng nhất giữa hai thế giới bên trong và bên ngoài, khi đó, thi nhân và cái đẹp là một.

Basho viết:

*Mùi hoa mơ ơi
Con đường núi mọc
Bỗng nhiên mặt trời*

(Nhật Chiêu dịch)

Ta thấy cái đẹp của tứ thơ là một cái đẹp dường như đã hiện hữu từ vô thủy, nhưng đồng thời lại là cái đẹp không báo trước. Đó là một cái đẹp không có quá khứ, không có hiện tại, nó phi thời gian. Nó nằm ngoài mọi “cái biết”. Và chỉ có một điều đáng nói : Sự hiện hữu của nó là có thật. Cái thật ấy thật đến mức nó không còn làm người ta bận tâm so đo về nguồn gốc, sự vận hành và mọi thứ can hệ của nó nữa :

*Ồ hương thơm ngát
Tỏa tự cây hoa nào
Không biết*

(Lê Thiện Dũng dịch)

Từ cái vô ý, nhà thơ thường biểu đạt những sự lí không ngờ.

Không ít lần, thơ Vương Duy cũng đã đề cập đến những không ngờ như thế:

Văn Mai quán

*Văn mai tài vi lương
Hương mao kết vi vũ
Bất tri đông lý vân
Khứ tác nhân gian vũ.*

Quán Văn Mai

Mai đào chặt làm xà
Cỏ thơm bện làm mái
Nào biết mây từ đó
Đi làm mưa thế nhân.

(Giản Chi dịch xuôi)

Có lẽ Vương Duy đã tự ý thức về đời sống ảm đạm của mình trong một dịp tình cờ, khi nhà thơ trông thấy mái nhà và mây trời lẫn trong nhau. Đơn giản đến như thế và bất ngờ đến như thế!

Ý nghĩa của cuộc sống được tìm thấy trong những lúc vô ý. Vô ý, hay là cái nhạt của ý, đã tạo nên một chiều sâu vô tận trong những nhận thức kiểu như vậy. Nó sâu sắc đến mức trí năng muốn đến được cảnh giới của nó, thì phải tĩnh tâm. Do đó, trong Haiku của Basho, wabi gắn bó mật thiết với sabi. Mộc mạc gắn liền với cô tịch. Còn trong thơ Vương Duy, nhàn tĩnh, có thể nói, là yếu tố không thể tách rời với yếu tố bình đạm. Tĩnh – hiểu theo nghĩa là một sự vận động trong trạng thái thống nhất, nhịp nhàng, hài hòa, cân đối; tuần tự và không hỗn độn, không rối loạn; như đêm xuống, trăng lên, sương rơi, hoa nở, mây trôi, nước chảy. Khi đó, tâm và vật tương ứng, cái hiện tại bắt gặp cái vĩnh cửu. Khi đó, cái miên viễn hiện hình.

Điều Minh Giản

*Nhân nhà quế hoa lạc
Đạ tĩnh xuân sơn không
Nguyệt xuất kinh sơn điệu
Thời minh xuân giản trung*

Khe chim kêu

Người nhàn hoa quế rụng
Đêm tĩnh núi xuân không
Trăng lên chim núi hải

Giật mình kêu giữa khe xuân

(Giản Chi dịch thơ)

Ta thấy bài thơ biểu hiện trước hết cái nhàn nhã của một tâm hồn ẩn dật, đã xa lánh những thăng trầm của thế tục. Đó cũng chính là sự tự tại của một con người đã liễu ngộ.

Người có nhàn, đêm có tĩnh thì ánh trăng mới có sức vận động mạnh mẽ đến như vậy. Núi xuân có vắng, khe xuân có lặng, thì tiếng chim kêu mới lạnh lót và người ta mới có thể nghe ra cái giật mình trong tiếng kêu ấy. Động và tĩnh đan xen vào nhau. Không phải nhà thơ chủ tĩnh, mà là sự vận động ở đây không còn là sự náo động, nó là sự vận động tự nhiên nhiên, vượt ra khỏi mọi ràng buộc của thế sự, tạo cho thơ một không khí siêu thoát, nhẹ nhàng, bình đạm.

Khi tự nhận thức về bản thân mình thì mỗi nhà thơ đều có một cách nói hết sức đơn giản, bình dị.

Vương Duy khi nói về những cảm xúc cá nhân thì ngòi bút của ông bao giờ cũng bình đạm, nhàn viễn: “*Ngọn bút tả tình của Vương (Duy) nhàn đạm, bình dị*” [6; tr.30].

Sắc thái tình cảm trong thơ Vương Duy phần nhiều là vừa kín đáo , vừa chân thành . Kín đáo không hẳn là vì ông giấu kín tình cảm , mà bản chất tình cảm trong thơ Vương Duy nó không thái quá. Tự thân nó đã điềm đạm, tinh tế, không phải là sự kìm nén cảm xúc . Vì thế, thơ Vương Duy, tình cảm kín đáo, vẫn hồn hậu, chân thành, không có chút che đậy. Sở dĩ bên ngoài ông luôn cẩn nghiêm: “*Phong cách Vương luôn luôn “Cẩn nghiêm”, luôn theo đúng thi giáo: “Ôn, nhu, đôn, hậu”*” [6; tr.31]; Là vì bên trong, ông có một sức tự chủ mạnh mẽ: “*Vương Duy thì tuyệt nhiên “Phần nhi bất lệ, ai nhi bất thương, lạc nhi bất dâm, nộ nhi bất oán”*”.[6; tr.31].

Khi khóc bạn, ông chỉ lặng lẽ viết:

Cố nhân bất khả kiến

Hán thủy nhật đông lưu

Cố nhân thôi hết gặp

Dòng Hán chảy về Đông

(Khóc Mạnh Hạo Nhiên – Giản Chi dịch thơ)

Niềm vui của ông cũng không âm ỉ , náo động, mà chỉ là một niềm an lạc , tự tại, và thanh thoát:

*Độc tọa u hoàng lí,
Đàn cầm phục trường khiếu,*

Tre rậm, một mình ngồi,
Gảy đàn, lại huýt gió

(Trúc Lí Quán – Giản Chi
dịch thơ)

Còn Basho, khi đối diện với cái chết – đối diện với yếu tố dữ dội nhất của sự sống – ông viết:

*Giữa đường ngã bệnh
Mộng còn ngao du
Đông không mộng quạnh*

(Lê Thiện Dững dịch)

Không than van, khóc lóc, không sợ hãi, hoảng loạn, bài thơ như một lời “tường thuật” về giấc mơ và sự chết của chính người làm thơ . Cuộc đời là cơn mơ . Cái chết có là sự tiếp tục của giấc mộng trăm năm trong cõi vô thường ? Ta không biết. Chỉ có điều, ta không ngờ, khoảnh khắc mong manh giữa sống và chết lại chính là khoảnh khắc hiện hữu của hồn thơ Basho. Tinh thần của thơ ca một khi đã hiện hữu ở khoảnh khắc đó , thì khoảnh khắc đã trở thành vô biên, và giới hạn của sống và chết không còn nữa . Vượt qua sinh tử đâu nhất thiết phải cần đến phép lạ, đâu phải là điều gì huyền bí ?

Bình dị, nhàn đạm khi nói về tình cảm , cảm xúc cá nhân không phải là làm nghèo cá tính. Mà đó là vì chủ thể không còn thấy có sự đối đãi giữa tâm và vật , không còn thấy phân biệt ta và cái bên ngoài ta. Cái bên ngoài và cái bên trong là một nên không cần thiết phải vẽ nên bức chân dung của chủ thể tách biệt với bên ngoài , không cần thiết phải dựng lên hàng rào ngăn cách , đối lập giữa tôi và thế giới . Ngộ tính trong thơ ca là như thế. Nó là một sự nhận thức cùng một lúc cái tôi và thế giới trong một một thể thống nhất hoàn hảo. Những câu thơ tuyệt hay của Vương Duy và Basho phần nhiều là những câu thơ nói lên sự sống chan hòa giữa chủ thể và khách thể:

*Sơn lộ nguyên vô vũ
Không thúy thấp nhân y*

Không mưa đường núi vắng
Trời tím áo sương rơi

(Sơn Trung – Vũ Thế Ngọc
dịch thơ)

*Sầu tâm thị xuân thảo
Úy hướng ngọc giai sinh*

Lòng buồn, trông nhánh cỏ xuân
Sợ nó mọc lan lên thềm ngọc

(Tập Thi – Giản Chi dịch xuôi)

*Hoa Đào hoa Đào
Trong tâm tưởng gieo rắc
Biết bao điều*

(Lê Thiện Dũng dịch)

Con người im lặng nhìn ngắm thế giới, không tách mình ra khỏi thế giới. Chính vì thế, con người không những không mất hút trong vũ trụ mà còn được cuộc sống tiếp nối sinh mệnh của mình, đối thoại với tâm hồn của mình. Khi cuộc đối thoại giữa tâm hồn và đời sống diễn ra thì đó là cuộc đối thoại thâm lặng, và vì là một cuộc đối thoại thâm lặng nên nó vượt qua được giới hạn của ngôn từ. Hoa Đào và tâm tưởng. Sầu tâm và xuân thảo. Màu xanh của không gian thấm ướt áo người. Có rất nhiều điều được gọi ra nhưng không được nói đến. Nhưng chỉ như vậy thôi, tứ thơ cũng đã thật sự trọn vẹn rồi.

Nói tóm lại, thơ Vương Duy và thơ Basho thể hiện một thái độ dò tìm hướng đến nhận thức triệt để về tự thân và thế giới bằng con đường của sự ngộ. Ngộ tính vốn là tinh túy của Thiền và giới đã trở thành là điểm sáng của thơ ca. Vương Duy và Basho đều là những nhà sư thi sĩ. Thơ của họ gặp nhau ở tính chất này.

Tuy vậy, họ không cất công giảng giải diệu lí Thiên.

Trong thơ, họ chỉ trình bày một cuộc sống giản đơn chưa từng thấy. Cái giản đơn có đủ khả năng làm chúng ta ngạc nhiên và xúc động.

KẾT LUẬN

1. Kết luận khoa học của đề tài

Qua quá trình nghiên cứu, chúng tôi rút ra kết luận, bình đàm của như wabi, là những yếu tố hết sức quan trọng, thể hiện được đặc trưng thơ Vương Duy và Basho. Nó là chiếc chìa khóa, giúp giải mã những sự khó hiểu, khó tiếp cận trong thơ Vương Duy và Basho.

Tuy Bình đàm và wabi là những quan niệm về tính mộc mạc của cái đẹp nhưng nó không phải đơn giản như chúng ta vẫn thường hiểu. Nó không đơn thuần chỉ là sự thiếu trang sức, không quan tâm đến việc làm đẹp mà đó là con đường dẫn đến cái đẹp vượt qua được chuyện làm đẹp. Một con đường độc đáo mà thơ Vương Duy và thơ Basho đã biểu hiện.

Sở dĩ bình đàm và wabi trong thơ Vương Duy và thơ Basho lại có sức hấp dẫn, lại là biểu hiện của cái đẹp, theo chúng tôi, trước hết, vì nó mang tính quan niệm. Nó ít nhiều gắn với lí tưởng về tâm hồn, nhân cách của nhà thơ. Thứ hai, nó là sự giản dị giàu sức gợi, chứ không phải là một sự giản dị nghèo nàn. Thứ ba, nó gắn liền với thị hiếu thẩm mỹ của người phương đông: Thiên nhiên. Con đường ngắn nhất để thơ ca đến với tự nhiên là tránh việc trang sức cầu kì.

2. Hướng nghiên cứu tiếp của đề tài

Đối với đề tài này, chúng tôi đề xuất hai hướng nghiên cứu tiếp theo:

Thứ nhất, nghiên cứu Bình Đàm trong thơ Đường và Wabi trong thơ Haiku, không phải chỉ riêng những nhà thơ như Vương Duy hay Basho mà trong phạm vi rộng lớn hơn, bao quát hơn. Dĩ nhiên, không phải tất cả các nhà thơ đều chịu sự ảnh hưởng của yếu tố bình đàm và wabi, cũng có những nhà thơ xem trọng việc trang sức, việc làm đẹp cho hình thức tác phẩm và họ cũng sáng tác nên những tác phẩm rất có giá trị. Nhưng theo chúng tôi, đặc trưng này phản ánh được tinh thần thơ ca Trung Hoa và Nhật Bản trong một thời kì nhất định của lịch sử. Vì thế, dù gián tiếp hay trực tiếp, dù ảnh hưởng theo góc độ này hay góc độ khác nó vẫn mang đậm dấu ấn của tinh thần thơ ca phương Đông.

Thứ hai, chúng ta có thể nghiên cứu Basho và Vương Duy. Vì trên thực tế, những công trình nghiên cứu về thơ Vương Duy ở Việt Nam không nhiều như các nhà thơ cùng thời khác như Lý Bạch và Đỗ Phủ. Và những công trình so sánh, đối chiếu giữa thơ Vương Duy và Basho lại càng hiếm. Hi vọng hướng nghiên cứu này sẽ đóng góp cho công cuộc nghiên cứu các tác gia văn học nước ngoài được hoàn bị hơn.

Dù đã cố gắng hết sức mình, nhưng công trình nghiên cứu của chúng tôi chắc khó tránh khỏi những sai sót nhất định. Hi vọng chúng tôi tiếp thu được những ý kiến quý báu để công tác nghiên cứu khoa học ngày càng tốt hơn, phục vụ nhiều hơn cho sự nghiệp khoa học và giáo dục.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt:

1. Matsuo Basho, Vĩnh Sính dịch (1999) , *Lối lên miền Ôkur*, NXB Thế Giới, Hà Nội.
2. Fritjof Capra, Nguyễn Tường Bách dịch (2001), *Đạo của vật lý*, NXB Trẻ, Tp Hồ Chí Minh.
3. Nguyễn Duy Cần (2000), *Trang Tử tinh hoa*, NXB Thanh Niên, Bến Tre.
4. Cao Hữu Công – Mai Tố Liên, Trần Đình Sử - Lê Tầm dịch (2000), *Nghệ thuật ngôn ngữ thơ Đường*, NXB Văn học, Hà Nội.
5. Giản Chi, Nguyễn Hiến Lê (1966), *Đại cương triết học Trung Quốc*, Cỏ Thơm, Sài Gòn.
6. Giản Chi (1993), *Vương Duy thi tuyển*, NXB Văn Hóa Thông Tin, TP Hồ Chí Minh.
7. Nhật Chiêu (1994), *Basho và thơ Haiku*, NXB Văn học – Khoa Ngữ Văn và Báo Chí ĐH Tổng Hợp TP Hồ Chí Minh, TP Hồ Chí Minh.
8. Nhật Chiêu (1995), *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, NXB Giáo dục, TP Hồ Chí Minh.
9. Nhật Chiêu (2001), *Thơ ca Nhật Bản*, NXB Giáo dục, TP Hồ Chí Minh.
10. Nhật Chiêu (2007), *Văn học Nhật Bản từ khởi thủy đến 1868*, NXB Giáo Dục, TP Hồ Chí Minh.
11. Nhật Chiêu (2008), “Thế giới Thơ Haiku”, *Tài liệu tham khảo thơ Haiku*, CLB thơ Haiku TP Hồ Chí Minh.
12. Nhật Chiêu (2009), “Hỏi Đáp”, *Nội san Hương Cau 1* – CLB thơ Haiku tiếng Việt, Tp Hồ Chí Minh.
13. Nguyễn Văn Dân (2003), *Lí luận văn học so sánh*, NXB ĐH Quốc Gia Hà Nội, Hà Nội.
14. Will Durant, Nguyễn Hiến Lê dịch (2006), *Lịch sử văn minh Trung Hoa*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.
15. Dương Ngọc Dũng (1999), *Dẫn Nhập tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc*, NXB Văn học, Hà Nội.
16. Dương Ngọc Dũng (2008), *Nhật Bản học*, NXB Tổng hợp Tp Hồ Chí Minh.
17. Nguyễn Sĩ Đại (1996), *Một số đặc trưng nghệ thuật của thơ tứ tuyệt Đường*, NXB Văn Học, Hà Nội.
18. Lâm Ngữ Đường, Nguyễn Hiến Lê dịch (1994), *Nhân sinh quan và thơ văn Trung Hoa*, NXB Văn hóa, Tp Hồ Chí Minh.

19. Lâm Ngữ Đường, Trần Văn Từ dịch theo nguyên bản tiếng anh (2001), *Trung hoa đất nước con người*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.
20. Lâm Ngữ Đường, Trịnh Lữ dịch (2005), *Hội họa Trung Hoa qua lời các vĩ nhân và danh họa*, NXB Mỹ Thuật, Hà Nội.
21. Nguyễn Thị Bích Hải (2006), *Thi pháp thơ Đường*, NXB Thuận Hóa, Huế.
22. Harold G. Henderson, Lê Thiện Dũng dịch (2000), *Hài cú nhập môn*, NXB Trẻ.
23. Eugen Herrigel, Nguyễn Tường Bách dịch (2001), *Thiền trong nghệ thuật bắn cung*, NXB Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
24. Hồ Sĩ Hiệp (1997), *Hình thức thơ ca cổ điển Trung Quốc*, ĐH Quốc gia Tp Hồ Chí Minh – Trường ĐH Sư Phạm, Lưu hành nội bộ, Tp Hồ Chí Minh.
25. Lưu Hiệp, Phan Ngọc dịch và giới thiệu (2007), *Văn tâm điều long*, NXB Lao Động – Trung tâm văn hóa ngôn ngữ đông tây, Hà Nội.
26. Hoàng Ngọc Hiến (2007), *Văn hóa và văn minh – Văn hóa chân lý & văn hóa thị lý*, NXB Đà Nẵng, Tp Đà Nẵng.
27. Lê Từ Hiến – Lưu Đức Trung Biên soạn và tuyển chọn (2007), *Hai kur – Hoa thời gian*, NXB Giáo Dục, TP Hồ Chí Minh.
28. Hồ Hoàng Hoa chủ biên (2001) *Văn hóa Nhật – Những chặng đường phát triển*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
29. Lý Kim Hoa (2006), *Đẻ hiểu văn hóa Nhật Bản*, NXB Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh.
30. W. Holmes – Ch. Horioka, Hạnh Quỳnh dịch (2006), *Nghệ thuật Thiền qua hội họa*, NXB Tổng Hợp Tp Hồ Chí Minh.
31. Đoàn Hương (2004), *Văn luận*, NXB Văn Học, Hà Nội.
32. Cao Xuân Huy (1995), *Tư tưởng phương đông- Gọi những điểm nhìn tham chiếu*, NXB Văn Học, Hà Nội.
33. Lâm Thanh Huyền (2007) *Triết học và Thiền học phương Đông – Thiền sư Đạo Nguyên*, NXB Lao Động, Hà Nội.
34. Trần Trung Hỷ (2007) *Thơ Sơn Thủy cổ trung đại Trung Quốc*, NXB Giáo Dục, Tp Đà Nẵng.
35. Francois Jullien, Trương Thị An Na dịch và giới thiệu (2004), *Bàn về cái nhạt (Dựa vào tư tưởng và mỹ học Trung Hoa)*, NXB Đà Nẵng, TP Đà Nẵng.
36. Francois Jullien, Hoàng Ngọc Hiến cùng Phan Ngọc, Minh Chi dịch và giới thiệu (2004), *Đường vòng và lối vào*, NXB Đà Nẵng, TP Đà Nẵng.

37. Francois Jullien, Trương Quang Đệ dịch (2004), *Đại tượng vô hình*, NXB Đà Nẵng, TP Đà Nẵng.
38. Okakura Kakuzo, Bảo Sơn dịch (2008), *Trà Đạo*, NXB Văn nghệ, TP Hồ Chí Minh.
39. Kenneth Kraft chủ biên, Thanh Chân dịch (2006), *Công án và thi lệ trong làng Thiền*, NXB Tổng Hợp TP Hồ Chí Minh.
40. Kenneth Kraft chủ biên, Thanh Chân dịch (2006), *Con đường của hành giả*, NXB Tổng Hợp TP Hồ Chí Minh.
41. N. I Konrad, Trịnh Bá Đình dịch (1999), *Văn học Nhật Bản từ cổ đến cận đại*, NXB Đà Nẵng.
42. N. I. Konrad, Trịnh Bá Đình tuyển chọn giới thiệu, nhiều người dịch (2007), *Phương Đông học*, NXB Văn học, Hà Nội.
43. I. X. Lixêvích (2000), *Tư tưởng văn học cổ Trung Quốc*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
44. Hoàng Long (2009), “Vấn đề sáng tác Haiku Việt ngữ”, *Nội san Hương Cau 1 - CLB thơ Haiku tiếng Việt*, TP Hồ Chí Minh.
45. Hoàng Công Luận – Lưu Yên (2003), *Hội họa cổ Trung Hoa Nhật Bản*, NXB Mỹ Thuật, Hà Nội.
46. Phương Lưu (1989), *Tinh hoa lí luận văn học cổ điển Trung Quốc*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
47. Phương Lưu (2002), *Từ văn học so sánh đến Thi học so sánh*, NXB Văn học – Trung tâm văn hóa ngôn ngữ đông tây, Hà Nội.
48. R. H. P Mason & J.G. Caiger, Nguyễn Văn Sỹ dịch (2003) *Lịch sử Nhật Bản*, NXB Lao Động, Hà Nội.
49. Lục Tô Huệ Năng, Đoàn Trung Còn dịch (2002), *Pháp Bản Đàn Kinh*, NXB Tôn Giáo, TP Hồ Chí Minh.
50. Hữu Ngọc (2006), *Đạo chơi vườn văn Nhật Bản*, NXB Văn Nghệ, TP Hồ Chí Minh.
51. Vũ Thế Ngọc (2006) *Vương Duy chân diện mục*, NXB Tổng Hợp TP. Hồ Chí Minh.
52. V.V. Ôtrinnicốp, Phong Vũ dịch (1996), “Những quan niệm thẩm mỹ độc đáo về nghệ thuật của người Nhật”, *Tạp chí văn học*, số 5/1996.
53. Nguyễn Khắc Phi (1997), *Thơ văn cổ Trung Hoa - Mảnh đất quen mà lạ*, NXB Đà Nẵng, Đà Nẵng.
54. Khải K. Phạm – Trương Cam Khai – Hoài Anh – Nguyễn Thành Tổng (2005), *Tổng quan nghệ thuật đông phương – Hội họa Trung Hoa*, NXB Mỹ Thuật, Hà Nội.

55. Murakami Shigeyoshi, Trần Văn Trình dịch (2005) *Tôn giáo Nhật Bản*, NXB Tôn giáo, Hà Nội.
56. D.T.Suzuki, Trúc Thiên dịch (2005), *Thiền Luận*, Quyển hạ, NXB Tổng hợp TPHCM.
57. Trần Thị Minh Tâm (2007), *Thiền Nhật Bản và đời sống người Nhật*, NXB Văn hóa Sài Gòn, Tp Hồ Chí Minh.
58. Quách Tấn (1998) *Thi pháp thơ Đường - Thư gửi các bạn trẻ ham làm thơ Đường Luật*, NXB Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
59. Thích Thanh Từ (1998), *Thiền tông Việt Nam cuối thế kỉ XX*, Thiền Viện Thường Chiếu, TP Hồ Chí Minh.
60. Lão Tử, Nguyễn Duy Cần dịch (1991), *Đạo Đức Kinh*, NXB Văn học.
61. Lão Tử, Nguyễn Hiến Lê dịch (2006), *Đạo Đức Kinh*, NXB Văn Hóa, Hà Nội.
62. Khâu Chân Thanh, Mai Xuân Hải dịch (1994) *Lý luận văn học nghệ thuật cổ điển Trung Quốc*, NXB Giáo Dục, Hà Nội.
63. Phạm Hồng Thái (2008), *Tư tưởng Thần đạo và xã hội Nhật Bản cận – hiện đại*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
64. Lương Duy Thứ (2002), *Bài giảng Văn Học Trung Quốc*, NXB Đại học Quốc gia TP Hồ Chí Minh, Tp Hồ Chí Minh.
65. Trang Tử, Nguyễn Hiến Lê dịch (1994), *Nam Hoa kinh*, NXB Văn hóa - thông tin, TP Hồ Chí Minh.
66. Trang Tử, Nhượng Tống dịch (2001), *Nam Hoa kinh*, NXB Văn học - Trung tâm văn hóa ngôn ngữ đông tây, Hà Nội.
67. Trung tâm nghiên cứu quốc học (2006), Đường Thi trích dịch, NXB Văn học, Hà Nội.
68. Trung Tâm KHXH & NV Quốc gia – Viện thông tin KHXH (1998), Chuyên đề văn học Nhật Bản, Hà Nội.
69. Lưu Đức Trung (2007), “Văn học Nhật Bản”, *Tài liệu tham khảo dành cho học viên Cao Học*, Trường ĐHSP TP Hồ Chí Minh.
70. Ishi da kazu – Yoshi, Nguyễn Văn Tản dịch (1963), *Nhật Bản tư tưởng sử*, tập 1, Tủ sách Kim Văn, Sài Gòn.

Tư liệu tiếng Anh

71. W.M Theodor de Bary (editor), (1964), *Sources of Japanese Tradition*, Vol. I, Columbia University Press, NewYorrk and London.
72. C. Eliot (1968), *Japanese Buddhism*, Hozokan, Kyoto, Japan.

73. Liu J.(1975), *Chinese Theories on Literature*. Chicago – London.
74. Scott Littleton C. (2002), *Shinto*, Oxford University Press
75. Noriyoshi Tamaru and David Reid (1996), *Religion in Japanese Culture*, Kodansha International, Tokyo – NewYork. London.
76. Itoh Teiji (1993). *Wabi Sabi Suki – The essence of Japanese beauty*. Tokyo, Cosmo.