



Bài báo nghiên cứu

CẢM NGHIỆM THIỀN TRONG TIẾP NHẬN THƠ HAIKU VÀ TRANH MẶC HỘI CỔ ĐIỂN

Nguyễn Diệu Minh Chân Như

Trường Đại học Đồng Tháp, Việt Nam

Tác giả liên hệ: Nguyễn Diệu Minh Chân Như – Email: nguyenchannhukhoavandhdt@gmail.com

Ngày nhận bài: 16-12-2021; ngày nhận bài sửa: 07-01-2021; ngày duyệt đăng: 20-01-2022

TÓM TẮT

Do sự khác biệt về văn hóa, về thời đại, nên vấn đề tiếp nhận thơ haiku và tranh mặc hội cổ điển của Nhật Bản đối với độc giả Việt Nam hiện nay còn gặp khó khăn. Bài báo thông qua việc nghiên cứu, so sánh hai lĩnh vực nghệ thuật này, đặc biệt là ở phương diện tiếp nhận, đã nêu lên những điểm tương đồng, như: tính chất trực giác tâm linh, tính chất thực chứng trong sáng tạo và tiếp nhận tác phẩm. Từ những kết quả nghiên cứu trên, bài báo đã làm rõ khái niệm cảm nghiệm Thiền như một cách thức tiếp nhận thơ haiku trong sự đối sánh với việc tiếp nhận tranh mặc hội cổ điển. Đó là lối tiếp nhận lấy người thưởng giám nghệ thuật làm trung tâm và xem việc chuyển hóa tâm thức là mục tiêu của việc tiếp nhận.

Từ khóa: thơ haiku; tranh mặc hội; cảm nghiệm Thiền; nghệ thuật Thiền

1. Đặt vấn đề

Lí thuyết tiếp nhận văn học xuất hiện vào những năm 60-70 của thế kỉ XX với những luận điểm ban đầu của hai nhà nghiên cứu người Đức: Wolfgang Iser và Hans Robert Jauss. Lí thuyết này đã cung cấp một điểm bổ túc quan trọng cho cái nhìn lí luận về dòng đời của một tác phẩm văn học, được các nhà nghiên cứu phê bình phát triển trong suốt thời gian qua. Một số công trình nghiên cứu của Huỳnh Vân, Nguyễn Văn Hạnh cũng đề cập các khía cạnh của tiếp nhận văn học như giá trị của văn học trong tiếp nhận văn học, yếu tố thời đại, yếu tố xã hội lịch sử trong việc tiếp nhận, tầm đón nhận, kinh nghiệm thẩm mỹ...

Theo lí thuyết tiếp nhận văn học của phương Tây, tiếp nhận văn học trước hết vừa là sự gặp gỡ bên trong của hai cá nhân tác giả và độc giả, có khuynh hướng chủ quan, vừa là sự tiếp nhận bên ngoài, có tính lịch sử khách quan: Đó là sự gặp gỡ giữa các truyền thống văn hóa. Việc tiếp nhận thơ cổ phương Đông nói chung, thơ haiku nói riêng, lại có những đặc thù, nhấn mạnh đến tính chất tri âm tri kỉ của mối quan hệ tác giả và độc giả. Một trong những khái niệm then chốt trong vấn đề tiếp nhận thơ ca ở phương Đông là khái

Cite this article as: Nguyen Dieu Minh Chan Nhu (2022). Meditation sensitive experience in receiving haiku poetry and classical ink paintings. *Ho Chi Minh City University of Education Journal of Science*, 19(1), 31-41.

niệm *thi vị*. Khái niệm này, có lẽ, muốn nhấn mạnh đến, không phải là dạng thức của văn bản, mà là hiệu ứng xảy ra đối với người đọc. Về vấn đề này, Francoise Jullien (2003) có một nhận xét rất tinh tế:

Giữa việc đọc sách và âm thực có sự tương đồng rất lớn. Độc giả của một bài thơ không phải đi tìm nghĩa (như quan niệm theo phong cách trí thức của chúng ta) mà chủ yếu cố nhập nội một thứ vật chất thoát tiên nằm ở bên ngoài (từ ngữ của văn bản) rồi ảnh hưởng đến độc giả bằng cách ngấm dần, chậm chậm và lan tỏa vào cơ thể (lưu ý đến vấn đề thi vị xưa nay vẫn dùng) (Jullien, 2003, p.113).

Và, việc tiếp nhận thơ ca trong văn hóa cổ truyền phương Đông được hiểu là: “Người đọc cố ngâm nga bài thơ nhiều lần, “nhấm nháp” trong miệng và “nhai đi nhai lại” trong yên lặng” (*Thư bàn về thơ ca của Tư Không Đồ*) (dẫn theo Jullien, 2003, p.114).

Lối tiếp nhận như thế, chúng tôi gọi là cảm nghiệm một tác phẩm nghệ thuật.

2. Giải quyết vấn đề

2.1. Khái niệm cảm nghiệm Thiên

Thuật ngữ “cảm nghiệm”, trong phạm vi tìm hiểu của chúng tôi, được sử dụng lần đầu tiên trong bản dịch quyển “Der Zen-weg” của giáo sư triết học người Đức E. Herrigel, viết về các ngành nghệ thuật Thiên của Nhật Bản, từ hai bản dịch tiếng Anh nhan đề “Zen”, và tiếng Pháp, nhan đề “Le Zendans l’Art Chevaleresque du Tir à l’Anc” của hai dịch giả Ngô Ánh Tuyết và Vương Long: “...Những gì anh ta thấy đều được cảm nghiệm như là đối vật sống cuộc đời riêng và mang đôi mắt người xem tiến mãi theo viễn cảnh thu nhỏ đến tận chân trời. Như thể chỉ mỗi hành động nhìn cũng đủ có tính sáng tạo rồi” (Herrigel, 2008, p.164). Tiếp theo sau đó, thuật ngữ cảm nghiệm được tiếp tục sử dụng trong bản dịch quyển *Thiên trong hội họa*, tác giả Chimyo Horioka và Siewart W. Holmes, dịch giả Thanh Chân. Theo đó, cảm nghiệm, vừa được hiểu là một phương thức tiếp nhận thực tại: “Về phần mình, chúng tôi tin rằng cảm nghiệm là phương cách hữu hiệu nhất để nhận thức thực tại và nắm bắt ý nghĩa của cuộc sống.” (Herrigel, 2008, p.22); cũng vừa là sự đồng cảm và đồng sáng tạo trong tiếp nhận nghệ thuật: “Với nghệ thuật cảm nghiệm, bạn đọc sẽ có cơ hội giao tiếp với nghệ sĩ trong môi trường đồng cảm và sáng tạo, một môi trường nằm ngoài mọi rào cản ngôn ngữ, văn hóa và thời gian.” (Horioka & Siewart, 2004, p.22).

Trong tập sách *Nhật Bản trong chiếc gương soi*, khi bình thơ của Basho, nhà nghiên cứu Nhật Chiêu (2007) cũng dùng thuật ngữ cảm nghiệm:

Bạn đừng hoài công tìm kiếm một khái niệm nào trong những bài thơ trên. Không có khái niệm nào hết. Và con quạ chỉ là con quạ. Con ếch chỉ là con ếch. Đó là cái “như như” của sự vật”. Chỉ cần bạn cảm nghiệm được niềm cô tịch u huyền của tạo vật. Rồi thì buổi chiều thu kia hay tiếng vang của nước ấy sẽ tràn đầy một thị kiến vô biên trong tâm hồn bạn.” (Nhật Chiêu, 2007, p.176).

Như vậy ở đây, cảm nghiệm, có nghĩa là cái nhìn trực nhận đối với sự vật hay thực tại trong thế giới nghệ thuật của tác phẩm mà không thông qua óc suy luận, phân tích, khái

niệm hóa, hay thông qua một sự tìm kiếm một lí thuyết, một tư tưởng, một triết luận nào. Nói theo cách nói của Thiền, là nhìn sự thực như chính nó là, cảm nhận và thấu cảm một cách trực tiếp sự vật mà không thông qua lăng kính của lí thuyết hay quan niệm, để rồi từ đó, có thể mở ra cái vô cùng của sự vật, cũng như của lòng mình.

Riêng về nội hàm của khái niệm cảm nghiệm trong các ngành nghệ thuật Thiền, có lẽ cũng đã được đề cập một cách cụ thể trong hai công trình *Hài cú nhập môn* của Harold Henderson và *Nghệ thuật Thiền qua hội họa* của W. Holmes và Ch. Horioka. Đối với thơ haiku, Harold Henderson (2000) khuyên: “Phải đọc hết, đọc từ đầu đến cuối nhiều bài hài cú mỗi chiều, cho tới khi nào tìm thấy một bài phù hợp với tâm cảnh của mình thì học nó thuộc lòng, rồi cùng với nó đi ngủ” (Henderson, 2000, p.17). Trong *Nghệ thuật Thiền qua hội họa*, W. Holmes và Ch. Horioka (2006) cũng viết:

Hãy nhìn thật kĩ bức tranh sao cho toàn cảnh và từng chi tiết trong bức tranh khắc vào tâm trí bạn (...). Lúc này, bạn đang tiến dần tới một trạng thái hòa nhập gần gũi hơn với nó. Khi tâm trí bạn hòa quyện với những ý tưởng và những hình ảnh Thiền, hãy nhìn đảo qua khắp bức họa. Ở giai đoạn này, bạn thấy như mình đang trò chuyện với chính mình về bức tranh...” (Siewart & Horioka, 2006, p.7).

Như vậy, cảm nghiệm, có liên quan mật thiết với yếu tố trực giác, trực giác đó vừa thấu cảm được sự vật thông qua sự đồng nhất hóa chủ thể và đối tượng: “Ở đây, chúng ta gọi trực giác là sự đồng cảm mà qua đó một người đặt mình vào bên trong sự vật để đồng nhất với cái duy nhất trong nó và do đó không thể diễn tả được” (Dẫn theo Nguyen, 2018, p.36) lại vừa là một sự minh tỉnh về chính những gì đang diễn ra trong nội tại tâm thức của chủ thể nhận thức và trải nghiệm: “một ý thức trực tiếp và minh tàng về một nội dung tâm thần hiện có trong tâm trí mà không bao giờ được nghĩ tưởng đến hay biểu lộ qua các phản ứng cảm xúc hoặc các động tác vừa mới phát sinh, hoặc các ý hướng hay chiều hướng suy tưởng”. (Robert, 2012, p.81).

Thiền trong thuật ngữ *Thiền tông* trước hết được hiểu là một phương pháp tu tập chính yếu – Tọa Thiền (Za Zen) – của Phật giáo Thiền tông. Ở một phương diện khác, thuật ngữ Thiền còn được các học giả ở Việt Nam cũng như ở Nhật Bản và những nơi khác trên thế giới hiểu là một trạng thái của nội tâm con người. Đó là trạng thái tĩnh thức, giác ngộ về mọi sự. Văn hóa Nhật Bản đã tiếp thu Thiền như là một yếu tố nền tảng cho thứ trực giác tâm linh của các ngành nghệ thuật mà việc tiếp nhận đòi hỏi sự cảm nghiệm nhiều hơn là lí tính. Khái niệm cảm nghiệm Thiền khác với khái niệm cảm nghiệm thông thường, theo cách mà các nhà tâm lí học vẫn hiểu, ở chỗ, bên cạnh yếu tố trực giác, khái niệm cảm nghiệm Thiền nó bao hàm ý nghĩa về trạng thái của sự *Ngộ – Satori*. Ngộ là một trạng thái mà ở đó sự thật hợp nhất với sự sống, trạng thái mà người ta không chỉ *hiểu* về chân lí mà còn *sống* với chân lí.

Đó là những triển khai cơ bản nhất, sơ khởi nhất về khái niệm cảm nghiệm trong nghệ thuật Thiền. Trên cơ sở đó, cảm nghiệm ở đây là quá trình tiếp thu một tác phẩm nghệ

thuật trên cơ sở của cảm giác và kinh nghiệm cá nhân người thưởng thức, và hiệu ứng của sự tiếp thu này không chỉ thay đổi người thưởng thức về mặt nhận biết của lí trí, mà còn là sự chuyển hóa một cách toàn bộ đối với cảm giác và nội tâm của người thưởng thức.

Với những tác phẩm nghệ thuật Thiền, cảm giác ở đây được hiểu là trực cảm, và kinh nghiệm ở đây chính là kinh nghiệm Thiền.

2.2. *Cảm nghiệm Thiền trong tiếp nhận thơ haiku và tranh mực hội*

Mực hội (墨絵, sumi-e) là cách gọi của người Nhật đối với một thể loại tranh vẽ được du nhập từ Trung Quốc, đó là tranh thủy mặc. Những tác phẩm thuộc thể loại này thường được gọi là tranh mực hội. Về chất liệu, tranh mực hội chỉ dùng mực và nước để vẽ trên giấy, thế nên màu sắc trong các tác phẩm tranh mực hội chỉ có hai màu đen trắng chuyển hóa qua nhiều sắc độ. Về tinh thần, tranh mực hội chú trọng tả ý hơn tả sinh, nghĩa là, chú trọng vào việc tái hiện chiều sâu nội tại của sự vật hơn là việc sao chép dáng vẻ bên ngoài của nó. Thế nên tranh mực hội cũng ít đường nét, mỗi nét vẽ chỉ được thực hiện một lần duy nhất, đúng với tinh thần giản phác của mỹ học truyền thống Nhật Bản và triết lí về vô thường của Phật giáo.

Tinh thần này của tranh mực hội rất gần với thơ haiku (俳句, bài cú), là một thể thơ được hình thành vào thế kỉ XVII ở Nhật Bản với hình thức cực ngắn, chỉ gồm 3 dòng và 17 âm tiết, được sắp xếp theo thứ tự số âm tiết trong mỗi dòng là 5-7-5.

Có thể nói, trong nền văn hóa phương Đông, thơ ca và hội họa đều là lối vào của “Đạo”. Đạo ở đây được hiểu là nguyên lí bao trùm mọi vật lớn nhỏ, có trước mọi tồn tại như thời gian và không gian. Đạo vừa là tất cả, vừa là sự biến hóa của tất cả. Đại đạo thì không tên, nên không thể đạt đến bằng tư duy hay ngôn ngữ của khái niệm. Người ta chỉ có thể lặng lẽ đến gần.

Mối liên hệ giữa hội họa và tinh thần thực tập Thiền để đạt đến trạng thái thanh tĩnh thể nhập của Đạo, ở phương diện người cảm nghiệm, được biểu hiện rõ nhất qua không gian ngắm tranh mực hội ở Nhật Bản. Không gian đó, thông thường, diễn ra trong trà thất. Bản thân việc uống trà, cũng được người Nhật xem như một nghi thức tôn giáo của Thiền tập. Khởi nguồn của trà thất là ở thiền đường. Thoạt tiên, Thiền đường là nơi các Thiền sư thực tập tọa thiền là chủ yếu. Nhưng về sau, khi mà “nghi thức các thiền tăng đặt ra là kế tiếp nhau uống trà trong một chiếc bát trước tượng đức Bồ Đề Đạt Ma, nghi thức này đã đặt ra căn bản của trà đạo.” (Kakuzo, 2008, p.64). Đến thế kỉ XV, ở Nhật, với công lao của Jowo, một trà tượng danh tiếng thời bấy giờ, thể thức xây dựng một trà thất, như là một phần của ngôi nhà (của các cư sĩ tại gia), gọi là *Kakoi*, được thiết lập, và sang thế kỉ XVI, với ảnh hưởng của *Rikiu*, hay còn được gọi là *Senno Soyeki*, thể thức xây dựng một trà thất biệt lập với nhà ở, được gọi là *Sukiya* được hình thành. Theo thể thức này, thì một trà thất bao gồm một phòng thủy ốc – *midsuya*, là phòng để sắp đặt và rửa các trà cụ, một trì hạp – *machiai*, là hành lang để đón khách và để khách đứng đợi chủ nhân mời vào sàng gian – *tokonoma*, là nơi để diễn ra nghi thức uống trà. Nội giữa trì hạp và sàng gian là lộ

địa – *roji*, một con đường trong vườn, với loại cây thường trồng là cây thông che bóng bên trên và cây vạn niên thanh xanh rì bên dưới, với những ngọn đèn đá – thạch đăng lung và những hòn phi thạch lót theo lối bất tương xứng để tạo ra lối đi. Điều đáng lưu ý là, trong sàng gian – *tokonoma*, người ta thường để trống bốn bên, chỉ có bức họa và một bình hoa ở giữa phòng. Khi khách được mời vào tham quan không gian của trà thất, thì “từng người lần lượt lặng lẽ tiến vào chỗ ngồi của mình, sau khi đã cúi chào bức họa hoặc những bông hoa bày trên “sàng gian” (*tokonoma*)” (Kakuzo, 2008, p.67). Như vậy, có thể nói, nơi để treo tranh mặc hội là nơi trang trọng nhất trong trà thất, là nơi tôn nghiêm, nơi để người ta minh tưởng và hướng đến sự giác ngộ: “Nơi danh dự nhất trong ngôi nhà Nhật Bản để trưng bày hoa và họa phẩm” (Kakuzo, 2008, p.64). Để có thể đạt đến sự minh tưởng này, người xem tranh phải rũ sạch tất cả mọi tư niệm, và trong trạng thái rỗng rang ấy, lặn thật sâu vào sự vật, đồng nhất hóa với sự vật, vào thế giới trong tranh, từ đó cảm nghiệm ra chân lí. Đây là cách ngắm tranh của các tác giả W. Holmes và Ch. Horioka, được biện bày qua lời bình chú sau đây, về bức tranh *Khỉ chơi trống* của Tohaku (Xem Phụ lục, Hình 1):

Nó nhìn thấy bóng trăng dưới mặt hồ và cố tìm cách với lấy. Nếu vươn ra hết sức thì nó cũng chỉ chạm được một tay xuống nước, và điều gì sẽ xảy ra? Tay sẽ bị ướt, nó sẽ làm hỏng ánh trăng dưới nước. (Siewart & Horioka, 2006, p.99)

Thử áp dụng phương thức cảm nghiệm trên đối với bức tranh sau của Sei Koi, vẽ Bồ Đề Đạt Ma, sơ tổ của Thiền tông Trung Hoa (Xem Phụ lục, Hình 2) sẽ thấy có nhiều trạng thái, nhiều tầng mức nội tâm khi thưởng thức. Nếu ngắm tranh với cái nhìn hời hợt, ta sẽ thấy hiện ra trong tranh chỉ là “một người đàn ông, một ông già trông khá thô lỗ cộc cằn, một kiểu người phá cách kín đáo. Ông nhìn chúng ta một cách ngờ vực...” (Siewart & Horioka, 2006, p.116). Nhưng hãy tiếp tục kiên trì quan sát tác phẩm, hãy kết thân với “ông già trông khá thô lỗ cộc cằn” ấy, hãy “cúi đầu thấp” và “nín thở đợi nghe ông ta nói”, ta chợt cảm nghiệm ra rằng, trong ánh nhìn tưởng chừng như đầy ngờ vực kia, ẩn chứa một hàm ý khích lệ, khơi gợi điều gì đó sâu thẳm trong nội tâm của ta. Dường như ở bên trong người đàn ông này là cả một kho tàng an lạc tự tại, ông vừa muốn trao kho tàng đó cho ta, vừa nhận ra là ông không thể. Bởi vì chính ta, ta cũng tự có kho báu nội tâm của mình. Ánh mắt của ông ta như đang nhìn thẳng vào kho tàng ấy và đánh thức nó dậy. Khi đã đến được đây rồi, người xem tranh, trong thoáng chốc, nếu tự mình thực hiện một cú nhảy cuối cùng: buông rơi tất cả những gì gọi là ràng buộc nội tâm: Kinh nghiệm, quá khứ, tri kiến, thành kiến, sự tham đắm, những âu lo, muộn phiền... tức khắc cái vô hạn của kho tàng ấy sẽ mở ra.

Cùng với tranh mặc hội, thơ haiku, bằng công lao của Matsuo Basho, cũng được nhìn nhận như là một dòng thơ tâm linh. “Khi nâng haiku lên sự hoàn thiện của một dòng thơ tâm linh, Basho cũng đã nâng trong lòng bàn tay bất ngát của mình những sự vật bình thường nhất của thế gian này.” (Nhat Chieu, 2007, p.272). Người ta vẫn thường nhắc đến khái niệm “hài cú đạo” một cách trang trọng với hàm ý rằng, haiku, cũng là một con đường dẫn nhập vào đạo. Tác phẩm nổi tiếng nhất của Matsuo Basho, được viết dưới dạng văn

xuôi kết hợp với thơ ca, *Oku no hosomichi* là một kiệt tác mở ra hơn ba thế kỉ phát triển cho thể thơ haiku. Tác phẩm này được dịch giả Nguyễn Nam Trân dịch là “Con đường hẹp vào chiều sâu tâm thức”. Ở đây, chúng ta thấy hình ảnh con đường đã mở đầu cho tác phẩm. Theo các nhà nghiên cứu, thì con đường ấy, “đã đưa thi ca vào thực tại” và “đưa thực tại vào tâm linh” (Matsuo Basho, 2016, p.5). Bởi vì con đường ở đây, không chỉ là con đường đi lên phía Đông Bắc đảo Honshuu, với chuyến lữ hành dài 500 lí (khoảng 2400km), mà con đường đó còn là con đường của đạo, bởi vì tác giả đã “mượn hình ảnh con đường nhỏ để nói lên quyết tâm cầu đạo của mình” (Matsuo Basho, 2016, p.15). Nhưng có một điều mà “bậc đạo sư thơ haiku” – Matsuo Basho vẫn thường nhắc nhở qua các tác phẩm của mình rằng, Đạo ở đây không phải là một địa chỉ cụ thể để có thể đi đến, thế nên hành trình tâm linh trong thi ca là một hành trình phi đạo lộ, hay nói khác đi, hành trình và cả con đường nữa, chỉ là phép ẩn dụ của quá trình chuyển hóa nội tâm. Trở lại với bài thơ nổi tiếng được xem như là “tín hiệu đầu tiên báo động cuộc cách tân thi ca của Basho đối với làng thơ haiku Nhật Bản thế kỉ XVII”. (Suzuki, 2019, p.260)

古池や	Furu ike ya	Ồi, cái ao cũ
蛙飛びこむ	Kawazutobikomu	Con ếch nhảy vào
水の音	Mizu no oto	Một tiếng nước xao

Matsuo Basho (Dẫn theo Suzuki, 2019, p.248)

Vẻ đẹp của bài thơ không riêng nằm ở hình ảnh con ếch, cái ao cũ, hay chi tiết tiếng nước xao. Vẻ đẹp nằm ở sự rung động trong bản thể của toàn bộ những điều đó.

Để có thể thấu cảm sâu xa vào lòng bản thể của sự vật như vậy, người đọc phải rung cảm bằng toàn bộ bản thể tâm linh của mình, trong khi tư duy biện biệt, óc phân tích suy luận, chỉ là một thành phần trong cõi tinh thần của con người, chứ không phải là cái toàn thể. Tinh thần của người đọc chỉ có thể trực hiểu với tinh thần của tác giả khi cả hai cùng trong một bình diện. Nói như thế không có nghĩa là để hiểu tâm thái trong một bài thơ của một vị thiền sư, thì người đọc cũng phải là một thiền sư, không phải như thế, mà điều này có nghĩa là, người đọc phải tự trải nghiệm việc dần thân dò tìm sâu thẳm trong thế giới nội tâm của chính mình, đến một mức độ nào đó, tương ứng nhất định với sự thẳm sâu mà tác giả đã trải nghiệm qua, khi ông khởi hành cuộc hành trình vào trong bản thể của chính ông. Nếu điều này được thực hiện đến mức tận cùng rốt ráo, người đọc và tác giả sẽ gặp gỡ nhau, gặp gỡ vạn vật trong cõi vô lượng của tâm ấy. Bởi vì, tâm thức Thiền nói riêng, đạo học phương Đông nói chung, luôn xác định một điều rằng, vạn vật đồng nhất thể: “Núi sông cây cỏ trên thế gian đều có thể thành Phật cả (sơn xuyên thảo mộc, tất giai thành Phật)”. (Kazu, 1963, p.471)

Để có thể đồng sáng tạo như vậy, người tiếp nhận phải thâm nhập cho được thế giới nội tâm được hiển bày trong tác phẩm. Như vậy mới có thể đồng điệu với cõi lòng của tác giả, một cõi ý thức khác so với cõi ý thức của người đọc. Thâm nhập vào cõi ý thức khác, điều này không được hiểu theo nghĩa huyền bí, mặc dù nó có vẻ huyền diệu. Thực ra,

người ta chỉ cần đi sâu vào tự nhận thức thế giới nội tâm của mình, người ta sẽ gặp gỡ thế giới nội tâm của người khác ở đó. Vì trong cõi người, bản chất của lòng, là sự cảm thông. Chúng ta có thể khác nhau về màu da, về hình vóc, về lí tưởng, về tập tục, lối sống, về suy nghĩ nói năng, nhưng tự tánh rốt ráo là không thể phân chia. Hơn nữa, xét cho cùng, thì cả thơ haiku lẫn tranh mặc hội đều đòi hỏi cái đẹp ngay trong chính bản thân của người nghệ sĩ. Khám phá ra vẻ đẹp này mới là quan trọng. Và, như trên đã nói, để khám phá cho ra cái đẹp đó, người đọc thơ hay người xem tranh phải chọn điểm nhìn từ bên trong, phải dùng tâm để thấy tâm, tâm vô hình vô tướng, nên dùng mắt không thể thấy tâm được, như ta được chứng kiến trong khoảng khắc mà một cô gái dừng lại bên giếng nước khi chứng kiến một đóa triêu nhan:

朝顔に	Asagao ni	Hoa triêu nhan
釣瓶とられて	Tsurube	Vương vấn dây gầu
もらい水	torarete	Rời đi xin nước
	Morai mizu	

Kaga no Chiyo (Dẫn theo Hakutani, 2019, p.9)

Trạng thái phản ứng của chủ thể trữ tình trong bài thơ trên thì trước sự vật hiện tượng trong đời sống, là một trạng thái phản ứng tức thì, phản ứng vào cái lúc mà tâm còn vô tư thuần mỹ, chưa cho trí phân biệt xen vào. Sự hiện diện của hoa triêu nhan trên dây gầu là một thực tại, thực tại của cái đẹp. Tâm thái vô tư thuần mỹ của nữ thi nhân dẫn đến một hành động không suy biện, là rút lui, sang nhà bên xin nước, không đụng đến dây gầu, để yên cho bông hoa ấy nở trọn vẹn trong buổi sáng ấy. Người ta có thể bàn về tình yêu thiên nhiên, yêu cái đẹp của nhà thơ. Nhưng cũng có thể nói, nếu nhìn từ điểm nhìn bên trong nội tâm của chủ thể trữ tình trong bài thơ trên, thì không chỉ có hoa triêu nhan đẹp, mà bản thân phản ứng của nhà thơ, cũng là một cái đẹp, nó khởi phát trong chớp mắt cùng lúc với sự xuất hiện của vẻ đẹp bông hoa, cùng lúc với vẻ đẹp buổi sáng. Đó chính là một tâm thái vô tư, một tâm thức thuần mỹ. Cũng như qua hình ảnh giọt mưa trên cánh hoa triêu nhan, ta thấp thoáng thấy vẻ đẹp trong tâm hồn nhạy cảm của nhà thơ:

昼顔の	Hirugao no	Cánh hoa ban ngày
花に乾くや	Hana ni kawaku ya	Giọt mưa mới đọng
通り前	Tori ame	Âm thầm khô ngay

Masaoka Shiki (Dẫn theo Nhat Chieu, 2015, p.312)

Sự xuất hiện của giọt mưa trên cánh hoa triêu nhan, cũng chỉ là tiền đề để tác giả miêu tả sự tan biến của nó, hay khoảng trống hư không mà nó để lại. Đây là hư không của hình ảnh thơ. Vẻ đẹp không chỉ nằm ở giọt mưa, mà còn ở khoảng trống mà nó để lại khi tan biến vào vô tận. Đóa hoa, có lẽ, cũng tan biến theo định lệ vô thường ấy. Tất cả từ không lưu xuất, rồi lại trở về không, và từ vẻ đẹp quý giá vô ngần của đời sống, chính là hiển hiện trong sự mong manh kia. Tuy chỉ là một khoảnh khắc thoáng qua, nhưng với sự nhạy cảm của tâm hồn thi nhân, Masaoka Shiki đã thể nhập với vẻ đẹp của cái hiện hữu lẫn

cái hư không ấy. Vẻ đẹp của bài thơ do vậy, không nằm trong sự trau chuốt, gọt giũa của ngôn từ, mà ẩn sâu trong bản thể uyên nguyên của thực tại được nhắc đến. Để cảm nghiệm được vẻ đẹp này, ta phải để cho tinh thần của mình đủ nhạy cảm, đủ hư tĩnh, để không chỉ “lặn sâu” vào không chỉ trong cánh hoa, giọt mưa, mà cả trong khoảng trống của nó để lại trên cánh hoa kia.

Tóm lại, có thể nói, cảm nghiệm là một hình thức tiếp nhận đặc thù tương ứng đối với thơ haiku và tranh mặc hội. Hình thức tiếp nhận này không đặt trọng tâm vào sự suy biện, đánh giá, phê bình đối với tác phẩm, mà lấy chủ thể tiếp nhận làm trung tâm, là sự lắng nghe những hiệu ứng cảm xúc, những phản ứng nội tâm, mà tác phẩm thơ haiku hay tranh mặc hội gợi ra được trong thế giới tinh thần của người thưởng thức, để từ đó, có sự cộng hưởng một cách sâu xa và thiết yếu đối với thực tại của tác phẩm và thế giới tinh thần của tác giả. Đó là nghệ thuật – nói theo cách nói của các nhà hiền triết phương Đông – của sự tiến dẫn tinh thần vào trạng thái của sự ngộ đối với Đạo:

Mỗi vị đại sư của một môn nghệ thuật nằm trong tinh thần Thiền là một tia chớp từ đám mây của thực tại bao trùm. Qua mỗi vận động vô ngại của tâm thức ông thì thực tại đó lại hiển hiện; và trong “nó” ông gặp lại thực tại như gặp lại tự tính uyên nguyên và không tên của mình. (Herrigel, 2001, p.105)

3. Kết luận

Thơ hay cũng giống như chiếc lá. Chiếc lá tự nhiên mọc ra từ cành cây. Lối vẽ Thiền cũng tự nhiên như vậy. Đó là một lối vẽ không kỹ thuật, không tính toán, không có phương pháp, là một lối vẽ phi vẽ. Chỉ với một lối vẽ như vậy, chân tâm mới trực tiếp hiển bày trên giấy mực, mà không thông qua bất cứ sự gọt giũa nào của tri thức, của kinh nghiệm, bởi chân lí là một mảnh đất không có đường đến, con đường của đạo là một con đường phi đạo lộ. Nhưng cần lưu ý thêm là điều này chỉ có thể đạt được thông qua nhiều năm tháng miệt mài chú tâm rèn tập. Và khi mọi kỹ thuật đã được thuần thục, người nghệ sĩ phải có đủ dũng khí buông xả tất cả những gì mình đã thụ đắc, đã tích lũy được, trên phương diện tri thức và kỹ thuật, để quay trở lại với cái sơ tâm thuần phác thuở ban đầu. Và việc cảm nghiệm các tác phẩm Thiền như vậy, lấy người thưởng thức làm trung tâm, lấy việc thăng hoa, chuyển hóa tâm thức của người thưởng giám nghệ thuật làm cốt tủy. Và nếu nhìn ở góc nhìn này, thì thơ haiku và tranh mặc hội nói riêng, hay những ngành nghệ thuật nội tại, những ngành nghệ thuật Thiền nói chung, đều mang những giá trị nhân văn hết sức sâu sắc. Đúng như Maurice Grosser (1999) đã phát biểu: “Cái mà người họa sĩ tìm kiếm, và tất cả chúng ta nữa, là một thế giới phù hợp với kích thước của con người và với hình dạng của con người” (Maurice, 1999, p.239).

❖ **Tuyên bố về quyền lợi:** Tác giả xác nhận hoàn toàn không có xung đột về quyền lợi.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Hakutani, Y. (2009), *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan.
- Henderson, H. (2000). *Hai cu nhap mon [An introduction to haiku]* (translated by Le Thien Dung). Ho Chi Minh City: Young Publishing House.
- Herrigel, E. (2001). *Thien trong nghe thuat ban cung [Zen in the art of archery]* (translated by Nguyen Tuong Bach). Ho Chi Minh City: Young publishing house.
- Herrigel, E. (2008). *Thien va vo dao [Zen and martial arts]* (translated by Ngo Anh Tuyet & Vuong Long). Thuan Hoa Publishing House.
- Horioka, C. & Siewart, W. H. (2004). *Thien trong hoi hoa [Meditation in painting]* (translated by Hanh Quynh). Ho Chi Minh City: General Publishing House.
- Jullien, F. (2003). *Ban ve cai nhac [Discuss about the pale]* (translated by Truong Thi An Na). Da Nang: Da Nang Publishing House.
- Kakuzo, O. (2008). *Tra dao [The tao of tea]* (translated by Bao Son). Ho Chi Minh City: Arts Publishing House.
- Kazu, I. Y. (1963). *Nhat Ban tu tuong su [History of Japanese Thought]* (translated by Nguyen Van Tan). Saigon: Kim Van Publishing House.
- Matsuo Basho (2016). *Oku no hosomichi, con duong hep vao chieu sau tam thuc [Oku no hosomichi, narrow path into the depths of consciousness]* (translated by Nguyen Nam Tran). Hanoi. Hong Duc Publishing House.
- Maurice, G. (1999). *De thuong ngoan mot tac pham hoi hoa [To enjoy a work of art]* (translated by Nguyen Minh & Chau Nhien Khanh). Ho Chi Minh City: HCM Art-Culture Publishing House.
- Nguyen, P. K. (2018). *Nhat Ban tu Mi hoc den van chuong [Japan from aesthetic to Literature]*. Hanoi: VNU Publishing House.
- Nhat Chieu (2007). *Nhat Ban trong chiec guong soi [Japan in the mirror]*. Hanoi: Education Publishing House.
- Nhat Chieu (2007). *Van hoc Nhat Ban tu khoi thuy den 1868 [Japanese literature from the beginning to 1868]*. Ha Nam. Education Publishing House.
- Nhat Chieu (2015). *Ba nghin the gioi thom [Three thousand fragrant worlds]*. Hanoi. Literature Publishing House.
- Robert, B. L. (2012). *Mot vu tru la thuong [An incredible universe]*(translated by Chu Lan Dinh, Nguyen Van Duc, Nguyen Tat Dat). Ho Chi Minh city. Young Publishing House.
- Siewart W. H & Ch. Horioka (2006). *Nghe thuat Thien qua hoi hoa [The art of meditation through painting]* (translated by Thanh Chau). Ho Chi Minh city General Publishing House.
- Suzuki, D. T. (2019). *Thien va van hoa Nhat Ban [Zen and Japanese culture]* (translated by Nguyen Nam Tran). Hanoi. Hong Duc Publishing House.
- Trang Tu (2015). *Nam Hoa Kinh, tap 2 [Nam Hoa sutra]* (episode 2, translated by Nguyen Duy Can). Ho Chi Minh city. Young Publishing House.

**MEDITATION SENSITIVE EXPERIENCE IN RECEIVING HAIKU POETRY
AND CLASSICAL INK PAINTINGS**

Nguyen Dieu Minh Chan Nhu

Dong Thap University, Vietnam

Corresponding author: Nguyen Dieu Minh Chan Nhu – Email: nguyenchannhukhoavandhdt@gmail.com

Received: December 16, 2021; Revised: January 07, 2022; Accepted: January 20, 2022

ABSTRACT

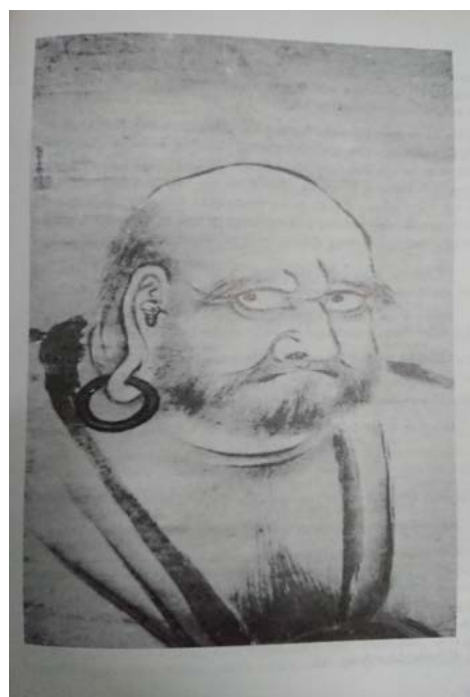
Because of differences in culture and in era, haiku poetry and classical paintings in Japan has led to many difficulties the majority of Vietnamese readers face when interpreting these works . The article, comparing these two art fields, especially in terms of reception, has pointed out similarities between them, such as spiritual intuition, positivism in creativity, and the work understanding. Based on these results, the article analyses and clarifies the concept of meditation sensitive experiences as a way of enjoying haiku poetry and classical ink paintings. It is a way of perceiving that centers on people and sees the transformation of the mind as the goal for the reception.

Keywords: haiku poetry; ink paintings; meditation sensitive experience; Zen art

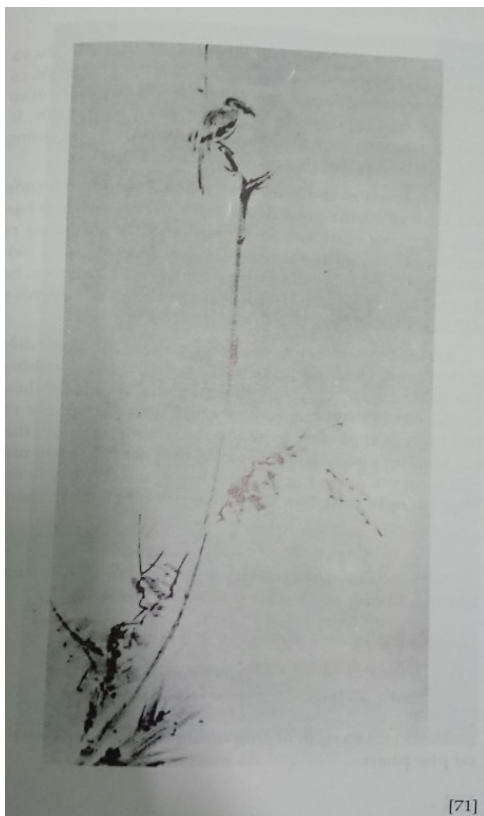
PHỤ LỤC



Hình 1. Tohaku, thế kỉ XVI-XVII, *Khí chơi trăng*
(Dẫn theo Siewart, & Horioka, 2006, p.99)



Hình 2. Kei Shoki, thế kỉ XV, *Bồ Đề Đạt Ma*
(Dẫn theo Siewart, & Horioka, 2006, p.117)



Hình 3. Niten (Miyamoto Musashi), thế kỉ XVII, *Chim bách thanh*
(Dẫn theo Siewart, & Horioka, 2006, p.70)