

VƯƠNG DUY VÀ YOSA BUSON – “THI TRUNG HỮU HỌA”

NGUYỄN THỊ NGUYỆT TRINH*

TÓM TẮT

Mối quan hệ giữa thơ ca và hội họa là một lý thuyết cơ bản trong mỹ học Đông Tây, đặc biệt là phương Đông với loại hình tác gia trung đại giỏi cả thi lẫn họa. Vương Duy và Buson là hai đại diện tiêu biểu cho loại hình tác gia này.

Từ khóa: văn học Trung Quốc, văn học Nhật Bản, văn học so sánh.

ABSTRACT

Wangwei and Yosa Buson – “Painting in poems”

The relationship between poetry and painting is a prime theory of the East West aesthetics— especially, in the Oriental part, with the type of Medieval writers skilful in both poetry and painting – Wang Wei and Buson were two typical representatives of this type of writers.

Keywords: Chinese literature, Japanese literature, comparative literature.

1. “Thi trung hữu họa” trong truyền thống thơ ca Trung Hoa và Nhật Bản

Mối quan hệ giữa thi và họa là một trong những lý luận thẩm mỹ cơ bản của văn học nghệ thuật. Đây là hai loại nghệ thuật khác nhau nên có những đặc trưng riêng biệt, nhưng dù là nghệ thuật của không gian hay nghệ thuật của thời gian, dù sử dụng chất liệu là ngôn từ hay đường nét, màu sắc, dù trừu tượng hay cụ thể, thì đều chung nhau ở tính chất phản ánh bức tranh thiên nhiên và đời sống, có tác động mỹ cảm sâu sắc đến con người. Từ Đông đến Tây, hàng loạt những công trình lý luận cũng như những lời nhận xét cảm tính, với Lessing, Heghen, Leonardo da Vinci, Tô Thức... không hện mà gặp nhau ở lời nhận xét “thơ là họa vô hình, họa là thơ hữu hình”, “thơ là họa hữu thanh, họa là thơ vô thanh”, “thi họa nhất luật”... Theo đó họa và thi được coi như

chị em song sinh của nghệ thuật, và mệnh đề quen thuộc với chúng ta là “thi trung hữu họa”.

Mặc dù mối liên hệ giữa hội họa và thơ ca là phổ biến trong văn nghệ Đông Tây nhưng nó đặc biệt rõ nét ở Trung Hoa và Nhật Bản - nhất là Trung Hoa. Hệ thống giáo dục phong kiến trung đại đã đào tạo ra mẫu hình trí thức - tác gia thông thạo nhiều bộ môn nghệ thuật, đặc biệt là cầm - thi - thư - họa có quan hệ mật thiết. Francois Cheng nhận xét về văn hóa Trung Hoa: “Ở Trung Quốc, các ngành nghệ thuật không chia ra từng ngăn tách biệt; một nghệ sĩ đam mê cả ba hoạt động thơ ca - thư pháp - hội họa như đam mê một nghệ thuật trọn vẹn” [3, tr.374]. Đó cũng là nhận định của Cheryl A. Crowley về văn hóa Nhật Bản: “Trong truyền thống văn hóa Nhật Bản, hội họa, thơ ca và thư pháp được xem là những nghệ thuật liên quan” [8, tr.165]. Đặc biệt, quan niệm thẩm mỹ về “tả ý”, “truyền thần” đã đưa hội họa đến gần với thơ ca,

* NCS, Trường Đại học Sư phạm TP HCM

từ tả thực đi đến nắm bắt chiều sâu của thế giới tâm hồn, hài hòa tình - cảnh, cái hữu hình và cái vô hình.

Vương Duy và Yosa Buson là hai đại diện kiệt xuất của loại hình thi sĩ - họa gia của văn hóa - văn học phương Đông thâm trầm. Người ta biết đến một Vương Duy nổi tiếng với sơn thủy thi và sơn thủy họa, cũng như Buson khẳng định tài năng ở haiku và haiga, đồng thời giỏi cả nanga (Nam họa).

Nam họa hay Văn nhân họa (họa của văn nhân) được xác lập chính thức vào đời Tống, nhưng Vương Duy được xem là người mở đầu. Khác với Bắc họa tả thực xem trọng chi tiết tỉ mỉ công phu, Nam họa chủ trương tả ý, dùng những nét phác họa đơn sơ để làm nổi bật thần thái của cảnh vật và tâm trạng của tác giả. Thời của Buson, hội họa lên ngôi, Buson đã từng thử bút qua cả hai trường phái, nhưng ông thấy phong cách Bắc họa “thiếu tinh tế” và lựa chọn Nam tông làm mục tiêu học tập của mình, đặc biệt ông vô cùng ngưỡng mộ Vương Duy. Dấu ấn của văn nhân trong họa không chỉ ở việc đưa vào tác phẩm dấu ấn nhân cách và tính trữ tình, mà còn mở rộng khả năng thể hiện của hội họa. Sự kết hợp thi - họa hài hòa rõ nét nhất là những bức tranh có thơ đề, Vương Duy có 20 bức *Võng Xuyên đồ* kết hợp với 20 bài thơ, Buson là bậc thầy của tranh haiga kết hợp tranh vẽ và thơ haiku. Chọn Văn nhân họa, Vương Duy và Buson đã lựa chọn sự giản dị tinh tế, đó không phải là sự đơn giản đó là sự giản dị đạt đến cảnh giới cao nhất của nghệ thuật, là phương pháp đạt đến độ “đường như không có phương

pháp” như bí quyết của Vương Khải:

“Trong những người học hội họa, một số phần đầu đạt đến sự công phu và số khác thích sự giản đơn. Bản thân sự vẽ không phức tạp nhưng cũng không phải giản đơn là đủ.

Một số cố gắng khéo léo, số khác chăm chỉ cẩn thận. Không phải tài khéo léo hay sự tận tâm là đủ.

Một số vô cùng xem trọng phương pháp, trong khi số khác tự hào bản thân xem nhẹ phương pháp. Không có phương pháp là tệ, nhưng lệ thuộc hoàn toàn vào phương pháp còn tệ hơn.

Bạn phải học đầu tiên là tuân thủ các luật lệ một cách trung thành, sau đó sửa đổi chúng tùy thuộc vào trí tuệ và năng lực của bạn. Điểm cuối cùng của phương pháp là dường như không có phương pháp” [dẫn theo 8, tr.203].

Lựa chọn Nam họa cũng là lựa chọn tinh thần Thiên tông, với tính trực cảm, đốn ngộ trong khoảnh khắc, lưu giữ trong tranh cái vĩnh cửu vĩnh hằng.

2. Về đẹp hội họa trong thơ Vương Duy và Buson

2.1. Không gian hóa hình tượng thời gian

Trong tác phẩm *Laocoon hay Ranh giới của thơ ca và hội họa* [9], Lessing đã chỉ ra điểm khác biệt cơ bản giữa hội họa và thơ ca, đó là trong khi hội họa đặt đồng thời các sự vật bên cạnh nhau trong cùng một không gian, là nghệ thuật không gian, thì thơ ca miêu tả các hoạt động nối tiếp nhau trong thời gian, là nghệ thuật thời gian. Trong thơ Vương Duy và Buson, ta gặp hình tượng thời gian đã được không gian hóa. Ở đây thời

gian đã như ngừng lại, níu giữ cái vĩnh cửu trôi chảy trong khoảnh khắc, và ngay cả ý niệm thời gian cũng được thể hiện qua không gian. Cùng thể hiện mùa xuân, có mưa xuân, hoa rụng, chim hót, giắc xuân nồng, nhưng nếu *Xuân hiểu* của Mạnh Hạo Nhiên từ buổi sớm mùa xuân đưa người đọc trở về *Đêm qua tiếng gió mưa* mà chạnh niềm *Hoa lạc tri đã thiếu*, cảm biết dòng thời gian trôi chảy trong thoáng giạt mình tỉnh thức, thì *Điện viên lạc* của Vương Duy lại đưa người đọc chìm đắm trong không gian tươi đẹp có đào hồng, liễu lục, có hoa rụng nhưng chưa quét còn khách thì vẫn ngủ say trong tiếng chim kêu, đậm tính “thi trung hữu họa”. Buson cũng có một bức họa tươi tắn đầy sức sống của mùa hè trong những gam màu sáng khi ông đặt *Lá non - nước trắng - Những bông lúa vàng* bên cạnh nhau. Ở một bức tranh khác *Con diều giấy - đứng ở chỗ - bầu trời hôm qua*, ông đồng nhất quá khứ - hiện tại trong hình tượng một cánh diều. Vương Duy và Buson đã dựng nên trong thơ một không gian mang vẻ đẹp hội họa đầy sinh thú.

2.2. Nghệ thuật sử dụng màu sắc

Đi vào thế giới thơ Vương Duy và Buson, người đọc như được bước vào một không gian đầy sắc màu, thanh lệ và đẹp đẽ. Vẻ đẹp ấy không vì hai nhà thơ sử dụng nhiều màu sắc mà là ở chỗ sử dụng màu sắc như thế nào. Trong *Vương Hữu Thừa tập tiên chú*, chúng tôi thấy Vương Duy sử dụng nhiều nhất là màu *bạch* 93 lần, thứ đến là *thanh* (73 lần), *lục* (26 lần), *hồng* (21 lần), *chu* (20 lần), *bích* (12 lần), *tử* (12 lần)... Còn *Buson haikushu* [7] cũng cho kết quả là *bạch*

(43 lần), *thanh* (15 lần), *hồng* (15 lần), *xích* (7 lần), *bích* (2 lần), *tử* (2 lần)... Vương Duy đã khéo kết hợp màu đối tỉ và hài hòa. Như bài *Điện viên lạc*, ông chọn những màu thuộc hành dương để làm nổi bật khí tượng xuân đầy sức sống: *Đào hồng phục hàm túc vũ, Liễu lục cánh đơi triêu yên*, những màu sắc ấy được làm dịu bớt sắc độ bởi mưa và khói, trở nên hết sức tươi tắn. Có khi giữa nền cảnh vật không màu, ông điểm thêm một sắc đỏ làm ấm cả không gian: *Kinh khê bạch thạch xuất - Thiên hàn hồng điệp hi...* Vương Duy còn chú ý đến cả hiệu ứng màu sắc làm sắc màu như loang ra, tạo ảo giác kì ảo: *Sơn lộ nguyên vô vũ - Không thúy thấp nhân y*. Đường núi vốn không mưa vậy mà sắc biếc ướt áo người. Những câu thơ như vậy không hiếm trong thơ tả cảnh của Vương Duy. [10]

Nhưng tâm hồn Thiên của Ma Cật vẫn có sự ưu ái đối với sắc màu nhạt (đạm thái), làm nên vẻ đẹp “bình dị, hồn nhiên, đạm viễn” [1, tr.27] đặc trưng trong thơ ông. Vốn được coi là người khởi đầu cho bút pháp thủy mặc - đưa ra nguyên tắc “phàm trong phép vẽ sơn thủy, lấy mực làm đầu” (Sơn thủy luận) - Vương Duy ưu tiên những sắc màu thanh đạm, nhiều khi là những bức vẽ không màu. Ông chọn sắc màu lạnh, cộng với ánh sáng dịu, le lói của chiều tà, trăng khuya, rừng sâu để tạo ra một không gian có chiều sâu và yên tĩnh. Không phải ngẫu nhiên mà Vương Duy yêu thích hai màu trắng và xanh đến vậy. Màu xanh tĩnh, sâu, phi vật chất, “nhân giả nhạo sơn, trí giả nhạo thủy”, tâm thanh tịnh vô vi tìm về núi non với màu xanh trời, xanh

trình không, xanh cây cỏ, xanh non nước... Còn màu trắng trong tranh thủy mặc vốn dĩ không màu, chỉ là khoảng “không bạch” trên giấy, trong tương quan với các màu mà từ không hóa có. Đây là màu thứ sáu trong tranh thủy mặc, từ một màu mực đơn nhất tạo ra ngũ mực, thêm sắc trắng là thành lục thái, tạo thành thuyết “ngũ mực”, “lục thái” trong hội họa cổ điển Trung Hoa. Màu trắng mang tính không, phi thời gian, phù hợp chuyển tải thông điệp về cái không hư của tạo hóa và trạng thái rỗng rang của tâm hồn. Nhất là màu mây trắng - *bạch vân*, xuất hiện 28 lần - mà nhà thơ có lần hò hẹn - *Tịch mạch sài môn nhân bất đáo, Không lâm độc dữ bạch vân kì*. Dưới ngòi bút Vương Duy, mây có ý mây (bạch vân ý), có hồn mây (bạch vân tâm)... Như một người bạn tri kỉ, chờ bao ý niệm siêu thoát trong tinh thần Thiền thâm sâu.

So với Vương Duy, Buson sử dụng màu ít hơn. Điều này bắt đầu từ đặc trưng của thơ haiku, giàu sức ám thị và gợi tả, hầu như không sử dụng tính từ, để sự vật hiện ra như tự nó. Chính vì vậy mà những tính từ chỉ màu sắc được Buson sử dụng lại càng có ý nghĩa đặc biệt. Giống như Vương Duy, ông khéo đặt các màu cạnh nhau hay dùng điểm nhấn để tạo ấn tượng đặc biệt. Vương Duy chọn ánh sáng dịu, le lói được lọc qua cây cỏ để làm giảm bớt sắc độ thì Buson lại chồng chất sắc màu lên nhau để màu sắc càng thêm rực rỡ. Buson đã từng vẽ nên bức tranh hoàng hôn với hiệu ứng rực rỡ của ánh sáng và sắc màu *Nhuộm đỏ hoa mạn - Rời tản công sồi và thông - Mặt trời sắp*

lặn. Hiệu ứng rực rỡ của sắc đỏ còn được Buson sử dụng trong một lần khác với mặt trời hoàng hôn và màu lá phong *Vài ba chiếc lá rụng - Rời hoàng hôn - Cây phong thắm đỏ*. Nếu Vương Duy có *Thủy thượng đào hoa hồng dục nhiên* (Trên nước đào hồng như thiêu đốt - *Võng Xuyên biệt nghiệp*) thì Buson cũng có *Hoa mạn đỏ - Như cháy lên - Từ bãi phân ngựa*. Quả thật, hai ông đã thể hiện được tài năng của những họa sư qua việc sử dụng, điều phối và tạo hiệu ứng sắc màu để tạo ra những bức tranh tuyệt đẹp. Bước vào thế giới thơ Vương Duy, người đọc có cảm giác đi vào không gian tĩnh mạch thâm u thì đến với Buson lại là ấn tượng về một thiên nhiên چرا quây đầy sức sống.

Có một sự tương hợp giữa hai nhà thơ khi Vương Duy và Buson đều có sự thiên ái hai màu trắng và xanh. Sắc trắng phiêu không của tinh thần Thiền siêu thoát và sắc xanh sâu thẳm thể hiện vẻ đẹp thanh đạm của không gian và đơn sơ của sự vật. Nhưng trong khi Vương Duy yêu sắc mây trắng thì Buson ấn tượng màu trắng của hoa, cái đẹp tao nhã đơn sơ ngay giữa cuộc đời, và có khi mang ánh sáng giác ngộ. Bút pháp đối tỉ *hắc - bạch* trong tranh thủy mặc được Buson vận dụng tài tình khi ông đặt sắc trắng của hoa trên nền đêm đen thẳm *Nhánh lan đêm - Mùi hương giấu kín - Sắc hoa trắng ngân*. Bài thơ từ thế của Buson không mang niềm u ám của chốn u minh mà được sắc trắng của hoa chiếu sáng, ấy cũng là thứ ánh sáng an lạc chiếu ra từ tâm hồn của nhà thơ đạt ngộ, trên thực tế nhà thơ mất trước lúc bình minh nhưng

ông đã có một bình minh vĩnh cửu: *Với hoa mạn trắng - Đêm thấp sáng - Và bình minh lên.*

Nếu Vương Duy bén duyên với con đường an lạc của mùa thu cùng không gian mây trắng và sắc xanh cỏ cây u tịch, thì Buson lại là thi sĩ của mùa xuân với những hình ảnh căng đầy sức sống. Màu xanh trong thơ Buson không phải là màu xanh sâu thẳm của chốn núi thẳm non cao mà là màu xanh non tươi ròn. Chiếc lá non (*wakaba*) trở đi trở lại 12 lần trong thơ ông mang thông điệp tươi non của sự sống. Dưới ngòi bút Buson, chiếc lá bé nhỏ như một sinh mệnh kì diệu *Ban đêm du hành - Sáng mai căng buồm - Lá non.* Ông hay đặt chiếc lá bé nhỏ mong manh trong sự đối tỉ với cái cổ kính, tuổi tác, lớn lao, vĩnh cửu... Một ngọn Fuji với đỉnh tuyết vĩnh cửu nhô lên đơn độc trên nền lá mới, một ngọn thác kì vĩ đang tái sinh từng phút giây, tòa lâu đài sừng sững tuổi tác như được lá non làm trẻ lại. Và đây, *Bên dòng sông cạn - Đẳng đong đẳng tây - Lá non tươi đầy...* Không dùng tính từ xanh mà những bài thơ của Buson vẫn tươi tắn màu xanh non tơ sự sống, từng giây từng phút sinh thành.

2.3. Điểm nhìn nghệ thuật và phép thấu thị hội họa

Điểm nhìn nghệ thuật là vị trí của tác giả dùng để quan sát, cảm nhận đánh giá, bao gồm cả khoảng cách giữa chủ thể và khách thể, cả phương diện vật lí, tâm lí và văn hóa. Đặc trưng của nghệ thuật phương Đông không phải là đứng ngoài dùng lí trí quan sát để tìm kiếm hình tượng (sự giống nhau về hình) của sự vật, mà tập trung nắm bắt thần thái của sự

vật nhằm đạt đến thần tượng (sự giống nhau về thần), đến mức vật - ngã lưỡng vong, tác giả và sự vật như hòa làm một. Khi truyền thống tả ý của Văn nhân họa lên ngôi, thì tính chất trữ tình ngụ ý của hội họa càng đậm nét, và vì vậy, cùng với thơ trữ tình càng có điểm tương đồng. Khi đó, cùng với điểm nhìn không gian - điểm nhìn vật lí thì điểm nhìn bên trong - điểm nhìn tâm lí đóng vai trò hết sức quan trọng.

Không gian thơ Vương Duy được tổ chức theo sự chi phối của phép thấu thị trong hội họa truyền thống Trung Hoa. Đây không phải là luật xa gần có tính khoa học chính xác của phương Tây mà mang dấu ấn chủ quan rõ rệt, theo đó, có khi vị trí của nhân vật trữ tình là cố định (tiêu điểm thấu thị), nhưng cũng có khi di động (tán điểm thấu thị) để trong tầm mắt thu vào cả giang sơn. Phải đến thời Thịnh Đường, theo bước chân của Trần Tử Ngang lên đài U Châu, con người vũ trụ trong thơ Đường được xác lập trong mối quan hệ tiền - hậu - thiên - địa, cô độc mà tự tin. Đi vào thế giới thơ Vương Duy, người đọc cùng phủ - ngưỡng, tứ vọng ngắm non xanh nước biếc, phóng tầm mắt thu vào cảnh vật trùng điệp, bước vào một không gian kì vĩ đặc trưng của hội họa sơn thủy Trung Hoa. Có lúc ta tựa vào cây cùng nhà thơ ngắm cảnh: *Thanh bờ lâm thủy ánh - Bạch diều hướng sơn phiên* (Võng Xuyên nhàn cư), theo phép nhìn ngang mà xa (*bình viễn*), không gian lại mở rộng thêm hai chiều cao và sâu bởi cánh chim bay và bóng cỏ soi trên mặt nước. Có lúc cùng nhà thơ ngắm đầu để ngắm cảnh *cao viễn* cây

mọc đến tận trời *Vạn hác thụ tham thiên - Thiên sơn hướng đở yên - Sơn trung nhất dạ vũ - Thụ sáo bách trùng tuyền* (Tổng Tử Châu Lí sứ quân). Cái nhìn kì ảo của nhà thơ đã làm cho trăm ngọn suối như đổ xuống từ ngọn cây. Bao nhiêu vẻ đẹp kì vĩ rợn ngợp sông núi Trung Hoa hiện lên thanh tân và mỹ lệ.

Trong thơ haiku của Buson, điểm nhìn của nhà thơ cũng chịu sự chi phối của phép thấu thị, khi đó nhà thơ mở ra một không gian kì vĩ rộng lớn. Chẳng hạn bức tranh *Đỉnh Phú Sĩ cô đơn - không phủ đầy - bởi lá non*, trên nền tiền cảnh lá non xanh tràn ngập nơi nơi thì hậu cảnh là đỉnh núi cao vời vợi mang vẻ đẹp thoát tục và đơn độc như bản chất cái đẹp ngàn đời. Nhưng trong hầu hết những bài haiku, giản dị như những bức haiga với rất ít chi tiết, đường nét, điểm nhìn của nhà thơ đồng nhất vào sự vật, khi đó không còn 3 chiều không gian, sự vật hiện lên giản đơn như chính nó: *Dòng nước mùa xuân - Hoa tím và lau trắng - Uớt rờn khi trôi*. Dòng nước chỉ là khoảng không bạch, hoa và lau được vẽ bằng vài nét điểm màu, không gian mất đi luật viễn cận để hiện lên trên mặt phẳng, để mở vào chiều thứ tư - chiều tâm linh - ngay bên trong bản thân sự vật. Ở một bức tranh khác, *Một cơn gió mạnh - loài chim nước - trở nên trắng*, không gian làm nền xóa hẳn khoảng cách cao thấp xa gần, chỉ để hiện lên sắc trắng loài chim nước, vũ trụ đang vận động trong một nhịp điệu lặng lẽ. Nếu điểm nhìn thấu thị của thơ sơn thủy bộc lộ vẻ đẹp *tráng mĩ* trong truyền thống Trung Hoa “Quy mô lớn hơn, kết cấu phức tạp, ưa

cái cao cả hùng vĩ nghiêng về tiêu biểu cho nanga” [8, tr.205], thì cái nhìn nhất thể - tương giao trong thơ haiku Nhật Bản nhấn mạnh vẻ đẹp đơn sơ mà sâu thẳm của sự vật.

2.4. Cấu trúc thơ ca và cấu đồ hội họa

Cũng theo Francois Cheng, kinh nghiệm hội họa có ảnh hưởng đến cách tổ chức kí hiệu trong thơ [3, tr.380]. Cách tổ chức kí hiệu, hay cũng chính là cấu trúc của tác phẩm, tức “tổ chức nội tại mối quan hệ qua lại các yếu tố trong tác phẩm” - “mối quan hệ qua lại của các kí hiệu thẩm mĩ đặc thù” [4, tr.42]. Cấu đồ của hội họa, chính là “kinh doanh vị trí” trong *Lục pháp* của Tạ Hách, bao gồm một loạt hoạt động tư duy để không chỉ đơn giản tìm ra chỗ sắp đặt vật tượng trong tranh mà còn là cách cấu trúc toàn thể bức tranh - vì vậy đây chính là tổng yếu của họa. Cấu đồ trong hội họa Trung Hoa có một nguyên tắc nổi bật là thể hiện quy luật biện chứng (mâu thuẫn mà thống nhất), đó là quy luật được cụ thể hóa thành phương pháp, như mâu thuẫn mà thống nhất giữa *lấy* và *bỏ*, giữa *chủ* và *khách*, giữa *hư* và *thực*, giữa *tàng* và *lộ*... Đây cũng chính là đặc điểm quan trọng nhất trong thi pháp thơ Đường - là thơ của các mối quan hệ, trong đó có mối quan hệ đối lập mà thống nhất giữa những hiện tượng mà giác quan cho là mâu thuẫn.

Trong thơ Vương Duy, sự thống nhất được thực hiện trên nhiều cấp độ. Ở cấp độ cụ thể, đó là sự đối lập mà thống nhất của đường nét, màu sắc, hình khối, chiều kích... của các vật tượng. Có một *Đại mặc cô yên trực* - theo chiều rộng,

nét thẳng đứng, màu tía thì sẽ có một *Trường hà lạc nhật viên* - theo chiều dài, nét cong, màu đỏ theo phép đối xứng, có một *Thanh sơn hoành thương lâm* ắt phải tương ứng là *Xích nhật đoàn bình lục*, tạo thế quân bình, hài hòa, cân xứng cho bức tranh. Ở cấp độ cao hơn, *sơn* chiếu ứng với *thủy*, tượng nước phải đi với tượng núi theo triết học Trung Quốc về âm dương hài hòa.

Thống nhất và đối lập trong haiku của Buson lại thể hiện ở một dạng thức đặc biệt. Cũng giống như điểm nhìn nghệ thuật không lấy con người làm trung tâm để từ đó *phủ - ngưỡng, tứ vọng* tạo thành một ấn tượng tổng thể, trong haiku của ông không có một cấu trúc phức tạp, có khi chỉ là một góc của bức tranh. Sự vật hiện ra tự nó trong sự giản đơn, sự thống nhất được thể hiện ở chiều sâu. Sự thống nhất nào trong bức tranh *Bên dãy núi - Một con thuyền chèo - Lá non*, núi kì vĩ - lá nhỏ bé, núi vĩnh cửu - lá tươi mới, chông chênh bất đối xứng trong cấu trúc, nhưng lại có cái thống nhất thắm sâu bên trong, đó là cuộc sống đang vận hành theo hơi thở tự nhiên của vũ trụ.

Vì vậy, thống nhất trong thơ haiku chỉ có thể xem xét ở cấp độ khái quát, đó là mối quan hệ giữa *thực* và *hư*. Đây là cặp phạm trù quan trọng nhất trong triết học Trung Hoa, cũng là phép biện chứng cao nhất trong cấu đồ của Trung Quốc họa: “*thực tắc hư chi, hư tắc thực chi, hư thực tương sinh*” (thực là hư, hư là thực, hư thực tương sinh). Trên bức tranh, vật tượng là thực, không bạch là hư, đen là thực, trắng là hư, có màu là thực, không có màu là hư. Theo đó, nếu hội họa Trung

Quốc nói chung và thơ Vương Duy nói riêng tìm kiếm sự cân bằng hư - thực thì trong thơ haiku cũng như tranh haiga, dành nhiều chỗ hơn cho cái hư, khoảng trắng trong bức tranh. Bức họa *Tân Di Ố* của Vương Duy để rất nhiều khoảng trống để làm nổi bật hình ảnh của một đóa phù dung bời bời rụng nở: *Mộc mạc phù dung hoa - Cao chi phát hồng ngọc - Giản hộ tịch vô nhân - Phân phân khai thả lạc*, nhưng vẫn có thể định vị đóa hoa trong không gian *giản hộ, cao chi, mộc mạc*. Bài haiku của Buson - những yếu tố không gian được tinh lược để chỉ còn một khoảng trắng: *Tĩnh mịch - Giữa những đợt khách thăm - Mẩu đơn nở*. Mỗi nhà thơ chọn cho mình một cách riêng trong cấu trúc, nhưng đều thể hiện một chân lí huyền vi đằng sau hình ảnh nở - rụng tự nhiên của một đóa hoa.

2.5. Ý cảnh thiên trong thơ của Vương Duy và Buson

Ý cảnh là khái niệm được coi trọng hàng đầu trong truyền thống thẩm mỹ Trung Hoa. Đó là “*một loại cảnh giới thẩm mỹ, trong sáng tác văn chương trữ tình, tức là một cảnh giới nghệ thuật được hình thành từ sự hài hòa giữa tự nhiên rộng lớn và bức tranh cuộc sống trong tác phẩm trữ tình thông qua những hình cảm và ý tứ rất phong phú, rất hàm súc của nhà văn, có thể làm cho độc giả phải tưởng tượng và suy ngẫm nhiều hơn*” [5, tr.29]. Đối với hội họa, “*một tác phẩm ưu tú phải xuất phát từ quan sát, nhận thức, thể nghiệm, cảm thụ của họa gia đối với sự vật khách quan, từ đó nảy sinh ra thứ tư tưởng tình cảm nào đó. Thông qua cấu tứ nghệ thuật và xây dựng hình tượng đặc*

thù mà biểu hiện đầy đủ tư tưởng, tình cảm đó. Nhờ thế bức tranh mới hiện lên một cảnh giới động lòng người, đó tức là ý cảnh” [6, tr.137]. Hiểu một cách vắn tắt, ý cảnh là sự hài hòa giữa không gian và tâm trạng, giữa khách quan và chủ quan, giữa cảnh và tình. Sự thống nhất thi - họa trong thơ Vương Duy và Buson, từ màu sắc, điểm nhìn đến cấu trúc, là ở chỗ đều tạo ra một ý cảnh thiên.

Bước vào thế giới “thi trung hữu họa” cảm nhận được nguyên lí sống trong khoảnh khắc thực tại của thiên. Thời gian như ngừng lại trong bức tranh để thế giới trong khoảnh khắc hiện lên toàn bộ vẻ đẹp của nó. Trong *Tân Di ố*, bông hoa nở - rụng ngắn ngủi trong dòng thời gian vô hạn, nhưng nhà thơ không nói về sinh mệnh của hoa trong nỗi buồn mà với niềm an lạc trong sự giác ngộ về hiện tượng và thực tướng, và Buson cũng nhìn ra cái bản ngã chân như ấy trong khoảnh khắc hiện tồn: *Rụng rồi - Vẫn còn lưu ảnh - Đóa mẫu đơn*. Với khoảnh khắc ấy, thi sĩ - họa gia giữ lại trong thế giới thơ của mình một tia nắng chiều hắt lại trên rêu xanh, một chiếc lá trôi trên dòng nước. Và trong bức tranh thơ mà ở đó, hình tượng thời gian được không gian hóa, các sự vật tồn tại bên nhau trong sự bình đẳng hồn nhiên. Vương Duy và Buson đều ưa thích không gian *mê viễn* “Có khói mù mờ mịt, đồng, nước ngăn cách mà dường như không thấy” (Hàn Huyền), trong không gian ấy, các sự vật như hòa lẫn vào nhau không phân biệt trong cái nhìn tương giao của Thiên. Đó là không gian của dòng sông như chảy ngoài trời đất, màu núi ở giữa có và

không trong thơ Vương Duy, là cơn mưa làm cho nước và cát hòa lẫn vào nhau, cho ô và áo toi thì thâm tình tự... trong thơ Buson.

Nhưng nếu ý cảnh thiên trong thơ Vương Duy mang hướng tĩnh phù hợp với cõi tâm thanh tịnh của nhà thơ thì trong thơ Buson ta lại gặp một thế giới mà ở đó, các sự vật động đập, đầy hơi thở sự sống. *Chú cá hồi nhỏ - Bơi cùng - Chiếc lá tre nhỏ trong thung*. Vương Duy tìm về chốn núi rừng thanh tĩnh - *không sơn* (núi vắng) xuất hiện 5 lần, *không lâm* (rừng vắng) xuất hiện 9 lần trong thơ ông - cùng với không gian u tịch mang đậm bản chất thiên. Buson tìm thấy thiên tính trong không gian đời thường, nếu trong thơ Vương Duy *Động hoa nhiên mộ vũ* (Hoa động cháy lên trong mưa chiều) thì trong thơ Buson hoa có thể cháy lên ở giữa bãi phân ngựa. Nhưng dù động hay tĩnh, thì sự vật cũng tồn tại tự nó, bình dị, hồn nhiên trong bản chất nguyên sơ.

2.6. Ngũ tuyệt và haiku

Nếu Buson nổi tiếng là một nhà thơ haiku bậc thầy thì Vương Duy đặc biệt sở trường thể thơ ngũ tuyệt. *Doanh Khuê luật tủy* nhận xét: “Nói về ngũ ngôn tuyệt cú thì phải kể Vương Hữu Thừa là tuyệt xướng”.

Giữa hình thức thơ và khả năng thể hiện tính họa có một mối liên hệ gắn bó ngầm bên trong. Có tương quan nào giữa tính giản ước của họa và hàm súc của thơ, tính đối xứng - bất đối xứng của họa và tính đối xứng - bất đối xứng của thơ, mối quan hệ thực - hư, khoảng trống trong tranh và khoảng lặng giữa ngôn từ... Sơn thủy thi của Vương Duy gắn liền với sơn

thủy họa - 20 bài *Võng Xuyên tập* gắn với 20 bức *Võng Xuyên đồ* - đều là ngũ tuyệt - haiku của Buson gắn liền với haiga trong mối quan hệ khăng khít. Ngũ tuyệt và haiku chung nhau ở sự hàm súc, cũng như nam họa (nanga) và haiga chung nhau ở sự giản dị mà tinh tế, sự ít lời trong thơ tương ứng với sự ít nét trong họa. Nếu hai thể thơ cực ngắn với tinh thần “dĩ thiếu kiến đa” thì hai dạng tranh cũng giống nhau ở sự “Loại bỏ các chi tiết để đạt đến sự biểu hiện đơn giản nhất và hiệu quả sẽ là tự nhiên nhất. Thậm chí có những thứ hàng trăm nét bút không thể vẽ được nhưng có thể nắm bắt bởi một vài nét đơn giản nếu chúng đúng. Đó thực sự cho sự biểu hiện cái vô hình” (Vương Khải - *Giới tử viên họa chuẩn*) [dẫn theo 8, tr.204-205]. Sự chững chạc đối xứng trong phép thấu thị cũng như cấu đồ tranh Vương Duy thể hiện ở kết cấu 4 câu chững chạc của ngũ tuyệt, tính bất đối xứng, chông chênh, trống vắng của haiga thể hiện ở 3 dòng 5-7-5 của haiku. Khoảng trống trong hội họa tương ứng với khoảng lặng của ngôn từ, ở sự tinh lược những hư từ ở ngũ tuyệt và cả thực từ (tính từ) ở haiku. Có thể nói, nếu ngũ tuyệt của Vương Duy thể hiện tính cân xứng, hài hòa hướng đến cái đẹp cao cả (tráng mỹ) trong truyền thống mỹ học Trung Hoa thì haiku của Buson tiêu biểu

cho vẻ đẹp đơn sơ (wabi) trong thơ ca Nhật Bản.

3. Kết luận

Nghệ thuật phương Đông có sức quyến rũ mạnh mẽ, không chỉ đối với các học giả phương Tây mà còn làm ngay cả người “đi xa về hóa chậm” thế kỉ XX là Lâm Ngữ Đường vẫn phải ngỡ ngàng: “Các thi nhân dùng kĩ xảo tinh thần nào mà đạt được cái cảnh giới thần diệu như vậy? Họ làm cách nào mà chỉ dùng vài chục tiếng khiến một cảnh tầm thường hóa ra quyến rũ, rồi đặt nó vào một không khí nên thơ, cho ta cảm tưởng như trông thấy cảnh thật, một cảnh linh động, tràn trề tình cảm của thi nhân? Họ theo quy tắc nào, để lựa những nét nào bỏ bớt những nét khác? Họ truyền tâm linh của họ vào cảnh vật ra sao mà làm cho vật vô tri bừng lên rực rỡ, nhịp nhàng sinh động? Làm sao mà hai kĩ thuật thơ và họa hòa hợp với nhau, tuy hai mà một? Làm sao mà thi sĩ thành họa sĩ, họa sĩ thành thi sĩ?” [2, tr.98]. Vương Duy và Buson là những trường hợp tiêu biểu để từ đó, chúng ta bước đầu tìm hiểu những tương đồng - dị biệt giữa hai nền văn hóa của phương Đông bí ẩn và thâm sâu, với những đặc trưng riêng so với phương Tây mà nếu có điều kiện chúng ta sẽ trở lại trong một dịp khác.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Giản Chi (1993), *Thơ Vương Duy*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
2. Lâm Ngữ Đường (1994), *Nhân sinh quan và thơ văn Trung Hoa*, Nguyễn Hiến Lê dịch, Nxb Văn hóa, TP HCM.
3. Francois Cheng (2006), *Bút pháp thơ ca Trung Quốc*, Nguyễn Khắc Phi dịch, in trong *Nguyễn Khắc Phi tuyển tập*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

4. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên) (2000), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
5. Phạm Thị Hảo (2008), *Khái niệm và thuật ngữ lí luận văn học Trung Quốc*, Nxb Văn học, Hà Nội.
6. Khải K. Phạm, Trương Cam Khải, Hoài Anh, Nguyễn Thành Tổng (biên soạn) (2005), *Tổng quan nghệ thuật Đông phương - Hội họa Trung Hoa*, Nxb Mỹ thuật.
7. Buson Yosa (1935), *Buson Haikushu*, Iwanami Shoten, Tokyo.
8. Cheryl A. Crowley (2007), *Haikai Poet Yosa Buson and the Basho Revival*, Leiden-Boston.
9. G. E. Lessing (1836), *Laocoon; or The limits of poetry and painting*, William Ross translated, J. Ridgway & Sons, London.
10. Wang Wei (1984), *Wang Youcheng ji jianzhu*, Shanghai guji chubanshe.

(Ngày Tòa soạn nhận được bài: 30-12-2011; ngày phản biện đánh giá: 20-02-2012;
ngày chấp nhận đăng: 01-8-2012)

NHÂN TỐ VĂN HÓA TRUNG QUỐC ...

(Tiếp theo trang 52)

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Lý Văn Hùng (1961), *Việt Nam văn chương trích diễm*, Sài Gòn.
2. Mai Liên (tuyển chọn, giới thiệu và dịch) (2009), *Hợp tuyển văn học Nhật Bản*, Nxb Lao động – Trung tâm Văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây.
3. Murasaki Shikibu (1991), *Truyện kể Genji*, tập 1, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
4. Murasaki Shikibu (1991), *Truyện kể Genji*, tập 2, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
5. Murasaki Shikibu (1999), *Nguyên thị vật ngữ*, (Bản dịch tiếng Trung: Phong Tử Khải), Nhân dân văn học xuất bản xã, Trung Quốc.
6. Hầu Trung Nghĩa (1992), *Tùy Đường Ngũ Đại tiểu thuyết sử*, Triết Giang cổ tịch xuất bản xã, Trung Quốc.
7. Diêm Cốc Ôn (1930), *Trung Quốc văn học khái luận giảng thoại*, (Bản dịch tiếng Trung: Tôn Lương Công), Khai Minh thư diễm, Trung Quốc.
8. Trần Quý Sơn (biên soạn), Trần Kiệt Hùng (hiệu đính) (1995), *Đường đại truyền kì*, Nxb Đồng Nai.
9. *Sử kí Tư Mã Thiên*, (Bản dịch tiếng Việt: Phan Ngọc), Nxb Thời đại, 2010.
10. Diêu Kế Trung (2004), “*Nguyên thị vật ngữ*” dữ *Trung Quốc truyền thống văn hóa*, Trung ương biên dịch xuất bản xã, Trung Quốc.

(Ngày Tòa soạn nhận được bài: 11-4-2012; ngày phản biện đánh giá: 24-5-2012;
ngày chấp nhận đăng: 07-5-2012)