

Tinh thần “vô sự” và mỹ học thanh bản trong Haiku của Thiền sư Ryōkan

ISSN: 2734-9195 15:44 13/10/2026

Ở mức khái niệm, “vô sự” giải thích nguồn của sự giản dị tốt hơn thuật ngữ wabi-sabi, vốn thuộc một dòng lịch sử mỹ học khác và chỉ phù hợp để mô tả hiệu quả thẩm mỹ.

Tóm tắt: Bài viết khảo sát tinh thần “vô sự” (無為) và mỹ học thanh bản trong haiku của thiền sư Ryōkan Taigu (良寛, 1758-1831), một thiền sư Tào Động sống ẩn cư tại Echigo. Từ kho haiku khoảng một trăm bài, chúng tôi chọn một nhóm nhỏ văn bản có xuất xứ tương đối vững để phân tích theo ba trục: vô sở hữu, cô tịch trong cảnh vật và vô thường. Phương pháp kết hợp đọc kỹ văn bản với đối chiếu kinh điển Thiền, chủ yếu Lâm Tế ngữ lục, và tư liệu mỹ học Nhật Bản.

Câu hỏi trung tâm là: nét thanh bản trong haiku Ryōkan là một thủ pháp thẩm mỹ, hay là biểu hiện của lối sống vô sự đã được thực chứng? Bài lập luận rằng ở Ryōkan hai bình diện này không tách rời: sự giản lược của hình ảnh và ngôn từ là hệ quả của sự buông bỏ chấp thủ, không phải điều kiện có trước của nó. Bài cũng chỉ ra giới hạn của việc áp thuật ngữ wabi-sabi vào thơ ông, vì khái niệm này thuộc một dòng lịch sử mỹ học khác. Kết quả là một khung đọc haiku Ryōkan gắn với giáo lý vô ngã, vô thường và truyền thống Thiền, kèm các vấn đề văn bản và dịch thuật cần khảo cứu tiếp.

Từ khóa: Ryōkan, haiku, vô sự, thanh bản, thơ thiền Nhật Bản, Tào Động

1. Đặt vấn đề

Trong hình dung phổ biến, Ryōkan (良寛, 1758-1831) là thiền sư của sự thanh bản: một am cỏ, một chiếc bát, vài đứa trẻ và vầng trăng.

Hình dung ấy đúng một phần, chính vì quen thuộc nên nó che khuất một câu hỏi: sự giản dị trong thơ ông là một lối viết, hay là dấu vết của một lối sống đã được thực chứng?

Nếu là lối viết, thơ ông thuộc về mỹ học; nếu là dấu vết của thực chứng, thơ ông còn là một văn bản Thiền, và cần được đọc bằng cả hai thước đo.



Thiền sư Ryōkan Taigu. Ảnh: Internet

Haiku là nơi câu hỏi này lộ rõ nhất. Ryōkan để lại một khối lượng lớn waka (khoảng 1.400 bài) và kanshi (hơn 450 bài thơ chữ Hán) (Watson, 1992), còn haiku chỉ là phần nhỏ, thường được biên soạn thành khoảng một trăm bài.

Ấn bản tiếng Tây Ban Nha trong bộ sưu tập của Terebess ghi 101 bài; bản tiếng Pháp của Titus-Carmel (1986) ghi 99 bài, và lời giới thiệu bản này, dẫn Kawaguchi Seitei, cho biết đó là những bài được xác nhận là của Ryōkan mà không còn nghi ngờ (Terebess, n.d.; Titus-Carmel, 1986).

Một thể thơ mười bảy âm, không chỗ cho lý giải dài dòng, buộc thiển ý phải tự hiện ra trong hình ảnh. Vì thế đây là ngữ liệu gọn mà đủ sâu cho một khảo sát mang tính phân tích.

Trong phạm vi tư liệu chúng tôi tiếp cận được, các bản dịch và tuyển tập tiếng Anh, Pháp, Tây Ban Nha về Ryōkan khá phong phú (Watson, 1992; Stevens, 1977, 1993a; Goldstein et al., 2000; Tanahashi, 2012), còn công trình tiếng Việt chuyên bàn về haiku của ông thì chúng tôi chưa tìm thấy qua các lượt tra cứu trực tuyến; vì chưa tra được các cơ sở dữ liệu trong nước, đây chỉ là nhận định dè dặt.

Ở những nơi giới thiệu Ryōkan, hai điều thường bị gộp làm một: “vô sự” như một cảnh giới tu chứng của Thiền, và “thanh bản” như một phạm trù thẩm mỹ.

Thuật ngữ *wabi-sabi* cũng hay được áp lên thơ ông mà ít khi được hỏi về lịch sử của chính nó. Thêm vào đó, kho haiku mang tên ông có vấn đề xuất xứ: một số bài nổi tiếng được lưu truyền với nhiều dị bản, và nhiều giai thoại đi kèm có thể hình thành về sau.

Bài viết nhằm ba mục tiêu: làm rõ nội hàm “vô sự” trong Thiền và mức độ phù hợp khi đọc Ryōkan; phân tích một nhóm haiku theo ba trục là vô sở hữu, cô tịch và vô thường; đánh giá giới hạn của khung *wabi-sabi*. Phương pháp là đọc kỹ từng văn bản (nguyên tác, phiên âm Hepburn, đối chiếu ít nhất hai bản dịch), so với kinh điển Thiền, rồi đặt kết quả vào mỹ học Nhật Bản.

Phạm vi chỉ gồm haiku (hokku 5-7-5); waka và kanshi chỉ được nhắc khi cần soi sáng một bài haiku. Ngữ liệu chính gồm bốn bài, trong đó một bài chỉ dùng để đối chứng vì xuất xứ còn tranh luận (xem mục 3).

2. Khung khái niệm: vô sự, thanh bản và wabi-sabi

2.1. “Vô sự” trong ngữ cảnh Thiền

(Ngày các bạn tu đạo, Phật pháp không có chỗ để dụng công, chỉ là bình thường vô sự: đại tiểu tiện, mặc áo ăn cơm, mệt thì nằm) (*Cổ tôn túc ngữ lục*, 1994, tr. 59, như được dẫn lại trong các bài khảo cứu Hán ngữ). Ngữ lục còn có những câu như “không bằng vô sự” (□□□□ □□□□) và “thấu suốt vô sự mới là đốt kinh tượng” (□□□□□□□□ □□□□), cùng cách nói quen thuộc “vô sự là quý nhân” (□□□□ □□□□); riêng câu sau chúng tôi chưa xác định được vị trí chính xác trong bản Taishō, nên chỉ nêu như một cách nói truyền thống gắn với Lâm Tế. Các bản dịch Việt trong bài là của chúng tôi, chưa dựa vào một bản dịch Việt đã xuất bản. Tất cả đặt “vô sự” bên cạnh lời dạy rằng Phật pháp không cần dụng công thêm, nghĩa là không cần tạo tác thêm. Cùng mạch ấy là chủ trương “nội ngoại vô cầu”: bên ngoài không cầu Phật, Tổ; bên trong không cầu cảnh giới vi diệu. Vậy “vô sự” chỉ trạng thái không còn việc phải làm cho mình thành một ai đó. Đây không phải sự buông trôi, mà là sự ngừng cầu.

Một điểm cần biện luận. Ryōkan thuộc phái Tào Động, còn ngôn ngữ “vô sự” nổi bật nhất ở Lâm Tế. Bài viết vì vậy dùng “vô sự” như một phạm trù chung của Thiền Đông Á, không như thuật ngữ đặc thù của một tông. Đây là một lựa chọn phân tích, và độc giả có thể thay bằng “tâm thường” hay “bình thường tâm” mà mạch lập luận không đổi.

“Thanh bần” (□□) chỉ sự nghèo mà trong sạch, thiếu mà không thiếu thốn. Trong truyền thống Nhật Bản, những phẩm chất gần với nó được nói bằng *wabi* và *sabi*. *Wabi* thường được gắn với trà đạo, với dòng Murata Jukō và Sen no Rikyū, và vẻ đẹp của sự giản đơn, thiếu vắng; *sabi* gắn với thi ca, với vẻ đẹp của cái cũ, cô liêu, phai sắc, đặc biệt trong trường phái Bashō (Juniper, 2003; Koren, 1994). Còn thuật ngữ ghép *wabi-sabi* được phổ biến rộng chủ yếu về sau, trong thời hiện đại; vì vậy chúng tôi coi nó là một nhãn mô tả của người đời sau, không phải khái niệm của thời Ryōkan.

Hệ quả là hai điều. Một, không thể coi “*wabi-sabi*” là thuật ngữ do chính Ryōkan dùng; nó là một thấu kính do người đời sau đặt vào. Hai, thấu kính ấy có thể hữu ích nếu chỉ dùng để mô tả hiệu quả thẩm mỹ, nhưng không nên dùng để giải thích nguồn gốc của hiệu quả đó. Chính chỗ này là nơi “vô sự” phát huy: nó đặt nguồn gốc của sự giản dị vào thực hành tu, không vào quy ước thẩm mỹ.

3. Ryōkan và kho haiku

Ryōkan tên thật là Yamamoto Eizō, sinh năm 1758 tại Izumozaki, Echigo (nay thuộc tỉnh Niigata). Ông xuất gia theo Thiền Tào Động năm 1777, theo học thầy Kokusen, và năm 1791 được thầy ấn khả tại Entsū-ji ở Tamashima; sau khi thầy qua đời, ông đi hành cước khoảng năm năm, rồi trở về Echigo sống ẩn cư. Ông ở Gogō-an trên núi Kugami (Kokujō) khoảng mười ba năm từ chừng năm 1804, sau đó dời xuống đền Ootogo và cuối cùng đến nhà Kimura ở Shimazaki. Ông tự xưng “Đại Ngu” (Taigu 大愚), một tên gọi vừa khiêm hạ vừa mang chút thách thức. Từ khoảng năm 1826, ông được ni cô trẻ Teishin (1798–1872) chăm sóc và trao đổi thơ; về sau bà biên tập thơ ông thành tuyển tập *Hachisu no tsuyu* (Giọt sương trên lá sen, lời tựa năm 1835). Ông mất ngày 18 tháng 2 năm 1831, thọ 73 tuổi (Watson, 1992; Stevens, 1977; Abé & Haskel, 1996; Tanahashi, 2012). Vì các nguồn tiếng Anh đôi chỗ chênh nhau về năm tháng và địa danh, các mốc trên được nêu ở mức đại thể.

Những chi tiết tiểu sử này có hai tác dụng cho bài viết. Chúng cho thấy lối sống thanh bần của Ryōkan là lối sống thật, kéo dài, chứ không phải tư thế lập ra cho thơ. Nhưng cũng chính vì sức hút của đời sống ấy mà thơ ông dễ bị đọc như minh họa cho tiểu sử, và tiểu sử lại dễ được tô thêm bằng giai thoại. Cần giữ thái độ phê phán đối với cả hai chiều.

Phạm vi ngữ liệu. Chúng tôi chọn bốn bài, đủ để phân tích kỹ mà không khái quát từ một bài đơn lẻ. Bảng dưới ghi mỗi bài kèm mức độ chắc chắn về xuất xứ; nhờ vậy, mỗi kết luận ở mục 4 mang mức độ tin cậy tương ứng.

Bài (phiên âm Hepburn)	Trục phân tích	Độ chắc chắn về xuất xứ
盗人にとり残されし窓の月 (nusubito ni / torinokosareshi / mado no tsuki)	Vô sở hữu	Có trong bộ 99 bài của bản Pháp (bài số 55), nên xuất xứ khá vững; giai thoại kẻ trộm đi kèm khó kiểm chứng, dùng dè dặt
秋風にひとり立ちたる姿かな (aki kaze ni / hitori dachitaru / sugata kana)	Cô tịch trong cảnh vật	Có trong bộ 99 bài của bản Pháp (bài số 2) và trong danh sách tiếng Anh của Terebess
裏を見せ表を見せて 散る紅葉 (ura wo mise / omote wo misete / chiru momiji)	Vô thường	Theo truyền thống là thơ tuyệt mệnh trao cho Teishin (Hoffmann, 1986); không có trong bộ 99 bài của bản Pháp, nên dùng dè dặt
散る桜 残る桜も 散る桜 (chiru sakura / nokoru sakura mo / chiru sakura)	Vô thường (đối chứng)	Thường gán cho Ryōkan nhưng không có trong bộ 99 bài của bản Pháp, xuất xứ còn tranh luận; chỉ dùng đối chứng

Về bài cuối, nhiều nguồn thông tục ghi đó là thơ tuyệt mệnh của Ryōkan, nhưng cũng có ghi chú rằng nguồn gốc cụ thể còn nhiều giả thuyết. Một chi tiết đáng lưu ý: Kawabata Yasunari, trong diễn từ nhận giải Nobel năm 1968, nhắc một bài khác của Ryōkan như lời từ biệt cuối đời, trong đó ông không để lại gì ngoài hy vọng thiên nhiên vẫn đẹp sau khi mình mất (Kawabata, 1968/1994). Như vậy ngay cả “bài thơ cuối” của Ryōkan cũng không có một đáp án duy nhất trong tiếp nhận, và bài viết không dựa vào một giả định như vậy để lập luận.

4. Phân tích văn bản theo ba trục

Các bản dịch Việt ngữ dưới đây là của chúng tôi, dựa trên nguyên văn và đối chiếu các bản Anh ngữ; chúng nhằm phục vụ phân tích, không nhằm thay thế nguyên tác.

4.1. Vô sở hữu: vắng trắng nơi cửa sổ

盗人にとり残されし窓の月
 nusubito ni / torinokosareshi / mado no tsuki
 Kẻ trộm / bỏ sót lại / vắng trắng nơi cửa sổ

Trước khi bàn ý nghĩa, cần đọc kỹ ngữ pháp. *Torinokosareshi* là động từ *torinokosu* (bỏ sót lại) ở thể bị động, nên “văng trắng” là thứ *bị* kẻ trộm để sót lại; kẻ trộm là tác nhân, còn Ryōkan không xuất hiện trong câu. Chi tiết này không nhỏ. Bài thơ không nói “tôi vẫn còn văng trắng”, cũng không nói “tôi mất hết”. Nó chỉ ghi lại một cảnh: sau khi kẻ trộm đi, ở cửa sổ còn văng trắng.

Từ cảnh ấy, người đọc Thiền thường đi tới một lớp nghĩa thứ hai. Trắng là hình ảnh quen thuộc của tâm giác ngộ trong thơ Thiền, và bình giả như John Slater đọc bài thơ như lời nhắc rằng giác ngộ không thể bị lấy mất khi mọi chỗ dựa đã bị gỡ bỏ (Ziobro & Slater, 2026). Cách đọc này phù hợp với vô sở đắc: cái cốt lõi không phải là một món đồ có thể bị lấy đi. Nhưng chúng tôi đề nghị coi đây là lớp đọc thứ hai, và giữ lớp thứ nhất là một cảnh thực. Nếu đọc “trắng = giác ngộ” trước, bài thơ thành một ẩn dụ được giải sẵn; nếu giữ cảnh thực trước, ẩn dụ chỉ mở ra khi người đọc tự đi tới.

Cũng nên lưu ý rằng giai thoại đi kèm bài thơ không ổn định. Có bản kể Ryōkan ngồi trần nhìn trắng và tiếc rằng không thể tặng kẻ trộm văng trắng ấy; có bản kể ông chạy theo đưa lại chiếc nệm kẻ trộm bỏ quên; Miyamori thì ghi rằng ông làm thơ vào sáng hôm sau, khi người nhà đang phiền lòng vì mất đồ (Miyamori, 1932, tr. 602–603, theo trích dẫn của Takase, n.d.). Ba dị bản của một giai thoại cho thấy câu chuyện có khả năng được kể thêm về sau, vì thế chúng tôi không dựa vào nó như bằng chứng tiểu sử.

4.2. Cô tịch trong cảnh vật: bóng người trong gió thu

秋風 ひとり 立ちたる すがたかな

aki kaze ni / hitori dachitaru / sugata kana

Trong gió thu / một mình đứng đó / dáng hình ấy

Bài thơ không nêu ai đứng. Có thể là chính nhà thơ nhìn thấy mình như một người ngoài, có thể là một người khác, thậm chí một vật. Các bản Anh ngữ thường chọn từ “figure” hoặc “shadow” cho *sugata*, tức đã phải quyết định thay cho nguyên tác (Terebess, n.d.). Chỗ để trống ấy đáng chú ý: điều được nhìn (*sugata*) hiện ra, còn người nhìn lùi ra. Một cách đọc là coi đây là biểu hiện của tinh thần gắn với vô ngã trong thơ, người nhìn không đứng lên giành lấy trung tâm của cảnh.



Thiền sư Ryōkan Taigu. Ảnh: Internet

Cần thận trọng với cách đọc này. Tiếng Nhật vốn thường lược chủ ngữ, nên khoảng trống chủ thể tự nó chưa phải bằng chứng cho vô ngã. Sức nặng của lập luận đến từ sự cộng hưởng của nhiều yếu tố: số lượng hình ảnh tối thiểu (gió, một dáng, sự đơn độc), không một tính từ đánh giá, và tiếng *kana* cuối câu để lại một dư âm cảm thán nhẹ. Tức là bài thơ giản lược nhưng không khô lạnh. Đây chính là nơi thanh bản và vô sự gặp nhau: “ít” về vật là kết quả của “ít” về tạo tác.

Một bài đơn lẻ chưa đủ để khẳng định xu hướng. Khi mở rộng ngữ liệu ở bước sau, nên đối chiếu bài này với các bài về am cỏ và về trẻ nhỏ trong cùng kho haiku, để xem cách xử lý chủ thể có lặp lại hay không.

4.3. Vô thường và sự buông bỏ: chiếc lá rơi

ura wo mise / omote wo misete / chiru momiji
 Phơi mặt trái / phơi cả mặt phải / lá phong rơi

Theo truyền thống, đây là bài thơ tuyệt mệnh Ryōkan trao cho Teishin (Hoffmann, 1986), tuy bài này không nằm trong bộ 99 bài của bản Pháp. Cấu trúc của nó là một chuỗi hai động tác đối xứng, “phơi mặt trái, phơi cả mặt phải”, rồi một sự rơi. Hình ảnh chiếc lá lật mình khi rơi là một quan sát chính xác về thiên nhiên. Đọc theo Thiền, có thể thấy ở đó một sự không che giấu: chiếc lá rơi không chọn mặt nào để lộ, và không chống lại sự rơi. Đó là sự vô thường được nhìn mà không có thái độ xoay sở.

Chúng tôi lưu ý đây là cách đọc, không phải ý định đã được tác giả xác nhận. Còn một nguy cơ vòng tròn: lấy đời sống của Ryōkan để chứng minh ý nghĩa của bài thơ, rồi lấy bài thơ để chứng minh phẩm chất của đời sống ấy. Để tránh vòng tròn đó, chúng tôi chỉ dùng tiểu sử để xác định bối cảnh, còn ý nghĩa được tìm trong chính văn bản.

Bài *chiru sakura / nokoru sakura mo / chiru sakura* (hoa anh đào rụng, hoa còn lại rồi cũng rụng) chỉ dùng làm đối chứng, do xuất xứ chưa chắc. Điều có thể nói mà không phụ thuộc vào xuất xứ là cấu trúc của nó: câu mở đầu và câu kết lặp cùng một cụm, tạo thành một vòng khép kín. So với bài lá phong có một động tác cụ thể để nhìn, bài này mang tính nhận thức hơn, gần với một mệnh đề. Cả hai cùng nói điều mà kinh Nikāya nói bằng công thức “mọi hành là vô thường” (*sabbe saṅkhārā aniccā*, Pháp cú, kệ 277; bản Việt của Thích Minh Châu: “Tất cả hành vô thường / Với Tuệ, quán thấy vậy / Đau khổ được nhàm chán / Chính con đường thanh tịnh”), nhưng nói không bằng giáo lý mà bằng hình ảnh.

4.4. Nhận xét chung

Ba bài có một nét chung đáng chú ý: người nói gần như không thực hiện hành động nào. Hành động thuộc về kẻ trộm (bỏ sót), về gió và một dáng người (đứng), về chiếc lá (rơi). Trong nhóm văn bản này, thơ Ryōkan được dựng bằng việc nhìn, không bằng việc làm. Nếu “vô sự” là sự không tạo tác, thì đây là dấu vết văn bản của nó. Đồng thời, chúng ta chưa thể nói đó là đặc điểm của toàn bộ haiku Ryōkan; đó là giả thuyết cần kiểm tra trên ngữ liệu rộng hơn.

5. Đối thoại với Bashō và giới hạn của khung *wabi-sabi*

So sánh với Matsuo Bashō (1644-1694) là cách tự nhiên để thử khung thẩm mỹ. Bashō là nhà thơ haikai chuyên nghiệp, đứng đầu một trường phái, và để lại một hệ thuật ngữ thẩm mỹ tự giác như *sabi*, *shiori*, *hosomi*, *karumi*. Theo các tiểu sử thông dụng, ông có thực hành thiền tọa, nên không thể vẽ ông thành nhà thơ “thế tục” đối lập với Ryōkan “thiền sư”; mức độ và dòng Thiền cụ thể của ông thì bài này không bàn. Điểm khác không nằm ở chỗ có Thiền hay không, mà ở vị trí của thơ trong đời sống: với Bashō, haiku là sự nghiệp được tự giác theo đuổi và hoàn thiện; với Ryōkan, theo hình ảnh mà ông để lại, thơ là một phần của đời sống thường nhật, và chính ông cũng tự hạ thấp địa vị của nó. Một câu thơ của ông, theo bản dịch của Ziobro và Slater (2026), nói rằng chỉ khi nào người ta thấy thơ ông không còn là thơ thì mới có thể bàn chuyện thơ với nhau.

Từ đó có thể rút ra một phân biệt về hướng đi của sự giản dị. Ở Bashō, *sabi* là một phẩm chất thẩm mỹ được rèn luyện và đưa vào thi pháp, sự giản dị đi sau ý thức nghệ thuật. Ở Ryōkan, nếu đọc theo khung vô sự, sự giản dị đi sau lối sống: những gì còn lại trong thơ là phần dư của một đời sống ít tạo tác. Đây là một giả thuyết đọc, không phải kết luận chắc, và để kiểm chứng cần đối chiếu rộng hơn giữa haiku hai người cũng như với thơ chữ Hán và waka của Ryōkan.

Kết luận của mục này mang tính hạn chế. Gọi thơ Ryōkan là *wabi-sabi* chỉ đúng ở mức mô tả hiệu quả thẩm mỹ: người đọc cảm thấy giản dị, cô liêu, thiếu mà đủ. Ở mức khái niệm, nhãn *wabi-sabi* không giải thích được vì sao hiệu quả ấy có mặt, còn “vô sự” và vô sở đắc thì chạm vào nguồn gốc tu chứng của nó. Hai khung không loại trừ nhau, nhưng khung thứ hai đi sâu hơn khi đối tượng là một thiền sư.

6. Văn bản và dịch thuật

Bài *nusubito ni...* là ví dụ tiện cho vấn đề dịch thuật vì nó có ít chữ mà nhiều chỗ phải chọn. Các bản Anh ngữ xử lý khác nhau ở ít nhất ba điểm. Thứ nhất, về tác nhân: theo bản đối chiếu của Takase (n.d.), có bản đặt “kẻ trộm” làm chủ ngữ chủ động của hành động bỏ lại, có bản giữ cấu trúc gần với thể bị động của nguyên tác, trong đó vắng trắng là thứ bị bỏ sót; Stevens (1993a) chọn thể bị động, còn Stevens (1993b) chọn thể chủ động. Thứ hai, về sở hữu: nguyên tác không có đại từ, nhưng có bản dịch “cửa sổ của tôi”, có bản dịch “cửa sổ”, và cách chọn ấy làm thay đổi mức độ hiện diện của nhà thơ trong cảnh. Thứ ba, về từ ngữ thêm vào: một số bản thêm tính từ cho trắng như “nhạt” (pale) hoặc “sáng” (bright), những yếu tố không có trong nguyên tác (Hamill, 1994; Ziobro & Slater, 2026). Stevens hai lần dịch bài này theo hai cách khác nhau trong hai cuốn sách xuất bản cùng năm 1993, điều mà Hamill (1994), trong bài điểm sách đăng trên *Tricycle*, đã nêu ra.

Đối với tiếng Việt, ba lựa chọn đáng cân nhắc. Một là *tác nhân*: dùng “bỏ sót” (nghiêng về sự vô ý của kẻ trộm) thay vì “để lại” (nghiêng về ý chủ động). Hai là *chủ thể*: nguyên tác không có “tôi”, nên bản Việt nên tránh đại từ ngôi thứ nhất; “cửa sổ” không cần “của tôi”. Ba là *nhịp*: tiếng Việt thiếu cơ chế tách cú như *kana* hay *ya*, nên khó giữ đủ dư âm, và có thể bù bằng cách ngắt dòng. Bản dịch đề xuất ở mục 4.1 (“Kẻ trộm / bỏ sót lại / vắng trắng nơi cửa sổ”) theo hướng đó, và còn có thể điều chỉnh khi đối chiếu thêm.

Về văn bản, chúng tôi lưu ý ba điều khi chuẩn bị bản in: nêu rõ ấn bản haiku nào được dùng làm chuẩn (số bài khác nhau tùy biên soạn); dẫn nguyên tác kèm chữ Nhật và phiên âm Hepburn; và đối chiếu với một ấn bản có chú thích

nguồn văn bản gốc, như *Ryōkan zenshū* (良寛全集) do Tōgō Toyoharu biên (1959) hoặc tuyển tập Goldstein, Mizoguchi và Kitajima (2000), trước khi chuyển các giả thuyết đọc thành kết luận.

7. Kết luận

Bài viết bắt đầu từ một câu hỏi: sự giản dị trong haiku của Ryōkan là một lối viết, hay là dấu vết của một lối sống? Qua bốn văn bản, câu trả lời mà chúng tôi đề xuất là hai điều này không tách rời. Trong nhóm bài được khảo sát, người nói gần như không thực hiện hành động nào: kẻ trộm bỏ sót, gió thổi và một dáng người đứng, chiếc lá rơi. Sự ít ỏi của hình ảnh đi cùng sự ít ỏi của tạo tác, và đó là chỗ thanh bần và vô sự gặp nhau. Ở mức khái niệm, “vô sự” giải thích nguồn của sự giản dị tốt hơn thuật ngữ *wabi-sabi*, vốn thuộc một dòng lịch sử mỹ học khác và chỉ phù hợp để mô tả hiệu quả thẩm mỹ.

Đóng góp của bài là đề xuất một khung đọc haiku Ryōkan gắn với vô cầu, vô tác và vô sở đắc; đồng thời tách bạch ba tầng thường bị trộn lẫn: cảnh thực trong văn bản, cách đọc Thiền của người nghiên cứu, và giai thoại tiểu sử về sau.

Bài có những hạn chế rõ ràng. Ngữ liệu chỉ gồm bốn bài, trong đó một bài chỉ để đối chứng; xuất xứ nhiều bài còn cần kiểm chứng; việc dùng “vô sự” cho một thiền sư Tào Động mới được biện luận ở mức cơ bản; và các bản dịch Việt do chúng tôi đề xuất còn cần được hiệu đính. Vì thế các kết luận ở trên nên được hiểu là giả thuyết đọc có căn cứ văn bản, chưa phải khẳng định cuối cùng.

Có thể tiếp tục theo ba hướng: mở rộng sang toàn bộ kho khoảng một trăm haiku và sang waka, kanshi của Ryōkan; so sánh với Hàn Sơn (Hanshan) hoặc với Dōgen để làm rõ vị trí của ông trong truyền thống Thiền thi; và khảo sát việc tiếp nhận Ryōkan trong văn học và Phật giáo Việt Nam.

Tác giả: **Thích Đồng An**

Học viên cao học, Khóa 5, Học viện Phật giáo Việt Nam tại Huế

Tài liệu tham khảo:

Abé, R., & Haskel, P. (Trans.). (1996). *Great fool: Zen master Ryōkan: Poems, letters, and other writings*. University of Hawai'i Press.

Cổ tôn túc ngữ lục (古尊宿語錄). (1994). Trung Hoa thư cục.

Goldstein, S., Mizoguchi, S., & Kitajima, F. (Trans.). (2000). *Ryokan: Selected tanka and haiku*. Kokodo.

Hamill, S. (1994, Spring). Dewdrops on a lotus leaf [Book review]. *Tricycle: The Buddhist Review*. <https://tricycle.org/magazine/dewdrops-lotus-leaf/>

Hoffmann, Y. (Trans.). (1986). *Japanese death poems*. Tuttle.

Juniper, A. (2003). *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. Tuttle.

Kawabata, Y. (1994). *Japan, the beautiful, and myself* (E. G. Seidensticker, Trans.). Kodansha International. (Original lecture delivered 1968). <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/lecture/>

Koren, L. (1994). *Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers*. Stone Bridge Press.

Miyamori, A. (1932). *An anthology of haiku, ancient and modern*. Maruzen.

Stevens, J. (1977). *One robe, one bowl: The Zen poetry of Ryōkan*. Weatherhill.

Stevens, J. (1993a). *Dewdrops on a lotus leaf: Zen poems of Ryōkan*. Shambhala.

Stevens, J. (1993b). *Three Zen masters: Ikkyū, Hakuin, Ryōkan*. Kodansha International.

Takase, E. (n.d.). *Haiku by Ryokan: The thief, left behind...* Takase Studios. <https://www.takase.com/shop/haiku/ryokan-the-thief-left-behind-the-moon-in-my-window-nusubito-ni-torinokosareshi-mado-no-tsuki/>

Tanahashi, K. (2012). *Sky above, great wind: The life and poetry of Zen master Ryōkan*. Shambhala.

Terebess, G. (Ed.). (n.d.). *Ryōkan's haiku in English translation: The complete haiku*. Terebess Asia Online. <https://terebess.hu/english/haiku/Ryokan-english.pdf>

Thích Minh Châu (Trans.). (n.d.). *Kinh Pháp cú* (Dhammapada), kệ 277. <https://dieungu.org/a36717/20-the-path-pham-dao>

Titus-Carmel, P. (Trans.). (1986). *Les 99 haiku de Ryōkan*. Verdier.

Tōgō, T. (Ed.). (1959). *Ryōkan zenshū* (全書) (2 vols.). Sōgensha.

Trần Châu Lâm Tế Huệ Chiếu Thiền sư ngữ lục (禪師語錄). Taishō Tripiṭaka, T47, no. 1985.

Watson, B. (Trans.). (1992). *Ryokan: Zen monk-poet of Japan*. Columbia University Press.

Ziobro, S., & Slater, J. (Trans.). (2026). *This and that: Selected short poems of Zen master Ryokan*. Monkfish Book Publishing.