TẠP CHÍ KHOA HỌC
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM TP HỒ CHÍ MINH
Tập 17, Số 10 (2020): 1766-1777
ISSN: 1859-3100
HO CHI MINH CITY UNIVERSITY OF EDUCATION
JOURNAL OF SCIENCE
Vol. 17, No. 10 (2020): 1766-1777
Website: *http://journal.hcmue.edu.vn*

Bài báo nghiên cứu

BÀI THƠ *CÁO TẬT THỊ CHÚNG* CỦA THIỀN SƯ MÃN GIÁC TỪ GÓC NHÌN KÍ HIỆU HỌC CẤU TRÚC

Nguyễn Minh Nhật Nam
Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam
Tác giả liên hệ: Nguyễn Minh Nhật Nam – Email: 4401601023@student.hcmue.edu.vn
Ngày nhận bài: 16-6-2020; ngày nhận bài sửa: 06-8-2020; ngày duyệt đăng: 16-10-2020

TÓM TẮT

Bài viết phân tích bài thơ Cáo tật thị chúng *của thiền sư Mãn Giác bằng phương pháp nghiên cứu của kí hiệu học cấu trúc. Bài thơ là một tổ chức kí hiệu phức tạp, là sự giao cắt và thống nhất giữa ngôn ngữ thi ca và ngôn ngữ thiền học, truyền tải những triết lí của Phật giáo Thiền tông: lẽ vô thường của thế giới hiện tượng và sự thường hằng của* "chân như". *Bên cạnh đó, bài viết còn đề xuất một cách tiếp cận khác với cách tiếp cận của một số nhà nghiên cứu văn học Việt Nam khi họ phân tích ý nghĩa bài thơ này, đó là tiếp cận tập trung vào phương diện nội tại của văn bản thơ. Từ quan điểm của cách tiếp cận ấy, chúng tôi phân tích và chỉ ra nguyên tắc cấu trúc bề sâu của bài thơ* Cáo tật thị chúng *là sự chuyển dịch từ tính chất* "động" *sang* "tĩnh" *của thế giới nghệ thuật. Chính cơ chế này của bài thơ đã phiên dịch và mã hóa những* "thiền ý" *trở thành ngôn ngữ thi ca.*

Từ khóa: cấu trúc luận; kí hiệu học; thiền sư Mãn Giác; thơ thiền; *Cáo tật thị chúng*

1. Đặt vấn đề

Cáo tật thị chúng của Mãn Giác thiền sư là tác phẩm độc đáo của nền văn học Việt Nam thời Lý, tiêu biểu cho bộ phận *thơ thiền* của nhà Phật. Chính vì vậy từ trước đến nay, bài thơ đã được rất nhiều nhà nghiên cứu, nhà phê bình văn học phân tích và diễn giải những ý nghĩa từ đơn giản đến sâu xa được chứa đựng bên trong. Thế nhưng, chúng tôi nhận thấy bản thân cấu trúc nội tại của bài thơ cho đến nay vẫn chưa được xem là trung tâm của việc phân tích để giải mã ý nghĩa của bài thơ, dẫn đến những hạn chế nhất định trong một số bài phân tích tác phẩm này trước đây. Thứ nhất là khuynh hướng tiếp cận bài thơ dựa trên dịch bản mà không phải nguyên bản Hán văn, như trường hợp của Nguyễn Huệ Chi (2008)[1]. Thứ hai là khuynh hướng ít phân tích tổ chức ngôn ngữ của câu thơ, hoặc

Cite this article as: Nguyen Minh Nhat Nam (2020). The poem *Cao tat thi chung* by zen master Man Giac from the view of structuralist semiotics. *Ho Chi Minh City University of Education Journal of Science, 17*(10), 1766-1777.

[1] Trong bài viết Mãn Giác và bài thơ thiền nổi tiếng của ông (2008), tác giả phân tích bài Cáo tật thị chúng hoàn toàn dựa trên dịch bản ("Xuân đi trăm hoa rụng…"). Việc nhà nghiên cứu chỉ phân tích bản dịch thơ đã tiền giả định rằng nội dung bản dịch trùng lắp với nội dung nguyên bản. Tuy nhiên, ngôn ngữ trong bản dịch

chỉ phân tích ở bề mặt từ ngữ mà chưa thực sự khảo sát những cấu trúc bề sâu của bài thơ, hoặc diễn giải mang tính chất cảm tính, liên tưởng xa văn bản mà chưa có cơ sở vững chắc từ cấu trúc, như trường hợp của Lê Nguyên Cẩn (2018)[2]. Thực tế này cho thấy sự cần thiết của việc tiếp cận bài thơ *Cáo tật thị chúng* từ góc nhìn kí hiệu học cấu trúc nhằm tái thiết cơ chế sinh nghĩa của bài thơ và đưa ra những căn cứ từ văn bản để diễn giải ý nghĩa bài thơ.

Trong bài viết này, chúng tôi giới thiệu nội dung của phương pháp cấu trúc – kí hiệu học văn học và vận dụng phương pháp ấy để phân tích cấu trúc bài thơ *Cáo tật thị chúng*. Chúng tôi không mặc định bài thơ như một phát biểu về triết lí Thiền tông để rồi đồng nhất ý nghĩa bài thơ với những tư tưởng thiền học mà bỏ qua tổ chức nội tại của nó, cũng như sử dụng những liên tưởng thiếu cơ sở từ văn bản để phân tích ý nghĩa của tác phẩm.

2. Nội dung

2.1. Vấn đề nghiên cứu văn học dưới góc nhìn kí hiệu học cấu trúc

2.1.1. Kí hiệu học cấu trúc

Kí hiệu học (semiotics) là ngành khoa học nghiên cứu về bản chất, đặc điểm và quy luật hoạt động của các kí hiệu (sign) hoặc hệ thống kí hiệu. Đầu thế kỉ XX, Charles Sander Peirce (Mĩ) và Ferdinand de Saussure (Thụy Sĩ) đã độc lập xây dựng hai nền tảng lí thuyết kí hiệu học khác nhau, dẫn đến sự ra đời hai truyền thống kí hiệu học trên thế giới: thứ nhất là kí hiệu học Bắc Mĩ theo lí thuyết của Peirce; thứ hai là kí hiệu học châu Âu gắn với lí thuyết của F. de Saussure. Chúng tôi đi theo khuynh hướng kí hiệu học châu Âu. Kí hiệu học châu Âu từ nguồn gốc đã gắn liền với *cấu trúc luận* (structuralism) do Saussure đề xướng, nên còn được gọi là *kí hiệu học cấu trúc* (structuralist semiotics). Cấu trúc là quan hệ giữa các yếu tố của một hệ thống, quyết định vị trí của mỗi yếu tố trong tương quan với toàn thể hệ thống; hệ thống nào cũng có cấu trúc riêng nằm bên dưới bề mặt của các yếu

---

thơ không còn là ngôn ngữ của văn bản gốc mà là ngôn ngữ của bản dịch, do đó ý nghĩa nhận được không còn thực sự là ý nghĩa đến từ văn bản gốc. Bản dịch thơ là một hình thức biểu hiện chất liệu khác với nguyên bản nên không thể thay thế nguyên bản được; Nguyễn Huệ Chi chỉ đang phân tích một "thế bản". Bên cạnh đó, mặc dù Nguyễn Huệ Chi khẳng định không bỏ qua hình thức của bài thơ: "Để soi sáng thêm cho vấn đề mà chúng ta đang bàn luận, ta hãy nhìn sâu vào nhịp điệu, tiết tấu, vào thi pháp của bài thơ" (Nguyen, 2008, p.19), nhưng ông lại phân tích hình thức của bản dịch thơ, hiển nhiên không phải hình thức mà nhà thơ kiến tạo. Tóm lại, sẽ là bất hợp lí khi cho rằng có thể tiếp cận ý nghĩa thật sự của bài thơ chữ Hán qua bản dịch thơ.

[2] Lê Nguyên Cẩn khẳng định phương pháp tiếp cận bài thơ theo hướng giải mã - đi tìm các mã văn hóa trong tác phẩm văn học. Theo tác giả, diễn giải tác phẩm văn học dựa trên vai trò và ý nghĩa của các mã, đặt biệt là mã văn hóa (Le, 2018). Thế nhưng khi phân tích bài thơ, tác giả lại sử dụng những dữ liệu ngoài văn bản để trực tiếp suy ra ý nghĩa của các kí hiệu. Chẳng hạn, khi phân tích hình ảnh nhất chi mai câu thơ "Đình tiền tạc dạ nhất chi mai", ông viết: "xét về mặt nguyên tắc, hoa là kết tinh cái đẹp mà tạo hóa có được, như là một tính thiện của đất trời" (Le, 2018, p.288); Lê Nguyên Cẩn chưa chỉ ra cơ sở của cái "nguyên tắc" mà ông dẫn ra để diễn giải nhất chi mai là gì, làm cho lập luận diễn giải kí hiệu thơ chưa thật sự thuyết phục.

tố. Cấu trúc luận lấy cấu trúc làm trung tâm, tức là quan tâm đến cái cố định, cái cốt yếu mang tính quy tắc hơn là cái biến đổi, ngẫu nhiên. Toàn bộ cấu trúc luận được xây dựng trên kiểu đối lập nhị phân *hằng thể - biến thể*, chẳng hạn như các cặp đối lập *ngôn ngữ – lời nói, đồng đại – lịch đại*… mà Saussure đã đề cập trong ngôn ngữ học.

Saussure chỉ ra rằng một kí hiệu ngôn ngữ phải bao gồm hai thành phần: *cái biểu đạt* (hình ảnh âm thanh trong đầu óc) – hình thức tồn tại của kí hiệu – và *cái được biểu đạt* (khái niệm) – ý nghĩa của kí hiệu. Cái biểu đạt và cái được biểu đạt không thể tách rời nhau; thiếu một thành tố thì không thể có kí hiệu ngôn ngữ. Mối quan hệ giữa chúng, *sự biểu đạt*, là võ đoán, tuỳ thuộc vào quan niệm về thế giới của người bản ngữ. Cần phải nói rằng Saussure xem ngôn ngữ là hệ thống kí hiệu quan trọng nhất trong các hệ thống kí hiệu được con người sử dụng (Saussure, 2005, p.54) vì ngôn ngữ là hệ thống có thể dùng để diễn giải mọi hệ thống khác và cả chính nó. Sự "trung tâm hóa" ngôn ngữ như thế dẫn đến việc Saussure khái quát mô hình kí hiệu ngôn ngữ trở thành mô hình chung cho mọi kí hiệu. Saussure còn có một luận điểm quan trọng: *giá trị (value) của một kí hiệu chỉ tồn tại trong mối quan hệ giữa nó với các kí hiệu khác trong hệ thống* (Saussure, 2005, p.222). Ông xác lập ba mối quan hệ mà một kí hiệu tham gia: quan hệ kết hợp, quan hệ đối vị (liên tưởng) và quan hệ tôn ti/thứ bậc (các cấp bậc của hệ thống). Như vậy, đối với một kí hiệu, ý nghĩa không tự có trong bản thân kí hiệu mà chỉ phát sinh khi kí hiệu tham gia vào một cấu trúc. Vì vậy, không thể có kí hiệu biệt lập mà bao giờ cũng là kí hiệu trong hệ thống.

Kí hiệu học châu Âu sau Saussure nổi bật lên hai trường phái: kí hiệu học Pháp (trường phái Paris), đại diện là Roland Barthes và *kí hiệu học văn hóa* (trường phái Tartu – Moskva), đứng đầu là Jurij Lotman. Roland Barthes thời kì đầu luôn đi theo quan điểm của Saussure lấy ngôn ngữ làm trung tâm. Lời nói chỉ là sự hiện thực hóa đơn thuần trong thực tế những tiềm năng của hệ thống ngôn ngữ cho nên nó không có chỗ đứng so với ngôn ngữ, không phải đối tượng nghiên cứu của ngôn ngữ học. Đối với Jurij Lotman, nhiều quan điểm truyền thống của Saussure cần được xem lại. Trước hết, Lotman thừa nhận tính thứ nhất của ngôn ngữ nhưng không chủ trương ưu tiên ngôn ngữ. Lời nói (mà văn bản là một dạng cụ thể), vốn là "hòn đá vứt đi" trong hệ hình Saussure, lại thu hút sự quan tâm của phái Tartu – Moskva. Kí hiệu học văn hóa xem văn bản là khái niệm trung tâm và phân tích chất liệu thực tế là nhiệm vụ của kí hiệu học. Theo Lotman, không thể nói về ngôn ngữ với văn bản trong quan hệ nhị phân *chính – phụ*, vì văn bản thực chất rộng hơn ngôn ngữ và không phải ngôn ngữ sản sinh ra văn bản mà là văn bản tạo ra ngôn ngữ[3].

[3] Lotman đưa ra dẫn chứng cho điều này: trẻ con từ khi sinh ra không hề biết trước các quy tắc của hệ thống ngôn ngữ mà chỉ tiếp xúc với những văn bản cụ thể trước (lời nói), sau đó mới dần dần trừu xuất, tái tạo các quy tắc cấu trúc của ngôn ngữ nó đang sử dụng. Không có một yếu tố nào có mặt trong hệ thống ngôn ngữ mà không có mặt ở bình diện lời nói (Lotman, 2016, p.162).

Lotman đã đề cập khái niệm *tính thứ cấp* (secondary) trong tương quan với *tính nguyên cấp* (primary). Ngôn ngữ, như Saussure nói, là *hệ thống kí hiệu nguyên cấp* để hình thành các hệ thống kí hiệu khác. *Mọi hệ thống kí hiệu được xây dựng dựa trên nền tảng của ngôn ngữ đều là hệ thống thứ cấp* (Lotman, 1977, p.9-10). Lotman gọi ngôn ngữ của các dân tộc là *ngôn ngữ tự nhiên*, là hệ thống kí hiệu nguyên cấp; bên cạnh đó còn có *ngôn ngữ nhân tạo* (siêu ngôn ngữ của khoa học) và *ngôn ngữ thứ cấp*. Ngôn ngữ thứ cấp là một tổ chức kí hiệu đặc biệt, lấy ngôn ngữ tự nhiên làm chất liệu và/hoặc kiến tạo cấu trúc của chính nó dựa trên mô hình của ngôn ngữ tự nhiên, tạo nên một trạng thái "xếp chồng". Tôn giáo, phong tục, nghệ thuật hay văn hóa nói chung đều thuộc loại hình ngôn ngữ thứ cấp. Một luận điểm quan trọng nữa của Lotman chính là không nghiên cứu một hệ thống kí hiệu chỉ trong tính nội tại của nó. Hệ thống kí hiệu nào cũng được bao chứa trong một hệ thống lớn hơn và luôn có mối quan hệ với các hệ thống kí hiệu khác. Văn bản nào cũng vừa là một vũ trụ ý nghĩa nội tại, vừa mang ý nghĩa khi gia nhập văn hóa cùng với các văn bản khác.

Kí hiệu học cấu trúc từ Saussure đến Lotman đã trải qua một chặng đường phát triển rõ rệt. Sự quan tâm của các nhà kí hiệu học châu Âu hậu Saussure đã "chuyển dịch từ ngôn ngữ tới văn bản (cấu trúc tới lời nói)" (Lotman, 1977, p.160). Có thể nói, chính Jurij Lotman và trường phái của ông đã kế thừa và hoàn thiện "tòa nhà" kí hiệu học mà bậc thầy F. de Saussure đã "đặt viên gạch đầu tiên". Trên tinh thần ấy, bài viết này vận dụng lí thuyết của Jurij Lotman, cụ thể là *phương pháp cấu trúc – kí hiệu học*, để tiếp cận văn bản văn học.

2.1.2. Những nguyên tắc của kí hiệu học cấu trúc đối với nghiên cứu văn học

Từ những năm 1960, Jurij Lotman đã vận dụng lí thuyết kí hiệu học và phương pháp luận cấu trúc để nghiên cứu các văn bản văn học nghệ thuật, xây dựng nên một lí thuyết *thi pháp học cấu trúc* của riêng mình. Theo Lotman, nghệ thuật nói chung và nghệ thuật ngôn từ (văn học) nói riêng được xem là ngôn ngữ thứ cấp. Nếu ngôn ngữ tự nhiên là một hệ thống mô hình hóa biểu thị quan niệm về thế giới của cộng đồng sử dụng ngôn ngữ, thì ngôn ngữ nghệ thuật là một hệ thống mô hình hóa thứ cấp biểu thị quan niệm về thực tại nghệ thuật của người nghệ sĩ. Đứng từ góc độ kí hiệu học cấu trúc, việc hiểu (thông qua diễn giải) một văn bản văn học phải dựa trên cấu trúc văn bản như là chìa khóa để mở ra các ý nghĩa mà văn bản chứa đựng. Thông điệp được rút ra từ cấu trúc biểu thị mô hình thế giới tinh thần được kiến tạo trong văn bản.

Xem văn học là hệ thống kí hiệu có ngôn ngữ đặc thù như vậy, thi pháp học cấu trúc của Lotman nghiên cứu văn bản văn học bằng phương pháp phân tích cấu trúc trên nhiều bình diện và nhiều cấp độ tổ chức của văn bản như âm vị, từ vựng, cú pháp… (vì mọi yếu tố đi vào văn bản văn học đều mang ý nghĩa). Toàn bộ nội dung của phương pháp phân tích cấu trúc là "bám sát" vào văn bản, tìm thấy mối liên hệ nội tại, tương quan giữa các yếu tố và giữa mỗi yếu tố với toàn thể văn bản, dựng lại thực tại của văn bản nhằm tìm ra cơ chế phát sinh ý nghĩa của văn bản đó. Văn bản văn học dưới góc nhìn thi pháp học cấu

trúc của Lotman là một kí hiệu nghệ thuật, một hệ thống mô hình hóa thứ cấp, "một cỗ máy tạo nghĩa".

Phương pháp cấu trúc – kí hiệu học trong nghiên cứu văn học gắn liền với những nguyên tắc thực hành sau đây:

- Thao tác chủ yếu và quan trọng nhất là thao tác phân tích để mô tả cấu trúc trên nhiều cấp bậc của ngôn ngữ văn học (âm vị, từ vựng, cú pháp…);
- Xem văn bản văn học như là một chỉnh thể của hình thức (cấu trúc) và nội dung (ý tưởng). Mỗi một hình thức nghệ thuật chỉ được tạo ra cho một nội dung và ngược lại một nội dung nghệ thuật không còn là nó nếu như bị tách khỏi hình thức của nó;
- Phân tích văn bản trước tiên phải quy chiếu đến chính cấu trúc của văn bản thay vì dùng hệ thống kí hiệu ngoài văn bản để diễn giải văn bản một cách tuỳ tiện;
- Văn bản bao giờ cũng tham gia vào quá trình phiên dịch – quá trình cấu trúc hóa các yếu tố ngoại lai vào trong hệ thống, mang đến những hiệu quả thẩm mĩ;
- Văn bản văn học kiến tạo một thực tại nghệ thuật chính nó chứ không phản ánh, đồng nhất bản thân nó với một thực tại nào bên ngoài nó.

2.2. Cấu trúc và ý nghĩa của bài thơ Cáo tật thị chúng

Cáo tật thị chúng là một bài thơ thiền theo thể loại *kệ* (thể loại văn học Phật giáo được sáng tác dưới hình thức *thơ*, truyền đạt một giáo lí nhà Phật). Bài thơ này được ghi chép trong *Thiền uyển tập anh ngữ lục*. Người đời sau đặt cho tác phẩm tựa đề là *Cáo tật thị chúng*. Kết cấu của bài thơ này gồm ba phần: câu 1 – 2, câu 3 – 4 và câu 5 – 6. Sự lặp lại về vị trí của vần đánh dấu ranh giới ba phần của bài thơ và sự nối kết các phần ấy. Vần -*ai* trong bài thơ là vần gián cách, gieo ở câu 2, 4 và 6 (*khai – lai – mai*). Bài thơ là sự kết hợp của thể thơ ngũ ngôn (4 câu đầu) và thất ngôn (2 câu cuối). Chúng tôi phân tích cấu trúc của bài thơ tuần tự theo mạch kết cấu trước khi có những liên hệ trên tổng thể bài thơ.

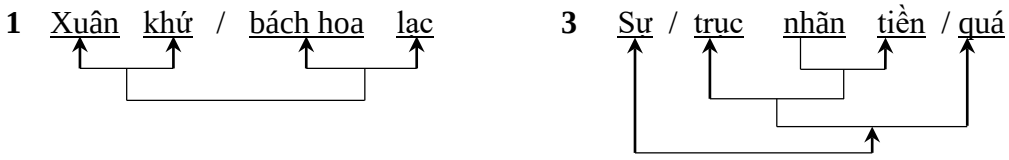
Bảng 2.1. *Văn bản bài thơ* Cáo tật thị chúng *(nguyên văn, phiên âm và dịch nghĩa)*

Hán văn	Phiên âm Hán Việt	Dịch nghĩa
會豐五年十一月晦日告 疾示眾偈云 春去百花落 春到百花開 事逐眼前過 老從頭上來 莫謂春殘花落盡 庭前昨夜一枝梅 (Le, 2002, p.869-870)	Hội Phong ngũ niên, thập nhất nguyệt, hối nhật, cáo tật thị chúng[4] kệ vân: *Xuân khứ bách hoa lạc,* *Xuân đáo bách hoa khai.* *Sự trục nhãn tiền quá,* *Lão tòng đầu thượng lai.* *Mạc vị xuân tàn hoa lạc tận,* *Đình tiền tạc dạ nhất chi mai.*	Năm Hội Phong thứ năm, tháng mười một, ngày ba mươi, [sư] bảo có bệnh rồi truyền cho đồ tử bài kệ rằng: *Xuân đi trăm hoa rụng,* *Xuân đến trăm hoa nở.* *Việc đời đuổi nhau trước mắt mà qua,* *Tuổi già men theo trên đầu mà đến.* *Chớ bảo xuân tàn hoa rụng hết,* *Trước sân đêm qua một cành mai.*

[4] Theo Nguyễn Đăng Na, *thị chúng* 示眾 là một thuật ngữ Thiền học, tức là *khai thị tông yếu* 開示宗要: mở ra cho các môn đồ những yếu quyết của đạo thiền. (Nguyen, 2013)

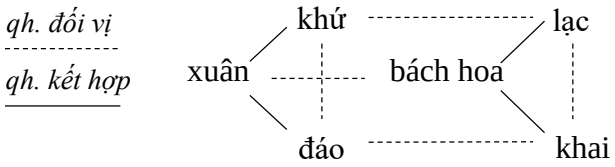
2.2.1. Bốn câu thơ đầu: thế giới trong sự quản chế của thời gian tuần hoàn

Bốn câu thơ đầu là một tổ chức kí hiệu nội tại chặt chẽ, tinh tế được đặc trưng bởi hình thức đối ngẫu trong từng cặp câu thơ. Có thể nhận thấy hai câu thơ của mỗi phần đều thể hiện một cấu trúc duy nhất. Chúng tôi minh họa điều này bằng việc phân tích cấu trúc câu 1 và câu 3 trên cấp độ cú pháp (theo quan hệ chủ – vị, chính – phụ và đẳng lập) và cấp độ tiết tấu (kí hiệu "/" thể hiện vị trí ngắt nhịp):



Sơ đồ 2.1. *Mô hình cú pháp và mô hình tiết tấu của hai câu thơ 1 và 3*

Trong **hai câu 1 – 2 (phần I)**, thực tại nghệ thuật của tác phẩm được kiến tạo từ các kí hiệu *xuân* và *hoa* được đặt vào mối quan hệ gắn kết, biểu thị sự vận động của giới tự nhiên. Cách ngắt nhịp 2/3 và sự tương đồng về ngữ pháp của các ngữ đoạn trong câu thơ tạo ra phép tiểu đối giữa *xuân khứ* với *bách hoa lạc*, *xuân đáo* với *bách hoa khai* biểu thị mối gắn kết ấy. Tổ chức của hai câu thơ rất đặc biệt. Theo chiều ngang (trên một dòng thơ), *xuân* xác lập quan hệ đối vị với *bách hoa*, *khứ* với *lạc*, *đáo* với *khai*, thể hiện ý niệm về sự song hành: cứ xuân đến thì hoa nở theo, xuân đi thì hoa rụng theo. Theo chiều dọc (cả hai dòng thơ), *khứ* xác lập quan hệ đối vị với *đáo*, *lạc* với *khai*, không chỉ biểu thị cấu trúc song song mà còn thể hiện ý niệm về sự tiếp nối trong một dòng thời gian (do ấn tượng mà các cặp vị từ *khứ – đáo*, *lạc – khai* gợi ra): xuân đi rồi xuân đến, hoa rụng rồi hoa nở. Chúng tôi minh họa những điều vừa phân tích bằng Sơ đồ 2.2 sau đây:



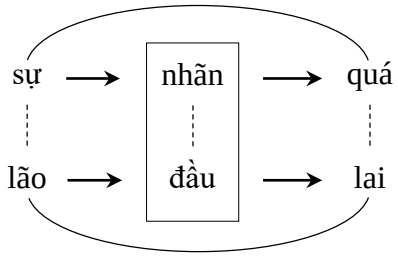
Sơ đồ 2.2. *Các quan hệ (qh.) đối vị và kết hợp trong hai câu thơ 1 và 2*

Thiên nhiên trong bài thơ gắn kết, hòa nhập: *xuân* luôn đi liền với *hoa*; *xuân khứ* và *bách hoa lạc* chẳng qua chỉ là một hiện tượng, *xuân đáo* và *bách hoa khai* cũng vậy, cũng chỉ là cái hiện tượng ban đầu ở thời điểm khác về sau. Đó là mô hình của thiên nhiên trong quan niệm của thiền sư, qua đó có thể thấy tư tưởng triết học *vạn vật nhất thể* (tất cả là một) của người phương Đông.

Từ *xuân* trong bài thơ không được hiểu đơn thuần là "mùa xuân" như một mùa trong năm. Mọi kí hiệu ngôn ngữ tự nhiên khi nằm trong văn bản văn học đều mang ý nghĩa thứ cấp. Sự lặp lại ở đầu mỗi dòng thơ và mối quan hệ kết hợp giữa với cặp từ *khứ – đáo* cho biết *xuân* là kí hiệu đại diện cho bước đi thời gian trong vũ trụ của bài thơ. Quan hệ song song của hai từ *xuân* và ý niệm về sự tiếp nối của cặp từ *khứ – đáo* trong câu 1 – 2 đã biểu thị cái vòng tuần hoàn của thời gian. Tương tự như vậy, *bách hoa* ở đây không chỉ hiểu

đơn giản là "trăm loài hoa" mà nó còn là kí hiệu của vạn vật trong thiên nhiên, chịu sự chi phối của dòng thời gian. Như vậy, thế giới trong tác phẩm chính là vạn vật đặt trong vòng thời gian, luân chuyển cùng với thời gian, bị thời gian quản chế. Ý nghĩa của hai câu này là **lẽ vô thường và tuần hoàn của thế giới**: không có gì bất biến và trạng thái biến dịch cứ lặp lại trong vũ trụ này[5]. Chúng ta có thể tìm thấy điều này trong triết học Thiền tông: "mọi hiện tượng đều trong vòng biến đổi sinh/thành – trụ – hoại/dị – diệt/không của sự vận động thái cực có – không" (Hoang, 2005, p.26). *Xuân khứ – xuân đáo*, đó là sự xoay vần, sự *vô thường* (không mãi mãi) của thế giới hiện tượng gắn liền với quy luật nhân quả[6] ứng lên vạn vật.

Hai câu 3 - 4 (phần II) trong bài thơ chuyển sang nói về người đời và đời người. Vũ trụ của bài thơ không chỉ có thiên nhiên mà còn có sự tồn tại của con người. Bên cạnh tính song song thì đến đây ta còn bắt gặp tính đối xứng của kết cấu kí hiệu ngôn từ. Có thể thấy ở câu 3 và 4, hai từ *nhãn* và *đầu* tạo thành một trục đối xứng, các từ *sự – quá, lão – lai* có quan hệ kết hợp và đối xứng nhau qua trục. Chúng tôi minh họa bằng Sơ đồ 2.3.



Sơ đồ 2.3. *Cấu trúc song song và đối xứng của hai câu 3 và 4*

Nhãn và *đầu* thuộc cùng một hình hệ đối vị và khi đặt trong tương quan với *sự* (việc đời) và *lão* (tuổi già) thì có thể khẳng định phép cộng hai từ này tạo thành kí hiệu về con người. Trong quan niệm của vị thiền sư, một con người được hình dung qua hai bộ phận là mắt và đầu. Hai kí hiệu *nhãn* và *đầu* có giá trị hơn cả một hoán dụ về thân thể, chúng là ẩn dụ cho tri giác và kiếp sống của thế nhân. Trong thế giới nghệ thuật được kiến tạo, con người đứng ở giữa hiện kiếp, bị bủa vây bởi dòng chảy của việc đời và tuổi tác – hai yếu tố này thực chất chỉ là một, đều thể hiện bước đi không trở lại của thời gian kiếp người[7]. Tiết

[5] Ở đây phải chú ý đến thứ tự hiện diện của *lạc* và *khai* trong hai câu thơ; nhà thơ viết *hoa lạc* rồi mới đến *hoa khai*, trong khi trật tự thường thấy là *hoa khai – hoa lạc*. Vì nếu nói *hoa khai - hoa lạc* thì chỉ mới biểu thị ý nghĩa "từ sinh đến diệt" mà chưa biểu thị ý nghĩa "từ diệt đến sinh". Trong khi, viết *hoa lạc – hoa khai* thì cái ý niệm về tuần hoàn sẽ lộ ra, vì không cần phải diễn tả thêm, người đọc cũng biết rằng sau *hoa khai* sẽ là *hoa lạc* (cứ thế vòng tuần hoàn tiếp diễn) – đó là logic đời thường. Tổ chức của câu thơ cần tạo ra cái khác thường để phá vỡ nhận thức tự động của người đọc. Ta có thể lập luận như vậy về thứ tự của *khứ* và *đáo*.

[6] Nếu chú ý đến thứ tự của hai ngữ đoạn *xuân khứ* và *bách hoa lạc*, thứ tự trước sau về cú pháp diễn tả quan hệ nhân - quả (xuân đi nên hoa rụng).

[7] Việc đời (sự) và tuổi già (lão) thường được nhắc đến trong thơ ca nho sĩ thời trung đại trong ý nghĩa tương phản: việc đời đồng nghĩa với phận sự kinh bang tế thế, là cái lí tưởng trọng đại; tuổi già là sự hữu hạn của

tấu 1/3/1 của cả hai câu thơ khiến cho cặp từ *sự - lão* và *quá - lai* được nhấn mạnh, trong khi đó giữa *sự* với *quá, lão* với *lai* có quan hệ kết hợp trong cú pháp, vì vậy cả hai câu thơ cuối cùng có thể thu gọn về: "Sự quá lão lai" (việc qua già đến). Đặt vào mô hình song song về nhịp và cú pháp, hai sự vận động *sự trục nhãn tiền quá* và *lão tòng đầu thượng lai* chỉ là một, đồng hiện trong mỗi sát-na thời gian của hiện kiếp – đây chính là cốt lõi thông điệp, là yếu quyết mà bài thơ muốn truyền đạt. Hai câu này bàn về **lẽ vô thường của nhân sinh**: con người cũng vô thường vì đời người chỉ là nhìn những sự việc trôi qua và cũng là đón cái già đến. Tri giác của con người (*nhãn*) chỉ chú ý đến cái bên ngoài (việc đời đuổi nhau), tức là cái *nhãn tiền*, dễ nắm bắt, mà thường quên không nhìn thấy sự thay đổi của bản thân mình (tuổi già hiện trên mái đầu), tức là *đầu thượng*, là cái lẽ không thể đảo lộn của tự nhiên, khó nhận biết; lúc con người nhận ra điều đó thì lại buồn khổ vì đời sắp hết. Trong quan niệm của tác giả, con người cũng tương đồng với vạn vật thiên nhiên, đời người cũng nằm trong quy luật vận hành vũ trụ. Trong thơ thiền, *xuân* và *bách hoa* không phải là ngoại giới, chúng tương thông với con người – quy luật thiên nhiên cũng là quy luật nhân sinh[8].

2.2.2. Hai câu thơ cuối: sự thay đổi mô hình trình hiện thế giới

Hai câu 5 – 6 (phần III) cho thấy một sự "chuyển hướng", một "bước ngoặt" đột ngột của bài thơ. Trước hết đó là việc dòng thơ được kéo dài từ 5 tiếng đến 7 tiếng khiến cho nhịp thơ chậm rãi hơn so với phần thơ bên trên. Tiếp theo, đó là sự xuất hiện của một từ phủ định *mạc* (đừng, chớ), mở đầu cho một phản đề: *Mạc vị xuân tàn hoa lạc tận*, và sau đó lại là một chính đề: *Đình tiền tạc dạ nhất chi mai*.

Ở **câu** 5, các kí hiệu *xuân* và *hoa* xuất hiện trở lại. Theo quan điểm thi pháp học cấu trúc, sự trở lại của một kí hiệu trong bài thơ luôn kèm theo sự gia tăng, biến đổi về ý nghĩa. *Xuân* và *hoa* nằm trong ngữ đoạn *xuân tàn hoa lạc tận* (a), xác lập liên hệ với câu *xuân khứ bách hoa lạc* (b). Sự khác biệt giữa (a) và (b) rất rõ ràng: *xuân khứ* khác với *xuân tàn, hoa lạc* khác với *hoa lạc tận*. *Khứ* trong quan hệ với *đáo* tạo ra ý niệm về sự tuần hoàn, xoay vòng trong khi *tàn* lại mang đến ý niệm về sự hoàn kết; *lạc tận* khác với *lạc* ở chỗ nó không còn gắn liền với *khai*, vì *tận* có nghĩa là chấm hết trong khi cặp từ *lạc – khai* biểu thị vòng lặp. Đến đây ta bước đầu hiểu được phản đề được đặt ra trong văn bản thơ là sự phủ định cái gọi là *xuân tàn* cũng như *hoa lạc tận*, tức là khẳng định lại hai câu đầu – đừng nói *xuân tàn hoa lạc tận* vì xuân *khứ* rồi *đáo* chứ không *tàn*, hoa *lạc* rồi *khai* chứ không *tận*[9].

đời người. Đặng Dung viết: "Thế sự du du nại lão hà" (Sự đời dằng dặc mà ta già rồi, biết làm sao đây!) – Thuật hoài.

[8] Có thể thấy trong bốn câu đầu xuất hiện nhóm từ mang nét nghĩa [+vận động] và trong đó xác lập những cặp trái nghĩa phương hướng: khứ – đáo, quá -– lai.

[9] Khi chú ý đến mối quan hệ giữa *lạc* và *tận* trong ngữ đoạn *lạc tận* và mối quan hệ giữa ngữ đoạn *hoa lạc tận* và *nhất chi mai* ở câu 6, vẫn còn một cách hiểu khác nữa về câu thơ thứ 5: "Đừng bảo rằng xuân tàn thì

Riêng **câu cuối** bài thơ đánh dấu một hình thức đặc biệt. Nó không phải là một mệnh đề hoàn chỉnh vì có vị ngữ (không có vị từ kết hợp với *nhất chi mai*). Câu thơ này đóng vai trò là chính đề của câu 5 (giải thích vì sao *mạc vị xuân tàn hoa lạc tận*). Từ câu này mà đọc ngược lại câu 5, ta thấy rằng câu thơ không chỉ phủ định cái điều *xuân tàn hoa lạc tận* – sự phủ định đó không đưa đến chân lí cao nhất – mà còn phủ định chính cái hành động *vị* (bảo) của người đời. Khi đứng trước quy luật sinh diệt của vạn vật và nhân sinh, ta đừng bảo, đừng phán đoán, đừng dùng cái lí tính mà khái quát, bởi lẽ nhận thức lí tính hay tri giác của con người (*nhãn* trong bài thơ) cuối cùng chỉ đưa đến ngộ nhận: xuân tàn hoa rụng hết. Thông điệp đến từ cấu trúc bài thơ là: đừng suy lí theo hiện tượng bên ngoài, theo cái đang diễn ra, như vậy thì sẽ không có đúng sai, không có ngộ nhận, chạm đến một thực tại tuyệt đối. Ý phủ định này không chỉ thể hiện ở cấp độ từ vựng – ngữ nghĩa mà còn thể hiện ở cấp độ âm vị, qua sự đối lập về thanh điệu bằng (B) – trắc (T) trên toàn bộ dòng thơ của hai câu 5 – 6:

Mạc^{T} *vị*^{T} *xuân*^{B} *tàn*^{B} *hoa*^{B} *lạc*^{T} *tận*^{T}
Đình^{B} *tiền*^{B} *tạc*^{T} *dạ*^{T} *nhất*^{T} *chi*^{B} *mai*^{B}

Yếu quyết thiền của bài thơ đúc kết ở hình ảnh *nhất chi mai*. *Nhất chi mai* xác lập quan hệ đối vị với *hoa* trong tất cả những câu thơ trước. *Bách hoa – nhất chi mai* là một cặp kí hiệu đối lập, giữa cái vô vàn (*bách*) và cái duy nhất (*nhất*), giữa cái vô chừng vô định (*hoa* – nghĩa rộng hơn) và cái đã định rõ (*mai* – nghĩa hẹp hơn). Như vậy sự đối lập trên cấp độ tổng thể bài thơ là đối lập hiện tượng đa dạng – bản thể duy nhất. Xét về quan hệ kết hợp, *hoa* trong bài thơ đi liền với các vị từ *lạc, khai,* trong khi *nhất chi mai* không xác lập quan hệ kết hợp với bất cứ vị từ nào. Người đời luôn phân tách *hoa khai* (sinh) với *hoa lạc* (diệt) để rồi có khi cho rằng *hoa lạc tận* (về với cái *không* là chấm hết); nhận thức của người đời vốn không vượt khỏi giới hạn của suy lí nên chỉ nắm được cái hiện tượng bên ngoài mà thôi. Trong khi đó kẻ giác ngộ (vượt qua rào cản nhận thức lí tính) chỉ thấy *nhất chi mai*, không nở không rụng, không sinh không diệt, cũng không phải cái còn lại sau khi *hoa lạc tận*, mà nằm ngoài quy luật tuần hoàn của thế giới hiện tượng. Việc ngừng

---

hoa rụng sạch hết". người đời cho rằng cứ xuân hết thì hoa cũng rụng sạch, nhưng đó chỉ là suy tư lí tính; vẫn còn đó một cành mai – cành mai ở trong một thế giới có diện mạo khác, siêu việt hơn thế giới của "xuân đến xuân đi, hoa nở hoa rụng". Cành mai là kí hiệu của "cái còn lại mãi mãi", không tan biến theo vòng tuần hoàn của thời gian, giống như một bản thể nguyên vẹn trong vũ trụ. Nhìn bằng mắt, một cành trơ trọi; nhưng nhìn bằng tâm sáng suốt, một cành mai.

Đặc sắc của bài thơ *Cáo tật thị chúng* nằm ở tính đa nghĩa của ngữ đoạn *lạc tận* (có thể hiểu là "rụng và hết" hoặc "rụng sạch hết"); ngoài cách hiểu *lạc tận* là "rụng hết", bài thơ còn có ý tái khẳng định hai câu đầu: không bao giờ có sự chấm dứt tuyệt đối (tàn, tận) mà vạn sự thể luôn vận động tuần hoàn trong tự nhiên. Chính mối quan hệ phức tạp giữa các kí hiệu đã tạo ra tính đa nghĩa cho bài thơ, tạo ra sức căng nghệ thuật – sự giằng co giữa những cách hiểu khác nhau về những chi tiết trong tác phẩm nghệ thuật.

câu thơ ở *nhất chi mai* diễn tả ý niệm về sự tối hậu[10]. *Đình tiền* (trước sân), *tạc dạ* (đêm trước) trong câu cuối không quy chiếu đến một khoảng thời gian hay không gian đêm tối xác định nào cả, chúng chỉ là tên gọi khác (cái biểu đạt khác) cho một ý niệm (cái được biểu đạt) mà bài thơ muốn truyền tải: "sự bỏ quên một cái gì đó đã có từ trước ở đâu đó" – *nhất chi mai* là thứ con người bỏ quên, là kí hiệu của thứ chân lí cao nhất mà chỉ người đã giác ngộ mới có thể nắm bắt được. Nói cách khác, *nhất chi mai* là kí hiệu của bản thể (cái thường tồn và vẹn nguyên) trong quan niệm nhà Phật.

Điểm đặc sắc trong *Cáo tật thị chúng* là không gian thế giới được kiến tạo ở hai câu đầu và hai câu cuối. Nếu ở hai câu đầu, thế giới nằm trong sự quản chế bởi thời gian thì ở hai câu cuối thế giới mất đi tính vận động của thời gian. Thời gian trong hai câu 1 – 2 là thời gian trong hình dung bao quát, nhấn mạnh tính tuần hoàn. Thời gian trong hai câu 3 – 4 là thời gian trong hình dung cụ thể một kiếp người, nhấn mạnh sự chảy trôi. Hai câu thơ cuối thể hiện một khoảnh khắc tĩnh tại tuyệt đối, không có ý niệm vận động: kí hiệu *tạc dạ* (đêm qua) trong bài thơ không đối lập với "đêm nay" hay "sáng nay" mà đối lập với toàn bộ hiện thực thời gian trong 4 câu thơ đầu, điều này là tín hiệu của sự kiến tạo một thế giới khác.

Xét về tổng thể, chúng tôi tìm thấy cấu trúc bề sâu của bài thơ là sự chuyển dịch từ *động* sang *tĩnh*; cấu trúc này được hiện thực hóa trong văn bản thơ qua mô hình trình hiện thời gian. Đây là phát hiện mới của chúng tôi ở bài thơ này bằng thao tác phân tích cấu trúc văn bản so với các bài nghiên cứu trước đây. Bài thơ là sự triết luận về một quy luật thường hằng của thế giới để đi đến sự thể nghiệm một chân lí ở bên trên thế giới. Cái tĩnh tuyệt đối cuối bài thơ là trạng thái mà tâm con người phải đạt được khi tồn tại trong thế giới, trái ngược với tri giác – thể xác (*nhãn – đầu*) luôn bị cuốn theo sự đời hư ảo.

Nguyễn Đăng Na cho rằng: "Kệ bao giờ cũng gắn với triết học Phật. Do vậy, ta phải trình bày nội dung của chúng bằng những khái niệm, thuật ngữ, điển cố... của Phật học. Nếu không, ta sẽ giải thích không đúng nội dung của chúng" (Nguyen, 2013). Chúng tôi lại có quan điểm khác. Thứ nhất, đối với tác phẩm văn học, không có khái niệm về cách hiểu "đúng nội dung"; nội dung ý nghĩa của tác phẩm không có tính "tiền định" mà chỉ hình thành khi người đọc kí hiệu tiến hành phân tích diễn giải. Thứ hai, ngôn ngữ Phật học là một hệ thống ngôn ngữ nhân tạo, khi đi vào văn bản chỉ đóng vai trò là chất liệu, được văn bản cấu trúc hóa để trở thành ngôn ngữ văn học. Do đó chính cấu trúc mới là chìa khóa để giải mã bài thơ: phải xem đơn vị ngôn ngữ nhà Phật tham gia vào tổ chức văn bản ra sao, có mối quan hệ như thế nào với các kí hiệu khác, đã tăng thêm hay biến nghĩa như thế nào, từ đó mới tìm được ý nghĩa của bài thơ. Văn bản không nói lại tư tưởng nhà Phật, nó phiên

[10] Lotman gọi đây là "thủ pháp âm" trong thơ, tức là làm vắng mặt đi yếu tố mà đáng lẽ nó phải xuất hiện ở một vị trí nào đó, nhằm đánh thức suy tư của người đọc. Người ta mong chờ cành mai ấy sẽ nở hoa hay thay lá… nhưng bài thơ lại kết thúc bằng khoảng lặng để suy nghiệm.

dịch và mã hóa tư tưởng đó vào cấu trúc. Ý nghĩa không nằm trong chất liệu, ý nghĩa nằm ở hình thức tổ chức. Bài kệ *Cáo tật thị chúng* của thiền sư Mãn Giác khác với một luận thuyết thiền vì nó nói thiền ý bằng cả ngôn ngữ thiền lẫn ngôn ngữ văn học và những khái niệm của Thiền gia cũng được mã hóa để trở thành ngôn ngữ văn học. Tư tưởng Thiền tông không chỉ hiện diện qua câu chữ bề mặt mà thực sự gắn chặt với cấu trúc bề sâu, được mô hình hóa thành những kí hiệu trong văn bản. Có thể thấy những quan điểm vừa được chúng tôi dẫn ra có nhiều khác biệt so với quan điểm tiếp cận cấu trúc nội tại của bài thơ.

Cách tiếp cận văn bản văn học theo hướng kí hiệu học cấu trúc không phải là một cách tiếp cận "vạn năng". Nó không có khả năng giúp cho nhà phê bình khám phá hết tất cả các chiều kích nghệ thuật của tác phẩm, nó không mang lại một cách hiểu vẹn toàn; nó chỉ giúp nhà phê bình đưa ra sự diễn giải có cơ sở từ văn bản và nó cũng là nền tảng của những cách tiếp cận khác. Nhược điểm của cách tiếp cận này chính là sự phụ thuộc nhiều vào năng lực "đọc kí hiệu" của người phê bình, vào khả năng và mức độ anh ta có thể tái thiết cấu trúc của tác phẩm. Nhãn quan của nhà phê bình phải tinh tế để nhận ra sự tổ chức hình thức nghệ thuật; mặt khác, năng lực này khác nhau ở những nhà phê bình khác nhau, cho nên mỗi người "đọc kí hiệu" có thể có cách nhìn khác nhau về cấu trúc văn bản, dẫn đến sự diễn giải khác nhau. Người phê bình kí hiệu học văn học là người đi tìm hình thức hợp lí cho tác phẩm; hình thức ấy trình hiện thế giới nghệ thuật được kiến tạo trong tác phẩm.

3. Kết luận

Qua việc phân tích cấu trúc văn bản thơ, có thể thấy bài thơ *Cáo tật thị chúng* có ý nghĩa nhiều hơn là một phát biểu trực tiếp một giáo lí Thiền tông. Đó là một thế giới nghệ thuật nhuốm màu cảm quan thiền. Ẩn sâu trong cấu trúc nội tại của bài thơ là quan niệm về sự vô thường của vạn vật và sự hằng cửu của bản thể tuyệt đối. Những diễn giải được chúng tôi xây dựng ở bài viết này hi vọng có thể trở thành một nguồn tham khảo, một gợi ý về cách hiểu bài thơ này. Chúng tôi hướng đến việc tìm ra cách hiểu hợp lí, bám sát vào tổ chức của văn bản, tránh xu hướng diễn giải tác phẩm một cách thiếu cơ sở khả tín từ văn bản. Tiếp cận kí hiệu học cấu trúc là một định hướng triển vọng cho việc nghiên cứu thơ thiền Lý – Trần một cách có cơ sở và mang tính khoa học. Văn bản văn học với bản chất kí hiệu của nó, phải được nghiên cứu trước tiên ở góc độ kí hiệu học.

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

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Hoang, T. T. (2005). Thien Phat giao - nguyen li và mot so pham tru co ban [Zen Buddism - the principle and some fundamental categories]. *Journal of Philosophy*, *173*(10), 25-32.

Le, M. T. (2002). *Tong tap van hoc Phat giao Viet Nam* [*General collection of Vietnamese Buddhist literary works*], *3*. Ho Chi Minh City: Ho Chi Minh City Publishing House.

Le, N. C. (2018). Minh triet trong ke cua cac thien su [Wisdom in zen masters' gatha]. *Cultural codes in the literary work - Theoretical and teaching issues* [*Ma van hoa trong tac pham van hoc – Nhung van de li thuyet va giang day*], 284-290. Hanoi: Vietnam National University Press.

Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text* (R. Vroon, Trans.). Ann Abor (MI): University of Michigan Press.

Lotman, Iu. M. (2016). *Cultural semiotics* [*Ki hieu hoc van hoa*] (La Nguyen, Tran D. S. & Do H. P., Trans.). Hanoi: Vietnam National University Press.

Nguyen, D. N. (2013). *Bai ke cua truong lao Man Giac* [*The gatha of grand master Man Giac*]. Retrived March 12, 2020 from http://nguvan.hnue.edu.vn/Nghiencuu/VanhocVietNamtrungdai/tabid/102/newstab/230/Default.aspx

Nguyen, H. C. (2008). Man Giac va bai tho thien noi tieng cua ong [Man Giac and his famous zen poem]. In Le T. Y. (Chief Ed.). *Van hoc Viet Nam - Van hoc trung dai – Nhung cong trinh nghien cuu* [*Vietnamese literature - Medieval literature – Research works*], 14-19. Hanoi: Vietnam Education Publishing House.

Saussure, F. de. (2005). *Giao trinh ngon ngu hoc dai cuong* [*Courses in general linguistics*]. (Cao X. H., Trans.). Hanoi: Social Sciences Publishing House.

THE POEM *CAO TAT THI CHUNG* BY ZEN MASTER MAN GIAC FROM THE VIEW OF STRUCTURALIST SEMIOTICS

Nguyen Minh Nhat Nam

Ho Chi Minh City University of Education, Vietnam

Corresponding author: Nguyen Minh Nhat Nam – Email: 4401601023@student.hcmue.edu.vn

Received: June 16, 2020; Revised: August 06, 2020; Accepted: October 25, 2020

ABSTRACT

Using the method of structuralist semiotics, this article analyses the poem Cao tat thi chung *by zen master Man Giac. The poem is a complex organization of signs, an intersection and an unity of poetic language and the language of zen, conveying the philosophical ideas of Zen Buddism: the impermanence of the phenomena world as well as the permanence of* "thusness". *The article proposes a different approach to analyse the meaning of this poem: an approach that focuses on the inner aspect of the poetic text. With this approach, the analysis indicates that the deep underlying structural principle of the poem* Cao tat thi chung *is the shift of the artistic world's nature from* "changing" *to* "static". *This principle enables the translation and encodement of* "zen thoughts" *into the form of poetic language.*

Keywords: structuralism; semiotics; Man Giac zen master; zen poetry; *Cao tat thi chung*