

Vẻ đẹp của Thiên

[Một Danna](#)

LTS: Đây là một nỗ lực của tác giả Một Danna, một phần do có sự đề nghị của BBT Da Màu, nhằm tổng hợp lại những quan niệm và khám phá về nghệ thuật của anh, mà anh đã trình bày lâu nay qua một loạt tác phẩm và những phát biểu rải rác ở nhiều nơi, bao gồm trên chính tạp chí của chúng ta trước đây. Hy vọng bài mở đầu cho loạt bài đang được dự tính của Một Danna sẽ được độc giả đón nhận và thảo luận tích cực.

Nói "vẻ đẹp của thiên" thì bản thân phát ngôn này đã là hàm chứa mâu thuẫn nội tại. Nói "thiên không có vẻ đẹp" cũng lại là một mệnh đề sai lầm khác. Với thiên thì mọi phát ngôn, mọi kí tự nhằm miêu tả nó đều thiếu sót. Như thế, ta gọi là thiên! Tức, ngôn ngữ cũng có vai trò của chúng đối với thiên. Vì thế, cũng không có gì sai trái khi ta nói về mỹ học thiên.

Vô thường

Vô thường là một tính chất quan trọng của thiên, thể hiện sự biến đổi chuyển hoá liên tục của tâm thức. Thấu hiểu bản chất vô thường của thế giới là quả đầu tiên trên con đường tu học của thiên nhân. Nhìn thấy vẻ đẹp của vô thường có thể coi là bước đầu chạm tới nghệ thuật của thiên.

Hình thức nghệ thuật ngôn ngữ mang chất thiên nhiều nhất có thể kể đến haiku. Một haiku chỉ gói ghém đầy đủ trong khoảng 17 âm phải diễn tả được lý do, không gian và thời gian nảy sinh bài thơ nên nó thường chỉ diễn tả một sự kiện xảy ra ngay lúc đó, ở thì hiện tại. Sự kiện này có thể liên kết hai ý nghĩ, hay hai ý tưởng khác nhau mà ít khi người ta nghĩ đến cùng một lúc. Đó chính là tính vô thường của tâm thức. Khi đọc haiku, ta cảm được vị trí đứng ở ngoài sự kiện của tác giả nhưng người đọc vẫn có thể nghiệm được tình cảm của tác giả, về niềm vui hay sự cô đơn, đôi khi cũng nêu ra điểm tác giả thắc mắc về cuộc sống ngắn ngủi, phù du. Các sự kiện trong haiku vừa như rời rạc vừa như liên kết theo một linh cảm nào đó. Người đọc như vừa nằm trong dòng suy tưởng, như vừa đứng ngoài chiêm nghiệm. Rõ ràng, với haiku chúng ta không thể nào xác định rõ ràng một cảm xúc hay một khái niệm nào, bởi nó là vô thường.

Ví dụ như một haiku của Kobayashi Issa:

*Này cô ốc sên,
chậm rãi mãi miết bò lên.
Trên đỉnh núi Phú Sĩ.*

Hình ảnh con ốc sên bò lại liên hệ với núi Phú Sĩ làm chúng ta mơ hồ liên hệ nó bò lên đỉnh núi. Vậy nó bò lên đỉnh núi thật hay chỉ là ảo giác của tâm ta? Các hình ảnh rời rạc đó thể hiện bản chất vô thường bất định trong suy nghĩ của con người.

Trong các loại hình âm nhạc truyền thống Việt Nam thì ca trù thể hiện chất vô thường rõ hơn cả. Một bản ca trù không có cấu trúc giai điệu, hợp âm, nhịp độ... chặt chẽ thống nhất như nhạc châu Âu. Tác phẩm được biểu diễn khá tự do phóng khoáng, quan trọng là xử lý các điệu và phách cho nhuần nhuyễn. Một bài ca trù phải sử dụng nhiều kiểu gõ phách khác nhau, nhiều cách nhả âm khác nhau, nhiều điệu khác nhau... nghe rất ngẫu hứng, biến chuyển tinh tế, khác hẳn những bài tân nhạc đang phổ biến hiện nay vốn được xây dựng trên một cấu trúc cung bậc có sẵn và khép kín. Sự chuyển đổi phách, nhịp, âm trong một bài ca trù là một minh chứng khác cho vẻ đẹp của vô thường.

Phi hiện hữu

Thông thường chúng ta nhìn thế giới theo những gì hiện hữu mà chúng ta kiểm chứng và đánh giá được, tức ta suy nghĩ dựa vào những kinh nghiệm tri thức mà ta đã biết. Thiền thì chủ trương phá bỏ những kinh nghiệm đó, và vì thế thiền đặt vấn đề cho những thứ nằm ngoài kinh nghiệm ngôn ngữ đã hiện hữu. Nghệ thuật của thiền cũng là những thách thức cho chúng ta truy tìm những thứ chưa hiện hữu. Ví dụ như bức tranh “Thác nước” dưới đây của họa sĩ Nhật, Zeshin Shibata.



Tên bức tranh là "thác nước" mà không thấy thác nước ở đâu, chỉ thấy những tảng đá lởm chởm ẩn hiện tự do trên mặt tranh (thực ra vẫn còn vài nét mờ nhạt thể hiện nước lồng trong đá, nhưng xét bố cục trong tranh thì nó không có vai trò gì). Ta không thể nhìn thấy nước nhưng nhờ vào sự sắp xếp của các tảng đá và những khoảng trống trong bố cục mà ta cảm nhận thấy một thác nước đang ào ào trút xuống, bọt tung trắng xóa, rồi trác trở luôn qua những khe đá. Quá trình xem bức tranh này là một quá trình truy tìm sự phi hiện hữu ẩn giấu trong các nét mực đã hiện hữu.

Quá trình tìm kiếm này ta cũng bắt gặp trong tuồng nô của Nhật với những khoảng lặng khá lâu để khán giả tìm kiếm những ý nghĩa ngoài lời thoại đã hiện hữu. Trong dòng nhạc thính phòng đương đại, tính chất phi hiện hữu này đã được nhạc sĩ John Cage áp dụng sau thời gian ông học thiền. Năm 1952 Cage giới thiệu tác phẩm "Composition entitled 4'33", một cú sốc với công chúng Mỹ. Đây là một tác phẩm có thể chơi bằng bất cứ loại nhạc cụ nào hoặc bằng một cái gì đó tương đương như nhạc cụ. Tổng phổ hoàn toàn là sự im lặng. Nó không hề có một nốt nhạc nào cả. Người biểu diễn ngồi im lặng trên sân khấu trong suốt thời gian của tác phẩm (4 phút 33 giây). Kết quả cuối cùng chính là âm thanh của tiếng máy điều hoà không khí của phòng hoà nhạc, tiếng ồn do người nghe

mang tới, thí dụ như tiếng ho, tiếng cười và những âm thanh từ bên ngoài phòng hoà nhạc mang lại... Hệ thống âm nhạc cổ điển của phương Tây được tạo ra trên nghiên cứu về những âm thanh hiện hữu, về cấu trúc âm cho sự hài hoà thính giác. Âm nhạc của John Cage và âm nhạc của thiền thì đặt vấn đề ngược lại khi tìm sự biểu hiện trong cái phi âm thanh, phi cấu trúc, phi hài hoà. Truy tìm âm nhạc trong sự im lặng là một thách đố cho nhạc sĩ nào muốn theo con đường âm nhạc của thiền.

Thách đố về sự phi hiện hữu cũng dành cho kiến trúc sư. Ta hãy lấy vườn thiền Ryoan-ji làm ví dụ điển hình. Vườn thiền gồm 15 hòn đá xếp thành 5 nhóm tượng trưng cho những hòn đảo trên đại dương. Điều kì lạ là khi đi vòng quanh vườn bao giờ cũng bị khuất mất một hòn đá. Chỉ cần di chuyển một chút là ta thấy hòn đá bị khuất đó, nhưng khi đó một hòn đá khác lại bị khuất. Một tác phẩm kiến trúc được xây dựng từ yếu tố phi hiện hữu, điều đó chỉ có thể xảy ra trong không gian mơ học của thiền.



Ngược

Suy nghĩ của con người thường xuyên được ngôn ngữ định hướng theo một chiều nào đấy, ví dụ như sự hướng thiện, yêu cái đẹp, thờ phụng Chúa, tôn vinh các bậc anh hùng... Thiền thì đoạn diệt các xu hướng bờ đờ đó của tâm thức, đưa tâm thức về tới bản lai không bị giằng kéo, ham hướng. Một trong những cách để các bậc cao tăng giúp người khác nhận ra tính chất hướng theo một khái niệm ngôn ngữ nào đó của họ là sự chấp chước theo thói quen kinh nghiệm, là cách đặt vấn đề theo chiều ngược lại.

Trong tác phẩm "Tuệ Trung Thượng Sĩ ngữ lục giảng giải" của Trúc Lâm Đầu Đà có đoạn:

"Có người hỏi Thượng Sĩ:

- *Thế nào là pháp thân thanh tịnh?*

Thầy đáp:

- *Ra vào trong nước dãi trâu*

Chui rúc trong đồng phân ngựa.

Lại nói:

- *Thế ấy thì chứng nhập đi vậy.*

Thầy bảo:

- *Không niệm như nhóp là thân thanh tịnh. Nghe tôi nói kệ:*

Xưa nay không dơ sạch

Dơ sạch thấy tên suông.

Pháp thân không ngăn ngại

Nào sạch lại nào dơ."

Biết giải thích “pháp thân thanh tịnh” là gì? Người hỏi này vẫn bị chấp vào khái niệm “thanh tịnh”, muốn làm rõ nghĩa nó, muốn xác định nó, muốn hướng đến nó. Tuệ Trung dùng cách nói ngược để dội một gáo nước lạnh vào cái ham muốn thanh tịnh của người kia, rằng thanh tịnh chính là “nước đá trâu”, là “phân ngựa”, là những thứ cực kì ô uế bẩn thỉu. Ông nói như vậy không có nghĩa tìm cách xác định nghĩa của “thanh tịnh” mà muốn chỉ ra rằng không thể có sự thanh tịnh, không thể xác định khái niệm “thanh tịnh” vì nó chỉ có thể hiểu thông qua khái niệm “ô uế”. Từ đó chúng ta sẽ thoát ra khỏi những cản trở của ngôn ngữ trong việc tìm đạo, tức là: “pháp thân không ngăn ngại, nào sạch lại nào dơ”.

Cũng gần như cách đối đáp của Tuệ Trung Thượng Sĩ, Yosa Buson có bài haiku khá thú vị thế này:

*Than hồng
trên đồng cút ngựa —
những cánh anh đào đỏ!*

Đối với thiền, cút cũng có vẻ đẹp của nó.

Sự đảo ngược vai trò của các nhân vật trong tuồng nô cũng là một thủ pháp thú vị và độc đáo của loại hình nghệ thuật này. Ví dụ trong vở tuồng nô "Eguchi" của Zeami vai trò của thiền sư và kĩ nữ đã đổi ngược cho nhau. Thông thường các bậc tôn sư khuyên bảo và giác ngộ gái giang hồ như Lã Động Tân hay Jesus Christ, còn ở đây gái giang hồ lại giúp kẻ tu hành đắc đạo. Vở tuồng kể về một thiền sư trên đường hành hương đến chùa Tennoji, ghé qua thôn Eguchi, chợt nhớ ra ngày xưa nơi đây thiền sư Saigyo đã bị một cô gái giang hồ từ chối không cho trọ qua đêm mưa bão. Theo cô ca kĩ đó, thiền sư là người xuất gia mà mình lại thuộc phường phân hoa, không nên ở trọ cùng nhau. Khi Saigyo làm thơ trách móc cô gái thì nàng đáp lại bằng thơ rằng: “Người đã xuất gia từ bỏ cuộc đời (một nhà trọ lớn) sao còn bận tâm vì một chỗ trọ qua đêm (nhà trọ nhỏ)”.

Trong khi thiền sư đang trầm ngâm nghĩ về việc xưa, bỗng có một cô gái đẹp hiện ra khuyên ông chớ để lòng vướng mắc vì câu chuyện xảy ra cho Saigyo. Sư hỏi tên thì nàng xưng là hồn ma của Eguchi no Kimi (tên một nàng kĩ nữ có tiếng ở vùng Eguchi lúc trước) rồi tan biến trong màn đêm. Sư định cầu siêu cho linh hồn cô gái thì cô ta hiện ra giữa hai nàng kĩ nữ. Cả ba nàng chèo thuyền vui chơi trên sông Yodo dưới ánh trăng thanh, hát những bài ca than thở cho kiếp người trôi nổi vô thường, những phiền não gây ra bởi lòng tham ái dục. Thế rồi, nàng Eguchi no Kimi ấy bỗng nhiên hóa thành một vị Bồ Tát và chiếc thuyền hóa thành con voi trắng chở thiền sư lên mây về Tây phương cực lạc.

Chẳng hai

Pháp thiền, theo Lục Tổ Huệ Năng là pháp chẳng hai. Ngài giải thích : « *Pháp Sư giảng kinh Niết Bàn, đã hiểu rõ Phật tính tức là Pháp Chẳng Hai của Phật Pháp vậy. Như Cao Quý Đức Vương Bồ Tát bạch với Phật rằng: “Người phạm bốn điều trọng cấm, làm năm điều trọng tội, nghịch và chẳng tin Phật Pháp, thì thiện căn và Phật tính phải bị đoạn diệt chăng? Phật đáp rằng: “Thiện căn có hai thứ: Một là thường, hai là vô thường; Còn Phật tính chẳng phải thường, chẳng phải vô thường, cho nên không đoạn diệt, ấy gọi là Pháp Chẳng Hai. Thiện căn lại có hai: Một là lành, hai là chẳng lành; Phật tính chẳng phải lành chẳng phải chẳng lành, ấy gọi là Pháp Chẳng Hai. Uẩn và Giới người phạm phụ thấy có hai, chứ người trí thấu hiểu, biết tính của nó chẳng phải hai. Tánh Chẳng Hai tức là Phật Tánh vậy”.*

Cô Tấm có thật sự hiền từ dễ thương không khi giết chết em gái mình một cách man rợ như vậy? Thậm chí cô ta còn lấy xác của em gái để làm mắm cho mẹ ghê ăn. Nếu như cho rằng cô Tấm hiền hậu, cô Cám độc ác thì đó là một nhận định sai lầm. Cám và Tấm chỉ là hai đại diện trong cấu trúc

nhị nguyên, đấu tranh sinh tồn với nhau, chứ không hề có tính thiện ác gì cả. Còn nếu lí giải theo luật nhân quả thì « gieo hạt nào, nhận quả nấy », chứ không hề có chuyện « ác giả, ác báo ». Hạt và quả ở đây không hề có tự tính nào. Nếu nhìn câu truyện cổ này theo nhãn quan của pháp chẳng hai thì ta mới thấy vẻ đẹp của thiên trong nó.

Trong các tiểu thuyết kiếm hiệp của Kim Dung ta cũng thấy nhiều ví dụ về thủ pháp "chẳng hai" giữa cái thiện và cái ác, cái chính và cái tà. Không phải vì Kim Dung lấp liếm nhập nhòa chúng vào nhau mà vì ông không lí giải các hành động nhân vật theo đạo đức, ông muốn hướng tới bản lai không còn bóng dáng của tri luận và đạo đức, cũng như Huệ Năng nói : « *muốn biết chỗ yếu chỉ của tâm, thì đừng nghĩ tính đến cả thấy các điều thiện ác. Như thế, tự nhiên đặt vào cái tâm thể trong sạch, phẳng bằng vắng lặng, linh diệu vô cùng* ». Thật khó có thể giải thích rõ ràng khi những bậc tôn sư chính phái như Diệt Tuyệt sư thái của phái Nga Mi, lấy từ bi của Phật làm gốc, lại có thể hung hăng tàn sát mấy trăm đệ tử Ma giáo khi họ không thể chống cự ; hoặc Nhạc Bất Quần dùng mọi thủ đoạn hèn hạ để mong thống nhất Ngũ Nhạc kiếm phái, hòng trở thành anh hùng chính phái. Trong khi đó những nhân vật lúc đầu được tác giả khoác cho tấm áo tà phái như Tạ Tồn, Khúc Dương... lại dần trở nên dễ mến và đáng phục bởi tài năng và nhân phẩm của họ. Vậy đâu mới là tính cách thực sự của nhân vật ? Thiện hay ác, chính hay tà ? Một câu hỏi không có lời giải đáp!

Quan niệm mỹ học theo pháp chẳng hai cũng giúp ta lí giải vẻ đẹp trong nhiều bức tranh cổ điển Trung Hoa. Ví dụ bức "Mùa xuân trên sông" của Thạch Đào.



Tuy không khí se lạnh của sương mù trên sông bao trùm trong toàn bộ bức tranh nhưng cây lá vẫn tiềm ẩn sự sống mãnh liệt, đường nét của núi trập trùng khỏe khoắn. Bức tranh tuy vẽ cảnh mùa xuân nhưng núi vẫn còn dáng dấp trơ trụi của mùa đông, và sông vẫn đầy sương mù lạnh giá. Thật khó có thể xác định đây là cảnh mùa đông hay là cảnh mùa xuân. Người xem tranh không nên bị lệ thuộc vào ngôn ngữ về tên của bức tranh hay bức tranh muốn thể hiện cảnh sông vào thời điểm nào. Hãy phá chấp ngôn ngữ, khi đó ta sẽ thấy vẻ đẹp của bức tranh linh diệu vô cùng.

Tự nhiên

Trong nghệ thuật của thiên, điều quan trọng đối với một nghệ sĩ không phải là anh ta diễn tả thế giới mà là anh ta diễn tả chính bản thân mình với những cảm xúc chân thật nhất. Người nghệ sĩ nếu thể hiện cái nhìn của anh ta về thế giới thì đó là những kinh nghiệm luôn có xu hướng cứng nhắc và định hướng, còn nếu anh ta cứ tự nhiên thể hiện cảm xúc không cần để ý nguyên tắc nghề nghiệp thì đó

mới là cái thăng hoa của nghệ thuật. Nhà soạn tuồng nô Zeami có nói về hana, tinh hoa của tuồng nô như sau:

“Về diễn xuất thì có người đạt được kỹ thuật cao nhưng có khi không hiểu gì về tinh thần của nô, ngược lại, có người không nắm kỹ thuật cho lắm nhưng lại cảm nhận rất tốt về nô. Khi diễn trước công chúng, người có kỹ thuật cao mà diễn không đạt là vì thiếu cảm nhận về nô. Vì thế, kẻ mới vào nghề mà đứng trước khán giả lại trở được cái tinh hoa mà người diễn chuyên nghiệp không có.”

Kinh nghiệm của Zeami cho chúng ta biết rằng cái tinh thần của tuồng nô (và nghệ thuật nói chung) không phải là những qui tắc kỹ thuật biểu diễn với các động tác múa và cách nhả âm giọng mà nó nằm ở cái đam mê hưng phấn của kẻ mới vào nghề. Khi đó kẻ mới vào nghề chưa bị các thói quen diễn xuất hay chính là cái quyền lực của khái niệm ngôn từ chi phối, họ hành động tự do sáng tạo theo cảm nhận tự nhiên về vở diễn.

Tương tự như hana trong tuồng nô, hội họa cổ điển Trung Hoa rất đề cao cái thần, cái ý trong tranh. Khi họa sĩ cầm bút thì phải vẽ thật nhanh để cái thần ý của mình vẫn trong nét mực, không thể có thời gian suy tính bố cục hay đường nét hoàn hảo, như Tô Đông Pha từng nói: *"Muốn vẽ trúc thì phải có trúc mọc từ trong ngực đã; đến lúc vẽ, định thần cho chăm chú sẽ thấy cái muốn vẽ. Rồi lập tức theo sát nó, dụng bút để đuổi theo hình ảnh vừa nhìn thấy, như con diều hâu nhào xuống con thỏ, ngập ngừng một chút là mất dấu"*.

Ví dụ bức tranh "Bình hoa" của Bát Đại Sơn Nhân dưới đây ta thấy một cách dụng bút rất tinh tế. Bức tranh tuy đơn giản nhưng rất đặc trưng cho hội họa thiên, một vẻ đẹp tự nhiên tinh khiết. Đường nét của bình hoa đơn giản mà vẫn đủ độ cong, đủ độ thẳng, đủ độ nhún, đủ độ mờ. Vài mảng mực đậm tự do chồng lên nhau cũng đủ gợi lên hình ảnh một bông hoa tươi tắn, đang độ viên mãn. Một nét mực khuyết cũng đủ gợi lên một không gian bóng đổ phía sau...



Dấn thân

Bức thứ mười trong bộ tranh "Thập mục ngư đồ" có tên là "Nhập triền thủy thủ", tức "Thông tay vào chợ", tại sao vậy? Đó là vì ở bức thứ tám chỉ đạt đến cảnh giới "Người, trâu đều quên", tức sự đắc ngộ riêng cho bản thân. Thiên đi xa hơn những cảnh giới tự mình đạt được, là sự dấn thân vào hồng trần để giúp chúng sinh thoát khỏi bể khổ. Hiểu được triết lý đó của thiên ta sẽ hiểu được về

đẹp trong vở chèo "Quan Âm Thị Kính".

Vẻ đẹp trong nhân vật Thị Kính chính là sự dần thân và trải nghiệm về cái khổ, dù là do ngoại cảnh hay tự ý. Ta cũng biết rằng, vẻ đẹp về bi kịch đã được lí luận từ thời Hy Lạp cổ với quan điểm "catharsis" của Aristote, nhưng cái khổ trong kịch nghệ Phật giáo có một ý nghĩa khác hẳn. Nếu như catharsis là cảm giác trải nghiệm của người xem về một số phận đau thương; họ nhập tâm vào vở kịch, gán bản thân vào nhân vật; họ sợ hãi và đau đớn; để rồi kết thúc vở kịch thấy rằng đó chỉ là một câu chuyện; họ vui sướng thoải mái trở lại đời sống thực tại.

Còn vẻ đẹp bi kịch của thiền là sự dần thân của nhân vật vào cái khổ, đồng thời khơi dậy cho người xem một cảm giác chia sẻ nỗi khổ. Rõ ràng Thị Kính có nhiều cách để giải oan nhưng nàng lại lựa chọn sự đau khổ, nàng đi tu, nàng chấp nhận tiếng xấu thông dâm, nàng chấp nhận cô đơn nuôi đứa trẻ hoang. Nếu không làm thế đứa trẻ và mẹ đứa trẻ chắc chắn sẽ bị các hủ tục giết chết. Sự dần thân vào cái khổ chính là một cách để chúng ta thấy rằng cảm giác khổ do ảo tưởng của ta mang lại, một cảm giác bị động, còn khi ta chủ động nắm lấy cái khổ thì nó có một ý nghĩa khác: lòng từ bi bác ái.

Hoặc "Truyện thiền sư Kannon" cũng là một ví dụ khác về mỹ học của sự dần thân, khi Kannon tình nguyện làm người tình của vị sư già nhằm mục đích giác ngộ ông ta. Truyện kể về một thiền sư già nhiều năm tu khắc khổ mà vẫn chưa đắc đạo. Một lần ông đến chùa Hasedera là nơi thiền sư Kannon trước đây đã tịch diệt. Một đêm, vị thiền sư già thấy một chú tiểu rất đẹp đang thổi sáo ở vườn chùa trong làn khói hương mờ ảo. Vị sư già rất yêu chú tiểu, lập tức kéo về làm đệ tử đồng thời làm người tình riêng cho mình. Sau ba năm yêu thương nồng ấm, chú tiểu ốm rồi qua đời, để lại nhà sư già với trái tim tan nát. Lúc đó Kannon hiện ra, tiết lộ rằng mình chính là chú tiểu và giảng cho nhà sư về tính phù hoa vô thường của vạn vật, về ảo ảnh của sắc dục. Vị thiền sư già chợt giác ngộ.

Cái chết

Người các dân tộc khác rất lấy làm ngạc nhiên tại sao ở Nhật Bản mỗi ngày đều có một vụ tự sát mà cũng lại là nơi có nhiều người sống lâu nhất thế giới, họ nghĩ ra rất nhiều phương pháp dưỡng sinh để kéo dài tuổi thọ. Như vậy, việc tự sát không phải hoàn toàn chứng tỏ người Nhật Bản chán sống, bi lụy, mà cái chết nó còn mang ý nghĩa về tôn giáo và mỹ học. Nếu chúng ta không hiểu mỹ học của cái chết thì ta sẽ không hiểu được không gian ngôn ngữ trong các tác phẩm văn học của Kawabata, Mishima, Murakami..., nơi mà cái chết mang vẻ đẹp phi thường, vẻ đẹp của sự hủy diệt. Ví dụ, người nước ngoài sẽ rất khó hiểu vẻ đẹp của đoạn văn sau trong truyện "Đẹp và buồn" của Kawabata:

"Mở tóc rối trải ra trên gối, đen tuyền như còn đắm nước. Môi hé mở để lộ hàm răng xinh đẹp. Hai cánh tay dưới chân duỗi hai bên hông. Cô gái nằm đấy, đầu ngay ngắn trên gối, vẻ đẹp thơ ngây làm Otoki mỉm lòng. Khuôn mặt Keiko xa vắng như đã vĩnh biệt cô giáo, vĩnh biệt cuộc sống."

Trong truyện, Keiko là một cô học trò đồng tính của cô giáo dạy vẽ Otoki, đã dùng sắc đẹp của mình để trả thù cho cô giáo cũng là người tình của mình. Sau khi xong việc, Keiko đã tự sát với một niềm vui đã viên mãn. Còn Otoki thì vừa thương Keiko, vừa thương thức vẻ đẹp trong cái chết của người tình.

Hoặc sau đây là một đoạn văn tả cảnh một samurai mổ bụng tự sát trong thời kì Edo:

"Sau khi tắm rửa thật sạch sẽ, khoác vào chiếc áo choàng trắng tinh, chàng thông thả quỳ xuống chiếc tatami, ngược mắt âu yếm nhìn người vợ thân yêu đang quỳ bên cạnh, (người mà chốc nữa đây

sẽ giúp sửa sang lại tư thế tử thi của chồng sao cho đàng hoàng nhất rồi cũng sẽ tự sát chết theo), rồi dùng dao đâm vào phần bụng trên, nhìn dòng máu đỏ nóng ầm của mình phụt ra, rồi ấn mạnh tay kéo rạch xuống phần bụng dưới... Chàng ngã xuống vũng máu, nơi dòng sinh lực cường tráng của mình tuôn chảy, ngã xuống với nụ cười thoả mãn...”

Ta cũng bắt gặp không ít các haiku đề cao vẻ đẹp của cái chết, ví dụ một haiku của Nagata Koi:

*Cái chết đến —
thiên hạ cười ngất
dưới răng anh đào*

một haiku của Kobayashi Issa:

*Nếu đã vậy
thì có chi ta không tập chết
dưới bóng hoa nhĩ?*

một haiku của Ochi Etsujin:

*Chìm đắm trong
giấc mơ hoa —
ta muốn chết ngay tức khắc!*

một haiku khác của Kobayshi Issa:

*Mi hãy chuẩn bị đón nhận cái chết
hãy chuẩn bị ngay đi nhé
xào xạc những cây anh đào!*

Nếu chúng ta dùng ngôn ngữ để giải thích cho thiên thì ngàn năm vẫn không thể nào tóm được nó, vì sự hiện hữu của ngôn ngữ chỉ như các vật chất nhỏ bé trong vũ trụ, còn sự vô ngôn của thiên bao la như những lỗ đen. Thiết nghĩ, một bài luận nhỏ kiểu nhập môn này có thể dừng lại ở đây.