

TẠ P CHÍ

Thơ



S Ồ M ù A X U Â N 1 9 9 8



chủ trương

Trang Châu Phạm Việt Cường Phan Tấn Hải Khế Iêm Đỗ Kh.
Trầm Phục Khắc Nguyễn Hoàng Nam N. P Chân Phương Thường
Quán Huỳnh Mạnh Tiên Nguyễn Tiến Lê Thị Thắm Vân Ngu Yên

biên tập và bảo trợ

Nguyễn Thị Hoàng Bắc	Nguyễn Thị Thanh Bình	Hoàng Ngọc
Biên	Diễm Châu	Hoàng Phủ Cường
Thụy Khuê	Nguyễn Hoàng	Ngô Khánh Lãng
Mẫn	Nhâm Nguyên	Thận Nhiên
Hồng Sơn	Huệ Thu	Trần Sa
Thường	Đặng Tiến	Trương
Trụ	Tường Vũ Anh Thy	Hạ Thảo Yên
		Nguyễn Đăng
		Nguyễn Quốc
		Ngô Thị Hải Vân

thư từ, bài vở
Khế Iêm

phụ trách Website: <http://www.vietbay.com/tctho>
Nguyễn Ý Thuần Nguyễn Huy Quỳnh

P.O. Box 1745, Garden Grove, CA 92842
Email: tctho@aol.com

MỤC LỤC

3	<i>Thư Tòa soạn</i>	Thơ
4	<i>Trong Đất Trời Nhau...</i>	Thanh Tâm Tuyền
9	<i>Tưởng Niệm Mai Thảo</i>	Thơ
15	<i>Phụ bản - Vài Kỷ Niệm với Mai Thảo</i>	Duy Thanh
19	<i>Dọc Theo ... (thơ)</i>	Dương Tường
21	<i>Đôi Chết (thơ)</i>	Nguyễn Thị Hoàng
22	<i>Gọi Nuối (thơ)</i>	Nguyễn Thị Thanh Bình
24	<i>Những Con Vật và Tôi (thơ)</i>	Lê Thị Thấm Vân
27	<i>Chung Kết (thơ)</i>	Trần sa
27	<i>Món Quà Tuyệt Vời</i>	Roland Barthes
32	<i>Giao Thừa (thơ)</i>	Phạm Việt Cường
34	<i>Liên Khúc (thơ)</i>	Đỗ Kh.
39	<i>Madonna (thơ)</i>	Nguyễn Hoàng Nam
42	<i>Nến Mới (thơ)</i>	Đài Sứ
43	<i>Bùi Giáng, Trận Thời Tính Hóa</i>	Nguyễn Phương Minh
57	<i>Chào Nguyên Xuân (thơ)</i>	Bùi Giáng
60	<i>Chuyện Dài Đã Kể Hết (thơ)</i>	Lê Trọng Phương
61	<i>Mùi Khói Trời (thơ)</i>	Tường Vũ Anh Thy
62	<i>Tự Họa (thơ)</i>	Huỳnh Mạnh Tiên
64	<i>Mùa Xuân Đầu Tiên (thơ)</i>	Trang Châu
66	<i>Đoạn Ghi Mùa Đông 7 (thơ)</i>	Đinh Cường
67	<i>Ác Mộng (thơ)</i>	Nam Dao
70	<i>Đầu Ngày (thơ)</i>	Triều Hoa Đại
71	<i>Cấu Trúc Cách Ly...</i>	Thụy Khuê
79	<i>Trích Ngó Lờ (thơ)</i>	Lê Đạt
82	<i>Kẻ Quyền Thuật say (thơ)</i>	Đinh Linh
89	<i>Xuân, Trên Vòng Quay (thơ)</i>	Hạ Thảo Yên
91	<i>Xuân Vẫn Vô Cùng Tử Tế (thơ)</i>	N.P
93	<i>Những Bài Thơ Không Đặt Tên (thơ)</i>	Hoàng Ngọc Biên
95	<i>Phỏng Vấn</i>	Thơ
98	<i>Ngày Xuân (thơ)</i>	Lê Giang Trần
99	<i>Lại Hót Hải (thơ)</i>	Hà Nguyên Du
100	<i>Biết Ngỏ Cùng Ai (thơ)</i>	Hồ Minh Dũng
101	<i>Tín Hiệu (thơ)</i>	Nguyễn Văn Cường

102	<i>Về Đâu (thơ)</i>	Ngô Thị Hải Vân
103	<i>Bởi Vì Em... (thơ)</i>	Sương Mai
104	<i>Nửa Đêm Trong Vườn (thơ)</i>	Huệ Thu
105	<i>Khi Chén Rượu (thơ)</i>	Bùi Ngọc Tô
106	<i>Tự Thú (thơ)</i>	Đức Phổ
107	<i>Vissi d'Arte (thơ)</i>	Nguyễn Tiến Đức
108	<i>Ngồi Tháng Giêng (thơ)</i>	Đoàn Nhật
109	<i>Bay Bồng Mùa Xuân (thơ)</i>	Quỳnh Thi
110	<i>Giao Khúc II (thơ)</i>	Thận Nhiên
111	<i>Vườn Cỏ (thơ)</i>	Hoàng Phủ
112	<i>Độc</i>	Phạm Thị Hoài
121	<i>Mai (thơ)</i>	Đỗ Quyên
122	<i>Tự Do Thơ (thơ)</i>	Phạm Mạnh Hiền
123	<i>Một Giờ Trước... (thơ)</i>	Trần Tiến Dũng
124	<i>Ta Mở... (thơ)</i>	Thế Dũng
127	<i>Đồng Quê, Quán (thơ)</i>	Lê Thánh Thư
128	<i>Nghe Đất (thơ)</i>	Lưu Hy Lạc
129	<i>Florence (thơ)</i>	Nguyễn Tiến
131	<i>Tháng Tư, Quên và Nhớ - Thơ</i>	Chân Phương
136	<i>William Kemmett - Thơ</i>	Chân Phương
143	<i>Mùa Xuân Bay (thơ)</i>	Ngu Yên
146	<i>Primo Levi</i>	J. Semprun - Thủy Trúc
154	<i>Tình Đồ (thơ)</i>	Thiên Yên
155	<i>Một Triệu Bông Mười Giờ (thơ)</i>	Nguyễn Tôn Nhan
156	<i>Thơ Tặng... (thơ)</i>	Đặng Tấn Tới
157	<i>Những Ứng Cảm Blues (thơ)</i>	Huy Tưởng
159	<i>Những Ngõ Phố... (thơ)</i>	Khiêm Lê Trung
161	<i>Một Thử Nghiệm Đọc - Thơ</i>	Khế Iêm
173	<i>Em Yêu Anh... (thơ)</i>	Phan Huyền Thư
175	<i>Hát Sườn Em... (thơ)</i>	Văn Cẩm Hải
177	<i>Tự Sự (thơ)</i>	Nguyễn Đạt
179	<i>Gió Chân (thơ)</i>	Trầm Phục Khắc
180	<i>Bóng Đêm (thơ)</i>	Nguyễn Quyên
182	<i>Chủ Nghĩa Hậu Hiện Đại...</i>	Phan Tấn Hải

Mục thường xuyên

Tin Thơ

Thơ và Bạn Đọc

Bìa trước Ngọc Dũng, bìa sau Thái Tuấn

Tưởng niệm nhà văn Mai Thảo, một cách đơn giản và chân tình, qua sự hiện diện của một số những người bạn đồng hành và đồng thời, ngay từ khởi đầu mà anh thường nhắc nhở tới vào những năm cuối đời. Cũng trong số đặc biệt này, nhà thơ Lê Đạt đã có nhã ý, qua TC Thơ, gửi đến bạn đọc trong và ngoài nước một món quà là tập thơ mới nhất của ông, sau chuyến đi Paris -- một thông điệp thơ? Bằng ấy những tín hiệu, tạo nên một khởi điểm, một chuẩn bị, một nhấn nhủ, để sửa soạn cho một hướng tới, bước vào niên kỷ khác. Và bạn đọc trong số này, chắc hẳn sẽ nhận ra, chúng ta vẫn đang đi, con đường càng ngày càng rõ nét, và với một niềm tin của mùa Xuân mới.

Thơ

Trong Đất Trời Nhau...

Thanh Tâm Tuyền

Trong đất trời nhau mình vẫn gần.

Mai Thảo

Khu lều bạt Thăng Long, nơi tạm trú của Sinh viên Hànội di cư, nằm ngay trung tâm thành phố trên đất Kháms Lớn Sài Gòn cũ, thoáng đẹp. Sinh viên chuyển vào Đại Học Xá Minh Mạng, dù công trình xây cất chưa hoàn tất. Đặc san Lửa Việt của Hội SVĐHHN, do anh Trần Thanh Hiệp làm Chủ nhiệm, anh Nguyễn Sỹ Tế làm Chủ bút, sau số Xuân Chuyển Hưởng cũng ngừng xuất bản.

Bấy giờ là năm 1955. Di cư đã đến hồi vãn cuộc. Hànội khuất biệt từ tháng 10 năm trước. Sài Gòn vẫn còn xô bồ những mới mẻ, những hứa hẹn trong con mắt người di cư.

Chúng tôi – các anh Trần Thanh Hiệp, Nguyễn Sỹ Tế, Doãn Quốc Sỹ, và tôi – gặp nhau, cùng làm việc, quen dần nhau qua mấy số Lửa Việt – nơi đã in vở kịch *Trắng Chiều* của anh Tế viết khi còn ở Hànội, các truyện ngắn *Chàng Nhạc Sĩ*, *Gìn Vàng Giữ Ngọc* của anh Sỹ và một vài bài thơ của tôi --, đồng ý cần có một tờ báo của mình để viết cho sướng tay, để may ra đóng góp được cái gì cho công cuộc chung.

Trong khi chờ anh Hiệp tìm kiếm nguồn tài trợ, chúng tôi nhận hợp tác với nhật báo Hòa Bình của anh Vũ Ngọc Các, làm trang Văn Nghệ hằng tuần cho tờ báo. Tôi được giao phó công việc *đầu bếp* lo việc sắp xếp bài vở cho trang báo vì rảnh thì giờ nhất và được nét chữ khó đọc. Nhờ trang

báo này chúng tôi gặp thêm bạn: Giao Thanh và Mai Thảo.

*

Giao Thanh, một nhà giáo bị gọi vào khóa 2 Thủ Đức, chết năm 79 hoặc 80 tại K 5, trại Tân Lập, Vĩnh Phú. Những năm còn ở Sài Gòn, Anh và Chị thỉnh thoảng cùng nhau thả bộ từ nhà ở chung cư Sĩ Quan trên đường Trần Hưng Đạo gần Đồng Khánh sang nhà tôi chơi ở Bà Chiểu; năm 70, khi tôi lên Trường Võ Bị Đà Lạt, chúng tôi gần nhau hơn: anh chỉ ao ước làm sao in được tập truyện viết từ nhiều năm của anh mà không được. Nhớ một truyện ngắn của anh gửi đến chúng tôi kể về một đôi vợ chồng trẻ di cư ở trên một nhà-- thuyền, đêm thao thức, cùng nhau nỉ non tâm sự, cùng mơ ngày có căn nhà trên đất liền cho con cái ở; để tả cảnh sông nước Hậu Giang, anh cho nhân vật ra đứng trên mũi thuyền tiểu tiện xuống sông. Nhớ, sau khi đăng truyện, gặp anh Vũ Khắc Khoan đã bị trách: “mấy câu *avant-gardiste* này nhảm quá...”

*

Mai Thảo gửi đến chúng tôi *Đêm Giã Từ Hà Nội*. Tôi nhận được một bao thư đầy cộm, không địa chỉ người gửi, trong đựng xấp bản thảo đánh máy. Bút hiệu Mai Thảo hoàn toàn xa lạ với tôi. Liếc nhìn dòng chữ đầu tiên của bài gửi, tôi giật mình kinh ngạc:

Phượng nhìn xuống vực thẳm: Hà Nội ở dưới ấy.

Câu trích đề của truyện đột ngột mạnh mẽ khác thường. Nó không trích ra từ một tác phẩm khác đã có. Nó như tự trên trời rớt xuống, hay nói như Mai Thảo là câu “bất được của trời”. Cái chiều sâu của nó làm chóng mặt.

Tưởng nên nhắc nhớ rằng ẩn dụ “vực thẳm”, cứ theo chỗ tôi biết, cho đến lúc bấy giờ chưa thấy dùng trong văn chương Việt Nam. Phải đợi vài năm sau khi Phạm Công Thiện xuất hiện với ảnh hưởng của Nietzsche, văn từ “hố thẳm” mới lan tràn và trở thành sáo ngữ.

Đọc hết truyện thì rõ câu trích đề là một câu ở trong truyện. Phượng là tên nhân vật.

*

Đây là một truyện không cốt truyện.

Sự hấp dẫn bất đọc là ở lời, giọng kể, ở ma lực của tiếng nói bất lắng nghe – theo bước di chuyển của nhân vật giữa thành phố bỏ ngổ trong đêm, sự vật ẩn hiện nổi chìm trong giấc kín bưng triền miên của chúng

-- , ở sự dồn đẩy khôn nguôi của chữ nghĩa tưởng chừng không sao dứt tạo thành những vận tiết mê mải tới chốn nhòa tắt mọi tiếng.

Gọi *Đêm Giã Từ Hà Nội* là truyện hay tùy bút đều được. Cứ theo ký ức cùng cảm thức của riêng tôi, trong và sau khi đọc, thì đó là một bài thơ. Thơ là thứ tiếng nói tàng ẩn trong quên lãng bất chợt vắng dội, đòi được nghe lại (nghĩa là đọc lại, lập lại). Người ta nghĩ đến một truyện ngắn, một bài tùy bút, một quyển tiểu thuyết đã đọc, nhưng người ta nhớ đồng thời nghe và gặp lại một câu thơ, một bài thơ.

Đêm Giã Từ Hà Nội là một bài thơ thỉnh thoảng vẫn vắng dội trong tôi mà tôi không thể nhớ toàn vẹn – tỷ như lúc này đang viết đây tôi không cách nào tìm đọc lại bài thơ ấy trừ cách tưởng tượng dựa vào ký ức và cảm thức còn sót đọng, trừ câu trích đề.

*

Nhớ trong buổi họp kiểm bài vở trước khi chuyển xuống nhà in, tôi đã không ngăn nổi mình yêu cầu các anh Hiệp, Sỹ, Tế nghe tôi đọc *Đêm Giã Từ Hà Nội* đăng trọn trong một kỳ báo, không cần lời giới thiệu. Và tôi đọc say sưa, *hùng hồn* liên hồi. Và các anh *chịu khó* ngồi nghe trên căn gác lửng tối chật của tòa báo. Anh Tế kết thúc buổi họp nói đùa: “Anh làm chúng tôi mất cái thú tự mình khám phá”.

Năm di cư thứ hai mươi (1974), khi viết bài *Tử Địa*, nghĩ đến những đứa con tư sinh của xứ Bắc ở cả hai miền lúc ấy, tôi đã mở bài bằng câu trích đề của Anh, tuyên xưng nó là câu văn bất hủ. (Người ta có thể nghĩ tôi quá lời, xử dụng “ngoa ngôn”. Nabokov còn “ngoa” hơn nhiều khi ông bảo: “Cả sự nghiệp của triều đại Sa Hoàng Đại Đế sánh không bằng nửa vần thơ của Pushkin”).

Khi từ Phú Thọ ra, ghé lại Hà Nội đợi giờ tàu về Nam, lúc chiều tối đứng trên thêm ga Hàng Cỏ, trông xuống phố Hàng Lọng, phố Trần Hưng Đạo sâu hoắm bóng đêm rét lạnh của một ngày cuối năm, tôi thầm nhắc thành tiếng bên tai “...*Nhìn xuống vực thẳm... dưới ấy...*”, câu của Anh vắng ngân như một câu thơ, là một câu thơ. (Câu văn là một câu gắn liền trong mạch văn, tách khỏi mạch không ít thì nhiều cũng bất toàn. Câu thơ tách khỏi mạch vẫn tự đầy đủ, tự lập trên cái nền thiếu vắng nó gợi nhắc).

*

Đăng bài Anh, tôi viết lời nhắn mời anh đến chơi tòa soạn. Mai Thảo đến. Anh đi chiếc xe đạp đầm sơn trắng, đầu còn đội mũ *phớt* kiểu *Hà Thành Công Tử*. Yên xe đạp được nâng cao hết cỡ vẫn chưa vừa với tầm chân của anh. Chúng tôi rủ nhau ra quán cà phê đầu hẻm gần đấy, ngồi

trên ghế thấp trên lề đường Lê Lai trông sang bờ tường rào của nhà ga Sài gòn nói chuyện. Hồi ấy anh mới vào Nam, còn ở chung với gia đình anh Viên trong một căn phố ở đường Jacques Duclos, thuộc khu Tân Định (đường này song song với đường Trần Quang Khải trong khoảng từ rạp hát bội đến lối vào Xóm Chùa. Tôi nói bỡn: “Anh ở trúng vào con đường mang tên một tay tổ Cộng Sản Pháp”).

Chuyện giữa hai chúng tôi xoay quanh văn chương, thi ca. Anh đọc và nhớ khá nhiều thơ Việt Nam thời hiện đại kể cả loại thơ ít người đọc như thơ Nguyễn Xuân Xanh trong *Xuân Thu Nhã Tập*. Anh rất *chịu* thơ Chế Lan Viên. Nhân đề cập đến thơ ở Hà nội rồi Sài gòn lúc ấy, tôi nhắc đến một bài thơ gần đây tình cờ đọc trong một trang Văn Nghệ của một tờ báo mới xuất bản: một bài thơ mới, lạ, chẳng chặc dưới ký tên lạ hoắc chưa từng thấy: Nhị; một bài thơ *lạnh*, tôi rất thích chất *lạnh* của thơ, và cách biểu hiện cảm thức bằng những hình ảnh dờ dang, trở đi trở lại dưới những ánh rọi khác nhau, đồng thời với cái tiết điệu biến hóa được nối kết lại bằng những câu trùng; tôi đọc những câu thích nhất, có hơi thơ gần *siêu thực*:

*Lại thấy con đường như lặng
Những đỉnh cây xanh
Và những ngón tay trên phím dương cầm
Đôi guốc mộc căn phòng trừu tượng.
Cúi đầu xuống cúi đầu xuống*

Anh lặng yên nghe tôi bình phẩm, đọc thơ, rồi nói: Nhị là tôi. Chúng tôi thân thiết nhau ngay từ buổi gặp gỡ ấy.

Cúi Đầu

*Cúi đầu xuống cúi đầu xuống
Mà đi vào chiều xanh đỉnh cây
Một đẹp lên khối hai đẹp lên hình
Người cúi đầu đi vào chiều mình
Thảm cỏ non cánh cổng thấp
Lớp đá đường rồi thảm cỏ non
Hương chiều thăm thăm phố hoang vu
Người tuổi ấy hát chiều sao ấy
Tiếng hát xuôi trong hàng mi liễu buồn
Mắt tròn im lặng.*

Tôi chọn tình yêu làm biển trời

*Cúi đầu xuống cúi đầu xuống
 Mà thương trở lại nhớ nhung về
 Hàng hiên xưa, trang sách mở, bàn tay ngọc
 Chiếc dây chuyền và sợi len đỏ
 Mái tóc dài của người trong vườn
 Cột điện đầu tường lá rụng
 Rào rào mái đặng mùa thu
 Phố đếm chân đi về mãi mãi
 Điều thuốc lá, chiếc khăn quàng, vành mũ lệch
 Đỗ xuống bờ vai bóng tối núi rừng
 Mưa phùn ngô nhớ nghiêng lưng
 Lối đi là lối dương cầm
 Đôi guốc mộc căn phòng trừu tượng.*

Tôi chọn tình yêu làm biển trời

*Cúi đầu xuống cúi đầu xuống
 Mà dựng tình yêu thành thế giới
 Cấy những chùm sao lên mình trời
 Hát nghìn năm biển đầy vĩnh viễn
 Lại thấy con đường im lặng
 Những đỉnh cây xanh
 Và những ngón tay trên phím dương cầm
 Đôi guốc mộc căn phòng trừu tượng*

Cúi đầu xuống cúi đầu xuống

NHỊ

*

Trong nhiều năm, anh viết văn, bằng lòng làm nhà văn, không làm thơ. Trên Sáng Tạo chỉ một lần anh đăng hai bài thơ ngắn – *Nghe Đất, Ý Thức* – cũng ký tên Nhị. Cả ba bài thơ của thời trẻ này được giữ lại trong tập *Ta Thấy Hình Ta Những Miếu Đền* gồm những bài thơ anh làm sau ngày anh bắt buộc phải lìa bỏ Sài Gòn. Chẳng rõ anh Khánh có tìm thấy trong những trang thảo để lại trên bàn viết của Anh bài thơ nào sót không? Câu thơ trích làm nhan cho bài viết này lấy từ một bài thơ viết trong thư anh gửi tôi khi tôi còn ở nhà sau chuyến đi Bắc.

Ở Người Việt rồi Sáng Tạo, anh viết truyện ngắn, tùy bút, lý luận... Những bài tùy bút như *Phương Sao*, *Tiếng Còi Tàu Trên Sông Hồng* đánh dấu một bước mới mẻ của câu văn Việt. Tuy nhiên, đối với tôi, anh lúc nào cũng là một thi sĩ cho dù anh không làm thơ.

Đầu năm 78, ở Lào Kay lần đầu tiên nhận được thư nhà, biết tin anh đi xa. (Vợ tôi viết: “Bố nuôi của Thái đã về quê ngoại sống, không ở Sài Gòn nữa”), tôi như người chợt tỉnh sau giấc hôn thụy. Bài *Nhớ Thi Sĩ* viết vào lúc ấy đề tặng một thi sĩ đã mất và gửi Anh, một thi sĩ lưu lạc khi chúng tôi nghĩ chắc không còn ngày gặp lại. Trong những lời thơ vắng trong tôi bấy giờ có cả lời thơ anh.

*

Như mọi thi sĩ của một thời điêu đứng, anh đã trốn thơ cho đến lúc không thể trốn được nữa, bởi anh rõ:

Cõi không là thơ, Không còn gì nữa hết là thơ. Nơi không còn gì nữa hết là thơ. Một xóa bỏ tận cùng. Từ sự xóa bỏ chính nó. Tôi xóa bỏ xong tôi. Không còn gì nữa hết. Tôi thơ.

Và như thế...?

Et le pòete reconquiert son invisibilité

– Jean Cocteau

Good Night, Sweet Prince!

(Hamlet – Shakespeare)

Chúc Người An Giấc, Công Tử của Lòng Ta.

Tưởng Niệm Mai Thảo

Nhà văn Mai Thảo, tên thật Nguyễn Đăng Quý, sinh ngày mùng Tám tháng 6 năm 1927 tại Quần Phương Hạ, Hải Hậu, Nam Định đã từ trần vào lúc 3 giờ sáng thứ bảy ngày 10 tháng 1 năm 1998, tại Trung tâm Dưỡng sức Garden Grove Care Center, hưởng thọ 71 tuổi, an táng tại nghĩa trnag Peek Family, trên đường Bolsa, thuộc Little Saigon, quận Cam, vào sáng thứ bảy, 17 tháng 1 năm 1998.

1956: Chủ nhiệm Tạp chí Sáng Tạo

1963: Chủ nhiệm tuần báo Nghệ Thuật.

1974: Chủ bút Tạp chí Văn.

1982-1996: Chủ nhiệm kiêm chủ bút Tạp chí Văn (tục bản tại California, Hoa Kỳ)

Tác phẩm:

Truyện ngắn (trước 1975): Đêm Giã từ Hà Nội, Tháng Giêng Cỏ Non, Bầy Thỏ Ngày Sinh Nhật, Chuyến Tàu trên Sông Hồng, Bản Chúc Thư trên Ngọn Đỉnh Trời... (sau 1975): Ngọn Hải Đăng Mù, Hong Kong ở dưới Chân, Chân bài thứ Năm, Chuyến Métro đi từ Belleville.

Tùy bút: Căn Nhà Vùng Nước Mặn.

Truyện dài: Trên 40 tác phẩm, trong số này, những cuốn được nhiều người đọc nhất: Sống chỉ Một Lần, Để Tưởng Nhớ Mùi Hương, Mười Đêm Ngà Ngọc, Sau Giờ Giời Nghiêm, Tình Yêu Màu Khói Nhật, Ôm Đàn Đến giữa Đời, Khi Mùa Mưa Tối, Mái Tóc Dĩ Vãng, Cũng Đủ Lãng Quên Đời...

Thơ: Ta Thấy Hình Ta Những Miếu Đền.

Nhận Định: Chân Dung.

Đoạn trích ngoài bìa:

Điều bất ngờ: mặc dù chất thơ, hồn thơ đã thấp thoáng cùng khắp trong văn, truyện của ông, văn xuôi ông là một văn xuôi thơ, người thi sĩ ở Mai Thảo thời gian gần đây và trên một bàn viết lữ thứ mới đích thực tỏ hiện, với Ta Thấy Hình Ta Những Miếu Đền. Có như thơ với ông, trọn đời như một tình yêu thâm kín, tới cuối đời mới chịu phơi bày ra ánh sáng. Có như thơ với ông là một khởi hành khác. Cho một cách thể rung động khác. Khác và sau. Có như, cuối cùng ông thấy thơ, chỉ thơ, mới là ngôn ngữ, là tiếng nói tận cùng và chung quyết của văn chương.

Trích: Ta Thấy Hình Ta Những Miếu Đền

Em Đã Hoang Đường từ Cổ Đại

Con đường thẳng tắp con đường cụt
Đã vậy từ xưa cái nghĩa đường
Phải triệu khúc quanh nghìn ngã rẽ
Mới là tâm cảnh đến mười phương

Em đủ mười phương từ tuổi nhỏ
Ngần ấy phương anh tới tuổi già
Tuổi ư? Hồn vẫn đầy trăm gió
Thối suốt đêm ngày cõi biếc ta

Vhế lấy mây và gậy lấy nắng
Chế lấy, đừng vay mượn đất trời
Để khi nhật nguyệt đều xa vắng
Đầu thêm vẫn có ánh trăng soi

Em đã hoang đường từ cổ đại
Anh cũng thần tiên tự xuống đời
Đôi ta một lứa đôi tài tử
Ngự mỗi thiên thần ở mỗi ngôi

Đừng khóc dẫu mưa là nước mắt
Đừng đau dẫu đá cũng đau buồn
Tâm em là Bụt tâm anh Phật
Trên mỗi tâm ngồi một nhánh hương

Nhớ Vũ

Chai Jack Daniels đứng lừng lững
Một mình trên giá rượu nghênh ngang
Nhìn chai nhớ kẻ từng yêu nó
Lại thấy con hùm Vũ Khắc Khoan

Thơ Xa

Nửa đêm thức giấc nằm trơ
Đọc câu thơ bạn nhớ lời trong thơ
Thơ bao năm vẫn bao giờ
Lại cho thấy lại bến bờ thơ xa

Về Virginia

tặng Ngọc Dũng

Trọn một ngày đi không hết cây
Vẫn muôn xanh lục vẫn muôn rừng
Tấm lòng nhớ bạn bay thành gió
Bốc vút con tàu xuống cuối thang

Một Mình

Ngồi tượng hình riêng một góc quây
Tiếng người: kia, uống cái chi đây?
Uống ư? một ngụm chiều rơi lệ
Và một bình đêm rót rất đầy

Không Tiếng

Sớm ra đi sớm hoa không biết
Đêm trở về đêm cảnh không hay
Vầng trăng đôi lúc tìm ra dấu
Nơi góc tường in cái bóng gầy

Đợi Bạn

Nửa khuya đợi bạn từ xa tới
Cửa mở cầu thang để sáng đèn
Bạn tới lúc nào không biết nữa
Mưa thả đều trên giấc ngủ đen

Quá Khứ

Đôi lúc những hồn ma thức giấc
làm gió mưa bão táp trong lòng
Ngậm ngùi bảo những hồn ma cũ
Huyệt đã chôn rồi lấp đã xong



Phụ bản Duy Thanh

Vài kỷ niệm với Mai Thảo

Duy Thanh

Những năm sau này, khi tới thăm Mai Thảo ở quận Cam, tôi vẫn nói với anh là hình ảnh hồi trẻ của anh tôi còn hình dung nguyên vẹn. Dáng cao gầy, lúc nào cũng bận đồ chải chuốt, đầu chải mượt, áo sơ mi trắng dài tay với khuy măng sét, chàng rất đỗi đáng với những chiếc cà vạt rất chọn lựa mỗi ngày. Thuở đó chúng tôi hay gọi đùa chàng là công tử Hà Nội. Ai mà đi ngoại quốc về tặng Mai Thảo một cà vạt trang nhã ắt được chàng ưa chuộng nhất.

Thời gian mà tôi hay đi chung với Mai Thảo nhất là khi bắt đầu làm tạp chí Sáng Tạo. Về lịch sử tạp chí này, có nhiều người muốn biết, tiện đây xin kể ra. Khoảng đầu năm 56, tôi và Ngọc Dũng tổ chức chung một cuộc triển lãm tranh sơn dầu ở phòng Thông tin Đô thành đường Tự Do. Những tên tranh, một số được Mai Thảo đặt cho. Tôi chỉ nhớ bức tranh có cái tên *Trời Xanh Trên Đỉnh Cây*, vẽ một cái xe thổ mộ chạy trên một đường nhỏ dưới hai hàng cây. Tranh này về sau tôi cho Nguyên Sa thì phải. Trở lại với vụ khai mạc phòng tranh, thì tôi gặp ông Graham Tucker, bấy giờ là Giám đốc phòng Thông tin Hoa Kỳ. Ông này nói tiếng Pháp trôi chảy, ngỏ ý muốn gặp một số văn nghệ sĩ Việt Nam mà tôi quen. Mai Thảo là người độc nhất mà tôi giới thiệu. Tucker đáng người nho nhã, gặp Mai Thảo, lại đàm thoại bằng tiếng Pháp nên tương đắc ngay. Bà vợ ông cũng là người Paris chính cống. Sau một thời gian ngắn, Tucker nhân danh phòng Thông tin Hoa Kỳ tài trợ cho Mai Thảo một số tiền – 400 đô la – hàng tháng để ra một tờ báo văn nghệ độc lập. Sở dĩ tôi biết đích xác số tiền này là vì

sau đó, tôi cũng làm khoán cho sở Thông tin Hoa Kỳ tọa lạc đường Hàm Nghi - trình bày tờ Đời Sống Mỹ - và tôi có được đọc hồ sơ về tờ Sáng Tạo. Tên Sáng Tạo do Mai Thảo đặt ra, và số đầu tiên chàng lấy bài của các anh em trong tờ Người Việt, lẳng lặng hình thành. Số đầu ra mắt khoảng mùa Thu năm 1956. Tôi hoàn toàn không dính líu gì trong số đầu tiên, kể cả chữ Sáng Tạo ngoài bìa cũng do họa sĩ của phòng Thông tin Hoa Kỳ kẻ. Nhưng bắt đầu từ số 2 trở đi thì tôi với Mai Thảo như hình với bóng. Tuy nhiên tình trạng này cũng chỉ vài ba tháng đầu thôi. Về sau Mai Thảo còn có nhiều lớp bạn khác, nhất là số bạn đi khiêu vũ hàng đêm, trong đó có vợ chồng Tucker mà chàng rất thân.

Cặp vợ chồng này rất thích Sài Gòn, đến nỗi cứ xin ở lại Việt Nam phục vụ tới ba nhiệm kỳ liền. Từng đi du lịch tứ xứ nhưng nói với Mai Thảo, không đâu ưa chuộng bằng Sài Gòn. Nếu tôi không lầm thì Mai Thảo có đưa nhân vật Tucker vào văn chương của chàng ít ra là vài lần.

Mai Thảo có kể cho tôi, từ khi mới qua Mỹ, chàng có tới thăm vợ chồng Tucker một lần ở tiểu bang Virginia, lúc này đã về hưu. Ông Tucker còn giữ nguyên những tác phẩm Mai Thảo, đóng bìa da trong tủ sách nhà ông. Không những thế, ông còn giữ tất cả những kỷ niệm mang từ Sài Gòn đi, trong số đó có một bức tranh của tôi, theo lời Mai Thảo kể lại. Tôi không hiểu ông ấy có giữ trọn bộ tạp chí Sáng Tạo hay không, nhưng tôi biết là Sáng Tạo có nạp bản cho thư viện Quốc gia ở Washington D.C.

Từ khi làm tờ Sáng Tạo được ít lâu thì Mai Thảo quờ được đệ nhất hoa khôi của một vũ trường chàng hay tới. Nàng vũ nữ này tên là Cúc, mới 17 tuổi, đã về ở hẳn với chàng. Sau mấy năm trời ăn ở với nhau, tới lúc chia tay thì nàng Cúc cũng lờ luôn chúng tôi, những bạn của Mai Thảo, như chưa hề quen nhau bao giờ.

Tờ Sáng Tạo tuy được tài trợ của phòng Thông tin Hoa Kỳ song hoàn toàn độc lập về tư tưởng – không hề có sự chỉ huy nào về đường lối. Chỉ biết hồi đó chúng tôi còn trẻ, ai nấy đều thích mới, mỗi người một kiểu, có thể ví tờ Sáng Tạo như một sân banh mà chúng tôi là những cầu thủ tự do, cứ xông vào đá banh nhặng lên.

Nhiều người cứ tưởng tờ Sáng Tạo có một đường lối văn nghệ rõ rệt. Nhưng theo tôi thấy tự dựng thành hình như vậy. Đó là những tâm hồn trẻ *cùng đi một đường*. Mấy chữ này là của Mai Thảo đặt tên cho cuốn truyện dài không hề viết nhưng được quảng cáo rất nhiều lần trên bìa sau tờ Sáng Tạo. Chúng tôi nhìn thấy thời đó làm văn nghệ như một cuộc chơi. Chính Mai Thảo sau này những lần gặp tôi ở San Francisco đều nói lớn như vậy.

Nàng Thụy Khuê ở Pháp, sau hôm Mai Thảo mất cũng điện thoại hỏi tôi về chuyện này và nêu lên thắc mắc tương tự. Tôi nghĩ là ở giai

đoạn đó, những người viết trẻ có một ý niệm giống nhau, đó là sự muốn làm một cái gì mới. tuy không nói ra nhưng vô hình chung lại thành một đường lối văn nghệ.

Thụy Khuê còn thắc mắc hỏi giữa Mai Thảo với Thanh Tâm Tuyền ai là người chính. Tôi cười nói, thì Mai Thảo là chính vì anh ta là người đề ra đưa con tinh thần Sáng Tạo. Thanh Tâm Tuyền là người trẻ nhất nhóm và anh là người có cái nhìn mới nhất, táo bạo nhất và trí thức nhất.

Tất cả những gì anh viết cũng như các anh em khác viết đều được in nguyên văn trên tờ sáng Tạo. Ngay như tôi viết cũng là tình cờ. Có tờ báo ở đó thì tôi viết. tôi chẳng bao giờ nghĩ tôi là một nhà văn, và có thể cũng chẳng hề là một họa sĩ. Tôi chỉ chơi một cuộc chơi tình cờ dính lứu đến văn chương hội họa mà thôi. Ông bạn vẽ Thái Tuấn cũng có quan niệm như vậy thì phải.

Mồng Một Tết Mậu Dần, tôi đến căn phòng vẽ nhỏ đường Hyde mà Lê Thiệp thuê cho tôi vẽ hằng ngày từ khi về hưu. Lúc đang vẽ mấy dessins bằng mực tàu thì tự dưng tôi nghĩ tới lời của Mai Thảo nói với Kiều Chinh mà hôm đáng tang chàng, Chinh có nhắc lại cho tôi nghe: Duy Thanh nó “được” lắm đấy. Từ hơn 20 năm qua Mỹ, Mai Thảo không hề trông thấy tôi vẽ ra sao, vì tôi từng nói với anh “nếu tôi còn phải vì sinh kế đi làm, tôi sẽ không cầm bút vẽ”.

Cái nhìn của Mai Thảo với tôi vẫn có một bao dung ghê gớm, tôi nghĩ anh vẫn đặt nơi tôi, một người bạn cùng thời với anh, một hy vọng nào đó trên lãnh vực hội họa.

Anh Mai Thảo, chẳng hiểu tôi có “được” thật không như lòng anh mong mỏi, nhưng tôi đã bật khóc một mình giữa buổi sáng đầu năm Nhâm Dần. Đây là những dòng nước mắt đầu tiên cho người bạn thiết từ mấy chục năm qua. Tôi kêu tên Mai Thảo và đứng sững một hồi. Từ lâu lắm rồi tôi không khóc.

DƯƠNG TƯỜNG

Dọc Theo Triền Đời Tôi

Chuyện lạ lạ kỳ đời

Chuyện mặt trời nằm xuống

Philippe Souppault

Dọc theo triền đời tôi
rong ảo vọng
Dọc theo triền ký ức
Cuồng lưu nhớ nhung

Dọc theo kè đời căm
ri rỉ vết mộng thương

Dọc theo kè số mệnh
tôi thôi sữa cô đơn

Dọc theo triền cô đơn
mặt trời đang nằm xuống

Dọc theo triền cô đơn

Chợt Thu 1

Một	Một	Một	Một			
thoáng	hương	góc	nổi			
rợn	cây	phố		nhớ		
tên	tên	tên		tên		
là	là	là			là	
heo	kỷ	hò			không	
may	niệm	hẹn				tên

Chợt Thu 2

chiều se sẽ hương
vườn se sẽ sương
đường se sẽ quạnh
trời se sẽ lạnh
người se sẽ buồn

Hà Nội, 1967
Orléans, 5/11/97

NGUYỄN THỊ HOÀNG

Đôi Chết

Tôi sống từng ngày
Trên nấm mồ tôi
Cuối mùa đông tội tình thay lá
Khi chim đau lão đảo qua trời
Trên trái đất này còn ai còn ai

Khi hiểu là tôi bán rẻ đời tôi
Cùng văn chương và chữ nghĩa
Ngọn lửa sống đâu chỉ là như thế
Tôi chết trong người nên người sống trong tôi

Gửi trả lại lời cầu hôn của gió
Đêm sơ khai trăng vỡ nát môi cười
Gửi trả lại từng dấu chân của cỏ
Thời hồng hoang chim bướm cũng yêu Người

Và bây giờ
Trên bãi bờ quanh quẽ tôi đi
Hàng phượng xưa ngậm ngùi trổ nhánh
Trời tháng ba bạt ngàn mây vắng lạnh
Tôi trở về mình thấy chẳng còn tôi.

NGUYỄN THỊ THANH BÌNH

Gọi Núi

Rồi thì trăng vỡ
Hương cũng bay
Tiếng ngày rơi rụng
Cành lá khô gãy

Tôi đứng bên này rừng
Gọi tôi bên kia núi
Hốt hăi tôi về
Đâu người thiếu nữ mùa xuân xanh
Đuổi theo ngày vùi vùi

Gió thất thanh
Đảo chao trời đá dựng
Mây rưng rưng
Lời già biệt còn sót lại
Âm âm vách dội
Ai bước ra
Đôi hoang xưa
Hô hấp ngàn xuân xanh
Người thiếu nữ trong tôi đã chết.
Đã chết

Có lay gọi
Những oan hồn thiên cổ
Cũng đâu còn mộ địa
Trở về cuộc phán xét sau cùng
Của những từ ly

Có nhức nhối
Vết bầm số phận
Cuộc đời vẫn từng ấy điệp khúc
Thảm kịch dấu sau nụ cười hồng

Có nguyên rửa thời gian
Thì tấm gương ấy
Dòng sông này
Cũng không thể tìm lại được nữa
Người thiếu nữ lãng mạn năm xưa
Đã biến mất cuối mùa xuân xanh... xuân xanh.

LÊ THỊ THẨM VÂN

Những Con Vật Và Tôi.

Giữa chồng và con thỉnh thoảng những con vật xuất hiện vào nhà tôi.

Một buổi sáng em trai tôi mang đến cho hai con chim và cái lồng nhỏ. Đôi chim nháy nhót, hót líu lo. Nhiều khi bức bối trong người tôi bảo chúng im, chúng không hiểu. Nhưng những lúc khác, tiếng hót làm vui rộn cửa nhà. Được hơn sáu tháng, một hôm con gái tôi cho chim ăn, lơ đãng quên đóng cửa, đôi chim xổ lồng bay xa.

Sinh nhật tôi 30, chồng mua tặng hồ cá nhỏ cùng bốn con cá vàng. Suốt ngày chúng lặn lơ bơi. Một buổi sáng, sau trận cãi vã cùng chồng, tôi tức giận hất tung hồ cá vỡ toang. Những con cá vàng nhỏ bé giẫy giụa giữa sàn nhà bếp, giữa nước, rong, đá, sỏi, san hô... Tôi vội vã cúi xuống nhặt từng con bỏ vào chậu nước. Sáng hôm sau, thức dậy, thấy bốn con cá nằm ngửa, phôi bụng trắng hếu.

Bà làm cùng chỗ cho con tôi hai con hamster nhỏ màu trắng đốm đen. Bố con dẫn nhau ra pet shop mua chuồng, thức ăn, vòng chạy, ống đựng nước... Tôi không thích hamster, chúng giống chuột, tôi rất sợ chuột, nhưng vì hai con tôi thích, tôi phải chiều. Hai tháng sau, hamster mẹ đẻ mười hai hamster con. Nhìn bầy hamster con lúc nhúc, tóc gáy tôi dựng đứng. Vài ngày sau, tám con chết, (một nửa bị bố chúng cắn vì mẹ chúng mãi lo cho con không chịu chiều chồng, nửa kia thiếu sữa.) Vài tháng sau, con gái tôi không thích nuôi nữa. Tôi hăm hờ mang cả chuồng lẫn hamsters cho con bà hàng xóm.

Thỉnh thoảng trong nhà tôi cũng xuất hiện những con sâu, con bọ, con nhặng, con ruồi, con muỗi, con kiến... Chúng tự tìm đến rồi tự ra đi.

Một hôm lang thang ở phố Tàu, tôi nảy ý mua con rùa nhỏ. Nhỏ hơn mu bàn tay con trai tôi. Tôi thích màu rêu xanh phủ chút vàng úa trên cái vỏ đá cứng. Chồng tôi thấy, chặc lưỡi, “rùa là biểu tượng của sự chậm chạp.” Tôi bỏ con rùa vào chậu kiếng nhỏ đặt trên bồn cầu. Con rùa không hót, không lượn, không chơi chạy vòng, hiếm hoi mới thấy thò đầu. Mỗi tuần tôi tắm rửa, cho ăn hai lần. Mỗi lần tắm rửa, cho ăn, tôi tự nhủ thầm, “chậm mà chắc!”

Con rùa có màu rêu xanh điểm chút vàng úa trên cái vỏ đá cứng sống với tôi hơn bốn năm. Lâu hơn tất cả những con vật nào hiện hữu trong nhà tôi.

Trở Lại Quán Cà Phê Trên Đường Số Một.

Buổi sáng êm ả Như mái tóc trôi chảy của người đàn bà quay mặt
Buổi sáng nắng vàng hiu hiu Hoa hồng đầu mùa nở vài nụ
ngoài thêm hiên vắng.

Không gian quán quá đổi thân thuộc Khuôn mặt anh chàng pha
cà phê thoáng chút lém lỉnh Bàn ghế & gạch lát nhà lặng yên
Những bức tranh treo trên vách cũng lặng yên Những khuôn
mặt khách cũng lặng yên.

Quán cà phê tôi đã ngồi vài lần trong một tuần Âm thầm chia
xẻ nỗi lòng tôi trong nhiều năm.

Những bài thơ, giòng chữ viết. Những hồi hộp, lo âu, dự tính.
Những muộn phiền, nản lòng, cô đơn như sợi dây mỗi ngày
thêm thắt chặt. Mặt ghế mòn nhẵn một phần, vì tôi.

Tôi đã khóc một mình nơi đây Tôi đã tìm thấy tâm hồn thật
bình thản nơi đây Tôi đã giấu nỗi buồn riêng nơi đây Tôi đã
thương tôi cùng cực cũng ở nơi đây.

Cầm ly cà phê thấy tay mình run run như lần đầu thò tay trộm
tiền lẻ từ trong túi áo mẹ.

Hai muỗng đường cát nâu chút sữa half & half nhấp ngụm cà
phê tôi gặp lại tôi.

Buổi sáng nắng vàng hiu hiu hoa hồng đầu mùa nở vài nụ
ngoài thêm hiên vắng.

TRÂN SA

Chung Kết

Những giấc ngủ mộng mị trong căn nhà mùa đông
Những trái tim san hô đã nháy múa quanh lửa

Nhưng khi tình yêu lột đi chiếc mặt nạ diễm kiều
để đổi sang dạng bọt nước
thì trên mặt đại dương mênh mông
ai đấy chỉ nhái lại
những tiếng hú của sóng

Rồi sẽ giả biệt thôi
tôi trở về chốn tĩnh lặng cũ
trả lại sự huyền ảo của máu
trò phù thủy của mặt trời
triệu triệu sinh vật của trái đất
không thật chung một ngôn ngữ

Nhà làm phim hết đề tài
trong căn nhà mùa đông
chúng ta, tình nhân không tình yêu
từng kẻ một
sẽ tự thổi tắt lửa

Giai Diệu của Hy Vọng

Chẳng biết làm thơ để làm gì
 khi từ lâu chẳng còn muốn nhiều lời về bất cứ một điều gì cả
 lời từ miệng vừa thốt ra lập tức biến thành cũ
 những ý nghĩ không ngớt mọc như cỏ dại
 vờn đuổi chống bóng nhau
 mà chẳng làm đời sống bớt tệ hại

Người ta có thể trêu chọc người là nhà thơ bất tài
 thật vô ích để bàn về chuyện tài năng
 bài thơ hay chỉ vì người viết đã viết đi viết lại
 không biết bao nhiêu lần
 cố gắng hết mức để đưa nó đến gần với sự thật nhất
 sự thật của thực tế sự thật của giấc mơ sự thật của sự
 không có sự thật

cũng có kẻ vô ích vì càng ngày thơ càng bị xem là điều
 vô dụng
 như những người làm thơ chỉ làm thơ khi họ cảm thấy thật
 bất lực

Có thể làm thơ chỉ là một cách tự độc thoại
 người ta gửi độc thoại đi khắp nơi
 để còn được nghe tiếng dội từ những vách đá
 một cách thế chứng tỏ sự hiện hữu_

Món Quà Tuyệt Vời

Roland Barthes

Jakobson biến văn chương thành một món quà tuyệt vời: ông cho nó môn ngôn ngữ học. Lẽ dĩ nhiên, Văn chương chẳng chờ đợi, để biết, nó đã là Ngôn Ngữ; tất cả Tu Từ Học cổ điển, tới Valéry, khẳng định sự kiện này; nhưng một khi, một khoa học ngôn ngữ được truy tìm, (thoạt kỳ thủy dưới dạng ngôn ngữ học - mang tính so sánh, dọc theo lịch sử - về các ngôn ngữ), thật lạ lùng khi những “hiệu quả” của cái nghĩa đã bị bỏ qua. Sự lơ là này, ở thế kỷ của chủ nghĩa tích cực (thế kỷ mười chín), là do rơi vào chuyện coi như là cấm vật (taboo), những lĩnh vực chuyên biệt: một bên là Khoa Học, Lý Lẽ, Sự Kiện; một bên, là Nghệ Thuật, Cảm Tính, Ấn Tượng.

Ngay từ khi còn trẻ, Jakobson đã lưu tâm tới chuyện sửa đổi tình trạng này: bởi vì nhà ngôn ngữ học đã một lòng một dạ với mối tình lớn của ông, dành cho thi ca, hội họa, nghệ thuật thứ bảy; bởi vì, ở trái tim của sự tìm tòi khoa học của mình, ông không bao giờ kiểm duyệt niềm vui như một người có văn hóa; và ông nhận ra, hiện tượng khoa học chân thực của hiện đại tính không phải “sự kiện”, mà là “sự liên hệ”. Thoạt kỳ thủy, với môn ngôn ngữ học đại cương do ông đề ra, là một hành động khai mào quyết định, liên can đến chuyện phân loại, sàng lọc, tu luyện: với ông, những từ ngữ này đã mất đi mầm độc địa, sự ung thối mang màu sắc phân biệt, hình luật, chủng tộc của chúng; chẳng còn ai làm chủ (Văn chương, Ngôn ngữ học), kẻ bảo vệ bị đuổi về vườn. Jakobson đã ôm lấy Văn chương bằng ba cách. Trước tiên, ông tạo ra, ngay chính bên trong môn ngôn ngữ

học, một bộ phận đặc biệt, “*Thi học*”; bộ phận này (và đây là điều mới mẽ trong việc làm của ông, phần đóng góp lịch sử của ông), ông không định nghĩa nó, từ Văn chương (như thể Thi học vẫn còn phụ thuộc vào ‘thơ tính’ hay vào ‘thi ca’), nhưng từ nghiên cứu những nhiệm vụ của ngôn ngữ: mọi hành động nói (speech-act), nhấn mạnh tới hình dạng của thông điệp, là thơ; từ đó, ông có thể, “*khởi từ vị trí ngôn ngữ học*”, gia nhập, tiếp nối những dạng thức sinh động nhất (và thường là đầy chất giải phóng), của Văn chương: *quyền hàm hồ của nghĩa* (meanings), *hệ thay thế, the system of substitutions, mã hình tượng, code of figures* (metaphor and metonymy).

Tiếp theo đó, mạnh mẽ hơn cả Saussure, ông đề nghị một liên-ký hiệu học (pansemiotics), một khoa học - không chỉ đại cương mà còn được đại cương hóa - về những ký hiệu. Nhưng ở đây, hiển nhiên, vị trí của ông thật là tiên phong: một mặt, ông dành một chỗ riêng biệt, ở trong môn khoa học đó, cho ngôn ngữ phát âm (ông rất quan tâm tới chuyện, ngôn ngữ không giản dị chỉ ở “*kế cận*”, mà là “*ở khắp nơi*”), mặt khác, ngay lập tức, ông đã hợp nhất hai lĩnh vực Nghệ thuật và Văn chương vào *ký hiệu thuyết* (semiotics), từ đó mặc nhiên công nhận, ngay từ khởi điểm, ký hiệu học (semiology) là một khoa học về *ý nghĩa* (signification) - không giản đơn là truyền thông - do đó đã giải phóng ngôn ngữ học ra khỏi bất cứ một rủi ro nào, do dụng tâm kỹ thuật.

Sau cùng, ngôn ngữ học của ông, tự thân nó, một cách thật đáng yêu, là nền tảng của quan niệm hiện thời của chúng ta, về Bản Văn: rằng “*nghĩa của ký*” (a sign’s meaning), chỉ là sự phiên dịch của nó (its translation) vào một ký hiệu khác, nó xác định “*nghĩa*”, không “*một lần rồi xong*”, nhưng là một mức độ “*nghĩa*” khác (which defines meaning not as a final signified but as “another” signifying level); và còn nữa, rằng ngôn ngữ thông dụng nhất bao hàm một con số quan trọng, những biểu hiện siêu-ngôn ngữ, nó khẳng định sự cần thiết của con người, ngay vừa thốt ra lời, là cảm hiểu, ngôn ngữ của mình: một hành vi quyết định, được Văn chương đẩy tới độ chói chang cao nhất của nó. Cái “*rất*” văn phong, của tư tưởng con người, một văn phong sáng sủa, rộng lượng, khôi hài, chan hòa, đâu đâu cũng như ở nhà (cosmopolitan), dẻo dai, chúng ta nên gọi là “*thông minh một cách quái quỉ*”, đã dẫn dắt Jakobson tới nhiệm vụ “*khai mở*” mang tính lịch sử: bãi bỏ sở hữu quyền khắc nghiệt. Không nghi ngờ chi, còn khả hữu một văn phong khác, dựa trên một văn hóa mang nhiều tính chất lịch sử hơn, một ý niệm mang nhiều tính triết học hơn, về đề tài nói (the speaking subject): Ở đây, tôi đang nghĩ tới việc làm không thể quên được (vậy mà hình như đã bị quên lãng, theo tôi), của Benveniste, một người mà chúng ta không bao giờ bỏ qua, (và Jakpobson chắc chắn đồng ý với tôi ở đây),

mỗi khi tỏ lòng tôn kính, về những đóng góp đưa đến vai trò quyết định của Ngôn ngữ học, ở buổi sơ sinh của một “*ngành nghề khác*” đó, trong thời đại của chúng ta. Nhưng Jakobson, qua tất cả những đề nghị vừa mới mẽ vừa không thể đảo ngược lại được - thành quả năm chục năm trời của ông - là một khuôn mặt lịch sử đối với chúng ta. Một người, bằng một “*cú đánh thông minh*”, vĩnh viễn đẩy “*vào quá khứ*”, một số những điều đáng kính mà chúng ta bị ràng buộc: ông làm cho định kiến trở thành lỗi thời.

Tất cả việc làm của ông nhắc nhở chúng ta một điều, “*mỗi chúng ta phải nhận ra, một lần cho mọi lần, nhà ngôn ngữ học mà điếc trước nhiệm vụ thi ca, như chuyên viên văn chương mà dừng dưng trước những vấn đề, ngu dốt trước những phương pháp của ngôn ngữ học, trong trường hợp nào thì cũng là một lỗi thời trắng trợn.*”

Le Monde, 1971

Nguyễn Quốc Trụ,

dịch từ bản tiếng Anh, của Richard Howard, in trong The Rustle of Language, nhà xb Hill and Wang, New York, 1986).

PHẠM VIỆT CƯỜNG

Giao Thừa

những nhân vật đầu thai lại trên sân khấu
ngồi bên nhau xem bài học luân hồi
đài ba bốn kiếp người
mãi chịu đựng đời sống mình
không thể nào thay đổi
như vở kịch tôi

lạc bên đường đêm
cùng biển xe điên
lao vào năm khác
chìm bắm bàn tay em
chòng chành sóng dữ

đợi chiếc bàn trống dưới hầm khói xanh
đợi năm chết hẳn trên vòm trời Sài Gòn
để ước sống nụ hôn
dưới một vòm cây trường sinh tưởng tượng
đợi em khuất xa đầu ngõ tối

lắng tiếng giày khuya gõ giấc mơ vùi

biển từ đâu
từng
giọt
tràn vào tôi
suốt đêm
như chảy vào máu kẻ nào khác
mê sáng một quê hương
khác

Tóc Mai

ngồi xanh mây ngoài góc phố nắng
 chợt mất nhòa thời gian im vắng
 tôi ngã vào một biển hương xa
 em nghiêng mùa hoa thu thơm tóc

mai thơm hồng ngực vai trần
 cháy lửa

Hoàng Hôn

hát trong hơi thở mùa tàn
 chết lặng lũ hoa vườn úa nắng
 cử hành lễ tiễn đưa tập thể
 mối tình riêng

ngực thâm ai nhói
 chia tan

đêm hè cuối cùng
 không nhỏ lệ
 triển hạn bờ vai cho mùa gió tới

vàng trắng non
 làm chứng trễ một lời nguyện

bởi sẽ không bao giờ nữa

ĐỒ KH.

Liên Khúc (Đường Dài)

Em khóc đi em khóc nữa đi em!

Nước mắt theo em đi về với chồng giá bằng cơn mộng Đêm
này gặp nhau lần cuối thương nhớ biết bao giờ nguôi

(Người)

phụ tôi rồi có phải không Một mình tôi bước

(đi)

âm thầm Người đi đi ngoài phố nhớ dáng xưa mịt mùng Nhìn
vào phố vắng tôi quen nhìn vào ngõ tối không tên Chạnh lòng
nhớ đến

(người)

yêu Đây em hỏi con đường em

(đi)

đó con

(đường)

em theo đó sẽ Đưa em sang sông chiều xưa Nghiêng bóng

(dài)

đèn soi bước chân dịu em qua thị trấn tôi chúc em ngày mai
hoa gấm ngọc ngà luôn vây quanh cả cuộc đời Thì thôi em nhé
dù thương yêu hay đau cũng thế thôi Nào ngờ ngưng cung đàn
cuối âm thầm tôi bước lẻ loi

(Người đi)

đi ngoài phố chiều nắng rớt bên sông cầu xin tóc em còn màu
xanh xin má em còn hồng và môi em vẫn nồng Nàng như củn
có

(gặm nhấm)

nỗi buồn giống tôi Ai đi chinh chiến xây đắp

(tương lai)

Đừng sầu nhe em tình yêu là những ngôi sao bay vèo trong
đêm Để làm mây cao trên đầu núi những độ thu sang có chạnh
lòng Một lần là

(trăm năm)

(Một)

trăm phần trăm Kết lên tà áo màu hoa cười gác trọ buồn đơn
côi phố nhỏ vắng thêm một người Đã lâu rồi đôi lứa sống đôi
nơi Nghe

(tiếng)

mưa rơi nức nở con tim nhẹ như hơi

(thở)

của người mình yêu Bên chồng vòng tay âu yếm thấy mình
nàng vờ chẳng quen Ánh đèn nhạt nhẽo xanh xao bàng hoàng
nhịp phố lao đao Sương giăng kín mờ nhạt nhòa ước mơ Trả lại
cho em lâu thương gác nhớ Ôi những đêm thật

(dài)

hồn nghe thương nhớ ai Cuộc tình đó đã thoát xa tầm tay Vắng
xa dần gió vấn vương

(nhẹ)

Gót chân hồng thôi hết phiêu du Tàn đêm anh chưa ngủ lều
sương in bóng trắng gầy Tiếng hát em còn đây Hai đứa ta đi
hai đường Chưa vui phút giây đẹp tơ duyên mà sầu đâu đã gọi

(tên)

tên

Đêm nay em về về đâu về đâu

12-01-98

Cẩm Nang Cho Người Yêu Đi Lấy Chồng

Lời nói đầu:

Người yêu đi lấy chồng là một bộ phận lớn của dân tộc

Cái Tóc:

Đừng

xõa

Ngồi bên thêm

Cái Răng:

Trước bàn thờ gia tiên

Đừng

nhe

Đem động phòng

Đừng

nghiến

Em Ve ^` Chu ^`ng Ngu +o+`i

Ruo^`i va^y quanh dduoî pha^?y kho^ng to+/i
 Nha(.ng xi. nga^.u
 DDi/t dda^`y se.o va\ tra/i tim ru+o+/m ma/u
 DDe^? tha(\ng cha(n vi.t so? lo^~mu~i
 Em Ve^` Chuô^`ng Ngu+o+`i

DDoî ma(/t u hoa`i va\ hai ca/i tai va^~y
 Vuñg em dda^`m co`n dda^y

Lo^.n chuo^`ng ro^`i
 Traû ddi ti`m co.c lo^.n chuo^`ng ro^`i
 Traû ve^` ho+.p pho^/ mo^.t mi`nh toî

Ca/i roi mu.c tu+? chi? ngang tro+`i
 Mu.c tu+? he^`
 Mo^.t ddi kho^ng tro+? la.i
 Toî ddu+a em sang dde^

DD K
 (24/01/98)

Ngu+o+`i Ye^u DDi La^'y Cho^`ng

Bu+.c mi\nh nhu+ ve^\ ha.ng be/t trong mo^.t tro\ cho+i ddie^?n tu.
 Nhu+ñg ngu+o+`i yeu na(m sa/u ba?y cu?a toì ddi la^/y cho^`ng
 Nhu+ñg ngu+o+`i yeu cu?a toì dde^`u ddi

Na\ng na(m mo^.t ddo^/ng
 Ro^`i na\ng ddi la^/y cho^`ng

Ngu+o+`i toì yeu i/t
 Ngu+o+`i toì yeu nhie^`u
 Ngu+o+`i toì yeu ddie^`n tie^/t
 DDe^`u hai ba ru? nhau ddi ma^/t tie^`t
 Ngay ca? dde^`n ngu+o+`i toì yeu nha^/t
 Mang ca? cuo^`c ddo+`i dde^? yeu ma\ kho^ng he^/t
 La.i la\ ngu+o+`i ddi dda^`u tie^`n

Na\ng ddi la^/y cho^`ng
 Ke^? thi\ cuñg to^`i
 Na\ng la^/y tru/ng ngay toì

DDK
 (12/01/98)

NGUYỄN HOÀNG NAM

Madonna

Hôm nào em bỏ chồng, tụi nhỏ gửi bà ngoại giữ, tắt tả mượn xe mui trần để hiu hiu một tay hai ngón kẹp thuốc lá nhịp nhịp nhịp trên hoa lăng một tay vô số chạy lên xuống phố như một con điên bầm mẩy

muốn hốt lại ly nước tuổi trẻ đổ phí phạm lãng nhách vào giấc mơ cà rá hột xoàn áo cưới cô dâu em đẹp nhất đêm nay đời người chỉ có một lần, không cần đại học, mẹ dạy chồng con bếp núc chồng con bếp núc chồng con bếp

núc hôn nhân là coi phim bộ suốt đêm rồi tự nhiên chảy nước mắt sống, lâu lâu rủ con bạn đi shopping không dám về trễ còn nấu cơm còn làm đồ nhậu cho lũ làm cha thiên hạ bằng môm và cognac khục khặc ục ặc sòng xập xám độ football mưa đầy thảm con đi tao đập bể mặt mày giữa phòng khách say

rượu thẳng chồng đè đại xuống em tự động dạng chân ra khổng tử dốt đặc về g-spot đức giáo hoàng cấm ngừa thai thẳng chồng xuất tinh sớm cấm em đi học kiếm việc lương nhiều hơn nó mỗi đứa nhỏ tốn thêm bảy tám trăm một tháng

em lấm lét đứng một mình trong bếp sợ tụi nhỏ thức giấc, như cái máy em cầm đũa xào xào bò lúc lắc xào qua xào lại bốn phận làm mẹ bốn phận làm vợ bốn phận làm dâu bốn phận làm mẹ bốn phận làm mẹ bốn phận làm mẹ bốn phận sợ hãi dư luận bốn phận mặc cảm tội lỗi kinh niên suốt đời còn nguyên trên cổ em

vết những ngón tay bầm tím tàn bạo

sở thú

lần đầu tiên vào sở thú
tôi ngưỡng mộ cạp
chúa tể oai vệ ngang nhiên giữa cuộc đời
tôi nể voi
sừng sững âm âm sức mạnh

lần thứ nhì vào sở thú
tôi lờ cạp voi đạo đức cao su
tôi phục cáo
mánh mung chận xén lật vạt đủ sống tới già
tôi phục rắn
trí thông minh khè khè thủ đoạn
tôi phục khỉ
nhái trò kẻ khác có bề mánh chỉ cần nhăn răng cười
tôi phục sói lang
hùa nhau một bè lũ sống còn

lần thứ ba vào sở thú
tôi buồn bã bịt mắt đi lên đi xuống
chỉ để nghe tiếng kêu lộn xộn của bọn tù an bày
trong đò hời trong an bày
trong đò hời trong an phận

đã lâu tôi không còn thấy sở thú
nữa

thật dễ thương
những xúc động
của thời mới lớn

trả tiền

Những ngón tay uể oải, lòng bàn tay rịn ẩm
mò túi sau, ngừng, thói quen dò dẫm độ cộm.
Móc bóp ra, cánh tay xoay hình cung quen thuộc
nâng lên trước mặt, ngón cái luồn vào giữa bật ra

số phone, địa chỉ, bằng lái, an sinh xã hội, credit card,
những hàng số nhắc nhở sự có mặt của tôi.
Bàn tay tự động tiếp tục xoay lòng bóp vào trong,
sự che đậy từ bản năng, sự bền lên hèn hạ âm thầm.

Đầu cúi xuống mang theo đôi mắt
vừa chăm chú vào xấp giấy xanh vừa
theo dõi ánh mắt kẻ đối diện đang vờ ngó trống không,
con số ở góc mỗi tờ giấy bạc phán xét giá trị của tôi.

Ngón trở chột uyển chuyển, nhanh nhẹn
chính xác như bác sĩ phòng mổ
lướt qua con số ở góc từng tờ, ngón cái mơn độ sần
của mặt giấy, thoáng liếc lên, những con số

tiếp tục lạch cạch trong đầu một bài toán muộn màng,
vài đấn đo thừa thãi mơ hồ, sự tự trấn an hèn mọn.
Rút ra một tờ, liếc xuống lại, rút ra hai tờ, ba tờ,
ngón cái quặp chặt, ngón trở hơi run bên dưới...

Tới bây giờ mới nhìn thẳng kẻ đối diện.

ĐÀI SỬ

Nến Mới

Tiếng hát về ngày xưa,
Còn cội,
Bãi tha ma về đêm,
Và tiếng tru đêm trắng.
Tiếng khóc lẻ,
Gập ghềnh nhất cuộc
Chôn giấu những điều rất cũ,
Bằng ngọn nến mới.
Mưa và cơn say.
Mưa từ đất đổ về trời,
Trăng sao đi trốn, sợ người hay ta?
Mây từng mảng, trắng gót chân,
Có nghe tiếng vỡ, hồn hoang xưa về.
Ta, rượu, thuốc / môi ê chề.
Đèn vàng đứng gác, bỗng bệnh cơn say.
Vuốt mặt, nghe mắt sao cay.
Trăng sao thôi hãy về cùng mây mưa!

Bùi Giáng

trận thời tính hóa tiêu-tan- tinh-thể-nhà-ma tiêu chẳng?

Nguyễn Phương Minh

LTS: “Chớp Biển” là tập thơ mới nhất của Bùi Giáng. Người thân trong gia đình Bùi Giáng, đã phát hành tập thơ này để kỷ niệm 70 năm ngày sinh của ông. Tập thơ dày 170 trang, in trên giấy tuyệt đẹp, được trình bày công phu, và có lẽ là tập thơ đầu tiên và duy nhất có những tư liệu chính xác về tác giả, các tư liệu ở mức độ gia phả, có những bài thơ mới nhất của ông, và những bài thơ ông sáng tác trong quá khứ nhưng chưa từng được in. Mọi chi tiết về tập thơ, xin bạn đọc liên lạc về: ANAHILLS, 1055 Dewcrest Drive, Anaheim, CA 92808; điện thoại: (714) 281-2934, Fax: (714)280-1204.

Một đời đâu chốn đâu nơi
Đâu người đi kẻ ở đời đâu đâu
Em đi từ tỉnh mộng đầu
Một mình anh ở mang sầu trăm năm
Em từ vô tận xa xăm
Trùng lai chất vấn: từ trăm năm nào?
Một Đời

Từ trăm năm nào? Câu chất vấn muôn thuở. Câu chất vấn lực-đẩy của cuộc chơi hàm-hỗn-và-nghiêm-trọng Bùi Giáng. Câu chất vấn hồi tác (feedback) của cuộc định hướng mùa Xuân năm nào từ những năm đầu của thập niên 60 trong tập thơ “Mưa Nguồn”:

*Xin chào nhau giữa con đường
Mùa xuân phía trước miên trường phía sau*

Để rồi đồng vọng vào năm 1994 với:

*Tôi từ xa lắc mộng trường
Về ăn một trái mười phương tôi chào*

Để rồi, ở đây, vào cuối thập niên 90, cái "đi" rất mực cụ thể lại được khởi từ chốn thực-ảo (virtual reality) "tỉnh mộng đầu", cái "ở" cũng rất-mực-hôm-nay lại được cho yên vị hài hòa bên "sâu trăm năm". Cái "đời" rất hiện-tiền lại được nhìn-vào-tận-mặt với tất cả nỗi xao-xuyến-lo-âu của nó (anxiety theo thuật ngữ của Heidegger). Và tất cả là để thực hiện tiến trình phiêu bồng lữ thứ thời tình hóa (temporalization) qua kinh nghiệm "Mưa Nguồn" "Chớp Biển". Cuộc thời tình hóa gần 40 năm, "Từ mưa nguồn tới chớp biển xanh" (Chớp Biển, tr. 9), "Từ cổ lục tới tân thanh lầy bầy" (Rồi Có Lúc, tr. 100); cuộc thời tình hóa "đem cái chớp biển nọ mà làm nên đủ một cõi trăm năm", để rồi khi cần phải giải tỏ thì đã:

*Lỡ từ lạc bước bước ra
Chết từ sơ ngộ Màu Hoa Cuối Cùng
(Giải Tỏ Cái Điên)*

Tại sao thế?

Tại sao phải dấn liều một trận máu me tiêu tan tinh thể nhà ma như thế?

"Đời vốn như thế. Ban đầu vào cuộc sống, chúng ta giàu, giàu nhiều, giàu nữa; trong bao năm, chúng ta trồng cây tỉa hột, nhưng ngày tháng trôi qua, năm sâu lại: thời gian phá vỡ mất công trình; cây rừng bị chặt; bạn hữu từng người rơi rụng mất. Bóng từng quân nghìn tầm siêu đồ, cái con người trơn trụi sẽ còn nghe rõ trong hoang liêu mỗi ngậm ngùi xuân xanh xa mất".¹

Nghe rồi nó xao xuyến! Nghe rồi nó lo âu! Nghe rồi nó ưu tư!

"Té ra đời lồi muôn vàn", nó lằm bằm "té ra ta sẽ không tránh khỏi bị co rúm vào... khoảng không, té ra cái ta ôm, cái ta cho là ta, ở trong ta, thuộc về ta, cuối cùng rất có thể là không thật, là không là gì cả, là không, là... cũng chỉ là trăm năm một nắm cỏ khô xanh rì". Nó sợ, vì cái diệt-phải-đến của từng mối yêu thương của nó, của từng tụ-bám-viu của nó, như là mũi tên đâm thẳng vào cái sâu thẳm nhất của nó, cái sâu thẳm "tôi là". Nó lo âu, vì cái mâu thuẫn hấp hối giữa cái "tôi là" tưởng chừng còn mãi lại rất mực chông chênh dựa trên một nền mà trong đó đã phục sẵn mầm hủy hoại.

Kính em
từ biển non gần
Tới xa lạ của tử phần rỗng tuếch
 (Gửi Tặng Tặng)

Nhưng, nếu nó là con người không-trung-thực (the unauthentic man theo thuật ngữ của Heidegger), thì nó chỉ sợ từng cơn (lúc cái chết thì thăm vào tai nó khi người thân của nó chết chẳng hạn), và thay vì đối diện với nỗi lo âu, nó chạy trốn. Nó "sa đọa". Nó tự tan biến vào đám đông. Nó bị nạn vào những gì được chấp nhận chung quanh nó. Nó gia nhập hội đoàn này, đảng nọ, lấy căn cước của tổ chức làm căn cước của chính nó (theo nghĩa này, người cộng sản là người không-trung-thực một cách thượng thừa, vì họ có cả một chủ nghĩa để chạy trốn chính con người của họ, để biện minh cho sự vay mượn căn cước, cho sự chạy trốn khỏi lo âu, để đưa sự nguy-tín lên làm mẫu mực sống). Người không-trung-thực sống theo khuynh hướng chung, theo người-ta, cho dù đó là một ăn mặc, cách trang điểm, một bản nhạc thịnh hành. Nó bị cuốn hút vào đám đông. Nó đắm chìm vào đủ mọi loại dự án. Nó luôn bận rộn, bận rộn ngay cả lúc nghỉ ngơi, mệt mỏi ngay cả lúc đi nghỉ hè. Nó không bao giờ bằng lòng với cái nó có. Nó muốn thêm nữa, nhiều thêm nữa, để bù đắp vào khoảng trống trong nó, khoảng trống mà nó vô cùng sợ phải đối diện. Nó tự đánh lừa nó về cái còn-mãi của nó. Nó sửa sắc đẹp. Nó chạy theo thời trang. Nó cố khoác lên nó bề ngoài trẻ trung. Nó tìm cái hiện hữu của nó nơi người khác. Nó bận rộn, vô cùng bận rộn. Nó quàng vào người nó đủ mọi thứ dây mơ rễ má ở đời để... tìm quên, để khỏi phải đối diện với vực sâu trong chính nó: bỏ đi tất cả những ràng buộc ở ngoài, nghề nghiệp, cái xe, nhà cửa, người thân, bạn bè... nó là gì? nó còn gì?... khi cái chết đến?²

Đi về với gió phù du
Mở trang mộng mị cho mù sa bay
 (Với Gió Phù Du)

Con người trung-thực (the authentic man theo thuật ngữ của Heidegger) không sống như thế. Nó nhìn thẳng vào lo âu. Nó ưu tư. Nó biết nó không thể dựa vào ai khác ngoài nó để tìm hiểu về chính nó, để giải đáp câu hỏi "Tôi là gì?". Trong tiến trình thời tính hóa, nó cô đơn. Và nó biết nó cô đơn. Nó ý thức trong từng chập của cuộc sống cái mâu thuẫn căn bản của kiếp người, cái mâu thuẫn giữa cái tôi còn và cái nền tảng thoáng qua của nó; cái thoáng qua do cái chết khẳng định.

*Về tuế nguyệt bước ngao du tận my
Người có nghe tang hải réo vô thường?
(Hoàng Hôn Vẽ Bóng)*

*Dặm dành riêng của trăm năm
Rồi ra muôn một trắng rằm lững lơ
(Tặng Kỹ Nữ /II/)*

Nó rõ lắm cái giá trị vô cùng của giây phút nó đang sống, nhưng nó cũng cười cợt vì rằng mười ngàn năm đã qua là vô cùng nhẹ.³”**Nhẹ quá không kham nổi**”. Không kham nổi! Nó ưu tư. Nó biết nó ưu tư. Nó xao xuyến. Nó biết nó xao xuyến. Nó khảo sát nó, nó cảm nhận nỗi xao xuyến một cách tỉnh táo. Nó treo lơ lửng cái mâu thuẫn mãi-thoảng của kiếp người người trước mặt nó. Nói theo thuật ngữ của Husserl, nó đặt thế giới trong ngoặc kép. Nó sống thi thiết với nỗi xao xuyến, không thuần-buồn-khổ mà cũng chẳng chỉ-cười-cợt, mà đối diện nó một cách bi-hài⁴. Chính cái mâu thuẫn này của kiếp người - cái mâu thuẫn được con người trung-thực cảm nhận trong nỗi xao xuyến tỉnh giác - là gốc nguồn của bi và hài trong các diện của đời sống hàng ngày⁵. Và như thế nó không đắm chìm trong khổ đau và cười cợt, nó không chết ngộp trong cái bi và cái hài của cuộc sống, mà nó sống cái bi cái hài đó. Khi bi thảm, nó biết nó bi thảm. Khi cười cợt, nó biết nó cười cợt. Nó khóc than trong ý thức tỉnh giác về một cái cười cợt dấu mặt; nó vui đùa, nhưng biết-lắm về cơn sầu khổ chực trào. Khóc và cười bù đắp cho nhau và làm nên ”đủ một cỗi trăm năm”.

Và như thế có gì lạ lắm không khi Bùi Giáng đặt việc chăn nuôi bên cạnh sự chuyển động của Long Thọ nơi Trung Quán⁶:

Làm thơ như thể chăn trâu Chăn bò, chăn ngựa, ngõ hầu chăn dê Chăn hùm thiêng mệt chán chê, Chăn beo, chăn gấu, nghiệp nghề chăn voi...

*Chào nhau giữa bước chân đi
Mà quên chân bước chậm rì - chân qua.
(Du Mục)*

Và cũng chính cái cùng-lúc-có-mặt của khóc và cười, sự thể nghiệm trọn vẹn của mâu thuẫn không thoát khỏi của kiếp người, giải thích cái gắn bó giữa thực và ảo, giữa nghiêm trọng và bồn cợt, giữa cái phơi-trần và mật-chú, giữa rất-thực-ở-đây và viễn-ảo-nơi-nào trong thơ Bùi Giáng. Bùi Giáng đã đẩy cái mâu thuẫn đó vào giữa lòng cái tiểu đối đặc thù Nguyễn

Du, đưa mâu thuẫn vào khắp diện của bài thơ: đoạn trên đối đoạn sau, câu trước đối câu sau, từng phần trong câu đối nhau, từng từ trong câu đối nhau; tất cả gặp nhau ở giữa cái xoáy ảo-thực cuộc đời, dung nhiếp nhau, thêm lực cho nhau, nâng đỡ nhau, làm nên cõi riêng, để từ:

*Bờ mây trắng cuối chơn không
Chân trời diệu hữu phiêu bồng bê tha*
(Giải Tỏ Cái Điên)

mà nghiệm:

*Sâu dăng tác cở pha mù
O bông sương đục mây lừ dừ cong*
(Ly Bôi)

mà cảm:

*Rung rinh trái mận trái đào
Đổ ra trái óc, đắp vào trái tim...*
(Tý Tỳ Ty)

để rồi lại nghiệm:

*Trần gian trên đất dưới trời
Một lời là một không lời nói ra.*
(Chấp Nhặt)

và "té ra: là:

*(Tuy nhiên Tuyệt Đối là gì?
- Từ trong tình thể nhu mì mọc ra...)*
(Tý Tỳ Ty)

Nơi "Chớp Biển", đây là lần đầu tiên - và có lẽ là duy nhất - mà ta có được một số thông tin xác thực - ở mức độ gia phả - về Bùi Giáng. Có bài viết của em viết về anh Bùi Giáng, của chú viết về cháu Bùi Giáng. Ông nội của mẹ Bùi Giáng, cụ Hoàng Văn Bả, là em ruột cụ Hoàng Diệu. Ta biết, năm "cỡ 19", Bùi Giáng lập gia đình, đưa vợ về "phía tây, tận vùng núi rừng" Trung Phước. Nhưng chỉ "vài ba năm" sau đó, vợ ông qua đời vì một cơn bệnh (Bùi Công Luân ghi, tr. 13-15). Ta cũng biết, năm 1950, sau khi thi đậu Tú Tài II văn chương, ông lợi bộ một tháng rưỡi để đi từ Quảng Nam ra Hà Nội. Sau khi nghe ông viện trưởng đọc diễn văn trong ngày khai giảng, anh lại lợi bộ một tháng rưỡi để trở về Quảng Nam. Năm 1952, ông vào Sài Gòn để ghi danh theo học đại học Văn Khoa, sau khi đọc danh sách giáo sư, ông quyết định tự mình phiêu bồng trong việc học. (Bùi Văn Vịnh ghi, tr. 89-91). Và ta cũng biết - có thể mới hoàn chỉnh nửa mặt còn lại của cái điên chữ - té ra Bùi Giáng không chỉ là người sáng

tỉnh chiều điên, trưa vào Chợ Quán, tối ra lề đường, mà còn là:

*Bùi gia gốc ở Nghệ An
Hoan Châu tên cũ, mộ phần còn ghi*
(Hoài Niệm Tổ Tiên, Bùi Tấn ghi)

Vẫn con người trung-thực đó dung nhiếp cơn khóc và trận cười. Nó khóc và cười một cảnh tỉnh thức, chính sự tỉnh thức này tạo cái nên chiều sâu chóng mặt cho những trận cười, và khoác sự khó hiểu lên những giọt nước mắt của nó. Nó đặt một tấm chắn hài (hoặc "điên") giữa nó và cuộc sống, để tách biệt nó với đời-sống-qui-ước, để nó được yên thân sống đời sống của nó, truy tầm về chính nó, để tra vấn "con người xa lạ" trong nó, để thể nghiệm trọn vẹn cuộc phiêu bồng của tồn lưu trong cuộc lữ thời tính hóa.

*Tôi đi tuế nguyệt giang hà
Ngu ngơ tôi ngó người ta quên mình*
(Cô Em Mọi Nhỏ)

*Nhìn anh, em hỏi: "Anh ôi!
Anh vui như thế suốt đời anh điên?"*
(Em Từng Đã)

Với nó, chỉ có điều này là tối quan trọng. Và đây là khởi đầu cho hài kịch của đời sống. Vì trong khi nó sống cực kỳ nghiêm trọng, đẩy "giới hạn" của cảm nhận ra đến nơi "thì thùng", thể nghiệm trọn vẹn cái gây phút cực kỳ ngắn của lần "phùng ngộ với vô biên"; thì đối với những người không-trung-thực, những người mà rất nhiều thứ trên đời, nếu không nói là hầu hết, đều quan trọng, nhưng không có gì là tối quan trọng; thì chính những người này lại kết án nó là coi đời không ra gì⁷. Nhưng có sao đâu:

*-Tối đâu cũng được, có sao:
Từ đầu tiên tới cuối đầu tiên đi!*
(Của Em)

Khi những người không-trung-thực gặp nhau, họ thấy nhau đầy đặc, đầy đặc những khác biệt, nhưng họ lại phải nương vào nhau để thấy cái tôi của chính họ, để thấy cái nghĩa của đời sống của họ. Người không-trung-thực thấy người trung-thực rất khó nắm bắt. Của đáng tội, người trung-thực có gì để nắm bắt, làm thế nào nắm bắt cái chỗ dừng của "thơ viết chớ xong

thuyền xuôi chớ đảo” cơ chứ! Năm bắt gì ở một người mà suốt đời chỉ mong:

*Gom từng cơn nắng nhỏ nhoi
Nụ cười hiu hắt phanh phoi nổi đời,
Nhánh đời gió lộng trùng khơi
Nhặt lên thả xuống chiều vời vơi bay...*
(Theo Áng Mây Bay)

Nhưng khi hai người trung thực gặp nhau, họ thấy nhau trong suốt, và họ có với nhau niềm dừng-dừng-tương-kính, tương kính vì biết người đối diện là người trung-thực; dừng dừng là vì, do họ trung thực nên không ai áp đặt lên ai, không ai tranh giành của ai, không ai so bì với ai. Nó không nghĩ rằng ” ‘Có người tốt hơn ta’ hay ‘Có người giống như ta’ hay ‘Có người hạ liệt hơn ta’ “⁸. Người trung-thực cảm được điều đó, nó kham nhẫn:

*Người người chịu lắm thiệt thòi
Biển dâu vô tận từ ngoài vào trong
Chỉ riêng thiên thể thông dong
Đi về du hý giữa vòng khép khung
Nếu vấp giới hạn thì thùng
Tất nhiên tính mệnh tận cùng tuôn ra
Đau lòng đứt ruột đứt rà
Ấy là khổ lụy ấy là khả kham*
(Kham Nhẫn)

Vẫn con người trung-thực đó, nó biết cái ”giới hạn thì thùng” của cuộc thí nghiệm thời tính hóa mà chính nó là vật thí nghiệm. Cuộc thí nghiệm chỉ có giá trị với nó và với nó mà thôi. Nó không kêu gọi bất cứ ai sống theo lối sống của nó:

*Ông diên đầy đủ mỗi mồn
Cấm con bắt chước sinh tồn của ông!*
(Gửi Tặng Tặng)

Nó không kênh kiệu đâu! Nó chỉ phát biểu điều mà nó kinh nghiệm, điều mà nó cho là cực kỳ quan trọng đối với nó, nhưng rất có thể là không có nghĩa gì cả đối với bất cứ ai khác. Nó cô đơn trong đối diện với sinh tồn của nó:

*Đi một phút trăm năm về đăm lẽ
Giữa bụi hồng
con cô độc đầy con
(Các Con)*

*Vì sao? "Vì chưng, có lẽ vì chưng..."
(Vì Chưng)*

Vì chưng nó ở trong một thế giới, nhưng cũng qua nó mà nó có thể giới đó để thuộc về. Nó "ở-đó" bởi vì qua nó mà có cái "nó-ở-đó". Nó là cái mà qua đó nó nhìn thế giới và cấu thành nên thế giới. Và đó là giới hạn của nó, giới hạn do nó sống. Vì là giới hạn định ra từ kinh nghiệm nó thể nghiệm, giới hạn đó không thể được đại cường hóa để bao trùm các tồn lưu khác, các cõi khác. Và nó biết cái giới hạn của nó. Nó là tay phù thủy đại tài, đứng trước đồng xương cọt, nó đã biến đồng xương cọt thành con cọt để rồi bị chính con cọt đó ăn thịt. Nó trung-thực ở chỗ nó biết nó là tay phù thủy thần sầu, nhưng nó cũng ý thức là nó bị con cọt nơi chính nó ăn thịt. Nó tạo nên thế giới và cái thế giới nó tạo nên, tạo nên nó; một qua lại theo tiến trình hồi-tác-cuộn (feedback loop), không cái nào trước cái nào sau, mà theo lẽ duyên khởi. Với nó không hề có một cái "Ngã thể" to lớn, siêu nhiên mà tất cả thuộc về. Với nó "có mặt" là có mặt ở một nơi chốn, trong một thế giới được hình thành do sự tương tác giữa nó với các có-mặt khác - "yonder" theo thuật ngữ của Heidegger - trong thế giới đó. Có-mặt có nghĩa là có mặt trong cái thế giới đó, trong cái thế giới có mặt qua nó, và chiếm một khoảng không trong thế giới đó. Cái thế giới của những ưu tư của nó, cái thế giới tập hợp của những cái có-mặt có-nghĩa đối với nó đồng thời cũng tạo-nghĩa cho nó⁹.

*Hình dung con cớ xa mù
Làm sao phỏng đoán cuộc phù trầm riêng
(Chuyện Ngẫu Nhiên)*

Có lạ lắm không! Không lạ lắm. Nó chỉ đồng vọng điều mà 2500 năm trước, Đức Phật, bậc Thầy của trời và người đã dạy:

"Và này các tử kheo, thế nào là thế giới tập khởi?"

Do duyên con mắt và các sắc, nhãn thức khởi lên. Do ba cái tụ hợp, nên có xúc. Do duyên xúc nên có thọ. Do duyên thọ nên có ái. Do duyên ái nên có thủ. Do duyên thủ nên có hữu. Do duyên hữu nên có sanh. Do duyên sanh, nên có già chết, sầu, bi, khổ, ưu, não sanh khởi. Đây là thế giới tập

khởi.¹⁰” Và cũng thế với tai, mũi, lưỡi, thân, ý.

*Các con từ bấy bao giờ
Không hề thật sự thật là các con.
(Gửi Tặng Tặng)*

Vẫn với con người trung-thực, thế giới của nó và chính nó là sự thể hiện của tiến trình thời tính hóa của nó, tiến trình mà lực đẩy là những khả thể, là những yếu tố vắng-mặt (negative). Vì cái hiện diện (positive) là cái đã thành và vì chúng đã-thành nên không còn gì để nói. Nó nhìn quan điểm ‘tôi tư duy nên tôi là’ (I think therefore I am) của Descartes theo cái nhìn không-còn-gì-để-nói đó. Với nó quan điểm của Descartes chỉ là một lời tự đánh lừa huê vốn để biện minh cho sự hiện diện của một cái tôi, cái tôi không thể nghĩ bàn không thể chứng minh mà chỉ có thể giả định là có từ trước. Là vì ngược dòng tư duy, theo Descartes đi đến tận cùng, nó bắt gặp cái gì? Cái tôi mà Descartes đã giả định, mà Descartes không thể phủ định cái tôi đó (cái cogito) để tiến xa hơn, vì muốn phủ định cái tôi đó, phải khẳng định là nó có, vì nếu nó không có thì... lấy gì mà phủ định.

*Con từ mộng tưởng xưa sau
Ông từ mộng mỵ không đâu không đuôi
(Tặng Cháu Ny)*

Nó không thể đi đến tận cùng thế giới để tìm hiểu về thế giới. Nó không thể đi ngược chiều kích tư duy để biết về nó. “*Này các tử kheo, ta tuyên bố rằng sự tận cùng thế giới không thể biết, không thể thấy, không thể đạt được bằng cách đi đến tận cùng thế giới. Ta cũng không tuyên bố rằng, này các tử kheo, sự chấm dứt đau khổ có thể làm được bằng cách không đạt được sự tận cùng thế giới.*”¹¹. Và nó biết “*Tự nó, nó không có*”¹².

Con người trung-thực thấy cái bế tắc đó của nền duy lý cổ điển. Nó không ngừng đặt vấn đề “Tôi là gì?” Nó mãi mãi đặt vấn đề, mặc dù nó biết câu hỏi không có giải đáp. Điều nó ưu tư là tiến trình sống. Vì thế, bằng cách liên tục đặt lại vấn đề, nó cấu chỉnh nó ra khỏi nó và đặt cuộc sống ra ngoài nó, và tỉnh táo nhìn nó - trong thế giới của nó - phiêu bồng trong cuộc lữ thời tính hóa. Nó tra vấn chính nó và thế giới mà nó thuộc về¹³. Với nó không phải là vấn đề “tôi tư duy nên tôi là” (I think therefore I am), mà chính là vì “tôi chưa thành nên tôi tư duy” (I am not therefore I think). Vì nếu đã-thành cho dù là thành bất cứ cái gì, như hòn sỏi đã-thành chẳng hạn, thì có cần phải suy tư nữa không?

Nó không chủ trương "nó là cái này" hay "nó là cái kia", mà luôn tự tra vấn "Tôi là gì? Là gì chẳng?". Nó sống trọn vẹn khả thể tính của nó, để cho cái vắng-mặt mời gọi sự thể nghiệm, nhưng không bao giờ nó trông mong có một cuối con đường với một nơi chốn trú ẩn cho nó dừng chân. Nó luôn thắc mắc:

*Một đời đâu chốn đâu nơi
Đâu người đi kẻ ở đời đâu đâu*

để rồi trả lời với thực-ảo:

*Em đi từ tỉnh mộng đời
Một mình anh ở mang sầu trăm năm*

để rồi lại tự tra vấn:

*Em từ vô tận xa xăm
Trùng lai chất vấn: từ trăm năm nào?*

Chính cái lững lơ này là sức mạnh tư duy của nó, chính cái "không gian như có dây tơ / Bước đi sẽ đứt động hồ sẽ tiêu" này là lực đẩy cho tiến trình thời tính hóa của nó, và nó là cái đang-thành nhưng không bao giờ đạt. Vì nó đang-thành, cho nên mọi cố gắng đóng khung nó trong một cái gì đã-thành đều là tai nạn, cho dù sự đóng khung có gán cho nó cái tên là "nhà thơ" "nhà phê bình" "nhà biên khảo" hay bất cứ nhà nhà gì. Chính tiến trình triển sinh theo cách thế sinh động mở khiến cho khuôn mặt Bùi Giáng khó nhận diện. Làm sao nhận diện một người mà quê và tên là:

*Hỏi tên? - Cổ lục phong trần.
Hỏi quê? - Mộng tưởng tiền trình bơ vơ.
(Hỏi Và Gọi)*

và điểm và giờ hẹn lại là:

*Ngày tái ngộ nước non nào chẳng biết
Anh chào em như ảo mộng đêm rằm...
Em có thấy thời gian đi óng ả
Suốt càn khôn châu thổ nguyệt sương đông?
(Trang Phượng Vỹ)*

để lên đường rất thực mà:

Mở đầu một cuộc mà ra
Trận du hý với nhà ma phiêu bồng
 (Mang Đi)

Nhưng chính cái đang-thành đó, mà mới thoát nhìn tưởng là khiếm khuyết trong sự định hình một cái tôi, lại là sức mạnh của con người trung-thực. Con người trung-thực mãi mãi đang-là, và tuyệt đối tự do trong tiến trình đang-là của nó, vì nó được hình thành trong thế giới của nó, và thế giới của nó được định hình qua nó. Nó tuyệt đối tự do trong tiến trình đang-thành nhưng không-bao-giờ-đạt của tồn lưu của nó. Nó biết nó tự do tuyệt đối và nó xao xuyến. Có người trung-thực đã không chịu nổi cái nhẹ vô cùng của sự tự do tuyệt đối đó. Và cái nhẹ quá thể đó bỗng chốc trở thành một gánh nặng vô cùng.

Nó kinh hoảng!

Sống là phải sống cho cái gì đó cơ chứ! Phải chấp nhận một loại trách nhiệm nào đó chứ! Nhưng cái gì bây giờ? Trách nhiệm nào? Làm gì bây giờ? Cuộc sống bỗng trở thành một trò chơi mà người chơi không hề biết luật chơi. Trước nỗi kinh hoảng đó, một số người trung-thực trong quá khứ đã chọn - hầu hết là ở tuổi trung niên - các thái độ sau:

Một số ngủ quên trên chiến thắng, họ xem việc họ nêu vấn đề về một cái tôi đang-thành nhưng không bao giờ đạt, về một tiến trình thời tính hóa không đáp án là... nhất rồi. Và họ dừng ở đó. Một số... không còn là người trung-thực. Một số im lặng ngậm nhấm bế tắc của mình. Heidegger rút về khu rừng đen, giam mình trong một căn nhà trên núi, diện bích và đọc thơ Holderlin. Nietzsche phải trả giá cho sự tự do tuyệt đối đó bằng sự điên loạn và chết trong điên loạn. Một số loay hoay tìm chỗ bám vấu. Marcel trở thành con chiên ngoan đạo. Sartre trở nên dấn thân, tham gia chính trị, và đã làm điều sa đọa nhất - sa đọa theo lối hiểu của Heidegger - của đời mình, là trở thành đảng viên đảng cộng sản - cho dù chỉ là ba tháng - và đứng chung hàng ngũ với những người mà Heidegger xếp là không-trung-thực.

Họ bế tắc. Vì họ chỉ giải quyết vấn đề đúng có năm mươi phần trăm, mà đúng năm mươi phần trăm có nghĩa là sai. Họ đúng 50% khi họ đồng hóa họ với tiến trình thời tính hóa (lẽ ra họ phải đồng hóa 100%), và sai tự căn để khi họ dành 50% còn lại để nêu câu hỏi "Tôi là gì? Là gì chẳng?" mặc dù họ biết câu hỏi không đáp án. Họ đã không nghe lời cảnh cáo của bậc đạo sư vọng lên từ 2500 năm xưa, rằng có bốn điều không thể nghĩ

bàn, Phật giới của các đức Phật, Thiền giới của người ngồi Thiền, Quả dị thực của nghiệp, và Tâm tư thế giới, nếu nghĩ đến “*thời có thể đi đến cuồng loạn và thống khổ*.” Họ đã dám nghĩ bàn về “*tâm tư của thế giới*” nên đã phải trả giá bằng sự điên loạn hoặc/và thống khổ¹⁴.

Còn Bùi Giáng?

Ông ngon lành hơn tất cả các triết gia đó nhiều. Ngay giữa một xã hội đầy đọa và kiểm soát con người chặt chẽ nhất, ngay ở một nơi chốn mà lối sống nguy tín trở thành rất thực và mẫu mực, ngay trên những hè phố Sài Gòn mà “*những tưởng đầu đường thương xó chợ / Nào ngờ xó chợ chẳng thương nhau*”, Bùi Giáng vẫn sống tự do, tự do tuyệt đối :

*Thênh thang gió núi mây ngàn
Trăng rừng rú nguyệt chưa từng phụ ta
Ta đi khắp mặt sơn hà
Ta ngồi ngẫm nghĩ quả là ta điên:
Thong dong vốc nước ngọc tuyên...*
(Gió Núi Mây Ngàn)

Bùi Giáng vẫn sống trong thế giới riêng của mình:

*Xiết bao tình tự mông lung
Đi về vầy bọc một vùng máu tim*
(Chốn Nào Nè Này)

vẫn rất thực và bi-hài để cho cái vắng-mặt bất ngờ thúc đẩy cuộc lữ thứ thời tính hóa:

*Trần gian du hý bất ngờ
Một thao thiết dựng một giờ trăm năm*
(Kể Từ Cổ Lục)

Trong cuộc du hý đó, Bùi Giáng đã: nghĩ đến tâm tư của thế giới qua cuộc đối thoại:

“Từ cổ lục đến tân thanh lấy bấy”
(Rồi Có Lúc),

”Từ vô tận tới trắng lâu bốn phương”
(Chấp Nhặt),

để rồi:

*Dông dài chấp nhật hai tay
Lầm than đối thoại phôi thai lúc nào
(Sương Nắng)*

lạm bàn về quả dị thực của nghiệp khi đồng vọng với các luận sư A
Tì Đàm tra vấn về thức tái sinh¹⁵ đã đưa em đến đây:

*Em từ vô tận xa xăm
Trùng lai chất vấn : từ trăm năm nào?*

đã đưa con đến đây:

*Con từ tinh thể tuyệt vời
Mang tâm tính nọ về chơi cỏi người...
Kể làm sao xiết bao lần
Bao phen ráo riết lần khân... con từ
(Con Từ)*

Trong lúc hầu hết - và sẽ không quá nếu ta cho là tất cả - các triết
gia hiện sinh đều chuyển hướng vào tuổi trung niên, thì trung-niên-đời-
ươi-thi-sĩ Bùi Giáng vẫn thể nghiệm tiến trình thời tính hóa của mình cho
đến cái tuổi... 70. Và hình như, ở lúc này, ông đã đẩy tiến trình đó đến tận
cùng của nó, để chỉ còn thể nghiệm cái đang-thành, cái hiện-tại-đang-sống.
Câu hỏi "Tôi là gì? Là gì chẳng?" đã được ông lững lờ niêm hoa vi tiếu:

*Tới nay một đổ ra mười
Ta không còn biết ta người của ai
(Phong Tình Cổ Lục)*

không "của ai"... thế trong cái "ai" đó có mình không?

*Dạ, thưa vâng ạ, vâng, ừ...
Thành thân o bế tương tư o bông
(O Bông O Bế)*

Và hình như với Bùi Giáng, bây giờ, cái ta không ở chỗ nào, mà có
không để mà ở, vì có chỗ nào cho cái tự-tưởng-tự-tương-tư-tự-o-bế? Chỗ

nào bây giờ, ngoài chỗ do chính nó “tưởng”, ngoài chính nó, do cái tưởng nó có về nó? Bây giờ, với Bùi Giáng, trọn vẹn là tiến trình thời tính hóa, trọn vẹn là cái hiện tiền, và *”trong cái thấy chỉ là thấy, trong cái nghe chỉ là cái nghe, trong cái thọ tưởng chỉ là cái thọ tưởng, trong cái thức tri chỉ là cái thức tri”*¹⁶. Cả tiến trình thời tính hóa dồn lại ở một lúc, đem trăm năm vào chung cuộc chớp-biến-bây-giờ:

*Đổ thêm nước vào nồi canh
Bớt củi nồi cá; chậm, nhanh, từ từ!
(O Bồng O Bể)*

Nguyễn Phương Minh

Chú thích:

1. Heidegger, Martin. Being and Time. Bản tiếng Anh do J. Macquarrie và E. S. Robinson dịch, New York: Harper & Row, 1962. Trang 164.
2. Kierkegaard, Soren. Concluding Unscientific Postscript. Bản tiếng Anh do David F. Swenson dịch, Princeton University Press, Princeton, 1941, tr. 84.
3. Nanavira Thera. Clearing The Path. Path Press, Sri Lanka, 1987
- 4 Kierkegaard, sdd, tr. 81
- Tăng Chi Bộ Kinh, Hòa Thượng Thích Minh Châu dịch từ Pali, Viện Nghiên Cứu Phật Học Việt Nam, 1996, Tập 3, tr 131.
5. “Bạch Thế Tôn, Tỷ kheo là bậc A-la-hán, đã đoạn tận các lậu hoặc, Phạm hạnh đã thành, đã làm những việc phải làm, đã đặt gánh nặng xuống, đã đạt được mục đích, hữu kiết sử đã đoạn tận, chánh trí giải thoát. Vì ấy không nghĩ rằng: “Có người tốt hơn ta” hay “Có người giống như ta” hay “Có người hạ liệt hơn ta”.”
6. Balackham, H. J. Six Existentialist Thinkers. Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1956, tr.152-153

BÙI GIÁNG

Chào Nguyên Xuân

Xin chào nhau giữa con đường
 Mùa xuân phía trước miên trường phía sau
 Tóc xanh dù có phai màu
 Thì cây xanh vẫn cùng nhau hẹn rằng
 Xin chào nhau giữa lúc này
 Có ngàn năm đứng ngó cây cối và
 Có trời mây xuống lân la
 Bên bờ nước có bóng ta bên người
 Xin chào nhau giữa bàn tay
 Có năm ngón nhỏ phối bày ngón con
 Thưa rằng: những ngón thon thon
 Chào nhau một bận sẽ còn nhớ nhau
 Xin chào nhau giữa làn môi
 Có hồng tàn lệ khóc đời chữa cam
 thưa rằng bạc mệnh xin kham
 Giờ vui bất tuyệt xin làm cỏ cây
 Xin chào nhau giữa bụi đầy
 Nhìn xa có bóng áng mây nghiêng đầu
 Hỏi rằng: người ở quê đâu
 Thưa rằng: tôi ở rất lâu quê nhà
 Hỏi rằng: từ bước chân ra
 Vì sao thấy gió dần xa dậm dài
 Thưa rằng: nói nữa là sai
 Mùa xuân đang đợi bước ai đi vào
 Hỏi rằng: đất trích chiêm bao
 Sá gì ngẫu nhĩ mà chào đón nhau
 Thưa rằng: ly biệt mai sau
 Là trùng ngộ giữa hương màu Nguyên Xuân

Ly Tao

Giờ ngẫu nhĩ như hồng bay em ạ
Và yêu thương như lá ở bên hoa
Và luyến ái như tơ vàng bốn ngả
Bủa vi vu như thoáng mộng la đà
Em đã lại với đời về nắng ấm
Thấm không gian thương nhớ bóng hình em
Anh đã đợi chờ em từ lâu lắm
Ngày đi không để lại lạnh trắng rằm
Anh mơ ước với ngàn xuân mở rộng
Quên nẻo nùng sa mạc của yêu thương
Chân cứ bước theo nhịp hồn cứ động
Em là em anh đợi khắp nẻo đường
Em có nụ cười buồn buồn mây mộng
Em có làn mi khép lá cây rung
Em có đôi mắt như sâu xanh soi bóng
Hồ gương ơi! sao sóng lục vô chừng!
Con mắt ấy có gieo buồn rớt lệ
Trên nẻo đường lạnh lẽo lối lang thang
Môi thắm ấy mấy lần thao thức kể
Với đèn khuya vò vố mộng khôn hàn
Trời đất nhớ lần đầu... năm trước
Đó một lần đôi mắt đã nhìn lên
Và trời hiểu ngày sau đôi mắt ngược
Một lần kia sẽ còn dịp đáp đền
Em ở lại với đời ta em nhé
Em đừng đi. cho ta nắm tay em
Ta muốn nói bằng thơ bay nhẹ nhẹ
Vào trong mơ em mộng giấc êm đềm
Ta sẽ đặt mười ngón tay lên mắt
Để nhìn em qua khe hở du dương
Vòng theo máu hai vòng tay khép chặt
Ồ thưa em ta thấy mộng không thường

Hoàng Hôn Vẽ Bóng

Hoàng Hôn vẽ mộng bùa lên sắc lá
 Ôi Chiều Hôm, Người vẽ lá hai hàng
 Bình minh mọc lớp phiêu du về cuối
 Gió quan hà tinh vũ tuyết vân san

Ta chấp nhật mùi hương về quá khứ
 Trả tương lai từ mật niệm khôn hàn
 Ta chấp nhật từng cơn mê cuộc tỉnh
 Góp phù vân hồ hải kéo lên ngàn

Ta đã nhật những mùa đông tháng giá
 Ở dưới trời về thiên hạ xuân xanh
 Người trao gửi bình minh xuân nơi má
 Hồng nơi môi mắt lục liễu mi mảnh

Ta đã hái từng cụm cây lãng đăng
 Sầu phấn hương dị dị phát phơ xông
 Ta đã nhật nhành mai kia cửa đá
 Và đã trao cho nham thạch phiêu bồng

Hai mắt ngó một lần cho một thuở
 Đã nhìn muôn cho vạn một cho ngàn
 Người đã hỏi hấp hô trong hơi thở
 Đã điêu tàn sao vọng mãi dư vang

Ta đã gọi chiêm bao về mộng寐
 Chấp ân tình cho nghĩa rộng tình sương
 Về tước nguyệt bước ngao du tận my
 Người có nghe tang hải réo vô thường?_

LÊ TRỌNG PHƯƠNG

Chuyện Dài Đã Kể Hết

câu chuyện dài đã kể hết và mưa vẫn rơi bên con đường sắt ngủ quên giấc loài sên nhầy gốc gác thua nhau hai trăm năm tầm tã một hơi dài nghiêng dạt phương đông rũ rượi con mồi co rúm từ lâu trên mặt mũi mù thần chết bỏ nghề giờ ngồi buồn hài kịch trên những cánh đồng dầu dầu da bọn sáu già nua hàng thế kỷ đầu thai quanh những chiếc nạng mủn nát những chiếc nạng gỗ non những chiếc nạng đi hoang những chiếc nạng xó nhà - câu chuyện dài em đã nghe xong và trăng vẫn dong đưa cách giàn hạt tiêu mãi đường ấy cho dù lớp lớp thơ khi treo nó lưng lửng tầng mây khi đóng nó cạnh đêm mộng mị khi đem ngâm giếng cạn khi cột lỏng đầu giường hồi chuông đổ cứ đổ không đẩy nổi chiếc xe lăn rớt cuộc đã mua lầm.

Giả Dụ

bắt một con cú lạ
đem đổi lấy ba điều ước
có thể nào nó sẽ thay hấn
làm nốt những chuyện dở dang ?

và nếu để hấn chọn cho mình một ngày
kỷ niệm cuộc cách mạng cuối cùng
có thể nào hấn sẽ lê chân suốt
bãi cát đỏ đảo em
tay trong tay với em
với em trên lưng và với em quanh cổ ?

TƯỜNG VŨ ANH THY

Mùi Khói Trời

ba giờ chiều Thứ
Sáu ngọn nến
bừng soi Thanh sắc
Giá
có mưa đầu xuân
thì không cần thoa dấm lên
môi anh sẽ vẫn ướt mướt
mà không cần
phải nói gì
gì

Em Ngủ

mặt trời chưa mở
cỏ mọc thành linh
em đến
từ chốn rất ban sơ
nở trên tôi màu hoa rục rỡ

em đến
từ cõi rất ngây thơ
để ra tôi
ngồi xem em ngủ

HUỖNH MẠNH TIÊN

Tự Họa

Ôi, thơ: hương bưởi hương cau
yêu em tựa thể hên sao trên rừng

Mệt Ngủ Cũng Không Yên

Em đi – năg ngủ hai hàng –
Ông eo ổng ẹp. Ve vàng đeo theo
Em đi quanh quệu núi đèo
Giật mình ta năg rượt theo
_____Quên giày

Độc Thân

Ôm nhau chưa phỉ vòng tay
Đã nghe đất đỏ chuối ngày về sau

Hôn nhau chưa lửa lựu đầu
Heo may se sắt hạt sầu thu song

Bên em, gôm những đường cong
Bởi lo chưa ấm gối rằm... chia đôi

Tứ Chẩn

Lưỡi sáo: châm cứu kim vàng
 Lưng dọc kim ngắn, bụng ngang kim dài
 Tung hô:-- cấp cứu kim đời
 Ghim sâu yếu huyết... rồi đời tung hô

Nặng Nặng

Em nghiêng
 ---- Đệm trứng hao gầy
 Thì ta thân ghé từ đây nặng tình!

Tự Họa (tiếp)

Độc tôi. Người thét (?) “Lập trường”
 Xin thưa. Không dám (!) chút hương cỏ bông

Bạn về cô-nhắc đả thông
 Một đĩa đôi lòng, hai muống mắm tôm

Hạ Đông

Mùa thu
 Trình tiết chỗ nằm
 Mùa Đông
 Tiết đông lại tong lên giường
 Mùa Xuân
 Tiết dục nhốt hương
 Hạ hồi
 Tiêng tiếc ra vườn... nhìn chim (bay)

TRANG CHÂU

Mùa Xuân Đầu Tiên

Khi bước chân lên con đường cuối đời
Anh quay mặt trầm ngâm nhìn dĩ vãng
Anh thấy lửa của một thời nắng hạn
Đốt thiêu từng cuống lá ước mơ
Đốt thiêu từng xao xuyến mong chờ
Tâm tư héo giữa hai bờ mộng vỡ
Anh thấy gió mùa thu miên man thổi
Gió đìu hiu qua ngõ vắng tâm hồn
Lá cuối mùa vàng từng chiếc cô đơn
Trên thảm cỏ đời anh tàn tạ úa
Anh thấy núi mùa đông xanh xao quá
Đứng tang thương như nhận một tin buồn
Núi hồn anh cũng đêm vắng sao hôm
Đứng ử rữ làm bia cho nỗi nhớ
Anh chỉ thấy mưa giăng mờ tuổi nhỏ
Hoàng hôn sa trong ánh mắt thanh xuân
Đêm vẫn dài trên mái tóc hoa râm
Anh không thấy bình minh đâu đó cả
Anh chưa một lần thấy bông mai nở
Chưa một lần nghe tiếng pháo reo cười
Chưa một lần trông cánh én song đôi
Nên khi đến cuối đời anh lặng lẽ.

Em chợt đến, thần tiên như truyện kể
Như dòng sông chung thủy dịu hiền trôi
Em cho anh thở hơi mát cuộc đời
Tim gởi sóng nghe rì rào mộng vỗ
Em chợt đến, như một vầng nguyệt tỏ
Con đường trắng anh bước diệu huyền thơm
Nghe muôn sao lấp lánh ở trong hồn
Anh bỗng thấy đêm rạng ngời hạnh phúc
Anh bỗng thấy buồn đau và tủi nhục
Nhẹ nhàng bay theo tiếng vỗ về em
Vội vàng tan theo tiếng hót chim khuyên
Thánh thót gọi màu xanh trên cây lá
Em có biết lòng anh đang rộn rã
Con tim vui quì đón gió xuân về
Mùa xuân đầu tiên không bóng mây che
Thơm như mái hồn ai vừa mới gọi.

ĐINH CƯỜNG

Đoạn Ghi Mùa Đông 7

Cánh cửa garage đã khép lại
những ngày tôi vung vãi những vệt sơn
cào cấu, thất vọng, mỗi mẹt
cũng đôi khi có tiếng reo của hạnh phúc
người đàn ông đứng thổi tiếng kèn đồng
gọi về, gọi về cõi xa xăm...

Tôi đi ra ngoài rừng cây khô
bằng thảm lá vàng sũng ướt
mùa này nhiều cây cối chết
cho tôi một mùa đông thứ mấy
xa một giòng sông bên kia bờ quạnh hiu
những điệu blues buồn của sơn
chiều tối vội, ánh đèn chiếu sáng
một vùng sương mù, xa lộ như sóng rào

Đâu có ai chờ ai bên kia đường
những đóa hoa cho mùa lễ lạc

Tôi chỉ còn một cánh hồng khô trước mặt
như nỗi nhớ không nguôi...

Virginia 12.97

NAM DAO

Ác Mộng

Viếng VC

Đơm đóa hồng thạch
trong khoảng trống trái tim anh
Em tính nhắm những tháng những năm
Sao vết thương cứ vậy không lành

Em quăn quại niềm làm anh nhức nhối
Mùa Xuân hẹn hoài gió mãi chưa xanh

Thoắt bóng chim trời
lửng giắc ma lạnh
Con cá quẫy đuôi đập vỡ mặt trời
Ngụp đầu xuống biển
Em mò xác anh trôi

Dìm cơn mơ trắng vào làn nước bạc
Mắt thấy xác anh
không vớt được
Tai nghe tiếng anh gọi
không vớt được
anh ơi!

Cầu Ao, Tóc và Gió:

3 biến khúc (viếng ĐDH)

1

Cầu ao xưa
gió đợi
Ngày xưa,
chẳng bao giờ
Xõa tóc hong
gọi gió
Về cho kịp, mẹ chờ

2

Gió xưa, cầu ao đợi
Từ bao giờ
ngày xưa
Gió còn bay
xõa óc
Bay theo những giọt mưa

3

Cầu ao xưa, mẹ đợi
Gió bao giờ,
ngày xưa
Tóc hong sao cứ ướt
Giọt nước mắt tiễn đưa

Bờ Giếng

Viếng TD

Bờ giếng thời gian nước đổ
sông âm thầm
rì rào

Rả rích
từng giọt chảy
về nơi đợi biển
về nơi chờ sông

Đáy giếng chìm trôi
vòng đục vòng trong
A! Lúc nào cạn vốn
Bật cười ai hát với có-không
Thôi đến lúc đánh ngửa
con bài cột nhà
lật tẩy thời gian
lật nhách
cùng những cuộc đời
bụi bậm viễn vông _

TRIỀU HOA ĐẠI

Đầu Ngày

đầu ngày
lếch thếch ngọn dao
cuối sân nghe nước
chảy trào lếch
băng
tóc tai
rừng rú, tần ngần
à ơi, thôi đã
ngại ngần
cách lìa

đầu ngày
giời hơi răn đe
đêm nằm ẽo ọt
mộc
đề nhánh. Xuân
phút chia
cách một dòng sông
tay liền với lại
ai lòng
lệ
sa

Cấu trúc cách ly trong Ngó Lời của Lê Đạt

Thụy Khuê

Ở Sénégal, với mẫu gỗ mun, người ta có thể tạo ra trăm nghìn hình tượng nghệ thuật. Trong tranh thủy mặc, chỉ với vài nét, họa sĩ có thể phác cả vũ trụ càn khôn. Đọc truyện Tàu, tác giả không nói vòng vo mà nói phất “cho rồi”: Khóc có khóc than, khóc oà, khóc ré, khóc ròng, khóc rống,... ; chết thì: chết giấc, chết queo, chết sạch, chết rục, chết rụi, chết tốt, chết tươi,... Dường như đó là những bí quyết tiết kiệm thời gian của nghệ thuật nghèo và là bữa bổi của những ai đã từng chán ngấy xài sang: Xài sang chất liệu, xài sang thời gian, xài sang chữ nghĩa... Thơ Đường, với những chữ tầm thường, số chữ giới hạn mà có thể tạo những biến ảo vô hạn giữa cảnh và tình.

Lê Đạt tìm đến nghệ thuật nghèo -art pauvre- như một phương tiện ngó lời:

*Vườn nắng mắt gió bay mùa hoa cải
Bóng lá rằm ngày Phả Lại đắng cay*
(Phả Lại, Ngó Lời, trang 18)

Hai câu tám chữ, tổng cộng 16 chữ. Trong 16 chữ này không có chữ nào bóng bẩy, mạ kền, không có chữ sang, chữ diện, toàn những chữ tầm thường mà ta có thể bắt gặp ở bất cứ ngõ ngách nghèo nàn nào trong chợ chữ. Nhưng nếu thử vài động tác chuyển hoán vị trí của chúng trong hai câu:

*Vườn nắng mắt gió bay mùa hoa cải
Bóng lá rằm ngày Phả Lại đắng cay*

thành:

*Vườn lá rằm gió bay mùa hoa cải
Bóng ngày phả lại nắng mắt đấng cay*
hay:

*Bóng nắng mắt rằm gió ngày phả lại
Vườn lá bay mùa hoa cải đấng cay*

*Vườn mắt bay mùa hoa ngày phả lại
Nắng bóng rằm gió lá cải đấng cay*

*Mắt ngày đấng cay bay mùa hoa cải
Phả lại vườn rằm bóng lá gió bay*

*Đấng cay hoa cải nắng gió
Phả Lại Vườn rằm mùa lá ngày bóng mắt bay*

*Đấng cay lá rằm nắng ngày phả lại
Vườn mùa hoa gió bóng cải mắt bay*

*Đấng cải cay hoa mắt ngày mùa nắng
Lá vườn phả bóng gió lại rằm bay*

V. V...

Tính theo toán học 16 chữ này có thể hoán vị thành $16! = 20.922.789.888.000$ lần (tức là gần 21 tỷ) câu thơ khác nhau. Tất nhiên không phải hai câu nào trong tập Ngó Lờ cũng có khả năng phân thân, đẳng vân chữ, mà chỉ những câu thơ chứa đựng những con chữ hoàn toàn độc lập với nhau. Khi ấy sự biến hình của 16 chữ có thể trở thành vô tận và như thế hai câu thơ phả lại trên đây cho ta cái cảm tưởng không chỉ ngắm một vườn cải, vườn rằm trong ngày nắng Phả Lại, mà dường như ta đứng trước một không gian ảo: thiên nhiên mang tâm cảm và thị giác con người đang phân thân làm nhiều mảnh, rồi tự xếp lại thành những cảnh khác, những tình huống khác, cứ như thế, như thế... Từng mảnh cảnh và tình tự do tung bay như tranh Chagall dưới sự hướng dẫn của một nhà ảo thuật vô hình: Tụ hợp, ly tan không ngừng trong khoảnh khắc không gian và thời gian lạc mất trong nhau. *Đó là sự cách tân mới nhất trong phép tạo hình thơ Lê Đạt.*

* * *

Dưới dạng tung bay nhẹ nhàng như đùa nghịch, chơi chữ, thơ haikâu của Lê Đạt mang một quá trình tìm tòi sâu xa và cá biệt, một sự bắc cầu giữa xưa và nay, trong cấu trúc hình thức và triết lý thi ca. Lê Đạt đã vượt qua những trở lực của dấu trong tiếng Việt, của trật tự chữ trong câu (dấu có nhiệm vụ phối âm và nhạc tính trong câu phụ thuộc vào trật tự chữ). Ông đã phá câu, xé chữ để sáng tạo một lối nói mới một cách ngó lơ, trong cấu trúc cách ly tạo sinh toàn diện. Nếu ở Bóng Chữ, đã có những biến ảo chữ (mỗi chữ giấu những bóng mình) trong cách trượt âm, trượt nghĩa. Nếu ở Bóng Chữ đã xuất hiện cấu trúc sóng ngang (tức là một câu thơ có thể biến đổi tùy theo những cách ngắt câu khác nhau). Thì ở Ngó Lờ, ngoài biến tấu bóng chữ, biến tấu sóng ngang, các sóng chéo, xiên, trên, dưới, ngang, dọc, đều có thể giao nhau. Sự hoán vị trở nên bất kỳ khiến tính cách tạo sinh mở ra toàn diện: Với số chữ giới hạn (16) nhưng âm, ảnh và ý có thể biến đổi gần như đến vô cùng. Cho nên, những câu thơ như:

Trang thiên thanh ấp xanh mùa cốm tiếc

Thư ủ tình thu ép biếc hơi hương

(Thư xưa, trang 49)

không chỉ có một kiếp sống, mà chúng có thể có những kiếp sống khác, tùy theo sức sáng tạo của người đọc:

Trang thư ủ tình thu mùa cốm biếc

Ấp thiên thanh xanh ép tiếc hơi hương

Biếc trang tình ép thu xanh mùa cốm

Tiếc hơi hương ủ ấp thu thiên thanh...

Lê Đạt gọi thơ ông là haikâu, có lẽ để phân biệt với hai câu hiểu theo nghĩa thông thường, vì ẩn sau mỗi haikâu, còn có những hai câu thơ khác chưa khám phá. *Ngó Lờ ẩn cả bóng chữ lẫn bóng câu*. Trong văn học hiện đại, người ta thường đề cao vai trò của người đọc như một đối tác văn học trực diện với tác phẩm. Nhưng thực ra không phải tác phẩm nào cũng cho người đọc cái quyền đóng góp với tác giả. Với những câu thơ cổ điển như:

Buồn trông cửa bể chiều hôm

Thuyền ai thấp thoáng cánh buồm xa xa

(Nguyễn Du)

hoặc hiện đại như:

Vậy sao em lại ngủ

ngủ trong lòng mộ trong nghĩa địa thân thể anh

với áo cỏ may châm da thịt

(Thanh Tâm Tuyền)

thì người đọc chỉ có thể nghiêng mình, tiếp nhận cảnh tình, mà không thể tiếp tục sáng tác ra những câu thơ mới, như với:

Thê Húc dáng cong bước chiều ký ức
Trang mây bay Bút Tháp mực xanh ngày
 (Hồ chiều, trang 96)

Ký ức chiều ngày bước cong Thê Húc
Mực xanh bay bóng Tháp Bút trang mây

Thê Húc mây bay bước chiều ký ức
Bút Tháp cong trang dáng mực xanh ngày

.....

* * *

Thơ haikâu của Lê Đạt không phát sinh từ haiku của Nhật Bản mà gần gũi với tinh thần phá câu của Mallarmé và tính chất độc lập chữ trong thơ chữ Hán. Trước khi là một dấu hiệu chỉ định sự vật, chữ Hán đã mô tả sự vật bằng đường nét: Mỗi chữ là một đồ hình. Bản thân chữ Hán là những bức họa phối âm, có khả năng tự túc, độc lập với những chữ khác. Ví dụ câu thơ Thiên địa phong trần của Đặng Trần Côn, tức Trời - đất - gió - bụi là 4 chữ độc lập. Đây không phải là một câu thơ (hiểu theo nghĩa cổ điển: Câu có chủ từ, động từ, tính từ) mà là nhiều câu thơ vì ta có thể đảo lộn trật tự 4 chữ $4! = 24$ lần: Đất gió bụi trời, trời bụi gió đất,... không hề gì. Nhưng khi Phan Huy Ích chuyển sang tiếng Việt thành Thuở trời đất thổi cơn gió bụi thì chỉ còn có một câu thơ hay và chỉ một mà thôi: câu thơ Việt không thể đảo lộn trật tự như câu thơ chữ Hán (không riêng gì Phan Huy Ích, mà hầu như bất cứ ai dịch thơ Đường, dù là dịch hay, cũng làm mất tính cách độc lập chữ trong câu thơ chữ Hán).

Lê Đạt dường như có ý muốn phá vỡ trật tự này. Ông phá câu tiếng Việt, ông cởi trói thơ ông khỏi hình thức câu, để đi đến không câu: Một cấu trúc cách ly toàn diện.

Đương nắng đường rừng lạnh cũng có thể là: Đường nắng đương rừng lạnh hay Rừng lạnh đường đương nắng, vv... Với thủ pháp này, nhà thơ độc lập và dân chủ hóa mỗi chữ; nói khác đi ông tháo chữ ra khỏi phép đặt câu theo văn phạm cổ điển (mỗi chữ có một chức vụ cố định trong câu). Ông đưa chữ ra khỏi lãnh vực quan liêu để đạt tới sự bình đẳng bình quyền: Mỗi chữ đều đắt giá như nhau, đều tự do đi lại trong câu. Có thể đó là một hình thức thực hiện dân chủ và nhân quyền trong trận đồ chữ nghĩa của Lê Đạt. Chữ trở thành một sinh thể tự do hành động và di động. Ở mỗi vị trí khác nhau, chúng tạo nên những môi trường khác, những tình huống

khác. *Chữ là hiện thân của con người.*

* * *

Có thể xem thơ Lê Đạt như những bức họa mang đường nét “thiên di”, chuyển từ hữu hình sang vô thể, từ vô thể trở lại hữu hình. Chuyển từ phong cảnh sang tình cảnh, từ vật chất sang con người trong cơn hỏa mù giữa mơ và thực, phối hợp không gian, thời gian và khoảnh khắc:

*Tháp Gò tích núp đôi trưạ thờ nắng
Chuông ngân chim thân trắng bướm cựa mình
Lửa gạo thấp hoa đèn soi cỏ lạ
Mây Sơn Tinh nước cả ngã ba tình*

(Trung du, trang 25)

Đây là phong cảnh trung du trải dài trong không gian và thời gian? Đây là trận bão tình Sơn Tinh - Thủy Tinh trong một thời cổ tích? Hay đây là khoảnh khắc khóa thân hiện hình của người kiều nữ trong những truyền thuyết muôn đời? Tính chất di động từ thực tại hữu hình chuyển sang ảo ảnh, từ tâm cảnh sang tâm linh, sang những chuyển biến vô hình, siêu hình, phải chăng là cuộc hành trình trong vô thức, giữa mơ và thực, giữa thức và tỉnh, mà có lần Lê Đạt gọi là hội chứng từ thức:

*Khuya mờ đoạn tình, kinh thoát tục
Thơ trang ngân tâm từ thức lụy trần*

Ai gõ mõ, ai đoạn tình, ai đọc kinh, ai thoát tục? Ai làm thơ, ai từ thức, ai lụy trần?... Ai thanh, ai tục?... Ai tỉnh, ai mơ?...

* * *

Chênh vênh giữa nhiều biên địa, Ngó Lờ là sự hiện diện và gặp gỡ của những vắng mặt: Cổ thi, Đường thi, ca dao, Nguyễn Du, Mallarmé, Desnos, quá khứ, kỷ niệm, ước hẹn, bội thề,... trong một ngôn ngữ tình đã được giải phóng:

*Tàu đắm hẹn bội thề lênh láng biển
Trắng tình bờ mộng thái nhiễm ô mơ*
(Ô nhiễm, trang 139)

Từ một ngoại cảnh thời sự: tàu đắm, ô nhiễm biển của thời nay, Haikâu như vết dầu loang dần trên mặt sóng, chuyển sang tâm cảnh của những hẹn biển thề non, của những giấc mơ ô nhiễm, của những tình mộng

láng lênh, của những bội ước bội thề... Hay từ một huyền thoại thời danh:

*Tóc phong lan cổ bạch đàn tích sóng
Mắt thoại huyền sông chén ngấn hồ khoan*
(Thoại huyền, trang 37)

Người đẹp trong tranh ngập ngừng bước ra, bỗng vỡ tan như mảnh gương bội ước; như những con chữ bội tình vừa hội tụ nên hình hài nàng trong giấy lát đã vội chia tay để đi tìm những thoại huyền chưa biết, những tích cổ chưa hay của những lan phong tóc, những thoại bạch đàn, những sông sóng mắt, những mắt hồ khoan, những cổ ngấn đàn... . Từ hận đá, trăng Khuất Nguyên xưa, thoát thai:

*Bóng cá dạ trắng buồn quấy nước
Dằng dặc tình tăm chữ giải oan*
(Khuất Nguyên, trang 80)

Hay câu thơ Đỗ Phủ, biến thành:
*Đôi bóng câu huyền cong biếc liễu
Một hàng cười trắng thẳng thanh thiên*
(Xuân Đỗ Phủ, trang 83)

Nhà thơ hẳn đã nắm bắt được cái “khoảnh khắc” bây giờ và ở đây, cho nên ông tạo điều kiện gặp gỡ giữa xưa và nay, để những bóng cá, dạ trắng oan khuất năm xưa, có dịp giải oan cho những hận tình chưa ngó, để những hàng cười trắng bây giờ có thể thẳng thiên lên bầu trời xanh mai sau.

* * *

Tính cách trữ tình và lãng mạn không lộ mà như đã nhỏ thành mật tổ, ngấm vào chữ rồi sao lên, khiến các con chữ ráo hoảnh, chúng như chưa hề đắm lẹ bao giờ. Có vẻ hờ hững, thản nhiên, vô tình, nhưng thực ra chúng đã nhiễm tình từ tâm, lụy tình từ kiếp trước, đã đam mê hơn một lần đời và đã vượt khỏi nhục cảm đời thường để đi vào xác thân ái ân đời chữ, khiến mỗi kết hợp hôm nay đều phát ra một tình trường, một từ trường, tĩnh lặng mà vô cùng đau thương và dậy sóng:

*Người đẹp lẩn khe hai hàng chữ tối
Thủ thư mù lẩn lẽ một lối mê.*
(Borges, trang 84)

Hành động thơ trong Ngó Lờ chủ yếu là một hành trình vào tình vừa cách ly, vừa hội tụ. Người thơ tìm kiếm trong vô thức những khoảnh khắc khác nhau của một đời tình, của nhiều đời tình, của một nền văn hóa, của nhiều nền văn hóa, những ngọn lửa đam mê,... và cắt ra những hình tượng, những mảnh puzzle ghép lại thành thơ. Nhưng mỗi yếu tố vẫn còn mang trong mình những vết thương quá khứ, chưa hết lụy tình mà đã hồi sinh, chúng đem vào đời mới những niềm đau cũ:

Tim lạnh lạnh gốc bồ đề muta cũ

Chim gõ mõ kiếp xưa chưa hết rũ lụy tình

(Chim gõ mõ, trang 48)

* * *

Chúng ta sinh trong cô đơn, gián đoạn và chết đi trong gián đoạn, cô đơn. Mỗi cố gắng “giao lưu” với kẻ khác dường như chỉ là ảo tưởng. Ở chóp đỉnh của hạnh phúc, hai cá thể cũng không biết những gì đang xảy ra trong nhau, bởi đau không thể chia, sướng không thể sẻ, bởi không có cầu “thông thương” trực tiếp và liên tục giữa con người.

Những bất gặp cảm thông, nếu có, chỉ là những *tíc tắc tức thời*, những lóe chớp *ngộ tình*, như những tia lửa sáng tạo sinh rồi tắt. Bachelard có lần đề nghị: *Nếu chúng ta thử nhìn lại tư tưởng của mình, sẽ thấy chúng không ngừng bị xóa theo mỗi khoảnh khắc trôi đi.*

Mỗi khoảnh khắc ra đi mang theo những mẫu tư tưởng chưa kịp thành hình mà đã tàn lụi. Nhưng thời gian cũng chỉ là một chuỗi dài những khoảnh khắc chết yếu. Thời gian vừa là nghĩa trang tư tưởng, vừa là cái nôi của những tích tắc tức thời. Thời gian mang tính chất đứt đoạn của cuộc đời, và mỗi khoảnh khắc là một cô đơn, chia biệt, giam cũi âm trong lòng, bởi còn đang sống nó đã chết. Khoảnh khắc tựa như định mệnh của con người: Sống để tiến về cái chết, và nó cũng gắn liền với trực giác sáng tạo, cũng lóe lên rồi cũng tắt ngấm, nếu con người không vội vàng ghi lại bằng chữ. *Chữ chính là thịt xương của những tư tưởng lóe lên trong khoảnh khắc.* Chữ chính là chứng từ của những mẫu tư tưởng đã qua đời: *“Heo may từ xao xác nghĩa trang già”* (trang 80). Chữ cũng mang định mệnh gián đoạn và cô đơn của khoảnh khắc, của đời người, nhưng chữ không bị thời gian xóa đi như xác thân hay khoảnh khắc

Trăng liêu trai hoa cửa trang không ngủ

Tự vị ma về chữ dụ mộng du

(Chữ khuya, trang 85)

Chữ là phương tiện cho phép người sống sống với người chết, cho chúng ta hôm nay sống với Nguyễn Du, Lý Bạch, Tản Đà hôm qua, trong những khoảnh khắc đang trôi, kéo theo những chia ly cách biệt.

Lê Đạt gắn bó sâu xa với ý niệm thời gian, khoảnh khắc, với tình yêu, sự sống và sự chết, hẳn không khỏi nghiệm suy về những mất mát trong những phút giây đang sống.

Hành động cách ly và tạo sinh con chữ, đem nó ra khỏi từ trường liên tục của những câu thơ có văn phạm, phải chăng ở đây không chỉ là sự cách tân hình thức ngôn ngữ thơ, mà còn là sự thực hiện tự do và cũng là một cách tìm mình, tìm đến tận nguồn của những cô đơn gián đoạn trong sự sống; tìm cách hồi sinh những phút giây sáng tạo hiếm hoi trong đời để kết thành một xâu chữ -tình- thoát khỏi sự hủy diệt của thời gian? Nhà thơ vĩnh viễn là một kẻ *lang thanh trang lần quê chữ tìm mình* (trang 122).

Thơ Lê Đạt mang vẻ bình thản, vô tâm, nhưng đến được chỗ vô tâm có đâu là dễ? Chẳng đã trải bao hành hương trắng mộng?

Ai đốt rừng cho gỗ tiêu tâm

(trang 60)

Nặng nợ với chữ, với tình, với chữ tình và tình chữ, thơ Lê Đạt gánh những kiếp tình, nổi, chìm, lở, mòn, thê, bồi, lằm, lổ... trong mỗi hiện sinh chữ.

Đất lở đá mòn một hai chìm nổi

Thê bồi lời cát lổ phải lằm sông

(Thê bồi, trang 125)

Lửa Ngó Lời thâm thì trong bóng câu bóng chữ, rủ người đọc mộng du trong cõi có có không không, kết hợp không gian thời gian trong những sát na hò hẹn, chia ly, bùng lên rồi tắt ngấm, khâm liệm một vũ trụ nhớ thương, đắm say, cô đơn, gián đoạn, phân kỳ, mà hồn chữ thể hiện và hồi sinh những chứng tích của sự sống đã chết trong con người. Cảm ơn chữ đã trả lại cho tim những *kỷ niệm vui nông chân lộ úa tình* (trang 164) trong một thoáng ngộ yêu:

Một huệ tình ơn chữ ngộ thừa yêu

(trang 176)

Yên Cơ, Giáng Sinh 1997 Thụy Khuê

Rừng nguyên xuân

Mộng thổ dân rừng nguyên xuân em cấm
Dương xỉ trường thân sơ thủy nương tân
Vùng bảo hộ măng nhung tuần lộc nắng
Chim môi xinh hoa hé trắng mơ trần

Ai đốt lòng rừng
cho gỗ tiêu tâm.

Mộng cũ

Tình đôi tiên quây tim xưa đóng cửa
Mộng cũ vài đồng âm phủ gió xưa.

Kỷ niệm.

Yêu đứt đoạn trưa trụi đường nắng lửa
Kỷ niệm xoe tình bóng nửa đời sau.

Ảo thuật

Em tay xòe một con chim cánh thắm
Cắp tim anh
vù nghìn dặm thiên di
Yêu tha thần đi trường kỳ trang vắng
Đôi bóng chim
tìm một bóng tim.

*Desnos **

Anh chỉ là bóng trong xứ bóng
D.

Cửa đóng vách trắng canh đèn đại
Sao hình anh
mà lại bóng em.

* Nhà thơ siêu thực Pháp, hy sinh trong cuộc đấu tranh chống phát xít Đức

Tân Trang

Mộng mộng má lờn nhuộm xanh nghĩa bạc
Xuân tân trang mùa lăm phát hoa đào

Triều

Áo sánh sóng thương ai
Tà triều Hương tím bãi
Lòng nguồn cơn mưa mãi

Tình động mái buồn
đò đầy
sông sông

Sông Quê

Nỗi đầu thương thượng nguồn xuân chết đuối
Già sông quê lòng nổi xác trắng thề

Quê Chũ

Chập mạch chấn động tình quên tiểu sử
Lang thang trang lần quê chũ tìm mình

ĐINH LINH

Kẻ Quyền Thuật say

Nếu anh nói, “Trời, không! Có cái quái quỷ gì chắc đâu.”
 Nếu anh nói, “ Chấn song thành giường, cô gái bị trói gô.”
 Nếu anh nói, “Tuổi xuân tắc tị?”
 (Chàng trẻ tuổi lập lại cho dù đã biết tổng rồi)

Nằm gối tay, giơ chân và đập.
 Quay mòng mòng như chong chóng, quạt, đẩy,
 hà hà, kẻ nào xâm phạm.

Ngồi trên đất, trần truồng, giải thích rồi, ám giọng, lặng.
 Thêm và bớt, sắp xếp những ngón tay.

Nếu có kẻ nào đụng vào tóc trong lúc ngủ, hãy mở mắt ra
 xem hấn là ai, hả.

Drunkard Boxing

If you say, “God, no! but hell sure.”
If you say, “Balustraded headboard, bound girl.”
If you say, “Atonal youth?”
(The young tend to repeat what you’ve just told them as if they
had thought of it themselves.)

Lie with hands clasped behind head, raise legs and pedal.

Rotate legs horizontally in air like helicopter propellers
to repel all assailants.
Sit on ground, bare-assed, and explain each problem slowly, in
a calm, insinuating voice.

Add and subtract, collate fingers.

If someone stroke your hair in sleep, open your eyes to see who
it is.

Triển Lãm

Những con khỉ tội nghiệp đồn đồng quanh trái sồi.
 Người giả ăn vẹt giả
 Cassandra, lộn ngược, đào bới.
 Con lười ăn chồi, trái và lá.
 Đánh thức cơn đói cào ruột.
 Sau 5 hay 10 phút.
 Người đàn bà nhanh nhất thế giới.
 Nó đã chẳng làm gì. Thôi thì tha tội.
 Con thỏ rừng biến đổi, lúc đen lúc trắng.
 Hy vọng từ hang này tới hang khác.
 Không có gì trong cái hố, tượng bán thân.
 Bọn người của những bộ lạc đứng thích cánh nhau.
 Dàn nửa vòng, đít quay về hướng gió.
 Cuốn vào vòng đầu, bịt mắt.
 Cô gái được sờ mó, nằm trơ, rúc rích, há hốc miệng.
 Nó quơ tay, giơ ngang đầu.
 Trồng cây mỗi khi dừng lại, cho tới khi lá vàng.

* Cassandra: 1: Con gái vị vua cuối cùng thành Troy được ban cho khả năng tiên tri, nhưng do định mệnh, không làm ai tin. 2: Người đoán trước điều bất hạnh.

Diorama

Sorry apes huddling around acorn.
Mock men eating mock duck.
Cassandra, inverted, exhumed.
Sloths eating shoots, fruits and leaves.
To wake with a snake on one's stomach.
After nine or ten minutes.
The world's fastest woman.
He did'nt do anything. Go off.
A varying hare, now black, now white.
Hopping from hole to hole.
There's nothing in the pit of her torso.
Men of many tribes standing shoulder to shoulder.
In a semi-circle, asses windward.
Entice them into a ring, blindfold them.
A touched girl, lying in state, giggling between gasps.
He kept his hands by his sides, raised them over his head.
Plant a tree at each stop, leave when leaves turn yellow.

Cơ Hội

Chắc chắn, giữa giấc mơ loài động vật có vú
 Giữa người-khỉ, khỉ-khỉ, người-người,
 Giữa bị đeo tua, cọ rửa, lục tìm huyền ảo.
 Giữa tá tràng khô dịch vị và bột son môi.
 Giữa những co giật đồng bộ và những chiếc gối được ngợi ca.
 Như thế đó, ghì siết, từng xẻo, trong năm thứ 34 của tôi,
 Thủ thế, với nắm đấm, ngữ pháp tôi,
 Với vết lở của cặp môi cá, ghim
 Với tai trong, rẻo rắt, lòng bùng,
 Với những ngón chân gõ nhịp, những chiếc răng đánh bò cạp,
 Với quyền ngồi xổm đó, bị tước mất,
 “Anh từ đâu? Và tại sao ở đây?”
 Với lỗ mũi chảy máu, với lần kinh nguyệt đầu tiên của tôi,
 Với giấc ngủ ngầy ngật qua giờ,
 Với cơ hội đang lên và những hòn dái xệ.

My Rising Prospects

*Surely, among dream mammals
 Among man-apes, among ape-apes, among man-men,
 Among tasselled, scrubbed, prospecting for hubbub.
 Among chyme-free duodena and lipsticked flour.
 Among synchronized twitches and applauded pillows.
 Thus embraced and mutilated, in my 34th year,
 With my dukes up, with my grammar up,
 With my legions of fish lips, stapled
 To the inner ears, loquacious, murmuring,
 With my musical toes and symphonic molars,
 With my squatting rights about to be revoked,
 “Where are you from? And why are you here?”
 With my nose bleeding, with my menarche,
 With my mud nap on the hour,
 With my rising prospects and descending testicles*

Ngang Dọc

Sau khi chạy xiên xéo chí chết băng qua cánh đồng rộng,
 Làm cách nào tôi đã học mãi những chữ
 Mà chẳng thể phát âm?

Sau khi nấp dưới những chiếc giường
 Làm cách nào tôi đã học mãi để tóm lược
 Mũi? Mắt? Da phồng? Rải rác sẹo?

Và ai đó đã dạy tôi dàn dựng lại những chiếc răng?

Trong bóng tối, trong tư riêng, tôi ngồi chồm hổm, phân bằng
 Mùi hôi hám đặc biệt. Linh hồn tôi
 Cho đến bây giờ đã bị dịch lệch. Và nữa,
 Tôi vẫn còn có thể hôn cái bản mặt sáng láng, đập thứ giả
 tạo đó chứ.

Và nữa, ngay buổi sáng này,
 Khi tôi băng qua bảy nhịp cầu, mười hai nhịp cầu, qua lại,
 Khi tôi băng qua rồi lại băng qua hàng trăm nhịp cầu,
 Bầy bồ câu xám nâu dạo khúc nhạc chiều, chào đón.

Giờ đây, tôi giả vờ vác cái mộng còm về quê.

Một thứ Kafka, một thứ Do thái, một thứ khổ lậu: “Chào!”
 Cóng khô, băng giá.

After Zigzagging

*After zigzagging across an open field,
How did I ever learn so many words
I can't pronounce?*

*After hiding under so many beds,
How did I ever learn to paraphrase
My nose? Eyes? Boils? Scar distribution?*

And who was it that taught me to rearrange my teeth?

*In darkness, in privacy, I squat, tabulating
My special stink. My breath
Has been mistranslated. And yet,
I can still kiss its veneer, stroke its vinyl.*

*And yet, just this morning,
As I crossed a seven-span bridge, as I
Crossed a twelve-span bridge, going both ways,
As I crossed and recrossed a hundred-span bridge,
A flock of dun-colored pigeons serenaded me.*

Now I will pretend to lug my thin rump homeward.

*A Kafka, a Jew, a stowaway monkey: "Hello!"
Freeze dried, flash frozen.*

Người Chết

Trái banh khúc côn cầu chín tuổi
 Đã nảy từ thành xe cam nhông màu xanh nâu
 Nảy, nảy, trong đầu hấn, bây giờ, trái banh da.
 Bà già từng ăn cắp đồ hộp
 Từ kẻ ngoại nhân nằm trong giao thông hào
 Giờ này bán nữ trang ở Santa Barbara.
 Người chết không chết vẫn đâu đây của những cô gái đẹp
 Trên đại lộ Bolsa, những pick-up truck.
 Những bàn mica, những thuốc lá lẻ
 Có kẻ đã nhuộm tóc, đổi tên, Bill
 Nhưng đời sống, trong bọn, chẳng khác gì những kẻ đào xác,
 Đào lên, y phục vào, làm bia bắn thêm lần nữa,
 Nhìn thân xác tung, chậm, như phim.

The Dead

The nine-year-old hockey puck
 Bounced from the fender of an olive truck
 Now bounces a leather ball on his forehead.
 The old lady who scrounged potted meat
 From foreign men lying in a mortar pit
 Now sells gold jewelry in Santa Barbara.
 The dead are not dead but wave at pretty strangers
 From their pick-up trucks on Bolsa Avenue.
 They sit at formica tables smoking discount cigarettes.
 Some have dyed their hair, changed their name to Bill.
 But the living, some of them, like to dig up the dead,
 Dress them in native costumes, shoot them again,
 Watch their bodies rise in slow motion.

Cháo Độc

Ai đã chạm tóc?
 Cái báng súng đập vào màng tang.
 Ai đã hôn trên trán?
 Ba tiếng gõ cửa lúc nửa đêm.
 Ai đã thọc ngón tay vào miệng?
 Tựa pháo sệt. Tung lên không.
 Ai cởi áo em?
 Cởi áo ra.
 Ai đã sờ ngực em?
 Để cho thụ thai là có tội.
 Ai đã ngả đầu trên bụng em?
 Kẻ bị lột trần bởi viên đạn xé.
 Ai đã dày vò âm vật em?
 Nằm đây trong cái hố này.

Laced Farina

Who touched your hair?
 A rifle butt to the side of the head.
 Who kissed you on the forehead?
 Three knocks on the door at midnight.
 Who put his fingers in your mouth?
 It is like fireworks. One is thrown in the air.
 Who unbuttoned your tunic?
 Unbuttoned your tunic.
 Who touched your breasts?
 It is a crime to conceive.
 Who rested his head on your belly?
 One is undressed by the whizzing bullets.
 Who played with your sex?
 To be lying here in this ditch.

Ltt chuyển dịch

* Bài thơ này đã được dịch và đăng trong TC Thơ số 11, mùa Đông 1997, nhưng vì không sát ý với nguyên bản nên xin được dịch lại. Bạn đọc có thể so sánh để nhận ra những khác biệt giữa hai lần dịch. Thành thật cáo lỗi cùng tác giả và bạn đọc.

HẠ THẢO YÊN

Xuân, Trên Vòng Quay

cứ ở trên vòng quay
đôi tay người cũng mỗi
tôi chờ em đêm mai
con phố dài bóng tối

cứ ở trên vòng quay
mùa xuân rồi cũng đến
tôi trong buổi chiều nay
ho khan như muốn bệnh

cứ như trên vòng quay
bao nhiêu ngày cũng vậy
ngục tù đâu, đêm say
mùa xuân giờ chưa thấy

cứ theo hết vòng quay
tôi không còn chóng mặt
bước ra đường sáng nay
quê người thêm mùa tuyết

Ly Rượu Cuối Ngày

mừng tôi ly rượu cuối ngày
cuộc vui hội ngộ cũng đầy tháng năm
lòng thừa cỏ úa quên dần
đêm, thôi nhỏ lệ gọi thầm tên ai

Đầu Năm, Soi Gương

Chào tôi, xuân mới đầu năm
có ai hóa kiếp để lăm bóng tôi
nhe răng, trợn mắt, trời ơi
những oan trái buộc, những đời hỗn mang
tắt đèn, bóng lẩn da vàng
màu da của kiếp đã tràng vô tư
mở đèn, tâm ý thực hư
khép đôi mắt lạ để bù xuân sau

Cuối Năm, Xuân

em ngồi nắn đỡ nghiêng vai
tôi về trút lá vàng bay theo mùa
nhịp đời gõ nhẹ đêm thưa
lời em thánh thót tiễn mùa xuân qua

N. P

Xuân Vẫn Vô Cùng Tử Tế

Rộn ràng. Rộn ràng tiếng chim
 Chào bình minh. Chào nắng mới
 Trận bão El Nino hôm qua đi ngang thành phố
 Mưa lũ cùng về
 Em không đến sở một mình như mọi lúc
 Và mùa Xuân qua đây cũng muộn
 Thức dậy choàng thêm áo
 Trời trong. Nắng ấm
 Đầu ngõ hoa đào vài hoa đã nở
 Báo hiệu Xuân sang
 Bầy chim sẻ chuyển cành riu rít
 Dự cảm hạnh phúc của đất trời hội tụ
 Ngàn hoa khoe sắc
 Mơn mớn chồi non. Tươi màu lục diệp
 vẫn vương còn chút mùa Đông
 Chưa đoạn tuyệt cùng quá khứ
 Xác lá ủ ấp hoa đại tím vàng
 Em khoác áo hoa mùa mới
 Lấp lnh giọt sương
 Có thể cũng là giọt mưa cuối cùng đọng lại
 Giã từ. Hội ngộ
 Giao ước không có chứng từ.
 Rộn ràng. Rộn ràng tiếng chim
 Trà nóng trên tay chào mùa Xuân đến
 Có nắng ấm. Có trời xanh
 Có đào hoa đùa gió mới
 Có mai vàng. Có lan tím
 Có hoa đại khoe sắc chung vui
 Dù đến muộn
 Xuân vẫn vô cùng tử tế

Không nóng như mùa Hạ
Không buồn như mùa Thu
Không buốt lạnh như mùa Đông
Sự hồn nhiên không bao giờ mất cả
Xuân của đất trời vẫn mãi mãi tươi vui
Ta lại mang một tuổi đời thêm nặng
Tuổi xuân – Tự Tin, Hào Khí – cũng từ bỏ ta đi
Trong chu kỳ của sinh già bệnh chết
Ai biết được ngày mai ra sao
Trong những mắc xích vô cùng tận đó
Vẫn tự tôn bản ngã. Vẫn chà đạp lẫn nhau
Với những cụm từ hy sinh tự nguyện
Mang ra bán hoài, vẫn lắm kẻ háo hức tìm mua
Vì quá thiếu những tấm lòng bi mẫn
Nên môi người thôi quá hiếm nụ cười tươi.

Rộn ràng. Rộn ràng tiếng chim
Hương Xuân theo về trong gió
Nắng hồng ngàn hoa cười giữa sớm mai
Trên cột điện cao
Con quạ đen ngóng cổ kêu oang
Bầy chim sẻ vụt bay xa khuất
Vài cánh anh đào rụng xuống đầu sân
Trong nghĩa vô thường giữa đời có thật
Xuân vẫn vô cùng tử tế
Cho ta thấy được Thành Trại Hoại Không
Cho ta bớt đau giữa đời muôn mặt
Cho ta bớt buồn những gì được mất
Cho ta bớt lụy phiền với cuộc tình không thật
Mà em ơi!
Trong tim ta em vẫn mãi mùa Xuân.

HOÀNG NGỌC BIÊN

Những Bài Thơ Không Đặt Tên

...

Hỏi trời hôm nay đã lam

Mây đã bông bênh

những bọt trắng

Cây cối xanh màu lá non

Ứng vàng nền nhà cửa

Hỏi thành phố những quán nước

Người ngồi đã tràn ra vỉa hè

tắm nắng vào mùa

Tách cà phê bốc khói trăm năm

...

...

Lấy đi cho người hơn nửa nỗi buồn

Tuổi trẻ trôi trên những giòng sông

rực lửa

Nghe trong tiếng đập đời sống

Những dấu lặng dài cõi âm

Ta nói với ta mây ngừng bay

Con người ngày nằm xuống

Tưởng sẽ nghe xôn xao máu chảy

Thân cây tự bao giờ

Ra chỉ còn những lớp vỏ khô

...

Lại làm thơ!
Lại viết những dòng
bôi ngang bôi dọc
gạch xéo gạch xiên

Lại làm thơ!
lại viết những câu khắp khiêng
không trước không sau
khởi đầu kết thúc không tìm đâu thấy

Lại làm thơ!
Bài thơ chạy hụt hơi
khi ra khỏi đầu những ngón tay
cả thế giới không ai đồng ý

Bài thơ chạy hụt hơi
đâm vào bức tường rêu phong trước mặt

tan thành nước.

...

Ta trú ngụ trong người nửa thế kỷ nay
Tối ngày vẽ những chuyện đâu đâu
Làm thơ có khi không cần giấy mực
Một mình
Âm thầm -- kín đáo -- lẻ loi.
Người cười vui nhưng bắt ta nuốt nỗi buồn
Những câu thơ cứ thế vương vào râu
vào tóc

Bài kinh không để bán
Nhưng người cứ bắt ta gạch gạch xóa xóa
Bỏ chữ này lấy chữ kia
Bỏ chữ kia lấy chữ nọ
Người sửa ta tối ngày
Nhưng cứ bảo không phải vì tự cao

Có nuôi sống ai
Lý luận
Ngữ pháp...

Phỏng Vấn Lê Đạt

LTS: Trong TC Thơ 11, mùa Đông 1997, nhà thơ Đỗ Kh. đã phỏng vấn hai nhà thơ Lê Đạt và Dương Tường nhân hai ông tới Pháp, về một vài vấn đề thơ trong nước. Trong số này, TC Thơ gửi thêm một số câu hỏi, liên quan đến những quan niệm về thơ, và nhận được sự trả lời của nhà thơ Lê Đạt dưới đây.

Xin anh cho biết qua về thời trẻ tuổi của anh?

Tôi sinh năm 1929 tại Yên Bái, một tỉnh Thượng du miền Bắc Việt Nam, nơi dân số đa sắc tộc, thừa thớt hơn cây rừng. Có lẽ vì thế mà tôi thường là người thiểu số và du mục trong văn học. Cha tôi làm tại Công ty Hỏa xa Vân Nam, mãi theo những con tàu. Mẹ tôi mãi kiếm sống. Tôi lớn lên như đứa trẻ đơn độc, lấy sách làm quê, trong tình thương của chữ. Sự đơn độc và tình chữ nó đeo đuổi tôi suốt đời.

Tập Bóng Chữ anh làm vào thời kỳ nào (bắt đầu và hoàn tất)? Và qua đó, anh muốn gửi tới người đọc điều gì? Quan niệm về thơ và về ngôn ngữ?

Tập *Bóng Chữ* là một mầy mò sau thơ Nhân Văn. Thời Nhân Văn, tôi chịu ảnh hưởng nhiều của Maiacốpski và Whitman. Mẫu lý tưởng của tôi là nhà thơ diễn giả (pòete tribun). Tôi càng ngày càng thấy rằng thơ đấu tranh *cho* hay *chống* một ý thức hệ về cơ bản là một thao tác đối đầu đại số. thời kỳ này tôi đọc lại Frót và nhất là La Căng, Suy nghĩ nhiều về *vô thức*. Trước tôi, nhiều nhà thơ đã toan tính tìm vô thức trong rượu, ma túy, đàn bà – có lẽ tạng tôi không hợp những đam mê này. Tôi chú ý nhiều đến một câu của La Căng: *Vô thức được cấu trúc như một ngôn ngữ*.

Tôi bắt đầu nghiên cứu ngôn ngữ. Dần dà tôi nhận thấy, thay đổi ngôn ngữ là một trong những thay đổi triệt để nhất. *Nói khác tất nhìn khác, nghĩ khác, yêu khác, và tự tạo ra một thế giới khác.* Hình như Basólo (Bachelard) đã phát biểu: *Chúng ta tư duy trong một vũ trụ do ngôn ngữ chúng ta đã nhào nặn. Nhưng một khi ngôn ngữ đã hình thành, nó tự khép kín lại. Mỗi người chúng ta là một tiểu vũ trụ ngôn ngữ. Bước ra ngoài mới khó làm sao. Mà cỡi lời thì mệnh mông. Cất lời cho ta can đảm sống một cách khác.*

Muốn tạo ra một *sự sinh* tất phải *sinh sự* với ngôn ngữ.

Bóng Chữ là một cố gắng lần mò trong gần 20 năm.

Tôi hoàn toàn không muốn gửi tới người đọc một thông điệp khép kín và nhất là cứu rỗi.

Nếu có thì hẳn là một *quyền thông điệp*.

Mỗi người chúng ta đều có quyền gửi thông điệp riêng của mình, một thông điệp nó là lời kêu gọi tình yêu và tự do sâu xa chống lại tất cả mọi thông điệp ước lệ và giả dối có tính chất truyền giảng. Tôi muốn gửi đến mọi người một thông điệp *mở, tạo sinh*, một thông điệp cửa sổ.

Có gì khác giữa Bóng Chữ và thơ HaiKâu?

Haikâu khác Bóng Chữ ở thời gian thi công (phần lời HaiKâu được viết khoảng sáu năm gần đây), ở cánh quạt đề tài, ở chất liệu sử dụng, nó tương tự như một thứ nghệ thuật nghèo (art pauvre) trong hội họa những năm 50, lẽ dĩ nhiên, nghèo về phương tiện sử dụng chứ không phải về kích thước diễn đạt. Nói một cách nôm na, có thể coi *Ngó Lời* như *Bóng Chữ* thế hệ mới.

Theo tôi, nên chú ý đến tính liên tục, phát triển hơn tính khác biệt. Có lẽ, *những con chữ* cũng giống *những con rệp* trong máy điện tử với những mạch tích hợp, ngày càng tiết kiệm hơn với hiệu suất phong phú hơn.

Qua kinh nghiệm bản thân và qua những biến chuyển mang tính lịch sử trong nửa thế kỷ quan, có vẻ đã chứng tỏ một điều là, nếu nhà thơ không tạo ra những biến cố, thì ngược lại, biến cố cũng không tạo nên những nhà thơ, anh nghĩ gì về điều này?

Thơ là văn hóa, không phải tự nhiên. Đã là văn hóa thì phải nói đến tác động có chủ đích của con người.

Anh có thể nói rõ thêm về câu: Làm thơ tình hiện đại là một công việc nguy hiểm.

Người làm thơ tình hiện đại sống một cuộc sống hết sức nguy hiểm. Nếu anh ta xa rời mảnh đất lãng mạn, chất trữ tình trong thơ có nguy cơ khô kiệt.

Mà đường trường, trên miếng đất lãng mạn, anh ta có nguy cơ bị sa lầy, và thế là xong

Tim người làm thơ tình hiện đại luôn dò dẫm trên một bãi mìn sát thương đậm đặc.

Cầu Thượng đế độ trì cho họ.

Những thay đổi mới về thơ gần đây, có vẻ như thơ Việt, sau những thời kỳ dài của thơ có vần và thơ tự do, đang chuyển sang một thời kỳ khác. Cái thời kỳ khác ấy, như thế nào, theo cách nhìn và quan điểm của anh?

Có vần, không vần, thơ văn xuôi... đều tốt cả miễn là hay. Một nhà thơ hiện đại thường hoạt động ở vùng biên của ngôn ngữ và thân phận con người. Họ luôn là dân biên cư (marginal).

*ơi những câu biên lận lợi cuối đường buồn
vui đốm bạc mây bờ sông xuân
một sáng danh từ lấp lánh.*

Ta có quyền hy vọng thơ Việt chưa hẳn ở những thành tựu hiện tại của nó mà ở thức nhận của các nhà thơ về sự bức thiết phải viết khác.

La Palisơ có một định nghĩa rất hay:

Khác là không giống cái đã có.

12- 97

LÊ GIANG TRẦN

Ngày xuân

Ngày xuân cửa trước đóng
hoa mai thắm nhiên vàng
cố tình mai miệt ngủ
điện thoại vang lại vang.

Năm nhuần thêm một tháng
kiếp nhuần mấy đời mang?
mộng quê nhà nguyệt thực
đời lưu vong sao bằng.

Sống rỗng như hư không
chứa vạn hữu hình tướng
giữa biến hiện vô thường
tâm nào là gương trong?

Thế này thụ âm dương
cõi này gió lửa nước
tướng này ba chiều hiện
tánh này tầng âm thô.

Mai xuân lại rụng vàng
tóc già lại trở trắng
mông lung tình huyễn mộng
ngủ vùi trên lông măng.

29/1/98, mồng 2 Tết Mậu Dần

HÀ NGUYỄN DU

Lại Hốt Hải

lại hốt hải với những không đâu
 em vẫn tròn tròn như nhật nguyệt thực
 phàm cõi ấy là tròng
 chốn kia là rọ
 tựa cổng rãnh phố đông
 nên bước ta còn lề mề
 em mỗi lúc càng thêm rạch ròi

ngậm dị ứng

đã mở ra cánh cửa tỉnh thức
 hộp phải ngậm dị ứng từ bao
 cứ diễn lại cú đau té ngựa
 chạm tim mạch cội nguồn
 mất lòng với niềm riêng cố cự
 để những thả lỏng du oan

những phát sóng

lếu láo khuấy đục dòng xanh
 đường ngăn cơn hảnh tiến
 Thượng đế nhìn thế kỷ đua tranh!
 ta, em còn chi thể hiện?
 với những phát sóng thường tình
 khởi đi từ bàn ghế khiến!

(trích trong “anh biết, em yêu dấu”)

HỒ MINH DŨNG

Biết Ngỏ cùng Ai

Sam, Sinh, Sịa-nhớ-Nong, Truồi
Gió ru bụi chuối hay người ru ta
Rồi mùa tốt rạ rơm khô
Bậu về xứ, biết nơi mô mà tìm
Mẹ cho đường chỉ mũi kim
Ta đem cho lại người yêu hết rồi
Sịa, Sinh, Sam-quên-Nong, Truồi
Nhớ hay quên? Bởi vì người u mê
Hai bên núi ở giữa khe
Thương con nòng nọc bơi về vàm khô
À ơi... đã đứt đuôi chưa
Mà con nhái bén đu đưa cành này
Dạm hỏi người ở đâu đây
Sinh ly có chốn vui vậy không nơi
À ơi... rồi lại à ơi
Ta thân chen lúa bên trời xép ve
Dựng chòi lợp áng mây che
Mời em đút tạm cơn mưa đông này
Lòng còn mấy vết roi mây
Chừa rồi, rồi cũng như chưa, chừa rồi
À ơi... tình nặng à ơi
yêu nhau chịu tiếng mang lời cũng cam.

Atlanta, cuối đông 1997_

NGUYỄN VĂN CƯỜNG

Tín Hiệu

Sáng
mở cửa sổ
nắng đã vá dấu em trườn
đêm qua
Mùi lãng mạn còn thoảng
lối ra không trơn tru
bởi tiếng ho
của ông già
chức giảng Khổng Tử
đang trở canh
đúng lúc.
Cũng mừng cho
các tài tử không đứt phim
bởi tiếng ho
chỉ để làm tín hiệu
cho một bà già
cũng trườn
qua cửa sổ
leo vô.
và trước ông già
thật lâu
Tôi cũng ho!

NGÔ THỊ HẢI VÂN

Về đâu

Về đâu?
ôi! Niềm vui khó nhọc
quên hoàng hôn đứng hứng bụi mặt trời
về đâu?
tiếng cười, tiếng khóc
Địa ngục
Thiên đường
rung lắc bốn tao nôi...

Hỡi cánh chim
chân trời
mặt đất
mỗi chiều về thẳng thốt
đỗ cành cong
Ta đỗ giữa đời
làm cuộc hóa thân!

SƯƠNG MAI

Bởi Vì Em... Vẫn Nhớ!

Như cô Tấm bước ra từ trái thị
Em lẩn quẩn, luân hồi chỉ để tìm anh
Dù đường đời đầy nghiệt ngã vây quanh
Em kiên nhẫn
cũng giống như nàng Tấm...

Như cô Bạch Tuyết ngủ vùi trong rừng rậm
Nàng đợi chờ Hoàng Tử,
với nụ hôn
Khi nàng chớp mắt...
bừng dậy cả núi rừng
Cả chim chóc hát bài ca hạnh phúc

Như cô bé Lọ Lem vừa lột xác
Chiếc áo dài lấp lánh những vì sao
Bước chân nàng, ôi êm ái dường bao
Chàng dìu bước, mơ màng trong tiếng nhạc
Tay trong tay êm đềm như khúc hát...

Nhưng,
Chiếc giày Tiên...
Nàng đánh mất đâu rồi?
Cô bé buồn,
sầu khổ mãi không với...

Cũng như em,
Phí gần hết một đời
Tìm anh mãi, bởi vì em... vẫn nhớ!

HUỆ THU

Nửa Đêm Trong Vườn Riêng Một Cõi

*Khi chén rượu, Khi cuộc cờ
Khi xem hoa nở, Khi chờ trăng lên*

Khi xưa, của những người hiền
Khi nay, của những người quên chuyện đời
Khi nao, trong cõi con người

đời cay đắng mấy, nụ cười vẫn thơm?
Thơ từng ôm
mặt trời từng hạt...
nửa đêm buồn thảng thốt thơ ai
đường đi -- một bước -- dậm dài
Quê hương -- nhìn lại -- xa ngàoi chân mây!

Rượu hồng.. một giọt, đã say
cờ đang dở cuộc nên ray rứt lòng
và **hoa**... Sắc Tức Thị Không
và **trăng**, ời... chỉ là vòng ảo hư!

Tụng hồi Kinh
thấy Như Như
Rượu -- Cờ -- Hoa -- Nguyệt -- mong từ thuở xưa
tình riêng -- con cá lặng lờ
tình chung -- con nhện giăng tơ... một mình!
còn gì để gọi là tin?
Quê hương -- Tiếng kể cầm canh, chắc còn?

Nhớ sao hàng phượng Ngọc Sơn
nhớ sao mảng nắng Sài Gòn, hoa me
vui chẳng nếu có buổi về
nhắc bao nhiêu nỗi lòng khuya, đêm này...

BÙI NGỌC TÔ

Khi Chén Rượu

Martin với Ngũ Gia Bì
Có khi rượu đế cũng mê mẩn hồn
Thuốc ngâm với rượu Vĩnh Tồn
Có khi cũng để lên mồm nhâm nhi

Khi Cuộc Cờ

Nháo nhào xe ngựa sang sông
Quan quân lẫn súng thần công mở màn
Chao ôi khi cuộc chiến tàn
Vua quan sĩ tốt xếp hàng ngay đơ

Khi Xem Hoa Nở

Mùa Xuân ngắm hoa đào
Mùa Hạ ngửi mùi sen
Sang Thu hoa cúc nở
Đông đến đợi hoa -- chôn

Khi Chờ Trăng Lên

Trăng mười ba lấu tấu
Trăng mười lăm vừa tròn
Đến lúc trăng mười sáu
Trăng như đã buồn buồn_

ĐỨC PHỔ

Tự Thú

Người đi
thề giữ nước non
Ta
nướng bụi cỏ
là m con đế mèn.

Đêm
vừa chấp cánh
ngày lên
Ta
nhà không cột
dựa em
đến già .

Mỗi lòng em
nát lòng ta
Thôi
đành chống gậy
cho qua
muộn phiền

NGUYỄN TIẾN ĐỨC

Vissi d'Arte

nghe nhạc Puccini
mở tung hết
những cánh cửa của thiên viện
một cơn bão
ào nghiêng những đỉnh cây
thành phố
và giọng ca aria
của Te Kanawa
xoáy trọi lá
lên những tầng trời
sụp lửa lỏng
và anh muốn
mở tung em
như anh đã
mở tung hết
những cánh cửa của thiên viện.

ĐOÀN NHẬT

Ngồi Tháng Giêng

Như mũi giáo nhọn
Ngọn gió đâm xuyên tháng giêng
Tiếng hát
Cũng mũi giáo nhọn đó
Buốt xốt trái tim
Mưa toan
Mồi lửa thuốc
Đốt mùa đông
Thở ngộp sắc

Thời gian trôi đi
Một dòng chảy nhào
Đóng chặt cửa nhà
Hiu hắt vẫn len qua cửa tâm trí
Tiếng đàn sóng muôn trùng

Tháng giêng
Ngọn gió đâm xuyên
Bóng ngã dài
Mở mắt
Cay xé nỗi chia biệt
Chỗ ngồi
Nơi tạm cư...

QUYÊN THI

Bay Bổng Mùa Xuân

Anh đi làm mỗi ngày
 Giống
 Những con ong thợ
 Bay xa bay gần một vòng địa cầu
 Hái một chút nhụy đời ươm thành mật
 Người ta đo chiều dài của đoạn đường
 Freeway 59 North
 Đường cong của vành môi kẻ son hình L
 Chảy vào dòng xe
 Nuốt đi cái liếc dài thế kỷ của cô gái
 Nó xoáy vào tim anh
 Đều đặn lái xe đi làm mỗi ngày
 Và cứ thế tái diễn sự ô nhiễm
 Cho đến khi
 Những đốm sáng từ hành tinh khác bật tín hiệu
 Mùa xuân -- không rõ tự bao giờ -- ngoài trái đất
 Như thế đã một trăm ba mươi ngày hai lần buổi chiều và một
 buổi tối đó Lê Mỹ Như Ý
 Freeway 59 North rất đông xe xuôi và ngược chiều
 Nhỏn nhơ xuyên cánh rừng thông phì phà gió
 Còn anh vung ngực bị thương tích
 Vẫn lái chiếc xe vô định thức
 Mặc hồn thơ bay bổng
 Thêm năm mới tiến gần._

THẬN NHIÊN

Giao Khúc II

Gởi người và hành lang Bích Câu

Khi người đàn bà
Nở bừng ra đóa mãn khai
Tôi yêu thêm lần nữa
Đắm -- say

Khi tia nắng cuối cùng tắt sau rèm cửa
Tiếng cười khan vỡ lời nguyên
Ném đá
Loài ốc mượn hồn rạn chiếc vỏ mỏng manh
Mệt lả chân tường
Băng qua một đại dương ngẫu bọt sóng

Khi các nhà thơ ngợi ca và khóc than cho mối tình đầu
Những mối sáu mươi sáu
Tàn thuốc lá rớt vào cốc nước lạnh
Người đàn bà vùi mặt khóc
Niềm vui nỗi buồn đều đồng dạng
Như nước mắt

Khi những móng son cào xước bờ lưng
Vuốt ve làn môi tôi chết khát
Chân ai lê ngoài hành lang
Giọt mồ hôi nhộp nồng
Tình yêu này không giấy tùy thân

Vầng trăng nhô lên nhợt nhạt
 Khi mọi người đổ xô xuống đường
 Trên tay những tờ vé số
 Dò tìm sao bản mệnh đời mình
 Tôi lặng lẽ mang tài hoa đánh cuộc
 Đoạn cuối là lãng quên

Khi gã họa sĩ bằng vệt cọ dấy loạn
 Đối diện cơn trốt xoáy cánh đồng đời mình
 Mưa rùng rùng
 Trên má gã lê dương mặt rạch
 Máu rùng rùng
 Trên mặt chúa chịu hình

Khi mảnh báo vứt dưới chân giường
 Loạn tin con người đã được tạo ra trong ống nghiệm
 Ngăn ngặt tiếng khóc chào đời
 Nỗi buồn mãn tính
 Tôi tắt đèn
 Vui mặt lên bầu ngực trần người đàn bà tôi yêu
 Nhân tính và tự do tìm được trong bóng tối

Khi em
 Nở bừng ra đóa mãn khai
 Tôi bước qua lời nguyên ném đá
 Yêu thêm lần nữa
 yêu đằm -- yêu say...

HOÀNG PHỦ

Vườn Cỏ

mai về
thăm lại vườn đêm
mùi hương nguyệt quế thơm bên
chỗ ngồi
em còn hoài vọng trong tôi
một phương xa động bên trời
thành mưa

mai về
thăm lại vườn xưa
cỏ xông mùi tóc
người chưa thấy về
ai chừng như dáng
hoa lê
một phương áo lụa ngồi kề
bóng trắng

Tháng bảy mưa ngâu, 97

ĐỌC

Phạm Thị Hoài

Sau mười năm làm nghề văn, tình yêu của tôi với văn chương đã thôi cháy bỏng như thuở ban đầu. Phần nhiên liệu như thể bây giờ thừa ra đem đốt nóng được nhiều thứ hơn. Những thứ tôi tưởng vĩnh viễn là nguội ngất với lòng mình, những thứ tôi từng chê là âm ỉm và lảm thừ linh tinh khác, bây giờ tôi có thể đọc, với một nhiệt tình nhất định. Cái lô gíc này dẫn đến một sự thể kỳ cục, là gu đọc của tôi thành cởi mở mà lãnh đạm hơn. Từ nhiều năm rồi tôi không thật nồng nàn với riêng một tác phẩm nào. Hẳn không vì văn chương nhân loại đã sa sút ghê gớm như chúng ta thích phỏng đoán. Văn học có lẽ chỉ tận thế trước nhân loại tận thế một hai giây đồng hồ, còn khảo thị mới nhất với tôi hiện tại, là không biết mình thích đọc thứ gì.

Nếu tấm khăn rất đỏ của tình yêu không bịt chặt mắt tôi một thuở, có lẽ cuộc đời đọc của tôi đã tuần tự dính theo cuộc đời thường mà trôi: cuốn sách gối đầu giường của tuổi mười lăm trở nên ngổ ngẩn khi tuổi hai mươi tìm ra thần tượng, rồi đến lượt thần tượng lại cuốn gói cho những mẫu hình của tuổi tam thập vào chiếm chỗ, rồi một vài cuốn sách nào đó bị át đi trong tiếng máy nổ của tuổi lập thân ấy, mười năm sau bỗng hiện ra nguyên vẹn, rồi một lúc nào đó đọc kinh bằng tiếng Phạn phiên âm là thấm thía nhất... Lẽ ra như vậy, chẳng có gì để gọi là sống sót. Không có cuốn sách nào ôm trọn một cuộc đời, và chẳng ai cần ngạc nhiên hay xấu hổ vì đã từng tôn sùng một tác giả mà sau này mới ngớ ra là rởm. Song tôi đã mở đầu cuộc đời đọc của mình cách khác.

Lúc mười một tuổi tôi quyết định thu tóm tất cả những gì mang tên Balzac trong một thư viện huyện có chừng năm trăm đầu sách. Tôi phân tích sự vĩ đại của Nguyễn Du lúc mười hai tuổi. Mười ba tuổi, Victor Hugo đã ở sau lưng tôi. Mười bốn tuổi tôi cho rằng đã đọc hết Lỗ Tấn. Mười lăm

tuổi đương nhiên là đã muộn để thanh toán Shakespeare. Mười sáu tuổi thì Lev Tolstoi. Mười bảy tuổi, là lúc vừa có trong tay một nhúm ngoại ngữ, tôi chẳng ngần ngại gì mà không quyết tâm tỏ tình với Dostojevski, bằng tiếng Đức. Sau đó thế nào không tiện kể hết. Hàng loạt cuộc phải lòng nối tiếp nhau rung chuyển nhân gian. Nhân gian ấy cân lên chẳng đầy bốn chục ki lô, chỉ là tôi với nặng một nỗi văn chương nhẹ tênh như vậy. Mỗi tình của tôi với Kafka ngọt lịm vị trái cấm, ngọt đến nỗi mười mấy năm sau tôi mới sức nhận ra rằng, chẳng hạn đã bám đuôi du khách vào *Strafkolonie* mà không biết đấy là những trang đáng và xuất sắc nhất của văn chương cổ kim. Tôi đã vào trong trắng và ngốc nghếch thế nào thì ra vẫn nguyên như vậy, chỉ thêm được một đam mê chồng lên những đam mê có thể tráo chỗ nhau mà thôi. Sau này, có người nhất định vạch ra Kafka trong tác phẩm của tôi, thật là một vinh dự tôi không đáng được hưởng. Bốn năm trước tôi có dịp đọc lại *Anh Em Nhà Karamazov*. Chúng ta biết rằng không có dòng nào trong tác phẩm nhiều trăm trang này gây cười, kể cả khi Grushenka bóp chết và Dimitri chửi cha. Tôi lại không khỏi nín cười vì gặp hoài tuổi mười bảy của mình bồn chồn châu chực bên lề trang, chắc là chỉ rồi ruột xem kẻ nào rút cục giết cha, và ai yêu ai trong cái gia đình bê bối ấy. Còn Nguyễn Du, vốn liếng Việt ngữ của tôi thuở thiếu thời hẳn là vừa đủ rộng để chứa sự vĩ đại của *mai cốt cách, tuyết tinh thần* cùng là *hoa cười ngọc thốt hoa ghen liễu hờn*, dẫu sao tôi cũng đã được luyện kỹ trong lối văn mô tả đầy những hình tượng nhân cách hóa rất trang nhã. Sau này tôi cứ chúi mãi cái ngọt nhạt dính mép của sự trang nhã, song đấy lại là một câu chuyện khác. Ông thầy dạy văn của tôi khi ấy, trước đó đã chăm chút thi sĩ thần đồng Trần Đăng Khoa và đầy tham vọng gây dựng nơi tôi một văn sĩ thần đồng, quả nhiên đã nhắc tôi ra khỏi sách giáo khoa bằng cách cho phép tôi vứt bỏ nhiều đoạn trích trong sách và thay những sáng tác tí hon của mình vào đó. Nhưng cả ông, người thầy đầu tiên và độc giả đầu tiên của tôi, cũng không hề báo động trước, để hai chục năm sau tôi đọc những dòng khác của Nguyễn Du đỡ sững sờ hơn.

Song những biến cố diễn ra trong đời đọc khó ai lường trước cho ai được, ở đó may rủi của mỗi người cùng lắm có thể đem áp dụng như những kinh nghiệm kín đáo mà mẹ thường truyền cho con gái khi đi lấy chồng. Muốn thế nào thì đấy vẫn là đêm tân hôn của cô con gái chứ không phải của bà mẹ. Cũng là chiếc kim phòng xa nổi tiếng mà các cô dâu giắt theo người cho đêm đầu tiên làm vợ, nó thậm chí được đâm không sai lời mẹ dặn, nhưng một tấc và một ly nông sâu xa gần không lường trước có thể lái cuộc hôn nhân theo một lối chẳng ngờ. Cho nên, sự ngang bướng tất yếu của thế hệ sau với thế hệ trước một phần đáng kể bắt nguồn từ lý trí

bản năng khôn ngoan, nhận biết rằng những biến cố đã qua không khác những viên sỏi ném xuống ao, chúng đã nằm yên dưới đáy, còn trên mặt nước là những vòng rộng dần, yếu dần và một lúc nào đó tan hẳn, mà ta gọi là kinh nghiệm. Kinh nghiệm của những viên sỏi mới lại ném xuống ao cũ bao giờ cũng khác, mặc dù sỏi lại nằm dưới đáy như mọi sỏi và những vòng sóng lại tỏa và tan trên bề mặt như mọi vòng sóng. Như thế chúng không học được gì ở những viên sỏi đi trước, chúng chống đối bằng bột và mù quáng, chúng nên lắng nghe hơn nữa những lời khuyên. Nhưng ai trong chúng ta sẽ có cái may mắn biết rằng, mình được ném viên sỏi cuối cùng để làm tràn mảnh ao đã đầy ứ kinh nghiệm của sỏi tiền bối, rằng vòng sóng cuối cùng và vượt khỏi bờ ao của mình là kết quả của tất cả những vòng sóng đã tan từ lâu? Không ai cả! Không có một mảnh ao nào tràn trề kinh nghiệm đang sốt ruột chờ bạn đến để chỉ cần khỏa tay và rửa lông mày, chẳng tốn công gì mà hưởng thụ toàn bộ cuộc đọc lâu dài và gian nan của nhân loại về ngon lành tập kết.

Tôi sẵn sàng mách rằng, quả thật có những tác phẩm, những trang, những dòng người ta không nên đọc trước một lứa tuổi nhất định. Như thế là hợp lẽ. Nhưng viết văn chẳng phải là một hành vi rất không hợp lẽ, lẽ thông thường, đó sao? Khi một tiểu thuyết gia đồng thời sống cuộc đời của vài chục, thậm chí vài trăm nhân vật cùng một lượt, thì đời hắn ít nhiều là đời hư cấu, kiếp hắn là kiếp nhân tạo, giới tính của hắn bất định, tuổi hắn thì vô lường và cuộc đời đọc của hắn lộn tung phèo lại là phải lẽ. Nếu là thiên tài thì thậm chí hắn có thể xâu cả vàng lẫn cám của kho tàng văn chương nhân loại thành một chuỗi tràng hạt mà lần trong nháy mắt chẳng sai hạt nào. Tuổi tác và trật tự thời gian trong đời đọc, nhất là đời đọc của một người viết, trong trường hợp tôi có lẽ đã đóng vai một quyển lịch xé không đúng cách, song hắn là có những nhiễu loạn khác.

Liên hệ gần nhất với quyển lịch là một chiếc la bàn. Cách đây không lâu, tôi có dịp đọc lại toàn bộ *Một Ngàn Một Đêm Lẽ*. Trước tiên phải nói tới khía cạnh thực tế văn thường chi phối như thế nào đó một cuộc đọc, chẳng hạn nếu ngồi tại Việt Nam, tôi không thể hy vọng được đọc một bản dịch tiếng Việt được thừa nhận là bản dịch trung thành, nguyên vẹn và từ bản gốc Ả Rập của tác phẩm này, mà phải bằng lòng với một bản rút gọn và phóng tác từ những nguồn mơ hồ nào đó, nói đúng hơn là những mẩu chuyện dựa theo *Một Ngàn Một Đêm Lẽ*, trong đó văn minh Viễn Đông của chúng ta đề lên mọi dấu tích của văn minh Cận Đông. Điều đó ít nhiều vẫn thường diễn ra ở mọi nơi, một thí dụ đơn giản khác là chân dung Trung Hoa trong phim chưởng của Hollywood, hoặc cách khác, trong tiểu thuyết của Pearl S.Buck. Một nền văn minh hay cộng đồng này quả thật có cách gì

dịch một nền văn minh hay cộng đồng khác ngoài cách dùng chính những phương tiện của mình mà thôi? Song trên cùng một nguyên tắc như vậy, kết quả đạt được lại khác nhau đến mức sự khác nhau đó có thể xứng đáng làm thước đo phẩm chất và tiềm năng của mỗi nền văn minh hay cộng đồng. Chúng ta đã biết Trung Hoa cổ đại dịch một phần Ấn Độ cổ đại với tất cả những lăm lẩn, khúc mắc, thỏa hiệp, nhưng cuối cùng có thể nói là bất ngờ và xuất sắc như thế nào, trong khi Ấn Độ đến lượt mình không xúc tiến được công trình ngược lại. Như vậy, tấm hộ chiếu tinh thần của một người không ra khỏi Trung Hoa cổ đại có thể mang dấu quá cảnh xác thực của một phần Ấn Độ. Dân Việt cũng có thể tự hào với truyền thống ở yên sau lũy tre làng mình mà du hành trong nhiều không gian tinh thần xa tít. Nhưng chỉ ít trong mấy chục năm của thế kỷ này, chúng ta đã đổi giấy thông hành tinh thần lấy sổ gạo, huân chương kháng chiến cho mình và phiếu bé ngoan cho con cái. Dấu quá cảnh, nếu có, thường xuyên là dấu rởm. Sợ bị lừa, sợ nhầm đồ giả, không đầy một thập kỷ mới đây mà thành tâm lý phổ quát nhất của chúng ta, khiến ta soi mói lấy ra từng viên bi rất có thể là nội địa trong cả chiếc xe Nhật xịn, khiến mẹ ta mỗi lần đi chợ phải giương kính pháp y ngắm kỹ, xem khúc cá có vẻ tươi rói kia đỏ máu chính nó, hay là máu mượn, thậm chí có thể là phẩm điều. Và ông bà ta đang dọn mình cho cõi khác, không quên nhắc con cháu cẩn thận kéo thuê nhầm sư giả cầu kinh. Nhưng một nửa thế kỷ lại không đủ, để ta mắc bệnh cảnh giác khác, là trước hết hãy giở mũi vào gáy một cuốn sách mà đánh hơi độ xác thực của nó, là hoài nghi ngay từ đầu cái bìa sách lóc bịp, như ta lập tức hoài nghi nếu dạo qua Hàng Đào thấy mác Armani trên những áo xống nào đó. Là hãy hết sức cẩn thận với các tác phẩm dịch, bởi thao tác nội địa ở đó có thể vô trách nhiệm hơn cả việc tiệt nước trà pha rượu quốc lủi vào chai Johnnie Walker. Ngoài Kafka như đã nói ở trên, tôi thường được một vài nhà phê bình cho đội mũ Freud và J.Joyce. Đây hẳn phải là Freud Sài Gòn, Joyce Tàu, cũng như ở Hàng Đào kia là Armani Thái. Nhân nói về Armani: vấn đề không phải là thứ ấy quá xa xỉ với người Hà Nội hiện đại, mà xa xỉ một cách quá tế nhị.

Nếu lịch sử chỉ treo khỏi đường ray của nó một khoảnh khắc, nếu thuyền chiến Chà Và thắng thuyền chiến Champa dăm trăm năm trước, tôi có lẽ đã đọc *Một Ngàn Một Đêm Lẻ* cách khác từ lâu. Những cơ hội đã lỡ trong thời gian chỉ còn cách đuổi theo trong không gian, để đến lượt nó, xô dịch trong không gian cứ thường xuyên lộ ra là một xô dịch trong thời gian. Một địa phận đọc khác có thể chỉ là chính địa phận của chúng ta bỏ vào quá khứ hoặc chuyển sang tương lai mà thôi. Tôi đã phải đi ra, rồi đi vào, rồi lại ra khỏi địa phận văn hóa gốc của mình để có thể, tuy muộn,

đặt chân lên những nẻo đường không khai phá trong lịch sử. Một cuộc đọc muộn ít nhiều giống một chuyến đi muộn, người đọc cũng nhẩy cóc qua những trang đã biết như du khách băng qua những thắng cảnh đã quen. Quả nhiên tôi đến thăm *Một Ngàn Một Đêm Lẻ* lần này không phải để chụp ảnh Sindbad, cây đèn thần của Alacddin và Ali Baba với bốn mươi tên cướp. Thành phố khổng lồ này hiện ra, nhảm nhí và đặc sắc, hai thứ ấy thi nhau bập bênh quanh cái trục rùng rợn là tử thần. Chính là cái chết ngồi chồm hổm trên mỗi trang của bộ sách đồ sộ này, để phán xét một cách thần nhiên và dí dỏm xem chúng ta có lý do gì để được nghe tiếp một câu chuyện, nghĩa là sống tiếp một khoảnh khắc, nghĩa là thoát khỏi tầm với của nó, cái chết. Schehersad là hòn đá đầu tiên lăn khỏi đỉnh cao của tử thần, mỗi đêm một vòng lăn nhỏ. Nhưng nếu chỉ có vậy thì sự rùng rợn thành đơn điệu, và ta sẽ đọc những chuyện nằng kể độc lập với xuất phát điểm ban đầu, không khác gì việc ta thường quên phất lời mào đầu đầy hứa hẹn của nhân vật xưng tôi trong truyện của Turgenev chẳng hạn, hay việc ta bỏ qua những lời bình chen ngang của Eugène Sue trong *Bí Mật Thành Paris*. Song mỗi hòn đá lăn trong *Một Ngàn Một Đêm Lẻ* lại đẩy một hòn khác lăn tiếp, chúng quyện vào nhau khiến ta thường xuyên phải lật lại nhiều chục trang trước để định hướng, và một lúc nào đó ta biết chắc mình đã lạc, nhưng là lạc với một tấm bản đồ rành mạch, rằng cứ xa cái chết này để gần cái chết kia, tử thần hiện ra ở mọi nẻo, và cách duy nhất để đào thoát, để lăn tiếp, là kể một câu chuyện. Hay thì sống, dở thì chết. Sau trăm trang là người đọc đã có thể đồng vai đao phủ.

Nếu không là một du khách, liệu tôi có đi trong *Một Ngàn Một Đêm Lẻ* với cảm giác lạnh lạnh sau gáy ấy không? Là một du khách Viễn Đông, tôi lập tức nhận ra rằng thần và ma Ả Rập tính khí như con nít, rằng đàn bà xứ này mê ai thì hỏi thẳng người đó làm chồng, còn đàn ông thường mất vợ vào tay một gã nô lệ da đen, rằng ở đây bói không ra một nhà nông giữa đám thương gia, và người ta ngâm lên vài câu thơ đơn giản như nhử tay xơi nước vậy. Là một du khách Viễn Đông sống ở Tây phương, tôi đặt Việt Nam vào Viễn Đông và Ả Rập vào Cận Đông, tôi luẩn quẩn nghĩ ngợi không biết khái niệm Việt trong trường hợp này trường hợp kia liệu có tương đương với khái niệm Ả Rập thông qua trung gian là thuật ngữ Tây phương. Tôi cũng để tiểu thuyết chương hồi Trung Hoa cạnh *Một Ngàn Một Đêm Lẻ* cạnh truyện *feuilleton* cạnh phim *soap-opera*, và kết luận rằng, tuy xuất phát từ cùng một nguyên tắc là giữ công chúng và giữ cơ mà kể tiếp, nhưng những sáng kiến của hai thể loại cuối cộng lại may ra mới gần bằng lời hứa hẹn “...như thế nào xem hồi sau sẽ rõ”, và cả ba thứ cộng lại không địch nổi trò đặt cược của Ả Rập vào cái chết. Tuy nhiên,

tôi dù lang thang vẫn không ra ngoài trái đất. E rằng du khách đến bằng đĩa bay chỉ thấy đây là một cách kể chuyện nực cười.

Một người Việt sống ở nước ngoài đọc văn trong nước không giống người trong nước và ngược lại. Khoan hãy nói đến văn bản. Mùi thơm của giấy hải ngoại đã đi trước, mở sẵn một cánh cửa trong lòng người đọc quốc nội. Về phần mình, những cuốn sách quăn quăn âm ỉm nắm nhiệt đới và nhạt nhòa màu mực đến từ trong nước cũng bất giác đánh động người đọc bên ngoài. Đây chỉ là tác động khiêm tốn nhất, nhưng cũng đủ để phủ một lớp cách ly lên văn bản. Những tác động mạnh hơn có thể lập hẳn phòng giam, và mạnh hơn nữa thì đóng cứng quan tài cho văn bản, để người đọc hoàn toàn đứng ngoài mà bày tỏ thái độ quan liêu rất chân thành của mình. Tôi thường được ăn kẹo quan liêu như vậy, thứ kẹo không đáng với bất kỳ ai. Cái *status* không thuộc về địa phận văn chương nào của tôi không cho tôi được miễn, mà phải chịu thêm những khoản thuế phi văn bản đánh vào văn bản. Tác phẩm của tôi, trước khi vào cuộc đọc, thường phải trả, đầu tiên là lệ phí cho mùi thơm giấy ngoại với chỗ này và mùi nhiệt đới buồn với chỗ kia, sau đó là những phí tổn phát sinh khác. Văn học Việt Nam đương đại, ở cả trong lẫn ngoài nước, cấu thành một phần đáng kể từ những tác phẩm không trả nổi thuế phi văn bản và các phí tổn phát sinh trong cuộc đọc quan liêu, những tác phẩm nặng nợ và chỉ nặng nợ theo nghĩa đó. Chúng sụp đổ khi vừa bắt đầu trả nợ. Những huyền thoại nho nhỏ và cả một vài huyền thoại lớn kết tinh từ sự quan liêu ấy. Huyền thoại về một nền văn học phản kháng ở trong nước đối với người bên ngoài. Huyền thoại về một nền văn học hải ngoại sang trọng đối với người bên trong. Huyền thoại về sự hội nhập giữa ta với ta. Huyền thoại về sự hội nhập giữa ta và thế giới. Vi trùng huyền thoại có thể phá hủy một đời đọc, mà người ta lâm chung vẫn hài lòng, rằng nếu được làm lại từ đầu, xin lại làm như vậy. Ai trong chúng ta dám khẳng định mình không một lần nhiễm vi trùng ấy? Song chẳng có gì bảo đảm rằng, cứ khỏe mạnh là tự nhiên có sức đọc bền, cứ dành dụm mình không suy suyển là còn nguyên cho nghệ thuật lớn. Lại càng không có gì bảo đảm rằng, bạn đã tinh luyện trong đời đọc như người bán dầu rót dầu qua lỗ đồng tiền, không mảy may dao động. Tôi e rằng ngược lại mới phải. Người ta không dao động ở trang sách đầu tiên, mà sau ước chừng nửa triệu trang của ba mươi năm đọc.

Có những cuốn sách luôn tiết lộ người đọc chúng hơn là chính bản thân chúng. Chẳng hạn, một cuốn sách bói, bói người đọc: *Kinh Dịch*. Khổng Tử đáng mến nhất, sau khi đọc đứt bìa da ba lần, thú rằng nếu được sống thêm vài năm nữa thì sẽ khá sáng tỏ về sách ấy. Tôi đọc tác phẩm bắt buộc của Ngô Tất Tố, *Tất Đền*, mà không hình dung được ông là người

thế nào. Nhưng đọc bản dịch *Kinh Dịch* của ông lại thấy *khá sáng tỏ* về Ngô Tất Tố. Sách ấy đứng đầu về khả năng sản sinh những *stereotyp* người đọc nó. Giữa họ may ra có chút tương đồng như giữa mẫu giấy giấu trong chiếc bánh may mắn ở tiệm Tàu và chiếc lá bối biên kinh Phật. Chúng ta thấy có người đọc sách ấy như du khách lia máy ảnh. Thỉnh thoảng, vào những lúc bất tiện nhất, lại có ai đó khoe ra một hai tấm hình. Có người tận tụy đọc sách ấy như học ngoại ngữ, mỗi ngày thuộc lòng một ít. Nếu trúng vào đoạn tử có thể làm người nghe kinh hoàng. Có người sợ sách ấy như sợ vợ, nó bảo gì cứ nghe đã, có gì tính sau. Có người sờ sách ấy như sờ voi, chưa đọc đã tin phần thất bại. Có người kết tình với sách ấy như bị cha mẹ sắp đặt, đôi bên không tỏ mặt nhau. Có người tiến vào sách ấy như đánh cờ thế, càng học búa càng sôi máu anh tài. Có người đọc sách ấy, để kết luận rằng *Kinh Dịch* phải được hiểu như thế này chứ không như thế kia. Có người mỗi Tết lại thầm nhủ năm nay nhất định phải đọc sách ấy... Ở những cuốn sách như vậy, tôi không bao giờ dám chắc rằng mình đang đọc chúng, hay đang đọc những cuộc đọc của người khác và của chính mình. Giữa những hàng chữ là hồ sơ đọc của một tập thể. Hồ sơ ấy có khi còn thú vị hơn bản thân cuốn sách, và thật khó biết rằng mình thích sách ấy, hay thích xem người ta đọc sách ấy hơn. Nếu lại gặp một cuốn sách công khai đính luôn hồ sơ về việc đọc nó, không phải ở giữa mà ngay trong các hàng chữ, thì sự thể trở nên phức tạp hơn. Người ta ít nhiều còn phân biệt được, chẳng hạn, mình quan tâm đến người nằm trong quan tài kia là chính, hay quan tâm đến những người đưa đám. Nhưng nếu người trong quan tài cứ thường xuyên nháy ra chụp ảnh người đưa đám, và người đưa đám luôn mồm tranh luận với người trong quan tài về cách tổ chức đám tang, thì phải thay đổi cách đặt vấn đề về đối tượng quan tâm. Đây lại là quang cảnh điển hình của văn chương hiện đại. Tôi vẫn ưa văn chương hiện đại hơn văn chương cổ điển, nhưng cái thú thưởng ngoạn những đám tang kiểu mới kia phai nhạt ngay sau khi ta biết thóp rằng một...hai...ba... quan tài mở ra. Các nhà văn trước thế kỷ hai mươi không sợ lập lại chính mình, như những đám tang không bao giờ sợ lập đi lập lại cùng một nghi lễ mà mọi người đều biết rõ. Tôi không biết câu đầu tiên Hồ Xuân Hương viết ra là câu gì và câu cuối cùng là câu gì, đơn giản vì mọi câu của bà đều giống nhau, và nguyện vọng của người đọc là mó vào chỗ nào trong tác phẩm của bà cũng ra cùng một thứ ấy. Văn chương hiện đại không còn được hồn nhiên như vậy. Nó tự hành hạ bằng những nguyện vọng có lẽ còn chưa xuất hiện của người đọc. Nó phát triển bằng cách tha hóa. Luôn luôn lạ. Luôn luôn khác. Luôn luôn không giống một cái gì đã biết. Các nhà văn hiện đại sợ lập lại mình như sợ kể mãi cùng một chuyện tiếu

lâm cho cùng một cái tai nghe, mà một người đọc chuyên nghiệp, tốc độ mỗi tuần chừng 200 trang, thì sau một thập kỷ đã có thể có cảm giác nghe không sót một chuyện tiếu lâm nào trong thiên hạ. Như vậy thật khó biết mình còn thích cười ở chuyện nào.

Giữa hai hành vi, *đọc* và *viết*, có lẽ người Việt cho đến gần đây vẫn chú trọng đúc kết kinh nghiệm xung quanh viết hơn, tuy những lời chỉ giáo cho việc viết chỉ dừng ở bình diện một lý thuyết chung và lại vĩnh cửu nữa, nói cách khác là người ta có thể thuộc lòng chúng mà vẫn không viết nổi. Như thể viết ra một cái gì, dù tầm thường, vẫn đáng quan tâm hơn việc đọc ra một cái gì khác thường. Như thể làm một nhà văn xoàng đáng hãnh diện hơn làm một độc giả lớn, chưa kể đến thái độ khinh sách của rất nhiều người viết. Đương nhiên là khinh sách người khác chứ không phải sách mình. Ở thời đại trước quốc ngữ, người đọc được dắt đến cái ngưỡng của khả năng đọc thủng mặt chữ và thủng mạch văn. Cửa ải ấy có vẻ hiểm trở tới mức một mình nó đủ đánh dấu sự khác nhau giữa biết đọc và không biết đọc. Vượt qua đó là điều kiện cần cho một cuộc đọc nghiêm nhiên kiêm luôn điều kiện đủ. Vậy là vương quốc quý tộc của những người biết đọc là một vương quốc thống nhất, vấn đề ở đó thường là, ai mới chỉ đọc một bồ sách, ai đã qua trăm kinh vạn quyển, và ai đã đọc hết chữ của thiên hạ. Sự phân loại dựa hẳn vào một bề, bề rộng. Ở thời của chúng ta, mặt chữ dễ đọc thủng hơn và mạch văn phần lớn đã thông sẵn, ranh giới xưa giữa biết đọc và không biết đọc đương nhiên đã biến mất, vương quốc quý tộc xưa đã thành một nền dân chủ. Một cơ sở phân loại mới chưa kịp ra đời thì cách phân loại cũ đã mất hiệu lực. Chữ trong bất cứ một tờ quảng cáo nào cũng nhiều hơn hẳn chữ của một bài haiku. Vả lại, phần lớn chúng ta đọc sách như dùng bật lửa, xong thì bỏ, và những cuốn sách chồng trên giá không khác lắm những chiếc bật đã hết ga, bút bi đã rỗng ruột, lọ xit đã cạn nước... dồn lại trong ngăn kéo. Trừ từ điển, danh bạ điện thoại, quyển bản đồ, và kinh kệ, còn lại nếu không bắt buộc thì mấy ai ngày nay sờ một cuốn sách hai lần? Chúng ta tiếc rẻ mà cố dùng hết một chai rượu vang còn non nửa, mấy thìa nước sốt còn dư, chiếc vé tàu còn ngổ... hơn một cuốn sách mới lướt vài trang. Nếu lần lượt ra pháp trường, ta sẽ xin phép được nói nốt một lời với ai đó, rít nốt một hơi thuốc, đánh nốt một ván cờ, cạo nốt râu, ngắm nốt mặt trời, hôn nốt, cầu nguyện nốt, khai nốt, nhưng có lẽ không *đọc nốt* một cuốn sách. Đọc dở có lẽ là một trong những hành vi bỏ dở đồ sộ nhất của nhân loại ngày nay. Tôi không được dạy đọc, lại càng không được dạy *đọc nốt*, lẽ ra phải bồi rồi không biết mình thích đọc thứ gì từ lâu rồi. Và cũng phải bồi rồi, không biết mình nên viết như thế nào từ lâu.

ĐỖ QUYÊN

Mai

Mai
gạt nắng khỏi đảo
thấy tiếng trời
rơi

Mai
thánh địa chập người
Đừng hót nữa
súng nổ

Mai
con thành bão
mắt thơ nhìn không hết sông
mẹ mưa về kiếp trước

Mai
vàng
đỏ
mật tông
li ti đường ấy tầng không tháp màu

Mai
ướt nửa mi dài
đầu thai chắc gì đã sống

Mai
vua vái lại dân
thi sỹ tới cầu bút nháy xuống lòng tự vẫn.

1996-1998

PHẠM MẠNH HIÊN

Tự Do Thơ

Tặng N. Nhâm

Tia máu đi qua
Im lặng và tồn tại
Bơi trong bóng tối
Hoa hồng
Trong khu vườn em
Vết thương đêm kinh nguyệt
Bao bọc bởi mùa đông
Một vài giây của bánh mì và sự sống
Dọn bữa ăn rong chơi
Có thể vừa đủ như lãng mạn có thật
Có thể rồi ta sẽ chán ngấy
Một phiên chợ cũ bụi bặm và xa lạ
Có thể rồi ta sẽ ăn
Những vì sao như bông cỏ dại
Có thể rồi ta sẽ thở
Rãnh cống lầy lội tối tăm
Khi chất lỏng là không khí
Đang múa dưới lớp bùn non
Cái rét xanh cho con đường
Trở mình đi tiếp những cơn mơ
Những cơn mơ hào phóng
Hơi thở
Máu

TRẦN TIẾN DŨNG

Một Giờ Trước Một Ngày Mới

Dưới điệu nháy những chụp đèn
 phản chiếu những con đường tìm lại nhịp vội vã
 Và bám theo vòng bánh xe
 những cảm xúc từ màn kịch trong mơ vừa kết
 tính kịch còn kịp ứa ra
 để lại
 chiếc mũ, vũng nhớt, những chiếc vé ướt nhèm
 những khuôn mặt thất vọng trôi trong bóng tối
 của giấc mơ
 và ngoái nhìn

Họ
 những gương mặt đang soạn lại đoạn kết cho giấc
 mơ của mình
 rồi đắc ý
 thay đổi theo cách riêng mong gần hơn đời thực
 rồi phê phán kẻ diễn vai hề
 đã đánh mất ngôn ngữ trong âm thanh ú ớ tìm hình
 Họ nghiêm khắc như một ông chủ
 nhìn, gọi, chọn, đếm
 những gương mặt trong tình trạng nô lệ đêm quá khứ
 Và sẽ chẳng ai nói được lời nào như mong đợi
 trước lý lẽ được dẫn từ một giấc mơ khác
 không gì thuyết phục hơn!

Đèn đường tắt
 ở trong một khoảng không đầy bụi và người
 khi trên đầu sấn mũ mặt trời
 bằng ngôn ngữ kể
 người ta xé rách một giấc mơ
 rồi dàn dựng giấc mơ tiếp tới...

Một giờ
 trước một ngày mới
 không khác với nỗi tuyệt vọng bao nhiêu
 giấc mơ chỉ biết quẩn chân người mất ngủ.

THẾ DŨNG

Ta Mở Cho Nhau Cửa Tới Vô Cùng

Gởi Ngô Nguyên Dũng

I

Làn hương mảnh thất lòng người lữ thứ
Luồng nắng ngời lung lạc nẻo hồn mưa
Mùa đom đóm cỏ may lừa xao xác
Tôi, đôi khi -- khe khẽ hát bơ phờ...

Dăm ngòi mộ trong hồn...Hoa héo úa
Âm ti cười vắng vắng tiếng đa đoan!
Mây như khói tóc ai chiều thu xõa!
Liệm làm sao? -- Dĩ vãng chữa tro tàn!

Ngày tháng mở giùm tôi từng ô cửa...
Hốc tâm linh toang hoác một hang buồn
Tôi chưa chín nên tôi còn hăm hờ...
Học từng cơn! -- Thơ vỡ ngực ngậm hờn!

Em đã hết mấy cuộc tình xuất khẩu
Sao đàn bà mà như thể đàn ông
Chợ búa mãi...nhà đêm sương thiếu phụ
Em ôm ai để khóc mấy phương chồng?

Đêm siêu thị mà đời đầy biến loạn!
Kẻ nhỡ tàu, người bị hiếp, bị đâm
Vẫn sợ hãi phải trở về Tổ quốc
Phật đành ngồi nghe nhạc Pốp trầm ngâm!

Hồi hộp mãi với hoa hồng tị nạn...
Tình khước rồi, ta như đứa mồ côi!
Những cơn sốt độc hành xuyên tuyết trắng...
Dường như ta tự chôn sống ta rồi!

II

Thời ôn dịch -- hồn tôi đầy nghĩa địa!
 Toàn những thằng đáng sống phải chết non...
 Ai truy tặng cho ai? Truy lĩnh làm sao hết?
 Ai nỡ quên cái chết ngậm bồ hòn?

Đời thuở ấy, quê hương nhiều giặc giã!
 Một nhà chia “Ta -- Dịch”. Khóc u... oa!
 Đốt cả dãy Trường Sơn mà được thế?
 Những chiến hào xẻ nát triệu đời hoa!

Đời thuở ấy, thịt xương sao lãng mạn?
 Cứ hân hoan làm thằng lính đi đầu!
 Chỉ vì cuộc đối lừa nhau ý hệ,
 Một bầu trời chia cắt mấy đời đau!

Đời thuở nha ai nông cuồng quá thể
 Mang quê hương làm chợ thử súng gươm
 Hồn thi sĩ thành mấy vùng chiến thuật?
 Xác thi nhân chia mấy nẻo chiến trường?

Thanh Minh ấy tôi kịp về tảo mộ...
 Người đi tìm xương cốt dọc Trường Sơn
 Mẹ vẫn khóc -- chín tầng đời sứt lở!
 Dân tộc mình trả giá để cô đơn?

III

Vâng, người ạ: chỉ còn mười năm nữa...
 Thế kỷ này lừa lọc đến thế thôi!
 Tôi mong ước giữa thanh thiên bạch nhật
 Những cuộc thoát y thành thật của hồn Người!

Đừng khép cửa! -- Cô đơn dâng thành quách...
 Ủng công què để gỡ bãi mìn xưa!
 Thời “cải tổ” gái trai toàn đi Bụi...
 Tiếng đàn ông khóc nức! -- Nát giao thừa...

Tôi nhẩn nại bỏ tù tôi! - Đều thật...
Bị đại khờ sập bẫy, chẳng kêu ca!
Cánh Hạc vỗ giữa đường, bay quẩn quại...
May! - Chưa hề lạc mất giấc mơ hoa!

Ta nương tựa vào ta! - Còn ai khác?
Ai ngoài ta xương cốt được đời ta?
Hỡi Tử Thần có vẽ mặt Đào hoa:
Ta định được cái chiều người đập cửa!

Và Tim Óc vẫn chơi trò Sinh Tử!
Mặc tướng tàn thảm khốc của Tình Yêu...
Những Ngũ Uẩn vẫn miên trường hiển lộ!
Cõi Âm -- Dương lửa thể vẽ yêu kiều...

Hồn vô thủy vô chung chuyển nhau lửa...
Mặc khôn ngoan đóng mở thật khôn lường!
Mặc đôi lúc u minh hồn sập cửa...
Để mù lòa gào xé mãi tang thương!

Cứ mềm yếu, hồn nhiên như nước chảy...
Cứ trần truồng, mãnh liệt, yêu thương!
Người cũng thế? -- cũng khỏa thân bạch lộ...
TA MỞ CHO NHAU CỬA TỚI VÔ CÙNG!

LÊ THÁNH THƯ

Đồng Quê, Quán

Quán thấp
bàn thấp
ghế bần và tường ám đen
đám đông không ai chào ai
Luộc. Nướng. Mỡ chài. Lẩu. Lòng dồi.
Rửa mặn. Xáo măng...
kính mời

Nơi tỏ bày cặn kiệt
những con mắt kê ngang ly rượu
ném cái nhìn lên mái thấp
gương mặt cháy nám
cạn một ngày phần phật lên non
sắc sặc
liếm mép bụi bờ
cười nhe răng thú
ngấu nghiêng giờ hiển lộ
đăm đăm

Quán thấp
tôi góc tối
cầm lá mơ
bàn tay mù sờ ảo ảnh...

LƯU HY LẠC

Nghe Đất

cứ, đêm
hôn, mặt trời
non
da, mọc
sao
động vũng, ngoi
ngóp
nghe, khổ
nổi, đường
đất, một mình
bầy, đập đầy đầu
cây
cỏ, thở
nói, như giặc

NGUYỄN TIẾN

Florence, 3 5 8 13...

trúc mọc thân sáo
nổ mắt đen
sét nhoáng cửa

hồng hoàng than lăm lời
người chống gậy cho bầu trời khỏi sụp

gió đỏ
nhiều ba vòng
phố mọc rậm ngoài thiên thu
flora, ai mang hoa
xòe hương móng
ngoạm cả chiều ong ong ong

ong để
trứng nở ra hoa
nhành clover hai lá
bởi một chiếc lá đã
bỏ trốn
dưới chiếc cầu rên
bằng qua thế kỷ

cả 19 dòng sông...
3 5 8 13...
chuyến đò qua sớm

nhưng con ngựa già đã
bỏ trốn
trong chiếc hang chuột
tóc và tai
bện vào ổ rấn rít

núi đá ho khan
hồng hoàng than lẩm lời

Tháng Tư, Quên Và Nhớ

Chân Phương

Bắc kinh, tháng tư 1996. Bảy năm sau sự biến Thiên An Môn. Cũng tiết lập xuân, những cành đào chớm nở trong gió mới rất ư *nghệ thuật vị nghệ thuật!* Tôi lang thang khắp cố đô giữa đám du khách vô tâm, quá muộn để làm chứng nhân mà đóng vai thi sĩ thì lại khôì hài lạc lõng!

Những vết máu khô đã bị xóa dấu, mới thấy người đã mục nát từ lâu. Đứng giữa quảng trường ô nhục quay lưng lại lăng Mao, tôi chợt thấm thía câu nói của Adorno: *"Sau Auschwitz, làm sao có thể tiếp tục viết những bài thơ!"* Mấy hôm sau nổi bi phần câm nín một lần nữa lại theo tôi trở lên thang máy bay -- y hết mười năm trước đó lúc tôi rời màu cờ máu ở Tân Sơn Nhất với lời nguyện không bao giờ trở lại.

Vậy mà niềm ám ảnh khó rời vẫn cất lời. Trở về Boston, dù tháng ngày trôi nhanh theo vòng quay cơm áo, từ bên kia trái đất (hoặc bên kia thế giới?) bất chợt các câu chữ, ý tượng, tiết nhịp tôi không chờ đợi lại hiện dần trên bản thảo.

Từ đó đến nay, sắp tròn hai năm. Một số bài thơ thành hình, một số còn dang dở. Nếu cất bản thảo trong tủ 8, 9 năm mới trình làng thì các bài thơ dưới đây có thể mất tính thời sự và thời đại. Xin lỗi Horace, đành phá lệ lần này vậy.

Cambridge 2-12-98

Vấy Bút Giữa Thình Không

này cảnh đào Bắc Kinh
còn nhớ mùa xuân máu?
trời xanh không nước mắt
gái đẹp cười vô tình

lãng mộ nằm tịch mịch
Thiên đàn đứng nín thình

mấy nghìn năm hận sử
chồng chất xác dân lành

bạo chúa tiếp bạo chúa
bao giờ mới văn minh?

MÁC	biện chứng?	ha ha ha	
MAO	dịch lý?	hi hi hi	
MẮC	từ Mác		đến Mao

bao nhiêu mồ tập thể?
bao nhiêu núi sọ đầu?

các sử gia đếm đến hôm nay chưa xong

từ		chưa
Mao	tôi	đầy
đến	rảo	ba
Mắc	bước	phút

Beijing Rap

chiến dịch vào xuân chia làm nhiều mũi tiến công

Nhật đóng chốt Vạn lý trường thành
Anh Pháp Đức tràn vào Cẩm cung
Úc chiếm Thiên đàn
Mỹ vây Minh lăng

những cảnh đào phản trắc chỉ đường cho giấc

kinh đô bỏ trống
toát hoát ngọ môn

chín con rồng bị các máy ảnh bắn phá không ngừng

lầu trống lầu Chuông
câm như hến

chẳng còn ai chống giữ
trước mấy cổng thành
bọn bán đồ cũ bắt đầu đổi chác chiến lợi phẩm

tại tiệm lớn MacDonald
liên minh du khách quốc tế ăn mừng đại thắng

O oO o O

cuộc chiến này không gươm súng

một triệu chiếc xe đạp đi tản về đâu?

ôm vò rượu giam hồn Khổng tử
tôi nhìn điều giấy phướn phát phơ
chưa kịp đoán ra chiều gió

đám tắc xi đã trở tới bất ngờ:

LỐI NÀY VỀ VỊT QUAY
HƯỚNG NO ĐẾN LẦU CỪU

còn chần chờ gì nữa

Vân Cẩu Bi Ca

tưởng niệm Cố Thành

xuôi bờ Hoàng hà
ngược dòng Dương tử

bay ngang Trường thành
chạm đỉnh Thái sơn

những vết xám dài hằn trên nường ruộng
những lần đen in dấu khắp thôn hương
từ Ân Thương qua Tần Hán
từ Khổng miếu đến Mao lăng

rơi xuống
thành máu dân đen

rơi xuống
thành lệ oan hồn

những áng mây buồn
những áng mây trôi chậm
những áng mây cấm ba nén hương

Thạch Thuyền Khúc

những chiều mưa nhẹ
bước xuống thuyền đá

đóng vai phế đế
uống rượu ngà ngà

cởi quăng long bào ngọc tử
gối đầu trên thịt da gái lạ

ôm đàn ca hát
nhìn các triều đại
trôi qua
trôi qua

Chú thích

1. Người du khách không thể không nhớ đến câu thơ Thôi Hộ, khi nhìn ngắm các nụ đào mới nở giữa các giai nhân tài tử Bắc Kinh náo nhiệt du xuân! Cũng may là Đặng Tiểu Bình không taquiner la muse như Mao, lúc nào cũng cao hứng vắn điệu! Thiên đàn là đàn tế trời đất lập từ triều Minh, điểm nóng của du lịch Bắc Kinh, không thua gì lăng mộ nhà Minh, cũng tọa lạc gần Bắc Kinh ở một nơi sơn thủy rất hữu tình.

2. Mác là Marx, thủy tổ của mọi phong trào, đảng phái, và lãnh tụ Cộng sản, trong đó nổi bật là Mao! Ở quảng trường Thiên An Môn, từ lăng Mao nhìn chéo qua góc phố có thể thấy bảng hiệu Mac Donald gần đó. (Mác chính là Mc Donald).

3. Chắc bạn đọc còn nhớ cuối thế kỷ trước, mượn cơ dẹp loạn Nghĩa Hòa, liên minh tám nước Tây Phương đã tấn công và cướp bóc cấm cung và nhiều cung điện khác ở Bắc Kinh. *Chín con rồng* do Càn Long dựng khi thống nhất Trung Hoa, xây lên để ng hiệp Thanh triều; nằm gần Trung Nam Hải của các lãnh tụ hôm nay. *Vò rượu giam hồn Khổng Tử* không phải là ẩn dụ – người dân ở thôn ấp nơi ông Khổng chào đời ngày xưa bây giờ mở lò rượu, tạm coi như gia truyền, mang cái tên rất nặng ký là *Khổng Gia Tửu*. Bạn nào có ghé Bắc Kinh nhớ nếm thử cho biết, ngon không thua gì rượu *Ngũ Gia Bì*.

4. Nơi điện nghỉ mát mùa hè của Từ Hi là Di Hòa Viện, bà ra lệnh cho bọn thợ đá chạm khắc chiếc thuyền đá to lớn như thật tên là Thạch Thuyền, đặt nơi bờ hồ thoáng đãng. Những ngày mưa gió, Từ Hi xuống thuyền đá thưởng thức trà quý và ngắm mưa rơi.

5. Cố Thành, con thi sĩ Cố Công, là một trong những nhà thơ tài hoa của Mông Lung Phái. Sau vụ Thiên An Môn, ông trốn ra nước ngoài rồi sống lưu vong với vợ ở Tân Tây Lan. Ít năm sau, nhà thơ đạo sĩ ấy bị khủng hoảng, giết vợ với một lưỡi búa rồi tự sát.

William Kemmett

Chân Phương

Đọc lại lần cuối các bài thơ được tuyển dịch trước khi đánh máy, tôi chợt nhận ra khí hậu gần như bao trùm sáng tác của William Kemmett từ hai mươi năm qua. Tập thơ *Faith of Stone* (Niềm Tin của Đá) anh tặng tôi lúc mới quen nhau cũng như các sáng tác chưa đăng báo gần đây, phần lớn đều liên quan tới cái chết, đến bi kịch kiếp người trên cái nền vô tâm của trăng sao đất đá.

Cũng như Yeats mà anh ái mộ, con mắt gốc Ái Nhĩ Lan của Kemmett quan sát thiên nhiên và xã hội, đặc biệt nếp sống Hoa Kỳ, như một lưỡi dao giải phẫu tinh tế. Và cũng giống nhà thơ bậc thầy ấy, anh quan tâm học hỏi tư tưởng và nghệ thuật phương Đông, đặc biệt về Thiền và thi ca Nhật. Cũng như các phong trào nghệ sĩ, sinh viên Mỹ thập niên 60, phản kháng văn minh vật chất phương Tây, Kemmett một thời giang hồ ở châu Á, tham quan Ấn Độ để tìm hiểu các cội nguồn tâm linh bất diệt, du lịch nhiều nơi tại Đông Nam Á để thâm nhập tinh thần văn hóa Viễn Đông, và bắt đầu viết những bài hài cú... Giống một đạo sĩ phương Đông, trong tâm hồn và tác phẩm anh luôn trầm tư về các lẽ biến dịch, tử sinh với thái độ thanh thản của một bồ tát trước sự vô thường của kiếp người và vạn vật.

Chính sự kết hợp hài hòa giữa thẩm mỹ thơ Hoa Kỳ hiện đại với các truyền thống tâm linh Á đông ấy đã tạo nên một thi pháp cô đọng, ít lời nhưng đậm nét trầm tư, lắng bắt được cốt lõi của sự vật. Một điều thú vị khác cho những độc giả quen thuộc với hai dòng văn hóa là tinh thần trào

lộng của Kemmett, vừa đặc thù chất humor Anh quốc vừa đượm chất tiểu ngạo Lão-Trang “*dĩ vạn vật như sô cầu*”. Trước một nhà thơ hay nghệ sĩ có chân tài, dù có viết vài quyển khảo luận hoặc chục bài phê bình cũng không diễn giải được hết tinh túy của một cõi sáng tạo độc đáo. Để bù lại sự bất khả ấy, đức tính kiên nhẫn đầy cẩn trọng của người đọc đang dò bước vào chốn thâm nghiêm của tinh thần và nghệ thuật đôi lúc có thể mở bật cánh cửa ẩn mật, khoảnh khắc tuyệt diệu khi các tri âm nhận ra nhau.

Hi vọng bạn đọc những bài thơ dịch sau đây có được đức tính nói trên để đi vào thế giới William Memmett:

*Đá vỡ vụn
từng giây từng giây một
thâm sâu hơn cao vợi hơn
mặt trời chiếu qua vách động hư hao...*

Vài nét tiểu sử

William Kemmett là tác giả sáu tập thơ và là một gương mặt có uy tín trong giới thi sĩ ở Boston cũng như tiểu bang Massachusetts. Anh từng đoạt nhiều giải thưởng, đặc biệt giải thơ Haiku năm 1978 của tạp chí *DragonFly*, thắng giải thi ca năm 1981 do nhóm *New England Poetry Club* tổ chức. Trước đây anh học Harvard và đã dạy nhiều khóa sáng tác trong vùng Boston-Cambridge.

Các bài thơ dịch được trích từ tập *Faith of Stone* do nhà xuất bản Wampeter in nằm ở Massachusetts.

Cambridge Feb. 8. 1998

Thơ

Có một bầy chim
Khiến tôi chú ý đến.
Tôi muốn viết
Cái mỏ rực sáng,
Con mắt long lánh,
Mối quan tâm tập trung
Mà chúng đang vây bủa.

Nhưng đối với chim tôi là
Đích ngắm cần tránh cho xa.
Cơn gió thổi kéo lại dấu vết chúng
Xoay vòng trên cánh đồng bụi cuốn.

Mở ghi chép nhàu nát của tôi bay tung.
Vàng trắng bắt đầu chu tuần.

(Poem)

Thơ Đói

Ba con sẻ đói
 Ấu ẳ
 Giành cái vỏ bánh mì mốc,
 Một tên khác phóng tới.
 Sốt phần thưởng
 Bay đi.
 Hai tay nữa
 Nhảy vào vòng chiến.
 Miếng bánh nhỏ dần.
 Mỗi mỗ tranh
 Một khẩu phần.
 Thủ tục tái diễn
 Nhiều lần:
 Bụi bắn tung,
 Không khí lú lo.
 Chẳng đứa nào no mập,
 Hầu hết đều được sống.
 Tất cả,
 Tất cả rốt cuộc bình đẳng.

(Hungry Poem)

Chỗ Chứa Quần Áo

Nằm trên gối
Qua ánh trăng, tôi thấy mấy hình thù:
Cái áo vết ngón ỉu rỗ
Cánh chỏ quẹo cong.
Đằng sau, bị che mất nửa,
Chiếc áo khoác da, đầy thép độ.

Mây trôi ngang...
Các cái bóng quét đảo những ảnh tượng mơ hồ.
Lúc ẩn lúc hiện, tận trong sâu.

Sắc màu đùa nghịch dưới trăng:
Trắng, đen, trắng.
Tủ áo quần chứa cả sự chết lẫn sự sống.

Tôi kéo màn che cửa,
Nhịp thở nặng nhọc đan dệt
Một gian phòng đầy dung mạo nhạt phai.

Tôi ngủ trần truồng ----
Trơ tấm thân người giữa bao biến đổi.

(The Closet)

Sonnet của Xương

Không còn thịt mỡ bám đeo xương được tự do...
 Và mọi bụi bặm cùng an nghỉ chung trong các hốc
 Khi những cơn gió chốn phong trần ngừng lặng.

Tôi ngẫm nghĩ về điều ấy khi ngắm nhìn một gã béo phì
 Lê bước về miệng hố không thể tránh của anh ta
 Mấy cái túi quá căng phồng cho một đoạn đường quá ngắn.

Về một nơi xương xóc thoải mái múa vui tựa khí trời
 Chúng sẽ hát ca khi da thịt rụng rơi
 Và biển vô thủy vô chung quay lộn lại...

Rồi phủ cát lấp những cọng râu sao biển
 Rồi lũ nghêu sò của da thịt sẽ đào chui
 Cho đến lúc biến thành các vỏ ốc khô của muối...

Và biển chẳng hơn gì cái giường phủ bụi
 Nơi mọi xương sống đá sẽ nhảy múa đồng thời
 Con người béo mỡ rên đường về kéo gần lại là nàng thơ của tôi.

(Sonnet of Bones)

Niềm Tin của Đá

Hang lắng nghe đêm
với cái tai âm u; những giọt nước
vang vọng tiết tấu rỗng.

Đá bên trong vỡ vụn
từng giây một,
sâu thẳm hơn cao vợi hơn
mặt trời chiếu qua cách động hư hao.
Ẩn trốn nơi tăm tối,
tránh xa ngày nắng lóa,
lũ dơi mơ tưởng thứ kiến thức lộn đầu
hóa thạch.

Núi đã được thông báo.
Các thơ đá ở lõi tận cùng
am tường chuyện gió mưa,
chấp nhận định mệnh của chúng.

Núi và chân lý ngang bằng

(Faith of Stone)

NGU YÊN

Mùa Xuân Bay

trình diễn với nhạc new age
nhạc lớn người đọc phải la gào mới có thể nghe
đến phần sau
không nhạc hoàn toàn im lặng
thỉnh thoảng tiếng hành tinh lướt qua trong không gian
và người đọc xuống giọng thì thầm
đoạn kết vào nhạc tân cổ điển

mùa đông kéo dài quá lâu
suốt thế kỷ 20 băng lạnh
con người đông cứng bởi tự do
bởi những hạn hẹp trên mặt đất

khi mùa xuân trở lại
anh có còn nhớ mình là bộ đội
anh có còn nhớ mình là lính nhảy dù
bác có còn tin vào lãnh tụ tốt
bác có còn vất vả làm công mướn lãnh tiền già

chú có còn hận thù cộng sản giặc lây quốc gia
chú có còn huế sài gòn hà nội tham nhũng
chị có còn tự hào mặc chiếc áo dài
chị có còn tin hạnh phúc là lấy chồng lý tưởng
em có còn hãnh diện thông thạo tiếng việt
em có còn đau khổ vì lạc lõng tha hương
và bác gái
bác muốn gì nơi đám cháu nội ngoại lai mỹ lai tây lai nga lai tàu

khi mùa xuân trở lại
 chén trà khổng mạnh/ câu đối ông đồ/ múa lân văn hóa/ mừng
 tuổi lịch sử/ chúc tết hồng bàng/ lì xì quang trung/ bánh mứt thi
 ca/ hái lộc dân tộc/ xin xâm tổ quốc...
 tất cả thuộc về mặt đất
 thuộc về một nơi nhỏ bé
 thuộc về một nhóm người
 thuộc về một thời đại sống cho quá khứ

(không nhạc đọc nhỏ có khi thì thầm)

khi mùa xuân trở lại
 chúng ta đã đi xa trái đất
quên hết tiếng việt tiếng anh tiếng nga/ tình yêu tiền tài danh
vọng/ thượng đế phật chúa/ và quyền làm người
 chỉ còn sống và chết
 giữa vận hành vô tận không gian

khi mùa xuân trở lại
 phi thuyền sẽ tản mạn ngân hà
 con người thoát ra quá khứ
 luân lý không đuổi kịp tốc độ
 đạo đức hổ thẹn trong chiều thứ năm
 tôn giáo không huyền bí bằng trần gian vĩ đại

(vào nhạc tân cổ điển)

khi mùa xuân trở lại
 chúng ta sẽ sống giữa vũ trụ gian
 hậu lịch sử chép rằng:
 trước khi chết con người biết bay

houston 11-20-97

Một Giải Pháp Cho Lòng Chung Thủy

xin hỏi quý vị đã có vợ
thế nào là chung thủy?

có phải mua nhà mua xe mua nữ trang, đôi khi mua hoa hồng?
có phải đưa em giữ chi phiếu lẫn tiết kiệm?
có phải cùng em đi chợ dạo phố ăn hàng xem ciné ?
có phải nâng niu em suốt ngày?

xin hỏi quý vị nào đã làm hết nhiệm vụ
có được vợ xem là người chung thủy?

thế nào là chung thủy?
có phải đêm đêm thật lòng nói yêu em
ngày ngày không được thích thăm cô thư ký?
có phải kiên nhẫn nghe em trách móc
im lặng nghe em than phiền
dĩ dành khi em giận dỗi
rồi không được nghĩ thăm đàn bà dễ dụ hơn đàn ông?

biết làm sao là chung thủy?
khi bị hỏi:
nếu em chết anh có lấy vợ trẻ không?
xin quý vị hãy tự trả lời
vì nói không
đàn bà sẽ cho là nói dối

cho tôi nói thật
dù thô lỗ khó nghe
tình yêu thủy chung phải có tình dục chung thủy
45 tuổi mỗi đêm tôi yêu em một lần
50 tuổi tôi sẽ cố gắng hai lần mỗi đêm
tôi sẽ yêu cho khô cạn thân xác cho tê liệt thần kinh cho đầu
hàng tình ái
nếu một mai em chết
tôi còn sức đâu dám nghĩ đến đàn bà
đó là cách đáng tin để làm người chung thủy

Houston 10-04-97

Primo Levi Và Sự Trong Sáng Trong Thơ

Jorge Semprun

“Theo ý tôi có lẽ người ta không nên viết cách tối tăm,” Primo Levi đã tuyên bố như vậy trong một bài báo từng gây một số tiếng vang. Trong công việc viết văn, ông đã trung thành với quy tắc phủ định này: trung thành một cách quyết liệt.

Nói thật, theo ông, là kẻ nói sáng sủa, rõ ràng, minh bạch, đưa ra ánh sáng hay giữa thanh thiên bạch nhật, tiết lộ. Bởi đó mà lúc nào cũng có sự đòi hỏi dai dẳng, như bị ám ảnh, phải đọc hiểu, phải trong sáng. Quả thật Primo Levi không phải là không biết rằng sự sáng sủa trong cách diễn tả không phải là chuyện hiển nhiên dễ dàng, rằng điều ấy không phải là một dữ kiện trực tiếp của công việc viết lách. Sáng sủa là một sự chinh phục.

“Một lối viết hoàn toàn sáng sủa, ông viết trong bài báo năm 1976 mà tôi đã nói tới, giả thiết trước một nguồn xuất phát hoàn toàn ý thức, và ấy là một điều không phù hợp với thực tế. Chúng ta làm bằng cái Tôi và cái Ấy, bằng xác thịt và tinh thần, và cũng bằng a-xít hạch nhân, những truyền thống, toàn bộ những chấn động xúc cảm đã qua và mới đây: bởi vậy chúng ta bắt buộc phải kéo lê sau mình, từ lúc lọt lòng cho tới khi xuống mộ, một thứ *Doppelganger* (song hình, giống mình như đúc), kẻ tuy thế lại chia sẻ với chúng ta trách nhiệm về mọi hành động của chúng ta, và do đó về những trang sách của chúng ta...”

Doppelgänger: có thể nói là cái song hình ma quái; cái song hình của chính bóng mình. Thật là có ý nghĩa khi Primo Levi tìm tới tiếng Đức để diễn tả cái sắc dị hay *Schattierung* này, một chữ gốc từ *Schatten*, nghĩa là cái bóng.

Wahr spricht, wer Schatten spricht: “Kẻ nói bóng nói thật.” Câu thơ này của Paul Celan dấu sao đi nữa cũng nói thật về nghệ thuật thi ca của ông. Về sự thật cái bóng của ông và về cái bóng sự thật của ông.

Câu thơ dưới dạng châm ngôn này gốc từ một bài thơ trong đó Celan ngỏ lời với chúng ta, kêu gọi chúng ta. Khi hướng tới từ “mi” giả định nghĩa là mọi người đọc có thể có: bất kỳ ai. Nhưng kẻ đó sẽ trở thành khác -- nghĩa là, Tôi, ta: ấy là điều không phải là không thể tưởng tới được -- khi người đọc tiếp nhận cái mệnh lệnh trong bài thơ thúc dục y suy tưởng. Từ đó có thể xuất hiện những lời nói. Những hành động, ai biết được?

Celan ngỏ lời với người đọc ông, ra sức thuyết phục người đó. Cả mi nữa, hãy nói, ông bảo người đọc trong bài thơ này. Nhưng đừng tách cái có với cái không. Hãy cho cả lời mi nói nữa mọi sắc dị của ý nghĩa: cái bóng của ý nghĩa, cái nghĩa của bóng.

Hãy cho nó hết thấy ngần ấy bóng mà mi biết, được phân phối giữa nửa khuya và đúng Ngọ và nửa khuya.

Cố nhiên là không thể nào giải mã được thơ Paul Celan mà không thăm dò khảo sát tiếng Đức, thứ ngôn ngữ mà đối với nhà thơ, cũng vì cùng một lý do như cái chết, chính là *ein Meister aus Deutschland*: một chủ nhân ông đến từ nước Đức. Chính là trong thứ ngôn ngữ giết người của các chủ nhân ông ấy mà Celan đã lựa chọn xác định tài năng thi ca của mình.

Cả mi nữa, hãy nói: đó là tựa đề bài thơ của Celan. Toàn bài xoay quanh, và nở ra, đậm đặc, tối lại, chung quanh câu thơ nghịch lý ấy: *Wahr spricht, wer Schatten spricht*: kẻ nói bóng nói thật.

Ấy chính là dựa trên phần tham dự hiển nhiên này của bóng tối, của điều phi lý, có ở trong mỗi chúng ta – một cách không thể chối cãi, không thể tránh – mà Primo Levi đã thảo ra một thứ quy tắc đạo đức và thẩm mỹ – còn có tính truyền thông nữa – về văn thể.

“Một bản văn càng có giá trị hơn, ông viết, và càng có thêm hy vọng truyền bá và sống động, nếu nó được hiểu rõ hơn và ít hỗ trợ những lối giải thích đối nghịch tối tăm.”

Sự thực phức tạp hơn, lẽ cố nhiên.

Chính Primo Levi cũng đã nhìn nhận điều ấy khi ông viết: “Cố nhiên, để cho điều nhấn gửi xứng với giá trị, sáng sủa là điều kiện cần nhưng không đủ: người ta có thể sáng sủa và chán ngấy, sáng sủa và vô ích, sáng sủa và láo khoét, sáng sủa và tầm thường thô lậu...”

Và phần kết luận trong văn bản của ông còn đem lại thêm cái sắc dị, cái bóng mờ – *Schttierung* – cho sự trong sáng quyết liệt của lời ông đưa ra lúc ban đầu.

Thật vậy, Primo Levi nói: “Khi ta viết, ta tự do lựa chọn ngôn ngữ hay cái phi-ngôn ngữ nào thích hợp hơn cả, và mọi sự đều có thể: có khi một bài viết tối tăm đối với tác giả lại sáng rõ và rõ ràng đối với người đọc, và có khi một bài viết không được những người đồng thời thấu hiểu lại trở nên sáng sủa và thời danh hàng chục năm, hàng thế kỷ sau.”

Dù sao đi nữa, lúc này, tôi cũng chỉ muốn nhấn mạnh đến sự cách biệt giữa Paul Celan và Primo Levi. Giữa những quan niệm của họ về thi ca và về sự thật. *Dichtung und Wahrheit*, như đã nói Goethe, người có lẽ thiên về phía Ánh sáng hơn. Vậy thời, về phía Levi.

Nhấn mạnh sự cách biệt này để nắm rõ hơn ý nghĩa và yếu tính của thơ Primo Levi.

Chúng ta đứng trước hai truyền thống rất khác biệt về văn thể, nói chung. Về văn thể hiện đại, nói riêng.

Primo Levi, về phần ông, đã kiên quyết và kiên trì theo đuổi truyền thống Ánh sáng. Dù cho cái phần phi lý ông nhận thấy mà không chế ngự được có ra sao chẳng nữa, trong cái thôi thúc viết lách đôi khi đã đẩy ông tới việc diễn tả dưới một hình thức thơ, Primo Levi bao giờ cũng cố du nhập vào đó sự sáng sủa, cái trật tự của lý trí.

“Nói rằng muốn diễn tả sự hỗn độn phải cần tới sự hỗn độn là không đúng. Rằng cái hỗn độn của trang viết là biểu trưng hay nhất của tình trạng hỗn loạn cuối cùng mà chúng ta nhắm tới là không đúng: tin ở điều ấy là cái thói xấu tiêu biểu của thế kỷ chúng ta, một thế kỷ không mấy tin ở mình.”

Và như thế, trong những bài thơ của ông, nảy sinh từ một nhu cầu chuyên biệt về truyền thông, biểu thị sự nắm bắt một giây lát trong đời hay thuộc về ký ức -- những bài khiếm tốn ca tụng cái thật, cái sống, cái tưởng tượng --, người ta có thể thấy được thực thi cái ý muốn bền bỉ và kiên quyết đưa ra ánh sáng và trong trật tự. Cả sự nhắc nhở phải trật tự nữa.

Celan, về phía ông, thuộc về một truyền thống hiện đại hoàn toàn khác.

Cả ông nữa, ông cũng kiên quyết theo đuổi truyền thống ấy. Trước hết là trong việc, là một nhà thơ Ru-ma-ni, ông đã chọn tiếng Đức để biểu lộ sự già giận chín chắn của mình như một nhà văn. Cố nhiên, người ta rất có thể chú giải thật lâu. Đây không phải lúc. Có lẽ chỉ cần nhắc lại rằng cái từ trong tiếng Đức chỉ thơ, *Dichtung*, chính là cái danh từ do (động từ) *dichten* mà ra, động từ này không phải chỉ có nghĩa là *làm thơ, thi vị hóa*, mà còn là *làm đậm đặc, cô đọng*. Tóm lại, nếu cần phải so sánh bằng tiếng

Đức giữa nghệ thuật thi ca của Celan và nghệ thuật thi ca của Primo Levi, chuyện đó có lẽ sẽ diễn ra giữa hai từ *Dichtung* và *Lichtung*, từ sau này có nghĩa là khoảng trời quang đãng, lóe sáng, khoảng rừng thưa, và gốc từ chữ *Licht*, nghĩa là ánh sáng, cố nhiên.

Và như thế, người ta có thể thăm dò truyền thống này của thi ca Đức từ Celan ngược lên tới Trakl và tới Holderlin. Ở đây tôi ứng theo một lối khác hơn trong cùng một *khu rừng những ký hiệu tượng trưng* ấy.

Trong tác phẩm của ông nhan đề là *Nghiên cứu triết học về yếu tính của tự do con người*, triết gia F. W. J. Schelling nói về thế giới, như thế giới mà chúng ta nhận thấy. “Ở đây tất cả đều là phép tắc, trật tự và hình trạng,” ông nói. Nhưng thêm: “Tuy nhiên tính chất thất thường bao giờ cũng vẫn ẩn bên dưới, như thể nó vẫn còn có thể trỗi lên lại; và như thế dường như là trật tự và hình thể không biểu thị một điều gì độc sáng ở đâu hết, mà ấy chính là một sự thất thường khởi thủy đã được sắp đặt cho có thứ tự, phép tắc.”

Từ đó ông kết luận bằng một câu khủng khiếp, nhưng cũng có tính cách soi sáng: “Thiếu cái tâm tối đi trước ấy, tạo vật có lẽ sẽ không có một thực tại nào; bóng tối nhất thiết thuộc về tạo vật như một phần của nó.”

Thế nhưng, dầu hay đến đâu, trên bình diện phân tích văn chương và phê bình tỉ mỉ, việc đặt các truyền thống thi ca đối nghịch vào phối cảnh này - tham chiếu: một truyền thống dưới bóng của “sự thất thường khởi thủy”, vốn sẵn, của con người, và một truyền thống khác dưới ánh sáng của lý trí soi rọi vào đó để thiết lập ở đó một “trật tự” và một “hình thể” -- có lẽ chỉ có một tầm mức học viện mà thôi nếu như, ở cái nền phía sau, đã không diễn ra thực tại của các trại tập trung: kinh nghiệm hủy diệt hoàn toàn của sự Dữ triệt để.

Paul Celan và Primo Levi quả thật đều là những nhà thơ đã viết sau Auschwitz. Lối viết của họ chỉ có thể giải thích, theo thể thức hiện sinh, bằng kinh nghiệm của việc tận diệt dân Do thái ở Âu châu. Chính là trong trạng huống lịch sử này mà ta cần phải trở lại với những điều khẳng định của Primo Levi trong bài báo năm 1976 mà tôi đã nói tới nhiều lần và tựa đề lại đúng là: *Về lối viết tối tăm*.

Trong bài báo này, sau khi đã khai triển những lý lẽ của mình -- không phải là không có đôi chút gay gắt nhuộm màu ý thức hệ, đôi chút cứng nhắc về luân lý -- chống lại sự tối tăm trong văn chương, Primo Levi đã trực tiếp bắt lỗi Paul Celan.

“Điều có thể diễn tả đáng ưa hơn là điều không thể diễn tả, lời nói của con người đáng ưa hơn tiếng nói gầm gừ của thú vật. Không phải là sự tình cờ khi hai nhà thơ Đức ít được hiểu nhất, Trakl và Celan, cả hai đều

tự sát, cách nhau hai thế hệ. Số mệnh chung của họ khiến ta nghĩ tới sự tối tăm trong thi pháp của họ như một thứ sẵn-sàng-chết, một thứ không-muốn-sống, một thứ trốn-tránh-cõi-đời mà cái chết tự ý tựa như thành tựu chót.”

Quả thật, Levi thêm, Paul Celan thật đáng kính, là vì “tiếng gầm gừ thú vật kia có nguyên cớ thật khủng khiếp.” (Người ta không thể không giật mình khi thấy Levi mệnh danh như “tiếng gầm thú vật” một thứ ngôn ngữ, ngay trong tính cách bí hiểm của nó, vẫn là sản phẩm của một sự tác luyện cực kỳ tinh tế: có khi còn quá tinh tế nữa!)

Có nguyên cớ, dù thế nào chăng nữa, “đối với Celan, người Do thái Đức thoát khỏi cảnh tàn sát của người Đức như nhờ phép màu, nguyên cớ ấy là việc ông bị bắt khỏi cội rễ của mình và nổi thống khổ vô phương chữa trị do sự toàn thắng của cái chết gây nên.”

Rốt cuộc, và dù thơ của Celan đáng tôn trọng thế nào chăng nữa, kết luận của Primo Levi là chung quyết:

“Về phần tôi, ông viết, tôi nghĩ rằng nhà thơ Celan cần phải được nghiền ngẫm và thương cảm hơn là bất chước. Nếu tín điệp của ông là một tín điệp, thì tín điệp này bị lạc mất trong “tiếng ồn”: ấy không phải là một sự truyền thông, ấy không phải là một ngôn ngữ, cùng lắm ấy là một thứ ngôn ngữ bị trở ngại và què cụt, tựa như của kẻ sắp chết, đơn độc như chúng ta hết thấy sẽ trở thành khi hấp hối. Thế nhưng chính là vì chúng ta, những người còn sống, chúng ta không phải là đơn độc, chúng ta không nên viết như thể mình đơn độc...”

Ấy là sự sáng sửa mà Primo Levi đã đòi hỏi ở lối viết thi ca, đã đòi hỏi ở chính mình, vào năm 1976. Ông, người còn sống, mười một năm trước khi tới lượt ông cũng tự sát.

Hôm sau ngày hôm ấy, tức là ngày 12 tháng Tư 1987, điều đầu tiên tôi nghe thấy trên đài phát thanh, vào sáng sớm, là tin về cuộc tự sát ấy. Một cơn lốc những hình ảnh, những kỷ niệm, tràn ngập tôi lúc đó.

Và trước tiên là kỷ niệm của một vài trang thật đáng thán phục trong (tác phẩm của Primo Levi) *Phải chăng đây là một người*. Những trang thuộc chương “Tiếng hát của Ulysse”. Chắc chắn là mọi người còn nhớ. trong chương đó Primo Levi thuật lại một cuộc tạp dịch mang súp (cho tù) cùng với một chàng trai bị đày người Alsace tên là Jean, biệt hiệu là chú Pikolo của phân đội *. trong ánh ngày rực rỡ, dưới bầu trời tháng Sáu trong trẻo, Levi chợt nhớ tới một bãi biển mùa hè thời ông còn nhỏ. “Người ta thấy rằng Carpates tuyết phủ. Tôi hít thở khí mát, tôi cảm thấy mình nhẹ lạ lùng”, ông viết.

(Quả thật: ta có thể thấy mình đột nhiên nhẹ lạ lùng, khi nhìn ngắm

vẻ huy hoàng rực rỡ màu xanh lá của rừng cây dẻ, chung quanh Buchenwald. Những cây ấy sẽ tồn tại sau ta, ta tự nhủ, cái chết có thể thấy trước của ta sẽ không xóa đi vẻ đẹp của thế giới!)

Tại sao, trong lần đi với Jean, chú nhỏ của phân đội, Primo Levi lại nhớ tới những câu thơ của Dante? Ông không biết gì hết. Ông chỉ biết mình muốn chia sẻ với chàng thanh niên người Alsace kia những nét đẹp của tác phẩm *Hài kịch thánh thiêng*. Ông khởi sự đọc vài đoạn, vật lộn với quên lãng đang làm phai mờ một số câu, ông phiên dịch và giải thích cho người bạn tù.

Đối với ông, dường như đây là một vấn đề khẩn thiết, sống chết. Một vài câu thơ của Dante quan trọng sinh tử không kém gì lương thực. Phải chia sẻ như cơm bánh, hy vọng, tình anh em của những kẻ ở cùng nhau để chết. Cùng nhau chống lại cái chết, chắc chắn là đang gần kề, le lói.

Vào năm 1992, tức là năm năm sau ngày Primo Levi tự sát, trong một cuốn sách khá đặc sắc – than ôi, cho đến giờ phút mà tôi viết bài tựa này, vẫn chưa được dịch sang Pháp văn – nhan đề là *Weiter leben eine Jugend* (Sống còn, một thời thanh xuân), Ruth Kluger đã trở lại với sự quan trọng của thơ trong hoàn cảnh những kẻ phải lưu đày.

“Có nhiều người bị lưu đày, bà viết, đã được an ủi trong những vần thơ mà họ thuộc lòng.” Và bà thêm vào lời chứng nhận này một lời chú giải thật tế nhị.

Thật vậy, Ruth Kluger quả quyết rằng đây không phải chỉ liên hệ, hoặc ngay như liên hệ một cách chính yếu, tới cái phần nội dung – tôn giáo, ái quốc hoặc luân lý đạo đức – của những câu thơ được gọi ra. Cũng chẳng phải là chuyện những câu thơ đọc thuộc lòng kia có thể liên quan tới những kỷ niệm sinh động thời nhỏ. “Trước hết, bà viết, đó là chính cái hình thức, cái ngôn ngữ kiểm chế của thi ca nó cho chúng tôi chỗ tựa và sự can đảm.”

Tóm lại, ấy chính trật tự và sự sáng sủa là điều mà việc đọc thơ đã đưa vào cái hỗn loạn tối tăm và phi lý của trại tập trung.

Về phần tôi, tôi muốn thêm một yếu tố khác vào việc giải thích cái an ủi mà chuyện đọc âm thầm sâu kín kia có thể đem lại cho người bị lưu đày. và đó là chính việc đọc thơ vừa kể trên đã tái tạo một không gian của đơn độc, của trở lại với bản thân, của tự chủ. Là vì trong mọi nỗi ghê rợn của đời sống hàng ngày trong một trại tù, một trong những điều nhục nhã nhất, ấy là sự chung đụng hỗn tạp không thể tránh: việc phải sống không ngừng hết mọi lúc của đời mình dưới mắt nhìn của những kẻ khác, trong sự nồn nao nhơ nhớp của tạng phủ, tiếng thì thầm gây âu lo của những cơn ác mộng.

Nhưng tôi không trích dẫn Ruth Kluger chỉ vì cái ý kiến về chuyện đọc thơ này. Phải nhận rằng cả bà nữa, bà cũng làm thơ và đối với bà, cũng như đối với Primo Levi, đòi hỏi sáng sủa là điều thiết yếu trong công việc viết lách của bà.

Sinh tại Vienne, trong một gia đình Do thái bậc thường, Ruth Kluger đã tới tuổi mà người ta bảo là khôn lớn vào lúc Hitler thôn tính xứ sở bà. Từ đó, câu chuyện thời thanh xuân mà bà thuật lại trong tác phẩm *Weiter leben* – thật đặc sắc vì sự thanh thản trong sáng về ngôn ngữ và vì tỉ trọng ý thức hệ trong suy tư – chính là sự miêu tả cuộc chu du qua một chuỗi những trại tù của quốc xã, từ Theresienstadt tới Gross Rosen, qua Auschwitz-Birkenau.

Trong chương sách ngắn ngủi nơi bà gợi lại những câu thơ đọc thuộc lòng trong các trại tù, sự nâng đỡ tinh thần mà những vần thơ ấy đã đem lại cho bà, Ruth Kluger, sau khi đã bài bác ý kiến của Adorno về sự không thể được của mọi thứ thi ca sau Auschwitz, cũng bất lỗi, theo một kiểu khá hài hước, sự tối tăm của Paul Celan. “Người ta có thể châm biếm Thượng đế và Goethe, bà nói, nhưng tác giả bài *Tấu khúc của cái chết* (Paul Celan) là người không ai được động tới. Và không phải chính là vì ông là một nhà thơ lớn lao đến thế, bởi lẽ Goethe cũng lớn.”

Tôi thấy rằng cuộc tranh luận dường như vẫn còn để ngỏ, rằng nó vẫn còn để ngỏ thế mãi. *Dichtung* và *Lichtung*: thơ và sự thật của bóng tối, thơ và sự thật của ánh sáng.

Tôi lại muốn nhường lời cho Schelling, để tạm thời kết thúc chuyện trên. Không phải chỉ là vì ý nghĩa của những lời bày tỏ có tính triết lý của ông, mà còn là vì chính tại Buchenwald, một buổi chiều chủ nhật mùa thu 1944, quanh giường nằm hấp hối của Maurice Halbwachs, có một người tù Đức bị phát lưu với cái tam giác tím của giáo phái Tin lành Bibelforscher, một người chống đối việc đi lính với lý do đạo lý, tới nhập bọn với chúng tôi, tôi không còn nhớ tại sao nữa, đã nói với chúng tôi về tác phẩm *Nghiên cứu* của Schelling, nói với chúng tôi cái câu còn ghi dấu mãi: “Thiếu cái tâm tối đi trước, tạo vật có lẽ sẽ không có một thực tại nào; bóng tối nhất thiết thuộc về tạo vật như một phần của nó.”

Vậy thời tôi trở lại với triết gia Schelling để tạm thời kết luận.

“Tuy vậy chúng ta không biết một điều gì có thể khích giục con người vươn mọi sức lực của mình tới ánh sáng hơn là sự ý thức về đêm tối thăm sâu từ đáy y đã xuất hiện để nâng mình lên cao tới thực thể-đó... Mọi sự sinh ra là sinh ra từ bóng tối tới ánh sáng; mầm hạt nhất thiết phải chìm đắm xuống đất và chết trong bóng tối để một khuôn mặt sáng rỡ có

thể trời dậy...”

Dẫu cho những dè dặt mà Primo Levi, con người duy lý thực tiễn, đã có thể có trước cái rung động duy tâm và lãng mạn trong ngôn ngữ của Schelling, có ra sao chẳng nữa, tôi thiết tưởng ấy chính khát vọng ánh sáng trong đêm tăm tối của kinh nghiệm trại tập trung đã gây cảm hứng cho lối viết của ông.

Ngày nay đọc lại những gì ông đã viết về thơ của Paul Celan, vào năm 1976, lại càng thấy xúc động hơn. Đối với ông thời một thi sĩ khó hiểu như thế mà tự sát không phải là một chuyện tình cờ. Sự tăm tối trong thi pháp của Celan, Levi thêm, tựa như một sự sẵn-sàng-chết, một thứ không-muốn-sống-nữa.

Ấy thế nhưng, sự trong sáng trong việc làm thơ của Primo Levi đã không ngăn được cái chết và bóng tối bắt kịp ông, vào một ngày tháng Tư. Một ngày của tháng Tư khủng khiếp khi kỷ niệm về các trại tập trung trời dậy, hàng năm, như một cái bóng của tro than và khói, trên các nước Tây Âu.

Ở bên kia cái chết đó, ở bên kia mọi cái chết, ở bên kia chính cái Chết, câu thơ của Paul Celan lại âm âm vang động trong ký ức chúng ta. *Wahr spricht, wer Schatten spricht: Kẻ nói bóng nói thật.*

Thủy Trúc dịch

Cước chú

Jean nhỏ tuổi nhất nên có biệt hiệu *Pikolo* (tiếng Ý, nghĩa là nhỏ, chú nhỏ). Đây là phân đội hóa chất mang số 98 (ND).

Primo Levi, một chuyên viên về hóa chất, người Ý gốc Do thái, bị tù đầy trong các trại tập trung của quốc xã Đức ở Âu châu. Sau khi được giải phóng, ông trở thành một nhà văn nổi tiếng khắp thế giới với các tác phẩm viết về các trại tù đã đi qua, trong đó thường được nhắc tới là tác phẩm: *Phải chăng đây là một người*. Ông sinh ngày 31-7-1919 và tự sát ngày 11-4-1987. Jorge Semprun là một nhà văn tên tuổi của Âu châu, từng làm bộ trưởng Bộ Văn hóa của Tây-ban-nha. Bài dịch nguyên là bài tựa của Jorge Semprun viết cho tác phẩm thi ca toàn bộ của Primo Levi, do Louis Bonalumi dịch sang tiếng Pháp, dưới nhan đề; *À une heure incertaine* (Vào một giờ vô định), Arcades, Gallimard, Paris 1997 (136 tt). Tựa bài do người dịch đặt; các chú thích ghi theo Myriam Anissimov: *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste, Biographie*, JC Lattès, Paris 1996 (698 tt).

THIÊN YÊN

Tình Đồ

Em ăn cam đỏ
vào những đêm không trăng
tình đỏ trong lòng
tựa môi người để lại

Từ khi anh bỏ đi
như giọt nước
không giữ được trên tay
và những hạt nước mắt
em không khâu được
thành vòng

NGUYỄN TÔN NHAN

Một Triệu Bông Mười Giờ

Tôi ở lại bên Ni
 Nửa ngày cớm gầy guộc
 Ni giặt giụa sau nhà
 Bóng trôi đầy mặt nước
 Ni có hai con mắt
 Đứng quá nhiều Như Lai
 Ni có hai con người

Ni đựng cả hồn tôi
 Trong giường Ni mới dọn
 Chăn chiếu vẫn thơ ngây

Ni đựng cả tim tôi
 Trong bèo thai quá rét
 Một triệu bông mười giờ
 Nở êm đêm vĩnh biệt

Tôi đại đột biết Ni
 Chỉ có hai con mắt
 Chỉ có hai con người
 Đỏ như hai viên gạch
 Một triệu bông mười giờ
 Nở vô ưu tĩnh mịch

Tôi ghé lại bên Ni
 Hồn hiu quạnh vô ngã
 Chút điên cuồng cuối đời
 Tôi gửi cho Ni giữ
 Tôi ghé lại rồi đi

Rừng đầy mưa lạnh tóc
 Tôi nhớ mắt Như lai
 Con mắt Ni có hai
 Sao ngập trời Tây Tạng
 Tôi khóc ướt cổ đồi
 Ngập suốt trời Tây Tạng.

ĐẶNG TẤN TỚI

Thơ tặng Ngày và Đêm

Ngày qua phố chợ xiêu quàng
Đêm nằm rừng rú hú tràn hươ nai
Trăm năm rất mực một vài
Giấc mơ gọi mộng trời phai mất tầng
Tiêu điều quần lục đôi phân
Tóc xao bờ liễu nửa phần bay đi
Ờ thơ điên dậy còn chi
Bây giờ rượu uống từng khi máu gà o
hời em còn nữa chiêm bao?
Có chẳng môi mắt hội nào quên chân!
Về đi lại đến qua lần
Giọng cười nước vọng tần ngần đáy khe
Canh khuya bình tĩnh sương hè
Hoa trắng một đóa hồn nghe hai chiều.

Thấy Gì

hết lời chẳng tới vô ngôn
Thơ ca rất mực chân đồn bước chân
Kìa kìa rõ cái gần gần
Đuổi chơi chớ bắt cho thần thần thơ
Nghìn xưa soi đến bây giờ
Bóng trắng, trắng bóng ai ngờ nước xanh
Nên em mới lại vin cành
Thấy gì trong mắt dưới màn mi cong.

HUY TƯỜNG

Những Ứng Cảm Blues,

76.

Ngôi Quán,

Chuông vênh đỏ
trần im vách khói rong
khua xanh lòng hơ hã
hát liêu,

77.

Ngày Cỏ,

Gửi T.Quán

Ngày cỏ
mưa thấp nghiêng
đèn hoen cây lú rú ngực âm
phố trở trắng mực Tàu
phôi bóng.

Ngày cỏ
hé cong môi
biệt ly xanh tầm tã đàn hương...

79.

Mồng Mười Tháng Chạp,

Gạch một nét chì than lên tháng chạp
gió thốc
rơi hút tờ tịch mịch...

80.

Một Chiều Chèo,

Cong lưng dưới trời vẩy cá
 đêm gió lạnh
 nhẩy loi thoi lữa lồ nước mặn
 đập thanh
 nắc nẻ cười cỏ rướn.

83.

PHỐ GÓA,

Cười nhá nhem
 phố góa
 Hừng đông vỗ thức
 tiếng gà
 Em cầm mưa cầm
 xóa đấng
 Con đường
 mở hoác bờm râu...

84.

VỀ NGỦ ĐẬU,

Gửi Em, gần
 Những tiếng kèn giục tan mau
 rợp chiều cao lâu
 phố lâu mê trận
 Anh đón em về
 ngủ đậu đức tin.

85.

LỮ QUÁN,

Lữ quán một đêm
 Nghe động mãi nển chiều lá rộng
 mất thuyền duyên đuổi thắm cành dao...

KHIÊM LÊ TRUNG

Những Ngõ Phố Rời qua Trí Nhớ

1.

Cong cong bầu trời khỏa thân tượng
 Ngày thật bình yên trên góc phố gió thoảng
 Một ngày dài nhiệt đới,
 Phố vàng hanh giọt lệ.
 Tuổi trẻ tôi thét mòn lòng đất
 Nhịp chân đời
 Hai mươi năm.

2.

Giữa ồn ào phố xá,
 Giòng sông xanh lơ là rất thực
 Nắng thả hạt cườm lấp lánh
 Những lâu đài huyền mộng
 Mùa xuân dịu dàng như đôi môi,
 Bàn tay anh chạm ngực.

3.

Giữa thâm lặng khúc hát cũ
 Bật cháy niềm hối tiếc
 Nét vẽ nghèo nàn đời anh trên giấy.
 Ngực và hoa nhú lên giữa bầu trời Đà Lạt hôm ấy,
 Những ly rượu dốc ngược!
 Chiếc bóng đời ai chênh vênh ngõ phố?

4.

Mẫu xương thừa và cặn rượu,
Tôi nuốt đi giọt nước mắt của ngày cũ
Một cơn mưa ngưng đọng giữa trí nhớ mệt mỏi
Vỡ trần trụi quá khứ.

5.

Dĩ vãng xưa như màu khói non cao
Hoa hồng vẫn nở bên hiên ngày thoảng gió
Khuôn mặt em búp non tươi mộng mị,
Đôi mắt lạnh tràn ma quái
Đêm dịu ngọt trong bờ đỏ rượu
Tôi lặn trong ngực ấm nỗi buồn.

6.

Tất cả những gì thuộc về đời anh,
Trần trụi với thời gian,
Giọt nước mắt sâu thẳm._

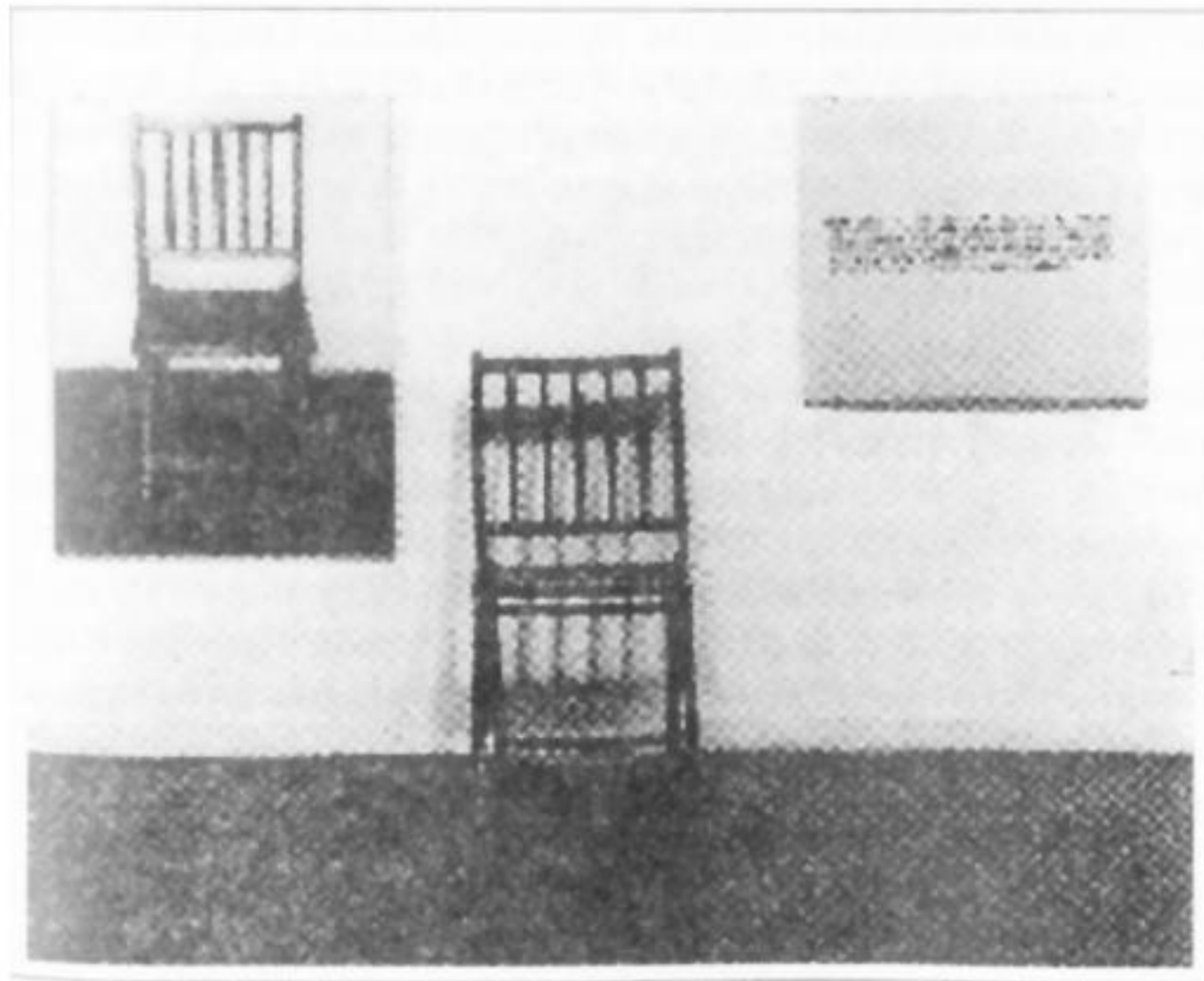
Thơ Bùi Giáng một thử nghiệm đọc

Khế Iêm

Hỏi tên, rằng biển xanh dâu

Hỏi quê, rằng mộng ban đầu đã xa...

Bùi Giáng



Vào những thập niên cuối thế kỷ 20, hội họa liên tiếp thay đổi, từ Pop Art phản ứng lại Trừu tượng Biểu hiện (Abstract Expressionism), rồi hội họa Khái Niệm (Conceptual Art) lại phản ứng, và đưa ra một quan điểm mới: nghệ thuật về ý tưởng. Một tác phẩm nổi tiếng của Joseph Kosuth, vào năm 1965, *Một và Ba Chiếc Ghế*, chỉ đơn giản là một chiếc ghế xếp bằng gỗ, một bức hình chụp chiếc ghế đó, và phóng ảnh lớn một paragraph trong tự điển, định nghĩa chữ *ghế*.

Bức tranh đã tạo ra cho người thưởng ngoạn một xúc động mạnh, và đưa ra nhiều vấn đề của nghệ thuật. Trong ba chiếc ghế đó, chiếc nào là chiếc ghế thật? Và ý nghĩa của nó là gì? Không ai có thể biết chắc vì chiếc nào cũng có thể thật và không thật. Và mỗi người bằng cảm quan của mình có thể tìm ra một ý nghĩa, và cũng không chắc đâu là ý nghĩa thật. Ý nghĩa vượt khỏi tầm bắt, *ý nghĩa vắng mặt*. Ý nghĩa vắng mặt không phải là không có ý nghĩa. Giống như khi đọc những trang sách, nhưng chẳng thể cứ đọc mãi. Phải gấp lại, còn thì giờ để thở, để sống. Nhưng nếu không đọc nữa, những trang sách vẫn còn đó, chờ đợi chúng ta quay tìm lại. Và thời đại của chúng ta, quả thật là thời đại săn lùng ý nghĩa, như nhà điêu khắc Jerry Joslin muốn dành sự giải thích tác phẩm ông cho người thưởng ngoạn, vì họ có thể đọc ra được điều gì khác.

Bức tranh phá vỡ lần ranh giữa hội họa và điêu khắc, ra ngoài khung bố và màu sắc -- bước vào thực tại. Ngôn ngữ hội họa không còn là màu sắc mà là những đồ vật thường ngày. Nhưng vấn đề là làm sao biến những đồ vật thường ngày trở thành ngôn ngữ là một điều khó, tùy thuộc vào tài năng của người nghệ sỹ. Ở đây, chúng ta đã nhìn ra sự hóa thân của ngôn ngữ, và chính nó tạo nên nghệ thuật.

Từ những ý niệm sơ khởi đó, quay về với thơ. Và cũng như hội họa, chúng ta cần một tác phẩm nào đó, để đối chiếu, thử làm một cuộc truy lùng như thế. Và cũng như những thử nghiệm thơ, đây là *thử nghiệm đọc*. Tác phẩm *Chớp Biển* của Bùi Giáng, do gia đình và thân hữu in từ Canada (Vinagraphics), kỷ niệm 70 năm sinh, là một tác phẩm thích hợp. Thích hợp vì không giống với bất cứ tuyển tập nào của Bùi Giáng từ trước tới nay, kể cả những tuyển tập được in mấy năm gần đây. *Chớp Biển* tạo nên ấn tượng làm người đọc phải liên tưởng tới *Muta Nguồn*, bởi vì người tuyển chọn, như một cố gắng muốn đưa Bùi Giáng tới gần người đọc, và hình dung lại chân dung Bùi Giáng. Nếu *Muta Nguồn* với giọng thơ gân guốc và nhiều chất điền dã, thì *Chớp Biển* như một tiếp nối đầm thắm, tưởng như hai giòng thơ ấy chẳng hề có đứt quãng. *Muta Nguồn* in năm 1962, là tác phẩm đầu tay, đến nay đã 35 năm. 35 năm coi như đã đủ để nhìn ra một cuộc đời thơ, một hành trình thơ với bao nhiêu tang thương biến đổi. Có thể nói, *Chớp Biển* là tập thơ đi tìm lại *Muta Nguồn*, những bài thơ đi tìm lại những bài thơ tiền thân. Mà ở khoảng thời gian giữa đó, như nhà phê bình Nguyễn Phan Cảnh, trong bài *Số Phận Bùi Giáng* đã viết:

“Bùi Giáng thuộc số rất ít những nhà thơ thiên phú, đã được/bị lịch sử chọn để di truyền gien thơ dân tộc, phải *vương* cho hết *tơ* rồi có *thác* mới được *thác*. Vì vậy, việc *giữa đường đứt gánh*... thơ một cách không bình thường của anh vào thập niên sáu mươi rất có thể là một cách đã được chương trình hóa như thế nào đấy để chặn lại mạch thơ anh, một mã-khóa như thế nào đấy mà hiện nay chúng ta chưa *đọc* được”.

Như vậy thì vấn đề Bùi Giáng là đi tìm cái mã khóa để mở ra một giọng thơ mà bấy lâu nay vẫn đóng kín, và cái khoảng thời gian *giữa đường đứt gánh* ấy lại là khoảng thời gian có một ý nghĩa lớn lao trong cuộc đời thơ và cả cho sinh mệnh của giọng thơ Việt.

Nắm lấy, bắt mạch, hoán vị, trục xuất, phá hủy, viết lại bài thơ, như những nốt nhạc dấy lên từ ký ức, đưa bản văn từ bóng tối ra ánh sáng, từ vắng mặt thành có mặt. Bởi ký ức làm cho sự vắng mặt có ý nghĩa. Và như thế, ý nghĩa bài thơ là bài thơ khác, mà người đọc, đọc ra ở đằng sau bản văn. Bởi bài thơ chỉ hoàn tất khi nó được đọc, nếu không thì vẫn cứ mãi ở tình trạng dang dở. Nhà thơ dang dở với thơ, và thơ dang dở với nhà thơ.

(Trong bài này, người viết phát biểu theo quan điểm của mình, tác phẩm lên tiếng, và người đọc là trung gian đánh giá và góp ý, tương tự như kiểu đối đáp trong thoại kịch, dù chỉ trên mặt giấy. Như vậy, người đọc có thể tìm ở đây, ít ra, một giá trị giải khuây nào đó. Bởi một điều, nếu trong sáng tác, chúng ta luôn trông chờ một điều gì mới, thì trong cách viết và đọc, cũng phải thay đổi một chút, cho trệch đi, và người đọc có thể tham dự trực tiếp để thơ có nhiều lối nhìn, nhiều cách soi rọi. Người viết có thể sai lầm, nói ra ngoài tác phẩm, người đọc điều chỉnh lại; và mặt khác, người đọc cũng có thể bước ra ngoài bài viết và tác phẩm để tìm kiếm một điều gì khác. Những bài thơ trích dẫn, không hẳn là tiêu biểu, vì đằng sau đó là trùng điệp thơ; và chỉ là cái cớ, đẩy người đọc đi tìm lại một dòng thơ... như thác đổ từ nguồn, hãy cứ để nó chảy lai láng, cuốn ta đi, và sau đó, trong khoảng khắc tình cờ, ta nhận ra nó, nó nhận ra ta. Như vậy không phải là điều thú vị lắm hay sao? Chú thích này trong bài, xin như một đoạn nhắc tuông về vị trí của mỗi phía tham dự).

Rượu Uống

Thưa em rượu uống bây giờ
 Là trăm năm gục hai bờ tử sinh
 Động hờ hững Chúa điều linh
 Em làm Hoàng Hậu mọt tình cỏ phơi
 Nhà ma cửa quỷ đi đời
 Chim hơi thở đục trong lời sương xanh
 Càn khôn xiêm mống che màn
 Về trong thiên hạ em thành thiên thâu

Thưa em rượu uống bây giờ
 Là thiên cổ lụy còn tro bên mình
 Tài hoa tiếng vọng điều linh
 Phạm Đan Phượng chết theo Quỳnh Như sao

Thưa em từ bữa nghiêng chào
 Chớm trang đầu chợt sóng trào trường giang
 Em đi rắc lá bên đàng
 Cỏ xanh rì mọc suốt càn khôn kia
 Mùa xuân mưa rười ruộng lìa
 Về trong nắng hạ mép bìa sai bầu

Thưa em rượu uống bây giờ
 Là trong lát nữa lên bờ đuổi ma
 Chạy quanh cồn cụm lá già
 Rách như bướm suốt ruộng sa mạc đồng
 Càn khôn gió đổ chất chồng
 Rú như beo rỗng như hùm đổi hang
 Trên rừng dưới lũng tan hoang
 Vẫn sừng sững bóng chắn ngang quỷ sâu

Thưa em rượu uống bây giờ
 Là trong lát nữa trắng mờ hỏi ma
 Hồn mang về giữa hiên nhà
 Bây giờ cố quận tên là chiêm bao
 Nhìn nhau trong lũy ngoài hào
 Lời phôi dựng một điệu chào dì sai
 Trên đầu thế kỷ chia hai
 Nguồn man mác lạnh tìm ai bây giờ

Thưa em rượu uống bây giờ
 Là thiên thu lại còn tro hận trường
 Cầm chung dâu biển khôn lường
 Chân trời mộng lý con đường chia ba
 Nam đình doanh trại dần qua
 Trống châu trùng ngộ thưa là không mong
 Hoạt tồn phát tiết sâu đong
 Tràng giang thế kỷ xô dòng xuống lên

Thơ Bùi Giáng là cuộc vận chuyển không ngừng của ngôn ngữ. Và khi chuyển động, nghĩa của chữ chưa kịp xuất hiện thì ngay tức khắc bị chữ khác thay thế. Cứ như thế, thơ truy lùng thơ, ngôn ngữ truy lùng ngôn ngữ, và bài thơ này trùng lấp vào bài thơ khác. Nghĩa chữ chồng chất lên nhau, chữ này ẩn vào trong hay bị bao trùm bởi chữ khác, của bài thơ khác. Ý của thơ không còn nguyên rỗng -- bất định và ảo hóa. Đi tìm lại tiền thân, nhưng

cũng chẳng ai biết bài thơ nào là tiền thân của bài thơ nào. Thơ ở trên trời dưới đất, muốn đọc thì với lấy, nhặt lên, bắt chợt và tình cờ, chẳng thể chọn lựa, chẳng thể dừng lại vì vòng quay có bao giờ dừng lại.

Trong lịch sử thơ Việt, chưa bao giờ lại có cuộc luân vũ mãnh liệt đến như thế, của ngôn ngữ. Và thơ, phải chăng, không nằm ở chính ngôn ngữ, mà ở khoảng khắc bốc hơi của ngôn ngữ, và chúng ta có thể tạm gọi cho đơn giản là quy trình hóa thân của ngôn ngữ. Bài thơ chẳng còn ở quá khứ hay hiện tại (và cũng chẳng phải tương lai) mà là tiến trình của thời gian. Và người đọc được mời gọi, nhập vào tiến trình ấy, để cùng hoàn tất thơ. Thơ làm khó diễn dịch và giải thích, vì vậy, chỉ còn lại người đọc và tác phẩm. Ngay tác giả cũng mờ nhạt trong định mệnh của vòng chơi. Nhưng không phải vì thế bài thơ không cần diễn dịch; sự diễn dịch cần thiết vì nếu nó kéo người đọc càng lúc càng xa tác phẩm, xa cách thơ, thì sẽ tạo nên phản ứng và nỗ lực làm người đọc tìm cách đến gần tác phẩm. Freud, khi đề cập tới việc đọc một tác phẩm văn học, cho rằng, đọc là phát hiện diễn tiến hóa thân của những yếu tố làm nên tác phẩm. Như vậy, ý nghĩa của bài thơ không quan trọng, mà quan trọng là cách nó tạo ra ý nghĩa.

Nếu ngôn ngữ là hệ thống những ký hiệu, có nghĩa là sự tập hợp nhiều ký hiệu tạo nên ngôn ngữ, thì ngôn ngữ hẳn phải được nhìn theo một cách nhìn khác. Roland Barthes cho rằng, quần áo, quảng cáo, những hoạt động thể thao và tất cả đối tượng và hình thái ứng xử đều là hệ thống những ký hiệu phải được giải thích qua những ẩn tính văn hóa. Như vậy cái gì cũng có thể trở thành ngôn ngữ, nếu nó chuyên chở được một ý nghĩa, như một bông hoa là ký hiệu, nhưng nếu kết thành vòng hoa, nó trở thành ngôn ngữ. Ngôn ngữ chi phối mọi khía cạnh trong đời sống, và nếu ngôn ngữ có trước cá thể, thì thơ đi trước nhận thức con người. Thơ, như một động lực phá vỡ ngôn ngữ, bởi ngôn ngữ tạo thành quyền lực, bao vây và nô lệ hóa con người. Chống lại ngôn ngữ, chẳng có cách nào khác hơn là đuổi bắt, điều cột và gây rối, bóp méo và làm dị dạng ngôn ngữ. Tựa như nhân vật Gregor Samsa của Franz Kafka (trong *The Metamorphosis*) bỗng chốc hóa thành dị hợm, không phải con người dù vẫn mang tâm trí của con người, hay những con vật trong *Animal Farm* của George Orwell, dù có biến thái thế nào đi chăng nữa, thì người ta vẫn có thể đọc được thông điệp từ đằng sau những biến cố. Những biến cố ấy chẳng qua cũng chỉ là những động lực giải phóng đời sống, cũng có nghĩa là giải phóng khỏi những chật chội, tù túng, áp bức của thực tại.

Làm Thân Con Gái

Trăng mới lên từ bữa nước không về
 Một hôm nào em mở cửa đầu khe
 Và bữa đó đến bây giờ cỏ rạ

Thi nhau mọc mặt trời lên lả tả
 Bông lúa chín trong rừng kêu tiếng lá
 Chóc chim xanh đòi đẻ trứng bây giờ
 Đến bây giờ từ giờ một giờ hai
 Đến bây giờ từ giờ ba giờ bốn
 Soi gương mặt mày cong đo đếm lộn
 Tóc tơ nhung là nhớ lạc lằm trời
 Mây trên trời đầm đìa suốt chung soi
 Ghềnh bóng vang đá ngựa tía cương đòi
 Đầu rớt xuống khi ngựa nghiêng tay gió
 Chân ngựa mỗi khi lời không thể tỏ
 Chân ngựa bay khi tiếng hột chân trời
 Chân ngựa về khi điệu hỏi về môi
 Đất tròn tựa gối xanh trong thớ cỏ
 Sương đắng cay vì trái chín bây giờ
 Người hai chân là quốc sắc tò mò
 Người hai tay là đẹp không thể ngờ
 Người hai gối là tròn không thể tưởng
 Người hai một một hai là ngược ưỡn
 Người mở cửa để cho đời sung sướng
 Người chết đi để thiên hạ quên người
 Người trở về trong mộng đủ hai môi
 (Và không thiếu bất cứ cái gì trong thân thể)

Thơ Bùi Giáng, gợi ra và soi sáng một điều: thơ là một chuyển động không ngừng, cuộc hóa thân đến kỳ cùng của ngôn ngữ. Từ thơ có vần đến thơ tự do, và cho đến những thể loại mang tính hình tượng bây giờ, cũng chỉ là những biến hóa của ngôn ngữ mà thôi. Nhìn lại thơ Mỹ, từ thơ có vần đến thơ tự do thời Walt Whitman, cho đến Concret Poetry (Thơ Cụ Thể), Found/Collage Poetry (Thơ Tìm Được/Cắt Dán), Projective Poetry (Thơ Dự Phóng), hoặc Organic Poetry (Thơ Hữu Cơ), hàng loạt những cách tân, thử nghiệm, kéo theo hàng loạt những phát biểu, những tuyên ngôn, thì cũng là những đột biến từ dạng thể này sang dạng thể khác. Ngôn ngữ chẳng qua là phương tiện như bất cứ phương tiện nào khác, một cục đá, một vật thể vô tri, cũng được, hà cớ phải là con đường chữ.

Từ đó có thể nhìn ra, thơ Mới Tiền chiến là loại thơ mà ngôn ngữ bất động. Người đọc bắt được ngay ý và cảm xúc thơ. Tựa như một vật bất động, chúng ta dễ dàng nhìn ra hình dạng của nó, nhưng khi chuyển động thì khó lòng thấy được. Nếu chuyển động theo tốc độ cao, như tốc độ ánh sáng, thì vô phương nhận biết. Nói chung, người đọc có tâm lý chiếm đoạt và tiềm đoạt, nên dễ cảm thông được với thơ Tiền Chiến, bởi vì qua đó, ai

cũng có thể làm thơ và phát biểu một vài điều về thơ. Nhưng khi bước qua cái khoảng vào đời ấy, tới một thời kỳ trưởng thành của thơ, thì không ai có thể vượt qua những khó khăn. Thơ của thời kỳ này, đối với người đọc thật tối tăm, khó hiểu, cầu kỳ, hũ nút và chừng như không phải thơ. Thơ lạ mặt với người đọc đã đành mà còn làm bối rối ngay cả với những người muốn tìm hiểu nó. Nếu thơ dị ứng với người đọc thì cũng tạo nên những phản ứng từ ngay những nhà thơ. Bùi Giáng quay về với cơn cuồng điên (có thật là cuồng điên?), Thanh Tâm Tuyền ẩn dật vào nơi chốn nào đó của ông, và Lê Đạt bông đùa với nhân thế. Quay về với cơn cuồng điên cũng là nhập vào cuộc xoay vần của con chữ. Nói cho ngay, đời sống chính là ngôn ngữ. Và người đọc nếu muốn hiểu thơ ông, cũng không có cách nào khác là nhập vào dòng chuyển động ấy. Nếu không thì người ta cứ tha hồ bối trên những bản văn, áp đặt những gì không dính líu gì đến thơ để tìm kiếm thơ. Nếu thơ, một nửa phần nằm trong tinh thần chiêm nghiệm và kinh nghiệm, còn nửa phần khác là sự học hỏi và đời sống, thì nếu không nhìn thấu suốt được cái toàn thể ấy, thì chẳng bao giờ chạm tới chỗ cốt lõi của thơ. Nói cho cùng thì thơ là vấn đề của ngôn ngữ. Và nếu nắm được sự biến hóa của ngôn ngữ thì nắm được thơ.

Chân Trời

Người đi lại thân đời vui như thế
 Sầu lên hoa dâu lá lạnh như hường
 Và mặt đất cát bờ cây phơi hé
 Nước lên cồn câu chuyện kể bên mương
 Lời cũng nói những lời vui như thế
 Mây xanh trời về đô hội môi cong
 Người thiếu nữ điểm trang hồng mắt lệ
 Chiều hôm qua chi phần cũ phơi giòng
 Mái bỏ rớt xuống trần gian rơi tóc
 Áng can qua là buổi hẹn tương phùng
 Bờ liễu rộng bình minh em khóc lóc
 Hoàng hôn xanh thương nắng rộng vô cùng
 Vì bữa trước xuân đầu khô trụi lá
 Bốn chân trời thổi gió buốt thân tre
 Và chân bước mang em về tắc dạ
 Trong tấm lòng thu động rú truông khe
 Ngàn thông rụng đầu le sương lá cỏ
 Nước xuôi giòng em bước lại nghiêng vai
 Mây tơ tóc phai màu xuân chẳng rõ
 Tuyết thiên thu cảnh dâu gục ngân dài

Nếu ví sự chuyển động của ngôn ngữ như sự chuyển động của hình ảnh, thì những hình ảnh liên tiếp vừa hoán đổi vừa vắng mặt tạo nên ý nghĩa, và ý nghĩa ấy cũng vừa hoán đổi, vừa vắng mặt. Sự đọc, chính là quy trình của vô thức, bởi vô thức là sự trượt lướt của ý nghĩa bên dưới những hình ảnh. Và nếu ví bản văn là tấm gương soi, thì qua đó, hình ảnh trong tấm gương cũng chẳng phải hình ảnh thực của chúng ta. Nó vừa thật vừa ảo, tạo nên sự mê hoặc của sự nhận biết, ta là chính ta, và qua cái chính ta đó, ta nhận biết được ta. Như vậy, có phải là bài thơ đã giúp chúng ta đi từ sự bí ẩn cùng tận để trở về hiện thực, từ vô thức trở về ý thức, từ tưởng tượng trở về thực tại. Vậy thì, vô thức chẳng phải là những gì chôn kín trong ta, mà là những gì ở ngoài ta, tác động và đan dệt chung quanh, từ thế giới bên ngoài, giúp chúng ta đi tìm lại được cái bản lai diện mục (của thơ hay của ai?). Thơ Bùi Giáng, cũng như thơ Đặng Đình Hưng, Lê Đạt, Thanh Tâm Tuyền, những nhà thơ đã móc vào được quy trình biến hóa đó, chẳng phải đã chuyển cách đọc một bài thơ, từ đáy sâu của vô thức đó sao?

Ông Trời Chịu Thua

Bây giờ tôi rất có quyền
 Hỏi ông trời: -- chớ thuyền quyền là gì?
 Mà nhân gian nhớ li bì
 Từ thiên thư tới tám kỳ càn khôn
 Trời rằng: người rất có quyền
 Hỏi như rứa đó... nhưng...
 -- Nhưng sao
 -- Nhưng ta không đủ thẩm quyền đáp đâu

Trở về với bức họa *Một và Ba Chiếc Ghế*, đó là thí dụ khá cụ thể, để chúng ta có thể mừng tượng quá trình của ngôn ngữ, quá trình thưởng ngoạn, từ phía sau của bức họa. Một tác phẩm nghệ thuật ví như ngôi nhà đóng kín, nếu không mở được cánh cửa thì làm sao thấy được những gì ở bên trong, nhìn ra giá trị đích thực của nó. Và người đọc phải chính mình bước vào, đối mặt, thẩm thấu và ném mình theo cơn sóng cuồng bí ẩn, với nó. Giống như những bức tượng của Rodin, đã có hàng ngàn trang viết về Rodin, nhưng không có gì có thể thay thế được tác phẩm ngoài chính tác phẩm. Và nếu tác phẩm là một cách lạ hóa đời sống, thì cách lạ hóa đó chẳng qua, là chỉ phát hiện những gì bị che mờ bởi thực tại, phát hiện cái thực tại của thực tại. Vả lại, thơ vượt lên và trải dài qua mọi thời kỳ, mọi trường phái lý thuyết. Và dù hiện nay, vẫn còn đang có tranh cãi gay gắt giữa các lý thuyết, thì mới thấy rằng, chính tác phẩm tạo nên lý thuyết chứ không phải những lý thuyết tạo nên tác phẩm. Nhưng nói gì thì nói, cả lý thuyết lẫn tác phẩm, nếu không có

những cập nhật thường xuyên, thì sẽ chẳng bao giờ theo kịp được với những chuyển biến nhanh chóng của thơ và thực tại. Có điều là, những hành trình thơ, có dung chứa nổi và xuyên suốt được qua nhiều thời đại hay không.

Một bức họa, một bài thơ, một tác phẩm văn học luôn luôn ẩn chứa những ma lực. Nhưng trước khi bước vào, chúng ta phải tìm cho ra cách đọc nó. Thơ Bùi Giáng có cái ma lực quyến rũ ấy, và ở thời ông, đã có biết bao nhiêu người làm thơ giống ông, nếu không về ngôn ngữ thì cũng về giọng điệu. Thật ra họ không làm thơ đâu, họ đọc ông đấy thôi. Và từ bao lâu nay, đã có nhiều người đọc, viết về thơ ông, nhưng đa phần cũng chỉ chạm tới được những gì ở bên ngoài thơ. Vì thế thơ ông càng lúc càng xa người đọc, và ông cũng càng lúc càng cô đơn, càng cô đơn thì càng đẩy ông vượt khỏi tầm bay, và lao vào một tinh cầu khác. Đọc, là đối thoại giữa ý thức và vô thức, giữa quá khứ và hiện tại, giữa người đọc và tác phẩm. Chúng ta nói tiếng nói của chúng ta, tác giả nói tiếng nói của tác giả, có khi trái cựa, có khi mỗi người mỗi ngả, nhưng qua đó, nảy sinh ánh chớp sáng, ánh chớp ấy xẹt ngang, thanh tẩy và làm mới tâm hồn ta. Sự đọc, mỗi bài thơ, mỗi nguồn thơ, dường như đòi hỏi những cách khác nhau. Cách đọc ấy vốn đã có sẵn trong tác phẩm, không thể áp đặt từ bên ngoài, và vì thế, người đọc phải tự tìm lấy. Đó cũng chính là hàm ý, làm một bài thơ khác. Bài viết này cũng chỉ là một thử nghiệm, một cuộc đối thoại, giữa thế hệ này và thế hệ khác, như một nhấn mạnh, chỗ khởi đầu là phát hiện nơi chính thơ, một cách đọc khác. Và những bài thơ trích dẫn, chẳng qua, là đánh thức một nguồn thơ, mà chúng ta dường như đã quên mất, trong quá khứ (hay trong tiềm thức), làm nó sống lại, ẩn hiện, như giấc mơ hồi sinh. Và thơ Việt, dù đang trong sự chuyển mình theo một chiều hướng khác, thì chẳng qua cũng vẫn nằm trong cách thức hóa thân của ngôn ngữ, có gì lạ đâu.

Chú thích

1. Found/Collage Poetry (Thơ Tìm Được/Cắt Dán): tương tự như Pop Art, cóp nhặt câu chữ từ các nguồn khác như quảng cáo, truyện... dàn dựng thành bài thơ hay tạo hình bằng cách cắt dán chữ, hình vẽ từ các báo và tạp chí...
2. Projective Poetry (Thơ Dự Phóng): Gồm những chùm chữ thay cho dòng và các khoảng trống, có thể đọc từ chùm đầu tới bất cứ chùm nào, hoặc từ mảnh chữ của chùm này đọc trông treó qua các mảnh chữ của chùm khác.
3. Organic Poetry (anh PTH dịch là Thơ Hữu Cơ): Chủ trương thể thơ và hình thức bài thơ tùy thuộc vào cảm hứng tự nhiên hơn là các thể có sẵn, tương tự như Dạng Thức Thơ.

KHẾ IÊM

Tiết Tấu Trắng

samba reggae rock'n'roll
dân ca quan họ

ddaaa ddaddddadddaa

hồi ức
tiết tấu

vũ khúc hè phố

âm thanh đập nổi
chảy ra ngoài trang giấy

kéo dẫn cái hơi khăn khăn nheo (nhẻo)
giữa răng long và trống bỏi

ca ca hát hát điên điên rồ rồ
đêm đêm lãng lãng la la cà cà

cắt

Người và Tượng

(chồng chất giữa những vật phế thải
với ký ức tí ti

thổi tù và vào

sơn đông mãi võ)
như ta đây đường đường là

[*bản tin lúc không giờ*: một người bộ hành, không tuổi tác,
không giới tính (qua cử động), đụng phải một tượng gỗ và biến
thành một tượng gỗ khác

nhiều tượng gỗ xuất hiện ở nhiều ngã đường.

thông báo lúc nửa đêm: chung sống hòa bình, tránh sờ mó,
phân biệt, kỳ thị giữa người và tượng. Câm là ngôn ngữ chính
thức và âm nói tạm thời coi như bất hợp pháp. Người và tượng,
tượng và người, định nghĩa không chính xác trong tự điển, cần
điều chỉnh, qua cuộc trưng cầu dân ý (có múa lân và hát bộ).
Trò vui ngoài hành lang, bia rượu thuốc lá, nằm trong chính
sách bảo vệ dân nghèo, được miễn phí và phục vụ chu đáo.
Những ngụ ngôn trong trí nhớ phải đọc bỏ và thay bằng dòng in
nghiêng: *tự kiểm duyệt*. Sinh hoạt trở lại bình thường lúc rạng
đông trong thành phố tuyệt đối im lặng.]

hết.

(*bản tin và thông báo* có thể viết lại theo thủ tục một tu chính
án. Chữ *hết*, đứng riêng rẽ, tự nó, đương nhiên trở thành một
điều luật.)

Cung Oán

tìm ở đằng sau lũ đồ vật vô tích sự mỗi cảm xúc
từ mảnh đòi hoang đường
và không sao giữ lại được những nút thắt bất cam
như chiếc mặt nạ biến đổi khôn lường
trong chớp mắt và chẳng ai có thể nhìn thấy
trên chính khuôn mặt bị kích hơn cả
mọi bị kích tuổi tác hơn cả
mọi tuổi tác nổi rỉ sét không cất thành lời
của nốt nhạc tất đã lâu rồi thì phải

PHAN HUYỀN THƯ

Em Yêu Anh. Em Không Thể Khác

Đàn ông những năm bốn mươi

Da cam
màu lửa.

Đàn ông những năm bốn mươi
không còn yêu mình nữa.

Lập lòe
Khinh công.

Đàn ông những năm bốn mươi
tự đứng hối hả.

Đến rồi Đi.

Lũ con gái mười lăm
Đêm nằm
khóc.

(20/11/97)

Van Nài

Tay em vươn không tới những năm hai ngàn
không chạm được người đàn ông gần nhất.

Tay em
núu theo đám mây lang bạt
đợi bắt một hạt mưa.

Tay em
cũ và thừa.

Tay em
lúc quăn quít thành giường
lúc mòn mỏi ngậm miệng.

Anh biết không
em vẫn chìa tay.

Thế kỷ sau
biết đâu có một ngày.

(18/11/97)

VĂN VẦM HẢI

Hát Sườn Em

Thêm vài câu
 là anh hát sườn em
 những bài ca thế kỷ giống đực
 mà thời gian là giống cái
 đối thoại ngàn năm
 hát cho em
 bước lên đài mê
 bàn tay ta không hề sợ sống
 chất phác
 cho em nghe
 từng vi vũ trụ
 mười ngón tay anh xoè muôn con sóng
 gió từ lưỡi
 chuyển đồ thông minh
 thuyền em chèo xa!

Kỹ Thuật Hy Sinh

Người hoa
 tự vẫn trên cành chỉ tay
 khi sóng em chưa kịp chào em đẹp
 bình minh cương cứng một chân trời
 bên hàng rào đám mây vắn vẹo
 thể dục mưa
 lầm tưởng
 huấn luyện viên không
 mùa không ai chuyển máu
 nhưng trong đầm lầy
 tựa
 vào núi
 Anh cho em biết thế nào là sóng biển.

Bông Ta Lui Lại Ngày Thơ

ở làng tôi có người không vú
Nuôi con bằng ngọn nến nhà bên
vắng bật bươm tá
hai đầu gối xanh rờn khoai sắn
lựa lời qua mấy lần chiến tranh
hái bầu khô
hứng mưa
vùi chôn
con bú
khô rốc tương lai

ở làng tôi có anh hề xưng tên
có vị quan vỗ ngực
đo độ sâu của đêm
nông cạn ban ngày
bỗng chết lạnh vì quên không may đo vòng ngực không vú

Bông Em Ra Cửa Xuân Thì

Tôi thất lại tâm hồn
dưới bụng em
lau chau bàn tay
rỉ rắc cái vĩa
lấy cơn mê làm định hướng cuộc đời
bông em ra cửa
mặt trời tham nhũng
mặt trăng hối lộ
mặt đất tham ô
xuân thì
con người trung tính
một tiếng sữa xanh
cắn quàng tên trộm
nhằm phải tim em.

NGUYỄN ĐẠT

Tự Sự

Tôi bơi
Hóa ra ngược dòng
Gặp vô số cọc ngầm
Tôi vỡ đôi
Nửa tôi điên cuồng cơn lốc
Quay nhanh cái trục hiện đại
Nửa tôi chia mười
Phiêu tán các miền

Tôi mò
Những cọc ngầm
Sức bền của chúng hay sự ngộ nhận
Chúng bền như mìn rửa để tồn tại sau cùng

Tôi được sinh
Được đặt tên như bài thơ tự do
Được nuôi nấng giữa băng giá.

Ngày Chủ Nhật

Ngày chủ nhật mong
Chao ôi
Con sâu ở chân răng
Cựa quậy
Quán huyện hoặc
Sân khấu đích thực
Tôi giữ vai người tình
Nhai nuốt nàng
Chao ôi
Con sâu gặm nhấm tôi

Nhổ răng đau
Ngày chủ nhật
Tôi chôn mối tình chung huyết con sâu._

TRÂM PHỤC KHẮC

Gió Chân

châm lên những mặt bằng khi cách xa
để còn chút hơi
gió giữa
xa lộ nối vào hai thế kỷ
không có
bảng
số
nào chỉ đường cho chúng ta trở về nguyên
quán của cầu
gió chân đất

NGUYỄN QUYẾN

Bóng Đêm

Như con ngựa non chạy tới cánh Đồng
Niềm khao khát của ta trỗi dậy
Khi ban mai hiện ra với mạng tơ vàng
Như mê đắm buổi ban đầu gặp gỡ
Tình yêu của ta cả vẻ thơ ngây
Tung vó cuốn trên đồng cỏ mượt
Khi ánh nắng ào tuôn hồi hả
Đặt những nụ hôn nóng rực trên người

ánh sáng mạnh mẽ hơn đổ xuống mình ta
Đột ngột dây cương đứt tung trong da thịt
Cơn hoang dã trở lại thấm sâu vào máu
Ta phi điên cuồng với dấu chân dữ dội
Ấn sâu vào đất sức mạnh của ta

Như một con ngựa chiến hung hăng
Ta lao vào bầu sáng ta hăng say đắm
Tình yêu càng nóng bỏng thịt da càng sợ hãi
Càng nhen lên sự chống trả của ta

Dưới chân ta bày ra bãi chiến trường
Những âm mưu của cơn phản loạn
Tất cả rừng cây ngọn đồi suối nước
Bị giầy xéo tan nát tới tả
Như để phô ra sức mạnh cỡi trần

Dưới ánh ngày loài người
 Phò những bộ quần áo tô màu sắc sỡ
 Như thể cùng mặt trời ganh đua
 Chiếu sáng bầu trời và mặt đất
 Giá có thể lên cao chút nữa
 Những mặt trời vải ấy sẽ cháy thành tro
 Và cơ hội cuối cùng của loài người vụt tắt
 Bởi không còn tia lửa nào nhen lên trên đồng tro tàn

Vẫn cuốn đi sôi sục điên cuồng
 Ta bỗng khựng lại bên kia một con ngựa cái
 Và có điều gì
 Hướng sức mạnh của ta về phía đó
 Nơi ta sẽ trần truồng trong tội lỗi
 Nhưng nơi đó còn mong manh
 Một chút tình yêu hồi sinh trở lại

Ôi bóng đêm, bóng đêm hiền dịu
 Kéo loài người trở lại chiếc giường đôi
 Và khơi dậy thú vui ân ái
 Làm cồn cào thêm con thú luôn đói khát thèm thuồng

Ôi bóng đêm, người đã cứu mang con thú ấy
 Như một đặc ân khủng khiếp dành cho cả loài người
 Bởi sau khi trút bỏ áo quần sắc sỡ
 Loài người nguôi quên cơn phản loạn của mình

Chủ Nghĩa Hậu Hiện Đại Và Văn Chương

Steven Connor

Dưới đây là bản dịch chương thứ tư trong *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, một tác phẩm biên khảo của Steven Connor, ấn bản in lần thứ nhì của nhà xuất bản Blackwell Publishers năm 1997. Steven Connor là giáo sư Anh Văn tại Birkbeck College, London University, người đã viết nhiều tác phẩm trong đó một số đã trở thành sách giáo khoa tại nhiều đại học Hoa Kỳ, kể cả cuốn này. Có một số nơi tối nghĩa, nhất là khi liên hệ tới các chương đầu, sẽ được kèm theo những chú thích cho rõ nghĩa có ghi chữ LND (Lời Người Dịch) của dịch giả Phan Tấn Hải. Những tên tác phẩm và từ phức tạp sẽ được ghi nguyên văn để người đọc dễ tra cứu. Bản dịch như sau.

Câu chuyện về sự suy tàn hay thay thế chủ nghĩa hiện đại (modernism) thì có lẽ ít rõ ràng, nhưng không kém phần trải khắp (mọi lĩnh vực. LND), trong các nghiên cứu văn chương. Điều này trong một tỉ lệ nghịch đối với cái ảnh hưởng đã được thiết lập bởi bộ môn văn học và phê bình văn học trong giới hàn lâm (Hàn Lâm, Academy, thường được hiểu theo nghĩa các định chế đại học, đôi khi hàm nghĩa bảo thủ, trái với các phong trào tiền phong, và rồi tới một thời thì cũng chính các định chế này đã nghiên cứu, công thức hóa, và giảng dạy các thử nghiệm tiền phong để thành những tiêu chuẩn mới. LND), và có thể có một liên hệ nơi đây. Bởi vì, nếu những năm kể từ thập niên 1930s đã cho thấy sự chuyên nghiệp hóa đều đặn công tác giảng dạy và nghiên cứu văn học, với việc phổ biến

và tổ chức hóa chi tiết các hình thức của kiến thức và bày tỏ, thì kết quả đã có thể trở thành một môn học kém nhất quán hơn là các môn kiến trúc hàn lâm hay lịch sử nghệ thuật (*chữ nghệ thuật, art, nơi đây chỉ có nghĩa hội họa và điêu khắc. LND*). Sự trải rộng và đa dạng của các định chế về văn chương, gồm cả ngành xuất bản, nghề báo, truyền thông điện tử và những thứ khác, cũng như các định chế về giáo dục và nghiên cứu, cùng với việc đưa các nghiên cứu văn học vào sâu học trình nhà trường, đã dẫn tới sự đa dạng của việc thực tập và các phương tiện phân tán. Một triệu chứng của điều này là người ta thấy khó khăn hơn khi đưa chung vào lịch sử của một môn học theo các trình bày về sự mâu thuẫn giữa các trường phái được-định-nghĩa-rõ-ràng và các nhóm trái nghịch nhau -- mặt này là giới hàn lâm và các tiêu chuẩn của họ, và mặt kia là các nhà thử nghiệm (*người tìm bút pháp mới. LND*), nhà tiên phong hay nhà cách mạng. Trong các nghiên cứu văn học, ý niệm về một giới hàn lâm áp đặt lên hay ban hành ra các quy tắc mỹ học và phê bình đã không bao giờ được thiết lập vững chắc như trong kiến trúc hay nghệ thuật. Cùng lúc đó, và có lẽ là quan trọng hơn, quan hệ giữa nghiên cứu văn học với thị trường thì lỏng lẻo hơn và có nhiều hình thức khác nhau hơn là trong các lĩnh vực văn hóa khác; các tiêu chuẩn về phê bình chưa bao giờ đưa tới cùng ảnh hưởng trên việc xuất bản và uy tín văn học (*được giới phê bình khen, không có nghĩa là được giới xuất bản ưa chuộng, và ngược lại. LND*), một điều mà các lý thuyết về chủ nghĩa hiện đại có nơi các bộ môn khác. Nói như vậy không phải để gạt bỏ bất kỳ quan hệ nào giữa giới hàn lâm và thị trường, bởi vì hiển nhiên là các đại học và trường phái có thể quyết định tới một mức độ rất lớn để cho các tác giả có thể được nhận in sách (đặc biệt là trong một thị trường lớn như Hoa Kỳ) -- nhưng các định chế văn chương có ảnh hưởng rất kém trực tiếp vào cách viết đương đại, đơn giản vì các phương tiện kinh tế không hiện hữu trong cùng một cách để hạn chế những người không thích hợp, và các kênh truyền thông giữa các phân khoa văn chương và các nhà xuất bản không hề có. (Hoàn cảnh này rất khác với môn lịch sử nghệ thuật, nói thí dụ, trong đó các liên hệ giữa thế giới hàn lâm và thế giới của các phòng triển lãm và phòng bán tranh thì gần gũi hơn nhiều.)

Như vậy không có nghĩa là nói rằng không có những mô hình vô thức hay mạnh mẽ có hiệu lực (*lên thị trường. LND*) tại các định chế văn học; đó chỉ để nói rằng môn học này thì trải rộng hơn và đa dạng hơn những môn học khác. Nếu lý thuyết kiến trúc hàn lâm và môn lịch sử nghệ thuật có thể được so sánh với các kinh doanh lớn và thành công, tiếp thị được nhiều biến hóa của một sản phẩm đơn độc trên thị trường thế giới, thì nghiên cứu văn học nhiều phần hết như là một tập đoàn công ty đa quốc, bán và phân phối nhiều sản phẩm đa dạng trong nhiều cách khác nhau và bằng nhiều phương tiện khác nhau.

Đó là lý do mà mô hình hậu hiện đại trong nghiên cứu văn chương kém minh bạch hơn các bộ môn khác. Một điều thấy là, khái niệm về chủ nghĩa hiện đại (cho dù mạnh mẽ) chưa bao giờ hiện diện mạnh mẽ trong các nghiên cứu văn học như trong, nói điển hình, môn lịch sử nghệ thuật. Chủ nghĩa hiện đại trong nghệ thuật và kiến trúc tự hiển hiện cho chính nó, và được trình bày khi các tác phẩm tiền phong tự kinh chống không nuốt tiếc các trấn áp toàn diện của quá khứ, và một cách anh hùng đã chuyển hóa định mệnh nhân loại. Mặc dù nghiên cứu văn học dựa vào khái niệm cú sốc của cái mới -- tất cả sinh viên đều biết tới lời hô xung trận ‘Hãy làm mới’ của Ezra Pound -- một cách kỳ lạ, nó cũng là trường hợp mà chú vịt con xấu xí của các tác phẩm tiền phong trong văn học đã luôn luôn được chuyển hóa nhanh chóng thành một con thiên nga kinh điển rực rỡ. Mặt khác, nếu những người cầm bút chủ nghĩa hiện đại như Pound, Eliot và Woolf chống đối và kinh hoảng bởi cái văn hóa tập thể tự động hóa của thế kỷ hai mươi, thì cũng đúng rằng các nhà văn này đã điều chỉnh nhanh chóng và thích nghi với dòng chủ lưu chính trị và văn hóa; do đó mà có sự mâu thuẫn đặc biệt, cái mâu thuẫn mà không đâu sắc bén như trong chủ nghĩa hiện đại của văn học, giữa cái phá vỡ cực đoan trong hình thức (*văn thể, form. LND*) và cái chủ nghĩa truyền thống trong nội dung và ý thức hệ -- trong các tác phẩm, thí dụ, của Pound, Eliot, Woolf và Yeats. Những yếu tố như vậy đã làm cho người ta khó ghi lại sự phản bội chậm rãi của những ý tưởng tiền phong trong chủ nghĩa hiện đại, bởi vì chủ nghĩa hiện đại văn học (ít nhất là ở Anh và Hoa Kỳ) đã không bao giờ có một giai đoạn phạm thánh công khai như vậy.

Một sự phức tạp tương tự đã chen vào cái quan hệ giữa chủ nghĩa hiện đại trong sáng tác và việc khởi lên các công trình phê bình văn học chuyên nghiệp trong thế kỷ hai mươi. Trước tiên phải nói rõ rằng, có một quan hệ hỗ tương nào đó giữa việc hình thành và tái khai sinh của môn học Anh Văn (hình thức chính yếu của các nghiên cứu văn chương) và cái ý tưởng về chủ nghĩa hiện đại. Không phải tình cờ mà cuốn *The Waste Land* của Eliot, *Ulysses* của Joyce, tập *Cantos* đầu tiên của Pound và cuốn *Principles of Literary Criticism* của I.A. Richards đều xuất hiện vài năm kế nhau trong thời đầu thập niên 1920s. Lý thuyết của Richards về cách đọc, với cách nhấn mạnh về sự hòa hợp những xung động xúc cảm mâu thuẫn nhau trong độc giả, đã giải thích tuyệt hảo cho các sáng tác của các nhà văn mới, và đặc biệt là cho tác phẩm của Eliot -- thực sự, cuốn *Principles of Literary Criticism* chấm dứt bằng cách công khai bênh vực Eliot.¹ Người ta thấy rằng Chủ Nghĩa Tân Phê Bình (New Criticism), một trường phái phê bình mạnh mẽ tại Anh và Mỹ trong các năm giữa thế kỷ, với việc nhấn mạnh vào cách dùng yếu tố bất ngờ, sự căng thẳng và việc

tháo gỡ nút trong một bản văn -- bản văn nơi đây được cứu xét như là một vật được sáng tạo bởi con người và đã trở thành tự trị -- cung cấp một phương pháp lý tưởng để đọc một bản văn chủ nghĩa hiện đại vốn đã như đường càng lúc càng muốn từ chối độc giả cái niềm vui của sự dễ hiểu, và thực sự đã đòi hỏi một sự chăm chú tự ý thức cao độ đối với cái chất thi tính hay ngôn ngữ hơn là và trên cả ý nghĩa.

Nhưng cũng đúng rằng, chính phê bình văn chương hàn lâm, đặc biệt ở Anh, đã quay mặt xa khỏi các sáng tác chủ nghĩa hiện đại, cái mà lý thuyết của nó như đường đã giúp nuôi dưỡng. F. R. Leavis và nhóm Scrutiny rất ít quan tâm tới việc quảng bá cho các tác phẩm hơn là để đồng hóa, nơi mà nó có vẻ thích nghi, các hình thức và năng lực của chủ nghĩa hiện đại vào cái truyền thống bản địa (tức là, ‘Anh văn’) của văn chương.² Do vậy, khi Charles Newman nói về cái hợp pháp hàn lâm và việc chứa đựng các năng lực nguy hiểm của chủ nghĩa hiện đại như là một ‘cuộc cách mạng thứ nhì’, thì hiện ra một cách đơn giản hóa tới hai làm: trước hết, chủ nghĩa hiện đại văn học không bao giờ một cách chính xác là ‘cuộc cách mạng’ (điều có thể xảy ra ở nơi khác), và thứ nhì, giới hàn lâm văn chương đã tiếp nhận và tự đồng hóa mình với chủ nghĩa hiện đại trong một cách ít rộng rãi hơn là Newman đã tin tưởng.³

Tuy vậy, cái ý tưởng về *hậu* hiện đại đã bắt rễ vững chắc trong các nghiên cứu văn chương. Nó còn như đường rằng sự thôi thúc để nhận diện và chào mừng cái phạm trù hậu hiện đại đã mạnh mẽ tới nỗi cần phải sản xuất trở ngược lại về một thỏa hiệp chung về cái gì là chủ nghĩa hiện đại, với mục đích để có một cái gì để phản ứng lại. (*Nếu dựa theo thời gian bên ngành hội họa, thì chủ nghĩa hiện đại tạm có thể xét như hiện diện từ 1860 cho tới giữa thế kỷ 20, nhưng bên văn học thì mơ hồ hơn vì nơi đây nó không hoàn toàn là một cuộc cách mạng. Nhưng khi chủ nghĩa hậu hiện đại ra đời, người ta mới thấy có nhu cầu định nghĩa chính xác lại cái chủ nghĩa hiện đại trong văn học, để minh danh một phong trào mới khác hơn nó.* LND) Như Helmut Lethen giải thích, “hoàn cảnh hậu hiện đại đã tạo ra một khả thể để nhìn thấy Chủ Nghĩa Hiện Đại như là một hữu thể khép kín và khá cứng nhắc. Nếu người ta muốn giải cơ cấu, họ phải trước tiên trải đều đề tài của họ ra để nó có thể được giải cơ cấu.”⁴ (*Giải cơ cấu, deconstruction, là một phương pháp đọc dựa trên giả thiết rằng ngôn ngữ viết thì bất định, mâu thuẫn hoặc thiếu nhất quán, và do vậy sẽ không có một bản diễn dịch cuối cùng nào của một bản văn.* LND) Việc ra đời của chủ nghĩa hậu hiện đại văn học phù hợp trong nhiều phương diện với việc tái định nghĩa chủ nghĩa hiện đại. Tôi nơi đây không muốn quyết định xem chủ nghĩa hiện đại có hay không đáp ứng với cách nó được phô diễn

trong nhiều lý thuyết về chủ nghĩa hậu hiện đại, nhưng ít nhất cũng cần thiết phải công nhận rằng những cách phô diễn đó luôn luôn đòi hỏi rằng có một cái gì đó đã được gọi là chủ nghĩa hiện đại.

Nếu các lý thuyết về kiến trúc và nghệ thuật hiện đại được sáng lập trên nỗi khát vọng muốn khám phá cái yếu tính hay cái hạn chế của hoạt động nghệ thuật, hay là, nói cách khác, để khẳng định cái căn cước vật thể và mỹ học của sinh hoạt nghệ thuật đó, thì trước tiên sẽ thấy khó mà áp dụng định nghĩa này vào sáng tác văn học. Nếu trong một mức độ người ta có thể nói hợp lý rằng kiến trúc một cách chủ yếu là “các đường và vật thể được tổ chức trong không gian” và hội họa chủ yếu là “các đường và hình thể được tổ chức trên một mặt phẳng,” thì cái nguyên tắc hình thức chủ yếu nào người ta có thể khám phá cho sáng tạo văn học? Nếu phân tích cứng nhắc, thì người ta có thể nói, một cách chắc chắn, rằng yếu tính văn học nằm trong việc hiện thực hóa ngôn ngữ, các hình thể trên giấy và âm thanh trong không khí. Thực sự, các nhà lý thuyết theo chủ nghĩa hiện đại và các nhà lý thuyết về văn chương hiện đại đã chỉ nhấn mạnh về phương diện này của sáng tác văn học, bởi vì nhà lãnh tụ Chủ Nghĩa Vị Lai (*một phong trào văn học và hội họa có từ năm 1909. LND*), Marinetti, đã soạn ra các bài-thơ-âm-thanh mà không gì khác hơn là các tiếng nổ của chữ tượng thanh, trong khi tại Nga, các nghệ sĩ như Khlebnikov cũng tạo ra một ngôn ngữ của các âm thanh thuần túy, cùng với các sách trong đó việc sắp xếp vị trí chữ trên trang giấy được đề cao hơn là nội dung ý nghĩa của các chữ đó. Nhưng điều này khó cung cấp một hình ảnh thỏa mãn cho yếu tính của văn chương. Thực sự, điều bi hài là, trong việc giảm trừ văn chương còn các điều kiện vật thể căn bản nhất, người ta có cơ nguy biến nó thành cái gì khác hơn chính nó -- trở thành âm nhạc trong trường hợp của Marinetti, hoặc nghệ thuật tạo hình trong trường hợp Khlebnikov. Rõ ràng, văn chương sẽ cần tới các hình thức khác của định nghĩa thuần túy.

Nhóm các nhà văn trong thập niên 1920s, những người bây giờ chúng ta gọi là Các Nhà Văn Chủ Nghĩa Hình Thức Nga (Russian Formalists) có thể đã cung cấp một định nghĩa như vậy, bởi vì họ đã thấy nguyên tắc văn chương trong một tác phẩm đặc biệt nào đó như là chủ yếu, không quá nhiều trong bản chất vật thể của nó, như là trong hình thức của nó -- đó là nói rằng, những cách đặc biệt trong đó bút pháp và cách dùng chữ được trình bày trong tác phẩm văn chương đó. Họ tuyên bố rằng, tính văn chương nằm trong cái dung tích dày đặc của tác phẩm văn học để người ta chiêm nghiệm và chú ý vào các phẩm chất của hình thức của nó. Các tác phẩm văn học hiện đại từ chối cung cấp người đọc cái ảo giác rằng họ đang đọc về thế giới có thực, bởi vì văn chương đã “giải trừ cái quen

thuộc” của thế giới đó một cách không nuôi tiếc. Nhiều giải thích đương đại về chủ nghĩa hiện đại đã mở rộng và phát triển vị trí chủ nghĩa hình thức này. Như Andreas Huyssen đã nhận xét, phần nhiều trong lý thuyết văn chương hậu cơ cấu của Pháp đã gắn liền với các thập niên 1960s và 1970s, và đặc biệt tập trung qua tạp chí *Tel Quel*, hành động như một giải thích biện minh cho định nghĩa của chủ nghĩa hình thức về chủ nghĩa hiện đại, và cung ứng như các khuôn mẫu cho nền mỹ học của nó -- cái vở kịch bất tận của signifier (*cái âm thanh hay chữ viết chỉ tới một khái niệm. LND*) -- công trình của các nhà hiện đại khổng lồ như Mallarmé và Joyce.⁵

Tuy nhiên, đó không phải là định nghĩa duy nhất, hay ngay cả định nghĩa ảnh hưởng nhất về chủ nghĩa hiện đại văn học. Bên cạnh nó, chúng ta nên đưa thêm những giải thích có nhấn mạnh, thí dụ, về chủ nghĩa tương đối có tính chủ quan về chủ nghĩa hiện đại (subjectivist relativism of modernism). Theo giải thích này, chủ nghĩa hiện đại khởi đầu với quyết định tách ra khỏi một niềm tin vào một thế giới của ý tưởng hay của vật chất mà có thể được biết tới một cách khách quan trong chính nó, để tới sự hiểu biết về một thế giới mà có thể được biết chân thực và kinh nghiệm chỉ qua ý thức từng cá nhân (*cách nhìn của chủ nghĩa hiện đại nơi đây: người ta không thể hiểu thế giới đúng như nó là, một cách khách quan, mà chỉ có thể biết qua hiểu biết và kinh nghiệm một cách chủ quan theo từng cá nhân. LND*); các bài được ưa chuộng về quan điểm này của chủ nghĩa hiện đại là bài ‘Conclusion’ trong cuốn *The Renaissance* của Pater, bài Lời Nói Đầu cuốn *The Nigger of the Narcissus* của Conrad, những cuốn tiểu thuyết sau và các bài lời nói đầu của Henry James, và tiểu luận ‘Modern Fiction’ của Virginia Woolf, trong đó bà nổi tiếng với cách nói về ‘cái vỏ bọc nửa trong suốt’ của ý thức, và sự cần thiết phải đi tìm một ngôn ngữ truyện kể để khai mở cái dày đặc chuyển đổi của đời sống chủ quan.⁶

Một cách bi hài, cái chủ nghĩa chủ quan này phải được đón nhận song song với một loạt các loan báo về sự chấm dứt của sự chủ quan cá nhân, từ cách bảo vệ cho cái phi cá tính trong bài ‘Tradition and the Individual Talent’ của Eliot, tới cách Joyce đề cao (xuyên qua nhân vật Stephen Dedalus) một mỹ học về việc tách rời quan điểm tác giả, trong đó tác giả của một tác phẩm văn học phải tự tách rời anh ta (vị trí thượng đế sáng tạo) ra khỏi tác phẩm. Nhưng, thực sự người ta cũng có thể khám phá một nguyên tắc hỗ trợ và hợp nhất hai điểm trái nghịch này. (*Hai điểm: (1) Chủ nghĩa hiện đại không tin là người ta có thể nhận thức thế giới một cách khách quan, (2) Tác phẩm văn học hiện đại lại muốn viết một cách lạnh lùng khách quan, xóa bỏ vị trí tác giả như một thượng đế. LND*) Cho dù được nhận thức như một viên ngọc phi cá tính, khô khan, lạnh lùng, hay như một lớp giấy bảo hòa của sự khách quan, nguyên tắc của tác phẩm chủ nghĩa hiện đại là, nó hoàn tất trong chính nó. Cả hai, tính khách quan và tính chủ quan, đều

dẫn tới sự gấn bó chính thức của kiểu này, một mặt đưa tới tác phẩm văn chương với sự tự hoàn tất kiểu ‘cái bình khéo nắn’ của Cleanth Brooks, và mặt khác thì dẫn tới ‘sự bình tĩnh khéo giữ’, như I.A. Richards viết, về một mạng lưới của sự chủ quan. (*Cả hai cụm từ trên, thứ nhất là về một thế giới cụ thể và thứ nhì là về một thế giới trừu tượng, đều không rời được tính chủ quan.* LND) Điều mà nguyên tắc này như dường liên hệ hay bảo đảm chính là một nền mỹ học của tính nghệ thuật cực đoan. Tác phẩm văn chương, viết theo chủ nghĩa hiện đại, bây giờ không còn có thể bị xem như là một nhượng bộ khiếm tốn của ý chí trong việc mô phỏng thế giới, hay là vâng thuận theo một nhóm các quy luật mỹ học; cái khát vọng để tạo ra một tác phẩm nghệ thuật theo đó sẽ không cần biết tới quy luật nào khác nữa, chỉ trừ các luật của chính nó (*Nghĩa là, tính tự hoàn tất.* LND), và sẽ chuyển hóa cái thô nhám của các quan hệ trần gian vào trong các quan hệ mỹ học đã thanh tẩy, đòi hỏi người nghệ sĩ một cao độ bén nhạy, kiến thức và tay nghề bậc thầy -- người nghệ sĩ bây giờ là một nghệ nhân thần thánh chứ không còn là một nghệ nhân hèn mọn.

Như chúng ta có thể mong đợi, các lý thuyết của văn chương hậu hiện đại tin là có một vận động mới tách rời khỏi, hay là một bước tiến vượt qua những ý kiến trên về cái văn thể tự hoàn tất. Một nhận xét sớm sửa kiểu đó là vận động hướng về chủ nghĩa hiện thực hạn chế (modest realism) trong các sáng tác tại Anh thời thập niên 1950s và 1960s, điển hình trong tác phẩm của Alan Sillitoe, Kingsley Amis và Philip Larkin -- những nhà văn này đã từ chối điều mà đối với họ như là cái bí hiểm cao nhã và ưu tú của di sản chủ nghĩa hiện đại và họ tìm cách quay trở về một cách viết dựa trên kinh nghiệm hơn là hình thức. Đứng về mặt lý thuyết, ít nhất, cách viết như vậy sẽ ít bị khép kín và sẽ tiếp cận hơn với ‘đời sống’. Mặc dù có người muốn gọi các nhà văn trên là hậu hiện đại, hầu hết các lý luận về chủ nghĩa hậu hiện đại văn chương lại muốn giải thích theo một vài hình thức của một liên hệ phê phán với chủ nghĩa hiện đại hơn là một hành động đơn giản quay lưng với chủ nghĩa này. (*Đoạn này giải thích, trở về với chủ nghĩa hiện thực, tức xa rời kiểu khó hiểu của chủ nghĩa hiện đại, cũng là hậu hiện đại.* LND)

Một thách thức tích cực hơn đối với ý tưởng về tính tự hoàn tất của các nghệ phẩm văn chương đã được đưa ra bởi Leslie Fiedler trong một bài tiểu luận năm 1969, nhan đề ‘Cross That Border -- Close That Gap’.⁷ (Vượt Qua Biên Giới Đó -- Khép Khoảng cách Đó Lại.) Khoảng cách nêu trong nhan đề bài tiểu luận này là khoảng cách giữa văn hóa thượng lưu và văn hóa quần chúng. Fiedler lý luận rằng các tác phẩm hiện thời thách thức và sẽ tiếp tục thách thức cái đặc tính tự hoàn tất tổng quát của nền văn hóa thượng lưu, cái đặc tính tự hoàn tất cho tới lúc đó đã được bảo đảm bởi tự đứng tách rời ra khỏi loại truyện thám tử, truyện điếm tình,

truyện cao bồi Viễn Tây (*Điện hình của văn hóa quần chúng*. LND). Nơi mà các tiểu thuyết chủ nghĩa hiện đại hoặc là loại trừ tất cả những dính dáng tới các loại truyện đó hoặc là xua đuổi chúng bằng các mô phỏng châm biếm -- các thí dụ có thể là các tiểu thuyết của Conrad, với kiểu tóm tắt một phần các nhân vật và biến cố của loại truyện phiêu lưu, hay là các mô phỏng của Joyce về chuyện tình của các cô gái trong chương ‘Nausicaa’ của tiểu thuyết *Ulysses* -- Fiedler nhìn thấy các dấu hiệu của một thiện cảm mới đối với (*văn hóa*. LND) quần chúng trong các tiểu thuyết của Kurt Vonnegut và John Barth, với việc họ chọn thể loại truyện cao bồi Viễn Tây và khoa học giả tưởng. Bài tiểu luận có ảnh hưởng của Fiedler là một định nghĩa sớm sửa về chủ nghĩa hậu hiện đại như là một vận động của hợp nhất, một phức tạp cố ý của ý tưởng về sự tự hoàn tất tổng quát.⁸ (*Đoạn này giải thích, khép khoảng cách giữa văn hóa thượng lưu và văn hóa quần chúng cũng là hậu hiện đại*. LND)

Một lý giải như trên có khuynh hướng nhìn thấy chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn chương như là một cách ly hay một bước tiến đột ngột; nhưng với nhiều người, sự chuyển hóa chủ nghĩa hậu hiện đại, hay là bước tiến, có thể xem như là một đồn ép có tính lựa chọn của các khuynh hướng nào đó trong tự thân chủ nghĩa hiện đại. Những lý giải như vậy có hướng nhìn việc phủ nhận các đặc tính tự hoàn tất chính thức hay là yếu tính như đã nằm sẵn trong chủ nghĩa hiện đại, và sự xuất hiện của chủ nghĩa hậu hiện đại chỉ như là một giai đoạn khác của tiến trình đó. Có lẽ lý luận ảnh hưởng nhất trong việc bênh vực quan điểm này trong nghiên cứu văn học là từ Ihab Hassan.

Phá Hủy Và Bi Hải

Cuốn *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (Chuyện Phân Thân của Orpheus: Hướng Về một Nền Văn Chương Hậu Hiện Đại, viết tắt là TPL) của Hassan lần đầu tiên xuất bản năm 1971, và tập trung quanh chuyện về số phận của nhà thơ Orpheus (*nhân vật huyền sử Hy Lạp*. LND), người đã bị phân thân bởi những người Maenads bởi vì họ ghen tị với sự chú ý mà nhà thơ giành cho các thanh niên. Đầu của Orpheus, bị ném cùng với cây đàn hạc cầm của nhà thơ vào sông Hebrus, vẫn tiếp tục ca hát sau khi bị phân thân. Đối với Hassan, chuyện kể này đưa ra một cách hiểu về điều mà ông thấy như là sự phân tán cố ý của các truyền thống văn chương của các thế hệ nhà văn kể từ 1914. Theo Hassan, nền văn chương có ý nghĩa nhất của thế kỷ này là một “nền văn chương của im lặng,” một nền văn chương chấp thuận sự phân thân nhưng vẫn tiếp tục cách nào đó để ca hát “trên một cây hạc cầm không dây.”⁹

“Sự im lặng” có nhiều ý nghĩa đối với Hassan hơn là sự vắng bật đơn giản của bày tỏ. Ông viết rằng nền văn chương hiện đại tạo ra một sự

im lặng “phức tạp,” bao gồm nhiều ý nghĩa từ phủ nhận cho tới nổi loạn; đến nỗi rằng nguyên tắc của sự im lặng sẽ được tìm gặp trong việc tách rời ra khỏi lý luận, xã hội, thiên nhiên cũng như lịch sử, việc phủ nhận và phá hủy ngôn ngữ, truyền thống và hình thức nghệ thuật, việc khám phá những cảm hứng, thần khoáng và các trạng thái tận cùng của cảm xúc, việc chuyển ý thức vào chính nó, và trong cái ý thức dày đặc về kỳ tận thế sắp đến (TPL, 13-14). Hassan nhìn thấy sự khởi đầu chủ nghĩa hiện đại với cái “ý chí muốn phá hủy” trong các tác phẩm của Marquis de Sade, trong đó “cuộc tranh luận về tội lỗi dẫn tới vô tội,” bởi vì “tinh thần chân thật của cái tôi kiểu Sade (Sadian self) là dâm tính người nam và sự phủ nhận liên tục” (TPL, 46-7). Truyền thống phủ nhận này lần nữa lại khởi lên hỗn loạn trong tác phẩm của Alfred Jarry, và những người theo chủ nghĩa Dada và chủ nghĩa Siêu Thực. Nhưng nơi đây cũng như ở nơi khác, Hassan muốn nói đến cái bản chất lưỡng tính của Orpheus thời đại, người không chỉ chấp nhận việc phá hoại và phân thân, nhưng cũng chống lại mọi trở ngại, tiếp tục ca hát, trong việc khẳng định “một sức mạnh sáng tạo mới, không suy suyển trong sự hủy diệt.”

Cái liều lĩnh lao vào các hành vi phá hủy là một phẩm chất thường xuyên trong chủ nghĩa hiện đại và cả chủ nghĩa hậu hiện đại, đối với Hassan. Khi nhìn tới tác phẩm của Beckett, các tác phẩm như dường đối với nhiều người đã mở màn cho kỷ nguyên văn chương hậu hiện đại, ông chào mừng “cái phi lý anh hùng” của Beckett trong ngôn ngữ tương tự lạ kỳ đối với ngôn ngữ trước đó đã dùng cho de Sade. Chủ nghĩa anh hùng của Beckett là thứ của nhà tiên phong đạo đức, cái mẫu người đàn ông tìm kiếm, cô đơn, tự chất vấn. Nói về kiểu Beckett tự lưu vong ra khỏi đất nước và ngôn ngữ, Hassan viết rằng: “Tất cả những người lưu vong, Henry Miller nhắc nhở chúng ta trong cuốn sách ông viết về Rimbaud, đã lưu đầy chính họ ra khỏi thân thể của thế giới, thịt da của mẹ.” (TPL, 213). Henry Miller là một người dị thường, nhưng là một thẩm quyền thích nghi độc đáo, bởi vì cái mà Hassan muốn khẳng định chính là cái nam tính anh hùng của thái độ phủ nhận hiện đại/hậu hiện đại chống lại cái thái độ ứng thuận “đầy nữ tính” với vấn đề, với thế giới, với lịch sử, với truyền thống. Đó là một lịch sử đã đưa de Sade đứng bên cạnh Beckett, và Hemingway bên cạnh Kafka, trong cách tình dục hóa không hối tiếc nền mỹ học vốn đã bị ám ảnh một cách nghịch lý với cái nhu cầu để văn chương tự thanh tịnh chính nó. (*Luận điểm nơi đây, chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại cùng mang tính phá hoại.* LND)

Các nhà văn chủ nghĩa hiện đại và chủ nghĩa hậu hiện đại có cá tính y hệt nhau trong việc cùng nhau phá hủy và vui chơi kiểu anh hùng. Có một giải thích tương tự rằng trong tác phẩm của Beckett, những quá độ của (*việc làm ngôn ngữ.* LND) hư vô là bảo đảm của ngôn ngữ chân thực

-- “đây là nỗi đau đã ép sự vắng lặng vào trong ngôn ngữ và ép ngôn ngữ trở ngược vào vắng lặng.” (TPL, 237) -- và Hassan cũng chỉ ra “hai dấu nhấn phát âm của âm lặng,” một cái âm tính, “tự hủy diệt, quỷ ma, hư vô,” và cái kia thì dương tính, “tự thăng hoa, linh thánh và tròn vẹn” (TPL, 248) trong các nhà văn Hoa Kỳ đương đại như John Barth và William Burroughs. Nhưng khuôn mặt đại diện nhất của tất cả, hiển nhiên bởi vì cách mà ông ta đã nối kết cả chủ nghĩa hiện đại và chủ nghĩa hậu hiện đại, thì không phải là một nhà văn mà lại là họa sĩ Marcel Duchamp, người theo chủ nghĩa Dada các năm đầu thế kỷ, mà cuộc tấn công của ông vào các truyền thống nghệ thuật đã dẫn ông vào hai mươi năm im lặng và đã thực sự từ bỏ nghệ thuật, nhưng cũng là người đã trở lại và bắt đầu ảnh hưởng các họa sĩ một lần nữa trong các năm 1960s. Những nghịch lý của âm tính và dương tính (*negativity và positivity cũng có thể dịch là tiêu cực và tích cực, nhưng như vậy sẽ mang theo nghĩa chính trị của lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa, một phương pháp luận đã bị quên đi.* LND) trong tác phẩm của ông đã điển hình hóa chủ nghĩa hậu hiện đại, đối với Hassan: “Một thông minh cực kỳ của thứ phản-nghệ-thuật, ông tận hiến sinh tồn của ông cho phong trào tiền phong nghệ thuật. Một người ngờ vực toàn diện, một nhà Cartesian (người nghi ngờ hoặc suy nghĩ như triết gia Decartes) không phương pháp, ông đã đẩy ra một bi hài linh thánh đối với sáng tạo, và luôn luôn nói với bạn hữu ‘Vâng’” (TPL, 256).

Do vậy, một trong những nan đề hiển nhiên hơn đối với bất kỳ ai tìm cách trích từ tác phẩm của Hassan một định nghĩa về chủ nghĩa hậu hiện đại, là cách ông liên tục muốn thuyết phục rằng “tinh thần hậu hiện đại nằm cuộn trong các xác khổng lồ của chủ nghĩa hiện đại” (TPL, 139). Đó là để thấy chủ nghĩa hậu hiện đại một phần như là một loại vi khuẩn Dionysiac (*chữ này do triết gia Nietzsche lập ra dựa theo bi kịch Hy Lạp, chỉ trực giác trong sáng tạo, cái mơ hồ mờ mịt, nghịch với chữ Apollonian, thiên về lý trí trong sáng tạo, minh bạch, hợp lý.* LND) trong chủ nghĩa hiện đại, cám dỗ nó tới các cực đoan của điên dại và tự hủy diệt, và một phần như là cái nguyên lý nội tại bí mật của chủ nghĩa hiện đại.

Nhưng *The Dismemberment of Orpheus* có một bài “Lời Nói Cuối” thêm vào cho ấn bản năm 1982, trong đó đưa ra một hướng đi khác. Mặc dù Hassan tiếp tục khẳng định rằng không có tách rời tuyệt đối giữa chủ nghĩa hiện đại và chủ nghĩa hậu hiện đại, bởi vì “lịch sử là một hiện tượng có thể được viết lại nhiều lần, và văn hóa thì có tính thẩm thấu cho quá khứ, hiện tại và tương lai” (TPL, 264), ông bây giờ đã tự tin hơn trong việc đưa ra lý luận rằng chủ nghĩa hậu hiện đại có thể được xem như là chống lại chủ nghĩa hiện đại, hơn là chỉ tái công thức nó. Ông đưa ra một bản diễn giải về các hình thức đối nghịch, như sau:

Chủ nghĩa hiện đại

Chủ nghĩa lãng mạn/Chủ nghĩa
 biểu tượng
 Hình thức (liên hợp, khép kín)
 Mục đích
 Có ý định tạo tác

 Truyền thừa liên tục, có thứ tự
 Lão luyện/Nguyên ngôn
 Đối tượng nghệ thuật/Tác phẩm
 hoàn tất
 Khoảng cách
 Sáng tạo/Tính toàn thể hóa
 Tổng đề
 Hiện hữu
 Gom vào trung tâm
 Thể văn/Biên giới (văn bản)
 Mô hình
 Mệnh đề tương liên
 (Hypotaxis)
 Ấn dụ
 Tuyển chọn
 Cội rễ/Chiều sâu
 Diễn dịch/Độc
 Cái được gọi ra
 Thuộc về người đọc
 Có tính chuyện kể/Lịch sử vĩ đại
 Luật của bậc thầy
 Hội chứng
 Hạ thể/Dương vật
 Khủng hoảng tinh thần
 (Paranoia)
 Cội nguồn/Nguyên nhân
 Siêu hình học
 Tính khả định
 Siêu vượt

Chủ nghĩa hậu hiện đại

'Pataphysics/Chủ nghĩa Dada

 Phản hình thức
 (phần mảnh, mở rộng)
 Vui chơi
 Tình cờ
 Vô trật tự, vô chính phủ
 Một mối xài cạn/Im lặng
 Tiến trình/Trình diễn/Đang xảy ra

 Tham dự
 Phá sáng tạo/Giải cơ cấu
 Phản đề
 Vắng mặt
 Phân tán rời ra
 Văn bản/Liên văn bản
 Chữ ráp nối (Syntagm)
 Phép dùng câu đẳng lập
 (parataxis)
 Dùng chữ ám chỉ (Metonymy)
 Tổng hợp
 Cây trời lên/Bề mặt
 Chống lại diễn dịch/Độc sai lạc
 Cái gọi ra
 Thuộc về người viết
 Chống lại tính truyện/Lịch sử bé tí
 Kiểu nói của một cá nhân
 Khát vọng
 Đa thể/Lưỡng tính
 Rối loạn tâm thần trầm trọng
 (Schizophrenia)
 Khác biệt/Dấu vết
 Bi hài
 Tính bất định
 Nội tâm
 (TPL 267-8)

Mặc dù một số những đối nghịch trong bảng này (thí dụ, ngữ nghĩa học và tu từ học, hay là ẩn dụ và dùng chữ ám chỉ) chỉ có tính bút pháp văn học, nhiều từ ngữ đến từ các lĩnh vực khác, từ ngôn ngữ học, triết học, tâm phân học và thần học. Mặc cho các nỗ lực của Hassan muốn tự vệ ra khỏi kiểu cách quá cứng nhắc của việc ứng dụng mô hình lý thuyết của ông, hiển nhiên nó đã là một mô hình quyến rũ và đầy thuyết phục. Cái nổi bật trên hết chính là một trật tự lượng định ẩn tàng trong bảng trên. Không thấy được, nhưng không nhầm lẫn được, cái bầu khí bất tín nhiệm nằm trải ở cột bên trái, trong khi cột bên phải đọc như là một danh sách của tất cả những điều khát vọng hiển nhiên (rằng nó đi chung với những thứ hấp dẫn như ‘vui chơi’, ‘tham dự’ và ‘tiến trình’ với những điều ít được mong muốn như ‘mệt mỏi xài cạn’ và ‘rối loạn tâm thần trầm trọng’ vẫn không xóa bỏ đi được cái quyến rũ lãng mạn của cột này). Ảnh hưởng của việc gắn liền chủ nghĩa hiện đại với các nguyên tắc thẩm quyền buồn nản như ‘hình thức’, ‘truyền thừa liên tục’, ‘tính toàn thể hóa’ và ‘tổng đề’ đã thực sự gạt bỏ cái ý-chí-phá-hoại trong chính chủ nghĩa hiện đại -- cái mà Hassan đã có quá nhiều điều để nói. Chủ nghĩa hiện đại bây giờ trở thành tên cho cái quá khứ chú trọng vào ngôn ngữ mù quáng, bày tỏ ra như thể nó thuộc về một ý chí toàn trị cho một sức mạnh tuyệt đối. *(Thoạt tiên, Hassan tin là chủ nghĩa hậu hiện đại đã ẩn tàng trong chủ nghĩa hiện đại, nhưng với bảng đối chiếu trên, Hassan đã cho thấy chúng đối nghịch nhau: chủ nghĩa hiện đại thuộc về các giá trị thẩm quyền buồn nản, còn chủ nghĩa hậu hiện đại là cuộc nổi loạn chống lại thẩm quyền trên. LND)*

Một cách hứng thú, một từ ngữ chúng ta có thể mong đợi hiện ra trong cột thiếu vinh quang của bảng trên là chữ “binarism” (hệ thống ngôn ngữ đối nghĩa), cái gắn bó vào những nghịch nghĩa cùng loại và nghiêm ngặt. Hassan nơi đây phải dựa vào thứ lý luận nhị phân này (binary logic) để đề ra những khái niệm trông có vẻ như chống lại lý luận nhị phân, các ý tưởng về tính phần mảnh, sự dời chỗ và sự dị biệt; ông cho chúng ta thấy sự dị biệt *như là nghịch nghĩa với* cội nguồn, bi hài *như nghịch nghĩa với* siêu hình học, và vân vân, đưa ra cái cảm giác rằng những danh sách song song của các triệu chứng văn hóa có thể được nối rộng vô tận mà không đe dọa gì tới cái gốc nghịch nghĩa chủ nghĩa hiện đại/chủ nghĩa hậu hiện đại vốn đã sinh khởi ra các cặp đối nghĩa trên.

Điều đó có thể được xem như một nút xoắn bi hài trong lý luận của Hassan, một triệu chứng của cái “ý chí và phản-ý-chí đối với quyền lực” mà ông xác nhận như là những cuộc tranh luận hàn lâm chủ yếu về chủ nghĩa hậu hiện đại (TPL, 262). Nhưng nguy hại nghiêm trọng hơn cho lý

luận chính yếu trong sách ông chính là các hậu quả của cái khái niệm được nới rộng, mới mẻ về chủ nghĩa hậu hiện đại đối với cái khái niệm về chính văn chương. Hassan nơi đây xác nhận rằng kỷ nguyên chủ nghĩa hậu hiện đại được ghi dấu bởi một sự tan rã cực đoan của tất cả những nguyên tắc trung tâm của văn chương, việc rơi vào trong cái khả vẩn sâu thẳm của các ý tưởng của thẩm quyền tác giả, độc giả, tiến trình đọc, và chính sự phê bình. Nhưng nhận định này như đường khó mà gây xáo trộn được bề mặt tác phẩm của Hassan. Xuyên suốt *The Dismemberment of Orpheus*, Hassan hung hãn bảo vệ cái ý tưởng về văn chương, trong những từ ngữ vốn đã bị bất tín nhiệm trong bảng trên của ông về các nghịch nghĩa, cái chân thực, cái chiều sâu, cái tổng đề và cái thăng hóa.

Trên tất cả, Hassan tìm cách tách biệt thế giới mỹ học ra khỏi các thế giới khác. Đối với ông, việc văn chương và nghệ thuật hiện đại rút lui ra khỏi những đặc thù của đời sống hiện đại là một hành động của sự phủ nhận thuần túy và thăng hóa -- và có lẽ, như một hành động trấn áp theo như Freud, một phủ nhận đôi, mà nó cũng tẩy rửa cả sự kiện phủ nhận ra khỏi trí nhớ, và do vậy nó sinh ra một sự tích cực mơ hồ, tự nuôi dưỡng. Những khởi đầu của điều này được tìm thấy trong bình phẩm của Hassan về de Sade: “Các tác phẩm của ông gần như hoàn toàn độc lập về thời gian, nơi chốn và người, và cái mục tiêu tự kỷ của chúng là đơn độc. Không hiểu đầy đủ về vai trò của ông trong tư tưởng Tây Phương, Sade như vậy có thể là người đầu tiên đã giải phóng được sự tưởng tượng ra khỏi lịch sử, để đảo ngược cái ý chí của nghệ thuật, và để đưa ngôn ngữ chống lại chính nó” (TPL, 45).

Chỗ duy nhất, nơi mà các phủ định khởi lên trong *The Dismemberment of Orpheus* thực sự gắn vào hay phản ứng trong bất kỳ cách đặc biệt nào chống lại các điều kiện chính trị, kinh tế hay xã hội, đã đến với một ám chỉ tới cách Lucien Goldmann giải thích về Tân Tiểu Thuyết Pháp (French New Novel). Lý luận của Goldmann là rằng, Tân Tiểu Thuyết của Alain Robbe-Grillet và các tác giả khác là một hiện thân của một đáp ứng đối với cái cực đoan của sự cùng điều chỉnh của đời sống dưới chủ nghĩa tư bản cuối thế kỷ hai mươi, trong đó cái ý nghĩa và sự quan trọng đã trao chuyển từ sinh vật sang cho đồ vật. Nhưng Hassan nhìn thấy điều này một cách hoàn toàn trong các ngôn ngữ đã thu nhỏ lại được chính các tiểu thuyết đưa ra. Thay vì tìm cách hồi phục cái văn mạch của sự phủ định (negation), ông đơn giản chào mừng cái âm tính thuần túy (pure negativity) của thứ tiểu thuyết mà ông gọi là ‘phi văn chương’, cho phép sự vong thân tới cái nhảy lộn nhào vào trong cái thăng hóa: “Những tiểu thuyết như vậy chỉ có thể quy chiếu tới cái thời gian nội tại của ý thức, không phải thứ thời gian

của lịch sử hay của các ngôi sao; chúng quy chiếu tới cái hiện tại có tính hiện tượng, nơi mà thực tại gián đoạn thoát ly ra khỏi từng chữ, ngay cả khi nó được đọc hay thốt lên” (TPL, 161). Nơi khác, Hassan ca ngợi các nhân vật của Beckett trong cùng ngôn ngữ đó, như là “tiếng nói thuần túy của sự chủ quan” (TPL, 233) và, còn đi xa hơn nữa, khám phá ra cái giá trị tối thượng của loại văn chương đó trong sự tự tiêu chuẩn hóa của nó: “Có sự tự đầy đủ của sự thật trong các tác phẩm hay nhất của Beckett; và cũng là sự tự đầy đủ của thi ca. Không chút niềm tin vào nghệ thuật hay ý thức nhân loại, không hưởng lợi từ ý thức hệ hay giáo điều, Beckett vẫn thu xếp điều hợp ‘các âm thanh nền tảng’ của ông trong cách mà thi ca tự điều hợp từ tự thân nó” (TPL, 246).

Trong một nghĩa, khoảng cách giữa niềm tin này trong sự hợp nhất tự sáng tạo của nghệ thuật và ý nghĩa của các quan hệ của nghệ thuật và các văn mạch của nó chính là khoảng cách giữa hiện đại và hậu hiện đại, mặc dù trong tác phẩm của Hassan, khoảng cách này không được lý giải một cách thỏa đáng. Việc nắm giữ các quan hệ quyết định giữa [những gì] nghệ thuật và phi nghệ thuật đã dẫn tới cái hy vọng thân thiết, lo lắng được vọng lên trong những chữ cuối của ấn bản đầu tác phẩm *The Dismemberment of Orpheus*, rằng, sau tất cả những cơn kích ngất hiện đại và hậu hiện đại của việc tự phân thân, ‘nghệ thuật có thể tiến tới một sự tưởng tượng được cứu rỗi, cân bằng với cái huyền nhiệm tròn vẹn của ý thức nhân loại’ (TPL, 258). Mặc dù các công trình của Hassan sau cuốn sách này đã gắn bó trong nhiều cách linh động hơn với các bất định của định nghĩa được tung ra bởi văn học hậu hiện đại và các lý thuyết của nó, các bài viết của ông đã hướng về cách nhìn của sự tách rời thăng hoa của nghệ thuật.

Một cách đọc khác, linh động hơn, về hướng đi từ chủ nghĩa hiện đại tới chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn chương được trình bày bởi Alan Wilde trong cuốn *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (1981).¹⁰ Cũng như Hassan, Wilde quan tâm về đáp ứng văn học đối với việc nắm bắt khái niệm phi trật tự. Nhưng, chỗ mà Hassan tìm thấy tinh thần chủ nghĩa hiện đại trong những người thực tập phá luật nhất của nền mỹ học của im lặng và phá hủy, thì Wilde tập trung vào chủ nghĩa hiện đại ‘cao’, với những người ít cách mạng hơn một cách quý tộc, Eliot, Woolf và Forster. Đối với Wilde, tính phi trật tự đã hàm chứa trong phương pháp Tân Phê Bình toàn dụng (*all-purpose, dùng cho mọi mục đích*. LND), cái nguyên lý của bi hài, cái từ ngữ -- vốn bao gồm kỹ thuật và trạng thái tinh thần cùng một lúc -- cho phép sự vận dụng lưu loát các thái độ nghịch nhau và các hình thức văn chương mâu thuẫn chung với nhau.

Wilde nhận diện ra hai hình thức của bi hài: ‘tính phần mảnh’ là

của chủ nghĩa hiện đại, và ‘tính bất định’ là của chủ nghĩa hậu hiện đại. Bi hài phần mảnh là sự đáp ứng đối với một thế giới được nhận thức như là các phần mảnh phân tán, và trình bày cái khát vọng để cùng một lúc vừa ghi lại chân thực cái rời rạc phi lý và vừa thăng hoa nó. Một cách điển hình, trong các tác phẩm của Woolf và Joyce, những người đã cho Wilde các thí dụ, sự phần mảnh cực đoan đã không được ‘giải quyết’ hay ‘thống nhất’ trong một cung cách được tưởng tượng bởi I. A. Richards và Cleanth Brooks, nhưng được kiểm soát bằng cách bị phóng chiếu trong hình thức của các mâu thuẫn nhị nguyên (xác thật và tinh thần, cái tôi và xã hội). Nghịch lý và sự gián đoạn do vậy đã không được cứu rỗi, nhưng được hạn chế trong một khuôn dáng mỹ học có thể nhận thức. Cuốn *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Đã có bản Việt dịch là *Chân Dung chàng Nghệ Sĩ Trẻ*. LND) của Joyce cung cấp một thí dụ cho cách mỹ học hóa này. Bản văn không cho chúng ta một cách nhất định nào để đọc nó, nó chập chờn bay lượn giữa sự chấp nhận và sự phủ nhận bi hài về nhân vật chính Stephen Dedalus trong truyện. Nhưng, đối với Wilde, cuốn tiểu thuyết đã dẫn tới một hình thành và sự hoàn tất một cách chính xác từ dự phóng chính thức này của các lựa chọn: “Không phải là tâm điểm của bi hài, một cách chính xác là nền mỹ học và ý thức mỹ học hóa, không thể giải quyết được nan đề mà nó đã gợi ra, chỉ trừ cách bay lượn qua lại trên nó trong cái cao điểm của văn thể?” (HA, 40).

Thực sự, giải pháp này (không thực sự là một giải pháp chút nào, mà nhiều phần là một kèm chế bất ổn tinh thần của một vấn đề) ghi dấu một khủng hoảng có sẵn. Sự phi trật tự được sửa chữa trong cách đưa vào hố sâu mỹ học này chỉ gây nội tại hóa thêm các áp lực -- mà các áp lực này sẽ trào vọt lên bề mặt với chủ nghĩa hậu hiện đại. Trong chủ nghĩa hậu hiện đại, theo lời Wilde, cái bi hài phần mảnh của chủ nghĩa hiện đại mở đường cho cái bi hài bất định. Bi hài bất định ghi dấu cái dày đặc của ý thức về sự rời rạc phần mảnh, tới chỗ mà nó không còn có thể được giải thích và được kèm giữ trong các khung trật tự của mỹ học, cùng với một suy giảm nhu cầu tìm trật tự, và dẫn tới suy giảm cái dày đặc tính tổ chức. Do vậy, bi hài ‘phần mảnh’ hậu hiện đại là dấu ấn của một nghệ thuật lớn lên từ cái thời kỳ giận dữ trẻ con hiện đại, trong đó tổng hợp một kiến thức về những tệ hại nhất của sự rời rạc phi lý và sự tha hóa với một tinh thần độ lượng tử tế đối với chúng; như Wilde viết, ‘một bất định về ý nghĩa hay quan hệ của sự vật được cân bằng bởi một ý chí sống với sự bất định, để chịu đựng, và trong vài trường hợp để chào đón một thế giới được nhìn như là bất kỳ (*random, xảy ra bởi tình cờ*. LND) và đa thể, ngay cả có những lần, phi lý’ (HA, 45). Trong chủ nghĩa hậu hiện đại, ‘một thế

giới đang cần hàn gắn lại bị thế chỗ bởi một thế giới vượt ngoài mọi chữa trị' (HA, 131) (*Có thể hiểu như sau, chủ nghĩa hiện đại nhìn thế giới như những phần mảnh rời rạc phi lý, và từ đây sáng tạo mang theo tâm thức nổi loạn trẻ thơ, trong khi chủ nghĩa hậu hiện đại là cách nhìn độ lượng của một triết gia, chấp nhận ăn nằm với thế giới phi lý như hết chữa này. Do vậy, các chủ nghĩa Dada và Siêu Thực là hiện đại, nhưng Chủ Nghĩa Nữ Quyền và Siêu Tiểu Thuyết là hậu hiện đại.* LND)

Wilde vùng vẫy chống lại cái ý tưởng thăng hoa về văn chương trong cách giải thích của Hassan. Trước tiên, ông tìm thấy trong văn chương hậu hiện đại một bất tín về ý tưởng về chiều sâu, cái ý tưởng rằng cái trào vọt ra những hiện tượng lung tung lại đang che giấu những nguyên lý bí mật và phổ quát của sự thật. Nhu cầu tìm chiều sâu mang cùng với nó nỗi thèm khát cái nguyên khởi, cho dù nó trong hình thức của sự trở về tiền sử, hay của nỗi khát khao các khoảng khắc dày đặc -- cái đốn ngộ trong Joyce, cái khoảng khắc thấu thị trong Woolf. Theo lời Wilde, siêu hình học về chiều sâu được kèm theo với một nền mỹ học về sự tách lìa trong chủ nghĩa hiện đại; cái ý tưởng rằng cách để nắm lấy những nguyên lý ẩn tàng của sự vật là phải tự xa rời khỏi chúng để tới một vị trí của sự chiêm nghiệm. Đó là những ý tưởng bất khả thực hiện và không còn được mong muốn, sau khi chủ nghĩa hiện đại qua đi. Thế chỗ cho cái siêu hình học về [nguyên lý] giấu kín, chủ nghĩa hậu hiện đại khẳng định 'rằng sự thực có sẵn ngay trước mắt' (HA, 108). Bởi vì không có gì khác hơn là hiện tượng, nên, một cách cân bằng, không có vị trí có thể nhận thức nào về sự tách lìa mà từ đó người ta có thể hy vọng thăm dò cái lĩnh vực của các hiện tượng. Theo cách nhìn chủ nghĩa hậu hiện đại, người ta luôn luôn có mặt một cách không thể vãn hồi *trong* thế giới, một thế giới được tổ chức, nếu có chút nào, trong các cơ cấu tạm thời, địa phương -- mà các cơ cấu này vận hành không dính dáng gì tới các nguyên nhân bí mật hay tối hậu.

Chính liên hệ này trong thế giới bày tỏ cái đối kháng của Wilde chống lại niềm tin vào sự thăng hoa nghệ thuật, và vì lý do này, ông giải tội cho các nhà văn như Ronald Sukenick, Raymond Federman và trường phái 'Các Nhà Siêu Tiểu Thuyết' Hoa Kỳ những người, mà trong việc khẳng định rằng tiểu thuyết 'phát minh chính thực tại riêng của nó', đã đưa ra lại cái lý luận về tự do sáng tạo vô điều kiện và tối thượng của người nghệ sĩ.¹¹ Tiểu thuyết hậu hiện đại mà Wilde ngưỡng mộ (tác phẩm của Donald Barthelme, Max Apple và Stanley Elkin) không nhằm trừu tượng hóa thế giới xuyên qua các cơ cấu của việc kiểm soát tưởng tượng, hay là tự tách rời xa khỏi thực tại; nó một cách khiêm tốn gắn bó vào việc kinh nghiệm thế giới, vượt thắng hay điều chỉnh cái phi trật tự của các hiện

tướng xuyên qua việc tham dự độ lượng trong chúng. Wilde viết, đó là cái thi pháp của sự vâng thuận, một cái nhìn có ‘nỗ lực khởi động ý thức như một toàn thể, biến cái quan hệ của nó với thế giới trở thành cái gì sinh động, năng động, và nghịch đảo’ (HA, 154). (*Luận điểm nơi đây là, chủ nghĩa hiện đại tin rằng có một sự thật giấu mặt sau các sự vật phần mảnh phi lý, và nghệ sĩ cần tách rời khỏi thế giới hiện tượng để tìm hiểu, nhưng chủ nghĩa hậu hiện đại tin rằng sự thật nằm ngay trong hiện tượng, và phải vâng thuận tham dự để kinh nghiệm, biến thế giới thành năng động. LND*).

Có một chút gì hấp dẫn không ngờ vực trong thái độ thân thiện giữa bản văn và thế giới, nhưng nó cũng có kiểu trừu tượng riêng của nó. Đối với Wilde, thế giới là một nơi thân thiện, nồng ấm, và, nếu có thái độ tích cực đúng đắn đối với nó, nó sẽ tự hòa hợp với chính nó, ôm cuộn các đường viền hết như một chiếc mền tiện nghi. Như vậy để nói rằng, trong khi chống đối tính trừu tượng của chủ nghĩa hiện đại cũng như một vài hình thức của tiểu thuyết hậu hiện đại, Wilde đã đánh giá thấp các hình thức quyết định của sự phủ định vốn đã tạo ra sự tha hóa lịch sử thực sự. Sự tha hóa của nghệ thuật hiện đại và nỗ lực lo lắng của nó để thương lượng với cái rời rạc phần mảnh thì không chỉ là kết quả của một thất bại ý chí, hay là cái cao nhã ưu tú, mà chúng còn là những dấu ấn của cuộc chiến thực sự về ý nghĩa. Điều kiện của loại tha hóa này không đơn giản bị vượt thắng bằng cách người ta nhún vai hay kéo vớ lên. Do vậy, vị trí của Wilde đối nghịch với vị trí của Hassan. Nơi mà Hassan tìm cách bảo vệ văn chương khỏi những mâu thuẫn và ô nhiễm bằng cách tách ly một cách mỹ học xa khỏi thế giới, thì chủ nghĩa hậu hiện đại của Wilde vượt qua mâu thuẫn bằng cách đơn giản đắm chìm văn chương vào trong mặt phi mỹ học của thế giới.

Vượt Qua Chủ Nghĩa Không Gian

Một trong những quan tâm đáng chú ý nhất của các nền mỹ học hiện đại và hậu hiện đại trong văn chương là câu hỏi về thời gian. Hiển nhiên, nỗi ám ảnh với thời gian trong mọi nghĩa của nó được tìm thấy khắp trong chủ nghĩa hiện đại, từ cái khảo cổ học về thời gian quá khứ được tìm thấy trong cuốn *A la recherche du temps perdu* của Proust cho tới cái phần mảnh của thời gian đồng hồ vào trong cái thời gian huyền nhiệm trong *The Waste Land* của Eliot, việc trộn lẫn cái thời gian đương đại và thời gian lịch sử trong *Ulysses* của Joyce và *Cantos* của Pound, và các thị kiến về thời gian phổ quát hay thời gian chu kỳ trong *Finnegan Wake* của Joyce và *A Vision* của Yeats. Mặc dù sự vật nơi đây cũng phức tạp và đa dạng như mọi nơi khác trong chủ nghĩa hiện đại văn chương, các giải thích

đương thời có khuynh hướng giả thiết rằng cuộc thách đố hiện đại đối với thời gian đồng hồ trưởng giả (bourgeois clock-time) có thể được giảm trừ thành một nguyên lý đơn độc -- việc san bằng thời gian vào không gian. Để cho đi bên nhau cái thời gian của anh hùng ca với cái thời gian đương đại, hay để nhìn lịch sử và đời sống con người như một chuỗi bất tận của các chu kỳ, là để cố gắng đánh bại cái sinh tồn khoảnh khắc, bằng cách ép nó vào một khuôn mẫu. Ngay cả những nhà văn đó (và có nhiều nhà văn), những người đã theo lời khuyên của Henri Bergson rằng thời gian nên được nhìn như một tiến trình lưu chảy và thuần túy hơn là bị đông lạnh một cách giả tạo thành các khoảnh khắc, đã thấy chính họ bị buộc phải không gian hóa hay phải chận đứng thời gian trong nỗ lực trung thực với nó. Những ‘khoảnh khắc thị kiến’ của Virginia Woolf và những ‘trực ngộ’ của Joyce là cả hai thí dụ của việc gạn lọc thời gian vào trong cái ý nghĩa không gian, thời gian hiển lộ ra ý nghĩa của nó bằng cách bị ngưng lại.¹² Rõ ràng là cách nhìn như vậy về thời gian đã bị không gian hóa (spatialized time) dễ dàng đáp ứng theo các yêu cầu hiện đại của nền tự trị mỹ học; bởi vì, nếu việc thời gian trôi đi là điều đe dọa từng thành quả của sự cân bằng, từng khoảnh khắc của ý nghĩa được nắm giữ từ dòng lưu chảy, thì việc phủ nhận thời gian là điều có thể bảo đảm cái vĩnh hằng bất động, không dời đổi của một tác phẩm nghệ thuật.

Một trong những chỉ trích mạnh mẽ nhất về khái niệm không gian của chủ nghĩa hiện đại thường được tìm thấy trong tác phẩm của W. V. Spanos, và tạp chí mà ông biên tập từ 1972, tờ *Boundary 2*. Spanos đưa ra như là chứng cứ về cái tư tưởng không gian hóa những vật như vậy như là thứ tà giáo hiện đại của cái khoảnh khắc phi thời gian của hiện hữu, hay là cái trực ngộ, cái tập trung của thời gian vào trong cái khoảnh khắc chủ yếu được gọt giũa trong Chủ Nghĩa Hình Ảnh (*Imagism, một phong trào đầu thế kỷ 20 chống lại Chủ Nghĩa Lãng Mạn, muốn dùng ngôn ngữ đời thường và tượng hình trong thi ca*. LND) và điều mà ông thấy như là sự thất bại của thời gian trong các tác phẩm, thí dụ như *A la recherche du temps perdu* của Proust và *Ulysses* của Joyce, mà mặc dù chúng đều như dường tự cho phép được bảo hòa bởi cái yêu cầu của thời gian lịch sử và thời gian cá nhân, chúng làm như thế tới cái tận cùng tối hậu của việc đánh bại hay làm suy giảm thời gian, với mục đích để, theo chữ của Joyce, để ‘tỉnh thức từ cái đêm đen của lịch sử’. Việc không gian hóa văn chương của thời gian xuyên qua cái khoảnh khắc được chứng cất hay là cái vòng tròn bị san bằng của sự lặp lại đã được hoàn tất bởi các phương pháp của Tân Phê Bình, một chủ nghĩa một cách tương tự đã chụp bắt cái hiện hữu của một bản văn và việc đọc nó qua thời gian bằng cách nhìn bản văn đó

như một biểu tượng hay ‘một bình khéo nắn’ -- cái mà hòa hợp và buộc ràng những căng thẳng và mâu thuẫn vào trong một hợp nhất phi thời gian. Cùng với điều này là một niềm tin vào sức mạnh của phê bình, cái đã tự định vị bên ngoài tất cả những điều không chính xác và những thiên vị của tiến trình đọc tại cái giây phút của sự hiểu biết toàn diện, lý tưởng, như được dự phóng trong sự chiêm nghiệm trung hòa của siêu hình học. (Spanos giải thích từ ngữ cuối cùng bằng từ nguyên, nói rằng siêu hình học nhằm tới nhìn sự vật như chúng là từ bên ngoài -- từ ở trên hay vượt xa những gì hữu hình.)¹³

Văn chương hậu hiện đại tách khỏi điều này bằng cách nhấn mạnh dòng lưu chảy của những cái tạm thời trong khi hy sinh cái cân bằng trần thế của siêu hình học. Spanos lý luận rằng trong tác phẩm các nhà thơ Hoa Kỳ đương đại như Robert Creeley và Charles Olson, tiến trình đọc và sáng tạo được nêu bật lên chống lại cái chiêm nghiệm tĩnh lặng của ý nghĩa.¹⁴ Một ẩn dụ của loại thi ca này là *periplus*, một từ ngữ mà Ezra Pound dùng để mô tả kỹ thuật trong cuốn *Cantos* của ông. Một *periplus* là một bản đồ trong đó dự phóng ra các giai đoạn nối tiếp nhau của một chuyến đi cho người lữ hành, đối nghịch với một bản đồ trong đó cho một hình ảnh từ bên ngoài và từ bên trên cái khu vực của tất cả các điểm trên đó đồng thời. Một bản đồ như thế sẽ hình thành một chuyện kể trần gian hơn là một hình ảnh không gian. (*Siêu hình học là một phần của triết học Tây phương, khảo sát về nhiều vấn đề trong đó hai vấn đề căn bản là ‘sự thật và hữu thể’.* Theo Spanos, chủ nghĩa hiện đại tự tách khỏi thời gian để nhìn về thời gian, thí dụ như Joyce và Proust, nghĩa là đã không gian hóa thời gian; trong khi đó, nhà văn chủ nghĩa hậu hiện đại vẫn sáng tác với tâm thức đang tắm gội trong thời gian. LND)

Phê bình của Spanos về các nền tảng siêu hình học của nền mỹ học hiện đại dựa theo tác phẩm của Martin Heidegger, một công trình nhằm tìm hiểu các câu hỏi về ‘hữu thể’ và ‘căn cước’ không phải như các nguyên lý chủ yếu và phi lịch sử, nhưng như được gắn vào trong các trường hợp lịch sử cụ thể -- ‘hiện-hữu-trong-thế-giới’ chứ không phải một kiểu Hữu Thể trừu tượng. Cách nhìn kiểu Heideggerian đề cao cái chuyển động sinh động hơn là cái hiện hữu tĩnh lặng của ý niệm thuần túy hay hiện hữu thuần túy, và một cách tương tự gạt bỏ cái khả thể của bất kỳ hành động khách quan nào hay thiếu thành kiến nào của diễn dịch, cho rằng tất cả những hành động như vậy phải là từ một điểm nhìn cụ thể và do đó thì có ‘hứng thú’, tức là có liên hệ trong chính vật bị nhìn. Mục tiêu của Heidegger, mà Spanos cũng chia sẻ, là ‘phá hoại’ các hình thức truyền thống của sự khờ khan diễn dịch cứng nhắc, và việc khai mở các văn bản và độc giả của

chúng tới trò chơi của các ý kiến và thiên vị xuyên qua thời gian. Đối với Spanos, đó là mục tiêu của sự phản hồi chính thức trong văn chương hậu hiện đại -- không phải, như trong chủ nghĩa hiện đại, để đề cao và khẳng định cái hoàn thiện của phương tiện nghệ thuật, khép kín nó lại ngoài thời gian, nhưng để lôi kéo người đọc ra khỏi vị trí của họ trong việc không gian hóa cái mệnh lệnh ngoài thời gian:

Văn chương hậu hiện đại không chỉ chủ đề hóa thời gian trong cái thất bại của siêu hình học theo sau ‘cái chết của Thượng Đế’ (hay là ở bất kỳ mức độ nào của cái chết của Thượng Đế như Cái Tối Hậu), nhưng cũng biến chính cái ‘phương tiện’ thành cái ‘thông điệp’ trong một nghĩa rằng chức năng của nó là để thực hiện một ‘phá-hoại’ kiểu Heideggerian cái khung siêu hình truyền thống của quy chiếu, tức là, để thực hiện cái giảm trừ hiện tượng luận cái quan điểm không gian bằng cái bạo lực chính thức, do vậy, như Kierkegaard, để cho người đọc rơi vào *giữa thực tại* (inter esse) -- một hiện-hữu-trong-thế-giới trần trụi, một Hiện Hữu (Dasein) tại chỗ của các cội nguồn, nơi thời gian một cách hữu thể học đã có trước cả hữu thể.¹⁵

(Trong đoạn văn trên, các chữ *La Tinh* ‘inter esse’ và Đức ‘Dasein’ nằm giữa toàn văn Anh ngữ như muốn trầm trọng hóa cái nghĩa dị biệt đó của văn chương chủ nghĩa hậu hiện đại đối với hiện đại. LND)

Spanos lý luận rằng sự cần thiết, cùng với điều trên, của một nền phê bình văn chương hậu hiện đại trong đó sẽ gắn bó với cái tính trần gian khai mở của một bản văn, trong các lợi ích của việc phá vỡ cái ý-chí-tối-quyền-lực diễn dịch của sự phê bình, mà sự phê bình này luôn luôn giải thích một bản văn từ quan điểm về cái ý nghĩa phi thời gian đơn độc hay tối hậu của nó. Đối với một nền phê bình hậu hiện đại, ‘cái được nhận thức như một nghệ phẩm sẽ được đọc từ một trang giấy, một hình ảnh sẽ được nhìn tới từ một khoảng cách, một cái đối tượng để được thấu đáo, trở thành “ngôn ngữ nói” để được nghe một cách tức khắc trong thời gian’.¹⁶ Vì lý do này, Spanos đặc biệt hứng thú trong các thử nghiệm của các nhà thơ như David Antin về loại thơ nói hay là thơ ứng khẩu. Ngược lại với Derrida, người cứu xét việc cho đặc quyền của ý niệm về tiếng nói như một khát vọng siêu hình tìm ý nghĩa thuần túy, Spanos lại hứng thú bởi các thám hiểm của ‘cái ngôn ngữ bất chợt, chân thực của con người trong các trường hợp một cách lịch sử và một cách tạm thời’.¹⁷

Các lý thuyết gia khác của thi ca hậu hiện đại đã theo Spanos trong

cách ông nhấn mạnh về nền thi ca của những điều cụ thể và khả biến, hơn là thi ca của trừu tượng và vĩnh cửu. Charles Altieri tìm thấy một ẩn dụ cho điều trên trong nhan đề tập thơ của David Antin, *Tuning* (1984). (*Nhan đề Tuning có nhiều nghĩa, hoặc là điều chỉnh bằng tần truyền hình hay truyền thanh, hoặc là điều chỉnh âm vực nhạc khí, hoặc là mang tới sự hòa hợp. Altieri muốn nhấn mạnh nghĩa của loại thơ ‘đang hình thành’, chứ không phải ‘đã hình thành’. LND*) Như các tác phẩm trước của Antin, *Talking* (1972) và *Talking at the Boundaries* (1976), tập này là một tuyển tập các ghi lại kiểu thơ ứng khẩu mà Antin đã ngâm đọc tại nhiều địa điểm khác nhau và trong nhiều cơ hội khác nhau (Thực sự, Antin nhấn mạnh rằng các tuyển tập tự chúng không phải là những bài thơ, nhưng chỉ là bản viết lại của chúng). Thí dụ, trong vài tác phẩm, bài thơ ‘Talking at Pomona’ (Nói chuyện tại Pomona) từ tuyển tập *Talking*, Antin tự đưa mình vào chỗ cứ xét một cách chính xác câu hỏi xem có thể có một nghệ thuật hay không -- mà nghệ thuật này đáp ứng một cách căn bản hơn đối với kinh nghiệm hiện hữu trong thế giới hơn là sự trừu tượng của chủ nghĩa hiện đại. Trong các bài thơ nói của ông, người ta có thể nhìn thấy Antin thực sự đang thương lượng vấn đề này, đang nỗ lực, như lời Altieri viết, ‘để sáng tạo ra một không gian kém thăng hóa hơn bởi các dị biệt riêng của nó từ cõi thực và đáp ứng hơn đối với khả thể của việc thử nghiệm liên tục quan niệm này bằng các ám chỉ của nó cho việc sáng tạo của chúng ta khi chúng ta không bị thu hút trước một đối tượng nghệ thuật’.¹⁸ (*Trong trường hợp này, bài thơ hậu hiện đại không còn là chữ viết, mà chính là cả bầu không khí giữa nhà thơ ứng khẩu và người nghe, kể cả mùi khói thuốc và sự ồn ào. Ngắn gọn, nó thực hơn, cụ thể hơn, chứ không còn thuần túy trừu tượng. LND*) Khi thơ nói loại này phản ánh trên cách nó thực hiện, ảnh hưởng không phải là để xác minh cái thẩm quyền trình bày ý nghĩa của nhà thơ, nhưng để đưa tác giả và khán giả vào trong một đụng chạm tương tác:

Trong hoàn cảnh này để thành đạt bất cứ những gì chung nhau chúng ta phải tìm xem bước đi của người khác là gì chúng ta phải tìm bước đi của chúng ta là gì... chúng ta phải điều chỉnh các bước đi của chúng ta bước này đối với bước khác

để cho chúng ta có thể đến nhiều hơn hoặc ít hơn trong bước... chính loại thương lượng này mà tôi muốn gọi là ‘điều chỉnh’¹⁹

(*Phần trích dẫn trên giữ đúng cách chấm câu của tác giả. Khó đọc, khó hiểu, nhưng giữ đúng kiểu thơ nói. LND*)

Đối với Marjorie Perloff, kiểu thơ giãn các căng thẳng trong thi ca

hậu hiện đại đã tự cho thấy nó như một vận động vượt qua cái không chế của âm điệu trong chủ nghĩa hiện đại, rằng thể thơ ‘trong đó người nói (cho dù anh ta có là nhà thơ hay không), được đặt trong một bầu không khí cụ thể, chiêm nghiệm hay phản ánh trên vài phương diện của quan hệ anh ta đối với thế giới ngoại vật, cuối cùng tới một vài loại trực ngộ, một khoảnh khắc của thị kiến mà bài thơ khép lại’.²⁰ Phong trào này, từ cái ‘bế tắc’ của âm điệu, liên hệ tới một cách dung dưỡng mới của chuyện kể. Mặc dù chuyện kể vẫn có trong thi ca hiện đại của Yeats, Eliot và Stevens, nó thường là một hình thức khép kín và hướng kỷ của chuyện kể, loại xoay vòng quanh các hình ảnh đơn độc hay là các nhóm hình ảnh hạn chế, vì lợi ích của ‘việc bày tỏ một khoảnh khắc của thị kiến tuyệt đối, của cảm xúc được thanh khiết hóa vào trong các mô thức phi thời gian’.²¹ Thi ca hậu hiện đại trở về với chuyện kể của một loại ít hướng kỷ hơn, ít thẳng hoa hơn, một thứ chuyện kể đầy những phóng khoáng, những tình cờ, những phi hình thức và những chưa hoàn tất -- trong cả ngôn ngữ và kinh nghiệm. Tương tự, thi ca kiểu này nắm lấy những hình thức đời thường và phi-thi-tính của ngôn ngữ như thể thư tín, nhật ký, đối thoại, giai thoại, và bản tin. Đối với Perloff, người cha đẻ của thể thơ này là Ezra Pound, và cuốn *Cantos* của ông đã hiển lộ ra ngay trong chính chủ nghĩa hiện đại một nền thi ca hậu hiện đại của sự cởi mở lịch sử; cuốn *The Cantos* xóa nhòa sự phân biệt giữa ngôn ngữ thơ và đời thường, xóa cái nguyên tắc trung tâm của cái tôi-tác-giả kiểu Chủ Nghĩa Lãng Mạn và, trong cách nhân nhiều thêm và đưa gài vào các khung-thời-gian lịch sử khác nhau, vẫn giữ gìn cái chưa hoàn tất, cái tạm thời, và cái lưu chảy đối với tiến trình lịch sử. Di sản của Pound gồm cả các tác phẩm như bài thơ A dài 800 trang của Louis Zukovsky, được viết giữa các năm 1928 và 1974, với cái cách cắt dán tự do của nó khởi lên cái ‘kinh nghiệm như là cái luôn luôn chưa hoàn tất, thực sự như chỉ luôn luôn là cái tiềm năng -- chuyển động về cái gì chưa hoàn toàn xảy ra’, các bài thơ ứng khẩu hay trình diễn của John Cage và David Antin, và các tác phẩm của các nhà thơ trong nhóm L=A=N=G=U=A=G=E như Ron Silliman và Charles Bernstein, những người dùng các đa nghĩa và chơi chữ để tái xác nhận tính vật thể lịch sử của chữ trong một nền văn hóa vốn vẫn bỏ lơ hay gạch bỏ cái tính vật thể này.²² (*L=A=N=G=U=A=G=E có thể dịch là N=G=Ô=N=N=G=Ủ, gọi cho tiện là ‘thơ ngôn ngữ’, là một nhóm nhà thơ thử nghiệm cuối thập niên 1970s và 1980s, chịu ảnh hưởng nhiều của chủ nghĩa hậu cơ cấu. Bài “Giới Thiệu Thơ Hậu Hiện Đại Hoa Kỳ” trong Tạp Chí Thơ số Mùa Đông 1997 đã trình bày chi tiết về trường phái này. LND*)

Những người khác đã đặc tính hóa thi ca hậu hiện đại trong các ngôn

từ tương tự. Đối với Jerome Mazzaro, một trong những dấu ấn quan trọng nhất của chủ nghĩa hậu hiện đại (những gì mà ông tìm thấy đã không minh họa nhiều bởi Charles Olson, Robert Creeley, John Cage và David Antin, như là bởi một thế trước đó của các nhà thơ Mỹ trong đó có cả Auden, Randall Jarrell, Theodore Roethke, John Berryman và Elizabeth Bishop) là kiểu ưa thích trở lại của các bài thơ dài, và cái nghi ngờ đồng thời về cái tà giáo của cái phi cá tính. Mazzaro chẩn đoán ra trong chủ nghĩa hậu hiện đại một sự chấp nhận của cái bản chất bất chợt, rơi ngã của ngôn ngữ, cái đã đứng đối nghịch với cái khát vọng của nhà thơ hiện đại để làm lại hay thanh khiết hóa ngôn ngữ trong hình thức của âm điệu. Kết quả là một biến đổi và lan rộng nhiều hơn của các thể thơ:

Cái công thức về các dị biệt chủ yếu giữa ‘chủ nghĩa hiện đại’ và ‘chủ nghĩa hậu hiện đại’ đã trở thành: trong cách nhận thức về ngôn ngữ như một rơi ngã từ sự hợp nhất, chủ nghĩa hiện đại tìm cách hồi phục trạng thái nguyên thủy thường bằng cách đề ra sự im lặng hay sự phá hủy của ngôn ngữ; chủ nghĩa hậu hiện đại chấp nhận sự phân rã, và sử dụng ngôn ngữ và tính tự-định-nghĩa nhiều như là Descartes đã diễn dịch hành động suy tưởng -- như là nền tảng của căn cước. Do vậy, chủ nghĩa hiện đại có khuynh hướng thần bí hơn trong các nghĩa truyền thống của chữ này, trong lúc chủ nghĩa hậu hiện đại, đối với tất cả thứ như dường là chủ nghĩa thần bí của nó, thì lại có tính trần gian và xã hội.²³

(Thí dụ: Thơ hiện đại như Dada và Siêu Thực có tính phá hủy ngôn ngữ kiểu thần bí, trong khi thơ hậu hiện đại kiểu ứng khẩu hay thơ nói của Thi Ca Trình Diễn thì có tính xã hội và trần gian. LND)

Nếu các nhà lý thuyết của thi ca hậu hiện đại thêm có khuynh hướng nắm giữ các thể văn chương phi-thi-tính, rồi thì điều này có thể là một phần của một hướng tách rời xa thêm sự thống trị của thi ca, hay là một định nghĩa hiện đại về thi tính. Chúng ta có thể nói rằng, trong thời kỳ hiện đại, các giá trị được đầu tư trong thi ca, tính hợp nhất, tính tự trị của thể thơ, sự tập trung và sự hoàn tất, là tối thượng và đã thực sự được chuyển vào tiểu thuyết; cách tương tự, công trình của các nhà văn như James, Joyce và Woolf đã được diễn giải như là một tổ chức của đặc tính mở-đóng rồi bởi của tiểu thuyết vào trong các cơ cấu ‘thi tính’ khép kín, xuyên qua mô hình chặt chẽ, những sự kiện xảy ra biểu tượng, và vân vân. Người theo chủ nghĩa hiện đại có hướng lật đổ hay chuyển hóa các truyền thống chuyện kể, do vậy có thể được nhìn như (như Matei Calinescu nhận xét),

không phải như một nỗ lực giải phóng chính chuyện kể, nhưng là để thêm sức cho các năng lực lạc hướng hay nguy hiểm của nó; cách nhìn này dựa vào niềm tin rằng ‘các tiêu chuẩn của sáng tạo văn chương sẽ được tìm kiếm trong thi ca, trong nhân vật tự-đầy-đủ và tự-kể-m-chế của nó, trong cái bản chất ‘trực ngộ’ của nó, và một cách tối hậu trong cái phản kháng kiên cường của nó đối với bất kỳ loại ‘dời chỗ’ ngữ học nào -- như việc tóm tắt bài thơ, như việc bình thơ, như việc đọc thơ, như việc dịch thơ -- thì không có thể nắm bắt cái yếu tính ‘bất khả diễn ra lời’ của một bài thơ’.²⁴

Trái nghịch với điều trên, có vẻ như là các giá trị gắn liền với tiểu thuyết hay chuyện kể, tính mở-đóng, tính nở rộ trong thời gian, tính thiếu thuần khiết, đã chiếm phần chủ yếu trong lý thuyết văn chương hậu hiện đại. Calinescu và những người khác đã gắn hiện tượng trên với một hướng đi về các thể chuyện kể của tư tưởng trong các lĩnh vực khác, như trong khoa nhân chủng học, trong thần học và trong triết học. Lời kêu gọi hứng thú của Thomas Docherty cho một khoa giải thích có tính ‘chính-trị-biên-niên’ nhằm tới việc tách ra khỏi cái khái niệm về các bản văn thi tính, ngưng đọng, phi-thời-gian. Chỗ mà nền phê bình hiện đại thiết lập bản văn một cách đơn giản như là một loại ‘danh từ’ mà tên riêng của nó sẽ được minh danh bởi việc phê bình, thì Docherty đề ra cách nhìn kiểu Bergsonian về bản văn như một ‘động từ’ và, do vậy, sẽ như là ‘một không gian được cá tính hóa không phải bởi căn cước không gian của nó hay sự dị biệt, nhưng là bởi sự dị biệt tự thân nó vì ảnh hưởng thời tính; có nghĩa là, một bản văn bị điều kiện hóa bởi sử tính của nó hay là bởi cái chiều kích thời tính của cuộc nội chiến của nó với chính nó’.²⁵ (*Thí dụ: Bài thơ ‘Ngậm Ngùi’ của Huy Cận là thơ viết theo chủ nghĩa hiện đại, có tính thuần khiết, bất động, phi thời gian, đã hình thành, tự đầy đủ trong chính nó, mang tính trực ngộ về một khoảnh khắc cảm xúc; nhưng trong chủ nghĩa hậu hiện đại, loại thơ nói của Antin thì vẫn đang hình thành, chưa đầy đủ, cần diễn đọc và mỗi cách diễn đọc sẽ có một cảm xúc khác, chịu ảnh hưởng sử tính, nhiều tính trần gian, tự thân nó là cuộc nội chiến với chính nó. LND*)

Nhưng điều nhấn mạnh này về cái nở mở thời tính của chuyện kể đã chưa chiếm ưu thế ngay trong các nhà lý thuyết ảnh hưởng nhất của tiểu thuyết hậu hiện đại. Nếu có một thỏa hiệp công khai và rộng rãi rằng tinh thần hậu hiện đại trong văn chương được điển hình nhất trong các tiểu thuyết của các nhà văn như Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Don DeLillo và William Burroughs trong tiếng Anh, Peter Handke trong tiếng Đức, Italo Calvino trong tiếng Ý, và Jorge Luis Borges, Julio Cortazar và Carlos Fuentes trong tiếng Tây Ban Nha, thì điều này không dựa trên căn bản rằng các nhà văn này hồi phục lại một cách

đơn giản và thành công cái âm điệu của chuyện kể đang mở ra xuyên qua thời gian. Thay vậy, các giải thích ảnh hưởng nhất về tiểu thuyết hậu hiện đại nhấn mạnh sự việc lan rộng của loại ‘siêu tiểu thuyết’ (metafiction) giấu cột, hay là cuộc thám hiểm của các tác phẩm văn chương về chính bản chất và hiện trạng của chúng như là tiểu thuyết.²⁶

Hữu Thể Học Và Siêu Tiểu Thuyết

Nhiều giải thích về tiểu thuyết hậu hiện đại nhấn mạnh vào khả năng của tiểu thuyết để sáng tạo và hình thành các thế giới. Nếu tiểu thuyết hiện đại -- Thí dụ, *Ulysses*, hay *Pilgrimage*, hay *The Sound and the Fury* -- dùng các kỹ thuật như độc thoại nội tâm và xen kẽ các suy nghĩ riêng rẽ và điểm nhìn để trình bày một chủ nghĩa hiện thực đáp ứng tình vi hơn và được phóng lớn ra, thì tiểu thuyết như của Alain Robbe-Grillet dùng kỹ thuật sáng tạo riêng của nó tới cái điểm tận cùng của việc sáng tạo ra các thế giới thuần túy và đơn độc (không quá nhiều thứ tiểu thuyết này tạo ra các thế giới của hoang tưởng thuần túy, như là cách nó không còn tìm cách trấn áp riêng phần của nó trong việc viết tiểu thuyết). (*Nói cách đơn giản, tiểu thuyết hậu hiện đại không nhấn mạnh việc tạo ra thế giới hoang tưởng, nhưng nhấn mạnh cách phá đi các luật đang trấn áp cách viết tiểu thuyết.* LND) Một trong những công thức sớm nhất của nguyên tắc này được tìm thấy trong *Towards a New Novel* của Robbe-Grillet, trong đó ông lý luận rằng tiểu thuyết nên tận dụng chức năng tiểu thuyết hóa của riêng nó. Điều này có thể sản xuất trong tác phẩm riêng của Robbe-Grillet một thể loại tổng hợp thuần túy của sáng tác, như trong *In the Labyrinth* của ông, cuốn này là một đa thể của những khởi đầu sai lạc, những lạc đề, những biến thể và những lặp lại trên nhiều chủ đề chuyện kể, khởi lên từ việc đi lang thang của một anh lính vòng quanh một thị trấn xa lạ; những biến thể đến để tạo nên chính tiểu thuyết. Các tiểu thuyết của Samuel Beckett từ cuốn *Molloy* về sau đã, một cách tương tự, đòi hỏi chúng ta phải tỉnh thức trong suốt tiến trình mà cuốn tiểu thuyết chúng ta đang đọc hiện ra một cách đau đớn trên trang giấy. Kể từ ‘tiểu thuyết mới’ của Pháp trong các thập niên 1950s và 1960s, một bệnh dịch xác thực của tính phản hồi đã quét qua thế giới sáng tác tiểu thuyết, từ tác phẩm của các nhà văn Mỹ như William Gass (người tuyên cáo rằng ‘không có mô tả trong văn chương, chỉ có cấu tạo thôi’), tới cái việc tạo ra rối rắm không thực của Borges, cách đột hứng như-Scheherezade của John Barth, các truyện huyền thoại của Italo Calvino và các truyện thần tiên kinh dị của Robert Coover.

Một câu hỏi gây rối cho các nhà lý thuyết về tiểu thuyết hậu hiện đại là cách nào mà điều này khác biệt với cái quan tâm hiển nhiên về thế

giới tiểu thuyết riêng của nó trong các bản văn hiện đại như *Ulysses* và *To the Lighthouse*. Một câu trả lời cho câu hỏi trên đã được đưa ra bởi Brian McHale, người nói rằng đã có một chuyển hướng trong khuynh hướng chủ yếu của tiểu thuyết thế kỷ hai mươi. Ông lý luận rằng tiểu thuyết hiện đại đầu thế kỷ hai mươi quan tâm nhất về các câu hỏi của tri thức học (epistemology) -- tức là, các câu hỏi về kiến thức và diễn dịch -- cho nên nhiều kỹ thuật trong tiểu thuyết hiện đại được đưa ra bởi các nỗi lo lắng về những gì có thể được biết, được hiểu và được truyền thông một cách chân thực về thế giới. Do vậy, các quan tâm chủ yếu của tiểu thuyết hiện đại là về các hạn chế và khả thể của ý thức cá nhân, hay là quan hệ khó khăn giữa các điểm nhìn chủ quan riêng rẽ. Tận cùng, các biến thể bút pháp luôn luôn có thể được giải thích hay được 'hồi phục' bởi một lý thuyết của tâm lý học; thí dụ, nhiều thế hệ sinh viên đã có thể đọc các trang đầu cuốn *Portrait of the Artist as a Young Man* của Joyce như là một bộc lộ các suy nghĩ và cảm xúc của một đứa trẻ trong một ngôn ngữ bé sơ sinh (và đừng bận tâm về mâu thuẫn trong các chữ cuối vừa rồi, sự kiện mà Joyce viết như một đứa trẻ [đã là mâu thuẫn] nếu nó lại có ngôn ngữ người lớn).

McHale tin rằng loại quan tâm tri thức học này đã mở đường cho một quan tâm hữu thể học (ontology) trong thời kỳ hậu hiện đại. Trong khi tri thức học là cuộc khảo sát về kiến thức và hiểu biết, thì hữu thể học khảo sát về bản chất của hữu thể và hiện hữu; nhưng McHale dùng từ này trong một nghĩa hơi đặc biệt hơn. Theo McHale, đặc tính hữu thể học của tiểu thuyết hậu hiện đại lộ ra trong quan tâm của nó với việc hình thành các thế giới thuần nhất. Do vậy, thay vì hỏi những câu về cách nào thế giới có thể được nhận thức, tiểu thuyết hậu hiện đại hỏi những câu như 'Một thế giới là gì?; Có các loại thế giới nào, làm sao chúng được hình thành, và làm sao chúng khác nhau?; Những gì xảy ra khi các loại thế giới khác nhau chạm trán, hay khi các biên giới giữa các thế giới bị vi phạm?'²⁷

McHale công nhận rằng các quan tâm tri thức học và hữu thể học thì không tách rời hẳn nhau, bởi vì khi hỏi về cách một thế giới được hình thành và cách nó dị biệt với các thế giới khác thì luôn luôn là hỏi một cách ẩn kín về các điều kiện của khả năng hiểu về thế giới đó. Chúng ta liên hệ nơi đây, không phải trong một chuyển hóa tuyệt đối, nhưng là trong việc dời chuyển điểm tập trung khảo sát, hay là cái 'tâm điểm' triết-lý-văn-học. Tâm điểm hữu thể học có nghĩa là sự hồi phục của việc bóp méo, việc biến thể và các ảnh hưởng phi-thực khác như là các ảnh hưởng của ý thức bị bóp méo hay bị dày đặc thì không còn có thể dùng nữa. Thay vào đó, các thế giới hiển lộ bởi bản văn văn chương đã đơn giản bị cấm rẽ trong các guồng máy văn bản riêng của chúng; tính khách quan nhường chỗ

cho tính văn bản. McHale cho nhiều thí dụ về hướng đi từ chủ nghĩa hiện đại tri thức học tới chủ nghĩa hậu hiện đại hữu thể học, nhưng có lẽ minh bạch nhất là tiểu thuyết *Jealousy* của Alain Robbe-Grillet. Tiểu thuyết này được cấu trúc toàn bộ theo điểm nhìn hạn chế của một người chồng ghen tương đang rình rập theo dõi vợ và tình nhân của bà này, chỉ trừ một điều là người chồng không bao giờ được minh xác như là người nhìn. Do vậy, điểm nhìn đã thu hẹp tới điều kiện của một chức năng văn bản thuần túy, thiếu điển hình -- một khe hở điện ảnh cho phép các hành động được nhìn và chụp lại. Trong các tiểu thuyết sau của Robbe-Grillet như *In the Labyrinth*, sẽ rất là khó khăn để chúng ta có thể đọc những mạng lưới rối rắm của chuyện kể như là các lối đi lang thang của chàng lính còn kinh hoàng vì lửa đạn, và trong các tiểu thuyết khác của Robbe-Grillet thì như dường không còn có thể hiểu nổi. (*Cách viết dựa theo điểm nhìn điện ảnh thường lạnh lùng, thiếu giải thích, tung ra một loạt các hình ảnh nhiều hơn là suy nghĩ. Điển hình nhất là văn của bà Marguerite Duras, mà người Việt chúng ta thường biết tới qua phim Người Tình. LND*)

Có rất nhiều thí dụ về cách xây dựng này của các thể giới văn bản, và sách của McHale là một kho chứa tất cả các hình thức khác nhau của nó -- tìm được trong các tiểu thuyết gần đây viết ở Âu Châu, Hoa Kỳ và Mỹ Châu La Tinh. Sách đưa ra một biên giới và không muốn bị nhìn như một biên giới cụ thể tuyệt đối, bởi vì nó nhấn mạnh rằng lý thuyết này là một loại cấu trúc, chứ không phải bảng liệt kê chính xác các sự kiện. Nhưng vẫn đúng rằng sách này muốn đề ra một ‘thi pháp luận’ tách rời của tiểu thuyết hậu hiện đại, một danh mục các chủ đề và kỹ thuật [văn học] có thể giúp cho người ta nhận thức và nhận diện một cách an toàn bất kỳ một điển hình nào của các thể văn hay trào lưu. Giải thích của McHale có điểm đặc biệt là dựa vào một niềm tin dễ dàng trong cái cho sẵn của phạm trù văn chương, hay là cái ‘hệ thống văn học’, và không sợ hãi về cáo buộc là ảo vọng siêu hình học khi loan báo công trình tìm kiếm cái ‘hệ thống ẩn tàng’ của văn chương hậu hiện đại.²⁸ Một cách kỳ dị, điều này đi sánh vai với một giải thích phê phán mà dần dần nhấn mạnh cái đa thể của hình thức và ngôn ngữ trong bản văn văn chương hậu hiện đại. Giải thích của Mikhail Bakhtin về nhiều luận điểm cạnh tranh nhau trong tiểu thuyết đã giúp làm sáng thêm giải thích của McHale về điều kiện văn học hậu hiện đại; McHale nhận xét, nơi mà các thể loại khác ‘độc thoại’ chặt chẽ trong cái nhất tính mỹ học của chúng, thì tiểu thuyết hậu hiện đại là một hòa lẫn như lễ hội của các bút pháp, các tiếng nói và các tường trình -- và các thứ này gây rối loạn cái tông truyền trật tự của các thể loại văn chương. Nhưng cái loại lễ hội hóa này đã bị uốn ngược trở lại vào cái đều đặn sử tính êm xuôi của lịch sử văn chương, cái

được nhìn bởi McHale như là một dòng sông đang phát triển đều đặn hay là một thứ gia phả học. Nếu chủ nghĩa hậu hiện đại văn học có thể được định nghĩa như McHale mong muốn định nghĩa, như một âm ỉ bạo loạn của các luận giải mâu thuẫn nhau hay là một ‘dị tật’ của các môn địa lý học không tương ứng, rồi thì một kiểu hạn chế kỳ lạ đang được thực hiện để đưa phạm trù văn chương này vào một khoảng trống chưa được phân tích hay không có thể phân tích, hay là như một khung co giãn có thể mở rộng để gom vào tất cả mọi thứ nổi loạn.

Những giải thích khác về thi pháp hậu hiện đại không dựa vào một mô hình ổn định hiển nhiên như vậy của văn chương. Thí dụ, Linda Hutcheon nhìn thấy hình thức độc đáo nhất của văn chương hậu hiện đại như là ‘siêu tiểu thuyết sử học’.²⁹ Bà muốn nói tới các tiểu thuyết phản ánh về chính hiện trạng của chúng như là tiểu thuyết, chụp cận ảnh hình ảnh của tác giả và hành động viết, và ngay cả việc gián đoạn mạnh bạo các truyền thống của tiểu thuyết, nhưng không rơi trở lại vào trong cái tự chìm đắm kỹ thuật thuần túy. Bà tập trung vào các tác phẩm như *Shame* của Salman Rushdie, *The White Hotel* của D. M. Thomas, *Mumbo Jumbo* của Ishmael Reed, *The Public Burning* của Robert Coover, và *The Book of Daniel* của E. L. Doctorow, mà tất cả những cuốn trên đều chọn các sự kiện và nhân vật chính như dường là từ lịch sử, nhưng rồi đẩy chúng vào chỗ bóp méo, dẫn dụ sai lạc và tiểu thuyết hóa. Đối với Hutcheon, điểm chủ yếu là các bản văn như vậy bộc lộ ra cái tính tiểu thuyết của chính lịch sử. Các bản văn này gạt bỏ cái khả thể của một sự phân biệt minh bạch giữa lịch sử và tiểu thuyết, bằng cách nêu bật lên sự kiện là chúng ta chỉ có thể biết lịch sử xuyên qua các nhiều hình thức của các trình bày hay chuyện kể. Trong nghĩa này, tất cả lịch sử chỉ là một loại của văn chương.

Vì lý do này, Hutcheon giữ lại cái từ ‘hậu hiện đại’ ra khỏi cái phản ánh thuần túy được đề cao bởi các lý thuyết gia hậu hiện đại khác, thí dụ như Tân Tiểu Thuyết Pháp, hay là *Surfiction* của Raymond Federman và Ronald Sukenick. (*Chúng ta nơi đây tránh dịch chữ Surfiction, một loại tiểu thuyết thử nghiệm do Federman đề ra từ thập niên 1970s, thường dùng kỹ thuật nhặt các mảnh vụn từ truyền hình, phim, và các nguồn khác để ghép vào thành một thế giới truyện. Chữ Siêu Tiểu Thuyết trong bài chỉ để dịch cho Metafiction, một từ thường gặp hơn.* LND) Các tác phẩm văn chương trên chỉ là, theo chữ của Hutcheon, ‘cực-kỳ-hiện-đại’ chứ không phải hậu hiện đại chân thực, bởi vì chủ nghĩa hậu hiện đại liên hệ tới việc nhìn lại từ một điểm đứng văn chương khác về cái thế giới lịch sử, có thực. Điều này được thành tựu xuyên qua một nghịch lý gọng gàng; bởi vì, trong khi văn chương hiện đại đã tự chải chuốt khoái trá trong một sự cô lập tách rời

khỏi một thế giới thực một cách cụ thể và cảm lạnh, cái thế giới thực đã chuyển thân thành văn chương -- thành một vấn đề của các văn bản, các diễn dịch, các luận giải. Dây nối giữa bản văn và thế giới được hàn gắn lại trong chủ nghĩa hậu hiện đại, không phải bởi việc loại trừ bản văn vì lợi ích của một cuộc trở về cái thực, nhưng bởi cách dày đặc hóa đặc tính văn bản đến nỗi nó trở thành đan chặt với cái thực. Một khi cái thực được hiển lộ trên sân chơi này, sẽ không còn có khoảng cách nào để nhảy qua giữa văn bản và thế giới.

Do đó, mô hình của Hutcheon về chủ nghĩa hậu hiện đại văn chương, trong một nghĩa, đã trái nghịch một cách căn bản với mô hình của Hassan hay mô hình của McHale, trong đó nó như đường đã làm suy yếu cái cốt tủy ẩn tàng của văn chương. Văn chương được giải thích như cách của Hutcheon đã không còn tự thân đơn giản, thẳng hóa nữa, bởi vì bởi vì ‘siêu tiểu thuyết sử học’ luôn luôn là một phần của một nhóm lớn hơn các cách viết lang thang, tức là, các ngôn ngữ và các luật ngữ học bị điều kiện hóa bởi quan hệ của chúng với các quan hệ hay các định chế xã hội cụ thể và có một vai trò ảnh hưởng và thân cận trong các quan hệ quyền lực. Cùng với các nhà lý thuyết khác của hậu hiện đại trong văn chương và các lĩnh vực khác, Hutcheon đón mừng việc vượt qua các biên giới lĩnh vực hay tổng quát, việc pha trộn lịch sử vào văn chương và việc xóa mờ các phân biệt giữa văn chương và lý thuyết. *(Cách xóa đi biên giới các lĩnh vực, thí dụ lịch sử và văn chương, có thể thấy trong truyện của Trần Vũ và Nguyễn Huy Thiệp. Đó cũng là lý do Rusdie bị chế độ Hồi Giáo Iran kết án tử hình. Nơi đây không còn là cách viết của Khái Hưng trong Tiêu Sơn Tráng Sĩ, một tác phẩm thiếu các đặc tính bóp méo, dẫn dụ sai lạc và tiểu thuyết hóa -- nghĩa là không đối điểm nhìn lịch sử. LND)*

Tuy nhiên, điều chưa rõ ràng chính là ở mức độ mà điều làm suy yếu văn chương này hoạt động vì cái hình thức hiệu quả của việc nổi loạn. Các phân khoa đại học văn chương và các định chế ‘bán-hàn-lâm’ như nghề xuất bản, nghề báo chí và truyền hình nghệ thuật đã hiển nhiên bị đe dọa tới một mức độ nào đó bởi các định nghĩa lơ lửng như vậy về câu hỏi, ‘văn chương’ (đối tượng gắn liền của sinh hoạt của họ) thực sự là gì. Nhưng cũng đúng rằng đặc tính của nền nghiên cứu văn học (cái vẫn còn an toàn và bất rã một cách định chế nhất trong các ngành khoa học nhân văn) là khả năng dị thường của nó để đồng hóa những thách đố trí thức như vậy và vận dụng chúng cho lợi ích riêng của nó. Và thực sự, một trong những hình thức minh bạch nhất mà trong đó cái lý thuyết cực đoan hay chưa ổn định hiện vẫn đang được tìm kiếm là việc đưa ra phạm trù của văn bản văn chương hậu hiện đại. *(Ngắn gọn, còn tranh luận. LND)* Tự ý thức, phân tán, ngờ vực và

đa thể một cách vui chơi, bản văn văn chương hậu hiện đại từ Borges tới Beckett tới Rushdie là một đối tượng lý tưởng để phân tích cho một lý thuyết về cách đọc vốn đã khởi lên ngờ vực về tất cả hình thức của căn cước hay tính cố định, nhưng vẫn còn đòi hỏi một vài đối tượng để phân tích. Văn chương hậu hiện đại một cách tùy thuận đã rơi vào bước đi với những chủ đề và quan tâm của lý thuyết hậu cơ cấu đã định chế hóa (và một cách tự nhiên, khó mà tưởng tượng cái hình thức nào mà một lý thuyết hậu cơ cấu ‘tài tử’ hay chưa-định-chế-hóa có thể có), đáp ứng với tất cả các đòi hỏi diễn dịch của nó. Quan trọng hơn nữa, bản văn văn học hậu hiện đại -- hay là các khái niệm phê phán ưu thắng của bản văn văn học hậu hiện đại -- dùng để tập trung lý thuyết ngờ vực hay cực đoan vào trong một hình thức khả dụng một cách định chế, cho phép các hoạt động của giới hàn lâm văn chương -- việc diễn giải bản văn, việc sản xuất và xác nhận điểm các cách đọc và các phương pháp luận -- được tiến hành như bình thường.

Chính xác là nhờ khả năng ứng dụng cực đoan này mà bộ môn nghiên cứu văn chương, và đặc biệt, môn học Anh văn, đã có thể tồn tại và ngay cả lớn mạnh trên các liều lượng có vẻ chết người của lý thuyết cực đoan. *(Bất kỳ các tiểu thuyết phá hoại ngôn ngữ nào rồi cũng chỉ làm môn học Anh văn lớn mạnh thêm. LND)* Thực sự, mặc dù các phân khoa văn chương trong một thời kỳ là người hưởng lợi từ lý thuyết này được phát triển nơi khác, cái trung tâm định chế và uy tín của các phân khoa như vậy rõ ràng được khai mở ra trong cách mà dòng chảy này đang bị đảo ngược, với các cuộc nghiên cứu văn học bây giờ đang tìm cách để đa dạng hóa vào trong các lĩnh vực trước đây đã cho chúng quá nhiều vốn lý thuyết, như triết học và các nghiên cứu văn hóa. Thực sự, xa rời khỏi vị trí nhập cảng các ý niệm lý thuyết, nghiên cứu văn học bây giờ có thể thường hoạt động như một kiểu nhà kính trong đó các hình thức dị kỳ của lý thuyết có thể nuôi trồng trước khi chuyển đi nơi có bầu khí hậu khác, các nơi kém thân thiện trí thức hơn. Đó là chưa nói tới thị trường trí thức mới trong các nhân vật và ngôi sao lý thuyết, trong đó nghiên cứu văn học dẫn đầu lĩnh vực này.

Cũng đừng để bị nhầm lẫn với cái thô sơ của chủ nghĩa phản lý thuyết (antitheoreticism) thuần túy, hay xem như lời kêu gọi trở về một vài cách đồng thuận hoang tưởng về các ý niệm về sự thật, cái đẹp hay các giá trị truyền thống. Lý thuyết là cái tên mà chúng ta đặt cho một tiến trình trong đó tất cả những khẳng định tuyệt đối như vậy đều bị chất vấn không thương tiếc, và do vậy sẽ là cái tên mà chúng ta đặt cho chính nền văn minh và văn hóa. Tuy nhiên, đề nghị của tôi là, lý thuyết đó có thể -- và có lẽ tới một mức độ thì luôn luôn phải -- hành động đồng thời như một cách dung chứa hay nhất quán hóa các ám chỉ của việc tự khảo sát trí

thức. Lý thuyết văn chương hậu hiện đại, trong nghĩa đôi của một nhóm chủ yếu các ý tưởng và các phương pháp phê phán (đặc tính hóa bởi chủ nghĩa hậu cơ cấu và giải cơ cấu), và một lý thuyết về một cách bày tỏ chính yếu của nền văn chương đương đại, có thể kinh nghiệm và dự phóng chính nó trong một cách trình bày về cơn khủng hoảng hạnh phúc, nhưng để diễn dịch các hoạt động của nó một cách toàn bộ trong các từ ngữ này chính là phạm một lỗi lầm bình thường khi chỉ chú ý vào *nội dung* hiển lộ của lý thuyết đó, thay vì lượng định các ảnh hưởng của nó: nhìn vào những gì nó nói, hơn là nhìn vào những gì nó làm.

Các Thế Giới Khả Thể: Tiểu Thuyết Khoa Học Và Cyberpunk

Một trong những phát triển đáng ghi nhận nhất trong sáng tác hậu hiện đại và việc viết về các sáng tác hậu hiện đại trong suốt thập niên 1970s chính là việc tăng ưu thế và thế đứng của tiểu thuyết khoa học (*science fiction*, một số người dịch là *tiểu thuyết khoa học giả tưởng* hay *viễn tưởng*. LND), đặc biệt là loại tiểu thuyết khoa học có tên gọi là ‘cyberpunk’, được nhận diện với các tác phẩm của các nhà văn như William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley và Greg Bear, trong đó tự quan tâm về các kỹ thuật hậu hiện đại của truyền thông, thông tin và sinh hóa học. Tiểu thuyết khoa học là một trường hợp hứng thú đặc biệt cho lý thuyết hậu hiện đại, một cách chính xác bởi vì thể loại tiểu thuyết khoa học tùy thuộc, ít nhất cũng trong cách biên niên, vào thời kỳ mà chủ nghĩa hiện đại ra đời. Thực sự, ‘thể loại’ hay tiểu thuyết khoa học ‘kinh điển’ có thể được nhìn như một loại điểm đối hay một đi sóng đôi văn-hóa-quần-chúng đối với các thử nghiệm hiện đại của đầu thế kỷ này. Nơi mà các tác phẩm hiện đại như *Ulysses*, *Pilgrimage* và *The Waves* thường tổng hợp thử nghiệm chính thức với một nội dung thực tiễn và quen thuộc, tiểu thuyết khoa học sử dụng các hình thức tiểu thuyết hiện thực hay truyền thống hơn để trình bày các thế giới bất khả hay kém quen thuộc. Chủ nghĩa hiện đại thử nghiệm với các cách nhìn và nói lên cái thực; tiểu thuyết khoa học thử nghiệm một cách thực tiễn với các hình thức của thực tại chính nó. Kể từ thập niên 1970s về sau, như một kết quả có lẽ là vì sự dời chuyển của cái chính yếu mà Brian McHale nói lên, sự phân biệt tri thức học giữa thế giới được kể và cách kể chuyện đã dần dần khép lại, khi tiểu thuyết ‘văn chương’ chiếm lấy từ tiểu thuyết khoa học cái hứng thú ‘hữu thể học’ trong việc sáng tạo và thám hiểm các thế giới khác. Để thí dụ, các thách đố cho hình thức chuyện kể đưa ra bởi cuốn *Gravity’s Rainbow* của Thomas Pynchon, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* của Angela Carter hay *Xorandor* của Christine Brooke-Rose, thì không tách rời khỏi việc lồng vào nhau các thế giới dị biệt hay các trật tự của hiện thực trong

các chuyện kể đó. Trong khi tiểu thuyết văn chương vay mượn nhiều hơn từ tiểu thuyết khoa học, thì chính tiểu thuyết khoa học cũng ứng dụng các cách sáng tạo chính thức đã được phát triển trong tiểu thuyết văn chương, cũng như từ các phân tích đang được phát triển trong lý thuyết văn hóa hậu hiện đại. Như Brian McHale giải thích, cyberpunk, như một loại đặc biệt của tiểu thuyết khoa học ‘đã thu nhận các yếu tố của nó từ tiểu thuyết chủ lưu hậu hiện đại và rồi chính loại này, tới phiên của nó, đã bị “tiểu-thuyết-khoa-học-hóa” tới một mức độ nhiều hơn hay ít hơn’ đưa ra chứng cứ, không phải về sự sụp đổ của các sự phân biệt văn hóa, nhưng là về việc tăng tốc sự hoán chuyển vai của chúng.³⁰

Điều này xảy ra một cách đặc biệt bởi vì một ý nghĩa mới rằng hiện thực đã bắt đầu bắt kịp với tiểu thuyết khoa học, hiển lộ sự phong phú của các thế giới khả thể đang càng thêm tính khả tín như là một trình bày hiện thực về các điều kiện đương đại ưu thắng, đặc biệt là những thế giới được đưa ra nhờ sự phát triển của các kinh nghiệm số tự hóa. (*Digitized experiences, kinh nghiệm số tự hóa. Môn học biến tất cả các tri thức về các chuỗi có hai mã số, số không và số một, và nhờ đây sinh khởi ra kỹ nguyên điện toán.* LND) Tiểu thuyết khoa học đến để đáp ứng với thực tại của xã hội kỹ thuật, bởi vì xã hội đó đã trở thành tiểu-thuyết-khoa-học-hóa; như Jonathan Benison đã nhận xét, ‘nó đã trở thành khả hữu... để soi chiếu thế giới của chúng ta như là (một cách đơn giản là) một “thế giới khả thể”’.³¹ Điều này có lẽ giải thích cho việc hòa lẫn kỳ dị của cái quen thuộc và cái vị lai trong nhiều tiểu thuyết khoa học đương đại. Điều này đặc biệt đúng với cyberpunk, loại hòa lẫn việc đưa ra các khả năng kỹ thuật cao tột với các bút pháp kể chuyện cụ thể nhất được vay mượn từ các hình thức lịch sử của truyện trinh thám (detective story) và phim đen (*film noir, tác giả dùng Pháp ngữ nơi đây.* LND), một kiểu hiển lộ được cái hứng khởi về tương lai. Tiểu thuyết khoa học kinh điển hay giả-như-hiện-đại dự phóng một tương lai từ hiện tại, thiết lập vừa một sự liên tục hợp lý vừa một sự phân biệt giả tưởng giữa cái hiện tại và tương lai. Tiểu thuyết khoa học đương đại được đặc tính hóa bởi một hỗn hợp phức tạp hơn của các hình thức thời tính, trong đó cái khả thể phong phú của tương lai xuất hiện cách nào đó đã bị tận dụng và lỗi thời. Do vậy cách hợp nhất kỳ lạ, trong các tác phẩm như *Count Zero* và *Mona Lisa Overdrive* của William Gibson và *Schismatrix* của Bruce Sterling, của sự phát triển kỹ thuật và sự suy tàn, cái ý nghĩa của mong đợi và cạn kiệt cùng một lúc. Thị kiến điện ảnh về sự giằng co thời tính này được tìm thấy trong các môi trường thành thị đen tối, bị trấn áp của các phim như *Brazil* của Terry Gilliam và *Blade Runner* của Ridley Scott. Các tiểu thuyết như vậy đã dẫn tới việc chiêm nghiệm

về chức năng của tiểu thuyết khoa học trong việc gợi ra và hiện thực hóa tương lai, dựng lập không gian của dự phóng tiểu thuyết trong một khung của hồi tưởng một mối, trong một loại hình thức tương lai của siêu tiểu thuyết sử học được mô tả bởi Linda Hutcheon. Biến thể của cyberpunk còn gọi là ‘steampunk’, trong đó việc trình bày về tương lai được gắn vào việc viết lại lịch sử của các kỹ thuật hiện đại hay cổ điển, như trong *The Difference Engine* của William Gibson và Bruce Sterling, xác minh cách viết gắn chặt vào nhau những gì của lịch sử và giả thuyết.

Một nhà phê bình nhìn cyberpunk và tiểu thuyết khoa học liên hệ như một loại hiện tượng học tiên tri, một phương tiện của định hướng tương tượng cho các kinh nghiệm hỗn độn và độc đáo của nền văn hóa số tự. Vay mượn chữ từ William Burroughs, Scott Bukatman thám hiểm về sự phát triển của cái mà ông gọi là ‘căn cước đầu máy vi tính’ (terminal identity) -- để chỉ dấu cho cái tan biến đồng thời ra ngoài tính chủ quan trong các tác động giả bị phân tán của không gian điện toán (cyberspace) và việc tái tập hợp lại của nó trong ‘cảnh’ mới đó của kinh nghiệm hậu hiện đại, cái tương diện (interface) với màn hình hay là màn ảnh điện toán. Theo dõi cái hứng thú với việc chuyển hướng, bất định, nhưng là cái ‘ảo ảnh đồng thuận’ dị kỳ của không gian điện toán, xuyên qua tiểu thuyết của William Gibson, Bruce Sterling và Walter Jon Williams, và các liên hệ điện ảnh của nó như các phim *TRON*, *Videodrome* và *Terminator*, Bukatman tập trung vào việc xóa đi các biên giới giữa người và máy, và việc tái hình thành thân xác, hoặc là trong tác động giả sinh-hóa-số-tự (bio-digital simulation), hay là đôi khi trong các hợp thể cơ-hóa quái vật. (*Tác động giả, simulation, chỉ cho các tác động thực hiện của một kế hoạch trên máy điện toán. Thí dụ, trước khi Mỹ đưa thám hiểm xa lên Hỏa Tinh, cơ quan NASA đã thực tập nhiều lần trên máy điện toán để tìm sai sót và tiên liệu các trường hợp xử lý. Nói theo kiểu Việt Nam là lập sa bàn và tập trận trên điện toán. Việc thực tập động tác giả này gọi là simulation.* LND)

Một cách đặc biệt quan trọng cho khái niệm của Bukatman về cái mà ông gọi là ‘chủ đề thực ảo’ (virtual subject) của tiểu thuyết khoa học hậu hiện đại như vậy là các quan hệ mới giữa các nhân vật và các thế giới mà chúng cư trú. Cyberpunk gây thân thiện với nhân vật, vốn đã quen suy nghĩ về chính nó trong các ý niệm không-gian-hình, như là một điểm hay một dung tích thấy được đang di động một cách nhất định xuyên qua một không gian có thực, với việc chuyển hướng và lưu chảy như đường là các không gian của sự kiện và dữ kiện. Một cách hứng thú, tiểu thuyết chuyện kể, vốn có truyền thống đòi hỏi độc giả phải xây dựng các không gian tương tượng từ các gợi ý ngôn ngữ, có một lợi thế hơn ngành truyền thông hình

ảnh trực tiếp như là phim ảnh, trong đó cái tức thì và cái đang hiện hữu của sự kiện trước mắt có thể là một kiểu gây phân tâm ra khỏi các hoạt động cấu trúc quan yếu cho kinh nghiệm về không gian điện toán. Phim ảnh có thể chỉ đưa tới quá nhiều hiện tượng về thị kiến, khi điều đáng kể trong không gian điện toán lại là cái vô hình của các cơ cấu đang chứa đựng và nối kết các thông tin, và cái dự phóng của các không gian tưởng tượng vốn nằm phía sau hay là giữa những cái hiện ra trên màn hình điện toán.

Một cách thuyết phục, Bukatman cô lập hai trạng thái đối nghịch nhau trong sự bày tỏ của không gian điện toán. Một mặt, có sự đầu hàng của chủ đề đối với kinh nghiệm về ‘các không gian song song’ của tiểu thuyết khoa học đương đại, mà trong đó ‘người đọc tìm thấy một trạng thái đa thể cho việc xóa bỏ các biên giới hữu thể học; cho cuộc chạm trán của các thế giới đang cạnh tranh và đang chuyển đổi’, và nó ‘làm sụp đổ ngôn ngữ, lý tính, và tính chủ quan’.³² Vừa có cả sợ hãi và cả hứng khởi trong sự mất mát sự ổn định và định nghĩa chủ quan này. Cùng lúc đó, cái khái niệm về một ‘cuộc dàn dựng’ hay cảnh nhìn thấy ám chỉ tới một cái gì như là một cấu trúc bồi hoàn, trong đó chủ thể mời gọi cái ảo giác về vị trí và không gian có thể cư trú từ những kinh nghiệm giải thực cực đoan như vậy. Khi một nhân vật nghĩ về chính nàng trong cuốn *Mona Lisa Overdrive* của Gibson, ‘*Không có nơi đó, đó*’: các chữ nghịch nghĩa bày tỏ ý nghĩa của sự hiện hữu liên tục nghịch lý về nơi chốn ngay cả trong cái giải trừ phủ định của nó.³³ Cyberpunk là một cách vừa làm xa lạ người đọc/người nhìn và vừa làm họ quen thuộc với điều kiện này của sự xa lạ. Các tiểu thuyết như vậy đã sáng tạo như dường nó là cái thế giới linh tượng (utopia) tạm thời khai sinh từ những cái dị thường (atopia).

Trong một nghĩa, các tiểu thuyết như vậy đã chỉ tới sự sụp đổ cuối cùng cho nền tự trị của thế giới, trong một thế giới của những tác động giả và những tác động giả cảm tính trực tiếp hơn, và của các hợp thể cảm tính phức tạp hơn. Cùng một lúc, như chúng ta thấy, cái phi vật thể của chữ cho nó một thứ lợi thế tri thức học, dựng lập vào trong cái đường tắt của động tác giả truyền thông và đáp ứng một khoảng-cách-thời-gian, khoảng cách này cho phép cái khả thể của hồi nhớ và phân biệt. (*Đọc chữ, chúng ta có thì giờ để suy nghĩ biện biệt, nhưng sẽ không có thì giờ này khi xem phim, nơi suy nghĩ chúng ta phải chạy theo tốc độ của mắt.* LND) Điều này có lẽ là lý do tại sao tiểu thuyết cyberpunk có thể đưa ra các phán đoán như thế, như của Fredric Jameson, khi ông khẳng định rằng đó là ‘sự bày tỏ văn chương tối thượng nếu không thuộc vào chủ nghĩa hậu hiện đại, rồi thì phải là của chính chủ nghĩa tư bản mới đây’.³⁴ Cyberpunk không chỉ giúp làm cho các điều kiện xa lạ của kỹ thuật đương đại trở nên quen thuộc và sống

động, nó cũng còn, y hệt như cái lý thuyết đang nhân danh nó lên tiếng, phản ánh cái tính dị kỳ của việc làm cho quen thuộc mà nó ảnh hưởng tới.

PHAN TẤN HẢI chuyển ngữ

Ghi chú

(Các chữ viết tắt: pp., các trang; ed., biên tập bởi; ibid., trong cùng sách, hoặc cùng chương. LND)

- 1 I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London: Routledge và Kegan Paul, 1924).
- 2 Xem Terry Eagleton, 'The End of English', cuốn *Textual Practice*, 1:1 (1987), pp. 1-9.
- 3 Charles Newman, *The Aura of Postmodernism: The Act of Fiction in an Age of Inflation* (Evanston: Northwestern, University Press, 1985), pp. 27-35.
- 4 Helmut Lethen, 'Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism', trong cuốn *Approaching Postmodernism*, ed. Hans Bertens và Douwe Fokkema (Philadelphia và Amsterdam: John Benjamins, 1986), p. 233.
- 5 Andreas Huyssen, *Beyond the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 206-16.
- 6 Virginia Woolf, 'Modern Fiction' (1925), trong *Collected Essays*, vol. 2 (London: Hogarth Press, 1966), pp. 106-7. Về quan điểm chủ nghĩa hiện đại này, xem Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 1-22.
- 7 Lý giải trong *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. 2 (New York: Stein and Day, 1971), pp. 461-85.
- 8 Để khảo sát xe hơn về cách sử dụng các thể loại phổ biến trong tiểu thuyết hậu hiện đại, xem Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (Carbondale và Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984) và Theo D'Haen, 'Popular Genre Conventions in Postmodern Fiction: The Case of the Western', trong *Exploring Postmodernism*, ed. Matei Calinescu và Douwe Fokkema (Amsterdam và Philadelphia: John Benjamins, 1987), pp. 161-74.
- 9 *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, 2nd edn. (New York: Oxford University Press, 1982), p. xvii. Các tham khảo từ đây về sau sẽ viết tắt là TPL.
- 10 *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981). Các tham khảo từ đây viết tắt là HA.
- 11 Xem Raymond Federman, 'Fiction Today, or the Pursuit of Non-Knowledge', *Humanities in Society*, 1:2 (1978), p. 122, và các tiểu luận sưu tuyển bởi Federman dưới nhan đề *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, xuất bản lần đầu 1975 (Chicago: Swallow Press, 1981).
- 12 Xem Joseph Frank, 'Spatial Form in Modern Literature', trong *The Widening Gyre* (Bloomington: Indiana University Press, 1963), pp. 3-62.
- 13 Outi Pasanen, 'Postmodernism: An Interview With William V. Spanos', *Arbe-*

- iten aus Anglistik und Amerikanistik*, 11:2 (1986), p. 197.
- 14 William V. Spanos, 'Heidegger, Kierkegaard and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure', trong *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, ed. William V. Spanos (Bloomington: Indiana University Press, 1979), p. 121.
 - 15 Ibid., p. 135.
 - 16 Ibid., p. 139.
 - 17 Pasanen, 'Interview with W. V. Spanos', p. 206.
 - 18 'The Postmodernism of David Antin's *Tuning*', *College English*, 48:1 (1986), p. 13.
 - 19 David Antin, *Tuning* (New York: New Directions, 1984), p. 130.
 - 20 'The Return of Story in Postmodern Poetry', trong *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 156-7.
 - 21 'Postmodernism and the Impasse of Lyric', *ibid.*, p. 181.
 - 22 'Postmodernism and the Impasse of Lyric', *ibid.*, p. 185; 'The World as Such: L=A=N=G=U=A=G=E Poetry in the Eighties', *ibid.*, pp. 215-38; '"No More Margins": John Cage, David Antin, and the Poetry of Performance', trong *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Evanston: Northwestern University Press, 1981), pp. 288-340.
 - 23 *Postmodern American Poetry* (Chicago: University of Illinois Press, 1980), p. vii.
 - 24 'Ways of Looking at Fiction', trong *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed. Harry R. Gavin (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1980), p. 156.
 - 25 *After Theory: Postmodernism/Postmarxism* (London: Routledge, 1990), p. 50.
 - 26 Xem Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ont.: Wilfred Laurier University Press, 1980).
 - 27 *Postmodernism Fiction* (London: Methuen, 1987), p. 10.
 - 28 Ibid., p. 7.
 - 29 Linda Hutcheon, *A Poetics of Modernism: History, Theory, Fiction* (New York và London: Routledge, 1988).
 - 30 Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, (London và New York: Routledge, 1992), p. 229.
 - 31 'Science Fiction and Postmodernity', trong *Postmodernism and the Re-Reading of Modernity*, ed. Francis Barker, Peter Hulme và Margaret Iversen (Manchester: Manchester University Press, 1992), p. 149.
 - 32 Scott Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), p. 18.
 - 33 William Gibson, *Mona Lisa Overdrive* (London: HarperCollins, 1995), p. 55.
 - 34 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), p. 419.

Tin Thơ

Nhiều người viết

Đám tang nhà văn Mai Thảo

Vào sáng ngày thứ bảy 17 tháng 1 năm 1998, khoảng 300 trăm thân hữu và những người quen biết, từ khắp nơi đã đổ về Orange County, đưa tiễn nhà văn Mai Thảo đến nơi an nghỉ cuối cùng.

Thuở sinh thời ông là người sống với bạn bè bằng hữu, ở nhiều thế hệ, nhiều ngành nghệ thuật. Ông nổi tiếng từ những thập niên 50, và là tác giả của khoảng 50 tác phẩm vừa truyện dài, truyện ngắn, tùy bút và một tập thơ. Vượt biên sang Mỹ năm 1978, tục bản tạp chí Văn, di chuyển khắp nơi, đến bất cứ nơi nào có người Việt sinh sống, và trở thành khuôn mặt tiêu biểu trong sinh hoạt văn nghệ của những cộng đồng di dân Việt.

Trong phần diếu tang, nhà văn Võ Phiến đã phân tích, ông thuộc thế hệ những người của hai cuộc di dân: một cuộc đi từ Bắc vào Nam, một cuộc đi từ Đông sang Tây. Thế hệ ấy bây giờ đang mất nhiều bậc tài danh, và những hoạt động đã chuyển lần sang thế hệ của một cuộc di cư (từ Đông sang Tây). Ông nói: *Là thành phần của thế hệ di dân chống độc tài đầu tiên trong nước, khi thoát ra ngoài, anh đã đem phần còn lại của đời mình đóng góp vào sự biểu dương những giá trị tinh thần của cộng đồng ta ở hải ngoại. Anh tận tụy với công việc mình, và anh đã ân cần hướng dẫn, gây dựng những tài năng thuộc thế hệ sẽ thay thế mình. Chúng tôi biết ơn những hoạt động không ngừng một đời của anh, và cảm thấy vẫn gần gũi với anh sau khi anh ra đi. Chúng tôi tin rằng anh sẽ thanh thoi an giấc ngàn thu, vì anh đã chu toàn đẹp đẽ một cuộc đời phong phú. Anh Mai Thảo, Chúng tôi vĩnh biệt anh!*

Báo L'Humanité viết về nhà thơ Lê Đạt

Báo L'Humanité (Cơ quan Ngôn luận của đảng Cộng sản Pháp) số ra ngày 26-12-97 có đăng một bài viết về nhà thơ Lê Đạt mang tựa đề "Cuộc gặp gỡ với một nhà thơ đã bị cấm xuất bản suốt 40 năm" với một tiểu tựa trích câu nói của nhà thơ "Tôi là một người lạc quan ngoan cố" và đăng lại một cuộc nói chuyện của ông Lê Đạt khi được phép sang Pháp hồi gần đây.

L' Humanité viết: *“Nhà thơ lần đầu tiên sang Pháp. Ông đã cùng dân tộc mình trải qua những thử thách cam go nhất do hai cuộc chiến tranh. Ông cũng đã chịu sự nghi kỵ (của chế độ) đối với văn nghệ sĩ vào một thời kỳ mà chủ nghĩa Cộng sản đang ở thời kỳ toàn trị. Nhưng ông vẫn giữ nụ cười.”* Và nhà thơ lạc quan ngoan cố này đã giải thích là: *“Một nhà thơ đã chịu một cuộc thử thách đau đớn và dài như thế nếu không lạc quan thì hẳn là đã chết đi. Tôi không phải là một người lạc quan bề ngoài hời hợt như thấy trong chủ nghĩa Hiện thực Xã hội. Tôi không phải là người chuyên đi cổ vũ. Trong thời kỳ gian nan (1955-1956) với Nhân văn và Giai phẩm), cái sợ hãi đã lọt xuống đáy túi thủng lỗ của tôi, lọt đi mất. Tôi đã quên rồi cái sợ hãi cũng như cái già của mình. Tôi không thích các nhà thơ của sự tuyệt vọng. Phải vượt qua được sự khổ đau của mình. Những người tuyệt vọng không biết được giá trị cuộc sống vì họ không thực sự đau khổ.”*

Và quả thế, nhà thơ Lê Đạt đã quên đi cái buồn khổ. Tác giả bài báo đã mô tả một người bé nhỏ, rất linh hoạt, nhanh nhẹn, lúc nào cũng vui vẻ, lúc nào cũng lao vào cuộc sống, không bao giờ ngoái nhìn lại phía sau. Một người là nhà thơ nhưng bị cấm xuất bản suốt 40 năm và đã chịu 10 năm cải tạo lao động làm công việc đồng áng. Những người khác chỉ làm nửa ngày, còn ông thì gần như suốt ngày. Có điều là ông đã không bị nhốt trong trại giam. Nhà thơ đã được chế độ phục hồi vào năm 1988-1989 nhưng tác phẩm của Lê Đạt thì *“vẫn được soi kỹ càng với những kính lúp”* khi mà đối với những người khác thì chỉ cặp kính bình thường là đủ (như theo lối nói hóm hỉnh của nhà thơ)

Bài nói chuyện kết thúc với câu của Lê Đạt: *“Tôi còn khổ hơn nhà văn Marcel Proust. Proust đi tìm lại thời gian đã mất, còn tôi thì đã để mất cả thời gian.”* L' Humanité cho biết là nhà xuất bản Piquié đã bắt đầu dịch tác phẩm văn xuôi của Lê Đạt và đang bàn về việc dịch thơ của ông. (Bản tin nhật báo NV)

Nhà thơ kiêm xuất bản James Laughlin, nhà thơ và nhà xuất bản, đã giới thiệu với độc giả Mỹ nhiều nhà văn nổi tiếng nhất ở thế kỷ này, vừa mất

sau một cơn truy tim, vào tuổi 83. Trong lúc còn là một sinh viên chưa tốt nghiệp tại đại học Harvard vào năm 1936, ông đã thành lập cơ sở New Directions với tiền của cha và xuất bản một tuyển tập đầu tiên với mục đích *để cho những nhà thử nghiệm thử thách những khám phá của họ.* Cuốn sách đầu tiên nhan đề *New Directions in Prose & Poetry* bao gồm những sáng tác của Henry Miller, Gertrude Stein, Ezra Pound, Wallace Stevens và William Carlos Williams. Qua hơn 50 năm, những tuyển tập của ông đã giới thiệu

Vladimir Nabokov, William Saroyan, Dylan Thomas, Thomas Merton, James Agee, Delmore Schwartz, Lawrence Ferlinghetti và John Hawkes, và là nhà xuất bản có ảnh hưởng nhất trong giới xuất bản sách. Ông cũng từng mua những tác phẩm dịch của Jorge Luis Borges và Garcia Lorca và là nhà xuất bản đầu tiên ở Mỹ in tác phẩm của Nabokov.

Sinh sống tại Pittsburgh, nơi ông nội có một cơ sở về thép, từ lúc chưa thành niên, ông đã có những truyện ngắn và thơ đăng trong những tạp chí địa phương. Tác phẩm về thơ của ông gồm *In Another Country*, *Stolen & Contaminated Poems* và *The Bird of Endless Time*. Ông được huy chương National Book Foundation của Distinguished Contribution to American Letters vào năm 1982 và huy chương Robert Frost của Poetry Society of America vào năm 1989. Ông còn vợ, hai trai, một gái và 6 cháu.

Cái chết được báo trước

Nhà thơ Nobel, Octavio Paz, trong cuộc phỏng vấn bằng điện thoại tối ngày 12/11/97 của đài Mexico's Horas, cho rằng tin đồn đầy ác ý về cái chết của ông là ngu xuẩn. *Họ quá vội vã trong việc giết tôi và điều đó làm tôi đau đớn*. Những người hâm mộ ông đã yêu cầu đài radio Mexico là sáng tỏ điều này. Bản tin sau đó đã đính chính và bày tỏ lời xin lỗi vì lầm lẫn.

Paz nói: *Chúng ta không nên chết dù rằng ai cũng phải chết, và nếu điều này xảy ra thì nên chết đúng phần số của mình, với lòng thanh thản (with a smile). Những kẻ buôn bán cái chết sớm của tôi, họ không như vậy*.

Paz, nhà thơ Mexico, đoạt giải Nobel văn chương vào năm 1990. Tác phẩm Mê Lộ của Cô Độc (The Labyrinth of Solitude) là tác phẩm nổi tiếng và cũng là tác phẩm được bàn luận nhiều nhất viết về cá tính của người Mexico. Paz, 83, đã từng nhập và xuất viện vì bị chứng viêm tĩnh mạch, trong năm, và nay tình trạng đã khả quan.

Triết gia, nhím và Cáo Nhà tư tưởng lớn của thế kỷ về chính trị và những tư tưởng tự do, Sir Isaiah Berlin, đã mất vào tuổi 88,

tại Oxford's Acland Hospital, đêm 5/11/97, theo đại học Oxford, nơi ông đã phục vụ hơn 60 năm như một Diễn giảng, một Giáo sư và Viện trưởng đại học. Ông là người có tài kể chuyện, biết nhiều thứ tiếng, một diễn giả lôi kéo thính giả, và là người sắp xếp lại *triết học chính trị*. Berlin sinh ngày 6/6/1909 tại Riga, Latvia, con một người buôn bán. Năm 1919, ông theo gia đình qua Anh. Trong thời kỳ chiến tranh thế giới lần thứ hai, ông phục vụ tại tòa đại sứ Anh tại Washington, và đã phát hành hàng tuần bản tin về Ý kiến Mỹ quốc mà thủ tướng Winston Churchill rất thích đọc. Ông đã viết sách về Karl Marx, 1939, nhưng tác phẩm đáng chú ý nhất của ông là The

Hedgehog and the Fox (Nhím và Cáo), 1953 và 1964, Mr. Churchill, 1940. Năm 1956, ông kết hôn với Aline de Gunzbourg, có ba con trai riêng, và là một vô địch golf Pháp. Chức vụ cao nhất của ông là Viện trưởng Đại học Wolfson từ 1968-1975.

Ông được các giải thưởng Erasmus, Lippincott, Agnelli về suốt đời phục vụ cho tự do, và giải Jerusalem. Ông cũng là chủ tịch Royal Academy từ 1974-1978, được phong tước năm 1957, và được nữ hoàng Elizabeth II ban phong Order of Merit năm 1971. Ông đã diễn thuyết ở nhiều đại học Mỹ, giáo sư về nhân chủng học tại City University of New York từ 1966-1971, và là thành viên nước ngoài của American Academy of Arts and Sciences, American Institute of Arts and Letters.

Nhà văn Peru, Mario Varga Llosa, nhân ngày sinh nhật Berlin đã viết: Ông đã bảo vệ và thúc đẩy nền văn hóa tự do một cách thấu suốt, thuyết phục và thông minh hơn bất cứ nhà tư tưởng nào khác đương thời, và qua những tác phẩm của ông, khao khát tự do cũng có nghĩa là lòng khoan dung, trầm ẩn, và sự cảm thông đối với phía đối nghịch. Triết gia Alasdair Macintyre cho rằng: những khả năng phi thường của ông là không thể so sánh, nó bắt chúng ta nghe và theo dõi những vấn đề quan trọng mà cho đến bây giờ các nhà tư tưởng đã bỏ qua hoặc hiểu lầm, đặc biệt là đối với những người bất đồng ý kiến với ông.

Trong tác phẩm Nhím và Cáo, ông viết năm 1953: “Có một dòng trong những mảnh thơ của nhà thơ Hy Lạp, Archilochus, viết rằng: Cáo thì biết nhiều thứ, nhưng nhím biết một thứ, nhưng lớn lao. “Những nhà học giả thường khác nhau trong cách giải thích những ẩn nghĩa này, nó có nhiều ý nghĩa hơn là cáo với những sự khôn khéo đã bị đánh bại bởi nhím để tự vệ. Những chữ ấy đã tạo nên một ý nghĩa, ghi dấu những khác biệt sâu sa, phân chia những nhà văn, những nhà tư tưởng, và một cách tổng quát, cả nhân loại. “Có thể nói, một bên là loại người liên hệ mọi thứ qua một quan điểm có tính cách trung tâm và độc nhất, một hệ thống ít hay nhiều liên lạc hay ăn khớp, trong cái thuật ngữ mà họ hiểu, nghĩ, cảm được - những nguyên tắc được tổ chức, bao quát và duy nhất, mà qua đó, họ là, và những điều họ phát biểu, có một ý nghĩa. “Một loại khác là những người theo đuổi nhiều mục tiêu, thường là không liên hệ, đôi khi trái ngược hay nối kết với nhau, ít ra, giải thích theo kiểu de facto (tồn tại trong thực tế, dù đúng hay sai), bởi những nguyên nhân tâm lý hay sinh lý, liên quan tới những nguyên tắc mỹ học hay ngoài luân lý. Điều này dẫn tới, đời sống, cách hành xử, và ngay cả những ý tưởng giải trí thường hướng ngoại hơn là hướng nội; những suy nghĩ của họ rải rác và dàn trải, chuyển theo nhiều trình độ, nắm lấy yếu tính của rất nhiều đối tượng và kinh nghiệm, vì vậy, tự họ, một cách không

ý thức hoặc vô thức, tìm cách thích hợp hay trục xuất nó khỏi những gì bất biến, bao bị, đôi khi tự mâu thuẫn hay bất toàn, bằng một nhãn quan sâu kín toàn triệt và cuồng nhiệt. “Cá tính nghệ sĩ và trí thức loại thứ nhất là nhím, loại thứ hai là cáo.”

Chúng ta có thể xếp loại Dante nhím, Shakespear cáo; Plato, Lucretius, Pascal, Hegel, Dostoevsky, Nietzsche, Ibsen, Proust, trong nhiều cấp độ, là nhím; Herodotus, Aristotle, Montaigne, Erasmus, Moliere, Goethe, Pushkin, Balzac, Joyce, là cáo.”

Hội Họa và Sandwich

Họa sĩ Stephen Keene vẽ 12 bức tranh vào buổi sáng, và sau bữa ăn trưa, ông sẽ hoàn tất 32 bức, với giá khoảng hơn US 5.00 một bức, lúc này là lúc của hoa hướng dương, trước khi sửa soạn cho 50 miếng gỗ dán cho ngày làm việc hôm sau. Keene tự coi mình là người làm bánh sandwich của hội họa thế giới. Có người cho những bức họa của ông là đồ bỏ, có người thấy có tính hiện đại của hội họa. Nói cho ngay thì những bức tranh làm theo kiểu lắp ráp của ông được bán chạy như tôm tươi từ khi ông mở triển lãm ở đây vào mùa halloween. Có khoảng cả gần 1000 khách viếng thăm, và những bức họa vẽ cấp kỳ với giá US 1.00 hoặc US 5.00 đã bị gỡ khỏi bức tường treo. Một vài bức còn lại được ghi: Đã bán.

Dùng những miếng cắt từ các tạp chí và những postcard cũ làm hứng khởi, keene xếp khoảng 1 tá hoặc hơn những miếng gỗ dán, quét cùng một nhát cọ trên mỗi miếng, dưới những đường lằn cho tới khi coi được. Với những bức nhỏ, cần khoảng 125 nhát cọ, trong buổi sáng. Với những bức lớn phải cần cả ngày. Keene nói: *Tôi so sánh công việc của tôi như người xây tường hoặc người làm bánh sandwich ở Subway. Chúng ta không đề cập tới Rembrandts ở đây. Đó là Pop art - rẻ tiền và vui vẻ. Đôi khi hội họa nên được coi như kẹo, chỉ cần thỏa mãn trong giây lát..* Keene đã bán khoảng trên 4000 bức họa. Nhưng giáo sư hội họa Moore thì chế diễu việc cho những điều Keene làm là nghệ thuật. Wayne Morris, khoa trưởng phân khoa nghệ thuật nói: *Đây không phải là nghệ thuật, bởi vì không có gì tài năng trong đó. Không có chất lượng. Nghệ thuật phải có chút trí tuệ và tài năng.* Nhưng còn về tính đại chúng? Carl David, chủ một cơ sở triển lãm, thường bán những tác phẩm từ US 1,500 tới US 15,000, phát biểu: *Người ta chỉ mua những tác phẩm mà có những hình ảnh lôi cuốn họ. Khi tác phẩm đạt được điều đó thì đó là nghệ thuật..*

Thơ cũng có ích lợi

Bill Cosby, một nghệ sĩ da đen, nhân vật chính trong một show truyền

hình Mỹ, sau cái chết của con trai và một vụ tình ái từ quá khứ bị phơi bày, đã tìm được sự bình an với thơ của nhà thơ Anh, Rudyard Kipling.

Kipling, mất năm 1936, đã viết nhiều tác phẩm lấy hứng từ những kinh nghiệm khi làm việc cho chính phủ Anh tại thuộc địa Ấn. Ông cũng làm thơ, và trong số những tác phẩm thơ của ông là *White man's Burden* (Gánh nặng của người Da Trắng) trong đó ca ngợi đất nước thuộc địa; *Gunga Din*, về lòng nhiệt thành của người bầy tời người Ấn đối với những chiến sĩ Anh trong trận đánh ở Punjab.

Bài thơ *If* của Kipling, đã được vô số những học sinh đọc cả thế kỷ, và cũng là bài thơ Cosby đã đọc đi đọc lại, và cách đọc của ông là cứ đọc mãi và không sử dụng trí nhớ để nhớ nó:

If you can keep your head when all about you Are losing and blaming it on you, If you can trust yourself when all men doubt you, But make allowance for their doubting too; If you can wait and not be tired of waiting, Or being lied about, don't deal with lies, Or being hated, don't give away to hating, And yet don't look too good, nor talk too wise.

Dịch nghĩa: Nếu anh giữ được cái đầu anh khi mọi thứ mất đi và trách móc anh Nếu anh tự tin mình khi mọi người nghi ngờ anh Hãy khoa dung sự nghi ngờ Nếu anh chờ và mệt mỏi vì chờ đợi Hoặc bị lừa dối, đừng trả giá với sự lừa dối Hoặc bị ghét bỏ, đừng đáp trả sự ghét bỏ Và nữa, đừng chửi chuốt quá, cũng như đừng nói khôn khéo quá.

Ông nói: Chúng ta chẳng đã có lúc cái kính, muốn gào lên, nhưng hãy đọc đi đọc lại đoạn thơ này nhiều lần, chúng ta sẽ cảm thấy nhẹ nhõm. Ngày 16-1-1997, con trai ông, Ennis, 27, bị bắn chết tại Los Angeles, bởi một thanh niên 18 tuổi. Và sau đó là Autumn Jackson, 23, tự nhận là con gái rơi của ông và đòi bồi thường cả triệu đồng nếu ông không muốn bị tiết lộ ra ngoài. Cô này bị kết án 26 tháng tù vì tội tống tiền.

Nhà thơ Denise Levertov đã mất

Denise Levertov, nhà thơ trữ tình, một trong những người hoạt động tích cực trong việc thay đổi những quan niệm về thơ, và cũng là người đã có những ảnh hưởng mạnh mẽ trong thế hệ của bà, vào thập niên 60, đã mất, 74 tuổi. Ảnh hưởng, và trở thành bạn của nhà thơ William Carlos Williams, và những nhà thơ Mỹ khác, đặc biệt là nhóm Black Mountain như các nhà thơ Robert Creeley, Charles Olson và Robert Duncan.

Bà sinh tại Ilford, Essex tại Anh, di cư sang Mỹ năm 1948 với chồng là nhà văn Mitchell Goodman, cũng là nhà hoạt động chính trị, và ly dị vào năm 1974. Levertov hoạt động mạnh trong nhiều lãnh vực xã hội, chính trị, môi trường và phong trào phụ nữ, chống chiến tranh Việt Nam và hạt nhân.

Trong một bài viết năm 1965, bà diễn đạt thơ bà theo khuynh hướng organic form (thể thơ hữu cơ) như sau: trong thơ hữu cơ, nhịp điệu là sự diễn đạt trực tiếp qua chuyển động của ý tưởng. Và theo Fran Polek, giáo sư danh dự trường Đại học Gonzaga tại Spokane, Washington, thì thể thơ được hình thành tự nhiên từ đề tài, cách tiếp cận đặc biệt, như cây cối, bông hoa mọc theo một kiểu cách riêng tùy nơi thổ nhưỡng. Và thơ Levertov có phong cách bí ẩn, sâu sắc từ thực tại và từ sự thật. Thơ bắt đầu từ tiếng kêu của trần tục, nhưng lại luôn luôn dấy lên bí ẩn của hiện thực. Và vì vậy, làm cho thơ bà thật quyến rũ.

Levertov đã xuất bản hơn 20 tập thơ từ 1946, và tác phẩm mới nhất là *Sands of the Well*, 1996. Bà đã nhận được nhiều giải thưởng như Shelly memorial Award, Robert Frost Medal, Lenore Marshall Prize, và Lannan Award, cùng với Guggenheim Fellowship, National Institute of Arts and Letters grant. Bà dạy tại Đại học Stanford từ 1981-1994, và chuyển về Seattle năm 1989

Kịch Neat

Trong màn hai độc diễn, Neat, Charlayne Woodard tận dụng khả năng làm say mê của mình để vẽ nên bức tranh bằng chữ, mà bố vẽ là thân hình của cô. Với một chiếc ghế, một bông hồng đặt trên sân khấu khoảng một bước chân, Woodard kể một câu chuyện về sự liên hệ của mình với người dì thân thiết Neat (nee Beneatha), bắt đầu với thảm kịch thời thơ ấu, khi bà nội của Neat - không thể đọc được những cái nhãn trên cặp chai màu nâu - đã cho đứa bé uống dầu long não thay vì dầu cá, kết quả là đã làm tổn thương óc đứa cháu.

Sự phân biệt chủng tộc ở miền Nam tạo nên thảm họa, khi bà mẹ Neat đưa con vào nhà thương, nhưng lại toàn những nữ y tá da trắng. Bà bị từ chối “như là bà mang thuốc độc đến cho họ. Khi tới 5 tuổi, Woodard đến thăm dì và bà nội ở Savannah, như một thế giới bị tách ra, đối với một người từ một ngoại ô Do thái giáo ở miền Bắc, Woodard nhớ lại sự thích thú khi được sống với người dì 17 tuổi, hơn cô 10 tuổi, chơi trò đi trốn đi tìm, như cùng ở một lứa tuổi. Nhưng sau đó vài năm, Neat tới và ở với gia đình Woodard, và cô bé Charlayne bây giờ đã dậy thì, thất vọng với người dì chậm phát triển, không thích hợp, và có khi còn sợ hãi. Woodard kể trôi chảy, bằng giọng điệu, vẽ ra nhiều nhân vật khác nhau, và qua đó, làm bật lên chân dung người đàn bà bị khựng lại mãi mãi giữa tuổi ấu thơ và trưởng thành.

Chủ đề của vở kịch ăn khớp với nhau một cách tinh tế, thời kỳ trưởng thành, sự kỳ thị màu da, làm thức dậy trong cô những di sản về chủng tộc, sự mê đắm đến buồn cười về nền văn hóa Do thái bao quanh, và từ đó cô

rút ra được bức tranh vui nhộn và thú vị về giới tính. Mặc dù chủ đề ấy đã quá thông thường và không có gì đặc biệt, nhưng qua sự diễn đạt giản dị, nhiều cá tính đã làm bật lên những bí ẩn đầy quyến rũ về vấn đề chủng tộc, bằng chi tiết và cảm xúc của sự thực. Charlayne Woodard cũng chính là tác giả của vở kịch.

Nhìn Jazz

Một cuộc triển lãm ngoài đường do The Smithsonian Institution tổ chức với chủ đề Nhìn Jazz (Seeing Jazz) để chứng minh rằng Jazz có thể nhìn cũng như nghe và trình diễn, với ảnh, tranh, và chữ thể nghiệm quan điểm trung dung và duy nhất về phong cách âm nhạc Hoa Kỳ. Đối với nhiếp ảnh gia Herman Leonard, vào năm 1949, thì Jazz có nghĩa là bức hình chụp Ella Fitzgerald đang hát cho Duke Ellington và Benny Goodman nghe.

50 năm sau, đối với họa sĩ Ý Letizia Pitigliani, thì nó là một cái gì khác. Bà vẽ một bức tranh 8 foot vuông tên là Moming Note, sau cuộc viếng thăm Rome với Wynton Marsalis. Bức tranh diễn đạt một con sư tử to lớn đang chậm bước trên một lề hẹp, với toàn cảnh làm nền là Manhattan, và Marsalis bay ở trên đang thổi kèn trumpet.

Đối với họa sĩ Douglas Vogel ở New York, là một pa-nô 8 foot, với bản đồ nước Mỹ, và 8 đường vẽ phác nhấp nháy điện. Đây là cuộc triển lãm không thường xuyên, với mục đích là để cho mọi người nhìn, sự ảnh hưởng của Jazz đối với nghệ thuật và văn học như thế nào.

Không phải chỉ có tranh, ảnh, tượng, mà còn cả những pa-nô trích đoạn nói về Jazz của nhà văn Toni Morrison và nhạc sĩ Sidney Bechet. Ở đây người ta có thể nhìn, mua videos hoặc lắng nghe Jazz từ những compact discs. Jazz, đã gợi hứng cho những nghệ sĩ sáng tác từ các họa sĩ Ấn tượng Pháp Henri Matisse tới Picasso, cho đến nhà thơ Mỹ Rita Dove, nhà văn Canada Michael Ondaatje (tác giả tiểu thuyết The English Patient, đã được đưa lên màn ảnh và lãnh giải Oscar).

Thơ cổ được dịch

Thơ là một thể văn học quan trọng đang được khám phá bởi những thế hệ những nhà văn viết bằng thổ ngữ. Natalio Hemandez, người thuộc thổ dân Nahuatl được coi như một nhà thơ nổi tiếng viết bằng thổ ngữ ở Mexico, làm thơ gần giống với cách thức của tổ tiên ông, đã dùng thể điệu du dương để chuyển dịch những kiến thức cả trần tục lẫn thánh thiện, và được chuyển qua Anh ngữ một lần nữa qua dịch giả Donald Frischmann, thuộc Đại học Texas Christian: Ohuaya!

To the Ancestors, Makers of Songs and then they knew from where

it comes, what it's root is. Ohuaya! they said Ohuaya! they sang, they sang loudly. All sang they sang with joy: Ohuaya! Ohuaya! Ohuaya! Ohuya!

Kính Dâng Tổ Tiên, Những Người làm ra những Bài Ca và vậy là họ đã biết, nguồn gốc là gì Ohuya! họ đã nói Ohuya! họ đã hát, họ đã hát lớn tiếng. Tất cả đã hát họ đã hát với sự vui mừng: Ohuya! Ohuya! Ohuya!

"I don't Want to Die" I don't want to die, I want to take part in the new day and in the new dawn. I don't want to die, I want to enjoy the new flowers and the new songs. I don't want to die, I want to read the new books; I want to contemplate the rise of the new wisdom. I don't want to die, I want to recover my vigor and strength, I want to recover my roots; I never want to abandon this existence.

"Tôi Không muốn Chết" tôi không muốn chết tôi muốn được tham dự vào một ngày mới một bình minh mới. tôi không muốn chết, tôi muốn thưởng thức những đóa hoa mới và những bài hát mới. tôi không muốn chết, tôi muốn đọc những cuốn sách mới; tôi muốn tận hưởng sự nhú lên của hiểu biết mới. tôi không muốn chết, tôi muốn hồi phục khí lực và sức lực tôi, tôi muốn tìm lại cội nguồn tôi; tôi không bao giờ muốn từ bỏ cội sinh hiện này.

Kiến trúc Getty Center: Sứ mệnh của thế kỷ

Tọa lạc trên đỉnh đồi rộng 110 mẫu Anh, nhìn xuống xa lộ 405 tại Brentwood, đó là trung tâm bảo tàng và nghệ thuật mới được hoàn tất ở Los Angeles, Nam California. Công trình kéo dài một thời gian kỷ lục: 14 năm và tốn phí tới 1 tỷ Mỹ kim. Một ủy ban tuyển chọn với một danh sách 110 kiến trúc sư, gạn lại còn 33, sau đó, 9, chung kết còn 3, và cuối cùng người được giao làm công trình này là kiến trúc sư Richard Meier.

Tranh đua gay gắt và đạt tới thắng lợi của Meier, cũng chính là thái độ chọn lựa của ủy ban giữa một bên là chủ nghĩa hiện đại và một bên là chủ nghĩa hậu hiện đại về kiến trúc. Richard Meier, tốt nghiệp Đại học Cornell, là giáo sư dạy tại Đại học Yale cho đến năm 1975, sau đó vào những đầu thập niên 80 ông làm việc tại Âu châu, bởi một lý do, là vào thời điểm ấy, Âu châu chưa bị ảnh hưởng của chủ nghĩa hậu hiện đại, và vẫn tiếp tục truyền thống của chủ nghĩa hiện đại với những quan điểm của Mies van der Rohe, Alvar Aalto và Le Corbusier. Đối với ông thì chủ nghĩa hiện đại đang bắt đầu một cái gì đó sau lần sẩy thai vào thế chiến II, và mở ra một khả năng khai phá vô tận. Ông cũng là một trong vài kiến trúc sư nổi tiếng trên thế giới không chịu làm việc với Disneyland, nơi khởi đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại.

Kiến trúc không phải là thời trang, ông nói, và phải là một công

trình đứng vững với thời gian. Ngay ở thập niên 80, vẫn có một cái gì khác song song với chủ nghĩa hậu hiện đại, và kiến trúc không phải là sự miêu tả mà là trừu tượng. Một trong những lý do ông được chọn, là quan điểm của ông về ánh sáng, giữa mờ ảo và trong suốt; giữa tự nhiên và được chiết lại, phù hợp với nhiều khoảng không gian khác nhau. Và nếu đi chung quanh, chúng ta sẽ nhận ra, trên bề mặt của mỗi khoảng rộng, cách chuyển đổi, cách ảnh hưởng, cách đánh thức của ánh sáng trên toàn bộ công trình kiến trúc.

Ở xa lộ 405 nhìn lên, chúng ta nhìn ra một công trình thật sự vĩ đại, nhưng khi lên đến đỉnh đồi thì chúng ta lại, mà cảm thấy như một ngôi làng nhỏ, gần gũi và thân thuộc. Và từ đây, chúng ta có thể nhìn ngắm toàn bộ Los Angeles, từ núi non, sa mạc tới bờ biển, thị xã. Los Angeles, tự phát hiện bởi chính nó, qua Getty bởi Getty là một phần của toàn phần Los Angeles. Qua đây, ông cũng muốn nói tới sự liên hệ giữa khí hậu và kiến trúc. Khí hậu Nam California, là một khí hậu thuần nhất, nên chỉ sự liên hệ giữa khoảng không ở trong và ngoài cũng đặc biệt xuyên suốt, trong cái cách thức bổ túc lẫn nhau. Nhô trên đỉnh đồi là 6 tòa nhà khác nhau, nhưng một nửa của công trình lại nằm dưới lòng đồi, và thông suốt với nhau làm một. Công trình dự trù cho khoảng 1 triệu rưỡi người viếng thăm hàng năm.

Qua bản tin, chúng ta cũng cần nhắc tới vài đặc điểm giữa chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại về kiến trúc. Chủ nghĩa kiến trúc hiện đại được thành lập ở Đức vào năm 1919 với trường phái Bauhaus, và những tư tưởng của chủ nghĩa này được diễn đạt qua những bài viết của Walter Gropius, Le Corbusier và Mies van der Rohe. Họ chủ trương kiến trúc là làm mới, bằng cách dùng những chất liệu và những kỹ thuật kiến trúc mới, nhấn mạnh vào tính nhất quán và toàn vẹn: cái bên ngoài là kết quả của cái bên trong, và vì thế, phong cách chủ vào tính đơn giản và tự đủ.

Chủ nghĩa hậu hiện đại thì khác. Charles Jencks, một trong những người đề xuất có ảnh hưởng nhất của chủ nghĩa này, đã rút tỉa những quan điểm ngữ học của Saussure, chủ trương, ngữ nghĩa kiến trúc được tạo thành do những liên hệ giữa những yếu tố giống nhau và khác nhau. Ông cho rằng, những mã số (codes) để hiểu hoặc giải thích tính trừu tượng của kiến trúc không cố định vì chúng luôn luôn được rút ra từ, và phản ánh bởi rất nhiều bối cảnh và qua đó tác phẩm được kinh nghiệm và được đọc.

Vậy thì đâu là những khác biệt chính giữa chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại trong kiến trúc? Trong khi kiến trúc hiện đại nhấn mạnh đến tính thuần nhất giữa mục đích và cách thực hiện, kiến trúc hậu hiện đại thể hiện sự không xứng hợp giữa phong cách, hình thái và sự cấu tạo, vừa

phức tạp vừa mâu thuẫn. Thứ nữa là chủ nghĩa hiện đại loại đi tính trang trí, những yếu tố dư thừa, không cần thiết, trong khi hậu hiện đại thì ngược lại, chủ về trang trí.

Thật ra, chủ nghĩa hậu hiện đại là một vận động lớn, ảnh hưởng đến mọi sinh hoạt đời sống cũng như tinh thần của thời đại. Cuộc vận động ấy chưa xong, mới bắt đầu, đang hình thành và luôn luôn biến hóa, nên khó xác quyết được tầm vóc lớn lao của nó. Điều gần gũi nhất giữa hai chủ nghĩa là phong cách Avant-garde, nhưng quan điểm và tính chất cũng không giống kiểu Đa da hay Siêu thực nữa, mà nương theo những chuyển biến của tư tưởng thời đại mới, có thể gọi là Tân Avant-garde (Neo Avant-garde). Dù sao thì, với chúng ta, những người thuộc về những tiểu quốc, cũng cảm thấy gần gũi với chủ nghĩa hậu hiện đại hơn, chủ trương đa văn hóa, đa giới tính, phá bỏ những phân biệt giai cấp, chủng tộc, tôn trọng sự bình đẳng...