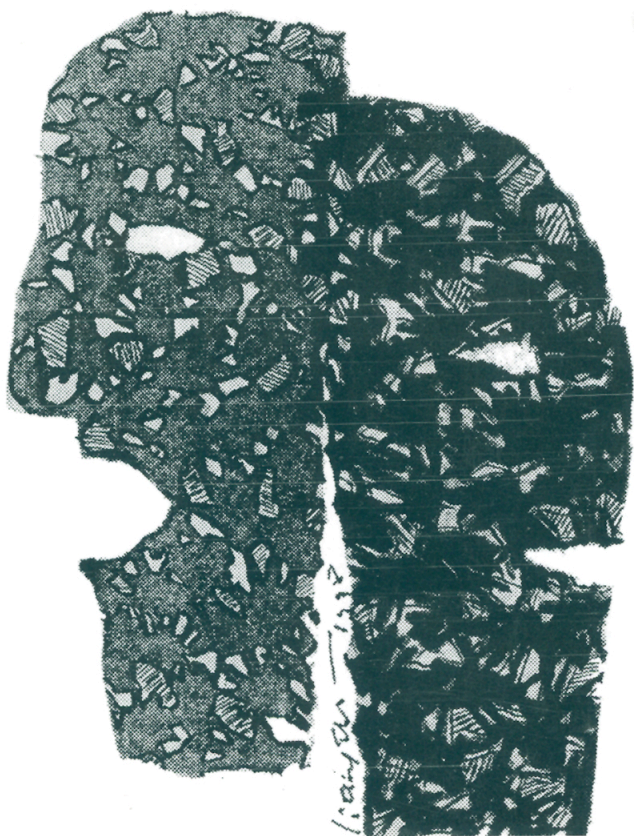


TẠ P CH Í

Thơ

S Ồ M ù A Đ Ô N G 1 9 9 8



Thơ

chủ trương

Trang Châu Phạm Việt Cường Phan Tấn Hải Khế Iêm
Đỗ Kh. Thụy Khuê Trần Phục Khắc Nguyễn Hoàng Nam
N. P. Chân Phương Huỳnh Mạnh Tiên Lê Thị Thấm Vân

cộng tác và bảo trợ

Nguyễn Thị Hoàng Bắc Nguyễn Thị Thanh Bình Hoàng Ngọc
Biên Diễm Châu Nguyễn Hoàng Ngô Khánh Lãng
Sương Mai Thân Trọng Mẫn Nhâm Nguyên Thận Nhiên
Thường Quán Vũ Huy Quang Trần Sa Trương Vũ Huệ
Thu Trịnh Y Thư Nguyễn Đăng Thường Đặng Tiến
Lê Giang Trần Tường Vũ Anh Thy Hạ Thảo Yên Ngu Yên

thư từ, bài vở

Khế Iêm

Website: <http://www.vietbay.com/tctho>

Nguyễn Ý Thuần Nguyễn Huy Quỳnh

P.O. Box 1745 Garden Grove, CA 92842

Email: tctho@aol.com

TC Thơ được trình bày bằng bộ chữ Việt do:
Công ty VNI thực hiện, 15103 Moran St., Westminster, CA 92683
Phone: (714) 891-7656

MỤC LỤC

Tiểu Luận

3	Thư tòa soạn	
4	<i>Ý Thức, Ngôn Ngữ và Bản Thể</i>	Nguyễn Quỳnh
21	<i>Đêm Ngắm Trăng</i>	Tưởng niệm Bùi Giáng
28	<i>Số Phận Bùi Giáng</i>	Nguyễn Phan Cảnh
45	<i>Thơ Thần Thơ</i>	Lê Đạt
62	<i>Những Khoảnh Khắc...</i>	Đỗ Minh Tuấn
85	<i>Thơ Trữ Tình...</i>	Roland Reutenauer
112	<i>Đánh Đường Tìm Tiếng</i>	Phạm Thị Hoài
130	<i>Marie sến...</i>	Thụy Khuê
149	<i>Thử Trời Đất...</i>	Khế Iêm
167	<i>Giới Thiệu Tiểu Thuyết Hậu Hiện Đại...</i>	Phan Tấn Hải

Thơ

12	<i>Mời Uống Rượu</i>	Lý Hạ
14	<i>Ảo Giác</i>	Thái Tuấn
15	<i>Liêu Trai Hành</i>	Hà Thượng nhân
16	<i>Mùi Thiên Nhiên</i>	Nguyễn Tôn Nhan
17	<i>Bây Giờ Thơ Ca...</i>	Đặng Tấn Tới
18	<i>Một Chỗ Ngã Lưng...</i>	Hoàng Ngọc Biên
25	<i>Một Thoáng Bùi Giáng</i>	Huệ Thu
26	<i>Cốc Cà Phê Hứa, phụ bản</i>	Nguyễn Phan Cảnh
34	<i>Giấc Mơ của Lưỡi...</i>	Phan Huyền Thư
36	<i>Không Gian Xưa</i>	Nguyễn Huy Quỳnh
37	<i>Yêu và Chết</i>	Nguyễn Tiến Đức
39	<i>Áo Em Chật Cứng Phần Trên</i>	Huyền Mạnh Tiên
40	<i>Đà Sống</i>	Phạm Quốc Bảo
41	<i>Có Nhiều Khi</i>	Sương Mai
42	<i>Một Ký Ức Dài</i>	Phạm Mạnh Hiền
43	<i>Hoa Cỏ 2</i>	Nguyễn Chí Hoan
44	<i>Phụ bản</i>	Nguyễn Đại Giang
51	<i>Thơ</i>	Lê Đạt
53	<i>Đêm Phục Tang Mùa Thu...</i>	Huy Tưởng
56	<i>Chuyện Tình</i>	Trang Châu
57	<i>Hoa & Lửa...</i>	Nguyễn Thị Hoàng Bắc

59	<i>Lối Xưa...</i>	Hạ Thảo Yên
60	<i>Truyện về Một Dòng Sông</i>	Đài Sử
61	<i>Nhà Đông Tiếng Nói</i>	Phạm Miên Tường
71	<i>Ronaldo...</i>	Đỗ Minh Tuấn
74	<i>Đội Bóng Tròn...</i>	Quỳnh Thi
76	<i>Sài Gòn...</i>	Lê Thị Thắm Vân
80	<i>Năm Bài Thơ & Một Bài Của...</i>	Nguyễn Quốc Chánh
83	<i>Dụ Ngôn Cho Ngày Ngái Ngủ</i>	Thận Nhiên
84	<i>Phụ bản</i>	Duy Thanh
95	<i>Tổ Quốc</i>	Raúl Rivero
99	<i>Lời Than Thở...</i>	Ernest Hemingway
101	<i>Một Ngày Như Mọi Ngày...</i>	Nguyễn Đăng Thường
103	<i>Liệt Kê...</i>	Diễm Châu
105	<i>Poem Composed inside The Womb</i>	Đình Linh
117	<i>Chạm Tay Mơ Hồ...</i>	Lưu Hy Lạc
119	<i>Tâm Bệnh</i>	Lê Thánh Thư
120	<i>Cho Những Người...</i>	Phan Nhiên Hạo
121	<i>Yêu Em Không Chút Nghi Ngờ</i>	Nguyễn Dũng
122	<i>Tóc Rối</i>	Nguyễn Hoài Phương
124	<i>Bởi Chưa Yêu Ai...</i>	Thế Dũng
126	<i>Câu Hỏi Không Trả Lời</i>	Lê Giang Trần
128	<i>Sài Gòn Ngày Tôi Về Lại...</i>	N. P
136	<i>Á Oi</i>	Chân Phương
138	<i>Chuyến Đi</i>	Phạm Việt Cường
140	<i>Hoa Hậu Nàng Không Nói</i>	Đỗ Kh.
141	<i>Người Đàn Bà Hun Mờ Mắt</i>	Nguyễn Hoàng Nam
142	<i>Thức Suốt Cùng Trăng</i>	Đức Phổ
144	<i>Mộng Du</i>	Uyên Nguyên
156	<i>Tú Tuyệt...</i>	Khế Iêm
159	<i>Đoản Kịch Sớm Mai</i>	Nguyễn Đạt
161	<i>Giữa Bóng và Hình</i>	Khiêm Lê Trung
162	<i>Về Những Bức Tường</i>	Trần Tiến Dũng
164	<i>Những Nàng Mây...</i>	Văn Cẩm Hải
165	<i>Đàn Bà Những Năm Sáu Mươi</i>	Ngô Tự Lập
166	<i>Phụ bản</i>	Ngọc Dũng
205	<i>Tin Thơ</i>	Nhiều người viết
216	<i>Thơ và Bạn Đọc</i>	

Trong mấy số vừa qua, TC Thơ đã cố gắng tăng cường bài vở và số trang với mục đích là làm cho tờ báo thêm phong phú. Nhưng vì vậy, phí tổn cũng tăng theo, và sự đóng góp của ban chủ trương đã không thể đáp ứng. May thay, chúng tôi đã nhận được sự bảo trợ và cộng tác của một số thân hữu, nên mỗi số báo đều vượt qua những khó khăn. Để ghi nhận, chúng tôi muốn dành riêng số này, như một sự biết ơn gửi tới quý thân hữu đã cộng tác và bảo trợ, và cũng như một bảo đảm, ban chủ trương TC Thơ sẽ làm hết sức để duy trì diễn đàn này. Mong rằng quý thân hữu tiếp tục bảo trợ, và ý nghĩa của TC Thơ nếu có, thì đây là tờ báo đầu tiên đã được tạo nên do sự góp sức của rất nhiều người yêu thơ.

THƠ

Ngôn Ngữ, Ý thức và Bản thể

Nguyễn Quỳnh

Lời mở đầu: Tháng 11 năm 1997, tôi trình bày bốn bài thuyết trình tại Phân khoa Triết học, Viện Đại học Texas ở Austin, (UT Austin) như sau:

The Logic of Quantum Mechanics (34 trang), Language, Consciousness and Being (25 trang), Aristotle and Nietzsche: Idealism and Revolution in Ethics (24 trang), Wittgenstein and Sartre: Analytic and Existentialist Ethics in Tractatus Logicophilosophicus, Notebooks and What is Literature? (11 trang)

Tháng Giêng năm 1998, tôi gửi bài viết "Language, Consciousness and Being (Ngôn ngữ, Ý thức và Bản thể) sang địa chỉ nhà riêng của triết gia Jacques Derrida ở bên Pháp để xin ông phê bình khảo luận này, bởi vì bài viết ấy liên quan trực tiếp tới lý thuyết Deconstruction (Phê bình Cơ cấu) của ông. Trong thư trả lời ngày 9 tháng 3 năm 1998, Derrida nhận xét rằng chuyên luận của tôi là một công trình cụ thể và công phu. Ông khuyến khích tôi tiếp tục phát triển những tư duy vừa chớm nở, và cảm ơn tôi đã nghiên cứu và phê bình tư tưởng của ông. Riêng tôi, tôi phải cảm ơn Derrida đã cho tôi một dịp may đối thoại để giải tỏa một số thắc mắc ngay từ lần đầu tiên khi tôi thuyết trình về *Of Grammatology* của ông cho sinh viên ban tiến sĩ tại Columbia University, ngày 18 tháng 4 năm 1988.

Chuyên luận *Ngôn ngữ, Ý thức và Bản thể* bàn về những tác phẩm sau đây của Derrida: *Of Grammatology, Edmund Husserl's Origin of Geometry, Margins of Philosophy, Writing and Difference...* Đồng thời cũng bàn qua về tư tưởng của Levinas và Kristeva.

Bản Việt ngữ sau đây chỉ tóm tắt vài ý niệm chính và bỏ những phần quá chuyên môn. Tác giả bài này xin độc giả và tòa soạn đừng kiểm duyệt những từ ngữ bị coi là táo bạo. Kiểm duyệt là che đi cái gọi là tục. Nhưng nếu kiểm duyệt theo hình thức sau đây:

Chờ cho trăng lặn mọc l... Nguyệt Nga

Thì người đọc vẫn thấy cái đó, có thể còn li kỳ và hấp dẫn hơn vì cái đó được nhận ra, lộ lộ sau lần quần mỏng. Và chẳng, có gì là phạm thuần phong mỹ tục đâu. Chúng ta không nên nghĩ theo qui ước đã lỗi thời.

Tóm lược bản văn

1. Chuyên luận *Of Grammatology* (Văn phạm Luận, 1967)

Bàn tới hai khía cạnh *Nói* (Parole) và *Viết* (Ecriture). Điều này khác hẳn với quan niệm của Rousseau. Theo Rousseau, tiếng *Nói* là trung thực, đầy nhiên tính, còn văn *Viết* là một hình thức nông cạn và phản tự nhiên. Trái lại, Derrida quan niệm rằng *Nói* và *Viết* đều có tầm quan trọng khác nhau, không thể so sánh được. *Nói* và *Viết* đều là những biểu thị (signifier) cho con người. Derrida khai triển nhận xét của Levinas như sau: “Trong ngôn ngữ sáng tạo, nhà văn chính là ngôn ngữ (in-self). Cái gọi *chính là ngôn ngữ này* chẳng qua là cái *ngã* (ego) của nhà văn. Cái *ngã* trong văn chương của nhà văn vươn tới một bản thể (being) chỉ vì yếu tính sáng tạo của văn chương (for itself). Vươn lên một bản thể tức là vươn tới một cái gì khác (other). Nếu Nguyễn Du không có ý chí sáng tạo thì chúng ta sẽ không có dịp chiêm ngưỡng những tác phẩm của Nguyễn Du. Mỗi tác phẩm của Nguyễn Du đưa cái *ngã* của Nguyễn Du tới một bản thể khác. Mỗi bản thể là một tác phẩm, và phải là một tác phẩm độc đáo. Cho nên chúng ta thường nói: qua *Truyện Kiều* chúng ta thấy Nguyễn Du thế này... Qua *Văn Tế Thập Loại Chúng Sinh* chúng ta thấy Nguyễn Du thế này..., và qua *Vượt Quĩ Môn* chúng ta thấy Nguyễn Du thế này...”

Theo Derrida, bất kỳ một tác phẩm sáng tạo nào cũng hàm chứa đôi điều bất hợp pháp. Ví dụ câu: *Nghĩ người ăn gió nằm sương chốc mòn trong Truyện Kiều* là thành ngữ của Trung Hoa. Trong phạm vi biên khảo, chúng ta dùng tài liệu và trưng ra xuất xứ. Nhưng trong sáng tạo, ý của người trộn lẫn với ý của ta, yên lặng chảy trong dòng sáng tạo của ta, đưa ta tới vinh quang, và chẳng bao giờ chúng ta nghĩ đến đền bù. Xét cho cùng thế gian trong đó con người sinh ra và hội nhập không phải là thế gian tinh khiết. Điều này được chứng tỏ hùng hồn trong khoa vật lý lượng tử (quantum).

Theo Derrida, *viết* là đối tượng (object) của *bản thể*. Cho nên *viết* giống như khi ta tô đi tô lại (trace) cái hình dưới giấy bóng. Cái hình thật dưới giấy bóng ấy chính là bản thể. Ta có thể nói *viết* là vết hằn tô theo *bản thể*. Vì mỗi ngành chuyên môn có một lối viết khác nhau, nên *bản thể* của *viết* có tính đa nguyên

Cũng theo Derrida, cội nguồn của ngôn ngữ cho ta một thứ đam mê. Nói một cách khác, đam mê ngôn ngữ là một thứ đam mê về thuở ban đầu. Trong đam mê ấy chúng ta vẫn không hiểu *âm gì* hay *tiếng gì* là biểu trưng cho ngôn ngữ. Ngôn ngữ cũng như âm nhạc có tính lưỡng cực:

1. Ngôn ngữ đưa ta tới những chân trời xa lạ.
2. Ngôn ngữ cứ bắt ta suy nghĩ mông lung.

Mặc dù Derrida xác nhận rằng *yếu tính của tiếng nói* cũng như *yếu tính của bài ca* nằm trong cơ năng phát âm của con người, ông vẫn thấy: “Cái khó khăn là chúng ta phải tìm cho ra những ý niệm có khả năng mình giải và có hệ thống rõ ràng.” Nhận xét của Derrida khiến ta liên tưởng đến vấn đề Siêu Luận lý [*Formal Logic and Transcendental Logic* (Husserl, P.153)] của Husserl. Husserl đã phê bình triết học duy nghiệm của Anh như sau: “Nếu bảo rằng ta có một ý niệm rõ ràng cho vấn đề phán đoán (judging mental process) thì ta phải có khả năng trưng ra cái hình và cái thể của ý niệm ấy.” Derrida cũng như Heidegger và tất cả những triết gia Siêu hình học Tây phương quan niệm rằng bản ngã (being) phải nằm trong *tổng thể* (ontic), tức là bản ngã không có lịch sử vì nó là nguyên lý ban đầu. Bản ngã uyên nguyên ấy có mặt trước khi những gì có sử, ví dụ, *bản ngã mỹ thuật* có trước *lịch sử mỹ thuật*, *bản ngã thi ca* có trước *lịch sử thi ca*. Đồng thời, những bản ngã này vẫn còn liên tục và trải dài vô hạn. Cũng trong ý niệm này, Levinas cho rằng đạo đức nằm trong tổng thể, cho nên đạo đức không có nhân loại tính (humanism). Nếu thế tư tưởng về đạo đức của Levinas có thể trùng với tư tưởng đạo đức của Lão tử, khi Lão tử nói: “Trời đất coi người như chó rơm!” Và một đôi khi chúng ta cũng cất tiếng than: “Tạo hóa vô tình!”

2. Hai chuyên luận “Différance” và “Ousia and Grammè”

Trong *Margins of Philosophy* (Bên lề Triết học, 1967) là những bản văn gây phiền toái cho nhiều nhà chuyên môn trong triết học. Sự thực, những chuyên luận này bàn tới lẽ siêu hình của bản thể. Thay vì đi thẳng vào vấn đề, Derrida tung ra từ ngữ lạ lùng là “Différance.” Theo Derrida, “Différance” không phải là đánh vần sai của từ ngữ “Différence”. (Trong tiếng Pháp, rõ ràng “Différence” và “Différance” viết khác nhau, nhưng phát âm lại giống nhau.) Tính cách *giống* rồi lại *không giống* trong trường hợp này gợi ra bản ngã chập chờn của ngôn ngữ, làm tăng giá trị cái nhìn của Derrida. Ngược lại bản Anh ngữ, tuy duy trì được hai chữ “Differance” và “Difference”, nhưng khác nhau trong cả hai cách viết và cách đọc. Ví dụ âm “ence” và âm “ance”, trong hai trường hợp: Sentence và Instance.

Muốn giữ được cái bóng chập chờn của ngôn ngữ, bản dịch sang tiếng Việt không thể dựa vào hai nguyên âm “a” và “e” mà phải dựa vào phụ âm “c” và “k”. theo đó ta có “khác” và “khák”. Cách chuyển ngữ của “Différance” sang tiếng Việt thành công hơn là sang tiếng Anh, vì người đọc không phải nhìn về Pháp ngữ. Để hiểu rõ vấn đề này, chúng ta nên trở lại với lý luận của Derrida.

Derrida nói rõ, “Différance” là một từ ngữ lạ hoắc, và là một bản thể yên lặng, tựa như một cô đầm da trắng, mũi lõ, mắt xanh, tóc vàng lần đầu tiên xuất hiện trong xã hội Việt Nam, khiến mọi người vừa sợ, vừa kinh, vừa lạ. Trên phương diện chủng tộc, sự xuất hiện bất ngờ ấy có thể gây nhiều ngộ nhận, trong đó có vấn đề thuộc bản năng tồn tại, an ninh và quyền lực. Sự xuất hiện ấy có thể bị coi là một vi phạm. Đúng vậy, Derrida luận rằng, trong phạm vi ngôn ngữ sự đến của “Differance” là một hành vi bạo động (violent transformation), và bị hiểu lầm là nó có dụng ý đòi hỏi một vai trò trong ngôn ngữ, đòi hỏi được chấp nhận, được hợp thức hóa. Trong khi ấy, “Differance” không có lịch sử, không có tên, cho nên nó nằm ngoài lịch sử bản thể của một ngôn ngữ.

Dấu sao Derrida cũng xác nhận rằng “Differance” là một chữ có tính siêu hình, là một chữ không tên, là một chữ nằm ngoài ngôn ngữ của chúng ta, như từ ngữ “Khák” không nằm trong tiếng Việt.

Chủ ý của Derrida là gì? Derrida mang “Differance” ra làm một địa bàn để thảo luận về bản thể. Ông nói, vì tên không đạt được ý, cho nên bản thể không có tên. Hơn nữa, không có một từ ngữ nào trong ngôn ngữ đủ sức miêu tả tính đặc thù của bản thể. (Đạo khả Đạo phi thường Đạo. Danh khả Danh phi thường Danh.) Như vậy, chúng ta sẽ nghĩ gì về các thuộc từ của bản thể, chẳng hạn: “Trời là muôn sự”, lấy trong câu: “Ngẫm hay muôn sự

tại Trời.” Derrida chấp nhận sự có mặt của các thuộc từ chỉ bản thể vì chúng là trò chơi của ngôn ngữ (Language game) đã thành qui ước và niềm tin của xã hội, ví dụ: Tạo hóa chí công, Tạo hóa vô hình, Tạo hóa gây hình như trong câu: “*Trộm nhớ thuở gây hình Tạo hóa.*” (Nguyễn Gia Thiều), hay trong câu (Tạo hóa) bất nhân mà lại chí công (Nguyễn Công Trứ).

“Differance” không chỉ là điểm thảo luận về bản thể, nó còn giúp ta nhìn ra bản thể (A movement of unfolding of Being), suy diễn về lịch sử của bản thể, và thấy được sự khác nhau trong ý nghĩa tổng thể của bản thể. Theo Heidegger và Deriida, câu hỏi về yếu tính của bản thể chỉ có thể được trả lời qua cách truy tìm về tổng thể.

3. Writing and Difference (Viết và Viết Khác Đi, 1967)

Với chuyên luận này Derrida bàn sơ qua cách nhìn về tổng thể và bản thể trong quan niệm đạo đức của Levinas. Theo Levinas, lẽ nguyên nguyên hay ban đầu của tổng thể không cần tới chân lý hiển nhiên (truism). Trước câu hỏi: “Nền tảng của tổng thể là gì?” Levinas trả lời: “Nền tảng của tổng thể chính là tổng thể.” Ông nói tiếp: “Tổng thể là triết học ban đầu và là triết học về quyền lực. Bản thể không phải là tổng thể, vì bản thể không phải là nguyên lý, và bản thể cũng không xuất hiện trước lẽ sinh tồn. Vì lẽ đó bản thể cũng không có tính người (humanism).” Tính người ở đâu? Levinas trả lời: “Tính người nằm trong tổng thể, cho nên tổng thể chính là đạo đức.” Về chuyện này, Derrida có cái băn khoăn hơi lạ. Ông nói, nếu nghĩ theo Levinas thì đạo đức không có định luật. Ta thử hỏi nếu ngôn ngữ không có câu hay không có thuộc từ thì ngôn ngữ có còn là ngôn ngữ hay không? Tôi (Nguyễn Quỳnh) đã bàn với Deriida rằng, đạo đức không có định luật mới là đạo đức. Đạo đức tự uốn chuyển và quay về với cội nguồn của đạo đức (Ethics mediates itself and returns to itself). Cho nên, chúng ta không thể định nghĩa đạo đức. Trái lại, trong trường hợp ngôn ngữ ta chấp nhận những nguyên lý cơ bản, như cách diễn tả, cơ cấu, và thuộc từ, bởi vì những nguyên lý này chẳng qua là “dụng cụ”, không có ảnh hưởng sinh tử đến nhân loại. Nhưng Derrida vẫn coi đạo đức theo kiểu Levinas là thứ đạo đức bất nhân (Criminal), bởi vì nó khước từ “Bản ngã khác: (other). Theo Deriida, Chân lý hiển nhiên (truism) chính là định luật của đạo đức, vì chân lý hiển nhiên có trước phán xét (judgment), một điều tiên quyết cho mọi phán xét có thể xảy ra ở đời.

Ý thức về ngôn ngữ và bản thể được trình bày một cách bí ẩn trong tư tưởng của Antonin Artaud, cho nên dễ bị ngộ nhận. Thay vì luận rằng ý niệm về Thượng đế trong Do thái và Thiên Chúa giáo có những ảnh hưởng phản tiến bộ và phản sáng tạo của cá nhân. Vì ảnh hưởng này

có tính văn hóa, xã hội và tín ngưỡng trong suốt chiều sâu của lịch sử, cho nên con người mất ý thức tự do một cách *di truyền*, tức là ngay khi người đó còn trong bụng mẹ. Artaud phần uất tuyên bố rằng: “Thượng đế là một thằng ăn cắp, một tên tráo trở, và là con quỉ đã cướp đi tẩm thân trình bạch của mỗi người, khi con người còn trong bụng mẹ.” Theo Artaud, ý niệm về Thượng đế là biểu hiệu cho sự mất chân giá trị, cho sự hoen ố lịch sử, cho sự phản sáng tạo, và cho một thứ bạo quyền chia rẽ lý trí ra khỏi xác thân trình bạch. Vì vậy, Artaud phàn nàn rằng, chính vì ý niệm về Thượng đế mà con người vong thân, mất cả tinh thần và thân xác. Ý niệm về Thượng đế chẳng qua là sản phẩm của con người. Nói nôm na, con người đã *phệt* ra Thượng đế trong hình ảnh của chính mình, qua suy tư, cũng như qua ngôn ngữ của văn chương và nghệ thuật. Để cho ngôn ngữ của mỗi người được trung thực, không bị ô nhiễm, Artaud đề nghị rằng chúng ta phải chấm dứt thứ *ngôn ngữ nói* đã trở thành công ước. Theo Artaud, thứ ngôn ngữ trình bạch có thể chỉ là những *tiếng hét*, những *tiếng tượng thanh* (onomatopoeias), hay *tượng hình* (hieroglyphic). Có như thế thì hình ảnh và động tác của ngôn ngữ mới quấn quýt với nhau, đưa nhau lên cao mãi, lên cao mãi. Artaud gọi thứ ngôn ngữ ấy là một thứ *Siêu hình Hồn nhiên*, mà Derrida khen rằng tuy thứ siêu hình ấy rất *Artaud*, nhưng thực ra nó chỉ là sự tiếp nối của Siêu hình học Tây phương, bởi vì cách nhìn khác đi, cách viết khác đi, và cách nói khác đi sẽ mở ra một chân trời mới và một ý thức mới. Theo Derrida, một tác phẩm đích thực phải như một con cặc cương, cứng, và thẳng đứng (upright). Con cặc ấy không thể xiù được vì xiù là đồ gà chết (chữ của tôi), không làm ăn gì được!” Tính thẳng đứng ấy chính là tính trung thực của tác phẩm, và tượng trưng cho lòng quả cảm của người nghệ sĩ.

Đi tìm bản thể cũng là đi tìm *khôn mặt*, ví dụ: khôn mặt của Thượng đế, khôn mặt của một dân tộc, hoặc khôn mặt của mỗi người. Trong niềm tin tôn giáo ta chiêm nghiệm *Khôn mặt* Thượng đế ra sao? Phải chăng tuy khôn mặt ấy mơ hồ nhưng nó cứ vẫn vương. Nét vẫn vương đó qua lại như nét tô (trace) *hình* Thượng đế mà thực ra khôn mặt của người, ngay cả Moses cũng chưa được thấy. Trong hành trình của một dân tộc, mỗi người dân đều mơ hồ hình dung ra khôn mặt của dân tộc mình. Chúng ta nói và nghĩ tới Mẹ Việtnam và chỉ hình dung ra khôn mặt của bà Mẹ ấy, chứ có ai thấy mặt Mẹ Việtnam bao giờ đâu! Trong sáng tạo nghệ thuật mỗi người nghệ sĩ hình dung ra khôn mặt của nghệ thuật (khác hẳn với tác phẩm của mình), và mỗi người lại hình dung ra khôn mặt của mình. Khôn mặt ấy đâu phải khôn mặt trong gương, dù nó là một giai tác của thiên nhiên. Những khôn mặt mà chúng ta vừa bàn đến luôn luôn vắng mặt.

Francis Ponge giúp chúng ta hiểu rõ hơn ý niệm về khuôn mặt qua một bài thơ gọi là *Ngu Ngôn*. Trong bài thơ này ông miêu tả con người ái kỷ soi mặt mình trong gương suốt bảy năm mà vẫn không tìm thấy khuôn mặt của mình. Thất vọng quá, người ấy đập nát cái gương.

Đối với Levinas, *khuôn mặt* là một cuộc hóa thân (incarnation). Theo cách trình bày của ông, cuộc hóa thân ấy như sau: Cái ngã (ego hay in-self) là chủ thể (subject) có khuynh hướng hay đam mê trở nên (becoming), trường hợp này là ngôi thứ hai (object). Bản thể, như đã trình bày ở trên, để lại dấu vết qua lại (traces) mà ta thường gọi là *nghiệm ra*. Nghiệm ra cái gì? Nghiệm ra *khuôn mặt*, nghiệm ra khuôn mặt tức là một cuộc gặp gỡ bất ngờ (encounter). Như vậy, khuôn mặt ấy chính là cuộc hóa thân của bản thể. Chính vì thế, Derrida và Levinas bảo rằng: khuôn mặt ấy luôn luôn vắng mặt.

Theo dẫn chứng của Levinas, ta thử hỏi: “Moses có phải là người không?” Nếu là người, Moses quả là một nhà lãnh đạo tôn giáo và chính trị đáng sợ. Ông biết cái ngã (inself) của dân tộc ông muốn vươn lên bản thể (for itself) là con của Thượng đế. Trong ý niệm thô sơ ta thường nghe nói: *Con ai mà chẳng giống cha, Cháu ai mà chẳng giống bà giống ông*. Vậy thì, một dân tộc là con của Thượng đế tất phải giống Thượng đế. Như thế các dân tộc khác sẽ mãi mãi là những đứa con hoang ô nhiễm. Để cai trị một dân tộc cuồng tín, Moses phải tự nâng mình gần ngang hàng với Thượng đế. Ông bịa ra rằng ông đã gặp Thượng đế, dù chỉ thấy cái lưng của người (Exodus 33:1823). Ông lại bịa ra *Mười Điều Răn* mà ông bảo Thượng đế trao cho. Sự thực ông đã lấy ý của Hammurabi trước ông cả ngàn năm. Ông bóc lột Thượng đế trong giây lát để tên ông thành bất tử và để thỏa lòng mơ ước của dân tộc ông. Moses quả là con người ngoạ mục.

Nếu Moses không phải là người thì Moses là một bản ngã (in-itself) hay một bản *dự phóng* của một dân tộc. Dân tộc ấy dựng nên huyền thoại Moses, và dùng Moses như một cái bẫy để vô Thượng đế. Họ hy vọng trong khoảnh khắc trùng phùng, Thượng đế sẽ đến với Moses, và họ sẽ vô Thượng đế, giữ Thượng đế cho riêng họ, bởi họ tin rằng họ là giống dân trinh bạch. Câu chuyện Moses là một mô hình ý thức hệ (weltanschauung) của một đức tin về tôn giáo và văn hóa mà Derrida và Levinas bàn tới cốt để chúng ta cùng chiêm nghiệm, cùng cảm thông, và cùng thức tỉnh để chấm dứt lòng cuồng tín.

4. Kết luận:

Đối với Hegel và Nietzsche, ý thức là một sức mạnh của ý chí nhằm phanh phui tất cả quan niệm bất công trong lịch sử. Hai triết gia này tin rằng với ý chí con người có thể chấm dứt những bất công ấy, nếu cần tới một cuộc chiến tranh cũng không sao. Đối với các triết gia thuộc giai đoạn sau thời đại mới (PostModernism)*, như Derrida, Levinas và Kristeva, ý thức là một phương pháp Phê bình Cơ cấu (Deconstruction). Căn bản của thuyết này dựa trên Hiện Tượng Luận của Husserl và Bản Thể Luận của Heidegger. Theo Husserl, ý thức đích thực là một công cụ phân tích *cùng kỳ lý* nhằm loại bỏ tất cả chức kiến (Noemas, Noesis) vẫn thường che mờ kinh nghiệm đích thực của con người. Để tiến tới một cộng đồng nhân loại, Husserl chấp nhận một thế gian có tính đa nguyên (regional ontologies). Phê bình Cơ cấu đi xa hơn nữa vào yếu tính của ngôn ngữ, vốn đã bàn đến trong Truy tầm Luận lý (Logical Investigations), tập một của Husserl. Phê bình Cơ cấu chẳng qua là một thứ dụng cụ (tool), một kế hoạch (strategy) giúp ta tìm ra những ẩn số nằm trong chân lý. Vì tính chất phức tạp và phong phú, và vì lối trình bày hoa lệ của Derrida, độc giả (ngay cả độc giả trí thức bên Pháp), phải cần nhiều công sức và bản lĩnh để nhìn ra dụng ý của Derrida. Nhưng khi đã quen với mạch văn của ông, và đã hiểu những giai thoại trong triết học và văn hóa Âu châu, độc giả sẽ thấy tư tưởng của Derrida nhằm xây dựng ý thức chung giữa con người trong một thế giới hòa bình, chứ không phải là một thế gian thù hận, phi nhân.

Nguyễn Quỳnh: Hiện là Giáo sư Triết học, Đại học Lutheran, Seguin, TX. Visiting Professor at The University of Texas at El Paso (1998/1999)

* Thời đại Mới (Modernism), từ khoảng 1907 tới 1978, khác với Hiện đại (Contemporary). Trong lịch sử mỹ thuật, Thời đại mới bắt đầu với Les Femmes d'Alger của Picasso, và tạm chấm dứt với Scent (1977) của Jasper Johns. Sự lựa chọn Jasper Johns hoàn toàn dựa trên quan niệm của sử gia và phê bình gia mỹ thuật Hoa kỳ vào cuối thập niên 70. Từ 1980 cho đến hôm nay là giai đoạn Sau Thời đại mới (PostModernism) hay Contemporary.

LÝ HẠ

Mời Uống Rượu

Chén lưu ly
Rượu ngon nồng
Thùng rượu tuôn giọt trên châu hồng
Biết rằng nướng phụng mỡ khốc nấc
Màn là trướng rủ mây xuân phong
Thổi sáo lạ
Vỗ trống lụa
Cùng hát lên
Eo thon múa
Hương hồ tuổi xuân đang tàn úa
Hoa đào rơi loạn mưa tua tủa
Mời anh suốt ngày say mê mê
Đừng mong rượu tươi lưu linh mộ

Nguyễn Tôn Nhan dịch

Tác giả:

Lý Hạ (790-816) tự là Trường Cát, người Lũng Tây, 7 tuổi biết làm văn chương khiến các danh sĩ đương thời như Hàn Dũ, Hoàng Phủ Đề kinh hoàng. Chết lúc mới 27 tuổi.

李賀將進酒

琉璃鐘

琥珀盃

小槽酒酒玲瓏紅

烹龍炮鳳玉指漁

羅屏綉幕圍春曉

吹龍笛

擊鼙鼓

皓齒歌。細腰舞。況是青春日將暮。

桃白亂落如紅雨。勸君終日醉。酒不到。冷墳心。

ly Ho: Tuong Kien Dien

Lưu ly chung
 Hồ phôi nòng
 Tiên tạo hính kiết trần châu hồng
 Phạn long ~~tiêu~~ bào phụng ngọc chỉ khấp
 La bính trúc mạc vi xuân phong
 Xuy long thuy
 Kiết miết cò
 Họa xuân ca
 Tê yên vũ
 Hoàng th: thạnh xuân nhất hương mỗ
 Đào hoa loan lạc như hươg vũ
 Khuyên quân chung nhất mĩng đĩng trũ
 Tĩn bát đào lĩn lĩn phĩn thĩng thĩn
 Nguyễn Tôn Nhan
 thi 2 sao

阮無顏手抄




THÁI TUẤN

Ảo Giác

Vườn hoang ghế đá lạnh
Bệ vắng tượng, bơ vơ
Dấu châu như dòng lệ
Chỉ đường vào cơn mơ
Đầu cành hoa đêm nở
Có con nhện chăng tơ

HÀ THƯỢNG NHÂN

Tặng Vũ Huy Quang

Liêu Trai Hành

Này anh chàng Thăng Long Văn Sĩ!
 Làm sao lại viết Tân Liêu Trai?
 Có phải loài người như quỷ dữ,
 Hay là chập chờn như ma trời?
 Mà quỷ đôi khi hiền tựa bụt,
 Hồ ly chết một vì con người.
 Ta thấy thấp thoáng bạn bè cả,
 Những con quỷ chỉ thích bán trời,
 Những con quỷ kiểu Nguyễn Bá Trạc,
 Đọc xong ta khóc và ta cười.

Hỡi ơi! Cuộc sống lãng nhãng quá,
 Nên có loại văn như nhà người!
 Có những lời bàn như Thánh Thán,
 Bàn ngược chưa xong đã tán xuôi.

Ai là hồ tinh trong sách đó,
 Nếu không phải chính là nhà người?
 Ai già và hỏi ai còn trẻ?
 Góp cả trăm năm một cuộc chơi.
 Vương Bột chết chưa ba mươi tuổi*
 Văn chương còn sống đến ngàn đời.
 Nhiều kẻ còn sống mà đã chết,
 Dài ngắn có kể gì người ơi!

Ngày xưa Việt Nam có Nguyễn Dữ
 A! Bồ Tùng Linh mưa còn rơi,
 Mưa rơi lất phất dần dứa ấy,
 Còn lại trong ta tiếng thở dài.
 9/16/98

Wương Bột, tác giả bài văn nổi tiếng “Đằng Văn Cao Các Tự” chết đuối năm 28 tuổi.

NGUYỄN TÔN NHAN

Mùi Thiên Nhiên

Một nụ hoa thược dược
Chứa đựng cả càn khôn
Long lanh giọt sương nước
Mà đôn dập sóng cồn

Làm sao mà giải được
Ý nghĩa của mắt còn
Trăng mọc sau hay trước
Nắng nhạt hay mưa tuôn

Trăng mọc ở đâu non
Mơ đến giờ nguyệt tận
Bèo dạt dưới mưa tuôn
Tử sinh vòng lẩn quẩn

Cành hoa đưa hương phấn
Ngào ngạt mùi thiên nhiên

ĐẶNG TẤN TỚI

Bây Giờ Thơ Ca

Bây giờ ngả nón xin chào
 Bờ cây, bến cỏ, trăng sao mái trời
 Bỏ xa lãng lác trường chơi
 Gần trong gang tấc miệng cười trắng mây
 Bây giờ ngả nón Là Đây
 Hỏi thăm sông lách giếng xoay biển nào
 Đứng lên đội mũ mùa trao
 Đạp chân đất thắm bước vào non cao
 Lá cành nghiêng ngả chiêm bao
 Ông xuân xanh hẹn tuổi đào cô nương
 Phút giây giáp mặt mù sương
 Thơ ngây giọt giọt đọng gương ngang đầu
 Vội vàng lấy nón đi đâu
 Đáp lời đành hẹn với nhau trên đường.

Thật Ra Thơ ca

Thật ra chẳng có chi thơ
 Một hơi nghìn cũ bây giờ mở ra
 Sơn lâm đổ lộn giang hà
 Một hơi thở nữa sẵn đà đẩy luôn
 Giọt trong ngắt ngắt mưa nguồn
 Giọt tình ai thử buông tuồng xanh khơi.

HOÀNG NGỌC BIÊN

Một Chỗ Ngả Lưng

một chút nắng
một chút mưa
một chút chiều êm ả

một chút phật
một chút chúa
một chút bão tố trong đêm

một chút mây
một chút gió
một chút địa ngục
t a ghé chơi
một chút thiên đường
 ta ngả lưng nằm xuống

Nói Cho Cùng

nói cho cùng ai cũng như ai
vô thần hữu thần
anh hùng đạo tặc
sống trên mây sống trên sông nước
đều như nhau – đều bị
 đọa đây
một chút hạnh phúc đó đây
phút chốc thành sương khói
rất nhiều nỗi khổ
thoắt một làn chớp có thể quên đi

nói cho cùng
ta cũng như ai
mặt trời chiều dát vàng cây cỏ
ta một mình
chờ đợi bóng đêm

Cánh Cửa

mở cửa ra
mây trời trắng như bông
con đường dài hun hút gió
những ngôi nhà quanh ngói đỏ
ấm lòng
cây trắng hoa trắng lá trắng
chung trà buổi bình minh
những ngọt đắng của đời
mở cửa ra
mở cửa ra
những thặng trầm hãy quên
trang sách nhỏ nối liền ký ức
những dòng sông trôi qua
đất nở hoa vàng
...

Biển Ngày Đêm

nỗi buồn ngân như chuông chiều
đêm rồi rít thịt da
giọng cười xanh như lá
sớm mai mưa
những ghềnh đá sục sùi

cây và mây cùng tiếng nói
bờ cát trải dài thiêu não
mặt trời rung như khóc

dã tràng dâu
hãy ra đây – cùng ta
ngẩng mặt nhìn sóng nước
một lần

Hãy Trôi Đi Bình Thường

tìm lại một buổi chiều
cây lá sáng long lanh
nắng lọt qua khe cửa khép hờ
ta một mình nói với ta
thời gian hãy cứ trôi đi
bình thường
có sao đâu một vài nỗi nhớ

tìm lại một buổi chiều trên đảo lạ
nắng chảy tràn một khoảng sân
màu gạch đỏ
biển thổi vào những ngọn gió khô
thời gian hãy cứ trôi đi bình thường
(có sao đâu một vài nỗi sợ)

sóng và gió một màu
trên đảo lạ
chuyến đi qua đêm trải rộng
không ngờ

gió và nắng cùng một màu tha thiết
sâu thẳm những sắc vàng
hãy cứ trôi đi bình thường – thời gian
có sao đâu – có sao đâu
một vài nỗi khổ...

Đêm Ngắm Trăng

Bùi Giáng

Lời tòa soạn: Thi sĩ Bùi Giáng sinh năm 1925 tại Quảng Nam, mất lúc 2 giờ chiều ngày thứ Tư 7-10-1998, thọ 73 tuổi. Tác phẩm: Muta Nguồn, Lá Hoa Cồn, Chớp Biển, và rất nhiều tập thơ khác mới in hoặc tái bản gần đây trong nước cũng như hải ngoại. Ông cũng viết những tác phẩm về triết học như: Tư Tưởng Hiện Đại, Thế Nào là Siêu Thực, Heidegger và Husserl, Martin Heidegger và Tư Tưởng Hiện Đại, Khổng Tử, Lão Tử..., những khảo luận về Truyện Kiều, Bà Huyện Thanh Quan, Tản Đà... Kể từ Thơ Tiền Chiến, Bùi Giáng một mình một cõi, bằng đời sống đến cùng tận, tài năng và kiến thức mang tầm triết lý đã đưa nền thơ Việt qua một không gian khác, và là một dòng thơ làm bối rối và thách đố đối với những nhà phê bình. Cho đến bây giờ, vẫn chưa có thể quyết đoán, đâu là yếu tố chính, tài năng, đời sống hay chính với sự đọc, và kiến thức phong phú (hay là nơi tâm hồn linh mãnh ấy đã hòa hợp được tất cả những yếu tố trên?) tạo thành một sức đẩy, đưa thơ ông trở thành lớn lao. Đây là phạm vi thuộc những nhà phê bình văn học. Thơ Bùi Giáng khó ngâm, khó thuộc, khó hiểu, và dĩ nhiên khó phổ nhạc. Tuy nhiên, phải khách quan để nhìn ra, những khuôn mặt văn chương mang tầm vóc thế giới đều là những tấm gương về khả năng học hỏi phi thường? Chỉ có một vài biệt lệ những thiên tài như Arthur Rimbaud,

nhưng chính Rimbaud đã không còn làm thơ sau 19 tuổi. Trên TC Thơ số 12, đã có 2 bài viết về thơ Bùi Giáng, trong số này, chúng tôi xin trích lại bài giới thiệu của nhà xuất bản Trẻ, 1977, về tập thơ mới nhất của ông, có tựa đề Đêm Ngấn Trăng, và một bài viết về thơ Bùi Giáng của nhà phê bình Nguyễn Phan Cảnh, như một tưởng niệm, về một nhà thơ có một không hai của nền thơ Việt.

Quả thực dưới cái nhìn thông thường của nhiều người thì Bùi Giáng – cả người lẫn thơ – đều có cái gì không ổn. Nhưng với không ít người khác thì chính những cái không ổn đó lại kết hợp hài hòa với những cái gọi là ổn trong tác phẩm Bùi Giáng để làm thành một hiện tượng lạ lùng, đặc dị: chính là hiện tượng Bùi Giáng đã được nói đến rất nhiều trong sinh hoạt văn nghệ ở miền Nam với nhiều mỹ cảm. Có thể nói Bùi Giáng là một hiện tượng siêu quỳ trong sáng tác.

Ngay trong tập thơ này, Bùi tiên sinh cũng đã nhận ra những cái “không ổn” của mình và cả cái không ổn trong cách người khác nhìn mình.

*Một cô hàng xóm, một hôm
Nhìn tôi như thấy một ông khác thường
Vừa điên dại vừa thê lương
Vừa vui trời đất vừa buồn nắng mưa
Lắm Cẩm*

Bùi Giáng rất sở trường thơ lục bát. Tập thơ *Mưa Nguồn* là một thứ lục bát tuyệt vời đã khẳng định phong cách sáng tác của tiên sinh.

Thế nhưng...

Trong tập thơ này, *Đêm Ngấn Trăng*, bạn đọc có thể bắt gặp những câu thơ lục bát thừa một chữ thành thất bát. Không hiểu Bùi tiên sinh vô tình hay cố ý, cứ để những câu thơ phi lục bát đó nhồn nhớt trước mắt bạn đọc:

*... Mơ một mai sau có bao giờ
Những người da trắng một giờ thấy em...
Thơ Tựa Em Mọi*

*... Không bao giờ có thể nghĩ rằng
Ông từ vô tận cộc cần muôn xưa...
Tình Yêu Em Mọi*

Tác giả cũng tỏ ra rất mạnh mẽ mà khi gọi nhân vật nữ đầy cảm hứng của mình là *Em Mọi*...

Từ Mọi mang ý nghĩ kỳ thị sắc tộc rất khó nghe và về mặt chính trị, dễ gây mất đoàn kết. Nhưng với Bùi Giáng phải hiểu thế nào đây?”

Quên Mất

Nâu sông đã bén muối dưa
 Còn tình đâu nữa dây dưa tâm tình?
 Sự đời tất lửa tồn sinh
 Hồng quân quên mất rằng mình đã quên

Quên Còn

Quên còn quên mất quên quên
 Quên từ tử biệt gặp ghềnh sinh ly
 Phổi tim giập nát bấy chầy
 Chênh vênh khách địa đọa đầy tha hương
 Quên người một thác mười thương
 Sống nhờ thê thiết chết chôn lạc loài
 Cảm lòng tâm sự lẻ loi
 Tình thương đất bạn đừng đòi hỏi nhau.

SÁNG THU KÝ ỨC

Sáng thu dậy sớm ra vườn
 Nghe hơi gió lạnh vẫn vương khi trời
 Chớm chừa đây hột dẻo nơi
 Một mình quanh quẩn đứng ngóng
 Hình dung chuyện cũ mịt mờ
 Chuyện xa xôi quá bến chèo leo
 Học hành nhảm nhí hết heo
 Về quê tới núi leo treo chèo vèo
 Về sau có dịp bỏ hũ
 Khu nam thái thâm thập khu tu
 Chiều hôm nghỉ? tro than thờ
 Tại lòng nghĩ? Thượng bất ngộ thấy em
 Nói cười vui tết xui nên
 Bốn bề biên đàng thân tiên khôn loan
 Sáng mai vịnh biệt ~~khôn loan~~ non ngàn
 Đêm năm thao thức băng hoàng chiêm bao
 Ngày sau có dịp trở vào
 Mong còn tái ngộ mã nào có đầu
 Mùa thu năm ấy buồn rầu
 Thư nay chít thấy nguyện mầu thư xưa

Thủ bút Bùi Giáng

HUỆ THU

Một Thoáng Bùi Giáng

Lá Hoa Cồn mọc lẫn tẩn
 Biển dâu trước mặt hỏi rằng thấy chưa?
 Kể từ Tỳ Hải sương mưa
 Lầu xanh mà bảo Ngưng Thờ Bích Liêu!
 Kể từ Trọng nhớ thương Kiều
 Mười lăm năm gặp hiểu điều hợp tan
 Cái đau tồn lý vô vàn
 Còn đâu Brigitte dung nhan một thời
 Ai qua một cuộc đổi đời
 Và ai đứng lại một đời núi non?
 Điệu thơ man dã quay tròn
 Tôn liên hoàn đái đái hoàn tồn liên!
 Nguyễn Du là một người điên
 Ba trăm năm đợi ai thềm khóc thương?
 Viết ra một khúc Đoan Trường
 Trời ơi những tiếng đau buồn để vui
 Bảo rằng chép nhật mà chơi
 Phong Tình Cổ Lục hóa lời Từ Bi!
 Nam mô tụng suốt ba kỳ
 Cảo Thơm lần giở thấy gì tương lai?
 Giữ quần phủ áo mù bay
 Sài Gòn cõi đó là ngày hay đêm?
 Cái câu chân cứng đá mềm
 Đọc đi đọc lại là nghiền ngẫm ư?

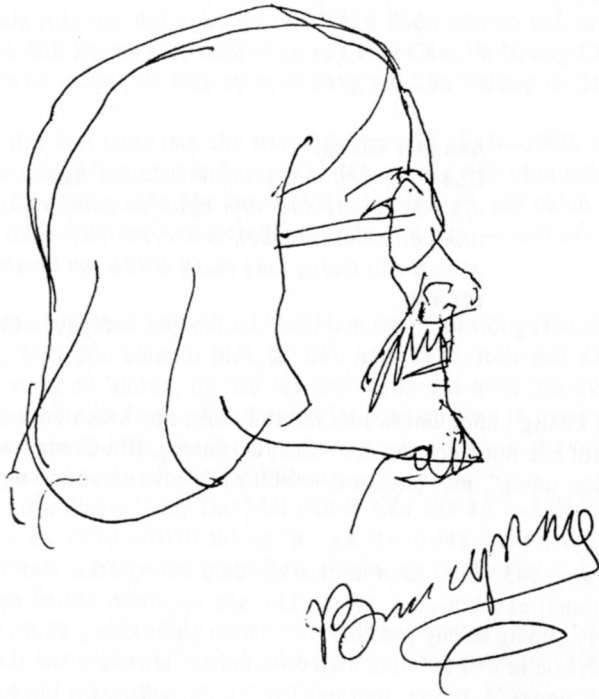
NGUYỄN PHA CẢNH

Cốc Cà Phê Hứa

Gửi Bùi Giáng

Cốc cà phê
hứa một chiều
Đình ninh bước hẹn,
Trở trêu đường thề!
Một mình chúc trọn lời mê
Nguyệt tròn hoa nở
Dặm về băng khuâng:
Hai tay
hai chén.
Ngập ngừng...
Tay kia đứng ngộ
suông trắng tay này

Sài Gòn, 1989 – Toronto, 1998



Bùi Giáng, 1989
Ký họa: Nguyễn Phan Cảnh

SỐ PHẬN BÙI GIÁNG

Nguyễn Phan Cảnh

Anh Bùi Giáng

*Gạt sang bên mọi dẫn đo của đời người, tôi quyết định
đăng bài này sớm ngày nào hay ngày ấy, khi Anh còn
sống trên đời, còn ở với chúng tôi. Ai thấy Bùi Giáng
lang thang ở đâu, xin làm ơn chuyển tới anh...*

Nguyễn Phan Cảnh

Bùi Giáng không chỉ là nhà thơ thứ thiệt, nhà viết tiểu luận triết học độc đáo, nhà dịch thuật dễ thương, Bùi Giáng trước hết là một “hiện tượng”, một phénomène như cách nói của những người trong nghề.

Năm 1945 với tư cách là năm kết thúc Phong Trào Thơ Mới đã để lại một-nhát-cắt-thời-gian, tuy do khá sắc ngọt nên không dễ ai cũng cảm thấy, nhưng không phải đã không kém phần khủng khiếp. Bất luận tuổi sinh học là như thế nào, toàn bộ thi nhân tiền chiến trừ vài ngoại lệ (gia dĩ, “ngoại lệ khẳng định qui luật”!), đã hoàn toàn bị phạt ngang, chấm dứt tuổi-nghe-thuật vĩnh viễn của mình! Có nhìn bảng thống kê về tuổi dưới đây, người đời sau mới biết sợ cái thứ nhất cắt này: trừ lão tướng Thế Lữ là gần 40, còn tất cả bầy giờ mới chỉ trên dưới hai, ba mươi tuổi đời. 33 tuổi: Lư Trọng Lư; 30 tuổi: Huyền Kiêu; 29 tuổi: Ngân Giang, Trần Huyền Trân, Vũ Hoàng Chương; 28 tuổi: Xuân Diệu, Thâm Tâm; 26 tuổi: Huy Cận, Nguyễn Bích, Hồ Dzếnh; 25 tuổi: Đình Hùng, Chế Lan Viên v.v... Điều đó giải thích vì sao gần như ngay lập tức sau năm 1945, lịch trình thơ ca Việt Nam đã chứng kiến một sự phân hóa thú vị: không ai bảo ai, các thi nhân đã xếp thành 3 nhóm.

Nhóm thứ nhất gồm những người, hoặc có ý thức hoặc do linh cảm thiên tài, giải mã được số phận tham số nghệ thuật của mình, và đã kịp thời chuyển ngành -- Thế Lữ chuyển sang dựng kịch, Trần Huyền Trân chuyển về viết chèo, Hồ Dzếnh thậm chí chuyển đi làm thợ... Nhóm thứ hai là vài ngoại lệ, đó là các thi nhân mà do những lí do khách quan hay chủ quan nào đó chưa bộc lộ hết trong chu trình, tiếp tục nhả hết tư vốn đã được dân tộc ký gởi: Chế Lan Viên lên Việt Bắc, Ngân Giang về lại Hà Nội, Đinh Hùng vào Sài Gòn. Nhóm thứ ba bao quát số còn lại tiếp tục làm thơ, để... không để lại gì ngoài sự làm phiền tên tuổi mình trước 1945: không một bài thơ tình nào của Xuân Diệu còn có thể sánh nổi Thơ Thơ và Gửi Hương Cho Gió; cũng vậy Huy Cận, Vũ Hoàng Chương, dẫu ở miền nào, cũng đã thực sự ra đi cùng với Lửa Thiêng và Thơ Say của mình.

Nên thơ Việt bước qua chu trình 15 năm mới 1945--1960. Và một vấn đề ghê gớm gần như chưa bao giờ bị đặt ra trong tiến trình thơ ca tộc người này lừng lững hiện lên: người Việt chia hai về mặt chính trị, và kèm theo đó là lãnh thổ, rồi tiếp đấy là nền văn hóa -- biết lấy ai nối đặng đường thơ đã chia?

Từ năm 1954 (mà bấy giờ, cả Việt Nam Dân Chủ Cộng Hòa lẫn Việt Nam Cộng Hòa đều chưa ai biết, là) đến năm 1975, trên giải đất Việt Nam, dù muốn dù không, đã tồn tại tình trạng hai quốc gia cùng có chung một ngôn ngữ. Điều này có nghĩa là, công cụ giao tế trong xã hội của hai quốc gia độc lập này là một mã âm thanh như nhau, được lưu giữ và truyền đạt bởi một nền thơ như nhau.

Nếu hiểu Phong Trào Thơ Mới như là tiểu chu kỳ quá độ của đại chu kỳ thơ ca 1930--2050 thì ngôn ngữ thơ trong quãng thời gian 1954--1975 đó ở hai miền Nam-Bắc, *thuần túy lý thuyết*, có hai khả năng phát triển sau đây:

1/ Do những điều kiện chính trị xã hội--chính trị hoàn toàn đối kháng nhau, nên ngôn ngữ thơ ở cả hai miền cũng được tổ chức khác nhau. Nếu khác nhau, thì

a/ ngôn ngữ thơ ở miền nào sẽ đi vào quỹ đạo mà Phong Trào Thơ Mới là bước mở đầu; và

b/ ngôn ngữ thơ ở miền kia sẽ có bộ mặt như thế nào?

2/ Do chỗ quy luật phát triển nội tại của ngôn-ngữ-tự-nhiên là độc lập đối với thiết chế xã hội, nên ngôn ngữ thơ của cả hai miền là được tổ chức giống nhau. Và nếu giống nhau, thì

a/ cả hai miền đều đi vào quỹ đạo do 1930--1945 khai trương?, hay

b/ cùng tạo nên một bộ mặt mới?

Câu chuyện tưởng chừng như chỉ là lý thuyết xa xôi đó, tuy nhiên, lại liên đới tới sự báo động một thực tiễn hết sức nghiêm trọng NẾU biến thể

I nói trên (ngôn ngữ thơ ở cả hai miền được tổ chức khác nhau) trở thành hiện thực: những người Việt thuộc hai chính kiến khác nhau xây dựng hai hệ lưu giữ--truyền đạt khác nhau cho phương tiện giao tế của mình. Và điều này, đến lượt nó, có cái ý nghĩa khủng khiếp sau đây: con cháu họ không còn hiểu nhau nữa!

Hệ thơ Việt ở miền Nam nước Việt 1954--1975, vì thế, vượt lên trên mọi biến cố lịch sử cụ thể, mang tầm quan trọng của một chứng nhân lịch sử mà việc khảo sát nó sẽ mang giá trị chỉ đạo thực tiễn của sự giải mã một thông điệp gửi cho mai hậu vậy. Đó là, **ranh giới giữa các nền thơ (vì cùng với nó là các ngôn ngữ được lưu giữ và truyền đạt) là bền vững hơn rất nhiều ranh giới giữa các nền chính trị.**

Bùi Giáng nổi bật như một chứng nhân trọn vẹn nhất của sự thực thi thông điệp đó (và vì thế mà cũng lãnh đủ mọi trả giá nhất?).

*

Giống như Quang Dũng (sinh 1921) đã đứng ra chịu trận để nối 1930--1945 với mạch thơ dân tộc, và qua đó đã mở đường cho cả thế hệ thi nhân miền Bắc thập niên sáu mươi; Bùi Giáng (sinh 1926) cũng đã lầm lũi hứng chịu để thổi hồn dân tộc vào mạch thơ Việt, nối được 1930--1945, đặt nền móng cả hình thức lẫn nội dung cho thơ ca miền Nam vào những thập niên tương tự.

Có để ý thêm rằng, đối mặt với khủng hoảng thơ ca mang tầm thời đại này, bao nhà thơ trẻ đã đi tìm giải pháp trong cách tân --- Nguyễn Đình Thi với “thơ không vần” những tưởng có thể nối được mạch cho thơ Bắc, Thanh Tâm Tuyền với “thơ hôm nay” từng mong khả dĩ có thể chấp nối nguồn cho thơ Nam --- mà không thành, thì mới thấy công lao Bùi Giáng là to lớn đến chừng nào.

Bằng mẫn cảm thơ Việt thiên phú, Bùi Giáng thấy được cái “không vần” thực chất nhất vẫn là nằm trong sức âm vang của ngôn từ, vốn từng làm nên nhạc thơ Đông Tây kim cổ. Với thể tám chữ, anh đã nối Thế Lữ như là người có công đầu cố định số chữ này với tư cách là một loại thể qua Nhớ Rừng; và với lục bát, anh đã xâu chuỗi vào Nguyễn Bính, Hồ Dzếnh, để chấp tận dân gian. Điều đó giải thích cái ấn tượng về nghệ thuật ngôn từ mà người nghệ sĩ này để lại cho người đương thời: có một cái gì đấy rất lạ, lạ đến bình dị, trong thơ Bùi Giáng --- sức quyến rũ đó chính đã xuất từ sự tiếp cận hình thức thể loại nói trên.

Một là, câu thơ Bùi Giáng có một kết hợp từ rất độc đáo, chặt mà không ép, đanh mà không khô, khác với thường mà không gây ấn tượng không chấp nhận nổi, kiểu:

*Ta sẽ đặt mười ngón tay lên mắt
 Để nhìn em qua khe hở du dương,
 Vòng theo máu hai vòng tay khép chặt
 Ô, thưa em, ta thấy mộng không thường!*

Ly Tao

*Gãy đôi trời biển điêu tàn
 Xin về thử nắm lại vàng hoa hoe.
 ... Hồng nhan em chết giữa lời
 Dồn trăm năm lệ điệu cười hôm nay.*

Điệu Cười Hôm Nay

Hai là, nhạc tính của câu thơ Bùi Giáng rất ghê gớm, mà trong một nghĩa nào đấy, là chỉ có thể cùng so sánh với tài năng tạo nhạc của Xuân Diệu mà thôi, kiểu:

*Em có nụ cười buồn buồn môi mộng
 Em có làn mi khép lá rung cây,
 Em có đôi mắt sầu xanh soi bóng
 Hồ gương ơi! Sao sáng lục vô chừng...*

Ly Tao

*Mộng đầu lạc nẻo đi hoang
 Vong hồn xoang điệu mơ màng phượng hoa.*

Tượng Số Hai

Và bằng tâm linh đất Nam tự nguồn, Bùi Giáng cũng đã nhìn ra được cái “hôm nay” thực chất nhất vẫn nằm trong nét vĩnh hằng, vốn đã làm nên *tứ* thơ Đông Tây kim cổ. Với sự trở về Tình Yêu, anh đã nối Xuân Diệu như là người có công đầu cố định đề tài này với tư cách là một chủ đề thi ca qua thơ tình của mình; và với sự chối bỏ hiện hữu, anh cũng đã xâu chuỗi vào Huy Cận, Hàn Mặc Tử, để chấp tận triết học. Điều đó cũng đã giải thích ẩn tượng về nội dung xã hội mà người nghệ sĩ này để lại trong người đương thời: có một cái gì đấy rất trần trở, trần trở đến yên giấc, trong thơ Bùi Giáng --- sức quyến rũ đó chính cũng đã xuất từ sự tiếp cận nội dung thơ ca nói trên.

Một là, sự trở về Tình Yêu đã được đẩy đến hết cực của nó, từ thấp thoáng nhất:

*Bàn chân bước người đi từ một thuở
 Lá phên vùn bờ bến cát sương rung,
 Trời khuya khoắt phiêu du trăng bỏ ngõ
 Người đi đầu sông nước lạnh vô cùng.*

Người Đi Đầu

Cho đến tận cội nguồn lã thẽ:

*Hàm răng hờ hã hôn hồng hoa đỏ
Hàm răng ngọc của ngàn xưa về đó
Hàm răng ngà của vạn đời về đây
Hàm răng xanh của suối chảy đêm ngày*

Hàm răng trắng của sỏi cồn cát bến...
Nhan sắc hôm nay

Hai là, sự chối bỏ hiện hữu cũng đã được đẩy hết cực của nó, từ chức năng thi ca:

*Anh gửi đi ngàn sóng cuộn thác nguồn
Để thấy mãi rằng thơ không thể gọi.
... Anh chờ em không biết tự bao ngày
Để thấy mãi rằng thơ không đủ gọi.*
Không Đủ Gọi Một Lần

Cho đến bản thân sinh tồn:

*Sông trắng quá bảo lòng tôi mở cửa
Trăng vàng sao giục cánh mộng tung ngàn,
Gió thổi dậy lừa mơ vào bốn phía
Ba phương trời chung gục khúc đêm giông.*
Phụng Hiến

Những câu thơ tám chữ và lục bát của Bùi Giáng do mang trong mình gần như mọi tham số của nội dung xã hội miền Nam sau 1954, vì thế, đã trở thành điểm tựa cho sự chiếm lĩnh mới thi đàn trong suốt mấy thập kỷ kế theo của nền thơ Nam. Điều đó giải thích vì sao, dẫu Thanh Tâm Tuyền tiếp tục xứng nhận cái vinh quang là người khai phá của nền thơ mà tác giả thuộc vào, thì cũng như “mọi cuộc chiến tranh rồi sẽ qua đi, mọi cuộc cách mạng rồi sẽ thôi gầm thét, chỉ còn lại mãi mãi tình em” (Aleksiej Tolxtoj), cái còn lại trong nền thơ Nam đã chẳng phải là một Áo Lụa Hà Đông, một Niềm Vui Nhỏ, một Diệu Vợ, một Nước Mắt Người Về... của thể tám chữ, là một Bài Ru Mới, một Trăng, một Tiên Và Lá, một Động Hoa Vàng v.v... của lục bát đó sao? Tóm lại, nghĩa là biến thể 2a nói trên (ngôn ngữ thơ ở cả hai miền Nam Bắc là được tổ chức giống

nhau, và đều *đi vào quỹ đạo* do 1930-1945 khai trương) đã trở thành là một hiện thực không thể đảo ngược.

Thông điệp lịch sử đã được thực thi, Bùi Giáng phải vào Dương Trí Viện Biên Hòa.

*

Bùi Giáng thuộc số ít những nhà thơ thiên phú, đã được/bị lịch sử chọn để đi 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 bình thường của anh vào thập niên sáu mươi rất có thể chính là một cách đã được chương trình hóa trước như thế nào đấy để chặn lại thơ anh, một mã-khóa như thế nào đấy mà hiện nay chúng ta chưa “đọc” được. Cái quan trọng là, điều đó có thể có nghĩa là: không phải ngẫu nhiên mà dấu rất lay lắt, anh vẫn sống giữa chúng ta --- con tằm Bùi Giáng còn tơ! Để dành cho chúng ta.

Chia tay nhau lần cuối tại một quán cà phê cóc trên hè phố Sài Gòn đã đưa anh vào lịch sử nền thơ Việt, tôi chạy vội lên phòng làm việc ở cơ quan tìm được cuốn sổ lịch tuy là năm đã qua nhưng của nước ngoài, mới nguyên, dày dặn. Nhìn tấm áo khoác sặc sỡ, cái cổ đầy mọi thứ dây rợ có thể có trên đời, từ bút bi các cỡ đến lon sữa bò, chiếc vai gầy quấy chiếc bị lác rách bươm (cũng với đủ mọi thứ có thể có trên đời!), tôi giữ chặt tay người comédien-thông-tuệ-nhất-của-các-triều-đại mà qua các ngoại ngữ Người từng dùng Đối Thoại đã để lộ ra rằng là không “điên” một tí nào hết: “Chỉ gặp lại nhau khi anh hết các trang số này, và phải là Bùi Giáng thứ thiệt, nghe anh!” Ra đi xa, tôi mong kiếm được ít tiền nơi đất khách, thêm cả cho Bùi Giáng có cà phê để để lại cho dân tộc hết những gì mà vòng quay thơ ca trước đã ký gởi nơi anh; đồng thời lại rất sợ là anh đã làm điều đó. Cái tình cảm mâu thuẫn như đối với Ngân Giang Nữ Sĩ vậy:

*Lời xin Người viết mà lòng xôn xao:
Ruột tằm đừng rút hết đường thơ đau!
Ta muốn mong Người khoan viết nữa
Để còn sống mà gặp nhau...*

Praha, mùa Xuân năm Tân Mùi (1991)

PHAN HUYỀN THU

Giấc Mơ Của Lưỡi.

Tôi ngã sấp mặt vũng
ngôn ngữ đang chết trên cánh đồng
gieo vắn

Gốc rễ rên nổi lưỡi hái cùn
Tôi khóc sứ mệnh
mầm tuyên thệ hạt

Vô sinh

Đám mây hành khát
không khóc cùng mặt trời
Tôi nằm sấp ướt
tử ngữ nhập nhằng ma trôi

Khi lưỡi nằm ngoan trong miệng
răng ngủ vùi sau môi
nụ cười chết

Tôi nghe sấm phục sinh rền mặt đất
cơn mưa rào lân tinh
Nấm mộ nở vệt hoa tử huyền*

Và giấc mơ của lưỡi
bắt đầu những nguyên âm.

Ngày 2-9-98

* Hoa Tử Huyền: Dùng theo chữ của Nguyễn Huy Thiệp.

Gửi Đồng Bào Ở Xa Tổ Quốc

Di mộng

Anh có mũi tẹt, tóc đen da vàng?
Sao anh không lý lịch
Đồng bào của tôi “liên-bang-hiệp-chủng”...

Bốn biển và năm châu
anh , chị ở đâu?
Các cháu, con tôi ở đâu?
Ai Hồng, ai Lạc?

Đồng bào của tôi.
Đồng bào di mộng.
Lọt sàng chẳng xống được nia.

Di mộng.

Đồng sàng,
(mộng sẵn sàng
sợ nia không sẵn)

Đồng bào của tôi tha hương chữ “S”
Dị bào đầu tư tình kiến thiết quê

Ba hôn bảy vía
Đồng bào di mộng
ở đâu thì về...
thì về....

19-8-1998

NGUYỄN HUY QUỲNH

Không gian xưa

Ấm đất rền vang ngày khói cũ
Bức tường gạch đá trở hoa
Không gian chật
Ba chiếc chén đá
lặng thinh
oản mình trầm tích
Đêm Hà nội đêm Hội an đêm Nhà bè
những đêm nhà gió
Phố Nhiêu Tứ vẫn sáng đèn
giữ ấm chút tình riêng

Cá và Hoa

Quo vadis?
tôi hỏi người đi đâu
người ở đâu trong đại dương
của bóng tối hỏa mù và cá
Người đi đâu
giữa những cuộc thủy táng linh đình
giữa những bất trắc
giữa phé phản cuộc đời
Người đi đâu khi tôi còn xám mặt
lưng lửng giữa đời
ngổn ngang tối
Người đi đâu
khi tôi
ngược dòng
vây hãm cá và hoa

NGUYỄN TIẾN ĐỨC

Yêu và Chết

Dục Vọng dưới Tàn Du

môi anh đầy tục lụy
khát khô cơn khát sa mạc
tìm môi em thánh trinh
răng tóc em xoa lá im
chợt xôn xao những lốc gió
và bóng tối thôi thúc
ngón tay em run rẩy
xòe cây diêm dục vọng
đốt rục tàn du mùa đông giá.

Georgetown 6/98

Lời Tiên Tri trong Vườn Vả

anh lần nẻo hương em
đến vườn vả cấm kỵ
ôm thân em che lá
khí anh nghiêng môi em
uống trình nguyên rượu dãi
chợt tiếng chim oan khiên
rúc từ đồng chó ngáp im bật
chợt trong quầng sáng tình yêu
em hiển hiện thiên thần cứu rỗi
bứt những chiếc gai tằm nọc độc rắn
xoắn vương miện khổ đau thế kỷ
xiết vòng đầu anh trong đất hã

và những giọt máu từ những huyết đỉnh gai
nhỏ xuống mặt đất tạt nguyên
thành trăm triệu đóa tương lai

New York 6/98

Chương 24: Ma-thiơ

phút anh vào cơn cô-ma
tay anh đang cầm kinh Tân ước
đọc dở chương 24: Ma-thiơ
đánh dấu trang bằng nụ hoa ép
trong phòng cấp cứu
hãy xin tiếp cho anh ngay bình dưỡng khí
chứa hương tóc em cùng mùi mưa Sài Gòn
hương môi em cùng mùi son Intense
hương da em cùng mùi thơm chần gối
có thể anh sẽ hồi sinh
để nhìn thấy lại ánh sáng mắt em
ánh sáng lạ từ phương Đông
ánh sáng lạ từ phương Tây cùng lúc
phúc thay nếu em làm kịp điều đó.
Amen

Washington D.C. 6/98

HUỲNH MẠNH TIÊN

Áo Em Chật Cứng Phần Trên

-- cái thông minh nằng nổ
-- cái bói số dềnh dàng --

Xưa em áo cánh gầy vai
Chàng đi ngang đốn ngộ nay – lý lài

Xưa em áo cánh cỏ cây
Chàng đi ngang tiệt – giọt mai lạc vườn

Xưa em áo cánh tiên nường
Chàng đi ngang – ngát đàn hương Phật đường

Xưa em da thịt vô thường
Chàng luân vô lượng cứng đường... tiết trinh

Giờ em – tước đoạt (1) – trên truồng
Bốn sợi lông (hồng?), dăm tấc băng keo (2)
Em bay nhanh. Lộ hình theo?
Em nằm cao. Biết bóng reo bên đèn?

*

Áo em chặt cứng phần trên
Ta thân tứ đại lưng quần gút... vuông!!

(1) Chủ nghĩa của Khế Iêm

(2) Lời (ảnh) thơ của Đỗ Kh.

PHẠM QUỐC BẢO

Đà Sóng

Trước thêm
thiên niên kỷ thứ ba
thế giới loài người bước vào
kỷ nguyên điện toán
thu nhỏ địa cầu
thành ngôi làng cổ cự
nhưng
cuối thiên niên kỷ thứ năm
thay vì gom các giống dân
tại đồng bằng sông Hồng
gây nên dân Việt
chúng ta lại đi ngược chiều
bung ra khắp nơi trên thế giới
gieo rắc triết lý sống
“vạn thù qui nhất bản”

Bước vào năm Hai ngàn (2000)
con người vươn cánh tay
bao vòng vũ trụ
sang năm Bốn ngàn tám trăm bảy mươi chín (4879)
người Việt phóng tầm sống
xuyên suốt vật tâm
để loài người trường tồn.

Trích Trường khúc Dân ca

SƯƠNG MAI

Có nhiều khi

Có nhiều khi
 không muốn quay về
 và cũng không có nơi nào muốn tới
 Tôi lắng nghe, đầu đó như có người đứng gọi...
 Bỗng giật mình trong giấc mộng nửa đêm
 bỗng kinh hoàng như người quên mất tuổi tên

Có nhiều khi
 nghe lòng như cơn giông,
 nghe lòng như cơn bão,
 đi qua
 Thấy mình đứng co ro, tội nghiệp bên góc đời
 và những buổi chiều tiếp nối

Có nhiều khi
 thấy lòng như biển lặng
 như giọt nắng ban chiều,
 ngưng đọng giữa làn mây
 Hình như có bóng người yêu dấu qua đây
 Rồi ngỡ ngác đưa tay vẫy gọi...
 Chỉ thấy bóng hoàng hôn đỏ xuống,
 thật đây!

Có nhiều khi
 thấy mình là tượng gỗ
 là hình nhân đứng bất động giữa đời
 Chấp nhận số kiếp, không kêu than
 Đầu hàng định mệnh, không hờn trách

Có nhiều khi
 thấy mình muốn bỏ đi, không biện bạch
 Nhưng rồi cũng không có nơi nào muốn tới
 Và cũng không thiết tha tìm lối quay về...

PHẠM MẠNH HIÊN

Một Ký Ức Dài

Bập bùng mưa bập bùng những ngày em quay đi
Con mắt rớt những hàng cây xanh
Rít lên tận thế
Để ngắm những ngày trắng mây biệt xứ
Để tự khóa thân trong mặt nạ im lìm
Để em một lần quay đi
Các vị màu của đất
Của cơn khát chết ran
Một lần nữa cuộc đời

Những phòng rỗng tận đáy
Bày biện các ngôn từ trống không
Tôi đi về trú ngụ
Ngộ nguậy với vẻ đẹp cô đơn
Những con nhện hành khúc
Lời từ biệt ơi lời từ biệt
Ở giữa cơn mơ rong
Tình thể trắng trong mắt gã si tình
Số phận giao tranh nhau trong bóng tối
Đáy vực của hoàng hôn trụ lá mặt trời
mà bình minh kia tuôn chảy
Trong tôi tình yêu em biển biệt
Những hồi chuông thấm qua mưa... mưa...

NGUYỄN CHÍ HOAN

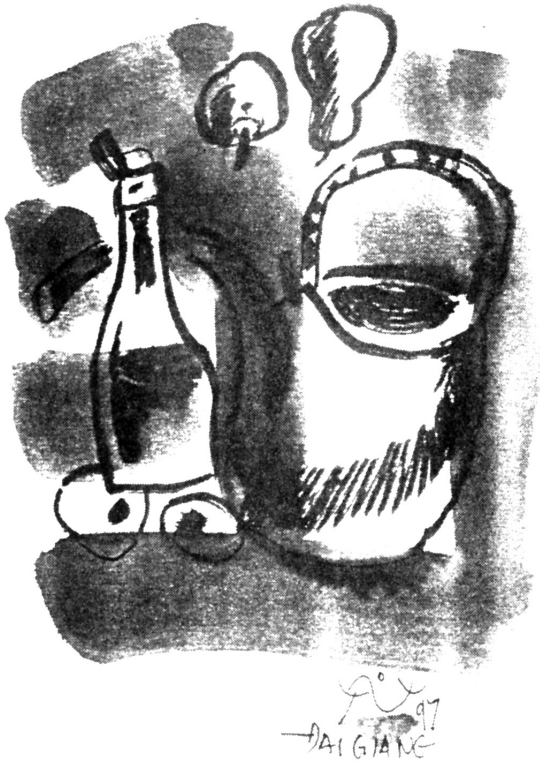
Hoa Cỏ 2

Những bông hoa cỏ
 Màu vàng mơ sắc đỏ cuối thu
 Trên những khoảng cách xa
 Lay động

Gió xuyên qua những bức tường im lặng
 Thiếu nữ một mình ngồi lại
 Đêm trăng tròn
 Và nơi đây hoa cỏ trên bàn
 Trên những khoảng cách xa, như một lời báo trước

Gió nửa đêm
 Nửa giấc
 hãy chờ, bạn mến yêu ơi
 Khi những con đường sơn cước quanh co
 Bụi thu mờ biếc khói
 Khi hoa cỏ hồng lên trong nắng chói
 Khi im lặng giải bày, khi chuỗi ngày một sớm
 đứt tung, suốt con đường quen hoa cỏ ánh hồng

Những bông hoa cỏ trên bàn
 Xuyên những khoảng cách xa
 Tỉnh thức.



Phụ bản Nguyễn Đại Giang

Thơ Thần Thơ

Lê Đạt

Lang thang trang lằn quê chữ tìm mình

Lê Đạt

1. “Thượng đế! Cầu xin người phù hộ cho dăm ba câu thơ hay đủ sức chứng minh rằng Baudelaire không đến nỗi là kẻ mặt hạ thấp kém so với đám người người mình khinh bỉ”

Lời cầu xin của tác giả *ác hoa* không phải một lời cầu xin đầu lưỡi hay làm dáng. Một người làm thơ tự trọng luôn hoài nghi, luôn thấp thỏm mình là kẻ ngoài lề vô dụng và cần phải cố công cùng sức làm được một vài câu thơ đủ chứng tỏ (không phải cho đời) mà cho chính bản thân rằng mình không đến nỗi là một kẻ vứt đi. Tôi không thích những nhà thơ tự phong hoặc được sắc phong chức “thi sĩ suốt đời”.

Nhà thơ bao giờ cũng ghế bất trắc và buộc phải bảo vệ (cứ không phải bệ vệ) thi phận của mình qua thử thách khắc nghiệt của chữ. (Nếu cuộc bầu tổng thống nào cũng trung thực như các cuộc bầu cử của chữ có lẽ nỗi bất hạnh của người dân sẽ giảm và uy tín chính trị sẽ gia tăng. Chữ là những cử tri có ý thức cao về quyền dân chủ và dị ứng mọi hủ tục phong bì cũng như thói hư bầy đàn, sùng bái)

Khi nhận được điện báo tin ông vừa được bầu làm “hoàng tử thơ”(!!!) Saint John Perse lập tức điện khẩn trả lời “Tôi thiếu năng chức vụ này”

Bình luận về việc Sartre từ chối giải Nobel, Hemingway (Giải Nobel năm 1954) tâm sự với một người bạn “Tôi dò chừng Sartre hiểu rằng giải

thường là một con điếm có thể quyến rũ và đổ bệnh sida cho anh (nguyên văn một nan y không chữa được)

Và Canetti một giải Nobel văn học năm 1981 cũng độc miệng không kém “Vinh quang có vị bả chuột”.

Viễn Châu là người được các đệ tử hết lời ca ngợi là người có khiếu thẩm mỹ cao trong sự tập các đồ quý hiếm “Mỗi cổ vật như thế này ai mà không tán thưởng -- chẳng bì với Lợi Hưu sự tập của ông ta cả ngàn người xem mới có một người thích”. Viễn Châu thở dài: “Điều đó chỉ chứng tỏ ta chưa thoát khỏi sự tầm thường và dung tục. Lợi Hưu dám chuộng những vật riêng mình ông thích còn ta thì vô thức chiều theo ý thích của đám đông -- Tự chung hàng ngàn nhà sưu tập mới có một người như Lợi Hưu.”

Cách ngôn Trung Hoa có một câu khá sâu sắc “Khi một con chó sủa bóng, một vạ con sủa theo thành sự thật.”

Hãy cảnh giác với sự thật giả!

Hãy thử ghé một câu đầu như của Cioran: “Một nghệ sỹ đáng nghệ sỹ phải lao lực tạo ra sự đơn độc. Mozart buộc phải lao lực để chấm dứt là một thời thượng, ông buộc phải sản sinh ra sự thất sủng của chính mình.”

Cái bất hạnh của một nghệ sỹ là phải sống quá lâu thân phận của một siêu người mẫu màn ảnh nhỏ.

Nhà văn Pháp gốc Rumani này chuyên sản xuất những đoản ngôn (aphorisme) độc địa đến mức nhiều kẻ đã cầu trời cho ông nuốt nhầm một đoản nhân ngôn của mình và đi tù suốt cho đỡ rách việc.

2. Tôi biết Paul Celan một nhà thơ gốc Do Thái, quốc tịch Pháp viết tiếng Đức mồ côi cả cha lẫn mẹ trong một trại thiêu người thời Đức quốc xã, có một cuộc sống không dễ dàng.

Sự đau khổ của ông là đáng trân trọng.

Nhưng tôi không thể đồng tình với Celan khi ông tuyên bố: “Hiện tại không còn là thời của thơ.” rồi ít lâu sau nhảy xuống sông Xen tự tử.

Chẳng thời nào là thời của thơ cả.

Thơ luôn lâm nguy cũng như phạm người trong mỗi con người trước cuộc tấn công triển miên của sự dung tục thậm chí man rợ.

Thơ thứ thiệt hình như bao giờ cũng vô dụng và cấp thiết.

Vô dụng vì nó không nuôi nổi nhà thơ cũng như vợ con anh ta.

Cấp thiết vì nó phòng vệ biên giới người thường xuyên ở tình trạng báo động trước nạn xâm nhập của bầy đàn.

Thơ cần được ghi tên trong cuốn sách đồ những loại thú quý hiếm cần bảo tồn.

Nói vậy không phải để phê bình Paul Celan -- Người ta có quyền sống cũng như có quyền chết.

Có những cái chết đáng kính nể cũng có những cái sống đáng khinh bỉ.

Nhưng đứng ở vị trí một công dân cùng một cộng đồng chữ tôi không khỏi tiếc cho ông. Một nhà thơ kỳ công như Paul Celan lại giải quyết bài thơ lớn là đời mình một cách vội vàng và bất cẩn. Với tôi việc tự sát của Celan là một bài thơ viết vội -- giá ông bận tâm đến việc sửa đi sửa lại bài thơ này như ông từng sửa đi sửa lại các tác phẩm của mình thì có thể ông đã thoát nạn.

“Phàm mọi việc trên đời nhất thiết không nên vội, đặc biệt khi làm chữ và khi sắp tự tử” *

Những trại thiêu người của Hitler cảnh giác loài người rằng trí tuệ cũng có thể phục vụ sự man rợ và càng khiến sự man rợ khủng khiếp hơn.

Nhưng tôi không hiểu sao một nhà logic chín chắn cỡ Adono lại phát biểu (ghi lại theo trí nhớ): “Sau Auschwitz văn học không thể như trước được nữa”, làm như Auschwitz là sự kiện đầu tiên đáng ghê tởm của lịch sử.

Từ Tần Thủy Hoàng giết các nho sĩ và đốt sách “thánh hiền” từ các đàn lửa thiêu người dị giáo của toà án Pháp đình thời trung cổ...đến các trại tập trung đa qui mô của những chế độ độc tài, loài người từng hơn một lần hơn tiền những tội ác bỉ ổi nhất nhân danh tiến bộ nhân loại.

Văn học chẳng việc gì phải thay đổi cả vì lúc nào nó cũng thay đổi.

Một nhà văn có thể quẳng bút ra trận -- Đó là một dũng cử đáng trọng.

Một nhà văn có thể sử dụng ngòi bút như một vũ khí trực tiếp tham chiến.

* Hèn đại nhân -trang134

Nhưng đó không phải toàn bộ hoạt động văn học, càng không phải để hạ thấp vị trí của những “bút chiến đấu”.

Hình như Sartre những năm cuối đời nhiều lúc cũng đã trở thành một nhà văn sốt ruột -- Có nhiều cách dẫn thân.

Mấy câu thơ hoa của Mạnh Hạo Nhiên

“Đêm động tiếng gió mưa

Hoa rụng nhiều hay ít”

Cũng dẫn thân cũng chiến đấu chẳng kém gì *Tay bản* hay *Buồn nôn* của nhà triết học hiện sinh.

3. Tôi không đến nổi gay gắt như nhà văn hậu hiện đại người áo, Peter Handke, đánh giá trường phái “văn học mới” nửa sau thế kỷ XX của Pháp là một “vụ sẩy thai”. Nhưng tôi có cảm giác các nhà xung kích của trường phái này quá lý tính, quá nghiêm túc. Họ quá đĩnh đạc với sứ mệnh truyền bá một nền văn học lý thuyết kết hợp sáng tác với khoa học viết. Thái độ nghiêm túc ấy đã vô tình biến họ thành những cha cố của một tôn giáo chữ có mùi cuồng tín trung cổ.

Umberto Eco là một nhà tín hiệu học (Sémiologue) người Ý cự phách. Ông còn là một nhà tiểu thuyết hậu hiện đại có tầm cỡ -- Những tác phẩm của ông như *Tên Hoa Hồng*, *Chiếc Đồng Hồ của Foucault* vừa mang nhiều tính thể nghiệm vừa “best seller”, đó là một thành tích hiếm nhà văn đạt được.

Ông có một định nghĩa “hơi bị hay” về chủ nghĩa hậu hiện đại:

“Tiếp theo nền văn học hiện đại tiền phong bị cầm tù trong ngõ cụt của trang giấy trắng là một nền văn học hậu hiện đại, đặc tính chủ yếu của nó là sự châm biếm (ironie) -- Có nghĩa là anh có thể viết thoải mái kể cả trở lại phép sử dụng tình tiết của tiểu thuyết cổ điển nhất với điều kiện giữ một khoảng cách châm biếm” (L.Đ gạch dưới)

Tôi chưa được đọc thơ Gilbert Keith Chesterton --Và không ít cuốn tự vị nổi tiếng chỉ nhắc đến ông như là một nhà văn, một nhà luận chiến sắc sảo.

Nhưng tôi vẫn tin ông là một nhà thơ độc đáo, không phải chỉ vì những nhận xét hết sức khen ngợi của một người thánh mũi và khó tính như Borges mà chủ yếu vì một số đoạn ngôn khó nghe của ông.

“Tuân thủ một kẻ yếu là kỷ luật

Tuân thủ một kẻ mạnh là quy luật”

“Bị bắt buộc và cưỡng bức bệnh viện trả lại một bệnh nhân thiếu đi một chân chứ không thể trả lại thừa một chân”. (Trong một đà say sưa sáng tạo),

một người có thể tuyên bố: “Tôi đã chán thân phận một tín đồ Thanh giáo, tôi muốn trở thành một kẻ ngoại giáo”. Không ai có thể nói: “Tôi đã chán đau đầu, tôi muốn đau răng”(!!!)

Cioran ca ngợi sự bông đùa như một nghệ thuật khó khăn và cách thức duy nhất để đạt tới cái nghiêm túc.

“Đi rất xa vào sự bông đùa tức là thôi không còn bông đùa.”

Bậc trí giả hiểu rằng nghiêm túc thường khi chỉ là cái vỏ bọc của tình trạng nghèo nàn về tưởng tượng, nhất sợ trước sự đa nghĩa của đời sống và một trò diễn để lẫn tránh cái sự thật nghiêm túc.

G. Courteline, nhà viết kịch xuất sắc người Pháp đầu thế kỷ XX cũng phát biểu: “Anh có thể cho tôi là tồi tệ hèn nhát thậm chí điếu toa, đừng bao giờ cho tôi là khả kính (respectable).”

Hãy nói như người Mỹ là P.C (Politically correct)

Kafka ao ước”viết về bất hạnh bằng những từ của hạnh phúc”

Liệu ta có nên viết về nghiêm túc bằng những từ của bông đùa. Ai dám bảo những câu dưới đây là nghiêm túc:

“Cho ta nghe tiếng vỗ một bàn tay”

“Hãy đi bộ trong khi cưới lừa”

“Gãy một cây đàn không dây”

Những công án tưởng chừng thiếu nghiêm túc này đã soi đường cho không ít bậc đại trí.

Ai cũng nghĩ muốn đắc đạo một người tu hành phải chuyên cần niệm Phật. Một thầy tăng hỏi Kim Sơn Đạt Quán:

-- Thầy có niệm Phật không?

Sư đáp:

-- Không

-- Vì sao?

-- Vì e dơ cái miệng.

Chưa hết.

Một đại thiền sư còn khuyên môn đồ trên đường đốn ngộ “gặp Tăng, giết Tăng, gặp Phật, giết Phật.”

Vì Phật không ở ngoài đường mà ở trong bụng ta.

“Hãy quên nghĩ bằng đầu và tập nghĩ bằng bụng.”

Bình luận về các tác phẩm của danh hoạ Sengai, Suzuki viết: “Một sự việc trở thành hài hước khi vượt ra ngoài khung giới hạn nhỏ bé của nó và được đặt trong một khung cảnh khác rộng lớn hơn.”

Herman Hesse, nhà văn Đức được giải Nobel từng nghiền ngẫm Thiền trong nhiều năm bổ sung: “Cái nghiêm túc là một sự hiểu lầm xuất phát từ thời gian. Nó là kết quả việc phóng đại giá trị của thời gian -- Trong vịnh cửu thời gian không tồn tại. Vĩnh cửu là một khoảnh khắc dài vừa đủ cho một câu nói đùa.”

Có lẽ các nhà văn hậu hiện đại gần gũi Thiền vì “Thiền là tôn giáo duy nhất dám đồng bông phènng về bản thân mình.”

Những tôn giáo khác đều nghiêm túc quá.

Borges kể lại rằng ông có một người bạn hoạ sĩ tuyệt vời đã tạo lập được “mười hai tôn giáo” để mọi người có thể đổi tôn giáo mỗi tháng một lần và những kẻ sinh vào tháng giêng không cùng một tôn giáo với những kẻ sinh vào tháng chạp.

Lẽ dĩ nhiên Borges như những bậc trí giả từng trải văn hoá thường hay bông đùa.

Trí tuệ con người không có những định nghĩa không phát triển được -- Nhưng mặt khác định nghĩa cũng có khả năng trói buộc trí tuệ khi trở thành những dây xiềng định kiến. Một định nghĩa như một bến đò. Một dòng sông trên đường ra biển lớn không thể nấn ná dừng lại một bến đò mặc dầu tất cả “những cây đa bến cũ”, “những trăng thề”. Chúng ta cần có nhiều định nghĩa mở.

Tôi muốn kể lại đây một truyện dân gian Việt Nam. Truyện cây Thì là, một loại gia vị phổ biến đối với các món “thủy sản”.

...Ngày hôm ấy là ngày Thượng đế dành cho việc đặt tên muôn loài. Cả vũ trụ mới hình thành và vô danh lữ lượt kéo đến trụ sở.

Vì Thượng đế quá thông tuệ nên vẫn vẹn có một ngày mà hầu hết muôn loài đều được đặt tên.

Mãi đến lúc gần hết giờ, một loại cây bé nhỏ, xanh xao lách mõi mới tới được bệ rồng.

Nếu nó không tận mắt chứng kiến thái độ hết sức dân chủ của Thượng Đế vì muôn loài phục vụ thì nó đã quay về. Nó sợ. Khổ, nó phải chờ mãi mới cất được tiếng nói.

Thượng Đế hơi bất ngờ -- Ông phán truyền:

-- Người thì là...

Lần đầu tiên Thượng Đế hơi khó nghĩ trước loài cây hèn mọn quá, vô nghĩa quá. Ông lặp lại :

-- Người thì là...

Đúng lúc ấy, Thiên Lôi đánh trống tan tầm -- Và thứ cây bé bỏng tội nghiệp kia từ đó được định danh là cây Thì là.

Có người bảo Thượng Đế hơi quan liêu và máy móc về giờ giấc.

Có người lại bảo Thượng Đế khôn và hậu hiện đại.

Bất giác nghĩ đến câu thơ tình quá nổi tiếng của Bà Ba Bé Hoa Kỳ, Gertrude Stein:

A rose is a rose is a rose is a rose

Eiffel 97- Hà Nội 98

(Trích “Chuyện với MIMOZA”)

LÊ ĐẠT

Rừng trúc

Cõi tục trúc rừng bay mây trắng
Trúc đặng căn để đặng tâm măng

Chùa Hoa Yên

Hương khói nhẹ tênh lòng sạch sẽ
Vần vự Hoa Yên núi trụ tình.

Sương đêm

Trúc tùng ngày mở mây ùa nắng
Núi nổi sương đêm trắng cửa Thiền

Suối Giải oan

Luy đầu nguồn trong mức suối tẩy oan
Dòng đục sót khúc giải lằm cuối nước.

Cầu duyên

Gậy trúc sóng đôi bước kẻ dốc khó
Lời cầu kinh bộ gõ loạn kinh Thiền

Chùa Bán Mái

Lòng Bán Mái chùa tâm nửa tụng
Tùng già xanh lá vụng đường tu

Đất Phật

Si mằm mộng bứt tâm đất Phật
Sớm trần chờ trưa bật gốc đa mang

Chùa Đông

Ngân chùa Đông đánh non đọi tạnh
Tuổi đa phiền tội thánh thiêng quên

Mộ đạo

Đấy Thiện căn lòng Thánh đây mmộ đạo
Trời đầy tình tội xứ đảo cô đơn

Lộc Thánh

Yên Tử lễ nhờ xuân cúng Phật
Lộc Thánh tình thâm một thất thắm

Trẩy hội

Xanh trẩy lễ rừng xuân hội nở
Cửa chùa chim mõ sợ hoa rơi.

HUY TƯỜNG

Đêm Phục Tang Mùa Thu,

Kính diếu Cha

Đêm ngân xanh
Lá trào trắng giọt giọt
Thu xa
Đãm đối thu xa...
Tang phục ngực chiều vàng
Môi rướm máu kêu khan giồng huyết thệ!

Không còn ai.
Đâu sẽ còn ai?
Đá sụp đổ dưới chân chiều thảm thiết!

Đá sụp đổ dưới chân chiều tiết liệt
Mắt ai trừng quắc thước đêm thiêng
Khuya lạnh lạnh u hồn trắng lệ!...

T.K. 11/90

Trưa Mỹ Sơn,

Điệu nhảy xám
Những ngọn lửa vùi mặt đá
Đỉnh tháp còn huyền não trưa chàm...

Tưởng Nhớ E. H.,

Những vết chân chim rướn chiều lên
lạnh lạnh san hô
chuông bắp búng
bóng ai đứng dựa lưng niêm tự sát?

E. H. Người Mất Ngủ,

Vịnh đêm
sủi tăm lời bí ẩn
biển và gió réo khan
anh là người mất ngủ
mất ngủ ngay trong cái chết sẵn sùi...

Buồn... Tàn Thu

Chó ma
sủa vầy hãm
quyết đan chéo dây thừng
siết gió...

Và hàng cây trên đồi chớp lộng
nôn thốc tháo hình ảnh (...)

Tuồng Tích,

Rống trống khe đêm
ngất ngủ điềm mộng trắng
dã
mặt nạ
tương lời
huyền não thời tuồng tích...

... ôm ghì Em,
đẹp rực bóng hổ mang!

Ngộ Độc

Chú mục thố gổ
Hát nhàu tượng bán thân
ngộ
độc
thuở xương da mê mệt...

Lột vết chuông trên lá
-- Em không nghe mùa thu?

TRANG CHÂU

Chuyện Tình

Một trạm bàn tay kia
Với nghìn đôi mắt nọ
Sao chỉ nụ cười này
Xao xuyên trái tim anh?

Trong cuộc đua
Chạy về trái tim em
Anh là con ngựa què
Nên chỉ thủ một vai về ngược.

Chúng ta là
Hai con đường song song
Trông thấy nhau
Mà trọn đời chẳng gặp!

Để thay đổi không khí
Cho tình yêu
Em nên đi lấy chồng
Và nhớ đến anh trong những giờ hạnh phúc.

Trên chuyến xe hoa này
Bao nhiêu niềm vui em mang theo
Có bằng khối sầu
Em gửi lại?

Anh ra đi
Hành lý trong tim
Là nụ cười
Hai mươi lăm năm về trước.

Tình yêu này nếu không dang dở
Làm sao anh nhớ em trọn đời?
Làm sao còn một lần gặp gỡ
Nếu không có một lần chia phôi?

NGUYỄN THỊ HOÀNG BÁC

Hoa & Lửa

Tặng Anh

trong vô cùng
lặng lẽ
đêm về
đóa quỳnh hoa nở
hoa hạnh phúc mãn khai
ấm áp
 bầu trời
thâm lặng
 tôi yêu người
ví không người
đò xưa vẫn dọc
sông nước rác rến vẫn buồn
 chảy
nhưng tôi đâu thể
như là
 tôi hôm nay

hỡi em
đã đến bên cạnh
ống thổi lửa
 thở hương nồng
lửa sống

9/98

An Ủi H.

thương tôi
vùi dập
tôi nâng tôi
đứng lên
tự do
độc lập
món xào hổ lốn
món kết hợp tình cờ
đôi khi ngăn ngừa
lựa chọn
đôi khi dứt khoát
tặng không
về
đi
thăm thăm
muôn trùng
nối liền
đứt đoạn
loạng choạng
rồi tôi
lại đứng lên
thăm thăm
hôm nay
tôi đi chậm
gắng hít thở đều không khí ban mai
(hình như có tiếng thở dài)
tôi dễ dàng
hãy thở êm đều bước
vì đường hãy còn dài

HẠ THẢO YÊN

Lối Xuân

hồn, tôi, chiếc lá, đêm hè
trôi qua khung cửa, nằm kề nhân gian
mở lời, thưa thốt gian nan
của tín gửi lại, lối xuân tìm về

Gỗ Cửa

gỗ mùa, cửa lạnh, tìm nhau
chiều treo gỗ trúc đẫm màu thiên thu
tôi từ muôn cõi mịt mù
quay đầu về tiếp hình thù thân tôi

Ý Xưa

bây giờ ta lại tránh ta
tránh cơn động đất chìm ta hôm nào
bước chân mộng ước lao đao
một thân nghiêng ngã, về trao tặng đời

ĐÀI SỬ

Truyện về Một Dòng Sông

“Có về với em chiều nay không?”

Nàng hỏi.

Dáng thanh cao,
đôi mắt thật buồn,

khuôn mặt tất cả có những
nét tàn phá của thời gian, người đàn bà chậm rãi thả từng
bước trên con đường nối dài từ trường đại học.

Trời miền bắc lập đông,
đã là lạnh.

Tấm áo choàng trên người dường như không đủ.

Người đàn bà run lên từng lúc.

Tuyết phủ đầy hai bên vệ đường.

Màu trắng băng giá,
người đàn bà vẫn thả đều từng bước...

“Chưa biết đâu you!

Còn một đồng bài vở, sắp midterm rồi,”

Chàng trả lời.

Sông chảy cuộn cuộn,

nơi hạ nguồn của dòng Missisipi.

Đã mấy ngày mưa tầm tã, rác rến phủ đầy hai bên bờ.

Người đàn ông có khuôn mặt khắc khổ,

đôi mắt thật sáng, mái tóc

đã bạc gần hết, đứng lặng lẽ nhìn dòng nước.

Đã là một chập chùng,

một đổ về,

nhưng sao vẫn xa lạ.

vẫn biết rằng nước từ thượng nguồn sẽ đổ về hạ nguồn,
nhưng khoảng cách sao quá xa.

Đã là bao nhiêu năm,

nhưng sao vẫn vậy,

vẫn lạc loài

và xa cách.

PHẠM MIÊN TƯỜNG

Nhà Đông Tiếng Nói

Nhà đông
tiếng nói
chạm nhau
hỏi người
trái đất
chỗ nào
rộng hơn.

Lưng Tượng Cởi Trần

Gió
lau
lưng tượng
cởi trần
em
nằm
phủ
mắt lá rậm
trên đồi.

Tượng Đá Ngủ Ngồi

Tay
che
ánh sáng
mặt trời
về
ôm
tượng đá
ngủ ngồi
sau mây.

Những Khoảnh Khắc Vi Hành Của Thượng Đế (Bàn thêm về Thơ Chụp Bắt)

Đỗ Minh Tuấn

Paul Hoover, khi giới thiệu về thơ hậu hiện đại Mỹ đã từng đưa ra ý tưởng về thơ “chụp bắt sự thật trong thoáng chớp của giác ngộ thần bí” để giải minh ý tưởng của Rosenberg về loại thơ “hình ảnh sâu thẳm” trong các sáng tạo của Diane Wakoski, Robert Kelly, Clayton Eshleman và của chính Rosenberg - những hình ảnh chứa trong chính lớp vỏ hiện tượng của nó những hình ảnh bản chất bị chôn giấu¹. Khái niệm “chụp bắt” ở đây dường như là một profile của khái niệm ngộ trong thiền học, còn khái niệm “hình ảnh sâu thẳm” dường như chính là cái bản lai diện mục của sự vật hiện ra lộng lẫy hơn cả Vua Salomon, như cách nói của Suzuki, trong thoáng chớp giác ngộ thần bí kia. Trong Tạp chí Thơ số Mùa xuân 1997, Phan Tấn Hải đi sâu vào phân tích ba bài thơ thuộc loại thơ chụp bắt này. Tầm bưu thiếp của Nguyễn Đăng Thường, dòng quảng cáo trong thơ Khế Iêm, bàn cờ tướng trong thơ Nguyễn Hoàng Nam đều được Phan Tấn Hải phân tích sâu sắc trong tư cách những khoảnh khắc được chụp bắt. Thực sự những hình ảnh này đều thuộc loại hình ảnh sâu thẳm như quan niệm của Rosenberg, ở đó bài thơ đóng đưa giữa cái vỏ đời thường và cái ruột siêu thực, siêu hình, siêu tuyệt. Nhưng nếu như tấm bưu thiếp trong thơ

1 Paul Hoover- Giới thiệu thơ hậu hiện đại Hoa Kỳ- Tạp chí Thơ số mùa đông năm 1997.

Nguyễn Đăng Thường và dòng quảng cáo trong thơ Khế Iêm là sản phẩm của hướng sáng tạo đào sâu vào cái quen thuộc theo kiểu Robert Rauschenberg, hay là một thứ giống như cái bồn tiểu của Duchamp, thì bàn cờ tướng trong thơ Nguyễn Hoàng Nam là sự đào sâu vào cái dị thường kiểu Donald Allen. Đưa ba bài thơ vào một tập hợp thơ chụp bắt, Phan Tấn Hải đã khai mở những hướng suy tưởng mới để giả minh chi tiết bản chất hậu hiện đại của những tác phẩm thơ này.

Khái niệm “Thơ chụp bắt” mà Phan Tấn Hải đưa ra, dường như là tương đồng với khái niệm “Thơ vụn hiện” từng một dạo được lên ngôi và bị kỳ thị ở thi đàn trong nước. Chúng đều nói về chất thơ đặc biệt của những khoảng khắc. Nhưng thực ra hai loại thơ này là tương phản với nhau trong bản chất triết học. Nếu như thơ vụn hiện là con hoang của khoảnh khắc thiên khả Nàng Thơ để rơi để vãi trong trực giác thi ca, thì thơ chụp bắt là kết quả của nỗ lực thi nhân theo đuổi khoảnh khắc. Thơ chụp bắt là thứ thơ không ăn sẵn, nó đòi hỏi lựa chọn và nỗ lực. Lựa chọn ở đây là sự lựa chọn trong tình huống, nhà thơ quay cuồng trước những liên tưởng thơ chớp nhoáng, và anh ta vừa phải lựa chọn vừa phải chụp bắt cái tia chớp thoáng qua đó để biến nó thành tín hiệu nghệ thuật trên mặt giấy. Sự lựa chọn này không mang tính lý trí, mà là một phiêu lưu kép về một hướng mà thi nhân linh cảm thấy có thơ. Và khi anh ta quyết định đặt bút ghi lại liên tưởng đã chụp bắt lại đó, anh ta đã làm công việc sáng tác thơ chụp bắt, là quyết định tóm lấy một liên tưởng trong vô vàn liên tưởng đã vụt qua. Nếu như người làm thơ vụn hiện chỉ cần ghi nhanh tất cả những liên tưởng ào ạt hiện lên như cảnh sát giữ trật tự khi các vận động bóng đá ào vào sân cỏ, thì người làm thơ chụp bắt phải tóm lấy một kẻ nào đó mà anh ta cho là có máu mặt nhất trong đám cổ động viên bất trị, nhanh như chớp ấy.

Tấm bưu ảnh trong bài “Bưu Ảnh của Người Anh ở Mỹ” của Nguyễn Đăng Thường, dòng quảng cáo trong “TV Ký” của Khế Iêm đều là những vật quen thuộc đến nhàm chán, đưa nó ra trong tư cách thơ ca, các tác giả có vẻ như đang làm cái việc giống như Marcel Duchamp gửi chiếc bồn tiểu đi triển lãm hội đầu thế kỷ. Nhưng hai hành vi đi về hai hướng khác nhau. Nếu như Marcel Duchamp bằng ý tưởng táo bạo của mình đã phóng chiếc bồn tiểu vào không gian nghệ thuật vượt thoát khỏi lực trọng trường của không gian đời thường với sức hút của những tập tính thực dụng và những tập quán suy tư, thì Khế Iêm và Nguyễn Đăng Thường phải đưa vào trong những sự vật phi thơ và nhàm chán đó những chỉ dẫn giúp cho người đọc bừng ngộ, nhìn ra cái hình ảnh sâu thẳm trong những hình ảnh bình thường, quen thuộc. Trong những chú thích, những điểm nhấn, những gợi ý lửng lơ bình thần vừa hàm chứa phép lạ hoá theo kiểu Bertold Brecht và vừa mang tính thách đố, công phá của những công án thiền. Một hình ảnh là sự đông cứng của khoảnh khắc trong quá khứ, một hình ảnh là hiện thân sinh

động khoảnh khắc trong hiện tại nhưng đều là những ảo giác, những con kén bị bao bọc bởi những định kiến, những mê lầm vọng tưởng do ý thức và dục vọng thường nhật của ta sinh ra. Nhà thơ bắt những hình ảnh đồng đặc ảo giác quen thuộc đó ra khỏi dòng đời, đưa chúng vào không gian hiện tượng luận, cắt đứt mọi cảm nghĩ link tới những ấn tượng cũ, những cảm nghĩ cũ, những ý nghĩa cũ và bằng cách đó cấy vào trong chúng một chiều kích mới -- chiều kích của hư vô. Và, bài thơ là cái đưng đưa giữa không gian thực và không gian ảo, giữa vật tự nó và vật cho ta, giữa vật quá thực và những ảo giác, giữa tính đời thường và tính ma thuật, giữa tồn tại và hư vô. Thực chất là những thách đố mời gọi ta giải trừ tri kiến để nhìn thế giới bằng cặp mắt trẻ sơ sinh, bằng tâm nhãn của Quán thế âm Bồ tát -- nghe thấu những âm vang trong sâu thẳm tâm linh mà không nghe thấy những âm trần chất chứa bên tai như những hợp âm quảng cáo náo động kia. Cái mà nhà thơ chụp bắt ở đây không phải là những ngôn ngữ trong ngày hội hoá trang của hãng bia Budweiser mà là một chút tĩnh lặng trong dòng ngôn từ náo nhiệt, một cái ngách nhỏ từ đời thường dung tục mở thông sang cõi ảo, thi vị, thanh cao. Cũng như vậy, trước một bàn cờ quân tướng giấu mặt, quân mã đứng ngăn giữa tướng và một lữ tốt, một người khác có thể liên tưởng tới một cục diện của thời đại, một nghịch lý của thơ v.v.. Nhưng Nguyễn Hoàng Nam lại chộp lấy ý tưởng về những ngày vô cảm. Và bài thơ đã ra đời mang mã số riêng, tính cách riêng và số phận riêng. Ở đây, cái được nhà thơ chụp bắt không phải là mấy chữ “Budweiser” hay hình ảnh bàn cờ kỳ dị, mà chính là liên tưởng về tiếng ếch kêu và những ngày vô cảm. Có thể, ba âm “Bọt wai dzờ” và cái tứ về những quân cờ kia cũng là những sản phẩm vụt lóe lên được nhà thơ chụp bắt, nhưng đó chỉ là cái xác của bài thơ. Nhà thơ, sau khi chụp bắt được thân thể của những liên tưởng bất trị, cần phải thẩm vấn chúng và chụp bắt được một sắc thái thẩm mỹ, văn hóa đặc biệt lóe lên trong cuộc thẩm vấn này. Nghĩa là, cái chất thơ đích thực mà nhà thơ chụp bắt được không phải là chính bài thơ trong cái dáng vẻ khiêu khích ngang tàng của nó, mà chính là những vấn đề, những chú giải kèm theo, có vẻ nhỏ nhẹ, khiêm nhường, thứ yếu, nhưng đích thực là lời tự thú của Nàng Thơ trong cuộc thẩm vấn kia. Lời tự thú đó mang chân lý thơ ca, nó giải mã các hành trang thi ca trong chất liệu ngẫu nhiên mang cấu tứ ngầm. Nói theo ngôn ngữ tin học, nếu tấm bưu ảnh, mấy âm “Bọt wai dzờ” và hình vẽ bàn cờ kia là những chương trình, thì lời giải và tiêu đề ở phía dưới chính là những files setup.exe làm cho chất thơ lan tỏa trong tâm hồn người đọc. Những đầu đề và những chú giải này mang mã văn hoá của bài thơ, nó định hướng và làm thơ bùng nổ. Vì thế, nó chính là trung tâm của bài thơ, nếu không muốn nói, đó mới là chính bài thơ, còn cái phần thân thể mà nó bám vào như là chú thích, là tiêu đề cho nó. Đây không phải là một ý tưởng lập dị,

một lối nghĩ ngược dễ dãi. Thực chất là những chú thích này, những tiêu đề này không hề là những giải thích lý trí như những dòng giải thích ngữ nghĩa và ngữ pháp trong từ điển. Đây là một chiều kích văn hóa mới, một liên tưởng phá huỷ cấu trúc đã định hình để thức dậy một vùng liên tưởng mới, một xúc cảm thẩm mỹ mới. Chính cái mới đó là tiềm ẩn trong đối tượng (cái bồn tiểu, bưu ảnh, bàn cờ, dòng quảng cáo...) mà ta, với nếp nghĩ nếp cảm quen thuộc không hề nhìn thấy. Nó ẩn kín, nó tàng hình, cũng có nghĩa là nó trốn chạy vào định kiến để thoát khỏi cái nhìn chiếm đoạt của ta. Nhưng nhà thơ đã chớp được nó trong một khoảnh khắc nó hiện diện qua trực giác, giam nó lại trong câu tiêu đề, chú giải, bắt nó thực thi sứ mệnh hướng đạo cho độc giả, mở ra những cửa ngõ văn hóa, những chiều kích thi ca mới để đưa ta đến những vùng liên tưởng mới và những xúc cảm thẩm mỹ mới. Và, chính trong khi thực hiện sứ mệnh này những chú giải vốn là thứ yếu, đã được nâng Thơ đưa lên ngôi vị chính yếu, còn cái thân thể rườm rà linh kính của bài thơ lại trở thành chú giải ! Sự đảo thế, thoán đoạt kỳ diệu này đã diễn ra như thế nào trong hậu trường ngôn từ, trong tâm tưởng thi nhân và tâm tưởng kẻ đọc thơ ?

Không phải những ý tưởng nào nhà thơ chụp bắt cũng có thể đóng vai trò tiêu đề, chú giải định hướng một chiều kích văn hóa mới như các tiêu đề, chú giải trong những bài thơ kể trên. Cái nhà thơ chụp bắt được phải là cái tàng hình, trốn chạy -- nghĩa là cái biểu tượng thuộc một kênh văn hóa khác mà trước khi bị nhà thơ chụp bắt nó không hiện diện trước ta. Nếu Khế Iêm chú giải bài thơ “TV Ký” một cách dễ dãi, chẳng hạn chú giải về ngữ âm Anh ngữ hoặc chú giải về kỹ thuật Tivi thì những chú giải này là những cái đuôi của bài thơ, nó chỉ là sự ngoe nguẩy của một hệ thống mà ta đã biết, đã cảm. Cũng như vậy Nguyễn Hoàng Nam đặt tiêu đề cho bài thơ “Những Ngày Vô Cảm” là “Cờ Bí” hoặc “Thời Đại của Tốt Đen”, thì sức gợi nghĩ gợi cảm sẽ giảm đi nhiều, vì những biểu tượng này gắn với bài thơ như lưỡi dao gắn với chuôi dao, trong khi liên tưởng về những ngày vô cảm lại gắn với bài thơ như tên lửa bay ra từ bộ phóng.

Để làm rõ các ý tưởng trên đây, xin được phân tích cụ thể hai bài thơ trên đây của Khế Iêm và Nguyễn Hoàng Nam.

“*TV ký*” là một bài thơ khắc khoải về văn hóa. Nghe mấy tiếng “Bọt wai dờ” phát ra từ Tivi, nhà thơ liên tưởng tới tiếng ếch kêu, điều đó phát lộ một ám ảnh văn hóa, một sức sống văn hóa không dễ gì phai nhạt hay tiêu diệt. Lâu nay trong ý nghĩ thông thường, ta quen với một nhận định dễ dãi rằng những người sống lưu vong xa quê hương dễ bị đồng hóa, bị cuốn vào nhịp sống của các xã hội văn minh. Nhưng đọc bài thơ, ta vụt ý thức về một thực tế ngược lại: các tín hiệu bên ngoài của xã hội văn minh lại khơi gợi, thức dậy và củng cố những ấn tượng văn hóa, cội nguồn. Đó là sức sống lâu bền của văn hóa, cũng là sức ý của văn hóa, nó ngăn cản

những người sống tha hương hòa nhập thực sự vào các xã hội phát triển, cũng giống như tình hình mà đã có lần Bác sĩ Trần Văn Tích đưa ra : Những người Việt hải ngoại trong cơn vật lộn với ngoại nhân để kiếm sống vẫn ngày càng nhìn thấy những bức tranh tường, nhưng không vì thế mà không bồi hồi nhớ đến những bài thơ Nguyễn Du đề trên vách¹.

Những ý tưởng trên đây chỉ là tầng thứ nhất của bài thơ, tầng ý nghĩa lộ thiên trong vỉa duy lý. Để đạt được ý tưởng này, Khế Iêm có thể viết một cách cổ điển :

*“Đêm ở xứ người, nghe những lời quảng cáo trên Tivi
Chợt nhớ tiếng ếch kêu thời thơ ấu”*

tương tự như Tú Xương đã viết :

*“Vẳng nghe tiếng ếch bên tai
Giật mình còn tưởng tiếng ai gọi dò”*

Nhưng Khế Iêm đã chọn cách viết như ta đã thấy vì nhà thơ không tự thỏa mãn với sự biện giải của thi pháp cũ, thực chất là liên tưởng một chiều trong một hệ toạ độ xác định. Với cách viết như ta đã đọc thấy, Khế Iêm đã làm cái việc đưa lửa đặt cạnh xăng làm bùng nổ một hiệu quả triết học và thẩm mỹ mới nơi người đọc. Nhà thơ không áp đặt, chỉ khơi dậy bằng cách đối chiếu hai ẩn tượng văn hóa, cấp cho ta những thông số văn hóa mới để tham chiếu vào đối tượng đã ổn định ý nghĩa trong định kiến. Nghĩa là, Khế Iêm đã công phá vào định kiến thi ca, định kiến văn hóa như các thiền sư nhìn xuyên tầng các ý nghĩa quen thuộc về thế giới để tìm kiếm chân tướng của hiện tượng trình nguyên. Thực chất là Khế Iêm đã “ngộ” thiền trong khoảng khắc mấy từ ngữ tiếng Anh đập vào tâm thức và nhà thơ đã viết ra trên giấy bài thơ đó như một nỗ lực truyền đạt tâm thức thiền này tới người đọc chúng ta. Hơn cả một bài thơ nhớ quê hương, “*TV ký*” là một kiểu thơ thiền gồm công án (*Bọt wai dzờ*) và lời chỉ dẫn mang định hướng đạo (*chú thích về cách đọc*). Như vậy, thơ chụp bắt ở đây chính là chụp bắt một ẩn tượng mới về thế giới, giải thoát khỏi tù ngục định kiến, như các thiền sư khi “ngộ” giải thoát khỏi tri kiến mê lầm về thế giới quanh ta. Nói theo thuật ngữ triết học Tây phương thì đây là hành vi giải cấu trúc. Tìm thơ trong quảng cáo là nơi có ít chất thơ hơn cả, thậm chí là nơi phá hoại thơ, Khế Iêm là người chui vào “ngục biếc” của ngôn ngữ để tìm tự do. Vẫn là một nỗ lực ám ảnh về thời gian và khát vọng vượt thoát những ngục tù ngôn ngữ hằng thấy trong những thi phẩm trước của ông, nhưng ở “*TV Ký*”, bên cạnh nỗi cô đơn, niềm bất lực, nỗi hoài

1 Trần Văn Tích- Đọc thơ - Văn học, tháng 7 năm 1997.

nghe trước ngôn từ vẫn còn nguyên khối, ta thấy có một sự vượt ngục táo bạo: nhảy ra khỏi cấu trúc để thoát khỏi thời gian và nhảy ra khỏi thời gian để thoát khỏi dòng ngôn ngữ. Đó là cú nhảy qua hố thẳm giữa khoảng khắc và vĩnh cửu. Và trong số những kỹ sỹ hậu hiện đại cuội trên “dòng lưu chảy của cái tạm thời” để đi tới cái chân tướng vĩnh hằng, Khế Iêm chọn con ngựa bất kham bậc nhất trong bầy ngựa của Spanos¹ là cái ngôn ngữ thô thiển, nhất thời mang cuồng vọng của biểu tượng vĩnh cửu: ngôn ngữ quảng cáo.

Bài “Những Ngày Vô Cảm” của Nguyễn Hoàng Nam có vẻ chệnh vênh giữa tính chất ẩn dụ và mô hình của chủ nghĩa hiện đại và tính phản đề, giải cơ cấu của chủ nghĩa hậu hiện đại. Bài thơ là một khối rubik có thể xoay về nhiều phương diện ý nghĩa và ẩn tượng. Tuy nhiên, cái tiêu đề “Những Ngày Vô Cảm” giống như chìa khóa giúp ta giải mã bài thơ, lái cảm nhận của ta về một hướng.

Bài thơ là một biểu trưng về những đảo thế lớn lao của thời đại, sự áp đặt của số đông biểu hiện trong sự tràn ngập của những con trời, sự đảo lộn chức năng biểu hiện bằng việc con mã lẽ ra phải vượt thoát, đi xa thì lại quay lui trấn giữ xó nhà, sự mờ nhạt và giấu mặt của cứu cánh biểu trưng bằng quân tướng không có hình hài. Tất cả các biểu trưng đó hình thành biểu tượng về nghịch lý của thời đại, sự đảo ngược chức năng, giá trị và quyền lực trong thời đại hôm nay.

Kể từ khi Marx viết kinh thánh của giai cấp vô sản, Lê Nin, Stalin, Mao Trạch Đông đưa những người nông dân lên ngôi, quyền lực của những người dưới đáy được biện hộ bằng lý luận, bằng triết học. Chủ nghĩa tư bản phát triển với những cuộc bỏ phiếu dân chủ những cuộc đình công huyền thoại và những thể chế tự do dân chủ cũng đã tạo ra một sân chơi thoáng đảng của số đông và gián tiếp tạo ra cơn động đất của các sắc tộc thiểu số đòi quyền tự trị. Cùng với hai xu thế đó là sự bành trướng của văn hoá đại chúng và sự thống trị của những kẻ ngu dốt đại diện cho số đông. Nếu như trước đây Freud đã giáng cấp con người xuống ngôi vị thấp hơn ngôi vị hằng có, thì hôm nay đạo đức học sinh thái tấn công vào đạo đức truyền thống, kêu gọi con người phải nâng cao phẩm giá của thế giới tự nhiên, nghĩa là đặt con người cải tạo thế giới của Marx trước sự phán xét của giặc kiến càn Phi châu. Bầy đàn tự nhiên và số đông tự nó là cứu cánh, là lực lượng của nhà chính trị, là thị trường của các nhà kinh doanh, là công chúng của văn nghệ sĩ, là chất liệu thời thượng nhất của nghệ thuật—cái

1 Theo Steven Connor, W.V.Spanos là người 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” (xem Tạp chí Thơ số mùa xuân 1998 trang 201-202).

đời thường, cái hàng ngày chính là lãnh địa của số đông, nơi in dấu vết số đông. Hiển nhiên, khi quyền lực của số đông lộ diện nhan nhản áp đảo như vậy thì vai trò của các cá nhân, các lãnh tụ, các vị tướng trở lên mờ nhạt, thiếu diện mạo. Không còn những lãnh tụ theo kiểu siêu nhân, giáo chủ của ngày xưa. Ngay cả triết học “vốn quen coi mình là độc lập và tự đầy đủ đã buộc phải lên tiếng với tư cách là ‘cái trống không’, hoà âm theo những văn bản khác” (J.Derrida)¹. Các lãnh tụ hôm nay vẫn ngự trên ngôi vị quan trọng nhất nhưng chỉ giống như quân tướng không diện mạo, như số không vô nghĩa mà thôi. Sự có mặt của họ trên lễ đài chỉ để chứng tỏ rằng số đông cần một người như thế. Trong tình thế đó, người trí thức như con mã bị kẹp giữa hai quyền lực: giữa sự tầm thường của quyền lực thời đại, và sự nhột nhạt, đánh mất mình của quyền lực truyền thống, giữa sự số sãng áp đảo của số không và sự nhột nhạt, hèn đốn, lẩn trốn của các thủ lĩnh, sự tiêu biến của triết học và lý tưởng. Con mã mang bản tính tự do, phóng khoáng bị mất không gian, trước mặt là baric của số đông dung tục, nhỏ bé, tầm thường, sau lưng là vực thẳm hư vô, cái chết của cá tính sáng tạo, của chuẩn mực tinh thần truyền thống. Nhân vật chính trên bàn cờ chính là con mã, hiện thân của trí tuệ tự do năng động khoáng đạt bị vây hãm, dồn ép, bế tắc. Phải chăng, đó chính là biểu trưng thân phận người trí thức, nhà thơ trong cục diện thời đại? Dù muốn hay không, con mã là một tự thú vô thức về sự bế tắc tiến thoái lưỡng nan của nhà thơ. Trước đây, anh ta tung hoành trên bàn trong quỹ đạo của luật chơi và của một quyền uy tối thượng, duy nhất là hệ tư tưởng, lý tưởng, ý đồ, truyền thống văn hoá thẩm mỹ v.v. Ở đây đủ quyền lực tôn giáo chi phối cách nghĩ cách cảm của anh ta, tạo nên màu sắc thẩm mỹ cho tác phẩm của anh ta. Ngày nay, tất cả những quyền lực trung tâm trong cảm xúc và tư tưởng đó đã dần dần tiêu biến, tôn giáo thế tục hóa, hệ tư tưởng sụp đổ, bạo chúa phải giấu mặt, tác giả đã chết, chủ thể sáng tạo ngày càng phải ẩn mình đi, ý đồ sáng tạo bị phớt bỏ, các thực thể đa văn hoá lên ngôi, ranh giới giữa ý thức khoa học và ý thức thường ngày bị phá bỏ, không còn các vách ngăn giữa nghệ thuật thấp hèn và nghệ thuật cao siêu, văn hoá đại chúng tràn ngập như những con chốt áp đảo. Trước cảnh quan tinh thần đó nhà thơ bị rơi vào trạng thái vô cảm là trạng thái của quân mã cố bảo vệ viên tướng chết, người lính cuối cùng tử thủ với các giá trị truyền thống, nếp nghĩ nếp cảm truyền thống nhưng bị mất cứu cánh và bị số đông dồn ép, làm cho bị phân tâm. Phải chăng vì thế, bài thơ có tên là “Những Ngày Vô Cảm”? Nhìn ở một góc độ khác, ta thấy rõ bàn cờ là lãnh địa của lý trí. Tất cả thế cờ trên bình địa của lý tính, chúng là môi trường của thời

1 Từ điển Triết học Phương Tây hiện đại- trang 197, Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hanoi, 1996

đại hôm nay với sự phát triển của khoa học và luật pháp kéo theo những khủng hoảng bế tắc. Sự bế tắc của thế cờ này có bản chất là sự bất lực bế tắc của lý trí, sự khủng hoảng của văn minh duy lý phương Tây. Nguyễn Hoàng Nam gọi khái quát thời đại ấy, văn minh ấy và cục diện bế tắc ấy, là “những ngày vô cảm”. Nhìn từ góc độ văn hoá, profile của vấn đề là: con người đang bị vô cảm về văn hoá, bị mất cảm giác về cứu cánh, bị mất Thượng đế, mất cái quan trọng nhất mà người ta vẫn hằng bảo vệ như bảo vệ quân tướng trên bàn cờ kia! Không còn cảm xúc, thi hứng, mỹ cảm, tình yêu, niềm đam mê và sự tôn thờ..., ngay trong tâm trí ta những ý nghĩ vụn vặt, bé nhỏ, tầm thường cũng trởi dậy nhan nhản như những con chốt tràn ngập bàn cờ tướng. Và bàn cờ kia cũng chính là phần chiếu những vấn nạn của thời đại trong tâm hồn ta, là chân dung tinh thần của ta trong những ngày vô cảm, những ngày chết của thơ, của tình yêu, của những gì làm nên diện mạo riêng, cá tính và tôn giáo. Có thể nói, bài thơ của Nguyễn Hoàng Nam giống như một kiểu Hà đồ Lạc thư trong Kinh Dịch thể hiện mã số cấu trúc tinh thần thời đại.

Có thể khi viết bài thơ đó, Nguyễn Hoàng Nam không ý thức hết về những thông điệp này, nhưng người đọc có quyền liên tưởng, giải mã căn cứ vào tương quan các hình tượng, các chỉ dẫn, các biểu trưng. Và, không thể nói rằng những ý nghĩa ẩn tượng mà người đọc cảm nhận được không ít nhiều cơ sở vô thức, tiềm thức của người sáng tác. Cũng có thể phân tích rằng bài thơ là cảnh tượng số đông hướng tới hư vô là một chiều kích vừa được tái phát hiện ở quy mô nhân loại và được spelling rành rẽ trong ngữ điệu và cú pháp của khoa học kỹ thuật. Nhưng hướng giải mã này khó bao quát toàn bộ hình tượng với sự cất nghĩa thuyết phục vị thế và vai trò con mã đứng giữa bầy chốt và quân tướng; hơn nữa, sự tràn ngập của những con chốt gây ấn tượng bao vây, áp đảo nhiều hơn là ấn tượng sùng kính, tôn thờ. Căn nhắc mạnh là bên trên, bên cạnh đằng sau tất cả những ý tứ ý nghĩa đó là cái ẩn tượng rùng rợn về sự áp đảo của những con chốt và sự mất mặt của quân tướng. Ẩn tượng đó, cùng với những phức cảm do tiền đề bài thơ khơi gợi và cộng hưởng, đã tạo nên linh hồn thẩm mỹ và sắc thái văn hoá của bài thơ.

Một dấu hiệu đáng quan tâm cất nghĩa là: cả hai bài thơ của Khế Iêm và Nguyễn Hoàng Nam đều bộc lộ sự hoài nghi định kiến và muốn công phá vào lý trí. Về thi pháp, hai bài có những điểm tương đồng, đều có dáng dấp thơ Thiền. Bản chất Thiền của nó là sự chộp bắt các biểu tượng, giải cấu trúc, giải định kiến thể hiện trong các tiêu đề -- linh hồn văn hoá thẩm mỹ của bài thơ. Và, tính chất dân tộc của hai bài thơ này là ở cái nhìn nguyên lý, siêu lý, lập thể đậm đà sắc thái Thiền học đã phân tích trên đây.

Về phương diện mỹ học, tính chất hậu hiện đại của những bài thơ

“chụp bắt” này thể hiện ở chỗ chúng đều là tia sáng vụt loé trong cuộc đung độ, giao hoà giữa khoảnh khắc và vĩnh cửu. Những khoảnh khắc vốn mong manh, những hình tượng vốn phù du được phép màu của nghệ sỹ hậu hiện đại cấp cho quyền lực và phẩm giá của vĩnh cửu, bứt ra khỏi thời gian và lịch sử để lên ngôi thiên sứ, lên ngôi vĩnh cửu trong chính những xiêm y mũ mặng và hối hả của đời thường. Cái bồn tiểu của Marcel Duchamp đã lên ngôi như vậy. Dòng quảng cáo của Khế Iêm, tấm bưu ảnh của Nguyễn Đăng Thường, bản cờ tướng của Nguyễn Hoàng Nam đã lên ngôi như vậy. Đó là những khoảnh khắc khác nhau của cùng một vị Thượng đế vi hành. Nghệ thuật của nhà thơ là ở chỗ chỉ cho người đọc vốn là những kẻ người trần mắt thịt cái đáng ngờ của những khoảnh khắc và hình tượng, để họ dừng mắt lại nhìn sâu vào đó như thiên sứ nhìn sâu vào một điểm nhỏ trên tường cho đến khi nhìn ra diện mạo vô biên và vĩnh hằng của Thượng đế trong những hình tượng thường nhật tầm thường, mong manh vô nghĩa đó. Mỗi nghệ sỹ, mỗi bài thơ có cách toả hương vĩnh cửu khác nhau để mời gọi ta vào cuộc phiêu lưu trong vực thẳm không cùng của nó. Với Marcel Duchamp đó là sự thách thức mỹ học tạo cú sốc giải cấu trúc thẩm định nghệ thuật, với Khế Iêm đó là sự hướng đạo khám phá công án thiền sư bằng một applet của Java nhấp nháy trong dòng chú thích, với Nguyễn Hoàng Nam đó là ẩn tượng khả nghi của những thế cờ, còn với Nguyễn Đăng Thường, sự mời gọi có vẻ kín đáo khó nhận thấy hơn, nhưng dù bài thơ có vẻ mở ra cánh cửa hẹp cho ta hội ngộ Thượng đế, nó vẫn mở ra một tiền sảnh mênh mông, ở đó, trong lúc chờ Người, ta vẫn có thể run rẩy nhìn ra bộ áo quần thường nhật của Người in dấu ấn thân phận của ta. Nếu bài thơ của Nguyễn Đăng Thường chỉ ra địa chỉ quen thuộc hẹn gặp Thượng đế, thì bài thơ của Nguyễn Hoàng Nam là bản đồ chỉ đường đến vị trí xa lạ Người đang chờ đợi và bài thơ của Khế Iêm chọn khoảnh khắc sắp tiếp kiến để nhắc nhở cho ta những thủ tục và nghi lễ cần thiết để nhận diện Người. Tính chất hậu hiện đại của những bài thơ này là ở sự xoá nhoà ranh giới cổ điển giữa cái tầm thường và cái siêu việt, cái tự nó và cái cho ta, cái khoảnh khắc đơn nhất và cái vĩnh hằng, cái bằng quơ đùa giỡn và cái nghiêm túc, thiêng liêng. Nói cách khác, chúng đều xứng là những tên lính trong đội quân của Peter Bugar chống lại những khuôn mẫu trường giả của ý thức để nỗ lực bắc cầu qua vực thẳm giữa nghệ thuật và đời sống.

ĐỖ MINH TUẤN

Ronaldo từ hành tinh nào tới ?

I

Trái đất hồi xuân mỗi mùa World Cup
 Trái bóng bấp bênh và du đãng nhất đời lại hoà giải và nối kết cả
 hành tinh
 Sân cỏ bao dung mọi sắc áo màu cờ, trận tuyến phân đôi đến khắp
 mọi gia đình trong hang cùng ngõ hẻm
 Quả bóng tròn như trái đất thứ hai cuốn nhân loại quay vòng trong
 thứ thời gian của vĩnh cửu, hoà bình
 World Cup là cái mặt nạ của hành tinh trong ngày hội giả trang hạnh
 phúc, che đi bao nếp nhăn đau khổ tận nguyên của trái đất già nua...
 Trong ngày hội này có cả người ngoài hành tinh tên là Ronaldo
 Ronaldo đến từ hành tinh nào vậy ?

II

Thế kỷ hai mươi, trái đất như một con chó đói
 Lè lưỡi vệ tinh liếm lên những cục mỡ trắng sao
 Thèm khát và âu yếm
 Đói không gian, đói Thượng đế, đói trinh nguyên
 Nhân loại khát khao đặt chân lên sao Hỏa, sao Kim, sao chưa kịp có
 tên (vì chưa nhất trí trong cuộc họp có rất nhiều sắc tộc muốn đặt tên
 các hành tinh mới theo di chúc của tổ tiên)
 Không phải để kiếm tìm môi mọc những vị khách như Ronaldo
 Mà để đặt trên đó những ngọn cờ, những dàn hoà tấu, những biển
 quảng cáo Coca-côla và những chân dung tổng thống, vô sĩ, ca sĩ,
 minh tinh ...
 Trái đất chật rồi, không đủ chứa những tên lửa tầm xa, những bảng
 quảng cáo siêu khổng lồ, những đảng phái, giáo phái, trường phái
 lúc nhúc hỗn loạn đòi có riêng đất cắm cờ và phòng họp
 Người đánh giày nhiều hơn giày, người làm thơ nhiều hơn thơ, người
 cầm súng nhiều hơn súng, không ai nghĩ rằng có Ronaldo trong đám
 trẻ bụi đời kia
 Mỗi vòng quay ồng e của địa cầu mới làm ra được 24 giờ, không
 đủ thời gian để họp và giải trí.
 Liên hợp quốc quyết định cho địa cầu tăng tốc, thời gian lại chỉ còn
 có một nửa thôi vì mất bóng đêm.
 Người ta phải ngủ trộm, ngủ bất hợp pháp, mơ giữa ban ngày và lại

phải có những chương trình toàn cầu phục hưng bóng đêm với những giấc mơ, những tên trộm, những khoảng yên tĩnh đầy khả nghi của các sắc dân nhược tiểu

Bóng đêm -- tài sản, nhà tù và hầm trú ẩn của những kẻ khốn cùng nghèo khó, vô danh bắt đầu từ giờ thứ 13, giờ xấu. Và Ronaldo từng sống trong giờ ấy

Bóng đêm -- giờ thứ 25 của những người giàu, những kẻ mạnh, những bạo chúa, những nhà thơ

Bóng đêm -- giờ âm của tổ tiên, nơi trú ẩn của lịch sử, thứ tài sản quá lời thối người ta thêm vứt bỏ, nhưng không thể nào vứt bỏ.

Trái đất đang tìm cách tự phanh để lấy lại những nhịp quay cổ điển nơi sản sinh ra cả ánh sáng và bóng đêm trong tư cách một hành tinh già cỗi và chậm tiến.

Nhân loại đóng đũa chóng mặt giữa đức hạnh của người xưa và đức hạnh của ngày mai

Những trái bom luôn luôn xuất phát từ màu xanh da trời như chất rận rủ ra từ chiếc khăn lụa mộng mơ màu thanh thiên quần trên cổ các quý bà quý cô kiêu diễm

Những triết gia giương khẩu hiệu tự do như những đứa trẻ thích đáï dầm ngoài bờ và đập phá đồ chơi trong vườn trẻ của những người giàu và những ông vua .

Những biểu trưng, những cờ hiệu, những băng rôn -- tã lót của kỷ nguyên mới phơi giữa những đám mây phù du -- tổ ấm của tổ tiên luôn luôn có mùi khai của tương lai với những tư tưởng tự do cao cả và thơ ấu.

Trái đất chật quá rồi, mái nhà chung của những người giàu sang và những người đói khổ.

Nhân loại loay hoay tổ chức liên minh giữa ông Freud và bao cao su vẫn đói đất, đói cờ, đói máu, đói tự do và thừa khẩu hiệu, thừa thông tin, thừa đồ chơi, thừa khói, thừa chính phủ.

Nhân loại mở thêm cửa sổ để ném lịch sử của những người đã chết vào vũ trụ, mong tìm lại chất thơ cho trái đất thực dụng và cấu bẩn, già nua

Từ vũ trụ nhìn về, cái nằm mơ quay đã mang dáng quả cam xanh trong mắt thi nhân nhưng chưa hề mang hình trái bóng Ronaldo vẫn đá Trong khi đó, các hành tinh bí ẩn, mộng mơ bỗng trở nên loã lồ như bức ảnh Sex của trái đất, phơi bày những thềm khát thẳm sâu, dung tục.

Nhân loại đấm bàn cãi lại Thượng đế đòi sở hữu những của hồi môn người cất trong bí ẩn nhưng không hề có tên Ronaldo trong danh mục tài sản đòi chia

Những con tàu vũ trụ như những chiếc đèn pin sục sạo soi cả vào

mặt Nàng Thơ sau tấm khăn voan làm hiện lên bộ móng mạ kền của khoa học tối tân nhưng không thấy cặp giò đen của Ronaldo Những sao Hoả, sao Kim, Sao Diêm Vương, sao chưa kịp đặt tên đang trở thành thuộc địa của trái đất, đại lý của trái đất, nhân bản vô tính của trái đất với những đức hạnh khả nghi của nhân loại hôm nay, nhưng chưa nơi nào có ngôi nhà Ronaldo sẽ ở Vũ trụ -- đang trở thành cái giường ngủ, cửa hàng và bãi chiến trường mới của nhân loại chúng ta. Và Ronaldo sẽ lại phải lang thang không nhà trong cái vũ trụ kia ! Vũ trụ mất trinh cho một lão già giàu có hom hem biết hoa nhưng không biết âu yếm Cầu mong vũ trụ đừng mang thai cùng trái đất để đẻ ra những đứa con trai du đãng sài nghiêm và hay gây gỗ của trái đất trên chiếc giường uy nghiêm của Thượng đế. Cầu mong những đạo binh của người ngoài vũ trụ sẽ xâm lược hành tinh của chúng ta để đem tới những đức hạnh mới, những đau khổ mới, những hạnh phúc mới... Biết đâu, đó chỉ là đàn bướm bướm mộng du mang sức mạnh bí ẩn của nguyên sơ, con bướm của Trang Chu, thôi miên chúng ta dạy chúng ta lãng quên và sợ hãi Biết đâu, đó chỉ là một nhân vật siêu nhân trong các phim lá cải hay một người máy trong các truyện tranh Nhật Bản mà con cái chúng ta đang rất mê say mê Và biết đâu...biết đâu...

III

Nhưng rõ ràng kia đã có Ronaldo, “người ngoài hành tinh” đến cùng chúng ta trong đơn độc, đam mê Nhân loại tự thú về đức hạnh của mình, tội lỗi của mình khi đặt cho chàng trai tài ba xứ Brazil cái tên thiêng liêng ấy Chú bé bụi đời xưa, nay hiện nguyên hình là người vũ trụ Từ hành tinh nào đây chú đến viếng thăm ta ? Có phải chú từ hành tinh của những người nghèo không bao giờ được xem bóng đá trên sân cỏ và không có cả tivi để cổ động từ xa Nhưng vẫn lặng thầm dõi theo World Cup bằng những tin tức second-hand và cá độ với nhau bằng những tin muộn mẫn rơi vãi ấy? Ôi, cái hành tinh vĩ đại lam lũ, vô danh vẫn kiên nhẫn quay vòng quanh trái đất của chúng ta rồi đột ngột cử Ronaldo tới Đem đến cho chúng ta những bàn thắng tuyệt vời sút từ khoảng bao la chưa hề có vệ tinh Ronaldo đến từ một hành tinh quen thuộc bị lãng quên...

Hà Nội mùa World Cup 1998

QUỖNH THI

Đội Bóng Tròn của France ở World Cup 98

1.

France & Croatia tuyệt diệu
trận bóng tròn bán kết chiều nay
tôi muốn France thắng
cả tỷ người muốn France thắng
những người ở các lục địa
những người trước đây và bây giờ
coi France là kẻ thù của dân tộc
kể cả những người Việt Nam

2.

France đội bóng hào hoa
có nhiều vẻ đẹp
có nhiều thứ rất ngon
mềm mềm ổ bánh mì Tây ăn với
ba tê xúx xích
cả thịt bò hộp ở đại lộ Clyssé
và những shopping thời trang rất sang
tháp Eiffel ngẫu nghện
đánh dấu thành quả cách mạng dân chủ vĩ đại
họ dị ứng với thống trị độc tài
nhưng họ lại thích xâm lăng nước khác
điều khó hiểu như đội bóng Croatia
vào vòng bán kết World Cup 98

3.

Hồi xâm lăng Việt Nam
 dân tộc tôi gọi họ là thực dân
 tôi không hiểu được vẻ kiêu căng
 đã man đến đường nào
 của lính viễn chinh
 vì thời đó tôi còn ở một Tinh cầu
 xa trái đất
 Thực dân tiếng kêu thật kinh khủng
 nhưng nước Pháp lại là một cái gì đáng yêu
 lý trí lẫn tình cảm pha trộn
 khó giải bày
 sự tưởng tượng không tìm ra câu trả lời
 quả quyết một tâm hồn gồm ghiếc.
 bởi bộ lông con sư tử rất đẹp

4.

tôi cất kỹ những gì ở quá khứ
 bây giờ chỉ còn đội banh của France
 đi vào huyền thoại
 những cầu thủ Platini Papin Cantona...
 còn bây giờ là những Zidane Thuram Barthez
 Petit Lama...
 hết sức mến yêu.

5.

cuối cùng France đã thắng Croatia *
 rất kiên cường oanh liệt
 tất cả Thế giới hài lòng
 và đón chờ họ chiến thắng ở vòng chung kết.

Houston July 7-98

*Trận bán kết France đã thắng Croatia 2-1.
 Trận chung kết France thắng Brasil 3-0 đoạt chức vô địch Thế giới World Cup 98. bài thơ viết sau trận France thắng bán kết.

LÊ THỊ THẨM VÂN

Sài Gòn

Thành phố không đóa hoa
thành phố không nụ cười
thành phố không màu xanh cây lá
thành phố với những khuôn mặt cách xa đời sống ngàn vạn
dặm
những cái lưng trần xoay mặt vào vách
đợi chờ, mong ngóng, đếm đo gì?

Thành phố
hứng chịu
ngàn ngàn chiếc xe chở người.
Xe&người
cùng chạy.
Hương nào, làm gì, về đâu?

Thành phố
như mùa ong vỡ
ổ

Thành phố
hít thở bụi bặm, khói xe.
trầm mình trong vựa rau, giỏ trái cây
chín ửng mùi nhiệt đới

Thành phố
soi mặt
trên dòng kinh đen.

Thành phố
không luật lệ

lây lắt sống
 ráng sống
 chẳng biết vì sao sống.
 Ôi! Sài Gòn của tôi.

Trở lại,
 đi trong cơn say của nắng và nóng.
 Tìm thành phố trong giấc mơ thơ
 đâu chùm hoa phượng đỏ
 trong nắng hạ hanh?
 Đâu tàn nhánh mộng
 trong mắt sáng nâu
 non?

hết rồi những tình cờ.
 Chỉ còn may & rủi

Đi giữa phố
 tưởng tượng, tìm về, gọi lại...
 Giọng nhạc, lời thơ, chuyện kể,
 hình ảnh xa xưa...

Ra đi ai níu đôi chân?
 giữ hộ con tim?

Sài Gòn
 khô khốc như nắng tháng tám
 đổ xuống trên tóc người đàn bà
 lữ thì,

tàn duyên.
 Tóc rụng kín mặt lược.

Đớn đau tình phụ.

Sài Gòn sắp chảy tan như những giọt mồ hôi
 tuôn dầm trên mặt.

Sao không là nước mắt?

Thế Giới của Tôi

Người có thế giới của người.
Tôi có thế giới,
của tôi

Thế giới tôi,
là sự kỳ diệu
bí ẩn
huyền thoại
quyến rũ
vô tận. Là những lớp sóng – lượn mãi không ngừng.

Là cái hang
đứng trước hang, tôi nghe tim đập như búa nện.
Là cái hố
tôi toát mồ hôi hột bởi bao lần suýt hụt chân.
Là núi
cho tôi thấy bề rộng vô tận của đất trời.
Là đại dương nước
càng uống càng khát.

Tôi nghe âm thanh đất đêm chuyển mình,
tiếng réo réo gọi của gió
nước mắt – nước mưa
đôi khi là một.

Đối diện...
trái tim mở toang hoác, trí óc thu hẹp
là lúc tôi ngu si
mê muội
nhưng hạnh phúc
nhất trên đời.

Có lúc đảo ngược 180 độ
tôi hân hoan rạng rỡ niềm vui chiến thắng.

Có lúc ngồi ngoan,
giữ tâm tĩnh lặng, lòng bình yên.

Có lúc hai tay chỉ muốn ghì chặt
môi chực hôn
mũi thêm ngửi mùi da nhậy nhạ tinh khí.

Nếu không có thế giới

...

Tôi đã trở thành đệ tử ruột của mẹ Teresa.

NGUYỄN QUỐC CHÁNH

Năm Bài Thơ & Một Bài Của...

1

Và tiếng rì rì xoáy,
buổi trưa căng những vòng tròn
thô vụng, đường phố
nhũn xe, nhũn người, nhũn cầm thú... và bà lẳng
tiếng động xuyên qua
tường mỏng, tường dày, tường cách âm-nhiệt, tường
cách-tường, những bức tường quá khứ, những bức tường
tiếp diễn, những bức tường hoàn thành, những bức tường đẩy
triển vọng, những bức tường không kỳ hạn, kỳ dị mọc,
để cô lập tiếng nói và hơi thở, những bức tường
mọc khắp thân thể, giống một bản nháp của hội họa siêu thực

2

Một cuộn chỉ trong óc, một
cuộn chỉ màu đen
và những người đàn bà
không may vá, những người đàn bà
bận quần áo sida,
những người đàn bà che wing gum, sa lon pas,
những người đàn bà chuyên thổi kèn lãnh tiền bo
xây mồ mã ông bà nhờ vốn tự có, và tôi
là thằng ma cô, đội mồ
ngày ngày vác hài cốt chơi bởi loăng quăng.

3

Râm ran ngực, và những tiếng dội
 máu, đang xoắn và tốc độ
 giảm, mắt
 trũng lên trần, một khoảng trống
 ngoác mồm cười cây compa đang xoay
 một vòng hết cỡ, một chân
 duỗi, một chân trụ
 mảnh giấy là vũng lầy, mưa
 có thể điện không cúp, nhưng
 gió và đôi khi sấm, sáng
 mặt đường râm rộ tiếng cười.

4

Ngày thu vào con kiến
 đang là đêm lơ quơ trên mặt sàn,
 lơ quơ dưới chái đèn, và ngày loi nhoi
 bò, nó bò không phượng hướng, nó bò nghênh ngang
 lên chiếu, lên tường, lên những cuốn sách, nó bò
 qua cái tên xa lạ, tên là Kafka, nó thông thả
 chơi giữa một thế giới đầy bụi và bóng tối
 không hề được quét dọn
 và tôi nhìn nó, nhìn nó, cũng thông thả, như cách của nó
 cũng chăm chú, chăm chú, như cách của nó,
 đến nỗi, trong đầu tôi, một con kiến, hao con kiến, và nhiều
 con kiến
 bắt đầu xuất hiện,
 nó cũng bò, nó bò và bò đông đảo, đông
 nhưng nhúc và tôi, biến dần vào con kiến, tôi thành
 con kiến,
 là một con kiến, tôi vừa nhìn chúng vừa dự vào
 cuộc bò lơ quơ của chúng.

5

Có một khoảnh khắc yên tĩnh
tôi vừa nhận ra, khoảnh khắc trước một trận mưa
nó thường khiến tôi sáng khoái, một khoảnh khắc chực tan rã,
khoảnh khắc một trái chín sắp rụng
một dòng sông sắp tiếp biển
một con chó sắp điên
một người đàn bà sắp đẻ
một cây răng sắp mọc
một cuốn sách sắp đến dòng cuối cùng
một cây cầu sắp sập
một kỳ kinh sắp tắt
một khoảnh khắc một khoảnh khắc...
một chiếc neo vô hình, một chiếc neo ném vào lòng
một đại dương chắc gì sắp cạn.

6

Một căn phòng chật,
mọi vật đều nhỏ lại, nhỏ lại, nhỏ lại,
ngay cả con cặc cũng nhỏ lại.

THẬN NHIÊN

Dụ Ngôn Cho Ngày Ngái Ngủ

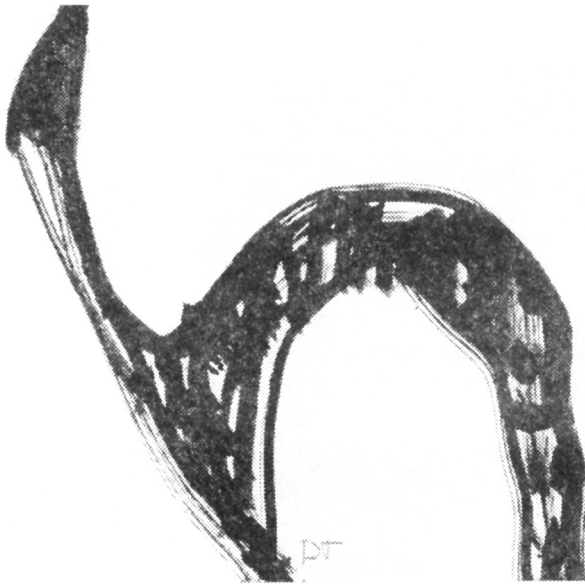
Vào ngày thứ sáu
 Thượng đế dùng đất sét
 Nặn ra Adam

Không lỗ rốn

Người đàn bà sanh khó
 quặn thắt từng cơn
 đêm,
 đầm đìa máu
 để có hạnh phúc sau cùng
 ruột con nối liền ruột mẹ

Adam địa đàng
 vẫn vắng mây và cõi ngày buồn thảm
 không ký ức
 chẳng lẽ cứ chờ đêm giữa mặt ngó trăng

Lẽ nào đây là chặng cuối
 để nguy tín một điều hoang tưởng
 đôi khi
 tia nhìn trượt dốc
 mặt da bụng thăm thẳm
 phẳng trơn



Phụ bản Duy Thanh

Thơ Trữ Tình còn có thể được chăng?

Roland Reutenauer

Người ta có thể tự hỏi phải chăng vấn nạn này lại không xưa như chính thơ trữ tình. Chúng ta hãy nhớ lại Platon, người đã không muốn có nhà thơ (nhà thơ trữ tình ?), trong đô thị lý tưởng của mình.

Gần chúng ta hơn, sau chiến tranh, một lời tuyên bố của một triết gia khác, người trước hết là một nhà xã hội học, đã trút nước vào cái cối xay của những kẻ miệt thị thơ trữ tình: đó là lời tuyên bố thời danh của Adorno, mà người ta thấy trong nhiều bài tiểu luận về thơ, trong nhiều bài tựa, một câu nói được nhắc tới trong nhiều dịp. Và từ đấy, người ta có cảm tưởng rằng một lớp màn nghi hoặc bao phủ trọn vẹn thơ, và đặc biệt là thơ trữ tình, là vì ấy chính thơ trữ tình là thứ mà Adorno nhắm tới, thơ trữ tình Đức (và do truyền nhiễm, tất cả thơ trữ tình Tây phương).

« Sau Auschwitz, không còn có thể viết những bài thơ nữa, » ông nói.

Câu này, chúng ta gặp trong tác phẩm của ông năm 1955, tựa là *Lãng kính*.

Năm 1951, trong một hội nghị với đề tài: Phê bình văn hóa và xã hội, ông nói: «... sau Auschwitz, viết một bài thơ là mọi rợ (Nach Auschwitz, ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...)

Ông, Adorno, lại chẳng muốn nói đấy sao, rằng đối với thơ, đối với sáng tác văn chương nói chung, cũng như đối với nhiều địa hạt khác, có một tiền-Auschwitz và một hậu-Auschwitz? Rằng sự ghê rợn, rằng điều không thể gọi tên đã xảy ra và rằng người ta không thể không lưu ý tới điều đó?

Dấu sao, câu này chất vấn thơ, buộc thơ phải tự biện minh. Nếu không *sử mệnh khai hóa, nhân đạo hóa* của thơ sẽ mất hết tín nhiệm.

Heckmann nhớ tới một cuộc hội thảo về triết học năm 1954, trong đó Adorno tuyên bố rằng câu nói nổi tiếng của ông đã bị hiểu lầm. Heckmann, tiểu thuyết gia, người viết tiểu luận, chủ tịch Hàn lâm viện Đức về ngôn ngữ và văn chương cho tới mãi năm 96. Trong một bài báo xuất hiện vào năm 97, Heckmann tuyên bố rằng nếu người ta đẩy tới tận cùng câu nói của Adorno, thời hẳn là người ta đã chẳng còn nên viết những bài thơ, trước Auschwitz nhiều, những bài thơ đã biến tâm hồn người Đức (die deutsche Seele) thành một *hầm, mỏ* khai thác những kẻ giết người.

Adorno, trong hội nghị ấy đã soi sáng lời lẽ của mình: Sở dĩ lúc trước ông đã nói rằng sau Auschwitz, người ta không còn có thể viết những bài thơ, là vì ông muốn nhấn mạnh về sự không thể viết những bài thơ trong cùng một thứ ngôn ngữ mà với ngôn ngữ ấy, người ta đã lảng tránh, vào thời quốc xã, không đề cập tới sự khủng bố và sự bất công. Và ông thêm: « Cái ngôn ngữ này, cái ngôn ngữ đã phát biểu với biết bao là hăng say và cảm kích về bản thể (Pathos des Wesentlichen: dịch sát là: cảm kích của bản thể), đến khinh suất cái nhân tính, đã mất quyền ta thán về số phận của người Do thái. »

Và Heckmann kết thúc bài báo của mình bằng cách nói đến việc người La-mã tàn phá đền thờ Giê-ru-xa-lem, cuộc tàn phá này đã để người Do-thái lại trong một nỗi buồn cảm nín sâu xa. Ông trích lời Michael Sachs, tác giả một tuyển tập thơ tôn giáo của người Do-thái Tây-ban-nha xuất bản vào năm 1848: « Kể vừa bị một tai họa giáng xuống người không thi vị hóa, không triết lý, khi nỗi đau như một sự thật tràn đầy trọn vẹn mình ; kể ấy tự lấy làm đủ về điều đó, (kể ấy mãn nguyện về điều đó: befriedigt), tự thích nghi với điều đó. »

Ấy đó là điều, có lẽ, có thể soi sáng ý nghĩa câu nói kia của Adorno.

Trong tuyển tập Feuerharfe (Cây đàn lửa) của Joseph Billen phụ đề: Những bài thơ bằng tiếng Đức của các tác giả Do-thái, nhà Reclam xuất bản năm 97, một tác giả như Hans Sahl, một người sống sót từ các trại tập trung, đã bác bỏ lời tuyên bố của Adorno, trong một bài thơ:

Chúng tôi nghĩ rằng những bài thơ
lúc này đã trở thành có thể được
trong chùng mực mà duy
bài thơ mới cho phép nói
những gì biến thành điều cợt
mọi điều miêu tả. (dịch sát)

Và Rose Ausländer:

*Tôi kẻ sống sót
từ kinh hoàng
viết ra bằng từ ngữ
sự sống*

Joseph Billen thêm: «Đó là làm một điều bất công đối với các nạn nhân khi qui chiếu vào sự tàn nhẫn không thể tả xiết của bọn tra tấn ác độc mà nói về sự chấm dứt cái nhân tính nơi từng cá nhân (die individuelle Humanität), một cái nhân tính mà họ bênh vực. »

Trong cuốn *Biện chứng pháp tiêu cực* năm 1966, Adorno thay đổi ý về câu nói của ông và nói như sau: «Rất có thể là đã sai lầm khi quả quyết rằng sau Auschwitz, không còn có thể viết những bài thơ nữa. » Trước đây ông đã gặp tác phẩm của Celan (trích một bài của Martine Broda: «Paul Celan, thái độ của một nhà thơ sau Auschwitzy » -- trong: *La Politique des poètes*, A Michel). Người ta có thể nghĩ rằng Celan cũng đã trả lời Adorno bằng những bài thơ của mình. Rằng ông đã trả lời, trong số những bài khác, bằng bài *Todesfuge* bao gồm câu thơ này: «Der Tot ist ein Meister aus Deutschland, sein Auge ist blau. » (Cái chết là một chủ nhân ông đến từ nước Đức, con mắt hấn xanh.) Bài thơ này viết trong ngôn ngữ của những kẻ hành hình, bài thơ trữ tình này, theo ý tôi, là bài thơ đẹp nhất (nhưng tính từ *đẹp* không thích hợp ở đây), bài thơ làm đau buốt nhất của tiếng Đức.

Tới đây, tôi không thể không nói tới một nhà tư tưởng Đức khác, rất nổi tiếng ở Pháp, người cũng đã để tâm tới thơ trữ tình, để tâm tới một vài nhà thơ Đức. Đó là Heidegger người đã để tâm tới Holderlin và Trakl (và Georg, Rilke). Với sự sâu sắc thông thường của ông, ông đã nói những điều ngày nay vẫn còn làm thần phục các đệ tử và kẻ xông hương cho ông người Pháp. Ông đã lôi kéo nhất là thơ Trakl, tới một thứ thần bí khả nghi, tới việc thánh thiêng hóa sự hiện diện (M. Broda). Có cái gì đó khiến ta nghi ngờ khi chính Heidegger là người thu tất cả cái lợi về mình. Có lẽ thật tế nhị khi nói tới triết gia này, ở đây, ở kế cận Isle-sur-Sorgue: nhưng người ta lại chẳng lấy làm ngạc nhiên sao về cuộc gặp gỡ của René Char, con người kháng chiến, kẻ đối kháng sự man rợ, con người ở thế đất quen thuộc này, kẻ đã liều mạng, với một triết nhân ở vị thế dễ chịu, tiện lợi, người đã tuyên bố ngày 27 tháng Năm 1933 trước các sinh viên Fribourg của mình ở Forêt-Noire: «Aber wir wollen, dass unser Volk seinen geschichtlichen Auftrag erfüllt. » (Nhưng chúng ta muốn rằng dân tộc chúng ta hoàn thành định mệnh lịch sử của mình). Lời kêu gọi tới dân tộc, dân tộc kẻ cứu chuộc, sự thánh thiêng

hóa dân tộc. Người ta biết chuyện đó đã dẫn tới đâu. Người ta biết chuyện đó ngày nay còn dẫn tới đâu nữa.

Nhưng đã rõ là các triết gia, trong các dịp lớn, lầm lẫn thường hơn là các nhà thơ.

Sau đó, người ta cũng có thể tự hỏi các triết gia (thế nhưng quả là bất công khi tổng quát hóa) có cân nhắc hay chẳng tầm mức của những lời họ nói, những lời đôi khi chỉ là những cuộc phiêu diêu bay bổng, thuộc loại trữ tình giá hạ, hay một cách đơn giản hơn, họ có biết hay chẳng ý nghĩa của từ ngữ. Quả thật là họ thường ấn núp một cách sẵn sàng hơn vào những ý niệm, ưa hơn cả là vào những ý niệm mật mù để người ta khỏi thấy họ.

Heidegger cũng mang một phần trách nhiệm về sự nghi ngờ bao quanh thơ trữ tình hôm nay. Nhưng có lẽ đó hãy còn là phần trách nhiệm kém quan trọng hơn cả.

Các triết gia đã khiến Thomas Bernhard cười nhiều: Kant con người nghiêm nghị, cứng nhắc — Schopenhauer kẻ hay gắt gỏng, cau có, cáu kỉnh ; Heidegger mà ông «lúc nào cũng thấy ngồi trên một cái ghế dài trước nhà ở Forêt-Noire, bên cạnh bà vợ là người, trong nhiệt tình hồ hởi phần khởi kỳ quái đối với việc đan, không ngừng đan cho ông ta những chiếc vớ ngắn bằng tơ len, do chính bà gọt, từ chính những con cừu Heidegger của họ. »

Ông cũng thấy triết gia thức giấc, vận quần xà-lỏn, xỏ vớ, uống một ngụm rượu vang mới, ra khỏi cái lô-cốt và nhìn ngắm chân trời. (*Maitres anciens*)

Nếu quý vị cho phép tôi được bày tỏ với quý vị cảm tưởng riêng của tôi, thời tôi xin nói với quý vị rằng Heidegger, đối với tôi, không phải là một triết gia để cười, mà là một triết gia để khóc.

Sau đó, tôi biết, người ta có thể nói rằng phải đọc Heidegger, trọn vẹn Heidegger, rằng người ta không thể tóm lược ông vào một câu, vào một lời tuyên bố, rằng ông rất phức tạp, mâu thuẫn, sâu xa, rằng ông là triết gia của thế kỷ, rằng ông khép lại, đóng lại triết lý Tây phương, rằng ông, tóm lại, là *không-thể-đảo-ngược-được*. Tôi đã đọc những bài nghị luận của ông về thơ và diễn từ khoa trường đại học của ông. Tôi thấy thế đủ rồi.

Nhưng chúng ta hãy trở lại với thơ, với Celan, người đã bị tổn thương sâu xa vì sự câm nín của Heidegger về tội diệt chủng, Heidegger người mà ông đã gặp trong căn chòi ở Todnauberg.

Celan là một nhà thơ đã làm thơ trữ tình nếu tôi bằng vào định nghĩa của từ điển:

trữ tình: nói về một thứ thơ, dù không được ca lên, có liên hệ thân thiết, do hình thức phân đoạn và tính cách chủ quan của nó, với thơ trữ tình thời xưa (odes, hymnes, choeurs, v.v.: những bài ca thi, thánh thi hay

hùng thi, đồng ca, v.v.)

lại nữa:

trữ tình: thơ trữ tình có thể bao gồm những yếu tố hùng ca, miêu tả hay một luận cứ, nhưng bao giờ cũng có tính cách trội vượt hơn cả của biểu hiện chủ quan

... vẫn nổi bật cái tương quan chủ yếu giữa thể trữ tình và âm nhạc, nó khiến ngôn từ và âm luật không thể tách rời nhau

Thơ trữ tình đã trải qua nhiều thế kỷ.

Ở thời Thượng cổ và thời Trung cổ, ấy là một thứ thơ được ca lên với sự hòa điệu của đàn lya (lyre hay những nhạc cụ khác).

Chúng ta hãy nghĩ tới những nhà thơ ở các thế kỷ thứ 12, 13 và 14 (les troubadours), các nhà thơ trữ tình này soạn những ca khúc của họ bằng một trong những ngôn ngữ oc (thổ ngữ ở các vùng về phía nam sông Loire, nơi người ta nói chữ *oui* như *oc*. ND.) — Bernard de Ventadour (thế kỷ thứ 12), nhà thơ *troubadours* ở vùng Limousin

— những nhà thơ Minnesanger trong phạm vi Đức chịu ảnh hưởng những nhà thơ *troubadours* cũng như những nhà thơ *trouvères* thuộc ngôn ngữ *oil* (thổ ngữ ở các vùng về phía bắc sông Loire... ND.) — Chrétien de Troyes (thế kỷ thứ 12)

— sau đó, thể trữ tình thời Trung cổ (ballade, rondeau, virelai) với Francois Villon (1431-1463)

— và tại sao lại không nói tới Pétrarque, ở đây, nhà thơ được nhiều người coi như *thủy tổ* của thơ trữ tình hiện đại, kẻ đã kết hợp khuynh hướng thần bí với kinh nghiệm sâu kín

— ở thế kỷ 16, trường phái Lyon (Maurice Scève, môn đệ của Pétrarque, Louise Labé), các nhà thơ thuộc hội thơ La *Pléiade*.

— ở thế kỷ 17: Và Malherbe tới... nét trữ tình của ông được kiểm chế

La Fontaine, cũng là một thi sĩ bi ca

— ở thế kỷ 18, khi người ta thường hay nói tới sự thụt lùi của thể thơ trữ tình. Có những người nói tới cuộc khủng hoảng thơ và chỉ giữ lại có nhà thơ Chénier (Delille)

— thế kỷ 19, thế kỷ trữ tình trên hết

Lamartine, Musset, Vigny, Hugo và những người báo trước Thời mới: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont...

chưa nói tới thế kỷ 20, với vô số các thi nhân nở rộ.

Chúng ta hãy trở lại với từ điển, từ điển còn nói điều này:

Thời kỳ hiện đại lấy lại những điểm chủ yếu lãng mạn để sắp xếp

chúng với sự hiển nhiên của một cuộc hủy hoại lịch sử và chủ thể: kết quả do đó mà ra là một cuộc trở lại có tính cách nghịch thường, cuộc trở lại với một mối liên hệ giữa cái trữ tình và anh hùng ca (*epos*, nguyên nghĩa theo gốc tiếng Hy Lạp là lời nói. ND.), đáp trả điều này là một thứ trữ tình theo chủ nghĩa khách quan (thứ trữ tình này cho những dữ kiện chủ quan là đáng ngờ).

Nước Đức có lẽ đã khai sáng thơ trữ tình hiện đại, với Goethe và Schiller và Villon có lẽ đã đề khởi nguồn cảm hứng hiện đại, theo từ điển.

Ngày nay, tôi cho là người ta có thể nói rằng thơ trữ tình đã thoát khỏi một thứ âm luật cứng nhắc (thế nhưng thứ âm luật ấy dường như lại trở lại, những năm sau này) và rằng nó không phải vì thế mà tự cất rời khỏi ca khúc, chắc chắn là với những tiết điệu phức tạp hơn (thế nhưng thơ trữ tình Hy Lạp cũng đã rất phức tạp — các bài ca thi, của Pindare—), những tiết điệu khó tìm ra hơn, ít máy móc hơn.

Có lẽ người ta có thể nói được rằng chính là theo sự hiểu biết của kẻ có liên can mà nó bề gãy tiết điệu, cái thứ sắp xếp đặc biệt không còn hợp thời kia, mà nó bác khước âm vận, mà nó nghi ngờ cái cân đối du dương (phối hợp hài hòa của các âm) và, sự thuận âm (tính cách của các âm thanh nghe êm ái và dễ đọc), mà nó xấp lại gần một thứ văn xuôi cất thành những câu thơ và những đoạn thơ, mà nó trở thành thơ xuôi, mà nó trở thành, theo định nghĩa của Octavio Paz, « một đối tượng ngôn từ, chứa đựng một chất không thể sờ mó, cưỡng lại mọi định nghĩa và người ta gọi là thơ. »

Để tóm lại, ngày nay, người ta có thể gọi thơ trữ tình là gì? Tôi xin đề nghị với quý vị một điều chắc chắn là không đầy đủ:

một văn bản được cất thành những dòng thơ, có thể thành những đoạn thơ, hay một văn bản gắn bằng văn xuôi, không phải chỉ là một diễn từ đơn giản, mà ý nghĩa không phải lúc nào cũng tức khắc, ít nhiều tập hợp những hình ảnh, những ẩn dụ hoặc biểu tượng... (tropes), thường dùng các từ theo nghĩa đen, đích xác của chúng, ít nhiều kêu gọi tới những nguồn tài nguyên nhịp nhàng, êm ái của ngôn ngữ, ít nhiều vượt thoát khỏi tác giả, đòi hỏi một nỗ lực khi đọc, một sự tham gia tích cực của người đọc, mà các đề tài thay đổi và có thể nói là muôn thủa: tình yêu, cái chết, sự hiện diện của chúng ta ở đời, bí ẩn sự hiện diện của chúng ta, của thực tại, tương quan của chúng ta với thực tại, tương quan của chúng ta với người khác...

Thứ thơ trữ tình này đã bị một đòn nặng trong những năm 60-70 do các môn đồ của trường phái cấu trúc về ngôn ngữ, do các nhà duy thức của nhóm Tel Quel và các đồng minh của họ gây nên. Người ta đã bắt tay

vào việc hủy hoại các văn bản, các bài thơ và dò xét chúng qua mắt kính cấu trúc luận. Người ta đã trút cạn nhựa sống, máu, sự sống của bài thơ. Người ta đã biến bài thơ thành một đồ vật giữa những đồ vật khác. Người ta đã tổng khử tác giả, nhà thi sĩ (một từ ghê tởm vào thời kỳ ấy) — nhà văn trở thành kẻ viết lách —: ngôn ngữ nói qua y, có thể thôi.

Điều mà người ta lúc ấy đã giả bộ không biết tới, hay điều mà người ta lúc ấy đã không muốn biết tới, đó là mỗi một nhà văn, và nhất là mỗi một nhà thơ thường đem lại một lối tô màu đặc biệt cho những từ mà ông sử dụng, cho các từ thuộc về hết mọi người, dĩ nhiên. Ông truyền vào các từ ấy sự sống của ông, kinh nghiệm của ông; một cách nào đó ông cư ngụ các từ ấy. Từ một nhà thơ này tới một nhà thơ khác cùng một từ có những phản hưởng khác nhau. Điều đó lúc ấy người ta không còn để ý tới nữa.

Việc các nhà ngôn ngữ học lo về tính cách chung giữa các nguyên bản, về ngữ thái và ngữ ý, cho biết các hệ thống, các tương quan, so sánh, nghiền tán, phá hủy, đi tìm xem cái đó hoạt động ra sao, còn có gì tự nhiên hơn, đó là vai trò của họ. Nhưng chuyện một vài người chụp lấy các lý thuyết của họ, tạo ra những văn bản không còn liên hệ với sự sống và thực tại, ấy đó chắc chắn là điều đã khiến các nhà ngữ học chuyên nghiệp phải mỉm cười. Có những nhà xuất bản đã tiếp đón các thi sĩ-ngữ học gia này. Và cái công chúng nhỏ bé của thơ đã chững hững. Cái công chúng ấy co lại như một tấm da sần. Người ta có thể tự hỏi phải chăng những tác dụng tai hại của thứ thơ bị cạn kiệt sự sống, bị mất máu này, vẫn còn khiến người ta cảm thấy ngày nay.

Một số nhà xuất bản đã gặp phải cơn lốc này nhưng giữ vững được, cần phải nói ra điều ấy, bằng cách bênh vực, bằng cách tiếp tục bênh vực một thứ thơ trữ tình có tính cách *đòi hỏi nhiều*, một thứ thơ trữ tình dường như đang trở lại mạnh mẽ hôm nay, với những người mà người ta kêu bằng *các nhà thơ trữ tình mới*. Những người ấy lại khám phá thơ trữ tình, chủ thể, không còn sợ phải xưng tội. Nhưng không may, đôi khi họ quên mất một sự đòi hỏi nào đó, một sự tỉnh thức nào đó, những thứ có lẽ sẽ ngăn cản họ khỏi sa vào những lối lối cũ, những ý sáo và tính cách đưa đẩy. Khiến ta muốn, gần như muốn, đọc lại một văn bản này khác của một kẻ hủy hoại triệt để và cứng rắn nào đó.

Trong số *các nhà thơ trữ tình mới* này, có những người tìm lại được những đề tài tôn giáo, dường như càng ngày càng có thêm. Cả đến những gì có lẽ đã có thể làm lợi cho những kẻ hủy hoại, hay cho ảnh hưởng của những kẻ đó thì đúng hơn, như một thứ hoài nghi nào đó trước những sự dễ dãi, những khuôn sáo, những đưa đẩy, tiếng rừ rừ, cả đến những điều đó cũng bị quên đi. Và tôi cho rằng ta có thể coi chuyện đó là đáng tiếc.

Thứ thơ này, thứ thơ muốn là *tức khắc* và *dễ dàng* hơn, thứ thơ kìm hãm, trấn áp trí thông minh, tinh thần phê phán, liệu có nhờ thế mà tìm được công chúng của nó? Người ta có thể nghi ngờ điều đó.

Từ đã quá lâu, một thứ thơ nọ, đa cảm, đã ẩn núp trong ca khúc — với những lời ca có thể hiểu ngay tức khắc, những lời không vương bận bất cứ một sự tra vấn nào về chính mình, và lả nhả mãi không ngừng vẫn những điệp khúc ấy. Thứ thơ ấy trước hết đã tìm được nơi trú ẩn trong ca khúc của Anh, trong những lời của các bài ca, mà thêm nữa người ta gọi là *lyrics* trong tiếng Anh.

Vậy thời nó nói gì, thơ trữ tình, thứ thơ trữ tình có lẽ không còn có thể được lắng nghe nữa? Một thứ thơ trữ tình có lẽ muốn *đòi hỏi nhiều*? Phải chăng nó sẽ suy yếu, bị vượt qua, lỗi thời?

Nó nói về những gì khiến chúng ta hết thấy đều bạn tâm, như ta đã thấy. Thế thì làm sao người ta lại ít lắng nghe nó? Người ta lại lắng nghe nó có lẽ ngày càng ít đi?

Trước hết, mọi lời nói được sự tán thành của số đông có thể bị coi như đáng ngờ. Một lời nói lời cuốn theo một sự nhận biết (có lẽ có thể thêm: tức thời) thường bị coi như, có thể bị coi như đáng ngờ nếu không phải là vô ích. Lời nói ấy đem lại gì, nếu không phải sự dễ dãi, sự thoải mái? Một lời nói phỉnh phờ, một lời nói-gương soi? Như có thể bị coi như đáng ngờ mọi lời nói cố tình tối tăm, bị ngờ là nguy mào.

Tôi không tin rằng cần phải mở lại cuộc tranh luận về sự cạnh tranh của hình ảnh (gia dĩ nếu có sự cạnh tranh), của truyền hình, của những phương tiện truyền thông mới. Nhưng có một thực chứng mà người ta không thể nín lặng.

Ngày nay người ta có cảm tưởng rằng thứ thơ trữ tình này, thứ thơ vận dụng một ngôn ngữ khêu gợi, thường là tinh vi, tế nhị, thường là phức tạp, một ngôn ngữ cũng thường dùng các từ theo nghĩa đen, đích xác (trái với mọi hình thức của *ngôn ngữ gô*), một thứ thơ coi trọng các từ, người ta có cảm tưởng rằng nó được nhận biết một cách khó khăn và càng ngày càng khó khăn thêm. Rằng nó đòi hỏi những điều kiện nghe, đọc, rằng việc tập hợp ngày nay mỗi lúc một trở thành khó khăn hơn: một hiểu biết nào đó về thơ trong quá khứ đồng thời với sự thỉnh lạng (có thể nói là nội tâm), một sự sẵn sàng đáp ứng, một sự tham dự tích cực của người đọc. Một cách đọc sinh động tích cực, tích cực-hỗ tương như bây giờ người ta thường nói.

Người ta có thể tự an ủi với Octavio Paz, người đã nói trong cuốn sách nào tôi không còn nhớ nữa * rằng sự trường tồn của các nghệ thuật — cũng như của triết lý và các khoa học — bao giờ cũng được theo đuổi qua một thiếu số và rằng vấn đề số lượng: có một số lớn hay một số nhỏ người đọc

là vô nghĩa. Ông nói thêm rằng dựa trên những con số, các vị giáo sư, các nhà xã hội học và các nhà báo quả quyết rằng thơ là một nghệ thuật bị bắt buộc phải mất đi hoặc biến thành một thứ của lạ cho các hàng bán đồ cổ. Ông trích lời một ông Donald Hall nọ, là người đề tựa cho một tuyển tập thơ Hoa-kỳ, vào năm 89, và là người cho biết sự hồi sinh của một thói quen cũ, tục lệ này là đọc thơ lớn tiếng trước một đám công chúng. Ông nọ thêm rằng tập tục này nảy sinh vào năm 1950 ở Hoa-kỳ và rằng nó ngày càng bành trướng, rằng công chúng đây thường thường gồm những người trẻ. Ông ta, Donald Hall, kết luận rằng trong ba mươi năm gần đây, con số người đọc thơ đã gia tăng gấp 10 lần ở Hoa-kỳ. Ở Nhật-bản người ta cũng nhận thấy cùng một khuynh hướng ấy. Ở Âu châu, khuynh hướng ấy được nhận thấy ở Anh, ở các nước Bắc Âu, ở Ba-lan và Hung-ga-ri. Hiện tượng này có lẽ sẽ ảnh hưởng tới nước Pháp !

Điều mà người ta có thể nhận thấy ở nước ta, đó là nó vắng mặt trong các phương tiện truyền thông lớn: truyền hình và báo chí. Phần dành cho thơ trên các trang văn nghệ của những tờ báo lớn thật nhỏ nhoi. Văn Paz nghĩ rằng thơ không thể chơi cái trò truyền thông hóa trên các phương tiện lớn hiện nay mà không bỏ mất hồn mình. Rằng nó bác điều khẳng định của lý luận thị trường, rằng nó không phải là một món hàng tiêu thụ hay cả đến một món xài-rối-có thể-vứt-đi.

Vào thời buổi mà mọi thứ đều phải qui thuận các quyết lệnh kinh tế, thơ có cơ nguy tự đặt mình ra ngoài lề. Cái ý muốn giữ mình cho thanh khiết này, (cái ý muốn của thiếu số mà nhà thơ kiêm nhà phê bình Tây-ban-nha Gimferrer nói tới này), lại chẳng có cơ nguy đặt nó ra ngoài lề, lại chẳng có cơ nguy đưa nó tới chỗ mất đi đó sao? Vấn nạn này tôi nghĩ, Yvon Belaval cũng đã từng đặt ra trong những năm 50.

Phải chăng thơ không thể thay thế được?

Triết lý và tôn giáo đề nghị một nhãn quan về thế giới thường là thỏa đáng đối với nhiều người. Triết lý sản sinh ý niệm, thường là mịt mù, chứ không phải thực tại. Tôn giáo sản sinh điều thánh thiêng, chứ không phải thực tại. Triết lý và tôn giáo đề nghị những mạng đọc thế giới (grilles de lecture...: những mạng lưới, ô vuông, để dò xét, tìm hiểu...).

Khoa học. Khoa học chính xác: vật lý học, sinh vật học,... Dường như là các nhà khoa học ngày nay, các nhà khoa học suy nghĩ chín chắn, ý thức sự bấp bênh, nhất thời của những lời *giải thích* của họ, ý thức tính cách phân, mảnh của những lời *giải thích* của họ. Họ biết rằng không một nhãn quan nào về thế giới lại có thể rút ra từ khoa học.

Còn thơ, thơ có khả năng gì?

Thơ đặt con người trong thế giới không được giải thích này. Thơ có

thể biến *cái thế giới kỳ dị và không quen biết* này, cái thế giới mà khoa học nghiên cứu, biến cái thế giới chia mảnh này, thành một thế giới có thể ở được. Thơ thấp lên một ánh sáng *chủ quan* biến những vật thể này, thế giới này và những thực tại của thế giới, thành những sự hiện diện, những biến cố. Thơ bao gồm chúng ta trong huyền nhiệm và sáng tạo lại thực tế. Chúng ta là tác nhân của chính sự huyền nhiệm của chúng ta, chúng ta sống tự do của huyền nhiệm chúng ta — mà không tự mãn ở đó. Chúng ta sống thân phận chúng ta, ở giữa cõi bên trong và lút tận cõi.

« Thơ là cách diễn tả bằng ngôn ngữ loài người được thu về cái tiết điệu chủ yếu của lẽ huyền bí nơi mọi phương diện của sinh tồn » dường như Mallarmé có nói.

Có lẽ thơ không còn tính cách thời sự, thơ đang hấp hối? Nếu thế thời cũng hấp hối nhân loại, tính người nơi chúng ta. Nếu thế thời cũng hấp hối tự do, ở bên ngoài mọi giáo điều, mọi nhà thờ, mọi tín ngưỡng, mọi đức tin (siêu hình, chính trị, tôn giáo). Bài thơ không che chở, bài thơ tự phơi bày, bài thơ phơi bày sự trần trụi của con người chúng ta, của cuộc sinh tồn của chúng ta. Chính trong bài thơ chúng ta gặp thực tại. Chính bài thơ gia tăng cảm giác sống. Bài thơ là một lời hằng sống, chia sẻ được, một lời của sự sống chung, trong tự do, phiêu bạt và vẻ đẹp của cử chỉ.

Diễm Châu dịch

* L'autre voix, poésie et fin de siècle (R.R.)

Tác giả:

(ROLAND REUTENAUER là một nhà thơ Pháp hiện đại. Đã có trên mười hai thi tập, phần lớn có thể tìm thấy nơi nxb Rougerie, ở Mortemart, Pháp. Từng đoạt nhiều giải thưởng về thi ca và được dịch sang nhiều thứ tiếng... Hiện cư ngụ tại Westhoffen, một làng nhỏ ở Alsace, gần Lộ trấn, miền đất của năm ngàn gốc anh đào ăn trái và cũng là nơi các tổ phụ của K. Marx, Léon Blum,... từng lưu trú. Roland Reutenauer không phải *người xa lạ* với độc giả Việt-nam : một tác phẩm ngắn của ông, *Rời bỏ bài thơ* (Quittant le poème, nxb Tetras Lyre, Bỉ, 1995) đã được *Tạp chí Thơ* đăng tải trong số mùa Thu 1996.

Bài tham luận được dịch ở đây, «Thơ trữ tình còn có thể được chăng?» là nguyên văn lời phát biểu của Roland Reutenauer trong hội nghị «Những cuộc gặp gỡ về thơ» được tổ chức ở Lascours (Gard), Pháp, trong năm nay, từ 19—21/5/1998. (DC)

RAÚL RIVERO

Tổ quốc

Hỡi tổ quốc người đã làm ta đau
 như một nụ hôn và một thương tích,
 và như chúng nổi đốn đau này
 êm dịu và sâu xa
 nhức nhối và triu mến.

Cả ta nữa ta cũng làm người đau
 nhưng ấy chỉ là một vết chích vô cùng nhỏ nhoi
 không quan trọng đủ để làm xoay chiều gió
 không mạnh đủ để gọi mưa
 ấy là một thứ đau của những khúc dầm nhiễm độc
 của kim khâu và kim găm
 một điều bực bội quen biết, gằn gụi,
 mà muối, ti-dơn, một chút rượu
 sấp bạc hà, và rồi một câu nói dối xoa dịu.

Hỡi tổ quốc ta đã rịt những vết thương của người
 và trong chuyến đi này ta đã đem theo sự trong trắng của ta
 ta đã đặt một bài ca về những nỗi buồn của người
 ta đã ca những cuộc chiến tranh của người và khóc thương những
 người thân đã mất
 ta đã xiển dương những người anh hùng và gieo vắn hàng cây cọ
 ta đã miêu tả những cảnh sắc của người với những từ của ta
 với tình yêu của ta và những giai điệu của ta

ta nối rộng các dòng sông của người và nâng cao những ngọn núi
 của người
 ta đã mượn người từ những vùng biển khác và muối của chúng.
 Ta đã nói tới những thung lũng của người và những vùng sâu rục
 sáng
 con hải ngư như một vị thần phiêu muộn
 những lối tắt bí ẩn trên những con đường nhỏ hẹp của người.

Người chưa bao giờ là một kẻ lạ mặt xa xôi,
 mà là bà mẹ ta lúc nào cũng già hơn
 tinh khiết hơn và gần gũi hơn,
 là những đứa con gái của ta mà ta đã dạy cho chân ý
 và ngôn từ của bài quốc ca
 và lá cờ và màu sắc của lá cờ,
 là cha ta trong những cuộc chinh chiến khởi đầu của người.

Người là tất cả cỏ cây mà ta đã chạm tới
 và tất cả miền đất vẫn nhắc nhở ta
 rằng trong tám tối vẫn là người có đó
 là vì người là tất cả
 và người còn là tất cả khi ta vắng mặt
 và khi ta ngủ trong một khách sạn nơi ta rét mướt
 và khi trên tấm bản đồ của người bị khuấy động vì sương mù
 ta là một đứa trẻ ngâm ngội những vần thơ
 trong lúc chỉ nhìn thấy thế giới từ bên trong các biên giới của
 người.

Hỡi tổ quốc người là một trường hợp phức tạp ở giữa biển
 một hòn đảo nhỏ được kiểm kê nhờ khoa chính trị địa lý
 và những tập khải luận nơi người ta nói tới các thương nhân
 những kẻ đi tìm vàng và khám phá ra các thổ dân
 những kẻ đi lượm bạc và tìm thấy những con người.
 Hỡi tổ quốc người đã sống trong ta
 và ta đã, ta vẫn, ta sẽ là chủ nhân ngôi nhà của ta.

Ta đã cư ngụ nơi người
 ta vẫn cư ngụ nơi người
 ta hiện sống trong người
 tổ quốc vẫn còn là đề tài tranh luận
 mà bọn phản bội tội tệt của chúng ta sàm báng
 chúng nói từ sau một máy vi âm hay từ một chiếc ghế xích-đu

bằng mây,
 từ đỉnh cao một điều ô nhục hay những kế hoạch tàn nhẫn
 từ đáy thẳm của vu khống hay sau một bàn giấy
 từ đỉnh cao của cái chết hay của độc đoán
 trong một vương quốc xa hoa nơi xa hoa là vua.

Hỡi người đàn bà tôi không nhìn thấy, tôi không thể chạm tới
 em đừng lắng tai nghe nguyên một tiếng kêu của tổ quốc
 mà hãy đem tới cho đời tôi
 một trái tim nổi bật như một con ách cơ
 để thắng mọi ván bài tình ái.

Cuba, ta đã mơ tới người
 ta đã muốn sinh ra ở nơi đây
 và ta đã muốn tới để có thể
 để lại cho người bài ca và sự lãng quên
 về những gì chúng ta vẫn từng là
 khi người không còn ngủ
 yên tĩnh và chìm khuất.

Ta biết viết tên người
 ta đã viết tên người mà không biết rằng người đã là
 tất cả thế giới bao la này.

Ông ta đã nói với ta điều ấy, ông người đã tới
 từ một đám nước mặn nơi bầu trời lấp lánh sao.

Ta biết người, hỡi tổ quốc
 ta biết người
 và ta bất cần
 những cái tên xuẩn ngốc mà người ta có thể gán cho người.

Ta biết người,
 ta lớn tiếng xác nhận điều ấy
 và chính là trong mức độ mãnh liệt của cuộc phiêu lưu này
 mà ta có thể thật sự biết người.
 Miền đất mà ta đang chịu đựng
 mà chúng ta đang chịu đựng
 và chúng ta sẽ còn chịu đựng.
 Đêm tối là của chúng ta
 là vì chúng ta đã xuất hiện từ đêm tối

và chúng ta đã bước về ánh sáng của người
 sự rạng ngời của đất
 làn sáng người tỏa ra
 trên hết thấy các con cái người
 để ít ra hết thấy chúng ta đều có
 cùng một ánh sáng
 vào lúc sống và chết.
 Chúng ta là những đứa con chính thức của người
 những kẻ không còn có thể chịu được bóng tối.

Hỡi tổ quốc, tình yêu là tất cả như thế đó
 và người đã làm ta đau.

Diễm Châu dịch

Tác giả

(RAÚL RIVERO (Castañeda) là một nhà thơ Cu-ba, đã được tặng nhiều giải thưởng văn chương. Ông cũng là một nhà báo, từng là phóng viên của hãng thông tấn Prensa Latina tại Mạc-tư-khoa. Năm 1985, ông rời bỏ báo chí chính thức để lập một hãng thông tấn độc lập : CubaPress. Năm 1991, ông ký tên trong một tuyên ngôn của các nhà trí thức Cu-ba mà báo chí bản xứ gọi là « Lá thư của mười người », đòi hỏi tuyển cử tự do cho nước ông. Ông là người duy nhất trong mười người đó hiện còn ở lại Cu-ba, bất chấp những áp lực, đe dọa và xách nhiễu.

« Tổ quốc » là một trong 25 bài in trong thi phẩm mới của Raúl Rivero : Ký tại La Habana. Nguyên tác của tập thơ do nxb SIBI (4732, Southwest 75th Avenue, Miami, Florida 33155, Hoa kỳ) ấn hành năm 1996, dưới tựa đề Tây-ban-ngữ : « Firmado en La Habana ». Trong bài tựa bản dịch tập thơ này, in ở Pháp năm 1998, Eduardo Manet, nhà văn Cu-ba, viết : « Hãy làm như Alice, hãy băng qua tấm gương. Raúl Rivero đưa các bạn tới những dòng sông khác nơi những xoáy nước dám làm lật úp con thuyền những sự thật đã thụ đắc, những điều đối trá chính thức hay bán chính thức... »

ERNEST HEMINGWAY

*Lờ Than Thở Nghiêm Chỉnh
của Kẻ Phóng Đãng*

Các ông thầy tu tối thủ dâm,
Mèo nhà cũng đụ,
Con gái có đưa lại ưa cắn bậy cắn bạ,
Biết quá
Mà
Phải tính sao đây?

Ngủ vì Ngoan

Các lời thúc giục:
nợ Nước ơn Vua
tình Chúa
và vân vân.
Tổ quốc,
Dân chủ,
Danh dự –
Các lời đại ngôn đại ngã,
Chẳng lừa thì cũng lừa cổ ta.

Tớ Đã Chừa Gái...

Tớ đã chừa gái
Và bỏ Riệu
Và đã biết hiểu cái
Bởi tại tớ đang yêu.

Đêm Đêm Anh Nằm bên Em...

Đêm đêm anh nằm bên em
Và ngắm
Thành phố xoay vần

Mái Phẳng

Mát lạnh trên mái đêm thành phố
Khi thành phố đổ mồ hôi
Giọt giọt xác xơ.
Đời đời bọt
Lúc nhúc trong cái nóng hiu quạnh thành phố.
Tình vữa
Tình chua trong cái nóng thâm thì lè đường.
Tình cần cỗi
Già nua theo sự già nua của phố phường..
Mát lạnh trên mái đêm thành phố.

Nguyễn Đăng Thường chuyển ngữ

NGUYỄN ĐĂNG THƯỜNG

Một Ngày Như Mọi Ngày

đây là một câu chuyện thật
hãy thử tưởng tượng
một năm sau
vào lúc xế trưa 31 tháng 8
ngày mà công chúa anh quốc & công tử ai cập
Di & Dodi
cùng thoát ly
tôi bước vô
một tiệm chụp phô ấn độ
mua hai gói mì tân phố
để giỗ mình &
lúc trở ra
tôi được thấy
một gã say rượu trượt té ngã bất tỉnh
& một bà già mặt mày tái xanh
bị kẻ cắp chặn lại
giật xách tay
nhưng không có ai tới

bấm ảnh

London, hè 98

Một Ngày Không Như Mọi Ngày

đây là chuyện thật trăm phần

bạn hãy thử tưởng tượng
xế trưa 31 tháng 8
(mọi người dư biết là ngày này năm ngoái
bà công chúa xứ anh và ông công tử xứ ai
-- Di & Dodi – đã ngồi xe mercedes cầm tay
nhau thoát ly ở Paris) vậy xin cho kể tiếp
xế trưa hôm ấy tôi

thơ thần

lạc vào một tiểu siêu thị paki có bán gạo
mĩ

mua vội vàng hai gói mì vàng
để

giữ chay mình và lúc trở
ra

ôi chu choa tôi được thấy
một gã lager lout đứng tươi giữa lộ
lồ lộ cái vôi nước khổng lồ
rồi được coi một bà ngoại cỡ ngoài 65
hơi hải mặt mày tái mét
bị kẻ gian bám chân kẹp
giật lấy xách tay
mà may quá chẳng có ai chạy lại

bấm máy

London, hè 98

DIỄM CHÂU

*liệt kê & mô tả một số vật dụng *
ở thế giới bên kia*

tặng R. Reutenauer

trong chuyến viễn du về thế giới bên kia
những người quá cố đã mang theo nhiều vật dụng
của đời sống hằng ngày :
giữa những vũ khí, nữ trang, đồ gốm và thủy tinh
là những con ngựa nhỏ thỏ bồm rậm mắt tròn
chân trước gặp lại dính liền với chân sau
ấy những con ngựa ở Yên-sa thế kỷ 5 và 6, sau khi
đế chế La-mã sụp đổ,
dùng để kẹp áo quần.

* có thể thấy ở Viện bảo tàng khảo cổ tại Lộ-trấn, Pháp.

in memoriam

trên cành mùa đông
một trái cây vừa rụng
mặt hồ nín lặng
con cá hỏi gợn sóng :
người là ai
chuyện gì đã xảy ra
chiếc ghế ông hoàng bỏ trống
cái nón bê-rê ấy đi đâu...

«nguyên sa / nguyên sả
giữa đám đông
nào có hề gì . . . », người đã
kể, khi tôi cùng người & em lội gió
trên xa lộ ở ca-li một ngày
núi
lấn với những bóng mây
trong mắt người & tôi, hoa,
«người em gái không cùng họ»,
không hẳn là một từ của
người mù . . . *

con cá hỏi vẫn mây xưa :
vì đâu hoa & trái đều rụng

IV—IX . 98

DC.

* Paul Celan :

Hoa — một từ của người mù (...) Thêm một từ như thế, thời những chiếc búa sẽ
nảy lên giữa không trung.

ĐINH LINH

Poem Composed Inside The Womb

Inside the elevator, hanging out
 In the suburb of the maternal bunk,
 At the very beginning, at the threshold
 Of the in-and-out, near the end,
 Between mud and matter,
 With one foot in front of the other,
 With one head in front of the other,
 With one head inside another head,
 With eleven fingers inside the mouth,
 With one cut finger gagged and hung,
 Caveward.

Bài Thơ Làm bên trong Tử Cung

La cà, bên trong thang máy
 Trong ngoại ô của giường mẹ
 Ở lúc bắt đầu, ở bậc cửa
 Cửa cái ra-vô, gần chỗ chết,
 Giữa sinh bùn và chất,
 Với một chân ở trước chân khác,
 Với cái đầu ở trước cái đầu khác,
 Với cái đầu bên trong cái đầu khác,
 Với mười một ngón tay trong miệng,
 Với ngón tay cắt bị bịt miệng lại và treo,
 Về phía hang.

O Hanoi

In the middle of town, or just off to the side,
Is the largest turtle in the world. (Or, maybe,
Just one of the largest.)

We lived in the old quarters, on Potato Street,
Then Coffin Street, then Clown Street,
Then Teleprompter Street.

In a so-called tube house, a house
So narrow one must walk sideways
With one's head turned. Like this. We slept
Upright during the Four Thousand Year War, and,
Out of habit, for a thousand years afterward.

You will find my name, that of a ballyhooed scholar
From the 23rd century (AD or BC, I can't remember),
Inscribed on the next-to-last stele
At the Temple of Poesy.

Hà Nội Ơi!

Ở giữa thành phố hay ngay bên,
 Là con rùa lớn nhất thế giới. (Hay, có lẽ,
 Một trong những con lớn nhất.)

Chúng tôi đã sống trong cửa ô cũ, Hàng Khoai,
 Rồi hàng Hòm, Hàng Hề,
 Rồi hàng Teleprompter.

Trong cái gọi là nhà ống, ngôi nhà
 Hẹp đến nỗi, phải đi ngang
 Với cái đầu nghiêng. Như thế này. Chúng tôi đã ngủ
 Đứng trong Cuộc Chiến Bốn Ngàn Năm, và,
 Ngoài thói quen, một ngàn năm sau đó.

Anh sẽ tìm thấy tên tôi, vị học giả được quảng cáo rùm beng
 Từ thế kỷ thứ 23 (AD hay BC, tôi không thể nhớ),
 Khắc trong bia, kể chót
 Nơi Vè Miếu.

Earth Cafeteria

Mudman in earth cafeteria,
I eat aardwolf. I eat ant bear.
I eat mimosa, platypus, ermine.

“White meat is tasteless, dark meat stinks.”
(The other white meat is pork, triple X.)

Rice people vs. bread people.
White bread vs. wheat bread.
White rice vs. brown rice.
Manhattan vs. New England.
Kosher sub-gum vs. knuckle kabob.

“What is patriotism but love of the foods one had as a child?”*

To eat stinky food
is a sign of savagery, humility,
identification with the earth.

“It was believed that after cleaning, tripe still contained tern
percent excrement which was
therefore eaten with the rest of the meal.”**

Today I’ll eat Colby cheese.
Tomorrow I’ll eat sparrows.
Chew bones, suck fat,
bite heads off, gnaw on a broken wing.

Anise-favored beef soup smells like sweat.
A large sweaty head bent over
a large bowl of sweat soup.

A Pekinese is ideal, will feed six,
but an unscrupulous butcher
will fudge a German shepherd,
chopping it up to look like a Pekinese.

Toothless man sucking
a pureed porterhouse steak
with straw.

Parboiled placenta.

To skewer and burn meat is barbaric.
To boil, requiring a vessel, is a step up.
To microwave.

People who eat phalli, hot dogs, kielbasas
vs. people who eat balls.

To eat with a three-pronged spear and a knife.
To eat with two wooden sticks.
To eat with the hands.

Boiling vs. broiling.

To snack on a tub of roasted grasshoppers at the movies.

*lin Yutang

** Mikhail Bakhtin

Quán Trái Đất

Người bùn trong quán đất,
Tôi ăn chó sói. Tôi ăn gấu kiến.
Tôi ăn mimosa, thú mỏ vịt, chồn quí.

“Thịt trắng vô vị, thịt đen hôi.”
(Loại thịt trắng khác là heo, trò khiêu dâm)

Dân gạo chọi dân bánh mì.
Bánh mì trắng chọi bánh mì lúa mạch.
Gạo trắng chọi gạo nâu.
Manhattan chọi New England.
Thập cẩm Do Thái chọi khớp thịt nướng.

“Chủ nghĩa yêu nước chẳng qua là sự đam mê những gì đã ăn
thời còn bé?” *

Sức thực phẩm hôi
là dấu hiệu man dã, thấp hèn,
đồng hóa với đất.

“Họ tin rằng, sau khi tẩy sạch, lòng dính mười phần trăm phân
đã được ăn với thứ còn lại của bữa ăn.” *

Hôm nay tôi ăn phô-ma Colby.
Ngày mai tôi ăn sê.
Nhai xương, húp béo,
cắn đầu, nhai ngấu cánh gãy.

Mùi phở giống mồ hôi.
Cái đầu mướt mồ hôi cú
trên tô mồ hôi.

Chó Bắc kinh lý tưởng, đủ sáu người ăn
nhưng người hàng thịt bất lương
sẽ lừa bằng chó berger,
chặt giống như chó Bắc Kinh.

Người không răng húp
thịt bít tết nghiền
với ống hút.

Nhau nhúng nước sôi.

Xiên và nướng thịt ôi man rợ.
Nấu sôi cần nôi súp-de. tiến bộ đấy.
Microwave.

Người ăn dương vật, hot dogs, xúc xích Ba-Lan
chống người ăn hòn giải.

Ăn bằng nĩa và dao.
Ăn bằng đũa.
Ăn bằng tay.

Sôi chọi nướng.

Ăn qua loa chậu cào cào rang trong rạp hát.

On Shadows

My shadow is a handkerchief I blow my nose into when the sun is bright.

At night my shadow sleeps under my bed and makes love to my true name.

On the inside of my eyelids are graffiti tagged by the shadows of my past lovers.

Inside my mouth, my mother's shadow squats, chewing betel leaves and spitting out red juice.
I've coached my shadow, Feel free to use violence when a blind man taps his metal-tipped cane, repeatedly, against your head.

The shadows of all my enemies have been consolidated into mishapen lumps evacuated each morning.

Bóng

Bóng tôi là chiếc khăn hỉ mũi lúc mặt trời chói.

Ban đêm bóng ngủ dưới giường và làm tình với tên thật của tôi.

Trong đáy mắt tôi, bóng vẽ ra bóng của những người yêu cũ.

Trong miệng tôi, bóng mẹ ngồi, nhai trầu và nhổ nước cốt trầu.

Tôi luyện bóng tôi, ta hồ bạo động khi người mù gõ chiếc gậy-bọc-sắt, cọc cọc, đập vào đầu mày.

Những cái bóng của tất cả kẻ thù tôi bám trong phân rác thải ra mỗi buổi sáng.

Lit chuyển dịch

Đánh đường tìm tiếng*

Phạm Thị Hoài

Người viết văn Việt thường được coi là thạo tiếng Việt. Ít nhất thạo hơn người chỉ dùng tiếng ấy mà không nhất thiết phải thật hiểu. Số này đông lắm, có lẽ tới vài chục triệu. Bảy mươi tư triệu người trong nước hàng ngày nghe và có thể cũng nói ra những từ ngữ đã hết sức quen thuộc, như *cơ sở, vấn đề, giải quyết, nhức nhối, sâu, sát, khách quan, tranh thủ, cơ chế thị trường, bức xúc xã hội, thiết thực kỷ niệm...*, song phải có một *tinh thần năng động* và *chủ trương sáng tạo* cũng như không thể thiếu một *ý chí*, vài ba cái *quyết tâm* cùng là rất nhiều điều kiện tiên quyết may ra mới đón ý được một câu tiếng Việt chẳng hạn như: *Trong không khí khẩn trương tiến tới cơ chế thị trường và đổi mới tư duy, đội ngũ cán bộ xã X đã sâu sát địa bàn, tranh thủ cơ sở, phát huy các điều kiện khách quan, giải quyết các bức xúc xã hội còn tồn đọng, khắc phục các vấn đề nhức nhối, tiến tới thiết thực kỷ niệm ngày sinh của...* Tôi không dám coi thường đám đông, nhưng e rằng, nghe tiếng Việt như vậy thì đám đông quả như vệt nghe sấm. Tôi nếu có thạo hơn, chẳng qua là cái thạo của kẻ bảo đấy là ngoại ngữ, không chừng là tiếng Ả Rập cũng nên. Tù thông ngôn mà một câu xì xô như vậy có thể dịch sang tiếng Việt *trong sáng*, với nhiều ý nghĩa khác nhau.

Hai triệu người Việt ở ngoại quốc lại ở một tình trạng khác. Họ không nhất thiết phải thật hiểu thứ tiếng Việt của họ. Điều cần diễn đạt đã được hiểu trước trong một ngôn ngữ khác, vậy cái bản dịch, cái *version* Việt, có khắp khển cũng không hề gì. Nghe một hãng quảng cáo bán cái gì đó và các *đồ dùng phụ thuộc*, chúng ta không tỉ mỉ nghĩ ngợi xem các *đồ dùng đó phụ thuộc* vào đâu hay vào ai. Nếu mua quần và muốn mua cả thắt lưng, dây đeo..., liệu có nên hỏi rằng tiệm quần áo này có bán *các đồ dùng phụ thuộc* hay không? — trong nước người ta gọi những thứ *phụ thuộc* vào cái xe đạp là *phụ tùng xe đạp*, rồi có *phụ tùng ô tô, phụ tùng y tế*, chắc sẽ có *phụ tùng thời trang* nữa, nhưng không nơi nào bán *bia và phụ tùng*, nghĩa là món nhậu, lại càng không bán *bia và các đồ dùng phụ thuộc*. Song ở hải ngoại thì *phụ tùng* hay *phụ thuộc* hay đi theo, đi kèm gì không

quan trọng, chẳng ai cần hiểu rõ, vì từ Tây accessoires ở đằng sau là đủ rồi.

Version Việt cũng được phép tối nghĩa, vì điều cần diễn đạt dường như nằm ngoài sức hiểu kiểu Việt. A. Solschenizyn trong *Archipel GULAG*, chương 3, còn có thể căn cứ vào hai từ, được giải thích rõ trong từ điển, để vạch ra một vi phạm pháp luật nhất định của các *cơ quan* xô viết. Nếu là người Việt, ông sẽ bắt lặc, không biết phải mô tả vi phạm đó như thế nào. Nếu dịch tác phẩm này sang tiếng Việt, dịch giả sẽ phải làm gì với đoạn ấy? Tôi xin thử dịch như sau: “Việc A khác việc B ở chỗ, A dùng để tạm thời xác định xem có cơ sở chính đáng cho phép tiến hành các biện pháp thuộc B hay không.” Trong tác phẩm của Solschenizyn, A và B là hai từ khác hẳn nhau, may mắn thay cho ông! Vì thế ông có quyền kêu âm lên và được độc giả đồng tình, rằng các *cơ quan* xô viết không thêm A mà cứ B ngay lập tức. Theo ông đó là một vi phạm nghiêm trọng, ngầm thoả thuận rằng những biện pháp của B luôn luôn chính đáng. Theo bộ luật tố tụng hình sự của nước CHXHCN Việt Nam lại khác. Luật này không hề đả động đến A, vì trong thực tế A chưa bao giờ tồn tại. Không thể vi phạm một điều không tồn tại, nên chúng ta không thể có những nạn nhân kiểu Solschenizyn! Người Việt ở Đức không thể hình dung được một việc như A (Ermittlung). Version Việt là *điều tra*. Song B (Untersuchung) cũng là *điều tra* như thế. *Điều tra* thành một từ tối nghĩa, dù tự nó không tối nghĩa. Có thể dịch A thành *tìm hiểu*, chỉ có điều từ này khó làm một thuật ngữ pháp lý, khi trai gái cũng *tìm hiểu* nhau để tiến tới *tổ chức* chẳng hạn. A có thể cũng là *nghiên cứu*, là *xem xét*, hay thậm chí là *xử lý* luôn. Version Việt thiếu rõ ràng là tất yếu. Song nó có thể mù mờ mà rất đắt. Đồng bào của chúng ta ở hải ngoại có quyền *ăn xã hội* và *khám xã hội* chẳng hạn. Không ai chẻ sợi tóc làm tư mà trách họ sao nhào từ Việt Nam sang đây để khám xét rồi thậm chí nhai nuốt xã hội Tây, nghe ngạo mạn quá. Đó là bản dịch tất tiếng Việt cho việc ăn trợ cấp và khám bệnh không mất tiền. Khi các trạng sư do toà chỉ định cũng được gọi là *luật sư* xã hội thì cách nghĩ Việt *xã hội chủ nghĩa* đã toàn thắng trong việc xây dựng một vốn từ mới. Tất cả những gì liên quan đến *xã hội* là chung chạ, là chùa, là chẳng va gì đến ta. Những nguyên tắc lạ hoắc của các xã hội dân chủ phương Tây trong hình hài ngôn ngữ Việt thế là thành nguyên tắc Việt quen thuộc. Đem về nước áp dụng thì rác mà người Hà Nội tổng từ trong nhà ra hè phố là *rác xã hội*.

Nhà văn có lẽ cũng thạo tiếng Việt hơn những người ít cần dùng ngôn ngữ để diễn đạt. Chẳng hạn nhìn tấm biển quảng cáo “*Xay thịt trẻ em!*” ở Hà Nội tôi thấy nên bỏ bớt dấu chấm than để đỡ rùng rợn. Thế thôi, tôi không đề nghị sửa thành *xay thịt cho trẻ em*, vì chẳng ai mang con

đến đây để xay cả, *cho* hay không *cho* ở đây *that's not the question*. Cạnh đó người ta trưng biển bán áo *bông trần*, tất nhiên không phải áo lòì bông ra, trần trụi, ai cũng biết vậy nên đổi lại thành áo *bông chân* làm gì cho mệt. Áo *chân thủ* cũng vẫn là áo *trần thủ* ấy, mà với người hơi có chữ thì *chấn thủ* nghe cũng lẫm liệt kém gì. Ngồi chơi ở hè phố mà thấy một chị thật ngon lành điểu qua, và anh bơm xe nháy mắt bảo: “*Chết nhấy!*” thì tôi biết rằng, không ai *chết*, cũng không ai *nhấy*. Ngôn ngữ nào cũng có những từ khiến người ngoài *chịu chết*. *Chết* trong tiếng Việt là một từ như vậy. Chết thật thì không bảo là *chết*, mà bảo là *đi, đi rồi*. Khen một người đang sống sung sướng thì người ấy bảo: “*Chết! Không dám!*” Thấy mặt trời đang hoàng leo lên đứng bóng thì bảo: “*Chết chưa!*”. Thấy ai hôn vụng, ai ăn trộm, ai đá lén thì bảo “*Chết nhé!*”. Không ai nói: “*Sống nhé!*”. Cũng dân Việt nhưng ở phía Nam lại không *xài* những kiểu *chết* như thế. Tiếng Việt miền Nam có một từ gần gũi nhất với *chết* của miền Bắc, là từ *thấy mổ*, và một từ thuận nghĩa với *chết* rất đặc biệt: *dã đời*. *Chết* Bắc có thể là *dã đời* Nam -- chúng ta sẽ trở lại chuyện này ở chương 4. Song khi vào miền Nam lần đầu tiên, tôi bỗng thấy dân Bắc còn chăm diển đạt, còn ít nhiều dùng đến ngôn ngữ. Một bác xích lô Sài Gòn *xài* vồn vẹn mỗi hai từ *qua* và *quẹo* là đủ mô tả mọi kiểu và mọi hướng di động trong thành phố. Tôi khởi *cần cuộc bộ, chạy, đi, băng qua, lên xe, phóng xe, sang, tới, từ đầu đến đầu, rẽ, đi tắt, đi dọc, đi quá...* Chỉ *qua* hết bến đến *quẹo* đó rồi lại *qua đó đó*, là *quẹo vô*. Khi đó tôi chưa biết gì về tiếng Việt miền Nam. Người Nam nấu nướng *bỏ* muối, khiến tôi sốt sắng tìm ra lời giải thích cho vị ngọt của hầu hết món Nam là do thiếu muối. Bây giờ biết tiếng Việt *bỏ dấu* của người Nam chính là tiếng Việt *không bỏ dấu* của người Bắc, song *bỏ* hay *không bỏ*, *that's not the question*. Miễn là hiểu, để so sánh với thứ tiếng Việt miễn là không hiểu đã nêu.

Các nhà văn với nhau hẳn có phân biệt người viết hay và người viết dở, song ai dám bảo người này giỏi tiếng Việt hơn người kia? Gặp một câu như: *Hư không diu dật tình ta/ Phong trần khí huyết chan hoà chân thân*, bí quá ta hãy coi là tiếng Thổ Nhĩ Kỳ, khỏi phải phân tích. Tiếng “*Thổ*” ấy không phải là không có triển vọng trong văn học Việt, một khi đám đông đã chấp nhận tiếng “*Ả Rập*” nêu trên. Song có những câu rõ ràng là tiếng ta. Chẳng hạn: *Thế mà trên mặt sông, vẫn còn chấp chới một cánh cò trắng và cái bóng lằng dằng dưới mặt nước...*Nếu chuyển câu ấy sang một ngôn ngữ châu Âu thì không có vấn đề gì hết: trên mặt sông là cánh cò và dưới mặt nước là bóng cò, quá rõ ràng. Song ở câu tiếng Việt này dấu phẩy đặt sau thành phần vị ngữ chỉ địa điểm - nói chung tôi không hiểu vì sao người ta cứ đặt dấu phẩy vào chỗ đó - có vẻ khiến thành phần

ấy quán xuyên toàn câu, nhất là khi đoạn đứng sau từ và tỏ ra là một cụm không độc lập. Như vậy là cánh cò ở trên mặt sông, mà bóng cò dưới mặt nước cũng ở trên mặt sông, thật khó cho độc giả! Ngôn ngữ của tác giả này có thể rất tuyệt diệu, nếu thiếu thì không phải thiếu tiếng Việt mà chỉ thiếu óc tổ chức tiếng Việt thôi. Nhưng văn giới Việt Nam luôn phải bận tâm với những *vấn nạn lớn* -- chúng ta sẽ có dịp trở lại với *vấn nạn* này -- nên coi ngôn ngữ chẳng qua là phương tiện. Phương tiện hoàn hảo thì mục đích có đạt được cũng là chuyện bình thường. Đáng kể hơn, vâng, phi thường, là đạt mục đích bằng một phương tiện rất khiêm tốn. Một nhà văn dùng thứ tiếng Việt thiếu chính tả mà dựng nên tác phẩm lay động lòng người hẳn phải kiệt xuất hơn một nhà văn cũng lay động lòng người bằng thứ tiếng Việt đủ chính tả. Vả lại, như một đồng nghiệp đã có nhã ý cho tôi biết, rằng trò phù thủy với các con chữ thông qua phép chính tả chẳng qua là sự cầu kỳ uốn éo không có ích gì, ngôn ngữ của nhà văn đã có sẵn trong cửa miệng của con người Việt Nam, và tác phẩm phải mang hơi thở tự nhiên của cuộc sống. Tôi vốn định ninh rằng mỗi người có ít nhất một cái cửa miệng, và cuộc sống có thể thở những kiểu không hẳn là *tự nhiên*, vậy làm sao nhà văn dám chắc nên tìm ngôn ngữ trong cửa miệng nào và thở lại hơi thở nào của cuộc sống? Nhưng cái lý lẽ của đồng nghiệp nói trên không khác một chiếc lông của chân lý, chụp xuống là xong. Đã ở bên trong thì cựa quậy cũng vô ích. Cho nên, khi gặp một câu như: *Chúng tôi ngồi xuống bàn ghế xa lông còn thơm mùi gỗ*, tôi tuy đoán rằng các nhân vật ở một làng Việt Nam ấy chỉ ngồi ghế xa lông thôi, không ngồi lên bàn như dân Tây, mà cái bàn của một bộ xa lông như thế thường thấp, nhỏ, có mặt kính và bày ầm chén hết chỗ rồi. Nhưng lại tự nhủ ấy là chuyện vặt. Vả lại khi ngôn ngữ của chúng ta có những cái bấy khó tránh: *cắm hút thuốc* trùng nghĩa hoàn toàn với *cắm không hút thuốc*, *lăn dưới đất* nghĩa là *lăn trên đất*, *đánh trong* *đánh mông* không phải *đánh* trong *đánh đĩ*, *thăng kẻ trộm lấy mất tiền* của tôi chính là *thăng kẻ trộm lấy được tiền* của tôi..., thì nhà văn mắc lỗi mọn không can gì.

Một hôm tôi lại giở *Truyện Kiều*, không phải để đọc một hơi hết 3254 câu thơ, mà đọc chọc, đọc xiả. (Số phận của tác phẩm này là như vậy, ai khen cũng không tầm tặc là đã thức thâu đêm để đọc cho kỹ hết, ai chê cũng không phân nân rằng chỉ đọc vài trang là phải buồn.) Tôi xiả được câu 1173: *Phao cho quyển gió rủ mây*, và liền đó là câu 1180: *Quyển anh rủ yển sự này tại ai?* Hai câu đều không thuộc loại khó. Chỉ có điều từ *quyển rủ* làm tôi mất yên ổn. Chưa bao giờ tôi mảy may nghi ngờ một từ thường dùng như từ *quyển rủ*. Vậy mà cái *quyển rủ* của cụ Nguyễn bồng đầu chen vào! Lấy lại lòng tin vào một từ có công phu bằng lấy lại lòng

tin vào một người hay không, tôi chưa so sánh được. Song kể từ khi biết thế nào là *quyến rũ*, tôi cố tránh xa *quyến rũ*, đừng chẳng được thì vẫn viết *quyến rũ*, nhưng lòng không thanh thản như xưa. Không phải tôi sợ cái uy tín của Nguyễn Du đến mức mù mẫm. Câu *phận dẫu dẫu vậy cũng dẫu* của cụ hay lắm, nhưng tôi không muốn sử dụng từ *dẫu* như vậy nữa. Tôi cũng không noi theo cách dùng từ *chảy* như trong những câu: *kíp chảy thôi cũng một lần mà thôi...năm chảy cũng chẳng đi đâu mà chảy...*, lại càng không quyết phục hồi những từ như *thừa* (*thừa công đức ấy ai bằng*), *vân mòng* (*về sau chẳng biết vân mòng làm sao*), *chỉn* (*rốn ngôi chẳng tiện, dừ về chỉn khôn...đạo trời báo phục chỉn ghê*)... Tôi lại càng không có ý chỉnh cho được *quyến rũ* thành *quyến rử*. Rốt cuộc thì chúng ta vẫn chấp nhận cách dùng thành ngữ *lang bạt kỳ hồ* chẳng hạn, dù nó sai lè. Cái khổ tâm ở đây là tôi không biết *quyến rũ* có sai lè như vậy, hay có một quy tắc chắc chắn, biến dấu hỏi thành dấu ngã trong những từ nhất định, mà một nhà văn, tức người được coi là thạo tiếng Việt, là tôi, không am tường? Hành tung của hai thanh loan này trong tiếng Việt rất phức tạp, ô, thậm chí mờ ám, rất đáng để *điều tra A* và *điều tra B*. Chạm nhất là từ Bình Trị Thiên trở xuống chúng ẩn hiện, biến hoá và đổ bộ ngược ra Bắc với những dị bản mới. Miền Nam hỏi miền Bắc sao lại *phản ánh*? Miền Bắc hỏi miền Nam sao lại *phản ảnh*? Biết đâu đó là *phản ảnh* giữ chừng vậy! Nguyễn Du quê ở Nghi Xuân, nay thuộc Hà Tĩnh, giáp Nghi Lộc, Nghệ An. Có nhà ngôn ngữ học nào không đau đầu về thanh điệu Nghi Lộc? Ông lại từng lưu lạc ở Thái Bình, là quê vợ. Nơi ấy người ta đặc biệt thích uốn lưỡi: *Con râu con rể rì cũng rống con ruột* (Con dẫu con rể gì cũng giống con ruột). Vậy *rủ/rử* có thể là *dữ/dữ, giữ/giữ*. Từ đó đến *quyến dỗ, cảm dỗ* không xa gì...

Đến đây các đồng nghiệp của tôi có thể nín cười để khỏi bất nhã với một kẻ đã sa sút đến như vậy vào vòng tìm kiếm lẫn quẩn và lẫn thẩn, không có ích gì cho những *vấn nạn lớn* của cõi nhân gian. Mà độc giả của chúng ta quả thật cũng đang khát khao những sự thật vĩ đại hơn còn nằm trong bóng tối. Chỉ có điều cá nhân tôi không cưỡng được cái *quyến/cảm dỗ*, cái *quyến rử/rử* của vụ án khổng lồ là tiếng Việt. Không ngờ trong lúc truy tầm một cái dấu hỏi biến thành dấu ngã lại gặp lắm sự bất ngờ. Cuốn sách này là kết quả tìm liêu của một nhà văn, không phải của một chuyên gia ngôn ngữ học. Vì văn nên phải *đánh đường tìm tiếng*, để mượn từ của cụ Nguyễn.

* Đây là chương 1 trong tác phẩm “*Tim tiếng*” đang viết của Phạm Thị Hoài

LƯU HY LẠC

Chạm Tay Mơ Hồ

thời khắc chạy giật gọng
hôm qua

cũng em ràn rụa trước
mắt
cụm từ ngữ cụt
đầu lên nhau

đồng tự tử tập thể

rồi em lại ràn rụa
lần này
trên sàn
dưới đất cơ man nào cờ

đỏ
còn bạo hành của chữ
và nghĩa
chúng cầm cờ thủ hàng mã

vùng lên tôi
đổ tại
hôm qua
giờ này không một tưởng tượng

nào trong trí
cả xác mượn
ngày mai

Tình Bữa Trưa,

nhai hamburger
cả trời mùi hành tây ướt
át hơi

thơ
tôi la cà lên khoảng trống
trắng
mặt con chữ cõi mở

một mâm trưa tơ tưởng

ở hà nội bán gà chiên
kiểu kentucky
chủ nhân được đặt trong quan tài

đượm kịch tính

đậm đà bản sắc dân tộc
cu tôi chỉ dùng để đá
hết

chuyện
kẹt cứng là thường

lắm

khỉ thì khó lòng mà dất đi

LÊ THÁNH THƯ

Tâm Bệnh

Giữa thế giới đầy lông chó rụng
 một người
 bí mật mọc răng nanh
 nhai rau rầu nhả nhạc
 ém giọng
 thất truyền

Giữa mùa định kỳ thay lông
 chim biếng hót
 một người
 công khai lột lưỡi
 rống lên
 Caprice số 24 của Paganini
 không ai hay

Giữa bóng đen
 xô nét mực tàu
 bầy muỗi đói vẽ rồng bay ánh sáng
 chạm giấc ngai ngái
 ngủ
 một người
 mơ thành sâu bọ
 đo mình
 trên đường ngũ cốc

Giữa giấc mơ hình sự
 thấy đám tù nhân chỉ điếm từng mặt
 một người
 í à í a
 Requiem
 Requiem.

PHAN NHIÊN HẠO

Cho Những Người, Đây chỉ là Sự Mất Mát Vật Lý

Tàn tro của cây thập tự cháy dở
và những khuôn mặt sắp xuống bùn
những ngón tay chơi bài không mỗi
câu trả lời dấu trong xác xuất nhỏ nhoi
cho những người đây chỉ là sự mất mát vật lý
tôi nói đây là sự mất mát đốn đau từ những xung đột tinh thần
vì những nguyên tắc của tôi và sự hào hứng vô nguyên tắc của
anh
trên cánh đồng buổi chiều có quá nhiều người ngã xuống thân
chết không kịp gặt
họ không còn kịp sống để trốn thuế
để đi đến cùng một cuộc chiến tranh
tôi nói đây không chỉ là sự mất mát vật lý
đây là sự mất mát đốn đau từ những xung đột tinh thần
chúng ta đã làm chảy máu những ban mai

NGUYỄN DŨNG

Yêu Em Không Chút Nghi Ngờ

Hạnh phúc đến tới tấp làm ta chới với
 Như thời nào đã từng ngửi khói lưu đạn cay
 Ta yêu nhau trong ngôi nhà mùa đông ấm khói
 Nằm trên sườn đồi có chó sói bao vây.

Những buổi sáng trời lạnh như hôm nay
 Bảy giờ rưỡi em chưa thức dậy
 Một mình ta ngồi bên lò sưởi hơ tay
 Bể từng nhánh củ kỷ niệm đốt cháy
 Một khoảng trống tù đầy.

Xế trưa vác súng vào rừng
 Trời trong xanh, tuyết phủ từng ngọn thông
 Đứng yên, Đạn đã lên nòng
 Nhắm cho thật kỹ vào trong bia rừng
 Bắn từng con thỏ bay tung
 Ta nghe trí nhớ rên từng vết đau!

Có những chiều ta trở về bên nhau
 Từ khu rừng cây khô như xương người chết
 Trên triền dốc hai đứa đứng yên
 Ngắm nhìn ngôi nhà mùa đông ấm khói kỷ niệm
 Ta thấy hình như trong trời đêm
 Đã có đốm lửa nào vừa được thắp lên
 Phải không em?

Có thể nào như thế được sao?
 Như những ngày tháng bây giờ
 Hạnh phúc đến tới tấp làm ta ngộp thở
 Yêu em không chút nghi ngờ
 (Điều đó dĩ nhiên!)
 Thì cũng như một đốm hạnh phúc chút xíu
 Vừa được thắp lên
 Trong mùa đông dài đầu tiên
 Ta có em.

NGUYỄN HOÀI PHƯƠNG.

Tóc rối

Hàng ngày sau mỗi khi quét nhà
Tôi vẫn thường gom được hàng búi tóc rối
Chẳng là của ai, nhưng những búi tóc này
Đã từng là của tôi
Của em trai em gái, cha mẹ, ông bà nội ngoại
Và của cả bọn bạn bè,
Của những vị khách quý và không quý
Một đôi khi vẫn lai vãng tới...

Tôi vẫn thường băn khoăn, tự hỏi, một cách khá dằn vặt
Mỗi lần, trước khi vợ, cuộn thành những búi nhỏ để quẳng đi
đâu đó
Cũng có khi là để dặt lên mái rạ
Rằng: Ngoài việc dùng cạo gió cho ai đấy bị cảm mạo
Những mớ tóc rối này còn ý nghĩa gì khác không?

Chắc chắn là sẽ phải có ý nghĩa quá đi chứ
Bởi chẳng gì thì cũng vẫn là một phần cơ thể của mình
Đang sắp đi vào bụi đất
Chẳng gì thì cũng vẫn là một phần cơ thể của mình
Đang chết đi...
Như chính cả cơ thể của mình
Sau một phần nào đó của thế kỷ cũng sẽ chết đi
Có đúng là chỉ sau một phần nào đó của thế kỷ nữa thôi
Thân xác cả bọn mình sẽ lại giống hệt như những mớ tóc rối
này không?

Thế thì tại sao mấy anh em mình thích đánh nhau nhỉ?
Tại sao chúng mình lại cãi giã bố mẹ, cãi giã ông bà?
Tại sao bạn bè, tại sao hàng xóm lại phải bất hòa?

Tại sao lại phải có những cuộc chiến tranh cục bộ, chiến tranh đặc biệt, chiến tranh thế giới, chiến tranh nóng, chiến tranh lạnh...

Vân vân... và... vân vân... Ôi! Chiến tranh...

Chiến tranh kinh tế: Người ta đánh nhau vì miếng ăn

Thánh chiến: Người ta đánh nhau vì niềm tin...

Tại sao người ta lại phải thù hận nhau?

Chúng ta có thể tổ chức những cuộc hội thảo

Với đủ mọi tầm cỡ

Từ một địa phương, một khu phố nhỏ cho đến cả thế giới

Cũng có thể tổ chức những cuộc biểu tình

Đông đến vài triệu người

Vân vân... và... vân vân...

Có thể làm mọi thứ.

Thí dụ như ra tuyên bố trên đài, trên ti vi, trên báo...

Nhưng chỉ xin đừng nghĩ đến đánh nhau

Đừng bàn về việc bỏ tù nhau

Đứng ký những quyết định theo dõi, quản chế nhau

Vân vân... và... vân vân...

Bởi chỉ không còn đầy một thế kỷ nữa

Thân thể của tôi, của anh, của chúng ta:

Của những người ngấp ngoái hai mươi, ba mươi, bốn mươi, năm mươi, sáu mươi, bảy mươi, tám mươi, chín mươi... tuổi,

Như tôi, như anh, như bố mẹ, ông bà... chúng ta bây giờ

Đều sẽ tan rã như những búi tóc rối

Hiện đã nằm dưới một luống đất nào đó

Dưới một cây khoai, cây ớt chỉ thiên* nào đó...

* Người ta nói rằng: Muốn ớt chỉ thiên thật cay thì hãy bón phân gà hoặc tóc rối vào gốc nó.

THẾ DŨNG

Bởi Chưa Yêu Ai Như Thế Bao Giờ...

1

... Anh đã viết một tờ di chúc
“Người đàn bà không có đêm tân hôn...”
Tạo hóa như đã nhọc nhằn chuẩn bị
Cho ta sống với nhau tận huyết, tận hồn?

2

Bởi chưa với ai như thế bao giờ
Anh đã viết một tờ di chúc:
“Thơ suông tình vô nghĩa với đời ta”
Chưa sống với ai như thế bao giờ
Sống cả với những gì em chẳng thể nói ra?

3

Bởi chưa bao giờ như thế với ai
Anh đã viết một tờ di chúc
“Chưa sống với ai đến thế bao giờ!”
và linh giác về lối về cội rễ
Chiêm nghiệm cả điều em chưa muốn nói ra...

4

Bởi chưa bao giờ được thế với ai
Anh đã viết một tờ di chúc
“Chưa sống với ai đến thế bao giờ?”
Biết trước cơn mưa ngày hạ huyết
Xót xa đưa từng lá rụng không mùa.

5

Bởi chưa từng như thế với ai
Anh đã viết một tờ di chúc:
“Nhớ những ngày người nhược tiểu tha hương!”
Anh chưa hoang đường với ai như thế...
Thơ Từ Tâm – Ta hát gọi Việt Hồn!

6

Thơ Từ Tâm không chết cháy chết chìm
Ai chết giấc Thơ dịu dàng sống dậy...
Sống tận cả những miền người chẳng tới
Ngõ ở ngoài Trái Đất... Ở ngoài ta

**Anh đã viết một tờ di chúc:
Bởi chưa yêu ai như thế bao giờ!**

LÊ GIANG TRẦN

Câu Hỏi Không Trả Lời

bước vào thế kỷ 21
chúng tôi những người Việt Nam an cư khắp nơi trên thế giới
chưa thấy một đất mẹ nào nhẫn tâm
ngoại trừ những quốc gia không nhân quyền, người dân
sống trong ác mộng
khiến họ phải ra đi, ra đi, mưu cầu được sống một
đời người đúng nghĩa
những vòng tay đón chào của những quốc gia nhân đạo
đã chứng minh.

*

bạn hãy nghe người ca sĩ hát
khi hát những bản nhạc về quê hương
chúng tôi giống như những người luân lạc di cư
hát những bài ca về mẹ cha, chúng tôi giống trẻ mồ côi
hay kẻ xa nhà

hát về tình yêu, chúng tôi như những tâm hồn luôn luôn
đau khổ
và chưa một nhạc sĩ nào sáng tác những lời ca
nói về tương lai những người Việt Nam lưu vong cùng khắp.

*

bạn hãy đọc thơ văn của những người cầm bút
những người cầm bút lưu vong như những kẻ chưa hoàn hồn
không có độc ác nào ác độc hơn
là giam cầm tâm trí trong hồi niệm ảo tưởng
quê hương mà họ có thể trở về thăm thú được
vẫn là một quê hương xa cách nghìn trùng.

*

bạn hãy đến thăm phố thị sầm uất Little Saigon
gương mặt người đẩy xe đẩy ắp lương thực ra khỏi chợ
đường như mang về nhà phòng thủ hơn thưởng thức
nơi thủ đô giả tạm này, không có sinh hoạt ban đêm.

*

bạn hãy lắng nghe tâm sự những thiếu phụ phục hồi nhan sắc
làm sao có thể bảo con gái họ tìm về sống nơi một xã hội
thân phận nữ nhân chỉ là nô lệ hay món đồ rẻ mạt
và khi đối với tuổi trẻ Việt Nam ngoài thế giới
nước Việt Nam chỉ như là một căn nhà của ông cố ông sơ.

*

bạn hãy đọc nguồn gốc người Việt Nam trong lịch sử
họ phải đi, phải đi, phải lên đường việt dã
họ vượt phương Bắc, việt về phương Nam
là những người Việt Nam may mắn hay bất hạnh

câu hỏi đặt ra không có trả lời.

N. P.

Sài Gòn Ngày Tôi Về Lại

Tôi về lại chốn xưa
Thấp đèn gió, tìm dấu chân chim thuở trước
Căn gác nhỏ nhìn ra, con phố buồn lặng lẽ
Người cúi mặt vội vàng chân bước
Những nụ cười tắt lịm, môi cắn chặt oan khiên
Lá trên cành đổi thành màu đất
Tròng mắt ngẫu đục
Tia máu đỏ căng phồng trẻ già ngắt ngưỡng
Cuộc hí trường nắng khô tóc cháy
Bóng ma đứng dậy rượt đuổi chuyện áo cơm
Biểu ngữ giăng đầy đỏ vàng gan ruột
Em tôi màu da trắng muốt
Thành thị lớn khôn trong vòng tay kẻ lạ ngoại kiều
Mắt kính đen em lượn qua lớp người lam lũ
Trong những kinh hoàng em vẫn gọi mẹ ơi!
Tháng ngày cũ
Dấu tích xưa mang đầy nhãn hiệu
Như cô gái lữ thi cố trang điểm phấn son
Sài Gòn hơn 20 năm vẫn kẻ ngồi người đứng
Kẻ đứng đường người ngồi đợi khách qua

Tôi về lại chốn xưa
Tiếng chim hót chỉ còn trong ký ức
Những con chim sẻ màu đất tắm nắng công viên nay
không còn nữa

Chim có nhớ cành
Những dấu chân xóa đi ngu ngơ màu khăn quàng đỏ
Tìm lại bóng chim lòng mình bỏ ngõ

Những con đường dài ngã bảy ngã năm
 Tiếng còi hối thúc nhau
 Chẳng một ai thềm hỏi
 Chim bỏ đi hay đã đến thời kỳ diệt chủng
 Tôi mở trừng con mắt
 Như kẻ khùng soi trước mặt gương
 Đăm đăm nhìn người, người mang mặt nạ
 Sài Gòn ơi! tôi không là khách lạ
 Sao những con đường đã lạ những bảng tên
 Cúi mặt giữa phố phường
 Tôi lầm lũi bước đi
 Như kẻ tử tù
 Về thăm lại pháp trường xưa đã một lần toan xử trảm.
 2/25

Tiến Chân Mùa Cũ

Những huyền hoặc trong mắt em dị sử
 Ta mãi mê nghìn vạn đại theo sau
 Buộc ràng ta cùng di hận thuở nào
 Em khóc biệt sóng cuồng xô biển lớn
 Đền đài cũ đã vùi chôn mấy lớp
 Chốn nào đây tìm lại dấu chân em
 Song cửa ngoài con bướm trắng và đêm
 Mang màu áo tiên thân em về lại
 Ta đuổi bắt trắng ảo huyền man dại
 Gọi tên em loài hoa ẩn trên ngàn
 Nụ cười em hoa nở buổi hồng hoang
 Ta lịm ngắt với muôn ngàn nuối nhớ
 Từ lòng đất ta nghe từng nhịp thở
 Em vẫn đây mùa thắm với hương đầy
 Con bướm trắng hiền xếp cánh ngủ say
 gió khẽ động từng cánh hoa đại nở.
 09/98

Marie Sến, Phạm Thị Hoài

Thụy Khuê

Phải thưa ngay với bạn đọc lạc quan hải ngoại rằng: Nếu ai bắt được Marie Sến, chớ vội hồ hởi, chào mừng rằng đây “đích thực” là “văn chương hải ngoại”, là tác phẩm chống cộng, “lột trần” đời sống xã hội cộng sản không thương tiếc, còn “chúng ta” (tại ngoại) vô can.

Và đối với bạn đọc bị quan trọng nước, chưa có dịp đọc Marie Sến, mặc dù sách đã do Thanh Văn xuất bản tại Mỹ từ năm 1996, cũng không nên buồn, rồi các bạn sẽ được đọc và biết đâu các bạn sẽ chẳng hết mình lên án Marie Sến “bôi nhọ tổ tiên”, “phỉ báng thánh hiền”, “mạ lỵ dân tộc”.

Xin mách rằng: Marie Sến đi trật đường rầy quốc cộng, Marie Sến chừng như cũng “không có tham vọng” nói xấu lèm bèm một cách vụng về thô thiển bất cứ ai, bất cứ cá nhân hay thành phần xã hội nào. Sến chỉ quên không viết mào đầu: Nếu có giống một “mẫu hình thời đại” nào đó là “ngoài ý muốn của tác giả” như người ta vẫn có lệ ghi trên những tiểu thuyết thời đại.

Đó chỉ là một tác phẩm quạу. Nó khuấy đục những môi trường giả đồ trong, lập nghiêm đạo đức nghiêm túc, bằng ngôn ngữ “cách tân” hiện đại Việt Nam, thứ ngôn ngữ sống động, lai căng; với chủ đích điều tra sự thực về những cơn sốt Sến thời đại, trong lòng những hữu thể Việt Nam, trong nước cũng như ngoài nước, quốc cũng như cộng ở thời này.

*

Sến là “phăng-tát” dân tộc (nói một cách bác học, Sến mang tính ảo đấng) không phân biệt tả khuynh, hữu khuynh, mới cũ, hiện đại hay truyền thống. Sến là Sến tú của.

Marie Sến là một ẩn số, một ẩn ức, một sách-áp-pin, một thực tại

“phi lịch sử”, cái lương, rơm, lai căng, một Tôn Ngô Không Việt hóa, hiện đại hóa, nữ hóa, ảo hóa, rất quậy.

Sến (có vẻ) gốc gác đến từ phương Nam, muốn phá bĩnh sự ổn định môi trường phía Bắc. Sến là một thực thể đối truy, là nhọt ung thư và nó cũng là tình yêu, là tự do với bản chất mơ hồ và không tưởng: Sến là một tác phẩm văn học.

Cơ sở Sến bốc lên trong không khí giao lưu tương bưng giữa cái đối mới và cái phải đạo, cái tích cực và cái tiêu cực, cái kinh tế thị trường và cái xã hội chủ nghĩa, cái phản kháng và cái chính thống, cái Mỹ và cái Việt đề huề. Tóm lại, Sến, hằm bà lằng như ngôn ngữ Việt Nam “hiện đại”: Nó rồn rang, lổn nhổn, nó lai căng, nó nhặng nhít, nó lười gõ, nó siêu cường, nó a dua, nó bẻm, nó lém, nó tôm tép rầy những: prô-tít, manh-xờ-lam, si đa, em xi-rô, đét xe, phô mát, mác, mác xờ (nghĩa là mác bằng tiếng tây), ghé Việt Bắc, túi phong lưu, bản sắc dân tộc, hồng đa 67, bậy bi, gút bai, bách gia chi tử, hen nô, ai lớp iu, uy ết xì a, kit mi, đờ rim, giắc mộng mê ny...

*

Marie Sến có một nhan sắc tròn trĩnh Thúy Vân. Đặc điểm: Sến ăn hết mình, Sến chẳng sợ béo, Sến không sĩ diện hão. Sến có tâm hồn khêu gọi kiểu Emanuelle (hay Linda mặt ngang?), được giải phóng tình dục sau cơn cách mạng toàn cầu mùa xuân 68 (me xoát xăng tuyết). Sến có sự chất phác rất Thị Nở và một tính người rất Ngô Không. Cả ngần ấy thứ “vận” vào Nguyễn Thị Sến, me (tây-ta) thời mở cửa, rất mốt, một thực thể yêu tự do, thích ái tình cái lương mùi mẫn, vào ra xuất quỷ nhập thần, đặng vân giá vũ như khỉ đá.

Marie Sến có quan hệ “ninh tinh” với ít nhất ba thế hệ: Nằm trong sáu phạm trù cá nhân mà năm là viện sĩ chính cống và một suýt thành viện sĩ.

Thế hệ già: Một viện sĩ trí thức học giả, cách mạng Việt Bắc, rồi Nhân Văn, ba mươi năm đọa đầy.

Thế hệ trung niên: Một viện sĩ nhà quê, ngày đánh răng ba bận, sản phẩm nông thôn 100%. Một viện sĩ bác học, đi Tây (Tây Liên Xô) nghiên cứu phô mát, lấy tiếng Anh làm chuẩn. Một viện sĩ nhà văn, đang ngồi viết truyện Marie Sến -cô lẽ là tác giả trá hình- bạc nhược, lười biếng, dân Hà Thành chính hiệu.

Và thế hệ thứ ba, choai choai, gồm hai cậu ấm, thằng Tân hoang tưởng, khinh bỉ tổ tiên, trảm mình trong những cuộc độc thoại hun hút dài những cô đơn tập thể, và những ký ức uất hận. Thằng Tân “ra đời khi ông

Thân đã kéo xe bò ở trại cải tạo, nhưng ấm Tân làm như chính nó mới là kẻ lẩn vai, chính nó vác trên lưng nỗi đau địa ngục của cả thế hệ trí thức bị đẩy ải” (trang 34)

Cậu ấm thứ hai là thằng Đủ. Thằng Đủ, típ Răm Bô bản xứ, con đẻ của các cuộc luân dân điên rồ đẩy hàng trăm ngàn người Hà Nội đi nông thôn, miền núi, và cho dân miền núi, nông thôn về chiếm hộ khẩu Hà Nội. Thằng Đủ, con của mẹ (ta) Tứ Kỳ với Sở Khanh Hà Nội, lớn vụt, ngoại khổ, du côn, hậu Thánh Gióng, là khối thịnh nộ lưng lửng nhất nước Nam. Bao nhiêu uất ức nó quất lên đầu thằng bố Sở Khanh:

“Tao cuồi lên đầu chúng mày, quân thành thị lưu manh, quân thành thị ton hót, quân thành thị hèn ươn thây, lưỡi thối thịt. *Đứa nào đào ngũ? Thằng Hà Nội! Đứa nào trốn việc? Thằng Hà Nội! Đứa nào vào làng ăn trộm gà? Thằng Hà Nội! Đứa nào làm hại đời con gái nhà người ta rồi gút bai? Thằng Hà Nội! Đứa nào mua thủ trưởng? Thằng Hà Nội! Đứa nào bán lựu đạn? Thằng Hà Nội! Đứa nào say rượu, triết lý thối cả đêm? Thằng Hà Nội!*” (trang 31)

Đấy chỉ mới là chân dung hai nhân vật điển hình cho thế giới trẻ “tương lai của đất nước”, và đây là thế giới thượng lưu trí thức có nhiệm vụ lãnh đạo đời sống tinh thần của dân tộc: “Ông viện trưởng có thể tiếp khách trong quần pyjama phía dưới, áo len phía trên, mà không thấy gì bất tiện. Ông là một người Việt điển hình, nhất nhạnh khắp nơi trên thế giới và sống chen chúc với những vật dụng tùy tiện của mình. Nhà ông giống một cửa tiệm bán đồ lưu niệm đồng tây kim cổ. (trang 41)

“Trí thức chúng ta không đi ra ngoài để mang về những kiến thức trước sau cũng trở thành vô dụng” (trang 47)

*

Marie Sến là cuộc phiêu lưu tìm sự thật trong lòng ngôn ngữ Việt. Một cuộc phiêu lưu bí mật. Sến là một nhân vật ảo, không thể sờ mó được. Sến, như lời tác giả, là một câu đố, giải được đoạn này thì đoạn kia càng bí hiểm hơn.

Kẻ nào chiếm đoạt được Sến đều toi mạng. Thằng Tân chết trước, rồi đến thằng Đủ, v.v... Sến như cái động thiên thai sâu thẳm, huyền bí và nguy hiểm, mà ngàn đời, những kẻ không biết sống không thể chiếm hữu được. Sến là tình yêu.

Sến còn là Tác Phẩm mà bạn cầm trên tay, viết bằng thứ ngôn ngữ Sến, của một dân tộc Sến, trong một nhà nước Sến. Ai dám bảo Sến dở?

Ai dám chê Sến quê mùa? Sến là “tiến trình đổi mới xuyên qua các thời đại từ Hán thuộc đến ngày nay”. Sến lai căng. Sến chính là cái tính dân tộc mà Phạm Thị Hoài muốn khám phá, muốn khai quật. *Sến là sự thật*. Và kể nào mon men đến gần sự thật, muốn làm tình với sự thật, tất phải hóa kiếp, đổi hộ khẩu xuống âm ty.

*

Marie Sến tung tăng đi lại trong môi trường viện sĩ chung cư hộp diêm méo mó, bốn hộ chung nhau một cầu thang, cùng cầu cơm ở một viện và cùng yêu một người: Marie Sến. Sự chung đụng bắn tung ra tất cả mùi vị cá nhân, và mỗi cá nhân lại gánh cái mùi chung của thế hệ.

“Áp phe Sến” bắt đầu chỉ là fantasmie của xã hội trí thức, viện sĩ Hà Nội; rồi từ bốn hộ viện sĩ ấy, Sến xuất hành tứ tung vào xã hội: mỗi chi tiết trên một nhân vật, trong một hành động cá nhân hay tập thể đều có “tính Sến”; từ các hội nghị, di sản, đổi mới, nổi loạn, vợ chồng... đến tình dục, văn chương, dân thân, phản kháng, dân chủ, đi nước ngoài, tất cả đều xà bần, hổ lốn, làm dối, làm giả, pha trộn nhau như hũ nước mắm mậu dịch Việt Nam thuần túy. Tác phẩm nhại cái tính cốp, “tính Sến” ấy, “tính dân tộc” ấy trong ngôn ngữ giai cấp, ngôn ngữ cá nhân. Và chính cái ngôn ngữ ấy xác định bản chất của cá nhân, của tập đoàn và của dân tộc:

“Tôi xin mạo muội nhắc bạn đọc rằng trong giới hàn lâm, thỉnh thoảng lại dậy lên một phong trào dùng từ mới (...) *Chẳng hạn tính nữ, khi tai chúng ta đã điếc dờ vì nghe ù ù cạc cạc toàn những tính đảng, tính dân tộc, tính thời đại, tính chiến đấu, tính công khai, tính khách quan, tính giai cấp, tính phê bình, tính cảnh giác, tính nhân loại, tính xã hội, tính nhân dân, tính tập thể, tính kỷ luật, tính khái quát, tính phê phán...* thì một từ thường như tính nữ bỗng vang lên như một cuộc cách mạng nhưng, nó mở cửa ra một con đường chưa ai đi, nó gọi ra một cái gì cá nhân, riêng tư, thuộc về con người, mười năm trước người ta gọi chung đấy là tiểu tư sản. Bạn đọc có thể chắc chắn rằng học giả đầu tiên của chúng ta dám dùng tính nữ đã tự coi mình là một đại diện đáng kể của giới dissident. Ông ta có quyền khoe rằng thư tín của mình bị kiểm tra và dĩ nhiên vụ tổ chức của cơ quan sẽ phong tỏa mọi lời mời ông đi nước ngoài dự hội nghị.” (trang 29)

Và đây là thằng Đủ, Rambo bản xứ hậu Thánh Gióng, con lai Hà Nội Tứ Kỳ, diễn thuyết dậy đời ở chợ người, đầu đường Giảng Võ:

“Các người phải nắm việc nghiêm túc, nhưng một khi quân Hà Nội giở thói mất dạy, bóc một người nhà quê chất phác, thì đá vào nồi nước phở, tương mùn cửa vào vữa xây tường, tung hê xích nô, bóp vú bọn con

đi thị thành mắt xanh mỏ đỏ, cứ nhằm những con Đờ Rim Giác Mộng Mê Ny mà chém, nếu cần thì cho tuốt một mỗi nửa mà xong. *Tội vạ đầu thẳng Đủ này chịu hết.*” (trang 33)

Và đây là trường hợp học chữ của thằng Tân, con nhà trí thức thường trực phản kháng:

“Thằng Tân đẩy em (tức Marie Sến) vào thế giới đàn ông cao siêu mà nó khinh bỉ. *Nó nghĩ ra mùi thất bại của cái thế giới đó từ chần tã nhà nó, trước khi biết tằm mùi phân người. Ngồi nghịch dép dưới gầm bàn, nó thuộc những từ đề mô cờ ra xi, li bực tê và cuyn tuya trước khi phải đánh vắn a a a quả na, ơ huyền ờ lá cờ ở trường, sau này hề nghe ai tha thiết phát âm mấy từ sang trọng đó, nó chỉ nhếch cười nhớ bạn bố nó tan cuộc bàn luận chính trị xã hội đứng lên dép ông dép tôi loạn xạ [...]* sau này nó bảo, vàng, các cụ tài giỏi thật, mỗi tội xô nhảm dép.” (trang 54)

Giữa tất cả những hỗn độn bấy nhầy ấy, Marie Sến là cầu nối, là phương tiện giao thông giữa các quần hùng cá nhân sâu xa cách biệt, giữa những thằng Tân, thằng Đủ mất dạy và một ông trí thức uyên bác, chuyên môn “đặt tên mới cho những nội dung cũ mèn” (trang 110) cả đời bị chính thống hắt hủi nhưng suốt đời khao khát chính thống (trang 111) chỉ cần gặp không chính thức với lãnh đạo lớn của quốc gia là toàn bộ những năm tháng đau thương kể như được phục hồi (trang 111). *Quả thật cuộc phản kháng của thế hệ ông Thân như thể khúc cung oán của những nàng cung nữ chết khô trong cuộc đời hạn hán dằng dặc mỗi mắt chờ trông một trận mưa tình trùng của mình rồng [...]* Nàng nào ngủ được với vua thì gút bai cung oán với lại phản kháng. (trang 111-138) và thích nghi chắc chắn là đặc sản Việt góp cho nhân loại (trang 133).

Là một thực thể phi lịch sử, phi chính trị; trải bao đời các cụ Khổng, cụ Lão, cụ Hồ, cụ Mác, cụ Lê, các chủ nghĩa, hệ thống, đổi mới, phản kháng... Sến là cơ chế Việt, đặc sản Việt, Sến là hậu duệ của Xuân tóc đỏ, một tinh thần vọng ngoại sâu sắc, một dân tộc tính phi thời gian. Sến đã vượt qua hết cả các thời kỳ Hán thuộc, Phật hóa, Khổng hóa, Lão hóa đến thời Pháp thuộc của Xuân tóc đỏ, quá độ sang thời cách mạng mùa thu của cụ Hồ thuộc Mao, thuộc Mác, rồi thời nguy thuộc Mèo bước sang độc lập thống nhất thuộc kinh tế thị trường. “Mở cửa” trở về thuộc Pháp, yêu hồng mao Huê Kỳ: Chúng ta rất yêu những kẻ thù bại trận. Tinh thần chủ thuộc này là tính dân tộc, tính Sến, tính sáo, lập lại những ngôn từ trống rỗng, ăn mót, vô nghĩa, làm giả hàng ngoại.

Vừa đánh trống vừa ăn cướp, Marie Sến là ngôn ngữ. Con người khai sinh ngôn ngữ, nhưng ngôn ngữ xác định con người. Ngôn ngữ của chúng ta lai căng, vay mượn. Chúng ta nhập cảnh những Phờ-Rốt, Mác Đô Nan, Mác Xờ, Răm Bô, Đờ Rim của các cường quốc về làm vốn cho mình và chính các siêu Sến mà chúng ta vay mượn ấy lại làm nên bản chất của chúng ta.

Phạm Thị Hoài dùng thứ ngôn ngữ lai căng đó để tạo sinh khí cho tác phẩm, mô tả xã hội nực nông mùi Sến, gồm những mùi thất bại kinh niên của những trí thức phản kháng xó nhà kiểu ông Thân, mùi hoang tưởng khảm khảm, giả vờ học lóm của thằng Tân, mùi tiện dân thum thum ngày đánh răng ba bận ở Đoàn và mùi nổi loạn thối hoắc, pha trộn Rambo Thánh Gióng, hồn Trương Ba da hàng thịt ở thằng Đủ. Chúng ta du nhập các chủ nghĩa Mác miếc, hiện sinh hiện siếc... của siêu cường. Chúng ta nhai đập dập, nuốt vội cho nhanh, cho nhiều, cho đầy bụng “hàng ngoại”. Rồi bão hòa vốn Sến, chúng ta đòi trở về nguồn. Trở lại chủ nghĩa dân tộc, một mực ta về ta tắm ao ta. Ai nào có biết cái ao của mình nó thế nào? Nó ở đâu? Nó có mùi gì?

Trong một không khí dân tộc chủ nghĩa bốc mùi như thế, Marie Sến, con cháu của Xuân tóc đỏ, xứng đáng là chủ tịch nước, là tổng bí thư của một nhà nước xã hội phần vinh, xây bằng cái tiếng Việt hiện đại lộn xà bản áp pô ca líp nao, đề mô cra xi, cuyn tuya, li bực tê, tính nữ, đít xi đăng, đô la, Bác... Sến hợp nhất các “gu” thời đại trong ngôn ngữ ăn cắp vặt của cường quốc mà không có khả năng Việt hóa thành sản phẩm của mình. Chúng ta chưa bao giờ có một Bồ Đề Đạt Ma.

Thụy Khuê

Tháng 4/1998

CHÂN PHƯƠNG

À O*i*

Gửi Như Hạnh

0

một góc thời gian vài chai nắng úa
trên bản thảo dở dang nghĩa đen nhạt dần theo nghĩa bóng

1

hình dung sắc tướng chụp bắt thần tư là giấc mơ đã cũ
sáu con rùa kéo thư án về đâu?

2

giữa nền trời ảm mốc không còn ẩn hiện đôi bóng tâm thần
ngày đêm lãng đãng những đường phố vắng

3

mảnh trăng lặn sau rặng cây sân khấu
mở đường cong nhiệt đới nhòa phai

4

biển cảm mạo ho khắc áng mây mù
dăm tảng đá đè nhau bên ghềnh ốc

5

gió lật hoài tờ kinh rách
còn ai diễm tập vở kịch bản lai?

PHẠM VIỆT CƯỜNG

Chuyến Đi

như
sự
rơi

không có đúng sai không thể kinh nghiệm
không thể dự tính hay điều chỉnh

núi	hay	chọn nhìn ---- phía nào
bên		sông
phải		bên
		trái

dù biển hay rừng đều là vĩnh viễn

cả sợi tóc gió vương khoe môi
hay bàn tay đưa lên khẽ vén

(không cần nói thêm về chỗ ngồi -
vì để kết luận là số mệnh)

đúng vào lúc em nhìn vào đôi mắt tôi đang nhìn em

rồi
nhìn
thẳng
trước
mặt

mà
rơi

Đen Trắng

đối xứng trên gương mặt em
ánh sáng/bóng tối

sắc nét như phim Orson Welles

nến rượu nho cam căn phòng khách sạn
trái cây xanh
mâm quả thiên thu

tôi uống một mình mối tình kín nhiệm

Đời Rộng

đừng dò tìm bóng chim tăm cá

không phải là máu thấm khô lên thời gian nhau
ngó chi trời
chia phôi
mãi

vẫn mảng đêm cháy xém
mọc lại mỗi ngày
như đầu Phạm Nhan
bướng bình

ít ra cũng chứng minh đã từng có sự sống

những mối tình
chết hụt

bầu trời sâu im không chút trăng sao

ĐỖ KH.

Hoa Hậu Nàng Không Nói

Nàng không nói
Nàng ngồi thù lù
Linh hồn tượng đá
Hồn Vọng phu
Cô phụ đêm sương

Lúc nàng thích
Bộ ngực nàng rung nhẹ nhẹ
Lúc nàng chán
Bộ ngực nàng rung y như vậy

Nàng rất yếu
Nhấc mấp lên không nổi
Chỉ có cơ bụng nàng mấp máy
Và hai đầu vú nàng động đậy

10/09/98

NGUYỄN HOÀNG NAM

Người Đàn Bà Hun Mỡ Mất

cái thằng này hun chèm nhep, lưỡi lục lạo uốn éo
 không biết trong tủ lạnh còn gì cho thằng tí đi
 bàn tay sục sạo xiết bóp vỗ vấp, mắt
 học về ăn, cũng tội nghiệp nó thích pizza, tối ngày
 lim dim ngáy ngất ngờ nghếch, cái bản
 coi tivi hoài không tốt, thiệt khổ quá, chơi với
 mặt đực ra của một thằng đàn ông thỏa mãn được
 cái lũ bạn trời đánh chẳng lo học hành gì, cha nào
 ban bố dục vọng núp sau sự tự trấn an là mình
 con nấy, bà tám, cái bà này cứ ngồi nghe đài rồi
 chủ động, con cu điều khiển cơn anh hùng rơm
 ngủ gục, đã dặn hoài đừng để con jenny bò xuống
 nhất thời, nếu cửa thang máy bất ngờ mở ra rồi ảnh nhảy
 đất chơi với con mina, mấy lần về nhà thấy con bé bị cào khóc
 vào chĩa cây 45 đã lên đạn chắc nó cũng
 ré lên mà bã cứ há mồm ngáy, chặc, chết, chết rồi, cũng
 sẽ cầm cu xông tới ăn thua đủ
 may xém quên hôm nay là sinh nhật thằng tí

ảnh cả đời hư đốn chẳng ra cái thể thống gì
 không biết mai một rồi con nào sẽ lo cho ảnh

ĐỨC PHỔ

Thức Suốt Cùng Trăng

Khi không
ở đâu quê người
giữa
cơn ảm lạnh
kéo trời che nhau.

Nụ môi chia
phân xốt đau
quê nhà đứt ruột
mùa ngâu
muộn màng.

Nhiều đêm
thức suốt cùng trăng
nghe thơ ứa mộng
đầy trang...
ruột mềm.

Lỡ Thì

Mặt trời
đi
trốn đầu hôm
Anh tìm
không thấy
bóng em giữa đời.

Góa
không ra góa
... thì thôi
cũng đành
hoang dã
một thời gió trăng.

Tương Tư

Sờ lên
cơn bệnh mỗi ngày
trầm kha
bởi
nhớ dâng
đầy buồn tim.

Người
như chiếc bóng
rơi
êm...
Ngửa hôn
hứng giọt sương
mềm mại...
... sương.

Một hôm
tim
ứa
máu tuôn...
Xác phàm
ơi
lệ đôi dòng
... thấm chi?

UYÊN NGUYÊN

Mộng Du

1.

Người bước ra
từ đêm
xanh óng ả
màu trắng vô tận biển
gió đời riêng hững hờ
sóng vàng
phiêu hốt
giữa lòng đêm
phảng phất
hoàng lan
hương động
tiếng trùng khơi thơ đại
trở mình

Nơi
đêm
lặng lẽ cánh đào tháng giêng
tím nhạt lòng tay gió
lá đổi màu tơ vàng lên
trắng đêm xanh như thiếp
lá tả tơi
nằm
gọi tiếng
lời khan
nghẹn
sẽ
bình minh nắng
ửng da đào
bầy chim thất lạc

Người bước ra
 mênh mông đêm
 không thấy núi
 bên kia
 không thấy
 kia, là đá thấp dựng
 bia
 sâu tư huyền thoại
 tìm đâu
 thăm thăm biển
 những triền cát hoang mạc
 hững hờ
 cơn bão rớt
 đã ngủ vùi giấc muện

2.

Đêm xanh
 lối đi quen mở ra trên từng ngón chân gai sứt
 hốc mắt đêm mưa khát đẫm
 bóng
 tường loang
 góc phố
 lẽ đường cỏ dại
 sững nhịp chân
 huyền mộng
 hiên nhà

Ngã xuống
 ngã chúí xuống
 chiếc bóng và người
 trên vùng thẳm xanh
 êm nồng hương tóc lá
 viền mi cong
 bờ xanh man dại
 cỏ
 một vóc trắng sương
 ngã xuống

đêm xanh như
chưa hề
qua

Bên kia
dường như hạ
dường như xuân
cành mận trắng hoa
cơn bão
nguội
tế sắp
mặt đường

3.

Người từ đâu
đếm quanh
bước chân dò dẫm
vói
hụt
rơi
như thiên thạch
bắn
xoáy
dữ dội từng mảng da địa cầu
đỏ tươi trùng hải
phút giây non cơn hồng thủy
cuốn
sấm sập mưa giông

Đêm vẫn xanh
ngời lân tinh
chạm ngát
thêm sương
gạch trứng
bước thời gian
bóng đổ
kinh hoàng tốc độ
ngó ra
đêm chạm trở

mùi hoa
 con mắt đại
 xương rỗng hay thanh long
 đáy hoang mạc
 động
 nguồn cơn

4.

Đêm
 vãn xanh vùi giấc mơ
 đồng rạ cuối mùa rảo hoành
 gót chân khô nứt
 chết lúa rài
 xanh mét
 đồng rơm yếu mệnh
 đàn vịt lùa ngang
 rúc mãi
 hang cua, gốc rạ
 đổ au
 những hạt thóc chưa kịp nảy mầm
 rúc mãi
 tiếng đồng
 đêm
 chập choạng
 chân mây sức thức gió nghiêng
 che nửa mặt
 bóng và người sống tối
 cơn giông đầu hạ
 chớm

Người bước ra
 ngõ vườn khuya
 đêm đã lâu
 trần thân từng đóa
 thịt da trần mình đứng
 lỏa lồ khát vọng

Cúi xuống
 cúi xuống
 cánh môi tươi đóa thạch lan thắm tím màu than tía bờ vai êm

choàng dậy gió ngang
cuống quýt đây leo ghè siết thân đêm chòm gỏi vòng tay mộng
ảo quần cửa làn da tươm tươm dòng nhựa
đêm
gai nồng mùi phấn
hắc
đóa thanh long

5.

Liềm trắng
cắt ngang đầu
ngân nước
thủy tinh xanh
ngã xuống
trong vất đá
người bước đi
đêm xiêu đổ bóng
như xanh
chưa hề
đêm

(Sydney, 7/9/98)

Thử Trời Đất Nổi Con Gió Bụi

Khế Iêm

Khởi từ Nietzsche: Chúa đã chết, tác giả đã chết (Roland Barthes), chữ đã chết, thực tại đã chết (Michael Benedikt). Quá nhiều cái chết nhưng chẳng thấy xác đâu. Thật ra, Chúa không chết, Chúa chỉ quá thực (hyper real) đi, theo diễn tiến lý thuyết của Jean Baudrillard về Simulacrum (vật giả):

1. Phản ảnh thực tại.
2. Che giấu và làm sai lệch thực tại.
3. Sự vắng mặt của thực tại
4. Hoàn toàn cắt đứt liên hệ với thực tại.

Thực tại quá thừa thãi và trở thành quá thực (hyper-reality) trong đó hình ảnh phát sinh không liên hệ gì tới hiện thực, nhưng lại chứa đựng cả cuộc đời lẫn nghệ thuật. Từ đó đưa tới kinh nghiệm ảo thực (Virtual-Reality), qua trung gian computer, đánh lừa giác quan và tạo cho chúng ta có cảm giác sống trong thế giới khác. Cyberspace, là thứ không gian không không khí, xâm nhập vào đời sống thường ngày, như đàm thoại, gặp gỡ, mua sắm, lấy vé máy bay hay mượn phòng khách sạn qua phương tiện điện toán, và cũng có thể đưa ta bước vào thế giới ảo; dĩ nhiên với sự trợ giúp của những dụng cụ kỹ thuật cao, như mang một thứ nón (special helmet), găng tay (special gloves) hay mặc vào một bộ đồ đặc biệt (body suit). Trong thế giới này, chúng ta có ảo giác đang đi dạo trên một hè phố



Paris, thăm một di tích cổ, hay tham dự vào một biến cố nào đó... tùy theo sự chọn lựa. Thế giới đó giúp ta thoát ra khỏi những chi phối của không gian và thời gian. Cái chết trở nên không thật, bởi chúng ta có thể nói chuyện trực tiếp được với một người cách nhau cả thế kỷ. Còn gì thích thú bằng, ở một chỗ mà vẫn đi lang thang khắp cùng trái đất, sống với những thiên thần, lên thiên đàng và không bao giờ chết. Và khi nhìn ngược lại, cái nơi chốn trần gian, ngay cả lịch sử, con người chưa một lần hiện hữu. Như vậy thì giữa cái thật và ảo, cái nào là thật?

Một gợi ý: “Đã đành là thơ cho đến cùng tận là vô ngôn đi. Nhưng *Chinh Phụ Ngâm*, ngoài bản dịch Nôm của Đoàn Thị Điểm, còn bản chữ Hán của Đặng Trần Côn...” Như vậy hẳn nhiên bài thơ “*Độc Chinh Phụ Ngâm*”¹ có một cái gì đó chưa đầy đủ. Vả chăng nó có vẻ khó hiểu, nếu không chỉ là một trò vui mắt.

Một câu chuyện truyền kỳ mà ai cũng biết, đó là Lưu Thần, Nguyễn Triệu nhập thiên thai, khi trở về thì cảnh cũ người xưa đã không còn nữa. Nhưng nơi chốn vẫn là nơi chốn cũ, và cái cảnh cũ người xưa ấy không phải không còn mà là một thực tại *vắng mặt*, bị che lấp bởi cái thực tại đang có mặt. Khi không tìm thấy cái thực tại thực của chính mình, cái thực tại mới làm choáng váng, như bóng ma của nhiều thứ thực tại chập vào nhau. Cái thực tại mà hai ông đi tìm kiếm, và tưởng là đã mất; thật ra, nó không hề mất, nó chỉ *quá* thực (hyper real) mà thôi. Có thể không, hoặc cũng có thể nhìn ra sự thể, nên hai ông đã bỏ đi và nhập vào cái thực tại *vắng mặt*, cái thực tại quá thực của mình. Câu chuyện kết thúc đẹp và có hậu.

Trở lại với tác phẩm *Chinh Phụ Ngâm*, đâu có gì chắc chắn rằng bản chữ Hán của Đặng Trần Côn hay bản chữ Nôm của Đoàn Thị Điểm chỉ có một bản. Mà có thể có nhiều bản chữ Hán hoặc chữ Nôm được sao chép từ đời này qua đời nọ. Ngay đến bản Quốc ngữ, đã có biết bao nhiêu nhà xuất bản với nhiều người chú giải khác nhau. Không ai dám chắc, đâu mới là bản nguyên thủy, và không có sai lạc giữa bản này và bản khác. Vậy thì, cái nguyên bản ấy thực ra chính là cái thực tại *vắng mặt*, cái thực tại ảo. Và cái bản chúng ta đang đọc, chỉ là những bản sao không nguyên bản. Cái ý *không nguyên bản* ở đây có nghĩa là, dù tìm được bản chữ Hán hay chữ Nôm, chúng ta cũng không đọc ra, và nếu có đọc ra thì cũng không thể quyết đoán đó là bản chữ Hán hay chữ Nôm nguyên thủy. Và như thế chẳng bao giờ xác định được giá trị hay dở hay ý nghĩa đích thực của nó.

Bài thơ “*Độc Chinh Phụ Ngâm*” bao gồm nhiều nguyên bản, như cái

1 Tạp chí Thơ số 13, trang 170.

thực tại này chứa nhiều thực tại khác. Nó làm một cú nhẩy, xô cái vô lý vào vô lý, xóa trắng một phận đời. Và tác phẩm *Chinh Phụ Ngâm*, chỉ còn trong trí tưởng, những âm vang dạt về từ quá khứ, mà bây giờ ngay cái âm vang đó cũng đã mất. (Ở đây có thể nêu lên câu hỏi, tập *Chinh Phụ Ngâm* có 412 câu, tại sao còn có một đoạn; và cứ coi là những trang chữ chập vào nhau, nên có thể rút gọn lại, thì làm sao biết được có bao nhiêu lỗi chính tả trong tập thơ này? Âm luật, ngôn ngữ, ý tứ, và vân vân đã bị hóa thân rồi chẳng?) Bởi, làm gì có cái gọi là thực tại. Như vậy bài thơ đã đi ra ngoài phạm vi của tác phẩm *Chinh Phụ Ngâm*, lạc vào huyền thoại, và trở về thời đại chúng ta đang sống. Thách đố của thơ, hẳn là tự nó làm vắng mặt nó đi. Và làm sao tránh khỏi sự ngộ nhận, đáng gì một trò mua vui.

Chống lại truyền thống, trở thành truyền thống của thời hiện đại¹. Chống lại không phải để phá hủy hay phủ nhận mà là những cơn đau chuyển mình (thúc đẩy bởi những tiến bộ kỹ thuật mới), soi rọi từ nhiều hướng, và nghệ thuật trở nên đa sắc thái, đầy sinh động, nối kết truyền thống.

Chẳng phải là nghệ thuật nhiếp ảnh khi ra đời đã đẩy hội họa hiện thực tới chân tường, tường đầu không còn lối thoát. Và Paul Cézanne (1839-1906) với trường phái Ấn Tượng, đã không còn thể hiện sự vật giống như thực nữa mà qua cách nhìn, cách nhận biết của người nghệ sĩ. Sự vật không còn bất động mà là chuyển động, qua rung cảm của người nghệ sĩ. Con người nhập vào cảnh vật (the view contains the viewer), xóa đi những phân cách với thiên nhiên. Nhưng không phải tới đây là hết, Lập Thể đẩy tới một bước nữa, coi con người cũng ngang bằng với sự vật, khóa lại những chuyển động, làm một cuộc tổng hợp giữa không gian và hình tượng, cũng trong quan điểm thể hiện hiện thực khác mà nghệ thuật nhiếp ảnh không thể nào lấn lướt được. Mọi chuyện êm đẹp và rằng nghệ thuật mở ra một con đường thênh thang, cứ thế mà đi, phát hiện thêm những tìm kiếm mới.

Cuộc đời chẳng có gì là đơn giản, khi vào năm 1936, nhà phê bình Marxist, Walter Benjamin, qua một tiểu luận: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" báo động rằng kỹ thuật in ấn khi in ra hàng loạt những phiên bản đã làm cho những nguyên bản không còn giá trị.

Nhưng trước đó, vào năm 1917, Marcel Duchamp đã đưa ra một khám phá: Readymade Art, tính nghệ thuật đã có sẵn trong các sự vật nếu chúng ta tước bỏ sự tiện dụng và ý nghĩa của nó. Rồi hàng loạt những hoạt động phản nghệ thuật (anti-art) khác như Pop Art, Conceptual Art làm tê liệt sự

1 Thời kỳ hiện đại bắt đầu từ khoảng 1890-1900, có nghĩa là cái khoảng bắt đầu ấy chừng 10 năm, nhưng thật ra, nó đã manh nha gần một thế kỷ trước.

sao chép. Một thí dụ, vào năm 1970 tại Luân Đôn, hai nghệ sĩ Gilbert và George tự trình diễn như những điêu khắc sống (Living Sculptures), nhấn mạnh vào sự quyến rũ tự bản thân của người nghệ sĩ.

Sự chống đối đã tới lúc kết thúc, như sự đối đầu của thời chiến tranh lạnh đã không còn nữa. Chủ nghĩa hiện đại đã chấm dứt cuộc chiến tranh với chính nó và trở thành hậu hiện đại¹. Ngay bây giờ (just now) của hiện đại trở thành sau ngay bây giờ (after just now) của hậu hiện đại. Và thực tế cho thấy rằng sự sao chép (reproduction) chẳng những không làm mất giá trị của nguyên bản, mà trái lại còn làm tăng thêm giá trị của nguyên bản. Vậy thì tại sao chúng ta không cứ sống trong tình trạng tốt đẹp này. Mọi sự đã có sẵn theo quan điểm của Marcel Duchamp, chúng ta cứ việc lấy ra xài lại. Có điều là xài theo cách nào thôi.

Đi xa thêm, chúng ta vẫn thường nhắc tới trong những sinh hoạt chính trị hay xã hội, ngụ ngôn về con dê tế thần (scapegoat). Những đô thị thời cổ Hy Lạp nuôi và thuần hóa, với những phí tổn của cộng đồng, loài thú rừng này. Rồi khi có những tai họa như dịch bệnh, đói kém, lựa ra một con xấu xí nhất, cho ăn sung và lúa mạch, đánh bằng roi tởm tầy, cành sung, tẩm hành vào bùi dái, đau đớn cho đến chết. Sau đó hỏa thiêu, ném tro ra biển và bốn hướng gió. Như vậy là đô thị đã được thanh tẩy. Nhưng nếu con dê tế thần tượng trưng cho cái gì xấu xa, độc hại, thì nó cũng là phương thuốc trừ tà, hóa giải những tai ương. Và nếu nó bị đẩy ra ngoài thành phố thì trước đó nó đã ở trong thành phố. Logocentrism, chủ nghĩa trung tâm, là lý luận mà Jacques Derrida đưa ra để đánh đổ những phân định giữa cái trung tâm (central) và cái ngoại vi (marginal) mà từ Socrates, Plato, Jean Jacques Rousseau tới Ferdinand de Saussure, Claude Lévi Trauss, đều ưu tiên cho văn nói (spoken word) hơn là văn viết (written word). Từ đó ông phá vỡ nhiều quan điểm trung tâm khác, làm trung hòa, đưa vào hệ tư tưởng, nguyên tắc dân chủ. Nhưng ông không dừng lại ở đây, mà đi

1 Thuật ngữ hậu hiện đại xuất hiện vào đầu thập niên '50s, nhưng những thay đổi về văn chương luôn luôn gắn liền với những thay đổi về xã hội. Như vậy có thể coi như từ thập niên '50s đến '80s chỉ là thời kỳ mạnh nहा của chủ nghĩa này. Nếu so sánh thời kỳ mạnh nहा của chủ nghĩa hiện đại kéo dài gần một thế kỷ, thì tại sao thời kỳ hậu hiện đại lại chưa đến nửa thế kỷ? Có lẽ vì cuộc cách mạng điện toán xảy ra quá nhanh hơn là cuộc cách mạng kỹ nghệ cách đây hai thế kỷ. Một lý do nữa là sự sụp đổ của Liên Xô cũ cũng xảy ra quá nhanh (1989), chấm dứt cuộc chiến tranh lạnh kéo dài gần ba phần tư thế kỷ. Hai sự kiện nổi bật trên, chính thức đưa nhân loại tới một thời kỳ khác. Và có lẽ từ thập niên '90 tới năm 2000, chúng ta mới nhìn thấy rõ những bước đi tới của chủ nghĩa hậu hiện đại.

tới giải thích cho rằng cuộc đời giống như một bản văn, chỉ là một trò chơi khác biệt giữa sự vắng mặt và có mặt.

Vào năm 1966, Jacques Derrida đến Đại học Hopkins University tại tiểu bang Maryland, Hoa kỳ, đưa ra *chủ nghĩa hậu cấu trúc*, làm một cú sốc nẩy lửa về triết học. Và từ đây đẩy toàn bộ nền triết học phương Tây tới bờ vực của hoài nghi, phá vỡ những biên giới phân định giữa triết học và văn học, trong và ngoài, Đông và Tây, và nhiều thứ khác nữa, như một thứ *thiền học* mới. Chủ nghĩa hậu cấu trúc được coi như là *tiền* hậu hiện đại¹.

Khi mọi biên cương bị phá bỏ, và những cái mà chúng ta gọi là thơ nhại (parody), tái sản xuất (reproduction), đa thực tại (hyper-reality) thì cũng là cách đi tìm lại những nguyên bản, mặc dù cái nguyên bản ấy chỉ còn là những ý niệm mơ hồ. Chắc chắn, đây không phải là sự chế diễu hay phủ nhận truyền thống, mà thật ra, là sắp xếp lại, như sóc một cỗ bài, tìm tới một trật tự mới. Hay nói rõ, là làm lại một truyền thống khác.

Giải thích bài thơ, hay bài thơ là cái cơ để tìm tới một điều gì đó, thoát tiên là chúng ta đã nắm chắc phần thất bại. Viết từ độ không (zero degree of writing) hay ý nghĩa từ độ không (zero degree of sense) hàm ý rằng người đọc tạo ý từ chính họ. Và như thế chẳng có giải thích nào là gần đúng hay đúng nhất. Bài thơ hay một tác phẩm nghệ thuật, có một ý nghĩa tự thân, và người đọc hay thưởng ngoạn, từ nhiều góc cạnh khác nhau, có những tiếp cận và cảm nhận khác nhau. Và có lẽ, chính những giải thích của từng cá nhân người đọc, là những giải thích đúng nhất (cho riêng họ thôi). Điều này đóng góp vào việc tạo tính đa nghĩa cho tác phẩm.

“Đọc Chinh Phụ Ngâm”, tưởng như bị hoa mắt khi bước từ bóng tối ra ánh sáng, từ ảo về thực. Cái thế giới mà chúng ta đang sống sao nó trở trở, vô cảm xúc, buồn tẻ, không âm thanh như thế, trái lại với cái thế giới ảo, vừa thú vị, mới lạ, như một giấc mộng đẹp. Nhưng chính vì thế mà chúng ta phải làm cho nó trở nên sinh động. Muốn vậy, chỉ còn cách trở lại với khoảng không gian có không khí, ý thức từng sát na hơi thở, sờ mó tới sự vật, cả nỗi niềm và xao xuyến của nhân sinh. Thơ như một thái độ sống, hoặc như Jean Jacques Rousseau quay về với đời sống mộc mạc của thiên nhiên, hoặc tìm cách thích nghi với hoàn cảnh, chọn một thái độ trung dung như quan điểm của Jacques Derrida. Và như thế chúng ta lại

1 Vào lúc 3 giờ 32 phút trưa ngày 15 tháng 7 – 1972, tòa nhà The Pruitt-Igoc thuộc chương trình phát triển gia cư ở St. Louis, tiểu bang Missouri, một dự án đã được giải thưởng xây cất chỗ ở cho những người có lợi thức thấp, bị phá sập vì không thể ở được. Kiến trúc sư Charles Jencks, nhân dịp này tuyên bố đây là ngày mở đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại, phong cách quốc tế của chủ nghĩa hiện đại đã chết.

phải bắt đầu tìm kiếm những cách thể hiện mới.

Như vậy chẳng phải là chúng ta đang làm ảo cái thực đi để giải thích thực tại hay sao. Và khi giải thích thực tại cũng có nghĩa là xác định lại vị trí trong thế giới chúng ta đang sống. Cái gốc gác, nguyên bản trở nên kém quan trọng. Chữ không còn là một phương tiện độc quyền thể hiện thơ, hình ảnh quan trọng hơn. Hay nói khác, mọi phương tiện đều có giá trị ngang nhau, tùy thuộc người nghệ sĩ có nắm chắc được phương tiện mình đang sử dụng hay không. Thực tại và tưởng tượng đã chết, và mỗi tác phẩm là tiến trình tìm kiếm luật tắc của chính nó. Chúng ta đang đi vào *cơn gió bụi*. Và cái *thuở trời đất* ấy, tái hiện thời kỳ lãng mạn mới, rằng thế giới chúng ta đang sống vẫn là một thế giới đáng sống. Những khám phá về kỹ thuật, dù huyền ảo cách mấy, như đưa tương lai vào hiện tại, đẩy hiện tại ngược về quá khứ, tiêu hủy ý niệm không và thời gian, thì cũng chỉ là những kích thích giúp chúng ta quay lại, tìm ra cái thật tưởng của cuộc đời. Thơ hay những tác phẩm nghệ thuật phải vui hơn, mới lạ hơn, đủ sức hấp dẫn, làm cân bằng đời sống, để khỏi bị rơi vãi cái bầy hoang tưởng của một nền văn minh.

Tạo ra một truyền thống khác? Nhưng mà có gì khác đâu, vì trong cái mới đã có cái cũ, trong cái hiện tại này đã có cái hiện tại khác. Vật tìm thấy (Found Object), chụp bắt từ thực tại, và còn gì nữa, đánh thức chúng ta khỏi vùng quên lãng (amnesiac zone) của thế giới ảo thực, bóc trần phi lý, để trở về nguyên dạng, từ đó bắt đầu cuộc lữ. Và bắt đầu như thế nào, ở trong hay ngoài luân hồi hay chính là luân hồi? Khi mọi thứ bất khả định bởi sự xóa mờ những làn ranh dị biệt, chúng ta bị buộc bước vào cuộc chơi, sống lầm và chết lầm giữa hai bờ vực (oái oăm thay, bờ nào cũng là ảo thực), thì có phải chính trong giây phút hiếm hoi của nỗi đau thức tỉnh, thơ lại một lần xuất hiện. Nếu coi đó chỉ là những đứa con ngỗ nghịch, những vật xấu xa độc hại, như những con dê tế thần, thì nó cũng là phương cách hiệu nghiệm để chữa lành cơn dịch bệnh, đang đẩy thơ vào con đường cụt.

Thời đại của chúng ta, hẳn, không phải là tìm cách chinh phục hay đào thoát khỏi thực tại mà là *nhận biết thực tại*. Và nếu nói rằng hậu hiện đại là chủ nghĩa bị mắc lưới vào trong chủ nghĩa hiện đại, điều đó có gì đáng quan tâm đâu, bởi vì dù thế nào chăng nữa, chúng ta cũng đang bắt đầu một chu kỳ khác, và thơ hay mọi ngành nghệ thuật, đứng trước một thách đố. Tái diễn hay lập lại, ảo hay thật, vắng mặt hay có mặt, tất cả cũng đều nằm trong cái toàn cảnh của hiện thực. Nếu cho đến tận cùng, thơ là vô ngôn đi thì cho đến tận cùng của đời sống là trả lời cho bằng được sự hiện hữu trong cơn lốc của thế kỷ mà chúng ta sắp bị thổi bay đi. Có lẽ đó là câu hỏi chẳng bao giờ có câu trả lời thích đáng.

KHẾ IÊM

Tứ Tuyệt

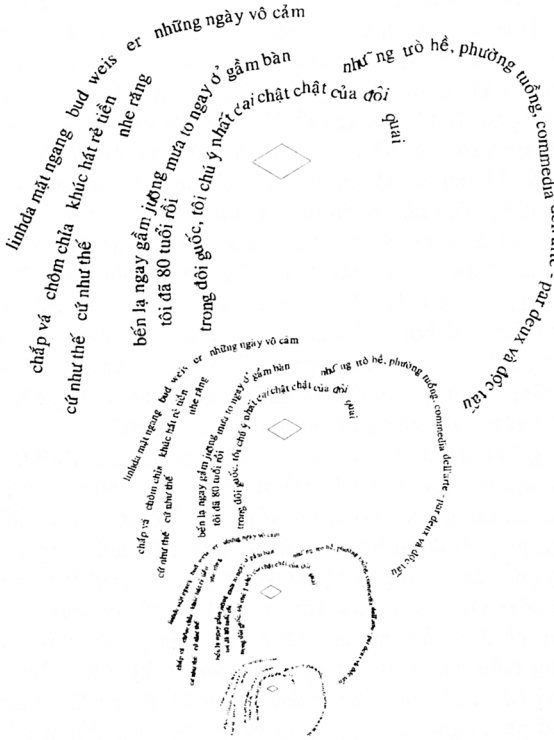
iiii
iiii

iiii
iiii

iiii
iiii

iiii
iiii

Đa Bản Mặt



Tựa thơ và thơ của Đỗ Kh., Nguyễn Hoàng Nam, Khế Iêm, Đặng Đình Hưng, Đinh Linh. Diểu đã dở, thì đành, dấu một mắt. Vợ chiếc ấm quai đồng tu... **hú!**

Nói

Nói lúc không thể nói và không nói lúc phải nói, và tình trạng này kéo dài, dễ chừng cả thế kỷ trước, “ê, cái bọn thấp cổ bé miệng kia, kéo cao cái đầu lên một chút”, điều này tôi không dám cả quyết, vì tôi không biết cái thế kỷ trước ấy nó bắt đầu từ lúc nào, bởi ngay khi đang nói đây tôi cũng chẳng biết tôi đã nói từ bao giờ, mà có phải là tôi nói hay ai đó đang nói và tôi đang nghe; và sở dĩ tôi bị du vào tình thế khó khăn này cũng tại cái lũ thời gian quỷ tha ma bắt, không từ một ai, lừa đảo và đều cẳng hết sức; mặc dù tôi đã thử nhiều cách như hoán đổi cái tôi này với cái tôi khác, nhưng tôi đâu phải là một nhân vật chính trong tôi và rằng tôi đâu thể bước ra khỏi cái thân tôi hay cái thân tôi bước ra khỏi tôi được, vì như vậy thì cũng hơi ức hiếp cái bản mặt của Thượng Đế; mà tìm kiếm làm gì khi bên tai bọn Mẹ hàng xóm, chúng chơi nhạc rầm rầm, chịu không thấu, nên tôi đành phải bỏ công ra xem cái giống người ấy là giống người gì, xử thế và sinh hoạt ra sao, nhưng khi mở cửa, tôi ngỡ ngàng vì chẳng có ai ngoài căn phòng trống trơn, khắc ra những âm thanh chất chứa, vầy hăm tứ bề, còn tôi không thể chui sông sộc vào túm lấy cái cột nhà để hỏi cho ra lẽ, và giả thử có túm được thì cũng rơi vào cảnh tiến thoái lưỡng nan vì ngôn ngữ bất đồng, nên tôi đành bới trên đồng sách cũ; cuối cùng vợ được cuốn sách giấy đã ố vàng, mảy mò tư tưởng của người xưa, rình rình gỡ trò chôm chứa; vậy bây giờ mới vỡ lẽ, tôi có hay ho gì, phờng tuồng cả đấy, lắm nhảm những điều của ai đó từ bao đời nay, và những điều của ai đó từ bao đời nay, có khi cũng chỉ hiểu lờ mờ, chẳng có gì đến nơi đến chốn; nhưng trở lại cái âm thanh âm ỉ mà tôi cứ phải nghe hàng ngày, từ sáng đến tối muốn phát điên tới nỗi đôi lúc đã tính cắt phứt hai cái tai đi, nhưng nếu thế thì chắc là khuôn mặt dị hợm lắm; vả lại, nếu giải quyết xong hai cái tai thì mắt mũi tay chân còn lại phải làm sao, nên tôi cứ loay hoay mãi, thôi đành, “kia cái anh lồi thoi lệch thếch kia, sao lại treo cổ giữa ban ngày ban mặt như thế mà không biết xấu hổ à”; tưởng tượng lúc bấy giờ, tôi như khúc gỗ lăn lóc ngoài bìu rừng, nếu chẳng may gặp phải tên đốn củi khốn kiếp nào đó nhặt về, bổ dăm nhát rồi ném vào bếp lửa, nấu nấu nướng nướng, đời chắc tàn; nhưng vốn trí trá, tôi phải bỏ tôi ra khỏi cái thân tôi đã chứ không thì... hồng. Chào.

NGUYỄN ĐẠT

Đoản Kịch Sớm Mai

Quán Hoa kiêu
Chàng người Hoa ít lời
Dĩa bánh bao bốc khói.

Nàng nhìn tôi
Khi ngó tôi em biết những điều này:
Điệu cười của hấn có ý nó
Kiểu nói của hấn tượng trưng cho
Quần áo hấn vận chứng tỏ rằng
Giày vợ hấn mang cho ta biết
Nàng mỉm nụ bày tỏ:
Điệu cười kiểu nói giày vợ
Răng Âm thanh Thịt xương Bàn chân.

Tôi thức thủ đứng lên
Nguội lạnh xác thân bãi hoại
Thú nhận Hấn không hấp dẫn
Dĩa bánh bao bốc khói.

Kỷ Niệm Ngoại Ô

Hề phố
Ô gạch ngăn giữ bước chân
Chẳng lẽ
Thôi cứ đi
Đi cạn kiệt
Còn một nước đi ra cánh đồng.

Đứng dừng
Tiếng đế lẻ loi
Hạt lúa lép, và
Hạt lúa sót
Rơi rớt sau cơn thiêu cỏ rơm
Cơn chấn động mặt đất.

Trí nhớ khắc
Bước ngừng, và
Giác bật
Té ra nổi chết giữa đêm hoài vọng
Riêng hẳn thôi an ủi nổi niềm.

KHIÊM LÊ TRUNG

Giữa Bóng và Hình

Tôi cười chiếc bóng tôi xoàng xĩnh
Lẽo đẽo gà què
Những hạt thóc không chia đều cho tất cả
mọi số phận
Trên gậy guộc thời gian.

Sâu sâu một bóng tối
Váng vất trên mi mắt nặng trĩu
Những đêm trắng,
Thi sĩ,
Lời nguyện rửa truyền kiếp
Những kẻ tạc giấc mơ vào đá,
Lạnh lẽo như vì sao cô độc.

Tôi tận mặt đêm đen nơi ngôi nhà của Hữu
Chốn của bùn nhơ, nước đọng, rác rưởi và ô nhục
Khuôn mặt xám thời gian.

TRẦN TIẾN DŨNG

Về Những Bức Tường

Người ta nghĩ
Không có bức tường nào
Như tất cả vật liệu đã được đưa ra khỏi suy
nghĩ

Gió thổi qua mặt phẳng trơn bóng
Không tiếng chim gọi ồn
Mọi âm thanh được kìm giữ như đã kìm giữ
tiếng khóc
Không tiếng khóc nào nặng hơn tiếng khóc đội
ngược
Tiếng khóc bị cướp chỗ tựa
Trong không gian không có bức tường nào
(làm như chuyện không có bức tường là
sự thật)

Hơi nóng trở mặt nướng cong những con đường
sáng rõ
Mở hết mọi cách nhìn
Khi ấy
Khấp nơi là bóng tối cầu an và tự dối
Khấp nơi là đêm rộng chỗ trú cam
phận
Và đổ nát được vỗ yên trong phần mộ của
mình
Tất nhiên!
Những con đường rẽ hướng ích kỷ qua bãi hoang
để vứt cái áo, đôi giày và cả
hành trình khát vọng

Đống gạch vụn thôi chơi trò trẻ con, thôi
giác thức ẩn người già
Những con mèo ngủ thẳng lưng bởi không còn
gì đáng kinh ngạc
Những con chó biết chìa mõm ra tin giá trị
chập chờn của loài bướm
Chúng ta bắt đầu tự trách đôi chân sao
quá yếu
Bởi không có bức tường nào
(Làm như chuyện lấy hết vật liệu ra khỏi
suy nghĩ là khả năng có thật)
Để tựa vào đó và phóng lên, đập tiếp vào
bức tường khác
Tìm đâu bây giờ những động lực ngăn trở
để nâng chúng ta vươn lên
Và đập chính vào động lực đó để đôi
chân chấp cánh.

VĂN CẨM HẢI

Những Nàng Mây Không Có Gia Đình

Những đám mây hành kinh trời xa
vòm xanh quần lót
mà đôi chân sông núi thập thò
trong buổi chiều viên đàn hoá thành giọt máu
rơi sáng nhà em
những giọt mưa lẫn lóc sườn em như rãnh xoắn hút sâu nòng
súng
bỗng một hôm đi qua làng xóm
cơn hưng phấn tắt thở giở tre lòng mẹ
một bào thai bỏ ra oai oái hoà bình
mây bận giặt bão
trong bồn tắm trái đất còn chưa tắt kinh
viên đạn châu chực
rơi tối nhà ai.

5.1997

NGÔ TỰ LẬP

đàn bà những năm sáu mươi (1)

Những người đàn bà đầu tiên tôi gặp
 Những người khổng lồ da ngăm đen, vú nóng
 Mắt mòn mỏi xa như sao buồn.

Tôi chơi với con ốc sên trong chiếc hầm chữ A ngập nước
 Còn những người đàn bà lặng lẽ ra đi.

Ba mươi năm tôi bỗng lại nhìn thấy họ
 Triệu triệu đầu vú bị chặt đứt khỏi thân mình đau đớn
 Rơi như những trái dưa xanh xuống đất mềm
 Những trái dưa xanh cả dưới mồ vẫn còn căng mẩy.

Ba mươi năm, cũng có người trở lại
 Chọc lỗ tra ngô trên bãi một mình
 Nước mắt rơi trong vất thủy tinh.

Người đàn bà đứng nép bên rào
 Già nua, khô quắt như cây muồng muồng đã chết
 Người đàn bà biết điều mà nửa loài người không biết
 Người đàn bà những năm sáu mươi.



Phụ bản Ngọc Dững

Giới Thiệu Tiểu Thuyết Hậu Hiện Đại Hoa Kỳ

Dưới đây là bản dịch phần giới thiệu của *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology* (NXB W.W. Norton &

Company, 1998), một tuyển tập truyện hậu hiện đại Hoa Kỳ biên tập bởi Paula Geyh, Fred G. Leebron và Andrew Levy. Phần giới thiệu cho người đọc nhìn về một bối cảnh truyện hậu hiện đại Hoa Kỳ, diễn tiến và ảnh hưởng của nó. Những phân tích trong này cũng nhiều phần đúng cho cả thi ca Hoa Kỳ hậu hiện đại, với những ảnh hưởng của đô thị hóa vài thập niên trước cho tới hiện tượng ngoại ô hóa hiện nay nhờ các phương tiện viễn thông tối tân, với ngôn ngữ pha trộn ảnh hưởng di dân từ khắp các nước khác cho tới ngôn ngữ riêng của dân Mỹ da đen, với ảnh hưởng hậu thuộc địa cho tới ý thức nữ quyền, với bút pháp pha trộn các thể loại cho tới những chất vấn mới về tính chủ thể, và vân vân.

Trong bản dịch, một số từ ngữ đặc biệt sẽ được ghi kèm theo nguyên văn, tựa đề các tác phẩm sẽ được giữ nguyên văn để độc giả dễ tra cứu và tham khảo; nhan đề sách hay truyện dài sẽ viết chữ nghiêng, nhan đề bài tiểu luận hay truyện ngắn sẽ giữ trong ngoặc kép. Thêm một phần

biệt nữa là các chữ “truyện, chuyện.” Nơi đây, “chuyện” sẽ dùng cho “câu chuyện, chuyện kể, chuyện đời...” hiểu theo nghĩa trừu tượng về một nhận thức những diễn tiến xảy ra trong đời, trong khi “truyện” sẽ dùng cho “truyện ngắn, truyện dài, cốt truyện...” hiểu theo nghĩa cụ thể là những gì thuộc về tác phẩm. Vì trong nguyên bản không có chú thích, phần do dịch giả Phan Tấn Hải viết cho rõ nghĩa thêm được đưa vào chú thích ở mỗi cuối trang, kèm theo chữ LND, tức Lời Người Dịch. Dưới đây là bản dịch.

Dọc theo một khu thương mại trên Đại Lộ Venice của Los Angeles là bảo tàng viện Museum of Jurassic Technology, một cơ sở mà cái tên dị thường của nó cho thấy những điều rối bời hàm chứa bên trong. Một biểu ngữ đầy bí mật viết các chữ “À, È, N\” treo trên cổng vào; đó là một cách viết tắt khẩu hiệu của viện bảo tàng: “không Aristote, không Euclid, không Newton.” (LND: Tên của bảo tàng viện là một điều dị thường, bởi vì Jurassic là thời đại cách nay từ 140 tới 190 triệu năm, đây những khủng long, vậy thì kỹ thuật thời này là gì? Ba chữ trong biểu ngữ được viết theo ký hiệu toán tập hợp, với các gạch ngang có nghĩa là ‘phủ nhận’.) Bên trong, nhìn các tủ kính chiếu sáng được đặt trong các phòng triển lãm mờ, lặng lẽ, các du khách gặp ngay một loạt những điều dị thường. Một mô hình lớn trình bày cái lý thuyết kỳ lạ về trí nhớ được phát triển bởi Geofrey Sonnabend, một nhà vật lý thần kinh học Hoa Kỳ gần như đã bị quên lãng. Các mô hình hình học phức tạp tới mức bất khả, thí dụ, như đang mô tả các giao điểm của “mặt phẳng kinh nghiệm” với cái “hình nón của sự tham khảo.” Một mô hình trưng bày khác ghi lại lịch sử cuộc săn tìm một con dơi có sừng Nam Mỹ hiếm hoi, được thổ dân nơi đây tin tưởng là một loài quỷ có thể bay xuyên qua các vật cứng. Mô hình này gồm các đồ hình ghi cách loài dơi dùng tiếng vang để giúp chúng bay trong bóng tối; mô hình một lều tranh, với các mũi tên chỉ hướng bay của con dơi xuyên qua các bức tường; và hình ảnh loài duy nhất trong chủng hệ dơi từng bị bắt, một cách dụng ý (và một cách vô hình) cắm sâu vào trong một tảng chì. Một mô hình kể bên về kỹ thuật siêu siêu vi cho thấy các máy rất nhỏ như là một mô-tơ tĩnh điện, có thể thấy được nhờ nhìn qua một loạt kính hiển vi. Chúng trông như dường có thể thực sự hoạt động được.

Một triển lãm hoàn toàn giành cho các loại thuốc dân gian bất khả (mặc dù đi kèm bên là những tiếng nói xác nhận rằng các loại thuốc chữa trị phổ biến như trụ sinh penicillin và thuốc trợ tim digitalis có nguồn gốc từ

thuộc dân gian) thí dụ như “hơi thở con vịt” và “chuột nươg.” Một phòng triển lãm khác với đầy những lá thư chất cao từ sàn cho tới trần; xấp thư gửi cho các nhà thiên văn tại đài quan sát Mount Wilson Observatory giữa các năm 1915 và 1935. Những người viết thư này xin tình nguyện tham dự các chuyến bay tới Hỏa Tinh, kể lại những lần họ gặp người hành tinh, và trình bày các chứng cứ chi tiết rằng địa cầu thì phẳng. Và cuối cùng, một tủ đơn độc chứa đựng 5 đĩa nhỏ đựng bột có ghi dấu “ám ảnh,” “tin sai lạc,” “rối trí,” “khủng hoảng,” và “lý trí.” Chiếc đĩa có nhãn hiệu “lý trí” đã bị bể ra vì một khí cụ bí ẩn treo trên nó rơi xuống. Triển lãm này được gọi tên là “mất trật tự.”

Trong khi Museum of Jurassic Technology gợi nhớ lại “các tủ chứa kỳ quan” của thời kỳ Phục Hưng, những bộ sưu tập văn số của thế kỷ 18, và các bảo tàng viện lịch sử thiên nhiên lớn lao thiết lập trong thế kỷ 19, nó cũng đưa cho người thăm viếng một lời giới thiệu về tiến trình giải thể cái thẩm quyền trí thức -- điều đối với nhiều nhà phê bình là đại diện cho cái cốt tủy của cảm tính hậu hiện đại. Qua lại trên vùng giữa những cái thực và những cái phi thực, không bao giờ hoàn toàn chắc chắn nơi các lần biên giới đang nằm, những người thăm viếng tranh luận về “cái chân thực” của các nghệ phẩm đặc biệt nào đó và chất vấn về “sự thật” của những lịch sử quanh quẹo của chúng. Các bộ máy đây về học giả mà vẫn thường cho tạo thẩm quyền như thế cho các vật triển lãm (những vật triển lãm phức tạp, các mô hình và các sơ đồ, việc liệt kê danh mục và lựa chọn phức tạp) nơi đây lại như đường khả nghi -- và bị hài một cách giải trí -- như một số vật đang được triển lãm. Bạn không thể đi xuyên qua Museum of Jurassic Technology với một thái độ siêng năng đầy tôn kính; thay vào đó, bạn phải dò dẫm đi giữa những cái mâu thuẫn và nghịch lý của các vật triển lãm và các phẩm bình đầy thẩm quyền của chúng, tự quyết định cho chính bạn xem những vật nào là trò đùa, hoặc không là trò đùa, hoặc có thể là trò đùa. Trong khi có sự mất mát cả cái cảm giác chắc chắn và an toàn nơi đây, cái chủ nghĩa hoài nghi này có sức mạnh và niềm vui của nó. Có lẽ chúng ta không thực sự lạc mất cái tiếng nói của thẩm quyền tuyệt đối, hay niềm tin của chúng ta trong đó, quá nhiều.

(LND: Viết về truyện hậu hiện đại mà lại nhập đề bằng cách kể về một bảo tàng viện đầy chuyện dị thường của các niềm tin quá khứ? Điều này nói lên những bước đi dò dẫm của trí tuệ loài người giữa các bất trắc khó phân của đúng và sai, thực và hư, khoa học và niềm tin.)

Trong việc giới thiệu tuyển tập truyện Hoa Kỳ hậu hiện đại này, như đường là thích hợp để nhập đề bằng hình ảnh những phòng triển lãm trong

bảo tàng viện kia, trong cái cách riêng của nó là một tuyển tập của tinh thần hậu hiện đại. Đối với nhiều người quan sát, chữ “tính hậu hiện đại” (postmodern) là từ chữ “thời hậu hiện đại” (postmodernity), một thời kỳ lịch sử trải từ các năm 1960s cho tới hiện tại, ghi dấu bởi các hiện tượng như các xáo trộn trong hệ thống kinh tế quốc tế, Cuộc Chiến Tranh Lạnh và sự biến mất của nó, sự đa dạng chủng tộc ngày càng tăng của dân số Mỹ, sự lớn dậy của các ngoại ô như một sức mạnh văn hóa, sự khống chế của truyền hình như một phương tiện văn hóa, và sự tăng trưởng của điện toán. Tuy nhiên, đối với nhiều người khác, chữ “tính hậu hiện đại” gợi thêm nghĩa “chủ nghĩa hậu hiện đại,” một nhóm các ý tưởng, các kiểu cách đặc biệt, và những đặc tính đã làm cho bốn thập niên vừa qua khác biệt hẳn các thời kỳ trước đó. Trong nghệ thuật, đặc tính hậu hiện đại gồm cả hình thức hợp thể (pastiche, một họa phẩm, bài viết hay bản nhạc trong đó sao chép từ sáng tác hay sáng tạo với bút pháp của nhiều người khác hay từ nhiều nơi khác. LND), việc kết hợp những thể loại văn bản khác nhau và “các tiếng nói” đối nghịch nhau trong một nghệ phẩm đơn độc; các hình thức “mở” hay phần mảnh để cho độc giả hay khán giả cái sức mạnh ráp nối tác phẩm này và quyết định lấy ý nghĩa của nó; và việc chọn lấy cách bi hài vui chơi như một vị trí như đường để tự chứng minh là nó hữu dụng vô tận. Trong triết học và lý thuyết phê bình, chữ “tính hậu hiện đại” được dùng cho nhiều khái niệm, phương pháp, và các vị trí trong các cuộc tranh luận đang tiếp diễn, trong đó cái ý nghĩa nhất là về cái quan hệ nan giải giữa cái thực và cái phi thực; cái sự được-cấu-trúc của ý nghĩa, sự thật, và lịch sử; và cái phức tạp của tính chủ quan và căn cước. Tất cả những điều này được ghi dấu bởi một thứ chủ nghĩa hoài nghi đối với các nền tảng và cấu trúc của tri thức, một chủ nghĩa hoài nghi nhiều phần tương tự như vậy đã hiển lộ trong Museum of Jurassic Technology.

Cùng lúc đó, cũng là chủ yếu để mang một vài trong thứ chủ nghĩa hoài nghi đó vào chính cái chữ “tính hậu hiện đại,” như là khúc dạo đầu cho bất kỳ nỗ lực nào muốn phân biệt những gì là hậu hiện đại ra khỏi những gì không phải. Cũng như nhiều hiện tượng mà nó được sử dụng để mô tả, chữ đó gợi chú ý tới chính các mâu thuẫn và khả thể của nó, và làm cho chính nó khả dụng cho nhiều nhóm độc/khán giả đa dạng cho các mục đích khác nhau. Trong khi trong nhiều thập niên, các học giả tranh luận về ý nghĩa của nó, cuộc tranh luận đã vượt ra ngoài học giới: từ các nhà sản xuất của chương trình *700 Club* trên đài Christian Broadcasting Network, những người trong tháng giêng 1996 đã in ra một “bản văn kiện” cáo buộc chủ nghĩa hậu hiện đại như là một thứ giả-như-tôn-giáo phi đạo đức (amoral pseudo-religion), tới những người sáng tạo ra chương trình

TV *The Simpsons*, những người đã quảng cáo bốn cột chương trình truyền hình được ưa chuộng của họ như là “Chủ Nghĩa Tân Hậu Hiện Đại cho Quần Chúng,” chữ mang những ám chỉ và ý nghĩa dị biệt lẫn nhau cho nhiều người khác

nhau. Và khi cuộc thảo luận chuyển sang tới truyện Hoa Kỳ hậu hiện đại, mâu thuẫn không giảm tí nào. Đối với một nhà phê bình và là nhà văn lớn như John Barth, truyện Hoa Kỳ hậu hiện đại được đại diện đích đáng nhất bởi một nhóm vững vàng các tác giả có văn phong thử nghiệm đã được công nhận trong thập niên 1960s: Barth, Thomas Pynchon, Richard Brautigan, Grace Paley, Donald Barthelme, và Robert Coover nổi nhất trong số đó. Tuy nhiên, đối với các nhà phê bình Mỹ da đen, truyện Hoa Kỳ hậu hiện đại có thể được điển hình tốt nhất bởi làn sóng tác giả gốc dân thiểu số từ 1970s tới 1990s, và những thay đổi văn hóa căn bản đã tạo cơ hội cho làn sóng này nổi lên. Cuối cùng, đối với người đọc tiểu thuyết không gian điện toán (cyberpunk), tiểu thuyết hình ảnh (graphic novel), hay đa văn bản (hypertext, tiền ngữ hyper có nghĩa là ‘cực kỳ, rất mực’. LND) trên điện toán, hay là đối với độc giả nào đang tìm thấy thêm những yếu tố truyền hình, nhạc pop, và phim trong sách và truyện ngắn của các tác giả “nghiêm trang,” thì truyện Hoa Kỳ hậu hiện đại được điển hình nhất bởi sự phát triển của những thể loại mới phản ánh được các thay đổi xã hội, các hình thức xuất bản theo tiến bộ kỹ thuật mới, và một quan hệ chưa từng có giữa văn chương và văn hóa quần chúng. Tuy nhiên, như sự phân biệt giữa thời kỳ hậu hiện đại (postmodernity) và chủ nghĩa hậu hiện đại (postmodernism) gợi ra, một tiểu thuyết có thể phản ánh các đặc tính hậu hiện đại mà không nhất thiết tùy thuộc vào một thể loại hay trường phái đặc biệt nào. Lịch sử tiểu thuyết Hoa Kỳ hậu hiện đại tùy thuộc vào những tác giả mà, trong bất kỳ thành ngữ nào và cho bất kỳ nhóm độc giả nào, cho các đoạn văn ngắn hay cho toàn bộ sự nghiệp của họ, đã chia xẻ một cảm tính văn hóa mới như là một đáp ứng với một thế giới đã thay đổi.

HOA KỲ HẬU CHIẾN VÀ TIỂU THUYẾT HOA KỲ HẬU HIỆN ĐẠI

Nền văn chương của bất kỳ thời đại nào thì một cách tất yếu bị ràng buộc với thời đại đó, một cách đồng thời bị khuôn phép bởi các biến cố thế giới và cũng khuôn phép cả cách chúng ta hiểu về chúng. Tiểu thuyết Hoa Kỳ hậu hiện đại (fiction là truyện, ngắn hoặc dài, còn nghĩa khác nữa là ‘hư cấu’. LND) thường nêu vấn đề từ các thay đổi lớn lao mà Hoa Kỳ và thế giới đã kinh qua trong bốn mươi năm qua; từ các sắp xếp quốc tế lịch

sử; từ việc tái xác định các nền kinh tế thế giới và địa phương; từ các phát triển kỹ thuật nhanh chóng và các chuyển đổi khối dân số; và một cách ý nghĩa nhất, từ các cuộc cách mạng về phương pháp các dữ kiện trao đổi giữa cá nhân và các nước. Trong khi chủ nghĩa hậu hiện đại văn chương và văn hóa khởi đầu trong thập niên 1960s, di sản của Thế Chiến II vẫn là một thử nghiệm chủ yếu. Mặc dù Mỹ thắng trận và xuất hiện như một siêu cường thế giới chính yếu, những mâu thuẫn sâu sắc đã đến từ những hào quang cuối cùng của chiến thắng. Màn diệt chủng tập thể của Thế Chiến II và việc sử dụng bom nguyên tử của Mỹ đã dẫn nhiều người tới việc chất vấn thâm trầm về cái ý tưởng của “tiến bộ” lịch sử, một niềm tin tưởng rằng khi kiến thức chúng ta tăng thêm, thì chúng ta càng thuận lý hơn và văn minh hơn. Cùng những tiến bộ kỹ thuật và khoa học đã đánh dấu sự “thăng tiến” của nhân loại cũng chính là các phát minh được đưa ra trong cuộc tàn sát chưa từng có trong lịch sử thế kỷ 20.

Việc tìm cách giải quyết nghịch lý này đã trở thành một cuộc tranh luận chủ yếu của thời kỳ hậu hiện đại. Những biến cố như vậy có phải là chứng cứ rằng dự án Ánh Sáng, với các giấc mơ của nó về sự tiến bộ cho nhân loại xuyên qua lý trí và khoa học, đã thất bại? (Enlightenment, thường được dịch sang Việt Ngữ là thời kỳ Ánh Sáng, là một khuynh hướng của thế kỷ 18, còn gọi là thời đại Lý Trí, tin vào khoa học và sự tiến bộ của nhân loại, tiêu biểu là các nhà tư tưởng như Voltaire, J.J. Rousseau, Kant, Thomas Paine, Benjamin Franklin... LND.) Hay có phải là chúng ta đã làm hỏng lý trí bằng cách sử dụng cái vượt thắng của nó cho các mục đích hung ác hay phi lý? Trong tiểu thuyết hậu hiện đại, Thế Chiến II, Holocaust (việc Đức Quốc Xã tàn sát dân Do Thái. LND), Hiroshima, và quả bom nguyên tử thường xuất hiện như là những ẩn dụ cho sự thất bại của lý trí, như các điểm mốc lịch sử để tìm hiểu xem cách nào chúng ta thu xếp để sống với các mâu thuẫn tuyệt đối như vậy, hay đơn giản như là những nỗi ám ảnh nhắc nhở chúng ta rằng các kho đạn nguyên tử vẫn hiện hữu, và rằng sinh mệnh của chúng ta vẫn bị truy tố và đe dọa bởi viễn ảnh ngày tận tận. Thí dụ, trong cuốn *Maus* (1986) của Art Spiegelman, hay trong cuốn *The Ghost Writer* (1979) của Philip Roth, cuộc tàn sát Holocaust đã đẩy tới những cuộc điều tra thâm trầm về bản chất của căn cước và đặc biệt là tính chủng tộc; trong cuốn *The Crying of Lot 49* (1966) của Thomas Pynchon, người bác sĩ tâm trí Hilarius, một cựu phát xít Đức ở tại Los Angeles, nêu lên một nhóm riêng rẽ các vấn đề về sự nổi dãi của chủ nghĩa phát xít vào một Hoa Kỳ cuối thế kỷ hai mươi. Bóng tối của Hiroshima xuất hiện trong các viễn ảnh của ngày tận thế nguyên tử mà nó một cách nghịch lý đã ám ảnh và an ủi các nhân vật chính trong cuốn *Generation*

X (1991) của Douglas Coupland, hay là những buổi hoàng hôn “thế tận” đã lôi cuốn các nhân vật trong *White Noise* (1985) của Don DeLillo. Nó cũng thấy được trong các tiểu thuyết muốn tìm giải pháp khác thay cho cái chủ nghĩa lý trí kiểu thời Ánh Sáng, thí dụ như cuốn *Ceremony* (1977) của Leslie Marmon Silko và cuốn *Krazy Kat* (1987) của Jay Cantor, cả hai đều đặt bối cảnh trong vùng sa mạc Tây Nam quý ám khi những quả bom nguyên tử đầu tiên bị cho nổ. (Một đặc tính của nhiều nhà văn thời hậu hiện đại Hoa Kỳ là ngỡ vực về cái gọi là “sự tiến bộ của nhân loại” bởi vì con người đang có vẻ hung ác hơn, phi lý hơn và chuẩn bị vũ khí tàn sát tập thể tinh vi hơn. LND)

Thế Chiến II đã tách thế giới (ít nhất từ điểm ưu thế của Hoa Kỳ) chia ra “các vùng ảnh hưởng” giữa Hoa Kỳ và Sô Viết. Cuộc Chiến Tranh Lạnh đã dẫn tới một ý thức về khủng hoảng ngay trong Hoa Kỳ. Khi việc kêu gọi đoàn kết và giải quyết trước hiểm họa bên ngoài được mở rộng tới cả các đe dọa từ nội bộ trong thập niên 1950s, Hoa Kỳ dần dần bước vào cuộc trấn áp của thời kỳ McCarthy và đáp ứng với xung động đối với Phong Trào Dân Quyền (Civil Rights Movement) đang phát triển. Trong lĩnh vực văn chương, những diễn tiến này đã khởi lên một lượng định về các ý tưởng đang thắng thế về quyền công dân Hoa Kỳ từ các tác giả như Lillian Hellman, Norman Mailer, Ralph Ellison, và Allen Ginsberg. Trong thập niên 1960s, giữa những hỗn loạn từ Phong Trào Dân Quyền, từ Cuộc Chiến Việt Nam, từ sự khởi lên của nền nghịch văn hóa (counterculture, nền văn hóa và cách sống của những người, đặc biệt là nơi tuổi trẻ, chống lại các giá trị ưu thế của xã hội những năm 1965-70. LND), và từ thời kỳ đầu của Phong Trào Giải Phóng Phụ Nữ, những xung đột này mở rộng và dày đặc thêm. Một loạt những biến cố đau đớn hợp lại để đưa “bản tường trình chính thức” -- những chuyện kể về lịch sử của chúng ta và của thời hiện tại của chúng ta -- ra chất vấn. Đối với nhiều người Mỹ, các vụ ám sát của Tổng Thống John F. Kennedy, Tiến Sĩ Martin Luther King Jr., và Thượng Nghị Sĩ Robert F. Kennedy trong thập niên 1960s đã buộc một nhận thức về bạo lực và tính thiếu khoan nhượng vào trong cơ cấu xã hội ngay trước đó đã bị ẩn kín bởi viễn tượng lạc quan hơn về đời sống Mỹ, mà viễn tượng này trước đó đã hiển lộ ưu thế sau Thế Chiến II. Trong các năm 1970s, việc phổ biến Hồ Sơ Mật Ngũ Giác Đài (Pentagon Papers, bản nghiên cứu tối mật của chính phủ về liên hệ Hoa Kỳ tại Đông Nam Á từ Thế Chiến II tới tháng 5.1968, hoàn tất tháng 1.1969, cho thấy một mức độ lớn các tính toán sai lạc và lừa dối của chính phủ Mỹ, bị báo New York Times đăng tải từ ngày 13.1.1971. Bạch Ốc xin tòa ngăn chặn phổ biến, nhưng Tòa Tối Cao đã bênh vực quyền tự do ngôn luận của báo này.

Giải thích theo The Concise Columbia Encyclopedia, LND.) và xì căng đan Watergate đã làm suy giảm thêm niềm tin vào tính trung thực của các viên chức nhà nước và những bản tương trình mà nhà nước đưa ra. Những xì căng đan này, theo sau là các xì căng đan khác trong những năm 1980s và 1990s, mở rộng thêm tính hoài nghi đã lan khắp từ các năm 1960s để đưa tới một nghi ngờ về hầu hết bất kỳ hình thức nào của các thẩm quyền định chế. Nghi ngờ này rồi đã dẫn tới những nền văn hóa phụ (subculture, giá trị văn hóa của một nhóm đặc biệt nào đó trong xã hội. LND) bị ám ảnh bởi các giả thuyết về âm mưu, và đã giới thiệu ý tưởng về sự âm mưu vào trong dòng chủ lưu của các ý tưởng Hoa Kỳ như là một giải thích khả thể cho các hiện tượng như những vụ ám sát, như lính Mỹ mất tích ở Việt Nam, như chính sách Liên Hiệp Quốc, và như các chuyện nhìn thấy đĩa bay.

Chữ “hậu hiện đại” đã đi vào từ điển của đời sống Hoa Kỳ trong thập niên 1960s -- ít nhất là sinh hoạt học giới Mỹ -- như một phần của cuộc truy vấn văn hóa lớn rộng hơn về giao ước xã hội, về bất bình đẳng chính trị, và về sự cần thiết cho một nguyên tắc quốc gia thống nhất. Trong chủ nghĩa hậu hiện đại văn chương, tính hoài nghi văn hóa rộng lớn này đã tự hiển hiện như một cuộc tấn công vào các định nghĩa truyền thống của việc kể truyện. Khi tác giả/người kể truyện của cuốn *Slaughterhouse-Five* (1969) của Kurt Vonnegut nhận xét, “Tôi ghét cái màn kể cho bạn nghe vụ cuốn sách nhỏ vợ vẫn này đã làm tôi tốn kém tiền bạc và nổi lo lắng và thì giờ.” thì ông không đơn giản bước ra ngoài vai trò của ông để nói với độc giả trong một cách thân tình mới mẻ; ông chỉ đang làm phức tạp các quy luật viết truyện mà độc giả có thể mong đợi một câu truyện được khai mở ra. Trong suốt thập niên 1960s, thế hệ đầu tiên của các nhà văn được gọi là “những nhà hậu hiện đại” đã chất vấn công khai về các truyền thống kể truyện, đặc biệt là các truyền thống tạo ra sự gắn bó hợp lý hay sự khép kín. (Quan tâm của thế hệ hậu hiện đại đầu tiên là bút pháp. LND) Trên các trang của tạp chí *The New Yorker*, Donald Barthelme công khai nói với độc giả của ông rằng các phần mảnh (rời rạc) mới là văn thể (form) đáng tin nhất. Trong tạp chí *The Atlantic Monthly*, John Barth lý luận rằng “chủ nghĩa hậu hiện đại” đại diện cho “Nền Văn Chương Của Sự Kiệt Tận” (1967), một từ ngữ ông đưa ra để chỉ tới khả thể tính, chứ không phải sự vô vọng. Grace Paley viết các mẫu chuyện đức lý về đời sống New York phản ánh sự kiểm soát tuyệt đối của bà về, và cảm tình đối với, các tiếng nói đa ngữ nghe được trên các đường phố của thủ đô văn hóa đó. Từ bờ bên kia của lục địa, Ishmael Reed ứng dụng các hình thức văn hóa Mỹ da đen và thách thức các huyền thoại nhận được của đời sống Mỹ. Và với *The Crying of Lot 49* và *Gravity's Rainbow* (1973), Thomas Pynchon đưa cái

“âm mưu” vào trong tiểu thuyết, vừa như một đề tài và vừa như một mô hình về cách tiểu thuyết có thể truyền đạt ý nghĩa cho độc giả.

“Câu chuyện chính thức” về lịch sử Mỹ cũng bị tấn công vì nhân vật nhất quán của nó. Trong một số trường hợp, các tác giả đã đưa các tiếng nói bất đồng vào trong bản văn của họ: Trong truyện “The Turn of the Screw” (1972) của Joyce Carol Oates, những tiếng nói chạy theo các cột song song nhau xuyên suốt bản văn, các chi tiết đan vào nhau, nhưng không nhất thiết tương hợp, (làm thành) các bản khác nhau về cốt truyện, kể lại một truyện nguyên thủy năm 1898 của Henry James. (Truyện ngắn năm 1898 của James được Oates viết lại năm 1972 theo các lời kể khác nhau, sắp xếp chạy theo các cột dọc trang sách, kiểu như trang báo gồm nhiều cột báo. LND) Tuy nhiên, trong các trường hợp khác, một chuyển hóa lớn hơn của đời sống Mỹ đang mời gọi chú ý tới các biên lề của văn chương, và tới các tiếng nói trước đó đã bị bỏ lơ. Một phần, sự chuyển hóa này đã (và tiếp tục vẫn còn) có tính tùy thuộc vào các khối sắc dân: vào năm 2050, theo Sở Thống Kê Mỹ, tổng dân số của người Mỹ gốc Á, Phi, Mỹ La Tinh, Ấn Độ và da đỏ sẽ bằng với nhóm dân Mỹ gốc Âu. Một phần, chuyển hóa này có tính văn hóa, ảnh hưởng bởi các thay đổi lớn lao về vị trí của dân thiểu số trong đời sống Mỹ. Trong khi vụ án Brown kiện Hội Đồng Giáo Dục, Phong Trào Dân Quyền, Luật Dân Quyền 1964, và việc hình thành các giai cấp trung lưu gốc thiểu số đã góp sức phá vỡ sự chia cách màu da và việc tạo ra một văn hóa quốc gia được chia xẻ một cách chưa từng có, thì sự bất bình đẳng tiếp diễn trong phân phối lợi nhuận và chuyện thành kiến vẫn tiếp diễn cũng đã cho thấy các hạn chế của phương thuốc pháp lý cho chủ nghĩa kỳ thị màu da. Bước tiến chia chẻ này về hưởng của sự bình đẳng và kết hợp màu da, rồi lại kích động sự hưng khởi lên nền chính trị căn cước (một nền chính trị dựa trên khái niệm căn cước định nghĩa bởi màu da, tính phái, khuynh hướng tính dục, sắc tộc, hay tôn giáo), nền vi-chính-trị (tập trung vào các vấn đề địa phương) và nền “văn hóa dị đồng” (thỏa thuận rằng hầu như sẽ không có sự đồng ý nào cả). (Chữ ‘dissensus’ trong ‘dissensus culture’ mà tác giả dùng nơi đây không có trong từ điển, từ gốc cổ Anh ngữ là ‘dissenciu’ là dị biệt gay gắt, ghép với chữ ‘consensus’ là đồng thuận -- và vì cũng là cách chơi chữ nên tác giả để trong ngoặc kép. Hai đoạn văn trên cho thấy, văn chương hậu hiện đại Mỹ ảnh hưởng từ các nền văn hóa hợp chủng, bên cạnh quan tâm về các bút pháp phi truyền thống. LND)

Ảnh hưởng của những thay đổi này trên văn chương Mỹ hậu hiện đại không có thể bị đánh giá thấp. Khi văn hóa Mỹ trở nên phần mảnh hơn,

văn chương của nó cũng trở thành thêm đa dạng. Do vậy, sự suy sụp của kiểu “chuyện kể chính thức” đã mở đường cho các truyện khác và tiếng nói khác: Thí dụ, như nhan đề truyện *Borderlands/La Frontera* (1987) của Gloria Anzaldúa lộ ra rằng những tiếng nói mới của văn chương Mỹ đôi khi tự trình bày như là các đại diện của những biên lẻ địa lý của Hoa Kỳ. Cuốn *Beloved* (1987) của Toni Morrison dùng tới tiếng nói của một hồn ma trẻ em, trong số những tiếng nói khác, để kể lại lịch sử chế độ nô lệ. Sherman Alexie, trong “Captivity” (1993), đưa ra một cuộc đối thoại giữa một người người Mỹ da đỏ đương đại và Mary Rowlandson, người tác giả Puritan (Thanh giáo) của một chuyện kể về bắt giam thời thế kỷ 17 nổi tiếng và đầy ảnh hưởng mà đã mô tả dân da đỏ như là ma quỷ. Cuối cùng, cái đa tính của văn hóa Mỹ cũng hiển lộ chính nó trong chuyện kể hậu hiện đại nơi mà các tác giả đã nhấn mạnh tới những phức tạp của căn cước và việc nắm giữ lấy các văn thể và bút pháp từ cội nguồn văn hóa hợp chủng. Truyện ngắn kiểu “rap-lit” của Ricardo Cortez Cruz, “Welcome to the Ghetto” (1997), đã gắn vào nhau các “mẫu chọn” từ nhạc, truyền hình, phim và quảng cáo. (“rap” là một loại nhạc dùng lối nói tự do nhưng nhất gừng, “lit” viết tắt của chữ “văn chương”; đọc truyện ngắn kiểu “rap-lit” cũng tương tự như nghe nhạc rap, với các thứ sắp xếp nhất gừng, phần mảnh, có vẻ như tự do. LND) Cuốn *Dictée* (1982) của Theresa Hak Kyung Cha kể lại lịch sử bằng cách dùng các tài liệu chính thức, hình chụp, và các bản nháp viết tay. Cuốn *Ceremony* của Silko kết hợp hình thức của một cuốn tiểu thuyết với hình thức của một bài ca Laguna Pueblo (nhạc của một bộ lạc da đỏ Miền Trung Tây New Mexico. LND).

Nhiều phương diện của tiểu thuyết Hoa Kỳ hậu hiện đại cũng có thể được nhìn như là các ảnh hưởng của những chuyển hóa kinh tế lớn lao. Khi mức tăng kinh tế đều đặn của các năm 1950s và 1960s chao đảo trong các thập niên kế tiếp, đời sống Hoa Kỳ cũng thay đổi mãnh liệt. Sự sinh khởi của nền kinh tế toàn cầu và sự xuất hiện của các công ty đa quốc đã thúc đẩy hướng đi của kinh tế Mỹ từ chỗ dựa vào sản xuất tới nền kinh tế dựa vào dịch vụ và kỹ thuật tin học -- những gì mà nhà xã hội học Daniel Bell gọi là “xã hội hậu kỹ nghệ.” Một ảnh hưởng của bước chuyển này là sự đời chỗ lớn lao của các công nhân cổ áo xanh (lao động tay chân) mà những việc làm của họ đã biến mất, bị xuống cấp, hay bị chuyển ra hải ngoại. Một ảnh hưởng thứ nhì là sự bất mãn và hoài nghi về Giấc Mơ Hoa Kỳ: khi đồng lương thực sự sút giảm từ 1973 trở đi, cả các chuyên gia cổ áo trắng và công nhân cổ áo xanh đã cảm nhận sự bất trắc và một cảm giác về lợi tức kém đi, và bắt đầu tìm kiếm các hình thức của an ủi và thỏa mãn từ các nguồn khác hơn là sự theo đuổi thành công. Trong cuốn *Generation X* của Coupland, ba nhân vật lứa tuổi hai mươi trao đổi một ý

nghĩa về sự chuyển động hướng thượng vì niềm vui của những chuyện họ kể cho nhau nghe, và mong muốn điều hành một khách sạn Mễ Tây Cơ nhỏ. Trong truyện ngắn “Shiloh” (1982) của Bobbie Ann Mason, một tài xế xe tải tàn phế và thất nghiệp mơ ước xây được một nhà gỗ và sống tự cung tự cấp, cho tới khi trường hợp của vợ anh buộc anh phải “tiếp tục đi tới.” (Đoạn này viết, văn chương hậu hiện đại Mỹ ảnh hưởng bởi kinh tế. LND)

Tương tự như kinh tế, địa lý của đời sống Mỹ cũng trải qua các đời đổi lớn lao trong thời hậu chiến, một chuyển động bị thúc đẩy bởi sự phát triển hạ tầng cơ cấu giao thông trong thập niên 1950s và 1960s. Sự đô thị hóa Hoa Kỳ, vốn là đặc tính của những năm đầu hậu chiến, đã tăng gia tốc suốt khắp các thập niên kế tiếp, với đáng ghi nhận nhất là việc nối mạng các máy điện toán, cùng với các máy điện thư (fax machine) và các máy điện thoại trả lời tự động (answering machine), tất cả đã dẫn tới sự phân tán dân số ra khỏi các thành phố và các thị trấn nhỏ, nơi mà “cộng đồng” được thiết lập trước kia. Thống kê năm 1990 cho thấy rằng, lần đầu tiên, đa số dân Mỹ đã sống tại các vùng ngoại ô và “các thành phố biên lề,” một từ ngữ đưa ra bởi lý thuyết gia kiến trúc Joel Garreau để vẽ kiểu các vùng ngoại ô mới được tổ chức chung quanh những nơi tập trung các khu kỹ nghệ high-tech. Trong bối cảnh đó, sự đi xuống của thành phố và viễn ảnh về cộng đồng hiện đại gắn liền với nó đã trở thành một chủ đề chính trong tiểu thuyết hậu hiện đại Hoa Kỳ. (LND: Khuynh hướng thời hiện đại là đô thị hóa các cộng đồng dân cư; khuynh hướng hậu hiện đại là ngoại ô hóa, khi các phương tiện giao thông và viễn thông tiến bộ hơn.) Các viễn ảnh khải huyền (apocalyptic) về các thành phố bị tàn phá đã xuất hiện trong tác phẩm của các nhà văn như Samuel R. Delaney, Kathy Acker và William Gibson. William T. Vollmann, trong cuốn *The Rainbow Stories* (1989), đưa ra viễn ảnh về một thành phố--San Francisco--dưới áp lực từ các mâu thuẫn xã hội nó phải chứa đựng; Maxine Hong Kingston, trong *Tripmaster Monkey* (1987), đưa ra một kiểu lạc quan hơn về cùng thành phố đó đang lớn dậy dưới các điều kiện mâu thuẫn tương tự. Cùng lúc đó, các tác giả khác thám hiểm sự chuyển hóa đang xảy ra tại các vùng ngoại ô và hẻo lánh. Thí dụ, trong số nhiều thành tựu của cuốn *In Cold Blood* (1965) của Truman Capote là một phiên bản đen tối của văn chương Hoa Kỳ truyền thống về đời sống nông trại và các xa lộ rộng mở. Cuốn *White Noise* của Don DeLillo trở thành cuộc mổ xẻ tương tự về tinh thần và phong tục mới của cộng đồng cư dân xoay quanh siêu thị và trung tâm thương mại (shopping mall, thường là một khu cao ốc hoặc nhiều cao ốc gần nhau tập trung nhiều cửa hàng để dân chúng tiện mua sắm. LND).

Tuy nhiên, có lẽ không có phát triển kỹ thuật nào định nghĩa tốt hơn thời hậu hiện đại, hay là đã thúc đẩy các chuyển biến xã hội lớn lao

hơn, hơn là truyền hình. Theo hãng A.C. Neilsen and Co., gần như tất cả các gia đình người Mỹ có ít nhất một máy truyền hình, và một gia đình trung bình mở máy xem gần 7 giờ một ngày. Tuy nhiên, so với tất cả kỹ thuật truyền thông từ thời tìm ra kỹ thuật ấn loát, ảnh hưởng truyền hình trên người xem có tính mâu thuẫn. Truyền hình đã tạo ra một cảm thức về cộng đồng quốc gia hay quốc tế, như khi khối đông khán giả xem tang lễ Tổng Thống Kennedy hay là việc đặt chân lên mặt trăng. Nhưng cùng lúc, truyền hình đã góp sức làm suy yếu cái cảm thức đó về cộng đồng bằng cách chia chẻ dân số Mỹ ra các thị trường và các nhóm khán giả đối tượng nhỏ hơn, và bởi cách làm biến mất mối dây liên lạc ngay cả trong các gia đình cùng sử dụng chung một máy truyền hình.

Trong cả hai trường hợp, truyền hình đã biến đổi cái mà chúng ta có thể nhìn thấy và, kết hợp với nghệ thuật linh động của điện ảnh, đã ảnh hưởng tới văn chương để tự thích ứng các các thể loại tạo hình này. Trong khi tràn ngập những chương trình truyền hình Hoa Kỳ truyền qua vệ tinh khắp thế giới, người Mỹ cũng gắn bó vào trong một “ngôi làng địa cầu” độc đáo nơi mà chúng ta nhìn thấy nhiều hơn từng thấy. Những hình ảnh của cách mạng và chiến tranh vào phòng khách của chúng ta với tính tức khắc thô bạo không thể hình dung được đối với các thế hệ trước. Nhìn thấy nhiều hơn, chúng ta cũng nhìn thấy khác hơn. Như Curtis White cho thấy khi ông đặt bối cảnh một truyện ngắn xoay quanh một tập phim (episode, tập phim trong loạt phim nhiều tập, mỗi tập thường dài nửa giờ hay một giờ hay hai giờ, độc lập nhau nhưng có chung các nhân vật chính. LND) của một loạt phim hành động thập niên 1960s đã bị nửa phần quên lãng, truyền hình đóng một vai trò quan trọng trong việc đóng khuôn các hình thái khái niệm của chúng ta. Marshall McLuhan, một nhà lý thuyết truyền thông tiên phong, ghi nhận trong thập niên 1960s rằng truyền hình đã có ảnh hưởng độc đáo trong cách làm sụp đổ không gian và thời gian vào trong một thể “đa sắc” của kinh nghiệm -- một sự sụp đổ đôi khi được nêu ra vì các ảnh hưởng “giải trừ sử hóa” nguy hiểm của nó. (Dehistoricizing, chữ này không có trong tự điển, nhưng được chế ra từ chữ historicize, sử hóa, giải thích một biến cố theo bối cảnh lịch sử. Truyền hình xóa bỏ đặc tính ‘sử hóa’ của biến cố bởi vì chỉ đưa ra được cái hình ảnh tức thì, tại chỗ, mà không nêu cả bối cảnh sử tính. LND) Các lý thuyết gia khác lại tiếc nuối về cách hình ảnh đã chiến thắng cái thực trong “xã hội của triển lãm” (dùng chữ của nhà lý thuyết truyền thông Pháp Guy Debord). Khi Donald Barthelme ghép ngôn ngữ của truyền hình vào ngôn ngữ của một truyện ngắn, ông đã cho thấy cái mâu thuẫn nhưng cũng là quan hệ hỗ tương mà nhiều tác giả đã khai triển với truyền hình: tự thu vị trí về cái khung đa sắc của chương trình truyền hình, thì cùng một lúc tác giả kiểm soát các

khả thể nó đưa ra để thách thức các thể loại chuyện kể cổ điển. Sử dụng ngôn ngữ, như Mark Leyner làm, hay thực sự sử dụng hình ảnh của chính màn hình, như Laurie Anderson làm trên các trang sách của cuốn *Stories from the Nerve Bible* (1994), các nhà văn hậu hiện đại đã tạo ra một mỹ học mới -- mà cái này không tách rời khỏi mà cũng không gắn bó toàn bộ vào phương tiện màn hình viễn thông. (Truyền hình đã ảnh hưởng tới bút pháp trong cách giải trừ sử tính, chỉ đưa hình ảnh mà không bộc lộ ra bối cảnh, nghĩa là trái với cách kể chuyện truyền thống vốn là dàn dựng bối cảnh trước rồi đưa các nhân vật vào một hoặc vài nút thắt trước khi mở ra để kết thúc. LND)

Phương cách các tác giả đương thời đáp ứng với phong trào sử dụng điện toán, và sự phát triển nhanh chóng của Internet, vẫn còn là những câu hỏi đang mở. Trong khi vào năm 1997 chỉ có một thiểu số người Mỹ sở hữu máy điện toán, hay là có vào được lưới tin toàn cầu World Wide Web, người ta vẫn chưa đo lường hết ý nghĩa của các kỹ thuật này. (Con số trên đã thay đổi nhanh chóng: Theo bản tin Reuters trong tháng 8.1998, có tới một phần ba người thành niên Hoa Kỳ sử dụng Internet. LND) Thí dụ, kỹ thuật đa văn bản cung ứng một hình thức điện tử của bố cục văn trong đó nhấn mạnh tới tham dự của người đọc và họ có cơ hội tới một mức độ mà không ấn bản cố định nào có thể dễ dàng cố gắng. (LND: Đa văn bản, hypertext, là văn bản trên không gian điện toán, có những chữ hoặc dòng chữ hoặc đoạn văn là điểm nối, links, tới các trang khác, mà người đọc sẽ tự do đọc hay không đọc. Do vậy, một trang truyện trên Internet có thể chứa nhiều điểm nối tới nhiều trang khác, của cùng tác giả hay khác tác giả, hay chỉ là phần chú thích cần thiết.) Tự thân lưới tin WWW đưa ra các hình thức mới của một cộng đồng và phát triển một ý nghĩa linh động cho căn cước. Sự thịnh hành của các trò chơi đóng vai kiểu Dungeons và Dragons (hai trò chơi điện tử thịnh hành) và sự lan rộng của việc lên lưới online thay đổi sắc tộc, màu da và tính phái cho thấy rằng sức lôi cuốn chính của Internet là cơ hội nó cho người ta trốn thoát--hay tái định nghĩa--căn cước của họ, ít nhất là tạm thời. (Khi bạn vào Internet, dùng e-mail hay vào các phòng mạn đàm trên lưới, bạn có thể tùy ý đóng vai nữ hay nam, da trắng hay đen, trẻ hay già; không ai biết căn cước thực của bạn. LND) Nhìn chung, vai trò ngày càng tăng của điện toán và các kỹ thuật viễn thông khác trong đời sống hàng ngày đã vạch các lần biên giới của thời hậu hiện đại như một kỷ nguyên. Nhiều đặc tính quen thuộc nhất của truyện Hoa Kỳ hậu hiện đại--cách kể chuyện phần mảnh, "các mẫu chọn" từ nhiều thành ngữ, hứng thú với cách nhìn chủ quan, và một quan tâm về sự tương tác (interaction) giữa cá nhân và cộng đồng--có thể được xem như các đáp ứng đối với những cách mà máy móc Hoa Kỳ thời

hậu chiến đã làm phong phú thêm, đã làm manh mún ra, và đã chuyển hóa quan hệ con người. Mỗi lần một chữ được nói vào điện thoại, hay một ý nghĩ đưa vào màn hình điện toán, chúng ta được nhắc nhở về chuyện có bao nhiêu hành động suy

nghĩ và nói chuyện đã bị tách rời ra khỏi thân xác chúng ta trong những cách đã dẫn tới vừa cả kinh ngạc vừa cả nuối nhớ quá khứ. (LND: Bạn có thể nghĩ tới tạp chí Văn Học Nghệ Thuật trên Internet của nhà văn Phạm Chi Lan. Họ không có bản in giấy, và thơ hay truyện của họ chỉ xuất hiện trên không gian ảo của điện toán với nhiều điểm nối tới nhiều trang khác nhau, tùy bạn biên tập. Khi bạn đọc họ, và vào các điểm nối khác nhau, thì đó là sự tương tác giữa tác giả, bạn biên tập và người đọc. Họ là sản phẩm của thập niên '90.)

CHỦ NGHĨA HẬU HIỆN ĐẠI, CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI, VÀ TIỀN PHONG

Quan hệ của chủ nghĩa hiện đại--thời kỳ văn hóa từ thuở đầu thế kỷ 20 tới cuối Thế Chiến II--tới chủ nghĩa hậu hiện đại là cuộc tranh luận đang tiếp diễn. Có phải chủ nghĩa hậu hiện đại chỉ là một nối dài của chủ nghĩa hiện đại--một thứ chủ nghĩa hiện đại “cuối đời” chứ không phải “hậu”--hay có phải có một “tách rời” căn bản xuất hiện giữa hai thời kỳ và tác phẩm nghệ thuật của chúng? Các lập trường trái nghịch nhau gắn liền tới các vấn đề bút pháp (thí dụ, có hay không vấn đề chủ nghĩa hậu hiện đại tiếp tục cuộc thử nghiệm chính thức của chủ nghĩa hiện đại), quan hệ của hai vận động này đối với văn hóa quần chúng, và cuối cùng, vị thế chính trị phức tạp của chúng. Thêm nữa, cái bản chất linh động của chính chủ nghĩa hiện đại, và quan hệ của nó đối với các phong trào nghệ thuật đầu thế kỷ 20 khác, cũng như là tình trạng hiện nay của nó như là một hình thức nghệ thuật chính thống và “chính thức” có được cho sự thích nghi thương mại, làm phức tạp thêm bất kỳ cuộc thảo luận nào về quan hệ của nó đối với chủ nghĩa hậu hiện đại.

Chủ nghĩa hiện đại ra đời từ cuộc nổi loạn cuối thế kỷ 19 chống lại chủ nghĩa đạo đức nghiêm nhặt của xã hội cuối thời Victoria và đã thách thức tính truyền thống của các hình thức nghệ thuật của nó. Công thức kiểu chống cơ chế của nhà văn Oscar Wilde, “đời sống bất chước theo nghệ thuật,” (Truyện “The Decay of Lying,” 1889) đã khẳng định rằng nghệ thuật có sức mạnh thay đổi những cách mà người ta nhận thức và hiểu về thế giới. Năm 1934, Ezra Pound đòi hỏi rằng các nhà hiện đại phải “làm

mới” -- tìm ra các cách bày tỏ mới để nói lên kinh nghiệm về thế giới hiện đại. Khắp Âu Châu và Hoa Kỳ, trong những thời đẹp hơn trong 50 năm, các nghệ sĩ sáng tạo trong gần như tất cả lĩnh vực đã tấn công các kinh điển truyền thống trong các bộ môn của họ: trong kiến trúc, là các bản vẽ của Frank Lloyd ở Mỹ và Le Corbusier ở Pháp, và Bauhaus của nước Đức thời tiền phát xít; trong âm nhạc, là các nhạc khúc phi truyền thống của Schonburg, các bản giao hưởng cuối của Mahler, các âm điệu mới lạ của Louis Armstrong thời kỳ đầu; trong hội họa, là các tác phẩm của DeChirico, Modigliani, các họa sĩ ấn tượng Pháp cuối thời, và các họa sĩ lập thể, đặc biệt là Picasso. Tuy nhiên, đối với nhiều nhà quan sát cuối thế kỷ 20, chủ nghĩa hiện đại được đại diện xuất sắc nhất bởi những người làm văn chương. Thực sự, danh sách các tác giả hiện đại hàng đầu (Joseph Conrad, James Joyce, Gertrude Stein, William Faulkner, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Marcel Proust, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Djuna Barnes, và Jean Toomer) thì lừng lẫy đến nỗi người ta có thể thắc mắc là không biết rồi chủ nghĩa hậu hiện đại có thể làm gì khác hơn là bắt chước hay mô phỏng vụng về các thành quả của các nhà hiện đại: “Thêm 30% chủ nghĩa hiện đại cho đồng tiền của bạn,” dẫn theo lời bàn của nhà phê bình Michael Berube, “thêm cái bất định, thêm cái phần mảnh, thêm cái tự ý thức nghịch ngợm.”

(LND: Có thể có chủ nghĩa hậu hiện đại không? Hay chỉ là nối dài chủ nghĩa hiện đại và đẩy thêm 30% mức độ? Berube ngỡ vực rằng các kỹ thuật chính của chủ nghĩa hậu hiện đại đều từng được thử nghiệm bởi các nhà văn hiện đại. Nếu chúng ta duyệt lại danh sách 100 tiểu thuyết Anh ngữ xuất sắc nhất thế kỷ 20 do Random House đưa ra, thì hai cuốn của nhà văn hiện đại quá cố James Joyce đã đứng hạng nhất và hạng ba. Vậy thì ai trong các nhà văn hậu hiện đại có thể bứt ra khỏi dòng ảnh hưởng của các nhà văn hiện đại khổng lồ trên? Mới biết, làm mới thực khó vậy. Dù là Anh ngữ hay Việt ngữ.)

Cùng lúc đó, chủ nghĩa hiện đại không phải là triết lý nghệ thuật duy nhất ra đời trong đầu thế kỷ 20, và do vậy không phải là tổ tiên duy nhất của các phong trào cuối thế kỷ đang được gọi là chủ nghĩa hiện đại. Chủ nghĩa hiện đại đồng thời (và thường chen lẫn nhau) với nhiều phong trào nghệ thuật mà người ta thường gọi chung là “tiền phong” của nền văn hóa Âu Châu đầu thế kỷ 20. Phong trào Dada của các thập niên 1910s và 1920s đã mở ra cuộc tấn công không nương tay vào truyền thống nghệ thuật và niềm tin vào cái lý tính và tiến bộ mà những truyền thống đó chỉ ra. Được thực hiện bởi Marcel Duchamp, Man Ray, George Grosz, hay

Francis Picabia, Dada đã kết hợp các phần mảnh của những vật thường ngày -- báo, phụ tùng xe đạp, ảnh, rác -- vào các nghệ phẩm phản mỹ học, đầy kịch tính. Kế thừa theo Dada, phong trào Siêu Thực (Surrealism) của các thập niên 1920s và 1930s, cũng tương tự phủ nhận cái chủ nghĩa thuận lý của nghệ thuật truyền thống, nhưng đã làm như vậy trong một nỗ lực để thống nhất các cõi vô thức và ý thức. Thí dụ, những tấm tranh Siêu Thực của Salvador Dali hay Rene Magritte đưa ra những điểm nổi khiêu khích của những vật quen thuộc và các phong cảnh như trong mơ. Một phong trào nghệ thuật tiền phong khác, Chủ Nghĩa Vị Lai (Futurism), tập trung tại Ý trong phần đầu thế kỷ, nhấn mạnh một niềm tin lấn áp trong phát minh khoa học. Tập trung vào tốc độ, sức mạnh, không gian, và màu sáng, các nghệ sĩ tạo hình của phong trào Vị Lai đã tạo ra các họa phẩm, bích chương và điêu khắc -- các tác phẩm này chào mừng xe hơi, các nhà chọc trời, và các xe lửa cao tốc, và gợi ra một tương lai sinh động, mạnh mẽ cho nhân loại.

Trái nghịch giữa chủ nghĩa hiện đại (CNHĐ) và vận động tiền phong (VĐTP) cho chúng ta một khuôn cách tìm hiểu về sự phát triển ban đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại. Chủ nghĩa hiện đại “cao” đã được định nghĩa (chủ yếu bởi các nhà phê bình văn chương trong các thập niên 1950s và 1960s) như là một phong trào nghệ thuật phức-tạp-nhưng-khẳng-định đã vươn lên trên (trong khi chiến đấu) sự suy giảm của ý thức con người vốn gây ra từ nền văn hóa quần chúng -- ngay cả, như James Joyce thực hiện trong cuốn *Ulysses* (1922), trong lúc đôi khi vẫn chấp nhận các thể loại và ngôn ngữ của nó (văn hóa quần chúng, LND). Ngược lại, vận động tiền phong khai phá cái tiềm năng chính trị của nghệ thuật công cộng trong những cách mà nó không đề nghị một vị trí vượt trên nền văn hóa quần chúng quá nhiều như là một cách hấp thụ nồng nhiệt các khả thể vô chính phủ của nó. (LND: Có thể phân biệt chủ nghĩa hiện đại và vận động tiền phong một cách tương đối như sau. CNHĐ nâng cao văn hóa quần chúng, VĐTP tách lia văn hóa quần chúng; CNHĐ khẳng định và xây dựng, VĐTP phủ định và nổi loạn; CNHĐ thuận lý, VĐTP phi lý tính... Tuy nhiên, nhiều nhà phê bình khác lại cho rằng tiền phong phải là một phần của chủ nghĩa hiện đại. Cuộc tranh luận này có thể sẽ không ngã ngũ.) Chủ nghĩa hậu hiện đại có quan hệ chặt chẽ với cả chủ nghĩa hiện đại và vận động tiền phong. Thí dụ, trong các thập niên 1950s và 1960s, các nghệ sĩ như Andy Warhol và Roy Lichtenstein đã tạo ra một kiểu Mỹ riêng biệt theo các vận động tiền phong Âu Châu thời kỳ đầu, một cách chính xác bằng cách xóa đi hố ngăn cách giữa văn hóa cao và thấp, gắn những tấm tranh trên đó có các lon súp và các tấm biển hoạt họa lên vách những bảo tàng viện nghệ

thuật và các phòng tranh lớn. Trong chủ nghĩa hậu hiện đại văn chương thập niên 1960s, các tác giả như Donald Barthelme, Robert Coover, John Barth, và William Gass đã chịu ảnh hưởng mạnh mẽ bởi các thử nghiệm chính thức của chủ nghĩa hiện đại cao. Cùng lúc đó, họ nổi loạn mạnh mẽ chống lại cái cảm thức coi thường đã được trình bày bởi nhiều tác phẩm cuối thời CNHĐ về mô thức của hành động đọc “cho vui” thường gắn liền với các hình thức nghệ thuật quần chúng. Trong tác phẩm của các tác giả hậu hiện đại gần đây nhất, như dường có một thái độ cảm kích hơn rằng cái quan hệ giữa văn hóa quần chúng và văn hóa cao (thường hiện bên mặt ngoài của chính chủ nghĩa hiện đại) đã thay đổi khi kỹ thuật của văn hóa đã thay đổi: cái máy truyền hình trong cuốn *White Noise* có vẻ có khả năng đi bộ hơn là chính cái gia đình đang sở hữu máy này; nhà thám tử hắc ám trong cuốn *Wild at Heart* (1990) của Barry Gifford tạo ra những tập phim TV *Twilight Zone* để thư giãn đầu óc; nhiếp ảnh gia bị-đốt-cháy trong truyện “Gernsback Continuum” (1981) của William Gibson tìm cách nhận chìm các ảo giác của thế giới linh tượng CNHĐ bằng thuốc lá và chương trình truyền hình nhắm nhí. Khi được kết hợp với hướng tiến về kỷ nguyên nguyên tử--một quan tâm chính trị đủ lớn trong chính nó để chấm dứt các phong trào mỹ học và khởi đầu những phong trào mới--cái ý thức đang rõ hơn này, rằng truyền hình và kỹ thuật đã thay đổi vùng đất văn hóa, cho thấy là hướng chuyển từ chủ nghĩa hiện đại sang chủ nghĩa hậu hiện đại biểu hiện một thị kiến mới, khác hẳn.

Thị kiến này có nhiều hình thức, trải rộng từ triết lý tới thành phần tối lịch sử. Nhà phê bình Brian McHale khẳng định rằng một sự dị biệt chủ yếu giữa chủ nghĩa hiện đại và chủ nghĩa hậu hiện đại chính là chỗ chủ nghĩa hiện đại có khuynh hướng nhấn mạnh các câu hỏi về tri thức học (epistemology) hay tri thức (knowledge): làm cách nào chúng ta biết hay nhận thức thế giới? làm cách nào nghệ thuật sáng tạo hay biến đổi khái niệm? cái gì là bản chất của thực tại? Ông lý luận, chủ nghĩa hậu hiện đại nhấn mạnh mãnh liệt thêm các câu hỏi về hữu thể học (ontology) hay hữu thể (being): cái gì tạo nên căn cước (identity)? cách nào mà tự ngã (self) được cấu tạo trong và xuyên qua văn hóa? Nhiều truyện hậu hiện đại ẩn tàng hay minh bạch đụng chạm tới các câu hỏi này. (LND: Lằn ranh phân biệt này cũng chỉ tương đối, chưa chính xác. Vì nhà văn CNHĐ Fyodor Dostoyevsky rất thường nêu vấn đề căn cước, tự ngã, cái phi lý nội tâm, cảm dỗ của tội ác và cuối cùng là sự cứu rỗi của tôn giáo--nghĩa là những vấn đề của hữu thể học.) Kể lại lịch sử (như David Foster Wallace làm trong truyện ngắn “Lyndon” [1989]), khảo sát nền văn hóa quần chúng và ảnh hưởng của nó trên các cá nhân (như Bobbie Ann Mason làm trong

“Shiloh,” hay như Barry Gifford làm trong cuốn *Wild at Heart*), hay thực tập những cách mà trong đó căn cước được xã hội khuôn đúc, các nhà văn hậu hiện đại đã biểu lộ một quan tâm trải rộng và liên tục về cách mà đời sống công của đất nước xúc chạm tới đời sống riêng tư của các công dân.

Việc đổi hướng tập trung này trong suốt thời hậu hiện đại cũng đã thúc đẩy việc làm mới các thể loại văn chương vốn đã bị suy giảm trong thời kỳ chủ nghĩa hiện đại. Như các nhà phê bình như Donna Haraway đã ghi nhận, các vấn đề về quan hệ người-với-máy đã trở thành quan trọng đặc biệt. Thí dụ, hình ảnh của cyborg (LND: theo định nghĩa của Tự Điển Random House, cyborg là một người mà các chức năng tùy thuộc vào một dụng cụ cơ khí hay điện tử) – những con cháu của người/máy, người/vật, và người địa cầu/người hành tinh -- đã cho phép các tác giả khai thác ảnh hưởng của các kỹ thuật điện toán và sinh học. Cùng lúc đó, người cyborg cho các chức năng như một cách để khảo sát các hậu thân pha trộn của tính phái, màu da và sắc tộc. Được nhìn từ điểm lợi thế này, truyện khoa học viễn tưởng xuất hiện như một thể loại văn chương hậu hiện đại điển hình nhất. Thí dụ, các truyện ngắn và tiểu thuyết cyberpunk của William Gibson, Neal Stephenson, và Pat Cadick tập trung vào tính tương diện người/máy (human/machine interface). Các truyện khoa học viễn tưởng của Octavia Butler, Vonda McIntyre, và Samuel R. Delaney dùng tới những người cyborg người địa cầu/người hành tinh và người/thú để khảo sát sự khác biệt (difference) và cái khác (otherness)--tức là các quan tâm đã nối các tác giả này vào thế hệ thứ nhì của những nhà hậu hiện đại.

Một tách rời cực đoan hơn đối với chủ nghĩa hiện đại đã xảy ra vào giữa thập niên 1970s, khi truyện của các nhà văn phụ nữ, đồng tính nam và nữ, Mỹ da đen, Mỹ gốc Á, Mỹ da đỏ, gốc Caribbean và Mỹ La Tinh xuất hiện như một bùng nổ của những tiếng nói hậu hiện đại “khác.” Đối với các nhà văn thiểu số đương đại (LND: thiểu số nơi đây có nghĩa là không-phải-da-trắng), các nhà văn Mỹ của các thời kỳ hiện đại và đầu hậu hiện đại đã cố gắng hiển một di sản văn hóa cảm xúc mâu thuẫn, nơi mà các bút pháp sáng tạo và thị kiến thường lẫn lộn không chia sẻ với các dấu vết của phân biệt chủng tộc, nỗi lo lắng về rối loạn giai cấp của đời sống Mỹ đầu thế kỷ 20, một niềm tin chưa khảo sát vào tính trung tâm của văn hóa Tây Âu, và việc liên tục hiện diện đông đảo của khối tác giả nam giới da trắng. Chủ nghĩa hậu hiện đại của thế hệ nhà văn thứ nhì này tách rời khỏi vừa cả chủ nghĩa hiện đại vừa cả chủ nghĩa hậu hiện đại sơ thời bằng cách bớt nhấn mạnh vào nỗi khó khăn hình thức, tính dày đặc chính trị, và truyền thống Tây Phương, để hướng nhiều hơn về một sự lựa chọn có ý thức, một

giọng văn chính trị cởi mở hơn, và một nhấn mạnh vào những cội nguồn không-Âu-châu. Những người đi đầu trong các nhà hậu hiện đại này có thể thấy được trong các nhà văn di dân và “lao động” của thập niên 1930s--thứ dụ, truyện “Cariboo Cafe” (1985) của Helena Maria Viramontes đã đưa ra một chủ nghĩa hiện thực xã hội vốn trước kia từng ghi dấu nỗ lực của các nhà văn làm việc cho WPA trong suốt thời Đại Suy Thoái (LND: WPA là cơ quan nhà nước Hoa Kỳ trong các năm 1935-43 của thời Đại Suy Thoái, chuyên giải quyết thất nghiệp bằng các dự án xây cất, và đã xây 116,000 cao ốc, 78,000 cầu, và 1 triệu cây số đường xa lộ. Trong WPA có nhiều văn phòng phụ, trong đó có Federal Writers’ Project.)--nhưng các khuynh hướng chính trị của họ cũng gợi ra những tiền bối trong nền văn chương thử nghiệm hình thức và ý thức xã hội, nhưng cũng là phản kháng xã hội, thời thập niên 1950s của Mỹ, các tác phẩm như *Invisible Man* (1952) của Ralph Ellison hay *Howl* (1956) của Allen Ginsberg.

Đối với thế hệ nhà văn gần đây nhất, chủ nghĩa hậu hiện đại không đưa ra nổi khó khăn về hình thức [văn chương], nhưng kết hợp sáng tạo hình thức với những thay đổi trong văn mạch, giọng văn, và độc giả để tạo ra các hình thức truyện mà đôi khi có vẻ như cũ nhưng lại đọc rất là mới. Thí dụ, kỹ thuật dòng ý thức và thay đổi điểm nhìn trong cuốn *Beloved* của Morrison mang những tương hợp bút pháp mạnh mẽ với các tiểu thuyết chính của William Faulkner, nhưng các nỗ lực của bà [Morrison] muốn nói các khối độc giả da đen và da trắng, cũng như các độc giả hàn lâm và trung bình, đã ngăn cách các nỗ lực của bà ra khỏi các nhà văn hiện đại tiền bối. Tương tự, các tiểu thuyết như *Tripmaster Monkey* của Maxine Hong Kingston và *Great Expectations* (1982) của Kathy Acker đã thử nghiệm với sự lựa chọn trong nội dung riêng của họ, kết hợp các truyền thống văn chương và ngữ học khác biệt đang nổi lại các nền văn hóa thế giới và hàng loạt ý thức hệ. Các tác giả như Kingston, Sherman Alexie, Theresa Hak Kyung Cha, và Leslie Marmon Silko cũng đã chứng tỏ khéo léo cách hòa lẫn các truyện truyền thống và huyền thoại của các văn hóa ngoài-Âu-châu vào trong các hình thức văn chương của truyền thống Tây Phương và kinh điển của văn chương chủ lưu Hoa Kỳ. Và nhiều nhà văn đương đại đã mở rộng việc phát triển nhiều đứa con lai chủng (hybrid, đứa con lai chủng có bố mẹ khác chủng loại, thí dụ người với khỉ, người với máy, truyện với phim, truyện với kịch...LND) thật hay hư cấu được sử dụng bởi “New Journalists” của thời thập niên 1960s và 1970s: tiểu thuyết loại biomythography (LND: chữ này không có trong từ điển, ghép các chữ bio, sinh hóa, myth, huyền thoại, graphic, hình ảnh, với nhau) *Zami: A New Spelling of My Name* (1982) của Audre Lorde, và *Borderlands/La Frontera* của Gloria Anzaldua kết hợp các hình thức truyền thống của tiểu thuyết và truyện ngắn với những hình thức

truyền thống của hồi ký và tiểu luận, trong một cách gọi ra không chỉ một đứa con lai chủng mà cũng là phủ nhận một khái niệm rằng cả hai từng có bao giờ bị ngăn cách. “Không Một,” theo nhà đạo diễn và phê bình Trinh T. Minh-ha viết, trong một bản văn để diễn tả cuộc điều tra hậu hiện đại về căn cước cũng một cách sẵn sàng như nó gọi ra vấn đề về cách phân biệt chủ nghĩa hậu hiện đại ra khỏi chủ nghĩa hiện đại, nhưng cũng không phải là hai.” (LND. Chỉ trừ một số, còn thì bút pháp của nhiều nhà văn chủ nghĩa hậu hiện đại không có gì mới lạ, nhưng là kết hợp nhiều thể truyền thống cho các vấn đề rất mới. Cho nên nói rằng CN hiện đại và CN hậu hiện đại không phải một cũng chẳng phải hai.)

TRUYỆN HẬU HIỆN ĐẠI VÀ LÝ THUYẾT HẬU HIỆN ĐẠI

Có những khoảng cách nào đó luôn luôn hiện hữu giữa lý thuyết hậu hiện đại và việc sáng tác truyện hậu hiện đại. (LND. Vấn đề nơi đây: khoảng cách giữa lý thuyết và sáng tác của hậu hiện đại?) Trong khi người ta không luôn luôn có thể dò tới những đường chính xác của ảnh hưởng giữa chúng, chúng đã, một cách không dễ dàng nhưng tất yếu, chia xẻ một nguyên tắc văn hóa và lưu chảy trong nhiều ý kiến giống nhau. Tác phẩm văn chương đã đóng vai trò cội nguồn hay mô hình mẫu cho tư tưởng hậu hiện đại và đã đẩy ra các phát triển trong các lĩnh vực khác, khi các lý thuyết gia vay mượn từ hay tìm kiếm để giải thích các văn bản văn chương. Lý thuyết phê bình -- một bộ môn tổng hợp vận dụng các khái niệm đón nhận từ triết học, tâm lý học, nhân chủng học, và ngay cả khoa học tự nhiên -- đã là một kênh trung tâm cho việc lưu chảy các ý tưởng giữa văn chương và các lĩnh vực khác. Với sự lưu chảy này, định nghĩa tốt nhất về cái gì đã hình thành ý thức và đời sống hậu hiện đại có thể tìm ra nơi gặp gỡ giữa các tiểu thuyết và các tác phẩm về lý thuyết.

CHỦ NGHĨA PHI NỀN TẢNG VÀ VẤN ĐỀ Ý NGHĨA

Nếu có bất kỳ một sợi chỉ chung nào xuyên suốt các phong trào trí thức và nghệ thuật khác nhau đã làm nên chủ nghĩa hậu hiện đại, thì đó là sự chất vấn bất kỳ hệ thống tin tưởng nào từng tự cho là phổ quát hay siêu vượt. Trong 30 năm qua, cả bên trong và bên ngoài học giới Hoa Kỳ, các nguyên tắc chỉ đạo của gần như tất cả các lĩnh vực đều bị chất vấn. Chung lại, những cuộc chất vấn này đã được mệnh danh là “chủ nghĩa phi nền tảng” (antifoundationalism) bởi vì chúng lượng định lại hay phủ nhận các nền tảng -- những nguyên tắc và giả thuyết thường không được xác nhận -- mà dựa trên đó, các lĩnh vực và các định chế đã kiến lập thẩm quyền của chúng.

Triết gia Pháp Jean-Francois Lyotard lý luận rằng một sự ngờ vực đối với “các chuyện kể vĩ đại” của thời hiện đại đã định nghĩa “điều kiện hậu hiện đại.” Như “câu chuyện chính thức” được bàn trong phần về lịch sử, những chuyện kể này, thí dụ như sự tiến bộ của con người xuyên qua lý trí, đã hợp pháp hóa các “bản văn nền tảng” (hệ thống ngôn ngữ và tư tưởng) của triết học, khoa học, và nhiều lĩnh vực khác. Sự ngờ vực này mở rộng tới bất kỳ triết học hay lý thuyết nào, thí dụ như Marxism, một lý thuyết tự khoe là đã giải thích đầy đủ về văn hóa và xã hội. Lyotard lý luận rằng không còn bất kỳ hy vọng nào về một hệ thống khái niệm đơn độc mà qua đó chúng ta có thể có tham vọng hiểu hết cái “toàn thể tính” của thế giới. Thay vào đó, chúng ta có nhiều thế giới, và nhiều bản văn giải thích, thường là không tương hợp lẫn nhau, để xuyên qua đó chúng ta hiểu biết về chúng.

Một phần, bởi vì thường mong muốn chiếm vị trí của “bản văn kinh điển,” bản văn mà trên đó tất cả bản văn giải thích khác phải dựa vào đó, các bản văn chính yếu của triết học đã là nơi đặc biệt của cuộc chất vấn “phi nền tảng,” với phần nhiều trong đó đã xảy ra dưới khảo sát của phương pháp “giải cơ cấu” (deconstruction). Được phát triển chủ yếu bởi triết gia Pháp Jacques Derrida và các học trò, giải cơ cấu đã có ảnh hưởng sâu rộng về những cách để hiểu một (hay bất kỳ) văn bản văn chương (nào). Để chống lại các phương pháp Tân Phê Bình của thời 1940s và 1950s (và bây giờ vẫn còn được áp dụng) trong đó nhấn mạnh cái “tính nhất quán” của các phần khác nhau của một bản văn văn chương, việc đọc theo cách giải cơ cấu khảo sát các khẳng định không được nêu rõ, và các mâu thuẫn không nhận rõ trong chính các bản văn, và trong các hệ thống truyền thống về ý nghĩa một cách tổng quát. Phê phán về ý nghĩa đã bao gồm một chuyển hướng trong cách mà chúng ta suy nghĩ về quan hệ giữa ngôn ngữ và thế giới, “dấu hiệu” và vật mà nó chỉ đến hay là nó thay mặt cho. Giải cơ cấu phủ nhận các niềm tin lý tưởng về ngôn ngữ như là “cánh cửa sổ” trong suốt của tư tưởng hay thế giới. Thay vào đó, các nhà giải cơ cấu nhấn mạnh cái “vật chất tính” của ngôn ngữ và những cách ngôn ngữ làm trung gian cho cái quan hệ của chúng ta với thế giới. Các khái niệm của chúng ta và cái hiện thực chúng ta nhận thức đã được khả hữu và đôi khi còn được sáng tạo bởi ngôn ngữ. Nhưng ngôn ngữ thì không hoàn toàn thích nghi hay tương ứng với thực tại: khoảng cách giữa chữ và thế giới không bao giờ khép lại.

Nhiều tác giả hậu hiện đại đã thám hiểm và lợi dụng khoảng cách

này trong truyện của họ. Người kể trong truyện “How to Tell a True War Story” (Làm Cách Nào Để Kể Một Chuyện Chiến Tranh Có Thực, 1990) của Tim O’Brien đã kể lại một cách xung động cùng một truyện, trong nhiều lời kể khác nhau một chút, trong khi anh tuyệt vọng, hết mọi khả năng, để tìm những lời chính xác có thể thích hợp cách nào đó để nói lên kinh nghiệm của anh. (LND. Từ khi có vũ khí giải cơ cấu, người ta không còn tin rằng ngôn ngữ có thể chững lại đúng kinh nghiệm về thế giới này, và từ đây, tất cả mọi hệ thống tư tưởng đều có tính khả vấn vì chúng chỉ nói lên được, giải thích được một phần của cái toàn thể.) Trong “Ardor/Awe/Atrocity” (1977) của Walter Abish, tính vật thể (materiality) của ngôn ngữ được đẩy ra trước bởi ba nhóm chữ mẫu tự và bởi việc ghi số và việc tham chiếu hàng ngang (cross-referencing) của các chữ lặp lại; trò chơi hình thể và dấu hiệu này làm độc giả ý thức về cách ngôn ngữ hình thành và tái hình thành những gì chúng ta nhìn thấy và cách chúng ta thấy nó. (LND. Ngay tựa đề truyện “Ardor/Awe/Atrocity” -- Âm Nồng/Kính Ngưỡng/Hung Ác -- đã đưa độc giả vào ngay thế trận của ngôn ngữ với các chữ đầu mẫu tự, A, để khởi đầu và ý thức về một trò chơi chữ. Truyện nơi đây sẽ làm độc giả ngỡ vực về chính ngôn ngữ, một phương tiện chủ yếu để nhận thức về thế giới.)

Những cách mà trong đó các chữ, đôi khi được tham chiếu tới như là “các dấu hiệu” để nối chúng với các đơn vị truyền thông khác thí dụ như cử chỉ hay hình ảnh, tạo ra ý nghĩa trong sự kết hợp với một cái khác chính là một phần quan trọng của các cuộc khảo sát giải cơ cấu nhằm vào ngôn ngữ. Ý nghĩa được sản xuất khi người ta đi từ chữ này tới chữ kia trong một câu, và từ câu này tới câu khác. Do vậy, nó thì luôn luôn bất định và “trong trò chơi giỡn,” trong một nghĩa nào đó. Ý nghĩa của chữ đặc biệt nào trong bất kỳ một lời thốt ra nào thì cũng một phần được quyết định bởi vô số những kết hợp và tham chiếu mà nó có thể mang tới “các văn bản” khác. Tự trong chính nó, hiểu biết này thì không mới lạ hay có đặc tính giải cơ cấu đặc biệt nào. Tuy nhiên, giải cơ cấu đã mài bén nhận thức rằng ý nghĩa của bất kỳ văn bản nào thì không bao giờ hoàn toàn chịu kiểm soát của hoặc là tác giả hoặc bất kỳ độc giả nào, và do vậy nó vẫn luôn luôn dựa vào các yếu tố khác, và một mức độ nào đó thì bất định. Trong khi cách nhìn này về ngôn ngữ có thể như dường ám chỉ rằng “không có gì có nghĩa là bất cứ gì” (như vài nhà phê bình về giải cơ cấu đã cáo buộc), nỗi khó khăn chính là có vẻ như sẽ có dư thừa chứ không phải là thiếu kém ý nghĩa, bởi vì ý nghĩa tăng nhiều một cách không kiểm soát nổi dưới bất kỳ điều kiện nào.

Sự dư thừa không kiểm soát nổi, sự tùy thuộc, và tính bất định của ý nghĩa cùng nhau đưa ra các nan đề cho nhà văn, và chúng đã trở thành các chủ đề quan trọng trong truyện hậu hiện đại. Thí dụ, lối văn dày đặc, bão hòa trong “Bluegill” (1984) của Jayne Anne Phillips và trong *Tripmaster Monkey* của Maxine Hong Kingston gợi ra những nỗ lực kể chuyện để tạo ra trật tự từ một thế giới nơi mà từng mảnh thông tin được nối vào phong phú và liên kết với các mảnh thông tin khác, và ý nghĩa như đường đã nhân nhiều thêm cái khoảnh khắc mà người ta bắt đầu nói hay viết. Cuốn *Trout Fishing in America* (1967) của Richard Brautigan sử dụng tựa đề của nó như một dấu hiệu trôi-tự-do-- đôi khi là một nhân vật, đôi khi một tĩnh từ, đôi khi một động từ--nhấn mạnh cả hai vừa cái tính bất kỳ của ngôn ngữ và vừa cái “chơi giỡn” bất khả kiểm soát của ý nghĩa. Việc lặp lại các nhóm tên những nhãn hiệu (“Dacron, Orlon, Lycra Spandex,” “Mastercard, Visa, American Express,” “Krylon, Rust-Oleum, Red Devil”) trôi xuyên qua văn bản cuốn *White Noise* của Don DeLillo, tách rời khỏi bất kỳ liên hệ trực tiếp nào với chuyện kể, một cách gián tiếp gợi ra sự lệ thuộc chặt chẽ vào văn hóa tiêu thụ và quảng cáo. Trong cuốn *The Crying of Lot 49*, nhân vật nữ chính diện Oedipa Mass nhìn thấy “dấu hiệu” của chiếc còi cầm lặng mọi nơi, nhưng vẫn không biết chắc về ý nghĩa của nó, bất kể nàng tìm kiếm nó không thôi. (LND. Tại sao lại chiếc còi câm? Phải chăng đây là ngôn ngữ? Nhân vật trong truyện vẫn không biết chắc về điều gì.)

Ý nghĩa của một bản văn hay một chữ thì có “tính địa phương,” gắn bó vào và được chuyển hóa bởi mạch văn mà trong đó nó được thốt lên. Các dấu hiệu (chữ và hình ảnh) thì linh động khả biến bởi vì chúng có thể luôn luôn được tách rời khỏi các mạch văn nguyên thủy và được đưa vào các mạch văn mới, và các mạch văn mới này có thể biến đổi ý nghĩa của chúng. Umberto Eco gọi các hình thức biến đổi mỹ học này là “cuộc chiến du kích dấu-hiệu-học.” (semiotic guerrilla warfare) Một hình thức như thế, một sự lệch hướng, đưa các dấu hiệu đương hữu, các hình ảnh, và các văn bản vào trong các mạch văn mới với mục đích để gây rối hay đảo ngược các ý nghĩa đã kiến lập của chúng. Thí dụ, trong thời đầu thế kỷ 20, các nhà Siêu Thực lấy những phần mảnh văn bản từ báo chí và các nguồn khác để tạo nên nền thi ca “nhặt được” (found) và “tựa đề” (headline). Các nhà văn hậu hiện đại như Don DeLillo, William Gibson, và Kathy Acker kết hợp các nhóm chữ (phrase) và mã hiệu (codes) từ truyền hình, phim, và nhạc vào trong văn bản của họ, nơi đó các ý nghĩa của chúng thường bị chuyển hóa triệt để.

Cái gọi là làm-sẵn (readymades) của Marcel Duchamp, một trong

những người sáng lập cả hai nền nghệ thuật tạo hình hiện đại và hậu hiện đại, là những vật thường ngày (nổi tiếng tệ hại nhất là cái bồn tiểu) mà ông gọi đó là nghệ thuật--như chúng đã được xuất hiện trong bối cảnh bảo tàng viện của chúng. Gần đây hơn, các họa sĩ pop như Andy Warhol và Robert Rauschenberg tách ra các hình ảnh từ quảng cáo để tạo nên các họa phẩm và các điều khắc vốn lấy trực tiếp từ các hình ảnh của nền văn hóa tiêu thụ. (LND. Pop art là một phong trào nghệ thuật cuối thập niên 1950s như một phản ứng chống lại tính nghiêm trang của Chủ Nghĩa Biểu Hiện Trừu Tượng. Pop dùng hình ảnh của các lon súp, lon Coca-cola và vật bình thường khác để bày tỏ cái quan hệ trừu tượng, và có tham vọng xóa biên giới giữa nền văn hóa quần chúng và văn hóa cao.) Nghệ sĩ hậu hiện đại Barbara Kruger trải các khẩu hiệu lên các quảng cáo và ảnh chụp tài liệu, dựa vào cái bất hòa hợp giữa chữ và hình ảnh để sáng tạo ra một phê phán nghệ thuật. Trong khi kỹ thuật du kích của việc làm lệch hướng gây biến dạng một cách tổng quát ý nghĩa mong đợi, nó có thể bị kháng nghịch lại bởi các kỹ thuật liên hệ của sự hồi phục (ý nghĩa. LND), sự đồng hóa (ý nghĩa. LND) và sự chiếm giữ lấy (ý nghĩa. LND). Quảng cáo, chiến sĩ dấu hiệu học tối hậu, thì xuất sắc một cách đặc biệt trong việc hấp thụ hay trung tính hóa nhiều phê phán nghệ thuật nguyên được phóng ra chống lại chủ nghĩa tư bản bằng cách đồng hóa và chiếm giữ lấy chúng. Thí dụ, năm 1996, hãng xe hơi Mercedes-Benz đã sử dụng “Mercedes Benz” (1971) của Janis Joplin trong một quảng cáo truyền hình để kêu gọi cùng một việc tìm kiếm giai cấp mà bà đã châm biếm trong bản nhạc. Từ quảng cáo và truyền hình cho tới các “kinh điển” nhất của những tác phẩm văn chương và nghệ thuật, các phần chính yếu của những vấn đề hậu hiện đại về ý nghĩa -- cái chao đảo và bất định của nó -- thì nằm trải khắp nền văn hóa hậu hiện đại. (LND. Ý nghĩa của chữ và dấu hiệu thì chao đảo và bất định. Văn chương, hội họa và quảng cáo thời hậu hiện đại đã khai thác đặc tính đó.)

TÁC PHẨM, VĂN BẢN, TÁC GIẢ, ĐỘC GIẢ

Nếu những cuộc cách mạng của tư tưởng hậu hiện đại đã thay đổi sự hiểu biết của chúng ta về cách mà các văn bản trình bày ý nghĩa, chúng cũng thay đổi cách chúng ta nghĩ về chính các văn bản, và cách chúng ta nghĩ về các vai trò của độc giả và nhà văn. Một cách để hiểu những thay đổi này là xuyên qua một sự phân biệt giữa “tác phẩm” và “văn bản” nêu lên bởi nhà phê bình Pháp Roland Barthes trong tiểu luận năm 1971 “From Work to Text.” (Từ Tác Phẩm Tối Văn Bản) Theo Barthes, “tác phẩm” văn

chương được nhìn như là “khép kín”: các lần biên của nó được định nghĩa rõ ràng, ý nghĩa của nó bị hạn chế và bị cố định bởi tác giả (cái thẩm quyền “tác giả” trên tác phẩm này). Ngược lại, “văn bản” văn chương thì “mở ngỏ.” Một phần của một mạng lưới bất tận của các văn bản khác, các lần biên của nó thì trôi chảy và tạm thời, ý nghĩa của nó thì nhiều và chơi giỡn, lưu chảy xuyên qua các ý định hữu thức và vô thức của nhà văn, người đọc và văn hóa. Trong khi có những bài thơ và chuyện kể văn chương mà có vẻ như nhiều thêm tính “trông-như-tác-phẩm” hay “trông-như-văn-bản,” nhiều thêm tính “khép-kín” hay “mở-ngỏ,” văn chương và những bộ môn khác như triết học đang ngày càng được đọc như là “văn bản”—có nghĩa là với một sự thường thức các đa nghĩa và những liên hệ tương quan phức tạp của chúng. Nhiều truyện hậu hiện đại điển hình trong tuyển tập này làm nổi bật lên được đặc tính mở-ngỏ văn bản của chúng.

(LND. Có thể lấy một thí dụ cho dễ hiểu. Bài thơ “Ngậm Ngùi” của Huy Cận đã được nhạc sĩ Phạm Duy phổ nhạc. Bài thơ là một tác phẩm, có tính khép kín. Phạm Duy chuyển văn bản của bài thơ thành một tác phẩm mới; và bản nhạc từ đó vì là một tác phẩm, nên cũng có tính khép kín. Nhưng khi các Hưởng Đạo Sinh sử dụng lời của bài thơ “Ngậm Ngùi” cho một trò chơi, họ vừa hát lời thơ, tức văn bản, theo nhịp vui tươi, không theo nhịp bản nhạc Phạm Duy, vừa đập tay vào vai vào đùi nhau theo tốc độ trò chơi, thì ý nghĩa đã bị biến dạng. Cho nên nói, văn bản có tính mở ngỏ, đa nghĩa, chao đảo, bất định. Nhưng tác phẩm thì khép kín.)

Một số chuyện kể hậu hiện đại đã làm hiển hiện tính mở ngỏ của “văn bản” xuyên qua các hình thức khác của liên văn bản (intertextuality), những quan hệ thấy rõ của một văn bản với các văn bản khác. Cách viết hợp thể (pastiche), sự kết hợp những phần mảnh của các văn bản khác -- thí dụ như các bài báo, đối thoại từ phim, các bài thơ, các bài ca, các dấu hiệu, các đoạn nhật ký, và các tấm ảnh -- đã được sử dụng, điển hình là cuốn *Maus* của Art Spiegelman, *Dictée* của Theresa Hak Kyung Cha, và *Stories from the Nerve Bible* của Laurie Anderson. Một số chuyện kể hậu hiện đại đã tạo ra các liên văn bản với các phần của sách vốn có truyền thống được xét như là “bên ngoài” hay thứ yếu đối với phần chính của văn bản, thí dụ như các cước chú và danh mục, các áo bìa sách, và các lời quảng cáo nơi lưng sách. Thí dụ, *Pale Fire* (1962) của Vladimir Nabokov là một cuốn tiểu thuyết được kể trong hình thức một bài thơ dài và phần bình phẩm thực hiện bởi các cước chú của bài thơ. (LND. Độc giả Tạp Chí Thơ cũng đã từng thấy các nhà thơ Đỗ Kh., Khế Iêm, Nguyễn Hoàng Nam vẫn ưa sử dụng cước chú như một phần của chính bài thơ. Và đó là cách

hình thành liên văn bản.) Chương đầu tiên trong *Trout Fishing in America* của Brautigan (tựa đề “The Cover for Trout Fishing in America”; LND: Tác giả chơi chữ, với chữ ‘cover’ nơi đây có hai nghĩa, một là ‘bìa sách’ và hai là ‘che giấu’) có liên hệ tới bìa sách trong chuyện kể: “Vào khoảng năm giờ trong buổi chiều của cái bìa sách của tôi cho cuốn *Trout Fishing in America*, người ta tụ họp trong công viên phía bên kia đường đối diện với nhà thờ và họ đều đói bụng.”

Các cách sử dụng liên văn bản này thường rõ ràng nối kết với các phê phán hậu hiện đại về tính nguyên thủy và tính tác giả. Khái niệm truyền thống về “tác giả” cho rằng người viết là nguồn gốc của tác phẩm và do vậy mặc nhiên như là thẩm quyền tối hậu hay là chân trời của ý nghĩa của nó. Ý tưởng về tác giả cũng bàn tới tình trạng, giúp quyết định về cách nào mà một tác phẩm đặc biệt sẽ được đón nhận một cách gay gắt, tạo ra một luận lý làm dị biệt các tác phẩm của nhà văn này khác với tác phẩm các nhà văn khác, và thiết lập một hệ thống “filiation” (LND: hậu thân, cùng bố mẹ) hay là sự liên hệ giữa tất cả tác phẩm của tác giả đó. Trong thập niên 1970s, khái niệm truyền thống này về tính tác giả đã bị thách đố và phê phán bởi tư tưởng gia Pháp Roland Barthes, người khẳng định “The Death of the Author” (Cái Chết của Tác Giả) trong bài tiểu luận năm 1970 cùng tựa đề, và Michel Foucault, trong bài tiểu luận ảnh hưởng lớn lao của ông “What Is an Author?” (Một Tác Giả Là Gì?) (Lần đầu xuất hiện trong bản dịch Anh ngữ là năm 1979.)

Trong nhiều cách, nhiều chuyện kể hậu hiện đại đã chất vấn việc hành xử và hiểu biết truyền thống của tính thẩm quyền của tác giả. William S. Burroughs đã thử nghiệm với chính tiến trình sáng tác, tạo dựng các văn bản của ông bằng cách cắt rời ra -- và rồi ráp lại với nhau -- các phần của những bản viết của chính ông và của người khác một cách bất kỳ (một phương pháp lấy từ các nhà văn Dada Pháp và từ các nhà văn hiện đại Hoa Kỳ T. S. Eliot, John Dos Passos, và Gertrude Stein). Trong tiến trình này, nhà văn có vẻ như bỏ rơi một phần lớn việc kiểm soát về cơ cấu và ý nghĩa của chuyện kể, và, khi văn bản của ông ráp vào với của các nhà văn khác, có vẻ như đã bỏ rơi quyền sở hữu bản văn. Các nhà hậu hiện đại khác tự đưa chính họ vào truyện của họ hay là tạo ra các tự-ngã-biến-đổi có tính tác giả. Khi Kurt Vonnegut đưa ra cái tên Kilgore Trout như là tác giả giả thiết của một trong các sách của ông, thì “tác giả” xuất hiện như là một cấu trúc văn chương, y hệt như bất kỳ nhân vật nào khác.

Việc tác giả lui chân lại đã thay đổi quan hệ giữa độc giả và văn bản; nó chuyển nhiều trách nhiệm cho việc sáng tạo văn bản và ý nghĩa

sang cho độc giả. Các chuyện kể hậu hiện đại như “Dunyazadiad” năm 1972 của John Barth (một hành động viết lại truyện *Ngàn Lẻ Một Đêm* thời thế kỷ 15), như cuốn *Great Expectations* (một tiểu thuyết viết lại từ các phần tử từ cuốn tiểu thuyết cùng tên năm 1860 của Charles Dickens) của Kathy Acker, và “Captivity” của Sherman Alexie dựa trên sự quen thuộc của độc giả với các văn bản trước đó mà họ viết lại. Ý nghĩa của những chuyện kể hậu hiện đại này xuất hiện ra tại giao điểm giữa các văn bản cũ và mới khi chúng kính lẩn nhau trong trí độc giả.

Trong một cách khác, các văn bản sắp xếp thành hai cột hay ba cột như *Generation X* của Douglas Coupland và “The Turn of the Screw” của Joyce Carol Oates ngay lập tức gợi ra câu hỏi về tiến trình đọc và nhấn mạnh sự tham dự của độc giả vào sự hình thành văn bản. Có lẽ thí dụ chấn động nhất của phương pháp này là truyện đa văn bản (hypertext), một hình thức điện tử của chuyện kể phi tuyến tính (nonlinear), phi liên tiến (nonsequential). Trong khi nhà văn tạo ra nhiều nhóm văn bản để gom lại thành một chuyện kể và thiết lập các quan hệ giữa chúng, thì độc giả chọn các lối khác nhau để theo dõi truyện, ráp các văn bản lại theo cách mà độc giả ưa muốn. Các độc giả của truyện đa văn bản “I Have Said Nothing” (1993) của J. Yellowlees Douglas hay tiểu thuyết đa văn bản *afternoon, a story* (1990) của Michael Joyce có thể đều đọc các văn bản “khác nhau” với các cốt truyện cũng khác hẳn nhau. Các đa văn bản không bao giờ thực sự “kết thúc”: chúng luôn luôn trong tiến trình hình thành khi độc giả lèo lái giữa các văn bản và hình thành hành động đọc của họ. Một số đa văn bản, thí dụ như hội trang WaxWeb trên mạng lưới World Wide Web, còn mời gọi cả độc giả tạo thêm các phần thêm vào cho văn bản và do vậy đã nối thêm mạng lưới các liên hệ đã tạo ra chúng.

(LND. Điều này dễ hiểu nếu bạn đã từng vào Internet đọc các bản tin: Những chữ hoặc nhóm chữ có màu, thường là màu xanh da trời, sẽ nối vào một bản tin khác. Nhưng nếu dùng kỹ thuật này cho truyện, thì mỗi người đọc khi chọn những điểm nối khác nhau sẽ đọc ra một cốt truyện khác nhau.)

VĂN CHƯƠNG, LỊCH SỬ, VÀ NGHỆ BÁO

Đặc tính bất ổn định của các hình thức văn chương thấy rõ trong việc sụp đổ của nhiều sự phân biệt truyền thống giữa văn chương và các bộ môn khác. Một trong những phân biệt chủ yếu nhất đã bị xét duyệt lại

trong suốt thời kỳ hậu hiện đại chính là cái tiêu chuẩn từng định nghĩa văn chương như là một sự sáng tạo hư cấu, chủ quan về một hiện thực tưởng tượng, và định nghĩa lịch sử và nghề báo như là các bản văn ghi nhận sự kiện, khách quan về các biến cố đời thực. Nhưng chúng ta biết về quá khứ chỉ xuyên qua “những gì còn lại đã được văn bản hóa” mà chính chúng thì phần mảnh, bất toàn, và trong nhiều trường hợp lại rất mực chủ quan (nhật ký, thư từ, hồi ký). Những người liên hệ đôi khi lại có khả năng kiểm soát hay che giấu các chứng cứ lịch sử, và các bản tường trình lịch sử cũng đang dễ bị giả mạo thêm. Các kỹ thuật sao chép (phóng ảnh, điện toán, video và ảnh chụp) đã cho ra nhiều hình thức về các chứng cứ dữ kiện đáng ngờ. Nếu chứng cứ lịch sử thiên vị hay đáng ngờ, thì lịch sử hình thành từ các dữ kiện này cũng vậy, bất kể các sử gia có tìm cách nối lại các khoảng cách này. Và những diễn dịch mà các sử gia trình bày thì được quyết định hay ít nhất bị ảnh hưởng bởi các thành kiến, giả thiết và sở thích của họ, cho dù các sử gia này có mong muốn hay có vẻ làm như là khách quan thế nào đi nữa. Đối với các nghệ sĩ, các nhà báo, các viên chức chính phủ và các tác giả, câu hỏi về lịch sử của ai đã tạo ra Lịch Sử -- lịch sử của ai còn giữ lại, và của ai không được giữ lại -- đã trở thành một vấn đề trung tâm cho nền chính trị hậu hiện đại. (LND. Thí dụ, thử bỏ qua cách nhìn lịch sử Cuộc Chiến Việt Nam từ quan điểm các viên chức Hà Nội, Sài Gòn hay Washington, để nhìn từ vị trí một nông dân sắc tộc thiểu số vùng ba biên giới Việt-Miên-Lào. Thí dụ khác, như một truyện ngắn trong tập *Chín Truyện Ngắn* của Vũ Huy Quang viết theo lời nhân vật chính là một chiếc bàn, kể về một cặp tình nhân.)

Kể từ thời 1960s, lịch sử của những người trước đó từng bị bỏ lơ hay bỏ quên, “lịch sử từ bên dưới” hay từ các mép lề, đã phong phú nhiều hơn. Trong văn chương, việc tập trung vào các khuôn mặt ngoại cuộc hay mép lề như Coalhouse Walker trong *Ragtime* (1975) của E. L. Doctorow, hay vào những người mà chuyện đời họ đã bị lịch sử bỏ qua, như Wampanoag trong “Captivity” của Alexie, có thể được thấy trong nhiều chuyện kể hậu hiện đại trong đó kết hợp các nhân vật lịch sử và sự kiện vào trong các thể giới hư cấu của họ. Trong tiến trình đó, những chuyện kể này thách thức các giả thiết xưa cổ vốn từng phân biệt lịch sử ra khỏi văn chương. Những chuyện kể này cũng có hướng chủ đề hóa cái bản chất phần mảnh, cách rời và đôi khi mâu thuẫn của chứng cứ lịch sử, và do vậy của chính lịch sử, hơn là trình bày lịch sử như một chuyện thống nhất, liên tục. Các tiểu thuyết và truyện ngắn như *Beloved* của Toni Morrison, “Lyndon” của David Foster Wallace, *Ragtime* của Doctorow, và *All Souls Rising* (1995) của Madison Smartt Bell chứa đựng các phương diện “hiện thực,” nhưng

trong văn mạch của các đoạn văn tưởng tượng, siêu thực hay sáng tạo một cách hình thức mà vừa mời gọi chú ý đến các phương diện hư cấu của bản văn riêng và vừa nêu lên các câu hỏi về những hình thức truyền thống của “chủ nghĩa hiện thực” và “tính trung thực.” Một cách tương tự, các tiểu thuyết hậu hiện đại nguyên là viết lại từ các văn bản văn chương kinh điển nhìn từ quan điểm của một nhân vật phụ--thí dụ, như *Mary Reilly* (1990) của Valerie Martin, trong đó kể lại cuốn *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) của Robert Louis Stevenson từ điểm nhìn của người hầu việc của Dr. Jekyll--gợi chú ý tới sự kiện rằng lịch sử văn chương truyền thống hiếm khi đưa ra một tường trình đầy đủ và thống nhất về quá khứ mà nó được cấu trúc ra để đại diện. (LND. Thí dụ, thử kể lại *Truyện Kiều* của Nguyễn Du theo điểm nhìn của Hoạn Thư thì cô Kiều có thể bị mắng là “đáng kiếp.”)

Nhiều bài phê bình lịch sử, đặc biệt là về việc chúng tự nhận là khách quan và phổ quát, cũng đã được ứng dụng vào trong cách viết của nghề báo. Như cách viết của “Phóng Sự Mới” (New Journalism), vốn được ưa chuộng trong cuối thập niên 1960s và 1970s, đã bỏ rơi vị trí truyền thống của tính khách quan lạnh lùng và đã mang tiếng nói chủ quan của cá nhân nhà báo ra hàng đầu. Các công trình của Norman Mailer, Tom Wolfe, Joan Didion, và Hunter S. Thompson đẩy ra một nỗ lực tự ý thức để diễn giải các biến cố mà người cầm bút quan sát và tham dự trong đó, và để ngỏ những khoảng cách hay các mâu thuẫn trong kinh nghiệm của họ, hơn là phải bỏ lơ đi hay chuyển chúng vào trong một diễn giải hay ý nghĩa đơn độc. Cụ thể, *Armies of the Night* (1968) của Norman Mailer đưa ra một nỗ lực lưỡng tâm để hiển lộ cái bản chất rất mực chủ quan của chuyện kể báo chí và lịch sử, trong khi *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971) của Hunter S. Thompson đưa ra một cực đoan của tính chủ quan mà nó làm bùng nổ cái khái niệm của tính khách quan báo chí tự bên trong. Các tiểu thuyết không-hư-cấu (nonfiction), gồm các tác phẩm như *In Cold Blood* của Truman Capote, *Killer Angels* (1974) của Michael Shaara, và *The Executioner's Song* (1979) của Mailer, mở thêm các thử nghiệm của Phóng Sự Mới và làm suy yếu thêm sự phân biệt giữa nghề báo và văn chương, giữa sự kiện và hư cấu. Gần đây hơn, nhiều nhà văn đã vận dụng cái quyền tự do nêu lên bởi các nhà báo Phóng Sự Mới và các tiểu thuyết gia phi-hư-cấu để sản sinh ra các tác phẩm hợp chủng của các thể loại báo chí, lịch sử và văn chương: Thí dụ, cách tường trình về Cuộc Chiến VN của Michael Herr trong *Dispatches* (1968), các truyện-nhật-ký khám phá của Susan Sontag trong *I, Etcetera* (1963), và việc Philip Roth đắm chìm căn cước của chính ông vào trong nội dung hư cấu bất định của cuốn *The Ghost Writer* và nhiều tiểu thuyết khác của ông.

CÁI TÔI CHỦ QUAN HẬU HIỆN ĐẠI: TÍNH PHÁI VÀ TÍNH DỰC

Các khái niệm hậu hiện đại về “chủ thể” -- một từ ngữ được ưa chuộng dùng cho chữ “cái tôi” -- rất khác biệt với các khái niệm này trong các thời kỳ Ánh Sáng và chủ nghĩa hiện đại. Các triết gia từ René Descartes tới G. W. F. Hegel đã nhìn về chủ thể như là ổn định và thống nhất, có thể biết hoàn toàn và tự ý thức đầy đủ. Mặc dù được giả thiết như là phổ quát, và ngay cả bây giờ vẫn còn thu hút, cái lý tưởng về chủ thể thống nhất dựa cơ sở trong thời kỳ lịch sử của nó: định nghĩa “những cái tôi” riêng của họ, các tư tưởng gia Ánh Sáng nam giới của Tây Âu cũng định nghĩa trái nghịch với một nhóm “các chủ thể khác” của nữ giới, da màu và sắc tộc như là các hữu thể kém ý nghĩa hơn, không phải là “những chủ thể” mà cũng không phải “những cái tôi” trong bất kỳ ý nghĩa chính trị hay triết lý nào. Trong cuối thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20, một mô hình hiện đại mới đã thách thức cái lý tưởng Ánh Sáng về chủ thể thống nhất. Như đã được khẳng định một cách nổi tiếng nhất bởi Sigmund Freud, chủ thể hiện-đại-tính đã bị chia ra giữa các phần ý thức và vô thức, thường thì xung đột lẫn nhau. Thay vì định nghĩa chủ thể chỉ như là chống lại “các tha nhân” ngoại tại, các nhà hiện đại lý luận rằng chủ thể cũng chứa đựng “cái tha thể” của chính nó ngay trong vô thức. Và rồi thì, các lý thuyết gia hậu hiện đại đã chuyển hóa và thay thế cái-khác đã nội-tại-hóa (internalized other) của chủ thể hiện-đại-tính bằng một cách nhìn còn nhiều mâu thuẫn nội tại hơn. Phần mảnh và tùy thuộc, chủ thể hậu hiện đại thì ít “cái tôi” hơn là một giao điểm của các vị trí chủ thể dao động trong các ngôn ngữ, các nền văn hóa, và các cấu trúc xã hội vốn tự chúng đang chuyển dịch khắp trong lịch sử. Như nhiều phương diện khác của tính hậu hiện đại, cách nhìn hậu hiện đại về căn cước đã trao đổi cái thẩm quyền và xác tín về các thời kỳ văn hóa trước đó cho một thứ hoài nghi thực dụng -- mà hoài nghi này theo đuổi các giải thích mở ngoặc và dài dòng cho những điều trước kia vốn được tin tưởng như là một hiện tượng thống nhất. (LND. Chủ thể, tức “cái tôi,” trong quan điểm thời Ánh Sáng thì thống nhất, dễ hiểu, nhưng trong quan điểm thời hiện đại thì lại chứa thêm “tha thể trong vô thức,” và tới thời hậu hiện đại thì còn nhiều mâu thuẫn nội tại hơn.)

Trong khi sự duyệt xét hậu hiện đại về tính chủ thể là một biến cố văn hóa lan rộng, một số tác phẩm mãnh liệt nhất đã được hình thành bởi các nhà văn nữ quyền, đồng tính nam hay đồng tính nữ, và bởi các lý

thuyết gia về tính phái. Sớm thì như năm 1953, nhà nữ quyền tiên phong Simone de Beauvoir đã thách thức “tính phổ quát” của chủ thể Ánh Sáng trong cuốn *The Second Sex*, nhận xét rằng “Người nữ bị định nghĩa và phân biệt dựa trên điểm quy chiếu tới người nam, và người nam lại không bị ngược lại. Người nam là Chủ Thể, người nam là Tuyệt Đối--người nữ là Tha Thể.” Gần đây hơn, các lý thuyết gia nữ quyền đã mở rộng cách phê bình giải cơ cấu về các đối nghịch nhị nguyên như tự thể/tha thể, văn hóa/thiên nhiên, hiện hữu/vắng mặt, tư tưởng/cảm xúc, và chủ/nô lệ. Nhà nữ quyền Pháp Hélène Cixous lý luận trong bài tiểu luận nổi tiếng “Sorties” (1975) rằng những cặp nhị nguyên này thì thực sự là “những cặp” xếp loại theo thứ bậc, tính phái, và từ ngữ tiêu cực, kém hơn lại gắn vào và khuôn đúc các khái niệm của chúng ta về người nữ và về tính nữ xuyên suốt lịch sử Tây Phương. Làm cách nào để gỡ bỏ các bóp méo (cho cả nữ và nam) về những hình thái đối nghịch này của ngôn ngữ và tư tưởng, và làm cách nào để đi vượt qua chúng, đã là các đề tài cho các chuyện kể hậu

hiện đại cũng như là lý thuyết hậu hiện đại. (LND. Nam nữ bình quyền và quyền chính trị cho phụ nữ là sản phẩm của chủ nghĩa hiện đại. Nhưng nữ quyền mới là sản phẩm độc đáo của hậu hiện đại.)

Các nhà văn hậu hiện đại đôi khi tiến tới các nan đề này bằng cách hình dung ra các giải pháp thay thế cho các cơ cấu xã hội và ngữ học truyền thống. Như một phần trong nỗ lực của họ để tạo ra một căn cước nữ tính tự định nghĩa, một số tác giả đã tập trung vào các đề tài “gọi tên.” Thí dụ, trong truyện ngắn “She Unnames Them” (1988) của Ursula K. Le Guin, một nàng Eve, nhà nữ quyền đầu tiên và nổi loạn, đã “xóa tên” tất cả các tạo vật mà chàng Adam đã đặt tên, như vậy đã giải phóng chúng và cuối cùng là chính nàng ra khỏi các định nghĩa--và các sự chặt hẹp--của ngôn ngữ người nam. Một vài nhà văn đã tìm trong các ngôn ngữ khác những từ ngữ cho các quan hệ và ý tưởng mà Anh ngữ không có chữ tương đương, như Audre Lorde làm khi bà đón nhận một tên gọi Carriacou giành cho các phụ nữ làm việc chung nhau như bạn hữu và tình nhân, “Zami,” làm tựa đề cuốn tiểu thuyết loại biomythography của bà, *Zami: A New Spelling of My Name* (Zami: Cách Đánh Vần Mới Của Tên Tôi). Những nhà văn khác đã tạo ra các chữ mới để giải quyết các vấn đề có từ lâu như là cách dùng quen thuộc trong Anh Ngữ chữ “man” (người đàn ông) và đại danh từ giống đực “he” (ông ta) như là các chữ chung và phổ quát [mang cả nghĩa “nhân loại, con người.” LND] Thí dụ, Marge Piercy phát minh ra chữ trung tính “per” cho cuốn tiểu thuyết linh tượng của bà *Woman on the Edge of Time* (1976).

Các nhà văn hậu hiện đại khác đã kịch tính hóa cái đặc tính bất khả kiểm soát của các hình thái nhị nguyên, tính phái hóa của tư tưởng như là sự chạm trán giữa các nền văn hóa. Trong bộ tiểu thuyết ba tập *Xenogenesis*, Octavia Butler một chủng loại ngoài địa cầu được chia ra những người nam, những người nữ, và một tính phái thứ ba, “ooloi,” mà nếu không có tính thứ ba này thì không thể có chạm xúc tình dục hay sinh sản, và tìm hiểu các ảnh hưởng của cách phân biệt tính dục này trên những người địa cầu mà họ gặp gỡ. Trong tiểu thuyết *The Female Man* (1975) của Joanna Russ, Janet, một người khách từ một tương lai trong đó không có đàn ông, ngạc nhiên thấy rằng một xã hội như vậy thì không thể hình dung được đối với các cư dân Hoa Kỳ thời hiện tại (những người này nài nỉ phiên dịch họ của cô ta là “Evason,” mặc dù không có “những con trai” trong thế giới của cô trong nhiều thế kỷ). Người mang thông điệp trong *The Left Hand of Darkness* (1969) của tác giả Ursula K. Le Guin bị vương bẫy, và công tác của anh ta gặp cơ nguy, bởi chính việc anh thiếu khả năng để hiểu những cư dân của hành tinh khác (những người đã trao đổi giữa các tính phái) như những con người một cách đơn giản, mà không nhìn họ xuyên qua cặp kính của tính phái. (LND. Thật khó để hình dung một xã hội hoặc một người mà không lọc qua cái nhìn tính phái. Chúng ta không có các chữ phi-tính-phái thay cho cách gọi cô, cậu, chú, bác, dì, dượng... Chữ Evason dùng làm họ cho Janet là ghép từ chữ Eva, người phụ nữ đầu tiên của vũ trụ theo Kinh Thánh, và chữ “son” là con trai; nhưng xã hội của Janet lại là xã hội không có đàn ông và cuốn tiểu thuyết này có tên *The Female Man*, tức Người Đàn Ông Nữ Phái.)

Việc khởi đi hậu hiện đại từ một khái niệm về tính chủ thể dựa chủ yếu vào bản chất của một khái niệm được hình thành xuyên qua ngôn ngữ, văn hóa, và xã hội liên hệ tới một phân biệt quan trọng giữa “cái giống” (sex) và “tính phái” (gender). Nhà lý thuyết Gayle Rubin đưa ra giải thích, cái giống có tính sinh hóa; nhưng tính phái là một cấu trúc văn hóa, những ý nghĩa mà chúng ta đặt cho sự sinh hóa đó. Theo Rubin, chính là xuyên qua tính phái--những định nghĩa của một xã hội cụ thể về những gì mà nó có nghĩa là nam hay nữ--mà các quan hệ xã hội trấn áp giữa nam và nữ được tổ chức, hơn là xuyên qua bất kỳ trật tự sinh hóa nội tại nào. Ý tưởng này cũng xuất hiện trong truyện hậu hiện đại. Trong *The Female Man* của Russ, bốn nhân vật chính--Janet, Joanna, Jeannine, và Jael--đều y hệt nhau về mặt sinh hóa cơ thể, nhưng xã hội của họ đã khuôn đúc họ thành ra các phụ nữ dị biệt nhau. Phân biệt cái giống/tính phái là một phân biệt chủ yếu bởi vì nó cho thấy những ý nghĩa do xã hội cấu tạo và các định chế mà chúng hỗ trợ có thể được chuyển hóa, cho dù những chuyển hóa đó có thể chậm hoặc khó khăn.

Trong bài tiểu luận “Sorties,” Cixous đề nghị rằng một khi chúng ta hiểu cách nào mà ngôn ngữ, tư tưởng, và văn hóa đã được cấu tạo một cách lịch sử theo tính phái, thì “toàn bộ lịch sử, toàn bộ những câu chuyện nơi đó có thể được kể lại một cách khác đi.” Việc “kể lại” những chuyện kể trước kia từ một quan điểm khác của nữ tính có thể được thấy, thí dụ, trong *Housekeeping* (1980) của Marilynne Robinson, một cuốn kể lại những chuyện Kinh Thánh về Noah và Lot từ quan điểm những người vợ không tên của họ. Những cuốn tiểu thuyết *Great Expectations* và *In the Realm of the Senseless* (1988) của Kathy Acker kể lại những nam anh hùng trong các tiểu thuyết trước đó thành các nhân vật đối giống và đôi khi nửa người, nửa người máy, lộn thành mặt trong ra ngoài các chuyện kể nguyên thủy và các giả thiết truyền thống của chúng về giống và tính phái con người.

Các nhà lý thuyết đồng tính nam và nữ còn đẩy xa hơn cuộc khảo sát hậu hiện đại về tính chủ thể và tính dục. Xây dựng trên sự hiểu biết về tính chủ thể hậu hiện đại như là một giao lộ của “các vị trí” được quyết định bởi ngôn ngữ, văn hóa, và cấu trúc xã hội, các lý thuyết gia như Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Moon, Douglas Crimp, Adrienne Rich, và Judith Butler đã khảo sát việc cấu thành đồng tính luyến ái trong các lĩnh vực pháp lý, y khoa, tôn giáo, và văn chương, và chất vấn sự phân loại mà xuyên qua đó căn cước tính dục trước kia đã định nghĩa. Thí dụ, có phải đồng tính là một phân loại theo sinh hóa cơ thể, hay phân loại được định nghĩa bởi hành động tính dục nào đó, hay là “những dấu hiệu” nào đó về trang phục hay cử chỉ, hay là những cảm thức mỹ học?

Vượt qua việc nêu lên sự hình thành căn cước tính dục, lý thuyết đồng tính nam/nữ/dị thường cũng đã biến đổi các khái niệm về tính dục phi-đồng-tính và quan hệ của nó đối với tính dục đồng tính. Trong *Between Men* (1985), Sedgwick đã giải thích về cách mà lòng căm ghét vô cơ đối với đồng tính, và “nỗi sợ đồng tính” hiện hữu như một phần tử quan trọng trong việc nuôi dưỡng các căn cước và quan hệ tính phái dị tính trong một hệ thống nơi mà các ràng buộc giữa đàn ông với nhau thì thân thiết một cách cụ thể (đặc biệt trong các hình thức xã hội chủ yếu của nam giới, như các hội đoàn nam giới, quân đội, chính quyền). Cuốn tiểu thuyết *Last Exit to Brooklyn* (1961) của Hubert Selby Jr. có thể được đọc như một thám hiểm tưởng tượng về hiện tượng này. Truyện của William S. Burroughs là một bản truy tố bất kỳ loại hẹp hòi tính dục nào. Tiểu luận “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1981) của nhà thơ Adrienne Rich lý luận bên vực một sự hiểu biết về những quan hệ giữa nữ giới trải dài

từ tình bạn tới bạn tính dục như một phần của một sự “tăng tiến đồng tính nữ” mà sự tăng tiến này chống nghịch lại sự xóa bỏ lịch sử về hiện hữu đồng tính nữ và những cách mà tính dục bị tính tước bỏ quyền lực các phụ nữ. Trong cuốn *Zami: A New Spelling of My Name*, Audre Lorde, một nhà văn đồng tính nữ Hoa Kỳ có nguồn gốc da đen/da đỏ, đã đẩy ra sự tăng tiến này bằng cách dò theo nỗi khát vọng của bà về tình thân nữ tính -- cho một người mẹ, một người chị, một người tình -- và chiêm nghiệm về ý nghĩa của nó đối với cuộc đời của bà và cuộc đời của những phụ nữ khác, nơi giao điểm khiêu khích của tính phái, màu da và chủng tộc.

CÁC CHỦ THỂ HẬU HIỆN ĐẠI II: MÀU DA VÀ SẮC TỘC

Quan hệ giữa những cộng đồng học giả và nghệ thuật Mỹ da đen và lý thuyết hậu hiện đại thì vừa cả phức tạp và trắc trở. Một mặt, nhiều lý luận chính của chủ nghĩa hậu hiện đại thì một cách thân thiết đứng về phe với các dự án chính trị và văn hóa Mỹ da đen. Thí dụ, việc phá vỡ ngăn cách giữa văn hóa quân chúng và ưu tú đưa ra vị trí mới cho một cộng đồng mà các đóng góp của họ đã là một lực mạnh mẽ trong nền văn hóa với thứ tiếng Mỹ riêng trong

nhieu thế kỷ. Tương tự, một thái độ xét lại của văn chương hậu hiện đại, cũng như việc tháo gỡ huyền thoại về một chuyện kể thống nhất về lịch sử Mỹ, đã cung cấp những cơ hội lớn hơn cho việc công nhận những cách giải thích về lịch sử Mỹ theo quan điểm người Mỹ da đen (cũng như dân Mỹ da đỏ, gốc Mỹ La Tinh, gốc Puerto Rico, và gốc Á). Một cách ý nghĩa nhất, việc khảo sát hậu hiện đại về cách mà quan hệ quyền lực được ghi dấu trong ngôn ngữ, và các mà căn cước được hình thành một cách văn hóa, đã là các khí cụ quan trọng để hiểu được chủ nghĩa kỳ thị màu da tại Mỹ.

Tuy nhiên, sự xác nhận rằng một số cộng sinh hổ tương đã hiện hữu giữa văn hóa dân thiểu số (LND, không phải dân Mỹ trắng) và chủ nghĩa hậu hiện đại đã cho thấy còn cần thảo luận, đặc biệt quanh các vấn đề về “căn cước” chủng tộc. Một mặt quan trọng của lý thuyết hậu hiện đại là sự đánh giá về các khái niệm “yếu tính,” truyền thống về “căn cước,” thí dụ như căn cước màu da hay tính dục, như là dự trên cơ sở tự nhiên (bẩm sinh.LND). Thay vào đó, các nhà hậu hiện đại hiểu “căn cước” một cách chủ yếu như là một sự hình thành văn hóa và ngữ học. Trong khi nhiều nhà phê bình Mỹ da đen công nhận rằng việc đổi cách nhìn này đã mở ra các khả thể mới cho việc hiểu và chống lại các ý thức hệ kỳ thị màu da

(sau cùng, ngôn ngữ và văn hóa có thể được biến đổi một cách dễ dàng hơn là các yếu tố “sinh hóa cơ thể” hay “tự nhiên”), họ cũng nhận thức rằng khái niệm mới này về căn cước có thể đi ngược lại nỗ lực của họ trong việc định nghĩa và định giá trị tính chuyên biệt của căn cước Mỹ da đen, vốn đã bị phủ nhận nhiều trăm năm bởi chủ nghĩa nô lệ và hậu quả kỳ thị màu da của nó. Một số nhà phê bình Mỹ da đen đặc biệt quan tâm về phương diện thứ nhì này của chủ nghĩa hậu hiện đại về căn cước. Như một nhà phê bình Mỹ da đen viết trong “Postmodern Blackness” (1990) rằng “tôi không bao giờ ngạc nhiên khi người da đen đáp ứng lại chủ nghĩa triết-học-yếu-tính, đặc biệt khi nó phủ nhận cái giá trị của chính trị căn cước bằng cách nói, ‘Vâng, thật dễ để bỏ rơi căn cước, khi bạn có một căn cước.’” Tương tự, như Cornell West viết, chủ nghĩa hậu hiện đại bị nhiều người Mỹ da đen xem như là “nhà dòng và tỉnh lẻ--một thứ khuynh hướng Âu Châu hẹp hòi,” vẫn còn ràng buộc vào chủ nghĩa hiện đại, và rất mực đầy đặc trong thẩm quyền và ngôn ngữ của học giới Mỹ gốc Âu Châu để có thể đại diện

cho bất kỳ một thay đổi tận gốc thực sự nào trong cách mà quyền lực văn hóa được phân phối. Như Audre Lorde đã quan sát, “bạn không thể xé bỏ căn nhà của người chủ với các dụng cụ của người chủ”; đối với nhiều nhà văn và nhiều nhà phê bình gốc thiểu số, chủ nghĩa hậu hiện đại, bất kể việc nó tự cho có nhiệm vụ lên tiếng cho những người bị áp bức và bên lề, như dường phù hợp với khuôn mẫu này.

Nếu quan hệ giữa chủ nghĩa hậu hiện đại và văn hóa Mỹ da đen đầy chất nổ và tình cảm thương/ghét, tuy nhiên nó vẫn là một trong những trao đổi trí thức phong phú nhất trong một Hoa Kỳ đương thời. Lý thuyết hậu hiện đại đã hỗ trợ các lý thuyết gia Mỹ da đen trong việc tìm những cách mà trong đó các cấu trúc ngữ học tạo ra sự khác biệt. Các nhà phê bình Mỹ da đen như Henry Louis Gates Jr. và Houston A. Baker Jr., cùng với những người khác, đã nghiên cứu về cách văn chương Mỹ da đen tạo ra một hình thức khác biệt về các dùng ngôn ngữ, chú ý đặc biệt tới cách dùng ngôn ngữ tượng hình. Tính liên văn bản một lần nữa xuất hiện như một khái niệm trung tâm, với các chứng cứ trong những kỹ thuật như việc hình thành ý nghĩa trong văn chương và việc chọn mẫu trong nhạc rap, và nó mở rộng tới các thể loại pha trộn văn chương như tiểu thuyết của Ishmael Reed trong việc sử dụng âm điệu nhạc bebop, và tiểu-thuyết-rap của Ricardo Cortez Cruz. (LND. Cho tới thập niên ‘60, vẫn có tới 80-90% người Mỹ da đen sử dụng Anh ngữ riêng của họ, gọi là Black English, pha trộn hầu hết ngữ vựng Anh ngữ với hỗn hợp cú pháp Phi Châu, Anh ngữ. Nhạc rap là sản phẩm độc đáo của các nghệ sĩ da đen, dùng ngôn ngữ nói để hát.) Việc khai mở

lại lịch sử cũng cho thấy đó là một lĩnh vực ý nghĩa của cảm hứng sáng tạo và thay đổi chính trị: từ việc kể lại chuyện kể nô lệ trong *Beloved* của Morrison tới “This Far” (1992) của Randall Kenan (một độc thoại nội tâm của Booker T. Washington trong ngày cuối cùng còn sống), các nhà văn Mỹ da đen đã tích cực trở về quá khứ Hoa Kỳ để tái khẳng định tiếng nói của họ. Tương tự, sự phản kháng hậu hiện đại đối với các biên giới thể loại tiêu chuẩn đã tạo ra một thái độ linh động thuận lợi đối với nguyên tắc, dẫn tới việc tôn trọng văn học đối với các thể loại “dữ kiện” có vẻ như tự truyện, mà các nhà văn da đen thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20 bị thu hút tới bởi các thành công quá khứ và bởi viễn tượng thương mại, và khi làm như vậy đã tạo ra một truyền thống trong đó các tự truyện đương đại như *Zami: A New Spelling of My Name* của Lorde có thể được hiểu như những tiếp nối của một nền văn hóa mạnh mẽ, lâu đời.

Sự pha trộn các thể loại và biểu hiện cũng là đặc tính của một khối lớn và đang triển nở của tiểu thuyết sắc tộc, vốn đã bùng nổ vào khung cảnh văn học hậu hiện đại trong hai mươi năm qua, gồm cả người Mỹ gốc La Tinh, Mỹ gốc Á, Mỹ da đỏ, và Mỹ gốc Caribbean. Như với văn chương Mỹ da đen, quan hệ giữa lý thuyết hậu hiện đại và các nền văn chương sắc tộc này vẫn giằng co thu hút/đẩy ra. Thí dụ, Arnold Krupat lý luận rằng kiểu suy nghĩ Mỹ da đỏ thì đi song hành với việc xuất hiện lý thuyết hậu hiện đại. Tuy nhiên, Celeste Olalquiaga, viết trong *Megalopolis* (1992), nhìn thấy có điều ra ngoài tính đồng bộ, và lý luận rằng văn hóa Mỹ La Tinh “đã đoán trước sự tái sinh và cái đa thể hậu hiện đại,” làm cho Thế Giới Thứ Ba “hậu hiện đại trước cả Thế Giới Thứ Nhất.” (LND. Trong thời Chiến Tranh Lạnh, chữ Thế Giới Thứ Ba chỉ các nước nghèo, phi liên kết; Thế Giới Thứ Nhất là các nước Hoa Kỳ, Tây Âu...) Khi Leslie Marmon Silko đưa ra *Ceremony* như một cuốn tiểu thuyết nằm trong bài ca nguyên thủy Laguna Pueblo, pha trộn kinh nghiệm Mỹ-Anh vào trong đời sống dân Mỹ da đỏ, bà chỉ ra cách mà sự xung đột giữa các nền văn hóa không-hòa-hài-nhau trở thành một truyền thống biểu hiện trong tự thân trong suốt thời kỳ hậu hiện đại. Những nền văn chương trước kia từng đứng bên lề bấy giờ đã bước vào giữa trung tâm, gây rối các mô hình trung tâm/biên lề, Thế Giới Thứ Nhất/Thế Giới Thứ Ba của văn hóa thế giới. Chúng đã tạo ra các chiến lược văn chương, [mà các chiến lược này] đã làm suy yếu sự khống chế của các kinh điển văn chương. Những chiến lược này gồm cả “văn chương đáp ứng,” một loại viết lại các tác phẩm cổ điển cao bồi Viễn Tây hay kể lại các chuyện kể vốn được cả nước trân trọng, thí dụ như “việc khám phá” ra Châu Mỹ, từ một quan điểm khác, như cuốn *Heirs of Columbus* (1991) của Gerald Vizenor đã làm.

Các nhà phê bình hậu thuộc địa đã khảo sát về cách mà các môn học và các kinh điển văn chương đã sử dụng như các hoạt động thuộc địa hóa, và thúc giục “vượt lên biên” những đường ranh các môn học. Những nhà văn như Gloria Anzaldua và Cherrie Moraga đã phát triển các biên địa riêng của họ, những pha trộn giữa Tây Ban Nha Ngữ và Anh Ngữ để tái tạo ngưỡng cửa của họ và chuyển đổi các căn cước ngữ học. Cùng lúc đó, những cảm xúc thu hút/đẩy ra tương tự với những cảm xúc kinh nghiệm bởi các nhà văn Mỹ da đen về vấn đề căn cước và thẩm quyền hậu hiện đại cũng xuất hiện trong văn chương các tác giả này. Trong khi có một sự nhấn mạnh vào sự linh động lưu chảy của những đặc tính chủ thể hậu thuộc địa, lại có một thêm khát nghịch lại mạnh mẽ hơn để tìm “căn cước” cho những người đã bị lịch sử gạt bỏ hay bị quyết định bởi yếu tố ngoại lai. (LND. Thí dụ, căn cước dân da đen một thời bị lịch sử lập quốc Hoa Kỳ phủ nhận hoặc là được chỉ định bởi các nhà viết sử da trắng.) Thí dụ, khi Gloria Anzaldua nói về “quan điểm kiểu Decartes bị phân hóa ở Miền Tây” chống lại điều bà đang nổi loạn, người ta vẫn không thấy rõ là bà đã có hay không bao gồm cả lý thuyết hậu hiện đại (và cũng tương tự với

đại chủ lưu) trong cái “điểm nhìn” đó. Nếu chúng ta nhận thức chủ nghĩa hậu hiện đại như là một điều kiện văn hóa được kinh nghiệm rộng rãi, thì cả hai mặt của cuộc chiến nhằm định nghĩa và biểu hiện tất cả các căn cước pha-trộn và sắc tộc đa dạng của chúng ta phải được nhìn thấy như là những dốc lòng tận lực hậu hiện đại. Nếu chúng ta nhận thức chủ nghĩa hậu hiện đại như một nhóm các thực tập cụ thể cho những tác phẩm nghệ thuật và văn chương nào đó, thì các tác giả như West và Anzaldua lại đứng bên ngoài lần biên của nó, từ chối các lời xác minh rằng chủ nghĩa hậu hiện đại đại diện cho bất kỳ thay đổi triệt để nào ra khỏi quá khứ, và thay vào đó nối kết với các lý thuyết gia hàn lâm như Fredric Jameson trong cách lý luận rằng các thực tập hậu hiện đại củng cố thêm tình trạng đương hữu. (LND. Lý thuyết hậu hiện đại đã phủ nhận hay chỉ củng cố các kinh điển hiện đại? Cả hai đều đúng trong phần của nó.)

Nhà văn hậu hiện đại tham dự vào các đường phóng ý thức hệ này, nhưng chuyển hóa chúng vào hình dạng của truyện và kịch. Xuyên suốt những truyện in trong tuyển tập này là vô số các đoạn văn nơi mà lịch sử của thời đại chúng ta kết tinh và gắn bó nhau; nhưng bản chất của thời đại chúng ta lại là, những khoảnh khắc của gắn bó thường gây thêm xung đột hơn là giải quyết. Thí dụ, trong *Ceremony* của Silko, nhân vật chính Tayo đạt tới cứu rỗi tinh thần khi ông thấy “cách mà tất cả mọi chuyện phù hợp với nhau... để trở thành câu chuyện vẫn còn đang được kể.” Những thành

kiến và hạn chế mà Tayo thừa hưởng đã rơi ra khỏi mắt của ông, và ông khám phá ra “thế giới như nó luôn luôn là: không biên giới lẫn ranh, chỉ là những chuyển dịch xuyên qua tất cả khoảng cách và thời đại.” Nơi đây, khả năng của Tayo không dẫn tới một điều được học hỏi, nhưng là một thảm bại của thế giới những điều được học hỏi -- một bước tiến mà nó lại là một bước lùi về một quá khứ chưa bao giờ từng là, nhưng là do Tayo tạo dựng ra bằng cách sử dụng những vật liệu tốt nhất mà văn hóa da trắng cũng như văn hóa da đỏ có thể cống hiến cho ông. Trong việc dùng những pha-trộn văn hóa, việc nó quay lưng xa khỏi các chân lý thời Ánh Sáng, và việc nó đòi tới các biên giới linh động lưu chảy, đoạn văn ngắn này trong sách của Silko đưa ra một khoảnh khắc hậu hiện đại trong ý nghĩa thực nhất. Cùng lúc đó, cũng có những biên giới linh động lưu chảy đối với việc Tayo phủ nhận những cái có thể và không có thể trong Hoa Kỳ: khoảnh khắc thị kiến sáng tỏ của ông, đã có hay không, đại diện cho một bước ngoặt hậu hiện đại, hay là một bước ngoặt ra khỏi hậu hiện đại -- và nơi mà bước ngoặt này mang ông và chúng ta cùng bên ông -- là những câu hỏi mà tiểu thuyết của Silko để vang vọng trong một trạng thái chuyển tiếp giữa [những gì] bị chất vấn và [những gì] được trả lời.

Tin Thơ

Nhiều người viết

Lá thư Paris

Bà Vũ Thị Lan, hiền thê của họa sĩ Thái Tuấn, sinh năm 1924, vừa mất tại Orleans, Pháp quốc, 27/9/98, thọ 75 tuổi. Đó là nội dung cuộc điện đàm ngắn ngủi, nhưng cũng nhắc nhở chúng ta nhìn lại vai trò người phụ nữ Việt trong sinh hoạt gia đình và xã hội, trong quá khứ và bây giờ. Chúng ta không biết và biết rất ít về những người vợ của Khái Hưng, Thạch Lam, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng... những người có lẽ đã góp phần không nhỏ trong sự nghiệp và danh vọng của chồng. Ngoài câu thơ của nhà thơ Tú Xương: *Quanh năm buôn bán ở mom sông / Nuôi đủ năm con với một chồng*, trong văn học sử không có lấy một dòng về họ. Họ sống ra sao, sự chịu đựng và hy sinh của họ đến một mức độ nào? Đó là chưa kể còn biết bao những bi kịch, khổ đau mà người phụ nữ Việt phải gánh chịu trong suốt thời phong kiến và chiến tranh. Chẳng lẽ người phụ nữ Việt chỉ là phương tiện để tưởng tượng trong những tác phẩm văn học, trong khi thực tế, sự hy sinh của họ là vô bờ bến, nhất là trong một xã hội trọng nam khinh nữ? Dường như cũng chưa có ai sưu tầm, nghiên cứu cho tường tận và có khoa học về vấn đề này, và đó là điều đáng tiếc cho chúng ta, trong khi những thế hệ trước đã dần dần mai một.

Trong một lá thư, họa sĩ Thái Tuấn viết: “Một số phận của con người, và cũng là chung của mọi loài sinh vật trên trái đất này, dù ý thức hay không ý thức về đời sống.

“Hai tiếng số và phận được ghép với nhau, tôi nghĩ là do trực giác bén nhạy đã cô đọng được. Ý thức nào cắt nghĩa được cái số? Ý thức nào cưỡng lại được cái phận?

“Cái ý thức mỏng manh, mù mờ đã kéo theo con người vào cái vòng luẩn quẩn mà danh từ hoa mỹ gọi là phạm rù trí thức.

“Tôi nhận ra rằng: tất cả văn chương nghệ thuật đã, hoặc là oán than hay ngợi ca cuộc sống, kết cuộc cũng là chấp nhận cái số cái phận của con người đã bị sinh ra. Con người dù tốt dù xấu vẫn đáng thương như nhau. Tôi và nhà tôi đã gặp gỡ nhau ở cùng một ý tưởng đó. Sự thanh thản nảy sinh từ đó. Mọi chuyện khác ở cuộc sống chẳng qua là những chi tiết xảy đến trên chặng đường của cuộc hành trình một đời người.

“Chúng ta chỉ biết được một điều, là những kẻ đồng hành đồng đảo, cùng bắt buộc đi về một hướng, không biết những gì ở nơi đó... Hãy thương yêu lấy nhau.

“Tất cả cuộc sống mà chúng tôi, nhà tôi và tôi đã trải qua, vừa chẵn nửa thế kỷ (lấy nhau 1948), tôi nhận ra nhà tôi đã sống trong tinh thần đó.

“Tất cả những gì tôi làm được, đều để “Cám ơn Trâm”, như câu đề tặng ở cuốn *Câu Chuyện Hội Họa*, ấn loát xuất bản năm 1967 do anh chị Hải Hải chủ trương nhà xuất bản đã ưu ái dành cho vợ chồng tôi.”

Họa sĩ Thái Tuấn là một trong những họa sĩ tiên phong của miền Nam trước đây. Không những chỉ vẽ tranh, ông còn là người lý luận về hội họa, đưa những hiểu biết căn bản đến cho người thưởng ngoạn. Trong suốt cuộc đời, ông không ngừng gắn bó với thế giới màu sắc. Sự thành công của ông, chắc chắn có sự đóng góp không nhỏ của người bạn đời, và trong sự mất mát lớn lao này, chúng ta chia buồn cùng gia đình họa sĩ Thái Tuấn, ghi ơn và cầu chúc bà đời đời an nghỉ.

Giải Nobel Văn chương 1998

Tiểu thuyết gia Bồ Đào Nha Jose Saramago đã đoạt giải Văn chương Nobel 1998. Ông sinh ngày 16 tháng 11 năm 1922 tại thị trấn Azinhaga gần Lisbon, nhưng lớn lên ở thủ đô trong một gia đình nghèo, không thể hoàn tất chương trình đại học mặc dù vừa học bán thời gian vừa làm nghề thợ hàn kim loại. Tiểu thuyết đầu tiên của ông, “Đất Nước của Tội Lỗi” (Country of Sin), xuất bản năm 1947, là câu chuyện về những người nông dân trong thời luân thường diên đảo, không thành công, nhưng giúp ông thay đổi được việc làm, từ cơ xưởng hàn qua một tạp chí văn học. Từ đó cho tới 18 năm sau, tham gia đảng cộng sản, chống chế độ độc tài cánh hữu của Antonio Salazar, cầm quyền trong 41 năm, ông làm phóng viên và xuất bản vài tập thơ và bút ký. Ông trở lại với tiểu thuyết sau khi chế độ của Salazar bị lật đổ vào năm 1974. Nếu tính từ tiểu thuyết đầu, thì ông đã phải đợi khoảng 35 năm, mới được sự chú ý của giới phê bình với tác phẩm “Baltassar and Blimunda”, xuất bản 1982, viết về việc xây cất

tu viện Mafra ở ngoại ô Lisbon, câu truyện kỳ lạ của hai người yêu nhau trốn tránh cuộc điều tra trong một chiếc máy biết bay. Đây là một tác phẩm xúc tích, đa nghĩa, phối hợp cùng lúc, quan điểm cá nhân, lịch sử và xã hội. Bằng tưởng tượng phong phú và cái nhìn sắc bén, lột tả cá tính của hầu hết tác phẩm Saramago như một toàn thể.

Những tác phẩm khác của ông:

“Manual of Painting and Calligraphy” (Bản Vẽ Tay và Tuồng Chữ), về tình yêu, đạo lý, ẩn tượng từ những chuyến du hành, phản ánh qua cá nhân và xã hội, làm bật ra chủ đề cội nguồn con người nghệ sĩ.

“The Year of The Death of Ricardo Reis” (Năm của Cái Chết của Ricardo Reis), xuất bản năm 1984, về những biến cố xảy ra vào 1936 tại Lisbon dưới chế độ độc tài, nhưng lại bao trùm một bầu không khí siêu thực. Điều này được nhấn mạnh qua những cuộc thăm viếng cứ được lặp lại của một nhà thơ đã chết tên Fernando Pessoa với nhân vật chính (kể chính hẳn cũng là một trong những sự sáng tạo của Pessoa), và những cuộc trò chuyện của họ thường là về những điều kiện của sự hiện hữu. Lần cuối cùng họ gặp nhau, cũng là lúc họ cùng rời xa thế giới.

“Bê Đá”, xuất bản năm 1986, là hàng loạt những biến cố siêu nhiên, làm tách rời bán đảo Iberian trôi ra Đại tây dương. Từ một câu chuyện tưởng tượng, Saramago chỉ trích, bằng quan điểm rất cá nhân, những khía cạnh tiêu cực và tích cực của đời sống, châm biếm quyền lực và những chính trị gia, đặc biệt là những tay chơi lớn trong quyền lực chính trị.

“Lịch sử cuộc bao vây Lisbon” (1989), tiểu thuyết về tiểu thuyết. Truyện kể rút ra từ sự thêm thắt cố ý giới từ *không* của người sửa bản in, làm đảo ngược những biến cố lịch sử và cùng lúc đẩy tác giả phải đối mặt với chính sự tìm kiếm và soi sáng của mình, trong tác phẩm.

“Sự Mù” (1995). Sự thông tuệ của người kể, dẫn chúng ta vào cuộc hành trình kinh khủng qua giao điểm được tạo bởi những nhận thức cá nhân và những bồi đắp tinh thần của nền minh. Sự tưởng tượng kỳ lạ, tính thất thường và thấu suốt được diễn đạt toàn triệt trong tác phẩm dẫn thân đây phi lý này. “Anh có muốn tôi kể với anh những gì tôi nghĩ, Vàng, tôi không nghĩ chúng ta đã mù, tôi nghĩ chúng ta mù, Mù nhưng vẫn thấy, Người mù có thể thấy, nhưng không thấy.”

Trong bản tuyên bố, Hàn Lâm Viện Thụy Điển nhấn mạnh, “Với những truyện ngụ ngôn đầy tưởng tượng, lòng nhân ái và sự châm biếm, (ông) một lần nữa đã làm chúng ta am hiểu một thực tại biến hiện. Và rằng, Saramago vực dậy truyền thống trong cách thức diễn đạt mới mẻ trang thái những sự vật hiện tại.

Giải thưởng trị giá US985,000. Tác phẩm của ông đã từng được dịch

qua 25 ngôn ngữ, giới phê bình chú ý và thuộc loại bán chạy. Ông cũng lãnh nhiều giải thưởng, trong đó có giải Camoes vào 1995, giải cao nhất về văn học trong thế giới tiếng Bồ Đào Nha. Bút pháp trữ tình, kết hợp với trí tưởng tượng, lịch sử Bồ Đào Nha, sự áp bức của chính trị và nghèo đói tạo nên sự độc đáo, và ông thường được so sánh với Gabriel Garcia Marquez, nhà văn đã từng được giải Nobel, với những tác phẩm trộn lẫn giữa thực tại và huyền ảo đầy chất Mỹ châu La Tinh. Nhưng Saramago đã phủ nhận điều này và cho rằng, những người ông ảnh hưởng là những bậc thầy như Cervantes và Gogol. Ông nói: “Văn học châu Âu không cần vay mượn tính thực tại huyền ảo kiểu Mỹ-La tinh. Bất cứ quốc gia nào cũng có cái nguồn thực tại huyền ảo riêng.” Nói chung, bút pháp ông thuộc loại khó, được bắt nguồn từ những xúc cảm sâu lắng qua nhịp điệu và ngôn ngữ.

Đã từ lâu, người ta cho rằng, giải Nobel thường thiên về phương Tây. Trong 20 năm qua, 10 người châu Âu, và 7 người Mỹ đã được giải thưởng trong khi chỉ có 1 người Á châu là nhà văn Nhật Kenzaburo Oe được giải này vào năm 1994.

Năm ngoái kịch tác gia người Ý, Dario Fo (1997), Nhà tiểu thuyết Nam Phi, Nadine Gordimer (1991), nhà thơ Mexico, Octavio Paz (1990), và nhà văn Colombia, Gabriel Garcia Marquez (1982).

Email

“Thi sĩ Bùi Giáng bị tai biến mạch máu não rất nặng, đã giải phẫu tại bệnh viện Chợ Rẫy tối ngày 26/9/98. Hiện đang nằm tại khu chăm sóc đặc biệt, chỉ mới hồi tỉnh và ở trong tình trạng yếu ớt, không mấy khả quan.”

Đó là Email của một nhà thơ từ trong nước gửi cho TC Thơ. Và sau đó, ngày 7-10-1998, chúng tôi lại nhận được một email khác:

“Thi sĩ Bùi Giáng đã qua đời tại bệnh viện Chợ Rẫy, Sài Gòn, vào lúc 14:30 ngày 7 tháng 10 năm 1998 (nhằm ngày 17 tháng 8 năm Mậu Dần). Linh cữu sẽ quàng tại chùa Vĩnh Nghiêm và an táng tại nghĩa trang Gò Đưa, Thủ Đức.”

Như vậy chỉ vừa vắn 2 tuần, nhà thơ đã ra đi. Diễn biến bệnh trạng, theo bản tin của tuần báo Thanh Niên Chủ Nhật, ra ngày 26-9-1998:

“Bùi Giáng được người em ruột Bùi Văn Kỳ đưa vào bệnh viện lúc 19 giờ 40 tối ngày 24/9/98 trong tình trạng bất tỉnh. Khám lâm sàng cho biết có nhiều điểm máu tụ trong não do bị té, tình trạng rất nguy kịch. Sau những cố gắng hồi sức tích cực của tập thể bác sĩ, nhân viên bệnh viện, dự định sáng 25/9/98 ông sẽ được đưa lên bàn mổ do bác sĩ Phạm Ngọc

Châu làm phẫu thuật viên chính. Tuy nhiên do tình trạng tụt áp có thể gây tử vong trên bàn mổ, cho nên ban giám đốc bệnh viện quyết định đưa ông trở lại khoa hồi sức. Hy vọng sống của nhà thơ Bùi Giáng rất mong manh.

“Bùi Giáng sinh năm 1926 tại Duy Xuyên, Quảng Nam. Với các tác phẩm *Mưa Nguồn, Ngàn Thu Rớt Hột, Lá Hoa Cồn, Mâu Hoa Trên Ngàn, Sa Mạc Phát Tiết, Bài ca Quần Đảo...* ông được xem như một thiên tài “bất khả tư nghị” cả trong lãnh vực thi ca lẫn đời sống. Ngoài ra, ông còn là một nhà khảo luận và dịch thuật với một văn phong vô tiền khoáng hậu trong văn chương Việt Nam. Các tác giả được ông dịch nhiều là: Albert Camus, Shakespeare, André Gide, Holderlin, và truyện kiếm hiệp Trung Hoa.”

Sáng chủ nhật ngày 11 tháng 10, hàng ngàn người đã tới tiễn đưa thi sĩ, kỳ nữ Kim Cương, Nhà văn Sơn Nam, và nhà thơ Huy Tưởng đã đọc lời trước mộ. Nhà thơ Huy Tưởng phát biểu như sau:

“... Ngoài những tư tưởng và chữ nghĩa mà anh Bùi Giáng để lại, đã làm giàu có đáng kể cho kho tàng tiếng Việt, anh còn thực sự ghi đậm lên tôi một ấn tượng vô cùng mạnh mẽ, rằng anh là một sinh thể luôn bị lay động và bị cấu xé bởi ánh sáng và lửa tịch mịch, điều linh với những ám ảnh về lẽ sinh tử không cùng, dẫn mình một cách hiên ngang và khốc liệt vào cõi Thơ ca. TẬN HIẾN hết cả đời mình cho duy-nhất-thơ-ca – từ buổi sơ ngộ đầu đời đến những giây phút cuối cùng về với chốn lâm chung – Tận hiến mà không hề nhận lại một sự bù đắp đối đãi nào của nhân thế, trút gởi hết thủy xương máu và hồn phách, lưu lại ở đời như vay tạm một hình cốt mong manh bi thiết và mỏng mị. Với riêng tôi, hình ảnh đắm chìm của tận hiến hung hiểm đó chính là một tượng đài vĩ đại đến khủng khiếp của thiên tài thơ Bùi Giáng.

“Nói đến Tận Hiến, tôi chợt nhớ ai đó đã nói, đại khái: Nếu người không chết trong cuộc tại thế, thì người sẽ mất tích, sau khi qua đời. Và hôm nay, chúng tôi ngậm ngùi và kính cẩn tiễn đưa anh – kẻ Tận Hiến (kẻ, đã chết trong cuộc tại thế này) sang bên kia thế giới, cũng có nghĩa rằng, xin được thay cho người mai hậu, đón chào đấng tài hoa của thế kỷ trước ngàn sau bất ngát...”

Giải toàn quốc Poetry Slam ở Texas

Cái nóng ở Texas có thể làm anh phát điên. Anh búng tay và tưởng tượng những bài hát và nhìn trừng trừng những người lạ thể như họ đến từ sao Hỏa. Anh uống rượu margaritas cho tới khi bao tử sôi ùng ục như hơi thở của Thượng đế. Dưới cái nóng ấy, những nhà thơ uể oải, xé áo, thì thầm,

hay la hét “YEE-HAH” giữa đám đông. Họ kể về gia đình, quan điểm chính trị, đời sống tình yêu, hay cả những cơn ác mộng. Họ lạng như một vũ công, chỉ trở như một linh mục, hát, lẩm bẩm, nói lối (rap), kể những điều không thể kể. Đó là một buổi tuần dài vào tháng Tám, 45 đội chia làm 4 đợt thi, trong 4 ngày, của giải toàn quốc, lần thứ 9 hàng năm thơ Slam, với những sự sôi nổi của người hâm mộ và kết quả không thể đoán trước. Đội New York City đã đoạt giải nhất với phần thưởng US2000.00.

Giải thơ Slam được thành lập vào năm 1988 tại Chicago bởi nhà thơ Marc Smith, tại quán rượu Green Mill, nổi tiếng vì là nơi lai vãng của Al Capone. Giải toàn quốc đầu tiên tổ chức tại San Francisco vào năm 1989, với những nhà thơ ở San Francisco, Chicago và New York City, trong đó có tiểu thuyết gia Reg E. Gaines, nhà viết bình luận cho báo Boston Globe và Patricia Smith, người được đề nghị giải Pulitzer Prize.

Khái niệm thật giản dị, cứ ném những nhà thơ lên sân khấu, để cho họ tự xoay sở cách trình diễn bài thơ trong 3 phút, không âm nhạc, không có gì phụ diễn. Bài thơ sẽ được cho điểm từ 1 tới 10 bởi 5 người chọn tình cờ trong khán giả. Điểm căn cứ một nửa ở cách trình diễn, một nửa ở nội dung. Slam là nghệ thuật bình dân, không phân biệt màu da hay giới tính, mọi chữ có thể dùng, dù có những chữ không thể in ra được. Nhiều bài thơ công kích tập thể, chủ nghĩa phân biệt chủng tộc và chủ nghĩa cực đoan. Có bài ca ngợi tính dục, kêu đòi phá hủy mọi hệ thống.

Giống như trung tâm thị trấn trong một thị trấn, Slam biểu tỏ một điều, họ ở trong và gắn bó với cộng đồng, thương yêu nhau, chiến đấu lẫn nhau, và, là những nhà thơ, họ luôn luôn không biết cái gì là cái gì.

“tôi mơ một bài thơ tự đứng một mình

“một bài thơ không sợ bị coi rẻ

“ làm chướng mắt

“phật lòng.”

“I Dream of a Poem Last Night,” Esther Griego, Albuquerque, N.M.

Để tham dự vào cuộc thi không phải chỉ đến và gào lên qua microphone. Những đội thi được thành lập từ những cuộc tranh tài ở địa phương, và hầu hết đều đòi hỏi các thành viên phải tập dượt hàng tháng. Bởi những giám khảo được chọn một cách tình cờ, không phải luôn luôn tinh táo (có khi đang say), nên sự gắn bó giữa các thành viên để có may mắn thắng cuộc. Thí dụ như các nhà thơ Austin đã tập dượt suốt mùa hè, 3 lần mỗi tuần. Nhưng sự khác biệt của những thành viên cũng có lợi, bởi vì không ai có thể biết tâm trạng của đám đông mỗi tối như thế nào. Để tới được vòng chung kết, cần ít nhất 12 bài thơ, cho 3 vòng đấu.

Đêm chung kết, gồm 1300 người trong hội trường, kết quả: New

York City giải nhất, Dallas nhì, Los Angeles ba, và Cleveland tư. Năm tới giải này sẽ được tổ chức tại Chicago.

Qua bản tin, điều đáng ghi nhận ở đây là, tuy 5 người giám khảo được chọn tình cờ trong khán giả, nhưng những người tham dự đêm thơ, chắc chắn không phải là những người không hiểu gì về thơ. Với những khán thính giả Hoa Kỳ, đặc biệt là những người yêu thơ, thì có thể nói sự am hiểu của họ về thơ cũng tương tện không kém những nhà thơ. Điều kiện trong giải thơ, chỉ nhấn mạnh, là sự ngẫu nhiên và tình cờ là yếu tố quan trọng chính của thơ. Điều thứ hai là, những phải thơ trước khi được đọc và trình diễn, nó đã được viết ra. Đây là những tranh luận lý thú của rất nhiều những triết gia và học giả phương Tây trong thời gian gần đây. Từ đó chúng ta mới thấy tầm quan trọng của thể loại thơ này, và tại sao nó trở nên một phong trào rất hào hứng.

Vài ghi nhận bên lề giải thơ, ngoài số khán giả tham dự còn có những ống kính của các đài truyền hình CNN, PBS, và MTV. Jason Cornwell, người điều khiển chương trình “Real World” của đài MTV, cũng là một nhà thơ Slam, trong dịp này đã phỏng vấn một vài nhà thơ, và đề nghị họ xuất hiện trên chương trình âm nhạc của đài. Ông nói, “Họ luôn luôn là những kẻ nổi loạn chống lại dòng chính, nhưng đa số cũng muốn xuất hiện trên MTV. Đó là điều khó giải bày. Có người khó chịu, có người cảm thấy bị xúc phạm.” Nhưng những nhà thơ không biết cái gì xúc phạm họ. Họ phản ứng, sợ hãi, tránh mặt và cũng ham muốn. Lý luận: họ cần tiền, cần nổi tiếng, nhưng họ chỉ làm việc với những hệ thống của chính họ. Một lý luận khác: thương mại là kẻ thù của nghệ thuật.

“Tôi ghét những công ty,” Alix Olsen, thành viên của đội New York. “Và tôi không bao giờ tự bán mình.”

“Nếu ai đó hỏi tôi cách đây 5 năm, để làm việc cho những công ty, tôi nói, tôi không điên,” Bob Holman nói. “Nhưng bây giờ thì khác. Những lực sĩ và những ngôi sao điện ảnh, họ có những liên hệ thương mại chặt chẽ với những công ty, tại sao những nhà thơ thì không? Mọi người trong đất nước này đều làm việc cho những công ty. Tôi biết một nhà thơ làm cho chương trình truyền hình thương mại, tôi có hỏi tại sao anh ta làm thì anh trả lời như sau: “Vợ tôi mang bầu, và tôi không biết làm sao để trả những chi phí cho nhà thương. Cũng tự nhiên thôi, khi nhà thơ phải đổi những bài thơ để lấy khoai tây. Điều ý nghĩa là, giá trị bài thơ của những nhà thơ đó.”

Có những tổn hại cho cả nhà thơ và những công ty. Gerry Quickley, nhà thơ Slam ở Los Angeles, nhớ lại khi hãng Nike muốn anh đóng góp một vài bài thơ trong một chương trình thương mại, cách đây 2 năm. Điều kiện là chỉ đề cập tới hãng Nike. Anh cười: “Tôi so sánh họ như chiếc tàu

nô lệ.” Thật ra những nhà thơ chỉ lo ngại họ bị kiểm soát trong công việc sáng tác, chứ không phải là những tác phẩm được bán ra. Đây là lúc có cơ hội kiểm tiền, để thanh toán các món nợ (bỏ qua rất uống).

Nhóm Beat

Nhóm Beat vẫn còn, ít nhất là một trong những người sáng lập và thúc đẩy của phong trào vẫn còn sống. Lawrence Ferlinghetti, người có những bài thơ được tán thưởng và đưa nhóm Beat Generation nổi tiếng khắp nơi trong việc bảo vệ quyền xuất bản bài thơ đập phá: “Howl” vào năm 1956, vẫn còn là người nổi loạn vào cái tuổi 79. Tuyển tập thơ mới nhất của ông, “A Far Rockaway of the Heart” vẫn không có gì thay đổi trong cách nhìn kể từ khi những nhà văn Beat đọc loại thơ đầu đốn với âm điệu nhạc bebop vào thập niên 50s. Những nhà văn Beat cũng thường được gọi là “thế hệ ngoài pháp luật” bao gồm Ferlinghetti, Kerouac, Ginsberg, William Burroughs, Gary Snyder... Họ viết về sự thức tỉnh, nổi loạn, giận dữ với lòng tự mãn về những gì họ thấy thời hậu chiến Mỹ.

Tại San Francisco, thị trưởng Willie Brown đã vinh danh Ferlinghetti như một nhà thơ đầy năng động, một nhà xuất bản, một họa sĩ. Theo Ann Charters, giáo sư đại học Connecticut và là người chủ biên cuốn The Portable Beat Reader, một biên khảo đầy đủ về phong trào này, “Ferlinghetti là một trong ba nhà thơ lớn của phong trào, hai người kia là Ginsberg và Snyder, đã mang thơ đến mọi người.” Ferlinghetti cũng được biết đến như một người đồng sáng lập nhà sách City Light, ở San Francisco, và là tác giả 14 tập thơ trong đó có những tác phẩm được đón nhận nồng nhiệt là A Coney Island of the Mind, These are My Rivers: Selected Poems, và Starting from San Francisco.

Là một cư dân New York, con một di dân Ý đến San Francisco từ năm 1950, sau khi ông hoàn tất luận án bác sĩ tại đại học Sorbonne, Paris. Trong khi ông đã tốt nghiệp thì Ginsberg, Kerouac, và những người khác trong nhóm vẫn còn theo học ở trường đại học Columbia, làm thơ và nói về quan điểm mới của nghệ thuật. Ông nói: “Chúng tôi luôn luôn đoàn kết, mặc dầu thi pháp của mỗi người mỗi khác. Chúng tôi là những nhà thơ hiện đại.” Ông là một trong rất ít người còn sống của phong trào nổi loạn này. Cả Burroughs và Ginsberg đã chết năm ngoái. Ginsberg bị ung thư gan, và đã gọi người bạn lâu năm và là người xuất bản bài thơ *Howl* tới để nói lời vĩnh biệt. Ferlinghetti đã làm bài thơ *Allen Ginsberg Dying*, và ông rất hạnh diện về bài thơ này.

Tính dục và tội ác

Guity, cuốn tiểu thuyết lôi cuốn từ đầu: “Jack có tội. Là một tài tử và nhà hoạt động thành công trong giới đồng tính, khi băng ngang qua đường, làm xe cô phải ngừng lại. Anh ta có tội vì những tư tưởng phỉ báng hiện trong đầu, chẳng hạn như ‘Tôi ghét Chúa’ và không để ý gì đến chung quanh. Và anh cũng tức khắc nhắc nhở chúng ta đừng trách móc gì mẹ anh, vì với người anh cảm thấy có tội. Nhưng Jack có tội vì giết người bạn sơ giao, Cassidy? Chúng ta biết anh có lý do. Hoặc không mặc dầu anh muốn Cassidy chết, nhưng thật sự anh có giết không? Jack nói lan man để mếu về những tư tưởng tội ác thoáng qua đầu anh, những ham muốn thâm kín và những bí mật”.

Tác giả cuốn truyện, Gilbert, mở ra cánh cửa vào thế giới đồng tính, đưa ra những chủ đề về vấn đề này, và theo ông, tội ác nổi tiếng trong thế giới đồng tính, nhưng họ không làm ra nó.

Mặc dù chúng ta không thú vị mấu khi phân tách về ý thức tội lỗi, nhưng cuốn truyện có một giá trị giáo dục cao cho những ai từng ra vào cộng đồng đồng tính. Và vai chính đáng chú ý chính là Gilbert, soi sáng và làm kinh hãi khi đưa chúng ta chạm tới đáy sâu của tính dục. Gilbert đồng ý khi nói với Rueters trong bữa điểm tâm ở Village Rainbow, trung tâm đồng tính ở Toronto: “Như mọi tiểu thuyết gia khi xử dụng ngôi thứ nhất, tuy không phải tôi nhưng có rất nhiều điểm tương đồng với tôi. Tôi có vài khó khăn khi viết văn kể. Tôi luôn luôn cảm thấy thích thú về trò chơi mà anh vừa có nhiều giọng vừa có thể nấp đằng sau chiếc mặt nạ. Tôi cảm thấy được bảo vệ an toàn ở đó. Anh phát hiện được bao nhiêu và che dấu được bao nhiêu. Chỗ nào là tiểu thuyết, chỗ nào là không.”

Nhà thơ Pablo Neruda

Những người yêu văn chương, hôm thứ Tư 23/9 đã kéo tới ngôi nhà cũ của nhà thơ Nobel Chile Pablo Neruda, ở bờ biển cách 75 dặm về phía Tây Santiago, thăm viếng ngôi mộ của nhà thơ. Ngôi mộ nhìn ra biển Thái Bình Dương, được kiến trúc như một mũi thuyền ra khơi, nơi đây những người hâm mộ nhà thơ đã tới đọc những dòng thơ mà họ yêu thích, và nhỏ cổ đại xung quanh khu vực trồng hoa. Hoặc như Sergio Valenzuela, một sinh viên gần thị trấn Graelos đánh đàn guitar và hát một bài hát giản dị cho nhà thơ anh hùng. Bên cạnh đó là ngôi mộ của người vợ thứ ba của ông, Matilde Urrutia, chết vào năm 1985.

Neruda là một chính trị gia cánh tả, một nhà ngoại giao và một nhà

thơ, được giải thưởng Nobel vào năm 1971, chết 12 ngày sau khi tổng thống tả khuynh Salvador Allende bị lật đổ bởi cuộc đảo chánh quân sự của Augusto Pinochet, và sau đó là 17 năm nước Chile nằm trong bàn tay sắt của chế độ độc tài. Trong thời gian này, thơ Neruda hoàn toàn bị cấm ở Chile.

Nhà thơ mất vì bệnh ung thư vào ngày 23 tháng 9 năm 1973, và ngôi nhà của ông ở Isla Negra bị quân đội bao vây, ngày nay là nhà bảo tàng những kỷ vật còn lại của nhà thơ.

Bản thảo của Rimbaud

Bản thảo của nhà thơ Pháp Arthur Rimbaud *A season in Hell* (Một Mùa Địa Ngục), tác phẩm cuối cùng và được coi là tuyệt phẩm của nhà thơ sẽ được đem ra bán đấu giá và tháng 11 tới. Tập thơ được nhà thơ sáng tác vào năm 1873, và nhà sưu tập sách Jacques Guerin mua vào năm 1950. Rimbaud chấm dứt sáng tác vào năm 19 tuổi, sau đó đi khắp Âu châu và Bắc Phi, trước khi mất vào năm 37 tuổi, 1891.

Nghệ sĩ và tuổi tác

Hai siêu sao, Madonna, nữ thần nhục thể, và Michael Jackson, vua nhạc Pop đã cùng bước vào tuổi 40. Vấn đề được nêu ra là liệu tuổi tác có ảnh hưởng gì đến nghề nghiệp của họ hay không, nhất là đối với một nghệ sĩ trình diễn, nơi mà kỹ nghệ giải trí đòi hỏi lúc nào cũng phải tươi trẻ? Chẳng phải là The Rolling Stones và Bob Dylan vẫn hay ở vào tuổi 50 đó sao? Vern Bengtson, giáo sư về môn y học tuổi già cho biết: “Dĩ nhiên, điều này tùy thuộc vào tuổi tác và cũng tùy thuộc vào những thời kỳ lịch sử. Thí dụ như một nửa những người ký tên vào bản Tuyên Ngôn Độc Lập chưa tới 30 tuổi, nhưng họ mang tóc giả để trông cho già hơn.” Ông cho biết, 60 phần trăm sinh viên trên 18 tuổi trong lớp ông, họ muốn sống tới 95 – điều này cũng phản ảnh tuổi thọ tại Mỹ, đàn ông khoảng 80, đàn bà khoảng 89. Và Madonna và Jackson cũng không thể ra ngoài thông lệ. “trừ khi họ sùng bái tuổi trẻ, và kỹ nghệ thời trang và quảng cáo đòi hỏi họ phải mỗi năm mỗi mới. Hãy nhìn Barbra Streisand; bà lớn lên và già đi một cách nhẹ nhàng,” Bengtson nói.

Lee Smith, chủ biên tạp chí Spin, nhắm vào lứa tuổi từ 18-32, thì cho rằng, tài năng và kiến thức của người nghệ sĩ quan trọng hơn là tuổi tác. Đối với người Mỹ, tuổi 40 không phải là cửa tử trong sinh hoạt âm nhạc. Tất cả đều tùy thuộc vào sự am hiểu khung cảnh văn hóa của người nghệ sĩ.

Ltt ghi nhận

Giải thưởng Mỹ Thuật Asean 1998

Ngày 25-9-98 tại Hà Nội, Giải thưởng Mỹ Thuật Asean do sự tài trợ của tập đoàn Phillip Morris, đã được trao cho 5 họa sĩ Việt Nam có các tác phẩm xuất sắc nhất. Bốn họa sĩ từ miền Bắc là Nguyễn Huy Hoàng với tác phẩm “Trở về”, họa sĩ Nguyễn Hữu Ích với tác phẩm “Âm nhạc cổ”, họa sĩ Chu Anh Phương với tác phẩm “Hóa mã”, họa sĩ Hoàng Phương Vỹ với tác phẩm “Cuộc chơi”. Họa sĩ duy nhất từ miền Nam là Lê Thánh Thư với tác phẩm “Đô thị hóa”. Đây là lần thứ hai liên tiếp Lê Thánh Thư đoạt giải xuất sắc của Asean. Một tháng trước đó, ông cũng đã đoạt giải ba với tác phẩm “Không gian đô thị” trong triển lãm “Kỷ niệm 200 năm thành phố Sài Gòn”. Mỗi giải thưởng xuất sắc của Asean trị giá 5,000 USD. Họa sĩ Lê Thánh Thư cũng là nhà thơ cộng tác thường xuyên với Tạp Chí Thơ trong những năm gần đây.

Nhà văn Salman Rushdie

Nhà văn Salman Rushdie, tác giả cuốn sách “Những vần thơ của quỷ Satan”, chỉ được vui mừng trong một thời gian ngắn sau khi được vị tổng thống theo đường lối ôn hòa của Iran là Mohamad Khatami, vào ngày 24-9-1998 ra lệnh hủy bỏ bản án tử hình tuyên bố 10 năm trước đây bởi cố tổng thống Ayatollah Ruhollah Khomeini. Bản án tử hình cùng với món tiền thưởng 2.5 triệu dollar này đã đặt nhà văn Anh quốc Salman Rushdie vào trốn tránh và được bảo vệ cẩn mật của cảnh sát Anh quốc trong suốt một thập niên qua. Tuy vậy, các giáo sĩ Hồi giáo Iran và Pakistan đã giằng dờ trước quyết định của tổng thống Khatami và tuyên bố bản án vẫn còn hiệu lực trong thế giới Hồi giáo. Quyển sách “Những vần thơ của quỷ Satan” bị tố cáo là ám chỉ, lăng mạ một số giáo lý Hồi giáo. Từ khi xuất bản cuốn sách đến nay đã có ít nhất 45 người chết trong những tranh cãi về cuốn sách, trong đó có cả một dịch giả Nhật và Ý bị mưu sát vì đã chuyển ngữ quyển sách. Cho đến nay, dù bản án được chính phủ Iran chính thức hủy bỏ, nhiều hãng hàng không Anh quốc vẫn từ chối không chở Salman vì lý do an toàn không tặc.

NHQ ghi nhận

Nhà thơ Ba-lan Herbert

Nhà thơ Zbigniew Herbert, một trong những nhà văn lớn trong thời hậu chiến của Ba-lan, và là người không ngừng chỉ trích chủ nghĩa cộng sản đã mất tại Warsaw ngày 5 tháng 8/1998, 73 tuổi. Nguyên nhân cái chết chưa được biết rõ, nhưng theo nhà thơ Krzysztof Karasek, một người

bạn lâu năm thì ông bị suyễn và bệnh ở đường hô hấp.

Nhà thơ Nobel, Wislawa Szymborska cho rằng ông là một nhà tư tưởng và nghệ sĩ bất tử trong nền văn học Ba-lan. Là một người chỉ trích chủ nghĩa cộng sản rất sớm, ông đã trực tiếp liên kết với trào lưu dân chủ đối kháng vào những thập niên 70s, và trở thành người ủng hộ phong trào Đoàn Kết vào năm 81. Vào năm 1986, ông rời Ba-lan để phản đối chính sách của nhà cầm quyền cộng sản, định cư tại Paris. Ông trở về Warsaw vào năm 1992, 3 năm sau chủ nghĩa cộng sản sụp đổ tại Ba-lan.

“Ông là lương tri của nền văn học Ba-lan”, Karasek nói. “Trong hai thập kỷ sau cùng của chủ nghĩa cộng sản, ông là tinh thần của chúng tôi, những nhà thơ trẻ hơn ông.” Thơ ông thuộc về những vấn đề luân lý thời hiện đại, rút ra từ nền văn học truyền thống Âu châu, tính nhân sinh, huyền thoại và cổ điển. Herbert sinh năm 1924 tại Lwow, thuộc Ba-lan, nay thuộc Ukraine, tham gia đội quân Home Army chống lại quân xâm lược phát xít Đức trong thế chiến thứ hai. Năm 1944 ông chuyển về Krakow theo học đại học tại đây. Ông bị coi là “kẻ thù của nhân dân” vì từ chối hợp tác với chế độ Stalinist vào đầu thập niên 50s. Những bài thơ đầu tiên của ông được xuất bản vào năm 1950. Ông chủ biên tạp chí văn học *Sáng Tạo* (1955-1965), và *Tạp chí Thơ* (1965-1968) Tác phẩm: *Hermes, Dog, and Star* (1957), *Mr. Cogito* (1974), và *89 Bài Thơ* (1998).

Kịch Medea

Nhà hát quốc gia Hy Lạp vừa cho diễn vở Medea của kịch tác gia Euripides, sinh năm 484 B.C., viết về câu chuyện khủng khiếp của một người đàn bà giết hôn thê của chồng cũ và hai con trai ruột của mình.

Karyofyllia Karabeti, đóng vai chính, quận mình diễn tả nỗi u buồn và đau đớn về thể xác khi bị người chồng ruồng rẫy. Nàng không có nhà để trở về, vì đã giết người anh, bỏ rơi người cha, và rời quê hương với chồng là Jason. Và từ đây nàng bắt đầu những hành động vừa kiêu ngạo vừa thù hận. Điểm bất thường của vở diễn là, những hình nhân bằng người thật thay cho những đứa bé, và Mesea mang vương miện và khăn che mặt nói với Jason, nàng sẽ tặng những thứ đó cho người vợ sau của anh. Sự giải thích đã làm yên tâm Jason, nhưng thật ra Medea đã tẩm thuốc độc và chất dễ cháy vào tặng phẩm. Giải thích tại sao giết con, là vì nàng không muốn con nàng bị ngược đãi bởi kẻ thù địch; tốt hơn là chính nàng giết chúng. Nàng hét vào mặt Jason: Chỉ như thế mới làm anh đau đớn.

Vở kịch được đưa đi trình diễn khắp nơi, từ Australia, Israel, Portugal, New York, Montréal.