

TẠP CHÍ

Thơ

SỐ MÙA XUÂN 1999



T A P C H Í



S Ó M Ò A X U Â N 1 9 9 9

chủ trương

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

cộng tác và bảo trợ

Nguyễn Thị Hoàng Bắc Nguyễn Thị Thanh Bình Hoàng Ngọc
Biên Diễm Châu Nguyễn Hoàng Vũ Quỳnh Hương Ngô
Khánh Lãng Sương Mai Nhâm Nguyên Thận Nhiên
Thường Quán Vũ Huy Quang Trương Vũ Huệ Thu Trịnh
Y Thư Nguyễn Đăng Thường Đặng Tiến Lê Giang Trần
Hoàng Ngọc-Tuấn Ngô Thị Hải Vân Hạ Thảo Yên Ngu Yên

thư từ, bài vở

Khế Iêm

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

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

Tap chí 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 & kịch

3	<i>Thư tòa soạn</i>	
4	<i>Bản Chất của Ngôn Ngữ</i>	Martin Heidegger
21	<i>Viết Lúc Giao Thừa</i>	Lê Đạt
38	<i>Thơ và Họa</i>	Thái Tuấn
51	<i>Nhà Thơ Muốn Nói Gì?</i>	Rutger Kopland
56	<i>Ngôn Ngữ Thơ</i>	Nuno Júdice
59	<i>Peter Kidd</i>	Chân Phương
70	<i>Khánh Trường</i>	Thụy Khuê
89	<i>Giới Thiệu Sân Khấu Hình Ảnh</i>	Bonnie Marranca
96	<i>Chú Giải...</i>	Hoàng Ngọc-Tuấn
119	<i>Ghếếế và Ngườờờ (kịch)</i>	Khế Iêm
137	<i>Thơ Jazz...</i>	Hoàng Ngọc-Tuấn
169	<i>Đi Tìm Cái Mới</i>	Phan Tấn Hải
175	<i>Alfred Kazin: Kẻ Thù Tốt</i>	V. Gornick & J. Atlas
191	<i>Giải Mã Thơ...</i>	Đỗ Minh Tuấn
211	<i>Lý Thuyết Văn Chương</i>	Terry Eagleton

Thơ

11	<i>Không Còn Mai Sau</i>	Guy Béart
13	<i>Điệp Khúc</i>	Phan Huyền Thư
16	<i>Liên Khúc Ông Đồ</i>	Đỗ Kh.
18	<i>Người Tình</i>	Nguyễn Thị Ngọc Nhung
19	<i>Chùm Thơ Xuân</i>	Chân Phương
27	<i>Giang Hành</i>	Ngư Huyền Cơ
29	<i>Tuổi Một Ngày</i>	Hoàng Ngọc Biên
30	<i>Những Thời của Tôi</i>	Phan Nhiên Hạo
31	<i>Ta, Như Một Hàm Hồ</i>	Thành Tôn
41	<i>Trăng</i>	Thái Tuấn
42	<i>Hư Vô</i>	Nguyễn Thị Thanh Bình
43	<i>Hóa Thân</i>	Trang Châu
44	<i>Những Ngày Đầu Xuân</i>	Joseph Đỗ Vinh
45	<i>Hỏi em / Bốn Mùa</i>	Đài Sử
46	<i>Lặng Lẽ</i>	Hải Vân
47	<i>Khuyết Đề</i>	Huyền Mạnh Tiên
49	<i>Xuân Cầm</i>	Trịnh Thanh Sơn
50	<i>Kịch Bản</i>	Đỗ Quyên

53	<i>Cừu</i>	Rutger Kopland
54	<i>Sứ Giả của Ông Cogito</i>	Zbigniew Herbert
58	<i>Phụ bản</i>	Duy Thanh
60	<i>Sột Soạt Tiếng Cào</i>	Peter Kidd
63	<i>Thấy Gì</i>	Đặng Tấn Tới
64	<i>Đôi Bỏ Câu Đen</i>	Federico García Lorca
74	<i>Chúc Mừng Năm Mới 1999</i>	Quỳnh Thi
77	<i>Gửi Người Tiếng Ngọc</i>	Lê Giang Trần
79	<i>Thơ Về...</i>	Thận Nhiên
81	<i>Thơ và Bệnh</i>	Quang Thành
82	<i>Lối Xuân</i>	Hạ Thảo Yên
83	<i>Tử Tuyệt</i>	Huệ Thu
84	<i>Vườn Hoa của Riêng Ta</i>	Sương Mai
85	<i>Sáng Trời</i>	Nguyễn Thị Hoàng Bắc
86	<i>Mười Sáu</i>	Hoàng Xuân Sơn
87	<i>Giọt Đá Vàng</i>	Đức Phổ
88	<i>Tôi Mãi</i>	Nguyễn Văn Cường
107	<i>Phong Lan</i>	Uyên Nguyên
113	<i>Ý Thức</i>	Biểu Ý
114	<i>Ngậm Buồn</i>	Lê Hữu Minh Toán
115	<i>Bông Vải Trắng</i>	Phạm Miên Tường
116	<i>Trắc Trở</i>	N. Camly
117	<i>Bào Thai Cảm Xúc</i>	Hà Nguyên Du
118	<i>Phụ bản</i>	Nguyễn Đại Giang
130	<i>Cầm dương Xanh</i>	Joseph Huỳnh Văn
132	<i>Cận Tình</i>	Phạm Việt Cường
135	<i>Tự Nhủ...</i>	Trần Tiến Dũng
162	<i>Từ Sông Tiền Đường...</i>	Trần Đình Lương
163	<i>Bài Cường Dương</i>	Lê Thánh Thư
164	<i>Một Thời...</i>	Nguyễn Dũng
165	<i>Thăng Thốt Đêm</i>	Nguyễn Phan Thịnh
167	<i>Màu Khói</i>	Khiêm Lê trung
174	<i>Phụ bản</i>	Ngọc Dũng
182	<i>Đêm Say...</i>	Huy Tường
184	<i>Vẫn Vây</i>	N.P.
186	<i>Bốn Mùa Tận Thế</i>	Nguyễn Tôn Nhan
187	<i>Tự Sự</i>	Nguyễn Hoài Phương
189	<i>..., gửi Mr Le</i>	Lưu Hy Lạc
203	<i>Tiết Canh</i>	Nguyễn Hoàng Nam
205	<i>Hồn Mang Mùa Xuân</i>	Nguyễn Tiến Đức
207	<i>Rừng Khuynh Diệp</i>	Nguyễn Đạt
209	<i>Thư của Những Người Chết</i>	W. Symborska
224	<i>Tin Thơ</i>	Nhiều người viết

Mở mọi cánh cửa ra ngoài thế giới, học hỏi, nghiền ngẫm, chuyển hóa và chia sẻ qua những bài viết mang đậm tính tư tưởng, tạo thành chất xúc tác trên tiến trình khai phá. *Tạp chí Thơ* là một diễn đàn độc lập từ khởi đầu, luôn luôn tôn trọng mọi phát biểu và ý kiến khác biệt, dĩ nhiên vì phát hành có 3 số một năm, nên chỉ có thể hạn chế trong phạm vi những vấn đề văn học. Quan điểm của bài viết luôn luôn là chủ quan của người viết, không phải là của tờ báo. Sự khả tín tùy thuộc sự đánh giá của người đọc, và phải được tôn trọng, vì là một thành phần im lặng có không ít những người ưu tú trong am hiểu và nhận thức. Chúng tôi mong quý thân hữu và bạn đọc tiếp tục ủng hộ để có thể duy trì diễn đàn này, và cầu chúc một năm mới trong bình an.

THƠ

BẢN CHẤT CỦA NGÔN NGỮ (Die Sprache)

Martin Heidegger

Ghi chú: Heidegger trình bày đề tài “Bản Chất Của Ngôn Ngữ” tại Đại học Freiburg, năm 1957 và 1958. Mở đầu với kinh nghiệm ngôn ngữ của thơ và chấm dứt với tiếng nói mang nhân loại tính. Bản dịch sau đây bỏ những đoạn lập đi lập lại và những đoạn trưng ra nhưng không giải quyết được vấn đề.

Muốn có một kinh nghiệm về ngôn ngữ thì ta phải để cho ngôn ngữ cuốn ta đi. Nếu đúng như vậy thì cõi sống của con người nằm trong ngôn ngữ. Vậy thì kinh nghiệm trong ngôn ngữ sẽ đụng tới mấu chốt sâu xa nhất của cuộc đời, và khi ta cất tiếng nói tức là ta để cho kinh nghiệm về ngôn ngữ của chúng ta thay đổi chúng ta, từ ngày này sang ngày khác, trong dòng luân lưu của thời gian. Nhưng chúng ta thử hỏi tại sao thứ kinh nghiệm về ngôn ngữ như thế lại là một điều quá to tát đối với chúng ta, những con người của thời đại mới. Chúng ta nghiệm ra rằng mỗi khi có sự va chạm với ngôn ngữ là chúng ta để ý đến liên hệ của chúng ta với ngôn ngữ. Khi liên hệ ấy xuất hiện, nó sẽ ám ảnh hoàn trong tâm tưởng của chúng ta.

Chúng ta hãy tạm hỏi thế này: “Liên hệ nào khiến chúng ta sống với thứ ngôn ngữ mà chúng ta đang nói?” Nếu chúng ta nói bằng ngôn ngữ của chúng ta, thì còn liên hệ nào gần hơn với ngôn ngữ bằng tiếng nói. Thế sao liên hệ của chúng ta với ngôn ngữ vẫn mơ hồ, tối tăm, không thể nói lên lời. Để tìm hiểu vấn đề này trước tiên chúng ta phải bỏ thói quen chỉ thích nghe những gì chúng đã hiểu. Đề nghị này không chỉ dành cho người nghe, mà đặc biệt dành cho người nói, nhất là khi người nói muốn chúng ta để ý đến vai trò của ngôn ngữ, và liên hệ của ngôn ngữ với chúng ta.

Kinh nghiệm về ngôn ngữ không phải là vấn đề thâm lược kiến thức về ngôn ngữ. Kiến thức về ngôn ngữ là gì? Kiến thức về ngôn ngữ là một mô hình hiểu biết và truy tầm ngôn ngữ của các nhà ngữ học, các nhà khảo cứu văn học, các nhà tâm lý học, và các triết gia có khuynh hướng phê bình ngôn ngữ. Các triết gia chuyên môn về mặt phê bình tư tưởng qua ngôn ngữ đã khám phá ra cái gọi là “Siêu hình ngôn ngữ” vì khám phá này bàn tới tính siêu việt của ngôn ngữ (suprer language). Khám phá này cũng còn được gọi là khoa ngữ học luận về lẽ siêu hình của ngôn ngữ (metalinguistics). Vậy thì, ngôn ngữ là một thứ Siêu hình học. Nhưng ta vẫn cần phải nói rõ hơn: Ngữ học Siêu hình là một thức siêu hình trình bày tính chuyên biệt chung của mọi ngôn ngữ và có khả năng giúp cho các kiến thức trao đổi được với nhau. Nếu thế, Ngữ học Siêu hình và Khoa học chế tạo vệ tinh của Nga Sô, Ngữ học Siêu hình và Khoa học chế tạo Hỏa tiễn chẳng qua chỉ là một mà thôi.

Tuy nhiên chúng ta chớ có để cho đọc giả hiểu lầm là chúng ta có thiên kiến không tốt đối với vấn đề tìm hiểu ngôn ngữ theo tinh thần khoa học và triết học (tức kiến thức về ngôn ngữ trong lãnh vực chuyên môn kể trên). Trái lại chúng ta phải nhận rằng một cuộc tìm hiểu như thế luôn luôn có tầm mức quan trọng riêng tư của nó. Cho nên chúng ta cần phân biệt rõ ràng: Tìm hiểu ngôn ngữ có tính khoa học và triết học khác với kinh nghiệm về ngôn ngữ của chúng ta.

Khi chúng ta có một kinh nghiệm về ngôn ngữ, chúng ta nhận thấy “ngôn ngữ tự phát hiện ngay trong bản ngã của ngôn ngữ.” Bằng cách nào? Bằng cách khi ta nói nên lời. Đúng thế, bất cứ lúc nào ta nói, bất cứ kiểu nào ta nói và bất cứ dữ kiện gì ta nói tới, ngôn ngữ không bao giờ cho ta thấy nền tảng của nó. Tại sao vậy? Tại vì thứ ngôn ngữ chúng ta dùng hằng ngày không phát hiện ngay trong bản ngã của nó. Nó khựng lại. Nếu ngôn ngữ khựng lại thì liệu chúng ta có khả năng cứ tiếp tục nói bằng ngôn ngữ không, liệu chúng ta có khả năng bàn cãi về mọi vấn đề bằng tiếng nói hay không?

Sự kiện trên khiến ta phải hỏi rằng: “Khi nào ngôn ngữ chính là ngôn ngữ?” Lạ nhỉ, một đôi khi chúng ta không tìm ra được từ ngữ chính xác để diễn tả một sự kiện trong khi sự kiện đó cứ làm chúng ta suy nghĩ, trong khi sự kiện đó vẫn lôi kéo ta đi, vẫn làm cho chúng ta nản lòng hoặc thêm can đảm. Những lúc ấy chúng ta đành để yên cho từ ngữ *không nói nên lời* nằm trong tâm trí của chúng ta. Mặc dù không có khái niệm rõ ràng về từ ngữ đó, thế mà chúng ta lại bắt đầu để ý đến những thoáng qua, thoáng lại trong đó ngôn ngữ, rất xa xôi và rất chậm chờn, đọng vào chúng ta bằng bản ngã nguyên nguyên của nó.

Khi chúng ta mang vấn đề này ra trình bày bằng ngôn ngữ, chúng ta biết rằng đây là đề tài chưa bao giờ bàn cãi, thì chúng ta hiểu rằng chúng

ta cần đến ngôn ngữ, mặc dù ngôn ngữ có thể *cho* hay *không* cho chúng ta một từ ngữ mà chúng ta mong đợi. Đây đúng là trường hợp của nhà thơ. Đúng thế, độc giả có thể yêu cầu nhà thơ dùng tiếng nói trình bày kinh nghiệm và quan niệm về thơ của chính mình.

Trong bài “*Ngữ ngôn*” của Stefan George (1919) chúng ta để ý đến câu cuối cùng rất đặc biệt như sau:

Hễ không ngôn ngữ thì không có gì.

Ngôn ngữ ở đây là “tiếng” hoặc chữ khiến cho ngôn ngữ hiện thân trong ngôn ngữ. Nói một cách cụ thể và dễ hiểu hơn: “ngữ ngôn khiến cho ngôn ngữ trở nên sống động.” Tại sao? Vì ngôn ngữ trưng ra liên hệ giữa *lời* và *sự vật*. Cho nên, nhà thơ mới bảo: “*Hễ không ngôn ngữ thì không có gì.*” Thế thì câu hỏi: “Lời diễn tả cái gì?” phải đổi ra là “có phải lời là *ký hiệu* hay là *cái tên* cho *sự vật* hay không?”

Trong bài “*Ngữ Ngôn*” của Stefan Geogre, còn có hai câu như sau:

Để nàng Thơ thần chấp chờn
Tìm ngôn ngữ ở chấp chờn mà thôi.

Nàng Thơ ở đây chính là Nàng Tiên Định Mệnh. Nàng tìm cho chúng ta từ ngữ trong vùng định mệnh của nàng. Có một điều cần lưu ý là mặc dù Nàng Thơ cho chúng ta *cái tên* và *vùng đất* khi cái “*tên*” đó hiện hình nhưng chúng ta không muốn vội vàng đón nhận cái *tên* kia trong ý nghĩa định danh thuần túy. Tại sao? Bởi vì chúng ta đụng tới hai thực tại: Cái “*tên*” và “*cách gọi tên*”. Có thể là, trong trường hợp này, nhà thơ có ý chỉ rõ ràng trong khi sử dụng cái *tên* (danh xưng) và *cách gọi tên* (định danh) hơn là diễn tả cái *tên* theo thói quen, như trường hợp ta thường nghe nói: “Theo lệnh Vua” hoặc “Vâng ý Trời”. Cái *tên* và *từ ngữ* (ngữ ngôn) trong thơ của George hoàn toàn có nghĩa khác, và sâu xa hơn những ký hiệu bình thường. Cho nên, ta mới liềm diễn tả ý của George như sau: “Ở đâu thiếu tiếng nói thì ở đó không có sự vật.” Sự vật ở đây phải được hiểu theo nghĩa rộng, cho nên cái gọi là thượng đế cũng chỉ là sự vật mà thôi. Chỉ có từ ngữ hoặc ngữ ngôn mới khiến cho bản thể hiện nguyên hình. Nói một cách khác, từ ngữ trả cho bản thể về với bản thể. Chúng ta hãy hỏi: “Làm sao từ ngữ hay ngữ ngôn lại có khả năng đưa sự vật vào bản thể?” Chúng ta hãy lấy trường hợp hỏa tiễn Sputnik của Nga. Cái gọi hỏa tiễn hiển nhiên không ăn nhằm gì với cái tên gọi. Nhưng có lẽ vật chất khác hẳn với những thứ chúng ta gọi là hỏa tiễn, bom nguyên tử, và lò nguyên tử. Cũng vậy vật chất khác hẳn với những gì mà nhà thơ gọi là “*miếu đầu*” hay “*hai câu thực*” trong một bài thơ.

Trở lại vấn đề hỏa tiễn, biết bao nhiêu người coi “*cái*” gọi là hỏa tiễn Sputnik là một kỳ quan. Cái kỳ quan này bay quanh một “*thế gian*”

không thể nói nên lời. Cái “thế gian” ấy chính là không gian. Nhiều người vẫn còn coi hiện tượng này là một giấc mộng, một giấc mộng của kỹ thuật trong thời đại mới, và cũng chính giấc mộng hay cái kỳ quan này đã cho phép chúng ta nghĩ rằng “hễ có sự vật tất phải có lời.” Khoa Toán Thiên Văn đầu cần đến ngữ ngôn, nhưng cần có những chứng minh cụ thể. Thế nhà thơ cần cái gì?

Hãy khoan, chờ vội trả lời ngay. Khi đọc câu thơ của George chúng ta suy ngẫm thế này: “Phải chăng sự vật chỉ có mặt trong tiếng nói mà thôi?” Nếu quả như thế thì ta lại phải hỏi: “Đâu là từ ngữ chính xác chỉ sự vật?” Nhà thơ có nói rõ vấn đề này đâu! Nhưng nội dung của câu thơ chính là thế này: “Bản thể của sự vật nằm trong từ ngữ.” Nếu quả thế thì “*Ngôn ngữ là cái nhà của bản thể.*” Nếu chỉ dựa trên ví dụ này, chúng ta có thể coi thơ như là một dẫn chứng của tư duy. Thực sự, chúng ta chớ quên mục đích của chúng ta là đi tìm một kinh nghiệm về ngôn ngữ.

Để trở về với bài thơ “*Ngữ ngôn*” của George, chúng ta hãy để ý tới hai câu cuối cùng:

Thôi còn chi nữa mà mong:
Hễ không ngôn ngữ thì không có gì.

Nhà thơ thường rất cẩn thận đến cách chấm câu. Ở trên chúng ta thấy có hai chấm sau chữ “mong”. Hai chấm ấy không ngụ ý “Nghĩa là”, mà phải hiểu như “Có lẽ là”, bởi vì câu: “Thôi còn chi nữa mà mong:” ngụ ý một thái độ buông xuôi (bỏ những gì ta đã biết) và đồng thời cũng ngụ một thái độ hiểu biết rõ ràng hơn “Hễ không ngôn ngữ thì không có gì.” (hoặc hiểu cái bất ngờ.)

Từ ngữ hay ngôn ngữ nằm trong khung cảnh lạ lùng. Trong khung cảnh đó tiếng thơ chạy loanh quanh theo cỗ nguồn định mệnh của tiếng nói. Thoạt đầu ta có cảm tưởng rằng nhà thơ chỉ cần trưng ra những cái nhiệm mầu vây phủ nhà thơ, và những giấc mơ du dương đưa nhà thơ vào cỗ nguồn của ngôn ngữ, để rồi từ trong cỗ nguồn đó nhà thơ thêm tự tin để mặc cho ngôn từ trào vọt tới những gì kỳ ảo, mộng mơ.

Đôi lúc dường như từ ngữ chộp được những gì nằm trong bản thể, có đọng những thứ đó, diễn tả những thứ đó, và làm cho những thứ đó trở thành tuyệt mỹ.

Mộng huyền từ cõi xa xa
Theo ta về đảo la cà chiều hôm
Để Nàng Thơ thẩn chập chờn
Tìm ngôn ngữ ở chập chờn mà thôi
Từ ngôn ngữ đứng trong tôi
Nở bung thành ánh sáng ngời trước hiên.

Chính ở giây phút cuối cùng Stefan George mới nhận ra quan niệm về thơ theo truyền thống hoàn toàn sụp đổ, đồng thời cùng ở giây phút ấy ông đã suy ngẫm về nhận định của Holderlin:

*Những gì còn lại trên đời
Đều từng bùng nổ trong lời thi nhân.*

Nếu chúng ta đặt câu hỏi về ngôn ngữ, về bản chất của ngôn ngữ, và về bản thể của ngôn ngữ, thì hiển nhiên ngôn ngữ đã giẫy bầy, vì ngôn ngữ đã sinh cùng với chúng ta. Nhưng nếu chúng ta suy nghĩ đến tận cùng của vấn đề ngôn ngữ, thì chúng ta phải đi tới cội nguồn của ngôn ngữ, tức là đi tới cái có mặt sờ sờ và nền tảng của ngôn ngữ. Tại sao? Tại vì chỉ có suy tư nghiêm chỉnh có đường hướng rạch ròi về bản chất của ngôn ngữ mới trở thành những câu hỏi chính đáng mà thôi. Từ đó suy ra: chúng ta đừng nên đặt những câu hỏi về thơ. Thái độ đúng nhất về thơ là suy niệm về thơ.

Chủ ý bài nói chuyện của tôi hôm nay là giúp chúng ta hiểu biết về ngôn ngữ. Để biết một cái gì đó ta phải sống cùng với cái đó, liên hệ với nó, gặp mặt nó, bị cám dỗ bởi nó, và để cho nó cuốn chúng ta đi. Hầu hết quý vị có mặt ở đây hôm nay đều bận tâm với những tư duy khoa học. Theo lẽ của khoa học, muốn biết cái gì thì ta phải có phương pháp rõ ràng. Nhưng theo tinh thần khoa học mới, phương pháp không phục tòng khoa học, mà ngược lại khoa học phục tòng phương pháp. Nietzsche là triết gia đầu tiên nhìn ra vấn đề này, ở những câu mang số 466 và 469 trong cuốn *Chí Hùng Vĩ* (Có người dịch là *Ý Chí về Quyền Lực*. Dịch như thế tức là chưa đọc hết hoặc chẳng bao giờ hiểu tác phẩm *Der Will zur Macht* của Nietzsche. Dịch là “quyền lực” là chỉ dịch đến nghĩa về “chính trị và xã hội” trong khi tác phẩm ấy bàn đến “ý lực” về nhiều thứ, bao gồm cả văn chương và nghệ thuật. *Chí Hùng Vĩ* của Nietzsche bàn đến ý lực trong đời sống, trong xã hội, trong quyền lực (chính trị), trong sáng tạo, trong nghệ thuật vân vân. Bởi thế Heidegger mới viết một bộ sách tuyên dương *Der Will zur Macht* là ý chí về sáng tạo nghệ thuật), Nietzsche viết như sau: “Không phải vinh quang của khoa học đã làm cho thế kỷ 19 của chúng ta trở nên độc đáo, mà chúng ta phải nói thứ vinh quang ấy chính là vinh quang của phương pháp khoa học cho mọi ngành khoa học.” Ở một đoạn khác Nietzsche nhận xét như sau: “Những cái sâu sắc có giá trị nhất chính là *phương pháp*.”

Nhưng tư duy đâu phải là một cách trình bày theo tinh thần khoa học. Bởi vì trong cõi tư duy làm gì có cái gọi là phương pháp hoặc thể tài. Tư duy là tư duy trong tự do theo cảnh vực của tư duy. Như vậy theo lẽ của khoa học làm sao chúng ta có thể hiểu được tư duy kiểu này. Còn cách tư duy nữa gọi là tư duy trầm mặc, tức là lối tư duy không bị ràng

buộc, và hoàn toàn tự do. Nhưng ta không thể đạt được lối dùng ngôn ngữ theo cách tư duy trầm mặc bằng ý nghĩa thông thường, mà ta chỉ có thể đạt được qua chiều sâu của ngôn ngữ. Vì ngôn ngữ là cảnh *vực mở đường* cho ta và đưa chúng ta đi.

Có lẽ chữ “Đường” hay “Đạo” là từ ngữ cổ xưa nhất để chỉ tâm tư trầm mặc của con người. Từ ngữ chính trong tư tưởng thi ca của Lão tử là “Đạo”. Chúng ta dùng chữ “Đường” trong nghĩa hẹp hòi, giống như một đoạn thẳng nối liền hai điểm. Trong khi ấy “Đạo” có nghĩa là lý, là tâm tư, là lẽ phải, là ý nghĩa, và là biểu tượng của uyên nguyên. Như thế, có lẽ cái bí nhiệm nhất của Lời nói thâm trầm là tự nó phát hiện trong lẽ “Đạo”. Và nó chỉ phát hiện như thế nếu chúng ta trả tất cả danh xưng trở về với cõi vô danh, không nói nên lời.

Khi chúng ta bàn tới ngôn ngữ, thì ngôn ngữ đã ở trước mặt chúng ta. Nghĩa là chúng ta chỉ nói theo ngôn ngữ hoặc đi sau ngôn ngữ mà thôi. Sự kiện quái đản này khiến chúng ta không hiểu được những gì nằm trong tư tưởng của chúng ta. Nhưng cũng chính cái quái đản ấy đã khiến cho chúng ta phải suy tư cẩn thận. Nghĩa là phải để ý ngay đến những gì hiện ra trong lãnh vực tư duy. Cái gọi là lãnh vực ấy ở khắp mọi nơi và gần gũi với tiếng nói của thơ. Như vậy, khi nói tới “bản thể của ngôn ngữ” tức là nói tới “ngôn ngữ của bản thể.”

Trong bài thơ “*Ngợi Ca Hòa Bình*” Holderlin đã viết như sau:

Trong yên lặng có ngữ ngôn trở về.

Ở phần ba trong cuốn *Lập Ngôn của Zarathustra*, Nietzsche đã viết những dòng vang vọng mãi trong tâm tư của George, như sau:

Linh hồn của ta ơi, ta cho người tất cả: Hãy hát lên đi.

Vì thế, trong đoạn cuối cùng tựa đề là “*Bài Ca*” trong tập *Das Neue Reich*, George đã mở đầu thế này:

Nếu còn vương vấn còn ngời
Nếu còn yêu dấu còn người dấu yêu.

Vậy thì, lối buông xuôi của nhà thơ không ảnh hưởng gì tới ngôn từ, ngược lại lối buông xuôi ấy thiết lập được tương quan giữa ngôn từ và sự vật. Ta gọi lẽ tương quan ấy là cái lẽ huyền vi, vì nó xuất hiện thật lạ lùng ở vào đúng chỗ mà nhà thơ nắm được cái gì đó như một món quà hay một vưu vật trong tay và nhà thơ muốn đặt tên cho nó. Nhưng cái gì đó hay cái

vật đó đâu có tên. Ngay cả nhà thơ cũng không biết cái tên của nó là gì.

Cái gọi là “vật” hay cái gì đó chính là ngôn từ. Nhưng ngôn từ không thuộc về lãnh địa của nhà thơ. Thế ngôn từ có thuộc về lãnh địa của tư duy không? Chắc chắn là không, vì khi tư duy theo đuổi một chữ trong thơ thì chữ đó lại trở thành một chữ vô hồn. Bởi thế kinh nghiệm về chữ trong thơ chỉ cho ta “ám chỉ” về nghĩa mà thôi, và chúng ta chỉ hiểu sự vật khi có từ ngữ dành cho sự vật. Nhưng vì “ám chỉ” chỉ về nhiều lối khác nhau, cho nên “ám chỉ” lại gây phiền toái.

Bàn về ngôn ngữ Aristotle có nhận xét như sau:

Tiếng nói có sẵn trong linh hồn và được biểu dương qua khát vọng của linh hồn. Cái gì đã được viết ra chẳng qua dựa vào tiếng nói mà thôi. Vì nhân loại không cùng chung chữ viết, cho nên tiếng nói cũng khác nhau. Nói một cách khác, những gì được trình bày trong hai cách nói và viết đều là những cái có sẵn của con người có chung khát vọng của linh hồn, và những gì khát vọng trình bày đều có dạng giống nhau.

Qua đoạn văn trên, Aristotle đã trình bày cho ta thấy cấu trúc của ngôn ngữ, theo đó chữ viết là ký hiệu của âm thanh, còn âm thanh là biểu tượng của kinh nghiệm về trí tuệ. Từ đó chúng ta có thể có một kinh nghiệm về ngôn ngữ. Nghĩa là chúng ta bước vào ngôn ngữ như bước vào một cái gì đó nó cuốn chúng ta đi. Hay nói một cách khác, nó biến liên hệ của chúng ta vào ngôn ngữ. Bằng cách nào?

Ngôn ngữ hay Lời nói của thế gian, không chỉ bàn đến chúng ta, những con người có tiếng nói, và có liên hệ với ngôn ngữ y như những mắc xích đứng giữa con người và ngôn ngữ. Mà phải nói thế này: ngôn ngữ là *Lời nói* để chuyển thế gian. Do đó ngôn ngữ là liên hệ của mọi liên hệ trong thế gian này. Ngôn ngữ lên tiếng, phù trì, chăm nom, và tạo ra vận hội để các dân tộc trên thế giới gặp nhau. Ngôn ngữ duy trì và đoàn kết các dân tộc ấy lại với nhau, y như bản chất thâm trầm của ngôn ngữ được thể hiện qua *Lời nói* của chính ngôn ngữ vậy.

Bản Việt ngữ của Nguyễn Quỳnh, Ph.D., Ed.D.

Xuân 1999

GUY BÉART

Không Còn Mai Sau

1.
 Bây giờ sống xa vạn lí
 Tận phía đầu kia Paris
 Lúc nào em muốn đổi thời
 Hãy chọn một chuyến viễn khơi
 Và tới thăm thì nhỏ to
 Tại nơi góc đường Hỏa Lò
 Thăm ta em quay gót về
 Xóm Saint-Germain-des-Prés

Không còn mai sau đâu nhé
 Ở Saint-Germain-des-Prés
 Không còn trưa mốt em ghé
 Những trưa hè ấy phai rồi
 Chỉ có hôm nay mà thôi

Khi anh lại được gặp em
 Ở Saint-Germain-des-Prés
 Em đã không còn là em
 Anh cũng chẳng phải là anh
 Ngày xưa sẽ không còn nữa

2.
 Em bảo: Trông anh lạ quá
 Phố xá cũng khác cũng lạ
 Luôn cả cốc cà phê sữa
 Cũng đã mất vị em ưa
 Bởi vì em đã đổi thay
 Và vì anh đã đổi thay
 Như trước đôi ta không thể
 Ở Saint-Germain-des-prés

Không còn mai sau đâu nhé
Ở Saint-Germain-des-Prés
Không còn trưa mốt em ghé
Những trưa hè ấy phai rồi
Chỉ còn hôm nay mà thôi

Khi anh lại được gặp em
Ở Saint-Germain-des-Prés
Anh cũng chẳng phải là anh
Ngày xưa sẽ không còn nữa

3.
Cái trò ái ân phút giây
Ở trong khu phố nhỏ này
Vì chỉ là sự tạm bợ
Đã mang dáng vẻ muôn thuở
Những đêm rớt đổ vô đêm
Thấy tắt chìm vào lãng quên
Nói chi đến chuyện hậu thế
Của Saint-Germain-des-Prés

Không còn mai sau đâu nhé
Ở Saint-Germain-des-Prés
Không còn trưa mốt em ghé
Những trưa hè ấy phai rồi
Chỉ còn hôm nay mà thôi

Khi anh lại được gặp em
Ở Saint-Germain-des-Prés
Em đã không còn là em
Anh cũng chẳng phải là anh
Ngày xưa sẽ không còn nữa

Nguyễn Đăng Thường chuyển ngữ

* IL n'y a plus d'après (Không Còn Mai Sau), nhạc phẩm của Guy Béart, do cô ca sĩ hiện sinh Juliette Gréco, bạn thân với Sartre, trình diễn, là bài hát của một thời vang bóng. Người dịch đã thay đổi sự xưng hô “em” của ca khúc thành “anh” cho bản dịch, vì nghĩ như vậy hợp lý hơn. NĐT.

PHAN HUYỀN THƯ

Điệp Khúc: “Sáng Mùa Đông”

Dần nổi vô ơn không thoái thác
em thêm miết ngón tay
không vị mặn
của anh.

Mất
môi
lưỡi
răng
nha phiến.

Anh ở đâu sót lại trong vết xước
em cào ngực rách ra những vì sao.

Điệp khúc: “Sáng mùa đông
thoa kem vào chân gác lên bậu cửa
thoa kem vào chân gác lên bồn rửa
Vào trong ra ngoài trơn tru.
Vào trong ra ngoài êm ru”

Vết xước đang lên da non
vẩy huyết tím đen
Em cào ngực.
Không có anh trong da thịt.

Anh ở trong mồ hôi chân
gác trên bồn tắm
đã thoa kem.
Điệp khúc: “Sáng mùa đông...”

19-01-99

NHỚ BÃO

Quãng qua cửa sổ
xác những phù du
cánh mỏng bão hoàng hôn
tôi ngồi lên đống ván nát
con dơi đập cánh
không cư trú cùng lũ chuột chù.

Nhớ mùa nào hoa cúc
hộc lên vàng mắt bão
ăn năn thuyền giấy đưa đám
lót áo quan một cỗ lá ướm
vết chuồn chuồn ân ái trước cơn mưa.

Chiếc cặp tấm gài héo hoàng lan
phăng phăng dưới rãnh
em bảo cho tóc thôi đãi gió
một đời ướm tằm...

Cơn bão cũ mùa đi không tan
mùi hoàng lan và vết chuồn cắn lá
rãnh nước cạn rúc rích khe cửa
mảnh ván hoen tình niêm ướt gủ đỉnh.

26/11/98

Người
 người đi
 tương
 lai

Hai nghìn năm trước sinh nhật tôi?
 Nhiều nghìn năm trước sinh nhật loài người.
 Người

người đi
 tương
 lai...
 cần có niềm tin để đeo lời hứa.

Tôi vùi sâu lòng đất bên trên không cỏ
 Không con đế buồn không cả giọt sương.

Người
 người đi
 tương
 lai...

Trang sức: ác và đói, nghèo và ngu.

Tôi nằm đây đợi loài người trở lại
 để

nói
 về
 sự
 đi.

ĐỖ KH.

Liên Khúc Ông Đồ

Quân bất kiến tại Tương giang đầu
Tương giang vĩ Hoàng hà chi thủy
Hải âu phi xứ bất phục phản
Mùa thu lá bay máu nhuộm bãi Thượng hải

Ông đồ vẫn ngồi đó

Hoàng hà chi thủy em ơi
Dạ đáo trung thanh bất phục hồi
Ngã ái từ xưa như danh tướng
Cô tô thành ngoại một mình tôi.

(5/02/98)

PAI LIN - NAM VANG VÊ HÀNG

Xin chào ông phó tỉnh trưởng
Đầu tôi tóc đã bạc gần hết
Xin chào ông thủ tướng
Gia đình tôi chỉ có mấy người
Chỉ cần cái biệt thự nhỏ nhỏ
Sống cho tới ngày tôi trăm tuổi
Làm ơn cho xin lỗi
Chết 1 triệu người
Cho xin lỗi
Chết hai thì cho xin gấp đôi

Đủ rồi đủ rồi
Làm ơn cho xin

Khmer Đỏ Cựu Lãnh Tụ Blues

(29/12/98)

NGUYỄN THỊ NGỌC NHUNG

Người Tình

Người tình trăm năm
Người tình một thời
Người tình một lúc

Những người tình
Gặp ở hành lang
Tiệm sách trộm chữ
Quán cà phê sẫm màu thốc hương
Quày rượu cười nghiêng ngã
Lề đường đứng đợi đèn xanh

Liếc mắt ngó.
Thấy nhau. Khoảnh khắc.

Khoảnh khắc như một lúc
Một lúc như một thời
Một thời như trăm năm.

Cũng thế.

12/98

Yêu

Xác bác xang bang trái tim tôi.

1/99

CHÂN PHƯƠNG

Chùm Thơ Xuân

nắng mới mưa mới
chúm chím thảng tư
chồi lộc trong tôi
thầm thì tiếng nói CP.

1

nắng non lấp lánh
màu sắc hồi sinh

mưa phùn rắc phép lành

tôi bước vào
lễ hội thảng tư

chim sẻ chủ tọa
buổi khai mạc mùa thơ mới

2

trái đất làm chủ hôn
chim tụ về chứng giám

bước vào thánh đường mùa xuân
tôi lạy giáo chủ mặt trời

quí cạnh đoá hoa đầu
chủ lễ cưới

3

đi theo gió sớm

ghé quán bình dân
điểm tâm với nắng trời

nghe chổi lọc
bập bẹ nguyên âm

nhìn mùa xuân tập thở
trong lồng ngực

đôi chim nhỏ

Viết Lúc Giao Thừa

Lê Đạt

Trăng ba vì sao đổi chữ thiên di.

1. Tôi xin phép được nhắc lại một lần nữa. Thời kinh tế thị trường phát triển trên qui mô toàn cầu, thơ trở thành vô dụng và cấp thiết. Vô dụng vì nó khó tiêu thụ, không nuôi nổi nhà thơ đâu ở mức cơ khổ nhất, nó không giải quyết được đòi hỏi "đầu tiên tiền đâu" của mưu sinh. Cấp thiết vì nó chứng tỏ rằng trong một cơ chế thị trường không phải tất cả đều đã trở thành hàng hoá, rằng bên cạnh giá trị tiêu thụ còn có một hệ giá trị khác, rằng nhân loại đã nhất trí bầu một thượng đế mới tên là khách hàng.

Hình như Trang Tử cũng có nói: " Thiên hạ nhiều người biết được lợi ích của cái hữu dụng, ít người biết được lợi ích của cái vô dụng"

Bác sĩ Goebbels, bộ trưởng bộ tuyên truyền nổi tiếng của chủ nghĩa Quốc xã Đức, đã có một câu nói bất hủ: "Khi tôi nghe nói đến từ văn hoá, tôi rút súng ra" Mặc dầu Goebbels là một kẻ có học, không thể coi y như một người có văn hoá.

Văn hoá nhằm duy trì phát triển phần người trong mỗi con người. Văn hoá nhằm xây dựng những con người có ý thức (hay như báo chí ta vẫn thường viết : con người tự giác), con người tự mình làm chủ vận mệnh mình trên cơ sở vốn kiến thức tích lũy nhiều đời của nhân loại.

Một đất nước muốn độc lập tự chủ bền vững phải nuôi dưỡng phát triển công dân có tính độc lập, tự chủ cao hay nói cách khác những công dân có văn hoá thực sự.

Ít lâu nay học vị thạc sĩ đã trở thành một định danh khá quen thuộc đối với đông đảo quần chúng; học vị này được dịch từ định danh Pháp ngữ

agrégé, theo ngữ căn học, agrégé gốc từ hai tiếng La tinh ex(thoát khỏi) và grégis(bầy đàn).

Ai cũng biết thế kỷ hiện đại là thế kỷ của truyền thông đại chúng. Không ai chối cãi lợi ích to lớn của nó. Một sự kiện xảy ra trên bất cứ một góc hẻo lánh nào của hành tinh chỉ ít phút sau gần như cả loài người đều hay biết. Không ai có thể đóng cửa tự do làm bậy lâu dài ngoài vòng luật pháp và tương lai như trước. Thông tin đại chúng đã đánh dấu kỷ nguyên dân chủ mở cửa của nhân loại, phá bỏ những hàng rào ghetto (biệt khu) của mọi thứ chủ nghĩa kỳ thị ngu tối. Thế giới, do phương tiện thông tin đại chúng, như nhà lý luận nổi tiếng về truyền thông Mc Luhan đã phát biểu, ngày càng có khuynh hướng thu nhỏ lại và trở thành một làng địa cầu. Nhưng truyền thông đại chúng cũng có mặt không hay, nó dễ góp phần tạo thành những mốt, những cách nhìn a-dua nguy hiểm. Hơn nữa hình ảnh không phải không biết nói dối. Sau chiến tranh vùng Vịnh một thời gian người ta mới phát hiện được rằng không ít những hình ảnh được truyền tải đã bị bộ máy tuyên truyền Hợp chủng quốc dàn dựng nhằm có lợi cho chiến dịch quân sự của họ.

Tôi không có ý phản đối Octavio Paz, nhà thơ lớn Mêhicô khi ông nhắc nhở các nhà thơ không nên coi nhẹ “mặt trận truyền hình”. Nhưng tôi vẫn lo. Cái đáng ngại nhất của truyền hình có lẽ là xu hướng dễ biến tất cả thành một trò diễn, hay như người ta thường nói, một Show, nó có nguy cơ khuyến khích phần nổi, phần hào nhoáng, điều bộ hơn là phần sâu, phần cô đúc của thơ vốn bao giờ cũng là một cố gắng thâm canh sống. Nói thế không có nghĩa rằng màn ảnh nhỏ không thể không đạt đến mức sâu sắc.

Ừ thì các nhà thơ cứ thử xem! Biết đâu chúng ta chẳng tìm ra được một hình thức độc mới.

Nhưng tôi vẫn thầm mong một số ít nhà thơ “kém thức thời” lặng lẽ ngồi trước bàn viết kiên trì cuộc đối thoại ít ồn ào, ít nổi tiếng, chán nản và mệt nhọc với các con chữ.

2.

Nhất thiết không nên nhầm lẫn sự giàu có với sự “sang trọng”; giàu có thuộc phạm trù đơn thuần kinh tế, sang trọng thuộc phạm trù khác, phạm trù văn hoá và nhân bản, phạm trù tư cách.

Làm thơ thường được coi là một hoạt động sang trọng. Một người “sang” như Nguyễn Tuân mà đôi lúc cũng không khỏi bùi ngùi vì đã là một “nhà thơ hệt”. Nhưng nhà thơ không phải một chức vị suốt đời. Mỗi lần bắt

đầu làm một bài thơ, nhà thơ lại phải trải qua sự bỏ phiếu tín nhiệm của chữ.

Nhận xét về nhà thơ đồ sộ Victo Huygô, một nhà thơ nổi tiếng thế kỷ XX Jăng Côtô đã có một nhận xét khá “ác khẩu”. Huygo đó là anh chàng rồ, cứ ngỡ mình là Victo Huygô”. Như vậy là bản thân Huygô đã không ít lần thất cử qua những cuộc bầu khất khe và dân chủ của chữ!

Nhà thơ phải cố gắng học tập, cố gắng tự trau dồi để xứng đáng với thơ.

Điều bất hạnh nhất đối với một nhà thơ là sau khi viết được những câu thơ sang trọng được yêu mến, tư cách và nghề nghiệp sa sút đến mức đọc giả nhiều khi phải tự hỏi làm sao trước đây anh ta lại có thể viết được những vần thơ sang trọng đến như vậy hay nhà thơ “số đỏ” đã nhận được chúng ở vệ đường.

Sau khi éintein phát hiện ra thuyết tương đối có người ca tụng ông “Ngài đã tạo ra một thế giới mới”. Nhà bác học khiêm tốn trả lời: “Chỉ có Thượng Đế mới có khả năng tạo ra một thế giới, tôi chỉ đơn thuần tạo ra một cách nhìn mới”.

Công đức của các nhà bác học, các nghệ sĩ lớn chính là tạo ra một cách nhìn mới về thế giới, khai tâm nhỡn quan và mở mang bờ cõi tinh thần. vật chất cho nhân loại .

Phần lớn các nhà thơ “trẻ” đều bắt đầu “già” vì thường nghĩ và nói lại những điều đã học được của người xưa. Nhà thơ tự trọng cần phải phấn đấu gian khổ để tạo cho mình một “ngôn ngữ riêng”. Và chỉ khi bắt đầu có một ngôn ngữ riêng nhà thơ mới thật sự trở thành trẻ. Giới phê bình thường mệnh danh độ thành niên này là tuổi trẻ cấp hai của nhà thơ.

Đó là một hành trình vô cùng gian nan nhiều khi chẳng kém gì cuộc Tây du vạn thủy thiên sơn của thầy trò Đường Tăng một lòng dẫn bước vào đất Phật.

*Tôi bán khoán cửa
chùa Quán ngữ.
Lời chuộc tuổi mình
Nói thật khai sinh*

Trong cuộc hành hương khó khăn kể cả nguy hiểm này thường được các nhà thơ, các nhà phê bình cần tận lực ưu ái giúp đỡ nhau.

Ngạn ngữ Pháp có câu: “Đổ kỹ như nghệ sĩ”.

Đó là một cách ứng xử thiếu văn hoá, một hủ tục không nên bảo tồn. Phải nuôi dưỡng vun đắp tình bạn chữ như một văn đức mới của thế kỷ XXI.

Trong cõi mở mệnh mông của thơ không một người cầm bút tự trọng nào có quyền thốt lên. **“Trời đã sinh Du sao còn sinh Lượng”**

Thơ không vận hành theo nguyên lý loại trừ mà theo nguyên lý bổ sung.

Không ai đâu là thiên tài có thể vỗ ngực tự xưng đại lý độc quyền của Tổng công ty chữ.

Nhà thơ đấu tranh bằng sự tự khẳng định chứ không phải bằng đá kích cũng như triết hạ nhà thơ khác. Đừng bao giờ quên rằng trong hoạt động trí tuệ lương thiện, thất bại lầm lẫn của người này có thể đóng góp cho thành công của người kia.

Hãy biết ơn và tỏ lòng thành kính với các liệt sĩ không thành danh trong nghĩa trang chữ nhân loại.

3.

Nói rằng không thích nổi danh là nói dối. Nhưng người quân tử phải đặc biệt cảnh giác với danh vọng. Nó dễ tác động như một thứ ma túy nguy hiểm. Không hiếm nghệ sĩ có tài năng đã lãng phí đời mình trong việc vẽ mặt bôi râu diễn vai “nhân vật” mà danh vọng đã khoác cho họ. Thơ không phải một cuộc thi hoa hậu.

Lý Bạch Đỗ Phủ ai hóa ai đây? Trong hoạt động văn nghệ nên ít bận tâm đến ngôi thứ mà nên bận tâm nhiều hơn đến tính khác biệt, tính độc đáo.

Tôi không bài bác việc trao giải thưởng. Việc làm này có một giá trị khích lệ rất tốt miễn là vô tư và đừng tuyệt đối hoá nó.

Giải thưởng Nobel là một giải thưởng sang trọng. Và hội đồng chấm giải thưởng gồm những bậc trưởng thượng đáng kính.

Nhưng Hội đồng này đã khai mạc giải thơ thế giới bằng việc tuyên dương nhà thơ Xuylri Pruyđom mà tác phẩm tầm thường đã sớm ả mục trong nghĩa trang quên lãng. Xin Chúa hãy độ trì cho giấc yên nghỉ ngàn năm của nhà thơ trúng số và xá cho sự nhầm lẫn của con người.

Các cụ thường nói: “Không thành danh cũng thành nhân”. Theo tôi một nhà thơ có tư cách cần bận tâm đến việc thành nhân hơn thành danh. Người lo thành danh lấy danh vọng làm ga đến. Người lo thành nhân lấy danh vọng làm ga đi.

Hình như chúng ta có quá nhiều nhà văn nhà thơ và chưa nhiều người chuyên tâm làm nghề viết. Muốn xây dựng một nền văn học hiện đại cần một đội ngũ đông đảo người chữ tinh thông nghiệp vụ, cũng như để xây dựng một nền công nghiệp hiện đại cần một đội ngũ đông đảo thợ lành nghề.

Tôi yêu Basho, nhà thơ tu sĩ lang thang những lần vinh quang điểm danh đều trả lời “Vắng mặt”

Một nhà thơ cao thủ nhiều khi không phải người mang đầy huy chương lộng lẫy trong cuộc đua tài mà là người mang đầy vết sẹo âm thầm chiến thắng bản thân mình.

Tôi đã nói với một nhà văn nổi tiếng từng có một thời là bạn tôi khi khi anh công bố một bài phát biểu trên một tờ báo nọ đã cẩn thận ghi chú dưới tên mình hai chữ nhà văn: “Một người viết lâu năm mà phải xuất trình chứng minh thư hay danh thiếp thiên hạ mới biết mình là nhà văn phải nên coi đó là điểm chẳng lành nếu không muốn nói là điều đáng buồn.”

4.

Sản xuất ra một khái niệm thoả đáng là một điều kiện cần nhưng chưa đủ.

Một khái niệm không được xác định có nguy cơ trở thành huyền thoại.

Theo lý thuyết, một thông điệp phát ra nếu không được nuôi dưỡng với thời gian sẽ tiêu hao thông tin và có thể trở thành “tiếng động”.

Ít lâu nay trên báo chí cũng như màn ảnh nhỏ trong lúc nhận xét một số công trình văn học nghệ thuật đã chớm có dấu hiệu lạm phát khái niệm đậm đà bản sắc dân tộc mà nhiều khi cả người phát lẫn người nhận chẳng rõ mặt mũi mô tê ra sao .

Các nhà lý luận cần phải sớm phỏng dựng chân dung bản sắc này càng chi tiết càng tốt.

Không một thể căn cước của bất kỳ công dân nước nào mà lại có thể đơn giản ghi ở mục đặc điểm: đậm đà bản sắc dân tộc.

Bản sắc dân tộc không phải một thứ tiền tồn kho lúc cần cứ việc rút ra tiêu sài mà cần phải tìm kiếm chiêm nghiệm nghiên cứu nhiều khi rất vất vả.

Đó là một hành trình “Trường kỳ hồi nước tìm nguồn”.

Bản sắc dân tộc không tĩnh mà động -- Điều trở trêu là người ta càng đi về phía trước, càng hiện đại hoá thì lại càng phát hiện được bản sắc dân tộc một cách đầy đủ hơn, phong phú hơn.

Đã có một thời, nhiều người đánh đổ đồng những hoạt động tâm linh của dân tộc vào phạm trù duy tâm thậm chí mê tín. Với đà hiện đại hoá, một số hoạt động tâm linh (nó là một bộ phận không thể thiếu trong bản sắc dân tộc) đã được chú ý, phục hồi, và quan trọng hơn nữa được nghiên cứu.

Thể lục bát là một truyền thống chứ không phải truyền thống duy nhất

củathơ Việt. ***Quốc âm thi tập của Nguyễn Trãi, thơ Hồ Xuân Hương, Tú Xương, Nguyễn Khuyến ...*** có lục bát đâu mà vẫn đậm đà bản sắc dân tộc .

Tôn trọng truyền thống là cần, nhưng mở cửa ra thế giới, trẻ hoá, cách tân nó tạo ra những truyền thống mới còn quan trọng hơn và phải được coi là biểu hiện tốt đẹp của bản lĩnh dân tộc.

Mong muốn sâu xa của người làm thơ hiện đại là tổ chức lễ Giáng sinh mình cùng ngày với lễ Phục sinh ông cha.

***Uống nước nhớ nguồn là một truyền thống hay.
Con hơn cha là nhà có phúc cũng hay không kém
Con nhà tông chẳng giống lông cũng giống cánh .***

Và cánh dùng để bay.
Tôi hay những truyền thống bay.

Trích “Chuyện cùng Mimôza”

NGŨ HUYỀN CƠ

Giang Hành

Kỳ nhất:

Đại giang hoành bão Võ Xương tà
Anh Võ châu tiền vạn hộ gia
Họa khả xuân miên triều vị tức
Mộng vi hồ điệp dã tâm hoa

Kỳ nhị:

Yên hoa dĩ nhập lô tư hạng
Họa khả do diên Anh Võ châu
Túy ngọa tỉnh ngâm đô bất giác
Kim triều kinh tại Hán giang đầu

Đi Trên Sông

Bài một:

Sông lớn nằm ngang Võ Xương ôm
Bãi hoang Anh Võ mái nghiêng cồn
Nửa giấc mơ xuôi thuyền chữa chạy
Mộng bướm tìm hoa mãi dập dờn

Bài hai:

Giấc mộng tình xao vào hẻm vắng
Thuyền còn lững thững bãi loanh quanh
Say mèm thơ tỉnh đều không hiểu
Sáng nay giật thót đã đầu gành

Nguyễn Tôn Nhan dịch

(theo Tuyệt cú tam bách thủ)

Tác giả:

Sinh khoảng năm 844 – mất khoảng năm 871. Tên tự Ấu Vi hoặc Huệ Lan. Người ở Trường An. Nữ thi nhân Đường. Vợ bé của Lý Ước, hình như có thời gian sa vào kỹ viện. Nhiều tài tử, thơ lãng mạn, có phần sa đọa vào tình dục. Thơ chưa hề được dịch ở Việt Nam, tuy có tên và tác phẩm trong sách *Toàn Đường Thi*. Hai bài tứ tuyệt trên cũng hàm chứa ý vị sắc dục.

其二
 点笔横江行
 其
 以江横抱武昌斜
 其二
 烟水三鸥鹭港
 其二
 画舸洲前万客家
 其二
 董舸横沿鸂鶒洲
 其二
 妾看楼榭也穿心
 其二
 小艇依然在汉江头

阮章洪手书

HOÀNG NGỌC BIÊN

Tuổi Một Ngày

ngày hôm qua ta chưa sinh ra
 ngày hôm qua ta chưa có mặt
 cuộc đời qua
 túi bụi giữa chốn người
 có đủ nước mắt có đủ nụ cười

ta biết sẽ tới...
 chết sau khi đã sống
 một ngày

ngày trong ngày
 đêm trong đêm
 những lá kính muôn mảnh
 ngày nối liền
 đêm nối liền
 mây bay qua mây
 ngọn đèn khuya
 phụt tắt
 mặt trời xưa
 nổi nhớ ngàn trùng

ngày nhận mặt
 ngày
 cuối năm mùa bão
 đường trắng xa trông
 âm vọng
 đường
 mây

mây với núi một màu
 lam ngọc
 người nhớ người
 tuổi nhớ ngàn trùng

PHAN NHIÊN HẠO

Những Thời Của Tôi

Quả dưa hấu soi mình trong gương
hối đầu
sự cường tráng nhẵn thín
của kẻ tập thể dục mỗi ngày 30 phút
ăn thức ăn low-fat
uống nước nhiều
lèo lái những chiếc xe bình yên

Tôi soi vào tường kính của ngôi nhà cao tầng
giữa những hồi tưởng dài lâu, một viễn ảnh kim loại
một rãnh mạch bóng loáng
thời của sự xa lánh bất cứ điều gì không lắp ghép được

Tôi là một người chơi billiards thi thoảng
hững hờ, không ăn thua
ném đồng 25 cent cho một người homeless
suốt ngày ngồi ngoài cửa
soi mặt vào những vỏ chai bia
thời của những cơn say rỗng tuếch và không biết làm gì
những cuộc cách mạng đều buồn ngủ

Một ngày tháng Hai lạnh, một chiếc xe ice-cream dao đi qua
điệu nhạc vui tai, cái vẫy tay quyến dụ
thời của một đứa trẻ hồng hào
chạy đuổi theo những sự thèm thuồng không đâu.

THÀNH TÔN

Ta, Như Một Hàm Hồ

1.

Cũng không chóng thì chầy
 Đời ta rồi sẽ hồng
 Bởi ai tin được mình
 Khi nói ăn cùng một miếng

Nhưng dù sống thế nào chẳng nữa
 Một đời mang nặng dấu dương gian

Làm sao tẩy sạch đời ta
 Trong óc người đã sẵn
 Làm sao xóa bóng cuộc tình
 Khi trang đời vừa lật

2.

Đến lúc mỗi người trong chúng ta
 Vuốt ve niềm kiêu hãnh mọn

Bởi lắm lần riêng nào
 Không tuyệt vời một phía
 Khác nào nốt ruồi son
 Trên ngực hồng em bát ngát

Khác nào gương mặt ta
 Ngày qua dấu đời biến đổi
 Khác nào tâm hồn em
 Lặn sâu vào niềm cô đơn nọ

3.

Mỗi ngày phải soi gương
Có ngỡ đâu đã nhờ mặt thủy
Ẩn hiện nhan diện mình
Trong lớp đời nhầy nhụa

Có cần hiểu đến ai
Khi cuộc ta chưa rõ
Có phải nói thao thao về những kẻ
Mà chính mình bôi mặt mù tằm

Tự lẫn trốn trong ta
Những dối lừa đần độn
Tự chui nhủi đời mình
Lấm lọc lừa phiến lụy

Thấy được chính ta rồi
Quả có nhờ gương kẻ khác
Nhưng lập lờ trên mỗi dung nhan
Nghìn đời chưa nói hết

Nó ẩn dấu một hành vi
Trăm ngàn năm bần bật
Hàm chứa một trần tình
Suốt một đời tự thú

4.

Lương tri nào có phải của ta
Nếu không từ kẻ khác
Nhưng sống đời ta cho những ai
Hẳn là điều vô lý

Có phải sống với nhau là tự hiểu
Nỗi cô đơn thu dọn lại riêng mình
Có gì khác hơn không
Khi soi vào gương mặt lạ
Em nhìn thấy được gì
Khi đời anh bóc trần, lật trái
Họa hoằn nỗi cô đơn
Riêng mỗi người một lớn

Chung sống chính thị là
Bất đầu ta thủ thế

5.

Có điều thật lạ lùng
Em nào đầu đã hiểu
Mỗi khi lời thốt ra
Ý đã ngầm xuyên tạc

Mỗi khi lời thốt ra
Không còn tin ta đã nói

Chắc không ai không rõ chính mình
Một khối đời khó hiểu
Bởi ta thất lạc ta
Ngay buổi đầu đã dẫn

Em tin chính vào lời em
Thật là điều kỳ lạ
Tin vào được gì ta đã nói
Khác nào theo dấu ngựa truy phong

Bám vào ý tưởng mình
Không lấy gì làm trọng
Lẽ dĩ nhiên là ta đánh lừa
Ngay chính ta mắc bẫy

Nhiều lúc thật tầm thường
Phải nhân danh một người để nói

6.

Có một điều hiển nhiên
Không bao giờ chịu thấy
Sống là thoa son trát phấn đời mình
Mỗi ngày thêm xấu xí

Bởi quan niệm sống như là kẻ khác
Trốn trong ta ve vuốt nỗi tình riêng

Lầm lẫn nào ta chẳng có
Mơ trốn chi nghìn nỗi thẹn thùng
Hãy nói toạc những điều
Ngặt thốt ra lại chính mình đối gạt

Hụp lặn trong phân vân
Để rồi không có thực
Như chìm đắm vào tình chung
Để thấy mình đơn chiếc

Đừng giận hờn nhau chi vội
Hiểu thế nào trong cõi riêng

7.
Nhiều lúc tưởng đã xong
Những điều ta thanh toán
Nào ngờ sợ vô hình
Buộc đời ta trong đó

Nào ngờ chính cuộc ta
Đã chơi trò cút bắt

Thỏa mãn một điều nào
Chắc gì lòng ta đã thuận
Sống dùm ngó mọi người
Với nỗi lòng thấp thỏm

8.
Có ai tin chắc đời mình
Trên một đường đã vạch
Bởi sống còn nhân danh kẻ khác
Phải đâu ta thế đứng riêng mình
Thật sự có nhiều khi
Mặc cho đời thành kiến

Thế rồi ta có chắc là ta
 Trong tâm suy diễn nọ
 Ngoi ngóp sởi ăn năn
 Riết rồi dây cũng đứt

Riết rồi chính niềm tin
 Phú cho đời chẵn lẽ
 Những cái lặc thật tình
 Chung qui trò sắp ngửa

9.
 Ví phỏng nó là người
 Có điều gì đáng nói
 Dù sinh ra đời không đánh dấu
 Cũng còn vườn chàm vết thâm quen

Chui rúc vào niềm riêng
 Nào ngờ ta đồng lửa
 Vết vát chút tình hoài
 Nổi lòng nghe đã mục
 Dạng thức nào trên mỗi chúng ta
 Không lỏng trong chiếc bóng

10.
 Thật sự ta chán đời
 Chính là người được cuộc
 Nửa đường đi đến muốn quay lui
 Cũng một lỗ lằm quen thân mất nết

Chắc em lạ lòng
 Do chính điều em bày biện
 Anh cũng chả khác nào
 Một anh mù nói tướng

Chúng ta chả khác nào
 Chính điều ta đã tưởng

11.

Thêm những thắc mắc vào
Chai lì hơn cuộc sống
Nhưng dẫn đến một đường quen
Chắc gì em chịu bước

Khổ tâm thay những ai không chịu hiểu mình
mà cam tâm làm theo kẻ khác

Nhân danh một đời thừa
Nói những điều đã thiếu
Nghĩ đến thực đứng đưng
Như ván đời đã lật

Cây bài nào không mang một dấu riêng
Như vết chàm đã sẵn
Ích lợi gì đâu điều đã thấy
mà phanh phui thù nghịch riêng tây

12.

Nhiều lúc nghĩ chính mình
Đúng là trò bịp bợm
Phải trái trên một đường đây
Xem như màn hát xiếc

Có đến thật sự rồi
Mới thấy mình lầm lẫn
Ra khỏi một nơi nào
Quả là điều bất hạnh

Ta nào rõ chính ta
Hơn một lần sắp sửa

13.
mài nahn đời ta thành nổi nhọn
Có điều gì vô lý hơn không

Thế mà chính thị là
Một điều tiên quyết đã
Có giải thích nào không là lần tự thú
Ngay trong ta bất lực đã tràn trề

14.
Thật chả mới lạ gì
cánh đời khi đã mở
Tự thân ta là người
Đều tầm thường, hẳn thế

15.
Có phải vậy không em
Cửa nào ta chớm gõ.

Thơ và Họạ

Thái Tuấn

Thơ là gì?

Có người hỏi nhà thơ: “Thơ là gì?” Nhà thơ bảo là trái táo rụng. Người đó thắc mắc về câu nói của nhà thơ, nên tìm đến hỏi tôi. Tôi bảo ông nên kiếm những cuốn sách nghiên cứu về thơ, những bài báo luận bàn về thơ mà đọc.

Ông ta nói ngay: “Ấy chính vì đọc các sách báo nói về thơ, mà cũng không hiểu được; nên phải đến cầu cứu nhà thơ.”

Tôi bèn kể cho ông ta nghe câu chuyện trái táo của Newton, một nhà bác học kiêm vật lý, thông thiên văn và toán học; cũng phải kiên nhẫn; nhìn đến trái táo thứ mấy mươi ngàn, mới gặp được định luật sức hút. Và khuyên ông bắt chước cụ Newton. Ông cứ việc đọc sách báo về thơ, không cần hiểu ngay và nhớ nghe cho nhiều thơ; may ra ông gặp nàng thơ. Nàng là con người đẹp nhưng tính nết thay đổi bất thường, không giống trái táo đâu. Khi thì đoan trang thùy mị chất phác hiền từ; lúc thì đánh đá xỏ xiên, nhí nhảnh, hoặc làm duyên làm dáng. Cũng có khi mặc bộ đồ đầm hay bộ xường xám; hoặc có lần mặc chiếc váy cũn cỡn như chị mò cua. Cũng đôi lần tô hô như nhộng. May ra có dịp hội hè được bầu hoa hậu. Mỗi thời, mỗi mốt. Có thời bộ răng đen được khen là hạt huyền. Có thời đánh cái quần trắng bị mắng là đi thõa me tây. Biết thế nào mà nói cho cùng. Ông cứ ngồi nhà bới tìm trong đồng sách làm sao gặp được nàng. Sách vở có nói năng bàn bạc cũng chỉ khen cô nàng có dáng đi đẹp, cô kia có chiếc răng khểnh đẹp. Mắt lé hay không lé cũng có thể đẹp. Thời buổi văn minh càng thêm khó khăn đâu là tóc giả, đâu là tóc thật. Nữ trang vàng y lẫn với xi kên. Chính các nhà thơ cũng phải tự chọn lấy một nàng. Mà người nào mình yêu chẳng đẹp nhất trần gian.

Ông ta nghe xong bảo tôi tán hươu tán vượn bỏ mà đi.

Hình và Bóng

Phòng vẽ của tôi rất chật hẹp. Nói cho đúng chỉ là một góc cái phòng ngủ, thu xếp lại để có chỗ vẽ tranh.

Người nào không khó tính lắm; tôi mới dám mời lên xem tranh. Một vài anh bạn họa sĩ quen thân đã gọi chỗ vẽ nhỏ bé ấy là cái bàn thờ ông Địa.

Cũng do sự chật chội nên mỗi khi vẽ xong được bức tranh; tôi thường đem treo ở nơi phòng khác. Trước hết là cho có chỗ vẽ; sau nữa, được nhìn lại bức vẽ ở một chỗ rộng rãi đủ tầm nhìn, đủ ánh sáng hơn. Ngoài trừ tôi, nhà tôi là người xem tranh tôi nhiều nhất. Phòng khách có cửa thông sang căn bếp nên vừa nấu ăn, vừa chạy qua chạy lại xem tranh. Có khi đang mải mê ngắm tranh, mà nghe tiếng nổi canh sôi sục trong bếp là nằng bị cụt hứng tạm ngưng. Nổi canh vẫn thiết thực và hiện thực hơn sự thưởng ngoạn nghệ thuật.

Song may mà có nằng, chịu khó xem tranh tôi; nên tôi cũng được đôi chút hãnh diện. Những bức tranh tôi vẽ khuôn khổ khá lớn đem treo nơi phòng khách, có khi cả tháng trời. Khách khứa bạn bè lui tới thăm hỏi mà tuyệt nhiên, chẳng ai nhìn thấy tranh. Câu chuyện qua lại, người thì hỏi thăm cái nền nhà mới lát gạch. Kẻ thì khen bộ bàn ghế mới sắm. Tranh vẽ ra chẳng ai xem, thật đáng buồn.

Tôi bỗng nảy ra một mưu kế. Phòng khách có tất cả hai bức. Một bức tôi treo lệch lạc, bức kia tôi treo lộn ngược.

Quả nhiên từ bác thợ sửa ống nước đến vị thầy thuốc gia đình và đến các văn nhân tài tử đến chơi, ai cũng nhìn thấy tranh. Tôi chợt nhớ lại cô con gái của một ông bạn thân, nhân một bài viết về kỷ niệm thân phụ cô và tôi: “Bức tranh khi đã treo lên tường, thường là bức tranh bị bỏ quên.” Rút kinh nghiệm ấy, khi muốn cho thiên hạ biết đến tranh mình, chỉ việc đem treo lệch, treo ngược hoặc vẽ ngược và cũng có thể chẳng nên vẽ gì cho mệt. Cứ treo mảnh vải trắng, cái khung trống không bảo đảm sẽ được chú ý.

Vấn đề đẹp xấu; nghệ thuật hay không là chuyện khác. Tôi nghĩ nếu tôi là nhà chép sử về hội họa tôi sẽ viết rất ngắn gọn, cô đọng.

Lịch sử hội họa chia làm ba giai đoạn chính. Giai đoạn thứ nhất: Hội họa có hình ảnh sự vật nhìn thấy. Đây là cái cây, đây là cái nhà và kia là người.

Giai đoạn thứ nhì: vẽ cái này người ta nhìn ra cái nọ. Thôi thì loại bỏ hết. Cây cối nhà cửa người ngòm vắng bóng trong tranh. Chỉ giữ lại đường ngang nét dọc, màu xanh sắc đỏ.

Giai đoạn thứ ba: cho luôn tất cả, sắc màu đường nét đi chơi chỗ khác.

Trả lại cho nền vải, tờ giấy sự trong trắng trinh nguyên. Nghệ thuật sẽ tựa như con người đã trút bỏ thân xác, để cái hồn được tự do bay lượn rong chơi.

Sách vở cũng đã dạy: Nghệ thuật và cái đẹp ở khắp nơi. Ở đóa hoa vừa nở, ở bông hoa đang tàn, ở dòng sông trái núi, ở những bức tường loang lổ rêu phong. Và cũng còn ở cả cái bình dùng đi tiểu. (*)

Chỉ việc lượm nhặt đem trưng bày cho công chúng chiêm ngưỡng.

Từ những món đồ đặc đem triển lãm, mà khách thưởng ngoạn không nhìn thấy cái đẹp, không nhận ra nghệ thuật; thì chắc chắn khách chưa đủ công phu luyện tập; kinh kệ biếng nhác. Những pho sách luận bàn giải thích về nghệ thuật nhiều như lá cây trên rừng, sao không chịu đọc.

Thật ra, nếu ai cũng được trời ban cho bộ óc minh mẫn và lòng kiên nhẫn, có đọc những pho sách ấy; chắc cũng đến phát khùng ngôn ngữ, chữ nghĩa đã quá phức tạp mà lời lẽ lại bí hiểm. Như dẫn dắt người đọc vào mê hồn trận. Có thể những người viết ra cũng không hiểu mình nói gì. Tựa người mộ đạo nhắc đọc lời kinh kệ.

Viết tới đây tôi chợt nhớ ra những công án về thiền. Có người đệ tử hỏi: “Phật ở đâu?” Vị thiền sư chỉ vào cái que gắp phân. Đệ tử bỗng ngộ ra.

Tôi nghĩ sự sáng tác khác với việc minh họa hay rao giảng những lý thuyết về nghệ thuật. Đành rằng Phật và cái Đẹp ở khắp nơi nơi song sáng tạo là tạo cho hồn một cái sắc đẹp.

(*) do sáng kiến của nhóm DADA
Picabia và Marcel Duchamp chủ trương
READY-MADE (1916)

THÁI TUẤN

Trăng

Đêm qua thấy trăng rơi
Trên gối chăn giá lạnh
Hóa thành chiếc gương soi
Cầm lên lòng bồi hồi
Xấy tay gương tan vỡ
Muôn ngàn sao rục rĩ
Chiếu sáng cõi thiên hà
Có vì sao mới nở.

NGUYỄN THỊ THANH BÌNH

Hư Vô

Vẫn có những buổi tối không làm gì hết
Không thể làm gì hết
Loài người chết tiệt
Trái tim ta nguyệt quế
Bao lần lỡ đại yêu trần gian
Bơ phờ
Bao lần một chút sao và một chút trăng
Nỗi cô liêu vùi vĩnh cố chấp
Bàn tay trắng / chai rượu rỗng / tình nhân hẫng / hồn trống lốc
Hư không... hư không
Những lời đường mật cũng trơn tuột
Cái lá mật cũng rủ áo ra đi
Sự cả tin của những ngày ăn kiêng
Thế giới vẫn những tên đại gái nắm đầu thiên hạ
Cũng chẳng có gì quan trọng
Vâng đâu có chi quan trọng
Đâu có chi quan trọng đáng ở lại trong ta
Mùa đông diễm ảo nhất cũng đã rụng cánh
Trơ da thịt vũ trụ
Gió lã quên phần phật
Trên mấy ngọn tình sầu
Cuộc đời rồi chẳng ai còn ai
Chẳng ai giống ai
Những con tắc kè nhập nhoạng
Thì nhau ve vãn
Sáng nắng chiều mưa
Đêm đeo mặt nạ ảo tưởng
Sớm bừng mắt nhớ cả ban mai...

TRANG CHÂU

Hóa Thân

Cuộc đời là một vòng tròn vây hãm
Em đừng lấy cô đơn
Làm vòng tròn thứ hai
Bủa kín cuộc đời

Đừng cắn chặt niềm đau
Đau thương sẽ là độc dược
Hãy ấp ủ niềm tin
Tin yêu sẽ là sức đẩy

Đừng bỏ dĩ vãng đằng sau lưng
Đừng chất quá khứ đầy trước mặt
Hãy giữ kín kỷ vật trong lòng
Và thở đều theo nhịp sống

Bão lửa đã đốt cháy tuổi mộng
Thời gian sẽ từng bước hồi sinh
Em, từ khối tro đen
Hóa thân nên cánh ngài rực rỡ.

JOSEPH ĐỖ VINH

Những Ngày Đầu Xuân

Những ngày đầu xuân. nằm. sỏi mỏ ót,
Như những căn bệnh. không tuổi. tên
Chờ thuốc tiên
đánh thức cơn mơ,
Chờ thuốc tiên
xóa bỏ nỗi đau. niềm nhớ,
Chờ thuốc tiên
ống tiêm tinh mạch,
máy điện ép giạt vào tim.

Những ngày đầu xuân. nằm. như xác chết,
Như bó nhang tàn lụi. hết hương thơm,
Hồng ửng rồi xám dần,
mềm dẻo rồi cứng đanh,
hừ hừ rồi ngắt lịm,
Chìm. đuối. theo hạ. thu. đông. hạ thu đông.

Những ngày đầu xuân. nằm. co quặn,
Như nhộng trong tơ. chờ
Xuân đến
chấp đôi cánh vàng,
Xuân đến
lột xác bay cao,
Xuân đến
chào đời hoa bướm trong màu. sắc mới.

ĐÀI SỬ

Hỏi Em / Bốn Mùa

Mùa Đông về chưa
 tuyết trắng rơi
 Hỏi em, nụ hôn
 thuở hôm nào
 Gió mùa thánng Chạp
 nghe lành lạnh
 Hỏi em, vòng tay
 thánng năm còn?

Xuân, màu nắng cũ
 xa vời vợi
 Giọt nắng bên thêm
 vừa vỡ toang
 Dòng đời ngàn mảnh
 hỏi em mấy
 Một chốn đi về
 thoánng bước ai?

Giao mùa, mưa phủ
 tần ngân, Hạ
 Hỏi em, phượng nở
 đấm trong hồn
 Sông cồn mùa lũ
 sao lờ lạng
 Hỏi em, cố quận
 vỡ theo mùa?

Hỏi em, nước nở
 phù thiên thủy
 Nắng nhạt theo nhòa
 bước chân, Thu
 Cam, vàng, đỏ, lục
 tranh dị quốc

Hỏi ai—em hỏi—
 Bốn mùa—hỏi em?

HẢI VÂN

Lặng Lẽ

Thôi anh
cứ lặng lẽ buồn
để em cầm
cái Vô Thường làm vui!

Thôi anh
cứ lặng lẽ ngồi
để em gõ
khúc Luân Hồi qua sông!

Thôi anh
cứ lặng lẽ trông
để em tìm
cái Sắc Không cõi người!

Thôi anh
đã lặng lẽ rồi
nghĩ em
cũng tựa Niềm Vui quên về!

HUỲNH MẠNH TIÊN

Chép gửi bạn thơ Đỗ Kh. (ba bài ngoại tập)

Nội dòng ngoại tập chiếu dưới đèn thơ.

HMT

Khuyết Đề I

Nhà thơ
thua cả con chó:
Không biết sửa oăng– oăng
Và vấy đuôi cụp – cụp

Nhà thơ
ờ thua con chó:
Không lục – lạc mạ kền
Chẳng đây cổ nguyên si.

Nhưng chó nghĩ
nhà thơ không
trần trọc
Khi trên kia
Trắng mọc.

Khuyết Đề II

Biển im ỉm sau cơn bão số ngàn (!)
Em im lìm sau haibuổi rầy con
Tôi lịm im sau giây phút làm tròn...

Chỉ con tim
mới một mình
thao thức

Ôi Chữ Với Nghĩa

Ngoại vẫn vận thử nội công:
Hai mươi chín chữ (1) hỏa công
Đơn điền

(1) Mẫu tự Việt.

TRỊNH THANH SƠN

Xuân Cầm

Năm năm ta chưa về thăm nhà

Chẳng vì ngại khó hay đường xa
 Hiềm nỗi vợ con còn nheo nhóc
 Biết nói sao đây cùng ông bà?

Làm trai sống ở trong trời đất

Dẫu chẳng ra gì cũng trích tiên
 Công danh mộng ảo chưa thành đạt
 Vất tay lên trán mà lo phiến.

Quay đi quay lại năm đã hết

Đời người cả một núi công việc
 Ngày tháng vèo qua như ngựa phi
 Câu thơ còn dở chợt đã Tết.

Vẫn ngỡ *Thi văn phi chính nghiệp*

Nào ngờ *Thông tấn tác mưu sinh*
 Đứng trước hoa đào mà đỏ mặt
 Thẹn đỏ hơn hoa, thẹn với tình.

Bính Tý xuân này ta bốn chín

Sờ tay lên tóc mà giật mình
 Đã sang cái tuổi tri thiên mệnh
 Lòng vẫn mơ mộng cặp mắt xanh

ĐỖ QUYÊN

Kịch Bản

1a

Báng súng ghếch lên vai cặp tình nhân đang làm tình
Nhả đạn
Sinh – thủy
Bù nhau một – một

2a

Dọc đường hoa
Nhà thơ già trốn bỏ cô điếm trẻ –
trốn bỏ các câu thơ cũ của mình
Cô là con gái ngài Thị trưởng ký sắc lệnh
đuổi – các – nhà – thơ -- ra – khỏi – thành – phố

1b

Thiếu nữ được thành người bên nòng súng
lấy con trai người tử trận
không bánh cưới, xe hoa, nhà thờ –
Thế hệ cưới hỏi qua Internet
không nhận hận thù và hân hạnh từ cha mẹ

2b

Nhà thơ già chết gục trên một nắm mồ
Bản thảo tươi màu cấp tiến trong bàn tay lạnh
Cô điếm đã thành bà chủ nhà xuất bản,
in cuốn sách đầu tiên
và sinh con so.

Nhà Thơ muốn nói gì?

Rutger Kopland

Người ta thường đặt những câu hỏi với các nhà thơ. Các bài thơ có điều gì đó thật huyền bí, chúng gợi dậy sự tò mò của người ta. Sự tò mò này động chạm tới không nguyên bài thơ, mà còn cả cái nhân vật người nghệ sĩ nữa. Cái đó dễ hiểu. Ta đọc một bài thơ, và ta thấy, ấy là nói thế, có ai đó nói, ta không thể không tưởng tượng ra một nhân vật đang nói một điều gì đó. Lúc ấy, thường thường, quả là có một yếu tố mà ta không hiểu hoàn toàn, hoặc chẳng hiểu gì hết, và hiển nhiên là ta có khuynh hướng yêu cầu nhà thơ tỏ bày ý kiến. Ta khởi sự từ ý tưởng là có một cái tôi phát biểu trong bài thơ và là kẻ có thể giải thích bài thơ, một cái tôi có thể bày tỏ những ý nghĩ, tình cảm, ý định của mình còn hay hơn là kẻ đó đã làm. Chợt đến vào lúc đó, tất nhiên, là vấn đề hiểu biết tại sao cái tôi này lại không làm như thế trước khi giới thiệu bài thơ với người đọc. Phải chăng đây là một trò gạt gắm, một sự thiếu khả năng? Ai ở đằng sau bài thơ? Nhà thơ muốn nói gì?

Có nhiều người biết, bằng kinh nghiệm riêng của họ, rằng ghi lại những gì ta nói với bản thân ta khó đến mức độ nào: tôi biết rõ điều ấy. Chính ở trong đầu óc ta, ta cảm thấy rằng chuyện ấy ở trong tầm tay, rằng ta còn có thể nói tới nó thật dễ dàng nữa, tất cả dường như chỉ là chuyện với lấy cây viết và thế là xong. Nhưng, khi cây viết đã ở trên tay, ta mới thấy các vấn đề chỗi dậy. Tìm được một cái khởi đầu đột nhiên tỏ ra là khó khăn, ta nhận thấy rằng cái khởi đầu ấy là một giai đoạn hạn chế những khả năng của một phần kế tiếp. Mỗi chữ đều đáng kể, ngay khi nó được ghi ra. Trong những suy tưởng của ta, các từ ngữ không đáng giá đến thế, không hơn gì thông thường trong một cuộc trò chuyện, ta có thể dễ dàng thay thế chúng, làm một cử chỉ, để cho một im lặng ngưng ngập kéo dài qua đi, chau mày, gãi tai, tóm lại, có thể chạy tới cứu giúp các từ. Nhưng trên mặt giấy, các chữ tùy thuộc lẫn nhau, và hết thảy cùng nhau chúng tỏ ra là có khả năng sản sinh những ý nghĩa mà ta trước đó đã không hề muốn. Ta đọc câu thơ đầu tiên trong lúc tự hỏi: có đúng đây là điều ta muốn nói? Ta tưởng là mình biết điều ấy một cách thật đích xác, nhưng ngay từ đầu vấn đề đặt ra là phải biết có thật đúng vậy chăng.

Nhẹ nhõm biết bao khi một câu thơ đầu tiên làm ta hài lòng.

Quả thật là ta không còn có thể khuyết vắng ở hết mọi phía, nhưng một câu thơ đầu hay, đó cũng là một hạn giới, đảm bảo một loại an toàn nào đó. Ấy cũng thể câu thơ này nắm lấy tay ta, đặt ta vào một lối đi. Chính ta đã tạo ra nó, nhưng đồng thời nó lại đã trở thành một đường dây dẫn truyền ở bên ngoài bản thân ta. Khởi đầu viết lách thế nào, phân kế tiếp thế đó. Ta thấy nảy sinh, dần dà, một cái tôi ở bên ngoài ta, nó nói với ta những gì ta muốn nói. Nói cách khác : ta mỗi lúc một ý thức thêm rằng rõ ràng ta đã không biết trước những gì ta đã nghĩ, hơn nữa viết ra là một phương pháp để khám phá những gì ta có trong đầu. Và, khi tìm được một câu thơ chót thành công, ta nghĩ: vậy thời đây là những gì mình đã muốn ghi lại, với sự hài lòng vì đã nhận ra một dáng vẻ của chính bản thân ta.

Kinh nghiệm của kẻ viết một điều gì là thế đó. Và khi, với tư cách người đọc, ta hỏi kẻ này muốn nói gì, người đó, với điều kiện đã cố hết sức mình, sẽ có thể chỉ trả lời ta: điều này, hình như thế. Cách duy nhất để tìm ra những ý hướng này, ấy là đọc kỹ những gì đã viết. Ta chỉ có thể tìm thấy chúng trong ngôn ngữ, chứ không ở một nơi nào khác.

Những lời lẽ này cũng liên hệ tới thơ. Đòi hỏi người thi sĩ làm sáng tỏ một điều gì là vô ích. Trên thực tế, ấy là đòi hỏi người ấy làm một bài thơ mới. Để trả lời, nhà thơ không thể làm gì khác hơn là gửi ta trở lại với bài thơ của mình. Điều này không làm cho việc đọc trở thành dễ dàng hơn. Bởi lẽ tự nhủ rằng không ai có thể trả lời những câu hỏi mà ta tha thiết, ít mấy đi nữa cũng là tuyệt vọng. Theo một nghĩa nào đó ta cũng có thể so sánh hiện tượng này với ý tưởng là không có những sự thật tuyệt đối trong cuộc đời này. Các sự thật không sắp sẵn để ta tìm thấy chúng ở đâu đó, ta cần phải tự mình khơi chúng dậy.

Tất cả những điều đó không có nghĩa là việc viết một bài thơ cũng y hệt như việc viết một điều gì ta nghĩ tới: ấy đó những gì tôi biết, ấy đó những gì tôi muốn nói. Nhằm mục đích ấy, ta viết những lá thư, những bài tiểu luận, những bản phúc trình — chứ không phải những bài thơ. Nhà thơ không tìm cách diễn tả một điều gì dường như đã có đó, hoàn toàn sẵn trong đầu, ngược lại, nhà thơ muốn diễn tả một điều gì đó còn lâu mới sẵn sàng. Mỗi dòng mà ông thấy rằng mình đã rành ý nghĩa, mà ông tự nhủ : điều đó, ta biết rồi, đều bị loại bỏ. Ông tìm cách viết một điều gì ông chưa từng đọc thấy trước đó. Vào lúc mà nhà thơ nghĩ : giờ đây ta đọc điều này, ta đọc thấy điều gì khác với những điều ta muốn nói ngày nọ — đúng vào cái giây lát chính xác ấy, bài thơ đã kết thúc. Ông nhận ra một phần xa lạ với chính bản thân ông. Và khi người ta hỏi ông bài thơ này là về chuyện gì, ông đáp : tôi không biết, duy có bài thơ mới có thể tiết lộ được điều ấy.

Ngôn từ trong thơ tôi vậy thời không thuộc về nhà thơ, mà thuộc về những bài thơ.

RUTGER KOPLAND

Cừu

Bao giờ cũng thế. Ban chiều chúng tôi gần
làn nước, ở lại đó, chậm rãi nhìn
qua bờ bên kia của dòng sông.

Chúng hết thấy đều khác nhau, thế nhưng, hết thấy
lại hoàn toàn bình đẳng với nhau, và tôi, tôi là
một trong chúng, nhưng cả đôi bên đều không biết là ai.

Rồi dòng sông rớt cuộc trở thành quá nhẵn nhụi
quá đen tối, khiến như thể là không nguyên
làn nước, mà cả đến thời gian cũng dừng lại.

Chúng uống nước, rồi chìm ngập vào
chính bóng đen của chúng, vào màu đen của làn nước này,
màu đen của đêm tối ở dưới đáy.

Thế rồi buổi sáng lại trôi ra, rất nhẹ và
nhỏn nhơ, dòng sông qua thung lũng, trong lúc chúng
từng con lại gặm cỏ cho riêng mình tiến tới gần chân trời.

Hết thấy vẫn là chúng, và đồng thời hết thấy đều khác nhau,
và kẻ đã như thế là ai, đôi bên đều không biết,
bao giờ cũng thế, rồi cả đến điều đó nữa cũng dừng lại.

Bản dịch Diễm Châu

Rutger Kopland là một trong những nhà thơ Hòa-lan quan trọng nhất hiện nay. Tính đến năm 1993, đã có mười một thi phẩm của ông xuất hiện ở trong nước. Các tác phẩm của ông đã mau chóng vượt biên giới, được dịch và đọc ở các nước như Hoa-kỳ, Pháp, Đức, Bun-ga-ri,... Rutger Kopland cũng đã được tặng nhiều giải thưởng văn chương, kể cả giải P. C. Hooft về thơ (một trong những giải thưởng văn chương cao quý nhất của Hòa-lan). Trong đời sống thường ngày, ông là một giáo sư thần kinh bệnh học tại đại học Groningen (ở phía bắc Hòa-lan).

Bản dịch là bài mở đầu cho một tuyển tập thơ mới được dịch sang Pháp văn của Rutger Kopland, gồm các bài trích từ 11 thi tập của ông (1966-1993) và 15 trang thơ chưa từng in, với tựa đề: *Những kỷ niệm của điều xa lạ* (Rutger Kopland, Souvenirs de l'inconnu, Gallimard, Paris, 1998).

ZBIGNIEW HERBERT

Sứ Giả Của Ông Cogito

Hãy đi về nơi những kẻ khác đã đi về giới ranh đen tối
vì tấm lông cừu bay bổng của hư không phần thưởng
chót của người

hãy đứng thẳng dậy và đi giữa những kẻ quì gối
giữa những kẻ quay lưng và những kẻ sụp đổ trong
cát bụi

người được cứu thoát không phải để sống
người chẳng còn mấy chốc ngày giờ người phải
làm chứng

hãy can đảm khi lý trí suy yếu hãy can đảm
xét cho cùng chỉ có điều ấy là quan trọng

cơn phần nộ bất lực của người hãy như biển
mỗi khi người nghe tiếng những người bị hành hạ bị
đánh đập

đừng bao giờ rời bỏ người người anh em Khinh khi
đối với bọn chỉ điểm bọn hành hình bọn hèn
nhát – chúng sẽ thắng
chúng sẽ đi đưa ma người chúng sẽ nguôi ngoai ném
một cục đất
con mọt sẽ viết tiểu sử thích hợp của người

và đừng tha thứ thật vậy không thuộc quyền hạn người
chuyện tha thứ nhân danh những người bị phần bội
lúc hùng đồng

tuy nhiên hãy coi chừng sự kiêu hãnh không cần thiết
hãy xem xét trong gương khuôn mặt thẳng hể của người
hãy lặp lại: ta đã được kêu gọi – lại chẳng có những
kẻ khá hơn ta sao
hãy coi chừng sự khô khan của con tim hãy yêu đồng

con chim không rõ tên cây sồi mùa đông
 tuổi ban mai
 ánh sáng trên một bức vách vẽ huy hoàng lộng lẫy
 của bầu trời
 chúng không cần tới hơi thở ấm áp của người
 chúng có đó để nói: không có sự an ủi
 hãy tỉnh thức – khi ánh sáng trên núi ra hiệu – hãy
 chỗi dậy và đi
 bao lâu máu còn xoay trên ngực ngôi sao tằm tối
 của người
 hãy lặp lại những lời khấn nguyện xưa của loài
 người những bài ngụ
 ngôn những chuyện truyền kỳ
 bởi như thế thời người sẽ đạt được điều tốt mà người
 sẽ không đạt được
 hãy lặp lại những lời cao cả hãy lặp lại thật kiên trì
 như những kẻ băng qua sa mạc và chết trong cát
 vì điều ấy chúng sẽ thưởng cho người bằng những
 gì chúng nắm trong tay
 bằng trận roi nhạo cười bằng chuyện giết người vứt
 trên đồng rác
 người hãy đi vì chỉ bằng cách ấy người sẽ được gần
 gũi những cỗ sọ lạnh lẽo
 gần gũi tổ tiên người: Gilgamesh Hector Roland
 những người bảo vệ vương quốc không hạn giới và đô
 thị tro
 hãy trung thành Đi

Diễn Châu dịch

Zbigniew Herbert (1924-1998), một nhà thơ lớn của Ba-lan và thế giới ở thế kỷ XX, đã từ trần trong năm qua. Ông sinh ngày 29.11.1924 tại Lwów một thành phố lần lượt bị Nga, Đức chiếm đóng trước khi bị sáp nhập vào Liên-xô. Từ 1956 tới khoảng 1992, đã có 8 tập thơ, 4 vở kịch và 2 tập tùy bút của ông được xuất bản (ở trong và ngoài nước)... Tác phẩm của ông đã được dịch ra nhiều thứ tiếng. Ông cũng đã được tặng rất nhiều giải thưởng văn chương quan trọng. Bài dịch trích từ *Ông Cogito* (1947), tập thơ thứ 5 của ông. (DC.)

Ngôn ngữ thơ

Nuno Júdice

...

Tôi ưa cái giây lát khi lý trí dường như rời xa con người, và chỉ còn ngôn ngữ là mối liên hệ độc nhất giữa con người với một lục địa mà ta quen biết. Điều đó hẳn là do việc lúc nào cũng có trước mặt hình ảnh của đại dương mà tiếng động xa xăm, được gió đem lại vào những đêm bão tố, dội tới thôn làng. Tôi vẫn thường tìm kiếm làn hơi này trong lúc làm thơ, ngay như tôi không còn tham vọng tìm lại được nó. Một lần nữa, sự lười biếng của người làm thơ lại khiến cho ý hướng quan trọng hơn là chuyện thực hiện. Những người lãng mạn đã tìm cách kết hợp chúng, và họ đã biến thơ thành một sự nối dài của tiểu sử. Với Fernando Pessoa, tôi đã học biết rằng đây chỉ là bước vào những cuộc chơi của mê lộ; và tôi đã để nhà thơ nói lên, một cách tỏ lòng tôn kính đối với sự *dị danh* của Pessoa :

Tuy nhiên, tôi có đó. Giữa tôi và bài thơ,
đôi bên đều mịt mờ, chẳng có gì để nói hết.

Một trong những vấn đề tôi quan tâm, trong địa hạt lý thuyết văn nghệ, là vấn đề không gian của văn chương. Đối với tôi, trong thơ, không gian này là ngôn ngữ, trước khi là một điều gì khác, như trang cảnh, tính chủ quan, thế giới... Tôi đã ra sức xác định sự phát sinh của thơ trong khoảnh khắc khám phá ra ngôn ngữ thơ mà người ta không thể giản lược vào duy một chiều kích văn bản. Đây còn là những hoàn cảnh ở lúc khởi thủy của nó, giải thích nó, giúp vào việc tạo dựng cái *toàn thể* là bài thơ. Chắc chắn là người đọc không thể biết hết những gì, trong chung thẩm, liên hệ tới tiểu sử của tác giả, hoặc thuộc về phạm vi của vô thức. Nhưng bài thơ nói tất cả những chuyện đó và, vô hình hay không, đây là thực tại sâu xa nhất, thực tại còn lại là vì nó sẽ tiếp tục hiện hữu mỗi lần người ta đọc bài thơ.

Tôi còn nhớ, cách đây mấy năm, đã dự một bữa ăn mừng Jorge Luis Borges, người lúc đó mới nhận được một huy chương. Có một lúc, tôi lại gần ông, khi ông mở cái hộp đựng tấm huy chương và, mặc dù mù lòa, ông đã hỏi mượn đôi kính. Có ai đó đã cho ông mượn một cặp kính mà ông đặt lên mắt. Tôi đã tự đặt câu hỏi, vào dịp này: ông đã có thể thấy được gì? Ngày nay, sự hỏi han này đối

với tôi có vẻ phù phiếm. Sự thấy được, có thể nói, là một tính chất của sự vật: đôi kính, cũng như bài thơ; và ngay khi sự vật này, trong những phẩm cách về vật chất của nó ở pha lê, cũng như từ ngữ ở được tạo dựng một cách hoàn hảo, thì bao giờ nó cũng cho phép chúng ta thấy được một điều gì đó, dấu như ta thiếu con mắt, dấu như ta không cảm được ngôn ngữ của bài thơ.

Lúc này tôi tự hỏi liệu có thể giải thích tại sao một bài thơ là một bài thơ chẳng. Chắc chắn là cần phải có thêm một điều gì nữa hơn là địa hạt nghệ thuật về ngôn từ ở việc giải quyết những vấn đề về kỹ thuật, tiết điệu, âm vận, tu từ học để tới được kết luận là bài thơ. Trong công việc phê bình của tôi, tôi thường để ý tới những người *đi theo*, những kẻ không sao vượt được giai đoạn thủ công nghệ của thơ: tôi muốn nói tới các nhà thơ vị-lai Bồ-đào-nha, chẳng hạn. Cố nhiên là họ biết tất cả những gì cần phải biết để thành tựu một bài thơ nhưng kết quả lại không bao giờ ngang tầm với những gì người ta có thể tìm được trong bài thơ ít thành công nhất của Fernando Pessoa, và cả đến của Mário de Sá-Carneiro nữa.

Có chăng một câu trả lời cho vấn nạn này?

Cố nhiên, nhưng không cần phải đặt tất cả vào chỗ của nó, phải làm tất cả theo những luật tắc. Jorge de Sena, khi bình luận một bài thơ của Almada-Negreiros, nói rằng *điều quan hệ thực sự không phải là tới mức độ mọi sự phải được đặt vào chỗ của chúng, bởi lẽ đây cũng chỉ là một quy ước như một quy ước khác, mà là chúng phải được đặt sao cho hết mọi thành phần mà thực tại bao gồm phải hiện diện y nguyên như trong sự tạo lập trọn vẹn là thế giới [...]*. Trật tự cuối cùng, ấy chính người đọc sẽ phải tìm kiếm ở và chính là trong việc tìm kiếm này, một việc không bao giờ đạt tới kết quả ở một điều gì khác hơn là một khởi sự mới, mà cái thơ sẽ tìm được vị trí của mình. (...) Mỗi bài thơ, quả thật, là thêm một mẫu nhỏ cho phép ta tìm lại được một cái toàn thể mà thời gian đã phủ trùm bằng những lớp sóng đen tối. Ấy là một cảm giác rất vắng vẻ, chỉ tồn tại khoảng thời gian khi phải tìm lại tiếng nói quê hương tiếng nói của bài thơ, và trong thời gian ấy cái cảm tưởng khám phá ra từng chữ, sáng tạo nó từ một sự thơ ngây trong trắng nguyên thủy trở thành khả hữu. (...)

(XI 1994)

Bản dịch Diễm Châu

Nundo Júdice, nhà thơ hiện đại Bồ-đào-nha, sinh ngày 29. 04. 1949 tại Mexilhoeira Grande (Algarve). Tác phẩm của ông gồm thơ, truyện, kịch và tùy bút. Riêng các thi phẩm (1972-1996), đã lên tới 15 cuốn, nhận được nhiều giải thưởng văn chương ở Bồ; và nhiều tập đã được dịch ở Pháp, Tây-ban-nha và Ý... Từ 1996, ông thành lập và điều khiển tạp chí thơ Tabacaria, do Casa Fernando Pessoa xuất bản ở Lisboa. Hai bài thơ của Nuno Júdice đã được đăng trên *tạp chí Thơ* số mùa Thu 1998. (DC.)



Peter Kidd

Chân Phương

Peter Kidd sinh trưởng ở New Hampshire, vùng đất chưa bị đô thị hóa nặng của New England và là chốn ẩn cư của những cá tính mạnh lánh xa đám đông. Chuộng lối sống phóng khoáng gần thiên nhiên, đề cao bản ngã độc lập khinh bỉ các thứ ống loa quảng cáo mị dân, anh tiêu biểu cho tinh thần yankee với nội dung tích cực của truyền thống dân chủ Hoa kỳ. Kiếm sống bằng nghề trang trí hoa viên, anh rất gần gũi với những vật liệu thô như tảng đá nặng, thân cây to, dòng khe, ao nước...các yếu tố nêu trên soi sáng thế giới thơ của Peter Kidd: chân thực, thâm trầm, với một tình cảm đặc biệt dành cho sự vật thường ngày. Với con mắt không bỏ sót bất cứ chi tiết nào cộng thêm óc khôi hài ít lời anh có thường viết những bài cực ngắn như:

Chiếc Xe Quái Lạ

với cái cần số lùi thôi...

Đây là một thi pháp đối lập với sự rườm rà hoa lá cành, tránh khỏi bệnh tự lừa dối bằng các xúc động giả tạo hoặc tưởng tượng hư cấu vẫn thấy ở giới tập tành thi phú. Có lẽ chìa khóa nghệ thuật của nhà thơ nằm trong mấy câu thật khiêm tốn, thoát trông có vẻ tầm thường như sau đây:

Interlude

Between wash
and the rinse
cycle.

Khoảnh Nghỉ Hơi

giữa giặt
và xả.

Té ra triết lý cuộc đời và ý nghĩa nghệ thuật nằm đây: rút gọn trong một chu kỳ, dù là cái máy giặt, hoặc bộ máy nhà nước, guồng máy kinh tế, cho đến trời đất trắng sao...Và khoảnh khắc nghỉ hơi giữa các đợt lao động kiếm sống và hoạt động thân xác khác chính là giây phút của sáng tạo với thưởng thức nghệ thuật, ít ra cho những kẻ còn biết được ân sủng ấy!

Ngoài việc làm vườn và làm thơ Peter Kidd còn chủ trương nhà xuất bản nhỏ Igneus Press chuyên về thơ ở Bedford, New Hampshire.

PETER KIDĐ

1. Sột Soạt Tiếng Cào

như cái bồn tắm cũ kẹt cứng nơi cửa vịnh
hoặc một khung đựng ray tàu điện trẻ con bỏ hoang
rên rỉ trong đồng bão
đứng vào lúc đông hàn

thực tại này chẳng phải bơ đậu phộng trộn mít trái cây

có con chồn hôi rình mò
gần ngôi nhà cũ
vào đêm tuyết giá này

thoáng thấy khúc đuôi nó vụt chạy.

Tôi Thích Món Cừ Treo Nơi Cửa

nơi ánh nắng ban mai
chiếu lên miếng thịt này
đàn ruồi tồ phết vi trùng
còn tôi thì chứng kiến
lũ tế bào mục rữa,
rõ ràng tận mắt
mỗi bận vào ra.

Vài Món Ướp Tiêu

giã nhừ
trộn đều gia vị
rồi đem nấu
canh chừng đều lửa
350 độ
chín tới vừa ăn
trong một tình huống
nặc danh.

Mỏ Đá

vào thời điểm này trong năm
cái gì cũng trơn trượt
và đá giòn dễ vỡ
dụng cụ thường bị hỏng
khiến cho giá thành
tăng.

Một Con Chuột Đánh Cắp Của Pound

thứ chuột nhất
lướt nhanh qua cỏ
chẳng làm phiền đến
mấy hạt móc tinh sương.

Bài Toán Giấy Trắng

tính chuyện tương lai
đầu óc tự nó mảy mò
thậm chí chẳng cần
văn hóa.

Mộng Mị Cũng Tương Tự Hải Đảo

để cập mũi tàu vào
thậm chí bỏ neo vài tiếng xả hơi
bắt cá
bơi lội
nhai trăm quả lựu
làm bản cái áo
gội sạch cái đầu

nhưng bạn nên biết một điều
về các chuyện chiêm bao,
ở đó bói không ra
một mảnh vỏ hào.

Đốt Trâm Hương Xông

Cái mông đầy bia hòa lan
Cửa tổ ngựa ngáy
Sắp sửa kết án

Cho nó nicôtin
Thì nó làm ngơ
Bỏ qua vài cái tính danh

vĩnh cửu
với thực tế
tán nhau như thế đó.

ĐẶNG TẤN TỚI

Thấy Gì

Hết lời chẳng tới vô ngôn,
 Thơ ca rất mực chân đôn bước chân.
 Kia kia rõ cái gần gần,
 Đuổi chơi chớ bắt cho thần thần thơ.
 Nghìn xưa soi đến bây giờ,
 Bóng trắng, trắng bóng ai ngờ nước xanh.
 Nên em mới tự vin cành,
 Thấy gì trong vắt dưới mảnh mi cong.

Tự Thích

Lui cui với khóm lan thường,
 Đủ vui, tự thích con đường cỏ xanh.
 Tắc lòng cô lậu bên thành,
 Bạn còn biết đến – ngắm cành xuân kia.

Sửa Cây Và Thơ

Đã đành xanh thắm thiên nhiên,
 Gốc rêu, cành gió dù riêng mộng lòng.
 Thấm tình đến nhẹ và trong,
 Mới hay càng giản, mệnh mệnh lộ dần.

FEDERICO GARCÍA LORCA
(1898-1936)

Đôi Bồ Câu Đen⁽¹⁾

Trên tàng cây nguyệt quế
Có đôi bồ câu đen.
Một con là mặt trời,
con kia là vầng trăng.
“Bạn nhỏ ơi,” tôi hỏi:
“Nắm mộ tôi đâu rồi?”
“Cổ tôi,” mặt trời nói.
“Đuôi tôi,” trăng trả lời.
Và tôi kẻ đang bước
với mặt đất vây quanh
thấy đôi chim ưng tuyết
và cô gái lỏa hình.
Đôi chim ưng là một,
cô gái là chính mình.
“Chim ưng ơi,” tôi hỏi:
“Nắm mộ tôi đâu rồi?”
“Cổ tôi,” mặt trời nói.
“Đuôi tôi,” trăng trả lời.
Trên tàng cây nguyệt quế
đôi bồ câu lỏa hình.
Cả đôi chỉ là một
mỗi một chẳng là mình.

Đường Bay⁽²⁾

Đã nhiều lần tôi đánh mất chính mình trong biển cả
 với vành tai giắt đầy những nhánh hoa tươi,
 với lưỡi đầy tình yêu và đau khổ căng môi.
 Tôi đánh mất chính mình trong biển cả đã nhiều rồi
 như đánh mất chính mình trong trái tim trẻ nhỏ.

Khi trao một nụ hôn có ai không cảm thấy
 nụ môi cười của kẻ khuất mặt rồi,
 sờ làn da trẻ sơ sinh có ai không nhớ tới
 chiếc sọ vô tri của xác ngựa tàn hơi.
 Bởi những đóa hồng đôi tìm trên vầng trán
 một cảnh tượng hoang sơ của mở xương tàn
 và đôi tay con người trong thinh không vói mãi
 như hình những rễ cây dưới mặt đất khô khan.
 Như đánh mất chính mình trong trái tim trẻ nhỏ,
 tôi đánh mất chính mình trong biển cả đã nhiều rồi.
 Chìm xuống đáy nước sâu lúc nào không hay biết
 tôi đôi bước tìm về một cõi chết rạng ngời.

Cái Chết Tối Ám ⁽³⁾

Tôi muốn ngủ giấc ngủ của trái táo,
 rời xa vùng huyền não của nghĩa trang.
 Tôi muốn ngủ giấc ngủ của đứa bé
 kẻ muốn cắt tim mình trên đọt sóng trùng dương.
 Tôi chẳng muốn nghe thêm về tử thi không cạn máu;
 và chiếc miệng rửa tanh còn đòi uống nước trong.
 Tôi cũng chẳng muốn nghe về lá cỏ cắt da, và vầng trăng
 khuyết
 với chiếc mỏ độc xà chực mổ trước rặng đông.
 Tôi chỉ muốn tiếp đi chốc lát,
 một phút giây thôi, một thế kỷ dài;
 nhưng hãy biết rằng tôi chưa hề chết;
 rằng một kho vàng còn ngậm giữa đôi môi;
 rằng tôi là người bạn nhỏ của làn gió Tây hiu hắt;
 là bóng tối mênh mông của dòng lệ ngập hồn tôi.
 Khi bình minh đến, phủ tôi bằng tấm mạng
 để bầy kiến đến bầu rủa đốt thịt da
 và hãy ngậm giày tôi vào nước lạnh
 để những mũi kim bồ cạp sẽ xuyên qua.
 Bởi tôi muốn ngủ giấc ngủ của trái táo,
 để học lời kêu thương, lời gột sạch đời tôi;
 bởi tôi muốn sống với bé trai sần khổ,
 kẻ muốn cắt tim mình trên đọt sóng ngàn khơi.

Bài Ca Cây Cam Héo⁽⁴⁾

Bác tiểu phu ơi.
Hãy đốn đi bóng mát của tôi.
Hãy giải thoát tôi khỏi nỗi cực hình
phải nhìn ngắm chính mình không hoa quả.
Tại sao tôi ra đời giữa những tấm gương soi?
Ngày xoay vòng quanh tôi.
Và hình tôi hiện lên trong mỗi vì sao của đêm đen phản chiếu.
Tôi muốn sống không nhìn thấy chính mình.
Kiến và điều hâu sẽ biến thành
những lá và chim
trong giấc mơ tôi.
Bác tiểu phu ơi.
Hãy đốn đi bóng mát của tôi.
Hãy giải thoát tôi khỏi nỗi cực hình
phải nhìn ngắm chính mình không hoa quả.

Rồi Sau Đó ⁽⁵⁾

Đã tan biến rồi
những mê lộ
mà thời gian tạo dựng.
(Chỉ còn đây
hoang mạc mà thôi.)
Đã im tiếng rồi
trái tim này,
nguồn mạch bao khát vọng.
(Chỉ còn đây
hoang mạc mà thôi.)
Ảo tượng bình minh
và những nụ hôn
thôi đã tàn lụi hết.
Chỉ còn đây
hoang mạc mà thôi.
Một hoang mạc
xoay vòng mãi miết.

Cây Đàn Ghi-Ta ⁽⁶⁾

Cây đàn ghi-ta
 cất tiếng thở than.
 Những cốc rượu ban mai
 sóng sánh đổ tràn.
 Cây đàn ghi-ta
 bắt đầu lời ai oán.
 Dỗi nó nín đi
 phỏng có ích gì
 Chẳng thể nào
 làm cây đàn im tiếng.
 Nó van vãn
 như dòng nước sâu thẳm thức
 như gió thổi dài
 trên đỉnh tuyết lạnh băng.
 Nó khóc cho những chuyện xa xăm.
 Khóc cho cát miền Nam khô khan nóng cháy
 kêu đòi cành trà bạch đoá trinh nguyên.
 Khóc cho mũi tên bay không tới đích,
 khóc buổi chiều hôm dài mãi chẳng bình minh,
 khóc cho con chim non vừa gục chết,
 mới đậu trên cành già phút đầu tiên.
 ‘Ồ ghi-ta!
 Trái tim người tử thương
 dưới năm đầu kiếm sắc.

Hoàng Ngọc-Tuấn dịch

Chú thích:

- (1) ‘Casida de las Palomas Oscuras’ - trong thi tập *Diván del Tamarit* (1936)
- (2) ‘Gacela de la Huída’ - trong thi tập *Diván del Tamarit* (1936)
- (3) ‘Gacela de la Muerte Oscura’ - trong thi tập *Diván del Tamarit* (1936)
- (4) ‘Canción del naranjo seco’ - trong thi tập *Canciones* (1921-4)
- (5) ‘Y Después’ - trong thi tập *Poema del Cante Jondo* (1921-31)
- (6) ‘La Guitarra’ - trong thi tập *Poema del Cante Jondo* (1921-31)

Khánh Trường

Thụy Khuê

Rồi một ngày nào đó, người ta sẽ phải làm công việc tổng kết những tác phẩm viết về cuộc chiến 54-75, sẽ tìm thấy những khác biệt sâu xa giữa những ngòi bút bắc-nam, hải ngoại-trong nước về cùng một đề tài. Biết đâu nhờ những khác biệt ấy mà người ta sẽ lần hồi vẽ lại được một thứ chân dung chiến tranh gần với sự thực hơn, gần với con người hơn những tấm bích chương phóng đại, tô màu, đã từng được dán trên tường, trên đường, khắp nơi, thời bình cũng như thời chiến.

Khánh Trường là một trong những tác giả mà người đọc sẽ có ngày tìm đến, khi muốn tái nhận bộ mặt chiến tranh, tìm hiểu những lũy tích đạn bom trên cơ thể và tâm linh con người sau nhiều năm hòa bình, sống đời di tản.

Những truyện ngắn của Khánh Trường được in trong ba tập: Có Yêu Em Không do Tân Thư xuất bản năm 1990, tái bản năm 1997, Chỗ Tiếp Giáp Với Cánh Đồng, Tân Thư và Thời Văn năm 1991, Chung Cuộc, Tân Thư 1997 ở California, Hoa Kỳ.

Có Yêu Em Không chứa đựng một thứ bạo vũ dục tình, nảy sinh từ bạo táp chiến tranh, và không khí này xuất hiện trong hầu hết những truyện ngắn hay nhất của Khánh Trường. Mưa Đêm là cuộc cãi vã của một cặp nhân tình: Một cô gái điếm và một gã lính bại trận, tử thương, một cuộc “đàm thoại” giữa sống và chết, giữa người và ma, giữa hồn và xác hay là sự tranh chấp giữa cái hèn hạ và cái cao cả. Bí Mật Của Rừng Già giao lưu thú tính và nhân tính trong lòng một tên thảo khấu cuồng sát, đàn em Pol Pot.

Biển Cỏ Trong Rừng Tràm đặt câu hỏi về những tội ác khủng khiếp đã có thể xảy ra cho những kẻ vượt biên kiệt lực, cùng đường. Những Mảnh Đạn là đoản khúc yêu đương xuyên cõi âm dương, hay trái mìn nổ chậm trong thân xác và vong linh những người còn sống mà đã chết.

Chỗ Tiếp Giáp Với Cánh Đồng dấy lên khát vọng yêu thương của những trẻ tật nguyền, hậu quả của những tội tình, tội ước. Những Thảm Cỏ Nát Trong Khu Rừng Hoang mỗ xẻ khía cạnh bạo tàn của một thứ luân lý, đạo đức thời trung cổ. Và Chung Cuộc viết về sự gặp gỡ của hai thân phận bị cuộc đời sa thải.

Giữa mùi tử khí, giữa những xú ối đòi bọ uất lên nơi những xác chết đã thối rữa chường sinh, phả ra một tình bạn dai hoi thắm đậm, một tình bạn chết người, một thứ tình bạn địa đới, nó theo con người vào cõi chết và cứ sống dai, sống dài sau cái chết. Người ta thường thấy những đối thoại giữa lính sống và lính chết, những cái lộn, đánh đá cá cây giữa gái điếm với những gã tình nhân lính đã chết toi chết tiệt từ kiếp nào kiếp nào.

Khánh Trường vừa viết vừa chửi thể văn chường chữ nghĩa, vừa viết vừa nhổ bọt vào luân lý của cuộc đời. Vừa viết vừa hiệp dâm những thứ tình yêu lãng mạn lý tưởng.

Người ta làm văn nghệ với những vai vế, chức sắc trong làng, Khánh Trường lính trơn, không bằng cấp, không quá khứ văn chương, nhẩy vào văn đàn như một tên du đảng cướp diển đàn của các vị đại ca.

Người ta làm văn chương với những sứ mệnh, những nhiệm vụ cao cả, Khánh Trường kẻ phi số mệnh, phi đường lối, khơi khơi đi vào văn chương như một gã say rượu, loạng quạng chân nam đá chân chiêu, bạ mồm bạ miệng, điếc không sợ súng.

Nhưng sáng tác nào là không phát xuất từ những điếc điếc dò dẫm?

*

Xuất hiện cùng thời với Cao Xuân Huy và Hoàng Khởi Phong ở hải ngoại, những ngòi bút lính viết về chiến tranh, về cuộc đời, với đặc điểm thẳng thừng: nói thẳng, nói thật.

Khánh Trường họ Nguyễn, sinh năm 1948, sang Hoa Kỳ năm 1986. Định cư tại California. Vẽ. Viết văn. Và làm thơ.

Năm 1988, xuất bản tập *Đoản Thi Khánh Trường*. Từ tháng 10 năm 1991, chủ biên tập san *Hợp Lưu*, đăng các sáng tác, biên khảo, cả trong lẫn ngoài nước.

Trách nhiệm tờ *Hợp Lưu*, con đường văn nghệ của Khánh Trường đã gặp nhiều cản lực của đôi bên, và ngòi bút của Khánh Trường cũng lại

ngược dòng, chiếu những tư tưởng “phản kháng” vào một cộng đồng văn chương có những nét bảo thủ, thích những khuôn mẫu thời trang. Ở thời điểm mà những người làm văn ở hải ngoại còn đang lâm ly khóc thương cho một quá khứ vàng son, cho những lý tưởng tự do chưa đạt đích, những buổi mai về xây dựng lại màu cờ... thì Khánh Trường lù lù xuất hiện với cái tôi lính trắng, cái tôi rượu chè, cái tôi du đãng, mở miệng là chữ thể, hùng thì ít mà hèn thì nhiều.

Khánh Trường là kẻ ngược dòng thời đại, ngược dòng nước chảy. Khi người ta khóc thương quê hương, nhớ nhung lãng mạn, ca tụng tình yêu, ca tụng cái chết sĩ khí thì Khánh Trường lãng nhục thứ văn chương điểm đàng, lừa thầy, gạt bạn.

Khi người ta ca tụng những cao cả của sự vượt biên tìm tự do như lẽ sống của con người, thì Khánh Trường nói huych toẹt cái lý do vượt biên kỳ cục của những kẻ giống mình: “Tôi ra đi chẳng phải vì căm thù chế độ, vì bị kềm kẹp khủng bố, mà chỉ vì bị quyến rũ bởi những tấm hình màu, những thùng quà đầy ắp, những tape nhạc, những băng video, những xếp đồ la dày cộm của bà con bạn bè bên Mỹ gửi về.”

Để rồi, nhiều năm sau trên đất Mỹ, trên “thiên đường mới”, anh nhận thấy “sự bơ vơ cùng cực của mình, trên một xứ sở sống gần 15 năm, sao vẫn như kẻ lạ.”

Thế giới của Khánh Trường là thế giới của những kẻ ngoại đạo, tà đạo, ngược lộ, ngạo nghệ, nghênh ngang, du côn, sống còm, chết bỏ, đối chất với một thế giới chính giáo, khép kín trong những công thức cảm tình, những nhớ nhung vờ vĩnh, những thiên đường giả hiệu của những kẻ không tuấn chạy nào là không có nước mắt.

Tàn nhẫn nhưng thành thật đến độ phũ phàng, những nhân vật của Khánh Trường, không có tên. Chúng thường mang những danh xưng như: con đĩ, hấn, thằng cha, người đàn bà, thằng nhỏ, con nhỏ... Nếu có tôi thì cũng là cái tôi tàn bạo, vừa dâm, vừa ác, vừa hèn.

Những nhân vật của Khánh Trường coi thường tội lỗi, xỉ nhục đạo đức, một thái độ giới hạn giữa có luân và vô luân.

Thái độ đó bởi đâu? Phát sinh từ cái gì? Nếu không phải là từ những xác chết? Từ những trái phá phàng phũ ngoan cố chộp mắt đã xé nát những thằng bạn du thủ du thực đang ăn tục nói phét với nhau, bỗng lẫn đùng ra, đưa mắt đầu, đưa mắt chân, đưa lòi ruột, bên cạnh những đồng thị bầy nhầy vụn nát của những thằng vừa mới chết.

Những truyện ngắn hay nhất của Khánh Trường đều xoay quanh “cái đó”. Và từ “cái đó” nảy sinh thái độ ngạo mạn, thái độ đứng đưng, đưa đến bạo lực, bạo tình.

Ở Khánh Trường là những thái quá. Là hiện tượng chiến tranh nổ chậm trên thể xác và tâm linh sau ngày đình chiến.

Những trái phá đó bị bỏ rơi, bỏ quên, tích tụ lại trong các hạch, các tuyến, các não thùy của người sống sót, và bất cứ lúc nào cũng có thể hồi sinh, mừng mủ, và chạy cùng cơ thể như những chân rết nọc độc ung thư, như những trái mìn nổ chậm mà nổ chắc.

Nhân vật của Khánh Trường là những kẻ dù lạnh mạnh thể xác, cũng tàn tật tâm linh, nam hay nữ, già hay trẻ, ít nhiều họ đều đã bị dây vào mìn cá nhân, mang những mảnh đạn chiến tranh trong cơ thể. Những truyện ngắn Có Yêu Em Không, Bí Mật Cửa Rừng Già, Biển Cố Trong Rừng Tràm,... đều có dấu vết của tạc đạn, của bạo tàn, của thân chết, của giết chóc, dẫn đến quẫn trí, dục tình và bạo lực. Nhưng trên tất cả các hung hãn bạo lực ấy, bao giờ cũng le lói chút tình người. Chỉ một chút thôi. Đủ cho thấy cái tình người nhỏ nhoi và khan hiếm ấy nếu cứ bị cưỡng hiếp lâu dài thì sẽ có ngày tuyệt kiếp.

*

Khánh Trường là một tác giả cần dán nhãn hiệu cấm trẻ em dưới 12 tuổi. Có những khốc bạo thái quá. Có những sex sỗ sàng. Còn có những triết lý dài dòng không cần thiết.

Nhưng nếu muốn thám hiểm bộ mặt thực của chiến tranh, thì không thể bỏ qua tác phẩm của Khánh Trường. Đây là bạo lực hóa thân thành những chân rết tẩm độc làm ung thư môi trường và đầu độc hạnh phúc.

Khánh Trường không muốn nhìn rõ biên giới giữa hai cực thiện ác, đạo đức và vô luân, nhân tính và thú tính. Ở mỗi hy sinh cho cuộc chiến đôi bên, người ta cài huân chương, phủ poncho, phủ cờ. Tuyên trạng. Đứng sau bàn thờ tổ quốc, Khánh Trường táy máy giật cờ, lật poncho lên để mọi người nhìn thấy những nét phé tàn hùng hải trên thân thể những tử thi nằm dưới đài hoa chiến thắng hay chiến sĩ trận vong.

Paris tháng 5-1997

QUỲNH THI

Chúc Mừng Năm Mới 1999

ngày dần dần trôi
vương quốc buồn đau nhấn nút
từng tế bào than thở

cánh chim ngập ngừng lời nói
cuối năm
rồi
năm mới chúc mừng đổi mới
mỹ miều thặng dư mậu dịch

trong nội địa
khoe khoang nghèo đói
những cơn mưa vòi vĩnh cắn hờn

ở hải ngoại
thừa thãi tức thở
người đàn bà rong huyết đấu tranh

kiệt cùng dân chủ
nhặt ngoài đường nhạc sỹ văn sỹ thi sỹ...
nhạn nhản trong những nhà hàng ăn của ta của tàu
ra mất sách
tán tụng những đứa con gái rở huê
thời mà bệnh aids tràn lan cùng khắp

những trận bão tuyết
cứu chuộc sự lấm than
ở cả hai đầu lục địa

Mới Và Cũ

lập tức
thấy nó
cũ ngay
khi đã hoàn tất

bài thơ vừa viết xong
trái đất nhìn từ thiên thể khác...

và...lại làm tiếp
làm làm tiếp
mọc ra hành tinh khác
Chúa trời lại thấy cũ rồi xấu

Bài thơ làm ngày mai
thực tại lẫn trốn
lúc chưa sinh ra
và
đến ngày họ phát hiện
nó đã chết

thi sĩ tiếp tục cuộc truy tìm
chưa biết
thơ ở đâu

lúc kiếm ra
nó đã cũ
nhưng thực ra nó đã có lúc mới rồi

rõ khổ
cũ và mới.

LÊ GIANG TRẦN

Gửi Người Tiếng Ngạc

Của một người gửi cho một người ghét người thơ để buồn buồn có thứ thơ quẳng vào xó nhà cho sâu khổ vỡ theo.

Của một người gặp lại giọng nói thất lạc đã lâu đời, mỗi mòn đợi chờ từ hơn đôi mươi năm giọng mật ngào nên gửi cho ngào ngọt ấy thỉnh thoảng đọc thầm lên những âm thơ cho nổi im lặng của bóng tối đêm sâu dịu dàng trở mình vén lộ vắng trắng ngưỡng cổ trên cao hôn mê những giao hưởng ngân nga từ giọng ngậm thầm lặng trong nỗi hiu quạnh dưới trái tim nàng mà thổi ra những hơi sương vụn vặt nhẹ nhàng ôm căn gác nhỏ dung chứa đời nàng khiến lúc buồn bã cô đơn nhìn ra ngoài khung cửa sổ còn nhận có chút sinh khí đất trời bay đến an ủi nàng trong đêm xanh trừ tịch.

Của một người sắp tiết chủng từ đâu rớt ngang qua đôi mắt màu ve thường lơ đãng nhìn hững hờ qua khu phố Bolsa nhộn nhạo tính người nhưng yên ắng hơn đáy vực sâu có tiếng gió tang thương hiu hắt khiến nàng tưởng mình như đóa hoa lan nở lạnh lùng giữa triền cao hố thẳm đợi chờ mãi không thoáng gặp một cánh bướm huy hoàng nào bay ngang qua vòm trời đáy vực nên núi đứng cảm thương nàng tí tách rơi những hạt lệ nghìn năm từ kể đá lên nơi có ánh nắng xuyên tới gộp đá hiếm hoi còn mọc chút rêu xanh nước đọng làm gương soi cho cánh lan rừng biết mình diễm lệ giữa thâm sâu cùng thẳm tạo cho nàng cao ngạo dung nhan với cánh nhụy đón giọt sương nồng nàn rơi yêu xuống.

Của một người như sao Hôm và nàng như sao Mai vì ở cuối biển trời Huntington Beach và người kia ở tận xa chân núi lạnh lùng nên gửi khoảng cách vô hình cho nàng tưởng tượng đến cuộc tình núi nhớ sông thương mà thương xót những cô quạ buổi chiều bay về tả tơi mệt mỏi kêu vang *tan tác... tan tác...lồng*

lộng trong mặt trời chiều lặng lẽ chìm tan xuống biển Laguna nơi nàng thường chờ con thơ đến ngồi trên bãi cát vàng hằng năm lặng lẽ ngắm nhìn hải âu bay đứng bay nghiêng trong gió ngược giữa sóng nước ào ào vỗ vào vách đá như tâm sự nàng vỗ vào những kỷ niệm thủy tinh óng ánh mặt giác cúc kim cương dưới màu sáng nhạt nhòe của hoàng hôn lịm hắt, chỉ còn chiếc áo ấm choàng vai làm bạn vỗ về những khi hôn hoàng gọi dậy nỗi ngẩn ngủ đời người và cánh hải âu chập chờn giữa lòng biển hoang mang đời xa xứ khi nhìn mặt con thơ rạng ngời sức sống tươi xanh dưới hoàng kim của ác tà đang tắt lặn.

Của một người biết mình đang thụ lãnh ân sủng như vua chúa như trẻ thơ như người phạm phước gặp đấng thiện tâm thọ ấm tình thương tràn trề hơn thần tiên cổ tích nên những khi không gặp nàng thường gửi một nén hương thơm nơi rất nhiều Phật tượng từ bi để tỏ lòng cảm tạ những tinh tú thiêng liêng đã khuyên nhủ nàng bằng soi sáng xuống lòng đêm màu ánh sáng truyền kỳ từng soi đường cho ba vua noi theo đến thánh địa, cho người nào nhớ đến nàng sẽ không làm sao hiểu được bí mật của kỳ duyên và sức nhẫn tâm của chia lìa ly biệt.

Người ấy có trái tim trắng dịu dàng và trí huệ mặt trời rạng rỡ được người kia rao truyền cho chim chóc cỏ cây về từ tâm của ánh sáng ban đêm và đức hạnh của ánh sáng ban ngày để chúng một lòng tôn quý nữ nhân như quý tôn Quán Âm Bồ Tát mỗi khi đau khổ cực cùng kêu gọi nơi đấng đời hoang vu cô độc.

Bằng thành tâm của cỏ cây hoa lá và người kia, mỗi sáng nàng thức dậy như trở về sau một giấc mơ xa nhẹ nhàng tiếng nói từ tâm và nụ cười như gió sớm bao dung biết mình không còn điều chi nghi hoặc trong tâm hồn trắng tuyết thơm hoa.

Hình như có một cầu vồng rực rỡ từ núi xa thấp đến biển gần.

THẬN NHIÊN

*Thơ Về Nỗi Lãng Ở Tháng Giêng**Tặng Nguyễn Xuân Thắng*

Vẫn khùng. Lãng nhách
 vẫn những cú phen động ngược đầu giấc mơ cuối đêm
 nổi cô đơn lớn hơn con số trên hóa đơn điện thoại
 ném mình vào ngày bão
 vào lòng đêm lang thanh ăn mỳ chút sương khuya hè phố

...

Mùa đông. Sưng phổi những đêm thánh
 gia hạn vài cơn ho. Lãng nhách
 vẫn còn trác ẩn, vẫn còn làm xiếc, vẫn còn hoang tưởng
 vẫn là gã đạo diễn bất tài
 dựng kịch trên các lần ranh giới hạn
 diễn viên là loài cá kiểng nhiều màu nhả bọt trong
 chậu thủy tinh
 khán giả lắm lụi ăn mì gói nấu với mảnh xương loài bò
 sát cô độc gào trắng hóa thạch

...

Lại lãng nhách. Ngược đầu chạm núi
 vẫn triệu chứng khó thở bởi cái bài thơ ngán ngát trầm hương
 cần trông kính đúng độ cận viễn trên phố xá đông người
 sẵn lòng những đôi tai chưa dị ứng
 chuyện trời trăng

...

Sao chẳng tạm tạm vui
vội vãng hào quanh cầu vòng tầm thường đa sắc
không có hoàng hạc
nhậ đờ vọt quay
không có quỳnh tương thì còn vơi chai cô nhắc bím bụi đầu kệ
tủ
đủ truy đuổi từng cơn mê
đang trở rỗi

...

Mưa. Lãng nhách
tháng giêng rồi ư sao vẫn còn mưa
nhòe nhoẹt đất trời
ngấu bùn mọi ước vọng

...

Thử tìm một góc yên tĩnh
bài tiết nổi cô đơn hung hãn ra các lỗ chân lông
rồi ngủ

QUANG THÀNH

Thơ Và Bệnh

Thơ
 đọc bằng
 ánh sáng lóe lên từ đầu mẩu thuốc,
 Nicotine vàng tay vàng môi vàng mắt
 vàng con chữ nhỏ nhoi
 vàng trang giấy

Bài thơ tối ám
 lẫn khuất trong đêm
 vùi ngủ
 bên tàn thuốc

Nhập viện
 buồng phổi nhỏ
 đối đầu
 với loạt loạt y cụ tối tân
 đối đầu
 với lời khuyên giữ gìn tánh mạng
 mắt cảm điều tiết
 trước những bài thơ tối ám

Xuất hiện
 mang theo nụ cười bác sĩ
 lời khuyên trên môi nghề nghiệp
 Hãy cứ để
 những bài thơ tối ám
 lẫn khuất trong đêm

HẠ THẢO YÊN

Lối Xuân

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

Gõ Cửa

gõ mùa, cửa lạnh, tìm nhau
chiều treo ngõ trúc đậm 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 đim ta hôm nào
bước chân mộng ước lao đao
một thân nghiêng ngã, về trao tặng đời

Chiều Nay

một mình trong buổi chiều nay
thấy trời đất lạ như say với mình
đó đây mây cỏ gợi tình
đèo xa bóng núi tượng hình quê xưa
khép lòng chờ tạnh cơn mưa
giờ đi hay ở vẫn chưa quên người

HUỆ THU

TỨ TUYỆT

Ai Biết Ai?

Sáng nay ô lạ, lạnh vô cùng
 mới chớm Thu mà tưởng giữa Đông!
 chẳng biết ai nơi trời đất cũ
 nhìn về xa thẳm nhớ ai không?

Trưa Không Năng

Trưa nay tôi hỏi mặt trời đâu
 chẳng có ai thềm đáp một câu!
 con bướm hôm xưa không trở lại
 chỉ mây năm ngoái lướt qua lâu!

Chiều Sương

Ơi chiều gió thổi tiếng thu không
 tiếng sao không vang vẫn nhớ đồng!
 nóc giáo đường cao chuông mất hút
 để trời sương trắng rụng mênh mông!

Đêm Mưa

Mưa mưa tí tách hiên ngoài
 hiên trong tôi trái tim hồi hộp mưa
 mưa thấm nước mắt rơi thưa
 cuộn chăn nằm đếm từng giờ trôi qua!

SƯƠNG MAI

Vườn Hoa Của Riêng Ta

Nghiêng nghiêng
những cánh hồng xinh.
Vườn hoa bí mật ai dành cho ta?

Trăm nghìn
dị thảo, kỳ hoa
Chào con bướm đẹp, thiết tha đôi lời...

Vườn thơ
trăm đóa hoa cười
Dành riêng bí mật, riêng thôi...cho mình

Vì ai
đeo đẳng chữ tình
Nên khung vườn mộng, in hình bóng xa

Vườn hoa
bí mật...của ta
Muôn hồng nghìn tía, hoàng hoa nở đầy

Gọi mời
cánh hạc chân mây
Vườn thanh gió trúc, mưa mai đón chờ...

NGUYỄN THỊ HOÀNG BẮC

Sáng Trời

hôm nay sáng trời
đi hoang
vấn chương phú lục chi đồ gần
hôm nay sáng trời
lang thang
âm u
lòng đại khờ thủ tiết
thua thiệt
tôi chậm mắt
bóng nguyệt đã tròn
sáng sáng trời
vỗ vện
nếu chỉ mình tôi thôi
làm sao tôi đê tiện
tấn thối lương nan
đau nhói lòng
sáng trắng trời
dọc ngang
tôi chẳng khứng chịu
đầu hàng

HOÀNG XUÂN SƠN

Mười Sáu

Mềm mại ru đồng trăng đuối
nín thở nằm dưới cặp quần
che chở mẹ thiêng với vợ
run con run nhuần viên âm

Mười sáu ra đi hồn dại
gai đời quất nát tình xanh
thân áo vụng về tay phất
xin người xin chút mong manh

Cả yêu bưng bưng thế giới
riêng rẽ chiều im lối mòn
đêm khơi trăng thề vĩnh quyết
gợn gờ vin mỗi da non

Cho đường khôn nguôi bỗng rát
đưa về một ngã ba chuông
hồn ai hồn ai hạt cát
im ỉm lời kinh cũng đường...

Cuối Tuần

Khoảng tim về úp mặt
đường máu nhợt nhờ chiều thân
cánh diều rơi hết chiều thứ bảy
đổi rướn. bãi, cuống. đêm thao tác
chủ nhật mòn hơi

ĐỨC PHỔ

Giọt Đá Vàng

Tặng Thy Linh, Việt Nam

Kể từ khi
mới quen em
Ngỡ
nghìn năm
cũ
lấy đêm làm ngày.

Trời chiều
không
một gợn mây
Bước nghiêng
bóng đổ
ngỡ
ai đứng nhìn.

Hỏi
dòng máu
đổ
từ tim
Chảy
qua mấy cõi
hư huyền
dấu em.

Dỗ lòng
thấp
ngọn bình yên
Đời
đong đưa
giọt
trầm miên
đá vàng.

NGUYỄN VĂN CƯỜNG

Tôi Mãi

là tù nhân của linh hồn
là tù nhân của trái tim
là tù nhân của đôi mắt
tôi
 có trong sáng
 có rạo rức
 có nhận diện
chính là
 phiên đổi gác
 của thơ!

Em Cũng Là

phải em là
 ni cô
quét lá như
 quét tình ta ở
 sân chùa
và, tim em trọc như
 tiếng mõ
khỏ vào hồn tôi
lúc đứt dây chuông?

Cửa Thơ

tia
 nắng
 chiều
mở
 cửa
 đêm
 trắng sáng
như thơ
 mới

Giới Thiệu Sân Khấu Hình Ảnh

Bonnie Marranca

Trong khoảng hơn chục năm trở lại đây, sân khấu tiên phong Hoa Kỳ đã trở dậy như một tiếng nói đầy sức mạnh trong bối cảnh nghệ thuật quốc tế. Từ buổi ban đầu sơ khai trong những gác xếp hay nhà kho ít người lai vãng, những nhà thờ, câu lạc bộ tư nhân và ở những khoảng trống được cải tiến lại, đối với nhiều người nó đã trở thành một trung tâm hoạt động sân khấu sinh động nhất và giàu tính sáng tạo nhất ở miền Tây. Điều này thực hiện được một phần là nhờ vào tiền trợ cấp, nhưng chủ yếu là nhờ ở sự nổi lên của một số nghệ sĩ sân khấu đầy tài năng và giàu óc sáng tạo.

Những nhóm thể nghiệm của những năm 60' và đầu thập kỷ 70' đã phá vỡ những tham số truyền thống của kinh nghiệm kịch trường bằng cách giới thiệu những cách tiếp cận mới đối với diễn xuất, việc viết kịch bản và việc sáng tạo môi trường sân khấu; họ tổ chức lại những mối quan hệ giữa khán giả và không gian diễn xuất, và loại bỏ những đối thoại từ kịch. Sự cộng tác sáng tạo đã trở thành luật lệ.

Càng ngày giá trị càng được đặt nặng về mặt diễn xuất khiến kịch mới đã chẳng bao giờ trở thành kịch văn học nữa, mà lại chủ yếu tập trung vào hình ảnh -- cả về thị giác lẫn thính giác. Đây là nét đặc trưng quan trọng nhất của kịch nghệ Hoa Kỳ đương đại, và đó cũng là tính chất của những tác phẩm của những nhóm và những nhà biên kịch. Ngay từ 8 năm về trước, Richard Kostelanetz đã vạch ra tính cách phi văn chương (non-literary) của nền kịch nghệ Hoa Kỳ khi ông viết *The Theatre of Mixed Means*:

... nền kịch nghệ mới đóng góp vào sự nổi dậy của văn hóa đương đại nhằm chống lại vị trí tối ưu của văn tự; vì nó chính là nền kịch nghệ của một thời đại hậu văn tự [post-literate] (chữ này không có nghĩa là mù chữ)...¹

Nếu nền kịch nghệ này từ chối sự tin tưởng vào ưu thế của ngôn ngữ như là một sự phê bình của hiện thực, nó lại cung cấp vô số hình ảnh thế vào đó. Lời tuyên bố mang dáng dấp McLuhan của Kostelanetz làm sáng tỏ đường hướng mà nền kịch nghệ Hoa Kỳ đã khẳng định theo đuổi từ giai đoạn Happenings. Ngày nay nó đã lên đến cực điểm trong Sân Khấu Hình Ảnh -- một thuật ngữ mang tính loại tụ (generic term) mà tôi đã chọn để định nghĩa một phong cách riêng biệt của những nhà tiên phong Hoa Kỳ mà đại diện [như tôi đã đề cập trong cuốn *The Theatre of Images*]² là Richard Foreman (sáng lập viên của nhóm Ontological-Hysteric Theater³), Robert Wilson (thành viên sáng lập của nhóm Byrd Hoffman School of Byrds)⁴ và Lee Breuer (thành viên sáng lập của nhóm Mabou Mines)⁵.

Những tác phẩm của Foreman, Wilson và Breuer đại diện cho điểm tối cao của phong trào tiên phong Hoa Kỳ kéo dài từ The Living Theatre, The Open Theater, The Performance Group, The Manhattan Project và The Iowa Theatre Lab, cho đến phong cách “diễn và kể” của những nhóm chính trị như El Teatro Campesino, The San Francisco Mime Troupe và The Bread and Puppet Theatre. (Và nó còn tiếp tục trong đà phát triển phong phú hiện nay của sự trình diễn nghệ thuật.) Ngày nay nó được thể hiện trong tổ chức sân khấu thiên về hình ảnh mệnh danh là Structuralist Workshop của Michael Kirby và trong tác phẩm của những nghệ sĩ trẻ tuổi hơn: *Sakonnnet Point* của Spalding Gray và Elizabeth LeCompte; những vở diễn “spectacles”⁶ của Stuart Sherman. Tất cả những sản phẩm và nhóm nói trên đều loại bỏ đối thoại hoặc dùng ngôn từ ở mức tối thiểu để tập trung vào hình tượng thính giác (aural imagery), hình tượng thị giác (visual imagery) và hình tượng ngôn từ (verbal imagery)⁷, đòi hỏi những phương thức cảm nhận khác của khán giả. Sự lý khai từ một cấu trúc kịch nghệ đặt nền tảng trên đối thoại đánh dấu một sự chuyển mình trong lịch sử sân khấu Hoa Kỳ, một *rite de passage*.

Chủ đích của bài Giới thiệu này là để trình bày tầm quan trọng của Sân Khấu Hình Ảnh, những biến hóa của nó từ những nguồn có kịch tính và không kịch tính, những cội rễ mang tính Hoa Kỳ rất rõ ràng của nó ở những nhà tiên phong, sự thâm nhập của nó vào trong một cách thể cảm nhận nào đó đương thời và tác động của nó đối với khán giả.

Bài tiểu luận này, trước hết sẽ làm nổi rõ những đặc tính của Sân Khấu Hình Ảnh rồi sẽ nghiên cứu sâu hơn những bản văn cụ thể đã xuất bản, và từ đó có lẽ sẽ đề nghị một thái độ tiếp cận đối với loại kịch này.

Hy vọng là nó sẽ đem lại những phương thức phân tích mới, hữu ích -- một loại từ vựng phê bình khác -- nhờ đó chúng ta có thể nhìn đúng về kịch nghệ đương thời.

Sự vắng mặt của đối thoại đưa đến ưu thế của kịch chiếu⁸ trong Sân Khấu Hình Ảnh. Điều này đã loại bỏ mọi cách nghĩ về kịch như nó vẫn thường được hiểu qua những khái niệm về bố cục, nhân vật, dàn cảnh, ngôn ngữ và hành động. Diễn viên không tạo ra “vai.” Họ chỉ phục vụ như là những phương tiện để nhà soạn kịch diễn đạt tư tưởng; họ chỉ phục vụ như là những biểu tượng và hình ảnh. Văn bản chỉ là một khởi kiến -- một cái sườn của vở diễn mà thôi.

Những văn bản được xuất bản ở đây⁹ vẫn còn là những tài liệu không hoàn chỉnh về một vở kịch, mà một vở kịch thì phải xem mới hiểu được (văn bản của vở *The Red Horse Animation* là một trường hợp khá hơn đôi chút, vì nó được trình bày như một truyện bằng hình ảnh [kiểu comic book] thay vì văn bản đơn thuần); người ta không thể bàn về tác phẩm của Foreman, Wilson, và Breuer mà không nói đến sự dựng kịch của họ. Đi xem một buổi trình diễn kịch luôn luôn là một kinh nghiệm khác hẳn với việc chỉ đọc kịch trên văn bản; nhưng, nói một cách tổng quát, một kịch bản *quả thực* có một giá trị riêng của nó như một kinh nghiệm thú vị, nó biểu thị chủ đề và thường cung cấp những ám thị về việc nó được dàn dựng như thế nào trên sân khấu. Ngược lại, đọc *A Letter for Queen Victoria* của Wilson đọc giả có thể bị bức bối vì không thể nắm bắt được chủ đề, nhân vật, cốt truyện, thể loại, và cấu trúc logic của ngôn ngữ. Hiếm khi có những ám thị về cách diễn một kịch bản được viết từ những mẫu đối thoại nghe lóm và những mảnh lấy từ truyền hình và phim ảnh. Tương tự như vậy, trong tác phẩm của Foreman, loại tác phẩm nhấn mạnh vào sự diễn đạt những hàm ý (qua trò chơi ngôn ngữ theo kiểu của Wittgenstein), chỉ đọc kịch bản sẽ bị mất đi sự thưởng thức bằng cảm quan và sự trao đổi trí tuệ trong kịch của ông. Và *The Red Horse Animation* chẳng còn là một vở kịch nữa.

Cũng giống như loại kịch Happenings đã không bắt nguồn từ một nền kịch nghệ nào sẵn có ngay trước khi nó xuất hiện, thì Sân Khấu Hình Ảnh, mặc dù không đến mức bội giáo như vậy, cũng đã phát triển về mặt thẩm mỹ từ nhiều nguồn phi kịch nghệ. Nói như vậy không phải là phong trào này đã coi nhẹ những hoạt động kịch trong quá khứ: chính cách ứng dụng những cái sẵn có đã tạo nên sự khác biệt. Nói thẳng thắn hơn nữa, những nhà tiên phong đã dùng quá khứ để tạo ra đối thoại với nó.

Tác phẩm của Foreman chứng tỏ sự ảnh hưởng (và sự thay đổi triệt để từ gốc rễ) của kỹ thuật Brecht; Breuer đã từng công nhận cố gắng của ông

trong việc tổng hợp những lý thuyết diễn xuất của Stanislavsky, Brecht và Grotowski; những phương thức dàn dựng của Wilson bắt nguồn từ Wagner. Tuy nhiên, trong tác phẩm của họ, những khái niệm về không gian, thời gian và ngôn ngữ bị đặt vào những điều kiện không mang tính sân khấu. Những ảnh hưởng ngoài lĩnh vực kịch nghệ lại có nhiều tác động mạnh mẽ hơn. Mỹ học của Cage¹⁰, phong cách múa hiện đại¹¹, những hình thức văn hóa phổ thông, hội họa, điêu khắc, và phim ảnh đã là những động lực quan trọng trong việc hình thành Sân Khấu Hình Ảnh. Cũng thật là hợp lý khi Hoa Kỳ, một xã hội của kỹ thuật cao cấp bị thống trị bởi những tác nhân kích thích thính giác và thị giác, đã sản xuất ra loại kịch nghệ được sáng tạo, gần như là độc quyền, bởi một thể hệ nghệ sĩ đã lớn lên với truyền hình và phim ảnh.

Sự phát triển phong phú của hình ảnh, ý tưởng và thể loại sẵn có cho nghệ sĩ trong một nền văn hóa như thế đã dẫn đến một cơn khủng hoảng trong sự lựa chọn chất liệu sáng tạo, và trong mối quan hệ giữa nghệ sĩ và đối tượng nghệ thuật. Thế nên không có gì đáng ngạc nhiên khi tất cả những tác phẩm sưu tập ở đây đều là siêu kịch tính: tất cả đều nói về sáng tạo nghệ thuật. Trong *Pandering to the Masses: A Misrepresentation*, Foreman nói trực tiếp với khán giả (trong băng đầu lại) về cách thể hiện “đúng” những sự kiện *như chúng xảy ra*.¹² Những diễn viên kể lại “Đề Cương” của sự dàn dựng từng chấp rồi từng chấp¹³ trong vở kịch *Red Horse*. Kết quả là một sự tập trung cao độ vào tiến trình thực hiện¹⁴. Cách nhìn sự việc cũng quan trọng chẳng kém bản thân sự việc đó.

Sự tập trung vào tiến trình thực hiện -- cách dàn dựng, hay chất lượng của kỹ thuật nối kết các phân đoạn¹⁵ của một tác phẩm -- là một cố gắng làm cho khán giả ý thức được những sự kiện diễn biến trên sân khấu nhiều hơn so với kinh nghiệm sẵn có của họ. Chính cái ý tưởng về sự *hiện đang có mặt* tại nhà hát là động lực thúc đẩy đằng sau sự nhấn mạnh của Foreman về tính trực tiếp trong mối quan hệ giữa khán giả và diễn biến kịch.

Tâm quan trọng đặt lên ý thức đối với Sân Khấu Hình Ảnh cũng được biểu lộ qua sự ứng dụng những dạng tâm lý cá nhân: Foreman biểu lộ qua tâm lý nghệ thuật của ông; Wilson biểu lộ qua sự cộng tác với Christopher Knowles, một thiếu niên mắc chứng tự kỷ mà tâm lý cá nhân được dùng làm chất liệu sáng tác (không phải là tâm lý của người bị nhiễu loạn); và sự quan tâm của Breuer biểu lộ qua lối diễn xuất tương kích cảm (motivational acting)¹⁶. Trong *Pandering*, cuộc sống và sân khấu trộn lẫn vào nhau khi Foreman nhồi ý nghĩ riêng tư của ông vào bản văn¹⁷. Trong *Queen Victoria*, Wilson phỏng theo, ít ra là một phần, thái độ tự kỷ như là một dạng thay thế tích cực để nhìn cuộc sống. Qua cách Breuer sử dụng

độc thoại nội tâm, ý thức của con Ngựa được thăm dò trong *Red Horse*.

Mỗi nghệ sĩ đều tránh không để sự phát triển nhân vật rơi vào một khuôn khổ thuật truyện có thể đoán trước được, một thứ khuôn khổ có thể khơi dậy những mô thức cố hữu của những phản ứng tri thức và tình cảm. Cũng giống như tất cả những thử nghiệm của chủ nghĩa hiện đại, những thử nghiệm chủ yếu đề nghị một lối mới để nhìn nhận những sự kiện và đối tượng quen thuộc, những tác phẩm của họ cũng đã kích động những thái độ cảm nhận khác triệt để tận gốc.

Trong Sân Khấu Hình Ảnh, những phẩm chất mang tính hội họa và điều khắc của diễn xuất được nhấn mạnh, biến đổi sân khấu thành một kịch trường trong đó không gian chiếm ưu thế và được khởi động bởi những ấn tượng cảm quan, đối nghịch lại với một kịch trường trong đó thời gian chiếm ưu thế và được dẫn dắt bởi sự tưởng tượng theo tuyến tính. Cũng như hội họa hiện đại, Sân Khấu Hình Ảnh phi thời gian (*Queen Victoria* có thể kéo dài ra hoặc thu ngắn lại một cách dễ dàng), trừu tượng và có tính trưng bày¹⁸ (trong *Red Horse*, hình tượng vừa trừu tượng vừa có tính nhân hình hóa), thường mang tính tri dẫn¹⁹ (nguyên tắc trường độ[□] đóng vai trò chủ yếu tác phẩm của Foreman và Wilson); thông thường kịch chiếu đóng khung trong khuôn khổ hai chiều (trong *Pandering* diễn viên thường giữ tư thế trực diện). Đồ vật được phi vật chất hóa, giữ vai trò trong phạm vi nhịp điệu tự nhiên của chúng. Thân hình của diễn viên thì dễ uốn²¹ và có thể tạo ảnh -- như ba diễn viên tạo ra hình ảnh liên hoàn của một con ngựa Ả Rập nằm dài trên sàn diễn (*Red Horse*). Chính sự bằng phẳng của hình tượng (trường ảnh của sân khấu) đã tạo ra tính cách của Sân Khấu Hình Ảnh, cũng tính cách của hội họa hiện đại.²²

Nếu như diễn xuất tạo ra hình ảnh, nó cũng không có trình độ kỹ thuật cao, và đó là một sự thừa kế từ nghệ thuật múa hiện đại, một nghệ thuật nhấn mạnh vào chuyển động tự nhiên.²³ Đây là một tính chất thẩm mỹ của một nhánh đặc biệt của nhóm tiên phong mà tôi đang bàn đến. Điều tôi mong muốn nêu lên là Sân Khấu Hình Ảnh trong khi trình diễn thể hiện một sự tái khôi phục tận gốc rễ của chủ nghĩa tự nhiên. Nó dùng những cử động mang tính tự nhiên và tính cá nhân của diễn viên như là điểm khởi đầu trong dàn dựng. Trong số những nghệ sĩ được đề cập đến trong bài này, Foreman là người theo chủ nghĩa tự nhiên triệt để nhất. Ông dành cho người biểu diễn (chưa được tập luyện) sự tự do cá nhân trong thể hiện đồng thời làm cho họ xuất hiện như đã được phong cách hóa cao độ trong những mô thức chuyển-động-chậm, những mô thức chuyển-sang-nhanh, mô thức bất-chuyển-điệu²⁴ của lời nói hay cử động. Ông còn đặc

biệt chú ý đến tình huống cụ thể và chi tiết cụ thể cùng nhân tố thời gian. Tác phẩm của Foreman được phong cách hóa nhưng mang tính tự nhiên chủ nghĩa cũng như *Last Year at Marienbad* của Alain Resnais và *India Song* của Marguerite.

Chủ nghĩa tự nhiên của sân khấu phi truyền thống là một hiện tượng dễ gây thắc mắc nhưng đáng được quan tâm vì sự thịnh hành và đa dạng của nó; cũng thật là một nghịch lý khi công nhận rằng những người tiên phong, trong năm 1976, lại theo tự nhiên chủ nghĩa. Bên cạnh sự bộc lộ qua tính cách của những kịch bản in ở đây, nó còn tự thể hiện trong cách dàn dựng vở kịch *The Marilyn Project* của David Gaard được Richard Schechner đạo diễn vào năm ngoái, trong *Pair Behavior Tableaux* của Scott Burton mới được trình diễn gần đây, cũng như trong *My Foot My Tutor*, vở kịch không lời của Peter Handke. Những tác phẩm này thể hiện sự phong cách hóa cao độ nhờ các diễn viên đã “tự nhiên” hòa nhập vào những hoạt động tượng hình.

Có lẽ đó là lý do tại sao, trong Sân Khấu Hình Ảnh, tĩnh vị (tableau)²⁵ thường giữ vai trò chính trong tác phẩm. Trong thực tế, tĩnh vị đã từng là cấu trúc chủ yếu trong những tác phẩm của những nhà cách tân trong thế kỷ hai mươi: như phái Lập Thể, Gertrude Stein, Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet, Philip Glass, chẳng hạn. Nó cũng được thể hiện trong tác phẩm của Foreman, Wilson và Breuer. Tĩnh vị có chức năng đa diện thúc đẩy người xem phân tích vị trí đặc biệt của nó trong cái khung nghệ thuật, làm thời gian dừng lại bằng cách làm giảm cường độ một cảnh kịch, kéo dài thời gian và đóng khung các cảnh kịch.²⁶ Trong *Pandering*, tĩnh vị có chức năng như những vật thể trong không gian lập thể, rất thường đánh lừa cảm quan bằng sự xâm nhập của một yếu tố động dịch đơn thuần.²⁷ Những đoạn “cắt” mang tính điện ảnh của *Red Horse* thường tập trung các diễn viên vào vị trí cận cảnh; các “khung phim” được sao lại trong cuốn sách hình tài liệu về buổi trình diễn.²⁸

Sự bất động của các tư thế tĩnh vị liên tiếp nhau làm thời gian ngưng lại, làm cho mắt phải chú tâm vào một hình ảnh, và làm cho quá trình tiếp thu bị chậm lại. Điều này làm tăng sức phán đoán của trí óc. Đối với Foreman, nó tiêu biểu cho thời khắc lý tưởng để truyền đạt những lời hướng dẫn đã được thu bằng đến khán giả;²⁹ nó cũng làm điều hòa lại mối giao thoa biện chứng giữa lời nói và hình ảnh.

Cả thời gian và không gian đều không bị ràng buộc bởi lẽ luật truyền thống. Thời gian có thể đi chậm lại, có thể đi nhanh hơn -- được cảm nghiệm như độ dài thời tính thực sự. Nó chẳng bao giờ là thời gian đo bằng đồng hồ. Cũng tương tự như vậy, sự tái điều chỉnh không gian tính

cũng xảy ra thường xuyên trong tất cả những tác phẩm đề cập ở đây. *Red Horse* được trình diễn trong những phối cảnh thị giác đa tầng: diễn viên trình diễn vừa nằm trên sàn, vừa đứng trên đó, và dựa vào bức vách phía sau của sân khấu. *Pandering* thay đổi dễ dàng từ phối cảnh bằng phẳng³⁰ sang phối cảnh tuyến tính; diễn viên liên tục sắp đặt lại màn và phông của cảnh dựng (set) trong suốt buổi trình diễn. Trong *Queen Victoria* không gian được chia ra, tách rời và tô đen -- thường nhờ vào ánh sáng -- để cho diễn viên trở nên những hình ảnh hay những bóng đen trong một phong cảnh siêu hiện thực.

Nếu thời gian và không gian không ăn khớp với nhau trong Sân Khấu Hình Ảnh, thì ngôn ngữ cũng bị phá vỡ và xáo trộn. Ngôn ngữ trong *Queen Victoria* chỉ là “phóng ngôn,” không có nội dung. Trong *Red Horse* thuật sự qua dàn hợp xướng tương quan với hình ảnh trong không gian như lời độc thoại một tâm thay thế cho đối thoại. *Pandering* được chủ đạo bởi nguyên tắc phân phối âm thanh: diễn viên nói một phần của câu, phần còn lại được hoàn tất bởi một diễn viên khác hay giọng của Foreman thâu trong băng.

Âm thanh được dùng theo thuật điều khắc, cũng giống y như diễn viên vậy. Tịnh vị thính giác³¹ bổ sung hoặc hòa hợp một cách biện chứng với tịnh vị thị giác. Trong *Pandering* khán giả, với những loa khuếch âm nổi xung quanh, bị tấn công tới tấp bởi âm thanh. Âm thanh và những hình ảnh thị giác giữ ưu thế trong cuộc trình diễn nhằm mở rộng những khả năng thông thường của khán giả để họ cảm nghiệm được những tác nhân kích thích cảm quan. Căn cứ vào những thiết bị âm thanh tinh vi sử dụng trong việc dàn dựng tác phẩm của Foreman, Wilson, và Breuer, thật là hợp lý để kết luận rằng Sân Khấu Hình Ảnh sẽ không tồn tại nếu không nhờ vào kỹ thuật hiện đại. Có lẽ những thử nghiệm với kỹ thuật chụp ảnh ba-chiều³² trong tương lai có thể dẫn đến một sân khấu gồm toàn là hình ảnh và âm thanh thu sẵn.³³

Điểm quan trọng của Sân Khấu Hình Ảnh là sự mở rộng khả năng cảm nhận của khán giả. Đó là một nền kịch nghệ dốc lòng cho việc sáng tạo một ngôn ngữ sân khấu mới, một văn phạm thị giác được “viết” ra theo những mã số nhận thức tinh nhạy. Để phá được những mã số đó, người ta cần bước vào cái thế giới đầy cảm giác và tinh tế mà nền kịch nghệ này đang cố gắng hiển...

[1977]

(Nguyễn Tiểu Kiều dịch
với sự nhuận sắc và chú giải của Hoàng Ngọc-Tuấn)

Chú giải về chuyên luận “Giới Thiệu Sân Khấu Hình Ảnh”

LTS: Phần chú thích trong mỗi bài, thường được trình bày ở mỗi cuối trang, nhưng riêng với bài này chúng tôi đăng riêng ở phần dưới vì đây là một chú giải công phu và rõ ràng, làm sáng tỏ bản văn của Bonnie Marranca, nên xin bạn đọc, đọc như một bài viết. Xin cảm ơn anh Hoàng Ngọc-Tuấn về phần chú giải này.

Khi viết chuyên luận này, Bonnie Marranca nhắm vào đối tượng là giới nghiên cứu về kịch nghệ hiện đại nên đã sử dụng nhiều thuật ngữ chuyên biệt. Trong khi đó, nền kịch nghệ Việt Nam còn quá non nớt nên từ vựng thuật ngữ còn rất hạn chế. Việc dịch thuật sang Việt ngữ, do đó, phải đương đầu với rất nhiều khó khăn. Bởi các từ điển tiếng Việt thông dụng không thể cung ứng đủ và chính xác các từ ngữ chuyên môn, chúng tôi đã phải tự chế tác các thuật ngữ tương đương dựa trên kinh nghiệm cá nhân trong hoạt động sân khấu, hoặc truy tầm và sử dụng vài thuật ngữ hiện đang được sử dụng trong kịch nghệ Nhật Bản (một quốc gia Á châu đã nhanh chóng bắt kịp những cách tân sân khấu của thế giới). Hy vọng những chú giải dưới đây sẽ làm sáng tỏ thêm đôi phần về ý nghĩa căn bản của chuyên luận. Bên cạnh đó, một số ý niệm về mỹ học và nghệ thuật trình diễn hiện đại cũng được giải thích và minh họa bằng các ví dụ cụ thể.

Lời tuyên bố mang rõ ảnh hưởng của Marshall McLuhan này được Marranca trích ra từ Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performance* (New York: Dial Press, 1968). Triết lý của Marshall McLuhan (1911 - 1980) đã gây nhiều ảnh hưởng quan trọng trong giới lý luận và sáng tác nghệ thuật Hoa Kỳ đương đại. Tác phẩm của McLuhan bao gồm nhiều đề tài và khó có thể tóm lược quá đơn giản. Ở đây, chúng tôi chỉ xin nêu lên vài điểm chính đã ảnh hưởng đến tư duy của Kostelanetz và Cage. Trước hết, McLuhan xem tất cả phương tiện khoa học kỹ thuật không tồn tại độc lập hay bên ngoài con người, mà chỉ như sự nối dài hay mở rộng của cơ thể con người (ví dụ: bánh xe chỉ là sự nối dài của đôi chân). Theo ông, những phương tiện truyền thông điện tử hiện đại nên được hiểu như

là sự nối dài và mở rộng của các giác quan và hệ thống thần kinh trung ương. McLuhan cho rằng những thay đổi trong phương tiện truyền thông và khoa học kỹ thuật, bất kể nhằm đến mục đích ứng dụng nào, đều có khả năng làm thay đổi con người. Bất kể con người muốn truyền đạt nội dung gì, chính mối quan hệ hữu cơ và hỗ tương giữa con người và phương tiện truyền đạt sẽ làm thay đổi bản chất của nội dung đó. Điều này được thể hiện qua câu truyền bố nổi danh của ông thường được nhiều người nhắc lại: “The medium is the message” (phương tiện truyền đạt chính là nội dung truyền đạt), và ông đã giải thích điều này trong cuốn *Understanding Media* rằng: *“Tất cả mọi phương tiện kỹ thuật dần dần tạo nên một môi trường sống hoàn toàn mới cho con người. Những môi trường sống không phải chỉ là những miếng giấy gói mang tính thụ động, mà là những tiến trình đầy tính năng động.”* [Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: The New American Library, 1964), viii]. McLuhan nhận thấy rằng nhiều sự đổi thay về xã hội trong thế kỷ 20 xuất phát từ sự thoái bộ của môi trường cơ khí cũ (vốn được tạo nên bởi kỹ thuật ấn loát), và sự lớn mạnh của môi trường điện tử mới (được tạo nên bởi nền tân kỹ thuật về điện thoại, truyền thanh và truyền hình viễn liên). Nền văn hóa ấn loát cũ được xây dựng trên tư duy tuyến tính, trong đó, mỗi sự việc được tiến hành theo từng bước, và qua từng khâu, trong một diễn trình ráp nối theo chiều dọc. Trong nền văn hóa ấn loát cũ, văn tự đóng vai trò chính; con người ngày trước chủ yếu dùng chữ viết và lời nói để diễn tả và lĩnh hội tư tưởng. Nền văn hóa điện tử mới được xây dựng trên *tư duy đa tầng, đa phương, đồng chuyển và phức hợp*. Trong nền văn hoá điện tử mới, văn tự không còn đóng vai trò chính, mà *âm thanh, hình ảnh, màu sắc, và chuyển động trong không gian ba chiều dưới dạng các cấu trúc phi văn tự* đóng vai trò chính trong việc truyền đạt tư tưởng. Như chúng ta thấy, từ các mẫu quảng cáo, cho đến thông tin trên Internet, cho đến sân khấu nghệ thuật, càng ngày vai trò của văn tự càng yếu đi, nhường lại cho các cấu trúc phi văn tự từ đơn giản đến phức tạp; và đồng thời, con người càng ngày càng có khả năng diễn tả và lĩnh hội tư tưởng không cần văn tự.

Kostelanetz vận dụng quan điểm này của McLuhan để gọi thời đại tân điện tử là thời đại “hậu văn tự” (post-literate age); và ông nhấn mạnh rằng “hậu văn tự” không phải là “mù chữ” (illiterate). Ở đây, ta lại thấy thêm rằng trong thời đại “hậu văn tự” con người càng ngày càng thủ đắc những khả năng truyền đạt và cảm nhận mà con người của nền văn hóa ấn loát không thể có được.

Theo McLuhan, chính phương tiện truyền thông điện tử hiện đại đã biến thế giới hôm nay thành một “global village” (làng toàn cầu), trong

đó khả năng truyền đạt của con người đang được nối dài và mở rộng tới đa về mọi phương diện, và chính khả năng truyền đạt mới này tạo nên sự biến thái nhất định trong nội dung truyền đạt (từ nội dung xây dựng trên văn tự, đến nội dung xây dựng trên những cấu trúc phi văn tự). Tuy nhiên, tốc độ phát triển nhanh chóng của những phương tiện truyền thông điện tử hiện đại có thể tạo ra những sự mất thăng bằng trong đời sống xã hội (con người có thể không tự thích ứng kịp thời với tốc độ phát triển của những phương tiện này, như thể sau một đêm ngủ chúng ta thức dậy và hết sức lúng túng, vụng về, khi thấy tay, chân, tai, mắt đã được kéo dài ra và mở rộng ra một cách nhanh chóng bất ngờ).

McLuhan nhấn mạnh vai trò của nghệ sĩ sáng tạo đối với những đổi thay này. Ông cho rằng bởi nghệ sĩ tiếp xúc với thế giới chủ yếu qua trung gian của các giác quan, nên họ vốn có khả năng nhạy bén để nắm bắt những đổi thay về môi trường sống. Ông nhận thấy những nghệ sĩ thể nghiệm tiên phong như John Cage là những nhà tiên tri của môi trường tân điện tử, và ông cho rằng nhiệm vụ của những nhà tiên tri này là dùng nghệ thuật (như một khí cụ tác động đến cảm quan con người) để hướng dẫn xã hội làm cách nào để tái điều chỉnh, tái trang bị hệ thống tâm lý của mình nhằm tiên liệu và đáp ứng kịp thời những sự kéo dài và mở rộng mới của các phương tiện truyền đạt (McLuhan, *Understading Media*, 71). Nói cách cụ thể, nhờ những thể nghiệm nghệ thuật (về nhạc điện tử, về sân khấu đa phương tiện, về tính đa tầng, đa phương và bất khả đoán trong tư duy mới) của những nhà tiên phong như Cage từ những năm 30, mà con người hôm nay có thể sống hòa hợp với môi trường tân điện tử và, nhờ đó, cảm quan của họ được nối dài và mở rộng để thường thức nghệ thuật đương thời. Thực vậy, những người chưa tự thích ứng được với môi trường tân điện tử là những người còn bám rất chặt vào phương cách tư duy của nền văn hóa ấn loát cũ; họ chỉ thường thức được loại nghệ thuật mang tư duy tuyến tính và chủ yếu diễn đạt qua trung gian văn tự; họ không thể hiểu nổi những loại nghệ thuật mang tư duy đa tầng, đa phương, đồng chuyển, phức hợp và diễn đạt chủ yếu bằng những cấu trúc phi văn tự; và đồng thời, họ thường là những người mang bệnh sợ kỹ thuật (technophobia).

2 Bonnie Marranca, *The Theatre of Images* (New York: Drama Books Specialists, 1977). Cuốn này gồm một số luận văn của Marranca nhằm giới thiệu ba kịch bản của ba kịch tác gia Robert Wilson, Richard Foreman và Lee Breuer. Đồng thời, cuốn này đăng lại nguyên tác ba kịch bản này cùng một số hình ảnh minh hoạ và tài liệu liên hệ.

3 Nhóm Ontological-Hysteric Theater được Richard Foreman thành lập năm 1968. Từ đó cho đến năm 1976 (khi Marranca viết luận văn này),

Foreman đã sáng tác và dàn dựng 14 vở kịch cùng với nhóm này. Thành công nhất là vở *The Threepenny Opera*, công diễn tại Vivian Beaumont Theater ở Lincoln Center.

4 Nhóm Byrd Hoffman School for Byrds được thành lập năm 1970 với sự góp sức của Robert Wilson. Cho đến năm 1976, họ đã dựng rất nhiều vở, nổi bật nhất là các vở: *Deafman Glance*, *The King of Spain*, *The Life and Times of Joseph Stalin* và *The \$ Value of Man*. Wilson còn cộng tác với khúc tác gia Philip Glass để thực hiện vở nhạc kịch *Einstein on the Beach*.

5 Nhóm Mabou Mines được thành lập năm 1970. Lee Breuer làm đạo diễn cho nhóm này trong vở *Mabou Mines Performs Samuel Beckett* (một vở kịch trình diễn về sự trình diễn vở kịch của Beckett). Lee Breuer còn sáng tác và đạo diễn các vở khác như *The Red Horse Animation*, *The B Beaver Animation*, *The Shaggy Dog Animation*, và *The Saint and the Football Players*.

6 “spectacles” là kiểu chơi chữ của Stuart Sherman nhằm tạo nên hai nghĩa cùng lúc: “những màn diễn ngoạn mục”/”lăng kính”.

7 Hình tượng ngôn từ (verbal imagery) là một phương cách loại bỏ tuyến tính thời gian (temporal linearity) ra khỏi lời nói, và thay vào đó bằng những tác động mang không gian tính (spatial effects). Trong kịch cũ lời nói của nhân vật xảy ra trong thời gian; trong Kịch Hình Ảnh, những mảnh chữ có thể được phóng chiếu lên phông sân khấu hay lên thân thể của diễn viên, trong khi đó diễn viên thực hiện các công tác tạo hình hay tạo thanh khác. Như trong đoạn bắt đầu Màn 3 vở *A Letter for Queen Victoria* của Robert Wilson, những hình chữ CHITTER CHATTER được phóng lên trần ngáp phông sân khấu khi các diễn viên đang đứng, ngồi, đi lại và nói lảm nhảm những điều hầu như vô nghĩa. Một cách khác để loại bỏ tuyến tính thời gian là để cho diễn viên làm ra vẻ đang nói điều gì đó, nhưng tất cả những âm thanh phát ra đều vô nghĩa khiến khán giả không cần tiếp tục theo dõi các diễn viên đang nói gì (trong thời gian), mà tập trung vào việc quan sát họ đang làm gì (trong không gian). Như trong nhiều màn của vở kịch vừa nêu, các diễn viên có thể phát âm “SPUPS SPUPS SPUPS...”, hay “HAP HATH HAT HAP...”, hay “AH UN AH UN...” rất nhiều lần và rất lâu, trong khi đang thực hiện những công tác khác.

8 Stage picture (kịch chiếu) là một thuật ngữ để chỉ hình ảnh của toàn cảnh sân khấu trong một cuộc trình diễn. Hình ảnh này được nhìn như một bức tranh hay một hình chụp trong đó tất cả màu sắc, đường nét, hình khối là kết quả tổng hợp của mọi chi tiết mang tính tạo hình (từ y trang, đạo cụ, bố cảnh, ánh sáng, đến hình thể thân xác của diễn viên). Suốt thời gian trình diễn, hình ảnh này không ngừng thay đổi ở những mức độ khác

nhau. Trong Kịch Hình Ảnh, sự thay đổi này được đặc biệt lưu tâm bởi nhà dựng kịch, bởi nó được sử dụng như một phương tiện diễn đạt phi-ngôn-ngữ cực kỳ hữu hiệu.

9 Marranca muốn nói đến ba kịch bản của ba kịch tác gia Robert Wilson, Richard Foreman và Lee Breuer, được xuất bản trong cuốn *The Theatre of Images* (xem chú giải số 2). Bài viết này chính là lời dẫn nhập của cuốn sách ấy (xem phần “Introduction”, trong *The Theatre of Images*, trang ix-xv); sau này, Marranca cho in lại bài viết này trong tuyển tập luận văn *Theatrewritings* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1984) dưới nhan đề “The Theatre of Images: An Introduction” (trang 77-82). Bản in lại (chính là nguyên tác của bản dịch Việt ngữ này) hoàn toàn giữ đúng từng chữ như bản đầu tiên. Chỉ có một điều khác biệt là cuối bản đầu tiên, Marranca ghi nơi viết và thời điểm hoàn thành luận văn là “New York City, 1976”; nhưng cuối bản in lại, Marranca lại ghi “[1977]” (đây là năm xuất bản cuốn *The Theatre of Images*).

10 Mỹ học âm nhạc của John Cage đã gây ảnh hưởng đến Kịch Hình Ảnh là mỹ học đặt cơ sở trên ý niệm về sự bất định (indeterminacy). Ý niệm này nói đến loại tác phẩm có khả năng làm sinh ra vô số cách trình diễn khác nhau, nghĩa là loại tác phẩm hiện hữu như một khả thể nghệ thuật mở rộng, cho phép người trình diễn được thể hiện theo bất kỳ cách thể nào. Tác phẩm tiêu biểu đầu tiên của ý niệm về sự bất định là *Winter Music* (1957). Tác phẩm này gồm 20 trang nhạc cho 20 dương cầm thủ trình diễn. Trên mỗi trang, Cage ghi từ 1 đến 61 hợp âm không theo bất kỳ thứ tự nào. Mỗi hợp âm gồm từ 1 đến 10 nốt, hoặc là một chùm bán âm (cluster). Mỗi hợp âm đi kèm với 2 bộ khóa (clef). Nếu 2 bộ khóa này giống nhau (cùng là khóa cao hoặc khóa trầm), thì tất cả các nốt trong hợp âm được đánh ở đúng cao độ đã ghi. Nếu 2 bộ khóa này khác nhau (1 khóa cao, 1 khóa trầm), thì một số nốt (bất kỳ) được đánh theo khóa cao, một số nốt (bất kỳ) được đánh theo khóa trầm. Nếu hợp âm có 2 nốt, thì một nốt (bất kỳ) được đánh theo khóa cao, một nốt (bất kỳ) được đánh theo khóa trầm. Đối với hợp âm có nhiều hơn 2 nốt, thì trên hợp âm có ghi số chỉ tỷ lệ số lượng nốt được chọn để đánh theo khóa cao hoặc trầm (bất kỳ), v.v... Mỗi dương cầm thủ được phát cho một trang nhạc hoàn toàn khác nhau về nội dung hợp âm và cách trình bày. Mỗi người sẽ tự ý chọn lựa một thứ tự (bất kỳ) nào đó trong kho hợp âm được cung cấp để khởi sự trình diễn, và tự ý chọn lựa một cách giải quyết (bất kỳ) nào đó để thể hiện nội dung của các hợp âm. Kết quả là một bản nhạc luôn luôn biến thiên mỗi lần được trình diễn; và kết quả này nằm ngoài sự tưởng tượng của chính John Cage, tác giả.

Từ đó cho đến năm 1961, Cage viết liên tục những tác phẩm “bất định” quan trọng, như: Concert for Piano and Orchestra (1957-58), Fontana Mix (1958), Variations I (1958), Sounds of Venice (1959), Water Walk (1959), Music for Amplified Toy Piano (1960), Solo for Voice 2 (1960), Music for “The Marrying Maiden” (1960), Cartridge Music (1960), Atlas Eclipticalis (1961) và Variations II (1961).

11 John Cage cũng kết hợp với Merce Cunningham để tạo dựng những phong cách múa hoàn toàn thoát ra khỏi những gốc rễ mỹ học cũ.

12 Từ đầu đến cuối vở *Pandering to the Masses: A Misrepresentation*, trong khi các kịch sĩ đang diễn trên sân khấu, Foreman cứ liên tục nói (qua băng thu sẵn) về cấu trúc các phân đoạn của vở kịch và sự ráp nối các phân đoạn. Ông muốn khán giả thấy rõ tâm lý nghệ thuật của bản thân kịch tác gia và đạo diễn trong tiến trình thực hiện vở diễn. Chúng tôi xin chép lại vài đoạn để làm ví dụ.

Từ đầu vở diễn, khán giả đã nghe giọng của Foreman: “Kính thưa quý bà và quý ông. Vở kịch này tập trung vào việc kể về Rhoda, người vẫn còn ở trong hậu trường, và chuyện cô ấy gia nhập vào một hội bí mật, hội này trao truyền cho cô một loại kiến thức rất đặc biệt mà Rhoda cần học để sinh tồn, và Max, người đang ngồi giữa sân khấu, học để tư duy...” Sau đó: “Sân khấu cũ hẳn là đã chứng minh cho quý vị thấy Max đang múa theo cách mà chàng đang múa, nghĩa là chứng minh rằng những dạng thức chuyển động của chàng là có thực và đúng điệu, và quý vị bị thuyết phục một cách thích ứng trong tinh thần kịch nghệ. Sân khấu mới không thuyết phục quý vị tin bất cứ điều gì như thế cả, nhưng chàng vẫn cứ tiếp tục múa...” Rồi sau đó: “Điều đang diễn ra trước mắt quý vị là đoạn giáo đầu vào vở kịch có nhan đề *Pandering to the Masses: A Misrepresentation* ... Vở kịch chính thức, *Pandering to the Masses: A Misrepresentation*, sẽ bắt đầu trong vòng năm phút nữa.” Rồi sau đó: “Kính thưa quý bà và quý ông, tôi xin công bố đoạn giáo đầu đã chấm dứt và bây giờ xin bắt đầu vở kịch chính thức có nhan đề *Pandering to the Masses: A Misrepresentation*...” Và cứ thế, suốt vở diễn, Foreman thuyết minh về cách thể hiện của những sự kiện “đúng” như chúng xảy ra theo ý định của kịch tác gia và đạo diễn.

13 Từ đầu đến cuối vở *The Red Horse Animation*, diễn viên cử thỉnh thoảng lại kể về “Đê Cương” dần dựng vở kịch. Thử nêu vài ví dụ. Ở ngay màn đầu, một diễn viên nói: “Tôi nghĩ tôi đang ứng diễn theo diễn biến của vở kịch...”; một diễn viên khác nói: “Tôi đang ở một vị trí khác. Hãy đoán thử điều đó có nghĩa gì. Đây chẳng phải là sự khởi đầu...”; một diễn viên khác nói: “Và tôi vẫn còn ở đây cố gắng ứng diễn. Chắc tôi điên mất.” Sau đó, một diễn viên nói: “Tôi nghĩ đây là đoạn giữa”. Một

diễn viên khác nói: “Tôi nghĩ tôi hình dung ra một Đê Cương. Số hai La Mã. Trong đó tôi thấy hình thể của tôi. Một Đê Cương...” Rồi một diễn viên khác nói: “Có phải tôi vay mượn ý tưởng từ phim ảnh chẳng?”, v.v...

14 Từ thời đầu thế kỷ 20, Paul Klee đã chớm thấy rằng một tác phẩm không chỉ hiện hữu như một sản phẩm đã hoàn tất. Trong lĩnh vực hội họa, ông muốn một bức tranh không nên chỉ được nhìn thấy như một cái gì nằm bất động trong không gian, mà nên được nhìn như một cái gì đã được hình thành qua thời gian. Năm 1920, ông viết: “Tất cả những sự thành tựu đều đặt căn bản trên sự chuyển động ... Khi một điểm biến thành chuyển động và đường nét, nó phải xảy ra trong thời gian.” [trong Jurg Spiller (ed.), Paul Klee: Das Bildnerische Denken (Basel: , 1956), 78]. Từ những năm 50, John Cage đã đưa ra quan niệm rằng giá trị thực sự của nghệ thuật âm nhạc nằm trong tiến trình thực hiện (process) chứ không phải trong sản phẩm (product). Ông cho rằng một tác phẩm dưới dạng đã hoàn tất, không thể thay đổi, chỉ còn là một thứ vật thể (artifact, hay object) chết cứng. Ông nói: “Tôi không thích việc thu băng vì nó biến âm nhạc thành một vật thể, trong khi âm nhạc thực sự là một tiến trình thực hiện không bao giờ lặp lại giống như trước nữa.” [trong Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Limelight Editions, 1994), 237]. Quan niệm này là xuất phát điểm của mỹ học về ý niệm “bất định” trong âm nhạc của Cage. Dưới ảnh hưởng của Cage, các nghệ thuật trình diễn như múa và kịch bắt đầu nhấn mạnh vào tiến trình thực hiện và tạo điều kiện cho khán giả nhìn thấy tiến trình này ngay trong khi đang thưởng thức buổi trình diễn.

15 Chất lượng của kỹ thuật nối kết các phân đoạn (seams-showing quality) là một trong những điều mà các kịch tác gia và đạo diễn của Sân Khấu Hình Ảnh luôn luôn muốn nhắc nhở khán giả lưu ý. Hành động thuyết trình của Foreman trong vở *Pandering to the Masses: A Misrepresentation* (xem chú giải 11) và hành động kể về các “Đê Cương” (ví dụ: *Số Một La Mã*, *Số Hai La Mã*...) trong vở *The Red Horse Animation* (xem chú giải 12) là những phương cách bộc lộ những đường nối (seams) giữa các phân đoạn trong vở kịch. Thái độ tương tự cũng có thể được tìm thấy trong tiểu thuyết hậu hiện đại: kỹ thuật viết và cấu trúc của tác phẩm được bàn bạc và phân tích ngay trong tác phẩm.

16 Motivational acting (diễn xuất tương kích cảm) là một trong những kỹ thuật chính của nghệ thuật ứng diễn tập thể trong Sân Khấu Hình Ảnh. Các diễn viên ứng biến động tác dựa trên sự kích cảm lẫn nhau về cả phương diện chuyển động và cảm xúc. Trong tiến trình dàn dựng, diễn viên được cho nhiều thì giờ để thông cảm từ vựng hình thể và thái độ biểu lộ cảm xúc của nhau. Trong lúc trình diễn, họ sẽ tạo được sự hài hòa tập

thể đến độ khán giả khó có thể nhận ra sự ứng diễn của họ.

17 Trong lúc nhân vật Max đang múa, Foreman trình bày quan niệm riêng của ông về sự khác biệt giữa sân khấu cũ và sân khấu mới đối với vũ đạo của nhân vật và tác dụng tâm lý của nó đối với khán giả (xem chú giải 11).

18 Tính trưng bày (presentation) là đặc tính căn bản của hội họa và điêu khắc. Các tác phẩm được treo lên tường hay đặt trên bục và giữ một vị trí thụ động trước nhãn quan của khán giả. Trong phòng triển lãm, tranh và tượng nằm bất động và khán giả đi lại, ngắm nghía, bàn bạc. Tính diễn cảm (expression) là đặc tính căn bản của kịch nghệ. Kịch sĩ dùng ngôn ngữ và hành động để thể hiện cảm nghĩ của nhân vật trước sự chứng kiến của khán giả. Trong rạp diễn, kịch sĩ đi lại, ăn nói, và khán giả ngồi bất động để xem. Tuy nhiên, trong Sân Khấu Hình Ảnh, tính trưng bày được thực hiện thường xuyên vì diễn viên thường biến thân xác mình thành những tác phẩm hội họa hay điêu khắc bất động ở tư thế tịnh vị (xem chú giải 25), hay ở tư thế tiệm chuyển (chuyển động rất chậm với rất ít biến thiên trong cử chỉ, như một bức điêu khắc nằm trên bục xoay).

19 Tính trì dẫn (static) trong Sân Khấu Hình Ảnh được thực hiện bằng những phương pháp làm cường độ kịch tính biến đổi một cách rất chậm khiến thời gian tâm lý của khán giả trở nên dài hơn. Phương pháp thông thường nhất là việc ứng dụng tư thế tiệm chuyển (xem chú giải 17), và những mô thức bất-chuyển-điệu (xem chú giải 24).

20 Principle of duration (nguyên tắc trường độ) là nguyên tắc điều chỉnh và tái điều chỉnh thời gian tính bằng những phương pháp làm cường độ kịch tính biến đổi nhanh hay chậm khiến thời gian tâm lý của khán giả trở nên ngắn hơn hay dài hơn. Trong Letter for Queen Victoria của Wilson, và trong Pandering to the Masses: A Misrepresentation của Foreman, các diễn viên ứng dụng tư thế tốc chuyển (chuyển động rất nhanh với rất nhiều biến thiên trong cử chỉ) hay tiệm chuyển (xem chú giải 17 và 18), và những mô thức chuyển điệu (là những mô thức tái điệp với nhiều biến thiên) và bất-chuyển-điệu (xem chú giải 23) để thực hiện nguyên tắc trường độ. Chuyển động của họ có vẻ tương tự như những sự việc xảy ra trong những đoạn phim chiếu nhanh hay chiếu chậm.

21 Thân thể của diễn viên được xem như một khối vật liệu dùng để điêu khắc. Khán giả nhìn thấy diễn viên như bức điêu khắc di động.

22 Hội họa hiện đại hầu hết có khuynh hướng triệt tiêu luật phối cảnh có chiều sâu không gian. Hình tượng được thể hiện bằng những mảng màu đẹp.

23 Nghệ thuật múa hiện đại, khởi từ Merce Cunningham, đã loại

bỏ việc rèn luyện theo từ vựng hình thể căn bản của truyền thống múa cổ điển (ballet). Thay vào đó, diễn viên kịch hiện đại được rèn luyện để khai thác tất cả những khả năng chuyển động tự nhiên của thân thể mình nhằm tạo nên một từ vựng hình thể cá nhân phù hợp với nhân dáng và tính cách của mình. Một vở múa hiện đại gồm nhiều diễn viên là sự tổng hợp cực kỳ phong phú, phức tạp và độc đáo của những bộ từ vựng hình thể cá nhân.

24 Noninflectional patterns (những mô thức bất-chuyển-điệu) trong lời nói và động tác là những mô thức tái điệp (repetition) không biến thiên. Trong âm nhạc, đó là những *ostinati*. Trong múa và kịch, đó là sự lặp lại đơn thuần mang tính cơ giới. Ví dụ: trong vở *A Letter for Queen Victoria* của Robert Wilson, nhân vật Chris xuất hiện nhiều lần chỉ để ngồi trước máy thu băng và lặp đi lặp lại những chữ “PIRUP BIRUP PIRUP BIRUP...” (trong Act II, Section 1B1; và Act II, Section 1B2).

25 Tableau (tĩnh vị) là một hình thức diễn xuất qua đó cá nhân hoặc tập thể diễn viên giữ tư thế bất động và im lặng như một bức tượng hay một đồ vật. Tableau thường bị hiểu lầm trong Việt ngữ là “hoạt cảnh”, trong đó diễn viên hoạt động để tạo cảnh tượng

26 Sân Khấu Hình Ảnh không sử dụng biện pháp kéo màn để chuyển cảnh, nên tĩnh vị là điểm phân cách các cảnh kịch. Tĩnh vị thường xảy ra ở cuối mỗi cảnh, trước khi chuyển sang cảnh khác. Nhiều khi tĩnh vị được đặt vào giữa một cảnh (ví dụ: diễn viên đang chuyển động dữ dội chợt dừng lại, bất động và im lặng trong chốc lát), tác dụng của nó là làm giảm cường độ kịch tính, tạo sự chuyển hướng về ý tưởng, hay tạo nên một nghi vấn trong tiến trình phát triển ý tưởng.

27 Trong kỹ thuật tĩnh vị, yếu tố động dịch (kinetic element) có hai loại:

1/ Yếu tố động dịch xác định (defined kinetic element) là yếu tố được quy định và tập dượt trước, yếu tố này tạo mâu thuẫn nội tại cho diễn xuất tĩnh vị. Ví dụ: Một diễn viên đang ở tư thế tĩnh vị nhưng đôi mắt vẫn chớp và liếc; và điều này làm mọc lên những ngụ ý mang tính tương phản và có tác dụng đánh lừa cảm quan người xem (người theo dõi đôi mắt của diễn viên sẽ hiểu cách khác với người chỉ theo dõi chuyển động của cơ thể diễn viên; chỉ có người theo dõi được cả đôi mắt lẫn cơ thể mới có cơ hội hiểu đúng ý đồ của vở kịch).

2/ Yếu tố động dịch bất định (undefined kinetic element) là yếu tố không được quy định và tập dượt trước, yếu tố này thường xảy ra trong kịch ứng diễn (improvised performance). Tuy nhiên, yếu tố này cũng tạo được ý nghĩa và vẻ đẹp nếu diễn viên đủ khả năng ứng biến để đánh lừa cảm quan của khán giả. Ví dụ: Trong một cặp diễn viên, người thứ nhất

đã vào tư thế tịnh vị nhưng người thứ hai còn nhúc nhích. Người thứ hai có thể ứng biến để tạo sự mâu thuẫn (tiếp tục chuyển động), hoặc tạo sự hòa hợp (tạm chuyển động như một vọng âm của người thứ nhất trước khi thực sự tịnh vị).

28 Với *The Red Horse Animation* của Lee Breuer đầu tiên không có một văn bản cụ thể hoàn chỉnh mà chỉ là những ghi chú rời rạc được thay đổi và bổ sung thường xuyên trong suốt quá trình dàn dựng vở diễn. Cũng trong quá trình này, họa sĩ Ann Elizabeth Horton, một người bạn của Lee Breuer, có sáng kiến vẽ lại những hoạt động của việc dàn dựng dưới hình thức một cuốn truyện bằng tranh (comic book). Cuốn sách này được hình thành như một tài liệu cụ thể chứa đựng những hình ảnh phức tạp mà Horton ghi nhận được. Phần chữ viết là sự tổng hợp những mảnh đối thoại trong khi tập dượt, những ghi chú rời rạc của Breuer, và những chữ tượng thanh mô tả phần âm nhạc của Philip Glass. Phần hình là sự tổng hợp những mảnh động tác diễn tập và những ấn tượng hiện ra trong trí của họa sĩ. Cuốn sách hình này thoạt tiên không được xem như kịch bản, nhưng vào năm 1977, khi Marrantca muốn đăng lại kịch bản của vở diễn vào cuốn *The Theatre of Images*, nhóm Mabou Mines giao cuốn sách hình tài liệu này cho Marrantca. Từ đó, cuốn sách hình được xem như một kịch bản có hình. Trong đó, những tư thế tịnh vị ở cận cảnh mang tính điện ảnh được Horton vẽ lại rất chi tiết và cụ thể. Ví dụ: ở trang 11 của sách hình (trang 135 của *The Theatre of Images*) có vẽ tư thế “How I Hold Me in My Arms and Tell Me A Story”, trang 12 (trang 136 của *The Theatre of Images*) có tư thế “How I Get A Little Drama into My Life”, v.v...

29 Trong vở *A Letter for Queen Victoria* (Act II, Section 4), khi tất cả diễn viên thực hiện các tư thế tịnh vị liên tiếp nhau trong lúc bò lê trên sàn diễn, thì giọng của Richard Foreman đọc một đoạn văn dài được thu bằng sẵn phát ra từ hậu trường: “Các đạ m ố hi ệ n di ệ n trong t ừ ng t ế bào thực vật và động vật...”

30 Phối cảnh bằng phẳng (flat perspective) là đặc tính của hội họa hiện đại (xem chú giải 21). Phối cảnh tuyến tính (linear perspective) là đặc tính của truyện cổ điển (cốt chuyện được kể từ đầu đến cuối theo trình tự đọc của thời gian).

31 Aural tableau (tịnh vị thính giác) là những đoạn âm thanh được duy trì ở trạng thái bất chuyển dịch trong một thời gian. Sự duy trì này được thực hiện đồng thời trên nhiều phương diện như mô thức giai điệu, hòa âm, cường độ, cao độ, và âm sắc. Loại âm nhạc của các khúc tác gia Minimalist (trường phái Thiếu Tổ) thường được sử dụng trong Sân Khấu Hình Ảnh để tạo tịnh vị thính giác. Ví dụ: Philip Glass, khuôn mặt tiêu biểu

cho âm nhạc thiếu tố, là người viết nhạc cho vở The Red Horse Animation của Lee Breuer, một vở chứa đầy những tình vị thị giác (xem chú giải 27).

32 Holography là kỹ thuật chụp ảnh không dùng ống kính, trong đó một hình ảnh ba-chiều (three-dimensional) được ghi lên một bản phim bằng tia laser. Tia laser được chẻ ra làm hai dòng ánh sáng giao thoa với nhau để tạo nên một mô thức ảnh tượng dựa trên hình dáng lồi lõm của đối tượng được chụp. Mô thức này được ghi vào bản phim. Khi mô thức này được đem vào ánh sáng bình thường, một hình ảnh ba chiều được tạo nên.

Marranca viết luận văn này năm 1976, từ đó đến nay đã có rất nhiều vở kịch ứng dụng holography vào việc thiết kế cảnh dựng.

33 Ba mươi năm sau khi Marranca viết điều này, thực tế còn vượt quá điều bà đã tưởng tượng lúc ấy. Tháng 3 năm 1998, Performance Space (Redfern, Sydney) đã tổ chức một cuộc trình diễn mệnh danh là “Environmental Theatre” trong đó toàn bộ hình ảnh trên sân khấu là moving holograms và toàn bộ nguồn âm thanh là 3-D soundscape. Khán giả nhìn thấy các diễn viên như đang chuyển động trong một ảo ảnh.

Hoàng Ngọc-Tuấn

Sydney, 5-6/3/1999

UYÊN NGUYỄN

Phong Lan

1. huyền thoại

Ngày đổ xuống
 thác ngàn
 cánh tay xóa trắng rừng nhiệt đới
 bầy ong lượn về đậu
 nhụy hoa khuấy nắng
 giây phút hân hoan
 gửi niềm tin rượt đuổi thời gian
 không quá khứ
 em từ non
 biển khát
 ôm trăng sa sóng ngợp
 xanh xao nõn cổ thạch ngọc chạy tươi gân chỉ đỏ
 vai trần núi hiện đáy hương
 xiêm áo trẻ
 ngủ quên tơ
 mùa cổ tích

Chiếc khăn quàng
 tung mảnh gió thơm
 phần rấc
 lấm tấm hồng son tím thắm vàng phong
 trắng đơn sơ núi
 từng trái
 ngấn ngọc đá
 nhiều thắm giăng giăng lọng tía viền xanh điểm đỏ vầng vất
 cơn say nhan sắc
 phấp phới sườn non múp cánh
 nhung tơ óng
 mượt mà môi

mùa cổ sử lên men đắm đuối
giọt trong từng giọt
mạch suối rót sớm mai
rừng

Dõi theo chiếc cầu vồng
lóng lánh chiều ngát đong
nút thắt khăn quàng lơi đêm
xuống nhanh dấu mốc thời gian
cành lá duỗi vươn bầy rập đầy xô níu kéo từng chùm thanh sắc
long lanh đuôi mắt liếc
hoài môi thắm
tóc buông từng sợi gió
buộc vào không

Giã từ em
lộn tóc không che
huyền thoại hồ giảng
lưỡi chân trời
la đà chùm gỏi mộng trải đêm
hội trần gian sớm đã
giã từ em
cánh mỏng se khô
bình minh chớm nụ
dải lụa mềm bay trời tay níu
đầu lá non cười nét thắm
mãn khai

Gửi lại ngàn sau
đá núi cây rừng
những tràng hoa phơi vương miện nắng
đỉnh hồng dát tía
bồi hồi đàn bướm lượn quanh
triền mộng mật
hoa mùa gió trẽ
ngấn cổ thơm em về lộ lộ
ngọn búp đầu non ngó xuống
ngón tay măng chụm cong cong
liềm trăng khuyết mộng
sẽ ngàn năm
quay lại

bóng
 chập chùng hoa
 nắng
 đương thì

2. hoang dã

Rừng thứ sinh
 hoang mang điệp lục
 đường gân lá trốn vào cuống khô xanh
 tàn lụi nẩy chồi non nắng đợi phai trưa
 bóng trĩu nặng rơi thơm phần mịn
 thêm đá nhấp nhô hừng đông ngơ ngác bầy
 chim khản tiếng
 ngày gió tới giây leo quẩn quýt
 vết ôm hằn thân cỏ thụ run rẩy lá mưa
 đổ xuống
 bờ xanh ven suối đầm đầm cánh gió
 phi điệp đơn sóng đôi từng đóa trắng màu thiên cổ
 lộng lẫy hồng phấn điểm vàng
 đổ xuống
 đổ xuống nữa dòng phi điệp kếp
 cánh tay ngàn choàng ôm mặt nước pha hồng lấm tấm
 màu than tía từng chùm trái thắm hoang nhiên viên sỏi uốn
 quanh co
 lượn khúc từng thân nắng nhỏ rục rở đường cong
 thoai thoải cồn cỏ động mặt hồ khô chạy miết
 dòng xanh thêm điệp lục nằm mê giữa xế chiều mơn mơn làn
 gió
 chảy mãi vào hoang sơ dấu mộng
 hốc đá vôi trắng núi thời gian đọng gót tiên hồng mãi
 em
 xinh càn môi cong
 chiếc hài thần vệ nữ
 bước lững
 thời nhan sắc
 vẫn
 ghì ôm vết núi cheo leo
 buông thông chùm phụ khí sinh thổi gió
 rề đăm kè đá gửi xanh thân quẩn

tím phủ vực sâu hún hút đáy hoa
em
ấm mãi dòng nhựa trắng tươm
rừng

3. *phong trần*

Không về nữa
đêm khan gió
bầy sao tứ tán
vết cứt sớm mai
ưa tươi giọt sữa
chảy nghiêng một giấc cuồng
không ngớt tiếng
rơi thơm
này là hoa
này là phấn
lả cánh hương mùa quá cố
em nằm đầu đó
búp thân xanh mướt
nhụy phong rừng khép tối đá xám
ao hồ tù đọng từng tầng nắng thiêu
trần vai hẻm phố
ném vào đầu
đọt phượng-phả rừng rực ngày hội lửa
ngôi chùa đông phượng mái cong dộp đỏ
những bàn chân lạng lẽ lẫn hóa trai buổi sáng
khali-wat
khoảng trống bức tường mây
cánh đồng Bắc lũ trôi về
đêm bầy muỗi đói tràn
thị tứ lên đèn
những bậc cấp trái thảm huyết dụ
giờ lễ thần shiva
chen chúc gót tiên, ngón hồng, phong, thạch,
phi điệp lan đơn, kếp, đón chờ
ân sủng những vẩy nước bắn
chiếc lingam khổng lồ màu đồng hun
dí sát từng đóa hoa tươi run rẩy
lễ tắm ướt đẫm

những cặp đôi nàng-pha quy xuống lòng tay giữa
 dâng lễ cầu buôn may bán đắt
khải tua

Gã pháp sư van-tà Rayban
 ngón tay lấp lánh star Ruby
 chân quỳ ôm khư linh vật giọng Hindi trộn lẫn bè ca thái nữ
ô linga linga
tum
khali mon
tum
kasi hu
ô linga linga
khali
tum
 câu chú đưa em
 từ huyền thoại
 bước xuống đời thường
 chạy đi tìm
 khắp núi rừng phố thị
 chiếc thân ảo hóa
 bán về đâu
 giọt sương tròn
 lòng hoa buổi sớm mai đợi gió
 lăn vào không
 tận đáy

Không về nữa
 màu trắng núi nhớ
 rừng mây đan kín lối
 chiều hôm
 vết son tươi
 mộng đỏ vành môi
 ngậm hé bao lần phai nhạt nét
 mây ngang phông mắt đậm tóc suông
 mái rẽ đường ngói thẳng lược thời gian không chậm,
 đui
 em ngồi đó thân nghiêng
 ngực dính số
 phong phanh lụa mỏng
 chiếc lồng kiếng 18 độ C

đèn nê-ông chớp tắt
ngón hồng tay nú
gót tiên ứng đuối chân đơn
khép thạch
điệu múa từ đâu xộc tới
căng da

Không về nữa
tiếng suối ngàn
đêm chìm sâu vực tối róc rách
thân
ngấn nước đọng từng phân vương da thờ
hơi nồng nhiệt đới mùi sabu thơm ấm
trơn trượt những triền dốc với cánh tay leo
ôm kín bờ đá dựng trườn thân chùm gỏi hút tươi dòng nhựa
sống

Giã từ em
đọt phong lan
bay hoài huyền thoại chiếc khăn quàng ngũ sắc trên đồi núi
hoang sơ
ngấn cổ và suối tóc
giã từ em
vuông lụa mỏng
ngực trần điệu múa
tà đăm

(26/9/98)

BIỂU Ý

Ý Thức

Lao xao biết mấy tầm phào
Quên thân, quên tướng, quên tao trong đời
Tào lao ngóng ngó với người
Quên tâm, quên tánh, quên đời có tao

Iêu

Cái yêu đương được chút này
Cùng hao tinh huyết, tàn phai khí thần
Dậy thì nhớ mỗi hàm răng
Bâng quơ chữa thẹn cắn bầm thịt da

Tạo Vật

Rún động cả châu thân
Trong những lần phối ngẫu
Nếu không duyên hợp tấu
Hạt bụi cũng nát nghiền

LÊ HỮU MINH TOÁN

Ngậm Buồn

Tay
Trăm tuổi
Mọc
Lưng chùng
Vách đá
Buồn
Trăm năm
Huyền hoặc
Vết
lấn trầm
Trống đồng xưa
rền
Nỗi đau
Nghịch ngã
Khi
Vượn người
Xoa tóc
Trắng
Hoàng cung

PHẠM MIÊN TƯỜNG

Bông Vải Trắng

Vườn
bông vải trắng
ai trồng
lá cây
hô hấp
trong lòng
thiên nhiên.

Hát Tụng

Lá
xanh
mừng
tuổi cây trời
ta
về
hát tụng
chỗ ngồi
trần gian.

Sinh Nhật Trời

Trưa
nằm
hát ngắm
gái sim
bút
bông vụn thỏ
mừng
sinh nhật trời.

N. CAMLY

Trắc Trở

Tim rục. Nhức!
Bóp vụn
thổi bụi
pha nước đắng
tươi nụ tình trắc trở.

Ngọt sữa. Nồng yêu
Tươi cuội đá
Lạnh. Trơ. Nhọn.
Giọt rơi tuột
Nhấn. Khô.
Nghịch đá. Nghịch đội đá.

Soi gương, thương. Đắm.
Trở trâu: bùa ghen
Thiên lôi yếm.

Đá lăn... lăn...
Lủi thủi.
Đêm đen.
Đâu bụi sáng?

HÀ NGUYỄN DU

Bào Thai Cảm Xúc

nổi hắt hơi khi nghiệt oan gây ra cảm, cúm
 chờ đợi đến nôn với thương nhớ xót dạ dày
 nghe rồn rảng khua rền trong ngăn ký ức
 em luôn kích mạnh bào thai cảm xúc ta
 đến nỗi bắn vọt con thơ ra nhanh
 sự chào đời không cần định kỳ
 vẫn tiếng khóc tu oa, tu oa
 tu oa có thừa sức khỏe
 con thơ ơi! con thơ
 trong bào thai
 con nằm
 chờ
 sự
 chào đời
 dưới mặt trời
 con luôn đương đầu
 với những tự do xung hô
 với những thứ không ngời, ngại
 trò lấm cấm quấn quanh cùng chữ nghĩa
 sao vẫn bình thường như cỏ mọc giữa trăm hoa
 cỏ luôn cứ tưởng như hoa nhô đầu theo muôn lối rẽ
 con thơ ơi! hãy sống chân thành trong bầu trời khiêm cung
 con sẽ sung sướng vô cùng với bao lời ca chở theo nhiều sáng tạo



Phụ bản Nguyễn Đại Giang

Ghế và Người

(kịch)

Khế Iêm

Sân khấu tối mờ mờ, gồm một màn ảnh rộng được chiếu sáng ở phía sau, tạo nên sự tương phản cho một ý niệm phi thời gian và nơi chốn. Trên màn ảnh phóng lớn những hình họa, hay những diễn biến kịch. Tất cả tạo nên những tầng hình ảnh. Sử dụng kỹ thuật ánh sáng để phân hai bóng tối và ánh sáng.

Người đàn ông từ phía trái bước ra, cứng đơ và vô cảm, kiểu cách khô hài và bụi đời (có thể mang mặt nạ), ngồi ngay giữa, bó gối, ngược nhìn lên màn ảnh. Sửa lại thế ngồi, duỗi ra, khoanh lại, nắn các khớp. Âm thanh làm nền được thu từ những tiếng động của đời thường như tiếng máy giặt, tiếng xe, tiếng cười, tiếng cãi cọ, tiếng ồn của đám đông, tiếng động vật, tiếng côn trùng...

Người đàn ông nhìn quanh, bất an, đứng dậy. Quay trở vào phía trái. Màn ảnh trắng trong khoảnh khắc. Âm thanh tắt. Im lặng.

Người đàn ông bước ra, mang theo một chiếc ghế, đặt ở khoảng giữa sân khấu. Ngắm nghía, đo bằng chân từ bốn phía. Ngồi xuống bên cạnh, phía trái. Tiếng huýt sáo, la ó từ phía trái. Đứng dậy, vòng qua phía bên phải, ngồi xuống. Tiếng huýt sáo, la ó từ phía bên phải. Đứng dậy, ngồi phía sau chiếc ghế. Tiếng huýt sáo và la ó từ phía sau. Đứng dậy, ngồi trước chiếc ghế. Nhìn lên màn ảnh.

(Có thể làm một đoạn phim ngắn về những chiếc ghế, bằng hoạt họa hay nếu hay hơn sử dụng như kỹ thuật quảng cáo, về thế giới ghế, chiến tranh ghế, di sản ghế, hội nghị ghế, băng đảng ghế, tội phạm ghế...)

Từ phía trái, người dẫn chỗ bước ra, tay cầm đèn bấm. Tới giữa sân khấu, rọi đèn vào chiếc ghế, rồi vào người đàn ông. Bỏ đèn vào trong túi áo, nắm lưng áo người đàn ông, kéo lên, nhận vào chiếc ghế. Người đàn ông lúng túng, lấm lét. Người dẫn chỗ bước xuống phía phải khán giả. Người đàn ông giữ thế bất động, nhìn theo, cho đến khi tiếng chân mất hút, thì xuống ngồi lại phía trước chiếc ghế. Sửa lại thế ngồi, duỗi ra, khoanh lại, nấn các khớp.

(Khi tiếng nói từ hậu trường vừa dứt, đoạn văn được phát lại qua máy thu, vừa đủ để có thể nghe tiếng người đàn ông, một cách hòa trộn giữa quá khứ và hiện tại. Hoặc có thể thu tiếng nói người đàn ông lại bằng một máy nhỏ đeo bên mình rồi phát ra, như một thứ tiếng nói giả, trong lúc người đàn ông diễn những động tác câm. Tiếng nói người đàn ông cũng có thể phát ra từ người nhắc tuồng, mang ý nghĩa, tiếng nói của một người được nói ra từ một người khác. Tất cả tạo nên những lời độc thoại song song, tương tự hai cột trên một trang báo. Điều này tùy thuộc vào sự sắp xếp của đạo diễn, sự diễn xuất của diễn viên, cùng kỹ thuật âm thanh và ánh sáng. Trong khi vở kịch chưa diễn được, bạn đọc tạm đọc bắt đầu từng đoạn, từ cột bên phải phía trước rồi đến cột bên trái. Tuy nhiên, kịch chỉ để đọc thì mất vui. Cũng cần ghi chú thêm, với cách nhìn và kỹ thuật dàn dựng mới về kịch, không có vở kịch nào mà không diễn được. Khả năng sáng tạo của đạo diễn và diễn viên, cùng sự thưởng ngoạn của khán giả là những yếu tố quyết định).

Khi đoạn văn dứt, được phát lại qua máy thu. Tiếng người đàn ông:

Cánh cửa phải được đóng lại (hay mở ra). Đóng lại (hay mở ra). Đóng lại (hay mở ra). Khi ra đi và trở về. Khi trở về và ra đi. Tôi chưa đóng cánh cửa lại. Cánh cửa chưa đóng tôi lại. Bởi tôi không biết lúc nào trở về và ra đi. Bởi cánh cửa không biết lúc nào trở về và ra đi. Mà chừng như tôi đã nhiều lần trở

Tiếng nói từ hậu trường:

Tôi không kể chuyện bởi vì những chuyện kể luôn luôn được kể từ những chuyện kể khác. Mà thật ra, cũng chẳng có chuyện kể nào đáng kể, vì những chuyện kể nào rồi cũng giống chuyện kể nào. Vậy thì tôi nói chẳng qua cũng chỉ để nói. Từ ngôn ngữ này qua ngôn ngữ khác, từ tiếng nói này đến tiếng nói khác, đó là âm bản, âm bản của những âm bản. Tiếng nói sống và chết, không sống và không chết.

về và ra đi. Điều này thực sự là tôi (và cánh cửa) đều không nhớ hết. Nếu nhớ thì cũng không biết nơi nào là nơi trở về, nơi nào là nơi ra đi. Giữa cái trở về và ra đi ấy, quả khó làm cho mình bạch, nhất là trong cái đầu vừa chặt ních vừa rỗng không của tôi. Đó là chưa kể cảm xúc của tôi (khi chạm vào cánh cửa) hay của cánh cửa (khi chạm vào tôi). Vả lại, cho đến bây giờ tôi cũng không biết đâu là cửa, đâu là không cửa, và cánh cửa cũng không biết đâu là tôi, đâu là không tôi. Vì tôi có ra khỏi cánh cửa, và cánh cửa có ra khỏi tôi bao giờ. Nếu có thì tôi phải biết lúc nào bước qua, lúc nào đứng lại chứ. Nhưng mà thôi, chẳng lẽ nào tôi cũng phải đóng cửa lại (mở ra) mặc dù cánh cửa có đóng tôi lại (mở ra) hay không. Và đóng lại (hay mở ra) chẳng qua chỉ cần một động tác. Động tác, hẳn nhiên, phải thật đơn giản, vì tôi (hay cánh cửa) vốn đơn giản. Bởi là tôi (hay cánh cửa) chưa hóa thành loài kỳ đà mà. Thật tức cười.

*Đứng dậy, quay sang bên trái.
Tiếng la ó từ bên phải. Quay qua
bên phải. Tiếng la ó từ bên trái. Đi
qua phía phải, đến nửa chừng đổi ý,
đi vào phía trái sân khấu. Vừa lúc,
tiếng máy thu dứt.*

*Khi đoạn văn dứt, được phát
lại qua máy thu.*

Bây giờ tôi không nói, vì tôi chính là hiện thân của tiếng nói tôi. Tiếng nói tự nó là chính nó, tôi chính là tôi. Tôi là bóng ma, và bóng ma cũng là tôi. Tôi đã chôn tiếng nói, chôn tôi hay chôn cái bóng ma của tôi. Dù sao thì tôi vẫn phải chôn cả tôi lẫn cái bóng ma của tôi. Như cuộc đời này chôn cuộc đời khác, thế hệ này chôn thế hệ khác, thế giới này chôn thế giới khác. Vả chăng, tôi ghét sự bất tử. Tôi ném tôi vào trong khoảng khắc. Khoảng khắc thức giấc, nổi nóng, chửi đổng. Bởi khoảng khắc không bao giờ đứng dậy, bởi khoảng khắc không bao giờ ngồi yên, bởi không có khoảng khắc nào giống khoảng khắc nào. Những bàn chân mắc bẫy bàn tay, những thờ ra đánh tráo trở vào, những thói thường lừa gạt thói quen.

Cứ như thế.

Và cứ như thế.

Những đường thẳng bằng nhau, những đường ngang bằng nhau, những hình vuông bằng nhau, những mặt phẳng bằng nhau. Những khoảng không so le, và đây hơi; những chiếc bụng đầy hơi, những lũ dơi đầy hơi.

*Tiếng nói từ hậu trường. Sân
khấu trống.*

Căn phòng không cửa vào, chiến tranh không cửa vào, tấm lịch không cửa vào. Cái bàn giả trang

Trong lúc người đàn ông mang ra một chiếc ghế khác. Để ở phía sau chiếc ghế trước. Tiếng la ó từ phía sau. Để ở phía trái chiếc ghế trước. Ngồi phía phải chiếc ghế trước.

Tôi biết điều tôi không biết, và không biết điều tôi biết. Và giữa điều biết và không biết đó, tôi cũng không chắc, cái nào là biết, cái nào là không biết vì trong cái biết, cũng có cái không biết, trong cái không biết, cũng có cái biết. Và cái không biết trong cái biết, cái biết trong cái không biết, lại có cả cái biết và không biết khác nữa. Như vậy thì làm sao tôi có thể phân biệt cái không phân biệt hay không phân biệt cái phân biệt. Cũng giống như nói với kẻ không biết nghe và nghe những kẻ không biết nói. Điều này đôi lúc cũng phiền không ít, vì tôi không rõ, tôi nói hay không nói với kẻ không biết nghe, và nghe hay không nghe với kẻ không biết nói. Như vậy, nói chẳng phải cốt để nghe, và nghe chẳng phải cốt để nói. Tôi vẫn nói đấy mà tôi có nghe đâu. Tôi vẫn nghe đấy mà tôi có nói đâu.

Đứng lên, đi vào phía phải sân khấu. Vừa lúc, tiếng máy thu dứt.

Khi đoạn văn dứt, được phát lại qua máy thu.

cái ghế, số ít giả trang số nhiều, tôi giả trang tôi. Người cha gây gỗ với người mẹ, hòa bình gây gỗ với chiến tranh. Nhưng tôi sinh ra từ một thế giới là bản sao của thế giới khác. Những giấc mơ là bản sao của giấc mơ khác. Những giấc mơ đau răng, những cái tôi đau răng. Những câu hát đề lên câu hát, những hoàng hôn đề lên bình minh. Như thực tại chẳng bao giờ hiện hữu, như thực tại đã từng hiện hữu, như con người lang thang ở từng góc phố, như góc phố say khướt ở mỗi lễ đường. Những mái tranh trôi trên dòng sông, những dòng sông tỏ tình với đồng bằng, cô gái tỏ tình với chàng trai, con mắt tỏ tình với cái mũi. Những cái mũi đeo bong bóng cặp kè với cái mũi đeo nữ trang. Tôi già từ đời sống, đời sống già từ cái chết, cái chết già từ cái chết khác. Không ai thực sự đã sống, không ai thực sự đã chết.

Cứ như thế.

Và cứ như thế.

Những bức tranh cà nhấc, những người thân cà nhấc, những lảng giềng cà nhấc, những bữa ăn cà nhấc, những cửa hàng cà nhấc. Những con đường cà tàng, những dãy phố cà tàng, những nỗi buồn cà tàng, những hạnh phúc cà tàng. Những cái thân cà khổ.

Tiếng nói từ hậu trường. Sân khấu trống.

Con người tiếp tục con người,

Trong lúc người đàn ông ra từ phía phải, mang theo một chiếc ghế. Để ở phía sau chiếc ghế đầu tiên. Tiếng la ó từ phía sau. Để ở phía sau chiếc ghế thứ hai. Tiếng la ó từ phía sau. Để ở phía phải chiếc ghế đầu tiên. Ngồi ở phía trước chiếc ghế đầu tiên.

Tôi ngủ giữa lúc thức và thức giữa lúc ngủ. Tình trạng này đã thành thói quen, và chính tôi cũng không thể biết, lúc nào đang ngủ, lúc nào đang thức. Có khi chính trong lúc đang ngủ, tôi lại thức và chính trong lúc đang thức, tôi lại ngủ. Như vậy giữa đêm và ngày, trắng và đen, sáng và tối chỉ là chuyện hàm hồ. Và những chuyện tôi làm hay không làm, không làm hay làm, cũng chỉ là chuyện hàm hồ. Có chăng trong lúc tôi làm hay không làm ấy, tôi biết tôi làm không làm. Nhưng cũng có khi tôi không biết tôi làm lúc làm, và không biết không làm lúc không làm. Cái sự thế tréo cẳng ngỗng này tôi không biết phải xử sự ra sao, bởi nếu cứ kéo dài mãi, tôi sẽ tưởng cái nọ là cái kia, cái kia là cái kia khác; mà thật ra cái kia cũng chỉ là cái nọ, cái nọ cũng chỉ là cái kia khác. Đó là kiểu trông gà hóa quóc, lấy hư làm thật để dọa nạt suông cho vui đời thôi. Mà đời thì đâu có đáng, nó không làm tôi vui thì cắc cớ gì tôi phải làm cho nó vui chứ. Với lại giữa tôi và đời nào có liên hệ gì. Đời là đời, tôi là tôi, như chiếc

chiến tranh tiếp tục chiến tranh. Sự sống đứt lìa sự sống: cây đứt lìa rễ, môi đứt lìa răng, mỏ mả đứt lìa đất đai, què cũ đứt lìa què người. Và cứ vậy con người tiếp tục con người, chiến tranh tiếp tục chiến tranh. Nơi chốn này chồng lên nơi chốn khác, những chiếc ghế chồng lên chiếc ghế khác. Những chiếc ghế không cảm xúc, đeo mặt nạ, mang găng tay. Những chiếc ghế sát nhân, những chiếc ghế ở ngoài vòng pháp luật. Tôi ở ngoài tôi. Những cái tôi ở ngoài định kiến; những định kiến đầu đường xó chợ, những giấc mơ đầu đường xó chợ, những sự thực đầu đường xó chợ, những cuộc đời đầu đường xó chợ. Những giá mua nghi ngờ giá bán, những giá đắt thử thách giá rẻ, những giá rét đối chác giá băng. Những cái giá hôm nay, những cái giá hôm qua.

Cứ như thế.

Và cứ như thế.

Những chiếc ghế yêu nhau, những chiếc ghế không yêu nhau. Tôi lách mình ra khỏi đồ vật, đồ vật lách mình ra khỏi ngôn ngữ. Những danh từ mắng nhiếc động từ, những động từ bị cáo xử án những động từ quan tòa. Khán giả là nhân vật bị lật ngược. Đừng hỏi cái tử lạnh làm gì cho chúng ta, hãy hỏi chúng ta làm gì cho cái tử lạnh. Mỗi người có nhiều khuôn mặt; những khuôn mặt bình đẳng, những mã số bình đẳng, những trò chơi bình đẳng. Những trò chơi không bao giờ lặp lại, và chấm dứt. Những câu văn không bao giờ

áo mặc ngoài, đổi thay hoài. Tôi đổi đời này lấy đời khác, đổi tôi này lấy tôi khác, đổi áo này lấy áo khác vậy mà.

Đứng lên, đi vào phía trái sân khấu. Vừa lúc, tiếng máy thu dứt.

Khi đoạn văn dứt, được phát lại qua máy thu.

Trong lúc người đàn ông ra từ phía trái, mang theo chiếc ghế. Để ở phía sau chiếc ghế đầu tiên, tiếng la ó từ phía sau. Để ở phía sau chiếc ghế thứ hai, tiếng la ó từ phía sau. Để ở phía sau chiếc ghế thứ ba, tiếng la ó từ phía sau. Để ở phía trước chiếc ghế đầu tiên. Ngồi ở phía trái chiếc ghế đầu tiên, tiếng la ó từ phía trái. Ngồi ở phía phải chiếc ghế đầu tiên.

Làm sao tôi có thể trả lời câu hỏi của tôi? Làm sao tôi có thể trả lời câu hỏi của tôi? Mà câu trả lời của tôi lại từ câu hỏi của tôi. Cứ như thế, tôi càng lúc càng rời xa câu hỏi của tôi. Và khi tôi đi tìm lại câu hỏi của tôi thì tôi càng lúc càng xa câu trả lời của tôi. Vậy thì đâu là câu hỏi, đâu là câu trả lời của tôi. Và câu trả lời có lạc ra ngoài câu hỏi, câu hỏi lạc ra ngoài câu trả lời, tôi lạc ra ngoài tôi? Và tôi ở đâu đó, trong bóng tối hay ngoài ánh sáng, bên bờ này hay bên bờ nọ, giữa câu hỏi và trả lời, giữa câu hỏi và câu hỏi, hay giữa trả lời và trả lời? Tôi làm sao biết được.

lập lại, và chấm dứt. Những chủ từ lơ bước, những túc từ sang ngang.

Tiếng nói từ hậu trường. Sân khấu trống.

Tôi bước qua quá khứ, bước qua tuổi trẻ, bước qua tuổi già, bước qua những hầm chôn người. Những cánh đồng thuốc lá đến thăm cánh đồng lúa mì. Em đến thăm tôi. Nhưng không nhất thiết tôi cứ phải lay lắt với nỗi lay lắt. Tôi mai kia và tôi bây giờ, tôi lãng nhãng và tôi khó hiểu. Tôi lơ đi mọi thứ, và mọi thứ lơ đi mọi thứ khác. Tôi đóng kịch như đóng đĩnh, tôi múa rối như múa lân. Tôi bất động. Mặc dù trái tim vẫn đập. Những trái tim đập cửa vào lúc chạng vạng, những trái tim đập cửa vào lúc nửa đêm, tôi đập tôi giữa lúc tỉnh giấc.

Cứ như thế.

Và cứ như thế.

Những kẻ đánh giày thất thế trong đêm tối mùa đông. Những đứa con của cùng một người đàn bà, những đứa con của cùng một người đàn ông, những đứa con cùng cha khác mẹ, những đứa con cùng mẹ khác cha, những đứa con không cha mẹ, những đứa con tha phương cầu thực, những đứa con từ đông qua tây, từ nam ra bắc, từ trái sang phải, những đứa con nói cùng một thứ tiếng, những đứa con nói nhiều thứ tiếng, những đứa con có cùng màu da, những đứa con có nhiều màu da, những đứa con có quá nhiều dị biệt.

*Đi vào phía phải sân khấu.
Vừa lúc, tiếng máy thu dứt.*

*Khi đoạn văn dứt, được phát
lại qua máy thu.*

*Trong lúc người đàn ông ra từ
phía phải, mang theo chiếc ghế. Để ở
phía trái chiếc ghế đầu tiên. Tiếng la
ó từ phía trái. Để ở phía phải chiếc
ghế đầu tiên. Ngồi ở phía trái chiếc
ghế đầu tiên.*

Tôi chỉ nói nửa lời, còn nửa lời được nói từ kẻ khác. Tôi không biết kẻ khác, và kẻ khác cũng không biết kẻ khác khác. Nhưng nửa lời này cũng nằm trong nửa lời khác, và nửa lời khác cũng nằm trong nửa lời khác khác. Tôi chỉ biết nửa điều, còn nửa điều rơi vào nơi nửa điều khác. Và giữa nửa lời và nửa điều, ở giữa nửa lời và nửa điều khác. Vậy thì cái nửa tôi và giữa tôi đâu có khác gì cái nửa tôi và giữa tôi khác. Còn cái trong lời và ngoài lời, trong điều và ngoài điều, trong tôi và ngoài tôi chẳng qua cũng chỉ là cái trong lời và ngoài lời, trong điều và ngoài điều, trong tôi và ngoài tôi khác. Như thế thì tôi đang là tôi hay không đang là tôi. Ngay cái đang ấy cũng chỉ là cái nửa đang và nửa không đang, giữa đang và giữa không đang, trong đang và trong không đang, ngoài đang và ngoài không đang khác. Vậy thì có đáng gì để bàn luận nửa đâu.

*Tiếng nói từ hậu trường. Sân
khấu trống.*

Thế giới chớ đánh nhau với thế giới chớ khác. Kẻ mất ngủ đánh kẻ khó ngủ, đười ươi đánh đười ươi, những phường tuồng cứ làm phường tuồng. Những cơn suyễn kéo đến lúc ban mai, và chẳng có gì mất đi, hay còn lại lúc chiều hôm. Những kẻ ngu cứ ngu, những kẻ khôn cứ khôn. Mâu thuẫn vẫn y như vậy. Sân khấu không có kịch bản, kịch bản không có nhân vật, biến cố là không biến cố. Những âm thanh lẫn lộn, những âm thanh bỏ rơi âm thanh, biến cố bỏ rơi biến cố, kịch bản bỏ rơi kịch bản, sân khấu bỏ rơi sân khấu.

Cứ như thế.

Và cứ như thế.

Sự thật nằm trong đối trá, hãy đối trá. Cảm xúc nằm trong tư tưởng, hãy tư tưởng. Cái lương nằm trong hát chèo, cây cỏ nằm trong đất đai, đất đai nằm trong rừng rú. Như bão tố nhái bão tố, bình yên nhái bình yên, hình nộm nhái hình nộm, tật nguyên nhái tật nguyên. Và mỗi chúng ta là những vật phế thải. Được thải ra, thải ra, thải ra... Không có trí nhớ nào được phép tồn tại, không có lãng quên nào được phép quên đi, không có già cõi nào được phép già cõi. Những bóng ma luôn luôn có thật. Những chợ trời mở cửa trong đêm tối. Những kẻ đầu trộm đuôi cướp đầu thai thành tượng gỗ, những kẻ ăn chay nằm đất đầu thai thành tượng đất nung.

Đi vào phía trái sân khấu. Vừa lúc, tiếng máy thu dứt.

Khi đoạn văn dứt, được phát lại qua máy thu.

Trong lúc người đàn ông ra từ phía trái, mang theo chiếc ghế. Để ở phía trái chiếc ghế đầu tiên. Đi vào phía trái sân khấu. Nói vọng ra:

- Những cuộc đời đầu làng.
- Những lũy tre đầu làng.
- Những nụ cười đầu làng.
- Những mái tóc đầu làng.
- Những mối tình đầu làng.
- Cứ mở cửa ra rồi bước vào, phải không?
- Cứ mở cửa vào rồi bước ra, phải không?
- Cứ bước tới rồi lui, phải không?
- Cứ chết đi rồi sống lại, phải không?
- Những con đường mè o, những con đường không mè o, những con đường ngan, vịt, những con đường nhái bèn, những con đường ẽnh ướng.

Khi đoạn văn dứt, được phát lại qua máy thu.

Trong lúc người dẫn chỗ lên từ phía trái khán giả, soi đèn qua dây ghế. Không thấy ai. Đi vào phía phải sân khấu. Tiếng vọng của người đàn ông từ phía trái.

Tiếng nói từ hậu trường. Sân khấu trống.

Tiếng nói co dãn, trở thành trừu tượng, bị phủ nhận, ném vào hậu trường. Tiếng nói không phải của ai, tiếng nói của tất cả mọi người. Tiếng nói đuổi theo tiếng nói, bản văn đuổi theo bản văn. Chúng ta là ai? Chúng ta không phải là người, chúng ta không phải là những chiếc ghế, chúng ta là những bản văn. Nhưng không có tiếng nói nào đúng là tiếng nói, không có bản văn nào đúng là bản văn. Những bản văn được đọc từ người đọc. Không có người đọc nào đúng là người đọc, không có khán giả nào đúng là khán giả, không có diễn viên nào đúng là diễn viên. Không có chúng ta nào đúng là chúng ta.

Tiếng nói từ hậu trường. Sân khấu trống.

Tôi sống mệt, chết mệt.
Tôi phải đi. Tôi phải đi ngay.
Hỡi những kẻ nói toàn chuyện hũ nút.
Hỡi những kẻ nói toàn chuyện tào lao.
Hỡi những kẻ căm, mù, què quặt.
Hỡi những kẻ điêu ngoa, những lời nói dối.
Hỡi những kẻ thật thà, những lời nói thật.

-- Sự vật thôi là sự vật.
 -- Ngôn ngữ thôi là ngôn ngữ.
 -- Hình ảnh thôi là hình ảnh.
 -- Ai có thể ngăn cản được điều này?
 -- Ai có thể đọc những điều đã đọc?
 -- Ai có thể nhận biết những điều đã nhận biết?
 -- Ai có thể lấy ra những điều đã lấy ra?
 -- Tôi chưa nói một lời nào vì tôi chưa sống một lần nào.
 -- Tôi chưa nói một lời nào vì tôi chưa chết một lần nào.
 -- Tôi chưa là tôi một lần nào vì bầu trời chưa hề có từ đầu.
 -- Tôi chưa là tôi một lần nào vì trái đất chưa hề có từ đầu.
 Tôi phải trở ra. Tôi phải trở ra ngay.

Hỡi những kẻ ra đi, không bao giờ trở lại.
 Hỡi những kẻ ở lại, không bao giờ ra đi.
 Hỡi những kẻ gào chợ nước sông.
 Hỡi những kẻ nằm gai nếm mật.
 Hỡi những năm, những ngày, những tháng.
 Hỡi những ngày, những tháng, những năm.
 Kịch giết kịch.
 Kịch cứu kịch.
 Kịch chẳng còn là kịch.
 Kịch vẫn là kịch.
 Tôi phải đi. Tôi phải đi ngay.
Chàààoooo!

Tiếng người đàn ông hòa cùng tiếng nói từ hậu trường (hay nhiều người). Trong lúc sân khấu vẫn trống.

Câu chuyện chấm dứt ngay lúc chấm dứt. Mọi người có thể ra về hay ngồi lại. Cầm hút thuốc với ai hút thuốc, không cầm hút thuốc với ai không hút thuốc (phải có giấy của bác sĩ tai mũi họng). Mọi người có quyền kể lại câu chuyện, nhưng tuyệt đối không được lập lại lời đã nghe, điều đã thấy, có nghĩa là phải tự giải phóng khỏi ký ức, vì ký ức luôn luôn xuyên tạc và bóp méo sự thật (dù rằng sự thật chưa bao giờ xuất hiện). Đeo mặt nạ để che dấu chân tướng, cảm xúc trong khi diễn tuồng vì kịch không cần cảm xúc, không cần cá tính, ai cũng như ai. Mọi người có thể cùng một lúc lê diễn lại vở kịch của mình, cãi và cọ, hay cọ và cãi, nhưng không được xâm phạm cơ thể hay thuần phong mỹ tục, và ra ngoài giới

hạn quyền làm người (điều này mông lung, mờ ảo nhưng vẫn là một điều luật). Ai vi phạm sẽ bị trục xuất về chỗ ngồi. Những kẻ say rượu sẽ bị treo bằng lái. Những bằng lái bị treo phải được treo ở nơi dễ thấy. Những bọn chim chuột, mèo mả gà đồng, những bọn vô công rồi nghề, những bọn ngủ bờ ngủ bụi, phải tuân theo luật (sân khấu), ra và vào, lên và xuống, không được lẫn lộn vai này với vai kia, cảnh này với cảnh nọ. Những kẻ nổi loạn cấm nổi loạn, những kẻ ngây thơ cấm ngây thơ. Những kẻ buồn thúng bán bưng luôn luôn buồn thúng bán bưng. Những kẻ lãng tai luôn luôn lãng tai. Những kẻ gà mờ luôn luôn gà mờ. Những kẻ chán cứ chán. Những kẻ không chán cứ không chán. Mọi điều cần nói đã nói hết. Kể từ nay, cấm nói.

Người đàn ông bước ra từ phía trái, tiếng la ó nổi lên. Trở vào. Ló đầu ra. Tiếng la ó nổi lên. Nhiều lần như vậy.

Người đàn ông bước ra từ phía phải, tiếng la ó nổi lên. Trở vào. Ló đầu ra. Tiếng la ó nổi lên. Nhiều lần như vậy.

Chiếc ghế được ném ra từ phía trái, tiếng la ó nổi lên, và kéo dài. Chiếc ghế được ném ra từ phía phải, tiếng la ó nổi lên, và kéo dài.

Những chiếc ghế liên tiếp được ném qua từ cả hai phía, phải và trái, chồng chất lên nhau. Tiếng la ó không dứt, lẫn với những âm thanh được phóng đại. Màn ảnh tắt. Sân khấu tối hẳn.

Im lặng. Sân khấu sáng dần, một đồng ghế lẫn với cả những đồ phế thải, giống như một kho chứa đồ cũ. Màn kéo lại. Văng ra tiếng dọn dẹp, tiếng quét, tiếng chân. Âm thanh được phóng cực đại.

Im lặng. Màn mở ra. sân khấu không có gì cả, và chùng như cũng chẳng có chuyện gì xảy ra. Khoảng một phút sau, màn kéo lại.

(Kịch tới đây chưa phải hết. Khán giả cùng lúc lên sân khấu để diễn theo ý mình vì cho rằng, mỗi người đều có cách đạo diễn và thể hiện khác nhau, và rằng kịch bản là một phần trong cái kịch bản đã có sẵn của họ. Nếu không, đạo diễn, diễn viên và khán giả có thể đẩy tới, chẳng hạn tranh luận về việc đạo diễn có theo đúng kịch bản, diễn viên có theo đúng đạo diễn hay không, mục đích là đi tìm, hay tạo ra ý nghĩa, khởi từ một tiền đề, vỡ kịch vô lý, dứt đoạn và rời rạc. Những diễn biến vỡ kịch trong khi tập được thu lại và phóng lên màn ảnh, như một cách diễn lại những hậu cảnh từ đằng sau hậu trường, mang ý nghĩa, vỡ kịch bị lộn trái. Trong suốt tiến trình, đạo diễn làm cho vỡ kịch sống động nhưng tránh tạo cảm xúc, vì mục đích là tạo sự vô cảm nơi khán giả. Mọi hoạt cảnh có thể thay đổi nhưng

tiếng nói phải giữ nguyên, dù hay dở, đúng sai, cũ mòn hay mới mẻ, vì giả thuyết rằng, tiếng nói đó từ trong quá khứ hay chính là quá khứ. Mà quá khứ thì chỉ tàn phai đi chứ không bao giờ thay đổi được. Câu cuối cùng từ hậu trường, “Kể từ nay, cấm nói,” nhưng ở phần này, cứ nói vì cũng được giả thuyết rằng, tiếng nói đang nói là tiếng nói đã được nói từ quá khứ. Kịch bị lộn trái nhiều lần, cho đến khi trở lại là chính đời thường).

HẾT

JOSEPH HUỠNH VĂN

Cầm Dương Xanh

Ôi khúc cầm dương sầu quý phái
Đàn ai
ngăn ngắt trời tây phương
Người lẳng
mơ lên chiều
xanh vương...
Hồng tuôn thanh thốt suốt đêm trường

Hồng tuôn. em trắng nuốt dương tay
Thôi đã nghìn xưa hương khói bay
Đàn im. tôi biết làm sao thấy
Đêm qua tôi chết quá ngắt ngây
Đêm qua tôi chết quá không hay
Đàn im. tôi biết làm sao thấy
Réo rất. em tinh khiết buông tay
Réo rất. em trong suốt như mây

Ôi khúc cầm dương sầu quý phái
Đàn ai ngăn ngắt trời tây phương
Xanh đóa hồn tôi xanh lá lệ.
Trong vườn tôi xanh đậm tinh sương.
Ôi khúc cầm xanh
Sầu quý phái
Mưa trâm xanh cầm mộ ngắt xanh.

Cây Đa Bến Cũ Hồn Ta

Em ạ mười năm xa bến cũ
 Lòng ta vẫn ủ bóng trăng xưa
 Nắng mưa thuyền đã sang giòng khác
 Câu hát ngày thơ trót chạnh sầu
 Nắng xé ngang đầu đôi sợi bạc
 Tình ôi tan tác thuở ngang vai
 Thương nhau nhớ lại lời năm ấy
 Mà thấy vắng trăng cũng ghen ngào
 Màu áo hoàng lan hương kiếp trước
 Giữa đời ngược mắt đôi chiêm bao
 Muối mặn chưa trao ngày nhạt nắng
 Miếng gừng cay đắng tối ngàn sau
 Gạo sâu đấm đuối nuôi nhau
 Cấn đôi hạt lệ lòng đau hơi lòng
 Bạ vắng đường xa chiều đứng bóng
 Đôi lòng chung mộng một đời ai
 Cầm tay muốn hỏi người sơ ngộ
 Ngập ngừng nông nổi áng mây trôi
 Thôi thế tình sau thương ý trước
 Đoạn trường nước mắt lẫn mưa rơi
 Trắc ẩn nụ cười tan tác lệ
 Núi sông xương máu một câu thề
 Người đi đi mãi chưa về
 Cây đa bến cũ hồn quê đợi chờ
 Chút tình tự thuở ngày thơ
 Phất phơ mái tóc nguyệt mờ trăm năm

PHẠM VIỆT CƯỜNG

Cận Tĩnh

thanh hương nồng mướt gối
mê yêu

rượu rạo lữ hoa bỏ quên
thơm ganh
đêm ngoài

cơn túy lúy môi cố tìm môi xưa biết
thế giới nhỏ bằng chiếc giường
cốc rượu lưng
thuốc tàn ngùi lạnh
trái táo đã cắn

cổ diên bầm dấu răng
hôn
dữ

ngọn nến chao chột
nói một mình suốt đêm
ngút nổi hừng sáng bất chợt
nơi màn cửa sổ rủ
kiệt
sức

buông ngã vào nhau bất chợt
nửa chừng
câu nói
để dành vang lên trong những đêm bất chợt
khác
xa
sau

liều lĩnh thần nhiên
 như chim biển tìm mồi
 tận lễ đường du khách
 chưa ai muốn nhìn vào lòng mình
 lúc ấy

cũng không còn nhớ mùa gì
 mà thốc buốt gió
 những đợt sóng trắng nhấp như
 tự yêu năm

im lặng sau tay lái
 hai xe hai người hai hướng ngược chiều
 hai cõi riêng chờ
 sống
 tiếp tục
 ngủ
 tiếp tục
 yêu

lướt		đi				
lướt		đi				
lặng	lẽ	bảng	đèn	hotel	đêm	chớp
nháy	mẫu	chuyện	căn	phòng		
mốc	ấm	khăn	tắm	vất	vãi	
lãng	đăng	điểm	tâm	trời	xanh	
mơ	hồ	chấp	chóa	nắng	biển	
buồn						
buồn						

mọi chuyện đều tình cờ

trừ lần gặp cuối

Cảnh Tượng

vùi mưa tận thế
hai hàng cây cầu cứu dọc đường
bằng tất cả các bàn tay có được

mùa đông đứng lì không đi
như thể cỗ xe mùa thu hồng máy
tất nghẽn freeway thời gian xám lạnh

rực rỡ bất ngờ
và i nhánh đào nở sớm
sắc màu duy nhất trong âm bản phố

lề đường nhậy nháy nước
bêбет lá vàng
nhật ký thiên thu
lập lại mãi những trang đơn điệu

downtown đau mảy
mùa đông mặt dầy
ở nhậy phố tối
thê thắm quán rượu
bảng hiệu lem đèn
buồn ngủ

mấy bóng ma chòm đụp áo mũ
thấp thoáng chờ bên trạm ga
lóng cồng chuyển tàu khuất

đường rầy thì vẫn song song
thứ biểu tượng cũ mềm của ly biệt

TRẦN TIẾN DŨNG

Tự Nhủ Trong Khung Nhàm Chán

Đã đến giờ nhòa tan vào chính sự tan
 Khi nhắc bước cuối cùng
 Rồi nền hồi tưởng
 tản mát
 rã rời
 Trôi qua chỗ của thói hư, tính kiêu ngạo, sự rữ bỏ
 Trôi vòng quanh cái vũng chứa sự hoàn hảo từ lâu
 được chỉ định
 Tất cả trôi về hướng đô thị đó
 Nơi chốn chỉ những ngôi nhà mê ngủ, những căn phòng
 trống không
 Nơi chốn chỉ lưu giữ thứ ánh sáng soi những
 bóng nhảy múa, trong bóng đô thị khổng lồ
 Niềm vinh quang thế kỷ!

Và bấy giờ
 Tôi lặng yên chờ đợi
 Gió ướm trở trên lỗ chân lông đánh thức hạt cảm
 xúc xộp mịn
 Khi lưỡi cây khát vọng đi qua
 Và đọt non
 Xương lá
 Và nhựa cây
 Bừng nở hình ảnh – Những hình ảnh dung chứa một
 đời sống đã mất
 Ôi bông hoa của tôi!
 Tên nàng vẫn là: Làì
 Nàng chờ ai trên lối ngựa dê

Rồi có những cơn mưa để chúng ta tìm trú
 trong mùi gái quê nồng đượm cỏ đồng
 trong mùi má tôi nóng rực than củi
 trong mùi bà tôi thoảng vị muối sương
 Nếu những hình ảnh kia khép lại
 Tôi vẫn thấy nàng trong hoa Bông Bụt
 Trời đất ơi!
 Nàng cứ rụng còn tôi sao cứ rùng mình, để lại
 thấy nàng trong hoa mồm chó
 Và bấy giờ
 Ai đó cho rằng đứng yên là không hoàn thành
 đời sống theo hướng chẵn dất của bầy đoàn
 Họ định tìm gì trên cánh đồng bê-tông không
 lối kia
 Điều họ định tạo ra và không định tạo ra rồi
 cuộc chỉ còn lại cái khung nhàm chán
 Nào ai đã dựng được ảnh gì khác ngoài hình
 ảnh khởi đi từ đồng đất này
 Và tôi trước giờ phút tan biến đã hoàn tất
 hình ảnh một gốc cây, kể những nắm mỏ
 không ngừng trôi lên mặt đất
 Và ánh sáng mới từ mỗi chiếc lá rọi khắp
 không gian để lắng nghe
 Có ai đó đứng dưới những cột hơi nóng
 Có ai đó đang khóc và thất thần sợ hãi
 Ai đó hay riêng tôi cùng tất cả những thiên thần
 không tìm được đường trở lại
 Khi mãi mãi tìm này vẫn giữ nhịp chân đất,
 nón rơm.

Thơ Jazz: tiết tấu, âm thanh và phong khí da đen

Hoàng Ngọc-Tuấn

gửi Thanh Tâm Tuyên

I

Nhiều người trong chúng ta hẳn đã có lần nghe nói đến “jazz poetry”, thậm chí đã đọc những bài thơ loại này. Tuy nhiên, dù chỉ mới nghe nói đến hay đã trực tiếp đọc, chúng ta vẫn có thể cứ tiếp tục thắc mắc: “Tại sao gọi là thơ jazz? Nó có khác gì với cái gọi là “Negro poetry” (thơ da đen) không? Nó liên hệ với nhạc Jazz thế nào để được gọi là thơ jazz? Hay nó là ca từ của những bản nhạc jazz?...” Thực ra, không phải chỉ những người không sành nhạc jazz mới có những thắc mắc như thế. Chính những thi sĩ làm thơ jazz và rất sành nhạc jazz cũng thường tranh luận với nhau về ý nghĩa của thuật ngữ này. Với chút kinh nghiệm của một người trình diễn, nghiên cứu nhạc jazz và yêu thơ jazz, tôi xin thử đưa ra vài nhận xét qua bài viết này.

Có lẽ những bài thơ tương tự như thơ jazz đã được các thi sĩ da đen ở Mỹ bắt đầu viết từ thời đầu thế kỷ 20, khi phong cách nhạc jazz ‘truyền thống’ bắt đầu định hình và phổ biến ở những khu phố nghèo vùng New Orleans. Đồng thời, có lẽ thuật ngữ “thơ jazz” cũng đã được truyền miệng từ thời ấy, hoặc từ đầu những năm 20, khi nhạc jazz New Orleans đạt đến đỉnh cao và trở nên lẫy lừng với ban nhạc King Oliver’s Creole Jazz Band.

Điều khó chối cãi là vào thời ấy nhạc jazz và thơ ở Hoa Kỳ có nhiều điểm tương đồng. Về quan điểm mỹ thuật, những năm 20 là thời kỳ King Oliver, Louis Armstrong, và Jelly Roll Morton đang tìm tòi và khám phá những phong cách chơi nhịp chỏi mới lạ để đẩy jazz hoàn toàn thoát ra khỏi nhạc “ragtime”. Trong những năm ấy, các nhà soạn nhạc theo truyền thống cổ điển Tây phương cũng đang bị jazz ám ảnh nặng nề, tiêu biểu là George Gershwin (khúc tác gia da trắng), với những kiệt tác mang âm hưởng jazz như *Rhapsody in Blue* (1925) và *An American in Paris* (1928), cùng những ca khúc trong các nhạc kịch vang bóng một thời như *Lady, Be Good* (1924), *Oh, Kay* (1926), *Funny Face* (1927) và *Girl Crazy* (1927). Những năm 1920 cũng là những năm đẩy cách tân sôi nổi trong thơ Mỹ, đặc biệt về mặt cấu trúc tiết tấu, như thơ của T.S. Eliot, Ezra Pound, và William Carlos Williams. Những năm ấy, chúng ta cũng thấy xuất hiện các thi sĩ da trắng khác viết những bài thơ về nhạc jazz như Carl Sandburg và Vachel Lindsay, bên cạnh những thi sĩ da đen như Langston Hughes và Sterling Brown.

Nhiều nhà lý luận văn học Mỹ cho rằng ảnh hưởng của nhạc jazz đối với thơ Hoa Kỳ thời ấy là điều rất hiển nhiên và tất nhiên. David Jauss viết: “Nếu chúng ta muốn thực sự hiểu được thơ của thời đại này, thì chúng ta phải cố gắng hiểu tại sao các nhà thơ rất thường quay về nhạc jazz để tìm cảm hứng”.³⁴

Tuy nhiên, thuật ngữ “thơ jazz” chính thức xuất hiện lúc nào là điều tôi chưa rõ. Tôi chỉ tìm thấy trong sưu tập *Letters of Vachel Lindsay* một bức thư ông viết ngày 3 tháng 12 năm 1922 gửi cho Harriet Monroe (chủ bút tạp chí *Poetry*); trong bức thư đó ông phản đối việc bị gán danh hiệu “Jazz poet” (nhà thơ jazz). Ông viết:

Tôi đã rất giận dữ khi bị gọi là nhà thơ ‘Jazz’, đặc biệt khi bị báo chí của nước Anh gọi như thế, vì chữ này đồng nghĩa với sự hoảng loạn, gào thét, cựa quậy. Tôi ghê tởm loại khiêu vũ với nhạc jazz, và tôi ghê tởm sự xúc phạm của nhạc jazz đối với dòng nhạc Negro Spirituals đẹp đẽ, chậm rãi và thâm thì. Bọn báo chí Anh quốc làm như tôi chỉ viết có mỗi bài thơ “Daniel Jazz” vậy [. . .] Jazz thì rậm rạp, chứa đựng cái dâm loạn điên cuồng của bọn đầu đường xó chợ, và từ đầu đến cuối nó luôn luôn hoảng loạn. Nó chứa đầy cặn bã của loại khiêu vũ dơ bẩn. Cây kèn saxo, nhạc cụ chính của nó, là nhạc cụ bệnh hoạn nhất của nhạc hiện đại. Nó tuyệt đối bay mùi nhà thương.³⁵

Có lẽ Lindsay viết bức thư này trong tâm trạng giận dữ khi bị giới báo chí Anh quốc làm tổn thương, chứ trước đó mới vài năm ông còn ca ngợi nhạc jazz. Trong bức thư gửi cho Katharine Lee Bates năm 1918, ông đã khẳng định:

Tôi nhấn mạnh rằng nhạc jazz không làm mất giá trị Mỹ quốc. Tôi nghĩ rằng yếu tố jazz ở Mỹ quốc là một dấu hiệu chắc chắn của sự lành mạnh.³⁶

Nêu lên thái độ của Lindsay ở đây, tôi chỉ muốn cho thấy rằng jazz quả đã có ảnh hưởng rõ rệt đối với các nhà thơ Mỹ thời ấy, đến độ báo chí Anh quốc cũng nhìn thấy và dán nhãn jazz cho họ. Việc Lindsay phản đối nhãn hiệu “nhà thơ jazz” không thể thay đổi được sự thật rằng ông đã xuất bản thi tập *The Golden Whales of California* vào năm 1920, trong đó hầu hết các bài thơ đều nói về nhạc jazz, và “Daniel Jazz” là bài nổi tiếng nhất.

Trở lại với thuật ngữ “thơ jazz”, tôi đã cố gắng truy tìm và chỉ tìm thấy thuật ngữ này xuất hiện một cách chính thức dưới hình thức văn bản trên tạp chí *Carolina Magazine*, số tháng 5/1928, ngay trong nhan đề bài viết “Jazz Poetry and Blues” của Charles S. Johnson. Cũng chính trong bài viết ngắn ấy, Johnson đã cố gắng phân biệt khái niệm “thơ da đen” và khái niệm “thơ jazz”. Ông viết:

[Thuật ngữ] “thơ da đen” chứa đựng cùng lúc hai ý nghĩa khác nhau và lẫn lộn vào nhau: một đằng, nó có nghĩa là loại thơ được viết bởi người da đen bất kể theo phong cách nào và dưới đề tài nào; đằng khác, nó lại có nghĩa là loại thơ chứa đựng một mùi vị đặc thù và bộc lộ rõ rệt khí cốt và sinh phong của người da đen.³⁷

Đồng thời, bàn về thuật ngữ “thơ jazz”, ông viết:

[Chữ] jazz ở đây không chủ yếu nói về âm nhạc mà nói về phương thức sáng tác. Loại thơ lấy tên gọi này là loại thơ thực hiện một cuộc phiêu lưu vào cái đặc trưng tiết tấu (rhythm) mới mẻ và táo bạo của âm nhạc. Và, mặc dù loại thơ này đã xuất hiện, theo một cách dễ gây thắc mắc, để diễn tả tốc độ (tempo) dữ dằn của đời sống đương thời của chúng ta, nó đồng thời cũng là một lối thoát của chính đời sống này. Bởi vì jazz là một phong khí, chứ không phải chỉ là tiết tấu.³⁸

Qua nhận định của Johnson, thơ jazz có vẻ như mang hai nét chính: 1/ thể hiện được “tiết tấu” mới mẻ và táo bạo của nhạc jazz; và 2/ thể hiện được “phong khí” của nhạc jazz. Thế nhưng, hơn 60 năm sau đó, ở một hội nghị về thơ jazz mệnh danh “Jazz Poetry Symposium” tổ chức tại Writer’s Center of Indianapolis, ngày 1 tháng 4 năm 1990, các thi sĩ và học giả vẫn tiếp tục tranh cãi sôi nổi về một định nghĩa cho cái gọi là “thơ jazz”. Nhìn chung, họ chia làm hai phe: một phe cho rằng thơ jazz là thơ nói về jazz (nghĩa là nói về những bản nhạc, về hành trạng và cảm nghĩ của các nhạc sĩ, và về những ảnh hưởng của jazz đối với đời sống); một phe lại cho rằng thơ jazz là thơ nói về bất cứ thứ gì, miễn là thể hiện được cấu trúc âm thanh và tiết tấu của nhạc jazz. Bên cạnh đó, có nhiều người còn

nêu lên ý kiến rằng thuật ngữ “thơ jazz” là hồ đồ, vì chưa ai định nghĩa rõ ràng được jazz là gì, và thơ là gì, thì làm thế nào có thể chấp nhận được cái gọi là “thơ jazz”. Tất nhiên, cũng có người đứng ở thế hòa giải, cho rằng dù chưa ai định nghĩa rõ ràng được jazz là gì hay thơ là gì, jazz và thơ vẫn là những thực thể nghệ thuật không thể chối cãi; và “thơ jazz” nên được hiểu là loại thơ bao gồm cả những bài nói về jazz, cả những bài thể hiện được cấu trúc âm thanh và tiết tấu của nhạc jazz.

I I

Trước khi chạm đến những bài thơ jazz, có lẽ chúng ta nên lướt qua nhạc jazz để nhận ra vài nét chính của nó. Jazz là một dòng nhạc khác hẳn với tất cả những dòng nhạc Tây phương và Đông phương trước và đương thời với nó. Thành tố căn bản của tiết tấu jazz là “swing”, một thể cách nhịp điệu mà hệ thống ký âm Tây phương không thể nào ghi nhận chính xác được (ví dụ: dạng thức nhịp có chấm dôi - *dotted rhythm* - của Tây phương có vẻ tương tự nhưng không thể đồng dạng với “swing”), và tính cách độc đáo này đã được Duke Ellington diễn tả qua câu nói nổi tiếng: “*It don’t mean a thing if it ain’t got that swing*” (nhạc jazz chẳng ra gì nếu nó không nắm bắt được nhịp swing). Giai điệu jazz được xây dựng chủ yếu trên thang âm có những “blue notes” (nốt ở quãng ba và nốt ở quãng bảy của thang âm này bị giảm về cao độ so với thang âm bình quân luật). Là di tích còn sót lại từ dân ca của các bộ lạc ở Tây Phi thời hoang sơ, những nốt “blue” toát lên một phong khí đặc thù da đen không giống bất cứ một dòng nhạc nào khác. (Đọc giả nên phân biệt ý niệm về “blue notes”, như vừa được trình bày, với ý niệm về cấu trúc “blues”, sẽ được trình bày ở một phần sau.)

Jazz còn mang một đặc điểm chính yếu là tính cách ứng diễn (*improvisation*), và đặc điểm này khiến nó khác hẳn với các loại nhạc phát triển theo truyền thống ghi chép nhạc (*musical notation*). Tất nhiên, ở Đông phương cũng có truyền thống ứng diễn rất lâu đời và phổ cập, từ khí nhạc và ca ngâm ở các nước Á-Đông, nhạc lễ của Do Thái giáo, *maqam* của Hồi giáo, cho đến *raga* của Ấn Độ; nhưng mỹ học về ứng diễn của jazz khác hẳn với nhạc Đông phương về nhiều phương diện (giai điệu, tiết tấu, cơ sở hòa âm, phong cách phối hợp tập thể, v.v...). Âm nhạc Tây phương thời Trung Cổ cũng có kiểu ứng diễn trong hát bè ở nhà thờ, nhưng rất nghèo nàn, tựu trung là một thái độ khai thác các khả năng thay đổi của giai điệu dựa trên các chuỗi nốt cố định (*modes*), nhằm tạo nên một

bè thứ nhì để hỗ trợ cho một bè chính (cantus firmus) đã được soạn sẵn. Từ cuối thời Phục Hưng đến thời Cổ Điển, việc ứng diễn trong nền khí nhạc Tây Phương chủ yếu chỉ là việc trang trí (ornamentation) cho giai điệu có sẵn; hoặc là việc khai triển về giai điệu dựa trên sườn hòa âm có sẵn (basso continuo) nhưng cấu trúc giai điệu bám rất chắc vào sườn hòa âm và thường rập theo một số khuôn tiền chế, ví dụ: biện pháp chải hợp âm rời nốt (arpeggio) hoặc khai triển theo tuyến chuyển cấp song song (sequence), nên rất khả đoán. Nền khí nhạc Tây phương không có truyền thống tập thể ứng diễn; thỉnh thoảng chỉ có cá nhân ứng diễn, nhưng rất hiếm. Trong lịch sử âm nhạc Tây Phương chỉ nổi lên vài khuôn mặt như J.S. Bach, W.A. Mozart, L.V. Beethoven, F. Mendelssohn, và F. Chopin. Ngược lại, nghệ thuật ứng diễn là *raison d'être* của jazz: từ việc ứng diễn giai điệu của cá nhân ca sĩ đến việc ứng diễn về cả tiết tấu, hòa âm, giai điệu và âm sắc của tập thể ban nhạc.

Jazz không phải là sản phẩm nghệ thuật của một trường phái hay một cá nhân nào (dù có vài cá nhân đã dám tự nhận mình là cha đẻ của jazz, như Jelly Roll Morton và Nick La Rocca, chẳng hạn). Nó khởi đầu ngấm ngấm từ gần ba thế kỷ trước theo dòng phát triển của các loại nhạc da đen khác nhau cho đến khi nó thành hình và mang những nét đặc thù của chính nó. Nhìn chung, jazz bắt nguồn như một dòng nhạc mang tính xã hội phản ánh sinh phong của người da đen ở Hoa Kỳ, đặc biệt người da đen ở miền Nam. Nó chủ yếu thể hiện những nỗi buồn trước sự áp bức, bóc lột và kỳ thị chủng tộc; những nỗ lực phấn đấu tập thể cho sự tồn tại và giá trị làm người; và những niềm hy vọng về một tương lai xa vời. Bởi hát và nhảy múa luôn luôn gắn bó mật thiết với đời sống người da đen, jazz ra đời như một tổng hợp của hai mặt: 1/ sự diễn tả cảm nghĩ (giai điệu jazz là tính cách trừu tượng hóa của giọng hát nô lệ da đen); và, 2/ sinh hoạt tập thể (tiết tấu jazz rất phù hợp cho bước nhảy múa và bước diễn hành).

Thực ra, jazz nổi rõ lên ở New Orleans vào những năm 20, nhưng không phải New Orleans là xuất phát điểm duy nhất của nó. Cùng lúc đó, nó cũng đã có mặt ở khắp nơi trên đất Mỹ. Jazz nở rộ nhất ở New Orleans vào thời ấy vì ở đó có môi trường thích nghi nhất để nó phát triển. New Orleans là thành phố ăn chơi, có nhiều ổ điểm, hầm rượu, quán nhậu, nhà hàng, và nằm ngay bên bờ Mississippi, với thuyền bè tấp nập và du khách đủ màu da (bên cạnh phong khí da đen, jazz còn hấp thụ một số ảnh hưởng âm nhạc của Pháp, Tây Ban Nha và Mỹ La Tinh; đây cũng là lý do tại sao jazz có thể hấp dẫn khẩu vị âm nhạc của người da trắng một cách dễ dàng.)

Như chúng ta thấy, những đặc điểm nhạc tính chủ yếu của jazz bao gồm: nhịp điệu theo thể cách "swing", giai điệu chứa những nốt "blue" đậm

phong khí da đen, và tính cách ứng diễn trong cấu trúc tác phẩm. Những đặc điểm xã hội tính của jazz bao gồm: tính cách diễn tả trừu tượng của giọng hát nô lệ da đen trong giai điệu, và tính cách sinh hoạt nhảy múa tập thể trong tiết tấu. Những đặc điểm nhạc tính và xã hội tính này sẽ có thể được tìm thấy ít nhiều trong thơ jazz dưới lớp áo ngôn ngữ.

III

Ngay sau “Jazz Poetry Symposium”, tuyển tập thơ jazz đầu tiên chính thức ra đời năm 1991 dưới nhan đề *The Jazz Poetry Anthology* do Sascha Feinstein và Yusef Komunyakaa biên tập và ban tu thư Viện Đại Học Indiana ở Bloomington xuất bản. Năm 1996, tuyển tập thứ hai, *The Second Set*, lại được cùng ban biên tập và tu thư trên xuất bản. Tuy nhiên, dù thuật ngữ “jazz poetry” được chính thức in lên bìa của tuyển tập đầu tiên, các nhà biên tập vẫn sử dụng thuật ngữ “jazz-related poetry” (thơ có-liên-hệ-đến-jazz) khi đề cập đến những bài thơ trong tuyển tập. Ở đây, chúng ta thấy các nhà biên tập có vẻ lưỡng lự về cách dùng chữ. Tôi thấy hai thuật ngữ “thơ jazz” và “thơ-có-liên-hệ-đến-jazz” có vẻ như không thực sự đồng nghĩa. Tuy vậy, tôi thiết nghĩ, trước hết, chúng ta cần quan sát các đặc tính chủ yếu của những tác phẩm gọi là “thơ jazz” hay “thơ-có-liên-hệ-đến-jazz”, để từ đó chúng ta có thể bàn sâu hơn về mức độ thích nghi của các thuật ngữ này. (Để tránh sự luộm thuộm trong cách hành văn, tôi xin tạm dùng thuật ngữ “thơ jazz” để chỉ chung những bài thơ được đề cập dưới đây, và sẽ trở lại với thuật ngữ “thơ-có-liên-hệ-đến-jazz” ở phần cuối của bài viết.) Nhìn chung, tôi thấy thơ jazz có một số đặc tính được bàn đến dưới đây. (Vì khuôn khổ có hạn của bài viết, tôi chỉ xin được nêu lên rất ít ví dụ.)

1. Thơ mô tả các nghệ sĩ jazz và âm nhạc của họ:

Trong kho tàng thơ jazz, chúng ta có thể thấy đại đa số bài nói về cá tính âm nhạc, cảm nghĩ và đời sống của những nhạc sĩ jazz lừng danh (như Duke Ellington, Eric Dolphy, Max Roach, Charlie Parker, Paul Gonsalves, Thelonious Monk, Coleman Hawkins, John Coltrane, Sonny Rollins, Pharoah Sanders, v.v...). Thử đọc một đoạn trích từ bài thơ “Ellington Indigos” của Aleda Shirley:

*chẳng biết tại sao đôi khi em cảm thấy như thể
em đang chờ đợi anh, ngay cả khi em là người trẻ hẹn?
Một nỗi khát khao biếng nhạc mà nôn nao, như nỗi khát khao*

trỗi dậy trong em trước những phiến màu của Ellington, hay của mùa thu.

*Dù những sắc màu của mùa thu vẫn chưa đến độ,
lác đác đó đây em thấy một cây sung ngọt cắt nét màu tím,
một cây phong đang chết dần vào màu vàng nhạt. Màu lam dịu dàng*

*của chiếc alto sax, màu đỏ gay gắt của cây trumpet hét gào,
màu quặng hoàng kim của chiếc clarinet - khi bàn về bảng pha màu
của Ellington, một nhà phê bình nhạc jazz đã mô tả hoàn hảo*

phong cảnh này đây.³⁹

Đoạn thơ trên cho thấy Aleda Shirley so sánh âm nhạc của Ellington với phong cảnh đầy màu sắc của mùa thu, và cảm nhận trong âm nhạc này một “nỗi khát khao biếng nhác mà nôn nao” như nỗi chờ đợi người tình mà chính mình lỗi hẹn. Tiết tấu của những câu thơ nhiều chữ gợi đến những câu nhạc dài hơi của Ellington. Những chỗ ngắt giữa câu, nhảy xuống hàng (“Màu lam dịu dàng / của chiếc alto sax...”, và “...mô tả hoàn hảo / phong cảnh này đây”) gợi đến những chỗ ngắt hơi vào nhịp chỏi (syncopation) của phong cách jazz Ellington. Như thế, đồng thời với việc mô tả âm nhạc của Ellington, tác giả còn phần nào thể hiện được tiết tấu jazz trong bài thơ.

Đôi khi việc mô tả âm nhạc hay nhạc sĩ không quá rõ như thế. Bài thơ có thể xuất hiện như một câu đố đối với độc giả không sành về nhạc và những sinh hoạt jazz. Như bài “Gonsalves” của Ron Welburn:

*những crescendo là những tấm khăn choàng cổ màu chàm
những người đàn bà quần trong mùa thu ở new england
những diminuendo là bầu trời ngập ngụa
với men whisky và tâm trạng hoang đàng.
rhode island là chòm râu vểnh
trên cằm của obatala
và những lễ hội là những năm ánh sáng
trong ký ức. bị lưu dày,
phong khí của một khúc ca đi vào bến cảng,
một mornas đi suốt con đường từ
cabo verde, một nơi chốn không xa
guinea.⁴⁰*

Trong bài thơ này, chữ *crescendo* (sự tăng dần về cường độ âm thanh) và chữ *diminuendo* (sự giảm dần về cường độ âm thanh) đến từ nhan đề bản nhạc *Diminuendo and Crescendo in Blue*, nhạc phẩm nổi tiếng nhất trong cuộc đời trình tấu của nhạc sĩ kèn tenor sax Paul Gonsalves (“Gonsalves” là nhan đề bài thơ này) khi ông trình tấu cùng với dàn nhạc “Duke Ellington Orchestra” tại tiểu bang Rhode Island (thuộc vùng New England ở Hoa Kỳ), trong đại hội nhạc jazz năm 1956 mệnh danh “Newport Jazz Festival” (xem câu 9: “phong khí của một khúc ca đi vào *bến cảng*”). Về mặt tiết tấu, chúng ta cũng thấy cách ngắt hơi vào nhịp chỏi liên tục xảy ra, đặc biệt ở câu 8 và 9 (“*trong ký ức. bị lưu đây, / phong khí của một khúc ca...*”). Dấu chấm (.) nằm ngay giữa câu là biểu hiện rất rõ rệt về điều này.

Trong bài thơ có một số danh từ riêng mang nhiều ý nghĩa quan trọng.

Obatala là một vị thần da đen trong tấm áo choàng trắng, nên còn được gọi là “King of the White Cloth” (Bạch Y Vương). Theo niềm tin của người da đen ở Cabo Verde, *Obatala* là thần sáng tạo và đạo lý, là đấng sinh ra và định hình con người, là cha của trí tuệ, là chủ tể của đạo đức, và là vị thần có sức mạnh tâm linh vô địch không thể lay chuyển trong bất cứ tình thế hỗn loạn nào. *Obatala* còn là nhà điêu khắc và làm đồ gốm đầu tiên của vũ trụ, là nhà phát minh vải trắng đầu tiên, và là ân nhân của những kẻ tàn phế. Chữ *Guinea* xuất phát từ ngôn ngữ Berber, do chữ *aguinaw*, hoặc *gnawa*, có nghĩa là “người da đen”. (Người Bồ Đào Nha và các dân tộc Âu châu biến chữ này thành các chữ Guinua, Ginya, Gheneoa, Ghinea, và Guinée.) Người da đen Tây Phi gọi quê hương mình là *akal n-iguinamen* (đất của người da đen). *Cabo Verde* là một nhóm đảo nhỏ ở ngoài khơi Đại Tây Dương, cách bờ biển Tây Phi chừng 620 km. Trước khi người Bồ Đào Nha đặt chân đến đó vào những năm 1456 và 1460, đó chỉ là những hoang đảo. Năm 1462, người Bồ Đào Nha đến cư ngụ và lập nên thành phố Ribeira Grande, và sau đó họ biến nơi này thành một trạm buôn nô lệ da đen Tây Phi đi Mỹ châu. Chính tổ tiên của đa số người Mỹ da đen đã bị lưu đầy từ Tây Phi, qua ngã Cabo Verde. Hành trang của những người nô lệ này là những khúc dân ca Tây Phi họ còn thuộc và mang theo trong ký ức. Những khúc dân ca này chính là hạt giống của dòng nhạc jazz. *Mornas* là một loại hình ca nhạc đặc thù của xứ Cabo Verde. Về lời ca, *mornas* diễn tả niềm đau lưu đầy và tình yêu đôi lứa. Về âm nhạc, nó biểu lộ sự kết hợp rõ rệt giữa mỹ cảm âm nhạc Bồ Đào Nha và phong khí dân nhạc Tây Phi, cùng đôi nét thấp thoáng của cổ nhạc Lusitanian và Ả-rập (dưới ảnh hưởng của Hồi giáo). Những chữ *obatala*, *mornas*, *cabo verde* và *guinea* trong bài thơ trên đã nói hết niềm sùng mộ của Ron Welburn đối với âm nhạc của Paul Gonsalves, một thứ âm nhạc sâu sắc và cao thượng (sánh với hình ảnh của thần *Obatala*) nối liền tâm cảm người da đen Bắc Mỹ hiện tại và quê hương Tây Phi ngày xưa.

Chữ “Ascension” đến từ album nhạc *Ascension* của Coltrane. Cột chữ bên tay phải xuất hiện như một lời chỉ dẫn cách trình diễn thường được in trên các bản nhạc. Giống như Sanchez, Madhubuti cũng dùng mặt chữ in hoa cùng với cách lặp lại các mẫu tự để mô tả cường độ và trường độ của tiếng saxo.

Cũng có những bài thơ jazz mô tả âm sắc nhạc khí một cách trừu tượng, như trong bài thơ “Jazz Drummer” của Etheridge Knight:

MAX ROACH

*đôi tay mang lửa và thép,
vươn lên đỉnh cao, trở thành một chiến binh Makabele
đôi môi nếm tử thân, đập những trẻ sơ sinh
rơi ra từ những vòm tử cung mòn nhẵn,
nhấn mặt cười duyên,
và khóc ròng giữa hai con mắt.*

MAX ROACH

*đôi bàn chân trần nện vào vòng tròn lớn,
mở rộng đôi cánh tay lớn
và như đại dương bao la
mời gọi tất cả chúng ta.⁴³*

Thoạt nhìn, bài thơ mang rõ đặc tính mô tả chân dung nhạc sĩ jazz mà chúng ta đã đề cập ở phần trên. Nhưng ở đây, ngoài mục đích ca ngợi Max Roach, một trong số vài người đánh trống kỳ tài theo phong cách *bebop* đã đóng góp vào việc cách tân tiết tấu jazz, bài thơ còn mô tả âm sắc tiếng trống của Roach. Những chỗ nhảy xuống hàng thình linh như “*grins with grace*” (nhấn mặt cười duyên), và “*calls us all*” (mời gọi tất cả chúng ta) có tác dụng như những tiếng cymbal điểm vào những đoạn khu vực nhanh trên mặt trống da. Hai chữ MAX ROACH viết hoa xen vào giữa những câu dài nhiều âm tiết nghe như hai tiếng trống bass nện “thùng thùng” xen vào giữa những đoạn về snare và tom-tom dồn dập. Max Roach nổi danh về cách nện những tiếng trống bass dữ dội và bất ngờ như thế. Điều này còn được bộc lộ rõ hơn trong đoạn “*MAX ROACH / đôi bàn chân trần nện vào vòng tròn lớn*” (“vòng tròn lớn” là chiếc trống bass để nằm ngang và nổi bật nhất trong bộ trống jazz).

Trong bài thơ “For Christianne”, Howard Hart, thi sĩ kiêm người đánh trống jazz, cũng đã sử dụng kỹ thuật tương tự khi bất ngờ xen hai chữ in

hoa “JONES” và “KLOOK” vào giữa những chữ thường để gợi đến tiếng trống bass dữ dội của hai điệu thủ đánh trống jazz là Jo Jones (phong cách *swing*) và Kenny “Klook” Clarke (phong cách *bebop*).⁴⁴

Trừu tượng hơn nữa có lẽ là bài thơ “For Eric Dolphy” của Etheridge Knight:

*trên ống sáo
xoayxoay xoay xoay xoayxoay
tình yêu
xuyên qua/ vượt ra ngoài
vũ trụ*

*Tôi
biết
rõ
bạn muốn nói gì
bạn ơi*

*bạn như
titi
em gái tôi
kẻ đã chẳng bao giờ bày tỏ TÌNH YÊU
bằng lời nói (như người da trắng vẫn luôn l
nó ngồi trong góc phòng à
và khóc m
lúc nào cũng vậy t
ôi h
đứt ruột ế*

Knight viết bài thơ này để tặng cho Eric Dolphy, một thiên tài về mặt âm nhạc, nhà tiên phong của phong cách “Free Jazz”, người đã mang vào bầu âm thanh jazz hai nhạc cụ mới là bass clarinet và flute, và là người đồng hành với những khuôn mặt bất tử như Charles Mingus, John Coltrane, và Ornette Coleman. Trong bài thơ này, những chữ “*spinning spinning spinning*” (xoayxoay xoayxoay xoayxoay) nhằm mô tả tiếng flute của Dolphy trong nhạc phẩm “Hi Fly” khi Dolphy chơi chung với tay bass vĩ đại Chuck Israels (đĩa nhạc *Eric Dolphy in Europe* do hãng Prestige xuất bản năm 1961, tái bản năm 1989 với mã số OJCCD-413-2). Khởi đầu, Dolphy thổi những hơi dài, rồi ngẫu tác những nét nhạc xoay tròn cao dần mãi cho

đến khi thực sự vào nhạc đề chính gồm những motif năm nốt. Trên nền bass đều nhịp như thổi miên, Dolphy lại tiếp tục phóng ra những chuỗi nốt xoay vòng cuộn cuộn như cơn trốt. Những câu thơ “*love / thru/ out / the universe*” (tình yêu / xuyên qua/ vượt ra ngoài / vũ trụ) mô tả những nốt song thanh (bi-tone) kêu xé và bắn ra từng đợt những chuỗi âm lốm đốm (staccato) mỗi lúc một nhanh hơn cùng lúc với những ngum âm thanh nấc nghẹn trong cổ họng của Dolphy. Tiếng nấc nghẹn mỗi lúc càng dồn dập xen lẫn với tiếng hít hơi thở mỗi lúc một lớn dần và nhanh dần gọi trong người nghe một cảm giác xôn xao cuống quýt. Từng chữ rơi xuống hàng đánh nhịp với từng hít hơi thở của Dolphy và từng nốt staccato từ ống sáo: “*I / know / exactly / whut chew mean / man*” (Tôi / biết / rõ / bạn muốn nói gì / bạn ơi). Ở đây, điều Dolphy muốn nói là tình yêu; nhưng đối với người da đen, tình yêu không thể nói nên lời. Rồi ở đoạn ba, dòng thơ bắt đầu kéo dài ra, tương ứng với những câu nhạc khoáng đạt sau đó của Dolphy. Chữ “*LOVE*” (TÌNH YÊU) bất ngờ được viết in hoa như nốt nhạc rít lên cao nhất, dài nhất và mạnh nhất trong bản nhạc. Thế rồi, sau một câu nhạc dài nhất, điệu flute trở nên dịu dần, ngắt dần, và chấm dứt, để lại trong lòng người nghe một nỗi đau như roi quất. Bên phải bài thơ, câu thơ trong ngoặc đơn không đóng lại “*(like the white folks always doing*” (như người da trắng vẫn luôn làm thế) có chữ “*doing*” rơi dọc theo bài thơ như chiếc loa bên trái sân khấu, gần chỗ đứng thổi flute của Dolphy. Đồng thời với tác dụng tạo hình, chữ “*doing*” rơi dọc này còn mang một tác dụng khác: nó nối dài câu thơ trong ngoặc đơn mở ra không khép lại với gợi ý về tính cách ứng diễn (improvisation) của nhạc jazz (khởi sự từ một nhạc đề, dòng nhạc ứng diễn sẽ bay nhảy theo những chiều kích bất khả đoán). Phong khí da đen còn được tô đậm qua việc so sánh tiếng flute dẫn vật của Dolphy và tình yêu câm nín của cô gái da đen, và qua việc so sánh thái độ ẩn nhẫn sâu sắc của người da đen và thái độ nhẹ dạ nông nổi người da trắng trong tình yêu.

3. Thơ như lời ca blues:

Đây cũng là một trong những đặc tính nổi bật của thơ jazz. Trong nhạc jazz, có một mô thức cấu trúc truyền thống rất phổ thông là “blues”. Giới nghiên cứu nhạc học vẫn chưa có thể xác định được nguồn gốc của blues, mặc dù có những báo cáo cho thấy blues đã từng được các ca nhân da đen lang thang hát từ thời đầu thế kỷ 19. Mô thức cấu trúc tiêu chuẩn của blues được xây dựng trên 12 trường canh, từ đó nảy sinh thuật ngữ “twelve-bar blues”. Về phương diện cấu trúc hòa âm, 12 trường canh này thường được phân bố như sau: trường canh 1-4 ở chủ âm (tonic); trường canh 5-6 ở hạ át âm (subdominant); trường canh 7-8 trở lại chủ âm; trường

canh 9 ở át âm (dominant); trường canh 10 ở hạ át âm; trường canh 11 trở lại chủ âm; và trường canh 12 chuyển sang át âm để trở lại từ đầu. Về phương diện cấu trúc lời ca: trường canh 1-2 có lời ca; trường canh 3-4 chỉ có nhạc đệm; trường canh 5-6 có lời ca (thông thường, lời ca và giai điệu ở trường canh 1-2 được lặp lại nguyên vẹn ở đây, hoặc chỉ được sửa một hai chữ); trường canh 7-8 chỉ có nhạc đệm; trường canh 9-10 có lời ca và giai điệu mới; và trường canh 11-12 chỉ có nhạc đệm để trở lại từ đầu.

Rất nhiều bài thơ jazz được xây dựng trên cấu trúc “twelve-bar blues”, và chúng ta có thể phổ nhạc những bài thơ này thành những ca khúc theo dạng “twelve-bar blues” rất dễ dàng. Thử lấy bài thơ “Southern Road” của Sterling Brown làm ví dụ. Để chúng ta có thể quan sát cấu trúc cụ thể của bài thơ, tôi xin chép nguyên văn tiếng Anh:

Swing dat hammer --- huh ---
Steady bo’;
Swing dat hammer --- huh ---
Steady bo’;
Ain’t no rush, bebbly
Long ways to go.⁴⁵

Tạm dịch:

Vung cái búa đó lên --- huây ---
Chắc nhịp nhè các cậu;
Vung cái búa đó lên --- huây ---
Chắc nhịp nhè các cậu;
Đừng vội vã, bô ơi
Còn lâu mới nghỉ ngơi.

Qua ví dụ trên, chúng ta thấy hai câu đầu của bài thơ (“*Swing dat hammer --- huh --- / Steady bo’;*”), với 8 âm tiết, nằm khít khao trong 8 phách của trường canh 1-2; hai câu này được lặp lại ở trường canh 5-6; rồi hai câu cuối (“*Ain’t no rush, bebbly / Long ways to go*”), với 9 âm tiết (trong đó, chữ “bebbly” đọc nhanh theo cách mỗi âm tiết chỉ chiếm một nốt móc đơn, tức là nửa phách) có thể nằm vừa vặn trong trường canh 9-10.

Lời thơ đậm đặc không khí của những bài ca lao động nô lệ da đen (đặc biệt với những chữ “*huh*” được nhấn mạnh). Cách dùng từ cũng rất “đen”, như các chữ “*dat*”, “*bo’*”, “*ain’t no*” và “*bebbly*”, thay vì “*that*”, “*boy*”, “*don’t*” và “*baby*” (gọi bạn là “*baby*” cũng rất “đen”).

Nhà thơ da đen Langston Hughes cũng viết nhiều bài thơ bám rất

chắc vào “twelve-bar blues”. Như bài “Homesick Blues” sau đây:

*Homesick blues, Lawd,
‘S a terrible thing to have.
Homesick blues is
A terrible thing to have.
To keep from cryin’
I opens ma mouth an’ laughs.⁴⁶*

Tạm dịch:

*Nhạc blues hoài hương, Lawd à,
là một điều gớm ghê phải chịu.
Nhạc blues hoài hương là
một điều thật gớm ghê phải chịu.
Để khỏi khóc òa
Tôi mở miệng cười xòa.*

Bài này chứa nhiều âm tiết hơn (10, 10, và 12), nhưng cũng rất gọn gàng cho cấu trúc “twelve-bar blues” nếu chúng ta cho một vài âm tiết mang trường độ nửa phách. Cách dùng từ cũng thế, rất “đen”, kể cả việc viết sai văn phạm (“*opens*” và “*laughs*”, thay vì “*open*” và “*laugh*”, cho ngời thứ nhất số ít.) Lời thơ cũng đậm đặc không khí nô lệ lưu đầy của những bài ca lao động nô lệ.

4. Thơ để đọc trên nền nhạc jazz:

Chúng ta cũng có thể tìm thấy nhiều bài thơ jazz được viết để trình diễn trên nền nhạc jazz. Theo Kenneth Rexroth, kiểu đọc thơ trên nền nhạc jazz được thí nghiệm rất sớm: “Maxwell Bodenheim thực hiện trong những năm 20 và Landston Hughes trong những năm 30, và ngay cả tôi [Rexroth] cũng đã làm từ những năm 20, tại Green Mask, ở Chicago, với Frank Melrose, một tay chơi piano...”⁴⁷ Tuy nhiên, đây là kiểu kết hợp thơ và nhạc jazz còn rất tùy tiện: bất cứ bài thơ nào cũng đọc được trên bất cứ bản nhạc jazz nào. Có lẽ Kenneth Patchen là người đầu tiên thực hiện việc thu băng những bài thơ đọc trên nền nhạc jazz theo kiểu tùy tiện này. Theo Jonathan Williams, khoảng sau tháng 5 năm 1950, Patchen thu vào băng nhựa một số bài thơ và “tất cả những thứ tiếng động và nhạc jazz tự chế được trộn vào nhau để làm nền cho giọng đọc”; và Williams nhận

định rằng, theo kiến thức của ông, đó là “những ví dụ đầu tiên cho cuộc thí nghiệm kết hợp thơ/jazz sau này”.⁴⁸

Năm 1957 mới là năm đánh dấu phong trào “Poetry-and-Jazz”, với sự tham dự và hưởng ứng nhiệt liệt của giới yêu thơ và yêu nhạc jazz. Nổi bật nhất là những đêm đọc thơ của Kenneth Rexroth và Lawrence Fellinghetti tại câu lạc bộ The Cellar ở San Francisco. Theo ghi nhận của Barry Silesky, “chỉ chừng 100 người là đã hết chỗ nhét, nhưng ngay đêm đầu tiên, khoảng 500 người nữa chen lấn ở ngoài để chờ vào xem và nhân viên chữa lửa phải được mời đến để ổn định trật tự cho lối ra vào.”⁴⁹ Khác với kiểu kết hợp thơ/jazz tùy tiện trước đó, Rexroth tập duyệt cẩn thận với ban nhạc và quy định khá kỹ lưỡng về những chi tiết cụ thể trong việc trình diễn. Khi Rexroth trình diễn bài thơ “Mag” của Carl Sandburg, ông yêu cầu ban nhạc chơi đoạn đầu của bài “Things Ain’t What They Used to Be” của Duke Ellington để tạo không khí. Sau đó, đến lúc các nhạc cụ bắt đầu đổi vai độc tấu, Rexroth khởi sự xướng đọc từng đoạn trong bài thơ của Sandburg, mỗi đoạn gắn liền với âm sắc của một nhạc khí riêng biệt. Bên lề phải của trang thơ, Rexroth đã ghi chú sẵn thứ tự các nhạc khí theo từng đoạn thơ: “TENOR”, “TRUMPET”, và “TROMBONE”. Khi đọc một bản dịch Anh ngữ của một bài thơ của Pablo Neruda, ông còn ghi chú cẩn thận hơn: ở hai đoạn thơ đầu, ông ghi “GUITAR SOLO”; và ở hai đoạn thơ cuối, ông ghi “TENOR ENTERS VERY SOFTLY / FEW WIDELY SPACED TOOTS AT FIRST / BASS ENTERS / VERY PENSIVE CHORALE” (kèn saxo tenor vào rất nhỏ / vài hơi thổi cách quãng rộng lúc khởi đầu / đàn bass vào / đàn hợp ca rất chững mực).⁵⁰

Kỹ thuật kết hợp thơ/jazz một cách hoàn hảo không phải dễ thực hiện. Trong một cuộc phỏng vấn với David Meltzer, Rexroth phát biểu:

Như bạn thấy đó, vấn đề chính là: để thực hiện một cách hoàn hảo thì, ngay từ bước đầu, nhà thơ phải biết rất nhiều về âm nhạc, hoặc là biết chơi một nhạc khí hoặc là có khả năng viết nhạc, hoặc là cả hai. Nhà thơ nên có sẵn ý tưởng nào đó về những gì sắp xảy ra. Rồi ban nhạc phải tập duyệt. Bạn không thể cứ nhào vô chơi đại.⁵¹

Tất nhiên Rexroth sành nhạc jazz, nhưng điều chúng ta cần nhận ra là những bài thơ nêu trên vốn không phải là những bài thơ được viết để đọc với nhạc jazz. Có lẽ bài “Thou Shalt Not Kill”, một bài thơ nổi danh do chính Rexroth sáng tác và trình diễn mới là bài được viết riêng cho mục đích này. Tuy nhiên, đọc nguyên tác bài thơ in trên giấy, chúng ta sẽ thấy nó mang rất ít dấu vết của jazz trong âm thanh cũng như tiết tấu, ngoại trừ những câu thơ ngắn thỉnh thoảng được lặp lại và nhấn mạnh như “*He is dead*” (Chàng đã chết) và “*You killed him!*” (Chính quý vị đã

giết chàng!). Đây là một bài thơ rất dài về sự chết yểu của nhà thơ Dylan Thomas. Có lẽ chính độ dài đã cho phép phong khí của bài thơ đủ thì giờ ngấm vào thính giả, và những câu thơ ngắn lập lại mạnh mẽ đã trợ lực cho việc khắc ghi ấn tượng.

Cùng năm đó, 1957, Rexroth và Ferlinghetti cho ra đời đĩa thơ/jazz *Poetry Reading in "The Cellar"* do James Laughlin xuất bản. Trong đĩa này, bên cạnh bài "Thou Shalt Not Kill" của Rexroth, còn có một bài thơ cũng rất dài và rất thành công của Ferlinghetti là bài "Autobiography". Tuy nhiên, những bài thu trong đĩa không còn sức chinh phục thính giả như khi trình diễn trên sân khấu. Khi nghe đĩa, người ta tỉnh táo hơn và lại có đủ thì giờ để nhận xét từng chi tiết của tác phẩm. Nhiều nhà phê bình bắt đầu thấy những sự bất toàn. John Ciardi cho rằng "ban lục tấu trùm lấp (chứ không phải hỗ trợ) giọng đọc, khiến người nghe không nắm bắt được từng chữ."⁵² Harry Roskolenko nhận xét rằng "thực khó nghe thấy [...] sự đan quện giữa lời thơ và âm nhạc."⁵³

Học hỏi từ kinh nghiệm của Rexroth và Ferlinghetti, những người đi sau không ngừng tìm cách tạo nên những kết hợp thơ/jazz ngày càng hoàn hảo. Đĩa thơ/jazz *Kenneth Patchen Reads with Jazz in Canada* do hãng Folkways xuất bản năm 1959 (mã số Fla. 9718), được nhiều nhà phê bình nhiệt liệt khen ngợi. James Shevill viết:

Những thi sĩ khác đã cố vẽ như không đủ sức kết hợp với các nhạc sĩ jazz để làm cho từ ngữ và âm nhạc đan kết vào nhau thành một mạng lưới âm thanh nhất quán. Chỉ có Patchen đạt được hiệu quả này và, may mắn thay, nó đã có sẵn sàng trong đĩa nhạc để nghe -- một giọng đọc tuyệt hảo kết hợp cân bằng với một giọng nhạc thâm trầm, cảm động cùng với một thái độ công kích ngang tàng, biếm nhê sâu cay...⁵⁴

Khuôn khổ bài viết không cho phép tôi bàn thực sâu về kỹ thuật kết hợp thơ/jazz trong những tác phẩm dài và phức tạp. Ở đây, tôi chỉ xin trình bày một vài nét đáng ghi nhận.

Trước hết, tôi xin bàn về một bài thơ ngắn, lấy từ một trong những đĩa thơ/jazz ra đời sớm nhất và thành công nhất: đĩa *Weary Blues* do hãng Verve Records xuất bản năm 1958 (tái bản năm 1990 với mã số 841 660-2), ghi âm giọng đọc thơ của Langston Hughes kết hợp với một ban lục tấu ở New Orleans cùng tay kèn trumpet Red Allen và tay kèn trombone Vic Dickenson. Trong đĩa này, Langston Hughes hoàn toàn sử dụng loại thơ có cấu trúc "twelve-bar blues". Với cấu trúc truyền thống và giản dị này, việc kết hợp thơ/jazz rất dễ thực hiện hoàn hảo. Mở đầu đĩa nhạc, ban nhạc dạo một khung blues 12 trường canh; ở trường canh cuối, đột nhiên Hughes hét lên "Hey!", và ban nhạc dừng lại. Giọng đọc thơ trở lên đơn độc:

*Sun's a settin',
This is what I'm gonna sing.
Sun's a settin',
This is what I'm gonna sing.
I feels de blues a comin',
Wonder what de blues'll bring?*

Tạm dịch:

*Mặt trời đang lặn
Đây là điều tôi sắp hát lên.
Mặt trời đang lặn
Đây là điều tôi sắp hát lên.
Tôi cảm thấy nhạc blues đang dần đến,
Tự hỏi blues sẽ mang lại điều gì?*

Ở hai câu cuối (“Tôi cảm thấy nhạc blues đang dần đến / Tự hỏi blues sẽ mang lại điều gì?”), nhạc blues dần dần trở lên với tiếng trumpet (có gắn bộ phận giảm âm) của Red Allen lượn lờ mong manh như từ xa vọng lại. Rồi khi Hughes vừa dứt tiếng, toàn ban lục tấu đã thực sự trở lại với dòng nhạc blues rã rời, dần vặt, cho đến khi giọng đọc của Hughes lại quay về với một đoạn thơ kế tiếp.

Từ năm 1959 trở đi, nhiều đĩa và nhiều cuộc trình diễn thơ/jazz với quy mô lớn được liên tục thực hiện. Trong số những tên tuổi nổi bật nhất của những năm 60 và 70 có Jack Kerouac (thi sĩ nổi danh thuộc thế hệ Beat), Lenny Bruce, Kenneth Koch, Larry Rivers, Archie Shepp, Amiri Baraka, Paul Blackburn, Sun Ra, Ahmad Jamal và Ceceil Taylor. Từ năm 1980 đến nay, hoạt động thơ/jazz vẫn tiếp tục tạo nên nhiều công trình đáng nhớ.

Gần đây, có một đĩa thơ/jazz gây ấn tượng rất mạnh và sâu là đĩa *Tuskegee Experiments* của Byron và Sadiq, do hãng Elektra Nonsuch xuất bản năm 1992 (mã số 9 79280-2). Bài thơ chủ điểm trong đĩa, “Tuskegee Experiments”, do Sadiq sáng tác và đọc với tiếng clarinet của điệu tử Don Byron cùng ban nhạc, nói đến thực trạng phi nhân và kỳ thị chủng tộc diễn ra tại Tuskegee Institute, một học viện tư thực được thành lập ở tiểu bang Alabama năm 1881. Để thực hiện một dự án nghiên cứu bí mật về sự tác hại của vi trùng giang mai trên cơ thể con người, học viện này đã chiêu dụ hàng trăm bệnh nhân da đen đến đó và để họ chết dần, không hề chữa trị; sau đó, xác của họ được đem mổ để thí nghiệm. Từ đầu đến

cưỡi bài, giọng đọc và tiếng kèn ứng diễn hoà quyện vào nhau một cách lạ lùng. Bài thơ rất dài, đưa thính giả từ cảm giác sợ hãi, đến tuyệt vọng, đến giận dữ, rồi đau đớn. Âm sắc, tiết tấu, tốc độ và giai điệu clarinet bám chắc theo từng câu, từng chữ, và hầu như không còn là một tiếng kèn, mà là giọng người gào thét, rên rỉ, gầm rú và khóc lóc.

[. . .]

*bring them to autopsy
with ulcerated limbs,
with howling wives,
bring them in, one coon corpse at a time...*

Tạm dịch:

*hãy đem họ vào khu giải nghiệm tử thi
với những chân tay đầy ung độc,
với những người vợ điên loạn thét gào,
hãy đem họ vào, mỗi lần là một xác mọi đen...*

Đến gần cuối bài thơ, tiếng clarinet của Byron mỗi lúc càng dồn dập, hoảng loạn, vùng vẫy. Trong bầu âm thanh hãi hùng cực độ, Sadiq bắt đầu gào lên “*No treatment! No treatment! No treatment!*” (đừng chữa trị!) rất nhiều lần cho đến lúc đuối hơi, khản tiếng. Bất ngờ, nhạc tắt hẳn, chỉ còn một giọng thều thào như của người trút hơi thở cuối cùng: “*No treatment!*”, và bài thơ kết thúc.

Khả năng diễn tả của bài thơ đọc với nhạc jazz như thế có thể vượt qua tất cả những giới hạn về tưởng tượng và cảm xúc của người đọc bài thơ in trên mặt giấy.

I V

Những phân tích trên đây cho thấy thơ jazz mang một số đặc tính chủ yếu như: mô tả chân dung các nhạc sĩ và âm nhạc của họ; mô tả âm sắc độc đáo của nhạc cụ; được viết như lời ca blues; và, được viết để đọc trên nền nhạc jazz. Một cách tổng quát, những đặc tính chủ yếu này có thể giúp chúng ta phân biệt thơ jazz với những loại thơ da đen khác. Tuy nhiên, sự phân biệt này khó được thực hiện một cách tuyệt đối minh bạch. Cũng như thơ da đen nói chung, hầu hết thơ jazz nói về thân phận da đen lưu đầy, niềm đau nô lệ, phản ứng trước thái độ kỳ thị chủng tộc, nhắc đến nguồn gốc Tây Phi xa xưa, tình trạng lao động khổ sai, những bất công xã hội, sự nghèo đói, tính cách vô luân của đời sống đô thị, mặc cảm màu da, sự kêu gọi đoàn kết chủng tộc, v.v... Những điểm dị biệt giữa thơ jazz và thơ da đen, do đó, ít hơn những điểm tương đồng. Sự dị biệt hầu như chỉ gắn liền với những đặc tính có liên hệ với jazz hay không. Có lẽ chính vì thế mà Sascha Feinstein và Yusef Komunyakaa, hai thi sĩ jazz và nhà biên tập thơ jazz nổi tiếng, đã có vẻ lưỡng lự trước hai thuật ngữ “jazz poetry” và “jazz-related poetry”. Nếu “thơ jazz” thực chất chỉ là “thơ-có-liên-hệ-đến-jazz”, thì chẳng qua nó là một dạng thơ da đen viết về những đề tài có liên hệ đến jazz hay chịu ảnh hưởng của jazz trong âm thanh và tiết tấu.

Tuy nhiên, có những bài thơ vẫn được gọi là thơ jazz trong khi chúng chỉ đề cập đến jazz, mà chẳng đậm đà phong khí da đen gì mấy. Thử đọc bài thơ “Indiana Haiku” của Etheridge Knight:

*Mirror of keen blades
Slender of guitar strings; Wes
Montgomery jazz.*⁵⁵

Tạm dịch:

*Tấm gương soi cạnh sắc
Mỏng như dây đàn guitar: Wes
Montgomery jazz.*

Bài này cùng nhiều bài *haiku* khác đã được Sascha Feinstein và Yusef Komunyakaa chọn đăng trong *The Jazz Poetry Anthology* và *The Second Set*. Tất nhiên, chúng ta có thể đưa ra lý luận rằng nếu nhạc jazz ở New Orleans những năm 1920 sẵn sàng đón nhận những ảnh hưởng đa

văn hóa trong phong cách, thì thơ jazz cũng thế: để mô tả chân dung của một nhạc sĩ jazz, nhà thơ có thể sử dụng cả thể thơ *haiku* của Nhật Bản; và điều quan trọng nhất trong bài thơ này là Etheridge Knight đã mô tả điệu thủ Wes Montgomery với âm sắc guitar như cắt thịt, một trong những âm sắc guitar độc đáo nhất trong lịch sử nhạc jazz.

Nhưng nếu thế, liệu chúng ta có thể làm thơ jazz qua thể lục bát của Việt Nam chăng? Câu hỏi này có thể tạm được trả lời bằng hai cách: 1/ rằng thơ lục bát, với tiết tấu đều đặn, số lượng âm tiết và kết cấu âm điệu bằng trắc khả đoán và đặc thù Việt Nam của nó, không thể thích hợp với nhịp chỏi và tính cách ứng diễn (improvisation) của nhạc jazz, trong khi thơ *haiku* có tiết tấu không đều đặn, và âm điệu cao thấp không quy định nên có thể thích hợp với nhạc jazz hơn; và 2/ vì nhạc jazz xuất phát từ người da đen Bắc Mỹ, nên chỉ có tiếng Anh, đặc biệt là loại tiếng Anh viết theo giọng Mỹ đen mới thực sự thích hợp, trong khi đó, thơ lục bát không thể được viết bằng tiếng Anh (ngược lại, thơ *haiku* có thể được viết bằng tiếng Anh).

Cách trả lời thứ nhất có vẻ chấp nhận được, nhưng cách trả lời thứ hai có lẽ cần phải được xét lại, vì đã có những bài thơ không được viết bằng tiếng Anh trong nguyên tác, nhưng bản dịch Anh ngữ của chúng vẫn được Feinstein và Komunyakaa chọn đăng trong các tuyển tập thơ jazz. Như những bài thơ của Léopold Sédar Senghor, chẳng hạn.

Trong thi tuyển *Poèmes* (1964) gồm những bài thơ viết bằng tiếng Pháp của Senghor, nhà thơ và cựu tổng thống nước Senegal ở Tây Phi, có một số bài đề cập đến jazz và chân dung nhạc sĩ jazz, như bài “Ndéssé ou ‘Blues’”, với hai câu thơ cuối như sau:

[. . .] *Oh! le bruit de la pluie sur les feuilles monotone!*
Joue-moi la seule ‘Solitude’, Duke, que je pleure jusqu’au sommeil.

Tạm dịch:

Ôi! tiếng mưa đơn điệu cứ rơi hoài trên lá!
*Duke ơi, hãy tấu lên khúc ‘Solitude’ cho đến khi tôi ngủ vùi trong nước mắt.*⁵⁶

Dùng chữ “Blues” trong nhan đề (trong ngôn ngữ Senegal, chữ “Ndéssé” có nghĩa là sự lắng nghe với lòng ngưỡng mộ), Senghor viết bài thơ về niềm đau da đen, và kết thúc bằng hai câu thơ về Duke Ellington và bản nhạc jazz “Solitude” lầy lừng. Bài thơ này đã xuất hiện trong thi tập

Chants d'ombre từ năm 1945. Đến năm 1963, nó xuất hiện trong tuyển tập *Modern African Poetry* qua bản dịch Anh ngữ của Gerald Moore và Uli Beier dưới nhan đề “Blues”.⁵⁷ Năm 1991, bản Anh ngữ này lại được Feinstein và Komunyakaa chọn đăng trong tuyển tập *The Jazz Poetry Anthology*.⁵⁸ Diễn trình của sự việc cho chúng ta thấy rằng bài thơ của Senghor đã được xếp vào phạm trù thơ Phi châu gần 30 năm trước khi được xếp vào phạm trù thơ jazz. Nhưng tại sao không phải nguyên tác Pháp ngữ, mà bản dịch Anh ngữ được chọn vào tuyển tập thơ jazz? Tôi nghĩ họ chọn bản dịch Anh ngữ của bài thơ để đăng vào tuyển tập thơ jazz có lẽ vì họ chỉ nhắm đến độc giả Anh ngữ (chủ yếu là độc giả Mỹ), hoặc có lẽ họ cho rằng tiếng Pháp không thích hợp với phong khí da đen Bắc Mỹ, chiếc nôi của jazz.

Nhưng nếu nói thế, bản dịch Anh ngữ của bài thơ “Đen” của Thanh Tâm Tuyền quá thích hợp để xuất hiện trong các tuyển tập thơ jazz. Thanh Tâm Tuyền đã cho xuất bản bài thơ này từ năm 1964, trong thi tập *Liên, đêm mặt trời tìm thấy*. Cũng như Senghor, Thanh Tâm Tuyền không chủ tâm làm thơ jazz và không viết bằng Anh ngữ. Tôi tin rằng nếu Feinstein và Komunyakaa đọc được bài thơ của Thanh Tâm Tuyền họ sẽ kinh ngạc khi thấy nhà thơ Việt Nam còn làm thơ đậm đà chất “jazz” hơn nhà thơ da đen Senegal nhiều lắm. Chúng ta thử đọc:

*Một người da đen một khúc hát đen
 Bầu trời đen sâu không cùng
 Những giòng nước mắt
 Xé nát thân thể bằng tiếng kèn đồng
 Bằng giọng của máu của tử của hồn bắt đầu ngày tháng
 Giữa rừng không lời rừng mãi trống không
 Ném mình ném đám đông vào trần trường tử cực hồn xác thịt
 Tan vỡ hôm qua hôm nay kể gì ngày mai
 Tội rằng không quên chẳng thể được quên
 Vì Blues không xanh vì điệu Blues đen
 Trên màu da nức nở
 Trong hộp đêm
 Bắt đầu chảy máu thâm kín khốc cổ họng mình
 Ngón tay cấu lấy ống kèn như một bùa thiêng*

*Chọn ngoài thể xác ngoài thương yêu ngoài dữ tợn
 Chọn thể giới va chạm những loài kim réo gọi
 Thời gian mềm
 Không gặp thời gian*

*Không gian quay thành những vòng kỷ niệm
Rồi một buổi nào Blues hiện về xanh.⁵⁹*

Chỉ xem lướt qua, đọc giả cũng có thể thấy bài thơ này ngập ngụa phong khí da đen, với những ý tượng: *người da đen, khúc hát đen, bầu trời đen, rừng, trần truồng tũn cực hờn xác thịt, màu da nước nở...*

Đối với độc giả mê jazz và thơ jazz, nhiều ấn tượng khác lại lập tức mọc lên:

- “*xé nát thân thể bằng tiếng kèn đồng*” có thể gợi đến tiếng kèn của Coltrane như trong bài “*a/coltrane/poem*” của Sonia Sanchez, và bài “*Don’t Cry, Scream*” của Haki Madhubuti;

- “*ngón tay cấu lấy ống kèn như một bùa thiêng*” cho thấy giá trị tâm linh của âm nhạc trong đời sống da đen, như trong bài thơ “*Gonsalves*” của Ron Welburn: một điệu thủ saxo có thể được xem như hiện thân của Obatala, vị thần sáng tạo và cứu khổ;

- “*thế giới va chạm những loài kim réo gọi*” làm nhớ đến bầu không khí jazz “*big band*” của Duke Ellington, với nhiều giọng kèn réo gọi đan bện vào nhau những chùm đa âm sắc;

- “*thời gian mềm không gặp thời gian*” cho thấy âm nhạc mở ra một vùng thời gian khác, bên ngoài thời gian vật lý; Charles S. Johnson đã nhận xét rằng nhạc jazz là một lối thoát để người da đen vượt ra khỏi vùng không gian và thời gian cụ thể của cuộc sống⁶⁰;

- “*không gian quay thành những vòng kỷ niệm*” gợi đến những cơn say nhạc và say rượu của thánh giả và nhạc sĩ jazz; đồng thời, cũng gợi đến những cơn trời âm thanh trong tiếng nhạc của các điệu thủ, như trong bài thơ “*For Eric Dolphy*” của Etheridge Knight, chẳng hạn...

Về tiết tấu, bài thơ của Thanh Tâm Tuyên được viết rất tự do, với số âm tiết trong các câu tăng giảm bất khả đoán như tiết tấu ứng diễn của nhạc jazz. Trong bài này, số lượng âm tiết trong các câu là: 8 / 6 / 4 / 8 / 12 / 8 / 13 / 10 / 8 / 8 / 5 / 3 / 10 / 10 / 10 / 10 / 3 / 4 / 8 / 8.

Về cấu trúc âm thanh, bài thơ này (một cách tình cờ) đã thể hiện hết sức ngoạn mục cách thể ứng diễn trong nhạc jazz (có lẽ nhà thơ đã nghe quá nhiều nhạc jazz trước khi viết bài thơ này chẳng?).

Để ứng diễn, nhạc sĩ jazz thường thực hiện các bước sau đây:

1. Một nhạc tố (musical element) được giới thiệu. Nhạc tố này có thể xuất hiện dưới nhiều dạng, từ đơn sơ như một tế bào âm thanh (sonic cell), đến một mô thức giai điệu (melodic motif), cho đến một nhạc đề (musical theme).

2. Nhạc tố này được khai triển theo hình thức tái điệp (repetition) có biến thiên (variation) và thường được mở rộng (extension).

3. Sự mở rộng có thể tiếp tục phát triển rất dài hơi theo những đường lối bất khả đoán, và tiến trình này làm sinh ra những khả thể chứa đựng nhiều nhạc tố mới. Để kéo dài sự ứng diễn, nhạc sĩ có thể chọn một nhạc tố mới, hoặc kết hợp một số nhạc tố mới với nhau, để tiếp tục khai triển theo hình thức tái điệp có biến thiên và mở rộng.

Xét theo các bước của diễn trình này, chúng ta thấy bài thơ của Thanh Tâm Tuyền tương ứng với ba đợt khai triển.

Đợt 1:

- Nhạc tố: *đen*. Sự tái điệp có biến thiên: *người da đen, khúc hát đen, bầu trời đen*. Sự mở rộng: *sâu không cùng*. Sự tiếp tục phát triển: *Những giòng nước mắt / Xé nát thân thể bằng tiếng kèn đồng*.

Đợt 2 (khai triển từ một nhạc tố mới nảy sinh từ đợt 1):

- Nhạc tố: *bằng*. Sự tái điệp có biến thiên: *bằng tiếng kèn đồng, bằng giọng của máu*. Sự mở rộng: *của tửy của hôn bắt đầu ngày tháng*. Sự tiếp tục phát triển: *Giữa rừng không lời rừng mãi trống không / Ném mình ném đám đông vào trần trường tử cực hồn xác thịt / Tan vỡ hôm qua hôm nay kể gì ngày mai / Tội rằng không quên chẳng thể được quên / Vì Blues không xanh vì điệu Blues đen / Trên màu da nứt nở / Trong hộp đêm / Bắt đầu chảy máu thấm kín khóc cổ họng mình / Ngón tay cấu lấy ống kèn như một bùa thiêng*.

Trong sự tiếp tục phát triển này, lại có những tiểu nhạc tố mới nảy sinh và được khai triển theo dạng tức đa tầng như sau:

- Tiểu nhạc tố 1: *của*. Sự tái điệp có biến thiên: *của máu, của tửy, của hôn*. Sự mở rộng: *bắt đầu ngày tháng*.

- Tiểu nhạc tố 2: *rừng*. Sự tái điệp có biến thiên: *rừng không lời, rừng mãi trống không*.

- Tiểu nhạc tố 3: *ném*. Sự tái điệp có biến thiên: *ném mình, ném đám đông*. Sự mở rộng: *vào trần trường tử cực hồn xác thịt*.

- Tiểu nhạc tố 4: *hôm*. Sự tái điệp có biến thiên: *hôm qua, hôm nay*. Sự mở rộng: *kể gì ngày mai*.

- Tiểu nhạc tố 5: *quên*. Sự tái điệp có biến thiên: *không quên, chẳng thể được quên*.

- Tiểu nhạc tố 6 là sự kết hợp hai tiểu nhạc tố: *vi + Blues*. Sự tái điệp có biến thiên: *Vì Blues không xanh, vì điệu Blues đen*. Sự mở rộng: *Trên màu da nứt nở*. Sự tiếp tục phát triển: *Trong hộp đêm / Bắt đầu chảy máu thấm kín khóc cổ họng mình / Ngón tay cấu lấy ống kèn như một bùa thiêng*.

Đợt 3:

- Nhạc tố mới: *chọn*. Sự tái điệp có biến thiên: *chọn ngoài thể xác ngoài thương yêu ngoài dĩ tận, chọn thể giới và chạm những loài kim rêu gọi*. Sự mở rộng: *Thời gian mềm / Không gặp thời gian*. Sự tiếp tục phát triển: *Không gian quay thành những vòng kỷ niệm / Rồi một buổi nào Blues hiện về xanh*.

Trong diễn trình khai triển của đợt 3, lại có một tiểu nhạc tố mới nảy sinh và được khai triển theo dạng thức như sau:

- Tiểu nhạc tố: *ngoài*. Sự tái điệp có biến thiên: *ngoài thể xác, ngoài thương yêu, ngoài dĩ tận*. Như thế, tiểu nhạc tố này được khai triển ở một tầng khác, luôn bên trong diễn trình của đợt 3.

Bên cạnh cấu trúc âm thanh, ba đợt khai triển trong bài thơ của Thanh Tâm Tuyền còn tương ứng với bố cục tổng thể của một bản nhạc jazz ‘truyền thống’: đợt đầu ngắn, gồm nhạc cụ chính độc tấu trên nền nhạc; đợt thứ hai rất dài, gồm tất cả nhạc cụ trong ban nhạc lần lượt đổi vai và ứng diễn đa tầng phức tạp; đợt cuối cùng ngắn, gồm các nhạc cụ chính hoà tấu và kết thúc.

Qua sự phân tích trên đây, chúng ta thấy bài thơ của Thanh Tâm Tuyền đã nắm bắt được nhiều phẩm tính nòng cốt của thơ jazz: đậm đặc phong khí da đen, gây nhiều ấn tượng mạnh và rõ về nhạc jazz, thể hiện sự tự do về tiết tấu của nhạc jazz, có cấu trúc âm thanh tương ứng mật thiết với tiến trình ứng diễn nhạc jazz, và có bố cục tổng thể tương ứng với một bản nhạc jazz truyền thống. Bài thơ không mô tả chân dung các nghệ sĩ và âm nhạc của họ, không mô tả âm sắc nhạc cụ, không được viết như lời ca blues, nhưng bài thơ có thể được đọc một cách hết sức thích hợp trên nền nhạc jazz. Tôi cho rằng đây là bài thơ jazz đầu tiên (và có thể là duy nhất) của Việt Nam. Chỉ tiếc rằng bài thơ được viết bằng tiếng Việt, một ngôn ngữ rất xa lạ với đời sống người da đen Bắc Mỹ. Tuy nhiên, tôi tin chắc rằng một bản dịch Anh ngữ thực tốt, do một người am hiểu nhạc jazz thực hiện, nhất định sẽ mang bài thơ vào hàng ngũ những tác phẩm có hạng của thơ jazz.

Trước khi kết thúc bài viết này, tôi muốn nhìn lại thái độ lưỡng lự của Sascha Feinstein và Yusef Komunyakaa trước các thuật ngữ “thơ jazz” và “thơ-có-liên-hệ-đến-jazz”. Tôi cho rằng, “thơ jazz” và “thơ-có-liên-hệ-đến-jazz” có những điểm khác nhau. Thơ jazz, theo tôi, ngoài việc đề cập đến những đề tài về jazz, phải là thơ có gắn bó mật thiết với jazz về nhạc tính; và như thế, những bài thơ như lời ca blues và những bài thơ để đọc trên nền nhạc jazz mới thực là thơ jazz. Còn những bài thơ chỉ viết về nhạc sĩ, âm nhạc và âm sắc của nhạc khí, mà không thể hiện được nhạc

tính của jazz trong âm thanh và tiết tấu, thì chỉ là những bài thơ-có-liên-hệ-đến-jazz. Trong thực tế, những bài thơ-có-liên-hệ-đến-jazz chiếm đại đa số trong những tuyển tập thơ jazz. Tôi cho rằng Sascha Feinstein và Yusef Komunyakaa lưỡng lự vì số lượng thơ jazz đúng nghĩa quá ít so với số lượng thơ-có-liên-hệ-đến-jazz, trong khi họ lại muốn thực hiện những tuyển tập đồ sộ gồm nhiều tác giả và tác phẩm. Đồng thời, một tên tuổi quá lớn như Senghor quả thực khó bỏ qua; do đó, Feinstein và Komunyakaa gom cả bản dịch (chứ không phải là nguyên tác) của ông vào tuyển tập. Nhưng nếu bản dịch Anh ngữ của những bài-thơ-có-liên-hệ-đến-jazz cũng thích hợp để gom vào các tuyển tập thơ jazz, thì biết đâu chúng ta còn nhiều bài thơ Việt Nam xứng đáng làm ứng viên.

HOÀNG NGỌC-TUẤN

University of New South Wales

(khai bút đầu năm Kỷ Mão 1999)

TRẦN ĐÌNH LƯƠNG

Từ Sông Tiền Đường Đến Jindabyne Lake

Buổi sáng
nắng tung toé
trong một giọt đàn

những giọt nước trên người
chưa khô
tôi giơ tay
vuốt mặt

cây mùa đông
cây mùa đông

có thật

(18.7.98)

LÊ THÁNH THƯ

Bài Cường Dương

Đom đóm quá độ
 đêm động khói
 nhạc khê khàn
 trăm con mắt căng ra sờ soạn
 trên những chùm nho
 tôi thấy vết răng của bầy cáo thơm mùi thịt nguội
 rượu vào đầu
 khói về đầu
 gái vườn
 ngã ngốn vú trọc
 cúc áo quên cài
 khoe mùi vệ sinh
 đêm...
 rất cường dương

Đêm đánh lừa lòng tin tôi miễn dịch
 đôi mắt đồng lõa khát thềm điều bí ẩn
 giấu đằng sau vải lót
 cơ bắp vồng lên che khuôn mặt khói ám
 đêm xénh tôi
 lạc đàn
 biết rượu về đầu
 biết gái vườn đầu
 tôi hiện đại vừa đi...vừa nhún
 nghe
 đêm
 rất cường dương

NGUYỄN DŨNG

Một Thời Em Yêu Ta

Gần nhau hết đêm nay
Rồi mai sẽ chia tay
Trong ta tình hoang phế
PHÔI PHAI

Con chim nào thôi hát
Con đường nào thôi qua
Ta nghe đời ung nhọt
CHIA XA

Một lần thôi cũng đủ
Một thời em yêu ta
Con tim khô ngưng đập
TUỔI GIÀ

Còn đâu những đêm xưa
Tình treo gió đong đưa
Bên dương cầm em khóc
CHIỀU MƯA

Còn đâu những ngày vui
Giờ đây sống đôi nơi
Con tim đau nhức nhối
ĐỜI ĐỜI...

(Từ “Khi Ta Hai Mươi”)

NGUYỄN PHAN THỊNH

Thăng Thốt

thăng thốt đêm
tinh cầu trời dạt
lửa nghìn đời
ngậm tắt
và tái sinh ma trời,

dưới chân cầu
bóng chết
sóng nước vỗ về ru
những chân cầu bấn bật
từng đôi
từng đôi...

ngỡ ngàng nhau
đuôi mắt xăm nhìn
hun hút nhớ
trong phần số lãng quên,

thăng thốt đêm
dài tiếng hú câm
vỡ và
một giọt sương – dấu lặng!

hoảng hốt đêm
mặt trăng
sáng sau lưng
vàng quạnh
từ thần thoại phù du,

vòng dây tự thắt nó
đã quyên sinh
và những trái tim
ấm ướt xanh
lam mướt
nhòe nhoẹt,

bàng hoàng đêm
trang cổ tích reo
leng keng
tiếng chuông cổ ngựa...

KHIÊM LÊ TRUNG

Màu Khói

Nỗi sầu riêng của chàng
Phơi ngọn thánh giá
Buổi sáng mưa bụi 27 độ C
Mộng hâm hấp trí nhớ
Mùa hè khỏa thân
Xôn xao mực nước biển

Địa đàng, những gót chân phiêu du đời hoang
Cẩn tìm môi,
Hơi ẩm,
Buổi sáng mưa bụi 27 độ C
Sợi khói vương trên mí mắt
Ngây ngất mùi hương đàn bà
Bài Tango,
Tình vật xanh biếc.

Anh nín giữ hạnh phúc giữa lãng đãng trí nhớ,
Mơ hồ khói
Những sợi khói tình mong manh.

Trong Ngày Tháng Ấy

Ngày gác chân lên thành ghế,
Ngộ nguây,
Nỗi nhàm chán bốc hơi
Trí nhớ ảm ướt, trôi tuột...

Thấp thoáng những ngọn nến và bóng vách tường câm
Hắt lên tiếng thở dài, tôi
Gây gổ với định mệnh của chính mình
Vất đời đi hoang...
Trí nhớ tôi thổ tả lóa giọt nước mắt,
Rơi xuống
Sọt rác cuộc đời bản chất.

Ngày gõ tay lên dây đàn,
Mời gọi,
Những âm thanh rất cũ,
Con phố xưa,
Mùi cỏ dại
Trí nhớ cong oằn, rớm máu...

ĐI TÌM CÁI MỚI

Phan Tấn Hải

Cái mới trong văn học? Hầu hết những người viết văn, làm thơ đều băn khoăn với câu hỏi này. Chúng ta rồi tới một lúc sẽ có cảm giác không hài lòng với những gì mình đã viết, không đọc nổi với lòng hứng khởi ban đầu những gì mình đã mệt nhọc sáng tác, và bấy giờ nổi thôi thúc đi tìm cái mới lại hiện ra mạnh mẽ hơn. Nhưng thế nào là mới, và thế nào là làm mới thì vẫn là những điều khó hình dung ra được.

Thử lấy một thí dụ về khoa học kỹ thuật. Sau một thời phát minh ra chiếc xe đạp, nhân loại tìm thêm ra xe gắn máy và rồi xe hơi, và rồi phi cơ. Xe hơi là cái mới so với xe đạp, và phi cơ mới so với xe hơi. Nhưng tất cả vẫn đều sống chung hòa bình ít nhất có lẽ cũng cả trăm năm nữa. Không phải khi cái này xuất hiện thì cái kia biến mất. Dù vậy vẫn có những phát minh ngay khi xuất hiện đã có thể đẩy ngay cái cũ vào viện bảo tàng, thí dụ như nhu liệu Windows 98 đã đẩy hẳn Windows 3.1 vào quá khứ.

Lịch sử văn học cho thấy cả hai trường hợp trên. Khi thể thơ tám chữ được các nhà thơ tiền chiến tận dụng, các thể thơ lục bát, Đường luật và song thất lục bát lúc đó vẫn đề huề được sử dụng trong nhiều thập niên. Mãi tới nửa thế kỷ sau, tới thập niên 1990s, chúng ta mới không còn thấy bao nhiêu bài Đường luật và song thất lục bát xuất hiện trên các trang báo, có lẽ chỉ trừ các trang báo Xuân. Nhưng như vậy không có nghĩa là các thể thơ này đã bị đẩy hẳn vào bóng tối. Điều chắc chắn rằng tất cả các thể thơ vẫn sẽ còn được các em học trò nghiên cứu, tìm hiểu... Và cả những bài thơ hay trong các thể thơ đó vẫn còn được chính những người cầm bút trân trọng, đôi khi cũng mở lại trang sách xưa để tắm gội trong các cảm xúc của những bầu khí cổ thời.

Thêm nữa, vẫn có những cái mới chỉ hiện diện được một thời gian, và rồi lại biến mất hẳn trên đời này trong khi những cái cũ vẫn tồn tại hoài thôi. Nghĩa là, cái mới không bảo đảm được tuổi thọ lâu dài. Điển hình có thể gặp các thí dụ như, lối thơ của Nguyễn Vỹ với cách sắp chữ theo mô hình chim bay, tuyết rơi... trên tạp chí Phổ Thông thập niên 1960s bây giờ không mấy ai nhớ. Hay như các bài thơ thời chủ nghĩa Dadaism bên Âu Châu. Nhưng, như vậy không có nghĩa là những cái mới này sẽ biến hẳn,

mà nó sẽ ngấm vào văn hóa nhân loại, để biến hình hoặc đầu thai thành những cái khác. Ảnh hưởng có thể lớn lao hoặc chẳng có gì cả, nhưng cũng để lại một dấu ấn trong dòng lịch sử văn học, hoặc đậm hoặc nhạt.

Còn một nan đề nữa: môi trường cho cái mới. Đối với văn học Việt Nam, đây là một nan đề thực sự khó giải quyết, đặc biệt là văn học hải ngoại. Kiếm sống bằng văn chương đã là chuyện gian nan. Viết theo bút pháp truyền thống với khối lượng độc giả đông đảo đã là khó, huống gì là chỉ lo tìm cái mới. Gần như không có nhà văn, nhà thơ Việt hải ngoại nào kiếm sống được bằng nghề cầm bút. Hoặc là anh phải làm báo, nghĩa là một nghề khác hẳn, hoặc là phải xem chuyện cầm bút như chuyện phụ để làm lúc nửa đêm hay cuối tuần.

Đối với các nhà văn Hoa Kỳ, môi trường cho cái mới cũng là vấn đề. Không chịu vào dòng văn học chủ lưu, thì không kiếm sống nổi, thường phải mưu sinh bằng các nghề khác. Có lẽ có một ngành nghệ thuật tại Hoa Kỳ ưu đãi cái mới nhất là âm nhạc. Các nhạc sĩ làm mới thường dễ nổi tiếng và vẫn có thể làm giàu, mặc dù họ phải mất một thời gian để được công nhận. Thí dụ như các nhạc sĩ nhạc rap. Và khi giải âm nhạc Grammy 1999 “Album Xuất Sắc Trong Năm” trao cho “The Miseducation of Lauryn Hill” thì cô nhạc sĩ Lauryn Hill đã vui mừng gọi “Thực là chuyện điên khủng... bởi vì đây là nhạc hip-hop.” Đó là lần đầu tiên loại nhạc rap trở thành một trong những dòng âm nhạc chủ lưu Hoa Kỳ. Nhưng trước khi giải Grammy công nhận Hill, đã có nhiều thế hệ nhạc sĩ dòng nhạc rap đi trước mở đường tới hai thập niên.

Nhưng khám phá mới có thật là điều kiện cần để đưa ra tác phẩm lớn không? Tới đây thì vấn đề cho thấy, các khám phá mới thuần túy về hình thức không vẫn chưa đủ. Nghĩa là, nội dung sẽ là một yếu tố quyết định rất lớn để có thể cho một tác phẩm đứng vững ngoài thị trường (nếu có một thị trường, điều đang thiếu ở hải ngoại) và tồn tại với thời gian. Thí dụ, nếu Xuân Diệu dùng thể thơ tám chữ để nói cùng nội dung với Bà Huyện Thanh Quan, nghĩa là bình mới rượu cũ, thì không thể nào tìm được khối lượng độc giả đông đảo thời Tân Học. Trường hợp có thể thấy là Vũ Hoàng Chương, với rất nhiều bài thơ Đường luật (thể thất ngôn bát cú) nhưng ngôn ngữ và cảm xúc lại rất mới. Hay như Bùi Giáng, vẫn nhiều bài trong thể thơ lục bát, nhưng chính cách sử dụng ngôn ngữ tài tình và độc đáo đã trở thành một cái gì rất mới lạ — người đi sau sợ là không qua nổi.

Dùng nhóm chữ “không qua nổi” có thể không chính xác nơi đây, bởi vì nó gợi ra thế giới văn học như một đường thẳng với các mốc thời gian cụ thể như những cột cây số, mà người đi sau bị thúc giục phải đi xa hơn người đi trước. Thế giới văn học thực sự không phải là không gian hai chiều hay ba chiều, mà là một thứ không gian mênh mông kiểu như thế giới điện toán Internet. Mười nhà thơ đã là quá nhiều cho thị trường

thi ca, nhưng một triệu nhà thơ vẫn có thể hiện diện trên Internet rất ư là rộng rãi. Và như vậy, luôn luôn vẫn có dư chỗ trong thế giới văn chương, nơi không bao giờ gọi được là chật chội. Nếu hình dung thế giới văn học như không gian thực-ảo này, chúng ta sẽ không thấy có những mốc cây số thời gian nữa; cạnh tranh nơi đây có thể sẽ là vô hạn chiều, và chiều lớn nhất và khó nhất là tự mình vượt chính mình. Vấn đề chỉ là không dễ tìm được người đọc.

Một trong vấn đề tranh cãi song song với cái mới nhiều năm qua là chuyện “tác phẩm lớn.” Trong nước và ngoài nước đều băn khoăn sao chưa có tác phẩm lớn. Nhiều công trình đồ sộ đã được hình thành, một ngàn trang, hai ngàn trang... Trong khi đó, nhiều nhà thơ trẻ suy nghĩ về cách “làm mới.” Cả hai khuynh hướng đều có các nỗ lực nghiêm túc và công phu. Tuy nhiên, một số hướng để đánh giá tầm mức các công trình này lại thiếu sót so với người cầm bút hải ngoại: đó là ảnh hưởng lên dòng văn học chủ lưu trong nước và trở thành một trào lưu suy nghĩ mới cho các thế hệ cầm bút đi sau. Văn học hải ngoại đang đứng ngoài lề của dòng sống dân tộc, và có lẽ trong thời gian gần không thể nào dựa vào ảnh hưởng với dòng văn học chủ lưu để đánh giá tầm mức các công trình này.

Thử suy nghĩ theo một chiều hướng khác: gần như tất cả những gì chúng ta gọi là mới đều đã có sẵn trong văn học thế giới. Nếu nhìn về truyện, hầu hết các nhà văn Việt Nam không quan tâm nhiều về cách làm mới — điều mới nơi họ, nếu có, chỉ là đặt những vấn đề mới (xã hội mới, không gian mới, hiển nhiên phải có vấn đề mới) và cú pháp mới (một phần của bút pháp mới). Nhìn về thơ, nỗ lực làm mới được nhiều nhà thơ quan tâm hơn, nhưng đa số là thổi một sinh khí mới và ngôn ngữ mới vào những hình thức đã sử dụng tại nhiều nước khác. Điều bi quan chung cho cả thế giới là đa số các nỗ lực làm mới không hẳn xoay chiều được cảm quan chung của xã hội. Những người cầm bút làm mới không có một vị trí lớn trên thị trường, và dù được giới hàn lâm tán thưởng vẫn không để lại dấu ấn lớn nào trong dòng văn học chủ lưu. Thử nhìn các tuyển tập truyện ngắn Hoa Kỳ, đa số đều viết theo bút pháp truyền thống. Và cả các tạp chí giành cho người cầm bút, thí dụ *Writer's Digest* hay *Poets & Writers Magazine*, hầu hết là quan tâm về cách viết truyền thống. Tạp chí cấp tiến *Story* còn để nhiều trang cho các truyện bút pháp phi truyền thống, nhưng điều ai cũng hiểu rằng các tác phẩm làm mới không thể nào ăn khách trên thị trường và do vậy không đổi được cảm quan của khối đông đảo độc giả.

Thêm nữa, tại sao lại phải làm mới, nếu người ta có thể viết được “tác phẩm lớn” với bút pháp truyền thống? Đây sẽ là một lựa chọn khác cho người cầm bút, bên cạnh quan tâm về việc tìm cách viết cho hay, dù là bút pháp nào cũng là chuyện cực kỳ khó. Lựa chọn đó sẽ tùy theo sở thích của người cầm bút, tùy thói quen, cảm hứng.

Nhà thơ Ngu Yên từng viết rằng làm mới mà dở vẫn còn hơn là làm cũ mà hay. Phán đoán này sẽ đúng trong nhiều trường hợp, nếu chúng ta đi theo bước chân của Nguyễn Du, của Bùi Giáng... nhưng vì văn chương không phải là một không gian tuyến tính, mà là một không gian vô hạn chiều, nên mỗi người thực sự sẽ có một lối đi riêng, và do vậy một thế giới riêng.

Có thể làm mới bằng cách học của người? Hiển nhiên, điều này đã tự nó có sẵn câu trả lời. Không học, không nghiên cứu thì sẽ không phân định được đâu là mới với cũ. Thêm nữa, những cái mới đối với văn học Việt Nam có thể đã là cũ với văn học thế giới. Nhưng học nhiều, đọc nhiều, nghiên cứu nhiều cũng không hẳn đã sáng tác được. Không ai đọc nhiều và biết nhiều bằng các nhà phê bình, nhưng khi giới này làm thơ thường là vẫn có gì không ổn.

Một nan đề nữa: Cái mới thường khó lặp lại. Thường khi nó có vẻ như là thần hứng. Đột nhiên nửa đêm chúng ta tỉnh giấc và thấy được vài câu thơ hay ho, mới lạ... nhưng không phải đêm nào cũng như vậy. Và ngay cả sau đó có đốt đuốc thức suốt đêm cũng chỉ có vẻ như là ra biển mò kim. Thí dụ, nếu bài thơ ván cờ Tượng Kỳ của Nguyễn Hoàng Nam được lặp lại với bàn cờ Vua của Tây Phương, nó sẽ trở thành gượng ép và mất hẳn sức mạnh.

Nhưng cũng từ nan đề này chúng ta thấy ra một cách giải quyết: Phải biến thành một phương pháp nhận thức mới về thế giới và con người, và từ đây không còn là chuyện lặp lại những cái mới mà chính là khai triển thêm, hay làm đà tìm thêm những cái mới khác. Trường hợp này đã xảy ra với chủ nghĩa lập thể trong hội họa. Khi Picasso vẽ các họa phẩm đầu tiên theo lập thể, các nhà phê bình và các họa sĩ đương thời đã khái niệm hóa thành phương pháp nhìn thế giới và con người theo các hình khối; Từ đây những người đi sau vẫn dựa được vào để tìm thêm những cái mới. Không khái niệm hóa thành phương pháp nhận thức, thì nó sẽ vẫn là cái gì của thần hứng không gặp lại được. Tương tự, chủ nghĩa lãng mạn trong văn học cũng được khái niệm hóa từ cách nhìn về một "cái tôi," một cá nhân bình thường đủ thứ mọi chuyện vật vãnh trong đời, mọi cảm xúc đơn giản trong ngày, trái nghịch với kiểu những nhân vật chính phải là các anh hùng với công trạng lớn lao.

Vấn đề chỉ còn trở thành làm sao để có cách nhìn mới về thế giới và con người.

Một kỹ thuật nữa đang phổ biến: pha chủng các loại hình nghệ thuật khác nhau, xóa đi các lần biên cố hữu. Thí dụ như loại thơ cụ thể khi đưa thêm yếu tố hình ảnh vào (hoặc bên cạnh) chữ. Hoặc như thể loại truyện viết trong ngôn ngữ báo chí, hoặc trình bày như cột báo. Nhưng khi chữ trở thành yếu tố phụ của thơ hay truyện thì chính tác phẩm đã trở thành một

thế giới khác, có tính khép kín, chứ không còn là một cái nhìn về thế giới và con người nữa. Nghĩa là, thay vì là một cái nhìn, tác phẩm đã tự thân trở thành cái được nhìn. Cái được nhìn thì có tính khép lại; cái nhìn thì có tính gợi mở ra. Điều này vẫn không hoàn toàn chính xác, bởi vì cái được nhìn tự thân vẫn là một cái nhìn khác về một thế giới khác. Nói theo kiểu huyền học thần bí, thì khi chúng ta đọc một bài thơ cũng có nghĩa là bài thơ đang đọc ngược lại chính nội tâm người đọc. Điển hình như bài thơ Bư Thiếp (trình bày hết như một collage của hội họa), nếu người đọc không từng trải qua những kinh nghiệm của những năm sau 1975 tại Sài Gòn, sợ là không thể hiểu được hết các dòng chữ người chị nhấn về ngôi nhà bị chính phủ tịch thu — nghĩa là nơi đây, những góc ký ức của người đọc đã được tác phẩm rọi sáng lên trở lại, một cách đau thương.

Nghĩa là, khi ta đọc thơ, thì thơ cũng đọc ngược lại ta. Và như vậy, khái niệm về tính khép kín với tính mở ra đã bị đẩy vào chỗ mờ mịt nửa sáng nửa tối. Người thơ nơi đây, và người đọc thơ nơi đây sẽ rất gần với các nhà huyền học thần bí — một kiểu mystic của các tôn giáo Tây Phương hay Thiên của Đông Phương.

Nói như vậy không có nghĩa là không còn tính trong sáng trong thơ. Nhưng tự thân tính trong sáng cũng đã là một kinh nghiệm thần bí về thế giới. Hiển nhiên chỉ trừ các bài thơ loại tuyên truyền chính trị, nơi mà tính thần bí đã bị xóa bỏ để chỉ còn là một thứ đồng bóng phù phép.

Vậy thì, có cách nào để khái niệm hóa được cách nhìn thần bí thơ mộng? Khi chủ nghĩa lập thể được khái niệm hóa thành cách nhìn thế giới như hợp thể các hình khối, điều chúng ta tin được là các họa sĩ vẫn còn phải vật vã với chính những dẫn vật trong tâm hồn của họ khi đưa các nhất cộ xuống khung bố. Nếu không, thì sẽ phải buông cộ để cho máy điện toán làm việc, bởi vì khả năng khái niệm hóa của máy chắc chắn là cao hơn của người thật xa. Và chỉ khi cái nhìn huyền học thần bí khai xuất, thì bấy giờ máy mới chịu thua. Đó chính là khi chúng ta nghe nhạc, có thể đoán được là tác phẩm của Trịnh Công Sơn hay Lê Uyên Phương, hay chỉ là dòng nhạc điện toán hóa từ dàn máy mixer của hãng Yamaha.

Do vậy, đi tìm cái mới thật sự là gian nan. Không riêng gì chuyện học, đọc, nghiên cứu, nhưng còn là tự tra vấn chính mình. Đó sẽ là chặng đường không bao giờ ngừng nghỉ. Và đó cũng chính là cái cao quý và lớn lao nhất của con người, không riêng gì việc làm thơ mà cả cho việc thở, hít, nói, đùa, chơi, giỡn... Phải chăng, bấy giờ có muốn ngừng lại với cụ Nguyễn Du cũng thấy ngay là không ổn.



Phụ bản Ngọc Dũng

Alfred Kazin: kẻ thù tốt

Vivian Gornick & James Atlas

Hai mươi năm trước tôi viết một bài điểm sách trên Village Voice để trách Hannah Arendt thiếu quan điểm nữ quyền (feminist). Ngay hôm bài ấy xuất hiện trên tạp báo, Alfred Kazin gọi tôi. Ông ôn tồn: “Một bài điểm sách thú vị”. Tôi mỉm cười, qua cái điện thoại trong bếp: “Cảm ơn”. Ông tiếp: “Nhưng cô đã không nắm được một điểm quan trọng”. Nụ cười biến mất trên mặt tôi. Ông nói, bây giờ giọng đanh hơn: “Thực ra thì cô đã không nắm được cái điểm quan trọng duy nhất”. Tôi dang cái điện thoại ra xa, nhìn nó trắng trắng.

Trong vòng 5, 6 năm sau đó tôi có thêm hai lần đụng độ Kazin như thế. Ông nói một điều gì đó khiến tôi chú ý, tôi đáp ứng lại, và ngay tức khắc không khí thành ra thách thức và tranh biện. Sau những lần đụng độ như thế tôi đều bị bắn loạn: đó là kiểu trao đổi vừa hấp dẫn tôi, vừa làm cho tôi nhồm gồm. Phong cách ấy là thứ phong cách tôi quen thuộc; tôi lớn lên từ trong ấy, đã từng triển khai thành một thứ cá tính ưa tranh luận nơi chính tôi, đến độ tôi có thể vận dụng nó một cách cũng ngạo nghệ chẳng kém gì ai. Nhưng tôi không còn muốn làm thế nữa. Cuộc đời tôi đã đến giai đoạn mà loại đàm thoại ấy làm cho tôi đau đớn, rã rời. Đàng khác, làm sao tôi lại có thể không muốn nói chuyện với Alfred Kazin? Chẳng như cả đời tôi vẫn chờ để được nói chuyện với ông ta. Rắc rối là ở chỗ đó. Đến lúc chúng tôi gặp nhau, “đời tôi” đã chuyển thành một cái gì đó không còn tiếp nhận được nữa cả cái lối đối chọi, lẫn loại đàn ông như Kazin, những kẻ trau luyện cái tài đối chọi với một sự ngạo nghệ mà giờ đây làm tôi ớn lạnh đến tận xương tủy.

Vậy mà rốt cục, chính Kazin -- chứ không phải một người nào khác thuộc tốp Kazin -- đã kết toán tròn vẹn nội vụ, đã nhắc nhở tôi rằng, sự việc chỉ đi đến chung cuộc khi nào nó thật sự chấm dứt.

Kazin là thành viên của một nhóm tiểu thuyết gia và phê bình gia -- những người đàn ông từ tầng lớp lao động đô thị gốc Do thái di dân -- có ảnh hưởng lớn đối với văn học Hoa Kỳ. Tác động của họ trên thế hệ sinh viên văn chương thì không thể lường. Delmore, Schwartz, Irving Howe, Saul Bellow, và bản thân Kazin là những người viết mà tác phẩm của họ đã làm đổi thay cái âm thanh của tiếng Mỹ và thăng tiến sự nghiệp phê bình như một nghệ thuật. Mỗi người trong bọn họ ít ra cũng viết được một cuốn sách để đời, và cả nhóm họ đã đem đời mình ra để viết những tác phẩm đáng được đọc cho đến dấu chấm hết của câu cuối cùng.

Họ cũng là những người đàn ông tiến thân từ một nền văn hoá gian khổ, kiểu nông dân, chấp nhận lối nói thẳng thừng ác độc, thoả mạ trong tranh luận khi cần, luôn luôn tranh thắng ở từng điểm, và “đốt sạch, giết sạch” nếu cần. Đối với họ, mở miệng ra là tham dự vào “cuộc tranh luận” y hệt như Lenin (người mà bọn họ đều xỉ vả), khi đã dự vào cuộc tranh luận: không phải nhằm thắng đối phương, mà là để tận diệt hẳn. Theo kinh nghiệm của tôi về mấy ông này, khi đã chọn một quan điểm thì không có chuyện thối lui, không thương lượng, không đảo ngược. Trong nhiều năm, tôi vẫn nghĩ về họ như những người không hề xét lại lập trường của mình. Thế rồi Alfred Kazin đột ngột và bất ngờ đã khiến tôi phải rà soát lại quan điểm đó của tôi.

Thời sinh viên, tôi yêu “*A Walker in the city*”, tập ký ức nổi tiếng về thời tuổi nhỏ ở Brooklyn của Kazin. Tuy nhiên, những quyển ký ức tiếp theo đó (đặc biệt là quyển mang tên “*New York Jews*”) tôi lại không thích tí nào. Tôi thấy chúng *egocentric* và thù ghét đàn bà đến đáng kinh ngạc. Dĩ nhiên, Kazin không hề là người duy nhất. trong đám đồng nghiệp của ông, biểu hiện thói tật ghét đàn bà của chủ nghĩa nhân đạo tự do được chấp nhận. Trong thâm tâm tất cả các ông này, sự miệt thị đối với ý tưởng cho rằng phụ nữ là những kẻ trí thức ngang hàng với họ đã ăn sâu vào lục phủ ngũ tạng các vị ấy. Norman Mailer, Howe, Bellow -- mọi người trong đám họ đều trở nên bệnh hoạn, đay nghiến và phỉ nhổ vào những người đòi nữ quyền; Howe bài bác một cách trứ danh tác phẩm “*Sexual Politics*” của Kate Millet vì, như ông nói, nó không có lí thuyết, không có tuyên ngôn, và vậy, nó là đồ rác rưởi.

Nhiều người trong chúng tôi thần thờ trước phản ứng của họ. Chúng tôi cứ chắc mẫm rằng các vị ấy sẽ tán thưởng chúng tôi như những đứa con-gái-chính-trị ngoan ngoãn đang thúc đẩy một sự nghiệp lớn lao. Nhưng xem chừng như bất kỳ cuộc cách mạng nào không phải của chính các vị ấy thì cuộc cách mạng ấy đều đáng bị trừ khử. Lúc bấy giờ tôi hết sức căm tức và còn cảm thấy đau đớn ghê gớm. Trong tôi, tôi ngoảnh mặt đi, tôi tiếp

đọc “các nhà trí thức New York” nhưng không còn đọc theo lối những gì họ nói sẽ giúp soi sáng niềm trần trở lớn lao của tôi. Nhiều năm trôi qua, các ông ấy và tác phẩm của họ trở thành xa vời đối với tôi.

Rồi, một hôm, tôi vợ lấy một tờ New York Review of Books và đọc thấy Kazin (đây là quãng thời gian cách nay vài cuốn tiểu thuyết) phê bình Bellow (mà tôi không đọc nữa). Tôi đã quyết định bỏ qua bài ấy -- mình biết tổng là ông ta sẽ nói gì, tôi nghĩ -- nhưng rồi tôi đã không bỏ qua, và qua nỗi kinh ngạc của tôi, ông đã không hề nói những gì mà tôi nghĩ là ông sẽ nói.

Bài viết gồm một phần tổng quan về tác phẩm của Bellow, viết bởi một người vẫn xem tác gia ấy là trung tâm của văn học Hoa Kỳ trong nhiều thập kỷ. Giờ đây, đột nhiên, chính ông (Kazin) nhận ra các tác phẩm ấy khiếm khuyết, ngay cả sai trái, một sự trình diễn máy móc thiếu sinh khí, được thông tin bằng cùng một phương pháp nhằm chán đến độ làm ta mệt mỏi. Làm sao Kazin có thể đến được kết luận thân sâu này? Bởi vì, ông bảo, sự thiếu hiện thực của các nhân vật phụ nữ. Cách Bellow biến nhân vật đàn bà của ông thành nhò nhoi một cách trở trên -- cách ông ta dùng họ -- là đầu mối thất bại của quyển tiểu thuyết: bằng chứng cho thấy các quan hệ con người nằm ngay trong cốt lõi của quyển sách là không thể tin được.

Một số câu trong bài điểm sách của Kazin khiến tôi rợn người. Chỉ có một thoáng chốc sinh động trong tư duy và cảm xúc mới có thể làm nảy ra các câu ấy. Một sự đổi thay quan trọng nào đó đã xảy ra với Kazin. Còn nhớ, lúc ấy, tôi nghĩ: “Bất kể có nắm bắt được nó hay không, ông ấy tất hiểu rằng nó vẫn hiện hữu, và giờ đây ông biết thêm rằng ý nghĩa của nó là không thể phủ nhận được”.

Sau đó tôi có gửi ông một thư thiệp, nói rằng tôi ngưỡng mộ và biết ơn bài điểm sách ấy. Ông chẳng hề hồi đáp. Tôi thắc mắc hết một dạo. Xong, tôi lại nghĩ, tại sao ông cần phải hồi đáp nhỉ? Có gì để phải tranh biện đâu?

Vậy là chúng tôi không nói chuyện với nhau, hoặc gặp nhau lại. Nhưng tôi bắt đầu đọc ông với sự thích thú được đánh thức trở dậy. Những gì tôi được đọc nơi bài điểm sách ấy tôi tiếp tục đọc thấy -- từng mẫu mảnh, đó đây -- trong những gì ông viết từ dạo đó, cho đến hôm mới đây, ông mất vào ngày sinh thứ 83 của mình; bây giờ thì tôi tin, cho đến giờ phút cuối, ông vẫn sẵn sàng nghĩ lại về quan điểm của ông.

Vivian Gornick

Tác giả của một số sách, trong số có “*Fierce Attachments*” và “*The End of the Novel of Love*”.

“Tôi vẫn hằng mong sống để tránh được khúc bi thương của bạn”, Robert Lowell đã viết với nỗi thấm sâu như thế trong một bài thơ cho người bạn quá cố John Berryman. Tôi nghĩ đến câu thơ ấy khi tôi ngồi xuống viết về Alfred Kazin, ông mất ngày 5 tháng 6 [1998], vào sinh nhật thứ 83 của ông, sau cuộc chiến đấu trầm kha với bệnh ung thư. Liệu Alfred (như tôi gọi ông, cách xưng hô tôi chỉ học được sau nhiều năm quen biết ông; với tôi, ông là nhà phê bình và người dẫn dắt thượng thặng, còn tôi, kẻ môn đệ trẻ tuổi) có cần đến Lời tưởng niệm của tôi? Xuyên qua quãng thời gian non một phần tư thế kỉ tôi được biết ông, thời lượng qua đó chúng tôi đã không thêm nói với nhau cũng nhiều bằng thời lượng dành để nói với nhau; ngộ nhận, thoá mạ, những cơn hần học và giận dữ, cũng như những trao đổi thân ái, là đặc thù của mối quan hệ giữa chúng tôi -- tôi không dám gọi đó là tình bạn, dù rằng đối với tôi ấy là tình bạn. Chúng tôi cãi vã, cầu nhau, tổng ra những bức thư giận dữ. Nhưng Kazin là thế -- đó là con người của ông. Nhiệt tình, tính tình nóng nảy giúp làm nên chính con người mà tôi ngưỡng mộ, nó làm cho ông sinh động, đáng nhớ, căng thẳng, một con người mà sự có mặt trong phòng khơi gợi được những cảm giác mạnh. Vậy thì, biết đâu ông cũng chẳng phiền vì đôi giòong tưởng niệm do tôi viết ra.

Chúng tôi gặp nhau khi tôi đang giữa tuổi hai mươi và đang viết quyển sách đầu tiên của mình, một cuốn tiểu sử của Delmore Schwartz. Một trong những điều làm tôi náo nức hơn cả trong dự án này là cơ may để tôi gặp được những vị anh hùng văn chương của mình, trong số đó đáng kể là Kazin, vốn là một nhân vật quan trọng trong đời Delmore. “A Walker in the City”, tập ký ức trữ tình về thuở ấu thời ở New York của Kazin, là một trong những quyển được yêu chuộng nhất trong thư viện phong phú những sách bìa mỏng tuổi vào đời nơi trường trung học của tôi (Tôi vẫn còn mừng tượng ra bìa sách, hình ảnh một cậu bé ử rữ nhìn khao khát chiếc cầu Brooklyn, cầu nối của cậu với Manhattan.) “Tôi lấy làm mừng là anh sẽ làm tiểu sử của Delmore, nhưng tôi không ham gì một số những cuộc phỏng vấn mà anh sẽ phải làm!” ông viết cho tôi trên một bưu thiếp, trả lời tôi yêu cầu được phỏng vấn ông. Tôi có mô tả lại đầu đó diễn tiến cuộc gặp gỡ kỳ cục ấy: Tôi đã phải đọc thật to lên cho ông nghe những trang viết trong tác phẩm còn dang dở của mình, trong đó Delmore tố giác Kazin là một “đe dọa nghiêm trọng cho ngành phê bình”. Sau bữa ăn tối căng thẳng nơi một nhà hàng Italian ở Village, cách cái xó viết lách tầm tối của Kazin, trên đường West 8th, tầng trên một trường dạy lái xe, ông từ giã tôi bằng cách tóm gọn lại chuyện giữa ông và tôi: “Atlas, tôi ưa anh. Nhưng dẹp ba cái đồ nhắm nhĩ đi nhé (but cut the crap)”.

Tôi đã không tuân theo lời khuyên nghiêm khắc này. Vài năm sau, trong lúc vẫn còn quần nhau với các khó khăn của mình trong vấn đề thẩm quyền đối với cái đám Partisan Review cũ, tôi đề cập đến Alfred, trên tờ New York Times, như một thứ “apparatchik văn hoá” -- một kiểu dùng từ ngữ chính trị không cần trọng. Hôm sau, gọi cho tôi, ông hét: “Anh có hiểu apparatchik là cái quái gì không ?” -- rồi giảng luôn cho tôi một bài ngắn gọn về chủ nghĩa Stalin. Tôi tự xấu hổ, nhưng cái giọng khinh khỉnh của tôi càng làm cho tình thế tệ hại thêm ra. Ông nói: “Atlas này, nếu nhà anh có tiếp tục dùng ngôn từ kiểu đó thì tôi ra anh cũng phải biết chúng nghĩa lý gì chứ”.

Sau đó, nhất định tôi đã có viết cho ông một lời xin lỗi, dù muộn; vì trong mớ giấy tờ của tôi có một bức thư của ông viết vào đạo ấy, khoảng mùa đông 1979, và ông đang giảng dạy ở Notre Dame.

“Vì A. Lincoln là nhân vật lịch sử tôi ái mộ, ông ấy lại khinh bỉ việc trả thù, tôi phải thú nhận với anh là tôi đã quên bằng cái bài viết của anh và từ lâu nay vẫn muốn thanh toán với anh một đôi điều. Nhưng đồng thời do mang nặng một cái ý niệm kiểu Do Thái về sự ngờ ngẩn, tôi không thể nhịn cười về sự khác biệt giữa cái phạm “apparatchik” của mình, nơi South Bend, Ind., khi họ cò gáy, giá bằng đến công cả người, cái thủ đồ đần độn của sự trống không, với New York và đặc biệt là với tờ New York Times Book Review [Tôi đang làm biên tập viên ở đó], nơi mà mấy ông sờ xe lửa đang bề tôi bề lui mấy cái ghi, để cho đám quyển sách quan trọng được rậm rạp chạy ra trên những con đường rầy. Anh bạn ạ, đó mới là quyển lực! Mà có thật vậy chăng? Nhưng tôi thì không bao giờ muốn ở trong một tạp chí hay chuyên san nào hết !”

Ông quả là như thế. Phần dễ mền của Alfred -- một phẩm chất đáng kể nơi ông, bất kể cái khía cạnh e dè, thô lỗ của ông -- là sự lạnh nhạt của ông đối với yếu tố quyền lực vật chất. Điều thu hút lấy ông là văn chương. Quan niệm quyền lực của ông là viết một quyển sách được trường tồn. Phần còn lại -- chính trị văn học, chạy vạy kiếm vai trò biên tập, thăng tiến -- chỉ tổ làm xao lãng việc đáng làm. Tiêu đề của quyển sách sau cùng của ông nói trọn điều này: “Viết Là Tất Cả” (Writing Was Everthing).

Thỉnh thoảng tôi vẫn gặp ông trong những sinh hoạt văn học, nhưng tôi không hẳn có dịp ngồi lại với ông để thật sự chuyện văn, cho đến chục năm sau, khi tôi bắt tay vào quyển tiểu sử của Saul Bellow. Họ từng biết nhau hằng nửa thế kỷ, với một mối quan hệ sớm nắng chiều mưa, cho đến chỗ thật sự cắt đứt vào đầu thập niên 90, sau khi chính kiến của hai người tách biệt nhau, không phương hàn gắn. Bellow đi theo đường tân-bảo thủ (tuy không theo hướng giáo điều) trong khi ông kiên định ở lại phía tả. Tôi

gọi ông từ một trạm điện thoại công cộng ở Harvard Club. Ông có nghe tin về dự án của tôi, và hết sức phấn khởi, ông nói, Bellow là đề tài hiển nhiên cho tôi, xong ông lao ngay vào một bài thuyết giảng không ngừng nghỉ mà tôi cố bám riết theo để ghi lại trên mặt sau một phong bì. Ông tuyên bố ông muốn “bắt đầu một quan hệ mới” với tôi, và mời tôi ăn trưa ở Century Club. “Nhưng ở đó người ta không cho ghi chép”, tôi phản đối. Ông khuyên: “Hãy gắng lắng nghe và viết lại sau”.

Kazin thật sự thích thú về Bellow, dù hai người có sự chia rẽ -- ông xem ông kia là nhà văn Hoa Kỳ lớn nhất còn sống và một soul-mate lịch sử của ông, bất kể chính trị của ông ta. Chúng tôi giữ liên lạc về các tiến triển trong dự án của tôi, và tôi gửi ông các chương của quyển sách. Ông chờ ngày điểm quyển sách ấy.

**

Hỡi ơi, đó không phải là một nền hoà bình dài lâu. Điểm quyển “Viết Là Tất Cả” cho tờ New York Times Book Review, tôi viết điều mình tin -- và vẫn tin -- là một đánh giá công bằng chỗ mạnh, chỗ yếu của nó. Nhiều năm sống căng thẳng đã trị được cho tôi căn bệnh đam sau lưng các bậc trưởng thượng của mình. Tôi nói về cái “nhiệt tình thuần khiết” (sheer passion) ông đã mang vào công tác văn học của mình, đồng thời cũng ghi nhận cái thói cốp lại các luận đề, và ngay cả những đoạn văn, từ các tác phẩm trước đây của ông. (“Đó là những câu chuyện hay”, tôi nhìn nhận.) Liệu ý nghĩ mà tôi dùng để kết bài điểm sách của mình, một ý người đọc có thể diễn dịch ra là tôi bác bỏ sự thích đáng (relevance) của Kazin, là một ý thiếu nhã nhặn chăng? Tôi kết luận: “Điều thống thiết nơi quyển sách của ông là ở cái tựa đề của nó. Cách dùng thì quá khứ ở đây nói hết cả mọi điều”. Có thể; nhưng khi viết quyển sách ấy Kazin đã 80 tuổi. Tác phẩm hay nhất của ông, ông đã để lại đằng sau. Tôi chỉ nói lên sự thật.

Tôi bị rúng động vì bức thư ông viết cho tôi -- rúng động đến độ vứt bỏ nó đi, vì phạm sự thôi thúc của một người viết tiểu sử là thu giữ mọi thứ giấy má. Nhưng tôi vẫn nhớ được một số câu -- đáng kể hơn hết, tôi là “cái sẹo mụn trên khuôn mặt văn chương”.

Vài tháng sau, một sáng Chủ nhật, điện thoại reo. Đó là “Alfred” như ông tự gọi. Giọng ông thẹn thùng, cầu hoà. The New York Review of Books nhờ ông điểm quyển sách mới của Bellow, và theo ông, viết về quyển tiểu sử sắp ra của tôi là “một kết hợp rất tự nhiên”. Khi nào thì nó ra? Vâng, nhưng Alfred, tôi thêm được trả lời, chẳng phải trong lá thư sau chót ông đã viết rằng: “Hãy chờ lúc sách của anh ra” -- ngụ ý ông sẽ giết chết nó -- hay sao? Giờ ông lại muốn đọc trước bản thảo? Là kỳ thay, tôi không tức giận; tôi tự hào vì ông gọi cho tôi. “Tôi thêm đọc bản thảo ấy

chết đi được” -- câu nói làm nao lòng, vì quả là ông đang chết. Ông van nài tôi gửi thêm cho ông vài chương nữa. “Tôi tin rằng việc anh làm quả là tuyệt diệu, nhưng tôi sẽ không còn quanh quẩn đây lâu”.

Tôi nói, “Tôi sẽ nghĩ về chuyện ấy. Gửi cho ông các chương sách là chuyện nghiêm trọng, bởi nhiều lí do” -- như, ông in bài để thịt tôi chẳng hạn.

Ông nói nhũn nhặn: “Tôi rất cảm kích. Xin lỗi vì đã quấy rầy anh. Rất mừng được nói chuyện với anh”. Tôi gác điện thoại, thần thờ. Cái chết: kẻ vĩ đại đủ sức cào bằng mọi thứ (the great leveler). Khi đã tin vào cái hiện thực của nỗi chết, mọi thứ khác sẽ chẳng còn nhằm nhò gì.

Lần sau cùng tôi gặp Alfred, ở một tiệc giới thiệu sách, ông xử sự thân ái, và sáng hôm sau, ông gọi để bàn về một vài chuyện văn chương. Không phải kiểu như ông phủ nhận những gì chúng tôi đã viết, đó là quá khứ. Ông quan tâm đến cái hiện giờ -- hôm nay. Tha thứ và được tha thứ đối với ông chừng như là một phần tự nhiên của cuộc sống.

“Ông ta có là người bạn tốt không ?” một đồng nghiệp hỏi, khi tôi nói mình sẽ viết một bài về Kazin. Tôi đáp, “Ông ấy là một kẻ thù tốt”.

*James Atlas
(The New Yorker).*

Lê Thứ dịch

HUY TƯỜNG

Đêm Say Ở Thị Nghè,

Phố chìm đáy mộng
rất nổi khuya hí tất lùm cây
biếng lá
những bọt gió trào qua chum vại
sùi sụt bóng...

Quá đáy mộng
em gỡ giùm anh tiếng chim lấm nắng
nhớ mãi thuở ngày chưa rạng
mà
phố. đã hương,

Tết Mậu dần, 98, với P.V.Cường & các bạn.

Đã Quá Ngợp Vắng Em,

Đêm
dựa không
bóng tạt hắt mù liểu
những chân gió chồm đấng vách khuya
bỗng rầy hồi chuông kiết...

Đêm
dựa không
đã quá ngợp vắng em tràn thắm ngực.

N. P.

Vãn Vây

Những dòng sông rồi cũng xuôi về biển lớn
Dòng sông em có nhánh rẽ phương này
Mang mật ngọt đầu nguồn
 đổ vào từng con rạch nhỏ quanh đây
Cho ngàn cây xanh lá
Cho lúa thơm trở đồng
Anh đứng giữa bao la trời rộng
Nhớ về em
Nhìn hoa cỏ xanh non đùa vui trước gió
Hồn nhiên – sức sống đang lên
Nhánh sông em như dòng sữa mẹ hiền
Cho con mà không bao giờ mong nhận lại
Từng hơi thở an hòa
Dưỡng khí mát lành hôm nay có được
Trong mạch sống của cây
Cũng từ nhánh rẽ phương này ngọt nước
Thấm vào lòng đất
Đất nước hài hòa
Như tình yêu em âm thầm chia sẻ buồn vui

Những dòng sông rồi cũng xuôi về biển lớn
Dòng sông em có nhánh rẽ phương này
Mùa lá thay non
Nước nguồn trong mát
Bầy chim mùa cũ đã về
Ríu rít gọi nhau đón chào xuân mới
Rộn ràng – vội vã
Như tuổi xuân em mười tám vào đời
Mắt khép hồn trắng vạn điều mới lạ
Gió lay hoa dại tím vàng
Lấp lánh đầu cành sương mai đọng hạt

Hoa xuân rụng giữa bàng hoàng
 Tay cố níu mà thời gian đi không hẹn
 Tay nào đây vén lại suối tóc xưa

Những dòng sông rồi cũng xuôi về biển lớn
 Dòng sông em có nhánh rẽ phương này
 Nhớ bốn mùa với vợ bóng mây
 Con rạch nhỏ mong triều dâng nắng quái
 Trong mắt buồn có phải
 Nhìn tiễn biệt lòng đau
 Em bây giờ
 Em mai sau
 Và nhánh rẽ phương này vẫn vậy
 Bóng nhạt qua đây
 Soi dòng nước biếc
 Môi hồng đau cắn nửa tim người
 Từng bước đời dòng nước cuốn trôi
 Về biển lớn
 Trùng phùng – Khánh hội
 Ngoảnh lại – cũng rồi
 Quá khứ đi tìm – tìm tuổi thơ em
 Ôi mắt biếc tuổi xuân
 Ôi tóc huyền mộng tưởng
 Soãi cánh tay dài cũng hạn hữu quá với thời gian

Xuôi biển lớn tiếng em đồng vọng
 Gió qua đây phảng phất hương xưa
 Từng chiếc lá vẫy tay chào tiễn biệt
 Em ngày nào
 Em bây giờ
 Em mai sau
 Và nhánh rẽ phương này vẫn vậy.

NGUYỄN TÔN NHAN

Bốn Mùa Tận Thế

1.

Gầm gào biển rộng bốn bề
Anh và em mãi còn đê chết nhau
Chắc không quay nổi tinh cầu?

2.

Thì thôi chấm dứt ngang tàng
Chữ A lộn ngược xuống hàng chữ BÈ
Tình trùng tụ ở giữa bề.

3.

Xòe tay xương rụng trở xanh
Đỏ oi cây với nhánh cành cùng rên
Hướng gì em dưới anh trên?

4.

Rối bởi nhân loại hôm nay
Loanh quanh một cuộc trả vay đã liều
Chân anh ở giữa em xiêu.

NGUYỄN HOÀI PHƯƠNG

Tự Sự

Tôi nằm dài trên đi văng
 Và miên man nhớ những gã bạn
 Gã thứ nhất có cái máy ảnh
 Gã thứ hai có ca me ra
 Gã thứ ba có máy ghi âm...
 Tất cả đều thuộc loại xịn, hết sảy.

Tôi không nghiện thuốc lá
 Nhưng thỉnh thoảng vẫn thích hút một điếu
 Và có lẽ chính vì lý do ấy
 Tôi đã hứng lên sấm một lúc tất cả
 Máy ảnh, ca me ra và ghi âm...
 Một buổi sáng thứ bảy ngoài chợ trời

Những gã bạn tôi rất thích lý luận
 Vẫn khẳng khẳng một mực cho rằng
 Nếu trên đời này tiền nào của ấy
 Thì những thứ tôi mua ở đâu đường
 Nhất định sẽ chẳng làm nên tích sự

Bởi có một mình nên không thể cãi lại
 Tôi chỉ biết lặng im để thỉnh thoảng lại có
 Bài phỏng vấn hay hay được phát hân trên đài
 Hoặc vài ba tấm ảnh kha khá in trên mặt báo
 Những thước phim quay được từ chiếc camera đều
 Vẫn rõ nét, đủ đầy cả âm thanh, màu sắc...
 Có thể giữ làm tư liệu rất tốt

Và tí nữa khi chép bài thơ này
Tôi cũng phải ngồi cọc cạch gõ trên những hàng phím
Của một chiếc máy tính đểu được đọc báo mua lại
Còn còm piu tờ của các gã bạn tôi
Bao giờ cũng rất nghiêm, và thuộc đời mới nhất
Nhưng chỉ có mỗi công dụng để chơi bài chơi bạc.

Nhưng có một điều này tôi đành phải thú thật
Là mỗi khi các gã bạn cho mượn
Những cái băng vi de ô cát xét
Với những hình ảnh đã nén chặt vào nhau
Thì chỉ với cái đầu tàng tàng của tôi
Đành chịu chết không thể nào xem được.

LƯU HY LẠC

„, *Gifti Mr. Le,*

tôi vẫn ngồi xồm
 ăn ở đái ngủ bằng đầu cặp mắt lưng
 nghi ngại
 những bộ tịch thật (để dán) tiếp tục nhai
 bọng đái của biển
 mà biển rậm rật mọi ngày

mỗi khác
 tôi đẩy tiếng cười xuống chiếu
 không một động tĩnh

nhỏ (tai vách mạch rừng
 bưng cổ đặt lên bộ phận sinh dục

thế kỹ
 trí nhớ đốt cháy rụi
 mà trí nhớ lằm đường

lạc lối rất bức xúc

khó hiểu được
 tôi lạy chiếu để miệng
 sắp đọc một lữa
 chẳng biết thế nào là khóc
 chỗ
 DRUG FREE ZONE.

Nằm Vùi,

cũng tiếng đeo nặng trĩu nỗi niềm
cá

nước
buổi sáng sàigòn ba trăm năm
tổng ngồng đứng đái

ở cảng san francisco về
bến nhà rồng

cầu vồng bảy sắc
manh nha
nuốt trọn mặt tiền thủ đô và
những đóm

đèn
khao khát hà

nội
trong tâm thức bá vợ
canh cửa ba mươi sáu phố phường
mừng mủ
đêm trời

gô đường đất động
tình
pháp thoại
sao chữa hoang rợ
trời
động dao

thốt
có đợi đời bạc đầu mà chặt

đẹp

Giải Mã Một Hướng Thơ: Nỗi khắc khoải thời gian và ngôn ngữ

Đỗ Minh Tuấn

LTS: Từ trong nước, nhà phê bình Đỗ Minh Tuấn gửi ra một bài viết, và theo anh, không thể đăng ở bất cứ đâu vì là bài anh viết riêng cho độc giả TC Thơ, dù rằng anh biết có thể gây bối rối cho người điều hành tờ báo. Bài viết anh đã hoàn tất trong một hoàn cảnh khó khăn, phải đối phó với hàng loạt những bài đã kích cá nhân trên các tờ báo trong nước, chỉ vì một lý do đơn giản, anh công khai viết trên những tạp chí văn học hải ngoại và nhận xét vài điểm tích cực nơi một số người viết ở ngoài nước. Qua đó chúng ta nhận ra, những nghệ sĩ thật sự, dù ở thời nào, dưới chế độ nào cũng bị đẩy vào, sống trong tâm thức kẻ bị lưu đày. Từ Tô Đông Pha của một nước Tàu mênh mông cũ đến hàng ngàn những văn nghệ sĩ hiện nay, ở khắp nơi trên thế giới, bị bứng khỏi gốc rễ, chẳng phải đang là cư dân của một đất nước lưu đày sao. Đăng bài của anh, cũng như một bày tỏ, sẽ chẳng bao giờ còn có thể tái diễn những số phận của một Nhân Văn Giai Phẩm. Xin bạn đọc, đọc như những bài viết khác.

Để ngày xanh rơi vào miệng vực

Trong thơ ca nhân loại, các thi pháp, trường phái và phong cách khác nhau dường như đều bắt đầu từ thái độ cảm nhận của thi nhân với thời gian. Mơn trớn thời gian, chiêm ngưỡng thời gian, đưa đón thời gian, chiêm nghiệm thời gian, lặn sâu vào kẽ nứt của thời gian, tìm lại thời gian đã mất,

tách bạch thời gian yêu và thời gian chết, thời gian trần thế và thời gian nghi lễ, thời gian cô độc và thời gian lễ hội... Tất cả những ứng xử khác nhau đó làm nên tầng tâm linh bản thể của những hành xử ngôn từ. Khế Iêm, ngay trong tập thơ đầu của mình đã nói bằng giọng điệu của thời gian. *Thanh Xuân*, tên tập thơ gợi một cảm nhận xanh mát trinh nguyên về thời gian đầu đời, về hương sắc đầu mùa và những cảm nhận tươi non. Nhưng thực tế, cảm nhận về thời gian trong đó đã nhuộm màu mệt mỏi, chán nản, u hoài. Bằng bạc khắp tập thơ là một nỗi ám ảnh về sự trở trêu của thời gian, sự lệch nhịp với dòng đời và độc chất hư vô của cõi thời – không, nơi nhà thơ luôn bị đong đưa giữa khoảnh khắc và vĩnh cửu.

Cuộc sống trong thơ Khế Iêm chớp nhoáng, mọi thứ lại như luôn trễ hẹn khiến ta phải đợi chờ:

*Tin báo rằng mặt trời đã tận
Trái đất là một thoáng lửa trôi
Tin báo*

*Chờ đợi
Mất hút
Lặng lẽ
Lá rơi trong khoảnh khắc
Ẩn mật
Mộng gõ tối tăm mắt rợn rã
Thoảng đưa hương ngâu thôn đời xa
Tắt*

Thời gian bị trục trặc:

*Lũ chim chóc đóng băng trong không
Và tháng ngày trôi bồng bềnh trên đất*

Thời khắc bị nhuộm độc bởi quá khứ và tương lai, mất đi cái trinh nguyên của hiện tại, bị cái chết của người, của lời, của cảnh vật, ám ảnh như âm binh :

*Những người đưa ta từ bao đời trước đến
Những người chôn ta từ bao đời sau về
Â m binh...*

Cơn gió nào thổi tan lời nguyện

*Con sói về ăn những mảnh trăng
Bên cội người một hồn nắng tuyết
Có tiếng người ở giữa lòng chông*

Tin báo

Ngày của thi nhân, ngày của thơ ca là cái ngày xanh rơi vào miệng vực. Và, trong tư cách kẻ làm chứng cho cái chết được báo trước của thời gian, thi nhân luôn hoang mang, bối rối trước cõi hình tượng nhập nhoà, trôi nổi:

*Mắt quáng gà
Hư thực nhập nhòa hoài
Bực bội
Quá khứ dở hơi
Mẫu thuốc cháy*

Khói

Trải khắp những trang thơ là một cõi đời tàn phế. Dường như cõi thế làm bằng mây, khói, toàn cảnh nước trôi, hoa trôi, mây tan, nắng tàn, nắng lung lay, chim tan tác, khói bất trắc, khói diên, gió chiếc, gió thoảng, gió tắt thổi, đoá hoa khóc, trăng vù xa... Một thế gian rạn vỡ tưởng chừng như làm bằng mây khói. Mây và khói lan tỏa che phủ khắp cõi thơ Khế Iêm gợi ấn tượng về cõi phù vân theo cái nhìn của nhà Phật. Mây và Khói dường như là biểu tượng nơi sâu thẳm nhất của vô thức nhà thơ, bởi nó kết tụ được tất cả cái tính cách gây hấn, ngắt ngưỡng, bất trắc (*khói diên, khói ngắt ngưỡng, khói bất trắc, khói thiêng*), cái vô thường của hình tượng, cái sinh thành và tan rã làm lộ diện thời gian, cái hình hài mật ngôn và cái lặng thinh cảm nín của cõi vô ngôn hằng quyến rũ. Không phải ngẫu nhiên, những bài thơ mới nhất của Khế Iêm là sự hoà trộn của ám ảnh lời, ám ảnh thời gian, ở đó, cả lời và thời gian đều bị giam trong dạng khói. Thơ Khế Iêm là một ngục-biết-kép theo cấu trúc như vậy, nó là một tù ngục nhất chung vĩnh cửu và mong manh, lên tiếng và cảm nín. Và bao trùm lên tất cả là nỗi khắc khoải về thời gian và ngôn ngữ, được phóng chiếu vào hình tượng khói, là nơi có thể ký thác được cả cái trần thế và thiêng liêng, cái vô hình và hữu hình, cái vô ngôn và mật ngôn, cái hiển hiện và khuất lấp, cái ám ảnh và phối pha. Khói là hình tượng trọng tâm của cụm hình tượng trong thơ Khế Iêm gồm: Khói, Tro, Mây, Gió, Trăng, Hoa. Trong đó, chỉ có khói và tro là nối với gia đình và đời thực, còn mây, gió, trăng, hoa đều đã bị cổ điển hoá, cách điệu hoá, vũ trụ hoá. Xem cấu trúc của hệ thống hình tượng cũng thấy được tâm thế phiêu diêu của thi nhân rung

cảm nhiều hơn với bầu trời, với cõi không, dù vẫn lắt lay kết với cõi thực bằng tro và khói -- hai hỷ thể của thời gian. Mang cảm thức lên đêngh, thân phận một con đồ chốc chốc lại hiện lên trong thơ Khế Iêm dưới tia chớp giác ngộ về cõi thế hư ảo.

Thảng thốt cõi rẽ lời

Cõi thực tan rã như vậy, còn lại cõi lời của riêng thi nhân cũng trở nên ấp úng. Nhà thơ hoài nghi ngôn ngữ, phỉ báng lời bằng những cảm nhận bi đát: *quặn lời, hắt hiu lời, khoả thân lời, ngôn ngữ điếc, hoài huyễn nói*. Nhà triết học, thiển sư biết rõ chân tướng của ngôn từ là giả trá và bất lực, ngay cả những ngôn từ thượng thặng như lời kinh cũng chỉ là vật che khuất bản lai diện mục của thế gian:

Khom

*lưng bất động như thế cho đến khi giọt
chuông chiều kia làm tan đi người và vật
kiến tạo im ắng mà lâu nay bị
che khuất bởi cánh liếp của lời kinh
Nú lại*

Lời là *chiếc bình phong lộng ngôn* cần phải xé đi, là thứ vô tích sự, *chẳng làm ai phiền hà gì*, chỉ chạy theo đuổi thiên nhiên, *khi nào gió lên thì bão*. Nhà thơ ngộ ra một tình huống:

*lúc khởi sinh
ngôn từ đã bắt đầu gây mối hiểm nguy*

Con người là kẻ:

cầm lời đi vào chỗ không hề biết trước

Cũng vẫn cái tư tưởng “Khởi thủy là lời” của Kinh Thánh, nhưng trong thơ Khế Iêm lời là mối nguy hiểm đầu tiên. Nếu Honderlin coi ngôn ngữ là thứ làm chứng cho bản thể con người, thì Khế Iêm coi lời là sự xuyên tạc bản thể. Hơn một lần, nhà thơ để lộ địa chỉ cõi đẹp của mình ở *chốn không lời* và loay hoay giải thoát khỏi cõi lời, *đốt cháy lời, chôn cất chữ* để khai quang cái đẹp miền viễn kia:

*đốt cháy lời
để mai kia nuốt nợ*

*không truyền giao
không sách sử*

*nhưng ở bên kia chốn không lời
đóa hoa nở*

Lời

*đánh một giấc đồng
lò chôn cất cho xong
mộ phần chữ
Lộng ngôn*

Trong lúc chưa đạt tới cõi vô ngôn, chưa tới được đóa hoa trí huệ (Prâna) trong tâm thức thì thái độ sống thường trực của nhà thơ là:

*đành chịu trầm mình không nói năng giữa thế giới vắng mặt
(và có mặt)*

Trầm mình

*đánh
đổi lấy mạng sống bằng cách ngậm họng
lại*

*cấm
tuyệt đối không được thốt ra một lời nào*
Cấm

Im lặng là cõi lời giả dạng vô ngôn, không phải vô ngôn đích thực. Im lặng là lời lẩn trốn, tàng hình, nhức nhối, chưa phải là sự tiêu vong. Nhà thơ hướng tới *mật ngôn* tới cõi *Đẹp vô ngôn*:

*Thăng thốt
Cội rễ lời
Ta nghe đâu ngàn hoá bụi
Vô ngôn từ thuở nằm nôi*
Phiêu khúc

Và có lúc, cõi đời đã như một quá khứ xa, một thuở nào, một hồi ức vang vọng và biến tấu:

*Thuở đời, vọng tiếng chim ran
Đò quê, mặt sóng giữa làng lá không*

Nhưng thi nhân đâu dễ thoát khỏi cõi đời, thoát khỏi cái bản thể được Chúa trời ban tặng. Trong nỗi khắc khoải nhớ hư vô, khao khát mật ngôn, nhà thơ *ngồi ngó xéo vào vết nứt của im lặng để lắng nghe vọng tiếng chim ran, cố bắt lấy tiếng nói của muông thú, rồi học theo kẻ kiến tạo im lặng để diễn kịch lặp đi lặp lại*, trong khi đó vẫn cố vớt vát những lời đang hấp hối để đối thoại với bông hoa mới nở -- sứ giả của cõi đẹp mới khai sinh:

*nói với đoá hoa chớm nở
lời chớm tàn
và phủ định mọi dấu vết*

*đã có từ lâu trên mặt đất
Dấu vết*

Dù biết rằng đoá hoa ấy, cái đẹp đích thực ấy không nở ở cõi đời:

*nhưng ở bên kia chốn không lời
đoá hoa nở*

Và cái đẹp, tình yêu đã hiện diện *lồ lộ* ở cõi khác, như một cứu cánh có đủ thẩm quyền bắt nhà thơ *tắt tiếng*:

*Ta tắt tiếng từ bao giờ không biết
Lúc nhìn em lồ lộ ngoài hư không
Lúc ta theo vò vập màu chiều tà
Và chỉ thấy bụi rơi cùng nắng lạ
Thanh xuân*

Cõi đời vô thường, ngôn ngữ vô ích và vô nghĩa. Con người mang lời nói để làm những việc phi lý: *Tôi ngồi lại phân bua cùng nước cuốn* (Ưu sầu), ngôn ngữ bị mất đối tượng, trở nên một công cụ, bị thời gian lỗ bịch hoá, trở nên loang lổ, nhảm nhí, nhạt nhòa.

Kẻ kiến tạo im lặng

Trong thơ Khế Iêm, con người mang cái ngôn ngữ bất lực, lời thôi đi giữa một thế giới đầy *khói ám, dom đóm, hoàng hôn, trắng lân tinh, đá găm rú*, một thứ địa ngục ghê rợn của Dante để mà *sùng sộ, phân bua* với thế giới ấy. Và để rùng mình trước những *mật ngôn, mật sóng* thăm thẳm vây quanh. Trên nền cảnh giới nín câm và bí ẩn đến rùng rợn đó, ngôn từ càng trở nên bé nhỏ, lố lằng và yếu ớt biết bao. Trong thơ Khế Iêm, con người giống như một tử tù đeo tảng đá ngôn từ đi rong bên lề cõi đời, muốn vượt khỏi *ngục biếc* của cõi đời để hưởng tới tự do. Nhưng hắn không thoát nổi thời gian, không thoát nổi cõi đời vì dai dẳng trong linh hồn hắn một năng lực phục sinh của cái thế gian đang tàn tạ:

*Hãy ngồi lại nghe hơi thở tàn
Trên đầm sen vạn màu hôn ám*

*Em không hay một chiều tiền biệt
Ta thổi tan mất dòng lửa đầu*

*Trong nôi nắng phiêu pha
Dập dồn mở lại
Cánh chiều xưa
Cánh chiều xưa
Mây nước xưa*

Ưu sầu

Thời gian hư ảo, mong manh và tàn lụi, nhưng nó chính là kẻ mai phục trong ký ức để bất kỳ sống lại. Mỗi khoảnh khắc cụ thể của đời ta có thể phiêu pha, vụt mất, và con người không thể dùng ngôn ngữ để phân bua với nó, sùng sộ với nó, níu kéo nó lại, nhưng nó vẫn không mất đi vì chỉ cần ta ngồi *nghe hơi thở tàn, trên đầm sen vạn màu hôn ám*, chỉ cần ta cận kề với cái đẹp ám bụi của đời sống để lắng nghe chút hơi tàn của nó là thời gian đã chết sẽ lại phục sinh như một tài sản vĩnh hằng, một *ngục biếc* ta muốn thoát mà không thể thoát. Chính cái năng lực kỳ lạ và sức giam hãm của thời gian, sức quyến rũ của cõi đời hư nát, sức níu kéo rủ rê của tình đời nham nhở đã hủy hoại tự do của con người, khiến nó luôn dửng dăng ở biên giới của cõi đời và đạo, cõi đời và lặng im. Thi nhân không thoát được *ngục biếc* của thời gian và ngôn ngữ, nhưng lại luôn muốn đào thoát khỏi cõi thế, cõi đời, luôn phóng tầm mắt tìm kiếm đóa hoa nở trong cõi không đời, khát khao hoà nhập vào hư không. Vĩnh cửu với hư không và im lặng đã lay nhiễm vào dòng đời làm nát thêm thời gian, làm rã mọi

hình tướng và ngôn ngữ. Đó là cái cách Khế Iêm tái tạo một thế giới làm bằng mây, khói, ánh trăng, đom đóm, lân tinh và những lời nham nhở. Nhà thơ sau khi hủy hoại thời gian, hủy hoại thế giới lại muối tiếc thời gian và ngôn ngữ đã tàn hơi. Anh ta ký thác những hạt cát khoảnh khắc của mình trong sa mạc, đặt những bóng người, những cuộc tiễn biệt, những chiều nắng, những đầm sen vào vũ trụ vô cùng tận, và bằng cái nhìn triết học đó, anh ta đã đánh đắm từng khoảnh khắc, hủy diệt những hình hài, khống chế ngôn ngữ, đầu độc từng ngày sống. Thơ Khế Iêm là bi kịch, nỗi đau của sự đánh mất thời gian, nhiễm độc hư vô. Chứng viễn thị siêu hình khiến nhà thơ nhìn rõ những gì vô hình ngoài thời gian, còn những gì hữu hình trong thời gian lại trở nên mờ nhạt. Do đó, cái nhìn của nhà thơ là cái nhìn hủy diệt thời gian, ghê sợ thời gian nhưng lại khát khao và luyến tiếc thời gian.

Khế Iêm trong thơ là một thiên sư lưu luyến cùng đời sống, một quả lắc đồng đưa giữa cô độc với sẻ chia, giữa đạo sĩ và người tình, giữa hủy diệt và xây dựng, giữa sự vượt thoát, đập đổ và sự tiếc nuối, nở hoa. Cho nên, *ngục biếc* là cái tên chẳng vô tình, nó là tự thú của một người vừa muốn tự do, vượt thoát mọi ngục tù, vừa ôm giữ cái nhìn mỹ lệ hoá căn nhà ngục mình đang bị giam hãm. Cái nghịch lý sâu thẳm đó dẫn đến những cuộc phiêu lưu mỹ học oái oăm: dẫn thân vào ngục tối để tìm tự do, phơi bày quyền lực hủy hoại ngôn ngữ của thời gian để cứu vớt ngôn từ, chối bỏ ngôn ngữ để đi tìm lại ngôn ngữ.

Cái luẩn quẩn hôn phối giữa tự do và nô lệ, giữa lời nói và im lặng, giữa minh triết và mật ngôn ấy, chính là cái vòng xoáy mãnh liệt của tâm thức quanh cái lỗ đen hư vô và minh triết, nó cuốn tất cả mọi hình tướng, mọi ngôn từ trong cơn xoáy tâm linh sâu thẳm, tạo nên trong nhà thơ một thứ Stress thơ ca. Cái Stress độc đáo và mãnh liệt ấy là cội nguồn của một thi hứng độc đáo, một giọng điệu đặc biệt có một không hai: *giọng độc thoại, nhắm nhắm, cà khịa, bất cần pha chút nổi khùng bất chợt*.

Khế Iêm không mê đắm trong *cuộc luân vũ ngôn ngữ* kiểu Bùi Giáng, cũng không tỉnh táo trong trò Rubích ngôn ngữ kiểu Lê Đạt, mà hực hực cà khịa với ngôn ngữ, loay hoay chối bỏ ngôn ngữ trong tư thế một thiên sư đã mấp mé ở ngưỡng cửa của đạt đạo mà vẫn luyến tiếc cõi tục lụy với đồng ngôn từ đã rửa bởi những cảm quan hư vô. Phong cách của Khế Iêm là cái giọng lảm bảm của nhà triết học, tự cãi cộ với mình, nói những lời tối tăm không đầu không cuối, làm những động tác kỳ dị đập xoá tư duy, vừa phản ứng với những diễn biến trong thế giới lại vừa mê muội trong dòng suy tưởng của bản thân, vừa nhắc nhở mình những kế hoạch sống, vừa than thở với mình những thất bại, hoang mang, vừa reo vui hồn nhiên như trẻ thơ trước những tia chớp loé lên ở chân trời cõi Đẹp. Một cốt cách nửa người điên, nửa thiên sư.

Nếu như Lê Đạt makeup cho ngôn ngữ, thì Khế Iêm ngược lại luôn bêu riếu ngôn ngữ, trêu chọc ngữ pháp, đùa giỡn cà khía với thói quen cú pháp: bẻ gãy từ ngữ, xuống dòng bất chợt, giãn dòng đột xuất ném ra những khoảng trống trêu người như đào những ổ gà trên đường đi của ta. Những câu nhất gừng, lửng lơ, ấp úng, bí hiểm và những khoảng trống bất chợt nằm chẵn giữa câu thơ, chính là sự hiện diện của hư vô và lặng im xuyên qua ngôn ngữ. Hư vô không chỉ thấm thấu vào trong tư duy, cú pháp mà còn kê ngại vàng chêm chệ giữa đường đi của dòng ngôn ngữ để ta phải nhìn nhận nó, vượt qua nó. Hư vô can dự vào tồn tại, lặng im can dự vào lời, hình thức đan xen ấy chính là sự tìm tòi từ cái nhìn triết học về sự cộng sinh giữa hùng biện và câm nín, thực chất là sự lưỡng lự của thi nhân giữa thái độ chối bỏ ngôn ngữ và thái độ tôn vinh ngôn ngữ như một chất liệu thơ được triết học tái sinh. Ngôn ngữ thơ Khế Iêm như nữ tù nhân đăng quang ngôi hoa hậu trong cuộc thi người đẹp trong tù, bước lên nhận vương miện còn đeo những trang sức bằng xiềng xích, vừa ghen ngào vì ý thức được thân phận của kẻ mất tự do, vừa kiêu hãnh vì những vinh quang đã có trong ngục biếc.

Thơ Khế Iêm luôn có lối nói nhất gừng, cấm cản, lẩn thẩn, lảm nhảm pha chút ngơ ngác và câu bần. Dường như, thi pháp của ông luôn tạo ra bức màn mờ mờ ngôn ngữ vừa như muốn che đi cái mạch ngầm suy tư, cái vật thiêng đích thực “kiến tạo im lặng”, vừa như để lộ ra cái thấp thoáng của dòng tâm tưởng sau những mảng lời rời rạc, vô nghĩa và bất trắc. Nhà thơ cố tình làm cho ngôn ngữ trở nên lảm nhảm, ú ớ, như muốn trêu tức ta. Thực chất là thái độ thù ghét ngôn ngữ của nhà triết học đã bộc lộ ra trong lối tu từ cà khía và câu bần của nhà thơ và cái tâm thế của kẻ sống trong đời mà ngưỡng vọng với vô ngôn, càng bông bênh như con đò chở đầy lời nói:

*ngậm trắng một đò lời
với gió*

Lời trong thơ Khế Iêm cũng y như con đò trôi dạt, xoay đảo, không có đích đến, đôi khi mắc cạn trong những khúc quanh lờm chờm của từ ngữ và hang hốc bế tắc. Thơ Khế Iêm phơi ra những ổ gà ngôn ngữ, những hang hốc tư duy, những què quặt ngữ pháp cũng giống như trong những khuôn hình của phim *Xích Lô* mà đạo diễn Trần Anh Hùng cố tình phơi ra những dây dợ lằng nhằng cột điện, rào sắt lờm chờm mà thường các nhà quay phim khác tránh né. Nó tạo dựng một hình ảnh nham nhở, rách rưới, gân guốc. Ngôn ngữ trong thơ Khế Iêm trở thành chất liệu tạo hình, nhà thơ đục đẽo chữ, bẻ gãy câu, để tạo nên một thứ tượng gỗ của tâm thế, của Nàng thơ, cái chất liệu và cái dáng vẻ tranh chấp nhau trong từng bài

thơ. Ngôn ngữ là một thứ chất liệu chết (tiếng Pháp?), như mẫu thạch cao rơi ra dưới tay người tạc tượng:

*(và không ai nói với ai)
về con âm mở hồng cửa kéo
từng con chữ rơi*

ra môi và răng

Rơi ra

Tiếng nói thực chất là một xác chết:

*Tưởng rằng tiếng nói như xác ve
Cánh chim chết giắc trên non đá
Có biết trăm luân. Chỗ cát xoá*

Bến sương

Cái cảm hứng về *ngôn ngữ chết, ngôn ngữ -- chất liệu, ngôn ngữ -- ngục biếc* chỉ phôi tư duy Khế Iêm sau này phát triển thành những bài thơ mang tính tạo hình và tính bi kịch ngôn ngữ như các bài: “T.V. Ký”, “Đọc Chinh Phụ Ngâm”, “Bài Thơ Đi Tìm Bài Thơ”... Nội dung những bài thơ ở giai đoạn thứ ba là kết quả hợp nhất dòng cảm hứng thời gian và dòng cảm hứng về ngôn ngữ. Đó là hợp đề, cuộc đụng độ giữa hai bản thể thi ca trong thế giới thơ Khế Iêm, ở đó, ngôn ngữ không còn là ngục biếc giam con người nữa, mà chính nó trở thành tù nhân bị giam hãm, vùi lấp trong thời gian êm dịu và xanh biếc.

Từ ngôn ngữ tự trào đến ngôn ngữ tự hủy

Phần đầu tập *Dấu quê*, ngôn ngữ mới chỉ bị hoài nghi, trêu chọc và giễu cợt. Những ý tưởng Thiền hiện diện qua một ngôn ngữ còn toàn vẹn ngữ pháp, lật tẩy những cảm hứng gắn liền với một “Vũ trụ ngôn ngữ đặc trị” (Arfaud). Đó là thứ thi pháp của ngôn ngữ cổ điển tự giễu mình, một thứ ngữ pháp đầy mặc cảm. Đến cuối tập *Dấu quê*, với “Ngục biếc” ngôn ngữ thơ Khế Iêm đã nhảy vọt từ tư cách vật tải ý tưởng Thiền tới tư cách vật mang tâm thức Thiền. Đó là cú nhảy tự vẫn của ngôn ngữ đặc trị, nó tự hủy một cách từ tốn, nghiêm trang, đầy thi vị. Từ ngôn ngữ tự trào đến ngôn ngữ tự hủy là một bước nhảy vọt về thi pháp, nhờ đó nhà thơ già từ vũ trụ ngôn ngữ cổ điển, ngôn ngữ đặc trị -- với bộ Completet ngữ pháp cố tình gài lạch khuy áo cho xộc xệch -- để đạt tới cõi vô ngôn, cõi

tĩnh mịch của Thiền sư, cõi rộn ngợp, chói chang ánh sáng của minh triết. Trong “Ngục biếc” cũng như trong một vài bài thơ có dạng thức kịch của Khế Iêm, ta thấy có một hiệu ứng thơ ca đặc biệt: nhân vật nói mà như không nói, nhiều khi nói để mà không nói, đối thoại mà như độc thoại, lên tiếng càng nhiều thì càng trở nên câm nín. Mỗi câu nói, mỗi lời hỏi đều như lia khỏi nhau, như cô đơn tuyệt đối, và chất thơ đặc biệt toát ra từ cái bơ vơ, bối rối, hoang mang, ngỡ ngàng, vu vơ chẳng đâu vào đâu ấy của ngôn ngữ và kẻ mang ngôn ngữ. Cái không đâu vào đâu của thứ ngôn ngữ nửa đối thoại nửa độc thoại trong “Ngục biếc” có một sắc thái thi vị đặc biệt vừa nhuộm màu hiện sinh, phi lý, vừa có cái run rẩy ngỡ ngàng của thân phận. Những bài thơ kịch như dạng “Ngục biếc” của Khế Iêm giống như mở ngôn ngữ hỗn độn, đang chơi với cố chống lại sự lia tan, cố bám vào những bờ mong manh của trật tự ngữ pháp cổ điển, của khát vọng đối thoại, giao lưu. Và chất thơ toát lên giống như tiếng rên rỉ, nhón nhác, rối ren của kiếp người, của chúng sinh. Càng nói càng không hiểu nhau, càng ngờ vực nhau -- thảm cảnh ấy của nhân loại được Khế Iêm tái hiện sinh động trong “Ngục biếc”, gợi lên một thảm trạng đầy lo âu và cô đơn. Có thể nói, “Ngục biếc” là chặng thứ hai của quá trình ngôn ngữ tự hủy trong thơ Khế Iêm. Ngôn ngữ tự hủy cũng chính là bản thể tự hủy. Tất cả cái ý nghĩa cổ điển, cái sắc thái thường hằng của ngôn ngữ đã trở nên đứt gãy, và sự hiện diện của nó trong những chuỗi ký tự còn rên rỉ âm thanh kia chỉ là sự đùa cợt của thời gian, và ngôn ngữ cũng chỉ còn là một con rối lẳng xằng. Tính hài của giai đoạn trước đã chuyển thành tính bi, sự đùa cợt ngôn ngữ đã biến thành sự lưu đày ngôn ngữ, vào nơi chốn vừa tự do vừa phi lịch sử.

Đến giai đoạn thứ ba với những bài thơ “T.V. Ký”, “Bài Thơ Đi Tìm Bài Thơ”, “Độc Chinh Phụ Ngâm”... thì ngôn ngữ đã trở nên những xác chết dưới chân thời gian. Nhìn vào bài thơ, ta thấy hiện lên lù lù dấu ấn của thời gian: ở “T.V. Ký” là quyền uy của khoảnh khắc, ở “Bài Thơ Đi Tìm Bài Thơ” là sự ú tím giữa khoảnh khắc và vĩnh cửu, ở “Độc Chinh Phụ Ngâm” là quyền uy của vĩnh cửu. Ngôn ngữ đã chết, nó trở thành một thành viên của ký ức, một thì quá khứ của thơ ca. Thơ Khế Iêm ở giai đoạn thứ ba chính là đám tang của ngôn ngữ, ở đó, những mẫu ngữ pháp cổ điển còn hiện diện chỉ là những mảnh hài cốt đầy bi thương, chứng tích của lịch sử. Những mệnh đề mang nghĩa rời rạc chỉ là sự dẫy giụa vô vọng của ngôn ngữ trên đường rơi vào vực thẳm lãng quên.

Vậy là, hành trình thơ Khế Iêm qua ba giai đoạn: từ sự đùa giỡn của khoảnh khắc với ngôn ngữ giai đoạn đầu, qua sự xâm hại của vĩnh cửu vào ngôn ngữ giai đoạn “Ngục biếc”, tới sự toàn thắng của thời gian với ngôn ngữ ở giai đoạn những bài thơ có tính tạo hình hiện nay -- đó chính

là hành trình nằm trong logic tăng kiến của tâm thức thiền và thi pháp hậu hiện đại với cảm hứng suy tư có tính thời đại về những vấn đề ngôn ngữ trải dài trong thế kỷ, qua những chiêm nghiệm suy tưởng của Heidegger, Honderlin, Wittgenstein và Lacan. Đó là dòng thi hứng chảy xiết giữa đôi bờ ngôn ngữ và thời gian, khoảnh khắc và vĩnh cửu, trật tự và hỗn độn, lịch sử và tự do, suy lý và minh triết. Đó cũng là những đoá hoa nở từ cái bất tay của hiện tượng luận và thiền học, tôn giáo và triết học, văn hoá phương Đông và văn hoá Phương Tây. Nếu với phương Tây “khởi thủy là Lời, bản thể của Chúa với vĩnh cửu và hư vô gói trọn trong lời Chúa, thì với phương Đông nổi ám ảnh thời gian là thăm sâu và thường trực. Và như vậy, hành trình thơ Khế Iêm với sự đan xen, luân phiên và chuyển hoá của những khắc khoải về thời gian và ngôn ngữ cũng chính là hành trình về nguồn tâm linh. Quá trình thi sỹ tự vẫy vùng giải thoát khỏi “ngục biếc” của ngôn ngữ cũng là quá trình tìm kiếm và tái tạo những “đấu quê”.

Nếu không nhìn nhận thơ Khế Iêm trong cả hành trình, thì không thể nhìn ra cái định hướng về nguồn đó, vì, nếu xét về hình thức thuần túy thì những bài thơ có tính hội họa đã có nhiều trong thơ hậu hiện đại Mỹ và phương Tây. Xem xét cái logic tương tác giữa ám ảnh thời gian và ngôn ngữ trong thơ Khế Iêm chính là giải mã các biến thiên về cảm thức và thi pháp. Theo logic đó, ta có thể tiên tri về một chặng tới của thơ anh. Phải chăng, đó sẽ là chặng phục sinh của ngôn ngữ trong một cảm hứng “hồi xuân” như bất kỳ ai đã qua tuổi “thanh xuân”?

Chúng ta chờ đợi sự kiểm chứng với logic ấy trong những sáng tác mới của Khế Iêm.

NGUYỄN HOÀNG NAM

Tiết Canh

dứt bản quốc ca
3 triệu hồn ma
lại bị lôi ra
uýnh lộn

cờ đã có sẵn
hận thù đã có sẵn
những anh già đã có sẵn

món tiết canh

ai lẹchayrachợkiểmmộtchândunganh hùngthiệtbự

thằng nhỏ cứt mũi thò lò
cờ bậy
ngồi trên vai cha phất cờ lia lịa
cờ bậy
mối thù dai ài ài mấy chục cuốn phim bộ
o aai hùng
thừa kế đời ông đời cha
chên thành phố thân yêu
học việt ngữ theo phương pháp la
vừa chiếm lại
nước miếng trào ra phát âm tiếng mẹ
đêm qua
ĐẢ ĐẢO! ĐẢ ĐẢO!
bằng máu

Một Bàn Churn

Bàn churn ngồi một mình phơi nắng trên bãi biển,
sung sướng trần truồng sau bao nhiêu năm giày vớ.
Gió biển đỡ ruồi, nhưng thỉnh thoảng cát dính vào
chỗ cứt cũng hơi xốn.

Không biết giờ này những bộ phận kia đang làm gì?
Thanh quản ứ ứ liên tục nhạc nhẹ trong thang máy của một
động đĩ hạng sang. Bàn tay cứ chộp lia chộp lịa theo phần xạ.
Trông mắt lẫn long lóc trên vỉa hè, vị trí ngon hơn thượng đế,
mỗi ngày cho điếm hàng ngàn nhãn hiệu váy và xì líp.
Cái lưỡi uốn éo ngo nguậy, đầy khêu gợi như đuôi thằn lằn,
tranh đấu trước Quốc Hội đòi quyền lợi cho loài đĩa.
Bộ óc nhảy qua vòng lửa trong một gánh xiếc.

Theo thói quen hành chánh, đã có một cuộc họp
trưng cầu ý kiến. Cho có lệ vậy mà. Tất cả đều nhất trí
xử tử trái tim và bao tử, rồi giải tán đường ai nấy đi.

Bàn churn ngồi phơi nắng trên bãi biển ngấm đời mình.
Chán nứt là ụp lên một bàn churn khác cạ cạ liên hồi
cả tiếng đồng hồ, sướng cái chỗ nào không biết.
Một cục đá bự trong hẻm tối, miếng chai cạnh bờ tường,
bãi cứt chó ẩn trong thảm cỏ công viên, trái mìn đường làng.
Những gót giày đập lung tung trong những đám đông.

Một cú vuốt ép phê từ ngoài vùng cấm địa, trái banh
xoáy vòng cung qua hàng rào cong vào góc thượng,
thẳng gôn chưng hững chững thể. Vẫn chưa sướng bằng
bùn đáy sông nhớp nhớp êm êm, luồn qua kẽ từng ngón
chân mềm mềm nhột nhật. Ơơơơơơơơơơơ ừ ừ ừ...

Giờ này ước gì có một cái đít để đá chơi đỡ buồn.

NGUYỄN TIẾN ĐỨC

Hồn Mang Mùa Xuân

Em cho anh những khoảng trống
 để anh dựng cơn hồn mang
 của đam mê mang đôi cánh lửa
 một thời có những đoàn người
 xâm mình cá và hình sao David
 bỏ thành phố tìm về thánh địa
 một thời những hồn bi ve của tuổi nhỏ
 chỉ còn là những con mắt cá chết
 đứng trong lòng chiếc nón sắt ghim lỗ đạn
 mục rỉ dưới đáy dòng hồi tưởng
 anh dựng con nhân mã
 với cung tên bằng cành nguyệt quế
 với giấy cung bằng sợi tơ hồng
 anh ngắt trong cánh đồng huyền thoại
 cho em cười rong chơi ngày sinh nhật
 qua rừng liễu nghiêng lá
 anh dựng đôi hoa cam
 cho em hái làm vương miện hạnh phúc
 đặt trên vòng tóc em chưa phai nắng hạ
 anh dựng triền cát ướt đón bước chân em trần
 cho em gom ốc biển tìm lại thời thơ ngây
 anh dựng vùng mù khói thành thung lũng nắng trong
 cho em dạo hong tóc
 anh dựng bầu hải điều
 bay về phương nam mỗi buổi chiều
 đập cánh theo nhịp vẫn tên em
 anh dựng con bướm đen em đeo
 thành bầu bướm mơ ngủ trên ngực em
 thơm mùi nhũ hương con gái
 anh dựng thư viện trên bờ hồ thiên nga
 để anh đọc thơ anh thay trang sách sinh học

anh dựng con sông tím
cuốn nỗi buồn em qua biển lặng
anh dựng tiếng hót của mockingbird
bắt chước tiếng môi anh trườn trên má em
khi anh hôn em ngang tầm trời dựng hoa
khóm hoa hồng mang tên Sunset Celebration
trong công viên mùa đông không người
lá đỏ điểm thêm cỏ ghi dấu giấy em
bên tháp đồng hồ cổ báo thời gian
bằng tiếng chuông ngân và dạo khúc
Let it snow hãy để tuyết rơi hoài
em tung đóa hồng hoàng hôn
thành cơn mưa thảo mộc
trên tóc em anh từng lùa ngón tay
dựng những dòng suối chảy vào kỷ niệm
anh dựng bình minh mới
với màu son môi em
anh dựng mặt trời tư
với món trứng sunny-side up
em ăn điểm tâm cùng anh buổi sáng
trong quán thưa với nhạc flamenco
từ những con đường tình của barcelona
anh dựng chiếc đồng hồ nhào của Dali
cho em đeo vào những buổi hẹn
anh dựng một chiều mưa phố lạ
ngón tay anh với ly cà phê sữa nóng
ngón tay anh với ngón tay em quen
chiều anh kể cho em nghe
về bầu quạ đen của Van Gogh
bầy quạ bay hoảng hốt
từ cánh đồng lúa mì thoi thóp nắng
anh dựng khung cửa đêm phòng em
với ô sao thao thức
một thời em nhớ anh từng hơi thở
trong tiếng kêu cô đơn của con dạ điểu lạc bầu
anh dựng chiếc mỏ neo
nằm bằng bụi sao băng trên dòng ngân cùng thẳm
thả sâu miền ký ức một thời anh xa em.

NGUYỄN ĐẠT

Rừng Khuynh Diệp

tặng Nguyễn Lương Ba & Phạm Đức Tiến

Cây lá nghiêng

Cây lá nghiêng

Cây lá nghiêng

Hắt hiu gió

Lay chút hồn tôi có chi đáng kể

Cây lá nghiêng

Cây lá nghiêng

Cây lá nghiêng

Chiều vẫn chiều vẫn thế

Cây lá nghiêng cây lá nghiêng cây lá nghiêng

Còn có chi thêm.

Ngộ Nhận

tặng Lê Thiện Dũng

Trên mảnh đất tốt tươi hình hài
Tôi vun xới gọi là cho chẳng khác mọi người
Âm thầm ráo riết đào bới như loài chuột
Những hang hốc có thể
Vùi trong mắt nổi u hoài thuở nguyên sơ mù mịt
Cô đặc chúng vật thể siêu hình, hiển hiện
chúng sắc màu trừu tượng
Rực cội sâu đêm mất cú
Mảnh đất phí hoang
Gã vô tích sự

Tôi nhiệt liệt tán thành, và, chính vì thế
tôi làm thơ
Chẳng hoài công người ta bảo
Người của suốt đời suốt kiếp
Mở cửa đón gã hoang đang ở mọi khúc quanh
Bảo tôi cũng chính đáng như mọi người
Ưu điểm mặt này mặt kia khuyết điểm
Đích thực nằng ngộ nhận
Làm sao tôi giống được mọi người
Tôi
Tật nguyên trọn vẹn, cô đặc từ
thuở nguyên sơ nào chẳng biết.

WYSLAWA SZYMBORSKA

Thư Của Những Người Chết

Chúng ta đọc thư của người chết và giống những
 thần linh bơ vơ,
 vẫn là thần, vì chúng ta biết chuyện về sau.
 Chúng ta biết món tiền nào chưa trả.
 Những bà góa vội lấy chồng và lấy những ai.
 Những người chết tội nghiệp, những người chết cuồng si,
 mắc lừa, lầm lạc, cẩn thận, vụng về.
 Chúng ta thấy những mặt nhăn, và những dấu hiệu
 làm sau lưng họ.
 Tai ta nghe rào rào những di chúc bị xé toang.
 Họ ngồi trước chúng ta khô hài, như thể trên bánh
 mì kẹp thịt mở banh.
 hoặc cuống cuống đuổi theo những chiếc mũ bị gió cuốn.
 Thị hiếu tồi của họ, Napoléon, máy hơi nước và điện lực,
 những phương thuốc chết người của họ bốt để trị
 những bệnh dễ chữa,
 mặt kiếp diên rồ của họ theo thánh Giăng
 và thiên đường giả kiểu Rousseau...
 Chúng ta lặng im quan sát lũ tốt của họ trên bàn cờ,
 chỉ có điều lũ tốt ấy tiến liền ba bước.
 Mọi điều họ thấy trước xảy ra theo cung cách khác hẳn,
 hoặc hơi khác, rốt cuộc cũng là khác hẳn.
 Những kẻ hồ hởi nhất trong bọn họ nhìn vào mắt
 chúng ta đầy hi vọng
 vì trong tính toán của họ chỉ thấy đó là hoàn hảo.

Mọi Trường Hợp

Nó có thể đã xảy ra.
Nó tất phải xảy ra.
Nó xảy ra trước. Sau.
Gần kề. Xa xa.
Nó không xảy ra cho anh.

Anh sống sót bởi anh đi đầu.
Anh sống sót bởi anh đi cuối
Bởi anh một mình. Bởi anh chung lối.
Bởi bên trái. Bởi bên phải.
Bởi trời mưa. Bởi bóng râm.
Bởi hôm đó trời nắng hanh.

May ở đó có rừng.
May ở đó không có cây.
May nhờ đường rầy, lưới câu, thanh ngang, cái thẳng,
ô cửa, khúc quanh, một li, một giây.
May dao cạo nổi trên mặt nước.

Do, bởi, tuy, dù.
Biết làm sao nếu một bàn tay, một cẳng chân,
trong đường tơ, trong kẽ tóc
thoát khỏi dun dũi đẩy đưa.

Thực anh về đó ư? Thời gian tiêu ma chứ?
Lưới có một mắt thưa mà sao anh lọt vừa?
Sững sờ em chỉ lặng im.
Nge anh,
rạo rức trái tim người về.

Nguyễn Tiến Văn dịch

Lý thuyết văn chương

Terry Eagleton

Trong tựa sách xuất bản lần thứ nhất, tác giả Terry Eagleton ngỏ ý muốn dùng một văn phong dễ hiểu và giản dị khi viết về lý thuyết văn chương hiện đại với mục đích phổ biến sách rộng rãi trong nhiều giới độc giả khác nhau. Biết rằng khi làm thế sẽ không tránh khỏi thiếu sót hoặc giản dị hoá quá mức, Eagleton chỉ muốn phổ thông hoá chứ không phải tầm thường hoá lý thuyết văn chương. Một lý do khác nữa là theo Terry, không có lý thuyết văn chương trong cái nghĩa lý thuyết riêng biệt chỉ dùng, hay của riêng văn chương. Ngược lại, những lý thuyết có được đều bắt nguồn từ nhiều nơi khác nhau và ám chỉ những điều nằm ngoài văn chương. Sau đây là chương dẫn nhập của Literary Theory, xuất bản lần đầu năm 1983, tái bản năm 1996, bởi the University of Minnesota Press.

Nếu có một thứ gọi là lý thuyết văn chương, tất phải có một thứ gọi là văn chương từ đó nảy sinh lý thuyết. Ta có thể bắt đầu với câu hỏi: Văn chương là gì?

Từ xưa đến nay lắm người tìm cách định nghĩa văn chương. Bạn có thể định nghĩa nó, là tưởng tượng theo nghĩa của tiểu thuyết, tức là viết không giống như sự thật. Nhưng, thoáng qua những gì thường được gộp chung dưới nhan đề văn chương cho thấy định nghĩa này không đứng vững. Văn chương Anh ngữ ở thế kỷ 17 gồm có Shakespeare, Webster, Marvell và Milton, và kể thêm tiểu luận của Francis Bacon, bài giảng đạo của John Donne, hồi ký của Bunyan và tất cả những gì được viết bởi Sir Thomas Browne. Ta có thể cố thêm vào *Leviathan* của Hobbes hoặc *History of the*

Rebellion của Clarendon. Văn chương Pháp ngữ thế kỷ 17, cùng với Corneille và Racine, có cách ngôn của La Rochefoucard, văn tế của Bossuet, khái luận thơ của Boileau, thư gửi con gái của Madame de Sevigné và triết lý của Descartes và Pascal. Văn chương tiếng Anh thế kỷ 19 thường kể đến Lamb (nhưng không nhắc đến Bentham), Macaulay (không nói đến Marx), Mill (không kể Darwin hay Herbert Spencer).

Cách phân biệt giữa sự kiện và tiểu thuyết, thời đó, không dẫn dắt chúng ta bao xa, bởi vì chính sự phân biệt ấy cũng rất đáng ngờ. Thuyết này đã bị chống đối với lý do, sự đối chiếu giữa sự thật “lịch sử” và “văn nghệ” hoàn toàn không áp dụng được trong trường hợp đã sử của Icelandic. Cuối thế kỷ 16 đầu thế kỷ 17 trong tiếng Anh, từ ngữ tiểu thuyết dường như được dùng cho cả hai biến cố thật và giả tưởng. Ngay cả tin tức cũng khó được xem là thật. Tác phẩm tiểu thuyết hay bản tin thời đó, không hẳn là giả tưởng và cũng không hẳn là thật. Sự phân biệt rõ rệt của chúng ta giữa thật và giả tưởng không thể ứng dụng vào đây. Chắc chắn Gibbon cho rằng ông đang viết sự thật lịch sử, ngay cả những tác giả của Genesis cũng nghĩ thế, nhưng hiện nay những tác phẩm ấy được đọc như thật bởi một số độc giả, như tiểu thuyết bởi một số khác. Newman chắc cũng nghĩ rằng những bài mặc niệm thần học của ông là đúng nhưng đối với nhiều độc giả hiện nay, chúng là văn chương. Hơn nữa, nếu văn chương chỉ gồm những tác phẩm viết thật, tự nó đã loại bỏ rất nhiều tiểu thuyết. Sách hình Superman và tác phẩm của Mills và Boon là giả tưởng, thường không được xem là văn chương, và chắc chắn không thể là Văn chương. Nếu văn chương là các bài viết sáng tác hay tưởng tượng, thì có phải nó gọi ý rằng sử, triết và khoa học tự nhiên không có tích cách sáng tạo và thiếu tưởng tượng chăng?

Có lẽ chúng ta cần tìm hiểu bằng một cách khác hẳn. Văn chương, có lẽ, không thể định nghĩa tùy theo tiểu thuyết hay giả tưởng, mà qua lối sử dụng ngôn ngữ dị thường. Theo thuyết này, nhà phê bình Nga Roman Jakobson phát biểu, văn chương là một lối viết, là hiện thân của thứ bạo lực có tổ chức, được ký thác trên ngôn ngữ bình thường. Văn chương biến đổi, và cường điệu ngôn ngữ tầm thường, biến hướng một cách có hệ thống tiếng nói thường ngày. Nếu bạn gặp tôi ở trạm xe buýt và thì thầm ‘Bạn vẫn chưa làm hoen ố sự trinh trắng của thỉnh lặng,’ lập tức tôi biết ngay có sự hiện diện của văn chương đâu đây. Sở dĩ tôi ý thức được điều này do ở kết cấu, vận điệu và âm hưởng của lời nói mang vẻ thái quá so với ý nghĩa trừu tượng của nó -- hoặc như các nhà ngữ học nói một cách chuyên môn, là có sự chênh lệch rõ rệt giữa hình ảnh và ý tưởng. Ngôn ngữ của bạn gọi sự chú ý, phô trương trạng thái hữu hình của nó, trong khi câu nói

‘Anh không biết tài xế xe tải đang đình công à?’ không hề có.

Như thế, định nghĩa văn chương, theo chiều hướng trên, được đề xướng bởi nhóm Hình Thức gốc Nga, gồm có Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum và Boris Tomashovsky. Nhóm Hình Thức xuất hiện tại Nga nhiều năm trước cách mạng Bolshevik 1917, và bành trướng rộng rãi thập niên 1920, cho đến khi chủ nghĩa Stalin bịt mồm họ vĩnh viễn. Là một nhóm phê bình, bút chiến tranh đấu, họ loại bỏ học thuyết đầy bí ẩn và tượng trưng, đã từng chi phối thế hệ phê bình trước đó. Với tinh thần khoa học thực tiễn, họ chú trọng nhiều về hiện vật của tác phẩm văn chương. Phê bình phải tách rời nghệ thuật khỏi sự bí ẩn và chỉ nên lưu ý đến cách nào tác phẩm văn chương được hình thành. Văn chương không phải là một thứ giả tôn giáo, tâm lý học hay xã hội học mà chỉ là cấu trúc ngôn ngữ riêng biệt. Cấu trúc ấy có luật lệ riêng, kết cấu và phương sách cần được nghiên cứu học hỏi hơn là giáng xuống thành một thứ gì khác hẳn. Tác phẩm văn chương không phải là chiếc xe tải ý, phản ảnh trung thực xã hội hay hiện thân của vài chân lý siêu việt. Đó là một sự kiện vật chất mà chức năng có thể phân tích như xem xét một cỗ máy. Nó được cấu tạo bởi chữ, không phải bằng những đối tượng hay cảm giác, và nếu cho rằng tác giả dùng nó để bày tỏ quan niệm tư tưởng của mình thì lại càng sai lầm hơn. Osip Brik đã có lần lưu ý một cách khoe khoang rằng tác phẩm *Eugene Onegin* của Pushkin vẫn có thể được viết ra bất kể Pushkin.

Chủ nghĩa Hình Thức là sự ứng dụng ngôn ngữ một cách tinh tế trong nghiên cứu văn chương, và vì ngữ học ở đây là một ngữ học nghiêm chỉnh có nghi thức, chú trọng nhiều về cấu trúc của ngôn ngữ hơn về ý tưởng của tác phẩm, nhóm Hình Thức đã bỏ qua phân phân tích nội dung (trong đó người ta thường có khuynh hướng nghiêng về tâm lý hoặc xã hội) để chỉ nghiên cứu về hình thức. Từ cái nhìn, bản thể diễn tả nội dung họ đã đi xa hơn khi cho rằng nội dung chỉ là cái vỏ của hình thức, cơ hội hay tiện nghi của một loại thực thi nghiêm chỉnh nào đó. Cuốn *Don Quixote* không viết về nhân vật tác phẩm mang tên: nhân vật ấy chỉ là một phương sách nối nhiều lối kể khác nhau trong kỹ thuật văn ký. *Animal Farm* đối với nhóm Hình Thức, không thể là ngụ ngôn về chủ nghĩa Stalin, nếu không muốn nói là ngược lại, rất giản dị, chủ nghĩa Stalin là cơ hội giúp ngụ ngôn hình thành. Chính vì sự nhấn mạnh ngoạn cố này, tên tuổi nhóm Hình Thức sút giảm nhiều trong các nhóm đối lập khác. Và mặc dù họ không hề chối rằng nghệ thuật lúc nào cũng liên quan đến thực trạng xã hội -- thật thế, vài người trong Hình Thức vẫn quan hệ mật thiết với nhóm Bolsheviks -- họ rất khiêu khích khi cãi rằng mối quan hệ ấy không là việc của phê bình.

Nhóm Hình Thức khởi đầu từ chỗ xem tác phẩm chỉ là một tụ tập của nhiều phương sách, không hơn không kém, và mãi về sau mới nhìn nhận thêm rằng những phương sách ấy còn là yếu tố hay tác dụng trong hệ thống bản văn chữ nghĩa. Những phương sách này gồm có âm thanh, ảnh tượng, vần điệu, ngữ vựng, nhịp điệu, vận luật, ký thuật, đúng ra, mọi thành phần của văn chương. Tiêu điểm chung của những phần tử này là chúng đều được dùng để tạo nên tác dụng 'lạ hóa'. Cá tính dị biệt của ngôn ngữ văn chương so với những hình thức khác của luận văn thông thường là nó phá thể ngôn ngữ bằng nhiều cách khác nhau. Dưới áp suất của phương sách văn chương, ngôn ngữ bình thường tăng cường điệu, cô đọng, vắn vẹo, soi mói, mở rộng, lộn ngược đầu. Đó là làm lạ ngôn ngữ; và nhờ sự làm lạ này, thế giới thường ngày bất thần trở nên lạ lẫm. Trong tiếng nói thông dụng thường ngày, ý thức và phản ứng của chúng ta trên thực tế trở nên khô khan, cộc cằn, hoặc, nói theo nhóm Hình Thức, biến thành tự động. Văn chương làm mới những câu trả lời theo thói quen, khiến đối tượng chung quanh được nhìn qua tri giác, bằng cách áp buộc chúng ta phải ý thức nhiều hơn về ngôn ngữ. Vì phải níu kéo kịch liệt với ngôn ngữ, khác hơn mọi lúc, thế giới chứa đựng trong văn chương trở nên linh động hơn. Thi phẩm của Gerard Manley Hopkins là một biểu dụ sống động. Luận bản văn chương đẩy ta ra ngoài tiếng nói bình thường, và rất nghịch lý, đem lại cho ta kinh nghiệm sở hữu yên thâm hơn. Thông thường chúng ta hít thở không khí mà không hề ý thức về nó, ngôn ngữ cũng như thế. Nhưng giả sử, không khí bỗng nhiên đậm đặc hoặc nhiễm độc, chúng ta buộc phải để ý đến cách hít thở của mình một cách thành khẩn hơn. Tác dụng của việc này là ta có thêm kinh nghiệm về đời sống thân xác của mình. Đọc vài câu viết vội của bạn bè, ta không hề chú ý đến cấu trúc của truyện kể, nhưng nếu mạch chuyện bị gián đoạn nhiều lần, mực độ kể thay đổi liên tục, lên đến tột đỉnh rồi trì hoãn khiến ta chờ đợi trong hồi hộp, tất nhiên ta chú ý nhiều hơn về kết cấu, cùng lúc ý thức quan hệ giữa ta và câu chuyện có thể tăng cường độ. Câu chuyện, theo nhóm Hình Thức, dùng ngăn trở hoặc trì hoãn phương sách để gọi sự chú ý của người đọc; và trong ngôn ngữ văn chương, đây là những phương sách lộ trần. Điều vừa nói trên đã khiến Viktor Shklovsky phê bình một cách tinh quái cuốn *Tristram Shandy* của Laurence Sterne rằng tự nó trì hoãn mãi đến độ câu chuyện chẳng đi đến đâu cả, là tác phẩm tiêu biểu nhất trong thế giới văn chương.

Nhóm Hình Thức đã xem ngôn ngữ văn chương là một nhóm ngôn ngữ đảo chiều bắt nguồn từ một chỗ bình thường, là một thứ bạo động ngữ học. Văn chương là ngôn ngữ đặc biệt tương phản với ngôn ngữ thường

dùng. Thấy được đảo chiều tất nhận diện được qui tắc nảy sinh từ phương cách rẽ hướng. Mặc dù ngôn ngữ thông thường là khái niệm ưu ái của vài triết gia Oxford, ngôn ngữ thường của triết gia Oxford có rất ít điểm tương đồng với ngôn ngữ thường của phu bến Glaswegian. Ngôn ngữ mà cả hai nhóm nói trên dùng để viết thư tình khác với ngôn ngữ họ nói với cha sở địa phương. Cái ý, có một đơn ngữ bình thường truyền bá đến tất cả mọi người trong xã hội, là ảo tưởng. Bất cứ ngữ pháp nào có nhiều giảng luận phức tạp, dị biệt tùy theo giai cấp, địa phương, phái tính, địa vị xã hội vân vân, tuyệt nhiên không thể dung hợp thành một tập thể ngôn ngữ đồng dạng. Tiêu chuẩn của người này có thể ngược với tiêu chuẩn của người kia. Gọi ngô hêm là ginnel có thể mang hơi hướm thi vị ở Brighton nhưng lại là tiếng gọi bình thường ở Barnsley. Ngay cả tản văn tầm thường nhất ở thế kỷ mười lăm cũng mang nét thi vị đối với chúng ta ngày nay chỉ vì chúng là cổ ngữ. Nếu tình cờ ta nhặt được một đoản văn của nền văn hóa nào đó không còn nữa, không thể chỉ nhìn qua mà biết được đấy là văn thơ. Ta không được biết khuynh hướng của xã hội cổ ấy ra sao, và ngay cả sau khi nghiên cứu kỹ càng cho thấy là bản văn ấy mang khuynh hướng lệch, điều này vẫn không đủ để chứng tỏ nó là thơ, thế như mọi thứ ngôn ngữ lệch lạc đều có thi vị? Tiếng lóng chẳng hạn. Chúng ta không thể chỉ nhìn sơ qua rồi cho rằng đó không thuộc loại văn chương thực dụng khi không biết gì hết về thực thể tác dụng của nó trong xã hội.

Thật ra họng phải nhóm Hình Thức không nhận thức được những điều nói trên. Họ đã công nhận rằng qui tắc và bất qui tắc thường đối chỗ quanh quẩn từ một bản văn xã hội, lịch sử này qua bản văn xã hội, lịch sử khác -- như vậy thơ theo nghĩa này tùy thuộc bạn đang ở vào thời điểm nào. Sự kiện một đoản văn dị biệt không hề bảo đảm rằng lúc nào và nơi nào nó cũng là thế. Bản văn ấy chỉ dị biệt khi so với một nền tảng ngôn ngữ bình thường nào đó, nhưng nếu nền tảng này thay đổi, nó có thể không còn được xem là thuộc về văn chương nữa. Nếu ai cũng đều dùng những từ ngữ tương tự như 'Bạn vẫn chưa làm hoen ố sự trinh trắng của thỉnh lặng' trong các cuộc nói chuyện bình thường, ngôn ngữ này có thể thôi không còn thi vị nữa. Đối với nhóm Hình Thức, nói một cách khác, tính văn chương là những tương quan vị phân của cùng một chức năng giữa hai loại luận đàm khác nhau, đó không phải là một đặc tính vĩnh viễn. Họ không định nghĩa tác phẩm văn chương, mà đã định nghĩa tính văn chương -- cách dùng chữ đặc biệt trong ngôn ngữ, không phải chỉ có trong các bản văn, mà còn hiện hiện ở nhiều chỗ khác. Bất cứ người nào tin rằng, tác phẩm văn chương có thể được định nghĩa theo cách sắp xếp ngôn ngữ đặc biệt, buộc phải đối diện sự kiện Manchester dùng nhiều ẩn dụ bóng gió

hơn Marvell. Không có phương sách văn chương nào -- phép hoá ngôn, chuyển nghĩa, đảo nghĩa, chuyển hoá ở câu thứ hai, v.v...-- đa dụng trong đàm luận thường ngày.

Tuy vậy, nhóm Hình Thức vẫn cho rằng làm khác lạ là bản thể của văn chương. Thật ra họ chỉ tương đối hóa cách dùng ngôn ngữ, nhận thức được sự tương phản giữa cách này so với cách kia. Nếu tôi nghe được từ bàn kế cận trong quán rượu ‘Chữ viết gì ngoằn ngoèo quá sức!’ Câu nói này có vấn về gì hay không? Câu ấy đích thực là ngôn ngữ văn chương vì nó được trích từ tác phẩm *Hunger* của Knut Hamsun. Nhưng thế nào tôi nhận ra được điều đó? Tự câu ấy không là văn chương, và cuối cùng thì phải để tâm tới chính sự phô diễn bằng lời. Chỉ có câu trả lời duy nhất, tôi biết vì nó được trích từ cuốn *Hunger* của Knut Hamsun. Đó là một phần của bản văn tôi đã đọc, bằng cách đọc tiểu thuyết. Bản văn ấy cũng tự báo rằng nó là một tác phẩm, có thể được xếp vào đại cương văn chương cấp đại học, v.v... *Bản văn* này cho tôi biết đây là văn chương, nhưng câu văn tự nó không mang chút đặc tính hay chất lượng nào cho thấy dị biệt so với các loại luận văn khác. Hơn nữa, bất cứ người nào cũng có thể thốt lên câu này trong quán rượu mà không ai thán phục cách dùng chữ rất văn chương xảo diệu ấy. Nghĩ về văn chương như nhóm Hình Thức, là nghĩ rằng tất cả mọi thứ văn chương đều như *thơ*. Rõ nghĩa hơn, rất giản dị, nhóm Hình Thức đã dùng phương pháp nghiên cứu về thơ để khảo sát cách viết văn xuôi. Nhưng văn chương thường được xem là chất chứa nhiều thứ khác nữa ngoài thơ ra ví dụ như bản văn hiện thực hay tự nhiên, đều là các bài viết không mang tích cách phô trương ngôn ngữ. Thịnh thoảng người ta vẫn nói văn phong tao nhã chính vì nó không hề gọi sự chú ý không đáng về chính nó: người ta chiêm ngưỡng cái gọn gàng mình bạch hoặc tiết độ vừa phải của cách viết. Thế thì chuyện vui, câu hò hét hoan nghênh thể thao, tít báo, quảng cáo, thường dùng ngôn ngữ loè loẹt nhưng không được xem là văn chương thì sao?

Một vấn đề khác của dị biệt là không có một loại, cách viết nào, với tất cả khéo léo tuyệt xảo của nó, lại không được đọc một cách khác biệt. Thử cân nhắc một câu văn tầm thường, hoàn toàn không có gì khó hiểu thường thấy ở hệ thống xe điện ngầm Luân Đôn: ‘Chó phải ẩm khi đi thang cuốn.’ Câu này có lẽ không dễ hiểu như thoạt đầu mới đọc đến. Như vậy, bạn có phải ẩm một con chó khi đi thang không? Bạn có thể bị cấm không được dùng thang cuốn trừ khi tìm đâu ra một con chó lạc loài mang lưng lẳng trên tay lúc bước lên thang? Rất nhiều câu thông báo rất rõ ràng nhưng thật ra là lơ mơ khó hiểu như ‘Cấm lẳng vắng sau giờ làm việc’ hoặc bảng đường bên Anh ‘Way Out’ được hiểu bởi một người xứ

California. Nhưng ngay cả khi bỏ qua cái lơ mơ lem nhem ấy, hẳn hoi là câu thông báo trên vẫn có thể được đọc như đọc văn chương. Người ta có thể lồi cuồn bởi từng tiếng nhấn, ngắt khoảng của mấy đơn âm nặng nề, tâm trí lảng đãng trôi, đến chữ ăm bóng gió ám chỉ việc giúp một con chó què quặt nào đó, và có thể tìm thấy trong âm tiết uốn giọng của chữ thang cuốn, một diễn tiến im lặng lên xuống. Phân tích như thế này tất nhiên không mấy hiệu quả, nhưng nó không hề kém nghĩa hơn việc cho rằng người ta có thể nghe được tiếng cặt, tiếng đâm trong một bài tả đấu kiếm thi vị. Ít ra, điều này cũng có lợi điểm khuyến ý rằng văn chương có thể là câu hỏi: người làm gì với văn chương và văn chương ảnh hưởng gì tới con người.

Ngay cả khi có người đọc thông cáo theo kiểu trên, điều đáng nói ở đây vẫn là cách đọc như đọc thơ, mà thơ chỉ là một phần thường được gồm chung trong văn chương. Ta thử cân nhắc một cách ‘đọc sai’ khác để xem có ra khỏi điểm này hay không. Hãy tưởng tượng một thằng say rượu gập người trên tay vịn của thang cúi đọc câu thông cáo trên vài phút rồi lẩm bẩm ‘Đúng quá!’ Điều sai lầm nào đang xảy ra ở đây? Đó là việc tên say rượu đọc câu thông cáo như đọc một bản tường trình đại loại, mang nghĩa chung. Bằng cách áp dụng một thỏa ước đọc nào đó, hẳn đã nạy chữ khỏi bản văn và biến nó thành rộng nghĩa sâu sắc hơn mục đích thực dụng của nó. Điều này có vẻ như đang thực hành một thứ người ta gọi là văn chương. Khi nhà thơ ví von tình yêu của ông như đóa hồng đỏ thắm, chúng ta thừa biết khi ông dùng vận luật thơ không phải để chúng ta thắc mắc ông thật có người yêu, vì vài lý do kỳ quái nào đó, có nét giống hoa hồng. Nhà thơ chỉ bóng gió gì đó về đàn bà và tình yêu, nói chung. Như vậy, ta có thể nói, văn chương là thứ luận văn không thực dụng. Không như sách sinh vật học hay ký chú của người giao sữa, nó không có mục đích gì thực tế ngoại trừ nhắc nhở trạng thái chung của mọi sự việc. Thỉnh thoảng, không phải lúc nào cũng thế, nó có thể dùng một ngôn ngữ dị thường để nhấn mạnh – chỉ ra rằng cách nói về đàn bà, không phải về một người đàn bà có thật nào đó, là chuốc lấy rủi may. Sự chú trọng về cách nói, hơn là thực tiễn vấn đề, đôi khi được dùng để biểu thị, văn chương là một loại ngôn ngữ tự bố tức, một thứ tiếng chỉ nói về chính nó.

Tuy nhiên, cách định nghĩa này cũng có nhiều vấn đề. Trước tiên, George Orwell sẽ kinh ngạc vô cùng khi hay rằng, theo định nghĩa trên, những vấn đề ông đề cập đến trong các bài tiểu luận không quan trọng bằng cách ông bàn luận chúng. Phần lớn những thứ được liệt kê là văn chương, giá trị của sự thật và mọi liên quan thực thi đều được xem là quan trọng hơn hết. Nhưng, nếu cho rằng luận văn vô thực dụng là một

yếu tố văn chương, ta không thể định nghĩa văn chương một cách khách quan được. Định nghĩa văn chương biến đổi tùy theo cách đọc giả muốn đọc như thế nào, không còn do ở đặc tính của bản văn. Có vài loại -- thơ, kịch, tiểu thuyết -- với mục đích rất rõ ràng vô thực dụng, nhưng không có gì đảm bảo là chúng sẽ được đọc như thế đó. Tôi có thể đọc Gibbon viết về đế quốc La Mã rất kỹ không phải vì tôi bị lừa phỉnh cho rằng đây là một tài liệu tin cậy về Rome, mà vì tôi thích văn phong của Gibbon, hoặc vì thích trần trở với hình ảnh con người bại hoại hư đời bất kể nguồn gốc lịch sử. Nhưng tôi có thể đọc thơ của Robert Burns vì nó lờ mờ đối với tôi, giống như một nhà làm vườn người Nhật, không biết nước Anh ở thế kỷ mười tám có hoa hồng đỏ hay không. Đọc như thế, không phải là đọc văn chương, nhưng tôi đọc tiểu luận của Orwell như văn chương khi tôi cho rằng những gì ông viết về cuộc nội chiến Tây ban Nha cũng là những gì ông muốn phát biểu về đời sống nhân loại. Rất nhiều tác phẩm được nghiên cứu như là văn chương ở các viện đại học, đã được cấu thành để đọc như một tác phẩm văn chương, điều này đúng, nhưng cũng có nhiều tác phẩm không phải vậy. Một đoạn văn có thể bắt đầu từ sử hoặc triết rồi sau được liệt vào hàng văn chương; hoặc khởi đầu từ văn chương, sau trở nên quý giá vì tính cách trọng đại khảo cổ của nó. Có bản văn sinh ra đã là văn chương, có bản văn đạt được giá trị văn chương, có bản được gán là văn chương. Trong quan hệ này, gậy giống có thể quan trọng hơn sanh để. Điều hệ trọng có thể không là gốc gác của bạn mà là cách thiên hạ đối xử với bạn. Nếu họ quyết định bạn là văn chương thì hình như bạn là văn chương, bất kể bạn nghĩ gì về chính mình.

Trong cái nghĩa này, người ta có thể nghĩ văn chương không hẳn là có phẩm chất tự nhiên, hoặc chỉ là loạt phẩm chất bày bày một loại văn thể nào đó từ *Beowulf* cho đến Virginia Woolf, hơn là cách thức liên hệ với văn bản. Không dễ gì cô lập, qua nhiều thứ đã từng được gọi là văn chương, vài ba đặc tính bất biến. Điều này thật ra không thể làm được, tựa như cố tìm cho ra một đặc tính có thể nhận diện được mà trò chơi nào cũng có. Hoàn toàn không có thứ gọi là bản thể của văn chương. Bất cứ văn bản nào cũng có thể được đọc một cách không thực dụng, nếu như đây là cách đọc một bài viết theo cách văn chương, thì bất cứ gì cũng có thể được đọc một cách thi vị. Nếu tôi chăm chú theo dõi thời khóa biểu tàu hỏa không phải để đổi chuyến, nhưng để gợi trong tôi ý nghĩ đại loại về vận tốc và đời sống hiện đại phức tạp, tôi có thể cho rằng tôi đã đọc bằng thời khóa biểu ấy như đọc văn chương. John M. Ellis đã từng tranh luận rằng từ văn chương có tác dụng như chữ cổ: cổ không phải là một thứ cây riêng biệt, chúng chỉ là thực vật mà vì một vài lý do nào đó người làm vườn không

muốn có*. Có lẽ văn chương ngược nghĩa với điều nói trên: văn chương là bất cứ văn bản nào đã từng được thẩm định cao vì một vài lý do nào đó. Các triết gia có thể nói, văn chương và cổ có tác dụng chứ không đơn thuần là một từ thực thể học: chúng cho ta biết ta đang làm gì, hơn là chỉ cho biết tính bất biến của vật thể. Chúng cho ta thấy vai trò của văn bản trong bản thể xã hội, quan hệ và dị biệt với môi trường vây quanh, cách thức xử sự, mục đích bày ra và thực thi của nhân loại. Văn chương trong nghĩa này thuần về đạo mạo trống rỗng. Ngay cả khi ta cho rằng văn chương là một xử thế vô thực dụng, ta vẫn chưa tìm ra bản chất của văn chương vì còn có những thực dụng khác của ngôn ngữ ví dụ như chuyện hài hước. Điều này cho thấy, ta không thể phân biệt rành rẽ giữa thực tế và không thực tế cách con người liên hệ với ngôn ngữ trong bất cứ trường hợp nào. Đọc sách để giải trí hẳn nhiên là khác với đọc bảng đường chỉ dẫn, nhưng còn đọc sách sinh vật để có thêm hiểu biết thì sao? Đấy có là một cách dùng ngôn ngữ hợp lý hay không? Trong nhiều xã hội, văn chương có tác dụng thực tế, ví dụ như tôn giáo, phân biệt rõ rệt giữa thực tế và không thực tế chỉ có thể có trong một xã hội như xã hội của chúng ta, nơi văn chương thôi không còn tác dụng thực tế nào nữa. Chúng ta thử đưa ra một định nghĩa đại loại thật sự có nguồn gốc lịch sử xem sao.

Ta vẫn chưa khám phá ra bí ẩn, tại sao Lamb, Macaulay và Mill được xem là văn chương ở thế kỷ mười chín, nói chung, Bentham, Marx và Darwin thì không. Câu trả lời đơn giản có lẽ vì ba tác giả trước được xem như thí dụ điển hình của văn nhã trong khi ba tác giả sau không được như vậy. Câu trả lời này có khuyết điểm không đúng, ít ra theo xét đoán của tôi, nhưng ưu điểm của nó là gợi nên cái ý, mọi người đồng quan điểm rằng văn chương là những tác phẩm nhiều người nghĩ là hay. Cái trở ngại hiển nhiên của ý này là nếu điều đó đúng hoàn toàn thì sẽ không có thứ gọi là văn chương tồi. Tôi có thể cho rằng Lamb và Macaulay đã được đánh giá hơi quá, nhưng không có nghĩa là tôi loại bỏ họ ra khỏi văn chương. Bạn cũng có thể đánh giá Raymond Chandler thuộc về hạng cửu trong cách thức của ông, nhưng đó không hẳn là văn chương. Nói cách khác, nếu Macaulay là một nhà văn tồi -- giả sử như ông không nắm vững văn phạm và không quan tâm đến gì khác ngoại trừ chuốt bạch -- tất nhiên mọi người không coi tác phẩm của ông là văn chương, dù chỉ là văn chương tồi. Định giá tác phẩm văn chương hiển nhiên dính dáng nhiều đến việc phân loại, thế nào là văn chương và thế nào thì không. Tất nhiên việc phân loại này không nằm trong cái nghĩa văn bản phải nhã mới là văn chương, mà có nghĩa chúng phải nằm trong loại đã được định giá là văn chương: trong bảng định giá chung đó, nó có thể có giá trị hơi kém một chút. Không ai bỏ công để nói

vé xe buýt là một thí dụ điển hình kém cỏi trong văn chương, nhưng vẫn có thể có người cho rằng thi phẩm của Ernest Dowson là dở. Từ ngữ văn nhã, fine writing, hay belle lettres, trong nghĩa này mơ hồ: nó biểu lộ thứ văn bản có giá trị cao, đồng thời đẩy bạn một cách không cần thiết vào cái ý là trong cùng loại văn bản ấy còn có một mẫu hay khác.

Trừ hạn chế nhỏ vừa nói, khuyến ý văn chương là một loại bản văn có giá trị cao là một khuyến ý sáng chói. Nhưng nó mang một hậu quả tai hại là buộc chúng ta phải dứt bỏ ảo tưởng quan điểm văn chương là khách quan, bất diệt và bất biến. Bất cứ gì cũng có thể là văn chương, và bất cứ gì không thể lật ngược hay hoài nghi là văn chương -- ví dụ như Shakespeare -- đều có thể thôi không còn là văn chương nữa. Bất cứ niềm tin nào cho rằng nghiên cứu văn chương là nghiên cứu về một thực thể vững chắc, được định nghĩa rõ rệt, như còn trùng học chẳng hạn, đều hão huyền. Có vài loại tiểu thuyết là văn chương, có vài loại thì không. Có vài loại văn bản là giả tưởng nhưng cũng có vài loại thì không. Có bản văn tự nó đã là văn chương ngay trong cách viết, trong khi có thứ hùng luận uốn éo lăm mý từ thì không. Văn chương không hề có, theo nghĩa là một bộ tác phẩm có giá trị rõ ràng và bất biến, được phân biệt bởi một số đặc tính cố hữu. Khi tôi dùng từ tính văn chương hay tác phẩm văn chương trong sách này, tôi đặt chúng dưới dấu gạch vô hình, để chỉ rằng thật ra những từ này không hẳn là đúng, nhưng không có cách nào khác hơn.

Từ định nghĩa văn chương là một thứ văn bản có giá trị cao, ta suy ra văn chương không phải là một thực thể vững chắc bởi chính những phán đoán trị giá này rõ ràng biến đổi. 'Thời gian đổi, giá trị không,' quảng cáo của một nhật báo, làm như chúng ta vẫn còn tin ở chuyện sinh tồn cần giết bớt các hài nhi yếu đuối tật nguyên hay triển lãm người mắc bệnh tâm trí. Người ta có thể cho một tác phẩm thuộc về triết ở thế kỷ này, thuộc về văn chương ở thế kỷ kế tiếp hay ngược lại, để được quyền đổi ý về những bản văn họ cho là có giá trị. Họ cũng có thể đổi ý cả về căn bản đã dựa vào để phán đoán. Điều này, như tôi vẫn nói, không có nghĩa là họ chối từ danh hiệu văn chương của một tác phẩm hơi kém: họ vẫn gọi đó là văn chương, với cái ý nôm na là nó cũng thuộc về một loại có giá trị nói chung. Và như vậy, ta phải nhìn nhận những thứ gọi là văn bản, văn truyền của nền văn học quốc gia, đã được hình thành, thích nghi bởi một số người vì những lý do riêng biệt trong thời điểm nào đó. Không có thứ gọi là văn bản hoặc truyền thống tự nó mà thành, bất kể mọi người nghĩ như thế nào về chúng. Giá trị là một từ chuyển tiếp, nó có nghĩa, bất cứ gì được đánh giá bởi một số người trong những trường hợp xác định dựa trên tiêu chuẩn và tiêu điểm riêng. Như vậy, điều này khả thi, với biến đổi lịch

sử, trong tương lai chúng ta có thể tạo ra một xã hội không hiểu biết gì hết về Shakespeare. Tác phẩm của ông trở nên xa lạ, đầy rẫy những tư tưởng và xúc cảm không hoặc có rất ít, liên hệ với xã hội tương lai này. Trong trường hợp đó, Shakespeare không có giá trị gì hơn hàng chữ viết bậy trên tường ngày nay là bao. Cho dù nhiều người nghĩ rằng điều kiện xã hội như thế chỉ khiến chúng ta nghèo tư tưởng hơn, tôi cho là vô đoán nếu chúng ta không nghĩ đến, có thể còn có gì khác hơn ngoài việc làm giàu kiến thức con người nói chung. Karl Marx bực bội với câu hỏi tại sao nghệ thuật cổ Hy Lạp vẫn giữ nét mê hoặc mãi mãi, khi điều kiện xã hội ấy không còn nữa. Nhưng bằng cách nào chúng ta biết là nó sẽ còn mãi mãi quyến rũ, khi lịch sử chưa chấm dứt? Hãy thử tưởng tượng nhở xảo diệu nghiên cứu của vài nhà khảo cổ nào đó, chúng ta hiểu được bi kịch cổ Hy Lạp mang ý nghĩa gì đối với khán giả thời đó, nhận ra những quan tâm này hoàn toàn xa cách với chúng ta, và bắt đầu đọc lại với tâm hiểu biết mới mẻ này. Một kết quả có thể xảy ra là ta không còn ham mê ưa thích những vở kịch này nữa. Chúng ta có thể nhận ra, sở dĩ những vở kịch này được ưa thích trước đó chỉ vì ta đã vô tình đọc với những bận tâm hiện đại của mình. Một khi điều này biến thành bất khả thi, bi kịch cổ mất hết mọi ý nghĩa.

Chúng ta luôn giải thích bản văn theo khuynh hướng suy rộng theo bận tâm của chính mình. Thật thế, mỗi bận tâm của mình còn có nghĩa, không có khả năng làm việc gì khác hơn. Đó có thể là lý do tại sao một vài tác phẩm văn chương nào đó dường như vẫn giữ được giá trị qua nhiều thế kỷ. Tất nhiên là chúng ta vẫn chia sẻ nhiều mối quan tâm với tác phẩm đó, nhưng cũng có thể là ta không thật đánh giá cùng một tác phẩm như mọi người vẫn nghĩ. Homer của chúng ta không giống Homer thời Trung cổ, như Shakespeare của chúng ta cũng không giống Shakespeare thời đó. Đúng hơn, mỗi thời kỳ lịch sử tạo nên một Homer và Shakespeare khác với mục đích riêng, và lục tìm trong bản văn những yếu tố đáng hay không đáng, để đánh giá, không nhất thiết lúc nào cũng cùng là những phần tử ấy. Tất cả bản văn, nói một cách khác, đã được viết lại, một cách vô tình, bởi xã hội đang đọc nó. Thật thế, không có bản văn nào được đọc mà không có việc viết lại. Không có tác phẩm nào, và không một đánh giá đương thời nào, có thể truyền bá rộng rãi trong nhiều nhóm mà không thay đổi, hay được nhận biết. Đây là lý do tại sao những gì dùng để đánh giá văn chương, không đứng vững.

Tôi không hề có ý cho rằng chúng không vững vì mọi định giá đều chủ quan. Theo quan niệm này, thế giới được phân chia giữa sự kiện cụ thể 'ngoài kia' như nhà ga Grand Central, và định giá độc đoán 'trong này' như thích ăn chuối hay cảm được một dòng thơ Yeats đối từ thế thủ oai vệ

qua hàng phục thể phẩm. Sự kiện thì công khai và không thể truat bỏ, giá trị thì riêng tư và cho không. Tất nhiên có sự khác biệt rõ rệt giữa cách kể lại một sự kiện như ‘Thánh đường này cất năm 1612,’ và cách đăng ký định giá ‘Thánh đường này là kiểu mẫu trảng lệ của kiến trúc baroque.’ Giả như tôi hay dùng những câu tương tự như câu đầu khi đưa một cô du khách từ xa đến thăm nước Anh, và nhận ra, chúng khiến cô ấy bối rối. Cô ta có thể hỏi, tại sao anh cứ nói với tôi về năm tháng xây cất của những tòa nhà này? Tại sao lại ám ảnh mãi bởi nguồn gốc của chúng? Trong xã hội tôi sống, cô ấy có thể tiếp tục nói, chúng tôi không giữ tài liệu xây cất nào hết. Tất cả mọi tòa nhà tùy theo hướng chúng đối diện, chúng tôi sẽ phân hạng tây bắc đông nam. Ví dụ nhỏ này cho thấy phần vô ý thức trong cách thẩm định của tôi ẩn tàng dưới những phát biểu miêu tả của mình. Cách thẩm định đó không hẳn cùng loại với ‘Thánh đường này là kiểu mẫu trảng lệ của kiến trúc baroque,’ nhưng vẫn là cách thẩm định không có lời phát biểu xác thực nào của tôi thoát được ra ngoài. Những phát biểu xác thực đều là phát biểu tự tiện với một số ý kiến đáng ngờ: rằng phát biểu này đáng nói hơn, có lẽ đáng được nói đến hơn là những ý kiến khác, rằng tôi là người xứng đáng để phát biểu và có lẽ tôi cũng là người có thể bảo đảm giá trị xác thực của nó, rằng cô cũng là người đáng được nghe, rằng điều này tạo nên lợi ích, và vân vân. Chuyện nhằm ở quán rượu có thể xem như trao đổi tin tức, nhưng chiếm một địa vị lớn trong đó là yếu tố quan trọng liên quan đến hành động đối thoại. Khi nói với anh về thời tiết, tôi đã cùng lúc tỏ dấu rằng nói chuyện với anh là có giá trị, rằng tôi nghĩ rằng anh là người đáng để nghe tôi nói, rằng tôi không chống đối xã giao, hoặc tôi không tham dự việc chỉ trích hình dáng bề ngoài của anh.

Theo nghĩa trên, không có phát biểu nào hờ hững cả. Tất nhiên khi nói năm nào thánh đường được xây cất có vẻ vô tâm với nền văn hóa của chúng ta hơn là đưa ra ý kiến về kiến trúc. Nhưng mọi người có thể tưởng tượng ra nhiều trường hợp đề cập đến thời gian xây cất lại có giá trị hơn ý kiến về kiến trúc. Baroque và trảng lệ có lẽ đã trở nên đồng nghĩa, trong khi một số nhỏ ương ngạnh cứng đầu trong chúng ta vẫn tin rằng năm xây cất của một tòa nhà mang nhiều ý nghĩa hơn, và lời phát biểu của tôi dường như có tín hiệu thiên vị bẻ phái. Tất cả mọi phát biểu xác thực của chúng ta đều nằm trong mạng lưới vô hình của thẩm định. Thật vậy, nếu không có mạng lưới thẩm định ấy, chúng ta sẽ không có chuyện gì để nói với nhau. Tất nhiên không phải chúng ta có một thứ gọi là hiểu biết xác thực từng bị bóp méo biến đổi bởi vài khuynh hướng định giá đặc biệt nào đó, mặc dù điều này có thể xảy ra. Đồng thời, nếu không có gì đáng quan tâm tất nhiên chúng ta không có sự hiểu biết. Không có lý do gì để mất thì

giờ lưu tâm. Quan tâm là điều tạo nên kiến thức của chúng ta, không như thành kiến chỉ làm nguy hại kiến thức. Chính thính ý, kiến thức không nên có định kiến, cũng là một cách định giá.

Ý thích ăn chuỗi hiển nhiên là một ý thích cá nhân nhưng vẫn chất vấn được. Phân tích kỹ càng về ý thích ăn uống có thể cho thấy những liên hệ kinh nghiệm nào tôi đã có từ ấu thơ, cho đến quan hệ giữa tôi và gia đình, đến những sự kiện văn hoá rất xã hội và không chủ quan, như nhà ga xe hỏa chẳng hạn. Điều này rất đúng nếu nói về căn bản tạo nên niềm tin và quan tâm đối với xã hội mà tôi sinh ra như một phần tử trong đó. Ví dụ như tôi tin rằng tôi nên giữ gìn sức khoẻ, tin rằng dị biệt dục tính nằm trong sinh vật chất, hay tin rằng con người quan trọng hơn cá sấu. Chúng ta có thể đồng ý hoặc không, điểm này điểm khác, nhưng chúng ta làm thế vì cùng có chung những giá trị và cách nhìn sâu xa. Cách nhìn và giá trị này là những gì trói buộc chúng ta với đời sống xã hội không thể thay đổi trừ khi thay đổi cả đời sống ấy. Không ai trừng phạt tôi nặng nề nếu tôi không thích một bài thơ nào đó của Donne, nhưng nếu tôi tranh cãi rằng Donne không nằm trong văn chương, ở một hoàn cảnh nào đó tôi có thể bị mất việc. Tôi tự do đi bầu cho đảng Lao động hay Bảo thủ, nhưng nếu tôi thử cãi rằng lựa chọn đảng phái chỉ là hình thức của thành kiến -- thứ thành kiến cho rằng dân chủ đồng nghĩa với nét gạch chéo trên phiếu bầu cử mỗi vài ba năm -- thì trong một hoàn cảnh khác thường nào đó, tôi có thể đi tù.

Phần ẩn tàng rất lớn của cấu trúc giá trị, từ đó ta có được phát biểu xác thực là một phần của hệ tư tưởng. Tôi muốn nói, hệ tư tưởng, qua đó ta đàm thoại và tin cậy, liên hệ với tổ chức uy lực và quyền thế trong xã hội đang sống. Từ định nghĩa đại khái trên, không phải bất cứ phán xét và phân hạng nào của chúng ta đều được xem là tư tưởng. Chúng ta hẳn nét tin tưởng mình đang tiến tới tương lai (ít ra cũng có một xã hội nào đó tin rằng họ đang trên đường ngược chiều. Mặc dù cách tin tưởng này có thể có liên hệ chặt chẽ với tổ chức quyền thế trong xã hội, không nhất thiết là nơi nào cũng thế. Tôi cũng không hề ám chỉ tư tưởng như những thành lũy tin ngưỡng hẳn nấp mà người ta thường có một cách vô ý thức. Tôi muốn nói đến những cách riêng biệt khác của xúc cảm, đánh giá, nhận thức và tin tưởng, những thứ có phần nào liên hệ đến sự bảo tồn và mô phỏng uy lực xã hội. Thí dụ văn chương điển hình sau đây cho thấy những tín ngưỡng ấy không phải chỉ là mưu mô cá biệt không thôi.

Trong tập nghiên cứu nổi tiếng *Practical Criticism* (1929), nhà phê bình I.A. Richards tìm cách chứng minh rằng cách thẩm định giá trị trong văn chương có thể rất chủ quan và bất định, bằng cách bảo sinh viên cấp cử nhân thẩm định một bộ thơ không có tên tác giả lẫn tựa đề. Kết quả

thẩm định rõ ràng có biến đổi: thi sĩ có tiếng bị hạ bệ trong khi nhà thơ không mấy tiếng tăm lại được khen. Tuy nhiên, điều hứng thú hơn hết đối với tôi mà Richards hoàn toàn không thấy, là có sự đồng thuận trong vô thức ẩn đằng sau những ý kiến khác biệt. Đọc những bài tường trình của đám sinh viên nói trên, ta nhận ra thói quen nhận thức và giải thích họ cùng có, ở chỗ, họ coi văn chương là gì, giả thuyết và rút tủa ra được gì nơi một bài thơ khi họ tham dự vào. Điều này không có gì đáng ngạc nhiên, tham dự viên phỏng chừng đều trẻ tuổi, da trắng, giai cấp trung lưu hoặc giàu có, giáo dục trường tư, gốc Anh ở thập niên 1920, và cách họ đáp ứng một bài thơ còn tùy theo nhiều yếu tố khác nằm ngoài những động lực văn chương. Bình luận của họ đầy thành kiến và niềm tin. Ở đây không có gì đáng trách: không có bình luận nào tránh khỏi tình trạng như vậy, và như thế không thể có thứ gọi là thẩm định hay giải minh văn chương thuần túy. Có trách chẳng là trách I.A. Richards. Là một người da trắng trẻ tuổi, giai cấp trung lưu, phái nam, từ Cambridge ra, đã không thể khách quan khi quan tâm đến một bản văn mà ông am tường, và đã hoàn toàn không nhận ra rằng những khác nhau có tính địa phương và chủ quan của sự định giá nằm trong nhận thức về thế giới theo kiểu cách cơ cấu, xã hội và khu biệt.

Nếu chúng ta không thể nhận ra văn chương như một phạm trù khách quan và biểu đạt, thì ngay cả việc cho rằng văn chương là những gì được gọi là văn chương, một cách chọn lựa kỳ cục, cũng không đúng nốt. Thật ra, không có gì là kỳ cục về cách thẩm định giá trị: những ý kiến định giá này đều có căn bản sâu xa vững chắc như tòa nhà Empire State. Những gì chúng ta khám phá được, văn chương không hiện hữu như côn trùng hiện hữu, cách thẩm định giá trị mang lại bất định theo tính lịch sử, và có liên hệ mật thiết với tư tưởng xã hội. Sau cùng, chúng không ám chỉ một sở thích cá nhân, mà cho thấy giả thuyết, cách nào một tập thể xã hội sử dụng và duy trì quyền lực trên một tập thể xã hội khác. Nếu điều này có vẻ xa vời, gần như chủ quan cá biệt, chúng ta hãy thử nghiệm nó bằng cách theo bước thăng hóa của văn chương ở Anh quốc.

Nguyễn Thị Ngọc Nhung dịch

Tin Thơ

Nhiều người viết

Nói với Nghiêu Đề

Nhớ tới Nghiêu Đề, tôi thấy hiện ngay lên một nụ cười. Không phải ở đôi môi, mà ở cặp mắt. Một nụ cười, có vẻ điệu cợt cuộc sống, song lại rất yêu thương đời sống.

Nói tới anh, tôi nghĩ đến một kẻ lãng du hơn là một họa sĩ. Bức tranh chỉ là nơi chốn cho chàng ghé chơi và cũng vẫn chỉ là để chơi; vì theo chàng cuộc sống có nhiều trò về để chơi.

Nói là nói vậy, vì anh chàng là một biện sĩ tài hoa; chàng có tham dự trò chơi nào đâu. Tôi có chất vấn anh về điều đó; thì anh nói: “Từ chính trị cho đến văn chương nghệ thuật trò nào cũng hấp dẫn, song vốn tính tôi làm biếng, thấy cái nào cũng mệt.”

Thật vậy tuy hai chân đứng trong cuộc sống mà tâm tư luôn bay lượn trong khoảng trời bao la.

Tranh anh vẽ, tôi thường nhìn thấy treo ở nhà hơn là nơi các phòng bày tranh. Mỗi lần đến chơi anh, gặp được những bức mới vẽ, thật rất hiếm hoi. Song mỗi khi nhìn ngắm tranh anh; lòng tôi dâng tràn niềm cảm xúc yêu thương cuộc sống, một mối thương cảm tuy nhẹ nhàng mà bao la. Hôm anh lâm bệnh chị Giang có cho tôi hay. Qua thư từ, điện thoại; tôi nhận thấy chưa bao giờ chị lo lắng buồn phiền như vậy. Tôi biết được một điều; cái người hiểu được anh vẫn là chị Giang.

Hôm anh gần mất; cách đó chừng ba ngày có người bạn từ Pháp qua thăm. Khi gặp nhau trò chuyện; lúc người bạn sắp từ biệt ra về, anh cười nói, xin một liều thuốc. Người bạn đưa ra bao thuốc còn vài ba liều, loại thuốc từ Pháp mang đi hiệu Gaulois. Anh cầm lấy một liều, trả lại mấy liều còn lại; song giữ lại bao thuốc nói: “Cho tao cái bao này”. Khi về người bạn có thuật cho tôi nghe chuyện đó. Chúng tôi hiểu rằng: anh muốn giữ lại một chút kỷ niệm của người bạn từ xa tới, đã nghĩ đến anh.

Hôm nay, anh tha hồ bay lượn trong cõi trời bao la và mong anh kiếm được một trò chơi nào đó; không quá mệt như những trò về trên cõi đất.

Thái Tuấn

Viên Ngọc Trai Mở Đầu Mùa Châu Á

Angela Bennie

Lời giới thiệu: Đây là bản dịch bài phê bình "The Pearl Opens the Asian Season" đăng trên tờ Sydney Morning Herald (trang 19, số ra ngày thứ Sáu, 9/9/1994). Angela Bennie là một phê bình gia sân khấu kỳ cựu của Úc-đại-lợi, và là trưởng ban phê bình (chief-critic) của tờ SMH, tờ báo lớn nhất nước Úc. Bà là một khuôn mặt quan trọng hàng đầu trong giới phê bình sân khấu và đã có công lớn trong việc giới thiệu đến quần chúng những tác phẩm sân khấu hiện đại và những tên tuổi mới trong suốt ba thập niên qua. Bài phê bình này phản ánh được phần nào những thành công đầu tiên của các nghệ sĩ sáng tạo và trình diễn kịch nghệ Việt Nam trên sân khấu Úc-đại-lợi.

THE RETURN. Kịch bản: Tạ Duy Bình. Đạo diễn: Elizabeth Burke. Thiết kế cảnh trí: Pierre Thibaudeau. Thiết kế ánh sáng: Pascal Baxter. Âm nhạc: Hoàng Ngọc-Tuấn. Diễn viên: Tạ Duy Bình và Hoàng Ngọc-Tuấn. Sydney Asian Theatre Festival. Downstairs, Belvoir Street Theatre. Ngày 6 tháng 9.

Một chiếc trống đánh lên và một cây lục huyền cất lên khúc ai ca. Với *The Return* đã bắt đầu như thế, một khúc ai ca cho kinh nghiệm lưu đầy và trở về. Nhưng khúc ai ca này cất lên ngọt ngào thay vì sầu khổ, mặc dù sự ngọt ngào của nó bị nhuốm niêm cảm xúc với rung động chân thành từ hai người trình diễn, Tạ Duy Bình và Hoàng Ngọc-Tuấn.

The Return là một tác phẩm sân khấu sử dụng mặc kịch, vũ điệu, âm nhạc, ca khúc và diễn xuất để theo đuổi những chủ đích của nó. Mỗi một thành tố nghệ thuật đều được thực hiện một cách đẹp đẽ bởi cả hai diễn viên. Dù vở kịch được cấu tạo quanh câu chuyện về một chuyến đi, nó thực ra không phải là một câu chuyện, ngay cả cũng không phải là một chuyến đi, mà là một kết hợp trừu tượng của cả hai -- một bài thơ của chuyển động hình thể, âm thanh và cảm xúc. Nó diễn ra như thể một kinh nghiệm đầy cảm động về một chuyến đi, đặc biệt là một chuyến đi cất lìa con người ra khỏi cảm thức của chính mình về quê hương, gốc rễ và tự ngã. Thế nhưng, nó mang tính sân khấu và tính phản tỉnh cao độ trong cấu trúc và cung cách thuật tã.

Thiết kế sân khấu của Pierre Thibaudeau thật giản dị: một tấm chắn trong suốt trông như một cánh bướm lơ lửng giữa thính không, hay một tấm bản đồ phất phơ trong không gian; một chậu nước, một trụ cây như thể một cột bướm -- hay một chiếc gậy; và một vệt đỏ chảy dài trên nền tường đen trông như một bóng người bằng máu đang quần quai.

Ân thanh của nước rơi xuống và chảy biến thành cơn mưa và biển cả; thật sự, nước là kẻ xương ca thứ ba trong sáu khúc này. Nó mang đến cuộc sống và cứu chữa cho cuộc sống, nó tẩy rửa và làm thanh khiết; nhưng nó cũng là trở ngại địa lý và tấm chắn của niềm chia cách. Kể ra đi (Tạ Duy Bình) xuất hiện không ngừng trong những vùng lênh láng nước và tỏa ra những nỗi khát khao không cùng khi trầm mình vào đó để tắm trong nước, viết bằng nước, vùng vẫy với nước, vẽ cả bầu trời bằng nước và để lại vết tích mình bằng nước trên mặt đất.

Elizabeth Burke đạo diễn theo cung cách mở rộng và thúc đẩy thay vì cưỡng chế. Bà làm sân khấu đạt đến tương độ tối đa của nó, nhưng đồng thời bà xoáy sâu vào sự tập trung của khán giả, và động lực nội tại của vở diễn, khiến hai diễn viên trở thành tụ điểm của cảm xúc, vượt lên hẳn bất cứ một điều gì khác. Sân khấu đạt đến đúng độ của nó, bởi vì trong khi vở diễn là một ý niệm trừu tượng, hơi thở và sự sinh động của nó đến từ cái thực có của cảm xúc và phản ứng của con người.

The Return là tác phẩm mở màn cho Đại Hội Kịch Nghệ Á Châu Sydney, mùa đại hội sẽ kéo dài cho đến ngày 1 tháng 10 tại kịch trường Belvoir. Tác phẩm này là một viên ngọc trai xinh xắn, được gọt dũa tuyệt đẹp; nó được như thế, khiến chúng ta hẳn phải mong đợi những thành quả phong phú kế tiếp.

Bản dịch của Hoặc Ngữ

Phỏng Vấn

Trong cuộc phỏng vấn một số tạp chí văn học hải ngoại nhân việc tổng kết cuối năm. Chị Thụy Khuê của chương trình văn nghệ đài RFI cũng đã phỏng vấn Tạp chí Thơ, và sau đây là phần trả lời:

“Bước vào năm thứ 5, nhìn lại một chặng đường với biết bao khó khăn, nhưng nói cho cùng, nếu không có khó khăn thì đâu phải Tạp chí Thơ. Trong chiều hướng như vậy, chúng ta hãy nói về tình trạng hiện tại.

Tạp chí Thơ, với một ban chủ trương gồm nhiều người, dĩ nhiên có nhiều ý kiến khác nhau. Nhưng đối với những nhà thơ, mọi chuyện hình như không có gì quan trọng. Họ ít có những ưu tư, chẳng hạn như chủ trương và đường lối của tờ báo, thơ văn hải ngoại đi về đâu, hoặc như làm thơ để làm gì, đại khái như vậy. Và nếu có thì cũng chỉ đơn giản như tờ báo chừng nào xong, và mong sao nó đừng chết. Trong một bản tin của Tạp chí Thơ số 14, người viết bản tin nhận xét: “(Những nhà thơ) 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.” Ý của người viết chắc hẳn là muốn nói, họ rất lơ mơ về thế giới chung quanh. Với Tạp chí Thơ, thời gian gần 5 năm có mặt, thật non trẻ so với những tờ báo văn học khác, nhưng đây lại là tờ báo chuyên về thơ đầu tiên đã có được một chiều dài về đời sống như thế. Và với những khó khăn tưởng như khó vượt qua, tại sao nó vẫn còn tiếp tục có mặt? Như trên đã nói, những nhà thơ, họ thật hồn nhiên và đơn giản. Họ không ngừng sống với những giây phút hiện tại, với đời sống thơ và đời sống đời thường của họ. Đời sống thơ thì ở trên trang viết, còn đời sống đời thường thì mỗi người một vẻ, không ai giống ai, có khi buồn cười và kỳ quặc. Họ không bận tâm tới bất cứ điều gì ngoài một điều là trên mỗi trang báo, họ tìm thấy phần đời thơ của họ. Như vậy đã là vui, đã là đủ. Và trong bao năm điều hành Tạp chí Thơ, có mặt đủ mọi khuynh hướng, đủ mọi thế hệ, cổ điển lẫn tân kỳ, tất cả tạo nên một không khí thân mật, cởi mở như trong một gia đình. Mọi người đều an tâm, vì trên diễn đàn này, không có sự kỳ thị, cá nhân, hay bè phái; mọi sự khác biệt luôn luôn được tôn trọng, và nơi một vài người viết, thể hiện rõ tinh thần học hỏi và cầu tiến, với người đọc và với chính mình. Tuy nhiên, đôi khi cũng có những va chạm, nhưng thơ chẳng hại ai bao giờ, và những giận hờn rồi cũng qua đi. Những nhà thơ lại thoải mái vui chơi với nhau.

“Phân tích như thế để chúng ta hiểu rằng, *Tạp chí Thơ* qua một vài phong cách, đã có những khác biệt với những tạp chí văn học khác. Một điều nữa, tất cả những đóng góp của các anh chị trong ban chủ trương là hoàn toàn vô vị lợi. Vì thế đã kích thích người viết, viết với hết cả tấm lòng, và người đọc, đọc cũng bằng một tâm tình trong sáng. Thơ chứa đựng mọi thứ trên đời, có *hay*, *dở*, *lý luận* và *phản lý luận*, *truyền thống* và *phi truyền thống*, và từ đời này qua đời khác, người ta nói và viết về thơ tưởng như không bao giờ dứt? Người làm thơ, đọc thơ, viết về thơ, phê bình thơ, và mọi sinh hoạt trong cuộc sống, tất cả đều nằm trong cuộc vận hành của thơ, và theo một phương cách nào đó, mỗi người là một bài thơ đang được hoàn tất. Cũng vì vậy, tạp chí này, chẳng phải chỉ là của những người làm thơ, mà của tất cả mọi người. Họ tìm thấy nơi đây, một phần đời của họ,

bởi vì thơ gắn bó với họ, và với mọi người. Và qua đó, mới hiểu tại sao *Tạp chí Thơ* là một tờ báo thật cần thiết. Nói cho ngay, bằng những bài viết và sáng tác đầy sinh động và mới lạ, thơ, tự nó đã có sức thu hút mạnh mẽ; ngay cả đối với những người rất ít chú ý đến thơ. Quý thánh giả cũng có thể coi đây là lời quảng cáo cho *Tạp chí Thơ*, vì thật ra, bằng những khả năng hạn hẹp, *Tạp chí Thơ* cũng chưa tới được hết mọi người.”

Phật giáo qua thơ Hoa Kỳ

Chỉ có khoảng 3 triệu tín đồ tại Hoa Kỳ, và chúng ta cũng ít thấy bóng dáng những nhà sư với bộ áo màu vàng nghệ trên các đường phố, nhưng ảnh hưởng Phật giáo vào văn hóa Hoa Kỳ, kể cả trong thơ, tư tưởng và thực hành, bao trùm từ Emerson, thời cực thịnh của Beat, và cho tới bây giờ. Đại học Berkeley, vào mùa Xuân năm nay, sẽ mở hai khóa giảng, do Gary Gach, một nhà thơ, nhà văn và nhà thực hành Phật giáo, hướng dẫn; cùng với Norman Fish thuộc tu viện San Francisco Zen center, tác giả 7 tập thơ; Joanne Kyger, nhà thơ Beat, tác giả 15 tập thơ; và Walter K. Lew, nhà thơ, dịch giả về thơ Korea, và là chủ biên tập sách “Premonitions: An Anthology of New Asian North American Poetry.”

“From Beat to Hip-Hop: A One-Day Symposium on Buddhism and American Poetry” bao gồm những bài thuyết trình, hướng dẫn thực hành Thiền và đọc thơ, qua đó những nhà thơ sẽ đánh giá những dấu ấn của Phật giáo trong văn hóa và thơ Hoa Kỳ đương thời.

Khóa giảng thứ hai, “Reclaiming the Sacred: Buddhism in American Poetry,” sẽ đưa ra một cách nhìn về những ảnh hưởng khác nhau trong 150 năm của Phật giáo trong thơ Hoa Kỳ. Gach sẽ hướng dẫn các thực hành viên qua một cuộc so sánh những truyền thống thơ trong Phật giáo truyền thống, và văn hóa Hoa Kỳ đã tiếp nhận và biến đổi như thế nào qua những nhà thơ như Walt Whitman, Gertrude, Allen Ginsberg và Anne Waldman.

“Sự uyển chuyển của ngôn ngữ Hoa Kỳ đã tạo ra sự dễ dàng trong việc thực hành và diễn đạt tư tưởng Phật giáo,” Gach nói. Những sự kỳ diệu đã xảy ra khi Phật giáo bắt gặp ngôn ngữ Hoa Kỳ, và những bài thơ về Phật giáo phản ánh những tri giác trong cách nhìn về thế giới.”

Nhà thơ Anh Ted Hughes được giải thưởng sau khi qua đời

Nhà thơ Ted Hughes đã nhận được giải văn chương cao nhất của Anh sau khi qua đời về những bài thơ đầy sức mạnh về mối tình bi thảm với Sylvia Plath.

Con gái của ông đã lau nước mắt trong khi nhận giải Whitbread Book of The Year và đọc những lời cha cô đã viết cho người bạn trước khi chết vào năm ngoái về “Những Lá Thư của Ngày Sinh Nhật.”

“Cuối cùng đó là trạng thái tuyệt vọng khi tôi đã xuất bản cuốn sách. Tôi luôn luôn nghĩ không nên xuất bản và cứ để nguyên đó, đơn giản vì nó có thể sẽ bị tổn thương.” Hughes thú nhận trong bức thư mà Frieda, chính cô cũng là một nhà thơ và họa sĩ, đọc ghen lời vì xúc động.

“Nhưng tôi không còn có thể chịu đựng được sự bế tắc này lâu hơn nữa. Thật kỳ lạ khi phải phô bày bí mật của mình, và không thể làm khác.” Hughes, một trong những nhà văn hàng đầu của thế hệ ông, mất vào tháng 10 năm 1998 vì bệnh ung thư. Trong nhiều năm, Hughes đã từ chối phát biểu về cuộc hôn nhân của ông với nhà thơ Mỹ Sylvia Plath. Vào năm 1963, Sylvia Plath đã đút đầu vào lò ga tự tử vì bị Hughes bỏ rơi vợ và 2 con vì một người đàn bà khác, và ông trở thành một khuôn mặt đáng ghét của nhiều người đàn bà vốn coi Plath là nạn nhân và biểu tượng của họ. Ông đã phá vỡ sự yên lặng khi xuất bản tập thơ trên, gồm 88 bài thơ đầy xúc động về cuộc hôn nhân bất hạnh. Tập thơ trở thành best-seller với gần 300 ngàn ấn bản đã bán tại Anh và Mỹ, và đây là trường hợp hiếm có về thơ.

Hughes nhận được 34,820 Mỹ kim về giải thưởng Whitbread.

Triết gia Osamu Kuno

Triết gia và nhà hoạt động cho hòa bình Osamu Kuno đã mất vì bệnh sưng phổi tại nhà thương Izu-Nagaoka, Shizuoka, thọ 88 tuổi. Là cư dân Sakai, Osaka, Kuno bắt đầu liên hệ tới phong trào chống Phát-xít ngay còn đang học tại phân khoa triết học, đại học Kyoto vào năm 1934. Ông đã chủ trương 2 tạp chí và tham gia vào phong trào sinh viên chống hiệp ước an ninh Mỹ-Nhật vào năm 1960, cũng như chống chiến tranh Việt Nam trong khi còn là giảng viên tại đại học Gakushuin. Ông từ chức vai trò giảng viên tại đại học này vào năm 1969 để chống lại luật mới làm mất sự tự trị của đại học, vì chính phủ muốn can thiệp vào việc điều hành đại học. Sau khi từ chức, ông tiếp tục viết và xuất bản nhiều sách theo khuynh hướng đại chúng.

Nhà thơ của 200 năm trước

Hẳn ông không phải là vị anh hùng của quốc gia – một nhà thơ khó hiểu cả về thơ ca lẫn cá tính, mâu thuẫn trong quan điểm chính trị và khó nhận biết trong phạm vi tôn giáo. Mirza Mohammad Asadullah Khan đã được vinh danh suốt hai thế kỷ tại Ấn Độ, và được gọi bằng bút hiệu: Ghalib, có nghĩa là Sáng Chói.

Là một ngôi sao, một nhà hoạt động chính trị, trong ngày tưởng nhớ Ghalib nhân ngày sinh nhật vào 27 tháng 12, thủ tướng Atal Bihari Vajpayee nói, “Ghalib viết bằng cả sự lịch thiệp lẫn đường phố, qua ngôn ngữ Ba-tư và Parkistan, cho mọi người.” Cũng trong dịp này Ấn-độ đã phát hành tem, và tổ chức những cuộc hội thảo giữa các học giả đã từng chuyển dịch thơ ông sang tiếng Pháp, Đức và Ba-lan.

Nhà sử học Ấn-độ Pavan Varma nói, ông từng lớn lên và biết Ghalib qua những cuộc trò chuyện nơi bàn ăn, “Thơ Ghalib viết về những kiếp người.”

Ghalib xuất sắc trong loại thơ hai câu, độc lập trong tinh thần và chủ đề, nhưng được nối kết thành hàng loạt bởi vần và nhịp điệu. Thơ ông chứa nhiều nhạc tính, ẩn dụ lẫn giễu cợt, dí dỏm và kiệm lời mang tính triết học, văn học và cả lịch sử...

Kịch bình dân thường vẽ nên hình ảnh một Ghalib đôi nón không vành, có râu, với đôi mắt hiền dịu, mập mờ trên những ngõ hẹp ở những khu Hồi giáo tại Tân Đê Li. Ghalib đã sống qua những thời đại suy đồi và bạo động, và vì thế tác phẩm của ông thường chỉ trích, đồng thời cũng đầy lòng thương xót cho một thế giới đang héo tàn. Ông viết cho một người bạn: “Trong một pháo đài, vài ông hoàng gặp gỡ nhau và đọc những vần thơ của họ. Tôi có tham dự một lần. Xã hội đương thời đang từ từ tan biến. Ai biết được rằng khi nào các nhà thơ sẽ gặp nhau và gặp nhau một lần nữa?”

Ông có một khuôn mặt mơ mộng – cao và đẹp trai, và biết rõ tài năng của mình. Sinh ra ở thị trấn miền Bắc Agra, và sống thời kỳ nên thơ ở tuổi vị thành niên tại Delhi. Ông nổi tiếng trong thế giới văn học, cao điểm là vào năm 1854, và được coi như một nhà thơ bậc thầy, tương đương với hoàng đế Bahadur Shah Zafar mà bản thân cũng là một nhà thơ. Ông mất vào ngày 15 tháng 2 năm 1869, và ngôi mộ của ông vẫn được nhiều người viếng thăm. Ngôi mộ thật đơn giản – một khối đá cẩm thạch trắng với mái che cũng bằng cẩm thạch, có khắc hàng chữ “kho tàng kiến thức vùi trong cát bụi.”

Không có gì dễ dàng đối với anh, con người
cái tối thiểu của sự khéo léo là sống đầy tình người.
Thời gian sau thời gian trước thời gian, anh đánh lừa,
đứng hoảng sợ nơi đám đông .
Những phân tử của tấm gương, nếu nàng xuất hiện,
ao ước mở ra như mí mắt, đưa nàng vào.
Thân thể tôi trong nắm mồ, hóa sẹo vì thất vọng,
và của anh, sống động như cầu vồng lấp lánh trong vườn cây.

Giết phút tôi đi nàng thốn thức: “Tôi chẳng muốn làm anh đau đớn!”
 Những giọt nước mắt hối hận, quá trễ dù chỉ ba giây.

Diễn xuất

Diễn xuất là một nghệ thuật chóng tàn: một khi cuộc trình diễn kết thúc, tất cả đều tan biến đi ngoại trừ cái ký ức về nó. Trước cuối thế kỷ 19, diễn xuất tự nó không có lịch sử, tài liệu hay ghi chép gì ngoài những hồi ức còn sót lại trong trí nhớ của người xem. Những kiệt tác về diễn xuất chỉ được biết đến qua lời đồn, tương tự giống như những tranh vẽ đã mất tích của Rembrands chỉ còn lại nơi hồi ức của những người ngưỡng mộ ông.

Diễn xuất rất có thể đã bắt đầu sớm nhất vào khoảng 4000 trước công nguyên khi những linh mục kiêm diễn viên người Ai Cập tôn thờ hồi ức về sự chết. Diễn xuất nhà nghề đầu tiên không thuộc về tôn giáo có lẽ đã được biết đến ở Trung Quốc. Những người biểu diễn nơi ấy đã làm sống lại cuộc lễ khải hoàn của tổ tiên vị vua tại vì, thuộc triều đại trước. Diễn xuất được duy trì như một nghệ thuật của hồi nhớ cho tới bây giờ, và những diễn viên dựa vào ký ức tình cảm và kinh nghiệm phán đoán để dựng nên một trình thức của cảm xúc.

Những thời kỳ tột đỉnh của diễn xuất là những lúc mà người diễn viên được đánh giá cao bởi một phần hay toàn phần xã hội. Diễn xuất Hy Lạp đã được phát triển từ lời ngâm và lời nhạc trong những cuốn thơ đầy thi vị và từ những điệu vũ nghi thức vinh danh Dionysus, vị thần của rượu nho và phì nhiêu. Theo như truyền thuyết, người diễn viên đầu tiên là Thespis, mà vào khoảng trước công nguyên năm 560 BC đã đến Athens, thủ đô Hy Lạp, đóng vai – giả dạng thành một người khác. Khởi đầu, những diễn viên đã khai triển diễn xuất bằng cách dùng mặt nạ nhằm diễn đạt nhiều nhân vật trong một vở kịch. Qua điệu bộ – những động tác nương theo tình cảm – họ dùng thân thể để bày tỏ những gì mà về mặt, đã bị giấu sau chiếc mặt nạ, không thể bày tỏ. Mặc dầu những chiếc mặt nạ ấy có thể đã được cấu trúc hầu phóng đại giọng nói, một khả năng phát âm khá cường mạnh, đòi hỏi sự huấn luyện, để có thể nghe rõ nơi những nhà hát lớn ngoài trời.

Những người La Mã kiến trúc nhà hát của họ bắt nguồn từ Hy Lạp và sau đó đã phát minh ra cách nhấn giọng. Nghệ thuật hùng biện La Mã, hay nói cách khác là sự giao tiếp với công chúng, rất có giá trị trong chính trị và luật pháp, thường được đem ra so sánh với nghệ thuật diễn xuất; những qui tắc hùng biện từng được duy trì để gây ảnh hưởng đến những diễn viên. Những diễn viên tại La Mã là những tên nô lệ, và nhà hát phần lớn được xem như một loại giải trí; diễn xuất cùng nghề bầu gánh nở rộ cũng như trình độ kỹ thuật và vẻ đẹp của cá nhân đều được chú trọng tới.

Song song với cái “thượng phẩm”, hoặc nghiêm chỉnh, truyền thống diễn xuất của người Hy Lạp là một loại “kém phẩm vị”, chính xác hơn là loại hài hước lỗ bịch. Rất ít người nhận thấy điều này ngoại trừ việc nó rất thực tế và gần như phổ biến, dựa trên những trò cười và những trạng thái thô thiển. Dù rằng nét diễn xuất chuyên nghiệp nghiêm trang đã sa sút dần theo đế chế La Mã và đã bị triệt hạ bởi giáo đường thời Trung Cổ, loại diễn xuất “kém phẩm vị” được những người hát rong và kịch viên biểu diễn đã góp phần duy trì tinh thần của diễn xuất.

Diễn xuất chuyên nghiệp hiện đại ở phương Tây đã hình thành tại Ý suốt đầu thế kỷ thứ 16 với những nhóm hài kịch. Các diễn viên rèn luyện tài ứng khẩu của mình bằng cách tự sáng tác ra lời nói và hành động để sinh động hóa những nút thắt và bố cục, và gọi là kịch bản. Họ học cách hợp tác với nhau tạo thành một hợp thể, cho dù tâm nổi bật vẫn còn tùy thuộc vào bản lĩnh và tài năng của từng diễn viên. Điểm đặc trưng của hài kịch là “lazzi” (có thể từ “le azioni”, theo tiếng Ý là “động tác”), những tiết mục ngắn về kịch hài, biểu diễn nhào lộn hay những dẫn giải dí dỏm. Nhân vật thường là những tầng lớp diễn hình trong xã hội như những cặp tình nhân trẻ, một lão già vênh vang, và vai hề, thường là kẻ hầu hạ hay phá rối và tinh nghịch.

Trong kịch Elizabeth ở cuối thế kỷ 16 và đầu thế kỷ 20 ở Anh, diễn viên phải đối mặt với vấn đề, không phải tính diễn hình mà là tính cá thể. Những nhân vật trong kịch Shakespeare đòi hỏi diễn viên phải hiểu rõ động cơ và tâm lý tạo nên động tác. Kịch diễn Elizabeth, có lẽ không mang tính hiện thực theo nghĩa hiện đại, mà nhấn mạnh tới cách phát âm và sự chọn lựa điệu bộ cho ăn khớp với lời của nhà thơ. Di sản kịch Elizabeth là miêu tả con người với những xúc cảm phức tạp, dần dần được phong phú thêm với hàng loạt những diễn viên người Anh có tài ở tầm lục địa. Vào thế kỷ thứ 18, có thể kể John Phillip Kemble, chị của ông Sarrah Siddons, và David Garrick. Vào thế kỷ thứ 19, chỉ phối sân khấu kịch ở Anh là Edmund Kean, Ellen Terry, và Henry Irving, ở Pháp là Francois Talma, Sarah Bernhardt. Sự đóng góp của họ không những về kỹ thuật mà còn là sự sáng tạo làm sinh động truyền thống, hoàn thiện về một truyền thừa khó nhận ra, từ thế hệ này sang thế hệ kế tiếp.

Kịch diễn thế kỷ 20 được tóm tắt như một cố gắng phát hiện “sự thật ẩn” trong diễn xuất. Phong cách ấy tùy thuộc những nhận thức khác biệt, đôi khi trái ngược về bản tính của tình người. Kịch diễn thượng đẳng ở Anh quốc tiếp tục trên căn bản của truyền thống kịch đã phát triển mạnh trên khắp nước. Những truyền thống kịch bình dân nhiều màu sắc như hát rong, kịch vui cực thịnh ở Hoa Kỳ với nhóm diễn viên tài năng và những

tác phẩm nở rộ ở thời kỳ tiền manh nha của phim ảnh, như W.C. Fields và Will Rogers. Nhưng những thay đổi lớn trong diễn xuất lại do những cá nhân hay đoàn kịch biết đẩy diễn xuất đi tới trên căn bản những quan điểm về tâm lý và chính trị đương thời.

Stanislavsky bắc một gạch nối giữa diễn xuất truyền thống cổ và tiếp cận tâm lý mới. Hệ thống của ông được thực hành ở nhà hát kịch nghệ Moscow (nơi ông làm giám đốc) đã diễn những vở kịch theo chiều hướng ấy, đặc biệt là kịch của Anton Chekhov, trong đó chức năng của các diễn viên là một đơn vị sống động và hợp nhất. Brecht thành lập Berliner Ensemble ở Đông Đức sau thế chiến thứ II. Nhóm “kịch anh hùng” này đã trình diễn hàng loạt những tác phẩm sáng chói vào những năm 50’, trong đó có những kịch của Brecht như “The Day of the Commune”, “The Resistible Rise of Arturo Ui”, và “Coriolan”, cách tân theo vở kịch “Coriolanus” của Shakespeare.

Sự khai phá về diễn xuất ở Hoa Kỳ vào thế kỷ 20 là kết quả từ những cuộc cách mạng chống lại *cái gì đã thấy* như chủ nghĩa thương mại và sự vô hồn nơi loại kịch này. Nhóm kịch thập niên 30’ tin rằng diễn xuất phải là một phương tiện làm thay đổi xã hội. Nhóm kịch trong đó có Strasberg, Stella Adler, và một số khác tạo ra phương pháp diễn xuất từ hệ thống của Stanislavsky.

Con của Viola Spolin là Pall Sills, đồng sáng lập Compass Players vào năm 1956 tại Chicago, trở nên nổi tiếng là một nhóm kịch ứng khẩu chuyên nghiệp ở Hoa Kỳ. Vào những thập niên 60’, Sills sáng tạo kịch truyện, một loại kịch ứng khẩu trong đó những diễn viên kể và diễn lại những truyện truyền kỳ và dân gian.

Trong khoảng thập niên 50’ và 60’, là một vận động tiếp tục thoát ra khỏi loại kịch nghệ thương mại có tầm vóc lớn, điển hình là khu vực kịch Broadway ở New York City. Các diễn viên chuyển “xa-Broadway” rồi “xa-xa-Broadway” cùng với những vở kịch không cần lợi nhuận. Cùng lúc, những nhà hát địa phương mở ra cơ hội cho những tiết mục diễn xuất có tính văn học cao. Những nhà hát ở các trường đại học cung cấp những phương tiện, chương trình huấn luyện, và diễn những vở kịch ngắn hạn.

Những phát triển trong diễn xuất tiếp tục nổi lên từ những tác phẩm cá nhân và những nhóm nhỏ ở ngoài kịch nghệ thương mại. Từ 1963 cho tới giữa thập niên 70’, Kịch Mỏ xa-xa-Broadway điều hành bởi Chaikin đã có tác dụng. Nhóm này mở rộng những kịch bản có tính tập thể và định tiêu chuẩn cho tính liên đới trong diễn xuất. Thập niên 80’ là sự suy thoái trong sinh hoạt của Broadway, chỉ có một vài xuất diễn trong năm 1986. Các diễn viên càng lúc càng có khuynh hướng tìm về những nhà hát địa

phương cũng như những đoàn kịch nhỏ ở Chicago và Los Angeles tìm cách canh tân những vở kịch của những nhà hát kịch ở New York.

Diễn Đàn Văn Nghệ

Một diễn đàn văn nghệ vừa được thành lập trên internet với sự điều hợp của Nguyễn Hưng Quốc, Hoàng Ngọc-Tuấn và phần kỹ thuật của Phùng Nguyễn. Đây có thể là một biến cố trong sinh hoạt văn nghệ. Trong thư ngỏ, anh Nguyễn Hưng Quốc viết: “Không những văn học ở hải ngoại bị khủng khoảng mà cả văn học trong nước cũng bị bế tắc. Nguyên nhân của những sự khủng khoảng hay bế tắc này không phải chỉ mang tính chính trị, kinh tế hay xã hội mà, theo nhận định của nhiều người: chúng ta bị bế tắc ngay trong cách nghĩ và cách viết.”

Ngay trong bước đầu thảo luận đã tạo được sự sôi nổi và thích thú về vấn đề *đọc*. Những lý luận chặt chẽ, rõ ràng và mạnh mẽ của Nguyễn Hưng Quốc, Hoàng Ngọc-Tuấn, Phạm Thị Hoài cho chúng ta thấy năng lực của những người có khả năng học hỏi và tiếp cận với thế giới bên ngoài. Tuy nhiên sự thảo luận sẽ không thể lâu dài, khi những gì muốn nói đã nói hết, nếu không có sự tiếp sức về khả năng đọc nói những người tham dự.

Diễn Đàn Văn Nghệ làm chúng ta nhớ tới sinh hoạt của phong trào *Abstract Expressionist* thường gọi là *Trường phái New York* vào thập niên 50' tại Hoa Kỳ. Mỗi thứ sáu, họ thường tụ họp tại một giảng đường, hình thành thành một câu lạc bộ gọi là *The Club*, được coi như một hiện tượng văn hóa phi chính thống. Phong trào này chỉ gồm có vài người như Willem de Kooning, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Mark Rothko và Mark Tobey, nhưng lại là những họa sĩ am tường mọi khuynh hướng văn học và triết học đương thời từ phong trào lãng mạn Pháp thế kỷ thứ 19 đến chủ nghĩa Siêu Thực, từ những quan điểm triết học của Bergson, Whitehead, Dewey đến J.P. Sartre... Như vậy trước khi đề cập tới những “độc giả hạt nhân” như ý kiến của Phạm Thị Hoài, chúng ta phải đề cập tới những “người viết hạt nhân”. Sự nghèo nàn nơi tác phẩm chính là sự nghèo nàn trong phạm vi tư tưởng và kiến thức nơi người viết.

Riêng về phần độc giả, khi trả lời câu hỏi: “Người đọc của anh là ai?” 50 nhà thơ nổi tiếng Hoa Kỳ trong đó có Donald Hall, Denis Lever-tov... đều trả lời không biết hoặc nêu tên vài ba người bạn thơ thân thiết của mình. Thơ in ra không ai mua, nên người làm thơ cũng ít quan tâm và chiều lòng người, có lẽ vì vậy mà tự do hơn trong sáng tác, dễ đẩy tới, và thời nào cũng có những khuôn mặt tiền phong.

The Club là nơi những người sáng tác phát biểu quan điểm của họ về những lý thuyết sáng tác của chính họ với nhiều chủ đề khác nhau. Không

những thế, họ còn mời những tác giả từ những bộ môn khác tới để phát biểu như e.e. cummings, Hannah Arendt, John Cage, và Lionel Abel... *The Club* chính là một động lực mạnh mẽ tạo nên phong trào quan trọng này.

Nhắc đến *The Club* hay những nghệ sĩ bậc thầy của thế giới, không phải là đặt một tiêu chuẩn quá cao cho diễn đàn của chúng ta, mà cũng chỉ để rút tủa và nhìn ra một điểm, *Diễn Đàn Văn Nghệ* có thể sẽ trở thành một bước ngoặt mới trong sinh hoạt văn nghệ trong và ngoài nước, là khởi điểm để chúng ta có thể thúc đẩy sự học hỏi và tiếp cận, thực hành và áp dụng, trong lý luận phê bình và sáng tác, đồng thời cho thấy được tầm quan trọng của diễn đàn này.

Cafe poetry

Cafe poetry với website: www.cafepoetry.com cũng như hàng trăm web sites khác, làm sống lại lòng yêu thơ. Chúng ta không còn phải tới những quán cà phê mù mịt khói thuốc hay những câu lạc bộ sang cả tại các trường đại học để đọc thơ của mình. Cafe Poetry được thành lập từ tháng 7 năm 1997 và có ngày đã lên tới 3500 trang.

Jerry Browning, người sáng lập, phát biểu: “Tôi làm web site này vì tôi làm thơ từ năm 17 tuổi nhưng chẳng có ai đọc. Đây là một diễn đàn cho mọi người. Chúng tôi cung cấp trang miễn phí, không phân biệt hay dỡ, và chỉ muốn mọi người thích thú khi thơ của mình có bên cạnh thơ của những nhà thơ khác. Đây là một diễn đàn không đòi hỏi phí tổn, và không cần cung cấp tin tức cá nhân, ngoài bút hiệu.”

Kịch tác gia Anh Sarah Kane

Một trong những kịch tác gia gây nhiều tranh luận nhất của Anh, Sarah Kane, 28 tuổi, với vở kịch đầu tay viết bằng một cảm xúc mạnh, đầy bạo lực và tính tạo hình, *Blasted* (Đáng Nguyên Rửa), đã treo cổ tự tử tại chung cư của cô. Thi thể được phát hiện vào ngày thứ bảy 27 tháng 2, 1999.

Blasted là một vở kịch dã man trong đó một người lính đánh thuê xâm nhập một chung cư hãm hiếp, móc mắt, ăn lưỡi một nhân vật khác. Vở kịch được diễn lần đầu tại Royal Court Theatre vào năm 1995 và bị phê phán kịch liệt. Nhưng Kane vẫn tiếp tục với vở *Phaedra's Love* tại nhà hát Gate Theatre. Và 2 năm sau, với vở *Cleansed*, cũng tại Royal Court Theatre, tính bạo động và tuyệt vọng còn nhiều hơn nữa.

Nói về vở kịch sau này, Kane phát biểu: “Sự tuyệt vọng trong vở kịch là vô bờ bởi vì tôi cảm thấy tuyệt vọng khi viết nó. Ảnh hưởng chính là “nhiệt tình tràn đầy, sự điên rồ được phục sinh” trong nền giáo dục Cơ

Đốc giáo mà tôi đã từ giã vào năm 17 tuổi, và tôi đã hứng khởi một phần nhờ “sự bạo động không thể tin được nơi kinh thánh.”

Vở cuối cùng, *Cave*, đầu tiên được diễn tại Edinburgh năm ngoái và sau đó tại Royal Court Theatre, trong đó 4 nhân vật nói về sự khao khát và thất chí. Kane nói: “Mọi người nghĩ đây là vở kịch đầy hy vọng và hưởng thượng của tôi, nhưng rồi nó lại kết thúc bằng tự tử và tuyệt vọng... Người ta cảm thấy được giải thoát, nhưng chỉ là sự giải thoát bằng cái chết.”

James Macdonald, đồng giám đốc Royal Court Theatre nói: “Tôi tin rằng, hơn ai hết, cô đã viết về tình yêu, lòng can đảm và sự tưởng tượng trong một thời đại mà nghệ thuật chỉ là những a dua và nhát sợ. “

Val Gray-Ward diễn xuất tại The Art Institute

Diễn viên, giám đốc và đạo diễn nổi tiếng thế giới, Val Gray-Ward đã diễn xuất trong vở diễn chọn lọc một người, *My Soul Is a Witness*, tại Fullerton Auditorium thuộc Art Institute vào ngày 13 tháng 2, 1999. Đây là một trong hàng loạt những vở diễn chào mừng Tháng Lịch sử của người Mỹ Da đen tại Hoa Kỳ.

Trong *My Soul Is a Witness*, Ward khắc họa 17 những nhân vật khác nhau, kịch hóa những tác phẩm thơ của những tác giả Mỹ Da đen nổi tiếng như Gwendolyn Brooks, Richard Wright, và Langston Hughes.

Val Gray-Ward thành lập nhà hát Kuumba vào mùa xuân 1968 tại Chicago, và dưới dự lãnh đạo của bà như một người chỉ đạo về nghệ thuật và thúc đẩy khả năng sáng tác, nhà hát Kuumba đã trở thành một nhà hát chuyên nghiệp và năng động nhất tại thành phố của người da đen. Nhà hát Kuumba có những vở diễn thường xuyên mỗi mùa kịch từ năm 1968 tới 1993, trong đó có những vở được giải thưởng như vở *Precious memories: Strolling 47th Street* vào năm 1988.

Những bậc thầy hiện đại

Henri Matisse và Pablo Picasso, cả hai vừa là bạn đồng hành vừa ganh đua với nhau, định hình hội họa hiện đại. Sự kết hợp này trở nên rõ ràng hơn qua cuộc triển lãm: “Matisse and Picasso: A gentle Rivalry” tại Kimbell Art Museum vào 2 tháng 2, 1999, qua 3 năm tiến hành đã sưu tập hơn 100 họa phẩm, điêu khắc ở khắp nơi trên thế giới.

Picasso và Matisse bắt đầu cuộc ganh đua từ năm 1906, và còn ghi dấu trên sự nghiệp của họ, cả sau khi Matisse mất vào năm 1954. Nó phác họa cho chúng ta thấy, họ bắt chước, vay mượn, kính trọng nhau và trở thành những người bạn thân nhất.

“Picasso thực sự đã theo dõi Matisse cho đến cuối đời và sau đó

nữa, và matisse cũng vậy, đối với Picasso. Lần đầu tiên, chúng tôi mang những tác phẩm lớn này tới cùng một cuộc triển lãm, giống như giấc mơ đã thành sự thật.” Yve-Alain Bois, người phụ trách cuộc triển lãm, giáo sư hội họa hiện đại tại đại học Harvard nói.

Potts timothy, giám đốc Kimbell thì cho rằng, những tác phẩm này phải được học hỏi và triển lãm từ nhiều góc cạnh, và rằng từ trước đến nay, đây là lần đầu tiên đã dẫn chứng được tinh thần ganh đua sâu sắc, kính trọng lẫn nhau giữa hai họa sĩ từ những năm thành niên trong cuộc đời của họ.

Cuộc triển lãm bắt đầu với những tác phẩm của Matisse từ năm 1929, khi ông hết cảm hứng tới độ không thể vẽ nữa, trong khi Picasso ở trong thời kỳ sung mãn. Nhà họa sĩ xứ Tây Ban Nha nhái theo phong cách của Matisse khi vẽ những nghệ sĩ đu dây và các vũ công, và điều này khán giả có thể nhận thấy như một cố gắng làm sống lại hứng khởi cho Matisse.

Vài năm sau, Matisse hồi phục lại, và Picasso bị mê hoặc bởi hàng loạt những tác phẩm điêu khắc của người họa sĩ Pháp, vẽ và làm những tác phẩm tương tự.

Vào năm 1933, Matisse đã sẵn sàng trả lời sự thách đố của Picasso. Họa phẩm “Daisies” vào năm 1939 của Matisse, gợi ra nét đặc trưng của những đóa hoa cúc trắng trong tác phẩm “Basket of Flowers and Pitcher” vào năm 1937 của Picasso.

Một trong những điều lạ là những tác phẩm trong khoảng 1940-1944. Hai họa sĩ đối chác tác phẩm lẫn nhau, nhưng lại hiếm liên lạc với nhau vì thế chiến thứ II. Đức Quốc xã cấm Picasso triển lãm, và Matisse cũng rút vào yên lặng.

Matisse và Picasso sáng tác một số tác phẩm tương tự nhau nhất trong những năm này. Bức “The Dream” của Matisse năm 1940 gần như sao lại bức “Woman With Yellow Hair” của Picasso 9 năm trước đó. Picasso vẽ bức “The Rocking Chair” năm 1943, âm vang của bức “Dancer in Repose” một năm trước. Khi chiến tranh dứt, cả hai gặp lại nhau, thân thiết hơn bao giờ hết, và thường triển lãm chung.

Phòng triển lãm bao gồm một số họa phẩm của Picasso vẽ sau khi Matisse mất vào năm 1954. Picasso luôn luôn kinh sợ cái chết, suy sụp vì cái chết của người bạn thân, đã từ chối trả lời điện thoại vì sợ phải nghe về cái chết của Matisse. Ông cũng không đi dự tang lễ của Matisse.

Picasso sống lâu hơn Matisse 19 năm.