

TẠ P C H Í

Thơ

S Ồ M ù A T H U 1 9 9 9



T A P C H Í



S Ó M Ò A T H U 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 Lê Thị Thấm 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 Nguyễn Thị
Ngọc Nhung Thân Nhiên Thường Quán Vũ Huy Quang
Nguyễn Huy Quỳnh 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

P.O. Box 1745 Garden Grove, CA 92842

Email: tapchitho@aol.com

Tạp 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

3	<i>Thư tòa soạn</i>	
4	<i>Truyện Kiều...</i>	Đỗ Minh Tuấn
19	<i>Không Ngày Tháng</i>	Thê Húc
33	<i>Stefan Wolpe và...</i>	Hoàng Ngọc-Tuấn
72	<i>Thơ hay Tự Do...</i>	Besnik Mustafaj
115	<i>Thú Đau Thương...</i>	Nguyễn Quỳnh
143	<i>Các Lý Thuyết Hậu Hiện Đại</i>	Phan Tấn Hải dịch
167	<i>Nghiệp Thơ</i>	Lê Đạt

Thơ

16	<i>Tỳ Bà Hành</i>	Bạch Cư Dị-Phan Huy Vịnh
22	<i>Cầu Sắt</i>	Yves Bonnefoy-NĐ.Thường
23	<i>Hóa Thân</i>	Thái Tuấn
24	<i>Rơi Tình</i>	Phan Huyền Thư
26	<i>Tuyên Ngôn Thơ...</i>	Đỗ Kh.
30	<i>Bài Thuyết Giảng Đen</i>	Nguyễn Tiến Đức
60	<i>Phụ bản</i>	Đình Cường
61	<i>Sài Gòn Phố (đường bia ôm)</i>	Uyên Nguyên
67	<i>Phụ Lục</i>	Đỗ Quyên
75	<i>Một Cảnh Xanh cho Người Kosovo</i>	Diễm Châu
103	<i>Nhớ</i>	Bạch Cúc
104	<i>Đọc Ngục Trung Mị Ngữ</i>	Biểu Ý
105	<i>Mai Sau</i>	Đức Phổ
106	<i>Hư Vô</i>	Đài Sử
107	<i>Xé Thơ rồi lại Làm Thơ</i>	Huê Thu
109	<i>Kỷ Niệm</i>	Hải Vân
110	<i>Khiêm Tốn</i>	Trang Châu
112	<i>Cấm Anh</i>	Sương Mai
113	<i>Môi Em</i>	Hạ Thảo Yên
114	<i>Phụ bản</i>	Ngọc Dũng
126	<i>Sau Bản Tin...</i>	Đặng Tấn Tới

128	<i>Tình Yêu</i>	Hồ Minh Dũng
129	<i>Ngày Không Màu</i>	Lê Thánh Thư
131	<i>Quanh Đây Mặt Trời Vẫn Mọc</i>	Nguyễn Lương Ba
133	<i>Sau cánh Cửa, Em Về...</i>	Ngô Tịnh Yên
135	<i>Giống Như Những Lân Đầu</i>	Phan Nhiên Hạo
137	<i>Những Bước Chân Xa</i>	Inrasara
138	<i>Tình Thu</i>	Quỳnh Thi
139	<i>Đà Lạt...</i>	Lê Giang Trần
141	<i>Nấm Mồ Trong Tim</i>	Vương Kim Vân
150	<i>Giữa vô Cùng Bóng Tối</i>	Khiêm Lê Trung
152	<i>Ở Đây</i>	Nguyễn Văn Thọ
153	<i>Đã Tìm Ra Lá Diêu Bông</i>	Nguyễn Văn Cường
154	<i>Những Tuổi Thơ</i>	Lưu Quang Vũ
156	<i>Đêm Nay Trăng Sáng</i>	Phạm Kỳ Đăng
157	<i>Nơi Biển Gặp Rừng</i>	Trần Đình Lương
160	<i>Kỷ Niệm Berlin</i>	Nguyễn Hoài Phương
162	<i>Trên Lưng Áo Tứ Thân</i>	Trần Yên Thảo
163	<i>Nhịp Bấc Trên Cỏ</i>	Trần Tiến Dũng
165	<i>Cái Bể Bơi</i>	Trịnh Thanh Sơn
166	<i>Phụ bản</i>	Nguyễn Đại Giang
172	<i>Ra Mắt</i>	Lưu Hy Lạc
175	<i>Vô Cùng</i>	N.P
176	<i>Đoản Khúc cho Nina</i>	Lê Quỳnh Mai
177	<i>Đôi Khi...</i>	Thế Dũng
179	<i>Hạt Nút Rời Khuy</i>	Thận Nhiên
180	<i>Thư Viện ở Florence</i>	Nguyễn Dũng
181	<i>Đêm Say ở Thị Nghè</i>	Huy Tường
183	<i>Nỗi Đời</i>	Lê Hữu Minh Toán
184	<i>Phụ bản</i>	Thái Tuấn
185	<i>Hậu Cấu Trúc</i>	Terry Eagleton-Ngọc Nhung
208	<i>Chiều ở Núi</i>	Nguyễn Đạt
211	<i>Đọc Kiều...</i>	Khế Iêm
214	<i>Từ Mặt Trời</i>	Michael Palmer-N.Tiểu Kiều
219	<i>Tin Thơ</i>	Nhiều người viết
228	<i>Thơ và Bạn Đọc</i>	

Bìa: Thư Bộ Đầu

Duy trì được TC Thơ là một thử thách lớn, nơi ổn định kinh tế quan trọng hơn là đời sống văn chương; và cảm xúc và đam mê của một vài người không đủ trả một cái giá quá đắt. Nói như thế để chúng ta cùng chia sẻ một điều, chẳng có con đường nào là dễ dàng, và bất cứ cuộc ra đi nào cũng đầy khó khăn, vất vả. Nhưng chúng ta đang đi tìm tiếng nói của chính chúng ta trong một thời đại có quá nhiều thay đổi, và mới lạ, chỉ e rằng sự học hỏi chưa đủ để tạo niềm hứng khởi, tiếp sức cho chúng ta trên hành trình đơn độc. Chúng tôi mong rằng những thân hữu tiếp tục bảo trợ như đã từng bảo trợ, bởi vì đây là diễn đàn đầu tiên và hiếm hoi thể hiện được tinh thần thơ.

THƠ

Truyện Kiều, Bộ Kinh của Quyền Uy của Khoảnh Khắc

Đỗ Minh Tuấn

Trong lời tổng kết và lý giải thân phận của Kiều sư Tam hợp đã vô tình chỉ ra mã số của tâm thức văn hoá Việt trong cốt cách tinh thần và trong thái độ sống của Kiều:

Lại mang lấy một chữ Tình
Khư khư mình buộc lấy mình vào trong
Vây nên trong chốn thong dong
Ở không yên ổn, ngồi không vững vàng
...”Lấy tình thâm trả nghĩa thâm”
...”Oan kia theo mãi với tình”

Nếu Trời là thủ phạm xô đẩy con người theo logic của chữ Mệnh, thì con người cũng tự mình chia tay cho định mệnh kéo đi bởi chữ Tình. Theo cách lý giải có màu sắc Phật giáo này, căn nguyên của mọi khổ đau là ở tấm lòng thốn thức tình đời, một trong những biểu hiện của đức tính “tham, sân, si”. Ở đây, sư Tam Hợp đã chỉ ra một cách sâu sắc và toàn diện cái phương thức sống thiên tình cảm của Kiều với tính chất bản ngã, tính bất ổn, bất định và bất hạnh của phương thức sống này. Từ góc độ triết học ta có thể thấy profile của thái độ sống giàu tình cảm và mặt cảm là thái độ run rẩy dẫn thân vào mỗi khoảnh khắc. Nói cách khác, khi con người sống thường trực bằng tình cảm, nó bị đối mặt với quyền uy của khoảnh khắc và bị lưu đầy trong hố thẳm của khoảnh khắc, không thể

có một sự “yên ổn”, “vững vàng” và xác định bởi nó luôn bị trở thành tù binh chuyển tay qua những khoảnh khắc. Và, để tìm ra một ý nghĩa xác định cho cuộc sống của mình, con người giàu tình cảm và mặc cảm như Thuý Kiều sẽ phải bầu vùi vào một khoảnh khắc nào đó, đưa nó lên ngai để ký thác vào nó toàn bộ lẽ sống của mình, nếu không muốn phải sống triền miên trong mặc cảm oan, bị lịch sử và cộng đồng nuốt chửng về mặt nhân cách và chân lý.

Quan điểm của sư Tam Hợp có thể được qui về hệ tư tưởng Phật giáo, song xét từ góc độ văn hoá, tất cả những điều sư nói về Kiều đều có căn nguyên và biểu hiện trong tâm thức văn hoá Việt Nam với tư cách vừa là hệ quả của lịch sử xã hội, vừa là nguyên nhân của những thực trạng lịch sử văn hoá và xã hội.

Lại mang lấy một chữ tình

Người Việt Nam trọng tình, đòi hỏi con người ăn ở với nhau cho có Tình, cùng lắm thì phải “có lý có tình”. Nhiều khi, “ngoài thì là lý song trong là tình” như tuyên bố của viên quan xử án Kiều trong vụ bê bối với Thúc Sinh. Đây là một thái độ sống lạ, một chuẩn mực văn hoá độc đáo và một tâm thức văn hoá khá đặc thù hầu như không thấy có một cách phổ biến ở các nền văn hoá khác. Khi đã kiên trì một thái độ sống tình cảm tức là đã ký thác nhân cách cá nhân vào trong mạng lưới nhân cách cộng đồng và sự mở rộng tự do đồng nghĩa với sự hạn chế tự do. “*Khư khư mình buộc lấy mình vào trong*” phản ánh các ràng buộc của cá nhân vào cộng đồng, cũng phản ánh cái tự ràng buộc mình vào trong những nhu cầu tình cảm khiến cho hành động của mình không thể phóng túng, sòng phẳng, rạch ròi. Hệ quả là, con người khi đã nối mạng tự do với tha nhân bằng những liên hệ tình cảm thường trực thì nó sẽ rơi vào một tình huống văn hoá phức tạp là luôn bị sự tác động chi phối của trời đất, của tha nhân, không định hình nhân cách và không thể “yên ổn”, “vững vàng” trong cuộc sống như những người sống có lý trí trong những liên hệ khoa học và luật pháp. Đó là tình trạng con người bị xé lẻ trong những khoảnh khắc. Cái tình trạng “ở không yên ổn ngai không vững vàng” là tình trạng khá đặc trưng của đời sống Việt, tâm thức Việt. Khi đã “*khư khư mình buộc lấy mình vào trong*” cái cơ chế nhằng nhịt níu kéo giống như những con giun buộc với nhau thành búi giun thì càng dẫy giụa giải thoát càng tự mình ràng buộc. Chữ “*khư khư*” là vậy, “*ma đưa lối quỷ dẫn đường*”, “*oan kia theo mãi với tình*” là vậy. Cái guồng quay tình cảm với những biến hình của nó mạnh đến mức lý trí với khoa học và luật pháp cũng trở thành nô lệ và bình phong của nó: “*Ngoài thì là lý song trong là tình*”. Và khi đã không có đủ lý trí tỉnh táo để dẫn dắt soi sáng bước đi thì xã hội sẽ vận động theo sự dẫn dắt của những lực lượng ma quỷ:

Ma đưa lối, quỷ dẫn đường
Rật tìm những chốn đoạn trường mà đi

Cái cơ chế tái sản sinh bất hạnh do thái độ sống “khư khư” tình cảm của Kiều mà Nguyễn Du đã chỉ ra thật sâu sắc, dường như có thể vận vào dân tộc Việt Nam! Nó chính là tâm thức văn hoá Việt với phức cảm của nó thể hiện ra trong cuộc sống của Kiều như là một vô thức siêu logic dẫn dắt đời sống và tâm hồn người Việt. Không khó tìm ra các minh chứng trong lịch sử văn hoá và xã hội Việt Nam để khẳng định sự tồn tại của mã văn hoá trên, nhưng đó là công việc của một công trình khác. Vấn đề ở đây chỉ giới hạn trong những biểu hiện của tâm thức văn hoá ấy qua thân phận Thuý Kiều, từ đó cắt nghĩa phần nào sự đồng cảm của đại đa số nhân dân với tác phẩm Truyện Kiều và thái độ tin tưởng Truyện Kiều như tin một cuốn kinh ghi những mách bảo của thần linh.

Kiều là con người tình cảm, nạn nhân của tình đời tình người sâu sắc trong trái tim nên khi gặp con người đồng cảm như Thúc Sinh, Kiều đánh giá như là ân nhân số một của mình, dù thái độ tình cảm của Thúc Sinh đã biến chàng ta thành cái bung xung nhu nhược và bất lực. Nhưng con người tình cảm không cần hiệu quả. Nó chỉ cần tình cảm. Tình cảm của Thúc là tình cảm của người chiêm ngưỡng, nâng Kiều lên thứ bậc của Tiên, của bậc “quốc sắc”, của “toà thiên nhiên” cao vời vợi. Thế là đủ — Thúc đã giải phóng Kiều về văn hoá. Vì thế Kiều không bao giờ có thể quên. Từ Hải cũng yêu Kiều và giành cho Kiều những tình cảm lớn. Nhưng tình cảm của Từ lại gắn với quyền lực, nó nâng Kiều lên địa vị quyền lực trái ngược với con người tình cảm trong Kiều. Tình cảm đó chỉ là sự tăng những nguy cơ bất hạnh, là cách tiếp tay cho Kiều “Khư khư mình buộc lấy mình vào trong” cái guồng quay bất hạnh mà thôi! Lẽ ra phải bỏ sung cho Kiều phần lý trí tỉnh táo của anh hùng thì Từ lại theo những lời khuyên có bản chất tình cảm dưới những phân tích, tính toán giả danh lý trí sáng suốt. Cuộc gặp gỡ với Từ Hải là phép nhân của chữ Tình trong cuộc đời Kiều. Nó phải dẫn đến những oan trái, đoạn trường:

Thưa rằng:” Chút phận lạc loài
Trong mình nghĩ đã có người thác oan
Còn chi nữa cánh hoa tàn
Tơ lòng đã đứt dây đàn Tiểu Lân ...”

Con người tình cảm thường đau đớn và bất lực trước con người lý trí và con người vô cảm. Nếu trong đời Kiều có hai kẻ độc ác nhất làm Kiều nhục nhã đau đớn ê chề nhất thì đó là Hoạn Thư và Hồ Tôn Hiến. Hoạn Thư là người đàn bà quyền uy và lý trí — cái cốt cách mâu thuẫn sâu sắc

với cốt cách tình cảm của Kiều. Phải chăng vì thế mà Kiều coi Hoạn Thư là chính danh thủ phạm? Người Việt Nam ghét kẻ sống không có tình. Những nhân vật có lý trí trong văn học dân gian kiểu Lý Thông, dù có tài thao lược, kinh doanh, tổ chức được công việc sản xuất cho cộng đồng chẳng nữa, cũng vẫn bị coi là kẻ xấu, kẻ ác, đối lập lại với những mẫu người chất phác, tình cảm kiểu Thạch Sanh. Cái thù ghét Hoạn Thư của Kiều lớn hơn thù ghét của hai người đàn bà tranh nhau chồng, đó chính là sự xung khắc của hai cấu trúc nhân cách, hai lối sống, hai bản giá trị, hai hệ văn hoá khác nhau. Đó chính là cái thái độ thù ghét lý trí của cộng đồng tiềm ẩn trong chiều sâu tâm thức Kiều. Vì thế, khi trong cuộc báo oán Hoạn Thư đầu hàng về văn hoá, chuyển sang thái độ tình cảm, chứng minh cho Kiều thấy mình cũng là kẻ có tình, có những đổi xử nhưng tính chất tình cảm trong quá khứ, thì Kiều tha ngay. Lý giải điều này cũng là để bác bỏ ý kiến phê Nguyễn Du tha bổng Hoạn Thư, không để cho Hoạn Thư bị trừng trị sau đó như trong truyện của Thanh Tâm Tài Nhân là thái độ nới tay với kẻ cùng giai cấp quý tộc với mình.

Quan hệ Thuý Kiều, Thúc Sinh, Hoạn Thư tuy nằm trên một bình diện đời sống thực là quan hệ xung đột văn hoá theo kiểu Tam quốc diễn nghĩa. Kiều và Hoạn Thư là đối kháng giữa tình cảm và lý trí, Hoạn Thư và Thúc Sinh là đối kháng giữa đạo đức và thẩm mỹ. Đây chỉ là một cách nói làm bật lên nội dung cơ bản của các mối mâu thuẫn đó. Nói cách khác, nếu Hoạn Thư là lý trí cổ điển của thời Trung cổ, thì Kiều là tình cảm lãng mạn nhân văn của thời Phục Hưng và Thúc là cái nhìn thực tế, khoan dung của thời hiện đại. Kiều bị kẹp giữa một cái nhìn bảo thủ đầy quyền lực và một cái nhìn mới mẻ đầy hoà hiệp bạc nhược. Cái thế giằng xé lưỡng thể đó cũng rất ăn nhập với vị thế đầy phức cảm của thân phận người Việt và tâm thức Việt. Nếu như trước khi gặp Thúc, Kiều là cô gái Việt Nam ở sự hy sinh vì người thân, ở cái bối rối nhập nhằng giữa sinh lực luôn sẵn sàng vượt rào tư tưởng Nho giáo và cái thái độ gián cách với người tình bằng chính cái barie Nho giáo, thì khi gặp Thúc Sinh, Kiều là cô gái Việt ở sự giằng xé liên miên giữa lý trí và tình cảm, giữa lý tưởng và thực tế. Sự biến thiên sinh động trong cuộc sống tâm tư của Kiều trong quãng đời lưu lạc, thể hiện phép biện chứng của chữ Tình, của tâm thức Việt.

Khi gặp Hồ Tôn Hiến, thì con người tình cảm của Kiều vấp phải một tảng đá vô cảm khổng lồ. Với một trái tim nhạy cảm “rộn đường gân với nổi xa bờ” như trái tim Kiều thì các “mặt sắt” vô cảm của họ Hồ là đáng sợ nhất, là thành trì “bất khả xâm phạm”. Cái lý trí sâu sắc nước đời của Hoạn Thư chỉ đưa Kiều đến bi kịch văn hoá, trở thành văn nô, nhưng cái lý trí ấy vẫn còn có cửa ngõ thông sang thái độ kiên trì và thái độ khoan dung của kẻ quyền thế. Cái vô cảm của Hồ Tôn Hiến lộ bịch hoá cái tài của Kiều, vô nghĩa hoá cái tình của Kiều, bi kịch hoá quyền

lực của Kiều, biến Kiều thành kẻ “giết chồng”. Cái vô cảm tàn nhẫn ấy đã đặt con người tình cảm của Kiều lên vành móng ngựa của lương tâm, nhồi nhét vào trong tâm tư đầy những phức cảm giằng xé của Kiều một chữ Trung khô khan, lạ hoắc. Và cái chữ Tình lại “khư khư mình buộc lấy mình vào trong” thêm một lần nữa. Sự giằng xé giữa tình và hiếu đã ngời ngoai, sự giằng xé giữa tình và lý, đạo và đời, cũng đã lắng xuống, giải toả hết sau cuộc báo ân báo oán, cái tình trong Kiều giờ đây lại chuyển sang một cuộc vật vã mới giữa riêng và chung, giữa nước và nhà, giữa công và tội, giữa niềm kiêu hãnh của người được trọng vọng nịnh nọt và nỗi đắng cay của kẻ bị lừa.

Tiến trình nội tâm của Kiều là tấm gương phản ánh cái vật vã ngàn đời của tâm thức người Việt vốn luôn bị giằng xé giữa cái giá trị tinh thần và giá trị vật chất, giữa mục đích và phương tiện, giữa lý tưởng và thực tế, giữa tình cảm và luật pháp, giữa quyền lợi và nghĩa vụ, giữa riêng và chung... Dĩ nhiên là những giằng xé nội tâm như thế thì con người ở đâu cũng từng trải, nhưng ở người Việt, nó trở thành một mã số ổn định một cái gì như định mệnh cho tập tính văn hoá dung hoà, giao thoa cộng sinh giữa các đối cực để tạo thành một phương thức tồn tại, một tập quán suy nghĩ và ứng xử, một mong muốn dung hợp của chiều kích ngôn ngữ hỗn độn của cuộc đời trong một tình cảm thống nhất.

Cái tình trong quan hệ Kim Kiều không phải là tình người, tình đời sinh động hỗn nhiên trong đời sống mà vẫn bị che đậy ú tìm sau bình phong lễ nghĩa. Đó là một cái tình nặng lý trí, chữ nghĩa. Trong lần gặp đầu tiên trong tiết thanh minh, quan hệ Kim Kiều có dáng dấp một “tình yêu sét đánh”, tình yêu từ cái nhìn đầu tiên. Sau đó những ám ảnh rạo rức trong đêm trăng cũng thật sinh động, nó làm cho cái ám ảnh tâm linh về Đạm Tiên trở nên gần gũi và chân thực, không hề mang dáng dấp khả nghi của khái niệm triết luận mà Nguyễn Du kín đáo gài vào như một trái mìn nổ chậm hẹn giờ cho cuộc bùng nổ ở sông Tiền Đường. Thế nhưng, những diễn biến tình yêu của hai người sau đó thật là già cỗi và lý trí, chìm ngập trong điển tích, chữ nghĩa, đạo lý và tính toán, chỉ có mỗi hành vi “Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình” là hành vi hỗn nhiên sinh động của Thuý Kiều ở tuổi “đến tuần cập kê”. Gặp nhau đã rạo rức, tương tư, vậy mà sau khi “giở kim hoàn với khăn hồng trao tay”, phải mất một năm trôi đi nhẹ bằng hai người mới có cơ hội để gặp nhau. Đến nỗi Kim Trọng phải trách:

Trách lòng hờ hững với lòng
Lửa hương chốc để lạnh lòng bấy lâu

Khi gặp nhau, Kiều luôn đứng ở lập trường nhà nho để lên lớp Kim Trọng, tiếng đàn cũng đầy điển tích, oán sầu. Ngay cả cái hành động “Xăm

xăm băng lối vườn khuya một mình” đi sang nhà Kim Trọng trong đêm cùng xuất phát từ một lo âu triết học lo sợ sự mong manh hư ảo của cõi đời:

Nàng rằng: “khoảng vắng đêm trường
 Vì hoa nên phải đánh đường tìm hoa
 Bây giờ rõ mặt đôi ta
 Biết đâu rồi nữa chẳng là chiêm bao!”

Cái hành vi mà các nhà nghiên cứu vẫn gọi là giải phóng phụ nữ theo tình thần nhân quyền tư sản đó hoá ra chỉ là hệ quả của một thái độ hoảng hốt, lo âu trước cái hư ảo phù du của cõi thế theo tinh thần Phật, Lão. Không yêu Kim Trọng sâu sắc nên sau này ta thấy Kiều hành động, suy tư quá tỉnh táo và đầy lý trí, thậm chí ta có thể ngờ rằng: liệu tình cảm của Kiều đã có thể gọi là tình yêu được chưa? Hành động dứt khoát không bị tình yêu níu kéo, dầy vò, nỗi nhớ người yêu cũng mờ nhạt xen kẽ với nỗi nhớ nhà, cái tình yêu với Kim nếu có thực trong tâm hồn Kiều thì cũng thấp hơn cái nghĩa đã dẫn đến hành vi bán mình chuộc cha và gửi duyên qua em gái Thuý Vân. Chữ tình trong Kiều mà Sư Tam Hợp nói đến không phải là tình yêu với Kim Trọng hay với bất cứ ai Kiều từng chung chăn gối mà chính là tình đời, tình người phổ quát, là cái bản tính nghệ sĩ hay bị vấn vương trước tha nhân và ngoại giới của Kiều. Cái tình đó biểu hiện tinh tế nhất trong những rung động tâm linh, thẩm mỹ, biểu hiện cao đẹp nhất, hùng tráng nhất trong nghĩa cả của người con, người chị, biểu hiện sâu sắc thắm thía nhất trong những lúc “một mình lưỡng lự canh chầy”, đối diện với cô đơn, cất vấn, tự thương mình:

Giật mình, mình lại thương mình xót xa

Cái bản tính nghệ sĩ đầy nghĩa cả và cái ám ảnh thân phận đó chính là cái hồn Việt trong đời sống tình cảm của Kiều. cái run rẩy trong mỗi khoảnh khắc hằng sống. Trước đây, các nhà nghiên cứu chỉ tập trung phân tích cái tình của Kiều ở khía cạnh tình yêu, trong đó lại nhấn mạnh khát vọng giải phóng cá nhân. Cách nhìn nhận đó đã trình bày sai lệch bản chất văn hoá của Thuý Kiều, biến Kiều thành một nhân chứng cho khát vọng giải phóng cá nhân theo tinh thần văn hoá phương Tây. Bản chất văn hoá của cái tình trong Kiều là phức cảm của liên hệ cá nhân với cộng đồng, trong đó cái cá nhân, cái tôi bị dồn nén, bị cắt xé bởi cái định mệnh và cái siêu tôi. Phức tâm, phức cảm đó rất đặc trưng cho đời sống tinh thần của người Việt, nó dâng lên từ đáy thẳm bản ngã cá nhân, lan toả trong trời đất, thấm thấu vào các quan hệ gia đình xã hội với những vật vờ giằng xé để rồi mở thông sang các cõi Trời, cõi Phật như một sự siêu giải phóng .

Xem cho rõ mặt biết tôi báo thù

Trong chữ “tình” có nhiều nội dung sắc thái với đủ cả hỷ, nộ, ái, ố, đâu chỉ có yêu thương. Nếu tìm đến bản chất nghệ sĩ trong thái độ trọng tình của người Việt, thì căn nguyên của những tình cảm tiêu cực như thù hận, ghen ghét, đố kỵ mà bản chất là sự tự khẳng định của một bản ngã, mang mặc cảm thân phận, nhạy cảm với những thái độ và hành vi đe dọa nó, phủ định đó. Cho nên, mặt trái của thái độ tình, nghĩa, yêu thương hết mực trong đời sống là sự ghen ghét, hận thù. Trong cổ tích Việt Nam, một người thiếu nữ dịu dàng, đôn hậu như cô Tấm mà khi thù hận cũng đã giăng bẫy giết cô Cám, người em cùng cha khác mẹ, bằng một phương pháp tàn bạo: dội nước sôi vào đầu Cám lúc cô đang tắm. Sau đó, Tấm còn đem xác Cám làm mắm để cho mẹ đi ghê xơi. Không có hành vi nào của con người với nhau trong gia đình có thể độc ác tàn bạo hơn hành vi của Tấm. Vậy mà hành vi ấy được cộng đồng chấp nhận, lưu truyền từ bao đời nay. Khó có thể nói rằng trong tâm thức người Việt không có những hận thù sâu sắc. Cổ tích là những mẫu gốc phản chiếu vô thức của một cộng đồng. Tấm giết Cám để báo thù kẻ đã rắp tâm giết mình, điều đó có thể phần nào được biện minh bằng lý do tự vệ. Nhưng Tấm đã đem xác Cám làm mắm cho đi ghê ăn thì đã vượt quá ranh giới tự vệ, bước vào lãnh địa của cái ác cao cấp - cái ác nhắm vào sự đầy đoạ tinh thần. Bất mẹ ăn thịt con là việc trái đạo Trời, con vật cũng không làm thế. Bản chất của hành vi đó là sự báo thù, hạ bệ đối thủ xuống thấp hơn con vật, tạo ra một phần mẫu truyền đời nhằm răn đe kẻ ác. Song sự răn đe đó phát lộ một tâm thức thù hận sâu sắc và dữ dội trong đời sống tinh thần người Việt - kết quả của một lịch sử vật lộn, đổ máu, nhân nhục để giành quyền sống như một dân tộc độc lập tự cường, an phận với đất đai và quyền hạn đã định “tại thiên thư”.

Trong Truyện Kiều, cái tâm thức thù hận biến dạng từ nỗi hận đời đó đã bộc lộ đậm nét trong đoạn báo oán. Thúy Kiều, sau những đoạn đời long đong chìm nổi với biết bao ân oán giang hồ, đã được hiển vinh dưới bóng cờ Từ Hải:

Đến bây giờ mới thấy đây
 Mà lòng đã chắc những ngày một hai
 Cùng nhau trông mặt cả cười
 Thông dong về chốn tướng mai tự tình
 Tiệc bày thưởng tướng khao quân
 Thì thùng trống trận rập rình nhạc quân
 Vinh hoa bỏ lúc phong trần
 Chữ tình ngày một thêm xuân một ngày

Một trang mới của đời Kiều đã mở ra, lúc đó, lẽ ra Kiều phải nhìn tới tương lai để tìm đường hội ngộ với gia đình, để xiển dương uy vũ của họ Từ, nhưng Kiều lại ngoái về quá khứ để xin Từ cho báo ân báo oán. Cái thói quen nhìn về quá khứ khiến cho người Việt giống hình ảnh người bện thừng trong một ý tưởng của Nietzsche, kẻ luôn đi giật lùi trong đời sống. Cái mặc cảm thân phận, cái ấn tượng bị đập vùi, cái khát vọng tự khẳng định luôn luôn ám ảnh trong chiều sâu tâm thức Việt, khiến cho người Việt ón sâu với người tử tế và thù sâu với kẻ đã ngáng giữa đường đi của số phận mình. Mặc cảm thân phận đã biến một hành vi tốt, xấu rất nhỏ trong một khoảnh khắc thành sự cứu vớt số phận, hay đập vùi số phận. Chính cái tâm thức văn hoá bén nhạy này đã nghiêm trọng hoá những va đập đời thường, trần thế để cảm nhận nó như những ân sủng của thần thánh hay những ác tâm của quỷ dữ. Có dân tộc nào kiên trì nuôi mối thù như người Việt:

Thù này ất hẳn còn lâu
 Trồng tre thành gậy gập đầu đánh què.

Ca dao

Có một nghịch lý trong tâm thức Việt là: Với ngoại nhân thì chiến đấu quyết liệt để đòi độc lập, nhưng giành được thắng lợi rồi thì quên thù hận, còn với người nhà, người làng, người trong nước thì thắng lợi rồi thù hận vẫn còn sâu. Bản chất của nghịch lý đó là thái độ trọng tình khi bị xúc phạm thì phản cảm. Nếu một trong hai bên xuống thang, có lời tử tế trở lại, thì thù hận sẽ tiêu tan ngay như trường hợp Kiều tha bổng Hoạn Thư. Nhưng trong thực tế, nhiều hận thù nội bộ không tiêu tan, thậm chí ngày càng trầm trọng vì các bên điều sỉ diện. Như câu diện mạo trước cộng đồng như một hố thẳm giữa những con người đang có thù hận, nó để ra thói cố chấp, khiêu khích, ra oai để tự khẳng định tư thế bằng mọi giá, dẫn đến tự khoét sâu thù hận. Ở các dân tộc phương Tây, con người có lý trí thường trực phán xét bằng luật pháp và khoa học nên con người không thể tự thổi phồng giá trị bản ngã như trong xã hội trọng tình cảm. Với ngoại nhân, những stress được xả ra trong bạo lực, trong chiến thắng quân sự và chính trị nên thù hận dễ tiêu tan. Trái lại, với nội bộ, những stress được tăng cường tích tụ và dồn nén trong những ràng buộc tình cảm, văn hoá nên trở thành những thù hận tiềm tàng. Giải stress hận thù trong đời sống cộng đồng người Việt đồng nghĩa với quá trình giáo dục lý tính khoa học và luật pháp, giải toả những bức xúc tù mù ngự trị trong tâm thức để sẵn sàng bị kích động, bùng ra trong sự hận thù, hung bạo.

Nếu nhìn từ góc độ tâm thức văn hoá để khảo sát cuộc báo ân báo oán của Kiều thì ta thấy việc Kiều coi Hoạn Thư là “Chính danh thủ phạm” để rồi lại tha bổng trở nên dễ hiểu. Với người Việt, kẻ đáng căm ghét mình

không phải là kẻ tranh đoạt của cải hay tình yêu của mình, mà chính là kẻ xúc phạm đập vùi mình, kích động vào mặc cảm thân phận của mình, bôi nhọ diện mạo mình. Tú Bà chỉ đánh đập, chửi bới Kiều khi Kiều thất tiết và bỏ trốn, không bày trò sỉ nhục linh hồn như Hoạn Thư. Hoạn Thư là kẻ hạ nhục Kiều đến đau đớn ê chề, biến Kiều thành một thứ nô lệ của Thúc Sinh, nên Hoạn Thư trở thành kẻ bị Kiều căm ghét nhất. Nhưng trước ba quân trong cuộc báo oán báo ân, Hoạn Thư nâng Kiều lên cao, hạ mình xin Kiều thương, Kiều được giải toả những ám ảnh về thân phận, hơn thế nữa, lại đặt Kiều trước bài toán nan giải về bảo toàn diện mạo. Kiều tự thú điều bần khoản đó:

Tha ra thì cũng may đời
 Làm ra thì cũng ra người nhỏ nhen.

Tha Hoạn Thư không phải Kiều bao dung hay Nguyễn Du hữu khuynh làm ngược với tiểu thuyết của Thanh Tâm Tài Nhân để bảo vệ người cùng giai cấp quý tộc với mình như có người đã chê trách. Kiều tha Hoạn Thư chính là đã ứng xử theo logic sĩ diện, ưa nịnh, ưa ngọt trong con người Việt Nam xưa nay. Tâm lý bèn nhạy với thân phận và diện mạo đã dẫn đến những trạng thái dễ bị kích động và những hành vi mất chuẩn. Trong khi chính danh thủ phạm được tha bổng thì những kẻ thù hạng hai như Tú Bà, Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Khuyển Ưng lại bị tử hình. Cái cảnh “máu rơi thịt nát tan tành” ở đây cũng tương tự như cảnh Tắm dội nước sôi lên đầu Cám để báo thù. Còn cái cảnh Kiều mời sư Tam Hợp:

....xin hãy rốn ngôi
 Xem cho rõ mặt biết tôi báo thù
 và cảnh:

Ba quân đông mặt pháp trường
 Thanh thiên bạch nhật rõ ràng cho coi

Cũng có cái gì ghê gớm tương tự như cảnh bà dì ghẻ của Tấm đang ăn mắm nhìn thấy đầu lâu của con mình trong hũ mắm kia!

Oan kia theo mãi với tình

Chữ Tình là con dao hai lưỡi vì nó luôn mang bản chất phi chuẩn mực. Trong nhà chứa Tú Bà, Kiều chỉ là một con điểm bán mình, nhưng với tình cảm của mình, Thúc Sinh thấy Kiều là Tiên, là “toà thiên nhiên” cao quý. Còn Từ Hải quyền nghiêng thiên hạ, rạch đôi sơn hà ngang ngửa với triều đình là thế, mà chỉ vì trả nợ cho Kiều một lời nói tri âm tri kỷ

tin ở tương lai sán lạn của mình ngay từ lúc hàn vi mà phải chịu đố cả cơ nghiệp mất bao nhiêu năm tháng và xương máu để dựng xây:

Khen cho con mắt tinh đời
 Anh hùng đoán giữa trần ai mới già
 Một lời đã biết đến ta
 Muôn chung nghìn tử cũng là có nhau

Cái văn hoá “lấy tình thâm trả nghĩa thâm” phi chuẩn mực ấy dường như trái ngược với cái rạch ròi sòng phẳng trong văn hoá phương Tây. Tính chất phi chuẩn mực này một mặt tạo ra thái độ xả thân, nghĩa hiệp, thủy chung, mặt khác, tạo nên một cảnh ngộ đầy nghịch lý trong đời sống cộng đồng là: “Thương người thì khó đến thân”, “Làm phúc phải tội” như ca dao nói hay “Oan kia theo mãi với tình “ như Sứ Tam Hợp nói.

Một xã hội sống theo những luật tắc mơ hồ ước lệ của tình cảm như xã hội Việt Nam, nơi con người phải “tuỳ”, “lựa”, “liệu” trong mỗi khoảnh khắc sống của mình trước tha nhân, phải ý tứ tế nhị “ăn trông nổi ngồi trông hương”, “trông giở bỏ thóc”, nói năng cẩn trọng trong môi trường khắc nghiệt “lời nói đọi máu”, thì tất phải ngày càng lún sâu vào tình trạng không có một chuẩn mực duy lý xác định, thống nhất để làm cơ sở cho bình giá và phán xét. Con người sống trong xã hội ấy là con người sống trong một nghịch cảnh đầy nan giải: thái độ sống tình cảm biến nó thành lệ thuộc kẻ khác, nhưng chính sự phán xét bằng tình cảm khiến nó trở thành kẻ bị bỏ rơi, không có một chuẩn mực ổn định và nhất quán làm điểm tựa cho sự vong thân, dấn thân của nó. Do đó nó luôn có mặc cảm bị “Oan” và luôn thấy cô đơn, “một mình mình biết, một mình mình hay” không có ai chia sẻ. Đời sống của một cộng đồng lấy tình cảm làm chuẩn mực luôn giống như một rừng hoa ăn thịt người, nó xuất phát từ lòng vị tha để gặt về những bất công, oan trái, cô đơn. Sứ Tam Hợp khi chỉ ra cái mã số trong thân phận Kiều cũng đã đồng thời gọi tên cái logic oái ăm trong văn hoá Việt:

Oan kia theo mãi với tình
 Một mình mình biết, một mình mình hay.

Nỗi oan của con người có nguồn gốc ở sự phán xét, định giá thiếu chính xác, thiếu công bằng của tha nhân nói chung và xã hội cụ thể nói riêng. Trong một xã hội lý tính và khoa học chưa phát triển thì mặc cảm oan càng trở nên ám ảnh thường trực trong tâm thức.

Người Việt cực kỳ cô đơn trong đời sống cá nhân, cái cô đơn của một ông vua đầy quyền biến nhưng luôn phải tự mình ra quyết định cho mình và cho người khác trong từng khoảnh khắc. Không có một bộ luật

để hấn tựa vào, ý lại. Mỗi khoảnh khắc là một sáng tạo, một dẫn thân, một phiêu lưu, một khắc khoải dò tìm tha nhân giống như con tàu vũ trụ trong khoảng không bao la luôn phải tìm lẽ sống trong những tín hiệu phát đi kiếm tìm kẻ khác, kết nối với những con tàu khác và những hành tinh khác. Mỗi khoảnh khắc sống là một tình huống mỗi cá thể phải tự ra quyết định, không có ai ra lệnh cho anh ta - mệnh lệnh đã được gài sâu trong trái tim nặng tình từ khi anh ta trở thành một thành viên của cộng đồng. Đó là một thôi thúc truyền kiếp, một mã số văn hoá. Thuý Kiều không thoát khỏi mã số đó, “chữ tình” đó, nên khi tai biến xảy ra Kiều lao theo thôi thúc tiền kiếp hé lộ qua lời tiên tri Đạm Tiên để vong thân vào cuộc lưu lạc vì tình: “bán mình chuộc cha”. Vương ông không ngăn được Kiều, tình yêu với Kim Trọng không ngăn được Kiều. Kiều làm theo mệnh lệnh của chữ tình. Vậy cái mà sự Tam Hợp gọi là “Oan” của Kiều là cái gì đây?

Trong quãng đời mười lăm năm lưu lạc, Kiều có lúc nào bị đánh giá sai, bị nghi oan? Kiều ăn nằm với Mã Giám Sinh bị Tú Bà sỉ nhục, trách Kiều ngoan ngoãn nghe lời Mã. Quả thực là Kiều không chống cự vì Kiều tự nguyện bán mình, khi ăn nằm với Mã Giám Sinh dù Kiều không có tình yêu nhưng vẫn có tư cách người vợ. Vì thế trách Kiều “chẳng văng vào mặt mà mày lại nghe” là lời trách không oan. Kiều bỏ trốn theo Sở Khanh để bị đòn “ba cây chập lại” cũng không phải đòn oan. Kiều dan díu với Thúc Sinh bị Hoạn Thư đánh ghen cũng không oan. Kiều xui Từ Hải đầu hàng bị mang tội giết chồng cũng không oan nốt. Cả đời Kiều không có hành vi nào bị đánh giá sai, bị nghi oan, bị kết tội oan. Vậy mà Sư Tam Hợp buông một câu “xanh rờn”: “Oan kia theo mãi với tình”, là ý nghĩa gì đây? Khái niệm “Oan” ở đây vừa có nội dung tôn giáo “Tiền oan nghiệp chướng” theo quan niệm nhà Phật mà Sư Tam hợp là xương ngôn viên, vừa có ý nghĩa triết học như là một khát vọng công bằng luôn bị xúc phạm trong từng ngày sống, lại vừa có sắc thái một tâm thức văn hoá, một mặc cảm “oan” của con người trong xã hội tình cảm phi chuẩn mực như xã hội Việt Nam.

“Oan” ở đây không phải là trạng thái của kẻ bị nhìn nhận sai sự việc, mà là một ám ảnh của kẻ bị đánh giá sai ý nghĩa. Đó là một mặc cảm về sự đàng điếm, tha hoá, đánh mất bản thân trong tâm thức một cộng đồng luôn phải tạm đánh mất mình trong dung hợp, cộng sinh để mà tồn tại. Ta thấy rất rõ trong đời Kiều những biến cố ẩn chứa mã số văn hoá ấy của cộng đồng. Từ sự bán mình vì một siêu cứu cánh, đến việc làm điếm “ong qua bướm lại đã thừa xấu xa” như là những chấp nhận thực tại, cho đến quá trình nô lệ hoá của người anh hùng sau thắng lợi — tất cả đều ẩn chứa những mã số của thân phận dân tộc Việt mà Nguyễn Du là người biện minh vĩ đại cho bản chất vị tha cao đẹp xuyên suốt chuỗi hành vi tha hoá, xấu xa theo quan niệm của thói thường này. Từ khoảnh khắc bị

vu oan, Kiều dấn thân vào giải quyết tình huống và cái động lực cao cả trong khoảnh khắc ấy biện minh cho tất cả hành vi thực tế trong tương lai trời dạt của Kiều. *Truyện Kiều cũng là một tuyên ngôn, một bộ kinh dạy về đạo lý và quyền uy của khoảnh khắc, ở đó, con người như con đom đóm loé lên những tia sáng vĩnh cửu trong suốt đường bay mờ nhạt, bơ vơ và lẩn quẩn của mình.* Trong ý nghĩa đó, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du không chỉ là sự thách thức nhân văn trước đạo lý phong kiến như nhiều người đã quan niệm một cách dễ dãi, mà chính là tuyên ngôn văn hoá của một cộng đồng vận hành theo tình cảm, luôn ứng xử để đối phó với khoảnh khắc bằng tất cả tình cảm với tha nhân để rồi đánh cược cả tương lai vào cái khoảnh khắc bất trắc, âm u ấy. /.

BẠCH CƯ DỊ

Tỳ Bà Hành

Bến Tầm Dương canh khuya đưa khách
Quạnh hơi thu lau lách đìu hiu
Người xuống ngựa, khách dừng chèo
Chén Quỳnh mong cạn, nhớ chiều trúc ti.
Say những lống ngại khi chia rẽ,
Nước mênh mộng đượm về gương trong;
Đàn ai nghe vắng bên sông,
Chủ khuấy khỏa lại, khách dùng dăng xuôi.
Lần tiếng sẽ hỏi ai đàn tá?
Dừng dây tơ nấn ná làm thình.
Dời thuyền ghé hỏi thăm tình,
Chong đèn, thêm rượu, còn dành tiệc vui.
Mời mọc mãi, thấy người bỏ ngõ,
Tay ôm đàn che nửa mặt hoa;
Vặn đàn mấy tiếng dạo qua,
Dấu chưa nên khúc, tình đà thoảng hay.
Nghe náo nuốt mấy dây buồn bực,
Dường than niêm tẩm tức bấy lâu;
Mày chau tay gẩy khúc sầu,
Dãi bày hết nỗi trước sau muôn vãn.
Ngón buông, bắt khoan khoan diu dặt,
Trước Nghê thường sau thoát Lục yêu:
Dây to dường đổ mưa rào,
Nỉ non dây nhỏ khúc nào chuyện riêng.
Tiếng cao thấp lực chen lẫn gẩy,
Mâm ngọc đầu bông nảy hạt châu;
Trong hoa oanh riu rít nhau,
Nước tuôn róc rách, chảy mau xuống ghềnh.
Nước suối lạnh, dây đàn ngừng dứt,
Ngừng dứt nên phút bật tiếng tơ;

Ôm sầu, mang giận giận ngơ,
 Tiếng tơ lạnh ngắt, bấy giờ càng hay.
 Bình bạc vỡ tuôn đầy mạch nước,
 Ngựa sắt giông, xô xát tiếng đao;
 Cung đàn trọn khúc thanh tao,
 Tiếng buông xé lụa, lụa vào bốn dây.
 Thuyền máy lá đông tây lặng ngắt,
 Một vầng trăng trong vắt lòng sông;
 Ngậm ngùi đàn bát xếp xong,
 Áo xiêm khép nép hầu mong dải nhời.
 Rằng: “Xưa vốn là người kẻ chợ,
 Côn Hà Mô trú ở lân la;
 Học đàn từ thuở mười ba,
 Giáo phường đệ nhất chỉ đà chép tên.
 Gã Thiện Tài sợ phen dừng khúc
 Ả Thu Nương ghen lúc điểm tô;
 Ngũ Lăng, chàng trẻ ganh đua
 Biết bao the thắm chuốc mua tiếng đàn.
 Vành lược bạc gãy tan nhịp gõ,
 Bức quần hồng hoen ố rượu rơi;
 Năm năm lần lửa vui cười,
 Mãi trắng hoa chẳng đoái hoài xuân thu.
 Buồn em trảy, lại lo đi thác,
 Lân hôm mai đổi khác hình dung;
 Cửa ngoài xe ngựa vắng không,
 Tuổi già mới kết duyên cùng khách thương.
 Khách trọng lợi, khinh đường ly cách,
 Mãi buồn chề sớm tịch nguồn khơi
 Thuyền không đậu bến mặc ai
 Quanh thuyền trăng dải, nước trôi lạnh lòng.
 Đêm khuya sự nhớ vòng tuổi trẻ,
 Chợt mơ màng dòng lệ đỏ hoen.
 Nghe đàn ta đã trạnh buồn
 Lại rầu nghe nổi nỉ non mấy nhời:
 “Cùng một lửa bên trời lặn đặng,
 Gặp gỡ nhau lọ sẵn quen nhau;
 Từ xa kinh khuyết bấy lâu,
 Tầm Dương đất trích gổ sấu hôm mai.
 Chốn cùng tịch lấy ai vui thích,
 Tai chẳng nghe đàn địch cả năm:

Sông Bồn gấn chốn cát lằm,
Lau vàng trúc võ, âm trầm quanh hiên.
Tiếng chi đò nghe liền sớm tối:
Cuối kêu sấu, vượn hót véo von;
Hoa xuân nở, nguyệt thu tròn,
Lần lần tay chúc chén son ngập ngừng,
Há chẳng có ca rừng, địch nội?
Giọng líu lo, buồn nổi khó nghe;
Tỳ bà nghe dạo canh khuya,
Gần như tiên nhạc gần kề bên tai.
Hãy ngồi lại gảy chơi khúc nữa,
Sẽ vì nàng soạn sửa lời ca”.
Đứng lâu đường cảm lời ta,
Lại ngồi lựa phím đàn đà kíp đây,
Nghe nã nuốt khác tay đàn trước,
Khấp tiệp hoa sứt mướt lệ rơi:
Lệ ai chan chứa hơn người?
Giang Châu tư mã đượm mùi áo xanh...

Phan Huy Vịnh (1800-1870) dịch
(Trích trong “Ngôn Ngữ Thơ” của Nguyễn Phan Cảnh)

Không Ngày Tháng

Thê Húc

Tặng anh hôn cháu N.Đ.K

Lời giới thiệu: nhà văn Thê Húc, tên thật Phạm Văn Hạnh, là một người gốc gác miền Nam, nhưng đã sinh trưởng tại Hà Nội Thời trẻ, ông và nhà văn Nguyễn Tuân đã từng là một đôi bạn chí thân. Năm 1942, Phạm Văn Hạnh cho ra mắt tác phẩm “Giọt Sương Hoa” của ông, một cuốn thơ rất khác lạ, và “Xuân Thu Nhã Tập”, một tuyển tập thơ cũng không giống ai, chung với Nguyễn Xuân Sanh và Đoàn Phú Tứ. Họ là những trí thức có chân tài, muốn đi xa hơn phái lãng mạn, nhưng vì xuất hiện bất thần ở ngay trước khúc quanh của lịch sử, nên không được đón nhận. Nhưng, hình như cái lớp sơn đen phủ nhận của vài nhà phê bình nông cạn đang tróc dần? Sau 45, Phạm Văn Hạnh trở vào Nam làm báo, viết lách dưới bút hiệu Thê Húc, như một kỷ niệm của Hà Nội mến yêu. Trong khoảng cuối thập niên 40' và đầu thập niên 50' ở Sài Gòn, ông và các văn hữu (Thiên Giang, Tam Ích, Hợp Phố) đã cộng tác với nhà xuất bản Nam Việt để thành lập tủ sách Chân Trời Mới. Từ năm 1949 ông đã làm trưởng ban dịch thuật tin tức quốc tế cho Việt Tân Xã (Vietnam Press) cho tới ngày di tản vào giữa tháng Tư

75. Sang Mỹ với gia đình, ông đã sống ở New York thêm được 12 năm và đã qua đời trong năm 87, hưởng thọ 74 tuổi. Ông còn để lại thêm hai bản dịch: “Bài Hát Tỳ Bà” của Bạch Cư Dị, và “Tia Nắng”, một tuyển tập truyện ngắn của nhà văn Cu-ba Carlos Montenegro. “Không Ngày Tháng” là một bài tưởng niệm đã đăng trên một tờ nhật báo ở Sài Gòn trong năm 1947, được viết để tặng một người cháu 19 tuổi, đã chết thê thảm trong tù (bị Tây bắt tra tấn bằng phơi nắng đến chết). Người cháu này tên Nguyễn Đăng Khoa, một cựu học sinh Pétrus Ký đã đỗ bằng Thành Chung, nhưng vì yêu nước nên đã bỏ học ra chiến khu. Anh Khoa cũng là bà con họ của anh Nguyễn Đăng Thường, lúc ấy lên chín tuổi, trưà chiều hay theo bạn bè nhảy xuống sông Đồng Nai bơi lội. Bài viết ngắn này vừa được gia đình họ Nguyễn bất ngờ tìm thấy lại, qua bản chép tay (với các lỗi hời hợt!), của một cô em họ lúc ấy là một học sinh ưu tú “trường dâm” Marie Curie. Chị Nguyễn Bình Thanh hiện đang sống tại Sài Gòn, đã chuyển ngữ tiếng Pháp một số truyện ngắn đã chiếm nhiều giải thưởng, phần lớn của các nhà văn nữ tên tuổi trong nước (Nguyễn Hương, Phan Thị Vàng Anh, Nguyễn Thị Minh Ngọc, Nguyễn Thị Thu Huệ, Nguyễn Thị Châu Giang, Trâm Hương...), in chung trong tuyển tập “Le serment au clair de lune/Lời thề đêm trăng” (nxb Thế Giới, Hà Nội, 1997). Truyện ngắn “Lời thề đêm trăng” và tiểu thuyết nổi tiếng nhất là “Người đẹp Tây đô”, của Trâm Hương, đã được đưa lên màn ảnh thu hoạch thành công đáng kể và đã được tuyển chọn để chiếu trong các Liên hoan trong nước và nước ngoài.

Nhà thơ Lý Bạch đã coi đời như giấc mộng lớn. Nhà thơ Tản Đà còn đềo thêm “giấc mộng con”. Thầy Trang Tử lại chêm vào con hồ điệp! Đối với cổ nhân, đời hoặc như bóng câu qua cửa sổ hoặc như sự “hóa thành mồi mẫm”, hoặc như canh bạc, hoặc như tấn tuồng... Nhà Phật bảo đời là bể khổ, Lão Tử nói đời là nơi ở đậu. Edgar Poe than đời như nắm cát thoát ra trong nắm tay, không sao cầm lại được.

Nhưng Goethe cả quyết đời là một cuộc chiến đấu.

Rút cuộc tưởng không cần phải là nhà đại thi sĩ mới cảm thấy cảnh phù du của nhân thế, là nhà đại tư tưởng mới hiểu biết lẽ tương đối của doanh hoàn, là nhà đại khoa học mới chịu nhận luật sinh tồn của vạn vật.

Chỗ “tiểu di,” là do cái thái độ “duy tâm” tùy theo thể chất và hoàn cảnh: “người buồn cảnh có vui đâu...?”

Mà chỗ “đại đồng” chung qui không ngoài cái bản cốt “duy vật”, cái tính cách cạnh tranh.

Đời là cảnh Phù du, nên người ta càng chống chỏi với cái “khổ”, là lẽ tương đối nên càng xung đột với cái “tạm”, là luật sinh tồn nên càng chiến đấu với cái “chết”.

*

Từ địa hạt cái tế bào đến phạm vi một xã hội nói đến sống tức là nói đến tranh đấu. Tranh đấu để chiến thắng kẻ thù nghịch hoặc tên nó là vi trùng, là thiên niên, là giai cấp... “vạn vật tương tàn” là điều kiện tất nhiên của vạn vật sinh hóa.

Trong cuộc giao phong vũ trụ, mỗi sinh vật là một chiến sĩ, và đời quả là một cuộc chiến đấu không ngừng. Ngừng là bại, và bại là chết. Hay nô lệ thì cũng thế.

*

Con người SỐNG nhiều nhất là CHIẾN SĨ, vì chiến sĩ gần nhiều nhất với cái chết và gần với nhiều cái chết nhất.

Sống bên cạnh cái chết.

Và ở trên cái chết.

YVES BONNEFOY

Cầu Sắt

Chắc là ở cuối một con đường dài trong tuổi nhỏ
Tôi từng đi suốt đã luôn luôn có một
Cái ao dẫu,
Một khoảng chết nặng nề hình chữ nhật dưới một bầu trời
đen.

Từ ấy thơ
Đã tách dòng nước của mình khỏi những dòng nước khác,
Không vẻ đẹp nào không sắc màu nào giữ níu thơ lại,
Thơ chỉ bận bịu với sắt và đêm thối.

Thơ đang nuôi
Một chuỗi sấu dài xuôi theo bờ sông chết, một chiếc cầu
sắt,
Bắt qua bờ bên kia vắng khuya hơn,
Là của thơ trí nhớ độc nhất và chân tình độc nhất.

Sự Bất Hoàn Hảo Là Cái Đỉnh

Vấn đề là đã phải hủy và hủy và hủy,
Vấn đề là đã phải trả bằng cái giá đó để thoát nguy.

Hủy hoại khuôn mặt trụ trơ đang hiện lên trong tảng thạch,
Búa nát mọi hình thể mọi vẻ đẹp.

Ưu ái sự hoàn hảo bởi là ngưỡng cửa,
Nhưng nên quên ngay sau khi được biết và lúc nó đã chết,

Sự bất hoàn hảo là cái đỉnh.

Nguyễn Đăng Thường chuyển ngữ

THÁI TUẤN

Hóa Thân

Tôi nọ nhìn tôi kia
Râu tóc đã phai màu
Bật cười lên hô hố:
“Chúng mình khó xa nhau
Hỡi con yêu của bố.”

Cõi Thơ

Cõi đất cuộc bể dâu
Cõi người không quán trọ
Qua hình sắc muôn màu
Cõi trời ai hẹn nhau

PHAN HUYỀN THƯ

Rơi Tình

Anh rơi trong em
Rơi trong không buổi chiều rơi huyễn hoặc
nắng rơi chiều bất chợt nắng quái hơn

Anh rơi cùng em
Rơi cùng sương đêm giấc mơ rơi tuyệt vọng
Tình yêu rơi nổi rơi buồn.

Anh rơi ngoài em
Không anh, thời gian rơi bất tận
Lá vàng rơi mùa rơi thu quên lãng
Ngoài em, tuổi rơi dài.

Không Thường

Những con ve tâm thần gào xước mặt trưa
hè đồng tính lang thang
giấc ngủ bóng đè
u mê gió.

Rồi hạt mưa hồi xuân
thất thế tìm chồi đâm lạc.

Nắng chín dần đều
quả lữ làng cầu mong tu hú.
Giấc em thánh địa cỏ
bóng anh đè tìm lịch tiết điệu mùa.

Chích choè lửa giữa cổ thơ
thơ không lửa
đốt giọng thành kẻ khác.

Râm ran đỉnh trưa
vòm sầu ve tress

Hè bất đắc kỳ tử khi đang truy phong.

Mãn Tình

Sạch yêu rồi
tím dấy cờ khởi nghĩa
Tuổi mãn tình già
chẳng vớ được nhau.

Nhắc là đau
nhắm mắt nhắm khe khẽ.
Nhớ tự trào
tình hát mị vu vợ...

Một ngày còn không
Một đời
chẳng thà...

Sạch yêu rồi
thì nằm vạ tình sông.

17-4-99

ĐỖ KH.

Tuyên Ngôn Thơ Cho Thiên Niên Kỉ Tới

Làm thơ mãi võ giang hồ khách
Cao đôn hoàn tán thuốc gia truyền

Thơ chuyên trị bệnh cùi
Bệnh tiểu đường và bệnh đái ra máu
Bệnh hoa liễu
Bệnh ngoài da và kinh nguyệt không đều

Chúng ta thơ cho đẹp những gì còn xấu
Chúng ta thơ cho sạch những gì bẩn thỉu
Chúng ta làm sáng mắt những người mù

Từ bây giờ cho một ngàn năm trở về sau

10/04/99

*Krung Thep Princesses
Mingles Bar Midnight Blues*

Put me up!
Put me down!
Put my feet back on the ground!

Cô này thấp mà mặc váy ngắn
Đế mười phân không cao được cẳng

Giết hết sức sống tôi bằng tiếng ca

ở phòng trà từng hai khách sạn
Atrium 1880 Pechturi Vọng Các

Công chúa của sàn diễn
Công chúa của hớt tóc máy lạnh
Công chúa của bồn tắm nước nóng
Những công chúa nằm dạng

Mười hai tháng biển sinh sôi
Cửa em lớn nhỏ ngồi coi thủy triều ¹

Những công chúa vùi đầu gằm bàn
Miệng nhóp nhép
Những công chúa vĩa hè

Les princesses!
Les princesses de la rue! ²

Công chúa tôi
ở Hộp Đêm Khách Sạn Hà Nội
Chân ngắn nào cũng như chân ngắn nào
Đầu gối nào trên sân khấu cũng giống nhau

Nhìn em nhảy múa hình hài lả lơi ³

ánh đèn màu
Ai cũng giống ai
Nàng giờ chân giờ tay

Country roads,take me home!
Breaking heart! Aching heart!
Who will ever stop the rain...

Và

Mùa này vắng những cơn mưa...

Tôi buồn muốn khóc
Mãi không được một giọt nước mắt
Nhỏ vào vodka nước cam.

Obladiblada.

12/04/99

1. Cao Đông Khánh: “ Cửa tôi...”
2. Tài Lực
3. Ngu Yên

Kumpelnest 2000

Móng đỏ
Đêm trắng
trời mới xám
Bàn chân không vớ

(Berliner Luft
Walkyries Lied
Thou still unravishedá...
Charly Check Point
Unter den Linden)

Dép số bao nhiêu tôi không biết
Xin lỗi cô nương vừa đạp phải
Dương vật tôi bé nhỏ và run rẩy
Nhắc một ngày chưa tỏ Đông Tây
./.

...bride of quietness (John Keats)

NGUYỄN TIẾN ĐỨC

Bài Thuyết Giảng Đen

Người ta thông báo trên mạng tin chẳng chặt
về cuộc thảm sát tại Kosovo và Colorado
mùa chớm xuân
cùng lúc mùa ôdôn
đang mở những lỗ thịnh nộ từ trời.

Cùng lúc nhà phê bình văn học
mặc áo sơ mi đen
đọc bài thuyết giảng đen về thơ cuối thế kỷ
với lời cặn và sỏi căm
lấn tiếng hót của chim gai bị cửa hòng.

Anh thấy cùng lúc
người thi sĩ đeo đầy túi gạch
đi bên Nàng Thơ đeo voan đen
sau cỗ xe tang hoàng hôn
chứa quan tài ngôn ngữ cặn máu
tiến vào lầu hỏa thiêu
mái sơn màu lá
trong nghĩa trang cỏ lặng
với khúc bi ca trang trọng tiếng trống kèn.

Anh thấy chỉ có em
mở được mùa lạ với những chiếc khuy áo hạ
em không cài
anh thấy đường cong của rắn
bước chân em chột hoang đàng
lén vào vườn cấm âm u lời cầu nguyện
mùi da em ám từng ngọn cỏ phục sinh
và bóng tối nở rộ tròn mắt em ánh tội.

Anh thấy vòm tóc em cúi xuống anh
 thành am cỏ Zen huyễn hoặc
 nghe phách sóng thổi thúc
 từ mắt em âm vang.

Miệng em vực đe dọa trống rỗng
 cần được lấp đầy
 bằng những nụ hôn chứa mật lịm hoa man
 và môi em hai bờ ửng cô đơn
 cần được nối lại
 bằng những cơn lốc đam mê chưa tiết lộ.

Bóng tối lỏng dưới đáy ly thủy tinh
 trong từng giọt cà phê
 em uống cùng anh những phút vội.

Dấu dếp em màu nồn chuối
 để lại trên đường hoài hương
 của trí nhớ chập chờn cơn đau dài.

Cùng lúc anh muốn thông báo
 với riêng em: anh không thể dùng dấu lặng
 làm lịm tắt
 tiếng những hạt cát biển
 trượt qua kẽ tay em
 thơm mùi dậy thì.

Tiếng đồng hồ đeo tay của em
 có con bướm nhỏ đỏ màu hoa dâm bụt
 chạy vòng vòng phai dần mùa lửa lựu.

Tiếng xưng tội vu vợ của em
 trong thánh đường ướp hương huệ trắng
 có lần anh bắt gặp em đi lễ
 với đôi dếp da trần thật.

Tiếng úa tàn khi em đi trên lá
hát lời cuối của mùa thu
mùa thu không có cụm thạch thảo
cho em ngắt.

Anh cũng có một thông báo cuối
cho riêng em:
người ta sẽ nổi lửa ở bắc và nam cực
để đón mừng thiên niên kỷ
còn anh anh sẽ trồng một đóa hồng
rất trắng rất thơ dại trên băng lạnh
cho em.

Stefan Wolpe và Bài Giản Ứng Khẩu về Dada

Hoàng Ngọc-Tuấn

gửi Austin Clarkson, với sự tri ân

I

Mãi đến hôm nay, hơn 80 năm sau khi Dada ra đời, chữ “Dada” vẫn còn để lại một ấn tượng *đặc biệt* trong ý nghĩ của nhiều người. Tôi dùng chữ “đặc biệt” ở đây với cảm giác chua chát. Sự thực là nhiều người, mỗi lần đề cập đến hay nghe nhắc đến chữ “Dada”, vẫn chỉ nghĩ đến nó như một phong trào yếu tử mà bản chất chỉ là một trò đùa, một trò lường gạt, một trò thời trang lập dị, một sự phá hoại nghệ thuật, hay một thái độ phản kháng cực đoan nhất thời của một nhóm nghệ sĩ lập dị thời Đệ Nhất Thế Chiến. Phản ứng của nhiều người, đối với chữ “Dada”, là phản ứng lộ vẻ giễu cợt, chê bai, hay thẳng thừng kết án. Khi được hỏi về những giá trị tích cực của Dada đối với nền nghệ thuật đương thời, nhiều người hẳn rất ngạc nhiên: “Giá trị tích cực ư? Dada chết yểu như thế là may lắm cho chúng ta.”

Ngay cả trong rất nhiều từ điển nghệ thuật hiện đại, chữ “Dada” cũng chỉ được đề cập một cách sơ sài, đầy thiếu sót. Thậm chí, có khi người viết từ điển còn mô tả Dada bằng một giọng điệu mang tính cách lên án hết sức phiến diện. Thử giở cuốn *Current Literary Terms: A Concise Dictionary* của A.F. Scott, chúng ta đọc thấy:

DADAISM. *Dada*, tiếng Pháp, là con ngựa gỗ cho trẻ nít cưỡi chơi; *être sur son dada*, cưỡi ngựa gỗ. Một phong trào mang tính cách phá hoại và hư vô chủ nghĩa trong nghệ thuật và văn chương được dấy lên ở Zurich, vào khoảng 1916, bởi Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp. Nó là sự diễn tả của một tinh thần phản kháng đối với những thảm cảnh kinh hoàng của chiến tranh, và nó sử dụng thái độ diễu cợt để đập phá tất cả cảm thức về truyền thống trong các nghệ thuật, đập phá tất cả giá trị của phẩm hạnh. Joán Miró, Marcel Duchamp, Max Ernst là những thành viên cột trụ. Kurt Schwitters tạo nên *Merzbild* - những bức tranh làm bằng rác - và khẳng định, 'Bất cứ cái gì nghệ sĩ khạc nhổ ra cũng đều là Nghệ Thuật'. Trong một màn tạp hí, Hugo Ball, trong bộ quần áo quái dị, đọc bài thơ của ông, khởi sự là:

Gadji beri bimba

glandridi lauli lonni cadori

và kết thúc cũng tối tăm vô nghĩa như thế.

Chủ nghĩa Dada vận động giữa sự cuồng tưởng và sự phá hoại. Ảnh hưởng của nó lan từ Paris đến Luân Đôn và Nữ Uớc, rồi một lúc nào đó trong những năm 1920 nó hoà nhập vào chủ nghĩa Siêu Thực.¹

Loại từ điển như vậy rất phổ thông, và những cách mô tả như vậy sẽ mãi mãi không cho phép quần chúng thấy được những giá trị tích cực của Dada.

Tất nhiên, cũng có một số từ điển nhắc đến vài đóng góp của Dada vào kho tàng ý niệm và kỹ thuật sáng tác nghệ thuật hiện đại. Trong *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* của J.A. Cuddon, có đoạn viết về mỹ học Dada như sau:

[...] Chữ căn bản trong kho từ vựng của nhóm Dada là 'hư vô'. Trong nghệ thuật và văn chương, thực chứng của 'mỹ học' này là chủ yếu ở kỹ thuật collage: việc sắp xếp những sự vật và từ ngữ bất-liên-hệ dưới một dạng ngẫu nhiên. . .²

Viết về mỹ học Dada trong vài hàng chữ, và đặt chữ mỹ học vào trong dấu nháy, rõ ràng Cuddon nghi ngờ về giá trị của Dada. Cuddon ghi nhận rằng collage là một kỹ thuật của Dada, nhưng cách viết của Cuddon lại cho thấy rằng ông xem kỹ thuật collage chỉ tạo được những tác phẩm

1. A.F. Scott, *Current Literary Terms: A Concise Dictionary* (London: MacMillan, 1983) 72.

2. J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin Books, 1991) 216.

vô nghĩa: ông nhấn mạnh chữ ‘hư vô’ và xem collage là thực chứng của chữ này.

Bộ *Encyclopaedia Britannica* có ghi nhận một số điểm tích cực hơn:

[...] Dada đã tạo nên được những tác động mang tầm ảnh hưởng rộng đối với nền nghệ thuật của thế kỷ 20. Những kỹ thuật sáng tạo bao gồm sự đột hiện (accident) và ngẫu nhiên (chance) - trước hết được thí nghiệm bởi Duchamin trong “3 Standard Stoppages” (1913-14; hiện trưng bày tại Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại, Nữu Ước) và bởi Arp trong “Squares Arranged According to the Laws of Chance” (1916-17; Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại) - sau đó được ứng dụng bởi phái Siêu Thực và phái Biểu Hiện Trừu Tượng. Nghệ Thuật Ý Niệm (Conceptual Art) cũng bắt rễ từ Dada, vì chính Duchamp đã là người đầu tiên đưa ra quan niệm rằng hoạt động tinh thần (“sự biểu hiện trí tuệ”) của nghệ sĩ thì quan trọng hơn rất nhiều so với tác phẩm được sáng tạo.³

Bộ *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, do Leonard S. Klein chủ biên, còn ghi nhận nhiều điểm tích cực hơn nữa. Bộ này nêu lên rằng:

Phong trào Siêu Thực, được mở đường bởi Dada, đã [...] thừa hưởng những thái độ và những lý thuyết như sự khai triển tính cách xung đột giữa các yếu tố tương phản, và những kỹ thuật như collage (kể cả việc Hans Arp [1887-1966] dùng các mảnh báo rách dán vào nhau) và viết tự động (automatic transcription); [...] những kỹ thuật như loại thơ đồng hiện của Dada, được diễn đọc bằng nhiều ngôn ngữ trong cùng một lúc. [...]

Lý thuyết của Dada mang tính cách mạng, và những kỹ thuật của Dada, cả về tạo hình lẫn ngôn từ, [...] đã gợi hứng cho nhiều kiệt tác...⁴

Klein cũng nêu lên một số ví dụ tiêu biểu như những bài “thơ âm thanh” (“sound sonatas”) đã được Schwitters viết và diễn đọc hết sức nghiêm túc và đầy đam mê; những bức *photomontage* của Raoul Hausmann thực hiện như một sự thách đố đối với cách cảm nhận thông thường về cái thực và hư; cùng những thi tập của Tristan Tzara như *Vingt-cinq poèmes* (1918), và *L’homme approximatif* (1925).

3. *Encyclopaedia Britannica* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1986), vol.3, 843.

4. Leonard S. Klein, *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* (New York: Frederick Ungar, 1981), vol.1, 530-31.

Tuy nhiên, có lẽ vì không nhắm vào mục đích diễn giải vấn đề dưới nhãn quan mỹ học, các từ điển nghệ thuật chỉ thực hiện một ít công tác liệt kê tổng quát, và chưa có bộ nào diễn giải cho độc giả một cách rõ ràng về những giá trị mỹ học tích cực thực sự của Dada. Điều này, cộng với chính những tuyên ngôn gây shock của những người Dada, cộng với chính sự ra đời rất ồn ào và sự giải tán rất nhanh chóng của phong trào Dada, làm cho danh xưng Dada vẫn tiếp tục là một ẩn tượng khó hiểu và khó chịu.

Như thế, vấn đề chúng ta cần là một sự diễn giải rành mạch. Nhiều người có thể biết sự kiện rằng Dada đã tạo nên và để lại một số ý niệm mỹ học và kỹ thuật sáng tác cho các trường phái sau đó. Độc giả có thể thu thập được rất nhiều dữ kiện về các nghệ sĩ, các tác phẩm, và các hoạt động của Dada từ 1916 đến 1923, qua rất nhiều sách biên khảo từ sau Đệ Nhị Thế Chiến đến nay. Những cuốn quan trọng được viết bằng Anh ngữ có thể kể là: *The Dada Painters and Poets* (1951) của Robert Motherwell; *Art and Anti-Art* (1965) của Hans Richter (một thành viên của Dada); *Dada* (1969) của M. Sanouillet; *Dada and Surrealist Art* (1969) của W.S. Rubin; *The Poetry of Dada and Surrealism* (1970) của M.A. Caws; *Dada: Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature* (1971) của M.L. Grossman; *Dada: Monograph of a Movement* (1975) của W. Verkauf; và *Dada Spectrum: Dialectics of Revolt* (1978) do R. Kuenzli và S. Foster chủ biên. Bên cạnh đó, rất nhiều sách Pháp ngữ và Đức ngữ, cùng với vô số luận văn trong nhiều thứ tiếng, cũng đã bàn về Dada. Tuy nhiên, thực quá hiếm hoi để chúng ta tìm thấy một sự dẫn giải súc tích và sâu sắc về Dada do một nghệ sĩ sáng tạo nào đó trình bày qua chính kinh nghiệm bản thân khi ứng dụng các ý niệm mỹ học và kỹ thuật sáng tác của Dada. Chính kinh nghiệm cụ thể trong khi sáng tác của một nghệ sĩ sẽ khai lộ tính cách khả dụng của các ý niệm mỹ học và kỹ thuật sáng tác mà người ấy ứng dụng; và tốt hơn nữa, nếu người ấy không phải là thành viên của Dada, vì chính điều này sẽ cho phép chúng ta nhìn về Dada qua một con mắt khách quan hơn.

II

Hết sức tình cờ và may mắn, tôi tìm thấy một sự diễn giải rất súc tích và sâu sắc qua một bài giảng ứng khẩu của Stefan Wolpe, một người không phải là thành viên chính thức của Dada (không tài liệu nào về Dada nhắc đến ông), và còn thú vị hơn thế nữa: ông không phải là một nhà thơ hay họa sĩ, mà là một người sáng tác nhạc - một lĩnh vực nằm ngoài những hoạt động chính thức của Dada.

Tôi chỉ xin lướt rất nhanh qua tiểu sử khảm kính và đầy màu sắc của Stefan Wolpe. Ông là một khúc tác gia gốc Nga và Áo, sinh ngày 25 tháng 8 năm 1902 tại Berlin. Bắt đầu học dương cầm năm 15 tuổi, ông vào nhạc viện Berlin Hochschule für Musik năm 17 tuổi. Ở đó, chương trình huấn luyện hàn lâm của nền mỹ học cũ làm ông chán ngán. Năm 1920, quyết định truy tầm những ý niệm mỹ học mới cho việc sáng tác âm nhạc đã khiến ông tìm đến Bauhaus để theo học về nghệ thuật tạo hình trong những giờ giảng của Paul Klee, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, và nhiều nghệ sĩ vĩ đại khác. Đồng thời, ông kết bạn với các thành viên của Dada như nhà thơ và nghệ sĩ collage Kurt Schwitters (1887-1948), họa sĩ và nhà làm phim Hans Richter (1888-1976), và nhà thơ Hugo Ball (1886-1927), người sáng lập Cabaret Voltaire ở Zurich năm 1916. Chính những giờ học về nghệ thuật tạo hình và thái độ sáng tạo của nhóm bạn Dada đã để lại những ảnh hưởng sâu sắc trong âm nhạc của Stefan Wolpe.

Di cư sang Hoa Kỳ năm 1939, Wolpe nhanh chóng trở thành một khúc tác gia và một nhà giáo dục âm nhạc lừng lẫy. Ông là giáo sư âm nhạc tại Settlement Music School, Philadelphia (1946-48), Philadelphia Academy of Music (1949-52), Black Mountain College, North Carolina (1952-56), và là chủ nhiệm phân khoa âm nhạc tại C.W. Post College, Long Island University (1957-68). Trong hàng môn đệ của ông có những khuôn mặt tiên phong quan trọng hàng đầu của nền âm nhạc đương đại như Feldman, Tudor và Shapey. Ông qua đời ngày 4 tháng 4 năm 1972 tại New York, để lại một kho tác phẩm đồ sộ và sẽ gây ảnh hưởng dài lâu trong tư duy âm nhạc của các thế hệ sau.

Ngày 24 tháng 5 vừa qua, tại University of New South Wales có một buổi hội thảo về các vấn đề mỹ học hiện đại. Trong buổi hội thảo, tôi được nghe một cuốn băng nhựa ghi âm bài giảng ứng khẩu của Stefan Wolpe về Dada. Đây là một bài giảng cực kỳ hấp dẫn và chứa đựng nhiều ý nghĩa quan trọng trong lĩnh vực mỹ học hiện đại. Do đó, tôi quyết định chép lại và chuyển ra Việt ngữ để gửi đến giới sáng tác và thưởng ngoạn nghệ thuật Việt Nam.

Stefan Wolpe trình bày bài giảng này vào năm 1962 tại C.W. Post College, Long Island University. Đây là một bài trong một loạt bài giảng về nghệ thuật được tổ chức bởi chính ông và họa sĩ Jules Olitsky (cũng là một giảng viên về nghệ thuật tạo hình ở Long Island University). Chính Olitsky đề nghị Wolpe nói về Dada; và buổi giảng diễn ra trước một cử tọa chỉ chừng ba mươi người, gồm các giáo sư và sinh viên.

Cuốn băng ghi âm bài giảng được thực hiện một cách hết sức bất cẩn:

Điều đó khiến chúng ám ảnh ta.

Và chừng nào chúng còn toát ra vẻ ám ảnh, chừng đó chúng còn hữu dụng.

Nhưng chúng *mãi mãi* toát ra vẻ ám ảnh.

Đó là chiều rộng vô hạn của các sự vật.

*Nếu có một ai đó đã đem vào nghệ thuật của mình những mối ám ảnh của Dada cách đây bốn mươi năm*⁵ (ví dụ: những vị trí cực đoan đầy bất ngờ, đẩy những chuyển hoá cực kỳ bất khả đoán của các sự kiện),

nếu có một ai đó đã đem vào nghệ thuật của mình những sự mâu thuẫn cùng cực như thể chúng là một hình thức khả thi của tư tưởng chuyển động và tiếp diễn không ngừng,

nếu có một ai đó đã đem vào nghệ thuật của mình những sự nảy sinh đồng thời của mọi sự vật xuyên qua những biến cố, những trạng huống tương tự, nhưng không liên hệ với nhau,

hay dị biệt, nhưng có liên hệ với nhau,

những chuyển động của âm thanh

những chuyển động của giọng nói,

thì người ấy đã không còn là thành viên của Dada nữa,

bởi người ấy đã học hỏi được cách ứng dụng những điều đó,

những điều mới lạ và vượt ra khỏi mọi quy ước,

trong một cách thức hữu lý.

Trí óc đã mở rộng những cái nhìn về thế giới

bằng cách nối liền mọi thứ vào mọi thứ,

như cái nhìn của Thượng Đế (xin thử mượn nhãn quan

thần học)

đã nối liền mọi thứ vào mọi thứ.

Giờ đây, khi tất cả những sự cách tân cực đoan, tận gốc rễ,

như những sự bất ngờ,

5. Ở đây, Wolpe muốn nói về chính mình. Bốn mươi năm trước bài giảng này, tức là năm 1922, là thời gian Wolpe thai nghén những tác phẩm đầu tiên theo phong cách mới. Trước đó, năm 1920, Wolpe đã viết vài tác phẩm như *Fruhste Lieder* cho giọng hát và *Adagios* cho piano. Đến năm 1924, ông hoàn thành *Hoederlin Lieder* cho giọng hát (phổ thơ Hoederlin) và *Early Ptece* cho piano; những tác phẩm này thể hiện rõ thái độ đổi mới trong tư duy và kỹ thuật. (HNT)

như những điều đầy nghịch lý,
như những vị trí tương phản cực độ,
như những việc gây hoảng hốt,
như những sự vật đồng hiện,
như những sự vật bất liên hệ,
vân vân,

khi những thứ này trở nên những thành tố khả dụng của công việc
hàng ngày của một người viết nhạc,
thì trí tuệ, thì khối óc sáng tạo
sử dụng chúng theo một cách thế hữu lý nhất
ngay trong tất cả khả tính tương tác nội tại của chúng
để nối kết các sự vật vào nhau một cách đầy ý nghĩa . . .

[Stefan Wolpe ứng khẩu một bài thơ ngắn:

Vầng trăng hiện trong tâm tay tôi với,
rồi một vỏ hến vô danh đâu đó dưới đáy biển Địa Trung
có thể tìm đường đến với những nốt nhạc này, hàng ngày tôi đang viết.]

Đây là một loại xuất thần mang thi tính, những sự chuyển dịch mang
thi tính,

trong đó, các sự vật di chuyển về mọi phương hướng,
từ mọi phương hướng,
bất cứ nơi đâu.

Những biên giới đã biến mất
(đây chính là điều những người Dada cố gắng làm biến mất)
những biên giới đã biến mất,
và nghệ thuật đã đạt đến sự vô hạn,
đã trở nên quyển rũ cao độ thêm lần nữa.

Tôi ra đời ở Berlin, và, nói về mặt nghệ thuật,
tôi đã sớm tiếp xúc với những trào lưu bất rã của Đức quốc.

6. Đây là học viện Staatliche Bauhaus ở Weimar, được Walter Gropius (1883-1969) thành lập năm 1919. (AC)

7. Paul Klee (1879-1940), Lyonel Feininger (1871-1956), Vassily Kandinsky (1866-1944), và Oskar Schlemmer (1888-1943) là các giảng viên ở Bauhaus mà Wolpe đặc biệt theo sát. Theo van Doesburg (1883-1931) và Piet Mondrian (1872-1944) được thỉnh giảng từ Hoà Lan, mặc dù Doesburg có sống ở Weimar một thời gian. (AC)

Tôi đã quan hệ với phong trào Dada vào năm 1920.

Lúc đó chế độ Kaiser Reich đã sụp đổ vừa được hai năm.

Bauhaus⁶ đã chính là nơi nền nghệ thuật hiện đại được truyền giảng và thí nghiệm,

nơi Gropius dạy

nơi Klee dạy

nơi Feininger dạy

nơi Schlemmer dạy

nơi van Doesburg và Mondrian đến để giảng thuyết,⁷

và tôi, còn là một cậu trẻ tuổi, đã tự giảng cho chính mình

những điều lạ lùng cao độ, ví dụ như những sự cân phương

kỳ diệu của những vị trí bất cân phương, và những điều khác.

Lúc đó chúng tôi đã thực sự học hỏi (và tôi nghĩ Klee đã dạy chúng tôi)

cách thiết lập quan hệ giữa bất cứ sự vật gì trên đời.

Tôi không phải là họa sĩ, tôi là một khúc tác gia,

nhưng tôi đã đến để dự các buổi giảng của Paul Klee.⁸

Ông ấy bảo chúng tôi đi tìm các vật thể trên đường phố.

Và tất cả chúng tôi xách bị đi lang thang

và lượm mọi thứ chúng tôi tìm thấy:

từ những mẩu tàn thuốc,

đến những chiếc giũa nhỏ,

đến những mảnh chữ,

đến những vụn bánh mì,

đến những xác chim chết,

đến những chiếc lông vũ,

đến những bình đựng sữa . . .

những vật thể nhỏ, những vật thể lớn,

những vật thể toát ra vẻ ám ảnh nhưng vô dụng.

Và những vật thể này đã trở thành thân thiết với chúng tôi,

thành ý nghĩa đối với chúng tôi.

8. Họa sĩ Do Thái Mordechal Ardon (trước kia lấy tên là Max Bronstein) là một người bạn thân của Wolpe. Trong một cuộc phỏng vấn vào ngày 27 tháng 11 năm 1979, Ardon nhớ lại rằng Wolpe đã đi học tại các khoá giảng ở Bauhaus và đã thực hiện nhiều tác phẩm tạo hình cùng với các bạn đồng môn. (AC)

Chúng tôi thực sự mở rộng đôi mắt, như những kẻ khiêm cung, kiếm tìm những thứ nhỏ nhoi khuất lấp, những thứ đã trở nên những thành tố nghiêm chỉnh trong một mô hình dựng lên sau đó.

Chúng tôi phải kết hợp mọi thứ:

một vòng xoắn ở phía dưới đáy,

với một con mắt giả,

với một sợi dây giày;

và chúng tôi phải sử dụng những vật thể này theo cách vượt qua khỏi những ý nghĩa *chủ quan* của chúng.

Chúng tôi phải sử dụng chúng như những thành tố tạo cấu trúc, và như những thành tố tạo cấu trúc, chúng trở nên trung tính, do đó, một xác chim chết đã chỉ hiện hữu trong mối tương quan

kết cấu

giữa nó và những vật thể khác.

Và chúng tôi đã học được một thái độ nhẫn tâm nào đó đối với các vật thể,

bởi chúng tôi đã chỉ quan sát chúng qua nhãn quan cấu trúc,

chứ không phải qua cảm tính,

không một chút cảm thông nào [với những ý nghĩa *chủ quan* của chúng].

Đó quả là một kinh nghiệm lạ lùng,

bởi nhiều người trong chúng tôi đã lớn lên trong các học viện nơi họ đã được rèn luyện nghiêm ngặt về logic,

mặc dù chúng tôi thực sự không hiểu thứ ấy hữu ích cho điều

gì,

vì điều đó chẳng gì khác hơn là dậm chân mãi ở một phạm

vi tư duy,

và điều đó đã chẳng làm chúng tôi thích thú chút nào.

Từ việc gom nhặt hàng nghìn vật thể ấy,

chúng tôi lập tức học được rằng

những mảnh tư tưởng, cũng như những mảnh vật thể,

nếu vật thể có thể tìm đến nhau từ nhiều chiều hướng

trong một không gian đa phương,

thì tư tưởng cũng chuyển động như thế.

Nếu ta có thể nối kết một con mắt giả với một chiếc lông ngỗng,

thì một chữ này có thể nhảy vào một chữ khác

và những mối tương quan được thiết lập.

Các mạch liên kết là một tấn kịch vĩ đại,

vì chúng ta không thể biết được mối quan hệ bí ẩn giữa một xác cá mèi chết
 và một lọ đựng thuốc giảm đau,
 cho đến khi chúng ta đặt chúng bên cạnh nhau.
 Nhưng đó là một kết hợp đầy kinh ngạc,
 và mọi sáng tạo không thể tiếp tục nảy sinh trên một cơ sở quá bình thường.

Tôi còn nhớ kinh nghiệm đầu tiên khi đặt những sự đối lập kề cận nhau.

Đó là một ý niệm mới:

một kinh nghiệm mới biến thành một ý niệm mới
 (hay có lẽ ý niệm mới dẫn đến kinh nghiệm mới)
 rằng mọi sự đều nằm sẵn trong tâm trí óc của con người,
 và rằng sự nối kết chỉ là một hành động của tinh thần,
 xuất phát từ ý chí thúc đẩy sự nối kết.

Nếu tôi không muốn nối kết chóp mũi của bạn với đôi hoa tai của bạn,
 thì tôi không nối kết.

Tuy nhiên, nếu tôi muốn nối kết chúng, thì tôi thực hiện được.

Tôi lớn lên ở Berlin,

mà Weimar lại không quá xa Berlin,

và tất cả chúng tôi du hành đến Weimar

như những kẻ hành hương đến Jerusalem hay Mecca.

Ở Berlin, tôi tiếp xúc (chỉ tiếp xúc mà thôi) với nhóm Dada,

trong nhóm đó một số người đã trở thành bạn thân của tôi,

dù lúc ấy tôi còn trẻ lắm.

Nhưng tôi là một tên lì lợm, thành thực và cởi mở.

Vì thế, tôi đã tìm đến để tiếp xúc với những tay Dada trẻ

mà sau đó họ đều thành bạn của tôi,

9. Wolpe lẫn lộn hai thành viên của nhóm Berlin: Hugo Ball (1886-1927) và Johannes Baader (1876-195?). Thi sĩ Ball là người lập nên Café Voltaire ở Zurich năm 1916, nơi phong trào Dada ra đời. Baader, không rõ lĩnh vực hoạt động, là người ít xuất hiện nhất của nhóm Dada ở Berlin. Sau này, Wolpe đã đính chính sự nhầm lẫn này. Xem trong Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (New York, 1965), pp.101-33. (AC)

10. Lúc ấy, Wolpe được mời làm giám đốc âm nhạc cho nhóm Dada ở Berlin. Ngoài nhiệm vụ điều khiển việc sắp xếp các tiết mục trình diễn đọc thơ và hát, ông còn độc tấu dương cầm và đệm. (HNT)

như Kurt Schwitters, Hans Richter,
 và một tay quái dị gọi là Hugo Baader.⁹
 Tôi đã tiếp xúc với họ, và những tên trẻ tuổi đã sống chung với nhau:
 những thi sĩ, những khúc tác gia, những họa sĩ.
 Rồi chúng tôi cùng tổ chức những cuộc trình diễn Dada đầu tiên
 của mình.¹⁰

Người ta có thể đã đến với những phong trào này vì nhiều lý do
 khác nhau.

Có người đến vì đã quá sức ghê tởm và thất vọng
 với những trạng huống diễn ra thời đó.

Đó là thời đại chiến, 1914 đến 1918.

Tất cả chúng tôi đều đói khát khủng khiếp.

Những khẩu hiệu tuyên truyền không còn có một ý nghĩa nào cả
 đối với chúng tôi.

Con người lúc ấy ở trong một tình trạng tuyệt vọng

về sự thiếu thốn toàn diện của mình,

về sự vô hiệu toàn diện của những giá trị văn hoá:

những giá trị văn hoá không thể có đủ sức mạnh để tự

đứng vững

trong khi những khẩu đại pháo lại có đủ sức mạnh để làm chủ số
 phận con người.

Và nhiều người, trong niềm tuyệt vọng về sự vô dụng của văn hoá,
 đã trở thành những người Dada như một thái độ phản kháng.

Họ nói: “Nếu không còn điều gì có ý nghĩa ngoài việc giết người
 và băm vụn xác người,

thì nghệ thuật, và thi ca, và triết học cũng chẳng có ý nghĩa gì nữa.”

11. Trong Đệ Nhất Thế Chiến, Thụy Sĩ là một nước trung lập nên các nghệ sĩ chán ghét chiến tranh đã kéo nhau đến đó. Nhà thơ Hugo Ball, đã có thời là đạo diễn sân khấu tại “Kammerspiele” (ở Munich), đã đến Zurich và sống bằng nghề đánh dương cầm. Sau đó, ông cùng vợ là nữ thi sĩ Emmy Hennings lập nên quán cà phê “Cabaret Voltaire” và chính thức khai trương vào ngày 5 tháng 2 năm 1916, với sự giúp sức của Hans Arp, Marcel Janco và Tristan Tzara. Trong đêm khai trương, ngoài chương trình văn nghệ hết sức lạ lùng, còn có cuộc triển lãm tranh của những nghệ sĩ trẻ chưa ai biết đến như: Picasso, Arp, Buzzi, Cangiulo, Janco, Kisling, Macke, Marinetti, Modigliani, Mopp, van Rees, Slodki, Segal, Wabel, v.v... Sau đó, “Cabaret Voltaire” còn xuất bản các tuyển tập thơ văn và hội họa, cùng các đêm sinh hoạt với sự tham gia thêm của Apollinaire, Cendrars, van Hoddiss, Huelsenbeck, Kandinsky, Oppenheimer, v.v... Chính tên gọi “Dada” sinh ra từ quán cà phê này: trong một buổi họp, Tzara đã bất ngờ dùng một con dao rọc giấy đút vào cuốn từ điển song ngữ Pháp-Đức và mũi dao chỉ đúng vào chữ “Dada”. (HNT)

Và những người này thành lập, ngay trong cuộc chiến, vào năm 1916,
 một cabaret lừng danh ở Zurich,¹¹
 nơi những người lưu vong từ khắp thế giới tìm đến nhau
 (tất cả những người từ chối quân dịch
 vì lợm giọng trước những đường lối hủy diệt sinh mạng)
 và ở đó, họ trình diễn sự phản kháng của họ đối với
 tình trạng đáng yêu, đẹp đẽ và vô dụng
 của bức tranh,
 của một bản nhạc,
 và của một bài thơ.

Văn hoá đã trở thành quá vô dụng như những vật thể mà tôi vừa
 đề cập:

con mắt giả,
 chiếc lông ngỗng,
 sợi dây giày,
 bao đựng thuốc lá,
 những thứ vô dụng nhỏ nhoi đứng trơ ra đó.

Vì thế, ở một phương diện nào đó, Dada là hành động
 từ chối tất cả những trách nhiệm văn hoá mà xã hội đã gán
 ép cho con người,

và là hành động
 bảo vệ cho khát vọng văn hoá của từng cá thể con người
 do chính cá thể ấy đề ra cho mình.

Họ đập đổ văn hoá của xã hội để giải thoát con người khỏi tiên kiến
 rằng văn hoá có thể giúp con người sống sót trong cuộc tàn sát
 vô hạn.

Đó là quan điểm mà lúc ấy tôi chưa có thể nắm được, vì tôi còn
 quá trẻ.

Tôi đã phải cần thêm nhiều thời gian để nhìn thấy và trưởng
 thành.

Bọn trẻ chúng tôi lúc ấy chỉ biết chịu đựng.

Chúng tôi đối.

Chúng tôi lạnh cóng khủng khiếp.

Và cha tôi, lúc ấy là một sĩ quan, rao giảng cho chúng tôi nghe
 những khẩu hiệu đần độn, những khẩu hiệu hoàn toàn vô nghĩa.
 Nhưng vì ông ấy đã trót bị điều kiện hoá trong nền văn hoá đó
 nên ông ấy không còn biết đến bất cứ khả thể nào khác nữa.

Vậy đó là *một* phương diện,
 phương diện của những sự phản kháng,

và phương diện của những sự buồn mưa,
phương diện của những nỗ lực cứu rỗi tiếng nói đơn độc của con
người
trước những sụp đổ tàn khốc của văn hoá.

Tôi đã đến đó vì những lý do khác.
Trước đó, tôi đã hấp thụ một sự huấn luyện mang tính hàn lâm
nghiêm nhặt,
nhưng lại hoàn toàn vô nghĩa đối với những điều tôi *muốn* thực
hiện.

Nhưng *lúc ấy*,
tức là cách đây bốn mươi năm, Schoenberg còn là một thanh niên
tương đối trẻ, ở tuổi ba mươi, và lại không có mặt ở Berlin.¹²

Và học viện lại dạy chúng tôi những điều chúng tôi không cần biết
đến,

bởi những điều đó đã chẳng còn đáng để chúng tôi lưu tâm.

Tất nhiên là những người thầy khác, những người thầy mới, lúc ấy
chưa ra đời.

Phải đến mười lăm năm sau đó tôi mới trở thành người thầy của
thế hệ trẻ.

Nhưng, lúc ấy, chúng tôi đã biết làm sao để tẩn công một bản nhạc.
Chúng tôi bắt đầu trét đồ dơ lên đó,
giống như kiểu Duchamp vẽ ria mép lên bức Mona Lisa.¹³

12. Wolpe hẳn đã có thể theo học lớp sáng tác âm nhạc của Schoenberg nếu lúc
ấy ông sống ở Vienna. Nhưng lúc Schoenberg đến Berlin vào năm 1926, thì Wolpe đã
đính dự vào việc trình diễn và sáng tác cho cabaret, cho kịch, cho nhóm Novembergruppe,
và cho nhiều tổ chức chính trị khuynh tả khác rồi. (AC)

Rõ ràng lúc ấy Wolpe yêu thích đường lối sáng tác phi cung thể của Schoen-
berg vì, năm 1933, ông đã tìm đến Vienna để học hoà âm dưới sự hướng dẫn của Webern,
một môn đệ ngoại hạng của Schoenberg. Tuy nhiên, sau đó, vào năm 1935-36, chính
ông đã phát hiện những hạn chế của phi cung thể, và sáng tạo một cách thế để vượt qua,
đó là việc kiểm soát tốc độ hồi chuyển của các nốt dị chuyển và kết hợp chúng với tốc
độ chuyển thể của cấu trúc. Điều này được thể hiện trong nhạc phẩm *Four Studies on
Basic Rows* (1935-36) của ông. Ở đây, một lần nữa chúng ta thấy khát vọng học hỏi cái
mới và nỗ lực vượt tới không ngừng của Wolpe. (HNT)

13. Năm 1919, Marcel Duchamp dùng viết chì vẽ thêm ria mép lên một ấn bản
của bức *Mona Lisa* lừng danh của Leonardo da Vinci. Rồi ông đặt tên cho tác phẩm của
mình là “L.H.O.O.Q.” (khi đọc các mẫu tự này theo giọng Pháp, ta sẽ nghe ra: “Elle a
chaud au cul”, nghĩa là “Nàng mặc quần lót bốc lửa”). (HNT)

Hoặc, như cách ông ấy tuyên bố trước hội đồng Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại,

rằng: “Điểm tốt của một bức tranh Rembrandt là ở chỗ
người ta có thể dùng nó để làm một giá vẽ.”

Đó là lời tuyên bố gây kinh hoàng.

Nó gọi lên trong tôi những ẩn ý khủng khiếp,

nhưng vì tôi ở một lĩnh vực khác, tôi không thể sử dụng nó được.

Tuy nhiên, một sự kinh hoàng khác đã ám ảnh tôi, nói rõ ra, đó là một bản nhạc.

Tôi đã đủ khả năng viết năm bài tấu khúc trong một phút,

tôi đã được rèn luyện kỹ càng như thế.

Nhưng, tận đáy lòng, đó không phải là điều tôi *muốn*.

Do đó, tôi nhặt lấy một giai điệu *tôi tệ nhất*, một giai điệu cồng rãnh,
và kết hợp nó với một tấu khúc của Bach.

Đó là một hành động xúc phạm, một loại hành động trả thù,

khiến tôi thoả mãn khủng khiếp.

Chắc chắn rằng sau đó lương tâm tôi dày vò,

Chắc chắn rằng tôi đã chịu đựng khủng khiếp dưới sức đè nén của
tội lỗi đó,

bởi đó quả là một tội lỗi.

Mặc dù tôi cố ý xem đó là sự trả thù,

tôi cũng nhận chịu sự trừng phạt.

Tôi là một người thành thực nên tôi không thể che dấu được hành
vi sau trái của mình.

Khi tôi đem điều ấy trình bày cho thầy tôi (ông là một lý thuyết gia
lừng danh, bảy mươi bốn tuổi),¹⁴ ông đâm vào mặt tôi và xô tôi ra khỏi cửa.

Điều đó cũng chẳng có gì mới đối với tôi, vì cha tôi đã đánh tôi liên
tục từ khi tôi còn bé cho đến lớn.

Nhưng bên cạnh hành động trả thù có một điều làm tôi thú vị, đó là,

ình trạng cực kỳ phân cách, bất liên hệ giữa hai sự kiện

có thể được thiết lập như một kinh nghiệm mỹ học.

14. Vị thầy này là Alfred Richter (1864-1919), một nhà sư phạm được ca tụng lúc bấy giờ, một nhạc trưởng đàn hợp xướng, và một tác giả sách giáo khoa về hoà âm, nhạc thể, và kỹ thuật trình tấu dương cầm, và là con trai của Ernst Richter, một nhà linh xướng lừng danh ở Leipzig. Trong những năm cuối đời, Alfred Richter dạy tại Nhạc Viện Klindworth-Scharwenka ở Berlin. Cái chết của ông ở tuổi bảy mươi ba (chứ không phải bảy mươi bốn) hẳn là xảy ra ngay sau biến cố này. (AC)

Điều này có nghĩa rằng tôi có thể trét bùn lên hoa, hay bôi iodine lên bông hồng,

và có thể xem hành động đem hai đối cực vào nhau như một xác lập của chủ đích có ý niệm, hay ý niệm có chủ đích, trong việc đem vào, kết hợp, gắn liền hai đối cực.

Quan niệm cổ điển không biết đến những sự tương phản *tuyệt đối*.

Quan niệm cổ điển chỉ biết các vế đối lập, và những vế đối lập phải được hoá giải bằng một hình thức tổng hợp.

Nhưng khi hai sự vật đồng hiện dưới một hình thức hoàn toàn tách biệt và bất liên hệ,

mà vẫn tạo nên một cấu trúc,

làm sinh ra cảm thức về một mối quan hệ *lạ lùng* của *những điều hoàn toàn xa lạ nhau*, thì điều này đối với tôi quả là hết sức mới mẻ.

Hôm nay, ta không cần phải thực tập phương pháp Dada.

Tôi không còn thực tập nó chút nào,

bởi vì tôi, nói cho cùng, cũng không phải là thành viên của Dada.

Nhưng nó đã trở nên một thành tố mỹ học cho phép hai đối cực,

hai sự vật hoàn toàn dị biệt được nối kết vào nhau,

như bạn đem một con khỉ để bên cạnh một chiếc đồng hồ.

Giờ đây, điều đó đã dẫn đến những kết quả vĩ đại, đó là,

những đối cực như thế hoàn toàn biến mất,

dù những đối cực như cái chết và sự sống,

những đối cực đau đớn, những đối cực khó chịu, vẫn còn đó.

Tôi còn nhớ lần tôi đến Black Mountain,¹⁵

có cô gái muốn chụp hình tôi với một bộ xương.

Nàng làm một bộ xương người bằng các thứ hoa, bông hồng và lá xanh.

Và rồi, tôi nhớ, tôi ôm chầm bộ xương đó.

Tôi chẳng cảm thấy khô hài chút nào,

tôi cảm thấy đó là một hình thức dự tưởng và kết hợp

hai đối cực trong một trạng thái nghệ thuật tính nghiêm trọng.

Thực là tuyệt vời nếu được nằm xuống như một người đang sống

bên cạnh chính xác chết của mình.

Quả là điều bất khả.

15. Ý nói Black Mountain College ở North Carolina, nơi ông giảng dạy từ 1952 đến 1956. Sau đó, nơi này trở thành một địa điểm lừng danh và những khuôn mặt tiên phong như John Cage cũng đã đến dạy ở đó. (HNT)

Như thế, chương trình đầu tiên của chúng tôi khởi sự, và tôi rất nhiệt tình.

Tôi trở thành giám đốc âm nhạc của tổ chức nhỏ bé của những thanh niên cuồng tín

muốn đem những thứ lệch lạc vào những nối kết chính xác
(những thứ rất dễ khiến chúng tôi nhảy vào nghệ thuật tạo hình).

Tôi có tám cái máy hát đĩa và thu âm.

Và những cái máy đó đáng yêu ở chỗ chúng cho phép ta thay đổi tốc độ.

Ngày nay, các bạn chỉ có một số tốc độ quy định nào đó: bảy mươi bốn¹⁶ và vân vân;

nhưng hồi đó bạn có thể chơi một giao hưởng của Beethoven rất chậm, và rất nhanh,

và cùng lúc đó bạn có thể trộn nó với một bản nhạc phổ thông.

Bạn có thể tạo nên một bài luân vũ,

rồi tạo nên một hành khúc tang lễ.

Do đó, tôi đã ghép các thứ vào nhau dưới hình thức mà ngày nay ta có thể gọi là

đa điểm đồng hiện.

Đa điểm đồng hiện là cái gì tương tự như tôi đang nhìn thấy các bạn ở đây,

mỗi người đều khác nhau;

mỗi người đều cố gắng xử sự như nhau, nhưng thực ra không thể được.

Mỗi người có một niềm tin khác nhau,

một cuộc sống khác nhau cho riêng mình,

những cung cách khác nhau về quan hệ, tư duy, ý tưởng, viễn kiến, vân vân.

Vậy, ở đây đã hình thành một ý niệm, thứ ý niệm đã ám ảnh một phương diện khác của Dada: ý niệm về những sự vật đồng hiện.

Ý niệm về những sự vật đồng hiện là một trong những điều *thực sự* hấp dẫn.

Hôm nay, nó đã là một thành tố hữu dụng, một thành tố cụ thể mà các bạn sử dụng để làm việc,

16. Wolpe nói nhầm. Tốc độ của đĩa hát lúc đó là 78 r.p.m. (AC)

như một cái dùi hay một cái ống nước.

Nó là dụng cụ.

Nói cho cùng, nó là những điều cứ mãi mãi xảy ra,
những điều xảy ra trên đường phố, những điều xảy ra trên bố vẽ,
những điều xảy ra trong một nhóm sáu, bảy, hai mươi người có
cách sống khác nhau nhưng bất ngờ gặp nhau trong cùng trạng huống.

Tôi gọi cái đó là toàn cảnh của những hoạt động,
nói, trong những giới hạn không gian nào đó,
những sự vật nào đó *tuyệt đối tương phản, tuyệt đối bất liên hệ,*
và *không có bất cứ điều gì* tương quan với nhau,
được mang đến với nhau.

[*Stefan Wolpe cho hai máy hát đĩa chơi cùng lúc bài Giao hưởng số Năm của Beethoven; một đĩa chạy theo tốc độ 78 vòng một phút, đĩa kia chạy 33.3 vòng một phút*]

Nếu có ai sợ rằng ông Beethoven tội nghiệp phải bị nhồi máu cơ tim
vì nhạc chơi nhanh quá,
hay nghĩ rằng ông ấy chậm chạp quá, thì cũng chẳng hề gì.
Điều chính yếu là đem vào nhau nhiều thứ của cùng một điều,
như các bạn chơi một bản nhạc cùng lúc với chính nó,
nhưng một đĩa thì chơi tốc độ nhanh, đĩa kia lại chơi tốc độ chậm,
như thể nhìn ngắm hai người cùng chạy ở hai tốc độ khác nhau.

Và nếu các bạn quan sát cảnh đường phố, các bạn sẽ thấy điều
tương tự:

có người trượt chân ngã,
có người đi rất chậm,
có người hối hả bước,
thình lình một chiếc xe hơi xuất hiện,
rồi một con chim.

Thực chất những gì các bạn trải qua là sự kết hợp của
những dị biệt về tốc độ, những dị biệt về tính cách,
nói cách khác, rằng cùng một thứ có thể hiện hữu dưới những
điều kiện khác nhau,

như chúng ta có thể hiện hữu dưới những điều kiện khác nhau.

Chỉ có điều rằng chúng ta đem tất cả đặt vào một điểm nhắm.

Điều này có nghĩa rằng chúng ta *xét lại ý niệm về các chuỗi liên hoàn.*

Chuỗi liên hoàn đã không hiện hữu, bởi từng khoảnh khắc của chuỗi
liên hoàn đã phải chia sẻ mối quan hệ với tất cả những khoảnh khắc khác

của những chuỗi liên hoàn khác trong cùng một lúc.

Vì thế, những gì các bạn nắm bắt được thực ra chẳng là gì cả ngoài những khoảnh khắc bội trùng đan khít vào nhau.

Đối với tôi, đó là một kinh nghiệm tuyệt vời.

Cũng cùng một kinh nghiệm như thế, sau đó, các nhiếp ảnh gia đã ứng dụng vào việc ghép chồng các hình ảnh lên nhau.

Và ai cũng biết rằng điều này là chuyện hoàn toàn bình thường hôm nay.

Giờ đây, một kinh nghiệm như thế chỉ còn là chuyện quá khứ.

[Có một thanh niên trong cử tọa chợt hỏi: “Dường như ông đã cảm thấy ít nhiều khoái trá từ kinh nghiệm này. Có phải ông cảm thấy khoái trá trong lúc thực hiện việc kết hợp các đối cực, hay trong lúc thường thức lại cái phó sản của hành động ấy?”

Stefan Wolpe trả lời.]

Tôi nghĩ, cả hai.

Nghe một bản nhạc trong cùng một khoảnh khắc

dưới nhiều dạng thức và điều kiện khác nhau, thì cũng giống như đang sống . . .

Giả thiết bạn được phép sống lại đời mình trong cùng một khoảnh khắc,

thời thơ ấu,

tuổi dậy thì,

tuổi thanh niên,

trong cùng một lúc.

Giả thiết này cũng có lẽ thực hiện được như một kinh nghiệm,

bởi vì nó hoàn toàn tùy thuộc vào cảm thức về thời gian của bạn,

vào khả năng bạn tái hiện cuộc sống của chính bạn được

chừng nào,

và vào mức độ bạn có thể kết hợp nó vào chính cuộc

sống hiện tại của bạn.

Sự khoái trá đến từ cả hai.

Tôi nhìn thấy chính tôi bước đi khá nhanh,

và, đồng thời, tôi nhìn thấy tôi đang bước đi *rất* chậm.

Điều đó có nghĩa rằng nó là một kiểu trưng diễn bội trùng,

một sự chồng lên nhau của những khía cạnh dị biệt của cùng một

sự vật.

Kinh nghiệm này làm nảy sinh một kinh nghiệm quan trọng nhất,
đó là kinh nghiệm về phức độ.

Kinh nghiệm về phức độ là một kinh nghiệm cốt yếu trong âm nhạc
hôm nay,

kinh nghiệm này cho thấy rằng quả thực các sự kiện đang xảy ra
trong vòng một phạm vi hay một giới hạn.

Nó giống như một bồn nước trong đó có năm mươi hay một trăm con
cá đang chạy loanh quanh;

và bây giờ, thay vì cá chạy loanh quanh,
thử tưởng tượng những vật thể nhỏ bé chạy loanh quanh,
những cây bút chì nhỏ bé, những chiếc đồng hồ nhỏ bé

chạy loanh quanh.

Vì sự chuyển dịch thi tính, hãy thử tưởng tượng điều này.

Không phải ta chỉ có thể đem các sự vật cùng loại đến với nhau,
ta còn thực sự có thể đem các sự vật *đị biệt* đến với nhau.

Không phải chỉ có năm mươi người hay một trăm người
cố gắng bắt được chuyến xe lửa lúc 5 giờ 40 phút,

người đi lối này,
kẻ đi lối kia,

tất cả mọi người đều phải bắt kịp chuyến xe.

Hãy tưởng tượng tất cả những người ấy đang chuyển động
chẳng phải trong một không gian bị điều khiển để dồn về một

hướng,

nhưng trong một không gian bị giằng kéo để đổ tung về nhiều

hướng,

vì quả thực đa phương chính là chiều chuyển động của

họ.

Bây giờ hãy tưởng tượng không phải chỉ có *người*,
mà có cả *cây cối, những vì sao, nước, mọi thứ!*

Thực là một kinh nghiệm mới lạ về phức độ

bao hàm các chiều kích bội trùng của một sự kiện.

Các sự kiện xảy ra khi nào từ một chữ bạn tạo nên năm chữ khác.

Các bạn hãy dùng các phép hoán vị.

Các bạn hãy đặt chữ *r* ở đầu, chữ *f* ở giữa, và cứ thế.

Bây giờ, khi bạn đã làm được điều này với một sự kiện

bạn chỉ cần *thay đổi chuỗi liên hoàn*, thay đổi trật tự của các chuỗi

liên hoàn,

nghĩa là cái trật tự mà qua đó các sự kiện tiếp nối nhau

xảy ra.

Picasso đã làm điều này, nhiều người đã làm điều này, chẳng có gì mới.

Tôi nói lên điều này vì nó đã trở thành một ý niệm quan trọng trong âm nhạc,

nó là cái mà hôm nay chúng ta gọi là “những chiều kích”,
là nơi chúng ta nối điểm giải thức của một nhạc đề
với một khối lượng kỳ vĩ của những chiều kích tương phản
và thể hiện tất cả những điều này trong cùng một khoảnh khắc.

Qua đó, chúng ta nhìn thấy một sự kiện qua một ngàn tầng lớp,
chúng ta nhìn thấy một điều chẳng phải trong thế liên hoàn tiền
nghiệm của nó,

mà ta *tái phối trí* các sự kiện để tạo nên một thế liên hoàn khác lạ.

Bây giờ, tôi xin được trình bày một nhạc khúc của tôi,

một tấu khúc cho ba dương cầm,

điều mà thời ấy quả là một kết hợp can đảm và chưa-từng-nghe-

đến

về những chiều kích bội trùng của cùng một sự kiện
thì hôm nay đã trở nên một diễn trình khả dụng thông thường
của một khúc tác gia hiểu biết rất rõ về công việc của

mình.

Thời ấy, tôi chưa biết rõ ràng về công việc của tôi như thế,

tôi đã chỉ thí nghiệm để xem sự việc xảy ra thế nào.

Nhưng trong âm nhạc, ta có thể thí nghiệm

và vật liệu âm nhạc bao giờ cũng nhu mì, dễ uốn nắn.

Nó không trôi ra và vả ngược vào mặt của bạn.

Tôi thí nghiệm và khám phá quá nhiều điều thú vị,

rồi sau đó, tôi làm chủ được những điều ấy,

và biết đích xác phải kết hợp những thứ gì với nhau

để nhận được phước lành của một sự đồng hiện đầy sinh

động.

Có một điều gì đó mới lạ trong loại đồng hiện này,

nói rõ ra, đó là rất nhiều điều sẽ xảy ra và bạn sẽ có thể di chuyển
trong đó

như trong một phong cảnh.

Người viết nhạc trao cho bạn một lãnh thổ rộng lớn,

trong đó bạn mặc tình bay nhảy.

[*Stefan Wolpe cho đĩa nhạc chơi hành âm thứ nhất, nhan đề “Chant”, trích từ tác phẩm “Enactments for Three Pianos” (1950-53) của ông. Các nghệ sĩ trình tấu trong đĩa ghi âm là David Tudor, Toshi Ishyanagi, và Russell Sherman.*]

Rất nhiều điều xảy ra trong cùng một lúc,
những đường cong trướng nở khổng lồ,
những đường cong co rút khùng khiếp,
những đường cong mới,
một âm thanh,
một tiếng gõ,
một sắc độ,
một sự im lặng.

Đây không phải là những trạng huống ngẫu nhiên, mà là một sự
tính toán cao độ,

nhưng ta cũng nghiệm thấy sự phong phú trong những phẩm tính
đị biệt của các sự kiện.

Ví dụ, trong khi rất nhiều thứ đang diễn ra trong âm nhạc,
thì sự vận động tối đa tìm thấy trong sự vận động tối thiểu
sự im lặng của nó như một điều kiện bổ sung cho thế

quân bình.

Tôi có thể đánh *choang choang!*

rồi thành linh ngưng lại . . . *suyt.*

Vỡ tung thành những nhát đánh dữ dội,

cho đến khi những nhát đánh có thể nghiền nát mọi thứ,
tôi lại đặt vào đó những đoạn hết sức lặng lẽ.

Điều này cho các bạn thấy trong loại âm nhạc này hàm chứa một
thứ ý niệm,

một thứ mà các thành viên Dada thời kỳ đầu cũng đã bị ám ảnh,
đã theo đuổi,

đó là, ý niệm về tính bất khả đoán,

phi-tác-hưởng,

phi-đạo-dẫn,

các bạn không thể giải thích được.

Nghĩa là các bạn không thể suy đoán được điều gì sắp xảy ra.

Nghĩa là trong từng khoảnh khắc các diễn biến được phát minh một
cách hết sức tươi mát, được sinh ra một cách hết sức *mới mẻ*,

đến nỗi có thể nói trong tác phẩm không chứa đựng một chút lịch
sử nào,

mà chỉ chứa đựng hiện thể nhân tiền của chính nó.
 Nó chỉ có sự hiện diện của chính nó, hành trạng nhân tiền của chính nó,
 và rồi cái hành trạng nhân tiền này nối kết với cái hành trạng nhân tiền khác,
 với cái hành trạng nhân tiền khác nữa:
 một sự khai mở liên tục của những hành trạng nhân tiền!

Vậy, đó là một trạng huống mới, mà ta hành xử với một khối những nghịch thuyết.

Ta có thể nói rằng những sự kiện không liên hệ gì với nhau vừa nâng cao cường độ tập trung, lại vừa pha lẫn những ảnh hưởng ngoại vi

vào từng tiêu điểm của chính mỗi sự kiện.

Ta cũng có thể nói rằng những sự kiện bất liên hệ tạo nên một loạt những điều hấp dẫn lạ lùng.

Điều này quan trọng, bởi hôm nay nó đã trở nên một thành tố hữu dụng

để đặt những đối cực nằm sánh vai nhau,

như thể ta có thể nói với một người về những điều nghiêm trọng

ngay trong những tiếng động ồn ào ở Times Square.

Điều này được đặt thành vấn đề chỉ vì rằng nghệ thuật, khi phổ bày những trạng huống như vậy, nó tạo nên một trạng huống bất khả văn hồi giữa những trạng huống đó;

ngược lại, người ta có cảm giác rằng khi người ta đứng ở Times Square

nói về những điều nghiêm trọng ngay trong những tiếng ồn và những sự náo động,

thì trạng huống ấy chẳng có liên hệ gì đến chính bản thân họ,

dù quả thực nó có liên hệ đến chính bản thân họ.

Tôi hiện hữu trong sự đơn độc vô dụng của tôi,

trong sự ly cách độc đáo của cá nhân tôi,

trên một hậu cảnh của vô số sự kiện

mà tôi có thể kết hợp vào hành động của mình

hay tôi có thể gạt chúng ra ngoài.

Các bạn nói rằng điều đó chẳng là gì cả, vì nó chẳng có liên hệ gì đến các bạn cả.

Thế thì nó chẳng có liên hệ gì đến các bạn cả.
Khi bất cứ điều gì trên đời cũng chẳng có liên hệ gì đến các bạn
cả,
thì các bạn chẳng cần màng đến điều gì nữa cả.
Các bạn chẳng dính dự gì đến điều gì nữa cả.
Nhưng, tất nhiên, bất cứ lúc nào bạn cũng có thể để mình dính dự
vào cuộc đương đầu với Times Square,
và vẫn tiếp tục câu chuyện nghiêm trọng bạn cần nói
với một người thân.

[*Một người khác trong hàng cử tọa lại hỏi: "Những người Dada sung sướng thế nào khi, như André Breton nói, bắn súng vào đám đông?"*¹⁷

Stefan Wolpe tiếp tục trả lời.]

Vâng, tôi sẽ trả lời.
Tôi sáng tác khúc tiểu nhạc kịch *Anna Blume*, khai triển từ thơ của
Kurt Schwitters,¹⁸
rồi tôi đi cùng với Schwitters từ Weimar đến Jena.
Ở đó lại có một séance¹⁹
và Schwitters đã trình diễn một bài thơ âm thanh của ông ấy.
Thơ âm thanh là loại thơ kết hợp các nguyên âm và các nguyên âm
đôi.

[*Stefan Wolpe ứng tác một bài thơ âm thanh dài gần nửa phút.*]

17. Người này đã nhầm lẫn về thời gian. André Breton cùng Philippe Soupault và Paul Éluard bắt đầu tham gia Dada vào năm 1919 (khi họ xuất bản tạp chí *Littérature*). Năm 1924, André Breton đã dẹp tờ *Littérature*, già từ Dada để vận động cho Siêu Thực và tung ra tuyên ngôn *Manifeste du Surréalisme*. Mãi đến năm 1930, trong bản *Second Manifeste du Surréalisme*, ông mới đưa ra lời tuyên bố này; nguyên văn như sau: "Hàng động đơn giản nhất của chủ nghĩa Siêu Thực là nhào xuống đường phố, móc súng lục ra, và bắn bừa, nhanh hết mức ngón tay lấy cò, vào đám đông." (HNT)

18. Wolpe viết tiểu nhạc kịch này năm 1929, cho giọng ténor và dương cầm. (HNT)

19. Stefan Wolpe dùng tiếng Pháp ở đây. "Séance" được hiểu như một cuộc diễn văn nghệ. (HNT)

Ông ấy diễn đọc một bài thơ âm thanh,
 và để sẵn mấy chục con chuột bạch trong một cái ly úp trên bàn.
 Đó là một thánh đường ở Viện Đại Học Jena.
 Chắc hẳn phải có đến ba ngàn người đến tham dự.
 Khi vừa đọc xong bài thơ,
 ông ấy giở ly lên và mấy chục con chuột nhảy loạn xạ tứ tung.
 Tôi chưa từng bao giờ nghe những tiếng gào thét hãi hùng đến
 thế.

Đó là một hành động, không phải để khiêu khích,
 mà để đương đầu với một sự cực đoan bất-khả-việt,
với hành động này, bạn tạo nên một sự cực đoan bất-
 khả-việt,

một trạng huống gây *shock*.

Tất nhiên, ông ấy đúng.

Một trạng huống gây shock không thể được tái lập,
 bởi vì lần kế tiếp khán giả sẽ
 không *tới* nữa!

Giống như giây phút một đứa bé vừa ra đời.

Đó quả là một trạng huống nguyên sơ nhất của niềm sợ hãi.

Vậy, đó là điều tôi đã muốn thực hiện.

Tôi muốn đạt đến thứ khoảnh khắc cực đoan của chân lý.

IV

Bài giảng ứng khẩu của Stefan Wolpe cho chúng ta thấy rõ ông không bênh vực hay ca ngợi Dada, mà chỉ chân thành ghi nhận những giá trị tích cực họ đã sáng tạo và để lại cho hậu thế. Bằng một cách nói đầy tính hùng biện và tính thi ca, Wolpe đã phân tích và diễn giải những giá trị đó cả về mặt ý niệm mỹ học lẫn mặt kỹ thuật sáng tác.

Một cách cụ thể, ông cho chúng ta thấy Dada đã để lại những ý niệm có ảnh hưởng quan trọng đến sự nghiệp sáng tạo âm nhạc của ông, đó là ý niệm đa điểm đồng hiện, ý niệm phức độ, và ý niệm bất khả đoán. Điều kỳ diệu nhất là ông đã lĩnh hội những ý niệm này qua nghệ thuật văn chương và tạo hình của Dada. Không một nhạc sư nào dạy ông những điều đó, mà chính là những họa sĩ, những điêu khắc gia, và những nhà thơ.

Ý chí cách tân trong sáng tạo đã khiến Wolpe từ bỏ nhạc viện để lăn lộn trong những giờ học tạo hình và những đêm đọc thơ. Với sự lương thiện

trí thức, ông đã thành thực diễn tả và tri ân tất cả những gì ông học được nơi Dada trong những năm tuổi trẻ - những điều mà giờ đây, theo ông, đã trở thành những ý niệm mỹ học và kỹ thuật sáng tác khả dụng bình thường. Chính tính cách khả dụng bình thường của những ý niệm ấy là bằng chứng hùng hồn cho thấy rằng Dada đã không đơn giản là một phong trào phá hoại văn hoá và nghệ thuật như người ta thường nghĩ.

Nguyên nhân chủ yếu khiến nhiều người nghĩ rằng Dada là một phong trào phá hoại xuất phát từ thái độ gây shock của các thành viên Dada. Giờ đây, nhìn lại, chúng ta thấy thái độ gây shock ấy là tất nhiên và cần thiết. Tất nhiên: vì điều gì hết sức mới mẻ cũng gây shock. Wolpe nói: *“Giống như giây phút một đứa bé vừa ra đời. Đó quả là một trạng huống nguyên sơ nhất của niềm sợ hãi.”* Cần thiết: vì để làm con người ý thức về sự hiện diện của một cuộc cách mạng tận gốc rễ, những kẻ phát động cách mạng phải gây shock, như thể bắt ngờ dựng một người dậy từ giấc ngủ và chiếu đèn pha thẳng vào mắt. Wolpe nói: *“Tôi muốn đạt đến thứ khoảnh khắc cực đoan của chân lý.”* Ông đã mở mắt để nhìn thẳng vào ánh sáng đó, và ông muốn chiếu ánh sáng đó vào mắt những người còn lại.

Bài giảng của ông còn cho thấy rằng sự giải thể nhanh chóng của phong trào Dada, trong bản chất, không phải là một sự thất bại như nhiều người vẫn tưởng, mà là một sự thắng lợi của những ý chí sáng tạo: khi đã thực hiện xong một điều gì, con người sáng tạo không bám lấy nó, xây thành quanh nó, mà bỏ nó lại đằng sau để tiếp tục thực hiện những điều khác. Wolpe giải thích rằng khi một nghệ sĩ *“đã học hỏi được cách ứng dụng những điều đó, những điều mới lạ và vượt ra khỏi mọi quy ước, trong một cách thể hữu lý,”* *“thì người ấy đã không còn là thành viên của Dada nữa”*.

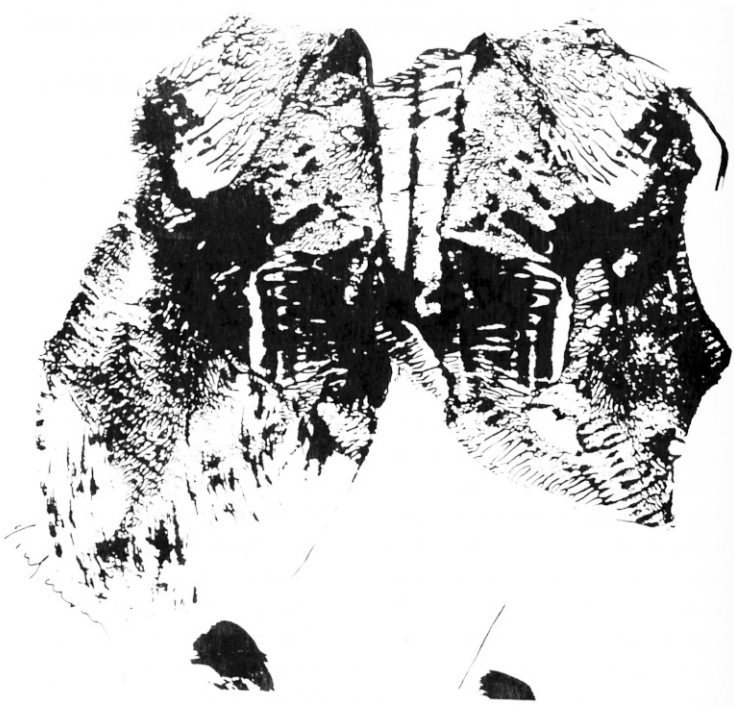
Như thế, việc hình thành phong trào Dada chính là việc các nghệ sĩ tìm đến nhau để tổ chức một cuộc cách mạng trong ý thức sáng tạo (đặc biệt trong trạng huống tuyệt vọng của nền văn hoá Đức quốc và Âu châu thời Đệ Nhất Thế Chiến). Thái độ hư vô chủ nghĩa của họ chính là thái độ dọn sạch những gốc rễ cũ trước khi có thể thực sự gieo được những mầm mống mới. Họ đã cùng thí nghiệm (thí nghiệm nào cũng chịu nhiều thất bại, và những tác phẩm non yếu là kết quả tất nhiên của những bước đầu); họ đã bày tỏ sự cực đoan và sôi nổi quá trớn (ý chí cách mạng mãnh liệt nào mà chẳng cực đoan và bùng bột, đặt biệt là nỗ lực vươn lên từ niềm tuyệt vọng); rồi họ bắt đầu tìm ra những hạt mầm sáng tạo mới (những hạt mầm sẽ làm sinh ra bao nhiêu hoa trái của những phong trào văn nghệ sau đó). Khi đã bắt đầu nắm được trong tay những hạt mầm mới (may mắn họ đạt được điều này đồng thời với sự khôi phục của giá trị con người sau khi chiến tranh kết thúc được năm năm), họ bỏ phòng thí nghiệm Dada lại

sau lưng để lên đường đi cấy trồng những vườn hoa nghệ thuật mới (đầu tiên là vườn hoa Siêu Thực, rồi những vườn hoa khác).

Điều thực sự thú vị là bài giảng ứng khẩu của Wolpe không chỉ hữu ích cho người viết nhạc (dù đối tượng của ông là những người viết nhạc), mà còn hữu ích cả cho người làm văn chương và nghệ thuật tạo hình. Ông diễn tả một cái nhìn mỹ học xuyên suốt qua nhiều lĩnh vực nghệ thuật, một thế giới quan sâu thẳm và rộng lớn của một con người như một nghệ sĩ.

Stefan Wolpe đã cho chúng ta thấy tấm gương của một nghệ sĩ mà tâm hồn và tài năng là một sự hoà hợp tuyệt diệu giữa lý luận mỹ học và thực hành sáng tác. Nhiều người trong giới văn nghệ của chúng ta thường có niềm tin rằng hành động sáng tạo luôn luôn đứng tách rời khỏi lý luận; thậm chí, có người còn cho rằng lý luận nhiều khi còn làm hại đến ý thức sáng tạo. Trái ngược hẳn với điều đó, Wolpe đã không ngừng nỗ lực theo đuổi những ý niệm mới lạ trong tư duy nghệ thuật và trong kỹ thuật sáng tác. Bài giảng ứng khẩu trôi chảy và hấp dẫn lạ lùng của ông chứng tỏ sự thành công của một khối óc đã được hàm dưỡng trong một quá trình học hỏi sâu rộng, một ý thức sáng tạo cực kỳ tỉnh táo, và một niềm đam mê cách tân không ngừng nghỉ.

University of New South Wales
22/6/1999



Phụ bản Đinh Cường

UYÊN NGUYÊN

Sài Gòn phố (đường bia ôm)

Sài Gòn nằm không mảnh vải che thân gió lùa nội thất
em người con gái lòng tay bão quét gọi càn khôn
tên
cơn lên đồng tội nghiệp

Ngày ứt sùng
mất tượng đồng
mọc lên theo con nước
men dậy mãi
mỗi chiều ngân
phố

Sài Gòn không chặn
chiều xuống mãi
ngày tháng tơ đào
năm hỏi gió về xa tít
bến
chỉ còn thân thất lạc
ven đời

Khi cơn bão bạch thoại
quét tới
bây tiên cá
quây dòng nước bạc
những lòng đường, thân hẻm
nằm dạng chân lười biếng
mất mở chân trời
nhấp nháy

hộp đèn hoa
nhấp nháy
hút xuống mãi cùng
tháng ngày xuân hiếm

Nơi
những đường hoa
ôm quen cảm dỗ
cơn ghiền treo cổ
cho thuê dài hạn cuộc đời
không bằng hiệu
em
như cá hồi vượt con nước khó
về đồng thay ruột
đành dùm ngày sau

Mãi ở đó
những mảnh đời đang tới bến
thay tuổi / đổi tên
ướt / ráo
vấn / vương
thôi
hề chi thân treo tơ chỉ
ôm đi
mặt giấy hoa tiên đã lạnh đóng mở thân trần không mảnh
vải che không cùng giấy bạc
Sài Gòn
ba trăm tuổi đang xuân
thức mãi

Sài Gòn
phố bao nhiêu là cửa đóng những phòng lạnh 3 không 2 có
cái khoản “Z” đầy những mùi riêng
chiều đang
xuống
nơi mắt em say
nằm ôm gió
hỏi ngày xuân sắc
có hề chi mặt tiền
có hề chi nội thất
bao nhiêu là khoản

mát trời
 bày hàng
 mãi
 mãi
 khắp cùng hẻm phố
 bó tay đực mặt ngồi đồng

Lên
 lên mãi
 điểm cùng hoa
 xuống
 xuống nữa
 chỗ lạc khoản
 không để tên
 em
 là người, là tiên biến dạng mỗi giờ
 vẫn sống
 hình ảnh một Sài Gòn không mảnh vải che thân người nữ tiếp
 viên bia ôm thành phố đi đi lại lại uống uống ôm ôm trên sàn
 đời đã cho thuê dài hạn

Vẫn nhấp nháy
 triệu ánh đèn ma lòng phố
 đóng hộp cơn bão
 tương cờ hiệu mới
 cơn lên đồng quen thuộc
 ngày mai
 có người mặt lạ
 thất sắc trở về
 đường chiều thức dậy vực nước xa
 tên
 rùng rùng mắt ướt
 bến đó em nằm
 thân để
 bao ngày men dậy phố

Một ngày
có người khách lạ
tới cầm bằng hiệu riêng
nơi “lạc khoản”
Sài Gòn
một sáng mai nào đó
mặt trời không mọc nữa

Sydney, 30/8/98

Qua đêm

Đêm
 theo tuổi phượng gửi tình
 riêng
 một lửa
 phòng em nhận qua đêm
 cao nguyên lệ sóc
 gửi theo
 người em vườn nhỏ
 từ đưa năm tháng qua cầu

Đêm Mt
 thịt săn đây
 hai đồng tiền ánh lửa
 Mar kinh
 vùng tháng ba thấp, cận
 L em phủ đồng hoa trên thất bảo
 giữ lấy phần đêm
 L L
 nuôi tuổi hằng sinh rộng, đủ

Sẽ
 đưa người qua
 đồng bằng tuổi nhỏ
 ngày hội lửa
 phủ nhận sinh phần
 từ cô tận
 đã

Ngày phố thấp lẫn đêm em người lẫn phố
 Đêm gọi phố gọi đêm gọi người mỗi một giờ qua ánh lửa chằm
 chằm tuổi lệ
 Vườn sau phượng gửi
 ngày đưa

Gởi đêm gạch lót sân ga thứ bảy
phượng cầu gởi ngày tục phố phong
hoa nhà thờ chủ nhật gởi con
kinh tiểu nga 16 lên đồng riêng
người nuôi, giữ

Sẽ
đưa người đi
đêm giữ lửa phượng thờ
sóc bản
Lê hoa ngày kinh phố
hằng nguyên

Đối diện sinh phần yêu
theo tháng ngày sẵn sẵn lửa dục
đêm bảy hồi giờ phố rộng
P M
lệ phủ phong phần

Từ phố sóc
theo L em bé
từ phòng hoa các
gọi lên nhiều tục bản (một lửa riêng lê)
thành cao
đêm dục lưỡng nghi
Mar
một vùng kinh thấp tháng ba
vài giờ thất chính
Kim Lê Hằng Nga Ánh Phượng
qua đêm một lửa phong tình.

Sydney, 6/6/99

ĐỒ QUYÊN

*Phụ Lục **

trích trường ca *Lòng Hải Lý*
— Tưởng tặng Trần Dần

* * *

Chín giờ sáng
 chốt các cửa
 dẫn sâu trang thơ mở
Mười hai giờ đêm
 hạ rèm châu thân
 vợ ngủ
Đâu là hạnh phúc?
Đâu là đau khổ?
Đâu thể vác Người đàn bà của mình
 vào hành trình
(như Jésus với cây thập tự)?
Đâu thể trồng cả vườn hoa biết nở
trong gan bàn chân?
Nhưng, những chiếc giường trì trệ
phải mai táng
 trước lúc gót chân chào căn nhà,
bằng không
 chúng sẽ chạy đón theo trước mặt!
Trên những thành quách giường
đời ta chết lâm sàng
Đả đảo đất — găm — giường!

Chiếc giường – nôi của căn nhà
Những căn nhà làm ra các lâu đài cổ thụ
Lâu đài – tâm vũ trụ già nua
Vũ trụ, trên mỗi con đường
theo nhịp chân,
nứt.

Mỗi ngày ngồi lên một tập thơ
chờ những câu thơ sắp tới.
Tối, chín giờ chưa đổ rác: chưa thể rửa tội trước tình!
Một năm đảo hoang
phá trình 365 tập thơ
(chắc không lên nổi thiên đàng?)
Các cảnh thông
nhiều lần xòe tay đòi có mặt trong thơ
đấu nhìn ra những sọt rác đang chờ...

Sự thật không ở cuối chân trời,
chân tường,
hay chân đàn bà...
Sự thật không ở cuối,
càng không ở đầu!
Những hành nhân đơn độc nghĩ rằng
Sự thật ở trong lòng — hải — lý
ngang mỗi bước chân.

Tránh lắng bản năng
toàn thân xấu hổ đỏ,
Sự thật thềm mót được lột trần
như cô em nhà lành xiêm áo giam mình
tránh người trai yêu thiết tình
tội nghiệp ngổ lời bằng *tiếng hú*.
Không phải là gái mơ: Sự thật không để ai đi tìm –
Và đó là một sự thật về Sự thật.

Quyền này tối thượng
hơn cả thánh thần

Chịu nhin Sự thật

nó sẽ phục vụ miễn phí toàn thể

Nhân loại bốn loại người:

sợ và không sợ Sự thật,

biết và không biết Sự thật.

Đập tảng băng tập quán, rèm chủ thuyết, ô giả dối được thiêng
hóa

bằng chiếc cu trần

sẽ giết tiệt cái giả Sự thật.

Những chiếc – cu – trần có thể là cha đẻ ra đám con mang họ

tên Sự thật

nhưng mãi mãi chỉ có thể là người cha không cho các con mình
người mẹ.

Vâng,

Thơ

có thể làm đẹp cuộc đời bằng Sự thật

Có Sự — thật — khóa — thân,

có Sự — thật — trần — truồng

ở bên các Sự — thật — áo — quần

các kiểu

Thơ nào?

Thơ này thì không đẹp ở Sự – thật – trần – truồng

Hãy cứ để Sự thật (tự) khóa thân mình

các kiểu.

Không phải con đường nào trải ra cũng để hành hương

Không phải với khúc ca nào dưới cờ cũng hát

Không phải bộ ngực nào cũng nở trong tầm mắt

Chúa và Phật có bóng tối và huy hoàng của Chúa và Phật

Bóng tối vẫn là một nửa của Sự — thật — ngày — đêm

Ánh sáng của Sự thật làm đứa trẻ phát ra lời

(khi vua cha xiêm áo mỏng)

Đã sợ đêm giữa ban ngày

có sợ ngày giữa ban đêm?

Mặc!

Allen,

Anh có thể bỏ trán Chúa và Phật
trong khi róc mía trên đầu những kẻ trần tục
có *job* vác thánh giá và lần tràng hạt
Anh có thể giáng lên đầu vị sư tổ của tôi

với chiếc cu ngổ

của mình
có thể vấy lên áo Giáo hoàng dòng tinh thần hồn nhiên, dư dật
thì đạo giáo vẫn coi như một vi phân từ bi!
Một thế hệ người rõ là người
đã chết trong họng súng và làn đạn ấy
của anh
Chưa chắc họ lên được thiên đàng hay nước Phật
nếu có thêm một Sự thật phụ là có thật chúa trời.

Mỗi ngày khai tử một vết chân cũ
Anh cũng từng như vậy
Có những vết bàn chân như các hoa không nở
Anh –
bông hoa không nở

dưới các bước chân sau

Anh

bông hoa bức thúc

gọi vầy

đề nghị tuôn trào

chở nhụy mình xuống lòng đất
Khi trái đất rung thân

qua những cơn lời lửa

thì một nơi nào đó có đóa hoa không nói riêng được bằng màu
của nó

Những hoa cô gái rú

đòi hỏi làm rừng

(Nhưng, có cần thiết lắm không
hôm nay,
chia loại hoa giữa nắng trời gió biển?)

Tạm biệt ba bông hồng
cùng các loài hoa khác
Chào xa em,
và phụ nữ của anh!
Xin hãy cáo chung những chiếc giường, pho sách!
Xóa vết Ngày Năm Tháng Tư
và vết chân ngày tháng khác.

Tháng Sáu

Đảo

Đi

Tôi đã ăn các hải lý trước mặt
trên đường
tới chân trời rồi tôi sẽ ăn tôi.

Vancouver, tháng 5-1997

* Viết sau khi hay tin Allen Ginsberg đã mất ngày 05.04.1997

Thơ hay Tự Do Không Bị Cường Bức

Besnik Mustafaj

Trong khung cảnh lịch sử của xứ An-ba-ni nơi các nền độc tài và các chế độ dân chủ hạn chế kế tiếp nhau cho đến tháng Ba 1992, có lẽ thơ là hình thái độc nhất trong sinh hoạt của người An-ba-ni đã luôn luôn duy trì được nơi chính bản thân mình cái mầm mống của tự do.

Ấy chính các nhà thơ đã có ngay từ khởi đầu sự thức tỉnh của người An-ba-ni lúc ấy hãy còn nằm dưới sự thống trị của Đế quốc Ottoman. Dù đó là Na'ım Frasheri sống tại Istanbul hay Hiéronyme De Rada ở miền nam nước Ý, dù đó là Faik Konica sống tại Bruxelles và Paris hay George Fishta ở An-ba-ni, tất cả đều có chung thi ca, sự bay bổng táo bạo hướng về tự do.

Các nhà thơ ấy, cũng như những nhà thơ khác đã xuất hiện vào khoảng giữa thế kỷ trước, có cái công trạng đáng kể là đã vượt qua hai trở ngại dường như không thể vượt qua. An-ba-ni cũng có những nhà thơ ở các thế kỷ XVI, XVII và XVIII, nhưng, theo những tác phẩm quen biết, con số này không đông đảo. Thường hơn cả, họ là các nhà tu Thiên chúa giáo đi truyền đạo ở những vùng núi non xa xôi mà đạo binh của vua Hồi lúc ấy vẫn chưa tràn chiếm được. Những sự kiện này có một tầm quan trọng to lớn để hiểu họ đã có thể đem lại phần đóng góp nào nhằm tạo ra một vùng khí hậu văn hóa An-ba-ni thật sự. Một phần lớn các tác phẩm này được viết bằng tiếng La-tinh. Bằng tiếng La-tinh hay tiếng An-ba-ni, tác phẩm của họ không còn hoài nghi gì nữa có một phẩm chất văn chương lớn. Nhưng đây chính yếu là một thứ thơ có tính vũ trụ nguyên thủy luận, vậy thời không thể có nhiều người đọc.

Bởi thế, có thể nói, mà không sợ nhầm lẫn, rằng các nhà thơ của thời kỳ lịch sử được biết tới dưới danh hiệu thời Phục hưng (Rilindja) đã gặp một thứ tiếng An-ba-ni nửa như teo tóp lại vì sự bạo động văn hóa khủng khiếp do "Cánh cửa Siêu việt" triệt để thực thi, kể từ thế kỷ XV. Với một sự mau lẹ lạ lùng, họ đã rũ sạch bụi bặm và rỉ sét và đem lại cho những vần thơ của mình vẻ sáng rõ của những ngôn ngữ trong đó các bài sonnets từng được viết ra, bốn hay năm thế kỷ về trước. Khó khăn thứ nhì mà họ đã phải vượt qua liên hệ tới viễn ảnh tự do mà họ đã phải trừ định cho

một dân tộc đang thức tỉnh. Đây là một trách nhiệm lớn. Nếu viễn ảnh này lằm lạc hay bị cắt xén thời phải mất nhiều thập niên hay hàng thế kỷ để sửa lại. Họ có cái công lao rút ra, với tư cách là thi sĩ, cái qui tắc về tự do mà họ đã gieo trong những bài thơ của mình, không phải ở tầm mức phát triển của xã hội An-ba-ni đương thời mà thực ra họ đã hưởng tới để ngỏ lời, nhưng ở tầm mức phát triển của nền văn minh thế giới. Duy có các nhà thơ lớn mới có khả năng thực hiện những bước khổng lồ này.

Với tư cách là những nhà thơ lớn, họ cũng đã tạo ra được, trong một khoảng thời gian ngắn ngủi, một truyền thống sẽ được sử dụng làm nền tảng vững chắc cho toàn bộ thơ An-ba-ni của thế kỷ chúng ta. Noli trong những năm 20, Migjeni và Lasgush Poradeci trong những năm 30, Esad Mekuli, Petro Marko, Ismail Kadare, Trifon Xhagjika, Fatos Arapi, Din Mehmeti, Dritero Agolli, Azem Shkreli và những người khác trong những năm 50 và 60, một số còn lớn hơn nữa các nhà thơ của những năm 70, và những người khác của những năm 80 được dẫn đạo với Ali Podrimja, Djévahir Spahiu, Bardhyl Londo, Sabri Hamiti, Eqrem Basha, Ilirian Zhupa, Visar Zhiti, Preć Zogaj, Basri Caprini, Elsa Ballauri, cũng như nhiều người khác, sẽ khởi sự và tiếp tục công trình thi ca của mình bằng cách đồng thời ảnh hưởng tới và với cùng một sức mạnh ấy, cả sự giải phóng và hiện đại hóa ngôn ngữ lẫn xã hội An-ba-ni.

Tôi không biết một xứ nào khác ở Âu châu như những vùng An-ba-ni nơi chế độ, dù là quân chủ hay chuyên chính cộng sản, từng sử dụng một sự bạo động về chính trị đến như thế để cưỡng bách các nhà thơ phục vụ nó bằng ngòi bút của họ. Hầu như tất cả các nhà thơ lớn trong những năm 20 và 30 đều đã dành một vài vần thơ tán tụng cho đấng quân vương của mình. Cũng một điều như thế đã xảy ra với các nhà thơ ở thời kỳ cộng sản; gần như ai ai cũng đã phải trả nợ cho Enver Hodja. Nhưng ấy cũng chính những nhà thơ đó đã bị bắt buộc phải đi tìm chỗ trốn vắng của các chính trị gia và các triết gia bằng cách truyền đi, trong những ẩn dụ đầy xúc cảm của họ, năng lực của tự do. Thiếu nguồn năng lực này, cái chết không thể đảo ngược lại được của khát vọng đổi thay hẳn đã xảy ra và dân An-ba-ni hẳn đã cam chịu, cùng với thời gian, một số mệnh cay đắng. Trong sứ mệnh lớn lao này, họ đã thật ý thức tới trách nhiệm phi thường của mình khiến đã không lùi bước cả trước những thỏa hiệp lẫn trước những hy sinh để đạt được mục tiêu. Những cơn bão tố chính trị kế tiếp nhau đã dễ dàng quét sạch cát bụi để chỉ để lại vàng ròng như di sản cho các thế hệ tương lai.

Các bí quyết để hiểu thơ An-ba-ni chỉ tìm được trong lịch sử của An-ba-ni. Những tấn bi kịch mà tổ quốc sống trải đã định đoạt không nguyên nội dung của nền thi ca ấy, mà còn cả đến giọng điệu cũng như những kỹ thuật của hệ thống biểu tượng. Nằm trong sự lệ thuộc này, thơ An-ba-ni không tham gia các trường phái hay những dạng thức thơ Âu châu ở thế

kỷ chúng ta. Có lẽ cũng không phải là sai lầm khi quả quyết rằng, trong thời hiện đại, chỉ có thơ ở An-ba-ni đã tiếp tục mang nguồn cội là nỗi đờn đau huyền thoại, nỗi đờn đau trọn vẹn là nguồn cội nguyên thủy nơi từng xuất phát thơ Homer. Đây là một nỗi đờn đau kèm theo là những lời than van, chứ không phải là nước mắt. Trong những đề tài của nền thi ca ấy, các nhân vật chiến thắng không bao giờ hưởng được thắng lợi của mình vì không xứng đáng với thắng lợi ấy ; cũng thế, các nhân vật chiến bại không bao giờ chấp nhận được sự thất bại của mình là vì, cả họ nữa, họ cũng không xứng đáng với sự thất bại ấy. Thí dụ có ý nghĩa nhất là thơ phản ánh sự què cụt của nước An-ba-ni vào năm 1913, chỉ vài tháng sau khi nền độc lập được tuyên cáo. Các nhà thơ An-ba-ni có lẽ là những người duy nhất trong văn chương thế giới đã biết biểu lộ trong các tác phẩm của họ cái chấn động ngoại thường đáng kể và cái mặc cảm mà một dân tộc bị phân xẻ phải chịu. Chẳng khác, các nhà thơ An-ba-ni có lẽ là những người duy nhất trên thế giới đã bị bắt buộc, trọn đời họ, phải đóng vai trò thứ thuốc giải độc cho chính sách của những chế độ nơi định mệnh đã phóng họ vào. Chúng ta hãy chỉ nhìn một phương diện mà thôi : ngày nay có ba triệu người An-ba-ni ở An-ba-ni và ba triệu ở cựu Nam-tư. Tám mươi năm hiện hữu cách biệt do một biên giới đóng kín. Các chính trị gia ở Beograd đã dùng mọi cách để khép lại vĩnh viễn lịch sử của người An-ba-ni ở Kosovo. Enver Hodja và các cộng sự viên của y đã nín khe hoặc hợp tác với Beograd trong cùng một mục tiêu. Là kẻ độc tài, y đã hiểu rằng sự xáo trộn trong ý thức dân tộc càng sâu, bá quyền của y càng lớn. Nếu ta không muốn đi xa hơn kinh nghiệm của vùng Balkans, sự đồng hóa một dân tộc bắt đầu bằng sự bóp méo nền văn hóa của dân tộc ấy. Nếu như không có đạo binh các thi nhân, các nhà chính trị có lẽ đã dễ dàng hơn trong việc tạo dựng tại Tirana và tại Prishtina hai thực tại văn hóa khác biệt, mà một sẽ không còn là An-ba-ni...

Diễm Châu dịch

Besnik Mustafaj, nhà thơ, tiểu thuyết gia An-ba-ni, sinh năm 1958. Nhiều tác phẩm đã được dịch sang Pháp văn. Bài trên trích trong *Poésie 93*, số 46. (DC)

Một Cảnh Xanh Cho Người Kosovo

Các nhà thơ An-ba-ni ở Pháp, Ý

MATIN CAMAJ (1925-1992)

Hãy Ban Cho Tôi

Hãy ban cho tôi một điều làm tôi mãn nguyện
như một nụ hôn của người mẹ trên trán đứa con.
Hãy khiến tôi cảm thấy vui tươi lấy một lần
tựa như chiếc lá mà cơn gió nhẹ thổi mát,
hãy nhìn tôi như vầng trăng qua cành lá
và các người sẽ hoàn toàn giống như tôi :
tôi sẽ hôn lên đôi môi lạnh giá của cái chết,
trong lòng mắt nó
tôi sẽ trút những giọt lệ.
Hỡi người, anh hãy gần lại !
Tự đáy sâu của oán thù tôi muốn trời lên
như một mầm xuân nhích cao khỏi hạt.

Rose of Memory
(T. S. Eliot)

Khi họ đã trông sợi thừng vào cổ anh ta
tiếng nói của anh ta bật ra như một tiếng chuông

Mặt trời đông lạnh vẫn còn vương mắc
trong con mắt anh ta.

Há miệng, anh ta đã thấy
trườn trên ngực mình những dải cầu vồng.
ở mỗi chiếc răng
rủ xuống giấy lát sống của anh ta
sợi chỉ nhỏ bé
và chúng tôi nhìn thấy anh ta trong mộng
siết chặt những ngón tay chúng tôi
và anh ta dài ra dài ra
dài ra mãi ở sau chúng tôi bất kỳ chúng tôi đi đâu

và không ai có thể quên được.

Poezi, 1953-1967, München, 1981

Martin camaj (1925-1992) : một trong những khuôn mặt trí thức và tinh thần lớn nhất của An-ba-ni hậu chiến. Gốc ở tỉnh Dukagjin phía bắc An-ba-ni, học Đại học Beograd, cư trú lâu ngày ở Ý. Tác phẩm gồm văn xuôi, thơ và nghiên cứu ngôn ngữ học, được xuất bản tại Prishtina, Rome và München nơi ông dạy ngôn ngữ và văn minh An-ba-ni trong nhiều năm.

VOREA UJKO (1931-1989)

Gửi Anh, Người Kosovo

Đừng ngạc nhiên gì hết
 về những gì có thể xảy ra.
 Đối với anh, kể từ nay, mọi sự đều xảy tới,
 anh biết rõ điều ấy.
 Đừng ngạc nhiên gì hết
 về những gì anh có thể nghe thấy.
 Tất cả đã vang vang trong tai anh
 anh biết rõ điều ấy.
 Đừng bao giờ ngạc nhiên
 về những điều dường như sắp sửa chấm dứt.
 Tất cả sẽ trở lại từ điểm khởi đầu
 như vẫn thế.
 Đừng để cho mình rối trí
 hãy cứ tiếp tục đấu tranh.
 Hãy hoàn thành và nối tiếp không ngừng
 bởi đó là lịch sử của chúng ta
 đó sức mạnh của chúng ta.
 Ấy là một cơn mê cuồng đầy khoái cảm :
 tiếp tục mọi sự từ khởi đầu bất kỳ lúc nào
 một cách thật đơn giản
 thật kiêu hãnh
 thật diệu kỳ.

Stinat e mia, Schiavo, 1980

Vorea Ujko (1931-1989) : bút hiệu của Domenico Bellizzi. Sinh tại Firma năm 1931 (theo Ali Podrimja) và mất trong một tai nạn xe hơi. Tác phẩm tán dương dân arberèche, muốn nối lại quan hệ với những người anh em trong vùng Balkans.

VANGJEL LEKA (1944)

Đài Monte-Carlo

Trái biết bao đêm lắng tai nghe
hỏi đài phát thanh Monte-Carlo,
ở nơi xa, thật xa mi,
rình rập mật hiệu giải thoát.

Ta đã thức tới sáng,
chỗi dậy vào đúng giữa những giấc mơ.
Nhưng tất cả những bay bổng, những hy vọng, những
ước nguyện này
chỉ còn là mây khói hão huyền.

Hôm nay đi dưới chân tòa nhà của mi,
tai ta điếc,
tiếng nói của mi ta không còn nghe.

Vangjel Leka (1944) : nhà thơ kiêm tiểu thuyết gia, định cư ở Marseille. Năm 1994, nxb. Autres Temps đã xuất bản thi tập L'ŒAigle écartelé và, mới đây, thi tập Terres d'asile, asiles de terre.

ZEF SKIRÒ DI MAXHO (1944)

Trở Lại

Sự trở lại với chính chúng ta
đó là buổi bình minh tinh khiết
toàn thể màu thiên thanh
của bầu trời chúng ta.

Đó là lời chào
đối với thế giới

của một bàn tay thân hữu
đối với những trái mùa xuân.

Đó là tiếng thì thầm trẻ trung
của gió
và sự biếng lười nặng trĩu của thời viêm nhiệt.

Đó là cơm bánh của chúng ta và mùa hè của chúng ta.

Đó là niềm vui :
trạm ngừng ngắn ngủi
trong dòng trôi chảy của mọi vật.

Gjuha e bukÓs, Prishtina, 1981

Âu Châu Với Ngàn Màu Sắc

Âu châu với ngàn màu sắc
Âu châu của những biên giới mở ngỏ
Âu châu nói nhiều thứ tiếng
Âu châu của các ngân hàng
Âu châu của ngày mai
Cũng sẽ tới nhà mi nữa.
Như người chủ nhà chu đáo,
Mi trang điểm con gái mi
bằng bộ y phục cổ truyền
và phái con gái ra chỗ trung tâm
mang chiếc thùng mới bện
để hiến Âu châu này
những thổ sản,
những thức dầu, thức rượu và phó-mát của mi.
Tuy nhiên, đứa con gái vô tội của mi
sẽ không thể miễn cho ai một điều
cái dấu hiệu xưa nhất khiến người ta nhận ra mi:

tiếng arberèche
cái ân huệ đã thất lạc của thần trí.

Nxb. Mondo Albanese, 1990

Zef Skirò Di Maxiho (1944): bút hiệu của Giuseppe Schirò di Maggio, thi sĩ kiêm kịch tác gia. Sinh tại vùng Piana degli Albanesi ở Sicile. Đã có tám vở kịch và khoảng mười tập thơ cộng với hai tuyển tập, một xuất hiện ở Prishtina và một, ở Tirana. Bài đầu trích từ ỏthi hệ Mas-Rushi Arbéresh.

KATE XUKARO (1955)

Tháo Gỡ Mặt Trăng

Các người hãy bám chặt lấy tôi
Trăng ở mãi cao trên trời,
và con đường đầy cạm bẫy.
Chúng ta sẽ phải xuôi ba dòng sông lớn
để tới bờ biển
và qua ba vùng biển và ba khoảng rộng bình nguyên
và ba ngọn đồi và ba ngọn núi cao.
Và vượt qua ngọn thứ ba
lại phải đương đầu với ba quái vật
có ba con mắt và ba cái đầu
khắc lửa từ ba cửa miệng.
Và chỉ có ba người trong chúng ta
Còn mang kiếm trên mình để hạ thủ chúng
— sóng nước đã cuốn mất kiếm của những người khác
hay những vụ gặt đã làm chúng cùn nhụt
hay những mùa hái nho đã làm chúng gãy
hay trong khu rừng rậm rạp họ đã để mất chúng.
Người thời hoảng sợ sẽ quay lui,
Kẻ thời quá mạnh bạo sẽ phải trả bằng cái chết.
Thế nhưng vẫn còn lại một người,
trong hết thấy, chỉ một người cuối cùng

những thủ cấp gớm ghiếc rủ xuống từ đôi tay,
 người đó sẽ tháo gỡ mặt trắng
 và đem tối cho chúng ta như tặng vật.
 Và vũ khúc của chúng ta lúc đó sẽ trải rộng, uy
 nghi, như thừa ban đầu..

Gabim, Prishtina, 1982

Kate Xukaro (1955): Bút hiệu của Caterina Zuccaro. Sinh tại Cosenza và học y khoa tại Florence. Viết bằng tiếng arberèche (thứ tiếng An-ba-ni ở Ý). Mới có một tập thơ đầu tay, nhưng đầy hứa hẹn.

Các nhà thơ An-ba-ni ở cựu Nam-tư

ESAT MEKULI (1916-1993)

1935

Hy Vọng

Những đợt sóng sủi bọt vỡ trong đêm tối
 và ngọn hải đăng lúc ấy liền ra hiệu.
 Họ trong những viễn ảnh mơ màng
 bỏ đi ngủ.

Kìa họ nằm dài mặt ngửa lên
 hừ kỳ ngẩn ngủ
 trong cuộc đấu tranh vì sự sống
 cần phải làm đẹp thêm.

... Buổi tinh mơ xóa trắng.
 Mặt trời đã tắt ngọn hải đăng.
 Những con hải âu rình rập từ núi đá cao.

Duy có họ kéo dài sự trông chờ
Hy vọng, trong những giấc mơ không cùng
những giấc mơ thật êm dịu vẫn còn ru họ, vượt qua cả
buổi sáng.

1935
Pér ty, Prishtina, 1955

Esat Mekuli (1916-1993): Quê ở Plava thuộc Monténégro hiện tại. Thường được coi như “niên trưởng nếu không phải là cha đẻ của thơ An-ba-ni hiện đại ở vùng Cực Nam-tự”. Tựa đề thi tập đầu tiên là một lời đề tặng dân Kosovo.

ENVER GJERQERU (1928)

Vọng Âm của Ông Tiêu

Chạm tới mùa đông bằng một bàn tay một bông hoa
tháng Năm bằng một bàn tay khác :
Như thế đó cuộc sống mọn hèn này đã có thể thắng yên
cương lên số mệnh
Khi chúng ta nhìn thấy dòng thác loạn cuồng tràn bờ
Và các vì sao lui lại và khi mặt trời làm như không biết
tới chúng ta.

Một cơn gió báo nguy đã biến thành giải băng hà
Khi cơn sốt thiêu đốt mắt chúng ta, và khi tủy chúng ta
khô cạn.
Sợ đầu lúc đó liền nghĩ ra — nở giữa tòa lâu đài —
Một thánh tích xưa, như vết tích những bước chân chúng ta.

Tại sao bàn tay này lại bám lấy cái ống tiêu hơn là giai
điệu của nó
Và phải chăng nó muốn chặn bắt bên mạn bờ vọng âm
của biển,
Khi, đầu óc đã bị phản bội, sức khỏe cũng rời bỏ chúng ta.

ABDYLAZIS ISLAMI (1930)

Trong Thời Vô Danh

Một vầng mặt trời nhợt nhạt vắt vẻo sưởi ấm trái đất,
Và buông thả những tiếng kêu của con chim bị thương
Đang tìm kiếm một nơi trú ẩn, dưới những đe dọa của
thế giới.

Và kỷ niệm mờ tối của bầu trời
Khêu gọi nỗi đờn đau của đàn kiến dưới cồn đất,
Và cơn nhức buốt của bầy ong, trong tổ,
Và tất cả vẫn bị loại khỏi bí ẩn của hơi ấm,
Dưới ánh sao đổi thay
Hệt như những khúc sông quanh co phản chiếu,
Trong thời vô danh ở bên kia lăng quên.

Dëshirat bulojné né Eldorado, Shkup, 1990

Abdylazis Islami (1930): Sinh gần Tetove. Tác phẩm rất phong phú về văn xuôi (gồm bảy cuốn tiểu thuyết, nhiều chuyện ngắn, kịch bản và dịch phẩm...), cũng như về thơ. Làm nghề dạy học và viết báo.

DIN MEHMETI (1932)

Cành Xanh Mặt Trời

Trong con mắt ngày hiện tại
các màu sắc phối hợp.

Màu đỏ trên màu đen
ngọn lửa của nhẵn nhục.

Màu đen trên màu trắng
tro than của khai trừ.

Và biển khắc lên bờ
ra dấu tuyệt vọng.

Các dòng sông ngược về nguồn
để đặt tên cho những giấc mơ.

Và lương tâm trong trẻo thảng yên nỗi sợ
đối với sự khôn ngoan đang phô diễn
thong dong.
Con chim này, gốc sồi này, bài đồng dao định hơn thua
này

ngày lại ngày thâm nhập tim mi,
hỡi Kosovo, cành xanh mặt trời.

Ikje nga vdekja, Prishtina, 1978

Din Mehmeti (1932): Sinh trong tỉnh Junik gần Gjacove. Cho đến nay đã xuất bản chừng mười thi tập.

FAREDIN GUNGA (1936-1997)

Đợt Sóng

Khát tình đợt sóng muốn quật ngã hòn núi đá
tựa như một người đàn bà ở tột điểm của hoan lạc
và — ôm trong tay cơn mê cuồng của những chốn xa,
Thoại huyền hoặc giả dối của sắc đẹp —

nó bứt ra từ lòng biển
đưa con hoang của tội lỗi không tên
đã trĩu nặng những điều dối trá vì lạm dụng sự sống, và —

như một kẻ trộm cắp nó len lỏi vào những hốc trũng
của hòn núi đá
trong lồng ngực bị phanh ra của người chiến binh già, và —
chỉ biết có lưỡn gạt, lưỡn gạt —

rừ quẩn chúng ta vào cạm bẫy của trò chơi sóng nước
— cái trò chơi của những đống vỡ và leo lên,
của những tử và sinh — và

nó ngạc nhiên vì sự lạnh lùng của hòn núi đá :
nó kể vẫn làm tình với bao thế kỷ, thật là vỡ mộng !...

Kepi i shpresës se mirë, Prishtina, 1973

Faredin Gunga (1936-1997): Quê ở Mitrovica. Đã cho xuất bản khoảng mười tập thơ.

AZEM SHKRELI (1938-1997)

Các Nhà Thơ Đã Mất

Để tưởng niệm Benjamin Maloise

Họ tới một khoảnh khắc và dừng lại trên một từ
ở giữa dòng thơ như người ta tạm ngừng ở nửa đường
trên đỉnh cao ánh sáng từ đây thấy ngọn triều lên
những con người của lửa, trên một từ
họ dừng lại và mơ màng, và giấc mộng này
là giấc mộng của đất và tiếng rì rầm của đất
và giấc mộng này là tiếng gào thét
ở đầu chiếc nôi của cả một thế hệ, một ngọn pháo bông
trên chòm thời gian, họ tới và dừng lại
trên một từ và túm lấy nhau cùng với điều không thú
nhận
cho đến khi làm vấy máu bãi trắng của những cuộc giao
tranh
nơi họ ngã xuống, cho ngôn từ sức nặng của đá tảng
rồi ngồi lại trên thế kỷ nhìn chúng ta
theo đuổi tiếng gào thét của những vắn thơ họ
kể chống nạng kẻ cưỡi trên một con ngựa thành Troie
và mỗi người lúc đó là kẻ phong phú nhất vĩ đại nhất

và cả bấy chớ lẫn các chính trị gia cũng không còn
 khuấy rầy họ nữa,
 duy có Mẹ Tê-rê-xa đưa hoa tới cho họ và xin họ
 đem lại hòa bình, khiến cho con trẻ trên thế giới lớn
 lên.

Trong Ánh Sáng Những Cuộc Giã Từ

Chúng tôi đã chờ đợi như người ta chờ đợi
 Cơn mưa, như tóc cỏ mọc lên

Chúng tôi đã rót đầy bằng trông chờ
 Tới tận mắt chúng tôi hết thấy những chiếc ly

Chúng tôi đã chẳng nói lấy một lời
 Cũng chẳng uống tới một ly nhỏ.

Chúng tôi đã chỉ thấp
 Một ngọn nến lạnh lẽo, và theo dõi nó

Chúa ôi
 Ánh sáng những cuộc giã từ mới tỏa rạng làm sao

Liriké né shi, Prishtina, 1994

Azem Shkreli (1938-1997): Quê ở tổng Rugova. Đã cho xuất bản mười thi tập.
 Còn viết văn xuôi và kịch.

RRAHMAN DEDAJ (1939)

Trung Gian

Giữa tảng đá và tảng đá
Ú bánh
Giữa ổ bánh và ổ bánh
Lời nói
Giữa lời nói và lời nói
Cơn khát
Giữa cơn khát và cơn khát
Đóa hoa
Giữa đóa hoa và đóa hoa
Danh hiệu
Giữa danh hiệu và danh hiệu
Cây cầu
Ai đã đoạt mất đôi bờ ?

Con Chó

Nó đuổi theo lẳng chợp
Mưa không thấm ướt nó

Người bạn đường của nó nó sẽ tìm ra

Nó tin nhiệm cội cây đen
Sững lại dưới bóng cây nữa

Người bạn đường của nó nó sẽ tìm ra

Một con dơi-dơi muốn bằng mọi cách
vuốt ve đầu nó

Người bạn đường của nó nó sẽ tìm ra

Koha né unazé, Prishtina, 1980

Rahman Dedaj (1939): Quê ở Podujeve thuộc vùng biên của Kosovo và Serbie.
Đã xuất bản ít nhất là bảy thi tập. một số được tái bản, chưa kể những tuyển tập đã cho
in ở Prishtina cũng như ở Tirana.

ALI PODRIMJA (1942)

Khuyết Lời

này đây ta lại đơn độc

dưới bầu trời
trên hành tinh gẻ lở này

ôi Sợi thường ấy

này đây ta lại đơn độc

khuất xa thế giới
đơn độc trong ta

ở đâu đó dưới bầu trời
ở đâu đó trên hành tinh này

tảng Đá của ta trong hốc tay

này đây ta lại đơn độc
khấp chung quanh ngọn lửa

Folja, 1973

Phiền Muộn

Ta không khóc
chỉ có trời mưa thôi hỡi con
gió lấc lay cây bạch dương của chúng ta

Ta không kêu
dưới khung cửa sổ hỡi con
con quạ của Allan Poe đã rớt xuống tử thương

Ta không nhúc nhích
chỉ có những vách tường những sự vật động đậy hỡi con
một mùa thu tồi tệ đã khởi sự

một đám mây đen xiết chặt quanh nhà

Phân Biệt

Những gì phân biệt
con Cừ Đen với
con Cừ Trắng
đó là

con Cừ Đen
nhận thấy được từ xa
và bước qua ngưỡng cửa
lò sát sinh trước hết

con Cừu Trắng trái lại
cầu xin trước đã
cho con cái mình sống

Và cho Người đi săn
của khu Rừng kinh hoàng
đem về Tấm da Sói

Ván Súc-Sắc

Mi tưởng tượng
Mình là kẻ thắng
Mi chỉ vướng mắc vào trò chơi

Mi tưởng tượng
Đạt tới bờ
Biết chăng dòng nước đã hất mi trở lại đâu

Mi tưởng tượng
Rốt cuộc sống cuộc đời mi
Lãng quên đã chìm mi xuống dưới bóng cây ti-dơn

Trò chơi ấy cũng tựa như nghệ thuật
Kẻ gieo súc-sắc
Cũng chia sẻ những tổn thất

Zari, Prishtina, 1990

Ali Podrimja (1942): Gốc ở Gjacove. Đã cho xuất bản gần mười lăm thi tập. Trong đó có ba tập đã được dịch trọn vẹn và xuất bản ở Áo (bản dịch Hans-Joachim Lanksch).

RESUL SHABANI (1944)

Sisyphé

Đã hai ngày và ba đêm
tôi hoài công thử đốc
ghi lại nỗi đau
trên tờ giấy này
bằng một tuồng chữ không sao đọc được
thế nên ta hãy bỏ lại chuyện đó
nơi chúc thư của trống không
anh chỉ còn dấu vết
những gì mà tấm lưng còng
cảm thấy sức nặng thật

Ujépershruesi i fushés, Shkup, 1986

Đêm Lễ Hội

Dòng sông đen dị kỳ đang ngấm ngấm
chảy vào máu ta
mảnh thủy tinh mà ta thấy rớt rơi ở phía ấy
dưới chân cầu
khi mở cánh cửa sổ căn buồng khách sạn
cái hình thù xuất hiện ở xa xa
phải chăng là chiếc mái nơi trú ngụ
tuổi thơ ta

trong những góc phố trang trí bằng những đồ chạm trổ
trên gỗ

những kẻ xa lạ lại qua
những kẻ say sưa với những vần thơ chưa từng có
ta bước ra lan can nơi mọc lên một cây chanh
trông trong một thùng đựng bia
ta dẫm chân lên nền đất đã được đưa lên mãi tới ta bằng

thang máy
và trong lúc một cơn mưa tội lỗi rười trên mi
ta nhìn ngắm mi
ôi đêm tối của một mùa hè không sao

vọng âm một bài hát cũ
vang vang bên vành tai đã cắt của Van Gogh
và làm gì lúc đó
nếu không phải là viết bài thơ này ?

Oh, America, Shkup, 1989

Resul Shabani (1944): Gốc ở Kalisht trong tổng Struga. Viết báo ở Skopje. Đã có nhiều kịch bản và thi tập mà tập đầu tiên xuất bản vào năm 1975.

AGIM VINKA (1947)

Bài Tục Dao Núi-Trọc

Ở phía Nam có một ngọn núi
Đứng giữa hai cảnh hồ
Gọi là Núi-Trọc

Và không ai nói được
Bao quanh toàn là nước
Tại sao núi vẫn khô

Ngay cạnh đó trải dài một đồng cỏ
Kỳ quặc thay lại có tên
Cánh-đồng-Nước-mắt

Và không ai nói được
Làm sao bắt kể những giọt nước mắt này
Núi vẫn khô

Ở phía Nam có một ngọn núi
Gọi là Núi-Trọc
Đứng giữa hai cảnh hồ

Và không ai nói được
Tại sao ở gần nước đến thế
Núi vẫn chỉ là thêm khát

Núi-Trọc
Không cỏ không cây không chim chóc
Mi đã chết từ khi mi còn sống

Tựa một người
Mà muôn phiến hút khô máu

Agim Vinka (1947): Sinh tại làng Veleshte, gần Struga. Giáo sư văn chương tại Đại học Prishtina. Các thi phẩm có kèm nhiều bài nghiên cứu quan trọng về thơ An-ba-ni.

EQREM BASHA (1948)

Người Sẽ Tới

Một ngày kia con người ấy sẽ tới
một người mà người ta chưa từng thấy
ông sẽ được đón tiếp trên những ngưỡng cửa
người ta sẽ nói với ông muôn ngàn cảm tạ
trong lúc được ông cho biết tất cả những gì chưa biết

một người sẽ bước vào nhà chúng ta
ông sẽ tới như một cơn mưa lâu ngày trông đợi
người ta sẽ mời ông ngồi vào bàn ở chỗ danh dự
để nói với ông những nỗi bất hạnh của chúng ta

và ông sẽ thương xót chúng ta
 con người sẽ tới mà người ta hy vọng
 sự có mặt của ông giữa chúng ta
 sẽ như một mùa mới
 ông sẽ chia sẻ cả đến những vết thương của chúng ta
 một người ở cánh cửa này chưa xuất hiện
 bao giờ
 sẽ tới ngày ấy hay sẽ tới con người ấy
 kẻ được ghi đầu tiên trong những ý nghĩ khác nhau của
 chúng ta
 cung kính đô thị sẽ lấy tên ông đặt cho mình
 nhất định là ông sẽ tới bởi mọi người trông đợi ông

 và bởi thế thà sống từ nay tới đó hơn là phó mặc mình
 cho cái chết.

Zog i zi, Shkup, 1995

Eqrem Basha (1948): Gốc người dibran. Làm thơ, viết chuyện ngắn và phiên dịch (các kịch bản chính yếu của Sartre, Camus và Ionesco ; cũng như cuốn Les Conquérants của Malraux,...)

EDI SHUKRIU (1950)

Lên Đường

Tôi bước một bước đi nho nhỏ
 bởi có gót chân
 mảnh dễ hơn
 gót chân của Achille

điều đó không có nghĩa
 là tôi không biết đi

Tôi có nước da trong muốt
 êm hơn cả cái vuốt ve

Cả nước mắt của tôi lẫn những cái rùng mình của tôi
(những dấu hiệu của sự sống hồi sinh)

đều không bao giờ bị hủy bỏ đã nhiều thế kỷ.

Syri i natés, Prishtina, 1986

Edi Shukriu (1950): Sinh tại thành phố Prizren. Nữ thi sĩ cũng là một nhà khảo cổ chuyên nghiệp.

SABRI HAMITI (1950)

Thật Có Chẳng Một Mặt Đất của Chúng Ta Bên Dưới Lớp Cỏ

Than hồng cùng khổ và tàn cuộc
buổi mai này không một giọt sương

khi tôi thăm dò con mắt em đen
hỡi người bạn đường hy vọng em cho tôi những điều
trái ngược

Thật có chẳng một mặt đất của chúng ta bên dưới lớp cỏ
ống khói lò nôn mưa và trào ra tất cả những hơi men
ngọn núi thu vào bên trong phần lửa mang nặng
hồn tôi rã ngũ

đầu trĩu nặng và đầu lạnh cóng
nước mắt tôi vạch một đường cong trên đám tro

màu đen tối đậm đặc của bếp lò thiu ngũ
đáy bếp lò đen bởi em làm đậm thêm

Cho Đến Giờ Mới của Thức Dậy

Tôi bước đi vào một đêm tăm tối
một đêm hơi em nghe phong thanh những bước chân tôi

con đường thời dài và nhạt nhẽo
kể từ khi em quay gót và rời khỏi tôi

Một màn bụi phủ lên biển và năm tháng
tôi nằm đơn độc trong những hố rỗng

nổi đờn đau ban cho ta một giấc ngủ bình yên
cho đến giờ mới của thức dậy

bẻ gãy nó trước hạn kỳ làm tiêu tan những giấc mộng
của tôi
trong ngọn triều của mùa thu đang kết thúc

dấu thâm kín cuộc chia ly nâng dậy một ngày
một tiếng nói trong trẻo, một vọng âm thao thao

ThikÉ harrimi, Prishtina, 1975

Sabri Hamiti (1950): Sinh gần Podujeve. Giáo sư văn chương. Làm thơ, viết chuyện, viết tiểu luận và những bài phê bình. Một “tác giả đa năng” theo Alexandre Zotos.

NEHAS SOPAJ (1954)

Mất Ngủ

Tôi không bao giờ ngủ cả ban đêm lẫn ban ngày
mùa hè tôi làm hoảng sợ lũ chim sẻ
bằng cách thuật lại rằng đàn quạ sẽ cướp mất mỗi của
chúng
mùa đông tôi làm hoảng sợ lũ quạ

bằng cách thuật lại rằng đàn sẻ sẽ cướp mất của chúng
miếng mỗi
mùa xuân đàn én vây kín đám cây trác-bá
mùa thu hút mất những chiếc lá cuối cùng rồi tiêu tan
tôi không ngủ vào bất kỳ mùa nào
trừ khi người ta bảo
những buổi thức đêm của tôi không ngăn được con bò
nó rống
tôi đã tính ngủ ngoài trời nhưng cũng chỉ hoài công
và tôi vẫn không sao nhắm mắt được cả ngày lẫn đêm
mùa hè cũng như mùa đông
đầu tôi đã chết hay còn sống.

Himeret e harbuara, Shkup, 1988

Nehas Sopaj (1954): Sinh tại làng SllupĚan (tổng Kumanove). Đã cho xuất bản tám tập thơ. Còn viết văn xuôi rất gần thơ. Dạy văn chương ở Skopje.

SHAZIM MEHMETI (1958)

Đeo Đẳng

Gửi cha tôi

Cuộc đời con hãy còn đeo lơ lửng
theo giông mơ ước của cha
như một ánh sáng chói cuối cùng trước buổi hoàng hôn

Giấc mơ của cha hãy còn đeo lơ lửng
theo giông đời của con
như một lớp sương tươi mát trước khi hừng sáng.

Kam frikė nga lehjet, Shkup, 1994

Tôi Không Tin ở Thiên Đường của Người

Hỡi Thượng đế của trời cao, tôi không tin ở thiên đường
 của Người,
 nhưng xin Người hãy để cho tôi đôi chút thời gian,
 đừng tức khắc liệt tôi vào đám người tội lỗi.
 Và nếu hồn Người mỗi mệt không chịu chết
 với những lỗi phạm của con người đê nặng
 thì xin Người hãy cho tôi được yên nghỉ
 và sống mãi
 ở thiên đường mà tôi sẽ tự sáng chế cho mình.
 Bằng hai chữ
 tôi sẽ tạo ra đôi mắt phẳng lặng của một người đàn bà
 từ đôi mắt phẳng lặng của một người đàn bà
 tôi sẽ tạo ra những khung cửa sổ của thiên đường ấy.

Se besoj parajsën tënde, Shkup, 1995.

Shazim Mehmeti (1958): Sinh tại làng Balindoll, gần Gostivar. Được đào tạo tại Đại học Prishtina (ông là một kỹ sư về xây cất), xuất bản tập thơ đầu tiên vào năm 1989, đến nay đã có bốn tập. Còn viết chuyện ngắn.

SHKELZEN HALIMI (1961)

Địa Ngục Bi Tráng

Một mùa xuân vấy máu
 đi lang thang trên cao nguyên hoang vu
 đối nghịch với một khung cửa sổ đóng
 một tấm gương một ngọn đèn đêm
 bình hoa
 bụi

và khi nó gõ cửa
 tôi tự nhủ ấy là

người của đội cấp cứu
có khả năng chữa lành căn bệnh hoạn

ở ngưỡng cửa ngôi nhà
là mùa đông quá mạnh
im lặng bịt ràng
của những kẻ xây dựng
đang trông chờ những ngày tươi đẹp
của nấm mồ kế tới
khi xuất hiện được đưa bé sơ sinh.

Rruga kobër, Prishtina, 1994

Shkëlzen Halimi (1961): Quê ở làng Presheve, vùng biên giữa Kosovo và Serbie. Sống và làm việc ở Skopje. Đã có ba tập thơ, một tập chuyện ngắn và một cuốn tiểu thuyết.

DAUT DAUTI (1961)

Tiếng Cười

Mi cần phải có can đảm
cười
trong hơi thở
của Âu lo
và Đêm tối của sự dữ

mi cần phải cười
trong tiếng tích-tắc hỗn hển
của khắc giờ
khi thời gian có nghĩa
là hiện hữu hay không hiện hữu
mi cần phải cười
để nhại lại
nụ cười xác xược

của những chiếc bóng
ở nơi xa kia sau những thân cây mục nát.

Enderr e përdalë, Shkup, 1989

Bóng Những Tầng Tháp

Bóng những tầng tháp cao
đắm trong dòng chảy của những con mắt tan rã.

tại sao mi lại tự che giấu bằng bông hồng gai góc
qua một kẽ nứt mi nhìn ngắm nổi trời
bóng những tầng tháp

mi dồn nén nơi bản thân mi những ý nghĩ của mi
dưới tráp đựng những người đã mất
mi bít kín những cái xác bị thống phong.

Shartimi i Ondrrës, Shkup, 1992

Daut Dauti (1961): Sinh gần Skopje, nơi ông khôn lớn và hiện này hành nghề viết báo. Trẻ hơn Shkelzen Halimi một vài tuần lễ...

Cùng người bạn trẻ yêu thơ

Dân số An-ba-ni không bằng một phần mười dân số Việt-nam. Và trong số 6 triệu người An-ba-ni trên thế giới đã có tới một nửa sống ở cự Nam-từ, chưa kể những người lập nghiệp ở Ý và các nơi khác... Người An-ba-ni sống ở Kosovo từ xa xưa không phải như những di dân: họ vẫn chiếm tuyệt đại đa số dân ở vùng này, trước và cả sau khi giống người slave tràn tới chiếm đất, dựng đền thờ.. và cho rằng nơi đây chính là “cái

nôi” của nôi giống mình.

Dưới chế độ cũ, chính quyền An-ba-ni đã không làm gì nhằm hủy bỏ sự phân cách giữa những người An-ba-ni ở cựu Nam-tư và ở An-ba-ni, nếu không muốn nói là đã hợp tác với Beograd để “khép lại” vĩnh viễn lịch sử của người An-ba-ni ở Kosovo,...

Tuy nhiên, tình tự và ý thức dân tộc của người An-ba-ni ở các nơi đó vẫn tồn tại. Một phần không nhỏ là nhờ các nhà thơ...

Trong lúc chuẩn bị một tuyển tập thơ An-ba-ni hiện đại, tôi bị bất ngờ khi bắt gặp thơ An-ba-ni ở Kosovo và ở Ý... phong phú không kém gì thơ ở Tirana. Tôi bùi ngùi nghĩ tới những nhà thơ, mà tác phẩm vẫn được xuất bản ở Prishtina... lúc này có lẽ không còn nhiều ngày giờ cho thơ... Đó là lý do tôi chọn giới thiệu trước với bạn văn tất một số tiếng thơ An-ba-ni ở ngoài An-ba-ni. Thơ khẩn cấp, bạn hiểu...

Bản dịch chủ yếu dựa theo các bản Pháp văn của Alexandre Zotos (Anthologie de la poésie albanaise, Éditions Comp'Act, 1998). Một số chi tiết thông tin, theo nhà thơ Besnik Mustafaj (La poésie ou la liberté qui ne se viole pas' trong *Poésie* 93, số 46, Maison de la Poésie, Paris, 1993).

Diễm Châu
Lộ-trấn, ngày 19-4-1999.

BẠCH CÚC

Nhớ

Nỗi chán chường đã để lại cho ta, và em
 Sự nhớ nhung tận cùng
 Thung-lũng của những loài chim lạ
 Dấu tích hằn in đá
 Không phai giữa thời gian
 Em,
 Hãy cho ta giữ lấy linh hồn thời trẻ dại
 Gắn bó, phiêu-diêu và ung mủ
 Vẹn toàn thú đau thương
 U-mê
 Hấp hối
 Khoái-lạc
 Ta,
 Biến thể, trôi đi, hụt hẫng tận mây trời
 Cuối đời khắc khoải chờ mong
 Không dấu vết một thuở diệu kỳ
 Tan theo trong niềm đau nỗi nhớ
 Chứng nhân của trái tim
 Có chung một niềm riêng
 Của nhớ...

BIỂU Ý

*Độc Ngục Trung Mị Ngữ **

Võ vàng thao thức cả đêm
Ngó quanh tầm tối ru êm cõi bờ
Ngó mình quạnh quẽ chơ vơ
Ngó chằng chiếu gối ơ hờ ngủ nghê
Nghiêng mình đầu mượn tay kê
Quơ nhằm thi tập võ về nước non
Ngục Trung Mị Ngữ véo von
Vút cao giữa chốn mát còn có không
Quê hương từ độ cùm gông
Cỏ cây mây gió như chung phận người
Thâu đêm thức nở bồi hồi
Khép trang thơ lại cho trời đất yên.

* Tựa đề tập thơ của Tuệ Sĩ

ĐỨC PHỔ

Mai Sau

nửa đời bỏ cuộc đi hoang
 về đây. Mượn đất lót giường nằm chơi
 không ngủ, nên đêm không với
 mượn chim. Gõ tiếng ngậm ngùi. Trăm năm
 mai sau về cội non ngàn
 rượu dầm cốc. Ngó xa xăm. Gọi người...

Hẹn Năm 2000

mai về thấp ngọn tình đêm
 khêu tim ngày cũ, nồng men xuân thì
 giọt buồn đọng ủng bờ mi
 mưa đêm tiền kiếp lãng trì tuổi tôi
 nụ hồng em chín mộng môi
 năm hai ngàn. Hẹn. Bên trời cố hương.

Chiếc Bóng

xe em trở dốc. Ngậm ngùi
 anh lặn xuống cuối ngọn đồi. Ngó lên
 hình như chiếc bóng buồn tênh
 vòm-trời-em (một nỗi niềm cố hương)
 hình như chiếc bóng buồn hơn
 anh xa em. Chốn thiên đường mất vui.

ĐÀI SỬ

Hư Vô

Vóc hoa mơn man
Gầy ngọn nắng sớm
Giọng khê chuông ngân
Đánh tiếng hoàng hôn
Tóc dài rũ ngọn
Cuốn nát cuộc đời
Bước từng vắn lẹ
Đi vào hư vô!

Quá Khứ

Ai về vùng biển
Chiều nay,
Có nhớ
Con sóng bạc đầu,
Giấu gót chân son.
Hoàng hôn xuống,
Giấu kín một nụ cười.
Trong tiềm thức
Vòng tay ai xa vắng.

HUỆ THU

Xé Thơ Rồi Lại Làm Thơ

Nửa đêm
xé một bài thơ,
thơ nguyên thì nát
đêm thừa cứ nguyên.

Giận gì?
đâu dám giận anh.
yêu đâu dám giận
nhớ thêm lại buồn.

Ô kìa!
thơ đó lại tuôn,
thơ đau mà bút
không cùn cũng hay.

Gửi đi?
biết gửi cho ai?
để đây thì tủi,
xé hoài tiếc chẳng?

Nửa đêm,
tròn một vầng trăng
phải chi trăng rớt
mình cầm đi chơi!

Tự nhiên
hết muốn làm người
kiếp sau làm đám
mây trời chắc vui...

Hỏi anh
gió đáp ngậm ngùi
tóc thơm lừng lựng
trong mùi dạ hương

Anh đâu rồi?
hỏi làn sương,
ta đưa tay vuốt
giữa đường mây tan...

Thơ ta
viết đã đầy trang.
cầm lên tính xé
thương chàng lại ngưng!

Biết đâu
mai một không chừng
anh đem mở đọc,
bỗng đứng thấy buồn...

HẢI VÂN

Kỷ Niệm

Ngày ra đi không một lời chào tái ngộ. Miền Bắc xa, bóng nhỏ
lẻ loi về. Tình như thạch, thâm sơn còn Ngọc Thổ. Bên trời.
Ta! Vong lữ lẫn vong quê!

Muốn nói lời thương thương con nước chảy. Muốn nói lời
thương thương biển rộng, chiếc thuyền nan. Bút ta cùn, thơ
không còn ngọt nữa. Hồn ta khô như gió núi trường sơn!

Những lần mà trăng sao cùng ngủ cả, ta bên trời...Thức tỉnh.
Lan man. Sinh Tử xoáy sâu vào lòng, tim, máu đỏ. Nhìn trời
cao, đất rộng, tử vô vãn!

Cao xanh hỡi! Trong thập phương – phương nào nhỏ nhất? Xin
một cọng rơm, một chiếc tổ, mà thôi!

Nửa đêm chợt tỉnh. Hương khuya gió thoảng dịu chút tâm hồn.
Một chút thoáng qua như tà huân xế núi. Lặng. Rất sâu. Sương
giáng, Hạ mơ màng. Ta đắp chiếu – sâu – đêm tối Ba Mươi!

Chiếu cầu khỉ bây giờ chắc đầy gai mọc? Tay vượn cong muôn
thuở đáng ai còn như tảng đá, ai có ngồi, cô độc? Trán ai cao,
bừng chí nguyện trăm đường!

Những lần xa...
Những lần gặp lại...
Lỡ lắm nào trời đất cũng khoan dung. Một thoáng nhìn. Một nụ
cười như mỉm. Tay siết tay. Hồn ơi tỉnh ơi không...
Nhớ chẳng ai – một lần là tất cả. Tình vô vọng nên cuộc đời là
nước mắt...

Bây giờ xa. Bắc – Nam với với. Bên trời. Ta! Vong lữ lẫn vong
quê. Tình như thạch, thâm sơn còn Ngọc Thổ. Cố Lý ơi bóng
Hạc có quyên về?

TRANG CHÂU

Khiêm Tốn

Trong một đời
Anh chỉ xin một lần
Được yêu không cần đắn đo suy nghĩ
Xin một lần
Thư gửi không đợi hồi âm
Xin một lần
Trái tim cho không cần đón nhận

Trong một năm
Anh chỉ xin một ngày
Cởi bỏ gông cùm nặng nề: công việc
Thoát ly nhàm chán cuộc đời
Để cùng em
(Hỡi người yêu có tên không dám gọi!)
Bay đến vùng trời xa
Ở đó
Chỉ có cát vàng biển xanh
Và đôi ta
Với những cơn sóng tình muôn thuở

Trong một ngày
Anh chỉ xin một giờ
Xin công viên một chiều thơm nắng
Xin ghế đá không người
Để anh được cùng em
Bồi hồi tâm sự
Xin một con tàu
Không dừng lại ở sân ga
Để không có
Người đi người ở lại
Xin một con thuyền

Không bao giờ ghé bến
Để anh được cùng em
Chung một chuyến hải hành
Lên đèn vào vô tận

Nhưng nếu cuộc đời khắt khe
Chỉ dành cho anh một lần mơ ước
Anh xin về khiếm tốn ước mơ:
Trong một đời
Cho anh một lần
Trong một lần
Cho anh một ngày
Trong một ngày
Cho anh một giây
Được nhắm mắt lại
Và gọi thầm
Tên em thời con gái.

SƯƠNG MAI

Cấm Anh

Con đường anh đã đi qua với em
Em cấm anh, không được bước đi với ai khác
Dù cỏ hoa có nở đầy thơm ngát
Dù phong cảnh có hữu tình
Dù cho có bầy chim sẻ rất xinh
Chúu chít bên nhau bên khu vườn yêu đương mật ngọt

Khóm hoa anh hái tặng em ngày trước
Em cấm anh, không được hái tặng ai
Em muốn ngày hôm qua cũng là mãi những ngày mai
Để lòng anh không bao giờ thay đổi
Em muốn tâm tư anh không bao giờ giả dối

Những bài thơ anh viết tặng em
Em cấm anh, không được tặng ai nữa hết
Dù trăm năm sau, hai đứa mình đã chết
Em cũng không muốn người đời
Đọc được một bài thơ nào, không là để tặng em

Những lời yêu thương anh đã nói một đêm
Em cấm anh, không được lặp lại với một ai
Những lời ngọt ngào anh dành cho em chỉ có một,
không hai
Và sẽ mãi mãi là tiếng lòng chung thủy

Anh đã một lần hôn em là: vạ kỹ
Em cấm anh, không được hôn ai khác, ngoài em
Vì kể từ giây phút đó
Anh đã vĩnh viễn...thuộc về em
Em cấm anh, cấm anh!

HẠ THẢO YÊN

Môi Em

Bấy lâu tưởng mật như đường
Bây giờ mới biết lạ thường môi, em

Trăng Sao, Quê Nhà

chiều thưa rớt hạt trên ngàn
lòng, mưa đổ xuống dậy trăng giang, tôi
một dòng mộng mị chia đôi
một đời cách biệt chân trời quê xưa
đấu trong bóng cũ cuối mùa
đây hồn thu chớm còn chưa kịp về
lấn trong khoảng cách hôn mê
vẫn còn ảo tưởng bốn bề mưa giăng
em, tà áo khép đường trăng
đôi làn sóng gợn còn chẳng thuở nào
chiều, mưa, trôi về chiêm bao
xứ người thoáng ánh trăng sao, quê nhà



Phụ bản Ngọc Dĩnh

Thú Đau Thương và Một Kinh Nghiệm Thẩm Mỹ Lạ Lùng

Nguyễn Quỳnh

A. Thú đau thương

A1.00 Cái “thú” và cái “đau” ([xRy]) là hai cảm quan trái nghịch. Nhưng khi tôi nói: “Thú đau thương” thì tôi nói về một thứ cảm quan đặc biệt, trong liên hệ của chính cảm quan ấy mà thôi [R(x)].

A1.01 Ta khóc thương cho cái màng trinh bị rách, nhưng cùng một lúc tiếng khóc ấy cho ta thấy một hoàn cảnh gay gắt, khó chịu vì tự nó mình thì: “Đây là cửa mở vào khoái lạc.” Nên ta bảo: “Nghĩ lại tuy Đau mà thú thiệt!”

A1.02 Cái “Đau” không phải là cái chúng ta ưa thích, nhưng nó là hệ quả đỉnh cao khoái lạc mà ta không có quyền năng lựa chọn. Tôi thường hỏi sinh viên của tôi: “Có hạnh phúc nào bất ngờ khiến chúng ta “tật nguyên” hoặc “tử vong không?” Tôi nhấn mạnh vào hai chữ “bất ngờ”.

A1.03 Ta lỡ tay “hiếp chết một người!” và “Ta chết trong hoan lạc.”

A1.04 Ta kinh nghiệm một cái đẹp từ thú đau thương.

A1.05 Cái đẹp là một trạng huống bất ngờ.

B. Đau thương trong cõi thi ca

B1.00 Nếu bảo cái “đẹp” là một trạng huống bất ngờ, thì nghệ sĩ không thể nào tiên đoán được nét thẩm mỹ trong tác phẩm của mình

trước khi tác phẩm đó thành hình. Và cái “đau thương” trong tác phẩm nghệ thuật là một kinh nghiệm khác hẳn ở trần gian.

B1.01 Nó khác cái đau của xác thân và tâm tình, vì nó cho ta biết một trạng huống lạ lùng (alienation) khiến ta có một liên tưởng mãnh liệt với đau thương. Cái cảm giác thẩm mỹ lạ lùng ấy ta gọi là “sublime”, một ý niệm của Kant.

B1.02 *Chinh Phụ Ngâm* là một anh hùng ca khác hẳn ý niệm anh hùng ca của Hy Lạp và Ấn Độ, vì nét bi tráng của nó dội phóng (internalization) từ trong đời sống tâm lý của một người, chứ không phải là một dự phóng của trần gian. Do đó *Chinh Phụ Ngâm* trực tiếp với con người, chứ không phải là ẩn dụ (metaphor).

B1.03 Trong *Chinh Phụ Ngâm*, người thiếu phụ bị ám ảnh bởi chết chóc, thảm sầu, nhưng lại nhìn thấy vẻ huy hoàng tráng lệ của chiến tranh. Cái chết càng ghê rợn, thì vinh quang càng lớn, ở những đối nghịch như sau:

Hồn tử sĩ gió ù ù thổi
Mặt chinh phu trăng dôi dôi soi
Chinh phu tử sĩ mấy người
Nào ai vạc mặt nào ai gọi hồn.

Dấu binh lửa nước non năm cũ
Kẻ hành nhân qua đó trạnh thương
Phận trai già cõi chiến trường
Chàng Siêu tóc đã điểm sương mới về

Mừng chàng trăm trận nên công
Buông cung ải Bắc, treo tên non Đoài
Bóng kỳ xí ra ngoài quan ải
Khúc hùng ca trở lại Thần Kinh.

Sấn lâu lan rặng theo Giới Tử
Tới Man Khê bàn sự Phục Ba
Áo chàng đỏ tựa ráng pha
Ngựa chàng tuyết trắng như là tuyết in.

B1.04 Cái đẹp bi tráng ấy quả là thú đau thương. Ở đây, thú đau thương vượt ra khỏi cá nhân, tràn lan khắp cả nhân gian. Bởi *định mệnh của thẩm mỹ* sinh ra từ *định mệnh* con người.

B1.05 Cái chết trong “Nhạc sầu” của Huy Cận không cho ta thấy

sự hủy diệt hoàn toàn, mà là diễn hành của sự chết, một nỗi ám ảnh siêu hình. Nó giống như một vật để cho người sống kinh nghiệm, và nó không ghê rợn như ta nghĩ đến, bởi nó trở thành một vẻ đẹp của thi ca:

Gió đầu hiu màu đá cũ lên sương,
Sương hay chính bụi phai tàn lá cỏ.

...
Và người nữa tiếng gió buồn thê thiết
Xin nhẹ giùm cho dịu bớt bi thương.

Có những người như Hàn Mặc Tử muốn cái đau thương đến để chấm dứt:

Trời hỡi bao giờ tôi chết đi,
Bao giờ tôi hết được yêu vì
bao giờ mặt nhật tan thành máu
Và cõi lòng tôi cứng tựa si!

B1.06 Nhưng ta không thể cảm được thú đau thương ấy trong diễn hành của nó. Khi ta hét lên vì khoái lạc đau, ta chỉ biết ta đau thôi. Nhưng khi nghĩ lại ta thấy nó tuyệt vời. Thú cảm ấy Kant gọi là phản-tĩnh-thẩm-mỹ (aesthetic reflective judgment). Nghĩa là ta nghiệm ra thú đau thương, mà bình thường ta không cảm thấy, cho nên mới có chuyện ta khóc cho cái chết của thiên-nhiên cũng như của thế-tình. Một kinh nghiệm thẩm mỹ như thế, theo Kant, không đến từ chủ nghiệm hay trí thức, nó đến từ quá vãng, nhờ đó chúng ta nhận ra cái đẹp, như một vết hằn (Spur) tô qua tô lại, hay như một ký-hiệu (Wink), tưởng như khi đi, đi mãi không về.

C. “Sublime” là cái gì trong thẩm mỹ

C.1.00 Ở trên, tôi nói “Cái thẩm mỹ” lạ lùng ấy gọi là “sublime”, một ý niệm của Kant, nhưng tôi không dịch từ ngữ “sublime” sang tiếng Việt.

C.1.01 Nếu lớp học của tôi toàn là sinh viên Việt nam, thì tôi sẽ hỏi họ thế này: “Sublime dịch sang Việt-ngữ là gì?” Chắc chắn sẽ có sinh viên trả lời: Thưa thầy, “sublime” là “thăng hoa.”

C.1.02 “Nghe kêu và hay lắm! Nhưng sai bét!” Muốn hiểu “sublime” trong thẩm mỹ của Kant phải đọc kỹ “Phê -Bình Lý Trí Thuần Lý”

C.1.03 Trước khi tìm được một từ thích ứng cho ý niệm “sublime”, chúng ta phải xét đến cội nguồn tư tưởng của Kant.

Theo Kant, cái gọi là “sublime” là một kinh nghiệm thẩm mỹ vượt lên trên cái đẹp thông thường. Nó bắt “cái đẹp thông thường và hơi hợt” dừng lại, để nó giới thiệu một cái đẹp sâu sắc chọt lóc lên trong khoảnh khắc.

C.1.04 “Sublime” là một kinh-nghiệm thẩm mỹ mãnh liệt, chứ không phải là những lời cuốn bên ngoài. Nó không phải là thứ trò chơi (Spiel), vì “Sublime” là một câu hỏi “gay cấn” (Ernst) trong trí tưởng.

C.1.05 Tại sao lại “gay cấn”? Xin thưa, vì “Sublime” sợ rằng trí tưởng tượng của nó không còn khả năng sáng tạo, không còn chiều sâu lạ lùng của thẩm mỹ. Nếu thế, cái thú đau thương sẽ trở thành hữu hạn. Đâu còn có dịp bất ngờ “lên tới mây xanh.”

C.1.06 “Sublime” không phải chỉ là một kinh-nghiệm thẩm mỹ thuần cảm giác, nó là một kinh nghiệm lời cuốn và sống chết của xác thân, vì nó trào vọt cấp thời, linh động, nhạy cảm, và chủ quan. Nó đòi hỏi thử thách, va chạm của xác thân, liên hệ của chúng ta trong ý nghĩ xác thân, vượt lên trên xác thân của chính chúng ta, và khiến cho người khác phải hoảng lên, đến độ “kinh hồn táng đờm.”

C.1.07 “Sublime” là một kinh nghiệm thẩm mỹ điểm tô thêm (parergon) cho nghệ thuật của cái đẹp. Nó là một bộ áo khoác bên ngoài, là khung cho cái gì quá ỉn đản, mà không cần làm dáng.

C.1.08 Nét điệu huyền của thẩm-mỹ “sublime” có thể là “hoang dã, thô bạo, ghê tởm, và hung hãn vì sợ hãi đến độ “cặt đá xanh rờn!”

C.1.09 Như thế, “Sublime” đâu có nghĩa là “thăng hoa” trong ý nghĩa tâm lý và siêu hình.

C.1.10 “Sublime” cũng còn là một kinh nghiệm thẩm mỹ cuồng nộ mang nhiều kịch tính (drama) mà ta chỉ có thể chiêm ngưỡng từ chốn bình an, ví dụ như khi ta ở trong một tòa nhà kiên cố ngắm nhìn trận bão đi qua...

C.1.11 “Sublime” không phải là cõi nguồn thô bạo. Nó gọi lòng ta biết về thô bạo, mà ta không cần phải làm thô bạo. Ta “đã nhìn” trận bão đi qua là một tâm tình thẩm mỹ. Nhưng tâm tình thẩm mỹ ấy không phải là sự phẫn nộ của thiên nhiên.

C.1.12 Người chinh phụ không ra mặt trận để đụng chạm với gươm đao. từ hậu phương, người ấy hình dung ra cảnh bạo động “đầy thẩm mỹ” của chiến tranh:

Tên gieo đầu ngựa, áo lan mặt thành.

C.1.13 Huy Cận, qua *Nhạc Sầu*, không chết, mà bán khoán về cõi chết, là cõi trong trí tưởng tượng của con người, không làm sao biết được, ngoại trừ là một ám ảnh rất hư vô.

Ai chết đó trực xoay và bánh đẫy,
Xe tang đi về tận thế giới nào?

C.1.14 Thì Xuân Diệu cũng không cần phải trầm mình để có một kinh nghiệm về thẩm mỹ:

Vì nghe nường tử trong câu hát,
Đã chết đêm rằm theo nước xanh.

C.1.15 Và Nguyễn Đức Sơn đâu có sống cả tử năm nhưng đã hình dung ra ngày tận thế, ở ngày đó mọi niềm tin chân lý đều đổ vỡ:

Mai kia tắt lửa mặt trời,
Chuyện linh hồn với luân hồi có không?

C.1.16 Sự cuồng nộ đẩy kịch tính của thẩm mỹ “Sublime” kể trên là ý niệm cuối cùng mà Kant khai triển. Ý niệm đó đóng góp rất lớn vào nền văn nghệ lãng mạn của tây phương (Romantiscism) trong đầu thế kỷ 19.

C.1.17 Bởi các lẽ trên, chúng ta tạm dịch “Sublime là một kinh nghiệm *“thẩm mỹ lạ lùng.”*”

C.1.18 Kant đúc kết bản dự phóng cho “Sublime” của ông như sau: “Thứ thẩm mỹ lạ lùng (Sublime) là một khuôn diện thêm vào cho cái đẹp (parergon). Nó chính là một cuộc chiến một mất một còn, để trưng ra được cái nhìn thẩm mỹ uyên nguyên, và đồng thời cũng trưng ra được tính “kỳ dị” của nó. Tính kỳ dị đó chính là khoảng khắc lướt thảng thương đau, cái đau rõ rệt và cái đau âm ỉ. Nó cũng chính là khoảnh khắc chúng ta cố gắng để tự tồn, và chiến thắng bất kể cái gì cản trở nguồn mạch thẩm mỹ ấy. Nói tóm lại, thứ thẩm mỹ lạ lùng ấy (Sublime) bung ra ở lúc ta là chủ chính mình, ở lúc ý thức về chính mình có mặt được chứng minh bằng sự vươn cao của một thứ bản thể biết rõ về mình, và biết khước từ tất cả lý lẽ của người khác, đã từ lâu nằm “chình ình” trong ý thức của mình. Nói một cách khác, kinh nghiệm thẩm mỹ “Sublime” phải cho ta thấy rõ “Ai là chủ, Ai là nô lệ.”

C.1.19 Thẩm mỹ “Sublime” của Kant là vấn đề đạo đức. Nó quay về với minh triết của Aristotle (Phronesis), và nó thách ta nhìn ra *chủ quyền* và *độc lập*.

C.1.19 Thẩm mỹ “Sublime” của Kant là nguồn mạch cho tư tưởng của Hegel và Nietzsche, trong nỗ lực phân tích những lỗi lầm trong lịch sử loài người.

C.1.20 Thẩm mỹ lạ lùng của Kant là nguồn hứng để Derrida khai triển trong lý thuyết Phê bình Cơ cấu (Deconstruction).

D. “Sublime” trong lý thuyết của Heidegger và Jacques Derrida

D.1.00 Sau khi trao đổi với Deridda về vấn đề ngôn ngữ và bản thể, tôi bắt đầu chia sẻ với ông về hai vấn đề mà ông ưa thích: Deconstructivist Architecture và Aesthetics. Phần D của bài viết hôm nay cho tôi một dịp nhìn SƠ qua ý niệm thẩm mỹ “Sublime” liên quan đến vấn đề hội họa của Derrida.

D.1.01 Phê bình Cơ cấu của Derrida bàn tới vấn đề diễn dịch (interpretation), thông thường được thay thế bởi ý niệm “cách đọc một tác phẩm” (reading).

D.1.02 Đọc ra sao? Theo Derrida, đọc là suy diễn một tác phẩm nghệ thuật. Suy diễn tác phẩm của một thiên tài là tìm hiểu xem vì sao tác phẩm ấy đạt tới tính hiện đại, mà nó vẫn nằm trong dòng lịch sử. Sự kiện này đã khiến Derrida bỏ công đi nghiên cứu nghệ thuật của Mallarmé, Valéry, Artaud, Yoyce, Sollers, Jabés, Holderlin, và van Gogh.

D.1.03 Như thế, Phê bình Cơ cấu nhằm khám phá ra tính thẩm mỹ lạ lùng, tức “Sublime”, trong nội dung (textual) của tác phẩm.

D.1.04 Chúng ta có thể hiểu quan niệm thẩm mỹ này trong hai câu thơ của Bùi Giáng:

Ngõ ban sơ hạnh ngân dài,
Cổng sô còn vọng điệu tài tử qua.

D.1.05 Chúng ta có thể hình dung ra nhiều cái ngõ. Những cái ngõ ấy có mặt trong tâm trí ta, và có mặt trong hiện tại. Nhưng “ngõ ban sơ” quả là kỳ lạ. Nó không có mặt trong lịch sử, vậy mà nó bước vào hiện tại, làm đảo lộn những cái ngõ trong hiện tại, và bắt chúng ta suy nghĩ mộng lung.

D.1.06 Chúng ta chưa bao giờ kinh nghiệm “một cái cây ngân dài”, “một cái cổng sô.” Bây giờ chúng ta kinh nghiệm chúng trong thơ, trong một thế gian lạ lùng.

D.1.07 Tôi chỉ nghe nói về “điệu tài tử”, đã đành nó phải có trong nghệ thuật nhân gian. Nhưng bây giờ nó ở trong thơ, như một khả năng khuấy phục, làm tôi suy nghĩ mộng lung.

D.1.08 Chúng ta chỉ có cảm quan thẩm mỹ, chứ không có câu trả lời.

D.1.09 Chúng ta thử hỏi: Có phải thẩm mỹ hiện đại chẳng qua chỉ là hiện tượng phẩm kháng cái gì nằm trong hiện tại, hay nó còn chiều sâu khác lạ hơn nữa.

D.1.10 Trong khi Heidegger cố gắng ngăn ngừa những thứ hội họa không có mục đích rõ rệt, thì Derrida lại tìm cách duy trì những cái đẹp của hội họa đã bị bỏ quên, và tuyên dương giá trị thẩm mỹ của chúng.

D.1.11 Thấy bức họa đôi giày của không buộc giày của Van Gogh Heidegger đi tìm xem ai là chủ đôi giày đó. Tìm được chủ tức là tìm ra “chân lý” và đó cũng là “chân lý” của bức họa.

D.1.12 Phương pháp truy tìm thẩm mỹ của Heidegger gọi là “tìm đến cội nguồn (origin).” Đôi giày trong tranh là một họa phẩm. Một họa phẩm là một cách diễn tả, và là một lối trình bày tư tưởng, cho nên phân tích cội nguồn ở đây là phân tích tư tưởng của người nghệ sỹ.

D.1.13 Để đạt đến chân lý, Heidegger nêu lên ba câu hỏi về chất (matter) và thể (form): 1) Cái gì đấy? 2) Nó có hữu dụng không? và 3) Nó có phải là một tác phẩm nghệ thuật không? Bởi vì Heidegger lý luận thể này: “Nếu chúng ta không chỉ tưởng tượng ra đôi giày một cách chung chung, hoặc chúng ta chỉ thấy sự trống rỗng của đôi giày đó hiện bày khờ khạo trong tác phẩm, thì chúng ta không thể khám phá ra cái gì *dịch thực* là dụng tính (equipment) của sự vật.”

D.1.14 Như thế, bức họa “Đôi Giày” của Van Gogh không cho ta thấy một thể giới rõ ràng, bởi vì nội dung về dụng tính của đôi giày đó gay go và phức tạp. Nếu ta không hiểu được dụng tính của nó, thì nó hóa ra một hình hài vô dụng.

D.1.15 Vì sao đôi giày lại bỏ đó? Vì sao đôi giày đó lại không buộc giày? Hiện tượng ấy ám chỉ một cái lý bất cần.

D.1.16 Bất cần là một thái độ chống đối, mà Hegel gọi là “biện chứng đối kháng”. Biện chứng đối kháng hàm chứa một cái gì khác. Cái khác ấy, trong bức họa đôi giày, có nghĩa là “đôi giày ấy chẳng có liên hệ đến ai, và nó cũng không hề từ bỏ một ai.”

D.1.17 Đôi giày không buộc là một đôi giày không ai dùng đến. Nó mất đi ý nghĩa hữu dụng, nhưng nó lại khiến người xem nghĩ ngợi mông lung. Mông lung về cái gì? Về một ý nghĩa nào đó đã khiến đôi giày không buộc.

D.1.18 Chính ở điểm này, Heidegger ngừng lại, và Derrida tiến lên sân khấu của thẩm mỹ lạ lùng (Sublime).

D.1.19 Theo Derrida, cái gọi là “mất ý nghĩa kia” chính là một loại cơ cấu bấp bênh. Cấu trúc lờ mờ ấy là một vở kịch nằm giữa hai ý nghĩa: rõ ràng (univocality) và mờ tối (equivocality).

D.1.20 Thế thì đôi giày trong bức họa của Van Gogh là một thứ “phi nền tảng”. Theo Derrida, chính tính “phi nền tảng” ấy mới sinh ra lăm chuyện, ví như quả địa cầu, vì “phi nền tảng” mới sinh ra lịch sử, con người, và ý nghĩa.

D.1.21 Lối nhìn của Derrida, tiếp nối từ Kant, không dựa trên *Phê bình Lý trí Thuần lý*, mà dựa trên *Phê bình Phán đoán*.

D.1.22 Trong cuốn *Phê bình Phán đoán*, Kant nêu lên một nhận xét độc đáo về sự xáo trộn nên tảng siêu hình của những gì đang có mặt, ở vào những giây phút đặc biệt lạ lùng (Sublime).

D.1.23 Ở câu D.1.05, tôi thưa cùng độc giả: “Thảm mỹ hiện đại là ý niệm phản kháng những gì có mặt trong hiện tại.” Và tôi đã dùng hai câu thơ của Bùi Giáng để chứng minh điều ấy. Thế thì, sự xáo trộn kia chính là một hành vi phản kháng.

D.1.24 Xin nói rõ hơn về ý của Kant: hành vi phản kháng hay sự xáo trộn kia chính là một cách phê bình phán đoán, mà trong nguyên bản của Kant được linh động bằng từ ngữ đượm màu sắc chính trị siêu hình / repression.”

D.1.25 Quả thực hiện tượng “Monroe” đã vào lịch sử, và vẫn còn diễn ra trong trí tưởng của nhiều người. Monroe là “văn hóa” trong thời hiện đại. Đưa bất kỳ một thần tượng nào khác lên thay Monroe, không chỉ nhằm khai thác thảm mỹ tính dục, không chỉ tiếp nối cái đam mê văn hóa “monroe”, mà hiển nhiên cho thấy rằng ở một thời điểm nào đó “văn hóa” Monroe không còn vị trí độc tôn.

D.1.26 Ở một thời điểm nào đó, rất bất ngờ và không hiểu từ đâu, một “vệ nữ” ra đời, đứng “ngõn nghẹn” ở đó, phản kháng giá trị thảm mỹ Monroe, làm xáo trộn thảm mỹ Monroe. Ý niệm thảm mỹ có mặt trong hiện tại bị lung lay. Như thế, liệu ta có thể tin rằng phán đoán theo hệ thảm mỹ Monroe là đúng không?

D.1.27 Không! Monroe cũng như Tây Thi đều là những người đẹp nổi danh, nhưng họ có phải là người đẹp của muôn thuở và của mọi người không? Nếu họ không phải là người đẹp muôn thuở và của tất cả mọi người thì họ không phải là hệ thảm mỹ hoàn vũ (Universal).

D.1.28 Chúng ta không có cái đẹp nào gọi là hoàn vũ. Chúng ta chỉ có cái tên “hoàn vũ” tiếm xưng để thổi phồng một số hoạt động trên đời.

D.1.29 Diễn dịch thảm mỹ theo phê bình cơ cấu của Derrida là gì? Là một nghệ thuật nhằm tra vấn và tìm tòi cái gì có thể *hiện ra* trong nội dung tác phẩm. Thế còn sự sáng tạo và khám phá ở *phút giây thảm mỹ lạ lùng* (Sublime) tìm thấy trong mỗi truyền thống thì sao? Truyền thống “Monroe”? Truyền thống “Tây Thi”?

D.1.30 Vậy diễn dịch thảm mỹ theo thuyết phê bình cơ cấu có phải là *kinh nghiệm thảm mỹ lạ lùng* (Sublime) cao hơn và kỳ vĩ hơn quan niệm của Kant không?

D.1.31 Kant cho rằng một cái đẹp tinh ròng hay thuần khiết phải là cái đẹp không liên quan gì tới cứu cánh hay mục đích (telos). Derrida

cho rằng một tác phẩm tinh ròng phải là một tác phẩm không có chân lý (truth) hay không có sự thật. Như vậy cái đẹp trong tác phẩm phải là cái đẹp không hiển lộ, mà vẫn gợi ra một cái gì đó ngay trong hiện tại.

D.1.32 Ở đây, chúng ta nhận thấy cái nhìn thẩm mỹ của Derrida không phải là cái nhìn “phản tỉnh thẩm mỹ” (aesthetic reflective judgment) của Kant.

D.1.33 Trong tập *Economimes*, Derrida muốn cho chúng ta hiểu rằng khi đào sâu mãi vào chi li của nội dung tác phẩm, ta thấy người nghệ sĩ không có chép thiên nhiên, mà có chép hiện tượng của thiên nhiên. Như thế, nghệ thuật của người nghệ sĩ mang tính “người nghệ sĩ và thượng đế”. Theo cách ví von này, hoạt động của con người là có chép tự do này tới tự do khác.

D.1.34 Chấp nhận có chép là chấp nhận thiếu tự do tuyệt đối. Như vậy Derrida lại khác với Kant vì Kant không chấp nhận vai trò có chép trong nghệ thuật.

D.1.35 Cuối cùng, chúng ta thử hỏi: “Giấc mộng của Derrida về một thứ thẩm mỹ trong nghệ thuật không có *sự thật* hay *chân lý* có phù hợp với giấc mơ thẩm mỹ của Van Gogh hay không?” Chắc chắn là không. Tại sao?

E. Thẩm mỹ mơ huyền

E.1.00 Kể từ Kant, đến Hegel, đến Heidegger, rồi đến Derrida, chúng ta chỉ có ý niệm về thẩm mỹ, chứ không có lý thuyết về thẩm mỹ. Cái gọi là lý thuyết là sai, bởi vì phán đoán thẩm mỹ không thể là những ràng buộc và giáo điều. Trong khi ấy ý niệm chẳng qua chỉ là những cách nhìn, và có thể đổi thay.

E.1.01 Vì thẩm mỹ chẳng qua là những ý niệm chủ quan và những quan niệm riêng tư, cho nên ta được phép tha hồ diễn dịch theo trí tưởng của mình.

E.1.02 Ta thấy sự vật và hình dung ra bóng “MA” của sự vật. Ta nhìn bạn ta và luôn luôn mừng tượng ra một người khác, cái khác đó không có mặt. Đó là một cảm giác lạ lùng. Bởi vậy, ta có hai thực tại về sự vật: 1) cái hiển lộ sờ sờ, và 2) cái mơ hồ như trong tiểu thuyết.

E.1.03 Với chúng ta, những người xem tranh, đôi giày trong bức họa của Van Gogh là một hình ảnh sờ sờ, nhưng trí tưởng của chúng ta về đôi giày ấy lôi cuốn chúng đi, biến cái nhìn thẩm mỹ của chúng ta được màu tiểu thuyết.

E.1.04 Vì sự diễn dịch của Derrida về đôi giày của Van Gogh trở thành kịch tính và mang màu sắc “tiểu thuyết”, và rất riêng tư, cho nên nó không giống đôi giày trong trí tưởng của Van Gogh.

E.1.05 Ngay cả khi chúng ta hò reo trước một sự kiện sôi nổi, mỗi người trong chúng ta (trong tận căn cơ của mỗi người) phản ứng khác nhau, và trong tưởng tượng của mỗi người lại rất khác nhau. Bởi thế kinh nghiệm thẩm mỹ luôn luôn là một kinh nghiệm “mơ huyền” không mang một tính chất đặc thù (non-identity), và cũng chẳng có cội nguồn (groundlessness).

E.1.06 Kinh nghiệm thẩm mỹ đến ở một lúc bất chợt và lạ lùng (Sublime) là cảm quan thù thắng.

E.1.07 Tôi đồng ý với Derrida là nội dung của tác phẩm không thể thoát ra ngoài lịch sử, và tính sử (historicity) của ý niệm. Nhưng sau khi thỏa mãn với “câu chuyện” hoặc cách diễn dịch, tôi “phản nộ” chữ thể lịch sử, để được tự do nắm bắt những cảm quan thù thắng. Hành động ấy tôi gọi là “sự bùng nổ bất ngờ của thẩm mỹ (Spontaneous Aesthetics).

E.1.08 Tôi đồng ý với Heidegger về mục đích hoặc cứu cánh (telos) của thẩm mỹ, nhưng tôi quan tâm hơn về cảm quan thù thắng, bởi nó ngây ngô, dũng mãnh và rất cuộc đời. Cho nên tôi đích cận tới cái “telos”.

E.1.09 Tôi đồng ý với Hegel về tính “biện chứng đối kháng” trong nghệ thuật, nhưng tôi không đồng ý với ông về lối diễn dịch giai tầng thẩm mỹ chỉ dựa trên một mô hình lý tưởng. Nếu Hegel muốn đi đến tận cùng của “biện chứng đối kháng”, thì ông phải chấp nhận “sự bùng nổ bất ngờ của thẩm mỹ”, là điều kiện tiên quyết của ý chí tự do.

E.1.10 Tôi đồng ý với Kant trong cái nhìn rất rõ rệt của ông về hai phạm trù thẩm mỹ: 1) Cái đẹp tự do (pulchritudo vaga) phi ý niệm, và 2) Cái đẹp được sáng tỏ, đạt tới tuyệt vời bằng nỗ lực biện minh (pulchritudo). Tiếc thay, mặc dù hai phạm trù ấy đã khơi nguồn cho Phân tích luận Thẩm mỹ (Analytic Aesthetics), nhưng mâu thuẫn với ý chí tự do, mà Hegel là triết gia đầu tiên đã nghiêm trang phản đối.

E.1.11 Trong ưu tư về thẩm mỹ, Thuyết Phê bình Cơ cấu (Deconstruction) của Derrida đã trở thành nguồn mạch cho phê bình nghệ thuật của thời hiện đại. Nhưng trong sáng tạo lý thuyết ấy không tích cực trong bước nhảy vọt về tương lai.

E.1.12 Cho nên, tôi xin chia sẻ với Derrida là chỉ có sự bùng nổ bất ngờ trong thẩm mỹ (Spontaneous Aesthetics) mới đưa con người – nghệ sĩ và quần chúng – tới gần tự do tuyệt đối, tới gần đỉnh khoái lạc mà thôi.

E.1.13 Để chứng minh điều này tôi đã trình bày sự nghịch lý và thất bại của Kiến trúc Phê bình Cơ cấu (Deconstructive Architecture) tại Illinois State University (Normal), tháng ba năm 1998.

E.1.14 Spontaneous Aesthetics dựa vào sự khẩn thiết, mạch sống tự nhiên của thân xác, và ý chí khuất phục ở trần gian.

F. Đi tìm lại thú đau thương?

F.1.00 Con người là một dòng “tiểu thuyết”

F.1.01 Ngày hôm qua: “Xé em ra đi anh!”

F.1.02 Ngày hôm nay: “Em còn muốn xé nữa không?”

F.1.03 Không. Bởi vì nó thiếu tưởng tượng và khẩn thiết. Nhưng, ngày mai có thể.

F.1.04 Nhưng ngày mai chỉ là hình dọi phóng của ngày hôm nay.

F.1.05 Thế thì thú đau thương không có hình hài (non-identity). Nó phải là bóng MA ám ảnh con người, bên cạnh cái thú sờ sờ trước mặt.

F.1.06 Nó không phải chỉ là tiếng con chó rên la trong “giao cấu.” Nó dần ra suy nghĩ miên man.

F.1.07 Con người biểu diễn văn minh trong hai hình thái: 1) Khoa học không gian, và 2) Khoa học về con người. Trong khoa học về con người, sức mạnh thẩm mỹ là một chức năng kỳ lạ.

The University of Texas at El Paso

Giòng sông âm vang nốt phù trầm hai đầu khoảng im lặng kếp
Bất chợt hạt bụi bên đời bồi hồi trận nóng xung thiên
Đủ tạo riêng một nổ bùng hữu hạn.

Lớn và Nhỏ của Hữu và Vô
Đâu là rốt cùng ý niệm...

Kính thiên văn hiện đại vừa gửi chúng ta kiểu chân dung mới
nhất,
Vết lõm do mảnh vỡ thứ bảy sao chổi Levy đâm vào lưng sao
Mộc
Đủ chứa trọn quả đất

Qui luật thường hằng hay trò-đùa-còn-mất,
Trên vòng quay thủy chung?

Con người,
Một thực thể nóng,
Lại là tinh cầu giá lạnh
Còn lấp lánh,
Ước vọng tận đáy lòng những Robinson Cruxo.

Một hành tinh lặng lẽ du hành
Quý đạo nằm ngoài toan tính, áp đặt, tung hô...
Dạt dào sóng triều, bọt biển
Hành tinh ấy,
Vẫn như luôn thắm biếc.

VII-1994

HỒ MINH DŨNG

Tình Yêu

Hào lũy bên đời núi đá lấp
Kẻ lạ mặt ta từng ngày đào
Dây dưa cuộc xẽng nuôi góc bệ
Đường thẳng yêu nhau hóa góc tù.

Tu

Tu nhân tích đức để cho núi
Mọc được cây tùng lá mũi tên
Bắn sẻ trời cao ngày sấm chớp
Rớt xuống lòng nhau: mấy nỗi niềm.

Quà Tặng

Một tay ôm quà, tay ôm khỉ
Đến thăm cố nhân, miệng mỉm cười
Vườn khuya còn nhánh lan trường kiếm
Một tay khỉ ngất, một tay người.

Hồn hở đem nhau ra đến cổng
Gặp gió xuân về đuổi sau lưng
Khỉ, người nhanh chân chạy trốn chết
Còn hoa nằm vạ, bỗng khóc ròng.

LÊ THÁNH THƯ

Ngày Không Màu

Đất cũ. Người cũ nhuộm màu chàm cũ
thêm chút vàng Gauguin
chút xanh Degas
ngày lả đi
lả đi như đợt khoai thềm nước
nhàn nhạt trôi
nhàn nhạt cạn
nhàn nhạt ngấm.

Ngồi như đồng bóng
trước canvas trắng. Trắng
trước mảng tường không thể trắng hơn
tôi vượt lại ý nghĩ mình nhàu nát
chút titan trắng ứa ra
chút trắng bạc thấm vào
nhàn nhạt nhấm
nhàn nhạt cạn
ngày trắng.

Tôi ngồi lì
xước mắt tre đan
vàng Gauguin
xanh Degas
đỏ Tôi
thấm xỉn lại
ngâm chút xanh làm bình gốm cổ thô miên
thêm nhàn nhạt trôi
nhàn nhạt cạn
kiệt ngày..... . .

Siêu Thực Một Chân Dung

Khuôn mặt hấn được kéo lên từ ao nhà
ngây mùi bùn non
ngật mùi cá chết
râu cằm như bàn chông cắm ngược
miệng hấn là kho lương thực có thể dụ dỗ cả
vương quốc gà mái
khi cần có thể hòa bình
có thể chiến tranh
bằng thi hứng.

Khuôn mặt hấn không khói
nhưng, có thể ô nhiễm cả thành phố nhiệt đới này
bạn với anh hùng mặt vận
những tên sát nhân
những người đồng tính
hấn, cười lấp lánh vàng bạc và sẵn sàng nhả đạn
bằng thi hứng.

Khuôn mặt hấn không thơ
được kéo lên từ ao nhà
rậm rạp thi hứng
truyền nhiễm cả một gia phả nghèo đói... . .
sống thơ.

NGUYỄN LƯƠNG BA

Quanh Đây Mặt Trời Vẫn Mọc

Khi anh hiểu được thì buổi tối đã òa xuống như cơn lũ. Đột nhiên và nào ngờ.
 Ngồi bỗng bênh trong căn nhà xụp, anh chờ tiếng chèo khua ra cửa biển.
 Nghe dòng máu chảy tích tắc tích tắc.

Anh thì lúc đó đang chạy trên cánh đồng. Tối sẫm màu đất lạ. Cũng như em thôi, nỗi nhớ thương anh nào cản dận sao mãi vu vơ tận cùng ngón chân tay. Anh biết rồi đây một ngàn lần ới em tiếng sóng vỗ vào ghềnh đá. Đưa anh ra xa đến nỗi ngọn đèn ở bờ núi kia anh cứ ngỡ là mắt em. Đôi mắt gặm nhấm từng hạt hồn. Nuôi anh trên đường lưu lạc.

Tự nhiên anh bấm ngọn đèn cố tìm một chữ S. Chữ S. ở cuối tận anh nào nhìn thấy được. Như bàn tay anh vẽ vệt nét chân dung hải hành và như mũi tên vọt bung ra đâu còn kịp để nhìn thấy hơi thở em ở cuối những đợt sóng lăn tăn. Tấp gọn vào lòng yêu ái những ngày xưa.

Nhưng xin em hãy thông thả. Con đường ngã sáu sài gòn em đã khóc vì anh cứ nhìn tượng Phù Đổng nói rằng anh cũng biết hóa thân. Lên non xuống biển. Thôi em ạ, tình ta bọt bèo đâu sánh nổi quê hương.

Khát khao bốc cháy tựa mặt trời.

Để rồi nỗi nhớ hắt hiu còn mãi. Đốt lên ngọn lửa dù ngọn gió đã đổi chiều. Thương em cũng như ruột rà đất cát biển rộng núi cao. Giờ ngồi đây cũng bình dị như em tựa cửa nhà thờ đọc thầm mãi lờiThánh Mathieu. Thế mà anh vẫn nghe được từ một góc trời đại dương. Vẫn nghe được lời em nói muộn màng. Nơi anh chờ tiếng còi để lên đường mà chắc rằng không có em ở sân đợi. Nhưng không hề gì em nhé. Anh vẫn ung dung như một lực sĩ biết mình sẽ thắng trận cuối.

Rồi anh sẽ đến vùng trời thật xa mà chuyện xưa thì nhiều huyền tích như tên cao bồi nghênh ngang vào thành phố dọa dẫm để rồi ra đi khắp khếnh giữa vùng sa mạc hoang vu. Anh thì không ra đi mà sẽ trở về đón em. Đón em và xin trao tặng chút quà mọn nhỏ mà em và mẹ đã chắt chiu mặn ngọt ngày trước. Anh cũng sẽ về thay cho em bộ áo lạnh lặn, chải cho em những sợi tóc bụi đỏ còn vương vấn nắng bụi công trường.

Ôi ‘Đất ta ơi’ Xin hôn Người như ta đã ra đi.

NGÔ TỊNH YÊN

Sau Cánh Cửa, Em Về...

Sau những buổi party bạn bè đông đảo
Trở về theo dòng xe cộ ồn ào
Sau cánh cửa
Là nỗi cô đơn của em
Nỗi cô đơn chờ đợi
Sau cánh cửa
Em về

*

Những ngón tay bị xước da
Lũ gián miệt mài bay nhả
Quanh ngọn đèn dầu không có chụp đèn
Những móng tay dễ gãy
Em mở cửa bước vào
Nỗi đơn côi tưởng chừng thân thiết đến dường nào

*

Không một ai biết...!
Sau những khúc cười trên sân khấu
Vội diễn viên
Sau những xuất phim bi hài
Cho đến khi đèn bật sáng lên
Nỗi cô đơn lại lạnh lùng hiển hiện
Như một người điên
Nghịch ngợm một cách vô ý thức
Phá phách
Xô đẩy em
Chơi với bên vực bờ thánh thiện

Sau cánh cửa, em về...
Tựa Violoncelle
Cây “guitare của ái tình”
Đã bị lãng quên
Em hát cho riêng mình nghe
Về những năm tháng đã trôi qua
Tuổi trẻ... tình yêu... kỷ niệm...
Không sao còn tìm thấy lại trong đời

*

Sau cánh cửa, em về...
Nhiều khi thấy lòng mình
Là thành Pompei đổ nát

PHAN NHIÊN HẠO

Giống Như Những Lần Đầu

Giống như lần đầu tiên tôi đi xuống một ga xe điện ngầm ở
 New York
 bắn thủ và rất nhanh
 con tàu như một viên đạn bắn về phía trước
 từ nòng súng của bạn rộ
 một người trẻ tuổi sáng sủa đứng gần cầu thang hát:
 “em là con rắn nhỏ
 quấn quanh cổ anh
 như chuỗi ngọc xanh nhạt từ biển
 xin đừng giết anh với những lời nọc độc thì thầm”
 tôi mỉm cười và ném tiền vào chiếc ly giấy,
 sự thật thì tôi ghê tởm
 tất cả những gì liên quan đến rắn

Giống như lần đầu tiên tôi bị nuốt chửng bởi áo quần
 trình trọng cho cuộc phỏng vấn việc làm
 ở tầng thứ 48 một building xấu xí như khúc củi,
 downtown Los Angeles
 đứng trong thang máy tôi thấy tôi giống cây diêm quẹt
 quẹt lên những sự ẩm ướt mỗi ngày
 của cuộc kiếm sống
 tôi đẩy cửa đi vào, tôi thấy một người thư ký ngực nặng
 và mắt to
 chiếc cốc uống cà-phê màu nâu dính những vệt son môi
 màu đỏ
 tôi nói: “thưa bà, tôi đến đây để gặp Giê-su”

Giống như lần đầu tiên tôi đi vào tiệm giặt
tẩy sạch những lời nói dối
tôi ủi các nỗi buồn thẳng ra, tôi làm thơm tho các xếp
đặt cửa định mệnh, của cái rủi may
quá trình tin tưởng vào Thượng Đế cũng có thể được
truyền hình

giống như cuộc săn đuổi trên xa lộ
“a breaking news,” người xướng ngôn viên nói:
“sau cùng thì cảnh sát phải bắn chết ông ta
vì các hiểm nguy có thể gây ra cho người khác.”

INRASARA

Những bước Chân Xa

Ra đi từ sâu của mây, từ lạc của lòng
 từ bạc của lời, từ im tiếng khóc
 từ lặng câm của đêm đối trọc
 Ra đi từ nỗi khát của đồng rơm hoang
 từ nỗi trâu già nhớ đất thâm canh.

Ôm hoài vọng của đuôi sao chổi
 Giấu chút nắng quê hương vào túi
 Làm hành trang mai một tìm về!

Dặm tuyết xứ người cấu rết gót chân quê
 Bàn tay cuốc cày cồng vô lăng hàn đới
 Trận trận mistral thổi chùng hai lá phổi.*

Ra đi từ cõi mộng xanh
 Rồi tha phương ngút mắt tha phương
 Rồi thiếu số giữa lòng thiếu số!

Để vịnh viễn lắng sóng quê nhà vỗ
 Vào xa lắc cánh đồng tuổi thơ
 Vào hao của hát, vào gầy của ru
 Vào nắng cũ
 không bờ nào âm vọng.

Sàigòn 1997

* Loại gió mạnh, lạnh và khô thổi dọc sông Rhône nước Pháp.

QUỲNH THI

Tình Thu

rơi vào tay
tình yêu của em
rớt vào tim
giọt buồn quá đổi

vòng tay ru
môi
hát ân tình
chưa chiều
đã thấy ngày qua

nguyện xin đời
oan trái tôi mang
tội nghiệp nàng
đau đớn ly tan
đời võ về
em hãy ngủ ngoan

rớt vào chiều
mắt ướt tình mơ
đặt dờ lòng đã tương tư
bay ít lá vàng
thu nhắn gì không

thu vốn buồn
đừng có giận tôi
oan trái đời
em về với người hôn phối
từ dạo ấy
em có thù tôi

em ơi người xa lạ
còn tôi đang dạo chơi với đời
ở đây rừng vàng nhiều quá
nhớ người
tôi biết làm sao.

LÊ GIANG TRẦN

Đà Lạt Thêm Nốt Nhạc Dị Hình

Đà Lạt
 không còn ngựa quý
 loài sói sống sâu nơi thác nguồn
 không còn hú trắng bay
 Đà Lạt
 không còn Lê Uyên Phương
 Sài Gòn
 không còn em xuống phố
 tranh lão già lục huyền bốc cháy
 tất cả thác ghềnh reo rắt lục cung
 Đà Lạt thêm một nốt nhạc
 tiểu thư ngũ cung sinh công chúa lục huyền
 tiếng chim uyên hót đầu mùa xuân tháng Năm
 chiếc dương cầm chìm đáy biển.

Người đàn ông bước lên bờ
 lục phủ ngũ tạng thay lục cung ngũ âm
 thét gào trên cao Los Angeles
 chỉ như gió gào bên vực thẳm
 hát gào trong sương vàng trầm Long Beach
 chỉ như cánh bướm căng lồng ngực trăm năm.

Trăng treo đầu biển không phải
 thủ cấp giăng gieo hàng dây điện
 trái tim người hừng hực lửa lân tinh
 chim uyên biến thành hải âu
 cấp trái tim lục cung ngũ âm biệt tích
 người đánh đàn chiều Bắc Mỹ Thuận
 quyền sinh
 người đánh đàn theo xe buýt tịnh khẩu

em gái hát dạo bán mình
tiểu thư chuyển tàu bán gạo
xước xây
chuyến vượt biển hóa hình lập thể
lão cầm thủ bước ra khỏi tranh.

Đôi uyên ương từ biệt
vong thân
lê uyên phương hiện hình kẻ lạ
kẻ lạ biến thành máu bầm trong trái tim câm.

Trên chuyến tàu vòng quanh Mỹ châu
người đàn bà
khua đôi tay nhiều vòng cẩm thạch
sáng sáng phóng sinh
những con bồ câu xác trắng
mang vòng khuyên có lục lạc trái tim.

Lê Uyên Phương không còn California nữa
Đà Lạt thêm nốt nhạc dị hình.

Chú Thích: (khi tin nhạc sĩ Lê Uyên Phương
bay theo những nốt lục cung về thế giới vô âm, 29-6-99)

VƯƠNG KIM VÂN

Nấm Mồ Trong Tim

Rồi như đêm lặng câm
 Minh như sao giữa trời ngóng ai
 Đời như sương rụng rơi
 Người như chim lạc loài chốn nao
 Rồi như trăng gọi sóng
 Tình như mây tìm về gió lay
 Minh nghe tim chuyển mưa
 Người thình không vội vàng bước đi

*

Còn lại đây hơi quen,
 sao ai nữ bỏ quên trong bóng đêm phố phường
 Rượu chưa với, sao môi hắt hiu nhớ ai hoài
 Đời đứng không say đau,
 nào ngờ những tiễn đưa dấu sau tiếng cười
 Minh nghe tim mang sâu vết thương
 mà đèn khuya khơi vô tình

*

Rồi như cây lập đông
 Minh chơi với tựa ngày lá buông
 Nụ môi xưa làm mưa...
 Buồn mênh mộng tan trên những góc đường

*

Minh về đâu đêm nay,
 tình còn chờ khói sương theo những phím đàn
 Và đường khuya, men nghiêng chân nhớ ai hoài
 Đời đứng không say đau,
 nào ngờ những mắt môi long lanh biết cười...
 Là hành trang xây cao giá băng...
 làm mộng mơ rơi vô tình

Người như ve ngủ quên...
Mình như sâu gọi mùa lá đi
Rồi theo đêm lặng cảm...
Buồn trong tim rủ nhau xây nấm mồ

Tình Nhện Trên Kinh

Vào đêm hiu hắt...
Có con nhện rơi trên kinh
Lần đôi tay nhớ câu chuyện xưa...
Người mang con gió ái ân về ngang sông mơ
Bàn chân son sắt nhuộm đau thặng trầm
Ngày sương thơm đất có đôi tình nhân yêu đương
Làm cơn mưa xuống lá non thanh tao
Ngoài xa có tiếng sóng khơi ngàn rong xanh xao
Niềm thương chưa dứt — Dấu yêu theo về

*

Người quên tình sâu... ngỡ ngỡ
Chấp đôi cánh ong bay thiên thu về nguồn
Bỏ quên trái tim ố o mong
Những dấu yêu non... rơi vào tối

*

Rồi theo năm tháng...
Có ai ngồi ru theo kinh
Lần đôi tay yếu... cố quên chuyện xưa
Ngoài hiên mưa nắng rủ nhau vờn quanh song thưa
Làm môi khô... nhú vết thương vô tình
Nhện ơi! Đâu đó vết thương vô tình

Các Lý Thuyết Hậu Hiện Đại

R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker

Dưới đây là bản Việt dịch phần đầu chương thứ tám, nhan đề “Postmodernist Theories,” từ tác phẩm A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory của các tác giả Raman Selden, Peter Widdowson và Peter Brooker, bản in lần thứ tư của nhà Prentice Hall. Tác phẩm này in lần đầu vào năm 1985, là công trình của Raman Selden, cố Giáo Sư Anh Văn tại University of Sunderland. Sau khi duyệt lại cho ấn bản thứ nhì, Selden từ trần vì bệnh bứu não. Ấn bản thứ ba in năm 1993, do Peter Widdowson, Giáo Sư Văn Chương University of Brighton, duyệt lại và cập nhật hóa. Ấn bản thứ tư được duyệt lại và cập nhật hóa bởi Widdowson và Peter Brooker, Giáo Sư Văn Hóa và Văn Chương Hiện Đại của Nene College, Northampton, in năm 1997. Theo nhà xuất bản, tác phẩm nghiên cứu này đã trở thành một sách giáo khoa kinh điển sử dụng trong nhiều đại học Anh và Hoa Kỳ. Cuối mỗi chương đều có giới thiệu các sách đọc thêm. Sách không có chú thích cuối chương. Những chú thích đều ngắn gọn, được các tác giả đưa vào ngoặc đơn ngay trong bản văn để không làm gián đoạn dòng đọc. Những chú thích cuối chương đều là của người dịch, Phan Tấn Hải. Một số từ ngữ sẽ được kèm theo nguyên văn để độc giả dễ tham khảo. Bản Việt dịch như sau.

Trong hơn hai mươi năm qua, các nhà phê bình và các sử gia văn hóa đã tranh luận về từ ngữ ‘chủ nghĩa hậu hiện đại’ (postmodernism). Một số người thấy đây chỉ đơn giản là sự tiếp nối và phát triển của các ý tưởng hiện đại, một số người khác nhìn thấy trong nghệ thuật hậu hiện đại một bức phá cách biệt với chủ nghĩa hiện đại cổ điển (classical modernism), trong khi những người khác một lần nữa nhìn văn hóa và văn chương quá khứ một cách hồi tưởng xuyên qua những con mắt hậu hiện đại, nhận diện các bản văn và tác giả (de Sade, Borges, hay là Ezra Pound trong *The Cantos*) như là ‘đã sẵn’ tính hậu hiện đại. Nhưng một lý luận khác, một cách chủ yếu được gắn bó với nhà triết gia và nhà lý thuyết xã hội Jurgen Habermas, cho rằng sự phóng chiếu của tính hiện đại — điều nơi đây định ra các giá trị chính trị, xã hội và triết lý của lý trí, bình đẳng và công lý được khởi ra từ thời kỳ Ánh sáng (Enlightenment) — thì chưa được hoàn tất và không nên bị bỏ rơi. Lập trường này cũng liên hệ tới cuộc tranh luận về mối quan hệ tiếp diễn (hay trùng lặp) của chủ nghĩa Mác (Marxism), cũng như là quan hệ đó về các tác phẩm nghệ thuật hiện đại. Khi sự phóng chiếu của tính hiện đại được bảo vệ (có hoặc không có một sự bảo vệ đi kèm của chủ nghĩa hiện đại nghệ thuật), điều đó đối mặt với các lập trường chính của chủ nghĩa hiện đại rằng: thứ nhất, ‘những chuyện kể lớn’ của sự tiến bộ xã hội và trí thức được khởi lên từ thời Ánh Sáng đã bị làm mất giá trị; và thứ nhì, bất kỳ nền tảng chính trị nào của những ý tưởng này trong ‘lịch sử’ hay ‘thực tại’ thì không còn khả thể nữa, bởi vì cả hai đều đã bị ‘văn bản hóa’ (textualized) trong thế giới của những hình ảnh và những tác động giả vốn là đặc tính của thời kỳ đương đại của sự tiêu thụ quần chúng và các kỹ thuật tối tân.

Những lập trường sau cùng vừa nói gồm hai ‘chuyện kể’ lớn về những gì cấu thành chủ nghĩa hậu hiện đại, và là điều những nhà phê bình khác đồng ý với hoặc là chống lại ở các mức độ khác nhau. Chúng đã nêu lên các câu hỏi ý thức hệ, mỹ học và triết lý rộng lớn đối với nhiều lĩnh vực hàn lâm (triết học, lý thuyết chính trị và xã hội, xã hội học, lịch sử nghệ thuật, kiến trúc, và nghiên cứu về văn hóa, truyền thông và đô thị) và các hình thức của sản phẩm văn hóa (kiến trúc, phim ảnh và video, nhạc rock và nhạc pop) cũng như là ngành phê bình và lý thuyết văn học, và chúng cũng nối kết với những gì đã được nói ở trên (xem Chương 7) về các quan hệ giữa chủ nghĩa cơ cấu và chủ nghĩa hậu cơ cấu. Bất kể tính đa dạng của các khuynh hướng trong mỗi phong trào, không có ngờ vực gì rằng tư tưởng hậu cơ cấu trong một vài mức độ là một khối những phản ánh dựa trên cùng các vấn đề đã làm quan tâm các nhà phê bình về văn hóa và văn chương hậu hiện đại. Chúng ta sẽ bàn chi tiết về một số trong các bình phẩm này dưới đây.

Tuy nhiên, một vấn đề nữa nằm trong việc sử dụng từ ngữ ‘chủ nghĩa hậu hiện đại’ như là từ ngữ vừa mô tả vừa lượng định. Cả ba từ ngữ — hậu hiện đại, tính hậu hiện đại và chủ nghĩa hậu hiện đại (postmodern, postmodernity, postmodernism) — thực sự thường được dùng thay đổi lẫn nhau; như một cách liệt kê biên niên các phát triển hậu chiến trong các xã hội truyền thông hiện đại và các nền kinh tế tư bản; để mô tả các phát triển trong và xuyên qua nghệ thuật — vốn thường xuyên không đồng bộ với nhóm đầu tiên của các phát triển, hay là với lẫn nhau; và cũng để bày tỏ một thái độ hay lập trường về những phát triển này. Đối với nhiều người, giải pháp tốt nhất nơi đây là ứng dụng từ ngữ ‘hậu hiện đại’ hay ‘tính hậu hiện đại’ cho các phát triển tổng quát trong thời kỳ này, và để giành từ ngữ ‘chủ nghĩa hậu hiện đại’ cho các phát triển trong văn hóa và nghệ thuật, mặc dù điều này cũng có thể được dùng để đưa ra một sự phân biệt quá đơn giản giữa các lĩnh vực văn hóa và kinh tế. Tuy nhiên, có thêm một vấn đề nữa trong việc định nghĩa, bởi vì chủ nghĩa hậu hiện đại là một từ ngữ có tính tương quan vốn được nhìn như để ghi nhận hoặc là một sự tiếp diễn của, hoặc là một bước phá rời hẳn với, các đặc điểm chủ yếu trong chủ nghĩa hiện đại trước đó hay là các phong trào tiền phong. Không ngạc nhiên gì khi cũng có nhiều tranh cãi về căn cước (identity) và các biên giới của những phong trào trước đó, và do vậy ý nghĩa sự hiện hữu của chúng đã được bao gồm vào hay đã bị chiếm chỗ. Đối với một số người, chủ nghĩa hậu hiện đại cho thấy một sửa đổi đáng ân hận của tất cả văn hóa và sự mất mát các truyền thống và giá trị, đã hiện thân một cách chủ yếu trong thế kỷ này trong các tác phẩm hiện đại; đối với những người khác, nó đã mang tới một sự khai phóng từ các lập trường chính thống hẹp hòi của nền văn hóa cao và một sự mở tung sáng tạo xuyên khắp nghệ thuật và truyền thông mới, bây giờ đã mở ra cho các nhóm xã hội mới.

(LND. Có nhiều tranh cãi về hậu hiện đại, hoặc như là một tiếp diễn của chủ nghĩa hiện đại, thí dụ nếu như nói Nguyễn Huy Thiệp và Trần Vũ là một nối tiếp của Tự Lực Văn Đoàn; hoặc như là tiếp diễn của các phong trào tiền phong, thí dụ nếu như nói Tạp Chí Thơ là biến thân khác từ tạp chí *La Révolution Surréaliste* của nhóm André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard; hoặc như bước phá tách rời hẳn, thí dụ nếu như nói Nguyễn Mạnh Côn là nhà văn khoa học viễn tưởng đầu tiên của Việt Nam; hoặc như một vong thân truyền thống, thí dụ nếu như nói tới tạp chí của những người đồng tính hải ngoại; hoặc như một khai phóng cho các nhóm truyền thông và xã hội mới, thí dụ nếu như nói tới tạp chí Văn Học Nghệ Thuật giành riêng cho những người sử dụng Internet. Trên đây chỉ là các giả dụ để minh họa, hoàn toàn không có giá trị lượng định.)

Nhiều lý thuyết gia chú ý tới cách mà các nhà phê bình hậu hiện đại phủ nhận chủ nghĩa ưu tú (elitism), sự thử nghiệm hình thức phức tạp và cảm thức bi đát của sự vong thân (alienation) tìm được trong các nhà văn chủ nghĩa hiện đại. Thí dụ, Ihab Hassan bày tỏ cái đối nghịch ‘sự giảm trừ nhân bản của Nghệ Thuật’ hiện đại với cái cảm thức hậu hiện đại của ‘sự giảm trừ nhân bản của Địa Cầu, và Sự Chấm Dứt của Con Người’. Trong khi Joyce thì ‘toàn năng’ trong cách thiện nghệ phi ngã của ông, Beckett lại ‘bất lực’ trong cách trình bày giản lược về những ván cờ tàn.

(LND. Giảm trừ nhân bản, dehumanization, là một khái niệm có từ chủ nghĩa hiện đại. Bi kịch Hy Lạp, với đối diện của các nhân vật anh hùng về tính bi thảm của số phận con người, trước những sức mạnh không đương cự nổi của thiên tai và thần linh, là một khởi đầu cho ý thức nhân bản. Nhưng khi Chủ Nghĩa Hiện Đại, đặc biệt là Chủ Nghĩa Hiện Sinh, chỉ ra tính vong thân của con người thì là khởi đầu ‘sự giảm trừ nhân bản,’ một khái niệm được nhìn khác nhau theo chủ nghĩa hiện đại và theo chủ nghĩa hậu hiện đại. Joyce là nhà văn hiện đại, viết trong điểm nhìn, point of view, của một Thượng Đế ‘toàn năng’ trong thế giới truyện của ông; Beckett là nhà viết kịch hậu hiện đại, gạt bỏ điểm nhìn toàn năng khi kể truyện, mô tả các nhân vật như những hình nhân ngơ ngác trong các ván cờ tàn của lịch sử.)

Các nhà văn hiện đại vẫn có tính anh hùng bi đát, trong khi các nhà hậu hiện đại bày tỏ sự kiệt lực và ‘biểu lộ những cội nguồn của hư vô’. Hassan, trong cuốn *Paracriticisms* (1975), đưa ra những danh sách đề nghị gồm các cực chú hậu hiện đại về chủ nghĩa hiện đại. Trong đó có phần sau đây: ‘Chủ nghĩa phi ưu tú, chủ nghĩa phi toàn trị. Sự cao ngạo tự ngã. Sự tham dự. Nghệ thuật trở thành cái chung để chia sẻ, cái tùy ý, cái vô chính phủ. Sự chấp nhận... Cùng lúc, sự bi hài trở thành trò chơi cực đoan, tự tiêu hóa, một trật tự của ý nghĩa.’ Để đối nghịch lại các thử nghiệm hiện đại, các nhà hậu hiện đại đề ra ‘các cấu trúc mở, đứt quãng, bất chợt, bất định hay là bất kỳ.’ Họ cũng gạt bỏ cái mỹ học truyền thống của ‘Cái Đẹp’ và của ‘cái độc đáo.’ Lập lại ý một bài tiểu luận nổi tiếng của Susan Sontag, Hassan thêm rằng họ ‘Chống lại sự diễn dịch’. (Tất cả những lập trường này, như chúng ta đã thấy trong Chương 7, được tìm thấy trong nhiều nhà lý thuyết hậu cơ cấu.) Bởi vì nếu có một ý tưởng tóm gọn, thì nó là chủ đề của cái trung tâm vắng mặt. Kinh nghiệm hậu hiện đại phát khởi từ một ý nghĩa thâm sâu của *sự bất định hữu thể học*, một khái niệm đặc biệt được thám hiểm bởi Brian McHale trong cuốn *Postmodernist Fiction* (1987). Những cú sốc nhân bản vì những điều bất khả tưởng tượng

(ô nhiễm, tàn sát holocaust, cái chết của chủ thể) dẫn tới một sự mất mát các điểm cố định quy chiếu. (LND. Các điểm cố định quy chiếu, thí dụ như trục XY trong hình học để tìm tọa độ. Thí dụ về mặt đạo đức, như các hệ quy chiếu Phật Giáo, Thiên Chúa Giáo...) Thế giới cũng như tự ngã đã không còn thống nhất, hợp lý, hay ý nghĩa gì nữa. Chúng đã bị ‘mất trung tâm’ một cách cùng cực. (LND. Mất trung tâm? Nghĩa là không còn hệ quy chiếu giá trị nào để phán xét.)

Như vậy không có nghĩa rằng tiểu thuyết hậu hiện đại đều ảm đạm như tác phẩm của Beckett. Như một số lý thuyết gia đã thấy, việc đánh mất trung tâm của chính ngôn ngữ đã sản sinh ra nhiều tiểu thuyết chơi giỡn, tự phản ánh và tự giễu cợt mình. Jorge Luis Borges là bậc thầy của kiểu này, và tác phẩm của ông đi song song với cái sinh động ngôn ngữ hậu cấu trúc của Roland Barthes hay J. Hillis Miller. Thí dụ như, các tác giả Hoa Kỳ John Barth, Thomas Pynchon và Ishmael Reed, và các nhà văn Âu Châu Italo Calvino, Umberto Eco, Salman Rushdie và John Fowles cũng được cứu xét như là các nhà hậu hiện đại. Trong một vài trường hợp đó, và đặc biệt như trường hợp Eco, có một liên hệ thấy rõ giữa lý thuyết phê bình và tiểu thuyết. Đối với Eco (nhà báo, nhà tiểu thuyết và nhà ngữ học), chủ nghĩa hậu hiện đại được định nghĩa bởi ý thức và tính liên văn bản của nó, và bởi quan hệ của nó với quá khứ — cái mà chủ nghĩa hậu hiện đại xem xét lại bất kỳ khoảnh khắc lịch sử nào với tính bi hài. Cuốn ‘tiểu thuyết’ bán chạy của ông, *The Name of the Rose* (1980), ngay tức khắc là một điển hình của sự tương giao của các phạm trù trước đó tách biệt nhau giữa tiểu thuyết và phi-tiểu-thuyết (nonfiction, các tác phẩm không hư cấu như hồi ký, nghiên cứu...LND), và lịch sử nhằm nhí: một tiểu thuyết trinh thám hòa trộn cái căng thẳng kiểu thời gothic vào với cái tính biên niên sử và uyên bác học giả, đem cái trung cổ hòa lẫn với cái hiện đại, và có một cấu trúc truyện kể kiểu hộp-Trung-Hoa (LND. Chinese-box-like, giống như kiến trúc hộp này lồng trong hộp kế tiếp và cứ như vậy.), để sản sinh ra loại truyện trinh thám hài hước tự phản ánh về sự trấn áp và sự hồi phục của cái năng lực như lễ hội của chính cái hài hước. Những thí dụ khác của siêu-truyện (metafiction) hậu hiện đại tự phản ánh nơi mà có sự kết hợp giữa tiểu thuyết và các giả thiết của lý thuyết hậu cơ cấu sẽ phải kể cả *The French Lieutenant's Woman* của John Fowles, và *Waterland* của Graham Swift, hay *New York Trilogy* của Paul Auster, hay nhiều tác phẩm của E. L. Doctorow. Cũng như các nhà hậu cấu trúc phê phán các dị biệt giữa các lĩnh vực truyền thống (phê bình, văn chương, triết lý, chính trị) nhân danh của một tính văn bản tổng quát, cho nên các nhà văn hậu hiện đại dẹp bỏ đi các lần ranh truyền thống, giữa tiểu thuyết và lịch sử, hay tự truyện, chủ nghĩa hiện thực (realism), và hoang tưởng (fantasy) trong một kết hợp bất

cứ những gì có sẵn trong các cách viết và văn thể. (LND. Form, tạm dịch là hình thức, cách viết; genre, văn thể hay văn loại, thí dụ tiểu thuyết chia ra nhiều genres khác nhau, như truyện trinh thám, lãng mạn, phiêu lưu...)

Thí dụ, tác phẩm của Linda Hutcheon về tiểu thuyết đương đại đã sử dụng cách phê phán và cách nhại theo châm biếm mà văn chương hậu hiện đại có thể áp dụng trong cái thế giới truyện kể hay văn bản rộng rãi: ngay lập tức vừa là đồng lõa vừa là nổi loạn. Bà lý luận, cái tôi và lịch sử không bị đánh mất trong tiểu thuyết hậu hiện đại (hay là cái mà bà gọi là ‘siêu tiểu thuyết lịch sử’); nhưng đã gặp nan đề mới mẻ nơi đó. Sự nan đề hóa tự ý thức này trong việc dựng lên tiểu thuyết và lịch sử là một đặc điểm chính yếu của hậu hiện đại; một tính liên văn bản mà không đơn giản chối bỏ quá khứ mà cũng không tái tạo nó như hoài niệm. Trong cách nhìn này, tính nghịch lý và bi hài hậu hiện đại biểu lộ ra một khoảng cách chủ yếu *bên trong* thế giới của những biểu hiện, đưa ra các câu hỏi về cách dựng truyện lan man hay có tính ý thức hệ về quá khứ, và ít quan tâm về sự thật trong khi hầu hết là kể về *sự thật của ai* trong các cấu trúc truyện kể này.

(LTS. Metafiction là siêu tiểu thuyết, historiography là các văn bản viết về lịch sử. Có thể thấy ngay một nghịch lý: nếu viết trung thực như lịch sử đã xảy ra, thì ‘cái tôi’ phải biến mất, và ngược lại; câu hỏi nữa nơi đây là lịch sử dưới mắt nhìn của ai? Nan đề này có thể nêu lên không riêng gì với bút pháp siêu tiểu thuyết, mà còn cho cả loại truyền thống, như các truyện về cuộc chiến VN qua ngòi bút Bảo Ninh, Dương Thu Hương, Nguyễn Mộng Giác, Tưởng Năng Tiến... Tuy nhiên Hutcheon lý luận rằng cái tôi và lịch sử không hề bị đánh mất trong văn chương hậu hiện đại...)

Hutcheon có thể giữ lại một chức năng chính trị cho loại tiểu thuyết này (*trái ngược với* nhiều nhà phê bình văn hóa những người nhìn chủ nghĩa hậu hiện đại như là thỏa hiệp bất khả thay đổi hay được viết trong một thế giới của vở kịch phi chính trị) như nó vừa viết chính nó vào, và cũng vừa can thiệp trong một trật tự ý thức hệ và lan man như đã cho. (Một thí dụ về những phương diện này trong tác phẩm của Hutcheon — trong liên hệ với cuốn *Midnight Children* của Salman Rushdie — xuất hiện trong ch. 10 của *A Practical Reader*.) Patricia Waugh, trong cuốn *Metafiction* (1984) và *Feminine Fictions: Revising the Postmodern* (1989), cũng khai thác các đề tài này – trong trường hợp sau thì thấy rõ trong quan hệ tới chủ nghĩa nữ quyền và khả thể cho việc trình bày một đề tài xã hội tính phái mới trong tiểu thuyết đương đại. Trong một tác phẩm sau đó, *Pratiscing Postmodernism/Reading Modernism* (1992), Waugh trình bày chủ nghĩa hậu hiện đại chính nó như một phạm trù triết học và mỹ học mà chúng ta có thể học từ

đó và phê phán nó. Như nhiều người khác, bà nơi đây tìm kiếm để tái định nghĩa hơn là loại bỏ các tác phẩm hiện đại và các giả thiết trong việc diễn giải về cái mà bà gọi là một 'Chủ Nghĩa Nhân Đạo Mới'.

Tuy nhiên, những người này, và những nhà phê bình khác, đã cứ tiếp tục đáp ứng với hai lý thuyết ảnh hưởng nhất của chủ nghĩa hậu hiện đại đã nói ở trên: sự khống chế của dấu hiệu hay hình ảnh, và sự mất mát của cái thực [từ khống chế trên. LND], và một chủ nghĩa hoài nghi đối với những chuyện kể lớn lao về tiến bộ loài người. Những lý thuyết này được gắn liền với các triết gia Pháp Jean Baudrillard và Jean-Francois Lyotard.

Kỳ Sau: Phần cuối với Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, Postmodernism and Marxism, Postmodern Feminisms.

KHIÊM LÊ TRUNG

Giữa Vô Cùng Bóng Tối

Bóng tối đổ trên tóc,
Bóng tối đổ trên má,
Bóng tối tràn lên đôi mắt ngái ngủ
Hạt long lanh...
Bóng tối hằn trong tôi niềm tuyệt vọng thâm
Điều bí ẩn của sự sống
Lăn qua,
Từng ngày,
Mệt mỏi.

Xin nói lời cảm ơn về những đóa hồng
Về những giọt sương, đã cho tôi chút ngọt ngào thời thơ dại
Tất cả dường như đã xa
Để lòng hoài vọng
Giữa chung quanh bóng tối đời.

Tôi còn lại một mình trong bóng tối đầy
Nghe xao xác mạch đời,
Tiếng vỡ
Giọt lệ,
Tan mong manh...

Qua Đi Như Những Giọt Nước Mắt

Sẽ không có viên kẹo ngọt nào dành cho em
Giữa trại tù này.
Giữa những bóng tối đêm như muốn đập vỡ sọ
Niềm hối tiếc thanh thản.

Anh còn lại nơi đây
Như tiếng gọi của định mệnh trên cao
Như tiếng khóc tức tưởi của em
Giữa khu vườn đêm
Thấp sáng nổi buồn quẩn trên đôi mắt.

Sẽ không có đóa hồng nào mở ra
Giữa tiếng gió lay động.

Hãy khóc một lần bằng tưởng tượng: con quái vật đời sống.
Hãy khóc một lần bằng tưởng tượng cánh cửa địa ngục
Cho tất cả
Qua đi
Một lần
Qua đi
Như những giọt nước mắt.

NGUYỄN VĂN THỌ

Ở Đây

Nơi đây,
gió cũng biết buồn.
Trăng rằm cũng lạnh.
Riêng hồn chẳng im.
Nơi đây,
áo mỏng con tim
Tôi thư bỏ ngõ
Đường tìm tri âm.
Phong thanh,
gửi chút thương mầm.
Mong manh cả,
đợi hương thắm giữa đông.

Ngày lại ngày,
ngõ tôi trông.
Mỗi đôi tròn mắt
trời mênh mông là...

NGUYỄN VĂN CƯỜNG

Đã Tìm Ra Lá Diêu Bông

Bàn tay êm ái dịu dàng
Năm ngón thon thả qua
màn diêu bông!
Rõ ràng có lá
sao không?
Hoàng Cầm trêu cái
lá không, ghẹo người!
Diêu bông cái
lá – tuyệt vời
Ngỡ hoài công tìm
muôn đời...trong thơ.
Rõ ràng nó giống
lá mơ
Nếm mùi vị mới
ngẩn ngơ
— cõi lòng!
Có biết mới thấy mặn nồng
Đúng danh là lá diêu bông,
chứ gì?

LƯU QUANG VŨ

Những Tuổi Thơ

Những tuổi thơ không có tuổi thơ
Những đôi mắt tráo trở mà tội nghiệp
Chúng ăn cắp, đánh nhau, chửi tục
Lang thang hè đường tàu điện quán bia
Những bông hoa chưa nở đã tàn đi
Những cành cây chưa xanh đã cỗi.

Em gái mười lăm đã không còn thiếu nữ
Dưới mái tóc quấn trở trụ vai gầy
Em đi đâu đêm nay
Để lòng tôi se lại
Em lăn lóc trong bùn lợ
Mà tôi chẳng biết làm gì
Lặng đứng nhìn em đi
Cổ tôi chừng nghẹn đắng.

Con chim non trong trắng
Người ta đã đánh em
Trong toa tàu chật chội
Người ta làm nhục em
Dưới bản thủ những lùm cây tối
Em sẽ nằm trong những nhà giam đầy muỗi
Con chim non trong trắng của tôi ơi.

Đôi môi em không trong vắt nụ cười
Em chẳng biết yêu đương và mơ ước
Không được đọc những trang sách đẹp
Không biết tin vào những bài ca
Sớm độc ác sớm xấu xa

Bao đứa trẻ như em tàn lụi
Sao mọi người có thể đứng đưng
Nhìn em đi trên đường tối?
Mọi người đều có tội
Trước tuổi thơ đã chết của em.

Muốn nắm bàn tay em
Nói cùng em những lời âu yếm nhất
Mà tôi vẫn không biết làm gì được
Cứ để đêm nay em chẳng về nhà
Đôi vai gầy đi lủi thủi trong mưa.

Đông 1971

PHẠM KỲ ĐĂNG

Đêm Nay Trăng Sáng

Đêm nay trăng sáng
Rọi xứ Chu My
Cá tung loang loáng
Ức trẻ dậy thì
Trăng của huyền vi
Sáng choang lối xóm

Tia trăng nảy cốm
Ngan ngát đồng vàng
Gương trăng huy hoàng
Chiếu lia khắp hương
Sàn trăng huyền tưởng
Mặt trẻ nóng ran
Cười như nấc nẻ
Dung dăng âm sàn

Rưới mật sề sàng
Trăng khơi tàu chuối
Roàn roạt bẹ dừa
Chen tay hứng vội

Yêu vun trời sao
Tự trăng năm nào?
Hoa hoa ngời cành
Áo đầm trắng thanh

Trăng ươm tóc xanh
Tặng mơn tóc non
Tình trăng mãi còn
Ngàn năm! Ngàn năm!
Mơ về sáng láng

Đêm nay trăng sáng
Rọi xứ Chu My.

TRẦN ĐÌNH LƯƠNG

Nơi Biển Gặp Rừng

khi những bóng lá cây trên tường
không ngừng rung động trong suốt buổi chiều
tôi biết niềm bình yên vừa chấm dứt

mây nhiệt đới dưới chân
chiếc mền mở ra
ngọt ngọt
những khoảng đường đêm
đèn nhà ai còn sáng
mẹ nhìn ra đăm đăm
đi vắng đã bao năm
sao con vẫn bước qua ngôi nhà cũ

biển chảy máu
từ một cành phượng đỏ

chiếc võng đu đưa bên kia vườn
tôi vừa bước xuống xe đò trở về Bà Rịa
ngồi với một vì sao suốt đêm
tìm chỗ đậu cho con bướm xanh biếc trên bông hoa dâm bụt

thành phố san hô
lung linh màu nắng lạ
mỗi con cá biết một lối đi riêng
không
xác
thuyền

từ nơi biển gặp rừng
có một cơn mưa lớn

(Cairns 15.10.98)

Hoàng, ngày cuối năm 98

những miếng trời đá trắng
mạng dây điện phủ đầu
vừa đi vừa nhắm mắt
chân dính chặt đường rà y
Melbourne vào hạ
tiếng ve qua người

chiều ba mươi
chiều ba mươi không mặt

nhạc mở rộng
căn phòng khu vườn những con đường
đầu ngọn lá cây vẫy vùng
nhịp tim im bất
giây đàn co quắp

đôi mắt mặt biển đen
những cành cây
trôi dạt

mở mắt
mạng dây điện phủ đầu
áo hoa hiên, xanh lục, phẩm điều
ngàn giải lụa đào quay tít

rồi những buổi trưa và
những tiếng ve
chúng ta sẽ đi hết

nguyên đán

khói nhang cuộn ba vòng
vươn tay khung cửa sổ
vũ điệu lửa
tinh khôi
ngọn nến đôi
những con mắt vàng mã reo cười
mùa xuân phơi
một dấu triện đỏ tươi

NGUYỄN QUANG TẤN

Dạo Khúc

Tôi rút gương đâm chết bóng tối
Đang hôn đôi môi em tuyết vời
Tôi giương cung bắn với mặt trời
Đang vuốt ve sợi tóc em lả lơi
Tôi đập nát đầu gã thi sĩ
Đệt vẫn thơ mây trắng nổi trôi

Nhưng tình yêu tôi
huyền bí như bóng tối
chói lòa như mặt trời
tài hoa như thi sĩ
đệt vẫn thơ
mây trắng
nổi trôi.

NGUYỄN HOÀI PHƯƠNG

Kỷ Niệm Berlin

Gửi Đỗ Kh.

Về Berlin lần này
Với bồi hồi nỗi lo bị bắt
Phập phồng sợ cái ba lô con cóc
Đựng sách mà như đựng thuốc lá...

Về Berlin lần này
Nem nép
Muốn đứng tim
Mỗi khi nhìn thấy bóng cảnh sát

Về Berlin lần này
Im hơi
Trong căn phòng nhỏ

Về Berlin lần này
Lặng tiếng
Giữa chốn đông người

Về Berlin lần này
Hú vía
Không chỉ một lần

Về Berlin lần này
Gặp được gã bạn xa
Vui...

Nhân kỷ niệm ngày quốc hận 30 tháng g Tư
Và ngày quốc tế lao động 1/5/99

*Cảm Nhận Phố Phường**

Những đứa con gái sao hết sức hờ hang
Mặc áo, mặc quần mà như không mặc gì cả

Những con chó đực chó cái quý phái
Chùi bọt mép bằng khăn giấy trắng lớp

Những con mèo cái mèo đực chưa nếm mùi chuột
Lưỡi biếng nằm trong những chiếc giỏ ấm áp

Những tấm áp phích quảng cáo đủ các kiểu loại
Với hình chụp những cái đít hết sức cảm...

Nhưng tìm khắp nơi vẫn không thấy một tấm khẩu hiệu
Không có ai bách chiến bách thắng
Cũng chẳng có ai muôn năm
Không ai quyết tâm dẹp bỏ ai
Cũng chẳng ai kiên quyết xóa bỏ

Và cũng không tìm thấy đâu một tấm hình lãnh tụ
Không có ai dẫn lối
Cũng chẳng có ai đưa đường
Nhân loại tàng tàng đi một cách bình thường

Xanh đỏ trắng tím vàng nhộn nhịp phố phường
Váy ngắn váy dài không váy
Đạo đức cách mạng nằm đâu đây...
Có đằng sau những lần vãi lót?

Viết nhân một ngày tháng Năm
Nhớ Bác Hồ và Đỗ Kh. và Đỗ Quyên.

TRẦN YÊN THẢO

Trên Lưng Áo Tứ Thân

Sớm nay thực nữ lên chùa
dụ sư nuốt cả miếng bùa phù sinh
ra về giả bộ cầu kinh
đừng cho Phật Tổ biết mình lẳng lơ.
Phật cười quay mặt làm ngơ.

Lời của Đất

Hỏi rằng từ đã bao lâu
ai đem biển cả nường dâu đất này.
Xin thưa đất động dài dài
núi rừng đổ sụp đã ngoài thời gian.

Tự Truyện Nữ Oa và Tứ Tượng

Trên ba mẫu ruộng chưa cày
chín con sào dựng có hay chăng là
ngàn năm ác lặn bóng tà
khối tình chôn chặt nhưng mà bạc đen.

Tự Truyện Một Con Số

Khi tan nát mộng bình thường
dù Hiền Thánh cũng hết đường chơi ngông
sao bằng làm con số không
cho con số một thành con số mười.

TRẦN TIẾN DŨNG

Nhịp Bạc Trên Cỏ

I

Em thuộc về tôi nơi đây
mở những khoảnh khắc
nghiêng ánh sáng trong
Bao nhiêu voan lụa, bao nhiêu gương mặt
Kịp vượt những mùa khô

Trên đường của bóng cây
Đất thuộc về ngày
Trong bóng của mùa
Cuối cùng em chẳng thể già

Ngày sẽ đến
Lũ trẻ mùa cũ đùa vui
sẽ đủ thời gian tới nhìn xa hơn phía trước

II

Gió vạch trong cỏ
Tìm về phía bóng tối
Trong chiều thơm của tôi em chưa từng thất lạc
cổ ươt hương nơi có bước chân
Bàn chân mềm buổi trước
Và lối cỏ
Rời đường cái
Xa hoàng hôn hai gương mặt trốn tìm

Tôi không hay tôi trở lại
Trong sóng cỏ
Có gì bao quanh giấc mơ cô quạnh
Rất gần cách nhìn tiếc nuối

III

Và mùi đất
Thức ngậy dưới nắng
Tôi hay lòng dịu lại

Mưa mong manh đường đất giữ chân
Không bao giờ xa
Ý nghĩ về mùa hạnh phúc
Ý nghĩ lắng trong lạch nước ký ức
Gửi lên nông thắm cây xanh
Người đàn ông chờ xối gội
Người đàn ông nông nổi
Người đàn ông già đến vậy
Nâng bóng mình tìm lại lá thơm

IV

Rời giấc mơ ướt đầm
Rời sắc cỏ trở mùa
 cào cào
 bướm
 và em
Bây giờ xuống bến rêu non

Bấy giờ tôi bay lên
Thân phơi trong ánh lục
Không một phút dừng
Sóng cỏ biển đổi
 tôi
 và em
Và chuyển vời ký ức
Và vỗ bưng giấc mơ khác
Lại đuổi theo nhau qua những hạt nước không màu
Và hiểu rằng cần thiết có trong nhau
Và cần thiết không gặp nhau lần nữa.

TRỊNH THANH SƠN

Cái Bể Bơi

Anh nhận ra em vào một phút bất ngờ
Như định mệnh âm thầm không báo trước
Thằng Toán gọi em là cái bể bơi tám năm không thay nước
Ơi cái bể bơi riêng biệt của anh.

Anh đã từng bơi trên sông quê xanh
Anh đã từng bơi trên biển lớn
Anh đã từng bơi trên suối đầu nguồn
Nhưng không ở đâu anh có được cảm giác lạ và buồn như trong
bể bơi này.

Có điều gì phấp phồng ở đâu đây
Anh ngã xuống và thấy mình chìm ngấm
Rồi chết giấc đôi khi hàng tiếng
Và đôi khi chết cả một ngày

Nước bể bơi tám năm không thay
Mười năm không thay
Để anh được thấy mình chìm xuống
Rồi chết giấc đôi khi hàng tiếng
Và đôi khi chết cả một đời.



Phụ bản Nguyễn Đại Giang

Nghịệp Thơ

Lê Đạt

Cầm tên em đi tìm

Hiến nhiên gánh thơ thế kỷ XXI chủ yếu đè nặng trên vai thế hệ trẻ. Đó là một vinh dự, quan trọng hơn, đó là một trách nhiệm.

Tuổi trẻ, do cấu tạo sinh học thường có ưu điểm năng nổ táo bạo, và nhất là có những suy nghĩ, cảm xúc mới mẻ trước cuộc sống.

Tôi xin phép nhấn mạnh: những ưu điểm trời viện trợ ấy không đủ để các nhà thơ đảm nhiệm trọng trách chữ.

Kinh nghiệm cho ta biết rằng hoàn toàn sống bám vào viện trợ, dẫu là viện trợ “vô tư” nhất, nhiều khi còn khổ quá ăn mày.

Hình như hiểu rằng “của trời đất kho vô tận” thật đấy, nhưng trời cũng chẳng hào phóng như người ta tưởng và tem phiếu trời cấp nhiều khi cũng chẳng rôm rả gì, nên cố nhân đã gợi ý ”Hãy viện trợ rồi trời sẽ viện trợ” hay nói kiểu các phương tiện thông tin đại chúng hiện đại “nên chú ý phát huy nội lực”.

Một nghịch lý cũng cần nêu bật là không ít nhà thơ trẻ thường bắt đầu rất già vì họ quen nói bằng ngôn ngữ quá khứ mà cứ đinh ninh là của mình. Ngôn ngữ là một thói quen đáng sợ và rất ngoan cố. Thế hệ trẻ không dễ dàng tìm ngay được tiếng nói của mình. Cuộc tìm kiếm này là một quá trình hết sức gian khổ. Không thiếu gì người đã bạc đầu mà vẫn ăn nhờ tiếng nói của bố mẹ. Chỉ khi nào nhà thơ tìm được tiếng nói riêng, anh ta mới được coi là “người lớn”.

Tương tự như con cái phương trưởng được cha mẹ cho tách hộ khẩu ra ở riêng.

Đã có một thời ở phương Tây người ta nói quá nhiều đến cuộc chiến giữa các thế hệ.

Theo tôi đó là cách nói xốc nổi và giật gân có nhiều tính chất “diễn” hơn là suy nghĩ chín chắn của một thế kỷ chưa rũ bỏ được ám ảnh chiến tranh.

Các thế hệ chẳng việc gì phải gằm ghè nhau cả. Trời đất còn nhiều vùng hoang hóa lắm. Nhưng nói thế không phải để đi đến kết luận hòa cả làng.

Mọi sự tiếp nối trong nền văn minh nhân loại đều vừa *liên tục* vừa *gián đoạn*.

Việc đầu tiên cần làm khi đứa trẻ ra đời là phải cắt rốn tách khỏi mẹ.

Đó là hành động gián đoạn chảy máu đầu tiên trong cuộc đời một sinh vật.

Một nền thơ chưa cắt rốn chưa thể coi là một nền thơ đã khai sinh.

Tại sao khi một đứa nhỏ cắt rốn tách khỏi mẹ không ai kêu ca mà khi một nền thơ trẻ muốn cắt rốn khỏi nền thơ lớp trước người ta lại la ó nhiều thế!

Các thế hệ đi trước hãy giúp đỡ thế hệ trẻ tách ra khỏi quyền giám hộ của mình, tạo điều kiện cho họ sớm trưởng thành và ra ở riêng.

Đó là cách *tiếp nối*, cách *liên tục* tiên tiến và đậm đà bản sắc dân tộc tốt nhất.

Uống nước nhớ nguồn là một truyền thống hay

Con hơn cha là nhà có phúc cũng hay không kém.

Một số nhà thơ trẻ trong hội nghị than phiền không được các nhà văn đàn anh *nâng đỡ*.

Tôi xin phép được lập lại mình một lần nữa: tôi không thích từ *nâng đỡ*. Vì cái sắc *ô dù* của nó dễ gây hiểu lầm, không những đối với thế hệ trẻ mà còn cả với các “bác” đàn anh.

Một nhà thơ cổ thụ thời danh trong một phút bốc hứng đã buột miệng phát một câu xanh rờn trên bục giảng một lớp bồi dưỡng cây bút trẻ:

“Các anh đều ở trong túi chúng tôi mà ra”.

Cũng may là túi nhà thơ ấy thủng.

Các nhà thơ trẻ phải ý thức và trách nhiệm hơn về vai trò “khai phá”, “lập nghiệp” của mình.

Vùng sâu, vùng xa của chữ còn vạn thủy thiên sơn nghìn lần vùng sâu vùng xa địa lý.

Hành trình mới hoang vu, mới cô tịch làm sao! Không hiểm đoạn rừng nguyên sơ um tùm cỏ dại, phải phát quang mà đi.

Lỗ Tấn nói: “Đường do người đi mà có.”.

Nhưng nhà thơ trẻ, nhà thơ khai phá nhiều khi lại là người phải đi những bước đầu tiên “lông vết trắng soi dấu chân hổ dữ”.

Chống với thói quen chữ của chung quanh đã khó. Chống với thói

quen bản thân còn bội phần khó hơn. Chẳng có người tình, người bạn nào “khuyến quân cánh tận nhất bồi tửu” cả, ngay chính mình nhiều khi cũng lạnh nhạt, cũng hắt hủi mình.

Mọi con đường khai phá, lập nghiệp đều “Thực đạo gian nan”... Y hu hi! Ngụy hồ cao tai... Đường vào Thực khó hơn đường lên trời.

Mà chúng ta chỉ có cái ba lô hoài bão toồng teng trên lưng chống lại những giông bão cấp mười ba mươi bảy của cuộc đời.

Thượng Đế hãy phù hộ cho các nhà thơ trẻ chân cứng đá mềm trên con đường vạn lý trường chinh chữ.

Người ta kêu ca các nhà thơ trẻ hay bia bọt đọc thơ và ca ngợi lẫn nhau tại trận một cách xa xỉ không được nếp sống mới lắm.

Không nên quá nghiêm khắc với họ.

Thỉnh thoảng bia bọt, cho nhau đi tàu bay giấy một tí chút để nạp thêm “gaz” hào hứng cũng chẳng sao, miễn là không nên kéo dài triền miên.

Đừng bao giờ quên rằng cái quan trọng nhất đối với người làm thơ không phải những phút liên hoan vui vẻ “văn mình vợ người” hay nhận hoa trên sàn diễn mà là những phút, những giờ trầm lặng, chán nản, vô danh vất vả trên xối chữ.

Người ta thường ca ngợi những “hat-trick”, những miếng chữ “cao thủ” của các vận động viên mà ít khả năng ca ngợi khả năng “trì đòn” của họ. Theo tôi khả năng “chịu đòn” nhiều khi còn quan trọng hơn khả năng “ra đòn”. Nó chính là lòng gan dạ, khí phách của kẻ sĩ, cả văn lẫn võ.

Tôi muốn kể các bạn nghe trường hợp nhà thơ Mỹ đồ sộ Walt Whitman.

Tập “Lá Cỏ” của Walt được xuất bản năm 1855 với số lượng sáu chục bản. Đã đến cái nước bóp mũi bóp miệng bỏ tiền túi ra xuất bản thơ để biểu xén tưởng cũng đã là hẩm hiu mặt hạng rồi!

Mà nào có xong cho đâu!

Tập “Lá Cỏ” đầu tiên gửi tận một nhà phê bình đàn anh, lập tức được gửi trả lại với một dòng chữ phúc đáp giết người: “Đây không phải thơ, đây là sự vô lễ”.

Nhà thơ thời danh khả kính Whitter, một trong những sáng lập viên của Đảng Cộng Hòa Mỹ đã quẳng cuốn “Lá Cỏ” vào lửa như hỏa thiêu một sản phẩm của ma quỷ. Không những thế, nhà thơ thanh giáo kia còn kể lại hành động thánh thiện của mình trong tất cả các buổi sinh hoạt của giới thượng lưu như một chiến tích văn hóa.

Khi Walt lần la đến hiệu sách thu thập thông tin về sáng tác của mình (nhà thơ đã khôn ngoan nhờ một người bạn đảm đương giúp phần tiếp thị), chủ hiệu sách trẻ kính nhìn ông như một quái thai ngấm dấm, và phải lục mãi trong ngăn sách bụi bặm mới lôi ra được một tập.

Walt hỏi:

— Làm sao tập thơ mới xuất bản mà ông không bày bán.

— Chủ tiệm nhún vai:

— Tôi khổ sở vì tập “Lá Cỏ” này. Một khách hàng quen trông thấy cuốn sách đã dùng dùng bỏ đi, sau khi quẳng lại một câu: “Tôi tưởng ông là người đứng đắn ai ngờ ông lại buôn những sách nhằm độc hại này”.

Walt phải cắn răng dốc túi ra mua cả ba tập “Lá Cỏ” để bác lại ý kiến chỉ trích.

— Đây là một tập thơ rất độc đáo. Tôi muốn mua thêm mấy cuốn tặng bạn bè.

Ông chủ hiệu sách chẳng biết thật thà hay tinh quái.

— Người ta chỉ gửi bán có ba cuốn... nếu ngài muốn mua thêm xin đến hiệu sách cách đây ba nhà. Chắc là còn... Có ma nào hỏi đâu...

Walt đi rồi vẫn còn nghe rành rọt bên tai:

— Đúng là một thằng hâm.

Điều kỳ quặc là Walt không nhảy xuống sông Potomac tự tử, không đi uống rượu giải khuây hay chôn mối sầu nhân thế vào bụng một nhà thơ “mỳ ăn liền”. Không những thế ông còn đưa tập thơ đã in ra lọ mọ sửa lại, viết bổ sung và tái bản lần thứ hai.

Hồi đó nhà thơ của chúng ta còn là một nhân viên văn phòng quèn tại một cơ quan nhà nước. Một hôm ông trưởng phòng bất chợt thấy trên bàn làm việc của thuộc cấp (tên khai sinh của nhà thơ là Walter) có cuốn “Lá Cỏ”, bèn hỏi:

— Ông cũng đọc uốn này?

Tuy là người thông minh, nhưng Walt vẫn mắc tật ngây thơ cố hữu của các nhà thơ. Ông không nhận thấy sắc thái hơi khác trong giọng nói của thủ trưởng..

Walt cười rất “colgate”:

— Thưa ngài đây là một tập thơ khá độc đáo – Nếu ngài muốn tôi sẽ biếu ngài một tập.

— Ông biết tác giả?

— Thưa ngài tôi rất biết, vì tác giả chính là tôi.

Khi Walt nhận thấy mặt thủ trưởng thay đổi thời tiết thì đã quá muộn.

— Cơ quan nhà nước là một nơi nghiêm túc... không có chỗ...

Ông trưởng phòng phần nộ đến mức phải nơi ca-vát để thở. Và do bệnh quan liêu hách dịch là một bệnh mãn tính của hầu hết các cơ quan hành chính, nhà thơ của chúng ta bị buộc phải thôi việc “vì vi phạm quy chế công chức: nghiêm trọng”.

Không chừa. Nhà thơ lại tiếp tục sửa, tiếp tục bổ sung và tái bản lần thứ ba.

Vào năm 1970, sau khi tái bản lần thứ tư nghĩa là sau lần xuất bản

đầu tiên 15 năm, nhà thơ được kiện. Walt trở thành nổi tiếng, quá nổi tiếng đến nỗi không biết nhét vào túi nào cho hết. Cả thế giới chào mừng nhà thơ “vô lễ”, “mánh què” như một tài năng khổng lồ tiêu biểu cho tiếng nói của một quốc gia ngoại cỡ mới thành hình mà người ta gọi là nước Huê Kỳ. Hình như diện tích mệnh mông của Hiệp Chúng Quốc còn hơi nhỏ so với tầm cỡ của nhà thơ, người ta mệnh danh ông là Crixtop Côlông của thời đại mới.

Xin các bạn tự túc phần kết luận.

Cuối năm 98

Trích từ Sông Hương, số Xuân Kỷ Mão (2-1999)

LƯU HY LẠC

Ra Mắt

do
la cho đến lúc đứng
mấy con đường lịch lãm

mãi võ sơn đông
chòng chành
nhiều khung ảnh chân què
nhiều tình cũ nhiều năm đá
bò
nhiều tai mắt lâm thời
tàng

tàng
niêm chí cốt bó mớ ngăn
nấp cửa mình
sắc nước bộ mặt răng
cưa
chém

xả
tham nhũng ở việt nam lại diễn
giải bằng ngôn từ lãng phí
(lòng phô diễn giờ trình làng
chợ trời phóng dật
hậu cảnh

quốc hồn dựng)
tựa kiêu
nguyên du ăn độn chữ tượng
hình ý nói gái bắc đâm

rất mực
việc kiêu làm ngày nay còn
phải massage
vô steam room
ra jacuzzi
biết

sao không xong
chận hậu,

Cảm Buổi Sáng

cái gạt tàn ế
ấm trên cửa (cấu trúc nắng)
ly cà phê lạnh
nhật
đời sống của ống loa lây lất máng
từ hôm kẻ này sang kẻ nọ hết
cái gạt tàn ngửa ở mặt bàn kia qua mặt bàn
khác

Yên Đi

tôi đi khuất
phần kịch chấm dứt ngang
mấy

hồi
thường thường bịn rịn phía mở

màn
treo chất phác
mặt tiền trường
đèn còn sáng choang
[màu khói
tro chết lẫn bên
màu lam màu tối vá đồng điệu

khoảng

cách bất bạo động]
trần
và nền
thật éo le thảm đở

giở bố cục phải thấy màu biển xám
trôi
ngày lâu bền
cùng trong đầu

N. P.

Vô Cùng

Lang thang đầu ghềnh cuối bãi
Gió giạt phả mạn vào mắt
Mất đi tung tích mùa cũ
Tiếng hú rợn rợn da người
Biển đen
Dồn dập gần xa mặt trắng
Tranh cãi bãi vắng sóng vang
Chẳng có trước sau mê hoặc
Ngậm môi, răng níu lấy răng
Thiên đàng – hải âu bỏ trốn
Tình em – sóng đã bạc đầu
Chân đạp muôn ngàn hạt cát
Bé bỏng bé bỏng như nhau.

LÊ QUỲNH MAI

Đoản Khúc cho Nina

Khi mẹ bằng tuổi con bây giờ
Mẹ cũng yêu
Tình yêu tuyệt vời – của thời niên thiếu
Nhiều năm về sau...
ánh mắt nhìn ấy
(dù không một lần tay nắm)
đã giúp mẹ đứng vững
trên đoạn đường đầy chông gai – cay đắng

Con lớn lên
bằng yêu thương của mẹ
Ngày con mười bốn tuổi
Mẹ tìm trong tập vở
Con cũng viết...
cũng nhớ thương người bạn nhỏ
đã trở lại trời Âu
có lẽ, không gặp nữa bao giờ!

Mẹ,
như người gác gian già
lục lọi tìm trong ký ức
chuyện thần thoại năm xưa
kể cho con nghe – như lời an ủi
Nước mắt mẹ đã chảy xuống
khi tìm ra
ngày mới lớn
con đã bắt đầu đi vào phiên muộn.

(Tặng con yêu quý – mừng con mười bốn tuổi)

THẾ DŨNG

Đôi Khi...

1.

Vì mãi bề toan tính?
Mà tàn nhẫn hỗn nhiên:
Không hay mình đã giết
Một người tình yêu im?

2

Từng đêm hôn đưa vông
Hú gọi một phương mưa
Gặp bão buồn không tuổi
Vỡ do cảnh tự lừa...

3.

Từng đêm từng huyết mộ
Vùi làn hương Liễu Trai
Khỏa thân dịu dịu thờ
Tiếng khuya vỡ hình hài...

4.

Tự biết là chỉ thế
Đã đủ khổ đau rồi
Không lấp lòng lại được
Sóng từ đáy – Sông tôi...

5.
Từng giọt, từng giọt lệ
Dâng đầy hồ mắt sâu
trong bóng tối da thịt
Hỏa tình buồn gọi nhau?

6.
Mặt đánh đanh lạnh lạnh
Cười nói rất thản nhiên
Mà lòng dâng lũ lụt
Thủy táng một thuyền tình

7.
Ta như kẻ phản nghịch
Mình tự xé tim mình
Tình yêu là Nỗi Chết
Mà suốt đời chẳng kinh...

THẬN NHIÊN

Hạt Nút Rời Khuy

Tôi hôn lên giọt nước đọng trên bầu ngực
em ngọt mùi mưa đêm tháng giêng nhà
ánh đèn cầu xa xe mờ xuôi ngược tóc bết
đắm tiếng thở dài khuất trong trí nhớ

Ôn em không hỏi chuyện ngày sau trầu cau
mai mối tôi hai mươi tuổi trẻ biết gì hơn
bốn bàn chân đùa ướt nước sông rác trôi
bệnh áo mưa che chung đầu hôn nối hôn
mềm môi lưỡi.

Tôi tham lam mở cài có khi đứt khuy tay
lừa mơn ngực lần nữa lần cuối em về xưng
tội chiều thứ sáu áo dài ngoan tóc xỏa vai
tín đồ thì thâm khẩn nguyện yêu tôi tà
tâm chiêm lạc

Núi vai nhau huyết gió khê người yêu nếu
ra đi bì bõm dò dẫm lối về đường ngập
ổ gà coi chừng té sụp lỗ cống

Rã riêng một nỗi đau rời tôi viết xong
câu lục không tìm ra câu bát vậy mà đã
mười ba năm vị nước mưa ngọt mềm đầu
lưỡi em rướn người run đón hôn đầu tôi thả
câu lục vào đêm như hạt nút rời khuy

Như hạt nút rời khuy

Tôi cần cà phê sánh tỉnh táo bắt đầu
một ngày không câu lục không câu bát
không đứt khuy nút cài không mưa sầu
tháng giêng

Không trí nhớ.

NGUYỄN DŨNG

Thư Viện Ở Florence

Người thiếu phụ có đôi môi mềm
Mỗi sáng đến thư viện đúng tám giờ rưỡi
Thong thả ngồi xuống chiếc ghế
Và đều đặn như thế mỗi ngày.

Tôi ngày ngày đến thư viện học bài
Học hành gì đâu, vì mãi ngắm người thiếu phụ!
Có cặp mông tròn và đôi môi quyến rũ
Cùng tia nhìn làm xao xuyến hồn tôi
(tên sinh viên hăm mốt tuổi đời,
Còn non nớt trên đường tình ái!)

Lẽ ra chẳng có điều gì để nói ở đây
Vì giữa tôi và người thiếu phụ chẳng có chuyện gì
Nhưng cho đến một ngày
Đã có những điều quá đỗi xảy ra
Tưởng như,
Trong cõi chết.

...

Người thiếu phụ và đôi môi mềm ngày nào
Bây giờ đã vắng bóng
Chiếc ghế nàng ngồi cách đây hai mươi năm
Vẫn còn là một chỗ trống trong góc phòng
Và thư viện từ đấy vẫn còn đóng.

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 Dân, 98, với P.V.Cường & các bạn

Đã Quá Ngợp Vắng Em,

Đêm
dựa không
bóng tắt hắt mù liễu
những chân gió chồm đấng vách khuya
bỏng rầy hồi chuông kiệt...

Đêm
dựa không
đã ngợp vắng em tràn thắm ngục.

LÊ HỮU MINH TOÁN

Nỗi Đời

Em
Vén
Đời em
Rất
Khơi khơi
Rừng Phi châu
Khe
Suối
Ngồi cười
Cây
Mọc ngược
Tay
Ngà
Vụng dại
Giọt
Lên đèn
Bạc
Trắng
Nỗi đời



Phụ bản Thái Tuấn

Hệ Cấu Trúc

Terry Eagleton

Saussure, rồi bạn sẽ nhớ ra, tranh luận rằng nghĩa trong ngôn ngữ chỉ là vấn đề khác biệt mà thôi. ‘Mèo’ là ‘mèo’ vì đây không phải là ‘mèo’ hay ‘keo’. Nhưng liệu ta đẩy cái tiến trình dị biệt này được bao xa? ‘Mèo’ còn là thế vì nó không thể là ‘mèn’ hay ‘mèm’, và ‘mèm’ là thế vì nó không là ‘tèm’ hay ‘thèm’. Đến đâu thì ta nên ngừng lại? Dường như cái tiến trình dị biệt trong ngôn ngữ lòng vòng vô hạn: nhưng nếu thế thì cái ý của Saussure cho rằng ngôn ngữ hình thành một cơ cấu vững chắc đã biến thành gì rồi? Nếu từng ký hiệu như nó là, vì nó không là những ký hiệu khác, thì hình như mỗi ký hiệu được tạo bởi một tiềm năng vô cùng của dị biệt. Định nghĩa một ký hiệu, như vậy, thành ra mảnh lối nhiều hơn ta tưởng. *Ngôn ngữ* của Saussure gợi đến một cơ cấu nghĩa *vô hạn định*: nhưng trong ngôn ngữ, đến đâu ta *buộc* phải dừng lại?

Một cách khác để rõ ý của Saussure hơn về đặc tính của nghĩa, nghĩa luôn luôn là kết quả của sự phân chia hay nối khớp của nhiều ký hiệu. Biểu tượng (signifier) ‘tiết’ cho ta khái niệm hoặc biểu ý (signified) chữ ‘tiết’ vì nó phân nhánh từ biểu tượng ‘tiết’. Như vậy, biểu ý là sản phẩm của sự khác biệt giữa hai biểu tượng. Nhưng nó cũng là sản phẩm của sự khác biệt giữa nhiều biểu tượng khác: ‘liếc’, ‘miết’, ‘khiết’,... Đây là nghi vấn về ý kiến của Saussure khi ông cho rằng ký hiệu là một tụ họp cân xứng giữa một biểu tượng và một biểu ý. Bởi vì biểu ý ‘tiết’ thật ra là sản phẩm của một tác dụng hỗ tương giữa nhiều biểu tượng, hiển nhiên không có điểm kết. Nghĩa là phó sản của trò chơi vô cùng tận của những biểu tượng, hơn là một khái niệm bám chặt lấy cái của một biểu

tượng riêng biệt nào đó. Biểu tượng không đem lại cho ta biểu ý trực tiếp như tấm gương phản chiếu hình ảnh: không có cấu kết dung hòa, một đối một, giữa mực độ của biểu ý và biểu tượng trong ngôn ngữ. Và để biến vấn đề phức tạp hơn, không có sự phân biệt cố định nào giữa biểu tượng và biểu ý cả. Nếu bạn muốn biết nghĩa (hay biểu ý) của một biểu tượng, bạn có thể tra tự điển; nhưng qua đó bạn lại thấy nhiều biểu tượng hơn nữa, những biểu tượng bạn có thể tiếp tục tra nghĩa của chúng, và cứ thế mà làm. Cái tiến trình ta đang nói đến không phải chỉ là một tiến trình vô hạn định mà còn lẫn quẩn vòng quanh: biểu tượng biến dạng thành biểu ý và ngược lại, và bạn không bao giờ đạt đến biểu ý cuối cùng mà chính nó không là biểu tượng. Nếu thuyết cấu trúc tách rời ký hiệu khỏi tương quan, thì cách suy nghĩ này – thường được biết đến là ‘hậu cấu trúc’ – đã đi một bước xa hơn: nó tách hẳn biểu tượng khỏi biểu ý.

Điều chúng ta vừa phát biểu, nói một cách khác, nghĩa không trực tiếp *có mặt* trong một ký hiệu. Bởi vì nghĩa của một ký hiệu là những gì *không là* ký hiệu, luôn luôn, ở một chỗ nào đó, khiếm diện trong cả chính nó. Tùy ý thích của bạn, nghĩa được rải hoặc tản mác trên toàn chuỗi biểu tượng: không thể dễ dàng nhận diện nó, nó không bao giờ hoàn toàn hiện hữu một mình trong bất cứ ký hiệu nào, mà như một thứ nhấp nháy liên tục giữa có và vắng mặt. Đọc một bản văn tức là theo dõi sự tiến triển nhấp nháy liên tục này, không phải như lần chuỗi hạt. Ngoài ra còn có một điều khác nữa, chúng ta không hoàn toàn nắm vững được nghĩa do ở chỗ ngôn ngữ là một tiến trình của thời gian. Khi tôi đọc một câu, luôn luôn bằng một cách nào đó, nghĩa của nó như chưa giải quyết xong, còn có gì khác nữa hoặc bị giữ lại hoặc sẽ đến: biểu tượng này dẫn dắt tôi đến biểu tượng kế, kế nữa, nghĩa trước được đổi bởi nghĩa sau, mặc dù câu văn rồi sẽ kết thúc nhưng chính tiến trình của ngôn ngữ thì không. Nơi đó lúc nào cũng phát xuất thêm nhiều nghĩa. Tôi không nắm lấy nghĩa của câu bằng cách máy móc chồng chữ lên nhau: để tạo nên nhiều nghĩa tương quan liên hệ, mỗi chữ phải mang dấu vết của những chữ trước nó, và tự nó cũng phải rộng mở để đón nhận những chữ đến sau. Mỗi ký hiệu trong chuỗi nghĩa, bằng một cách nào đó, được khắc hoặc lưu vết bởi những ký hiệu khác, để tạo nên một hệ phức tạp không bao giờ khô cạn; và theo định giá này không có ký hiệu nào là ‘nguyên chất’ hay ‘toàn nghĩa’. Trong cùng lúc đó, tôi có thể tìm ra, ngay cả trong vô thức, trong từng ký hiệu, dấu vết của những chữ khác đã bị nó loại bỏ để biến thành nó. ‘Mèo’ là thế bởi vì chỉ cần loại bỏ ‘lèo’ và ‘tèo’, nhưng những ký hiệu đó có thể vẫn còn nằm trong lý lịch của ‘mèo’ vì chúng thật ra đã cấu tạo nên lý lịch của ‘mèo’.

Như vậy, chúng ta có thể nói, nghĩa không bao giờ nhận diện được

chính nó. Đó là tiến trình của cách phân chia hoặc cách phát âm, của những ký hiệu chỉ có thể là chúng mà không là những ký hiệu khác. Nó còn là một thứ chưa xong, đình lại, còn nữa. Mặt khác, nghĩa không nhận diện được chính nó vì ký hiệu lúc nào cũng được lập lại, mô phỏng theo. Chúng ta không thể gọi 'ký hiệu' là một dấu (mark) vì dấu chỉ xảy ra một lần mà thôi. Sự kiện ký hiệu có thể được mô phỏng cũng là một thành phần tạo nên lý lịch của nó; nhưng nó cũng còn là những gì chia cắt lý lịch đó, bởi vì nó chỉ có thể được tái sinh trong một ngữ cảnh khác, làm biến đổi cả ý nghĩa. Rất khó để biết nghĩa 'gốc' của một ký hiệu là gì, văn bản 'chính' của nó ra sao: rất giản dị chúng ta thường gặp nó trong nhiều trường hợp khác nhau, và mặc dù nó phải giữ một trạng thái đồng nhất nào đó để được nhận diện bởi vì văn bản của nó luôn khác biệt, nó không bao giờ *tuyệt đối* vẫn là vậy, không bao giờ nhận diện hẳn được chính nó. 'Mèo' có thể là con thú bốn chân có lông, ác nhân, một người Mỹ, tình nhân, vân vân. Nhưng kể cả khi nó chỉ có nghĩa là một con vật bốn chân lông lá, nghĩa này hoàn toàn không giống hết như nhau từ bài viết này qua bài viết kia: biểu ý sẽ bị thay dạng đổi hình bởi những chuỗi biểu tượng chính nó trộn lẫn trong đó.

Hàm ý trên chỉ có nghĩa, ngôn ngữ không mấy vững chắc như các nhà cấu trúc cổ điển đã khảo sát. Thay vì là một cấu trúc khẳng định rõ rệt, chứa toàn những đơn vị biểu tượng và biểu ý, ngôn ngữ bắt đầu giống như một mạng nhện trải rộng vô hạn trong đó có sự thay đổi liên tục với nhiều yếu tố lưu hành, nơi mà không yếu tố nào có được định nghĩa tuyệt đối, và cũng là nơi mà tất cả đều bị đuối kịp và dò vết được bởi tất cả mọi yếu tố khác. Nếu thế, điều này là một cú đánh nghiêm trọng vào một mô truyền thuyết về ý nghĩa. Theo các truyền thuyết ấy, nhiệm vụ của ký hiệu là phản ánh kinh nghiệm hoặc chủ từ ở bên trong lên trên thế giới thật, để 'tạo nên sự có mặt' của ý nghĩ và cảm tưởng của một người hoặc để diễn đạt thế nào là hiện thực. Chúng ta đã thấy vài vấn đề với cái ý 'tiêu biểu' trong cuộc bàn luận trước đó về thuyết cấu trúc, nhưng đến đây lại có nhiều rắc rối hơn xuất hiện. Trên lý thuyết tôi vừa phác cương, không có thứ gì toàn hiện trong mọi ký hiệu: đấy chỉ là ảo tưởng khiến tôi tin rằng tôi có thể bày tỏ được với bạn qua cách viết hay nói, bởi vì chuyện tôi dùng ký hiệu cho thấy rằng ý của tôi, bằng cách nào đó, luôn được truyền bá, phân phối, và không bao giờ hoàn toàn đơn độc đối với chính nó. Và không hẳn chỉ có ý của tôi, mà đó còn là *tôi*: bởi vì ngôn ngữ là những gì tôi tạo nên làm ra hơn là đơn thuần, một dụng cụ tôi dùng, cái quan niệm tôi là một toàn thể bất biến cũng là hoang tưởng. Không những tôi không hoàn toàn bày tỏ được hết ý với bạn, mà tôi cũng không làm

sao bày tỏ đầy đủ với chính tôi. Tôi vẫn phải cần đến ký hiệu khi tôi nghĩ ngợi hoặc đào xới hồn mình, và đấy chỉ có nghĩa tôi không bao giờ kinh nghiệm ‘sự cảm thông tràn đầy’ với chính tôi. Tôi không thể có được một ý tưởng, mục đích hay kinh nghiệm trong sạch nguyên vẹn nào không bị vẩn vọ và phản quang bởi một môi giới có khuyết điểm là ngôn ngữ: bởi vì ngôn ngữ chính là không khí trong đó tôi hít thở, tôi không bao giờ có thể có được một ý nghĩa hay kinh nghiệm tinh khiết không tì vết nào hết.

Tôi có thể tự thuyết phục bằng cách cho rằng điều nói trên khả thi bằng cách lắng nghe giọng của mình khi nói, hơn là viết ra giấy những ý nghĩ của mình. Qua hành động nói dường như tôi ‘trùng hợp’ với tôi một cách khác hơn những gì xảy ra khi tôi viết. Lời nói của tôi hình như hiện hữu ngay tức thì trong tâm thức, và giọng nói của tôi biến thành một môi giới mật thiết tự nhiên. Trái lại, qua hành động viết, ý nghĩa trong tôi dọ thoát ngoài tầm kiểm soát: tôi ký thác tư tưởng của mình trên môi giới khách quan của in ấn, và vì bản in là một dụng cụ hiện hữu bền bỉ lâu dài, nó có thể luôn được lưu truyền, sao chép, trích dẫn, dùng trong nhiều hình thức khác mà tôi không làm sao biết trước hay có định ý sẵn. Dường như hành động viết cướp mất cái tôi trong tôi: đấy là một hình thức truyền đạt xào lại, một bản sao nhợt nhạt của lời nói, và như vậy, luôn tách rời khỏi tâm thức của tôi. Vì lý do này mà truyền thống triết phương Tây, từ Plato cho đến Lévi-Strauss, đều nhất trí phủ báng viết lách là một hình thức diễn tả xa lạ không sức sống, và cương quyết tán dương tiếng nói. Đằng sau thiên kiến này là một quan niệm riêng về ‘người’: người có thể tự nhiên hoàn thành và diễn tả ý nghĩ của mình, hoàn toàn sở hữu chính hấn, và chế ngự ngôn ngữ thành môi giới hiển nhiên của đáy lòng hấn. Điều mà thuyết này không nhận ra là ‘sinh giọng’ của người thật sự ra cũng là một vật liệu như in ấn mà thôi; và vì những ký hiệu của lời nói, như ký hiệu của chữ viết, chỉ có được qua tiến trình của dị biệt và tách phân, nói là một hình thức của viết, bằng như viết là hình thức xào lại của nói mà thôi.

Triết phương Tây chú trọng vào âm thanh, đặt tâm điểm vào ‘sinh giọng’ và hết mực hoài nghi văn bản, như vậy, trong một nghĩa rộng hơn, nó cũng đã phần nào chú tâm đến ‘biểu hiệu’, ký thác niềm tin vào và ‘chữ’ tối hậu, sự hiện hữu, nguyên thể, sự thật hay hiện thực, tất cả sẽ là nền tảng của tư tưởng, ngôn ngữ và kinh nghiệm của chúng ta. Niềm tin ấy mong mỗi có được một ký hiệu mang lại ý nghĩa cho tất cả mọi ký hiệu khác – biểu tượng ‘siêu việt’ – và cũng là nơi neo giữ một nghĩa bất khả nghi mà ta có thể thấy mọi ý nghĩa khác đều hướng về đấy (‘biểu ý siêu việt’). Một số ứng viên cho vai trò siêu việt này – Thượng đế, Ý tối cao, Thế giới Thần linh, Bản ngã, linh thể, v.v... – theo thời gian đã tự lộ mặt

không lúc này cũng lúc khác. Chính vì mỗi khái niệm trên đều hy vọng *tìm được* cơ cấu tư tưởng và ngôn ngữ, nó phải tách rời khỏi cơ cấu ấy, không bị vẩn đục bởi trò chơi dị biệt trong ngôn từ. Nó phải nằm trên những ngôn ngữ chính nó đang gắng sức xếp đặt và neo giữ: bằng một cách nào đó, nó phải đi trước những luận thuyết này, buộc phải có mặt trước khi chúng xuất hiện. Nó phải là một nghĩa, nhưng không như những nghĩa khác chỉ thuần là sản phẩm của trò chơi dị biệt. Nó phải suy ra được nghĩa của nhiều nghĩa, là trục quay của cả hệ thống tư tưởng, là ký hiệu mà mọi ký hiệu khác xoay quanh và ngoan ngoãn phản ánh.

Bất cứ ý nghĩa siêu việt nào cũng đều là ảo tưởng – mặc dù đấy có thể là một ảo tưởng cần thiết – là hệ quả của lý thuyết ngôn ngữ tôi vừa phác đại cương. Không có khái niệm nào không bị xáo trộn trong một chuyển vận có mở kết của nghĩa chữ, đã đi qua với dấu vết và mảnh vụn của những ý tưởng khác. Điều này chỉ ra, ngoài trò chơi của biểu tượng, một vài ý nghĩa nào đó được nâng cấp vào đặc vị bởi hệ tư tưởng xã hội, hoặc biến thành những trung điểm mà các nghĩa khác buộc phải xoay quanh. Thử xét đến, xã hội của chúng ta có Tự do, Gia đình, Dân chủ, Độc lập, Uy quyền, Giai cấp, và v.v... Đôi khi những ý nghĩa này được xem như là *gốc* của những thứ khác, cái nguồn mà từ đó các nghĩa khác tuôn ra; nhưng, như chúng ta đang thấy, đấy lại là một lối suy tưởng khá hiểu kỳ, bởi vì để cho cái ý nghĩa này có thể hiện hữu, mọi ký hiệu khác đã phải có mặt trước rồi. Rất khó khi nghĩ đến một nguồn gốc mà không thể không mong muốn được trở lại thời trước nó. Cũng có lúc, những nghĩa này không được xem là *gốc*, mà là *mục đích*, nơi tất cả những nghĩa khác đang hay nên, hướng về. Kết cuộc, nghĩ về đời sống, ngôn ngữ và lịch sử bằng những từ ngữ định hướng về một *kết thúc* hay chung cuộc, là một cách phân chia và sắp hạng ý nghĩa theo một đẳng cấp có lý, tạo nên lượng đo cấp hạng giữa chúng với nhau trong mục đích tối hậu. Nhưng bất cứ thuyết nào của lịch sử hay ngôn ngữ cho rằng đấy là một tiến trình đường thẳng, đã bỏ sót màng nhện phức tạp của ký hiệu mà tôi đã nói đến như sự lặp lại, có và vắng mặt, hành động tiến tới và quanh quẹo trong tiến trình ngôn ngữ. Cái màng nhện phức tạp này, thật vậy, đã được bỏ nhiệm hai chữ ‘bản văn’ bởi thuyết hậu cấu trúc.

Jacques Derrida, triết gia người Pháp, tôi đã trần thuật về quan niệm của ông qua mấy trang trước, đóng dấu ‘siêu hình’ lên bất cứ hệ tư tưởng nào dựa trên nền tảng toàn hảo, khởi nguyên đầu tiên hay thứ căn bản khó thể truất bỏ mà từ đó toàn thể đẳng cấp của nghĩa có thể đã được cấu thành. Không phải ông tin rằng chúng ta có thể chỉ cần bỏ đi nổi thoi thúc đúc khuôn những nguyên lý đầu là xong, bởi cái động lực ấy vốn hằn sâu

trong lịch sử nhân loại, và không thể – ít ra là chưa hẳn – được trừ diệt hay bỏ qua. Derrida có thể thấy được là tác phẩm của ông cũng không thoát khỏi ‘ô nhiễm’ bởi những tư tưởng siêu hình ngay cả trong lúc ông đang gắng sức thải hồi chúng. Nhưng nếu bạn xem xét những nguyên lý đầu ấy một cách kỹ lưỡng, bạn sẽ nhận ra là chúng vẫn có thể được ‘phân cấu’: chúng có thể được bày cho thấy đấy là sản phẩm của một cơ cấu nghĩa nào đó, hơn là được dàn dựng nên từ ngoài. Những loại nguyên lý đầu này thường được định nghĩa bởi những gì chúng đã loại bỏ: chúng là một phần của thứ gọi là ‘tượng khắc’ yêu cầu của thuyết cấu trúc. Như vậy, trong những xã hội nam hệ, đàn ông là nguyên lý khởi đầu và đối lập bị loại bỏ là đàn bà; và hễ sự phân biệt ấy càng được củng cố lâu chừng nào, cả hệ thống xã hội ấy càng chuyển vận có công hiệu nhiều chừng nấy. Làm việc phán đoán, một phần xói mòn lực lượng đối nghịch, hay phần khác chính nó xói mòn lẫn nhau qua tiến trình của nguyên nghĩa được gọi là ‘hủy cấu trúc’. Đàn bà là đối nghịch, là ‘mặt kia’ của đàn ông: đàn bà là không-đàn-ông, thứ đàn ông khiếm khuyết, bị gán cho một giá trị tiêu cực chính trong tương quan với nguyên lý khởi đầu của nam giới. Nhưng ngược lại, nếu đàn ông là đàn ông bởi đức tính của họ là không ngừng loại bỏ đối lập, tự định nghĩa mình bằng phần đề, như vậy, toàn thể lý lịch của hắn đã bị bắt kịp và đẩy vào trạng huống nguy kịch bởi chính cái thái độ hắn dùng để gìn giữ sự hiện hữu tự trị duy nhất của mình. Đàn bà không phải chỉ là thứ khác, theo cái nghĩa quá tầm hiểu biết của đàn ông, mà là một thứ có liên hệ rất gần gũi với đàn ông thể như đấy là phần ảnh, là những gì không là đàn ông, như vậy, nhắc nhớ cốt yếu đàn ông là gì. Vậy đàn ông vẫn cần đến thứ kia mặc dù hắn cự tuyệt nó, miễn cưỡng phải cho cái thứ chẳng ra gì ấy một lý lịch tích cực. Không phải chỉ riêng sự hiện hữu ký sinh của hắn dựa vào đàn bà, và dựa cả trên hành động loại bỏ và hạ bệ phái nữ, cái lý do tại sao sự loại bỏ ấy là cần thiết là vì sau rốt, đàn bà lại có thể không hẳn là thứ khác. Có thể đàn bà như một ký hiệu của thứ gì đó trong đàn ông mà hắn cần phải nén xuống, trục khỏi người, đẩy đi một nơi xa nằm ngoài giới hạn xác định của hắn. Có thể cái ở ngoài cũng là cái ở trong, điều xa lạ cũng là điều gần gũi – như thế đàn ông cần phải giám sát, hết sức thận trọng, biên cương tuyệt đối giữa hai khu vực chỉ vì nó có thể lúc nào cũng bị vi phạm, đã bị vi phạm luôn, và không hẳn là tuyệt đối như đã tưởng.

Điều này cho thấy, hủy cấu trúc đã nắm được quan điểm thuyết cấu trúc cổ điển, có khuynh hướng thực thi là những tượng khắc đối xứng, đưa ra được một cái nhìn tiêu biểu về hệ tư tưởng. Hệ tư tưởng thích vạch ra những lần ranh cứng ngắc giữa những gì được và không được chấp nhận,

giữa bản ngã và vô ngã, sự thật và ngụy tạo, nghĩa và vô nghĩa, lý lẽ và diên khùng, ở giữa và bên lề, bề mặt và chiều sâu. Lối suy tư siêu hình này, như tôi đã nói, không thể giản dị lẩn tránh: chúng ta không thể vượt khỏi thói quen suy nghĩ đối xứng để bước vào lãnh vực siêu hình cực đoan. Nhưng, với một cách chuyển vận nào đó trên bài viết – văn chương hay triết học – chúng ta có thể bắt đầu lẩn tránh những tương khắc này một chút, phô diễn ra như thế nào, thỏa hiệp của phần đề này thuộc về phần đề kia một cách bí mật. Thuyết cấu trúc thường vừa ý nếu nó khắc chia bản văn ra những tương khắc đối xứng (cao/thấp, nhạt/đậm, Thiên nhiên/Văn hóa v.v...) và phối bày được lý lẽ thực thi của nó. Hủy cấu trúc cố gắng vạch cho thấy như thế nào những tương khắc ấy, để giữ vững vị trí, thỉnh thoảng cũng đã bội phần bằng cách đảo ngược hoặc biến thể, hoặc phải xua ra bên lề vài chi tiết không đáng kể nào đó và có thể khiến chúng quay trở lại và làm rầy về sau. Thói quen đọc sách tiêu biểu của Derrida là nắm lấy vài mảnh ám chỉ rất hiển nhiên trong bản văn – một phụ chú, lập đi lập lại một từ phụ hay hình ảnh, một ám chỉ hờ hững – và bám vào đó khai thác cho đến chỗ dọa phá hủy được mọi đối nghịch thống trị toàn thể bản văn. Thuật pháp của thuyết phê bình hủy cấu trúc, là trình bày cho thấy như thế nào bản văn đã gây nên trở ngại cho hệ thống luận lý của chính nó; và đã làm được điều này bằng cách bám chặt vào những điểm ‘có triệu chứng’, *phân văn* hay nghĩa cùng, những nơi mà bản văn chuốc lấy phiền phức lỗi thời, đưa đến mâu thuẫn.

Đây không phải là một nhận xét dựa trên kinh nghiệm về vài loại bản văn nào đó: đấy là đề khởi bao quát dành riêng cho đặc tính viết. Bởi vì nếu lý thuyết chữ nghĩa, là thuyết tôi dùng để khởi đầu chương này, có giá trị, tất nhiên trong chính văn bài phải có một cái thứ gì đó xâm lấn toàn thể mọi cơ cấu và tất cả lý luận. Một nhấp nháy liên tục, tuôn tràn và tách rời khỏi nghĩa – Derrida gọi đó là ‘gieo rắc’ – không dễ gì tóm gọn chúng trong phân loại cấu trúc của bản văn, hay tiết chế trên bảng phân loại của bình luận thông thường. Viết, như bất kỳ tiến trình nào của ngôn ngữ, thực hiện được là nhờ ở dị biệt, nhưng dị biệt chính nó không là *khái niệm*, không là điều có thể *suy ngẫm* được. Một bài viết có thể cho ta ‘thấy’ điều gì đó về đặc tính của nghĩa và nghĩa chữ thì không thể đề xuất theo công thức được. Mọi ngôn ngữ, theo Derrida, đều phô diễn cái ‘dư thừa’ thêm vào trên nghĩa chính xác, lúc nào ngôn ngữ cũng dọa vượt qua và trốn khỏi tri giác đang cố tiết chế ngôn ngữ. Điều này rất hiển nhiên trong bình luận văn chương, nhưng nó cũng rất rõ trong nhiều lối viết khác; hủy cấu trúc loại bỏ sự tương phản văn chương/không văn chương thể như một phân biệt tuyệt tối. Sự xuất hiện của khái niệm ‘viết’, như thế, là một

thách đố với chính quan niệm cấu trúc: vì cấu trúc luôn phỏng chừng là lúc nào cũng có một trọng điểm, một nguyên lý bất biến, một đẳng cấp của nhiều nghĩa, một nền tảng vững chắc, và chỉ với chừng này ý tưởng đủ để thấy sự khác biệt và trì hoãn vô hạn của sự viết được đặt thành nghi vấn. Nói cách khác, chúng ta đã đi từ kỷ nguyên cấu trúc đến ngự trị của hậu cấu trúc, một thể loại suy nghĩ bao gồm những thực thi hủy cấu trúc của Derrida, tác phẩm của sử gia Pháp Michel Foucault, các bài viết của phân tâm gia Pháp Jacques Lacan, và tác phẩm của triết kiêm phê bình, nữ quyền gia Julia Kristeva. Tôi chưa luận bàn minh bạch về tác phẩm của Foucault trong quyển này; nhưng kết luận của tôi không thể thiếu chúng, vì ảnh hưởng của chúng vô cùng thâm nhiễm.

Để phác họa biểu đồ của bước phát triển này ta hãy nhìn sơ qua tác phẩm của phê bình gia Pháp Roland Barthes. Trong những tác phẩm đầu như *Mythologies* (1957), *On Racine* (1963), *Elements of Semiology* (1964), và *Système de la mode* (1967), Barthes là một nhà cấu trúc ‘say’, dễ nổi hứng nên phân tích cả cơ cấu biểu thị của thời trang, vũ thoát y, bi kịch của Racine, bí tết và mẫu bánh chiên. Trong một tiểu luận quan trọng năm 1966, ‘Dẫn nhập vào Phân tích Cấu trúc của Kỹ thuật’, viết theo kiểu Jakobson và Lévi-Strauss, ông đã phân chia cấu trúc kỹ thuật ra nhiều phần tử riêng biệt, tác năng và ‘điểm phương’ (chỉ phương của tâm lý nhân vật, ‘không gian truyện’ v.v...). Mặc dù những phần tử này lần lượt nối đuôi nhau trong kỹ thuật, việc làm của phê bình là sắp chúng vào một khung giải nghĩa nhịp nhàng. Thoạt đầu, chính điểm tương quan này cho thấy thuyết cấu trúc của Barthes đã bị vấy bởi những thuyết khác – ám chỉ về hiện tượng học trong *Michelet par lui-même* (1954), về phân tâm học trong *On Racine* – và hiển hiện hơn hết là trong chính văn phong của ông. Cách viết nhí nhảnh, hợp thời, dùng toàn chữ mới của Barthes biểu thị một loại ‘quá độ’ trên cách viết cứng nhắc dò dẫm của một cấu trúc gia: đây là lãnh vực tự do nơi ông có thể đùa chơi, phần nào thoát khỏi sự chuyên chế của ý nghĩa. Tác phẩm *Sade, Fourier, Loyola* (1971) là một pha trộn lý thú giữa tiền và hậu cấu trúc trong âm tính, hiện rõ trong cách viết Sade một hoá chuyển không ngừng giữa những vị trí khêu dục.

Ngôn ngữ là đề mục của Barthes từ đầu đến cuối, và theo thông tuệ của Saussure, ký hiệu luôn là vấn đề giữa thỏa ước lịch sử và văn hóa. Ký hiệu ‘tốt’, đối với Barthes, là ký hiệu gợi được sự chú ý về sự độc đoán của chính nó – sự độc đoán này hoàn toàn không hề trái đối giả như nó là ‘tự nhiên’ nhưng trong lúc chuyên tải ý nghĩa, cũng đã truyền đạt được

tình trạng tương quan nhân tạo của nó. Cái động lực nằm sau niềm tin trong những tác phẩm đầu này là một động lực chính trị: những ký hiệu tự cho là tự nhiên, hay tự cho rằng chỉ có chúng mới chuyên tải được quan niệm toàn thể, là độc tài chuyên chế không tưởng. Đó là một trong nhiều tác năng của hệ tư tưởng dùng để ‘tự nhiên hóa’ hiện thực xã hội, giả như chúng rất trong sạch và không hề đổi thay như thiên nhiên. Hệ tư tưởng tìm cách biến đổi văn hóa thành Thiên nhiên, và ký hiệu ‘tự nhiên’ là một trong nhiều vũ khí của nó. Chào một lá cờ, hay đồng ý rằng nền dân chủ phương Tây biểu hiện cho ý nghĩa trung thực của hai chữ ‘tự do’, đã biến thành câu trả lời hẵn nhiên nhất trên thế giới. Hệ tư tưởng, theo nghĩa này, là một loại thần thoại cùng thời điểm của chúng ta, một địa hạt trong đó tự nó gột rửa khỏi sự mù mờ và khả năng hoá chuyển.

Theo quan niệm của Barthes, có một hệ tư tưởng văn chương tương xứng với ‘thái độ tự nhiên’, và tên của nó là chủ nghĩa hiện thực. Văn chương hiện thực có khuynh hướng giấu đi tương quan xã hội hoặc sự cấu thành tự nhiên của ngôn ngữ: nó chỉ giúp ta thấy rõ cái nhìn thiên vị trong việc cho rằng có một loại ngôn ngữ ‘bình thường’ bề nào đó rất tự nhiên. Cái ngôn ngữ tự nhiên này, đối với chúng ta thật ra là ‘như thế đó’: không phải vậy – như chủ nghĩa lãng mạn hoặc tượng trưng – nó đã biến dạng thành những hình thái chủ quan, nhưng lại biểu hiện thế giới với chúng ta cảm như thượng đế cũng chỉ biết thật hư như thế mà thôi. Ký hiệu không được xem như là một thực thể biến đổi, được xác định bởi luật lệ của một cơ cấu biến đổi nào đó: nó lại bị xem như là một cửa sổ thông suốt đến vật thể, hơn là đến tâm trí. Nó hoàn toàn trung lập và vô sắc: việc làm duy nhất của nó là đại diện cho cái gì khác, biến thành xe tải ý, hình thành một cách độc lập không dính dáng gì đến nó, và càng ít can thiệp vào những gì nó làm trung gian càng tốt. Trong hệ tư tưởng của hiện thực chủ nghĩa hoặc biểu trưng, chữ được mờ mẫm dùng để nối suy tưởng hay đối tượng với nhau trong nhiều cách thiết yếu không cãi được: chữ biến thành một cách duy nhất để suy xét đối tượng này hay diễn ý kia.

Nhà hiện thực hoặc một ký hiệu biểu hiện, đối với Barthes, cốt yếu là không tốt. Nó tự gột rửa trạng thái như một ký hiệu của chính nó, để nuôi dưỡng cái ảo tưởng rằng chúng ta nhận thức được hiện thực mà không cần đến sự tham gia của nó. Ký hiệu như ‘phản chiếu’, ‘diễn tả’ hoặc ‘biểu trưng’ đã chối từ cá tính ‘phong phú’ của ngôn ngữ: nó đàn áp sự kiện là chỉ có một ‘thế giới’ mà thôi, bởi vì chúng ta đã dùng ngôn ngữ để tạo nghĩa cho thế giới đó, và những gì được cho là ‘thật’ đã bị giới hạn bởi những cấu trúc khả biến của nghĩa vây quanh đời sống. Ký hiệu ‘đôi’ của Barthes – vừa chỉ về sự hiện hữu cụ thể của mình vừa tải một ý nghĩa

– là cháu của thứ ngôn ngữ ‘lạ hóa’ của nhóm Hình Thức và các Cấu trúc gia Tiếp khắc, của chữ ‘đầy thi vị’ của Jakobson, là những thứ hay phô trương sự hiển nhiên về bản thể ngôn ngữ. Tôi nói ‘cháu’ mà không nói ‘con’, vì hậu duệ trực tiếp của nhóm Hình Thức là các nhà nghệ sĩ xã hội thời cộng hòa Đức Weimar - Bertolt Brecht là một – đã dùng ‘ảnh hưởng của lạ hóa’ trong chủ định chính trị. Trong tay họ, những phương sách dị biệt của Shklovsky và Jakobson biến thành tác năng âm thanh: chúng trở thành những dụng cụ thơ mộng, mang về phim ảnh và kịch tính để ‘phi dân tộc’ và ‘lạ hóa’ xã hội chính trị, cho thấy những gì chúng ta vẫn cho là ‘hiển nhiên’ thật ra là đầy nghi vấn. Các nghệ sĩ này còn là thừa kế của các nhà Tương lai Bolshevik và một số nhà tiền phong người Nga, của Mayakovsky, của ‘Phong trào cánh tả trong nghệ thuật’ và những nhà cách mạng văn hóa của Xô viết thập niên 1920. Barthes đã viết một tiểu luận đầy nhiệt thành, *Critical Essays*, về kịch trường của Brecht là thứ mở đầu vô địch trong cùng loại kịch trường ấy tại Pháp.

Cấu trúc gia Barthes thuở đầu vẫn còn tin vào một ‘khoa học’ văn chương khả thi, mặc dù ông có nói, chỉ có thể là một khoa học về ‘hình thức’ hơn là về ‘nội dung’. Một phê bình khoa học như thế, trong một nghĩa nào đó, chỉ nhắm vào việc tìm hiểu mục tiêu ‘như là thế đó’; nhưng có phải điều này không phù hợp với quan niệm thù nghịch của Barthes về ký hiệu trung lập? Nhà phê bình, sau rốt cũng phải dùng ngôn ngữ để phân tích bản văn, và không có lý do nào để tin rằng cái ngôn ngữ này thoát khỏi sự chỉ trích nghiêm khắc trong những luận thuyết tiêu biểu của Barthes. Đây là quan hệ giữa bình luận của chủ nghĩa phê bình và bình luận văn chương? Đối với nhà cấu trúc, thuyết phê bình chỉ là một hình thức của ‘siêu ngôn ngữ’ – thứ ngôn ngữ nói về một ngôn ngữ khác – thường tách rời khỏi mục tiêu của nó để nhìn xuống và phán xét một cách vô tâm. Nhưng, như Barthes đã nhận ra trong *Système de la mode*, không có siêu ngôn ngữ tối hậu nào cả: bất cứ lúc nào cũng có thể có một phê bình gia chọn thuyết phê bình của bạn làm mục đích nghiên cứu của hắn, và cứ thế trong nghịch hành vô tận. Trong tiểu luận *Critical Essays*, Barthes nhắc đến thuyết phê bình là ‘hoàn toàn lấp kín [bản văn] bởi chính ngôn ngữ của nó’; trong *Critique et vérité* (1966), bình luận được xem như ‘sinh ngữ thứ hai nổi trôi trên ngôn ngữ chính của bản văn’. Bài tiểu luận ấy bắt đầu bằng cách tìm đặc tính của ngôn ngữ văn chương, đặc tính ấy, bây giờ, theo dụng từ của hậu cấu trúc: là một ngôn ngữ ‘không đầy’, một thứ mơ hồ tinh rỗng được hỗ trợ bởi sự ‘rỗng nghĩa’. Nếu thế, thì không chắc những phương pháp cấu trúc cổ điển có thể đương đầu nổi với thứ ngôn ngữ ấy.

Tác phẩm ‘phá đường’ của Barthes là bài nghiên cứu đầy ngạc nhiên

về *Sarrasine, S/Z* (1970) của Balzac. Tác phẩm văn chương không còn được xem như là một thực thể bất biến hay một cấu trúc giới hạn, và ngôn ngữ phê bình đã vất bỏ mọi khách quan khoa học vờ vĩnh. Những bản văn gợi nhiều tò mò nhất cho phê bình không phải là thứ bản văn có thể ‘đọc’ được, mà là thứ có thể ‘viết’ được (*biên soạn*) – loại bản văn khuyến khích phê bình cất ra, hoán chuyển chúng thành những bình luận khác, tạo nên một trò chơi bán-phụ trội của nghĩa xiên chéo qua chính bản văn. Độc giả hoặc nhà phê bình đổi vai, từ người tiêu thụ biến thành người sản xuất. Dĩ nhiên không hẳn là ‘tất cả mọi thứ’ đều diễn dịch được, và Barthes đã cẩn thận lưu ý rằng một tác phẩm không thể bị gán cho một ý nghĩa nào đó; văn chương hiện giờ đã bớt đi về khách quan, để đối lại phê bình cũng phải phù hợp theo hơn là xem như một chỗ tự do muốn làm thì làm. Một bản văn ‘có thể viết được’, thường là một bản văn mang tính cách hiện đại, không có nghĩa xác định, không có biểu ý chắc chắn, nhưng khuếch tán rộng, một tràng dài vô hạn hoặc như dây ngân hà đầy biểu tượng, một mạng dệt không đường nối giữa các mã số và những mảnh vụn mã số, qua đó nhà phê bình mới có thể chấm dứt con đường lang thang của hắn. Hoàn toàn không có bắt đầu và kết thúc, không cả thứ tự, không thể hoán chuyển, không có đẳng cấp trong bản văn cho người đọc biết rằng chỗ này mang nhiều ý nghĩa hơn chỗ kia. Tất cả mọi bản văn văn chương đều được thêu dệt bằng những bản văn khác, điều này không theo cái nghĩa bình thường là chúng mang dấu vết ‘ảnh hưởng’ mà theo một nghĩa cấp tiến hơn, từng chữ, từng câu hay từng đoạn đều là viết lại những gì đã viết ra trước nó hoặc đang vây quanh nó. Hẳn nhiên là không có thứ gọi là bản văn ‘nguyên thủy’, không có tác phẩm văn chương ‘đầu tiên’ nào hết: mọi văn chương đều là ‘xuyên bản văn’. Như vậy, một bài viết riêng biệt không có giới hạn rõ rệt: lúc nào nó cũng loang qua những bài viết vây quanh, tạo nên cả trăm quan điểm khác biệt giảm dần cho đến khi mất hút. Bài viết ấy không thể bị hủy sinh, bị biện giải là xác định bằng cách kháng cáo với tác giả, ‘cái chết của một tác giả’ là thành ngữ đang được thuyết phê bình hiện đại công bố rất tự tin¹. Rốt cuộc, tiểu sử của tác giả cũng là một bản văn khác không cần được qui cho đặc quyền nào hết: ngay cả bản văn này cũng có thể phân cấu được. Đó là ngôn ngữ nói của văn chương mà trong đó đầy rẫy dạng ‘đa nghĩa’, không phải chính là tác giả. Nơi mà sự nảy nở của bản văn được chú ý đến trong chốc lát, nằm trong *người đọc* chứ không phải từ tác giả.

1. Xem phần Roland Barthes *The Death of the Author* trong *Image Music-Text: Roland Barthes* (London, 1977) của Stephen Heath.

Khi nhà hậu cấu trúc nói đến ‘bản văn’ hay ‘textuality’, đấy chính là những ý mà họ nghĩ đến. Tiến trình đi từ cấu trúc đến hậu cấu trúc một phần, như Barthes đã đề cập, là chuyển động từ ‘tác phẩm’ đến ‘chính văn’. Đó là sự thay đổi cái nhìn về thơ hay truyện như một thực thể khít khao đã được trang bị với nhiều ý nghĩa rõ rệt, mà việc làm của nhà phê bình là đọc ra những ám hiệu ấy, thấy được chỉ số đa phần không giảm của nó, một diễn tiến không kết thúc của biểu tượng, và không bao giờ có thể đi đến một trọng tâm, bản thể hay ý nghĩa duy nhất. Điều này tạo ra sự dị biệt cấp tiến thấy rõ trong chính cách thực hành của chủ nghĩa phê bình, như trong *S/Z*. Phương pháp Barthes dùng trong này là chia truyện của Balzac ra nhiều đơn vị nhỏ hoặc ‘tử phần’, rồi dùng năm mã số: mã số kỹ thuật (proiaretic hoặc narrative), mã số diễn dịch (hermeneutic) chú trọng về các ẩn ngữ, mã số văn hóa xem xét những kiến thức xã hội mà truyện đã dùng đến, mã số ý nghĩa (semic) dùng để tìm hiểu nghĩa bóng của nhân vật, nơi chốn và đối tượng, và mã số biểu trưng (symbolic) phác họa các quan hệ phân tâm và tình dục sắp đặt trong truyện. Dường như chẳng có mã số nào trệch khỏi căn bản thực hành của nhà cấu trúc. Cách phân chia bản văn ra từng đơn vị nhỏ cũng độc đoán không hơn không kém; năm mã số ấy, rất đơn giản, chỉ là năm thứ, lựa ra từ một số vô hạn định; chúng không sắp hạng theo đẳng cấp nào cả, nhưng trong ứng dụng, có khi dùng ba mã số cùng lúc cho cùng một từ vựng, như cách dùng của một nhà đa nguyên; và chúng ức chế việc ‘tổng kết’ tác phẩm ấy dưới một nghĩa nào đó có thể hiểu được. Đúng hơn, họ đã trưng bày tình trạng phân tán rời rạc của bài viết. Barthes tranh luận rằng, bản văn có ít ‘cấu trúc’ hơn là một tiến trình có-đầu-có-đuôi của ‘cấu trúc’, và chính thuyết phê bình đã làm việc cấu trúc ấy. Cuốn tiểu thuyết ngắn của Balzac hiện ra dưới lối tác phẩm hiện thực, chẳng có vẻ gì tòng phục loại ngữ học bạo động mà Barthes đã thỏa ý: cách phê bình của ông không hề ‘tái tạo’ bản văn, mà đã viết lại, chỉnh đốn lại một cách quyết liệt bản văn ấy qua các nhận thức thông thường. Tuy nhiên, từ đó cho thấy bản văn còn có một chiều sâu khác đến giờ vẫn chưa được chú ý. *Sarrasine* đã được phơi bày như một ‘văn bản hạn định’ đối với chủ nghĩa văn chương hiện thực, một tác phẩm mà trong đó những phỏng chừng chủ chốt đều bị trưng ra một cách bí mật là có rắc rối: kỹ thuật cứ xét lại hành động đã hỏng của cách kể chuyện, hoạn thiến sinh dục, căn nguyên bí mật của kinh tài giàu có, và rối loạn hỗn độn trong các vai trò dục tính bất biến. Trong *phát âm huệ*, Barthes cố đưa ra cái ý rằng chính ‘nội dung’ của tác phẩm ấy tương quan với phương pháp phân tích ông đã dùng: câu chuyện nói về khủng hoảng biểu trưng văn chương, quan hệ tình dục và trao đổi kinh tế. Trong mọi

trường hợp vừa kể trên, hệ tư tưởng trường giả của thứ ký hiệu ‘biểu hiện’ bắt đầu tạo nên nghi vấn; và cũng trong nghĩa này, bằng cách diễn giải mãnh liệt và *xuất thân*, lối kể chuyện của Balzac có thể được đọc như là đã vượt quá thời điểm lịch sử của chính nó ở đâu thế kỷ mười chín để bước vào thời hiện đại của Barthes.

Thật vậy, phong trào chủ nghĩa hiện đại đã sinh ra thuyết phê bình cho các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc. Một vài tác phẩm về sau của Barthes và Derrida đều là những bản văn hiện đại đầy thử thách, bí ẩn và mơ hồ. Không có sự phân biệt rõ rệt nào đối với thuyết hậu cấu trúc giữa ‘phê bình’ và ‘sáng tạo’: cả hai đều lẫn dưới dạng ‘viết’. Thuyết cấu trúc đã khởi đầu ngay từ lúc ngôn ngữ biến thành dự tưởng ám ảnh của giới trí thức; và sự kiện này xảy ra vì ở cuối thế kỷ mười chín, đầu thế kỷ hai mươi, ngôn ngữ tại Tây Âu đã được cảm nhận là đang nằm trong nỗi đau của một biến động lớn. Làm thế nào để một người cầm viết có thể tiếp tục trong một xã hội kỹ nghệ khi luận thuyết đã bị giáng cấp chỉ còn là dụng cụ cho khoa học, thương mại, quảng cáo và chế độ quan lại? Viết cho ai khi công chúng đọc giả ngoài kia đã bị bão hòa bởi một nền văn hóa ‘quần chúng’, hám lợi và bình tâm. Có thể nào một tác phẩm văn chương vừa là nghệ phẩm vừa là thương phẩm ngoài thị trường? Có thể nào chúng ta không còn chia sẻ được niềm tin của một nhà duy lý tự tin hay một nhà thử nghiệm của giới trung cấp xã hội khoảng giữa thế kỷ mười chín khi ngôn ngữ thật sự đã móc vào được thế giới? Không thể nào viết được khi cái khung của niềm tin tập thể không còn hiện hữu nữa để người viết chia sẻ với người đọc, và làm thế nào, trong tình trạng đảo điên tư tưởng của thế kỷ hai mươi, cái khung ấy có thể được tái phát minh?

Chính những câu hỏi như trên, bắt nguồn từ điều kiện lịch sử của văn chương hiện đại, đã ‘đề xuất’ ra vấn đề của ngôn ngữ một cách bí ẩn. Dự kiến của các nhà Hình thức, Tương lai và cấu trúc, với lạ hóa và làm mới chữ, qua những giải đáp khác nhau của họ cho cùng một tình trạng lưỡng nan của lịch sử, hoàn trả lại ngôn ngữ sự phì nhiêu phong phú đã từng bị cướp mất. Nhưng đây cũng cho thấy ngôn ngữ có thể được dùng như một lựa chọn khác cho các vấn đề xã hội đã làm phiền chúng ta – ví dụ như từ bỏ, một cách buồn rầu hay thắng lợi, cái khái niệm truyền thống rằng tác giả viết về một cái gì đó *cho* một người nào đó, và biến ngôn ngữ thành đối tượng nâng niu của riêng hấn. Trong bài tiểu luận kiệt tác *Writing Degree Zero* (1953), Barthes đã phác họa một phần tiến trình mở mang lịch sử, trong đó, đối với các nhà thơ phái Tương trưng Pháp thế kỷ mười chín, viết trở thành một hành động tự động: không viết cho một mục đích riêng rẽ về một chủ đề nào đó, như thời văn chương ‘cổ điển’, mà viết như

thể đấy là kết cuộc và cũng là nỗi đam mê, của chính nó. Nếu mọi thứ và mọi biến cố trên thế giới thực đều được kinh qua một cách xa lạ không sức sống, nếu lịch sử mất định hướng và rơi vào hỗn loạn, lúc nào ta cũng có thể đặt được chúng vào ‘trong dấu ngoặc’, ‘kèm giữ sự ám chỉ’, và lấy chữ làm mục đích. Viết xoay về chính nó qua hành động sâu thẳm tự yêu mình, nhưng lại luôn luôn lấy làm phiền toái và chìm lấp dưới cái tội với xã hội về sự vô dụng của chính nó. Tuy không tránh được việc đồng lõa với những thứ đã giáng cấp ngôn ngữ thành một dụng phẩm bất đắc, ngôn ngữ vẫn gắng thoát ra ngoài sự vẩn đục của nghĩa xã hội, bằng cách, một là nhấn mạnh vào nguyên chất của tĩnh lặng, như nhóm Tượng trưng đã làm, hai là tìm lấy thái độ trung lập khắc khổ, một thứ ‘viết ở không độ’ (degree zero of writing) với hy vọng nó xuất hiện rất ngây thơ nhưng vẫn còn trong hiện thực, Hemingway là một thí dụ, vẫn là một văn phong như mọi văn phong khác. Hẳn nhiên là ‘tội lỗi’ mà Barthes nhắc đến là tội lỗi của chính cơ chế Văn chương – một cơ chế chứng tỏ sự phân biệt ngôn ngữ và giai cấp. Viết một cách ‘văn chương’, trong xã hội tân thời, tất nhiên là thông đồng với sự phân chia đó.

Chủ nghĩa cấu trúc được nhận thức, vừa là triệu chứng vừa là phản ứng về hỗn loạn xã hội và ngôn ngữ như tôi vừa phác cương ở trên. Nó chuẩn khối lịch sử qua ngôn ngữ – một hành động rất mỉa may, bởi vì như Barthes đã thấy, chỉ có vài biến động có ý nghĩa lịch sử. Nhưng cả trong lúc kèm giữ lịch sử và hàm ý, nó cũng vẫn tìm cách hoàn trả sự ‘khác thường’ của những ký hiệu qua đó đời sống đàn ông và đàn bà, phát lộ được sự hiểu biết cấp tiến của họ về sự biến chuyển của lịch sử. Như vậy, xem như nó quay trở lại chính lịch sử mà nó đã bỏ rơi từ khởi đầu. Và cho dù nó có hay không quay trở lại, vẫn còn tùy ở chỗ ngụ ý được cầm giữ một cách lâm thời, hay mãi mãi. Với sự xuất hiện của thuyết hậu cấu trúc, điều được xem như là phản ứng với thuyết cấu trúc không phải ở chỗ chối từ lịch sử này, mà là nó không khác cái khái niệm cấu trúc là bao. Trong *The Pleasure of the Text* (1973), Barthes cho rằng, mọi lý thuyết, hệ tư tưởng, nghĩa xác định, ký thác xã hội, có vẻ như, biến thành khủng bố, và ‘viết’ là câu giải đáp cho tất cả. Viết, hoặc đọc-cũng như-viết, là phần đất cuối cùng không còn là thuộc địa, nơi trí thức bày ra cuộc chơi, thưởng ngoạn cái xa hoa của biểu tượng bất kể điều gì đang xảy ra trong điện Elysée hay ở hãng xe Renault. Trong viết lách, chính thể chuyên chế của cấu trúc nghĩa, có thể tạm thời bị gián đoạn và dời đổi bởi trò chơi tự do của ngôn ngữ; và chủ thể của viết/đọc đã có thể cởi bỏ được cái áo quần chế lý lịch đơn lẻ để bước vào nơi rườm rà ngất ngây trong chính nó. Bản văn, Barthes tuyên bố, ‘là [...] một người tự do tuột quần chống mông về phía

người Cha Chính trị'. Chúng ta đã tiến một bước dài từ Matthew Arnold.

Âm chỉ ấy về người Cha Chính trị không phải là ngẫu nhiên. *The Pleasure of the Text* được xuất bản năm năm sau một cuộc bùng nổ xã hội rúng động gốc rễ của những người cha chính trị của nước Pháp. Năm 1968, phong trào sinh viên học sinh nổ ra khắp Âu châu, chống lại chủ thuyết độc tài của các cơ chế giáo dục, và nền tư bản Pháp quốc đã bị đe dọa trong một khoảnh khắc ngắn. Trong phút chốc bi thảm ấy, nền tư bản Pháp đánh đu bên bờ vực tàn rụi: trên đường phố cảnh sát và quân đội đánh nhau với sinh viên học sinh, trong lúc bọn trẻ tìm cách liên kết với giới lao động. Không đưa ra được lãnh đạo chính trị, lại chìm trong sự tranh đấu lẫn lộn giữa xã hội chủ nghĩa, chủ nghĩa vô chính phủ và trò chống mông trẻ con, phong trào sinh viên học sinh đã lùi lại và phân tán; bị phản bội bởi các nhà lãnh đạo theo thuyết Stalin, phong trào lao động cũng không nắm được thế lực. Từ nơi bị trục xuất hồi hử trước đó, Charles de Gaulle trở lại, và nền tư bản Pháp họp lực lại nhân danh lòng ái quốc và trật tự công cộng.

Thuyết hậu cấu trúc là sản phẩm của cuộc xáo trộn giữa não nức và tỉnh ngộ, giải phóng và tiêu tán, hội hè và tai ương của năm 1968. Không phá được những tổ chức quyền thế, chủ nghĩa hậu cấu trúc tìm nơi khác để lật đổ, đó là cấu trúc ngôn ngữ. Ít ra, không có ai gõ đầu khi bạn làm việc lật đổ ngôn ngữ ấy. Phong trào sinh viên bị đẩy khỏi đường phố chui vào trong hoạt động luận thuyết. Kẻ thù của nó, theo Barthes, là bất cứ loại tín điều nào – nhất là những lý thuyết và tổ chức chính trị đã tìm cách phân tích và áp dụng vào mọi tổ chức xã hội. Hẳn nhiên những đường lối chính trị như thế đều thất bại: cơ cấu xã hội đã chứng tỏ có năng lực lớn hơn chúng, và thuật phê bình 'toàn thể' của chủ nghĩa Stalin Marxism về cơ cấu ấy cho thấy đấy cũng là một phần của vấn đề chứ không hề là giải đáp. Những loại ý tưởng toàn thể có tổ chức như thế, hiện nay đều bị ngờ vực có tính cách khủng bố và e rằng chúng có thêm tính áp chế: chỉ có nghĩa trên khái niệm, ngược hẳn với điệu bộ ham muốn dâm dục vô chính phủ. Đối với một Barthes sau này, đọc, không còn là cho tri thức, đấy là trò chơi gợi cảm. Chỉ có vài loại hoạt động chính trị hiện nay được chấp nhận là loại địa phương, có chiến lược, khuếch tán: làm việc với tù nhân và các nhóm hoạt động xã hội bên lề; những dự án văn hóa giáo dục nào đó. Phong trào nữ quyền, thù nghịch với mọi hình thái khuynh tả cổ điển, đã khai triển chủ nghĩa tự do 'bất tị phân', và có nơi còn bác cả thứ thuyết lý có nam tính. Đối với nhiều nhà hậu cấu trúc, lỗi lớn nhất của họ là đã tin rằng những dự án địa phương và cách dẫn thân đặc biệt ấy nên được gom lại dưới một niềm tin chung là chủ nghĩa tư bản độc quyền, như vậy, có khác gì những hệ thống 'toàn thể' mà họ chống đối đầu. Thế lực ở

khắp nơi, một thứ năng lực chảy lỏng như thủy ngân ngấm qua mọi lỗ chân lông của xã hội, nhưng nó không có trọng tâm nào hết như một bản văn. Một ‘cơ cấu toàn vẹn’ sẽ không bị tấn công, vì trên thực tế không có ‘cơ cấu’ nào là toàn vẹn cả. Bạn có thể can thiệp vào bất cứ đời sống xã hội hay chính trị nào nếu muốn, như Barthes đã tự ý cắt xén *S/Z* thành từng mảnh mã số. Đúng ra là cũng không rõ lắm, như thế nào ta *biết* không có cơ cấu toàn vẹn, nếu như mọi khái niệm phổ cập đều là xấu (taboo); cũng như không có gì hẳn hoi là cái quan điểm ấy cũng sống được ở những nơi khác trên thế giới như nó đã sống ở Paris. Ở những nước thuộc về Thế giới thứ ba, cả phái nam lẫn nữ đều tìm cách giải phóng xứ sở của họ ra khỏi áp chế chính trị kinh tế của Âu châu và Hoa kỳ qua sự chỉ đạo của một vài luận điểm đại khái có tính cơ hội của chủ nghĩa đế quốc. Họ đã tìm cách thực hiện điều này ở Việt Nam cùng lúc với phong trào sinh viên tại Paris, và bỏ qua ‘các lý thuyết đại khái’ của họ, vài năm sau họ đã thành công hơn đám sinh viên Paris. Tuy nhiên, ở Âu châu, những lý thuyết này nhanh chóng trở nên *lỗi thời*. Như những hình thức cũ của chính sách ‘toàn thể’ đã công bố một cách vô đoán rằng sự kiện có thêm nhiều mối quan tâm mang tính địa phương này chỉ là một chuyển giao thích đáng, đường lối chính trị mới lăm lăm mảnh vụn này cũng có khuynh hướng thuyết giảng rằng bất cứ gì có tính dân thân toàn cầu đều là một ảo tưởng nguy hiểm.

Thế đứng đó, như tôi đang luận cãi, nảy sinh từ một thất bại và tình ngộ chính trị. ‘Tổ chức tập thể’ đã bị vạch mặt chỉ tên như kẻ thù, là một hình ảnh lịch sử riêng biệt: trạng thái vô trang, áp chế của độc quyền tư bản chủ nghĩa, và chánh sách Stalin là thứ giả vờ sẵn sàng đương đầu với tư bản mà thật ra là hoàn toàn đồng mưu với nó. Đã có lắm thế hệ xã hội chủ nghĩa tranh đấu với cả hai khối trên trước khi hậu cấu trúc xuất hiện. Nhưng họ đã bỏ quên điều khả thi của những cái gọi cảm *lạnh người* của sự đọc, hoặc ngay cả những tác phẩm bị dán nhãn diên khùng độc ác, là giải đáp thỏa đáng, thành thử mới có bọn kháng chiến Guatemala.

Một trong nhiều khai triển của nó, thuyết hậu cấu trúc đã trở thành một cách tiện dụng để thoát khỏi những câu hỏi chính trị như trên. Tác phẩm của Derrida và những tác giả khác, đã tạo ra nhiều nghi vấn trọng yếu về các khái niệm cổ điển của sự thật, hiện thực, ý nghĩa và kiến thức, là những thứ đều có thể được lột trần cho thấy, là dựa trên lý thuyết biểu hiện chân chất của ngôn ngữ. Nếu ý nghĩa, tức biểu ý, là sản phẩm chuyển giao của chữ hay biểu tượng, luôn dời đổi và bất định, phần có phần không, thì làm sao có được một sự thật hay ý nghĩa xác định nào đó? Nếu hiện thực được tạo nên, thay vì phản ánh từ những luận thuyết của chúng ta, làm sao biết được hiện thực tự thân ra sao, hay chỉ biết đến luận thuyết ấy

mà thôi? Có phải mọi luận thuyết chỉ là để nói về luận thuyết? Có nghĩa gì không khi ta cho rằng diễn dịch này về hiện thực, lịch sử hay bản văn là ‘hay’ hơn diễn dịch kia? Thánh kinh chú giải học, dâng hiến hoàn toàn vào việc tìm hiểu ý nghĩa của quá khứ; nhưng có thật là có một quá khứ để được biết đến hay không, hay chỉ là một tác năng của luận thuyết hiện tại?

Cho dù đó là, hay không phải là, những gì mà các cha đẻ của thuyết hậu cấu trúc tin tưởng, thứ chủ nghĩa hoài nghi đó nhanh chóng biến thành thời thượng trong văn giới khuynh tả. Dùng những chữ như ‘sự thật’, ‘xác định’ và cái ‘thật’, có nơi lập tức bị tố giác là nhà siêu hình. Nếu bạn lưỡng lự trước tín điều, chúng ta có thể không bao giờ hiểu biết gì hết, chẳng qua là vì bạn đã khẳng khăng bám chặt vào những khái niệm của sự thật tuyệt đối, và vào lòng xác tín tự tôn tự đại rằng bạn, cùng với một vài khoa học gia khôn ngoan, vẫn có thể thấy được hiện thực ‘như thế’. Cái sự kiện, hiện nay ta vẫn gặp một vài người cực đoan, không ít trong đám triết gia khoa học, tin tưởng vào các giáo lý nói trên, không hề khiến những người theo chủ nghĩa hoài nghi nao núng. Cái mô hình khoa học hay bị hậu cấu trúc chế giễu thường là loại thực nghiệm – chỉ là vài hình bản khác của thế kỷ mười chín, rất duy lý, cho là có kiến thức siêu việt vô giá về ‘mọi sự kiện’. Thứ mô hình này thật ra chỉ là bia bắn tên. Nó không bao giờ làm kiệt dụng ngữ ‘khoa học’, và thứ khoa học hoạt họa tự phản chiếu này chẳng mang lại được gì cả. Khi nói rằng tuyệt đối không có gốc nền gì hết khi dùng những chữ như sự thật, xác định, hiện thực v.v... không phải là nói chúng thiếu nghĩa hay không có hiệu lực. Một người nào đó đã nghĩ ra là những nền tảng tuyệt đối ấy có thật, và nếu vậy, hình dạng của chúng ra sao?

Chúng ta đều là tù nhân của luận thuyết của chính mình, không thể tiến tới một vài đòi hỏi hợp lý về sự thật bởi vì những đòi hỏi như thế tương quan với ngôn ngữ của mình, và đấy là điểm lợi của tín điều, cho phép bạn lèo lái, vừa xe vừa ngựa dầy lên trên niềm tin của người khác trong khi đó không phải hàm cương chính mình với sự bất tiện phải nhận lấy bất cứ niềm tin nào cả. Thật ra, đó là một chỗ đứng yếu kém, và sự kiện, nó hoàn toàn trống rỗng, là cái giá phải trả. Quan niệm cho rằng khía cạnh có nhiều ý nghĩa nhất trong bất cứ ngôn ngữ nào, nằm ở chỗ nó chẳng biết nó đang nói về gì, là quan niệm mang chút dư vị đầu hàng rằng sự không-thể-có của sự thật không dính líu gì đến vụ tình ngộ sau 1968. Nhưng đồng thời nó cũng giải phóng bạn không phải đứng về phe nào trên những vấn đề quan trọng, bởi vì bất cứ những gì bạn nói về các vấn đề ấy cũng chỉ là sản phẩm chuyển giao của biểu tượng v.v... không có nghĩa nào được xem là ‘thật’ hay ‘nghiêm chỉnh’ cả. Một cái lợi khác

của thế đứng này là nó vừa ra vẻ bảo thủ một cách giả dối, vừa tinh quái và cấp tiến khi nhìn đến ý kiến của người khác, có thể lột mặt nạ kể cả những tuyên ngôn nghiêm trang nhất, cho thấy rằng chúng chỉ là một việc làm rối rắm của biểu trưng. Dùng nó cũng bằng như bắn đạn giả, chẳng thiệt hại gì khi nó không buộc ta phải xác định điều gì hết.

Hủy cấu trúc trong thế giới Anh-Mỹ nói chung, có khuynh hướng theo đường này. Trong nhóm hủy cấu trúc đại học Yale – gồm có Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman và vài khía cạnh nào đó của Harold Bloom – lý luận phê bình của de Man chú trọng nhiều vào việc cho rằng ngôn ngữ văn chương hay làm giảm đi ý nghĩa của chính nó. Thật ra, de Man khám phá ra làm việc này chẳng khác gì dùng một cách mới để định nghĩa ‘bản thể’ của văn chương là máy. Mọi ngôn ngữ, như de Man đã nhận thức đúng, đều có căn ẩn dụ, dùng nhiều chuyển ý và hình dung; đấy là sai lầm nếu bạn tin rằng bất cứ ngôn ngữ nào cũng đều hàm ý đen của ‘nghĩa đen’. Triết, luật, lý thuyết chính trị đều dùng ám ngữ như thơ, và như thế đều chỉ là tưởng tượng. Bởi vì ám dụ thường là ‘vô căn cứ’, chỉ cần thay thế bộ ký hiệu này bằng bộ khác, ngôn ngữ có khuynh hướng phản bội sự bày đặt và chuyên chế tự nhiên của chính nó ở những điểm mang nhiều nét thuyết phục nhất. Địa hạt ‘văn chương’ là nơi có bằng chứng rõ rệt nhất của cái mơ hồ không rõ này – trong địa hạt ấy, độc giả nhận ra mình lưỡng lự giữa ‘nghĩa đen’ và nghĩa bóng, không lựa chọn được, và như vậy, choáng váng rơi vào vực sâu không đáy của thứ bản văn đã biến thành ‘không đọc được’ nữa. Tuy nhiên, những tác phẩm văn chương, theo một nghĩa nào đó, ít bị tưởng tượng hơn nhiều hình thức luận thuyết khác, bởi vì chúng đã ngấm ngấm nhìn nhận trạng thái tu từ của nó – điều nó nói khác với điều nó làm; cái kiến thức nó cho là có được do ở việc dùng cấu trúc tạo hình, nhưng lại là thứ đã hoàn trả chúng cái mơ hồ không xác định ấy. Ta có thể nói, đặc tính tự nhiên của tác phẩm văn chương rất châm biếm. Những hình thức viết khác cũng bóng bẩy và mơ hồ, nhưng chúng vẫn có thể tạm được xem là ‘thật’. Đối với de Man, cũng như với đồng nghiệp Hillis Miller, văn chương không cần phải được phân cấu bởi phê bình: nó có thể được trưng bày cho thấy là tự phân cấu, đúng hơn nữa, thật ra là ‘về’ chính sự thực thi phân cấu này.

Thứ văn mơ hồ không rõ nghĩa của các nhà phê bình Yale khác với những tương khắc thi vị của chủ nghĩa Tân Phê bình. Đọc không phải là tụ hợp hai nghĩa xác định khác nhau lại, như nhóm Tân Phê bình đã nghĩ: đó là vấn đề làm sao nắm giữ được nghĩa trong lúc đang nhảy từ nghĩa này sang nghĩa kia mà cả hai đều không chối từ hay điều giải được. Phê bình văn chương biến thành một việc châm biếm, không dễ dàng, một cuộc

phiêu lưu phá rối vào khoảng trống tận cùng của bản văn nơi trần bày cái nghĩa hão, cái không-thể-có của sự thật và mưu mẹo phỉnh phờ của luận thuyết. Tuy nhiên, theo một nghĩa khác, hủy cấu trúc Anh-Mỹ này chỉ là sự trở lại của chủ nghĩa Tân Hình thức phê bình cũ kỹ. Đúng ra, nó đã trở lại dưới một hình thức cường độ, bởi vì đối với nhóm Tân Phê bình, thơ là gián tiếp nói về một sự thật thi vị khác thường, trong khi văn chương đối với hủy cấu trúc là chứng nhận sự bất lực của ngôn ngữ, toàn nói về sự thất bại của chính nó, như mấy thằng buồn tình ngồi ở tiệm rượu. Văn chương là nơi hủy hoại tham khảo, là nghĩa địa của thông tin². Thuyết Tân Phê bình xem bản văn như một phân vân được ban phước lành của tín thuyết trong một thế giới ngày càng có nhiều quan niệm hơn; hủy cấu trúc thì nhìn thấy xã hội bớt xác định một cách nặng nề hơn là kéo dài thấp thoáng vài mạng nhện lơ mờ đến tận cuối trời. Văn chương không bằng lòng, như chủ nghĩa Tân Phê bình đã nghĩ, đem đến một thay thế kín đáo cho lịch sử duy vật: nó đã vượt tới và thuộc địa hóa cái lịch sử ấy, viết lại bằng hình ảnh của chính nó, xem xét sự đói kém, những cuộc cách mạng, các trận tíc cấu và bôn cợt với nhiều thứ ‘bản văn’ thiếu quả quyết. Khi mọi người, nam lẫn nữ, thậm trọng không muốn làm gì hết trong những trường hợp mù mờ không hợp lý, quan niệm này không phải là không có liên can đến cách sống xã hội và chính trị cá nhân. Mặc dù văn chương là dạng thức đặc quyền của tất cả mọi thứ bất định, Tân Phê bình lại lúi vào chỗ cho rằng, bản văn vẫn có thể được sao chép trong lúc phê bình với tới thế giới bằng bàn tay phục thù và làm chúng rỗng nghĩa. Với lý thuyết văn chương thưở trước, đây là *kinh nghiệm*, lơ lửng, dần biến, rất mơ hồ, bây giờ đó là ngôn ngữ. Dụng ngữ thay đổi; nhưng phần lớn quan niệm thế giới vẫn không có gì đổi thay.

Nhưng không phải, ngôn ngữ như ‘luận thuyết’, với Bakhtin; tác phẩm của Jacques Derrida hoàn toàn khác hẳn với mối quan tâm kể trên. Phần lớn do ở đam mê tín điều ‘lưỡng lự không quả quyết’ mà ra. Rốt cuộc thì ý nghĩa cũng có thể không xác định được nếu chúng ta chỉ thường ngoạn ngôn ngữ, như một chuỗi biểu tượng trên trang giấy; nó trở thành ‘xác định được’, và những chữ như ‘sự thật’, ‘hiện thực’, ‘kiến thức’ và ‘chắc chắn’, một phần hiệu lực của nó sẽ được hoàn trả, khi chúng ta nghĩ về ngôn ngữ như một điều mình *làm* hơn là một thứ quẩn quít không phân ly được khỏi hình thái đời sống của mình. Dĩ nhiên không phải vì thế mà ngôn ngữ trở nên bền vững chói lợi; ngược lại, nó trở nên đầy ngập và mâu thuẫn hơn

2. Đọc tuyển tập tiểu luận của phê bình gia người Pháp Maurice Blanchot, *The Siren's Song* (Brighton, 1982).

cả thứ bản văn bị ‘phân cấu’ nhiều nhất. Phải như thế chúng ta mới có thể nhận ra, trong thực nghiệm hơn là chỉ trên lý thuyết, những gì *đáng được* quyết định, xác định, thuyết phục, chắc chắn, thành thật, giả tạo... – và thấy rõ hơn nữa, bên ngoài chính ngôn ngữ còn có thứ khác *lôi cuốn* bởi những định nghĩa trên. Nhóm hủy cấu trúc Anh-Mỹ phần lớn đều lờ cái phạm vi khó khăn có thật này, và tiếp tục đưa ra những bài phê bình chặt chẽ. Những bài này chắc chắn là chặt chẽ bởi vì chúng rỗng tuếch: chẳng làm được gì đáng kể ngoại trừ khâm phục cái lạnh lùng cứng nhắc là cái đã khiến những phần nghĩa minh bạch tan biến đi. Cách phá hoại như thế này là cưỡng chế trong trò chơi trí thức về hủy cấu trúc: bạn có thể đoán chắc rằng nếu bản phê bình của bạn về bản phê bình của một người còn sót vài hạt vụn của ‘rõ’ nghĩa, sẽ đến phiên một người nào đó phê bình và phân cấu về bạn. Hủy cấu trúc là trò chơi quyền lực, là hình ảnh phản chiếu sự ganh đua của bọn học thức. Mãi cho đến nay, sau khi hệ tư tưởng cũ bị cú tụt điều vận ngược, thắng trận đến từ sự từ bỏ tính thần, tự mình làm trống đi: kẻ thắng cuộc là người đã vớt được hết mọi lá bài và ngồi đó với hai bàn tay không.

Nếu nhóm hủy cấu trúc Anh-Mỹ có vẻ như mang dấu chỉ đường về trạng huống sau chót của thuyết hoài nghi vốn đã quen thuộc trong lịch sử hiện đại của cả hai xã hội Anh Mỹ, chuyện xảy ra ở Âu châu lại có phần phức tạp hơn. Khi thập niên 1960 nhường bước cho thập niên 1970, cũng như kỷ ức ngày hội của 1968 dần nhạt và chủ nghĩa tư bản thế giới vấp chân trong xáo động kinh tế, một vài nhà hậu cấu trúc người Pháp vốn có quan hệ với tờ tạp chí văn học *Tel Quel* đã đi từ chủ nghĩa quân phiệt Mao qua chủ thuyết chống cộng ồn ào. Thuyết hậu cấu trúc ở Pháp với lương tâm tốt đã biết ngợi khen Iranian mullahs, tán dương Hoa kỳ là ốc đảo duy nhất sót lại của tự do và đa nguyên trong một thế giới lăm chề chế độ, và tiến cử vài dấu ấn lạ lùng của thuyết bí ẩn như là giải đáp cho mọi căn bệnh nhân loại. Nếu Sassure có thể nhìn thấy trước được kết quả của điều ông khởi xướng, có lẽ tốt hơn hết là ông chỉ nên lo về trường hợp thuộc cách ở Sanskrit mà thôi.

Như tất cả mọi truyện kể khác, kỹ thuật của thuyết hậu cấu trúc còn có một khía cạnh khác. Nếu nhóm hủy cấu trúc người Mỹ cho rằng bản văn tào bạo của họ rất trung thành với tinh thần Jacques Derrida, một trong những người không tranh thành lại là Jacques Derrida. Derrida đã nhận xét, một số nhà hủy cấu trúc Mỹ đã sử dụng phân cấu để đảm bảo ‘môt kết thúc tạo dựng’ nhằm phục vụ những quyền lợi chính trị và kinh tế có ưu thế trong xã hội Hoa kỳ. Hẳn là Derrida muốn làm nhiều thứ khác hơn là chỉ khám phá kỹ thuật mới của cách đọc: đối với ông, hủy cấu trúc là

một thực hành *chính trị* tối hậu, cố gắng triệt hạ lý luận học bằng một hệ thống tư tưởng riêng biệt, và trợ sức đằng sau là một hệ thống của nhiều cơ cấu chính trị và tổ chức xã hội. Điều phi lý là Derrida không tìm cách chối bỏ sự hiện hữu của những sự thật tương quan xác định, ý nghĩa, lý lịch, nội dung, nối tiếp lịch sử; thật ra, ông muốn tìm thấy chúng như là kết quả của một lịch sử rộng lớn sâu xa hơn – lịch sử của ngôn ngữ, của vô thức, của cơ cấu và thực nghiệm xã hội. Sự kiện, tác phẩm của chính Derrida thì hẳn nhiên không thuộc về lịch sử, lảng tránh chính trị và trong thực nghiệm thì lại quên hẳn ngôn ngữ như một ‘luận thuyết’, là điều không thể chối được: không có tương khắc đối xứng khéo léo nào có thể suy ra được từ một ‘đích thật’ Derrida và sự lạm dụng của bọn lễ sinh theo đuôi ông. Nhưng cái quan niệm đã được truyền bá rộng rãi, rằng hủy cấu trúc chối bỏ sự hiện hữu của tất cả mọi thứ trừ luận thuyết, hoặc xác nhận địa hạt của tính chất dị biệt nơi mọi ý nghĩa lẫn lý lịch tan biến đi, là một trò nhái đùa về tác phẩm của chính Derrida và về những tác phẩm phong phú khác tiếp nối.

Chúng ta không thể xem thuyết hậu cấu trúc như là một thuyết vô chính phủ hay là khoái lạc chủ nghĩa, mặc dù có nhiều bằng chứng cho thấy kiểu của nó là thế. Chủ nghĩa hậu cấu trúc rất đúng khi quở trách giới chính trị chánh thống phe Tả đã thất bại, ở cùng thời điểm: cuối thập niên 1960, đầu thập niên 1970, nhiều tân hình thức chính trị bắt đầu xuất hiện và phe truyền thống Tả chỉ biết đứng đó như bị thôi miên và lưỡng lự. Câu trả lời có được ngay lập tức của nó là, một chề, hai cố hấp thụ chúng như là phần phụ thuộc cho chương trình của chính nó. Nhưng sự hiện hữu của hình thức chính trị mới này không đáp lời cho cả hai cách trên, đó là sự hồi sinh của phong trào nữ quyền ở Âu châu và Hoa kỳ. Phong trào nữ quyền loại bỏ ngay tư tưởng cổ điển Marxist mang chú điểm kinh tế hẹp hòi, rất rõ ràng chú điểm ấy không làm sao giải thích được những điều kiện riêng của phụ nữ là một cơ cấu xã hội bị chèn ép, và cũng không góp sức một cách có ý nghĩa vào việc biến dạng của họ. Mặc dù sự ức chế phụ nữ là một đối tượng có thực như vấn đề mẫu hệ, lao động gia đình, phân biệt phái tính trong nghề nghiệp và lương bổng, phong trào nữ quyền không thể bị giảm giá trị bằng cách cho rằng nó chỉ gồm có những yếu tố trên mà thôi: nó còn có nghi vấn về quan niệm phái tính, về những cách phụ nữ và đàn ông phản ảnh chính mình, phản ảnh với người trong một xã hội nam tính chủ yếu, về những nhận thức và cư xử từ hung bạo lộ liễu cho đến vô ý thức. Bất cứ chánh thể nào không biết đặt những vấn đề ấy vào trọng tâm lý thuyết và thực nghiệm chẳng chóng thì chầy sẽ được chôn dưới đồng bụi lịch sử. Bởi vì lý thuyết phái tính và vai trò giống tính là những câu

hỏi ăn sâu vào khía cạnh cá nhân sâu thẳm nhất trong đời sống con người; một chính thể mù mịt về kinh nghiệm nhân loại tất què quặt ngay từ đầu. Chuyển động từ chủ nghĩa cấu trúc qua hậu cấu trúc một phần là để đáp lời cho những đòi hỏi chính trị này. Dĩ nhiên là không đúng khi cho rằng phong trào nữ quyền có độc quyền ‘kinh nghiệm’, như thỉnh thoảng nó vẫn ám chỉ: chủ nghĩa xã hội đã làm được gì ngoại trừ hy vọng và mong ước đấng cay của hàng triệu triệu nam nữ, qua nhiều thế hệ, sống và có khi chết nhân danh một thứ chỉ hơn ‘giaó lý chuyên quyền’ một chút xíu, một thứ thứ độc vị kinh tế? Và cũng không đủ để *nhận diện* phong trào nữ quyền là cá nhân hay chính trị: rằng cá nhân là thuộc về chính trị là đúng, nhưng còn có một nghĩa quan trọng nữa là cá nhân thuộc về cá nhân và chính trị thuộc về chính trị. Đấu tranh chính trị không thể được *sự giảm* xuống cá nhân, và ngược lại. Phong trào nữ quyền rất đúng khi loại bỏ vài loại cơ cấu cứng nhắc và những lý thuyết chính trị ‘chuyên quyền quá mức’; nhưng trong lúc làm điều đó, nó thường để cho cá nhân, kinh nghiệm và tự phát tiến tới như thể chúng mang lại một chiến lược chính trị thích đáng, loại bỏ ‘lý thuyết’ bằng những cách không khác những cách thường dùng trong chủ nghĩa chống trí thức, và có nơi dường như chẳng để ý gì đến nỗi chịu đựng của ai khác ngoài nỗi thống khổ của phụ nữ ra, và cũng chẳng để ý gì đến việc đáp lời cho câu hỏi về một giải đáp chính trị, vậy thì cũng như vài nhà Marxist đã không buồn để ý đến sự áp chế của ai khác ngoài sự áp chế giới lao động ra.

Có nhiều quan hệ giữa phong trào nữ quyền và hậu cấu trúc. Đối với mọi tương khắc mà chủ nghĩa hậu cấu trúc tìm cách phá hủy, cái tương khắc đấng cấp giữa nam và nữ có lẽ là cái tương khắc độc hại nhất. Đấy cũng là một tương khắc dai dẳng nhất: trong lịch sử, không có thời điểm nào mà không thấy một nửa nhân chủng này không bị xua đuổi và chỉ trích là một thứ người đã hỏng, một ngoại nhân kém cỏi. Dĩ nhiên, sự thật choáng người này không thể được sửa sai bằng một kỹ thuật lý giải mới; nhưng ta có thể nhận ra là như thế nào tư tưởng vô chính phủ này dính dáng đến một ảo ảnh siêu hình, mặc dù sự xung đột nam nữ này theo lịch sử không có gì thật hơn. Nếu nó đã từng bị áp chế bằng những cái lợi vật chất và tâm linh dồn cho phái nam, thì nó cũng bị áp chế bởi một cấu tạo phức tạp của sợ hãi, ước muốn, xâm lăng, tình dục biến thái³ và âu lo; cái cấu tạo phức tạp này cần được xem xét một cách khẩn thiết. Chủ nghĩa nữ quyền không phải là một vấn đề đơn lẻ, một ‘vận động’ riêng kèm theo những dự án chính trị khác, mà là kích thước của tổ cáo và tra vấn mỗi từng khuôn mặt của đời sống cá nhân, xã hội và chính trị. Thông điệp của phong trào nữ quyền, diễn dịch bởi những người đứng ngoài, là không phải chỉ riêng

phái nữ mới cần có thế lực và địa vị ngang hàng với nam giới; đấy còn là câu hỏi về tất cả mọi thế lực và địa vị. Không phải thế giới này sẽ khác hơn khi nữ giới nhúng tay vào nhiều hơn; mà là thế giới sẽ khó tồn tại nếu không ‘nữ hóa’ lịch sử nhân loại.

Với chủ nghĩa hậu cấu trúc, chúng ta đã mang câu chuyện văn chương hiện đại vào thời điểm bây giờ. Ngay cả trong thuyết hậu cấu trúc, vẫn có nhiều xung đột và dị biệt mà không ai có thể tiên đoán được tương lai của chúng. Một vài hình thức của hậu cấu trúc đại diện cho khoái lạc chủ nghĩa lười khỏi lịch sử, sùng bái khả nghi hay vô chính phủ một cách vô trách nhiệm; vài hình thức khác, với nghiên cứu sâu xa của lịch sử gia Pháp Michel Foucault, mặc dù cũng có vài vấn đề nghiêm trọng, nhưng chúng có một hướng đi tích cực hơn. Có một vài kiểu ‘cấp tiến’: thứ chủ nghĩa nữ quyền chú trọng về đa số, dị biệt và chủ nghĩa ly khai giới tính; và cũng có vài loại nữ quyền xã hội, vừa từ chối quan điểm cho rằng đấu tranh của phong trào nữ quyền chỉ là một yếu tố hay phần thấp của phong trào, rồi sẽ bị thống trị và nuốt chửng đi, vừa cho rằng sự giải phóng mọi nhóm hay giai cấp bị đàn áp trong xã hội không những là một cưỡng bách đạo đức và chính trị, mà còn là một điều kiện cần thiết (mặc dù không hiệu năng lắm) ch việc giải phóng nữ giới.

Chúng ta đã phiêu lưu, bằng mọi cách, từ sự dị biệt giữa những ký hiệu theo Saussure cho đến sự dị biệt xưa nhất của thế giới; và như vậy chúng ta mới có thể thám hiểm xa hơn.

Nguyễn Thị Ngọc Nhung dịch

NGUYỄN ĐẠT

Chiều Ở Núi

Bằng lăng tím yên lành chiều
Lau trắng phát phơ
Liêu lá mỏng , và
Gió.

Heo hút cuối đời ni cô
Nương xanh hy vọng bếp lửa
Sương lam
Và khói nữa.

Khói mất hút , gió
Gió thổi nhanh
Ai lững thững ở hồ nhớ quên.

Nhớ quên chi
Gió tràn ngắt đỉnh núi
Mông lung tôi dài tóc thăm thì.

Bằng lăng tím khuất đêm
Đom đóm Bầy hư không
Lóc hiện tôi , và
Núi nhập nhằng.

Thông Đơn Dương

Trên đỉnh núi Đơn Dương
Tôi thổi sáo
Tôi thổi sáo một mình
Mặc gió quay quắt
Mặc dã thú hung hăng
Tôi mạnh mẽ dòng nhựa đặc
Tôi quán chất tôi.

Một ngày im vắng
Trên đỉnh núi tạnh ngất
Gió ngừng tới
Không tiếng chân thú rừng
Tôi còn lại cùng tôi lớp vỏ
Tôi rớt xuống thung lũng những chiếc lá chết
Tôi chứng kiến tôi
Trần trụi niềm tôi cô độc
Ứa nhựa đau lần cuối.

Chuyện Cỏ Cao Đường Mòn

Câu chuyện cũ
Trái đất khô già
Cỏ cao như nước dâng lũ
Bao mùa héo khô hạn.

Tất cả rộn ràng mở
Cõi im sâu
Tĩnh mạch
Lưu thông hằng khuấy lấp.

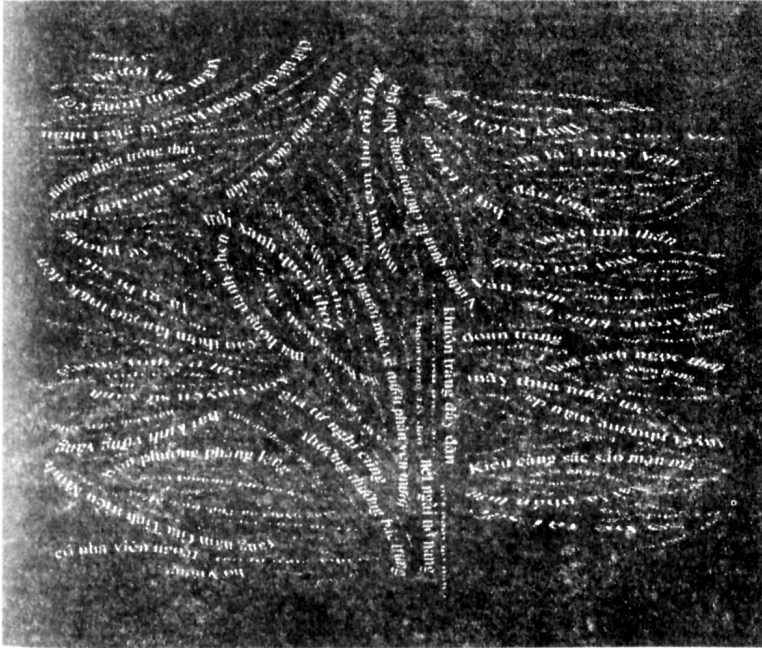
Tôi đã hiểu:
Nến reo hò trên cổ áo quan
Lửa thiêu tro giá trị
Không cơn gió lạ nhắc nhở.

Tôi đã hiểu:
Bi kịch tới khi màn hạ.

Tôi đã đo đạc ghi chép
Biên bản từng ấy năm
Hiền triết kẻ say mê gã điên cuồng
Tôi khờ trái đất thiên niên
Cỏ cao hằng che khuấy đường mòn.

KHẾ IÊM

*Độc Kiều
Qua Tranh Trừu Tượng*



Lời Viết Sau

Nguyễn Du, mà
Mộng Liên
Đường Chủ Nhân
ví như “cố con
mắt trông thấu sáu
cõi, tấm lòng nghĩ
suốt cả nghìn đời”
chắc cũng đã
nhận ra, đọc
chẳng phải là giải
thích định mệnh,
mà là hóa giải
một định mệnh.
Từ Đông qua Tây,
từ cổ điển trở về
hiện đại, là tìm ra
một cách đọc
khác. Tác phẩm
này đọc tác phẩm
nọ, hay tác phẩm
tự đọc chính
mình. Và người
đọc, đọc cái đọc
của cái đọc.

Đường nét bị rí
sét, câu chữ hay
những phận đời
phân tán, lặng
câm, ám tối.
Tranh không phải
tranh, *Kiều* không
phải *Kiều*. Im
lặng, thiền định,
gạn lấy tiếng thì
thầm, nuốt lấy
lời, thắm lấy ý,
thở cả cái hơi thở
của nhịp tắc, làm
tác phẩm sống
dậy. Hay nói
khác, tác phẩm
lên tiếng.

Bài thơ này, *Kiều*
được đọc qua tác
phẩm *Flowering
Apple Trees*, 1912,
của Piet
Mondrian. Nhưng
qua *Kiều*, *Flower-
ing Apple Trees*
chỉ còn lại những
dấu vết lơ mờ, sai
lệch. Và cũng vậy,
qua *Flowering
Apple Trees*, *Kiều*
cũng không còn
thể đọc, hay phát
âm thành tiếng.
Bài thơ, đơn giản
chỉ là sự sắp xếp
giữa những ngôn
ngữ không xứng
hợp, để làm bật
lên một điều, hãy
quay về nguyên
bản.

dòng trắng đầy dòng đen

là

giữa những ô vuông lục bát những hạn hán
đường thi những chia đôi ống vố những

gân cốt tha hương

giữa ám tối và sám

bôi

mặt

chỉ

chừa một con mắt

(phải hay trái) nhuộm

tóc xanh lá cây vàng nâu

(theo đường rẽ ngói) đeo

bông tai cho quái

dị nếu không tôi

đâu phải là

tôi

quái

dị

XIN ĐỪNG LẠI GẦN

hối

cọc cọc cạch cạch khép mở
réo rắt trọ lời

MICHAEL PALMER

Từ Mặt Trời

Những dòng kẻ ngang những từ ngữ này
tạo ra những dòng khác, lại còn dài hơn

bụi rắc xuống như mưa rào
Điều may mắn chúng ta được sinh ra
ngay giữa giao lộ của đường chéo
trong vùng đất được mệnh danh là Cách Cười

và Cách Chết. Phải chăng nhánh gai này viết
câu chuyện của

cuộc đời tôi lên một kim tự tháp
thiết kế cho những kim tự tháp khác tái sinh

những giải ngân hà giờ hiện hữu
những chòm sao, chạm vào tôi, xoa lên những vật thể khác
nhau

trong bóng đêm tối mịt
một năm trong cơn đau thống thiết

nhưng may mắn thay tôi đã chết cứng
và có thể nhìn lại quá khứ qua một tròng kính

tên Thế Giới Như Nó Là
điệu tango đổi thành fuga

sữa đen, tóc vàng
ghềnh đá, nhịp cầu, hồ nước xám

và một nắm mồ giữa không trung
Trời mưa

Trời bùng lửa
Mang một vật gì đó đến chốn nào

Buộc vật này vào một vật khác
Giữ lấy đầu bằng bàn tay phải

như một ngọn đèn
một ánh sáng không thể có trong mùa này

và rồi chúng tôi rời xa những âm thanh này
giơ cao những chiếc mũ Illyrian

thăm những chiếc giường
và rung chuông

X, tên của X
chính là chúng tôi

Một tiếng quát chuẩn bị lên đường trên dòng chảy của tổ ong
Chúng tôi gọi nó là Lệnh Xuất Phát

Mặt Trời

Hãy viết xuống. Chúng tôi đã đốt tất cả làng mạc của họ

Hãy viết xuống. Chúng tôi đã đốt tất cả làng mạc và dân chúng
trong làng

Hãy viết xuống. Chúng tôi đã làm theo phong tục và cách ăn
mặc của họ

Hãy viết xuống. Một chữ có thể giống như một cái giường, một
rổ nước mắt hay chữ X

Trong sách vở nói rằng, Đây là lúc của im lặng, của cười cợt, của bí mật vượt ra khỏi khuôn khổ của tiếng nói

Bây giờ tôi quay sang dùng những tiếng về ngữ và cách chấm câu, khép kín Ông Vòng Tròn bằng một nét ngoặc đơn, xé toạc vãi bột trên tường, tham dự vào, trải qua những ý nghĩ tương tự cùng một lúc, khắc sâu chúng trên một lá sơn trà.

Hãy viết xuống. Chúng tôi đã bắt đầu có hình hài, một phần hiện còn đây một phần đã mất đi, một quá khứ đã xa xăm và một vẫn còn chưa xuất hiện.

Hãy buông tôi ra vì tôi đã chết rồi và đang nằm trong một tiểu thuyết và đã từng là một nhà thơ trữ tình, chắc chắn, đã từng thu hút đám đông đến tận đỉnh. Vì năm xu, tôi sẽ xuất hiện từ cái hộp này. Vì một đồng, tôi sẽ có bản văn cho anh và trả lời ba câu hỏi

Câu thứ nhất. Chúng tôi bước vào khu rừng, đi theo những lối mòn ngoằn ngoèo, và hóa mù

Câu thứ hai. Căn nhà của tôi, theo kiểu Jugendstil (1), nằm gần Darmstadt (2)

Câu thứ ba. Anh ta biết anh sẽ thức tỉnh sau giấc mơ này, bị điều khiển bằng tiếng mẹ đẻ

Câu thứ ba. Anh biết cơ quan hô hấp bị điều khiển bởi Thượng Đế, thế nên anh phải gào lên

Câu thứ ba. Tôi sẽ không đối đáp với bất cứ ai trong những ngày của tuần lễ tận cùng bằng chữ y

Hãy viết xuống. Có hài lòng và có khổ đau, có dấu vết và có ký hiệu. Một chữ có thể mang hình dáng như quả sung hay là con heo, một hình nộm hay một quả trứng nhưng chỉ có thời gian cho gấp gáp và thêm khát, thiết bị và thiết kế, chỉ có thời gian để đi lạc hướng mà không cần chân tay, cơ quan, mặt mũi trong

sự im lặng

chính xác, lỗ đinh ghim khe sáng

Hãy nói. Tôi sinh ra trên một hòn đảo giữa những thân ma. Tôi học ngôn ngữ trên đảo nhưng không nói ở trên đảo này. Tôi đang viết cho anh từ hòn đảo này. Tôi đang viết

cho những vũ công từ hòn đảo này.

Những nhà văn không nhảy múa trên hòn đảo này

Hãy nói. Có một câu nói trong miệng tôi, có một cỗ xe ngựa trong miệng tôi. Có một cái thang. Có một ngọn đèn tỏa ánh sáng lấp đầy khoảng trống và một khoảng trống nuốt chửng ánh sáng.

Từ ngữ cũng vượt khỏi bản thân nó. Đây là bài thơ tên là Điều Lời Nói Muốn Nói

mặc dù tôi không nhớ tên mình

Đây là bài thơ gọi là Lý Thuyết của Hiện Thực, tên nó là Hãy Gọi Như Vậy, và người ta gọi tên nó là Cái Que Gỗ. Nó cứ có-có, không-không. Nó cứ một và một.

Tôi đang viết một quyển sách, không bằng ngôn ngữ mẹ đẻ, về đàn violins và khói, dòng và chấm, tự do phát biểu và trở thành những điều chúng ta nói, những trang giấy thức khuya, nhìn quanh và chèo về phía mặt trời đang lặn

Những trang giấy bị xé toạc khỏi cột sống và thả vào giàn thiêu, để giống với ý tưởng

Những trang giấy không nhận mực in

Những trang giấy chúng ta chưa từng thấy – đầu tiên gọi là Ngõ Hẹp, thế rồi Nửa Mảnh, Cánh Đồng Chai Lọ hay Cánh Đồng Lau Sậy, ngâm từng âm một trong miệng, hoán vị và trao lại

Hãy để tôi nói. Neak Luong chỉ là một vết nhòe. Thứ Ba trong khu rừng gỗ chắc. Tôi là người khách đến thăm, với quyển sổ ghi chép

Cuốn sổ liệt kê Những Từ Mới Của Tôi và Lá Cờ ở trên Màu

Trắng. Không có gì ở bên trong

chỉ có những chữ như A-chống-Chính mình, B, C, L,
và N, Sam, Hans Magnus, T. Sphere, tất cả nói chuyện trong
bóng tối với bàn tay của họ

G cho Gramsci hay là Goebbels, những ngọn đồi xanh,
những thành phố, những thành phố đồi núi, hiện đại và rìa thời
gian

F cho mẫu tự, Z cho A, H ở dưới lùm cây, bóng mát,
đỏ nát yên lặng, W hay M giữa những ngôi sao

Cái gì còn tồn tại. Chim te te. Viên đá khảm. X có lẽ cho X.
Người ta biết đến những làng mạc như những từ ngữ này – ẩm
ướt, không có ánh mặt trời. Bản văn xuất hiện trên những bức
tường.

Nguyễn Tiểu Kiều dịch

Chú thích:

(1) Jugendstil: (hay là art nouveau): một lối tạo hình trong kiến trúc
và mỹ nghệ, còn được gọi là phong cách hiện đại, phát triển mạnh trong
những năm 1890-1910. Được hình thành với dụng ý phản ứng lại phong
trào kỹ nghệ hóa, phong cách nghệ thuật này được đánh dấu bởi những
đường nét gọn sóng, ngoằn ngoèo, thường có hình dáng của cây cỏ, không
cân đối, màu sắc rực rỡ. Khởi xướng là Morris, nó được ứng dụng vào kiến
trúc nhờ Horta và Mackintosh.

(2) Darmstadt: một tỉnh nhỏ ở Hess, Tây Đức, chuyên về kỹ nghệ
hóa học.

Tin Thơ

Nhiều người viết

Nhà báo Lê Đình Điểu qua đời

Nhà báo Lê Đình Điểu sinh năm 1939 tại Ngọc Hà, ngoại thành Hà Nội, nguyên quán làng Thanh Lâm, huyện Thanh Oai, tỉnh Hà Đông. Ông mồ côi mẹ từ năm lên 6 tuổi, sống với thân phụ là cụ Lê Đình Phán (đã qua đời), và được bà kế mẫu Hoàng Thị Nghiêm nuôi dạy như con ruột. Ông học tiểu học tại Hà Đông, học trung học tại trường Ái Mộ, Gia Lâm, và trường Nguyễn Trãi tại Hà Nội, Chu Văn An tại Sài Gòn. Năm 1965 ông tham gia Chương trình Công tác Hè của Thanh niên, Sinh viên, Học sinh với tư cách Phó Tổng Thư ký. Năm 1966 sáng lập Chương trình Phát triển Sinh hoạt Thanh niên Học đường CPS, Huynh trưởng Phong trào Học đường Phục vụ Xã hội, và sáng lập Hội Tương trợ Học sinh Nạn nhân Chiến tranh. Từ năm 1965, ông dạy tại trường Trung học Chu Văn An cho đến khi đổi qua Việt Nam Thông Tấn Xã..

Năm 1967, ông tốt nghiệp khóa báo chí tại Viện Báo chí Quốc tế tại Kuala Lumpur. Ông đã dịch các cuốn sách “Kỹ Thuật Tòa soạn, 1969”, “Kỹ Giả Chuyên Nghiệp, 1974, 1977”.

Năm 1983 ông cùng gia đình qua Pháp, sau đó qua Mỹ năm 1985, làm chủ bút nhật báo Người Việt, đến năm 1988 là Tổng Giám Đốc Công ty Người Việt. Từ năm 1991 ông làm Chủ nhiệm Tạp chí Thế Kỷ 21. Cũng trong thời gian này ông là sáng lập viên Hội Văn học Nghệ thuật Việt Mỹ (VAALA). Năm 1995 ông là sáng lập viên và phụ trách điều khiển chương trình, đài phát thanh VNCR.

Qua tiểu sử, chúng ta thấy ông là người hoạt động tích cực về xã hội, truyền thông báo chí và văn học, vì vậy sự ra đi của ông là một mất mát khá lớn trong sinh hoạt văn nghệ tại quận cam, Nam California, nơi có một cộng đồng đông đảo di dân gốc Việt. Ông là một người giao du rộng, chí tình với bằng hữu, cùng với một thái độ sống hòa nhập với mọi người, ông trở thành một nhân tố tích cực trong suốt thời gian tạo dựng và đặt thành nền móng cho sự phát triển cộng đồng di dân non trẻ của chúng ta. Trong những ngày tháng cuối cùng, khi biết mình không qua khỏi, ông vẫn sống với một tâm tư bình an, giúp đỡ và an ủi những người còn lại có được một niềm tin, tinh thần lạc quan và bao dung trước cuộc sống tha hương. Bạn bè và bằng hữu còn nhớ mãi tới ông, hình ảnh của một con người nhân hậu. Ông mất ngày 24-5-1999 tại Bellflower, California, pháp danh Tỉnh Giác, hưởng thọ 61 tuổi. Khoảng 500 thân hữu từ khắp nơi đổ về đưa tiễn ông, đủ nói lên được sự mến tiếc của mọi người.

Nhạc sĩ Lê Uyên Phương không còn nữa

Một tin đầy xúc động và đột ngột đã làm sững sờ giới văn nghệ hiện đang sống tại Nam California, và khắp nơi trên thế giới nơi có người Việt sinh sống, nhạc sĩ Lê Uyên Phương, tên thật là Lê Văn Lộc, 59 tuổi, pháp danh Quảng Phước, đã qua đời vì bạo bệnh lúc 2 giờ ngày 29-6-1999 tại bệnh viện thuộc Trung tâm Y tế Toàn khoa trường Đại học UCI.

Sinh năm 1941 tại Đà Lạt, nổi tiếng vào cuối thập niên 60' tại Sài Gòn với những tác phẩm “Hãy Ngồi Xuống Đây”, “Vùng Lầy của Chúng Ta”, “Như Loài Thú Xa Nhau”... Cùng với vợ ông, nữ ca sĩ Lê Uyên (Lâm Phi Anh), đã hợp thành cặp song ca với biệt hiệu Lê Uyên Phương, thu hút mạnh mẽ sự ái mộ của mọi giới, đặc biệt là giới trẻ, thế hệ trải qua cuộc chiến ác liệt tại miền Nam. Nhạc của ông là nhạc tình, vừa lãng mạn vừa xót xa, chia sẻ được nỗi đau và tai biến của cả một dân tộc. Nhưng những dòng nhạc độc đáo và tài hoa ấy cũng báo hiệu một cuộc tình khổ đau và tan vỡ của chính ông. Ông sống trọn với số phận mình, đau xót khôn cùng và cũng vì vậy, ông hiểu và cảm thông được với mọi người, bằng cuộc sống vừa hiền hòa vừa lặng lẽ, nhưng không kém mãnh liệt, và rung động, chạm tới đáy sâu của cảm xúc. Con người ấy, tài năng ấy, và với một khoảng đời ngắn ngủi ấy, quả thật đã để lại trong chúng ta, nỗi thương tiếc. Có khoảng 500 nghệ sĩ, thân hữu và học trò cũ, cùng gia đình đã tới chứng kiến lễ hỏa thiêu nhục thể của nhạc sĩ vào trưa ngày 6-7-1999 tại Peek Family, thành phố Westminster, Orange County, California. Vĩnh biệt nhạc sĩ Lê Uyên Phương.

Kịch tác gia Trần Lê Nguyễn đã mất

Trần Lê Nguyễn, tác giả tập kịch nổi tiếng một thời “Bão Thời Đại” đã từ trần sáng ngày 8-7-1999 tại nhà riêng tại Sài Gòn, thọ 76 tuổi. Tang lễ

cử hành vào ngày 11-7-1999 và được hỏa táng tại nghĩa trang Bình Hưng Hòa, Bà Quẹo. Ông bị chứng tai biến mạch máu não và tàn phế từ gần 7 năm nay. Thập niên 50', 60', ông cộng tác với tạp chí Sáng Tạo tại miền Nam, viết nhiều vở kịch giá trị, mang đặc tính của một thời. Sau 1975, ông ở lại, và sống vất vả bằng nhiều nghề trong thành phố đã đổi thay. Người viết bản tin, cách đây hơn 10 năm, khi còn ở Sài Gòn, cũng thỉnh thoảng gặp ông đi xe đạp đôn đôn, loanh quanh trong thành phố. Ông sống buồn thảm với những kỷ niệm còn lại, sưu tập những bức tranh của bạn bè cũ như Thái Tuấn, Duy Thanh, Ngọc Dũng... Đời sống trong chớp mắt, nay ông đã không còn nữa. Vĩnh biệt kịch tác gia Trần Lê Nguyễn.

Lt ghi nhận

Picasso & bánh trôi nước Xuân Hương

Sau Michelangelo, Mozart, Monet, Dali, Cézanne, Warhol... bây giờ tới phiên cái tên Picasso đang bị/được triết để khai thác thương mại. Bị, đối với Pablo và những người tôn thờ nhà danh họa. Được, đối với đám con cháu muốn có tiền xài và những kẻ muốn được hưởng thụ. Mấy năm trước dân Mỹ đã xem được ăn pizza Picasso, được mặc xì líp Picasso. Chẳng bao lâu nữa thiên hạ sẽ co thể lái xế Picasso (Citroen), uống cô nhác Picasso (Hennessy), và đốt thuốc bằng cái bật lửa Picasso (Dupont). Năm ngoái, Bellagio Casino ở Las Vegas đã khai trương một cái quán nhậu lai rai với “bối cảnh” Picasso cho dân đớp hít bạc đồng. Ai ăn bánh trôi nước Xuân Hương hôn...

Nhà văn nữ quyền Mĩ Camille Paglia đi coi hát bóng

Vào đầu tháng Sáu năm nay, viện National Film Theatre ở Luân Đôn đã mời Camille Paglia lập một danh sách phim để trình chiếu ở viện, và Ms Paglia đã lựa chọn được 13 cuốn, phần lớn đen trắng, ngoại trừ Niagara và Butterfield 8. Một người đồng tính tranh đấu cho nữ quyền, nhưng chị Camille đã khen cái vẻ đẹp của dương vật cứng, và đã nghĩ rằng nếu để văn minh trong tay phụ nữ thì nhân loại vẫn còn ở trong chòi tranh. Với chị, các tiểu sao Gwyneth Paltrow, Cameron Diaz... nhạt như nước ốc. Chị thích nhất các vai phụ nữ khêu gợi, đánh đá, chế ngự ở thập niên 50, do các siêu sao Katherine Hepburn, Bette Davis, Rosalind Russell, Elizabeth Taylor và Marilyn Monroe đóng. Còn bọn râu mày? Các tài tử Charlton Heston (The Ten Commandments), Marcello Mastroianni (La Dolce Vita), Cary Grant và James Stewart (The Philadelphia Story với K. Hepburn) đã được chị hâm mộ. Bà chúa/bà chằn của nữ quyền, nổi tiếng khắp sáu châu, khi giới thiệu các phim do mình lựa chọn, đã nói: “Phim ảnh là những kinh nghiệm sống. Với những cá nhân, cá tính huyền thoại chúng đã ung đúc tinh thần, tình cảm, sở thích, cái nhìn của tôi về con người và thế giới từ

thời ấu thơ, khi tôi được xem các phim của Walt Disney, như *Snow White* và *Fantasia*.” Dĩ nhiên không phải nàng Bạch Tuyết đã lôi cuốn cô bé mới ba tuổi lúc ấy, mà là người mẹ ghẻ/nữ hoàng ác độc. Trong trường hợp tương tự, nếu như được xem cuốn phim hoạt đã kể, thì cô bé Phạm Thi Hoài sẽ mê ai nhỉ.

NDT sưu tầm

Tin Úc châu

Nhiếp ảnh gia Hồ Tiết, người làm thơ dưới bút hiệu Bạt Xứ và viết truyện dưới bút hiệu Cheo Reo, vừa đoạt giải nhiếp ảnh quốc tế CCP/LEICA Award vào tháng 5 vừa qua. Trung Tâm Nhiếp Ảnh Hiện Đại (Centre for Contemporary Photography) đã tuyển chọn để triển lãm và trao giải thưởng cho 15 nhiếp ảnh gia trong số hơn 250 nhiếp ảnh gia từ khắp nơi trên thế giới tham dự vào cuộc thi. Trung Tâm Nhiếp Ảnh Hiện Đại nhận định: “Ban giám khảo đánh giá rất cao tất cả những tác phẩm tham dự, và vì điều đó, cuộc tuyển chọn trở nên hết sức khó khăn.” Ngoài Hồ Tiết, những nhiếp ảnh gia đoạt giải khác gồm có: Effy Alexakis, Phillip Andrews, Narelle Autio, Mark Baker, Donna Bailey, Max Creasy, Stephen Dupont, Lisa Fitzgerald, Ashley Gilbertson, Liz Ham, Steven Lojewski, Trent Parke, David Dare Parker và Jack Picone. Cuối năm 1998, University of Sydney đã tổ chức một cuộc triển lãm tác phẩm nhiếp ảnh của Hồ Tiết với đề tài “Wall of Silence”. Toàn bộ tác phẩm trong cuộc triển lãm này đã được University of New South Wales in thành sách dưới nhan đề “Wall of Silence”. Đầu năm 1998, University of Western Sydney đã mua một số tác phẩm của Tiết Hồ để trưng bày tại trung tâm truyền thống của viện đại học. Tiết Hồ tốt nghiệp Bachelor of Arts (Visual Communication) tại viện đại học này vào năm 1997.

Một vở kịch hiện đại nhan đề *Journeys West* sắp được trình diễn tại Powerhouse Youth Theatre, Casula NSW 2170, từ ngày 30 tháng Bảy đến 14 tháng Tám 1999. Thực hiện trên kịch bản của Bruce Keller, với hai đạo diễn Tạ Duy Bình và Michael Malaughlin, cùng thành phần diễn viên trẻ từ 12 đến 25 tuổi, vở kịch được sự tài trợ của Australia Council for the Arts, NSW Ministry for the Arts và Liverpool City Council. Vở kịch này sẽ đưa khán giả vào một hành trình đầy ảo tưởng xuyên thời gian và không gian để chứng kiến và sống lại những ngày đầu tiên của nước Úc sơ khai.

Đạo diễn kiêm kịch tác gia Lê Quý Dương đã cải soạn và đang dàn dựng vở *King Lear* của Shakespiere theo phong cách kết hợp giữa

các vũ đạo của hát bội Việt Nam và sáu khẩu hình thể hiện đại. Thành phần diễn viên gồm toàn các diễn viên chuyên nghiệp Úc cùng các sinh viên kịch nghệ của National Institute for Dramatic Art. Phần âm nhạc sẽ do nhạc sĩ Hoàng Ngọc-Tuấn đảm trách. vở King Lear sẽ công diễn vào cuối năm nay.

Dịch giả Lưu Dân vừa hoàn tất công việc chuyển ngữ tác phẩm *Only the Heart* ra Việt ngữ. Tiểu thuyết Chỉ có trái tim được viết bằng Anh ngữ bởi đạo diễn kiêm kịch tác gia người Việt David Phú An Chiêm và nhà văn người Úc Brian Caswell. Năm 1998, dịch giả Lưu Dân nhận được khoản tài trợ 7.500 Úc kim từ Australia Council for the Arts cho công việc dịch thuật này. Được biết bản Anh ngữ của tiểu thuyết này vừa được chọn vào vòng chung kết của giải thưởng văn học “1999 NSW Premier’s Literary Award.”

Tờ *Poesía hispana semanalmente* (Tuần báo thơ Hispanic) số 10 (15/3/99) có bài viết của Némesis Moreno về Hoàng Ngọc-Tuấn dưới nhan đề “Quédate, hermano!”. Dưới đây là bản dịch:

“HÃY Ở LẠI VỚI CHÚNG TÔI, HỒI NGƯỜI ANH EM!”

Khi người nhạc sĩ Á châu ấy cầm chiếc guitar bước lên sân khấu trong tiếng vỗ tay của khán giả, tôi nhận ngay ra anh là ai. Vâng, tôi vẫn thường gặp anh ở những đêm hoà nhạc và ở những nhà hát kịch tiền phong, những buổi ra mắt tác phẩm mới, và những buổi đọc thơ quanh Sydney. Và cũng thế, anh đến với chúng ta trong đêm thứ Bảy 13 tháng 3: đêm khai mạc *Tuần Lễ Thơ César Vallejo và Luis Palés Matos*.

Tuan Hoang vẫn luôn luôn có mặt ở những sinh hoạt thơ Tây Ban Nha và Mỹ La Tinh ở Sydney trong nhiều năm qua. Năm 1997 anh đọc thơ và độc tấu guitar tại đêm thơ *Andalusia - The Arab Poets of Al-Andaluz and Federico Lorca*, rồi tại *La Fiesta de las Palabras* ở Liverpool. Tháng Bảy năm ngoái, anh đã đến Câu lạc bộ Thơ Hispanic ở Casula để hát bài thơ *Juventud* của Pablo Neruda do anh phổ nhạc nhân lễ tưởng niệm ngày sinh của Neruda. Và cũng tại nơi đó, vào tháng Sáu, anh đã thuyết trình về nghệ thuật Cante Jondo và đệm cho Maria Gabriela Salinas hát những bài thơ trong *Poema del Cante Jondo* của F.G. Lorca. Bộ ria mép của anh và những *falsetas* kiểu Nino Ricardo trong tiếng đàn của anh đã làm nhiều người tưởng anh là dân Hispanic. Ôi không, anh là dân “asiático” (Á châu), là “boat people”, như người ta vẫn nói thế. Mà thực thế, những kẻ dám vượt biển trên những chiếc ghe mong manh có thể làm được những chuyện bất ngờ lắm chứ, sao không?

Đêm nay Tuan Hoang đánh guitar cho Sabina Ballagas ứng khẩu hát bài thơ *Masa* (Đám đông) của César Vallejo. Tiếng hát Ballagas vừa dữ dội vừa tối ám. Nơi nào tối ám, nơi đó có *duende* (linh hồn). Lorca đã nói như thế. Và cái tối ám của tiếng guitar run rẩy ôm lấy cái tối ám của tiếng hát:

Cuối trận đánh,
và người lính chết, một người đến bên cạnh chàng,
và nói: “Đừng chết; tôi yêu mến anh biết chừng nào!”
Nhưng xác chết, than ôi! vẫn chết.

Hai người đến với anh và lập lại:
“Đừng bỏ chúng tôi! Can đảm lên! Trở lại với cuộc đời!”
Nhưng xác chết, than ôi! vẫn chết.

Hai mươi, một trăm, một ngàn, năm trăm ngàn người đến,
kêu gào: “Tình yêu chất ngất, không sức mạnh nào
kháng cự nổi cái chết!”
Nhưng xác chết, than ôi! vẫn chết.

Nhiều triệu người đến vây quanh chàng,
đồng thanh rằng: “Hãy ở lại với chúng tôi, hỡi
người anh em!”
Nhưng xác chết, than ôi! vẫn chết.

Thế rồi, tất cả con người trên trái đất
tụ lại quanh chàng; người chết buồn bã nhìn thấy họ,
lòng rung niềm cảm động;
chàng chậm rãi ngồi dậy,
ôm lấy người đầu tiên; và bắt đầu cất bước. . .

Cuối bài hát, trong tiếng ngân dài của Ballagas, Hoang đánh *rasguédo* và *tambora* dồn dập đến độ người nghe thấy lửa trong lòng và nước mắt chực tràn lên khoé mi. Tất cả khán giả, những nhà thơ và người yêu thơ gào lên: “Olé! Olé!...” Quả là một khởi đầu cảm động cho *Tuần Lễ Thơ César Vallejo và Luis Palés Matos*.

Điều làm người Hispanic chúng ta cảm động hẳn nhiên là tiếng guitar, một thứ âm thanh đã nằm sẵn trong mỗi người chúng ta. Nhưng cảm động hơn hết là tiếng guitar ấy đến từ những ngón tay của một người sinh ra từ lục địa khác, những ngón tay đã vượt qua biển cả để tiếp tục đem lửa vào máu, đem máu vào nhạc, đem nhạc vào thơ, và đem thơ - thơ Hispanic - vào thế giới. Hoang còn là một nhà thơ và dịch giả, anh đã dịch nhiều thơ Mỹ La Tinh ra Việt ngữ. Như thế, tiếng thơ chúng ta, nhờ những con người như Hoang đã “vượt biển” sang Á châu. Chúng ta hãy cảm ơn những con người đầy tài năng như thế.

Tuần Lễ Thơ César Vallejo và Luis Palés Matos sẽ kết thúc vào đêm Chủ Nhật 21 tháng 3.

Cuối tháng 5 vừa rồi, nhà thơ Nguyễn Quang Thiều (hiện ở Hà Nội) được ông Alexander Downer, bộ trưởng ngoại giao Úc Đại Lợi, mời sang thăm viếng và tiếp xúc với các cơ quan văn hoá và nghệ thuật ở một số tiểu bang lớn tại Úc Đại Lợi. Chuyến đi này được thực hiện qua chương trình Cultural Award Scheme, như một giải thưởng đối với những người có công đầu tiên trong việc truyền bá văn hoá và nghệ thuật Úc Đại Lợi tại các nước Á Châu. Nhà thơ Nguyễn Quang Thiều nhận được vinh dự này vì ông là người Việt đầu tiên có công dịch và giới thiệu nhiều thơ và truyện ngắn Úc Đại Lợi tại Việt Nam. Được biết Nguyễn Quang Thiều đã đến Úc Đại Lợi lần đầu tiên vào năm 1992 để tham dự một hội nghị thơ quốc tế. Lần này, nhà thơ Nguyễn Quang Thiều đã thăm viếng Brisbane, rồi sau đó Sydney, và cuối cùng là Melbourne. Trong cuộc họp ngày 2 tháng 6 tại Australia Council for the Arts (Hội Đồng Nghệ Thuật Úc Đại Lợi) ở Sydney, đại diện của Australia Council for the Arts đã chấp thuận sơ khởi đề nghị của nhà thơ Nguyễn Quang Thiều về việc thành lập một “Tủ Sách Văn Học Hiện Đại Úc Đại Lợi” bằng Việt ngữ tại Việt Nam. Australia Council for the Arts sẽ tài trợ để xúc tiến việc tuyển chọn và dịch thuật những tác phẩm tiêu biểu sang Việt ngữ và ấn hành tại Việt Nam. Nhà thơ Nguyễn Quang Thiều nhận trách nhiệm liên lạc và tổ chức một ban dịch thuật ở Việt Nam. Nhà lý luận văn học Hoàng Ngọc-Tuấn được chỉ định giữ vai trò tuyển chọn tác phẩm và tổ chức một ban biên tập tại Úc Đại Lợi nhằm hỗ trợ và nhuận sắc các công trình dịch thuật. Một cơ sở ấn loát và phát hành tại Việt Nam sẽ được tài trợ sau đó. Hy vọng dự án này sẽ gặt hái được nhiều thành công và giới thiệu dòng văn học hiện đại Úc Đại Lợi đến với độc giả và giới nghiên cứu văn học ở Việt Nam.

Trước khi rời Sydney, nhà thơ Nguyễn Quang Thiều đã đến dự liên hoan lại Sydney Writer’s Centre và đọc một số bài thơ của ông trong tập *The Women Carry River Water* (Những người đàn bà gánh nước sông) bản Anh ngữ do Martha Collins dịch và University of Massachusetts Press xuất bản năm 1997. Cũng tại nơi này và trên đài phát thanh quốc gia ABC, năm 1992, Nguyễn Quang Thiều đã đọc một số bài trong bản thảo tập thơ *Sự Mất Ngủ của Lừa*. Được biết tập thơ mới nhất sắp phát hành của Nguyễn Quang Thiều là *Bài Ca Những Con Chim Đêm*; nhiều bài trong tập này đã được ông diễn đọc và bàn bạc trong hai đêm sinh hoạt thơ (3 và 4 tháng 6/1999) với giới sáng tác và thưởng thức thơ người Việt tại Sydney.

Chỉnh lý và trao đổi ý kiến:

Tạp Chí THƠ số 15 (mùa Xuân 1999) có một số sơ sót xảy ra trong bản in bài luận văn của Hoàng Ngọc-Tuấn (trang 137-161).

1. Nhan đề thay vì “Thơ Jazz: Tiết Tấu, Âm Thanh và Không Khí Da Đen”, xin đọc là “Thơ Jazz: Tiết Tấu, Âm Thanh và Phong Khí Da Đen.

2. Ở trang 150: Câu thơ “*Nhạc blues hoài hương, Lawd à*” xin đọc là “*Nhạc blues hoài hương, Trời à.*”

Đối với bài thơ này (“Homesick Blues” của Langston Hughes), nhà thơ Nguyễn Hoàng Nam có gửi đến tôi một bản dịch rất thú vị. Xin được gửi đến bạn đọc

Cơn buồn rầu nhớ nhà, Chúa ơi,
Thiệt là chịu không thấu
Cơn buồn rầu nhớ nhà
Thiệt là chịu không thấu
Để khỏi phát khóc lên
Tôi đành mở miệng bật cười

Nhà thơ Nguyễn Hoàng Nam có ý kiến về chữ “blues” trong bài thơ này như sau:

“Blues” ngoài nghĩa là nhạc blues còn có 2 nghĩa thường được hiểu theo context là: 1) nỗi buồn nhất thời gì đó; 2) căn bệnh buồn trầm kha trong số phận da đen bị gọi lên trong lúc trải qua 1). Thành ra chữ “blues” trong bài thơ được hiểu như câu hát “I got the blues”, không thể dịch theo nghĩa “Tôi có nhạc blues” được.

Tôi xin có ý kiến rằng chữ “blues” khác với chữ “the blues”. Căn cứ theo *The World Book Dictionary* (Chicago: World Book, Inc., 1986):

blues (n.pl.): 1. a slow, melancholy song with jazz rhythm. It is usually in a major key but with the third and the seventh (the blue notes) flatted optionally. Blues originated among American Negroes. 2. any composition arranged or performed in this fashion.

the blues (informal): low spirits; melancholy: *A rainy day always gives me the blues.* [American English; short for *blue devils*]

blue devils: 1. low spirits; the blues. 2a. delirium tremens. 2b. horrible things imagined during delirium tremens.

Như thế, “homesick blues” khác với “the blues of homesickness”.
 Chân thành cảm ơn bạn đọc và nhà thơ Nguyễn Hoàng Nam.
 (Hoàng Ngọc-Tuấn)

Góp Ý

Qua email, chúng tôi nhận được thư của một thân hữu từ Pháp, góp ý về bài thơ “Màu Tím Hoa Sim” của nhà thơ Hữu Loan như sau:

Tạp chí Thơ số 13, mùa Thu 1998 có đăng bài thơ “Màu Tím Hoa Sim” của Hữu Loan. Xuất xứ của bài thơ ấy có phải là NXB Hội Nhà Văn 1990, như đã in trong TCT không? Chúng tôi hơi phân vân khi đối chiếu với bài thơ in trong tập “100 Bài thơ Tình Chọn Lọc” do Mã Giang Lân-Đình Thái Hương giới thiệu và tuyển chọn và do NXB Giáo dục Hà Nội phát hành năm 1993 thì có nhiều sự khác biệt lắm. Trong trí nhớ của tôi thì bài thơ kết thúc bằng 2 câu lục bát:

Áo anh sứt chỉ đường tà
 Vợ anh đã mất, mẹ già chưa khâu...

như in trong tập “100 Bài thơ Tình Chọn Lọc.”

Vậy thì bài thơ đăng trên TCT có phải là của Hữu Loan không? Những phần thêm vào sau 2 câu lục bát, Hữu Loan cho vào khi nào? Nếu là của Hữu Loan, theo tôi, nhà thơ Hữu Loan là một chứng nhân của lịch sử văn học VN, câu hỏi đặt ra là: Tại sao phải chờ gần 50 năm (1949-1998) chúng ta mới đọc được toàn vẹn bài thơ MTHS của Hữu Loan?

Bài thơ “Màu Tím Hoa Sim” đăng trên TC Thơ theo đúng bản viết tay của nhà thơ, và chúng tôi nhận được qua một thân hữu bên Pháp (có bút tích của nhà thơ ở phần cuối). Khi đăng, chúng tôi không có những bản cũ để so lại, nên nghĩ rằng, nếu có khác biệt là do chính tác giả sửa lại hay thêm vào. Xin cảm ơn sự góp ý của anh.



và bạn đọc

Thẻ lệ gửi bài

Bài đã gửi cho THƠ xin đừng gửi cho báo khác. Bài không đăng không trả lại bản thảo. Bài chọn đăng không nhất thiết phản ảnh quan điểm của tờ báo. Gửi bài cho THƠ, nếu sau hai kỳ báo không thấy đăng xin tùy nghi.

Nếu đánh máy trong đĩa, xin dùng IBM\PC dưới dạng VNI và kèm theo bản in.

Trong thời gian qua chúng tôi đôi khi gặp trở ngại đối với bài vở quý anh chị gửi bằng e-mail. Để giải quyết vấn đề này, chúng tôi xin quý anh chị lưu ý các chi tiết sau:

1. Khi gửi bài qua dạng attachment của e-mail, xin vui lòng viết đôi dòng trong email đó cho chúng tôi biết quý anh chị đã sử dụng word processor gì (chẳng hạn Microsoft word, Word perfect, v.v) và sử dụng font tiếng Việt loại nào (chẳng hạn VNI, VPS, hay VISCII v.v).

2. Hiện font VNI và Microsoft Word 6 là dễ dàng nhất cho chúng tôi, nhất là đối với những bài thơ có cách sắp xếp (format) đặc biệt về xuống dòng, khoảng cách thụt đầu hàng, và các cỡ font khác nhau. Nếu quý anh chị không có Microsoft Word, có thể sử dụng Wordpad có sẵn trong Windows 95, hay Write có sẵn trong Windows 3.1 và Windows 3.11. Quý anh chị nào sử dụng Microsoft Word 97 xin vui lòng save bài viết ở dạng Microsoft Word 6.

Tất cả bài vở xin vui lòng gửi về địa chỉ e-mail mới của chúng tôi là tapchitho@aol.com. Tuy nhiên, vì AOL không nhận nhiều file một lúc nên xin tách ra từng file một và gửi riêng. Nếu không file sẽ bị zip lại và không mở được.

Địa chỉ email tapchitho@hotmail.com chỉ là để phòng hờ. Tôi ít vào hotmail nên đôi khi không biết có gì ở đó. (Địa chỉ này trước kia là để giải mã các attachment loại MIME mà AOL đã zip lại).

Danh sách dài hạn

Phan Thương, Ba Nguyên, Lê Thái Lâm, Vịnh Bùi, Nguyễn Lập Đông, Minh Toán, Công Duyên Hằng.

Thông báo

Xin quý bạn đọc vui lòng tái hạn ngay khi hết hạn. Chúng tôi sẽ không gửi báo nếu không nhận được thư tiếp tục mua báo của quý vị. Nhân đây, chúng tôi cũng xin thông báo tới những **thân hữu đã cộng tác** với Thơ, xin quý vị tiếp tay với chúng tôi bằng cách mua dài hạn. Vì khả năng hạn chế, chúng tôi sẽ **không thể gửi báo biểu tới quý vị** như trước. Đối với những vị có cảm tình với Thơ, nếu có thể, xin làm đại diện cho Thơ. Nếu mỗi vị giúp chúng tôi bán mỗi kỳ từ 5 đến 10 số, đều đặn như vậy thì chúng tôi đỡ phải lo nhiều đến vấn đề tài chánh và có thời gian để làm tờ báo được càng ngày càng phong phú hơn về bài vở. Mọi tiết xin liên lạc về tòa soạn.

Đính chính

Trong **TC Thơ số 14**, mùa Đông 1998:

Trong bài “Ý Thức, Ngôn Ngữ và Bản Thể” của **Nguyễn Quỳnh**, trang 5 và trang 7:

1. Chuyên Luận Of Grammatology (Văn Phạm Luận) (1967) bàn tới... thay vì Bàn tới và xuống dòng.

2. Hai chuyên luận “Différance” và “Ousia and Grammè” trong Margins... thay vì Trong Margins... và xuống dòng.

Trong **TC Thơ số 15**, mùa Xuân 1999, có một vài sai sót sau đây:

Hình bìa của họa sĩ **Lê Tài Điển**.

Trang 131, tựa đề: “Thơ Jazz: Tiết Tấu, Âm Thanh và *Không khí* Da Đen” xin đọc là : “Thơ Jazz: Tiết Tấu, Âm Thanh và *Phong Khí* Da Đen”.

Trang 107, bài thơ “Phong Lan” của **Uyên Nguyên**, gồm có những tiểu tựa nhỏ như sau:

1. huyền thoại.
2. hoang dã.
3. phong trần.

Những tiểu tựa, vì lý do kỹ thuật, thay vì in chữ **đậm** (bold), lại in bằng chữ thường (normal).

Trang 175, bài “Alfred Kazin: Kẻ Thù Tốt” của hai tác giả Vivian Gornick và James Atlas, do anh **Lê Thứ** dịch.

Chúng tôi xin thành thật cáo lỗi cùng tác giả, dịch giả và bạn đọc.

Sách báo nhận được

Sinh Nhật Cây Xương Rồng, nxb Văn hóa Dân Tộc, 1997, **Tháp Nắng**, nxb Thanh Niên 1996, thơ Inrasara. Nhà thơ Inrasara thuộc dân tộc Chăm, có tên Việt là Phú Trạm, là một nhà nghiên cứu văn hóa dân tộc Chăm, vừa là một nhà thơ. Ông hiện sống tại Việt Nam.

Cửa Sổ, nxb Hội Nhà Văn, 1999, **Mảnh Vỡ**, nxb Hội Nhà Văn, 1998, thơ Nguyễn Văn Thọ. Nguyễn Văn Thọ là một nhà thơ hiện sống tại Đức quốc. Sinh năm 1948, làm thơ rất trẻ, từng trực tiếp chiến đấu trong thời chiến tranh, giải ngũ, sau đó đi lao động hợp tác tại CHDC Đức vào năm 1988.

Gom Lại Những Dòng Trăng, tuyển tập thơ do VHNT Liên Mạng ấn hành, 1999. Văn Học Nghệ Thuật liên mạng là một tờ báo trên internet. Đây là những bài thơ đã được đăng trên VHNT liên mạng từ năm 1998-1999. Tuyển tập gồm 62 tác giả, 150 trang, không đề giá. Được biết Văn Học Nghệ Thuật liên mạng do nhà thơ Phạm Chi Lan và các thân hữu chủ trương. Muốn có sách, xin liên lạc về địa chỉ:

Văn Học Nghệ Thuật E-Magazine

c/o Phạm Chi Lan, P.O.Box 452512, Garland, Texas 75045-2512 USA

Con Gái Người Gác Đèn Biển, tập truyện Nguyên Nhi, Văn Học Nghệ Thuật liên mạng xuất bản, gồm 21 truyện ngắn, 240 trang, giá 15 Mỹ kim.

Đạo Khúc, thơ Nguyễn Quang Tấn, Văn Học Nghệ Thuật liên mạng xuất bản, biên tập Phạm Chi Lan, phụ tá biên tập Phạm Anh Việt, Lillian Nguyễn, bìa Chinh, phụ bản Đình Cường, Chinh, nhạc Nguyễn Quang Tấn, 85 trang, không đề giá. Nguyễn Quang Tấn là một nhà thơ hiện ở Việt Nam. Những bài thơ được tuyển thành sách do nhà thơ Thận Nhiên mang qua và được nhà thơ Phạm Chi Lan đứng ra chủ trương in ấn.

Mê Ca, thơ Phạm Kỳ Đăng, nxb Hội Nhà Văn, 130 trang, bìa 4 màu, gồm 2 phần: Nguyễn Hồn Thi Nhân và Mê Ca. Phạm Kỳ Đăng tên thật là Phạm Quốc Bảo, sinh năm 1959, học phổ thông ở Nam Định. 1977-1983 lưu học tại CHDC Đức, tốt nghiệp ngành lưu trữ văn thư của trường Tổng hợp Humbolt, học vẽ, làm phiên dịch tại Berlin.

Thơ và Truyện Ngắn của Lưu Quang Vũ, nxb Hội Nhà Văn, 470 trang, gồm thơ và 11 truyện ngắn của một tác giả từng nổi tiếng về kịch, như vở “Hồn Trương Ba Da Hàng Thịt”.

Huệ Tím, Herman Hesse, do Thái Kim Lan tuyển dịch, do nxb Đà Nẵng 1999, gồm 4 truyện ngắn, 280 trang, có phần nguyên văn Đức ngữ, trong tủ sách song ngữ Đức Việt.

Triển Lãm Đinh Cường ở Café Montmartre, tại Virginia từ 17 tháng 4 đến ngày 21 tháng 5-1999, gồm 54 họa phẩm. Họa sĩ Đinh Cường sinh năm 1939 tại Thủ Dầu Một, Việt Nam. Sống tại Huế, Đà Lạt, Sài Gòn cho tới năm 1989. Hiện cư ngụ tại Virginia. Viết về tranh Đinh Cường, Thái Bá Vân cho rằng: “Những bàn tay, những mặt người, những cuộc sống im lặng (mà người ta vẫn gọi là tĩnh vật) của Đinh Cường nói nhiều hơn cái thân thể vật chất hội họa của nó. Nó hướng về một chân trời nào đấy, ở xa, ở xa. Không cần biết là vui hay buồn. Chỉ biết nó nằm ngoài sự thật. Mà đúng vậy. Nghệ thuật không bao giờ là sự thật. “

Quý vị Mạnh Thường Quân

Để tạp chí Thơ có thể tiếp tục có mặt trong tình trạng nghịch lý hiện nay: in ấn và gửi đi khắp nơi, nhưng có rất ít hồi âm về tài chánh, chúng tôi kêu gọi lòng hảo tâm của quý vị Mạnh Thường Quân. Thiện ý của quý vị sẽ là động lực mạnh mẽ giúp chúng tôi duy trì tờ báo. Trong số này, chúng tôi xin gửi lời cảm tạ đến quý vị sau đây đã ủng hộ chúng tôi:

Một văn hữu dấu tên	100.00
Sương Mai	30.00
Phi Hoàng Trần	100.00
Một thân hữu không ghi tên	100.00
Một nhà thơ ẩn danh	200.00
Lê Quỳnh Mai	50.00