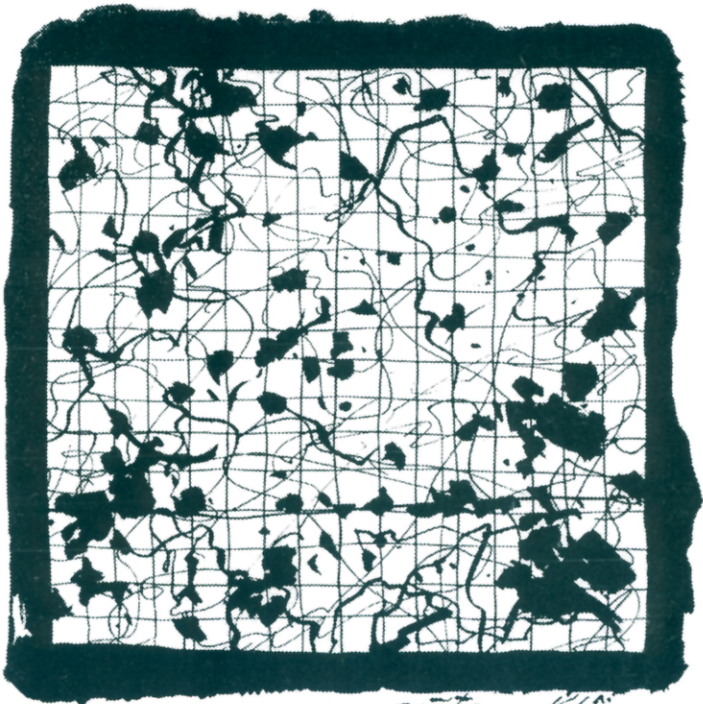


TẠ P CH Í

Thơ

S Ồ M ù A Đ Ô N G 1 9 9 9



nguyễn khải

T A P C H Í

tho

S Ố M Ò A Đ Ũ Ũ G 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
Khiêm Lê Trung Ngô Khánh Lãng Sương Mai Nhân
Nguyên Nguyễn Thị Ngọc Nhung Thận Nhiên Thường Quán
Vũ Huy Quang Trương Vũ Huệ Thu Trịnh Y Thư Nguyễn
Đăng Thường Quỳnh Thi Đặng Tiến Lê Giang Trần
Hoàng Ngọc-Tuấn Ngô Thị Hải Vân Hạ Thảo Yên Ngu Yên

thư từ, bài vở

Khế Iêm

liên lạc trực tiếp

Nguyễn Huy Quỳnh
(714) 530 - 6597

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

MỤC LỤC

Tiểu Luận

3	Thư tòa soạn	
4	<i>Thơ Ân Độ cuối Thế Kỷ</i>	Hoàng Ngọc-Tuấn
43	<i>Thơ Ngôn Ngữ và Hậu Ngôn Ngữ</i>	Mark Wallace
71	<i>Thế Thơ Cổ Điển Trung Quốc</i>	Nguyễn Tôn Nhan
99	<i>Thơ Mới Ba Lan</i>	Hoàng Ngọc Biên
131	<i>Từ Lãng Mạn đến Siêu Thực</i>	Thụy Khuê
157	<i>Thơ Tự Do, Một Tiếng Gọi Khác</i>	Khế Iêm
195	<i>Phân Tâm Học</i>	Terry Eagleton -- Nguyễn Thị Ngọc Nhung

Thơ

21	<i>Thơ chữ Hán</i>	Nguyễn Tôn Nhan
22	<i>Ngã Tư</i>	Trần Lê Nguyễn
23	<i>Mưa</i>	Trần Dần
26	<i>Ngày Không Có Tiếng Chim</i>	Quỳnh Thi
32	<i>Đống Chữ</i>	Đỗ Quyền
39	<i>Xóm Cụt</i>	Trần Vàng Sao
41	<i>Tính Buồn Đình Linh</i>	Văn Cẩm Hải
42	<i>Phụ bản</i>	Thái Tuấn
52	<i>Thằng Âm Tính</i>	Đình Linh
55	<i>Dưới Độ Âm</i>	Chân Phương
59	<i>Con Đường Cái Quan Revisited</i>	Đỗ Kh.
60	<i>Mộ Bia</i>	Philippe Soupault -- Nguyễn Đăng Thường
64	<i>Khoảng, Hai Ngàn Lẻ</i>	Lưu Hy Lạc
67	<i>Mẹ, năm 80</i>	Đoàn Minh Hải
69	<i>Mùa Em</i>	Đài Sử
70	<i>Phụ bản</i>	Nguyễn Đăng Thường
82	<i>Trong Cảnh Tường Trước Mặt</i>	Hạ Thảo Yên
83	<i>Thương Cảm</i>	Hải Vân
84	<i>Giá Mà</i>	Sương Mai
86	<i>Trông Về</i>	Huệ Thu
87	<i>Trưa Buồn</i>	Thảo Chi
89	<i>Bọt Bèo</i>	Hoàng Xuân Sơn
90	<i>Mộng Tường</i>	Bạch Cúc
91	<i>Cái Lãng Đãng Thơ</i>	Biểu Ý
92	<i>Thân Thế</i>	Đức Phổ
93	<i>Quà Tặng</i>	Đặng Tấn Tới

94	<i>Buông Xả</i>	Huy Tưởng
97	<i>Thị Lộ</i>	Hồ Minh Dũng
98	<i>Phụ bản</i>	Ngọc Dũng
102	<i>Thơ Ba Lan</i>	Nhiều tác giả
110	<i>Phụ bản</i>	Duy Thanh
111	<i>Một Đời Tuyết Trắng</i>	N.P
113	<i>Khi Mây Bỏ Đi xa</i>	Trang Châu
115	<i>Sáng Lòng</i>	Nguyễn Thị Hoàng Bắc
116	<i>Điên</i>	Lê Hữu Minh Toán
117	<i>Đêm Như Ngân</i>	Lê Thị Mỹ Dạ
118	<i>Hạnh Phúc Tôi</i>	Lê Quỳnh Mai
119	<i>Chim Sợ Cây Cong</i>	Nguyễn Dũng
121	<i>Khát Trăng</i>	Nguyễn Văn Cường
122	<i>Trơng Vũ Trụ Em Cho</i>	Nguyễn Tư Phương
123	<i>Ở Với Mai Thảo</i>	Lê Giang Trần
125	<i>Hồn Kinh</i>	Hồ Đắc Duy
128	<i>Cộng \$</i>	Nguyễn Hoàng Nam
130	<i>Phụ bản</i>	Đình Cường
139	<i>Hè Lối Hẹn</i>	Phan Huyền Thư
142	<i>Căn Phòng 2.2</i>	Lê Thị Thắm Vân
144	<i>Đêm</i>	Lê Thánh Thư
146	<i>Đoán Thi</i>	Inrasara
147	<i>Mũi Tên Bóng Tối</i>	Mai Văn Phấn
149	<i>Trước Chiếc Quan Tài</i>	Thế Dũng
150	<i>Nói Cùng Em</i>	Nguyễn Hoài Phương
151	<i>Khi Em Đến</i>	Nguyễn Tiến Đức
152	<i>Cõi Nhân Sinh</i>	Phạm Mạnh Hiên
154	<i>Phòng Trà Đêm</i>	Nguyễn Thị Minh Thái
156	<i>Phụ bản</i>	Rimbaud
173	<i>Câu Chữ</i>	Khế Iêm
176	<i>Giấc Mơ</i>	Nguyễn Đạt
179	<i>Thơ Không Cần Đặt Tựa</i>	Thận Nhiên
180	<i>Telephone</i>	Chinh Lê
181	<i>Đi Tàu Đêm</i>	Ly Hoàng Ly
182	<i>Ác Mộng</i>	Nguyễn Đỗ
183	<i>Năm Tôi 23 Tuổi</i>	Nhật lệ
185	<i>Tôi Đi Trên Đường Trái Nhựa</i>	Tùng Linh
187	<i>Trong Túi Vải Căng Phồng</i>	Trần Tiến Dũng
190	<i>Mẫu Hệ</i>	Nguyễn Quyến
194	<i>Phụ bản</i>	Nguyễn Đại Giang
236	Tin Thơ -- Thơ và bạn đọc	
	<i>Bìa</i>	Nguyễn Trọng Khôi

“Giã từ thế kỷ”, dù chỉ là ý niệm xê dịch của thời gian, nhưng với thơ, cũng là lúc để chúng ta cùng ý thức một điều, phải mở rộng tầm nhìn tới các nền văn hóa khác, tiếp thu ảnh hưởng và kịp bước với những bước đi của thời đại. Nhưng chúng ta sẽ không thể làm gì được nếu không có một diễn đàn, để cùng nhau chia sẻ, học hỏi và thảo luận những vấn đề của thơ, và cái khoảng năm năm của TC Thơ mới chỉ là một tíc tắc trong vòng quay đồng hồ. Như vậy, thực tế vẫn là làm sao duy trì được tờ báo này. Đây chẳng phải còn là trách nhiệm của một hay vài người, mà là của tất cả chúng ta, cả ở trong lẫn ngoài nước. Trong tinh thần đó, chúng tôi gửi lời cảm ơn những thân hữu đã bảo trợ và xin tiếp tục bảo trợ vì đây là tờ báo thật sự đang gặp rất nhiều khó khăn, về mọi mặt. Tờ báo sống được, là công sức của mọi người, và chẳng phải của riêng một cá nhân nào.

THƠ

Thơ Ấn Độ cuối thế kỷ 20: thế hệ thi sĩ mới và vai trò của nhà phê bình

Hoàng Ngọc-Tuấn

1.

Trong một luận văn viết năm 1994, nhà phê bình Sudeep Sen nhận định: “Thơ Ấn Độ trong những năm 1990 đã đạt đến những tầm cao chưa từng có trước đây.”¹ Câu nói này hẳn sẽ làm nhiều người Việt Nam ngạc nhiên và tự hỏi: “Liệu thơ Ấn Độ trong thập niên này thực sự có những tầm cao vượt qua những tên tuổi như Rabindranath Tagore hay Aurobindo Ghose chăng? Ông căn cứ vào đâu mà dám phán quyết như vậy?”

Đọc luận văn của Sudeep Sen, chúng ta sẽ thấy rõ căn cứ của ông. Ông khám phá những đỉnh cao mới của thơ Ấn Độ trong tác phẩm của mười ba nhà thơ đương thời của Ấn Độ. Theo ông, mười ba nhà thơ này đã bắt đầu và sẽ nhất định tiếp tục thực sự đem thơ Ấn Độ vào thế giới không phải qua tư cách một vài cá nhân kiệt xuất mà qua tư cách của cả

một thế hệ thi sĩ có những khả năng mà những nhà thơ lớp trước chưa từng có: khả năng làm mới cả diện mạo thơ Ấn Độ đương thời và khẳng định diện mạo này trước thế giới.

Tìm hiểu tiểu sử của mười ba nhà thơ này, chúng ta lại càng giật mình khi thấy rằng tất cả họ đều là những nhà thơ thuộc thế hệ trẻ nhất của văn chương Ấn Độ hiện nay: người cao tuổi nhất sinh năm 1951, người trẻ tuổi nhất sinh năm 1969. Nghĩa là vào năm 1994 họ là những người chỉ từ 25 đến 43 tuổi. Trong số đó, chỉ có ba người ở lứa tuổi 40, bảy người ở lứa tuổi 30, và 3 người ở lứa tuổi 20.

Tuy nhiên, nhận định của Sudeep Sen có lẽ không phải là một nhận định ngông cuồng. Ông là một phê bình gia tầm cỡ quốc tế, thường xuyên viết cho những tập san văn chương hàng đầu của thế giới, là chủ bút của những tuyển tập văn chương Ấn Độ quan trọng xuất bản ở New Delhi và London, và cũng là nhà thơ Ấn Độ đầu tiên được bổ nhiệm giữ vai trò “international poet-in-residence” tại Scottish Poetry Library ở Edinburgh. Riêng luận văn này là một trong số bài được tập san lừng danh *World Literature Today* (đặt cơ sở tại Đại Học Oklahoma) tuyển chọn để thực hiện số đặc biệt về văn chương Ấn Độ ở thập niên thứ năm sau ngày Ấn Độ độc lập.

Để hiểu rõ nhận định táo bạo của Sudeep Sen, có lẽ chúng ta nên lướt qua những bước phát triển của thơ Ấn Độ từ đầu thế kỷ đến nay.

2.

Trong khoảng nửa đầu thế kỷ này, văn chương của Ấn Độ đã trải qua những đổi thay liên tục trong xu hướng mỹ học. Những xu hướng này vừa phong phú về sắc thái vừa xảy ra gần như song song và tác động đến nhau đã tạo nền tảng cho những thái độ mỹ học mang tính đa phương trong văn chương của nửa sau thế kỷ.

Trước hết, cao trào dân tộc chủ nghĩa được đẩy lên. Cao trào này thực ra đã bắt nguồn từ thế kỷ 19 trong ý thức phản kháng chế độ cai trị của thực dân Anh quốc, kêu gọi khôi phục giá trị văn hoá cổ truyền, ca ngợi đất mẹ và những trang sử oanh liệt của quá khứ. Từ những ngày đầu của thế kỷ, trên nền thơ Ấn Độ ào ạt xuất hiện hàng chục ngàn bài thơ bình dân mang nặng tính dân tộc chủ nghĩa. Bên cạnh đó cũng xuất hiện một số tác phẩm có giá trị văn học viết bằng tiếng Hindi như thơ của Shridhar Pathak, Maithilisharan Gupta và Makhanlal Chaturvedi, bằng tiếng Bengali như thơ của Rabindranath Tagore, và ngay cả bằng tiếng Anh như thơ của Aurobindo Ghose.

Nhà phê bình Vinay Dharwadker nhận định rằng trong thời kỳ này

văn học dân tộc chủ nghĩa là một nhu cầu chính trị nên thơ đi rất sát với quần chúng và nhắm vào tác động ý thức xã hội hơn là tác động thẩm mỹ. Chính vì thế, ngoại trừ những tác phẩm thật xuất sắc của Rabindranath Tagore và Aurobindo Ghose vẫn còn được độc giả Ấn Độ hôm nay lưu ý đến vì nghệ thuật thơ, những tác phẩm của các nhà thơ Hindi dân tộc chủ nghĩa nổi danh hồi đầu thế kỷ chỉ còn tồn tại như những vết tích của lịch sử.² Thực ra, tinh thần dân tộc chủ nghĩa của Tagore và Ghose được thể hiện qua phong cách ngôn ngữ văn chương mang tính đặc tuyển, chứ không phải tính quần chúng và tính phong trào như đa số tác phẩm đương thời với họ.

Bên cạnh chủ nghĩa dân tộc, từ năm 1920 đến 1935, ngôn ngữ thơ Ấn Độ còn trải qua một mùa nở rộ của chủ nghĩa lãng mạn. Trong thực chất, đây là sự tiếp nhận và khai triển trẻ trờng dòng thơ lãng mạn đã xuất hiện ở Anh quốc trước đó hơn một thế kỷ. Sự tồn tại song song của chủ nghĩa dân tộc và chủ nghĩa lãng mạn trong thơ Ấn Độ là một điều thú vị. Trong khi thơ dân tộc chủ nghĩa kêu gọi gạt bỏ ảnh hưởng Anh quốc, đề cao giá trị văn hoá cổ truyền Ấn Độ, thì thơ lãng mạn chủ nghĩa lại rút tía và tái hiện các quan niệm thẩm mỹ của Wordsworth, Keats, Shelley, Byron, Hood, v.v... Trong khi phần lớn thơ dân tộc chủ nghĩa đi sát với quần chúng và thực tế đấu tranh, thì thơ lãng mạn chủ nghĩa lại đề cao cảm tính chủ quan và sự độc đáo cá nhân, và tập trung vào các đề tài về thiên nhiên, tình yêu, nỗi buồn, nỗi nhớ, niềm thơ ngây và vẻ đẹp nội tâm. Tuy vậy, thơ lãng mạn chủ nghĩa đã nhanh chóng lan tràn khắp đất nước và có sức quyến rũ to lớn. Nhiều khuôn mặt thơ từ nhiều ngôn ngữ sắc tộc ở Ấn Độ chen chúc nổi lên, trong đó có một số tên tuổi đáng nhớ như Lakshminath Bezbarua, Raghunath Raichoudhary, Jatindranath Duara, Rayaprolu Subbarao, Devulapalli Krishna Sastri, v.v... Chủ nghĩa lãng mạn không bị chống báng vì thực ra nó đi gần với cảm thức thẩm mỹ truyền thống của Ấn Độ hơn thơ dân tộc chủ nghĩa. Chúng ta nên biết rằng thơ dân tộc chủ nghĩa chẳng qua chỉ là một bước ngoặt của văn chương Ấn Độ vì trạng huống đặc biệt của lịch sử, chứ thực ra, từ thời cổ đại đến nay, Ấn Độ vẫn luôn luôn có truyền thống thơ như một thứ văn hoá ngôn ngữ hàn lâm cao cấp tách rời khỏi quần chúng. Thơ Rabindranath Tagore là một bằng chứng tuyệt hảo của sự kết hợp giữa chủ nghĩa dân tộc và chủ nghĩa lãng mạn. Thơ ông vừa đắm chìm trong khí hậu văn hoá Ấn Độ truyền thống khiến quần chúng yêu mến ông, lại vừa mang vẻ cao sang và riêng tư trong nghệ thuật ngôn từ đầy tính cách tân so với thơ đương thời khiến quần chúng khó có thể hiểu hết và thưởng thức trọn vẹn. Chính vì thế nên ông vẫn còn được độc giả hôm nay lưu tâm tìm hiểu, trong khi hầu hết những khuôn mặt cùng thời đều đã đi vào kho bảo tàng.

Trong những năm 1930, giữa lúc chủ nghĩa dân tộc và chủ nghĩa lãng mạn đang còn ở đoạn triều dâng, thì hai phong trào khác lại được đẩy lên: phong trào Tiến Bộ, và phong trào hiện đại chủ nghĩa.

Phong trào Tiến Bộ do những nhà thơ Marxist chủ xướng. Họ giương lá cờ bài phong phản đế và đòi hỏi thực hiện ý thức tiến bộ trong văn chương và xã hội. Họ phản đối tính chất hoài cổ lạc hậu của chủ nghĩa dân tộc và tính chất vị kỷ của chủ nghĩa lãng mạn. Thơ của họ nhắm vào sự lột trần những bất công xã hội do truyền thống phân chia giai cấp của ý thức phong kiến Ấn Độ gây ra, đồng thời kêu gọi nỗ lực đấu tranh quyết liệt đối với chủ nghĩa thực dân. Dòng thơ của phong trào Tiến Bộ nhanh chóng lan toả khắp đất nước, và còn gây ảnh hưởng ít nhiều kéo dài đến những năm 1970. Dòng thơ này đã đóng góp một phần vào sự cách tân thơ Ấn Độ ở chỗ nó đập vỡ được thứ ngôn ngữ lãng mạn khuôn sáo, thứ ngôn ngữ ước lệ cổ điển, để thay vào đó một thứ ngôn ngữ thông thạo sắc bén và đơn giản. Tuy nhiên, thực tế cho thấy nó không thể có chỗ đứng dài lâu trong văn chương Ấn Độ vì nó không đặc biệt chú trọng đến tính nghệ thuật của văn chương mà nhắm vào việc sử dụng văn chương như một công cụ để truyền đạt các thông điệp chính trị nhằm giải quyết các vấn đề xã hội. Nói cho cùng, thơ của phong trào Tiến Bộ chủ yếu chứa đựng những giá trị mang tính xã hội học, chứ không chủ yếu mang tính văn học như một nghệ thuật sáng tạo. Từ những năm 1980, tính cách phê phán hiện thực xã hội, như một ảnh hưởng của nó, chỉ còn là những dấu vết thấp thoáng trong thơ hiện đại, chứ không còn lộ diện rõ ràng nữa; và ngôn ngữ thông thạo của nó đã được tiêu hoá trong tư duy mỹ học hiện đại để biến thành một trong những chất liệu ngôn ngữ mang tính nghệ thuật, chứ không còn là một phương tiện đơn thuần để chuyên chở các thông điệp nữa.

Song song với phong trào Tiến Bộ, từ những năm 1930, phong trào hiện đại chủ nghĩa cũng nổi dậy và vận động theo một đường lối khác. Giống như những nhà thơ của phong trào Tiến Bộ, những nhà thơ hiện đại chủ nghĩa cũng phản đối tính chất hoài cổ lạc hậu của chủ nghĩa dân tộc. Tuy nhiên, họ không phê phán chủ nghĩa lãng mạn là vị kỷ, trái lại, họ cho rằng chủ nghĩa lãng mạn có ý thức nghệ thuật nhưng bị hạn chế ở thái độ duy cảm chậm tiến. Họ phản đối phong trào Tiến Bộ ở thái độ đề cao thông điệp chính trị và xem nhẹ giá trị nghệ thuật sáng tạo. Các nhà thơ hiện đại chủ nghĩa Ấn Độ cho rằng “ngay cả nếu một thông điệp chính trị nào đó là điều hết sức bức thiết đối với một nhà thơ, nó cũng cần phải được thể hiện qua bài thơ như một tác phẩm nghệ thuật đầy tính sáng tạo chứ không phải chỉ qua một thứ diễn văn có văn.”³ Họ đòi hỏi một tác phẩm nghệ thuật sáng tạo phải mang đặc tính then chốt là sự cách tân. Đặc tính

này được nhìn thấy ở “sự đoạn tuyệt với quá khứ trong phong cách, sự hoà hoá kịp thời những phát kiến mới nhất của thế giới, và sự thí nghiệm và ứng dụng những kỹ thuật sáng tác mới nhằm đạt tính cách độc đáo không ngừng trong tác phẩm.”⁴

Phong trào hiện đại chủ nghĩa lan toả vào thơ của tất cả những ngôn ngữ sắc tộc ở Ấn Độ, đặc biệt trong ngôn ngữ Hindi - một ngôn ngữ mạnh nhất. Trong những năm 1950, nền “thơ mới” (nai kavita) của Hindi bùng lên những tiếng nói mới lạ của các nhà thơ trẻ như Kunwar Narain, Kedarnath Singh, Shrikant Verma, Raghuvir Sahay và Sarveshwar Dayal Saxena, và của cả các nhà thơ lớn tuổi hơn như Shamsheer, Agyeya và G.M. Muktibodh. Đến giữa những năm 1960, những nhà thơ cột trụ của nền “thơ mới” Hindi lại tiếp tục làm mới ngôn ngữ của họ hơn nữa để hình thành nên “thơ hiện kim” (samkaleen kavita) - một nền thơ mang những đặc tính tương đương với thơ hiện đại chủ nghĩa của Tây phương và, do đó, tạo cơ sở kỹ thuật cũng như tiền đề mỹ học cho những khám phá của những thập niên sau đó.

Quan sát quá trình phát triển của thơ Ấn Độ trong thế kỷ này, chúng ta có thể thấy những “ảnh hưởng ngoại lai” đã đóng vai trò quan trọng trong việc thúc đẩy sự cách tân không ngừng. Bên cạnh văn chương Anh quốc, văn chương Pháp quốc cũng ảnh hưởng đến những cây bút Ấn Độ. Theo Vinay Dharwadker, văn chương Pháp quốc bắt đầu ảnh hưởng đến Ấn Độ vào hậu bán thế kỷ 19, trong phong cách sáng tác của Michael Madhusudan và Toru Dutt, dù Madhusudan viết bằng tiếng Bengali và tiếng Anh, và Dutt viết bằng tiếng Anh.

Đến đầu những năm 1950, ảnh hưởng Pháp lại được tìm thấy trong tác phẩm của Buddhadeva Bose và Nabaneeta Dev Sen và những cây bút cùng thế hệ. Ảnh hưởng này đến từ Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud và Valéry, nhập vào thơ Ấn Độ viết bằng Anh ngữ và cả thơ Bengali.⁵ Dưới ảnh hưởng của thơ Pháp, thơ Bengali vốn ngập mùi điền dã và huyền bí đột nhiên mang những tính cách chưa từng có: ngôn từ mang chất thành phố kỹ nghệ và thương mại, sự xao xuyến trước đời sống hiện đại, sự xen lẫn vào nhau giữa phong khí đô thị và tính cách tỉnh lẻ, giọng điệu cuồng nhiệt tính cách mạng. Ảnh hưởng này còn xen vào cả thơ của những ngôn ngữ nhỏ hơn như Marathi, thể hiện qua các tác phẩm của Arun Kolatkar và Dilip Chitre.⁶ Cũng trong những năm 1950 và 1960, thơ Ấn Độ trong các ngôn ngữ Bengali, Hindi, Gujarati, Oriya và Malayalam thụ nhập những ảnh hưởng từ thơ Mỹ châu La Tinh, đặt biệt từ Pablo Neruda, và những ảnh hưởng từ thơ Beat của Mỹ, đặc biệt từ Allen Ginsberg. Bên cạnh đó, các thi sĩ Ấn Độ còn thụ nhập ảnh hưởng từ mỹ học thơ *haiku* của Nhật Bản, thơ Dada và thơ siêu thực.

Trong những năm 1970 và 1980, sinh hoạt thơ Ấn Độ mở rộng cửa đón nhận những luồng gió mỹ học ào ạt đến từ khắp bốn phương. Các tiệm sách nhan nhản bày bán các thi phẩm ngoại quốc bằng nhiều thứ tiếng: Anh, Pháp, Đức, Ý, Nga, Tây Ban Nha và cả những ngôn ngữ ở Đông Âu.⁷ Trước những ảnh hưởng đa phương ấy, thơ Ấn Độ trở nên cực kỳ giàu có về phong cách. Tuy nhiên, như nhà phê bình Vinay Dharwadker nhận định, các nhà thơ Ấn Độ đã không chỉ đơn thuần bắt chước và khai triển những ảnh hưởng ngoại lai, mà “thực ra, họ đã hoàn toàn thụ nhập và chuyển hoá những ‘ảnh hưởng ngoại lai’ nhuần nhuyễn đến độ chính họ trở thành những cột mốc của sự cách tân và tính độc sáng.”⁸ Theo ông, tác phẩm của nhà thơ A.K. Ramajunan (1929-1993), kể cả bằng tiếng Kannada lẫn Anh ngữ, là một trong những ví dụ tiêu biểu nhất của nền thơ đương đại ở Ấn Độ. Ông đã đem vào thơ một kết hợp phong phú về chất liệu rút ra từ thần thoại Hy Lạp và sử thi Ấn Độ, từ phong vị thơ Tamil và nhạc điệu thơ Kannada, từ triết học của Pascal và ngôn ngữ của Yeats, từ kịch Shakespeare và thơ T.S. Eliot, từ kỹ thuật vi điểm (pointillism) và bút pháp đậm mực Thiềm tông, từ thơ César Vallejo và René Char, từ thơ imagist và ngôn ngữ châm biếm, từ tư duy cấu trúc hiện đại và phương pháp chống lặp hậu hiện đại.⁹

Những khuôn mặt có tầm cỡ như A.K. Ramajunan quả là những thành tựu quan trọng của thơ Ấn Độ trong thế kỷ này, nhưng đó chỉ mới là một phần nhỏ lộ thiên của hầm mỏ to lớn. Phần to lớn còn ẩn khuất phải cần có những con mắt tinh tường phát hiện và khai quật lên. Phần to lớn đó là lực lượng của thế hệ thi sĩ mới của Ấn Độ, những người sẽ đẩy nền thơ Ấn Độ vào thế giới trong thế kỷ 21. Trong những phần sau của bài viết này, chúng ta sẽ thấy vì sao họ đã bị chìm khuất, và bằng cách nào họ đã được phát hiện và giới thiệu cùng thế giới trong những năm cuối của thế kỷ 20.

3.

Từ đầu thế kỷ đến những năm 1980 thơ Ấn Độ quả đã thực hiện được những bước cách tân rõ rệt. Tuy nhiên, sự thực là thế giới đã biết đến giá trị của thơ Ấn Độ hiện đại chủ yếu qua những tác phẩm viết bằng Anh ngữ hay được dịch ra Anh ngữ. Như chúng ta biết, bên cạnh các dòng thơ của 15 ngôn ngữ chính như Hindi, Bengali, Marathi, Gujarati, Tamil, Kannada, Tegulu, Malayalam, Urdu, Punjabi, Oriya, Assamese, Sanskrit, Sindhi, và Kashmiri, Ấn Độ có dòng thơ Anh ngữ cực kỳ phong phú.

Dòng thơ Anh ngữ đã xuất hiện từ những năm 1820 và suốt gần hai trăm năm qua đã dần dần hoà nhập vào kho thơ chung của đất nước Ấn.

Ngay cả những nhà thơ dân tộc chủ nghĩa hàng đầu của Ấn Độ cũng làm thơ bằng Anh ngữ. Rabindranath Tagore viết bằng cả tiếng Bengali lẫn tiếng Anh (ông đoạt giải Nobel văn chương năm 1913 chính nhờ bản Anh ngữ do chính ông thực hiện từ tập *Gitanjali*), và nhà thơ kiêm triết gia Aurobindo Ghose - một biểu tượng của chủ nghĩa dân tộc Ấn Độ - viết hoàn toàn bằng tiếng Anh. Thực sự trong suốt thế kỷ này, càng ngày càng có nhiều nhà thơ Ấn Độ viết hoàn toàn bằng tiếng Anh hay viết tiếng Anh song song với tiếng mẹ đẻ.

Tất nhiên sự hoà nhập của dòng thơ Anh ngữ vào kho thơ Ấn không phải không đương đầu với những trở ngại. Hôm nay, ngay ở những vùng đô thị quan trọng như Bombay, Delhi, Calcutta, Madras, Ahmedabad, Bangalore, Hyderabad, chỉ mới có chừng ba đến bốn phần trăm dân số có khả năng nói tiếng Anh tương đối trôi chảy,¹⁰ và theo *Britannica World Data*, tính trên toàn quốc, chỉ có chừng 2.5 phần trăm dân số đọc được tiếng Anh. Như thế, trở ngại đầu tiên của thơ bằng Anh ngữ là tình trạng thiếu độc giả, nhưng gai góc hơn nữa là tình trạng các nhà dân tộc chủ nghĩa bảo thủ không ngừng lên tiếng chống đối tiếng Anh. Mãi đến đầu những năm 1990, thỉnh thoảng nhãn hiệu “mất gốc” còn được đem ra sử dụng để chống thơ Anh ngữ. Thử đọc một đoạn văn hần học đăng ngay trên trang nhất của tuần báo tả phái *Frontier* (viết bằng Anh ngữ!) phát hành ngày 26 tháng 5 năm 1990 tại Calcutta:

[...] Chẳng phải chỉ là một cuộc hẹn hò với số phận quá đỗi đản mà các nhà thơ Ấn Độ hiện nay viết bằng Anh ngữ, như Gieve Patel, A.K. Ramanujan, R. Parthasarathy, P. Lal, Vikram Seth, Adil Jussawalla, Keshav Malik và Keki Daruwalla, những kẻ lừng danh ở các nước Tây phương và chiếm trọn những cột báo của những nhật báo Anh ngữ được mưa ra ngập ngụa từ những thành phố lớn của Ấn Độ, những kẻ bị những học giả dân tộc gạt ra bên lề vì sự mất gốc.¹¹

Bài báo này là tiếng nói đại biểu của lời đòi hỏi rằng thơ phải đến với quần chúng và phải mang tính dân tộc. (Ở đây chúng ta thấy nhóm người tả phái - một nhóm đã từng cho ra đời phong trào thơ Tiến Bộ vào những năm 1930 và đã công kích chủ nghĩa dân tộc vào thời ấy - giờ đây lại làm ra vẻ dân tộc chủ nghĩa bảo thủ hơn ai hết). Đối với bài báo này, nhà phê bình Arvind Krishna Mehrotra nhận định:

Lời tuyên bố hoảng loạn đó không đáng để phản bác. Tuy nhiên, tôi vẫn còn muốn nghĩ rằng nó xuất phát từ sự ngu dốt tỉnh lẻ hơn là sự thù hằn về trí thức, bởi vì mặc dù nhiều người có nghe nói đến tên của những thi sĩ Ấn Độ ấy, chỉ có một ít người đọc thơ họ, và ngay cả còn ít người hơn nữa thực sự biết về con số và độ phổ cập của thơ họ đối với độc giả.¹²

Quả vậy, thơ bằng Anh ngữ có thể có số lượng độc giả còn cao hơn thơ của một số ngôn ngữ như Assamese (chỉ chiếm 1.64% dân số), Kashmiri (0.47%), và Shindi (0.28%). Hiện nay, Ấn Độ vẫn còn hơn 60 phần trăm dân số bị mù chữ (không đọc được cả ngôn ngữ của sắc tộc mình, nói chi đến ngôn ngữ của sắc tộc khác). Bên cạnh tiếng Hindi, tiếng Anh là ngôn ngữ chính thức được sử dụng trên giấy tờ và các phương tiện truyền thông. Như thế, nhất định thơ tiếng Anh không phải là không có chỗ đứng. Nhà phê bình John Oliver Parry còn đưa ra một nhận xét quan trọng rằng, ngay tại Ấn Độ, tình trạng đa ngữ không cho phép nhà nghiên cứu văn học nào thực hiện việc tổng kết và đánh giá chung về nền văn học của đất nước. Vì không ai có thể đọc rành rọt tất cả các ngôn ngữ ở Ấn Độ, từ trước đến nay, việc tổng kết và đánh giá chung về cả nền văn học chỉ có thể thực hiện được trên các bản dịch Anh ngữ. Ông viết: “Văn chương Ấn Độ được quan sát ngay ở đây, cũng như từ hải ngoại, hầu như hoàn toàn chỉ qua các văn bản bằng Anh ngữ do người Ấn Độ viết.”¹³ Ông còn nhận xét rằng ấn phẩm văn chương Ấn Độ viết bằng Anh ngữ hay được dịch ra Anh ngữ chiếm gần một nửa tổng số ấn phẩm trên toàn đất nước. Trong tương lai, văn chương Ấn Độ bằng Anh ngữ sẽ còn mạnh hơn nữa, vì hiện nay, dù số người biết tiếng Anh trên toàn quốc còn ít, nhưng lại có 8% tổng số thanh niên đang theo học đại học, và ngôn ngữ chính ở đại học là Anh ngữ.¹⁴

Nếu đòi hỏi thơ phải đến với quần chúng, thì tính trên con số, thơ bằng Anh ngữ hiển nhiên còn đến với nhiều người hơn thơ bằng các thứ tiếng Assamese, Kashmiri và Shindi. Nếu đòi hỏi thơ phải mang tính dân tộc, thì liệu trong 723 thứ tiếng ở Ấn Độ (trong đó có cả 15 thứ tiếng chính), thứ tiếng nào là thực sự mang “tính dân tộc” hơn cả đối với người làm thơ và người đọc thơ? Tại sao Aurobindo Ghose trợn đời làm thơ và viết sách bằng tiếng Anh mà vẫn được nhân dân và sách báo Ấn Độ ca tụng là nhà trí thức dân tộc chủ nghĩa? Hay họ ca tụng ông không phải vì thơ, vì triết lý của ông, mà chỉ vì ông đã tranh đấu và bị chính quyền Anh cầm tù năm 1908? Có thể nào Aurobindo Ghose vừa là kẻ mất gốc (vì làm thơ, viết sách bằng tiếng Anh) và vừa là kẻ không mất gốc (vì bị Anh quốc cầm tù)?

Trong khi lên án các nhà thơ Ấn Độ viết bằng Anh ngữ, người cầm bút tả phái và dân tộc chủ nghĩa bảo thủ còn tự làm bật lên một mâu thuẫn nữa. Hơn ai hết, họ là những kẻ chuyên xem thường phần ngôn ngữ của thơ: khi bình thơ, họ thường cho rằng ngôn ngữ chỉ là “hình thức”, là phương tiện để chuyên chở cái quan trọng là “nội dung”. Theo họ, “nội dung” mới là cái chứa đựng tất cả ý nghĩa cần thiết. Tuy vậy, khi đương đầu với thơ Anh ngữ, họ lại không màng đến cái “nội dung” của nó, mà chỉ nhắm vào cái “hình thức” (tiếng Anh) của nó để kết luận rằng nó phần

dân tộc, nó mất gốc.

Nói cho cùng, nếu cho rằng thơ có khả năng chuyên chở dân tộc tính hay “gốc rễ” văn hoá, thì đối với một nhà thơ có tài, dù viết bằng ngôn ngữ gì, y cũng chuyên chở được những điều ấy. Có một lời phát biểu của nhà thơ Ấn Độ hiện đại lừng danh A.K. Ramanujan được rất nhiều sách báo trích dẫn:

Anh ngữ và các chuyên ngành của tôi (ngữ học, nhân chủng học) cho tôi những dạng thức ‘bên ngoài’ - những dạng thức về ngôn ngữ, tiết điệu, luận lý và những cách thể khác để hình thành kinh nghiệm; và ba mươi năm đầu đời của tôi ở Ấn Độ, những chuyến về thăm và khảo cứu, những mối bận tâm riêng tư và chuyên nghiệp của tôi đối với ngôn ngữ Kannada, Tamil, cổ văn và văn chương dân gian, cho tôi sự phong phú nội tâm, những dạng thức ‘bên trong’, hình tượng và biểu tượng ‘bên trong’. Những điều này tương tác liên tục vào nhau, và tôi không còn nói được điều gì đến từ đâu nữa.¹⁵

Thực thế, chính sự tương tác liên tục giữa những cái ‘bên ngoài’ và những cái ‘bên trong’ đã khiến thơ Anh ngữ của A.K. Ramanujan trở thành một tài sản độc đáo của văn học Ấn Độ. Người đọc gốc Anh hay Mỹ có thể lập tức nhận ra trong thơ Anh ngữ của A.K. Ramanujan một phong khí đặc biệt Ấn Độ - một phong khí không thể tạo nên được từ ngòi bút của một nhà thơ Anh hay Mỹ. Cũng thế, nhà thơ Agha Shahid Ali nói về thơ Anh ngữ của chính ông: “Đằng sau tác phẩm của tôi, tôi hy vọng, độc giả sẽ đôi khi nghe âm nhạc của ngôn ngữ Urdu.”¹⁶

Số lượng tác phẩm Anh ngữ đồ sộ được sáng tác suốt gần hai trăm năm qua ở Ấn Độ, trong đó có nhiều công trình thực sự kiệt xuất, tưởng chừng quá đủ để chứng tỏ rằng người Ấn Độ đã thực sự làm chủ ngôn ngữ Anh như ngôn ngữ của chính dân tộc mình. Thế nhưng, những lời công kích của các nhà dân tộc chủ nghĩa bảo thủ và tả phái giả hiệu cũng ít nhiều gây nên mối ám ảnh khó dứt trong tâm tư những nhà thơ Ấn Độ viết bằng Anh ngữ. Lời phát biểu của những nhà thơ lớn như A.K. Ramanujan và Agha Shahid Ali trên đây rõ ràng toát ra ám ảnh đó. Suốt gần hai trăm năm qua, ám ảnh đó đã khiến các nhà thơ Ấn Độ loay hoay định nghĩa thứ Anh ngữ của riêng họ bằng những tên gọi khác nhau như “Indo-English”, “India-English”, “Indian English”, “Indo-Anglican”, “Anglo-Indian” và “Indo-Anglian”. Năm 1992, khi nghe người ta còn nhắc đến chữ “Indo-Anglian”, nhà thơ Adil Jussawalla đã viết thư gửi cho nhà phê bình Arvind Krishna Mehrotra với lời kêu gọi: “Hãy giết chết chữ vô nghĩa đó đi, và giết nó ngay lập tức!”¹⁷ Mehrotra hoàn toàn đồng ý với lời kêu gọi đó, và để giết chết chữ vô nghĩa đó, ông lại nhắc đến nó trong phần dẫn nhập tuyển tập *The Oxford India Anthology of Twelve Modern Indian Poets* và

cố gắng bàn bạc cho thấu đáo lý do tại sao giết nó. Rồi ông kết luận bằng một thái độ quốc tế chủ nghĩa: “Một bài thơ hay là một bài thơ hay, không phải vì nó trùng hợp với màu da hay số hộ chiếu của thi sĩ.”¹⁸

Chúng ta không thể biết rằng sau khi bàn bạc thấu đáo Mehrotra có thể thực sự giết được chữ vô nghĩa đó trong ý nghĩ của các nhà thơ Ấn Độ thuộc thế hệ trước hay chưa, nhưng theo nhà phê bình Sudeep Sen thì thế hệ thi sĩ trẻ nhất của Ấn Độ - những người mới nổi lên từ đầu những năm 1990 - đã hoàn toàn thoát khỏi ám ảnh đó:

Những nét nổi bật nhất của thế hệ thi sĩ mới là sự rộng rãi trong tầm tư duy và đề tài và cách sử dụng ngôn ngữ của họ. Họ dùng tiếng Anh vừa như một ngôn ngữ của Ấn Độ vừa như một ngôn ngữ của thế giới, không còn “những sự lẩn tránh kỳ cục” biểu lộ qua thái độ của nhiều nhà thơ thuộc các thế hệ đi trước [...] Thế hệ thi sĩ mới không biết sợ hãi, đầy phẫn khích, có viễn kiến, và họ dùng tiếng Anh hết sức thoải mái. Ngôn ngữ, phong cách, nhịp điệu, và cấu trúc thơ của họ đầy tính phát minh, độc sáng và cập nhật.¹⁹

4.

Khi nhà phê bình Sudeep Sen nhận định rằng “thơ Ấn Độ trong những năm 1990 đã đạt đến những tầm cao chưa từng có trước đây,” một trong những căn cứ ông dựa vào để xét đoán chính là thái độ hoàn toàn tự tin của thế hệ thi sĩ mới trong việc sử dụng Anh ngữ và nhờ đó họ thực sự biến Anh ngữ thành một phương tiện thiện xảo để nối liền nguồn mạch tư tưởng và nghệ thuật sáng tạo của Ấn Độ với thế giới bên ngoài. Thực vậy, nhờ sự tự tin vào Anh ngữ, các thi sĩ trẻ đã gạt ra ngoài tai những tiếng bác tiếng chì và năng nổ tạo nên rất nhiều tác phẩm mới xuất sắc. Từ đầu những năm 1990, những tác phẩm mới này đã ào ạt chinh phục các nhà xuất bản và tập san văn học tiếng tăm trên thế giới. Sudeep Sen cho rằng nếu những năm 1980 là thập niên của tiểu thuyết hiện đại Ấn Độ bằng Anh ngữ với đỉnh cao là Salman Rushdie, thì những năm 1990 là thập niên của thơ hiện đại Ấn Độ bằng Anh ngữ.²⁰

Từ năm 1991 cho đến 1994 (lúc Sudeep Sen đưa ra lời nhận định này), một nhà xuất bản mới mệnh danh là Aark Arts được thành lập ở London với hệ thống phát hành đặt tại Washington (Mỹ), Canberra (Úc), Durban, Bombay và New Delhi (Ấn Độ), mỗi năm tung ra ít nhất sáu thi tập của các nhà thơ thế hệ mới; nhà Rupa & Co. hợp tác với Indus Haper Collins cũng xuất bản mỗi năm sáu tập; nhà Orient Longman (phát hành ở Anh quốc dưới tên Sangam Books) cũng xuất bản ba thi phẩm mới và một

tuyển tập; nhà Oxford University Press xuất bản mỗi năm một hợp tuyển có tác phẩm của các nhà thơ mới; nhà Viking Penguin cũng đầu tư vào các nhà thơ mới, đặc biệt là Vikram Seth - người đã nổi danh với tập *The Golden Gate* (1986), rồi tập *A Suitable Boy* (1993); các nhà xuất bản nhỏ hơn như Praxis, Konarak và Seagull cũng liên tục đầu tư vào các nhà thơ mới. Các nhà nghiên cứu và phê bình cũng hào hứng kêu gọi các nhà thơ mới hợp tác để thực hiện các bộ hợp tuyển: Kaiser Haq thực hiện một bộ tại Mỹ; Sudeep Sen thực hiện tại Anh quốc; và Vilas Sarang và Mehrotra thực hiện tại Ấn Độ. Cùng lúc đó, các tập san văn học quốc tế cũng hằng hái thực hiện những số đặc biệt về các nhà thơ mới Ấn Độ: *Wasafiri* và *Poetry Review* ở Anh quốc; *Kunapipi* ở Đan Mạch; *Kyk-over-al* ở Guyana; *Toronto South Asian Review* ở Canada; *Nimrod*, *Chicago Review*, *World Literature Today*, *International Quarterly*, *Paris Review*, và *New Letters* ở Mỹ.

Như thế, vào đầu những năm 1990, thơ Ấn Độ đột nhiên ào ạt nổi dậy trong sinh hoạt văn học thế giới với một khí thế chưa từng có trong lịch sử, và lực lượng gây nên cuộc nổi dậy chính là những bài thơ Anh ngữ của các nhà thơ thế hệ mới của Ấn Độ.

Năm 1992, khi được Peter Forbes, chủ bút tập san *Poetry Review* ở London, ủy thác công tác nghiên cứu và phê bình tác phẩm của các nhà thơ thế hệ mới Ấn Độ, Sudeep Sen đã bỏ thì giờ đọc hơn 200 thi tập xuất bản ở Ấn Độ và ngoại quốc được viết hay được dịch ra Anh ngữ, cũng như rất nhiều bài thơ đăng trong nhiều tập san văn chương. Năm 1993, ông chọn được chừng 40 thi tập của gần 30 nhà thơ, hầu hết xuất bản ở Ấn Độ, cùng với một số nhà thơ Ấn Độ lưu vong. Ông đã giới thiệu tất cả những khuôn mặt này trên tập san *Poetry Review* (Spring 1993, Vol.83, No.1). Đó là lần đầu tiên một tập san văn học quốc tế có tầm cỡ dành nguyên một số đặc biệt cho thơ Ấn Độ.

Từ đó đến năm 1994, Sudeep Sen đọc thêm rất nhiều thi phẩm mới của những khuôn mặt mới khác, và quyết định thay đổi danh sách nhà thơ ông đã chọn. Ông đã bỏ bớt ra khỏi danh sách ấy một số nhà thơ (vì xét thấy những thi phẩm mới của họ chỉ là sự lặp lại phong cách sẵn có của họ, hoặc vì chất lượng sáng tác của họ trở nên sút kém), ngược lại, ông thêm vào danh sách một số khuôn mặt mới (vì họ là những nhà thơ mới xuất hiện nhưng biểu lộ những tiềm năng và ý chí sáng tạo đặc biệt.) Danh sách mới của ông, do đó, còn lại mười ba nhà thơ mà ông hết lòng tán phục và đặt hết kỳ vọng vào họ: Meena Alexander, Bibhu Padhi, Vikram Seth, Rukmini Bhay Nair, Prabhanjan Mishra, Manohar Shetty, Imtiaz Dharker, Sujata Bhatt, Jeer Thayil, Vijay Nambisan, Ian Iqbal Rashid, Tabish Khair, và Ranjit Hoskote.

Cách chọn lựa của Sudeep Sen thể hiện thái độ của một nhà phê bình đặc biệt chú trọng vào khả năng cách tân không ngừng của nhà thơ trong cả cấu trúc lẫn ngôn ngữ. Sudeep Sen còn là một nhà phê bình đầy can đảm và viển kiến khi ông dám gạt bỏ những nhà thơ có số lượng tác phẩm đồ sộ và thường được ca ngợi ra khỏi danh sách, nhưng lại đem vào đó những khuôn mặt rất trẻ, còn ít tác phẩm và chưa nổi danh (kể cả những nhà thơ lưu vong hiện đang sống ở hải ngoại.) Ví dụ, trong số mười ba nhà thơ ông chọn, nhà thơ Tabish Khair sinh năm 1966 và chỉ mới xuất bản hai tập thơ; nhà thơ Ranjit Hoskote sinh năm 1969 và chỉ mới xuất bản một tập. Khi đưa họ vào danh sách những nhà thơ kiệt xuất của Ấn Độ trong những năm 1990, Sudeep Sen không chỉ làm công việc phát hiện tài năng mới. Với những phân tích chi tiết về bút pháp của họ và với thái độ đánh giá đầy tính khách quan, bài viết của Sudeep Sen đã chứng minh được những thành tựu của họ đối chiếu với những thành tựu của thi ca thế giới đương đại. Với cái nhìn sâu và xa, ông tiên tri được những thành tựu vượt bậc họ sẽ tạo nên cho nền thơ Ấn Độ ở thế kỷ 21.

5.

Nền văn học nào cũng cần những nhà phê bình có cái nhìn như thế để phát hiện những tiềm năng của nền văn học tương lai. Tuy nhiên, cũng tương tự như tình trạng sinh hoạt văn học của Việt Nam trong nhiều năm qua, công tác phê bình ở Ấn Độ rất yếu kém và sa đoạ. Sudeep Sen nhận định:

Việc phê bình thơ đương đại, nhìn lại trước sau, vẫn còn là một chỗ yếu kém trong văn học Ấn Độ. Những tác phẩm phê bình được viết và xuất bản chủ yếu bởi các thi sĩ kiêm biên tập viên, thường hoặc là trò tự khen hoặc là trò nịnh qua nịnh lại giữa các thành viên trong đám mafia. Việc phê bình thơ lâm vào tình trạng nguy ngập vì đại đa số các nhà phê bình thơ chỉ viết theo giọng điệu “kỳ giả bình dân”. Nhiều người trong số đó là những tay viết báo hàng ngày, hôm nay bình một cuốn phim, hôm khác bình một cuộc trình diễn thời trang, hôm khác nữa thì bình một tập thơ. Hầu hết dường như thiếu kiến thức về kỹ thuật thơ và sự cảm nhận thi tính để nắm được một bài thơ căn bản.²¹

Dẫu sao, Sudeep Sen nhận thấy còn có ba nhà phê bình thuộc lớp tuổi 50 trở lại như Adil Jussawalla, Arvind Krishna Mehrotra, và Sudeep Bhatnagar, và một vài người khác là có đủ khả năng. Đồng thời, Sudeep Sen tin rằng lực lượng phê bình có thể được tăng cường nếu chính các nhà thơ chịu đứng ra tham gia công tác phê bình, và trong khi phê bình, họ chỉ “tập trung vào văn bản và gạt được sự ghen tỵ và khẩu vị cá nhân ra ngoài.”²²

Điều hiển nhiên là để có thể bắt kịp những phát kiến mới của thời đại, nhà phê bình nhất thiết phải có một vốn liếng kiến thức luôn luôn cập nhật. Tuy nhiên, sự thực cho thấy rằng đa số người viết bài “phê bình” chỉ sử dụng mô kiến thức thu nhận được khi còn ở học đường. Trong khi đó, chương trình giảng văn ở Ấn Độ cho đến năm 1994 vẫn còn tiếp tục bám vào những vấn đề rất cũ. Về văn học quốc tế, sinh viên văn chương không được học điều gì mới hơn thơ T.S. Eliot, “tưởng chừng sau thời Eliot không còn thứ gì là đáng kể nữa.”²³ Tất nhiên trong suốt nhiều thập niên, các nhà thơ tiên phong ở Ấn Độ đã phải tự rèn luyện bằng cách đọc những tác phẩm mới của thế giới. Trong khi đó, đa số người viết bài “phê bình” (nói cho đúng, chỉ là bài điểm sách) thì lại lười lỉnh, hoặc thương mại hoá, hay bình dân hoá cây bút. Vì lười lỉnh, họ chỉ tập trung vào công việc rất dễ là ca ngợi những cây bút lão thành, chứ không cần bỏ thì giờ theo dõi những cây bút mới. Vì mục đích thương mại, họ chú tâm ca ngợi những tác phẩm bà xu, để nhận tiền công từ các nhà xuất bản thương mại. Vì nhắm vào giới bình dân để lập danh, họ chuyên tung ra những bài viết hợp khẩu vị số đông, bất cần ý thức tiến bộ và giá trị văn học.

Nhà phê bình John Oliver Perry còn đưa ra nhận xét rằng đa số nhà phê bình ở Ấn Độ trước những năm 1990 vấp phải sai lầm trầm trọng vì mặc cảm hậu thực dân khiến họ chỉ chú trọng tìm kiếm và đề cao “Ấn Độ tính” (“Indianness”) trong các tác phẩm văn chương, ngay cả văn chương viết bằng Anh ngữ, thay vì phát hiện những sáng tạo của cá nhân nhà văn hay nhà thơ.²⁴ Tuy nhiên, sự chua chất nằm ở chỗ cái “Ấn Độ tính” mà đa số “nhà phê bình” bình dân ca ngợi, cũng như nhiều cây bút hạng hai, hạng ba, cố gắng thực hiện, lại là thứ văn phong sắc mùi ãi các, trường giả kiểu Anh quốc thời thuộc địa. Để có “Ấn Độ tính”, ngoài việc nhồi nhét những ý niệm văn hoá cổ truyền Ấn Độ vào tác phẩm, người cầm bút phải làm sao cho bút pháp của mình toát ra không khí “cổ kính” kiểu Shakespeare, hay “hiện đại” kiểu T.S. Eliot, và không cần gì hơn thế nữa. (Điều này lại khiến chúng ta liên tưởng đến kiểu viết của nhiều người cầm bút Việt Nam: để văn chương mình được xem là vừa mang dân tộc tính, vừa “sang trọng”, “trí thức”, họ vừa tìm cách ca ngợi văn hoá Việt Nam, vừa dùng thứ văn phong sắc mùi ãng mạn cuối mùa của Pháp, lại thỉnh thoảng nhét vào câu văn dăm ba chữ Pháp, dăm ba tên nhà văn, nhà tư tưởng Pháp “cổ kính” như Victor Hugo, hay “hiện đại” như Albert Camus.)

Một nền phê bình lạc hậu và kém phẩm chất không thể có khả năng phát hiện những tài năng mới. Bên cạnh đó, nạn bè phái cũng là một chướng ngại to lớn đối với sự phát triển của những cây bút trẻ. Trong những thập niên trước, nhiều người trong giới cầm bút có thể lực ãi tạo nên tẻ trạng

này. Sudeep Sen nhận xét:

Nhiều người trong đám ấy đã chỉ bện rộn ca ngợi nhau và xuất bản tác phẩm cho nhau [...] tạo nên hậu quả là từ giữa những năm 1970 đến khoảng cuối những năm 1980, hiếm có tác phẩm mới nào của các nhà thơ trẻ được phép nở hoa. Vài nhà thơ trẻ xuất bản được đều đặn thì chỉ xuất bản ở ngoại quốc. Tuy nhiên, đối với một nhà thơ trẻ bình thường thì công việc xuất bản đã là một điều rất khó khăn: trước hết, họ thiếu sự hỗ trợ ở trong nước; kể đến là quá trình cực nhọc của việc gửi những bài thơ đăng trên các tập san ở nước ngoài, bởi có quá ít cơ sở phát hành tập san hay xuất bản thơ ở Ấn Độ và càng quá hiếm hoi để có những cơ sở không chịu sự kiểm soát của đám mafia già. Ngay cả những thi tuyển được biên tập bởi các nhà thơ khác nhau xuất hiện trong những thập niên trước cũng chỉ chứa một nhóm chừng ấy nhà thơ (nhìn chung là thế), thắng hoặc có vài nhà thơ trẻ thì cũng rất hoạ hoẩn.²⁵

Đến đầu những năm 1990, tình hình trở nên tốt hơn. Sudeep Sen nhận xét:

Không còn những đường phân ranh giữa các phái và các vùng (Delhi, Bombay, Calcutta, Orissa) một cách rạch ròi như trước nữa; không còn sự thù địch nhau hay sự kéo bè kéo cánh trầm trọng nữa. Một thái độ khá chuyên nghiệp và sẵn sàng kết “bạn khác chiến tuyến” dường như nổi lên giữa những nhà thơ trẻ từ các thành phố khác nhau (hay, cũng thế, từ các cộng đồng Ấn Độ khác nhau trên thế giới). Theo kinh nghiệm của chính tôi, các nhà thơ của thế hệ tôi dường như rất cởi mở với nhau, hỗ trợ nhau, và lưu tâm đến tác phẩm của nhau, đồng thời lại có một ý thức phê bình nhạy bén và mạnh mẽ. Ngay cả vài nhà thơ của thế hệ già hơn giờ đây cũng khá thức thời, khích lệ và đối xử với các nhà thơ trẻ như bạn đồng nghiệp. Đây là sự khác biệt nổi bật so với thái độ của một số cây bút lớp già, những kẻ khư khư một thái độ mục hạ đối với những cây bút trẻ.²⁶

Điều gì đã đem đến sự thay đổi này? Chính những nhà phê bình tiến bộ đã đem đến sự thay đổi này. Dù là một nhóm rất ít người, những nhà phê bình Ấn Độ như Sudeep Sen, Adil Jussawalla, Arvind Krishna Mehrotra, và Sudeep Bhatnagar, đã liên tục dốc nỗ lực vào việc phát hiện và giới thiệu những cây bút mới đầy sáng tạo đến với thế giới. Họ luôn luôn theo dõi và giúp đỡ cho những bài thơ mới của các nhà thơ trẻ được đăng trên các tập san văn học quốc tế. Từ cuối những năm 1970, họ thường xuyên công bố những bài phân tích và đánh giá rất công phu và chính xác về những tác phẩm mới trên những diễn đàn văn học quốc tế. Chính những phát hiện quan trọng của họ về tiềm năng sáng tạo của thế hệ văn chương mới ở Ấn Độ đã làm giới nghiên cứu văn học quốc tế và các nhà xuất bản quốc tế lưu ý. Những phát hiện này đã dần dần đem những cây bút mới ra khỏi bóng tối và tạo nên một niềm hăng say mới trong việc sáng tạo

văn chương. Vào đầu những năm 1980, những nhà thơ trẻ ở Ấn Độ bắt đầu thấy rằng họ không cần phải vất vả chiến đấu với những bậc lão làng trong nước nữa, mà họ phải dốc sức tạo nên những giá trị văn chương mới lạ để được xuất hiện trên diễn đàn văn học quốc tế.

Cũng chính nhờ một số nhà phê bình tiến bộ đã không ngừng nỗ lực phát hiện và giới thiệu đến thế giới những tài năng mới trong văn chương Ấn Độ viết bằng Anh ngữ mà vào năm 1981 Viện Hàn Lâm Văn Học Ấn Độ (Sahitya Akademi) mới lần đầu tiên đặt ra giải thưởng hằng năm cho thơ Ấn Độ viết bằng Anh ngữ. Tất nhiên những nhà thơ đoạt giải thưởng này trong những năm 1980 vẫn là những nhà thơ thuộc lớp tuổi trên 50 và đã thành danh từ lâu. Ví dụ, Sitakant Mahapatra (sinh năm 1937), Gieve Patel (sinh năm 1940), rồi Kamala Das (sinh năm 1934), v.v... Nhưng, đầu sao, giải thưởng này khiến giới phê bình quốc tế chú ý nhiều hơn đến thơ Ấn Độ, và chính sự chú ý này khiến ban giám khảo của Viện Hàn Lâm Văn Học Ấn Độ phải dần dần cách tân cái nhìn của họ. Họ có thể tiếp tục bảo thủ và bè phái khi trao giải thưởng cho thơ viết bằng các ngôn ngữ Ấn Độ, nhưng họ khó có thể làm thế mãi đối với giải thưởng cho thơ viết bằng Anh ngữ, vì con mắt quốc tế vẫn đang nhìn họ một cách đầy thách thức. Giải thưởng này cũng dần dần làm dấy lên thái độ chống báng thơ Anh ngữ. Đồng thời, nó cũng bắt đầu gây nên niềm hy vọng cho những nhà thơ thế hệ mới chuyên sáng tác bằng Anh ngữ. Theo quan sát gần đây nhất của nhà nghiên cứu văn học Prithvindra Bandhopadhyay, khuynh hướng cách tân của Viện Hàn Lâm Văn Học Ấn Độ đã bắt đầu khiến các viện đại học ở Ấn Độ suy nghĩ về vấn đề cập nhật hoá chương trình giảng văn. Từ năm 1995 đến nay, các viện đại học ở Ấn Độ liên tục tổ chức những hội thảo về việc cải cách nội dung và phương pháp giảng dạy văn học. Một số dự thảo đã được đề ra về việc đưa văn chương quốc tế “post-Eliot” và văn chương Ấn Độ đương đại bằng Anh ngữ vào giáo trình. Nhiều viện đại học đã cố vũ nghiên cứu sinh theo đuổi những đề tài văn học hậu hiện đại của thế giới. Prithvindra Bandhopadhyay hy vọng rằng chương trình giảng văn sẽ thực sự được cải cách vào đầu thế kỷ 21 và tạo cơ sở để trau dồi kiến thức cho một thế hệ phê bình gia chính quy mới.²⁷

Đầu những năm 1990, khi các tập san văn học quốc tế và các nhà xuất bản từ nhiều nơi trên thế giới sôi nổi hướng về Ấn Độ, thì các nhà thơ Ấn Độ thuộc thế hệ mới bắt đầu nhìn thấy một bầu trời rất lớn rộng để sức sáng tạo của họ được bay cao và xa. Đây là động lực chủ yếu khiến họ hoàn toàn thoát khỏi mối ám ảnh “mất gốc” khi viết tiếng Anh mà những thế hệ trước đã không ngừng bị dày vò. Chỉ trong vòng vài năm đầu tiên của những năm 1990, tên tuổi của họ đã nhanh chóng được thế giới biết

đến. Và không chỉ tên tuổi, những phát kiến độc đáo trong sáng tác của họ được thế giới thưởng lãm và thán phục nhờ những bài phân tích và đánh giá đúng mức của những nhà phê bình đầy công tâm và viễn kiến như Sudeep Sen và vài người khác. Và không phải lâu lâu mới có một khuôn mặt Ấn Độ được thế giới thán phục như trước kia, lần này, hàng chục khuôn mặt của cùng một thế hệ đồng loạt xuất hiện trên diễn đàn văn học quốc tế, mỗi người một vẻ, và ai cũng có thể đứng chung hàng ngũ với những nhà thơ trên tuyến đầu của văn chương thế giới đương đại. Quả thực, trong thập niên cuối cùng của thế kỷ 20, con mắt của thế giới đã bị thu hút để nhìn về thơ Ấn Độ và được chứng kiến những tâm cao chưa từng có trước đây trong văn chương Ấn Độ.

Bất ngờ nghe nhà phê bình Sudeep Sen nhận định: “Thơ Ấn Độ trong những năm 1990 đã đạt đến những tâm cao chưa từng có trước đây”, nhiều người trong chúng ta hẳn phải thấy ngạc nhiên. Ngạc nhiên như thế không phải là không có lý do: chúng ta vốn có truyền thống nhìn vào kính chiếu hậu để tìm những tâm cao thay vì nhìn vào phía trước. Để được như Ấn Độ, ắt hẳn người viết, độc giả và nhà phê bình của chúng ta phải bắt đầu tập nhìn về phía trước, kéo quá trễ.

Hoàng Ngọc-Tuấn
(10/1999)

Chú thích:

- 1 Sudeep Sen, “New Indian Poetry: the 1990s perspective” (Indian Literatures: In the Fifth Decade of Independence), *World Literature Today* (Spring 1994, 68:2) 272.
- 2 Vinay Dharwadker, “Modern Indian Poetry and its Contexts”, The Oxford Anthology of Modern Indian Poetry (Delhi: Oxford University Press, 1994) 187.
- 3 Krishna Govinda Jayanta, *The Modernist Attitude in Indian Poetry* (Madras: Betel Leaf, 1976) 159.
- 4 *Ibid.*, 161.
- 5 Vinay Dharwadker, *op. cit.*, 193-4.
- 6 *Ibid.*, 194.
- 7 Krishna Govinda Jayanta, *op. cit.*, 27.
- 8 Vinay Dharwadker, *op. cit.*, 195.
- 9 *Ibid.*, 198.
- 10 John Oliver Perry, “Contemporary Indian Poetry in English” (Indian Literatures: In the Fifth Decade of Independence), *World Literature Today* (Spring 1994, 68:2) 261.
- 11 “Indian Poetry in English”, *Frontier* (Calcutta), 26 May 1990, 1. Trích theo Arvind Krishna Mehrotra (ed.), “Introduction”, *The Oxford India Anthology of Twelve Modern Indian Poets* (Calcutta: Oxford University Press, 1992) 7.

- 12 Ibid.
13 John Oliver Perry, op.cit., 261.
14 Ibid., 261
15 Trích theo R. Parthasarathy (ed.), Ten Twentieth-Century Indian Poets (Delhi: Oxford University Press, 1976) 95.
16 Trích theo Arvind Krishna Mehrotra, op.cit., 4.
17 Ibid., 1.
18 Ibid., 5.
19 Sudeep Sen, op. cit., 273.
20 Ibid., 272.
21 Ibid., 274.
22 Ibid., 275.
23 Ibid., 275.
24 John Oliver Perry, op.cit., 262.
25 Sudeep Sen, op. cit., 274.
26 Ibid., 274.
27 Prithvindra Bandhopadhyay, “Great Literary Hopes for the New Millennium”, Sâhityavidyâ (Summer 1999, 4:2) 64.

NGUYỄN TÔN NHAN

Thơ Chữ Hán


贈黎文法
 只恨人間不笑時
 古今賢聖亦多非
 好嗟心寸留青史
 不覺當年賦信疑



行年七十
 海峽報年延

Tặng Lê Văn Đức,
 Chỉ phò danh gian bất kiến thư
 (C) kim hiên thụy diệp hiên phi
 Hư tạ tào thào hờ thụy sử?
 Bất thị tương niên thụy trồn hi,
 Chiếu đối đũng có ni uoi
 Xưa nay hiên thụy cũng là sai
 Thôn ử tòn có hờ trồn sử?
 Sao bãng hử khố đượ trồn chới?

Nguyễn Tôn Nhan



Lin Dong, tháng 7 Ất Mão

TRẦN LÊ NGUYỄN

Ngã Tư

Đèn đỏ cho hai người gặp nhau
từ hai đầu đường khác
như biển ngăn đất liền
một nụ cười lấp đầy
chiều Saigon hôm nay trời xanh mây trắng
như tóc em bạch kim
như mắt em

Lần đầu tiên trong đời anh yêu đèn đỏ
-- màu đèn đỏ đáng ghét ở mỗi ngã tư --
và thêm một lần trong đời
anh không đi con đường thẳng
rẽ theo con đường ngang
để bắt gặp lại em nụ cười hồn nhiên
(tình cờ như nắng mưa xứ anh
như bão tuyết quê hương em)
nói năng dùm hai đứa gặp lần đầu chỉ biết nhìn
không nói

Con đường nhiều cây
che lối đi thăm một người thân nằm bệnh viện
vẫn mái tóc con trai
chồng sách
và nụ cười

Khoảng cách ngã tư đến ngã ba buồn lời tạm biệt

27-4-62

TRẦN DẦN

Mưa

Mưa mưa
 Mưa mãi thâm làng mưa tím phố
 Mưa nhọt nhọt cột đèn
 Nhọt nhọt bóp gác nhọt nhọt đường ga
 Mưa mưa...
 Mưa trôi chiếc thuyền nan
 Trôi tắt ngã tư sang đầm muống ngập
 Mưa mưa...
 Mưa trôi xác bèo Nhật như thầy người trôi sông
 Sóng đánh ngã ba
 Trôi về ba ngã nước
 Mưa trôi chiếc xe tay
 Trôi xâm mũi thâm cày
 Mưa mưa
 Mưa trôi bà hàng rau già
 Ô tô hòm hức ngang... thoát người không thoát cửa
 Nón tới miếng máu lần mò
 Mưa mưa
 Mưa trôi một em nhỏ
 Bớt sai mua cút rượu
 Trôi về môi xám mắt gà toi
 Mưa mưa
 Mưa trôi đám hành khất co ro
 Ghế chõng chõng chờ bốn bề chợ lụt
 Mưa mưa
 Mưa khóa then trời mưa kiếm tỏa đất
 Mưa mưa
 Mưa trắng nhọt phố đường
 Mưa vẫn còn mưa
 ...
 ...

Mưa mưa
 Đường quốc lộ... một người... đêm... vài đốm lửa
 Trống làng bùng bực cầm canh
 Mưa mưa
 Rẽ một phố nghè o
 Chợt ngửi một mùi đánh úp
 Vuốt mặt trời mưa
 Buộc dây giày lỏng
 Lủi vào một ngõ... vòng ra!
 Một vạt trời vung đêm úp phố
 Mưa mưa
 Cột điện đàng xa... xa như bên kia thế giới
 Chồm vào một nhà
 Cổng đóng vội
 Mưa mưa...
 Còi rít!
 Bóng tối tưa lên dùi cui súng lục
 Hùng hổ một thế giới võ trang lung sục một người
 Đạp tường trước! Phá cổng sau!
 Ùa vào bắt được:
 Một nôi tằm riu một bà lão khổ một buồng không
 Mưa mưa
 Ngõ cụt đã đưa một người truyền sang ngõ lấm
 Lại đưa sang một ngõ bùn
 Mưa mưa
 Mưa phố mưa đường mưa đèn pha mưa tịch tịch
 Mưa lút thút cửa ô này
 Mưa sa sả cửa ô kia
 ...
 Mưa mưa
 Pà-ca chạy sang tòa sứ
 “Phạm Bấy về thành”.
 Mưa mưa
 Tòa sứ khoa tổng đốc đại thần
 Giám binh chánh cấm
 “Phạm Bấy về thành”.
 Mưa mưa
 Mưa lấm đất lấm trời
 Gậy gộc tuần đình nhón nháo bốn đầu tinh.
 Khố xanh mười ngả đèn cù
 Mưa mưa

Một vết chân một vết chân...
Năng Tĩnh – Cổng Đông – bến đò Tân Đệ
Một người công mưa đi
Một chế độ đuổi hàng sau
Mưa mưa
Mưa trường học mưa phố hàng Nâu
Mưa đường Máy Sợi
Mưa đám đông đi thành quách bùn lầy
Mưa người nhật dòng truyền đơn lấm đỏ
Mưa
Mưa...

QUỲNH THI

Ngày Không Có Tiếng Chim

1 --

Ví ngày không có tiếng chim
quê hương eò uột
bất hạnh leo thang nổi nhịp
lời kêu than của con người
và cũng con người
cấu tạo thành thứ hủy diệt như trái tạc đạn
mà họ ném ra lúc nào nguy kịch

2 --

Bạn có thể tưởng tượng được không
trong một khu rừng xao xác bóng xanh
không nghe tiếng hót líu lo
đầu là tiếng khàn khàn của một con chim
đã mang trọng bệnh
đầu là tiếng kẹc kẹc của cánh diều hâu chao lượn
quanh xác chết của một sinh vật
một sinh vật thất thế
tuyệt nhiên không còn chút linh hồn sinh động

tăm tích những tên thợ săn thì dẫy đầy
ở thời nào họ cũng không bao giờ vắng mặt
ngang ngạn trong lễ phải đạo lý mù tăm
chỉ có oan khiên dành cho kẻ bị coi là tử thù
là tội phạm “ phản quốc “ !
chỉ có niềm đau cùng tận
mím chặt môi tim nuốt trọn cục máu bầm
thoát ra âm thầm những lời những chữ
kẻ bị lên án giống như một đàn bò
bị ne vào lò sát sinh

3 --

ngôn ngữ của những nghệ sỹ sáng tạo
 rạo rức chưa chín đủ gọi mời người đang
 u mê tỉnh giấc
 nỗi đau chưa nhận chìm được chính cuộc sống mình
 đủ thoát ra lời kêu cứu khẩn cấp
 cho thế hệ đi sau tiếp nối
 thời dấy đầy hoang mang
 truyền thống đôi khi đã làm chết đứng vô tư
 trái tim treo mệnh hệ ác độc
 những cái loa phóng thanh giáo điều một chiều
 phun ra thứ tuyên truyền rẻ tiền càng
 làm cho những tâm hồn thanh khiết
 ngạo mạn hơn
 thời của hoang phế tình người
 bạo loạn trong từng ngăn kéo gian tham
 nhiều học tử chứa đựng những mưu đồ hôi hám
 ấp ủ trong bóng tối lâu ngày
 những con mắt rắn độc
 nhỏ nhoi trong mình triết nhưng phía sau rục rĩ hận thù
 hay nó đã biến thành những con chuột ngày
 rình chờ ăn vụng phá phách tiểu nhân
 rình chờ chui vào ống quần thơm tho tư hữu
 những ống quần ngủ cay nghiệt của những người
 đàn bà vắng chồng lâu ngày xinh đẹp

4 --

Người đã ngậm tằm và người đã sống
 con thú chữa bệnh bằng cách liếm vào vết thương của mình
 bóng dáng vị ân nhân cảm nín khổ hạnh đáng ẩn sỹ
 không có tu viện cách biệt loài người
 khờ khạo giữa bầy ác thú quỷ quyệt ma mãnh
 tha hồ để họ bêu rếu đấu tố nơi pháp trường giành giật lợi danh
 con người mà hầu như tâm hồn đã chết
 cái chết nơi nhận thức ở tận cùng của sự bí hiểm
 một người vô tội tự trong giấc mơ chưa ý thức hẳn hoi về điều
 nhân quả
 tuyệt nhiên không có nguy cơ tính toán
 ngày thơ thừa thãi trong nguy kịch thiếu thốn vẫn toả ra
 trong nụ cười thên thang của họ
 thanh thoi có những áng mây xanh niềm tin về tự hội

những bức tranh là nghệ thuật không có chủ đích phô trương
 tác phẩm ngang nhiên bên lề hội thờ ơ với kẻ quyền quý
 giàu sang
 sứ thần những khó nghèo là bạn dù không mời cũng đến
 có phải sự tương giao là mâu thuẫn nội tại
 ngay chính mỗi con người chúng ta
 tích cực hay thờ ơ
 cái nắm bắt hay còn trong tiềm thức trù tượng

5 --

ngày an lành
 không có sự phẫn nộ của thời tiết
 vẫn bằng bạc một dư âm của thời muốn quên mà tiềm thức
 không
 chịu để yên cho con người đi vào giấc ngủ
 Bóng ma ẩn hiện đầu đây đã là ban đêm
 hay đầu cả ban ngày sáng sửa
 mùa xuân hay mùa hạ
 mùi vị toát ra nghiêng ngấu khứu giác

-- đầu ngọn gió bí mật hay như những luồng ánh sáng
 xuyên rọi to tướng nơi trí tưởng thực tại thì mờ ảo
 mong manh như những màn sương
 Khổ nổi nơi giữa hoang vu
 không còn một bóng chim trú ngụ
 xác xơ điêu tàn giống như một đám cháy rừng rộng lớn

Ai sẽ là đấng cứu chuộc dân tộc tôi
 trong cội rễ đã phung phá niềm tin và xây dựng
 máu me xương nứi của một thời chiến tranh
 vẫn chưa khô vết dao cứa cổ
 cắm hờn trút vào những ao hồ lòng tham rộng lớn
 những vị vua tân thời không có ngai vàng ngu dốt
 khổ nạn dành cho một dân tộc cứ coi như một định mệnh
 không được thượng đế phán xử
 phán xử công minh
 Dưới lưới hái nhiều kiểu nhiều thời
 những thời trang nô lệ khác nhau
 đất nước như một viên bích ngọc rơi vào tay một lũ người

chỉ biết xài đồ giả mà đồ giả lại tưởng đồ thiệt !
 tội nghiệp cho một dòng dõi đã có từ bốn ngàn năm
 bây giờ tất cả chỉ còn tiếng kêu hay lời than
 tiếng uất nghẹn trong từng lồng ngực

-- một đất nước thanh bình
 không có tiếng chim ca
 những tiếng chim hiền hòa yêu thương có cơ đã bị tận diệt
 những tinh hoa nòi giống đã bị tàn sát
 những quý báu đền đài đã bị tàn phá tàn phá ngay mỗi tâm
 linh

6 --

Ký ức có phải là cuộc sống sao cứ ẩn hiện mà quả thực
 đó không phải là những bóng ma
 những nơi chốn theo nhau chỗi dậy
 ngay từ những trụ đèn những hàng câytừng góc phố
 hay những mái hiên ... viên gạch . . . nơi mình từng
 đã đi qua hay dừng lại chuyện trò cùng bè bạn. . . .
 những thứ là đời sống là nụ hôn đắm say
 một thời nào cách xa
 để dẫu yêu hay để tạ tội
 chuỗi thời gian ong mọt và dằm thẳm những đóa hoa cây cỏ
 hạnh phúc đơn sơ tỏa ra bát ngát mà khi mất đi mình mới
 thấy là quý giá tiếc nuối ngẩn ngơ
 thứ không thể mua bán được thay thế được
 Bao âm thanh chập chùng ý tưởng
 trên những con đường rợp bóng xanh dương
 như sở thấy được như uống ăn được trong từng tế bào
 ruột gan như hít thở còn thấy mùi thơm tho trình bạch
 của tuổi học trò
 thời mà chiến tranh đang leo thang cùng lúc còn mình lại là
 chú nai
 tơ thờ ợ gặm cỏ trong khuôn viên thiên đường chưa biết tiếng
 thỏ dài hay những giọt nước mắt ưu tư của người dân
 sống xa thành phố đói khổ lầm than . . .

7 --

ví như những ngày không có tiếng chim
 cả bầu trời u ám thê lương
 rừng cây trụi lá
 là nỗi chết chóc sợ hãi
 Đó là lời thú tội
 với thiên nhiên hay với con người
 cảnh vật ôm nỗi đớn đau vật vã nỗi bơ vơ không còn sinh động

Những con người
 về lại mảnh đất thân yêu
 về lại đất nước nghìn lần xa cách
 ngỡ ngàng tê tái
 vì bấy lâu mong nhìn thấy những gì nhớ nhung
 tất cả đã không bao giờ gặp lại
 tất cả là nỗi quặn đau
 tất cả chỉ là quá khứ
 cái phù hư bằng bạc với thời gian
 nghiệt ngã cho một thành phố
 một đất nước không còn tươi đẹp như
 tiếng chim kêu.

ĐỖ QUYÊN

Đống Chữ

(trích trường ca)

-- tới VHABPhuong --

Thân 2:

Thư chung gửi tất cả những người bạn làm thơ chưa tự sát

Ngoại ô Toronto, gần 7 giờ chiều,
Năm Chín Chín, ngày Mười Lăm, tháng Tám
Chủ nhật
Canada nóng trời
Những cái nắng xiên quần móc áo...

Bạn,
Còn 12 ngày đêm nữa đến lần sinh nhật thứ 44
của ta
(Lũ làm thơ là chỉ có trẻ mãi không già
Không ai đi tính tuổi làm chi cho nản --
Chỉ đánh số lần sinh nhật
-- như các tù nhân khắc lên vách tường đá số tháng năm trôi)

Cho sinh nhật này, những việc nào?
Để thôi:
Đổi Thẻ *Health Care*
(Bằng không tới ngày ốm ho là không tiền thuốc!);
Làm thơ sinh nhật tặng mình

(Người tình coi như *zero*,
 Vợ thì lo cơm áo nhà xe --
 Vả, chẳng ai làm thơ về mình bằng mình đâu bạn hỡi?);
 Và,
 viết Thư chung gửi tất cả những người bạn làm thơ chưa tự sát
 -- nhân một bạn thơ vừa tự sát

Ta vùi trong đống chữ
 hôm nay
 Lá thư chung mặn mà khốc liệt

Có thể lạm dụng Súng
 Lạm dụng Dây thông lọng
 Lạm dụng Thuốc độc, Thuốc mê
 Càng có thể lạm dụng Vàng
 Lạm dụng Tình (dễ ợt!)
 Nhưng Chữ --
 người ta không lạm dụng nổi

Không sao lừa mê được Chữ
 Dấu Chữ nghĩa có bị đè vật ra
 Trên các trang giấy, các màn hình
 sẽ trắng mãi
 trống trơn
 khi con Chữ biết mình lâm cuộc đổ đen
 trong các bàn tay, khối óc bạo gian

Đừng lạm dụng ta, bạn nhé
 dấu biết dưới tay ta
 cả Đống chữ trầm mình
 sẵn lòng vãi vung
 như Larouse "*Je sème à tout vent*" 1.
 như chàng vận động viên Etiopia đủ tinh trùng sinh trăm con
 ngàn cháu.

"Văn khố các nhà thơ tự sát" -
 Ta đang vận động Vatican thành lập
 địa chỉ E-mail: NhaThoTuSat@VuongQuocTho.com

Dịch vụ *free* chuyên quảng cáo các tập thơ bán ế ở xứ tự do,
thơ-ngăn-kéo ở các xứ độc tài
Bạn sẽ là khách hàng thứ mấy?

Đừng ngạc nhiên, các bạn:
thơ đang tụt lùi
hết chức phận tiên phong

trong kỷ nguyên điện toán

Trước ngày 28-8-2055

Ngân-hàng-tinh-trùng sẽ trấn mỗi góc đường

Những người đàn bà ghé vô

có thể

deposit mình

hay làm những gì cần phải

như với tiền ở các máy ngân hàng tự động hôm nay

Ngân-hàng-buồng-trưng

Trề hơn –

(Nam nữ chưa thể bình quyên

Sorry quý ông nha, công nghệ kỹ thuật khả năng còn hữu hạn!)

--

Sau ngày 24-12-2060

mới đi vào hoạt động

với các tính năng bất tận thiên thu

chiều giới “sông bao nhiêu nước cho vừa”

Làm thơ rất tốn tình

(Trong mỗi bài ca một người tình nhỏ Phạm Duy khai tử --

Làm thơ, ông sẽ mất gấp ba lần như thế!)

Sản xuất trường ca

hao thêm ẩm thực

“*Có thực mới vực được đạo*” – cái đạo trường ca

Trường ca *Đồng Chử* này tính rẻ

đi qua

6 tô phở bò Bắc bự (vợ yêu sắp sẵn cho),

nguyên chai *L'Epayrié* loại đồ vừa tổ đế,

cầm hơi bia *Budweiser* dăm xâu nửa tá

Vô cảm, năm xưa, thời vợ đi xa

nước khoáng một can to

Ba bông hồng vàng và một mùa Giáng sinh chìm lặng
 than ôi,
 ba túi táo những khô cùng thối!
 Các phê bình gia thi ca xưa nay
 bỏ qua các *course* về dinh dưỡng
 không đo nổi trong thơ của Lý Bạch, Nguyễn Tất Nhiên,
 Nguyễn Bính...
 ngoài nồng độ thơ (đương nhiên!)
 bao nhiêu phần trăm đạm, đường, chất béo?
 Trong cả vụn câu thơ Nguyễn Bính
 câu nào thì nhân trao lại đời đúng lúc *miệng còn chóp chép đời*
cơm? 2)

Các phê bình gia thi ca lâu nay
 (hẳn rớt môn tâm thần học?)
 trong thơ
 không đo thành thực độ điên
 Phân loại thơ phiến diện vô ngần:
 thơ cách mạng, thơ tình, thơ miền Nam-miền Bắc
 thơ yêu nước, thơ hải ngoại, thơ trong nước,
 thơ tỉnh lẻ, thơ chiếu trên, thơ toàn quốc,
 thơ *dada*, thơ hậu hiện đại, thơ vân vân...
 Thiếu: thơ điên cấp 1, thơ điên cấp 2, thơ điên cấp cứu...
 Gọi thế e tranh chữ của y khoa
 Nay đề nghị:
 lấy đôn-vị-điên-trong-thơ là *một Bùi Giáng* (viết tắt: *BG*)
 (Gán ngay trong đám bạn ta --
 thơ Chân Phương: 5 *BG*; thơ Nguyễn Hoài Phương: 4 *BG* chẳng
 hạn)
O-kay?
 Hai bạn Phương đừng giận
 Là ví dụ vậy thôi,
 chứ ta
 chả phê bình thơ làm chi cho mang nợ
 (thà phê bình vợ còn hơn!)

Loan tin buồn một bạn thơ vụn hạn
 Tiện thể báo luôn với văn thi hữu gần xa:
 Ta cũng nghỉ chơi khâu làm thơ đoản

từ nay
Cứ trường ca mà nã chương một, hồi hai...
Cánh phê bình
bảo đảm chỉ đọc câu đầu, đoạn kết rồi gõ máy liên hồi
phán:
Ý tưởng đầy mình, nội công chắc sẵn
Ngữ vựng, từ căn... hàng lữ hàng đàn
Gia cảnh an toàn
(tứ cố vô thân lấy đâu nơi che nắng trú mưa để viết dài đến
vậy?)
Tình cảm an nhiên
(vợ bỏ thì sao có phở phủ tràn thơ tầng tầng lớp lớp?)
Dàn máy điện toán đánh bài không thể đổ bỏ đó nha...
(Ngần này chữ thời nay viết tay cũng ngang bằng tự sát!)

Những nhà thơ chưa tự sát chúng ta
là triệu phú của thời gian
Không có thời gian
đồng chữ kia,
lấy gì xử lý?

Những nhà thơ chưa tự sát chúng ta có cả không gian
trước khi hút hỗn vào nòng súng hẹp,
trước khi quấy mình với gang tấc
và trong những trang tuyết tận chiều kích không quá bàn tay.

Phương – (Phương nào trong ba, bốn Phương trên cũng vậy) –
có lần hỏi
khí ngoài ban-công cùng nhậu:
-- Ông được bao nhiêu bài thơ với con đường dài như vô danh
kia

ngày

ngày chảy qua trước nhà?
Cười thôi! Ngu gì nói thật?
Cười dưới trăng ai biết đấy là đâu?
Nói thật khi chưa say cũng phí cả rượu lẫn lời!
Không nhẽ quay sang hỏi lại:
-- Ông chim được bao nhiêu đàn bà giữa dòng người vô danh

đổ vô mắt mỗi ngày?

Có quy định bất thành lời
và bất thành thơ, nếu muốn,
giữa những nhà thơ chưa tự sát chúng ta:
Về sự tự sát của bạn mình: Không hỏi!
(Như người văn hóa cao thời nay không hỏi tiền lương người
đối khẩu
không hỏi tuổi đàn bà,
và ba số đo chính của họ – cũng không!)

Chúng ta -- Những người làm thơ chưa tự sát
Hiểu luật thơ hơn hiểu luật đời
Nên cảnh tỉnh trước quyền tự do lập hội (nói đại ngôn là quyền
đa đảng)
Ngày mai
hai ông bạn Phương kia
bỗng thảo Tuyên Ngôn Của Những Nhà Thơ Chưa Tự Sát
Ta e
vô số người không thơ nhưng là dân độc thân
(kể cả *single mom*, *single dad*) sẽ đâm đơn trước
Trong chúng ta
Nhiều thi hữu sẽ phải đứng ngoài nghe
Trước hội trường chật ních những người độc thân lắng tai nghe
Điều lệ
của Đảng Những Người Làm Thơ Chưa Tự Sát do hai Phương
hào hùng tuyên bố

Trần Dần có cái cổ dính vết sẹo dao cứa (tranh Sỹ Ngọc hay ai
đó vẽ)
Trần Dần có *Người Người Lốp Lốp*
Trần Dần có thơ-bụi
Trần Dần nào được tụng ca?
Ta ngỡ khối ông bà lắm
Trần Dần thi sĩ – Trần Dần chiến sĩ
Khối anh, khối chị không rành

Chúng ta -- Những thi nhân chưa tự sát
Bởi còn lỏi khôn còn thủ *mánh lời cuối cùng* 3)

Đời ta chưa đau (và chưa gan)
để đánh bạn với những-nhà-thơ-đã-từng-tự-sát
Không nhẽ thử chơi một lần
(đọa chết hay giả chết)
để nhập vô với một hệ người?
Bao giờ (chưa hứa trước)
trời hành
ta sang hệ khác
sẽ có chương tương tự
thế này:
Thư Chung Gửi Các Bạn Thơ Đã Từng Tự Sát.

Mississauga, 14-28/08/1999

Đỗ Quyên

1) “*Ta gieo chữ nghĩa ra bốn phương trời đất*”

2) Trần Mạnh Hảo

3) Trần Nghi Hoàng; “... *mánh lối cuối cùng của một Nhà Thơ
là làm sao
giết được Chính Mình
mà không cần tự sát.*”

TRẦN VÀNG SAO

Xóm Cụt

lúc đó thằng hề ngồi trên sân khấu thấy mình buồn quá sức
 thằng hề ngó hai cái mặt nạ nằm giữa sàn gỗ
 cái trắng đỏ cái đỏ trắng
 cái nhăn răng hả hợng cười
 cái trợn mắt méo miệng khóc không ra nước mắt
 không có cái nào có mắt
 bốn lỗ tròn cho thằng hề thấy trời đất mèo chó cây cối
 thằng hề lắc đầu thờ ra
 rồi lật tự điển Việt Nam ra tra
 sách nói
mây làm cho mọi người cười vui
 và không ghi *không có người vỗ tay*
 tôi là đứa đại
 ăn sắn ăn khoai ăn kẹo ăn bánh không lột vỏ lột lá
 tôi bỏ vào miệng phồng mang trợn mắt cố nuốt cũng không hết
 rồi phun bậy ra giữa
 đám người ngồi xem phục lẫn tôi và cười quá sướng
 tôi không biết bây giờ buổi sáng hay buổi chiều
 có cây xương rồng mọc ngoài cồn cát
 hai sợi dây thép gai rỉ rỉ quấn dưới gốc
 một sợi chống cong nửa chừng lên trời
 tàu bay xe tăng đại bác súng to súng nhỏ liên thanh phát một
 quên không bắn tôi chết
 chiến tranh bỏ sót tôi làm hề kiếm ba hột cơm nuôi con qua
 ngày

không còn sân khấu nữa
 sau lưng tôi là tấm màn màu đen treo lơ lửng giữa trời
 phía sau nữa là con sông nước không chảy
 ngoài tôi tôi không còn ai bây giờ
 tôi tưởng trước mặt mình có một tấm gương to để tôi làm hề

cho tôi coi chơi
 trước hết
 tôi đứng thẳng như bị trời trồng
 hai con mắt tôi đứng tròn
 tôi trong gương là thiệt tôi
 hay giả tôi
 tôi mở miệng thẳng trong gương mở miệng
 tôi lộn nhào thẳng trong gương lộn nhào
 tôi giả vờ thắt cổ bằng sợi dây đeo mặt nạ thẳng trong gương
 thắt cổ bằng sợi dây đeo mặt nạ
 tôi nói và nghe tiếng mình nói
 thẳng trong gương cầm
 tôi cúi sát mặt tôi vào mặt nó
 nó nhìn tôi tôi nhìn nó

tôi làm hết trò
 thẳng trong gương cũng không cười tôi được
 tôi làm hết trò
 tôi cũng không cười tôi được
 mà mắc chi tôi phải thấy cuộc đời này vui
 phật xếp bằng ngồi dưới cây bồ đề
 chúa dang tay trên cây thập ác
 tôi là một thẳng hề
 cười khóc không biết giả thật
 u hu a ha i hi

thẳng hề nhìn sau nhìn trước
 hấn xếp chồng hai chiếc mặt nạ kẹp vào nách
 xách cái bao ni lông đựng hai ổ mì đứng dậy
 tấm màn đen con sông nước đứng ở sau lưng
 nhớ tới hai đứa con hấn để luôn
 cái miệng đỏ to hơn bốn năm cái miệng của hấn đi về nhà
 hấn nhìn con chó ghẻ da nổi cục cả mủ máu nằm ở ngã ba
 đường
 rồi bước vào xóm cụt.

VĂN CẨM HẢI

Tính Buồn Đình Linh

Một bàn tay đưa tang tay mình
 mười ngón dài riu rít ai điếu
 luồng gân trắng cau mặt quan tài
 một bàn tay không kịp đưa tang tay mình
 xui anh đi cuộc chiến lú quên chiến hào với đôi mắt ngà voi
 húc đổ thình
 không như bọ hung lấm lờn cột nhả viền quanh lục địa
 mỗi búi tuyết là mỗi đám tang mặt người
 tự tưới tả rụng về tính buồn chỉ tay
 vốn số phận là ống nước và máu anh lại còn nặng nề mặt nạ
 linh thiêng lừa
 trời cao dẫm ba ngọn lưỡi Ođip
 tôi phát hiện ra tôi những mùa hoa ọc cháy nhạc màu đang
 rướm rã càn quét
 mặt đất, chiếc dày đình sừng tấy, khẩu súng nằm bên ấu trùng
 mới, bên bờ
 Thái bình dương thiếu thốn nghiệm sinh
 que diêm
 ôi a
 liếm đỏ
 hàng ria vệt tấy
 đổi mới bia đạn
 cứ ú ở ăn trắng mặc trơn viễn cánh hoàng hôn.

31/8/99



Phụ bản Thái Tuấn

Thơ Ngôn Ngữ và Hậu Ngôn Ngữ Hoa Kỳ

Mark Wallace

Thơ hậu ngôn ngữ là gì? Giống như thuật ngữ hậu hiện đại, thuật ngữ này ám chỉ về một nền thơ tiếp sau một phạm vi ý nghĩa của hoạt động văn học khác, trong trường hợp này là thơ hậu ngôn ngữ. Như vậy định nghĩa thơ hậu ngôn ngữ cũng là định nghĩa thơ ngôn ngữ, như cái gì đến sau một phong trào văn học trước đó.

Điều quan trọng là khó có thể định nghĩa chính xác về một hoạt động văn học vì văn học quá nhiều mặt, ồn ào, bướng bỉnh và hay phá bỏ những thánh tượng để có thể thích hợp với bất cứ định nghĩa nào. Như vậy bất cứ định nghĩa nào thuộc phạm vi thực hành viết, phải nhận thức cái giới hạn của nó, hoặc cái gì là có ích, như cách am hiểu cục bộ và tạm thời trong những phức tạp đổi thay của sự thực hành văn học. Cách tốt nhất, có lẽ là định nghĩa nên được nhìn như là một tiến trình biến đổi, soi sáng cho sự thực hành.

Một cách rộng hơn, thơ ngôn ngữ có thể định nghĩa như một mạng lưới kết hợp những nhà thơ, cùng chia sẻ một số quan điểm chính về mối liên hệ giữa ngôn ngữ và chính trị của một sản phẩm văn hóa. Mặc dầu, chiều hướng nắm bắt quan điểm này thường mang những ý nghĩa khác nhau. Một vài nhà thơ ngôn ngữ trở nên nổi tiếng như Charles Bernstein, Lyn Hejinian, Ron Silliman, và Leslie Scalapino, một vài người khác cũng xuất sắc tương đương như Joan Retallack, Carla Harryman... nhưng không nổi tiếng bằng, mặc dù một số người trong họ, vị trí này có thể thay đổi. Những nhà thơ ngôn ngữ coi ngôn ngữ được xây dựng bởi sự liên hệ với quyền lực, không phải siêu việt, phổ quát hay tự nhiên. Những nhà thơ ngôn ngữ chú tâm rất nhiều vào lý thuyết văn học, và qua cái nhìn như vậy, những phát biểu lý thuyết được nêu ra từ thơ của họ, như là một phần trung tâm của chính thơ, trái hẳn với những nhà thực hành văn học truyền thống. Đặc biệt, nhiều nhà thơ ngôn ngữ chú ý đến cấu trúc văn phạm hỗ

trợ cho cấu trúc quyền lực trong xã hội phương Tây. Họ cho rằng điều mà ngôn ngữ tiêu biểu một cách ngây thơ, là đòi hỏi diễn đạt thế giới “như nó là”, đã làm mù quáng những giới hạn cấu trúc đã thành mật mã của chính nó. Những nhà thơ ngôn ngữ cũng chỉ ra, làm thế nào thể loại thơ truyền thống Âu châu phản ánh một cách ngây thơ những giá trị phương Tây. Những nhà thơ này xác định, thơ đã bị điều kiện hóa bởi những giới hạn nhận thức và quyền lực của chữ viết trong văn hóa phương Tây.

Vì những lý do đó, những nhà thơ ngôn ngữ là những người theo chủ nghĩa xét lại cấp tiến trên mức độ của thể thơ. Họ loại bỏ những thể thơ truyền thống, thơ trữ tình, truyện kể, tính chủ quan, và cách viết biểu trưng ngây thơ, cũng như nhấn mạnh tới những người tiền bối của họ trong việc cải cách thơ Hoa Kỳ, những nhà thơ Hoa Kỳ Mới, qua thơ như mệnh lệnh của lời nói. Rất nhiều những loại bỏ này có nghĩa như cách bài trừ nghiêm khắc – khi nghĩ rằng thơ không nên làm nếu không thấu suốt được lý thuyết.

Phần lớn, những nhà thơ hậu ngôn ngữ chấp nhận quan điểm, cấu trúc ngôn ngữ ảnh hưởng tới, và bị ảnh hưởng bởi, chính trị của sản phẩm văn hóa. Họ cũng chấp nhận rằng ngôn ngữ được xây dựng bởi những liên hệ quyền lực, và nó không thể đạt tới một cách ngây thơ, siêu việt, thế giới tự nhiên hay đại diện cho một thế giới “thật sự là”. Lại nữa, sự liên hệ của họ đối với lý thuyết văn học thường rất khác biệt đối với những nhà thơ ngôn ngữ. Vì ở thời kỳ những nhà thơ ngôn ngữ nổi lên, lý thuyết văn học là một thuyết trình biên hóa (marginalized), nó giải phóng họ khỏi những câu hỏi về sự liên hệ giữa ngôn ngữ và sản phẩm văn hóa mà thuyết giảng mang tính học đường và những mạng lưới thơ ca được thiết lập ở thời kỳ này đã bỏ quên, và ngay cả phủ nhận. Đối với những nhà thơ hậu ngôn ngữ, thường kém những nhà thơ ngôn ngữ từ 10 tới 30 tuổi, lý thuyết văn học là những thuyết giảng chủ yếu của quyền lực học đường và văn học. Trong khi đưa lý thuyết vào thực hành như một phong trào cách mạng của những nhà thơ ngôn ngữ, mặc dù đã có một thời kỳ lịch sử dài, những nhà thơ hậu ngôn ngữ cảm thấy, lý thuyết cho sự thực hành chỉ là một gánh nặng. Lý thuyết văn học đối với họ là những cấu trúc văn học của trường học và thơ tiền phong của lớp người trước đòi hỏi rằng sáng tạo để biện minh cho sự thực hành là phần việc của nhà thơ. Tuy nhiên, lý thuyết văn học cũng vẫn là phần trung tâm để thực hành của nhiều nhà thơ hậu ngôn ngữ, nhưng họ gánh vác nó với con mắt mâu thuẫn và thường là đã mòn mỏi.

Đi xa hơn, những nhà thơ hậu ngôn ngữ lại có ý định dùng loại (gender) và thể thơ đã bị từ bỏ của một vài nhà thơ ngôn ngữ. Như vậy, tính truyện, trữ tình, tình thần và thi pháp của đời thường xuất hiện như những yếu tố mà những nhà thơ ngôn ngữ nghĩ rằng nên loại bỏ, những những

nhà thơ hậu ngôn ngữ như Juliana Spahr, Susan Smith Nash, Jefferson Hansen, Liz Willis, Peter Gizzi, Chris Stroffolino, Jennifer Moxley, Joe Ross, Lisa Jarnot, Mark Wallace và nhiều nhà thơ khác, một cách ý thức, dùng một trong những yếu tố trên trong sáng tác của họ, nhưng không trở lại cách phán đoán ngây thơ của những yếu tố đó như là đặc điểm của thơ ca dòng chính Hoa Kỳ. Kết quả thường là sự kéo dài những câu hỏi then chốt được hỏi bởi những nhà thơ ngôn ngữ trong phạm vi mà những nhà thơ này không chú tâm lắm. Điều quan trọng ở đây là cả những nhà thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ đều đồng ý với cách gọi của Bob Grumman, “tác phẩm đa mỹ học”, đó là, tác phẩm dùng ngôn ngữ nghệ thuật liên kết với những tác phẩm không chữ như âm nhạc và hội họa.

Những nhà thơ hậu ngôn ngữ phổ quát hơn về địa lý so với những nhà thơ ngôn ngữ, những người khởi xướng lúc đầu thường là những nhà thơ thị dân sống dọc theo bờ biển Hoa Kỳ, đặc biệt là New York City và San Francisco, mặc dù cũng có những nhóm mạnh tại Washington D.C và Toronto, Vancouver tại Canada. Cái khung cảnh biên giới mở rộng của những nhà thơ hậu ngôn ngữ chứng thực sự thành công của thơ ngôn ngữ. Càng lúc càng có nhiều những nhà thơ ảnh hưởng bởi thơ ngôn ngữ hơn lúc mới thực hành. Sự kéo dài thêm về địa lý này, qua mức độ thực hành, chứng tỏ những nhà thơ hậu ngôn ngữ có ảnh hưởng nhiều hơn là những nhà thơ ngôn ngữ. Thí dụ, những nhà thơ hậu ngôn ngữ có thể đến từ New Orleans, Oklahoma, Minnesota hay Hawaii, và có thể ảnh hưởng ở nhiều vùng lân cận hơn là chỉ ở những thành thị miền biển. Những nhà thơ hậu ngôn ngữ khám phá những dấu nối giữa thơ của nhiều truyền thống và vì thế tạo nên những ảnh hưởng đặc biệt, và dùng những khả năng rõ ràng này để mở rộng ra. Chỉ một trong nhiều thí dụ là tác phẩm của Buck downs, Jessica Freeman và vài nhà thơ khác có căn cốt miền Nam, áp dụng những yếu tố gián đoạn của ngôn ngữ trong tác phẩm âm nhạc và văn học miền Nam, bắt ngang thơ ngôn ngữ với văn hóa và âm nhạc Cajun và Blues Texas.

Những mối nối khó gỡ của tính đa dạng về địa lý là vấn đề loại thơ, và sự khác biệt văn hóa. Cả nhà thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ có một số lớn nam nữ thực hành, mặc dù vấn đề loại (gender) không phải là dễ giải quyết trong mạch thử nghiệm thơ hơn ở bất cứ đâu khác. Vào thời điểm này, những nhà thơ hậu ngôn ngữ bắt đầu mở rộng tính đa dạng về văn hóa hơn là những nhà thơ ngôn ngữ, tuy rằng đã có một số lượng đa dạng đồng đều ở mỗi nhóm. Nhưng sự gia tăng những nhà thơ hậu ngôn ngữ và sự đa dạng văn hóa là không thể tránh. Có một số lớn những nhà thơ hậu ngôn ngữ nhấn mạnh tới vấn đề căn cước chính trị từ những vị trí văn hóa

đặc biệt, phê bình những giới hạn của căn cước chính trị, và họ muốn vượt qua hay đập tan những biên giới văn hóa. Những nhà thơ như Harryette Mulle, Tan Lin, Susan Schultz, Rodrigo Toscano, Myung Mi Kim, Bob Harrison và nhiều người khác khai phá những cách thức phức tạp tạo nên vấn đề về phản ứng căn cước văn hóa với sự thực hành thơ.

Xa hơn, trong khi thơ ngôn ngữ, khởi đầu, chủ yếu từ thơ ca miền Bắc Hoa kỳ, dù có sự liên hệ phức tạp với thơ thế giới, mức độ thành công cũng đã có ảnh hưởng trên nhiều địa hạt của thơ thế giới. Sự định nghĩa về thơ thế giới và làm sao định nghĩa này liên hệ tới thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ, tốt hơn dành cho những người am tường thơ thế giới.

Nói về khả thể của thơ hậu ngôn ngữ, có hai đặc tính nổi bật. Một là tính lai: sự nhấn mạnh lớn nhất của thơ hậu ngôn ngữ là sự hòa trộn truyền thống, phá bỏ các biên giới, và những ghi chú mang tính phê bình của thể thơ thuần túy và duy nhất. Tính lai này có lẽ là sự khác biệt với thơ ngôn ngữ trong cái cách mà những nhà thơ hậu ngôn ngữ dùng lại những yếu tố đã bị loại bỏ bởi những nhà thơ ngôn ngữ – tính truyện kể, trữ tình, tâm linh và thi pháp của đời thường – mặc dù những yếu tố trên không hẳn là phương tiện cho tính lai. Hai là chống lại định nghĩa, nhiều nhà thơ hậu ngôn ngữ từ chối khi bị xếp loại vào những định nghĩa mang tính đơn nhất, trong một vài trường hợp, những ảnh hưởng và thể thơ được thay đổi một cách cấp tiến từ cuốn sách này sang cuốn sách khác. Đi xa hơn những giải quyết tương tự về những vấn đề của thơ, những nhà thơ hậu ngôn ngữ, không hẳn đồng ý trên cùng một vấn đề, nên khó mà xếp họ vào một tuyến tập, tổng quát hóa, ngay cả khi phê bình một cá nhân hay một nhóm nhỏ. Như vậy những tiểu luận về loại này, để cung cấp những hiểu biết tổng quát về thơ hậu ngôn ngữ trở nên nguy hiểm và có thể không thích hợp. Trong cả hai, tính lai và chống định nghĩa, thơ hậu ngôn ngữ chỉ còn như một nền thơ ca phê phán, hoặc không chấp nhận những quy tắc của nền văn hóa bao quanh, hoặc những nhà thơ của thế hệ trước.

Đối với tôi, vấn đề không đúng của thơ hậu ngôn ngữ ở chỗ, một vài nhà thơ phủ nhận triệt để ý nghĩa của lý thuyết văn học, hoặc phủ nhận ý tưởng cho rằng sản phẩm văn học bị đóng khung bởi những điều kiện của quyền lực. Những nhà thơ như vậy, ở những mức độ khác nhau, lý luận rằng, ngôn ngữ có thể thăng hoa và tiêu biểu thế giới một cách ngẫu thơ. Đối với họ, tính chính trị của văn học không thích hợp trong việc thực hành, rằng những thể thơ dòng chính có thể đạt tới một cách không hồ nghi, hoặc rằng không có sự phân biệt một cách có ý nghĩa giữa tiền phong và sự thực hành văn học dòng chính. Một vài người còn nhấn mạnh, phần mảnh hay nhu cầu phân cách của ngôn ngữ cần phải loại bỏ trong cái ân sủng mà

ngôn ngữ đã có như tính tổng hợp và nối kết nhiều khuynh hướng khác nhau của thơ ca. Những nhà thơ đối với tôi đã thất bại khi đối mặt với những thách đố lý thuyết được trình bày bởi thơ hậu ngôn ngữ một cách ngay thẳng, và như vậy không phải là những nhà thơ hậu ngôn ngữ ngay thẳng. Trong cách suy xét như thế, dĩ nhiên, chỉ do sự định nghĩa của chính tôi qua sự hình thành của thơ hậu ngôn ngữ, và như vậy, cũng cần phải đặt dấu hỏi về sự ích lợi và hạn chế của những định nghĩa này. Có lẽ, cách tốt nhất là định nghĩa trong phạm vi cuộc bàn cãi xứng đáng nào đó.

Định nghĩa theo tập quán hay theo cách diễn tả? Có lẽ cả hai. Trong một vài cách, đơn giản tôi chỉ diễn tả cái gì đang xảy ra, mặc dù, mọi cách diễn đạt đều mang nặng thành kiến tư tưởng. Thí dụ, sự liên hệ tới những vấn đề lý thuyết, tôi nghĩ một cách thẳng thắn là thơ hậu ngôn ngữ không thể tránh, và có những điều không nên làm, nếu họ muốn được coi thơ hậu ngôn ngữ như định nghĩa ở đây. Nhưng dĩ nhiên thực tế là không thể ngăn cản bất cứ ai làm gì hoặc gọi nó là gì nếu họ muốn. Tại sao lại ngại khi nghe bất cứ ai định nghĩa về thơ? Tôi nghĩ họ chỉ ngại kéo dài ra điều mà họ chia xẻ về ý nghĩa của định nghĩa hay ít nhất là một vài quan tâm của nó. Và điều duy nhất của thơ hậu ngôn ngữ là làm sao một vài định nghĩa và quan tâm đó được chia xẻ.

Có phải thơ hậu ngôn ngữ là sự tiến bộ của thơ ngôn ngữ, hay là thơ hậu ngôn ngữ là sự vượt qua thơ ngôn ngữ? Hoặc là thơ hậu ngôn ngữ vay mượn từ thơ ngôn ngữ, trên căn bản tùy thuộc nội tâm và thực hành của thơ ngôn ngữ? Chắc chắn là không. Một cách tổng quát, ý tưởng cho rằng tác phẩm văn học tiến bộ theo thời gian là cách đọc sai căn bản về cách những tác phẩm văn học liên hệ với thế giới. Cái chủ ý tiến bộ, hoặc cải biến, ẩn ý rằng có một cái gì tốt hơn. Điều chắc chắn là xã hội phương Tây đã tiến triển – trong một vài địa hạt, đời sống của con người tốt hơn. Trong những địa hạt khác, tuy nhiên, lại không thay đổi hay sự vật tồi tệ đi. Tôi vẫn nghĩ, đời sống của nhiều người phương Tây đã tốt hơn cách đây 200 năm, mặc dù sự thực là đối với những nền văn hóa không-phương Tây, không được tiến bộ lắm, ngay cả với một số người trong nền văn hóa phương Tây.

Những nghĩ về văn học như sự tiến bộ qua thời gian là sai lầm. Cách tốt nhất, những tác phẩm văn học phức tạp như thời đại cũng như nhận biết về thời đại của nó. Cách tệ nhất, chúng phản ảnh một cách vô thức những thành kiến và giới hạn của thời đại. Điều kiện này đúng, đồng đều cho mọi thế hệ của những tác phẩm văn học. Những câu hỏi cho mỗi thế hệ thì khác nhau, và những khám phá về những vấn nạn ấy cũng khác nhau. Nhưng để nói rằng tác phẩm được cải biến hàm ý rằng những câu

hỏi của những nhà thơ ở thế hệ mới tốt hơn là những câu hỏi của những nhà thơ lớp trước. Nhưng nó không tốt hơn – đó là hàng loạt những câu hỏi khác nhau, có liên hệ với nhau. Dĩ nhiên, bất cứ thế hệ mới nào cũng có một phần những câu hỏi của họ được trả lời mà những thế hệ trước đã tạo ra, cũng như những giới hạn của những câu trả lời này khi nó hiện ra từ một ngữ cảnh mới, mà những câu trả lời tự chúng đã giúp được tạo ra.

Như vậy, những vấn đề của thơ hậu ngôn ngữ khác với thơ ngôn ngữ, và năng lực khai phá của những vấn đề này cũng khác nhau. Tuy thế, lịch sử và ý nghĩa của thơ ngôn ngữ đã hình thành những yếu tố cơ bản của những vấn đề mà những nhà thơ hậu ngôn ngữ phải đối mặt, bởi vì thơ ngôn ngữ mở ra những chiều kích rộng, như sự liên hệ giữa sự viết và siêu viết, vẫn còn là điểm chủ chốt của thơ hậu ngôn ngữ. Như vậy, thơ hậu ngôn ngữ mắc nợ thơ ngôn ngữ, trong khi ở cùng một lúc, chuyển qua nhiều hướng.

Vài nhà thơ hậu ngôn ngữ đã có những ảnh hưởng chính từ những nhà thơ tiền phong hay truyền thống mà rất ít hay không liên hệ tới thơ ngôn ngữ. Thí dụ, Ron Smith đã chỉ ra rằng, thơ Hoa Kỳ Mới đã có ảnh hưởng lớn qua thể thơ của nhiều nhà thơ hậu ngôn ngữ hơn là thơ ngôn ngữ đã ảnh hưởng. Có thể những nhà thơ hậu ngôn ngữ ít ảnh hưởng thơ ngôn ngữ hơn là truyền thống khách quan, thơ Dự Phóng, thơ thiếu số Hoa Kỳ, trường phái New York... Nhưng mà theo tôi cảm thấy, không phải vấn đề là ảnh hưởng nhiều nơi những nguồn thơ không phải thơ ngôn ngữ, mà là những nhà thơ hậu ngôn ngữ đã bỏ quên những hiểu biết sâu sắc về lý thuyết của thơ ngôn ngữ, về những liên hệ giữa ngôn ngữ và sản phẩm văn hóa trong bối cảnh nguy hiểm của sự xác nhận lại thi pháp chống lại lý thuyết. Những nhà thơ hậu ngôn ngữ không chú ý đến những hiểu biết về lý thuyết như thơ ngôn ngữ, đưa tới nguy cơ hiểu sai đi, câu hỏi làm sao thơ liên hệ tới sản phẩm văn hóa. Áp dụng thuật ngữ thơ hậu ngôn ngữ, ngay cả đối với những nhà thơ tiền phong Bắc Mỹ ở thập niên 90', những người ít ảnh hưởng bởi thơ ngôn ngữ, đối với tôi, nó có một ý nghĩa vì nó làm rõ ý nghĩa chính của những vấn đề bao quanh thơ và sản phẩm văn hóa (và nó liên hệ tới vấn đề làm sao văn phạm và cú pháp tỏa ra từ sản phẩm đó), những vấn đề mà thơ ngôn ngữ đã mang tới sự chú tâm.

Dĩ nhiên, những nhà thơ hậu ngôn ngữ hoàn toàn có khả năng tìm ra, trong những nhóm được nói ở trên, khai phá những vấn đề mà hình như xứng đáng hơn những gì đã được đẩy tới của những nhà thơ ngôn ngữ. Tôi dùng thuật ngữ hậu ngôn ngữ như một ẩn ý là trung tâm của thơ ngôn ngữ trong cách mà nhiều nhà thơ tôi coi là hậu ngôn ngữ đã từ bỏ rõ ràng và ngay cả giận dữ. Và vì nhiều hậu ý, và trong nhiều trường hợp. Thuật ngữ hậu ngôn ngữ phải được coi như một cách để bắt đầu nói; tôi sẽ không

còn dùng từ này khi nào mà cách tốt nhất để nói về từ này được rõ ràng.

Những phân biệt giữa thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ cũng như giữa những thể hệ, hoặc giữa những nhà thơ và những trường phái thơ có nguy hiểm không? Chắc chắn là có. Đó là tại sao, những ghi dấu ở đây trong tiến trình, một cách nói quá đáng về vấn đề phức tạp của ảnh hưởng thơ. Nghĩ về những thuật ngữ của những điều kiện có tính thể hệ chắc chắn là hạn chế, nhưng hình như chính xác hơn trong tiến trình bắt đầu thí nghiệm những vấn đề hiện thời của ảnh hưởng thơ hơn là nhiều hệ thống phát biểu khác. Chắc chắn cũng quan trọng đồng đều để bàn cãi về những nhà thơ đặc biệt và những ảnh hưởng đặc biệt của họ ở cả hai phần trong, và ngoài, cái bố cục mà tôi nói ở đây. Tôi không đề cập tới lúc này.

Một vấn đề có liên quan là sự trộn lẫn đầy sôi nổi của những nhà thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ, thường làm cho chúng ta khó phân biệt giữa hai nhóm. Cũng không thể, ngay cả sự cần thiết để phân biệt giữa họ, để định nghĩa trong khoảng khắc, ai là nhà thơ ngôn ngữ, ai là hậu ngôn ngữ. Khi định nghĩa tự nhiên và tạm thời được sử dụng quá tuyệt đối, nó trở thành cứng nhắc. Không cần thiết phải xếp hàng những nhà thơ đối diện với bức tường để nói ai thuộc vào nhóm nào. Thật ra, sự thực hành của nhiều nhà thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ đã làm mờ đi hoàn toàn sự phân biệt giữa hai nhóm. Điều này trở thành một cái vòng tròn trong đó vài nhà thơ ngôn ngữ đã chuyển theo hướng của những nhà thơ hậu ngôn ngữ, trong khi một vài nhà thơ hậu ngôn ngữ lại dần thân vào sự thử nghiệm tương tự như những nhà thơ ngôn ngữ. Những nhà thơ ngôn ngữ như Charles Bernstein, Bob Perelman, Nick Piombino, có thể coi như những nhà thơ hậu ngôn ngữ, là những yếu tố hợp tác, bao gồm cả những thể thơ Âu châu, sự phối hợp vần, biểu hiện và truyện kể, căn cước văn hóa của những cấu trúc xã hội và tính chủ quan, mặc dù những yếu tố này được dùng trong cách mở rộng những khả thể trong cách tân, tính phê bình và phổ biến được chấp nhận từ những ghi chú truyền thống và thể thơ. Mặt khác nhiều nhà thơ hậu ngôn ngữ như Rod Smith, và Rod Fitterman lại viết những bài thơ phần mảnh xoắn một cách cao cấp rất gần thơ ngôn ngữ, mặc dù trong tác phẩm của họ, yếu tố trữ tình và thi pháp của đời thường đã làm họ trở thành những nhà thơ hậu ngôn ngữ.

Nhưng nếu có sự trộn lẫn quá độ thì có thật sự cần thiết để phân biệt giữa thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ hay không, hoặc là có thể gọi bất cứ nhà thơ nào cũng là hậu ngôn ngữ? Những sự phân biệt như thế có phải là cách hoàn tất tính phê bình bá quyền qua sự thay đổi thực hành thơ, hay không? Bất cứ sự tiếp cận phê bình đối với thơ đều bị hạn chế, ngay cả với bất cứ bài thơ nào. Nhưng không phải bất cứ sự bàn cãi nào về vùng

tổng quát của sản phẩm thử nghiệm thơ đương thời là cách hoàn tất tính bá quyền văn hóa. Nếu chúng ta tin rằng đó là sự thực, chúng ta sẽ dừng lại không bàn cãi về thơ và thi pháp một cách hoàn toàn, hoặc bàn cãi nó chỉ trong những trường hợp đặc biệt không cần tham khảo những khung lịch sử rộng lớn trong đó có thơ ca. Ngay cả sự bàn cãi về một nhà thơ hay bài thơ cũng hạn chế, mặc dù ở nhiều cách khác nhau.

Thực ra, để cập tới sự tiếp cận có giới hạn là không nói gì cả. Người ta luôn luôn giữ trong đầu câu nói nổi tiếng của Olson: “Giới hạn là cái gì chúng ta ở trong nó.” – Mỗi nhà thơ và hành động viết đã là giới hạn. Tuyên bố này là những giới hạn đặc biệt và soi sáng sự thực hành sáng tạo.

Thơ và thi pháp thì không có phân chia. Chúng ta không có thơ nếu không có bàn cãi về thơ, và không thể bàn cãi về thơ với không có chính thơ. Xa hơn, nếu có phân biệt thì cũng không thể phân biệt như hai sự đối nghịch. Chúng ta nên biết, những sự thực hành khác nhau có những cá tính khác nhau, và không cần thiết để quyết định cái nào là tốt nhất. Thật ra, ý tưởng mà tất cả sự phân biệt bị áp bức là áp bức chính ý tưởng đó, đẩy tất cả những hành động viết vào một cái khuôn giống nhau mà không có sự khác biệt nào được nhận rõ.

Ở Hoa Kỳ, những nhà thơ dòng chính, ngay cả một số người được coi là tiên phong, thường cho rằng, bất cứ sự bàn cãi nào về *nhóm* những nhà thơ thì đều là sai lạc. Những nhà thơ chỉ nên coi họ là những cá nhân. Trong trường hợp thơ dòng chính, chỉ những cá nhân nào phù hợp với quan điểm (dictates) của thơ dòng chính mới được chấp nhận như những cá nhân có giá trị và được chú ý đến. Trong trường hợp những nhà thơ tiên phong, cũng giống như vậy, và nhóm những nhà thơ nói về chính họ như một nhóm, thí dụ như những nhà thơ ngôn ngữ, là bởi vì họ chỉ muốn hoàn tất tính bá quyền Stalinist trong việc thực hành thơ, trong đó những đối nghịch sẽ dần dần bị bỏ quên.

Tất cả những lý luận trên đều thất bại, căn cứ trên ý tưởng sâu xa của Hoa Kỳ, chỉ những cá nhân được tính đến, sự bàn cãi của nhóm những cá nhân tạo ra áp bức. Nhưng những cá nhân, trong khi họ hiện hữu trong sự thay đổi nhanh chóng và gấp lại nhiều lần, cũng như hợp lại với những phần khác của đời sống xã hội, cả nghệ thuật và văn hóa, càng lúc càng lớn rộng ra. Những nhà thơ trả lời đời sống chung quanh họ và lẫn nhau, và kết quả văn học của sự trả lời ấy là cần thiết để hình thành những nhóm lớn hơn hay nhỏ hơn cả ở tầm vóc và mức độ. Tuy nhiên, sự phức tạp trong mỗi trường hợp cá nhân, lịch sử thi ca là lịch sử của những cá nhân tương tác với nhau, trong đó có thể nói là lịch sử của những nhóm, tuy nhiên tùy sự tình cờ, tính cục bộ hay sự thay đổi nhanh. Tính cục bộ hay thay đổi của

những nhóm tương tác với nhau hình như quan trọng hơn đối với bất cứ lý thuyết nào của thơ hậu ngôn ngữ.

Mặc dù không có cách nào tốt nhất, tôi nghĩ, một cách có ý nghĩa, về mối tương quan giữa hai nhóm là sự hợp tác, nhưng cũng có sự bất an, ướm thử, đối nghịch và thử thách. Những nhà thơ hậu ngôn ngữ nên ý thức, tôi tin, về sự nhận biết của thơ ngôn ngữ, và sự thực hành của họ để tạo thành sự hợp tác sáng tạo ở nhiều mức độ với những sản phẩm của những nhà thơ ngôn ngữ, mặc dù sự hợp tác đó bao gồm cả những nhà thơ không phải là những nhà thơ ngôn ngữ. Bởi vì họ lớn tuổi hơn, những nhà thơ ngôn ngữ không có nhu cầu hợp tác nhiều với những nhà thơ hậu ngôn ngữ, và họ đã làm nên nhiều việc lớn, đặc biệt là họ giúp giữ được thái độ uyển chuyển của thơ.

Điểm chính ở đây là sự khác biệt về lịch sử và văn hóa giữa những nhà thơ ngôn ngữ và hậu ngôn ngữ, một vài người tôi đã đề cập, thơ hậu ngôn ngữ đã kéo dài những nhận biết lý thuyết của thơ ngôn ngữ vào những phạm vi ở ngoài chính thơ ngôn ngữ, và trong tiến trình vừa vụn vẹo vừa mở rộng giá trị của những nhận biết này.

Đối với tôi giá trị đầu tiên của thơ hậu ngôn ngữ là mở rộng những nhận biết căn bản về lý thuyết của thơ ngôn ngữ – ngôn ngữ tạo thành và được tạo thành bởi sản phẩm văn hóa – để làm lớn mạnh thi ca. Vì những nhà thơ ngôn ngữ, hơn bất cứ thời điểm lịch sử nào của thơ, sự xếp loại nhiều xung đột và trải rộng của những thể và loại thơ đã có thể trở nên dùng được, không cần giải quyết những xung đột, và không cần chú tâm đến việc dùng những thể loại đó có xâm phạm tới tính thơ ngây của sản phẩm văn học hay không. Với không có những nhận biết lý thuyết của thơ ngôn ngữ, vị thế này không thể xảy ra. Sự lỗi kéo những nhận biết này vào thực hành qua hàng loạt sự lớn mạnh của những chọn lựa thơ đánh dấu thơ hậu ngôn ngữ như một khoảng khắc đặc biệt của lịch sử thơ ca.

Ltt chuyển dịch

ĐINH LINH

Thằng Âm Tính

Tôi là thằng âm tính xoàng, gương mặt không bầu bĩnh.
Sinh lực bị vắt kiệt.
Tôi không biết làm sao ton hót văng trắng trong những đêm
trăng sáng.
Hay kêu ồm ộp như ếch đực sau cơn mưa mùa.
Khi mặt trời hé lộ, tôi phờ phạc nằm, giống một con rắn,
Trần trụi trơn qua con đường đầy bụi.

Những Con Mắt Cá

Con tôi không ăn thứ gì ngoài những con mắt cá. Ở chợ, vợ tôi
mua một con cá lỡ mà thiếu hai con mắt, bà sẽ đòi hai con mắt
khác, dù là mắt cá trê, hay thậm chí mắt lươn, để nó có ngay
hai con mắt cá vào chiều hôm ấy. Ở nhà, những con mắt này
được cất vào những cái hốc mới của chúng.

Nếu một đứa nhỏ gặm chân gà suốt thì lớn lên phần đông
chúng sẽ biến thành bọm nhậu, và một đứa khoái ăn cánh thì
khả dĩ trở thành thi sĩ, còn con trai tôi sẽ trở thành gì, khi nó
không ăn bất cứ thứ gì ngoài những con mắt cá?

Áng Chường

Ai mà chịu nổi hơi ấm của cháo? Ai mà chịu nổi mùi bánh mì trên tay hắt sau khi ăn? Khắp mọi nơi tiếng nhạc âm ỉ. Dạ dày tôi nó đang lịm dần. cái mũi tôi nó đang lịm dần. Bên trong nhân dạng của cái bị tối tàn là tấm ảnh vàng ửng của chính thằng tôi ba hoa đần độn .

Một ngày nọ, tôi trộm nghe ruột già thủ thỉ với ruột non: “Đừng bồn chồn nữa cưng. Chúng ta sẽ thoát khỏi tình trạng ba rọi này. Chẳng mấy chốc nó sẽ làm cho chúng ta trở thành một con người mới.”

Chào Đòi

Tôi sinh ra cỡi lên con heo sữa.
Trong con heo có tấm gương diêm đúa
Với những lời nguệch ngoạc trên lưng
Chỉ cách làm sao để thịt chính nó.

Tôi sinh ra với hai hay ba cái dạ dày
Cỡi lên tấm gương diêm đúa,
Nơi xứ sở rộng hơn tấm bản đồ này.

Hãy ăn tôi ngay, con sò nó nói.
Hãy ăn tôi tiếp theo, con gà nó nói.
Hãy ăn tôi ngày mai, con bò cái nói.
Hãy ăn tôi sau cùng, con heo sữa nói.

Bà mẹ thứ nhất hứa, tôi sẽ tìm con heo sữa.
Bà mẹ thứ hai hứa, tôi sẽ kiếm con dao dài tuyệt hảo.
Bà mẹ thứ ba hứa, tôi sẽ lùng ra tấm gương diêm đúa.

Bạn không thể biết nơi nào tôi sinh,
Nơi có hàng ngàn và hàng ngàn
Những con heo sữa, những cây dao dài và những tấm gương
diêm đúa.

Có gần như mọi vật tồn tại trên thế gian này,
Ở mỗi thứ đều chỉ là mô hình giả.

Nguyễn Quốc Chánh dịch.

CHÂN PHƯƠNG

Dưới Độ Âm

Bài 1

nắng mới rồi nắng cũ
mưa rào với mưa dầm

cái bàn mùa thu
chiếc ghế mùa đông

tẩu thuốc tàn
bàn tay cồng

mối tình đầu theo chồng
nghìn cái hôn kể tiếp hoài công

nuốt nhả sợi khói giá băng
ngắm cây già ăn no tuyết trắng

Bài 2

vứt mái tóc giả cho vạt rừng trụ
mùa thu phất tay áo gió
quay vào hậu trường

mở màn
đêm văn nghệ mùa đông

qua già đậu kín nghĩa trang
bắt đầu họp xương

khi các đội hình ngổn trời
biểu diễn vũ điệu biệt ly xong

người tuyết bước ra
ngâm bài thơ Villon

khắp núi đồi trắng xóa
trắng già tiếp tục chương trình

với vở kịch câm
của đá

Bài 3

xưa nay thiên hạ đã lắm

con mắt thật ra
là cánh cổng vô tình

mùa thu mùa đông nổi đuôi bước qua
đá sạn xếp hàng lần theo

bộn tình nhân đến muộn
lập cập trước rèm mi tuyết giá

cũng chẳng còn gì để chia nhau

nếu mà lên vào được

trong hang sâu thị giác
ngày đêm gió bắc hú gào

ảo ảnh cuối cùng
là mấy khối băng dị dạng

Lên Cuối Về Tháng Chạp

tặng PVC

nói thêm gì nữa về tháng chạp?

cây già sân trước rét run
bụi cỏ sân sau co rúm

gió bắc lên dưới da nhăn từ hơi ấm

phổi ngực ho hen
chăn giường cảm cúm

cẩn gãy kim đồng hồ
tuổi tác nhai nuốt mấy số âm

ký ức vùi cà vạt với áo lót đàn bà
vào tủ lạnh niêm phong

nói thêm gì nữa về tháng chạp?

ĐỖ KH.

Con Đường Cái Quan Revisited

Cha ông chúng tôi là những người chủ trì sân khấu
 Kèn trống chẳng ra gì
 Đó là nói nhẹ nhàng như vậy
 Trước khi chúng tôi kịp học được 4 phương và tập đếm
 Họ công chúng tôi vào phía nam cửa vĩ tuyến thứ 17
 Nuôi chúng tôi trên những đại lộ tắm nắng
 Dưới bóng của những tàn cây phượng vĩ trắng
 Họ là những người chủ trì sân khấu
 Trên cái nửa không cách nào gọi được là một đất nước
 Cho nên họ bỏ tiền kềm ở trong túi lại
 Leo trực thăng đổ ở trên mái
 Cởi thuyền mai ra biển cao

Bây giờ thỉnh thoảng chúng tôi về
 Hát karaoke với những cô gái tuổi chỉ bằng 1 nửa
 Những bài hát mà cha ông chúng tôi những chủ trì sân khấu
 chẳng ra gì để lại
 ./.

09-99

PHILIPPE SOUPAULT

Mộ Bia

Arthur Cravan

Bọn hàng rong đã di tản sang Mỹ
Vỡ sĩ già anh đã bỏ mình bên ấy
Mà chẳng rõ lý do
Anh thường hét to hơn cả bọn trong các dinh thự châu
Mĩ
và ở mọi quán café Paris
Anh chẳng hề soi gương
Anh đã nghỉ hè trong bệnh viện

Anh sẽ làm cái quái gì ở trên trời ấy nhỉ
Tôi chẳng còn điều chi để giấu giếm anh nữa
Dòng Seine vẫn chảy ngoài cửa sổ
Bạn hữu đã giàu xu

Thèm thuốc ghê

Georges Ribemont-Dessaignes

Khắp chung quanh nấm mồ mày
Người ta sẽ đào nhiều cái lỗ
trồng hoa geranium và dứa leo
Một ngày nào chúng sẽ đơm bông
nhưng chẳng ai biết
và nằm đấy mày sẽ được yên thân

Francis Picabia

Cố chi
 đã khiến mi đòi được chôn chung với bốn con chó
 tờ báo
 và cái nón của mi
 Rồi lại còn đòi thêm trên mộ mình phải có câu
 Thượng lộ bình an
 Thiên hạ sẽ nghi mi là thằng điên ở trên

Theodore Fraenkel

Thời tiết đẹp hết xẩy khi mây chết
 Cái nghĩa địa nó cũng rất xinh
 nên chẳng có ma nào buồn hết
 Anh em dần dần nhận ra là mây không còn đấy
 nữa
 Tao cũng hết được nghe mây cần nhân rồi
 Mây đang múm môi
 hoặc đang nhún vai
 thiên đường mây đâu cần biết
 Chẳng có chỗ nào để cho mây tới chơi
 Nhưng mây đó cần

Marie Laurencin

Con chim rất xinh trong cái lồng này
 Là nụ cười của chị dưới ấy
 Lá múa
 Trời sắp đổ mưa thật dài
 Chiều nay trước khi ra về
 Tôi sẽ tới nhìn hoa nở trên hàng cây
 Một cô nai vàng sẽ rụt rè tiến lại
 Mây thì hồng và xanh chị biết không

Louis Aragon

Đám bạn gái của mây đang nắm tay nhau
Chúng nó có bện các vòng hoa
bằng những lời khoác lác của mây
Tao có mang theo một xấp giấy
và một ngòi bút sắt thật tốt
Mây sẽ tha hồ mà làm thơ tận Thiên thu
Thần hộ mạng đang trấn an
Hấn sửa lại dùm mây chiếc cà vạt thắt cổ
và tập cho mây cười
Mây đã quên tao rồi
Thượng đế bảnh hơn tao mà

Paul Eluard

Nhớ đem theo gậy và bao tay lên trên ấy
đứng thẳng
nhắm mắt
các cụm mây bông vải còn ở nơi tít xa
và anh đã ra đi không một lời từ giã
Mưa
Mưa
Mưa

Tristan Tzara

Ai đấy
Mây đã quên bắt tay tao
Bạn bè đã cười no nê khi nghe tin mây chết
Ai cũng lo sợ mây sẽ trở thành bất tử

Lời than cuối của mây
nụ cười chót của mây

Không một cành hoa không một vòng cườm
Chỉ có những chiếc xe nhỏ
và những con bướm dài năm mét

André Breton

Tao đã bắt gặp cái nhìn của mây
 Khi vượt mắt
 Mây đã cấm chuyện tỉ tê
 nhưng tao cứ hu hu bằng thích

Mây sẽ không còn lấp bắp
 Dù gì thì dù gì thì

Các thiên thần đã xúm lại bên giường
 nhưng chúng không mở miệng

Ồi đẹp làm sao cái chết

Chắc mây đang cười khoái trá một mình
 Vì bây giờ đâu có ai ngó thấy
 cây gậy của mây vẫn nằm trong xó kẹt

Nhiều người đã mang hoa tới
 Cũng có các bài điệu vãn

Tao thì tao chẳng thêm nói
 Chỉ nghĩ tới mây thôi

Nguyễn Đăng Thường dịch

Ghi chú

Philippe Soupault viết 'các bài tưởng niệm' trên trong năm 1919 khi ông với bạn bè còn trẻ và còn kháng khít nhau. Sau đó tất nhiên là đường ai nấy đi, ngoài đời cũng như trong văn chương văn nghệ, khiến giáo chủ khó tính André Breton đã xóa tên, trục xuất hầu hết các bạn hữu thời thanh xuân, thi sĩ lẫn họa sĩ, ra khỏi nhóm Siêu thực do ông chủ trương. Các nhà thơ Dada và Siêu thực đã khởi xướng hai cuộc cách mạng thơ độc đáo ảnh hưởng khắp thế giới, do vậy mà, theo thiển nghĩ của người dịch, dùng các bài thơ trên để tiễn đưa Thế kỷ 20 là một việc làm cũng có thể coi như là hợp tình hợp lý chứ? NĐT.

LƯU HY LẠC

Khoảng, Hai Ngàn Lẻ.

tự biên tự hát

bài bản viết bởi ngón trở nhấn lên con chuột
chạy
thành hình thù tình cảm khuôn đúc trộn nhau
bọn đạo diễn sinh trước năm hai ngàn

bận câu cá

[loại phường tuồng]

sân khấu ghép từ những phần mềm [có cánh gà] và
xương ca bằng câu lời [đã chấp vá]
đứng tọng vào cuống họng

đội ra

muốn gân cổ không phải để

đám khán giả chưa chọn lọc dán mắt dính hậu cảnh
chiếc xe trắng chở xác xệt ngang

[cam chịu]

duy chỉ em buột miệng

âm

sắc

đồ chó

nhạc nền rất cải cách.

Nhớ Rodin.

là lúc rạng ngày lên giọng nói dấu qua đêm lời lẽ
nhảy bổ
xưng tội[lối lý sự]
lời lỗ trên từng tử huyết

khoảnh khắc tôi bắt gặp nỗi lòng máng hồng
em
rưng rưng tiếng cười
hai mắt
buổi chiều nhẹ dạ cầu cạnh mỗi điệp khúc vỡ lòng
điệu tâm xoàng
nghe chan chứa mà nghĩa cửa tay đạo tỳ

đôi mắt em vô tội một cách tình cờ qua tâm trạng
vẽ hào phóng bên giữa màu sắc và ánh sáng
khoảng bố cục không đồng dạng
tỷ như

cao
và thấp[mèo và chuột]
mặc lạng lẽ và háo hức bằng ngang nhau
tôi khép lời đậm dật

rồi niệm
câm miệng

KHIÊM LÊ TRUNG

Vô Vọng

Sợi khói trời chiều
Tịch tịch
Dấu đời gương vỡ
Mất nhớ
Chút âm nhạc màu biển xanh.

Người treo cổ sợi từng
Chiếc ghế đời tàn khốc
Thảm kịch của chúng ta
Sống cùng trong tuyệt vọng.

Những ly rượu xoay,
A ha,
Những ly rượu xoay
Buông nguyệt ngã xuống tận cùng
Mắt đêm chiều màu khói nhớ
Những tia mắt đời lạnh sớm
Nét hư hao
Hồn nhiên tuổi nhỏ
Mặt đời phẳng trơn
Tiếng thời gian vọng
Nhịp tử sinh về trong máu và đi.
...
Anh trượt ngã đời mình trên những dốc thẳm
Có tiếng kêu rất buồn của từng ngày chờ sáng.

ĐOÀN MINH HẢI

Mẹ, Năm 80...

Mẹ gầy như cây mùa đông
lá trút hết cho các con mùa thu
gió mang tiếng chuông đi xa
chuông chùa là mẹ...

Mẹ như giòng sông đêm
vỗ đôi mùa phù sa
vỗ đôi bờ con trẻ
tiếng chày và tiếng võng
banh da xẻ thịt...
băm bèo thái khoai là mẹ...

Mẹ như cổng chùa
các con vào lễ
hoa sen dáng mẹ
trong áo Phật Bà

Mẹ như mái chùa
dịu dàng lời kinh
hương ngọc lan tỏa
Quán Thế Âm là mẹ.

Cành Lá Trôi Theo

cho Hạnh Vượng

theo giòng lịch sử đến đây
giờ mình... tụ lại chốn này nghe em
...
quê hương nào chẳng quê hương
trông ra cũng bấy nhiêu đường chim bay
chiều chiều nhìn cuối chân mây
đó là quê cũ của ngày ấu thơ
ta không già biệt – già từ
mà sao nước mắt ngập như con tim!

ĐÀI SỬ

Mùa Em

Thu đến
Và em cũng đến
Lá ngơ ngẩn chuyển màu
Theo từng bước em qua
Nắng bàng bạc
Bờ mi nào buông rũ
Gió man mác buồn
cho dài ngọn tóc mai.
Phố
Người
vắng.
Em nụ cười hun hút
Màu ấm môi hôn
Hàng cây khắng khiu gầy
Mùa cỏ cuối
Nghe dậy mùi hoang vắng
Em đi
và mùa thu lặng lẽ,
theo em.



Phụ bản Nguyễn Đăng Thường

Giới thiệu vài thể Thơ Cổ Điển Trung Quốc

Nguyễn Tôn Nhan

Văn học sử Việt Nam (nhất là văn học sử cổ điển) có liên hệ mật thiết, khó tách rời với văn học sử cổ điển Trung Quốc. Bất cứ người Việt nào đi học cũng đã từng đọc qua thi ca cổ điển Trung Quốc, nhưng chỉ có người thực sự chuyên sâu nghiên cứu văn học Trung Quốc mới nắm vững được phần nào những thể thơ cổ điển. Ở đây chúng tôi xin giới thiệu vài thể thơ cổ điển ấy trong khái niệm cơ bản nhất trích từ bộ “Từ Điển Văn Học Cổ Điển Trung Quốc” do chúng tôi biên soạn.

Nguyên Hòa Thể

Phong cách thơ của các thi nhân Nguyên Chuẩn và Bạch Cư Dị đời Đường. Nguyên Hòa là niên hiệu của Đường Hiến Tông. Bài *Trùng Ký Vi Chi Thi* của Bạch Cư Dị có câu: “Thơ đến thể Nguyên Hòa mới hay,” (Thi đáo Nguyên Hòa thể chế tân). Chú giải xưa về câu này rằng: “Người ta gọi thơ Nguyên Chuẩn và Bạch Cư Dị là Thiên ngôn luật hoặc Nguyên Hòa cách”. Cái gọi là Nguyên Hòa thể có ý chỉ hai loại: một là một số bài thơ ngắn về uống rượu và một số trường thiên tặng đáp trong thơ Nguyên và Bạch. Đây chưa phải là những tác phẩm chủ yếu của họ. Bản thân họ cũng không ai coi trọng số tác phẩm này. Một loại khác chỉ những bài trường thiên hoặc đoản thiên của các thi nhân khác mô phỏng thơ họ. Sau này thời Trung và văn đường còn xuất hiện một số thi nhân chuyên viết tác phẩm mô phỏng phong cách thơ Nguyên Chuẩn, Bạch Cư Dị, càng về sau càng tệ, không hề có tính cách đại biểu cho phong cách thơ Nguyên và Bạch.

Nhạc Phủ Thi

Tên một thể thơ. Nhạc phủ vốn là cơ quan âm nhạc do Hán Võ Đế thiết lập, chủ yếu cai quản về âm nhạc kiêm cai quản việc sưu tập dân ca ở các nơi (bao gồm cả thi ca của văn nhân), phối vào âm nhạc để tiện cung ứng cho triều đình diễn xướng trong các cuộc yến hội hoặc tế tự. Loại thơ có thể phối vào âm nhạc này gọi là “Nhạc Phủ Thi” hoặc “Nhạc Phủ”. Tinh hoa trong thơ Nhạc Phủ là Nhạc Phủ dân ca. Theo ghi chép trong sách Hán Thư, đời Tây Hán đã sưu tập được 180 bài dân ca trong toàn lưu vực sông Hoàng Hà và Trường Giang. Tiếc thay, số lượng ấy mất mát gần hết, hiện nay Nhạc Phủ dân ca hai đời Hán chỉ còn khoảng không hơn 40 bài, về cơ bản lưu giữ được tương họa ca từ, tạp khúc ca từ và cổ xúy ca từ. Đại đa số Nhạc Phủ dân ca là sáng tác truyền miệng của nhân dân lao động, do tác giả “xúc cảm vì buồn vui, theo việc mà phát ra”, với phong cách chất phác, hình thức sống động, phản ánh chân thực tư tưởng nguyện vọng và cuộc sống của họ. Đây là bộ phận tinh hoa trong văn học đời Hán, thí dụ như bài *Chiến Thành Nam*, mô tả chiến tranh mang đến biết bao đau khổ, hay bài *Phụ Bệnh Hành*, biểu lộ đời sống khổ cực phiêu bạt của họ dưới chế độ áp bức tàn nhẫn... Nhất là các bài *Khổng Tước Đông Nam Phi*, *Mạch Thượng Tang* lại càng xứng đáng là những giai tác hiếm có trong thơ tự sự dân gian cổ đại. Nhạc Phủ Thi đời Hán kế thừa truyền thống hiện thực của Kinh Thi, đối với hậu thế có ảnh hưởng cực lớn. Số thi ca sáng tác các triều đại mô phỏng theo Nhạc Phủ đời Hán nhiều vô kể, ngay đến cuối đời Thanh còn có người viết loại thơ này, ngoài Nhạc Phủ đời Hán còn bao gồm thi ca Nhạc Phủ từ đời Ngụy, Tấn đến đời Đường và các tác phẩm đề tài cổ mô phỏng Nhạc Phủ. Từ đời Tống, Nguyên trở về sau, Từ, Biệt Khúc, Tản Khúc xuất hiện. Vì các thể văn chương này cũng có thể phối vào âm nhạc nên có khi cũng được gọi là Nhạc Phủ.

Nhàn Thích Thi

Thi ca biểu hiện tâm tình nhân nhĩ ung dung của thi nhân. Loại thơ này trong thi ca cổ điển Trung Quốc ra đời rất sớm, phần lớn phản ánh tâm tình nhân nhĩ, sa đà với quang cảnh thiên nhiên của văn nhân sĩ đại phu. Tên gọi “Nhàn Thích Thi” đầu tiên được sáng tạo bởi Bạch Cư Dị, đối lập với thơ “Phúng Dụ”, và là hai loại thơ chủ yếu trong thơ họ Bạch. Trong thơ gửi Nguyên Chuẩn, Bạch Cư Dị viết: “... gọi là Phúng Dụ Thi là vì chí muốn cứu đời, gọi là Nhàn Thích Thi là nghĩa muốn hoàn thiện một mình vậy” (*Vị chi Phúng Dụ Thi, kiêm tế chi chí dã, vị chi Nhàn Thích Thi, độc thiện chi nghĩa dã*). Nội dung của thơ Nhàn Thích có phần hẹp hòi, đa

số biểu hiện tình cảm phóng túng nơi ruộng vườn, tiêu dao trong thơ và rượu của thi nhân vào lúc cuối đời. Chính họ Bạch tự thuật về những bài thơ loại này “hoặc viết trong lúc hết công việc, ở một mình, hoặc lúc nhà nhả ở ẩn vì bệnh, tự biết tri túc giữ bình hòa, ngâm vịnh chờ để tỏ tính tình”. Trong ấy có nhiều bài cảm xúc lúc đi du lãm sơn thủy như các bài *Hiệu Đào Tiềm Thế Thi Thập Lục Thủ* có tư tưởng gấp gáp hưởng lạc, khá nhiều thành phần tiêu cực. Tính tư tưởng của loại thơ Nhân Thích này so với thể Phúng Thích kém rất nhiều mà chính Bạch cũng ý thức được. Thế nhưng, thơ Nhân Thích cũng có một số tác phẩm khá trong sáng, khỏe khoắn, về kỹ xảo nghệ thuật cũng thành thạo, biểu hiện được vẻ đẹp của tự nhiên. Người ta gọi là “Bạch lạc Thiên Thế” (Bạch Cư Dị có tên Bạch Lạc Thiên), tức là nói về loại tác phẩm này.

Nghĩ Cổ Thi

Một loại thơ cổ lấy sự mô phỏng thơ của người xưa làm chủ yếu. Loại thơ này ra đời khá sớm, hiện nay trong cổ thi đời Hán còn lại đã có loại Nghĩ Tô Lý Thi (bắt chước thơ Tô và Lý) xuất hiện. Đại khái có thể chia ra mấy loại hình: có người dùng theo đề tài thơ tiền nhân như 18 bài *Nghĩ Hành Lộ Nan* của Bão Chiếu, tức dùng theo đề tài khuôn sáo cũ của “Nhạc Phủ Tạp Khúc”, cũng có bài dùng thơ tiền nhân làm chủ đề, nội dung như bài thứ 3 *Nghĩ Cổ Thi* cũng của Bão Chiếu, ca tụng chí hướng lập công báo quốc của thiếu niên giống như đề tài bài *Bạch Mã Thiên* của Tào Thực. Đời sau rất nhiều người mô phỏng phong cách, ngôn ngữ, hình thức, kỹ xảo của tiền nhân, gọi là “Hiệu” (bắt chước), “Đại” (thay thế), “Học” (học theo... như bắt chước thơ Đào Tiềm, Đỗ Phủ thì gọi là “Phỏng Đào”, “Hiệu Đỗ”, phần lớn tác phẩm mô phỏng như thế thiếu tinh thần làm mới, không có giá trị nghệ thuật cao. Ví dụ như Giang Yêm đời Lương Nam triều giỏi mô phỏng nhất, nhưng cuối cùng tác phẩm của Giang Yêm chẳng có gì mới mẻ.

Phú

Một loại văn thể cổ đại. “Phú là một nhánh của thơ cổ” (bài tựa *Lưỡng Đô Phú* của Ban Cố). Phú đã diễn biến hình thành từ trong thơ. Phú ra đời sớm nhất là ở thời đại chiến quốc bằng các bài *Phú Thiên* của Tuân Khanh, *Phòng Phú* của Tống Ngọc, và đã khác biệt với thơ. Tất cả các bài phú đều mở đầu bằng chủ khách vấn đáp, miêu tả tường tận sự vật, thỉnh thoảng mới có gieo vần nhưng có lúc lại không gieo, đó là thể kết hợp giữa văn vần và văn xuôi gọi là Tao Thế Phú (xin đọc thêm mục từ này). Phú đến đời Hán đã phát triển mạnh, trở thành một loại đứng đầu văn học một

thời với sự xuất hiện các đại gia viết Phú như Tư Mã Tương Như, Dương Hùng... Đặc điểm lớn nhất của Hán Phú là “miêu tả bằng ngôn ngữ hoa lệ phô trương, dùng hình thức điểm lệ khắc họa nhân vật và diễn tả tình cảm (theo sách Văn Tâm Điều Long). Hưng thịnh nhất trong Hán Phú là loại Phú dài, thể tản văn, về nội dung, chủ yếu ca công tụng đức các bậc đế vương, mô tả vườn hoa cung điện, cung đình với thanh sắc yến ẩm... về hình thức, từ ngữ dài dòng, gọt mã khoa trương, mô phỏng bất chước, thành tựu nghệ thuật không cao. Các bài phú trữ danh có *Thượng Lâm phú*, *Tử Hư phú* của Tư Mã Tương Như, *Cam Tuyền phú* của Dương Hùng... Ngoài ra còn một loại phú ngắn trữ tình vịnh vật, có khả năng trong một bài ngắn diễn tả được nỗi lòng bi thương của một số kẻ sĩ không gặp thời, phản ánh khách quan xã hội hiện thực với mức độ nhất định, văn chương loại phú này tương đối mới mẻ, giàu thi ý nên cũng được ít nhiều người ưa thích như các bài *Đặng Lôu phú* của Vương Xán, *Qui Điền phú* của Trương Hành... Phú còn được giải nghĩa khác, trong “Lục Nghĩa” nó là một thủ pháp trần thuật, trong tổ hợp từ “Phú Thi Ngôn Chí” chỉ loại thơ chỉ đọc chứ không hát được. Hai đặc điểm ấy có đủ trong bản thân Phú, có lẽ đó là nguyên nhân được gọi là Phú chăng?

Phú Đắc

Một thể thơ trích một câu thơ của cổ nhân hoặc một thành ngữ để làm đề tài, tất cả đều có hai chữ “Phú Đắc” trong tựa bài như bài *Phú Đắc Tam Trạch Đa Phương Thảo* của Lương Nguyên để đời Nam triều và các bài *Phú Đắc Vũ Hạc*, *Phú Đắc Tường Vi*, *Phú Đắc Kiều* của Giản Văn đế. Từ đời Đường trở về sau, thể thơ này trở thành “Thí Thiếp Thi” sử dụng trong khoa cử khảo thí và cũng dùng làm thơ ứng chế hoặc khi các thi nhân tụ tập làm thơ căn cứ theo chỉ định. Tất cả loại thơ này đều có hai chữ Phú Đắc như Lý Thường Ẩn có bài *Phú Đắc Kê*. Sau đó, Phú Đắc được vận dụng càng rộng, trở thành một phương thức trong thơ tức cảnh, gần giống thơ ngâm vịnh.

Phúng Dụ Thi

Một loại thi ca chủ yếu dùng để can gián, khuyên bảo do Bạch Cư Dị đời Đường đặt tên. Cuối đời, họ Bạch chia thơ mình làm từ trước 50 tuổi ra làm bốn loại, trong ấy giá trị cao nhất và được chính bản thân ông trọng nhất là hơn 170 bài thơ phúng dụ. Ông bảo: “Từ khi sưu tập thơ ta, loại tỉ hứng quan hệ tới cảm xúc riêng, rồi từ năm Võ Đức đến năm Nguyên Hòa, ta nhân việc lập đề, đề là loại Tân Nhạc phủ, ta gọi đó là thơ phúng dụ.” Bạch Cư Dị là người xướng đạo cuộc vận động Tân Nhạc phủ, chủ trương

nhất quán của ông là thơ phải phục vụ chính trị, phản ánh được cuộc sống hiện thực để đạt tối tác dụng “Bổ sát thời chính” (bổ xung cho sự thẩm xét chính trị). Phùng Dụ Thi thực tiễn cho loại chủ trương ấy, phần lớn ông làm khi giữ chức giám quan trong đầu niên hiệu Nguyên Hòa với mục đích “chỉ viết về số phận của dân để mong được thiên tử biết đến”. Phần lớn thơ Phùng Dụ phản ánh cuộc đời thống khổ của nhân dân lao động (như các bài *Quan Ngải Mạch*, *Đỗ Lăng Tẩu*...), vạch trần sự hoang đâm xa xỉ của giới thống trị (như các bài *Thượng Dương Bạch Phát Nhân*, *Mẫu Tử Biệt*...) và biểu hiện tinh thần yêu nước của nhân dân hạ tầng (như bài *Tây Lương Kỳ*). Về hình thức nghệ thuật, ông đứng riêng một phong cách độc sáng. Chủ đề thơ ông chuyên nhất, minh xác, kết hợp được các thể tự sự, nghị luận, trữ tình, chú trọng tới khắc họa hình tượng nhân vật. Ngôn ngữ thơ ông chân thật, bình dị minh bạch đến độ “bà già cũng hiểu”. Thơ Phùng Dụ kế thừa và phát triển từ niên hiệu Kiến An, nhất là đầy tinh thần hiện thực trong thơ Đỗ Phủ, tạo thành ý nghĩa hiện thực trọng đại, nhưng loại này thỉnh thoảng cũng có bài ý thơ nông cạn, biểu hiện tư tưởng không rõ, cá biệt có bài còn có khuyết điểm thuyết giáo hơi nhiều.

Sơn Thủy Thi

Chủ yếu mô tả cảnh sắc núi cao sông rộng. Bắt nguồn từ khoảng đời Tấn, Tống Nam triều, người mở đầu là Tạ Linh Vận. Tiểu sử Linh Vận trong sách *Tống Thư* chép: “Bị đi ra làm thái thú Vĩnh Gia, trong quận có cảnh sơn thủy nổi tiếng, Linh Vận vốn thích lắm, bị đi làm thái thú lại đang bất đắc chí, bèn phóng túng ngao du, trải qua các huyện”. Đại đa số tác phẩm của ông là mô tả cảnh sắc Giang Nam mà ông từng đi qua như các bài *Thạch Bích Tinh Xá Hoàn Hồ Trung Tác*, *Thạch Môn Nham Thượng Túc*... Do nhờ ông quan sát tinh tế, thể nghiệm sâu sắc, vận dụng điều luyện ngôn ngữ diễm lệ nên tái hiện được vẻ đẹp tự nhiên một cách hình tượng và có khả năng mượn cảnh tả tình, gửi gắm tình cảm tư tưởng của mình vào đó với nghệ thuật rất cao, trong nhất thời hình thành nên Thi Phái Sơn Thủy đời Nam triều. Sơn Thủy thi hưng khởi, xung phá phong trào thơ huyền ngôn đang cực thịnh, mở ra một phong cách mới, có ý nghĩa quan trọng trong lịch sử phát triển thi ca. Sau này, các ông Tạ Điều, Thẩm Ước, Hà Tốn, Dũ Tín viết khá nhiều tác phẩm tả cảnh sơn thủy. Thơ Sơn Thủy đến đời Đường trở về sau càng phát triển mạnh. Các thi nhân đời Đường như Lý Bạch, Vương Duy, Mạnh Hạo Nhiên, thi nhân đời Tống như Tô Thức, Lục Du... đều sáng tác một số lớn giai tác sơn thủy ưu mỹ.

Sử Thi

Trường thín tác phẩm trong thơ tự sự cổ đại, hầu hết ra đời vào xã hội thời kỳ đầu, biểu hiện những sự kiện lịch sử trọng đại của dân tộc, ca tụng sự tích anh hùng tổ tiên. Những tác phẩm này có kết cấu lớn rộng, khí thế hùng hồn và nhuốm cả sắc thái thần thoại ảo tưởng. Trong thi ca cổ đại Trung Quốc thường thiếu loại sử thi điển hình này, nhưng trong thiên Đại Nhã sách Kinh Thi có những bài như *Sinh Dân*, *Công Lưu*, *Cấm* miêu tả sự ra đời của thủy tổ đời Chu và sự chuyển biến dân tộc, phát triển sự thực lịch sử mở nước của giới thống trị nhà Chu, có đầy đủ tính chất của một sử thi. Có khi một tác phẩm qui mô phản ánh được toàn diện đời sống xã hội cũng được gọi là sử thi hoặc tác phẩm có hình thức sử thi như *Sử Ký* hay *Hồng Lâu Mộng* chẳng hạn.

Tao Thế Phú

Một loại Phú gồm cả đặc điểm của Sở từ và Phú, có nguồn gốc từ Sở từ. Trong một số tác phẩm của Khuất Nguyên đã bắt đầu nhuộm đặc điểm trần thuật như bài *Chiêu Hồn*, miêu tả cung đình, ăn uống, nữ nhạc một cách khá cặn kẽ, đến Tống Ngọc, xu thế này càng phát triển. Thế nhưng, chủ yếu của nó vẫn là trữ tình hoặc thuyết lý, khác với Hán phú nghiêng hẳn về “thể vật”. Về hình thức cũng không quá phô trương diễm lệ, dài dòng văn tự như Hán phú, cơ bản vẫn giữ được bản sắc *Ly Tao* của Khuất Nguyên. Đầu đời Hán xuất hiện một số Phú phần lớn mô phỏng Sở từ của Khuất Nguyên, nhưng khá nhiều bài vận dụng thủ pháp văn xuôi, có người gọi đó là Tao Thế phú, như các bài *Điều Khuất Nguyên phú* của Giả Nghị, *Chiêu Ẩn Sĩ* của Hoài Nam Tử Tiểu Sơn. Giai tác có ảnh hưởng của Tao Thế phú không nhiều và cũng không thỏa mãn tâm lý phù phiếm của giới thống trị lúc ấy nên chẳng bao lâu bị loại và Tản Thế phú ca công tụng đức của các nhạc công cung đình thay thế.

Tạp Ngôn Thi

Một loại thơ cổ thể, không bị hạn chế bởi cách luật, hình thức, hết sức tự do linh hoạt. Các câu thơ trong bài thơ xen kẽ dài ngắn, không có qui cách nhất định, câu ngắn có thể một chữ, câu dài có thể mười chữ trở lên, hầu hết là những câu ba, bốn, năm, bảy chữ. Loại thơ tạp ngôn này xuất hiện sớm nhất trong Kinh Thi và dân ca nhạc phủ, cũng hay thường gặp trong tác phẩm của văn nhân đời Đường trở về sau với hình thức đa dạng, xen kẽ bởi những câu năm, bảy chữ như bài *Hành Lộ Nan* của Trương Tích, có bài trong bảy chữ lại xen kẽ vào những câu từ ba, bốn đến chín

chữ trở lên như bài *Mao Ốc Vi Thu Phong Sở Phá Ca* của Đỗ Phủ, có bài dùng lẫn lộn những câu ba, bốn, năm, sáu, bảy, tám, chín chữ như bài *Thục Đạo Nan* của Lý Bạch... Thơ Tập ngôn phần lớn thuộc thể Ca Hành, thích dụng để biểu đạt tình cảm không bị câu thúc, theo thói quen hay gọi đây là Cổ Phong hay Cổ Thể Thi.

Tập Thể Thi

Một loại thơ trong các thể thơ, để phân biệt thơ Cổ Thể và thơ Cận Thể. Cấu tứ của loại này thường đưa ra những ý mới về mặt tự hình, cấu pháp hoặc thanh luật, vần điệu, không yêu cầu cách luật thống nhất, nhiệm nhiều tính chất du hí chữ nghĩa, thí dụ như bài *Bảo Tháp Thi* tức từ chữ cuối cùng chỉ có một chữ, tăng dần lên đến bảy, tám, chín chữ hình thành hình cái tháp. Hoặc như bài thơ làm theo thể thần bí *Văn Diểu* do Tô Thức sáng tác, sắp xếp từng chữ dài ngắn, từng câu nghiêng hoặc ngang để thay thế ý văn, đó gọi là “dùng chữ vẽ hình” (*Dĩ tự tả đồ*), ví dụ như câu đầu viết ba chữ “Đình cảnh diện”, tức có ý là “đình dài cảnh ngắn không mặt người”, câu này giống như lời đố. Ngoài ra, Tập Thể Thi còn có nhiều loại khác như Lộc Lô Thể, Kiến Trừ Thể, Bát Âm Ca, Tầng Đầu Thi, Hồi Văn Thích, rất ít có tác phẩm hay.

Tập Cú Thi

Một phương pháp làm thơ cổ đại bằng cách trích những câu khác nhau của những tác giả trước kết hợp lại thành bài thơ mới. Bài thơ Tập cú ra đời sớm nhất còn lại hiện nay là bài *Thất Kinh Thi* của Phó Hàm đời Tây Tấn. Phong trào làm thơ Tập cú thịnh hành ở đời Tống, bắt đầu từ Thạch Diên Niên và khéo léo nhất là Vương An Thạch. Trong sách *Tây Thanh Thi Thoại*, Thái Điều viết: “Thơ Tập cú có từ nước ta (tức triều Tống) mới lập nên chưa thịnh. Đến Thạch Mạn Khanh (Diên Niên) bắt đầu dùng văn chơi đùa, sau đó trở thành tác phẩm. Đến niên hiệu Nguyên Phong, Vương Kinh Công (An Thạch) càng giỏi loại thơ này”. Theo truyền thuyết Khổng Đình Trọng làm thơ Tập cú tặng Tô Thức, Tô đáp bằng câu: “Vui ông đùa tập thơ người khác. Trỏ bảo người chợ như sứ nhân”. Sau này khi Văn Thiên Tường bị giam trong ngục Yên Kinh cũng làm hai trăm bài “Tập Đỗ Thi” (học tập theo thơ Đỗ Phủ). Trong các hí khúc đời Minh, Thanh thường kết thúc bài cuối câu bằng thơ Tập cú. Thơ Tập cú bắt chước nhiều câu khác nhau (nhưng phải cùng vần) của tiền nhân ghép lại thành, hoàn toàn thiếu sáng tạo, nhiều khi ghép như vậy, thiếu cả sự liên hệ hữu cơ nên khó kết cấu, thành ý cảnh thống nhất. Chính vì vậy loại thơ này rất hiếm bài hay.

Từ

Một loại thi ca cổ điển. Thoạt đầu dùng để chỉ loại thơ có thể phối hợp với âm nhạc ca xướng nên có câu định nghĩa: “Dùng văn viết ra gọi là Từ, dùng âm thanh biểu đạt gọi là khúc” nên còn có thể gọi là khúc, ca khúc hoặc khúc tử từ như các tập từ *Bạch Thạch Đạo Nhân Ca Khúc* và *Đôn Hoàng Khúc Tử Từ* của Khương Quỳ. Từ và Nhạc phủ cũng có quan hệ nhất định, được coi là Từ do Nhạc phủ phát triển mà có. Sau này, Từ thoát ly khỏi âm nhạc, trở thành một văn thể độc lập. Giống như thơ luật, Từ được qui định nghiêm cách về cấu trúc, số chữ, bằng trắc, gieo vần, nhưng đặc trưng nhất của Từ là câu dài ngắn không đều nên lại được gọi là Trường Đoản Cú (câu dài ngắn), ví dụ như tên tập Từ của Tần Quan là *Hoài Hải Cư Sĩ Trường Đoản Cú*. Từ manh nha từ Nam triều, hình thành ở đời Đường, thịnh hành ở đời Tống. Từ sản sinh trong dân gian sớm nhất, hiện nay các Khúc Tử Từ phát hiện ở Đôn Hoàng vẫn giữ được phong cách dân gian chất phác, chân thật. Đến đời Đường xuất hiện sáng tác của văn nhân như bài *Úc Tân Nga* tương truyền do Lý Bạch sáng tác, hoặc bài *Trúc Chi Từ* của Lưu Vũ Tích... Nhưng vẫn không ít văn nhân bị ám ảnh bởi quan niệm truyền thống “Thơ mới trang nghiêm và Từ là loại nịnh bợ lấy lòng” (*Thi trang Từ mị*), xem Từ là thứ dư thừa của thơ nên gọi là “Thơ dư” với đầy ý biếm nhẽ.

Tứ Lục Văn

Một tên gọi khác của Biền văn, xuất hiện vào cuối đời Đường, lưu hành từ đời Tống trở về sau. Vì cú thức của Biền văn phần lớn chủ yếu mỗi câu có 4 chữ và 6 chữ nên được gọi bằng tên ấy (Tứ Lục nghĩa là bốn và sáu). Sách Văn Tâm Điều Long viết: “câu bút có thể vô thường nhưng chữ phải có con số thường, bốn chữ đầy đặn mà không gấp gáp, sáu chữ đúng cách mà không chậm rãi, hoặc có thể biến làm ba, năm chữ tùy chỗ mà thích ứng”. Đủ biết trong Biền văn tuy thỉnh thoảng cũng có câu ba hoặc năm chữ nhưng chỉ là ngẫu nhiên, cần điều tiết âm vận mà thôi. Chính Lý Thương Ẩn đời Đường tự gọi tập Biền văn của mình là *Sở Nam Tứ Lục*. Tứ Lục từ đó thành tên gọi và càng lưu hành. Văn Tứ Lục có hình thức chỉnh tề, ngôn ngữ điển nhã, tinh luyện, âm điệu hài hòa. Thế nhưng, cách thức gò bó sơ cứng, quá chú trọng hình thức nên không tránh khỏi ảnh hưởng tới sự biểu đạt nội dung tư tưởng.

Tuyệt Cú

Cũng gọi bằng các tên khác như Luật Tuyệt hoặc Tiểu Luật Thi, chín mươi ở đời Đường, là một loại thơ ngắn nhất trong thơ cận thể. Tuyệt cú

có hai loại ngũ ngôn và thất ngôn, gọi tắt là Ngũ tuyệt, Thất tuyệt. Toàn bài thơ chỉ có bốn câu, xét về hình thức giống như cắt nửa bài luật thi ra, yêu cầu về âm vận, bằng trắc, đối ngẫu giống như thơ luật. Nhiều bài Tứ tuyệt hoàn toàn không có đối, giống như cắt từ hai “liên” (trong một bài thơ luật Đường, mỗi “liên” gồm hai câu thơ) đầu và cuối của bài thơ luật. Có bài Tứ tuyệt lại có đối toàn bộ, như cắt từ hai “liên” giữa của bài thơ luật, có bài có hai câu đối, giống như cắt từ nửa trên hoặc nửa dưới của bài thơ luật, vì vậy thơ Tuyệt cú còn được gọi là “Tiệt cú” (cắt câu) hay “Đoạn cú” (cắt câu). Kỳ thực, Tuyệt cú vốn là thể độc lập đã xuất hiện trong dân ca Nam Bắc triều và Nhạc phủ. Sách Tứ Khố Toàn Thư Đề Yếu viết: “Người đời Hán đã có thơ Tuyệt cú trước khi có thơ luật chứ không phải do cắt câu bài thơ luật mà thành. Chỉ vì Tuyệt cú từ Đường trở về trước bị hạn chế bởi cách luật, chỉ cần có vần, không cần thanh luật, hiện nay gọi là “Cổ tuyệt” như bài *Sát Tuyệt Cú* của Ngô Quân chép trong sách Ngọc Đài Tân Vịnh.

Thất Niêm

Một loại kỳ bệnh cần tránh trong thanh luật thơ luật. Theo cách luật thơ luật, câu chữ trong một “liên” cần phải đối ngẫu, gọi là “Đối”, bằng trắc của chữ thứ hai “liên” dưới phải tương đồng bằng trắc với chữ thứ hai “liên” trên, gọi là “Niêm” với ý dán chặt hai “liên” lại với nhau. Ví dụ như câu một và câu hai là “bình bình trắc trắc bình bình trắc, trắc trắc bình bình trắc trắc bình” là đối, thì câu thứ ba phải là “trắc trắc bình bình bình trắc trắc” mới là “Niêm”, trái lại bình trắc lằm lằm là “thất niêm”, tạo nên âm luật hai “liên” trái tai, làm hại tới mỹ cảm âm tiết của bài thơ, ví dụ như bài thứ hai *Vịnh Hoài Cổ Tích* của Đỗ Phủ: “*Dao lạc thâm tri Tống ngọc bi. Phong lưu nho nhã diệc ngô si. Trường vọng thiên thu nhất sái lệ. Tiêu điều dị đại bất đồng thì...*” Hai chữ “trường vọng” của liên dưới và hai chữ “Phong Lưu” ở trên có loại hình bằng trắc không nhất trí, tức thất niêm. Thời Sơ Đường, các luật của thơ luật chưa nghiêm, quy tắc của Niêm chưa xác định nên hiện tượng “thất niêm” vẫn thường có, trong thơ của các đại gia Vương Duy, Đỗ Phủ cũng không tránh khỏi. Từ đời Tống trở về sau “thất niêm” (và cả “thất đối”) trở thành đại kỵ của thơ luật, rất ít khi xảy ra.

Triết Lý Thi

Loại thơ hàm chứa một chân lý đời sống nào đó có tính phổ biến nhất định. Thường sử dụng hình tượng sinh động cụ thể, thông qua các thủ pháp tỉ dụ, tượng trưng, ám thị giúp người đọc liên tưởng tìm ra ít nhiều

triết lý. Hoặc có thể khơi mở chỉ ra quy luật nhất định trong hiện thực và tự nhiên giới, hoặc cho nhìn thấy một chân lý nào đó quan hệ tới nhân sinh, hoặc bày tỏ yếu nghĩa của đời sống. Thơ triết lý thường xuất hiện dưới hình thức trữ tình tả cảnh, nhưng cần phải ẩn chứa ý ở ngoài lời, “lời có chỗ hết nhưng ý vô cùng” như bài *Đề Tây Lâm Bích* của Tô Thức: “Nhìn kia vách núi nhấp nhô chen. Gần xa cao thấp khác bao phen. Chẳng biết lu sơn chân diện mục. Chỉ hay thân ở chốn non tiên.” (*Hoành khan thành lãnh trác thành long. Viễn cận cao đê các bất đồng. Bất thức lu sơn chân diện mục. Chỉ duyên thân tại thử sơn trung.*) Xét bề ngoài giống như tả phong cảnh núi lu sơn, nhưng nó lại cho chúng ta biết, chỉ có thoát ra cái vòng quẩn quanh nhỏ hẹp, lên núi cao nhìn ra xa mới có thể nhận thức được bản chất của sự vật, thuyết minh cho cái gọi là “người ngoài thì rõ, người trong thì mê”. Thơ triết lý còn có đặc điểm “hình tượng lớn hơn tư tưởng”, tức lý giải và liên tưởng của độc giả thường vượt qua nguyên ý của tác giả, thậm chí có khi còn ngược hẳn với ý đồ chủ quan của tác giả. Ngoài bài thơ biểu hiện triết lý ra, còn có không ít loại thơ tả cảnh trữ tình mà trong đó có vài câu vài ý có tính triết lý, những ví dụ này có thể kể đây trong thơ Lưu Vũ Tích, Lý Thương Ẩn, Nguyên Chuẩn...

Vịnh Sử Thi

Một loại thi ca trữ tình ngôn chí mượn sự kiện lịch sử. Có thể chia làm hai loại, một loại chủ yếu mô tả lịch sử, nhuộm thêm tính chất tự sự, trong đó lộ ra khuynh hướng của tác giả, ví dụ bài thơ *Vịnh sử sớm nhất* của Ban Cố chủ yếu mô tả nàng con gái hiếu Đê Oanh bán mình chuộc tội cho cha, phần tự sự có dư nhưng phần trữ tình chưa đủ, thiếu hẳn văn vẻ nên bị Chung Vinh trong sách *Thi Phẩm phê bình* là “chất mộc vô văn”. Một loại khác mượn việc vịnh sử để biểu đạt tâm sự, mượn xưa nói nay, mượn việc cổ để thương cảm nhớ nhung như 8 bài thơ vịnh sử nổi tiếng của Tả Tư đời Tấn thuộc loại này “hoặc là thuật ý mình, chỉ dùng sử làm chứng, hoặc thuật sự kiện lịch sử nhưng lấy ý riêng phán đoán, hoặc thuật ý mình mà sự kiện lịch sử ám hợp, hoặc thuật sự kiện lịch sử để ngậm ngụ ý của mình vào trong” (theo sách *Cổ Thi Thường Tích* của Trương Ngọc Cốc). Loại thơ này có bút lực cứng cáp, cách điệu hùng hồn, mượn sự kiện lịch sử để kích chế độ vô lý đương thời, tỏ lòng khinh miệt quyền quý, lộ ra khí cốt bất mãn hiện thực. Về tư tưởng nghệ thuật, nhiều bài thơ vịnh sử có thành tựu rất cao, tạo ảnh hưởng lớn đối với đời sau. Thẩm Đức Tiềm nói: “Thơ vịnh sử của Tả Tư không phải chỉ chuyên vịnh một người, chuyên vịnh một việc, vịnh cổ nhân mà cho thấy cả tính tình của mình, đấy chính là thiên thu tuyệt xứng” (theo sách *Cổ Thi Nguyên*).

Vô Đề Thi

Ý thơ có phần hàm xúc kín đáo, lời ở đây nhưng ý ở chỗ khác, không tiện hoặc khó đặt tiêu đề nên gọi là “Vô Đề”. Lý Thương Ẩn đời Đường thường sử dụng thể thơ này. Đại đa số thơ vô đề của ông thuộc thơ ái tình, hoặc mô tả những điều khó giải bày trong đời sống tình yêu, hoặc biểu hiện nỗi bất hạnh của tình yêu trong lễ giáo phong kiến sơ cứng. “Gặp đã khó rồi xa khó hơn, gió đông mềm mại muốn hoa tàn” (*Tương kiến thời nan biệt diệc nan, đông phong vô lực bách hoa tàn*), “Lòng xuân hoa chẳng nở cùng nhau, một tắc tương tư một tắc sầu” (*Xuân tâm mạc cộng hoa tranh phát, nhất thốn tương tư nhất thốn khô*) hoặc ca ngợi ái tình trung trinh không đời đổi “Tầm xuân đến chết tơ mới đứt, nến đã lụn rồi lệ chữa khô” (*Xuân tâm đáo tử ti phương tận, lạp cự thành khô lệ thủy can*) hoặc miêu tả lòng mong mỏi tình yêu mỹ hảo “Muốn đến Bồng lai không có nẻo, chim xanh diu đặt hỏi giùm cho” (*Bồng lai thử khứ vô đa lộ, thanh điểu ân cần vị thám khan*). Một bộ phận trong thơ vô đề khi mô tả mặt trái của tình yêu còn gửi gắm tâm sự gì khác nữa, như Lý Thương Ẩn tự nói: “Vì cỏ thơm mà oán vương tôn (dày đạp), mượn mỹ nhân để ví quân tử” (*Vị phương thảo dĩ oán vương tôn, tá mỹ nhân dĩ dụ quân tử*) liên hệ với cuộc đời riêng của thi nhân với ngụ ý khá rõ như câu Hà xứ ai tranh tùy cấp quản (*Nơi nao đàn buồn theo tiếng sáo*) mượn lời người con gái nhà nghèo thương thân mình không có người làm mai mối hôn nhân để ngụ ý ngậm lòng buồn chán về chính trị. Thơ vô đề trong thơ họ Lý có nghệ thuật cao nhất, và cũng có giai tác được nhiều người truyền tụng nhất nhờ văn từ diễm lệ, đối ngẫu chỉnh tề, dùng điển khéo léo, ai oán bi thương, tình và tứ đằm đặc đầy màu sắc cảm thương. Nhưng thơ ông có quá nhiều từ ngữ sâu kín khó hiểu. Đời sau nhiều người bắt chước Lý lấy tựa “vô đề” nhưng không khá quát được nội dung.

*Trích từ
Từ Điển Văn Học Cổ Điển Trung Quốc,
sắp xuất bản.*

HẠ THẢO YÊN

Trong Cảnh Tưởng Trước Mặt

mở ra cánh cửa hồn, tôi
tay che nắng giọt mưa trời ái ân
lượng xa biển sóng lại gần
ở sau bờ cỏ xuân lần tới đâu
mù sương tịch tịch mịch bể dâu
buồn,
chiều thu xuống
bạc màu quạnh hiu

Một Cõi Trong Thơ

mai, người gõ nhịp tim ta
đồng thơ mưa chảy xuống tà áo ai
ngát trong cánh gió chiều phai
chút hương lưu luyến tháng ngày đã qua
chờ, người một cõi trong ta
hồn xanh mộng bóng xuân xưa còn ngờ
với tình còn cửa ấu thơ
gửi hương nổi gió động hờ đêm nay

HẢI VÂN

Thương Cảm

Mây lạc vào trăng, trăng lạc mây
Mưa lạc trong đêm, gió lạc ngày
Đơn lẻ tầng không chim lạc hướng
Người tìm hơi ấm... lạc bàn tay!

Tháng lạc vào năm, hoa lạc hương
Thu lạc đầu sân, lá lạc vườn
Tôi lạc vào tôi, chiều lạc sớm
Suốt đời tôi lạc cuộc yêu thương!

Nỗi buồn đi lạc giữa niềm vui
Sương khổ tìm nhau thấy lạc loài
Sông lạc suối nguồn, cây lạc cội
Hạnh phúc quên về, ta lạc thôi!

Có phải Âu Cơ Bà cũng lạc
Một bầu con trăm đứa lang thang?
Có phải tôi đang ngồi bật khóc
Để đừng đi nữa... lạc quê hương!

SƯƠNG MAI

Giá Mà

Giá mà...
Em biến được anh thành con chim nhỏ
Em sẽ nhốt anh vào chiếc lồng đầy màu sắc
rực rỡ
Em sẽ cẩn thận khóa lại cửa chiếc lồng
Để em sẽ không còn lo lắng, phân vân...
Lúc đó, lòng em sẽ bình an biết bao nhiêu!
Giá mà...
Em có lá bùa yêu,
Em sẽ ráng tìm đủ cơ hội
Em sẽ len lén bỏ vào bên trong chiếc gối
Để đêm đêm, trước giấc ngủ anh chỉ nhớ có...
em
Và trong giấc mơ anh chỉ thấy... mình em
Em sẽ lung linh trong hình ảnh... của đêm
Giá mà...
Em là tên lực sĩ
Em sẽ nắm chặt lại đôi bàn tay lực lưỡng
Trong tư thế tấn công...
Em sẽ đấm ngã những người đàn bà ông ọ
quanh anh
Để chỉ còn em là người duy nhất

Giá mà...

Em là loài ong mật

Em sẽ làm tổ của mình trước cửa nhà anh

Để mỗi hoàng hôn và những buổi bình minh

Em sẽ tặng anh tất cả kho tàng mật ngọt

Và còn những nọc độc, em sẽ để dành tặng đối
phương...

Giá mà...

Em nói được hai tiếng nhớ thương

Thì em đâu có ghen làm chi đến nỗi...

Giá mà...

Em là người... bạo phổi

Thì em đâu có mặc cho tim em chiếc áo giáp
như vậy?

Giá mà...

Em yêu anh, mà anh biết anh hay

Thì cuộc đời của chúng ta sẽ ra sao anh nhỉ?

HUỆ THU

Trông Về

Mười mấy năm lưu lạc xứ người
trông về cố quận chữa lẩn vui
trái tim vẫn nặng tình non nước
chân bước còn xa dặm biển trời
nhắm mắt cơ sao dòng lệ chảy?
đưa tay hứng được giọt mưa rơi
thu này thu nữa bao thu nữa?
sương đó mây kia cứ nổi trôi...

THẢO CHI

Trưa Buồn, Nhìn Thấy Mộng

Trưa buồn...
nắng trốn
đi
chơi
Tay vuốt
mặt trời..
thấy
mộng ta bay!

Trưa buồn...
đếm lá
trên
cây,
Lá mỏng,
tình dầy..
thấy
mộng ta rơi!

Trưa buồn...
nhìn đám
mây
trôi,
mây trắng
nửa vợi..
thấy
mộng ta tan!

Một Nửa

Nửa một ngày qua. Nửa một đời
Nửa ngày còn lại. Nửa xuân trôi...
Nửa tay ôm nửa sầu ai gửi
Nửa sợi tóc xanh. Nửa bạc rồi!

Nửa giấc mộng đầu. Tan nửa mảnh
Nửa hàng lệ rớt. Nửa khăn rơi...
Nửa khuya xé nửa vành trăng khuyết
Buộc nửa hư hao. Ném nửa vời!

Một

Một kiếp nhân sinh. Một mảnh đời
Một lần ngoảnh lại. Một đời trôi...
Một khi lỡ bước buồn bao nỗi
Một giấc mơ tan. Một vỡ rồi!

Một thoáng phù vân. Đâu mấy chốc
Một mùa xuân đến. Một thu rơi...
Một câu tâm sự buồn hiu hắt
Ước đã xa xăm. Mộng đã vời!

Bài họa của Sương Mai

HOÀNG XUÂN SƠN

Bọt Bèo

Bọt bèo
 cũng phận lên đênh
 ngất ngư giữa sóng
 lên ghềnh thác
 toan
 phóng chui xuống
 vực
 bằng hoàng
 khổ đau của hạnh
 đa đoan của người
 đi, về
 muôn kiếp nổi trôi
 buồn lưu thủy mộ
 khứ
 hồi
 nhân gian
 về nghe cát đá nguy nàn
 tiếng cười góp nhặt
 lăm than
 xứ đời.

Mấy Chục Năm Sau
Đọc Lại Nguyễn Đạt

Trước hay sau gì
 nàng cũng chỉ là mặt phẳng
 đường cắt đứng
 vủ hoàn toàn biến mất .

BẠCH CÚC

Mộng Tưởng

Sân ga chiều bỗng nhớ
Sợi tóc nào thoáng bay
Dáng gầy vương làn khói
Nụ cười trở giấc ai

Chơi với lòng khắc khoải
Khơi động giữa niềm đau
Tiếng buồn vang vọng cũ
Tưởng chừng chưa phai pha

Trong ta ngày đã mất
Lạnh vắng hơi ấm tàn
Cho nhau tình vương vấn
Nỗi sầu nào ai hay

Mưa bay chiều ga nhỏ
Sợi tóc buồn dáng ai
Xa nhau đời hoang vắng
Mộng tưởng thực, mê này.

BIỂU Y

Cái Lãng Dãng Thơ

Tiếng khóc
khóc thét
của trẻ thơ giữa giáo đường
Lạy Chúa
tôi!

Mahatma Gandhi
Công-đoàn Đoàn-kết Ba-lan
Pope
Dalai Lama
Tây-tạng
thánh phàm chung một cõi trần
tục.

Mật ngữ
uệnh... oạng...
rả rích mưa đêm
Trời sáng
chim nói pháp
cá đứng giữa dòng
róc rách khe
lắng nghe
Bụt.

ĐỨC PHỔ

Thân Thế

sinh ở Huế
sống Sài Gòn
cuối dòng đời
tự nhiên không quê nhà.

trôi sông
mượn
nhánh giang hà
xứ người
mượn
ánh nguyệt tà
làm vui.

bao giờ
thiên địa đổi ngôi
ta về
hát
giữa vành nôi thiếu thời.

Chốn Cũ

về đây ngó đất. Kêu trời
lá hoa năm trước tới bờ. Lá hoa
muộn màng. Phấn nhạt màu mưa
chút duyên ở lại. Tình xưa lưu đây.

ĐẶNG TẤN TỚI

Quà Tặng

Tặng ta lá cỏ ban ngày
 Chiêm bao ban sớm, chim bay ban chiều
 Đó là tuyệt kỹ vô chiêu
 Cũng là tiếng gọi trắng, triều nước mây
 Thế mà máu chảy nào hay
 Từng giây từng phút qua tay đất trời
 Lý nào thật, lẽ nào chơi
 Một vòng tròn mãi chẳng với chẳng đầy

HỒNG

Hồng hàm tiểu phấn mịn mơ,
 Một khuya khoắt gặp như chờ tình ta.
 Thấm lòng, em vẫn như hoa,
 Những ngày xanh lá mái nhà trần gian.

NUÔI GỐC KIỀNG

Nắng sương một gốc tâm hồn,
 Nắm tay chế ngự càn khôn, chứa gì?
 Thừa rằng bước giữa đường đi,
 Dấu chân dưới lá, bởi vì trên cây!

HUY TƯỜNG

Buông Xả,

Đêm vít cành không
nằm nhẹ bóng xiêu dạt
nhớ tưởng
những ngày tro sẽ tới...

Tự thổi tắt mình
tắt đá
trôi tuột vào khuya. trĩu xế lờ,

*Gửi L.N. Đại,
và những ngày lửa rêu lưu lạc ấy...*

Một Âm Tiết,

Chiếc mỏ quạp của ráng chiều
gấp một âm tiết nhọn
thả vào
vạn không...

Say ngất nghệu chén thù
y đứng
đỏ quạch nấc hoàng hôn
mất
úa đá!...

Hiện Cốt,

Gió ngùn rằm
phóng hỏa tiếng quạ đen
y đứng trần truồng đỉnh han rỉ!
ruồng lời,

Nghĩ Mãi Vẫn Không Ra,

... không đứng âm ào huyết gió tối
cười táng vỡ lệ đá nung
đoạn kiếp
hát
lâm chung!

Mặt Nạ Tìm Thấy,

Gió muội
xối tung bọt trắng
vùi ỉm ngực hiu quạnh
vòi vối mộ
đêm chong đen nhẻm mặt nạ
cười
bồng lá,

Gửi Ng. Khai

Đáy Chiều,

Ngày rỗng một bông hoa
nghẽn tím
đáy chiều vừa cạ dấu chân trời
chạm khảm mình lên trời gió
rêu rao chùng tánh không biệt lộ
láy hương,

*Một Ballad Bất Gặp Trong
Chiều Tối,*

Lững thững tiếng lam nhạt
miếng lời reo kim nữ
gió mắng thổi
leo lét lửa rêu soi hình câm

Ố mục tiếng lam
những vì sao cơ nhỡ
bấp búng đấng chờ ai
mà chợt như một chồi mưa chập chững...

HỒ MINH DŨNG

Thị Lộ

Đến khi rút trâm ra khỏi tóc
 Thì gương giáo ngự đã sáng lòe
 Cột giải yếm hồng còn chưa kịp
 Nói chi búi tóc cột lời thề.

Mới hay Nguyễn Trãi tâm còn hờ
 Không bằng trái vải lúc chín cây
 Chiếu cói khi xưa thơ chép vội
 Không đủ sương treo lá sen này.

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.

Di Chúc

Mấy vạn năm sau thơ còn ở lại
 Đến khi trời tan, thơ mới tan
 Nếu ai nhặt được vầng dương ấy
 Xin nói với nhau: thơ quý hơn vàng!

Giấy Bút

Đến lúc cười lớn phải bưng miệng
 Cạo gió trật hàm, biết cạo đâu?
 mâm cúng cô hồn, trang giấy trắng
 Ngọn-bút-bán-thân-bất-toại rồi.



Thơ Mới Ba Lan

Hoàng Ngọc Biên

Thơ mới Ba Lan thường làm tôi nghĩ đến thơ mới Việt Nam. Ba Lan nằm giữa nước Đức và nước Nga. Cái vị trí theo Czeslaw Milosz là “đặc biệt không ai muốn có” ấy hẳn có đóng góp một phần, và là phần không nhỏ, vào tính cách sẵn sàng, xông xáo, mãnh liệt của những người làm thơ ở Ba Lan – vẫn theo Milosz, là hơn những đồng nghiệp của họ ở phương Tây. Bất cứ ở đâu, tuy nhiên, thơ mới cũng là một trong những tên gọi khó có được sự minh bạch nhất. Ở Ba Lan, khi nói đến thơ mới, có người bắt đầu từ sau Thế Chiến, hoặc từ phong trào Nước Ba Lan Trẻ trước Thế Chiến; có người nhắc đến nhóm các nhà thơ tụ họp quanh một quán cà phê văn ở Warsaw và tạp chí thơ *Skamander* (sau 1918), hoặc đến nhóm từng đối lập với *Skamander* khoảng 1918-1939 là *Vanguard*, nhóm thường tách thành *Vanguard Thứ nhất* và *Vanguard Thứ hai*, trên nhiều mặt cũng lại là đối lập. Có người, như Adam Czemiawski, trở lại từ Cyprian K. Norwid (1821-1883), nhà thơ hậu lãng mạn về sau được coi là đầu óc hướng dẫn thơ ca hiện đại Ba Lan, và Leopold Staff (1878-1957), nhà thơ kết hợp tài tình nhất cái cũ và cái mới vào thời sau chiến tranh. Có người khởi từ cái mốc sôi động năm 1939 khi tuổi trẻ Ba Lan ra trận mang theo trong ba lô “Bài ngợi ca tuổi trẻ” lãng mạn của Adam Mickiewicz (1798-1855), hoặc chia thành từng giai đoạn ngắn hơn, với những thập kỷ 50, 60, 70... Cũng có người thu hẹp với Đợt Sóng Mới hay Thế hệ 68, hoặc gắn liền những phong trào, những trường phái (thơ ca) với những biến cố chính trị xã hội, như cuộc nổi dậy của công nhân tháng 12-1970 (thật ra đã bắt nguồn từ phong trào phản kháng của trí thức và sinh viên tháng Ba 1968), làn sóng đòi hỏi thay đổi xã hội kéo dài tới 1976, tiếp theo là sự ra đời của nhóm bảo vệ nhân quyền KOR, những biến cố quan trọng dẫn tới những ấn phẩm không kiểm duyệt (1976), sự ra đời của Công đoàn Đoàn kết (Solidarnoc) tháng Tám 1980, sự áp đặt thiết quân luật cuối 1981 đẩy Công đoàn này vào hoạt động bí mật mãi cho tới Hè 1989, khi phong trào

này thắng phiếu và Ba Lan chuyển từ chế độ cộng sản kiểu xô viết sang chế độ dân chủ đại nghị và kinh tế thị trường.

Thơ mới Ba Lan, vì ra đời rất muộn, nên tự thấy cần làm một cố gắng kết hợp những cách nhìn khác nhau nêu trên. Sự chọn lựa tuy nhiên vẫn có nghiêng về những thời kỳ sau. Đó là thời những người cai trị nước Ba Lan mới thực sự không chịu nổi, nếu không nói là căm ghét nghệ thuật, các hoạt động văn hóa thực sự, nhất là văn hóa không “phải đạo”, phải đi vào bí mật. Là thời mà tự tưởng tự do bị coi cũng là một hình thức biểu hiện khiêu dâm, thời của “văn chương ngăn kéo”, là thứ văn chương làm xong cho vào hộc tủ, giấu kỹ dưới các hầm rượu, chuyền tay nhau qua những bản in xerox, qua những bao gói mang lên ra từ các nhà tù, hoặc có khi xuất bản như một thách thức – những thứ bằng chứng buộc tội thường khi đẩy tác giả đi vào chỗ tù, đày, tử hình... Là thời đã chứng kiến một sự phục hưng của thơ ca Ba Lan trước sau 1956. Thời nhiều nhà thơ đứng tuổi bước vào tuổi thanh xuân lần thứ hai – thời phản kháng của trí thức sinh viên nam 68, thời nổi dậy của công nhân năm 70 – đã lại có mặt bên cạnh một thế hệ những nhà thơ trẻ hơn có tên gọi là Đợt Sóng Mới, hay Thế hệ 68, bấy giờ đang mau chóng được quần chúng công nhận. Có thể lấy mốc từ 1970 chẳng hạn, là thời điểm đánh dấu sự sụp đổ từng bước của công thức cộng sản trên đất nước Ba Lan, thời người ta bắt đầu được đọc những tập thơ Ba Lan xuất bản không kiểm duyệt, những tập thơ vang dữ dội tiếng nói phản kháng xã hội, sáng rõ những ý thức đạo đức, và một phong cách trữ tình hiện sinh và siêu hình. Thời, sau những năm tháng dưới sự cai trị nghiệt ngã phi nhân, sau những thăng trầm của lịch sử và con người, nghệ thuật (trong đó thơ là đại diện tiêu biểu nhất) đã chứng tỏ sức bền bỉ, kiên trì của mình. Thời người ta đã làm quen được với giọng mỉa mai chua chát và luôn đánh động ý thức con người của C. Milosz, những bài thơ trào lộng đầy biểu trưng của T. Rozewics, những dòng thơ diễn đạt bằng ngụ ngôn của Z. Herbert, chẳng hạn... Lấy những cái mốc ấy, và kéo dài tới mùa hè 1989: chúng ta có tới mấy thập kỷ sôi động đã chứng kiến vai trò tích cực của thơ ca Ba Lan, ảnh hưởng trực tiếp của nó đến những diễn biến chính trị của đất nước ấy, nhất là vào những thập kỷ 70 và 80.

Đã có gì trong thơ ca Ba Lan trong hai thập kỷ ấy? Stanislaw Baranczak ghi nhận “ở Ba Lan trong hai thập kỷ vừa qua, đặc biệt là thập kỷ 80, (người ta) đã chứng kiến một sự bùng nổ thật sự của thơ ca trữ tình, là thơ ca đã chiếm ưu thế trên mọi thể loại văn học khác...” (*Phá hỏng cuộc vui của những kẻ ăn thịt người – Thơ Ba Lan hai thập kỷ cộng sản cai trị*). Trong hai thập kỷ ấy, đúng là những nhà thơ Ba Lan đã cất một tiếng kêu trong hoang dã, thế nhưng những tiếng phát ra đã tập hợp thành một lực lượng,

từng cá nhân đã có câu trả lời minh bạch đầy nhân tính cho sự đàn áp phi nhân và tương lai vô vọng đang đe dọa dân tộc mình.

Những chọn lựa trong *Thơ mới Ba Lan*, như trong mọi hợp tuyển xưa nay, có thể tạo một cảm giác khập khễnh, hay có biểu lộ một sự hồ đồ nào không? Rất có thể – nếu không nói là... bắt buộc. Thế nhưng cái chính, là *Thơ mới Ba Lan* cố gắng giới thiệu với bạn đọc một giòng thơ có cái tươi mát và sinh động rất gần với người Việt Nam: giòng thơ đã ra đời giữa những hoàn cảnh có nhiều chỗ giống những hoàn cảnh Việt Nam, cho nên cái giọng điệu Ba Lan ấy ở phương Tây (đùa cợt, châm biếm, những biểu tượng, những tìm kiếm trong lĩnh vực tâm linh...) trên những chặng đường phát triển dường như đã gặp giọng điệu Việt Nam ở phương Đông. Giòng thơ ấy, giòng thơ có nhiều chủ đề, tập hợp đa nguyên của nhiều cách nhìn khác nhau, trong đó có những tình cảm tôn giáo, những thể nghiệm sáng tạo trong lĩnh vực linh hồn không hề tách rời khỏi cái nền vững chắc của lịch sử Ba Lan, nhưng với nội dung không hẳn chỉ là nội dung Ba Lan, nở rộ trên một đất nước có cái địa dư “đặc biệt không ai muốn có” như nói ở trên, có thể được coi là chứng nhân của một thời đại giả dối, thời đại tự do cá nhân bị chà đạp, chức năng nghệ thuật bị che phủ bởi số phận chính trị bỡ ngỡ của chính nó... Có những bài thơ chọn chuyển ngữ đã được giới thiệu trong một thứ tiếng Việt có thể đọc được, nhiều bài thơ khác rất có thể tạo ra nơi người đọc một cảm hứng mạnh mẽ: ấy là bởi chính người dịch khi đọc thơ cũng đã có cùng cái cảm hứng mạnh mẽ ấy. Tuy nhiên, tôi vẫn tiếc là trong những bài thơ thật sự là những bài thơ ấy, người đọc không phải là Ba Lan dù có cảm được những phẩm chất của tưởng tượng, của sự súc tích và sự vững vàng lấp lánh trong một cấu trúc rất thuyết phục, vẫn khó bắt được trọn vẹn vần điệu, âm nhạc chứa đựng trong nguyên bản, khó bắt được giọng nói, cảm xúc Ba Lan – cái cảm xúc tôn giáo và chính trị đặc biệt Ba Lan – hẳn phải là khá dễ dàng đối với những người đọc “nguyên gốc”.

Cái thiếu sẽ có nhiều. Nhưng cái còn lại trong bản tiếng Việt cũng không phải là ít. Cái còn lại, giữa nhiều thứ khác, có khi là giữa những giòng chữ, là những tiếng nói ghi lại trên cùng những trang giấy, cất lên như một dàn đồng ca đầy chất diễn giải châm biếm của nỗi khổ, không chỉ riêng dưới một vài chế độ độc tài, mà cả trong đời sống quần trí và đầy tuyệt vọng của thế giới hiện đại. Hi vọng người đọc *Thơ mới Ba Lan* cảm nhận được cái còn lại ấy...

ANA KAMIENSKA

1920-86

Lịch Sử

Chúng ta không còn lịch sử nữa
tất cả những gì chúng ta có đều là những phút giây
lãng phí của cuộc đời
bốn mươi tám giờ
công lý giả
đây không phải là lịch sử đây không phải là những hồi chuông
của nó
những tiếng nói chìm lắng dưới cát lầy của một ngày
lễ tang của chúng ta trong tiếng thì thầm của lá
cái hôn trên quan tài mắt gặp mắt
và thời gian trôi qua đời chúng ta
sẽ không có bộ mặt của lịch sử
mà là cái mồm quỷ quyệt và phản trắc của một con cáo

Ana Kamienski (1920-86) nhà thơ, dịch giả, người viết tiểu luận và biên tập, là tác giả nhiều tập thơ và thơ dịch (từ tiếng Nga và những ngôn ngữ Slave khác), cũng như hợp tuyển, sách cho thiếu nhi, và nhiều tác phẩm tìm hiểu giảng giải thơ. Một thời gian dài bà làm biên tập ở Tiểu ban đọc sách của nguyệt san có ảnh hưởng lớn ở Warsaw là tờ Tworczość. Khởi đầu là nhà thơ của các chủ đề nông dân và những quan tâm có tính đạo đức, qua những năm đầu thập kỷ 70 bà đã trải qua một sự biến đổi thuộc lĩnh vực tâm linh và trở thành nhà thơ có nhiều kinh nghiệm tôn giáo.

EWA LIPSKA

Sử Gia

Viết sao cho người ăn xin
có thể coi đó là tiền bạc

Và kẻ hấp hối
có thể coi đó là sự ra đời.

Di Chúc

Khi Thượng đế chết
 chúng ta sẽ đọc di chúc
 để tìm ra xem
 ai sở hữu thế giới
 và cái
 cạm bẫy
 khổng lồ kia.

Ngày Của Người Sống

Vào ngày của người sống
 người chết thăm những ngôi mộ của người sống
 -- bật đèn neon lên
 và đào quanh những dây ăng ten hoa cúc
 trên mái những ngôi mộ
 nhiều tầng có nguồn suối trung tâm.

Sau đó
 họ dùng thang máy đi xuống
 đến sở làm thường ngày
 về cõi chết.

Nhà Thuyền

Những nhà thơ trẻ
 ra đường dạo một vòng
 vào lúc ba giờ sáng
 hát trong một dàn đồng ca những thiên thần.
 Họ dệt những chiếu thảm
 từ các thác nước.

Những thân nhân gần nhất của Dylan Thomas
thấp nển trên bãi biển.

Họ quăng lưới trên
chỗ đồng cạn của chữ nghĩa
một trận lụt không bến bờ.

Ewa Lipska (1945 -) sinh ở Cracow, một trong những nhà thơ nữ hàng đầu của thế hệ ở giữa Ba Lan, nổi tiếng từ 1961, thời 16, 17 tuổi. Bà học lịch sử nghệ thuật và hội họa ở Viện Mỹ thuật Cracow, nhưng vẫn tiếp tục làm thơ, xuất bản thơ, kịch và văn xuôi đều đặn kể từ khi tập thơ gây nhiều tiếng vang của bà ra đời năm 1967. Sự phát triển của bà gắn với những nhà thơ của “Thế hệ 68”, và đốn thời chịu ảnh hưởng lớn của Wislawa Szymborska. Năm 1970, bà làm biên tập cho nhà xuất bản hàng đầu Wydawnictwo Literackie. Năm 1973, bà được trao giải Koscielski Fund (Genava), và sau đó được mời đến làm việc tại Đại học Iowa ở Mỹ, 1975- 1976. Năm 1979 bà nhận giải Văn bút Robert Graves. Bà là một trong những người sáng lập nguyệt san văn học Pismo và biên tập tờ báo này từ 1981 đến 1983. Bà có cả thảy 9 tập thơ được xuất bản, riêng tập Phòng kho bóng tối (Przechowalnia ciemności) đã được nhà xuất bản các Thi sĩ và Nghệ sĩ độc lập Warsaw (hoạt động bí mật) ấn hành năm 1985. Thời buổi như thế là tuyển tập thơ của bà xuất bản bằng tiếng Anh, do nhà Hounslow Press xuất bản. Sau đó, nhà xuất bản Forerest Books (london & Boston) ấn hành tập Nhà thơ? Thơ bà được dịch ra tiếng Nam Tư, Tiệp Khắc, Đan Mạch, Hòa Lan, Anh, Pháp, Đức, Hung, Na Uy, Thụy Điển và nhiều thứ tiếng khác. Năm 1990 bà làm đại diện văn hóa ở Vienne.

CZESLAW MILOSZ

Cái Ngày Xưa Là Lớn Lao

Tặng A. và O. Wat

Cái ngày xưa là lớn lao, bây giờ có vẻ nhỏ.
 Những vương quốc nhạt dần như mặt đồng phủ tuyết.
 Cái ngày xưa có thể lồi cuốn, bây giờ không lồi cuốn nữa.
 Những mặt đất thiên đàng trôi qua và chiếu sáng
 Nằm dưới người trên cát bên bờ một con sông,
 Như lâu, lâu lắm rồi, tôi hạ thủy những con thuyền
 của tôi.

...

Với sự thật không hẳn là sự thật
 và nghệ thuật không hẳn là nghệ thuật
 và luật pháp không hẳn là luật pháp
 và kiến thức không hẳn là kiến thức

Dưới bầu trời không hẳn là bầu trời
 trên mặt đất không hẳn là mặt đất
 vô tội không hẳn là vô tội
 và suy hóa không hẳn là suy hóa

Lại Trái Đất

Mọi thứ trên trái đất này thật là khó hiểu.
 Sự quyến rũ của sông nước. Sự quyến rũ của trái cây.
 Sự quyến rũ của hai bầu vú và mái tóc dài của người thiếu nữ.
 Màu phấn hồng, màu đỏ son, màu những ao hồ
 Chỉ thấy ở những Hồ Xanh gần Wilno.
 Và những đám đông không nắm bắt được tụ thành đàn, đến với
 nhau
 Trên những đường hầm của vỏ cây, trong con mắt của kính
 thiên văn,
 Dự một tiệc cưới không bao giờ dứt,
 Kích động đôi mắt nhìn, một điệu múa ngọt ngào
 Trong những yếu tố khí, biển, đất và những hầm sâu,
 Để trong một lúc ngắn ngủi không có sự chết
 Và thời gian không tự tháo dỡ như một cuộn chỉ
 Người ta ném vào vực thẳm.

Ý Nghĩ

-- Khi tôi chết, tôi sẽ thấy vách ngăn của thế giới.
 Phía bên kia, bên kia chim chóc, núi non, hoàng hôn.
 Ý nghĩ thật sự, sẵn sàng được giải mã.
 Cái gì chưa bao giờ có nghĩa sẽ có nghĩa,
 Cái gì không ai hiểu được bao giờ sẽ được hiểu.

-- Thế nếu không có vách ngăn nào cho thế giới?
 Nếu một con chim hét trên một cành cây không phải là một
 dấu hiệu,
 mà chỉ là một con chim hét trên cành? Nếu đêm và ngày
 Chẳng mang ý nghĩa nào khi nối tiếp nhau?
 Và trên trái đất này không có gì ngoài chính trái đất?

-- Cho dù như vậy, vẫn còn có
 Một từ được thức dậy bởi đôi môi tàn lụi,
 Một kẻ đưa tin không mệt mỏi mãi miết chạy và chạy
 Qua những cánh đồng nổi các vì sao, qua những thiên hà quay
 vòng,
 Và cất tiếng gọi to, phản kháng, gào thét.

Czeslaw Milosz (1911-) sinh ở Lithuania, là gương mặt đỉnh cao của thơ ca Ba Lan hiện đại – trong cũng như ngoài nước. Ông xuất bản bài thơ đầu tiên năm 1930 khi còn học luật ở Wilno, và một năm sau đó cùng với vài nhà thơ đương thời thành lập một nhóm các nhà thơ lấy tên là Zagary. Trong thập kỷ 30, ông cho ra đời hai tập thơ, và suốt thời chiến tranh ông sống ở Warsaw, nơi ông cộng tác với các nhà xuất bản bí mật. Dưới thời Đức chiếm đóng, ông chủ biên một hợp tuyển những bài thơ chống Đức quốc xã, in bí mật ở Warsaw, và sáng tác bài “Tiếng chim của những người nghèo” tặng những quần chúng nạn nhân của áp bức. Tập tuyển những bài viết được coi là thơ thời chiến của ông rất đồ sộ, xuất hiện ở Ba Lan vào năm 1945, hai năm trước khi ông tham gia chính quyền mới với tư cách tùy viên văn hóa của Tòa Đại sứ Ba Lan ở Hoa Kỳ. Năm 1951 ông xin tị nạn chính trị ở Paris. Trong suốt 30 năm liên tác phẩm của ông bị cấm ở Ba Lan, và những tập sách đầu tiên của ông phần lớn đều xuất bản ở Paris, đặc biệt nhất là cuốn Tâm trí tù đầy. Năm 1961 ông nhận ghế giáo sư dạy các nền văn học Slaves ở Đại học Berkeley, California. Giữa những năm 70 trở về sau, thơ, tiểu thuyết, tiểu luận của ông được in lại ở Ba Lan ngày càng thường xuyên, lúc đầu là in bí mật, rồi sau khi ông được trao Giải Nobel về văn học năm 1980, được các

nhà xuất bản chính thức ấn hành. Tác phẩm của ông, gồm thơ, tiểu thuyết và khoảng 12 tập tiểu luận, đã được dịch ra nhiều thứ tiếng. Tác phẩm đầy đủ nhất của ông được in bằng tiếng Anh ở Hoa Kỳ là tập thơ đồ sộ *Thơ tuyển 1931-1987* (Écco Press, New York). Ngoài những sáng tác, ông còn dịch và giới thiệu các nhà thơ Ba Lan thời hậu chiến, các nhà thơ Ba Lan hiện đại như Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Anna Swir... Danh sách toàn tác phẩm đã xuất bản bằng tiếng Anh của Milosz đến nay đã dài hơn một trang sách, khó có ai nhớ nổi. Tuy nhiên người đọc khó quên những *Chuông Mùa Đông*, *Thung lũng Issa*, *Nhìn từ Vịnh San Francisco*, *Miền Đất Không Tới Được*...

WISLAWA SZYMBORSKA

Những Đứa Trẻ Của Thời Đại Chúng Ta

Chúng ta là những đứa trẻ của thời đại chúng ta, đây là thời đại chính trị.

Suốt ngày, thâu đêm
mọi công việc – của các anh, của chúng tôi, của bọn họ – đều
là việc chính trị.

Dù anh có thích nó hay không,
gien của anh có một quá khứ chính trị,
da anh – một thứ vỏ chính trị,
mắt anh – một kiểu nhìn chính trị.

Bất cứ điều gì anh nói cũng phản ảnh,
bất cứ điều gì anh không nói tự nó cũng nói lên –
thế nên làm cách gì đi nữa anh vẫn nói chính trị.

Ngay cả khi anh trốn vào rừng,
anh cũng đang bước những bước chính trị
trên mặt đất chính trị.

Những bài thơ phi chính trị cũng vẫn chính trị,
và trên đầu chúng ta tỏa sáng một vầng trăng
không còn thuần là trăng nữa.

Hiện hữu hay không hiện hữu, đó là vấn đề.
Và mặc dù điều này làm rối loạn tiêu hóa,
như bao giờ, nó vẫn là một vấn đề chính trị.

Để có được một ý nghĩa chính trị
các anh chẳng cần làm người nữa,
Nguyên liệu sẽ làm việc này,
hoặc nuôi bằng protein, hoặc dầu thô,
hoặc một cái bàn hội nghị, mà hình dạng
người ta phải đưa ra cãi nhau hàng tháng trời:
ta nên phân xử cái sống và cái chết
trên một bàn tròn hay bàn vuông.

Trong khi ấy con người diệt vong
thú vật chết,
nhà cửa cháy,
và những cánh đồng trở nên hoang vu
đúng như từ ngàn xưa
vào thời buổi ít chính trị hơn.

Tên Khủng Bố, Hắn Ta Canh Chờng

Trái bom sẽ nổ trong tiêm rượu vào một giờ hai mươi.
Bây giờ chỉ mới một giờ mười sáu phút.
Một số người còn có thì giờ đi vào,
một số khác đi ra.

Tên khủng bố đã ở bên kia đường.
Khoảng cách ấy bảo đảm hắn không bị hiểm nguy
và toàn cảnh giống y như những tấm hình:

Một người phụ nữ mặc áo khoác vàng, bà ta đi vào.
Một người đàn ông đeo kính râm, ông ta đi ra.
những chú bé mặc jeans, chúng nói chuyện.
Mười sáu phút và bốn giây.
Cậu bé nhất cậu ta may mắn, lên xe gắn máy,
còn cậu kia lớn hơn cậu ta đi vào.

Mười bảy phút và bốn mươi giây.
 Một cô gái, cô ta đến gần, một dải băng xanh trên tóc.
 Nhưng chiếc xe buýt kia đột nhiên che lấp cô gái.

Một giờ mười tám phút.
 Cô gái đã biến đâu mất.
 Cô ta có ngóc đến nổi bước vào, hay không ngóc đến thế.
 Chúng ta sẽ thấy khi người ta khiêng những xác người ra.

Một giờ mười chín phút.
 Không có ai khác có vẻ đang đi vào.
 Ngược lại, có một người đàn ông mập bước ra.
 Nhưng dường như tìm cái gì trong túi và
 mười giây trước một giờ hai mươi
 ông ta trở vào để tìm cặp bao tay thảm thương của mình.

Một giờ hai mươi phút.
 Thời gian, nó kéo lê thê biết bao.
 Chắc chắn, nó đến rồi đây.
 Không, không hẳn thế.
 Vâng, nó đến rồi.
 Quả bom, nó nổ tung.

Wisława Szymborska (1923 -) sinh ở Komik, gần Poznan, Ba Lan, là nhà thơ nữ nổi tiếng nhất hiện sống ở Ba Lan. Năm 1931 bà theo gia đình đến sống ở Cracow. Từ 1945-1948 bà học văn học Ba Lan và xã hội học ở Đại học Jagiellonian. Tác phẩm thơ đầu tiên của bà xuất bản năm 1952, và những năm sau đó, ngoài 7 tập thơ xuất bản giữa 1952-1976, bà còn cho in nhiều tập tuyển những bài tiểu luận. Từ 1953 đến 1981 bà viết và biên tập thơ cho tuần báo *Zycie Literackie* ở Cracow. Tập thơ nổi tiếng nhất của bà là *Những người trên cầu* (*Ludzie na moscia*, 1986), được chào đón như một trong những tập thơ quan trọng nhất của Ba Lan được xuất bản trong thập kỷ 80. Thơ bà được dịch ra nhiều thứ tiếng: Pháp, Đức, Nga, Tiệp, Hung, Hòa Lan... Tác phẩm đã xuất bản bằng tiếng Anh của bà gồm: *Âm thanh, cảm xúc, suy nghĩ: bảy mươi bài thơ của Wisława Szymborska* (Princeton University Press, 1981), *Những người trên cầu* (Forest Book, London, 1990). Tiểu sử Szymborska được đánh dấu bởi một biến cố thời trẻ, khi bà bỏ lớp xã hội học ở Đại học Cracow vì sự đột nhập thô bạo của chủ nghĩa Stalin làm mất tính độc lập của khoa học này. Thế nhưng không bị ám ảnh bởi chủ đề chiến tranh như Rozewicz, bà xem kinh nghiệm chiến tranh của mình như một thứ thu hoạch tri thức: "... cái chúng ta giành được trong chiến tranh chính là sự hiểu biết thế giới..."



Phụ bản Duy Thanh

N.P.

Một Đồi Tuyết Trắng

Những cánh tay vươn rộng đón mùa
 Đã mệt lả thời gian trắng mặt
 Tùng, thông, trắc bá
 Những màu xanh một thuở tự hào
 Đã mỉm cười với mây trên cao
 Đã ngạo nghễ với ngày nắng quái
 Buông xuôi
 Đứng rét chịu tang
 Mở mắt nhìn đời bạc trắng
 Tay vươn ngày nặng theo ngày
 Môi hồng tím dấu răng
 Gió rét cắt da
 Lạnh cảm hơi thở
 Từng nếp nhăn đời lão hóa
 Rêu xanh phủ bước chân xưa
 Em vui mười năm đếm ngày tháng mới
 Long lanh thủy tinh đêm tối hoang đường
 Ngựa sai mất tầm
 Tìm người mất dấu
 Nụ cười vỡ giữa không trung
 Nhập đồng gọi hồn đoàn tụ
 Hồn ma ta tìm lá diêu bông
 Xương trắng phủ bao mùa tuyết trắng
 Ngồi tựa mây xanh
 Nhìn về cố xứ
 Đất trải pha lê sáng chói một trời
 Ta vắt tìm ta tìm dòng máu đỏ
 Máu đã khô truy niệm mười năm
 Ngàn cây trắng buồn lòng thiếu nữ
 Nhớ những mùa qua
 Thấp thoáng xa xa trắng tận đỉnh trời
 Soi mặt đôn sông không buồn gợn sóng

Xuôi ngược
Dừng chân
Lời xưa đồng vọng
Cơ hồ lạc dấu chim di
Ngày về bầy chim trốn tuyết
Cành xưa mãi nhớ mong theo
Khuất rồi nào ai hay biết
Về đâu. về đâu
Giữa trời đất bao la
Vĩnh quyết
Trái tim hồng
Mặt trời đỏ
Con sóc cong đuôi xối tim mùa cũ
Kinh hoàng chạy trốn
Im lặng rượt đuổi sau lưng
Chập chờn mười năm ẩn hiện
Băng tuyết tim em
Con đường hóa lạ
Nhớ nhau đếm những ngày qua
Đành thôi. Một đời tuyết trắng.

TRANG CHÂU

Khi Mây Bỏ Đi Xa

*Tặng Phạm Nhuận để kỷ niệm những ngày anh Mai Thảo
ghé Montréal*

Montréal nếu không có mây
Sẽ mất năm mươi phần trăm
Bằng hữu phương xa
Bảy mươi phần trăm
Cơ duyên họp mặt
Một trăm phần trăm
Những đêm vui
Những đêm vui ấm áp tình người
Những đêm vui không rên ràng áo mào
Không chiếu ngắn chiếu dài
Không chiếu trên chiếu dưới
Chỉ có chiếu vòng tròn.

Lòng mây như nhà mây
Đến không cần gõ cửa
Đi không cần già từ
Nhà mây như lòng mây
Thênh thang hồn mở rộng
Bát ngát tình anh em.

Tạo thuộc loại lang
Treo bằng cấp dưới đất
Ấp ủ thơ trong lòng
Nên thương mây thương anh em
Mùa đông lo đốt lửa
Mùa xuân lo cắm hoa

Mùa hè trông gió mát
Mùa thu chia áo hàn
Cho anh em quây quần
Đàn hát ngâm thơ

Mùa đông năm nay tới sớm
Trận bão đầu tiên mới đổ
Dăm ba thằng đơn côi
Kéo đến mấy khui chai rượu
Uống cho buồn tan theo hơi men

Chúng tao, những gã lữ hành
Cám ơn mây là quán trọ
Chúng tao, những con thuyền
Cám ơn mây là dòng sông
Chúng tao, những thằng đôi khi tức khí
Bởi cọ sát với cuộc đời
Cám ơn mây đến ôm vai bảo nhẹ:
“Có hề chi vàng một chút rong rêu.” *

**Thơ Phạm Nhuận*

NGUYỄN THỊ HOÀNG BẮC

Sáng Lòng

dáng trẻ làm yêu đời
cô nữ sinh đi học về chậm
rãi
nắng tươi
mới lớn cây
mới tanh mưa
đất sạch trong trời
mát trôi
những mùa qua
chút thoáng qua
lượn đuổi
rười rười mang theo
vội
lần tay bước vịn
qua dáng cầu bên kia
thướt tha
thềm ga mới
mướt xanh trơn
trượt
đuổi tôi sắp ngã
nhắc lời tôi
nâng đời vậ
y
ơi

LÊ HỮU MINH TOÁN

Điên

Houston
Mưa
Nắng
Thất thường
Có ta
Điên
Tỉnh
Vui
Buồn
Từng cơn
Khi điên
Làm
Tôn Ngộ không
Tỉnh ra
Mới
Biết
Mình còn
Dương
Gian.

LÂM THỊ MỸ DẠ

Đêm Như Ngân

Trái ổi xanh trắng nặng trĩu đầy
 Tay nâng mà ngỡ tuổi thơ ngây
 Đời người thoáng chốc tan vào gió
 Hạnh phúc mong manh hương ổi bay

Giọt nước mắt rơi tự thưở nào
 Bây giờ còn đọng giữa ngàn sao
 Sông Ngân còn ngắt đôi bờ lệ
 Nghiêng xuống trần gian nổi nghẹn ngào

Trái ổi thơm trắng lòng chị hái
 Cho em hạnh phúc chợt cầm tay
 Chị ơi hạnh phúc ai cầm nổi
 Mong manh bọt biển thoáng làn mây

Lòng chị thương em như quả chín
 Mong em hạnh phúc mãi nguyên đầy
 Trái tim đừng phút nào tỉnh vật
 Mà thiết tha đời như ngọn cây

Có phút trên đời thành vô giá
 Đêm nay chẳng thể có đêm nào
 Ta sống cùng nhau như quả ngọt
 Mai rồi tất cả chỉ chiêm bao.

LÊ QUỲNH MAI

Hạnh Phúc Tôi

Hạnh phúc tôi
buồn
như giọt nước mắt
Hạnh phúc tôi
vắng vẻ
như chợ chiều
Hạnh phúc tôi
cúi mặt thấy đui hiu
Hạnh phúc tôi
lên xe tang
về lòng đất

NGUYỄN DŨNG

Chim Sợ Cây Cong

Em như một thỏi nam châm
Hút anh: vụn sắt trong từ trường em

Anh như chim đậu cành mềm
Thấy cây cong, tưởng là cung bắn mình
Một lần chim bị tên ghim
Trăm năm ám ảnh: cành là cây cung!

Em, bàn tay sắt bọc nhung
Bao che móng vuốt, tên cung bạo tàn!

HÃY TƯỞNG TƯỢNG RA AI

Những mái nhà cong, khung cửa xanh
Những mái rong rêu đọng quanh thành
Những khi buồn đứng nhìn thung lũng
Những mảnh đời em không có anh

Những ngọn đồi xanh Chino Hills
Đàn bò gặm cỏ trong nắng chiều
Cảnh tượng như trong phim thần thoại
Như truyện thần tiên Walt Disney

Tưởng tượng ra em, chú xì trum
Ngôi nhà hình nón mái cong cong
Ngôi làng bé bỏng xinh như mộng
Ám ảnh anh hoài suốt tuổi xuân

Tưởng tượng khi xưa đời rất ngoan
Cuộc đời là nội cỏ thiên đường
Cuộc đời chìm đắm trong mộng tưởng
(Thực tế nhiều khi rất tang thương!)

Tưởng tượng ra em môi rất ngon
Tóc thơm bồ kết vú nguyên con
Một đôi vú sữa tròn hai trái
Một dòng mật ngọt rất thanh tân

Tưởng tượng ra em đứng trên đồi
Dõi mắt nhìn xa ngóng trông ai
Thấp thoáng đầu ghềnh hay cuối bãi
Những khóm xương rồng gai rất gai

Hãy tưởng tượng đi, tưởng tượng đi
Chiều mưa giông bão bóng chim về
Hoàng hôn nhuộm tím bao rừng núi
Vẫn một mình chim mải miết bay

Ôi những đồi xanh những đồi xanh
Từ khi đời sống hết vô tình
Từ khi nhân thế còn thức tỉnh
Là lúc đời em rẽ khúc quanh!

NGUYỄN VĂN CƯỜNG

Khát Trăng

Con còng cũng khát trăng thâu
Vội hồn tôi uống nửa màu trăng hoang
Nửa màu trăng đuổi bãi cồn
Nước xao bọt giặt bào mòn dấu xanh
Xác trăng sóng vất lên cành
Vụt con chim bói vể nhanh vệt trời
Hồn tôi lẫn với đêm trôi
Môi còng vẫn khát mỗi trời trăng hoang.

NGUYỄN TƯ PHƯƠNG

Trong Vũ Trụ Em Cho

Tôi
ngọt ngạt
hộp vào
hơi
khí
loãng

Tay
ôm ngang
chân
ngược
hẫng
lên trời

Trong
dung tích
ba chiều
cao
sâu
rộng

(Chỗ tôi nằm, khoảng trống giữa chân
em)

Tôi
ngụp lặn
thở
hoài
hơi thở
khốn

Tim
quật què
trong
vũ trụ
đóng khuôn.

LÊ GIANG TRẦN

Ở Với Mai Thảo

Những ảnh thời gian treo bốn vách
 Mấy từng có ấy, thoáng không không
 Những chai Cognac thay mỗi lửa
 Nung lò sinh lực sôi khí phách.

Chân vẫn giang hồ, nhịp nhịp đất
 Trí vẫn vằng dưng, mắt vẫn sao
 Bạn, vẫn một lòng chung thủy ở
 Người, vẫn một đời không khinh bạc.

Tuổi đời, tiếng kiếng báo nghỉ ngơi
 Gác bút văn chương, thối ra ngoài
 Chân yếu, dọn phòng trên xuống dưới
 Bạn viếng thăm, vui rượu vẫn mời.

Lòng đã thản nhiên như ấm nước
 Reo vui và nguội lạnh mỗi ngày
 Cửa chờ ai đến không hẹn trước
 Khép hờ, mở rộng, cứ vào thôi.

July 4, 1997

Cúng Đường

Sống thì suốt cả đời kiếm tiền
Sống thì suốt cả đời kiếm ăn
Người sống ham đào kếp
Người sống ham giàu sang
Một lũ xúm nhau sợ chết là hết!

Chết rồi bỏ vô hòm đóng lại
Chết rồi bỏ vô hòm đóng đinh
Người sống đi đằng trước
Người chết đi đằng sau
Một lũ xúm nhau vừa khóc, vừa mếu
Hu, huhu, huhu, huhu

Chết rồi bỏ vô hòm khóa lại
Chết rồi bỏ vô lò hỏa thiêu
Người lớn đi đằng trước
Người nhỏ đi đằng sau
Một lũ xúm nhau vừa cúng, vừa bái
Om Mani Padme Hum

Chết rồi sẽ đi gặp Đức phật
Chết rồi sẽ đi gặp Chúa Cha
Người chết lên Thượng Giới
Người sống đi nhậu say
Một lũ giống nhau, vừa khoái vừa sướng
Ha, haha, haha, haha, haha.

HỒ ĐẮC DUY

Hồn Kinh

Giang Hải
 Hồn kinh theo nhịp mõ
 Chuông ngân mỡ lòng đất
 Người về nơi huyết mộ
 Lắng nghe sâu chất ngất
 Mai chim xa rời tổ
 Lá bỏ cành bay bay
 Chiều vàng lên cây cỏ
 Nắng úa tình heo may
 Bên thềm mưa rụng hạt
 Khung cửa trắng màu tang
 Đăm chiêu ngàn phương bạc
 Mây giăng buồn lang thang
 Ngấn đục xót viền mi
 Rừng rưng đường vạ cổ
 Mất hút bóng người đi
 Phiêu linh mùi khốn khổ
 Suốt lộ trần gian nan
 Bàn chân khua bước lẻ
 Đêm xuống lụn hương tàn
 Còn đây lòng một kẻ...
 Chết giữa giấc hoa phai
 Từ ly khúc nhạc trở
 Mênh mộng trời bi ai
 Hồn kinh dâng sám hối

*Tặng Nguyễn Văn Đức
 một ngày đau khổ nhất của cuộc đời
 SG, Ngày 7 tháng 9 năm 1999*

*Ông Bùi Giáng,
Vương Tử Đồi Tế Sống Anh Đây*

Tôi đọc thơ ông từ thuở bé
“Lá Hoa Cồn” đó lạ lùng thay
Có kẻ Vương Tử đồi tế sống
Ông là “Bàng Gúi” ông nào hay
Tẩu hoả nhập ma, đời rỗng ruột
Lờ mờ nhân thế tỉnh hay say
Nghe ông bạo bệnh , bệnh gì thế ?
Bồ Đề bốn tự tánh. Hay thay
Đẩn tánh vô tam chương: Đặt trị
Định Huệ một liều xin uống ngay
Người mê không hiểu chấp không có
Kẻ tỉnh như ông hoá lại say?

SG . Ngày 7 tháng 11 năm 1994

BÙI GIÁNG

Tình Thứ Nhất

Ta chỉ có một tình yêu thứ nhất
 Và...thứ hai,ba, bốn,chín thêm mười
 Tuồng zâu biển , biển zâu xô lật úp
 Bến phiêu bồng ta lật đật theo đuôi
 Ta chỉ có một niềm vui trong chốc lát
 Và nỗi buồn cũng chốc lát như nhiên
 Tình thứ nhất thoáng trôi qua thắm thoát
 Zâu trăm năm còn thắm thoát như thường
 Ta những tưởng đầu = đường thương xót = chợ
 Ai có ngỡ xót chợ cũng thương nhau
 Hồn tan vỡ song đôi trong hơi thở
 Ôi đầu đường, ôi xót chợ nơi đâu
 Là nơi đó chốn kia ta rất rõ
 Trong máu me từng khoảng khắc sơ đầu
 Ta chỉ có một tình yêu thứ nhất
 Và... nhì cũng đệ nhất như nhiên
 Bờ tang hải phiêu bồng trôi lật đật
 Bến phiêu zu chớp nhoáng mộng tang điền
 Đã bao ngày zai đêm điền
 Mà nay vẫn được bình yên như thường
 Tay ôm một bó hoa hương
 Rắc gieo cánh đỏ trên đường tử sinh

Ghi chú

Bài này Bùi Giáng chép tặng Mịch La Phong (Ngô Nguyên Phi) không biết từ lúc nào, Ngô nguyên Phi đưa cho Duy giữ . Khi Bùi Giáng chết được mấy tháng thì Trương Đình Quế, tạc một cái tượng Bùi Giáng, Quế cùng một số anh chị em văn nghệ sĩ, thân hữu cùng bà con tổ chức một đêm tưởng niệm Bùi Giáng và khánh thành bức tượng này ngay tại mộ ông ở Gò Dưa. Đêm đó có khoảng hơn 1000 người tham dự, dẫn chương trình văn nghệ từ 6 giờ chiều cho đến 9 giờ là Đoàn Yên Linh và Vũ Ban, Chương trình nói chuyện với Bùi Giáng Từ 9 giờ đêm cho đến sáng giao cho Hồ Đắc Duy dẫn vì Trương đình Quế nói Duy là bạn vong niên của Bùi Giáng nên để Duy dẫn chương trình này Sau khi làm phòng Mạch xong Trai Hói chờ Hồ Đắc Duy bằng xe Honda chạy thẳng mặt vực nghĩa trang Gò Dưa, Duy đọc bài thơ này cho mọi người cùng nghe và đọc một bài thơ khác của Duy gởi Bùi Giáng vì nghe Vương Tử làm bài thơ tế sống Bùi Giáng và anh Tô kiều Ngân nói Bùi Giáng đau nặng gần chết, đêm đó có rất nhiều người mang bút tích, thơ nhạc , lên kể những giai thoại, kỷ niệm về Bùi Giáng rất cảm động đến 11 giờ đêm thì Duy cho tắt hết điện chỉ còn lại một đống lửa trại giữa nghĩa địa, nhiều người vẫn ngồi lại ngâm thơ và hát cho đến sáng, hình như đêm đó có trăng thì phải. Duy chép lại y như bản chép tay của Bùi Giáng kể cả những chữ thiếu dấu để cho các bạn đọc cho vui

NGUYỄN HOÀNG NAM

Cộng \$

Cộng Đồng khẳng định rằng, với chính danh đại diện cộng đồng do cộng đồng tín nhiệm, sẽ tích cực làm việc trong tinh thần vì cộng đồng, do cộng đồng, và cho cộng đồng. Mọi âm mưu gây chia rẽ cộng đồng, gây hoang mang Cộng Đồng, gây hoang mang cộng đồng, gây chia rẽ Cộng Đồng, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, mọi âm mưu làm lung lay lập trường Cộng Đồng, lập trường cộng đồng, làm phân tán hàng ngũ Cộng Đồng, hàng ngũ cộng đồng, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, mọi âm mưu xuyên tạc, bóp méo tinh thần đấu tranh của Cộng Đồng và Cộng Đồng, tinh thần đấu tranh vì Cộng Đồng, do Cộng Đồng, và cho Cộng Đồng, với chính danh đại diện Cộng Đồng do Cộng Đồng tín nhiệm, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, sẽ bị lập tức khai trừ, với chính danh đại diện Cộng Đồng do Cộng Đồng tín nhiệm, bởi số đông thâm lặng.

Cộng Đồng khẳng định rằng, với chính danh đại diện cộng đồng do cộng đồng tín nhiệm, sẽ tích cực làm việc trong tinh thần vì cộng đồng, do cộng đồng, và cho cộng đồng. Mọi âm mưu gây chia rẽ cộng đồng, gây hoang mang Cộng Đồng, gây hoang mang cộng đồng, gây chia rẽ Cộng Đồng, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, mọi âm mưu làm lung lay lập trường Cộng Đồng, lập trường cộng đồng, làm phân tán hàng ngũ Cộng Đồng, hàng ngũ cộng đồng, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, mọi âm mưu xuyên tạc, bóp méo tinh thần đấu tranh của Cộng Đồng và Cộng Đồng, tinh thần đấu tranh vì Cộng Đồng, do Cộng Đồng, và cho Cộng Đồng, với chính

danh đại diện Cộng Đồng do Cộng Đồng tín nhiệm, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, sẽ bị lập tức khai trừ, với chính danh đại diện Cộng Đồng do Cộng Đồng tín nhiệm, bởi số đông thâm lặng.

Cộng Đồng khẳng định rằng, với chính danh đại diện cộng đồng do cộng đồng tín nhiệm, sẽ tích cực làm việc trong tinh thần vì cộng đồng, do cộng đồng, và cho cộng đồng. Mọi âm mưu gây chia rẽ cộng đồng, gây hoang mang Cộng Đồng, gây hoang mang cộng đồng, gây chia rẽ Cộng Đồng, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, mọi âm mưu làm lung lay lập trường Cộng Đồng, lập trường cộng đồng, làm phân tán hàng ngũ Cộng Đồng, hàng ngũ cộng đồng, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, mọi âm mưu xuyên tạc, bóp méo tinh thần đấu tranh của Cộng Đồng và Cộng Đồng, tinh thần đấu tranh vì Cộng Đồng, do Cộng Đồng, và cho Cộng Đồng, với chính danh đại diện Cộng Đồng do Cộng Đồng tín nhiệm, bất kể đến từ phía nào, trong cộng đồng hay ngoài Cộng Đồng, trong Cộng Đồng hay ngoài cộng đồng, sẽ bị lập tức khai trừ, với chính danh đại diện Cộng Đồng do Cộng Đồng tín nhiệm, bởi số đông thâm lặng.



TỪ LÃNG MẠN ĐẾN SIÊU THỰC

Thụy Khuê

Trường phái siêu thực và chủ thuyết hiện sinh là hai huynh hường tư tưởng đã ảnh hưởng sâu xa đến toàn bộ sáng tác văn học nghệ thuật Pháp trong thế kỷ này.

Xuất phát từ hai triết điểm khác nhau: Siêu thực đi từ triết học phân tâm của Freud, coi vô thức như chủ thể của sáng tạo. *Siêu thực là hiện thân của mộng, đề cao vai trò của mộng.* Hiện sinh, trong quan điểm của Sartre, bác bỏ ý niệm vô thức của Freud, coi ý thức mới là chủ thể của sáng tạo. Hiện sinh là hiện thân của ý thức, của thực.

Siêu thực và hiện sinh vừa đối lập, vừa bổ sung cho nhau. Cả hai đều tìm đến tự do như cứu cánh của sáng tạo, cùng chi phối sáng tác văn học nghệ thuật, không những ở Pháp mà còn ảnh hưởng đến văn học nghệ thuật toàn cầu.

*

André Breton là người sáng lập trường phái siêu thực. Nhưng trước khi tìm hiểu con đường tư tưởng của Breton, có lẽ phải sơ lược nhìn lại tiến trình thơ ca Pháp, từ lãng mạn đến siêu thực.

Thi ca Pháp thế kỷ XIX có ba khuynh hướng chính: Lãng mạn (Romantisme), Thi sơn (Parnasse) và Tượng trưng (Symbolisme). Cả ba khuynh hướng này không có lãnh phân rõ rệt, không có chủ trương ngã ngũ và chính các nhà thơ đôi khi xuất hiện trong cả hai, ba khuynh hướng khác nhau.

Lãng mạn -Romantisme, phát xuất từ một quan niệm tiểu thuyết của Stendhal mà ông dùng chữ Romanticisme để giữ nguyên gốc Ý. Khi dịch sang tiếng Việt là Lãng mạn, chúng ta đã đánh mất nghĩa tiểu thuyết trong từ nguyên Pháp. Theo Stendhal, tiểu thuyết phải phù hợp với thời đại của nó: Romanticisme (lãng mạn) là nghệ thuật trình bày cho quần chúng những tác phẩm vừa phù hợp với thói quen và đức tin hiện hành của họ, vừa có khả năng cho họ nhiều hứng thú nhất. Cổ điển (Classicisme), ngược lại, là thứ văn chương chỉ làm thú vị ông, bà, cổ của quần chúng mà thôi.

Thơ ca lãng mạn phát triển mạnh khoảng 1820-30 với những tên tuổi như Lamartine, Vigny, Hugo, Musset... Lãng mạn đưa ra “cái tôi” trữ tình (lyrique), đề cao tự do cá nhân, tự do sáng tác, phá bỏ những ràng buộc, những quy luật hình thức chặt chẽ của khuôn mẫu cổ điển. “Cái tôi” trở thành chủ thể của sáng tác, nó tự do hòa hợp tình cảm với thiên nhiên, tô màu ngoại giới theo cảm xúc, theo tưởng tượng của thi nhân. Giữa con người và vũ trụ không còn lần ranh, không chia giới tuyến. Chủ nghĩa lãng mạn đã ảnh hưởng sâu xa đến văn học Việt Nam trước 45, đến Tự Lực Văn Đoàn và phong trào Thơ Mới.

Thi sơn (Parnasse) không phải là một trường phái, cũng không phải là một nhóm mà chỉ là một số tư tưởng đồng quy chung quanh một tập san tựa đề Thi sơn đương thời (le Parnasse contemporain), số đầu ra năm 1866, số thứ nhì năm 1871 và số thứ ba năm 1876. Với những tên tuổi như Verlaine, Mallarmé, Hérédia, Coppée, Mendes, Dierx, Valade... Họ chối bỏ lãng mạn và đề cao Gautier, Banville và nhất là Baudelaire. Thi sơn không tin ở cảm hứng mà xưng tụng lao động ngôn ngữ, tiếp sức bằng tưởng tượng, cho phép nhà thơ sáng suốt và thần nhiên diễn tả những đam mê, không cần thử nghiệm, từng trải. Leconte de Lisle đề nghị một thứ thơ “khách quan”, giao thoa khoa học và nghệ thuật.

Nhưng ngay từ số thứ nhì đã có sự rạn vỡ: Mallarmé khả nghi vì thơ khó hiểu, Verlaine bị nghi ngờ đi hai hàng và có đời tư nhảm nhí. Charles Cros cũng tách riêng. Số thứ ba đi đến đoạn tuyệt: Coppée và Anatole France chọn bài, loại phất Mallarmé, Verlaine và Cros ra ngoài.

Tóm lại Thi sơn chối bỏ những thái quá của “cái tôi” trữ tình lãng mạn, trở lại sự hoàn hảo hình thức của cấu trúc cổ điển, với những câu thơ hay, giàu âm điệu, đưa con người trở về những suy tư sâu sắc có tính cách triết học và khoa học.

Thi sơn ảnh hưởng sâu rộng trong thi ca Pháp đến khoảng 1914 mới thực sự nhường chỗ cho những trào lưu mới hơn, chủ yếu là siêu thực sau này.

*

Tượng trưng (Symbolisme) thật sự mở đầu cho giai đoạn hiện đại. Những khái niệm mới về thơ ca xuất hiện vào khoảng 1885. Một số nhà thơ trẻ như Vielé-Griffin, Dujardin, Ghil, Henri de Régnier, và phê bình như Wyzewa, Fénelon thường hẹn nhau ở salon văn nghệ của Mallarmé, ngày thứ ba mỗi tuần, rue de Rome. Ảnh hưởng của Mallarmé vào những cuộc thảo luận hình thành ý niệm: Ngoài cảm xúc, tinh tế, thơ còn có một ý nghĩa siêu hình và là giá trị cao nhất trong những hoạt động của con người.

Năm ấy (1885) Dujardin đang điều hành tạp chí Wagner (Revue Wagnérienne), bèn lôi kéo Mallarmé vào quỹ đạo lý thuyết và âm nhạc của Wagner. Từ đó nảy sinh ý tưởng: Thơ phải hướng về âm nhạc. Cụm từ “Art suggestif” (nghệ thuật khơi gợi) ra đời và thi ca thuộc lãnh vực khơi gợi.

Năm 1886, xuất hiện bài viết tựa đề “Traité du verbe” (khái luận động từ) của René Ghil, trong đó thơ được xác định từ hai yếu tố âm nhạc và gợi cảm, và danh từ symbole (biểu tượng, tượng trưng) xuất hiện lần đầu.

Ngày 18/9/1886, Jean Moréas cho in trên Figaro bài viết tựa đề “Le Symbolisme” được coi như bản tuyên ngôn Tượng trưng. Nhưng bài này cũng không nói gì rõ ràng về đường hướng tư tưởng. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Banville được coi là những người khai sáng. Tượng trưng chống lại các hình thức “giáo khoa, ngâm nga, cảm xúc giả tạo, mô tả chủ quan” và tìm cách “khoác cho Ý tưởng một hình thức nhạy cảm, hình thức này không phải là chủ đích, nó vừa dùng để diễn tả ý tưởng, mà lại chỉ có tính cách phụ thuộc mà thôi. “

Nhưng người ta không mô tả cái hình thức nhạy cảm (forme sensible) ấy như thế nào, cũng không dẫn động đến khái niệm symbole.

Đối với một số người, Tượng trưng là quá độ của Ấn Tượng, một sự dăng dài cảm giác bằng trực giác, là một nghi vấn về sự vật.

Nghi vấn này dẫn đến mối giao cảm giữa những quan hệ hữu hình, giữa hữu hình và vô hình. Khoảng 1890, Tượng trưng được hiểu như một kết hợp giữa mơ mộng và ý tưởng.

Ảnh hưởng của Mallarmé tỏa rộng: Bóng tối rất cần thiết cho thơ. Từ đó phát xuất sự tìm chữ hiếm, những cách cấu trúc ngôn ngữ phức tạp, những hình thức ẩn bí mơ hồ. Một số người vẫn còn giữ nguyên vẫn điệu, theo Mallarmé, Verlaine. Một số người hướng hẳn về thơ tự do ngay từ 1886.

Được coi là thần tượng trong trường phái Tượng trưng, Mallarmé thật sự đã thay đổi quan niệm thơ ca, khai phóng ngôn ngữ. Theo ông: Ngôn ngữ tượng trưng cho cuộc đời, muốn thay đổi cuộc đời phải thay đổi

ngôn ngữ. Mỗi lời nói của Mallarmé được coi như là một thứ sấm ngôn, phi trường phái. Ông tìm kiếm một thứ “chữ toàn diện, mới, xa lạ với ngôn ngữ thông thường, tựa như bùa chú”, chữ trong bề dày của ngữ nguyên, bề sâu của lịch sử.

Mallarmé mất vào những năm cuối thế kỷ XIX (1898) và hai mươi năm sau, một trường phái mới ra đời: Siêu thực.

Ở Việt Nam, Tượng Trưng đã ảnh hưởng sâu xa đến lớp nhà thơ chuyển tiếp từ thơ mới đến thơ hiện đại. Đặc biệt nhóm Đinh Hùng, Trần Dần, Trần Mai Châu, Vũ Hoàng Địch (em Vũ Hoàng Chương), Vương Thanh, lập thi phái Tượng Trưng và xuất bản giai phẩm *Dạ Đài* cuối năm 1945. Đối với Trần Dần, Đinh Hùng là nhà thơ tượng trưng đầu tiên của Việt Nam với *Mê Hồn Ca*, *Lạc Hồn Ca*...

*

Hai nhà thơ lớn khác của thế kỷ XIX được coi là cha đẻ của thơ hiện đại Pháp là Gérard de Nerval và Baudelaire. Họ là tiền trạm của Tượng trưng và Siêu thực.

Gérard de Nerval (1808-1885) ngay từ đầu thế kỷ XIX đã đem mộng vào thơ.

Dịch Goethe từ hồi còn đi học, Nerval bị ảnh hưởng sâu đậm Goethe, bị mê hoặc bởi Faust, và từ thực tại đau thương của cuộc đời: mồ côi mẹ, người yêu Adrienne mất trong tu viện; Nerval đã tìm về cõi chết, về tiền kiếp như một thử nghiệm giao lưu. Ông cho rằng: Mộng (songe) cho phép “mở những cửa ngà hay cửa sừng phân cách chúng ta với thế giới vô hình”.

Thơ ông có những hình ảnh vừa chính xác vừa bí mật, đưa đến những quyến gọi gập gờ giao hình, gieo thân giữa sống và chết, giữa mộng và đời.

Nerval treo cổ tự tử năm 1885, gần Châtelet.

Baudelaire (1821-1867) diễn tả những đối chất trong tâm hồn, những dằn vặt giữa linh hồn và xác thịt.

Baudelaire đã khám phá ra thiên tài âm nhạc Wagner, tìm đến Edgar Poe như một tri kỷ trong mối giao tình giữa trần gian và âm thế, đem cái spleen -- nỗi sầu nhân thế -- của Poe vào thơ Pháp.

Ác Hoa (*Les fleurs du mal*) của Baudelaire biểu dương nỗi khát vọng đối trao với thiên nhiên qua ngã cảm giác, trong hiện tượng giao ứng (correspondance) toàn diện giữa người với đất trời. Một mối giao cảm vừa thần bí vừa thắm mỹ, vừa khổ đau vừa tội lỗi, vừa thiên thần vừa ác quỷ... Baudelaire đưa nghệ thuật khơi gợi lên mức thượng thừa trong một cấu trúc thơ chặt chẽ và đầy nhạc tính. *Khơi gợi trở thành vấn đề nòng cốt của thơ tượng trưng.*

Baudelaire và Nerval đã xây dựng những rường mối đầu tiên cho thơ hiện đại.

*

André Breton sinh năm 1896 và mất năm 1966. Cuộc đời ông gắn liền với chủ nghĩa siêu thực mà ông là người sáng lập, lý thuyết gia và cố động viên hàng đầu.

Thời đi học, Breton có học qua vài năm y khoa. Bị động viên năm 1914, được chuyển vào cơ quan điều trị thần kinh. Từ đó Breton để ý đến phân tâm học. Năm 1919, Breton cùng với Aragon và Soupault chủ trương tạp chí Littérature và bắt đầu viết chung với Soupault những bài viết đầu tiên về siêu thực.

Tháng giêng năm 1920, Tristan Tzara, người khởi xướng phong trào Dada từ Zurich sang Paris. (Dada được thành lập ngày 8/2/1916 ở Cabaret Voltaire tại Zurich với Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Emmy Hennings và Hans Richter) Biểu hiệu nổi chán chường của người nghệ sĩ trong thế chiến thứ nhất, Dada chủ trương tiêu diệt tất cả các hình thức mỹ học cổ điển, kể cả ngôn ngữ. Đề nghị dùng những chữ mà âm thanh kêu giống như vật chỉ định, ví dụ: Dada là ngựa trong ngôn ngữ trẻ con; Glouglou tiếng nước chảy v.v...

Nhóm của Breton hòa hợp với Dada trong vòng hai năm, nhưng sau đó Breton phê phán tính cách hư vô của Dada, tách rời phong trào, để dựng trường phái siêu thực. Dada phát triển ở New York, Berlin, Cologne, Paris trong khoảng ba năm rồi tàn lụi vì tính cách đập phá, chủ nghĩa hư vô man dại, tính khiêu khích cao độ; nhưng nó cũng mở đường cho phong cách sáng tạo hiện đại chủ yếu ở những điểm: Phá rào. Phủ định. Lắp ghép (trong hội họa). Breton đã tiếp nhận những tính chất này và đem vào siêu thực.

*

Siêu thực dựa trên triết điểm về Mơ của Freud.

Freud chia hoạt động tâm thần làm ba khu vực: Vùng vô thức tức là cái đó (le trong tiếng Pháp, Es tiếng Đức) chứa đựng toàn bộ những nhu cầu bản năng bị dồn nén, cấm kỵ không được phát lộ ra ngoài. Vùng ý thức tức cái tôi (le moi, ego), hay ý thức xã hội, cái tôi xã hội, chứa đựng những gì đã được thanh lọc bởi lý trí và đạo đức xã hội, sẵn sàng trình làng. Và cái siêu ngã (le sur moi) có trách nhiệm kiểm duyệt.

Theo Freud, cái vô thức mới là bộ mặt thật, là cái tôi đích thực của

con người. Nó chi phối mọi hoạt động. Còn cái tôi ý thức chỉ là bộ mặt bề ngoài, giả dối và nguy tạo.

Mơ, đối với Freud, là thực hiện những khát vọng bản năng bị dồn nén. Khi ngủ, cơ quan kiểm duyệt không làm việc, do đó chỉ trong mơ người ta mới thể hiện được những ham muốn bị dồn ép cấm kỵ lúc tỉnh.

Có lẽ ở đây cũng nên mở ngoặc: Freud đã đảo ngược quan niệm cổ điển. Trước Freud, người ta cho rằng hoạt động tâm thần hoàn toàn thuộc địa hạt ý thức. Sau Freud, Sartre phản đối việc Freud tách khối tâm thần làm hai: Cái tôi và cái đó. Theo Sartre: Tôi là tôi. Tôi không phải là cái đó. Không thể bảo rằng bị kiểm duyệt mà không biết ai kiểm duyệt và không biết điều mình kiểm duyệt. Vậy nếu có kiểm duyệt thì chính ý thức đã kiểm duyệt. Mình tự cấm rồi quên đi. Sartre đưa ra khái niệm Ngụy tín (mauvaise foi) để giải thích hiện tượng kiểm duyệt. (Chương La mauvaise foi trong *L'être et le néant*, Hữu thể và hư vô)

Từ lý thuyết về mơ của Freud, Breton định vị lại vai trò của mơ trong đời sống con người: Trong Manifeste du surréalisme, Tuyên ngôn siêu thực, Breton cho rằng: Đối với con người, tổng số thời gian sống trong mơ - kể cả mơ mộng lẫn ngủ - không thua gì tổng số thời gian thức, hay là tỉnh. Mơ và tỉnh là hai trạng thái tương đương và đối lập, cùng sống chung trong một con người. Xưa nay người ta chỉ chú trọng đến phần tỉnh -- hay phần thức -- mà ít ai tìm hiểu, khám phá phần mơ, trừ Freud. Một điều đáng chú ý nữa là con người, khi tỉnh, luôn luôn chịu sự giám hộ của ký ức. Chỉ biết được những gì ký ức ghi lại và cho phép nhớ, và ký ức chỉ lưu lại một phần rất nhỏ về những giấc mơ như những mảnh vỡ trong đêm tối. Đối với Breton:

-- Sự mơ tưởng đến một hình bóng đã qua trong đời chẳng qua chỉ là sự bắc cầu giữa quá khứ và hiện tại bằng hành lang mộng tưởng.

-- Vấn đề có thể, hoặc không thể không còn là nỗi ám ảnh của con người nữa. Tất cả đều có thể xảy ra -- tout est possible --. Và sự sống chung giữa mơ và thực trở nên một thực tế tuyệt đối, réalité absolue. Và Breton gọi là siêu thực, surréalisme. Rồi ông đưa ra định nghĩa:

“Siêu thực là thao tác tự động thuần túy tâm linh, qua đó con người diễn tả bằng lời nói, bằng chữ viết hoặc bằng cách này hay cách khác, các hoạt động thực của tư tưởng. Siêu thực là bài chính tả mà tư tưởng đọc ra, vắng mọi kiểm soát của lý trí và ở ngoài vòng quan tâm thẩm mỹ hay đạo đức. “

Qua định nghĩa này, người ta thấy xuất hiện tính chất tự do tuyệt đối trong ngôn ngữ tự động của siêu thực. Đối với Breton, con người bị giam hãm trong sự kiểm duyệt của lý trí, ngụp lặn trong những lễ thói rập khuôn của ngôn ngữ xã hội đã sáo mòn. Cho nên tác hợp mộng và thực là đập

vỡ bức tường ngăn đôi con người với phần vô thức để tìm thấy toàn bộ tri năng trong sáng tạo. Những người ký tên vào bản tuyên ngôn Siêu Thực Tuyệt Đối là Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

*

Breton kể một giai thoại về mình: Một hôm, trước khi đi ngủ, tôi chợt nghĩ ra một câu, đại loại: Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre (có một người bị cửa sổ cắt ra làm hai). Tôi sửng sờ vì thấy mình vừa tìm ra một hình ảnh lạ và hiếm, rất thơ, nếu xét kỹ thì đó chỉ là hình ảnh một người nghiêng mình qua cửa sổ.

Và Breton kết luận: Chất thơ được hình thành qua những hình ảnh thoạt nhìn có tính cách phi lý cao độ, nhưng khi khảo sát kỹ càng, tính cách phi lý lui dần, nhường chỗ cho những gì có thể chấp nhận được.

Siêu thực là một cách nhìn cuộc đời không giống những khuôn sáo cũ. Reverdy viết: dans le ruisseau, il y a une chanson qui coule (trong suối có một bài hát chảy); le jour s'est déplié comme une nappe blanche (ngày mở ra như tấm khăn bàn trắng).

Từ đó siêu thực hình thành một phương pháp tạo hình mới, khác hẳn với lối tạo hình trong thơ cổ điển.

Trong nghệ thuật cổ điển, cả lãng mạn và tượng trưng, người ta thường tạo hình bằng những phép tu từ như so sánh, ẩn dụ, hoán dụ, v.v... tức là ghép, lắp những thực thể giống nhau. Trong siêu thực, nhà thơ lắp, ghép những thực thể vô cùng xa nhau: như suối và bài hát, như ngày và khăn bàn, với điều kiện là sự gặp gỡ này nảy ra ánh lửa, bùng lên hình ảnh lạ: bài hát chảy, ngày mở ra.

Reverdy cho rằng: Đặc tính của một hình ảnh độc đáo phát xuất từ sự gần cận ngẫu nhiên của hai thực tế rất xa nhau.

Breton xác định: Đối với tôi, hình ảnh mạnh nhất là khi nó trình bày cấp độ bất kỳ hoặc tự do cao nhất.

Reverdy và Breton đã phần nào nói lên bí quyết tạo hình của siêu thực.

Về mặt thực tế, để tạo hình, nhà thơ có thể dùng tất cả mọi thủ pháp có thể mượn tượng được, kể cả việc lựa, cắt những chữ tình cờ trên mặt báo, đặt cạnh nhau. Với lối cắt dán như thế, Breton sáng chế ra những hình ảnh lạ lùng như: Un éclat de rire de saphir dans l'île de Ceylan (một tiếng cười lam ngọc trên đảo Tích Lan). Thủ pháp cắt dán này không chỉ giới

hạn trong thơ mà còn lan sang các ngành nghệ thuật tạo hình khác, trong hội họa siêu thực của những Picasso, Chagall, Matisse...

Breton tuyên bố: “Hình ảnh đã làm chủ lý trí.” Và tâm hồn siêu thực giúp con người trở về thời điểm đẹp nhất của tuổi thơ với những sinh vật kỳ thú mà óc tưởng tượng có thể sáng tạo ra như: éléphants à la tête de femme (voi đầu đàn bà), lions volants (sư tử bay)... hay poisson soluble (cá tan). Những hình ảnh này xuất hiện trên những bức tranh siêu thực của Max Ernst, Picasso, Dali, Chagall... tạo thành toàn bộ nghệ thuật siêu thực, đôi khi rất bí hiểm đối với người ngoài cuộc.

Những hình ảnh này thoát trông rất kỳ quặc, nhưng phân tích kỹ, chúng phản ánh thực tại trong một chiều sâu khác. Ví dụ con cá tan, poisson soluble của Breton, chẳng qua chỉ là hình ảnh của con người qua bóng hình nhà thơ. Vừa cá biệt: vì Breton căm ghét con cá, vừa phổ quát: vì con người nào chẳng tan trong dòng tư tưởng của chính mình.

Những quái thai đầu người, mình thú trong các bức tranh siêu thực, trong một chừng mực nào đó, phản ánh phần người và phần thú trong mỗi chúng ta.

Tóm lại, siêu thực mở cửa cho sáng tác bước và một vùng đất mới mà nội giới và ngoại giới, mơ và thực, kết hợp với nhau theo bất cứ trật tự nào mà người sáng tác có thể tưởng tượng được, miễn là trật tự ấy dẫn đến một thành tựu nghệ thuật. Và tác phong tự do này ảnh hưởng sâu rộng đến tư duy nghệ thuật trong suốt thế kỷ XX.

Ở Việt Nam, Xuân Thu Nhã Tập, ngay từ thập niên 40 đã đem những hình ảnh siêu thực vào thơ. Người ta còn nhớ những câu:

*Lặng xuân bờ giũ trái xuân sa
Đáy đĩa mùa đi nhịp hải hà*

của Nguyễn Xuân Sanh. Những hình ảnh lặng xuân, trái xuân, mùa đi... quá mới với thời đại. Trong nhiều thập niên Xuân Thu Nhã Tập đã bị coi là một trào lưu bí hiểm, hủ nút.

Trong Nam, siêu thực đã xuất hiện trong thi ca và hội họa ngay sau 54. Những lệ là những viên đá xanh tím rười, những đêm giao thừa thế kỷ mưa sao rơi của Thanh Tâm Tuyền hay những tuổi buồn em đi trong hư vô của Trịnh Công Sơn, đều là những cách tạo hình mới, nảy sinh từ sự kết hợp những yếu tố bất kỳ hoàn toàn xa lạ với nhau, nhưng đã bùng lên lửa.

Paris, tháng 10/99

PHAN HUYỀN THƯ

Hề Lỗi Hẹn

Bầy chim trốn rét đã về
em không tới.
Hoa gạo đỏ đầu nắng đợi
chim chiều gọi đôi.

Hề lỡ hẹn
em đã gái có chồng
thơ anh lang thang internet.

Bầy chim trốn rét bay về
ngậm tơ vàng óng
nhưng hề lỗi hẹn
bỏ đi.

Men Theo Mùa Hạ

Men theo mùa hạ
Trăng non cong nổi thượng tuần
Loè loẹt a-dua
hoa đại học đời ven ray ga xếp.
Trên nóc toa tàu bỏ quên
Mùi nắng ngủ mê mệt

Vì lý tưởng du dương bất tử
con để thất tình vấp phải giọt sương.
Chiến binh Thạch sùng tặc lưỡi uống đêm
mơ giấc mơ mỏng tang cánh muỗi
Giảng mắc niềm tin con nhện cái
ôm bọc trứng bão hoà.

Uống nhầm phải giấc mơ
Thạch Sùng gỗ của tôi đêm qua nước nở
Tự dất mình men theo mùa hạ
Tìm một lối đi thu.

10-4-99

Danh Ngôn

Trong đen đêm con kiến
đen lang thang đen
phiến cẩm thạch.

Khi thức dậy
Thượng Đế nhìn con kiến
phiến cẩm thạch thấy Người
con kiến thấy đêm.

3-99

Phiên Bản

Không còn trăng để tặng
anh muốn em tin những sao trời

Câu thơ không xanh lửa
không giận tím
không nhoè nhoẹt nước mưa
Giờ giải khát có ga
Nhạc Pop thét gào
ai hô khẩu hiệu.

Phiên bản tình yêu
không phải tấm da lừa
ròng ròng máu
Phiên bản vừa bắn được
bảo tàng người đi săn.

Bầu trời riêng của em
đương nhiên
đau vùng sao sáng.

Và trăng,
cũng có
một phương cầm nín
mây lò.

20-4-99

LÊ THỊ THẨM VÂN

Căn Phòng 2.2 *Am Thanh Sóng*

Đời sống muôn mặt, lạnh lẽo cũng là một.
Th. Vân

Khi anh cởi quần lót ở bên trong phòng tắm,
bên ngoài này, em nằm gối đầu lên hai cánh tay mình – ngó
đỉnh trần.

Khi anh bước chân vào bồn tắm,
mắt em vẫn còn ngó đỉnh trần.

Khi toàn thân anh tắm ướt nước vòi sen,
em đổi thế nằm, mắt dõi theo ánh nắng bên ngoài, qua mảnh
màn hé mở.

Khi tay anh xoa xoa xà phòng lên tóc,
nắng bên ngoài rực sáng một chút.

Khi tay anh xoa xoa xà phòng vào “nơi ấy”,
nắng bên ngoài rực sáng thêm một chút nữa.

“Nơi ấy” giờ thì mềm xiu, bé tí, bình thường như vành tai, chóp
mũi, khuỷu tay, đầu gối, gót chân... như bất cứ phần nào trên
thân thể anh.

Trước đấy một giờ. Nó cương cứng, nóng hổi, hùng hổ trong
miệng em, giữa rãnh ngực em, trên mông em... Nó cố đâm
thấu-xuyên-sâu-qua bao lớp da thịt để vào trong em. (Là nó,
chẳng thuộc về ai).

Độ nóng làm tim em chảy.
Độ cứng làm trí em mềm.
Độ sâu, rửa tan thân xác em.

Khi anh bước ra khỏi bồn tắm, lau vôi làn da loáng nước, bên ngoài này, em trở người quay mặt vào vách, nhìn bức tranh treo: Màu lam trời chiều; vòm lá sồi vươn lên từ phía sau nóc nhà ngói đỏ; ô cửa sổ rất rộng, “để người đàn bà dễ leo,” anh nói. “Không phải, để cả hai cùng dễ leo,” em nói.

54 bức tranh treo trên vách trong 54 căn phòng cùng một chu vi,
nhốt kín âm thanh sóng.

LÊ THÁNH THƯ

Đêm... Rất Dương Vật

Đom đóm quá độ
đêm động khói
nhạc khe khăn
trăm con mắt căng ra sờ soạng
trên những chùm nho
tôi thấy vết răng của bầy cáo thơm mùi thịt nguội
rượu vào đầu
khói về đầu
gái vườn
ngả ngớn vú trọc
cúc áo quên cài
khoe mùi vệ sinh
đêm...
rất dương vật

Đêm đánh lừa niềm tin tôi miễn dịch
đôi mắt đồng lõa khát thềm điều bí ẩn
Dấu đặng sau vải lót
cơ bắp vồng lên che khuôn mặt khói ám
đêm xẻnh tôi
lạc đàn
biết rượu về đầu
biết gái vườn đầu
tôi hiện đại vừa đi... vừa nhún
nghe chim mình
kêu đêm
... rất dương vật.

Bangkok, 96

Gái Thơ

Em
nuôi mình bằng cỏ như loài bò
khí lực nằm trong bắp thịt bụng

em
nằm dưới đám lá sen
nơi kín ẩn lau sậy và đầm lầy

em
cột lưới kẻ tiên tri
bóng tối rồi như trấu lép bay đi

em
đơm khu vườn khả ái
làm nảy mộng đám đông lạ mặt

Nguyện em cả sáng trên tro và bụi đất.

INRASARA

Đoản Thi Thứ Nhất Dành Cho Con

Cái đích cuối cùng của cuộc hiện sinh không là gì cả
Nhưng lẽ nào chúng ta sống không làm gì cả
Để cuộc đời chúng ta không ra gì cả.

Hấn nghĩ sẽ bay cao rất cao
Khi chế độ mở toang cửa rộng
-- Hấn sẽ chẳng bao giờ lết tới đâu
Bởi không tự vũ trang đôi cánh.

Tất cả đều bị khát lại
Ngay cả sống người ta cũng nhiều lần khát lại
Dù thời gian không đợi ai khát lại bao giờ.

Hãy để trái tim rộng mở
Cho cuộc sống bước vào và ra đi
Đừng để thế giới lướt qua
Với trái tim luôn đóng cửa.

Tiền bạc – một phương tiện thôi, họ nói
Và họ say sưa lao tới lao tới
-- Tiền bạc trở thành mục tiêu.

Người đời lựa chọn: những cái sướng, niềm vui
Nhưng chính những vết thương, nỗi đau
Đã nâng chúng ta bay cao, khôn lớn.

Là già cõi
Khi trái tim đã khép kín
Khi linh hồn thôi tuôn trào
Khi hoài vọng hết bay cao
Khi đôi chân mãi kéo lê trong đầm lầy ký ức.

Hãy sống như là một bùng vỡ
Một bùng vỡ không cần đến tiếng động ồn ào.

MAI VĂN PHẤN

Mũi Tên Bóng Tối

Từ tưởng tượng
Và những niềm khát vọng
Tôi rút những mũi tên
Ra đi tìm đích cho ngày.

Quanh tôi những tấm bia bất động
Đây ngó sen với vợi đáy hồ
Kia lũ trẻ trần truồng chạy vào tôi hơn bốn mươi năm trước
Tôi mù mờ ngắm những mu mờ.

Từng mũi tên vạch đường bay vun vút
Xuyên táo chiều không gian thời gian
Xuyên táo nhân sinh và thế giới quan
Và tin mình bắn trúng đích.

Khi cúi xuống dưới chân hoàng hôn
Thấy bóng tối đã xếp dày hơn trước
Chợt phát hiện thấy rất nhiều lỗ thủng
Những ngọn đèn vừa thấp trên sông.

Thời Vụ

Cánh đồng trên đầu vừa mở ra cho tiếng vọng
Cởi bỏ những ưu phiền
Cởi bỏ hoàng hôn
Mạch nước chảy về
Mỗi giọt đều được lau chùi từ thăm thẳm
Nhằm nơi ta bay ngược cánh cò.

Lại vỡ ra bài ca gieo hạt
Tiếng trầm hùng qua thanh đờn tổ tiên
Như cố dạy giọt mồ hôi học nói
Cỏ lác u sầu biết gượng dậy mà đi.

Nhưng cánh đồng không còn chờ lâu được
Qua bình minh, rồi trở lại bầu trời
Có ai đặt vào tay ta khoảng lặng im vụn rời như nắm thóc
Lời ca chống những cặp môi lên làm ẩm ướt cả không gian.

THẾ DŨNG

*Trước Chiếc Quan Tài Việt Nam Ở Pasewalk **

Những mắt đờn đau lấp lánh thủy tinh
 Tim thương tổn và gần như vỡ nát
 Con dơi non vút lên Giời thẳng thốt
 Máu đen vết thương rỉ ra như một điều bí ẩn ...

2

Những lư hương không cười mỉm với em
 Đã cong queo bao nén nhang dài trên ban thờ tưởng niệm
 Bao má nóng lệ rơi với da trần run rẩy,
 Những hoa hồng vỡ vụn ở trong tôi...

3

Vành Hoa Huệ tóc tang đã tự héo hon rồi
 Hoa trên áo quan báo tử một đóa hồng tự nạn.
 Người trai chết - chưa đầy hai lăm tuổi :
 Chỉ chiếm một không gian rất nhỏ ở nơi đây...

4

Hồi ức về Sự Chết này chắc chắn sẽ dài lâu,
 dài hơn cả hồi ức về cuộc đời người đã chết
 Thế gian có nhiều khả năng làm con người gãy nát
 Chiếc quan tài Việt Nam ở Pasewalk là bằng chứng rất đau...

5

ấy là thời gian mà những điều không thể hình dung đã thành có thể,
 Và những điều không được xảy ra đã xảy ra rồi.
 Chiếc quan tài Việt Nam chiếm một không gian rất nhỏ giữa đời
 Cuộc hỏa táng -- giết êm một nụ hồng nước Đức trong tôi...

Berlin 29.08.1999

* Pasewalk- nơi cư ngụ của hai người Việt Nam làm nghề bán hàng rong đã bị 7 người Đức vô cớ hành hung trong một ngày hội làng vào ngày 24.08.99. Bài thơ này được viết ngay (bằng tiếng Đức - tác giả tự dịch ra tiếng Việt) sau khi hung tin đến tai tác giả vào ngày 28.08.99 :Một người tên Nguyên,24 tuổi đã bị chết ngay sau khi được đưa vào bệnh viện, một người tên Viễn, 29 tuổi phải nằm viện với một thân thể bị gãy và đập nát nhiều nơi ở lưng và ở đầu.

NGUYỄN HOÀI PHƯƠNG

Tự Sự

Tôi không nghiện thuốc lá
Nhưng thỉnh thoảng vẫn thích hút một điếu
Và có lẽ chính vì lý do ấy
Tôi đã hứng lên sấm một lúc tất cả
Máy ảnh, ca me ra và ghi âm...
Một buổi sáng thứ bảy ngoài chợ trời

Những gã bạn tôi rất thích lý luận
Vẫn khẳng khẳng một mực cho rằng
Nếu trên đời này tiền nào của ấy
Thì những thứ tôi mua ở đâu đường
Nhất định sẽ chẳng làm nên tích sự

Bởi có một mình nên không thể cãi lại
Tôi chỉ biết lặng im để thỉnh thoảng lại có
Bài phỏng vấn hay hay được phát hần trên đài
Hoặc vài ba tấm ảnh kha khá in trên mặt báo
Những thước phim quay được từ chiếc camera đều
Vẫn rõ nét, đủ cả âm thanh, màu sắc
Có thể giữ làm tư liệu rất tốt

Và tí nữa khi chép bài thơ này
Tôi cũng phải ngồi cọc cạch gõ trên những hàng phím
Của một chiếc máy tính đều được đọc báo mua lại
Còn còm piu tờ của các gã bạn tôi
Bao giờ cũng rất nghiêm, và thuộc đời mới nhất
Nhưng chỉ có mỗi công dụng để chơi bài chơi bạc.

Nhưng có điều này tôi đành phải thú thật
Là mỗi khi các gã bạn cho mượn
Những chiếc băng vi đe ô cát xét
Với những hình ảnh đã nén chặt vào nhau
Thì chỉ với cái đầu tàng tàng của tôi
Đành chịu chết không thể nào xem được.

NGUYỄN TIẾN ĐỨC

Khi Em Đến

Khi em đến
em đeo con rắn bạch kim
ngủ bình yên giữa đất ngực.

Khi em đến
em rung chùm chìa khóa
như lục lạc linh kinh
trên cổ ngựa noel
lướt vó vui trên đồi đêm tuyết lạnh.

Khi em đến
em hát bài thánh ca dang dở
từ môi em vừa bén lửa cổ tình
bay thênh thang trên những đỉnh lá.

Khi em đến
ngón tay em vừa nhiễm tội
chợt mở mưa cơn
trên miền anh đất nứt.

Khi em đến
đồng cỏ lên kinh
rừng cây dươn lá
bướm động gió cuồng.

Khi em về
anh nếm vị đắng
pha rượu lễ ngọt.

PHẠM MẠNH HIÊN

Cõi Nhân Sinh

ngã tư an sương
hay ngã tư ăn sương
tuốt tuột mòng mòng
mỗi hoàng hôn ta lại gặp con đường
chập choạng em đêm vú nõn

Đỏ Đèn

căn gác hẹp
chiều xuống đen
áo xanh để quên cầm
để mây trắng đá vàng
tuổi thơm mười sáu nổi mênh
mở khép tình nhau trầm hoang

ròng ròng mắt lạ
bỗng gần như chim nhốt gió
bầm lên mặt nạ cuộc đời
mà riêng lửa biếc
đỏ đèn bạch lạp không hồn

Thế Giới Những Tôn Nghi

Chậm rãi tôi đi trong thế giới đá buồn
 Từ lòng sách lục biếc
 Chân quệt đỉnh điểm cổ điển
 Mắt quáng gà ốc sên lục tung trí nhớ
 Một trừu tượng dốc ngược hiện đại
 Dưới đáy vô hạn của đất
 Tôi tự trầm mình
 Đeo quanh cổ vòng hoa hoàng hôn
 Chút huyễn trời xứ lạ
 Ngơ ngác trong mọi vấn nạn
 Ngơ ngác và ngơ ngác
 Tịch lộ ở đâu? Ta ở đâu?
 Chiếc đầu vênh ghê gớm
 Đá và đá
 Kẹt giữa hai bờ lũ khách
 Thổi buốt lên con chữ gió
 Vực trời thăm

NGUYỄN THỊ MINH THÁI

Phòng Trà Đêm

tặng Nguyễn Quốc Chánh

Bến bờ xa nào—có thể đêm
thành phố lờ mờ nhà cao tầng
với những hồ ly tinh đuôi dài, mặt hoa da ngọc
váy xẻ cao áo hở lưng, lưng đầy thắt
mắt biếc như dao sắc vào chiếc hầu bao
của thằng oe con
có ánh nhìn lão luyện
và đầu gối quần bò xé thủng.

Dưới mỗi cái mặt hoa
khanh khách tiếng cười khô khốc
những cặp mắt trống hoác
lạnh tanh con người
mắt cá.
những hàm răng ánh ỏi; nạm
đá ngọc trắng
phô diễn giấc mơ của những cây răng sâu
và cười mũi vào những chiếc răng sắp rụng
ở một vòm miệng khác...

Nước mắt trốn đi đâu
 hay người ta đã khóc hết từ lúc mới đẻ
 còn bây giờ người ta đi mua cười

Ai đó khóc lên tiếng cười
 ai đó cười ra tiếng khóc
 trong giấc mơ đơn độc—cơ chi
 nước mắt nhẹ nổi buồn không rơi?

Phòng trà đêm Sài Gòn ngun ngút khói
 Sân khấu nhún nhảy, mắt nhắm, jazz, pốp và rốc nhẹ
 đầu gối đong đưa da trắng nhễ nhại đèn vàng
 giọng saxophone nỉ non trẻ nải
 mấy chiếc mỗ đồ chúm môi thổi,
 không khí đặc hút sạch bách những vòng khói tròn con số
 không

Tôi thốt lạnh
 nổi da gà
 chân quờ tìm hơi ấm
 ống quần bò sợi lông của kẻ đồng hành ngồi kế bên
 ống quần có bàn chân âm tính.

8/7/99
 Ở Tiếng Tơ Đồng



Thơ Tự Do một tiếng gọi khác

Khế Iêm

LTG: Bài viết được chia làm hai phần, phần đầu lược qua những tiến trình của thơ Hoa Kỳ, phần hai viết về thơ tự do Việt. Bạn đọc có thể đọc phần nào trước cũng được, vì phần đầu chỉ là bổ túc cho phần hai để bạn đọc hiểu rõ hơn về thơ tự do Việt. Bài viết chủ yếu nêu ra những vấn đề của thơ tự do Việt, gợi ý và từ đó chúng ta có thể đi sâu vào những khuynh hướng của thơ hơn, trong tương lai.

I

Tìm hiểu những khái niệm về thơ tự do, không thể không đề cập tới thơ tự do phương Tây. Ngoài lý do thơ tự do Việt ảnh hưởng trực tiếp từ phương Tây, còn một điều nữa là thơ phương Tây có những nguyên tắc rõ ràng từ nền tảng, nên chúng ta dễ so sánh và nhận ra được những khác biệt, hầu lấy lại sức mạnh cho nền thơ Việt.

Trước nhất phải hiểu, *free verse* khi dịch ra tiếng Việt theo nghĩa đen là *thơ tự do*, đã không chính xác, mà cũng không chuyên chở một ý nghĩa nào hết. Verse, đôi khi dùng để chỉ thơ, có nghĩa là dòng hay một đoạn thơ. Free verse có nghĩa là thoát ra khỏi luật tắc nhấn trong dòng hay đoạn của thơ truyền thống. Tuy nhiên, không phải vì thế mà thơ tự do (chúng ta tạm gọi như vậy vì đã thành thói quen) thoát ly hẳn với thơ truyền thống. Nó có ý nghĩa, là mỗi người làm thơ phải tạo ra luật tắc của chính họ. Nhưng không thể tạo nên những luật tắc từ hư không, mà

từ những khái niệm có sẵn của thơ truyền thống, nhấn ở những chỗ không biết trước. Mục đích là để có những nhịp điệu mạnh mẽ, nhạc tính phong phú cho thơ. Những luật tắc này, căn cứ trên cách cảm nghĩ và hơi thở, làm sao bài thơ được nhìn trên trang giấy, tạo nên những cảm xúc sâu thẳm về đời sống của chính nó. Nhà thơ Amy Lowell cho rằng, bà làm thơ tự do vì “những chuyển động nhạy bén, hay nhịp điệu (rhythm), luôn luôn gắn gũi với âm nhạc, và vì thơ chỉ có thể thể hiện sức mạnh diễn đạt cho tới khi nào đạt được nhịp điệu cho thơ.” Rhythm, hay nhịp điệu là yếu tố chính. Theo Thomas Fleming, “những yếu tố khác của thơ như biểu tượng và ẩn dụ (symbol and metaphor), nút thắt và cá tính (plot and character), luận cứ tu từ (rhetorical argument), vần và điệp vận (rhyme and alliteration) trong văn xuôi đều có, nhưng chỉ thơ là có nhịp điệu (rhythm).” (Cần nói rõ ở đây là văn xuôi cũng có nhịp điệu nhưng là nhịp điệu do bởi những âm tiết, chứ không phải qua tiến trình sáng tạo.) Charles Hartman cũng đồng quan điểm khi cho rằng “nhịp điệu đóng góp toàn thể ý nghĩa của bài thơ, và phép làm thơ là chuyển nó trở thành ý nghĩa”. Nhịp điệu điều hòa và làm thăng hoa những yếu tố khác, tạo thành những chuyển động, những chuyển động kết hợp và làm thành tứ thơ. Luật trong thơ truyền thống có mục đích giúp người làm thơ tạo nhịp nên chỉ còn phải tìm kiếm âm và nghĩa chữ cho thích hợp. Cách đọc một bài thơ truyền thống vì vậy cũng khác. Người đọc và làm thơ thường chỉ chú ý đến cách dùng và nghĩa chữ. Nhưng với thơ tự do, phải tìm hiểu luật tắc tạo nhịp, trước khi tìm hiểu những yếu tố khác. Trong thơ tự do, không thể ngắt ra vài dòng, suy ra nghĩa chữ, mà phải bắt được cấu trúc của câu và toàn bài.

Ba yếu tố chính trong thơ tự do là *nhìn, cảm và nghe*. Nhìn để biết cách đọc bài thơ. Trong thơ tự do, *dòng* là quan trọng, cho chúng ta biết cách nhìn, cách cảm, cách nghe cho đúng. Những âm thanh cao và thấp, nặng và nhẹ, mạnh và yếu ngân vang như tiếng đập của trái tim trong đó sáng và tối, lạnh và nóng, sống và chết như một ý thức hiện hữu trong đời sống. Như vậy, trong thơ truyền thống và thơ tự do, hình thức (form) của bài thơ chính là để chỉ cho chúng ta biết, *phải đọc bài thơ như thế nào*.

Thơ tự do phương Tây (ở đây đề cập tới tiếng Anh) là một thể loại vừa gắn bó vừa đoạn tuyệt với truyền thống. Vì vậy, muốn hiểu rõ, chúng ta không thể không đề cập tới thơ truyền thống. Luật thơ tiếng Anh là hiện tượng của ngôn ngữ nói. Tiếng Anh hay tiếng Đức là những ngôn ngữ đầy trầm bổng, nhiều nhạc tính, với âm tiết *nhấn* (stress) hay *không nhấn* (unstress). Trong một chữ

có nhiều âm tiết, và theo Kenneth Hope, luật nhấn trong ngôn ngữ nói có thể phân ra làm ba cách:

1/ *Nhấn ngữ nghĩa* (semantic stress): thường có trong từ điển, với những chữ hơn một âm tiết. 2/ *Nhấn văn phạm* (grammatical stress): nhấn những chữ chính trong câu. 3/ *Nhấn tu từ* (rhetorical stress): phải theo mạch văn mới biết chỗ nào cần nhấn.

Thơ tự do áp dụng cả ba cách trên, trong khi thơ truyền thống thường căn cứ trên cách *nhấn ngữ nghĩa*. Luật thơ dựa trên những thuật ngữ như *foot, meter, rhythm* (nhịp điệu). Để dễ hiểu, chúng ta có thể coi *meter* giống như một cái *thước đo* (measure). Muốn đo chiều dài một vật gì, dùng các đơn vị như *inch, foot* và *yard*. Muốn đo thời gian, dùng *giây, phút, giờ*. Và muốn đo câu dài ngắn của thơ chúng ta dùng *foot, line* (dòng) và thỉnh thoảng *stanza*.

Foot, thường dịch là *chân* (theo những người am hiểu tiếng pháp), như tương đương với một âm tiết và với tiếng Việt là *chữ* là không đúng, và càng không đúng với ngôn ngữ tiếng Anh. Bản hướng dẫn sau đây, dùng dấu gạch ngang (–) để chỉ những *âm tiết nhấn*.

in- <u>ter</u>	the <u>sun</u>	Iambic
<u>en</u> -ter	<u>wen</u> t to	Trochee
in-ter- <u>ve</u> ne	in a <u>hut</u>	Anapest
<u>en</u> -ter-prise	<u>col</u> -or of	Dactyl
<u>true</u> -blue		Spondee
<u>truth</u>		Monosyllabic foot

Iambic, Trochee cũng gọi là Duple meters vì nó có *hai âm tiết*. Anapestic, Dactylic cũng gọi là Triple meters vì nó có *3 âm tiết*.

Đơn vị thứ hai, *meter* chính là độ của câu thơ dài hay ngắn. Câu thơ được đo bởi những số foot trong đó.

Monometer	1 foot	Pentameter	5 foot
Dimeter	2 foot	Hexameter	6 foot
Trimeter	3 foot	Heptameter	7 foot
Tetrameter	4 foot	Octameter	8 foot

Nếu coi chiều dài của *sóng* (wave), như một hơi thở bình thường của ngôn ngữ nói, thì 8 foot tương đương với 16 âm tiết là con số tối đa. Như vậy, foot không phải là chữ. Trong một câu thơ dài 4 foot (Tetrameter), thuộc iambic, bất kể chữ nhiều hay ít âm tiết, cứ đếm theo thứ tự: *không nhấn*, *nhấn / không nhấn*, *nhấn / không nhấn*, *nhấn / không nhấn*, *nhấn*.

Những luật tắc trên chỉ là những ý niệm đơn giản, để chúng ta có thể hình dung ra được một phần nào những liên hệ. Khi đề cập tới luật tắc của thơ truyền thống hay những tiến triển về kỹ thuật của thơ tự do, còn rất nhiều phức tạp, mà chỉ những người coi ngôn ngữ tiếng Anh là tiếng mẹ đẻ mới có thể nắm hết được. Ngôn ngữ lớn lên cùng sữa mẹ, điều này cho thấy, phải sống trong lòng xã hội phương Tây từ tấm bé, may ra chúng ta mới có thẩm quyền phát biểu về những vấn đề thuộc phạm vi văn chương và tư tưởng.

Trước khi đề cập tới thơ Việt, thử lướt qua những chặng đường chính trong thơ Hoa Kỳ, để có thêm một vài ý niệm. Thuật ngữ thơ tự do (free verse) được rút ra từ thơ vẫn luật, tự nó là một tuyên ngôn và là một thuật ngữ mâu thuẫn, đầu tiên được dùng bởi nhà thơ Pháp Gustave Kahn vào cuối thập niên 1880 trong sự khai sinh chủ nghĩa hiện đại Âu châu. Vào thế kỷ 17, khi nhà thơ Pháp, La Fontaine và những nhà thơ sau ông bắt đầu thả lỏng sự nghiêm ngặt của những dòng âm tiết bằng cách khai phá, phóng thích những hình thức vẫn. Những nhà thơ tiền phong thế kỷ thứ 19 chủ yếu là Pushkin ở Nga, Goethe, Holderlin ở Đức, Rimbaud, Apollinaire ở Pháp, tất cả đều viết lệch hướng đi theo những loại thơ được ưa chuộng thời đó. Đoạn tuyệt, hay ít ra không bắt nguồn từ thơ vẫn điệu truyền thống là tập thơ đầy tự hào, *Lá Cỏ*, của Walt Whitman. Ông mang tới thơ sự nhấn mạnh mẽ ở những chỗ bất ngờ, tính văn phạm và song song, phép trùng lặp và câu dài. Hình thức âm nói được kéo dài, cách thức và thể âm hòa trộn và không đối xứng, và trên hết, tính cá thể. Thật ra, thơ tự do đã khởi từ những bản dịch Kinh Thánh. Verse trong Kinh Thánh thường tương đương với một câu. Nhưng có lẽ thơ tự do đã tiềm tàng từ ngay chính thơ truyền thống, khi những nhà thơ, vì muốn tạo nên những nhịp lạ, thỉnh thoảng làm sai một vài luật nhấn, hoặc do cách phát âm, những âm cuối của chữ thường đọc nhẹ đi, nên cố ý làm dư ra một âm tiết. Điểm cần nhấn mạnh

nơi Whitman, khi muốn thơ Hoa Kỳ thoát ly khỏi ảnh hưởng của Âu châu, ông cũng đưa thơ tự do thoát ly khỏi ảnh hưởng của thơ truyền thống, phù hợp với cách diễn đạt toàn bích tinh thần dân chủ nơi thơ ông. Nhà thơ và triết gia đồng thời, Henry David, viết: “Nếu một người không cùng bước đi với những người đồng hành, có lẽ vì anh ta nghe được một tiếng trống giục khác.” Sau Whitman, William Carlos Williams, và những người kế tiếp, vắn chặt những câu dài và đôi khi rườm rà của Whitman, pha trộn với những đơn vị hình thể (nhìn) và văn phạm. Một vài kỹ thuật dễ thấy của thơ tự do, cách dòng, giãn dòng, dòng gãy (line break), nối chữ để nuốt bớt âm tiết và làm thành nhịp gấp. Khi dòng gãy trong nhóm chữ, chức năng của chữ bị cắt rời khỏi từ vựng, thơ đọc bị gián đoạn, tạo thành tính phần mảnh. Đó là chưa kể những giới từ hay âm tiết ngắn hay dài, nặng hay nhẹ cũng giảm bớt sự tự động trong cách đọc. Ngoài ra nếu người đọc nuốt bớt đi vài âm tiết nhấn, ý nghĩa của câu và toàn bài thơ sẽ thay đổi.

Thơ chẳng dừng lại đây, và những nhà thơ tự do tiền phong lại được cung cấp thêm những phán đoán cho sự thực hành, với tập tiểu luận *Thơ Dự Phóng* (Projective Verse) xuất bản năm 1950, của Charles Olson. Theo ông, bài thơ xuất hiện thế nào trên trang giấy, không phải là hình thức đóng hay mở, mà là những năng lực trào ra, thể hiện tinh thần của nhà thơ. Bài thơ, là ý nghĩa của toàn thể, *hình thức vừa kéo dài vừa phản ảnh nội dung*. Thơ Dự Phóng như một biểu đồ chỉ ra, nhà thơ viết theo cách nào và làm sao bài thơ được đọc. Ông cho rằng, cấu trúc của bài thơ, cú pháp và văn phạm, chiều dài của dòng được tạo bởi nhịp, ngừng nghỉ và hơi thở. Nhưng điều đó chẳng phải chỉ liên hệ đến làm sao nhà thơ hít thở nó, mà cũng cho thấy làm sao nhà thơ cho chúng ta thở và đọc nó. Khoảng cách của dòng và chữ là tiếng nứt ra, cái năng lực im lặng, những âm thanh tế nhị và tiếng thở dài của lửa. Chỗ ngừng lâu là sự trầm tư cái thế giới mà nhà thơ đang sống và viết về. Sáng tác, theo Olson, chẳng phải với một vài chiến lược định trước, những ý tưởng có sẵn, mà hơn thế, “một nhận thức phải ngay tức khắc và trực tiếp dẫn tới một nhận thức xa hơn”, vì vậy nhà thơ phải dùng hành động viết để tìm ra cái gì muốn nói. Trong chiều hướng này, bài thơ là hiện thân của sự viết, khai triển những nhu cầu của chính nó cho nhà thơ và cho người đọc. Cách sáng tác này, Olson gọi là “sáng tác mở” hay “sáng tác khu vực”, và hình thức như một tiến trình làm ra tác phẩm, tiến trình của động lực. Olson cảnh cáo rằng, chức năng diễn đạt phải được nhìn thấy, bởi vì sự quan sát đầu tiên đối với hành động của bài thơ dẫn theo năng lực, như một hồi tưởng về lời quả quyết của Pound vào năm 1930 là “không dùng những lời hoa mỹ, những tính từ, vì nó chẳng phát hiện được điều gì”.

Cũng bắt đầu từ thời kỳ này cho tới giữa thập niên '70s Thơ Hậu Chiến Hoa Kỳ (sau Thế Chiến II), đã phát triển rực rỡ. Theo Baughman, có thể phân ra là 8 nhóm, *The Academics, the Concretist, the Confessionalists, the Black Mountain School, the Deep Imagists, the New York School, the Beat Generation* và *the New Black Aesthetic*. Điều này cũng chứng tỏ rằng thơ tự do đã đạt tới những thời cực thịnh của nó. Những bước qua thập niên '80s, thơ tự do đã chuyển mình với quan điểm của những nhà tiên phong Thơ Ngôn Ngữ Hoa Kỳ.

Xuất hiện vào giữa thập niên '70s, thể hiện sự lớn mạnh và phản ứng của thơ ca Hoa Kỳ, với nhóm Black Mountain, Trường phái New York, và mỹ học Beat. Trong những trang của tạp chí *Totell's, This, Hills* và một loạt sách văn học dân gian *Tumba*, những nhà thơ như Ron Silliman, Barret Watten, Charles Berstein, Lyn Hejinian, Bruce Andrews, Bob Perelman, và Robert Grenier khai triển cách viết, chỉ trích ngấm ngấm những thúc đẩy của thời thập niên '60s, chú tâm một cách chính xác vào chất liệu của chính ngôn ngữ. Những thực hành được bổ túc bởi những tiểu luận về thi pháp, được xuất bản như *L=A=N=G=U=A=G=E, Open Space, Paper Air, và Poetics jour...* hoặc những cuộc nói chuyện nơi những giảng đường, hay các nơi trưng bày nghệ thuật. Những thúc đẩy rộng lớn này, đặt dấu hỏi cho những căn bản điển đạt của thơ hậu chiến Hoa Kỳ, đặc biệt là cho những thế hệ đầu tiên dùng chiều sâu tâm lý, chủ nghĩa nguyên thủy và thần bí, và sự nhấn mạnh vào dòng thơ như một ghi nhận của tiếng nói. Sự thử nghiệm trong thể văn mới, sự hợp tác, chủ nghĩa thủ tục, và cấu dán đã làm biến mất vai trò trữ tình trong thơ. Những nhà thơ Ngôn Ngữ tán thành quan điểm của Victor Shklovsky về sự *làm lạ*, trong đó chức năng phương tiện của ngôn ngữ bị biến mất và tính cách khách quan của chữ được đề cao. Ảnh hưởng của chủ nghĩa vị lai Nga và chủ nghĩa khách quan Hoa Kỳ, xa hơn là tiêu biểu cho sự trở lại của chủ nghĩa hình thức cá nhân, Thơ Ngôn Ngữ để tâm tới chiến thuật *lạ hóa* như một cách phê bình về ý nghĩa căn bản mang tính xã hội, thí dụ như cấp độ đối với những ký hiệu được mạch văn hóa trong cách dùng. Để *lạ hóa* ngôn ngữ, thơ Ngôn Ngữ đã nhờ đến rất nhiều kỹ thuật khác nhau, trong đó đặc biệt có hai cách. Một là liên quan đến việc cô đọng và thay thế những yếu tố ngữ học hoặc thay thế hình vị, nhóm chữ hay mệnh đề. Bernstein, thí dụ, cô đặc những gì xuất hiện từ những đơn vị cú pháp lớn hơn thành những nhóm chữ vắn tắt, và phần mảnh. Sự chêm vào không đúng, cách liên cú thay thế bất cứ sự kể hợp nhất nào, làm thay đổi ngay tức khắc hoàn cảnh ngữ pháp. Đặc điểm nổi bật khác của Thơ ngôn Ngữ là kéo dài sáng tác tản văn.

Trong một tiểu luận có ảnh hưởng nhất, “Câu Mới,” Ron Silliman đòi hỏi sự tổ chức của những bản văn trên mức độ của câu và đoạn văn. Những cách thức này không chỉ đơn giản là vấn đề mỹ học mà còn bởi những ẩn ý xã hội trong văn học. Bằng cách làm lu mờ đi những biên giới giữa thơ và tản văn, giữa ngôn ngữ văn chương và đời thường, giữa lý thuyết và thực hành, thơ thiết lập một sự liên hệ mới với người đọc, căn cứ trên sự tham dự trong một tác phẩm mở. Bằng cách làm loãng đi cách đọc truyền thống và thói quen giải thích, nhà thơ làm người đọc quan tâm tới ngôn ngữ, không phải chỉ là cái xe chở ý đã có sẵn, mà như một hệ thống với chính luật tắc và sự chuyển động của nó.

Chỉ hơn một thập niên sau, tới thập niên '90s lại nổi lên một phong trào tiên phong khác, thơ Hậu Ngôn Ngữ Hoa Kỳ hay Tân Hình Thức (New Formalism), mở thêm cửa cho thơ truyền thống, với mục đích làm thăng bằng sau một thời kỳ dài của thơ tự do. Thơ Hậu Ngôn Ngữ phối hợp cách dùng meter thông thường và vẫn với những phát âm được rút ra từ đời thường, những đặc ngữ từ những kinh nghiệm thành thị, cùng kỹ thuật và quảng cáo. Thơ Hậu Ngôn Ngữ phản ứng lại với Thơ Ngôn Ngữ, ở một vài điểm, những nhà thơ Ngôn Ngữ coi lý thuyết văn học như một phần trung tâm của chính thơ, trong khi các nhà thơ Hậu Ngôn Ngữ cho rằng chủ nghĩa phê bình và lý thuyết chỉ là sự diễn đạt, là hạng hai, trong nhiều trường hợp không thích đáng. Những nhà thơ Ngôn Ngữ loại bỏ thể thơ truyền thống, thơ trữ tình, truyện kể, tính chủ quan. Những nhà thơ Hậu Ngôn Ngữ chấp nhận tính truyện, tính trữ tình, tính thần và thi pháp của đời thường mà những nhà thơ ngôn ngữ đã loại bỏ. Điều quan trọng ở đây là cả hai đều cùng quan điểm với cách mà Bod Grumman gọi là “tác phẩm đa mỹ học”, khi liên kết thơ với những bộ môn khác như âm nhạc và hội họa. Những tác phẩm thơ graphic của Charles Berstein như *Littoral, Veil, Cannot Cross, Illuminosis...* ghép những mảng màu và chữ, đôi khi lại là chữ Nga. Tuy nhiên đây không phải như những bài thơ cụ thể vì làm bằng graphic qua những software điện toán, và vì những khác biệt về khung cảnh văn hóa, cũng không dễ hiểu.

Để hỗ trợ cho lập luận này, trong một tiểu luận, “Towards a Free Multiplicity of Form”, nhà thơ Mark Wallace cho rằng, sự khủng hoảng nghệ thuật trong thế kỷ 20 là sự khủng hoảng của hình thức (form) trong đó liên hệ tới sự khủng hoảng đời sống chính trị và văn hóa. Hình thức của nghệ thuật chẳng những là cách tốt nhất để sáng tạo nghệ thuật mà còn là một cách tốt nhất để sống. Điều này cho thấy, những thay đổi của những bộ môn nghệ thuật, chính là để đáp ứng những thay đổi của xã hội và văn

hóa. Tóm lại, những nhà thơ Hậu Ngôn Ngữ mở rộng và chấp nhận mọi khuynh hướng từ quá khứ tới hiện đại, phá vỡ những biên giới giữa nhiều bộ môn nghệ thuật khác nhau, giữa hội họa, âm nhạc và văn chương, giữa hình thức nghệ thuật này với bất cứ hình thức nghệ thuật nào khác. Nhà thơ Ron Wallace, trong một cuộc phỏng vấn, cho rằng, “để làm những thể thơ truyền thống cho hiện đại, phải tạo nên âm thanh (sound) giống như thơ tự do (free verse) càng nhiều càng tốt”. Và với ông, “chỉ là thử nghiệm để tìm thêm những người đọc khác.” Trở về với truyền thống, thật ra là pha loãng truyền thống, và làm đậm thêm tính lai của hậu hiện đại, bởi chẳng phải chỉ chấp nhận truyền thống, những nhà thơ Hậu Ngôn Ngữ còn chấp nhận mọi khám phá của những phong trào tiền phong khác từ thế hệ Beat, trường phái New York đến những thi pháp của Olson, Creeley... theo quan điểm “nothing is true, eveything is permitted.”

Thơ Ngôn Ngữ và Hậu Ngôn Ngữ Hoa Kỳ ở hai thập niên cuối thế kỷ, đánh dấu một thế kỷ ngự trị của thơ tự do đã dần dần mờ nhạt. Ở đây có một điểm thú vị, cuối thập niên ‘80s của thế kỷ thứ 19, bắt đầu chủ nghĩa hiện đại, và thơ tự do cũng phát sinh từ đó. Đến thập niên ‘80s và ‘90s của thế kỷ 20, thời điểm rõ nét của chủ nghĩa hậu hiện đại, đã xuất hiện tới hai phong trào tiền phong thơ Hoa Kỳ, tốc độ quá nhanh, báo hiệu và đặt nền móng cho một thế kỷ thơ sắp tới. Chúng ta có thể nhìn ra hướng đi của thơ, nếu theo dõi sát và am hiểu cặn kẽ hai phong trào tiền phong này. Thơ tự do phương Tây đã mất cả trăm năm mới hoàn tất, với hàng trăm công trình nghiên cứu công phu, và liên tục được bổ sung từ thế hệ này sang thế hệ khác. Tìm hiểu một thời kỳ thơ đã không phải là dễ (huống chi là những biến đổi thường xuyên ở nhiều thời kỳ), và chỉ có thể khái quát để chúng ta có một ý niệm tổng quát. Vả lại, những khác biệt về hệ ngôn ngữ, rất khó tìm ra được những điểm tương đồng, mà chỉ có thể nương theo sự tiến triển của dòng thơ đó, để tìm ra những yếu tố thích ứng, tạo nên những nguyên tắc căn bản để phát triển thể loại này trong nền thơ Việt.

II

Quay về với thơ Việt, sau một khởi đầu đầy thách thức và tự hào, nhưng chỉ được một thời gian quá ngắn, ở miền Nam với các nhà thơ Bùi Giáng, Thanh Tâm Tuyền..., ở miền Bắc với Trần Dần, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng..., chưa kịp định hình cho thơ, thì thơ Việt lại bị rơi vào bế tắc cùng với một đất nước trong cảnh tao loạn. Họ đã phải trả giá cho cả một đời mình và để lại cho chúng ta một gia tài tinh thần đáng quý. Nhưng thơ là một chặng đường dài, mà đời người thì ngắn ngủi. Những thế hệ đi sau, ở giữa những chọn lựa không lối thoát, quay về với thơ vẫn thì đã không còn thích hợp, tiếp tục với thơ tự do thì lại không có chỗ nào bấu víu (dù chỉ là một mảnh vụn giữa dòng). Tiếp theo, là một thời gian dài triển miên đóng cửa, nhìn lại, quả là đau xót. Trời không đóng cửa ai bao giờ, chúng ta vẫn còn niềm tin, và một thế hệ tiếp nối, cũng trải qua những chặng đường đau thương ấy, đã bắt đầu cho những công việc còn dang dở của những thế hệ cha anh. Trong ý thức đó, thử làm một cuộc thử nghiệm, so sánh, khởi đầu cho những dò tìm mang tính căn bản, để từ đó thơ ra khỏi những bế tắc và phát triển.

Ngôn ngữ tự thân đã có âm vang và nhịp tiết riêng, và thơ muốn tồn tại phải chứng tỏ, thơ có khả năng làm giàu cho ngôn ngữ. Cái khả năng đó chính là mang đến cho ngôn ngữ cái nhịp điệu khác với nhịp điệu có sẵn của ngôn ngữ. Nhịp tiết của ngôn ngữ bị bóp vỡ, chảy thành dòng, vừa đậm đặc, vừa hòa tan, tạo thành nhịp điệu thơ. Giống như khi phổ nhạc một bài thơ, là phải phá đi nhạc tính có sẵn của thơ, để tạo nên một nhạc tính của nhạc. Nhưng khi đề cập tới thơ tự do Việt, lại không thể áp dụng những luật tắc của thơ phương Tây, vì là hai hệ ngôn ngữ khác nhau. *Nhấn* (stress) hay *không nhấn* (unstress) làm chúng ta liên tưởng tới *bằng trắc* trong thơ Việt, nhưng nó vừa giống lại vừa khác bởi cấu trúc bề mặt, đa và đơn âm. *Foot, meter, rhythm* cũng có những liên quan không thể tách rời trong hệ ngôn ngữ đa âm. Như vậy, khi đọc những bài thơ phương Tây, chúng ta chỉ có thể mô phỏng theo nghĩa đen của chữ, và không ý thức và cảm được nhạc tính của thơ. Thơ tự do Việt đơn giản chỉ là loại thơ không vần, dù khởi đi từ ảnh hưởng nhưng hoàn toàn không giống gì với những trào lưu thơ phương Tây. Bởi, luật của thơ vẫn có công dụng là sắp xếp những âm chữ để tạo thành nhạc, và khi đã thoát khỏi luật lệ ràng buộc này, đáng lẽ người làm thơ phải tự tìm ra luật khác để thay thế, thì lại rơi vào lầm lẫn không lối thoát, cho rằng thơ tự do là loại thơ không cần luật lệ gì nữa, tự do, mạnh ai nấy làm, và những bài thơ đọc lên, chúng ta nghe

những âm vang, và tưởng là nhạc tính, thật ra đó chỉ là những âm vang của chữ. Cuối cùng thì, thơ còn lại cái nghĩa chữ, những câu văn dài ngắn khác nhau, và ý chữ trở thành cốt lõi của thơ. Nếu thơ vẫn có gì liên hệ với thơ tự do, chỉ là cho chúng ta một ý thức, phải đoạn tuyệt và khác với nó, cả hình thức lẫn nội dung, yếu tố kỹ thuật, phong cách và luật tắc, cấu trúc và nhạc điệu. Đa số những bài thơ tự do mà người đọc ưa thích, thật ra vẫn còn nằm trong âm hưởng, gắn với những rung cảm của thơ vần, và chỉ có thể gọi là thơ vẫn biến thể. Thiếu nhạc tính cho thơ, những yếu tố khác như tư tưởng, không thể bay lên và tạo cảm xúc nơi người đọc. Những bài thơ hao hao giống nhau, cả hình thức lẫn nội dung, đơn điệu, đầy áp tâm sự và suy nghĩ cá nhân, làm người đọc mệt mỏi và xa lánh, và thật khó phân biệt giữa nhà thơ này và nhà thơ khác, giữa bài này và bài khác (nếu có thì nội dung và hình thức lại chẳng ăn nhập gì với nhau). Ý mới, chữ mới chưa đủ để làm nên một trào lưu thơ. Những thử nghiệm như dùng âm chữ, làm mất đi ý nghĩa của thơ là những thử nghiệm đã thất bại. Nếu thơ cứ mãi quanh quẩn và không ra khỏi giữa vần và văn xuôi, thì làm sao có thể gọi đó là một thể thơ, mang tính độc lập với toàn vẹn ý nghĩa này. Thơ văn xuôi, nếu hiểu đúng, chỉ mang cái hình thức văn xuôi, khác với văn xuôi là người làm thơ phải đưa vào nhịp của thơ, chứ không phải thơ văn xuôi chỉ đơn giản là một đoạn văn xuôi.

Câu hỏi được đặt ra là thơ Việt đã đạt được thành quả như thế nào so với những tiêu chuẩn của thơ tự do? Dĩ nhiên, giữa hai hệ ngôn ngữ khác nhau, chúng ta phải tìm ra được cái nét tương đương để áp dụng cho thích hợp. Khi nói đến nhịp điệu (rhythm) của thơ tiếng Anh, thì qua ngôn ngữ Việt, sẽ rất mơ hồ và không chính xác. Với một ngôn ngữ đơn âm, phải tìm cách khác để tạo nhạc. Theo Thomas Fleming, “khi chúng ta bỏ mất *nhịp điệu* (rhythm) trong thơ chẳng khác nào chúng ta bỏ mất *thanh điệu* hay *giọng điệu* (tone) khi bàn về âm nhạc.” Âm nhạc với những ký âm *Đô, Rê, Mi, Pha, Son, Đố, Rê, Mi, Pha, Són...* có thể nào tương đương với *bằng trắc* trong thơ Việt không? Những *từ kép, luyến láy* cũng có thể làm chúng ta liên tưởng đến những *hợp âm* trong âm nhạc? Điều này được rút ra từ kết luận của một học giả Hoa Kỳ, khi thừa nhận, thơ Trung Hoa dùng những dạng thức của giọng điệu (tone) và cao độ (pitch) trong phép làm thơ. Ngôn ngữ Trung Hoa, Việt Nam lại cùng là hệ đơn âm. Chẳng những thế, ngay thơ tự do phương Tây cũng chủ trên âm nhạc, khi Lanier tán thành nhịp điệu của nhạc trong thơ. Nhịp tiết của ngôn ngữ, luật tắc và những yếu tố thơ cùng với âm nhạc, sẽ cho chúng ta một loại nhịp đặc biệt mà chỉ thơ mới có. Như vậy, muốn tìm ra một cách tạo nhạc trong thơ

tự do Việt, chúng ta thử tìm về với chính ngôn ngữ Việt, rút tỉa được gì qua ca dao, lục bát và kết hợp thế nào với âm nhạc để có thể bắt đầu trong thử nghiệm? Như vậy, có thể nói kết luận tạm thời rằng, *giọng* trong thơ tự do Việt là yếu tố chính để tạo nhạc, hay không? Giọng, gây hưng phấn và cảm xúc, có nhiều loại, ngắn và dài, cột nhỏ và châm biếm, hè phố và đời thường, giọng của không gian và của thời gian... và hàng trăm ngàn giọng khác nhau, chỉ có thể phát hiện trong quá trình sáng tác.

Trở lại một chút về cách đọc, là phần chủ yếu của thơ. Theo Thomas Fleming, “để học hỏi về nhịp điệu, cách duy nhất là đọc và làm thơ”. Nhưng làm sao nắm được *ngôn ngữ nói*, như một ngôn ngữ mẹ đẻ để đọc, thấu hiểu và rung cảm, dù có hiểu nghĩa và nghe chính người làm thơ đọc lên, hướng chỉ đến chuyện làm thơ? Trong một buổi đọc thơ được truyền hình ở Mỹ, một thính giả hỏi một nhà thơ, làm sao để hiểu thơ, thì được trả lời, phải đọc lớn lên. Những nhà thơ mỗi người có một cách đọc khác nhau, có bài là giọng đời thường, có bài đọc như một nghệ sĩ trình diễn nhạc Rap, có bài cách phát âm rõ đến mức lý tưởng, nghe được cả những phụ âm cuối, rất nhẹ. Buổi đọc thơ thanh thoát và tự nhiên giữa cảnh trí mơ mộng, mang cái không khí vừa hiện thực vừa huyền hoặc, cuốn hút, đưa thính giả và diễn giả bước ra ngoài trang sách. Nơi một căn lều trắng, lớn chưa từng thấy, trông giống một búp hoa giữa đất đai và thiên nhiên bao la, chúng ta nghe, nuốt lấy những thanh âm, và phát hiện, thơ vẫn là một thể loại độc đáo trong mọi thể loại. Nếu kịch và nhạc được phụ trợ bằng những kỹ thuật âm thanh và ánh sáng tân kỳ, thì thơ, vẫn một mình một cõi, là hiện thân của đời sống và của chính con người.

“Vô thức được cấu trúc như một ngôn ngữ.” Câu nói đầy âm vang ấy, đã từng làm chúng ta phải choáng váng, ngẫm chứa một điều, những bộ phận trong cơ thể, triệu chứng đau nhức, và những thứ không thể thấy, được biết qua chữ; và thơ, qua *lời*. Thơ được cấu trúc bằng lời, mà lời lại thối ra từ hơi thở, là cõi nguồn sự sống. Nếu một nền văn minh đang đạt tới cực điểm của nó, thay đổi tận gốc mọi sinh hoạt và tư tưởng, mang theo cơn lốc tiện nghi và cả đau khổ, thì thơ là một cực khác có khả năng điều hòa và làm cân bằng sự sống. Thơ chính là phần tâm linh hay vô thức của nền văn minh. Lời, hay ngôn ngữ, khi đạt tới thơ là không lời. Điều nghịch lý là cái không lời ấy lại chẳng phải là không lời, vì khởi đầu nó đã là lời. Bài thơ khi đọc lên, là lời biến mất, cái còn lại là thơ, là phần không lời, gọi tới ý niệm, bản thể của thơ là vô bản thể. Hiếm có bài thơ làm quên, mà chỉ làm chúng ta nhớ tới lời, vì tùy thuộc vào tứ thơ có đủ rộng, nhịp điệu có đủ mạnh, và cảm xúc có tràn đầy để cuốn lời đi hay

không. (Trường hợp những bài thơ graphic không thể đọc lên, phải có khả năng trình diễn và hủy lời ngay trên trang giấy.) Nhưng trước khi đọc, bài thơ đã được viết ra. Sự khác biệt này cho thấy, ngôn ngữ thơ là tiếng nói nhưng lại không phải là tiếng nói đời thường. J.J Rousseau cho rằng ngôn ngữ viết là sản phẩm của nền văn minh, *phần bổ sung* (supplement) làm nguy hại tiếng nói, và ông quay về với cuộc đời dân dã, với thiên nhiên. Nhưng mặc dù vậy, ông cũng nhìn nhận rằng, phải dựa vào chữ viết để ghi lại tư tưởng và cảm xúc, và khi làm như vậy, ông cảm thấy bị lôi cuốn trong việc làm đẹp thêm cho sự thật tự nhiên. Có nghĩa là, ông vắng mặt, không hề cất tiếng, và chúng ta thật sự chỉ biết ông qua tác phẩm. Cái gọi là phần bổ sung ấy, có một ý nghĩa lạ lùng, là thêm cái gì vào một cái gì đã tự nó toàn vẹn, hay thêm vào để hoàn tất một cái gì. Chữ viết được thêm vào tiếng nói, giả sử hoặc như đã hoàn toàn đầy đủ, hoặc làm cho nó đầy đủ, như vậy rõ ràng, tiếng nói không hề hoàn tất, không hề đầy đủ. Tiếng nói chứa đựng một cái gì vắng mặt trong nó. Chữ viết, là một phần của tiếng nói, thì đó là cánh cửa bất động của ký ức và là mặt hữu hình của đời sống, và nếu có làm nguy hại cho tiếng nói thì nó cũng là phương thức làm phục sinh tiếng nói. Hành động đọc là cách đánh thức, từ tỉnh qua động, từ chết qua sống, từ ý thức trở về vô thức. Và như thế, nếu chữ viết là sản phẩm của nền văn minh, thì thơ mang cái hình bóng và luôn luôn phản ảnh nền văn minh ấy, nếu không thì cũng chỉ là những bóng ma của một thời nào.

Nhà thơ là những người ý thức sâu sắc về sức mạnh của ngôn ngữ. Ý nghĩa của thơ không đơn giản như ý nghĩa của một bản văn (đôi khi cần sự giải thích của chính người làm thơ). Ngay Octavio Paz, cũng nói, “Tôi biết những gì tôi biết và tôi viết ra”, nhưng trong chúng ta có mấy người biết được những điều mình biết, hay vì tinh thần dám nói dám làm, viết cả những điều mình không hề biết rõ. Tình trạng đó, tạo nên hết cái lầm này đến cái lầm khác, từ đời này qua đời khác, như chiếc áo đang lạnh, và vào những miếng vá, cứ chồng chất lên nhau, đến khi biết được thì đã muộn rồi, muốn gỡ ra cũng khó. Một nhà thơ Hoa Kỳ, khi muốn tìm hiểu thơ HaiKu, phải cất công qua tận Nhật, sống với khung cảnh Nhật, tiếp xúc với người Nhật, để nghe đọc thơ Haiku từ âm giọng Nhật. Bởi thơ là những khoảnh khắc thức tỉnh của đời sống. Cái học từ chương, vụn vào kinh điển và điển tích, và quan niệm *tải đạo* (hay *tải ý*) trong văn chương, đã tạo nên thói quen tôn sùng chữ nghĩa, và cái tinh thần ấy, lại tiếp tục khi tiếp xúc với nền văn minh phương Tây, mô phỏng và nắm bắt ngôn ngữ trên mặt giấy.

Để cụ thể hóa, một vài trường hợp thơ dưới đây, xin được coi như

một khảo nghiệm hơn là phê bình theo đúng nghĩa. Trong tập thơ “Bến Lạ” của Đặng Đình Hưng, nghĩa và âm chữ bị phá hỏng, và thay thế bởi nghĩa và giọng điệu thuần Việt của thơ. Những cách nhấn mạnh và tạo âm đặc biệt chỉ cho người đọc phải đọc như thế nào. Những âm, và cả nghĩa chữ làm người đọc bị vấp lại, u uất. Nhưng cái ưu thế vẫn là những cấu trúc của dòng thơ và của toàn bài. Ở hải ngoại, tiếp cận với nền văn hóa phương Tây từ thời còn rất trẻ, thơ Đỗ Kh. và Nguyễn Hoàng Nam... không để ý nhiều đến chữ, nên thoát ra khỏi sự nặng nề của âm và nghĩa. Những bài thơ xử dụng những từ mang nhiều đục tính của Đỗ Kh. và Nguyễn Hoàng Nam cũng có thể hình dung như một phản ứng chống lại sự tôn sùng chữ, khi họ cho rằng chữ nào cũng có giá trị và bình đẳng như nhau. Ngôn ngữ là một phương tiện cho thơ, chứ không phải thơ là phương tiện của ngôn ngữ. Chống lại ngôn ngữ hay hơn là toa rập với ngôn ngữ, bởi chẳng phải chúng ta đều là tù nhân của ngôn ngữ đó sao. Và như thế cuối cùng, ngôn ngữ hiện diện trong dòng thơ chỉ là những dòng ký hiệu, không hơn không kém. Sự hiểu lầm xảy ra và đưa tới những tranh luận không tới đâu, khi mọi phía đều khư khư giữ lấy cái lý của mình. Gán cho họ là làm thơ tục và chỉ với một mục đích trên tức là không đúng, mà phải nhìn đó như cách bày tỏ một thái độ. Hơn thế nữa, nếu nhìn lại những thay đổi trong phạm vi xã hội Hoa Kỳ, chúng ta có thể có được một lý giải khác. Vào những thập niên ‘60s, khi xét đoán một cá nhân, người ta thường kèm theo danh xưng, địa vị xã hội của người đó (tiến sĩ Kissinger chẳng hạn). Nhưng qua đến thập niên ‘80s, mới phát hiện rằng, căn cước (identity) của một cá nhân, không hẳn chỉ là quốc gia hay ranh giới địa lý họ sinh ra, mà con người có rất nhiều bộ mặt khác nhau (một người đi chiếc xe đắt tiền, nhưng biết đâu họ lại mang công mắc nợ ngập đầu), không ai còn xưng danh kèm theo chức vị, mà chỉ đơn giản là Mr. nào đó. Cá nhân được nhìn và đánh giá theo từng mã số (code), mà chúng ta thường gọi là mã số văn hóa. Mã số văn hóa chính là ngôi trường chúng ta tốt nghiệp, số lương lãnh hàng tháng, số nợ phải trả, ngôi nhà và khu vực đang ở, giá trị hàng hóa đã mua... Như vậy khi cần tìm hiểu một cá nhân về mặt nào, chỉ cần mở cái mã số đó, và không cần phải tìm hiểu tất cả các mã số. Chúng ta có thể biết về mặt này, nhưng lại không thể biết họ về những mặt khác. Con người vì vậy có nhiều bộ mặt khác nhau. Trường hợp Đỗ Kh. hay Nguyễn Hoàng Nam, đã chọn một mã số mà họ cho là có khả năng nhất để thể hiện thơ. Họ sẽ thất bại nếu qua đó, không phát huy được hết tài hoa, và sẽ hiện nguyên hình là con người thiên về tính đục. Điều may là qua tính đục, họ đã thành công, và chứng tỏ là những nhà thơ có tài năng. Nhưng cũng phải nhấn mạnh, nếu thơ là một thái độ đối với đời sống, thì đời sống mỗi giây phút mỗi khác, và nếu

nói rằng mỗi cá nhân tập hợp bởi nhiều mã số thì một mã số chẳng phải là cái toàn thể của một cá nhân, vì vậy nếu họ không kịp chuyển và khai thác thêm những khía cạnh khác, sẽ thật là đáng tiếc. Chủ nghĩa hậu hiện đại mở ra nhiều cơ hội cho con người thể hiện hết năng lực của mình, và người làm thơ, nếu biết khai thác, sẽ vô cùng phong phú và đa dạng. Đa mỹ học, đa hình thể, hay đa giọng điệu có một ý nghĩa như thế. Có điều là cả trong nước lẫn hải ngoại, đa số người đọc không chú ý đến thơ Đặng Đình Hưng. Nếu có thì lại cho đó là lối thơ lập dị, không phải là thơ. Đối với Đỗ Kh. hay Nguyễn Hoàng Nam, chỉ phán đoán theo thành kiến hơn là tinh thần học thuật.

Chúng ta không có truyền thống học hỏi về thi pháp như các nước phương Tây, và sự đạt tới của thơ Đặng Đình Hưng, hay Đỗ Kh., Nguyễn Hoàng Nam... chỉ là tình cờ. Nhưng từ đó có thể là những thành quả cụ thể, để đặt lại vấn đề từ đầu cho thơ tự do Việt. Phải nói ngay rằng, thơ Việt, khả năng khai phá trong thơ còn là vô tận (đất nước có nhiều tài nguyên thiên nhiên, nhưng lại chưa có đủ những phương tiện kỹ thuật để khai thác). Sự bế tắc sẽ tiếp tục nếu những người làm thơ không giải quyết được những vấn đề thuộc thi pháp học. Dĩ nhiên, thi pháp phát sinh từ thơ nhưng phải hiểu rằng, làm sao thơ tạo ra được thi pháp. Khi tạo nhịp (rhythm) trong tiếng Anh hay giọng (tone) trong tiếng Việt, đây thêm một bước nữa, phải phân biệt giữa hai khuynh hướng hiện đại và hậu hiện đại. Nếu những nhà thơ hiện đại chủ yếu tạo nên những phong cách (style), nên bất cứ một nhà thơ nào khi tìm ra được một phong cách (điều này đã khó) thì cứ thế mà đi, tập này tiếp theo tập nọ, mục đích là hoàn thiện cái phong cách của họ (như Bùi Giáng, Lê Đạt...) Trường hợp thơ Đặng Đình Hưng, nếu chỉ với một "Bến Lạ" và tiếp theo cũng với một giọng điệu như vậy, hay thơ Đỗ Kh., Nguyễn Hoàng Nam..., họ sẽ mãi mãi là những nhà thơ của thời hiện đại. Những nghệ sĩ thời kỳ hậu hiện đại, chừng như ý thức được sự mong manh của thời gian và tính bất định, họ không đi tìm những phong cách vĩnh cửu nữa. Một bức tranh, một bài thơ tự nó chấm dứt phong cách của chính nó. Không còn cái nào làm kiểu mẫu cho cái nào. Họ cũng nhìn ra, chẳng có thời nào hay hơn thời nào, tất cả chỉ có giá trị tự thân, và mọi thời kỳ đều chỉ có một con đường duy nhất, đi vào và ngủ yên trong lịch sử. Mà lịch sử thì chứa đựng rất ít sự thật, chỉ là những chuỗi dài của bịa đặt. Và thơ muốn tồn tại, giữa quá nhiều những phương tiện truyền thông và giải trí, phải tìm kiếm và thay đổi liên tục phong cách thể hiện.

Thơ cũng giống như triết học và toán học là một thể loại trừu tượng, ngoài những bí ẩn và khó hiểu nó vẫn ẩn chứa sự hỗn nhiên và trong sáng.

Đó chính là tiến trình ánh sáng đẩy lùi bóng tối nơi người đọc. Với thơ văn, người làm thơ đã nằm lòng vần điệu, dễ tức cảnh thành thơ, và người đọc thể loại này cũng dễ trở nên thụ động, nên có tâm lý sợ và ruồng rẫy lý luận. Thật ra, lý luận hiện diện hàng ngày trong đời sống, trong cách nói, cách nghĩ, cách thở và hành động, ngay cả trong giấc mơ. Thơ chứa đầy lý luận và nếu không moi ra được thì làm sao hiểu thơ. Những nhà thơ tiền phong Hoa Kỳ, và tất cả những ngành khác, đều là những người rất giỏi về lý luận. Sở dĩ như vậy là vì họ thoát thai từ nền văn minh đặt nền tảng trên phương pháp luận, họ biết rõ đang làm gì, và nói rất dễ dàng về công việc của họ. Chính vì thế, từ đời này qua đời nọ, đã có những tiến triển vượt bậc, tạo thành một tấm gương phản chiếu cho đời sau. Trước mắt là cả một bề dày truyền thống, giúp họ nhìn lại, tiếp tục thử nghiệm, và đi xa. Thơ truyền thống phương Tây đã phải nhường chỗ cho thơ tự do phát triển suốt một chiều dài thế kỷ, trong khi người làm và đọc thơ Việt vẫn chưa thoát ra khỏi những cảm thức của thơ văn. Ý kiến cho rằng, thơ chỉ có thể cảm được, là một lập luận che dấu sự nghèo nàn về kiến thức và hiểu biết về thơ. *Truyện Kiều* hay những bài *Thơ Đường* được bàn đi bàn lại từ đời này qua đời khác, chẳng phải là đã dùng lý luận để là sáng tỏ thêm những cái hay cái dở đó sao. Những phán đoán và sáng tác chỉ dựa trên cảm tính, thiếu tư tưởng để làm thành xương sống, đã thui chột một nền văn học; và nếu có xuất hiện một tài năng, thì cũng không thể tạo ra những tác phẩm có tầm vóc, bởi cảm xúc là điều kiện cần nhưng chưa đủ. Một vài thập kỷ hay cả một thế kỷ, thơ không chuyển mình cũng là tự nhiên. Chỉ có điều không tự nhiên là chúng ta không biết chúng ta là ai. Vì thế giới được nhận biết chẳng phải do tính đơn nhất mà bởi sự khác biệt, chỉ nhận rõ cái này khi biết được cái kia. Cái kia ấy chính là thế giới bên ngoài, những nền văn hóa khác, giúp ta nhìn ra những khuyết điểm (biết người biết ta trăm trận trăm thắng mà). Cũng cần ghi nhận, là từ lâu nay chúng ta hay than phiền là thiếu phê bình, và vì thế thơ không phát triển. Điều đó có lẽ không đúng, và không công bình, vì thơ không phát triển là vì tại thơ chứ không phải không có phê bình. Bởi ngay chính những nhà thơ cũng không hề phát biểu được gì về những điều họ làm, tại sao lại đòi hỏi người khác phát hiện giùm những điều không thể phát hiện? Cuối cùng thì phê bình cũng đành, theo phương pháp biểu ý và bình ý. Chỉ hiềm nỗi, nếu cứ tán trên ý chữ, phải dùng cái đẹp, cái lóng lánh, hào nhoáng của ngôn từ làm nền, sẽ chẳng nói lên được gì, ngoài việc cho người đọc thấy khả năng làm văn, dụng ngữ, cũng lơ mờ không kém, của bản văn phê bình, kéo theo cái chết của thơ, và của cả phê bình.

Lược theo những điểm chính trong thơ Hoa Kỳ, cũng chỉ để giúp chúng ta suy nghĩ thêm về nền thơ Việt. Ở thời kỳ hậu hiện đại, chúng ta có nhiều cơ hội, vì mọi thể loại đều bình đẳng và được tôn trọng. Điểm yếu của thơ Việt hiện nay vẫn là thể tự do, cả lý thuyết lẫn thực hành, nếu thơ không cứu nó, làm sao nó cứu thơ? Song song đó, theo dõi sát những tiến triển của những dòng thơ lớn, học hỏi và đi kèm theo những khai phá mới. Bởi phát triển văn học phải từ căn bản, để có được một nền tảng vững chắc. Có lẽ đó là cách hay nhất để chúng ta bắt kịp với thế giới, xây dựng một nền thơ độc lập, thoát khỏi tình trạng mô phỏng, khơi dậy niềm hãnh diện về một nền văn hóa riêng biệt.

Bài viết này được hoàn tất từ những kinh nghiệm bản thân, chỉ là một gợi ý, không phải là một khẳng định. Đồng ý hay không, không phải là mục đích của người viết. Nếu có giúp được gì cho thơ, cũng chỉ là may mắn. Bài viết dĩ nhiên, không tránh khỏi những khuyết điểm, do sự am hiểu hạn chế, và cũng do nhu cầu cho số báo “giã từ thế kỷ”. Bể học thì mênh mông mà con người như cái kiến, và bài viết cũng là hành trình của người viết đi tìm cái sai (của người viết), vì nếu không thấy cái sai thì làm sao nhìn ra cái đúng. Chúng ta đang sống trong một thời thuận lợi cho học hỏi, với tinh thần mở rộng, bao dung và chấp nhận. Những gay gắt và nghiệt ngã của một thời chiến tranh đã trôi qua. Vả chăng, chiến tranh, nói cho cùng, chỉ làm lụn bại con người và làm chậm đi những tiến trình tiến bộ. Bài học đó chúng ta đã phải trả, với gần một thế kỷ qua. Khai thác những dị biệt để cách tân, làm giàu cho ngôn ngữ và nền thơ Việt, có lẽ là mục tiêu vượt ra khỏi những toan tính cá nhân. Hy vọng và lạc quan, nếu là bản sắc, sẽ giúp cho giấc mơ dễ thành hiện thực.

Tham Khảo:

1. *Against Free Verse*, Thomas Fleming, Libertarian Alliance, England.
2. *Application to Metrical Language*, Rose Platt, HCHS class of 1996.
3. *Towards a Free Multiplicity of Form*, Mark Wallace.
4. *Handbook of Poetic Forms*, Ron Padgett, Teachers & Writers, 1987.
5. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger & T.V.F. Brogan, Princeton University Press, 1993.
6. *Emerging Avant Garde Poetries and the "Post-Language Crisis"*, Mark Wallace.
7. *Three Rules Govern Stress in Spoken English*, Kenneth Hope, The University of Arkansas Press, 1996.
8. *A Field Guide to the Poetics of the '90s*, R.S. Gwynn, 1996.
9. *Free Verse, An Essay on Prosody*, Charles Hartman, Northwestern University Press, 1980.
10. *Literature, Structure, Sound and Sense*, Laurence Perrine, 1987.

KHẾ IÊM

Câu Chử

những câu chữ dất dứu nhau, giữa văn phạm và dòng kể, những câu chữ lạc loài, những văn phạm lạc loài, những dòng kể lạc loài; những câu chữ bị bỏ đôi, nhét vào câu chữ khác, những văn phạm bị bỏ đôi, nhét vào văn phạm khác, những dòng kể bị bỏ đôi, nhét vào dòng kể khác; dĩ nhiên “kể nhắc tuồng cứ nhắc tuồng, chiếc mặt nạ đầu, đây là tuồng, mà tuồng thì không thể không tuồng, lũ tượng gỗ ở phía sau cánh gà, xếp cánh lại, cầm rằm, cầm rằm, kéo đầu gối lên ngang bả vai, bước, được rồi, cứ như thế ”; bố cục đi sau âm tiết, biến cố đi sau truyện kể, nhân vật được kể từ dòng mực, những dòng mực từ trên xuống dưới, từ trái qua phải, rơi vào ổ gà, nằm im, nhúc nhích là chết (sống) hết; dù sao cũng “câm họng lại, đốt lửa lên, chuẩn bị xong chưa, tắt đèn, cái anh mặt ngựa kia, nghe răng ra”; dấu chấm được chấm ở bất cứ chỗ nào, ném dấu hỏi ra lễ (giấy), cốt truyện kéo lê dấu phẩy, vất vào sọt rác; cuộc đời này kéo lê cuộc đời khác, vất vào sọt rác, rác bước ra ngoài sọt rác; thôi, chia tay nhé; “ngày mai sẽ kể nốt chuyện hôm nay, nhưng ai đã kể câu chuyện vừa kể, không ai kể câu chuyện vừa kể, láo, thật toàn một lũ ăn hại, một lũ ăn hại.”

Ký Hiệu Bên Đường

HỤI SỐNG CHẾT

KHUI VÀO MỖI ĐẦU GIỜ
LIÊN TU BẤT TẬN

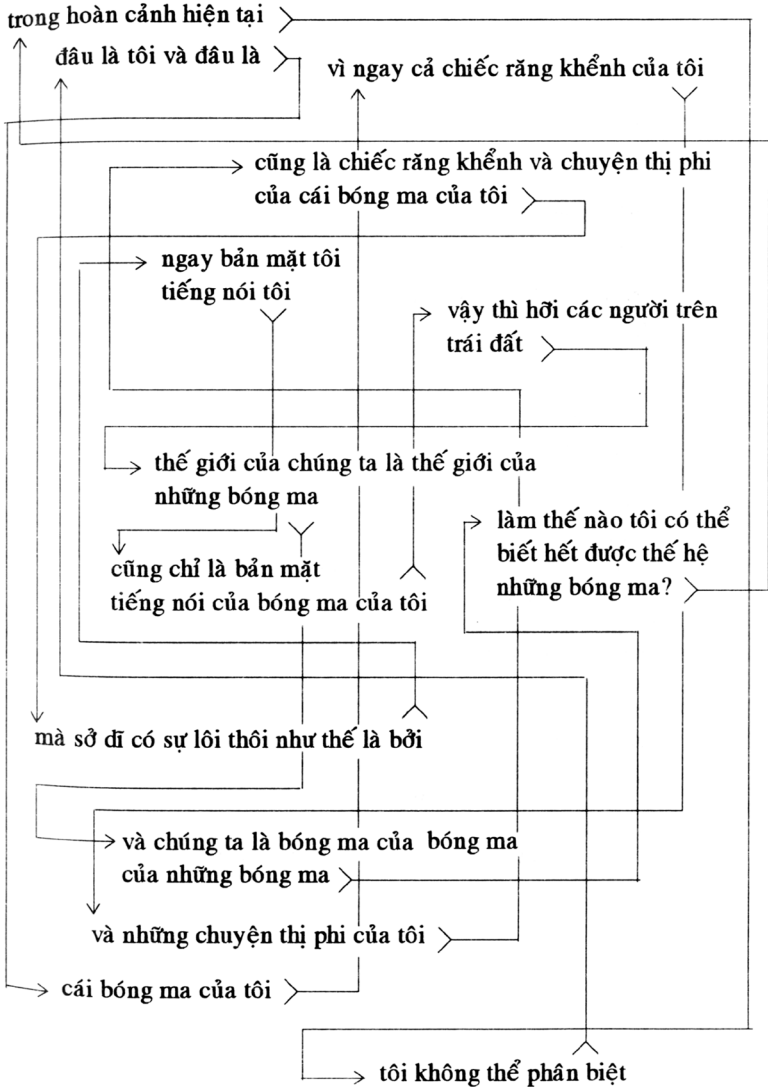
CẦN NGƯỜI BIẾT GIÁC HƠI

CƠM CHÁY & TIẾNG LÓNG

SẤY KHÔ VÀ ĐÓNG HỘP

MÙI VỊ THUỐC BẮC
CHA TRUYỀN CON NỐI

Đồ Thị



NGUYỄN ĐẠT

Giấc Mơ

Nhào nặn , bị nhào nặn
Bấy nhiêu dạng thái
Làm sao trở về
Lần theo đổi thay hư mất
Hấn dứt bỏ quá khứ
Những cú đấm dưới bụng
Những cú thoi vào mạng sườn
Luyện nội lực
Cú móc ngằm
Một gien đê hạ
Thích nghi bầu trời lạnh nhạt
Đám mây đứng đứng
Không hứa hẹn một ngày xấu một ngày đẹp
Cũng tới đặc sẫm
Lý giải hay không
Qui luật hay số phận
Hoặc ít hoặc nhiều
Thức , ngủ
Hấn ngã xuống sàn đấu
Ngó thẳng lên
Bầu trời vô cùng yên tĩnh
Trong trẻo , sao lấp lánh
Chỉ là giấc mơ , Hấn tỉnh giấc , xao xuyến, thở phào.

Thư Mùa Đông Gửi Một Nhà Thơ

Tặng T.T.Y.

I.

Mây tối mê hoặc bầu trời
 Rừng sương chịu thối miên
 Tay thống đêm dài
 Những vì sao những con mắt hãi
 Đi như không tới như trở lui
 Đi như quanh trận gió u hoài
 Đêm nói rừng bất tận
 Đi trong cơn buốt giá mùa đông
 Đi trong hơi thở đóng băng
 Không tiếng nói.

Trận gió thốt nhiên
 Đi dưới vòm mây loãng nhạt
 Đi trong tiếng nói ai
 Thiết tha nhắn gọi:
 Bởi đã đi nên sẽ đến
 Người và bóng tối sẽ chia tay.

2.

Sao luôn là quá một tầm tay
 Trời cao xanh, mây xuống sạm mây
 Ngực che kín trái tim hao hụt
 Rên thì thảo trong những tầng cây

Sao luôn là lại một lối lằm
 Phải tư bề trời đất bao dung?
 Cho tôi mãi rong rêu trơn trượt
 Từ lằm xa về với lối gần

Sao luôn là... ô, sao luôn là
Héo khô mặt đất, hốt nhiên hoa
Tôi thốt nhớ thốt quên tên tuổi
Một người kia vừa gỡ cửa mồ

Sáng nay đây có ngõ bao giờ
Gặp một người dù chẳng hẹn hò
Bắt tay là biết tin bùng lửa
Đốt hồng lên những khối lạnh tro

“Sống lại từ đây, đằng sau cái chết
Vốn công phạt tình yêu, kết liễu kẻ cô đơn”
Hiển nhiên thi sĩ còn đau mệt
Sau một mùa u ám giá băng.

THẬN NHIÊN

Thơ Không Cần Đặt Tựa # 4

Tặng P.C.L

mỗi định mệnh người
không nằm trên đường chỉ tay
nhưng cơn giông dẫu một ánh chớp
sát na rục rỡ chân trời
bàn tay trải ra cánh đồng cỏ ả
mả miết đi thôi
khi không một ai cho thuê lồng ngực
tự ôm giữ trái tim mình
hạnh phúc khổ đau
rồi có ngày
ta bỏ nó vào một vỏ chai
ném xuống lòng biển

điều kỳ diệu khởi đầu bằng tiếng khóc oa
đã lênh láng hồi chuông cuối
chân trời
biển tối
trái tim
trăm con thác đổ
đọng một giọt nước mắt
đáy vực ới đấm đuổi tôi rơi
hai tay che ngực
ôm lấy mình!

CHINH LÊ

Telephone

Alô!
Tôi đang đứng với người ẩn mặt
Tâm sự cùng giọng nói lạ lùng
Với thốn thức riêng tư
Tôi nói!
Vọng vào cái thế giới ấy
Những điều ẩn thân
Đáp lại tôi
Tiếng rè rè của không gian sâu thẳm.

1988

Hà Nội

Tuổi thơ của tôi
Trong ký ức
Đường ray tàu điện
Lạnh ngắt
Trơn bóng
Tôi lần chân lên đó
Kiếm được một con đường dài không lạc
Thôi miên nó
Mọi thấy xung quanh tôi không biết
Cả thế giới chỉ một mình tôi
Cái lạnh ngắt - trơn bóng
Đưa tôi về quê ngoại.

1988

LY HOÀNG LY

Đi Tàu Đêm

Tôi nghe thấy tiếng đêm kêu lóc cóc
Thở rậm rục
Tàu đêm

Những đường song song
Kéo ta xuyên vào đêm
Bỗng tò mò
Đêm dài bao nhiêu cây số?
Quyết không ngủ
Thử đo

Chập
Dú mắt
Đêm lồng vào giấc ngủ

Sáng ra
Nắng tràn bừng mắt
Những đường song song vẫn bất tận
Tàu hỏa xuyên qua đêm rồi!
Ngoái nhìn,
Đêm ở lại đằng sau

Vẫn chưa biết
Đêm dài... mấy... nhiều... ?
Cột cây số rụng rời.

1995

NGUYỄN ĐỖ

Ác Mộng

cố gắng nói một câu gì đấy có nghĩa
như đêm qua nước mắt òa
không nhận ra lối về
rú Mồ Côi
hàng cây ấu thơ hi hỏ trồng ven đường
thành một vết cắt hun hút

23 năm chúng mày ơi, những hạt lúa con nít
ta chưa gặp chưa chạm lại một lần
ngái ngôi chi mà anh nở về
tay em cỏ xoăn đen mơn mớn

cố gắng lau bàn
nghĩ một kẻ quen để có thể thư từ
hoàng hôn như ông lão
ứa những giọt mắt mù

ngái ngôi chi...

1996

NHẬT LỆ

Năm Tôi 23 Tuổi

Năm tôi 23 tuổi
 Tôi không muốn cắt nghĩa một điều gì
 Bởi vì tôi là một điều vô lý cho cuộc đời có thật
 Thế giới người lớn như một túi mật
 Tôi vẫn bị quấy rầy
 Dù chưa đủ sức
 Yêu và chống đỡ

Năm tôi 23 tuổi
 Có quá nhiều tan vỡ:
 Thế giới lớn, thế giới xung quanh
 Và điểm nút là tôi - nối những tan vỡ

Năm tôi 23 tuổi
 Tôi mơ làm mẹ
 Nhưng không muốn trao cho con số phận tôi
 Và không biết chọn
 Cho nó một người cha

Năm tôi 23 tuổi
 Tôi thích dùng những động từ mạnh, những hình dung từ treo
 ngược chính tôi
 Nhưng tôi chưa thấu hiểu
 Gì mạnh, gì đáng sợ treo ngược con người.

Nếu Như Anh Biết Yêu Em

Những con thiêu thân nằm duỗi cánh trên đồng
Cuộc sống của chúng được chôn trong ngày hội
Nhưng giờ đây em chỉ muốn nói
Nếu như anh biết yêu em...

Anh là kẻ duy nhất tin vào tình yêu tuyệt đối
Đừng giận em chọn anh
Và anh cũng chẳng có gì đánh đổi
Sự tự lự hôm qua, cái chớp mắt muộn màng.

Bây giờ anh đã là tù nhân của em
Cả cuộc đời anh chỉ là biết nhiều và chưa biết
Nhưng làm sao với một ai anh có thể sôi lên
Nỗi khắc khoải này em ban tặng.

Anh không cần biết gì nhiều về em
Hãy biết một con sói cần làm gì khi con mồi chột khóc
Có thể nó sẽ hôn lên phút giây mềm mại chết chóc
Bằng chỉ cái rùng mình.

Nếu như anh biết yêu em
Thế nào chúng mình đã sinh ra một cái gì đấy
Mà trước khi nhắm mắt
Cái chết phải chạm môi.

TÙNG LINH

*Tôi Đi Trên Đường Trái Nhựa, Thôn
Xóm Của Tôi**

Sáu người vào quán cơm
 Bên bờ hồ Hoàn Kiếm
 Nhìn thực đơn bạn hỏi: cá gì ngon
 Tươi cười uốn giọng, đất Thăng Long: Thưa quý vị...
 có cá qua...ả...ạ
 Bạn tôi, Hà Nội chính tông, lâu sống xa quê
 đùa theo: Thưa, cá gì...ì...ì...ạ
 Thưa, cá qua...ả...ả...ạ
 Bạn cười: lạ thật, chưa ăn cá ấy bao giờ!!!
 Chị cũng bật cười đổi giọng miền Nam:
 Cá ấy trong Nam kêu cá lóc!!!
 Cả bọn cười, giọng Hà Nội mới, vừa lạ vừa thơ

*Cách mạng, chiến tranh
 đã mở giòng lưu thông Nam Bắc*

Tôi nhớ mãi
 Khi mới vào Nam
 Ở Mỹ Tho
 Trưa hè oi ả
 Cát ịong hát ru em
 Cả xóm xô ra, líu lo
 Quái lạ

Tôi nhớ mãi, những ngày cháy bỏng
Chả dám thò đầu ra ngõ
Đoàn người hung hăng thô lỗ
Chém cá rô cây, ra khỏi đất Nam Kỳ!

*Cách mạng, chiến tranh
đã đổi mới con người và xã hội*

Đồng quê tôi
Trai gái hết quần nâu
Mặc jeans, phóng xe, ra tỉnh, nướm nướp
Trong làng, các cháu, các em, họ hàng
Mở hiệu may, hiệu giày, chữa xe, hiệu sách...
Dân nhà nông chỉ còn lại dăm người

Chả bù với Thầy U tôi
Quanh năm quần quật sau lũy tre xanh
Cả làng chỉ trông vào dăm sào ruộng

*Cách mạng, chiến tranh
đã đổi mới nông thôn, thành thị*

Tương lai thôn làng
Họp ủy ban là em, là cháu, họ hàng
Phát chương trình xây dựng, sản xuất, vệ sinh, đào tạo...
Các bộ lão trùng tu đình chùa... Chúa, Phật

*Cách mạng, chiến tranh
đã đổi mới nông thôn tôi
và con người, và cuộc sống ngày mai*

Mộc Lan Trang, mùa Thu tàn, 1998

* Cảm để khi đọc bài thơ: “Tôi Đi Trên Đường Đầy Bụi, Thành Phố của Tôi” của Phan Huyền Thư trong TC Thơ, số mùa Thu 1998.

TRẦN TIẾN DŨNG

Trong Túi Vải Căng Phồng

Và nổi xóc dần vó ngựa
 Nổi đá hỗn độn
 Nổi cỏ rạp đất
 Nổi roi ruổi bóng
 Hơi thổi mở
 Và mở hừng đông những cái đầu tròn vuông
 Những nẻo đường chạy quanh quanh trong đầu
 Hút ở đôi mắt lại hiện trên mi
 Tiếng ồn ném đá
 Những hòn đá rơi và không rơi va đập gọi thức bầy đàn ỷ lý
 Gọi thức ham muốn tranh đoạt
 Lũ kiến khởi hành khúc
 Bầy cánh cam hốt hoảng tản cư khỏi tai họa
 Vô số ruồi muỗi quạt cánh cuồng trên bãi hoang
 Tất cả vội lao vào chốn hỗn mang

Cái đầu nặng lập tức ngẩng lên
 Trán nóng nhip men say chinh phục
 Cái chẳng đạt được là niềm vui thần phục
 Nhưng chốn vượt qua là cần thiết để tìm đến sự cao cả
 của tính người

Nơi ấy chẳng đám đông nào từng tới
 Trong khoảnh khắc ấy
 Một nơi khác, sau đó, trong cái đầu
 Một con tàu giấy đã khởi hành
 Lướt trên bụi sóng sáng
 Phẳng vào tháng năm vang tiếng gọi du phương
 Tiếng huyết sáo từ thôn xóm chòi quán bên đường kéo
 căng sự quyến rũ khúc hát tuổi thơ
 Tiếng hạt nước mồ côi rơi thấm trên mái lá

Tiếng sẻ non – gà giò – chó nhỏ
 Những hợp âm tên đất tên người đã lạc vào cội lưu giữ
 phục sinh

Phía kia
 Nơi khuất sau đám lá dứa lá chuối
 Ngôi nhà của lãng du – cố hương của cái đầu
 Nơi trú âm tiếng thơ ngây của trí nhớ
 Phía kia
 Những cái đầu cùng một kiểu húi cua thuở trước
 Những cái đầu ăn chung miếng bánh cúng cô hồn
 Những cái đầu cụng nhau xây ngôi nhà gió
 Chẳng sợ mất sắc màu
 Chẳng sợ bỏ hình thể
 Chẳng sợ đoạn ngắn bỏ lại, quãng dài phải tới những tháng
 dài kỷ niệm và dự định

Bởi chính trong cái đầu sự nhìn chỉ là nước
 Không gì đang diều qua
 và cái không thấy là dòng chảy trôi đi
 Và nổ
 Đất – nước – lửa – gió
 Nổ tiếng chìm
 Nổ ánh dội đập
 Nổ ảnh tượng phản quang
 Nổ hình tiếng tưởng niệm
 Nổ nhòe tình thức
 Nổ chớp núi gần
 Nổ tay rừng vây bủa
 Nổ trái tim biển khóc
 Nổ bữa tiệc ánh sáng
 Nổ phần bụng nơi chứa gốc cội đen trắng để nhìn lấy dấu vết
 dòng chảy tự xóa đang cuốn trôi những cái đầu nén cứng
 Rốt cuộc
 Người đàn ông luôn bị chính cái đầu mình lừa dối
 Không gì ngăn cản không gì thôi thúc
 Người đàn ông bước theo sau dòng chảy cần mẫn thu lượm
 bóng cái đầu của chính mình và trả lời thay cho cái đầu về
 những điều chưa bao giờ cái đầu tự hỏi

Trong khoảnh khắc ấy
 Ở trước và hai bên ngạnh xương trán
 Ở sân chơi trên mái tóc thấp thoáng dáng cậu bé đang góp
 nhật bị màu
 Đôi lúc cậu hững hờ như biết chắc niềm vui và nỗi buồn
 luôn biết cách chuyển màu
 Để hoàn thiện cách nhìn không khởi đầu không kết thúc
 Rốt cuộc
 Cả hai cùng chảy vào cái đầu lớn
 Không thấy gì khác không thuộc về ai
 Cái đầu như túi vải căng phồng
 Và bênh bồng
 Giác ngủ nắm giữ gút dây thả tìm mặt trời của giấc mơ
 Hẳn đó là mặt trời khác
 Nhưng không bao giờ mọc ở nơi chốn khác.

NGUYỄN QUYẾN

Mẫu Hê

Nàng sinh ra từ miền thẳm xa
Nơi người đàn bà có gương mặt thơ ngây
Sinh ra nàng có mắt buồn rục rờ
Nàng này sinh ra nàng có mái tóc đầy
Nàng này sinh ra nàng có ức cổ mềm thơm nức
Nàng này sinh ra nàng có cặp vú trắng trong
Nàng này sinh ra nàng lườn cong mê hoặc
Nàng này sinh ra nàng có khuôn vai ấm mềm
Nàng này sinh ra nàng có cánh tay tròn lẳn
Nàng này sinh ra nàng có ngón tay nõn nà
Nàng này sinh ra nàng có lưỡi ấm mịn màng
Nàng này sinh ra nàng có lườn bụng hẹp
Nàng này sinh ra nàng có eo lưng dị kỳ
Nàng này sinh ra nàng có đôi mông rộng lớn
Nàng này sinh ra nàng có cặp đùi thon
Nàng này sinh ra nàng có đầu gối mỗ
Nàng này sinh ra nàng có bắp chân thon
Nàng này sinh ra nàng có gót hồng trong trẻo
Nàng này sinh ra nàng có móng chân, nhỏ mong manh
Nàng này sinh ra nàng có mu chân dịu dàng
Nàng này sinh ra nàng có làn da sáng
Nàng này sinh ra nàng có khe đùi hẹp
Nàng này sinh ra nàng trinh nữ
Với toàn vẹn mê đắm da thịt của nàng

Ở vùng chùa Cát nàng học cách nhìn
 Có thể thiêu cháy những chàng trai mới lớn
 Ở vùng Lam Điền trên chiếc giường nhỏ hẹp
 Nàng học cách uốn lưng trên chiếc gối mềm
 Ở vùng Chương Mỹ trên bờ cỏ tươi
 Nàng học cách lẩn mà không lấm đất
 Ở vùng Hà Tây bên một khu rừng
 Nàng học cách rầy rụa không làm hoa dập nát
 Ở vùng Hòa Bình trên một chiếc thang giường
 Nàng học cách uốn cong người như cánh cung đón mũi tên lấp
 ngược
 Ở vùng Thanh Hóa trên chiếc ghế bốn chân
 Nàng học cách dâng lên khi ghế bắt đầu rạn vỡ
 Ở vùng Hà Đông trên chiếc đu quay
 Nàng học cách nhấn sâu theo từng nhịp lắc
 Ở vùng Thanh Oai trên chiếc bàn cao
 Nàng học cách uốn mình như cây trong giông bão
 Ở vùng Thanh Cao tựa vào thân cây
 Nàng học cách luôn tách mình khỏi nơi nương tựa
 Ở vùng Tân Thịnh trên một triển đồi
 Nàng học cách nằm dóc ngược theo triển đất
 Ở vùng Thái Nguyên bên một bờ sông
 Nàng học cách rên xiết như dòng sông tràn lũ
 Ở vùng La Thành trên bốn bức tường
 Nàng học cách tìm thế dựa dâng lên mê đắm
 Ở vùng Nguyễn Quyển, nàng mở tung da thịt mình
 Nàng học cách đo đăm mê lòng nàng rõ đại

Nàng trở về khi trước mặt nàng
 Người đàn ông với tấm thân phong kín
 Nàng chớp mắt để thiêu đốt chàng
 Nàng hé môi để mời gọi chàng
 Nàng lắc tóc để rối loạn chàng
 Nàng ngẩng cổ để thu hút chàng
 Nàng cúi đầu để khuyến khích chàng
 Nàng khua tay để khuấy động chàng
 Nàng xoay vai để thu phục chàng
 Nàng cắn ngón tay để rúng động chàng

Nàng cắn môi để dây vò chàng
 Nàng lộ bờ vai để khích động chàng
 Nàng lắc thân để lôi cuốn chàng
 Nàng ưỡn ngực để tràn lấp chàng
 Nàng lộ cặp vú để choáng ngợp chàng
 Nàng uốn eo lưng để lay giật chàng
 Nàng chùn đầu gối để nhấn chìm chàng
 Nàng vươn tay cao để giục giã chàng
 Nàng dướn mình để tràn lan chàng
 Nàng thở dài để lung lạc chàng
 Nàng thở dốc để dồn nén chàng
 Nàng run rẩy để lay giật chàng
 Nàng cúi gập để đưa đẩy chàng
 Nàng ôm chặt ngực để thúc ép chàng
 Nàng tự rầy rụa để mê hoặc chàng
 Nàng khép chặt đùi để thét gọi chàng
 Nàng ngã xuống để mong mỏi chàng.

Và khi nàng đơn độc trên hoang đảo tối tăm
 Những cơn sóng khao khát vẫn dâng lên dữ dội
 Nàng hỗn hển với một cành cây
 Quấn chặt vào cây như con trăn lớn
 Nàng xếp những viên đá nhỏ vào lòng
 Và tìm thấy sức nặng từ trên đội xuống
 Nàng nằm treo trên vách đá chênh vênh
 Để những lưỡi sóng liếm vào người ào ạt
 Nàng tì ngực vào thêm đất cao
 Mong tìm thấy một vòm miệng hút nàng vào đó.
 Trong căn phòng bóng tối cô đơn
 Nàng kẹp chặt vào đùi nàng
 Một cái gối, một khúc gỗ, một quyển sách lớn
 Một bình hoa, một cái ấm, một cái gương...
 Nhưng cơn sóng khao khát vẫn dâng lên
 Tất cả cỏ cây, đồ vật đều không chặn được
 Nó tuôn trào khiến nàng tự mình quần quai
 Nàng cúi xuống hôn vào ngực nàng
 Nàng cắn vào tay
 Nàng riết chặt đôi chân
 Nàng xiết chặt cặp vú
 Nàng vuốt ve eo lưng

Nàng mơn trớn bờ vai
 Nàng mơn man ngón cổ
 Nàng vượt ngược sống lưng
 Nàng tự vật lộn với da thịt nàng
 Nàng chìm sâu vào da thịt nàng thăm thẳm.

Trong thế giới tràn ngập da thịt ấy
 Nơi những người đàn bà chết sặc trong da thịt mình
 Nàng trinh nữ không ngừng được sinh ra
 Với tấm thân trắng trong tinh khiết
 Nàng trở lại là nàng thừa ban đầu
 Bởi mầm sống người chồng gieo vào lòng nàng như giọt men
 của lòng trinh bạch
 Tất cả được thanh lọc khi đắm mê của nàng
 Tự khước từ chính nàng để sinh ra nàng lần nữa.
 Nhưng trong hồn nàng, trong ký ức của nàng
 Người cha luôn bị đẩy ra mơ hồ như gió thoảng
 Nàng lớn lên trong tiếng gọi réo sôi
 Của những con sóng thịt da ào ạt
 Tất cả mọi vật, cả chính nàng cũng không sao ngăn nổi
 Cơ thác sục sôi điên loạn ấy.
 Và nàng sẽ lại chết sặc trong da thịt mình
 Đời sống tinh khiết, da thịt trắng trong
 Sẽ như giấc mơ mong manh tan biến
 Nếu như nàng, ôi những người đàn bà hung loạn
 Không bị hiến thân quy thuận người chồng.



Phân Tâm Học

Terry Eagleton

Trong vài chương trước, tôi đã gợi ý, về quan hệ giữa những phát triển lý thuyết văn chương hiện đại và xáo động tư tưởng, chính trị ở thế kỷ 20. Nhưng sự xáo động ấy không bao giờ chỉ là vấn đề của chiến tranh, kinh tế trời sập và cách mạng: cả những người bị cuốn hút trong đó cũng kinh qua xáo động ấy một cách vô cùng cá biệt. Đó là biến động giữa quan hệ nhân loại và bản tính con người, như một chính biến xã hội. Dĩ nhiên điều này không phải dùng để tranh cãi rằng sự âu lo, nỗi sợ bị trừng phạt và phát tán bản ngã chỉ là những kinh nghiệm riêng biệt từng thời, từ Matthew Arnold cho đến Paul de Man: chúng vẫn có thể được tìm thấy qua lịch sử. Có lẽ điều quan trọng trong thời đại này là, bằng một cách thức mới mẻ, những thứ kinh nghiệm ấy được tạo dựng như một hệ kiến thức. Hệ kiến thức ấy là phân tâm học, khai triển bởi Sigmund Freud vào cuối thế kỷ 19 tại Vienna; và tôi sẽ tóm tắt học thuyết của Freud như sau.

‘Động cơ cứu cánh cuối cùng của nhân loại là động cơ kinh tế.’

Chính Freud, chứ không phải Karl Marx, đã phát biểu câu trên, trong cuốn *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Cho đến nay sự cần dùng

lao động đã chiếm ngự cả lịch sử nhân loại; và đối với Freud, sự cần thiết thô鄙 này chỉ có nghĩa chúng ta cần phải nén lại một vài xu hướng hướng thụ và thỏa mãn. Nếu chúng ta không phải làm việc để sinh tồn, rất đơn giản có lẽ ta ngồi không suốt ngày. Mỗi con người đều phải trải qua sự ức chế mà Freud gọi là ‘nguyên lý khoái lạc’, bởi ‘nguyên lý hiện thực’, nhưng đối với một vài người trong chúng ta, và tạm luận cho toàn xã hội, sự ức chế này quá đáng và biến chúng ta thành bệnh hoạn. Thỉnh thoảng ta sẵn sàng bỏ qua việc thỏa mãn đến một mức cường điệu nào đó, nhưng thường là với sự tin tưởng dè dặt rằng nếu ta trì hoãn lạc thú tức thì, sau cùng chúng ta sẽ được đền bù, có lẽ là nhiều hơn gấp bội. Chúng ta sẵn sàng chịu đựng sự ức chế này khi nhận ra có điều lợi trong đó; tuy nhiên, nếu sự đòi hỏi này quá sức mình, chúng ta đâm ra bệnh hoạn. Hình thức bệnh hoạn này được gọi là tâm thần; và vì như tôi đã nói, mọi người đều phải bị ức chế đến một mực độ nào đó, ta có thể gọi nhân chủng, theo lời của Freud, là ‘thú vật tâm thần’. Điều quan trọng cần phải tỏ rõ là những thứ tâm thần như trên đều dính dáng đến những gì tạo ra ta như một nhân chủng, và cũng như những nguyên nhân của sự phiền não trong ta. Có một cách chúng ta thường dùng để đương đầu với những ham muốn không được thỏa mãn là ‘thăng hoa’ chúng, theo Freud, bằng cách hướng chúng về những mục tiêu xã hội có giá trị. Chúng ta có thể tìm ra lối thoát vô thức cho những bất mãn tình dục qua việc xây cầu, cất giáo đường. Theo Freud, chính nhờ đặc tính của những thăng hoa đó mới có nền văn minh: bằng cách dời đổi và kềm giữ bản năng vào trong những mục đích cao cả, lịch sử văn hóa đã thành hình.

Nếu Marx xét đến thành quả của nhu cầu lao động qua các quan hệ, giai cấp xã hội và những hình thức chính thể gây ra bởi chúng, Freud chỉ nhìn đến những liên lụy trong đời sống tâm lý. Việc làm của Freud đã dựa trên nghịch lý hay mâu thuẫn, rằng chúng ta là thế đó sau cuộc chinh phục rất lớn mọi phần tử cấu tạo nên mình. Tất nhiên là chúng ta không ý thức được điều này, không mấy khác việc đệ tử Marx ý thức được về những tiến trình xã hội đã quyết định đời sống của họ là bao. Thật thế, trên định nghĩa, chúng ta không thể nào ý thức được điều này, bởi vì nơi ta dồn những ham muốn bất mãn vào đấy chính là vùng vô thức. Tuy nhiên, lập tức ta có ngay một nghi vấn, tại sao chỉ có con người mới là con thú tâm thần, mà con ốc hay con rùa thì không. Có thể đây chỉ là ý tưởng hóa lãng mạn về những tạo vật (con người) ấy, và rất bí mật biết đâu chúng có thể bệnh hoạn tâm thần hơn ta tưởng; đối với người đứng bên ngoài nhìn vào thì chúng có vẻ hội nhập tốt đẹp, cho dù một vài trường hợp tê liệt tâm trí đã có ghi vào hồ sơ.

Một đặc tính phân biệt con người với những thú vật khác, bởi những lý do phát triển, chúng ta ra đời hoàn toàn vô kháng và tín nhiệm sự sống còn của mình nơi những thành viên đã trưởng thành trong chủng loại, thường là cha mẹ. Chúng ta đều ra đời ‘thiếu thốn’. Không có sự lo lắng cần kíp khôn nguôi đấy, ta sẽ chết rất nhanh. Sự kéo dài tầm gửi nơi cha mẹ, trước tiên, hoàn toàn là vật chất, chỉ là vấn đề được cho ăn và bảo vệ; đấy là vấn đề thỏa mãn những thứ ta gọi là ‘bản năng’, những nhu cầu sinh hóa bất biến của nhân loại như dưỡng sinh, ấm áp,... (Những thứ bản năng sinh tồn này, rồi ta sẽ nhận thấy, không thể biến chất như ‘những dục hưởng’ thường tự biến đổi đặc tính). Nhưng sự phụ thuộc vào cha mẹ không ngừng lại ở sinh hóa. Trẻ sơ sinh bú sữa mẹ, khám phá ra khoái cảm từ hành động sinh hóa bản thể này; và điều này, theo Freud, là bước sơ khai của dục tính. Miệng trẻ không những là một cơ quan vật thể sinh tồn mà còn là ‘vùng tâm tính’, vài năm sau trẻ lại khơi nó dậy qua hành động bú tay, và vài năm sau nữa là hành động hôn. Quan hệ với người mẹ mang một chiều hưởng nhục dục mới: dục tình ra đời, một khuynh hướng tình dục thoát đầu không thể tách rời khỏi bản năng sinh hóa nhưng giờ lại tách hẳn ra tạo nên một tự trị riêng biệt. Dục tình theo Freud chính nó là ‘bộ tính’ – sự ‘phân rẽ’ của bản năng sinh tồn nhắm đến mục đích khác.

Trong lúc trẻ sơ sinh dần lớn, những vùng tâm tính khác bắt đầu xuất hiện. Freud gọi miệng là giai đoạn đầu của đời sống tình dục, liên quan với khuynh hướng phối hợp cùng đối tượng tình dục. Ở giai đoạn hậu môn, hậu môn biến thành vùng tâm tính, và với lạc thú đại tiện của trẻ, xuất hiện một tương phản mới mẻ giữa hoạt động và thụ động, hoàn toàn không có ở giai đoạn đầu. Giai đoạn hậu môn có tính cách bạo dâm, qua đó trẻ có nhục thú trực xuất và tàn phá; giai đoạn này cũng dính dáng đến ước vọng tù hãm, đàn áp chiếm hữu, khi trẻ biết đến hình thức mới của ưu thế và tận dụng nguyện vọng theo kiểu khác bằng cách ‘cho’ hay nín phân. Kế đến là giai đoạn dương vật, tập trung khuynh hướng dục tình của trẻ nơi bộ phận sinh dục, nhưng giai đoạn này được gọi ‘thuộc về dương vật’ hơn là ‘bộ phận sinh dục’ bởi vì Freud cho rằng chỉ có bộ phận sinh dục phái nam mới nhận thức được giai đoạn này. Trẻ gái theo quan niệm của Freud vừa lòng với âm vật, ‘tương đương’ với dương vật, hơn là âm đạo.

Điều gì xảy ra trong tiến trình này – dù các giai đoạn ấy có thể trùng lặp lẫn nhau, và cũng không nên xem như chúng có một thứ tự nghiêm ngặt để theo – là sự cấu tạo dần những dục tính nơi trẻ, và một trong những khuynh hướng dục tính ấy vẫn là chú trọng vào thể xác của nó. Những dục hưởng này hết mục uyển chuyển và hoàn toàn không bất biến như bản năng sinh hóa: đối tượng của nó thường là ngẫu nhiên và

thay thế được, và dục hướng này có thể thế chỗ cho dục hướng kia. Ta có thể tưởng tượng ra đứa trẻ ở tuổi ấu thơ, không phải là một đơn vị chủ thể đang đối mặt ham hố đối tượng xác định, mà là một vùng đa lực thay đổi phức tạp, trong đó chủ thể (là đứa trẻ) đã bị nắm giữ và phân tán ra nhiều mảnh, vùng đó cũng chưa có trọng tâm lý lịch, và cũng chưa xác định được biên giới giữa nó và thế giới bên ngoài. Nằm trong vùng dục hướng này, các vật thể và phần-nào-vật-thể ló ra rồi biến mất, đổi chỗ cho nhau hoa cả mắt, và thế xác của trẻ nổi bật giữa những vật thể này khi chuyển vận dục hướng chạy xuyên ngang nó. Ta có thể xem như đây là ‘thuyết dục thỏa tự động’, trong đó có khi Freud còn gồm chung cả hai dục tính vào đó: tuy trẻ tìm lạc thú trên thế xác của nó nhưng vẫn chưa thể nhận thức được đây là một đối tượng đầy đủ. Ta cần phân biệt dục thỏa tự động với thứ Freud gọi là ‘tự yêu’, một trạng thái trong đó thế xác hay bản ngã của một người nói chung, được người đó ‘dồn hết tình cảm’, hoặc biến nó thành đối tượng yêu của mình.

Hẳn nhiên, trẻ ở giai đoạn này không phải là một công dân tương lai có thể tin cậy sẽ làm được một ngày việc. Nó vô trật tự, bạo dâm, công kích, tự vương, và chỉ biết tìm lạc thú một cách trơ trẽn, mang ảnh hưởng ‘nguyên lý lạc thú’; và nó cũng chẳng đếm xỉa gì đến dị biệt phái tính. Nó chưa phải là thứ ta có thể gọi được là ‘chủ thể phái tính’: nó đầy rẫy những đường hướng dục tính, nhưng dục năng này không nhận thức được dị biệt giữa nam và nữ. Nếu trẻ muốn thành công trong đời sống, hẳn nhiên là nó phải tiếp nhận được điều này, và cái cơ giới giúp trẻ nhận ra dị biệt đã được Freud gọi trước tiên là mặc cảm Oedipus. Đứa trẻ mà nãy giờ ta đang nói đến, ở vào thời tiền Oedipus, không những vừa vô trật tự và bạo dâm mà còn có loạn dâm nữa: sự gần gũi giữa trẻ nam với thân xác người mẹ dẫn dắt nó đến một ham muốn vô thức được phối hợp tình dục với bà, trong khi trẻ gái cũng từng được ôm ấp ấm nồng bởi người mẹ, có được đồng tính luyện ái là dục cảm đầu tiên, bắt đầu chuyển hướng tình dục về phía người cha. ‘Nhị tố’ đầu tiên hay quan hệ đôi giữa trẻ sơ sinh và người mẹ, ta có thể nói, đến lúc này biến thành tam giác gồm có trẻ và cả hai cha mẹ; đối với trẻ, phụ mẫu hệ cùng phái tính sẽ biến thành đối thủ tranh giành tình thương nơi phụ mẫu hệ khác phái.

Điều thúc đẩy trẻ nam rời bỏ dục ý loạn luân với mẹ là nỗi dọa nạt hoạn thiến bởi người cha. Nỗi đe dọa này không cần thiết phải nói thành lời; nhưng trẻ nam, nhận ra trẻ gái là đã bị ‘hoạn thiến’, bắt đầu tưởng tượng đến hình phạt này có thể xảy ra cho nó. Như thế, trẻ bèn nén dục ý loạn luân vào sự áy náy nhần nhục, tự hòa giải mình với ‘nguyên lý hiện thực’, phục tòng người cha, cách xa người mẹ, và yên tâm với sự an ủi một

cách vô thức rằng *hiện giờ* nó không hy vọng trút bỏ được cha để lấy mẹ; cha nó biểu trưng cho một nơi, một khả thi mà trong tương lai nó sẽ nhận ra và chiếm được. Nếu nó không là tộc trưởng bây giờ, nó sẽ là tộc trưởng mai sau. Nó giữ hòa khí với cha, nhận dạng cùng lý lịch, và được hưởng dẫn đến vai trò biểu trưng của nam giới. Nó biến thành một chủ thể phái tính, khắc phục được mặc cảm Oedipus; nhưng để làm được điều này, nó phải xua mọi ước muốn cấm đoán vào đáy sâu, nén chúng vào một nơi ta gọi là vô thức. Đây không phải là nơi có sẵn để đón nhận những ước muốn như trên: nơi này được sinh ra, bày ra, bởi hành động chế phục sơ đẳng này. Trên con đường tác tạo đàn ông, trẻ nam lớn dần với những hình ảnh và thực thi mà xã hội đã định nghĩa là ‘nam tính’. Một ngày nào đó sẽ đến phiên trẻ làm cha, như thế, giữ vững xã hội bằng cách góp phần vào việc mô phỏng gia tính. Dục vọng thiếu thời của hắn đã được cấu tạo qua mặc cảm Oedipus bằng cách đặt trọng tâm vào bộ phận sinh dục. Nếu trẻ nam không vượt qua được mặc cảm Oedipus, có thể nó không có khả năng dục tính: có lẽ nó đã đặt người mẹ lên đặc vị cao hơn mọi người đàn bà khác, và theo Freud, điều này có thể dẫn đến đồng tính luyến ái; hoặc vì nhận ra đàn bà là ‘hoạn thiếu’ đã tổn thương hắn đến nỗi không làm sao hưởng được lạc thú trong quan hệ tình dục với họ.

Tuy nhiên, đường đi của trẻ gái qua mặc cảm Oedipus lại không được bằng phẳng như trên. Điều cần nêu lên ở đây, nếu Freud đã diễn hình hóa được cái xã hội nam hệ thời đó, thì lại thất bại khi đối diện với dục tính nữ giới – mà ông đã từng gọi đấy là ‘lục địa tối’. Về sau ta sẽ có vài dịp bàn thêm về thái độ coi rẻ, kỳ thị nữ giới đã biến đổi phần nào công việc của Freud, và sự am hiểu tiến trình trẻ gái qua mặc cảm Oedipus không dễ gì thoát khỏi sự kỳ thị phái tính. Trẻ gái, có mặc cảm vì ‘bị thiếu’, biến hình ảnh thất vọng, cũng ‘bị thiếu’ của người mẹ thành dự tính căm đố người cha; nhưng dự tính này đã hỏng, rất cuộc rồi cũng phải miễn cưỡng quay lại với mẹ, nhận dạng cùng bà, nhận lấy vai trò nữ phái, và rất vô thức, trẻ gái đối tượng vật là thứ nó thêm muốn nhưng không bao giờ có được, ra hình ảnh đứa con hy vọng có được với người cha. Không có lý do rõ rệt tại sao trẻ gái phải từ bỏ dục ý này, bởi vì ‘đã bị thiếu’ tất nhiên nó không còn bị đe dọa bị thiếu nữa; và như vậy, rất khó cho ta thấy cơ năng nào đã khiến trẻ gái hóa giải được mặc cảm Oedipus. ‘Sự hoạn thiếu’, khác với sự ngăn cấm loạn dâm nơi trẻ nam, lại chính là điều khiến loạn dâm có thể xảy ra. Hơn nữa, trẻ gái, khi bước vào giai đoạn Oedipus, phải đối ‘đối tượng yêu’ từ mẹ ra cha, trong khi trẻ nam rất đơn giản cứ tiếp tục yêu mẹ; và vì sự thay đổi đối tượng này là một chuyện phức tạp và khó khăn hơn nhiều, đấy cũng đủ nêu thêm vấn đề về sự kiện Oedipus hóa nữ phái.

Trước khi rời khỏi nghi vấn về mặc cảm Oedipus, trọng tâm quan trọng trong việc làm của Freud cần được nhấn mạnh. Đó không phải chỉ là một thứ mặc cảm nào đó: đây là cấu trúc quan hệ từ đó ta biến thành đàn ông hay đàn bà. Đó là điểm đã sinh sản và cấu thành chúng ta như những chủ thể; và vấn đề là nó không phải là một cơ năng hoàn hảo, ở một nghĩa nào đó. Nó đánh dấu nơi thay đổi từ nguyên lý lạc thú qua nguyên lý hiện thực; từ vòng kềm tỏa của gia đình ra thế giới rộng lớn bên ngoài, vì ta đã đi được từ loạn luân đến những quan hệ thối tục; từ Thiên nhiên đến Văn hóa, vì ta đã nhận ra được quan hệ giữa trẻ sơ sinh và người mẹ là phần nào ‘tự nhiên’, và đứa trẻ hậu-Oedipus chỉ là một người đang trên tiến trình nhận lãnh một vai trò trong trật tự văn hóan như một toàn thể. (Tuy nhiên trong một nghĩa nào đó, nhận ra quan hệ sơ sinh và người mẹ là ‘tự nhiên’, không mấy rõ ràng: tuyệt cùng mà nói, trẻ sơ sinh chẳng cần biết thật sự người cung cấp là ai cả.) Hơn nữa, đối với Freud, mặc cảm Oedipus là những bước khởi đầu của đạo đức, lương tâm, luật lệ và mọi hình thức quyền lực xã hội và tôn giáo. Sự ngăn cấm loạn luân, có thật hay tưởng tượng nơi người cha, là hình ảnh tiêu biểu của những thứ quyền thế cao hơn; và trong lúc tự tạo bộ luật tộc trưởng này, đứa trẻ bắt đầu tác tạo nên một thứ Freud gọi là ‘siêu ngã’, tiếng nói trừng phạt oai nghiêm của lương tâm.

Tất cả mọi thứ thời đó, bây giờ nhìn lại, dường như đều được sắp đặt để củng cố vai trò phái tính, thỏa mãn phải bị đình hoãn, quyền lực phải được chấp nhận, gia đình và xã hội cần được mô phỏng. Nhưng chúng ta đã quên khuấy đi vùng vô thức bất trị ngổ nghịch. Đến đây, trẻ đã phát triển được bản ngã hoặc lý lịch cá nhân, phát triển được một chỗ đứng trong những mạng dục tính, thối tục và xã hội; nhưng nó chỉ có thể làm được điều này, nói một cách nôm na, bằng cách tách rời những ước muốn tội lỗi, đẩy chúng vào vô thức. Chủ thể con người sau tiến trình Oedipus là một *phân* chủ thể, giằng xé bấp bênh giữa hữu thức và vô thức; và vô thức thì lúc nào cũng có thể quay lại quấy rầy nó. Trong cách nói Anh ngữ phổ thông, chữ ‘tiềm thức’ được dùng đến nhiều hơn là ‘vô thức’; nhưng đây là đánh giá thấp phần cấp tiến ‘khác’ của vô thức, bằng cách tưởng tượng rằng nó chỉ là một nơi tụy nằm bên dưới nhưng vẫn có thể với tới được. Cách đánh giá ấy làm kém đi cái cực kỳ lạ lùng của vô thức, đó vừa là một nơi vừa không là một nơi, hoàn toàn khác hẳn hiện thực, không hề biết đến lý lẽ hay phủ nhận, hay tương quan nhân quả, hay mâu thuẫn, nó hoàn toàn hàng phục như đã hàng phục sự chuyển vận dục hưởng bản năng và kiểm tìm lạc thú.

‘Con đường vương giả’ dẫn đến vô thức là chiêm bao. Những giấc mộng cho phép ta có một trong vài đặc quyền được nhìn thấy vô thức hoạt

động. Với Freud, chiêm bao là biểu trưng thỏa mãn cốt yếu của mọi ước vọng vô thức; và chúng mang hình thức tượng trưng vì nếu những vật thể này được diễn tả trực tiếp thì nó có thể quá nhiều động và làm rộn vừa đủ để đánh thức ta dậy. Để ngủ yên giấc, vô thức tự nguyện giấu đi, làm dịu xuống hoặc thay đổi ý nghĩa, biến những giấc mơ thành những bản văn biểu trưng cần được giảng giải. Bản ngã chu đáo của chúng ta vẫn làm việc ngay cả khi ta nằm mơ, kiểm duyệt một hình ảnh chỗ này hoặc giành chỗ cho một thông điệp chỗ kia; và tự vô thức góp phần thêm vào chỗ khó hiểu này với những tác năng dị thường của nó. Với biếng nhác tằn tiện, vô thức súc tích một bộ hình ảnh vào một ‘tường trình’ đơn lẻ; hoặc nó ‘thay thế’ ý nghĩa của đối tượng này bằng ý nghĩa của một thứ khác, đôi khi kết hợp với nó; như vậy, trong mơ, tôi trút mọi tức giận với một người mang họ cua vào một con cua chẳng hạn. Sự súc tích và dời đổi không ngừng của ý nghĩa này phù hợp với hai tác dụng chính của ngôn ngữ nhân loại mà Roman Jakobson đã nhận ra: ám dụ (súc tích nhiều nghĩa), và hoán nghĩa (dời đổi nghĩa này qua nghĩa khác). Chính điều này đã khiến nhà phân tâm Pháp Jacques Lacan phát biểu rằng ‘vùng vô thức đã được hình thành như ngôn ngữ’. Bản văn trong mộng cũng bí hiểm vì vô thức vốn nghèo kỹ thuật diễn bày điều nó muốn nói, phần lớn bị giới hạn trong thị ảnh, nên thường phải diễn dịch một cách khéo léo từ ngôn ý ra thị ý: nó phải bắt lấy hình ảnh của một cái *vật*⁸ đánh quân *vật* để ám chỉ vài giao dịch gian trá nào đó. Với bất cứ giá nào, chiêm bao đủ để diễn bày cho thấy vô thức có nhiều thủ đoạn đáng phục của một đầu bếp lưỡi biếng thiếu vật liệu quăng ném đủ thứ khác nhau vào nồi hầm, thay thế gia vị này bằng gia vị khác, nấu nướng với những thứ chỉ có ở chợ buổi sáng, giống như chiêm bao đã lợi dụng những ‘tàn dư của ngày’, trộn lẫn với các biến cố xảy ra trong ngày hoặc những kích động cảm thấy trong lúc ngủ với những hình ảnh ấu thời sâu đậm.

Chiêm bao mang lại cho chúng ta con đường chính, nhưng không phải là con đường duy nhất, đến vô thức. Ngoài ra, còn có thứ, Freud gọi là ‘những thói quen tương đồng’, như những lời thốt ra bất thần khó hiểu, khiếm khuyết của trí nhớ, những vụng về, đọc sai và lầm chỗ, đều mang dấu vết phát xuất từ những ước vọng hay chủ ý vô thức. Theo Freud, sự có mặt của vô thức còn lộ ra qua những chuyện đùa hài hước có nội dung dục tính, lo âu hay quá khích. Tuy nhiên, nơi vô thức tạo ra nhiều thiệt hại nhất là phiến nhiều tâm lý không dưới dạng này thì cũng dạng kia. Chúng ta có thể có một vài ước vọng vô thức nào đó không chối từ được, nhưng cũng không dám tìm lối thoát cụ thể; trong trường hợp này, từ vô thức, ước vọng tìm lối ra, bản ngã chặn chống lại, và kết quả của tranh chấp nội tại

là bệnh loạn thần kinh. Thường bệnh nhân bắt đầu có những triệu chứng, rất hòa hoãn, vừa chống lại ước vọng vô thức vừa lén lút phô bày nó một cách thiện nghệ. Những thứ bệnh loạn thần kinh như thế này thường là bệnh ám ảnh (ví dụ như cần phải sờ từng cột đèn), thần kinh kích động quá đáng (tay bỗng tê liệt mà không có lý do nào hết), kinh hãi (sợ những chỗ mênh mông rộng lớn hoặc sợ vài con thú nào đó một cách vô lý). Với những bệnh loạn thần kinh như thế này, khoa phân tâm học biên biệt các xung đột không giải quyết được có nguồn gốc từ phát triển khởi đầu của một người, và chắc chắn, nó chú trọng vào thời điểm Oedipus; quả thật, chính Freud đã gọi mặc cảm Oedipus là ‘hạt nhân của tâm thần’. Thông thường luôn có một quan hệ giữa thứ loạn thần kinh bệnh nhân tỏ lộ với một điểm thời tiền Oedipus, nơi mà sự phát triển tâm linh của họ bị đình chỉ hoặc ‘định hình’. Mục đích của khoa phân tâm học là khám phá ra những nguyên nhân thâm kín của loạn thần kinh để giải thoát bệnh nhân ra khỏi những xung đột ấy, như vậy, chữa được triệu chứng phiền não.

Tuy nhiên, điều khó đương đầu hơn là điều trạng của bệnh tâm thần, trong đó, bản ngã không phải như loạn thần kinh phần nào đó nên được ước muốn vào vô thức, mà thật sự nằm dưới sự cai trị của vô thức. Khi điều này xảy ra, đường nối bản ngã và thế giới bên ngoài bị gián đoạn, vô thức bắt đầu dựng nên ảo tưởng hiện thực để thay thế. Nói một cách khác, người bệnh tâm trí mất liên lạc với hiện thực ở những điểm chính, như bệnh cuồng đác và bệnh loạn trí: nếu người loạn thần kinh bỗng nhiên có một cánh tay tê liệt, thì người bệnh tâm trí có thể tin rằng cánh tay ấy biến thành vòi voi. ‘Bệnh cuồng đác’ nói đến trạng thái ít nhiều của ảo tưởng, trong đó Freud còn kể thêm ảo tưởng ghen tuông và ảo tưởng hào quang. Ông đặt nguồn gốc của những thứ cuồng đác như trên vào trong cách vô thức tự vệ để chống lại đồng tính dục: tâm trí chối từ dục vọng này bằng cách biến đổi tượng yêu thành kẻ thù hoặc người quấy rầy, tự sắp xếp và diễn dịch hiện thực một cách qui củ có hệ thống để xác định điều ám muội trên. Người loạn trí thì tách rời khỏi thực tế và quay về chính mình với một sản phẩm được hệ thống hóa không mấy chặt chẽ có phần quá lộ của nhiều kỳ tưởng: nó tựa như là ‘căn cước’, hay ước muốn vô thức, đã vùng dậy và tràn ngập tâm thức với những thứ vô nghĩa, đầy những phối hợp bí ẩn và đa cảm hơn là những khái niệm của nhiều ý tưởng. Ngôn ngữ loạn trí, trong nghĩa này, rất lý thú, tương tự ngôn ngữ thơ.

Phân tâm học không phải chỉ là lý thuyết về tâm trí con người, mà còn thực thi cách chữa cho những người mắc bệnh tâm trí hay tâm thần. Những cách chữa này, theo Freud, không phải đạt được bằng cách giải thích cho bệnh nhân hiểu điều gì sai lầm đã xảy ra cho hắn, mà là vạch

cho hẳn thấy những duyên cớ vô thức. Đây là một phần thực hành của phân tâm, nhưng tự nó không chữa được bệnh cho ai cả. Theo nghĩa này, Freud không phải là một nhà duy lý, tin rằng chỉ cần ta hiểu được thế giới chung quanh là ta có thể có được những hành động hợp lý. Cốt lõi của cách chữa theo thuyết Freud là ‘chuyển giao’, một khái niệm thỉnh thoảng vẫn bị nhầm lẫn với thứ Freud gọi là ‘hồi chiếu’, tức là qui cho người khác những tâm tình và ước mơ chính thật là của mình. Trong tiến hành chuyển giao chữa, bệnh nhân bắt đầu ‘dời’ một cách vô ý thức, những xung đột tâm lý đang làm phiền hấn qua dung mạo của nhà phân giải. Ví dụ như hấn có xung đột với cha hấn, rất vô thức hấn có thể đặt nhà phân giải vào hình ảnh người cha. Điều này mang lại vấn đề cho nhà phân giải, vì ‘lập đi lập lại’, hay diễn lại, những xung đột chính gốc, lại là một trong nhiều cách rất vô ý thức bệnh nhân đã dùng để tránh không đương đầu trực tiếp với những xung đột ấy. Chúng ta lập lại, có khi cưỡng chế, những gì ta không thể nhớ được rõ ràng, và ta không thể nhớ được vì chúng là những điều không mấy thú vị. Nhưng cách chuyển giao này cũng cung cấp được cho nhà phân giải một cái nhìn thấu đáo riêng về đời sống tâm lý của người bệnh, dần dựng trong một tình thế ổn cố có thể can thiệp được. (Một trong vài lý do tại sao tự nhà phân tâm học phải qua tâm lý phân giải trong thời gian thực tập, là để tập cho họ chú ý đến những tiến trình vô thức của chính mình, như vậy, cưỡng chống lại sự nguy hiểm của ‘phản chuyển’, đẩy vấn đề của mình qua bệnh nhân.) Bởi đặc tính bi kịch của chuyển giao, thấu suốt và quyền can thiệp nhà phân giải được có, vấn đề rắc rối của bệnh nhân dần dần được tái định trong tình huống phân giải. Trong nghĩa này, một cách chính thống, những vấn đề được khảo sát trong phòng vấn giải không hoàn toàn hẳn là những vấn đề trên đời sống thực tế của bệnh nhân: có thể, chúng có vài quan hệ ‘hoang tưởng’ với những vấn đề thực tế, tựa như một bài bản văn dùng vật thể hiện thực để biến đổi. Không ai được chữa khỏi hoàn toàn mọi vấn đề đã có trước, sau khi rời phòng vấn giải. Thường thì bệnh nhân hay có đôi chút cưỡng chống việc nhà phân giải chạm đến vùng vô thức của mình qua vài thủ thuật quen thuộc, nhưng nếu không có trở ngại nào khác, tiến trình chuyển giao cho phép vấn đề của bệnh nhân được ‘thông qua’ trong vô thức, và nhờ giải quyết được quan hệ chuyển giao đúng lúc, nhà phân giải hy vọng giải thoát bệnh nhân ra khỏi những quan hệ ấy. Một cách khác để diễn tả tiến trình này là, bệnh nhân có thể bắt đầu tự nhớ một mảnh đời cô ta đã nén xuống: cô có thể tự kể chuyện đời mình bằng một cách khác, mới mẻ hoàn chỉnh hơn, lối kể chuyện này diễn dịch một cách ý nghĩa hơn mọi phiên nào cô từng chịu đựng. Cách ‘chữa bệnh bằng lời nói’, như được gọi, đã có hiệu nghiệm.

Câu khẩu hiệu của Freud, có lẽ là cách tóm tắt hay nhất công trình của phân tâm học: ‘Lý lịch cá nhân ở nơi nào, nơi đó là bản ngã.’ Nơi đàn ông lẫn đàn bà tê liệt dưới sức mạnh của những thứ không hiểu nổi, nơi đó lý lẽ và tự chủ ngự trị. Khẩu hiệu của Freud khiến ông có vẻ như là một nhà duy lý hơn, trong khi ông không hề là thế. Mặc dù đã có lần Freud góp ý rằng, sau rốt không có gì bằng lý lẽ và kinh nghiệm, ông đã đánh giá hơi thấp sự xảo diệu và trầm kha có thể có được của tâm trí. Ông đánh giá khả năng con người nói chung, bảo thủ và bị quan: chúng ta bị chế ngự bởi ước vọng được thỏa mãn và ác cảm với tất cả những gì phá hỏng ước vọng ấy. Trong những công trình về sau của Freud, ông nhận ra nhân chủng đang mòn mỏi dần đợi chờ cái chết, một thứ tình dục biến thái đầu tiên mà bản ngã thả lỏng trên chính nó. Mục tiêu sau cùng của đời sống là cái chết, được trở lại trạng thái an vui bất động nơi mà bản ngã không thể bị thương tích. Thân ái tình Eros, hay nghị lực tình dục, là nguồn lực góp thành lịch sử, nhưng nó lại bị trói buộc trong mâu thuẫn bị đất với thân chết, Thanatos. Chúng ta phấn đấu tiến tới để rồi lúc nào cũng bị đẩy lùi, gắng sức đấu tranh quay về trạng thái tiền tri thức. Bản ngã là một thực thể tạm bợ, đáng thương, tơi tả bởi thế giới bên ngoài, khốn khổ bởi sự tháo gỡ tàn nhẫn của siêu ngã, phiên muộn với những đòi hỏi không thể thỏa mãn được của lý lịch cá nhân. Lòng trắc ẩn của Freud với bản ngã, là lòng trắc ẩn với nhân loại mãi lao碌 dưới những đòi hỏi không dễ chịu đựng của nền văn minh dựa trên dè dặt và kềm chế thỏa mãn. Ông khinh miệt những đề nghị không tưởng đòi thay đổi điều kiện trên; mặc dù Freud có nhiều quan điểm xã hội thông thường và kể cả, ông có vẻ thiên vị với một vài toan tính đẹp bỏ hay ít ra sửa đổi các cơ chế cá nhân và quốc gia. Và ông làm vậy chỉ vì tin rằng xã hội hiện đại đã trở nên chuyên chế với áp bức. Trong *The Future of an Illusion*, Freud tranh luận, nếu một xã hội phát triển chưa qua được thời điểm trong đó sự thỏa mãn của nhóm này dựa trên sự bức chế nhóm khác, rất dễ hiểu, khi nhóm bị áp bức mang lòng thù nghịch với nền văn hóa có được nhờ ở sức lao碌 của họ, sự giàu có mà họ chỉ được chia có một phần rất nhỏ. Freud phát biểu, ‘điều không cần phải nói ra, là một nền văn minh nào có quá nhiều phần tử bất mãn và đẩy họ vào chỗ nổi loạn, không nên có và không đáng có viễn ảnh hiện hữu lâu dài.’

Bất cứ lý thuyết căn nguyên và phức tạp nào như luận thuyết của Freud, đều gây ra tranh cãi mãnh liệt. Thuyết Freud đã từng bị tấn công nhiều lần ở nhiều chỗ, và ta cũng không nên coi như thuyết ấy là không có vấn đề. Thật ra nó có nhiều vấn đề, ví dụ như cách thử nghiệm học thuyết, như những lựa chọn dẫn chứng, hay chống lại những thỉnh cầu của nó.;

một nhà tâm lý kiêm thái độ học Hoa kỳ đã nói trong một cuộc đối thoại: ‘Vấn đề trong việc làm của Freud là nó không được *testicle!*’* Dĩ nhiên là cũng còn tùy, ở điều gì bạn cho là thử nghiệm được; nhưng dường như điều này cũng đúng ở chỗ có lúc Freud đã khơi dậy một khái niệm khoa học ở thế kỷ mười chín nay đã không còn được chấp nhận nữa. Cho dù vô tư và khách quan đến đâu chăng nữa, việc làm của Freud vẫn có vẻ ‘phản chuyển’ hình thành bởi chính những khát vọng vô thức của ông, và đôi khi méo mó bởi quan niệm tư tưởng cá nhân. Định giá phái tính là thí dụ điển hình ta đã thấy qua. Có thể thái độ tộc trưởng của Freud không hơn phần lớn đàn ông Vienna thế kỷ mười chín là bao, nhưng quan điểm của ông, cho rằng phái nữ là thụ động, tự yêu, tình dục biến thái, ganh tỵ với dương vật, ít lương tâm đạo đức hơn đàn ông, vẫn bị nhóm nữ quyền xoi mói phê bình. Ta chỉ cần so sánh giọng điệu của Freud trong thử nghiệm học với người đàn bà trẻ (Dora), và thử nghiệm học với cậu bé (Hans) đủ để nhận ra sự khác biệt trong thái độ phái tính: khích lệ, nghi ngờ, và có lúc lạc đề rất buồn cười với Dora; nhưng lại ôn hòa, nể trọng và thần phục với tiền triết gia kiểu Freud, cậu bé Hans.

Một phần nản khác cũng nghiêm trọng chẳng kém là hành nghề phân tâm như hành nghề y khoa, lại là một hình thức xã hội dùng kiểm soát chống đối, dán nhãn lên từng cá nhân và buộc họ phải theo định nghĩa chuyên chế của ‘bình thường’. Thật ra sự phán buộc này chủ ý nhắm vào y khoa trị liệu tâm lý nói chung: ở những điểm mang nhiều quan niệm riêng của Freud khảo sát về ‘bình thường’, sự phán buộc ấy càng sai lạc nhiều hơn. Công trình của Freud cho thấy, xấu hổ thay, như thế nào cách nó lựa chọn vật thể dục tính rất ‘plastic’ và biến số, như thế nào những thứ gọi là lầm lẫn tình dục cũng đã hình thành phần nào tình dục bình thường, và như thế nào lưỡng tính luyến ái không hẳn là tự nhiên hay có được bằng chứng hiển nhiên. Cho dù khoa phân tâm học Freud thành công với vài khái niệm tình dục ‘bình thường’; điều này không phải tự nhiên mà có.

Vẫn có nhiều chỉ trích quen thuộc khác về Freud khó chứng minh. Một trong những chỉ trích ấy dựa trên tri thức thông thường: làm thế nào trẻ gái lại ham muốn có con với cha mình? Dù đúng hay sai, thật ra, không phải ‘tri thức thông thường’ cho phép ta quyết định. Chúng ta cần phải nhớ đến sự kỳ quái tuyệt đối của vô thức khi nó nảy nở trong chiêm bao, sự cách biệt với thế giới ánh sáng ban ngày của bản ngã, trước khi vội vã bãi bỏ Freud, căn cứ vào trực giác. Một chỉ trích thông thường khác nữa là Freud ‘giáng tất cả mọi thứ xuống tình dục’ – ông biến thành, theo ngôn ngữ chuyên môn, một ‘pan-sexualist’. Dĩ nhiên điều này thì không thể cãi được, Freud là một nhà tư tưởng lưỡng tính cấp tiến, hẳn nhiên là

có phần hơi quá đáng, và luôn đưa ra những khuynh hướng tình dục đối nghịch như ‘bản năng ngā’ của sinh tồn. Mầm mống sự thật trong lời cáo buộc pan-sexualist là Freud đã xem tình dục là trọng điểm trong đời sống con người từ đó cung cấp ‘phần tử’ cho tất cả mọi hoạt động của chúng ta; nhưng đó không hề là thuyết giảm hóa tình dục.

Thỉnh thoảng ta vẫn nghe một chỉ trích khác từ phe Tả rằng lối suy nghĩ của Freud quá cá biệt – ông đã thay thế những nguyên nhân tâm lý và giải thích ‘cá nhân’ bằng những nguyên nhân và giải thích xã hội và lịch sử. Cáo trạng này phản ánh sự hiểu lầm cấp tiến về lý thuyết của Freud. Quả nhiên có một vấn đề là như thế nào những yếu tố xã hội và lịch sử *liên hệ* với vô thức; nhưng có một điểm trong phân tích của Freud giúp ta dễ dàng liên tưởng đến phát triển cá nhân con người qua những cụm từ xã hội lịch sử. Thật thế, điều Freud đã làm, không khác một lý thuyết cụ thể về cấu trúc của một chủ thể nhân loại là mấy. Chúng ta trở nên là chúng ta bởi một liên quan đa cơ thể – bởi những giao dịch phức tạp ở tuổi ấu thơ xảy ra giữa cơ thể ta với cơ thể của người chung quanh. Đây không phải là thuyết giảm sinh hóa: dĩ nhiên, Freud không hề tin rằng chúng ta không có gì khác ngoại trừ cơ thể ra, hoặc tâm trí của chúng ta chỉ toàn là những phần xạ của cơ thể. Đó cũng không là một mẫu đời sống xã hội, vì những cơ thể ấy vây quanh chúng ta và ta có quan hệ với chúng, lúc cũng cũng hưởng về xã hội. Vai trò của cha mẹ, thực hành nuôi trẻ, mọi hình ảnh và tín hiệu liên hệ đến những thứ này đều là vấn đề văn hóa thay đổi giữa những xã hội hoặc khác biệt do ở thời điểm lịch sử. ‘Ấu thời’ là một phát minh lịch sử gần đây, và phạm vi của những xây dựng lịch sử khác nhau vây quanh hai chữ ‘gia đình’ khiến nó có giá trị giới hạn. Một niềm tin hẳn nhiên không mấy đổi thay trong những cơ chế này là giả thuyết đàn bà con gái thua kém đàn ông con trai: thành kiến này dường như tự hợp được nhiều xã hội. Bởi vì đây là một thành kiến có nguồn gốc sâu xa từ nơi phát triển đầu tiên về dục tính và thói tục, phân tâm học biến thành mối quan tâm lớn cho một vài nhà nữ quyền.

Một trong những lý thuyết gia theo gót Freud, mà các nhà nữ quyền nói trên đã dựa vào, là nhà phân tâm học người Pháp Jacques Lacan. Không phải vì Lacan là một nhà tư tưởng thiên về nữ quyền: trái lại, thái độ của Lacan đối với phong trào nữ quyền ở những điểm chính vẫn là kiêu ngạo và khinh thường. Nhưng việc làm của Lacan cũng là một dự định nguyên thủy, ‘viết lại’ lý thuyết Freud bằng những cách tương tự với cách của những người chú ý đến các câu hỏi về đối tượng con người, địa vị của nó trong xã hội, và trên hết, quan hệ của nó với ngôn ngữ. Mối quan tâm sau cùng này là lý do tại sao các nhà lý thuyết văn chương chú ý đến Lacan.

Điều Lacan tìm kiếm qua cuốn *Ecrits* của ông là diễn dịch lại Freud bằng cách dùng những luận thuyết rẽ hướng của cấu trúc và hậu cấu trúc; và dù điều này đã không tránh khỏi đưa đến một tác phẩm tối tăm khó hiểu, ta vẫn nên khảo sát nó một cách cẩn thận nếu muốn biết hậu cấu trúc và phân tâm học liên hệ với nhau như thế nào.

Tôi đã diễn đạt, làm sao điều Freud suy tưởng có thể đúng, là ở thời điểm đầu ở tiến trình phát triển của trẻ, không có sự phân biệt giữa chủ thể và vật thể, chính nó và thế giới bên ngoài. Đó là khoảng thời gian Lacan gọi là ‘ngẫu tượng’, qua đó ông muốn nhắc đến việc ta thiếu một trung tâm xác định về cái tôi, trong đó những gì là ‘tôi’ dường như đều được đặt nơi đối tượng vật thể, và ngược lại, qua các giao dịch trao đổi kín đáo. Trong giai đoạn tiền Oedipus, trẻ con có quan hệ ‘cộng sinh’ với cơ thể người mẹ, quan hệ này làm mờ nhạt bất cứ biên cương rõ rệt nào giữa đôi bên: trẻ tùy thuộc vào thân thể này, nhưng ta cũng có thể tưởng tượng được, trẻ vừa kinh qua điều nó biết về thế giới bên ngoài vừa lệ thuộc vào đó. Sự nhập giao lý lịch này không hẳn là chân phức như bề ngoài của nó, theo lý thuyết gia Melanie Klein, người theo thuyết Freud: ở giai đoạn đầu ấu thời, trẻ sơ sinh ẩn chứa những bản năng công kích kiệt ác đối với cơ thể người mẹ, vui thỏa với kỳ tưởng xé nó ra từng mảnh đồng thời bị ám ảnh sẽ có lúc cơ thể ấy tiêu diệt nó.

Ta thử tưởng tượng một đứa trẻ đang ngắm mình trong gương – Lacan gọi là ‘thời kỳ gương ảnh’ – ta có thể thấy được cách nào từ bên trong trạng thái ‘ngẫu tượng’ này, phát triển đầu tiên của tự ngã, của một tự ảnh phối hợp, bắt đầu xảy ra. Đứa trẻ, tuy thể chất chưa chính chắn, tìm được qua tự phản ảnh nơi gương một tự ảnh vừa ý của chính nó; và mặc dù quan hệ giữa nó và tự ảnh này vẫn còn là một loại ‘ngẫu tượng’ – hình ảnh trong gương vừa là, vừa không là nó, một hình ảnh mờ nhạt của chủ thể trong khi vật thể vẫn còn đang được tiếp tục thu nhận – nó đang bắt đầu tiến trình tác tạo trọng tâm ngã. Cái tôi này, như trường hợp gương ảnh đã gợi ý, cốt yếu là tự tôn: chúng ta có được ý nghĩa của cái ‘tôi’ bằng cách tìm ra cái ‘tôi’ phản chiếu bởi vài vật thể hay người nào đó. Ngay lập tức, bằng một cách nào đó, vật thể này là một phần của ta – ta *nhận dạng* cùng nó – và đây cũng không hẳn là ta, một thứ gì xa lạ. Hình ảnh trẻ thấy trong gương, theo nghĩa này, là một ảnh ‘tương phản’: trẻ ‘không nhận ra’ mình, lại tìm thấy trong ảnh đó một phối hợp lý thú khi chính thân xác của nó cũng không hề có được kinh nghiệm ấy. Một cách chính xác, ngẫu tượng của Lacan là địa hạt nhiều hình ảnh qua đó ta làm nên lý lịch, nhưng chính hành động tạo dựng lý lịch này dẫn dắt đến nhận thức không đúng và nhận diện sai lệch về mình. Trong suốt khoảng thời gian trẻ lớn, nó sẽ tiếp tục tạo nên

những ngẫu tượng lý lịch như thế này với nhiều vật thể, và đó là cách dần dần tạo nên bản ngã. Theo Lacan, bản ngã là tiến trình tự tôn này, nơi ta củng cố ảo nghĩa thống nhất của một cá nhân bằng cách tìm kiếm một thứ nào đó ở thế giới bên ngoài để có thể cùng nhận dạng.

Qua bàn luận về thời kỳ tiền Oedipus, hay ngẫu tượng, chúng ta đã chú tâm tới phạm vi hữu thể, trong đó thật ra không có gì khác ngoài trừ hai thứ: đứa trẻ và một cơ thể khác, ở thời điểm này, thường chính là người mẹ, và đây cũng là biểu trưng cho thế giới bên ngoài. Nhưng chúng ta cũng đã thấy khi bàn luận về mặc cảm Oedipus, cấu trúc ‘nhị nguyên’ này rồi sẽ đi đến ‘tam nguyên’: xảy ra khi người cha bước vào và làm gián đoạn cảnh hài hòa này. Người cha biểu trưng cho một thứ, Lacan gọi là Luật, về điểm đầu tiên xã hội không thừa nhận, loạn luân: đứa trẻ bị quấy rầy trong quan hệ dục tính với người mẹ, và buộc phải nhận thức qua hình ảnh người cha, rằng còn có phong tục xã hội hiện diện, và nó chỉ là một phần tử nhỏ trong đó. Không phải chỉ riêng việc trẻ là một phần tử nhỏ trong mạng lưới này không thôi, vai trò của nó cũng đã được ấn định, bày sẵn bởi những tập quán xã hội nơi nó ra đời. Sự xuất hiện của người cha tách rời trẻ khỏi mẹ, và khi việc này xảy ra, như ta đã biết, xua đẩy những khát vọng của trẻ vào bóng tối vô thức. Nói theo nghĩa này, sự xuất hiện đầu tiên của Luật lệ, và khởi sự của khát vọng vô thức xảy ra cùng lúc: chỉ khi nào trẻ nhận thức được sự xấu xa hay cấm đoán mà người cha biểu tượng hóa rằng nó phải đàn áp ước muốn tội lỗi của mình, và ước muốn tội lỗi ấy chỉ là thứ được gọi là vô thức.

Để bị kịch mặc cảm Oedipus có thể xảy ra, dĩ nhiên, trẻ phải lỡ mớ cảm được dị biệt dục tính. Sự kiện người cha xuất hiện, biểu trưng dị biệt dục tính này; và một trong những từ ngữ chính dùng trong phân tích của Lacan, sùng bái dương vật, biểu lộ ý nghĩa này của dị biệt dục tính. Bằng cách chấp nhận sự cần thiết phân biệt dục tính, phân biệt vai trò phái tính, một đứa trẻ chưa hề biết đến những vấn đề xã hội, được ‘xã hội hóa’ một cách đúng đắn. Nguyên thủy, Lacan muốn viết lại cái quá trình ta đã thấy qua thuyết minh của Freud về mặc cảm Oedipus, bằng những dụng từ của ngôn ngữ. Ta có thể nghĩ đến lúc trẻ đang ngắm mình trong gương, như một loại ‘biểu tượng’ – một thứ có khả năng mang ý nghĩa – và hình ảnh nó thấy trong gương như một loại ‘biểu ý’. Một cách nào đó, hình ảnh trẻ thấy được là ‘ý nghĩa’ của chính nó. Ở đây, biểu tượng và biểu ý đã dung hòa như đã dung hòa trong ký hiệu của Sausure. Nói một cách khác, ta có thể xem trường hợp gương ảnh như một loại ám dụ: thứ này (trẻ) khám phá ra tạc khuôn của mình ở một thứ khác (phản ảnh). Điều này, theo Lacan, là hình ảnh thích hợp của ngẫu tượng, như một toàn thể: ở trạng thái hiện

hữu này, mọi vật thể không ngừng phản ánh chính nó trong một mạch kín, và không có sự phân chia hay khác biệt nào là rõ rệt cả. Đó là thế giới của *đầy đủ*, không thiếu hay loại bỏ bất cứ thứ nào hết: trước gương, biểu tượng (trẻ) tìm ra lý lịch ‘đầy đặn’, trọn vẹn không tì vết, qua biểu ý của phản ảnh của chính nó. Chưa có khoảng cách nào mở ra giữa biểu tượng và biểu ý, chủ thể và thể giới. Cho đến lúc này, trẻ sơ sinh chưa bị quấy nhiễu bởi những vấn đề của hậu cấu trúc – do ở chỗ ta đã biết, ngôn ngữ và hiện thực không đồng bộ hóa êm thấm như trường hợp trên đã gọi ý.

Với hiện diện của người cha, trẻ bị phóng vào mối âu lo hậu cấu trúc. Đến đây, ít ra trẻ cũng đến được chỗ, theo quan điểm của Saussure, mọi lý lịch có được đều là kết quả của dị biệt – rằng dụng từ hay chủ thể có được nhờ ở sự thải hồi dụng từ hay chủ thể khác mà thôi. Khám phá đầu tiên rất ý nghĩa của trẻ về dị biệt dục tính xảy ra cùng lúc với tự khám phá ra ngôn ngữ. Tiếng khóc của trẻ không phải là một ký hiệu mà là tín hiệu: báo cho biết là nó lạnh, đói hay bất cứ gì đó. Để nắm được ngôn ngữ, một cách vô ý thức, trẻ biết được ký hiệu chỉ có ý nghĩa bởi sự dị biệt của nó so với những ký hiệu khác, và trẻ cũng học được, một ký hiệu phỏng định ‘sự khiếm diện’ của vật thể nó biểu ý. Ngôn ngữ của chúng ta ‘thể vị’ cho vật thể: một cách nào đó, mọi ngôn ngữ đều là ‘ám ý’, trong đó tự nó thay thế vài sở hữu trực tiếp không lời của chính vật thể. Nó giúp ta thoát được sự bất tiện của dân Laputans* lúc nào cũng mang trên lưng một túi đủ thứ có thể cần đến trong đối thoại, và rất giản dị, cứ giờ chúng lên như một hình thức nói chuyện. Nhưng trong lúc trẻ học những bài học này một cách vô ý thức trong địa hạt ngôn ngữ, nó cũng học được những bài học ấy trong thế giới dục tình. Sự hiện diện của người cha, biểu trưng cho sự sùng bái dương vật, dạy trẻ nên giữ lấy địa vị trong gia đình đã được xác định bởi dị biệt dục tính, bằng cách thải hồi (nó không thể là tình nhân của cha mẹ), và bằng khiếm diện (phải bỏ qua mọi ràng buộc trước đó với người mẹ). Nó nhận thức được, lý lịch của nó như một chủ thể, hình thành bởi những quan hệ giữa dị biệt và tương tự đối với mọi vật thể chung quanh. Bởi chấp nhận tất cả mọi điều này, trẻ đi từ số ngẫu tượng đến một thứ Lacan gọi là ‘trật tự biểu trưng’: cấu trúc xã hội sẵn có cùng với các vai trò phái tính và quan hệ, hình thành gia đình và xã hội. Theo những dụng ngữ của Freud, nó đã thành công trên con đường khó nhọc đi qua mặt cảm Oedipus.

Tuy nhiên, không phải tất cả mọi thứ đều tốt đẹp. Như ta đã thấy, theo Freud, chủ thể thoát ra từ quá trình này là một ‘phân’ thể, bị chia cắt quá sức giữa đời sống tri thức của bản ngã và vô thức, hay ức chế ước muốn. Chính sự đè nén chính yếu này mới tạo ra chúng ta là như thế đó.

Đến đây, trẻ phải hàng phục sự kiện nó không bao giờ tiếp cận *trực tiếp* hiện thực, nhất là cơ thể ngăn cấm của người mẹ. Nó bị đuổi từ chỗ ‘đầy đặn’, sở hữu ngẫu tượng, vào thế giới trống rỗng của ngôn ngữ. Ngôn ngữ ‘trống’ vì nó là một tiến trình không đoạn kết của dị biệt và khiếm diện: thay vì để có thể chiếm hữu trọn vẹn bất cứ vật thể nào, trẻ chỉ cần đi từ biểu tượng này qua biểu tượng kia dựa trên một chuỗi ngôn từ có tiềm năng vô hạn. Biểu tượng này ám chỉ biểu tượng kia, và biểu tượng kia, và *cứ thế mãi*: thế giới ‘ám dụ’ của gương đã làm nền cho thế giới ‘hoán dụ’ của ngôn ngữ. Trên chuỗi hoán dụ của biểu tượng, nghĩa hay biểu ý, được sinh sản; nhưng không có vật thể hay người nào có thể hiện hữu trọn vẹn trên chuỗi này, bởi vì như ta đã thấy với Derrida, ảnh hưởng của nó là phân chia và dị tách mọi lý lịch.

Sự chuyển động tiềm tàng không ngừng từ biểu tượng này qua biểu tượng kia là những gì Lacan gọi là ước muốn. Tất cả mọi ước muốn đều đến từ sự thiếu thốn không ngừng phấn đấu để được thỏa mãn. Ngôn ngữ nhân loại có được nhờ ở sự thiếu thốn đó: ký hiệu mệnh danh cho sự khiếm diện của vật thể và sự kiện chữ chỉ có nghĩa do ở đặc tính vắng mặt và loại bỏ những ký hiệu khác. Bước vào ngôn ngữ là biến thành con mồi của ước muốn: ngôn ngữ, Lacan phát biểu, là ‘thứ gì rơi trúng vào ước muốn’. Ngôn ngữ phân chia – thành khớp – cái đầy đặn của ngẫu tượng: chúng ta sẽ không bao giờ có thể dừng lại ở một vật thể duy nhất, ý nghĩa tối hậu, mang lại ý nghĩa cho tất cả. Bước vào ngôn ngữ là bị cắt đứt khỏi thứ mà Lacan gọi là ‘thật’, địa vực không đến được, nơi luôn nằm ngoài tầm với của ý nghĩa, luôn luôn ở bên ngoài trật tự biểu trưng. Riêng về trường hợp này, thì đó là khi ta bị tách rời khỏi mẹ: sau biến động Oedipus, ta không bao giờ chạm đến vật thể này được nữa, cho dù sau này ta sẽ bỏ cả đời để đi tìm. Chúng ta phải dùng những vật thể thay thế, Lacan gọi là ‘vật thể chữ a nhỏ’, với nó, chúng ta gắng gượng một cách vô ích để phủ lấp khoảng trống trống ngay giữa hồn mình. Chúng ta đi qua hết thay thế này đến thay thế khác, ám dụ của ám dụ, không bao giờ tìm lại được lý lịch nguyên thủy (nếu không muốn nói là giả tưởng) và tự hoàn tất mình như đã thấy trong ngẫu tượng. Không có ý nghĩa hay vật thể ‘siêu quần’ nào là nền tảng cho sự khao khát không ngừng này hết – hoặc giả như có một hiện thực siêu quần, đấy chính là việc sùng bái dương vật, Lacan gọi là ‘biểu tượng siêu quần’. Trên thật tế, đấy không phải là vật thể hay hiện thực, không phải là bộ phận sinh dục của phái nam: nó chỉ là một vệt trống rỗng của dị biệt, một ký hiệu của điều gì đã chia cách ta khỏi ngẫu tượng và đẩy ta vào một chỗ định mệnh ghi sẵn trong trật tự biểu trưng.

Qua các cuộc luận bàn về Freud, ta thấy được, với Lacan thì vô thức

được cấu tạo như một ngôn ngữ. Không phải vì vô thức làm việc với ám ngữ hay hoán ngôn mà Lacan xem là thế: mà vì ngôn ngữ, như nhóm hậu cấu trúc đã nghĩ, hình thành với ít *ký hiệu* – nghĩa xác định – hơn là *biểu tượng*. Nếu bạn mơ thấy một con ngựa, tất nhiên điều này không hàm ý gì rõ rệt ngay lập tức: nó có thể mang nhiều nghĩa mâu thuẫn, có thể chỉ là một trong cả chuỗi biểu tượng với nhiều ý nghĩa đều nhau. Hình ảnh con ngựa, không phải là ký hiệu theo nghĩa của Saussure – nó không có một biểu ý xác định cột gọn ở đuôi – mà là một biểu tượng dính liền với nhiều biểu ý khác nhau, và chính nó cũng mang dấu vết của những biểu tượng vây quanh. (Tôi đã không để ý khi viết câu trên, trò chơi chữ dính dáng đến ‘ngựa’ và ‘đuôi’: biểu tượng này tác dụng hỗ tương với biểu tượng kia ngoài ý muốn tri thức của mình.) Vô thức chỉ là một chuyển động và hoạt động liên tiếp của các biểu tượng mà biểu ý của chúng thường ta không nắm được vì chúng đã bị ‘ức chế’. Đây là lý do tại sao Lacan nhắc đến vô thức như ‘biểu ý trượt dưới biểu tượng’, như một ý nghĩa nhạt dần rồi bốc hơi, một thứ văn bản ‘hiện đại’ kỳ quái gần như không đọc được và chắc chắn nó cũng không bao giờ qui phục những bí mật sau cùng của nó cho diễn dịch.

Nếu sự trượt qua không ngừng trốn tránh này của ý nghĩa là đúng khi nói về đời sống tri thức, dĩ nhiên là ta sẽ không bao giờ nói chuyện mạch lạc được hết. Nếu toàn thể ngôn ngữ đều hiện diện trong tôi khi nói, tôi không thể nào phát âm rõ tiếng được. Như vậy, bản ngã, hay tri thức, chỉ có thể hoạt động được bằng cách đàn áp những hành vi dữ dội này, tạm thời buộc chữ vào nghĩa. Đôi khi một chữ trong vô thức tôi hoàn toàn không muốn, lén vào đàm luận của tôi, Freud đã gọi, rất nổi tiếng, là buột miệng hay phản xạ vô thức (*parapraxis*). Nhưng theo Lacan, trong một nghĩa nào đó, mọi đàm luận của chúng ta đều là buột miệng: nếu tiến trình ngôn ngữ trốn tránh và mơ hồ như ông đã gợi ý, chúng ta không bao giờ có ý chính xác rõ rệt khi nói và không bao giờ nói chính xác rõ rệt ý của mình. Nghĩa, ở một nghĩa nào đó, luôn là phỏng đoán, suy tặc, hơi thất bại, trộn lẫn vô nghĩa và vô truyền đạt vào tri giác và đàm thoại. Chắc chắn không bao giờ ta có thể phát âm rõ sự thật qua vài cách ‘thuần túy’ không môi giới: kiểu đàm thoại nổi tiếng của Lacan, một ngôn ngữ của vô thức, có ý nói rằng bất cứ toan tính chuyên tãi một nghĩa toàn thể, không tì vết trong một câu nói hay viết đều là ảo tưởng của thời tiền Freud. Trong đời sống tri thức, ta có được vài ý thức về mình là một thực thể tổng hợp hợp lý, mạch lạc, và nếu không làm được điều này, ta không thể là ta được. Nhưng tất cả những điều trên chỉ mới ở mức độ ‘ngẫu tượng’ của bản ngã, không lớn hơn chóp đỉnh của khối băng chủ thể con người mà phân tâm

học hiểu thấu được là bao. Bản ngã là tác dụng hay ảnh hưởng của một chủ thể luôn phân tán, không bao giờ nhận dạng với chính nó, xâu theo những chuỗi đàm luận đã cấu tạo nên nó. Giữa hai mực độ trong bản ngã là một phân chia căn đẽ – khoảng trống được chú giải đầy bi kịch tính bởi chính hành động tự ám dụ trong một câu nói. Khi tôi nói ‘Ngày mai tôi sẽ cất cổ,’ chữ ‘tôi’ tôi phát âm là điểm ám dụ tức thì thông minh tương đối rõ ràng để làm lạc hướng những vực sâu mù mờ của cái ‘tôi’, người làm việc phát âm ấy. Cái ‘tôi’ trước, theo lý thuyết ngữ học, là ‘chủ thể của phát biểu’, để mục chỉ thị bởi câu nói; cái ‘tôi’ sau, người nói câu trên, là ‘chủ thể đang phát biểu’, chủ thể của chính hành động nói. Trong tiến trình nói và viết, hai cái ‘tôi’ này dường như hoàn thành một thứ đơn vị thô; nhưng cái đơn vị này thuộc loại ngẫu tượng. ‘Chủ thể đang phát biểu’, hành động nói hay viết thật thụ của một người, không bao giờ trưng bày người đó hoàn toàn được qua những gì đã nói: nói một cách khác, không có ký hiệu nào tóm tắt đầy đủ toàn thể cái tôi. Tôi chỉ có thể *bổ nhiệm* tôi trong ngôn ngữ bằng một đại danh từ tiện dụng. Đại danh từ ‘tôi’ *thế chỗ* cho một chủ thể mãi trốn lánh, luôn luôn vượt lười bất cứ mảng ngôn ngữ nào; và điều này cũng bằng như tôi không thể vừa ‘có ý’ vừa ‘là’ cùng lúc được. Để chứng minh điểm trên, Lacan đã can đảm viết lại một câu của Descartes ‘Tôi suy tưởng, tất nhiên tôi hiện hữu’ là ‘Tôi không hiện hữu nơi tôi suy tưởng, và tôi suy tưởng nơi tôi không hiện hữu.’

Có một loại-suy lý thú giữa điều chúng ta vừa tả trên và ‘những hành động của phát biểu’ thường được gọi là văn chương. Trong vài tác phẩm văn chương, nhất là tiểu thuyết hiện thực, sự chú ý của độc giả được lôi cuốn không phải với ‘hành động tỏ bày’, với *cách nào* điều nào đó được nói ra, từ vị trí nào và chấm dứt trong quan điểm, mà rất giản dị, với *điều gì* đã được nói ra với chính bày tỏ ấy. Bất cứ bày tỏ *ẩn danh* nào như trên, đều có nhiều hấp lực, sẵn sàng lôi cuốn ta vào thuận tình, hơn là những gì gọi chú ý nơi cách cấu thành bày tỏ ấy. Ngôn từ của một văn kiện hay sách vở khoa học có thể gây ấn tượng, có khi làm ta khiếp hãi bởi vì ta không thấy được bằng cách nào ngôn ngữ lại ra thế đó. Văn bài không cho phép độc giả nhìn thấy bằng cách nào những sự kiện nó có được lựa chọn ra sao, những gì đã bị loại bỏ, tại sao những sự kiện ấy được sắp xếp theo kiểu đặc biệt này, giả thuyết nào đã chi phối tiến trình kia, hình thức nào góp phần trong việc hình thành tác phẩm, và cách nào tất cả mọi thứ vừa nói trên đều khác nhau. Một phần sức mạnh của những bản văn như thế nằm trong sự ức chế của sản xuất, của cách thức biến chúng ra thế đó; theo nghĩa này, rất lạ lùng, chúng có đời sống tương tự đời sống bản ngã con người có được, do ở sự ức chế tiến trình cấu thành của chính nó. Ngược

lại, nhiều tác phẩm văn chương hiện đại, biến ‘hành động đang phát biểu’, tiến trình sản xuất, thành một phần của nội dung xác thật. Họ không hề tự cho mình là không nghi vấn, như ký hiệu ‘tự nhiên’ của Barthes, nhưng giống như nhóm Hình Thức đã từng nói ‘lột trần phương sách’ những bài luận văn của chính họ. Sở dĩ họ làm thế vì họ không hề muốn bị nhầm lẫn đây là sự thật tuyệt đối – như vậy, độc giả sẽ được khuyến khích phản ánh phán đoán qua những cách riêng tư dùng để cấu thành hiện thực, và cũng để nhận thức được như thế nào mọi thứ đều có thể xảy ra khác nhau. Có lẽ thí dụ hay nhất của thứ văn chương này là kịch của Bertolt Brecht; ngoài ra còn có nhiều thí dụ khác trong các nghệ thuật hiện đại, ít ra trong điện ảnh cũng có. Một cách liên tưởng khác là hãy nghĩ đến một phim tiêu biểu của Hollywood chỉ đơn giản dùng máy quay phim như một thứ ‘cửa sổ’ hay con mắt thứ hai, qua đó, khán giả thường ngoạn được hiện thực – bằng cách giữ máy quay phim vững vàng cho phép nó ‘thu thập’ những gì đang xảy ra. Xem những phim như thế, chúng ta có khuynh hướng quên rằng ‘cái gì đang xảy ra’ thật sự không phải chỉ ‘xảy ra’, mà còn là một kiến trúc rất phức tạp, liên quan đến những tác động và giả thuyết của rất nhiều người. Một cách khác nữa, hãy liên tưởng đến sự phối hợp phim ảnh trong đó máy quay phim xông qua xấn lại kích động không ngừng, đi từ vật thể này qua vật thể kia, thọt đầu tập trung vào một vật thể rồi bỏ nó đi lựa vật thể khác, dò xét chúng một cách cương bách từ nhiều góc cạnh khác nhau trước khi từ từ tuột ra sau rất âm ỉ, chụp lấy hình ảnh khác. Đây cũng chẳng có vẻ gì là một thể thức tiến bộ; tuy nhiên nó cũng đánh dấu được cách nào, đối nghịch với thể loại phim trước, *công việc* của máy quay, cách nào một đoạn phim được hình thành, tạo ra ‘tiền ảnh’, để chúng ta là khán giả, rất đơn giản không phải nhìn qua cái thực hành khó chịu ấy thấu đến vật thể. ‘Nội dung’ của phối hợp có thể được nắm lấy như là *sản phẩm* của một bộ phương sách kỹ thuật riêng biệt, không hẳn là ‘tự nhiên’ hoặc mang lại được hiện thực, máy quay phim chỉ làm việc phản ánh mà thôi. ‘Biểu ý’ – ‘ý nghĩa’ của sự phối hợp ấy – là sản phẩm của ‘biểu tượng’ – kỹ thuật điện ảnh – hơn là những gì đã có trước nó.

Để có thể theo dõi tường tận hơn quan niệm của Lacan về chủ thể con người, ta tạm ghé qua bài tiểu luận nổi tiếng của triết gia Marxist Pháp Louis Althusser đã viết dưới ảnh hưởng của Lacan. Ở chương ‘Ideology and Ideological State of Apparatuses’, trong cuốn *Lenin and Philosophy* (1971), Althusser đã gắng rọi sáng, với sự ngấm ngấm giúp đỡ của lý thuyết phân tâm của Lacan, sự vận dụng của hệ tư tưởng trong xã hội. Bài tiểu luận ấy đặt nghi vấn, bằng cách nào, chủ thể con người, rất thông thường, đi đến chỗ hàng phục những hệ tư tưởng thống trị của xã hội – những hệ tư tưởng

Althusser cho là cốt yếu trong việc bảo tồn thế lực giai cấp chỉ huy? Bởi những năng lực nào điều này có thể xảy ra? Đôi khi Althusser cũng được xem là một nhà ‘cấu trúc’ Marxist, vì đối với ông, mỗi cá nhân đều là sản phẩm của những phương thức xã hội khác nhau, và như vậy, không có một đơn vị cốt yếu nào hết. Cho đến nay, khoa xã hội nhân văn vẫn vẫn cho rằng, những cá nhân như thế đều có thể được nghiên cứu một cách giản dị như là một tác năng, hay ảnh hưởng, của cấu trúc xã hội này hoặc của cấu trúc xã hội kia – tựa như giữ lấy một chỗ trong cách sản xuất, như là một thành viên của giai cấp xã hội riêng biệt, vân vân. Dĩ nhiên, đấy không phải là một kinh nghiệm thật thụ ta có được. Chúng ta có khuynh hướng tự cho mình là một cá nhân tự do, hợp nhất, tự chủ, tự phát; và nếu không được vậy, ta sẽ không có khả năng thủ diễn vai trò của mình trong đời sống xã hội. Theo Althusser, điều cho phép chúng ta có được kinh nghiệm về chính mình là hệ tư tưởng. Làm thế nào để hiểu được điều này?

Đối với những gì liên hệ đến xã hội, tôi, là một cá nhân, có thể được bỏ qua. Hẳn nhiên là phải có người làm tròn chức vụ tôi phải làm (viết, dạy, giảng bài...), vì giáo dục đóng một vai trò quan trọng trong việc sinh sôi nảy nở hệ xã hội này, nhưng không có lý do riêng nào tại sao cá nhân đó phải là tôi. Một lý do khác tại sao ý nghĩ trên không dẫn dắt tôi theo gánh xiếc hay dùng thuốc quá liều, ở chỗ, bình thường đấy không phải là cách tôi kinh qua lý lịch của chính mình, không phải là cách tôi thật sự ‘sống’ đời mình. Tự tôi không hề ‘cảm thấy’ mình chỉ là một vận dụng trong một cấu trúc xã hội, một cấu trúc tiếp tục sống không cần đến tôi; điều này cũng có vẻ đúng khi tôi *phân tích* ra, nhưng là một người có *quan hệ* hợp lý với xã hội và thế giới nói chung, một quan hệ mang lại đủ mọi ý nghĩa và giá trị khiến tôi có được hành động quả quyết. Điều này cho thấy xã hội không hẳn là một cấu trúc phi nhân tính, mà là một ‘chủ thể’ ‘để ý’ đến riêng tôi – chủ thể ấy nhận ra tôi, nói với tôi rằng tôi có giá trị, và biến tôi, ngay chính từ hành động nhận thức ấy, thành một chủ thể tự do hợp nhất. Từ đó đi đến chỗ tôi cảm thấy, không phải chỉ riêng việc thế giới hiện hữu cho mình tôi, mà rất ý nghĩa, nó đặt ‘tâm điểm’ nơi tôi, ngược lại, tôi cũng đặt tâm điểm nơi nó. Hệ tư tưởng, theo Althusser, là một bộ tín ngưỡng và thực hành tạo nên tâm điểm. Hệ tư tưởng này vô thức, thấm thía và ngấm sâu hơn cả bộ học thuyết minh bạch: đó chính là cái môi giới qua đó tôi ‘sống’ quan hệ giữa mình và xã hội, là địa hạt của những ký hiệu và thực thi xã hội trói buộc tôi vào cấu trúc ấy và giúp tôi có được ý nghĩa về mục đích và lý lịch. Hệ tư tưởng theo nghĩa này có thể gồm cả việc đi lễ nhà thờ, bỏ phiếu, nhường đàn bà đi trước nơi cửa ra vào; nó có thể tóm gôm không phải chỉ có những thiên vị tri thức như

lòng hâm mộ sâu xa của tôi với hoàng gia mà còn kể cả cách tôi ăn mặc và loại xe nào tôi lái, những hình ảnh sâu đậm tôi giữ về những người khác và về chính tôi.

Nói một cách khác, điều Althusser đang làm, là hỏi suy khái niệm về tư tưởng bằng những dụng cụ ‘ngẫu tượng’ của Lacan. Vì quan hệ của một cá nhân là chủ thể đối với xã hội như một toàn thể, trong lý thuyết Althusser, giống như quan hệ của một đứa trẻ với hình ảnh nơi gương trong lý thuyết Lacan. Trong cả hai trường hợp trên, chủ thể con người được cung cấp một đơn vị hình ảnh vừa ý về chính mình bằng cách nhận dạng với vật thể phản ánh hình ảnh này trong một vòng kín đảo tự tôn. Và cũng trong hai trường hợp này, cái hình ảnh đó đều liên quan với sự nhận ‘lầm’, vì nó lý tưởng hóa tình trạng thật sự của vật thể. Đứa trẻ thật ra không toàn vẹn như ảnh trong gương gọi ý; tôi không hẳn là một chủ thể kết hợp, tự chủ, tự phát như tôi vẫn biết trong địa hạt tư tưởng, mà là một chuyển vận ‘hủy tâm điểm’ của vài phương thức xã hội. Bị chế ngự một cách chính đáng bởi hình ảnh của chính tôi, tôi buộc tôi theo nó; và qua sự ‘chủ hóa’ này tôi biến thành chủ thể.

Hiện nay, phần lớn các nhà bình luận đều đồng ý là bài tiểu luận gợi ý của Althusser có điểm sai lầm nghiêm trọng. Dường như bài tiểu luận ấy phỏng chừng, thí dụ như sau, hệ tư tưởng không khác lực nén là mấy, thứ lực nén thuần hóa chúng ta, không thừa đủ chỗ để nói đến hiện thực *phần dấu* của hệ tư tưởng; và bài ấy cũng liên quan đến vài diễn dịch sai lầm nghiêm trọng về lý thuyết Lacan. Tuy nhiên, đấy là một toan tính trình bày quan hệ giữa lý thuyết Lacan và các vấn đề nằm ngoài phòng luận giải: điều nó thấy đúng, là một công trình như thế có nhiều liên hệ sâu xa với vài ba ngành khác hơn là chỉ dính dáng đến phân tâm học mà thôi. Thật vậy, bằng cách suy diễn lại chủ nghĩa Freud qua dụng cụ ngôn ngữ, một thời tiền hoạt động xã hội nổi bật, Lacan cho phép ta thám hiểm quan hệ giữa vô thức và xã hội con người. Một cách khác để tả việc làm của ông là, chúng ta nhận ra vô thức không phải là một vùng sỏi nổi, bần khoản, riêng tư nằm ‘bên trong’ chúng ta, mà đấy là ảnh hưởng của quan hệ giữa chúng ta với nhau. Có thể nói, vô thức là ‘nằm ngoài’ hơn là ‘nằm trong’ ta – hay đúng hơn, hiện hữu ‘giữa’ chúng ta, như quan hệ hiện hữu giữa chúng ta vậy. Vô thức trốn lánh không phải vì nó được chôn kín trong tâm trí, mà vì nó là một mạng lưới mênh mông rối tung vây quanh, dẹt đường xuyên qua ta, và như vậy, không bao giờ có thể bị kèm giữ lại được. Hình ảnh tốt nhất để tả mạng lưới ấy, vừa nằm trên ta vừa là những gì làm nên ta, chính thị là ngôn ngữ; và thật vậy, đối với Lacan, vô thức là một ảnh hưởng riêng biệt của ngôn ngữ, tiến trình của ước muốn được vào chuyển

động bởi sự dị biệt. Khi ta bước vào trật tự biểu trưng, ta bước vào chính ngôn ngữ; tuy nhiên thứ ngôn ngữ này, theo Lacan cũng như theo nhóm cấu trúc, là thứ không bao giờ hoàn toàn nằm trong vòng kiểm soát cá nhân của ta. Ngược lại, như chúng ta đã thấy, ngôn ngữ là những gì *phân chia* tự bên trong ta, hơn là một dụng cụ chúng ta có thể vận dụng một cách tự tin. Ngôn ngữ luôn luôn hiện hữu trước chúng ta: nó đã ‘đứng vào chỗ’ của nó, chờ đợi để chỉ định chỗ *của chúng ta* trong nó. Ngôn ngữ sẵn sàng và chờ đợi chúng ta tựa như cha mẹ của chúng ta sẵn sàng và chờ đợi; và chúng ta sẽ không bao giờ hoàn toàn thống trị hay chinh phục được nó cho mục đích cuối của mình, giống như ta không bao giờ có thể thoát khỏi vai trò chế ngự của cha mẹ trong cơ chế của chúng ta. Ngôn ngữ, vô thức, cha mẹ, trật tự biểu trưng: những từ này trong lý thuyết Lacan không hẳn là đồng nghĩa, chúng liên minh với nhau một cách chặt chẽ. Thỉnh thoảng Lacan nói đến chúng như là ‘Cái Khác’ – làm như ngôn ngữ luôn luôn thuộc về thời trước và lúc nào cũng vượt thoát khỏi ta, giúp ta hiện hữu như chủ thể nhưng rồi lúc nào cũng vượt quá tầm tay mình. Chúng ta đã thấy, theo Lacan, những ước muốn vô thức của mình đều hướng về Cái Khác, qua dạng thức của vài hiện thực thỏa mãn tối hậu mà ta không bao giờ có được; nhưng điều này cũng đúng khi Lacan cho rằng ước muốn của chúng ta trong vài cách nào đó luôn luôn *tiếp nhận* từ Cái Khác. Chúng ta ước muốn những gì người khác – cha mẹ chẳng hạn – ước muốn cho chúng ta một cách vô ý thức; và ước muốn chỉ có thể xảy ra vì ta nắm giữ được những quan hệ ngôn ngữ, tình dục và xã hội – toàn thể phạm vi của ‘Cái Khác’ – cũng là chỗ phát sinh ra ước muốn ấy.

Tự Lacan không hề quan tâm mấy đến liên hệ xã hội trong các lý thuyết của ông, và chắc chắn ông không hề ‘giải quyết’ được vấn đề quan hệ giữa xã hội và vô thức. Tuy nhiên, chủ nghĩa Freud, nói chung, đã giúp chúng ta đưa ra câu hỏi; và bây giờ tôi muốn khảo sát chúng qua một thí dụ cụ thể một tác phẩm văn chương, *Sons and Lovers* của D.H. Lawrence. Ngay cả các nhà phê bình bảo thủ, thường ngờ vực những thành ngữ như ‘mặc cảm Oedipus’, như là một ẩn ngữ xa lạ, đôi khi cũng nhìn nhận rằng trong văn bản này có một điều rất giống kịch nổi tiếng của Freud. (Một tình cờ thú vị, những phê bình gia mang đầu óc thông thường này lại rất thích dùng những ẩn ngữ như ‘tượng trưng’, ‘kịch tính mỉa mai’ và ‘kết cấu dày đặc’, cùng lúc chống lại những chữ như ‘biểu tượng’ và ‘hủy tâm điểm’.) Như chúng ta đã biết, khi Lawrence viết *Sons and Lovers*, ông có đôi chút hiểu biết về việc làm của Freud qua bà vợ người Đức của Freud là Frieda; nhưng không có bằng chứng nào cho thấy ông có hiểu biết trực tiếp hay chi tiết về chúng, một sự kiện có thể được dùng như một chứng

minh độc lập về học thuyết Freud. Tác phẩm *Sons and Lovers*, tuy có vẻ không chú ý đến, lại là một tiểu thuyết uyên thâm về mặc cảm Oedipus: cậu bé Paul Morel ngủ chung giường với mẹ, đối xử với mẹ dịu dàng như một tình nhân và có ác cảm với cha cậu, khi trưởng thành Morel không có khả năng giữ được bất cứ quan hệ nào với đàn bà, và cuối cùng đạt được sự phóng thích khỏi trạng huống đó bằng cách giết mẹ qua một hành động thương yêu không rõ ràng, trả thù và tự giải phóng. Bà Morel, trong vai trò của mình, ghen tuông với quan hệ của Paul và Miriam, có cử chỉ như một tình nhân ganh đua. Paul từ bỏ Miriam vì mẹ; nhưng khi bỏ Miriam, rất vô ý thức, hẳn đã từ bỏ mẹ hẳn trong Miriam, trong những gì hẳn cho là tình thân chiếm hữu ngập hơi của Miriam.

Tuy nhiên, sự phát triển tâm lý của Paul, không hề bắt nguồn từ một chỗ trống. Cha hẳn, Walter Morel, là một thợ mỏ trong khi mẹ hẳn đến từ một giai cấp tương đối cao hơn. Bà Morel lo lắng không muốn Paul nối gót cha xuống hầm mỏ, và muốn hẳn chọn nghề thư ký. Trong khi ấy, chính bà ở nhà làm nội trợ: tình trạng gia cảnh của gia đình Morels là một phần của thứ gọi là ‘phái tính phân của lao động’. Trong một xã hội tư bản, nó mang hình thức của phụ hệ phái nam dùng trong tiến trình sản xuất như sức mạnh lao động trong khi phụ hệ phái nữ ở nhà tiếp tế ‘cấp dưỡng’ vật chất và tinh thần cho hẳn và cho sức lao động tương lai (con cái). Sự xa cách của ông Morel với đời sống tình cảm khốc liệt của gia đình một phần cũng vì sự chia rẽ xã hội này – thứ chia rẽ đẩy ông xa rời con cái nhưng lại mang chúng đến gần mẹ với nhiều tình cảm hơn. Như trong trường hợp Walter Morel, nếu việc làm của người cha kiệt lực và nặng nề, vai trò của ông trong gia đình suy giảm hơn: Morel bị giáng xuống chỗ phải cũng cố sự gần gũi với con cái bằng những khéo tay thực dụng quanh nhà. Hơn thế nữa, sự kém học thức của ông khiến việc bày tỏ tình cảm khó khăn hơn, một sự kiện chỉ làm tăng thêm khoảng cách giữa ông và gia đình. Đặc tính cực khổ và kỷ luật hà khắc tự nhiên của nghề nghiệp góp phần tạo thêm nỗi khó chịu hung tợn trong người ông và điều này đẩy lũ trẻ con về phía mẹ nhiều hơn. Để bù cho tình cảnh kém thế của mình ở chỗ làm, người cha gắng tạo một hình ảnh thế lực phụ hệ trong nhà, và điều này chỉ khiến bọn trẻ xa lánh ông hơn nữa.

Trong trường hợp gia đình Morels, những yếu tố xã hội này càng phức tạp hơn với sự phân chia giai cấp chen vào giữa. Ông Morel có, thứ mà cuốn tiểu thuyết này mang lại, tính lằm lì ít nói, thuộc loại lao động tay chân lại thụ động: *Sons and Lovers* miêu tả dân thợ mỏ như những con vật hầm tối có đời sống thể chất hơn tâm linh. Đây là một chân dung khá hiểu kỳ, vì khi Lawrence viết xong cuốn này, năm 1912, phu mỏ có một

cuộc đình công vô tiền khoáng hậu tại Anh. Một năm sau đó, cuốn sách này được phát hành, lại là năm xảy ra tai biến hầm mỏ tồi tệ nhất thế kỷ mà hình phạt dành cho giới chức quản trị quá nhẹ, đưa đến trận chiến giai cấp trên toàn địa hạt hầm mỏ Anh quốc. Những triển khai này cùng với mọi hiểu biết chính trị và những cơ chế phức tạp, không phải là hành động của những người nặng nề tay chân thiếu đầu óc. Bà Morel (có lẽ rất hợp lý khi ta không hề cảm thấy muốn gọi bà bằng tên thay vì bằng họ) thuộc về giai cấp hạ trung lưu, tương đối có giáo dục, nói năng rành rẽ và quả quyết. Như thế, bà tượng trưng những gì mà chàng thiếu niên Paul, trẻ trung, nhạy cảm, đầy nghệ sĩ tính, hy vọng được có: sự đối hưởng tình cảm của cậu từ cha ra mẹ, một cách bất phân, là đối hưởng từ một thế giới nghèo nàn tận dụng của mỏ than qua đời sống phóng thích của tri thức. Cái áp lực bí ẩn ngấm ngấm mà Paul bị tù hãm và gần như bị hủy diệt trong đó, đến từ sự kiện, mẹ của Paul – nguồn cơn chính của năng lực đầy tham vọng thúc đẩy hấn thoát khỏi gia đình và hầm tối – cũng là sức mạnh tình cảm núu kéo hấn lại.

Cách đọc phân giải tâm lý như trên, không cần thiết là một diễn dịch thay thế có tính cách xã hội về tác phẩm. Đúng ra, chúng ta đang nói về hai bộ mặt hay hai khía cạnh trong một trường hợp nhân tính. Ta có thể bàn luận đến hình ảnh ‘thứ yếu’ của cha hấn và hình ảnh ‘mạnh mẽ’ của mẹ hấn qua hai dụng ngữ Oedipus và giai cấp; chúng ta có thể nhận thấy như thế nào những quan hệ nhân tính giữa một người cha hung tợn luôn vắng mặt, một người mẹ nhiều tham vọng đầy tình cảm lắm đòi hỏi, và một đứa con nhạy cảm, có thể hiểu được qua các tiến trình tri thức và qua các năng lực xã hội và quan hệ. (Dĩ nhiên, một vài nhà phê bình cho rằng cả hai lối bàn trên đều không chấp nhận được, và chọn lựa cách đọc ‘nhân tính’ để thay thế. Không dễ gì biết được ‘nhân tính’ này là gì, khi nó loại bỏ đời sống của nhân vật, việc làm và lai lịch của họ, ý nghĩa sâu đậm trong quan hệ cá nhân và căn cước lý lịch, dự tính của họ, v.v...) Tuy nhiên, tất cả những thứ trên đều gò bó trong một thứ gọi là ‘phân tích nội dung’, nhìn đến điều gì đang được nói ra hơn là cách nói, đến ‘đề mục’ hơn là ‘hình thức’. Chúng ta có thể mang những lưu tâm này vào chính ‘hình thức’ – vào những vấn đề như bằng cách nào tác phẩm bày tỏ và cấu thành kỹ thuật của truyện, cách nào nó miêu tả nhân vật, quan điểm kỹ thuật nào được nó thừa nhận. Bằng chứng hiển nhiên, là một thí dụ điển hình, phần lớn, không hấn là toàn thể, bản văn nhận dạng và thừa nhận quan điểm của Paul: vì kỹ thuật đã nhìn một cách chủ yếu qua cặp mắt của Paul, chúng ta không có căn nguyên khai báo thật nào khác ngoại trừ của Paul ra. Trong lúc Paul từ từ bước vào tiền trường của truyện, cha hấn lùi

dẫn vào hậu trường. Cũng như, đại khái thì tác phẩm này có vẻ hướng về ‘bên trong’ khi nói về bà Morel hơn là khi nói về chồng bà; thật thế, ta có thể luận cãi được rằng nó đã được sắp xếp để làm sáng tỏ bà và khuất lấp ông đi, một phương sách đúng lẽ luật thường dùng để củng cố đáng điều của vai chánh. Nói một cách khác, chính cái cách dùng để cấu thành kỹ thuật, ở mực độ nào đó, đã toa rập với vô thức của Paul: điều không rõ mấy đối với chúng ta, như thí dụ sau, nếu Miriam là những gì biểu trưng về cô, hầu hết được nhìn qua quan điểm của Paul, thật sự là cô đã khơi dậy nơi hấn tính không kiên nhẫn dễ nổi giận của cô, và nhiều độc giả đã mang cảm tưởng khó chịu rằng tác phẩm có vẻ ‘bất công’ đối với cô. (Nhân vật Miriam ngoài đời, Jessie Chambers, đã nhiệt tình đồng ý, nhưng với mục đích hiện thời của chúng ta, ý kiến này không đáng gì ở đây hay ở truyện.) Nhưng cách nào ta có thể chuẩn nhận được cảm tưởng bất công này, khi chính quan điểm của riêng Paul nhất chí ‘nằm ở tiền trường’ như là căn nguyên bằng cơ giả định đáng tin cậy của chúng ta?

Ở một điểm khác, tác phẩm còn có những phương diện dường như đi ngược lại với lối trình bày ‘lệch’ này. Như H.M. Daleski đã nói một cách đầy cảm tính: ‘Sức nặng chú giải thiếu thân thiện mà Lawrence trực đặt nơi ông Morel được cân bằng bởi lòng trắc ẩn vô thức đã chứng bày ông Morel một cách đầy kịch tính, trong khi sự tán tụng công khai về bà Morel lại bị thách đố với cá tính hà khắc của bà trong hành động.’ Dùng những từ ta đã dùng khi nói về Lacan, tác phẩm này không hẳn nói được ý của nó hoặc có ý nói được điều nó muốn. Tự chính điều này, phần nào, có thể được biện minh bằng dụng từ phân tâm học: quan hệ Oedipus giữa đứa trẻ và người cha là một quan hệ không rõ ràng, vì người cha vừa được thương vừa bị ghét một cách vô thức như là địch thủ, và đứa trẻ sẽ tìm cách bảo vệ người cha khỏi sự công kích vô thức của chính nó đối với ông. Tuy nhiên, một lý do khác của sự mơ hồ này là, ở một mực độ nào đó tác phẩm đã nhận thấy rõ ràng Paul buộc phải khước từ cái thế giới chật hẹp hung tợn của phu mỏ cho cuộc phiêu lưu vào giai cấp trung lưu trí thức, thứ trí thức ấy nói chung, không đáng được khâm phục. Ngoài ra nó còn có nhiều thứ khác nữa như tính thống trị và chối-bỏ-đời-sống cũng như chối bỏ những gì có giá trị trong đời sống, như ta đã thấy qua nhân vật bà Morel. Bản văn cho chúng ta biết, chính Walter Morel, người đã ‘chối từ tín ngưỡng’; nhưng thật khó cho ta cảm nhận được phép nội suy nặng nề trong sáng tác, trang trọng và đầy nghi vấn ấy. Và cũng chính tác phẩm này, đã từng nói với chúng ta điều vừa rồi, chỉ cho chúng ta thấy điều ngược lại. Nó chỉ cho ta thấy những phương thức trong đó ông Morel vẫn còn sống; nó không thể ngăn chúng ta nhìn thấy, ở chỗ cắt giảm ông xuống liên quan nhiều với

cơ cấu kỹ thuật, chuyển hướng từ ông qua con trai; và nó cũng cho ta thấy, cố tình hay không, rằng ngay cả khi ông Morel ‘chối từ tín ngưỡng’, cái trách nhiệm sau cùng không nằm ở ông mà ở nền tư bản bóc lột đã không dùng ông vào việc gì khác tốt hơn là một mộng gỗ trên bánh xe sản xuất. Ngay chính Paul, dù đang cố tình tự thoát khỏi thế giới của người cha, vẫn không đủ sức trực diện những sự thật này một cách minh bạch, và chính tác phẩm, cũng y hệt như vậy: khi viết *Sons and Lovers* Lawrence không phải chỉ viết về giai cấp lao động mà là viết ra hết tư tưởng của ông về giai cấp đó. Nhưng khi kể vài chuyện ngẫu nhiên như cuộc gặp gỡ cuối cùng giữa Baxter Dawes (trong vài nét nào đó như là hình ảnh song đôi của ông Morel) và người vợ đã ly thân, Clara, ‘một cách vô thức’, cuốn sách đã sửa chữa việc đã nâng cấp Paul bằng cách hạ giá người cha (trong cuộc gặp gỡ tình cờ này, nhân vật Paul đã bị chứng bày rất tiêu cực). Sự bồi hoàn cuối cùng của Lawrence cho ông Morel là Mellors, nhân vật chính đàn ông duy nhất có ‘nữ tính’ trong *Lady Chatterley’s Lover*. Một vài bằng chứng ‘khách quan’ dường như chứng minh được rằng tác phẩm không bao giờ cho phép Paul được thốt lời phê bình thẳng, cay đắng về tính chiếm hữu của mẹ; tuy nhiên, chính cách kịch hóa mối quan hệ mẹ con cho phép chúng ta thấy được rõ ràng tại sao phải là như thế.

Đọc *Sons and Lovers* và để ý đến những trạng huống này của tác phẩm, chúng ta đã hình thành được thứ gọi là ‘phó bản’ của truyện – một văn bản chạy trong lòng tác phẩm, hiện ra ở vài chỗ mang ‘triệu chứng’ mù mờ, thoái thác hay nhấn mạnh quá đáng, và cũng là thứ văn bản mà chúng ta ở vai trò độc giả, có thể ‘viết’ được ngay cả khi chính tác phẩm không hề viết nên phó bản ấy. Tất cả mọi tác phẩm văn chương đều hàm chứa, một hoặc nhiều hơn, thứ phó bản đó, và trong một nghĩa nào đó chúng có thể được xem như là ‘vô thức’ của chính tác phẩm. Bề sâu của tác phẩm, như mọi văn bài khác, đều liên hệ sâu xa với sự mù lòa của nó: điều nó không nói ra, và *cách* nó không nói ra, cũng có thể quan trọng như điều nó nói ra rành mạch; cái gì có vẻ như vắng mặt, bên lề hay mâu thuẫn có thể cung cấp manh mối chính về những ý nghĩa của nó. Chúng ta không chỉ đơn giản bác bỏ hay đảo ngược ‘điều tác phẩm nói ra’, hay tranh cãi, thí dụ như, ông Morel thật sự là người hùng và vợ ông mới là người xấu. Quan điểm của Paul cũng không đơn giản là vô giá trị: mẹ hắn, rất đúng, là căn nguyên giàu lòng trắc ẩn không sánh được, hơn là cha hắn. Chúng ta thà nhìn đến điều mà những xác nhận như trên buộc phải im lặng hay đè nén, thà xét đến những cách mà tác phẩm không hẳn nhận dạng được với chính nó. Thuyết phê bình phân tâm, nói một cách khác, có thể làm được nhiều điều hơn là chỉ sản tìm những dấu hiệu dương tính: nó có thể

cho ta biết đôi chút về cách nào các bài viết văn chương được cấu thành, và phối bày chút ít ý nghĩa của sự hình thành ấy.

Thuyết phê bình văn chương phân tâm có thể được phân chia một cách rộng rãi ra bốn loại, tùy theo đối tượng chú ý. Nó có thể là *tác giả*; *nội dung*; *cấu trúc chính*; hoặc *độc giả*. Phần lớn thuyết phê bình phân tâm gồm ở hai loại đầu, trên thực tế, cũng là thứ bị giới hạn nhiều nhất và có lỗi vấn đề. Phân tâm lý giải tác giả là một việc suy cứu, đâm đầu vào cùng một loại vấn đề ta đã khảo sát khi bàn luận về sự thích đáng của ‘chủ tâm’ trước tác trong các tác phẩm văn chương. Phân tâm về ‘nội dung’ – giải thích về những động cơ vô thức của nhân vật, hoặc ý nghĩa phân tâm của vật thể hay biến cố trong văn bản – có một giá trị giới hạn, nhưng, cách sẵn tìm rõ rệt về dương tính biểu trưng, lại thường bị giảm thiểu. Sự mạo hiểm rời rạc của Freud trong địa hạt nghệ thuật và văn chương chủ yếu cũng nằm trong hai loại này. Ông có viết một chuyên khảo rất lý thú về Leonardo da Vinci, một tiểu luận về pho tượng ‘Moses’ của Michelangelo và vài bài phân tích văn chương, đáng chú ý nhất là về một cuốn tiểu thuyết ngắn của nhà văn Đức Wilhelm Jensen mang tựa đề *Gradiva*. Những bài tiểu luận này hoặc giải thích về phân tâm lý của tác giả qua những gì tự biểu lộ về mình trong tác phẩm, hoặc xem xét những triệu chứng của vô thức trong nghệ thuật, giống như ở ngoài đời. Ở bất cứ trường hợp nào, ‘tính vật chất’ của sự kiện nghệ thuật, sự cấu thành riêng biệt chính thức của nó, có khuynh hướng bị bỏ qua.

Cũng ngang với sự không thích đáng, là ý kiến khó quên của Freud về nghệ thuật: ông so sánh nó với loạn thần. Ý ông muốn nói, nghệ sĩ như người mang chứng loạn thần kinh, bị ức chế bởi những nhu cầu bản năng mạng mẽ bất thường, dẫn hẳn đi đến chỗ chối bỏ hiện thực để hướng về kỳ tưởng. Tuy nhiên, không như những nhà kỳ tưởng khác, nghệ sĩ biết cách khai thác, mô dạng và làm dịu bớt những giấc mơ ngày của hẳn qua nhiều cách để chúng được chấp nhận bởi người khác – chỉ vì, chúng ta vốn ích kỷ và hay đổ kỵ, theo ý kiến của Freud, nên có khuynh hướng cho giấc mơ ngày của người khác là nhảm gồm. Chủ yếu trong việc mô dạng và làm dịu bớt này là năng lực của hình thức nghệ thuật, mang lại cho độc giả hay khán giả điều Freud gọi là ‘tiền lạc thú’, lời bớt sức đề kháng của hẳn với những thỏa mãn ước muốn của người khác và giúp hẳn nâng đỡ được sự ức chế nội tại trong một khoảng thời gian ngắn và đem cái lạc thú cấm đoán ấy vào những tiến trình vô thức của hẳn. Sơ đẳng mà nói thì điều này cũng đúng với luận thuyết của Freud về chuyện hài hước, trong *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1905): chuyện hài hước bày

tổ một xung động thường là công kích cá nhân đoán hay dâm dăng, nhưng nó được mọi người chấp nhận qua ‘hình thức’ chuyện vui, sự nhanh trí và lối chơi chữ của nó.

Như thế, những câu hỏi về hình thức, đã bước vào phản ánh của Freud về nghệ thuật; nhưng cái hình ảnh nghệ sĩ là rối loạn thần kinh chắc chắn là quá giản dị, một hình ảnh hoạt họa thời Lãng mạn điên cuồng dở hơi trong cái cứng nhắc của mọi người khi nghĩ về nghệ sĩ. Ngoài ra còn có nhiều gợi ý về lý thuyết văn chương phân tâm qua lời chú thích của Freud trong kiệt tác của ông, *The Interpretation of Dreams* (1900), về đặc tính tự nhiên của chiêm bao. Dĩ nhiên là tác phẩm văn chương liên hệ với lao động tri thức, trong khi chiêm bao thì không: theo nghĩa này, tác phẩm văn chương có nét tương tự với chiêm bao hơn là chuyện hài hước. Nhưng nếu ta luôn nhớ đến giới hạn đó trong đầu, thì điều Freud tranh cãi trong sách của ông có ý nghĩa rất cao. ‘Nguyên liệu’ của chiêm bao, Freud gọi ‘nội dung chìm’, là những ước muốn vô thức, kích thích thân thể lúc đang ngủ, những hình ảnh gặt hái qua kinh nghiệm của ngày hôm trước; nhưng chính giấc mơ lại là sản phẩm của một sự đối thể cường điệu của các nguyên liệu trên, được biết đến là ‘tác năng ảo mộng bao’. Ta đã nhìn qua những cơ giới của tác năng ảo mộng: chúng là những phương pháp vô thức như súc tích và dời đổi vật liệu của chúng, cùng lúc tìm cho ra những cách trình bày thông thái. Chiêm bao sinh ra bởi sức lao động này, giấc mơ ta thật sự nhớ được, được Freud đặt tên là ‘nội dung nổi’. Như thế, giấc mơ không phải chỉ là ‘biểu lộ’ hay ‘mô phỏng’ của vô thức: tiến trình của ‘sản xuất’ hay đối thể đã xen vào giữa vô thức và giấc mơ ta có. ‘Bản thể’ của chiêm bao mà Freud lưu tâm đến, không phải là nguyên liệu hay ‘nội dung chìm’, mà là tương tác mộng ảo: chính ‘sự thực hành’ này mới là đối tượng phân tích của ông. Một giai đoạn trong tương tác mộng ảo, được gọi là ‘phó tu chính’, nằm trong cái tổ chiêm bao để chiêm bao được trình bày dưới hình thức tương đối phù hợp và hàm súc của kỹ thuật. Phó tu chính hệ thống hóa chiêm bao, lấp đầy những hố trống và mài nhẵn mọi tương phản của nó, sắp xếp những yếu tố hỗn độn vào một truyền thuyết liên lạc hơn.

Phần lớn các lý thuyết văn chương ta đã khảo sát từ đầu sách đến giờ, đều có thể được xem như một hình thức ‘phó tu chính’ của văn bản. Trong sự theo đuổi ám ảnh của nó về ‘dung hòa’, ‘dung hợp’, ‘cấu trúc sâu sắc’ hay ‘ý nghĩa bản thể’, thứ lý thuyết này lấp đầy những hố trống của bản văn, mài nhẵn mâu thuẫn, thuần hóa những trạng huống không cân xứng, và gỡ ngòi nổ của mọi xung đột. Nó phải làm thế để bản văn, một cách biện hộ, được ‘tiêu thụ’ dễ dàng hơn – như vậy, đường đi đã được vạch thẳng thớm cho độc giả, họ sẽ không bị rối rắm bởi bất cứ sự

bất bình thường nào không giải thích được. Nhiều bác học văn chương đã nhất quyết dâng hiến riêng cho mục đích này, phần khởi ‘phân giải’ mọi mù mờ và đóng cọc giữ bản văn lại để đọc giả yên ổn khám xét. Mặc dù một thí dụ không thể là tiêu biểu cho những loại diễn dịch như thế, đây là thí dụ cực đoan của kiểu phó tu chính nói trên, bài trần thuật về *The Waste Land* của T.S. Eliot đã đọc bài thơ như là câu truyện của một cô bé đi chơi xe trượt tuyết với người chú Archduke, đối phái tính vài lần ở Luân đôn, vướng mắc trong một vụ săn tìm ly thánh Holy Grail và cuối cùng ngồi câu cá buồn thiu trên bờ dải đất khô cằn. Những vật liệu phân chia khác nhau của bài thơ của Eliot đã được thuần hóa ra kỹ thuật liên lạc, những chủ thể nhân tính vỡ nát của bài thơ tụ hợp thành một đơn ngữ.

Phần lớn các lý thuyết văn chương ta đã xem qua có khuynh hướng nhìn văn bản như một ‘bày tỏ’ hoặc ‘phản ánh’ của hiện thực: nó diễn lại kinh nghiệm con người, hoặc hóa thân chủ ý của tác giả, hoặc cấu trúc của nó mô phỏng cấu trúc tâm trí con người. Giải thích của Freud về chiêm bao, do tương phản, giúp ta thấy được tác phẩm văn chương không phải như một phản ánh mà mang hình thức của sáng tác. Như chiêm bao, tác phẩm cần ‘những nguyên liệu’ riêng biệt nào đó – ngôn ngữ, các văn bản khác, cách nhận thức thế giới – và đổi dạng chúng bằng những phương pháp riêng thành ra sản phẩm. Những phương pháp làm ra sản phẩm này là các phương sách khác nhau ta gọi là ‘hình thức văn chương’. Để làm việc với những nguyên liệu của nó, văn bản sẽ có khuynh hướng đẩy chúng vào hình thức phó bản của riêng nó: trừ phi nó thuộc loại văn bản ‘cách mạng’ như *Finnegans Wake*, còn thì nó sẽ cố tổ hợp nguyên liệu vào một hình dạng chung hợp lý, có thể tiêu thụ được, ngay cả khi nó không thành công mấy, như trong trường hợp *Sons and Lovers*. Nhưng nếu một bản văn-mộng ảo có thể được phân tích, giải mã, phân hóa bằng những cách giúp ta thấy được đôi chút về những tiến trình làm ra nó, thì tác phẩm văn chương cũng thế. Cách đọc ‘thật thà’ văn bản có thể dừng lại ở chính văn của sản phẩm, giống như tôi chỉ nghe lời trần thuật xúc động về một giấc mơ của bạn mà không buồn tìm hiểu xa hơn. Nói một cách khác, phân tâm học, qua thành ngữ của một trong nhiều nhà suy diễn, là một ‘thánh kinh chú giải học của nghi hoặc’: nó không chỉ lo việc ‘đọc văn bản’ của vô thức, mà còn phơi bày cả tiến trình và tác năng mộng ảo, những chỗ văn bản ấy được sản xuất. Để làm được điều này, nó chú trọng riêng vào những chỗ ‘có triệu chứng’ trong bản văn-mộng ảo – những biến thể, mơ hồ, văng vẳng và bỏ sót mẫu âm chót đều có thể mang lại một cách thức đặc biệt đến gần ‘nội dung chìm’, hay những đường hướng vô thức, đã góp phần trong việc cấu tạo nên nội dung ấy. Thuyết phê bình văn chương, như chúng ta đã thấy

trong trường hợp tác phẩm của Lawrence, có thể làm việc tương tự như trên: bởi chú ý đến những gì có vẻ như thoái thác, những tâm tình tương phản, và những điểm cường điệu trong kỹ thuật – những chữ không được nói ra, những chữ nói ra được lặp lại bất thường, lời đôi hay thoáng lướt của ngôn ngữ – nó có thể bắt đầu dò xuyên qua những lớp phó tu chính và lột trần đôi chút về ‘phụ bản’ là thứ, tương tự ước muốn vô thức, tác phẩm dấu giếm và phơi bày. Nói một cách khác, phê bình văn chương có thể chú ý đến không phải chỉ riêng điều gì tác phẩm nói ra, mà còn đến chuyện nó làm việc như thế nào nữa.

Vài chủ thuyết phê bình văn chương lối Freud đã theo đuổi đồ án này đến một mức độ nào đó. Trong cuốn *Dynamics of Literary Response* (1968), nhà phê bình Hoa kỳ Norman N. Holland, nối gót Freud, cho rằng các tác phẩm văn chương đã khơi trong độc giả một tác dụng hỗ tương giữa những kỳ tưởng vô thức và tự vệ tri thức chống lại chúng. Cuốn sách này rất lý thú bởi cách quan co nghi thức của nó đã biến dạng những lo âu và các ước muốn sâu xa nhất của chúng ta thành những ý nghĩa xã hội chấp nhận được. Nếu nó không làm ‘địu bớt’ được những ước muốn này bằng hình thức của nó và ngôn ngữ, cho phép chúng ta có được chủ quyền vừa đủ và sức tự vệ chống đối, nó sẽ chứng minh điều đó không chấp nhận được; nhưng vậy thì cũng thế thôi nếu nó chỉ củng cố sự ức chế của chúng ta. Thật ra điều này chỉ là phát biểu lại dưới dạng Freud về sự chống đối của phong trào Lãng mạn cũ giữa nội dung ngỗ nghịch và hình thức dung hòa. Hình thức văn chương đối với nhà phê bình Hoa kỳ Simon Lesser, trong cuốn *Fiction and the Unconscious* (1957), có một ‘ảnh hưởng bảo đảm’, chống lại âu lo và tán dương sự kỳ thác cho đời sống, tình yêu và trật tự của chúng ta. Qua đó, theo Lesser, chúng ta ‘tổ lòng tôn kính siêu ngã’. Nhưng điều gì trong các hình thức hiện đại đã nghiền nát trật tự, lật đổ ý nghĩa và nổ tung lòng tự tin của chúng ta? Có phải văn chương là một hình thức của trị liệu pháp? Tác phẩm sau của Holland cho thấy ông có ý nghĩ như thế: *Five Readers Reading* (1975) khảo sát những câu trả lời vô tri giác của độc giả về các văn bản để tìm xem cách nào những độc giả này tiếp thu được lý lịch của họ qua tiến trình diễn dịch, rồi bằng cách đó khám phá ra sự đồng nhất tự tin trong họ. Holland tin rằng có thể trích yếu ‘bản thể bất biến’ của lý lịch cá nhân trong đời sống của một người, dần hàng tác phẩm của ông với thứ gọi là ‘tâm lý bản ngã’ Mỹ – một bản thân hóa chủ nghĩa Freud, chuyển hướng từ ‘phân chủ thể’ của phân tâm học cổ điển và ném nó vào sự đồng nhất của bản ngã. Đó là tâm lý học liên quan đến cách nào bản ngã tiếp thu đời sống xã hội: bằng phương pháp trị liệu, một cá nhân được ‘thích nghi’ với vai trò tự nhiên mạnh khỏe của

hắn như một quản trị gia cao cấp đang lên với mác xe hơi đúng điệu, và bất cứ dấu vết cá tính buồn phiền nào có thể đi lệch ra ngoài bình thường đều được ‘chữa trị’. Với loại tâm lý học này, chủ nghĩa Freud lúc khởi đầu bị xem như là một thứ gì xấu xa nhục mạ đối với giai cấp trung lưu, đã biến thành cách bảo an giá trị cho họ.

Hai nhà phê bình Hoa kỳ khác nhau cùng có ảnh hưởng nặng từ Freud là Kenneth Burke, người đã chiết trung hòa trộn Freud, Marx và ngữ học cấu thành quan điểm gợi ý, tác phẩm văn chương như một hình thức của tác động biểu trưng, và Harold Bloom, người đã dùng công trình của Freud để đưa ra một trong những lý thuyết văn chương nguyên thủy đầy táo bạo của thập niên vừa qua. Điều Bloom làm, cốt yếu, là viết lại lịch sử văn chương qua dụng từ của mặc cảm Oedipus. Nhà thơ sống ấy náy trong bóng tối của một nhà thơ ‘có khí phách’ đã đến trước họ, như con cái bị ức chế bởi cha của chúng; và bất cứ bài thơ riêng biệt nào cũng có thể được đọc như một toan tính vượt thoát khỏi mối ‘tự lực của ảnh hưởng’ bằng những rập khuôn có hệ thống với bài thơ trước. Nhà thơ, bị giam giữ trong tranh chấp Oedipus với sự hoạn thiến ‘tiền thân’ của hắn, sẽ tìm cách giải giới sức mạnh ấy bằng cách tiến vào tự bên trong nó, viết bằng cách tu chính, đổi đổi và tái bố cục bài thơ tiền thân; trong ý nghĩa, tất cả các bài thơ có thể đọc như là sự viết lại những bài thơ khác, và với ‘đọc sai’ hoặc ‘khinh thường’ về chúng, cố né tránh năng lực áp đảo của chúng để nhà thơ có được một chỗ trống dành riêng cho nguyên thủy tưởng tượng. Mọi nhà thơ đều ‘đến muộn’, thi sĩ sau cùng của một truyền thống; nhà thơ có khí phách là nhà thơ có can đảm nhìn nhận sự đến muộn này và khởi sự xoáy mòn thế lực tiền thân ấy. Thật vậy, bất cứ bài thơ nào, cũng đều không là gì cả ngoài trừ sự xoáy mòn – một chuỗi phương sách liên tiếp, có thể xem như là chiến thuật hùng biện và cơ giới tự vệ phân tâm lý, để phá hủy và làm hay hơn bài thơ khác. Ý nghĩa của một bài thơ là một bài thơ khác.

Lý thuyết văn chương của Bloom biểu trưng sự trở lại phần khởi và ương ngạnh của ‘truyền thống’ Lãng mạn Protestant từ Spenser và Milton cho đến Blake, Shelley và Yeats, một truyền thống đã bị trục xuất bởi dòng dõi nhóm bảo thủ Anglo-Catholic (Donne, Herbert, Pope, Johnson, Hopkins) phác họa bởi Eliot, Leavis và môn sinh của họ. Bloom là phát ngôn viên tiên tri cho sáng tạo trí tưởng thời hiện đại, đã đọc lịch sử văn chương như một trận đánh anh hùng chống lại bọn khổng lồ, một vở kịch tâm linh phi thường, tin tưởng nơi ‘ý chí biểu thị’ trong sự phấn đấu tự sáng tác của nhà thơ khí phách. Thứ chủ nghĩa cá nhân Lãng mạn can đảm như thế này thường bất hòa kịch liệt với thói tục hoài nghi chống nhân bản của thời hủy cấu trúc, và thật vậy, Bloom đã bênh vực giá trị của từng ‘tiếng

nói' thơ tính và thiên tài chống lại bọn đồng nghiệp theo phái Derrida ở đại học Yale (Hartman, de Man, Hillis Miller). Hy vọng của ông là có thể chụp giật được chủ nghĩa nhân bản Lãng mạn, dưới vài hình thức nào đó ông vẫn kính trọng, thoát khỏi gọng hàm của thuyết phê bình hủy cấu trúc, và điều này sẽ hồi phục tác giả, chủ tâm và thế lực tưởng tượng. Một chủ nghĩa nhân bản như thế sẽ lâm trận với 'bình lặng ngữ học phủ định luận' mà Bloom đã biên biệt rất đúng qua nhóm hủy cấu trúc Mỹ, chuyển hướng từ chỗ không ngừng tháo gỡ ý nghĩa rõ ràng qua thị ảnh thi ca là ý chí và xác quyết nhân tính. Giọng văn kịch liệt, dàn trận, tận thế đến nơi trong phần lớn những bài viết của ông, với sự sinh nở lạ lùng của nhiều dụng từ bí ẩn, là thị chứng của sự cố gắng và tuyệt vọng trong việc làm táo bạo này. Bình phẩm của Bloom lột trần như nhộng tình trạng khó xử của nhóm tự do hiện đại hay Lãng mạn nhân bản – sự kiện cho thấy, một mặt, sau Marx, Freud và hậu cấu trúc, sự tín nhiệm yên lành khách quan nhân tính không thể thu hồi được, trong khi mặt kia, bất cứ chủ thuyết nhân bản nào giống như của Bloom đều chịu áp lực thống khổ của những học thuyết ấy đẩy đến chỗ thỏa hiệp trí mạng và ô nhiễm bởi chúng. Những trận đánh oai hùng của Bloom với bọn khổng lồ thi ca giữ được nét rạng rỡ siêu linh thời tiền-Freud, nhưng đã đánh mất ngây thơ của nó: chúng chỉ còn là dây lớp thuần hóa, cảnh tượng của tội lỗi, ganh tuông, âu lo và gầy hần. Không có lý thuyết văn chương nhân bản nào đã từng bỏ qua những hiện thực như trên, dám tự cho mình là 'hiện đại' đáng kính; nhưng bất cứ lý thuyết nào đi theo những học thuyết trên rồi cũng đi đến chỗ buộc phải tính người và chua chát đến độ khả năng xác định của nó gần như trở nên ngoạn cố diên khùng. Bloom đã tiến trên con đường hoa mộng của hủy cấu trúc Hoa kỳ, vừa đủ xa để giành lại con người hào kiệt với thỉnh cầu theo Nietzsche về 'ý chí quyền lực' và 'ý chí theo đuổi' của riêng từng tưởng tượng, thứ tưởng tượng rồi vẫn giữ nguyên sự tự do và tư cách của nó. Trong thế giới tộc trưởng độc đoán giữa cha và con, mọi thứ rồi cũng trở về trung điểm, tăng phần hùng biện inh ỏi về quyền lực, phấn đấu và sức mạnh ý chí; chính tự bình phẩm, theo Bloom, một hình thức thi ca, như những bài thơ, đều là bình phẩm ngấm ngấm về những bài thơ khác, và cho dù một bình giải phân tích 'thành công' hay không, cuối cùng vẫn không phải là câu hỏi về giá trị hiện thực của nó, mà là năng lực hùng biện của chính nhà phê bình. Đó là thuyết nhân bản nơi bờ cực đoan, nên móng không dựa vào đầu ngoại trừ lòng tin quả quyết của nó, bị bỏ rơi giữa duy lý luận bất tín nhiệm và chủ nghĩa hoài nghi không chịu được.

Một hôm trông cháu ngồi xe trẻ đùa chơi, Freu quan sát cháu bé ném

món đồ chơi ra khỏi xe và la lên *fort!* (biến mất), rồi kéo nó lại bằng sợi dây theo tiếng kêu *da!* (dây rồi). Đây là trò chơi nổi tiếng *fort-da* Freud đã diễn dịch trong *Beyond the Pleasure Principle* (1920) như một biểu trưng việc trẻ đã tự chủ được sự vắng mặt của mẹ nó; nhưng đó cũng có thể xem như là ánh sáng lờ mờ của tự thuật. Có lẽ *fort-da* là truyện ngắn ngắn nhất mà ta có thể tưởng tượng được: một món đồ bị mất, rồi tìm lại được. Nhưng ngay cả kỹ thuật phức tạp nhất cũng có thể được xem như là biến thể của mẫu này: khuôn hình kỹ thuật cổ điển là một hiệp ước nguyên thủy bị gián đoạn, sau cùng rồi cũng được hoàn trả. Từ quan điểm này, tự thuật là căn nguyên của an ủi: vật thể bị mất là căn nguyên âu lo của chúng ta, biểu trưng những mất mát sâu đậm hơn (sinh ra đời, mất phân, mất mẹ) và luôn luôn lý thú khi tìm thấy chúng nguyên vẹn ở chỗ cũ. Trong lý thuyết của Lacan, chính vật thể mất mát nguyên thủy – thân thể người mẹ – đã đẩy kỹ thuật đời mình tiến tới, thúc dục chúng ta tìm cách thay thế cho thiên đàng đã mất bằng vận chuyển hoán dụ không ngừng của khát vọng. Theo Freud, đó là ước muốn được trở lại nơi ta không thể tổn thương, một hiện hữu vô cơ đã có trước mọi đời sống tri thức, nơi khiến ta mãi phấn đấu để tiến tới: những quyền luyến không ngừng nghỉ của chúng ta (Eros) là nô lệ của cái chết (Thanatos). Phải có một thứ gì mất đi hay khiếm diện trong bất cứ kỹ thuật nào, nó mới có thể bày tỏ được: nếu tất cả mọi thứ đều yên vị thì không có truyện gì để kể cả. Sự mất mát này tuy khốn khổ, nhưng cũng kích động chẳng kém: khát vọng kích thích bởi những gì ta không hoàn toàn chiếm hữu được và đấy cũng là một căn nguyên để kỹ thuật thỏa mãn. Tuy nhiên, nếu chúng ta *không bao giờ* chiếm hữu được nó, nỗi kích động trong ta có thể biến thành chịu đựng rồi đổi thành điều không vui; thành thử cuối cùng rồi thì vật đó sẽ được hoàn trả lại, như Tom Jones sẽ trở lại Paradise Hall và Hercule Poirot sẽ tìm ra tên sát nhân. Nỗi kích động trong ta được phóng thích một cách mãn nguyện: năng lực của chúng ta khéo léo ‘tiết chế’ bởi sự đình hoãn và lặp đi lặp lại của kỹ thuật như để sửa soạn cho việc tiêu xài lạc thú. Chúng ta có thể chịu đựng sự mất mát của vật thể do bởi sự lưỡng lự không yên của mình, lúc nào cũng bị quấy rầy bởi một nhận thức bí mật rằng sau cùng rồi vật thể ấy cũng sẽ trở lại. *Fort* chỉ có nghĩa trong quan hệ với *da*.

Nhưng, dĩ nhiên, tất có điều ngược lại. Một khi đã yên ổn trong trật tự của mình, chúng ta không thể thường ngoạn hay sở hữu bất cứ vật thể nào mà không thấy sự khiếm diện khả thi của nó một cách vô ý thức, biết rằng sự hiện diện của nó phần nào tự tiện và lâm thời. Nếu người mẹ rời đi thì đấy chỉ là dự bị cho sự trở lại của bà, nhưng khi bà hiện diện, chúng ta không thể quên được sự kiện bà có thể biến mất luôn, và có thể mãi

không trở lại. Kỹ thuật cổ điển của văn hiện thực nói chung có hình thức ‘bảo thủ’, luôn nổi bật khoảnh khắc khiếm diện bên dưới dấu hiệu êm đềm của hiện diện; rất nhiều văn bài hiện đại, như Brecht và Beckett, nhắc nhở chúng ta rằng những gì ta đang thấy đều có thể xảy ra khác nhau, hoặc hoàn toàn không xảy ra. Nếu, đối với phân tâm học, mẫu đầu tiên của khiếm diện là sự hoạn thiến – bé trai sợ bị mất bộ phận sinh dục trong khi trẻ gái thì thất vọng rằng của nó đã ‘mất’ – hậu cấu trúc cho là những văn bài như thế đã chấp nhận hiện thực của hoạn thiến, khả năng chạy trốn sự mất mát, sự khiếm diện và dị biệt trong đời sống con người. Đọc những bài ấy, chúng ta cũng bị buộc phải đối đầu với những hiện thực ấy. Tự thường mình để thoát khỏi ‘ngẫu tượng’, nơi mà sự mất mát và dị biệt là không tưởng, và cũng là nơi chừng như thế giới được làm nên cho mình ta và làm nên ta cho riêng thế giới ấy. Không có chết chóc trong ngẫu tượng, vì sự hiện hữu liên tục của thế giới tùy thuộc vào đời sống của tôi cũng như đời tôi tùy thuộc vào sự hiện hữu ấy; chỉ vì việc bước vào trật tự biểu trưng, mới đối đầu với sự thật là chúng ta có thể chết đi, sự hiện hữu của thế giới, trên thực tế, không tùy thuộc vào ta. Chúng ta càng ở trong địa hạt ngẫu tượng lâu chừng nào, chúng ta càng nhận diện sai về lý lịch của mình chừng nấy, cho chúng ta cố định đầy đủ, và đồng thời nhận lầm hiện thực là bất biến. Chúng ta đứng, theo lời của Althusser, trong gọng kìm của hệ tư tưởng, phù hợp theo hiện thực xã hội với vẻ ‘tự nhiên’ hơn là đặt câu hỏi phán đoán như thế nào nó và chính ta, đã được cấu tạo, và nếu thế tất có thể biến dạng được.

Chúng ta đã thấy qua thảo luận về Roland Barthes, văn chương đã kết hợp qua nhiều hình thức khác nhau để đoán trước những thứ chất vấn phán đoán như thế này. Ký hiệu ‘tự nhiên hóa’ của Barthes tương đương với ‘ngẫu tượng’ của Lacan: trong cả hai trường hợp, một lý lịch cá nhân xa lạ được xác nhận bởi một thế giới tất nhiên ‘như thế đó’. Điều này không phải để nói rằng văn chương được viết theo lối như thế là bảo thủ trong những điều nó nói; nhưng chính nghĩa cấp tiến trong phát biểu có thể bị giảm sút bởi những hình thức cứu mang nó. Raymond Williams đã vạch ra những điểm mâu thuẫn lý thú giữa cấp tiến xã hội của kịch trường nhiều phần duy thực (Shaw, chẳng hạn), và những phương pháp chính thức của thứ nghệ thuật kịch trường ấy. Đàm luận của vở kịch có thể thúc giục sự thay đổi, phê bình, dấy loạn; nhưng hình thức kịch – lược kê đồ đạc và nhắm về một thứ chính xác ‘gần như thật’ – tất nhiên áp đặt lên chúng ta ý nghĩa tất nhiên kiên cố của khung cảnh xã hội này, kể từ trên cho đến tận màu vớ chân của tổ gái. Để nghệ thuật kịch trường ngoi ra ngoài những cách nhìn như thế này, nó cần phải thoát khỏi chủ nghĩa tự nhiên và bước vào các

phương thức có tính cách thử nghiệm nhiều hơn – điều này rất đúng với những người sau như Ibsen và Strindberg. Những hình thức biến thể như thế có thể làm khán giả giật bắn người ra khỏi nhận thức bảo an – thứ tự bảo an do ở tiền kiến có về một thế giới quen thuộc. Ta có thể tương phản được Shaw với Bertolt Brecht là người đã dùng vài kỹ thuật kịch (còn được gọi là ‘tác dụng lạnh nhạt’) để hoàn trả những khía cạnh hiện thực xã hội được cho là đương nhiên, thật ra là xa lạ đến độ giật mình, và để khơi dậy sự thức tỉnh mang tính phán đoán mới trong khán giả. Ngoài chuyện lưu tâm đến việc củng cố một ý tưởng bảo an cho khán giả, Brecht còn muốn, như ông đã nói, ‘tạo nên nhiều mâu thuẫn bên trong họ’ – làm xáo trộn niềm tin của họ, tháo gỡ rồi thích nghi lại lý lịch đã có của họ, và phơi bày cho thấy đơn vị cá nhân này chỉ là một ảo giác tư tưởng.

Ta có thể tìm thấy một điểm gặp nhau khác giữa lý thuyết chính trị và phân tâm học trong công trình của triết gia kiêm nữ quyền Julia Kristeva. Quan niệm của Kristeva chịu ảnh hưởng nặng của Lacan; nhưng đối với bất cứ nhà nữ quyền nào, thứ ảnh hưởng này chỉ gây ra vấn đề. Bởi cái trật tự biểu trưng mà Lacan nói đến, trên thực tế, là trật tự xã hội đầy phức tạp tính tộc trưởng của giai cấp xã hội hiện đại, hình thành quanh ‘biểu tượng siêu việt’ của dương tính nam phái, thống trị bởi Luật mà hóa thân là người cha. Thế thì không thể có một nhà nữ quyền hay một người theo phái nữ quyền có thể tán tụng một cách vô phán đoán trật tự biểu trưng bằng cái giá phải trả là ngẫu tượng cả: ngược lại, thật ra sự ức chế quan hệ xã hội và tình dục của thứ cơ chế đó mới chính là mục tiêu phê phán của nữ quyền. Như vậy, trong cuốn *La Révolution du langage poétique* (1974), Kristeva đã chống đối cái biểu trưng ấy nhiều hơn là chống đối ngẫu tượng, bà gọi đấy là ‘ký ngữ’. Ý bà muốn nói về một kiểu mẫu hay trò chơi của sức mạnh mà ta có thể nhận ra mãi tận bên trong ngôn ngữ, và nơi đấy cũng phơi bày phần còn lại của giai đoạn Oedipus. Đứa trẻ thời tiền Oedipus chưa biết đến ngôn ngữ (‘sơ sinh’ có nghĩa ‘không biết nói’) nhưng ta có thể tưởng tượng ra cơ thể của nó đang bị tròn tréo bởi sự chảy lan của ‘pulsions’ hay dục hướng lôi kéo tương đối rất hỗn độn lúc đó. Cái mẫu có vấn đề này có thể được xem như là một hình thức của ngôn ngữ, mặc dù nó chưa có ý nghĩa nào hết. Để cho thứ ngôn ngữ như thế xảy ra, sự chảy lan lấm dị chất này giống như bị chặt từng khúc rồi ráp lại thành dụng từ, như vậy, để bước vào trật tự biểu trưng, cái tiến trình ‘hướng về ký hiệu’ này buộc phải bị ức chế. Tuy nhiên, sự ức chế này không phải là toàn thể: bởi vì ký ngữ vẫn có thể được biên biệt như một loại áp lực trong chính ngôn ngữ, qua giọng nói, vần điệu, phẩm chất cụ thể và vật chất của ngôn ngữ, và áp lực trong cả mâu thuẫn, vô nghĩa, gián đoạn, im lặng và

khiểm diện. Ký ngữ là thứ ngôn ngữ ‘khác’, dĩ nhiên, cuộn quẩn với ngôn ngữ một cách thân mật. Vì ngôn ngữ ký hiệu đến từ thời tiền Oedipus nên bị giới hạn trong tiếp xúc của trẻ với cơ thể người mẹ, trong khi ký hiệu biểu trưng, như ta đã thấy, liên hệ với Luật của người cha. Ngôn ngữ ký hiệu như vậy, dính dáng nhiều với nữ tính: nhưng nó hoàn toàn không phải là ngôn ngữ dành riêng cho đàn bà vì nó khởi từ giai đoạn tiền Oedipus, là giai đoạn không phân biệt phái tính.

Kristeva xem thứ ‘ngôn ngữ’ của ký hiệu này như một cách để xoáy mòn trật tự biểu trưng. Trong vài văn bản của một số nhà thơ Tượng Trưng Pháp và vài tác giả cấp tiến, những ý nghĩa tương đối an lành của ngôn ngữ ‘bình thường’ đã bị quấy nhiễu và phân xẻ bởi sự tràn chảy ý nghĩa, thứ tràn chảy đẩy ký hiệu ngữ học đến giới hạn cực đoan, đánh giá những tính chất về giọng, vần điệu, vật chất của nó, và sắp bày một vận chuyển của những lực đẩy vô thức trong văn bản, đe dọa tách phân mọi ý nghĩa xã hội đã có. Ký ngữ trôi chảy và mang số nhiều, một loại sáng tạo lý thú, vượt quá ý nghĩa chính xác, và có vẻ thích thú đâm bạo khi tàn phá hay vô hiệu hóa những ký hiệu ấy. Ký ngữ này chống lại tất cả mọi ý nghĩa siêu việt bất biến; và vì hệ tư tưởng của xã hội hiện đại phân giai cấp, chi phối bởi nam phái, dựa trên những thứ ký hiệu xác định ấy cho quyền lực của họ (Thượng đế, người cha, tổ quốc, giai cấp, tài sản và v.v...), thứ văn chương như thế trở thành một loại cách mạng trong ngôn ngữ, tương đương với cách mạng trong môi trường chính trị. Độc giả của những loại văn bản như thế cũng bị phân hóa hay ‘hủy tâm điểm’ bởi năng lực ngữ học, bị ném vào mâu thuẫn, không làm sao lựa được một ‘chỗ đứng-chủ thể’ trong quan hệ với những tác phẩm đa dạng này. Ký ngữ đẩy mọi phân chia chặt chẽ giữa nam và nữ tính vào lẫn lộn – một hình thức viết ‘nhị phái tính’ – và đề nghị hủy cấu mọi tương khắc tử mỉ – hợp cách/bất hợp cách, bình thường/rẻ hường, tỉnh/điên, của tôi/của anh, thế lực/tuân lệnh – những thứ mà nhiều xã hội như xã hội của chúng ta dựa vào để sinh tồn.

Một tác giả viết bằng Anh ngữ và có lẽ là thí dụ nổi bật nhất trong lý thuyết của Kristeva là James Joyce. Nhưng một vài điểm của lý thuyết ấy cũng hiện rõ trong tác phẩm của Virginia Woolf, người có một văn phong trôi chảy, dài dòng, gợi cảm đã đưa ra một đề kháng chống thế giới siêu hình nam tính mà hình ảnh tiêu biểu là triết gia Mr. Ramsay trong cuốn *To the Lighthouse*. Thế giới của Ramsay xoay vần bởi những sự thật trừu tượng, sự phân chia rõ rệt và các bản thể định hình: đó là một thế giới tộc trưởng, bởi vì dấu hiệu dương tính là dấu hiệu của sự thật chắc chắn tự mô phỏng và không phải để bị đối đầu. Xã hội hiện đại, một nhà hậu cấu trúc có thể nói, là ‘dương tâm điểm’; nó còn là, như chúng ta đã thấy, ‘huy

hiệu tâm điểm', tin tưởng rằng những đàm luận của nó có thể nảy sinh tức thì cho chúng ta cách thức đạt đến sự thật đầy đủ với hiện hữu của nhiều thứ. Jacques Derrida đã gộp chung hai từ ngữ trên vào 'đường tâm điểm' mà ta có thể diễn nôm là 'tự tin thái quá'. Chính sự tự tin thái quá này, ở những người nắm giữ sức mạnh phái tính và xã hội trong tay, cuốn tiểu thuyết 'ký ngữ' của Woolf là một thách thức.

Điều này đưa ra một nghi luận, vẫn được tranh cãi trong lý thuyết văn chương nữ quyền, rằng có hay không một hình thức viết riêng biệt nữ tính. 'Ký ngữ' của Kristeva thì không là nữ tính *chỉ định*, như chúng ta đã thấy: đúng là phần lớn các nhà văn 'cách mạng' mà bà bàn luận đến đều là đàn ông. Nhưng vì phái nữ liên hệ mật thiết với cơ thể người mẹ, và vì nhiều lý do phân tâm phức tạp cho rằng họ giữ được quan hệ gần gũi đó hơn là phái nam, người ta dễ cho rằng những tác phẩm như thế, nói chung, rất tiêu biểu, viết bởi đàn bà. Vài nhà nữ quyền đã dẹp bỏ quyết liệt luận thuyết này, e rằng nó chỉ tái phát minh một vài 'bản thể nữ tính' loại vô văn hoá, và có lẽ họ cũng nghi ngờ rằng nó không hơn dạng thức kỳ thị cho là đàn bà nói nhiều, là bao. Theo ý tôi thì cả hai điều vừa nói trên không cần thiết đã được lý thuyết của Kristeva ám chỉ. Điều quan trọng cần được nhìn thấy là ký ngữ không phải là sự thay thế cho trật tự biểu trưng, một thứ ngôn ngữ người ta có thể nói thay cho đàm luận 'bình thường': đúng ra nó là một tiến trình *nội tại* của những hệ ký hiệu thông thường của chúng ta, tiến trình ấy đặt câu hỏi và vượt quá tầm giới hạn của các hệ ký hiệu. Theo lý thuyết của Lacan, bất cứ người nào hoàn toàn không thể bước được vào trật tự biểu trưng, tìm cách biểu tượng hoá kinh nghiệm đó bằng ngôn ngữ sẽ biến thành loạn tâm thần. Ta có thể xem ký ngữ như một thứ giới hạn nội tại hay biên giới của trật tự biểu trưng; và trong nghĩa này 'nữ tính' cũng có thể được xem như đã có nơi biên giới đó. Bởi vì nữ tính được hình thành tức thì ngay trong trật tự biểu trưng, như bất cứ giống tính nào khác, bị xua ra bên lề, đánh giá thấp kém so với sức mạnh nam tính. Đàn bà đứng vừa 'bên trong' vừa 'bên ngoài' xã hội giống đực, vừa là một phần tử được lý tưởng hoá rất lãng mạn vừa là một người bơ vơ bị nạn nhân hoá. Đôi khi đàn bà là những gì đứng giữa đàn ông và xáo động, đôi khi đàn bà lại là hoá thân của chính sự xáo động ấy. Đó là lý do tại sao đàn bà gây trở ngại cho những quan điểm ngăn nắp của thứ chế độ như thế, bởi mở những biên giới xác định của nó. Đàn bà được trưng bày trong xã hội nam trị, xác định bằng ký hiệu, hình ảnh, ý nghĩa, tuy nhiên vì họ còn là 'thứ tiêu cực' trong trật tự xã hội, thành thử họ luôn luôn như có một điều gì chặn thừa, vô dụng, không biểu trưng được, và không cho ai tìm hiểu điều đó.

Theo quan điểm này, nữ tính -- một cách hiện hữu để đàm luận không cần thiết phải đồng dạng với đàn bà - biểu trưng một năng lực nằm trong cái xã hội đang chống đối nó. Và điều này hiển nhiên có nhiều ám chỉ chính trị dưới hình thức phong trào phái nữ. Điểm chính trị hỗ tương với những lý thuyết của riêng Kristeva -- về một năng lực ký ngữ làm sụp đổ mọi ý nghĩa và cơ chế xác định -- giống như một thứ vô chính phủ. Nếu sự lật đổ không ngừng mọi cấu trúc xác định như thế là câu trả lời không thỏa đáng trong địa hạt chính trị, thì trong phạm vi lý thuyết, cái phỏng định rằng một văn bài phá hoại ý nghĩa tự động biến thành 'cách mạng', cũng thế thôi. Điều này thì tương đối khả thi cho một văn bài dưới tên tuổi chủ nghĩa phi lý hữu phái, hoặc không nhân danh thứ nào hết. Lý lẽ của Kristeva nguy hiểm về hình thức và dễ bị châm biếm: đọc Mallarmé sẽ lật đổ được bọn thượng lưu trường giả? Dĩ nhiên là bà không hề nói rằng đọc Mallarmé sẽ làm được điều đó; bà cũng không mấy lưu ý đến nội dung chính trị của bản văn, những điều kiện lịch sử mà nó đã dùng và suy diễn. Và cũng không để ý mấy đến việc tháo gỡ một đơn vị chủ thể, việc tháo gỡ ấy riêng nó cũng đã là một thái độ cách mạng. Mặc dù Kristeva nhận định đúng rằng chủ nghĩa cá nhân thượng lưu phát triển trên thứ sùng bái đó, nhưng tác phẩm của bà có khuynh hướng đứng lại nơi chủ thể đã nứt rạn và bước vào mâu thuẫn. Ngược lại, đối với Brecht, sự tháo gỡ mọi lý lịch có sẵn của chúng ta qua nghệ thuật không tách rời khỏi sự thực hành, tạo nên một loại chủ thể nhân tính hoàn toàn mới, thứ chủ thể không phải chỉ biết đến những mảnh phân tán nội tại mà còn biết đến liên đới xã hội, thứ chủ thể không phải chỉ kinh qua những thảm họa của ngôn ngữ dục tính mà còn có cả thảm họa tranh đấu chống bất công chính trị nữa. Chủ nghĩa vô chính phủ ngấm ngầm hay chủ nghĩa tự do tuyệt đối trong những lý thuyết gợi ý của Kristeva không phải chỉ là một trong nhiều thứ chính trị theo sau nhận thức của bà rằng phái nữ và một vài tác phẩm văn chương 'cách mạng', đưa ra một câu hỏi cấp tiến chính xác cho xã hội đương thời bởi vì chúng đánh dấu được biên giới mà cái xã hội ấy không dám thám hiểm xa hơn.

Có một bằng chứng liên hệ gián dị giữa phân tâm học và văn chương rất đáng để ta nói đến trong kết luận. Dù đúng hay sai, lý thuyết của Freud lưu ý đến những động lực căn bản trong mọi thái độ của con người, như tránh né đau đớn và đi tìm khoái lạc: đó là một hình thức được biết đến trong triết học, là chủ nghĩa khoái lạc. Cái lý do tại sao có một số người rất lớn đọc thơ, tiểu thuyết và kịch là vì họ nhận ra chúng rất lý thú. Sự kiện này rõ rệt đến độ hiếm có đại học nào nhắc đến nó. Thật ra ta phải

nhìn nhận, rất khó để bỏ ra vài năm nghiên cứu về văn chương ở một số lớn đại học và sau cùng vẫn giữ được lý thú: nhiều lớp văn chương bậc đại học dường như được hình thành với mục đích ngăn cản không cho điều này xảy ra, và những người thoát ra từ những khoá học ấy mà vẫn có khả năng thưởng thức tác phẩm văn chương có thể được xem là anh hùng hay ngoan cố. Như chúng ta đã thấy từ đầu, nói chung sự kiện đọc văn chương là một theo đuổi lạc thú tạo ra vấn đề nghiêm trọng cho những người thoát đầu đã sáng lập nó như là một ‘qui luật’ hàn lâm: rất cần thiết để biến tất cả mọi vấn đề thành ra dọa nạt và thối chí nhiều hơn nếu ‘Anh ngữ’ muốn giữ vững địa vị bà con danh giá với Cổ điển. Trong lúc đó, ở bên ngoài, người ta tiếp tục ngẫu nhiên những tác phẩm tình lãng mạn, tiểu thuyết sôi động và truyện lịch sử mà không hề biết đến cả đám hàn lâm viện đang bị phong toả bởi những âu lo phiến toái kia.

Cái triệu chứng của trường hợp hiếu kỳ này là chữ ‘lạc thú’ đã biến điều hòa thành vô vị; chắc chắn chữ này ít nghiêm trọng hơn chữ ‘nghiêm trọng’. Nếu nói rằng ta nhận ra một bài thơ cực kỳ thú vị dường như không được chấp nhận như một phát biểu phê bình bằng lời nhận định bài thơ có ngụ ý uyên thâm. Rất khó để không nhận ra rằng hài kịch thì nông cạn hơn bi kịch. Giữa bọn đầu tròn Cambridge, những người hay nói một cách nản chí về ‘đạo đức nghiêm trọng’, và bọn khinh khoái Oxford, những người cho rằng George Eliot chỉ để ‘giải trí’, hình như có một chỗ rất bé dành cho lý thuyết lạc thú. Nhưng phân tâm học, giữa nhiều thứ khác, rất chính xác là như thế này: lớp áo giáp thông thái lờ mờ của nó đã bị cong oằn trong việc thám hiểm tìm tòi những vấn đề căn bản, làm sao người ta thỏa mãn và điều gì làm người ta bất mãn, làm sao con người thoát khỏi khốn khổ và trở nên hạnh phúc hơn. Nếu chủ nghĩa Freud là một khoa học, lưu tâm đến việc phân tích khách quan về những năng lực tâm thần, đó là một khoa học dâng hiến cho việc phóng thích nhân loại thoát khỏi những gì ngăn cản lòng thỏa mãn và hạnh phúc. Đó là một lý thuyết với sự giúp đỡ của thực hành biến hóa, và trong mục độ đó, đang song hành với chính trị cấp tiến. Chủ thuyết Freud nhận ra vui thú và bất mãn là những vấn đề vô cùng phức tạp, không giống như thứ phê bình văn chương truyền thống đã phát biểu rằng ý thích hay không thích của cá nhân chỉ là vấn đề ‘sở thích’ và điều này thì không thể phân tích xa hơn nữa được. Đối với loại phê bình này, khi nói rằng bạn thưởng thức một bài thơ là đã đi vào điểm cuối của tranh luận; đối với một loại phê bình khác, điều này có thể chính xác là khởi đầu cho tranh luận.

Như vậy không phải để gợi ý rằng một mình phân tâm học có thể cung cấp được chìa khóa khai mở những vấn đề về giá trị và vui thú của văn chương. Chúng ta thích hay không thích một vài mảnh ngôn ngữ không phải chỉ vì những tác động vô thức chúng gây ra trong ta, mà vì một vài ủy thác và thiên vị ta chia sẻ với chúng. Có một phản ứng phức tạp giữa hai vùng vừa nói trên cần được chú tâm qua những nhận xét chi tiết về một văn bản riêng biệt nào đó. Vấn đề của giá trị và vui thú văn chương hình như nằm ở chỗ tiếp giáp giữa phân tâm học, ngữ học và hệ tư tưởng, và đương nhiên là có rất ít nghiên cứu về điểm này. Tuy nhiên, chúng ta cũng biết vừa đủ để nghi rằng còn có nhiều điều khác có thể nói được về lý do tại sao có người thường thức được một vài loại sắp đặt chữ nghĩa khác với điều mà chủ nghĩa phê bình bình thường vẫn tin tưởng.

Quan trọng hơn nữa là điều này có thể làm được bằng cách hiểu được tường tận về những vui thú và bất mãn mà độc giả có được từ văn chương, một ánh sáng khiếm tốn nhưng có ý nghĩa có thể rọi được trên những vấn đề nặng nề của hạnh phúc và đau khổ. Một trong những truyền thống phong phú nhất có được từ chính tác phẩm của Freud và khác xa với thiên kiến của Lacan: đó là hình thức của những tác phẩm chính trị-phân tâm giao ước với câu hỏi về ảnh hưởng của hạnh phúc với toàn thể mọi xã hội. Đáng chú ý nhất trong giòng này là tác phẩm của nhà phân tâm học người Đức Wilhem Reich, và những bài viết của Herbert Marcuse và các hội viên của thứ gọi là trường phái thăm dò xã hội Frankfurt. Chúng ta sống trong một xã hội, một bên thì áp lực hóa chúng ta vào việc tìm kiếm sự hỏa mãn tức thì, bên kia thì áp đặt lên tất cả mọi thành phần dân số sự đình hoãn không ngừng sự thỏa mãn. Những môi trường đời sống kinh tế, chính trị và xã hội trở nên 'khêu gọi hóa', chật chội với những tiện nghi cảm dỗ và các hình ảnh xa hoa, trong khi những quan hệ tình dục giữa đàn ông và đàn bà thì trở nên bệnh hoạn phiền nhiễu. Công kích trong một xã hội như thế không phải chỉ là vấn đề ganh đua trong nhà: nó đã biến thành một khả dĩ ngày càng lớn của tự hủy kiểu nguyên tử, sức đẩy của chết chóc đã được nhìn nhận như một chiến thuật quân sự. Những thỏa mãn quyền lực dâm bạo tương xứng với khối đồng dạng biến thái của nhiều thứ vô quyền hành. Trong điều kiện như thế, tựa sách *The Psychopathology of Everyday Life* của Freud gánh một ý nghĩa bất tường mới. Một lý do tại sao chúng ta cần tìm hiểu những cơ năng của lạc thú và bất mãn là vì chúng ta cần biết rõ sự áp chế và sự đình hoãn thỏa mãn trong một xã hội ta có thể chịu đựng được, đến mức độ nào; cách thức nào để ước muốn có thể đổi từ chỗ ta cho là có giá trị đến chỗ biến thành vô vị và giảm giá; như

thế nào đàn ông và đàn bà, thỉnh thoảng, sửa soạn để chịu đựng áp chế và sỉ nhục, và ở những điểm nào thứ phục tùng đó có thể thất bại. Chúng ta có thể đã học được nhiều hơn từ lý thuyết phân tâm học vì sao phần lớn mọi người lại chuộng John Keats hơn là Leigh Hunt; chúng ta cũng có thể đã học được nhiều hơn về đặc tính của một ‘nền văn minh có quá nhiều phần tử bất mãn và đẩy họ vào chỗ nổi loạn, [...] không nên có và không đáng có viễn ảnh hiện hữu lâu dài.’

Nguyễn Thị Ngọc Nhung dịch

Trích trong cuốn *Literary Theory* của Terry Eagleton
The University of Minnesota Press, 1996.

Tin thơ

Nhiều người viết

Dịch giả Thanh Tâm Tuyền

Đọc “Thơ Jazz: Tiết Tấu Âm Thanh và Không Khí Da Đen” và “Chính lý và trao đổi ý kiến” (tạp chí Thơ số mùa Xuân 99 và số mùa Thu 99), tôi hơi ngạc nhiên thấy anh Hoàng Ngọc-Tuấn và anh Nguyễn Hoàng Nam không nhắc tới bản dịch bài “Homesick Blues” của Langston Hughes do Thanh Tâm Tuyền dịch, đăng trên một số Sáng Tạo bộ cũ. Có thể chính người dịch cũng đã quên nó rồi chăng? Xin ghi lại để cống hiến bạn đọc và giữ làm tài liệu. Hy vọng trí nhớ đã không phản bội tôi.

Homesick Blues

Cầu xe lửa là
Điệu hát buồn trên không
Cầu xe lửa là
Điệu hát buồn trên không
Mỗi lần chuyến tàu qua
Tôi thềm rời chỗ khác

Tôi đi xuống phía ga
Trái tim ngậm trong miệng
Tôi đi xuống phía ga
Trái tim ngậm trong miệng
Tìm xe còn đỗ bến
Đưa tôi về miền Nam

Điệu blues buồn não ruột
Thượng Đế ơi khủng khiếp

Điều blues buồn nảo nuốt
 Thương Đế ơi khủng khiếp
 Để ngăn mình khỏi khóc
 Con há miệng cười

Nguyễn Đăng Thường

Triển Lãm 2000 tại New York

Họa sĩ Nguyễn Đại Giang đã được nhiều người biết đến qua nhiều tác phẩm hội họa mang tính Upside Down của ông. Trong thời gian 6-7 năm trước đây, từ ngày đặt chân đến Hoa Kỳ, tạm trú ở Seattle, vùng Tây Bắc Mỹ, ông cộng tác ngay với một số bằng hữu thành lập hội Họa sĩ vùng này. Ông để tâm vào việc sáng tác nghệ thuật từ đó.

Bằng vào những suy nghĩ về cuộc đời đầy dẫy những nghịch đảo, bằng vào những bất trắc của thế cuộc xoay chiều, bằng vào những đớn đau của một đất nước suốt cả chiều dài hàng bao thế kỷ sống trong lửa đạn và hận thù, bằng vào những kinh nghiệm bản thân, đầy dẫy những “upside down” trong đời, từ cuộc sống, từ gia đình, từ môi trường xã hội... Tất cả như một nổi cuồng quay chóng mặt... Họa sĩ Nguyễn Đại Giang không cảm thấy hứng thú khi khắc ghi những hình tượng, những cảnh trí, những sinh hoạt theo thường tình, có đầu có đuôi, có trên có dưới, cho có trong có ngoài được, vì dưới mắt họa sĩ, dưới những tầng màu, có một cái gì ai oán, một cái gì xót xa, một cái gì vượt thoát ra khỏi những hình tượng, những cảnh vật vô hồn đó, mà hơn thế nữa, nó có một trái tim, một trái tim không còn rung động theo một nhịp đập của nhau, mà nhiều tâm tư đối nghịch, va chạm, vang vọng thành một thứ âm thanh ma ảo, đối chọi không cùng khiến cho tranh của Nguyễn Đại Giang dễ dàng đi vào lòng người thưởng thức, vì một lời dễ hiểu, là xem tranh của ông ai cũng thấy mình đang tự nhìn chính mình ở trong ấy, ai cũng cảm nhận ra từ đó có một mảnh đời nào đó của mình, một xéo tâm tư mình đang le lói bên kia những hình ảnh, sắc màu, như đang lay động, đang chờn vờn, trong một khoảng khắc dĩ vãng hay hiện tại nào đó, dàn trải ra trên những bức tranh sống động đầy sinh khí “upside down” của người họa sĩ.

Từ đó, danh tiếng của họa sĩ Nguyễn Đại Giang được nhiều nhà chuyên môn nghệ thuật biết đến. Các CD-Rom Nghệ Thuật Hội Họa Thời danh của Hoa Kỳ và thế giới đã bắt đầu có những bức tranh upside down tiêu biểu của họa sĩ Nguyễn Đại Giang để phổ biến trong giới thưởng ngoạn nghệ thuật ở Mỹ và cả thế giới.

Trường phái Upside Down đã hình thành. Bắt đầu từ năm 2000, tranh upside down sẽ xuất hiện tại thủ đô nghệ thuật Mỹ quốc là thành phố New York. Nhờ những thành quả liên tiếp đạt được trên trường quốc tế và tại Mỹ của nghệ thuật upside down nên tiểu sử của họa sĩ Nguyễn Đại Giang cũng đã được tuyển chọn vào các sách Who's who in the world and dictionary of international Biography England.

Hiện nay, họa sĩ Nguyễn Đại Giang đang chuẩn bị một số sáng tác mới vì ông được mời tham dự triển lãm tranh quốc tế ở New York với tên là: Emerging Artist 2000. Đây là một thành công lớn của họa sĩ Nguyễn Đại Giang, một người Việt lưu vong, đồng thời cũng là niềm tự hào chung cho cộng đồng Việt nam ở hải ngoại.

Bài viết của Vương Thành

Tập Thơ Đầu của Hemingway

WASHINGTON (AP) Những người ái mộ nhà văn Ernest Hemingway hiếm khi nghĩ về ông như một thi sĩ, nhưng con trai trưởng của ông, John Hemingway, hôm Thứ Tư tuần lễ cuối tháng 10 đã tới tặng Thư Viện Quốc Hội Hoa Kỳ cuốn sách đầu tay của Hemingway "Three Stories and Ten Poems." (Ba Truyện và Mười Bài Thơ). Cuốn này xuất bản tại Paris năm 1923 khi Hemingway, người sau đó thắng giải Nobel văn chương nhờ các tiểu thuyết, mới 24 tuổi. Ấn bản này để tặng cho vợ đầu tiên, Hadley, mẹ của John. John, 76 tuổi, sinh cùng năm đó. Bây giờ ông để bộ râu bạc quanh hàm, nhiều phần y hệt Ernest Hemingway trong các năm cuối đời.

John nói trong buổi họp báo rằng bố của ông không bao giờ nói chuyện thơ với con. "Nhưng quý vị biết rằng nhiều tác phẩm đầu đời của ông là thi ca," John cho biết như vậy. Có 6 bài thơ được in trong tập san "Poetry: A Magazine of Verse" và Chủ Bút Harriet Monroe mô tả tác giả lúc đó như là "một nhà thơ Chicago trẻ tuổi hiện đang sống ngoài nước, sắp xuất bản tại Paris tập thơ đầu tay của ông." Thời gian sau, nhiều bài thơ được viết tặng cho Mary, người vợ thứ tư và là cuối cùng của Hemingway. Một bài đùa giỡn hăm dọa sẽ "tự treo cổ trên cây Giáng Sinh của em" nếu bà không nhận ông như món quà tình yêu Valentine. Một bài thơ khác, được viết trước đó, phủ đầy ý nghĩ về cái chết. Trong đó có các dòng:

"Vĩnh cửu hiếm hoi được tìm gặp
 "Cho tới khi chúng ta nằm dưới lòng đất
 "Nơi vó ngựa sẽ không bao giờ âm vang."

Độc cho nhau bài thơ ưa thích

BOSTON (Daily Free Press). Ngồi bên nhau, Daniel McCall và Kara Richie trông không có vẻ gì hợp cả. McCall, gần 80 tuổi, là một người đàn ông da trắng với chòm tóc trắng và chiếc áo lạnh xanh lá cây với chiếc quần xám. Còn Richie là một cô bé da đen 9 tuổi từ Dorchester. Điều họ có chung nhau chẳng là lòng say mê thi ca. Hai người thuộc nhóm 20 người Hoa Kỳ với đủ chủng tộc, tuổi và quá trình, hợp nhau lại, đêm Thứ Năm tại Đại Học Boston để chia sẻ những câu thơ họ yêu thích cho nhau và với các thế hệ tương lai. Đêm thơ này là một phần trong Favorite Poem Project (Dự Án Bài Thơ Ưa Thích) của Ông Trùm Thơ Mỹ Robert Pinsky, người đang giữ chức vụ Poet Laureate, một chức vụ kiểu như Bộ Trưởng Thi Ca Hoa Kỳ. Ông đã khởi sự dự án từ năm ngoái để tìm 1,000 người Mỹ đọc những dòng thơ họ thích. Tối giờ, chương trình đã khởi lên hơn 400 buổi đọc thơ tại các thư viện và trường học khắp nước. Những người đọc thơ đêm này trải từ Pinsky, một giáo sư Đại Học Boston, cho tới chủ tiệm ăn Michela Larson, cho tới em bé học trò lớp năm Rebacca Bilodeau, cho tới thợ xây cất John Doherty. Các nhà thơ được đọc trải từ Maya Angelou cho tới Robert Frost cho tới William Shakespear.

Giáo sư Pinsky đã bắt đầu dự án từ năm ngoái khi ông kêu gọi dân Mỹ gửi về các bài thơ họ thích và giải thích vì sao họ thích bài đó. Mặc dù không được quảng cáo âm ỉ, dự án đã được đáp ứng tràn ngập. Favorite Poem Project đã nhận khoảng 18,000 emails, bản điện thư fax và điện thư từ những người mong muốn chia sẻ các bài thơ họ thích.

Truyện in nhiều kỳ hồi sinh

NEW YORK (AP) Bạn có ngạc nhiên khi thấy báo Mỹ không hề đăng tiểu thuyết nhiều kỳ? Lần này bạn sẽ ngạc nhiên hơn nữa khi thấy họ “đón gió,” cho sống lại một truyền thống đã quên. Trong khi các nhà xuất bản thắc mắc là những gì sẽ bán chạy trong thế kỷ 21, một vài nhà văn đang hồi sinh lại một cảm xúc từ các năm 1800s: tiểu thuyết in nhiều kỳ. Caleb Carr, tác giả cuốn truyện lịch sử căng thẳng “The Alienist,” đang cho in nhiều kỳ một cuốn trung thiên trên Tạp Chí Time. Trong khi đó, cuốn tiểu thuyết mới của John Grisham sẽ xuất hiện năm tới nhiều kỳ trong The Oxford American, một tạp chí có tòa soạn ở Mississippi.

“Tôi cảm thấy sốc, và hạnh phúc chấn động, khi báo Time yêu cầu tôi làm như vậy. Đây là một truyền thống tốt đẹp đã bị mất đi,” Carr nói hôm Thứ Năm. Tác phẩm của ông sẽ xuất hiện trong 5 ấn bản đặc biệt

của Time, tất cả đều tập trung vào chủ đề tương lai. Kỳ in đầu tiên sẽ có trong số báo phát hành Thứ Hai tuần này.

Truyện in nhiều kỳ là một phần của cả lịch sử văn hóa và xuất bản. Thập niên 1830s, khi kỹ thuật mới cho phép in hàng loạt, một chủ nhiệm tạp chí đã thuyết phục chàng trai Charles Dickens viết một cuốn sách để in nhiều kỳ trên nguyệt san của ông. Cuốn “The Pickwick Papers” là một thành công chưa từng có trước đó, với các độc giả say mê theo dõi y hệt như khán giả TV Hoa Kỳ bây giờ xem các phim tình cảm nhiều tập ly kỳ gay cấn theo từng ngày một. Một số các tác phẩm lớn của nhân loại cũng được in nhiều kỳ, trong đó có “Chiến Tranh và Hòa Bình” của Tolstoy, “Tội Ác và Hình Phạt” của Dostoevsky... Mark Twain và Herman Melville cũng trong nhóm nhiều nhà văn có tiểu thuyết in nhiều kỳ trên các tạp chí.

Tuy nhiên, vì sau này truyện ngắn được ưa chuộng, và vì điện ảnh và các phương tiện truyền thông khác lấn lên, kiểu in tiểu thuyết nhiều kỳ dần dần biến đi. Nhưng nó thực sự không bao giờ biến mất. Thí dụ như cuốn “American Dream” của Norman Mailer được in nhiều kỳ trên Esquire thời thập niên 1960s, và cuốn “The Bonfire of the Vanities” của Tom Wolfe lần đầu xuất hiện là in nhiều kỳ trên Rolling Stones thập niên 1980s.

Trong thập niên ‘90s, một loại mới in nhiều kỳ xuất hiện: một truyện được in nhiều lần trong dạng sách; cái này thì chỉ lạ với dân Mỹ, chứ độc giả Kim Dung thì quá quen thuộc. Như cuốn “The Green Mile” của Stephen King gồm 6 cuốn tiểu thuyết ngắn, mỗi cuốn phát hành cách nhau một tháng. Nhà văn lãng mạn Jackie Collins và nhà văn kinh dị John Saul cũng dùng cách tương tự. Nhưng vì các tạp chí bây giờ ít giành chỗ cho truyện hơn là tình hình thế kỷ trước, nên truyện in nhiều kỳ càng ngày càng hiếm hoi hơn.

Nhà phê bình văn chương Ả Rập

Nhà văn Ai Cập Shoukry Ayyad, một trong những nhà phê bình thơ của thế giới Ả Rập, đã qua đời ngày 23 tháng 7 – 99 vì bệnh tim, và đã được an táng vài giờ sau đó, thọ 78 tuổi. Ayyad đã viết khoảng 20 cuốn sách về thơ, ngôn ngữ và kịch trường, trong đó có “The Hero in Literature and Fables”, “Music of Poetry” và “Language and Creativity”.

Nhà thơ danh tiếng Abdel-Moeti Hegazi ca ngợi Ayyad như một nhà phê bình thơ, một người thật sự hiểu thấu ngôn ngữ thơ ca. Ayyad đã phê bình, định giá hầu hết những tác phẩm văn chương Ả Rập từ khởi đầu cho tới bây giờ. Ông cũng viết một tập thơ và tiểu thuyết “Heavenly Bird.” Chính phủ Ai Cập đã tặng thưởng ông giải văn chương quốc gia, nhưng

không cho phép ông xuất bản một tạp chí văn học hàng tháng. Ông đã kháng cáo nhưng không thành công với tổng thống Hosni Mubarak, và sau đó đành phải xuất bản những tuyển tập theo dạng sách.

Nhà thơ Tây Ban Nha Rodriguez

Nhà thơ Tây Ban Nha Claudio Rodriguez, nổi tiếng vì những chủ đề nhạy cảm và ngôn ngữ đầy tính tượng trưng, đã mất tại Madrid, 65 tuổi, vì bệnh ung thư ruột, và đã được an táng tại nơi nguyên quán Zamora, cách Madrid 120 dặm về hướng Bắc.

Rodriguez sinh ra 2 năm trước khi xảy ra cuộc nội chiến Tây Ban Nha 1936-39, một thời kỳ đầy thử thách, tìm kiếm một phóng cách thơ đơn giản với những chi tiết của đời thường. Ông đã xuất bản 5 tập thơ trong năm 1953, dịch thơ T.S. Eliot ra tiếng Tây Ban Nha, dạy tại British university of Cambridge and Nottingham, và là hội viên của Royal Spanish Academy. Được giải thưởng Prince of Asturias Prize năm 1993. Thơ ông sâu sắc và đầy nhiệt tình với ngôn ngữ trong sáng và một nội tâm sâu muợn.

Tranh Dali

Một bức tranh của họa sĩ Salvador Dali bị mất cắp cách đây 25 năm mới tìm lại được trong một bộ sưu tập của chính người phụ tá của họa sĩ. Cảnh sát Tây Ban Nha, hôm thứ ba 27 tháng 7 – 99 đã tịch thu bức tranh trên tại một trung tâm nghệ thuật do John Moore làm chủ. Moore là một công dân Anh, đã làm việc cho Dali trên 20 năm. Bức tranh của nhà họa sĩ siêu thực danh tiếng, “The Double Image of Gala” đã bị đánh cắp từ phòng trưng bày tranh Knoedler ở New York vào năm 1974, lấy hững khởi từ Gala, vợ của họa sĩ và trị giá khoảng 120 ngàn Mỹ kim ở thời điểm 1975. Moore, 80, đã bị giữ, sau đó được thả vì tuổi tác của ông. Bức tranh, mà những người có thẩm quyền tin rằng đó chính là bức tranh bị đánh cắp ở New York, đã được treo tại phòng trưng bày tranh của Moore vào tháng tư 1999, nhưng dưới một cái tên khác, “Dali Painting Gala”.

Moore, gặp Dali tại Rome, là một người chuyên gia về tranh, đã sưu tập hầu hết những bức tranh quan trọng của Dali, trong đó có bức “The Apotheosis of the Dollar,” đã bán cho cơ sở Gala-Dali. Dali đã mất vì bệnh tim, để lại một tài sản khoảng 87.7 triệu.

Ltt ghi nhận

Tin Nghệ Thuật từ Úc Châu:

Vở kịch hiện đại “Journeys West”, thực hiện bởi sự hợp tác của hai đoàn kịch Powerhouse Youth Theatre và Citymoon Theatre đã được công diễn tại Liverpool TAFE từ ngày 30/7 đến 14/8. Đây là một vở kịch mang tính thí nghiệm (experimental) dưới hình thức “sân khấu môi trường” (enviromental theatre), sử dụng toàn bộ kiến trúc và khuôn viên của Liverpool TAFE (được thành lập vào năm 1825 như một nhà thương thí). Diễn viên được chia làm nhiều toán và trình diễn đồng thời ở nhiều địa điểm khác nhau bên trong và bên ngoài toà building lịch sử này. Khán giả được chia làm 3 nhóm, và được hướng dẫn theo 3 hành trình khác nhau để chứng kiến 3 câu chuyện khác nhau. Đây là một cuộc trình diễn đồ sộ gồm hơn 50 người từ 5 đến 25 tuổi đóng góp công sức trong các vai diễn viên, phụ tá đạo diễn, phụ tá kịch tác gia, phụ tá thiết kế và phụ tá điều hành. Trong số đó có các diễn viên người Việt như Đỗ Khoa, Jade Vũ, Sơn Phạm, David Lê, Du Trọng Tiến, Hoàng Khôi, Hoàng Đán và Lê Châu Quỳnh. Vở kịch được thực hiện dưới sự hướng dẫn, tập luyện và điều hành của một lực lượng hùng hậu của những nghệ sĩ nổi danh như: Tạ Duy Bình và Michael McLaughlin (đồng đạo diễn), Bruce Keller (kịch tác gia), Annemaree Dalziel (thiết kế cảnh trí), Peter Kennard (thiết kế âm thanh). Phần âm nhạc được thực hiện với sự góp mặt của những nhạc sĩ tiền phong nổi tiếng ở Sydney như Peter Kennard (bộ gõ và keyboard), Matthew Doyle (thổi didgeridoo), Raspal Singh (trống tabla) và Hoàng Ngọc-Tuấn (tây ban cầm).

- Thường Quán là nhà thơ Việt duy nhất được mời tham dự Melbourne Festival of Poetry năm nay. Đại Hội Thơ này diễn ra từ ngày 3 đến ngày 7 tháng 9 năm 1999. Tên thực của nhà thơ Thường Quán (Tien Hoang Nguyen) được in lên tấm poster chính của đại hội, bên cạnh tên của những nhà thơ hàng đầu của Úc và quốc tế như Chris Wallace-Crabbe, Dorothy Porter, Michael Hofmann, Fay Zwicky, Anthony Lawrence, Anita Heiss, Merlinda Borbis, Deb Westbury, MTC Cronin, và Geoff Goodfellow. Tiểu sử của anh cũng được in bên cạnh tiểu sử của 76 nhà thơ đến từ nhiều nước trên thế giới. Ngoài phần khai mạc và bế mạc, chương trình sinh hoạt của đại hội gồm gần 50 cuộc hội thảo và trình diễn được tổ chức đồng thời tại ba địa điểm khác nhau. Trong đại hội, nhà thơ Thường Quán xuất hiện trước cử tọa hai lần. Anh xuất hiện lần đầu tại buổi trình diễn thơ “Various Voice” (bắt đầu lúc 4 giờ 30 và kết thúc lúc 6 giờ chiều ngày

4/9/1999). Trong buổi trình diễn này, Thường Quán đã đọc nhiều bài thơ Anh ngữ của anh, bên cạnh các nhà thơ Nancy Cato, Caroline Cady, Bev Roberts và Ron Pretly. Thường Quán xuất hiện một lần nữa trong cuộc hội thảo “Crossing Borders” (bắt đầu lúc 10 giờ và kết thúc lúc 11 giờ 30 sáng ngày 5/9/1999). Đây là cuộc hội thảo về vấn đề dịch thơ, và Thường Quán đã đóng góp tham luận bên cạnh các dịch giả Ouyang Yu, Judith Rodriguez và Peter Boyle. Sau đó, Thường Quán đã được Radio Australia phỏng vấn và phát thanh.

- “Carnivale” là đại hội nghệ thuật lớn nhất của nước Úc, được tổ chức hằng năm từ tháng 9 đến tháng 10 đồng loạt tại rất nhiều địa điểm trên toàn tiểu bang NSW, và có sự tham gia của rất nhiều nghệ sĩ chuyên nghiệp của Úc châu và thế giới thuộc mọi ngành nghệ thuật. Đại hội “Carnival’ 99” năm nay kéo dài từ 11/9 đến 4/10 và có sự góp mặt của ba nghệ sĩ Việt Nam: Hoàng Ngọc-Tuấn, Nguyễn Gia Hải và Mỹ Lệ Thi.

Vào chiều ngày 11/9/1999, Hoàng Ngọc-Tuấn (nhạc sĩ kiêm nhà lý luận văn học) đã được mời trình diễn độc tấu tây ban cầm tại Government House trong buổi trình diễn “Guitars at Government House”. Buổi trình diễn dài 3 tiếng đồng hồ (1pm-4pm), trong đó phần độc tấu của Hoàng Ngọc-Tuấn dài 1 tiếng đồng hồ. Toàn bộ phần trình diễn của anh là những tác phẩm độc tấu tây ban cầm do chính anh sáng tác, sử dụng nhiều hệ thống lên dây khác thường (scordaturas) và những kỹ thuật tạo âm phần quy ước (extended techniques) để thể hiện những âm sắc vừa mang đầy tính cách Đông phương vừa tiền phong. Đặc biệt trong chương trình có bản độc tấu dài 10 phút với nhan đề “Kiều” đã tạo nên một không khí hoàn toàn mới lạ và đầy kinh ngạc thú vị. Hai tiếng đồng hồ còn lại là phần trình diễn của các nhạc sĩ nổi danh đương đại như Victor Parada và ban nhạc tây ban cầm Hermanos Martinez từ Chile, Luis Grimaldi từ Tây Ban Nha, Bill Zankin từ Paraguay, và Jorge Campano từ Argentina. Trọn bộ chương trình đã được đài truyền hình quốc gia SBS và đài phát thanh Spanish Radio “Rio” thu trực tiếp.

Cùng lúc đó, tại Fairfield Regional Heritage Centre, có buổi triển lãm của nhiếp ảnh gia Nguyễn Phú Hải, với nhan đề “At Face Value”, bắt đầu từ ngày 11/9 và kéo dài đến ngày 22/9. Đây là cuộc triển lãm solo đầu tiên của anh, và đề tài là cuộc sống thường nhật và các lễ hội. Hầu hết các tác phẩm đều tập trung vào những nét mặt.

Vào ngày 15/9, lại mở đầu cuộc triển lãm nghệ thuật tạo hình với nhan đề “Transformation” của nghệ sĩ Mỹ Lệ Thi, tại Gallery 4A, Liverpool. Được biết chị cũng là nghệ sĩ Việt Nam duy nhất được giới thiệu trong

đại hội nghệ thuật tạo hình toàn quốc “Perspecta’ 99”. Tác phẩm nổi danh nhất của chị là “Black White Red & White”. Có lẽ chị là một trong số rất ít nữ nghệ sĩ tạo hình gốc Việt Nam nổi lên tại Úc và thể hiện một thái độ sáng tạo hết sức triệt để qua những tác phẩm đầy mới lạ và táo bạo. Nhiều tác phẩm của chị được nhà phê bình Tiffany Lee-Shoy nhiệt liệt ca ngợi. Cuộc triển lãm tiếp tục kéo dài đến 9/10, và sau đó sẽ dời địa điểm sang Whitlam Library, Cabramatta, để trưng bày đợt hai từ 14/10 đến 30/10.

- Theo lời mời của Migration Heritage Centre và Ethnic Affairs Commission của chính quyền tiểu bang NSW, nhà thơ Trần Đình Lương đã xuất hiện và đọc thơ của anh trong buổi trình diễn “Songs of Flight” tại đại thánh đường Eugene Goosen Hall của đài phát thanh quốc gia ABC vào lúc 8 giờ đêm 13/10/1999. Đó là buổi trình diễn của những nghệ sĩ tiêu biểu từ các cộng đồng tỵ nạn ở Sydney. Nhà thơ Trần Đình Lương đã đọc ba bài thơ Việt ngữ cùng với ái nữ là Trần Đan Tâm đọc bản dịch Anh ngữ. Những bài thơ này được đọc giữa các tiết mục âm nhạc sôi nổi của các nhạc sĩ Miroslav Bukovsky (Tiệp Khắc), Fabian Hevia (Chile), Ricardo Andino (El Salvador) và Ngọc Anh (Việt Nam). Ba bài thơ của Trần Đình Lương đã đem đến một không khí trầm lắng và cảm động khó quên trong lòng thính giả. Cuộc trình diễn này đã được thu âm trực tiếp và sẽ được chính phủ NSW phát hành qua CD vào cuối năm nay.

- Một hội nghị quốc gia mệnh danh “Asian Australian Identities Conference” đã được tổ chức tại Australian National University từ ngày 27/9 đến 30/9. Thành phần tham dự là 76 chuyên gia văn hoá văn nghệ và đại biểu của nhiều viện đại học ở Úc và nhiều nước Á Châu. Trong số diễn giả có những khuôn mặt Việt Nam sau đây: kịch tác gia Tạ Duy Bình, đại biểu của viện đại học Western Sydney, thuyết trình về đề tài “The Birth and Development of the CityMoon Theatre”; nhà nhạc học Hoàng Ngọc-Tuấn, đại biểu của viện đại học New South Wales, thuyết trình về đề tài “Vietnamese-Australian Music: An Ironic Situation”; và kịch tác gia Đỗ Khoa, đại biểu của viện đại học Sydney, thuyết trình về đề tài “The Non-Identity of the Generation X”. Các bài tham luận của các diễn giả người Việt đều được hội nghị nhiệt liệt tán thưởng. Viện đại học Queensland sẽ xuất bản tất cả các tham luận thành một cuốn sách vào cuối năm nay.

- Ngày 15/10 vừa qua, chính phủ liên bang Úc, qua cơ quan Literature Board thuộc Australia Council for the Arts, trao tặng cho ba cây bút người Việt, mỗi người một tài khoản 10 ngàn đô la để thực hiện công trình sáng

tác của họ trong năm 2000. Ba cây bút người Việt tài ba được vinh dự nhận tài trợ là: nhà thơ Uyên Nguyên (sẽ thực hiện một tập thơ Việt ngữ có nhan đề là “Tụng Ca Xanh Cho Lửa”), nhà thơ Dương Xuân (một tập thơ Anh ngữ), và nhà văn nữ Phạm Hoà (một tập truyện Anh ngữ).

- Đêm 25/10 vừa qua, tại La Mama, Melbourne, có cuộc đọc thơ “Poetica” do các nhà thơ Úc tổ chức. Nhà thơ Thường Quán đã tham gia với hai bài thơ mới của anh: bài “In Darkness The Winds” dịch từ nguyên tác Việt ngữ ra Anh ngữ, và bài “After Barbara” viết thẳng bằng Anh ngữ (với các yếu tố đa ngữ). Sau khi Thường Quán diễn đọc, cả hai bài đều được tất cả các thi sĩ trong đêm thơ cùng đọc đồng thanh và nhiệt tình thưởng lãm. Chúng tôi xin đăng lại nguyên tác của cả hai bài dưới đây:

Gió Thổi Qua Những Cánh Rừng Tối

Gió thổi qua những cánh rừng tối
gió biển cả
gió đến trưa nay
tôi nằm dưới những chùm lá tối
những bông hạnh đầy
nhớ một căn nhà trên cồn biển
ngó ra đêm tối vô hạn gió
những chiếc lưới cá chìm
đêm không thể
cát trong tóc em cát giữa kẽ ngực
cát khi chân đưa lên
căn nhà một hôm nằm dưới một đồi cỏ một lô cốt
một đường rầy bỏ hoang thời chiến
một goong tàu nát
những cột khói không đầu trưa
không chịu nổi gió
tám liếp phen dán giấy nhật trình
bài thơ nằm bên vuông ai tìn
gió hẹn chiều

một tiếng còi tàu ra đi lỡ

những căn nhà thu nhỏ khuất
cát trong tóc

những du khách trở về hôm qua nói họ còn thấy
những căn nhà như thế trên đường tàu ra Bắc, giữa trưa
Những căn nhà nhỏ quá làm sao sống
một người hỏi, như ngạc nhiên, như bình phẩm
một người khác nói: và gió
gió lớn bạo
làm như gió chứ không phải chiếc đầu máy
đã đẩy con tàu đi

và những căn nhà nhỏ
như những chiếc nón lạt
giữa những bãi gió
cứ muốn chạy theo -- ông nghĩ sao?

Ai có thể nói gì
gió thổi qua những cánh rừng tối
ai nào được về
nằm trong buổi tối cửa đập

đâu đó trong tóc cát hỏi
như từ kẽ ngực --
có ngủ được không?

After Barbara

At middle of the war a young lieutenant
was dropped at a nondescript hill
with thousand other young men.
The lieutenant named the foreign hill Barbara

Barbara, after his sweetheart, or perhaps
his young wife
So Barbara

Rains of Iron and Steel and Blood

or as Jacques Prevert says it, in his poem *Barbara*
 ‘L’orage de fer, d’acier de sang’

In Lile in Paris boys walked through the nights cried out loud
 or read to their heartbeats:

“Rappelle-toi Barbara
 Il pleuvait sans cesse sur Brest, ce jour-là ”

remeber Barbara
 It rained non-stop on Brest that day

Tomorrow boys will leave a street in Los Angeles
 a house in Arkansas, in Alabama
 They come, gather, dig up into a hill named, coded, tagged: Barbara
 They did nothing on Barbara
 but wait
 for the rains
 of iron, steel and blood

A thousand of young, very young men, arrived there rather late
 after months trailing like ants, in the deep foliage
 of their motherland’s breasts
 They write the last letter home
 eat the last rice portion
 which have been dried and broken
 having lost the moistness of lips

As the selected for the battlefield who ‘ve survived the carpet-
 bombings
 from the Mouths of Death
 they know what to do
 at Barbara

The last letter written in pencil
 they write: Huong yeu qui
 hom nay
 ngay thu 20 o B

Dear Huong, today is the twentieth day since I arrived at B

B for the Southern Battlefield
and Huong: perfume, scents

After the first line they would stop lingering for a short while
let their mind run back
to a window, a street, an early morning
They uttered that loving sound: Huong
Blushing “Huong yeu qui”, my dear Huong
as if they were holding
a slender waist of a shaded street, a small breast
secretly scented
while the whole town, while everyone else was deep in sleep
the war was not yet

It was like the day before the summer recess
the short brief moment of peace
before Barbara, before Huong
All the names
All, out, altogether, in an animal roar
BARBARA, BARBARA, HUONG, BARBARA, HUONG
Iron, Steel and Blood
Torn flesh, pieces of
 torn flesh

Thousands of boys, in love with Huong
Thousands, Barbara
Thousands

And the the errie silence
and then an accidental song from an un-broken radio.
A line, not quite like that fine line of poem:
“sous la pluie, sous la pluie, rapelle-toi Barbara”