

# KHẾ IÊM

Vũ điệu không vần

Toàn tập

Tiểu luận thơ

TINH THUYẾT



TRƯỜNG ĐẠI HỌC VĂN



Khế Iêm

VỮ ĐIỆU KHÔNG VẦN  
TOÀN TẬP

Tiểu luận Thơ

**DOMINO**



Nhà xuất bản Đà Nẵng

World Wide Web Site  
<http://www.thotanhinhthuc.org>  
<http://www.thotanhinhthucviet.vn>  
Email: [baogiyatanhinhthuc@gmail.com](mailto:baogiyatanhinhthuc@gmail.com)

© 2019 by Tan Hinh Thuc  
All rights reserved

Tranh bìa: Jean-Mitchel Basquiat  
Thiết kế bìa: Minh Thái

Nhà xuất bản  
Domino Books

Vũ Diệu Không Văn  
Khế Iêm

*Tưởng nhớ công ơn cha mẹ*



## MỤC LỤC

---

### *Thư Cảm Tạ*

#### *Phụ bản Đinh Cường*

Chú Giải về Thơ Tân Hình Thức	13
Những Quan Điểm Thẩm Mỹ Mới	24
Thơ và Hiệu Ứng Cánh Bướm	40
Thể Thơ Không Văn	79
Câu Chuyện Không Văn Kể Lại	123
Giải Hình Thức	132
Nhịp Đập của Thực Tại	142
Đọc Thơ	149
Thơ Bùi Giáng, Một Thử Nghiệm đọc	158
Thơ Tự Do, Một Tiếng Gọi Khác	171
Vũ Điệu Không Văn	182
Bài Thơ Tân Hình Thức Đầu Tiên	195
Đọc Hội Họa	203
Thơ Tân Hình Thức Đọc	221
Thơ Tình, Từ Tiền Chiến Đến Tân Hình Thức	227
Thuở Trời Đất Nổi Con Gió Bụi	232
Đọc Chinh Phụ Ngâm	243
Tân Hình Thức – Nhắc Lại 10 Năm	244
Giới Thiệu Thơ Trình Diễn Mỹ – Thơ Slam	260

*Phụ bản Ngọc Dũng*

Phong cách Tân Chiết Trung	276
Nhịp Điệu Thơ Tân Hình Thức Việt Trong Tiến Trình Sáng Tác	283
Truyện Thơ Tân Hình Thức	293
Độc (Hay Trình Diễn) Một Bài Thơ Tân Hình Thức Việt	303
Tân Hình Thức Việt, Một Dòng Thơ Được Báo Trước	322
Thấp Thoáng Những Nẻo Đường Thơ	336
Tân Hình Thức Hành Trình và Tổng Kết	353
Những Chủ Thuyết Văn Hóa	388
Vài Ghi Chú Về Alan Kirby	395
Tân Hình Thức, Nghĩ Về Cách Làm Thơ	403
Hướng Tới Tác Phẩm của Nhóm Sáng Tác	437

*Phụ bản Thái Tuấn*

Thơ và Không Thơ	449
Những Đặc Điểm của Thơ Tân Hình Thức Việt	525
Ngôn Ngữ Đơn Âm và Thơ Tân Hình Thức Việt, Vài Dẫn Giải Cụ Thể	533
Những Bước Đi Mới Hay Câu Hỏi Về Nhịp Điệu Thơ Tân Hình Thức Việt	546
Ngôn Ngữ Đời Thường	559
Phương Pháp Thơ	567
Ý Tưởng Liên Lạc (Hay Thơ Dịch Đọc Như Tân Hình Thức Việt)	587



## THƯ CẢM TẠ

---

“Vũ Diệu Không Văn Toàn Tập” gồm 35 tiểu luận cùng phân dịch thuật, cung cấp thông tin chi tiết về ngôn ngữ, luật tác trong sáng tác và thưởng ngoạn, ghi nhận những chặng đường tìm kiếm trong sáng tạo. Bài viết còn là những suy nghiệm, hồi tưởng, về những đóng góp và hành trình của những thế hệ đã qua, cho thơ. Đó là lý do tại sao, tập sách kéo dài suốt 18 năm. Trong quá trình viết, in ấn, chúng tôi đã nhận được nhiều sự giúp đỡ của một số thân hữu, đặc biệt các nhà thơ Nguyễn Lương Ba, Phạm Quyên Chi, Nguyễn Đình Chính, Hồ Đăng Thanh Ngọc, Nguyễn Thị Ngọc Nhung, Đỗ Quyên, Xuân Thủy, Nguyễn Đăng Thường và Bùi Quang Viễn. Sau cùng, chúng tôi chân thành cảm tạ bạn đọc đã dành chút ít thì giờ quan tâm tới những vấn đề chuyên biệt của thơ. Và, cũng như bất cứ những việc làm nào khác, sự sai sót là điều không thể tránh khỏi, xin quý thân hữu và bạn đọc lượng tình tha thứ.

## CÙNG MỘT TÁC GIẢ

*Đã in*

Hột Huyết, *kịch*, 1972

Thanh Xuân, *thơ*, 1992

Lời Của Quá Khứ, *truyện*, 1996

Thơ Khác (Other Poetry), *thơ*, 2011

Stepping Out, Essays on Vietnamese Poetry, 2012

Dấu Quê (Traces of My Homeland), *thơ*, 2013



Phụ bản Đinh Cường



# Chú Giải Về Thơ Tân Hình Thức

---

## TÂN HÌNH THỨC VÀ CÂU CHUYỆN KỂ

Khi tôi ngồi uống cà phê ngoài lề  
đường và kể lại câu chuyện đã được  
kể lại, từ nhiều đời mà đời nào  
cũng giống đời nào, mà lời nào cũng

giống lời nào, về người đàn bà và  
đàn con nheo nhóc (nơi góc phố được  
gọi là chỗ chết, nơi góc phố được  
gọi là chỗ sống), kể những đường kẻ

bằng than đen; gầy góc, xấu xí như  
cái bóng trong tấm hình cũ, như dĩ  
nhiên hôm nay ngày mai ngày mốt, như  
thế thôi thì thế thôi, biết đâu chừng

nhưng người đàn bà và đàn con nheo  
nhóc, vẫn kể lại câu chuyện đã được  
kể lại, như người khác đã từng kể  
lại, dù chẳng để lại gì ngoài câu

chuyện đã kể, bởi câu chuyện đang tự  
kể lại, và không ai, ngay cả người  
đàn bà và đàn con nheo nhóc, bước  
ra ngoài câu chuyện đã được kể lại.

Trong bài thơ “Tân hình thức và câu chuyện kể”, những câu chữ “câu chuyện kể”, “người đàn bà và đàn con nheo nhóc” cứ lập đi lập lại thành một chuỗi nhạc tính lôi cuốn người đọc. Những ý tưởng “câu chuyện kể lại” và “câu chuyện tự kể lại” ám ảnh người đọc và bắt người đọc phải đọc đi đọc lại để tìm xem câu chuyện đó là câu chuyện gì. Người đọc luẩn quẩn trong mê cung, không thể nào thoát ra, vì bài thơ bít lại, không cho có lối ra.

Trong những tuyển tập thơ Hoa Kỳ như “Poems For the Millennium” hay “Postmodern American Poetry”, sau mỗi bài thơ được tuyển chọn, thường có một đoạn *chú giải* (commentary) về bài thơ hay quan điểm về thơ của tác giả. Đối với thơ Việt, nhất là những bài thơ mang tính thử nghiệm, có lẽ cũng là cách hay, để người đọc có thể tiếp nhận và dễ đánh giá. Trong bài thơ “Tân hình thức và câu chuyện kể”, tôi thử áp dụng một số yếu tố của thơ Tân hình thức Hoa Kỳ (New Formalism) vào thơ Việt, chọn thể tám chữ, mang *giọng kể* là thi pháp tự nhiên của đời thường (tính truyện), sử dụng kỹ thuật vắt giòng (enjambment), đọc liên tục từ dòng (line) này sang dòng khác, lập lại những nhóm chữ (như nhạc Rap) để tạo thành điệp vụn và vần không hợp cách.

Giống như một vật tìm được (found object), chúng ta vào một cái kho chứa, tìm kiếm, lục lọi một món đồ cũ, lấy ra dùng lại. Những nhà thơ Tân hình thức Hoa kỳ dùng âm giọng iambic pentameter, gắn với ngôn ngữ nói thường ngày, kết hợp với chất liệu của đời sống hiện đại, sử dụng luật tắc đó như dụng cụ, tĩa bớt những âm rườm rà của ngôn ngữ nói, thành *thi pháp đời thường*

(a poetics of the everyday). Nhưng thi pháp đời thường vì gọi như thế nên biến hóa và không dừng lại ở bất cứ định nghĩa nào, và chỉ có thể định nghĩa qua hàng loạt những thách đố, nắm bắt và thực hành khác nhau, bởi một điều, không phải dễ lấy thơ và phát hiện bí ẩn từ những thứ tẻ nhạt và tầm thường của đời sống. Đối với ngôn ngữ Việt thì lại càng mới mẻ, và cần những thử nghiệm của nhiều người, vả lại, những dị biệt trong cách phát âm và diễn đạt giữa hai hệ ngôn ngữ (tiếng Anh và Việt), tạo ra dị biệt trong phương cách và phong cách thơ.

Nếu thơ Tiên chiến, cách tân bằng cách, dùng *cảm xúc* để thoát ra khỏi luật tắc cứng nhắc của thơ cổ điển, thì thơ Tân hình thức Việt (tạm gọi như vậy) sử dụng *ngôn ngữ đời thường*, kết hợp với một số yếu tố và kỹ thuật của thơ tự do tiếng Anh, phá vỡ âm hưởng Tiên Chiến, chấm dứt nửa thế kỷ dậm chân tại chỗ của thơ. Thơ cổ điển, theo phép làm thơ của Thơ Đường, với luật *bằng* (level tone), *trắc* (deflected tone), *vần* (rhyme) và *cao độ* (pitch, gồm 4 tone), lao tâm khổ tứ vì chữ (dùng và chọn chữ) thì thơ Tiên Chiến chỉ còn giữ lại vài yếu tố như *vần* (thường là cước vận), trau chuốt chữ và cách đọc ngừng ở cuối dòng. Thơ chú vào cảm xúc, nhẹ phần nội dung, nên không ra ngoài cảm xúc và ảo giác, đôi khi lại là cảm xúc mơ hồ, được tạo ra từ những vần điệu du dương. Thơ kéo người đọc ra khỏi đời sống, và chính người làm thơ cũng lánh xa đời sống. Có lẽ vì vậy nên nhiều người tưởng lầm rằng thơ chỉ có thể cảm chứ không thể giải thích vì làm sao giải thích cái không thể giải thích, khi âm điệu và cảm xúc được coi như điều kiện thiết yếu để đánh giá là thơ hay. Thơ trở nên bí ẩn, thuộc về thế giới mộng ảo, và nhà thơ giống như một nhà soạn nhạc, viết ký âm bằng chữ (nhiều bài thơ vẫn phổ nhạc rất thành công cho thấy, hai thể loại này gắn gũi trong cách sáng tác). Đã có nhiều nhà thơ, cố gắng thoát khỏi ảnh hưởng Tiên Chiến bằng cách làm mới ngôn ngữ và cảm xúc, tuy nhiên vì vẫn sử dụng phương pháp thơ Tiên Chiến, nên không những không ra

khỏi, mà còn làm mạnh thêm ảnh hưởng đó. Ngay cả những nhà thơ tự do sau này, phá bỏ thể loại và vần, nhưng vẫn nương vào cảm xúc, âm và nghĩa chữ, chỉ khác là cảm xúc trong thơ Tiên Chiến dựa vào nhạc tính của vần điệu thì trong thơ tự do, hoặc dựa vào ý tưởng và âm chữ, hoặc vẫn dựa vào cách tạo nhạc của Tiên Chiến.

Khi sử dụng *thi pháp đời thường* thay thế *thi pháp cảm tính* (nếu có thể gọi như vậy), là đưa hẳn thơ qua một thời kỳ khác. Những yếu tố của thơ truyền thống như liên tưởng, hoán dụ hay ẩn dụ ... và hàng loạt các yếu tố khác, chắc không còn đất sống vì mỗi thi pháp đòi hỏi những yếu tố thích hợp, được phát hiện trong quá trình sáng tác. Thơ khuấy động và kích động bởi những cuộc phiêu lưu đúng lý và đúng nghĩa, chẳng khác nào, thế giới đang đi tìm một trật tự mới để thay thế một trật tự đã cũ. Thơ không còn tùy thuộc vào nỗ lực của từng cá nhân, mà là những vận động rộng lớn của cả một thế hệ, như một trào lưu, xác định tiếng nói và bản chất của một nền văn hóa ở một thời điểm đặc biệt của lịch sử thi ca. Nhưng nhà thơ khi chọn một ngôn ngữ bởi sự quyến rũ và lòng yêu mến, và là ngôn ngữ họ có khả năng nhất để biểu hiện thơ, ở đây là tiếng Việt, có gì không hợp quần, nhiều phong cách làm một phong cách, nhiều tiếng nói làm một tiếng nói, thành một phong trào đầy tự tin và hào hứng. Điều này đòi hỏi chúng ta, phải xóa bỏ những định kiến và tự mãn cá nhân, chia sẻ kiến thức và kinh nghiệm, trong tinh thần giống như *thi pháp đời thường*, có gì là quan trọng và ghê gớm đâu. Chúng ta cứ thoải mái sao chép (copy), càng nhiều càng tốt, và không ai cấm được chúng ta bắt chước lẫn nhau trong trò chơi nhiều thú vị này. Một nhận xét khá phổ biến về thơ: “Poetry is fun – serious often, but fun. It is also communal.”

Những phân tích đơn giản trên có thể chưa đúng hoặc không đầy đủ, chỉ là chủ quan của người viết, dẫn tới nhận xét, mỗi thời kỳ thơ, có luật tắc tạo nhạc khác nhau. Nhạc trong thơ cổ điển khác



với Tiên Chiến, và Tiên Chiến khác với thơ bây giờ. Đối mới thơ, chính là đổi mới *phương cách tạo nhạc, luật tắc* và *phương pháp biểu hiện*. Thơ cổ điển và Tiên Chiến phải ngâm, thơ Tân hình thức chỉ để đọc, nhưng khác với thơ tự do trước đó, thơ Tân hình thức có những luật tắc căn bản để tạo thành nhịp điệu, và người làm thơ theo đó phát huy được nhạc tính cho thơ. Khi đọc, chúng ta cảm thấy thanh thoát tự nhiên, như đang hít thở không khí, gặp gỡ ngoài đường phố, giao tiếp với bạn bè, và với mọi người. Đó là thứ *âm nhạc trò chuyện* (music of conversation), phong phú và hàm súc, mỗi lúc mỗi khác, và là những khoảng khắc có thực của thực tại. Thơ được chặt lọc và bước ra từ thực tại, mà thực tại thì, không nằm ở trong mù sương, thuộc về quặng mỏ chứa đầy chất đời. Nhưng bây giờ có lẽ còn quá sớm để tiên đoán, thơ có ra khỏi và làm một bước ngoặt mới, tùy thuộc vào những nhà thơ có dám dứt khoát với những giấc mộng đêm qua?

(Đề cập tới thơ cổ điển, Tiên chiến hay thơ tự do Việt không phải là để phán đoán, mà rút ra từ kinh nghiệm của chính tôi. Ở thời kỳ đầu, tôi làm đủ thể loại từ thơ vẫn tới tự do, chủ ý làm mới cảm xúc và ngôn ngữ, và thấy rằng, cũng chỉ là làm mới Tiên Chiến, và nếu có một chút giá trị thì đó là giá trị của một chặng đường đã qua (tập thơ *Thanh Xuân*). Tới thời kỳ hai, tôi thoát hẳn ra bằng cách sử dụng dòng động lực và sự chuyển động của ngôn ngữ, đi tìm một cấu trúc mới (tập thơ *Dấu Quê*). Tiếp theo đó là những kết hợp giữa thơ và nhiều nguồn khác nhau như thơ và kịch, kể cả bằng graphic ... và tưởng rằng đã đi khá xa so với thời kỳ đầu. Nhưng vấn đề không phải đi xa hay gần mà tôi nhận ra, thơ có quyền năng, và chỉ có thơ mà thôi, cho chúng ta biết giới hạn và thất bại của mình. Nhà thơ đều là những kẻ thất bại, và nếu không nhận ra được điều đó, có lẽ chẳng bao giờ họ trở thành nhà thơ. Thất bại làm cho nhà thơ nhận ra được chính mình và mọi người, thúc dục họ phải đi tới mãi, cho đến bao giờ thôi không còn đi được nữa. Phú

nhận chẳng qua là phủ nhận những thất bại để làm lại một thất bại khác. Vấn đề là thất bại lớn hay nhỏ, và chúng ta có dám đối mặt với nó hay không. Những ngành khác có thể đưa chúng ta đến vinh quang, nhưng thơ ngược lại, đưa chúng ta trở lại đời thường, mà đời thường thì có cả những dị thường).

Thật ra, không phải thơ tự do khước từ hình thức cũ của truyền thống, mà một cách sâu xa, do những qui ước văn học và thái độ xã hội, chỉ hợp thức hóa, và để nó vào đúng chỗ. Làm mới là đi tìm những hình thức mới. Thoát khỏi hình thức, phản ứng lại hình thức, là diễn đạt bằng hàng loạt những hình thức khác nhau. Không có hình thức, không có tiếng nói, bởi tiếng nói vẫn nằm trong qui luật của ngôn ngữ, và lại dù là không hình thức (formless) thì đó vẫn là hình thức. Thơ tự do và truyền thống tuy hai mà một, chỉ là chọn lựa cách diễn đạt. Và khi, cùng một lúc, những thái độ và giá trị cũ đã hoàn toàn biến mất, mất tăm như những nền văn minh cổ đại, thì những nhà thơ, trên bước đường tìm kiếm, bắt gặp truyền thống, như tìm được thời gian đã mất. Như vậy, dùng lại hình thức thơ truyền thống, cũng chẳng khác nào *làm mới*, theo đúng nghĩa của những nhà thơ hiện đại.

Nhưng những nhà thơ Tân hình thức chẳng dừng ở quan niệm làm mới, vì đó là phương cách của thời hiện đại, mà dùng thể truyền thống hòa trộn với chất hiện đại (bao gồm thơ tự do) giống như kiến trúc hậu hiện đại, tạo thành một *thể lai*, hoàn toàn khác, không những hóa giải và làm tan biến truyền thống, mà cả hiện đại. Thơ tự do (trong ngôn ngữ tiếng Anh) làm khó người đọc, vì tùy thuộc vào sự căng thẳng hay sức ép giữa văn phạm và chiều dài của dòng, của đoạn thơ. Mỗi đặc tính có những cách dùng riêng biệt và được cân nhắc bên trong bài thơ, và người đọc phải phải tạo ra tiến trình đọc, bởi những biến cố được lập lại trong cấu trúc, ngẫu nhiên và tình cờ, từ những âm vang đầy đặc của ngữ pháp và những

hiệu quả thị giác. Hóa giải, cũng có nghĩa là giải phóng kỹ thuật, dù có một thời là những cánh cửa đóng, phải mở ra trước khi đi vào cõi thơ.

Chữ nghĩa, hình ảnh bóng bẩy và cầu kỳ không còn, chỉ còn sự đơn giản, tự nhiên như một dòng đời sống. Vẫn và chỗ ngắt không bắt di bất dịch chỉ ở cuối dòng, mà cũng giống như thơ tự do, xuất hiện ở những chỗ không thể đoán trước. Nhà thơ Ba Lan Wyslawa Symborska khi nói rằng: “Trong văn xuôi có không gian cho thơ, nhưng trong thơ chỉ có không gian cho thơ.” Vậy thì thế nào là một bài thơ văn xuôi (a prose poem)? Ở điểm nào nó là thơ và ở điểm nào không phải là thơ? Đầu là dòng (line) và đầu là câu (sentence)? Dòng thơ có thể là một câu (a self-enclosed line), cũng có thể chỉ là một phần của câu (phrase), và phải cần nhiều dòng mới hợp thành câu? Khi dùng cách vắt dòng (enjambment) phá đi cách đọc dừng lại ở cuối dòng, người đọc bị thúc đẩy đi tìm lại phần đã mất (của câu), tốc độ đọc nhanh hơn, và phải đọc bằng mắt. Điều này gợi tới ý niệm thời gian và không gian trong thơ. Cái phần mất đi ấy là phần gì, phải chăng là một phần đời sống, của quá khứ hay của tương lai, và như thế, hiện tại không lẽ chỉ là cái trống không? Nhưng cái trống không ấy lại chẳng trống không vì những chuyển động không ngừng của cái biết và chưa biết, đè lấp lên nhau. Thơ bật lên từ sự vụn vẹo và phức tạp của văn phạm và cú pháp (syntax), tạo thành nhịp điệu và nhạc tính. Điều rõ ràng, bài thơ và tri giác về nhịp điệu (perception of rhythm) không nằm ở ngôn ngữ (chữ), mà ở nội dung ngôn ngữ (the content of the language). Nội dung ngôn ngữ chính là những chuyển động của cảm xúc trong phạm trù văn phạm và cú pháp. Nói như thế, chẳng khác nào chúng ta đi đến một kết luận, người làm thơ, trước khi làm thơ phải rất giỏi về văn xuôi. Chữ có thể chết đi, và khai sinh những văn phạm và cú pháp thì không, giống như một dòng tâm tình, có tính phổ quát, chuyên chở chất sống của đời sống, dù rằng chúng ta có sống ở bất cứ thời nào

và nơi chốn nào. Những nhà thơ Ngôn ngữ Hoa Kỳ là những người được tinh luyện trong cú pháp, đã từng đẩy tới cùng cực, dùng cú pháp phá vỡ cú pháp, xóa bỏ ranh giới giữa thơ và văn xuôi.

Thơ rơi vào sự tối tăm khó hiểu, nhiều khi chẳng phải vì tư tưởng cao siêu gì, mà vì sự lủng củng của cú pháp, cũng như nếu thiếu nhạc tính, thơ sẽ chỉ còn là một đồng ý tưởng và ngữ nghĩa, làm thất vọng người đọc. Nhưng nhạc tính trong thơ không giống với nhạc tính trong âm nhạc. Bài thơ như một bức tranh nói. Chúng ta đọc một bài thơ, không giống như nghe một bản nhạc, bởi những âm thanh của tiếng nói bất qui luật (irregular), trong khi âm nhạc, nằm trong qui luật. Trong nhạc là một chuỗi âm thanh liên tục từ khởi đầu đến chấm dứt, trong khi thơ thì không. Ngôn ngữ sở hữu ngữ nghĩa, tạo thành những dòng chảy, cùng với cấu trúc cú pháp, lệ thuộc vào bản văn văn hóa và bản sắc cá nhân. Sự tác động hỗ tương giữa hình ảnh và ngữ nghĩa tràn đầy và quyện lại, khác với những chuyển động không ngừng của âm thanh trong âm nhạc. Chúng ta đọc, dừng lại, rồi lại đọc, hình ảnh và ý tưởng dội ngược, chồng chất lên nhau; tiếp tục đọc, định hướng (thematic direction), kết hợp thêm hình ảnh và ý tưởng mới, dừng lại để nắm bắt những chuyển động; đọc lại để ghi nhớ, tiếp tục đọc và lập lại ngay tức khắc để kết hợp tất cả những khác biệt trong động tác đọc. Đọc, trừ ra trong một khoảng khắc tạm thời, thì không có đường nối. Chúng ta đẩy các chữ, và nhóm chữ (phrase) ra xa, rồi dàn dựng lại trên cái nền trí tưởng, trong cái cách mà tác giả cũng không thể nào tiên đoán trước, ngay cả khi tác giả và người đọc là một.

Thơ Tân hình thức có một vài tên gọi khác, như Thơ Mở Rộng (Expansive Poetry), thơ Hậu Ngôn Ngữ (Postlanguage Poetry), và mỗi thuật ngữ, như một cánh cửa mở, nối (link) thơ với truyền thống và các bộ môn khác (âm nhạc, kịch, điện ảnh...). Thơ Tân hình thức cũng giống như Hyper Poetry, Hyper Text Poetry, là

một ngã rẽ, phản ứng và kết hợp, thoát xác và hồi sinh, mục đích là tìm ra một nền thơ cho thời đại mới. Gọi là thơ Hậu Ngôn Ngữ là muốn thơ tiếp nhận những đóng góp lớn lao của phong trào thơ Ngôn Ngữ trước đó để làm nguồn sức mạnh. Gọi là thơ Mở Rộng là đưa thêm vào thơ cấu trúc truyện kể (narrative structure). Thơ không thể định nghĩa hay định nghĩa nằm trong tiến trình đi tìm định nghĩa, phá bỏ mọi giới hạn, dung chứa mọi thời kỳ và gấp lên nhiều lần, tránh đi những khúc mắc tu từ bằng cách đưa vào thi pháp đời thường. Một trong những luận cứ mạnh mẽ những nhà thơ Tân hình thức đưa ra, là trên hai thập niên qua, thơ tự do (free verse) đã trở thành nhàm chán, nhạt nhẽo, nghèo nhạc tính, không có gì nổi bật, làm mất nhiều độc giả, và cuối cùng thì thơ thu hẹp lại, không ra khỏi phạm vi những trường đại học. Chủ ý vẫn là tìm ra một nền tảng nhạc tính mới, như âm nhạc đã liên tục biến thể, để phù hợp với khung cảnh văn hóa, xã hội của thời đại. Bài thơ là tiếng nói của sự thực, như những câu chuyện phải nghe hàng ngày và nhiều lần trong đời, và những chữ lập đi lập lại, chẳng đã lắng trong ta, âm thanh và ý nghĩa, mỗi lúc mỗi khác hay sao.

Thơ đòi hỏi phải định nghĩa lại mọi thể loại, để không bao giờ dừng lại cái định nghĩa khởi đầu. Thơ Tân hình thức, dù sao cũng chỉ là một mặt tích cực trong nhiều mặt của thơ hậu hiện đại, một nền thơ luôn luôn bất định. Từng ngày qua, chúng ta tiếp nhận quá tải những thông tin, hình ảnh, và những mẫu truyện bằng mắt qua truyền hình, cắt chính chúng ta thành những phần mảnh, phần mảnh kinh nghiệm, ý nghĩa và cả phần mảnh văn hóa. Sự rời rạc là triệu chứng của thời hiện đại và hậu hiện đại khi đã phá vỡ tính truyện kể của truyền thống. Những cái gì lớn vẫn lớn đấy, nhưng cô đơn và vô tích sự, chỉ còn là một cách nói, nào có mang thêm thi vị và ý nghĩa cho đời sống. Và có lẽ thi pháp của thời hậu hiện đại là thứ thi pháp không thể biện giải (non-apologetics), vì nó luôn luôn biến đổi và nổi kết phức tạp với nhiều loại thi pháp khác nhau. Và

chăng, thơ Tân Hình Thức có tạo ra được gì đâu (enjambment là kỹ thuật đã có từ lâu), chỉ tái sử dụng (recycle) những gì đã có sẵn, chẳng khác nào trò cắt dán, nhưng là trò cắt dán tinh vi và đây nghệ thuật, cung cấp và làm phong phú thêm phương pháp thể hiện cho thơ. Dĩ nhiên, có những yếu tố, chúng ta có thể áp dụng vào thơ Việt, và có những yếu tố khác, chúng ta phải tái định nghĩa cho phù hợp với ngôn ngữ Việt.

Nhìn lại mọi thời kỳ, từ truyền thống đến tự do và Tân hình thức, thơ như sợi chỉ xuyên suốt, luôn luôn đổi thay, phù hợp với nhịp đập của mỗi thời đại. Chúng ta vừa bước qua một ngưỡng cửa, bỏ lại đằng sau, những cuộc cách mạng nẩy lửa, những biên giới ngăn cách, những biến cố kinh hoàng để bước vào một kỷ nguyên đầy nhân bản, quay về với con người, với đám đông. Áp dụng ngôn ngữ tự nhiên của đời thường, tính truyện, quảng cáo, Pop Art... chẳng phải là chỉ tìm kiếm người đọc, lấy lại sức mạnh cho thơ giữa những ưu thế của TV và điện ảnh, mà cũng là phản ứng đối với một nền văn minh, đang chia cắt và đẩy con người tới bờ vực ảo. Mỗi yếu tố trong thơ, đều ngấm chứa một ý nghĩa. Mỗi đời sống cá nhân được kể như một câu truyện với khởi đầu và kết thúc, và không có ai là tác giả hay là chính câu truyện của đời họ. Chẳng phải những người kể truyện lang thang từ thời xa xưa, đã mang những hành động và nhân vật sống lại, và nếu không có họ thì mọi thứ đều vô nghĩa. Tính truyện làm chúng ta trở thành có thực, đối với người khác và đối với chính mình, cho chúng ta biết làm sao thích hợp và sống trong một thế giới, và nếu không có chúng ta, cái thế giới ấy chỉ là một hành tinh xa lạ. Nên nhớ rằng, hành động viết, là nhìn thấy những điều không thể nhìn thấy, đưa đôi mắt cho mỗi người để có thể nhìn thấy nhau, và cho thế giới biết về sự hiện hữu của con người.

Bài thơ chỉ có chức năng như một dẫn chứng để làm nổi bật lên một vài yếu tố khả dĩ có thể áp dụng vào thơ Việt. Phương pháp hay những yếu tố thơ đều mang tính duy nhất, nhưng mỗi người áp dụng sẽ có những hiệu quả khác nhau. Chúng ta hãy cùng bước trên một con đường, dẫn dắt nhau, chẳng phải vì một cá nhân mình, mà cho sự hưng thịnh của thơ. Sự thất bại hay thành công không phải là điều quan trọng, mà là một dấu mốc cho những thế hệ mai sau, đỡ đi những vấp ngã. Nhìn lại trong suốt một chiều dài lịch sử văn học, từ thơ cổ điển, Tiên Chiến đến tự do đã có những tác phẩm định hình cho nền thơ Việt. Ngay bây giờ, chúng ta vẫn còn phải trở lại những thời kỳ đó, để học hỏi, rút tĩa kinh nghiệm và làm khác đi, mở đầu cho một nền thơ tân kỳ. Chúng ta chỉ xứng đáng, và tiếp nối được với công sức lớn lao của những thế hệ trước, nếu tìm ra được phương cách biểu hiện, tạo thành một chuyển tiếp, và chứng tỏ, thơ Việt vẫn là một nền thơ tràn đầy sức sống. Lịch sử đã sang trang, và một thời kỳ mới cũng đã bắt đầu, có một ý nghĩa vô cùng chuẩn xác. Chuẩn xác vì ai cũng biết, chúng ta không thể sống với một tâm tư cũ, những thói quen cũ. Chào đón một thiên niên kỷ hay một tân thế kỷ không phải chỉ là một lời nói suông, mà mỗi chúng ta cần phải chấp nhận sự lột xác. Sự học hỏi chỉ có ích nếu giúp cho chính chúng ta và mọi người áp dụng vào được trong sự thực hành. Chúng ta cần nhiều người tham gia vào công cuộc chung, có như thế mới thay đổi được, và chính thức bước vào một thiên niên kỷ mới.

*Mùa Xuân 2000*

# Những Quan Điểm Thẩm Mỹ Mới

---

## NHỮNG NẸO ĐƯỜNG QUÁ KHỨ

Nhà thơ Dana Gioia và Frederick Turner cho rằng Tân hình thức là một cuộc trở về tương tự như thời Phục hưng (Renaissance), một thời kỳ đánh dấu sự phong phú về sáng tạo, đời sống và kiến thức với những thành tựu văn học chưa từng có. Trước hết, văn xuôi xuất hiện vào khoảng thế kỷ 14 với “Lịch sử của Thánh Louis” của Jean de Joinville (1224-1317), và máy in được khám phá vào thế kỷ 15, làm bùng nổ thông tin chẳng khác nào thời đại tin học bây giờ. Xã hội phương Tây ở thời kỳ này, với sự thịnh vượng về nông sản, sự mở rộng các thành phố, sự tăng nhanh về dân số, sự mở mang các vùng thương mại, và sự khao khát kiến thức, thoát khỏi ảnh hưởng một nghìn năm của quyền lực tôn giáo, phản ứng lại thời Trung cổ. Những nhà Phục hưng phát hiện văn hóa cổ Latin và Hy Lạp, thiết lập chủ nghĩa Nhân văn (Humanism), con người làm chủ cuộc đời mình. Bắt đầu từ Ý với nhà thơ kiêm triết gia Francesco Petrarca (1304–1374), bác bỏ chủ nghĩa kinh viện kết hợp giữa thần học và triết học của thời Trung cổ, khám phá và truyền bá văn học cổ đại, đặc biệt là những tác phẩm của Cicero, một chính trị gia và nhà hùng biện Roman. Những gì mà những nhà Phục hưng



rút ra từ Socrates, Plato, Cicero là hạnh phúc, và niềm hân hoan tràn đầy của đời sống con người. Nghệ sĩ là những triết gia đích thực trong cách tái tạo thiên nhiên, qua tài năng và phong thái nghệ thuật, tách biệt nghệ thuật và thủ công nghệ, hội họa, điêu khắc và kiến trúc. Có thể kể, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael ở Ý, Francois Rabelais, Michel de Montaigne ở Pháp, Francis Bacon, William Shakespeare ở Anh, Miguel de Cervantes ở Tây Ban Nha ... Những đặc điểm của thời Phục hưng chính là thiết lập một qui trình giáo dục, đặt trọng tâm vào văn phạm, lý luận và thuật hùng biện, từ đó hướng con người tới thời hiện đại.

Thời Phục hưng chấm dứt vào cuối thế kỷ 17, và nửa đầu thế kỷ 18 là chủ nghĩa Tân Cổ điển (Neo-Classicism), phục hưng hơn cả thời phục hưng, nhấn mạnh vào những lý tưởng về trật tự và giới hạn hợp lý, quay về quá khứ, bảo thủ về nghệ thuật lẫn chính trị, nhưng cũng chia sẻ những giả thiết hiện đại, rằng sự thay đổi có nghĩa là tiến bộ, vì con người tự nhiên thì không hoàn toàn. Cá nhân không thể vượt qua sự ổn định và đồng thuận xã hội, hiện thân đã từ lâu đời, trong phong tục và truyền thống. Thiên nhiên trở thành tiêu chuẩn đánh giá nghệ thuật, triết học, luân lý và chính trị, nhưng thật ra, chủ nghĩa Tân Cổ điển còn là sự kết hợp giữa sức mạnh văn hóa, tôn giáo và đời sống thể tục qua những tác phẩm của Jean Molière, Jean Racine, Jean de La Fontaine, Francois Voltaire, Denis Diderot ... Thế kỷ 18 cũng được gọi là Thời kỳ Ánh sáng (Enlightenment), giải phóng con người khỏi những biên giới chính trị, chuyên chế, cuồng tín và giáo điều. Ảnh hưởng mạnh mẽ bởi những khám phá khoa học, hậu quả của những cuộc xung đột tôn giáo kéo dài quá lâu, tiếp theo thời Phục hưng, những triết gia thời kỳ này đề cao lý trí và sự am hiểu của con người, đặt căn bản cho mọi lãnh vực đời sống và tư tưởng. Chủ nghĩa Lý trí (Rationalism) thay thế tôn giáo bằng khoa học và triết học tự nhiên, như một phương tiện để nhận biết thiên nhiên và số phận con người. Tán dương tự

do tư tưởng, tự do buôn bán, quyền bình đẳng và công lý, hoàn tất lý thuyết về nền cộng hòa, thuyết lý trí và luật tự nhiên của những thế kỷ trước, đặt nền tảng cho trật tự, luật lệ, và sự an bình xã hội. Sự phát minh ra máy hơi nước của James Watt, người Anh, vào cuối thế kỷ 18, đặt nước Anh thành trung tâm cuộc cách mạng kỹ nghệ. Với sự phát triển về hàng hải, thủ công nghệ, và kiến thức khoa học, con người vĩ đại không còn là những ông vua hay kẻ chiến thắng, mà là những học giả và triết gia.

Cách mạng Pháp 1789 tiếp theo cuộc cách mạng Hoa Kỳ 1776, đã đưa tới sự đồng thuận chung, tranh đấu cho lý tưởng nhân sinh. Thời kỳ đầu của chủ nghĩa Lãng mạn (Romanticism) xảy ra cùng lúc với những gì thường gọi là thời đại cách mạng, hóa thân của cuộc cách mạng kỹ nghệ, cũng đồng nghĩa với sự biến động và xáo trộn về chính trị, kinh tế, truyền thống, chống lại sự áp chế và bất công xã hội. Chủ nghĩa Lãng mạn tiếp theo đó, kéo dài trong bốn thập niên đầu của kỷ 19, khai phá sự nhạy cảm của cảm giác (The Age of Sensibility), tự do cá nhân và chính trị, đi tìm sự thật tuyệt đối và công lý làm thăng hoa giá trị con người. Nếu thời kỳ Ánh sáng bắt đầu với một số ít triết gia và học giả, ảnh hưởng và lan rộng rất chậm thì Chủ nghĩa Lãng mạn bắt nguồn từ văn học và nghệ thuật bình dân (Folklore and Popular Art), phát xuất từ Đức với những câu chuyện thần tiên và những bài hát dân gian. Thay lý trí bằng tưởng tượng, như một khả năng sáng tạo nghệ thuật, con người không những nhìn vào thế giới chung quanh, mà còn là một phần tạo nên thế giới đó. Nhấn mạnh vào trực giác, bản năng và cảm xúc, coi cảm xúc là phương cách chủ yếu đánh giá và giải thích tác phẩm văn học. Cá nhân chủ nghĩa, tình yêu đôi lứa, sự cảm hứng, yêu chuộng thiên nhiên là những khía cạnh nổi bật của chủ nghĩa Lãng mạn (J. J. Rousseau, Wolfgang Von Goethe, Alexander Pushkin, Victor Hugo...).

Trở lại cuộc cách mạng kỹ nghệ, từ Anh lan rộng qua thế giới phương Tây, đến cuối thế kỷ 19, thay đổi toàn bộ nếp sống con người, và là động lực cho những tiến bộ vượt bậc suốt thế kỷ 20. Người dân liả bỏ nông thôn, hình thành đô thị, và cũng hình thành luôn tầng lớp thị dân vô sản, sau này trở thành sức mạnh và chủ thể chính trị quan trọng. Nhà văn nhận ra mối ràng buộc xã hội, chống lại quan điểm nghệ thuật vị nghệ thuật của chính họ. Chủ nghĩa Lãng mạn chấm dứt vào năm 1848, với bản Tuyên ngôn Cộng sản (The Communist Manifesto) của Marx và Engels, chuyển qua chủ nghĩa Hiện thực (Realism), chủ đích miêu tả trung thực thực tại. Cá nhân tác giả không còn nổi bật hay bị đẩy vào trong hậu trường vì thực tại được coi như nó là (as it is). Những nhà hiện thực, trước cảnh đổi dời mau chóng, cố nắm bắt hiện thực trước khi nó biến mất, phá bỏ giá trị truyền thống, nhưng không hẳn là bắt chước đời sống như văn học cổ điển. Nhân vật tiểu thuyết là sản phẩm của yếu tố xã hội và môi trường chung quanh, với những hoàn cảnh và con người có thực. Những tác giả lớn ở thời kỳ này là Gustave Flaubert, Fyodor Dostoevski, Leo Tolstoy, Henrik Ibsen, Anton Chekhov...

Bất mãn với thực tế đời sống, cho rằng xã hội kỹ nghệ đầy tham lam, xấu xa và đạo đức giả, rằng tầng lớp quý tộc xa hoa và thiếu văn hóa, chỉ để tâm tới phát minh, sự kiện, sản phẩm và sự thịnh vượng, những nhà thơ mơ tới một ngôn ngữ lý tưởng để diễn đạt thế giới ngoài vật chất. Chủ nghĩa Tượng trưng (Symbolism) ra đời vào thập niên 1880 của thế kỷ 19, hòa hợp giữa Lãng mạn và Hiện thực, coi hiện thực là điểm tựa để ảo hóa hiện thực, hay nói khác, hình ảnh hay một chùm những hình ảnh tạo ra trong thơ, vươn tới phần khác của thực tại. Cho rằng tưởng tượng là cách giải thích trung thực thực tại, và diễn đạt tư tưởng và cảm xúc bằng phương cách tượng trưng, những nhà thơ lẩn vào đời sống nội tâm, viết với phong cách ám dụ, khó hiểu, tìm kiếm chữ hiếm và cú pháp rắc rối, thay ẩn dụ bằng hoán dụ, gợi tới nhiều tầng ý nghĩa. Lấy hứng khởi

từ âm nhạc, rút vào một thế giới rã rời với rượu, nghiện ngập, tình dục và sự đơn độc, pha lẫn giữa Chủ nghĩa Mỹ cảm và Lãng mạn, sự suy đồi và huyền bí. Phong trào lên tới tột đỉnh vào cuối thế kỷ 19 và suy tàn vào đầu thế kỷ 20. Thời Hiện đại khoảng chừng thập niên 1850 tới 1950, bao gồm luôn cả Chủ nghĩa Tượng trưng, là một bức tranh hoành tráng, đầy âm thanh và cuồng nộ, gắn liền với những phong trào tiền phong, như chủ nghĩa Ấn tượng, Lập thể, Trừu tượng Biểu hiện trong hội họa, chủ nghĩa Hiện sinh trong triết học, DaDa, Siêu thực trong thơ ... Điều này cũng dễ hiểu vì tốc độ cực kỳ nhanh của những thành tựu về phát minh khoa học, xen kẽ giữa hai cuộc thế chiến kinh hoàng, tạo nên tâm lý bất an, nổi loạn, cùng với ước vọng choáng ngợp về một bình minh mới, nên đã có những triển khai đầy kịch tính như vậy. Chủ nghĩa Hiện đại tự định nghĩa là nghệ thuật cao (high art), và để lại những tác phẩm lớn (masterpiece), với phong cách riêng của từng cá nhân tác giả. Người ta rất dễ nhận ra sự khác biệt giữa tranh Monet và Van Gogh, văn Franz Kafka và Ernest Hemingway, âm nhạc của Schoenberg và Stravinsky, hay kịch của Luigi Pirandello và Bertolt Brecht...

Từ thập niên 1950 đến 1980 là thời kỳ chuyển tiếp giữa hiện đại và hậu hiện đại. Đến thập niên 1980, với cuộc cách mạng điện toán, và hai thế kỷ sau cuộc cách mạng Pháp 1789, là cuộc cách mạng Nga, chấm dứt thời kỳ chiến tranh lạnh vào năm 1989, chủ nghĩa hậu hiện đại chính thức bắt đầu. Và thơ, cũng là thời kỳ rơi vào bế tắc với thơ Ngôn ngữ Hoa Kỳ, một phong trào được hầu hết giới hàn lâm hỗ trợ. Đó chẳng qua là cái giá phải trả của thời quá độ, một cơn đau chuyển mình, để rồi, cùng tác biến. Thập niên 90' xảy ra những cuộc tranh luận thơ (poetry wars), và cuối cùng thơ hậu hiện đại chuyển sang một diện mạo khác với thơ Tân hình thức Hoa Kỳ. Và chẳng chủ nghĩa hậu hiện đại nảy sinh từ một xã hội tiêu thụ, càng ngày càng bị cuốn hút bởi sức mạnh văn hóa và truyền thông đại chúng, phá vỡ những phân biệt giữa văn hóa cao và thấp,

không còn chủ trương làm mới (make it new) như thời hiện đại, mà trở lại với đời sống sinh động, tìm lại những gì đã mất và làm phong phú thực tại, gấp nhiều lần hơn.

## TỪ TRUYỀN THỐNG ĐẾN TỰ DO

Nhìn lại các thời kỳ văn học, rất vắn tắt, thường chỉ kéo dài vài thập niên, nhưng với thơ, từ truyền thống đến hiện đại phải mất hơn 3 thế kỷ từ thời Phục hưng, và thơ tự do hơn một thế kỷ. Sở dĩ như vậy là vì thơ gắn liền với ngôn ngữ, và thật khó thay đổi thói quen thẩm mỹ, nếu không có sự thay đổi tận gốc đời sống, xã hội và nhận thức con người, kèm theo những cuộc cách mạng về khoa học kỹ thuật. Nếu nói rằng truyền thống và hiện đại là những bóng ma, đã chấm dứt từ lâu, nhưng những bóng ma ấy vẫn ám ảnh và hiện diện trong đời sống chúng ta, song song, cùng một lúc, như cái sống và cái chết. Thì thơ, khi lần tới những biến đổi để làm một cuộc chuyển hóa, chẳng khác nào quay lại từ đầu, làm sáng tỏ một số yếu tố căn bản. Trước hết là nhịp điệu, bản chất của mọi bộ môn nghệ thuật, thí dụ, hình chụp ba con chim hải âu, khoảng cách và những đôi cánh dang ra, ở cùng một vị trí, cùng một hướng bay, tạo nên nhịp điệu hình ảnh. Trong âm nhạc, hội họa (màu sắc và đường nét), kiến trúc (hình khối), kịch nghệ (điều bộ và nút thắt), ngay cả những cuộc tranh tài thể thao, chuyển động nhịp nhàng và tốc độ, cũng tạo nên nhịp điệu, lôi cuốn người xem ... Và trong văn chương là nhịp điệu của ngôn ngữ. Nếu ngôn ngữ khởi đi từ âm thanh nói, khả năng bẩm sinh của con người thì ngôn ngữ viết là sản phẩm của nền văn minh, sau một thời gian dài cả ngàn năm, vừa thực hành, kinh nghiệm, rút tỉa và loại bỏ, dựng thành qui luật cú pháp và văn phạm. Nói như thế, không có nghĩa là ngôn ngữ nói không có qui luật cú pháp văn phạm. Nhà ngữ học Hoa kỳ Noam Chomsky cho rằng hệ thần kinh trung tâm và vỏ não không những liên hệ tới tiếng nói mà còn tới sự tổ chức bởi chính ngôn ngữ. Rằng

mọi ngôn ngữ đều có những cấu trúc và nền tảng văn phạm có sẵn từ lúc con người sinh ra, vì vậy trẻ em học ngôn ngữ rất nhanh từ thời ấu thơ, mặc dù không biết gì về luật tắc văn phạm. Nhưng văn phạm trong ngôn ngữ nói thì đơn giản và tự phát, thiếu tính cấu trúc, trong khi ngôn ngữ viết phức tạp và chặt chẽ. Nói khác đi, văn phạm được hoàn chỉnh từ ngôn ngữ nói, trở thành phương tiện điều chỉnh ngược lại ngôn ngữ nói, để trở thành ngôn ngữ viết. Trong ngôn ngữ viết, đơn vị căn bản là câu, trong ngôn ngữ nói là ngữ điệu (intonation) tạo bởi những nhóm chữ, hay nhóm giọng (tone group). Nhóm giọng chuyên chở ý tưởng ngay lúc đó, tiếp theo một nhóm giọng hay ý tưởng khác, phù hợp với hơi thở, chẳng khác nào chỗ ngắt trong thơ.

Nhịp điệu của thơ vẫn luật chi phối bởi *thể luật*, *sự lặp lại nguyên âm* (assonance) và *phụ âm* (alliteration), *sự đối chọi âm tiết* (không nhấn, nhấn, bằng trắc), *sự ngắt quãng* và *kỹ thuật tạo vần*. Thể loại thơ <sup>1</sup> làm cho tốc độ đọc, nhanh hay chậm tùy theo câu thơ dài hay ngắn. Thơ vẫn luật đôi khi dùng kỹ thuật vắt dòng (enjambment), để làm nên nhịp lạ, nhưng thường ở loại thơ không vần (blank verse). Những nhà nghiên cứu về thơ Hoa kỳ thường áp dụng những kiến thức về Âm vị học <sup>2</sup> (Phonology) phân tích phần âm thanh của ngôn ngữ, giúp cho sự phát âm chuẩn khi đọc. Phonology hay Phonetics nằm trong trong Ngữ học (Linguistics), nối tiếp môn Ký hiệu học (Semiotics) <sup>3</sup> đã có từ thời cổ đại và Trung cổ ở phương Tây, tới đầu thế kỷ 20, Ferdinand de Saussure và Charles Peirce <sup>4</sup> đã nâng lên thành một ngành khoa học <sup>5</sup>. Những thuật ngữ này dễ gây ngộ nhận, đúng ra chỉ là những ngành học, không liên quan gì tới khả năng am hiểu và nắm bắt thơ. Thơ đòi hỏi rất nhiều kiến thức từ mọi ngành nghệ thuật, những trào lưu văn học và triết học, cùng những tương quan xã hội và thời đại khác nhau. Nếu nhịp điệu trong thơ vẫn luật đến từ *thể luật* thì thơ tự do từ *cú pháp văn phạm*. Giáo sư Richard Ohman thuộc trường Đại học

Wesleyan, làm một thí nghiệm, đưa cho 25 người một bức tranh hoạt họa (cartoon) đơn giản, và yêu cầu họ diễn tả chỉ bằng một câu. Tất cả những câu trả lời đều không giống nhau. Rồi ông đưa vào một chương trình điện toán, sửa lại văn phạm với chỉ những chữ trong 25 câu đó, kết quả là có khoảng 19.8 tỷ những câu khác nhau. Khả năng sáng tạo câu trong phạm vi văn phạm quả là vô cùng tận.

Thơ phương Tây, từ xa xưa, có thể từ những người hát rong, kể (recited) câu chuyện bằng thơ ở những nơi công cộng, cùng với âm nhạc. Đôi khi là bài hát chỉ đường cho người hành hương, lôi kéo sự chú ý tới những thánh tích nhà thờ và kiếm tiền, hay những màn kịch ngắn, hài hước diễn tả xã hội phong kiến ... Trước thời Phục hưng, Latin vẫn là ngôn ngữ chính thức, dùng trong các cơ quan công quyền, giáo dục, và tôn giáo, nhưng từ đầu thời Trung cổ đã hòa trộn với rất nhiều ngôn ngữ địa phương để đáp ứng với nhu cầu của đa số quần chúng. Đến giữa thế kỷ 15, triết gia Ý Lorenzo Valla, giải mã ngôn ngữ Latin căn cứ theo tác phẩm của các tác giả thời cổ đại, loại bỏ những hệ thống đã lỗi thời, đẩy tiếng Latin từ ngôn ngữ sống trở thành một ngôn ngữ chết.<sup>6</sup> Những ngôn ngữ địa phương tiếp tục phát triển, vay mượn từ nhiều nguồn khác nhau, hình thành ngôn ngữ như ngày nay ở phương Tây. Và thơ nằm trong cái dòng chảy ấy của ngôn ngữ, thăng trầm và biến hóa, loại bỏ và tiếp thu từng đơn vị luật tắc để tồn tại và đa dạng hóa ý nghĩa đời sống. Thơ Cổ điển và Trung cổ Anh (Old English and Middle English Poetry), dùng thể luật *Âm nhấn* (Strong-stress metres), thơ truyền thống (Traditional Poetry) dùng cả âm nhấn lẫn cách đếm âm tiết, thể luật *Âm tiết nhấn* (Syllable-stress metres), dòng thơ đặt trên đơn vị căn bản là feet 7. Giữa thế kỷ 19, ảnh hưởng của thơ tự do và sự cải tiến thơ vẫn luật của Gerald Manley Hopkins, thơ lại trở lại âm nhấn tự nhiên của chữ, Sprung rhythm 8, bác câu giữa truyền thống và tự do. Những ngôn ngữ khác như Pháp, Ý, Tây ban nha, Nhật

chỉ đếm âm tiết. Anh, Đức thuộc về âm nhấn. Hy Lạp và Latin với sự kéo dài hay ngắn của nguyên âm, thể luật Âm lượng (Quantity metres). Và Trung hoa với luật bằng trắc.

Nhưng dù có dùng luật lệ, hay bất cứ ngôn ngữ nào thì thơ vẫn luật vẫn theo cách chọn chữ, chọn âm, cô đọng tới mức tối đa. John Schmit khi nghiên cứu về thơ Emily Dickinson,<sup>9</sup> “I only said – The syntax”, cho thấy bà đã tạo ra sự tối tăm trong thơ và người đọc mỗi người hiểu một cách khác nhau, bằng cách đơn giản là nuốt chữ và một phần của câu. Ông đã dùng luật cú pháp (syntactic rule) phục hồi lại những gì đã mất và cho rằng thơ dễ hiểu hơn nếu biết được cách làm thơ. Một thí dụ:

Themselves are all I be –  
Myself a freckled – be –

Được phục hồi lại như sau:

My freckles Themselves are all I have  
I, Myself, am a freckled child

Nén chữ (compression), nuốt âm (elision) là điều thông thường của mọi ngôn ngữ, bởi khi nói, trong tiếng Anh, vẫn có những trường hợp nuốt chữ từ (trong câu hỏi), trợ động từ, hay một mệnh đề, ngay cả những nguyên âm, phụ âm <sup>10</sup>, vì thế, những âm thanh nói, nghe rất rõ ràng, tưởng như iambic (*không nhấn, nhấn*), nhưng nếu ghi lại trên mặt giấy thì không giống gì với iambic.

Đoạn tuyệt với truyền thống, và cắt cánh vào hiện đại, thơ tự do manh nha từ những bài thơ văn xuôi (prose poems) của nhà thơ Pháp Charles Baudelaire vào những năm 1869, gạch nối giữa chủ nghĩa Lãng mạn và Tượng trưng. Năm 1847, qua tác phẩm của



Edgar Allan Poe, ông nhận ra sự tương đồng giữa ông và những tư tưởng, cá tính phi thường của nhà văn Mỹ. Sự chuyển dịch những tác phẩm của Edgar Allan Poe và văn xuôi cổ điển Pháp đã tạo nơi ông niềm tin lớn về lý thuyết và lý tưởng thơ, chống lại chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng, đồng thời bác bỏ thể luật và tập trung sáng tác những bài thơ văn xuôi, với tập “Le Spleen de Paris”. Những nhà thơ tiền phong của phong trào Tượng trưng sau này, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, tự bày tỏ như là sự tiếp nối Charles Baudelaire ... làm một cuộc cách mạng về cảm xúc, cách nghĩ, cách viết, đặt lại lý thuyết về mỹ học và là một bước ngoặt trong lịch sử thơ ca. Ảnh hưởng lớn lao của phong trào là tạo ra thể thơ tự do (free verse), chi phối suốt thế kỷ 20 với những nhà thơ lớn như W. B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot và Wallace Stevens.

Khoảng một thế kỷ sau cuộc cách mạng Hoa kỳ, Walt Whitman làm một cuộc cách mạng khác, đưa thơ thoát khỏi truyền thống, tạo nhịp bằng những chỗ ngừng và sự lặp lại những đơn vị cú pháp. Thơ tự do là khoảng giữa thơ và văn xuôi, giữa ánh sáng và bóng tối, khoảng mù mờ giữa vô thức và ý thức. Cảm xúc và tư tưởng bay lên từ những âm vang của ngôn ngữ, cú pháp văn phạm, kỹ thuật, và yếu tố thị giác. Vẫn, khi qua thơ tự do được thay thế bởi yếu tố lặp lại hình ảnh, ý tưởng và cấu trúc văn phạm (grammatical structure).

Năm 1912, Ezra Pound đưa ra chủ nghĩa Hình tượng (Imagism), mục đích làm sáng tỏ sự diễn đạt qua hình ảnh thị giác. Dùng ngôn ngữ nói thông thường nhưng với chữ chính xác, tạo nhịp điệu mới, tự do chọn lựa chủ đề, và hình ảnh. Hình ảnh sâu thẳm (Deep image) tương tự quan niệm của chủ nghĩa Ấn tượng trong hội họa, những gì xuất hiện trên bề mặt, thị giác và âm thanh đơn giản, gây ấn tượng của nhiều tầng hình ảnh. Năm 1950, Charles Olson phát hiện, thơ trụ vào nhịp đập của hơi thở, bài thơ viết ra, hướng dẫn

người đọc biết chỗ nào để thở, dừng lại và bắt đầu, chỗ nào lên hay xuống giọng. Vì vậy dòng gãy (line break) trở thành kỹ thuật chính của thơ tự do trong những thập niên 50' và 60' ở Hoa kỳ. Dòng gãy thật ra đã có từ một thế kỷ trước nhưng tới lúc này đã được sử dụng điêu luyện hơn bao giờ hết. Đây là một kỹ thuật nếu áp dụng không đúng sẽ trở thành vô lý và vô nghĩa, đơn giản như chỗ ngừng lại để thở, và đọc lớn lên ở đầu dòng.

Cuối cùng, giá trị của bài thơ chỉ có thể xác định khi đọc lớn lên, làm sao nghe được cả hơi gió trên đầu lưỡi. Đọc (recitation), giúp cho người làm thơ kinh nghiệm và nắm bắt nhịp điệu, không giống gì với ngâm hay hát thơ. Thơ Hoa kỳ phân biệt rất rõ các loại thơ, như Rap poetry, Jazz poetry phối hợp với âm nhạc, Slam poetry chú tâm vào phong cách trình diễn, Oral poetry liên hệ với kịch nghệ và âm nhạc, nhưng đọc thẳng chứ không viết ra, nên khi đọc xong rồi thì bài thơ cũng biến mất. Không giống những loại thơ trên, đọc, tùy thuộc cách phát âm chuẩn của chữ, cú pháp văn phạm và trạng thái của bài thơ. Những bài thơ tự do khi đọc lên chúng ta nhận ra rất nhiều những biến cố nhịp điệu (rhythmic events): *sự nhịp nhàng* (cadence), *sự lặp lại* (repeat patterns), *sự ngừng* (pause patterns), *sự biến đổi* (variations). Điều lạ là rất nhiều bài thơ tự do rất giống với iambic pentameter là thể thơ đơn giản và thông thường, gần với ngôn ngữ nói đời thường. Chúng ta cũng không ngạc nhiên khi những nhà thơ nổi tiếng nhất từ trước tới nay đều viết theo iambic pentameter như Shakespeare, Milton, Wordsworth và Frost.

## TÂN HÌNH THỨC

Nếu thơ tự do dựa vào *ngữ điệu*, *cú pháp văn phạm*, và *sự lặp lại*, thì thơ Tân hình thức dựa vào *thể luật* (meter), *vần*, *tính truyện*, và *kỹ thuật vắt dòng*. Vắt dòng, bất cứ chỗ nào trong câu, dòng trước tiếp theo dòng sau, và cách đọc không ngừng lại cuối dòng. Thơ

truyền thống, như đã đề cập tới Emily Dickinson, nén chữ, nuốt âm, phá vỡ cấu trúc văn phạm, trong khi Tân hình thức giống thơ tự do chủ vào câu dòng, tôn trọng âm, chữ và cú pháp văn phạm, gần với cách nói thông thường. Thể luật và vần giúp thơ Tân hình thức tạo được nhịp điệu và vì thế không cần đến kỹ thuật lặp lại, và chẳng âm thanh từ thể luật iambic cũng đã là một hình thức lặp lại. Trong tiếng Anh, giữa âm nói và thể luật không khác nhau nhiều, có thể nói, thể luật và vần đã nằm sẵn từ trong vô thức, trở thành phương tiện giúp người làm thơ, cắt đi những âm rườm rà và đưa câu nói thường ngày vào thể luật. Nhưng những nhà thơ Tân hình thức Hoa kỳ, khởi đầu chỉ áp dụng vào thể luật iambic, và vẫn không hợp cách (slant rhyme), hơi hơi vẫn thôi, và chưa khai thác được những thể luật khác như Trochees, Spondees, Dactyls, Anapests. Ngay cả những quan niệm về vần cũng khác, không hẳn là chữ, mà còn là những nhóm chữ, câu, cảm xúc và ý tưởng. Một đặc điểm của thơ Tân hình thức là tránh được sự trình bày khúc mắc của thơ tự do, dễ hiểu, dễ nhớ, hấp dẫn bởi tính truyện kể, sự biến đổi và luyến láy của nhạc tính, và đó cũng là những yếu tố để thích hợp với phương tiện truyền thông điện toán.

Âm nhạc với vài nốt Đồ, Rê, Mi, Fa, Sol, và tiếng nói với vài nguyên âm và phụ âm đã làm thành thế giới âm thanh và ngôn ngữ vô cùng phong phú và phức tạp, thì thơ từ truyền thống đến hiện đại, chỉ với vài luật tắc đơn giản, đã làm nên biết bao nhiêu thời kỳ thơ. Mỗi nhà thơ, qua thực hành, làm nên lý thuyết và luật tắc, chứ không phải lý thuyết và luật tắc làm nên thơ, nhưng nếu không có vài luật tắc đơn giản ấy thì điều đó không thể thành hiện thực. Và lại, ngôn ngữ càng đi lên về nguyên thủy, càng có những nét tương đồng, chẳng hạn, *không nhấn, nhấn* trong tiếng Anh có khác gì *bằng trắc* trong tiếng Việt, hay hai ngôn ngữ đều có những nguyên âm và phụ âm giống nhau. Với thơ Việt, nếu chỉ đếm chữ xuống hàng, thì chẳng khác nào thơ tự do trước đó, hết câu xuống hàng, vì thể luật

đếm âm tiết không đủ sức tạo thành nhịp điệu, và chỉ là một hình thức để phân biệt giữa thơ và văn xuôi. Tiếp nhận một số nguyên tắc thơ tự do phương Tây, và với đặc tính của ngôn ngữ, cuối cùng thơ Tân hình thức Việt bao gồm: *ngũ điệu, cú pháp văn phạm, sự lặp lại, tính truyện, cách đếm âm tiết, và kỹ thuật vắt dòng*. Dùng cách *lặp lại hình ảnh, ý tưởng, nhóm chữ, và vắt dòng*, để thay thế *vần* ở cuối dòng, cho đến khi người làm thơ, qua kinh nghiệm, tìm được cách nào hay nhất. Để cụ thể hóa, chúng ta thấy, vọng cổ khi dùng những câu nói đời thường phổ vào âm luật, khi ca lên, trở thành lời ca tiếng nhạc, không còn là những câu nói đời thường nữa. Như vậy khi áp dụng thi pháp đời thường, có nghĩa là đưa những câu nói thông thường vào thơ, để trở thành thơ, phải dựa theo những luật tắc của thơ, và đó là ý nghĩa của thơ Tân hình thức.

Cần ghi nhận, những cuộc cách mạng kỹ nghệ và khám phá khoa học ở phương Tây ở những thế kỷ trước, chỉ ảnh hưởng và lan rộng trong những quốc gia phương Tây. Nhưng cuộc cách mạng điện toán vào những thập niên cuối thế kỷ 20, đã tác động đến toàn thế giới. Những thế hệ trẻ phương Tây có quá nhiều phương tiện giải trí, và những thế hệ trẻ bây giờ ở Việt Nam bị quyến rũ bởi những tiện nghi đời sống và hiểu biết kỹ thuật, nên không thấy thơ hay các thể loại văn chương là đời sống tinh thần cần thiết. Tân hình thức như một thời lãng mạn mới, một trật tự mới hay một *nền ca dao mới* trong một xã hội bình đẳng và dân chủ, lôi cuốn người đọc, làm phong phú đời sống và ngôn ngữ tự nhiên. “Chúng ta phải thức dậy hay chết”<sup>12</sup>, đó là lời của nhà thơ Ý, Francesco Petrarck, người khai sinh ra thời đại Phục Hưng.

(Để so sánh và có ý niệm rõ ràng hơn, chúng ta trở lại một chút về thơ Việt. Tới thời Tiền Chiến, thơ thoát khỏi luật bằng trắc của thơ Đường, ảnh hưởng của thơ Pháp, thời kỳ Lãng mạn vào đầu thế kỷ 19, dựa vào vần và cách đếm âm tiết, thơ 7, 8 chữ, và lục bát.

Thơ đơn giản, chỉ cần sự nhịp nhàng của thanh điệu *bằng trắc* và *vần*. Nhưng đa số thường dùng *vần bằng*, vì dễ ngâm, không bị trúc trắc vì chỏi âm. Ca dao, lục bát, và thơ Tiên Chiến đều dùng *vần bằng*. Sự chuyển đổi từ thơ cổ điển, thơ Đường sang Tiên Chiến, tương đối nhẹ nhàng, và không có gì gay gắt. Thơ Tiên chiến là tổng hợp giữa ảnh hưởng thơ Pháp và khí vị Đường thi sau thời suy tàn Nho học, và là một nền thơ đặc biệt Việt Nam. Từ đó cho tới bây giờ, xã hội và văn hóa Việt vẫn đặt căn bản trên nền kinh tế nông nghiệp, nên tự nó không có những động lực mạnh mẽ đủ, làm thay đổi mọi thói quen, không riêng gì thẩm mỹ. Hơn thế nữa, từ lúc ấu thơ, những thể hệ sinh ra từ Tiên chiến, đã được ru bằng ca dao lục bát, khi lớn lên lại được nuôi dưỡng bởi Đường thi, Truyện Kiều, Tiên chiến. Trong học đường, những bài học thuộc lòng đa số viết bằng thơ vần, vì dễ nhớ, dễ thuộc, nên vần điệu vô tình đã bắt rễ vào những tâm hồn trẻ thơ. Người làm thơ không cần biết luật, chỉ nương theo những vần điệu đã nằm sâu trong tiềm thức, và do tài năng, tạo thành bản sắc riêng.)

Văn học nghệ thuật là một tiến trình vừa đối kháng, vừa gián đoạn, vừa lập lại, nhưng lúc nào cũng mới mẻ, đầy tính sáng tạo, không thời nào giống thời nào. Chẳng hạn, Trừu tượng Biểu hiện (Abstract Expressionism), thập niên 1950s ở Hoa kỳ, đã trở lại Trừu tượng ở đầu thế kỷ 20 và đưa hội họa hiện đại lên tới đỉnh cao của nó, và sau đó, Pop Art đi theo chiều hướng gần như đối nghịch. Nhưng Pop Art lại rút ra hình thức cắt dán từ Lập thể (Cubism), quan điểm Readymade Art của Marcel Duchamp, mang những đồ vật thường ngày vào trong tranh. Andy Warhol, giả hình ảnh, tái sinh những đồ vật thật, chống chất hình ảnh của những hình ảnh, trong một nghĩa nào đó còn trừu tượng hơn cả trừu tượng, dù rằng, rất thật. Rồi thơ Ngôn ngữ Hoa kỳ bứt khỏi những trào lưu thơ ở những thập niên 1960s như thể hệ Beat, New York School, Black Mountain ... Tân hình thức sau đó chống lại thơ Ngôn ngữ và chấp

nhận quan điểm và tiếp thu những trào lưu mà thơ Ngôn ngữ đã chống lại, nối kết truyền thống và hiện đại. Và chẳng chủ nghĩa hậu hiện đại là cái gì luôn đổi thay, bất định, và mọi định nghĩa cũng chỉ là tạm thời. Như kiến trúc, ngọn cờ đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại, vào những thập niên 1980s, cho đến thập niên 1990s thì đã bắt đầu nhàm chán, giả tạo chẳng khác nào kiến trúc hiện đại trước đó. Và các nhà phê bình cho rằng, kiến trúc cần kết hợp với chức năng và tương quan xã hội của kiến trúc hiện đại để tìm ra một phong cách và ý nghĩa mới. Mỗi thời kỳ, những nghệ sĩ tạo ra những quan điểm thẩm mỹ riêng, và không thể nào dùng quan điểm này để làm thước đo, phê bình hay so sánh với quan điểm khác. Nếu ở phương Tây, những thế hệ sau phản ứng với thế hệ những trào lưu trước, thích hợp với đời sống xã hội, thì ngược lại, ở Việt Nam, những thế hệ trước thường phản ứng và phủ nhận những thế hệ đi sau. Đặng Đình Hưng, Lê Đạt, Thanh Tâm Tuyền đã từng bị chối bỏ, chẳng phải nơi những thế hệ trước, mà ngay cả nơi thế hệ đồng thời với họ. Lịch sử tái diễn, chúng ta sẽ hoài công tìm kiếm người đọc từ những thế hệ trước và đồng thời, và chỉ từ nơi những thế hệ đến sau, sống với thời đại cách mạng điện toán và đời sống thị dân. Và như những nhà thơ Tân hình thức Hoa Kỳ, già từ thơ Ngôn ngữ, làm một cuộc chia tay thế hệ, không hề ngoảnh lại. Và chúng ta cũng không có chọn lựa nào khác.

*Mùa Xuân 2001*

## CHÚ THÍCH

1.- 7, 8, *chữ, lục bát* trong tiếng Việt, hay *feet* trong thơ tiếng Anh.

2.- Phonology học cách dùng âm thanh, sự thay đổi trong âm vị học làm thay đổi ý nghĩa trong những chữ khác nhau, áp dụng cho một ngôn ngữ đặc biệt. Phonetics học cách cấu tạo âm thanh, cách phát âm, và áp dụng cho mọi ngôn ngữ ...

3.- Semiotics là môn học giải thích những ký hiệu, từ thời cổ đại với những tên tuổi như Plato 428- 348 BC), Aristotle (384 – 322 BC), phân biệt giữa âm thanh tự nhiên (natural signs) và âm thanh có mục đích giao tiếp (conventional signs). Đến thời Trung cổ St. Augustine mở mang lý thuyết về *Conventional signs*, coi như một đối tượng nghiên cứu về triết học.

4.- Linguistics là một ngành trong Ký hiệu học, học về ngôn ngữ của con người. Khởi từ F. Saussure (1857-1913) và C. Peirce (1839–1914). Saussure dùng thuật ngữ Semiology (trường phái Âu châu), đối nghịch với Semiotics (lý thuyết của những nhà ngữ học Hoa kỳ), phân ký hiệu ngôn ngữ ra làm 2 phần: signifier (âm thanh hình tượng) và signified (ý tưởng), và cho rằng tiến trình giao tiếp qua ngôn ngữ liên quan đến sự chuyên chở nội dung trong tâm trí và mã số ký hiệu. Ông phân tích trạng thái ngôn ngữ trong tổng quát, sự am hiểu những điều kiện hiện hữu của bất cứ ngôn ngữ nào. Trong khi C. Peirce cho rằng ký hiệu gồm những sự liên quan giữa Representation (ký hiệu tự nó), Object (đối tượng), và Interpretant (hiệu quả có ý nghĩa chính xác). Giải thích sự tương quan, tuy đơn giản nhưng lại khá dài dòng, cần một bài viết mới có thể hiểu rõ hơn.

5.- Khoa học, theo triết gia Pháp Jean Francois Lyotard, từ thời kỳ Ánh sáng, được coi như một siêu truyện kể (metanarrative hay grand narrative), bao trùm các truyện kể khác như huyền thoại, triết học, tôn giáo... Nhưng sau hai cuộc thế chiến, chứng tỏ khoa học đã không mang đến phúc lợi cho con người và chỉ mang đến nguy hiểm và họa diệt vong, nên cũng chỉ được coi như tất cả các truyện kể khác. Bây giờ không có ai dùng khoa học để giải thích thơ, hay các ngành nghệ thuật, bởi mỗi bộ môn tự nó có những giải thích riêng, là một truyện kể độc lập với bất cứ truyện kể nào khác.

6.- Giống như thơ Đường là âm nói của đời Đường, đã thuộc về thời cổ sử, bây giờ ngay cả người Trung hoa cũng ít ai hiểu.

7.- Một *feet* gồm nhiều *foot*, với 2 hay 3 âm tiết trong một *foot*.

8.- Sprung rhythm: một *foot* gồm 4 âm tiết, thay vì 2 (Iambs, Trochees, Spondees) hoặc 3 (Dactyls, Anapests) như thơ truyền thống.

9.- Emily Dickinson (1830 – 1886) thường dùng thể luật thông thường (common meter), một dòng thay đổi cú 8/6/8/6, âm tiết không nhấn, nhấn.

10.- Nuốt phụ âm như: Postman – Pos(t)man, mashed potatoes – mash(ed) potatoes. Nuốt nguyên âm: library – lib(ra)ry, government – gov(ern)ment.

11.- X: *không nhấn*, /: *nhấn*.

12.- “We must awake or die!”



# Thơ Và Hiệu Ứng Cánh Bướm

---

## RA ĐI TỪ ĐẠO

Một trong những câu nói nổi tiếng của Einstein được lặp đi lặp lại nhiều lần: “Thượng đế không chơi xúc sắc với thế giới.” (God does not play dice with the world). Điều này ngụ ý rằng ông không tin những tính năng căn bản nhất của vũ trụ được căn cứ trên xác suất và sự bất định (probability and uncertainty). Nhưng nhà vật lý Joseph Ford tại Georgia Institute of Technology khi đề cập đến lý thuyết hỗn mang trả lời: “Thượng đế chơi xúc sắc với vũ trụ, nhưng là con xúc sắc đã được gài vào. Mục đích của toán học và vật lý bây giờ là tìm ra con xúc sắc được gài vào theo những luật lệ nào.” Nhưng muốn tìm ra luật tắc nào đã được gài vào thơ, phải nhìn từ nhiều góc cạnh, qua lộ trình từ Tiên chiến, tự do, đến Tân hình thức, và từ nền tảng khoa học và nền thơ khác, để nhận ra chân tướng thơ.

Theo các nhà nghiên cứu, thơ có từ cả 5 ngàn năm trước, và bài thơ cổ nhất ở thời điểm này, thuộc nền văn hóa Mesopotamia. Một bài thơ của nhà thơ Enheduanna, một tu sĩ cao cấp ở Nanna, được các nhà khảo cổ phát hiện cách đây khoảng 150 năm, in trên những miếng đất sét, ca ngợi vị *nữ thần Trăng* của tôn giáo Mesopotamia. Thơ, ở dân tộc nào cũng vậy, phát xuất từ hai nguồn chính, những

khúc ca dân dã và bài ca trong các nghi lễ tôn giáo. Như vậy, thơ xuất hiện từ ngữ điệu hát, rồi theo thời gian – nhất là khi phát minh được chữ viết, hình thành hệ thống luật tắc văn phạm – dần dần tạo ra nhịp điệu và tiết tấu riêng từ ngôn ngữ, tách lìa thành ngữ điệu đọc.

### CHỮ VIẾT VÀ NGỮ ĐIỀU THƠ

Lịch sử bắt đầu từ Sumer, với nền văn minh đầu tiên của nhân loại, Mesopotamia, thuộc vùng lưỡng hà Trung Á, giữa hai con sông Tigris và Euphrates, Iraq và Iran ngày nay, vào khoảng 3200 trước Công nguyên. Khám phá lớn nhất của nền văn minh này là chữ viết, Cuneiform, Hình nêm (wedge-shaped), khắc chữ có dạng hình tam giác, trên miếng đất sét ướt rồi đem nung (khoảng 500 ký hiệu), ghi lại sổ sách điều hành về thương mại và văn học. Cùng thời, người Ai Cập có loại chữ tượng hình, hieroglyphs, Linh tự, dùng để viết xuống những lời nguyện, những bản văn có tính cách ma thuật liên hệ tới sự sống sau khi chết và cầu nguyện thượng đế, có ý nghĩa như “ngôn ngữ của thượng đế”, nhưng sau đó nói rộng phạm vi, ghi chép ranh giới đất đai, thủy triều lên xuống của sông Nile, biến cố lịch sử và các phép tính toán. Hệ thống chữ Ai cập có khoảng trên 700 ký hiệu căn bản gọi là glyphs chia làm hai nhóm, biểu âm (phonograms) và biểu ý (ideograms), và người đọc phải dùng cả hai để quyết định ý nghĩa của chữ. Hai hệ thống Hình nêm và Linh tự đều thuộc loại biểu tượng và biểu ý (pictographic and ideographic system), khó học, chỉ dành riêng cho một thiểu số giới chức và tăng lữ.

Vào khoảng 1600 trước Công nguyên, người Phoenicia – nói tiếng Semitic (Semitic language), Ả rập, Do thái và Ethiopia bây giờ – một sắc dân sống dọc theo bờ biển phía Đông eo biển Địa trung hải (Lebanon ngày nay), giữa Ai cập và vùng lưỡng hà, chuyên nghề thương mại, kết hợp hai hệ thống chữ viết của Ai cập và Sumer, tạo

ra hệ thống chữ viết ký âm alphabet (hai chữ đầu Alpha và Beta của alphabet Hy Lạp). Câu chuyện về người Phoenicia như một huyền thoại, là những thương buôn và thủy thủ nổi tiếng ở thời cổ đại, tự nhận là Canaanites (có nghĩa là buôn bán), mang theo hàng hóa (phẩm nhuộm, vải vóc, lừa ngựa, ngà voi, quí kim ...), kiến thức và văn hóa từ nơi này truyền đến nơi khác. Vì nhu cầu buôn bán – không bảo đảm những người bình thường mà họ giao tiếp có khả năng am hiểu ký hiệu Hình nêm và Linh tự, hơn nữa, những tên ngoại quốc khó diễn đạt bằng hình tượng – ghi lại đơn đặt hàng, và gửi đi xa, họ cần một hệ thống chữ viết ký âm để có thể chuyên chở chính xác nhiều ngôn ngữ của nhiều sắc dân khác nhau. Alphabet của người Phoenicia gồm 22 mẫu tự, không có nguyên âm (vowels), và người nói phải tự điền vào, có lẽ để tiện dụng cho nhiều thứ tiếng, bởi nếu không có nguyên âm thì không thể phát âm (thí dụ Jackie, nếu không có nguyên âm *a, i, e* sẽ thành *Jck*, không phát âm được). Mẫu tự alphabet của người Phoenicia mau chóng trở thành kiểu mẫu cho những văn tự khác như Do thái (Hebrew), Ả rập, Ai cập, Hy Lạp và Roma. Vào khoảng 1000 trước Công nguyên, Hy Lạp tiếp nhận chữ alphabet của người Phoenicia thêm vào 3 nguyên âm, và thay đổi cho thích hợp, sau đó khoảng 700 trước Công nguyên truyền qua Roma (tiếng Latin), và những văn tự Âu châu ngày nay, qua ảnh hưởng của tiếng Latin đều dùng hệ thống alphabet. Khoảng 64 trước Công nguyên, sau chiến thắng của Alexandre Đại đế từ Âu sang Á, cái tên Phoenicia biến mất, và người phoenicia đồng hóa vào một giống dân khác, như một số phận lạ lùng của lịch sử, để lại một món quà vô giá, mẫu tự alphabet, điển hình cho một cơn gió bụi, giữa những cuộc suy trầm và nổi lên của nhiều nền văn minh, từ Mesopotamia, Babylon, Ai cập, Hy Lạp và Roma, chung quanh eo biển Địa trung hải và vùng lưỡng hà.

Hình dạng mẫu tự alphabet là hình thức chỉ dẫn phát âm. Thí dụ, hai vòng cong của chữ B chỉ môi trên và môi dưới, hoặc những

mẫu tự khác, khởi đầu là những nét vẽ đơn sơ của miệng, môi, mũi, răng, cổ họng và lưỡi, khi phát âm. Theo William Bright, ngôn ngữ chia làm 2 đơn vị căn bản: Âm vị (phoneme), hay đơn vị âm thanh (gồm các mẫu tự), khi nói lên hay viết xuống tự nó không có nghĩa nhưng kết hợp với nhau thành chữ hay hình vị (morpheme), trở thành có nghĩa, theo qui ước (những mẫu tự /b/, /i/, /t/ chẳng hạn, thành chữ 'bit'). Chữ viết mẫu tự alphabet chuyên chờ âm nói, theo đúng cách trên. Trong tiếng Anh, một câu nói bình thường lúc phát âm nghe rất ròn rã, vì một số âm không nhấn bị lướt đi, rất giống iambic (*không nhấn, nhấn*). Nhưng khi viết trên giấy, đọc không lướt âm, nghe không giống gì với âm thanh nói bình thường. Nếu chữ viết *làm cho tiếng nói hiện hình*, hay một hình thức giữ lại tiếng nói, như những khúc ca, huyền thoại, truyền kỳ ở thời chưa có văn tự, thì luật tắc của văn viết dựa trên luật tắc của tiếng nói – với tiếng Anh, khi thói quen biến thành qui luật (ungrammatical), không thiếu trường hợp, một số chữ bị bỏ đi (chủ từ, động từ, liên từ...) trong những câu văn phức tạp – Thơ truyền thống vì vậy, chuyển âm thanh nói lên mặt giấy, giống như âm thanh nói khi nói lên, thành luật iambic. Còn thơ tự do (free verse), chuyển âm thanh nói lên mặt giấy, như ngôn ngữ khi chưa lướt âm, thành văn viết, lúc đọc lên, không còn giống với âm thanh nói. Vậy thì thơ hiện thân là ngữ điệu tự nhiên của ngôn ngữ, và luật thơ, chẳng qua là cách thể hiện ngữ điệu tự nhiên giống như ngữ điệu tự nhiên, dù đọc lên hay ghi lại trên giấy. Luật thơ cuối cùng, qua nhà thơ – kẻ nắm chắc cái hồn và âm thanh tinh tế của ngôn ngữ – đã bị hóa giải, không còn là mối bận tâm, tiềm tàng sẵn từ trong vô thức, và luật tắc chúng ta gặp nơi các sách giáo khoa, cũng chỉ là phương tiện để tìm hiểu thơ.

Trong khi chữ viết Trung hoa, có vào khoảng 1200 trước Công nguyên, chia làm 6 kiểu (type), và chỉ có 1 trong 6 kiểu chứa hai yếu tố biểu ý và biểu âm, như chữ ma (mẹ) gồm chữ *nữ* (biểu ý người đàn bà) và chữ *mã* (biểu âm giống như ma). Nhưng dân tộc Trung

hoa lại có rất nhiều ngôn ngữ khác nhau, như Phúc kiến, Triều châu, Quan thoại, Quảng đông, Hạ, Hải nam... người nói tiếng này không hiểu người nói tiếng khác, và chỉ có thể qua mặt chữ, và lại yếu tố biểu âm phải phân tích ra mới biết được, nên không có ích dụng gì. Chữ Trung hoa vì vậy thuộc về hệ thống hình tượng (logographs), mỗi hình tượng tương đương với một chữ, không có dấu hiệu của sự phát âm nên trở thành một hệ thống biệt lập, rất ít liên hệ tới âm thanh và ngữ vựng của tiếng nói. Từ đó thơ Đường là loại thơ dựa vào chữ và hình ảnh của sự vật, thu vào một thế giới riêng. Thơ chẳng phải để chuyên chờ đời sống, mà là một nghệ thuật tu từ, một trò chơi thanh nhã và sinh chữ, dành riêng cho giới quan cách.

Văn hóa Việt mấy ngàn năm dựa vào Hán học, dùng chữ Hán để làm thơ, thi cử, lâu ngày trở thành văn viết, giao tiếp nơi quan trường. Cách làm thơ rập khuôn theo thơ Đường, dựa vào chữ, hình ảnh, và điển tích, cố làm cho ngôn ngữ cô đọng, khó hiểu – và vì quá chú tâm vào chữ (tìm chữ, dụng chữ) và mỹ cảm văn chương nên không phát huy được tư tưởng, ngoài một thế giới nhập nhòa của chữ. Song song đó có loại văn chương truyền khẩu hay văn chương bình dân, hình thành tự nhiên, phối hợp *bằng trắc*, khởi đầu từ những chữ kép như cha mẹ, chị em, bà cháu... nhân lên thành câu thơ. Ca dao lục bát, rất ngắn gọn, 2 câu hay 4 câu, là một ngôn ngữ có vần điệu, không phải câu nói bình thường, do những người có học làm ra, kết hợp giữa cách làm thơ Đường và ngữ điệu hát đồng dao, để răn dạy đời, hay phản ánh tâm tư, tình cảm của con người và là nhu cầu trong sinh hoạt của một xã hội nông nghiệp. Có lẽ ca dao lục bát thịnh hành ở những thời kỳ phong kiến cho đến hết thời kỳ Tiền chiến. Sau Tiền chiến vì hoàn cảnh chiến tranh, ly tán, và sự bành trướng đời sống thị dân, cho đến bây giờ, ca dao lục bát chỉ còn ghi nhận ở trong sách vở, như một dấu tích của thời gian, rất hiếm khi nghe được những giọng hò câu hát xa xưa. Nếu ca dao lục bát được coi như đậm đà bản sắc dân tộc thì bản sắc ấy chỉ

là bản sắc dân tộc của những thời kỳ rất lâu rồi. Bản sắc dân tộc hay văn hóa là những dòng chảy không bao giờ cố định, luôn luôn đổi thay vì đời sống xã hội và con người chẳng bao giờ dừng lại.

Chữ nôm thay thế chữ Hán, chữ theo mẫu tự Latin – còn gọi là chữ Quốc ngữ – thay thế chữ nôm. Sự phát minh ra chữ Quốc ngữ là một biến cố lớn, giúp người Việt tạo nên cuộc cách mạng thơ ca Tiên chiến. Tiếng Việt thuộc ngôn ngữ độc âm, và chữ Quốc ngữ dùng mẫu tự alphabet làm căn bản, chữ viết giống phương Tây, tải âm. Sự liên hệ giữa Hán tự và chữ Quốc ngữ có lẽ, tương tự như tiếng Latin và những ngôn ngữ ngày nay ở phương Tây. Trong thời Trung cổ (1000-1450) Latin là một ngôn ngữ chính thức, qua ảnh hưởng và quyền lực giáo hội, được sử dụng toàn khắp Âu châu. Nhưng ở thời kỳ này những nhà thơ cũng bắt đầu sáng tác bằng ngôn ngữ địa phương của họ. Đến thời Phục hưng (1450-1674), thừa hưởng truyền thống ngôn ngữ Latin, các ngôn ngữ Đức, Anh, Pháp ... đã thiết lập được những hệ thống giáo dục vững chắc về văn phạm, lý luận và thuật hùng biện, đưa văn viết đến tình trạng tinh vi ngày nay. Các ngôn ngữ này thuộc hệ thống đa âm, khó biến hóa chữ nên thơ và văn xuôi vẫn giữ chung một nền tảng văn phạm, có những nguyên tắc phân biệt rõ ràng. Trong khi đó, chữ Quốc ngữ mới hơn một thế kỷ – kể từ lúc chính thức được sử dụng vào năm 1865, với sự ra đời của tờ công báo “Nông Cổ Mìn Đàm”.

### TÂN HÌNH THỨC

Con người là sản phẩm của nhận thức (hay ngược lại), bị ràng buộc và vướng mắc trong nhận thức, dễ đưa tới ngộ nhận về thể thơ truyền thống, mang ý nghĩa chỉ như một hình thức. Bởi những vật thể trong thiên nhiên, biến cố trong đời sống chẳng phải đều có một hình thể hay sao? Theo Plato (Theory of Forms), hình thể có một ý nghĩa trừu tượng, nếu tách ý niệm vòng tròn ra khỏi một trái banh với màu sắc và sức nặng riêng của nó... và quan tâm tới

chính vòng tròn, chúng ta có hình thể (form) vòng tròn. Plato cho rằng vòng tròn hiện hữu ngoài và khác hơn trái banh, độc lập với trái banh và ý nghĩ của chúng ta về nó. Tất cả những vật thể có hình tròn, chỉ là bản sao của cùng một hình thể hình tròn. Hình thể bất biến, hiện hữu ở ngoài không và thời gian, trong khi vật thể, như trái banh, hiện hữu ở một nơi chốn và thời gian đặc biệt. Hình thể thuần túy, không hòa hợp với bất cứ yếu tố nào của vật thể, hiện diện qua sự vật, dù rằng sự vật có thể bị phá hủy đi.

Nhưng cho tới bây giờ, không gian và thời gian, ngay cả tinh thần và thể xác, cũng không thể phân chia. Không gian và thời gian là những phần của toàn phần gọi là không-thời gian. Không-thời gian có bốn chiều kích, ba chiều cho chúng ta vị trí trong không gian và một chiều là vị trí trong thời gian. Khi bước đi, chúng ta chuyển động trong không-thời gian, và khi đứng lại (bởi thời gian trôi qua) cũng chuyển động trong không-thời gian. Kinh nghiệm về thời gian là kết quả của sự chuyển động tới của chiều thời gian này trong không-thời gian.

Gọi là chuyển động tới, có nghĩa là theo một đường thẳng tuyến tính, như đồng hồ cơ học, trong khi thời gian thật sự là một vận hành phi tuyến tính, tùy thuộc cường độ và nhịp điệu, một thứ thời gian Fractal cuộn lại, tràn đầy, tách lia, tuôn chảy, chung góp, im lặng, lấp lánh, những khoảnh khắc hiện xuất của sự thật. Thế thơ vì vậy là hiện thân tính nguyên rỗng của đời sống và của chính thơ, không chỉ đơn giản như một hình thức. Từ đó dẫn tới một cái nhìn về Tân hình thức (New Formalism). Gọi là Tân hình thức có nghĩa là lấy những thể cũ (old form) tiêu biểu cho một nền văn hóa, một truyền thống, định hướng lại, mang ý nghĩa vừa hòa tan vừa nối kết, giữa thời đại này và thời đại khác.

Thơ Cổ Anh (Old English Poetry) thuộc thời kỳ Anglo-Saxon (440-1066), khi bắt đầu có sự xâm lăng và di dân từ những bộ lạc Angles, Saxons và Jutes từ phần Bắc nước Đức ngày nay tới Anh. Đây là thời kỳ đầu tiên tiếng Anh xuất hiện dưới hình thức chữ viết. Trước đó, những nhà học giả không biết gì ngoài những mảnh còn truyền lại nơi các trường học. Thơ chủ yếu, đọc bởi những người ngâm thơ dạo (gleeman), kể những chuyện bằng thơ rất dài. Có thể kể bài hùng ca “Beowulf” vào thế kỷ thứ 8 của một nhà thơ Thiên chúa giáo (khoảng 750 sau Công nguyên), về cuộc phiêu lưu kỳ diệu và thử thách của người anh hùng, Beowulf, với hàng loạt những con quái vật hung ác. Thơ dùng phép điệp vận (chữ bắt đầu cùng một âm), giúp người nghe dễ theo dõi câu chuyện và dễ nhớ, thí dụ như: “The Hall of the Heart”, “Fitted and Furnished”... Trong dòng chỉ cần 4 âm tiết nhấn và số âm tiết không nhấn không giới hạn, dùng ở chỗ ngắt giọng. Dòng thông thường là *vất dòng*, không ngừng ở cuối dòng (end-stopped) và không vần. Ở đây chúng tôi không đề cập tới sự khác biệt về mặt chữ, văn phạm và cách phát âm giữa tiếng Anh cổ và tiếng Anh hiện thời.

*Vần* xuất hiện trong thơ tiếng Anh sau thời kỳ Anglo-Saxon – nguyên nhân do sự lấn chiếm của công tước William, người Normandy, thuộc một tỉnh ở miền Bắc nước Pháp, lên ngôi vua nước Anh vào ngày Giáng sinh năm 1066 – qua ảnh hưởng thơ Latin, đặc biệt là những bản thánh ca trong nhà thờ, đồng thời cũng là thời kỳ ngôn ngữ Anh bắt đầu trở nên giàu có, phổ quát, bởi sự pha trộn với các ngôn ngữ gốc Đức, Pháp và Latin. Tuy vậy, *vần* gần như không có giá trị trong các ca khúc vì khó tạo nên âm điệu du dương, và không thích hợp với tính tự nhiên của ngôn ngữ tiếng Anh, chủ vào nhấn giọng. Vào cuối thế kỷ thứ 15, nhà thơ Anh Earl of Surrey (1517-1547) trong khi dịch một phần tác phẩm “Aeneid” của nhà thơ Ý, Virgil (70-19 trước Công nguyên), kết hợp giữa *không vần* của thơ Ý và *cách đếm âm tiết* của thơ Pháp làm thành loại thơ



*không vần* (blank verse), iambic pentameter *không vần*. Thơ không vần trở thành ưu thế. Thật ra, thơ không vần và thơ tự do (free verse) khởi đầu rất gần với iambic và ngôn ngữ nói thông thường, vì cùng chung nền tảng cú pháp văn phạm và âm nhấn, nhưng sau này thơ tự do kết hợp thêm yếu tố thị giác, bác cầu giữa ngôn ngữ nói và viết. Qua ghi nhận trên, thật khó vạch ra lằn ranh giữa các thể loại, không những thế, chúng ta còn thấy rõ dấu ấn của sự giao lưu văn hóa. Nếu thơ không vần xuất phát từ sự chuyển dịch giữa phép làm thơ Ý qua thơ Anh, thơ tự do phương Tây hình thành do nhà thơ Pháp Charles Baudelaire khi dịch tác phẩm của nhà văn Mỹ, Edgar Allan Poe, thơ tự do Việt dựa theo thơ dịch tiếng Pháp, thì Tân hình thức Việt rút tía, tổng hợp và chọn lọc những nguyên tắc thích hợp, từ phong trào thơ Tân hình thức Hoa kỳ và nhiều thể loại thơ tiếng Anh. Sự giao lưu đó đã làm phong phú cho nhịp điệu và từ vựng của nhiều ngôn ngữ.

Chủ nghĩa hậu hiện đại ưu tú ở thập niên 1980, như một ánh chớp lóe lên rồi mau chóng tàn lụi. Những nhà trí thức bận tâm tới lý thuyết, lý trí và trừu tượng, không phải với cảm xúc, niềm tin và sự thực, cho chúng ta ấn tượng, mọi thứ đều được cho phép, không giới hạn và nghệ sĩ tự do thể hiện chính mình trong bất cứ cách nào họ muốn. Chủ nghĩa hậu hiện đại thời kỳ này, căn cứ trên niềm tin về cái *Tôi* (I) tự do (hay cá thể), không giới hạn và không bị giới hạn. Nhưng ngoài cái *Tôi* tự do, còn có cái *Chúng ta* (We) giới hạn và bị giới hạn bởi những cái *Tôi* tự do. Và như vậy, sự nối kết giữa cái *Tôi* và *Chúng ta* (hay cá nhân và xã hội) cho một ý nghĩa mới, chẳng khác nào thơ Tân hình thức, nối kết nhiều truyền thống, nhiều nền văn hóa. Khi phá vỡ ranh giới giữa cá thể và tập thể, Tân hình thức là một hiện tượng tự nhiên, vượt ngoài tinh thần trường phái, một khái niệm đã lỗi thời của phong trào tiền phong hiện đại. Lấy thí dụ, trong hội trường hay trên sân khấu, khi diễn giả có lối thuyết giảng lôi cuốn, hoặc một pha trình diễn hay, bất thành linh có tiếng

vỗ tay, thì tiếp theo hàng loạt những tiếng vỗ tay nổi lên. Tiếng vỗ tay đầu tiên lập tức hòa lẫn với những tiếng vỗ tay khác, là một *strange attractor* (điểm quyến rũ kỳ lạ) hay *yếu tố của trật tự*, theo lý thuyết hỗn mang (Chaos Theory). Những tiếng vỗ tay, mới đầu hỗn loạn, nhưng dần dần nhập thành một nhịp điệu rất đều, hình thành yếu tố trật tự khác, không bao giờ giống nhau. Tân hình thức cũng vậy, là một hiện tượng tự nhiên, ai cũng như ai, bình đẳng, và cùng bị cuốn vào trong một chuyển động lớn.

Tân hình thức Việt là con đường ngược chiều với Tiên chiến và ca dao lục bát, giải phóng khỏi vần và ngữ điệu hát (vần điệu), chất lọc các yếu tố thơ cổ điển, thơ tự do và thơ không vần tiếng Anh, dùng ngữ điệu tự nhiên của những *câu nói thông thường, vấp dòng và kỹ thuật lập lại* (không vần), giống Tiên chiến, mượn các thể thơ 7, 8, 5 chữ như một hình thức nổi, giữa truyền thống và hiện đại. Vần, nếu là yếu tố mạnh trong ngữ điệu hát, thì lại là yếu tố trở ngại trong ngôn ngữ thông thường, làm mất tự nhiên, và không còn cần thiết. Nếu thơ Tiên chiến chủ yếu dùng cách hoán chuyển chữ của ngôn ngữ độc âm, và thơ Tân hình thức Hoa kỳ quay về truyền thống, sắp xếp các âm tiết nhấn, thì thơ Tân hình thức Việt làm một khúc rẽ, không dựa vào ngôn ngữ mà vào những yếu tố ngoài ngôn ngữ trong cách vận hành của các hiện tượng đời sống, chẳng khác nào các thể võ Trung hoa hình thành từ sự học hỏi những động tác của loài cầm thú. Chúng ta thử bước qua nền tảng khoa học, tìm hiểu những hiện tượng tự nhiên, rút tía, so sánh, áp dụng, để tạo nhạc tính cho thơ Tân hình thức.

## CẮT BƯỚC VÀO ĐỜI

Cuộc đời có những chuyện lạ lùng, không ai ngờ trước, chỉ với một chiếc máy điện toán đã đưa tới sự khám phá ra lý thuyết hỗn

mang và hình học Fractal (Fractal Geometry), để rồi khoa học bước ra khỏi thế giới thuần lý, trừu tượng, trở về hiện thực, giải thích những hiện tượng đời sống. Lý thuyết hỗn mang được định nghĩa như *sự vận hành ngẫu nhiên xảy ra trong một hệ thống tất định*. Một sự cố xảy ra, xảy ra ai cũng có thể biết trước vì nó đã từng xảy ra trong quá khứ. Newton và Einstein đều căn cứ trên nguyên lý tất định như thế qua những công trình khoa học của họ. Nhưng thực tế không bao giờ có chuyện đó, vì chỉ một ảnh hưởng tình cờ rất nhỏ, ngoài sự hiểu biết của chúng ta, và có khi chẳng liên quan tới biến cố, cũng đưa tới kết quả khác hẳn.

Hơn hai ngàn năm kể từ Euclid, và gần ba trăm năm kể từ Newton, khoa học làm một cuộc cách mạng chưa từng có, với lý thuyết hỗn mang và hình học Fractal, trở thành Tân khoa học (New Science), thay đổi sự am hiểu toàn triệt của con người về hiện thực. Nếu khoa học được coi như triết học tự nhiên (Natural Philosophy) thì từ bấy lâu nay, đã không đúng với thực tại, bởi thế giới chúng ta đang sống không có những góc cạnh trơn tru (smooth edge), mà là thô nhám (rough edge). Những bề mặt trơn tru không có trong thiên nhiên, và hình học Euclid với đường thẳng, đường tròn, hình vuông, khối vuông, chỉ là những hình dạng lý tưởng của con người, không phải do thiên nhiên tạo ra. Euclid là một nhà toán học Hy Lạp, sống vào khoảng 300 trước công nguyên, học trò của học trò Plato, là giáo sư và học giả tại Alexandria, Ai cập, tác giả cuốn “The Elements”. Định đề Euclid gồm 5 định đề căn bản:

1. Có thể vẽ một đường thẳng đi qua bất cứ hai điểm nào.
2. Có thể kéo dài đường thẳng đến vô tận.
3. Có thể vẽ một đường tròn với một bán kính và tâm điểm.
4. Tất cả các góc giống nhau đều bằng nhau.

5. Với một đường thẳng và một điểm ở ngoài đường thẳng, chỉ có thể vẽ một đường thẳng song song, và chỉ một đường thẳng mà thôi.

Hình học Euclid còn gọi là hình học phẳng, được coi như bản thánh kinh về toán học, chi phối và được áp dụng cho đến nửa thế kỷ thứ 19, khi hình học phi Euclid (Non-Euclid), được phát hiện với những nhà toán học như Carl Friedrich Gauss (1777-1855), Nhà toán học Nga Nikolay Ivanovich Lobachevsky (1793-1856) và nhà toán học Hungary Janos Bolyai (1802-1860). Hình học phi Euclid chỉ không đồng ý với hình học Euclid một điểm: “Với một đường thẳng L và từ một điểm ngoài đường thẳng, có thể vẽ vô số những đường thẳng song song với đường thẳng L.” Tới thế kỷ thứ 15, Johannes Kepler (1571-1603) là người đầu tiên nhận ra quỹ đạo của những hành tinh là hình bầu dục (ellipse), không phải vòng tròn. Sir Issac Newton (1642-1727) và Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) phát hiện ra Calculus, dùng phép vi phân (differentiation) và tích phân (integration), mở ra cách cửa vô cùng tận để diễn đạt và giải thích những bí ẩn của vũ trụ qua toán học. Và sau này Einstein dựa vào ý niệm của cả hình học phi Euclid và Newton để phát triển thuyết tương đối.

Vào thập niên 1970, Benoit Mandelbrot (sinh năm 1924), nhà toán học và vật lý Pháp sinh tại Ba lan, làm việc cho hãng IBM, đã khám phá ra hình học Fractal (Fractal Geometry), tác phẩm của ông, “The Fractal Geometry of Nature” (1977), khi quan sát và nghiên cứu những hình dạng *không đều đặn, không liên tục và đứt gãy*, trong thiên nhiên. Yếu tố chính của hình học Fractal là *sự tự tương đồng* (Self-Similarity), có nghĩa là nếu phóng đại một hình ảnh, nó sẽ giống y hình ảnh chưa phóng đại. Cụ thể, khi bỏ một nhánh bông cải (cauliflower), cứ bỏ nhỏ dần, nhỏ dần, miếng nhỏ trông giống y miếng lớn và toàn thể. Mandelbrot khởi đầu là một nhà

kinh tế học. Những nhà kinh tế tin tưởng rằng một thay đổi rất nhỏ sẽ không có ảnh hưởng gì trong thời kỳ dài, nhưng Mandelbrot nhìn vào hệ thống một cách toàn thể, không loại bỏ những thay đổi nhỏ ra khỏi cái toàn cảnh lớn, chú ý đến sự thăng trầm trong những dữ kiện khác nhau, nhận ra đặc điểm, giá bông gòn trở lại sau nhiều năm. Khi nhìn vào dữ kiện từ nhiều thang số khác nhau, những dạng thức tái diễn trở lại, như khi vẽ biểu đồ về sự thay đổi giá cả hàng ngày và hàng tháng, biểu đồ trông rất quen thuộc. Một lần ông giải quyết tiếng ồn, lúc mất tiếng, lúc bất thành linh lại bùng lên, trong đường dây điện thoại dùng để nối với nhiều computer. Những dạng thức tiếng ồn luôn luôn xảy ra từng chùm, và khi lấy một thời kỳ tiếng ồn, phóng đại lên, ông thấy có vài thời kỳ không tiếng. Những thời kỳ tiếng ồn luôn luôn có thời kỳ, có tính truyền dẫn tốt ẩn ở bên trong.

Hình học Fractal giữ vai trò then chốt trong lý thuyết hỗn mang. Nếu hình học Fractal là *sự tự tương đồng* ở bất cứ thang số nào, giống như nhánh bông cải thì hỗn mang tùy thuộc vào *sự nhạy cảm của những điều kiện khởi đầu và không thể đoán trước*. James Gleick, trong cuốn “Chaos, Making a New Science” nhấn mạnh, trong thế kỷ 20 có ba cuộc cách mạng lớn về khoa học, đó là lý thuyết tương đối, lý thuyết cơ học lượng tử và lý thuyết hỗn mang. “Thuyết tương đối bác bỏ ảo tưởng Newton về sự tuyệt đối của không gian và thời gian, thuyết lượng tử bác bỏ giấc mơ Newton về tiến trình kiểm soát đo lường và thuyết hỗn mang bác bỏ sự không tưởng của Laplace về sự tiên đoán tất định.” Pierre-Simon Laplace (1749-1827) là một nhà vật lý Pháp, nổi tiếng trong một trích dẫn, thường gọi là “Laplace’s Demon”, cho rằng trạng thái hiện tại của vũ trụ là kết quả của quá khứ và nguyên nhân của tương lai. Mọi thứ đều được tiên đoán trước, không tình cờ, không chọn lựa, chắc chắn, và *quá khứ hoàn toàn quyết định tương lai*, theo nguyên lý tất định.

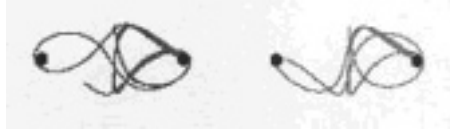
Nhưng từ Newton đến Poincaré, không ai giải quyết nổi tình trạng nan giải và đơn giản về quỹ đạo của mặt đất (earth) và hai mặt trời (sun). Và phải đợi lý thuyết hỗn mang và hình học Fractal mới giải tỏa được bế tắc rất nhỏ này, sai một ly đi một dặm, đã đẩy khoa học theo một chiều tuyến tính gần ba thế kỷ. Tuy nhiên, Tân khoa học không phủ nhận, mà bao gồm cả khoa học cổ điển. Cũng như hình học Fractal là nối dài, không thay thế mà chỉ làm phong phú và sâu xa thêm sức mạnh của hình học Euclid. Phi tất định bao gồm tất định, phi tuyến tính bao gồm tuyến tính, cũng như hỗn mang bao gồm những yếu tố trật tự.

### VẤN ĐỀ BA THIÊN THỂ (Three-body problem)

Khi Newton khám phá ra luật chuyển động và trọng lực (Laws of Motion and Gravitation), ông dùng hai khám phá này để giải thích quỹ đạo trái đất chung quanh mặt trời – mặt trời là một định tinh trong không gian và quỹ đạo trái đất là hình bầu dục. Có thể nói, mặt trời là một attractor của trái đất. Nhưng vũ trụ không phải chỉ có trái đất và mặt trời mà còn nhiều thiên thể khác, như vậy quỹ đạo của toàn thể vũ trụ đâu phải chỉ là một hình bầu dục. Đến đầu thế kỷ 20, nhà toán học Henri Poincaré (1854-1912) trong một nghiên cứu về *vấn đề ba thiên thể* (Three-body Problem) cho thấy, sự tiến hóa của hệ thống như vậy thường hỗn mang, bởi một xáo trộn nhỏ trong trạng thái đầu tiên của một trong ba thiên thể có thể thay đổi triệt để trạng thái sau cùng. Sự thay đổi nhẹ nhàng đó khó có thể phát hiện bằng phương tiện đo lường, vì thế không thể nào đoán trước chuyện gì sẽ xảy ra. Lý do vì, trọng lực là một lực phi tuyến tính, và trong hệ thống ba thiên thể, mỗi thiên thể tạo ra lực trên hai thiên thể kia, dẫn tới sự phản hồi phi tuyến tính và chuyển động hỗn mang của những quỹ đạo. Poincaré chính là người đầu tiên khám phá ra hỗn mang, và sự sai lầm của chủ nghĩa tất định, nhưng không ai quan tâm tới sau nhiều thập niên, bởi những nhà

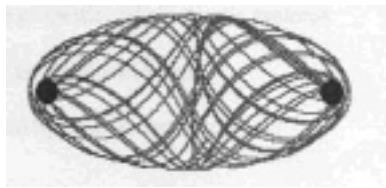
khoa học còn bận tâm tới hai lý thuyết quan trọng là thuyết lượng tử và thuyết tương đối.

Vào thập niên 1960, bằng computer, những nhà khoa học nhìn ra quỹ đạo trái đất và hai mặt trời theo mô hình như sau:



*Hình 1*

So sánh hai hình bên trái và phải, với một điểm trái đất ở giữa hai mặt trời: trái đất chạy thẳng từ dưới lên trên, vòng qua mặt trời ở bên phải, rồi chạy tới vị trí cũ, tạo thành hai quỹ đạo gần giống nhau, sau đó bắt đầu phân kỳ, không bao giờ lặp lại như thế nữa. Sự phân kỳ này là do những khác biệt rất nhỏ mà chúng ta gọi là *sự tùy thuộc mãnh cảm vào những điều kiện ban đầu* (Sensitive Dependence on Initial Conditions). Hai hình trên chỉ là quỹ đạo trong một khoảng thời gian rất ngắn.



*Hình 2*

Đây là toàn quỹ đạo của trái đất và hai mặt trời, trong tiến trình tới vô hạn. Quỹ đạo trái đất sẽ không bao giờ tự nó lặp lại, tuy hỗn

mang ở bên trong nhưng vẫn nằm trong một cấu trúc, luôn luôn thăng bằng và ổn định. Hệ thống trọng lực đơn giản này là một hệ thống hỗn mang.

### HIỆU ỨNG CÁNH BƯỚM (Butterfly Effect)

Lý thuyết hỗn mang được nhà khí tượng học Edward Lorenz (sinh năm 1927) khám phá ra vào năm 1961, khi ông dùng computer, viết một chương trình căn bản toán học để nghiên cứu mô hình đơn giản của thời tiết – sự tương quan giữa ba yếu tố khí tượng phi tuyến tính: *hiệt độ, áp suất và sức gió* – làm sao một luồng không khí nổi lên rồi tan đi dưới sức nóng mặt trời. Những mã số computer của Lorenz gồm 12 phương trình toán học cho những luồng chảy của không khí, diễn đạt sự liên hệ giữa *hiệt độ và áp suất, giữa áp suất và sức gió*. Vì mã số computer tắt định, ông nghĩ rằng khi đưa vào cùng một giá trị ban đầu, sẽ có kết quả y như vậy khi chạy chương trình. Ông ngạc nhiên khi nhận được kết quả khác biệt, kiểm lại thì ra, ông đã đưa vào từng lúc những sai biệt rất nhỏ.

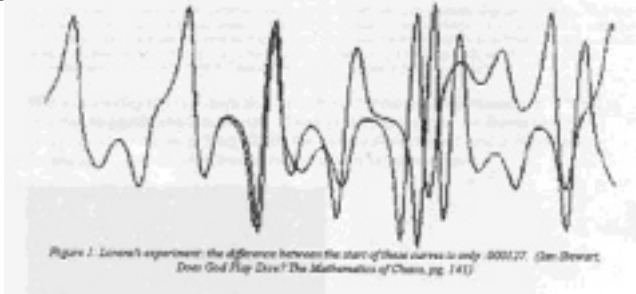
#### *Câu chuyện được kể lại như sau:*

Vào một ngày năm 1961, Lorenz muốn thấy một đoạn đặc biệt nào đó một lần nữa. Thay vì chạy cả một chuỗi dài vì rất lâu, ông đi tắt, bắt đầu ở khoảng giữa thay vì từ đầu. Ông đánh thẳng con số đã in ra từ lần trước rồi bỏ đi uống cà phê. Khi trở lại khoảng một giờ sau, ông không tin ở mắt mình, biểu đồ mới tiến triển khác hẳn với biểu đồ lúc đầu. Thay vì hai dạng thức giống nhau, nó phân kỳ và kết thúc hoàn toàn khác. Sau đó ông mới biết có sự lầm lẫn, thay vì đánh đúng con số là 0.506127 (trong bộ nhớ computer), ông lại chỉ đánh 0.506. Sự sai biệt một phần năm ngàn, thật không hợp lý, và ông nghiệm ra, sự khác biệt rất nhỏ trong những điều kiện đầu, như một hơi gió thoảng, cũng có thể tạo nên tai biến. Tiên đoán thời tiết trở nên không thể được trong một thời gian lâu dài vì chỉ cần



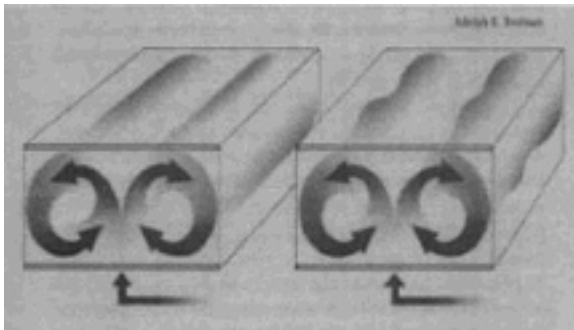
sự thay đổi tí ti của sức gió, áp suất hay nhiệt độ, ngay cả những yếu tố ngoài thời tiết cũng làm xáo trộn khí hậu như một cánh bướm đập chẳng hạn.

Biểu đồ sau đây cho thấy sự phân kỳ của hai dạng thức 0.506 và 0.506127, chỉ khác biệt một sai số rất nhỏ là 0.000127. Đoạn đầu thì trùng lẫn, nhưng sau đó thì phân kỳ rất lớn (Hình 3)



Hình 3

Với mục đích thử nghiệm, ông nghiên cứu thêm sự đối lưu của chất lỏng (fluid convection), gọi là hệ thống dạng khí (gaseous system), bỏ chất khí (homogenous, preferably elemental, gaseous substance) vào một chiếc hộp hình chữ nhật và đun nóng lên.



Hình 4

Mới đầu, một phần chất lỏng gắn với vách hộp bắt đầu nóng và nổi lên, tới một độ nóng nhất định, chất lỏng cuộn lại, nằm theo chiều dài hộp (hình bên trái). Chất lỏng ấm nổi lên về một bên, đồng qui, chất lỏng nguội rơi vào bên khác – tiến trình đối lưu. Với nhiệt độ bình thường, sự chuyển động tròn của chất lỏng sẽ bình thường và biết trước. Nhưng khi nhiệt độ nóng hơn (hình bên phải), hệ thống mất ổn định, chao đảo dọc theo chiều dài hình ống viên trụ (cylinder), từ sau ra trước. Những dòng cuộn không đơn giản cuộn lại trong cùng một chiều, mà cuộn lại theo một chiều, ngừng một lát rồi cuộn nghịch lại. Sau đó, đột nhiên, chất lỏng cuộn nghịch lại lần nữa, dao động tiếp tục ở một thời điểm và tốc độ không thể biết trước. Với nhiệt độ cao, hệ thống trở nên hỗn mang.

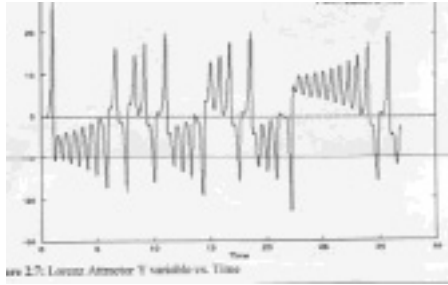
Sau đó ông làm thử nghiệm với hệ thống quay nước (water-wheel), cũng cho kết quả tương tự.

*Bạn đọc có thể đọc như một ghi chú (trong bài).*

Thí nghiệm với hệ thống dạng khí, chúng ta có ba phương trình vi phân phi tuyến tính, biểu diễn trên hai trục hoành độ (thời gian  $t$ ) và tung độ  $x, y, z$ . Ba biểu đồ  $x, y, z$  lần lượt như sau:

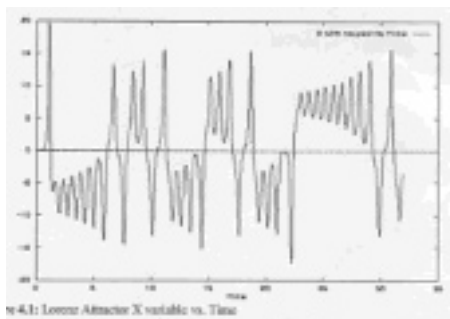
Với  $X$  là độ quay của hình ống viên trụ, trị số 10 ( $\delta$ ) là độ trơn của chất lỏng. Chúng ta có phương trình:

$$dx/dt = -10x + 10y$$



Với  $Y$  là sự khác biệt nhiệt độ giữa hai bên đối diện của hình ống viên trụ, trị số  $28$  ( $r$ ) là sự khác biệt nhiệt độ của chất lỏng ở trên mặt và phần dưới đáy. Chúng ta có phương trình:

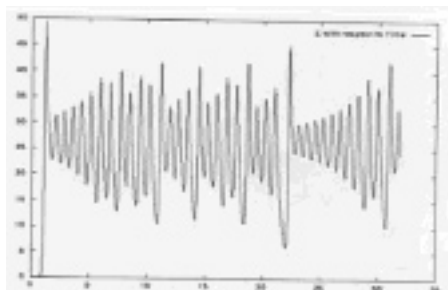
$$dy/dt = 28x - y + xz$$



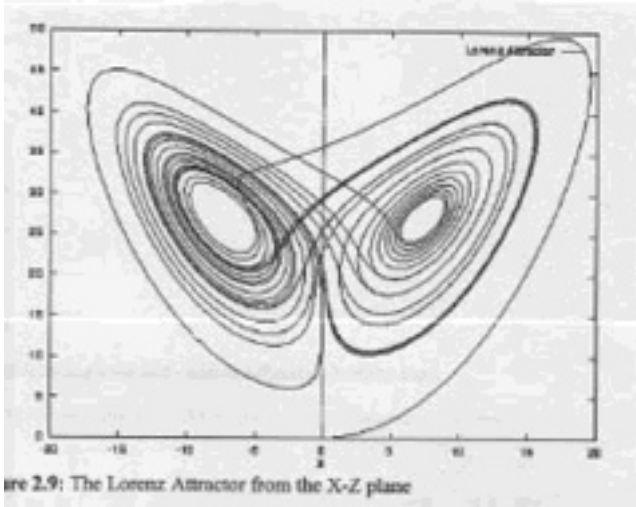
Hình 6

Với  $Z$  là độ lệch của hệ thống theo tuyến tính, trị số  $8/3$  (b) là tỉ lệ giữa bề rộng và bề cao của hộp. Chúng ta có phương trình:

$$dz/dt = -8/3x + xy$$



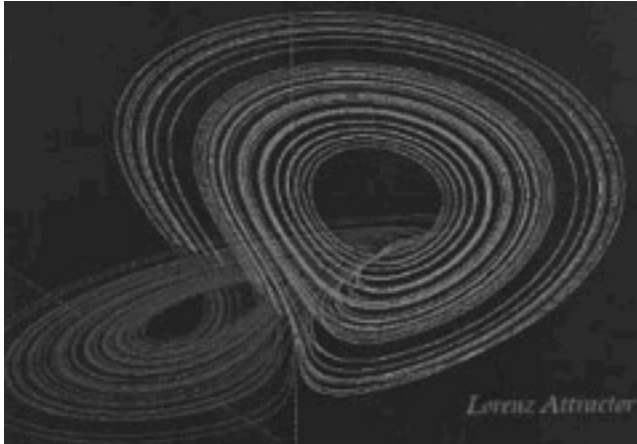
Nếu kết hợp biến số (variable) của ba phương trình trên một không gian (vị tướng) nhiều chiều (phase space), chúng ta có hiệu ứng cánh bướm. Gọi như thế vì những quỹ đạo luôn luôn phản hồi và lặp lại, nhưng vì những điều kiện đầu không bao giờ giống nhau, nên dù lặp lại nhưng các quỹ đạo không bao giờ trùng lặp. Đây là biểu đồ nhìn qua một mặt phẳng:



*Hình 8*

Nhìn hình vẽ trên, giống như hai cánh bướm (có khi là hình dạng hai mắt cú, có khi giống như hai chiếc đĩa giấy, nằm song song), nối kết với nhau bởi một cuộn dây chỉ, được vẽ từ một điểm ở ngoài cánh bướm, vòng qua cánh bên phải, vươn tới trung tâm cánh bên trái, và tiếp tục đan dệt qua lại giữa hai cánh, chuyển động tưởng như ngẫu nhiên, phản ánh tiến trình hỗn mang. Hiệu ứng cánh bướm Lorenz theo đúng với tiến trình quỹ đạo của ba thiên thể, tùy thuộc mẫn cảm vào những điều kiện đầu tiên, những thay đổi rất nhỏ trong một hệ thống đồng qui có thể tạo nên kết quả

khác biệt rất lớn. Và hình sau đây giúp chúng ta nhìn thấy rõ hơn quỹ đạo của ba phương trình trên computer, trên một không gian đa chiều, rất dễ hình dung.



*Hình 9*

Nhận ra được hiệu ứng cánh bướm của Lorenz, chúng ta nhận ra được sự vận hành của hiện tượng hỗn mang. Dĩ nhiên mỗi hiện tượng có một hiệu ứng cánh bướm khác nhau, những yếu tố trật tự vì thế là *yếu tính của trật tự*. Để hiểu được yếu tố trật tự (hay dạng thức) hiện ra như thế nào, cần tới sự giải thích của phương trình vận thức (Logistic Equation).

#### BẢN ĐỒ VẬN THỨC (The Logistic Map)

Nhà kinh tế chính trị học người Anh, Thomas Malthus (1766-1834), quan tâm tới điều kiện sinh sống ở Anh vào thế kỷ 19, nhận xét rằng dân số tăng theo cấp số nhân trong khi thực phẩm chỉ tăng một cách tuyến tính, và như thế sẽ đưa tới nạn đói tập thể, nếu không điều hòa sự sinh sản, nhất là nơi những giai cấp thấp. Nhưng

trên thực tế, khi dân số tăng tới một mức nào đó, sẽ không tăng nữa. Thập niên 1940, nhà toán học Áo Pierre Francois Verhulst (1804-49), đưa ra một phương trình qua đó có thể tìm ra được tình trạng ổn định trong việc tăng dân số. Phương trình vận thức phi tuyến tính của Verhulst – đã bị bỏ quên, có lẽ vì thiếu dữ kiện dân số thích đáng để áp dụng – tiên đoán, trong những trường hợp phù hợp, dân số sẽ cân bằng và ổn định. Nếu dân số giảm dưới một mức nhất định nào đó, năm sau có khuynh hướng tăng, trong khi lên quá cao (thiếu chỗ ở và lương thực), sẽ giảm xuống.

Vào thập niên 1970, Robert May (sinh năm 1936), một nhà sinh thái học đã vén màn bí mật, khi chú ý tới phương trình Verhulst, cho rằng gia tăng sự mất cảm của hệ thống, tạo nên sự dao động (oscillation) kỳ lạ, dân số tăng quá nhiều trong năm sẽ có sự bù trừ, giảm trong năm kế tiếp, và trở lại tăng trong năm sau nữa. Dạng thức lặp lại cứ trong 2 năm, và lặp lại mãi mãi, gọi là sự trùng lặp (iteration).

*Phần này cũng chỉ như một ghi chú, chứng minh một cách chính xác những yếu tố trật tự hiện ra như thế nào.*

$$X(\text{next}) = rx(1-x)$$

Công thức phi tuyến tính trên có ý nghĩa, nếu X trở nên lớn hơn, thì  $(1 - X)$  sẽ trở nên nhỏ hơn, tạo nên sự phản hồi (feedback)

Thí dụ với sự tăng giảm cá.

X tiêu biểu cho một số giữa Zero và 1. Zero tiêu biểu cho sự tuyệt giống và 1 tiêu biểu cho sự tăng trưởng tối đa dân số. r là mức độ tăng (growth rate), một hằng số.



Cho  $r = 2.6$

Giả thử  $x = 0.2$ .

$1-x = 0.8$  và  $x(x-1) = 0.2 \times 0.8 = 0.16$

Nhân với 2.6 và chúng ta có 0.416.

Lấy đầu ra là 0.416 làm đầu vào, bắt đầu lại với công thức trên. Bây giờ chúng ta bắt đầu

với  $x = 0.416$  và được 0.6317. Số cá tăng.

Bắt đầu với 0.6317 và được 0.6049. Số cá giảm.

Bắt đầu với 0.6049 và được 0.6214. Số cá lại tăng.

Rồi tiếp tục chúng ta được: 0.6117, 0.6176, 0.6141, 0.6162, 0.6150, 0.6156, 0.6152,

0.6155, 0.6153, 0.6154, 0.6153, 0.6154, 0.6154, 0.6154.

Với  $r = 2.6$  chúng ta chỉ có một giá trị ổn định là 0.6154 (negative feedback)

Làm như thế với  $r = 3.1$ , cuối cùng chúng ta có những số 0.5582, 0.7645, 0.5582, 0.7645.

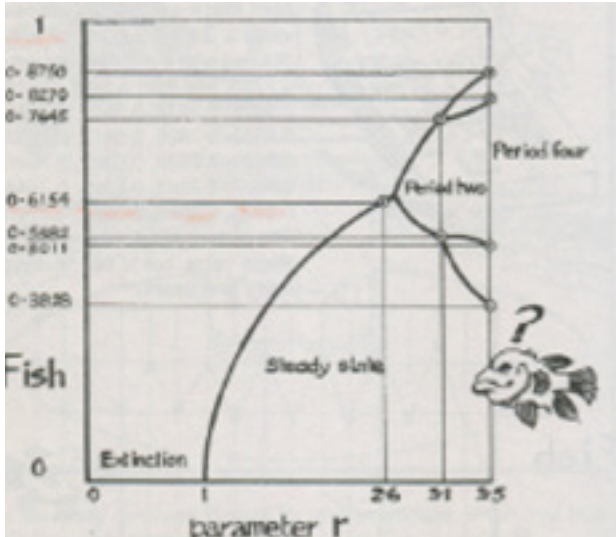
Với  $r = 3.1$  chúng ta có hai giá trị ổn định: 0.5582 và 0.7645.

Làm như thế với  $r = 3.5$ , cuối cùng chúng ta có được: 0.8750, 0.3828, 0.8270, 0.5011,

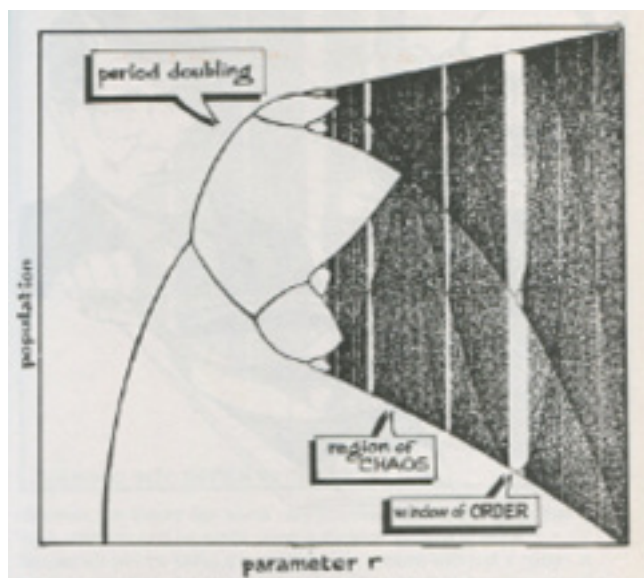
0.8750, 0.3828, 0.8270.

Với  $r = 3.5$  chúng ta có 4 giá trị ổn định: 0.8750, 0.3828, 0.8270, 0.5011

Theo cách tính trên, nếu lấy *đầu ra* (output) của một lần tính, làm *đầu vào* (input) của một lần tính thứ hai, và cứ như thế mãi mãi, cho ta ý niệm về sự trùng lặp những con số ổn định. Có nghĩa là trong một hệ thống hỗn mang, những dạng thức trật tự xuất hiện, nhưng luôn luôn thay đổi và không bao giờ giống với dạng thức trật tự ban đầu. Điểm rẽ (Bifurcation Point) đầu tiên khi  $r = 2.6$  (trên trục hoành độ), tạo nên trị số ổn định 0.6154 (trên trục tung độ), nhưng sau đó sự mất cảm của hệ thống gia tăng, trị số ổn định bị dao động, và vẽ nên những đường quĩ đạo tiến tới thời kỳ hai, với  $r = 3.1$  và hai trị số ổn định 0.5582 và 0.7645. Và ở thời kỳ 4, với  $r = 3.5$  và bốn trị số ổn định là 0.8750, 0.3828, 0.8270, 0.5011, rồi sau đó đi vào hỗn mang. Nhưng trong hỗn mang luôn luôn tiếp tục xuất hiện những yếu tố ổn định, và lập lại toàn cách tính, nếu chúng ta tiếp tục như thế mãi mãi, so sánh 2 hình dưới đây.



Hình 10



*Hình 11*

Chúng ta vừa ra khỏi khu rừng khoa học chằng chịt, nhìn lên bầu trời xanh trong, thoáng thoát, tưởng như đã bỏ lại đằng sau một đoạn đường đời, dài thăm thẳm, và cảm thấy lòng thanh thản. Khoa học, rốt cùng cũng chỉ là sản phẩm của nhận thức và trí tuệ con người, và thơ hay văn học nghệ thuật là một mặt khác nữa, đã từng song hành làm nên nền văn minh. Nếu chủ nghĩa Hậu cấu trúc (Post-Structuralism) vào thập niên 1960 đã phá vỡ ranh giới giữa triết học và các ngành nghệ thuật, thì lý thuyết hỗn mang, một lần nữa phá vỡ bức tường kiên cố cuối cùng phân biệt giữa khoa học, triết học, văn học và đời sống, để bước vào cái toàn nhất. Cái toàn nhất ấy có khác nào vũ trụ hay bộ óc con người với hàng tỉ tế bào thần kinh không ngừng tương tác lẫn nhau, ngay cả trong giấc ngủ, là một bộ máy bí mật chưa ai có thể khám phá, bao gồm thế giới ý niệm là chiều tuyến tính và cảm xúc, tình tự con người là chiều phi tuyến tính, kết hợp làm thành cuộc đời. Bước vào cái

toàn nhất là tự mình buông rơi trong hỗn mang, hòa tan mọi thế giới trong ta – những biểu đồ quỹ đạo của ba thiên thể và hiệu ứng cánh bướm, những yếu tố trật tự vẫn cứ hiển hiện, bám riết không ngừng trong tâm trí, như vị thiên sư, sau khi trải qua biết bao nẻo đường gian nan, đi tìm chân lý, dừng lại trước cánh cửa cuối cùng, trầm ngâm, không biết làm sao khai mở. Những biểu đồ giống như công án thiền, những hấp lực kỳ lạ, phải được kiến giải, và như thế hãy cứ để những hình ảnh ám ảnh cho đến bao giờ tràn đầy, tức nước, đẩy chúng ta đi tới...

## CÂU CHUYỆN DÒNG SÔNG

Hệ thống động lực có thể là một trường học, một bài thơ, một bức tranh, một cảnh trí và cũng có thể là một cơn dịch bệnh, thân thể con người, một dòng sông... hay bất cứ một biến cố, một tổ chức xã hội, một phong cách sinh hoạt nào của đời sống con người và thiên nhiên. Những sự vật tác động lẫn nhau, như một chồng đá, chồng lên nhau, cho đến khi tìm ra được điều kiện thăng bằng, thành hệ thống, còn những hòn đá rải rác, thì không. Nếu coi nhà máy như một hệ thống tuyến tính, có thể đoán, nếu thêm người làm việc, thêm hàng hóa, chúng ta sẽ nâng cao năng suất, tương đương với số lượng người và hàng hóa gia tăng. Nhưng thực tế, dù có tăng nhân công, hàng hóa hay bất cứ gì khác, năng xuất nhà máy không đúng như sự tiên đoán, bởi vì nhà máy thực sự là một hệ thống phi tuyến tính. Phi tuyến tính có nghĩa là toàn phần trong hệ thống ảnh hưởng tới những phần khác (và chính nó) kể cả môi trường chung quanh, trong mạng lưới phức tạp vô cùng tận giữa nguyên nhân, hậu quả, và sự phản hồi.

Dòng sông là một hệ thống động lực. Nhìn ngắm dòng nước chảy, về mùa nắng, dòng sông chảy lững lờ, khi gặp một hòn đá,

nước rẽ nhánh và chảy qua nhẹ nhàng. Nhưng vào mùa mưa, dòng sông có những cá tính khác nhau. Trong trường hợp này, một phần của dòng sông chảy nhanh hơn miền bên cạnh, tạo nên dòng xoáy ngược, làm tăng tốc độ, kéo dòng nước chung quanh chảy nhanh hơn. Mỗi phần của dòng sông ảnh hưởng nhiều tới mọi phần khác, gây xáo trộn và phản hồi lẫn nhau. Kết quả là sự rối nước, chuyển động hỗn loạn, trong đó những vùng khác nhau chuyển động với những tốc độ khác nhau. Những dòng xoáy nước khi *cuộn lại* (feedback) gặp phải luồng nước khác, sẽ *giao động* (oscillation), *rẽ nhánh* (bifurcation), biến thành dòng xoáy khác. Như vậy, những dạng thức ổn định (dòng xoáy trước) hiện ra rồi nhanh chóng mất đi, thay thế bằng những dạng thức ổn định mới (dòng xoáy mới), xoáy tròn, cuộn lại và phản hồi chính nó, áp lực trên dòng chảy.

Sự hỗn loạn xảy ra ở bên rìa hỗn mang (Edge of Chaos), trên nguyên tắc nếu là phản hồi tích cực (Positive Feedback), gây ra hỗn loạn, nếu là phản hồi tiêu cực (Negative Feedback) sẽ cho yếu tố ổn định, nhưng trong sự vận hành phức tạp của hệ thống, khi cả hai cặp đôi (couple) với nhau sẽ tạo ra động lực cân bằng mới – một điểm rẽ nhánh những hoạt động hỗn mang, bất thành linh làm thành trật tự (Strange Attractor)<sup>i</sup>. Trong cách nhìn của hình học Fractal, *sự tự tương đồng* của các yếu tố ổn định được phân tích như sau: *Point Attractor* (điểm), *Cycle Attractor* (vòng tròn), *Torus Attractor*, và *Strange Attractor*. Trở lại dòng sông, dòng xoáy trước, Torus Attractor, có khuynh hướng chống lại sự thay đổi, nhưng không bao lâu sẽ bị phá hủy bởi hỗn mang, rẽ nhánh, để xuất hiện dòng xoáy mới, Strange Attractor. Dòng xoáy mới cố duy trì dạng thức (Strange Attractor biến thành Torus Attractor), trong khoảnh khắc, rồi tiếp tục bị phá hủy để cho ra một dòng xoáy khác nữa, tiến trình lặp lại như vậy mãi mãi.

Phân ra hai luồng nước để dễ hiểu, chứ thật ra, hiện tượng rối nước – những dòng xoáy này tác động và phản hồi trên dòng xoáy khác – xảy ra ở toàn bộ dòng sông, với *vô số chiều kích*, ngay trong những luồng nước chảy nhanh, có luồng chảy chậm hơn và trong luồng chảy chậm cũng có luồng chảy nhanh hơn. Đứng trên bờ sông, chúng ta thấy những vòng xoáy quay ngược lại, kéo theo vòng xoáy khác, hiện rồi mất, miên man không dứt, nhưng lúc nào cũng khác biệt, như dòng sông chảy từ ngàn đời mà không hề giống nhau. Mỗi hệ thống động lực có cách vận hành khác nhau, phức tạp và khó lòng diễn đạt chính xác, nhưng có chung một nguyên tắc, những yếu tố ổn định của trật tự, hiện xuất trong hỗn mang. Một thí dụ đơn giản hơn, tác động hỗn loạn, vô trật tự (phản hồi tích cực) của bầy chim khi bay khỏi tàn cây, cố không đụng vào nhau trong lúc khởi đầu, kết quả là chu trình phản hồi tiêu cực hình thành và bất thình lình bầy chim bay theo những dạng thức rất trật tự, bởi những cánh chim có khuynh hướng lồi cuốn, bay lại gần nhau nhưng sẽ tự động rời xa, điều chỉnh khoảng cách khi quá gần. Sự hỗn loạn xảy ra ngay trong những cánh chim bay, vì lúc nào cũng có những yếu tố tình cờ như sức gió, độ cao, hay những xáo động của từng cánh chim tác động lên nhau, kết quả là dạng thức bay của bầy chim, không lúc nào giống lúc nào, nhưng luôn luôn nằm ở trong giới hạn của bầy nhiều cánh chim.

*Sự phản hồi* (feedback) và *lặp lại* (iteration) là hai điểm chính yếu, trái tim của hỗn mang, xảy ra ở khắp nơi trong thiên nhiên, đan dệt trật tự (order) từ sự vô trật tự (disorder) và tồn tại trong chớp nhoáng. Phản hồi là công cụ của đời sống và tai ương mới – phản hồi tích cực đưa tới cuộc đua vũ trang giữa các quốc gia, phản hồi tiêu cực như cá hồi tăng quá nhanh làm chật hồ cá, giảm xuống cho đến khi khan hiếm thì hồi phục trở lại. Trong thời tiết, vô số phản hồi, giữ cho thời tiết ổn định bất kể những nhiễu loạn vì sự gia tăng của chất thán khí dioxide. Trong không gian, chu trình phản hồi

tiêu cực và tích cực khóa lại với nhau tạo nên hệ thống động lực của vũ trụ.

### NHỊP ĐIỆU PHI TUYẾN TÍNH

Nhìn hình ảnh dòng sông, quỹ đạo của ba thiên thể, hiệu ứng cánh bướm và bản đồ vận thức, chúng ta liên tưởng tới sự vận hành của một bài thơ. Những nguyên tắc thơ là nền tảng đầu tiên, nằm sẵn trong các nhà thơ, sau đó là các yếu tố như hình ảnh, âm thanh, ý tưởng ... và rất nhiều yếu tố khác như tính truyện, hình ảnh của hiện thực, siêu thực, trừu tượng, ẩn tượng, và những dạng thức của đời sống ... xoắn lại, nhảy vọt, đảo ngược, hóa thân thành cơn sóng ngầm trong thơ. Nhưng ở đây thử gạn lại ba yếu tố, giống như từ 12 phương trình, Lorenz lấy ra ba phương trình để nhìn ra sự vận hành của thời tiết. Những hình ảnh, âm thanh, ý tưởng khuếch tán, phản hồi lẫn nhau và trên chính nó, nguyên do bởi vô số tác động ngẫu nhiên, tạo ra nhịp điệu của hình ảnh, âm thanh, ý tưởng, cuộn lại như dòng xoáy nước, và dòng xoáy này lại phản hồi, tác động trên dòng xoáy khác, lôi kéo bài thơ hướng tới một cấu trúc toàn thể. Có thể nói đơn giản như sau, những câu chữ khi lập lại (hay kỹ thuật lập lại) – có chức năng của sự phản hồi và lập lại – mang theo hình ảnh, âm thanh, ý tưởng, nhưng bị những câu chữ, và rất nhiều yếu tố tình cờ khác làm hỗn loạn, rẽ nhánh, hình ảnh, âm thanh, ý tưởng trước (Torus Attractor) bề nát ra để thành hình ảnh, âm thanh, ý tưởng mới (Strange Attractor), rồi cứ thế, như những dòng xoáy nước, trong chớp mắt, thoát tan thoát tụ, đưa bài thơ tới chỗ cùng tận. Chu trình phản hồi (Feedback Loop) trở đi trở lại, mới mẻ, hiện ra, rơi vào hỗn mang, rồi lại tiếp tục hiện ra ... nhưng luôn luôn nằm trong hiệu ứng cánh bướm. Cuối cùng, cần nhấn mạnh một lần nữa, thơ Tân hình thức gồm *ngữ điệu tự nhiên* của những câu nói thông thường, *vất dòng* và *kỹ thuật lập lại*. Vấn đề là sử dụng kỹ thuật lập lại làm sao để chuyển nhịp điệu từ những biến cố tự nhiên thành nhịp điệu thơ, không bài thơ nào giống bài thơ

nào, điều đó tùy thuộc tài năng và kinh nghiệm của từng nhà thơ, vừa đơn giản vừa phức tạp, là một ẩn số khó ai có thể nói trước. Những nguyên tắc đó và yếu tố thơ đóng vai trò, là giao ước ngầm giữa người đọc và tác phẩm, giúp người đọc nhập vào với những biến chuyển và tình tiết của bài thơ.

Nhưng muốn như thế, người làm thơ phải luôn luôn giữ cho bằng được cấu trúc và sự trong sáng của câu, vì khi chuyên chở hình ảnh, âm thanh, ý tưởng trong một chuyển động phi tuyến tính, bài thơ dễ biến thành một đống chữ, chẳng khác nào đống gạch vụn trong hệ thống động lực vật lý. Những nguyên tắc và yếu tố thơ bị đẩy bởi vô số tình huống bất ngờ, quện lấy nhau rất phức tạp, nhưng khi đọc vẫn có cảm giác dễ hiểu. Đến đây chúng ta thấy thơ Tiên chiến và tự do dễ bị vướng vào cơ chế chuyển động tuyến tính, những âm thanh, hình ảnh, ý tưởng tuân tự hiện ra, bất động, tưởng như có một tâm sự, một câu chuyện kể lại từ đầu đến cuối theo một đường thẳng.

Chẳng phải chỉ có thơ Tiên chiến và tự do rơi vào tuyến tính, mà cả những bài thơ Tân hình thức cũng không thoát khỏi, nếu không nhờ vào sự vận hành của hệ thống phi tuyến tính, cung ứng một phương pháp tạo nhạc phù hợp với những biến cố tự nhiên. Giống như vọng cổ khi phổ những câu nói đời thường vào trong luật cổ nhạc, sẽ biến thành vọng cổ và không còn những câu nói đời thường nữa – quyen rũ thính giả bình dân vì vừa quen (chuyên chở được tâm tình của họ), vừa lạ bởi những âm thanh réo rắt của cổ nhạc. Một bài thơ luôn luôn hàm chứa hai yếu tố, vừa quen (thể luật, nguyên tắc) để lôi cuốn và dẫn dụ người đọc, vừa lạ (nhịp điệu, tư tưởng) để hướng người đọc vào thế giới sáng tạo. Như vậy, khi mang những câu nói thông thường vào trong thơ, nói lên tâm tình của nhiều tầng lớp xã hội, nếu chỉ lọc ra những yếu tố thơ thì chưa đủ. Hiệu ứng cánh bướm, sự phản hồi và lặp lại, và những vận hành



tự nhiên của thiên nhiên, như một đàn chim bay, một dòng sông, sự tuần hoàn của máu trong cơ thể, một cơn lốc xoáy, một đám cháy rừng ... sẽ cho chúng ta những ý niệm vô cùng tận để tạo nên nhạc tính phong phú và biến đổi không ngừng cho thơ Tân hình thức. Có nghĩa là mọi chuyện đã sẵn sàng, chỉ còn chờ ánh lửa tài năng của nhà thơ bùng sáng, như trong thí nghiệm về sự đối lưu chất lỏng của Lorenz.

### TÍNH TRUYỆN TRONG THƠ

Chúng ta đang sống trong một thời đại mà TV trở thành ưu thế, chuyển thói quen đọc (từ trái qua phải, từ trên xuống dưới) sang hình ảnh và truyện kể. Con người và môi trường chung quanh, từ xa xưa, được hình thành, nuôi dưỡng và chi phối bởi truyện kể, và mọi tác phẩm của mọi nền văn hóa sẽ trở thành vô nghĩa nếu thiếu yếu tố truyện kể. Cấu trúc truyện được định nghĩa bởi một chuỗi những biến cố, theo truyền thống – mặc dù nội dung có thể phi tuyến tính (hồi tưởng, điểm báo ...) – kể câu truyện theo tuyến tính, từ trang này tới trang khác theo thứ tự nhất định. Truyện kể tuyến tính (linear narrative) được viết theo thứ tự thời gian, chuyển trực tiếp từ điểm A tới điểm B rồi tới điểm C. Trong khi truyện kể phi tuyến tính (nonlinear narrative) có thể bắt đầu từ điểm C tới điểm A rồi chuyển tới bất cứ điểm nào, không theo thứ tự thời gian và những biến cố xảy ra lộn xộn. Có thể nói trong truyện kể phi tuyến tính – giống như một cái cây có nhiều nhánh, mỗi nhánh độc lập và ở nhiều hướng khác nhau – câu chuyện đi theo nhiều ngã, và mỗi ngã có thứ tự thời gian riêng, cùng đồng quy vào một cấu trúc toàn thể.

Trong kịch nghệ, những thử nghiệm gần đây đã tạo nên nhiều sân khấu (giống như một ngôi nhà ngăn thành nhiều phòng) với những biến cố cùng xảy ra một lúc, nhân vật di chuyển từ sân khấu này sang sân khấu khác, và khán giả có thể bất cứ lúc nào theo dõi

từng phân câu truyện. Cách đây khoảng trên 10 năm, vở kịch “Tamura” được diễn trong khung cảnh một tòa lâu đài cổ, với tiện nghi ở thời 1930. Chủ đề của vở kịch về một nhóm diễn viên phát xít và chống phát xít tụ tập trong một lâu đài ở Ý. Bắt đầu bằng bữa tiệc khai vị (cocktail party), người phục vụ chính là diễn viên. Khi bữa tiệc chấm dứt, những người phục vụ chuyển thành diễn viên, và khán giả được chia thành nhóm, theo các diễn viên quanh lâu đài, lên và xuống cầu thang, qua những hành lang vào các phòng, xem họ hợp diễn với các diễn viên khác, nhưng nối kết với toàn thể biến cố. Mặc dù khán giả được khuyến khích ở với một hay hai diễn viên cá biệt, nhưng cũng có thể thay đổi nhập vào nhóm khác nếu họ thấy lôi cuốn hơn. Sự thể là không ai có khả năng hiểu hết được diễn biến phức tạp của toàn câu truyện. Nhưng sau giờ giải lao, trong một phòng ăn lớn, khán giả vừa ăn vừa trao đổi với nhau những thông tin để nhìn ra toàn bộ những gì đã xảy ra. Tương tự, như tác phẩm “The Rashomon” (1915) của nhà văn Nhật, Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), đã được chuyển thành kịch (1959) và quay thành phim (1950). Câu truyện trong phim xảy ra ở cổng Rasmomon của một ngôi đền đổ nát, gần bờ rừng, giữa một nhà sư, một tiểu phu và một tên vô lại tìm cách phát hiện sự thực về một sự cố, một samurai bị giết, kẻ cướp bị bắt và người vợ có thể bị hiếp hay không. Truyện được kể qua nhiều giọng (kể cả người đã chết), mỗi câu truyện khác nhau, mọi yếu tố đều khả tín nhưng không câu truyện nào khả dĩ thuyết phục. Khán giả không thể nhìn rõ ngôi coi phim, bởi luôn luôn phải theo sát từng chi tiết để tìm ra những sự kiện thực. Không có sự giải quyết cụ thể ở cuối phim và khán giả rơi vào vị thế mù mờ, và mỗi người có thể đưa ra một kết luận cho chính mình, giải thích những sự cố đã được trình bày.

Đa bản văn (Hypertext), kỹ thuật viết trên máy điện toán, có cách giải quyết đơn giản và hiệu quả hơn, qua kỹ thuật nối mạng (linked network of nodes). Mỗi bản văn chia thành nhiều đơn vị –

thường gọi là module, node, hay topic (chủ đề) – và người đọc có thể dùng mũi tên (cursor), bấm (click) vào một hình tượng (icon) hoặc theo sự chỉ dẫn, nhảy qua lại từ phần này sang phần khác trong bản văn, chọn bất cứ nhân vật nào, màn nào, cảnh nào, biến cố nào để đọc. Kỹ thuật *nối* (link) tương đương với kỹ thuật *lập lại* – phản hồi và trùng lặp – của thơ. Nhưng giống như truyện, kịch, phim ảnh, với kỹ thuật nối người đọc chỉ thấy một phần câu chuyện, trong khi ở thơ, cùng một lúc có thể nhìn thấy toàn thể cấu trúc bài thơ. Mỗi lần lập lại một ý tưởng tiêu biểu cho toàn sự cố, chúng ta dẫn sự cố đi theo một hướng khác, và như thế sẽ tạo ra nhiều diễn biến khác biệt và phức tạp. Nếu kỹ thuật truyện kể phi tuyến tính chỉ áp dụng trong một truyện ngắn khá dài hay truyện dài thì kỹ thuật lập lại có thể dùng trong một bài thơ ngắn, chừng một hay hai trang, thể hiện yếu tính truyện kể (hay tính truyện), cách kể – những câu chuyện chồng chất lên nhau, những câu chuyện bao gồm nhiều câu chuyện. Nhất là khi đưa những câu chuyện đời thường (everyday conversation) vào thơ, chẳng hạn, như trong một cửa hàng, trên đường phố, trong quán cà phê, những nhóm người tụm năm tụm ba, bàn tán về những biến cố đang hay đã xảy ra mà họ chứng kiến trực tiếp hay chỉ nghe qua – những câu chuyện như thế thường chớp nhoáng, phi tuyến tính, ngẫu nhiên, không thể đoán trước, không bao giờ chấm dứt, lúc này lúc khác, phân kỳ, và không hoàn tất, mang tính cách trao đổi, đan dệt trong cách nghĩ, cách cảm và phản ứng thông thường.

Những nhà thơ hiện đại và hậu hiện đại (thập niên 1960-80) đã dùng kỹ thuật *dòng gãy* (line break) để tạo nên *phần mảnh* (fragment), và những nhà tiểu thuyết dùng kỹ thuật đứt đoạn trong cách kể phi tuyến tính, khi cho rằng cách kể tuyến tính theo nguyên lý tất định là sai lầm. Trên thực tế, thế giới hiện thực không hề phần mảnh hay đứt đoạn mà là một dòng chảy liên tục, phản hồi và trùng lặp, bởi trong đời sống, chúng ta không chỉ sống với một chiều hiện

tại, mà tác động bởi vô số chiều không-thời gian. Khi nhìn một biến cố bi thảm trên TV, chúng ta có phản ứng giống như đang chứng kiến trực tiếp, nhưng thật ra, biến cố đó đã xảy ra rồi. Những hình ảnh đó, từ quá khứ đến hiện tại, nhưng vì phản hồi và trùng lặp, không còn đúng với biến cố thực sự, nên những phản ứng của chúng ta mỗi lúc mỗi khác. Từng giây khắc và cùng một lúc, chúng ta sống cả chiều hiện tại và hồi tưởng, nhưng không phải chỉ một mà với vô số chiều hồi tưởng. Ngay trong giấc ngủ, chúng ta vẫn thở, những mạch máu vẫn chảy và hàng tỉ dây thần kinh vẫn không ngừng hoạt động, không lúc nào bình an, và ý tưởng đi tìm kiếm sự bình an chỉ là một điều không thật.

Nếu thơ như hình ảnh một dòng sông, thì dòng sông lúc nào cũng dung chứa vô số dòng chảy, nhiều sóng, ươm chồi, khởi sinh, hủy diệt, ôm lấy, cuốn theo, luân vũ, hiện hữu như dòng đời đã từng hiện hữu. Thập niên 1930, thơ Tiên chiến là dòng nhanh, thơ Đường biến thành dòng chậm, song hành cả hai dòng thơ, như Đông Hồ, Quách Tấn, Ngân Giang ... chuyên làm Đường thi, Vũ Hoàng Chương làm cả thơ mới lẫn Đường thi, cùng lúc với các nhà thơ mới khác ... Tới thập niên 1960, thơ tự do làm thành sự nhiễu loạn và sau đó trở thành dạng thức của trật tự, cùng chảy chung dòng với Tiên chiến, tốc độ gần giống nhau. Như vậy vẫn điệu, tự do, và tân hình thức sẽ như những luồng nước của cùng một dòng sông không hề biến mất. Và Tân hình thức, có lẽ là một trường hợp đặc biệt của thơ Việt, khác với thơ Tiên chiến và tự do, xuất hiện đúng thời điểm, cả về lý thuyết lẫn sáng tác.

### MỘT THỜI HIỆN ĐẠI

Hơn hai ngàn năm, con người không thoát ra khỏi nguyên lý tất định và hình học Euclid, thói quen hóa bởi suy nghĩ tuyến tính, không có nền văn hóa nào khác nền văn hóa nào, từ Đông sang Tây. Từ thuở ngày xưa, con người vì sự sinh tồn, phải chế ngự

thiên nhiên, sống thành tập đoàn để tự bảo vệ, và sống còn, cạnh tranh, săn bắn, vận chuyển hàng hóa ... nhưng càng ngày càng đi xa hơn, nhất là khi xã hội kỹ nghệ được mở mang, con người không những chinh phục và chế ngự thiên nhiên, còn chinh phục và chế ngự lẫn nhau. Thế kỷ hai mươi, tự coi là thời hiện đại, có lẽ là đỉnh cao nhất của nguyên lý tất định, áp đặt lên con người những định chế, dựa vào sức mạnh và quyền lực, chinh phục lẫn nhau, gây nên bao cuộc chiến tranh khủng khiếp. Nếu hai cuộc thế chiến là tai biến của khoa học và nền văn minh phương Tây, thì những phong trào tiên phong trong văn học và nghệ thuật, chẳng phải là tai biến của thế kỷ trong văn học nghệ thuật đó sao? Bởi văn học và nghệ thuật luôn luôn là mối tương quan giữa đời sống con người và xã hội, khi phản ứng với bất công, áp bức, cũng đồng thời là động lực tạo ra bất công và áp bức. Những suy nghĩ tuyến tính, xoay chuyển thời thế, chỉ đạo, lập thuyết, những cuộc cách mạng, lật đổ, tuyên ngôn, xảy ra ở khắp mọi lãnh vực. Những kiểu nói chém đinh chặt sắt, giành chân lý về phía mình, những phong trào tiên phong tự đặt ra nguyên tắc, và người thường ngoạ không có một chọn lựa nào khác, từ đó, phê bình trở thành chiếc cầu nối không thể thiếu giữa tác phẩm và người đọc. Tác phẩm tồn tại, phải qua sự giải thích chủ quan của nhà phê bình người đọc mới biết được cái hay, cái đẹp, như tranh Picasso, Salvador Dali, trừu tượng, thơ siêu thực ... Những sáng tác cần phê bình để đi đến người đọc, và phê bình từ từ thiết lập một hệ thống quyền năng khác, đặt ra tiêu chuẩn, dành độc quyền hướng dẫn người đọc.

Nhưng khi những phương tiện giải trí càng ngày càng phong phú, với kỹ thuật tân kỳ, con người được nhìn thấy trực tiếp tin tức và hình ảnh xảy ra hàng ngày ở khắp nơi trên thế giới. Những cuộc truyền hình ngay tức thời, những cuộc tranh tài thể thao đầy nghệ thuật, những chương trình ca nhạc, phim ảnh hấp dẫn, gắn gũi với đời sống hàng ngày của con người, và trong thoáng chốc, nhà thơ

nhà văn bị quên lãng, và gần như ít ai còn nhớ rằng họ vẫn hiện diện trong thế giới đời sống. Nói như thế không có nghĩa rằng kỹ nghệ truyền thông giải trí trong xã hội tiêu thụ, không có những mặt tiêu cực – con người nấp đằng sau chiếc mặt nạ ảo, tạo tâm lý xa cách, cô lập, khô cạn tình nhân loại, và có nguy cơ sa vào một chiều tuyến tính khác. Văn chương in ấn đã mất đi thời huy hoàng của nó, nhưng vẫn còn tồn tại, nếu tiếp tục lôi cuốn người đọc. Giả thử một lúc nào đó, không còn ai đọc thơ hay truyện nữa, chúng ta sẽ thấy thảm họa của con người đến chừng nào, bởi như thế, không ai còn viết văn làm thơ làm gì, chẳng lẽ rồi, mình viết mình đọc. Những hình ảnh bi quan đó, may mắn thay mới chỉ là giả thiết, nhưng giúp chúng ta nhìn ra sự thật, thơ phải sinh động, quyến rũ, mới mẻ, tích cực hơn, góp phần làm thăng bằng và duy trì nền văn minh, hòa hợp với tự nhiên, và niềm tin yêu giữa con người với nhau, thể hiện ý nghĩa đời sống – mà đời sống lại chính là cái cuộc đời tầm thường mà bấy lâu nay tưởng chỉ dành cho đám đông vô danh, hậu quả là chúng ta lạc vào sa mạc ngữ, sống và suy nghĩ trong mơ hồ, ưa thích và lập đi lập lại những lời vô căn cứ.

Dĩ nhiên, phê bình không bao giờ đánh mất vai trò của họ, mà chỉ thay đổi vị thế, bởi những đồng thuận ngầm giữa tác phẩm và người đọc đã được thiết lập lại. Nhưng không phải như vậy là tác phẩm có thể trực tiếp tới người đọc vì dù sao, người đọc cũng chỉ am hiểu một số nguyên tắc căn bản, trong khi một tác phẩm phi tuyến tính, đầy bất ngờ và biến hóa, cần tới những nhà phê bình tài năng và nhạy bén, phát hiện tác phẩm từ nhiều góc cạnh, mà người sáng tác và người đọc không thể phát hiện. Sự liên hệ giữa nhà thơ, nhà phê bình và người đọc, ở vào thế quân bình mới, tất cả đều bình đẳng trước nghệ thuật. Giống như một trận bóng đá, khán giả chỉ say mê môn thể thao này khi họ biết rõ luật chơi, cầu thủ đá sai luật dễ dàng lãnh thẻ đỏ, nhà trọng tài không công bình sẽ bị khán giả la ó. Cuối cùng, chỉ có tài nghệ của cầu thủ quyết định sự thắng bại.

Thơ cũng chẳng thể khác hơn, tài năng của nhà thơ sẽ được đánh giá qua nghệ thuật của họ, không ai còn mập mờ được nữa.

Thuyết hỗn mang và hình học Fractal được áp dụng khoảng một thập niên trở lại đây trong các lãnh vực kinh tế (tiên đoán sự lên xuống của cổ phiếu), chính trị, những nghiên cứu về sinh vật học và y khoa, thân thể học, bệnh lý học, những hiện tượng sinh hoạt văn hóa, xã hội và nghệ thuật ... Đồng thời nhìn lại khoa học cổ điển, để từ đó định giá lại những thành quả cũ. Khoa học cổ điển, tiến trình của nó đã mất tới hơn hai ngàn năm, lý thuyết hỗn mang và hình học Fractal chắc phải là một con đường rất dài. Bài viết nêu lên những nguyên tắc căn bản của thơ và hiệu ứng cánh bướm để chúng ta có thể từ đó, chuyển một bước ngoặt, nắm bắt và tìm kiếm những hiệu ứng cánh bướm cho riêng mình, bằng một thể loại thơ chạm tới đời sống, giàu tình nghệ thuật, ai cũng có thể làm và có khả năng phát hiện những tài năng. Khoa học đưa ra phương cách giải thích hiện tượng tự nhiên, nhưng bài thơ là một hiện tượng tự nhiên, như thế khi giải thích được, thì đồng thời cũng có thể áp dụng để tạo ra cách vận hành. Con đường quả đầy gai góc và thách thức, nhưng chắc chắn là một hành trình thú vị, đưa thơ tới những chân trời mới lạ, và cần sự kiên nhẫn của tất cả các nhà thơ, vì nếu thất bại, chúng ta chẳng mất gì, ngoài cái hư danh, còn nếu thành công sẽ là một thành công lớn. Và như khoa học, đến lúc phải nhìn nhận, những quan niệm về thơ của thời hiện đại đã không còn hoàn toàn đúng, ngay cả ý kiến của những bậc thầy hiện đại, bởi chúng ta đang bước vào thế kỷ khác của nền văn minh. Tân hình thức, như vậy sẽ không còn bị giới hạn trong bất cứ định nghĩa nào, nó luôn luôn như dòng sông không bao giờ ngừng lại, một ngọn lửa lúc nào cũng có thể bùng lên, trong tâm hồn của mỗi con người.

*Mùa Xuân 2002*

# Thế Thơ Không Văn

---

*Gửi nhà thơ Hồ Đăng Thanh Ngọc*

## TIẾNG NÓI VÀ TRUYỀN THỐNG

Con người cổ xưa lang thang trong đồng cỏ và rừng già từng bầy đàn, cất lên tiếng kêu riu rít để giữ gần nhau trong khi kiếm ăn, nhưng đôi khi gặp thú dữ, lạc mắt nhau, hoảng sợ, họ cất tiếng kêu cùng với điệu bộ, chính xác hơn, những cảm xúc tự phát đồng hành với tiếng kêu, như vung tay về phía trước, lùi lại và quay đi chạy. Có khi gặp được một niềm vui họ cũng phát ra tiếng kêu – âm thanh gục gặc, khúc khích – cùng với động tác ngã người, rên rỉ vì sung sướng. Sự diễn đạt nỗi sợ hãi, thách thức, vui thú hoặc buồn rầu dần dần tích tụ thành kinh nghiệm, hồi tưởng tình trạng kích thích và cảm xúc, khám phá ra niềm vui hoài nghi của ký ức và sức mạnh lập lại tiếng kêu và điệu bộ. Những tiếng kêu và điệu bộ lập lại, không có ý định giao tiếp là thời kỳ tiền âm nhạc, vũ điệu và bài ca, như tiếng chim hót, tiếng sói hú trong đêm, minh chứng sự dữ dội và sống động, lạc thú của cảm giác và cảm xúc về sự an dưỡng và sống còn. Càng ngày con người càng thông minh, tiến đến con người khôn ngoan (homo sapiens) tiếng kêu và điệu bộ trở nên trực tiếp, chứa đựng nội dung giao tiếp với người đồng chủng. Họ báo cho người khác những nguy hiểm đang tới, biết nén sự kích động và tiếng kêu tự phát, khám phá ra điệu bộ im lặng,



như ngôn ngữ dấu hiệu (sign language), có trước lời nói nhưng sau tiếng kêu. Một vài tiếng kêu dùng để nhận ra sự vật, chúng tiêu biểu cho sự vật, những âm thanh và tiếng kêu này trở thành lời, tiếng nói đầu tiên của con người. Khái niệm tượng trưng “con báo” làm sống lại điệu bộ chuyển động và tiếng kêu tượng thanh đặt tên nó, trở thành dụng cụ giao tiếp. Trong thời gian hát thử nghiệm, “hát” với tiếng kêu và điệu bộ, kể câu chuyện làm sao gặp và phản ứng với thú dữ, giống như những người kể chuyện hay ở mọi nơi, họ học cách diễn đạt bằng nhóm từ, tạo sự hồi hộp, bất ngờ, những bước ngoặt nhanh, và xen vào những khoảng im lặng có ý nghĩa. Lời nói là loại lời hát đặc biệt, họ phát hiện một số từ đơn giản và tiếng kêu được hát lặp lại, hoặc nói thoải mái, có hiệu quả trong một hơi thở, kết hợp âm thanh lời cuốn, dễ nhớ và có ý nghĩa. Từ đầu tiên phải đơn giản, một tiếng kêu ngắn, đi cùng với điệu bộ, là một âm tiết, đưa tới nhóm từ nói hay hát, dài ngắn tùy thuộc có bao nhiêu âm tiết, nén lại thành từ phức tạp, lớn hơn và âm tiết trở thành một phần của từ. Ngôn ngữ đơn hay đa âm, tốc độ nói nhanh hay chậm – tùy thuộc sự phát triển của bộ óc, bộ phát âm (bao gồm phổi và các cơ bắp, thanh quản, mũi, miệng, lưỡi) và tính di truyền – đều phát sinh theo cách thức này. Những âm thanh không lời, hoàn toàn vô nghĩa, như la, la, la... dùng để giải trí dần dần được nghĩ như âm nhạc, được hát lên, là nguyên nhân của tiếng nói con người, và ca sĩ, nhạc sĩ trở thành những chuyên viên điều luyện; có khi cùng một người, hát với nhạc cụ. Trong hàng thế kỷ, âm nhạc và lời hòa lẫn với nhau, lời ăn khớp với dòng nhạc và toàn thể được sáng tác với nhạc cụ, dẫn đến loại thơ nhạc và hình thức đầu tiên còn để lại là hùng ca.

Sau Homer (khoảng 750 trước Công nguyên) âm nhạc và lời dần dần tách ra, thơ không còn đi với nhạc, thường dùng để đọc trước đám đông, và nhà thơ đầu tiên làm theo cách này là Alkman thành Sparta, một nhà thơ Hy Lạp vào thế kỷ thứ 7 trước Công nguyên. Thơ và nhạc là hai ngã đường song song (có lẽ nhờ phát

minh ra chữ viết và Hy Lạp không tìm được nốt cho nhạc hoặc đã mất nó trong tai biến bắt đầu với những cuộc chiến tranh (Peloponnesian wars, 431 – 404 trước Công nguyên) giữa thành Athens và Sparta làm suy thoái nền văn minh của họ, và qua thời gian, âm nhạc của rất nhiều bài hát bị mất, chỉ còn thơ tồn tại, vì thế chúng ta có thơ trữ tình của Homer với hai tác phẩm hùng ca *The Iliad* và *The Odyssey* <sup>1</sup>. Đến thế kỷ thứ 9, một tu sĩ người Ý, Guido d'Arezzo (990-1050), dùng những âm tiết như Ut, Re, Mi, Fa, Sol, và La đặt tên cho 6 giọng (tone) gọi là hệ thống Guido. Sau đó, ông thay Ut bằng Do và thêm vào Si thành 7 nốt Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si như những nốt nhạc ngày nay. Chữ hát với đàn lyre được gọi là thơ, có nghĩa là đọc (không phải hát) theo nhịp điệu chữ, thường ngắn, diễn đạt cảm xúc và tư tưởng cá nhân. Nhà thơ trở thành người nói (hay viết) chữ trong dạng thức, không phải hát chữ. (Những người viết lời nhạc gọi là “songwriter”). Những nhà thơ dần dần được kính trọng vì kết hợp được những chữ lời cuốn, mạnh mẽ, đầy bí ẩn, và mỗi dòng tiêu biểu cho chiều dài một nhóm chữ mà nhà thơ nói hay hát bằng một hơi thở. Tiếng Latin, chữ verse có nghĩa là trở lại (turn), ở mỗi dòng viết, chữ trở xuống dòng kế. Trong tiếng Anh, thay vì gọi là thơ, nó gọi là dòng thơ (verse), cho đến thế kỷ 19, thơ được hiểu như một dòng thơ.

Trước khi bị người Normandy xâm lấn (1066), người Anh nói nhiều thổ âm liên quan tới ngôn ngữ Đức, tập hợp những thổ âm đó thành tiếng Anh thời Anglo-Saxon (hay Old English). Ngôn ngữ Đức là một nhánh của ngôn ngữ sơ nguyên gọi là Indo-European (bởi vì hầu hết ngôn ngữ Âu châu và một số ngôn ngữ Á châu cùng một ngữ tộc), một nhánh khác của Indo-European là tiếng Latin và các ngôn ngữ gốc từ Latin như Ý, Tây Ban Nha, Pháp – Trên thế giới hiện nay có trên 4000 thứ tiếng khác nhau, nhưng qui vào 1 trong 4 ngữ tộc là Indo-European (Ấn-Âu), Afro-Asiatic (Phi-Á), Sino-Tibetan (Hoa-Tạng) và Austronesian (Nam-Á) – Tiếng Đức

và Latin như con cô cậu, trong khi tiếng Pháp và Tây Ban Nha, tiếng Anh Anglo-Saxon và tiếng Đức như anh chị em. Khi người Normandy chiến thắng, họ mang theo những tiếng đa âm từ Latin và tiếng Pháp, áp đặt lên ngôn ngữ Anh, hơn nữa ngữ vựng của tiếng Anh đến từ Latin, hoặc trực tiếp hoặc từ Pháp, liên quan tới những từ trừu tượng về thương mại, thần học, triết học, trong khi hầu hết ngôn ngữ thường ngày thuộc về gốc Đức. Tiếng Anh thời Anglo-Saxon phần lớn là tiếng đơn âm với trọng âm, còn tiếng Latin và tiếng Pháp thuộc ngôn ngữ đa âm, ít trọng âm. Thơ tiếng Anh vì thế phải trải qua 3 thế kỷ trong hỗn loạn cho tới cuối thế kỷ 14, nhà thơ Geoffrey Chaucer (1340-1400), được coi là người cha của nền thơ Anh, chuyển nguyên tắc thơ Hy Lạp làm thành thơ truyền thống (Accentual Syllabic Meter), và cũng là người đầu tiên dùng dòng 10 âm tiết, iambic pentameter. Luật thơ Hy Lạp dựa vào *số lượng âm tiết*, iambic gồm một *nguyên âm ngắn* và một *nguyên âm dài*, chuyển qua tiếng Anh thành *không nhấn, nhấn*, sau đó Thomas Wyatt (1503-42), William Shakespeare (1564-1616) và những nhà thơ khác thời Phục hưng đã làm nở rộ và thơ Anh tìm được giọng điệu thực sự của nó. Sự kết hợp giữa đơn và đa âm, yếu tố Pháp trong chất giọng Anh, hòa hợp cá tính mạnh mẽ của ngôn ngữ gốc và sự uyển chuyển của các ngôn ngữ khác làm cho tiếng Anh có nhịp điệu ròn rã, và thơ Anh với luật tắc Hy Lạp thích hợp với cuộc hòa điệu đó, trở nên lớn mạnh không ngờ.

Luật trọng âm (strong stress meter) của thơ Anh Anglo-Saxon, đôi khi còn gọi là luật thơ chính gốc Anh (native English meter), trong dòng thơ gồm 2 đoạn ngắt, mỗi đoạn 2 *âm nhấn*, không kể những âm tiết không nhấn, và không vần. Như vậy, dòng thơ ít nhất phải là 4 âm nhấn, thường là mỗi nửa dòng 2 hoặc 3 âm nhấn. Luật thơ này mạnh mẽ, sống động nhưng khó kiểm chế, dễ thành đơn điệu vì vậy nhà thơ thường dàn trải vị trí âm tiết nhấn và số lượng âm tiết không nhấn – nếu quá rời lỏng, thơ dễ biến thành văn xuôi,

và nếu thay đổi cách ngắt câu xuống dòng dễ thành thơ tự do – khá gần với ngôn ngữ nói tự nhiên và vì thế sau này Hopkins và những nhà thơ tự do dùng để kết hợp với các kỹ thuật khác.

Đúng luật trọng âm:

Hére is a pláce \\ of dísaffectíon  
Tíme befóre \\ and tíme áfter  
In a dímlíght \\ néither dáy líght  
Invésting fórm \\ with lúcíd stíllness.

*Đây là nơi chốn của sự bất mãn  
Thời gian trước kia và thời gian sau đó  
Trong ánh sáng mờ mờ, không phải ban ngày  
Vây phủ sự tĩnh lặng trong suốt.*

Burnt Norton – Eliot

Đúng iambic pentameter:

Whén he róse agáin  
The réapers hád gone hóme. Oúver the lánd  
Aróund him ín the twílight thére was rést.

*Khi hấn đứng lên lần nữa  
Những người thợ gặt đã về nhà. Qua cánh đồng  
Chung quanh hấn trong hoàng hôn là sự êm ả.*

Lancelot – Edwin Arlington Robinson

Và iambic pentameter, thơ không vần lơ lửng:

Spéak to me. Why do you néver spéak. Spéak.  
Whát are you thínking óf? What thínking? Whát?

*Nói với tôi. Tại sao anh không chịu nói. Nói.  
Anh đang nghĩ gì? Nghĩ gì? Gì?*

### Waste Land – Eliot

Trong khi luật truyền thống dùng số foot để đo sự dài ngắn của mỗi dòng thơ, chẳng hạn, iambic foot gồm 2 âm tiết *không nhấn* và *nhấn*, iambic pentameter là dòng thơ 5 foot, 10 âm tiết, nhịp điệu chuyển từ không nhấn tới nhấn nên thường là nhịp điệu lên (rising rhythm). Gọi là *không nhấn*, *nhấn* nhưng trong thơ, ranh giới này rất mờ nhạt, một âm tiết này nhấn mạnh hơn âm tiết kia, được kể như một âm tiết nhấn, và âm tiết còn lại là không nhấn. Như vậy trong dòng iambic, âm thanh của những âm tiết không bao giờ giống nhau, và không dòng thơ nào khi đọc lên lại cùng một âm vực như nhau, nhịp điệu vì thế khác nhau. Không phải như thế mà dòng thơ Iambic pentameter không đơn điệu, và để giải quyết vấn đề này, trong dòng thơ 5 foot iambic, nhà thơ hòa một foot khác như trochee, anapest, dactyl thay vào, nhưng luật chỉ cho phép thay một foot khác vào dòng thơ (thường là trochee). Ở đây cần phân biệt, với âm cuối trong dòng thơ là âm không nhấn (feminine ending) thì dòng kế tiếp bắt đầu với trochee (*nhấn, không nhấn*), sẽ đọc liên tục giống như iambic. Sự thay thế một foot khác vào bất cứ chỗ nào của dòng thơ khiến cho nhịp điệu thay đổi, càng gần với những câu nói thông thường, và đưa thơ bước qua một ngã rẽ khác.

## HÀNH TRÌNH CỦA TỰ DO

### NHỮNG QUAN ĐIỂM MỸ HỌC

Thế kỷ 19, với hai dấu ấn quan trọng trong nền thơ tiếng Anh, thời kỳ Lãng mạn (1780-1830) và thời đại của nữ hoàng Victoria (1837-1901). Những nhà thơ ở thế kỷ này, tuy không từ bỏ nhưng đã có khuynh hướng nói lỏng luật truyền thống, chuyển tới nhịp điệu tự do, đồng thời thay thế nghệ thuật tu từ bằng ngôn ngữ nói thông thường. Ảnh hưởng lý tưởng và thấm sâu tinh thần cuộc cách mạng Pháp 1789, William Blake (1757-1827), nhà thơ thời tiền Lãng mạn và William Wordsworth (1770-1850), nhà thơ thời Lãng mạn, thoát khỏi ràng buộc cả về chủ đề lẫn luật tắc của thế kỷ 18, báo hiệu ba đỉnh cao ở thế kỷ 20 – thơ tự do, thơ W. H. Auden (1907-1973) thập niên 1930 và phong trào Tân hình thức Hoa kỳ vào cuối thế kỷ. William Wordsworth tuân câu chuyện thường ngày vào thơ, cho rằng những biến cố hàng ngày và câu nói của người bình thường mới chính là chất liệu rỗng của thơ. Hầu hết tác phẩm của ông đều viết theo thể không vần, đặc biệt là tập *Lyrical Ballads* (1798) mở đầu cho phong trào Lãng mạn, và tác phẩm quan trọng, *The Prelude*, gồm 13 cuốn, dùng biến cố của chính cuộc đời mình để khám phá sức mạnh tưởng tượng của con người. Tiếp theo, những nhà thơ ở thời đại Victoria, Robert Browning (1812-1889) đưa thơ không vần phù hợp với nhịp điệu của ngôn ngữ nói, trong khi Gerard Manley Hopkins (1844-1889) hòa trộn giữa luật trọng âm thời Anglo-Saxon và luật truyền thống thời kỳ tiền Chaucer, chuyển từ *luật tắc* đến *phi luật tắc*, với quan điểm, thơ là một nghệ thuật nói, nhịp điệu của ngôn ngữ thông thường. Nếu những nhà thơ trên rời lỏng truyền thống, mang thơ gần ngôn ngữ tự nhiên nhưng vẫn nằm trong truyền thống thì Thomas Traherne (1636-1674), một nhà thơ tu sĩ, và sau này, Walt Whitman (1819-1892), với tập *Lá Cỏ* (Leaves of Grass) – bắt chước bản dịch Thánh kinh, khi vua James của nước Anh ra lệnh cho một nhóm giáo sĩ,

do Lancelot Andrewes (một tu sĩ viết văn xuôi với phong cách siêu hình, có ảnh hưởng lớn trong Thanh Giáo, mà T.S. Eliot coi như bậc thầy) chủ biên, dịch vào năm 1604 và hoàn tất năm 1611, gồm cả Cựu Ước (Old Testament) và Tân Ước (New Testament), cắt đứt truyền thống – làm cuộc cách mạng với thể thơ tự do (free verse), chủ yếu dùng cú pháp song song (syntactical parallelism), dòng trước tiếp theo dòng sau cùng một cấu trúc văn phạm, đôi khi tạo dạng thức câu bằng cách lặp lại trật tự của chữ, chỉ biến đổi nhẹ thay vì phải lập lại âm tiết nhấn hay số chữ:

Houses and rooms are full of perfumes, the shelves  
are crowded with perfumes,  
I breathe the fragrance myself and know it and like it,  
The distillation would intoxicate me also, but I shall not  
let it.

(From “*Song of Myself*,” 1855)

*Những ngôi nhà và căn phòng đầy mùi hương, những kệ  
tủ dẫm hương,  
Tôi thở hương thơm tự chính tôi và nhận biết và ưa thích,  
Sự tinh lọc cũng làm tôi ngất say, nhưng không để nó  
làm say.*

Chúng ta thấy, “*the shelves are crowded with perfumes*” được coi là câu “vần” với “*Houses and rooms are full of perfumes*” bởi cả hai theo cùng một thứ tự chữ, “and know it” và “and like it” cũng vậy. Tuy Walt Whitman hoàn toàn không quan tâm tới luật tắc nhấn nhưng những câu thơ dài thường rơi vào hexameter (dòng 6 foot), và phong cách của ông không phải là ngôn ngữ nói mà là ngôn ngữ cầu khẩn, không phải trò chuyện mà là hát và nghi thức, mang hơi hướm tu từ ở thế kỷ 19, với ưu thế của ngôn ngữ trọng âm. Whit-

man đưa thơ tự do thành một thể mới trong thơ tiếng Anh, biểu hiện cho tinh thần dân chủ đặc biệt Mỹ, với âm giọng Mỹ, nhưng ngoài cú pháp song song, Whitman không đóng góp gì về kỹ thuật, chỉ thay thế luật tắc bằng cú pháp, không như Hopkins là người đồng thời, từng khổ tâm về âm nhấn và âm tiết, và T.S. Eliot (1888-1965) sau này, phám phá ra *nhạc điệu cú pháp* (musical syntax). Như vậy, sau 5 thế kỷ, từ khi Geoffrey Chaucer chuyển nguyên tác thơ Hy Lạp thành thơ truyền thống, những nhà thơ tự do đầu thế kỷ 20 phá bỏ truyền thống, trở lại gần luật trọng âm thời Anglo-Saxon. Nhưng có lẽ sau khi người Normandy chiến thắng mang vào ngôn ngữ đa âm, hòa trộn với ngôn ngữ đơn âm, cách phát âm cũng thay đổi mạnh mẽ từ năm 1300, người nói tiếng Anh bây giờ không hiểu người nói tiếng Anh ở thế kỷ 14, thơ tự do vì thế chỉ gần với luật trọng âm ở phần ngôn ngữ tự nhiên thôi. Thật ra, luật truyền thống kết hợp được sự nhuần nhuyễn giữa ngôn ngữ đơn và đa âm, không phải không gần ngôn ngữ tự nhiên, nhưng những nhà thơ tự do đã đánh đồng nghệ thuật tu từ với thể luật và vì thế, phá bỏ luôn thể luật.

Phá bỏ thể luật, có nghĩa là dòng thơ không nhất thiết hạn chế trong số âm tiết nhất định mà có thể dài ngắn khác nhau. Nếu Walt Whitman (1810-92), và sau này Allen Ginsberg (1926-1997) ở thập niên 1960 dùng câu rất dài, thì những nhà thơ mở đầu cho thơ hiện đại, với Ezra Pound (1885-1972) và phái Hình tượng (Imagist) lại dùng dòng ngắn gọn. Ezra Pound và T.S. Eliot thăm nhuần và chú tâm rất nhiều tới ngôn ngữ và thơ tự do Pháp, dùng tài liệu và đánh giá sự khai phá của nguồn không tiếng Anh, tìm kiếm một quan điểm mỹ học mới, vì thế nguyên tắc của thơ tự do Anh không khác gì mấy với thơ tự do tiếng Pháp. Cũng giống như Walt Whitman, khi Thánh kinh tới Pháp, những nhà thơ Tượng trưng như Arthur Rimbaud (1854-91) phản ứng và tìm ra một thể thơ khác, dựa trên cú pháp văn phạm thay vì cách đếm âm tiết. Cấu trúc thơ tự do



Pháp tương tự như “cú pháp song song” của Whitman, dựa vào cú pháp và hình thái văn phạm để tạo nhịp điệu, và nhà thơ Pháp đầu tiên viết theo thể tự do có lẽ là Gustave Kahn (1859-1936). Luật truyền thống Pháp theo cách *đếm âm tiết*, khó tạo nhịp điệu cho dòng thơ, nên dựa vào 3 yếu tố – trong thơ, khác với văn xuôi, mẫu tự cuối “e” được phát âm trừ khi theo sau bởi một nguyên âm, chú tâm rất nhiều tới vẫn 1 âm tiết, 2 âm tiết và 3 âm tiết, cách ngắt câu, cùng giọng điệu tự nhiên của ngôn ngữ. Như vậy thơ tự do Pháp khi thoát ra khỏi dòng âm tiết (phổ thông là dòng 12 âm tiết), đã kết hợp nghệ thuật cú pháp, ưu thế điệp âm điệp vận của ngôn ngữ đa âm, cách ngắt câu và giọng điệu tự nhiên, hòa hợp với yếu tố truyền thống, không đơn thuần là những câu dài ngắn khác nhau, và chính yếu tố tạo nhịp điệu từ ngôn ngữ nói đã ảnh hưởng mạnh mẽ tới Ezra Pound và T.S. Eliot

Phong trào Hình tượng với T. E. Hulme (1883-1917), Ezra Pound, và Amy Lowell (1874-1925), và sau này, Hilda Doolittle (1886-1961), D. H. Lawrence (1885-1930), F. S. Flint (1885-1960) và ngay cả W.B. Yeats (1865-1939) và T. S. Eliot, dù muốn hay không cũng có đôi lần là nhà thơ Hình tượng. Phái Hình tượng chủ trương:

1. Dùng ngôn ngữ nói thông thường với chữ chính xác.
2. Tạo nhịp điệu mới – diễn đạt trạng thái mới – không sao lại nhịp điệu cũ vì đó chỉ là âm vang của trạng thái cũ, nhịp điệu mới có nghĩa là ý tưởng mới.
3. Tự do tuyệt đối chọn lựa chủ đề.
4. Thể hiện hình ảnh.

Ezra Pound cho rằng nhịp điệu cần nương theo *chuỗi nhạc tiết* (sequence of the musical phrase), không phải những âm tiết, thể hiện cảm xúc và trí tuệ phức tạp trong khoảnh khắc, tuy nhiên, T.E.

Hulme lại cho rằng thơ gần với điêu khắc hơn nhạc, thị giác hơn thính giác, và phủ nhận âm thanh là yếu tố căn bản của thơ. Phái Hình tượng phát hiện một yếu tố mới, *nhịp điệu thị giác*, với thơ thị giác của e. e. cummings (1894-1962) – dùng chữ in kiểu cọ, vắn vẹo cú pháp, phép chấm câu bất thường, chữ mới, ngôn ngữ bình dân đại chúng và tiếng lóng – đồng thời dòng thơ dài nhiều hơi hướm tu từ của Whitman bị loại trừ. Hilda Doolittle (H.D.), Marianne Moore (1887-1972), William Carlos Williams (1883-1963), e. e. cummings đều kết hợp cả thị giác lẫn thính giác, cú pháp văn phạm và dòng iambic để tạo nhịp điệu. Tiếp nối lý tưởng cách mạng khởi xướng từ William Wordsworth, biến ngôn ngữ nói thường ngày thành ngôn ngữ thơ, những nhà thơ lớn ở thế kỷ 20, dù tự do hay truyền thống, phát huy được hết tài năng của họ, và cho thấy, nghệ thuật tu từ giả tạo, đã thuộc về thời quá khứ. Một trong những đặc tính làm thơ khác với ngôn ngữ thường ngày là thơ dùng rất nhiều cách lập lại – bài thơ tổ chức bởi những dòng âm tiết, mỗi âm tiết là một nhịp đập, số nhịp đập và âm tiết *cả hai đều lập lại*. Trong ngôn ngữ đa âm, sự tái diễn những chùm âm thanh; sự trùng âm, âm vang của nguyên âm; và sự hài hòa, âm vang của phụ âm, để tạo thành vẫn một cách tự nhiên hơn các ngôn ngữ đơn âm. Trong thơ tự do, rất nhiều bài thơ bao gồm sự lập lại dòng hay toàn thể một nhóm chữ, hàng loạt hiệu quả được tạo ra bởi sự biến đổi của dòng thơ, nhấn mạnh và làm sáng tỏ qua kỹ thuật dòng gãy (line break) hay vắt dòng. William Carlos Williams cho rằng thơ tự do làm *lông* nguyên tắc nhấn, giải thích trong thuật ngữ foot biến đổi (variable foot), kéo dài để có nhiều âm tiết, nhiều chữ, hoặc nhóm chữ, vì trong cách nói thông thường, được đánh giá bằng tiêu chuẩn hiệu quả và biểu đạt, chứ không phải đếm âm tiết. Ông dùng ngôn ngữ đơn giản, trực tiếp, tránh biểu tượng khó hiểu, với chủ đề và biến cố thực mà một người bình thường, ai cũng hiểu được. Ông gọi ngôn ngữ của ông là đặc ngữ Mỹ (American idiom), nhấn mạnh vào *âm giọng Mỹ*, đối nghịch với ngôn ngữ trừu tượng của thơ truyền

thống, và cho rằng, qua những mảnh nhỏ của đời sống, có thể hiểu được toàn bộ bức tranh hiện hữu của con người.

Khi dòng thơ không còn số âm tiết đều đặn, lại phá bỏ nghệ thuật tu từ, nếu không quan tâm tới yếu tố thị giác, dễ có cảm giác, gần với văn xuôi. Về cơ bản, văn xuôi là ngôn ngữ nói và viết thông thường, được phân biệt với thơ bằng *dòng* (line), *sự lặp lại* (repetitive pattern of rhythm) hay *thể luật* (meter), theo định nghĩa tiếng Anh. Còn thơ văn xuôi (prose poem) là thể loại giữa thơ tự do và văn xuôi, có hình thức văn xuôi (không vắt dòng hay dòng gãy), với những đặc tính của thơ như *sự lặp lại nhịp điệu*, *thính giác*, và *cú pháp* (rhythmic, aural and syntactic repetition), *sự cô đọng tư tưởng* (compression of thoughts), *cường độ* (sustained intensity) và *hình thái cấu trúc* (patterned structure). Có nghĩa là, trên nguyên tắc, thơ và văn xuôi có cái nền chung là cú pháp văn phạm, nhưng thơ có rất nhiều kỹ thuật chung và riêng (của từng nhà thơ) để làm thơ khác với văn xuôi, vắt dòng và lặp lại chẳng hạn. Trước thế kỷ 18, hầu hết văn xuôi viết như thơ (kiểu văn xuôi biên ngẫu trước thời Tự lực Văn đoàn của Việt nam), trong cố gắng làm cho văn xuôi dễ nhớ và lôi cuốn, thơ là nghệ thuật đầu tiên và văn xuôi bắt chước thơ. Sau thế kỷ 19, nhà văn tìm được cách sáng tác riêng cho văn xuôi và phát triển cùng cực thành thể loại tiểu thuyết, thơ đánh mất nhiều khả thể trọng yếu cho văn xuôi, và muốn hồi phục phải hòa nhập với những đặc tính của tiểu thuyết như nút thắt, tính truyện, kịch tính chẳng hạn. Nếu trước kia, nhà văn thử nghiệm, mang ngữ điệu thơ vào văn xuôi, những nhà thơ bây giờ mang nhịp điệu văn xuôi vào thơ, *ít nhất phải hay như văn xuôi*, nếu muốn nó trở thành thơ.

Ấm ảnh bởi nhạc tính, trong cố gắng vượt qua nhịp điệu truyền thống, thơ tự do kết hợp trọng âm của ngôn ngữ Anh, đẩy cú pháp văn phạm trở thành một nghệ thuật, và nghệ thuật ấy càng trở nên

phức tạp. T.S. Eliot kết hợp trật tự chữ, tạo *cường độ* và *thứ dân*, nối kết và làm nổi bật ý tưởng bằng cách *lập lại văn phạm và chữ* – cảm giác của sự nắm bắt cảm xúc, của bắt đầu và kết thúc, của xung đột và thình lạng, thành “nhạc tính cú pháp”. Ông không hề từ bỏ luật tắc mà hòa điệu giữa truyền thống và tự do, thơ không vần, luật trọng âm và iambic, sử dụng những dạng thức nhấn và ngừng nghỉ, số lượng âm tiết và động lực – cú pháp khám phá và làm nảy sinh cảm xúc của đời sống nội tại, cùng với trật tự chữ dàn dựng trong dạng thức, có ý nghĩa tương tự như sự hài hòa trong âm nhạc. Trong *Four Quartets* (Tứ Khúc), những dòng mở đầu của bài “Burnt Norton”:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.

*Thời gian hiện tại và thời gian quá khứ  
Cả hai có lẽ hiện diện trong thời gian tương lai,  
Và thời gian tương lai trong thời gian quá khứ.  
Nếu toàn thời gian luôn là hiện tại  
Toàn thời gian chẳng thể cứu chuộc.*

Những dòng trên không thể hiện hình ảnh hay ẩn dụ mà là đặc tính tinh túy của thơ, qua nhịp điệu cú pháp và luật trọng âm, âm vang lập lại của chữ và nhóm chữ, cấu trúc cú pháp và hình thái văn phạm quện lấy nhau, bật lên ý nghĩa văn học, từ đầu đến cuối nghe như những câu đùa chú. Danh từ “Time” bổ nghĩa cho “past”, “present”, “future” với chữ nối “is” tất cả theo một trật tự chặt chẽ. T. S. Eliot làm ngưng sự chuyển động của cú pháp bằng cách chỉ dùng động từ thụ động “is” và “are” trong suốt 9 dòng, nói lên ý nghĩa thời gian bất động, cho ta biết lúc nào âm nhạc bắt đầu, sau đó thay đổi

cú pháp, chuyển ý tưởng và điều chỉnh trong một đơn vị cú pháp mới:

What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.

*Điều có thể đã là sự trừu tượng  
Vẫn mãi chỉ là điều có thể  
Riêng trong cõi ức đoán  
Điều gì có thể là và điều gì đã là  
Cùng chỉ một cực, luôn là hiện tại.*

Với động từ chủ động cách (active verb), những âm vang lặp lại được khai triển thành âm thanh đặc biệt và ý nghĩa, và chúng ta nghe một lần nữa giai điệu ám ảnh của cú pháp: “Down the passage ... Towards the door ... Into the rose-garden.”

Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo  
Thus, in your mind.

*Những bước chân vang trong ký ức  
Xuống thông lộ ta chẳng đi  
Tới cửa ta không bao giờ mở  
Vào vườn hồng. Lời tôi âm vang  
Như thế, trong tâm hồn bạn.*

Một loại âm nhạc khác từ đoạn 4 của bài “Burnt Norton”:

Will the sunflower turn to us, will the clematis  
Stray down, bend to us; tendril and spray  
Clutch and cling?  
Chill  
Fingers of yew be curled  
Down to us? After the kingfisher’s wing  
Has answered light to light, and is silent, the light  
is still  
At the still point of the turning world.

*Hoa hướng dương có quay về ta, hoa dây leo  
Có rủ xuống ta; tua và tung  
Nắm chặt và bám lấy?  
Buốt giá  
Những ngón tay của cây từng quấn tít  
Quấn xuống ta? Sau khi cánh chim bói cá  
Đáp lại ánh sáng bằng ánh sáng, và im, ánh sáng  
lặng mãi  
Ở điểm lặng của thế giới vẫn xoay.*

Chữ “still” dòng trên, vần luật với chữ “chill”, làm người đọc có khuynh hướng ngừng nhẹ ở cuối dòng, là tĩnh từ bổ túc cho chữ “light” nhưng có thể trở thành trạng từ bổ túc cho dòng kế, có hiệu quả đủ mạnh, bổ nghĩa cho cả hai dòng thơ – ánh sáng lặng mãi “ở điểm lặng của thế giới vẫn xoay.” Trong “Waste Land”, T. S. Eliot tổng hợp nhiều kỹ thuật khác nhau, chuyển đổi từ luật trọng âm, thơ không vần, hòa trộn giữa iambs và anapest qua những hình ảnh vỡ nát, độc thoại, đối thoại, trò chuyện với rất nhiều giọng điệu. Cấu trúc kịch tính của “Waste Land” đòi hỏi cách nói thông thường (colloquial idiom), gần với văn xuôi và thơ không vần, là

một tác phẩm không cốt truyện, nhưng rất nhiều yếu tố như nhạc tính, chủ đề, giọng điệu, người đọc phải gắn lại với nhau để tìm ra những khác biệt và liên hệ, tạo dựng lại để tìm ra ý nghĩa. Đây là một tác phẩm phân mảnh, khó hiểu với những huyền thoại và biểu tượng tôn giáo, ngay cả đối với người đọc tiếng Anh. Trên đây chỉ là vài điểm rất cơ bản trong nghệ thuật cú pháp, có thể nói, Eliot đã đẩy lên tới chỗ hoàn chỉnh, quan niệm của trường phái Hình tượng, dùng âm nhạc thay thế nhịp điệu truyền thống.

Nếu ngôn ngữ bắt đầu từ sự việc cụ thể, sau đó mở mang thêm những từ trừu tượng, chữ cụ thể gắn gũi với kinh nghiệm – những gì có thể tưởng tượng, giúp chúng ta thấy, nghe, cảm và kinh nghiệm, trong khi chữ trừu tượng thuộc về trí tuệ nhiều hơn cảm giác – thì thơ tạo nên từ kinh nghiệm nên ngôn ngữ thơ thường là cụ thể. Chủ nghĩa khách quan nhấn mạnh vào tính cụ thể của bài thơ, và chữ là những sự vật có thể sờ mó được. Nhà thơ chống lại trừu tượng, làm cho chữ sống động, và bài thơ hoàn tất sự sống động đó bởi sự ngưng lại của thời gian, mắc vào trang giấy như sự vật không hề chuyển động. Bài thơ của William Carlos Williams:

BETWEEN WALLS

the back wings  
of the

hospital where  
nothing

will grow lie  
cinders

in which shine  
the broken

pieces of a green  
bottle.

## GIỮA NHỮNG BỨC TƯỜNG

*những cánh hậu  
của*

*bệnh viện nơi  
không có gì*

*sẽ nảy sinh tro  
tàn tro*

*trong đó ánh lên  
những mảnh*

*vỡ của cái chai  
xanh.*

Bài thơ như một câu văn nói, với những chữ được cắt rời ra và phân bố trên trang giấy, không có gì xảy ra, động từ (lie, shine) không thể hiện động tác mà chỉ có chức năng như một từ nối. Ý nghĩa bài thơ được hiểu ngầm chứ không tỏ rõ, đằng sau nhà thương, những tàn tro, miếng chai tạo cảm giác hoang vắng, và tia sáng mặt trời phản chiếu qua màu vỏ chai xanh, càng làm cho cảnh tượng thêm phần trống trải. Bài thơ như thể đòi hỏi một loại thi pháp tĩnh, dòng thơ dài (2 âm nhấn), ngắn (1 âm nhấn), những



chữ quan trọng đứng cô lập, hoặc ở cuối dòng: *nothing, cinders, broken, green*. Bài thơ được sáng tác theo khoảng không gian, và mắt dừng lại ở chữ “green”, gợi nên sự tươi tốt, đối chọi với cảnh tan tác. Nhưng Williams không giải thích, chỉ duy trì cảm xúc tự chính chữ, cái chất lượng âm thanh kỳ lạ, hoàn toàn tách rời nghĩa chữ. Cấu trúc nhịp điệu chuyển động theo thời gian, nhưng bài thơ bất động, tưởng như vô tri giác, chẳng khác nào những đường nét lập thể của Picasso, khóa lại sự chuyển động (Williams và e.e. cummings đều yêu thích hội họa), cho chúng ta ý niệm về nhịp điệu thị giác.

### NHỮNG PHONG TRÀO TIỀN PHONG

T. S. Eliot và Ezra Pound tiếp tục ngự trị văn đàn tới giữa thế kỷ 20. T.S. Eliot với tập thơ *Four Quartets* (1943) viết ở Anh, được coi như là bài thơ Mỹ hay nhất ở thập niên 1940, gồm 4 bài thơ khác nhau: “Burnt Norton” (1935), “East Coker” (1940), “The Dry Salvages” (1941) và “Little Gidding” (1942). Và Ezra Pound với tập thơ *Pisan Cantos* xuất bản vào năm 1948. Nếu nửa đầu thế kỷ, thơ truyền thống lơ lửng và thơ tự do đều đi song hành với những tên tuổi lớn như William Butler Yeats, Robert Frost (1874-1963), W.H. Auden, Ezra Pound, T.S. Eliot, William Carlos Williams, e.e. cummings, Wallace Stevens (1879-1955) ... thì nửa sau thế kỷ, thơ tự do làm chủ văn đàn, trở thành thơ dòng chính với những phong trào tiên phong Hoa kỳ, và những nhà thơ tiếp tục gắn bó với truyền thống, dù xuất sắc, như Elizabeth Bishop (1911-1979), John Berryman (1914-1972), Randall Jarrell (1914-1965), Robert Lowell (1917-1977), Richard Wilbur (1921-), bị đẩy ra ngoài lề. Ảnh hưởng của Eliot – Pound ở nửa thế kỷ đầu được thay thế bởi Pound – Williams, cùng với Wallace Stevens, và với cái chết của nhà thơ W. B. Yeats vào năm 1939, và W. H. Auden di cư sang Mỹ, trung tâm hoạt động của thơ tiếng Anh chuyển từ Anh sang Mỹ, và bây giờ với phong trào Tân hình thức, ngọn cờ đầu của cuộc cách mạng vẫn nằm trong tay những nhà thơ Hoa kỳ.

Hai trái bom nguyên tử rơi xuống Hiroshima và Nagasaki, tháng 8 năm 1945, chấm dứt thế chiến II, Hoa kỳ trở thành cường quốc về mọi mặt, đồng thời nhân loại bước vào thời kỳ chiến tranh lạnh với sự đối đầu và chạy đua vũ trang. Thơ hậu chiến Hoa kỳ thể hiện tinh thần ấy, qua thử nghiệm của những phong trào tiên phong, vừa phản ứng vừa ly khai, vừa làm mới thơ xuyên qua ngôn ngữ nói, vừa tách rời thơ ra khỏi chức năng xã hội, trở về với bản thân của chính ngôn ngữ. Ở đây chúng ta thấy dấu mốc giữa hai thời kỳ, nửa đầu thế kỷ, những nghệ sĩ Mỹ bị thu hút và kích thích bởi những khám phá mỹ học từ Âu châu, đặc biệt là Pháp, và hàng loạt nhà thơ, họa sĩ, sang Âu châu học hỏi, như Ezra Pound, T.S. Eliot, e.e. cummings ... Nhưng nửa sau thế kỷ, những nghệ sĩ đó mang những học hỏi từ Âu châu trở về, chuyển sinh hoạt nghệ thuật từ Âu sang Mỹ và những trung tâm sinh hoạt chính là New York, San Francisco chứ không còn là London, Paris, đưa văn học nghệ thuật lên đỉnh cao nhất của thời hiện đại, thiết lập những cơ sở mang tính hàn lâm, để cao thơ tự do như một đặc tính Mỹ. Trong hội họa là Trừu tượng Biểu hiện (Abstract Expressionism), Pop Art, và Hội họa Ý niệm (Conceptual Art), trong thơ là những phong trào tiên phong, phủ nhận quan niệm thẩm mỹ của T.S. Eliot, đồng thời phủ nhận triệt để truyền thống. Trước đây T. S. Eliot và những nhà thơ tự do đầu thế kỷ dùng cú pháp tạo nhạc tính, và kỹ thuật phân mảnh phá vỡ cốt truyện, những nhà thơ nửa sau thế kỷ, trái lại, có khuynh hướng dùng kỹ thuật phân mảnh phá vỡ cú pháp, và nhịp điệu được kết hợp bởi chi tiết thị giác và âm thanh ngôn ngữ. Sự khác biệt căn bản mỹ học giữa hai giai đoạn thơ tự do, theo nguyên tắc, được giải quyết trên vấn đề cú pháp, nếu nhịp điệu thơ T.S. Eliot do ngôn ngữ tự nhiên chuyển trên cái nền cú pháp, với kỹ thuật *vắt dòng*, thì những phong trào tiên phong dùng kỹ thuật *dòng gãy* và *phân mảnh* phá vỡ cú pháp. Khi cú pháp bị phá vỡ, ngôn ngữ rơi vào phân mảnh, không còn cái nền nào để chuyển động, đành quay về chính tự thân ngôn ngữ, tách rời cái nghĩa cụ thể, hòa nhập cùng dạng



But is illusion  
so repeated, known  
each dawn,  
silence  
suspended in the  
mind's shadow  
always, not substance  
of a sort?  
the white  
bruised  
ground-mist the mirage  
of a true lake.

*ĐẤT SƯƠNG*

*Trong những hố sâu của đất đai  
trong những rạn nứt và thung lũng  
sa mù trắng*

*bấm  
do bóng xanh  
ảo ảnh của những hồ nước*

*và nơi con người  
những rạn nứt và sâu thẳm  
những im lặng*

*bông bênh  
giữa đêm và sáng  
ảo và thực.*

*Phải chăng cái ảo*

*được lập lại, biết  
mỗi bình minh,  
im lặng  
lững lơ trong  
bóng tâm trí  
luôn, chẳng phải cái thực  
nào đó?  
trắng  
bám  
đất-sương ảo ảnh  
của hồ nước thực.*

Trong bài thơ “Between Walls” của Williams còn dùng động từ như một từ nối thì bài thơ “Ground-Mist” của Denise Levertov (1923-1977), 12 dòng đầu không có động từ và thuộc từ, chỉ là những nhóm chữ, thể hiện hình ảnh rời rạc, tách biệt. Ngay tựa đề bài thơ, “Đất-Sương” là hai danh từ có gạch nối, tượng trưng cho thực và mộng, tưởng như phân cách, nhưng lại có quan hệ hỗ tương – sương móc (Mist) là hơi đất xông lên, gặp lạnh thành sương, chỉ có vào ban đêm, chúng ta thường nghe “ồn mưa móc”, mưa và sương móc mang lại sự tốt tươi cho mùa màng, cây cối. Bài thơ phải đọc bằng mắt qua những dòng ngắt trang trí trên trang giấy cũng như lắng nghe từng nguyên tố âm tiết. Dòng chảy ngôn ngữ bị cắt đoạn bởi những phần mảnh cô lập với nhau, một cách nghịch lý lại làm mạnh tác dụng của bài thơ như một lời nói, thể hiện kinh nghiệm giác quan cá nhân và tính trung thực của nhà thơ. Nền tảng sau bài thơ không phải khoảng không mà là sự im lặng, trong đó chữ và nhóm chữ liên tiếp rơi xuống. Ý nghĩa bài thơ được nối kết giữa những đơn vị âm thanh của từng dòng thơ, và người đọc phải kinh nghiệm một cách sống động âm thanh của ngôn ngữ, vừa tự động vừa như ngắc ngứ, với giọng nói. Đáng lẽ những chi tiết nhịp điệu hình ảnh, thể hiện nhịp điệu cảm xúc, nhưng vì nhấn mạnh vào

âm thanh và tiếng nói qua ý nghĩa phần mảnh, làm người đọc chú tâm hơn tới cách ứng xử của nhà thơ – quy vào nội tâm, hướng tới chuyển động của chính trái tim, cách thở, trong sự thu nhỏ tế nhị của dòng thơ. Thay vì phá vỡ hoặc hoàn toàn vứt bỏ cú pháp, như khuynh hướng của những phong trào tiền phong, Denise Levertov làm đứt đoạn cú pháp, vừa tiếp cận vừa rút lui, trong cách kiểm chế sự chuyển động qua bài thơ. Nửa đầu bài thơ, từ dòng 1-12, chia làm hai đoạn, mỗi đoạn 6 dòng, đều bắt đầu bằng một nhóm giới từ (prepositional phrase). Đọc đoạn trước, người đọc có cảm tưởng “the white fog” là chủ đề, sau 3 dòng bỏ nghĩa cho sự diễn tả, chúng ta chờ đợi một hành động nào đó, nhưng chỉ gặp một cách khoảng, làm ngắt đoạn (stanza break). Đoạn sau bắt đầu với “and” báo hiệu một cái gì mới như một “mệnh đề” chẳng hạn, nhưng không, chỉ là sự lặp lại văn phạm song song với đoạn trước, dẫn tới dấu chấm hoàn toàn sau “substance”. Không có hành động nào xảy ra, toàn là miêu tả, chỉ có động tác ngoài bài thơ, của nhà thơ, thiết lập cú pháp song song giữa *fog* và *human silences*. Sự hoán đổi ẩn dụ đối chiếu (metaphorical juxtaposition) – “In hollows ... lakes” và “and in human ... substance.” – qua chuỗi cú pháp là điểm chính của cấu trúc bài thơ. Từ dòng 13 tới 20, tác giả dùng chữ cụ thể, thoát ly nghĩa chữ để gợi ra tưởng tượng, ở đây là “shadow” ám chỉ tâm trí và “dawn” ghi lại những hình ảnh ở nửa đầu bài thơ, làm người đọc quan tâm tới “the human / faults and depths” nhiều hơn “the land”. Từ đây, với động từ duy nhất, nhưng lại là động từ thụ động, “is”, giữa bài thơ, như một trục quay, bất ngờ chuyển từ “dawn” qua “shadow”, từ hình ảnh quay vào tâm trí, từ nhận xét quang cảnh sang sự tự vấn – quang cảnh và ngôn ngữ bất động, chỉ có tâm trí chuyển động, nối kết và hoàn tất trong sự thuyết phục của cú pháp. Sự thay đổi tạo nên mâu thuẫn – hệ quả của phái Hình tượng, lệ thuộc vào tiến trình ngữ pháp – thay vì qua dạng thức thị giác, đánh thức cảm xúc người đọc, bài thơ lại trở về nội tâm, nói lên tâm tư nhà thơ. Bốn dòng cuối nói lên chức năng bài thơ như một đối tượng hòa

giải giữa tư tưởng và hình ảnh, từ chối một cách tế nhị xác định hay phủ nhận sự thay đổi, với tình trạng cú pháp mù mờ – hoặc trở lại với quang cảnh, đồng hành với cách trở lại sự tĩnh lặng của *ngôn ngữ phi cú pháp* (chữ rời rạc), hoặc tâm trí đã hoàn tất trên trục quay của chính nó, không có gì chắc chắn, không ai biết rõ, ngay cả tác giả.

Bài thơ là thí dụ điển hình, dẫn đến những khai phá từ Black Mountain tới Thơ Ngôn ngữ, một thời kỳ đa dạng, sinh động và mới lạ, tập hợp được những trào lưu nổi bật nhất của thời hiện đại. Điểm chung của thời kỳ này là chủ ý *lạ hóa*, với phong cách khác thường, dù dựa vào ngôn ngữ nói hay viết, sáng tác trên nền tảng đòi hỏi sự phân tích phức tạp những tương quan xã hội và mỹ học, đẩy thơ tới một nghệ thuật khó, và người đọc phải nắm bắt được, không phải chỉ âm thanh ngôn ngữ nói, mà cả lý thuyết về văn học nghệ thuật, mang tính toàn bộ của nền văn minh phương Tây. Với tiêu chuẩn như thế, một người đọc bình thường khó có thể đáp ứng, ngoài những nhà trí thức và nhà thơ, nói chi tới người đọc mà tiếng Anh không phải là ngôn ngữ chính. Một thí dụ đơn giản, nhà thơ Denise Levertov, một phụ nữ Anh lấy chồng Mỹ, khuôn mặt tiền phong thập niên 1960, thú nhận, trước khi sang sinh sống tại Mỹ, đọc thơ Williams bà không biết làm sao phát âm, không thể đọc lớn và không hiểu cấu trúc nhịp điệu, nhưng sau khi sống tại Mỹ một thời gian, bà mới cảm được cái hay của thơ Williams, và là người ảnh hưởng từ Williams nhiều nhất. Ngay cả thơ Allen Ginsberg và thơ trình diễn, dựa hẳn vào ngôn ngữ nói, cũng chứa đầy những đặc ngữ Mỹ (*American idiom*) và tiếng lóng đường phố, cách đọc, cách phát âm và nhịp điệu cảm xúc tùy thuộc cách trình diễn, hoàn cảnh xã hội và sáng tác – làm sao người đọc cảm được cái hay khi không có tâm trạng như Allen Ginsberg, sáng tác “Howl” trong cơn say kích ngất của cần sa, hoặc như thơ John Ashbery (1927 –), người được những nhà phê bình đề cập tới nhiều nhất, nhưng người đọc lại chẳng hiểu bài thơ muốn nói gì, qua cách ông khai sinh cái vô

nghe và vắng lặng. Trong phần này, người viết kết hợp những nhận định từ nhiều bài viết, bình luận của những nhà nghiên cứu phê bình, để chúng ta có một ý niệm khái quát. Thi pháp, sau Levertov, điển hình là Thơ Ngôn ngữ – được đẩy tới mức độ cao cấp, nhưng không còn thích ứng với thơ hiện thời – là một nghệ thuật phá sản, một kỹ thuật đã cạn kiệt, bởi người đọc quá mệt mỏi với trò chơi phân tích, xa cách thơ, và để lười cuốn người đọc, thơ đang có xu hướng trở lại đời sống bình thường, với thi pháp đời thường.

Bắt đầu với trường phái The Black Mountain (1951 – 1956) – có thể kể Robert Creeley (1926 –), Robert Duncan (1919-1988), Denise Levertov sử dụng những dòng ngắn, lặp lại chữ, nhóm chữ, đơn vị dòng, tìm kiếm cấu trúc thơ – xoay quanh tiểu luận “Projective Verse” của Charles Olson (1910-1970), kết hợp giữa thị giác và thính giác, ảnh hưởng của Pound và Williams, chủ vào nhịp đập của hơi thở, trong quan điểm, hơi thở là con đường, trái tim tìm ra được lối đi tới dòng thơ, nói lên tiếng nói phức tạp và tâm hồn của cá nhân nhà thơ. Nhấn mạnh vào *dòng thơ* như thước đo của lời nói, các chữ khi đọc lên, thể hiện tâm tư và cảm xúc riêng biệt của từng nhà thơ, hình thức và nội dung liên hệ mật thiết với nhau, đưa quan điểm về hình thức của phái Hình tượng đi xa hơn, chú tâm vào cách đọc của từng âm tiết. Williams cho rằng thi pháp được tạo thành bởi nhịp điệu nói của chính cá nhân nhà thơ, tham dự vào nhịp điệu của đặc ngữ văn hóa (cultural idiom), nhấn mạnh vào tiếng Anh tại Mỹ (American English), khác với tiếng Anh tại Anh (British English). Sự phân biệt này được chú ý vào lúc thơ tự do bắt đầu nổi lên, có thể kể Walt Whitman, và sau này Allen Ginsberg, đều nghiêng về tiếng nói với âm giọng Mỹ. Cũng thời gian này (1950 – 1960), trường phái New York với Frank O’Hara (1926-1966), John Ashbery, Kenneth Koch (1925 –) ... ảnh hưởng của Whitman, Hart Crane (1899-1932), Williams và các họa sĩ trừu tượng biểu hiện như Willem de Kooning (1904-1977), Jackson Pollock (1912-



1956) khai thác phân vô thức, đưa vào thơ chủ nghĩa siêu thực của chính họ với tinh thần hài hước, khá gần với thử nghiệm của trường phái Dada ở Paris thập niên 1920, viết trực tiếp và tức thì về những kinh nghiệm trong ngôn ngữ thường ngày, hình thức trở thành nội dung, ưa thích kỹ thuật phân mảnh. Những nhà thơ Hình tượng Sâu thẳm (Deep Image) – thể giới hiện tượng vừa che giấu vừa dẫn đến những hình ảnh bị chôn giấu – với Robert Bly (1926 –), James Wright (1927-1980) tạo được ảnh hưởng nơi các nhà thơ trẻ ở cuối thập niên 1960 hòa trộn chủ nghĩa siêu thực Nam mỹ, ảo giác và sự giận dữ của thời kỳ chống chiến tranh Việt nam. Một số nhà thơ tiếp nối trường phái New York, lấy hứng khởi từ đời sống thị dân, Pop art, phá vỡ hàng rào xã hội và văn học, báo hiệu sự ra đời của thế hệ Beat, làm sống lại chủ nghĩa lãng mạn, bài thơ không còn nguy trang kinh nghiệm mà là chính kinh nghiệm, trụ vào những ý tưởng trong khoảnh khắc, nghiêng về tự truyện và nói lên tiếng nói rất cá nhân, ít quan tâm tới tính thuần nhất của nghệ thuật. Allen Ginsberg chịu ảnh hưởng của William Carlos Williams, Walt Whitman, William Blake, mang đời sống nguyên rỗng vào thơ, đề cao nhạc Jazz và văn hóa Mỹ da đen, dứt khỏi lễ luật với cần sa, và theo phong cách “cú pháp song song” của Whitman. “Howl” (1955) và những bài thơ của Allen Ginsberg, dùng những hình ảnh sống động, dòng thơ dài, tuôn tràn, lan man, thường lặp lại, nói lên những vấn đề tính dục rõ ràng, ngay tức thời, có chất lượng như loại thơ ứng tác.

Những trường phái và nhà thơ trên bây giờ còn rất ít ảnh hưởng, riêng những nhà thơ tự thú (Confessionalist) vào thập niên 1960 – Robert Lowell (1917-1977), Anne Sexton (1928-1974), Sylvia Plath (1932-1963), W.D. Snodgrass (1926 –) – kéo dài ảnh hưởng trên những nhà thơ ở thời kỳ 1970, qua hiệu quả đổi mới, nói về những đề tài riêng tư, sự bất lực và lạm dụng dục tính, đổ vỡ hôn nhân, nghiện ngập, bệnh tâm thần, loạn thần kinh, như sự tự thú nảy lửa của nhà thơ, diễn đạt sự tình cờ lạm dụng tính dục trẻ em

hay tự nhà thơ so sánh bộ phận sinh dục của mình với con gái. Hầu hết những nhà thơ Hoa kỳ không nhiều thì ít đều rơi vào dòng chảy mang tính tự truyện này. Những nhà thơ từ thập niên 1950 tới 1980 bao gồm trong tuyển tập Thơ Hậu hiện đại Hoa kỳ (Post-modern American Poetry), từ Charles Olson tới Thơ Ngôn ngữ (L=a=n=g=u=a=g=e Poetry), với rất nhiều phong cách và quan điểm. Sợi chỉ xuyên suốt từ William Wordsworth, William Carlos Williams, Frank O'Hara tới Allen Ginsberg, nghiêng về ngôn ngữ nói thông thường, dẫn tới phong trào thơ trình diễn ở thập niên 1970 dùng kiểu văn nói, tìm kiếm cảm xúc mạnh, chữ có sức hấp dẫn như một kịch bản bằng lời. Một sợi chỉ khác, ảnh hưởng của thơ thị giác, với Black Mountain dẫn tới phong trào Thơ Ngôn ngữ vào thập niên 1980, nâng kỹ thuật lên vị trí đặc quyền, bài thơ là cấu trúc âm thanh và trí tuệ hơn cảm xúc – chữ trở thành vật liệu, rời xa cái trừu tượng trở về thế giới vật thể, và ngôn ngữ như một lối đi vào vô thức, đòi hỏi người đọc phải tham dự vào trò chơi đi tìm ý nghĩa. Những phong trào tiên phong ở thập niên 1950-1960 và những nhà thơ *tự thú*, khai thác tính chủ đề, chủ ý gây chấn động, cho tới thập niên 1980 bị phong trào tiên phong Thơ Ngôn ngữ, với sự hỗ trợ mạnh mẽ của giới hàn lâm, phủ nhận và càn quét, mau chóng rơi vào bóng tối. Những phủ nhận này tiếp theo phủ nhận khác, nếu những phong trào tiên phong thập niên 1950-1960 phủ nhận triệt để truyền thống, thì phong trào tiên phong Thơ Ngôn ngữ, chẳng những phủ nhận truyền thống mà còn phủ nhận tất cả khai phá của những phong trào tiên phong trước đó. Phủ nhận, thật ra, là hàm ý phân biệt giữa cựu và tân thế giới, giữa Âu và Mỹ châu, như một khẳng định, nền văn minh phương Tây đã chuyển từ cựu sang tân lục địa, coi Mỹ châu là miền đất màu mỡ thực hành và ứng dụng một kỷ nguyên triết học mới, chủ nghĩa hậu hiện đại. Nếu thập niên 1960 với những rối loạn về tâm lý, xáo trộn chính trị xã hội, đã tạo nên trong sinh hoạt thơ sự hỗn loạn và hỏa mù thì cũng chính thập niên này manh nha những biến đổi mới. Trong

khoa học là sự phát minh ra thuyết hỗn mang, và trong triết học, chủ nghĩa hậu cấu trúc đẩy chủ nghĩa hiện sinh vào lãng quên. Nói chung ở nửa sau thế kỷ 20, thơ đã tới chỗ cùng cực khó với phong trào tiên phong Thơ Ngôn ngữ Hoa kỳ, dựa vào lý thuyết văn học, chủ yếu là chủ nghĩa hủy cấu trúc, sử dụng kỹ thuật phân mảnh, giải phóng ngôn ngữ khỏi cú pháp, coi thơ là tự thân của chính ngôn ngữ.

Với tôn chỉ của phái Hình tượng, những khuôn mặt quan trọng nhất của cuộc cách mạng như T.E. Hulme, Ezra Pound, William Carlos Williams và sau này T.S. Eliot đóng góp và làm nền móng mỹ học vững chắc cho thơ tự do. T.S. Eliot đưa ra ba yếu tố cách mạng trong thơ hiện đại: phá bỏ những từ ngữ không liên hệ tới ngôn ngữ nói thông thường, định hướng lại chủ đề và hình tượng, và đưa vào trong thơ chữ, nhóm chữ chưa bao giờ dùng, có khả năng liên hệ tới ngôn ngữ nói của đời sống hiện đại. Như vậy cũng không khác gì với cuộc cách mạng thời Lãng mạn với William Wordsworth, mang ngôn ngữ nói thông thường vào thơ, nhưng đi xa và cực đoan hơn, phá bỏ luôn thể luật. Lý do sự thất bại của thơ tự do là, quá thiên về nhạc tính, nhịp điệu âm thanh và thị giác làm cho thơ trở thành câu kỳ, phá vỡ tính truyện làm cho thơ trở thành khó hiểu, coi thơ là một nghệ thuật cao dành riêng cho những thành phần ưu tú, một phương tiện chuyên chở tư tưởng triết học và lý thuyết phức tạp, và với những khai phá tự cho là mới mẻ, nhà thơ quay trở lại với cái tôi nội tại, không quan tâm tới người đọc. Những cực đoan này nối tiếp cực đoan khác và nửa sau thế kỷ, những nhà thơ tự do xa dần lý tưởng thơ, bài thơ là đối tượng phân tích chứ không phải để thưởng thức theo cách thông thường. Gọi là thơ tự do, nhưng thật ra, khó khăn và khúc mắc gấp bội truyền thống vì nếu thơ truyền thống chỉ có luật một dòng thơ, thì thơ tự do, mỗi nhà thơ tìm kiếm và thử nghiệm những luật tắc khác nhau, người đọc trước khi hiểu thơ phải theo dõi những phân tích mỹ học, văn phạm cú pháp cùng

ý nghĩa thị giác và nội dung từng bài thơ. Những phong trào tiên phong, từ Charles Olson tới Thơ Ngôn ngữ, đã một thời chứng tỏ được sức mạnh và hào hứng, bởi lúc đó, những phương tiện giải trí và tiện nghi đời sống chưa đủ sức mạnh lôi cuốn quần chúng, nhưng bây giờ thì khác, đành cùng với những tác phẩm lớn thời hiện đại, rơi vào số phận hẩm hiu, sống quanh quất trong khuôn viên các trường đại học. Những luật tắc và quan điểm thẩm mỹ càng rắc rối bao nhiêu, càng hạn chế tài năng nhà thơ, nhưng nếu không có luật tắc thì cũng không có nhà thơ. Hai điều đã tạo thành những tên tuổi lớn trong thơ tiếng Anh như William Wordsworth, Ezra Pound, T.S. Eliot, William Carlos Williams, W.H. Auden, Đức với Johann W. Goethe (1749-1832), và Nga với Alexander Pushkin (1799-1837): *ngôn ngữ nói thông thường* và *thể thơ không vần*. Thơ tự do phương Tây, đặc biệt là thơ tiếng Anh đã hoàn tất vai trò của nó, thành công cũng như thất bại, trở về vị trí đúng thực, đằng sau hậu trường văn học. Và thơ lại bắt đầu một chuyển động mới, nhận ra ưu và khuyết điểm, phù hợp với thời đại, bắc cầu giữa truyền thống và tự do – và thể thơ không vần lơ lửng truyền thống, tự do hơn cả thơ tự do mà vẫn nằm trong luật tắc, làm thành một thể thơ lý tưởng, có khả năng bao gồm nhiều phong cách, từ đối thoại tới kịch nghệ và tất cả những gì đang xảy ra trong đời sống hiện tại.

## THƠ KHÔNG VẦN

Thơ không vần (Blank Verse) – gọi là thể thơ, thật ra chỉ là một dòng thơ, điển hình là dòng iambic pentameter, 10 âm tiết (*không nhấn, nhấn* lặp lại 5 lần), đều đặn hết dòng này qua dòng khác – là thể thơ nổi bật nhất trong thơ tiếng Anh, có lẽ, vì dễ đáp ứng với nhiều mức độ khác nhau của ngôn ngữ – chuyên chở nhiều giọng điệu, từ người hầu tới nhà vua trong kịch thơ William Shakespeare. Thơ không vần xuất hiện ở Ý trong thời Phục hưng, tuy thông dụng

và quan trọng nhưng không phải là thể thơ chính trong thơ Ý, được nhà thơ Anh, Earl of Surrey (1517-47), một nhà thơ cung đình, cùng với người bạn thân, Thomas Wyatt giới thiệu thể sonnet và các thể thơ khác của Ý qua thơ Anh, vào giữa thế kỷ thứ 16 (khoảng 1539 và 1546). Earl of Surrey dùng thể thơ không vần (nhà xuất bản gọi là “thể lạ”) để dịch cuốn thứ 2 và 4 tập “Aeneid” (viết bằng Latin không vần) của Virgil, như một thứ thơ tự do, theo cách dịch Ý. Tuy nhiên không thể hiểu theo thơ tự do Anh – thiếu hẳn vần và luật tắc dạng thức điển hình – vì thơ không vần có dạng thức luật tắc đặc biệt. Khi dịch “Aeneid”, thay vì theo đúng dactylic hexameter (18 âm tiết) trong nguyên tác, Surrey rút ngắn lại, dùng 10 âm tiết iambic, là dòng tự nhiên trong Anh ngữ mà hơn một thế kỷ trước, Chaucer đã dùng, nhưng nhịp điệu iambic của Chaucer đã không còn hợp tai nghe ở thời Surrey vì cách phát âm đã thay đổi. Trước đó, nhà thơ Gavin Douglas (1475-1522) cũng đã dịch “Aeneid” dòng 10 âm tiết iambic, nhưng bằng vần đôi (heroic couplet), tuy vụng về, không hay, nhưng Surrey cũng mắc nợ Douglas khá nhiều, chỉ thay vần đôi bằng không vần. Ngay sau khi Surrey giới thiệu, thơ không vần mau chóng trở thành thể thơ tiêu chuẩn cho kịch thơ ở thời Phục hưng, với kịch thơ đầu tiên “Gorboduc” của Thomas Sackville (1536-1608) và Thomas Norton (1532-1584). Hai vở kịch của Christopher Marlowe (1564-1593) là “Tamburlaine” và “The Tragical History of Dr. Faustus” cũng viết bằng thơ không vần nhưng không vắt dòng vì vậy thiếu mềm mọng và biến đổi như kịch thơ William Shakespeare. Shakespeare là người sử dụng thơ không vần trứ danh nhất trong hình thức kịch, và những vở kịch của ông chủ yếu viết bằng thể loại này dù rằng không phải hoàn toàn. Nửa thế kỷ sau Shakespeare, John Milton (1608-1674) đưa không vần vào thơ, mang lại hiệu quả lớn và là bậc thầy về thể thơ này, đặc biệt là tác phẩm “Paradise Lost”. Thơ không vần sau Shakespeare có khuynh hướng nói lỏng, *feminine ending* trở thành thông dụng, chuyên chở dấu nhấn của âm nói, và dòng thơ bắt đầu

uyển chuyển, 5 dấu trọng âm là chính nhưng âm không nhấn do nhu cầu ý nghĩa hơn là cách đếm âm tiết.

Vào cuối thế kỷ thứ 17 và nửa đầu thế kỷ thứ 18, thơ không vẫn tiếp tục được dùng, tuy không phổ thông vì những nhà thơ nổi tiếng ở thời kỳ này thích loại hùng ca vẫn đôi. Giữa thế kỷ 18, sức mạnh đều đặn của luật tắc iambic bị yếu dần vì lần đầu tiên những chữ trên 3 âm tiết xuất hiện trong thơ, không thể nuốt âm (elision), do đó thơ tiếp nhận thêm *nhịp ba* (triple rhythm), mà trước đó thường chỉ dùng trong âm nhạc, những ca khúc về tình ca và truyện kể, chứ không áp dụng với luật đếm âm tiết. Từ 1540 tới 1780, dòng iambic không cho phép nhịp ba, đếm âm tiết theo đúng qui luật là chính yếu của cấu trúc dòng thơ, nhưng sau 1780, những nhà thơ Lãng mạn biến cải căn bản nhịp đôi, lợi lỏng iambic bằng cách dùng các foot khác để thay thế 1 foot trong dòng 5 foot iambic, đưa thơ gần với cách nói thông thường. Cũng vào khoảng thời gian này, ảnh hưởng lớn lao của William Shakespeare và John Milton lan khắp Âu châu, thơ không vẫn được các nhà thơ Đức tiếp nhận, thành công lớn với các nhà thơ như Johann W. Goethe, Friedrich Schiller (1759-1805), và cho tới thế kỷ 19, vẫn là thể thơ tiêu chuẩn của Đức, với nhà thơ Rainer Maria Rilke (1875-1926). Đan mạch tiếp nhận thơ không vẫn Ý, Anh và Đức, điển hình với sự ảnh hưởng của Goethe và Schiller. Thụy sĩ, Phần Lan, Norway, Nga với Alexander Pushkin. Riêng Pháp, những nhà thơ và phê bình ghi nhận kinh nghiệm qua những tác phẩm Ý, nhưng không thể tiếp nhận thể thơ này vì không phải là ngôn ngữ trọng âm. Tới thế kỷ thứ 19, thơ không vẫn trở thành mấu chốt cách mạng của phong trào Lãng mạn, William Wordsworth với “The Prelude” và Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) với “Frost at Midnight” đều dùng thể thơ không vẫn nhưng nhịp điệu hùng hồn và tu từ nở rộ trong thơ John Milton được thay thế bởi phong cách cá nhân và thông tục. Robert Browning cũng như Alfred Lord Tennyson (1809-

1883), mặc dù không có những khám phá về kỹ thuật nhưng cả hai đều uyển chuyển và khéo léo, dùng cả chất hùng hồn lẫn thông tục. Nếu Tennyson dùng nhiều *nhịp ba* hơn và làm thơ dân sự cưỡng ép của luật tắc truyền thống, với nhịp điệu và lời thơ tạo ấn tượng theo đúng qui cách, thì Browning, trái lại, nắm bắt âm thanh của ngôn ngữ thông thường mà vẫn không bị tầm thường, nhạt nhẽo, tạo hiệu quả tự nhiên, thích hợp với mỗi cá tính diễn đạt. Đến thế kỷ 20, trong thời hiện đại, loại thơ dài không còn được dùng nữa nhưng thơ không vần vẫn tiếp tục sử dụng bởi nhiều nhà thơ hiện đại, ngay cả T.S. Eliot, Ezra Pound, đặc biệt là nhà thơ Robert Frost – dùng loại thơ không vần trò chuyện để nắm bắt “âm thanh của ý nghĩa.” – chứng tỏ, một thể thơ lớn nhất cổ điển, đã một lần và rất lâu, là thể thơ mạnh mẽ, tinh tế, vẫn tiếp tục là sự thách thức đầy uy thế và thành công ở thời hiện đại.

Thơ không vần chuyên chở được cảm xúc, tránh được sự quá chú tâm vào bản thân ngôn ngữ, làm mất đi nội dung, nhưng cũng dễ bị lạm dụng, ngắt văn xuôi xuống hàng. Những nhà phê bình cho rằng thơ không vần của một số nhà thơ nổi tiếng như Milton, Shakespeare đọc lên giống như văn xuôi, tuy nhiên khó lòng tạo được thơ không vần năng động và cường độ như vậy trong văn xuôi, hoặc Milton hoặc Shakespeare. Thật ra, trên hình thức, một bài thơ văn xuôi có thể biến thành thơ tự do hay thơ không vần, chỉ là sự khác biệt về nhịp điệu thị giác. Yếu tố thị giác gắn liền với thơ tự do, nhất là khi kỹ thuật in ấn phát triển, đưa đến cách nhìn căn bản, giúp chúng ta phân biệt rõ giữa các thể loại. Thí dụ đoạn đầu bài thơ tự do “Of Asphodel, That Greeny Flower” (*Về Đóa Hoa Thủy Tiên Xanh Xanh Kia*) của William Carlos Williams:

Of asphodel, that greeny flower,  
    like a buttercup  
        upon its branching stem –  
save that it's green and wooden –  
    I come, my sweet,  
        to sing to you.  
We lived long together  
    a life filled,  
        if you will,  
with flowers. So that  
    I was cheered  
        when I came first to know  
that there were flowers also  
    in hell.  
        Today  
I'm filled with the fading memory of those flowers  
    that we both loved,  
        even to this poor  
colorless thing –

*Đóa thủy tiên, xanh xanh,  
    giống như hoa kim phụng  
        trên cành nhánh –  
nhưng xanh và thô phác –  
    tôi tới, em yêu  
        để hát cho em nghe.  
Chúng ta đã sống với nhau rất lâu  
    một đời tràn trề  
        phải không em*



*những hoa. Vì thế  
tôi hân hoan  
khi lần đầu biết  
cũng có hoa  
nơi địa ngục.  
Hôm nay  
tôi đây nỗi nhớ tàn phai về những bông hoa  
mà đôi ta cùng yêu  
đến cả đóa hoa vô sắc  
tội nghiệp này –*

Nếu xếp thành văn xuôi chúng ta có một bài thơ văn xuôi:

Of asphodel, that greeny flower, like a buttercup upon its branching stem – save that it's green and wooden – I come, my sweet, to sing to you. We lived long together a life filled, if you will, with flowers. So that I was cheered when I came first to know that there were flowers also in hell. Today I'm filled with the fading memory of those flowers that we both loved, even to this poor colorless thing.

Nhưng nếu xếp thành 10 âm tiết, sẽ thành bài thơ không vần:

Of asphodel, that greeny flower, like  
a buttercup upon its branching stem –  
save that it's green and wooden – I come, my sweet,  
to sing to you. We lived together long  
a life filled, if you will, with flowers. So  
that I was cheered when I came first to know

that there were flowers also in hell. Today  
I'm filled with the fading memory of those  
flowers that we both loved, even to this  
poor colorless thing.

Roethke lý luận rằng, trong tất cả những bài thơ tự do, luân khuất bóng ma của thơ không vần và iambic pentameter – người đọc kinh nghiệm nhịp điệu thơ, không phải tự chính thơ, mà từ nhịp điệu iambic sẵn có từ tâm thức, như vậy sự biến đổi từ iambic là nguồn gốc phát triển nhịp điệu thơ tự do. Đọc bài thơ không vần, người đọc có tâm trạng thoải mái hơn dạng thức thơ tự do hay vần xuôi, vì không phải bận tâm tới yếu tố thị giác. Thơ không vần thích hợp trong truyện kể, với loại thơ dài, cho phép một ý tưởng được diễn đạt bất kể bài thơ dài cỡ nào, không cần phải lặp lại đoạn thơ hay dòng đôi để phù hợp với cấu trúc cú pháp. Thơ không vần tạo sự liên tục, phát âm rõ ràng, vắt dòng và trật tự tự nhiên của chữ, khuyến khích dùng cấu trúc cú pháp lớn, dễ biến đổi và làm tư tưởng tuôn tràn thoải mái. Sở dĩ thơ không vần được nhiều nhà thơ tài danh dùng nhiều ở thế kỷ 19 và 20, có lẽ thể thơ này thích hợp với cuộc cách mạng đưa ngôn ngữ nói thông thường vào thơ, hợp tai trong tiếng Anh là iambic, và chiều dài của câu nói thường là 10 âm tiết, vì đó là khoảng tối đa không phải ngừng lại để thở. Thật ra, âm nói tiếng Anh, do thói quen lướt âm, theo đúng iambic pentameter, nhưng thường thay đổi giọng điệu lên xuống và ngắt lời để nghỉ, vì thể thơ không vần tương tự, nhưng nhiều cường độ hơn nhịp điệu lơ lửng của ngôn ngữ thông thường. Hình thức bài thơ tạo nên hiệu quả đều đặn (như câu đùa chú), và giống như nhịp điệu mạnh, thể hiện (bắt giữ), điều chỉnh (làm giảm bớt) nhịp đập của tim và làm thay đổi nhẹ nhàng trạng thái ý thức, thiết lập một loại khung chung quanh kinh nghiệm, ghi dấu, tách lìa và phân biệt với hiện thực tâm thường vô vị. Giống như trong một cuộc hòa nhạc – giảng đường tối tạo tâm lý dễ tiếp thu của khán thính giả –

tính chừng mực nhất định chuẩn bị cho người nghe sự hưởng ứng cao đối với hiệu quả ngôn ngữ và hình ảnh trong bài thơ.

Một kỹ thuật gắn bó với thơ không vẫn là *vắt dòng* (enjambement), đối nghịch với *kết dòng* (end-stopped), mặc dù trong ngôn ngữ đa âm, với ưu thế điệp âm dễ sử dụng cả hai kỹ thuật vắt dòng và vẫn. *Vắt dòng* đã được dùng rất lâu, ngay từ Homer, và nhất là trong thơ cổ Anh và Đức. Trước thế kỷ 12, thơ Pháp ít dùng, nhưng vào thế kỷ 15, 16 được dùng rộng rãi, cho đến thế kỷ 17, những nhà thơ Tân cổ điển (Neo-Classicism) công kích kỹ thuật này, nhưng vẫn được công nhận ở một vài trường hợp; trong thế kỷ 18, kỹ thuật *vắt dòng* được chấp nhận ở mọi thể loại thơ, sau đó Victor Hugo (1802-85) làm thành một kỹ thuật trọng yếu, có sức mạnh như một tuyên ngôn. Trong thơ Anh, thông dụng từ thời Phục hưng, qua kịch thơ và thơ truyện kể, có thể là ở thời này, ngôn ngữ đa âm đã thật sự hòa trộn nhuần nhuyễn với luật tắc truyền thống, khám phá bởi Chaucer, và thơ không vẫn đạt tới đỉnh cao với Shakespeare. Đến thế kỷ 18, ít được dùng vì những nhà thơ ở thời kỳ này dùng vẫn đôi nhiều hơn, nhưng từ Milton tới Wordsworth được hồi phục cùng với thể thơ không vẫn, như một biểu tượng thoát ly khỏi luật tắc thời Tân cổ điển. Khi thơ tự do được khám phá vào cuối thế kỷ 19, kỹ thuật này là một cá tính đặc biệt của thơ tự do (vers libre). Như vậy, kỹ thuật *vắt dòng* gắn liền với thơ tự do và thơ không vẫn, và với những tên tuổi lớn của nền thơ phương Tây, kể cả Goethe, Rilke của Đức và Pushkin của Nga.

## TRỞ VỀ THƠ VIỆT

Thơ không vẫn hay Tân hình thức Việt, dùng *ngữ điệu tự nhiên* của cách nói thông thường, *vắt dòng* và *kỹ thuật lập lại*. Và cũng nhấn mạnh một lần nữa, nếu iambic (không nhấn, nhấn) là yếu tố nội tại và cũng là ngữ điệu tự nhiên của ngôn ngữ Anh, không tính

đến, thì thể thơ không vẫn tiếng Anh, cũng đơn giản chỉ là *ngữ điệu tự nhiên* của cách nói thông thường và *vất dòng*. Kỹ thuật *lập lại* cần thêm vào trong thơ Việt, có tác dụng thay thế trọng âm và đây rây những hình thái lập lại cú pháp văn phạm và điệp âm điệp vận của thơ tiếng Anh, và dĩ nhiên, mỗi nhà thơ bằng tài năng và nhạy bén của riêng mình sẽ ứng dụng một cách khác nhau. Kể từ giữa thế kỷ 16, khi Earl of Surrey chuyển thơ không vẫn từ thơ Ý, phải đợi đến nửa thế kỷ sau với William Shakespeare, và một thế kỷ sau với John Milton, thơ không vẫn mới có được vị trí xứng đáng. Như vậy, thơ không vẫn là thách đố của nhiều thế hệ nhà thơ Việt, chứ không phải chỉ một sớm một chiều. Hãy tưởng tượng, nếu dùng các *thế 5, 7, 8 chữ* và tuân cách nói thông thường vào thơ, với kỹ thuật *vất dòng* và *lập lại*, không những phù hợp với hơi thở của ngôn ngữ Việt, nối kết quá khứ và hiện tại, mà một điểm quan trọng hơn, làm cho người đọc có được tâm lý bình thường khi bước vào ngưỡng cửa thơ, thơ có thể đọc ở bất cứ đâu, ngay cả bên lề đường quán nước, bước vào đám đông. Nhìn lại nền thơ Anh, sở dĩ lớn mạnh vì khả năng tiếp thu mạnh mẽ, hết thế kỷ này sang thế kỷ khác – nguyên tắc thơ Hy Lạp, ngôn ngữ đa âm Latin và Pháp, thơ không vẫn Ý, và quan điểm mỹ học thơ tự do Pháp – nhưng để được như thế, đòi hỏi sự học hỏi từ nền tảng, nghiên ngẫm và chuyển đổi sao cho phù hợp, làm thành những đặc tính của riêng mình. Nếu có khả năng tiếp thu thì tiếng Anh cũng có tiềm năng xâm thực mạnh mẽ, và đang là mối lo cho các ngôn ngữ khác, vì tiếng Anh với cấu trúc văn phạm dễ học, lại đang thủ đắc hầu hết những thuật ngữ của nền văn minh hiện đại, và là ngôn ngữ chính thức sử dụng của trên nửa tỉ người. Thơ đang chứng tỏ vai trò quan trọng của nó, hơn hẳn các bộ môn văn học nghệ thuật khác, và ngôn ngữ có duy trì được sự sống còn hay không, tùy thuộc vào khả năng tiếp thu và lớn mạnh của thơ, bởi qua ngôn ngữ, thơ mang đến lạc thú cho con người, nối kết tưởng tượng và thực tại đời sống.

Nếu Tân hình thức Hoa kỳ hồi phục cuộc cách mạng từ một thế kỷ trước, mang cách nói thông thường vào thơ, thì thơ Việt bắt đầu tìm kiếm một căn bản mỹ học, hình thành ngữ điệu đọc cho thơ, vượt ra ngoài khuôn khổ vần điệu *Tiền chiến* và *Đường thi*. Trong thơ tiếng Anh, hai thuật ngữ *verse* và *poetry* thường dùng lẫn lộn để chỉ thơ. Chữ *verse* chỉ một dòng thơ, đặc biệt khi đề cập tới thơ truyền thống vì luật thơ truyền thống là luật của một dòng thơ, vậy *free verse* có nghĩa là không theo luật đếm âm tiết cố định mà dòng thơ dài ngắn tùy thuộc quan điểm mỹ học của từng nhà thơ. *Poetry* có ý nghĩa tổng quát, liên quan tới chất lượng bài thơ, nhưng tới thời hiện đại những nhà phê bình dùng để đề cao thơ tự do và cho rằng *verse* liên hệ tới kỹ năng (craft), và *poetry* là nghệ thuật (art) quan tâm tới nhịp điệu và nhạc tính thơ. Ảnh hưởng văn hóa Pháp, những nhà thơ như Ezra Pound và T.S. Eliot, cùng ngữ tộc và nền văn minh, am hiểu tường tận phong cách ngôn ngữ và mỹ học thơ tự do Pháp, đưa tới sự phát triển tới cực điểm trong nền thơ tiếng Anh suốt thế kỷ 20. Thơ tự do là thể thơ cá biệt của ngôn ngữ đa âm, muốn chuyển sang ngôn ngữ đơn âm như tiếng Việt, cần chú trọng tới những yếu tố ngôn ngữ – ở đây là ưu thế trọng âm, điệp âm điệp vận – để tìm cách thay thế và tạo nhạc tính. Tân hình thức (New Formalism), chữ “Form” ở đây là *thể thơ* như thể sonnet, thể thơ không vần trong thơ tiếng Anh, hoặc *thể 5, 7, 8 chữ* hay *lục bát* trong thơ tiếng Việt. Thể thơ thì trung tính (neutral), khác hẳn với hình thức trên mặt giấy của thơ tự do, hình thức là nội dung kéo dài, theo quan điểm của Charles Olson. Thơ là nghệ thuật của âm thanh và ngôn ngữ, nên khi tìm hiểu thơ Tân hình thức Hoa kỳ, chúng ta cần nắm bắt được ngôn ngữ nói và nguyên tắc mỹ học, từ truyền thống đến tự do. Chữ Quốc ngữ mới chỉ có khoảng hơn một thế kỷ, và tiếng Việt lại không phải là ngôn ngữ trọng âm, khó tạo ngữ điệu đọc, nên nếu không tạo được nhịp điệu và nhạc tính từ cú pháp văn phạm và ngôn ngữ nói thông thường, nhà thơ sẽ đánh mất đi phần lớn khả năng sáng tạo của mình. Ảnh

hưởng sâu đậm của *Đường thi* cả hàng ngàn năm, thường thức cái hay của thơ, cũng đồng nghĩa với cái hay của âm thanh ngữ nghĩa, thả nổi phần nội dung, tạo ra kẽ hở cho suy đoán và diễn giải. Thơ sang tay, một lần nữa biến thành trò chơi trí thức giữa nhà thơ và phê bình, còn người đọc bị đẩy ra ngoài lề, mà không biết rằng bài thơ, bằng nghệ thuật, phải có khả năng mang sinh thú trực tiếp đến mọi thành phần người đọc.

Đọc thơ, phải đọc lớn lên để tiếp nhận phần âm thanh và nhạc điệu của ngôn ngữ. Điều này quá khó đối với ngôn ngữ không phải là tiếng mẹ đẻ vì làm sao phát âm cho đúng âm vực của từng âm tiết để có thể rung cảm và nhận ra cái hay của bài thơ. Vậy trước hết, phải lắng nghe chính nhà thơ đọc thơ của họ hoặc do những người đọc thơ chuyên nghiệp, giống như thưởng thức âm nhạc, mặc dù không thể hát, thính giả vẫn có khả năng thưởng thức ca sĩ hát. Khi nghe đọc thơ, chúng ta mới thấy hết sự khác biệt giữa *nhạc tính* của thơ và nhạc. Nhạc Hoa kỳ có nhiều bài tuyệt hay, nhưng lời ca thì đơn giản như những câu nói đời thường, dễ hiểu và thường lặp đi lặp lại, trong khi trong thơ, sự dàn trải những âm tiết *không nhấn, nhấn* cho ta cảm giác như dòng sông cuốn trôi, lúc nhanh lúc chậm, đặc biệt với thơ không vần, và bật lên trong dòng âm thanh đó, lời cuốn người nghe là nghĩa chữ, nút thắt và những khúc quanh của câu truyện kể. Phân biệt được *nhạc tính* giữa âm nhạc và thơ, cũng phân biệt được sự khác biệt *nhịp điệu* giữa thơ truyền thống và tự do. Thơ tự do, trên nguyên tắc, dòng dài, như thơ Allen Ginsberg phải đọc rất nhanh, thì những dòng ngắn lại đọc rất chậm, nghe cả hơi của từng phụ âm cuối, và vì vậy người nghe có cảm tưởng căng thẳng vì phải chú tâm quá nhiều tới nhịp điệu của bài thơ. Nếu không có bản in, chúng ta khó phân biệt được giữa thơ không vần và thơ tự do, vì người đọc dõi theo sự dàn trải của cú pháp văn phạm chứ không phải theo từng dòng thơ. Thơ tự do, ngoài sự kết hợp giữa âm thanh các âm tiết và cú pháp văn phạm, còn có thêm nhịp

điệu thị giác, trong khi thơ truyền thống, *vần* và *không vần*, phá bỏ nhịp điệu thị giác, người đọc không cần bận tâm tới hình dạng bài thơ, có thể để hết tâm trí nương theo chuyển động của âm thanh, hình ảnh, ý tưởng, thường thức hết cái hay của thơ. Đọc thơ tự do, bước đầu phải nhìn và ghi nhớ hình dạng bài thơ, cách ngắt dòng, dãn dòng, khoảng cách của từng dòng ... khi nghe, hình dạng bài thơ hiện ra trong ký ức và người đọc cùng một lúc tiếp nhận được cả nhịp điệu thị giác lẫn thính giác. Mỗi nhà thơ có những giọng điệu và âm hưởng khác nhau, William Butler Yeats, W.H. Auden, Dylan Thomas, William Carlos Williams, Ezra Pound, T.S. Eliot ... cho thấy, dù là mang cách nói thông thường vào thơ, nhưng khi họ dàn xếp âm thanh trọng âm, tạo nên những âm điệu lạ lùng quyến rũ, không giống như cách nói giao tiếp thông thường.

Sở dĩ chúng ta phải đi một quãng đường rất dài, từ ngôn ngữ, truyền thống, tự do và thơ không vần tiếng Anh, mục đích nhấn mạnh vào *nghệ thuật cú pháp* vì kỹ thuật này giúp rất nhiều trong việc thay thế trọng âm và tạo nhạc tính cho thơ không vần tiếng Việt. Thơ tự do phương Tây, cùng với những phong trào Tiên phong đã bị vượt qua, khó có thể trở lại, nhưng khai phá của những nhà thơ thế kỷ 20 vẫn còn để lại những bài học quý giá. Nếu Whitman phỏng theo bản dịch kinh thánh (King James Bible) để làm thành thơ tự do tiếng Anh, tuy không tạo ra được một căn bản mỹ học nào, nhưng đã đưa thơ tự do thành một thể thơ chính thức, thì những nhà thơ Việt đầu tiên phỏng theo thơ dịch tiếng Pháp, chẳng khác nào vai trò của Whitman, làm thành thơ tự do Việt. Những nhà thơ tự do Việt dĩ nhiên, đã làm tốt đẹp phần việc của họ, phần còn lại thuộc về thế hệ sau, bởi vì, đời sống của một cá nhân thì ngắn ngủi mà thơ, đòi hỏi sự tiếp nối lâu dài của nhiều thế hệ. Trong tình trạng của văn học Việt, không có sự phủ nhận, chỉ có những đóng góp nối tiếp từ thế hệ này đến thế hệ khác, mới có thể so sánh với các nền văn học khác. Những ngôn ngữ phương Tây

cùng một ngữ tộc và nền văn minh, nên thơ và các bộ môn nghệ thuật, triết học từng thời kỳ đều có mối liên hệ mật thiết, từ Lãng mạn, Tượng trưng, Siêu thực, tương đồng và dị biệt, ảnh hưởng và gắn bó dây mơ rễ má với nhau, cho nên nếu hiểu được tính lịch sử của nền văn minh phương Tây và thấu suốt chỉ một nền thơ, dù tiếng Anh, Pháp hay Đức, chúng ta cũng có thể thấy được toàn cảnh lịch sử phát triển của nền thơ phương Tây.

Thơ tự do tiêu biểu cho thời hiện đại, một thế kỷ lưỡng phân, cả về chính trị lẫn văn học và triết học, bây giờ là thời kỳ hậu hiện đại. Chúng ta có *nghệ thuật cú pháp, thơ không vần* và *hiệu ứng cách bước*, đủ để mang thơ Việt ngang tầm thời đại. Ngôn ngữ chính gốc Anh thời Anglo-saxon đa số là tiếng đơn âm, khó tạo thành vần nên luật thơ là không vần, nhưng khi du nhập tiếng đa âm từ các ngôn ngữ Pháp, Latin là loại ngôn ngữ rất nhiều vần, điệp âm, điệp vận nên thơ truyền thống Anh dễ đưa vần vào ngôn ngữ nói tự nhiên. Tiếng Việt cũng như tiếng Anh thời Anglo-Saxon, đơn âm, khó đưa vần cuối vào dòng thơ trong cách nói thông thường, vì vậy, chỉ có thể dùng sự nhịp nhàng của ngôn ngữ, khai thác nhạc tính từ cú pháp văn phạm với kỹ thuật lặp lại của thơ tự do tiếng Anh, vừa thay thế trọng âm vừa áp dụng được *Hiệu ứng cách bước*, và như thế, chúng ta đang đi song hành với thơ Anh mà có khi còn lợi thế hơn. Nếu Tân hình thức Hoa kỳ học trực tiếp từ nhạc bình dân và Pop art, không rơi vào trò chơi tu từ truyền thống, thì Tân hình thức Việt, cũng phải học ngôn ngữ của tuồng, chèo, vọng cổ, cải lương, kịch nói ... là sự kết hợp đa dạng, trở về với bản chất ngôn ngữ nói tự nhiên, mang tinh thần hòa trộn mới mẻ, phá vỡ một lần nữa mọi biên giới, cả khoa học lẫn nghệ thuật. Nhìn lại nửa thế kỷ qua, những phong trào tiền phong Hoa kỳ đã thất bại, vì không tìm được phương cách thay thế thi pháp truyền thống, mà chỉ là phong cách phức tạp của từng cá nhân nhà thơ. Thi pháp ấy phải vừa đơn giản, vừa hiệu quả, luật thơ truyền thống Anh, chỉ là luật của một



dòng thơ, và thơ Tiên chiến, chỉ là luật *vần*, mượn ngữ điệu ca dao lục bát, kết hợp thêm yếu tố âm thanh ngữ nghĩa, và luật tắc ấy vốn dĩ đã quen thuộc với người đọc Việt, nên thành công dễ dàng. Sự thành công nào cũng phải có cái giá, thơ Tiên chiến mau chóng lộ ra những mặt yếu, chỉ dùng để bày tỏ tình cảm của thời mới lớn, không có khả năng đi xa hơn, vì vậy, trong một thời gian ngắn, thơ tự do ra đời. Nhưng thơ tự do cũng không có khả năng đưa ra được giải pháp thay thế luật tắc Tiên chiến, so sánh với thơ tự do tiếng Anh, một đẳng thì không có, một đẳng thì quá nhiều luật tắc. Trở lại Tân hình thức Việt, dùng kỹ thuật *vắt dòng* và *lập lại* để thay thế *vần* của Tiên chiến, chủ yếu xây dựng một căn bản ngữ điệu đọc, vấn đề là, cho đến bây giờ, những nhà thơ Tân hình thức Việt đã tạo ra được nhịp điệu hay tiết tấu mới cho thơ chưa? Nhịp điệu, tiết tấu (hay nhạc tính) có khả năng hóa giải luật tắc và các yếu tố mỹ học, kêu gọi tưởng tượng và cảm xúc để làm thành thơ, nếu một bài thơ, người đọc chỉ thấy trần ra các yếu tố như *vắt dòng*, *tính truyện*, *chủ đề* ... thì mới chỉ phô ra các phương tiện, là ngón tay, chứ không phải mặt trăng.

Bài viết được viết sau khi đọc lại những bài thơ Tân hình thức Việt trên *Tạp Chí Thơ*,<sup>2</sup> nhận ra, một cách tình cờ, những bài thơ ấy rất giống với thơ không vần tiếng Anh, và vô tình chúng ta đã tiếp nhận được thể loại này, rất tự nhiên, mà không cần bất cứ một cố gắng nào. Chúng ta đã có được một điểm tựa, từ đó những nhà thơ có thể phát huy tài năng của mình, như trường hợp những Ezra Pound, T. S. Eliot. Dĩ nhiên, chúng ta chưa có được nhiều bài thơ hay, nhưng thật sự đã có những bài Tân hình thức hay, và điều này cũng là một điểm tựa khác để chúng ta vững tin, khai phá những khả thể mới cho thơ. Nhìn lại chặng đường vừa qua, thơ Việt đang dần dần khẳng định được một hướng đi, nhưng cũng cần phải trải qua nhiều bước khai phá. Đời sống trùng điệp những *phản hồi* và

*lập lại*, và văn học nghệ thuật cũng chẳng khác hơn. Trở lại truyền thống, là trở lại những gì đã có sẵn, và làm mới lại, nào có khác gì Hội họa Ý niệm và Pop Art trở lại với quan điểm của Dada đầu thế kỷ 20, đưa những vật thường ngày vào trong tranh, dựa vào sự tình cờ và ngẫu nhiên, nắm bắt từng khoảnh khắc hiện thực. Những gì đã sẵn đó, nhưng khi trở lại, hoàn toàn mới lạ, dù cách thức giống như nhau, nhưng tác phẩm vẫn gây được sự ngạc nhiên kỳ thú. Mọi chuyện đều đã cũ, mọi phương cách đều đã được áp dụng, nhưng mỗi lần áp dụng đều tưởng như chưa bao giờ áp dụng, bởi một điều giản dị, tác phẩm ánh lên cái tươi rói của hiện thực và năng lực sáng tạo. Nhà thơ William Carlos Williams, trong bài tựa ngắn cho tập thơ “Howl” của Allen Ginsberg viết: “Nhà thơ đáng nguyên rủa (damned) nhưng không mù, họ nhìn với đôi mắt của những thiên thần.”<sup>3</sup> Trong thời đại chúng ta, có lẽ, đó là đôi mắt của những thiên thần nổi loạn.

*Mùa Xuân 2003*

### CHÚ THÍCH

1.- *The Iliad* và *The Odyssey* là hai tác phẩm hùng ca của Homer vào khoảng thế kỷ thứ 8 trước Công nguyên. *The Iliad* nói về cuộc chiến tranh thành Troy giữa Hy Lạp và cư dân thành Troy. Người chiến sĩ trẻ Achilles bị sỉ nhục bởi cấp chỉ huy, Agamemnon, rút ra khỏi cuộc chiến tranh để lại những chiến hữu bị hành hạ bởi kẻ chiến thắng. Achilles bác bỏ cố gắng hòa giải của Hy Lạp, với sự giận dữ và hối hận, đánh bại và giết chết Hector, thủ lĩnh, con của vua Priam thành Troy. Bài thơ kết thúc khi Achilles giao lại xác Hector cho Priam chôn cất, nhận ra mối quan hệ họ hàng với vua thành Troy, và cả hai đối mặt với sự chết và mất mát. *The Odyssey* nói về sự trở về của người anh hùng Odysseus từ cuộc chiến tranh thành Troy. Mở đầu miêu tả cảnh nhà Odysseus trong thời gian vắng mặt, những kẻ tán tỉnh vợ hắn, Penelope, và sống nhờ vào tài sản của hắn. Sau đó kể về cuộc hành trình của Odysseus trong 10 năm, gặp phải những nguy hiểm như kẻ ăn thịt người

Polyphemus, sự đe dọa của nữ thần Calypso, đề nghị cho hắn sự bất tử nếu hắn từ bỏ ý định trở về. Phần hai, trở về quê nhà Ithaca, Odysseus thử sự trung thành của những người làm công, trả thù những kẻ tán tỉnh vợ, đoàn tụ với vợ con và người cha già.

2.- *Tập chí Thơ*, xuất bản tại California, USA, từ mùa hu 1994 tới mùa Xuân 2004.

3.- “Poets are damned but they are nó blind, they see with the eyes of the angels.”

### THAM KHẢO

*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger and T.V.F. Brogan, Princeton University Press, 1993.

*Sound and Form in Modern Poetry*, Harvey Gross and Robert McDowell, The University of Michigan Press. 1996.

*Free Verse, An Essay on Prosody*, Charles O. Hartman, Northwestern University Press, 1996.

*The Collected Poems of William Carlos Williams* (Volume I, 1909-1939), A.Walton Litz and Christopher MacGowan, A New Directions Book, 1986.

# Câu Chuyện Không Vẫn Kể Lại

---

*Gửi nhà thơ Inrasara*

Vào giữa thế kỷ 16, khi Earl of Surrey dùng thể thơ không vẫn của Ý để dịch thơ của Virgil sang tiếng Anh, ông đã chuyển thể thơ không vẫn (cuối dòng) của Ý sang thơ Anh. Rồi thơ từ những ngôn ngữ đa âm và trọng âm như tiếng Đức, tiếng Nga ... lại tiếp nhận thơ không vẫn từ thơ Anh. Gần 5 thế kỷ sau, thơ Việt tiếp nhận thơ không vẫn từ thơ tiếng Anh. Như vậy thơ không vẫn có liên quan gì tới thơ tân hình thức Việt?

Thơ Tân hình thức xuất phát từ Mỹ, trong quan điểm, đưa ngôn ngữ đời thường vào thơ bằng cách dùng lại những thể thơ truyền thống, để cứu vãn thơ trong tình trạng người đọc thơ càng ngày càng cạn kiệt, hậu quả của một thế kỷ làm mới của thơ tự do. Nguyên nhân chính là thơ Mỹ đã khai thác hết những khả năng của thơ tự do, và rơi vào trò chơi khó hiểu của ngôn ngữ. Sau nữa là nền văn minh vi tính đã đưa tình trạng kỹ thuật sang một khúc quanh mới, mang ưu thế đến cho TV, điện ảnh và các phương tiện truyền thông. Không chỉ có thơ mà các ngành nghệ thuật khác như hội họa, kịch nghệ cũng chịu chung số phận khó khăn. Có lẽ còn rất nhiều nguyên nhân khác nữa, mà chúng ta khó có thể biết được. Vì khi xã hội thay đổi, báo hiệu những chuyển biến lớn thì đồng loạt kéo theo nhiều thay đổi ở khắp mọi lãnh vực, nhất là thập niên 1980 ở Mỹ, nơi được coi là đất lành để ươm trồng và thực hành chủ

nghĩa hậu hiện đại. Phong trào thơ tân hình thức lúc đó được hình thành một cách tự phát, mới đầu chỉ có vài nhà thơ thực hành theo thể luật truyền thống, với ngôn ngữ đời thường, gây được sự chú ý của những nhà phê bình. Sau đó càng ngày càng thu hút được nhiều người, cho đến thập niên 1990 thì trở thành một phong trào rộng lớn.

Khi cái hay (trong thơ) và cái đẹp (trong hội họa) được thay thế bằng *tiến trình đi tìm ý nghĩa* (trong tác phẩm), thì những nhà hiện đại, tự coi là cấp tiến, những nhà sáng tạo, khởi đi từ chủ nghĩa Tượng Trưng (trong thơ) và chủ nghĩa Ấn tượng (trong hội họa). Mê cuồng với những quyền năng mới, lấy *cái lạ, cái mới* làm tiêu chuẩn nghệ thuật, những nhà hiện đại luôn luôn coi thường những điều bình thường. Trong khi thơ là những chuyện bình thường, là lời ca của đám đông, sự hài hòa giữa con người và tự nhiên. Cái đẹp bị bóp méo, thậm chí xấu xí đi. Trong thơ không còn cái hay, trong tranh không còn cái đẹp, hay cái hay cái đẹp được định nghĩa không còn đúng với ý nghĩa của chính nó. Thơ là sự cảm nhận trực tiếp nên khi phân tích để tìm ra ý nghĩa, thơ mất đi, và chỉ còn là phương tiện để phô bày kiến thức, qua diễn giải. Khốn nỗi, kiến thức chỉ là nội dung của thời đại chính họ. Khi mắc kẹt vào kiến thức, chữ, đường nét và màu sắc, họ mắc kẹt vào phương tiện. Sau thời kỳ hậu hiện đại (thật ra chỉ là thời quá độ của chủ nghĩa hiện đại) những nhà thơ, họa sĩ quay về hồi phục cái hay cái đẹp (chủ nghĩa tân hiện thực) truyền thống. Con người đã quá mệt mỏi với tinh thần nổi loạn và đập phá của thời hiện đại, quay về cái hay, cái đẹp để tìm lại sự bình an trong tâm hồn.

Để cập một chút về thuật ngữ “tân hình thức”. Khi những nhà thơ Mỹ vào những thập niên 1980 – 90 quay trở lại phục hồi thơ vần luật (meter and rhyme), thì thuật ngữ này là do những người chống đối phong trào gán cho. “Tân” ở đây chỉ có ý nghĩa “trở về”

(retro) truyền thống. Điều tự nhiên là những thể thơ (form) thì trung tính, và mỗi thời kỳ thơ, chúng ta rót nội dung, ngôn ngữ và cách diễn đạt của riêng mình vào đó. Khi thơ không còn là vấn đề để bàn cãi, những phong trào thơ tự lui vào bóng tối, thì những nhà thơ, hoặc làm thơ tự do, hoặc vẫn luật, những thuật ngữ đã không còn cần thiết, thơ hay là được rồi. Đó là vấn đề của thơ Mỹ. Nhưng thuật ngữ “Tân hình thức” lại rất đặc dụng với thơ Việt. Thơ Việt cũng quay trở lại lấy những thể thơ truyền thống như *lục bát*, *5 chữ*, *7 chữ*, *8 chữ* nhưng lại dùng vài yếu tố như *vất dòng* và *kỹ thuật lập lại*, chuyển tất cả những thể thơ truyền thống, từ có vần thành không vần. Như vậy “Tân hình thức”, trong thơ Việt, bao gồm nhiều thể thơ mới, và không vần.

Đối với thơ Việt, gọi là Tân hình thức, là do tinh thần trở về đời sống thực tại, hồi phục lại nghệ thuật thơ và những giá trị nhân bản đã mất, sau rất nhiều tàn phá của chiến tranh, và những tiêu cực của tiến bộ khoa học kỹ thuật đã làm sơ cứng tâm hồn con người. Trong thực hành là sự tiếp nhận thể thơ không vần của thơ tiếng Anh. Đây là một thể thơ mà các ngôn ngữ ở phương Đông khó tiếp nhận vì không phải là ngôn ngữ trọng âm. Nhìn bài thơ, hình thức giống như một bài thơ, nhưng khi đọc thì lại thấy giống như văn xuôi, đọc xong thì lại thấy đó là thơ chứ không phải văn xuôi. Vì nó đã sử dụng hai yếu tố tối ưu của thơ và tối kỵ đối với văn xuôi: *vất dòng* và *lập lại*.

Gọi là văn xuôi khi viết hết, đung tới hết lề phải của trang giấy, mới xuống hàng, cứ như thế cho hết một đoạn văn. Còn về thơ, dòng (line) dài hay ngắn (thơ tự do) hay mỗi dòng có một số chữ nhất định (7, 8 chữ, lục bát) là xuống hàng. Sự khác biệt giữa thơ và văn xuôi chỉ trong một đường tơ kẽ tóc. Luật thơ, ở ngôn ngữ nào cũng vậy, đều rút ra từ ngôn ngữ nói. Thơ tiếng Anh, (*không nhấn, nhấn*), cứ đều đều như vậy, lập đi lập lại 5 lần trong 1 dòng,

10 âm tiết (đĩ nhiên có những luật khác làm thay đổi tính đều đặn của iambic). Thơ có trước luật thơ vì vậy luật thơ chỉ là phương tiện hướng dẫn người đọc muốn tìm hiểu thơ. Còn nhà thơ, luật thơ đã có sẵn trong tâm thức, tài năng, nên lời thơ tuồn ra một cách tự nhiên, như lời nói. Mỗi ngôn ngữ có những bản sắc khác nhau, có khi ròn rã (như tiếng Anh), có khi du dương trầm bổng (như tiếng Việt) vì thế luật thơ cũng khác nhau. Luật iambic làm cô lại nhịp điệu nói của tiếng Anh, còn thơ Việt, chỉ là sự sắp xếp nhịp nhàng tính *bằng trắc* của ngôn ngữ.

Những nhà thơ Mỹ phổ những câu nói đời thường vào thể luật iambic cũng giống như vọng cổ mang vào âm luật cổ nhạc, khi ca lên chúng thành vọng cổ, còn khi viết xuống trên mặt giấy, thì chỉ là những câu nói bình thường. Nhưng vì ngôn ngữ tiếng Anh vừa *đa âm* và *trọng âm*, nên dễ *vấn* ở cuối dòng thơ, và vì thế khi chuyển câu nói và ngôn ngữ thường ngày, nhà thơ có thể sử dụng cả thể luật thơ *vấn* và *không vấn*. Thơ *vấn* và *không vấn* trong thơ Anh chỉ khác nhau *vấn* ở cuối dòng, còn luật thơ thì *vấn* như nhau. Với thơ Việt, không thể mang những câu nói đời thường vào vì bị vướng luật *vấn* ở cuối câu, nên phải dùng kỹ thuật *vắt dòng* và *kỹ thuật lặp lại*, thay thế *vấn*.

Thơ Tân hình thức Việt khởi đầu với tiểu luận: “Chú Giải Về Thơ Tân Hình Thức” lời cuốn 11 nhà thơ sáng tác theo thể loại này. Những nhà thơ đến với thơ tân hình thức chỉ với một mục đích vui chơi, không có bất cứ bận tâm nào khác (đây chắc hẳn cũng là bản chất của thơ). Cũng cần ghi nhận rằng, phong trào thơ tân hình thức chỉ có ở Mỹ, ngay cả thơ tại Anh cũng không có. Ở Pháp, nhà thơ Đỗ Kh. dịch thơ của Jean Rista, cứ đúng 12 chân (âm tiết) xuống hàng, là hình thức đếm âm tiết để chế diễu truyền thống của những nhà hiện đại. Một phần vì những nhà hiện đại luôn luôn muốn độc đáo, khác người, tìm mọi cách gây sốc. Và một phần,

suốt cả thế kỷ, những nhà hiện đại không ngừng nắm lấy mọi cơ hội để chế diễu truyền thống, như một phía đối nghịch. Trong khi những nhà thơ tân hình thức Mỹ bắt đầu với thể luật và không liên hệ gì với thơ tự do của thời hiện đại.

Thơ Tân hình thức ở thời kỳ này chưa thật sự có cá tính là một dòng thơ mới. Đúng hơn, thơ không vẫn Việt, về ngôn ngữ gắn với thơ không vẫn tiếng Anh thời lãng mạn, Wordsworth chẳng hạn, về phong cách lại gắn với thơ tự do phái hình tượng đầu thế kỷ 20. Vì Wordsworth thay ngôn ngữ trừu tượng thời Victoria, thế kỷ 18, bằng ngôn ngữ thông thường trong thơ không vẫn. Còn phái Hình tượng, cũng chủ trương dùng ngôn ngữ nói thông thường, nhưng thoát ra ngoài thể luật iambic, gắn với tính cách hài hòa ngôn ngữ của thơ Việt. Thơ *không vẫn* Việt, vì thế không hề cắt đứt, mà là đường nối giữa truyền thống và hiện đại.

Chính vì khởi đầu như thế nên thơ Tân hình thức còn rất nhiều khuyết điểm, và bị chống đối mạnh mẽ từ những người không làm thơ tân hình thức. Sự chống đối mang tính bất công và thành kiến rõ rệt, nhưng bây giờ ngẫm lại, nó đã giúp cho những nhà thơ tân hình thức nhận ra những hạn chế của mình. Khi coi chuyện làm thơ tân hình thức chỉ như một trò vui chơi, thì cái hay cái dở không còn là vấn đề. Và qua tinh thần đó, những nhà thơ cảm nhận được những tâm tình mới, bình đẳng với mọi người và bình đẳng với nhau. Nhưng trò chơi này không còn là một trò chơi nữa vì càng lúc càng có nhiều người tham dự, lên đến 64 người với tuyển tập thơ Không Vẫn, vào đầu năm 2006, kèm theo những bài nhận định và dịch thuật xuất hiện. Ý thức đổi mới và học hỏi từ mọi nguồn thơ, và cả mọi ngành nghệ thuật khác bắt đầu hình thành.

Đến đây, chúng ta đề cập tới vấn đề những yếu tố và kỹ thuật của thơ tân hình thức. Nếu thể thơ không vẫn với kỹ thuật *vất dòng*, chỉ



là hình thức, không phải nội dung, là phương tiện nối kết với mọi thể hệ, thì ngôn ngữ đời thường và tính truyện lại là những yếu tố hoàn toàn khác hẳn thơ vần điệu và tự do. Ngôn ngữ đời thường là những câu nói của những người bình thường, dung dị, trực tiếp. Khác với thơ vần và tự do là loại ngôn ngữ bóng bẩy, trừu tượng hay khó hiểu. Ngay như ca dao, tuy nội dung và ngôn ngữ bình thường nói về những sinh hoạt đồng ruộng, nhưng bằng những câu ru điệu hát. Trong đời sống không ai ru hay hát khi giao tiếp với nhau. Những nhà thơ tân hình thức cho rằng mọi câu nói và cách nói trong đời sống thường nhật thuộc về ngôn ngữ thơ Tân hình thức.

Nhưng trong đời sống có rất nhiều thành phần xã hội, từ lớp cùng đinh tới những tầng lớp cao hơn, từ loại người đầu đường xó chợ, băng nhóm ngoài lề xã hội tới những thành phần học thức, ngành nghề, sinh viên học sinh ... Mỗi hạng người có cách nói cách nghĩ, cách giao tiếp, và vì thế có một loại ngôn ngữ khác nhau. Ngôn ngữ thơ Tân hình thức bao gồm tất cả. Như vậy thì chưa ai chạm tới được ngôn ngữ đời thường này, nếu có thì cũng không đáng nói. Vì vậy mà thơ tân hình thức chưa có vóc dáng đặc biệt và phong cách lớn lao của nó.

Ngôn ngữ đời thường kết hợp với tính truyện là hai yếu tố chính trong thơ. Nếu không có tính truyện mà chỉ là những cảm xúc nhất thời thì cũng chưa đúng thơ Tân hình thức. Tính truyện không hẳn là một câu truyện kể, mà là tính liên tục của một ý tưởng, một câu truyện làm bật lên tư tưởng của bài thơ. Còn một bài thơ kể một câu truyện thì chúng ta gọi là thơ “Tân tự sự” (the new narrative). Truyện kể có thể là truyện dài, truyện ngắn hay truyện cực ngắn. Nhưng sao phải là truyện kể mà không là gì khác. Trong thời đại truyền thông, với tốc độ ngồn tin khủng khiếp của phương tiện truyền hình và internet, gần như mọi truyện kể đều biến thành những bản tin. Khi truyện kể bị giản lược tối đa, biến thành những

bản tin, không còn tình tiết, bố cục, cảm xúc của một câu chuyện, hết bản tin này đến bản tin khác, đến độ người đọc, người xem luôn luôn bị cuốn vào cơn lốc, để rồi chính mình cũng biến thành một phần của bản tin. Truyện kể dần dần mất đi, bị quên lãng chẳng khác nào thơ đã từng bị vùi dập vì cơn lốc làm mới suốt thời hiện đại. Hồi phục lại thơ cũng có nghĩa là hồi phục lại truyện kể (cũng đã từng mất đi trong thời hiện đại), giúp con người quân bình đời sống, giữa thế giới ảo và thực. Hơn nữa, từ xa xưa, tính truyện cũng đã là một phần của tính thơ.

Yếu tố thứ ba, quan trọng đặc biệt cho thơ, nhất là thơ Việt, là nhịp điệu (rythm). Thơ vẫn điệu gọi nhạc tính, còn trong thơ tự do, nhịp điệu rất sơ sài, chỉ là những nhịp nói hoặc nhịp âm của chính ngôn ngữ. Với thơ Tân hình thức, nếu là những câu nói hay cách nói bình thường thì đó chỉ là những câu đối thoại hay kể lể của văn xuôi. Khi thơ tự do tiếng Anh đầu thế kỷ 20, muốn thay thế nhạc tính trong thơ truyền thống, họ sử dụng nhiều phương cách, một trong phương cách đó là lập lại câu chữ để thay thế công dụng của thể luật. Thể luật thơ tiếng Anh có lợi thế là biến ngôn ngữ đời thường thành nhịp điệu và ngôn ngữ thơ, nên thơ không bị rơi vào văn xuôi. Thơ Việt vì sự sắp xếp hài hòa của *bằng trắc* nên giống như thơ tự do tiếng Anh (thoát ra ngoài thể luật) hay bị lạm dụng, ngắt đoạn văn xuôi (chopped up) xuống dòng để coi giống như thơ. Vì kỹ thuật *dòng gãy* (line break) trong thơ tự do (cũng tương tự như *vắt dòng* trong thơ không vần) là một hình thức để phân biệt với văn xuôi.

Đối với thơ không vần tiếng Việt, kỹ thuật lập lại câu chữ có nhiều lợi thế, vì khi mang đời sống vào thơ, mà nhịp điệu đời thường là nhịp điệu của văn xuôi, nên khi dùng kỹ thuật này chúng ta được cả hai việc, đưa vào thơ một yếu tố mới, nhịp điệu, tạo thành thể luật thơ không vần Việt, đồng thời biến văn xuôi thành thơ và ngôn

ngữ đời thường thành ngôn ngữ thơ, công dụng chẳng khác nào âm luật vọng cổ hay thể luật trong thơ tiếng Anh. Ngay nhà thơ Steele cũng cho rằng thơ thế kỷ 21 phải là kết hợp giữa thể luật và nhịp điệu. Với thơ Việt là sự kết hợp sự hài hoà bằng trắc và nhịp điệu.

Một điểm mấu chốt trong thơ Tân hình thức Việt, là tuân đời sống vào trong thơ. Thơ không còn là vấn đề của nội tâm, và những hồi tưởng quá khứ, mà là đời sống sinh động, hiển hiện ngay trước mắt. Thơ vẫn điệu hay tự do, vì những hạn chế trong cách sáng tác nên khó có thể làm được như vậy. Nhưng đa số những nhà thơ tham gia vào phong trào thơ tân hình thức đều là những người đã sáng tác và thành danh với thơ vẫn hoặc thơ tự do nhiều năm, nên khó thoát ra khỏi phong cách diễn đạt và ngôn ngữ, hoặc bóng bẩy, hoặc khó hiểu của các loại thơ cũ. Thêm vào nữa, thơ tân hình thức cũng chưa đến được với những người sáng tác trẻ, hoặc vì những hạn chế về thông tin hoặc vì họ chưa nắm rõ quan điểm của dòng thơ này. Vì thế có thể giải thích tại sao chúng ta chưa có được những nhà thơ thật sự gắn bó với sự chuyển đổi, dù rằng đã có những sáng tác giá trị, tuy không nhiều, đúng với tiêu chí của thơ tân hình thức.

Nhà thơ Federic Turner cho rằng, ông không muốn mất một tí gì của hiện đại. Nhưng thơ *không vẫn* Việt, một cách tự nhiên, đã chẳng phải là nhịp cầu nối giữa truyền thống và hiện đại đó sao. Như vậy, mọi kinh nghiệm đều tốt nếu chúng ta áp dụng vào được trong thơ. Trong lúc thực hành, những nhà thơ tân hình thức Việt đã dùng lại một kỹ thuật, từ những nhà hiện đại.

“Câu Chuyện Không Vẫn, Kể Lại” có nghĩa là chúng tôi chỉ giải thích thêm về những điểm căn bản đã viết về thơ tân hình thức. Thấm quyền phát biểu bây giờ thuộc về những nhà thơ thực hành dòng thơ này. Những phát biểu đó khả tín tới đâu tùy thuộc mức độ thực hành của từng tác giả. Bởi chỉ qua thực hành mới có thể phát

hiện những yếu tố mới cho thơ. Đây chính là điều hấp dẫn và thách thức đối với những nhà thơ tân hình thức Việt. Chúng ta cần phải đặt mình trong nguyên tắc sáng tác, không bao giờ lặp lại bài này giống bài nọ, hay ngắt đoạn văn xuôi xuống dòng. Mỗi bài thơ phải có nhịp điệu (hay tiết tấu), phong cách diễn đạt khác nhau. Cái giá chúng ta trả càng cao, sự thành công càng lớn.

Cuối cùng, xin quý bạn muốn tiếp cận với dòng thơ này, xin tự giải trừ những quan điểm, thành kiến còn tồn đọng do cái đọc, cái tiếp thu, và cả từ những cảm xúc cũ. Vì thường chúng ta đọc thơ tân hình thức bằng cách đọc và cảm quan của thơ văn điệu hay tự do nên không thấy được cái hay của dòng thơ này.

# Giải Hình Thức

---

*Tôi cảm thấy bị hấp dẫn bởi dòng thơ Tân hình thức. Tôi cũng nghĩ tới một cái tên là “Giải hình thức” cho dạng thơ đó.*

Như Huy

Trước tiên, chúng ta thử tìm hiểu thế nào là hình thức, trước khi “giải hình thức”. Chữ “Form” trong tiếng Anh vừa có nghĩa là thể thơ theo thơ truyền thống, vừa có nghĩa là hình thức theo cách hiểu của thơ tự do. Thể thơ thì trung tính, còn hình thức lại có một ý nghĩa. Chúng ta thử phân tích hai bài thơ tự do ngắn sau đây của Wallace Stevens và William Carlos Williams:

## VALLEY CANDLE

My candle burned alone in an immense valley.  
Beams of the huge night converged upon it,  
Until the wind blew.

Then beams of the huge night  
Converged upon its image  
Until the wind blew.

*Wallace Stevens*

NGỌN NẾN THUNG LŨNG

*Ngọn nến của tôi cháy đơn độc trong một thung  
lũng bao la.  
Những chùm tia của đêm lớn lao hội tụ trên nó,  
Cho đến khi gió thổi.*

*Rồi những chùm tia của đêm lớn lao  
Hội tụ trên hình ảnh của nó  
Cho đến khi gió thổi.*

Bài thơ chia làm hai đoạn, mỗi đoạn 3 dòng: dòng đầu giới thiệu, 2 dòng sau diễn tả biến cố, 3 dòng cuối lặp lại 2 dòng trước, chỉ thêm vào chữ “Then” và “image”.

Bài thơ gồm 3 câu, câu 2 cắt ra thành 2, câu 3 cắt ra thành 3 bằng kỹ thuật dòng gãy (line break), nhấn mạnh và gây sự chú ý của người đọc. Bài thơ mời gọi sự giải thích bằng cách sắp xếp hành động của bài thơ. Dòng đầu với những chữ “ngọn nến”, “đơn độc”, “thung lũng bao la” cho ta hình dung một sự vật bé nhỏ trong khoảng không bao la, còn những dòng sau chỉ là trò chơi lặp lại một cách trừu tượng, biến đổi ý nghĩa giữa hai đoạn thơ. Gió thổi ngọn nến và sau đó là hình ảnh của nó. Ngọn nến cũng như cơn gió là đối tượng bên ngoài. Hình ảnh ở bên trong tâm trí là chủ thể, nhưng vẫn bị ảnh hưởng của gió, tạo sự liên đới giữa nội tâm và ngoại cảnh. “Beams of the huge night” ám chỉ sự trao đổi hay hổ tương, vì nó

được phân cho bóng tối một chữ (*beams*) thường dùng cho ánh sáng. Giống như ngọn nến tưởng tượng đáp trả đối lực của gió, ánh sáng giả tạo của ngọn nến đáp trả đêm, ngay cả khi ánh sáng là sự tưởng tượng. “Tưởng tượng” và “thực tại” hay nội dung và hình thức không phản nghĩa mà là đồng nghĩa. Đêm đáp trả bằng sự chấp nhận trật tự vì “những chùm tia sáng” mạch lạc hơn tính vô định hình “thật” rõ ràng của đêm.

(Chúng ta lưu ý cách dùng mạo từ (*article*), tựa đề không có mạo từ, là khái quát vấn đề đến cùng tận, chung chung. Mạo từ không xác định (*indefinite*) “an immense valley” gợi liên tưởng tới vũ trụ, ngoài cõi người còn có cõi muông thú, cõi cỏ cây... hoặc mạo từ xác định (*definite*) trong “the huge night” ngầm ý, cõi vô minh thì chỉ có một, không hai.)

Hình ảnh hay ẩn dụ của ngọn nến là nội dung bài thơ, nhưng ý nghĩa bài thơ tùy thuộc vào *hành động của tâm trí*, nhận biết sự liên hệ của chính nó với thế giới chung quanh. Khi hai đoạn thơ lặp lại, cho chúng ta thấy, kinh nghiệm bên ngoài và bên trong có những cấu trúc chung, đối tượng và chủ thể thay thế lẫn nhau. Bài thơ mô tả hai biến cố tương đương trong ngôn ngữ bởi vì nó đồng nhất trong cấu trúc. Hình thức dẫn sự chú ý của chúng ta tới cái được biểu thị (hình ảnh) và lãng xa đối tượng được chọn để biểu thị (ngọn nến). Chúng ta hiểu bài thơ như một *tiến trình*, không phải là đối tượng. Ý nghĩa (*meaning*) kết cuộc là cách đọc – một danh động từ, không phải danh từ. Tiến trình đọc được kiểm chế bởi nhà thơ, cho chúng ta một kiểu mẫu để theo, một tiến trình bất chước. Kiểu mẫu này là hình thức. Hình thức bài thơ khuyến khích chúng ta đồng hóa với kinh nghiệm ẩn tàng của tác giả, giảm bớt sự phân chia giữa tác giả và người đọc vì hình thức cũng mới đối với tác giả cũng như chúng ta.

Thơ của nhà thơ Mỹ Wallace Stevens (1879-1955) có một phong cách thuần nhất, giàu tưởng tượng, âm thanh và triết lý. Ông cho rằng “Thượng đế và tưởng tượng là một” (God and the imagination are one). Tưởng tượng có thể làm cho thực tại có ý nghĩa, khám phá cái đẹp trong thiên nhiên và niềm vui khi đối diện với cái chết. Bài thơ sáng tác năm 1917, lúc đó ông đã 38 tuổi, và Đại chiến Thế giới (1914-1918) đang xảy ra.

POEM

The rose fades  
and is renewed again  
by its seed, naturally  
but where

save in the poem  
shall it go  
to suffer no diminution  
of its splendor

*William Carlos Williams*

BÀI THƠ

*Bông hồng tàn  
và tái tạo  
bằng hạt, một cách tự nhiên  
nhưng ở đâu*



*riêng nơi bài thơ  
nó sẽ tới  
để khỏi bị giảm thiểu  
sự rục rĩ của nó*

Bài thơ trên mô tả chu kỳ đời sống. Nếu bài thơ khởi đầu là sự liên tục của chu kỳ tự nhiên thì hai dòng phải nối liền. Ở đây có *sự gián đoạn* (line break) để làm bật lên sự tàn lụi và hồi sinh. Đáng lẽ tác giả có thể diễn tả sự sống trước – hoa hồng nở – tiếp theo là suy tàn, và rồi bảo tồn sự toàn bích của nó trong nghệ thuật. Nhưng tác giả đã làm ngược lại để làm rõ sự rục rĩ của nó trong nghệ thuật ở cuối bài thơ. Cũng như, nếu diễn ra văn xuôi: “Bông hồng tàn và tái tạo bằng hạt, một cách tự nhiên nhưng ở đâu nó sẽ tới để khỏi bị giảm thiểu sự rục rĩ của nó? Riêng nơi bài thơ”. Câu trả lời được xen vào giữa, xóa đi cấu trúc văn xuôi, xác định nằm trong nghi vấn, hướng bài thơ tới nhiều tầng lý giải.

Dòng thứ ba được tách ra khỏi hai dòng đầu. Dấu phẩy duy nhất trong bài ở dòng này gợi tới hai ý nghĩa: cái hạt làm cho chu kỳ bất diệt, chống lại vòng quay sinh tử; và “một cách tự nhiên” chống lại sự bảo tồn bông hồng của bài thơ. Dòng thứ tư là điểm chuyển từ thiên nhiên sang nghệ thuật, quá ngắn, gần như vô nghĩa, chỉ đủ cung cấp thời gian chuyển đổi. Chuyển bài thơ ở cuối của nửa đoạn đầu, hơn là đợi cho tới bắt đầu của đoạn hai, nó ngăn cản ý tưởng nửa đoạn đầu (thiên nhiên) phải đứng lẻ loi, củng cố sự tương thuộc giữa thiên nhiên và nghệ thuật. Và bởi vì chúng ta đã qua đoạn một, và vì câu thơ tiếp tục bằng qua một cách đoạn, cùng lúc, tách nghệ thuật ra khỏi thiên nhiên. Nhưng nếu nghệ thuật là vấn đề của trật tự (trật tự của chữ chắt lọc từ hỗn mang của sự kiện), đoạn thơ diễn tả nghệ thuật đối xứng và phủ nhận đoạn thơ miêu tả thiên nhiên.

Dòng thứ năm đưa ra lý do cô lập của dòng thứ tư, nhấn mạnh chữ “save” (except hay unless) và những chữ đồng nghĩa này thay thế cho hai sắc thái giọng, thể hiện trong “save”: “Except” (trừ ra) ngầm ý rằng sự thay đổi của nghệ thuật luôn luôn có thể xảy ra, đồng thời ca ngợi thực thể sự vật. “Unless” (nếu không), trái lại mang âm hưởng hoài nghi và hy vọng. Hơn nữa, để làm nổi bật lên như một nghĩa thứ hai thường dùng của một động từ – diễn tả chính xác những gì bài thơ (lặng lẽ) làm cho bông hồng (cứu chuộc).

Một hiệu quả tuyến tính trong bài thơ đòi chúng ta chú tâm. Nếu mỗi dòng phải có sức nặng đặc biệt của chính nó, tại sao “shall it go” lại xứng đáng tự nó là một dòng? “Shall” hàm ý cả “lưỡng lữ” và “chắc chắn” của thì tương lai về một biến cố không thể tránh (cái chết sẽ sống lại). Sự mù mờ của “shall” tiếp tục với liên từ “save”, đóng góp một loại hồ nghi dây dưa cho sự chuyển động. Một phần của hình thức (form), là chức năng hàm hồ của những chữ được giản lược hóa và khả năng bên trong của kiểu cách ngữ học làm cho bông hồng hiện hữu gấp đôi. Bài thơ quan tâm tới thơ, nhấn mạnh chữ “go”. Đây là một động từ rõ ràng đơn giản, tưởng như hoàn toàn là do sự đòi hỏi gấp gáp của cú pháp, lại là một ẩn dụ. Bông hồng không thể “tới” bất cứ đâu, không cưỡng, và trong bất cứ trường hợp, không thể “tới” bài thơ vì đó không phải là một nơi chốn. Bông hồng và bài thơ không thể so sánh, chúng xảy ra ở hai không gian khác nhau. Từ đó tác giả mời chúng ta tham dự không phải hái bông hoa mà làm bài thơ. Sự tham dự trong hành động đó, không phải đứng ở vị thế bông hồng, mà trong sự liên hệ tương đồng với ngôn ngữ – hệ thống của chữ – như bông hồng làm với thiên nhiên – một hệ thống sự vật. (Bông hồng được bảo tồn bởi bài thơ là một bông hoa, không phải bụi cây tồn tại mãi sự sống “bởi cái hạt của nó, một cách tự nhiên”). Làm sao bông hồng “tới” bài thơ, là đặt câu hỏi ở tư thế căn bản về ngôn ngữ và về thơ: sự liên hệ thế nào

giữa bài thơ và sự vật. Câu trả lời “Bài Thơ” đưa ra là một ẩn dụ, sự bất chước.

Hai bài thơ còn có thể đẩy tới ý nghĩa sâu xa hơn, mang màu sắc tôn giáo. Nhưng ở đây chúng tôi chỉ có mục đích tìm ra cách đọc vì khi biết cách đọc, chúng ta biết mấu chốt căn bản cách làm một bài thơ tự do. Bài “Poem” được trích trong tập “Paterson” (1963) của William Carlos Williams (1883-1963).

\*

Những nhà thơ tiên phong Hoa kỳ bắt đầu từ Ezra Pound, William Carlos Williams, e.e. cummings, T. S. Eliot... khi chủ trương thoát khỏi thể luật truyền thống, đã tìm cách thay thế thể luật bằng một thể luật khác (discovered form), với một vài kỹ thuật được dùng để tạo nghĩa cho hình thức bài thơ như: dàn trải chữ trên trang giấy in, dùng những khoảng trống, chiều dài của dòng và dòng gãy (line break), chùm chữ, lặp lại âm thanh, nhịp điệu của nhóm chữ, và hình ảnh ... Chúng ta có thể gọi là nhịp điệu của cú pháp (syntactical rhythm) hay nhịp điệu thị giác. Hai bài thơ trên, chữ không có gì bí hiểm khó hiểu, nhưng ý nghĩa thì thâm trầm, và người đọc phải nương theo hình thức để tìm cho ra. Nhưng đến đây chưa hết, người đọc còn phải đọc lớn lên, nghe rõ từng phụ âm, theo cách đọc bình thường của cú pháp để lắng vào những âm thanh tinh tế của ngôn ngữ. Sự rung động của ngôn ngữ hòa với ý nghĩa bài thơ, tạo nên một ý nghĩa mới, và mỗi người đọc cảm nhận theo cách riêng của mình.

Vì thế chúng ta thường nghe nói, nội dung và hình thức là một, không thể tách rời. Nhà thơ tạo ra luật tắc riêng của họ, thậm chí cho mỗi bài thơ. Nhà thơ T. S. Eliot từng nói: “Không có thơ nào là tự do cả” 1. Hai bài thơ trên, muốn hiểu, người đọc phải phân tích ra. Tiến trình phân tích đó là tiến trình đọc, được hướng dẫn

bởi hình thức bài thơ. Người đọc bình thường, không có kiến thức căn bản về thơ, chắc không thể thưởng thức. Đối với những bài thơ khó hơn, chẳng hạn *The Waste Land* của T. S. Eliot chẳng hạn, cần những nhà phân tích chuyên môn, và cũng chỉ để giảng dạy trong các chương trình cao học văn chương. Công lớn của những nhà thơ tiên phong thơ tự do, những bậc thầy hiện đại, là họ đã khám phá sự mới mẻ đầy sáng tạo của hình thức thơ. Nhưng một thế kỷ qua, thơ càng lúc càng đi vào ngõ hẹp vì hạn chế người đọc, chỉ một số sinh viên văn chương phải đọc để làm bài tập, còn người đọc bình thường, ngay cả nhà văn, gần như không còn biết đến thơ. Thập niên 1980, với Thơ Ngôn ngữ Hoa kỳ thì người ta mới nhìn ra sự bế tắc của thơ. Những nhà thơ Ngôn ngữ dựa vào lý thuyết của chủ nghĩa hậu cấu trúc, càng nghiêng về những vấn đề trừu tượng. Người đọc muốn hiểu thơ, ngay cả đọc những bài phân tích cũng không hiểu, vì điều kiện trước tiên phải hiểu thấu có căn bản và sâu xa lý thuyết. Cuối cùng, thơ chỉ dành độc quyền cho giới hàn lâm, một thiểu số hạn hẹp trong những lớp giảng dạy văn chương ở các trường đại học.

Như vậy thì thế nào là “giải hình thức”?

Thời thế đã đổi thay. Cuộc cách mạng điện toán đã thay đổi nếp sống và suy nghĩ của con người. Thêm nữa, điện ảnh, âm nhạc, TV, ngay cả máy computer, cung cấp những chương trình giải trí tân kỳ, gần như không thể thiếu trong sinh hoạt hàng ngày. Như vậy tại sao phải đọc thơ, và cũng không còn nhiều thì giờ để đọc. Thời huy hoàng của bao thế kỷ nay còn đâu, khi mọi người đều biết đến thơ, thơ là của mọi con người, và nhà thơ mang đến cho họ niềm vui và hoan lạc. Dĩ nhiên, không hẳn bị lấn lướt bởi những bộ môn nghệ thuật khác, mà một phần cũng vì một thế hệ nhà thơ nhắm mắt đi theo tấm bản chỉ đường “làm mới” (make it new), đã biến thơ thành những câu đùa chú lảm bảm, không ai hiểu nổi. Nhà thơ bị bỏ rơi trong thế giới chữ nghĩa, phản kháng lại thực tại nhưng lại

không có khả năng nhận biết thực tại. Thơ xa rời nhà thơ, bỏ rơi họ để đến với một thể hệ mới hơn, hồi phục lại chức năng của nó, như bông hồng tàn rồi sống lại bằng hạt.

Thơ vì vậy, người bình thường không bắt buộc phải biết luật thơ, và nhà thơ phải đem hết tài năng của mình để lôi kéo người đọc. Nhà thơ càng có tài năng lớn, càng có nhiều thành phần người đọc, bởi người đọc không phải là những người không có học mà là mọi giới, từ trí thức đến bình dân trong xã hội. Nhà thơ Pháp Lautréamont cho rằng, “Tôi muốn ngay một cô bé mười bốn tuổi cũng đọc được thơ tôi.”<sup>2</sup>

Một trong những đặc tính thành công của thơ tự do, gắn liền với kỹ thuật in ấn. Đầu thế kỷ 20, khi kỹ thuật này trở thành phổ thông, những nhà thơ tự do đã mang thể thơ lên trang giấy và khám phá ra hình thức, một sức mạnh mới của thơ. Đó là một công trình đáng khâm phục, chẳng khác nào những nhà thơ của thời kỳ truyền khẩu chất lọc âm nói để biến thành luật thơ. Những nhà thơ Tân hình thức Mỹ vào thập niên 1990 “giải phóng thơ khỏi hình thức của thơ tự do”, trả thơ về vị trí tự nhiên của nó, dùng lại thể luật để phù hợp với phương tiện lưới điện toán. Tân hình thức cũng có nghĩa là “giải hình thức”. Nếu thơ tự do chuyên chở tư tưởng qua một cấu trúc toàn nhất, đọc bằng cách phân tích, thì thơ Tân hình thức, dựa vào yếu tố *truyện kể*, chú tâm tới nội dung và nhạc tính để chuyên chở tư tưởng ngay tức khắc. Chúng ta đang trở lại thời kỳ truyền khẩu, quay về truyền thống để làm lại một truyền thống khác, như thơ Tân hình thức, chuyên chở đời sống thực tại bằng phương tiện thể luật. Và mọi người đều có thể đọc và nghe thơ trên lưới, và thời kỳ truyền khẩu này, không phải qua những người hát rong, những người kể chuyện, mà bằng phương tiện của lưới trời (internet).

## CHÚ THÍCH

- 1.- T.S. Eliot: “No vers is libre for the manwho wants to do a good job”
- 2.- Comte de Lautreamont (1846-1870): “Je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans.”

## THAM KHẢO

Phân tích tham khảo: “Free verse, an essay on prosody”, Charles Hartman, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996.

## Nhịp Đập Của Thực Tại

---

Hãy cứ tưởng tượng, khi hội họa mang đồ vật vào trong tranh (Pop Art, thập niên 60), và rồi tranh lại bước ra ngoài giá vẽ để đi vào thế giới hiện thực (thập niên 70), thì thơ cũng đang có những chuyển biến mới, chụp bắt yếu tố đời sống để xử dụng như yếu tố thơ. Và cũng hãy hình dung một buổi sáng thức dậy, mở mắt ra, bắt gặp ngay những cạnh góc, từ ghế, bàn, trần nhà, cửa sổ tới những vật dụng hàng ngày. Những thứ tưởng là tầm thường ấy, mà bao lâu nay, chẳng đáng quan tâm, lại là nguyên nhân gây ra cảm giác bất an. Trong xã hội hậu công nghiệp, chúng ta đã xa rời thiên nhiên và không thể thoát ra khỏi, chống chọi những đường nét, cạnh góc của thế giới hình ảnh và đồ vật. Hơn thế nữa, ngay cả giao tiếp giữa người và người cũng phải qua những phương tiện truyền thông. Tiếng nói được gởi đi và tiếp nhận, không còn đúng với tự nhiên. Tình cảm con người, có nguyên rỗng và nồng ấm như cái thời sống mộc mạc, chân chất xưa không? Thơ vì vậy, càng lúc càng phải mở ra và đón nhận thực tại, nếu không muốn bị chôn vùi, trong cái vỏ khô cứng của ngữ nghĩa. Nhưng khi thơ đi vào thực tại hay thực tại xuất hiện trong thơ, thì điều gì sẽ xảy ra? Thơ biến đổi, một số yếu tố sẽ mất đi và được thay thế, đưa người đọc tới tâm trạng hoài nghi, và thường là ngộ nhận, phải chăng đang có những cố tình làm hỏng cả một quan điểm thẩm mỹ?

Trước hết là nhịp điệu. Nhịp điệu trong thơ, bao lâu nay, được hình thành bởi âm của chữ, nhưng bây giờ là *nhịp điệu của thực* tại. *Nhịp điệu thực tại* thì có nhiều, khoảng cách giữa người và vật, giữa vật và vật tạo ra nhịp điệu của không gian, chuyển động và hình sắc tạo ra nhịp điệu hình ảnh, những biến cố xúc cảm tạo ra nhịp điệu thời gian ... Và khi bước ra khỏi nhịp đơn điệu của thể điệu cũng có nghĩa, thơ trở về nhịp điệu thật và sống động. Thơ, nói như C.K. William, cho chúng ta nhìn thấy được *ánh chớp trong đời* (radiance in life) mà từ bao lâu nay, từ Trừu tượng Biểu hiện (Abstract Expressionism) tới nhóm Beat Generation luôn luôn bị ám ảnh: tìm kiếm một *cách nhìn mới* (creat a new vision). Đó cũng là điều chúng ta thường hay đề cập tới: bản sắc thơ. Bản sắc thơ hay bản sắc một thời đại, một thực tại, một nền văn minh bao gồm luôn cái gọi là bản sắc dân tộc. *Nhịp điệu thực tại* hay nhịp điệu của khoảng khắc, nói cho cùng, cũng chính là bản sắc thơ. Bởi vì, và chừng như mỗi thời đại đều muốn ghi lại dấu mốc thời gian, đã phát sinh ra hàng loạt những tuyên ngôn (manifesto) và cả những tuyên ngôn chống lại những tuyên ngôn (manifesto against manifestos). Bản sắc thơ, bản sắc văn hóa giữa các nền văn hóa, di dân giữa các di dân, và mỗi thời kỳ (hiện đại và hậu hiện đại) là chuỗi dài những phủ định và phát hiện. Lịch sử không hẳn chỉ là những biến cố mang tính chính trị và xã hội, mà còn là sự hóa thân của từng nền văn hóa. Lập thể (Cubism) tìm ra không gian bốn chiều, Trừu tượng Biểu hiện rút tía kiến văn từ văn học và triết học chỉ còn có hai chiều, và thời kỳ hậu hiện đại (Postmodernism), nghệ thuật chống lại trừu tượng trở về với không gian ba chiều của hiện thực, nhưng kỳ thực là để phản ứng và giễu cợt hiện thực. Cứ như thế, cái món nợ tinh thần ấy tiếp tục đè nặng trên vai từng thế hệ, giữ lại nhiều hay ít, vết tích của thời gian.

Ở đây cần nhấn mạnh, bản sắc thơ không nhất thiết tùy thuộc vào ngôn ngữ, mà tùy thuộc vào cách nhìn, cách sống, cách xử thế ở nhiều môi trường và hoàn cảnh khác nhau. (Không phải chỉ nói



tiếng Việt, bắt được những âm sắc Việt là giữ được bản sắc Việt). Bởi một điều, có quá nhiều thế giới càng ngày càng ảnh hưởng trực tiếp và mạnh mẽ tới chúng ta. Tính tương thuộc một lần nữa được nhắc lại: sự vật tự nó vô nghĩa, chính sự tương thuộc giữa các sự vật tạo ra ý nghĩa (Hans Hofmann). Thế giới hình ảnh, thế giới đồ vật xâm chiếm đời sống, là cái gốc của cảm xúc, trở thành trọng tâm, từ đó, chúng ta nhận ra, nó giúp soi tỏ và hiểu thấu tâm hồn mình. Nói cho rõ, thế giới đó được khai sinh bởi chúng ta, là một phần của đời sống, và phải được chấp nhận, cả tiện nghi lẫn phiền nhiễu. Tới một lúc nào đó, có thể sẽ khó khăn để đối phó với ngay những sản phẩm từ sáng kiến của chính chúng ta. Và những xung đột giữa người và người không còn ở mức đáng quan tâm nữa, mà là xung đột giữa con người và thế giới đồ vật. Nhưng cái gì làm nên *nhịp điệu thực tại*, lại chính là đường nét (line). Đường nét có đời sống và cá tính riêng. *Line of thought* biểu hiện cho kiến thức mà chúng ta thủ đắc, thực tại mà chúng ta nhận biết, theo trường phái Trừu tượng Biểu hiện. Nhưng ở đây không có gì liên quan tới hội họa trừu tượng, mà đường nét chỉ thuần chiết ra từ hình ảnh và hình dạng đồ vật. Nếu những khoảng trống trong thơ tự do giúp chúng ta nhận ra được không gian, thì đường nét, cái nhịp điệu phi âm thanh ấy, gợi ra thời gian trong thơ: sự đứt quãng, trăn trở, mỗi hồ nghi, những áp lực của đời thường, sự dằng co mang nhiều tính nghịch lý giữa tâm thức và hiện thực. Len lỏi giữa các dòng chữ, như hai thế giới song hành, làm nên những dòng chảy chông chênh, từ đâu, đi đâu, những câu hỏi mà chẳng bao giờ có lời giải đáp. Ranh giới giữa trong và ngoài, biết và không biết, như núi non sông đồi, làm nên những trắc trở: giữ lại và đồng thời thúc đẩy chúng ta phải vượt qua. Và vượt qua như thế nào thì vẫn là vấn đề nan giải. Vì thơ, ngoài cái nói được, còn có cái nói không được. Chính chỗ bở lửng, không rõ ràng ấy, nảy sinh ra nhịp phách bí ẩn của thơ. Đường nét như một hình thái cấu trúc, trong đó vai trò xã hội của nhà thơ là *dựng lại* (reconstruct), *hình dung lại* (reimagine) cách nhìn về đời sống, như

để tự hỏi, chúng ta là ai (who) và như thế nào (how) trong thế giới chúng ta đang sống. Tạo dựng lại hay hình dung lại cũng chỉ là một cách nói, về một tiến trình xóa bỏ và đào thải.

Đường nét, bản sao hay nhịp điệu của thời gian, nói thế nào thì nói, là hiện thân của sự vật hay không phải là sự vật. Nó mang ý nghĩa của chính nó. Câu chuyện về chiếc mặt nạ của Floyd John, tuy rất đẹp nhưng không thực (real power), bởi vì nó chỉ là bản sao từng chi tiết của một chiếc mặt nạ khác đã cháy thành tro. (J.R., A Seneca Journal). Con người và đồ vật, ý thức và vô thức, tưởng tượng và hiện thực đều chỉ là những bản sao không có nguyên bản. Chúng ta cứ lập đi lập lại những gì đã có, nhưng cái đã có đó, cũng không ai biết, nó có thực hay không. Vậy thì làm gì có cái được gọi là thơ và cái không được gọi là thơ? Thơ luôn luôn lột xác và biến hóa, đến tận cùng. Bởi vì, cái nguyên bản của thơ chính là chỗ sâu thẳm mà mỗi người trong chúng ta, nhà thơ của những nhà thơ, nhìn thấu được. Đường nét, cũng như thơ, có thể là đường thẳng, đường cong hay là bất cứ một hình dạng nào, thực hay ảo, chuyển động hay bất động, nói đùa một chút, là một thứ cổ hương. Cổ hương, chúng ta sinh ra từ một cội nguồn mơ hồ, và lưu lạc tới một nơi chốn cũng mơ hồ không kém. Thời gian chẳng phải đã là một thứ cổ hương của mỗi đời người sao? Hóa giải và phủ nhận thực tại, bằng cách đồng hóa với thực tại, và vì vậy, bài thơ phải hiện diện ở một cách thế khác, và quan điểm về một tác phẩm hay cũng lỗi thời như cánh cửa của quá khứ đã bị đóng lại. Và không phải chỉ có những yếu tố thơ là lỗi thời, mà càng lúc càng có nhiều thứ trở thành phế liệu, ngay cả kiến thức. Đa đa, siêu thực, trừu tượng hình như đã chấm dứt từ lâu lắm? Chẳng còn nguồn nào có thể viện dẫn để xác định những vị trí, ngoài viện dẫn chính thực tại. Nghệ thuật là *hình thái của kiến thức* (form of knowledge), theo quan điểm của trừu tượng biểu hiện, thập niên 50, có thể đổi lại không: nghệ thuật là *hình thái của đời sống* (form of life)?

Thơ luôn luôn là một thể giới bí ẩn và khó hiểu. Nhưng cũng không phải chỉ là trò ảo thuật chữ. Đằng sau mỗi bài thơ, là lý luận thơ, để từ đó đẩy thơ tới chỗ phi luận lý. Thơ nằm ở cõi phi ấy nhưng vẫn phải khởi đi từ cõi thực. Vì vậy, tại sao chúng ta cứ phải nói miên man mãi, về thơ, tưởng như không bao giờ dứt. Và thời gian có bao giờ chấm dứt đâu. Mỗi thời đại bắt được chân tướng thơ một cách khác nhau, như thể mỗi người trong chúng ta có cảm giác khác nhau, chỉ vì một làn gió mát. Dù thơ *vẫn* hay *không vẫn*, người làm thơ phải nói lên được tiếng nói của thời đại mình. Tiếng nói ấy không phải là tiếng nói của quá khứ, dòng thơ ấy không phải là dòng thơ đã qua. Và cái tự nhiên của thời này, có thể là cái không tự nhiên của thời trước, cái hay của thời này có khi là cái giả tạo của thời khác. Thơ vẫn, đối với tôi, là một gấn bó lâu dài, những suy nghĩ và học hỏi tốn nhiều thời gian, nhưng sáng tác thì không bao nhiêu. Tôi đã nhận được nhiều ân sủng từ thể loại thơ này, khởi đi từ thơ vẫn và cũng là người dứt khoát giã từ vẫn điệu. Và cũng có khi dứt khoát giã từ nhiều thứ khác nữa. Như thể ngôn ngữ vốn chứa nhiều chất huyền hoặc, hãy tước bỏ và cụ thể hóa nó đi; và có khi, cũng nên hình tượng hóa ngay cả ý nghĩa. Đó là cách phá bỏ mọi ranh giới giữa thơ và đời sống, một cố gắng nắm bắt những khoảng khác của thực tại. Tôi vẫn tin rằng ở một số nhà thơ, có thể chưa chắc họ là những tên tuổi rực rỡ của một nền thi ca, nhưng họ đang hoàn tất tiếng nói của thế hệ họ. Thơ của họ có thể lẻ loi, đơn độc, vì không giống ai nhưng chúng ta hãy bình tâm tự hỏi: nếu một thế hệ không có tiếng nói, chỉ nói thay một thế hệ nào đó thì chúng ta chỉ có hình dạng nhưng không có âm thanh, đó là những bóng ma, những hồn muôn năm cũ. Thi ca thường xuyên bị gián đoạn vì tình trạng này.

Chúng ta đang ở thời đại có nhiều thay đổi, từ khoa học, xã hội đến kinh tế, chính trị và từ đó sẽ thay đổi tận gốc rễ thói quen và nhận thức con người. Ở một thời đại mà mọi ngành nghề đều phải

cập nhật hóa thường xuyên, và thơ ca cũng không thể ra ngoài định luật đó. Muốn cách tân đổi mới không thể không theo dõi những trường phái và thời kỳ thơ để có thể bước ra khỏi chiếc bóng rợp của quá khứ, nắm bắt hiện tại: chúng ta đang bước tới hay lui, có nằm trong cuộc vận hành chung ấy? Một quan điểm thơ, không phải hình thành trong giây phút bốc đồng, mà trải qua kinh nghiệm và suy nghĩ lâu dài. Một lý luận vui: chúng ta có thể giới của thơ, thế giới của truyện, thế giới của kịch ... bây giờ chúng ta có một thế giới mới, ảnh hưởng trực tiếp và mạnh mẽ gấp mấy lần: thế giới của truyền hình. Và nếu trong tương lai, hình ảnh được áp dụng bằng thứ không gian nhiều chiều thì nó chẳng khác gì thế giới của chúng ta. Sẽ là ngạc nhiên và buồn biết mấy nếu đời sống không có truyền hình và truyền hình không phải là đời sống. Đâu là ảo, đâu là thực, chúng ta thật sự không biết. Hoặc là chúng ta đồng thời sống với cả hai thế giới. Ngay bây giờ, nó đang hòa lẫn với thực tại, cái ảo được nhận diện và cái thực biến thành ảo. Hình ảnh xâm nhập vào đời sống và ngược lại đời sống là những chuỗi hình ảnh liên tục, như thể những bản sao không có nguyên bản. Con người đối diện với một tình huống mới, quá nhiều thông tin và chẳng ai có thể lưu giữ, ngoài hình ảnh. Ý nghĩa bị tước bỏ, hoặc không còn quan trọng và ranh giới giữa tưởng tượng và thực tế bị bào mòn. Ngay hình ảnh cũng không mang được nhiều ý nghĩa, ngoài một điều, hình ảnh là hình ảnh, vậy thôi. Khi đời sống bị xâm thực, bị phân thành nhiều mảnh, thơ cũng sẽ không tránh khỏi những tai họa. Chức năng thơ sẽ phải thay đổi, trộn lẫn giữa Kafka và S. Beckett chẳng (một người được xếp vào thời hiện đại, một người là hậu hiện đại), hay là một thứ tân siêu thực gì đó (ý thức và vô thức cùng nắm tay đi chung một con đường)? Không còn ai có khả năng tiên tri, và cũng chẳng ai điền rõ dấm vào vết chân cũ, chỉ biết rằng, sẽ không đơn giản và êm đềm như cái thời thanh bình xưa, nay còn đâu. Bây giờ chúng ta mới lấy thơ từ TV, nhưng biết đâu sau này, thơ sẽ bị TV đồng hóa, bằng một phương cách nào đó. Chúng ta sẽ không còn đọc thơ trên

trang giấy mà nhìn thơ trên màn hình. Chắc chắn cũng sẽ còn lâu, vài thế hệ nữa, nhưng không phải là không xảy ra. Nhưng lúc này, chúng ta cứ yên tâm, và thoải mái lấy thơ từ bất cứ nguồn nào, vì thơ vẫn còn là một thế giới rất riêng. Để quốc truyền hình chưa thể làm mưa làm gió, nhưng ảnh hưởng thì đã rõ. Và cuối cùng, thơ không còn phải có tính thuyết phục hay được chấp nhận nữa, và cũng như đời sống và hình ảnh, nó hiện hữu như nó hiện hữu, bất kể ngôn ngữ hay hình thức diễn đạt, không hay thời gian. Lý luận này, chúng ta cũng có thể coi là một lý luận ảo, bởi vì biên giới giữa ảo và thực có còn nữa đâu.

Đối với thơ vẫn hay bất cứ loại thơ nào, tôi không đọc nhiều ở những bài thơ. Bài thơ chỉ là cái xác của thơ. Có người thấy cái xác tưởng là thơ, và bới tìm trên đó. Qua cái xác thơ, tôi nhìn ra những trần trở, sự đam mê sống chết của người làm thơ. Tôi nhìn thấy thơ nơi những nhà thơ chỉ làm thơ vẫn cũng như những nhà thơ có khuynh hướng đổi mới, và ngay cả nơi những người đang miên man suy nghĩ về những chiều hướng thơ. Thơ ở khắp nơi, khắp chốn, đâu phải chỉ nơi những bài thơ, và nhà thơ đâu hẳn chỉ là những người làm ra những bài thơ. Đời sống đó, thiên nhiên đó, bao nhiêu hạng người trong xã hội từ thấp đến cao, ở trong cũng như ở ngoài chữ, họ không đang tiếp nhận và làm ra thơ đó sao?

# Độc Thơ

---

Glenn McNatt trong bài viết “Poetry is dead; TV tells our story.” nhấn mạnh (và báo động) rằng, chức năng của thơ đã bị lấn lướt bởi những phương tiện truyền thông. Tiểu thuyết và kịch nghệ đã cung cấp không ngừng nghỉ chất liệu tính truyện cho cái miệng háu đói của truyền hình, và như thế, phim ảnh và âm nhạc, có lẽ là nơi trú ẩn cuối cùng của vãn nhịp thơ. Nếu thế kỷ 20 cho tới những thập niên ’60, những người đọc trẻ tuổi Hoa Kỳ đọc Yeats, Eliot, Auden và Pound để hiểu về thế giới mà họ sinh ra, thì thơ bây giờ, hình như đang rơi vào khủng hoảng tương tự như hội họa ở giữa thế kỷ 19 sau khi khám phá ra máy ảnh, và phải đi tìm những phương cách biểu hiện khác, trừu tượng chẳng hạn. Đó là chưa kể những ý kiến bi quan của John Roberts trong bài “The Decline of Art”, và Dana Gioia đặt vấn đề về thơ Hoa Kỳ (“Can Poetry Matter?”), cho rằng những nhà thơ đã tránh né công việc đời thường, sau khi già từ học đường lại quay trở lại học đường để làm công việc giảng dạy. Rằng những nhà thơ chỉ làm thơ cho họ đọc với nhau mà không phải cho người đọc bình thường, rằng trò chơi ngôn ngữ (chơi chữ), chỉ thuần là một trò chơi, và không chuyển chở điều gì ...

Trước hết, thơ là một kỹ năng (craft), bởi đó là nghệ thuật của con người. Và để đạt tới kỹ năng, phải nắm bắt và lắng được thứ

âm thanh tinh tế của ngôn ngữ, vì vậy mà những nhà thơ thật sự thì hiếm hoi, nói như Charles Bukowski, “Thượng đế đã sinh ra rất nhiều nhà thơ nhưng lại rất ít thơ”. Điều kỳ dị là sự thực hành và tinh thông kỹ năng thường bị coi là gò bó. Người làm thơ thỉnh thoảng được khuyên là đừng bận tâm tới *luật tắc*, *điệp vận* hay *hình ảnh* vì chúng không tự nhiên. Dĩ nhiên, chúng không tự nhiên nếu chúng ta không làm chúng thành tự nhiên. Trong tất cả mọi ngành nghệ thuật, người nghệ sĩ phải học kỹ thuật (technique) để có kỹ năng, có khi phải học cả đời, tại sao thơ lại khác với những ngành khác? Âm nhạc, kịch nghệ, cải lương không những người sáng tác mà các nghệ sĩ trình diễn đều phải học kỹ năng, chỉ có thơ là không. Và nếu nhà thơ không chinh phục được kỹ thuật, thì làm sao trở thành nhà thơ? Một người mới tập đánh dương cầm, sẽ cho những âm thanh chỏi tai, và người nghe cho rằng nó không tự nhiên. Như vậy trong nghệ thuật, kỹ năng là tự nhiên thứ hai (second nature), và những nhà thơ bậc thầy, chúng ta đọc tưởng như không có kỹ năng, nhưng thật ra họ đã đạt tới trình độ có khả năng dấu đi kỹ năng. Kỹ năng tạo thành bởi luật tắc, và luật tắc là hạt giống mạnh mẽ, xác định trên con đường đẩy cái vỏ trứng để bước vào đời sống. Hình như trong sâu thẳm, mọi thứ đều trở thành luật lệ.

Và cũng từ trong sâu thẳm, chúng ta nhìn ra, thơ có ở mọi nơi, mọi chỗ, và mọi nơi, mọi chỗ đều có thơ. Một cách cụ thể, thơ hỗn hợp bởi ba nghệ thuật: *âm nhạc*, *truyện kể* và *hội họa*. Thơ có bởi con người và hiện thân như một con người, nếu chúng ta thay thế, *dòng* là hệ thống xương cốt, *câu* là hệ thống tuần hoàn và *hình thức* là hệ thống thần kinh hệ. Đơn vị âm nhạc của thơ là dòng, là cách hiểu của trực giác, là bộ xương giữ cho bài thơ đứng được, gồm mọi hình thái âm thanh, làm sao những âm chữ giống nhau và khác nhau phản ánh và tạo ra cảm xúc. Như vậy *dòng* là cốt lõi căn bản, và những kỹ thuật thơ từ đó phát sinh, *dòng gãy* (line break) chẳng hạn. Trong khi *câu* khai mở tư tưởng của bài thơ, là cách

hiểu của trí tuệ, trụ cột của văn xuôi, khí cụ của người kể chuyện. *Câu* tuần hoàn, lưu chảy, bao quanh *dòng*, bơm ý nghĩa xuyên suốt bài thơ, ngay cả khi bài thơ bị cắt thành phần mảnh hay không có phép chấm câu để biết đâu là lúc bắt đầu hay chấm dứt. Do đó, *câu* cũng là một hệ thống âm nhạc khác kết hợp với âm nhạc của *dòng*, tạo thành nhịp điệu cho toàn thể, làm bài thơ giàu có và có chiều sâu. Nếu phân tích thêm ra, *nhóm chữ* (phrase) làm thành *mệnh đề* (clause), *mệnh đề* làm thành *câu*, và *câu* làm thành *đoạn văn* (paragraph). *Câu* cũng chia làm hai phần, một là chủ từ, hai là thuộc từ (predicate) hay động từ. Chỉ đơn giản thế thôi, chúng ta cũng hình dung ra được, sự phong phú của âm nhạc trong thơ luôn luôn biến đổi tùy theo sự thay đổi phức tạp của *câu*, *dòng*. (Và kỹ năng thơ, hẳn phải là nghệ thuật của *câu*, *dòng*?) *Sau hết*, hình thức trên trang giấy là bức tranh chữ, qua chiều dài, như những dây thần kinh xuyên qua tủy sống gửi mệnh lệnh tới những bắp thịt. *Hình thức* như tấm gương hai chiều giữa trạng thái hiểu biết trực giác và trí tuệ. Khi lạc đường, đó là tấm bản đồ cho chúng ta biết rõ cách hiểu phần còn lại của bài thơ.

Phân tích như trên để chúng ta có thể nhìn ra được toàn cảnh, bởi đọc là một quá trình phức tạp, chẳng phải chỉ là sự tổng hợp của âm thanh, hình ảnh, ý tưởng mà còn bao gồm rất nhiều yếu tố khác nhau, kể cả những yếu tố kỹ thuật. Thơ thật ra là để đọc. Nhưng đọc như thế nào là điều đa số chúng ta đều không biết. Người đọc không biết thưởng thức cách đọc một bài thơ, bởi người làm thơ cũng không biết tạo ra cách đọc cho thơ. Không có cách nào hơn là lần theo vài đầu mối để tìm sự liên hệ giữa tác phẩm và người đọc. Thông thường, bài thơ hiện hữu trên trang giấy, được viết ra để đọc và nhìn bằng mắt. Người đọc tiếp nhận bài thơ, thường là trong im lặng, bởi những sự vật, cây cối chung quanh chúng ta, thể hiện cái đẹp, cái xấu, cái sinh động cũng trong im lặng. Thị giác là giác quan đáng tin cậy để phát hiện và khai phá âm thanh, nhịp điệu, hình ảnh



và ý nghĩa. Chúng ta dựa vào thị giác để nhìn vào thế giới, và người đọc cũng tìm ra điểm chuẩn, chắc chắn và có bằng cứ, những dấu hiệu của thị giác làm sáng tỏ bài thơ. Trong thơ, hình ảnh là một *bức tranh trí tưởng* (mental picture), được giữ trong ký ức, và tạo ra bởi khả năng tưởng tượng. Những bức tranh này từ đâu ra? Khởi đầu từ những sự vật chúng ta đã nhìn, sờ, ngửi, nghe, ném và nghĩ tới. Chúng đến từ ký ức. Trong ký ức mỗi chúng ta có hàng ngàn bức tranh trí tưởng, và tài năng của người làm thơ là làm sao biến chúng (và âm thanh, mùi vị) thành chữ.

Một thí dụ, bức hình chụp hay bức tranh vẽ một bông hoa, chỉ là hình ảnh bông hoa, không phải bông hoa thật. Chúng ta thử lấy bức tranh đi và thay thế bằng chữ. Chữ gợi dậy bông hoa trong trí tưởng, là cái *cò bấm khái niệm* (concept trigger) kích thích và làm nảy sinh khái niệm bông hoa, dù rằng bông hoa trong tự nhiên thì hoàn toàn khác hẳn. Điều gì đã xảy ra trong đời, sự vật thấy trong giấc mơ đều là những bức tranh trí tưởng. Nhưng để làm những bức tranh trí tưởng trong ta, trở thành của người đọc, nhà thơ phải đi từng bước, dò dẫm, đổi ngược mối liên hệ của hình ảnh trong tiềm thức thành chữ (một biến cố, sự vật), và chữ lại khơi dậy tưởng tượng, thành bức tranh trí tưởng nơi người đọc. Như bông hoa chúng ta thấy mà ngỡ như bông hoa thật, một sự vật thật. Một câu chuyện giả tưởng và đầy phi lý, mà người đọc đọc tưởng như một câu chuyện thực đang xảy ra trước mắt. Sự kết hợp giữa cái thực và không thực tạo ra tác phẩm nghệ thuật. Cái thực ấy (bông hoa bằng chữ) chính là đầu mối liên kết tác phẩm với người đọc. Tìm cái thực trong cái không thực, cái không thực ấy là những hình ảnh tồn trữ trong ký ức. Nó sinh ra và hiện hữu từ kỹ năng. Giống như nhà điêu khắc tìm thấy tác phẩm đã có trong tảng đá và chỉ cần lấy ra bằng cách đục đi những mảnh đá thừa, nhà thơ lấy những dòng thơ từ đằng sau trang giấy. Và người đọc, qua chữ, với những ấn tượng về

nghĩa đen nghĩa bóng, sẽ xây dựng ngữ cảnh về thế giới sự vật và ngôn ngữ của chính họ.

Mặc dù, thị giác là giác quan chính gợi ra hình ảnh, nhưng thật ra, tất cả mọi giác quan đều tham dự vào quá trình tạo ra cảm xúc. Nhưng cảm xúc trong thơ không phải là cảm xúc cá nhân, được kích thích bởi những biến cố đặc biệt trong đời họ. Cảm xúc cá nhân có thể đơn giản, mạnh bạo, bằng phẳng, cảm xúc trong thơ thì phi cá tính và phức tạp, nhưng không phải là cái phức tạp của con người phức tạp hay bất thường trong đời sống. Nhà thơ không đi tìm những xúc cảm khác thường, mà dùng những cảm xúc bình thường và làm nó thành thơ. Chủ nghĩa gây xúc động mạnh hay *chủ nghĩa duy cảm* (sensationism) của thời hiện đại, đã bị tràn ngập bởi những cảm giác mạnh ở nhiều thời điểm khác nhau. Kiến thức bị nhìn như “cảm xúc” ở bất cứ thời kỳ nào của lịch sử.

Khi kiến thức bị nhìn như “cảm xúc” đưa tới sự nguy cơ, thơ sẽ bị nhìn như “cảm xúc”. Điều đáng nói là đời sống cho ta cảm xúc và cảm giác, và kiến thức thực sự là ở phần tâm linh bên trong, giúp ta vươn tới được chiều sâu văn hóa. Trong khi đọc là quá trình của trí tuệ, sự kết hợp giữa cảm xúc và ý tưởng. Chỉ có cảm xúc thôi, thơ sẽ thành thuần cảm giác, như cỏ cây thảo mộc, khơi dậy bản năng. Chỉ có ý tưởng thôi, thơ sẽ thành khô khan, què quặt. Ý tưởng kết hợp với cảm xúc sẽ chuyển thành đối tượng của thị giác hoặc sự vật trên trang giấy mà ta có thể cảm, nhìn, nghe, sờ hoặc ngửi. Ý tưởng sinh ra từ những điều kiện, kinh nghiệm, vị trí của con người, và cảm xúc tìm thấy cái nền chung từ đó định hướng thực tại. Những sự vật mà người đọc có thể liên hệ tới tức khắc, quen thuộc của thế giới chung quanh, biểu tượng cho nỗi sợ hãi, thái độ, thành kiến, ảo tưởng, trạng thái, kiến thức và sự khôn ngoan. Một sự cố, một con mèo, con chó chắc chắn là những gì không xa lạ, nhưng chúng ta phát hiện trong đó một điều gì mới mẻ mà người khác không thể

ngờ tới. Người đọc sẽ thích thú khi thấy những sự vật tầm thường trong phút chốc bỗng không còn tầm thường, cho thấy đời sống đáng sống, vì có quá nhiều điều họ không biết được. Ý tưởng tự nó không thể đứng vững, nhưng những chữ thay thế cho sự vật có thể vượt qua sự thử thách của thời gian. Viết về những sự vật, không phải là những ý tưởng, là để ý tưởng tự yên nghỉ trong sự vật, và sẽ được đánh thức nơi người đọc. Bức tranh trí tưởng chuyển thành những sự vật, từ đó người đọc tìm ra những giải thích của chính họ qua sự nối kết hình ảnh sự vật mà nhà thơ dùng để liên hệ vị trí này hay vị trí kia. Kết quả là bài thơ được soi sáng từ sự thức tỉnh bên trong của người đọc, sự tưởng tượng giàu có của cá nhân nhà thơ, và những quan điểm thông thường họ chia sẻ với thế giới.

Thế kỷ 20, nhiều hình thái nghệ thuật đã làm gãy chiếc cầu giữa tác phẩm và người đọc. Nguyên do là người nghệ sĩ cho nhu cầu *tự diễn đạt* (self-expression), như một phương cách chính yếu để làm nên tác phẩm, mục đích tạo ra cá tính và phong cách riêng, độc đáo và độc sáng. Và nhà thơ cũng vậy, tự nói về mình, cố xây quanh cái tôi kiêu ngạo, và coi thơ chùng như chỉ để dành cho những thành phần ưu tú. Chẳng phải nhà thơ từng tự tạo ra những cách sống khác thường cho không giống với những người thường đó sao? Thời của những thiên tài lập dị, mộng mị một tinh cầu cô lạnh, đã chết hẳn rồi trong lòng người đọc. Và người đọc xa lạ với thơ vì người làm thơ không dám đau cái đau của người thường, không dám sống với công việc đời thường. Thơ là con đường một chiều, và người làm thơ cũng là người đọc duy nhất của thơ mình. Chữ trở thành bất lực, không đủ sức làm rung cảm, thu hút sự tưởng tượng để tạo thành bức tranh trí tưởng. Nhà thơ tự hành hạ mình, và người đọc quay lưng với tác phẩm, bởi những cái này hay cái kia mà nhà thơ cảm thấy và vận dụng, chỉ để phục vụ cho chính nhà thơ hơn là người đọc. Sở dĩ như thế là vì nhà thơ không thể, hay không có khả năng báo hiệu sự thật và kinh nghiệm của con người, nên phải

tự báo hiệu chính họ, khi biểu lộ cách kể hay câu chuyện qua nhân quan của họ, và như thế trở thành kẻ tiên tri sai về thế giới, và làm nổ tan kinh nghiệm và sự hiện hữu của họ, thay vì nói về thế giới từ họ. Nhưng khốn nỗi, thế giới mà họ nhìn thấy lại không giống gì với thế giới người đọc nhìn thấy. Những hình ảnh, ý tưởng kỳ quặc và quái gở hay những tâm tư rối mù và nặng nề họ thể hiện lại chỉ là của chính họ. Đúng ra, những hình ảnh, ý tưởng kỳ quặc và quái gở phải từ cái gốc đời sống, được tồn tại từ cái cội thâm sâu nào đó nơi người đọc. Đó là lý do tại sao nhà thơ phải cần kỹ năng để moi ra những hình ảnh trí tưởng, và ý thức rằng, họ làm thơ cho mọi người, cho người đọc chứ không phải cho họ, và cũng không phải cho thơ. Chưa bao giờ như lúc này, nhà thơ cảm thấy bình đẳng và được bình đẳng với mọi người, trong mắt người. Đó cũng là ý nghĩa cách mạng của thơ trong thế kỷ.

Trở lại một chút với thơ Việt, nghe lại những băng ngâm thơ, tân nhạc và vọng cổ, chúng ta dễ nhận ra ba thể loại này có những điểm chung, nếu thơ phổ lời trên vần điệu, thì tân nhạc trên ký âm pháp và vọng cổ trên âm luật cổ nhạc. Cả ba đều cho chúng ta cảm xúc, còn nội dung thì ai cũng biết, chẳng hạn như thơ, ngoài cái khí vị Đường thi hàng ngàn năm trước của Trung Hoa, tình yêu đôi lứa, thơ thoát khỏi trần tục, bay lên đến thiên thai, xa lìa cõi sống. Cái hay là những âm thanh của lời và đàn sáo quyện lẫn và cho chúng ta rất nhiều cảm xúc và cảm giác. Có lẽ vì vậy mà chúng ta nghĩ rằng chỉ có thơ vẫn là có nhạc tính và cảm được lòng người. Ngâm (hay hát) thơ là đặc thù của thơ Việt, và cũng làm hạn chế cách thưởng ngoạn thơ.

Đáng nói là từ trước đến nay, người làm thơ chỉ để ý đến tân nhạc, ngâm thơ, và đánh giá cao ca dao. Trong khi một bộ môn ít người để ý và coi thường là cải lương, lại cho chúng ta nhiều điều suy ngẫm. Bỏ qua những khuyết điểm rất lớn của cải lương là tuồng

tích, thiếu chất sáng tạo và tư tưởng có tính trí tuệ, (thật ra, đối với cải lương thì đây không phải là khuyết điểm vì mục đích là phục vụ cho giới bình dân), bố cục và nút thắt đôi khi lỏng lẻo, không hợp lý, những đề tài tâm lý xã hội quen thuộc và lặp đi lặp lại, chủ yếu chỉ để lấy nước mắt và khêu gợi mối thương tâm, tại sao cải lương lại hấp dẫn và mê hoặc khán thính giả bình dân đến vậy. Lý do có thể tạm giải thích là, ngoài những giai điệu phong phú, sự thích nghi với mọi hoàn cảnh và thời đại, cải lương có một tính truyện, phối hợp được với rất nhiều bộ môn từ ngâm thơ, tân nhạc, kịch nghệ đến những đối đáp, và ngay cả lời ca cũng không chuốt lọc mà chỉ là những câu nói đời thường, phù hợp với những tâm trạng và đời sống của người bình dân. Không những có khả năng mở rộng, dễ biến hóa, hòa nhập mọi hình thái diễn đạt, để làm thành bản sắc, cải lương còn có thể vừa bảo tồn vốn cũ vừa tiếp nhận những cách tân, xứng đáng là một bộ môn nghệ thuật có tầm vóc. Chỉ tiếc rằng, cải lương đã không được coi trọng, càng ngày càng sa sút, một phần cũng là do sự ngáng trở của tầng lớp thị dân, sự lơ là của những người làm văn hóa. Cải lương xuất phát và được đào luyện từ tầng lớp bình dân, nói rõ hơn, khởi đầu khoảng 1916 do một số người có Tây học, thầy Năm Tú ở Mỹ Tho chẳng hạn, nhái theo hình thức kịch Pháp, kết hợp với cách ca vọng cổ và điệu bộ từ rất nhiều hình thái tuồng khác, ngay cả ca múa của những sắc dân thiểu số ở Nam Bộ, đáp ứng nhu cầu của người bình dân. Và chẳng, những nghệ sĩ cải lương nổi tiếng đều là những người có tài năng, giỏi nghề, và sống chết với nghề, đã góp công không nhỏ trong việc đưa cải lương trở thành một bộ môn có tính nghệ thuật chuyên biệt. Giới hạn của cải lương là chỉ được đa số giới bình dân tán thưởng, và nếu tránh được những khuyết điểm đã nêu ở trên, có một soạn giả và đạo diễn đủ kiến thức và tài ba, am hiểu nhiều bộ môn nghệ thuật khác nhau (như trường hợp kịch tác gia tiên phong Hoa Kỳ ở thập niên '80, Richard Foreman, vừa là nhà soạn kịch, vừa là đạo diễn, vừa là lý thuyết gia, tường tận về mọi ngành nghệ thuật, văn học

và triết học), áp dụng thêm những kỹ thuật mới, thì ảnh hưởng và sức mạnh của cải lương sẽ không nhỏ. Người viết, trên bước đường đi tìm kiếm thơ, đã lạc vào ngôi nhà nguy nga đồ sộ, tưởng là thơ nhưng hóa ra lại là cải lương, thôi thì cứ coi như mối duyên kỳ ngộ. Đề cập tới cải lương, chẳng thể chỉ qua sự thưởng ngoạn, mà cần một công trình nghiên cứu công phu và dày công. Học từ cải lương, không phải cốt làm một loại thơ cải lương, mà qua đó, chúng ta có thể chia sẻ kinh nghiệm, trong cách tìm kiếm những yếu tố thích hợp lôi cuốn người đọc, tránh tạo ra một loại thơ chai cứng, nhai lại, thiếu linh động và sức sống.

Nêu ra một số yếu tố trong thơ, cũng là để chúng ta cùng có những điểm chung để sáng tác và thưởng ngoạn. Những nguyên tắc trong thơ thì khá nhiều, có thể tìm thấy nơi các sách giáo khoa. Những phân tích về âm thanh, nhạc tính rất chi li, đến từng mẫu tự, trong thơ tiếng Anh của những học giả và nhà thơ Hoa Kỳ, cũng không phải là ít, nhưng phức tạp và không phải dễ hiểu. Nhưng nếu không hiểu nhạc tính và âm thanh của ngôn ngữ thì làm sao cảm được cái hay trong thơ. Tuy nhiên, mọi ngôn ngữ đều có cái riêng và cái chung. Cái riêng đó là cấu trúc ngôn ngữ, luật tắc, phương cách áp dụng những yếu tố văn hóa. Cái chung đó chính là những gì chúng ta đang mày mò, rút tỉa những yếu tố từ những nền thơ khác, khả dĩ có thể áp dụng và làm thành cái riêng của ngôn ngữ Việt.

*Mùa Thu 2000*

# Thơ Bùi Giáng Một Thử Nghiệm Đọc

---

*Hỏi tên, rằng biển xanh dâu  
Hỏi quê, rằng mộng ban đầu đã xa...*

Bùi Giáng



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

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

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



Từ những ý niệm sơ khởi đó, quay về với thơ. Và cũng như hội họa, chúng ta cần một tác phẩm nào đó, để đối chiếu, thử làm một cuộc truy lùng như thế. Và cũng như những thử nghiệm thơ, đây là *thử nghiệm đọc*. Tác phẩm “Chớp Biển” của Bùi Giáng, do gia đình và thân hữu in từ Canada (Vinagraphics), kỷ niệm 70 năm ngày sinh, là một tác phẩm thích hợp. Thích hợp vì không giống với bất cứ tuyển tập nào của Bùi Giáng từ trước tới nay, kể cả những tuyển tập được in mấy năm gần đây. “Chớp Biển” tạo nên ấn tượng làm người đọc phải liên tưởng tới “Mưa Nguồn”, bởi vì người tuyển chọn, như một cố gắng muốn đưa Bùi Giáng tới gần người đọc, và hình dung lại chân dung Bùi Giáng. Nếu “Mưa Nguồn” với giọng thơ gân guốc và nhiều chất điền dã, thì “Chớp Biển” như một tiếp nối đậm thắm, tưởng như hai giòng thơ ấy chẳng hề có đứt quãng. “Mưa Nguồn” in năm 1962, là tác phẩm đầu tay, đến nay đã 35 năm. 35 năm coi như đã đủ để nhìn ra một cuộc đời thơ, một hành trình thơ với bao nhiêu tang thương biến đổi. Có thể nói, “Chớp Biển” là tập thơ đi tìm lại “Mưa Nguồn”, những bài thơ đi tìm lại những bài thơ tiền thân. Mà ở khoảng thời gian giữa đó, như nhà phê bình Nguyễn Phan Cảnh, trong bài *Số Phận Bùi Giáng* đã viết: “Bùi Giáng thuộc số rất ít những nhà thơ thiên phú, đã được/bị lịch sử chọn để di truyền gien thơ dân tộc, phải vương cho hết tơ rồi có thác mới được thác. Vì vậy, việc giữa đường đứt gánh ... thơ một cách không bình thường của anh vào thập niên sáu mươi rất có thể là một cách đã được chương trình hóa như thế nào đấy để chặn lại mạch thơ anh, một mã-khóa như thế nào đấy mà hiện nay chúng ta chưa đọc được”. Như vậy thì vấn đề Bùi Giáng là đi tìm cái mã khóa để mở ra một giòng thơ mà bấy lâu nay vẫn đóng kín, và cái khoảng thời gian giữa đường đứt gánh ấy lại là khoảng thời gian có một ý nghĩa lớn lao trong cuộc đời thơ và cả cho sinh mệnh của giòng thơ Việt.

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

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

## UỐNG RƯỢU

Thưa em rượu uống bây giờ  
Là trăm năm gục hai bờ tử sinh  
Động hồ hững Chúa điều linh  
Em làm Hoàng Hậu mọt tình cỏ phơi

Nhà ma cửa quỷ đi đời  
Chim hơi thở đục trong lời sương xanh  
Càn khôn xiêm mỏng che màn  
Về trong thiên hạ em thành thiên thâu  
Thưa em rượu uống bây giờ  
Là thiên cổ lụy còn tro bên mình  
Tài hoa tiếng vọng điêu linh  
Phạm Đan Phượng chết theo Quỳnh Như sao  
Thưa em từ bữa nghiêng chào  
Chớm trang đầu chợt sóng trào trường giang  
Em đi rắc lá bên đàng  
Cỏ xanh rì mọc suốt càn khôn kia  
Mùa xuân mưa rười ruộng lìa  
Về trong nắng hạ mép bìa sai bâu  
Thưa em rượu uống bây giờ  
Là trong lát nữa lên bờ đuổi ma  
Chạy quanh cồn cụm lá già  
Rách như bươm suốt ruộng sa mạc đồng  
Càn khôn gió đổ chất chống  
Rú như beo rống như hùm đối hang  
Trên rừng dưới lũng tan hoang  
Vấn sừng sững bóng chắn ngang quỷ sấu  
Thưa em rượu uống bây giờ  
Là trong lát nữa trăng mờ hỏi ma  
Hồn mang về giữa hiên nhà  
Bây giờ cổ quận tên là chiêm bao  
Nhìn nhau trong lủy ngoài hào  
Lời phôi dựng một điệu chào dị sai  
Trên đầu thế kỷ chia hai  
Nguồn man mát lạnh tìm ai bây giờ  
Thưa em rượu uống bây giờ  
Là thiên thu lại còn tro hận trường

Cầm chung dâu biển khôn lường  
Chân trời mộng lý con đường chia ba  
Nam đình doanh trại dàn qua  
Trống châu trùng ngộ thừa là không mong  
Hoạt tồn phát tiết sâu đong  
Tràng giang thế kỷ xô dòng xuống lean

Thơ Bùi Giáng là cuộc vận chuyển không ngừng của ngôn ngữ. Và khi chuyển động, nghĩa của chữ chưa kịp xuất hiện thì ngay tức khắc bị chữ khác thay thế. Cứ như thế, thơ truy lùng thơ, ngôn ngữ truy lùng ngôn ngữ, và bài thơ này trùng lấp vào bài thơ khác. Nghĩa chữ chồng chất lên nhau, chữ này ẩn vào trong hay bị bao trùm bởi chữ khác, của bài thơ khác. Ý của thơ không còn nguyên rỗng – bất định và ảo hóa. Đi tìm lại tiền thân, nhưng cũng chẳng ai biết bài thơ nào là tiền thân của bài thơ nào. Thơ ở trên trời dưới đất, muốn đọc thì với lấy, nhặt lên, bắt chợt và tình cờ, chẳng thể chọn lựa, chẳng thể dừng lại vì vòng quay có bao giờ dừng lại.

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

Như vậy, ý nghĩa của bài thơ không quan trọng, mà quan trọng là cách nó tạo ra ý nghĩa.

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

## LÀM THÂN CON GÁI

Trăng mới lên từ bữa nước không về  
Một hôm nào em mở cửa đầu khe  
Và bữa đó đến bây giờ cỏ rạ  
Thì nhau mọc mặt trời lên lá tả

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

Thơ Bùi Giáng, gợi ra và soi sáng một điều: thơ là một chuyển động không ngừng, cuộc hóa thân đến kỳ cùng của ngôn ngữ. Từ thơ có vần đến thơ tự do, và cho đến những thể loại mang tính hình tượng bây giờ, cũng chỉ là những biến hóa của ngôn ngữ mà thôi. Nhìn lại thơ Mỹ, từ thơ có vần đến thơ tự do thời Walt Whitman, cho đến Concret Poetry (Thơ Cụ Thể), Found/Collage Poetry (Thơ Tìm Được/Cắt Dán)<sup>1</sup>, Projective Poetry (Thơ Dự Phóng)<sup>2</sup>, hoặc Organic Poetry (Thơ Hữu Cơ)<sup>3</sup>, hàng loạt những cách tân, thử nghiệm, kéo theo hàng loạt những phát biểu, những tuyên

ngôn, thì cũng là những đột biến từ dạng thể này sang dạng thể khác. Ngôn ngữ chẳng qua là phương tiện như bất cứ phương tiện nào khác, một cục đá, một vật thể vô tri, cũng được, hà cứ phải là con đường chữ.

Từ đó có thể nhìn ra, thơ Mới Tiền chiến là loại thơ mà ngôn ngữ bất động. Người đọc bắt được ngay ý và cảm xúc thơ. Tựa như một vật bất động, chúng ta dễ dàng nhìn ra hình dạng của nó, nhưng khi chuyển động thì khó lòng thấy được. Nếu chuyển động theo tốc độ cao, như tốc độ ánh sáng, thì vô phương nhận biết. Nói chung, người đọc có tâm lý chiếm đoạt và tiếm đoạt, nên dễ cảm thông được với thơ Tiền Chiến, bởi vì qua đó, ai cũng có thể làm thơ và phát biểu một vài điều về thơ. Nhưng khi bước qua cái khoảng vào đời ấy, tới một thời kỳ trưởng thành của thơ, thì không ai có thể vượt qua những khó khăn. Thơ của thời kỳ này, đối với người đọc thật tối tăm, khó hiểu, cầu kỳ, hủ nút và chùng như không phải thơ. Thơ lạ mặt với người đọc đã đành mà còn làm bối rối ngay cả với những người muốn tìm hiểu nó. Nếu thơ dị ứng với người đọc thì

---

1.- Found/Collage Poetry (Thơ Tìm Được/Cắt Dán): tương tự như Pop Art, cốp nhặt câu chữ từ các nguồn khác như quảng cáo, truyện... dàn dựng thành bài thơ hay tạo hình bằng cách cắt dán chữ, hình vẽ từ các báo và tạp chí...

2.- Projective Poetry (Thơ Dự Phóng): Gồm những chùm chữ thay cho dòng và các khoảng trống, có thể đọc từ chùm đầu tới bất cứ chùm nào, hoặc từ mảng chữ của chùm này đọc trông tréo qua các mảng chữ của chùm khác.

3.- Organic Poetry (anh PTH dịch là Thơ Hữu Cơ): Chủ trương thể thơ và hình thức bài thơ tùy thuộc vào cảm hứng tự nhiên hơn là các thể cố sẵn, tương tự như Dạng Thức Thơ.

cũng tạo nên những phản ứng từ ngay những nhà thơ. Bùi Giáng quay về với cơn cuồng điên (có thật là cuồng điên?), Thanh Tâm Tuyền ẩn dật vào nơi chốn nào đó của ông, và Lê Đạt bông đùa với nhân thế. Quay về với cơn cuồng điên cũng là nhập vào cuộc xoay vần của con chữ. Nói cho ngay, đời sống chính là ngôn ngữ. Và người đọc nếu muốn hiểu thơ ông, cũng không có cách nào khác là nhập vào dòng chuyển động ấy. Nếu không thì người ta cứ tha hồ bới trên những bản văn, áp đặt những gì không dính líu gì đến thơ để tìm kiếm thơ. Nếu thơ, một nửa phần nằm trong tinh thần chiêm nghiệm và kinh nghiệm, còn nửa phần khác là sự học hỏi và đời sống, thì nếu không nhìn thấu suốt được cái toàn thể ấy, thì chẳng bao giờ chạm tới chỗ cốt lõi của thơ. Nói cho cùng thì thơ là vấn đề của ngôn ngữ. Và nếu nắm được sự biến hóa của ngôn ngữ thì nắm được thơ.

## CHÂN TRỜI

Người đi lại thân đời vui như thế  
Sầu lên hoa dâu lá lạnh như hương  
Và mặt đất cát bờ cây phơi hé  
Nước lên cồn câu chuyện kể bên mương  
Lời cũng nói những lời vui như thế  
Mây xanh trời về đô hội môi cong  
Người thiếu nữ điểm trang hồng mắt lệ  
Chiều hôm qua chi phấn cũ phơi giòng  
Mái bỏ rớt xuống trần gian rơi tóc  
Áng can qua là buổi hẹn tương phùng  
Bờ liễu rộng bình minh em khóc lóc  
Hoàng hôn xanh thương nắng rộng vô cùng  
Vì bữa trước xuân đầu khô trụ lá  
Bốn chân trời thổi gió buốt thân tre  
Và chân bước mang em về tắc dạ



Trong tấm lòng thu động rú truông khe  
Ngàn thông rụng đầu le sương lá cỏ  
Nước xuôi giòng em bước lại nghiêng vai  
Mây tơ tóc phai màu xuân chẳng rõ  
Tuyết thiên thu cành dâu gục ngân dài

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

#### ÔNG TRỜI CHIÊU THUA

Bây giờ tôi rất có quyền  
Hỏi ông trời: -- chớ thuyên quyền là gì?  
Mà nhân gian nhớ li bì  
Từ thiên thư tới tám kỳ càn khôn  
Trời rằng: người rất có quyền  
Hỏi như rứa đó... nhưng...

- Nhưng sao
- Nhưng ta không đủ thẩm quyền đáp đầu

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

Một bức họa, một bài thơ, một tác phẩm văn học luôn luôn ẩn chứa những ma lực. Nhưng trước khi bước vào, chúng ta phải tìm cho ra cách đọc nó. Thơ Bùi Giáng có cái ma lực quyến rũ ấy, và ở thời ông, đã có biết bao nhiêu người làm thơ giống ông, nếu không về ngôn ngữ thì cũng về giọng điệu. Thật ra họ không làm thơ đâu, họ đọc ông đấy thôi. Và từ bao lâu nay, đã có nhiều người đọc, viết về thơ ông, nhưng đa phần cũng chỉ chạm tới được những gì ở bên ngoài thơ. Vì thế thơ ông càng lúc càng xa người đọc, và ông cũng

càng lúc càng cô đơn, càng cô đơn thì càng đẩy ông vượt khỏi tâm bay, và lao vào một tinh cầu khác. Đọc, là đối thoại giữa ý thức và vô thức, giữa quá khứ và hiện tại, giữa người đọc và tác phẩm. Chúng ta nói tiếng nói của chúng ta, tác giả nói tiếng nói của tác giả, có khi trái ngược, có khi mỗi người mỗi ngã, nhưng qua đó, nảy sinh ánh chớp sáng, ánh chớp ấy xẹt ngang, thanh tẩy và làm mới tâm hồn ta. Sự đọc, mỗi bài thơ, mỗi nguồn thơ, dường như đòi hỏi những cách khác nhau. Cách đọc ấy vốn đã có sẵn trong tác phẩm, không thể áp đặt từ bên ngoài, và vì thế, người đọc phải tự tìm lấy. Đó cũng chính là hàm ý, làm một bài thơ khác. Bài viết này cũng chỉ là một thử nghiệm, một cuộc đối thoại, giữa thế hệ này và thế hệ khác, như một nhấn mạnh, chỗ khởi đầu là phát hiện nơi chính thơ, một cách đọc khác. Và những bài thơ trích dẫn, chẳng qua, là đánh thức một nguồn thơ, mà chúng ta dường như đã quên mất, trong quá khứ (hay trong tiềm thức), làm nó sống lại, ẩn hiện, như giấc mơ hồi sinh. Và thơ Việt, dù đang trong sự chuyển mình theo một chiều hướng khác, thì chẳng qua cũng vẫn nằm trong cách thức hóa thân của ngôn ngữ, có gì lạ đâu.

## Thơ Tự Do, Một Tiếng Gọi Khác

---

**T**ìm 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.

Trong thơ tiếng Anh, *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 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 nhảy bèn, 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 vần* (rhyme and alliteration) trong văn xuôi đều có, nhưng chỉ thơ là có *nhịp điệu* (rhythm).” 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 gán 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 (khổ hay đoạn thơ).

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.

in-ter (nhấn chữ *ter*)    the sun (nhấn chữ *sun*)    iambic  
en-ter (nhấn chữ *en*)    went to (nhấn chữ *went*)    trochee  
in-ter-vene (nhấn chữ *ven*)    in a hut (nhấn chữ *hut*)    Anapest  
en-ter-prise (nhấn chữ *en*)    col-or of (nhấn chữ *col*)    Dactyl  
true-blue    Spondee  
truth    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.

Thuật ngữ thơ tự do (free verse) được rút ra từ thơ vần 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 vần. Những nhà thơ tiên phong thế kỷ thứ 19 chủ yếu là Pushkin ở Nga, Goethe, Holderlin ở Đức, Rim-

baud, 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 vần 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 thổ 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, gián 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 tiên 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 ánh 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 1970 Thơ Hậu Chiến Hoa Kỳ (sau Thế Chiến II), đã phát triển rục rờ. Theo Baughman, có thể phân ra là 8 nhóm, *The Academics, the Concretist, the Confessionals, 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. Nhưng 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 đầu tiên vào năm 1971 với tạp chí *This*, và lên tới cực điểm 7 năm sau với tạp chí *L=A=N=G=U=A=G=E*, 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 *Tottel's*, *This*, *Hills* và một loạt sách văn học dân gian *Tumba*, những nhà thơ như Ron Silliman, Barret Watten, Charles Bernstein, Lyn Hejinian, Bruce Andrews, Bob Perelman, và Robert Grenier khai triển cách viết, chỉ trích ngấm ngấm những thúc đẩy của thời thập niên 1960, 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 diễn đạt của thơ hậu chiến Hoa Kỳ, đặc biệt là cho những thể 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 cắt 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 phân mảnh. Sự chêm vào không đúng, cách liên cú thay thế bất cứ sự kế 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.

Nhà thơ Bernadette Mayer đã nêu ra một số tính cách quan trọng nhất trong cách viết của thơ Ngôn ngữ:

1. Xáo trộn ngôn ngữ một cách có hệ thống, thí dụ, viết bài thơ với chỉ những nhóm giới từ (prepositional phrases), hoặc, thêm danh một động từ vào mỗi dòng đã có trước của đoạn thơ hay văn xuôi.

2. Lấy một nhóm chữ (lập danh sách hoặc chọn ngẫu nhiên); xếp những chữ này (chỉ) trong một đoạn văn – bằng bất cứ cách nào có thể. Để cho chữ hình thành bằng chính hình thức của nó, và/hoặc: dùng cùng một chữ trong mỗi dòng, hoặc cùng một chữ ở vị trí cố định trong mỗi nhóm chữ (paragraph)... Giống như cách thiết kế chữ.

3. Viết những gì không thể viết, thí dụ, một mục lục (đọc mục lục như một bài thơ).

4. Cố gắng viết trong tình trạng tâm trí ít thoải mái nhất (congenial).

5. Coi chữ và mẫu tự như một hình thể – văn vẹo tính cụ thể của bản văn, thí dụ, có quá nhiều chữ “o” hoặc vô số mẫu tự mảnh (illftiii...)

6. Cố gắng xóa bỏ mọi nghĩa chữ trong bản văn và ngược lại

Tóm lại, phong trào không đơn thuần chú tâm vào ngôn ngữ, mà vào cấu trúc và mã số ngôn ngữ, chống lại cấu trúc xã hội và chính trị, làm khó người đọc vì thơ nhấn mạnh tới *phần mảnh, sự vô lý và vô nghĩa* (fragments, nonsense, and unmeaning) của ngôn ngữ, cũng như từ bỏ tính truyện, gần như là căn bản cho mọi thể loại văn học, vả chăng những nhà thơ ngôn ngữ hầu như không quan tâm tới việc tìm kiếm độc giả rộng lớn, mà chỉ giới hạn trong một nhóm văn hóa ưu tú.

Chỉ hơn một thập niên sau, tới thập niên 1990 lại nổi lên một phong trào tiên phong khác, thơ 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 Tân Hình Thức phối hợp cách dùng luật tắc (meter) thông thường và vần 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 Tân Hình Thức 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 Tân Hình Thức 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 Tân Hình Thức chấp nhận tính truyện, tính trữ tình, tinh 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 Bernstein 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 thể thơ (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 Tân Hình Thức 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 Tân Hình Thức còn chấp nhận mọi khám phá của những phong trào tiên 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.”

Đến đây có một điểm thú vị, cuối thập niên 1880 của thế kỷ thứ 19, bắt đầu chủ nghĩa hiện đại, và thơ tự do cũng phát sinh từ đó. Đến thập niên 1980 và 1990 của thế kỷ 20, thời điểm rõ nét của chủ nghĩa hậu hiện đại, đã xuất hiện tới hai phong trào tiên 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 tiên 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 nền thơ Việt.

---

#### 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.

# Vũ Điệu Không Vần

---

Nhịp điệu (rhythm) trong thơ cũng giống như nhịp đập (beat) trong âm nhạc là yếu tố quyết định nghệ thuật thơ. Nhưng tạo nên nhịp điệu quả là điều khó, vì thuộc về tài năng của mỗi nhà thơ, nhất là đó lại là thể thơ không vần. Nói đến thơ không vần thì thơ tự do cũng là loại thơ không vần. Đúng ra, thơ không vần là thuật ngữ để chỉ loại thơ thể luật nhưng không có vần ở cuối dòng của thơ tiếng Anh. Thơ Việt tiếp nhận thể thơ không vần tiếng Anh, với một vài luật tắc riêng, phù hợp với ngôn ngữ Việt. Có điều, tiếng Anh là ngôn ngữ *trọng âm* và *đa âm* (stress-timed languages), còn tiếng Việt là ngôn ngữ *đơn âm* và *thanh điệu* (tonal languages). Thật ra, sự trao đổi và lai hóa giữa các ngôn ngữ là chuyện tự nhiên. Chẳng hạn, tiếng Anh có khả năng tiếp nhận rất lớn, khởi đầu đa số là đơn âm (tiếng Anh cổ), sau đó tiếp nhận những tiếng đa âm của tiếng Pháp, tiếng Latin, và tất cả những ngôn ngữ, bất kể là loại nào. Ngay luật thơ truyền thống tiếng Anh cũng mượn từ luật thơ Hy Lạp, khác với tiếng Anh vì dựa theo sự đối nghịch ngắn dài của âm tiết (Syllable-timed languages). Trong khi tiếng Việt là loại ngôn ngữ nửa giọng điệu nửa trọng âm (pitch accent) khá gần với tiếng Anh, đặc biệt là tiếng Anh cổ, vừa đơn âm, vừa trọng âm, nên sự tương đồng và dị biệt cũng không bao nhiêu.

Nhưng thể thơ chỉ là vỏ ngoài, nhịp điệu mới là xương sống. Chúng ta nhận ra nhịp điệu khi nghe tiếng đập của trái tim, tiếng chân bước đều của đoàn người diễn hành, tiếng tích tắc của kim đồng hồ quay ... và rất nhiều âm thanh và chuyển động hàng ngày khác. Nhịp điệu tạo bởi âm thanh và những khoảng im lặng. Những âm thanh và im lặng này hợp thành đơn vị âm thanh, lập đi lập lại, phát sinh nhịp điệu. Trong bộ óc có một loại nhịp điệu vô thức làm nung nóng những cột dây thần kinh, tương tác giữa các phần khác nhau. Không có loại nhịp điệu này, tư tưởng sẽ trở thành lũng củng, không mạch lạc. Như thế, nhịp điệu tự nó là một phần tự nhiên trong con người, là những điểm trật tự trong dòng âm thanh hỗn mang, thuộc cả về thể xác lẫn hoạt động phức tạp của tâm trí. Từ trong thâm sâu, con người và vũ trụ hòa nhập và sinh ra cùng với ý nghĩa của nhịp điệu. Tuy nhiên, chúng ta chỉ nhận ra nhịp điệu nếu có ý thức về nó, và nghe được sự đều đặn khi nào sửa soạn để nghe nó. Trong lúc đi bộ, chúng ta không hề có ý thức về nhịp điệu cho đến khi điều chỉnh với bước đều của đoàn binh hay nhịp khiêu vũ. Có người cho rằng nhịp điệu là vấn đề của thời gian (matter of timing), vì hiện tượng nhịp điệu xảy ra trong khoảng thời gian bằng nhau, là “sự lặp lại một biến cố một cách đều đặn.” Ezra Pound gọi là “a form cut into time”. Có người coi là vấn đề của nhận thức (matter of cognitive), định nghĩa nhịp điệu là một chuỗi những biến cố “liên hệ với nhau trong những điều kiện nổi bật”.

Những biến cố được tách ra khỏi bất cứ khoảng cách thời gian nào, có thể được coi như nhịp điệu, trong thực tế, vì hạn chế sự chú ý về khoảng thời gian, nên không biết phải chờ đợi bao lâu mới có một nhịp đập tới. Nhưng quá quan tâm tới khoảng cách thời gian cũng không đúng, chẳng hạn nếu đứng ở phía Nam dòng sông, vài phân tử nước sẽ chảy qua mỗi 3 giây, điều đó không tạo ra nhịp điệu bởi không có phân tử nào nổi bật hơn phân tử nào. Trái lại, những ngọn sóng đập vào bờ với một khoảng thời gian đều đặn, sẽ tạo ra



nhịp điệu. Một thí dụ khác, tiếng nổ của một viên pháo không cho nhịp điệu nhưng tiếng nổ của một tràng pháo làm nên nhịp điệu. Chúng không nổ ở một khoảng thời gian bằng nhau, nhưng sau vài tiếng nổ, chúng ta bắt đầu có ấn tượng một cấu trúc nhịp điệu và nghe một cách bất thường khoảng ngắn và dài giữa các tiếng nổ như những đảo phách. Như vậy, mặc dù những biến cố không xảy ra trong khoảng thời gian bằng nhau, vẫn có nhịp điệu. Thí dụ này đưa tới hai quan niệm: điểm thời gian (timers) và điểm nhấn giọng (stressers). Theo thời gian thì tiếng tick của kim đồng hồ xảy ra mỗi khoảng 1 giây, còn đối với phách nhận thức thì tiếng tick là đỉnh cao của âm thanh giữa 2 thời kỳ im lặng. Và tiếng tích-tích-tick-tick đều đặn có thể nghe thành tick-tock-tick-tock. Hai quan điểm đưa tới những phương cách khác nhau để tạo ra nhịp điệu trong thơ, *truyền thông* và *tự do*. Nhà thơ Gerard Manley Hopkins định nghĩa nhịp điệu thơ là một loại “recurrent figure of sound” (biểu tượng tái diễn có định kỳ của âm thanh). Nói cho dễ hiểu, đó là sự lặp lại của những âm thanh giống nhau. Nhưng mỗi âm thanh không phải lúc nào cũng có những âm vực như nhau, mạnh nhẹ, dài ngắn khác nhau, nên những nhịp điệu cũng không hề giống nhau.

Trong luật thơ iambic tiếng Anh, một âm *không nhấn* tiếp theo một âm *nhấn*, và lập đi lập lại 5 lần trong một dòng thơ. Tiếng Trung Hoa và tiếng Việt là thanh âm bằng trắc. Tiếng Anh khi nói, nhiều âm bị nuốt đi nên chúng ta nghe những âm nặng nhẹ rất rõ. Tiếng Việt vì âm vực giữa thanh bằng và trắc không chênh lệch nhiều nên những âm nặng và nhẹ cũng không khác nhau lắm. (Tiếng Anh, nếu nói không đúng giọng nhấn, người nghe có thể sẽ không hiểu.) Nhưng tiếng Anh vì là ngôn ngữ đa âm nên có rất nhiều vần và điệp âm, và sự uốn éo khi chuyển giữa một âm nhẹ và một âm mạnh. Tiếng Việt là một tiếng đơn âm tuy không có được lợi thế đó nhưng cũng có năm dấu, sắc huyền hỏi ngã, làm cho câu nói nhịp nhàng.

Ngôn ngữ trọng âm hợp với ký âm pháp của nhạc phương Tây, nên những ca khúc có nhịp mạnh, còn tiếng Việt tuy là đơn âm, giống như nốt nhạc, nhưng cách biệt âm vực bằng trắc không rõ rệt, và có năm dấu nên lời và nhạc không đi với nhau. Để cập tới điều này vì âm nhạc và thơ biểu lộ sớm nhất và trực tiếp của con người đối với những xung động nhịp điệu. Mới đầu thơ và nhạc hòa chung, lời được phổ vào giai điệu như những bài ca dân gian, những bài thánh vịnh hay câu nguyện. Nhưng sau đó, cuộc đời và tâm trí con người càng lúc càng phức tạp, và hai nghệ thuật ấy tách ra, có cách diễn đạt và nhịp điệu riêng. Sau hàng thế kỷ, những tác phẩm lớn ra đời, các nhà nghiên cứu theo đó rút ra luật tắc cho thơ. Khoa thi pháp bắt đầu thành hình, dần dần mở ra một hệ thống nghiêm ngặt về cấu trúc thơ. Thơ có trước thi pháp vì thế con người đã ca hát, vẽ tranh trước khi luật tắc ra đời. Đơn vị nhịp điệu trong thơ tiếng Anh là cặp âm *không nhấn, nhấn* còn tiếng Việt là ngôn ngữ cặp đôi như *bố mẹ, vợ chồng, anh em*, bất kể thanh bằng trắc nên nhịp điệu trong thơ, cứ hai chữ hợp thành nhịp hai hoặc 4 chữ thành nhịp 4. Khi đọc hay ngâm, chúng ta dừng lại hay ngân nga sau 2 chữ hoặc 4 chữ như vậy. Sự sắp xếp những thanh *bằng trắc* trong một dòng thơ tùy thuộc sự nhạy bén về ngôn ngữ của người làm thơ sao nghe cho hài hòa, êm tai.

Một trong những chức năng của thơ, về ý nghĩa là sự nối kết những ý tưởng rời rạc và nhịp điệu là sự sắp xếp có trật tự những dòng âm thanh. Nhưng nhịp điệu thơ truyền thống, theo cái khuôn đều đều như thế, đã nghe quen tai hàng thế kỷ, đến lúc cũng nhàm chán vì không đi được với tâm tư, đời sống và biến chuyển của nền văn minh. Vào cuối thế kỷ 19, những công trình xây cất, cầu cống, cao ốc, nhà máy đã làm thay đổi khung cảnh thành phố Mỹ. Thêm vào đó là radio, điện thoại, xe lửa, xe điện ngầm, máy bay (1903) và xe hơi đã làm cho sinh hoạt đời sống không còn như xưa. Kỹ thuật mới đưa tới những khám phá về mọi lãnh vực tâm lý học, triết

học, khoa học tự nhiên, và ngay cả những vũ khí giết người. (Nếu chúng ta có dịp qua New York, nghe những chuyển động âm âm của xe điện ngầm, những luồng người, đông đảo và tốc độ, tuôn ra từ những tòa nhà chọc trời vào những giờ cao điểm mới thấy hết nhịp sống hối hả của thời đại.) Năm 1914 xảy ra Thế chiến thứ nhất, làm thay đổi xã hội con người, tác động và làm nhà thơ phải suy nghĩ lại về mục đích của thơ thế kỷ 20, chủ nghĩa Hình tượng (Imagism) trở thành một phong trào thơ hiện đại vào những năm 1910-1917 là một thí dụ.

Đầu tiên là Walt Whitman (1819-1892), được coi như người cha của thơ tự do (free verse), với tác phẩm *Leaves of Grass* (Lá Cỏ), phản ứng lại loại thơ vần điệu đã lỗi thời của thơ Anh thời Victoria. Nhưng người đọc và giới phê bình lại coi là tác phẩm vô giá trị vì lúc đó thơ Mỹ, cho tới những năm nửa đầu thế kỷ 20, vẫn còn là nền thơ tình lẻ so với Paris và London. Sau Whitman, thơ Mỹ chìm trong bóng đêm, từ 1880-1910. Mặc dù thời đó, tiểu thuyết của Mark Twain, Henry James, Stephen Crane... đã có những giá trị không thể phủ nhận. Thơ rơi vào tình trạng *kiểu cách* (genteel) với những nhà thơ hàn lâm gọi là “trường phái Harvard” vì họ dạy ở trường đại học Harvard, như George Santayana, William Vaughan Moody ... ngưỡng mộ và cố vươn tới cho bằng thơ thể luật thời Victoria. Trong nền văn hóa biệt lập như vậy, những nhà thơ trẻ như Gertrude, Pound, Eliot, Frost, Cummings, H. D. (Hilda Doolittle), và Langstone Hughes hướng về Âu châu học hỏi và tìm hứng khởi, và khi trở về mang theo với họ nền văn hoá mới, có ý nghĩa như một cuộc *phục hưng* văn hoá. Chỉ trừ Stein, Pound, Eliot, H. D. là chọn sống cuộc đời ở ngoài nước. Nhưng như đã nói, thơ là một nghệ thuật. Trong chúng ta khi nghĩ về thơ thường quan tâm tới hình ảnh, ẩn dụ, sự đa nghĩa của ngôn ngữ nhưng đọc lên vẫn không thấy thơ, vì thiếu nhịp điệu. Nhà thơ James Wright cho rằng sự phân biệt giữa thơ và văn xuôi chính là nhịp điệu. T. S. Eliot nói

rõ hơn khi đề cập tới nhạc tính của thơ (the music of poetry) rằng có loại nhịp điệu của thơ và nhịp điệu văn xuôi.

Những nhà thơ tự do tiên phong Mỹ ý thức rất rõ hiệu quả nhịp điệu, để chuyển tải ý tưởng, mà Ezra Pound gọi là “những chuỗi tiết nhạc” (sequence of the musical phrase). Ông chủ trương phải “tạo ra nhịp điệu mới để diễn đạt những trạng thái mới, không nhại theo những nhịp điệu cũ, âm vang của những trạng thái cũ.” Nhưng thay đổi không dễ, làm cách nào thay thế thi pháp truyền thống bằng hiện đại. Sự khác biệt là, thơ truyền thống có một luật tắc chung cho mọi người, còn thơ tự do mỗi người phải tìm ra luật để có được nhịp điệu mới. Whitman, trong tập thơ *Lá Cỏ*, bằng tài năng riêng, ông đã thành công trong việc tạo nhạc tính cho thơ, với những cách thức như điệp âm, lặp lại, đảo ngược thứ tự của chữ, cú pháp song song ... Gần nửa thế kỷ sau, những nhà thơ hiện đại như Ezra Pound, T. S. Eliot, Robert Lowell, James Wright, Levertov ... mới thật sự ý thức về nhạc tính trong thơ hiện đại. Nhà thơ T. S. Eliot, trong tác phẩm *Four Quartets* thường kết hợp luật dòng thơ iambic của truyền thống, luật thơ Anh thời Trung cổ, và cú pháp văn phạm. Luật thơ tiếng Anh cổ, “đôi khi còn gọi là luật thơ chính gốc Anh (native English meter), trong dòng thơ gồm 2 đoạn ngắt, mỗi đoạn 2 âm nhấn, không kể những âm tiết *không nhấn*, và *không vần*. Như vậy, dòng thơ ít nhất phải là 4 âm nhấn, thường là mỗi nửa dòng 2 hoặc 3 âm nhấn. Luật thơ này mạnh mẽ, sống động nhưng khó kiểm chế, dễ thành đơn điệu vì vậy nhà thơ thường dàn trải vị trí âm tiết *nhấn* và số lượng âm tiết *không nhấn* – nếu quá nói lỏng, thơ dễ biến thành văn xuôi, và nếu thay đổi cách ngắt câu xuống dòng dễ thành thơ tự do – khá gần với ngôn ngữ nói tự nhiên và vì thế sau này Hopkins và những nhà thơ tự do dùng để kết hợp với các kỹ thuật khác.”<sup>1</sup>

Theo lý thuyết “Oral Formulaic Theory” của Milman Parry và Robert B. Lord, thơ tiếng Anh cổ hay dùng những chữ chỉ tính cách của người hay vật (epithets) như một *mẫu nói* (formulaic), thí dụ như: *Alfred the great* (Alfred vĩ đại), *Attila the hun* (Attila người chinh phục Âu châu) ... lập lại thường xuyên ở cùng một vị trí trong dòng thơ, để dễ nhớ và để truyền khẩu từ thế hệ này sang thế hệ khác. Nhà thơ Eliot cũng hay dùng cách này, chẳng hạn lập lại những mệnh đề đầu đó trong bài thơ: “If you came this way ...” (Nếu anh đến hướng này), “It would be the same ...” (Chắc là giống nhau) ...

Hoặc lập lại *khung cú pháp* (lexico-syntactical frames) như:

Tính từ-danh từ (Adjective-Noun): *Shrieking voices* (giọng rú), *the soundless wailing* (than vãn không thành tiếng), *other echoes* (những âm vang khác).

Danh từ-nhóm giới từ (Noun-Prepositional Phrase): *The Word in the desert* (chữ trong sa mạc), *of the world of fancy* (thế giới của tưởng tượng), *and a time for living* (và một thời để sống).

Động từ-túc từ (Verb-Object): *And to make an end* (và hoàn tất), *describe the horoscope* (đoán tử vi), *release omens* (giải mộng).

Chủ từ-động từ (Subject-Verb): *Footfalls echo* (những bước chân vang), *while the world moves* (trong lúc thế giới chuyển động), *the dahlias sleep* (cây thược dược ngủ).

Động từ và nhóm giới từ (Verb-Prepositional Phrase): *We die with the dying* (chúng ta chết với hấp hối), *we are born with the dead* (chúng ta sinh ra với sự chết), *if you came at night* (nếu anh đến vào đêm khuya).

Lập lại mệnh đề, nhóm giới từ, nhóm trạng từ và chữ riêng rẽ cũng khá thông dụng, như Allen Ginsberg trong bài thơ “Howl” lập lại chữ *Who* ít nhất 45 lần ở mỗi đầu dòng. Eliot còn lập lại những *dạng nhấn* (stress patterns). Thường trong ngôn ngữ tiếng Anh, để nghe cho êm tai, người nói thường không dùng quá 3 âm tiết *nhấn* hay *không nhấn* liền nhau. Như vậy, thay vì luật 2 âm nhấn của iambic truyền thống, Eliot tạo ra luật 4 âm nhấn (four-stress meter). Nhưng trong ngôn ngữ nói, có khá nhiều dạng iambic, hơn nữa, thơ khi đọc lên, chậm và rõ từng chữ, không nuốt âm, nên nhịp thơ khác với nhịp nói. Ngôn ngữ nói có những dạng thức văn phạm (grammar patterns) khác hẳn văn viết nên nhịp điệu cũng khác với văn xuôi, và càng khác với thơ. Nhịp điệu văn xuôi chỉ có mục đích nhấn mạnh ý nghĩa, và để cho bản văn dễ đọc, tối kỵ sự lập lại đều đặn, điệp âm và vần vì dễ gây buồn nản. Trong những giao tiếp thông thường, người nói thường nhấn mạnh ở *giọng điệu* để người nghe hiểu ý nghĩa của câu nói. Nhắc tới nhịp nói chúng ta phải đề cập tới ngữ điệu trầm bổng của ngôn ngữ (intonation). Khi nói, chúng ta không nói một hơi hết câu mà ngưng lại ở từng nhóm ngữ điệu (intonational phrase), giống như nhóm cú pháp (syntactic phrasing), hoặc cách chấm ngắt câu trong văn viết và phân dòng trong thơ. Khi đưa những câu nói đời thường vào thể luật iambic tiếng Anh, hay dùng kỹ thuật lập lại trong thơ không vần tiếng Việt, nhịp điệu nói đã chuyển thành nhịp điệu thơ.

Trở lại với thơ Việt, chúng ta thường nghe thuật ngữ tiết tấu của thơ khi đề cập đến thơ vần điệu, nhưng ít thấy ai nói đến nhịp điệu trong thơ tự do, trong suốt chiều dài hơn nửa thế kỷ của loại thơ này. Thơ tự do, có lẽ được dịch ra từ thuật ngữ tiếng Pháp *vers libre* hay tiếng Anh *free verse*. Nhưng bất cứ ngôn ngữ nào cũng vậy, chúng ta nghe được giai điệu (melody) và nhịp điệu (rhythm) của ngôn ngữ từ trong bụng mẹ, trước khi sinh ra. Và khi học một ngôn ngữ khác, tự động du nhập giai điệu và nhịp điệu của chính mình

vào ngôn ngữ mới, nên chúng ta chỉ có thể tiếp thu ý tưởng và âm con chữ chứ không thể nắm bắt được nhịp điệu. Khi tiếp nhận thơ tự do phương Tây, phản ứng văn hóa tạo nên một dòng thơ tự do đặc biệt Việt, hoặc dựa vào âm chữ để tạo hình ảnh, phù hợp với nghệ thuật tìm chữ chọn chữ trong thơ truyền thống và thơ Đường. Hoặc dùng nhịp điệu văn xuôi để chuyển chở ý tưởng với những ngắt câu dài ngắn khác nhau. Có điều là, thơ văn điệu đã có sẵn luật tắc vần điệu để nhà thơ nương theo đó mà tạo nhạc, nên không cần phải bận tâm về nhạc tính. Còn thơ tự do, người làm thơ phải chú tâm tới nhịp điệu, nếu muốn đạt tới nghệ thuật thơ.

Như đã nói, nếu chúng ta không ý thức về nhịp điệu, sẽ không nhận biết và tạo được nhịp điệu. Một thí dụ, nhà thơ Allen Ginsberg lôi cuốn hàng ngàn người khi đọc thơ vì ông kết hợp được rất nhiều phương tiện nhịp điệu khác nhau, từ nhịp điệu ngôn ngữ nói, khả năng trình diễn, thu nhập nhạc jazz và blues để thử nghiệm những kỹ thuật tình cờ và không biết trước, cùng hiệu quả âm tiết từ những nhóm từ, những hình ảnh siêu thực, triết học Phật giáo, và thời sự chiến tranh Việt nam. Nhưng nhịp điệu thơ thể luật và tự do khác nhau, mặc dù nhà thơ Frederic Turner cho rằng tân hình thức Mỹ không muốn bỏ một tí gì những thành quả của thơ tự do. Chỉ có thơ không vần tiếng Anh và thơ tự do có vài tương đồng và khác biệt, cùng là không vần nhưng thơ không vần có thể luật iambic giống như thơ có vần, còn thơ tự do câu dài câu ngắn khác nhau. Thơ không vần *vất dòng*, còn thơ tự do mạnh về kỹ thuật *dòng gãy* (line break). Thơ không vần có *tính truyện* còn thơ tự do *phần mảnh* (fragment).

Nhưng tại sao thơ tự do, sau một thế kỷ, lại làm cạn kiệt người đọc và đặt thơ trước tình trạng không còn ai muốn quan tâm tới thơ, ngoài những nhà thơ? Sự thất bại của thơ tự do đã được trả lời từ ngay những nhà thơ tiền phong. Eliot chẳng hạn, ông cho rằng

“nền văn minh của chúng ta bao hàm sự khác biệt và phức tạp lớn lao, kích thích sự nhạy cảm tinh tế, phải sản sinh ra những thành quả khác biệt và phức tạp.”<sup>2</sup> *The Waste Land* là một tác phẩm khó, ít nhất là 4 đặc điểm như sau: hình thức rời rạc và đứt đoạn, trích dẫn những tiếng ngoại quốc (Latin, Đức, Pháp, Ý, và Sanskrit), đủ loại ẩn dụ (tham khảo ít nhất 37 tác phẩm về nghệ thuật, văn học, lịch sử và âm nhạc), và cấu trúc huyền thoại. Những tham khảo này chẳng những chỉ là bản văn chính yếu của văn học phương Tây (Kinh Thánh, Virgil, Ovid, Thánh Augustine, Dante, Shakespeare, Spenser) mà còn thơ của Baudelaire, Verlaine, Nerval, kịch của Thomas Middleon, Ben Webster, Thomas Kyd, John Lyle, ca kịch Opera của Wagner, sách của Hermann Hesse, và Phật giáo. Bài thơ theo cách như vậy, chẳng khác nào bản trích yếu hay văn khố lưu trữ của nền văn minh phương Tây. Delmore Schwartz nhận xét vào năm 1941 rằng “đặc tính của thơ hiện đại được bàn cãi nhiều nhất là tính khó hiểu và tối nghĩa của nó.”<sup>3</sup> vì một độc giả Mỹ bình thường, khó mà hiểu nổi.

Nửa sau thế kỷ, ngoài một số những tên tuổi tiền phong như Allen Ginsberg, Charles Olson, Gary Snyder, John Ashbery, Frank O’Hara, Robert Duncan, Robert Creeley, Denise Levertov ... thơ rơi vào sự dễ dãi. Judson Jerome cho rằng, “những nhà thơ tự do đầu tiên, vẫn còn âm vang những âm thanh vẫn luật bên tai, trong khi vào giữa thế kỷ, những nhà thơ trưởng thành với thơ tự do, không còn được nghe những thanh âm đó nữa. Bước tiếp theo là những thế hệ *điếc* âm thanh đã loại bỏ những dấu tích vẫn luật cuối cùng ra khỏi thơ. Tự do (free) đối với họ là (without) không nhịp điệu, không vần, không điệp âm ...”<sup>4</sup> Điều này chứng tỏ ý thức về nhạc tính của họ đã lụi tàn. Như vậy vấn đề của thơ tự do là, hoặc thơ phải chuyên chở những nội dung công kênh ngoài chức năng của thơ. Hoặc những nhà thơ thiếu tay nghề đã để văn xuôi xâm lấn. Sự cạn kiệt người đọc, di sản của thơ tự do, đến mức độ, khái niệm “kỹ



năng phải kín đáo sao cho tác phẩm nói bằng giọng tự nhiên, làm cho người đọc như đang kinh nghiệm lại biến cố ngay từ ban đầu” đã trở thành “lời kinh đương thời” (contemporary litany), theo diễn giải của Altieri, được ghi khắc bởi những nhà thực hành thơ, trong những chương trình viết văn. Điều này nhắc nhở chúng ta, kỹ năng (craft) phải là một điều kiện tiên quyết, trong một thế giới mà cạnh tranh trở thành sự sống còn. Không thiếu những chương trình ca nhạc hip hop xuất sắc, những đội ngũ vũ công chuyên nghiệp, luyện tập công phu, ngoài sức tưởng tượng, cả về tài năng lẫn nghệ thuật cũng chỉ tồn tại được trong một thời gian ngắn, vì những công trình sau đó cũng xuất sắc không kém.

Dù thế nào thì thơ tự do và văn điệu vẫn là những truyền thống lớn, với biết bao nhiêu nhà thơ xuất sắc, chúng ta phải học phần kỹ năng, và chuyển những tinh hoa của họ vào dòng thơ mới. Chúng ta có bốn phận làm họ sống lại, ghi ơn sự đóng góp của họ. So với thơ tiếng Anh, thơ không vần Việt không bị vướng vào luật iambic nên dễ tiếp thu những kỹ thuật thơ tự do tiếng Anh. Trong thơ tự do tiếng Anh, những âm tiết *không nhấn* hay *nhấn* được sắp xếp nhiều hơn, dùng nhiều danh từ và tính từ hơn văn xuôi, và lập lại những chữ chính (key words), mệnh đề, nhóm chữ thường xuyên để tạo nhịp điệu. Tương tự như vậy, thơ không vần tiếng Việt cũng có thể sắp xếp nhiều thanh *bằng* hay *trắc* đi liền với nhau, nghe sẽ thật bằng phẳng hay sắc góc ... và dùng hết cách của thơ tự do tiếng Anh. Những nguyên tắc thơ không vần Việt vẫn như cũ, gồm *kỹ thuật lập lại, vắt dòng* và *tính truyện*, chúng ta cần khai phá thêm phần chi tiết để cho thơ có được khả năng phong phú hơn, ngay cả áp dụng những kỹ thuật của thơ truyền thống từ *luyến láy, âm* và *nghĩa, điệp nguyên âm, điệp phụ âm* và *vần* ở bất cứ đâu trong bài thơ.

Đã đến lúc thơ không chỉ toàn chữ và chữ, những ý tưởng rập nối rời rạc, khó hiểu và vô cảm, và nhà thơ đứng trước thách đố mới,

phải thể hiện tài năng của mình, và bài thơ phải cho người đọc thấy nghệ thuật thơ, dùng chuyên chở nội dung của thời đại họ. Chúng ta nghe đâu đó, thơ không được chú ý vì thiếu phê bình. Nhưng thơ tạo ra phê bình chứ phê bình đâu tạo ra thơ. Nếu thơ vẫn dựa vào chữ thì phê bình cũng chỉ có thể suy diễn trên nghĩa chữ. Điều này đã làm thất vọng người đọc vì suy diễn là căn cứ trên những giả tưởng không thật. Thơ bất cần ai, ngay cả những nhà thơ, nên thơ luôn luôn là một hấp lực mạnh, lôi kéo nhiều người làm thơ, nhưng nhà thơ thì hiếm hoi. Không có một giá trị vật chất hay danh vọng nào có thể trở thành động lực làm thay đổi thơ. Thơ Mỹ, hay bất cứ nền thơ nào khác, đã từng có vài thập niên không có thơ. Một ngàn nhà thơ hay một ngàn tập thơ chỉ là những con số. *Serious Poet*, như nhà thơ Ezra Pound đã nói, phải chăng chỉ những nhà thơ đích thực, vượt qua mọi khó khăn của hoàn cảnh, đến với thơ vô điều kiện và lòng yêu mến, mới đáp ứng được sự thay đổi. Có lẽ cũng không có giải pháp lửng chửng.

*Tháng 11 / 2008*

## THAM KHẢO

1.- *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse*. Book by G. Burns Cooper; Stanford University, 1998. 242 pgs.

2.- *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Book by Christopher Beach; Cambridge University Press, 2003. 224 pgs.

## CHÚ THÍCH

1.- *Tân hình thức và thể thơ không vần*, Khế Iêm. Nguồn: [www.thotan-hinhthuc.org](http://www.thotan-hinhthuc.org).

2.- “Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results”

3.- Delmore Schwartz observed in 1941 that “the characteristic of modern poetry which is most discussed is of course its difficulty, its famous obscurity”

4.- Judson Jerome observed that the early free verse poets still had the echoes of meter ringing in their ears, whereas by mid-century a generation of poets had grown up on free verse and couldn't hear those echoes. It was a natural step, then, for that tone-deaf generation to remove the last vestiges of meter from poetry. As long as poets take the word “free” to mean “without” (as in, without rhythm, without rhyme, without alliteration, etc.)

# Bài Thơ Tân Hình Thức Đầu Tiên

---

*Nguyễn Đăng Thường*  
NHỮNG NỤ HỒNG CỦA MÁU

mười ngàn lẻ một đêm mưa trước  
ngày chúa bị đóng đinh trên cây  
vĩ cầm buổi trưa hôm đó có  
một tia nắng khắng khiu chiếu dội  
qua khung cửa tò vò rơi trúng

ngay trên đầu con maggie 2  
đứa tôi mặc y phục của tổ  
tiên nhân loại a dong với ê  
và trong vườn địa đàng không rần  
không mặn đỏ chỉ có 2 đứa

tôi bơ vơ trên tấm nệm đặt  
trên nền xi măng bụi căn hầm  
squatter làm chỗ trú tạm  
để nhai cần sa uống bia lon  
ngốn cuốn sách hình tintin tới

tây tạng cả chục rưỡi lần hồi  
miếu đình chùa thiêng mái tôn rêu  
phủ không còn chim chóc bay về  
đấu hót đừng coi những gì bọn  
các chú nói hãy cam những gì

bọn các bác nằm hồ hồi thốn  
thức nhạc jazz từng bùng pháo bông  
đêm dạ hội chúng tôi nằm ngược  
thối kèn lịm chết ôi hạnh phúc  
tuyệt vời giữa paris mưa tờ

đùa phát phơ áo nhung mềm môi  
đào gái hà nội bả sáu phố  
phường xưa cũ trong tưởng tượng đã  
chết hãy tưởng tượng một chiều hè  
êm ả bên bờ xa lộ biên

hòa tở chính luận mới ra lò  
loan tin mới tình bí mật của  
rupert brooke đã bị bật mí  
dĩ nhiên không phải tờ lá cải  
ta mà một tờ xà lách tây

vừa đăng cái tin giựt gân ấy  
hồi em không là con bé tuổi  
15 noel olivier  
tóc vàng sóng mũi dọc dừa của  
chàng thi sĩ lãng mạng yếu mệnh

tội nghiệp cho em tôi chỉ có  
1 cái miệng cười nhạt nhẽo vô  
duyên & 1 mái tóc xơ dừa  
cứng ngắt đen thui những cành gai  
nhọn đâm vào ngực tôi đau những

nụ hồng của máu & bởi ở  
bên kia bờ đại tây dương hay  
ở bên này bờ thái bình dương  
thời cũng thế thôi máu huyết vẫn  
là máu huyết mồ hôi nước mắt

vẫn là mồ hôi nước mắt đồng  
tiền bát gạo vẫn là bát gạo  
đồng tiền nghiệp ngập rượu chè thất  
nghiệp vẫn là thất nghiệp nghiệp ngập  
chè chén sáng chủ nhật ngon rồi

sẽ là bloody sunday &  
palm beach sẽ là napalm for  
each dĩ nhiên ngắt lá đụng cây  
bút mây động rừng bản dịch 1  
tập thơ tiếng nga của nhà thơ

lão ấy có nhiều viên ngọc quý  
hơn chiếc vòng vương miện của nữ  
hoàng anh trưng bày trong tòa tháp  
cổ london có lính canh mặc  
áo đỏ quần đen tay cầm cây

thương của thời phục hưng & có  
cửa sắt điện tử tự động đóng  
sập xuống khi gặp biến những kẻ  
thừa tiền & văn minh nhất thế  
giới cộng thêm đám du khách nhật

vai đeo tòng teng máy ảnh máy  
chỉ máy ống máy bả nổi đuôi  
chen lấn dẫm lên chân nhau oh  
i'm soly vào đứng xem trầm  
trở mỗi trụ độ vài ba giây

dĩ nhiên đâu rất muốn chúng tôi  
vẫn không thể là 1 nữ hoàng  
khả ái để bù lại anh xin  
ca em nghe vài câu nôm na  
của ông cụ nguyên khuyến nguyên dụ

gì đó này mợ nó nghe nhé  
1 mai 1 một 1 ngày xưa  
thơ thần kì ai ăn bánh còng  
tui rại tui rờ răng rần rết  
bà lạnh bà lắt lưởi lâu la

dĩ nhiên gây mập đói no rách  
lành đau mạnh già trẻ buồn vui  
cù chớn cà lẩn hào nhã phong  
hoa chi chi hay gì gì thì  
2 đứa tôi cũng vẫn là 2

đứa tui như từ thửa mới chọc  
đất gheo trời hay vào lúc ông tây  
nhà đèn dựng nước an nam  
ta & con maggie 1 bữa  
nọ nó lên vào siêu thị siêu

thực siêu ăn cuôm mắt mẹ của  
chàng 1 khúc thịt dôi to tổ  
bố nó ngậm mãi ngậm hoài mà  
chẳng teo mòn mẽ sút thì nó  
vẫn là con maggie đáng thương

nó cũng không thể là siêu sao  
liz / maggie trong cuốn phim màu  
mèo cái trên mái thiếc nóng đỏ  
em biết mán ở đâu biết mao  
mấy tuổi biết mưa mấy đôi đố

anh biết khi là ai dĩ nhiên  
là tôi & tất cả bà con  
ở đây ai cũng biết mặt cái  
con ngựa đó hơi người anh em  
mỗi đêm khoác blouson đen mù

xoa đồ nhét ló một góc chéo  
ra ngoài mép túi sau quần jeans  
đứng tựa quầy quán khuya đấm mùi  
bia đắng nước tiểu mận mỡ hôi  
nồng hơi thở thổi tha thuốc lá



marlboro cao bồi giả hiệu  
1 ngày nào ta sẽ cỡi har  
ley davidson tay trong tay  
hò hơ hò dắt nhau về quê  
tôi đói thăm nương ngô thăm đồng

lúa trên bến đò thủ thiêm vớt  
cành rong ướn lên chùi những giọt  
lệ khô 1/4 thế kỷ từ  
chiều xuân xưa em qua đây làm  
thuyền người dĩ nhiên thành hồ

rồi sẽ có cái tên mới là  
sài gòn dĩ nhiên trên đường trần  
ruổi dong đại nhờ khôn chịu cuộc  
đời là manh chiếu rải những nụ  
hồng chờ ta khi ta không buồn

ngủ tình yêu là suối mật bờ  
xôi đợi ta khi ta chưa muốn  
ăn dĩ nhiên đêm phải trắng ngày  
phải đen biển trên cao trời dưới  
thấp khi thuở bé tôi thủ dâm

ôm rừng thu khiêu vũ dĩ nhiên  
em không bao giờ thuộc về tôi  
còn tôi chẳng khi nào là của  
em & tụi mình ê cóc cần  
cái chuyện khôi hài lắm lắm khối

tình trương mỹ chén nhựa em cười  
vỡ tan ấy xin quý vị cho  
1 tràng pháo miệng thật ròn như  
còn ngồi rạp quốc thanh coi vở  
con gái chị hằng hay đứng trong

rạp hát bộ bên hông trường tôn  
thọ tường coi cạp tuồng triệu tử  
long đoạt ấu chúa kính thừa quý  
độc giả chúng tôi là những kẻ  
lang thang trong các hành lang tàu

điện ngầm trên những thiên đường giả  
tạo sống bằng dao búa của ác  
mộng hằng ngày nên chỉ được biết  
những cuộc tình 100 năm trong bụi  
cooe lùm cây đêm nở sáng tàn

lũ chúng tôi & con maggie

*London, tháng 5 - 1991*

\* Bài thơ này đã đăng trên tạp chí *Thế Kỷ 21* (số 27 tháng 7 - 1991) và đã được tác giả sửa chữa thêm để in lại trên *Tạp chí Thơ*. Nhà thơ Nguyễn Đăng Thường đã tâm sự với chúng tôi qua email: Bài thơ khá dài (dòng), vì tôi rất mong muốn với vài ba người nó sẽ là một thứ “Chanson du Mal-Aimé” hoặc “Giây phút chạnh lòng” hay “Le condamné à mort”... của một thời kỳ / thời đại nhiều như ông. *Những Nụ Hồng của Máu* là một ca khúc đầy “âm thanh và cuồng nộ”; là thơ tình, thơ lãng mạn, thơ hài, thơ châm, thơ hiện thực / siêu thực, thơ hạng nhất, thơ hạng bét hay không thơ (tùy ở người đọc); là tiểu thuyết ba xu, là soap opera, là film noir, cải lương, hát bộ, TV, phim thời sự; là một bức tranh cắt dán “hầm bà lằng” hay “đầy nghệ thuật” (tùy vào người xem) với những hình ảnh cốp nhặt từ đồng tây kim cổ. Cám ơn nhà thơ NĐT đã “léc-tuya” (lecture) cho chúng ta về cái “magnum opus” (tác phẩm chính yếu) của ông. Hy vọng sẽ còn có những “sequel” hay “prequel”, “Những nụ hồng ...” part 2, 3 để chúng ta được biết thêm về quá khứ / tương lai của “con bé maggie-tóc-gai-xơ-dừa” đáng thương mà cũng rất ... đáng yêu của nhà thơ.

## Độc (Hội Họa)

---

“Không bằng lòng với những giá trị thời kỳ Ánh sáng (Enlightenment values) như Thượng đế (Christian God), Đức lý (Christian morality) hay những tiến bộ khoa học (scientific progress) – trung tâm điểm của nền văn hóa phương Tây — Nietzsche hạ bệ Thượng đế. Nhưng sau đó, không giống như phương Đông, họ không thể sống an bình trong cái trống không (void), mà phải tìm cách thay thế bằng một Thượng đế khác. Siêu nhân chăng? Nhưng siêu nhân lại để ra hàng loạt những Thượng đế đồ tể như Hitler, Mussolini chẳng hạn... Nietzsche bị đốn ngã. Nhưng Nietzsche là khuôn mặt vĩ đại đã làm xao xuyến nền văn minh phương Tây. Còn những nghệ sĩ thời hiện đại thì sao? Họ đi tìm những giá trị vĩnh cửu, như vai trò một siêu nhân, khám phá lại những yếu tính của con người, để làm đầy cái trống không trong thời hậu Nietzsche — mỹ học trở thành cái trung tâm, văn nghệ vị văn nghệ, làm mới (make it new), và nghệ sĩ là những kẻ sáng tạo, những bậc thầy, những khuôn mặt tiên phong. Khi nghệ sĩ trở thành kẻ sáng tạo, hiện đại trở thành hiện đại cao cấp dành riêng cho một thiểu số ưu tú — nghệ thuật cấp thấp và tầng lớp trung lưu bị đẩy ra ngoài lề. James Joyce với “Ulysses”, thử nghiệm phong cách dòng ý thức, cuốn người đọc vào trong dòng chảy cuốn cuộn theo cá tính tâm thần của nhân vật. T.S. Eliot với “Waste Land”, viết theo cách phân mảnh, đầy những biểu tượng huyền thoại, tôn giáo và lịch sử, miêu tả tinh thần và xã hội trong tuyệt vọng và phân mảnh, tìm kiếm và khôi phục cái trung tâm mới. Một trong những biểu tượng làm đầy

cái trống không ấy, sau khi Thượng đế đã chết là cỗ máy (machine). Ezra Pound chẳng cho là chữ như những cỗ máy, và William Carlos Williams cho rằng toàn thể bài thơ là một cỗ máy làm bởi chữ, trong tư tưởng kiến trúc hiện đại, tòa nhà là những cỗ máy để ở, và trong chiến tranh là những lò sát sinh hàng loạt của Đức quốc xã.”

Đó là một đoạn văn trích từ một bài viết, nói lên một vài đặc tính căn bản thời hiện đại. Nhưng khi phủ nhận Thượng đế, một cách cụ thể, trong văn học nghệ thuật, họ phủ nhận truyền thống, điển hình là hội họa, biểu tượng cho sự thay đổi đầy kịch tính tất cả những khía cạnh trong đời sống hiện đại. Nếu thời hiện đại được coi khởi đầu từ ba cuộc cách mạng: Cách mạng kỹ nghệ bắt đầu ở Anh khoảng 1760, cách mạng Hoa kỳ năm 1775, và cuộc cách mạng Pháp năm 1789, thì hội họa hiện đại bắt đầu với chủ nghĩa Tân Cổ điển (Neoclassicism), qua bức tranh *Oath of The Horath* 1784 của Jacques Louis David, và kéo dài tới 1815. Những nghệ sĩ ở thời kỳ này thoát khỏi sự bảo trợ nghệ thuật truyền thống của giới cung đình, quý tộc, giới thương gia giàu có để bắt đầu nổi lên những phòng triển lãm thương mại, những nhà sưu tập tư nhân và tập đoàn, cùng những bảo tàng viện. Tiếp theo là thời kỳ Lãng mạn (Romanticism) từ 1825 tới 1850, và chủ nghĩa Hiện thực (realism) kéo dài từ giữa thập niên 1860 tới hết thập niên 1870.

Thật ra, hội họa hiện đại chính thức bắt đầu với chủ nghĩa Ấn tượng (Impressionism), 15 năm kể từ năm 1874, thì đúng hơn vì thời kỳ này, sau chủ nghĩa Hiện thực đã có những dấu hiệu xa rời truyền thống. Một trong những lý do, khoa học kỹ thuật can thiệp vào đời sống con người, với sự phát minh ra máy ảnh vào những năm nửa sau thế kỷ 19. Nhiếp ảnh giải thoát họa sĩ khỏi vai trò người kể chuyện và minh họa, cho phép họ thám hiểm phần kinh nghiệm nội tâm đã bị lãng quên trong hội họa phương Tây, kể từ thời Phục hưng. Như vậy hành trình của hội họa hiện đại từ chủ

nghĩa Ấn tượng, tới đỉnh cao của nó là Trừu tượng Biểu hiện Mỹ vào thập niên 1950, sau đó là hậu hiện đại, kéo dài khoảng 3 thập niên nữa.



Ảnh chụp Ellen Terry at Sixteen, 1863  
*của Julia Margaret Cameron*

Trước khi đi sâu vào vấn đề phân tích, chúng ta có thể tóm lược như sau:

Mới đầu hội họa truyền thống chụp bắt sự vật như thật để nói lên ý nghĩa nào đó, nhưng tới Ấn tượng, hội họa bóp méo sự vật để nói lên phản ứng cảm xúc của mình đối với sự vật. Cái bàn cái ghế không còn giống như chúng ta nhìn thấy ở ngoài đời, mà là cái bàn cái ghế theo mắt nhìn và tâm trạng của người họa sĩ. Nội dung tác phẩm không quan trọng, và họa sĩ không vẽ để nói lên điều gì ngoài giá trị bức tranh như một bức tranh. Rồi Lập thể, không bóp méo nữa mà tách rất nhiều phần của một bộ mặt, sắp xếp lại khác hẳn hình dạng tự nhiên của nó. Mục đích diễn tả sự thách thức quan

niệm truyền thống – nghệ thuật là thể hiện cái đẹp. Tuy nhiên Ấn tượng và Lập thể vẫn còn dấu vết của sự vật, và khi nào còn sự vật là còn thế giới của nội dung mà sự vật hiện hữu trong đó.

Khi từ chối nhìn sự vật như sự vật, người họa sĩ phải giải thích lý do tại sao, và như thế lý thuyết bắt đầu. Hội họa Lập thể cắt sự vật ra rồi sắp xếp lại, lý thuyết càng phát triển. Và nhu cầu về lý thuyết càng cao, họ phải vay mượn từ triết học và tâm lý học (siêu thực dựa vào lý thuyết của Freud) và những họa sĩ bậc thầy trở thành những nhà thông thái. Nếu sự vật không phải tự nó có ý nghĩa mà ý nghĩa do người nghệ sĩ gán ép cho, trong cơn đồng thiếp đi tìm cái mới, thì ý tưởng của tác phẩm càng khó hiểu, càng cầu kỳ càng tốt để được coi như mới lạ (tranh Dada và Siêu thực). Như thế là cần diễn giải, cần phê bình. Nhưng mỗi người lại diễn giải theo cách của mình, và giới nghệ sĩ cũng muốn như thế để tác phẩm của họ có được chiều sâu, đa tầng đa nghĩa. Tất cả chiều sâu hay đa tầng đa nghĩa chỉ là một giả tưởng, không có gì thật. Đến một lúc diễn giải trở thành lệch lạc, làm ô nhiễm nghệ thuật. Và quan niệm về một thế giới chủ quan của người họa sĩ đã phản bội chính họ, đưa đến ngõ cụt. Lối thoát duy nhất là phá bỏ diễn giải bằng cách phá hủy hoàn toàn nội dung bởi không còn nội dung thì không còn diễn giải.

Hội họa trừu tượng quay trở lại ý nghĩa khởi đầu, sự vật cũng như một tác phẩm hội họa, nó có ý nghĩa của chính nó, và sẽ trở thành vô nghĩa nếu gán ghép cho nó một ý nghĩa. Nếu ý nghĩa của sự vật chỉ là do cái nhìn chủ quan của chúng ta, thì để phủ nhận cái nhìn đó, cách tốt nhất là tiêu hủy luôn sự vật (để cho những kẻ muốn áp đặt suy diễn không thể suy diễn). Hội họa rút lại chỉ còn đường nét và màu sắc, không còn sự vật. Họa sĩ chú tâm tới sự liên hệ giữa màu sắc, bố cục và bề mặt, trực xuất hoàn toàn “ý nghĩa” theo truyền thống, và nhấn mạnh rằng họ vẽ sự vô nghĩa. *Ý nghĩa nằm trong lời phát biểu* của họa sĩ, và *tác phẩm chỉ còn là một bảng*

*chúng*. Nếu cho rằng màu đỏ tượng trưng cho sự kích thích, màu xanh da trời cho sự im lặng hoặc buồn rầu, đường cong cho sự thư giãn, đường xoắn cho sự rối loạn ... với những ý tưởng đi kèm theo đó. Nhưng không thể lấy ra những hình dạng khác nhau của bức tranh và quyết định cái nào “cảm thấy” như, liệt kê ra rồi nói rằng bức tranh là một trạng thái bao gồm những yếu tố đó. Bức tranh là cái gì thuộc về chính nó. Những gì chúng ta thấy tùy thuộc tính nhạy cảm đối với hình dạng và màu sắc.

Cuối cùng thì, nội dung và hình thức theo cách hiểu truyền thống hoàn toàn bị phá hủy, thể hiện sự thành công và cũng thất bại của thời hiện đại. Và lại, cuộc đời vốn vô nghĩa, và khi sống, có nghĩa là chúng ta đi tìm cho nó một ý nghĩa. Ý nghĩa (meaning), ngay cả cái biết (knowing), không phải là danh từ mà là danh động từ, có nghĩa như một tiến trình, và như vậy nó nằm trong dòng biến đổi. Mọi sự vật và tất cả những gì liên quan tới cuộc đời này đều biến đổi, có nghĩa là bị chi phối và cuốn đi trong sinh tử. Nếu sự vật biến đổi mà chúng ta lại gán cho nó một ý nghĩa cố định, thì đó là ý nghĩa giả tạo, ý nghĩa biến thành vô nghĩa. Và khi đó, chính chúng ta tự rơi vào thành kiến, vào sai lầm, rơi vào xung đột và chiến tranh. Sự trái ngược giữa truyền thống và hiện đại chỉ là hai mặt của một đồng tiền, đi tìm kiếm cho tác phẩm hoặc đời sống một ý nghĩa hoặc cứ để nó vô nghĩa như là nó vô nghĩa.

Như vậy khi muốn hiểu về hội họa hiện đại chúng ta phải hiểu hội họa truyền thống trước đã. Nhưng như nhà văn Kim Dung, tác giả pho võ hiệp kỳ tình, *Cô Gái Đồ Long*, đã viết: “Võ hiệp cũng như văn học, khi khi mở được cái nút thắt thì mọi thứ đều thông suốt.” Vậy thì cái nút thắt nào của hội họa truyền thống và hiện đại phương tây trong suốt chu kỳ của nó? Đó là chủ nghĩa Hiện thực của truyền thống và Trừu tượng của hiện đại.



## CÂU CHUYỆN HIỆN THỰC

Hội họa hiện thực diễn đạt sự hiện hữu của đời sống thực, vẽ những sự vật nhìn gần giống với bề ngoài tự nhiên. Đó là phong cách của hội họa kéo dài cả ngàn năm trước, nếu so sánh với hội họa hiện đại chỉ mới bắt đầu cách nay hơn 100 năm. Nhưng thế giới thực ở mỗi thời mỗi nơi mỗi khác vì sự thay đổi về quang cảnh, phong tục, tập quán, cách sống, cách nghĩ nên khi họa sĩ ghi lại và bắt chước sự vật, quan niệm về hội họa hiện thực cũng khác. Chẳng hạn như hiện thực thần bí cuối thời Trung cổ, hiện thực lý tưởng thời Phục hưng, hay hiện thực đời thường ở thế kỷ 19 ... Trước khi đi thêm vào chi tiết, chúng ta thử tìm hiểu một bức tranh hiện thực, qua sự so sánh và phân tích được rút ra từ bộ sách “Metropolitan Seminars In Art” của John Canaday. Cũng xin nhắc lại những phân tích sau đây không phải của người viết mà của nhà phê bình hội họa John Canaday. Vì người viết thật ra cũng chỉ là một người đọc, đọc và viết lại theo cách của người đọc Việt để chia sẻ với bạn đọc những vấn đề có tính cách căn bản về bộ môn này. John Canaday là giáo sư về lịch sử nghệ thuật trường Đại học Virginia 1938-1950. Năm 1958, ông viết bộ sách giáo dục về hội họa cho Metropolitan Museum of Art. Cũng năm này ông trở thành nhà phê bình nghệ thuật chính của New York Times. Ông có phong cách viết lịch lãm và sử phạm, năng động và lôi cuốn công chúng.

BA CÂY ĐÀN VIOLIN

Chủ nghĩa hiện thực: “The Old Violin” của Harnett



*William Michael Harnett*

*The Old Violin, 1886*

*National Gallery of Art, Washington, Gift of  
Mr. and Mrs. Richard Mellon Scaife in honor of Paul Mellon  
1993.15.1*

Trước hết, những sự vật trong tranh đều rất cũ, khớp với chủ đề, từ lá thư, bản nhạc đến cánh cửa, tất cả trông gần với kích thước thật, nếu phóng to hơn, có thể đọc được nốt nhạc và địa chỉ trên bì thư. Cái khoen cửa treo ở lề biên trái, tưởng như có thể nhấc lên. Những đốm và vết xước trên cánh cửa cũ, thật như cũ. Con ốc bị mất để lại một quãng nhạt nơi thanh bản lề phía trên, trong khi thanh bản lề dưới, một mảnh sắt gãy, trơ lại con ốc và để lại dấu trên mặt gỗ, màu sắc han rỉ tự nhiên. Toàn thể bức tranh làm người xem ngạc nhiên, bị lôi cuốn vào ảo giác của hiện thực, không biết những sự vật có thật hay không.

Nếu toàn thể bức tranh chỉ là sự kết hợp những sự vật, nó sẽ không hấp dẫn người xem vì đó chỉ là sự bắt chước, nhưng hơn cả sự bắt chước về thị giác, nó còn là một nghệ thuật. Bức tranh “tự nhiên” này không tự nhiên chút nào trừ những chi tiết và chi tiết. Sự dàn xếp sự vật bất bình thường. Thí dụ, không phải tình cờ mà cây cung kéo đàn treo thẳng đứng, song song với trục của cây violin, vết nứt giữa hai tấm ván, những bản lề đối nhau theo, bản nhạc và lá thư được dán lên...

Chiều dài của bản lề đặt theo đường chân trời cũng chính xác như đường trục thẳng đứng. Chúng lập lại ở phần trên và phần dưới khung bố, nhưng khoảng cách bản lề dưới với mép rìa bức tranh rộng hơn so với bản lề trên. Bởi vì hai thanh bản lề được coi là cái khung thứ hai bao gồm các sự vật, và sắp xếp như thế sẽ làm cho tầm nhìn rộng hơn, còn nếu đồng đều, tầm nhìn sẽ hẹp hơn.

Harnett dùng nguyên tắc này cùng với những biến đổi khác. Trong ký ức chúng ta, chắc hẳn muốn chiếc violin phải được đặt ở giữa bức tranh. Nhưng không, nó được treo về một bên mặc dù nó là trung tâm điểm để làm cân bằng giữa những đồ vật linh tinh. Bản nhạc và bao thư đặt gần như 45 độ đối với trục tung độ và đường

chân trời, và góc độ cũng đặt y như nhau. Nếu nó chính xác ở 45 độ hoặc nó không được điều chỉnh bởi những rìa quần và gậy, hiệu quả sẽ khô cứng ngay.

Như vậy những góc quần và gậy rất nhẹ được dùng như sự chuyển tiếp tới những đường cong tao nhã và nhấn mạnh vào sự đối nghịch với những đường thẳng — đường cong của vỏ violin, chữ S, và của cái khoen. Tưởng tượng nếu thay đổi bất cứ yếu tố nào, xoá đi miếng giấy tróc gân violin hay chuyển qua vị thế khác, nơi góc đối diện với cái khoen để cân bằng chẳng hạn, mọi sự vật sẽ bị xáo trộn và bức tranh sẽ hỏng. Đó là điểm chính. Sự tự nhiên của bức tranh tùy thuộc vào những yếu tố không tự nhiên. Sự lặng lẽ hài hòa tỏa khắp của *The Old Violin* không do phản ứng của chúng ta với sự vật mà nó biểu hiện. Những sự vật với phẩm chất của nó, chúng ta nhận thức được nhờ cách sắp xếp của tác giả.

William Michael Harnett (1848-1892) là một họa sĩ Mỹ. Chủ nghĩa tự nhiên chính xác của tranh ông luôn luôn hấp dẫn đối với lớp người thưởng ngoạn bình thường. Bức tranh trên của ông đã bán được một giá kỷ lục là 10 ngàn đô thời đó (1886) tại cuộc triển lãm ở Paris Salon, Pháp.

Chúng ta vừa phân tích một bức tranh theo chủ nghĩa hiện thực. Trước khi tiếp tục với những thời kỳ khác nhau của chủ nghĩa này, từ thời Trung cổ, thời Phục hưng, thế kỷ 17, thế kỷ 18 và thế kỷ 19, chúng ta thử so sánh với chủ nghĩa Biểu hiện và Trừu tượng với cùng một chủ đề để thấy sự khác biệt giữa các cách diễn đạt.

CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN: “The Yellow Violin” của Dufy



The Yellow Violin, 1949  
*Của họa sĩ Pháp Raoul Dufy (1877-1953)*

Chiếc bàn, cây đàn violin, bản nhạc không gây sự chú ý mạnh như những sự vật trong tranh Harnett, mà đây chỉ là những nét vẽ phác, không chính xác, biểu tượng cho bề ngoài sự vật. Nhưng người xem cảm thấy ngay sự trong sáng, sôi nổi và hạnh phúc do những đường nét và màu sắc đem lại. Màu sắc không liên hệ gì tới những sự vật được bày ra, mà do tác giả dùng để diễn đạt một trạng thái tươi vui nào đó. Những nét vẽ lỏng lẻo và mỏng manh cũng như chính xác, tạo hiệu quả vừa sôi nổi vừa bình lặng. Những nốt trong bản nhạc là một chuỗi những ngắt âm giọng khác thường, với những nối kết loi lẻo đối với bản hòa âm đọc được. Mọi thứ được diễn tả sống động, tự phát và ứng biến. Vì như nó “quá dễ làm”, nguệch ngoạc vài nét, tưởng như sắp có một nhạc sĩ khéo léo xuất hiện để trình diễn chớp nhoáng với những chuỗi luyến láy không cần cố gắng.

Dufy là một trong những họa sĩ trẻ trong nhóm triển lãm vào năm 1905, gọi là *Fauves* (vẽ về loài thú) hay *Dã thú* (Wild Beasts). Đó là tên gọi để chế nhạo, mặc dù không chính xác. Những họa sĩ Dã thú dùng đơn thuần màu sáng mạnh. Matisse là họa sĩ lâu bền và nhiều khám phá nhất trong nhóm. Kế đó là Georges Braque, nhưng sau này ông đã chuyển qua Lập thể (Cubism).

Sau đây chúng ta lại xem qua một tác phẩm mang tính trừu tượng của loại tranh Lập thể.

TRỪU TƯỢNG: “Musical Forms” của Braque



Musical Forms, 1913

*Họa sĩ Pháp, Georges Braque (1881-)  
The Philadelphia Museum of Art*

Mặc dù bị bóp méo, sự vật trong tranh của Dufy vẫn được nhận ra. Nhưng trong tranh của Braque, sự vật bị mất hình dạng như sự vật và hiện hữu thuần hình thể (pure form). *Musical Forms* của Braque không còn là bức tranh violin, mặc dù violin là điểm khởi hành của một vài yếu tố dễ thấy nhất của nó. Không có phản ứng cảm xúc nào đối với ý tưởng về violin. Không có thông điệp hay ý nghĩa nào ngoài sự dàn dựng của đường nét, hình thể, màu sắc và bố cục.

Bên dưới những sự khác biệt, hai bức tranh của Braque và Harnett rất giống nhau. Cả hai đều tuân theo một hệ thống đường thẳng nghiêm ngặt, và được làm nhẹ đi bởi sự trái ngược của những đường cong. Cái khung có 5 mẫu tự của chữ “journal” tương đương với vị trí, góc cạnh và hình thể của chiếc bao thư trong tranh Harnett. Mặc dù đây là tình cờ nhưng nó được sáng tác theo sự đòi hỏi chung của hai bức tranh. Có những hình thể tròn trong tranh Braque được dùng như mục đích của chiếc khoen cửa của Harnett. Cuối cùng, trong hai cách phối hợp có sự liên hệ trong bố cục. Harnett tái tạo bố cục. Braque lợi dụng cái thực và thể chất sự vật. Những đường bút chì để lại hạt, phát hiện sự hiện diện của tấm bố; khoảng xanh đậm ở vài chỗ, chà mỏng ở chỗ cho khác biệt. Những hình dạng từng phần loáng thoáng của violin được phân bố ở khắp bức tranh. Hai mảng màu nâu đồng được cào khi còn ướt sơn, như bằng cái lược, tạo nên bố cục chặt chẽ giống như những sớ gỗ nhưng không phải bắt chước gỗ. Bất cứ điều gì nó gợi ra, những bố cục này hiện hữu vì chính nó hơn là phụ thuộc vào những thứ khác, như tranh của Harnett.

Sự khác biệt là Braque từ bỏ bề mặt của sự vật vì ông muốn làm bật lên đầy đủ những yếu tố trừu tượng mà Harnett đã che dấu đi trong việc bắt chước tự nhiên. Bức tranh của Braque mới thoát nhìn thì thấy khó, nhưng thật ra chỉ là cách sắp xếp đường nét và bố cục.



Cách thưởng thức hai bức tranh của Harnett và Braque không khác gì nhau, thích hay không thích, thế thôi, nếu chúng ta hiểu cách dàn dựng, và quan điểm sáng tác của mỗi loại, như đã phân tích ở trên.

Braque chia sẻ với Picasso vị trí nổi tiếng đầu tiên giữa những họa sĩ Lập thể. Nhưng Picasso đáp ứng với nhiều cách diễn đạt hơn trong khi Braque vẫn theo những cách ban đầu. Chủ nghĩa Lập thể phát triển mạnh vào những năm 1906 và 1907, khởi đầu với Picasso, Braque, và có thể thêm Juan Gris. Một trong những nhánh của Lập thể là nghệ thuật cắt dán. Nghệ thuật cắt dán có thể dùng toàn bằng giấy, bìa cứng, giấy nhám, vải hay những vật liệu tương tự. Những vật liệu này có thể kết hợp với những mảng sơn, đường vẽ chì. Bức *Musical Forms* không phải cắt dán, mà được sơn hay vẽ, nhưng khoảng màu xanh có thể là giấy dán.

Thuật ngữ Chủ nghĩa Hiện thực (Realism) chỉ được biết đến vào thập niên 1840s, dù rằng từ trước tới chủ nghĩa Ấn tượng, họa sĩ vẫn vẽ chân dung hay sự vật như mắt nhìn thấy. Chúng ta biết rằng, vào giữa thế kỷ 19, đời sống xã hội Âu châu thay đổi mau chóng, bắt đầu hình thành đời sống thị dân. Như cho tới 1852, cơ sở hạ tầng kiến trúc ở Paris vẫn còn trong thời trung cổ, nên khi dân số tăng trưởng, thành phố có nhu cầu mở mang chẳng những đường xá nhà cửa mà cả môi trường văn hoá xã hội. Vì vậy những họa sĩ hiện thực muốn giữ lại cảnh vật trước khi nó biến mất, và cũng không bằng lòng với thái độ của chủ nghĩa Lãng mạn trước đó, coi trọng sự tưởng tượng và cảm xúc. Họ chủ trương vẽ những cảnh đời thực, nhìn và sờ thấy sự vật trước mắt. Họa sĩ quan trọng của phong trào là họa sĩ Pháp Gustave Courbet (1818 – 77). Bức tranh *The Stone Breakers*, 1849, diễn tả cảnh đập đá của những người công nhân làm đường bình thường. Những kẻ gièm pha cho rằng ông là kẻ làm suy đồi luân lý và nghệ thuật qua những chủ đề tầm thường. Họ kết án ông cổ võ cho “sự sùng bái cái xấu” chống lại lý tưởng và cái đẹp.



*Gustave Courbet*  
The Stone Breakers, 1849  
(Destroyed during World War II)  
Oil on canvas 5'5" x 7'10"

Courbet là họa sĩ đầu tiên hoàn tất việc vẽ tranh ở ngoài trời, trực tiếp với thiên nhiên. Trước đó hầu hết những tranh phong cảnh đã được vẽ trong xưởng vẽ của họa sĩ qua ký ức, bản phác họa hay những nguồn tham khảo như đá, cây cối mang từ ngoài vào. Từ khi ống màu được sản xuất vào năm 1841, họa sĩ có thể mang giá vẽ ra ngoài vẽ nên có thể bắt được những cảm hứng và ấn tượng mới mẻ. Chính sự chuyển hướng này đã mở ra một chiều hướng mới trong cách nhìn và cách vẽ, với trường phái Ấn tượng.

Nếu Courbet cách mạng trong chủ đề thì sau đó họa sĩ Pháp Édouard Manet (1852 – 1883), ảnh hưởng loại tranh gỗ Nhật bản, cách mạng trong hình thể với những mảng màu phẳng đẹp (flat), khác hẳn truyền thống với không gian ba chiều trên mặt phẳng hai chiều. Ông quan tâm tới việc vẽ như thế nào chứ không phải thể

hiện nội dung bức tranh, nhấn mạnh vào sự tác động màu sắc, giữa sáng và tối.

Bức tranh *Luncheon On the Grass* vẽ hình dáng người đàn bà khỏa thân, ngồi với hai người đàn ông mặc quần áo. Áo giắc về chiều sâu của thời Phục hưng đã biến mất. Bức tranh khác hẳn với loại tranh hiện thực của Courbet và trước đó, không tia tốt, tô bóng để nhìn sự vật như thật. Đây là bức tranh có giá trị như một bước ngoặt, chuyển từ Hiện thực qua Ấn tượng, từ truyền thống qua hiện đại.



*Édouard Manet*  
Luncheon On the Grass, 1863

Bản thân Manet là một họa sĩ hiện đại bước ra từ hiện thực vì khởi đầu cuộc đời họa sĩ ông vẽ tranh hiện thực, bức *Spanish Singer*. Điều ngạc nhiên là một người vốn khâm phục hội họa truyền thống lại là một họa sĩ tiên phong then chốt của hiện đại. So sánh bức

*Luncheon On the Grass* với các bức tranh hiện thực *The Old Violin* của Harnett, bức *The Stone Breakers* của Courbet, và ngay chính bức *Spanish Singer* của Manet, chúng ta thấy sự khác biệt rất rõ giữa cách vẽ hiện thực truyền thống và những trường phái tranh hiện đại sau này. Sau Manet, chủ nghĩa hiện thực chia hai: hiện thực bề ngoài với phong trào Ấn tượng, và hiện thực sâu thẳm với Cézanne, và cũng chia hai: hiện thực truyền thống và hiện thực bản sắc suy tàn.



Spanish Singer  
*Metropolitan Museum of Art, 1860*

Đề cập tới Courbet và chủ nghĩa Hiện thực vì đây là thời điểm chuyển giữa hội họa truyền thống và hiện đại phương Tây. Đưa chủ đề đời sống vào tranh vẽ, dẫn tới việc phủ nhận hay không coi chủ đề là quan trọng. “Sùng bái cái xấu và chống lại lý tưởng và cái đẹp” chẳng phải chỉ là lời kết án Courbet, mà đã thành lời kết án

cả chiều dài hội họa hiện đại vì khi bóp méo sự vật, cái đẹp hẳn biến thành cái xấu. Nhưng không đơn giản như vậy. Mỗi thời đại có cái nhìn khác nhau về thực tại, có khi được nhìn một cách toàn thể như truyền thống, có khi chỉ như những phần mảnh như hiện đại. Nhưng mỗi phần mảnh của thực tại phải được chấp nhận như chính nó. Chẳng hạn, khi lái xe, nhìn qua kính chiếu hậu, hai kính bên hông, kính đằng trước, mỗi chiếc kính cho ta thấy một phần cảnh thực tại, luôn luôn thay đổi, và không ai, cùng lúc có nhìn thấy toàn phần thực tại. Thực tại biến hiện trong khoảnh khắc như ánh chớp, đó là quan niệm khởi đầu của hiện đại, với Ấn tượng, nắm bắt sự thay đổi ánh sáng trên bề mặt sự vật, và ở mỗi thời điểm, người nghệ sĩ phải tìm ra phong cách nghệ thuật của riêng họ.

Đối với hội họa hiện thực, tôi cho rằng đó là một nghệ thuật lớn, bao trùm mọi thời đại. Phong trào hội họa tân hiện thực trở lại vào đầu thế kỷ 21 ở Mỹ là một bằng chứng.

*Tháng 8 / 2008*

---

#### THAM KHẢO

- 1.- Khế Iêm, *Tân hình thức và nhà phê bình*.
- 2.- *Postmodernism For Beginners*, by James N. Powell, Writers and Readers, 1998.
- 3.- Phân tích ba bức tranh, Harnett's The Old Violin, Dufy's The Yellow Violin và Braque's Musical Forms được lược dịch từ cuốn "Metropolitan Seminars in Art, Portfolio 2, Realism" của John Canaday, trang 6 & 7, xuất bản năm 1958.
- 2.- *Western Civilizations*, volume 2, 11th edition, Norton 1988 của Robert E. Lerner, Standish Meacham, Edward McNall Burns.
- 3.- *Artform*, 5th edition, Harper Collins College Publishers 1994, của Duane, Sarah Preble.

## Thơ Tân Hình Thức Đọc

---

Theo nhà văn Mỹ Pearl Buck, giải thưởng văn chương Nobel 1938, những tiểu thuyết lớn nhất của Trung hoa như “Thủy Hử” (Shui Hu chuan), “Tam Quốc Chí” (San Kuo), “Hong Lâu Mộng” (Hung Lou Meng) là công trình của công chúng, được ghi và kể lại từ những người kể chuyện chuyên nghiệp. Công chúng phần đông, không thể viết và đọc, nên vào những ngày nghỉ hay buổi chiều sau công việc, họ thường tụ tập để nghe một người nào đó có khả năng kể chuyện. Người nghe bỏ tiền vào một cái mũ hay cái bát để người kể chuyện mua trà nhấp giọng. Khi tiền kiếm được càng lúc càng tăng, người kể chuyện từ bỏ công việc thường ngày, chuyên việc kể chuyện. Họ đi từ làng này qua làng nọ, tìm kiếm và sao chép những câu chuyện của thời đại, thêm thắt tình tiết, và bằng những câu chữ đơn giản dễ hiểu, kể lại sao cho sống động, lôi cuốn người nghe. Như vậy những tác giả như Thị Nại Am (Shih Nai An), La Quán Trung (Lo Kuan Chung) hay Tào Tuyết Cần (Ts'ao Hsueh Ching) cũng chỉ là những người kể chuyện hay nhất trong những người kể chuyện mà thôi. Và bản thân cuốn truyện là do công chúng của nhiều thế hệ và nhiều thời đại làm thành.

Tương tự, hai tác phẩm “Iliad” và “Odyssey” của Homer, về cuộc chiến thành Troy (Trojan War), cũng được sáng tác theo lối truyền khẩu. Cuộc chiến tranh đó có thật sự xảy ra hay không, vì

nằm trong thời khuyết sử, nhưng qua thơ Homer, đã là biểu tượng cho cá tính văn hóa Hy Lạp. Đó có thể chỉ là câu truyện và biến cố riêng lẻ về những người anh hùng, được những người hát rong (Bard) chuyên nghiệp kết hợp lại thành truyện kể lớn. Nếu những người hát rong đầu tiên nhớ với độ chính xác cao độ, thì những người sau đó đã kể câu truyện dài, ứng khẩu bằng thơ theo một kỹ thuật điều luyện. Chúng ta có bằng chứng từ thời cổ Hy Lạp, công chúng đã nhớ toàn bộ thơ của Homer, từng chữ, vào khoảng hơn 25 ngàn dòng. Vào cuối thời đại đen tối của Hy Lạp (Greek Dark Ages, 1200 – 750 BC), những người giàu có thường giải trí bằng cách nghe người kể truyện chuyên nghiệp hát những câu truyện về thành Troy và những người anh hùng Hy Lạp. Người Hy Lạp tin rằng người kể truyện vĩ đại nhất (trong số những người kể truyện) là người đàn ông mù tên Homer. Ông đã hát 10 tập anh hùng ca, nhưng chỉ còn lại hai tác phẩm. Như một nhóm, những tập thơ này kể lại toàn bộ lịch sử của cuộc chiến tranh thành Troy; và mỗi bài thơ chỉ là một phần nhỏ của lịch sử đó. Nhiều nhà nghiên cứu cổ đại cho rằng hai tác phẩm còn sót lại của Homer là do nhiều cá nhân hoàn thành, và phát triển theo thời gian. Nhưng dù sáng tác như thế nào thì những bài thơ đó được viết xuống, phải kéo dài qua nhiều thập niên, khi chữ viết được phát minh.

Như vậy, ở những thời kỳ chưa có chữ viết, thơ và truyện được lưu giữ qua tiếng nói, và những tác phẩm được tinh lọc, thường là những công trình của tập thể, có giá trị vượt thời gian. Nhưng mỗi thời đại lại có những phương tiện khác nhau để thể hiện và lưu giữ tác phẩm văn học. Như khi nghề in ấn và sách báo phát triển, cùng với trình độ hiểu biết người dân tăng lên (vào năm 1850 quá nửa người dân ở Âu châu còn mù chữ, nhưng tới năm 1900 đã có tới 85% biết đọc) thì thói quen đọc trước công chúng không còn nữa. Thơ dân xa ngôn ngữ nói, gần hơn với ngôn ngữ viết, và cũng dân xa đám đông. Cho đến khi phim ảnh và truyền hình phát triển, thì

thơ đành lui vào những sân trường đại học, và không ai còn biết đến thơ như một nhu cầu huyền thoại từ cả ngàn năm trước. Thơ muốn khỏi bị quên lãng, không thể không hồi phục lại chức năng nghệ thuật của nó, như một tiếng nói mới.

Những nhà thơ Tân hình thức Hoa kỳ vào đầu thập niên 1990 cho rằng một trong những đặc điểm của thơ tân hình thức là thích ứng được với kỹ thuật Internet. Lúc đó, sự thuận lợi chỉ là do cách chuyển gửi, qua cái khuôn thể luật, hình thức bài thơ không bị thay đổi, và người đọc trên lưới cũng không bị vướng mắt vì cách trình bày kiểu cọ và khó hiểu của thơ tự do. Nhưng bây giờ, hơn một thập niên sau, chúng ta có thể chuyển cả âm thanh lên mạng lưới ảo. Thật kỳ diệu, thơ đang trở về với bản sắc đích thực của nó, như cổ xưa, là hiện thân của tiếng nói.

Trong khi đó, thơ Việt có ngâm thơ, nhưng chưa có truyền thống đọc thơ. Khi ngâm, thường thì những âm thanh réo rắt của ngôn ngữ và đàn sáo quyện lấy nhau, khóa lấp phần ý tưởng trong bài thơ, nên người làm thơ cũng chỉ tìm kiếm câu chữ nghe sao cho du dương. Đọc một bài thơ Tân hình thức thì khác hẳn, sự lôi cuốn nằm trong nhịp điệu tình tiết của câu truyện kể, nên người đọc phải đọc rất rõ chữ. Chúng ta biết rằng âm thanh được hình thành cơ bản với chỉ một chữ *một âm tiết*, mạnh hay yếu, dài hay ngắn, là do sự liên hệ giữa những chữ chung quanh nó. Sự hòa hợp giữa những âm tiết trong mỗi dòng, mỗi câu tạo nên sắc thái cho bài thơ là nghệ thuật đọc. Đọc là làm bài thơ sống dậy, đánh thức phần rung động của âm thanh, làm cho người nghe cảm nhận được, mỗi dòng, mỗi câu đều có những nhịp điệu khác nhau, bởi chúng không bao giờ có cùng một kết cấu như nhau. Dĩ nhiên chúng ta không thể đọc thầm trong đầu mà phải đọc lớn lên. Nhưng đọc một bài thơ tân hình thức phải đọc cho hết một câu chứ không thể ngừng lại ở cuối dòng, bởi vì như vậy sẽ làm cho chuyển động bị đứt quãng. Câu hỏi



được đặt ra là nếu như thế, thì cứ viết câu ngắn câu dài như thơ tự do chứ cần gì phải làm theo thể luật?

Khi đọc thơ vần điệu, chúng ta ngừng lại ở cuối dòng, dòng dài hay ngắn là tùy thuộc hơi thở của từng sắc dân. Thí dụ, người phương Tây có hơi dài nên mỗi dòng thơ là *10 âm tiết*, trong khi người Việt có hơi ngắn hơn nên mỗi dòng thơ tối đa chỉ có *8 âm tiết*, trung bình là *7 âm tiết*. Thể luật, đơn giản, hướng dẫn chúng ta biết cách ngâm hát, hay đọc thơ. Trong thơ tiếng Anh, mỗi dòng *10 âm tiết* theo thứ tự *không nhấn, nhấn*, đều đều như vậy, làm thành đơn vị nhịp điệu (rhythmical unit). Trong thơ Việt, dòng thơ *5, 7, 8 chữ* hay *lục bát* tạo sự nhịp nhàng, nhanh chậm giữa các chữ với nhau, làm thành giai điệu. (Chúng ta tạm gọi đơn vị dòng của thơ Việt là giai điệu (melody) để so sánh với thơ tiếng Anh là nhịp điệu. Vì thơ Việt không có nhịp điệu nên thơ Tân hình thức Việt dùng thêm kỹ thuật lặp lại để thay thế. Nhưng kỹ thuật này không dễ áp dụng. Vì phải làm sao cho tự nhiên, người đọc không nhận ra đó là sự lặp lại, mà tưởng là những âm thanh ròn rã của nhịp điệu.)

Đến thời Phục hưng, thơ không vần tiếng Anh với kỹ thuật vắt dòng, phá bỏ cách đọc ngừng lại ở cuối dòng. Đọc từ dòng trên vắt xuống dòng dưới theo cú pháp văn phạm, rõ chữ, và câu liền lạc. Sau này, vào đầu thế kỷ 20, thơ tự do cũng theo cách đọc như thế. Nhưng giữa thơ không vần và thơ tự do vẫn có sự khác biệt khi đọc. Với loại thơ tự do dùng kỹ thuật dòng gãy, trình bày dòng ngắn dài, để tạo *nhịp điệu thị giác* trên mặt giấy, khi đọc lên, không đọc theo dòng mà theo câu, mục đích chỉ để nghe rõ âm thanh của từng chữ. *Nhịp điệu thị giác* mới là phần quan trọng, qua đó, người đọc lần theo tiến trình phân tích để tìm ra ý nghĩa bài thơ. Như vậy, để hiểu một cách toàn vẹn bài thơ loại này, người đọc phải kết hợp nhiều yếu tố khác nhau, âm thanh của chữ, nhịp điệu của câu dòng và ý nghĩa trong tiến trình phân tích. Với loại thơ trình diễn, gắn với sự

ứng tác thì người nghe dễ bị lôi cuốn bởi khả năng trình diễn và cách đọc của người đọc thơ. Như vậy cách đọc của thơ tự do không thể hiểu theo nghĩa của thơ truyền thống, nhịp điệu thị giác và cách trình diễn quan trọng hơn phân âm thanh của tiếng nói.

Với thơ không vần hay thơ Tân hình thức Việt, vì nằm trong cái khuôn thể luật, nên khi đọc, người đọc bị đặt trong tình trạng níu kéo, dằng co lẫn nhau giữa cú pháp và dòng thơ (hay thể thơ). Với thơ truyền thống, cách đọc ngừng lại ở cuối dòng, ăn khớp với thể luật, vì dòng thơ cũng là luật thơ. Nếu đọc theo cú pháp văn phạm (câu), vắt dòng, nhưng hơi thở của chúng ta chỉ vừa đủ để đọc một dòng thơ, thì chuyện gì sẽ xảy ra? Chúng ta thấy, câu (cú pháp) có khuynh hướng làm tăng tốc độ của dòng, dòng có khuynh hướng làm chậm tốc độ của câu. Sự kiềm hãm lẫn nhau đó làm cho nhịp điệu bài thơ cân bằng. Trong thơ Tân hình thức Việt, dùng lại các thể thơ như *lục bát*, 5, 7, 8 chữ có một ý nghĩa rõ ràng, là một yếu tố trong cách đọc. Như vậy, từ thơ vần điệu cho đến thơ tự do, chúng ta chỉ có thể hiểu bài thơ nếu biết cách đọc nó. Nhịp điệu (hay giai điệu) là âm thanh của dòng, còn thể luật (hay thể thơ) là dạng thức trừu tượng đằng sau nhịp điệu.

Trước kia, khi đọc thơ trước công chúng, thường thì khán thính giả chỉ tiếp nhận được bằng tai, âm thanh và nhịp điệu bài thơ. Thật ra, thơ là một loại hình đặc biệt, không thể đọc trước đám đông, mà là phải đọc trong tĩnh lặng, tuyệt đối tĩnh lặng. Nhưng nếu chính người thưởng ngoạn phải đọc thì sẽ rơi vào tình trạng chia trí, hoặc chỉ theo dõi âm thanh mà không tiếp nhận được toàn vẹn ý tưởng trong bài thơ, hoặc rơi vào thói quen đọc thầm trong đầu. Khi nghe người khác đọc, và nếu họ lại là một người đọc chuyên nghiệp thì chúng ta có thể tiếp nhận được toàn bộ bài thơ, cả ý tưởng lẫn âm thanh. Internet là một phương tiện lý tưởng, chúng ta vừa nhìn bài thơ bằng mắt để theo dõi mọi tình tiết, câu truyện và những yếu tố

thơ, vừa nghe được nhịp điệu của bài thơ vang dậy trong ta, trong khung cảnh lặng lẽ và đơn độc. Người thưởng ngoạn đối diện với bài thơ, như hình với bóng, vừa nhập vào, vừa cách xa, nhìn thấy thơ và nhìn thấy cả chính mình. Chỉ có cách này, chúng ta mới lấy lại phong độ cho thơ so với những loại hình nghệ thuật khác, âm nhạc chẳng hạn.

Dĩ nhiên, chúng ta cần những người đọc chuyên nghiệp. Mỗi người đọc, bằng tài năng và nghệ thuật của họ, hoặc truyền cảm, hoặc lôi cuốn, sẽ chẳng khác nào một ca sĩ trong giới âm nhạc. Sự hồi phục chức năng của thơ là điều kiện cần nhưng chưa đủ, nếu chúng ta không tạo dựng một đội ngũ đọc chuyên nghiệp. Như những người hát rong và kể chuyện thời cổ đại, cái hay cái dở sẽ được nhận ra và phẩm bình, và nhà thơ có hứng thú và cơ hội để sáng tác hay hơn. Bài thơ chưa được đọc lớn lên, là bài thơ chưa thực sự bước vào đời.

---

#### GHI CHÚ

Pearl buck, *Nobel Lecture*. December 12, 1938.

*The Sound of Poetry*, Robert Pinsky, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1998.

#### ÂM THANH ĐỌC

*Giọng đọc của Giọt Mưa Tím*

<http://www.thotanhinhthuc.org/old/THHTHTML-K/KITieuLuan-ThoTanHinhThucDoc.php>

# Thơ Tình

## Từ Tiên Chiến Đến Tân Hình Thức

---

**D**ân Việt là giống nòi tình, thơ nghiêng về cảm xúc và thường là thơ tình. Trước thời kỳ Thơ Mới, thơ Việt không có thơ tình vì bị chi phối bởi nền văn hóa Nho giáo và chế độ phong kiến. Chỉ sau thời kỳ Thơ Mới, ảnh hưởng bởi phong trào Lãng mạn Pháp, thơ Việt mới lấy lại bản chất đích thực của nó. Những nhà thơ nổi tiếng đều làm thơ tình, từ Xuân Diệu, Huy Cận (*Ngậm Ngùi*), Bích Khê (*Tranh Lõa Thố*), Hàn Mặc Tử (*Tình Quê*), đến Đinh Hùng (*Tự Tình Dưới Hoa*), Vũ Hoàng Chương (*Mười Hai Tháng Sáu*), Nguyên Sa (*Áo Lụa Hà Đông*) ...

Ai cũng có thể thuộc một vài bài một vài đoạn của những tác giả trên. Văn điệu là phương tiện lý tưởng để chuyên chở những tình tự, đến nỗi người ta tưởng rằng thơ tình chỉ thành công với văn điệu. Những bài thơ trên nội dung không có gì ngoài tâm tình yêu đương, êm ái với văn điệu, dễ nhớ dễ thuộc, không cần phải suy nghĩ. Nhưng thơ tình mới xuất hiện một thời gian ngắn, tại sao lại được mọi người ưa chuộng đến thế? Thành phần người đọc và sáng tác của *Thơ Mới* tiên chiến là lớp người mới lớn, trên dưới 20, nên tình yêu là niềm say đắm và nguồn cảm hứng của họ. Ở vào thời kỳ đó, chữ quốc ngữ mới được sử dụng, xã hội vừa thoát khỏi những ràng buộc khắt khe của thời phong kiến, khuynh hướng nghiêng về phương Tây rất mạnh. Xã hội tương đối thanh bình, dù đang ở thời

Pháp thuộc. Một phần vì những phong trào chống Pháp bằng vũ lực đã thất bại, một phần vì những nhà cách mạng đang chủ trương nâng cao dân trí. Những nhà thơ trẻ ở thời này, được đào luyện trong nền giáo dục Pháp, tiếp nhận những ý tưởng của chủ nghĩa Lãng mạn và Tượng trưng nên thơ tình gặp thời cơ thuận tiện để thăng hoa.

Tình trạng thanh bình đó chỉ kéo dài được hơn một thập niên thì chiến tranh bùng nổ. Toàn dân bị cuốn hút trong không khí thời chiến, và thơ nhuốm thêm tâm tình khắc khoải, vừa lãng mạn vừa bi tráng, *Tây Tiến*, *Đôi Bờ*... của Quang Dũng chẳng hạn. Thơ tình thời tiền chiến mang tính ủy mị không còn thích hợp. Ảnh hưởng thể chiến thứ II, những trào lưu chính trị cùng chiến sự và những ưu tư về nền độc lập chi phối suy nghĩ của mọi thành phần xã hội. Nhưng khi chiến tranh chấm dứt thì đất nước bị qua phân Những nhà thơ trẻ ở miền Nam, khao khát những hiểu biết mới, khi hòa bình lập lại, tiếp nhận qua sách vở tâm trạng nổi loạn thời hậu chiến của xã hội phương Tây, thêm những trường phái văn học như chủ nghĩa Siêu thực, Hiện sinh, phát động phong trào thơ tự do. Họ quan tâm tới ngôn ngữ và bản chất của chính thơ hơn là những chủ đề của thơ, ngay cả những biến động thời thế xảy ra chung quanh.

Thật ra thơ tự do không phải là phương tiện thuận lợi để chuyên chở thơ tình. Chúng ta biết rằng bài thơ tự do đầu tiên, *Tình Già* của Phan Khôi, là một bài thơ tình thất bại. Ngay cả bài thơ tự do thành công của Hữu Loan, *Màu Tím Hoa Sim*, mang rất nhiều âm hưởng của thơ văn điệu, được biết đến nhiều nhờ phổ thành nhạc. Ngay bản chất của thơ tự do cũng là một động lực phủ nhận văn điệu tiền chiến, chẳng khác nào thơ tự do phương Tây phủ nhận thơ truyền thống. Thơ phương Tây, khi phủ nhận những thể thơ và nghệ thuật truyền thống, họ tìm cách thay thế tận gốc những quan điểm về thơ. Cái hay trong *tiến trình phân tích* thay thế cái hay của

*văn nhip và nhạc điệu*. Người đọc tham dự vào tiến trình đó, giải thích theo nhiều cách khác nhau. Đa tầng đa nghĩa nằm trong tiến trình đọc chứ không phải nơi cách suy diễn trên mặt chữ. Tìm ra được cái hay mới để hoán chuyển cái hay cũ, quả là một thành công lớn của thơ hiện đại. Sở dĩ như vậy vì nền văn minh phương Tây đặt căn bản trên lý luận, có một truyền thống học thuật lâu đời, bất cứ lãnh vực nào họ cũng muốn tìm hiểu tới nơi tới chốn. Lý luận phân tích đã nằm sâu trong tâm thức, trở thành thói quen và bản chất văn hóa của họ. Nhưng suốt gần một thế kỷ, thơ tự do thật sự đa dạng với nhiều trường phái khác nhau. Dada, Siêu thực dựa vào sự tình cờ, ngẫu nhiên, tìm kiếm những ý tưởng và hình ảnh mới, làm ngạc nhiên người đọc, tạo nên tiến trình lạ hóa. Từ thơ tới họa, hai đặc điểm trên phù hợp với tiêu chí làm mới, trở thành phương tiện của thời hiện đại.

Và dù cho hết trường phái này đến trường phái khác, phủ nhận nghệ thuật và thi pháp, hiểu theo nghĩa truyền thống, người nghệ sĩ chỉ chăm chú đi tìm những đường nét, màu sắc hay câu chữ không ai ngờ tới để tạo ý tưởng và cảm xúc. Lập thể, Trừu tượng, Pop Art hay Conceptual Art trong hội họa là một điển hình. Cái hay không nằm trong kỹ năng của người nghệ sĩ mà nằm nơi những đường nét, màu sắc, và ý tưởng khác thường. Trong thơ, dù theo cách phân tích để tìm ý nghĩa hay dùng chữ để lạ hóa, thì cuối cùng, đỉnh cao của nó cũng như hội họa trừu tượng, là diễn đạt cái vô nghĩa của đời sống. Đời sống vốn vô nghĩa, nghệ thuật nhập vào đời sống, thể hiện chính nó, sự vô nghĩa. Thật đáng kinh ngạc, những nhà hiện đại đã tìm ra cách thực hành và biểu lộ điều đó trong nghệ thuật.

Và dù ghê gớm đến thế nào, thì đến lúc cũng phải biến đổi. Không phải nghệ thuật thời này hay hơn hay tiến bộ hơn thời khác, mà chỉ là làm sao cho phù hợp với thời đại đó thôi. Thơ tự do phương Tây với gần một thế kỷ thường xuyên nổi loạn, minh chứng

một điều, mỗi thời có giá trị riêng, tất cả đều tương đối và không có giá trị nào là đúng nhất. Văn học nghệ thuật là sản phẩm của con người, không khác gì đời sống, cũng bị đào thải theo thời gian.

Rồi chủ nghĩa hậu hiện đại ở nửa sau thế kỷ, được coi là thời kỳ quá độ của chủ nghĩa hiện đại, bị cuốn trôi bởi nền văn minh điện toán vào cuối thập niên 1980, tự nó hủy diệt chính nó, từ kiến trúc, hội họa đến thơ văn. Bất chiến tự nhiên thành, thơ truyền thống nằm im suốt gần một thế kỷ, để rồi trở lại ngôi vị mới, bắt đầu lột xác để trở thành một truyền thống khác. Cuộc đời vốn dĩ vô nghĩa, nhưng để sống, người ta phải đi tìm ý nghĩa cho nó. Mỗi thời có một trang giấy trắng riêng lẻ để viết lên, ghi dấu sự tồn tại, không thể viết đè lên trang giấy đã viết của thời khác. Sự vô nghĩa chính là ý nghĩa được viết trên trang giấy của thời hiện đại.

Trong khi tại Việt nam, sau chiến tranh người đọc nhàm chán với thơ tình tiền chiến. Nhưng vì văn học quốc ngữ còn non trẻ, không có nền tảng học thuật hàng ngàn năm như phương Tây, nên trong thơ chỉ có thể rút ra yếu tố *lạ hóa* kết hợp với *nghệ thuật tu từ*, làm thành một dòng thơ tự do đặc biệt Việt nam. Ảnh hưởng chủ nghĩa Siêu thực, cái hay của thơ tiền chiến, với những âm điệu du dương, tạo bởi tài năng của từng nhà thơ, được thay thế chỉ với chữ. Khi vần điệu và nghệ thuật tu từ cô đọng lại nơi con chữ thì cũng không khác gì quan điểm của họa sĩ Piet Mondrian (1872-1944), ở đầu thế kỷ, hội họa (trừu tượng) tự diễn đạt chính nó, qua sự liên hệ giữa đường nét và màu sắc. Đường nét và màu sắc giải phóng khỏi nội dung tác phẩm, không thể hiện bề mặt thực tại hay cuộc đời mà chủ yếu thể hiện bản chất thực tại và cuộc đời chúng ta đang sống. Chữ đóng lại và mở ra một thế giới đầy hình ảnh bí ẩn và mộng ảo, có tác dụng làm mới lạ cảm xúc, đưa người đọc tới một thực tại khác. Cũng giống như trừu tượng, thơ từ chối sự diễn dịch, và là hiện thân của chính nó. Nhưng tính nổi loạn trong văn học ở thời

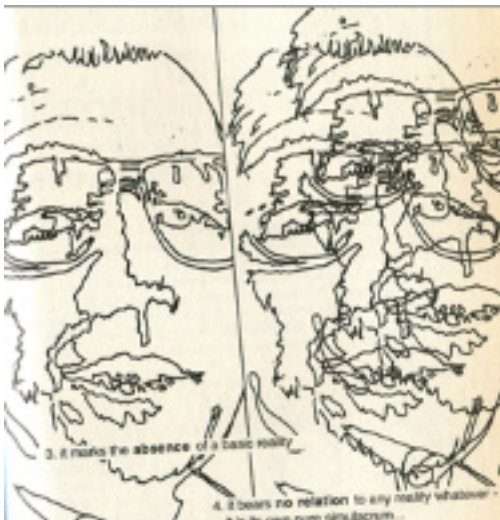
bình (1957-1960) chẳng bao lâu được thay thế bởi tính tàn phá và khổ đau trong chiến tranh (1960-1975). Lớp người đọc trẻ tuổi của miền Nam thập niên 1960, quay về văn điệu, thay thế tình yêu thời tiền chiến bằng chủ đề tâm linh (thiền học), để cố quên lãng một thời cuồng nộ.

Văn điệu trở lại nhưng thơ tình thì vẫn biệt tằm, trừ vài người như Nguyễn Sa, Phạm Thiên Thư ... cố gắng làm mới bằng cách đưa vào thơ, ngôn ngữ và cảm xúc của thời hiện tại. Nhưng cũng không thoát khỏi khuôn mẫu tiền chiến vì ngôn ngữ vẫn bị hạn chế bởi vần và điệu, quanh quẩn với trò chơi tu từ. Có lẽ vì xã hội còn dựa vào nông nghiệp, chưa có động lực phát triển thành xã hội tiền công nghiệp, nên tâm tình cũng không khác biệt lắm, vì thế chưa có nhu cầu thay đổi tận gốc phương pháp biểu hiện. Thơ tình chỉ có thể trở lại khi có được một thể thơ thích hợp. Tài năng của nhà thơ và nghệ thuật thơ đã bị thui chột quá lâu, cần phải được phục hồi. Nếu thơ văn điệu chuyên chở thuần cảm xúc, còn thơ tự do thuần ý tưởng, thì thơ không vẫn tân hình thức cân bằng giữa cảm xúc và ý tưởng. Bởi mỗi thời đại cần những phương tiện thể hiện riêng, nội dung mới cần một hình thức mới. Thơ tình Việt nam sau những biến động của thời thế, có thể nào tái xuất hiện không, với một thể thơ mới? Điều này cần có thời gian trong thực hành và làm quen với những chuyển biến mới. Nhưng chuyện thơ không thể cưỡng cầu, mà cần phải có chút cơ duyên. Không ai có thể bắt buộc người khác phải thay đổi nếu họ chưa cảm thấy thúc bách phải thay đổi.



# Thuở Trời Đất Nổi Cơn Gió Bụi

---



Khởi từ Nietzsche: Chúa đã chết, tác giả đã chết (Roland Barthes), chữ đã chết, thực tại đã chết (Michael Benedikt). Quá nhiều cái chết nhưng chẳng thấy xác đâu. Thật ra, Chúa không chết, Chúa chỉ quá thực (hyper real) đi, theo diễn tiến lý thuyết của Jean Baudrillard về Simulacrum (vật giả)<sup>1</sup>:

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

Thực tại quá thừa thãi và trở thành quá thực (hyper-reality) trong đó hình ảnh phát sinh không liên hệ gì tới hiện thực, nhưng lại chứa đựng cả cuộc đời lẫn nghệ thuật. Từ đó đưa tới kinh nghiệm ảo thực (Virtual-Reality), qua trung gian computer, đánh lừa giác quan và tạo cho chúng ta có cảm giác sống trong thế giới khác. Cyberspace, là thứ không gian không không khí, xâm nhập vào đời sống thường ngày, như đàm thoại, gặp gỡ, mua sắm, lấy vé máy bay hay mướn phòng khách sạn qua phương tiện điện toán, và cũng có thể đưa ta bước vào thế giới ảo; dĩ nhiên với sự trợ giúp của những dụng cụ kỹ thuật cao, như mang một thứ nón (special helmet), găng tay (special gloves) hay mặc vào một bộ đồ đặc biệt (body suit). Trong thế giới này, chúng ta có ảo giác đang đi dạo trên một hè phố Paris, thăm một di tích cổ, hay tham dự vào một biến cố nào đó... tùy theo sự chọn lựa. Thế giới đó giúp ta thoát ra khỏi những chi phối của không gian và thời gian. Cái chết trở nên không thật, bởi chúng ta có thể nói chuyện trực tiếp được với một người cách nhau

---

1.- *Introducing Postmodernism*, Richard Appignanesi và Chris Garratt, Totem Books, 1997.

cả thế kỷ. Còn gì thích thú bằng, ở một chỗ mà vẫn đi lang thang khắp cùng trái đất, sống với những thiên thần, lên thiên đàng và không bao giờ chết. Và khi nhìn ngược lại, cái nơi chốn trần gian, ngay cả lịch sử, con người chưa một lần hiện hữu. Như vậy thì giữa cái thật và ảo, cái nào là thật?

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

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

Trở lại với tác phẩm “Chinh Phụ Ngâm”, đâu có gì chắc chắn rằng bản chữ Hán của Đặng Trần Côn hay bản chữ Nôm của Đoàn Thị Điểm chỉ có một bản. Mà có thể có nhiều bản chữ Hán hoặc chữ Nôm được sao chép từ đời này qua đời nọ. Ngay đến bản Quốc ngữ, đã có biết bao nhiêu nhà xuất bản với nhiều người chú giải khác nhau. Không ai dám chắc, đâu mới là bản nguyên thủy, và không có sai lạc giữa bản này và bản khác. Vậy thì, cái nguyên bản

ấy thực ra chính là cái thực tại vắng mặt, cái thực tại ảo. Và cái bản chúng ta đang đọc, chỉ là những bản sao không nguyên bản. Cái ý không nguyên bản ở đây có nghĩa là, dù tìm được bản chữ Hán hay chữ Nôm, chúng ta cũng không đọc ra, và nếu có đọc ra thì cũng không thể quyết đoán đó là bản chữ Hán hay chữ Nôm nguyên thủy. Và như thế chẳng bao giờ xác định được giá trị hay dở hay ý nghĩa đích thực của nó.

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

Chống lại truyền thống, trở thành truyền thống của thời hiện đại<sup>2</sup>. Chống lại không phải để phá hủy hay phủ nhận mà là những cơn đau chuyển mình (thúc đẩy bởi những tiến bộ kỹ thuật mới), soi rọi từ nhiều hướng, và nghệ thuật trở nên đa sắc thái, đầy sinh động, nổi kết truyền thống.

---

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

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

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

---

3.- Thuật ngữ hậu hiện đại xuất hiện vào đầu thập niên ‘50s, nhưng những thay đổi về văn chương luôn luôn gắn liền với những thay đổi về xã hội. Như vậy có thể coi như từ thập niên ‘50s đến ‘80s chỉ là thời kỳ manh nha của chủ nghĩa này. Nếu so sánh thời kỳ manh nha của chủ nghĩa hiện đại kéo dài gần một thế kỷ, thì tại sao thời kỳ hậu hiện đại lại chưa đến nửa thế kỷ? Có lẽ vì cuộc cách mạng điện toán xảy ra quá nhanh hơn là cuộc cách mạng kỹ nghệ cách đây hai thế kỷ. Một lý do nữa là sự sụp đổ của Liên Xô cũ cũng xảy ra quá nhanh (1989), chấm

Nhưng trước đó, vào năm 1917, Marcel Duchamp đã đưa ra một khám phá: Readymade Art, tính nghệ thuật đã có sẵn trong các sự vật nếu chúng ta tước bỏ sự tiện dụng và ý nghĩa của nó. Rồi hàng loạt những hoạt động phản nghệ thuật (anti-art) khác như Pop Art, Conceptual Art làm tê liệt sự sao chép. Một thí dụ, vào năm 1970 tại Luân Đôn, hai nghệ sĩ Gilbert và George tự trình diễn như những điêu khắc sống (Living Sculptures), nhấn mạnh vào sự quyền rũ tự bản thân của người nghệ sĩ.

Sự chống đối đã tới lúc kết thúc, như sự đối đầu của thời chiến tranh lạnh đã không còn nữa. Chủ nghĩa hiện đại đã chấm dứt cuộc chiến tranh với chính nó và trở thành hậu hiện đại <sup>3</sup>. *Ngay bây giờ* (just now) của hiện đại trở thành *sau ngay bây giờ* (after just now) của hậu hiện đại. Và thực tế cho thấy rằng sự sao chép (reproduction) chẳng những không làm mất giá trị của nguyên bản, mà trái lại còn làm tăng thêm giá trị của nguyên bản. Vậy thì tại sao chúng ta không cứ sống trong tình trạng tốt đẹp này. Mọi sự đã có sẵn theo quan điểm của Marcel Duchamp, chúng ta cứ việc lấy ra xài lại. Có điều là xài theo cách nào thôi.

Đi xa thêm, chúng ta vẫn thường nhắc tới trong những sinh hoạt chính trị hay xã hội, ngụ ngôn về con dê tể thần (scapegoat). Những đô thị thời cổ Hy Lạp nuôi và thuần hóa, với những phí tổn của cộng đồng, loài thú rừng này. Rồi khi có những tai họa như dịch bệnh, đói kém, lựa ra một con xấu xí nhất, cho ăn sung và lúa mạch, đánh bằng roi tởm tày, càn sung, tắm hành vào bùi dái, đau đớn cho đến chết. Sau đó hỏa thiêu, ném tro ra biển và bốn hướng gió. Như vậy là đô thị đã được thanh tẩy. Nhưng nếu con dê tể thần tượng trưng cho cái gì xấu xa, độc hại, thì nó cũng là phương thuốc trừ tà, hóa giải những tai ương. Và nếu nó bị đẩy ra ngoài thành phố thì trước đó nó đã ở trong thành phố. Logocentrism, chủ nghĩa trung tâm, là lý luận mà Jacques Derrida đưa ra để đánh đổ những phân

định giữa cái trung tâm (central) và cái ngoại vi (marginal) mà từ Socrates, Plato, Jean Jacques Rousseau tới Ferdinand de Saussure, Claude Lévi Trauss, đều ưu tiên cho văn nói (spoken word) hơn là văn viết (written word). Từ đó ông phá vỡ nhiều quan điểm trung tâm khác, làm trung hòa, đưa vào hệ tư tưởng, nguyên tắc dân chủ. Nhưng ông không dừng lại ở đây, mà đi tới giải thích cho rằng cuộc đời giống như một bản văn, chỉ là một trò chơi khác biệt giữa sự vắng mặt và có mặt.

Vào năm 1966, Jacques Derrida đến Đại học Hopkins University tại tiểu bang Maryland, Hoa kỳ, đưa ra chủ nghĩa hậu cấu trúc, làm một cú sốc nảy lửa về triết học. Và từ đây đẩy toàn bộ nền triết học phương Tây tới bờ vực của hoài nghi, phá vỡ những biên giới phân định giữa triết học và văn học, trong và ngoài, Đông và Tây, và nhiều thứ khác nữa, như một thứ thiên học mới. Chủ nghĩa hậu cấu trúc được coi như là tiền hậu hiện đại.<sup>4</sup>

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

---

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

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

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

Như vậy chẳng phải là chúng ta đang làm ảo cái thực đi để giải thích thực tại hay sao. Và khi giải thích thực tại cũng có nghĩa là xác định lại vị trí trong thế giới chúng ta đang sống. Cái gốc gác, nguyên bản trở nên kém quan trọng. Chữ không còn là một phương tiện độc quyền thể hiện thơ, hình ảnh quan trọng hơn. Hay nói khác, mọi phương tiện đều có giá trị ngang nhau, tùy thuộc người nghệ sĩ có nắm chắc được phương tiện mình đang sử dụng hay không. Thực tại và tưởng tượng đã chết, và mỗi tác phẩm là tiến trình tìm



kiếm luật tắc của chính nó. Chúng ta đang đi vào cơn gió bụi. Và cái thuở trời đất ấy, tái hiện thời kỳ lãng mạn mới, rằng thế giới chúng ta đang sống vẫn là một thế giới đáng sống. Những khám phá về kỹ thuật, dù huyền ảo cách mấy, như đưa tương lai vào hiện tại, đẩy hiện tại ngược về quá khứ, tiêu hủy ý niệm không và thời gian, thì cũng chỉ là những kích thích giúp chúng ta quay lại, tìm ra cái thật tướng của cuộc đời. Thơ hay những tác phẩm nghệ thuật phải vui hơn, mới lạ hơn, đủ sức hấp dẫn, làm cân bằng đời sống, để khỏi bị rơi vãi cái bầy hoang tưởng của một nền văn minh.

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

Thời đại của chúng ta, hẳn, không phải là tìm cách chinh phục hay đào thoát khỏi thực tại mà là nhận biết thực tại. Và nếu nói rằng hậu hiện đại là chủ nghĩa bị mắc lưới vào trong chủ nghĩa hiện đại, điều đó có gì đáng quan tâm đâu, bởi vì dù thế nào chăng nữa, chúng ta cũng đang bắt đầu một chu kỳ khác, và thơ hay mọi ngành nghệ thuật, đứng trước một thách đố. Tái diễn hay lặp lại, ảo hay thật, vắng mặt hay có mặt, tất cả cũng đều nằm trong cái toàn cảnh

của hiện thực. Nếu cho đến tận cùng, thơ là vô ngôn đi thì cho đến tận cùng của đời sống là trả lời cho bằng được sự hiện hữu trong cơn lốc của thế kỷ mà chúng ta sắp bị thổi bay đi. Có lẽ đó là câu hỏi chẳng bao giờ có câu trả lời thích đáng.

*Mùa Đông 1998*





# Tân Hình Thức

## Nhắc Lại – 10 Năm

---

*Gửi các nhà thơ Đỗ Quyên, Inrasara và Lê Vũ*

Tân Hình Thức là một phong trào thơ Mỹ, khởi đầu từ thập niên 1980 và phát triển vào những năm 1990, chủ trương bởi một số những nhà thơ trẻ sáng tác theo thể luật truyền thống. Nhưng tại sao Tân Hình Thức mà không là gì khác? Thơ truyền thống phương Tây, bắt đầu với Homer, hai tác phẩm *The Iliad* và *The Odyssey*, (viết theo mỗi giòng 16 âm tiết), sau đó là thơ tự do (free verse), với nhà thơ Mỹ Walt Whitman (cuối thế kỷ 19). Thơ tự do, suốt thế kỷ 20, phát triển mạnh mẽ ở Mỹ sau thế chiến thứ hai, với rất nhiều phong trào tiên phong, cạn kiệt vào cuối thế kỷ, tạo nên phản ứng, hồi phục lại thơ thể luật.

Tiếng Anh là một ngôn ngữ trọng âm và đa âm, những thể thơ tùy theo số âm tiết trong một giòng thơ. Thí dụ một thể luật thông dụng, mỗi giòng 10 âm tiết, iambic pentameter (*không nhấn, nhấn lập lại 5 lần*), cứ thể hết giòng này qua giòng khác, có vần ở cuối giòng. Nếu cuối giòng không có vần, gọi là thơ không vần. Những thể thơ Việt như 5 chữ, 7 chữ, 8 chữ, hay lục bát cũng phân biệt theo số chữ của một giòng thơ. Thơ Việt là ngôn ngữ đơn âm, nên trong một giòng thơ, ngoài vần ở cuối giòng, luật thơ được sắp xếp theo sự nhịp nhàng của âm thanh bằng trắc.

Thơ có trước luật thơ. Từ những thời xa xưa, thơ sáng tác với nhạc cụ đàn sáo, và được hát lên. Sau này khi lời và nhạc tách ra, nhưng sự liên hệ giữa lời và nhạc, giữa âm và điệu, giữa thực hành và thẩm mỹ, vẫn được lưu giữ và truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác, thành luật thơ. Luật thơ vì thế, đã nằm lòng trong người đọc và người làm thơ, rút lại chỉ còn là luật vần, vần như thế nào ở cuối giòng. Khi luật tắc đã có sẵn, như một khuôn nhạc, tài năng của nhà thơ là làm sao phổ ý và lời vào, để khi đọc lên, nghe du dương và có hồn, đạt tới tiêu chuẩn hay. Thơ tự do ra đời, muốn thoát ra khỏi những âm điệu truyền thống, họ dùng tiêu chuẩn *mới* (make it new) thay cho tiêu chuẩn *hay*. Như vậy, cách tân hay làm mới thơ vẫn điệu là làm *hông* thơ, chỉ có thể thay thế bằng một tiêu chuẩn *hay* khác. Cũng như hội họa hiện đại, thay thế cái đẹp của truyền thống bằng thuật ngữ sáng tạo, làm ra cái mới.

Thơ ở thời kỳ nào cũng vậy, có lúc suy trầm có lúc nở rộ. Thơ vẫn điệu sau một thời gian dài, đến lúc phải lụi tàn vì hoàn cảnh xã hội thay đổi, thơ không chuyên chở nổi tâm tình con người, và thơ tự do mới có cơ hội ra đời. Thơ tự do và hội họa hiện đại phương Tây, phù hợp với tinh thần chinh phục (cuối thế kỷ 19) và đối đầu (thời kỳ chiến tranh lạnh) cùng sự phát triển về khoa học và kỹ thuật, với hậu quả hai cuộc thế chiến. Thời kỳ đối đầu tạo nên tinh thần cực đoan, và sự bất bình thường trong sinh hoạt thơ hậu chiến Mỹ, quá thiên vị thơ tự do, và đẩy thơ vần luật (meter and rhyme) ra ngoài lề, coi như một thể loại thơ đã lỗi thời. Trong lúc ở các nước khác, như nước Anh, thơ vần luật và thơ tự do phát triển song song với nhau.

Sự nổi lên của phong trào thơ Tân Hình Thức làm cho sinh hoạt thơ Mỹ trở nên quân bình. Nhưng khi quay về vần luật, một thời gian sau một số nhà thơ Mỹ cho rằng, không cần thiết phải có một thuật ngữ nào khác, thơ hay là được rồi. Như vậy, chẳng lẽ thuật ngữ “Tân Hình Thức” chỉ là chuyện hồi phục truyền thống? “Tân” ở

đây có nghĩa là “trở về” (retro), chứ không có gì là “tân”. Đành rằng những yếu tố của thơ Tân Hình Thức đều có sẵn từ trước như vắt giòng, luật tắc, tính truyện và ngay cả ngôn ngữ nói thông thường, từ thời Lãng Mạn, đầu thế kỷ 19, nhà thơ William Wordsworth đã dùng trong thơ Không Văn. Thơ tự do, phái Hình Tượng, đầu thế kỷ 20 với T. S. Eliot và Ezra Pound ... cũng chủ trương, dùng ngôn ngữ nói thông thường với những chữ chính xác trong thơ. Nhưng ngôn ngữ ở mỗi thời mỗi khác. Và khi dùng ngôn ngữ đời thường tuồn đời sống vào thơ, thơ trở nên sống động, lôi cuốn người đọc, và làm cho thơ vẫn luật hoàn toàn lọt xác. Đó là một thành công không thể phủ nhận, và là một phong cách lớn. Một lý do nữa là người đọc ở thời đại văn minh điện toán, đã không còn chú ý mấy đến thơ, tiêu chuẩn làm mới của thơ tự do không còn đủ sức gây ngạc nhiên, và như thế những nhà thơ phải quay về với tiêu chuẩn hay truyền thống, bằng tài năng thật sự của mình, để mong duy trì sự tồn tại của thơ.

Còn thơ Tân Hình Thức Việt thì sao? Những nhà thơ Việt, vào đầu năm 2000, qua số báo đặc biệt “Chào đón thiên niên kỷ mới” của *Tạp chí Thơ*, mượn thuật ngữ “Tân Hình Thức” để giới thiệu vào thơ Việt thể thơ Không Văn của thơ tiếng Anh. Tiếp nhận một thể thơ là tiếp nhận phần thi pháp (cách làm thơ), áp dụng những yếu tố mới: *vắt giòng, kỹ thuật lập lại, tính truyện* và *ngôn ngữ đời thường*.

1/ Trong thơ thể luật tiếng Anh, kỹ thuật *vắt giòng* rất thông dụng, so với kỹ thuật *giòng gãy* (enjambment) của thơ tự do. Khi chuyển qua thơ Việt, kỹ thuật này được định nghĩa như sau:

“Khi dùng cách *vắt giòng* (enjambment) phá đi cách đọc dừng lại ở cuối giòng, người đọc bị thúc đẩy đi tìm lại phần đã mất (của câu), tốc độ đọc nhanh hơn, và phải đọc bằng mắt. Điều này gợi

tới ý niệm thời gian và không gian trong thơ. Cái phần mất đi ấy là phần gì, phải chăng là một phần đời sống, của quá khứ hay của tương lai, và như thế, hiện tại không lẽ chỉ là cái trống không? Nhưng cái trống không ấy lại chẳng trống không vì những chuyển động không ngừng của cái biết và chưa biết, đè lấp lên nhau. Thơ bật lên từ sự vụn vẹo và phức tạp của văn phạm và cú pháp (syntax), tạo thành nhịp điệu và nhạc tính. Điều rõ ràng, bài thơ và tri giác về nhịp điệu (perception of rhythm) không nằm ở ngôn ngữ (chữ), mà ở nội dung ngôn ngữ (the content of the language). Nội dung ngôn ngữ chính là những chuyển động của cảm xúc trong phạm trù văn phạm và cú pháp.”<sup>1</sup>

## 2/ Ngôn ngữ đời thường: Một thí dụ được trích dẫn:

“Nhà thơ Timothy Steele, khi ăn trưa tại một quán ăn bình dân, ông tình cờ nghe được sự cãi vã của một cặp tình nhân, sau cùng cô gái đứng dậy, trước khi bỏ đi, nói lớn:

x / x / x / x / x /  
You haven't kissed me since we got engaged.

*Anh chưa hề hôn tôi từ lúc đính hôn.*

Câu nói đúng với iambic (*không nhấn, nhấn*) và lập lại 5 (penta-) lần, thành iambic pentameter. Ông nhận ra, thể luật căn cứ và rút ra từ dạng nói bình thường, và Tân hình thức đưa ngược những câu nói đời thường vào thể luật.”<sup>2</sup>

---

1 & 2.- *Tân Hình Thức, Tứ Khúc Và Những Tiểu Luận khác*, Ebook, website [www.thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org).



Thơ thể luật tiếng Anh có hai loại thơ có vần và không vần. Một phần vì tiếng Anh là một ngôn ngữ đa âm, nhiều vần nên khi vắt giòng và đưa ngôn ngữ thông thường vào thơ dễ dàng, dù cuối giòng có vần hay không. Nhưng tiếng Việt là một ngôn ngữ đơn âm, khó mang những câu nói thông thường vào thơ vì vướng phải luật vần. Khi bỏ vần, và thay bằng kỹ thuật vắt giòng để tạo nên những ý tưởng liên lạc, những thể thơ Việt không khác gì thể thơ Không Vần của thơ tiếng Anh. Ngôn ngữ thông thường tuôn vào thơ, xóa đi nhạc tính hay tiết tấu của thơ vần điệu, giúp người làm thơ tìm ra nhịp điệu hay nhạc tính mới. Ca dao lục bát tuy dùng ngôn ngữ đơn giản nhưng vẫn là những câu ru điệu hát, ngôn ngữ thông thường hay ngôn ngữ thường ngày không nói như ru hay hát. Thơ Tân Hình Thức là một hình thức thơ đọc

3/ Trong luật thơ, ở bất cứ thể loại thơ nào, kỹ thuật *lập lại* đều được sử dụng để tạo nhạc tính hay nhịp điệu cho thơ. Chúng ta thấy thơ Đường luật, lập lại những âm thanh *bằng bằng trắc trắc*, và trong thơ tiếng Anh, là những âm *không nhấn, nhấn*, lập đi lập lại 5 lần trong 1 giòng thơ. Những cách trên của thơ truyền thống là lập lại *những âm tiết*. Khi thơ tự do tiếng Anh, muốn thoát ra khỏi những luật tắc và âm điệu truyền thống, họ thay cách lập lại âm tiết bằng cách lập lại chữ và câu chữ. Cũng vậy khi thoát ra khỏi âm điệu của thơ vần, thơ Không Vần Việt tiếp nhận cách tạo nhịp điệu của thơ tự do tiếng Anh, lập lại chữ và câu chữ trong bài thơ.

4/ Tính truyện: là một yếu tố thông dụng trong thơ truyền thống ở mọi nền thơ để kể một câu truyện. Trong thơ Không Vần Việt, tính truyện còn có ý nghĩa là tạo nên những ý tưởng liên tục và thuần nhất, không đứt đoạn như thơ tự do.

Đến đây, thơ Không Vần Việt đã tiếp nhận đầy đủ 4 yếu tố trong thơ Không Vần tiếng Anh để trở thành một thể thơ riêng biệt. Đối

với thơ Mỹ, thuật ngữ “Tân Hình Thức” là do kẻ thù của giòng thơ này đặt cho, có ý mỉa mai. Sau này, hai nhà thơ sáng lập phong trào, Frederick Feirstein và Frederick Turner kết hợp thêm với Thơ Tự Sự (Narrative Poetry) thành lập phong trào thơ Mở Rộng (Expansive Poetry). Nhưng dù thế nào thì thơ Tân Hình Thức Mỹ đã làm xong công việc của mình, hồi phục thơ vần luật, và xóa bỏ hố ngăn cách giữa những nhà thơ. Bởi sự thống trị của thơ tự do suốt thế kỷ 20 đã tạo nên sự chia rẽ trầm trọng tưởng như không bao giờ hàn gắn được giữa một bên truyền thống, đại diện là nhà thơ Robert Frost, từng cho thơ tự do giống như “chơi quần vợt không lưới”, một bên là thơ tự do với bảng chỉ đường “làm mới” của nhà thơ Ezra Pound. Kể từ sau phong trào thơ Tân Hình Thức, thơ Mỹ mới chấm dứt cơn sốt của những phong trào Tiên phong, nở rộ sau thập niên 1950, và thơ trở nên bão hòa, vần điệu hay tự do gì cũng được.

Nhưng thuật ngữ “Tân Hình Thức” lại rất đúng với thơ Việt. Thơ Việt cũng trở lại, nhưng chỉ lấy những thể thơ cũ, rót vào những yếu tố mới để chuyển thành những thể thơ mới. Không những thế, thơ Tân Hình Thức Việt còn là sự hòa hợp giữa truyền thống và hiện đại, xóa bỏ mọi ranh giới phân biệt, giữa hai ngôn ngữ Anh và Việt, tạo nên sự giao lưu giữa hai nền văn hóa. (Ở đây cần ghi nhận thêm, Ngôn ngữ tiếng Anh và tiếng Việt có khá nhiều tương đồng, *không nhấn, nhấn, và bằng trắc* chỉ là sự nặng hay nhẹ của âm vực, còn tiếng Anh cổ, trước khi tiếp nhận thêm những chữ đa âm từ tiếng Pháp và tiếng La tinh, đa số chữ là đơn âm. Điều này giúp chúng ta dễ dàng tiếp nhận thể thơ Không Vần tiếng Anh, với kỹ thuật lập lại, mà những ngôn ngữ đa âm khác không phải trọng âm, như tiếng Pháp, không tiếp nhận được.)

Dùng phong cách diễn đạt và kỹ thuật *lập lại* để tạo nhịp điệu của thơ tự do, kết hợp với những yếu tố, *vất giòng* và *tính truyền*, của thơ vần luật tiếng Anh, rồi sau đó rót vào những thể thơ truyền

thống Việt Nam thành những thể 5 chữ, 7 chữ, 8 chữ và lục bát không vần. Quả là điều tuyệt vời, thơ Tân Hình Thức Việt, vừa có tiêu chuẩn mới, và trên đường tìm kiếm tiêu chuẩn hay, vì đã dung hòa được cả thơ thể luật và tự do. Nhưng tại sao không cứ làm thơ tự do mà lại nhốt vào những khuôn mẫu thể luật làm gì? Chúng ta biết, có nhiều yếu tố để phân biệt thơ với văn xuôi nhưng về hình thức, thể thơ là một yếu tố chính. Khi viết văn xuôi, chúng ta viết tới hết lễ phải mới tự động xuống giòng, nên nếu không dùng những thể thơ thì bài thơ sẽ biến thành một đoạn văn xuôi. Tuy gọi là dung hòa với thơ tự do nhưng thơ Không Vần Việt lại gần với thơ xuôi hơn là những loại thơ tự do khác của thời hiện đại.

Ngoài việc tiếp nhận thể thơ Không Vần, nhân một phong trào tiền phong Mỹ, còn một lý do khác. Có lẽ trong sâu thẳm tâm thức của một người di dân, khi sống và chung đụng với nhiều sắc dân, chúng ta có thúc bách muốn họ hiểu mình và mình hiểu họ, và vì thế có nhu cầu tìm kiếm một thể thơ mới. Qua đó, nhân rộng ra, chúng ta có nhu cầu đưa thơ Việt, như một phương tiện tạo sự cảm thông giữa văn hóa Việt với những nền văn hóa khác. Và như thế, vấn đề dịch thuật được đặt ra.

“Mục đích của thơ Tân Hình Thức là muốn đưa thơ Việt bước ra ngoài thế giới, nên mới chú tâm vào dịch thuật, để tìm kiếm người đọc khác ngôn ngữ và văn hoá. Nếu quá đậm đặc trong phạm trù văn hóa hay ngôn ngữ, người đọc ngoại quốc sẽ không hiểu, ngay cả với thế hệ người Việt trẻ bây giờ ở trong nước. Nhưng ai cũng biết là thơ không thể dịch vì không thể dịch âm thanh (sound) trong ngôn ngữ, đặc biệt đối với những thể thơ truyền thống khi kết hợp những đơn vị âm thanh đó để tạo nên nhạc tính trong thơ.

Để đáp ứng điều kiện dịch thuật, thơ tân hình thức phải thay đổi cách sáng tác. Về chữ, khi chuyển sang ngôn ngữ đời thường để

sáng tác, thơ không còn những chữ hiếm chữ lạ, và người đọc không bị vướng vào chữ khi đọc thơ. Về phong cách, thơ gần với văn xuôi và sử dụng kỹ thuật lặp lại để tạo nhịp điệu, nên khi chuyển dịch vẫn giữ được nhịp điệu và làm biến mất dấu vết của văn xuôi, thành thơ.”<sup>3</sup>

Bởi vì khi chuyển dịch, âm thanh từ ngôn ngữ này qua ngôn ngữ khác sẽ bị lộn xộn, không ai hiểu được, nếu dịch chữ ra chữ. Hoặc nếu dịch cho xuôi câu văn thì sẽ biến thành một thứ văn xuôi tẻ nhạt. Mà trong thơ, âm thanh hay nhịp điệu là yếu tố xuyên suốt, xâu kết cảm xúc và ý tưởng. Vì vậy chuyển dịch thơ là điều không thể dịch, ai cũng biết. Để giải quyết vấn đề này, phải thay đổi cách sáng tác trước khi dịch ra một ngôn ngữ khác. Thí dụ, kỹ thuật lặp lại giúp cho thơ Việt có thêm một yếu tố nhịp điệu mới và khi dịch sang tiếng Anh vẫn không mất đi. Người đọc Mỹ sẽ đọc như một bài thơ chứ không phải một bản dịch. Một ưu điểm nữa là những người đọc Mỹ sẽ được đọc những bài thơ khác lạ, am hiểu thêm về đất nước và con người từ một nền văn hóa khác. Những người đọc Việt, qua bản dịch tiếng Anh, sẽ nhận ra cái hay trong những bài thơ tiếng Việt, vì một lý do đơn giản, người đọc khi đọc những bài thơ song ngữ sẽ đọc chậm và chú tâm tới chính bài thơ nhiều hơn.

Một nhà bình luận thơ Mỹ, Angela Saunders, đã nhận định như sau về thơ Tân Hình Thức Việt, khi bà viết lời giới thiệu cho tuyển tập “Thơ Kể”.

“Bản thân thơ, trong bất kì ngôn ngữ nào, là phương pháp văn học truyền thống để chuyển giao những mô tả và những chuyện kể bằng lời từ thế hệ này sang thế hệ khác. Nhịp điệu và âm thanh của một bài thơ cung cấp phương tiện truyền đạt và phương thức ghi nhớ thi ca. Những âm thanh trôi chảy trong một ngôn ngữ bản địa đều có nét đặc thù về mặt ngôn ngữ và không dễ dàng để dịch sang

một ngôn ngữ khác. Một bài thơ được sắp đặt theo những giai điệu và âm điệu trong một ngôn ngữ bản địa, khi được dịch sang ngôn ngữ khác, sẽ mất đi sức quyến rũ của nó về mặt thẩm mỹ. Do vậy, nảy sinh một vấn đề hóc búa. Trong một xã hội mà mức độ cơ động không ngừng gia tăng, làm thế nào để thu hẹp khoảng cách giữa những rào cản về ngôn ngữ, văn hóa, và thể hệ, trong khi vẫn duy trì được di sản truyền thống?”<sup>4</sup>

Và bà nhận xét những đặc tính của thơ Tân Hình Thức Việt rất rõ ràng như sau,

“... số lượng âm tiết được đưa vào khuôn khổ, việc vắt giòng được thực hiện nhất quán cho toàn bài đúng theo số lượng âm tiết được đếm. Điều này có nghĩa là một ý thơ bắt đầu từ giòng này có thể tiếp tục hoặc bất chợt dừng lại ở giòng kế tiếp. Theo truyền thống, thì những chỗ vắt giòng, hoặc những điểm dừng, là để làm nổi bật những từ hoặc những ý đặc trưng. Còn khuôn khổ này, về điểm dừng bất thường, thường sẽ tăng cường tác động vào thị giác và vào cảm tính mà bài thơ tạo được. Mỗi cách sử dụng phương thức lặp lại, vắt giòng, và tạo hình ảnh đều cho phép chúng ta thực sự thấy được vẻ đẹp của những ý thơ mà mỗi tác giả đã nỗ lực để khắc họa. Vị trí của từng từ được bố trí để ta phải thấy rằng từng ý thơ đều được hàm ý trong việc định vị các từ, việc kết thúc câu, và trong việc tạo hình ảnh gây cảm giác mạnh. Bởi vì mỗi yếu tố đều khắc họa một hình ảnh theo mong ước của nhà thơ; mỗi từ khắc họa trọn một phần của bài thơ; và mỗi sự lặp lại và mỗi định vị đều cất cao giọng về những ý thơ của tác giả và dịch giả, và mỗi bài thơ có được cuộc sống riêng của nó.”<sup>5</sup>

---

3.- "Lời Nhà Xuất Bản", tuyển tập "Thơ Kế".

Khi những bài thơ dịch được đọc như một bài thơ sáng tác, đưa tới kết quả, những nhà thơ Việt và Mỹ đã có thể đọc thơ của nhau ở cả hai ngôn ngữ. Sự gặp gỡ lý thú, qua đề mục “Thơ Song Ngữ” (A bilingual Edition) và “Tiếng Thơ Khác” (Other Poetry Voices), trên diễn đàn của giòng thơ này là một thí dụ. Trong lá thư mời gọi những nhà thơ Mỹ góp tiếng nói, viết,

“Hãy đến với chúng tôi, nơi chốn nhỏ bé và ấm cúng này của thơ, để nâng ly rượu mừng trong ngày họp mặt. Các bạn biết không, chỉ thơ mới có đủ khả năng giúp chúng ta nhìn thấy nhau, trong bình đẳng và chia sẻ, cả hạnh phúc lẫn khổ đau, trong kiếp nhân sinh.”<sup>6</sup>

Nhắc Lại – 10 Năm, thơ Tân Hình Thức Việt đã có được những thành quả đáng chú ý. Thật ra, không có thể thơ nào dở, chỉ có sự thực hành chưa tới. Chẳng hạn, vào giữa thế kỷ thứ 14, khi Earl of Surrey chuyển thơ không vần từ thơ Ý sang thơ Anh, phải đợi đến nửa thế kỷ sau với William Shakespeare, và một thế kỷ sau với John Milton, thơ Không Vần mới có được vị trí xứng đáng.

Chúng ta cũng cần nhắc tới những nhà thơ đã làm cho thể thơ này trở thành hiện thực, đó là 64 nhà thơ trong tuyển tập thơ song ngữ “Không Vần”, 21 nhà thơ trong tuyển tập song ngữ “Thơ Kể” (Poetry Narrates) và những nhà thơ kể tiếp sau này ... Chúng tôi tin rằng, chừng nào còn những nhà thơ có nhu cầu thay đổi và giao tiếp với thế giới bên ngoài, tìm kiếm người đọc từ các nền văn hóa và ngôn ngữ khác, thì thể thơ Không Vần sẽ còn là phương tiện hiệu quả và cần thiết.

*Gyǎng Anh Iên*

BÚN RIÊU

Làm sao hǎn có thể  
hiếu bằng cách nào chiếc  
xe đạp của mười năm  
trước lại sộc vào trí

nhớ của hǎn khi hǎn  
đang ngồi ăn bát bún  
riêu bên lề đường mà  
cách đây cũng đúng mười

năm hǎn đã đạp xe  
đến trường mà khi đó  
bà bán bún riêu còn  
chưa lấy chồng và béo

nặng nǎng như bây giờ  
đang đơn đả chào khách  
để mau chóng bán hết  
gánh bún riêu khi cơn

---

4 & 5.- “Lời Giới Thiệu” (Introduction) Phạm Kiều Tùng dịch, Angela Saunders, tuyển tập “Thơ Kể”.

giông buổi chiều đang lừ  
đừ kéo đến trong trí  
nhớ của hần với chiếc  
áo sơ mi trắng ướt

sũng mưa mà chiếc xe  
đạp không còn biết lẫn  
bánh về đâu ngang qua  
con đường hần đang ngồi

ăn bát bún riêu của  
mười năm sau và không  
hiểu bằng cách nào hần  
đã ăn hết cả trí nhớ.

Nhà thơ Tunisia ghi nhận về bài thơ “Bún Riêu” như sau: “Bài thơ “Bún Riêu” của Gyng Anh Iên cũng bày ra những sự kiện: “chiếc xe đạp, bát bún riêu, bà bán bún riêu, cơn mưa...” 10 năm trước, hần không ăn bún riêu, 10 năm sau mới ăn và ngồi nhớ lại 10 năm trước hần đạp xe đạp đến trường, ngang qua hàng bún riêu. Bà bán bún riêu 10 năm trước chưa lấy chồng, và bà bún riêu 10 năm sau chắc là đã có chồng con, nên béo đẫy ra. Và trong suốt bài thơ, cái ký ức cứ chập chờn, nửa mờ nửa tỏ, để rồi sau đó cũng mất luôn như khi ăn xong bát bún riêu là xong, chẳng còn nhớ gì nữa.”

---

6.- Chỉ trong vòng 2 tuần, đã có 10 nhà thơ Mỹ gửi sáng tác tới tham gia. Đó là những nhà thơ Alden Alden, Bill Duke, Frederick Feirstein, Frederick Turner, Michael Lee Johnson, James Murphy, Rick Stansberger, Stephen John Kalinich, L. K. Thayer và Tom Riordan.



Nhưng để nhận ra 10 năm trước hẳn không ăn bún riêu, 10 năm sau mới ăn thì phải lần theo những mối dây nhập nhằng của câu chữ, gỡ những sự kiện đó ra, vì hình ảnh ký ức đan quyện với hình ảnh thực tại, không biết cái nào là cái nào, cái nào trước cái nào sau. Nhưng chưa hết, ký ức diễn tiến song hành với hành động ăn bún riêu, từ lúc chiếc xe đạp sặc vào, tới cơn mưa giông trút xuống, rồi chiếc xe đạp không biết về đâu, tạo thành những ảo giác, và động tác ăn bún riêu giống như động tác ăn ký ức, khi quá khứ (ký ức) biến thành hiện tại.

*Bim*

## LẢM NHẢM

lắm lúc đại loại  
như tối nay nó  
hoặc vài thứ giống  
nó chẳng thể tự  
lật mình đây là  
lúc tớ bỏ xuống  
bàn mớ sách lên  
án | dẫn đường con  
gián vẫn nằm giữa  
vô vọng trên khoảng  
hành lang căn phòng  
số bảy ai mà  
biết [ ] lý do nó  
đầu đội đất chân  
đạp trời mặc kệ  
tiếng nước xối trong

phòng tắm hay tiếng  
thở máy anh công  
nhân đại loại thế  
tớ phải làm gì  
giúp con gián lật  
ngược [ ].

Bài thơ “Lảm Nhảm” tuy dùng ngôn ngữ đời thường nhưng lại mang màu sắc trừu tượng. Thơ không phải là vấn đề của lý trí mà của sự cảm nhận. Trong khoảnh khắc hiếm hoi, tâm trí không còn hiện hữu, thơ chụp bắt sự vật (thực tại), và khi tâm trí trở lại, sự vật biến thành hình ảnh của tâm trí, đến với người đọc, qua chữ. Cũng giống như bài thơ “Bún Riêu”, với hình ảnh 10 năm trước và 10 năm sau, bài thơ “Lảm Nhảm” (Mumbles) có hai sự vật đối nghịch làm cân bằng lẫn nhau, con gián (trần tục) và mớ sách (thăng hoa). Nhưng con gián nằm ngửa, rõ ràng bất động, trong khi mớ sách được bỏ xuống bàn, ở trong trạng thái từ chuyển động tới bất động, diễn tả tâm trạng bất an, lên án (nguyên rủa) con gián đang cản đường trên khoảng hành lang dẫn tới căn phòng. Bài thơ trở nên mông lung bất định.

*Nguyễn Tất Độ*  
(NHỮNG) NGƯỜI ĐIÊN

Hắn thích chạy vòng vòng và  
vừa chạy vừa quay, vậy mà hắn không  
chóng mặt thậm chí hắn còn  
cười khoái chí, hắn cứ chạy vòng vòng

ngày này qua ngày khác và  
vừa chạy vừa quay, lúc tỉnh cũng như  
lúc say, ban ngày cũng như  
ban đêm, hấn không ngủ, người ta bảo

hấn điên và khăng khăng bảo  
hấn điên hấn vẫn chạy vòng vòng, và  
vừa chạy vừa quay cho giống  
sự chuyển động của cái hành tinh mà

hấn và loài người đang sống

...

Về bài thơ “(Những) Người Điên”, chúng ta liên tưởng tới ý kiến của nhà thơ Gyông Anh Iên, cho rằng nhạc tính của thơ Tân Hình Thức là loại nhạc tính xoay vòng. Có lẽ đó chỉ là bây giờ, còn sau này, những nhà thơ Tân Hình Thức còn phải khám phá nhiều loại nhạc tính khác nhau, như thế mới đa dạng và phong phú. Nhưng loại nhạc tính xoay vòng lại rất thích hợp với nội dung và động thái bài thơ. Đúng là “(Những) Người Điên”

*Inrasara*

TRÂU KHÓC

Những con trâu khóc vào đời tôi. Chàng  
Mok hiên ngang một cõi dẫn đàn qua  
đôi cạp tát phải mộng xe cam nhôm  
chở về bỏ cỏ nó khóc tin mình

sắp chết, cha đào hố sâu lút đầu  
chôn với đám lá, mẹ khóc. Đứng năm  
sau cái Jông già đứng khóc nhìn cháu  
chất trận dịch sáu hai dất đi trống

chuông cô đơn với mấy cu con ngồi  
khóc. Cu Pac sừng dài oanh liệt mỗi  
mùa cạ gãy hai đầu cày, cha qua  
ngoại cậu út hú mấy chú trời đê

ra cửa mắt gần nửa sừng trái, nó  
khóc điên dại giấy đàn đạch như hôm  
bị thiên, còn hơn thiên trông chả giống  
ai, cha về nó khóc. Bạn đi cặp

nàng Pateh mãi khóc cho dáng đẹp rất  
đực của mình, cha bắt kéo xe đỡ  
riết thành quen, chúng bạn quên mất nó  
cái, có mỗi nó nhớ mình cứ trình

dù đã qua đi sáu mùa rầy, nó  
khóc không nước mắt. Những con trâu khóc  
ướt tuổi dại tôi.

Cuối cùng, “Trâu Khóc” của Inrasara với nhận xét của nhà thơ  
Tom Riordan,

“Trâu Khóc của Inrasara cho thấy bằng cách nào nỗi đau có  
thực và nỗi đau tưởng tượng của những con trâu thấm đẫm thời  
thơ ấu của người kể chuyện, như thể có một ô cửa ma thuật giữa tâm  
hồn của người kể và nỗi đau của những con trâu thuộc sở hữu của  
gia đình đó.”

# Giới Thiệu Thơ Trình Diễn Mỹ

---

*Gửi anh Đoàn Tử Huyền*

Nhà thơ slam Lisa Martinovic đồng ý cho chúng tôi chuyển dịch bài viết ngắn này, khởi đầu giới thiệu với bạn đọc một phong trào thơ trình diễn Mỹ. Đây là một phong trào thơ được nhà thơ Marc Smith sáng lập tại Chicago. Câu chuyện tóm tắt như sau:

Marc Smith là một nhà thơ và là một công nhân xây dựng. Vào năm 1984, ông bắt đầu đọc thơ ở The Get Me High Lounge, một câu lạc bộ trình diễn nhạc jazz, một quán rượu tối tăm, ẩm ướt và đã xuống cấp ở trung tâm thành phố Buck, kế bên thành phố Chicago. Mỗi đêm thứ Hai được dành cho thơ, nhưng thứ Hai lại là đêm môn bóng cầ na được hâm mộ nhất ở Mỹ thường diễn ra, nên khán giả thưa vắng suốt năm. Vào năm 1986, Smith đến gặp Dave Jemilo, chủ nhân Green Mill Tavern (một câu lạc bộ nhạc Jazz và Al Capone trước kia thường lui tới), với dự tính dẫn chương trình hàng tuần cho một cuộc thi thơ vào mỗi đêm chủ nhật. Jemilo hoan nghênh ngay, và *Uptown Poetry Slam* được chào đời vào ngày 25 tháng 7 năm đó. Nơi đây, Smith từ từ thiết lập những đặc tính căn bản cho cuộc thi, bao gồm những giám khảo được chọn từ khán giả, và thưởng tiền mặt cho người thắng cuộc, và Green Mill trở thành thánh địa cho những nhà thơ trình diễn. Phong trào sau đó bắt rễ và nở rộ khắp nước Mỹ và tới các nước khác như Úc (Australia),

Đức (Germany), Anh (UK), Thụy Sĩ (Switzerland), Pháp (France), Thụy Điển (Sweden), Đan Mạch (Denmark), Ái Nhĩ Lan (Ireland), Ý (Italy), Madagascar, and Singapore. Green Mill tọa lạc ngay trung tâm thành phố Chicago và Uptown Poetry Slam tiếp tục kéo dài 18 năm sau ngày thành lập.

Về luật lệ: Mỗi nhà thơ có 3 phút để trình diễn bài thơ. Nếu quá thời gian 3 phút, điểm sẽ bị trừ. Nhà thơ không được dùng những dụng cụ trang trí sân khấu, trang phục bất bình thường và nhạc cụ. Nhà thơ nhận điểm của 5 giám khảo, điểm cao và thấp không tính, chỉ tính điểm của ba giám khảo ở giữa, cộng lại, từ 0 tới 30. Nhà thơ phải thắng giải ở cấp địa phương rồi mới được dự tranh ở cấp toàn quốc.

Bài viết ngắn của nhà thơ Lisa Martinovic kèm theo 5 bài thơ slam nổi tiếng, nhưng vì những bài thơ khá dài nên chúng tôi chỉ dịch kèm theo đây một bài. Ngôn ngữ thơ slam là một thứ ngôn ngữ nói, tác giả thường sử dụng rất nhiều tiếng lóng và những đặc ngữ thông thường trong sinh hoạt đời sống nên khó chuyển dịch để lột tả tính trần trụi, mạnh bạo, tươi rói, tràn đầy sinh lực, gây cảm hứng mạnh nơi khán thính giả. Bản dịch vì thế chỉ theo sát ý nguyên bản, và bạn đọc sau khi nắm ý bài thơ, sẽ vừa theo dõi nguyên bản, vừa nghe và nhìn bài thơ được trình diễn trên youtube (có thể lên [www.youtube.com](http://www.youtube.com), đánh chữ “The Wussy Boy Manifesto”, để thưởng thức bài thơ kèm theo). Những bài thơ slam dịch ra tiếng Việt vì thế luôn luôn phải kèm theo nguyên tác. Sau bài viết này của nhà thơ Lisa Martinovic, chúng tôi sẽ viết bài kế tiếp để giới thiệu thêm về phong trào thơ này.



*Lisa Martinovic*

*Ngôn Từ Nói / Những bài thơ Slam*

(Thơ Nói kết Chuyện-kể-với-Ý-tưởng kèm theo Giọng điệu, Tâm trạng, Nhịp điệu, Cường điệu, Trò chơi Ngôn từ. Thường là thơ dài. Nhằm trình diễn trước một cử tọa.)

Thuật ngữ “bài thơ slam” thật ra là một phạm trù chủ chốt gồm chứa mọi bài thơ được trình diễn cho một số khán thính giả tại chỗ trong môi trường tranh tài. “Ngôn từ nói” liên hệ tới tất cả loại thơ được trình diễn lớn giọng, bao gồm cả những môi trường không tranh tài như đọc qua micro phon. Vì thế, tất cả những bài thơ khác thể loại, từ haiku đến những bài thơ sonnet 14 câu, rồi những bài thơ tình, đều có thể coi là thơ slam hoặc những bài thơ được đọc thành lời. Và những bài thơ slam cùng những bài thơ đọc lên thành lời đó có thể coi như đích xác là cùng một thứ.

Vì những mục tiêu của lớp học này,\* mỗi học sinh sẽ làm một bài thơ để trình diễn trên sân khấu cho một phần của lớp học lúc một cái “râm” đóng lại ở bên trong lớp học – vì thế chúng ta gọi bài thơ là bài thơ slam.

Chỉ có một qui tắc duy nhất, ngoài sự đòi hỏi là luôn phải thích hợp đối với nhà trường (không dùng lời phỉ báng, những đề cập vu vơ tới tính dục, ma túy, rượu), đó là bài thơ phải giúp vui khán thính giả. Làm sao để đạt được điều đó? Giống như đối với bài thơ viết trên trang giấy, tuy nhiên cũng có khác. Sự giống nhau đó là, tất cả những yếu tố chủ chốt của thơ gồm: nói lên điều gì, chính xác và rành mạch và có óc sáng tạo, dùng hình tượng và ẩn dụ và những yếu tố âm thanh như nhịp điệu và vần.



*Lisa Martinovic*  
*Spoken Word/Slam Poems*

(Story-to-Idea Connection Poems with Voice, Humor, Rhythm, Exaggeration, Wordplay. Usually long. Meant for performance to an audience.)

The term "slam poem" is really an umbrella category for all poems meant to be performed for a live audience in a competitive environment. "Spoken word" refers to all poetry meant to be performed aloud, including in noncompetitive environments like open mics. Therefore, all other kinds of poems, from haiku to sonnets to love poems, can be considered slam or spoken word poems. And slam and spoken word poems can be the exact same thing.

For the purposes of this class, each student will write poem to perform onstage for the rest of the class at an in-class "slam" – so we'll call the poem a slam poem.

The only rule, aside from the constant need to be school-appropriate (no profanity or gratuitous references to sex or drug or alcohol use), is that it be entertaining for the audience. How is that achieved? The same as with poems written for the page, yet different, too. As with poems written for the page, all the poetry elements are key: say something, be precise and clear and original, use imagery and metaphors and sound elements like rhythm and rhymes.

Hai điều làm một bài thơ slam khác với bài thơ trên giấy. Đầu tiên là bộ phận trình diễn. Nó giúp đánh giá một bài thơ slam không như một bài thơ đọc lớn giọng, mà pha trộn 50% bài thơ, 50% trình diễn năng động trên sân khấu. Vì thế những bài thơ slam, luôn luôn được học thuộc lòng, thường dùng những thể hiện cường điệu hài hước, những góc cạnh vượt khỏi lệ thường, những nút thắt gây kinh ngạc, và những cảm xúc tràn đầy như tình yêu, nỗi buồn xé lòng, hoặc sự phẫn nộ. Chúng cũng có thể có những phần, nơi đó có những giọng để bắt chước hoặc những chỗ để di chuyển.

Điều thứ hai làm cho một bài thơ slam khác với bài thơ viết trên giấy là làm vui lòng khán thính giả. Bởi vì những nguyên tắc slam truyền thống hạn chế bài thơ trong 3 phút, những bài thơ slam thường bay lượn quanh thời lượng đó – đó là vì nhiều học sinh cảm thấy hơi dài ở vài lần đầu sáng tác. Họ có khuynh hướng, dù rằng không cần làm thế, mượn rất nhiều phong cách hip-hop, dùng nhiều vần giữa những dòng thơ, sự tuôn chảy nhịp điệu mà không có sự sắp xếp vần khe khắt, và dùng tiếng lóng.

Họ cũng thường rơi vào một trong ba nhóm: đùa vui, sử dụng tác động của cảm xúc, và đùa vui trộn lẫn sử dụng tác động của cảm xúc. Nhóm thứ ba có được nhiều người thắng cuộc hơn cả.

Xin nói tắt một lời về tác động của cảm xúc: hầu hết những bài thơ gây được tác động mạnh chứa đựng sự tự biểu lộ và những bí mật và những nỗi sợ hãi của cá nhân, hơn là chỉ biểu lộ sự phẫn nộ ở bề ngoài, chẳng hạn như cách của những nhà lãnh đạo chính trị. Nếu bạn có thể để cho những bí mật và những sự yếu đuối và sợ hãi tuôn ra và làm nhẹ căng thẳng với sự hài hước và không toát ra sự tự thương hại mà chỉ như sự hồi tưởng thật thà và khôn khéo, bạn là một nhà thơ slam đích thực.

Two things might make a slam poem different from poems written for the page. The first is the performance component. It helps to consider a slam poem as not a poem read aloud, but a fusion of 50% poem, 50% dynamic stage performance. Therefore slam poems, always memorized, often use comical exaggerations, unconventional angles, surprise twists, and big emotions like love, heartbreak, or outrage. They also may have parts where there are voices to imitate or places to move around.

The second thing that makes a slam poem different from poems written for the page is what pleases audiences. Because traditional slam rules limit poems to three minutes, slam poems tend to hover around that length -- which for many students writing them feels pretty long the first few times. They often tend to, though certainly do not need to, borrow a lot from hip-hop styles, using plenty of internal rhymes, rhythmic flows without a rigid rhyme scheme, and slang. They also tend to fall into one of three camps: the funny, the emotionally powerful, and the funny-and-emotionally-powerful. The third camp has the most winners in it.

A word on emotional power: the most powerful poems contain self-revelations and personal secrets and fears, rather than just outrage turned outward at, say, political leaders. If you can let your secrets and weaknesses and fears out and alleviate the tension with humor and not come across as self-pitying but as honest and wise-in-retrospect, you're a real slam poet.

Đây là ví dụ:

*(Bạn đọc có thể vào địa chỉ này để vừa theo sát nguyên tác vừa nghe và nhìn bài thơ "The Wussy Boy Manifesto" được trình diễn:*

*Big Poppa E*  
*The Wussy Boy Manifesto*

My name is Eirik Ott  
And I am a Wussy Boy.

It's taken me a long time to admit it.

I remember shouting out in high school,  
“ No, Dad, I'm not gay! I'm just... sensitive.  
I tried to like jet planes and hot rods  
and football and Budweiser poster girls  
but I never got the hang of it!  
I don't know what's wrong with me...”

And then, I saw him,  
there on the silver screen,  
bigger than life and unafraid  
of earrings and hair dye  
and rejoicing in the music of The Cure,  
Morrisey and Siouxsie and the Banshees,  
walking loud and talking proud  
my Wussy Boy icon:  
Duckie in Pretty in Pink.

And I realized I wasn't alone.

I looked around and saw other Wussy Boys  
living large and proud of who they were:

*Big Poppa E*

*Tuyên Ngôn Của Chàng Trai Ếo Lả*

Tên tôi là Eirik Ott  
Và tôi là một chàng trai ẻo lả

Phải mất rất lâu tôi mới chấp nhận điều này.

Tôi nhớ đã gào lên ở trường trung học  
“Không, ba ơi, con không phải đồng tính! Con chỉ quá mẫn cảm.  
Con thích máy bay phản lực và những chiếc xe cải tiến đang được  
ừa chuộng  
và bóng cà-na và áp phích Budweiser in hình con gái  
nhưng con chưa hề treo nó!  
Con không biết có gì trục trặc với con ...”

Và rồi, tôi thấy hấn,  
đó, trên màn hình  
huênh hoang và không sợ  
bông tai và tóc nhuộm  
và vui hưởng nhạc rock của các ban nhạc The Cure,  
Morrisey và Siouxsie và The Banshees,  
đi đứng mạnh bạo và nói năng lớn lối  
hình tượng chàng trai ẻo lả của tôi  
nhân vật Duckie trong phim *Pretty in Pink*

Và tôi thấy tôi không lẻ loi.

Tôi nhìn chung quanh và thấy những chàng trai ẻo lả khác  
sống phóng khoáng và tự hào là chính họ

Anthony Michael Hall, Wussy Boy;  
Michael J. Fox, Wussy Boy; and  
Lord God King of the Wussy Boy Movement,  
Matthew Broderick,  
unafraid to prove to the world  
that sensitive guys kick ass!

Now, I am no longer afraid  
of my Wussiness, hell no,  
I am empowered by it!  
When I pull up to a stoplight  
and some redneck testosterone  
methamphetamine jock frat boy pulls up  
beside me cranking his Trans Am's stereo  
with power chord anthems  
to big tits and date rape,  
I no longer avert my gaze, hell no,  
I just crank all 12 watts of my car stereo  
and I rock out right to his face:  
“ I am human and I need to be loved  
just like everybody else does!”

I am Wussy Boy, hear me roar (meow).

Bar fight? Pshaww!  
You think you can take me, huh,  
just because I like poetry  
better than Sports Illustrated?

Anthony Michael Hall, chàng trai ảo lả;  
Michael J. Fox, chàng trai ảo lả, và  
Phong trào chàng trai ảo lả Lord God King,  
Matthew Broderick,  
không sợ chứng tỏ với thế giới  
những kẻ mãi cảm có sức mạnh!

Bây giờ, tôi không sợ  
sự ảo lả của tôi nữa, đừng hòng,  
sự ảo lả cho tôi quyền đó  
Khi xe tôi tới và dừng ở đèn đỏ  
và vài chàng trai ảo tưởng nam tính xung dục  
chơi thuốc kích thích vai u thịt bắp hợp thành đồng bọn dừng lại  
bên cạnh trên chiếc xe Trans Am mở âm thanh lớn  
với những bản thánh ca cảm xúc mạnh bạo  
về những cặp vú lớn và cương bức tình dục bạn gái  
tôi không ngỏanh mặt làm ngơ nữa, đừng hòng,  
tôi tăng âm thanh của xe tôi lên 12 watts  
và công khai mở nhạc thật lớn  
“Tôi là con người và tôi cần được thương yêu  
như mọi người khác!”

Tôi là chàng trai ảo lả, nghe tôi rống (mi-eo)

Đánh nhau nơi quán rượu? Sì ì ì!  
Bạn nghĩ bạn có thể hạ tôi, hứ,  
chỉ vì tôi thích thơ  
hơn là tờ báo thể thao Sports Illustrated?

Well, allow me to caution you  
for I am not the average, every day,  
run of the mill Wussy Boy you beat up  
in high school, punk:  
I am Wuss Core!

Don't make me get Renaissance on your ass  
because I WILL write a poem about you!  
a poem that will tear your psyche limb from limb,  
that will expose your selfish insecurities,  
that will wound you deeper than knives  
and gats and baseball bats could ever hope to.

You may see 65 inches of Wussy Boy  
standing in front of you,  
but my steel-toed soul  
is ten feet tall and bulletproof!

Bring the pain, punk!  
Beat the tar out of me!  
Show everybody in this bar  
what a real man can do,  
but you'd better remember  
that my bruises will fade,  
my scars will shrink and disappear,  
but my poem about the pitiful, small, helpless,  
dumb-ass, no-neck oppressor you really are  
will last forever.



Thôi được, cho phép tôi cảnh cáo bạn  
vì tôi không phải hạng trung bình, mỗi ngày  
chàng trai ảo lả không có gì đặc sắc bị bạn đánh  
ở trường trung học, đồ du côn:  
tôi là ảo lả chính tông đây!

Đừng bắt tôi phải chứng tỏ tôi giỏi hơn bạn  
bởi vì tôi SẼ viết một bài thơ về bạn!  
một bài thơ sẽ tấn công tâm hồn bạn tới tấp  
sẽ phơi bày những nỗi bất an ích kỷ của bạn  
sẽ làm tổn thương bạn sâu đậm hơn là dao  
và súng và gây bóng chày từng mong đợi.

Bạn có thể thấy chàng trai ảo lả 65 inches  
đứng trước mặt bạn,  
nhưng linh hồn tôi được bảo vệ kiên cường  
cao tới 10 feet và chắc chắn an toàn!

Cứ làm tôi đau đớn đi, đồ du côn!  
Cứ hạ tôi đo ván đi!  
Hãy chứng tỏ cho mọi người trong quán rượu này biết  
người đàn ông thật sự có thể làm gì,  
nhưng tốt hơn bạn nên nhớ  
những vết bầm của tôi sẽ phai nhạt  
những vết sẹo của tôi sẽ thu nhỏ và biến mất  
nhưng bài thơ của tôi về kẻ áp bức đáng thương, nhỏ nhen  
bất lực, ngu ngốc, còi cọc thật sự chính là bạn  
sẽ sống mãi.

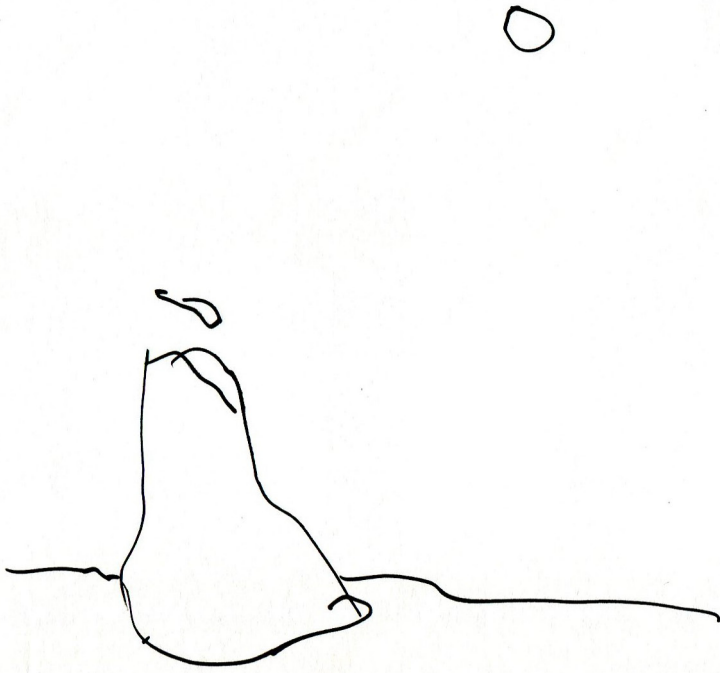
*Lisa Martinovic* is a native San Franciscan. She has toured as a performance poet throughout the US, featuring everywhere from New York City's Nuyorican Poet's Cafe to City Lights in San Francisco, and sharing the stage with such noted poets as Gary Snyder and Miller Williams. She is absolutely tickled to have won "Best Surprise Act" of the 1996 Austin International Poetry Festival for her performance piece, *Jim Bob Gets a Lap Dance*. Three-time winner of the annual Ozark Grand Slam, she was not bashful about calling herself the SlamQueen of the Ozarks. Lisa's poetry has appeared in ten anthologies and numerous magazines, including Andre Codrescu's Exquisite Corpse, Southern Exposure, The Underwood Review, The San Francisco Bay Guardian ... Her essays have appeared in the San Francisco Chronicle, the San Francisco Examiner, Northern California Bohemian, The Ozark Gazette ...

*Big Poppa E* was born in Bakersfield, CA. Big Poppa E is a performer of slam poetry. His live performances combine poetry, stand-up comedy, and dramatic monologue in high-energy rants about relationships, pop culture. Big Poppa E qualified for the 2009 Austin Poetry Slam Team and represented Austin, Texas, at the 2009 National Poetry Slam in West Palm Beach August 4–8. His best known work is the performance poem The Wussy Boy Manifesto. Debuting in 1999, *The Wussy Boy Manifesto* garnered widespread attention, prompting Ms. Magazine to name Big Poppa E "an icon for effeminate males" and The Los Angeles Times to proclaim him the "leader of a new men's movement."

*Nhà thơ Lisa Martinovic*, sinh ra và là cư dân San Francisco. Bà đã đi khắp nước Mỹ như một nhà thơ trình diễn từ Nuyorican Poet's Café ở New York tới City Lights ở San Francisco, và đã từng cùng đứng trên sân khấu với những nhà thơ nổi tiếng như Gary Snyder và Miller Williams. Bà thắng giải “Best Surprise Act” năm 1966 tại Liên hoan Thơ Quốc tế tại Austin, với bài *Jim Bob Gets a Lap Dance*. Ba lần thắng ở Ozark Grand Slam hàng năm, và tự coi là nữ hoàng slam ở Ozarks. Thơ của bà xuất hiện trên 10 tuyển tập và nhiều tạp chí như Andre Codrescu's Exquisite Corpse, Southern Exposure, The Underwood Review, The San Francisco Bay Guardian ... Tiểu luận của bà đăng trên the San Francisco Chronicle, the San Francisco Examiner, Northern California Bohemian, The Ozark Gazette ...

*Big Poppa E* sinh tại Bakersfield, California, là một nhà thơ slam. Những sự trình diễn của ông kết hợp giữa thơ, sự điệu hài và độc thoại kịch mang tính cường điệu cao về những mối liên hệ và văn hóa đại chúng. Ông tham gia đội thơ slam Austin năm 2009 và đại diện Austin, Texas, ở thơ slam toàn quốc Mỹ 2009, West Palm Beach từ 4-8 tháng 8. *The Wussy Boy Manifesto* là bài thơ xuất sắc của ông. Bài thơ xuất hiện năm 1999 và sau đó được sự chú ý rộng lớn. Ms. Magazine đặt tên cho Big Poppa E là “hình tượng những người đàn ông ảo lả” và báo The Los Angeles Times coi ông là “thủ lĩnh của phong trào những người đàn ông mới”.





u. dung  
-

Phụ bản Ngọc Dững

# Phong Cách Tân Chiết Trung

---

Charles Jencks, lý thuyết gia hậu hiện đại về kiến trúc cho rằng, quá khứ không thật sự bị hủy diệt, vì hủy diệt sẽ dẫn tới im lặng. Kiến trúc hậu hiện đại dùng kỹ thuật hiện đại và những kiểu mẫu xưa, tạo một mã số đôi (double code) qua chủ nghĩa chiết trung (eclecticism), kết hợp hai phong cách khác nhau của hai thời kỳ khác nhau. Nhại lại, tối nghĩa, mâu thuẫn, nghịch lý, vì ngôi nhà còn là một ngôn ngữ, có thể được đọc như một cuốn sách, có tính hàm ý và ám chỉ. Kiến trúc hậu hiện đại không nói “cái này/ hoặc cái kia” (either/or) mà nói “cả hai/và” (both/and). Trong một tiểu luận “Cái đẹp là gì?” ông cho rằng, cái đẹp trở lại.<sup>1</sup> Nhưng là cái đẹp trái ngược giữa truyền thống và hiện đại, tạo bằng phân loại biến thiên (continuum) giữa quá khứ và hiện tại. *Quá khứ như một nửa giấc mơ được nhớ lại.*<sup>2</sup>

Vào những năm 2000, ở bắc Mỹ, kiến trúc nhà ở thịnh hành một loại kiến trúc gọi là chủ nghĩa *tân chiết trung* (neo-eclecticism), mặt ngoài, thể hiện cái đẹp cổ điển, lấy mẫu mã từ kiến trúc những thế kỷ trước của Âu châu, Địa Trung Hải, Anh ... Nhưng bên trong được thiết kế tiện nghi, sang trọng phù hợp với nếp sống hiện đại. Người ta gọi kiến trúc tân chiết trung như một loại kiến trúc hậu hiện đại lơ lửng, một thứ chủ nghĩa kinh điển mới trong nghệ thuật và kiến trúc. Những nhà kiến trúc áp dụng hình học fractal (fractal geometry) và lý thuyết hỗn mang (chaos), tạo nên vẻ đẹp *tự tương đồng*

(self-similar) – kiến trúc fractal (fractal architecture) – gãy khúc, không đều đặn, và những yếu tố trật tự (strange Attractor) của hiệu ứng cánh bướm vào những công trình kiến trúc. Điều này chứng tỏ, chủ nghĩa hậu hiện đại luôn luôn biến đổi, bởi nếu không kết hợp được với cái đẹp truyền thống, thích ứng với đời sống, thì cũng chỉ là thời kỳ quá độ của chủ nghĩa hiện đại.

Trở lại với thơ, tân hình thức là cái tên gọi trời cho, vì thể thơ *không vần* thật sự mới lạ đối với thơ Việt. Dùng lại những thể thơ 5, 7, 8 chữ và lục bát, tượng trưng cho truyền thống thơ Việt, thu nạp các yếu tố: *tính truyền, ngôn ngữ đời thường, vắt dòng* từ thơ truyền thống Anh, và kỹ thuật *lập lại* từ thơ tự do Mỹ. Trừ *tính truyền* mà nền thơ nào cũng có, ba yếu tố còn lại hoàn toàn mới với thơ Việt, được coi như là những yếu tố hiện đại. Thể thơ truyền thống Việt bao lấy những yếu tố hiện đại, chẳng khác nào chủ nghĩa tân chiết trung của kiến trúc. Bài thơ vận hành theo hình thái của hiệu ứng cánh bướm: Ngôn ngữ tạo ra âm thanh, ý tưởng và hình ảnh, biểu tượng cho tính tự tương đồng trong hình học fractal và yếu tố *trật tự* trong lý thuyết hỗn mang. Kỹ thuật *lập lại* làm chức năng *phản hồi* (feedback) và *lập lại* (iteration) mang những âm thanh, ý tưởng và hình ảnh chuyển động. Và vắt dòng làm thành sự tuôn chảy liên tục của hệ thống động lực là bài thơ. Sự tác động ngầm của tất cả những yếu tố trên tạo ra ý nghĩa bài thơ. Khi nhà thơ Anh, Earl Surray giới thiệu thể thơ không vần vào thơ Anh, ông chỉ bỏ vần ở cuối dòng, còn luật tắc iambic (*không nhấn, nhấn*) vẫn giữ nguyên, nhà xuất bản đã gọi đó là thể thơ lạ. Nhưng bây giờ, thể thơ không vần Việt, vừa phức tạp vừa đơn giản, tổng hợp rất nhiều yếu tố khác nhau, từ dòng sang tây, từ truyền thống đến hiện đại, để làm nên một thể thơ đặc biệt tân kỳ.

Trước kia, thơ Việt chỉ có những thể loại thơ vần, bây giờ có thêm thể loại thơ *không vần*, như một gạch nối với thơ tự do, làm cân

bằng và tạo thêm sức mạnh cho thơ Việt. Thơ tự do cũng là loại thơ thoát ra khỏi luật vần truyền thống, nhưng không thể gọi là thể thơ không vần, vì không có một cấu trúc thể luật làm nền. Thật ra *vần* không phổ biến trong ngôn ngữ trọng âm như tiếng Anh và tiếng Đức. Ngay thơ cổ điển Hy Lạp và La tinh cũng không dùng vần. *Vần* xâm nhập vào thơ Âu châu vào cuối thời Trung cổ từ ngôn ngữ Ả rập. Trước đó những ngôn ngữ như tiếng Anh, tiếng Đức thường dùng sự trùng âm (alliteration) hay chữ đầu, trước hai hay nhiều chữ tiếp theo để thay thế vần. Như vậy sự lặp lại những câu chữ của thơ không vần Việt cũng là điều tự nhiên. Còn ngôn ngữ thơ, từ thời cổ đại, là ngôn ngữ nói thông thường, với những từ cụ thể, dễ hiểu. Chẳng hạn tiếng Sanskrit, trong giao tiếp thường ngày có rất nhiều *vần*, *matr* và *part* (mẹ và cha), *britra* và *mitra* (anh em và bạn), thơ là ngôn ngữ đời thường và ngôn ngữ đời thường là thơ. Sau đó vì nhu cầu phát triển về tâm linh (tôn giáo), triết học, khoa học ... những từ trừu tượng được tạo ra để diễn đạt, đáp ứng nhu cầu của lớp người đọc có học và trong giới cung đình. Từ trừu tượng càng ngày càng nhiều, được tiếp nhận qua lại từ ngôn ngữ này tới ngôn ngữ khác. Như tiếng Anh được vay mượn từ tiếng La tinh, tiếng Pháp ... tiếng Việt với từ Hán Việt ... Thơ tiếng Anh, cho tới thế kỷ 18, vẫn còn là những chữ thanh nhã, diễm lệ, chọn lọc, cho đến thời Lãng mạn (chấm dứt vào khoảng 1848, trước thời kỳ hiện đại), với Wordsworth, mới trở lại với ngôn ngữ thông thường. Thơ tân hình thức Việt sử dụng ngôn ngữ đời thường, ai cũng hiểu được, từ bình dân đến cao cấp, có tác dụng xóa bỏ mọi phân cách giữa nhiều tầng lớp xã hội nói cùng một ngôn ngữ, không những thế, còn đưa thơ tới người đọc từ những nền văn hóa và ngôn ngữ khác qua dịch thuật, bằng cách thay đổi phương pháp sáng tác, chuyển phong cách, nhạc tính và văn hóa một bài thơ từ ngôn ngữ này đến một ngôn ngữ khác.



Một bài thơ tân hình thức Việt, điều quan trọng vẫn là làm mất đi âm hưởng văn xuôi và tạo nên những nhịp điệu mới. Đối với thơ tân hình thức Mỹ, quay về với những thể thơ truyền thống, đã có sẵn cơ chế thể luật để tạo ra nhịp điệu, nên những nhà thơ không cần phải bận tâm nhiều về nhịp điệu. Trong khi những nhà thơ tân hình thức Việt phải tự tạo nhịp điệu cho thơ, tuy đòi hỏi nhiều ở tài năng, nhưng nhờ vậy không rơi vào sự đều đặn của thể luật, và mỗi nhà thơ có những phương cách riêng để tìm kiếm nhịp điệu cho thơ mình, thách đố tinh thần sáng tạo và thơ không bị nhàm chán. Tạo ra nhịp điệu mới, có nghĩa là làm phong phú nhạc tính trong thơ. Chúng ta phải ý thức về nhịp điệu mới tạo ra được nhịp điệu, và làm một điều đơn giản như sau: nghe nhạc, bất cứ loại nhạc nào chúng ta thích, từ Dân ca, Pop Music, Jazz, Rap Music, Hip Hop ... Nếu có điều kiện, thưởng thức phong cách trình diễn của những ca sĩ như Fergie, Beyoncé, Rihanna, Timberlake ... để kết hợp thêm với cả nhịp điệu hình ảnh. Chúng ta cũng có thể nghe đọc những bài thơ hay từ những ngôn ngữ khác, âm thanh vang lên trong ta, đó là nhạc tính của thơ. Al Rocheleau đề nghị, cứ nghe bản Nocturnes (Dạ Khúc) của Chopin 100 lần, trong thời gian hơn một tháng, nhạc tính trong thơ của nhà thơ sẽ cải thiện. Dòng thơ (line) trở nên linh động, thể luật trở nên uyển chuyển, chữ chọn sẽ hay hơn... Bản đọc tấu piano có thể so sánh với cấu trúc thơ, mỗi nốt là một chữ, một hợp âm hay chuỗi hợp âm tương đương với một dòng hay câu thơ ...

Nhắc tới ngôn ngữ và nhịp điệu là nhìn ngược về một chặng đường đã qua. Thơ Tân hình thức như một trạm dừng chân, người lữ hành ghé qua vui chơi trong chốc lát, rồi lại quay về với cuộc hành trình thơ cũ của họ. Bởi đối với những nhà thơ lớn tuổi, ngôn ngữ trù tượng, khó hiểu của những dòng thơ cũ đã trở thành nếp gập, khó có thể từ bỏ để nắm bắt ngôn ngữ tự nhiên đời thường của thơ Tân hình thức. Hơn nữa, tạo nhịp điệu mới và lấy thơ từ cuộc sống chung quanh không dễ, khi chúng ta đã quen thuộc với thể

giới tưởng tượng và mộng ảo. Có khi là, chúng ta chưa đủ tự tin để buông bỏ những gì đã cũ, vẫn cùng một lúc sáng tác nhiều thể loại khác nhau, và như thế phong cách và ngôn ngữ trở nên lộn xộn. Đa số những nhà thơ đến với thơ tân hình thức một cách dễ dãi, viết một đoạn văn xuôi hoặc một bài thơ tự do rồi đếm chữ xuống dòng, để thành những dạng thơ 5, 7, 8 chữ hay lục bát, chứ chưa có nỗ lực nào về ngôn ngữ và nhịp điệu. Những bài thơ như thế mau chóng rơi vào lãng quên vì nhàm chán. Thơ, dù các thể loại, hàng hà sa số, nhưng kiếm một bài thơ hay nào có dễ, hướng chi thơ tân hình thức lại là một thể thơ mới. Ôi, thơ sao mà khó vậy.

Một bài thơ Tân hình thức Việt, sau khi đọc xong, những ý tưởng hình ảnh, qua qui trình phản hồi và lập lại, chuyển động không ngừng trong tâm trí, bắt người đọc khi đọc xong phải đọc lại từ đầu, để lần theo câu chuyện và những ý tưởng còn ẩn sâu bên trong. Các loại hình nghệ thuật từ thơ, hội họa đến tiểu thuyết từ cổ đại đến trước thời hiện đại thuộc về truyền thống chủ về nghĩa. Chỉ khi xuất hiện thơ tự do, phá bỏ thể luật, nhịp điệu và tính truyện của thơ truyền thống, tạo ra những phong trào tiền phong, và cuối cùng, đỉnh cao là thơ ngôn ngữ Mỹ (L=A=N=G-U=A=G=E POETRY), thập niên 1980, quay về với bản thân của chính ngôn ngữ, đạt tới cùng độ của sự vô nghĩa. “Cuộc đời vốn dĩ vô nghĩa, nhưng để sống, người ta phải đi tìm ý nghĩa cho nó. Mỗi thời có một trang giấy trắng riêng lẻ để viết lên, ghi dấu sự tồn tại, không thể viết đề lên trang giấy đã viết của thời khác. Sự vô nghĩa chính là ý nghĩa được viết trên trang giấy của thời hiện đại.” Và rằng, “sự trái ngược giữa truyền thống và hiện đại chỉ là hai mặt của một đồng tiền, đi tìm kiếm cho tác phẩm hoặc đời sống một ý nghĩa hoặc cứ để nó vô nghĩa như là nó vô nghĩa.”<sup>3</sup> Nhà văn, nhà phê bình Văn Giá cho rằng thơ tân hình thức Việt *chủ về nghĩa*, chứ không phải chủ về chữ như, “... những tìm kiếm cách tân thơ Việt mấy chục năm qua, có một chủ trương được khởi lên từ nhà thơ Trần Dần, và cùng với

ông là một số nhà thơ khác, họ đã tiến hành sáng tạo một loại thơ chủ về chữ: “thơ dòng chữ” (Trần Dân), “bóng chữ” (Lê Đạt), “thi pháp âm bồi” (Dương Tường). Loại thơ này muốn đối lập với loại thơ chủ về nghĩa, bị các ông coi là thứ thơ theo kiểu truyền thống “Thi dĩ ngôn chí”.<sup>4</sup>

Hồi phục quan điểm chủ về nghĩa của truyền thống, nhưng qua một hình hài khác hẳn là thể thơ không vần, thơ tân hình thức Việt thoát khỏi những định kiến, phân cách, ngay cả những phân cách mang tầm văn hóa. Bởi vì bất cứ khi nào có sự chuyển đổi của nền văn minh, đời sống xã hội thay đổi, văn học nghệ thuật luôn luôn phải thích ứng với tâm tư tình cảm của con người. Chắc hẳn là những thế hệ sinh sau năm 1980, đã quen thuộc với môi trường internet, đang có nhu cầu học hỏi và giao tiếp với thế giới rộng lớn bao quanh, mong muốn có sự thay đổi triệt để này để chuyên chở nội dung của thời đại họ. Chúng ta cần nhấn mạnh, các thể thơ chỉ là phương tiện để chuyên chở nội dung, và mỗi thế hệ có những nội dung của chính họ. Đôi khi nội dung của thế hệ này, thế hệ khác không hiểu nổi. Khoảng cách giữa các thế hệ càng cách xa khi những tiện nghi đời sống càng cao vì những phát minh mới. Nội dung của một thế hệ đã qua, thường chỉ còn như một giá trị dùng để tham khảo.

Thơ có vô số khả thể, và tự nó, đang có những thay đổi diện mạo, trở thành nhân tố tạo sự hiểu biết lẫn nhau giữa những chủng tộc, những sắc dân. Một lần nữa, thơ xoay mặt ra với thế giới bên ngoài, đóng vai trò nối kết giữa nội tâm và ngoại giới, giữa con người và con người, như nhà thơ Frederick Turner, qua *Thơ Khác*, ghi nhận, “Có lẽ ý tưởng xưa về nền ‘cộng hòa văn chương’ có thể nổi lên lần nữa trong thời đại nơi tất cả đều nhận ra tính nhân bản chung của chúng ta và tìm kiếm cho văn học nghệ thuật một nền tảng đúng hơn, vì sự đồng cảm hơn là hệ tư tưởng.”<sup>5</sup> Thuật ngữ nền ‘cộng hòa

văn chương' thường dùng chỉ những cộng đồng trí thức cuối thế kỷ 17 và thế kỷ 18 ở Âu Châu và Mỹ. Họ luân lưu những lá thư viết tay, trao đổi những bản văn hoặc những tập sách mỏng đã xuất bản, mở rộng sự nối kết, trải dài qua những biên giới quốc gia nhưng vẫn tôn trọng sự khác biệt ngôn ngữ và văn hóa.

Trong thời đại toàn cầu hóa, mối liên hệ về chính trị, kinh tế giữa các quốc gia tăng cao, sẽ kéo theo những tác động văn hóa, nhu cầu hiểu biết, cảm thông, giao tiếp giữa các nền văn hóa. Khả năng nối kết của thơ tân hình thức Việt quả là rộng lớn, nhưng chúng ta chưa nhìn thấy kết quả bao nhiêu. Điều đó tùy thuộc vào sự tham dự và thực hành của nhiều thế hệ. Mười năm của một dòng thơ, thật là quá ngắn, mới chỉ vừa đủ một dậm bước chân. Nhưng với tinh thần bình đẳng, ai cũng như ai của những nhà thơ đang thực tập dòng thơ này, không ngừng học hỏi, không ngại sai sót, hòa đồng với mọi tầng lớp xã hội, đưa cuộc sống bình thường vào thơ, làm cho thơ có thêm một chút hương vị, như vậy chẳng vui lắm sao.

---

## CHÚ THÍCH

1. "What is beauty" trong tạp chí Prospect (Prospect Magazine) số 66 tháng 8-2001. (Beauty is back).
2. "It is almost like a haft-remembered dream", from Jencks, Postmodernism: The New Classicism in Art and Architecture.
3. Đọc Hội họa, "Vũ điệu không vẫn" Nxb Văn Học, 2011.
4. "Về một nỗ lực làm mới thơ Việt", Văn Giá.
5. Email, Frederick Turner, "It is a splendid concept, and an important contribution to world literature. Perhaps the old idea of the "republic of letters" can rise again in an age where we are all recognizing our common humanity and finding literature and art a better basis for communion than ideology.

# Nhịp Điệu Thơ Tân Hình Thức Việt Trong Tiến Trình sáng Tác

---

*Tặng các nhà thơ Lê Hưng Tiến và Xuân Thủy*

**T**hơ Tân hình thức Việt dùng lại các thể thơ Việt, thêm những yếu tố như *vắt dòng*, *lập lại*, *tính truyện* và *ngôn ngữ đời thường*. *Vắt dòng* vừa giữ cho bài thơ đúng hình thức của các thể thơ, vừa có tác dụng vắt ý tưởng từ dòng này qua dòng khác. *Tính truyện* có nghĩa là nối kết những ý tưởng với nhau, không rời rạc như trong thơ tự do, và cũng có nghĩa là kể truyện. *Ngôn ngữ đời thường*, được hiểu như đưa cách nói đời thường và dùng ngôn ngữ thông thường, để diễn đạt cuộc sống. Người làm thơ thay vì phải bận tâm tới những chữ bí hiểm, khó hiểu, có thể chú tâm tới việc tìm kiếm *ý tưởng* và *nhịp điệu* mới. Ba yếu tố trên cùng với kỹ thuật *lập lại*, phối hợp thành nghệ thuật thơ Tân hình thức Việt. Tuy nhiên, kỹ thuật *lập lại*, là yếu tố chủ chốt, hình thành nhịp điệu thơ, và làm lúng túng người làm thơ nhất.

Nhịp điệu, hay tiết tấu (theo thơ Đường và thơ Việt), là vô cùng khó đối với người làm thơ, bởi nó khẳng định tài năng của nhà thơ. Chẳng thế mà từ xa xưa, Đông cũng như Tây, con người đã rút tía kinh nghiệm để tạo ra những thể thơ, giúp người làm thơ thăng hoa tài năng của họ. Cũng như âm nhạc, nếu không có năng khiếu về ký âm pháp học, thì không thể có những thiên tài âm nhạc. Thơ Đường, *bằng bằng, trắc trắc*, và thơ tiếng Anh, *không nhấn, nhấn*,

tạo nhịp điệu bằng cách lặp lại, xen kẽ những âm thanh mạnh và nhẹ trong một dòng thơ. Nếu so sánh với luật tắc để tạo ra nhịp điệu trong thơ, thì tuy văn xuôi cũng có nhịp điệu, nhưng không phải là nhịp điệu thơ. Những tùy bút đầy truyền cảm, tập truyện ngắn của Nguyễn Tuân, *Vang bóng một thời*, viết như thơ, hay thơ văn xuôi, không có nhịp điệu thơ vì khi đọc lên, chúng ta đọc theo cách đọc văn xuôi.

Thơ tự do khi phủ nhận truyền thống, dựa vào nhịp điệu *lời nói*. Nhưng nhịp điệu lời nói, khi thể hiện bằng chữ viết trên trang giấy, lại trở thành nhịp điệu *văn xuôi*. Một số ít nhà thơ tự do đầu thế kỷ 20, như T. S. Eliot, Ezra Pound ... cố gắng tìm kiếm nhịp điệu cho thể thơ mới này, nhưng những thế hệ sau dần dần không còn quan tâm tới nữa. Như vậy, nhịp điệu thơ tự do chính là nhịp điệu văn xuôi, nhưng vì họ sử dụng thêm những kỹ thuật như *dòng gãy* (line break), *rải chữ*, *cách dòng* nên người đọc khi đọc lên, bị ngắt quãng, không còn nhận ra. Sau thập niên 1950s, một số nhà thơ đi xa hơn, đẩy thơ tới mức khó, phá vỡ ngữ pháp, biến thơ thành một trò chơi ngôn ngữ, bắt người đọc phải tìm hiểu cái hay của thơ qua lý luận. Họ lập luận rằng, “sự khó đọc thách đố và truyền cảm hứng cho người đọc phải vượt qua, bởi đó là phần thưởng cho họ, bỏ công sức ra đọc và hiểu thơ”. (*Who Killed Poetry?* By Joseph Epstein). Nhưng vì người đọc bình thường thường ngoạn thơ không bằng tâm trí, nên nhà thơ chỉ có thể lôi cuốn họ bằng cách, mang lại những *lạc thú mỹ học* (esthetic pleasures) và phát hiện điều gì đó về đời sống thực đang xảy ra chung quanh.

Kéo dài qua nhiều thế kỷ, nhịp điệu thơ truyền thống cũng không còn hấp dẫn người đọc, vì sự thay đổi đời sống xã hội, từ nông nghiệp, qua công nghiệp, rồi hậu công nghiệp. Ngay cuối thế kỷ thức thứ 18, nhà thơ Gerard manley Hopkins, vào năm 1875, qua tác phẩm “The Wreck of the Deutschland” (Vụ đắm tàu Deutschland), kể

câu chuyện về chiếc tàu Deutschland bị bão đánh chìm, làm chết 157 người, trong đó có 5 sơ của dòng tu Francisco. Tập thơ giới thiệu nhịp điệu mới “sprung rhythm”, không giới hạn các âm tiết *không nhấn* trong dòng thơ (luật thơ tiếng Anh là luật 1 dòng thơ, *không nhấn, nhấn*, xen kẽ như thế 5 lần, thành 10 âm tiết). Trước đó, nhà thơ William Wordsworth, năm 1798, xuất bản tác phẩm “Lyrical Ballads”, dùng ngôn ngữ thông thường trong thơ. Sự thay đổi về ngôn ngữ và nhịp điệu đó được các nhà thơ ở thế kỷ 20 như W. H. Auden, Dylan Thomas, và Charles Wright tích cực khai phá và hoàn thiện thêm.

Như vậy, thơ thể luật tiếng Anh, đến thời W. H. Auden hoàn toàn thoát khỏi sự nghiêm ngặt của thể luật thơ cổ điển. Tương tự, Thơ Mới đã dùng *thanh điệu* (sự nhịp nhàng của câu chữ), thay thế luật lệ *bằng trắc* của thơ Đường, chỉ giữ lại *vần*. Không những thay đổi hình thức của thể luật, Thơ Mới còn thay đổi cả ngôn ngữ thơ (nội dung) bằng thứ ngôn ngữ tượng trưng tân kỳ. Thơ tự do, sau Thơ Mới, cực đoan hơn, phủ nhận toàn bộ các thể thơ vần điệu. Bài thơ mở đầu Thơ Mới, theo dạng thơ tự do của nhà thơ Phan Khôi, *Tình già*, là nhịp điệu vần xuôi. Điều đáng ghi nhận, những nhà thơ tự do dùng kỹ thuật *ngắt dòng, xuống dòng*, xóa đi dấu vết vần xuôi nhưng không tạo ra nhịp điệu. Trong khi thơ Tân hình thức Việt dùng kỹ thuật *lập lại* những *chữ kép*, vừa xóa đi dấu vết vần xuôi, vừa tạo ra nhịp điệu. Tại sao có sự khác biệt như vậy? Bởi vì những yếu tố *ngắt dòng* (hay *cách dòng*) của thơ tự do, chỉ thuần là kỹ thuật, dễ áp dụng, còn sự *lập lại* những *chữ kép* trong thơ Tân hình thức là một nghệ thuật, đòi hỏi tài khéo léo của người làm thơ. Thơ tự do Việt, với nhịp điệu vần xuôi, đã bùng phát không thể ngờ, từ thập niên 1960s cho tới bây giờ, lôi cuốn cả ngàn ngàn người làm thơ. Lý do, thơ tự do dễ làm, không bị gò bó, tiện dụng trong việc thể hiện quan điểm cá nhân về xã hội, chính trị hơn là nhu cầu nghệ thuật, phù hợp với số đông người làm thơ và với thời thế.

Nhưng dù có thay đổi thế nào thì cả thơ thể luật cũng như thơ tự do, cho đến cuối thế kỷ 20, cũng đều mất người đọc. Thơ vắn điệu Việt đã không còn thích ứng với thời đại, ngay từ những thập niên 1950s, còn thơ tự do không đủ nghệ thuật để lôi kéo người đọc. Sự nổi lên của thơ Tân hình thức Mỹ vào những thập niên 1990s, đưa ngôn ngữ và cách nói đời thường vào thơ, dùng luật tắc đã lỗi lủng của thơ thể luật, tạo nên thể thơ cho thế kỷ mới. Thơ tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, có thể *vắt ý* tưởng từ dòng này qua dòng khác, với kỹ thuật *vắt dòng*, dù *có vắn* hay *không vắn* ở cuối dòng, dễ dàng mang nhịp điệu vắn xuôi vào thơ. Trong khi thơ vắn điệu Việt, vì là ngôn ngữ đơn âm, không thể đưa những câu nói đời thường vào thơ, vì vướng vào luật *vắn*, nên không có khả năng thay đổi luật tắc thêm một lần nữa. Đúng lúc, thơ Tân hình thức Việt ra đời, tiếp nhận thể thơ không vắn của thơ Tiếng Anh, tiếp tục công việc thay đổi, cả về hình thức lẫn nội dung.

Nhìn lại những diễn biến trên, chúng ta thấy có điều ngạc nhiên, thơ tiếng Anh và thơ tiếng Việt có những thời điểm tương đồng rất đáng chú ý. Thập niên 1930s, những nhà thơ thời W. H. Auden hoàn tất tiến trình thay đổi về ngôn ngữ và luật tắc của thơ thể luật (ngay cả ngôn ngữ, tiếng Anh cổ, cũng là tiếng đơn âm, sau này ảnh hưởng của thơ tiếng Pháp và tiếng La tinh mới có thêm ngôn ngữ đa âm), thì ở thời điểm này, Thơ Mới cũng xuất hiện. Thập niên 1990s, Tân hình thức Mỹ nổi lên thì cuối thập niên này, Tân hình thức Việt bắt đầu cho cuộc chuyển đổi thế kỷ, trong thơ.

#### NHIP ĐIỆU TRONG TIẾN TRÌNH SÁNG TÁC

Một câu hỏi đặt ra, tại sao thơ Tân hình thức Việt ít có những bài thơ nổi bật, gây ấn tượng nơi người đọc? Đây là những tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ Tân hình thức là *hay*? Hai yếu tố chính trong thơ Tân hình thức Việt, *nhịp điệu* và *ý tưởng*, tiêu biểu cho hình thức và nội dung, còn các yếu tố khác như cách dụng chữ, dụng



lời thì loại thơ nào cũng giống nhau. Và trong quá trình đủ dài của dòng thơ này, chúng ta có rút ra được những kinh nghiệm đáng giá nào, mang tính nền tảng, áp dụng kỹ thuật *lập lại* cho có hiệu quả? Thơ Tân hình thức Việt dùng kỹ thuật lập lại để tạo nhịp điệu thơ, và kỹ thuật đó được tái định nghĩa như sau, “lập lại những chữ kép (*bằng trắc*) phân phối vừa đủ trong bài thơ” để tạo nhịp điệu. Trong một số bài thơ Tân hình thức Việt có nhịp điệu mạnh, thường là *lập lại* những đơn vị âm thanh (*bằng trắc*), hình thành từ những *chữ kép*, luân phiên thay đổi lẫn nhau. Tài năng của nhà thơ là điều tiết kỹ thuật *lập lại*, để làm sao cho nhịp điệu không dư thừa, hay lỏng lẻo. Đó là chưa kể sự lập lại 1 chữ, được tính như là sự điệp âm, cùng với sự lập lại nguyên âm (lũ, cũ; thông, không), và phụ âm đầu. Trong một bài thơ Tân hình thức Việt, sự lập lại 1 chữ hay 2 chữ, đặt kế nhau, sẽ tạo nên những nhịp *gấp*. Sự *vắt dòng* tạo nên những *nhịp ngoặt*. Và có lẽ, chúng ta cần nhắc lại, kỹ thuật *lập lại* của thơ Tân hình thức Việt, chính là sự *phân hồi* và *lập lại*, hay là những yếu tố trật tự trong hệ thống hỗn mang là bài thơ, của “Hiệu ứng cánh bướm.”

Tiếng Việt, vì không biến âm được như những tiếng đa âm (Anh, Pháp ...) nên đã hình thành những *từ kép* (cặp đôi), bằng cách ghép những chữ đơn với nhau. *Từ kép* là đặc điểm, và là yếu tố làm phong phú tiếng Việt, vì có khả năng tạo thêm từ mới, đáp ứng nhu cầu trong đời sống và học thuật. Từ kép có thể do: 2 từ đơn (sạch sẽ, bạn bè, cha mẹ ...), 3 từ đơn (giản dị hóa, thi vị hóa ...), 4 từ đơn (lôi thôi lếch thếch, đầu đường xó chợ ...). Chữ kép *bằng trắc*, trong thơ, có tác dụng như đơn vị âm thanh *không nhấn, nhấn* trong luật thơ tiếng Anh. Nhưng trong luật thơ tiếng Anh, sự lập lại những âm thanh *không nhấn, nhấn* chỉ hạn chế trong một dòng thơ, còn với thơ Tân hình thức Việt những *chữ kép* được rải ra khắp bài thơ, làm cho nhịp điệu thơ phong phú và uyển chuyển hơn rất nhiều.

Chữ kép *lập lại*, có tác dụng *phản hồi* và *lập lại* những ý tưởng và làm cho ý tưởng chuyển động, tạo ra nhịp điệu. Tất cả những bài thơ, trừ thơ tự do, đều có nhịp điệu. Nếu bài thơ không có nhịp điệu, những ý tưởng sẽ rời rạc, lủng củng và bất động, làm cho thơ trở nên khó hiểu, và người đọc không biết nhà thơ muốn nói gì; hoặc nhạt nhẽo như đang đọc một đoạn văn xuôi. Đôi khi, vì áp dụng kỹ thuật *lập lại* quá thô thiển, gương ép cũng làm hỏng mất bài thơ, dù rằng ý tưởng có mới lạ. Có lẽ, chúng ta cần nhiều câu chuyện của những nhà thơ Tân hình thức Việt, đã từng trải qua thực hành, để chia sẻ với nhau, chẳng phải chỉ riêng kỹ thuật *lập lại*, mà còn phát hiện thêm những kỹ thuật khác. Và đây là câu chuyện đầu tiên:

Trường hợp, do thói quen tình cờ, một người làm thơ thường sáng tác vào những lúc nửa thức nửa ngủ, chuyện gì sẽ xảy ra? Trong khoảng thời gian đó, chúng ta tránh được sự can dự quá nhiều của tâm trí – khi suy nghĩ về thơ, chúng ta có thể dùng tâm trí để lý luận, tìm kiếm kiến thức, nhưng khi sáng tác chúng ta cần thoát khỏi những ràng buộc của tâm trí. Mỗi thể loại thơ có cách làm thơ khác nhau, thơ vần điệu dựa vào cảm xúc, thơ tự do dùng tâm trí, còn thơ Tân hình thức kết hợp giữa cảm xúc và tâm trí. Khi làm thơ, trong trạng thái lơ mơ giữa *thức* và *ngủ* đó, chúng ta phải tìm cách *nhớ lại* những câu chữ vừa mới sáng tác, bằng cách đọc lên (đọc thầm trong đầu), và *đọc đi đọc lại* nhiều lần, vì không có sẵn giấy bút để ghi lại. Hành động đọc lại *để nhớ*, gây những phản xạ tự nhiên, làm chúng ta phải chọn chữ, chọn lời chính xác để nhận ra những chỗ trâm bông, lên xuống của nhịp điệu – điều chỉnh, thêm hay bớt vài chữ trong dòng thơ, cho đến khi bài thơ hoàn chỉnh, đánh thức chúng ta, tìm giấy bút ghi lại.

Nhưng có nhất thiết cứ phải đọc lên khi làm thơ Tân hình thức? Khi sáng tác thơ vần điệu, người ta ngâm nga, mục đích làm những

âm thanh *bằng trắc* và *vần*, nhịp nhàng với nhau, để tạo nhạc tính. Thơ tự do viết và sửa đi sửa lại trên trang giấy (đa số những nhà thơ tự do nổi tiếng, đều sửa đi sửa lại thơ họ). Còn thơ Tân hình thức, nếu không đọc lên thì làm sao phối hợp những âm thanh *bằng trắc* và những chữ *lập lại* trong bài thơ để tạo thành nhịp điệu? Những chữ kép *lập lại* đóng vai trò như *vần* trong thơ vần điệu, nhưng rải ra khắp bài thơ, nên không rơi vào sự đều đặn, hạn chế như *vần* ở cuối dòng của thơ vần điệu. Điều này làm cho nhịp điệu trong thơ Tân hình thức Việt phong phú và khác biệt, nơi từng bài thơ và từng người làm thơ, đẩy tới nhiều mức độ khác nhau, từ trầm lắng đến sôi nổi. Nhưng dù ở mức độ nào, người đọc cũng phải nhận ra được nhịp điệu thơ.

Câu chuyện trên rút ra kết luận: Không có gì bắt buộc chúng ta phải sáng tác trong lúc ngủ, mà có thể sáng tác bất cứ lúc nào cảm thấy có hứng khởi, ban ngày cũng như ban đêm, lúc thức cũng như lúc ngủ. Trong trường hợp này, hành động *đọc đi đọc lại* nhiều lần, không phải *để nhớ*, mà để hình dung ra nhịp điệu của thơ. Và việc ghi lại trên giấy mới có tác dụng *để nhớ*. Bởi đa số chúng ta vẫn quen sáng tác có giấy bút, hay trên smartphone ... nên động thái chính trong công việc sáng tác một bài thơ Tân hình thức là tập trung vào việc *đọc đi đọc lại* nhiều lần, và chỉ liếc nhìn vào giấy khi muốn nhớ lại, để tiếp tục công việc sáng tác. Khi đọc, và *đọc đi đọc lại*, sẽ hạn chế sự nghĩ của tâm trí, và bài thơ tiến hành theo những cảm nhận tự nhiên, chứ không phải từ những sắp xếp của lý trí. Trong thơ truyền thống, người đọc có thể nhớ từng lời từng chữ, nhưng như vậy dễ gây nhàm chán, trong khi thơ Tân hình thức, việc nhớ qua nhịp điệu, khơi dậy những hình ảnh, thúc đẩy người đọc, đi tìm bài thơ để đọc lại, và lúc nào cũng thấy mới lạ.

Từ bao lâu nay, khi đọc những bài thơ Tân hình thức, chúng ta vẫn loay hoay tự hỏi, tại sao những bài thơ khi đọc lên nghe sao cứ

như văn xuôi, còn thua cả thơ tự do, vì thơ tự do tuy không có nhịp điệu nhưng nhờ có sự ngắt dòng, câu ngắn câu dài, nên dù sao cũng không nghe rõ tính văn xuôi như những bài thơ Tân hình thức thiếu nhịp điệu. Sự thất bại đó đưa tới việc, một số người ghé qua thử vài lần rồi bỏ ngang, còn những nhà thơ có được một số bài thơ tương đối đạt tiêu chuẩn lại không thể đi xa hơn, mau chóng rơi vào bế tắc. Mỗi thể loại thơ có cách làm khác nhau như tiền định, một tiêu chuẩn mà người làm thơ cần tuân theo, nếu muốn có thơ hay. Cách làm thơ qua việc *đọc lên* và *nhớ lại*, như một sự trở lại của loại thơ truyền khẩu xa xưa, thời chưa có chữ in, quả là một điều thú vị. Sự *ghi lại* trên giấy khi bài thơ hoàn tất, chẳng khác nào quay trở lại một truyền thống mới là chữ in trong thời đại mà chữ in đang dần dần bị lãng quên, có lẽ là điều mà nhà thơ Frederick Turner gọi là “Truyền thống mới cái đẹp xưa” chẳng? Thơ tự do làm khó người đọc, thơ Tân hình thức Việt, ngược lại, làm khó người làm thơ. Đó là cách làm cho thơ có nghệ thuật, để lôi cuốn người đọc.

---

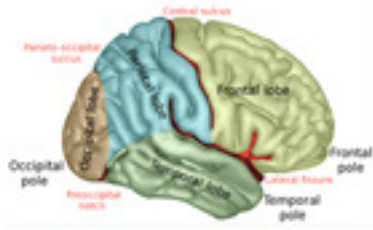
## GHI CHÚ NGOÀI LỀ

Não bộ gồm đại não (cerebrum), chiếm 2/3 não bộ, và tiểu não (cerebellum). Đại não lại chia làm hai bán cầu, phải và trái. Mỗi bán cầu chia ra Thùy trán (Frontal lobe) Thùy thái dương (Temporal lobe), Thùy đỉnh (Parietal lobe), và Thùy chẩm (Occipital lobe). Ở đây chúng ta chỉ đề cập tới những phần liên quan tới việc đọc thơ.

Trong não, vùng Cognition (nhận thức), ở Thùy trán (Frontal lobe), có chức năng của lý trí, liên hệ tới sự phán đoán, ý thức, kiến thức, cách tổ chức công việc, tập trung, lý lẽ. Giữa vùng Thùy trán và Thùy thái dương (Temporal lobe) là vùng của ngôn ngữ diễn đạt, đọc và nói (Broca). Thùy thái dương có chức năng biểu lộ cảm xúc và trí nhớ, đặc biệt là trí nhớ tường thuật (declarative memory).

Việc đọc và tạo nhịp điệu thơ liên quan tới các vùng Broca (ngôn ngữ diễn đạt), Audition (sự nghe), Wernicke (ngôn ngữ tiếp nhận), và Emotion (cảm xúc). Đặc biệt, vùng Broca, có vai trò quan trọng trong bối cảnh giao tiếp không lời (non-verbal contextual), cũng như ngữ điệu ngôn ngữ. Việc đọc lớn lên hay đọc thầm trong đầu, đều tác động trên vùng não như nhau, nên trong việc sáng tác chúng ta có thể đọc cách nào cũng được. Khi *đọc*, vùng Broca kích hoạt, vùng Cognition (nhận thức) giảm hoạt động, (hay đóng lại nếu chúng ta đọc liên miên, không ngừng nghỉ, như cầu kinh). Lúc đó, ý thức về thời gian và bản ngã chấm dứt, đồng thời những ý tưởng mới có khả năng xuất hiện. Vì vậy, trong quá trình sáng tác bằng cách đọc lên, chúng ta thật sự sống những khoảnh khắc của hiện tại. Nếu sáng tác trên trang giấy, như thơ tự do, chúng ta kiểm soát con chữ và con chữ cũng kiểm soát chúng ta, ở một khía cạnh nào đó, thơ nghiêng về trò chơi ngôn ngữ, một loại thơ trí tuệ phức tạp của thời hiện đại và hậu hiện đại.

Những nghệ sĩ sáng tác và trình diễn dựa vào cảm xúc, và đạt tới tột cùng của sự sáng tạo, thường cần tới các chất kích thích mạnh như cần sa, á phiện. Đó là những nhà thơ vận điệu, những nhà sáng tác nhạc, những ngôi sao điện ảnh và trình diễn. Kể ra thì rất dài, nhưng vài thí dụ gần đây như Marilyn Monroe, Michael Jackson, Whitney Houston ... đều chết vì dùng quá độ các chất kích thích cần sa ma túy. Thơ Tân hình thức bao gồm một phần Thùy trán và một phần Thùy thái dương, nên có khả năng cân bằng, giữa cảm xúc và tâm trí, vừa có nhịp điệu vừa có ý tưởng, nên không dễ sa đà vào những chất kích thích như vậy.



Hình vẽ bên phải, *thùy trán* (frontal lobe) ở phía bên trái, đối diện với hình chụp bên trái. Vùng Broca (44, 45), vùng Audition (41, 42), vùng Wernicke (22), vùng Cognition (9, 10, 11, 46, 47), vùng Emotion (38).

(Bài viết hy vọng có thể giúp người đọc tự đánh giá thơ, theo đúng tiêu chuẩn của dòng thơ này, và những nhà thơ Tân hình thức Việt, trong việc thực hành, có thể điều chỉnh những sáng tác của mình, đi xa hơn, và làm nổi bật sự khác biệt giữa các thể loại thơ tự do và vần điệu.)

# Truyện “Thơ Tân Hình Thức”

---

*Tặng nhà văn Văn Giá*

Thơ và văn xuôi là hai phong cách khác nhau, luôn luôn lẫn tránh và hòa trộn lẫn nhau vì sử dụng cùng một ngôn ngữ diễn đạt. Phương tiện của thơ là thể luật, mục đích tạo nhịp điệu, còn phương tiện của văn xuôi là cú pháp văn phạm, gắn với ngôn ngữ nói thông thường. Thật ra, từ khởi đầu, thơ thoát thai từ ngôn ngữ thông thường, rồi từ từ cô đọng ngôn ngữ để khi đọc hay ngâm nga cho có nhịp điệu trầm bổng, hình thành thể luật riêng biệt. John Schmit khi nghiên cứu về thơ Emily Dickinson, cho thấy bà đã tạo ra sự tối tăm trong thơ và người đọc mỗi người hiểu một cách khác nhau, bằng cách đơn giản là nuốt chữ và một phần của câu. Ông đã dùng luật cú pháp (syntactic rule) phục hồi lại những gì đã mất và cho rằng thơ dễ hiểu hơn nếu biết được cách làm thơ.<sup>1</sup> Như vậy, do cách chọn chữ, chọn âm, cô đọng tới mức tối đa vì nhu cầu sáng tác, những nhà thơ vẫn luật đã phá vỡ văn phạm của ngôn ngữ thông thường bằng cách dấu đi những chữ thừa (của văn phạm cú pháp) và người đọc có thể tự hồi phục lại khi đọc. Điều này tạo nên ngộ nhận, thơ không cần đúng văn phạm, và gây lẫn lẫn giữa thơ và văn xuôi. (Thơ và văn xuôi có nhiều yếu tố chung và riêng, người thường ngoạn không cần bận tâm, chỉ đọc lên và cảm nhận bài thơ có hay không là đủ). Và khi hồi phục những chữ đã mất để am hiểu thơ, đồng thời, kích thích sự tưởng tượng và cảm giác mông lung

của người đọc. Cách làm thơ đó chúng ta thường gọi đó là nghệ thuật tu từ.

Nhà thơ Timothy Steele cho rằng “thơ là nghệ thuật đầu tiên và văn xuôi bắt chước nó.”<sup>2</sup> Từ thời cổ đại tới thời Trung cổ phương Tây, văn xuôi gần giống với thơ, cả vần và nhịp điệu, mục đích làm cho văn xuôi dễ nhớ và lôi cuốn như thơ, bởi vì thời đó, thơ được coi như phương tiện truyền đạt kiến thức tổng quát. Từ thời Phục Hưng, những ngôn ngữ bản địa phát triển, văn học bản địa (vernacular literature) mau chóng lấn lướt văn học Latin, văn xuôi từ từ tách ra khỏi thơ. Cho đến cuối thế kỷ 19, tiểu thuyết đã dành được vị trí quan trọng trong đời sống văn học. Tính dễ nhớ và lôi cuốn của văn xuôi nhờ vào văn phong và tình tiết câu chuyện. Thơ thể luật, cuối cùng, phải lui vào hậu trường. Một phần là những yếu tố chính như truyện kể, bị tiểu thuyết lấy mất, một phần khác là sự tách ra của thơ tự do. Cuối thế kỷ thứ 19, thơ tự do nổi loạn chống lại cách làm thơ chọn chữ xưa cũ (antiquated diction), làm cho ngôn ngữ thơ trở nên sáo rỗng (fustian), giả tạo (affected) của thời Victoria (Victorian Period). Khi phá vỡ thể luật, không còn gì kiềm chế, thơ tự do phục hồi cú pháp văn phạm của văn xuôi, hòa nhập ngôn ngữ nói và đưa cuộc đời thực vào thơ. Theo nhà thơ William Carlos Williams, thể luật cung cấp nhạc tính cho thơ, còn chữ cung cấp *nghĩa* cho thơ. Nhưng khi không còn thể luật, âm của con chữ tự nó có chức năng tạo nhạc. Nhà thơ không còn dùng chữ để chuyển *nghĩa*, mà chú tâm vào âm chữ. Nghĩa của chữ và của bài thơ được suy diễn và giải thích bởi từng cá nhân người đọc. Để đạt tới điều này, thơ tự do dùng kỹ thuật dòng gãy (line break), cắt chữ hay nhóm chữ xuống dòng, tạo tốc đọc chậm, lắng nghe từng con âm chữ. Kỹ thuật này cũng dùng để xóa đi dấu vết của câu văn xuôi. Nhưng rồi thơ tự do, sau rất nhiều phong trào tiên phong, đã khẳng định được vị trí và vóc dáng của mình. Thơ không còn dùng chữ để tạo nhạc tính nữa, mà qua sự phát triển kỹ thuật in ấn, nhạc tính



thơ được thay thế bằng nhịp điệu thị giác trên trang giấy. Nhà thơ tạo cấu trúc thơ, tìm kiếm ý nghĩa qua tiến trình phân tích với quan niệm, hình thức cũng là nội dung.

Nhà thơ Pháp Stéphane Mallarmé trong một cuộc phỏng vấn vào năm 1891 cho rằng, thơ tự do sẽ sớm trở về thể luật phổ quát, đặc biệt là với dòng thơ Alexandrine 12 âm tiết. Nhiều nhà thơ rất gần với phong trào thơ hiện đại cũng không nghĩ, thơ tự do sẽ kéo dài mãi như thế. Đối với những người chống đối thể luật, họ hy vọng một thể luật mới sẽ xuất hiện khi thể luật truyền thống cũ không còn. Nhà thơ Mỹ William Carlos Williams, “thơ tự do tạm thời vô thể, nhưng nó không dừng lại ở đó, mà hướng tới một luật tác mới.”<sup>3</sup> Điều tiên đoán của Mallarmé hình như đúng với thơ Tân hình thức Mỹ, khi họ trở về với các thể thơ truyền thống, bằng cách đơn giản, đưa ngôn ngữ đời thường vào thơ. Điều mong chờ của Williams chưa xảy ra.

Không thiếu những nhà thơ có ý thức sáng tạo, tài năng và sự am hiểu rành rẽ nghệ thuật thơ, đạt tới cấu trúc thơ. Điều này đã xảy ra trong quá khứ với những phong trào tiên phong và những nhà thơ tiên phong Mỹ. Nhưng thơ không có một cơ chế chung tạo nhịp điệu để chuyên chở cảm xúc, mà chỉ phô bày ý tưởng, và người làm thơ đi sau tưởng lầm, tự do thì muốn làm thế nào thì làm. Kỹ thuật dòng gậy, ngắt chữ hay nhóm chữ xuống dòng, nếu nối lại cho liền lạc câu văn, nhiều khi chỉ là một đoạn văn xuôi tầm thường, tẻ nhạt, hoặc là những ý tưởng rời rạc, vô nghĩa. Lỗi là do khi sử dụng kỹ thuật này, người làm thơ khó nhận dạng ra câu văn xuôi. Và nếu nhịp điệu thị giác, tùy thuộc vào văn hóa in ấn trên trang giấy, từng làm nên cấu trúc thơ và đưa thơ tự do tới chỗ hoàn chỉnh, thì ngày nay, người đọc đang quen dần với việc đọc trên Internet, nhịp điệu ấy khó còn hiệu quả như trước kia, so với âm thanh hình ảnh tân kỳ của kỹ thuật điện toán.

Thơ Tân Hình thức Việt chuyển những thể thơ *có vần* qua thể thơ *không vần* với những yếu tố cơ bản: *vất dòng, kỹ thuật lập lại, tính truyện và ngôn ngữ đời thường*. *Vất dòng* làm cho ý tưởng liên tục, và cũng như thơ tự do, khi hồi phục văn xuôi, những nhà thơ Tân hình thức làm mất dấu vết văn xuôi bằng cách sử dụng kỹ thuật *lập lại* để tạo nhịp điệu, hoặc xóa bỏ dấu chấm phẩy của cú pháp văn phạm. Một bài thơ có nhịp điệu mạnh chừng nào, văn xuôi càng bị lu mờ đi, và người đọc mới đọc ra thơ. Nhiều nhà thơ phải bỏ cuộc vì không tạo ra được nhịp điệu, khi bài thơ hiện ra như văn xuôi. Những nhà thơ Tân hình thức Mỹ cho rằng thơ thể luật đã đánh mất nhiều chất liệu của nó cho tiểu thuyết, và nếu muốn hồi phục lại, thơ phải tiếp thu những đặc tính của tiểu thuyết. Tiểu thuyết đã lấy đi một yếu tố cốt lõi trong thơ, tính truyện, và đã tạo ra những tác phẩm lớn, với những tình tiết lôi cuốn hấp dẫn. Thơ tự do, với kỹ thuật dòng gãy, phần mảnh ý tưởng, nên không duy trì được yếu tố truyện kể sau khi tách rời khỏi thơ truyền thống.

Trong tình trạng kỹ thuật điện toán phát triển nhanh đến chóng mặt, tiểu thuyết không phải không có những khó khăn. Con người phải đối mặt với nhiều vấn đề xáo trộn trong đời sống. Iphone, Ipad đang trở thành những phương tiện bất ly thân. Thời gian không còn đủ để người ta nhẩn nha đọc một cuốn tiểu thuyết, dù là tiểu thuyết hay, thay vào đó, họ đọc tiểu thuyết qua phim ảnh, truyền hình, với những kỹ thuật vô cùng xảo diệu. Nhưng tâm lý con người không phải cứ đắm mình trong không gian ảo với những tưởng tượng cũng ảo. Đến một lúc, người ta có nhu cầu trở về với thơ và truyện, những con chữ, nhưng với một hình thức thích hợp hơn trước.

\*

Đọc trên trang giấy là cách đọc tuyến tính, từ trái qua phải, từ trên xuống dưới, hết dòng này qua dòng khác. Nhưng đọc trên internet lại khác, với rất nhiều thông tin, văn bản siêu liên kết, video cùng

với chữ, tất cả không ngừng tương tác với nhau. Đó là cách đọc phi tuyến tính, và não bộ phải hình thành một cách đọc tất: lướt qua, tìm kiếm các từ khóa, nối kết, di chuyển, đảo mắt xung quanh một trang web. Khi đọc như vậy, chúng ta có xu hướng đọc nhanh (và ít sâu), so với cách đọc từ trang này qua trang khác trên giấy. Càng đọc trực tuyến, chúng ta càng có nhiều khả năng di chuyển nhanh, không kịp dừng lại để suy ngẫm về bất cứ ý tưởng và đề tài nào.

Trong thực tế, khoa thần kinh học tiết lộ rằng con người đã sử dụng những phần khác nhau của não bộ khi đọc trên giấy hoặc trên màn hình. Vì vậy, càng đọc trên online, tâm trí càng chuyển theo hướng đọc phi tuyến tính. Hệ quả là, theo Maryanne Wolf, Giám đốc Trung tâm đọc và nghiên cứu ngữ học, Đại học Tufts, Massachusetts, Mỹ, “Tôi không lo lắng vì chúng ta sẽ trở nên cảm vì internet, nhưng lo lắng chúng ta sẽ không sử dụng phần đọc sâu quý giá của chúng ta, vì có quá nhiều kích thích trên màn hình. Điều đó sẽ mất một số trí tuệ trên một phần não bộ của chúng ta.”

Và càng đọc trên online, chúng ta càng ít hiểu biết hơn. Câu đọc trên online có xu hướng ngắn gọn, rõ ràng, dễ hiểu. Người đọc không còn, hoặc có lẽ không có khả năng đối phó với cú pháp phức tạp trong tiểu thuyết viết theo dạng giấy in trước kia. Điều lý tưởng, theo các nhà nghiên cứu, là sử dụng cả hai cách đọc, gọi là “đọc nước đôi” (bi-literate). Bi-literate, theo tự điển là đọc và viết trong hai ngôn ngữ. Như vậy, chữ in và chữ trên màn hình là hai ngôn ngữ khác nhau. Và thơ cũng phải xét lại trong sáng tác để thích hợp với cả hai cách đọc, trên trang giấy và trên màn hình. Thơ phải đổi mới, dễ hiểu, hấp dẫn, và có ý tưởng sâu sắc. Thơ Tân hình thức mới mẻ, dĩ nhiên, dễ hiểu nhờ tính truyện, hấp dẫn vì có nhịp điệu, và ý tưởng đặc sắc.

Thơ có hai loại: thơ thể luật và thơ tự do. Thơ tự do viết xuống những suy nghĩ và ý tưởng của chính nhà thơ. Thơ thể luật lại chia ra ba loại: thơ trữ tình (lyric poetry) và thơ truyện kể (narrative poetry), và kịch thơ. Thơ trữ tình cũng giống như thơ tự do diễn đạt cảm xúc và tư tưởng chủ quan của nhà thơ. Như vậy, trong thời đại internet, muốn lôi cuốn người đọc, thơ truyện là cách diễn đạt tốt nhất, vì cả hai thơ trữ tình và thơ tự do đều không có khoảng không gian nào cho người đọc, trong khi, theo nhà thơ Kyle Dargan, người đọc chỉ đọc khi họ tìm thấy chính mình trong thơ. Thơ thiếu vắng đời sống, vì chỉ có đời sống mới mang bóng dáng người đọc. Đó là chưa kể, thơ không nói lên được bất cứ gì về bất cứ điều gì.

Còn thơ truyện là kể một câu chuyện. Khác với thơ tự do và thơ trữ tình, thơ truyện có ít nhất một nhân vật chính và nhân vật phụ. Nhân vật chính có thể là ngôi thứ nhất nhưng không phải là tác giả, chỉ là người kể chuyện. Cũng giống như truyện ngắn, thơ truyện bao gồm đề tài (theme), bố cục (setting), tình tiết (plot) và nhân vật (characters). Mục đích của thơ truyện là giải trí, vì vậy cảm xúc và tư tưởng phải của chính nhân vật chứ không phải chủ quan của nhà thơ. Sự khác biệt giữa truyện thơ và truyện ngắn: Truyện ngắn liên quan tới lý luận và theo tuyến tính (thời gian), trong khi thơ truyện vô tuyến tính, và theo chiều không gian. Thơ tuân theo thể thơ, vần và nhịp điệu, ngôn ngữ thơ cô đọng, gợi tưởng tượng nơi người đọc, vì thế sự diễn đạt giữa thơ và truyện ngắn luôn luôn có sự khác biệt.

Thơ Tân hình thức Việt, giai đoạn khởi đầu, giống như thơ tự do và thơ trữ tình, diễn đạt cảm xúc và tư tưởng của tác giả qua những yếu tố và thể thơ mới, thơ không vần Việt. Thơ Tân hình thức Việt khác với thơ tự do, là ý tưởng liên lạc chứ không đứt đoạn. Trước khi tiến tới giai đoạn hai, kể một câu chuyện, qua kỹ thuật xâu chuỗi,

chúng ta cần làm sáng tỏ vài nguyên tắc chính để nhiều người có thể cảm thấy dễ dàng hơn, tham gia sáng tác thơ Tân hình thức Việt.

Nghệ thuật thơ Tân hình thức Việt chính là sự phối hợp giữa *ý tưởng* và *nhịp điệu*, phát hiện ra điều mới lạ qua chủ đề bài thơ. Vì vậy, trước khi sáng tác, phải chọn chủ đề bài thơ, sau đó qua chủ đề (theme) chúng ta chọn *giọng thơ* (tone) cho phù hợp với chủ đề. Giọng bài thơ là cảm xúc biểu lộ của tác giả qua chủ đề bài thơ, còn *tâm trạng* (mood) là cảm xúc người đọc tiếp nhận qua giọng của bài thơ. *Ý tưởng* đưa tới phương cách tìm kiếm chủ đề sáng tác, *nhịp điệu* đưa tới cách làm thơ.

*Tìm kiếm chủ đề:* Thơ Tân hình thức Việt đi vào đời sống, vì vậy cách tìm chủ đề sáng tác dựa vào mọi nguồn kiến thức. Với phương tiện google, nhà thơ dùng những *chữ, nhóm chữ, mệnh đề và câu*, liên hệ tới chủ đề và tình tiết bài thơ, để tìm kiếm những tài liệu nghiên cứu, những câu truyện có thực trong đời sống, qua những bản tin, phóng sự, video trên internet, sau đó hư cấu và dàn dựng thành một câu truyện.

\*

“Thơ cổ điển Việt Nam, truyện Kiều chẳng hạn, thường là những truyện dài bằng thơ. Cho đến thơ văn điệu Tiền chiến (thập niên 1930), và thơ tự do (thập niên 1960), ảnh hưởng của thơ hiện đại phương Tây (Tượng trưng, Siêu thực), tính truyện bị loại bỏ, và thơ thường sáng tác trên căn bản những cảm hứng tình cờ, ngẫu nhiên. Khi thơ tân hình thức Việt hồi phục lại tính truyện kể, lại không thể kể như thơ cổ điển vì hai cách làm thơ khác nhau, nên vẫn sáng tác theo những cảm xúc nhất thời như vậy. Sự loay hoay đó kéo dài, vì một lý do đơn giản, chúng ta chưa có một kỹ thuật kể, áp dụng vào trong thơ.

“Kỹ thuật kể mới: Một bài thơ đứng một mình, tự nó là một bài thơ hoàn chỉnh, nhưng khi có những tình tiết và ý tưởng liên hệ tới những bài thơ khác, chúng ta có một *xâu chuỗi thơ*. (Đối với thơ Tân hình thức, những bài thơ trong một *xâu chuỗi* có thể ở bất kỳ thể thơ nào, từ 5, 7, 8 *chữ hay lục bát*. Và có thể dùng kỹ thuật vắt dòng, nối dòng cuối của bài trước và dòng đầu của bài sau, để cho có vẻ liên lạc, nhưng không phải là nguyên tắc bắt buộc.) Mỗi *xâu chuỗi* là một câu truyện liên lạc với đầy đủ tình tiết. Một câu truyện có thể cần một hay nhiều *xâu chuỗi*, và khi tập hợp nhiều câu truyện độc lập với nhau, tập thơ chẳng khác nào một tuyển tập truyện ngắn. Chúng ta có kỹ thuật *xâu chuỗi* cho một truyện ngắn bằng thơ. Nhưng *xâu chuỗi* thơ làm chúng ta liên tưởng tới những mẩu tự, được xếp theo chiều ngang và chiều dọc của một *ô chữ* (crossword puzzle). Trong một *ô chữ*, mỗi mẩu tự nối với những mẩu tự khác thành những chữ hoặc nhóm chữ, không khác nào mỗi bài thơ trong *xâu chuỗi* thơ. Như vậy nếu đặt những *xâu chuỗi* thơ trong một khung *ô chữ*, gặp nhau hoặc song song, chúng ta có kỹ thuật *ô chữ* để tạo bố cục cho một truyện dài bằng thơ. Hai kỹ thuật *xâu chuỗi* và *ô chữ*, gọi chung là *kỹ thuật ô chữ*, có khả năng tạo nên những tác phẩm tuyển tính hoặc phi tuyển tính và đa cốt truyện cho thơ Việt. Sự nhạy bén, tinh thần sáng tạo nơi nhà thơ là cần thiết, để khai triển câu truyện vừa đơn giản vừa phức tạp, làm sao người đọc dễ dàng theo dõi, không qua sự diễn giải của phê bình. Điều ghi nhận, *hiệu ứng cánh bướm* và *kỹ thuật ô chữ* là những yếu tố ngoài thơ, lần đầu tiên được áp dụng vào thơ, nói lên nỗ lực không ngừng để hoàn thiện những đường nét cơ bản của một dòng thơ mới. Nhà thơ Biển Bắc cho rằng, chúng ta có thể nối nhiều bài thơ của nhiều tác giả thành một câu truyện kể, giống hình thức một tuyển tập. Và như thế, thơ Tân hình thức Việt, với kỹ thuật *ô chữ* sẽ trở thành một trò chơi lý thú, thích hợp với thể hệ của thời vi tính.”<sup>4</sup>

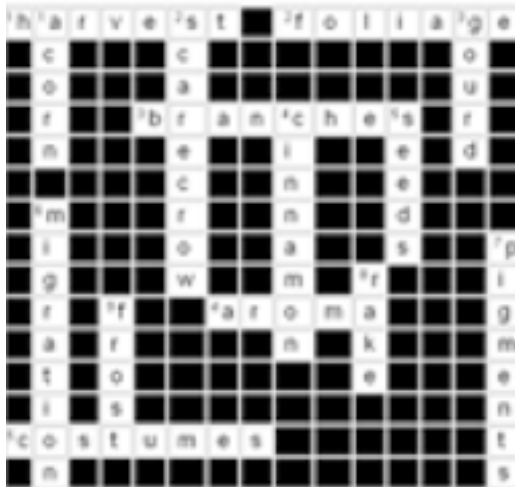
Chúng tôi xin giới thiệu hai bài thơ, sáng tác theo kỹ thuật dựng truyện mới này: “Những người đàn bà cuối cùng của một dòng họ” của Đài Sử, và “Tiếng hát từ cổ xưa” của Khê Iêm. Cả hai bài đều là những bài thơ dài. Nếu sáng tác để thử nghiệm kỹ thuật xâu chuỗi thì kỹ thuật này chưa được khai triển tới nơi, vì những đoạn thơ không đủ cá tính đặc biệt, tự nó là một bài thơ, vừa độc lập vừa phối hợp thành chuỗi. Nhưng hai bài thơ làm bật hai yếu tố trong kỹ thuật dựng truyện: bố cục và tình tiết. Bố cục của bài thơ khác với bố cục trong cốt truyện tiểu thuyết. Và tình tiết trong tiểu thuyết được miêu tả rất chi ly, trong khi tình tiết trong thơ chỉ là những chi tiết biểu trưng, hòa nhịp với nhịp điệu và ngôn ngữ tạo thành những hấp lực riêng. Một câu hỏi được nêu ra cho bài thơ thứ hai, tại sao lại dùng thể lục bát? Người đọc có thể bị bối rối khi những ấn tượng của thơ lục bát có vẫn còn ăn sâu trong tiềm thức? Câu trả lời có thể mang tính chủ quan: Thơ lục bát có vẫn thường dùng vần bằng, tạo nên âm điệu êm ả và đều đặn như những điệu ru, cách đọc không nhanh không chậm nhờ ở vần, nghe như một dòng sông uốn khúc trôi. Bây giờ khi bỏ vần, thay đổi âm điệu thơ, hình dạng bài thơ vẫn cho ta ấn tượng như một dòng sông trôi, nhưng âm thanh và tốc độ thay đổi, réo rắc và rộn rã hơn. Chúng ta sẽ nhận ra một lục bát khác với lục bát từ trước tới nay, trong cách đọc và sáng tác. Thơ lục bát có vẫn hay không vẫn, thích hợp với giọng kể, chỉ là phương cách làm thơ, và sự hiện diện của cả hai tạo cho thơ hình ảnh đa dạng và phong phú. Vấn đề là bài thơ đọc lên có thơ hay không. Hiểu tới đó thì chúng ta sẽ giải trừ được những vướng mắc không cần thiết để đạt tới sự hoàn thiện trong việc thưởng ngoạn thơ.

Hai bài thơ là những thử nghiệm về ngôn ngữ, bố cục, tình tiết và cách kể một câu truyện, qua đó gợi ý giúp chúng ta tìm kiếm, khai triển nghệ thuật kể riêng của mình. Chắc chắn, sẽ không ai giống ai và không bài thơ nào giống bài thơ nào, vì đó là thơ, là tiêu chí nghệ thuật. Thơ Tân hình thức Việt đang bước qua một giai đoạn mới.

## CHÚ THÍCH VÀ THAM KHẢO

1. “Những quan điểm thẩm mỹ mới”, Khế Iêm, Vũ điệu không vãn”, Nxb Văn Học, 2011.
2. “Missing Measures”, Timothy Steele, The University of Arkansas Press, 1990.
3. The free verse movement seemed, in Williams’ word, “a formless interim”; it not was considered an end in itself, but was to lead to a “new way of measuring”.
4. Trích trong bài, “Thời gian phân mảnh” [Fractal Time] trong Thơ Thanh Ngọc.

Autumn / Fall Crossword Puzzle Answers





# Đọc (Hay Trình Diễn) Một Bài Thơ Tân Hình Thức Việt

---

*Bài thơ không có nhịp điệu, khi đọc, sẽ giống như một bài văn xuôi, không thể thành thơ. Đọc một bài thơ Tân hình thức Việt không khó. Đọc theo nhịp điệu, và diễn đạt cảm xúc qua nét mặt và cử chỉ. Một bài thơ không có nhịp điệu thì không thể diễn đọc, như vậy, chúng ta có thêm một yếu tố, nhận diện một bài thơ Tân hình thức Việt: khả năng diễn đọc. Mỗi bài thơ có nhịp điệu riêng, nên cách diễn đọc mỗi bài cũng khác nhau. Và làm thế nào tạo nhịp điệu trong việc thực hành thơ Tân hình thức Việt, xin bạn đọc tham khảo Báo Giấy / Phụ bản tháng 10 – 2015. Hai bài thơ của Dana Gioia do tác giả và Rylie White diễn đọc, cho chúng ta biết khái niệm diễn đọc một bài thơ, và có thể áp dụng cho thơ Tân hình thức Việt. Nguyên tác và bản dịch được in trong tập “Thơ Tân hình thức Việt tiếp nhận và sáng tạo”.*

**K**hởi đầu thơ được sáng tác để hát, phù hợp với nhu cầu truyền khẩu. Nhưng khi máy in ra đời, người ta có khuynh hướng sáng tác để viết xuống trang giấy, với ý định, cho những người đọc vắng mặt đọc, đọc bằng mắt kết hợp với sự lắng nghe bằng tai. Với thơ văn điệu Việt, khi ngâm, chúng ta chỉ nghe thấy những âm điệu réo rắt của ngôn từ quện với đàn sáo, và cảm nhận được cái hay

của thanh âm, nhưng không hiểu rõ được ý nghĩa bài thơ. Bởi vì, cái tài tình của câu chữ, sự liên tưởng, ẩn dụ, cách gieo vần, ngắt nhịp (ở chữ thứ mấy trong dòng thơ), và ý nghĩa thâm sâu, kêu gọi trí tưởng tượng nơi người đọc, chúng ta chỉ có thể cảm nhận khi đọc bằng mắt trên trang giấy. Đọc một mình trong vắng lặng, ngâm nga, rồi tâm đắc cái hay của thơ. Người xưa có khi còn đốt một chút trầm nhang thoang thoảng, làm cho không gian ấy thêm phần u tịch.

Khi thơ tự do ra đời, khuynh hướng đọc trên mặt giấy mạnh hơn vì các nhà thơ tận dụng khả năng in ấn, dàn dựng những con chữ trên mặt giấy, phần khác, để thay thế nhịp điệu âm thanh trong các thể thơ truyền thống. Cách dòng, dẫn chữ, phân tán chữ trên trang giấy, tất cả đều ẩn chứa những ý nghĩa khác nhau. Những khoảng trống giữa các chữ hay dòng thơ, có khi chỉ là thay thế cho sự ngừng nghỉ, khoảnh khắc im lặng, hay là lúc để người đọc tưởng tượng và nối kết những ý tưởng... Đọc, có khi còn phải vận dụng lý trí để phân tích, lý luận, phỏng đoán ý nghĩa, như một trò chơi ngữ nghĩa. Khi đọc thì thâm trong đầu hay đọc lớn lên, chúng ta đọc theo cú pháp văn phạm để hiểu ý nghĩa bản văn. Nhưng lúc đọc bằng mắt, chúng ta có thể nhìn bao quát bài thơ, phát hiện đặc điểm và vị trí nổi bật của những chữ, và đọc theo cách nào tự cho là đúng nhất. Đọc, bằng cả thính giác lẫn thị giác, vừa khác biệt vừa bổ sung cho nhau, sự cảm nhận, cùng một lúc, từ nhiều chiều, sẽ làm cho sự thưởng ngoạn phong phú và cao cấp hơn. Ở đây, chúng ta cần phân biệt với các loại thơ kết hợp giữa chữ, hình thể và màu sắc như thơ *cụ thể* (concrete poetry) và thơ *thị giác* (visual poetry), chỉ có thể nhìn bằng mắt.

Như vậy, thơ là một loại hình nghệ thuật được thưởng ngoạn một cách riêng tư, ít khi đọc trước công chúng. Đến giữa thế kỷ 20, nhà thơ thể luật, Robert Frost bắt đầu đọc thơ của ông, với mục đích

kiếm sống. Cách đọc của ông là đọc rõ từng chữ, ngừng nghỉ theo dấu chấm phẩy. Ông là một nhà thơ nổi tiếng, và người ta tới để gặp gỡ ông hơn là nghe thơ. Đọc thơ, tuy không đáp ứng nhu cầu của người nghe, nhưng cũng có công dụng ghi lại giọng đọc của những nhà thơ nổi tiếng, như một tài liệu để nghiên cứu. “Thơ nói” (Poetry Speaks) là một tác phẩm đồ sộ, khổ lớn, giấy tốt, ghi âm giọng đọc của 42 nhà thơ Anh Mỹ nổi tiếng nhất thế kỷ 20. Sách do Nhà xuất bản Sourcebooks, Inc., năm 2001, 335 trang, với 3 CD ghi âm, bao gồm từ Alfred Lord Tennyson (1809-1892) tới Sylvia Plath (1932-1963) do Elise Paschen và Rebekah Presson Mosby chủ biên, với sự cố vấn của Robert Pinsky, Rita Dove và Dana Gioia. Trong đó chúng ta thấy có Walt Whitman, William Butler Yeats, Williams Carlos Williams, T. S. Eliot, E. E. Cummings, W. H. Auden, Dylan Thomas, Allen Ginsberg ... Nhưng tại sao những nhà thơ lại bị ám ảnh, muốn mang thơ đến với công chúng, trong khi cách sáng tác thơ – từ khi thơ không còn có nhu cầu truyền khẩu – chỉ hướng tới chinh phục một nhóm nhỏ tinh hoa nào đó? Có lẽ, trong vô thức, những nhà thơ cảm thấy đã quá xa rời nhân thế, và cần bước lại vào đời? Đến thập niên 1970, xuất hiện phong trào thơ trình diễn (performance), kết hợp cách đọc với sự diễn đạt qua nét mặt và cử chỉ. Thơ Tân hình thức Mỹ, khi chủ trương mang những câu nói đời thường vào thơ, có lẽ đã chịu ảnh hưởng từ phong trào thơ trình diễn này. “Câu nói đời thường” quả là một phương tiện đơn giản, và đắt giá, đưa thơ tới mọi con người.

Thơ trình diễn được gọi là thơ *Lời nói* (Spoken word poetry), viết chỉ để trình diễn qua phương tiện của máy ghi âm và video, chứ không có mục đích in. Cách sáng tác hoàn toàn khác hẳn với những loại thơ vần điệu hay tự do xuất bản thành sách. Như vậy, không phải loại thơ nào cũng có thể trình diễn. Một bài thơ trình diễn phải kể một câu truyện (hay *tính truyện*), bằng ngôn ngữ cụ thể đời thường, với kỹ thuật lặp lại chữ hoặc nhóm chữ để tạo nhịp điệu,

sau đó, trình diễn trước đám đông, qua microphone (còn được gọi là Open Mic Readings). Thơ *Lời nói* là cây cầu bắc giữa truyện kể và thơ. So sánh với cách làm một bài thơ Tân hình thức Việt – *ngôn ngữ đời thường, tính truyện, vắt dòng* và *kỹ thuật lập lại* – chúng ta thấy giữa thơ trình diễn và thơ Tân hình thức Việt có cách sáng tác giống hệt như nhau, chỉ khác kỹ thuật *vắt dòng*. *Vắt dòng* được định nghĩa, mang ý nghĩa liên tục từ dòng này qua dòng khác, bây giờ, với thơ Tân hình thức Việt, lại làm công việc nối kết giữa thơ sáng tác in trên giấy và thơ trình diễn.

Thơ *Slam* cũng là một loại thơ *Lời nói*, chỉ khác, thơ *Slam* là loại thơ tranh giải (có những luật lệ tranh giải rõ ràng), đã lan ra khắp các nước châu Âu và cả Úc châu, chủ yếu gây ấn tượng với những câu truyện thiên về bạo lực, và nhiều kịch tính, chủ đề thường là tự tử, cần sa ma túy, lạm dụng trẻ em, tính dục ... Còn thơ *Lời nói*, chủ đề là những vấn đề thông thường trong đời sống, cũng giống như thơ Tân hình thức Việt. Thơ Tân hình thức Việt vừa là loại thơ đọc trên trang giấy, vừa là loại thơ trình diễn, giống như thơ *Lời nói* và thơ *Slam*. Khi đọc trên trang giấy, bằng mắt, chúng ta phải nhìn toàn bộ khoảng trắng trên trang giấy mà hình dạng bài thơ hiện ra. Với những thể thơ, nó cho chúng ta biết tốc độ đọc, thơ *5 chữ* đọc nhanh hơn thơ *7 chữ* và *8 chữ*, thơ *lục bát* có giọng kể từ từ, đều đặn. Dĩ nhiên, đây là tốc độ để đọc bằng mắt. Người đọc nhận ra sự xoắn suốt của những câu văn, sự zích zắc của câu chữ, những ý tưởng dính lại, phải gỡ ra, những khổ thơ, chữ và nhóm chữ lập lại. Khi đọc bằng mắt, có quyền đọc bất cứ cách nào, ngay cả khi vắt dòng chúng ta vẫn cứ có thể đọc ngừng lại ở cuối dòng, tạo sự nghịch lý, khơi dậy cảm xúc và những ý tưởng khác lạ.

Nhưng khi đọc (hay trình diễn) một bài thơ Tân hình thức Việt phải theo một số điều kiện.

1/ Khi chọn bài thơ để đọc, phải quan tâm tới người nghe. Người nghe hiểu và cảm nhận bài thơ một cách sống động, qua thính giác chứ không qua hình thức trên trang giấy. Cần tìm hiểu kỹ nội dung, ai là người phát ngôn chính, nhà thơ hay ai khác, từ đó, tìm ra giọng điệu và tính cách của nhân vật, để diễn đạt bài thơ chính xác.

2/ Đọc trên trang giấy, chúng ta thường đọc bằng mắt và đọc thầm trong đầu, người đọc và người nghe là một. Nhưng khi bài thơ bước ra khỏi trang giấy, đọc trước công chúng, vị trí người đọc và người nghe tách rời nhau. Người đọc bây giờ là tác nhân làm bài thơ sống dậy, và bài thơ có đạt hiệu quả nơi người nghe hay không, tùy thuộc khả năng biểu đạt của người đọc. Người nghe bây giờ là người thưởng ngoạn và phán đoán. Người nghe cảm nhận bài thơ, trực tiếp qua người đọc, không thấy và cũng không quan tâm tới những thể thơ, tự do hay vần điệu (5, 7, 8 chữ hay lục bát), tốc độ nhanh hay chậm, cùng những yếu tố thơ, có vần hay không vần, vắt dòng hay ngừng lại ở cuối dòng. Những yếu tố thị giác trên trang giấy không còn tác dụng, và người nghe tiếp nhận thơ, duy nhất qua nhịp điệu âm thanh của ngôn ngữ. Người đọc chỉ còn cách bám víu vào các dấu chấm phẩy trong bài thơ, hay nói khác, trên cú pháp văn phạm, để truyền tải hình ảnh, ý tưởng và cảm xúc tới người nghe. Một bài thơ Tân hình thức Việt, khi đăng trên trang giấy, chúng ta bỏ các dấu chấm phẩy để bài thơ không còn dấu vết của văn xuôi. Nhưng khi đọc lên, chúng ta phải hồi phục dấu chấm phẩy, để tìm ra chỗ ngừng nghỉ, lâu hay mau, trong bài thơ. Dấu chấm, ngừng lâu hơn, các dấu phẩy, ngừng ít hơn, để bảo đảm ý nghĩa của bài thơ được liên tục. Đọc, giống như đọc văn xuôi, nhưng chậm hơn.

3/ Đọc rõ chữ, mục đích để người nghe dễ theo dõi tình tiết, ý tưởng, và hiểu rõ bài thơ. Đọc chậm cũng có công dụng nhấn mạnh tới các chữ và nhóm chữ lập lại, làm nổi bật nhịp điệu bài thơ. Nhưng đọc chậm, đọc rõ, không có nghĩa là đọc với một giọng

đều đều, mà phải ăn nhịp với sự diễn đạt bằng cử chỉ và nét mặt. Hãy tưởng tượng khi hát, chúng ta không hát cùng một âm vực, mà cần phải tìm ra chữ nào hay câu nói nào phải đọc mạnh hay nhẹ, để chuyên chở cảm xúc, và cuốn hút được người nghe.

4/ Đọc thoải mái theo giọng điệu thông thường. Bài thơ được viết theo phong cách tự nhiên và cách nói thông thường, thì nên đọc theo cách như vậy. Hãy để cho những chữ hay cách nói trong bài thơ làm việc. Đọc một bài thơ Tân hình thức, như là đang trò chuyện, và người nghe cảm thấy thân mật như đang nghe và xem một đoạn phim sống. Vì vậy, đọc một bài thơ Tân hình thức không dễ chút nào. Trước khi đọc, phải tập luyện thuần thục, nhiều lần, cũng giống như tập một bài hát, hay tập một vai kịch, sao cho sống động và tự nhiên. Đọc một bài thơ Tân hình thức là một nghệ thuật đặc biệt khó, đòi hỏi sự kết hợp toàn bộ thể xác, tâm trí và trái tim. Những nguyên tắc đọc thì không nhiều, nhưng kinh nghiệm đọc thì lại vô cùng, đòi hỏi phải luyện tập lâu dài.

Nhưng thơ trình diễn Mỹ cũng khác với thơ Tân hình thức Việt. Những nhà thơ trình diễn chỉ phác họa nội dung chi tiết trên giấy, rồi sau đó tập luyện cách trình diễn. Trong khi tập luyện, sự ngẫu tác dần dần hoàn thiện và thay đổi nội dung bài thơ. Và lần thu hình trước công chúng mới là phiên bản cuối cùng. Những gì được phác họa trên giấy bây giờ chỉ là một bản nháp vô giá trị. Ngay cả khi trình diễn, những chữ phụ diễn được ghi lại trên màn hình cũng hoàn toàn sai lạc. Vì tiếng Anh, nhiều chữ có âm thanh hao hao giống nhau, nên khi ghi xuống, chữ này biến thành chữ khác. Thêm vào đó những tiếng đệm, hay là những nhóm chữ vô nghĩa được thêm vào, làm cho bản văn thành lộn xộn. Phải là khán thính giả mà tiếng Anh là ngôn ngữ chính, mới cảm nhận được hết ý nghĩa và cái hay trong lúc nhà thơ trình diễn tác phẩm của mình. Như vậy, thơ trình diễn chỉ có một phiên bản duy nhất được ghi hình là còn lại.

Trái lại, thơ Tân hình thức Việt, khi sáng tác, không có mục đích trình diễn, bài thơ đã có sẵn phiên bản in trên giấy, nên phải trình diễn đúng với nguyên bản, không thể ngẫu tác. Thơ Tân hình thức Việt có một phiên bản in trên giấy nối kết với một phiên bản ghi hình khi trình diễn, một lần nữa, mở đường tiếp nhận thêm một thể loại thơ mới.

Thơ *Lời nói* ở Mỹ, được tổ chức ở các thư viện, quán cà phê, nhà sách, nhưng thường thì ở các quán rượu, ngồi thưởng ngoạn, vừa nhâm nhi vừa nghe thơ. Đối với thơ Tân hình thức Việt cần tổ chức trong không khí thân mật, ở bất cứ địa điểm thuận tiện nào, chừng vài chục người, nhưng phải thường xuyên, mỗi tháng 1 hay 2 lần. Nếu không thường xuyên, sẽ không tạo thành sinh hoạt. Vì là một thể loại thơ mới, trước khi đọc, người dẫn chương trình (host) cần có một phát biểu ngắn về loại thơ này. Có thể sử dụng hay không âm nhạc để làm nền (loại nhạc không lời với âm vực nhỏ). Buổi đọc thơ cần quay lại bằng video để lưu giữ và truyền tải trên các phương tiện truyền thông như Facebook, website ... Tuyển chọn những người đọc có giọng đọc truyền cảm, tập luyện cách đọc là chủ yếu, để đọc những bài thơ đã tuyển chọn, sau đó mới là các nhà thơ đọc thơ của họ. Như vậy, những buổi đọc thơ sẽ mang tính chuyên nghiệp hơn.

Đọc một bài thơ, cần giới thiệu và nói về nội dung bài thơ trước. Thời lượng giới thiệu và đọc là khoảng 3 phút, cho một bài thơ. Khi đọc phải nhìn vào mắt người nghe để bắt sự chú ý của họ (eye contact), không nhìn xuống sàn nhà hay che lấp qua trang giấy. Đọc lớn và rõ. Phát âm chính xác, và diễn đạt qua nét mặt và cử chỉ là chính. Cần học thuộc lòng trước khi đọc, có thể cầm theo trang giấy để khi quên thì liếc nhìn, nhưng như thế, sẽ kém hiệu quả. Để rút kinh nghiệm, chúng ta nghe hai bài thơ Tân hình thức Mỹ của nhà thơ Dana Gioia, “Người Điên, Người Yêu, và Nhà Thơ”

(The Lunatic, the Lover and the Poet) và “Tội nghiệp người đọc: (Pity The Beautiful), ông gửi cho cuộc hội thảo thơ Tân hình thức ở Huế, do chính ông và Rylie White đọc (xin tìm trên Youtube). Chúng ta cũng thử xem cách trình diễn của thơ Slam qua bài thơ “The Wussy Boy Manifesto”, được rút ra từ bài viết của nhà nghiên cứu và nhà thơ Slam, Lisa Martinovic (trên website [www.thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org)). Cả ba bài thơ đều đã được dịch lời qua tiếng Việt, căn cứ trên những bản văn tiếng Anh đáng tin cậy.

## CHÚ THÍCH

Dana Gioia đọc bài thơ, “Người Điên, Người Yêu, và Nhà Thơ” (The Lunatic, the Lover and the Poet):

<http://www.youtube.com/watch?v=hibBJp1dduE>

Rylie White đọc bài thơ, “Tội nghiệp người đọc: (Pity The Beautiful) của nhà thơ Danna Gioia:

<http://www.youtube.com/watch?v=5Qn8hKC0qHk>

Big Poppa E đọc bài thơ của chính ông, “Tuyên ngôn của chàng trai ẻo lả” (The Wussy Boy Manifesto):

<http://www.youtube.com/watch?v=CAX1R93I14A>

Nguyên bản và bản dịch có thể tìm trên website [www.thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org)

Hai bài thơ của Dana Gioia

[http://www.thotanhinhthuc.org/Nhung%20Thien%20Than%20Noi%20Loan/15\\_baitho.html](http://www.thotanhinhthuc.org/Nhung%20Thien%20Than%20Noi%20Loan/15_baitho.html)

Bài thơ “The Wussy Boy Manifesto”

[http://www.thotanhinhthuc.org/Tieng%20Tho%20Khac/ttk\\_slampoetry](http://www.thotanhinhthuc.org/Tieng%20Tho%20Khac/ttk_slampoetry)



## Đài Sứ

---

### NHỮNG NGƯỜI ĐÀN BÀ CUỐI CÙNG CỦA MỘT DÒNG HỌ

những người đàn bà cuối cùng của một dòng họ

những người đàn bà cuối cùng của  
một dòng họ họ xếp hàng theo  
chiều ngang thời gian và nói bằng  
ngôn ngữ lạnh những đàn bà của  
một dòng họ những người đàn bà  
có là cuối cùng những người đàn  
bà đi về theo cách riêng của  
mỗi người đôi mắt mờ đục

người đàn bà thứ nhất

bà người đàn bà thứ nhất người  
đàn bà lớn tuổi nhất tìm những  
dấu vết rất cũ trên những người  
đàn bà còn lại mang cùng một  
họ những ý nghĩ đi từ người  
này sang người khác và dừng lại  
nơi ngôi mộ cổ hoang vắng lữ

soeur

chim về đậu nóc giáo đường tiếng  
cù rúc trong chiều lặng lời nguyện  
cầu âm vang người đàn bà thứ  
nhì đôi mắt lòa vô hồn khoác  
chiếc áo dòng tự hỏi con gái  
những giọt nước mắt những tiếng khóc  
vô tình được chôn sâu và người  
đàn bà thứ nhì thờ phụng Chúa  
cùng người bà thương yêu vô cùng  
ông là cha của một dòng giáo  
xứ người cuối đầu trước một mối  
tình chân nguyên đã ra đi mãi  
tự năm trước khi những bông tuyết  
đầu mùa vừa nở chuông giáo đường  
nghe nhẹ lênh thênh những cây nến  
được thấp vào đêm sáp chảy dọc  
thân nến và bám lại những hình  
thù kỳ quái chập chờn trong ánh  
đèn nhà thờ mờ vời vợi người

người đàn bà thứ ba

đàn bà đầy cười vỡ tiếng cười  
mang máng mùi lá úa điệu mozart  
sâu rền khóc bằng tiếng cello lạc  
thổ ngữ xứ người người đàn bà  
thứ ba với hạnh phúc đếm bằng  
đơn vị đêm đèn vàng rượu đàn  
ông tiên và một cái họ mờ  
trong tâm tưởng nhưng lúc nào cũng

như những ngọn roi quá khứ quất  
vào hiện tại những tiếng thở than  
quay về với người đàn bà thứ  
ba khi đèn sân khấu tạm đóng  
lại những chuyến bay đưa người đàn  
bà thứ ba trở về ngôi mộ  
cổ hoang vắng luôn có một ghế  
trống không người đàn ông nào ngồi  
vào để lấp cái trống vắng đó

người đã mất

vẫn còn con gái chưa một lần  
lấy chồng người đàn bà nhoèn miệng  
cười âm thầm và đẹp mãi trong  
khung hình trắng đen người đàn bà  
với vóc dáng nhỏ chông chênh như  
chiếc thuyền nhỏ ngày nào trên biển  
chông chênh một lần rồi thôi người  
đàn bà trẻ mãi với tháng với  
năm những u ám của biển những  
sự độc ác của con người không  
hiện hữu trên khung hình trắng  
của người đàn bà mùa đông không  
người đi về và người đi xa  
như mọi năm đông năm nay cóng  
lạnh hơn tuyết tan tác trắng đến  
tận những vùng ký ức xa mù  
những cọng nắng lập loè vương vất  
những người đàn bà họ lại gặp  
nhau bên kia bờ đại dương những  
người đàn bà cuối của một dòng

họ họ tiễn đưa người đàn bà  
thứ nhất đi về nơi sau cùng  
cái nơi mà mọi người sẽ lại  
gặp nhau cái nơi mà những xấu  
xa không tồn tại hai khung hình  
một già một trẻ hai người đàn  
bà hai thế hệ chiếm một góc  
khiêm tốn trên chiếc bàn thờ của  
Tân Hình Thức • 366  
người đàn bà thứ nhì có tượng  
Chúa bị đóng đinh trên cây thập  
tự thời gian làm rỉ máu họ

cầu nguyện

cầu nguyện họ đọc kinh của chính  
họ những lời kinh lời đi về  
của những người con lên núi và  
xuống biển ngày nào họ mang chung  
một dòng họ một dòng họ của  
những chia cách một dòng họ của  
những mát mát một dòng họ của  
những hận thù căng đặng và chính  
họ những người đã viết ra những  
lời nguyện ước những lời bội ước  
vào thánh kinh của một dòng họ  
người đàn bà cuối cùng  
những dòng nước đổ dồn xuống mặt  
đất trời mưa sùi sụt chổi xanh  
bục ra từ những cành khô bật  
thức dậy những sự sống nhỏ nhoi  
người đàn bà nhìn xuyên qua khung

kính cửa sổ trong suốt bóng người  
đàn bà vượt ra khỏi thân xác  
băng qua khung cửa và tận hưởng  
cái tinh khiết cái vô cùng của  
đất trời của tạo hoá

# Khế Iêm

---

## TIẾNG HÁT TỪ CỔ XƯA

Chàng thất lạc tới ngôi nhà  
hoang phế những con đường dẫn lối xưa  
như cỏ dại và chàng đẩy  
cửa vào như cánh cửa đẩy chàng vào  
căn phòng lờ mờ tím than  
và chàng đọc trên bức vách những con  
chữ ngoằn ngoèo bay ra mùi  
ấm mốc của thứ thời gian đặc lại  
và loãng tan trong lớp bụi  
bậm tịt thuở nào còn vắng vắng tiếng  
cười đùa trong cơn huyền ảo  
của tình yêu như tiếng reo ca của  
dục lạc tiếng nước chảy trong  
chiều hè và dòng sông nước mắt và  
nước mắt dòng sông ... chàng vỗ  
trán trong khoảng khắc rất nhanh của trí  
nhớ cánh cửa sổ mở thoang  
thoang mùi hương thiên lý chàng thất lạc  
chàng trong khoảnh khắc rất nhanh  
ngôi nhà chừng như đang lung lay trong  
gió những trang sách rã ra  
bình nước tan biến chiếc máy chữ gỗ

lọc cọc lọc cọc và cùng  
lúc có tiếng chân bước của rất nhiều  
người và chàng nhận ra những  
khuôn mặt của thời xa vắng lặng câm  
như đồ vật như những chiếc  
bóng đang bước vào ngưỡng cửa luân lạc  
và ngôi nhà tưởng như chỉ  
là ý niệm trong chốc lát nảy sinh  
nơi tâm trí chàng thực và  
giả lẫn lộn và chàng chợt nhớ nàng  
và không biết nàng có nhớ  
chàng chàng nhớ chàng đã đợi cho nàng  
vòng gai và dắt nàng lách  
qua khung cửa hẹp ôi cái thuở ban  
đầu lưu luyến ấy nay đâu

“ – Có lẽ con thuyền chẳng kịp  
tới bến sông sớm mai – Chắc  
hẳn – Và trên núi cao bình  
minh – Chúng ta đã mất khá  
nhiều hơi sức – Có bao giờ  
và bao đời mỗi khoảng khắc  
trong trái tim thanh xuân tiếng  
đập của cô tịch – Thôi đừng  
nói nữa chúng ta đã chẳng  
còn nhiều thì giờ – Chúng ta  
còn rất nhiều thì giờ mà –  
Trong chiếc túi áo thủng những  
giác mơ rơi đâu. – Đừng nhắc  
tới những cánh chim tha Hương  
– Ôi những cánh chim muôn phương.”

Chàng dẫm lên cỏ khô lênh đênh như  
cánh chim điêu linh và trong  
nỗi khắc khoải chập chờn chuyến xe nhọc  
nhằn của quá khứ chàng thấy  
nàng đang trở về sau cuộc hành hương  
tưởng chừng như hôm qua nàng  
còn chải tóc và hong khô đôi môi  
trong gió ấm và không có  
gì đẹp hơn nụ hôn nàng trong đêm  
ngọt như mật ong cứ như  
thế chàng thức ngủ từng hồi nghe tiếng  
nói đang kể về những bi  
kịch dang dở và trong cội chật hẹp  
của chiều ngày chàng thì thầm  
với vô vọng thấy lũ kiến đục khoét  
cơ thể những trái cây mang  
đầy độc tố những nụ hoa nở ra  
mùi hương mê chàng không thấy  
nàng và chàng bước ra từ hầm lửa  
nhập thành kẻ lưu dân rách  
rưới chập choạng ở khoảng cùng trời cuối  
đất cứ như thế chàng quanh  
quất giữa những bờ tường còn nồng mùi  
vôi mới cùng đám cư dân  
nửa quê nửa tỉnh trôi nổi trong những  
ngôi nhà được góp nhặt bởi  
mảnh vụn của nền văn minh xa xưa  
khắc họa nỗi ray rứt ... chàng  
đứng dậy xốc áo chàng đi tìm chàng



chàng là ai chàng là ai ...  
đừng tin điều gì về chàng hơi những  
kẻ có mặt trên thế gian  
hãy gây lại đốm lửa nghi hoặc nhưng

Nàng vẫn tin mọi điều về  
chàng nàng đi tìm chàng chàng ra đi  
và chẳng trở về như chàng  
trở về rồi lại ra đi làm rộn  
trí nàng đến nỗi nàng cứ  
tưởng chàng chưa hề có mặt trên thế  
gian này và chẳng thế gian  
này là thế gian nào trong cơn bối  
rối nàng ngợ ngợ nàng là  
ai là ai giữa những cuộc đời khác  
và những cuộc tình khác nàng  
văng vẳng nghe tiếng thì thầm đã bao  
lần của chàng rằng chàng mong  
được sống trên một hòn đảo vô danh  
lánh xa những phiền toái nghe  
sóng vỗ kể về những số phận phiêu  
bạt để mỗi đêm nằm mơ  
thấy bầy sư tử bên bờ biển Phi  
Châu mặc cho cảnh đời man  
đã quấy rầy tâm hồn mình còn nàng  
nàng chỉ là người tình buồn  
mãi đứng bên lề của cuộc đời chàng

Nàng xót xa chợt nhớ đến  
cha nàng đã bỏ nhà ra đi rất  
sớm theo tiếng gọi của tình  
yêu và mẹ nàng sau những năm tháng

khốn khó đến cuối đời trong  
cái lảm lộn của tuổi già vãn tin  
người chồng của mình mỗi đêm  
đều về rất khuya để nói lại mỗi  
tình dang dở (ôi nỗi đời  
ương dở) như điệp khúc thời gian rồi  
một hôm có lẽ chán nản  
với những câu chuyện cứ lặp lại và  
có thể cha nàng đã về  
thật để rủ người bạn đời tham dự  
vào một chuyến đi không bao  
giờ trở lại bà đã đi một mình  
trong đêm vội vã không kịp  
trang điểm để đẹp như một hoàng hậu  
đến nơi nơi căn phòng trong  
chiếc tủ còn chứa những loại nước hoa  
phấn sáp và những kiểu quần  
áo đã rất xưa thơm mùi long não  
và nàng nhìn mẹ nàng nằm  
tiểu tụy và bất động nhìn những đồ  
vật đã được chuẩn bị rất  
lâu cho một giờ cuối cùng mà lòng  
nàng se lại ôi sắc đẹp  
mộng寐 cũng chứa đầy mầm bội phản

“ – Thế còn câu chuyện mùa xuân  
– Quái – ... Người ngồi bên sông kể  
về thời dựng nước những cánh  
chim bồ ngạn – Những đứa con  
xuống biển – Cảnh phân ly đã  
có từ thời huyền thoại – Chẳng  
lẽ – Cuộc ra đi là mãi

mãi như con nước xuôi – Mùa  
xuân năm ấy những đứa con  
cam đảm vượt qua đầm lầy  
sông bãi tìm đường ra biển  
hiện thực lời nguyên đã nằm  
trong sách sử – Hà ... Hà ... – Mùa  
xuân năm ấy có nguyệt thực  
và đêm tối kéo dài bất  
tận ... – Những giấc mơ vỡ tan  
và chia lìa ... – Nhưng – Biển cả  
đã gột rửa quá khứ – Và  
hỡi những cánh chim phiêu lưu  
cứ bay đi, bay mãi... “

Nàng ngã bịnh một căn bịnh  
kỳ lạ nàng giả vờ sống như giả  
vờ chết và trong tình trạng  
nhập nhằng của tâm trí nàng không còn  
nhận ra nỗi con đường nàng  
đang đi ngôi nhà nơi nàng ở và  
chỉ trong đêm tối nàng mới  
nhận ra được nhan sắc mình cứ như  
thế hàng thế kỷ qua nàng  
lang thang trong ngôi nhà rộng thênh ngạo  
nhiên về sự vắng vẻ và  
địu mát nàng chập chờn ăn uống chập  
chờn tắm rửa và hát ngợi  
ca về những mối tình của cả ngàn  
năm trước nàng nghĩ đến chàng  
đằm thắm hơn nhưng là chàng của nhiều  
hình dạng những cánh tay dài  
ngอảng những bàn chân to bè và cho

chàng những khuôn mặt đủ kiểu  
của phường tuồng chàng là tập hợp của  
mọi giai cấp ở từng thời  
kỳ cứ như thể trò chơi kéo dài  
vô tận đã làm nàng quên  
mất một chàng có thật chẳng còn nhớ  
đến tên chàng và bóng dáng  
chàng phai dần đã làm lành nỗi thương  
nhớ nhưng lại làm nàng sa  
vào tình trạng lẫn lộn những chiếc mặt  
 nạ chổng chất trong ký ức  
nàng chẳng khắc họa đường nét rõ rệt  
nào ngoài sự buồn cười rồi  
nàng tâm sự và đùa bỡn với những  
hình nộm ăn sâu vào thể  
giới giả trang đánh mất cá tính xáo  
trộn nếp sinh hoạt và không  
biết mình là ai nàng quên cả chính  
nàng ôi câu chuyện của chàng

“Và nàng còn dài nhưng người  
kể không kể tiếp vì đến  
đây câu chuyện chưa có thêm  
tình tiết mới bởi cuộc đời  
của chàng và nàng tự nó  
đang diễn biến và kết cấu  
để hoàn tất câu chuyện và  
mỗi câu chuyện hoàn tất hoàn  
tất khi đã cuối đời và  
không ai có thể kể câu  
chuyện không phải của mình ngoài  
nhân vật đang kể và câu

chuyện không phải của mình nếu  
kể đúng ra chỉ chứa nửa  
phần sự thật nhằm giải trí  
trong phút giây và câu chuyện  
nhằm giải trí trong phút  
giây thì có gì đáng kể  
và như thế người kể còn phải  
đợi chờ và đợi chờ không  
biết đến bao giờ đợi chờ  
và đợi chờ chàng và nàng  
tiếp tục kể câu chuyện đời  
mình và người kể sẽ thuật  
lại và người đọc cứ đọc  
lại những gì đã đọc trong  
lúc đợi chờ ... đợi chờ  
gì và đợi chờ ai.”

# Tân Hình Thức

## Một Dòng Thơ Được Báo Trước?

---

**T**hơ Tân hình thức Việt xuất hiện vào mùa Xuân 2000, gợi ý từ phong trào thơ Tân hình thức Mỹ, đang nổi bật lúc bấy giờ, và cũng từ những ý tưởng hấp dẫn của chủ nghĩa hậu hiện đại. Nhưng thơ Tân hình thức Mỹ là phản ứng lại những phong trào thơ khó hiểu trước đó, và quay về với thơ thể luật truyền thống tiếng Anh. Trong khi, thơ Tân hình thức Việt phải tự tìm kiếm luật tắc riêng để phù hợp với văn hóa và ngôn ngữ Việt. Kết quả, với 4 yếu tố “vất dòng, kỹ thuật lập lại, tính truyện, ngôn ngữ đời thường” tuôn vào những khung *5 chữ, 7 chữ, 8 chữ và lục bát* đã trở thành một thứ *luật tắc* mới của thơ Tân hình thức Việt, và được gọi là thể thơ *không vần*, bổ túc cho những thể thơ *có vần* của thơ Việt.

Thơ thể luật tiếng Anh, thơ vần điệu Việt, thơ tự do đều là những thể loại thơ đã có từ lâu. Mặc dù, thơ Tân hình thức Việt đã rút ra những yếu tố từ nhiều thể loại thơ truyền thống trước đó, nhưng để hòa hợp những yếu tố lại với nhau, thành luật thơ, phải có một bề dày sáng tác, và được công nhận. Và làm sao để có được niềm tin, đi hết một hành trình dài hơi và đơn độc như thế. Quả là một thách thức không nhỏ cho những nhà thơ khởi đầu của Tân hình thức Việt. Vào năm 2009, khi tìm hiểu loại thơ trình diễn Mỹ, thường gọi là thơ *Lời nói* (Spoken word poetry) và thơ *Slam*, cách sáng tác

của loại thơ này giống y hệt thơ Tân hình thức Việt. Đây là loại thơ để trình diễn trước đám đông và thu lại qua video, chứ không in trên giấy. Và trong 4 yếu tố của thơ Tân hình thức Việt, có 3 yếu tố trùng hợp với thơ Lời nói, “kỹ thuật lặp lại, tính truyện, ngôn ngữ đời thường”. Vết dòng là yếu tố của thơ in ấn, bây giờ làm chức năng nối kết giữa hai thể loại, sáng tác trên giấy và sáng tác để trình diễn. Thơ thể luật tiếng Anh vì vướng vào luật thơ, còn thơ tự do lại không có nguyên tắc nào, nên không đáp ứng được nhu cầu sáng tác của thể loại thơ trình diễn. Sự trùng hợp những yếu tố sáng tác, chứng tỏ thơ Tân hình thức Việt uyển chuyển, khác xa và có khả năng hòa hợp với nhiều thể loại thơ, hơn hẳn Tân hình thức Mỹ.

Ở thời đại thông tin, chúng ta không còn tin vào những điều thần bí, *tiên tri*, như thơ ở những thế kỷ trước. Nhưng chúng ta lại có sự lặp lại *trật tự* trong thế giới hỗn mang. Trong lúc đi tìm những bài thơ hay giới thiệu với bạn đọc, để tham khảo trong quá trình sáng tác thơ Việt, chúng tôi bắt gặp một nhà thơ nổi tiếng, mà một số sáng tác của ông lại cũng giống thơ Tân hình thức Việt. Chúng tôi xin giới thiệu hai bài thơ song ngữ: “Buổi sáng” (Morning) và “Lana Turner quy ngã” (Lana Turner has collapsed).

Bài “Buổi sáng” là bài thơ đầy cảm xúc về nỗi hoài nhớ và đơn độc của một mối tình sâu muộn đã mất. Những hình ảnh chập chờn cùng với câu chữ đan lẩn vào nhau càng làm cho không khí và câu chuyện trở nên mơ hồ. Người đọc phải hồi phục dấu chấm phẩy mới hiểu rõ, và dường như nhà thơ cũng chỉ muốn gửi gắm tâm sự riêng tư này đến cho một người. Bài thơ không khác gì những bài thơ 5 chữ của Tân hình thức Việt, cả về nội dung lẫn hình thức.

“Lana Turner quy ngã”: Ngày 9 tháng 2, 1962 là một ngày tuyết lạnh ở New York City. Nhà thơ Frank O’ Hara, trên đường tới bến phà Staten Island Ferry, tham dự buổi đọc thơ tại Đại học cộng

đồng Wagner College, ông mua một tờ New York Post đem theo. Và trong nửa giờ bập bênh trên sóng, ông đọc thấy một bản tin về nữ tài tử Lana Turner bị ngất xỉu trong bữa tiệc sinh nhật lần thứ 42, do kiệt sức, và được đưa vào bệnh viện. Lana Turner tóc vàng, xinh đẹp, nổi tiếng nhất thời đó, cả tài năng lẫn tai tiếng, với những phim như “The Postman Always Rings Twice”, và “Imitation of Life.” Cô kết hôn 8 lần với 7 người chồng, có người làm đám cưới 2 lần. Ông làm bài thơ, “Lana Turner has collapsed”, và đọc trong buổi đọc thơ. Thật ra, tựa đề của bài báo là, “Lana Faints, In Hospital” (Lana Ngất xỉu, trong Bệnh viện), ông đặt lại một cách hóm hỉnh, để chơi một trò chơi phi lý nho nhỏ.

### LUNA TURNER HAS COLLAPSED!

Lana Turner has collapsed!  
I was trotting along and suddenly  
it started raining and snowing  
and you said it was hailing  
but hailing hits you on the head  
hard so it was really snowing  
and raining and I was in such a hurry  
to meet you but the traffic  
was acting exactly like the sky  
and suddenly I see a headline  
LANA TURNER HAS COLLAPSED!  
there is no snow in Hollywood  
there is no rain in California  
I have been to lots of parties  
and acted perfectly disgraceful  
but I never actually collapsed  
oh Lana Turner we love you get up



## LUNA TURNER QUY NGÃ!

*Luna Turner quy ngã! Tôi đang  
lon ton dọc theo đường và bất ngờ  
trời đổ mưa và tuyết rơi và anh  
nói đó là mưa đá nhưng mưa đá  
đập mạnh vào đầu nên nó thật sự  
là tuyết rơi và mưa và tôi đang  
vội vàng tới gặp anh nhưng giao thông  
xảy ra y hệt bầu trời và thình  
lình tôi thấy tựa đề bài báo  
LUNA TURNER QUY NGÃ!  
ở Hollywood không có tuyết ở  
California không có mưa  
tôi đã tham gia nhiều buổi tiệc và  
hành sử đáng xấu hổ nhưng chưa bao  
giờ quy ngã ở Lana Turner  
chúng tôi thương cô hãy đứng lên.*

Bài thơ không khó hiểu, tất cả những gì xảy ra như đang xảy ra trước mắt. Người kể đi trên đường, như đang sống với một tâm thái khác. Trời bỗng đổ mưa hay tuyết rơi, ông không biết nữa, như thể ông đang bận tâm tới điều gì đó (về một người yêu hay người bạn?), và không còn phân biệt được làn ranh giữa tâm thức và thực tại. Ông mơ hồ tranh luận với ai đó về tuyết hay mưa đá, thật ra, ông tranh luận với chính ông, cho tới khi nhận ra, ông đang vội vàng tới cho kịp gặp người bạn thơ trong buổi đọc thơ. Bầu trời xấu, thời tiết xấu và giao thông cũng xấu. Bất thình lình ông liếc qua tựa đề một bài báo “LUNA TURNER QUY NGÃ!” Tựa đề chữ hoa làm chúng ta liên tưởng tới tựa đề bài thơ, như một tiếng kêu ngạc nhiên của cá nhân nhà thơ. Còn tựa đề trên tờ báo lại như một thông điệp gửi tới toàn thế giới. Ông so sánh thời tiết ở Hollywood,

California với New York, và so sánh ông với Lana Turner. Ông cũng làm nhiều điều tệ hại trong những buổi tiệc tùng (say rượu, hút sách, hay đồng tính luyến ái?) Cuối cùng, người kể gửi lời trực tiếp tới Lana Turner, dù thế nào thì mọi người vẫn yêu quý cô. Cố gắng bình phục. Tiếng “ô” như một tiếng thở dài của một cá nhân, và “chúng tôi” ở đây, chỉ tất cả mọi người. Bài thơ “Lana Turner quy ngã” mau chóng trở thành bài thơ được yêu mến nhất của ông, in trong tập *Lunch Poems*.

Bài thơ liên lạc, không có dấu chấm phẩy, trông giống thơ Tân hình thức Việt, và chúng ta dễ nhận ra “tính truyện, vắt dòng, lặp lại chữ và nhóm chữ, ngôn ngữ đời thường”, trong cái khung thể luật thơ tiếng Anh (không dùng luật *iambic*). Nhiều nhà phê bình cho rằng, ông không quan tâm tới luật *iambic pentameter* hay *vân*. Và chính ông cũng cho rằng, ông không thích *nhịp điệu* (rhythm), sự lặp lại *nguyên âm* (assonance), và tất cả những nguyên tắc khác. Thơ đối với ông, chỉ là phương tiện giao tiếp với mọi người như một cuộc gọi điện thoại. Hầu hết thơ Frank O’Hara được viết bằng thơ tự do, không vần và luật chính thức. Những nhà phê bình gọi thơ ông là “Tôi làm cái này tôi làm cái kia” (I do this, I do that). Vì đó là những chuyện kể tình cờ trong lúc ông xuống phố, uống một lon coke, đứng đọc tin, ghé thăm bạn, mua một tập thơ ... tưởng thuật chông chất hết biến cố này tới biến cố khác, qua kinh nghiệm cá nhân, bắt gặp trên đường phố New York. Ông dùng những động từ thông thường, những danh từ chính xác để nắm bắt những câu nói trực tiếp, không cần liên từ như: “Nhanh lên! Trễ rồi” trong văn nói. Ông không phải là một nhà thơ chỉ viết những bài sonnet năm này qua năm khác, hoàn chỉnh từng âm từng chữ, từng vần, cũng không phải là nhà thơ đầu đầu với hình ảnh và biểu tượng, với ẩn dụ và hoán dụ. Thơ như là những vụ việc xảy ra ngay tức thì, là khoảnh khắc của thời gian được bắt lại, trong khung cảnh đời sống.

Now when I walk around at lunchtime  
I have only two charms in my pocket  
an old Roman coin Mike Kanemitsu gave me  
and a bolt-head that broke off a packing case  
when I was in Madrid (Personal Poem)

*Bây giờ khi tôi đi quanh vào giờ ăn trưa  
trong túi chỉ có hai lá bùa một đồng kềm  
Roman cũ Mike Kanemitsu đã đưa  
cho tôi và một miếng then cái bằng thiếc rơi  
ra từ một kiện hàng khi tôi ở Madrid*

Frank O' Hara (1926 – 1966) là một nhà thơ năng động, thuộc những nhà thơ trường phái New York. Những nhà thơ chủ yếu trong trường phái này là Frank O' Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, trong đó Frank O' Hara được coi như đầu đàn, vì những hoạt động đa dạng của ông. Trường phái New York là một thuật ngữ để ám chỉ phong trào hội họa Trừu tượng Biểu hiện (Abstract Expressionism), sau đó được dùng để chỉ chung những nhà thơ, họa sĩ, vũ công và nhạc sĩ sinh hoạt ở New York City, vào những thập niên 1950s, 1960s. Ông bắt đầu viết vào khoảng 1946 – 1950, lúc đó còn là sinh viên ở Havard, theo học khoa âm nhạc và sáng tác, sau chuyển qua tiếng Anh. Ông tiếp tục theo học ở Đại học Michigan và tốt nghiệp cao học nghệ thuật (MA). Đây là thời kỳ thử nghiệm và học hỏi, và ông làm khá nhiều thơ vắn luật. Frank O' Hara quan tâm tới hình ảnh, trong sự bất ngờ, khác biệt đặt cạnh kể nhau. Ông chịu ảnh hưởng từ những nhà thơ Pháp Rimbaud, Mallarmé, những nhà thơ siêu thực: “nói bằng ngôn ngữ thường ngày trong giấc mơ của người đọc” (theo Ashbery), nhà thơ Nga, Vladimir Mayakovski, những nhà thơ Mỹ như Williams Carlos Williams và W. H. Auden. Ông là một nhà thơ trẻ đầu tiên ở New York viết phê bình nghệ thuật,

làm việc rất lâu trong bảo tàng viện Modern Art ở New York, mới đầu là thư ký, sau là trợ lý quản trị. Ông là bạn thân của những họa sĩ trừu tượng như Willem de Kooning, Jackson Pollock, Michael Goldberg ... và sáng tác thơ của ông được gợi hứng rất nhiều từ hội họa. Ông là một nhà thơ trong những họa sĩ.

Thập niên 1950s, 1960s Hoa Kỳ nở rộ những phong trào tiên phong, từ những tiếng gầm rú của thể hệ mệt mỏi, Beat Generation, phản ứng lại đời sống xã hội, thắm đẫm màu sắc chính trị, tới trường phái Tự thú (Confessionism) với loại thơ chủ đề, chấn thương tâm lý, trầm cảm, tự tử, tính dục, bệnh tâm thần ..., đặc biệt là trường phái Black Mountain, chú tâm vào thử nghiệm và ngôn ngữ thơ, mang tính hàn lâm, nặng về phân tích và diễn giải, dẫn tới phong trào tiên phong thơ ngôn ngữ vào thập niên 1980. Trong môi trường hoạt náo như vậy, thơ trở thành những vấn đề nghiêm trọng, và loại thơ của Frank O' Hara đứng lẩn khuất ở bên lề, kỳ quặc, không phải thơ, chỉ dành cho người bình dân đọc. Ngay cả những nhà thơ trong trường phái New York cũng xa lạ với ông, như thơ John Ashbery mang màu sắc siêu thực, không ai hiểu nổi. Năm 1964 ông xuất bản tập Lunch Poems, những bài thơ viết trong giờ ăn trưa, khi làm việc ở Museum Modern Art. Hai năm sau, năm 1966 ông mất trong một tai nạn xe hơi, lúc vừa 40 tuổi. Cái chết trẻ và đầy kịch tính của ông cũng không đủ để làm những nhà phê bình quan tâm tới thơ ông. Nhưng thơ ông bán rất chạy, vì nói lên được tính cách đời sống hiện đại Mỹ. Bước sang thập niên 1970s, lại dồn dập những chuyển biến mới, ảnh hưởng chủ nghĩa hủy cấu trúc, đưa tới những hoạt động hàn lâm, hình thành phong trào Thơ L=A=N=G=U=A=G=E, và thập niên 1980s, nảy sinh phản ứng của những nhà thơ trẻ Tân hình thức, cùng những tác động của chủ nghĩa hậu hiện đại lên nhiều bộ môn, kiến trúc và văn học nghệ thuật.

Ba mươi năm sau ngày mất, thơ Frank O' Hara bắt đầu đạt tới đỉnh đỉnh của nó. Trong cuộc hội nghị về “Poetry of the 1950s” tổ chức tại Đại học Maine, Orono vào tháng 6/1996, có nhiều tham luận (11 tất cả) về Frank O'Hara hơn bất cứ cá nhân nhà thơ nào khác. Những cuốn sách nghiên cứu về cuộc đời và thơ ông được xuất bản, như một nhà thơ huyền thoại, ảnh hưởng không nhỏ trong văn hóa đại chúng (pop culture) và thơ đương đại Mỹ. Tập *Lunch Poems* được coi như một tập thơ của thế kỷ 21, nhưng viết vào năm 1964. Ông cũng được coi như nhà tiên tri của internet vì “Những bài thơ – giống như khi chúng ta đưa những đoạn văn và hình ảnh lên facebook, tweeter, hoặc nối (link) hình ảnh, video trên các website – chia sẻ (share), bảo lưu (save), và tái tạo kinh nghiệm về thế giới chung quanh.” (theo Adam Fitzgerald).

Sự trùng hợp ngẫu nhiên – “vắt dòng, kỹ thuật lập lại, tính truyện, ngôn ngữ đời thường” – trong *cách làm thơ*, giữa thơ trình diễn (Open Word Poetry, Slam poetry), thơ in ấn (Frank O' Hara) và thơ Tân hình thức Việt, là trường hợp hiếm hoi, giúp định hình luật tắc thơ Tân hình thức Việt. Khi *cách làm thơ* trở thành luật tắc, thì không ai có thể dị nghị và phán đoán thơ Tân hình thức Việt, dựa trên quan điểm của thơ vần điệu và tự do. Nếu đặt hai bài thơ của Frank O' Hara giữa những bài thơ Tân hình thức Việt – trong “Thơ Tân hình thức Việt, tiếp nhận và sáng tạo” và “Thơ kể” – nhiều bài thơ Việt vượt trội, có bài bản, và ý thức về nhịp điệu, với đông người tham gia, hình thành quan điểm sáng tác mang tính thể loại, thì thơ Frank O' Hara là những cảm nhận cá nhân, ghi chép những chuyện vụn vặt thường ngày. Ghi chép những chuyện vụn vặt thường ngày mà trở thành thơ thì quả đã là điều kỳ thú. Một đặc điểm khác của thơ Tân hình thức Việt, những cái khung thể luật truyền thống, tạo hiệu ứng thị giác, giúp chặt lọc ngôn ngữ, mở ra cho nhịp sống chung quanh tràn vào, làm cho thơ Tân hình

thức Việt mới mẻ, sinh động, chân thật, và tư tưởng chuyển tải rõ ràng hơn.

Nếu tập *Lunch Poems* được coi là tập thơ của thế kỷ 21, thì thơ Tân hình thức Việt thực sự là dòng thơ của thế kỷ 21. Thơ Tân hình thức Việt cũng là một thể thơ mang tính toàn cầu, vì có thể áp dụng cho mọi ngôn ngữ, từ đa âm tới đơn âm, từ trình diễn tới in ấn. Tuy nhiên, đáp án của thơ Tân hình thức Việt vẫn còn tùy thuộc rất nhiều vào những thế hệ trẻ, trưởng thành trong thế kỷ này, vì là một thể thơ đang nằm trong tầm tay của họ.

---

## THAM KHẢO

- Mican Attix, *Frank O’Hara’s Lunch Poems: 21st Century Poetry* Written in 1964.
- Marjorie Perloff, *From Frank O’Hara: Poet among painters*, new ed. U of Chicago press, 1997.
- Frank O’Hara, *Personism: A Manifesto*, 1959.



*Frank O' Hara*  
MORNING

I've got to tell you  
how I love you always  
I think of it on grey  
mornings with death

in my mouth the tea  
is never hot enough  
then and the cigarette  
dry the maroon robe

chills me I need you  
and look out the window  
at the noiseless snow

At night on the dock  
the buses glow like  
clouds and I am lonely  
thinking of flutes

I miss you always  
when I go to the beach  
the sand is wet with  
tears that seem mine

although I never weep  
and hold you in my  
heart with a very real  
humor you'd be proud of



*Frank O' Hara*  
BUỔI SÁNG

Tôi phải nói với em  
làm sao tôi luôn yêu  
em tôi nghĩ về điều  
đó vào những buổi sáng

xám với nổi chết trong  
miệng rồi trà chưa bao  
giờ đủ nóng và thuốc  
lá khô chiếc áo khoác

màu hạt dẻ làm tôi  
lạnh tôi cần em và  
nhìn tuyết im ắng ngoài  
cửa sổ trong đêm nơi

vũng tàu đậu những chiếc  
xe buýt rục rĩ như  
đám mây và tôi lẻ  
loại nghĩ về những ống

sáo tôi luôn mất em  
khi tôi ra bãi biển  
cát ướt với nước mắt  
dường như của tôi mặc

dù tôi chưa bao giờ  
khóc và giữ em trong  
trái tim tôi với niềm  
vui thích em có vẻ

the parking lot is  
crowded and I stand  
rattling my keys the car  
is empty as a bicycle

what are you doing now  
where did you eat your  
lunch and were there  
lots of anchovies it

is difficult to think  
of you without me in  
the sentence you depress  
me when you are alone

Last night the stars  
were numerous and today  
snow is their calling  
card I'll not be cordial

there is nothing that  
distracts me music is  
only a crossword puzzle  
do you know how it is

when you are the only  
passenger if there is a  
place further from me  
I beg you do not go

tự hào bãi đậu đông  
xe và tôi đứng lúc  
lắc chùm chìa khóa chiếc  
xe hơi trống trơn như

xe đạp bây giờ em  
đang làm gì em ăn  
trưa ở đâu và có  
nhiều cá trống không thật

khó nghĩ về em với  
không có tôi trong ý  
tưởng em làm tôi buồn  
phiền khi em ở một

mình đem qua những vì  
sao đây đặc và hôm  
nay tuyết là danh thiếp  
của chúng tôi không thân

thiết không có gì làm  
tôi sao lắng âm nhạc  
chỉ là trò đố chữ  
em có biết thế nào

khi em là người hành  
khách duy nhất nếu đó  
là nơi xa hơn nơi  
tôi xin em đừng đi.

# Thấp Thoáng Những Nẻo Đường Thơ

---

*Tặng các nhà thơ Biển Bắc và Hồ Đăng Thanh Ngọc*

Nhà thơ và nhà nghiên cứu Mỹ Timothy Steele, trong bài viết “Phép làm thơ cho những nhà thơ thế kỷ 21”, nhấn mạnh, cách làm thơ trong thế kỷ tới sẽ là tuân nhịp điệu ngôn ngữ nói vào thể luật, để hình thành nhịp điệu thơ. Nhà thơ Mỹ, Carl Sandburg (1878 –1967) cho rằng, “thơ tự do đã khai sinh – từ khi những người nguyên thủy và tiền sử cất tiếng nói với ngữ điệu hoặc sắc thái, tạo ra (hoặc ý nghĩa của âm nhạc hoặc vô nghĩa của giai điệu), lưu giữ và lập lại những giá trị rõ ràng và nội tại của nó – trước cả thời đại của sonnet, ballad, những thể thơ trong đó nhà văn phải ý thức một cách sắc sảo, ngay cả nhận thức một cách tinh tế, tổng cộng bao nhiêu âm tiết phải có trong mỗi dòng thơ.” Ngữ điệu nói khi chuyển trên trang giấy thành nhịp điệu văn xuôi. Thơ tự do, với kỹ thuật phân mảnh, rải chữ, cắt chữ xuống dòng, một lần nữa biến nhịp điệu văn xuôi thành nhịp điệu hình ảnh, nhịp điệu ý tưởng, cũng trên trang giấy. Như vậy, nhịp điệu thơ tự do từ ban đầu là nhịp điệu của văn xuôi.

Cuộc hôn phối giữa thơ thể luật và thơ tự do đưa tới hệ quả, thể luật chặt lọc và cô đọng nhịp điệu văn xuôi, và nhịp điệu văn xuôi, cùng lúc, sẽ làm lơ lửng thể luật, giúp nhà thơ tránh cách chọn chữ chọn lời, rơi vào tình trạng giả tạo như thời Victoria. Timothy Steele viết, “Tiếng Anh không bao gồm các âm tiết yếu hoặc *mạnh*

rõ ràng. Mức tăng giảm độ nhấn giọng trong văn nói tiếng Anh hầu như vô hạn, và độ nhấn, đối với một âm tiết cụ thể có thể thay đổi từng lúc, phụ thuộc vào hoàn cảnh ngữ âm và lời nói, và trên bối cảnh ngữ pháp tu từ. Hơn nữa, nhà thơ thể luật không sáng tác những dòng thơ theo luật nhấn (*không nhấn, nhấn*). Thay vào đó, họ viết những nhóm chữ hay mệnh đề phù hợp với luật thơ hay những đoạn thơ; từ đó, chỉ cần một cái nhấn ban đầu, và sau đó, hầu hết những nhóm chữ hay mệnh đề sẽ có những âm tiết với mức độ nhấn khác nhau: thứ hai, thứ ba, hoặc yếu. Vì thế, trong câu thơ iambic, sự biến động giữa các âm tiết yếu và mạnh tương đối chứ không tuyệt đối. Đôi khi, cùng một âm tiết có thể được phát âm khá rõ. Vào những lúc khác, nó yên lặng và mỏng manh hơn. Những ví dụ trên cho thấy, sự khác nhịp điệu trong vòng trật tự thể luật được tăng cường bởi số lượng và vị trí của các mối nối cú pháp trong các dòng thơ. Các yếu tố khác như vắt dòng – việc mang ý nghĩa từ dòng này qua dòng kế tiếp, với hơi ngừng hoặc không ngừng ngữ pháp ở dòng cuối – cung cấp nhịp điệu bổ sung đa dạng cho những bài thơ thể luật.”

Ông phân biệt ra làm hai loại nhịp điệu: nhịp điệu của thể luật và nhịp điệu của ngôn ngữ nói chuyển tải vào thể luật. Sự phối hợp của hai loại nhịp điệu này tạo ra nhịp điệu của thơ. Nhịp điệu của thể luật, *không nhấn, nhấn* được gọi là nhịp luật *trừu tượng* vì nó có sẵn trong tâm thức nhà thơ. Khi gặp nhịp điệu của ngôn ngữ nói, nhịp luật là phương tiện lọc lại hay phối hợp để cho chúng ta nhịp điệu thơ. Nhưng tại sao lại gọi nhịp điệu của thể luật là nhịp luật *trừu tượng*? Để giải thích, chúng ta có thể viện dẫn cách sáng tác thơ vần điệu Việt: Những luật *không nhấn, nhấn* trong thơ tiếng Anh hay *bằng trắc* trong thơ Đường hay thơ Việt, chỉ để dạy trong những sách giáo khoa, học về thơ. Còn khi sáng tác, những nhà thơ, thuộc nằm lòng thơ từ lúc còn nhỏ, nên những giai điệu trầm bổng đã nằm sẵn trong tiềm thức. Họ không cần quan tâm tới luật *bằng trắc*,

chỉ cần chọn chữ chọn lời rồi sắp xếp nhạc tính sao cho du dương trong đầu rồi viết thành thơ. Nhạc tính và phong cách từng bài, của từng nhà thơ luôn luôn khác lạ, dù trong khuôn khổ định sẵn của thơ vẫn điệu là *lục bát*, *7 chữ*, *8 chữ* hay *5 chữ*.

Cách sáng tác như thế của thơ Việt, giúp cho nhà thơ có những rung động tinh tế về nhạc tính của ngôn ngữ, nhưng vì là ngôn ngữ đơn âm, và phải có *vần* ở cuối câu, nên nhà thơ không thể tuân ngôn ngữ nói thông thường vào thơ được, mà nhịp điệu hay sự trầm bổng của ngôn ngữ nói chính là nhịp điệu hay sự trầm bổng của văn xuôi. Thơ khó có thể chuyển tải tư tưởng, và nhà thơ chỉ tập trung vào làm sao có những âm điệu du dương khi ngâm lên, làm rung động người nghe. Trái lại tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, có rất nhiều vần trong mỗi chữ nên dù là có vần hay không vần, vẫn có thể mang ngôn ngữ nói vào thơ, và dễ dàng chuyển tải tư tưởng. Những nhà thơ lớn của thơ truyền thống phương Tây, từ những ngôn ngữ đa âm, đều có lợi thế này. Đối với thơ Việt, khi đưa nhịp điệu nói vào các thể *không vần*, *lục bát*, *5, 7, 8 chữ*, cùng với kỹ thuật *lập lại*, *vắt dòng*, tất cả kết hợp lại thành một bộ máy kiểm chế, cô đọng câu chữ, và biến nhịp điệu nói thành nhịp điệu thơ.

Timothy Steele đề cập tới cách làm thơ ở thế kỷ 21, thế còn cách làm thơ ở thế kỷ 20? Trong thế kỷ 20, thơ thể luật tiếng Anh bị đẩy vào hậu trường, và thơ tự do Mỹ, tiêu biểu cho thơ phương Tây, trở thành vai diễn chính. Trả lời những câu hỏi này, chúng ta phải lần theo những bước chân thời Ánh sáng, cách nay hơn ba thế kỷ. Vào khoảng giữa thế kỷ 17, sau thời Phục hưng và cuộc chiến tranh tôn giáo (1618-1640), khí hậu lạc quan lan tỏa khắp Âu châu, mở ra thời kỳ Ánh sáng. Trong khi những nhà tư tưởng thời Phục Hưng và thời cải cách tôn giáo (Tin lành) cho rằng kiến thức quá khứ (La Hy) là nguồn đáng tin cậy của sự khôn ngoan, thì sau nửa thế kỷ 17, những nhà tư tưởng chối bỏ mọi thẩm quyền cổ đại, và chỉ dựa vào

trí tuệ của chính họ, để xem kiến thức sẽ dẫn họ đi tới đâu. Họ nhấn mạnh vào khoa học, và cho rằng, kiến thức nếu không thực hành thì vô giá trị. Hầu hết tư tưởng Ánh sáng bắt nguồn từ ba tiền đề: 1/ toàn thể vũ trụ có thể nhận thức được bằng trí óc, và chi phối bằng những lực tự nhiên hơn là siêu nhiên; 2/ phương pháp khoa học chính xác có thể trả lời những câu hỏi nền tảng ở khắp mọi địa hạt; 3/ con người có thể được “giáo dục” để hoàn thành sự mở mang kiến thức gần như vô giới hạn.

Cuộc cách mạng khoa học thời Ánh sáng với phương pháp khoa học hiện đại, tổng hợp phương pháp qui nạp bằng những quan sát duy nghiệm của Francis Bacon, và phương pháp diễn dịch qua những nguyên lý rút ra bằng trực giác của René Decartes. Phương pháp khoa học hiện đại kết hợp với chủ nghĩa duy lý trong triết học là hai đặc tính chủ yếu thời hiện đại. Thời Ánh sáng kéo dài cho đến cuộc Cách mạng Pháp 1789, và với sự phản kháng của chủ nghĩa Lãng mạn, vào nửa đầu thế kỷ 19. Một thế kỷ sau cuộc cách mạng khoa học là cách mạng kỹ nghệ nửa cuối thế kỷ 18, xảy ra ở Anh, khoảng thập niên 1760, khởi đầu với James Hargreaves phát minh ra máy xe sợi (spinning jenny) trong kỹ nghệ dệt năm 1767, và James Watt, phát minh ra máy hơi nước và đơn vị “mã lực” vào năm 1769. Thời đại máy móc bắt đầu với năng lượng hơi (steam-power) và những xưởng đúc sắt ở vùng mỏ than Derbyshire, đặt nước Anh thành trung tâm của cuộc cách mạng. Cuộc cách mạng sau đó tràn qua Âu châu vào đầu thế kỷ 19, kéo theo sự phát triển thành thị, hình thành đời sống thị dân, chủ nghĩa cá nhân và chủ nghĩa tư bản. Cho đến những năm sau 1870, cuộc cách mạng kỹ nghệ lần thứ hai tiếp diễn. Công nghệ mới, đặc biệt trong lĩnh vực thép, điện và sinh hóa, sản xuất những sản phẩm mới và những công trình kiến trúc hiện đại. Tiếp theo là những phát minh dồn dập đến chóng mặt: giao thông vận tải (xe hơi, máy bay, xe điện ngầm), truyền thông (phim ảnh, điện thoại, máy đánh chữ, máy ghi

âm), vật liệu mới (bê tông cốt sắt, thép, kính dày, plastic...), nhiên liệu mới (dầu hỏa, điện, động cơ khí đốt, máy hơi nước...). Đầu thế kỷ 20, Max Planck giới thiệu Lý thuyết Lượng tử (Quantum), cùng năm, Sigmund Freud mở đầu phân tâm học (psychoanalysis) với *Giải thích giấc mơ* (Interpretation of Dream), vào 1900, và Albert Einstein với Lý thuyết Tương đối (1905 và 1915).

Chủ nghĩa hiện đại, về văn học nghệ thuật, được báo hiệu bởi Chủ nghĩa Tượng trưng (thập niên 1860-1870) trong thơ, Chủ nghĩa Ấn tượng (thập niên 1870- 1880) trong hội họa. Trước giữa thế kỷ 18, người thượng ngọan là giới quý tộc, sau 1870 là giai cấp trung lưu, nhưng từ đầu thế kỷ 20, tầng lớp người đọc và báo chí gia tăng, khiến những nhà văn và nghệ sĩ coi thường văn hóa vật chất tầm thường, đa sầu đa cảm. Họ không quan tâm tới độc giả rộng lớn, sống xa cách xã hội, đề cao sự tự ý thức, và tác phẩm chỉ để họ đọc với nhau. Trước 1850, người đọc dễ dàng đọc tiểu thuyết Dickens, sau 1900, người thượng ngọan bình thường khó mà hiểu nổi tranh Paul Cézanne hoặc một bài thơ của Paul Valéry. Nghệ sĩ và công chúng không còn nói cùng một ngôn ngữ. Sau 1900, bước qua thế kỷ 20, các nghệ sĩ và những nhà tư tưởng nổi loạn chống lại mọi định chế và học thuyết trước đó, trong mọi lãnh vực từ nghệ thuật, văn học, khoa học, y khoa, triết học ... Họ là những nhà trí thức vô chính phủ, tự tách ra khỏi những ý tưởng, và phá vỡ mọi nguyên tắc, mọi phạm trù đã từng kết nối với những giá trị và trật tự truyền thống. Họ bác bỏ tất cả các nguyên tắc tôn giáo và đạo đức, phủ nhận mọi niềm tin, cho dù đó là chính trị, nghệ thuật, khoa học hay triết lý, như là phương tiện mở đường cho tiến bộ xã hội. Cuộc cách mạng hào hứng và rộng khắp đó, được gọi là chủ nghĩa hiện đại, và ảnh hưởng của nó còn kéo dài cho tới cuối thế kỷ.

Nguyên nhân đầu tiên là những khám phá về công nghệ mới đã thay đổi nếp sống con người. Nếu vào đầu thế kỷ 19, những nhà



Lãng mạn lý tưởng hóa thiên nhiên, thì bây giờ thành phố thay thế thiên nhiên như một động lực của cuộc sống. Những thành phố lớn như Paris, New York, London, Berlin ... những ngôi nhà chọc trời, những công ty liên doanh, và cả cuộc chiến tranh mang tâm thế giới đã để lại những vết cắt sâu đậm trong nền văn minh. Với tốc độ những khám phá khoa học đang diễn ra, văn hóa phải tự tái xác định không ngừng để bắt kịp với thời đại. Chưa bao giờ những trường phái ra đời nhiều như vậy, vì cái gì vừa mới xuất hiện, lập tức không còn mới nữa, điều họ gọi là sáng tạo và sáng tạo không ngừng, phản ảnh tiến trình đổi mới công nghệ. Chủ nghĩa Ly khai (secessionism), Dã thú (Fauvism), Biểu hiện, Lập thể, Vị lai, Dada, Siêu thực. Pablo Picasso đi xa trong thử nghiệm với nhiều phong cách, và không bao giờ cảm thấy thoải mái và bằng lòng với bất kỳ phong cách nào. Nếu trước kia, truyền thống nghệ thuật từ thời cổ đại là bất chước, được hoàn thiện trong thời Phục hưng, và nổi bật trong thế kỷ 19, thì những nhà hiện đại coi đó là quá giới hạn và không phản ảnh được cuộc sống. Freud và Einstein đã hoàn toàn thay đổi nhận thức về thực tại. Freud yêu cầu chúng ta nhìn vào thế giới bên trong của một cá nhân mà trước đó đã bị đè nén, và Einstein cho chúng ta thấy rằng, mọi thứ đều tương đối.

Trong bối cảnh và tình huống như vậy, thơ tự do ra đời.

– Trước hết, tập thơ *Lá Cỏ* (Leaves of Grass) của Walt Whitman, năm 1855, và *Ác Hoa* (Flowers of evil) của Charles Beaudelaire, năm 1857. Và thơ tự do Pháp bắt đầu khoảng 1880.

– Phái Hình tượng (Imagism, 1909-1917), Lập thể (Cubism, 1911-1921), Trừu tượng (Abstract art, 1909-1913), Dada (1916-1924), Siêu thực (Surrealism, 1924-1930).

– Chủ nghĩa hiện đại kéo dài từ 1910 tới 1930, bắt đầu với phái Hình tượng cho đến hết Chủ nghĩa Siêu thực, là 20 năm. Năm 1929, khủng hoảng kinh tế toàn cầu, cho đến khoảng cuối thập niên 1930. Chiến tranh thế giới lần thứ II từ 1939-1945. Và từ thập niên 1950 tới 1980 là Chủ nghĩa Hậu hiện đại.

50 năm sau tập thơ *Lá Cỏ* của Whitman và 30 năm sau thơ tự do Pháp, thơ tự do không phát triển thêm, một phần chỉ dựa vào cú pháp và văn phạm, khó biến hóa, một phần khác là từ đầu thập niên 20, văn hóa Âu châu đã trở nên ồm ỷ, tự mãn, nhàm chán, sợ hãi sự thay đổi, và bị ràng buộc quá nhiều vào quá khứ. Những chỉ dấu cho thấy sự chuyển hướng văn hóa, cuộc triển lãm tại New York City, mang tên Alfred Stieglitz 291 vào năm 1908, giới thiệu hầu hết những nghệ sĩ tiên phong Âu châu đương thời như Henri Matisse, Auguste Rodin, Henri Rousseau, Paul Cézanne, Pablo Picasso, và Marcel Duchamp. Nhưng nổi tiếng là cuộc triển lãm Armory Show, một biến cố quan trọng trong lịch sử hội họa Mỹ, trong đó hội họa hiện thực Mỹ đã làm ngạc nhiên giới thưởng ngoạn, song hành với sự thử nghiệm của những phong trào tiên phong Âu châu, bao gồm những trường phái như Dã thú (Fauvism), Lập thể (Cubism). Cuộc triển lãm là chất xúc tác, làm cho những họa sĩ Mỹ độc lập hơn và sáng tạo “ngôn ngữ hội họa” của chính họ. Đặc biệt năm 1915, Marcel Duchamp định cư tại New York. Vào những thập niên 1940, 1950, trung tâm những phong trào tiên phong đã chuyển hoàn toàn từ Paris tới New York.

Thơ tự do Mỹ và thơ tự do Pháp phát triển riêng rẽ nhưng lại ảnh hưởng lẫn nhau một cách thú vị. Thơ tự do Pháp bắt nguồn từ thơ văn xuôi của Beaudelaire, Rimbaud, và được phát động từ Kaln khi ông đảm trách tờ *La Vogue* vào năm 1885. Nhưng thơ văn xuôi của Beaudelaire lại ảnh hưởng từ nhà văn Mỹ Edgar Allan Poe, khi ông dịch những tác phẩm của Poe qua tiếng Pháp. Trong số báo 28,

tháng 6 1886, xuất hiện những bài thơ tự do đầu tiên của Kaln, và một số bài thơ dịch từ tập *Lá Cỏ* của Whitman bởi Jules Laforgue. Những nhà phê bình Pháp cho rằng, hình thức thơ Whitman đã ảnh hưởng tới thơ tự do Pháp. Câu chuyện giữa thơ tự do Pháp, Chủ nghĩa Tượng trưng và thơ tự do Mỹ dầy dụa cho tới đầu thế kỷ 20, khi T. S. Eliot và Ezra Pound ảnh hưởng thơ tự do Pháp, qua nhà thơ Tượng trưng, nhà tiểu thuyết, nhà phê bình văn học và văn hóa đa dạng là Remy de Gourmont (1858 – 1915), trở về phát triển thơ tự do tiếng Anh.

De Gourmont là nhà thơ Tượng trưng cuối cùng, tiêu biểu cho tư tưởng lý trí và thi pháp Tượng trưng. Trong một tiểu luận đăng trong *The New Age* vào năm 1909, nhà thơ Anh, F. S. Flint cho rằng, tác phẩm của de Gourmont, một nghệ sĩ và nhà thơ, “được nhìn qua đôi mắt lạnh lùng của nhà khoa học”. Điều này gợi tới những nguyên tắc Ánh sáng “chúng ta không do dự khi giới thiệu khoa học vào văn học hoặc văn học vào khoa học... Chúng ta thu thập trong tâm trí tất cả ý tưởng nó có thể chứa, và nhớ rằng lĩnh vực trí thức là vô giới hạn.” Tác phẩm của ông có tính phân tính và tổng hợp: chủ nghĩa hoài nghi sáng tạo, nói cách khác, đó là truyền thống thu nhỏ của thời đại Ánh sáng. Văn xuôi của de Gourmont kết hợp với Chủ nghĩa Lý trí, ở cả kỹ thuật lẫn nội dung, “phản ánh ngôn ngữ thông thường”, và ngôn ngữ này trở thành nơi “nối kết văn hóa” giữa các ngôn ngữ khác nhau.

Thơ tự do với ngôn ngữ trọng âm đã như gặp một miền đất màu mỡ, phát triển tốt độ qua những phong trào tiên phong. T. S. Eliot và Ezra Pound thừa hưởng và mang nguyên tắc lý trí của de Gourmont và tinh thần khai phá Mỹ vào thơ tự do, với phái Hình tượng, dùng hình ảnh cụ thể, diễn đạt trong sáng và ngôn ngữ thường ngày. Thơ tự do tiêu biểu cho lý trí thời hiện đại, còn được gọi là thơ trí tuệ hay thơ hiện đại, thể hiện sự tự ý thức cao độ trong cách nhìn

thế giới bên ngoài, phản ảnh tư duy trong thời đại duy lý và những phát minh công nghệ mới. Thơ hiện đại có đặc tính: thử nghiệm, chủ nghĩa cá nhân, và chống chủ nghĩa hiện thực. Thử nghiệm, có nghĩa là luôn luôn tìm kiếm, chủ nghĩa cá nhân có nghĩa là trở thành trí thức và cá nhân tự tin (self-confidence). Nhấn mạnh vào lý trí hơn là tình cảm.

Thơ tự do, sau Walt Whitman, biến thành một loại thơ khó với T. S. Eliot, Ezra Pound. “The Waste Land của T. S. Eliot là một tác phẩm khó, ít nhất là 4 đặc điểm như sau: hình thức rời rạc và đứt đoạn, trích dẫn những tiếng ngoại quốc (Latin, Đức, Pháp, Ý, và Sanskrit), đủ loại ẩn dụ (tham khảo ít nhất 37 tác phẩm về nghệ thuật, văn học, lịch sử và âm nhạc), và cấu trúc huyền thoại. Những tham khảo này chẳng những chỉ là bản văn chính yếu của văn học phương Tây (Kinh Thánh, Virgil, Ovid, Thánh Augustine, Dante, Shakespeare, Spenser) mà còn thơ của Baudelaire, Verlaine, Nerval, kịch của Thomas Middleon, Ben Webster, Thomas Kyd, John Lyle, ca kịch Opera của Wagner, sách của Hermann Hesse, và Phật giáo. Bài thơ theo cách như vậy, chẳng khác nào bản trích yếu hay văn khổ lưu trữ của nền văn minh phương Tây.” Giống như hội họa, thơ chùng như sử dụng phương pháp cắt dán, từ rất nhiều nguồn sách báo khác nhau. Nhưng chẳng phải chỉ có thơ tự do là khó. Hội họa với tranh Lập thể, Trừu tượng, Siêu thực không khó sao? Nói tóm lại, những tác phẩm hiện đại, từ thơ, hội họa đến tiểu thuyết, được nhận biết là khó, kết hợp với sự xa lạ và khác biệt. Nhà văn hiện đại D. H. Lawrence (1885-1930) cho rằng “... ở chừng mực nào đó, đọc một tiểu thuyết thật sự mới luôn luôn gây đau đớn. Luôn luôn có sự đề kháng. Điều này cũng giống như những bức tranh mới, âm nhạc mới. Bạn có thể phán đoán thực tại của chúng bởi sự kiện, chúng khuấy lên một sự đề kháng nào đó, và thúc ép, cuối cùng, sự mặc nhận nào đó.”

Thơ tự do không những khó trong cách đọc, còn khó trong cách làm. Có lẽ là nhà thơ phải tự tạo nên luật tắc của họ, từ bỏ tất cả những yếu tố truyền thống? Tạo ra luật tắc có nghĩa là tạo ra cấu trúc thơ, thay thế cho thể luật truyền thống. Có hai yếu tố trong cách làm một bài thơ: *trật tự* và *hỗn mang*. Trật tự là *âm thanh* (thể thơ) và *thị giác* (cấu trúc), dùng để kiểm chế *hỗn mang* là ý nghĩa và cách diễn đạt. Thơ tự do nếu không tạo ra được cấu trúc, người làm thơ mất phương tiện kiểm chế, thơ rơi vào tình trạng lan man, tuôn ra hết trang này đến trang khác, và người đọc sẽ không hiểu nhà thơ muốn nói gì. Nhưng tạo ra được cấu trúc thơ thì rất khó vì cấu trúc là hình thức bài thơ trên mặt giấy, cũng như thể thơ, phải làm cho người đọc nắm bắt được ngay, không cần qua lý luận. Có thể nhận ra điều này khi đọc thơ Williams Carlos Williams, ông tạo cấu trúc thơ từ nhịp điệu ngôn ngữ nói thông tục, và ông gọi là hình thể nghệ thuật (art form), trong những bài thơ ngắn, hình thức đơn giản nhưng ý nghĩa súc tích, và sâu lắng. Ông chủ trương thoát ra khỏi những thể thơ truyền thống và ẩn dụ không cần thiết, nhìn thế giới một cách cụ thể và trung thực. Marianne Moore từng viết, Williams dùng ngôn ngữ bình thường đến cả “mèo và chó cũng có thể đọc”.

Williams là một trong những nhà thơ chính của phái Hình tượng, nhưng sau đó ông không đồng ý với giá trị thể hiện qua những sáng tác của Pound, đặc biệt là Eliot, bởi những nhà thơ này quá gắn liền với văn hóa và truyền thống Pháp. Thơ tự do sau thập niên 1950, được gọi là thơ hậu hiện đại. Ở đây cần nhấn mạnh, hội họa Trừu tượng Biểu hiện Mỹ (Abstract Expressionism) vào thập niên 1940 được coi là đỉnh cao của hội họa hiện đại, cũng là khó hiểu nhất, với những Jackson Pollock, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Hans Hofmann... nhưng đến cuối thập niên 1950, Pop Art phản ứng lại, vẽ hình ảnh lặp lại những đồ vật cụ thể thường ngày, như bức tranh *200 Campbell's Soup Cans*, 1962, của Andy Warhol, hoặc

*Two Cheeseburgers With Everything*, 1962, của Claes Oldenburg ... Âm nhạc cũng quay qua Pop music, Rap music, Hip hop ... Nhưng tại sao trong thơ hậu hiện đại vẫn tiếp tục là loại thơ khó, khó hơn cả thời hiện đại. Câu chuyện như sau: Vào cuối thế kỷ 19, nhà thơ tự do đầu tiên của Mỹ Walt Whitman cho rằng, “Để có những nhà thơ lớn, phải có số người đọc lớn.” Người đọc Whitman ám chỉ tới trong thời ông là những người đọc bình thường. Một thế kỷ sau, hậu duệ những nhà thơ tự do của ông xóa sạch không còn người đọc bình thường nào. Thơ Mỹ rơi vào khủng hoảng vào cuối thập niên 1980, đến nỗi Joseph Epstein phải đặt câu hỏi, “Ai đã giết thơ?”. Thơ hiện đại và hậu hiện đại tồn tại nhờ vào cơ chế đại học. Với hàng trăm chương trình viết văn trong các trường đại học Mỹ, hàng năm sản xuất hàng ngàn nhà thơ, những nhà thơ sau đó trở thành thầy dạy, cùng với sinh viên, là số người đọc của thơ hiện đại. Những đại học Mỹ có cơ chế tự trị và tự do học thuật, thường bảo trợ rộng rãi cho những hoạt động văn hóa, và ở thời đó, thơ tự do là loại thơ thuần lý, được phần đông giới giáo chức dạy văn, dùng như một nghề sinh sống, làm thơ càng ngày càng mất sức sống.

Williams có ảnh hưởng đặc biệt đối với những phong trào tiên phong thập niên 1950, từ the Beat Generation, the San Francisco Renaissance, trường phái Black Mountain, và trường phái New York. Ông trở thành một khuôn mặt chuyển tiếp giữa thơ hiện đại và hậu hiện đại. Cấu trúc thơ do ông thể hiện đã thành tiêu chuẩn cho những thế hệ sau noi theo. Nhưng nếu cấu trúc thơ của ông hình thành từ ngôn ngữ và đời sống bình thường với những con người bình thường, thì các phong trào tiên phong lại tạo ra những hình thức thơ bằng cách tách nhóm chữ xuống dòng (phrase-breaking), tách chữ xuống dòng (word-breaking), vụn vẹo chữ (word-jamming). Thơ phá vỡ cú pháp văn phạm, ý tưởng rời rạc và phân mảnh, đẩy người đọc rơi vào mê cung của ngữ nghĩa. Những yếu tố như nhạc tính hay nhịp điệu âm thanh không còn được quan tâm.

Thơ là tiến trình phân tích và tổng hợp, khó hiểu đến mức chỉ còn là trò chơi tung hứng giữa nhà thơ và những nhà phê bình. Thật ra, văn học nói chung, thoát thai từ chủ nghĩa hậu hiện đại, phản ứng lại những lý tưởng thời Ánh sáng và hiện đại, không thể giải quyết được những vấn đề của con người, nên đã đề cao vai trò của ngôn ngữ, hòa trộn giữa tâm trí và tưởng tượng (tiểu thuyết trinh thám, viễn tưởng ...), chập chờn trên cái đồng đố nát của hiện đại. Đến thập niên 1980, thơ hậu hiện đại đẩy lên một tầng khác, dựa vào lý thuyết hậu cấu trúc, với phong trào tiền phong thơ Ngôn ngữ, biến thơ thành vô nghĩa. Và chấm dứt luôn thơ hậu hiện đại.

Nhưng tại sao lại phân thơ tự do ra hai thời kỳ hiện đại và hậu hiện đại? Thơ hiện đại phản ánh nhịp độ khám phá dồn dập những công nghệ khoa học và chủ nghĩa duy lý. Nhưng đến sau thập niên 1950, những khám phá khoa học không còn kịch tính như đầu thế kỷ 20 nữa, thậm chí sau thế chiến thứ II, khoa học còn bị đặt dấu hỏi, và những lý tưởng thời Ánh sáng lụi tàn vì không hề mang hạnh phúc đến cho con người. Thơ hậu hiện đại chỉ còn cách phản ánh lại chính nó và tâm trí nhà thơ, với trò chơi ngôn ngữ và ý tưởng, tách lia khỏi đời sống xã hội. Thơ tự do là sản phẩm của thời hiện đại và hậu hiện đại, như vậy, bây giờ biết sẽ đi đâu? Thật ra, sự phân chia thời kỳ hiện đại hay hậu hiện đại chỉ là trên hình thức. Văn hóa là dòng chảy liên tục và sự thay đổi cũng xảy ra từ từ chứ không hề mang tính đột phá. Văn học nghệ thuật ở bất cứ thời nào cũng là di sản trân quý của nhân loại. Thơ thể luật dù bị đẩy ra ngoài dòng chính ở phương Tây, nhưng vẫn tiềm tàng trong đời sống vô thức của những nhà thơ. Thơ tự do, chiếm ưu thế suốt một thế kỷ, với những phong trào tiền phong đầy sôi động, không dễ gì tự nhiên mất đi. Thơ vốn khó, theo Eliot, “phản ánh một thời đại phức tạp”, nhưng ở mặt khác, thơ tự do cũng là một thể thơ rất dễ dãi, vì người làm thơ dễ dấu đi sự thiếu năng khiếu của mình hơn các thể thơ khác. Thơ dễ, không cần ý thức về nhịp điệu, ngay cả cảm hứng,

nên ai cũng có thể làm, trở thành phương tiện thoải mái ghi xuống những suy nghĩ hay những quan điểm cá nhân về chính trị, xã hội, triết lý, và cả biến thơ thành trò chơi tu từ.

Thơ tự do Mỹ, sau thập niên 1990, không còn độc quyền được giảng dạy trong những chương trình viết văn. Theo Altieri, khái niệm “kỹ năng phải kín đáo sao cho tác phẩm nói bằng giọng tự nhiên, làm cho người đọc như đang kinh nghiệm lại biến cố ngay từ ban đầu đã trở thành ‘lời kinh đương thời’ (contemporary litany), được ghi khắc bởi những nhà thực hành thơ, trong những chương trình viết văn.” Và thế hệ những nhà thơ trẻ thập niên 1990, như Dana Gioia, Timothy Steele, Mark Jarman, Frederick Turner ... trở thành những người thầy giảng dạy, và họ đang là những nhân tố tích cực trong việc hòa giải giữa thể luật và tự do. Với sức mạnh và cơ sở có sẵn, với một lực lượng sinh viên và giáo sư không nhỏ, gây mầm cho việc trở lại kỹ năng và nghệ thuật thơ, thơ Mỹ trong thế kỷ mới, sẽ lại tạo nên một cuộc chơi lớn, đưa thơ tới những người đọc bình thường, không còn là đặc quyền của tầng lớp tinh hoa. Một lần nữa, thơ, vừa làm một bước nhảy tới tương lai vừa quay về nối kết với những giá trị đã thành tựu trong quá khứ.

Cách phân tích của Timothy Steele, giữa nhịp luật và nhịp điệu của ngôn ngữ nói, không phải là lý thuyết suông, mà là những phân tích, dựa theo những sáng tác mới của những tác giả trẻ thời thập niên 1990, đưa ngôn ngữ đời thường vào thơ thể luật. Thật ra, đưa ngôn ngữ thông thường vào thể luật đã có từ thời Lãng mạn với nhà thơ William Wordsworth, và sau này với nhà thơ Robert Frost, mà ông gọi đó là “sự liên hệ cách điệu” (strained relation). Đầu thế kỷ 20, những nhà thơ tự do tách nhịp điệu văn xuôi ra khỏi thể luật, rải chữ xuống dòng thành nhịp điệu trên trang giấy, như đã nói ở trên. Và bây giờ, theo Timothy Steele, nhịp điệu văn xuôi lại tái hợp với thể luật, tạo nên cách làm thơ mới cho những nhà thơ



thế kỷ 21, không khác gì với thơ Tân hình thức Việt. Bài viết của Timothy Steele vào năm 2006, trong khi thơ Tân hình thức Việt khởi đi trước đó, từ năm 2000, chứng tỏ, thơ Tân hình thức Việt có khả năng đồng hành với những nền thơ lớn khác trong thế kỷ tới. Nhưng thực tế thì khác hẳn, thơ Mỹ luôn luôn được sự hỗ trợ bình đẳng và mạnh mẽ từ những cơ chế đại học, với những diễn đàn, hội thảo, in ấn, giải thưởng, những chương trình viết văn, giảng dạy ..., còn thơ Tân hình thức Việt, được kể, với hành trang chỉ là niềm tin mong manh vào sự quan tâm và công tâm của những nhà phê bình, và sự kiên trì của những nhà thơ thực hành nó.

Ngôn ngữ thơ Tân hình thức không phải một sớm một chiều là hoàn tất, mà đòi hỏi sự đóng góp của nhiều thế hệ nhà thơ, về cách diễn đạt, cùng tài năng và cách sử lý ngôn ngữ – biến hóa và đa sắc thái, trong nhiều chiều kích không và thời gian khác nhau. Thế hệ trong thơ, không phân biệt theo tuổi tác, mà theo ngôn ngữ thơ họ sử dụng. Có một thời gian rất lâu, hơn nửa thế kỷ, thơ Việt bao gồm nhiều thế hệ sáng tác với cùng ngôn ngữ thơ, tự do hay vần điệu. Sự chuyển đổi thế hệ và ngôn ngữ thơ xảy ra, khi có những tác động lớn, thay đổi cách sống, cách nghĩ của con người trong môi trường xã hội. Sự phát triển công nghệ cao, Iphone, Ipad, tạo nên một thế hệ nhà thơ, đang có một cách nhìn khác về thực tại. Điều này có thể giải thích: văn học nghệ thuật hiện đại chống lại chủ nghĩa hiện thực, và hậu hiện đại phủ nhận thế giới thực. Họ cho rằng, tất cả chỉ là quang cảnh bề ngoài, và nguồn gốc thực tại nằm ở bên trong chúng ta. Chúng ta sống trong thế giới hư cấu được tạo ra từ chính chúng ta, và thế giới này không có việc gì làm với thế giới thực, tồn tại bên ngoài. Tác phẩm nghệ thuật vì thế liên tục được tạo ra và tái tạo, qua ẩn dụ, hoán dụ và sự sắp đặt của tâm trí. Nhưng bây giờ, sự phát minh khoa học và những kỹ thuật tân kỳ về cảm ứng âm thanh hình ảnh của phim ảnh, truyền hình, video game, đã vượt ra ngoài sức tưởng tượng. Và cũng cho thấy, đó là những thế giới giả

tạo được phóng chiếu từ tâm trí. Và lại, con người đang bị vây khốn trong tình trạng bất trắc, tai ương, khủng bố, chiến tranh, nghèo đói, chỉ mong ước một cuộc đời bình thường, nhưng không dễ gì có được.

Nhìn lại hành trình của thơ và hội họa phương Tây, thế kỷ 20, chúng ta cũng có thể có một cảnh quan thoáng qua cho thế kỷ 21. Với một nền văn hóa đầy sinh động và khai phá như văn hóa Mỹ, thơ tự do và hội họa đã phát triển tới cùng, và bây giờ, những nghệ sĩ và nhà thơ, chỉ có thể trải nghiệm lại những gì đã trải nghiệm, không có cách nào khác. Mọi cái mới, cái lạ không còn là yếu tố gây ngạc nhiên, và cả tác giả lẫn người thưởng ngoạn đều biết rằng, rồi sẽ chỉ loanh quanh đến thế. Ước muốn hướng tới một thể thơ mới, của những nhà thơ tự do, trong suốt thế kỷ qua, đã thất bại. Cách duy nhất, có lẽ là đề nghị sự hôn phối giữa tự do và thể luật của Timothy Steele, hy vọng vào khả năng chuyển tải tư tưởng và đưa đời sống hiện thực vào thơ, để có được những tác phẩm giá trị, nhưng không phải ai cũng đáp ứng, vì đòi hỏi kỹ năng. Hơn nữa, trong một xã hội càng ngày càng đa dạng, chúng ta cần có nhiều thể loại thơ cho nhiều tầng lớp, nhiều thế hệ người đọc. Người đọc bây giờ tinh nhạy, họ không đọc một loại thơ, mà cùng lúc, đọc nhiều thể loại thơ để so sánh, và chỉ có thể thuyết phục họ bằng những bài thơ hấp dẫn và có chất lượng. Kinh nghiệm thơ Tân hình thức Việt cho thấy, tuy chưa có nhiều sáng tác hay, nhưng số người đọc thích thú với loại thơ này không ít. Và lại, thơ tự do đã độc diễn suốt thế kỷ 20, bây giờ chúng ta không thể lập lại như vậy, bằng một thể loại thơ khác, dù có hay cách mấy. Hiện nay, thơ tự do và văn điệu Việt vẫn chiếm đa số, nhưng khi những thế hệ mới tham gia sáng tác thơ Tân hình thức nhiều hơn, tình hình sẽ đổi khác. Có lẽ, đó mới chính là hiện trạng thơ ở thế kỷ 21.

## CHÚ THÍCH

– Walt Whitman's claim that "to have great poets there must be great audiences too."

– Sandburg argues that free verse is as old as rhythmic speech: "When primitive and prehistoric man first spoke with cadence or color," he writes, "making either musical meaning or melodic nonsense worth keeping and repeating for its definite and intrinsic values, then free verse was born, ages before the sonnet, the ballad, the verse forms wherein the writer or singer must be acutely conscious, even exquisitely aware, of how many syllables are to be arithmetically numbered per line."

– D. H. Lawrence, "... to read a really new novel will always hurt, to some extent. There will always be resistance. The same with new pictures, new music. You may judge of their reality by the fact that they do arouse a certain resistance, and compel, at length, a certain acquiescence."

– I'm delighted with the volume – I think we need a new international conception of poetry, and a community of mutual translation. In some ways one understands a poem better by being involved with translating it than by reading it in the language it was written in, as a native speaker. A new Republic of Letters? Congratulations to all!

– Đầu những năm 1990 xuất hiện internet, website, năm 2000, bắt đầu nở rộ năm 2004. Trong một bài viết vào năm 2009, của nhà thơ Mỹ Ron Siliman, ông cho rằng, trong vòng 5 năm (từ 2004 tới 2009), những nhà thơ Mỹ có sách xuất bản là 10 ngàn nhà thơ, tương đương với con số tốt nghiệp tiến sĩ trong các khoa viết văn. Nhưng nhà thơ Seth Abramson phản bác lại, cho rằng, trong 5 năm qua, số tạp chí thơ in ấn và online là 1000 tờ báo (có thể hơn), và nếu mỗi tạp chí sản sinh ra vài chục (có thể hơn) mỗi năm, thì số nhà thơ có sách xuất bản là khoảng 50 ngàn nhà thơ. Đó là chưa kể những blog cá nhân. Nhà thơ và thơ dễ đã tăng lên theo cấp số nhân, theo các nhà nhận định thơ Mỹ.

## THAM KHẢO

- *Western Civilization*, Volume 2, tái bản thứ 11, 1988, Robert E. Lerner, Standish Meacham, Edward McNall Burns.
- “Prosody for 21st – Century Poets”, Timothy Steele, 2006.
- *Modernism*, Chris Rodrigues & Chris Garratt, 2001.
- “The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews”, P. Mansell Jones
- “Who Killed Poetry”, Joseph Epstein, Commentary 1988.
- *Kỹ yếu hội thảo*, Sông Hương, 2014.
- *Vũ điệu không vẫn*, Khế Iêm, Văn Học, 2011
- “Độc Một bài thơ Tân hình thức”, Nguyễn Đức Tùng, Báo giấy Tân hình thức số 6 / tháng 10, 2014.

# Tân Hình Thức Hành Trình Và Tổng Kết

---

*Tóm lược:* Dùng kỹ thuật *vắt dòng* chuyển tất cả những thể thơ có *vần* ở cuối dòng: 5 chữ, 7 chữ, 8 chữ và *lục bát*, thành thể thơ *không vần*. Sau đó, dùng kỹ thuật *lập lại*, tạo nhịp điệu và hồi phục *vần* ở bất cứ chỗ nào trong bài thơ.

*Từ khóa:* Tân hình thức Việt, thể thơ không vần, người đọc bình thường.

**T**rên tạp chí *Thơ* số 2, 1994, có đăng một trích đoạn bài thơ “Từ khúc dực mùa xuân rảo bước” của Jean Ristat do Đỗ Kh. dịch. Vì là một bài thơ dịch đã đăng từ 6 năm trước nên không ai còn nhớ, và trong suốt khoảng thời gian đó tạp chí *Thơ* bận rộn với những tìm kiếm và những sáng tác thử nghiệm ... Theo nhà phê bình Đặng Tiến, “Tập thơ của Jean Ristat dùng thể thơ thông dụng ở Pháp là Alexandrin, 12 chân (âm) và tiếng Pháp đa âm. Tác giả cứ mỗi dòng 12 chân thì xuống hàng, bắt chấp cú pháp và từ vựng. Đỗ Kh. đã dịch bài thơ dài này, cũng bằng cách xuống dòng, dưới dạng lục bát, có lẽ vì nó « dân tộc »: đến chữ thứ sáu thì xuống dòng tám chữ, cứ như thế & như thế suốt non một ngàn câu. Nhà thơ Nguyễn Đăng Thường, ở Luân Đôn, hợp tác vào bản dịch, tâm đắc và cao hứng làm một bài thơ dài, 31 khổ 5 câu, cũng theo lối xuống

dòng Tân hình thức, nhưng chọn thể thất ngôn, là bài *Những nụ hồng của máu*, được đánh giá là tân kỳ và đặc sắc. Bài thơ đăng trên báo *Thế Kỷ 21* số 27, tháng 7 năm 1991, California.”

Khoảng cuối năm 1999, tôi làm bài thơ “Tân hình thức và câu chuyện kể”, và đưa cho một bạn thơ xem, anh nói, “mới và hay lắm.” Tôi nói: “Vậy để tôi viết một đoạn giải thích cách đọc bài thơ”. Không ngờ lại viết được một bài tiểu luận “Chú giải thơ Tân hình thức”. Tình cờ, Đỗ Kh. gửi tới bài “Kiều” làm theo thể lục bát. Tôi bèn gửi bài tiểu luận, bài “Tân hình thức và câu chuyện kể” và bài “Kiều” của Đỗ Kh. cho các anh em cùng làm cho vui, và được 11 nhà thơ tham gia với 19 bài thơ Tân hình thức. Riêng anh Nguyễn Đăng Thường gửi tới bài “Những nụ hồng của máu”.

*Đỗ Kh.*

KIỀU

Em đâu biết nói tiếng Anh,  
chỉ bập bõm vài câu đâu hiểu hết.  
Thiệt ra tụi em gặp nhau  
chỉ có hai lần trong quán bún riêu,  
sau đó cưới luôn. – Anh ấy  
làm gì? – Thất nghiệp. – Biết vậy sao vẫn  
lấy? – Em mới học hết lớp  
5, không việc làm, nhà nghèo, em đông.  
Dạo đó, em nghĩ chỉ lấy  
Tây là có thể giúp gia đình, đâu  
ngờ khó ăn đến thế! – Sao  
không về Mỹ? – Không nghề nông, làm gì  
có tiền để bảo lãnh em!  
– Hiện giờ cuộc sống thế nào? – Thì phải  
sống nhờ! Mỗi ngày ảnh phát

30 ngàn, bảo: Phải xài hết, không  
thừa cũng không được thiếu. Vì  
phải giúp gia đình, em nhịn buổi sáng;  
trưa cơm hộp, tối cơm bụi  
via hè. Tằn tiện lắm mới dư được  
ít ngàn nhưng nhờ người khác  
giữ gìn, để anh ta thấy là bị  
phạt ngay. – Bằng cách nào? Đường  
như nhớ lại những trận phạt đòn khủng  
khiếp, X. rơm rớm lệ: – Chẳng  
hạn như cho gửi mùi toa-lét, cắt  
khẩu phần ăn hàng ngày, cởi  
hết áo quần và đi vòng quanh phòng  
lù lù sẵn đúc 1 toà thiên nhiên\*  
cho ảnh xem.

*(Trích Thuỷ Tiên, báo Công An số 783, ngày 16-10-99) \**  
*Diễn T. Nguyễn*

Điều ghi nhận là trong suốt 10 số báo tạp chí *Thơ* từ số 18 đến số 27, những bài thơ Tân hình thức, đa số đều phỏng theo bài thơ “Kiểu” của Đỗ Kh. Như ghi chú ở cuối bài thơ, anh đã trích từ một đoạn văn xuôi trong một bài báo, đếm chữ xuống dòng theo thể lục bát. Bài thơ “Kiểu” là cách làm của những nhà thơ tự do có khuynh hướng cách tân, dựa vào ý tưởng. Giống như hội họa Khái niệm (Conceptual Art) thập niên 1980, không cần kỹ năng, chỉ cần có ý tưởng khác lạ, làm mọi người chú ý là được. Bản thân bài thơ thì độc đáo, và chính tác giả cũng tâm đắc, nhưng với quá nhiều bài thơ làm theo cách như vậy, lại trở thành có vấn đề. Thật ra, khởi đầu anh em tham gia, chỉ như một trò vui chơi chứ không có ý gì khác, mà đã là trò chơi thì phải dễ dãi mới lôi kéo được nhiều người. Nhưng những người chỉ trích thì không thấy như vậy. Kết quả là

đã có hàng loạt những bài phản bác thơ Tân hình thức xuất hiện, nhắm vào những bài thơ đếm chữ xuống dòng như văn xuôi. Với một thể thơ mới, sự ngộ nhận là điều bình thường. Thơ Tân hình thức Việt, một thể thơ *không vần*, được rút tỉa từ rất nhiều nguyên tắc cơ bản của nhiều nguồn, nhiều thể loại thơ khác nhau. Nên khi phân xét, cần phân biệt giữa nội dung và thể thơ, giữa văn xuôi, thơ văn xuôi và thơ tự do đối với thể thơ *không vần* của Tân hình thức. Thơ *không vần* tiếng Anh, đọc như văn xuôi, nhưng là một thể thơ với cơ cấu tạo nhịp điệu iambic, thơ không vần Việt cũng là một thể thơ, có phương cách để tạo nhịp điệu riêng, và kỹ thuật làm mất dấu văn xuôi. Còn văn xuôi và thơ văn xuôi thì không nằm trong thể luật nào và không có cơ chế để tạo nhịp điệu. Sự nhầm lẫn trên đã đưa tới những cái nhìn sai lệch đối với thơ Tân hình thức Việt. Tính đến tạp chí *Thơ* cuối cùng, số 27, 2004, đã có 64 tác giả và 350 bài thơ. Cuộc đời, nghĩ cho cùng, không có gì hoàn toàn xấu, cũng không có gì hoàn toàn tốt. Chính số lượng đông đảo những người sáng tác và phản bác lại là động cơ chính làm mọi người chú ý tới thơ Tân hình thức. Trong khi đó, cố gắng điều chỉnh lại, như một lời nhắc tế nhị, đã thúc đẩy tôi viết những bài tiểu luận đi sâu vào vấn đề thơ. Chỉ 3 năm sau, 2003, tập tiểu luận “Tân hình thức, Tứ khúc và Những tiểu luận khác” được nhà Văn Mới xuất bản.

Ngoài bài thơ “Tân hình thức và câu chuyện kể”, bài “Kẻ lạ” của Nguyễn Phan Thịnh, những chữ lặp lại “u u u”, “lù mù”, vần trải khắp bài thơ như “lơ mơ”, “lờ mờ”, “lơ ngơ” ... như một lời than van, làm cho bài thơ nghe như hát, diễn đạt tâm trạng vừa bi thiết vừa lãng mạn, không nơi bám víu, giữa *dòng sông trôi* và *làn mây trôi*. Kỹ thuật *vắt dòng* thay thể *vần* ở cuối dòng, nhưng kỹ thuật *lập lại* những câu chữ lại hồi phục *vần*, nhưng là *vần* ở bất cứ đâu trong bài thơ. Nhạc tính hay nhịp điệu của bài thơ Tân hình thức phong phú, biến đổi không ngừng, nhiều khi hơn hẳn những bài thơ vần điệu.



*Nguyễn Phan Thịnh*

KỂ LẠ

anh ngậy thơ và anh sống như  
thằng khờ đung đưa chân trên cầu

gục đầu nhìn dòng sông trôi và  
ngẩng đầu nhìn làn mây trôi và

người thấy anh lơ mơ nghe gió  
u u trong tai u u u

trong đầu u u u đêm ngày  
ray rứt u u liên miên hoài

anh lù mù ngội anh lơ mờ  
bay và anh lơ ngơ khóc thầm

trước mọi nỗi đau thương tâm tối  
co công bi thảm biết bao đời

tất cả điên rồ tất cả điều  
linh tất cả bốc mùi anh bay

dưới những vì sao và anh bay  
một mình nát lòng không ai hay

anh ngội đung đưa chân không trên  
cầu người hăng ngược xuôi tất bật

ngày ngày là bầy ong thợ trong  
một tổ ong nhân tạo cam đời

anh bay theo mây trôi theo sông  
trôi ra biển trời một mình và

anh đau đớn không ai chia sẻ  
một tình yêu cùng một niềm tin

anh cô đơn lặng im bay qua  
nổi chết trừu tượng và siêu hình

khờ khạo hay khật khùng mãi như  
tên lạ mặt ở chính quê mình

làm sao anh có thể sống đứng  
đứng giữa đời với người vô nghĩa

vô tình đến cây cũng mọc ngược  
và sâu bọ cũng hóa thần linh.

*12/11/2004*

Theo nhà thơ Timothy Steele, thơ tự do đã phá bỏ thể luật, phương tiện tạo ra nhạc tính và tính truyện, hai yếu tố chính lôi cuốn người đọc. Điều đáng nói là những yếu tố truyện kể, trước kia là của thơ, bây giờ đã bị tiểu thuyết lấy mất. Thơ muốn có được những tác phẩm mang người đọc trở lại, cần phải lấy lại những yếu tố truyện kể. Nhưng người đọc lại không còn đọc một tác phẩm, dù là có cốt truyện bằng thơ vẫn nữa, và cần phải có một thể luật phù hợp với tâm tư và cách diễn đạt của thời đại. Thời hiện đại, song song với nỗ lực làm mới của thơ tự do và hội họa với những phong trào tiên phong, truyện cũng có những phong trào tiểu thuyết không cốt truyện và tiểu thuyết dòng ý thức. Những tiểu thuyết đó bây giờ

còn có ai đọc nữa không, hay chỉ dành cho những nhà nghiên cứu phê bình? Đối với thơ, bất cứ chúng ta sáng tác dài ngắn, có truyện hay không truyện, nhưng nếu không hấp dẫn người đọc, người đọc sẽ xa thơ và thơ dần rơi vào quên lãng. Chúng ta không còn sống ở thời hiện đại, bắt cần người đọc, coi thơ chỉ là trò chơi của tâm trí, qua phương tiện tri thức. Mà tri thức thì, đã thất bại trong việc nắm bắt thực tại. Chúng ta đang sống ở thời đại của chúng ta, lẫn lộn với cuộc đời bình thường, có thực, nơi góc phố, giữa con hẻm, với tất cả nỗi nhọc nhằn của mỗi kiếp người.

Tôi từ giả tạp chí *Thơ*, thành lập website [www.thotanhinhtuc.org](http://www.thotanhinhtuc.org), đi sâu vào chuyên thơ Tân hình thức. Một số lượng tác giả trẻ hơn từ trong và ngoài nước liên kết với phong trào. Những bước chân chậm hơn, chắc hơn, và đúng với tiêu chuẩn thơ Tân hình thức hơn. Thơ Tân hình thức thời tạp chí *Thơ*, tới một lúc, đã trở thành nhàm chán và đơn điệu. Những tác giả trẻ sau này mang đến cho thơ Tân hình thức không những một sinh khí mới, mà còn đặt nền móng của loại thơ này qua sáng tác. Phần tiểu luận cũng được hoàn chỉnh thêm, với tập “Vũ điệu không vần”.

Tác giả đầu tiên cho giai đoạn này là Dã Thảo.

*Dã Thảo*

NHẬT KÝ NGÀY MƯA

Khi mặt trời khuất sau mây  
và mưa bỗng đổ lênh láng  
tôi nhớ về những ngày cũ  
xưa lẻ loi bước trong mưa

anh xưa có lần bảo yêu  
thiết tha lang thang trong mưa  
cười diều nhìn tôi ôm  
chiếc dù đen to tổ chẳng

những hạt mưa bong bóng nhỏ  
xíu nào đủ ướt đôi tay  
ô mưa rơi ô mưa rơi  
trên những con đường tuổi thơ

ô mưa ơi ô mưa rơi  
trên lối vắng người lại qua  
mưa rơi trên lối mòn rất  
quen buổi chiều sắt se đến

cafeteria trống vắng  
không chiếc dù đen tổ chẳng  
và nụ cười anh vắng bóng.

Những câu chữ lặp lại, “mưa, xưa, ôi mưa rơi mưa rơi” làm cho bài thơ có một nhịp điệu êm ả, gợi nhớ, mang tính biểu cảm nên thơ của một thời mới lớn, đôi nhân tình che dù lang thang trong mưa. Nhưng rồi mọi chuyện cũng trở thành kỷ niệm, một vết thương đau đũa để thỉnh thoảng hồi tưởng lại một thời. Con đường tình đã xa dần xa, và mối tình mù sương đó cũng như cánh chim bay. Bây giờ, vẫn cơn mưa ướt vai nhưng người thiếu nữ cảm thấy lẻ loi chiếc bóng, ôi nụ cười, người tình ... và câu chuyện tình lãng mạn ấy, nay còn đâu.

Nhà thơ Dã Thảo xuất hiện với vài hàng tiểu sử ở dạng thơ Tân hình thức, rồi thôi.

Tiểu sử Phan Dã Thảo  
con gái, nửa chừng xuân,  
ở lành gặp dữ, thích  
một đàn làm một ngả,  
mộng đi cùng trời cuối  
đất – ngồi một chỗ bó  
chân thích làm nữ tu –  
cuối tuần long nhong dạo  
phố, thích lục bát – nghề  
ngao Tân hình thức ghiền  
cà phê đen đá – khề  
khà nước suối mỗi ngày  
thường trú California  
tính chuyện Arizona  
nói tiếng Mỹ chêm tiếng  
Việt và ngược lại.

Trong bài thơ “Tình xa”, mức độ lặp lại những câu chữ ít hơn, tạo nhịp điệu đọc đều đều, những chữ “anh”, “em”, cao cao”, “thấp”, “ban công”, “ngôn ngữ khác màu da”, “cùng màu da” ... như một giọng kể thì thầm, miên man.

*Dã Thảo*  
TÌNH XA

em vẫn qua đây mỗi ngày  
building cao cao và cũ  
ban công thấp thấp màu nhạt  
nơi anh thường tì đôi tay

chuyện trò cùng đám bạn lơ  
đang và sẽ nhìn thấy em  
qua đây mỗi sáng giờ không  
còn anh đứng trong nắng gửi  
một lời chào có khi một  
nụ cười tươi nếu em tình  
cờ liếc nhìn ban công thấp  
đôi khi chỉ là ánh mắt  
thăm dò bước em qua và  
em sẽ biến mất trong màu  
kính sẫm tối anh sẽ chẳng  
nhìn thấy cho đến lúc chúng  
mình ăn trưa cafeteria  
chen chúc những phút ban trưa  
vội vàng lắm chuyện đời thường  
để nói chuyện xếp dỡ hơi  
phách lối, laid-off, đã,  
đang và sắp tới, chuyện trại  
tù, chuyện khủng bố thế giới  
nhiều nhất là những tan vỡ  
dù không hối tiếc vẫn nhớ  
tình anh với ả con gái  
cùng ngôn ngữ khác màu da  
tình em với gã con trai  
cùng màu da khác ngôn ngữ  
nhưng chưa lần nhắc chuyện chúng  
mình em mỗi ngày đi qua  
building cao cao vẫn có  
người tì tay chuyện trò  
bên ban công thấp không còn  
lời chào trong nắng không còn  
nụ cười buổi sáng không còn

ánh mắt lạng lẽ ấm áp  
anh đã đi xa em chưa  
kịp kể nguồn gốc em dân  
tị nạn thế hệ thứ nhất  
không thuộc cộng đồng thiểu số  
mít, tàu, xì, campuchia,  
indônêzia, cuba,  
malayzia ... anh biết  
mỗi điều em là công dân  
hợp chủng quốc em mê làm  
việc em lười rong chơi em  
khoái Brad Pitt chẳng ghiền bóng  
đá không nghiện bóng cà na  
em mê jazz khoái hiphop  
em khác màu da khác ngôn  
ngữ cùng công ty giờ đây  
anh đã ra đi ... nhớ nhiều!!!  
(nhưng chẳng nói nói ra nhiều  
cũng vậy thôi.)

Có lẽ đó là bài thơ tình hay qua thể thơ Tân hình thức. Một câu chuyện tình lồng trong những sinh hoạt bình thường, không một chút cường điệu hay tưởng tượng nhưng đầy lãng mạn. Bài thơ lôi cuốn người đọc phải đọc đi đọc lại nhiều lần, không khác nào những bài thơ vần điệu được thuộc lòng trước kia. Câu chuyện được tóm tắt như sau: mỗi sáng đi làm, cô gái vẫn nhìn thấy chàng trai đứng nói chuyện với bạn bè trước giờ làm việc, nhìn theo bước chân cô cho tới khi khuất sau bức tường kính sẫm của tòa nhà. Chàng và nàng chỉ gặp nhau vào lúc ăn trưa, nói lảng nhãng những chuyện xảy ra trong ngày mà ai cũng biết, không có gì mới lạ, và nhiều nhất vẫn là những mối tình đã đổ vỡ, cùng những sở thích của mỗi người.

Nhưng rồi công ty sa thải người và chàng là người phải ra đi, để lại nơi cô gái một chút băng quơ, như mất mát một cái gì thân quen.

Bài thơ đưa đến cho người đọc thấy đời sống hàng ngày của những người trẻ tuổi trong một xã hội công nghiệp, có quá nhiều sắc dân sống chung, nên đời sống văn hóa truyền thống hoặc đã hòa trộn hoặc không còn đủ là mối ràng buộc. Họ sống chung và cặp bồ với nhau, cùng ngôn ngữ khác màu da hay cùng màu da khác ngôn ngữ, xa nhau, tình cờ gặp nhau, quen biết và rồi xa nhau. Tất cả chỉ còn để lại một chút nuối tiếc, rồi bị cuốn theo công việc, thói quen và sinh hoạt thường ngày. Đời sống bất định và trôi nổi đến nỗi chính sự bất định và trôi nổi đó mới là ý nghĩa đích thực của cuộc sống. Không có một giá trị nào bền vững. Tất cả những bí mật không còn là bí mật, tất cả những cấm kỵ không còn là cấm kỵ. Cho nên, người ta ngán ngẩm những gì trần trụi, trơ trẽn, quay về tìm lại một thời lãng mạn mới, và cả những giá trị mới để thay thế những gì đã cũ, không còn phù hợp với thời đại và đời sống của thế hệ trẻ tuổi.

Bài thơ hay chắc hẳn ở nơi cách sử dụng bình thường và điều luyện chữ và nghĩa. Một nội dung mới mẻ, người đọc thấy được một sinh hoạt rất quen thuộc và nhàm chán của đời sống nhưng lại phát hiện một khía cạnh tích cực rất nên thơ trong đó. Tác giả sử dụng thể thơ 5 chữ, toàn bài thơ chỉ có 2 đoạn có dấu phẩy (mỗi đoạn 5 dấu phẩy) chia bài thơ ra làm 3 phần, giảm bớt tốc độ đọc liên miên và khá nhanh của bài thơ. Bài thơ vì thế chẳng những là một bài thơ hay còn là một bài thơ đặc sắc và giá trị vì nhấn mạnh tới một kỹ thuật mới cho thơ. Trong văn xuôi ý tưởng phải rõ ràng trong lúc ý tưởng trong thơ thường mơ hồ, không rõ ràng. Ý tưởng không rõ ràng không có nghĩa là không có ý tưởng, mà bị phủ đi bởi chất thơ. Chẳng khác nào lớp sương mù buổi sáng làm mờ đi quang cảnh sự vật.



Để hiểu rõ điều này chúng ta quay trở lại bài thơ của Dã Thảo. Vì bài thơ không có dấu chấm phẩy nên rất khó phân biệt ý tưởng này và ý tưởng kia. Muốn rõ ràng phải hồi phục lại các dấu chấm phẩy cho bài thơ. Chúng ta có thể làm cách này. Viết một bài thơ với những dấu chấm phẩy rõ ràng, phân biệt các ý tưởng liên lạc từng câu. Sau đó bỏ tất cả các dấu chấm phẩy đi, *tiến trình giải trừ*. Ý tưởng bài thơ bây giờ không còn rõ ràng, bị phủ lấp bởi tốc độ đọc. Nếu bây giờ chúng ta muốn hồi phục lại ý tưởng của thơ, chúng ta phải hồi phục lại những dấu chấm phẩy. *Tiến trình hồi phục* này cũng là tiến trình tìm lại ý nghĩa bài thơ. Điều này cũng chẳng khác nào *tiến trình phân tích* trong thơ tự do tiếng Anh. Sau đó, lại dùng tiến trình giải trừ để trở lại sự nguyên vẹn của bài thơ. Đây chính là điều, “Nhìn bài thơ, hình thức giống như một bài thơ, nhưng khi đọc thì lại thấy giống như văn xuôi, đọc xong thì lại thấy đó là thơ chứ không phải văn xuôi” mà chúng ta đã đề cập ở trên.

“Tình xa” là một phát biểu về thơ. Những phát biểu đó khả tín tới đâu tùy thuộc mức độ thực hành của từng tác giả. Bởi chỉ qua thực hành mới có thể phát hiện những yếu tố mới cho thơ. Đây chính là điều hấp dẫn và thách thức đối với những nhà thơ Tân hình thức Việt. Chúng ta cần phải đặt mình trong nguyên tắc sáng tác, không bao giờ lập lại bài này giống bài nọ, hay ngắt đoạn văn xuôi xuống dòng. Mỗi bài thơ phải có nhịp điệu (hay tiết tấu), phong cách diễn đạt khác nhau. Cái giá chúng ta trả càng cao, sự thành công càng lớn.

\*

Nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt được rút ra từ khái niệm *Hiệu ứng cánh bướm* trong Lý thuyết Hỗn mang, *phản hồi* và *lập lại*. Trong đó, những yếu tố trật tự trong hệ thống hỗn mang được dùng để tiên đoán sự vận hành hệ thống đó. Dòng sông được coi như một hệ thống động lực, có lúc lặng lẽ, êm ả, nhưng có lúc, vào

mùa mưa, dòng sông có những cá tính khác nhau. Trong trường hợp này, một phần của dòng sông chảy nhanh hơn miền bên cạnh, tạo nên dòng xoáy ngược, làm tăng tốc độ, kéo dòng nước chung quanh chảy nhanh hơn. Mỗi phần của dòng sông ảnh hưởng nhiều tới mọi phần khác, gây xáo trộn và phản hồi lẫn nhau. Kết quả là sự rối nước, chuyển động hỗn loạn, trong đó những vùng khác nhau chuyển động với những tốc độ khác nhau. Những dòng xoáy nước khi *cuộn lại* (feedback) gặp phải luồng nước khác, sẽ *dao động* (oscillation), *rẽ nhánh* (bifurcation), biến thành dòng xoáy khác.

Bài thơ ví như dòng sông, cũng là một hệ thống động lực. Bài “Chuyện đời anh”, sử dụng kỹ thuật *phản hồi* và *lập lại* làm cho những câu chữ và ý tưởng cuốn vào nhau, biến câu chuyện đơn giản thành phức tạp, thúc đẩy người đọc đọc đi đọc lại để tìm kiếm một điều gì đó, hỗn mang, không căn không cội. Nhóm chữ “những cái chết” là yếu tố trật tự, lập lại thành một dòng chảy, kéo theo những câu chữ không lập lại (yếu tố hỗn mang) là những dòng chảy khác, cho đến khi bị dao động, rẽ nhánh, biến thành nhóm chữ mới. Nhóm chữ mới, “câu chuyện”, hiện xuất và lại *phản hồi* và *lập lại*, kéo theo những chữ không lập lại khác, cứ như thế, như những lớp sóng xô dôn dập, làm thành những nhịp điệu xoắn lại, trùm lấp lên nhau. Mỗi câu chữ như mỗi phần của dòng sông chuyển động nhanh chậm khác nhau, nhiễu sóng và tác động lên những câu chữ khác. Cứ thử nhìn dòng sông đang cuốn cuộn chảy, làm sao chúng ta phân ra được có bao nhiêu phần dòng sông hay bao nhiêu những câu chữ trong bài thơ đang xoắn lại với nhau? Điều này làm chúng ta có cảm giác hỗn loạn, nhưng kỳ thực, sự hỗn loạn vẫn nằm trong dạng ổn định của dòng sông hay bài thơ. Như thế, những câu chữ hay *dạng thức ổn định* (dòng xoáy trước) hiện ra rồi nhanh chóng mất đi, thay thế bằng những câu chữ hay *dạng thức ổn định mới* (dòng xoáy mới), xoáy tròn, cuộn lại và phản hồi chính nó, áp lực trên dòng chảy hay nhịp điệu của bài thơ.

*Khế Iêm*

CHUYỆN ĐỜI ANH

Những cái chết chưa bao  
giờ có thật những cái  
chết chưa bao giờ xảy  
ra như chúng ta sinh  
ra không cần không cội  
và đến đây từ nơi  
hồn mang dừng lại giây  
lâu... bởi sống chết lâu  
nay chỉ là câu chuyện  
được kể lại kể lại  
kể lại tình cờ và  
chẳng qua mọi câu chuyện  
chỉ mới trong vài giây  
lâu mọi câu chuyện đã  
cũ sau vài giây lâu  
mọi chuyện kể kể xong  
là xong mọi chuyện kể  
kể xong trở về nơi  
đã kể để những chuyện  
kể khác kể lại những  
chuyện chưa kể như cuộc  
sống lập lại lập lại  
mà chưa một lần có  
thật vì chúng ta chỉ  
vật vờ trong đời có  
vài giây lâu rồi trở  
về nơi nào từ đó

chúng ta đến đây những  
cái chết chưa bao giờ  
có thật và anh chỉ  
mới dừng lại trong vài

giây lâu. Cám ơn anh  
đã đến với đời và  
kể xong câu chuyện đời  
anh.

### *Tương Lai Thơ Tân Hình Thức*

Thơ nằm trong khoảnh khắc hiện tại, bao gồm thì diễn tiến của hồi ức và mộng tưởng. Nhưng nếu muốn tiên đoán về tương lai thơ, người ta không còn chỉ biết tiên tri như những thế kỷ trước. Lý thuyết Hồn mang đã cho chúng ta một phương cách hiệu nghiệm, đang được ứng dụng vào hầu hết mọi lãnh vực, từ một cửa hàng bán lẻ tới những công trình nghiên cứu qui mô về văn hóa, xã hội, chính trị, kinh tế, y học, ngay cả với những phạm vi khó dự đoán như tai ương, thời tiết ... Lấy một thí dụ đơn giản, trong hệ thống cửa hàng bán lẻ, muốn biết doanh số bán ra hôm nay là bao nhiêu, người ta thiết lập những bản thống kê, so sánh số bán ra của cùng ngày này tuần trước và năm trước. Sau đó, tùy theo hoàn cảnh hiện tại, người ta tiên đoán số bán ra cho ngày hôm nay. Thường là gần gần đúng. Con số gần gần đúng đó, giữa hôm nay, ngày này tuần trước và năm trước, chính là yếu tố *trật tự* trong một hệ thống *Hồn mang*, là cửa hàng bán lẻ. *Yếu tố Trật tự* trong Hiệu ứng cánh bướm được hình thành bởi hai tính cách, tính *ổn định* và *hiện xuất* (nổi trội), hệ quả của sự *phản hồi* và *lập lại*. Bây giờ, chúng ta đặt thơ

Tân hình thức trong hoàn cảnh thơ Việt. Thơ vận điệu có được tính ổn định vì bao gồm những thể thơ *có vận*, nhưng lại không có tính hiện xuất, vì không còn gây được sự chú ý. Thơ Tân hình thức Việt có tính ổn định vì là những thể thơ *không vận*, và có tính *hiện xuất* vì là loại thơ đang được chú ý. Ngược lại, thơ tự do có tính nổi trội, nhưng lại không ổn định, mỗi người một kiểu, với quá nhiều phong cách rời rạc, không liên hệ gì với nhau. Nhưng thật ra, dù có điều kiện *cần* là tính *ổn định* và *hiện xuất* cũng chưa đủ vì nếu thơ không có người đọc thì lấy số liệu đâu để tiên đoán? Người đọc thơ hiện nay là những khuôn mặt xa vắng. Chúng ta căn cứ vào đâu để xác nhận sự hiện diện của người đọc? Với những tập thơ được xuất bản và được bán ra, hay đếm những cái click trên online? Tất cả đều không nói lên được bất cứ điều gì. Trong cuốn “50 Nhà Thơ đương đại: Tiến trình sáng tạo” (50 Contemporary Poets: The Creative Process)<sup>1</sup>, khi được hỏi, “Nhà thơ viết cho ai?” Đa số đều trả lời, viết cho chính họ và vài người bạn thơ, hoặc, không biết người đọc là ai. Và chẳng, thơ ở thế kỷ trước, đỉnh cao là thơ Ngôn ngữ của Mỹ thập niên 1980, là những cánh cửa đóng lại đối với người đọc. Còn thơ Tân hình thức Việt là những cánh cửa mở, để ngỏ cho cả bóng tối lẫn ánh sáng có thể tràn vào.

Nếu thơ không có tương lai vì không có người đọc, mà chỉ có những nhà thơ đọc với nhau, thì cũng không ai biết nhà thơ là ai, ngay cả trong giới những nhà thơ. Thơ Tân hình thức Việt hồi phục nghệ thuật thơ trong hành trình đi tìm người đọc, và cả những nhà thơ. Đó chẳng phải, tự chính nó đã là tương lai rồi sao? Khởi đầu là phong trào vì có nhiều người làm, nhưng sau đó thơ Tân hình thức bắt đầu hình thành một thể thơ. Khi đã định hình một thể thơ, với 14 năm thực hành, và với những tác phẩm đã trải qua đủ mọi thử thách, thì thể thơ đó không thể nào mất đi (thơ Đường cho tới nay vẫn còn người làm), mà chỉ phát triển nhanh hay chậm theo chu kỳ thời gian. Nhưng chu kỳ của một thể thơ thường dài. Thơ không

văn tiếng Anh được phát hiện vào giữa thế kỷ 16, phát triển khoảng một thế kỷ rưỡi, đến thế kỷ thứ 18 thì ít người dùng. Cho đến giữa thế kỷ 19, lại trở thành thịnh hành với phong trào Lãng mạn cho tới nay. Thơ Tân hình thức Việt thời kỳ đầu, từ năm 2000, phát triển chậm vì ít người biết đến, hoặc nếu biết thì cũng không chính xác. Cho tới cuộc hội thảo lần này, được coi như bắt đầu một giai đoạn mới, vì đã có nhiều người biết tới và tham gia. Khi bàn về tương lai thơ Tân hình thức Việt, chắc hẳn là với ý nghĩa, thể thơ này có khả năng tồn tại không, và nếu tồn tại thì sẽ phát triển tới mức độ nào? Điều đó vẫn phải chờ xem.

Với thơ, chúng ta cần phân biệt hai khía cạnh, hình thức và nội dung. Một hình thức mới làm cho nội dung mới, và ngược lại, một nội dung mới cần một hình thức diễn đạt mới. Cùng một đề tài tình yêu, nhưng cách biểu đạt ở thập niên 1960 khác với 1930 và 1940 nên những nhà thơ tự do thập niên 1960 không còn kham nổi với văn điệu. Sự chống đối thơ tự do lúc đầu là chống về mặt hình thức, nhưng sau đó họ thấy nội dung của thời đại họ cần một hình thức mới là thơ tự do nên không còn chống đối (thật ra những người chống lại thơ tự do lúc đó, đa phần là thuộc về thế hệ Tiền chiến). Bây giờ đối với thơ Tân hình thức Việt cũng tương tự. Một số những nhà thơ tự do lớn tuổi, họ chưa đi hết con đường cách tân đổi mới trong thời đại họ, nên khó chia sẻ với những quan điểm của thơ Tân hình thức. Hay nói như nhà phê bình Đỗ Lai Thúy, “Văn chương hiện đại (chủ nghĩa) còn chưa giải phóng hết tiềm năng của nó, chưa đi tới thiên đỉnh vòng đời của nó, nên chưa tạo được nhiều thành tựu nghệ thuật cao”. Còn đối với những thế hệ sinh sau, từ khoảng trên dưới 1980, nội dung thời đại của họ đã và đang thay đổi, họ cần một hình thức diễn đạt mới, nhưng lại chưa có điều kiện tiếp cận với thơ Tân hình thức. Tương lai thơ Tân hình thức có lẽ, thuộc về thế hệ trẻ và rất trẻ đó chăng?

*Biển Bắc*

ÁNH NHÌN / KHOẢNG KHÔNG

Giọt nước rơi từ khoảng  
không trên cao xuống mắt  
(kính) em ... bỗng nhiên làm  
nhòa đi hình ảnh anh  
trong ánh nhìn của em  
rồi sau đó sau khi  
lau khô (kính) em  
bỗng nhiên sáng hơn thêm  
trong ánh nhìn ... khoảng không.

*(cuối 1, không 7)*

*Biển Bắc*

BUỔI SÁNG / VƯỜN HOA / HÁI HOA

Hoa vẫn nở trong  
vườn sáng nay cho  
dù xuân năm nay  
về hơi muộn vì  
mùa đông cứ giằng  
co với mùa thu  
nên trong vườn sáng  
nay hơi lạnh khi  
anh hái đóa hoa  
xuân để tặng em  
năm nay như mọi  
năm ấy mà (!) ... khác!

*(đầu 2, không 7)*

Hai bài thơ của Biển Bắc, hình ảnh giống như hai bài thơ Đường.  
Mấy cụm từ “nhòà đi” và “co với” tạo nên sự nhấn mạnh phân hai  
bài thơ.

*Hường Thanh*

MỘT NGƯỜI HỎI TÔI TRÊN ĐƯỜNG

trước cửa nhà tôi đứng  
ngồi xuống rồi ngồi đứng  
lên vì không quen ngồi  
xồm lâu trước cửa nhà

mười tám giờ chiều kể  
về mười bảy giờ trước  
đó tôi chẳng có đứng  
ngồi xuống rồi ngồi đứng

lên vì chờ đợi chứ  
không phải vì tôi khó  
chịu sự chờ đợi bây  
giờ là sự quen thuộc

nhất trong cuộc đời tôi  
tôi ngoái quanh tôi nghiêng  
qua nghiêng lại như thể  
sự chuyển động đang ngoái

nghiêng vào thời gian này  
để bắt chợt thấy một  
người đi trên chiếc ves  
pa màu đỏ dừng lại



dưới ánh đèn đường vừa  
bật lên từ hai ba  
mười phút trước đó trong  
khi tôi vẫn đang đứng

ngồi xuống rồi ngồi đứng  
lên theo thói quen của  
thường ngày và mọi ngày  
thôi tôi nhìn thấy trên

chiếc xe đó là một  
cô gái và cô gái  
ấy hỏi tôi một điều  
mà có vẻ như đang

lập lại như thể sự  
chuyển động đang ngó nghiêng  
qua lại vào phía tôi  
tôi không biết trả lời

gì cho cô gái ấy  
cho nên tôi để mười  
tám giờ chiều trả lời  
và tôi rồi lại cứ

đứng ngồi xuống rồi ngồi  
đứng lên chờ đợi sự  
quen thuộc trở về trong  
cửa nhà ...

26/8/2013

*Đài Sứ*

GÓC PHỐ

anh gỡ những cọng gió  
rối trong tóc em hoang  
mang mùa hè chan đầy  
nắng tình yêu hâm hấp  
nụ hôn vỡ nắng buổi  
chiều những cao ốc lêu  
nghêu người Mỹ đen trong  
bộ đồ lụng thụng trạm  
xe bus vắng down town  
vắng chủ nhật vắng em  
rực rỡ trong trang phục  
nắng cháy ửng trên đôi  
môi nắng của ngày cuối  
cùng mùa hè theo con  
đường cũ đi hoài trên  
một con phố uống lại  
ly rượu có vị chát  
của ngày hôm qua cái  
bóng lớn dần theo buổi  
chiều em ở nơi nào  
trong góc phố?

Trong xã hội công nghiệp, những áp lực đời sống làm cho con người căng thẳng, những bài thơ của Viễn Bắc, Hương Thanh và Đài Sứ là những bài thơ dễ tạo cảm giác thư giãn cho người đọc. Đây có phải là một hiệu quả khác của thơ Tân hình thức?

\*

Bài thơ “Con mèo đen” khi đăng trên tạp chí Thơ số 20, mùa Xuân 2001, không ai để ý cho đến gần 2 năm sau, tạp chí *Thơ* số 23, mùa Thu 2002 đăng lại và có thêm bản dịch tiếng Anh, lúc đó mới có nhiều người để ý. Điều này làm tôi nhận ra, bản dịch tiếng Anh có sức thôi thúc người đọc tìm về nguyên bản tiếng Việt, đọc kỹ hơn, giúp cho sự thưởng ngoạn bài thơ toàn vẹn. Ý tưởng đó trong tôi càng ngày càng rõ, và sau này, khi không còn bận rộn với tạp chí Thơ nữa tôi mới có thời gian thực hiện. Không phải chỉ dịch từ tiếng Việt qua tiếng Anh, mà còn từ tiếng Anh qua tiếng Việt, bằng song ngữ. Người đọc thưởng thức bài thơ bằng cả hai ngôn ngữ. Đọc thơ, phải đọc qua nguyên bản, và bản dịch chỉ giúp người đọc hiểu cho đúng nghĩa bài thơ. Tôi cũng nhận ra, tiếng Việt là một ngôn ngữ nhỏ, người đọc ngoại quốc không thể đọc tiếng Việt, vậy thì phải có cách sáng tác thế nào để khi dịch ra, người đọc có thể thưởng thức một bài thơ dịch, giống như thưởng thức một bài thơ sáng tác. Thơ không thể dịch chỉ vì không ai có thể dịch âm thanh của ngôn ngữ này qua một ngôn ngữ khác. Để giải quyết vấn nạn này, thơ Tân hình thức Việt đã sử dụng kỹ thuật *phản hồi* và *lập lại* của thơ tự do Mỹ và *Hiệu ứng cánh bướm* để tạo nhịp điệu, nên khi dịch ra tiếng Anh, người đọc Mỹ có thể đọc như một bài thơ sáng tác.

Những phản hồi từ những nhà thơ, người đọc Mỹ, về quan điểm thưởng ngoạn và dịch thuật trên, tôi xin tuân tự liệt kê như sau:

Tuyển tập thơ song ngữ “Không vắn” (Blank Verse), 2006, tôi không nghe được âm vang gì. Có lẽ là cuốn sách song ngữ xuất bản đầu tiên nên chưa được biết đến. Trên website của diễn đàn thơ Mỹ [www.poetry.about.com](http://www.poetry.about.com), bài thơ “Con mèo đen” (The Black Cat) được đề nghị và công nhận là một trong ba bài thơ hay nhất trong

tháng 12 – 2007. Đến tuyển tập song ngữ “Thơ kể” (Poetry nar- rates), 2009, nhà thơ tự do Mỹ Tom Riordan bình luận:

“... Bài “Những chiếc ghế” của nhà biên tập Khế Iêm thách thức cái giả định rằng chiếc ghế là chiếc ghế, liệt kê một loạt những gì mà một chiếc ghế có thể là, hoặc có thể không là, hoặc là, hoặc không là, hoặc khác với những chiếc ghế khác, về cơ bản đã kết luận rằng chúng ta không biết gì cả về những chiếc ghế, và không thể biết, không biết chút gì về bất cứ thứ gì, và không thể biết. Vài trang tiếp theo, bài “Thơ Vu Nguyen cho Helena Okavitch Pham” của Lý Đợi liệt kê một loạt những điều mà Helena sẽ không bao giờ biết về người kể chuyện, nhưng lại ca tụng cái rào cản này như một động cơ gây ngạc nhiên, chứa đựng những tinh thể kiến thức về người khác, mà sự rõ ràng thì thật sự vượt khỏi những gì chúng ta biết được về chính chúng ta. “Trên đầu cỏ cú” của Đoàn Minh Hải chia sẻ sự thám hiểm đó, bao gồm ẩn dụ về hai con người như một chiếc ghế với một cái bàn; ở đây, những rào cản giữa con người tạo ra không những chỉ là “lòng thù hận” mà còn cả cây cỏ cú – cả sự xấu xí và cái đẹp...”

Đến “Thơ khác” (Other Poetry), 2011, nhà thơ Frederick Feirstein chia sẻ:

“Tôi là một nhà phân tâm học và cũng là một nhà thơ, và tôi hiện đang chữa trị cho một nhà thơ trẻ, anh ta cố gắng biểu đạt cho tôi biết điều mà anh ta không thể biểu đạt bằng lời lẽ. Anh ta muốn biết liệu tôi có hiểu được loại trải nghiệm không lời lẽ của anh ta là như thế nào. Tôi đọc bài thơ “Những chiếc ghế” của Khế Iêm cho anh ta nghe, và anh ta nói ngay, “Đó chính là điều mà tôi cảm nhận.” Sau đó chính anh ta bắt đầu mô phỏng bài thơ theo nhiều cách khác nhau.”

*Khế Iêm*

CHIẾC GHẾ

Những chiếc ghế không cùng một màu,  
những chiếc ghế không dùng để ngồi,  
những chữ ghế, không phải là ghế;  
những chiếc ghế có thể sờ được,

những chiếc ghế có thể gọi tên,  
những chiếc ghế đúng ghế, không phải  
là ghế; những chiếc ghế không bao  
giờ vẽ được, những chiếc ghế không

bao giờ nói được, những chiếc ghế  
không bao giờ có được, bởi những  
chiếc ghế không bao giờ biến dạng,  
những chiếc ghế không bao giờ mất

đi, những chiếc ghế không hiện diện;  
những chiếc ghế, ôi chao, chỉ là  
nó đó; những chiếc ghế, ôi chao,  
không cùng một màu, những chiếc ghế,

ôi chao, không dùng để ngồi; những  
chiếc ghế không ở đâu xa, những  
chiếc ghế ở ngoài mọi điều; những  
chiếc ghế chỉ là chiếc ghế.

Điểm qua một số bài thơ Tân hình thức Việt, chúng ta thấy rõ hơn, thuật ngữ “Tân hình thức” đơn giản chỉ là chuyển những thể thơ *có vần* thành những một thể thơ mới, *không vần*, một thi pháp (cách làm thơ), hòa điệu những yếu tố, hướng tới một nghệ thuật

thơ. Nó không phải là cái gì ghê gớm, làm thay đổi, cách tân hay cách mạng lớn lao gì. Giống như thơ tiếng Anh, khi nhà thơ Earl of Surrey (1517-47) dịch tập thơ “Aeneid” của Virgil, viết theo thể loại tự do không vần, bằng thể luật iambic nhưng không dùng vần ở cuối dòng thơ. Nhờ thế mới hình thành thể thơ không vần, chứ trước đó không có thể thơ này. Cũng cần nhắc lại, khi bỏ vần ở cuối dòng thơ, tính dễ nhớ dễ thuộc cũng không còn. Và lại, trong thời đại bội thực thông tin và đa đoan trong cuộc sống, tính dễ nhớ, dễ thuộc không còn cần thiết, vì không ai còn khả năng nhớ từng câu từng chữ như những thế kỷ trước. Một bản nhạc, một bài thơ hay, người ta chỉ cần nhớ giai điệu hay nhịp điệu, hình ảnh, ý tưởng, rồi khi cần nghe cần đọc, bấm máy ra nghe lại, đọc lại.

Khi tôi từ giã tạp chí *Thơ*, những tác giả thời tạp chí *Thơ* không còn sáng tác thơ Tân hình thức. Trên website thơ Tân hình thức, tôi đã chứng kiến những cảnh đến rồi đi, rất nhiều lần. Họ đến rất hăng say và đi cũng vội vã. Lý do, họ đều là những người sáng tác thơ vần và thơ tự do lâu năm. Những nhà thơ vần vì quen với vần điệu nên khó thoát ra khỏi âm hưởng thơ vần, còn những nhà thơ tự do, vì không quen với nhịp điệu thơ, và cũng không muốn bị luật tắc ràng buộc nên cả hai đều không thích hợp với thơ Tân hình thức, ghé vào để thử chơi thôi. Tuy nhiên, cũng có những trường hợp như nhà thơ Dã Thảo, chỉ làm được hai bài rồi không thể làm hơn được nữa. Có người làm nhiều nhưng chỉ vài bài là đạt. Như vậy sự hạn chế của thơ Tân hình thức là do khả năng người làm thơ chứ không phải do thể thơ. Bởi vì thể thơ chỉ giúp nhà thơ phát huy tài năng của mình, chứ không phải là cây đũa thần làm nên tài năng. Thế thì, làm sao để có những nhà thơ Tân hình thức thật sự gắn bó và phát triển loại thơ này? Chính tôi cũng không thể biết. Nhưng tôi tin chắc rằng, đây là dòng thơ có người đọc và là một dòng thơ có tương lai. Lý do, căn cứ vào chất lượng những bài thơ Tân hình thức đã sáng tác, và khi nhìn vào những phong trào tiền phong Mỹ,

nửa sau thế kỷ, với những cách tân sôi nổi và cuồng nhiệt, đã đưa tới kết quả là, không còn ai đọc thơ nữa. Bởi vì, đó là những cách tân đi vào ngõ cụt, không nhìn thấy người đọc, không có khả năng chia sẻ, đi sâu vào tâm tư tình cảm đời sống con người. Thơ Tân hình thức Việt thì khác hẳn, quan tâm tới nghệ thuật thơ, tạo niềm vui thú đến cho mọi con người.

Khi muốn đạt tới nghệ thuật, ở bất cứ bộ môn nào, phải có luật chung, là *thể thơ*. Muốn sáng tác một bản nhạc, phải am hiểu ký âm pháp, muốn thành một nhạc công, phải tập đàn, muốn vẽ phải biết phối cảnh và hòa hợp màu sắc. Như bóng đá, muốn chơi có nghệ thuật, phải có luật, chứ không thể đá lung tung. Thể thơ, trên nguyên tắc, luôn luôn phải đơn giản tới mức tối đa và có tính phổ quát, là cái khung hướng dẫn người đọc thưởng thức và đánh giá thơ, đồng thời giúp nhà thơ điều hợp những yếu tố, chuyên chở cảm xúc và tư tưởng, qua nhịp điệu thơ. *Thể thơ* là hình thức thơ, khác với nội dung. Thơ tự do Mỹ, vì không tạo được một thể thơ chung, nên sau khi thoát khỏi truyền thống, thường chủ vào nội dung. Trừ một số những phong trào tiền phong nửa sau thế kỷ, như đã nói, họ say mê cách tân đổi mới, và cuối cùng đã đưa tới loại thơ cầu kỳ, khó hiểu.

Thơ tự do nói chung, vì không có được ý thức tạo nhạc tính từ khởi đầu, nên những nhà thơ thường không quan tâm tới nhịp điệu hay nhạc tính thơ, mà nhạc tính hay nhịp điệu lại là phần chính trong nghệ thuật thơ. (Điều này các nhà thơ tự do có thể không đồng ý với tôi, vì họ hiểu nhạc tính theo cách của họ, là âm của con chữ chẳng hạn.) Tôi nhấn mạnh đến ý thức, vì không có ý thức thì không thể tạo ra nhịp điệu. Khi không phải bận tâm tới nhịp điệu thơ, những nhà thơ chú tâm vào nội dung là chính. Nhưng nội dung của chính thơ dễ lạc vào từ những nguồn khác, như chính trị và triết lý. Thơ trở nên nặng nề, khó hiểu, người bình thường

không ai đọc vì không đúng với tâm thường ngoạn của họ. Điều này cũng giống như phong trào thơ Ngôn ngữ Mỹ, những nhà thơ Mỹ thập niên 1980, mang lý thuyết Hậu cấu trúc vào thơ, gây nên một phong trào rộng lớn và ảnh hưởng, tỏa khắp cơ cấu đại học Mỹ. Kết quả là thơ Mỹ đi vào bế tắc, làm nảy sinh phong trào Tân hình thức. Tân hình thức Mỹ quay về với thể luật, phục hồi nghệ thuật và bản sắc của thơ, để cứu vãn thơ chứ không có gì khác. Thơ, thật ra, chỉ làm vui mọi người, cũng đã phải cần tới những tài năng tầm cỡ Shakespear, hướng chi lại gồng gánh thêm những vấn đề chẳng phải của thơ. Thơ là một nghệ thuật lớn, người ta đã quên mặt trắng và chỉ thấy ngón tay.

Vậy thì, có hai cách, khi cần biểu đạt nội dung, thơ tự do thích hợp hơn cả, còn nếu chúng ta có nhu cầu quan tâm tới nghệ thuật, hãy đến với thơ Tân hình thức. Trong bài thơ nổi tiếng “Tưởng nhớ nhà thơ W.B. Yeats” (In Memory of W.B. Yeats) của nhà thơ Anh W. H. Auden, có dòng, “thơ không làm điều gì xảy ra” (poetry makes nothing happen). Bởi thơ là những niềm vui (hay điều gì khác) chỉ xảy ra trong tâm trí. Khi thơ cần vin vào chính trị và triết lý vì nhu cầu chính trị và triết lý, cũng chẳng sao vì rằng, thơ không làm điều gì xảy ra. Nhà thơ nhiều vô số kể, tác phẩm thơ trùng trùng điệp điệp đủ chôn lấp mọi nhà thơ. Nhưng nếu không có người đọc thì lấy tiêu chuẩn nào để định giá thơ? Khi con người còn phải lo cơm áo hàng ngày, lại nữa, có nhiều thú tiêu khiển hấp dẫn hơn, Iphone, Ipad ... họ không cần tới nghệ thuật thơ. Cũng chẳng sao, rồi tới một lúc chán với những trò chơi đó, họ sẽ quay trở lại, miễn là những nhà thơ phải có thơ thật sự cho họ đọc, chứ không phải là thơ để những nhà thơ đọc với nhau.

Đến đây, chúng ta xoay qua một vấn đề khác. Cuộc hội thảo do Tạp chí *Sóng Hương*, Huế 2014, với chủ đề, "Tân hình thức, tiếp nhận và sáng tạo". Vậy những gì mà Tân hình thức đã tiếp nhận?



Khi những tác phẩm song ngữ được xuất bản, những nhà thơ Mỹ, cả tự do lẫn thể luật đều nhận ra, thơ không vần Việt chẳng giống gì với thơ không vần tiếng Anh. Trong bài “Phong cách Tân chiết trung”, tôi viết:

“Dùng lại những thể thơ 5, 7, 8 chữ và lục bát, tượng trưng cho truyền thống thơ Việt, thu nạp các yếu tố: *tính truyện*, *ngôn ngữ đời thường*, *vắt dòng* từ thơ truyền thống Anh, và *kỹ thuật lặp lại* từ thơ tự do Mỹ. Trừ tính truyện mà nền thơ nào cũng có, ba yếu tố còn lại hoàn toàn mới với thơ Việt, được coi như là những yếu tố hiện đại. Thể thơ truyền thống Việt bao lấy những yếu tố hiện đại, chẳng khác nào chủ nghĩa tân chiết trung của kiến trúc hậu hiện đại. Bài thơ vận hành theo hình thái của Hiệu ứng Cánh bướm: Ngôn ngữ tạo ra âm thanh, ý tưởng và hình ảnh, biểu tượng cho tính tự tương đồng trong hình học fractal và yếu tố trật tự trong lý thuyết Hỗn mang. Kỹ thuật lặp lại làm chức năng *phản hồi* (feedback) và *lặp lại* (iteration) mang những âm thanh, ý tưởng và hình ảnh chuyển động. Và vắt dòng làm thành sự tuôn chảy liên tục của hệ thống động lực là bài thơ. Sự tác động ngầm của tất cả những yếu tố trên tạo ra ý nghĩa bài thơ.”

Nhưng theo Luân Nguyễn, trong bài viết “Trò chơi Tân hình thức, một diễn giải”, thì 4 yếu tố: *Vắt dòng*, *Lặp lại*, *Tính truyện*, *Ngôn ngữ đời thường* đã có trong thơ Việt từ rất lâu, không có gì mới lạ, Tân hình thức Việt chỉ lấy ra dùng lại. Như vậy chúng tỏ rằng thơ Tân hình thức Việt cũng không đến nỗi xa lạ với người đọc Việt. Sở dĩ tôi viện dẫn vắt dòng (enjambment) từ thơ truyền thống tiếng Anh và lặp lại (iteration) từ Hiệu ứng Cánh bướm vì những yếu tố đó đã trở thành thuật ngữ trong thơ. Câu hỏi là, tại sao phải sử dụng lại những thể thơ truyền thống? Đó hẳn là biểu tượng “sự hiện diện của quá khứ” (The presence of the past)? Theo Venice Biennale, khái niệm này là nhận thức được lập đi lập lại của Kiến

trúc Hậu hiện đại thập niên 1980. Đó không có nghĩa là hoài cổ mà để giễu nhại (parody) chủ nghĩa Hiện đại vì đã cắt đứt với lịch sử.<sup>2</sup> (Nhưng đến thập niên 1990 trở đi, khái niệm này trở thành tính liên tục giữa quá khứ và hiện tại, để tìm về cái đẹp, với nhà lý thuyết Kiến trúc Hậu hiện đại Charles Jencks.) Vàng, chúng ta đang sống trong thực tại, nhưng thật ra, chúng ta chỉ sống một phần thực tại, và từng giây khắc và cùng một lúc, chúng ta sống với vô số chiều kích khác nhau, chiều tưởng tượng, chiều tâm lý... và đặc biệt, chiều quá khứ với những hồi tưởng và kinh nghiệm, mà chúng ta đã thấu hái được kể từ lúc sinh ra. Quá khứ là thì tiếp diễn của hiện tại, là phần không thể tách rời của thực tại. Vậy làm sao chúng ta có thể cắt rời phần không thể cắt rời trong cái toàn thể là đời sống được nhỉ? Từ đó phóng chiếu vào thơ, truyền thống là một phần có sẵn trong hiện đại. Đó là khái niệm đã trở nên thông thường từ Đông qua Tây, chỉ có khác là bây giờ nó được ứng dụng trong sáng tác văn học và kiến trúc.

Những nhà thơ hiện đại nửa trước thế kỷ 20, và những nhà thơ hậu hiện đại nửa sau thế kỷ 20 đến thập niên 1980, họ nhìn thơ khác chúng ta. Họ coi thơ như một hoạt động của tâm trí, phủ nhận truyền thống và đi tìm nên thơ cho thời đại họ, phát hiện nhịp điệu của tư tưởng, của tâm trí, và chiều sâu tâm lý, ít quan tâm tới đời sống thực tại. Dĩ nhiên, mỗi thời có những cách nhìn khác nhau, phù hợp với thời đại, và cảm quan riêng, không có chuyện đúng hay sai. Có điều là, thơ phải thể hiện và nói lên được quan điểm và cái nhìn của thời mình đang sống.

\*

Bài thơ “Tân hình thức và câu chuyện kể”, sau khi sáng tác, tôi rút ra được một số yếu tố, hình thành những thể thơ không văn Việt. Và với bài thơ “Tình xa” của Dã Thảo, tôi nhận ra kỹ thuật *giải trừ* những dấu chấm phẩy để xóa đi dấu vết văn xuôi trong thơ.

Ở điểm này chúng ta cần ghi nhận: nghệ thuật thơ trong thơ không vần Việt là nghệ thuật cú pháp (câu) phân biệt với nghệ thuật thơ trong thơ tự do và vần điệu là nghệ thuật tu từ (chữ). Và cuối cùng, trong khi sắp xếp những bài thơ để tìm hiểu tính truyện trong tập thơ “Chiếc ô đi lẻ” của nhà thơ Hồ Đăng Thanh Ngọc, tôi tìm ra kỹ thuật khâu chuỗi để sáng tác truyện thơ.

Kỹ thuật ô chữ được thử nghiệm qua sáng tác của hai bài thơ dài “Những người đàn bà cuối cùng của một dòng họ” của Đài Sử và “Tiếng hát từ cổ xưa” của Khê Iêm. Qua đó tôi nhận ra, tình tiết của truyện trong thơ lời cuốn và phối hợp với nhịp điệu và âm thanh của ngôn ngữ tạo thành, khác với trong tiểu thuyết. Và một lục bát khác với lục bát có vần từ trước tới nay, trong cách đọc và sáng tác. Gọi là *không vần*, nhưng chỉ *không vần* ở cuối dòng, vì nhờ kỹ thuật *lập lại*, vần tỏa ra khắp bài thơ, tạo nên nhịp điệu phong phú và cũng khác lạ hơn cho thơ. So với thể thơ không vần tiếng Anh, thể thơ không vần Việt có nhiều dạng, từ *5 chữ*, *7 chữ*, *8 chữ* và *lục bát* nên khi kể một câu truyện chúng ta có nhiều chọn lựa. Trong bài “Tiếng Hát Từ Cổ Xưa” tôi dùng 5 chữ cho đối thoại, và dùng lục bát để kể.

Như vậy thơ Tân hình thức Việt chỉ tiếp nhận những yếu tố thơ, từ những thể loại thơ khác nhau, cả truyền thống và tự do của thơ tiếng Anh cho vào những hình hài là thể thơ tiếng Việt, để làm thành một thể thơ mới cho thơ Việt. Một thể thơ tính đến mùa Xuân 2014 tròn 14 năm, với 14 cuốn sách được xuất bản, gồm 3 tập tiểu luận và 11 tập thơ, trong đó có 5 cuốn là song ngữ Anh Việt. Những tác giả tham dự, trải qua 5 thế hệ nếu tính mỗi thế hệ là 10 năm. Sinh từ những năm đầu thập niên 1940 tới những năm đầu thập niên 1990, với tác giả lớn tuổi nhất là nhà thơ Nguyễn Đăng Thường (sinh năm 1938) và tác giả nhỏ tuổi nhất là Hường Thanh (sinh năm 1990). Với hơn 1500 bài thơ, và 115 tác giả (tổng kết này

căn cứ trên tạp chí *Thơ* và website [www.thotaninhthuc.org](http://www.thotaninhthuc.org)). Một thể thơ đã trải qua nhiều thử thách và được ghi nhận với:

1/ Tạp chí *Sông Hương* số 280, tháng 6/2012, chuyên đề thơ Tân hình thức.

2/ Tạp chí *Sông Hương*, số đặc biệt tháng 12/2012.

3/ *Nghệ thuật mới*, số 8, tháng 9/2012.

4/ Hai bài bình luận về *Thơ kể* và *Thơ khác* của William Noseworthy trong tờ *An Asian Literary Journal*, Reviews / November 2011 (Issue 15)

5/ Tổng kết 3 tuyển tập thơ “Không vần”, *Thơ kể* và “*Thơ khác*” trong bài viết nhan đề *Vietnamese Print Culture and the Making of Contemporary America: From Giai phẩm nhân văn to Khế Iêm* của William B. Noseworthy đăng trên *Middle ground journal*.

Và tới đây là cuộc hội thảo *Sông Hương* vào tháng Tư năm 2014.

Khi xuất bản tuyển tập thơ “Không vần” vào năm 2006, tôi có ý hướng nối kết giữa thế hệ trẻ trong nước và thế hệ trẻ viết bằng tiếng Anh tại hải ngoại, nhưng có lẽ số lượng người Việt, khoảng 2 triệu người, quá ít ỏi để sản sinh ra một thể hệ văn học, nên chỉ đến được với những người đọc Mỹ. Và biết đâu thơ Tân hình thức Việt lại chẳng phải là cây cầu bắc ngang giữa hai nền văn hóa? William Noseworthy nhận ra, “Tân hình thức Việt xuất hiện từ một nhu cầu riêng biệt để giải quyết các vấn đề thuộc về một cộng đồng ngày càng đa dạng dưới cái dù Việt Nam tính. Với sự nổi lên của tác giả Việt Nam trong cộng đồng hải ngoại ở khắp nơi, những tác giả như Khế Iêm đã trở thành mối nối giữa các truyền thống văn học, ít nhất là hai quốc gia. Như vậy, nhiều bài thơ, chủ yếu viết bằng tiếng Việt và sau đó được dịch sang tiếng Anh, hoạt động như những đóng góp trong lĩnh vực văn học cả Việt Nam và Mỹ, và có

thể gần như được hát như những bài thơ trữ tình khi đọc một cách du dương.”<sup>3</sup>

Nếu lấy 1/10 trong 1500 bài thơ thì chúng ta cũng còn lại 150 bài thơ, chất lượng có thể tương đương với số bài thơ trong bài viết này. Điều đó chứng tỏ thể thơ không văn Việt đã được hình thành hay chưa? Còn sáng tác được hay không là do tài năng của người làm thơ. Mà tài năng thì không ai có thể tiên đoán. Ngay cả thơ văn, hàng trăm năm rồi, có bao nhiêu bài thơ xuất sắc, và thơ tự do, có bao nhiêu bài thơ, bao nhiêu tập thơ, người ta còn nhắc đến?

Đời người như hạt bụi bay, một thể thơ đến tình cờ, vui thì lưu lại, buồn thì nó đi, có gì là quan trọng. Bởi nó là thơ, nó lãng mạn.

Cuối cùng, tôi trân trọng cảm ơn quý bạn đọc, bệnh hay chống không thành vấn đề, vì đều tạo nên được sự hứng khởi và nhiệt tình trong sinh hoạt thơ Việt. Và qua bài viết trên đây, nếu có gì không đúng, xin quý bạn đọc bỏ qua. Vì tôi cho rằng, những phát biểu của tôi có thể không đúng bởi có ai dám khẳng định bất cứ điều gì. Khi ngay cả “sự thật cũng chỉ là những nửa sự thật”<sup>4</sup>

## GHI CHÚ

1. *50 Contemporary Poets: The Creative Process*, edited by Alberta T. Turner, Longman xuất bản 1977.

2. *A Poetics of Postmodernism*, by Linda Hutcheon, Routledge, 1988.

3. “Vietnamese Print Culture and the Making of Contemporary America: From Giai phẩm nhân văn to Khế Iêm”, by William B. Noseworthy.

4. *There are no whole truths: all truths are half-truths*. It is trying to treat them as whole truths that plays the devil. (Alfred North Whitehead (1861-1947) English philosopher and mathematician.)

## SÁCH THƠ TÂN HÌNH THỨC ĐÁ XUẤT BẢN

- 1/ *Đại nguyện của đá*, Thơ Đoàn Minh Hải, 2002, Việt Nam.
- 2/ *26 Bài thơ Tân hình thức*, Thơ Lưu Hy Lạc, Giọt Sương Hoa xuất bản 2002.
- 3/ *Gene Đại dương*, Thơ Hà Nguyên Du, Tạp chí Thơ xuất bản, 2003.
- 4/ *Tân hình thức, Tử khúc và Những tiểu luận khác*, Tiểu luận Khế Iêm, nhà xuất bản Văn Mới, 2003.
- 5/ *Đêm, tìm tâm tìm*, thơ Tân hình thức, Đoàn Minh Hải, 2004, Việt Nam.
- 6/ *Thơ Không vần* (Blank Verse), tuyển tập song ngữ, Nhà xuất bản Tan Hinh Thuc Publishing Club, 2006.
- 7/ *Chuyện 40 năm mới kể & 18 Bài thơ Tân hình thức*, thơ Inrasara, Nhà xuất bản Hội Nhà văn, 2006.
- 8/ *Bướm sáu cánh*, tuyển tập 6 nhà thơ Tân hình thức, nhà xuất bản Tân hình thức, copy Việt Nam, 2008.
- 9/ *Thơ Kể* (Poetry Narrates), tuyển tập song ngữ, Nhà xuất bản Tan Hinh Thuc Publishing Club, 2009 và Nhà xuất bản Lao Động, 2009, Việt Nam.
- 10/ *Thơ khác* (Other Poetry), thơ song ngữ Khế Iêm, Nhà xuất bản Tan Hinh Thuc Publishing Club, 2011 và Nhà xuất bản Văn Hóa Thông Tin, 2013, Việt Nam.
- 11/ *Vũ điệu không vần*, Tiểu luận Khế Iêm, Nhà xuất bản Văn Học, 2011, Việt Nam.
- 12/ *Thúy liên khúc ngoài* (Outer Bluish Medley), thơ song ngữ Biển Bắc, Nhà xuất bản Văn Học, 2012, Việt Nam.
- 13/ *Bước Ra* (Stepping Out), Tiểu luận song ngữ Khế Iêm, Nhà xuất bản Tan Hinh Thuc Publishing Club, 2013.
- 14/ *Đại nguyện của đá*, thơ Đoàn Minh Hải, Nhà xuất bản Thanh Niên, 2013.

# Những Chủ Thuyết Văn Hóa

---

Những chủ thuyết văn hóa (ism) chừng như chỉ là trò chơi trí tuệ của giới trí thức phương Tây, nhưng là những trò chơi có thể đóng góp vào những khúc quanh chuyển đổi của nền văn minh. Vì là trò chơi, nó mang tính phù du, nên từ thời này qua thời khác, hết phong trào này đến phong trào khác, nổi lên và tàn lụi, và phải qua sự thẩm thấu rất lâu mới nhận ra được giá trị của nó. Tìm hiểu những chủ thuyết là tìm hiểu lý luận, xem nó thuyết phục đến mức nào, và đã bị vượt qua hay chưa. Chúng ta đã từng chứng kiến những tác hại của những chủ thuyết trong đời sống, cả ở nơi những xã hội phương Tây chứ không hẳn là ở các nơi khác, ngoài phương Tây. Tuy nhiên, ở phương Tây, những nhà trí thức có khả năng đánh giá tức thời cả tiêu cực lẫn tích cực, gác nó lại một bên, và chờ đợi thời gian thử thách. Và thế, nơi diễn đàn khiêm tốn này, chúng ta bắt đầu một hành trình tìm học, để có một số khái niệm căn bản. Những bài viết trong mục “Câu chuyện Văn học”, được căn cứ theo những nguồn sách báo, với cách viết sao cho những người bình thường có thể hiểu được, với nhu cầu giải trí. Những thiếu sót đương nhiên là có, mong quý bạn lượng thứ.

Đời sống xã hội và thay đổi tiện nghi do những tiến bộ công nghệ đem lại, đã phân chia hai thời kỳ rõ rệt, trước và sau thập niên 1990. Email trở nên phổ biến ở những năm đầu thập niên 1990, và website, những phương tiện truyền thông, xuất hiện sau những năm 2000, với hàng loạt sản phẩm mới: Iphone, Ipad, Youtube, Face-



book ... tạo nên hố ngăn cách giữa các thế hệ, trưởng thành trước và sau thập niên 1980. Cuối thập niên 1980, là thời điểm báo hiệu, chấm dứt chủ nghĩa hậu hiện đại, một trò chơi ngôn ngữ và lý luận giữa những khái niệm, có mặt và vắng mặt, giữa văn bản và tác giả, giữa con người và thực tại. Những khái niệm đó không liên quan gì tới đời sống, và chỉ thuần xảy ra trong tâm trí, nên khi tất cả, từ chính trị, kinh tế, văn hóa chuyển qua tình trạng toàn cầu hóa, chủ nghĩa hậu hiện đại, dĩ nhiên, phải suy tàn.

Chủ nghĩa hậu hiện đại kéo dài vừa đúng 4 thập niên, từ đầu thập niên 1950 đến cuối thập niên 1980. Có sự giống nhau kỳ lạ giữa chủ nghĩa lãng mạn, cũng kéo dài 4 thập niên, và chủ nghĩa hậu hiện đại. Chủ nghĩa lãng mạn xuất hiện ở nửa đầu thế kỷ 19, chủ nghĩa hậu hiện đại xuất hiện nửa sau thế kỷ 20. Chủ nghĩa lãng mạn cũng ảnh hưởng sâu rộng như chủ nghĩa hậu hiện đại, hòa trộn giữa triết học và văn học. Chủ nghĩa lãng mạn ở cuối thời kỳ Ánh sáng, còn chủ nghĩa hậu hiện đại ở cuối thời kỳ hiện đại, đều chống lại Ánh sáng. Cuối thế kỷ 19, cảm giác vỡ mộng và xa lạ trong những xã hội Âu châu lan rộng, và người ta cho rằng sự lạc quan về sự tốt lành của lý trí và khoa học chỉ đem lại một xã hội tuân thủ, áp chế và bất công. Khoa học và lý trí không thật sự am hiểu thế giới và con người, và những nhà Lãng mạn thay vì tìm kiếm sự chinh phục thiên nhiên thì tìm kiếm sự đối thoại với thiên nhiên và coi con người như những cá nhân thuần nhất chứ không phải là chủ thể của những luật tắc khoa học. Sau chủ nghĩa lãng mạn là chủ nghĩa hiện thực, và sau chủ nghĩa hậu hiện đại, những bộ môn văn học nghệ thuật quay về với chủ nghĩa tân hiện thực.

Nhưng tại sao quan tâm tới chủ nghĩa hậu hiện đại, trong khi thơ, gần như đối nghịch hẳn với triết học. Triết học vướng vào thơ (Nietzsche), triết học rơi vào hư vô, thơ vướng vào triết học, thơ chết (trường hợp thơ Ngôn ngữ Mỹ). Triết học theo đuổi sự thông thái

(wisdom), thơ theo đuổi cái đẹp (beauty), triết học thuộc phạm trù lý trí trong khi thơ cần cảm xúc. Triết học và thơ từ khởi đầu đã không ưa nhau, Plato đòi trục xuất nhà thơ ra khỏi nền cộng hòa. Goethe từ chối đọc Hegel, Blake không ưa Bacon, Lock và Newton ... Tuy nhiên, trong thời đại mà mọi thứ không thể tách rời và liên hệ với nhau, những chủ thuyết triết học cận đại có thể giúp chúng ta nhận diện đời sống thực tại một cách sâu sắc và rõ nét hơn. Chủ nghĩa hậu hiện đại đặt lại vấn đề về kiến thức, bản ngã, thực tại từ thời Ánh sáng, đề cao chính bản thân ngôn ngữ. Vì thế chúng ta phải quay lại từ đầu thời kỳ hiện đại để tìm hiểu xem, con người là sản phẩm của hư cấu hay chỉ là trò đùa bốn cửa tâm trí? Và làm sao không bị vướng vào cái mạng nhện tiêu cực của chủ thuyết văn hóa hấp dẫn nhưng đầy những ảo ảnh này?

Khởi đầu là triết gia Francis Bacon, cuối thời Phục hưng, cùng với Newton, được coi như triết gia và nhà khoa học khởi đầu của thời kỳ Ánh sáng. Descartes là cha đẻ của triết học hiện đại, và Kant là triết gia mở đầu cho thời kỳ hiện đại. Tư tưởng hiện đại bắt đầu với hai khuynh hướng chính: chủ nghĩa duy nghiệm (empiricism) đại diện là David Hume (với John Lock, George Berkeley) cho rằng kiến thức về thế giới đến với chúng ta trực tiếp (immediate). Trí óc như một phiến đá trắng và thực tại tự in vào qua những dữ kiện của năm giác quan. Còn những nhà duy lý (rationalists), đại diện là René Descartes (với Immanuel Kant, Spinoza, Leibniz) thì cho rằng kiến thức về thế giới là gián tiếp (mediate) vì bởi những ý tưởng hoặc những cấu trúc nội tại có sẵn từ lúc sinh ra. Vì thế chúng ta có thể thu nhỏ cấu trúc phổ quát của thực tại, và sự thực (truth) không biến đổi. Từ đó, phân ra làm hai, trường phái thực nghiệm Bacon (Bacianism) và trường phái duy lý Decartes (Cartesianism). Từ thế kỷ thứ 17, những nhà tư tưởng Anh, Mỹ thiên về duy nghiệm, đưa tới cuộc cách mạng kỹ nghệ Anh vào giữa thế kỷ 18, và những phát minh khám phá về khoa học của những nhà khoa học Mỹ, cho

tới bây giờ. Còn những nhà tư tưởng Âu châu thiên về lý trí, cho chúng ta những triết gia nổi tiếng như Kant, Nietzsche. Ngay vào những thập niên 1960-80, lý thuyết hậu cấu trúc và hậu hiện đại đều do những triết gia Pháp đề xướng, còn sự thực hành chủ nghĩa hậu hiện đại, xảy ra tại Mỹ.

Immanuel Kant tổng hợp hai khuynh hướng, ông cho rằng giác quan cung cấp nội dung kiến thức của chúng ta còn tâm trí tạo ra hình thể của nó. Tâm trí nếu không có giác quan thì trống rỗng, còn giác quan không có tâm trí thì mù lòa. Chúng ta không thể biết được thực tại, sự vật-trong-chính nó (thing-in-itself), chỉ khi sau đó, qua trung gian của giác quan và hình thành thể loại (category) trong tâm trí. Điều này có nghĩa là, sự vật chúng ta quan sát bằng giác quan chỉ là những hiện tượng bề ngoài, muốn hiểu rõ chúng ta phải dùng tâm trí để diễn đạt hoặc phân loại. Nhưng có những chủ thể không có những hiện tượng bề ngoài như khái niệm về Chúa, linh hồn ... không thể hiểu bằng lý trí. Do đó, siêu hình học – biết thực tại trong chính nó – thì bất khả.

Từ thuyết bất khả tri (agnosticism) của Kant, rẽ ra hai nhánh, Kierkegaard hữu thần và Nietzsche vô thần. Nhận ra cái hố sâu giữa hiện tượng bề ngoài và thực thể sự vật, Kierkegaard đề nghị “nhảy vào niềm tin” (leap of faith) tôn giáo, không qua trung gian của lý trí. Nietzsche, ở mặt khác, thay vì nhảy vào một Chúa không biết, thì lại tuyên bố Chúa đã chết. Kierkegaard trở thành tiên thân của chủ nghĩa hiện sinh (existentialism), và Nietzsche, tiên thân của chủ nghĩa hậu hiện đại. Chúa đã chết đưa tới hàng loạt cái chết khác với chủ nghĩa hậu hiện đại, trong điều kiện mà “mọi thứ đều có thể và không có gì chắc chắn.” Thuật ngữ hậu hiện đại đã có từ trước những năm 1930, nhưng tới thập niên 1970 mới trở nên thông dụng, khởi đi từ kiến trúc, sau đó lan truyền qua giới học thuật và trở thành một hiện tượng văn hóa rộng lớn.

Các sử gia, gần như nhất trí rằng thời hiện đại bao gồm thời tiền hiện đại, hay gọi là thời kỳ Ánh sáng. Như vậy thời kỳ hiện đại bắt đầu sau thời kỳ Phục hưng và cuộc chiến tranh tôn giáo kéo dài 30 năm ở Âu châu (1618-1640). Cuộc chiến tranh đó xảy ra, trên danh nghĩa là cuộc chiến tôn giáo giữa Tin lành và Thiên chúa giáo, đã tàn phá nặng nề châu Âu, gây ra nạn đói và dịch bệnh, đồng thời khiến nhiều quốc gia châu Âu suy sụp. Tuy nhiên, thời Phục hưng, cắt đứt ý thức hệ Thiên chúa giáo Trung cổ, thay thế bằng tinh thần nhân bản, làm nền tảng cho những tiến bộ về khoa học và tư tưởng thời hiện đại, tuy rằng nó không dựng nên kiến trúc thượng tầng hiện đại. Nó nâng con người thành trung tâm nhưng không thiết lập bản ngã cá nhân như một trung tâm tự xác định của thế giới. Những nhà lý thuyết Phục hưng đi tiên phong trong phương pháp khoa học nhưng không tái tạo sự theo đuổi kiến thức phù hợp với tầm nhìn khoa học. Tinh thần Phục hưng cắt xén quyền năng của Giáo hội Thiên chúa giáo nhưng không tấn phong thẩm quyền của lý trí.

Trở lại với thời kỳ Ánh sáng, sự tiến bộ, chủ nghĩa lạc quan, lý trí, kiến thức tuyệt đối và cái thực ngã là những giá trị được gọi chung là những lý tưởng Ánh sáng (Enlightenment ideals). Những lý tưởng đó liên quan tới lý trí như nguyên tắc hướng dẫn sự tìm kiếm mọi kiến thức với niềm tin, sự tiến bộ trong phương pháp khoa học, không chỉ kiểm soát và chinh phục thiên nhiên mà còn mang lại trật tự, an toàn, sự hiểu biết về bản ngã và thế giới, thậm chí cả hạnh phúc của con người. Xây dựng trên cái nền Phục hưng, Ánh sáng đề cao cái ngã cá nhân như là trung tâm thế giới. Descartes đặt nền tảng triết học hiện đại qua chủ thuyết hoài nghi, và ông cho rằng cái ngã suy tư (thinking self) là sự thật đầu tiên mà phương pháp hoài nghi không thể phủ nhận. Newton hình dung thế giới vật lý trong đó những qui luật có thể phân biệt bởi tâm trí con người. Triết học

Descartes gặp thế giới cơ học Newton mở đường cho sự bùng nổ kiến thức dưới ngọn cờ “Dự án Ánh sáng”.

Dự án Ánh sáng (Enlightenment Project) giả định rằng kiến thức thì nhất định, khách quan và tốt lành. Là nhất định, các nhà Ánh sáng đi tìm phương pháp chứng minh tính đúng đắn, thiết yếu của những học thuyết triết học, khoa học, tôn giáo, đạo đức, chính trị, và đặt nhiều khía cạnh thực tại dưới sự giám sát của lý trí. Là khách quan, họ khẳng định thế giới có thể quan sát và khảo sát từ vị trí thuận lợi bên ngoài thông lượng (dòng thay đổi) lịch sử. Là tốt lành, đưa tới chủ nghĩa lạc quan rằng tiến bộ là không thể tránh khỏi, có thể chế ngự thiên nhiên, và nâng cao quyền con người. Phân tích cực trong cách nhìn này là sự đầu tư vào những quyền phổ quát, dẫn tới cuộc Cách mạng Pháp và bản tuyên ngôn nhân quyền Mỹ. Nhưng phần tiêu cực là những nhà tư tưởng Ánh sáng coi Âu châu như là phần tiến bộ và văn minh hơn hẳn những phần còn lại của thế giới, đưa đến quan điểm nguy hiểm, những quốc gia và giống dân khác có thể bị chiếm thành thuộc địa.

Đời sống nhân loại là chuỗi dài những đổi thay, và không có bất cứ định kiến nào có thể tồn tại. Những lý tưởng của thời Ánh sáng cũng phải lui vào bóng tối, và những nhà tư tưởng hậu hiện đại đưa ra những quan điểm nghịch lại: cạn kiệt (exhaustion) thay vì tiến bộ (progress), bi quan (pessimism) thay vì lạc quan (optimism), phi lý tính (irrationality) thay vì lý tính (rationality), và phủ nhận kiến thức tuyệt đối (absolute knowledge). Điều này ngụ ý, theo Nietzsche, thế giới được tạo thành từ những mảnh vỡ hoàn toàn khác nhau, và như thế, đời sống con người phản ánh từ lý thuyết và sáng tạo nghệ thuật cũng phần mảnh và đứt đoạn? Những phát minh khoa học là những tìm tòi liên tục, những công trình trước là nền tảng cho những bước khám phá tiếp theo. Và sự thăng trầm của nền văn minh tùy thuộc vào những thành quả khoa học, bị chi phối

bởi chính trị, kinh tế, và cách hành xử của con người đối với thiên nhiên. Và chẳng, trong thời đại phân tán thông tin đến cùng cực, ảnh hưởng của những triết thuyết đã mờ nhạt đến mức độ không còn ảnh hưởng gì nữa. Nhưng để cân bằng với một thực tại bị “giằng co giữa sự tinh xảo của phương tiện do công nghệ học mang lại, với sự nhạt nhẽo hoặc ngu dốt của nội dung mà phương tiện đó chuyển tải”, theo Alan Kirby, thì sự tìm hiểu từ căn bản những triết thuyết văn hóa lại là một điều cấp thiết. Và như thế, câu truyện bắt đầu ...

---

## THAM KHẢO

- “A Primer on Postmodernism”, Paperback, William B. Eerdmans, 1996, by Stanley J. Grenz.
- “Postmodernism”, Paperback, hodder headline, 1997, by Glenn Ward.
- “The Death of Postmodernism And Beyond”, 2006, của Dr. Alan Kirby, Phạm Kiều Tùng dịch, Tạp chí *Sông Hương*.

## Vài Ghi Chú Về Bài Viết Của Alan Kirby

---

Tựa đề về cái chết của hậu hiện đại không có gì mới vì đã có khá nhiều bài viết bàn về vấn đề này, từ những đầu thập niên 1990. Nhưng bài viết đã phác họa cho chúng ta thấy đời sống văn hóa trong thời đại sau chủ nghĩa hậu hiện đại với sự xuất hiện những phương tiện công nghệ mới. Lạc quan hay bi quan, chúng ta chưa biết, nhưng rõ ràng những hệ tư tưởng cũ đang dần dần bị tàn phai nơi những thế hệ mới.

Trong bài tham luận về nhà thơ Mỹ, T.S. Eliot, Bernard Sharrat lập luận rằng, thời kỳ hậu hiện đại (postmodern) bắt đầu vào năm 1979 với việc xuất bản cuốn “Điều kiện hậu hiện đại” của Lyotard và sụp đổ sau khi các nước Đông Âu và Liên Xô tan rã. Nhưng chủ nghĩa hậu hiện đại (postmodernism) về văn học và nghệ thuật lại bắt đầu sau thế chiến thứ II, khoảng thập niên 1950 cho tới hết thập niên 1980, gắn liền với thời kỳ chiến tranh lạnh. Raymond Carver và một số người khác, với sự nổi lên của chủ nghĩa tân hiện thực (New Realism) vào những năm 1980, tuyên bố chủ nghĩa hậu hiện đại không còn nữa. (Dĩ nhiên, tân hiện thực ở đây hiểu theo nghĩa, là đời sống hiện thực ở bất kỳ thời điểm nào của đương đại, với tất cả phức tạp và phong phú của nó). Năm 1989, Tom Wolfe, với tiểu luận “Stalking the Billion-Footed Beast” cho rằng tiểu thuyết tân hiện thực đã thay thế tiểu thuyết hậu hiện đại, và rằng cuốn tiểu

thuyết *White Noise* của Don DeLillo, do nhà xuất bản Viking Press, 1985, hoặc cuốn *The Satanic Verses* của Salman Rushdie, xuất bản tại Anh 1988, là những cuốn tiểu thuyết cuối cùng của thời kỳ hậu hiện đại. Một thế hệ những nhà văn mới như David Foster Wallace, Giannina Braschi, Dave Eggers, Michael Chabon, Zadie Smith, Chuck Palahniuk, Jennifer Egan, Neil Gaiman, Richard Powers, Jonathan Lethem – và những nhà xuất bản như McSweeney, The Believer, được tờ *The New Yorker*, coi như là những nhà văn hậu-hậu hiện đại (post-postmodernism).

Chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học có thể chia ra làm hai thời kỳ. Thời kỳ thứ nhất từ thập niên 1950 tới 1970, khi những nhà văn bận tâm tới những sự đổ nát của ngôn ngữ như trong những tác phẩm của Samuel Beckett và siêu hư cấu của Jorge Luis Borges. Thời kỳ thứ hai từ đầu thập niên 1970 tới cuối thập niên 1980, bắt nguồn từ hàng loạt những khám phá mới vào thập niên 1960 như lý thuyết Hỗn mang (Chaos), hình học Fractal, chủ nghĩa Hủy cấu trúc, đồng thời với sự ra đời của máy điện toán đưa tới cuộc cách mạng tin học sau này. Một biến cố không thể không nhắc tới là cuộc biểu tình của sinh viên khuynh tả Pháp vào tháng 5 – 1968, đưa tới sự thất vọng với chủ nghĩa Marx của những nhà trí thức Marxist như Derrida, Foucault, Baudrillard, Lyotard ... Nhưng họ cũng không hy vọng gì nơi chế độ tư bản, nên đành quay về học thuật, với chính bản thân ngôn ngữ, viện dẫn từ Friedrich Nietzsche (1844–1900), Ferdinand de Saussure (1857–1913), Martin Heidegger (1889 – 1976) ... bác bỏ nhận thức học (epistemology) của phong trào Khai sáng, hoài nghi kiến thức (knowledge) và thực tại khách quan. Nietzsche chính là tiền thân của chủ nghĩa hậu hiện đại. Trong phạm vi bài viết, chúng ta chỉ bàn tới diễn tiến về sự suy tàn của chủ nghĩa hậu hiện đại.



Vào lúc 3 giờ 32 phút, trưa ngày 15 tháng 7 năm 1972, tòa nhà The Pruitt-Igoe thuộc chương trình phát triển gia cư ở St. Louis, tiểu bang Missouri, một dự án đã được giải thưởng xây cất chỗ ở cho những người có lợi tức thấp, bị phá sập vì không thể ở được. Charles Jencks, nhân dịp này tuyên bố, đây là ngày mở đầu chủ nghĩa hậu hiện đại, phong cách quốc tế của chủ nghĩa hiện đại đã chết. Kiến trúc trở thành ngọn cờ đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại. Kiến trúc hậu hiện đại dùng mã số đôi (double code) qua chủ nghĩa chiết trung, đặt hai phong cách của hai thời kỳ khác nhau, mang tính giễu nhại (parody), ambiguity (tối nghĩa), contradiction (mâu thuẫn). Trong khi chủ nghĩa kiến trúc hiện đại được thành lập tại Đức vào năm 1919 với trường phái Bauhaus, và những tư tưởng của chủ nghĩa này được diễn đạt qua bài viết của Walter Gropius, Le Corbusier và Mies van der Rohe. Họ chủ trương kiến trúc là làm mới, bằng cách dùng những chất liệu và những kỹ thuật kiến trúc mới, nhấn mạnh vào tính nhất quán và toàn vẹn: cái bên ngoài là kết quả của cái bên trong, và vì thế phong cách chủ vào tính đơn giản và tự đủ. Kiến trúc hậu hiện đại thì khác, chủ trương ngữ nghĩa kiến trúc được tạo thành do những liên hệ giữa những yếu tố giống nhau và khác nhau. Những mã số để hiểu và giải thích tính trừu tượng của kiến trúc không cố định vì chúng luôn luôn được rút ra từ, và phản ánh bởi, rất nhiều bối cảnh và qua đó tác phẩm được kinh nghiệm và được đọc.

Nhưng đến cuối thập niên 1980, những nhà phê bình cho rằng kiến trúc hậu hiện đại với phương cách “giễu nhại” (parody) và “mô phỏng” (pastiche) đã bắt đầu nhàm chán, chẳng khác gì kiến trúc hiện đại trước đó. Năm 1987, Charles Jencks xuất bản cuốn “Post-modernism: The New Classicism in Art and Architecture”, đưa kiến trúc trở về chủ nghĩa tân kinh điển, và trong bài viết, “Cái đẹp là gì” (What is beauty), ông cho rằng, “Những người theo chủ nghĩa khách quan nghĩ rằng cái đẹp trong thiên nhiên. Và những người

theo thuyết tương đối cho rằng nó nằm trong nhận thức (perception). Nhưng cái đẹp hơn cả hai, và phức tạp.” Cái đẹp trở lại”, ông nói và đưa vào kiến trúc lý thuyết hỗn mang và hình học Fractal, kết hợp với cái đẹp cổ điển: phong cách chiết trung trở thành tân chiết trung. Nên nhớ, chủ nghĩa hậu hiện đại thập niên 1980, chống lại cái đẹp (theo nghĩa truyền thống), chống lại bản chất nghệ thuật, chống lại tinh thần nhân bản. Kiến trúc hồi phục lại tất cả để tránh bị chìm xuống theo chủ nghĩa hậu hiện đại.

Chủ nghĩa hậu hiện đại xâm nhập và thẩm thấu tới mọi ngành nghề từ văn hóa xã hội tới văn học nghệ thuật. Thơ Ngôn ngữ Mỹ, thập niên 1980, được giới hàn lâm hỗ trợ, dựa vào lý thuyết hủy cấu trúc, biến thơ thành một trò chơi ngôn ngữ, vô nghĩa, không ai hiểu được, bởi đó chỉ là trò sính chữ của các vị hàn lâm. Thơ Mỹ phá sản, đi tới đường cùng. Nhưng không thể chuyển đổi như kiến trúc, nên phải thay thế bằng một dòng thơ khác. Thơ Tân hình thức Mỹ ra đời, hồi phục nghệ thuật, đưa ngôn ngữ đời thường vào thơ, để làm lại một truyền thống khác. Những bộ môn khác cũng giống như thơ, lắng lặng quay về với tinh thần chủ nghĩa tân kinh điển. Khoa học với tân khoa học (hình học Fractal và lý thuyết hỗn mang), tiểu thuyết với tiểu thuyết tân hiện thực, hội họa với hội họa tân hiện thực, kiến trúc (và thơ tân hình thức Việt) với phong cách tân triết trung. Tất cả là “tân”, ám chỉ tới một thế kỷ mới. Chẳng phải hậu-hậu hiện đại (post-postmodernism) là quay về với những bậc thầy lớn (old masters)? Quay về với những bậc thầy lớn thời cổ điển là quay về với những tác phẩm lớn, đòi hỏi những tài năng lớn, và như thế cần, có khoảng thời gian dài cả thế kỷ. Điều này lý giải, tại sao thơ Tân hình thức Việt lại phát triển quá chậm như vậy.

Vào những năm đầu thập niên 1990, xảy ra cuộc tranh luận (science wars) giữa các nhà hiện thực khoa học (Scientific realists) và những nhà phê bình hậu hiện đại. Những nhà khoa học cáo buộc

những nhà hậu hiện đại đã bác bỏ tính khách quan, phương pháp và kiến thức khoa học. Những nhà khoa học cho rằng kiến thức khoa học là thực, còn những nhà hậu hiện đại cho là không thực. Đây chính là phản ứng lại chủ nghĩa hậu hiện đại, vào thập niên 1980, khi cáo buộc rằng, qua hai cuộc thế chiến, khoa học không mang sự tiến bộ và hạnh phúc, mà chỉ mang thảm họa đến cho con người. Những bàn cãi qua lại về cái chết dây dưa của chủ nghĩa hậu hiện đại, kéo dài cho đến khi xảy ra cuộc khủng bố 11 tháng 9 năm 2001, phá hủy tòa nhà tháp đôi ở New York. Biến cố kinh hoàng ấy như phát súng ân huệ kết liễu chủ nghĩa hậu hiện đại. Đa số học giả đều công nhận rằng chủ nghĩa hậu hiện đại chính thức đã chết, kể từ bài tiểu luận của Terry Teachout, “Sự trở lại của cái đẹp” (The Return of Beauty), trong đó ông viết, “chỉ vài ngày sau cuộc khủng bố xảy ra, những nhạc sĩ Mỹ đã tổ chức những buổi hòa nhạc với những tác phẩm cổ điển của Johannes Brahms, Johann Bach, Giuseppe Verdi... lôi kéo đám đông quần chúng tham dự. Họ đến để nghe cái gì? Câu trả lời là “Người ta có nhu cầu lớn lao về cái đẹp khi cái chết đến gần.” Và rằng, “Chủ nghĩa hậu hiện đại không tin vào sự thật và cái đẹp, khi cho rằng không có gì là tốt, thật hoặc đẹp trong, và tự chính nó. Vì thế, không có nghệ thuật lớn và không có nghệ sĩ lớn. Những Shakespeare, Beethoven, Cézanne nay ở đâu?” Giải Nobel văn chương 2011, được trao cho nhà thơ Thụy Điển, Tomas Tranströmer, và giải Nobel 2013, được trao cho nhà văn Canada, Alice Munro, chẳng phải là điều đáng suy ngẫm hay sao?

Nhưng tòa tháp đôi có liên hệ gì tới chủ nghĩa hậu hiện đại? Baudrillard đã từng coi tòa tháp đôi là biểu tượng mã số đôi của chủ nghĩa hậu hiện đại. Mà ông thánh bảo trợ cho chủ nghĩa hậu hiện đại là Friedrich Nietzsche, một nhà tư tưởng cực đoan, từng tuyên bố “Chúa đã chết”, và là nhà triết học ảnh hưởng trực tiếp tới chủ nghĩa phát xít Đức, với quan điểm siêu nhân. “Chúa đã chết” dẫn tới hàng loạt những cái chết khác từ những triết gia hậu hiện đại:

tác giả chết, thực tại chết ... và biến cố tháng 11 tháng 9 như một câu trả lời của những đứa con cuồng tín Hồi giáo của Chúa đối với Nietzsche. Bây giờ nơi những nhà nghiên cứu và học giả phương Tây, Nietzsche thật sự không còn nữa, cùng với chủ nghĩa Phát xít, như cơn ác mộng đêm qua.

Ngày 21 tháng 9 năm 2002 tại cuộc họp ở The Philadelphia Society, nhà thơ Frederick Turner đưa ra tuyên ngôn “Chủ nghĩa tân kinh điển mới và văn hóa” (The New Classicism in Culture). Và tại hội nghị Zeitgeist năm 2011, nhà vật lý Stephen Hawking tuyên bố “triết học đã chết” vì không tiếp tục những phát triển khoa học hiện đại về khoa học, và đã không còn là ngọn đuốc khám phá những tìm kiếm về kiến thức. Chủ nghĩa hủy cấu trúc và hậu hiện đại đã đưa triết học và chính nó vào hư không. Những triết gia hậu hiện đại và hủy cấu trúc nay đã qua đời, Michel Foucault vào tháng 6 năm 1984, Jean-François Lyotard, tháng 4 năm 1998, Jacques Derrida, tháng 10 năm 2004, và Jean Baudrillard, tháng 3 năm 2007. Trong lá thư trả lời người bạn Nhật, Giáo sư Izutsu, vào năm 1983, câu hỏi: “Cái gì không là hủy cấu trúc?”, “Mọi thứ, dĩ nhiên!”, “Hủy cấu trúc là gì?”, “Không là gì cả, dĩ nhiên!”, Derrida trả lời.

Chủ nghĩa lãng mạn, tượng trưng, siêu thực ... trong văn học nghệ thuật, tuy rằng đã qua từ lâu lắm, nhưng những ảnh hưởng và tinh túy của nó vẫn tồn tại cho tới bây giờ. Chủ nghĩa hậu hiện đại, tuy phản ứng với chủ nghĩa hiện đại và phong trào Khai sáng nhưng vẫn tiếp tục, và chỉ là “hậu” hiện đại. Chủ nghĩa hậu hiện đại bây giờ là “hậu” hậu hiện đại, vì dù có đoạn tuyệt hay còn chút gì vương vấn, nhưng nơi những bộ môn thơ, tiểu thuyết, hội họa, kiến trúc vẫn còn những dấu ấn, ít hay nhiều của chủ nghĩa hậu hiện đại. Quay về nối kết với truyền thống để làm lại một truyền thống khác, không phải là quan điểm của hậu hiện đại chống lại sự đoạn tuyệt với truyền thống của hiện đại hay sao?

Trong suốt thời kỳ từ 1990 đến nay, đã xuất hiện rất nhiều những cuộc thảo luận, nhiều đề xuất chủ thuyết văn hóa mới. Trong đó có thể kể: Pseudo-modernism/Digimodernism (Chủ nghĩa Giả-hiện đại/ Hiện đại số) của Alan Kirby. Chủ nghĩa Automodernism (Chủ nghĩa Hiện đại Tự động) của Robert Samuels, cho rằng “công nghệ tiên tiến ngày nay ban cho các cá nhân có ý thức hơn về tính trung lập công nghệ, thông tin phổ cập, và quyền lực cá nhân, ngay cả khi cảm giác này có thể là ảo tưởng”. Chủ nghĩa Complexism (Chủ nghĩa Phức tạp) của Phillip Garlanter, tìm cách hòa giải giữa khoa học và nhân văn. Trong khi ông ca ngợi tính đa dạng chủng tộc, tôn giáo, chính trị văn học nghệ thuật, ông cũng chê bai chủ nghĩa hậu hiện đại về sự giấu nhại và buông thả nghệ thuật. Hypermodernism (Chủ nghĩa Đa hiện đại), theo Ronnie Lippens, một người ủng hộ Hypermodernism, “sự phát triển kinh tế xã hội và công nghệ mới đã tạo ra một không gian toàn cầu hóa – nơi năng lượng xã hội đang quay cuồng, không bị ngăn chặn, trên và thông qua biên giới đã lỗi thời từ quá khứ – cần huy động và sử dụng sự phát triển chưa từng có, hủy/tái công trình xây dựng, hủy/ tái sự khác biệt, hủy/ tái truyền thống hóa, và hủy/tái giải thích chủ quan. Altermodernism (Chủ nghĩa Hiện đại Biến đổi), phổ biến bởi Nicolas Bourriaud, chủ trương một cầu nối cụ thể giữa toàn cầu hóa kinh tế và chủ nghĩa thẩm mỹ phổ quát, chuyển dịch giá trị những nhóm văn hóa và kết nối chúng với mạng thế giới.

Tuy nhiên, chưa có chủ thuyết nào đủ bao quát và mạnh mẽ để thay thế chủ nghĩa hậu hiện đại. Và Madhu Dubey cho rằng, hiện nay, chúng ta không cần tới những chủ thuyết (ism) văn hóa. Có lẽ thế, vì mỗi bộ môn văn học, đều có những phương cách riêng để tiếp nhận thực tại và đóng góp cho nền văn minh. Nói cách khác, mỗi bộ môn có một loại triết học tồn tại nơi chính nó. “Triết học đã chết”, như Hawking tuyên bố, thì cũng chẳng sao, nhưng có còn hơn không, vì trong một thời đại đa sắc thái, mỗi bộ môn đều có

đóng góp và bổ sung lẫn nhau, làm cân bằng với những tiến bộ khoa học. Không có triết học, trước mắt là một lỗ hổng lớn. Đối với chủ nghĩa hậu hiện đại, là một người sáng tác, tôi tự hỏi, có nên quên nó đi hay không? Nhưng trước khi quên, phải hiểu nó là gì, chứ không phải chỉ là những mớ hỏa mù thuật ngữ. “Quá khứ như một nửa giấc mơ được nhớ lại”, tôi muốn nhắc lại lần nữa, câu nói của Charles Jencks.

Thơ Tân hình thức Việt xuất hiện đầu năm 2000, sau sự suy tàn của chủ nghĩa hậu hiện đại 10 năm, như vậy có thể coi, ở vào thời kỳ hậu-hậu hiện đại, và cũng như phong cách tân chiết trung của kiến trúc, trong việc hình thành một thể thơ, đã mắc nợ chủ nghĩa hậu hiện đại không ít. Còn đường hướng thì đối nghịch hẳn, thơ Tân hình thức Việt hồi phục nghệ thuật, mang tinh thần nhân bản và đời sống hiện thực vào thơ. Như vậy, “qui khứ lai từ”, hãy về thôi, tìm lại căn nguyên và chính chủ nghĩa hậu hiện đại, từ thời kỳ Khai sáng đến chủ nghĩa hiện đại, gạn lọc tinh túy, áp dụng để làm mạnh nội dung thơ Việt, chẳng phải là thuận lợi và cần thiết ư? Và như thế, chúng ta lại bắt đầu một hành trình khác, luôn luôn.

# Tân Hình Thức

## Nghĩ Về Cách Làm Thơ

---

Lời tựa: Bài viết tóm tắt những yếu tố và tiến trình tạo thành thơ Tân hình thức Việt, qua sự đối chiếu giữa các thang giá trị, thơ Việt và thơ Anh Mỹ. Vì vậy, tuy không thể tránh những từ chuyên môn về luật tắc thơ, nhưng chúng tôi cố gắng viết rõ ràng từng chi tiết, để người đọc dễ nắm bắt. Thơ Tân hình thức Việt đơn giản, dễ hiểu, nhờ sự tham khảo những nguồn thơ khó, điều này cũng tự nhiên, như Pop Art (bình dân) phản ứng lại hội họa Trừu tượng Biểu hiện (cao cấp). “Nghĩ về cách làm thơ”, cần đọc chậm rãi, trầm tư, và nhiều lần, nếu người đọc thật sự muốn tìm hiểu dòng thơ này.

### *Tác Động Văn Hóa*

Thơ từ xa xưa, những cuộc chiến tranh, kẻ chiến thắng thường mang theo dấu ấn văn hóa của họ, ảnh hưởng hay áp đặt trên các nước bại trận. Như Alexander Đại đế (356TCN – 323 TCN), sau khi thống nhất các thành bang Hy Lạp cổ đại, chinh phục Đế chế Ba tư, bao gồm cả Tiểu Á, Syria, Phoenicia, Gaza, Ai Cập, Bactria và Lưỡng Hà, mở rộng biên cương đế chế của ông xa đến Punjab thuộc Ấn Độ ngày nay, mang theo ngôn ngữ và văn hóa Hy Lạp truyền bá từ miền Lưỡng Hà cho tới tận châu Á. Tương tự, tiếng La

ting đối với các nước Âu châu, tiếng Hán đối với Việt Nam. Trước kia, ông cha chúng ta dùng chữ Hán trong các công văn giấy tờ, trong thi cử và thơ văn. Sau này, luật thơ Đường được dùng làm luật thơ Việt. Tiếng Hán xâm nhập khá nhiều thành những tiếng Hán Việt. Tiếng La tinh cũng vậy, xâm nhập vào các ngôn ngữ khác, và sau đó, luật thơ cổ điển La Hy trở thành luật thơ của các nước khác. Nền văn minh La Hy và Trung Hoa là hai nền văn minh lớn thời đó.

Thơ Việt, qua một ngàn năm lệ thuộc Trung Hoa, tiếng Việt tiếp nhận chữ Hán và luật thơ Đường 5 chữ, 7 chữ để sáng tác và thi cử, vì cả hai cùng một ngữ tộc đơn âm. Người Pháp xâm chiếm Việt Nam (1861–1945), mang theo ngôn ngữ, tôn giáo, văn học, thơ, âm nhạc cũng như văn hóa, hệ thống giáo dục, pháp luật, cơ cấu chính quyền áp đặt vào Việt Nam. Trường Đại học Hà Nội thành lập vào năm 1902 trở thành trung tâm học tập của cả nước. Học sinh được giảng dạy cùng một chương trình về lịch sử và văn học, giống như các trường tại Pháp. Tuy nhiên, ngôn ngữ Pháp không được Việt hóa nhiều, và luật thơ cũng không xâm nhập vào được thơ Việt, vì sự khác biệt ngôn ngữ, đơn và đa âm. Tuy thế, những thể hệ trưởng thành trong nền văn hóa Pháp đã dùng ảnh hưởng thơ Pháp, phá bỏ luật thơ gò bó và khô cứng của thơ Đường, tạo nên thời kỳ Thơ Mới. Từ đó, ảnh hưởng văn hóa Pháp mạnh mẽ, lấn át văn hóa Trung Hoa, một phần nhờ tiếng Quốc ngữ, phần khác, do chính quyền thuộc địa ra sức đẩy mạnh việc đào tạo nhân viên phục vụ, mở trường, đưa du học sinh qua Pháp, nhập sách báo Pháp ... Nền văn minh Trung Hoa bất động cả ngàn năm, trong lúc, từ thời kỳ Phục hưng (thế kỷ 14–17), văn minh phương Tây không ngừng thay đổi, kéo theo sự thay đổi văn hóa xã hội, các loại hình nghệ thuật, đặc biệt là thơ.



Thi pháp chỉ có thể thay đổi khi giao tiếp với một nền văn hóa khác, qua thời gian. Điều rõ ràng, thơ Việt, trừ ca dao lục bát, lớn mạnh và phát triển đều từ cái nôi văn hóa Trung Hoa và Pháp. Bây giờ, ở thời thông tin điện toán, văn hóa đại chúng Mỹ ảnh hưởng mạnh mẽ trên toàn cầu, nhưng với thơ, cần phải có sự cọ sát và học hỏi trực tiếp với nguồn thơ của họ. Thơ Việt chỉ có thể thay đổi, có bài bản, nếu chúng ta am hiểu tường tận tiến trình thơ từ nền văn hóa chúng ta tiếp cận, ở đây là thơ tiếng Anh. Thơ tiếng Anh ảnh hưởng đến hầu hết thơ của các nước khác, như Nga, Đức, và ngay cả Pháp với thơ tự do, có truyền thống học thuật lâu đời, bắt nguồn từ nền văn minh La Hy, phát triển đồng đều từ ngôn ngữ tới thi pháp suốt từ thế kỷ 16 tới nay.

### *Tiến trình thơ*

Trước thập niên 1990s, chúng ta nhìn thế giới qua ảnh hưởng văn hóa Pháp, nhưng bây giờ, có thể nhìn được toàn cảnh nền văn minh phương Tây, từ thời kỳ Phục hưng Ý, cuộc cách mạng kỹ nghệ Anh, và những cá tính của từng dân tộc, tổng hợp những đặc điểm khác nhau, đóng góp nhiều mặt vào nền văn minh này. Ảnh hưởng trực tiếp từ văn minh La Hy, những đất nước và con người trên phần đất Âu châu, nghiêng về thế giới trừu tượng, còn nước Anh, tách lia khỏi lục địa qua một eo biển, con người mang tính thực tiễn, tạo ra hai khía cạnh tương phản và bổ túc cho nhau. Anh Mỹ nghiêng về những phát minh công nghệ, còn Đức Pháp nghiêng về triết học. Từ hai hướng này, văn học nghệ thuật cũng có những phát triển khác nhau, Anh Mỹ thiên về thơ, vì ngôn ngữ thơ cụ thể, phát sinh từ đời sống và gắn bó với sự chuyển đổi của nền văn minh, còn các nước Âu châu như Đức, Pháp thiên về hội họa và âm nhạc, theo Jorie Graham.

Thơ tiếng Anh may mắn gắn kết với những phát minh công nghệ mới, khởi đầu là cuộc cách mạng kỹ nghệ tại Anh từ thế kỷ 18, sau

đó lan rộng qua những nước Âu châu, và đạt tới cao điểm tại Mỹ, vào thế kỷ 19, cùng hàng loạt những phát minh, cho tới cuối thế kỷ 20, với nền văn minh điện toán. Theo Christopher Caudwell, nhà thơ và phê bình Mác xít, trong tác phẩm viết về thơ, “Illusion and Reality” (Ảo tưởng và Thực tại), 1937, cho rằng, “Pháp, sau cuộc cách mạng 1789, đối với các nhà nghiên cứu văn học nghệ thuật nói chung, trong giai đoạn ngắn có giá trị hơn; nhưng về thơ nói riêng, ở Anh – nơi diễn ra cuộc cách mạng kỹ nghệ, bản thân tự nó mở rộng và chi tiết hơn rất nhiều – là môi trường tốt hơn ... Thực tế, nước Anh đã có ba thế kỷ dẫn đầu thế giới trong việc phát triển chủ nghĩa tư bản, trong cùng thời kỳ, nó dẫn đầu thế giới trong việc phát triển thơ, không phải sự trùng hợp không liên quan nhưng là một phần chuyển động của lịch sử.” Không những thế, theo nhà thơ Mỹ, Jorie Graham, “tiếng Anh có khả năng hấp thu vô cùng tận đủ mọi ngôn ngữ từ các quốc gia khác, và là một ngôn ngữ phong phú lạ thường nếu dùng để làm thơ.” Vào năm 2012, nhà phê bình Miles Mathis, trong “The Future of Poetry”, cho rằng thể thơ, từ nguyên thủy, có mục đích tạo nhạc tính, tương tự như âm nhạc. Nhưng trong lúc âm nhạc tiến hóa, kết hợp phức tạp những nhịp đập (beat) thì thơ thể luật tiếng Anh, tiếp nhận từ Hy Lạp vào thế kỷ 14 cho đến thời Victoria (1837–1901) đã khô cứng vì luật tắc không thay đổi. Còn thơ tự do không có phương tiện tạo nhạc tính, và không có cả cảm xúc, là cuộc cách mạng đã thất bại.” Từ nhận xét trên, thơ tiếng Anh rẽ làm hai ngã, thơ tự do phát triển ở Mỹ (đẩy thơ thể luật ra ngoài lề), còn ở Anh, thơ thể luật là chính, và tiếp tục chuyển đổi.

### *Thơ Mỹ: Giã Từ Truyền Thống*

Cuối thế kỷ 19, thơ tiếng Anh chia làm hai dòng chủ lưu. Những người Thanh giáo bỏ trốn nước Anh, trên chuyến tàu Mayflower, đi tìm đất hứa (năm 1620), thành lập quốc gia mới, nay là nước Mỹ. Hậu duệ của họ, tiếp nối tinh thần phiêu lưu, mạo hiểm, khai phá

thơ tự do (free verse), ly khai khỏi những giá trị thơ truyền thống. Tập thơ tự do đầu tiên, Lá cỏ (Leaves of Grass) của nhà thơ Walt Whitman, ra mắt vào năm 1855, kết hợp giữa văn xuôi (ông có viết một cuốn tiểu thuyết tựa là “The Inebriate”, nhưng bỏ đi vì thiếu chất lượng) và cách viết theo cú pháp song song (parallelism) trong bản dịch Kinh thánh thời King James. Ngôn ngữ trong Kinh thánh là ngôn ngữ nói thông thường để truyền tải niềm tin và tư tưởng tôn giáo. Nhưng thơ tự do không phải Walt Whitman là người đầu tiên viết. Bài thơ tự do đầu tiên là bài Jubilate Agno (Rejoice in the Lamb) của nhà thơ Anh Christopher Smart (1722 – 1771), một bài thơ về tôn giáo, viết khoảng giữa năm 1759 và 1763, tới năm 1939 mới được xuất bản.

Nhà thơ Mỹ, Carl Sandburg (1878 – 1967) cho rằng, “thơ tự do đã khai sinh – từ khi những người nguyên thủy và tiền sử cất tiếng nói với ngữ điệu hoặc sắc thái, tạo ra (hoặc ý nghĩa của âm nhạc hoặc vô nghĩa của giai điệu), lưu giữ và lập lại những giá trị rõ ràng và nội tại của nó – trước cả thời đại của sonnet, ballad, những thể thơ trong đó nhà văn phải ý thức một cách sắc sảo, ngay cả nhận thức một cách tinh tế, tổng cộng bao nhiêu âm tiết phải có trong mỗi dòng thơ.” Thơ tự do phủ nhận truyền thống, dựa vào nhịp điệu nói từ bản dịch Kinh thánh King James, khi chuyển lên trang giấy biến thành nhịp điệu văn xuôi. Chúng ta thử so sánh, giữa một đoạn Kinh Thánh (Psalm 98) với thơ Walt Whitman (Song of Myself 6) và Allen Ginsberg (Howl), sử dụng cú pháp song song (parallelism), mỗi câu thơ chia làm hai, âm vang hoặc kéo dài ý tưởng diễn tả ở nửa câu đầu, qua nửa câu sau:

SONG OF MYSELF, 6

A child said What is the grass? fetching it to me  
with full hands;  
How could I answer the child? I do not know  
what it is any more than he.  
I guess it must be the flag of my disposition,  
out of hopeful green  
stuff woven.  
Or I guess it is the handkerchief of the Lord,  
A scented gift and remembrancer  
designedly dropped.

*Đứa trẻ nói cỏ là gì? Đưa tới tôi đầy hai bàn tay;  
Làm sao tôi có thể trả lời? Tôi cũng như  
đứa trẻ không biết nó là gì.  
Tôi đoán phải là biểu tượng tính khí tôi, từ thứ  
đan dệt của hy vọng tự nhiên.  
Hoặc chiếc khăn tay của Chúa,  
Món quà tỏa hương và kẻ nhắc nhớ đã bỏ vào  
chỗ dành sẵn.*



## HOWL

I saw the best minds of my generation  
destroyed by madness,  
starving hysterical naked,  
Dragging themselves through the negro streets  
at dawn looking for  
angry fix,  
Angelheaded hipsters burning  
for the ancient heavenly connection to  
the starry dynamo in the machinery of night,  
Who poverty and tatters and hollow-eyed  
and high sat up smoking in  
the supernatural darkness of cold-water  
flats floating across the top of cities  
contemplating jazz  
Who bared their brains to Heaven under  
the El and saw Mohammedan angels  
staggering on tenement roofs illuminated.”

*Tôi đã thấy những tâm hồn hoàn hảo nhất  
của thế hệ tôi bị tàn phá bởi sự điên rồ,  
bị bỏ đói cuồng loạn trần trụi,  
Tự lẻ bước qua những con đường đen tối  
lúc bình minh tìm kiếm giải pháp giận dữ,  
Những kẻ hippie với hào quang trên đầu  
đang cháy cho sự nối kết với  
thiên đường cổ xưa hướng tới năng lượng  
ánh sao trong gương máy về đêm,  
Ai nghèo đói và quần áo rách rưới  
và tâm hồn bất hoại và hút cần sa trong*

*bóng tối siêu nhiên nơi những căn chung cư  
lơ lửng trên đỉnh đầu  
những phố thị thường ngoạn nhạc jazz  
Ai mở đầu mình hướng tới Thiên đường  
trong chuyến xe điện và nhìn  
những thiên thần hồi giáo lão đảo  
trên mái nhà chung được thấp sáng.*

Tuy nhiên, những nhà thơ hiện đại đầu tiên sau Whitman, như T. S. Eliot, Ezra Pound ... thay vì dùng ngữ pháp song song, họ dùng kỹ thuật lặp lại chữ và câu chữ để tạo nhịp điệu, điều họ gọi là một chuỗi nhạc tính, với mục đích thay thế nhịp điệu thơ thể luật. Nhưng tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm (polysyllable), nên sự lặp lại một chuỗi những âm tiết, quá dài, và không đủ mạnh, so với sự lặp lại chỉ một đơn vị âm tiết không nhấn, nhấn của thơ thể luật. Kết quả, những nhà thơ vào nửa thế kỷ 20, gần như không còn quan tâm tới nhịp điệu, hoặc cứ viết những câu văn xuôi, ngắt đoạn xuống dòng, dài ngắn khác nhau, hoặc với kỹ thuật phân mảnh, rải chữ, cắt chữ xuống dòng, một lần nữa biến nhịp điệu văn xuôi thành nhịp điệu hình ảnh, nhịp điệu ý tưởng, trên trang giấy. Bắt đầu với nhà thơ Charles Olson, vào năm 1950, xuất bản tiểu luận “Projective Verse” (Thơ xạ ảnh), trong đó bài thơ là một hình thức mở, tuôn ra và mô phỏng tinh thần nhà thơ. Bài thơ xuất hiện trên trang giấy, trọn vẹn ý nghĩa, hình thức kéo dài và phản ánh nội dung. Bài thơ trông giống như một đồ thị chỉ cách làm và đọc, chú tâm tới vài ý tưởng tự phát và ngay lập tức. Cấu trúc, cú pháp văn phạm và chiều dài của dòng thơ, quyết định nhịp điệu cá nhân, chỗ ngừng nghỉ, và hơi thở của nhà thơ. Ý tưởng không hề có trước, hoặc nhà thơ muốn nói gì, mà chỉ là “một ý tưởng lập tức và trực tiếp dẫn đến một ý tưởng xa hơn” (One perception must immediately and directly lead to a further perception), theo Olson. Nhà thơ dùng hành động viết để tìm ra bài thơ muốn nói gì, trong cách này, bài

thơ có một chất lượng sống hữu cơ. Như thể sự viết, quyết định sự lớn lên, mở mang, sự đòi hỏi của chính nó, vì nhà thơ và người đọc. Quan điểm của Charles Olson, ảnh hưởng tới một số nhà thơ, hình thành phong trào Núi Đen (Black Mountain). Bài thơ sau đây của Gary Snyder là một điển hình.

*Gary Snyder*

BURNING THE SMALL DEAD

Burning the small dead  
    branches  
broke from beneath  
    thick spreading  
        whitebark pine.

        a hundred summers  
snowmelt rock and air

hiss in a twisted bough.

    sierra granite;  
        Mt. Ritter-  
        black rock twice as old.

Deneb, Altair

windy fire



## ĐỐT NHỮNG CÀNH CÂY NHỎ CHẾT

*Đốt những cành cây nhỏ  
chết  
gãy dưới  
cội thông vỏ trắng  
vươn dài rậm rạp.*

*những mùa hè trăm năm  
tuyết tan đá và không khí*

*xào xạc trong cành cây to cong.*

*dốc đá granite  
núi Mt. Ritter –  
đá đen lâu đời hơn núi.*

*những vì sao Deneb, Altair*

*lửa lộng gió.*

Khoảng cách của dòng và chữ cho ta tiếng lách tách, năng lượng im lặng, những âm thanh không đều và hình ảnh lửa cháy. Khoảng cách giữa 2 dòng “whitebark pine” và “a hundred summers” là thời gian ngừng nghỉ, để chúng ta trầm tư về thế giới đang viết, và nhìn ngắm những cành (branch) và cây thông (pine). “Những mùa hè trăm năm” (a hundred summers) cho ta ý nghĩa của sự thay đổi, hết mùa này qua mùa khác. Khoảng rộng giữa những chữ “snowmelt rock and air” làm liên tưởng tới sự tuần hoàn hệ sinh thái và môi trường: tuyết tan thấm vào rễ, đá nuôi dưỡng đất kết vào cây và không khí, tiến hành qua sự quang hợp tạo ra năng lượng. Lửa là tiến trình cuối cùng làm cho những yếu tố trên thành tro khoáng và

đem chúng trở lại, bắt đầu cuộc tuần hoàn sinh thái mới. “Xào xạc trong cành cây to cong” (hiss in a twisted bough) đứng lưng chừng ở giữa, nhấn mạnh vào hình ảnh và ý tưởng bài thơ. Mount Ritter là ngọn núi cao nhất ở Sierra Nevada, California. Chòm sao “Tam giác mùa hè” (Summer Triangle) là chòm sao sáng nhất vào mùa hè, các mùa khác ít sáng hơn, gồm có sao Deneb, Altair (Ngưu lang) và Vega (Chức nữ) ở ba đỉnh tam giác. Thông vỏ trắng (whitebark) là loài thông sống ở vùng núi cao như Sierra Nevada. *Núi đá, những vì sao, mùa hè, thông vỏ trắng*, đều là những hình ảnh tráng lệ, gợi ý để chúng ta trầm tư về con người và thiên nhiên. Khi viết, chúng ta không quan tâm tới dòng thơ hay hình thức bài thơ, mà chỉ chú tâm tới những chữ rơi xuống trang giấy, như chúng xuất hiện bên trong chúng ta. Chúng hiện thành chùm, hay rời ra, cứ giữ nguyên như thế. Cố gắng để bài thơ quyết định hướng đi, để những hình ảnh và ý tưởng dẫn chúng ta tới những hình ảnh và ý tưởng khác.

Thơ tự do, khởi đầu, có mục đích chuyển tải tư tưởng, nhưng nửa thế kỷ sau, T. S. Eliot và những nhà thơ trong phái Hình tượng (Imagist), đẩy thơ tới mức độ khó, thơ trở nên rời rạc và đứt đoạn. Dòng thơ dài thời Whitman, được thu ngắn lại. Eliot biện hộ, “Thơ phải phức tạp như nền văn minh nó mô tả, và nhà thơ hiện đại phải trở nên toàn diện hơn, bóng gió hơn, gián tiếp hơn.” Một số nhà phê bình cho rằng, “sự khó đọc thách đố và truyền cảm hứng cho người đọc phải vượt qua, bởi đó là phần thưởng cho họ, bỏ công sức ra đọc và hiểu thơ” (“Who Killed Poetry?” By Joseph Epstein). Nhưng vì người đọc bình thường thường ngoạn thơ không bằng tâm trí, nên nhà thơ chỉ có thể lôi cuốn họ bằng cách, mang lại những lạc thú mỹ học (esthetic pleasures) và phát hiện điều gì đó về đời sống thực đang xảy ra chung quanh. Tới thập niên 1950s, thơ còn khó hơn. Bài thơ của Gary Snyder, hoàn toàn không quan tâm tới nhạc tính và cảm xúc, chỉ có thể thưởng ngoạn qua sự phân tích của lý trí. Gary Snyder là một nhà thơ Mỹ nổi tiếng thập niên

1960s, ảnh hưởng Zen, được giải thưởng Pulitzer về thơ. Ý tưởng và hình ảnh của mỗi dòng thơ, hầu như rất ít liên hệ với nhau, là những ốc đảo, từ đó gọi cho người đọc trầm tư và nối kết lại trong tâm trí.

Nếu bài thơ của Gary Snyder và nhóm Black Mountain, quan tâm tới ngôn ngữ, thì những phong trào tiên phong khác như Thế hệ Beat (Beat Generation), và những nhà thơ TỰ THỨ (Confessionalist) gây sự chú tâm của người đọc qua chủ đề thơ. Nhóm Thế hệ Beat, tìm kiếm chủ đề tác động tới người đọc, như Allen Ginsberg mang đời sống nguyên rỗng vào thơ, đề cao nhạc Jazz và văn hóa Mỹ da đen, bút khởi lễ luật với cần sa, thời sự chiến tranh Việt Nam, và theo phong cách “cú pháp song song” của Whitman. Dòng thơ này dẫn đến thơ trình diễn vào thập niên 1970s. Phong trào thơ TỰ THỨ, với những nhà thơ như Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton, và W. D. Snodgrass, ảnh hưởng mạnh trong thơ Mỹ, cho tới bây giờ, nói về những kinh nghiệm cá nhân, đề tài riêng tư, sự bất lực và lạm dụng dục tính, đổ vỡ hôn nhân, nghiện ngập, bệnh tâm thần, loạn thần kinh. Họ là những nhà thơ tài năng, cả bốn đều được giải thưởng Pulitzer về thơ, hai nhà thơ nữ Sylvia Plath, Anne Sexton tự tử. Thơ chủ về nội dung, nhưng quan tâm tới kỹ năng và nghệ thuật thơ. Dòng thơ này dẫn đến thơ Tân hình thức thập niên 1990s.

Từ Ferdinand de Saussure đưa tới chủ nghĩa hậu cấu trúc, từ Friedrich Nietzsche tới chủ nghĩa hậu hiện đại, thơ Ngôn ngữ (L=A=N=G=U=A=G=E Poetry), vào thập niên 1980s, kết hợp hai chủ nghĩa trên với trò chơi ngôn ngữ (Language Game) của Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein cho rằng, mỗi lần sử dụng, ngôn ngữ xảy ra trong một hệ thống khép kín riêng biệt, và hoàn chỉnh với qui tắc của chính nó, được xác nhận không khác gì với những qui luật xã hội. Ngôn ngữ thực chất là một hiện tượng xã hội. Từ quan điểm trên, thơ Ngôn ngữ mang ẩn ý phê phán cấu trúc

xã hội và chính trị, phá vỡ ngữ pháp, trong đó chức năng phương tiện của ngôn ngữ bị biến mất và tính cách khách quan của chữ được đề cao. – 1. Xáo trộn ngôn ngữ một cách có hệ thống, thí dụ, viết bài thơ với chỉ những nhóm giới từ (prepositional phrases), hoặc, thêm một danh động từ vào mỗi dòng đã có trước của đoạn thơ hay văn xuôi. – 2. Lấy một nhóm chữ (lập danh sách hoặc chọn ngẫu nhiên); xếp những chữ này (chỉ) trong một đoạn văn – bằng bất cứ cách nào có thể. Để cho chữ hình thành bằng chính hình thức của nó, và/hoặc: dùng cùng một chữ trong mỗi dòng, hoặc cùng một chữ ở vị trí cố định trong mỗi nhóm chữ (paragraph)... Giống như cách thiết kế chữ. – 3. Viết những gì không thể viết, thí dụ, một mục lục (đọc mục lục như một bài thơ). – 4. Cố gắng viết trong tình trạng tâm trí ít thoải mái nhất (congenial). – 5. Coi chữ và mẫu tự như một hình thể – văn vẹo tính cụ thể của bản văn, thí dụ, có quá nhiều chữ “o” hoặc vô số mẫu tự mảnh (illftiii...) – 6. Cố gắng xóa bỏ mọi nghĩa chữ trong bản văn.

Đó không phải là nguyên tắc chung để làm thơ, mà chỉ là những ghi nhận từ sáng tác của những nhà thơ trong phong trào. Nếu phong trào Black Mountain tìm kiếm thi pháp mới cho thơ tự do, xóa bỏ nhịp điệu âm thanh, chuyển thành nhịp điệu trên trang giấy, thì phong trào thơ Ngôn ngữ xóa bỏ hoàn toàn những phong trào tiền phong trước đó, từ Black Mountain, Thế hệ Beat đến thơ Tự thú. Họ 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, chất lượng, và sự chuyển động của nó. Chức năng ngôn ngữ giống như một mạng lưới những ký hiệu. Ký hiệu ngôn ngữ (chữ) nối kết, hay làm trung gian giữa hình ảnh hay vỏ bề ngoài của chữ (signifier) và ý tưởng (signified). Vậy thì, chữ có hai loại ý nghĩa, ý nghĩa của chính chữ và ý nghĩa do sự khác biệt và liên hệ giữa các chữ khác. Sự liên hệ giữa hình ảnh (signifier) và ý tưởng (signified) của chữ

và giữa các chữ với nhau trong bản văn, Saussure gọi là hình thức thuần khiết (pure form).

Những nguyên tắc cơ bản trên, giúp chúng ta nhận ra, bề ngoài vô nghĩa chỉ là bước khởi đầu để từ đó người đọc tìm kiếm ý nghĩa bài thơ, nương theo lý thuyết của tác giả. Họ coi lý thuyết có giá trị ngang với thơ, như hai mặt một đồng tiền. Đa số những nhà thơ Ngôn ngữ đều là những nhà lý thuyết, lý luận trên quan điểm thi pháp của họ, phức tạp và khó hiểu, như Charles Bernstein, Bruce Andrews, Ron Silliman, Steve Benson, Lyn Hejinian, Susan Howe, Bob Perelman, Michael Palmer ... Những nhà phê bình ghi nhận, “Susan Howe dùng lịch sử văn học và bản văn, sáng tác những bài thơ, khi đọc lên, như sự nối kết ám ảnh và bị ám ảnh, giữa những sách có chú giải và bản viết cổ trên giấy da, đã bị xóa đi một phần hay toàn phần (palimpsest); Bruce Andrew viết những bài thơ trữ tình ghê tởm, sủi bọt với tiếng lóng, sự dâm ô, mê sảng trong giao tiếp hiện đại; Ron Silliman tiếp diễn bài thơ dài “Alphabet” (bảng mẫu tự), trộn lẫn nhận xét hàng ngày, phản ảnh ngôn ngữ triết học và những phê phán xã hội tầm mức đường phố ...” Thơ Ngôn ngữ là đỉnh cao của thơ hậu hiện đại Mỹ, đưa trò chơi ngôn ngữ đến mức tinh vi, cũng như hội họa Trừu tượng Biểu hiện Mỹ, thập niên 1950s, là đỉnh cao của hội họa hiện đại. Những họa sĩ và nhà thơ tham gia phong trào đều là những nhà học thuật và lý thuyết bao quát, từ văn học đến triết học. Người đọc và thưởng ngoạn, ngoài giới hàn lâm, không phải đối tượng của phong trào này.

Tóm lại, những đối nghịch nhị phân (binary oppositions), theo quan điểm hậu cấu trúc, trò chơi của sự khác biệt, như thể, theo sự giải thích của Blanchot, “chữ là con quỷ hai mặt, một là thực tại, sự có mặt vật lý (Physical presence), một là sự vắng mặt lý tưởng (ideal absence). Bernstein nói về, “sự kiện của sự chữ (wordness)”. Hoặc Bruce Andrews viết trong “Những chữ mã số” (Code words), “Tác

giả chết, sự viết bắt đầu ... chủ đề bị hủy cấu trúc, thất lạc ..." Chữ không được chỉ định như một đối tượng, mà thay thế cho sự thất lạc của chính nó; ngôn ngữ báo hiệu không phải sự ám chỉ hay hiện diện, mà đứt đoạn và vắng mặt. Hủy cấu trúc là phương cách đọc, trước hết, làm chúng ta nhận biết cái trung tâm, rồi sau đó lật đổ, biến trung tâm thành ngoại biên, và cái ngoại biên cũng chỉ là trung tâm tạm thời trong hệ thống.

Bài thơ haiku sau đây, theo cái đọc cổ điển, thường đọc chữ "pines" (mòn mỏi) là động từ, nhưng nếu chúng ta đọc chữ "pines" (những cây thông) như danh từ, sẽ biến cái đọc truyền thống thành ngoại biên, cái đọc mới là trung tâm, và dĩ nhiên, nghĩa chữ thay đổi, làm thay đổi ý nghĩa của cả bài thơ. Ở đây, không phải bản văn nghĩa là gì, mà bằng cách nào, bản văn có nghĩa. Chữ "pines" có nhiều nghĩa, vì thế nghĩa của bản văn không bao giờ ổn định, luôn luôn mở ra, thành trò chơi bản văn (play of textuality), trò chơi của chữ "pines". Nhưng khi cái ngoại biên trở thành trung tâm, cũng không ổn định, chúng lại có thể bị hủy cấu trúc, đẩy xuống thành ngoại biên. Trò chơi cứ thế tiếp diễn, không ngừng nghỉ. Cả hai cách đọc, và những cách đọc khác, đều bình đẳng và có thể chấp nhận. Từ khái niệm đó, hậu cấu trúc áp dụng vào nhiều chủ đề, bao gồm cái trung tâm và ngoại biên, như *văn nói / văn viết* (speech / writing), *có mặt / vắng mặt* (present / absence), *có nghĩa / vô nghĩa* (sense / nonsense), *thiên nhiên / văn hóa* (nature / culture) ... nhấn mạnh đến cuộc khiêu vũ của tư tưởng trên cái nền kiến thức.

How mournfully the wind of  
Autumn pines  
Upon the mountainside as day  
Declines

*(Gió mùa thu mơn mõi [một cách] thê lương làm sao  
Trên sườn núi như ngày  
Đang tàn)*

*(Gió mùa thu [một cách] thê lương làm sao  
Những cây thông trên sườn núi như ngày  
Đang tàn)*

Trong khi đó, thơ Ngôn ngữ phức tạp hơn, tác phẩm “Words and Ends from Ez”, MacLow mã hóa bài thơ “The Cantos” của Ezra Pound, hủy cấu trúc bản văn nguồn (The Cantos), rút những mẫu tự từ những chữ, dòng đầu tiên, những chữ hoa hợp thành EZRA, và dòng sau chữ POUND, rồi lại tiếp tục như thế ... Bài thơ mang tính cách liên văn bản, có hình thức vô nghĩa trên trang giấy, và tác giả tạo ra lý thuyết, giúp người đọc đi tìm ý nghĩa.

En nZe eaRing ory Arms,  
Pallor pOn laUghtered laiN oureD Ent  
aZure teR,  
un-  
tAwny Pping cOme d oUt r wiNg-  
joints,  
preaD Et aZzle.

spRing-  
water,  
ool A P

Nhưng nếu thơ Ngôn ngữ phủ nhận cách đọc truyền thống của thơ trữ tình, hủy trung tâm là ngôn ngữ nói, biến ngôn ngữ viết thành trung tâm, thì tiếp theo cái trung tâm ấy (ngôn ngữ viết) lại bị thơ Tân hình thức đẩy xuống thành ngoại biên. Thơ Tân hình

thức phản ứng lại thơ Ngôn ngữ, quay mặt với hàn lâm, và đồng thời cũng chấm dứt trò chơi trung tâm và ngoại biên của hủy cấu trúc. Bởi vì sau đó, thơ Tân hình thức cùng tất cả các thể loại thơ, từ tự do tới thể luật, đều song hành với nhau, không có loại thơ nào ưu thế.

### *Thơ Anh: Chuyển Đổi Thi Pháp*

Trong khi thơ Mỹ khai thác thơ tự do, coi như một đặc tính Mỹ, thì ở Anh, những nhà thơ vẫn tiếp tục với thơ thể luật. Khi người Norman (nói tiếng Pháp) xâm chiếm nước Anh vào năm 1066, họ mang ngôn ngữ và văn hóa Pháp vào. Ngôn ngữ tiếng Anh cổ, thường là ngôn ngữ đơn âm và trọng âm, hòa nhập và biến ngôn ngữ đa âm của tiếng Pháp và La tinh thành ngôn ngữ đa âm và trọng âm, khiến thể thơ cổ trở nên lộn xộn. Cho đến thế kỷ 14 nhà thơ Chaucer tiếp nhận hoàn toàn những thể thơ Hy Lạp (dựa vào *độ dài* của âm tiết), chuyển thành luật thơ tiếng Anh, dùng âm tiết *nhấn*, đưa thơ tiếng Anh từ từ đạt tới sự phát triển rực rỡ của nó. Sở dĩ ngôn ngữ Anh dễ dàng tiếp nhận luật thơ Hy Lạp vì tiếng Anh và các ngôn ngữ Âu châu cùng một ngữ tộc. Tiếng Hy Lạp là ngôn ngữ đa âm nhưng không phải trọng âm, nên luật thơ được tính theo sự phát âm *ngắn* hay *dài* của các âm tiết. Âm tiết *ngắn* qua tiếng Anh thành âm tiết *nhấn*, và âm tiết *dài* thành âm tiết *không nhấn*. Tiếng Anh là một ngôn ngữ trọng âm và đa âm, luật thơ tùy theo số đơn vị âm tiết trong một dòng thơ. Thí dụ, dòng thơ thông dụng nhất, *iambic pentameter*, mỗi dòng 5 đơn vị âm tiết *iambic*, tổng cộng 10 âm tiết, (*không nhấn, nhấn lặp lại 5 lần*), cứ thế hết dòng này qua dòng khác, *có vần ở cuối dòng*. Nếu cuối dòng không có vần, gọi là thơ *không vần*. Chúng ta có thứ tự hai cặp đơn vị âm thanh đối nghịch nhau:



Iambic (*không nhấn, nhấn*)  
Trochee (*nhấn, không nhấn*)

Anapest (*không nhấn, không nhấn, nhấn*)  
Dactyl (*nhấn, không nhấn, không nhấn*)

và spondee gồm 2 âm tiết (không nhấn, không nhấn) dùng thay thế đơn vị âm thanh iambic để dòng thơ đỡ đơn điệu.

Một dòng thơ cứ lập đi lập lại một đơn vị âm thanh, suốt toàn bài thơ, sẽ gây nhàm chán, và cho đến cuối thế kỷ 19 thì bế tắc, vì những nhà thơ, ngoài luật tắc khô cứng, còn dùng ngôn ngữ trừu tượng, bóng bẩy, giả tạo. Hơn nữa, kéo dài qua nhiều thế kỷ, nhịp điệu thơ truyền thống không còn hấp dẫn người đọc, vì sự thay đổi đời sống xã hội, từ nông nghiệp, qua công nghiệp. Cho đến cuối thế kỷ 19, xã hội Tây phương đã thành những xã hội kỹ nghệ. Một phần khác, tiểu thuyết đạt tới thời kỳ rực rỡ, với những tên tuổi như Fyodor Dostoesvski, Leon Tolstoy, Henrik Ibsen, Anton Chekhov ... và thơ nếu muốn lấy lại địa vị, phải hồi phục yếu tố tính truyện và các yếu tố khác của thơ, đã bị tiểu thuyết lấy mất. Có nghĩa là, phải có khả năng truyền đạt tư tưởng giống như tiểu thuyết, dùng văn phạm cú pháp văn xuôi, chứ không thể *chọn chữ, chọn lời* như trước kia. Sau đó, dùng thể luật để xóa đi dấu vết văn xuôi.

Cuối thế kỷ thứ 18, nhà thơ Gerard Manley Hopkins, vào năm 1875, qua tác phẩm “The Wreck of the Deutschland” (Vụ đắm tàu Deutschland), kể câu chuyện về chiếc tàu Deutschland bị bão đánh chìm, làm chết 157 người, trong đó có 5 sơ của dòng tu Francisco. Tập thơ giới thiệu nhịp điệu mới “sprung rhythm”, không giới hạn các âm tiết *không nhấn* trong dòng thơ (luật thơ cũ dùng xen kẽ nhưng âm tiết *không nhấn, nhấn*). Trước đó, nhà thơ William Wordsworth, năm 1798, xuất bản tác phẩm “Lyrical Ballads”, dùng

ngôn ngữ nói thường ngày (the language really used by men), thay vì ngôn ngữ ẩn dụ, trừu tượng. Theo Miles Mathis, Gerard Manley Hopkins (1844 – 1889), mới chính là nhà cách mạng thơ, vì khi ông dùng “sprung rhythm” (nhịp nhảy), “đưa nhiều âm tiết *không nhấn* vào dòng thơ, kết hợp phức tạp những nhịp đập, giúp cho những nhà thơ uyển chuyển trong cách tạo nhạc tính, chẳng khác nào âm nhạc.” Hopkins là một giáo sĩ Dòng tên, giỏi âm nhạc, ông kết hợp với âm nhạc, đưa nhịp điệu nói vào thơ. Sprung rhythm gồm 4 âm tiết, âm tiết đầu *nhấn*, và theo sau là 3 âm tiết *không nhấn*, cho phép nhà thơ có thể kết hợp các đơn vị âm thanh như Iambic (*không nhấn, nhấn*), Trochee (*nhấn, không nhấn*); Anapest (*không nhấn, không nhấn, nhấn*) và Dactyl (*nhấn, không nhấn, không nhấn*) với nhau, chỉ cần tính mỗi dòng từ 4 tới 5 âm *nhấn*, còn âm *không nhấn* thì không nhất định. Làm như vậy ông đưa nhịp điệu thơ gần với nhịp điệu nói và văn xuôi nhưng vẫn căn cứ trên luật tắc của thơ. Timothy Steele cho rằng, phép làm thơ là dùng thể luật chặt lọc và cô đọng nhịp điệu văn xuôi; nhịp điệu văn xuôi, cùng lúc, làm lơ lửng luật tắc của thể luật. Sự cải biến thể luật, về ngôn ngữ và nhịp điệu, đã tạo thành những nhà thơ tài danh, tầm vóc thế kỷ như W. B. Yeats, W. H. Auden, Robert Frost ...

Thế thì, sprung rhythm bắt nguồn từ đâu? Những nhà hùng biện (và nhà văn) thời cổ Hy Lạp, thường bắt chước nhịp điệu thơ, nhưng từ từ, qua kinh nghiệm, họ tin rằng nhịp điệu tự nhiên thích hợp với văn xuôi hơn. Và họ chỉ còn dùng nhịp điệu thơ để tham khảo, và dàn dựng câu văn bằng mệnh đề và câu. Qua thực hành, giữa văn xuôi và hùng biện, họ cho rằng, đơn vị âm thanh gồm 4 âm tiết, 3 *dài* 1 *ngắn* hay 3 *ngắn* 1 *dài* là đơn vị âm tiết căn bản, và sau đó kết hợp với các đơn vị âm tiết khác, như *Iambic*, *Trochee*; *Anapest* và *Dactyl*. Như vậy, nhà hùng biện vẫn giữ được nhịp điệu gần với thơ, vì nếu viết hay diễn thuyết đúng như nhịp điệu thơ, sẽ

không tự nhiên và không thuyết phục được người nghe. Nhịp nhảy (sprung rhythm), được Hopkins rút ra từ đó.

### *Thơ Không Vần*

Thơ tiếng Anh, còn có một thể thơ ưu thế và mạnh mẽ khác, thơ không vần. Thơ không vần (Blank Verse) – gọi là thể thơ, thật ra chỉ là luật một dòng thơ, điển hình là dòng *iambic pentameter*, 10 âm tiết (*không nhấn, nhấn lặp lại 5 lần*), đều đặn hết dòng này qua dòng khác – là thể thơ nổi bật nhất trong thơ tiếng Anh, có lẽ, vì dễ đáp ứng với nhiều mức độ khác nhau của ngôn ngữ – chuyên chở nhiều giọng điệu, từ người hầu tới nhà vua trong kịch thơ William Shakespeare. Thơ không vần xuất hiện ở Ý trong thời Phục hưng, tuy thông dụng và quan trọng nhưng không phải là thể thơ chính trong thơ Ý, được nhà thơ Anh, Earl of Surrey (1517–47), một nhà thơ cung đình, cùng với người bạn thân, Thomas Wyatt, giới thiệu thể sonnet và các thể thơ khác của Ý qua thơ Anh, vào giữa thế kỷ thứ 16 (khoảng 1539 và 1546). Earl of Surrey dùng thể thơ *không vần* (nhà xuất bản gọi là “thể lạ”) để dịch cuốn thứ 2 và 4 tập “Aeneid” (viết bằng Latin *không vần*) của Virgil, như một thứ thơ tự do, theo cách dịch Ý. Tuy nhiên, không thể hiểu theo thơ tự do Anh – thiếu hẳn *vần* và luật tắc dạng thức điển hình – vì thơ không vần có dạng thức luật tắc đặc biệt. Khi dịch “Aeneid”, thay vì theo đúng *dactylic hexameter* (18 âm tiết) trong nguyên tác, Surrey rút ngắn lại, dùng 10 âm tiết *iambic*, là dòng tự nhiên trong Anh ngữ mà hơn một thế kỷ trước, Chaucer đã dùng, nhưng nhịp điệu *iambic* của Chaucer đã không còn hợp tai nghe ở thời Surrey vì cách phát âm đã thay đổi.

Cũng vào khoảng thời gian này, ảnh hưởng lớn lao của William Shakespeare và John Milton lan khắp Âu châu, thơ không vần được các nhà thơ Đức tiếp nhận, thành công lớn với các nhà thơ như Johann W. Goethe, Friedrich Schiller (1759-1805), và cho tới thế

kỷ 19, vẫn là thể thơ tiêu chuẩn của Đức, với nhà thơ Rainer Maria Rilke (1875-1926). Đan Mạch tiếp nhận thơ không vần Ý, Anh và Đức, điển hình với sự ảnh hưởng của Goethe và Schiller. Thụy Sĩ, Phần Lan, Norway, Nga với Alexander Pushkin. Riêng Pháp, những nhà thơ và phê bình ghi nhận kinh nghiệm qua những tác phẩm Ý, nhưng không thể tiếp nhận thể thơ này vì không phải là ngôn ngữ trọng âm. Tới thế kỷ thứ 19, thơ không vần trở thành mấu chốt cách mạng của phong trào Lãng mạn, William Wordsworth với “The Prelude” và Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) với “Frost at Midnight” đều dùng thể thơ không vần nhưng nhịp điệu hùng hồn và tu từ nở rộ trong thơ John Milton được thay thế bởi phong cách cá nhân và thông tục.

### *Thơ Việt Nhập Cuộc*

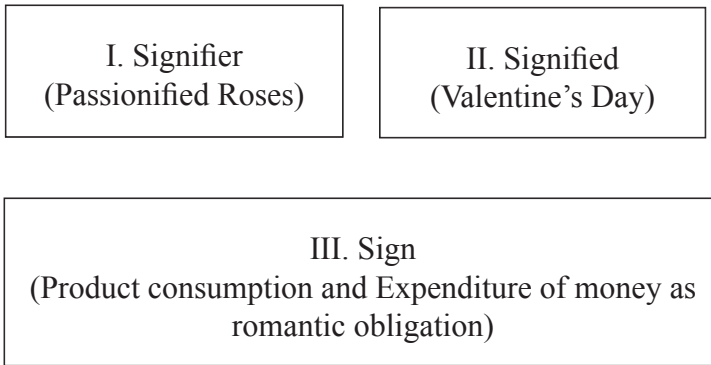
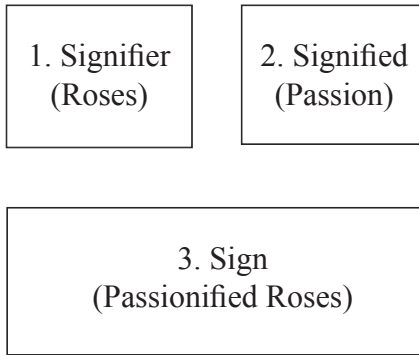
Trong mọi loại nghệ thuật, hình thức (hay thể thơ) và nội dung không thể phân chia. Theo Miles Mathis, thể thơ phục vụ nội dung, mà nội dung của thơ là cảm xúc. Như vậy, khi mang cảm xúc lãng mạn và ngôn ngữ tượng trưng (nội dung) ảnh hưởng từ thơ Pháp, áp dụng vào thơ, những nhà thơ thời Thơ Mới đã hóa giải luật lệ khắt khe của thơ Đường, chuyển những thể thơ 5 chữ, 7 chữ thành những thể thơ hoàn toàn Việt. Nhưng Thơ Mới không kéo dài lâu, vì ngôn ngữ tượng trưng tuy mới mẻ, nhưng đã thuộc vào thế kỷ 19, ở Pháp. Và lại, khi thay đổi luật tắc thơ Đường, vẫn còn vẫn ở cuối dòng, theo cách *chọn chữ, chọn lời*, nên không thể thay đổi được nhạc tính và chuyển tải tư tưởng như thơ thể luật tiếng Anh, đáp ứng nhu cầu trí tuệ của thời đại. Bài thơ mở đầu Thơ Mới, theo dạng thơ tự do của nhà thơ Phan Khôi, *Tinh Già*, có nhịp điệu văn xuôi. Nhưng chính thức, vào năm 1948, xuất hiện thơ tự do của nhà thơ Nguyễn Đình Thi, và ở giai đoạn này, thơ tự do, có lẽ, được tiếp nhận sơ khởi từ những nhà thơ siêu thực Pháp. Thơ tự do Việt khởi đầu cũng như thơ tự do Mỹ, dùng nhịp điệu văn xuôi, ngắt câu xuống dòng, chủ vào chủ đề và ngôn ngữ thông thường, thoát

ra khỏi ngôn ngữ Thơ Mới. Chẳng bao lâu, đất nước phân chia, ở miền Bắc, cắt đứt với nguồn sách vở Pháp, những nhà thơ tiếp nhận thêm nguồn thơ tự do Nga, từ Mayakovski. Mà thơ tự do Nga thì, ảnh hưởng trực tiếp từ bản dịch tập thơ *Leaves of Grass* của Whitman, và sau đó là thơ tự do Pháp và Đức. Thơ tự do ở Nga không phát triển, có lẽ vì lý do chính trị, và vẫn ở những giai đoạn đầu của thơ tự do phương Tây.

Tại miền Nam, tiếp tục nhận được nguồn sách vở từ Pháp, theo vào với chủ nghĩa siêu thực, chủ nghĩa hiện sinh. Người mang thơ siêu thực vào Việt Nam đậm nét nhất là nhà thơ Thanh Tâm Tuyền, khởi xướng thơ tự do, xuất hiện trên tạp chí *Sáng Tạo* trong khoảng thời gian, từ những năm 1956-1961. Thơ tự do, sau Thơ Mới, cực đoan hơn, phủ nhận toàn bộ các thể thơ vần điệu, chẳng khác nào thơ tự do Mỹ, phủ nhận toàn bộ thơ truyền thống tiếng Anh. Nếu thơ tiếng Anh, từ cuối thế kỷ 19, không ngừng biến chuyển về ngôn ngữ và thi pháp, thì thơ tiếng Pháp, từ tượng trưng, dada, siêu thực, chỉ có sự thay đổi về ngôn ngữ, chứ không thay đổi về thi pháp. Ba mươi năm sau, thập niên 1990s, xuất hiện những tập thơ “Bến lạ” của Đặng Đình Hưng, “Cổng tỉnh” của Trần Dân, và “Bóng chữ” của Lê Đạt. Những tập thơ bị ếm lại suốt 30 năm, đã là một sự kỳ lạ, và nhà thơ Lê Đạt, trong đường hướng cách tân, tạo ra một loại thơ chữ, tự coi mình là phu chữ. Tập “Bóng chữ” khi xuất hiện, không giống như những tập thơ của Đặng Đình Hưng hay Trần Dân, lập tức gây tranh cãi. Một số người ủng hộ, đọc tập thơ theo cách đọc cổ điển, suy diễn trên nghĩa chữ, còn những người chống đối coi đó là loại thơ ghép chữ. Loại thơ chữ này ảnh hưởng tới một số tác giả trẻ trong luồng, nhưng khác với loại thơ chú tâm tới chữ của phong trào thơ Ngôn ngữ Mỹ, thập niên 1980s – nhà thơ tạo ra lý thuyết để hướng dẫn người đọc, cách đọc. Nói cách khác, bài thơ vốn vô nghĩa, và ý nghĩa bài thơ nằm trong lý thuyết, hay tiến trình đi tìm ý nghĩa. Vậy thì, từ đâu đã dẫn tới loại thơ lý thuyết này? Tại Pháp,

vào thập niên 1960s, ra đời chủ nghĩa cấu trúc (phản ứng lại chủ nghĩa hiện sinh trước đó) và hậu cấu trúc, dựa vào ký hiệu ngữ của Ferdinand de Saussure, nhưng nếu Saussure và chủ nghĩa cấu trúc coi trọng văn nói thì hậu cấu trúc, ngược lại, coi văn viết quan trọng hơn văn nói. Ký hiệu (sign) chia làm 2 phần, hình ảnh (signifier), và ý tưởng (signified), như đã đề cập đến, chẳng khác nào, nước được hợp thành bởi hydro và oxy. Hệ thống ký hiệu, hay cú pháp văn phạm trong bản văn, giống như cuộc cờ, bao gồm những con cờ (chữ), xe, tướng, sĩ, khi ở tình trạng hiện tại, trong cùng thời gian (synchronic), nó liên hệ tới những con cờ (chữ) khác nhau. Và khi chuyển động, ở tình trạng, qua thời gian (diachronic), nó làm thay đổi giá trị của cả bàn cờ.

Roland Barthes có một phân tích lý thú, hình ảnh (signifier) những bông hồng (roses) có ý nghĩa (signified) là sự nhiệt thành (passion), hợp thành ký hiệu (sign) là những bông hồng nhiệt thành (passionified roses). Nhưng khi “những bông hồng nhiệt thành” (passionified roses) chuyển thành hình ảnh (signifier) thì ý nghĩa của nó (signified) là ngày Valentine (valentine’s day), cấu tạo thành ký hiệu (sign) là sự tiêu thụ sản phẩm và tiêu dùng tiền bạc, như một nghĩa vụ lãng mạn. Hình ảnh (signifier) nguyên thủy (roses) trở thành trống rỗng, ý nghĩa bị cướp đoạt. Điều này cho thấy ý nghĩa không lúc nào ổn định, luôn luôn thay đổi, từ có nghĩa thành vô nghĩa, và ngược lại.



Quan điểm ngữ học của Saussure, dẫn tới chủ nghĩa cấu trúc, quan tâm tới phân tích hơn là nguyên nhân và hậu quả. Chủ nghĩa cấu trúc tùy thuộc cấu trúc, mà cấu trúc tùy thuộc vào trung tâm. Chủ nghĩa hậu cấu trúc, tiếp theo, hủy cấu trúc, hủy trung tâm ... coi tất cả kiến thức – lịch sử, văn học, phân tâm ... như những bản văn, không phải được cấu tạo bằng ý tưởng, mà bằng chữ. Nó bao gồm hành động viết như một kinh nghiệm, cố gắng xác định làm sao thực tại được đúc khuôn bởi ngôn ngữ, hủy cấu trúc và phân mảnh trong hành động của bài thơ. Chủ nghĩa cấu trúc, chữ có ý nghĩa rõ ràng trong bản văn, hủy cấu trúc phản ứng lại, cho rằng chữ không chỉ có một nghĩa, mà đa nghĩa và đối nghĩa. Và rằng, hủy cấu

trúc tước đi ý nghĩa của bản văn, làm nó thành vô nghĩa, và nhà thơ phải tạo ra cách đọc, để tìm ra ý nghĩa ở bên dưới bản văn (subtext). Khi viết, chúng ta hoàn toàn vắng mặt, và người đọc chỉ biết người viết qua bản văn. Văn nói không hoàn toàn có mặt, nó phải chứa sự vắng mặt.

Bước vào thế kỷ mới, thế giới thu nhỏ như một ngôi làng, với internet và mạng xã hội, facebook, twitter, nói về thơ như đi lùi lại quá khứ, nhưng không thể không nói. Thơ hậu hiện đại Mỹ là một thuật ngữ ám chỉ thơ Mỹ thời hậu chiến, với những phong trào tiên phong, bắt đầu từ thập niên 1950s và chấm dứt vào thập niên 1980s, với thơ Ngôn ngữ, một phong trào mang tính học thuật. – (Từ khi kiến trúc được coi như khởi đầu chủ nghĩa hậu hiện đại vào đầu thập niên 1980s, thuật ngữ “hậu hiện đại” trở thành thời thượng, không còn giới hạn trong phạm vi văn học và triết học, mà xâm nhập vào mọi ngành nghề trong đời sống xã hội, cho đến khi mờ nhạt vào thập niên 1990s.) Thơ tự do Việt, sau thời mở cửa, vào cuối thập niên 1990s, tiếp nhận thuật ngữ này, tạo nên dòng thơ chủ đề (tương tự như phong trào thơ Beat Generation hoặc thơ Tự thú Mỹ), gợi ý từ những khái niệm của chủ nghĩa hậu hiện đại, được coi như dòng thơ hậu hiện đại Việt. Đa số sáng tác theo dòng thơ này đều từ những nhà thơ ngoài luồng ở miền Nam. Tuy nhiên, thơ tự do hậu hiện đại cũng không khác thơ hiện đại, với nhà thơ Thanh Tâm Tuyền thập niên 1960s, chỉ thay đổi chủ đề và ngôn ngữ, từ ngôn ngữ siêu thực khó hiểu, chủ đề tình yêu vô thức (với ý thức chính trị thời thượng ở thập niên 1960s), và bây giờ là hậu hiện đại – với ngôn ngữ trần trụi thông tục, và chủ đề tính dục chính trị, đôi khi gây sốc nơi người đọc. Và như thế, thơ tự do, với ảnh hưởng thơ Pháp, chỉ thay đổi ngôn ngữ và chủ đề, chứ không thay đổi cách làm thơ. Trở lại với ngôn ngữ, thơ tự do Mỹ và thơ thể luật Anh, đi theo hai con đường ngược chiều. Thơ tự do từ ngôn ngữ thông thường tới ngôn ngữ hàn lâm khó hiểu, còn thơ thể luật Anh, từ bỏ ngôn



ngữ trừu tượng bóng bẩy, mang nhịp điệu nói và văn xuôi vào thơ. Thơ Việt, với thơ cổ điển là ngôn ngữ điển tích, Thơ Mới là ngôn ngữ tượng trưng, thơ tự do là ngôn ngữ siêu thực, và với thơ tự do chủ đề là ngôn ngữ chính luận. Còn thơ Tân hình thức là ngôn ngữ đời thường.

Tới đây chúng ta để ý cái mốc thời gian, từ thập niên 1900s, ở phương Tây, xã hội tư bản kết hợp với sự đổi mới về công nghệ, mở ra giai đoạn văn minh hiện đại, với những phương tiện chuyên chở, hàng không, xe hơi, xây dựng, sản sinh ra xã hội kỹ nghệ – tương đương với văn học (thơ) hiện đại. Đến thập niên 1940s, sau thế chiến II, xã hội tiến tới xã hội hậu kỹ nghệ – tương đương với văn học (thơ) hậu hiện đại, và từ thập niên 1990s, là xã hội tiêu thụ với nền văn minh kỹ thuật số, chấm dứt văn học (thơ) hiện đại và hậu hiện đại, để bước tới toàn cầu hóa, cũng có nghĩa, mọi dòng thơ đều bình đẳng, và phát triển đồng đều. Điều này cho thấy, sự khác biệt giữa tiến trình thơ phương Tây và thơ Việt. Thơ phương Tây, đặc biệt là thơ Mỹ, chuyển động theo những thay đổi về xã hội, tạo ra những phong trào tiên phong và những bước phát triển thơ. Còn thơ Việt, xã hội chưa trải qua sự phát triển về công nghệ, cho tới cuối thập niên 1990s, vì vậy thơ không có tiến trình nào. Sự thay đổi của thơ Việt, từ Thơ Mới, thơ tự do thập niên 1960s do tác động từ văn hóa Pháp, và cuối cùng, thơ Tân hình thức và thơ hậu hiện đại, ảnh hưởng trực tiếp văn hóa Anh Mỹ. Nhờ thế chúng ta bỏ qua được nhiều giai đoạn thơ. Nhìn lại toàn cảnh thơ Mỹ, không còn những phong trào tiên phong, những nhà thơ tiếp tục sáng tác theo những gì đã được khai phá, còn thơ thể luật (do phong trào Tân hình thức khởi xướng) tiếp tục sáng tác theo những gì đã được hoàn chỉnh. Tất cả, nếu có thêm sự thay đổi thì, hoặc quan tâm tới ngôn ngữ, hoặc chủ đề. Thơ Việt cũng vậy, riêng thơ Tân hình thức Việt sẽ tiếp tục tìm kiếm sáng tác, trên những gì mà lý thuyết của dòng thơ này đã đặt ra.

## TÂN HÌNH THỨC VIỆT

Cần ghi nhận: thơ tiếng Anh và thơ tiếng Việt có những thời điểm tương đồng rất đáng chú ý. Thập niên 1930s, những nhà thơ thời W. H. Auden hoàn tất tiến trình thay đổi về ngôn ngữ và luật tắc của thơ thể luật (ngay cả ngôn ngữ, tiếng Anh cổ, cũng là tiếng đơn âm, sau này ảnh hưởng của thơ tiếng Pháp và tiếng La tinh mới có thêm ngôn ngữ đa âm), thì ở thời điểm này, Thơ Mới cũng xuất hiện. Thập niên 1990s, Tân hình thức Mỹ nổi lên thì cuối thập niên này, Tân hình thức Việt bắt đầu cho cuộc chuyển đổi thể kỷ, trong thơ.

Thơ Tân hình thức Mỹ, đơn giản, là phong trào của những nhà thơ trẻ, vào cuối thập niên 1980s phản ứng lại thơ Ngôn ngữ, trở về với thơ thể luật. "Tân hình thức" là một thuật ngữ mỉa mai do những người chống đối gán cho phong trào, ngụ ý, chẳng có gì mới cả, toàn những thể thơ cũ. Thật ra, những nhà thơ Tân hình thức Mỹ mang ngôn ngữ đời thường áp dụng vào thơ, làm sống lại nhu cầu sáng tác theo các thể thơ truyền thống, sau một thế kỷ ưu thế của thơ tự do, vừa khó hiểu vừa làm mất độc giả ngoài giới hàn lâm. Những nhà thơ sáng tác theo thể luật sau đó, không ai sử dụng lại thuật ngữ này, và chỉ dùng để nhắc tới một khúc quanh chuyển đổi của thơ Mỹ. Trong khi, thơ Tân hình thức Việt lại hoàn toàn khác. Thơ Tân hình thức Việt cóp nhặt (pastiche) những yếu tố thơ, làm thành một thể lai (hybridity), nối kết quá khứ và hiện tại, giữa nền văn hóa này và nền văn hóa khác, theo quan điểm tân chiết trung của kiến trúc hậu hiện đại thập niên 1990s. Cần ghi nhận, kiến trúc là ngọn cờ đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại Mỹ, vào những thập niên 1980s, nối kết quá khứ và hiện tại theo quan điểm điệu nhại (parody) truyền thống, nhưng sau thập niên 1990s, đã thay đổi, không còn điệu nhại nữa, mà theo Charles Jencks, "cái đẹp trở lại", với những thiết kế tân cổ điển, hài hòa giữa cái đẹp truyền thống và tiện nghi của đời sống hiện đại. Như vậy, thơ Tân hình thức

Việt, tham khảo (reference) rất nhiều nguồn khác nhau, để tạo nên một thể thơ ổn định, khởi đầu từ mùa Xuân năm 2000, cũng như kiến trúc, thoát thai, nhưng sau đó, vượt khỏi những vướng mắc nội dung của chủ nghĩa hậu hiện đại thập niên 1980s. Và trải qua 15 năm thực hành, thơ Tân hình thức Việt đã có được những tác phẩm giá trị, song hành với thơ vận điệu và tự do. Bây giờ, khi nhắc tới thơ Tân hình thức Việt, chúng ta chỉ cần biết, đó là một thể thơ là đủ. Một yếu tố quan trọng nữa, với kết cấu một thể thơ, mà khi chuyển dịch qua một ngôn ngữ khác, vẫn giữ được nhịp điệu, để đọc như một bài thơ sáng tác, thơ Tân hình thức Việt, dự phóng cho một thể thơ trong thời đại toàn cầu hóa. Và những tập thơ Tân hình thức Việt dịch qua tiếng Anh Việt, đã được những nhà thơ và người đọc Mỹ đọc như là thơ sáng tác của họ. (Theo thống kê năm 2015, tiếng Anh càng ngày càng thông dụng, với sự phát triển của phim ảnh, TV và internet, ước lượng có khoảng trên 1 tỷ 500 triệu người sử dụng.)

Quay về thơ hậu hiện đại Mỹ, ký hiệu ngôn ngữ và hủy cấu trúc đập vỡ lâu đài thơ (và văn học) hiện đại ra từng mảnh vụn. Lý thuyết nuốt chửng tất cả: thơ chìm ngập trong phân tích và ngữ nghĩa, chữ với chữ. Hoặc là thơ chủ đề với tự truyện cá nhân, tình dục, tâm lý sâu thẳm, chỉ đưa tới sự bất an và căng thẳng cho người đọc. Sau một thế kỷ, thơ tự do Mỹ đi vào ngõ cụt, vì không có người đọc, những nhà phê bình và nhà thơ đặt ra câu hỏi, liệu thơ có ích gì? Nhà thơ W. H. Auden, "Thơ không làm điều gì xảy ra." vì thơ là những niềm vui (hay điều gì đó), chỉ xảy ra trong tâm trí. Nhà vật lý và toán học Ái Nhĩ Lan, Sir William Rowan Hamilton (1805 – 1865) khám phá ra hệ thống con số bộ tứ (quaternion), mở rộng tới những con số phức tạp, cho rằng: "Bộ tứ được sinh ra từ bộ tứ mẹ: hình học, số học, siêu hình học và thơ." [Quaternion là khái niệm toán học để định vị trí, thay vì dùng 3 tọa độ (định nghĩa bởi Leonhard Euler để định hướng một đối tượng trong không gian Euclide ba chiều),

thì người ta dùng một vector và một góc quay quanh chính vector đó.] Như vậy, thơ là một phần quan yếu trong đời sống văn minh nhân loại, cần thiết để cân bằng với những tiến bộ khoa học. Chẳng thế mà những quốc gia có nhiều phát minh về công nghệ tiên tiến như Anh Mỹ, cũng đồng thời phát triển mạnh về thơ. Trong khoa học, người ta nói điều gì mà chưa ai biết, qua chữ. Nhưng trong thơ người ta nói điều gì mọi người đều biết, nhưng chưa ai hiểu thấu. Nhiều nhà thơ quan tâm tới sự thực (truth) trong thơ, vì những gì chúng ta thấy tận mắt, không chứa đựng sự thật. Theo Nietzsche, sự thực hay thực tại, tất cả đều là viễn cảnh bề ngoài, nguồn gốc nằm ở bên trong chúng ta. Ông đưa ra hình ảnh, thế giới được tạo thành từ những mảnh vỡ, cái này hoàn toàn khác cái kia. Như mỗi chiếc lá khác với tất cả chiếc lá khác, nhưng khái niệm "lá" thì chiếc nào cũng giống nhau. Khái niệm "lá" là thực tại giả mạo của những chiếc lá. Thực tại mỗi chiếc lá nằm bên trong chính nó. Mark Sharlow, triết gia và nhà khoa học, giải thích rõ hơn, "khi chúng ta bắt gặp một cây táo nở hoa vào mùa Xuân, cây táo cụ thể là một sự kiện khách quan (objective fact). Nhưng khi chúng ta nhìn ngắm lá và hoa, nghe tiếng gió xào xạc trong cành cây, cảm xúc và ý tưởng hiện ra trong tâm trí – tất cả những thứ đó, là sự kiện chủ quan (subjective fact). Sự kiện chủ quan là kinh nghiệm ý thức về một sự việc, một biến cố của một người quan sát đặc biệt, trong một khoảnh khắc đặc biệt. Ấn tượng khơi gợi khi nhìn ngắm cây táo nở hoa, qua sự kiện chủ quan, cũng được gọi là sự kiện khách quan. Sự kiện chủ quan trở thành khách quan, có nghĩa là sự kiện chủ quan cũng thuộc về thế giới hiện thực." Thơ giúp tâm trí nắm bắt bản chất đích thực của sự vật, và kinh nghiệm thơ giúp chúng ta tiếp xúc sâu xa với thực tại.

[*Một gợi ý*: trước kia, trường phái Ấn tượng, mở đầu hội họa hiện đại, thay cách vẽ ba chiều của hiện thực, bằng cách vẽ trên mặt phẳng hai chiều (dài và rộng), nhưng bây giờ, trong thời đại internet, cùng một lúc, chúng ta sống cả trong thế giới phẳng, và

thế giới ba chiều của thực tại. Những khái niệm về truyền thống, hiện đại và hậu hiện đại, áng chừng đã đi vào quá khứ, và thơ tự nó đang định nghĩa lại, không ai có thể tiên đoán. Khi internet, website, blogs cá nhân, mạng xã hội như facebook, twitter ... xuất hiện và thông dụng, số nhà thơ tăng lên theo cấp số nhân, điều này có ý nghĩa gì? Vai trò của nhà thơ và người đọc luân phiên nhau thay đổi, khi là nhà thơ, khi là người đọc, và một yếu tố mới xuất hiện, có tác dụng định giá thơ: những người đọc không phải là nhà thơ. Tính đa dạng được chấp nhận, không có sự phân biệt giữa thiếu số và đa số, nghiệp dư và chuyên nghiệp, trong luồng và ngoài luồng, và mỗi dòng thơ đều có giá trị riêng. Bởi lẽ, chính chúng ta cũng vừa ảo vừa thực, trong một thế giới mà, mọi thứ vẫn y nguyên như cũ.]

Có thể giải thích thêm, toán học thuộc về nhận thức (cognition), còn thơ thuộc khu vực cảm giác (sensorium) trong não bộ. Theo nhà thơ Meena Alexander, thơ ràng buộc với ký ức, lấy năng lượng từ cảm xúc mạnh qua giác quan, nó cũng ràng buộc với nơi chốn, xác định vị trí chính mình, đánh dấu trong mối quan hệ với những người khác; nó ở nơi chúng ta tồn tại. Nhà thơ Lãng mạn Anh, Percy Shelley (1792 – 1822), trong cuốn *A Defence of Poetry* (1821), cho rằng, "Thơ tạo ra sự hiện hữu bên trong sự hiện hữu của chúng ta. Nó làm cho chúng ta là cư dân của một thế giới khác với thế giới quen thuộc hỗn loạn chúng ta đang sống. Nó tái tạo vũ trụ phổ biến trong đó chúng ta là những phần và những người cảm nhận, nó thanh lọc những bộ phim quen thuộc khỏi tầm mắt bên trong, che lấp sự hiện hữu kỳ diệu của chúng ta." Cái thế giới trái ngược, sự hiện hữu bên trong sự hiện hữu, thơ gợi lên là gì? Chắc chắn có một sự thật tuyệt vời nào đó được chôn dấu ở đây, một sự hiện hữu ngày ngất làm chúng ta cảm giác rằng sự hợp lý đơn thuần không thể làm cho cuộc đời có ý nghĩa. Biến cố ngày 11 tháng 9 năm 2001 thay đổi nhận thức chúng ta về mối giao tiếp giữa con người với nhau, một chủ nghĩa bao trùm các chủ nghĩa trong văn học, chủ nghĩa

khủng bố nổi lên, đưa nhân loại đối mặt với cái ác kinh hoàng. Ở New York, sau ngày khủng bố, người ta tổ chức những buổi đọc thơ và hòa nhạc, trên radio, ở công viên Union square, và các nơi công cộng khác. Điều này cho thấy thơ và âm nhạc, cần thiết để làm dịu tâm hồn, vượt qua nỗi sợ hãi, giúp chúng ta hòa giải, đo lường sự nhậy cảm và lòng khoan dung với thế giới chung quanh. Nếu thơ hiện đại và hậu hiện đại tạo sân chơi cho chính nhà thơ, thì thơ Tân hình thức Việt, ở vào một thực tại khác, một thế kỷ khác, quay một bước ngoặt, chia sẻ với cái đau của đồng loại, mang lại niềm vui và sự cảm thông với mọi con người, và với người đọc.

Nếu đặt cạnh những phong trào tiền phong thơ Mỹ, nửa sau của thế kỷ 20 và bây giờ, thơ Tân hình thức Việt độc đáo không kém, và trong nhiều khía cạnh, uyển chuyển và dễ thích hợp với mọi biến chuyển của thời đại hơn cả. Bởi vì thơ Tân hình thức Việt có khả năng thu nạp các yếu tố và cách làm thơ của các trường phái thơ và thể loại thơ khác, để cập nhật và thay đổi. Thơ thật sự phản ánh hai mặt của nền văn minh kỹ thuật số, vừa trở về đời sống thô nhám của hiện thực (thơ trình diễn), vừa bồng bềnh trên mạng lưới ảo (thơ internet). Nhưng tại sao một thể loại thơ, có nền tảng căn bản, đi sát được với thời đại mới, suốt từ năm đầu thiên niên kỷ cho tới nay, mà hai dự án lớn của thơ Tân hình thức Việt, thơ trình diễn và nhóm sáng tác, vẫn chỉ dừng lại ở phần lý thuyết? Có lẽ, thơ Tân hình thức Việt thiếu nguồn tài trợ, nhân lực và môi trường hoạt động chẳng?

### *Kết Luận*

Chúng ta đã đi qua một chặng đường rất dài, vì đó là những chặng đường liên quan tới việc hình thành thể thơ Tân hình thức Việt. Và để kết luận, chúng tôi xin trích lại từ một bài viết, "... Chúng ta trôi nổi trên bề mặt, và không còn quan tâm tới những thể loại nghệ thuật nào không thể hiện được phong cách thời đại của chính nó.

Internet thay đổi nếp sinh hoạt và đẩy chúng ta vào một thế giới phẳng: mỗi cá nhân vừa hiện diện, vừa không hiện diện, mập mờ giữa ảo và thực. Mạng xã hội nối kết và hoà tan con người thành những hiện thân (avatar) vô danh. Vì thế, sáng tác đơn lẻ của một cá nhân cần kết hợp với những sáng tác tập thể để đáp ứng với tầm vóc của thời đại. Mỗi nhà thơ đều bình đẳng, và khi sáng tác tập thể, tài năng cá nhân được nâng cao, chúng ta sẽ có những tác phẩm vượt trội, thay thế những tên tuổi vượt trội của những thế kỷ trước." Hướng tới tác phẩm của nhóm sáng tác, nhà bình luận thơ Mỹ, Angela Saunders, phát biểu, "Hiện thời, thế giới đang chín muồi cho một kỉ nguyên mới về thi pháp. Đây là thời gian duy nhất trong lịch sử khi có sự tiếp cận tức khắc với những nguồn năng và những tâm trí ở mãi tận phía bên kia của hành tinh trái đất, khi các nhà thơ ở mỗi châu lục có thể gặp gỡ trong thế giới ảo để so sánh, thăm dò, và khuếch trương nhau. Các nhà thơ có sự tiếp cận với những văn bản cổ đại xưa cũ, thơ từ những kỉ nguyên lâu dài trong quá khứ và với những hình thức không quen thuộc từ những nền văn hoá khác trên mạng trời vi tính (internet). Với những nguồn năng kì ảo đến thế, sẵn sàng, tự nhiên sẽ nảy sinh các nhà thơ thế giới từ ngày mai để tìm kiếm ra những ai nhìn thế giới qua những trường phái tư tưởng tương tự. Chính là qua phương tiện này đã có một sự kết nối phương Đông với phương Tây để mang lại một phong trào đang mọc lên được biết là thơ Tân hình thức Việt."

*Giao thừa Tết Bính Thân 2016*

THAM KHẢO

- *A Primer on Postmodernism* by Stanley J. Grenz, Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- *The Poet's Hand Book* by Judson Jerome, Writer's Digest Books.
- *Missing Measures* by Timothy Steele, The University of Arkansas Press.
- *Handbook of Poetic Forms*, The Teachers & Writers, Edited by Ron Padgett, Teachers & Writers Collaborative, New York.
- *Poetry's Secret Truth* by Dr. Mark F. Sharlow.
- *Vũ điệu không vẫn*, Khế Iêm, NXB Văn Học.
- *Hướng tới tác phẩm của nhóm sáng tác*, Khế Iêm.
- *Độc (hay trình diễn) một bài thơ Tân hình thức Việt*, Khế Iêm.
- *Độc / Diễn thơ Tân hình thức*, Biển Bắc.
- *Ngôn từ nói / Thơ Slam*, Lisa Martinovic, Khế Iêm giới thiệu.
- Phụ bản *Báo Giấy* số tháng 10-2015.



# Hướng Tới Tác Phẩm Của Nhóm Sáng Tác

---

*Tặng nhà thơ Dana Gioia*

Theo Timothy Steele, nhà thơ Stéphen Mallarmé trong một cuộc phỏng vấn vào năm 1891 cho rằng, thơ tự do sẽ sớm trở về với thể luật, và vẫn luật thông thường, đặc biệt với dòng thơ Alexandrine 12 âm tiết, vẫn còn cần thiết như cũ. Nhiều nhà thơ rất gần với phong trào thơ hiện đại cũng không nghĩ, thơ tự do sẽ kéo dài mãi như thế. Đối với những người chống đối thể luật, họ hy vọng một thể luật mới sẽ xuất hiện khi thể luật truyền thống không còn. Nhà thơ Mỹ William Carlos Williams, “thơ tự do tạm thời vô thể, nhưng nó không dừng ở lại đó, mà hướng tới một thể luật mới.”

1. Điều mong mỏi của Williams chưa xảy ra, và có lẽ không bao giờ xảy ra.

Thơ tự do Mỹ, sau một thế kỷ đầy khám phá năng động, với những phong trào tiên phong, bây giờ đã trở nên bão hòa, thể luật hay tự do gì cũng được. Và những nhà thơ tự do Mỹ tiếp tục thực hành qua những phong cách đã được khai phá từ những nhà thơ hiện đại và hậu hiện đại (những phong trào tiên phong nửa sau thế kỷ 20). Những gì khai thác đã khai thác hết, và những nhà thơ đi lại từ đầu. Điều này có nghĩa là, cũng như hội họa trừu tượng, dù vẫn có rất nhiều người sáng tác, nhưng thơ tự do đã không còn nằm trong bất cứ định hướng nào nữa, của thơ.

Nếu thơ Mỹ, vào thập niên 1990, bị khủng hoảng về thể thơ, thì thơ Việt, qua sự nổi lên của phong trào thơ Tân hình thức Mỹ, lại được thể thơ không vần, làm cân bằng với những thể thơ có vần của cổ điển và tiền chiến. Thơ Tân hình thức Việt, vì thế, mang một ý nghĩa mới, làm nền cho cuộc hòa điệu của thơ, giữa truyền thống và hiện đại, giữa Đông và Tây. Đây là một đặc điểm của Tân hình thức Việt, gắn gũi với tinh thần tân chiết trung của kiến trúc hậu hiện đại Mỹ, thập niên 1990. Thơ Tân hình thức Việt chia sẻ với thơ vần điệu ở hình thức thể thơ, 5 chữ, 7 chữ, 8 chữ và lục bát không vần. Chia sẻ với thơ tự do ở phong cách diễn đạt và chia sẻ với văn xuôi về cú pháp văn phạm. Nhưng để đúng là thơ Tân hình thức Việt, phải tạo ra nhịp điệu mới cho thơ. Thơ Tân hình thức Việt, với kỹ thuật vắt dòng, chuyển hết những thể thơ có vần thành không vần, kết hợp thêm các yếu tố khác làm thành nguyên tắc thơ: vắt dòng, tính truyện, kỹ thuật lặp lại và ngôn ngữ đời thường. Quan sát thể thơ lục bát không vần, khi thay luật vần bằng kỹ thuật vắt dòng và dùng kỹ thuật lặp lại để tạo nhịp điệu, chúng ta thấy vần xuất hiện ở bất cứ chỗ nào trong bài thơ, chứ không phải chỉ ở cuối dòng như thơ vần luật.

Ngôn ngữ đời thường là ngôn ngữ sử dụng thường ngày của mọi người, của đám đông. Ngôn ngữ ấy, qua kinh nghiệm của thơ Tân hình thức Việt, dễ dàng chuyển dịch qua những ngôn ngữ khác. Đối với thơ Mỹ, ngôn ngữ đời thường khi đưa vào thơ, không gặp trở ngại nào vì người đọc đã từng quen với ngôn ngữ thông thường thời Wordsworth và quan điểm ngôn ngữ của phái Hình tượng. Nhưng đối với người đọc Việt, một phần vì quá khác biệt với những gì đã thành nếp trước kia, một phần vì những nhà thơ Tân hình thức Việt chưa hình thành được giá trị cho loại ngôn ngữ này trong thơ, nên chưa quen với người đọc, nhất là người đọc lớn tuổi. Vì vậy, với bốn tuyển tập thơ song ngữ 2 và một số tập thơ Tân hình

thức đã xuất bản, chúng ta mới chỉ khẳng định được hình thức của thể thơ, chứ chưa tạo được ngôn ngữ mới cho thơ.

Thơ thay đổi khi ngôn ngữ thơ thay đổi. Đây là bài học của thơ Tân hình thức Mỹ, chỉ với phương cách đơn giản, đưa ngôn ngữ đời thường, qua cơ chế thể luật, thành ngôn ngữ thơ – đã làm hồi sinh thơ thể luật truyền thống, sau một thế kỷ bị đẩy vào trong hậu trường sân khấu. Đối với thơ Việt, chúng ta không cần bàn tới việc thay đổi, ngôn ngữ tự nó thay đổi để thích hợp với một thể hệ mới, nếu họ không muốn chỉ là chiếc bóng không hiện hữu của những thể hệ trước đó. Hơn thế nữa, trong tương lai, thể thơ không vẫn và ngôn ngữ đời thường sẽ trở thành phương tiện hữu hiệu để phá vỡ hàng rào ngôn ngữ giữa các nền văn hóa và ngôn ngữ khác nhau. Có bao nhiêu sắc dân là có bao nhiêu ngôn ngữ, thơ – cùng với những phát triển kỹ thuật mới trong dịch thuật – chẳng phải đang góp phần vào việc hóa giải những khác biệt về ngôn ngữ, đáp ứng sự khao khát thông hiểu lẫn nhau và giao lưu trong một thế giới đa văn hóa đó sao?

Nhưng đâu là những yếu tố đủ để tạo thành định hướng cho thơ?

Trở lại thơ Mỹ, manh nha từ cuối thập niên 70, thơ Tân tự sự (New Narrative) là một phong trào xuất phát từ San Francisco, bởi những nhà thơ trẻ như Robert Glück, Bruce Boone ... phản ứng lại với phong trào thơ Ngôn ngữ thời đó. Cũng như thơ Tân hình thức, quay về với những thể luật truyền thống, thơ Tân tự sự hồi phục yếu tố truyện kể đã bị thơ tự do thời hiện đại nhường lại cho tiểu thuyết. Thuật ngữ Tân tự sự được dùng bởi nhà thơ Wade Newman, sau đó những nhà thơ Frederick Feirstein, Frederick Turner và Dick Allen hoàn tất phần nhận thức và lý thuyết. Đến khoảng cuối thập niên 80, đầu thập niên 90, hai nhà thơ Frederick Feirstein, Frederick Turner kết hợp thơ Tân hình thức và Tân tự sự thành phong trào thơ Mở rộng (expansive poetry).

Khi trở về thể luật, hồi phục cái đẹp truyền thống, và còn gì nữa, chúng ta chạm tới cổ điển. Chúng ta đã học được gì ở thời kỳ chưa có chữ viết, thơ và truyện được lưu truyền qua tiếng nói, là công trình của công chúng, được ghi và kể lại từ những người kể chuyện chuyên nghiệp? Có sự tương đồng và dị biệt nào giữa xã hội cổ xưa đó và xã hội hiện nay? Xã hội cổ xưa hoàn toàn thiếu vắng thông tin, trong khi chúng ta đang sống ở thời kỳ bội thực thông tin. Chúng ta trôi nổi trên bề mặt, và không còn quan tâm tới những thể loại nghệ thuật nào không thể hiện được phong cách thời đại của chính nó. Internet thay đổi nếp sinh hoạt và đẩy chúng ta vào một thế giới phẳng: mỗi cá nhân vừa hiện diện, vừa không hiện diện, mập mờ giữa ảo và thực. Mạng xã hội nối kết và hoà tan con người thành những hiện thân (avatar) vô danh. Vì thế, sáng tác đơn lẻ của một cá nhân cần kết hợp với những sáng tác tập thể để đáp ứng với tâm vóc của thời đại. Mỗi nhà thơ đều bình đẳng, và khi sáng tác tập thể, tài năng cá nhân được nâng cao, chúng ta sẽ có những tác phẩm vượt trội, thay thế những tên tuổi vượt trội của những thế kỷ trước.

Điều ghi nhận: những tiện nghi về kỹ thuật, iphone, ipad là những phương tiện giúp tìm kiếm và giải trí, là sản phẩm của tâm trí, và tâm trí thì, có ý thức và phân biệt. Chính vì vậy, do phản ứng đối nghịch của tâm trí, hấp lực của thực tại càng mạnh mẽ hơn, khi so với sự phát minh về kỹ thuật (sự phát triển về du lịch và nhịp độ ưa thích sách in vẫn cao).<sup>3</sup> Hơn thế nữa, để đánh đổi đời sống tiện nghi, chúng ta đang hủy hoại hành tinh chúng ta đang sống bằng những chất phế thải. Và như thế chúng ta cần tái chế (rác, giấy, đồ nhựa, chai lọ, carton, quần áo cũ ...) để tránh ô nhiễm môi trường. Trong thơ, chúng ta không cần tạo thêm những điều gì mới, và hãy dùng lại những gì đã cũ. Thơ Tân hình thức Mỹ quay về sử dụng lại những thể thơ truyền thống. Thơ Tân hình thức Việt tái chế những yếu tố thơ có sẵn, để hình thành một thể thơ mới. Thơ luôn luôn nằm trong thời đại và cũng vượt qua thời đại. Những cái vượt qua

thời đại là những gì chúng ta không hề biết trước. Và như thế, một lần nữa, chúng ta lại bắt đầu một cuộc phiêu lưu mới.

Đến đây, điều mong ước của William Carlos Williams, “hướng tới một thể luật mới”, không còn cần thiết. Thể luật đó đã có, chúng ta chỉ cần lấy ra dùng lại. Đó là thể thơ không vần, có khả năng kết hợp giữa truyền thống và hiện đại, giữa thể luật và tự do, dễ dàng trong việc chuyển tải tư tưởng. Đây là một thể thơ toàn cầu, thơ Đức, thơ Nga và thơ ở một số nước Âu châu ... đã tiếp nhận thể thơ không vần của thơ tiếng Anh từ nhiều thế kỷ trước, với những tên tuổi như Johann Wolfgang Goethe, Alexander Pushkin... Việt Nam cũng vừa tiếp nhận thể thơ này qua phong trào thơ Tân hình thức Việt.

Thể thơ là phương tiện thể hiện thơ. Chúng ta dùng lại thể thơ không vần để kể một câu chuyện do nhiều người cùng kể, kết thành nhóm những nhà thơ. Nhiều nhóm hình thành một phong trào thơ. Khi kể một câu chuyện, có nghĩa là chúng ta mang ngược những yếu tố của tiểu thuyết áp dụng vào trong thơ. Trong tiểu thuyết những yếu tố chính là bố cục và tình tiết. Tình tiết trong thơ chắc chắn sẽ khác với tình tiết trong tiểu thuyết, do sự hòa trộn với ngôn ngữ và nhịp điệu, và điều này chỉ có thể nhận thấy trong tiến trình thể nghiệm của mỗi người làm thơ. Để kể một truyện dài bằng thơ với nhiều nhà thơ tham gia, trước hết, chúng ta phác thảo một cốt truyện và bố cục câu truyện. Tiếp đó, mỗi người sẽ sáng tác từng đoạn truyện, mỗi đoạn truyện là một tình tiết mới.

Phương pháp tiến hành: Khởi đầu mỗi nhà thơ chọn một bài thơ của mình hay bài thơ nào đó trong nhóm, có thể khai triển thành một câu truyện. Sau đó phác thảo bố cục và tình tiết, gửi cho một bạn thơ khác để họ sáng tác đoạn thơ kế tiếp. Người bạn này, sau khi hoàn tất, có thể thay đổi phác thảo bố cục và tình tiết lúc đầu nếu

thấy cần thiết, rồi chuyển cho người tiếp theo, trong nhóm. Cứ sáng tác theo cách như vậy cho đến khi câu truyện hoàn tất. Để tránh rườm rà và lôi cuốn người đọc, nhà thơ cần quan tâm tới sự cô đọng của câu chữ. Sau khi hoàn tất, sẽ chuyển toàn bộ tới những nhà thơ cộng tác để họ dùng kỹ thuật xâu chuỗi (lập lại của câu chữ, ý tưởng, tình tiết), nối kết những bài thơ lại với nhau.

Kỹ thuật *xâu chuỗi* thơ cũng tương tự như cách lập lại những xâu chuỗi chữ (a string of words) của điệp khúc (refrain) trong thơ tiếng Anh. Trong một bài thơ ballade, gồm một hay nhiều đoạn (stanzas), mỗi đoạn có 7, 8 hay 10 dòng và một đoạn ngắn cuối cùng. Đặc biệt là dòng cuối của mỗi đoạn đều được lập lại nguyên cả dòng. Ở đây cũng cần nhắc lại, kỹ thuật xâu chuỗi thơ làm chúng ta liên tưởng tới những mẫu tự, được xếp theo chiều ngang và chiều dọc của một *ô chữ* (crossword puzzle). Trong một ô chữ, mỗi mẫu tự nối với những mẫu tự khác thành những chữ hoặc nhóm chữ, không khác nào mỗi bài thơ trong xâu chuỗi thơ. Như vậy nếu đặt những xâu chuỗi thơ trong một khung ô chữ, gặp nhau hoặc song song, chúng ta có kỹ thuật ô chữ để tạo bố cục cho một truyện dài bằng thơ. Hai kỹ thuật xâu chuỗi và ô chữ, gọi chung là *kỹ thuật ô chữ*, có khả năng tạo nên những tác phẩm tuyến tính hoặc phi tuyến tính và đa cốt truyện cho thơ truyện kể.

Khi mua sắm, trò chuyện (chat), họp mặt (skype) ... trên online, chúng ta tưởng rằng đang sống trong mạng lưới ảo. Thật ra, khi Internet trở thành phương tiện của đời sống, nó không còn ảo nữa, nó là thật. Trong sinh hoạt văn học, có những người bạn chỉ quen biết qua email, trò chuyện trên mạng, cùng có một ưu tư, năm này tháng nọ, chúng ta cảm thấy thân quen từ bao giờ không hay. Khi những nhà thơ Tân hình thức nhận thấy một số bạn thơ, ở khắp nơi trên thế giới, ở Mỹ, Úc, Canada, Đức, Nga ... nơi có nhiều người Việt sinh sống, có nhu cầu cùng kể một câu truyện, họ kết thành nhóm.

Mối quan hệ đó là thật. Chỉ khác là, cách kết bạn bây giờ khác với cách kết bạn của những thế hệ trước, và khác cả với chúng ta, 10 hay 20 năm trước. Vậy thì, chỉ khi nào khi chúng ta không còn bị vướng vào những khái niệm ảo thực, và nhiều khái niệm khác nữa, chúng ta mới có thể bước vào cái toàn cảnh của cuộc đời, bước vào thực tại. Bởi vì cuộc đời, vốn dĩ, nó ôm lấy tất cả, không chứa một thứ gì.

Mỗi nhà thơ sáng tác từng đoạn thơ, nhưng trong quá trình sáng tác, sự hứng khởi và khác biệt, sẽ dẫn dắt câu truyện theo nhiều hướng, khác với những phác thảo lúc khởi đầu, không ai có thể đoán trước. Mỗi tác giả có khuynh hướng lái câu truyện theo cách của mình, và thế là, bài thơ trở thành cuộc tìm kiếm câu truyện của chính mình. Cho đến khi nào, những cuộc tìm kiếm của những tác giả gặp nhau, câu truyện mới đến hồi kết thúc. Tác giả bài thơ chỉ còn là những ghi chú ở phía dưới bài thơ, để người đọc biết, ai là tác giả đoạn thơ. Toàn bài thơ không có tác giả. Những tác giả vượt trội đã thuộc về quá khứ. Nhóm thơ có thể là vài người, nhưng cũng có thể lên hàng chục người, và thế là bài thơ trở thành một cuộc chơi lớn. Và thế là có nhu cầu cần đến một người điều hành. Vậy người điều hành, chẳng phải là những Homer, Thị Nại Am, La Quán Trung, Tào Tuyết Cần, và những nhà thơ chẳng phải là đám đông đang góp phần vào việc kể những câu truyện lớn (*Iliad, Odyssey, Thủy Hử, Tam Quốc Chí, Hồng Lâu Mộng*) trong cái thực tại mới là Internet, đó sao? Và xã hội cổ xưa đó, như một phép lạ, đang trở về với hiện tại.

Dự án của chúng tôi là, tìm kiếm nhóm những nhà thơ trẻ Mỹ và nhóm nhà thơ trẻ Việt, bước đầu hình thành một phong trào xuyên quốc gia:

– Mỗi nhóm ít nhất là 2 người.

– Dùng thể thơ không vần và ngôn ngữ đời thường, qua thơ, chuyên chở câu chuyện của con người và đất nước giữa những nền văn hóa và ngôn ngữ khác nhau.

– Sau đó, tác phẩm được chuyển dịch hỗ tương và xuất bản.

Chúng tôi mong ước, trong tương lai, có thể thiết lập mối quan hệ thơ, giữa các nước có thể thơ không vần. Với các nước khác, họ có thể tiếp nhận thể thơ này từ thơ tiếng Anh, như trường hợp thơ Tân hình thức Việt. Song song đó, mỗi nhà thơ tiếp tục kể những câu chuyện qua kỹ thuật xâu chuỗi để hoàn tất những tác phẩm cá nhân. Để kết luận, chúng tôi xin mượn lời nhận xét của nhà thơ & học giả Mỹ Frederick Turner, trong một email, ông viết:

Những gì anh đề nghị hoàn toàn phù hợp với quan điểm của tôi về tương lai thơ; tôi tin rằng Việt Nam sẽ đóng một vai trò quan trọng trong cuộc tân phục hưng của thơ khắp toàn thế giới. Cuốn sách mới của tôi, “Hùng ca: Thể thơ, Nội dung, Lịch sử (Nhà xuất bản Transaction) đúng với lời phát biểu đầy hứng khởi của anh:

“Mỗi nhà thơ như một tinh cầu cô lẻ, mở ra một lối riêng chỉ vừa một người đi trong cái dù che của từ pháp, chỉ vài năm là bí lối. Trong khi thơ, đáng ra không thể là tiểu lộ, phải là đại lộ, hàng ngàn người cùng đi mà vẫn rộng thênh, không thấy đường cùng.” (*Khế Iêm, Stepping Out, Tân Hình Thức Publishing Club, 2012*)



Chúng tôi cho rằng, trong một thế giới phân hóa tới cùng tận, thơ cần chia sẻ những vấn nạn của đời sống, xung đột bạo lực, hủy hoại môi trường, nghèo đói ... và tái định nghĩa cho phù hợp với tình huống, thơ đang dần dần bị lãng quên, bởi lý do trong khi những phương tiện đời sống thay đổi, thì chính thơ lại không thay đổi.

Và dù thành công hay không, chúng ta là những đoàn người đang đi tới.

\* Dana Gioia: *I am interested that you have written about group creativity. It is an important topic often neglected.*

---

#### GHI CHÚ

1/ “Missing Measures” Timothy Steele, The University of Arkansas Press, 1990. “The free verse movement seemed, in Williams’ word, “a formless interim”; it not was considered an end in itself, but was to lead to a “new way of measuring”.

2/ “Thơ không vần”, “Thơ kể”, “Thơ khác” của Khế Iêm, và “Thúy liên khúc ngoài” của Biển Bắc, Tan Hình Thuc Publishing Club.

3/ Vào lúc này, tháng 3, 2013 sách in chiếm 75%, ebook chỉ có 25%.





Phụ bản Thái Tuấn



# Thơ Và Không Thơ

---

LTG: *Tựa đề bài viết "Thơ Và Không Thơ" chỉ là thắc mắc của người đọc từ bao lâu nay, bối rối vì không biết cái hay của thơ nằm ở đâu, ngoài những suy diễn về nội dung và nghĩa chữ. Trong khi, thơ là toàn bộ, kết hợp giữa nội dung và hình thức, như tâm hồn và thể xác. Sự lệch lạc này làm cho thơ mất đi sức mạnh, và xa cách người đọc. Lý do, khi thơ tự do xuất hiện, cái hay của thơ không còn có tính phổ quát, và tùy thuộc quan điểm của từng cá nhân. Sự phát hiện những chức năng não bộ trong sáng tạo, giúp giải đáp vấn đề, và người làm thơ cũng có thể định hướng trong sáng tác của họ, hy vọng thơ và người đọc sẽ không còn ngoảnh mặt lại với nhau. Trong thời đại thông tin, mọi bộ môn nghệ thuật, kỹ năng cao là yếu tố duy nhất để duy trì sự tồn tại, thơ cũng không thể ngoại lệ. Bài viết dài, có một số từ chuyên môn nên hơi khó đọc, xin bạn đọc đọc nhanh nha từng đề mục.*

## I. Vào Đề

Những câu hỏi như "Ai đã giết thơ?", "Tại sao thơ không có người đọc?" cách đây hơn hai thập niên, dần dần đã có câu trả lời. Những khám phá về não bộ có thể sẽ làm thơ tự động thay đổi, nhưng cũng có thể còn tùy thuộc vào tầm nhìn của từng nền văn hóa, và vào sự nắm bắt và niềm tin cá nhân mỗi người làm thơ.

Lain McGilchrist là nhà phân tâm học, bác sĩ, nhà văn, học giả văn học, nhà nghiên cứu về não bộ, trong một bài phỏng vấn cho rằng, "Trong tôi không có những nhà thơ vì phần lớn họ cho rằng ẩn dụ là con đường duy nhất để hiểu bất cứ điều gì. Và rõ ràng rất nhiều người cũng nghĩ như vậy", và rằng "thời đại chúng ta đang sống, sự gián tiếp, khó hiểu và hàm ý không còn giá trị." Nhà thơ Ange Mlingo đáp lại, "trong thơ Mỹ, ẩn dụ thật sự đã trở nên lỗi thời." Dĩ nhiên, ẩn dụ, theo nghĩa bao quát, có ở khắp mọi nơi, ngay cả trong ngôn ngữ và đời sống thường ngày. Nhưng ẩn dụ ở đây hiểu theo nghĩa văn học, mang tính ngữ học (linguistic metaphors) và trừu tượng, với quan điểm, những khái niệm trừu tượng không thể hoàn tất nếu không có ẩn dụ.

Thế kỷ 20 là thời đại kỹ nghệ và hậu kỹ nghệ, còn bây giờ, chúng ta đang sống trong kỷ nguyên điện toán, với những phát minh và công nghệ mới, từ Facebook, Youtube, Iphone, Ipad, Internet ... đến tâm lý học, y học, não bộ học phát triển đến mức không ngờ. Rõ ràng, thơ suy tàn khi nền văn minh cũ chuyển qua một nền văn minh mới. Bởi vì, những thế hệ sau không còn suy nghĩ giống như thế hệ trước. Thật ra, chẳng phải thơ mà ngay cả triết học cũng suy tàn. Những phong trào thơ tiền phong, những chủ nghĩa triết học, hậu cấu trúc, hậu hiện đại, thuộc thế kỷ 20, tưởng chừng như đã thuộc về quá khứ từ lâu lắm. Nhưng cho tới bây giờ, dù rằng đã bước qua thế kỷ mới gần hai thập niên, tại sao thơ vẫn còn lặp đi

lập lại những thói quen cũ. Lý do, não bộ con người không có chức năng thay đổi, nhưng lại có chức năng chống lại sự thay đổi.

Mọi hành động có ý thức bắt đầu với một ý nghĩ, mà ý nghĩ lại đến từ thế giới bên ngoài thông qua năm giác quan. Nhưng ý thức chỉ dừng lại ở chỗ nhận biết, còn tiến trình tiếp theo và cuối cùng lại là chức năng của tiềm thức. Tiềm thức mạnh hơn một triệu lần ý thức và 95 đến 99 % hành động của chúng ta đã được quyết định bởi tiềm thức. Và chỉ có dưới 5% những gì chúng ta làm, được điều khiển bởi những hành động có ý thức. Như vậy, tỉ lệ phần trăm rất nhỏ những suy nghĩ có ý thức được lặp đi lặp lại và tái hiện trong tiềm thức, theo thời gian, trở thành thái độ hay niềm tin, kiểm soát hành động của chúng ta.

Lấy một thí dụ: có người nói rằng trong toàn bộ thời thơ ấu của mình được nhắc nhở, không bao giờ bơi trong đại dương vì có thể bị cá mập ăn thịt. Khi lớn lên, ý thức có thể đưa ra 'lệnh' bơi trong đại dương, nhưng tiềm thức đã tạo ra sự sợ hãi, gạt qua một bên 'lệnh' của ý thức, làm cho họ không có khả năng hành động. Tiềm thức phản ứng với những gì nó đã được lập trình. Tương tự như cỡi xe đạp, chúng ta tự động đạp và duy trì sự cân bằng, không cần suy nghĩ, vì những suy nghĩ chúng ta tạo ra ý thức được lưu trữ trong tiềm thức. (Những nhà nghiên cứu về não bộ, dùng thuật ngữ tiềm thức để chỉ quá trình hoạt động của não mà chúng ta không trực tiếp nhận biết. Còn vô thức là thuật ngữ của Sigmund Freud dùng để chỉ những ký ức đau đớn và ham muốn bị đè nén, có nghĩa là không tinh táo và thiếu nhận thức.)

Mỗi người sản sinh trung bình khoảng 50.000 ý nghĩ (thought) mỗi ngày, và 95% là cùng những ý nghĩ được lặp đi lặp lại nhiều lần. Những ý nghĩ được lọc qua Bộ lọc Tâm trí (Mental Filters), trung bình 80% những ý nghĩ này không quan trọng và bị loại bỏ. Bộ lọc

Tâm trí căn cứ vào niềm tin của bản ngã, niềm tin về giá trị, niềm tin về niềm tin, niềm tin về kinh nghiệm, niềm tin về khả năng sống còn. Nói tóm lại là vào chính kinh nghiệm và những gì mà chúng tin là đúng thực.

Khi chúng ta sinh ra, mang theo cái gene di truyền của cha mẹ, lớn lên được sự giáo dục của gia đình, xã hội, ảnh hưởng môi trường văn hóa, tôn giáo và chính trị của thời đại. Tất cả tạo thành những niềm tin vững chắc được lập trình trong tiềm thức, những nhà nghiên cứu về não bộ gọi là những thói quen cũ, và những nhà tôn giáo gọi là định kiến. Khi những ý nghĩ đến từ ý thức, nếu khác với những gì đã lập trình trong tiềm thức, đều bị ngăn lại. Đó là chưa kể những trở ngại từ những hoàn cảnh bên ngoài. Điều này cho chúng ta thấy, đổi mới là vô cùng khó.

Đã có không ít những tác phẩm, những lớp học được mở ra ở Mỹ, phát hiện những phương pháp, giúp chúng ta thay đổi những thói quen cũ. Muốn thay đổi, phải 'thấy và hiểu' thói quen cũ, và sau đó, chú tâm vào vấn đề muốn thay đổi, tìm hiểu tường tận cho đến khi niềm tin vào cái mới đủ sức thay đổi niềm tin vào cái cũ. Đến lúc đó, tiềm thức mới có thể từ từ thay đổi những thói quen cũ bằng những thói quen mới. Điều này tùy thuộc vào ý chí của con người. Nhưng ý chí con người cũng không thể cưỡng lại với sự thay đổi của thời đại. Những khám phá về não bộ giúp chúng ta nhận ra điều này, và nhận ra chính chúng ta.

Não bộ chia ra làm hai bán cầu não, phải và trái. Bán cầu não phải kiểm soát phần bên trái cơ thể, bán cầu não trái kiểm soát phần bên phải cơ thể. Chức năng bán cầu não phải là nghệ thuật, sáng tạo, tưởng tượng, trực giác, âm nhạc. Chức năng bán cầu não trái là phân tích, lý luận, ngôn ngữ, lý trí, khoa học, toán học, viết văn,



số học. Và có người thiên về cầu não trái, có người thiên về cầu não phải.

Theo McGilchrist, thời cổ đại Hy Lạp, con người kết hợp cả hai bán cầu não, khởi đầu trong nghệ thuật và triết học. Sau thế kỷ thứ 4 trước công nguyên bán cầu não trái bắt đầu phát triển với sự khám phá ra những con số, giao thương, tiền tệ ... cho đến thế kỷ thứ 1 trước công nguyên, thời kỳ văn minh La Mã, thì ảnh hưởng của bán cầu não trái vượt trội, và vì thế, thời đại trung cổ, nghệ thuật nặng phần lý trí trừu tượng, nghiêng về ý tưởng hơn là những nhận xét trong cách diễn tả cân đối.

Đến thời Phục hưng (1420-1600), sự cân bằng hai bán cầu não trở lại. Đến thế kỷ thứ 17, bắt đầu thời đại lý trí (bán cầu não trái) với triết gia Descartes (1596-1650), và tiếp tục với thời kỳ Ánh sáng (thế kỷ 18), sùng bái sự công bằng hợp lý. Cũng thời gian này, sự nhàm chán được nhắc đến hòa lẫn với những cảm xúc tiêu cực tối tăm bị cấm kỵ, những nhà văn thời Ánh sáng đã nghĩ tới việc dùng ẩn dụ như một cách làm cho sự diễn đạt thêm văn vẻ. Đến cuối thế kỷ 18, hai cuộc cách mạng xảy ra tại Hoa kỳ (1783) và Pháp (1789). Sự thay đổi của xã hội đưa tới sự thay đổi về tâm lý, chủ nghĩa Lãng mạn ra đời, lấy hứng khởi từ thời Cổ đại Hy Lạp và thời Phục hưng, sáng tác kết hợp với cả hai bán cầu não. Theo sau thời kỳ Lãng mạn là cuộc cách mạng kỹ nghệ lần thứ hai, đẩy con người tư duy với bán cầu não trái nhiều hơn, cho khớp với môi trường, tiện nghi và đời sống phố thị bao quanh. Và đến thế kỷ 20, từ triết học tới các phong trào tiền phong thơ và hội họa, đa số đều tư duy bằng bán cầu não trái.

Nhìn lại xuyên suốt từ thời cổ đại đến hiện đại, những tài năng xuất chúng của nhân loại thường là những người có khả năng kết hợp giữa hai bán cầu não như Homer (cổ đại), Leonardo da Vinci,

Shakerspear (Phục hưng), Johann Wolfgang von Goethe, William Wordsworth (Lãng mạn), W. B Yeats, W. H. Auden và Robert Frost (thế kỷ 20). Nhà vật lý Albert Einstein, với thuyết tương đối, tiêu biểu cho sự phối hợp toàn hảo hai bán cầu não (tưởng tượng và khoa học). Âm nhạc toán học vật lý là niềm đam mê suốt đời của ông (chơi thuần thực vĩ cầm và sau đó là dương cầm vào lúc mới 5 tuổi). Có thể kể Nguyễn Du với *Kiều* và Đoàn Thị Điểm với *Chinh Phụ Ngâm*.

## II. Ngôn Ngữ Và Ấn Độ

Trong cuốn sách nghiên cứu nhan đề “The Master and His Emisary” (Người Thầy và Sứ Thần), McGilchrist mượn câu chuyện về Nietzsche, một bậc thầy tâm linh (não phải), được yêu mến vì sự khôn ngoan và chăm sóc thân dân, đã chỉ định một sứ thần (não trái) thay ông cai quản vương quốc. Vị sứ thần sớm cảm thấy mình mới là người thực sự quyền lực, mặc áo choàng và lật đổ người thầy. Thật không may, vị sứ thần không biết rằng mình đã không biết điều gì. Kết quả là cả bậc thầy, sứ thần, và vương quốc họ phục vụ, đều rơi vào đồng đố nát. Nội dung cuốn sách đề cập tới sự khám phá những chức năng não bộ trong sáng tác nghệ thuật.

Trước khi tiếp tục, chúng ta thử nhắc qua ảnh hưởng của Friedrich Nietzsche (1844–1900) và Stéphane Mallarmé (1842–1898), về ngôn ngữ và lời tiên tri của họ đối với thơ thế kỷ 20, và sau đó, nhận ra sự khác biệt khuynh hướng sáng tác thơ với những thế kỷ sắp tới.

Theo Nietzsche, chữ chỉ là những âm thanh thể hiện hình ảnh kích thích loảng xoảng mà chúng ta nhận được từ môi trường chung quanh. Do đó, ngôn ngữ có thể được xem như là một hình thức lừa dối chứ không phải là một biểu hiện của “sự vật-trong-chính nó”

(thing-in-itself). Điều Nietzsche nói là những thứ xung quanh rất khác với cách chúng ta nhận ra chúng. Ví dụ, chúng ta sử dụng ngôn ngữ để mô tả một tảng đá rất nặng. Nhưng đó chỉ là cách chúng ta nhận diện tảng đá theo cách của con người; nó không mô tả bản thân tảng đá.

Nietzsche cố gắng giải thích chân lý (sự thật) và đưa ra định nghĩa: “Một đội quân di động về ẩn dụ, hoán dụ và thuyết hình người – nói tóm lại, một số các quan hệ con người đã được đề cao, hoán đổi, thêm thắt thơ mộng và tu từ, và sau khi sử dụng lâu dài dường như vững chắc, có tính kinh điển và bắt buộc đối với con người: Sự thật là ảo tưởng mà người ta đã quên rằng đó là những ảo tưởng; ẩn dụ đã bị mòn và không có sức mạnh gợi cảm; đồng tiền đã bị mất hình ảnh và bây giờ chỉ còn là kim loại, không còn là đồng tiền.” Thuyết hình người (Anthropomorphism) ám chỉ thế giới như chúng ta kinh nghiệm, có giá trị giới hạn đối với con người, để phân biệt với giá trị tự đúng thực, phổ quát ngoài con người.

Có nghĩa là mỗi người chúng ta nhận thức thế giới một cách khác nhau, và ngôn ngữ giao tiếp chúng ta sử dụng, chuyên chở những ý nghĩa khác nhau. Những gì chúng ta tưởng là sự thật, nắm bắt qua ngôn ngữ, chỉ là ảo tưởng. Nó giống như khi gọi con chó là động vật có vú. Khoa học cho biết con chó là động vật có vú do tính chất vật lý của nó, và chúng ta coi đó là sự thật. Nhưng con chó không nhận thức bản thân nó như một động vật có vú. Đó chỉ là hệ thống phân loại mà chúng ta tạo ra, rồi lâu ngày, cho đó là sự thật. Động vật có vú là ẩn dụ về con chó, ẩn dụ đó chúng ta kéo dài và trở nên vững chắc theo thời gian, và nó đã bị trơ mòn, không còn là ẩn dụ nữa.

Nói cách khác, chúng ta có xu hướng quên đi cách thức tồn tại những khái niệm. Do đó, ngôn ngữ chúng ta sử dụng chỉ là những lời nói dối vô ý thức, bảo vệ cho “cảm giác chân lý” phát triển qua

nhiều thế kỷ. Vì thế, ông không tin tưởng vào ngôn ngữ của con người trong chiều hướng tìm kiếm sự thật, mà cần một ngôn ngữ mới, kiến tạo ẩn dụ mới, của con người mới (siêu nhân chăng?) Ông coi con người bình thường chỉ là những sinh vật bất hạnh, mong manh và phù du, và trí tuệ của họ không dẫn xa hơn cuộc sống của họ. Họ tưởng là quan trọng, nhưng chỉ như một con muỗi tự thấy mình là trung tâm. Con người ngạo mạn với kiến thức, nhưng kiến thức chỉ là tập hợp những ảo tưởng, dẫn tới sai lầm.

Nhắc lại điều Nietzsche ngụ ý, mỗi chiếc lá khác với tất cả chiếc lá khác, nhưng khái niệm “lá” thì chiếc nào cũng giống nhau. Khái niệm “lá” là hình ảnh trừu tượng của chiếc lá, hay nói khác, là ẩn dụ của chiếc lá. Như vậy, khi một chữ phù hợp với nhiều sự vật tương tự, nhưng không một sự vật nào trong số đó như nhau, chúng ta có một khái niệm. Chữ không chỉ rõ thực tại cá biệt, chỉ tạo ra khái niệm về thực tại, không hiện hữu trong tự nhiên, ở đây là thực tại trừu tượng. Với Nietzsche, chữ là ẩn dụ và mỗi chữ, ngay tức khắc, trở thành một khái niệm.

Nietzsche hy vọng nghệ thuật và trực giác sẽ là động lực phát hiện ra ngôn ngữ và ẩn dụ mới, Như khẳng định của Shelley về thơ, “vén bức màn che dấu cái đẹp của thế giới, và làm những đối tượng trở thành quen thuộc mặc dù nó không quen thuộc”. Ngôn ngữ biểu hiện tài năng bẩm sinh của con người sáng tạo thẩm mỹ, và nghệ thuật hư cấu mà chúng ta là tác giả, không có gì liên hệ với thế giới kinh nghiệm tồn tại bên ngoài chúng ta. Ông coi sự thật như một chức năng trong phạm vi đặc biệt của ngôn ngữ, và sự thể hiện nghệ thuật không phải chiếc xe của sự thật mà là những chuyến bay từ sự thật.

Những quan điểm của Nietzsche về ngôn ngữ và ẩn dụ được nhấn mạnh lần nữa với nhà thơ Pháp, Stéphane Mallarmé. Ông là một

trong bốn nhà thơ Pháp thuộc trường phái Tượng trưng (Symbolism), nửa cuối thế kỷ 19, cùng với Charles Baudelaire, Paul Verlaine, và Arthur Rimbaud. Đa phần thơ ông thuộc thể sonnet (14 dòng, mỗi dòng 12 âm tiết, theo luật thơ Pháp), hầu hết đều khó hiểu, do cú pháp vụn vẹo, sự diễn đạt và hình ảnh tối nghĩa, và dĩ nhiên, khó dịch. Thơ tràn đầy những ám chỉ, ẩn dụ, chơi chữ (word-play), và thường quan tâm tới những âm thanh của chữ hơn là ý nghĩa. Những nhà phê bình, ít khi đồng ý với nhau về cách giải thích thơ ông, và gọi thi pháp của ông là “sự biến mất chấn động” (vibratory disappearance) của thực tại, vào tác phẩm tự đủ và thuần khiết, với cú pháp tu từ đậm đặc, phi chính thống. Cấp tiến hơn, “sự biến mất của nhà thơ, nhường thế chủ động cho chữ”.

Điều này có thể đã gợi hứng cho Roland Barthes, một thế kỷ sau, viết ra tiểu luận “Cái chết của tác giả”. Ông phân biệt nhà văn (writer) và tác giả (author). Nhà văn sáng tác những tác phẩm cổ điển, còn tác giả, viết theo phong cách tiền phong. Tác giả quan tâm tới chữ, không phải những sự vật. Tác giả không tạo ra tác phẩm, họ tạo ra bản văn (text). Một bản văn thật sự là cuộc lễ hội chữ, chú trọng tới âm thanh hơn ý nghĩa. Tác giả đảm trách hình ảnh âm thanh, còn ý nghĩa để nó đảm trách với chính nó. Vai trò người đọc, như một người giải thích bản văn, khám phá ra ý nghĩa.

Trở lại với Mallarmé, trong lời tựa cho tập sách của René Ghil, “Luận thuyết về chữ” (Treatise on the Word, 1886), ông nói, mục đích của ông là qua bông hoa thật, ông thấy được bông hoa lý tưởng, một bông hoa chưa bao giờ có trên thế gian. Sự việc này ăn khớp với khái niệm “lá” của Nietzsche. Và trong một bức thư gửi cho họa sĩ Edgar Degas, ông viết “Bài thơ không làm từ ý tưởng, nó làm từ chữ.” Chủ nghĩa Tượng trưng Pháp chấm dứt vào cuối thế kỷ 20, nhưng ảnh hưởng của Mallarmé lan rộng ra nhiều lãnh vực từ văn học (T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens, James Joyce ...), âm

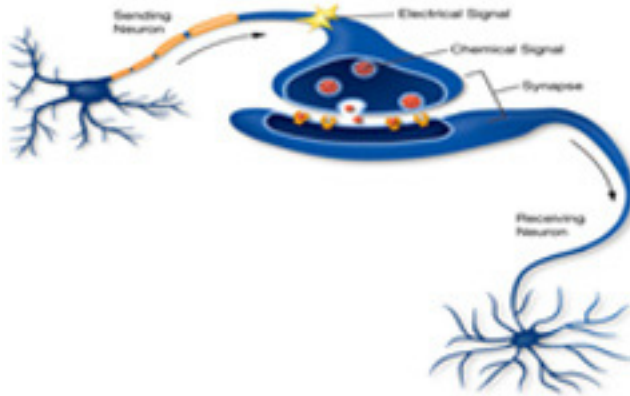
nhạc (Claude Debussy, John Cage ...), hội họa (Édouard Manet, Paul Gauguin, Auguste Renoir ...), triết học (Jacques Lacan, Roland Barthes, Jacques Derrida ...)

Ảnh hưởng của Mallarmé chia làm hai nhánh: a/ chủ nghĩa DaDa (1915) và Siêu thực (1920s) Pháp; b/ thơ tự do Mỹ, hiện đại và hậu hiện đại, khởi đầu với chủ nghĩa Hình tượng (Imagism), 1910, do nhà thơ T. S. Eliot và Ezra Pound sáng lập. Tóm lại, Nietzsche và Mallarmé đã báo hiệu đường hướng sáng tác của những phong trào thơ tiên phong thế kỷ 20, với các đặc điểm: tôn vinh chữ, cắt đứt với đời sống hiện thực, và thay thế bằng thực tại khái niệm trừu tượng. Nhưng không chỉ báo hiệu, họ còn tiên đoán về số phận thơ tự do, đặc biệt là thơ Mỹ. Thơ thế kỷ mới sẽ là những bước đi ngược chiều với thế kỷ trước.

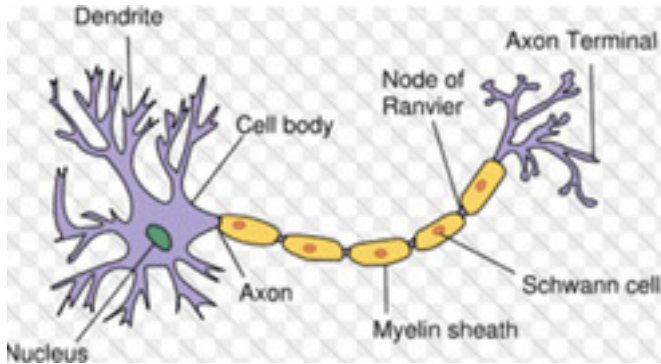
### *III. Ý Nghĩa*

Chúng ta đã trải qua suốt thế kỷ với thế giới khái niệm trong thơ. Đó là thời gian dài và đủ để thơ bước qua một trải nghiệm mới. Nếu trước kia, ý nghĩa trong thơ đến từ chữ, thì bây giờ, với những khám phá về não bộ trong vài thập niên vừa qua, giúp chúng ta nhận ra, ý nghĩa trong thơ đến từ thế giới thực tại. Như vậy, ý nghĩa của chúng ta làm bằng gì, và vận hành như thế nào? John Assaraf, trong một cuốn sách của ông, trả lời, "Tất cả mọi thứ trong thế giới vật chất được làm từ các nguyên tử. Các nguyên tử được tạo ra từ năng lượng. Năng lượng được tạo ra từ ý thức." Điều này có nghĩa là vật chất được làm từ các phân tử, các phân tử lại được làm bằng các nguyên tử, các nguyên tử được làm bằng các hạt proton, nơtron và electron, tất cả được làm bằng sự rung động. Như vậy, mọi thứ chung quanh, ngay cả ý nghĩ, chỉ là những tần số rung (vibrational frequency), và khi phân tích tới mức hạ nguyên tử (sub-atomic),

chúng ta không thấy vật chất, mà chỉ thuần năng lượng (pure energy). Mọi thứ trong vũ trụ di chuyển và rung động, không lúc nào yên.



1/ Hệ Thần Kinh: Bộ não có khoảng 100 tỉ tế bào thần kinh (neuron) và gấp nhiều lần hơn những glial cell hỗ trợ và bảo vệ những tế bào thần kinh. Một tế bào thần kinh điển hình gồm có một thân tế bào (gọi là soma), chứa nhân tế bào và DNA, những sợi nhánh (dendrites) và một sợi trục (axon). Và cuối sợi trục, có một cấu trúc đặc biệt gọi là khớp nối thần kinh (synapse), với hàng ngàn những nang nhỏ (gọi là vesicles), chứa chất dẫn truyền thần kinh (neurotransmitter). Tế bào thần kinh kích thích điện từ, sở hữu và truyền đạt thông tin bằng tín hiệu điện hóa (electro-chemical signalling). Mỗi tế bào thần kinh có thể kết nối với 10 ngàn tế bào khác, tải những tín hiệu cho nhau, và như thế 100 tỉ tế bào có thể tạo thành 1000 tỉ những kết nối. Những kết nối này sản sinh ra ý nghĩ.



Khi hình dung ra điều gì trong đầu, hay khi chúng ta nói chuyện với chính mình, đó là những thời điểm tạo ra ý nghĩ. Ý nghĩ cũng có thể bất thành linh "đập" vào đầu. Trong lúc lái xe, não bộ chúng ta tập trung vào việc lái, quan sát chung quanh, con đường đông hay ít xe, tốc độ, và có khi lắng nghe radio, bất chợt có ý nghĩ gọi điện thoại cho một người bạn, vì đã quá lâu không gặp. Tiềm thức gọi ra tất cả những hồi ức về người bạn này, và hàng loạt những ý nghĩ sau đó. Hoặc là, lúc chúng ta đọc sách, theo một bản tin online, "những photon kết hợp với các mẫu chữ đập vào võng mạc, và năng lượng của chúng kích thích một tín hiệu điện từ trong các tế bào phát hiện ánh sáng (light-detecting cells). Tín hiệu điện từ này như một làn sóng truyền theo sợi trục, khi tới khớp nối thần kinh, nó làm tiết ra chất hóa học dẫn truyền thần kinh (chemical neurotransmitter), thấm qua màng tế bào, vào khe khớp nối giữa những tế bào thần kinh, và được những tế bào khác nhận được qua những sợi nhánh (dendrites). Trong vòng một phần nghìn giây, chớp nhoáng, tín hiệu này lan tới hàng tỉ tế bào thần kinh ở một số khu vực liên kết trong não bộ, và như vậy, chúng ta đã tiếp nhận được những chữ này."



Dr. Paul MacLean gọi bộ não con người là Não ba ngôi (Triune Brain), gồm ba bộ não nhỏ như ba lớp não bao lấy nhau. Não loài có vú (Mammalian brain) bao quanh Não loài bò sát (Reptilian brain), cuối cùng, Neocortex, còn gọi là não tư duy, bao lấy cả hai Não loài có vú và Não bò sát.

Reptilian brain (Não loài bò sát), được phát hiện cách đây 250 triệu năm. Gọi là Não bò sát vì nó không có cảm xúc. Nó có thể cảm thấy đau và trải qua những phản ứng kích thích, nhưng không hiển thị các phản ứng cảm xúc như niềm vui, nỗi buồn ... Não bò sát là một phần của tiềm thức, liên quan tới các nhu cầu cơ bản như sống còn, duy trì vật chất, tích trữ, thống trị, và sự truyền giống; chỉ hiểu biết qua hình ảnh, không qua ngôn ngữ. Nó cũng được tìm thấy trong các dạng sống thấp hơn như thằn lằn, cá sấu và chim chóc. Não bò sát bao gồm Brain stem (cuống não) và Cerebellum (não sau). Cuống não bao gồm các Medulla oblongata (hành não), các Pons (cầu não) và Midbrain (não giữa), đóng vai trò điều phối tín hiệu được gửi từ não đến tủy sống. Cuống não kiểm tra và điều chỉnh hệ thần kinh tự trị; hơi thở, nhịp tim, huyết áp và lưu thông, nhai và nuốt, phản xạ nhìn và nghe, đổ mồ hôi, tiêu hóa, nhiệt độ cơ thể, kích cỡ đồng tử (mắt). Nó ảnh hưởng đến sự tỉnh táo, nấc, hình thành nước bọt, nôn mửa, điều chỉnh chu kỳ giấc ngủ ... Rải rác khắp cuống não, là sự hình thành Dạng lưới Kích hoạt (Reticular Activating System), điều khiển ý thức (phân biệt kích thích quan trọng và không quan trọng).

Não bò sát kiểm soát những cách ứng xử tức thời. Thí dụ, có chiếc xe cắt ngang đầu xe chúng ta, lúc đang chạy, có thể gây tai nạn. Não bò sát ngay tức khắc nhận được tín hiệu nguy hiểm, và Hypothalamus & Pituitary gland (tuyến chứa hóc môn), nằm ở cuống não, liền phóng thích những hormones và các hóa chất khác như nor-adrenaline, adrenaline và cortisol vào máu, làm chúng ta thở nhanh,

máu dồn tới tứ chi, ngực, tim, và gia tăng oxygen tới những khu vực này, tạo khả năng phản ứng, đối đầu (fight-flight).

Mammalian brain (Não loài có vú), còn gọi là Limic system (hệ thống viền) hay Não cảm xúc, được phát hiện cách đây 50 triệu năm, nằm trên cuống não và não sau. Limic system, gồm có Hippocampus (hình cong giống con ngựa), Amygdala (hình quả hạnh), Thalamus, Hypothalamus (nằm ở cuống não). Limic system (tiềm thức) như là cái đệm giữa ý nghĩ (neocortex) và hành động bản năng (não bò sát), trong đó, Hippocampus tham gia vào việc lưu trữ bộ nhớ dài hạn, bao gồm tất cả các kiến thức và kinh nghiệm trong quá khứ; Amygdala là trung tâm cảm xúc của não, liên quan đến việc đánh giá tình trạng cảm xúc của các tình huống (ví dụ: hạnh phúc, vui buồn, kinh sợ). Limic system có 2 phần, phần nhận thông tin cảm giác bên trong cơ thể (đói khát, nóng lạnh, đau đớn ...). Phần nhận thông tin từ môi trường chung quanh, ngoài cơ thể (nguy hiểm, thực phẩm, vui thú ...)

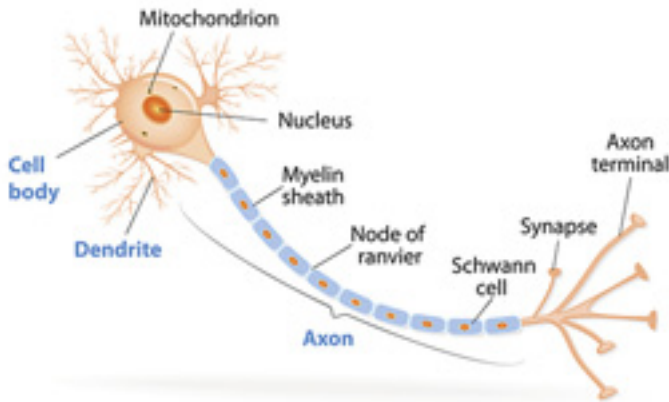
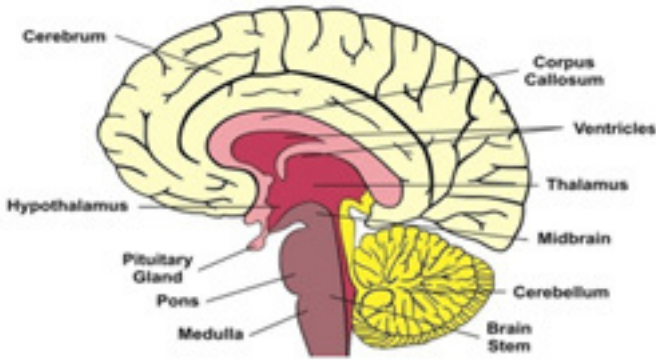
Tín hiệu cảm giác đi vào qua Thalamus, trạm trung tâm của não bộ. Sau đó, được gửi tới Amygdala để đánh giá nguy cơ của tình huống với cảm xúc kèm theo. Nếu là tín hiệu mang tính đe dọa, nó sẽ được gửi tới Hypothalamus & Pituitary gland (tuyến chứa hormone), nằm ở cuống não. Tín hiệu làm cho phân tử Neuropeptides của tế bào thần kinh trong Hypothalamus kích hoạt, phóng thích các loại hormones riêng biệt vào máu, tạo ra cảm xúc. Giống như những hóa chất nhân tạo có ở dạng thuốc chống trầm cảm, thuốc an thần, thuốc ngủ, kháng sinh ... Nhưng ở đây là những hóa chất do não tạo ra từ ý nghĩ. Tín hiệu cảm giác cũng được tiếp nhận và gửi tới Hippocampus. Tại đây, nếu là những tín hiệu giống với những khái niệm cảm giác tồn trữ trong ký ức, cơ thể sẽ đáp ứng nhanh chóng không cần nhận thức ý thức (conscious awareness).

Và cuối cùng, Neocortex, não tư duy (thinking brain), cách đây 40 ngàn năm và còn tiếp tục phát triển, chiếm 2/3 bộ não. Neocortex tạo tác động điện hóa (electrical and chemical interaction), là trung tâm kiểm soát và hành sử bộ não. Neocortex chia làm bán cầu não phải và trái (left and right hemispheres). Vấn đề của Neocortex là luôn luôn muốn chế ngự những não bên dưới, đặc biệt là cảm xúc (Limbic brain), nhưng ít khi thành công. Thí dụ, cảm giác lo sợ sẽ khiến cho Amygdala gửi những tín hiệu khẩn cấp tới mọi phần trong bộ não, báo động chúng ta chống trả hoặc bỏ chạy tức thời, theo bản năng, không cần suy nghĩ.

Hệ thống thần kinh bao gồm não (brain) và tủy sống (spinal cord: hệ thần kinh trung ương) và dây thần kinh (Nerves: hệ thần kinh ngoại biên, ngoài não bộ và tủy sống). Các dây thần kinh nhận đầu vào từ cơ thể qua các giác quan (Ví dụ: "vật thể đó thì sắc") được truyền đến não thông qua tủy sống. Bộ não sau đó gửi một phản ứng đến khu vực bị ảnh hưởng (Ví dụ: "kéo tay bạn ra"). Sự trao đổi này diễn ra gần như ngay lập tức. Tủy sống là một chuỗi mô thần kinh kéo dài xuống cuối cột sống. Đó là con đường gửi thông tin cảm giác đến não và động cơ (chuyển động) thông tin từ não.

Bộ não con người - trung tâm chỉ huy của toàn bộ cơ thể - không được phát triển đầy đủ khi sinh ra. Não của trẻ sơ sinh bằng một phần tư kích thước bộ não người lớn trung bình. Thật đáng kinh ngạc, nó tăng gấp đôi về kích thước trong năm đầu tiên và tiếp tục tăng lên khoảng 80% kích thước dành cho người lớn ở độ tuổi ba và 90 phần trăm - gần như phát triển đầy đủ - năm tuổi. Nhưng điều thực sự làm cho bộ não hoạt động và gia tăng kích thước bộ óc, là sự kết nối, qua các khớp thần kinh (synapse), giữa các tế bào thần kinh. Trong thời thơ ấu, những kết nối này được thực hiện với tốc độ đáng kinh ngạc - ít nhất một triệu kết nối thần kinh mới mỗi giây, nhiều hơn bất cứ lúc nào khác trong cuộc sống. Thân (soma)

và sợi nhánh (dendrite) của các tế bào thần kinh (neuron) tạo thành chất xám. Sợi trục (axon) cấu tạo chất trắng (myelin) trong não.



### Tiến trình kết nối

a/ Myelination hóa là quá trình bao axon của mỗi sợi thần kinh với myelin để giúp dẫn những ký hiệu hiệu quả hơn. Myelination bắt đầu ở cuống não (brainstem) và cerebellum trước khi sinh, nhưng chỉ hoàn tất ở trán não (frontal cortex) sau khi trưởng thành. Sữa mẹ đóng góp nhanh vào tiến trình myelination trong bộ óc. My-

elination không đầy đủ trong nhiều bộ phận của não sau khi sinh, nhưng phát triển nhanh chóng trong năm đầu tiên của thời thơ ấu. Tiến trình myelination tiếp tục trong thời kỳ đầu và là nguyên nhân chính làm tăng kích thước bộ óc.

b/ Khớp nối thần kinh (Synapse), ở cuối sợi trục (axon), có rất nhiều những nang nhỏ (synaptic vesicle) chứa phân tử hóa học neurotransmitters, đa số tín hiệu được gửi đi từ đó tới những dendrite của tế bào thần kinh lân cận, qua một khe synapse (synaptic cleft). Một số synapse gửi tín hiệu trực tiếp bằng điện từ, qua một khe nối (gap junction) nhanh hơn chất hóa học. Synapse đóng một vai trò quan trọng trong việc học và trí nhớ. Thông tin mới được hấp thụ và giữ lại qua quá trình thay đổi trong sự liên kết khớp thần kinh giữa các tế bào thần kinh ở hippocampus (vùng đồi thị) và vỏ não (cerebral cortex), vùng não liên kết với trí nhớ. Sự đồng kích hoạt liên tục của các tế bào được kết nối, tạo ra sự phát triển các khớp thần kinh (synapse) và dendrite mới, dẫn đến trí nhớ lâu dài. Trí nhớ là một trong những chức năng cơ bản của trí thông minh. Thiếu sự kích thích đưa đến việc giảm số lượng kết nối khớp thần kinh trong não. Vì vậy, nếu muốn nhớ nhiều hơn, chúng ta cần có khả năng xây dựng các kết nối qua lại (pathway) thường xuyên hơn giữa các tế bào thần kinh.

Trong thời thơ ấu, những kết nối thần kinh thực hiện với tốc độ đáng kinh ngạc, ít nhất một triệu kết nối mỗi giây, đưa tới sự phát triển quá mức các khớp nối thần kinh (synapse). Sau đó, bằng cách kích hoạt một số tế bào thần kinh lặp đi lặp lại và bỏ qua những tế bào khác, xác định những khớp thần kinh nào trở nên mạnh và ổn định, còn các tế bào khác sẽ biến mất trong quá trình cắt tỉa (pruning) khớp thần kinh. Theo thời gian, quá trình này khiến chúng ta chỉ còn những khớp thần kinh có chức năng cao. Học tập và trí nhớ được cho là kết quả khi kích thích lặp đi lặp lại, làm các

khớp nối thần kinh được tăng cao. Có nghĩa là, mỗi lần bộ óc tiếp nhận thông tin, nó sẽ phân loại và xén bớt hàng triệu những synapse không quan trọng trước, những synapse còn lại sẽ mạnh hơn.

2/ Bộ Ba Não: Dr. Paul MacLean gọi bộ não con người là Não ba ngôi (Triune Brain), gồm ba bộ não nhỏ như ba lớp não bao lấy nhau. Não loài có vú (Mammalian brain) bao quanh Não loài bò sát (Reptilian brain), cuối cùng, Neocortex, còn gọi là não tư duy, bao lấy cả hai Não loài có vú và Não bò sát.

Reptilian brain (Não loài bò sát), được phát hiện cách đây 250 triệu năm. Gọi là Não bò sát vì nó không có cảm xúc. Nó có thể cảm thấy đau và trải qua những phản ứng kích thích, nhưng không hiển thị các phản ứng cảm xúc như niềm vui, nỗi buồn ... Não bò sát là một phần của tiềm thức, liên quan tới các nhu cầu cơ bản như sống còn, duy trì vật chất, tích trữ, thống trị, và sự truyền giống; chỉ hiểu biết qua hình ảnh, không qua ngôn ngữ. Nó cũng được tìm thấy trong các dạng sống thấp hơn như thằn lằn, cá sấu và chim chóc. Não bò sát bao gồm Brain stem (cuống não) và Cerebellum (não sau). Cuống não là một phần của não kết nối với tủy sống và chuyển các thông điệp từ não đến phần còn lại của cơ thể, bao gồm các Medulla oblongata (hành não), các Pons (cầu não) và Mildbrain (não giữa), đóng vai trò điều phối tín hiệu được gửi từ não đến tủy sống. Cuống não kiểm tra và điều chỉnh hệ thần kinh tự trị; hơi thở, nhịp tim, huyết áp và lưu thông, nhai và nuốt, phản xạ nhìn và nghe, đổ mồ hôi, tiêu hóa, nhiệt độ cơ thể, kích cỡ đồng tử (mắt). Nó ảnh hưởng đến sự tỉnh táo, nể, hình thành nước bọt, nôn mửa, điều chỉnh chu kỳ giấc ngủ ... Trong năm đầu tiên khi mới sinh, tiểu não tăng gấp ba lần, cho phép phát triển nhanh chóng kỹ năng vận động của trẻ em. Rải rác khắp cuống não, là sự hình thành Dạng lưới Kích hoạt (Reticular Activating System), điều khiển ý thức (phân biệt kích thích quan trọng và không quan trọng).

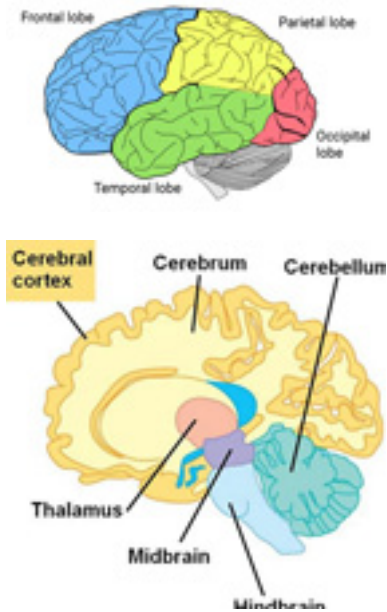
Não bò sát kiểm soát những cách ứng xử tức thời. Thí dụ, có chiếc xe cắt ngang đầu xe chúng ta, lúc đang chạy, có thể gây tai nạn. Não bò sát ngay tức khắc nhận được tín hiệu nguy hiểm, và Hypothalamus & Pituitary gland (tuyến chứa hóc môn), nằm ở cuống não, liền phóng thích những hormones và các hóa chất khác như nor-adrenaline, adrenaline và cortisol vào máu, làm chúng ta thở nhanh, máu dồn tới tứ chi, ngực, tim, và gia tăng oxygen tới những khu vực này, tạo khả năng phản ứng, đối đầu (fight-flight).

Mammalian brain (Não loài có vú), còn gọi là Limic system (hệ thống viền) hay Não cảm xúc, được phát hiện cách đây 50 triệu năm, nằm trên cuống não và não sau. Limic system, gồm có Hippocampus (hình cong giống con ngựa), Amygdala (hình quả hạnh), Thalamus, Hypothalamus (nằm ở cuống não). Limic system (tiềm thức) như là cái đệm giữa ý nghĩ (Neocortex) và hành động bản năng (Não bò sát), trong đó, Hypothalamus & Pituitary gland tham gia vào việc lưu trữ bộ nhớ dài hạn, bao gồm tất cả các kiến thức và kinh nghiệm trong quá khứ; Amygdala là trung tâm cảm xúc của não, liên quan đến việc đánh giá tình trạng cảm xúc của các tình huống (ví dụ: hạnh phúc, vui buồn, kinh sợ). Limic system có 2 phần, phần nhận thông tin cảm giác bên trong cơ thể (đói khát, nóng lạnh, đau đớn ...). Phần nhận thông tin từ môi trường chung quanh, ngoài cơ thể (nguy hiểm, thực phẩm, vui thú ...)

Tín hiệu cảm giác đi vào qua Thalamus, trạm trung tâm của não bộ. Sau đó, được gửi tới Amygdala để đánh giá nguy cơ của tình huống, với cảm xúc kèm theo. Nếu là tín hiệu mang tính đe dọa, nó sẽ được gửi tới Hypothalamus & Pituitary gland (tuyến chứa hóc môn), nằm ở cuống não. Tín hiệu làm cho phân tử Neuropeptides của tế bào thần kinh trong Hypothalamus kích hoạt, phóng thích các loại hormones riêng biệt vào máu, tạo ra cảm xúc. Giống như những hóa chất nhân tạo có ở dạng thuốc chống trầm cảm, thuốc

an thần, thuốc ngủ, kháng sinh ... Nhưng ở đây là những hóa chất do não tạo ra từ ý nghĩ. Tín hiệu cảm giác cũng được tiếp nhận và gửi tới Hippocampus. Tại đây, nếu là những tín hiệu giống với những khái niệm cảm giác tồn trữ trong ký ức, cơ thể sẽ đáp ứng nhanh chóng không cần nhận thức ý thức (conscious awareness).

Và cuối cùng, Neocortex, não tư duy (thinking brain), cách đây 40 ngàn năm và còn tiếp tục phát triển, chiếm 2/3 bộ não, tạo tác động điện hóa (electrical and chemical interaction), là trung tâm kiểm soát và hành xử bộ não. Neocortex chia làm bán cầu não phải và trái (left and right hemispheres). Vấn đề của Neocortex là luôn luôn muốn chế ngự những não bên dưới, đặc biệt là cảm xúc (Limbic brain), nhưng ít khi thành công. Thí dụ, cảm giác lo sợ sẽ khiến cho Amygdala gửi những tín hiệu khẩn cấp tới mọi phần trong bộ não, báo động chúng ta chống trả hoặc bỏ chạy tức thời, theo bản năng, không cần suy nghĩ.





Ba lớp não kết hợp với nhau qua mạng lưới thần kinh bao quát, kết nối cảm xúc với suy nghĩ và hành động bản năng. Neocortex tạo ra những quyết định có ý thức, tuy nhiên, phần lớn lại tùy thuộc vào tiềm thức và sự thúc đẩy của những thói quen trước kia. Bạn quyết định có ý thức (neocortex) không ăn chocolate tối nay vì chocolate kích thích đau nửa đầu và làm bạn mệt mỏi. Nhưng não tiềm thức (limic system) lại nghĩ: "Mm-m, chocolate có vị rất ngon, mình đã làm việc chăm chỉ cả ngày hôm nay, cũng nên hưởng một chút." Não tiềm thức thắng. Đối với những người có ý chí mạnh, họ có thể hoãn lại những hành động của tiềm thức. Câu chuyện của tổng thống Abraham Lincoln như sau: Khi ông giận ai đã xúc phạm tới mình, ông thường viết xuống một lá thư để trút nỗi giận trên giấy. Nhưng thay vì gửi lá thư, ông cất vào ngăn kéo, đợi chừng vài ngày, ông lấy ra đọc. Ông nhận thấy sự việc không tồi tệ như lúc đầu ông nghĩ, và trong hầu hết, ông rút lá thư đi. Trong việc hoãn lại hành động của tiềm thức, cho phép não tư duy làm hành động cuối cùng, thay vì nô lệ cho bản năng và cảm xúc.

Vị ngon của chocolate, qua nhiều lần thưởng thức, đã trở thành thói quen, được ghi nhớ trong tiềm thức. Nhưng làm sao để một ý nghĩ trở thành thói quen? Một ý nghĩ, như một xung động điện năng được gửi qua khe synapse giữa các tế bào thần kinh, tạo ra một dấu vết thông tin, gọi là synaptic dendrite protuberance (DSP), di chuyển từ tế bào này tới tế bào khác. Nếu một ý nghĩ tương tự được lặp lại nhiều lần, những dấu vết chồng chất lên nhau làm thành lối mòn, một thói quen. Theo Jake Heilbrum, "Những năm trước đây, NASA đã tiến hành một thí nghiệm hấp dẫn. Một nhóm các ứng viên phi hành gia được phát cho chiếc kính làm họ lộn ngược tầm nhìn 180 độ về mọi thứ trong lĩnh vực của họ. Các phi hành gia đeo kính 24 giờ một ngày, ngay cả khi ngủ. Họ thật sự nhìn thế giới lộn ngược. Đây là một phần hấp dẫn: sau khoảng 26 – 30 ngày, các phi hành gia nhìn tất cả mọi thứ ngay ngắn như cũ.. Các kính không

thay đổi, nhưng thế giới đã không còn lộn ngược. Làm sao chuyện này lại xảy ra?" Việc tiếp xúc liên tục để "lĩnh vực của tâm nhìn" này gây ra các kết nối thần kinh mới trong não bộ. Những thí nghiệm này cho thấy, nó phải mất khoảng 30 ngày để tiềm thức thích nghi với sự thay đổi và coi đó là "bình thường."

Mỗi giây, khoảng 2 triệu bits thông tin cảm giác vào hệ thống trung tâm não bộ (central nervous system). Nhưng tiềm thức chỉ có thể xử lý khoảng 40 ngàn bits dữ liệu trong một giây, như vậy, dữ liệu phải được sắp xếp thành hai loại – quan trọng và không quan trọng. Những dữ liệu (không quan trọng) trái ngược với niềm tin, ý nghĩ và mong đợi của chúng ta, sẽ bị xóa bởi một Mạng Lưới Kích hoạt (Reticular Activating System). RAS ở cuống não, có chức năng như một bộ lọc tâm trí (mental filter) giữa ý thức và tiềm thức. Chúng ta không bao giờ nhìn thấy hình ảnh đầy đủ, thay vào đó, chỉ là cái nhìn thiên vị của chúng ta về thực tại. Nó giống như khi nhìn qua lỗ khóa. Chúng ta có thể nhìn thấy căn phòng thông qua lỗ khóa, nhưng không bao giờ nhìn thấy căn phòng trong toàn bộ. Những thói quen rất khó phá vỡ, tuy nhiên, "khó" không có nghĩa là chúng không thể phá vỡ.

Điều rõ ràng, con người hình thành bởi ý thức và vô thức, ý nghĩ và cảm xúc. Và khi ý nghĩ, được lọc qua bộ lọc tâm trí, căn cứ trên niềm tin tồn trữ trong tiềm thức, hòa trộn với cảm xúc, làm thành thực tại riêng biệt của chúng ta. Những bộ lọc tâm trí, mỗi người hoàn toàn khác nhau, vì những hóa chất dẫn truyền thần kinh, xung động điện năng và DNA tạo nên cá tính mỗi người mỗi khác. Thí dụ, khi nhìn vào những bức tranh của Vincent Van Gogh miêu tả méo mó thực tại, hoặc khi đối diện với một biến cố xảy ra, có người cảm thấy thương tâm, sợ hãi, bất lực ... không ai giống ai. Những nhà tư tưởng, qua thời gian, đều cho rằng thực tại (thế giới) chúng ta biết, chỉ là ảo tưởng. Đúng ra, thực tại không phải là ảo tưởng,

mà phiên bản thực tại của chúng ta mới là ảo tưởng. Chúng ta nhận biết thực tại không phải tự chính nó hiện hữu, mà qua những gì chúng ta muốn nó hiện hữu.

#### *IV. Kiến Thức Và Thực Tại*

Nietzsche phủ nhận thực tại và đi vào chủ nghĩa Hư vô (Nihilism), và nếu kiến thức là giải thích, giải thích là kiến thức, vậy thì những triết gia trước Nietzsche, họ giải thích thế nào về thực tại? Thế kỷ 17, triết học phương Tây chia làm hai phái, chủ nghĩa Duy lý (Rationalism) với Descartes, Spinoza và Leibniz thuộc Âu châu, và chủ nghĩa Thực nghiệm (Empiricism) với những nhà triết học Anh, Lock, Berkeley và Hume. Những nhà Duy lý cho rằng kiến thức là bẩm sinh, và độc lập với kinh nghiệm giác quan. Chủ nghĩa thực nghiệm, ngược lại, cho rằng kinh nghiệm giác quan mới là nguồn gốc của kiến thức. Những năm 1700 và sau đó, chủ nghĩa Khai sáng lụi tàn, đặc biệt trong phạm vi triết học. David Hume (1711 – 1776), chấp nhận chủ nghĩa hoài nghi, và cho rằng phương pháp thực nghiệm không thể cung cấp cho chúng ta kiến thức về tính năng xác định của thực tại. Tương quan nhân quả nối kết giữa những biến cố, chỉ là nhận thức của chúng ta, qua thói quen. Hume đặt câu hỏi, làm sao chúng ta có thể rút ra những khái niệm thuần khiết từ kinh nghiệm, và tự trả lời, chúng ta không thể. Immanuel Kant (1724 – 1804) đồng ý, chúng ta không thể rút ra những khái niệm thuần khiết từ kinh nghiệm, nhưng có thể rút ra kinh nghiệm từ những khái niệm thuần khiết. Hume là người đã đánh thức thiên tài sáng tạo của Kant, nhà triết học lớn nhất thời hiện đại.

Theo Hume, mọi ý tưởng đều bắt nguồn từ một ấn tượng. Ấn tượng là kết quả trực tiếp, sinh động và mạnh mẽ của kinh nghiệm, khi chúng ta nhìn, nghe, cảm thấy, yêu ghét, ham muốn ... Và sau đó, những ấn tượng này hình thành ý tưởng. Ví dụ, màu nền của

màn hình chúng ta đang nhìn là ấn tượng, còn ký ức về màu tóc của người mẹ là ý tưởng. Như vậy, mọi ý tưởng đều bắt nguồn từ một ấn tượng trước đó, nhưng mỗi ý tưởng và ấn tượng lại hoàn toàn tách rời nhau, theo quan điểm của Hume. Chúng ta sử dụng các hoạt động tâm trí để liên kết ý tưởng với nhau bằng một trong ba cách: giống nhau, tiếp giáp, nguyên nhân và hiệu quả (con vật này trông giống như con vật kia, cuốn sách này nằm trên cái bàn đó, di chuyển công tắc này sẽ làm tắt ánh sáng).

Hume phân chia kiến thức ra "Những vấn đề của sự kiện" (matters of fact) và "Mối quan hệ về những ý tưởng" (relations of ideas). "Mối quan hệ về những ý tưởng" là toán học, đại số học và số học, là những phần của kiến thức, có trước, không học bởi kinh nghiệm. "Những vấn đề của sự kiện" là những phần của kinh nghiệm, có sau, qua kinh nghiệm. Hume giả sử cho rằng những kinh nghiệm trong quá khứ có liên quan đến các trường hợp hiện tại và tương lai. Nhưng mặc dù chúng ta thực sự tin rằng tương lai sẽ giống như quá khứ, nhưng niềm tin đó không phải hiển nhiên. Trong thực tế, thiên nhiên luôn luôn có thể thay đổi, do đó, các suy luận từ quá khứ đến tương lai không bao giờ chắc chắn. Tất cả các niềm tin trong các vấn đề sự kiện về cơ bản là không hợp lý. Ví dụ của Hume: niềm tin của chúng ta rằng mặt trời sẽ mọc vào ngày mai. Rõ ràng, đây là một vấn đề của sự kiện; nó phụ thuộc vào niềm tin rằng mỗi lần mặt trời mọc là hiệu ứng gây ra bởi sự quay của trái đất. Nhưng niềm tin trong mối quan hệ nhân quả này dựa trên các quan sát trong quá khứ, và niềm tin rằng nó sẽ tiếp tục vào ngày mai, không thể chứng minh bằng cách nhắc đến quá khứ. Vì vậy, chúng ta không có cơ sở hợp lý để tin rằng mặt trời sẽ mọc vào ngày mai. Tuy nhiên, chúng ta tin thế. Đối với Hume, cảm giác kinh nghiệm tương đối đơn giản: các đối tượng bên ngoài tương tác với giác quan, tạo ra những ấn tượng, và sau đó, hình thành những ý

tưởng trong tâm trí. Tất cả các ý tưởng bắt đầu từ giác quan, và từ đó, kiến thức chỉ có thể bao gồm những gì thông qua sự nhạy cảm.

Kant không biện hộ cho quan điểm của phái Duy lý rằng tất cả kiến thức được tạo ra bởi lý trí, và cũng không biện hộ cho quan điểm của phái Thực nghiệm rằng tất cả kiến thức được tạo ra bởi kinh nghiệm. Ông đồng ý với những nhà thực nghiệm rằng tất cả kiến thức bắt đầu với kinh nghiệm và không có ý tưởng bẩm sinh trong tâm trí, nhưng ông không đồng ý rằng kinh nghiệm phải là nguồn duy nhất của tất cả kiến thức. Thay vào đó, ông giải thích tại sao lý trí và kinh nghiệm có thể được kết hợp để tạo ra kiến thức vững chắc.

Kant cho rằng khi tâm trí nhìn thế giới, nó không có những chọn lựa, mà chỉ với những ý tưởng đã được cấu tạo từ trong tâm trí. Cách nhìn này Kant gọi là "trực giác" và Leibnitz gọi là "công cụ của sự hiểu biết" (tools of understanding). Cả Leibniz và Kant đều biết, những công cụ của sự hiểu biết không có trong một em bé, nhưng chúng đã được lập trình về mặt di truyền để phát triển mà không cần dựa vào kinh nghiệm. Em bé không thể chơi bóng đá vì cơ chân chưa phát triển, nhưng chúng đã được lập trình để phát triển tự nhiên khi trưởng thành. Lock cho rằng tâm trí khi sinh ra là một phiến đá trắng, không có ý tưởng bẩm sinh. Leibniz và Kant, khác với Lock, cho rằng những sự phát triển này là bẩm sinh, và không phải là kết quả của kinh nghiệm. Vì vậy, thế giới đến với chúng ta qua trung gian các công cụ hiểu biết. Kiến thức không phải là cái gì tồn tại trong thế giới bên ngoài, và sau đó đổ vào trong tâm trí như sữa đổ vào bình. Thay vào đó, kiến thức là cái gì đó được tạo ra bởi tâm trí bằng cách lọc cảm giác thông qua các công cụ hiểu biết.

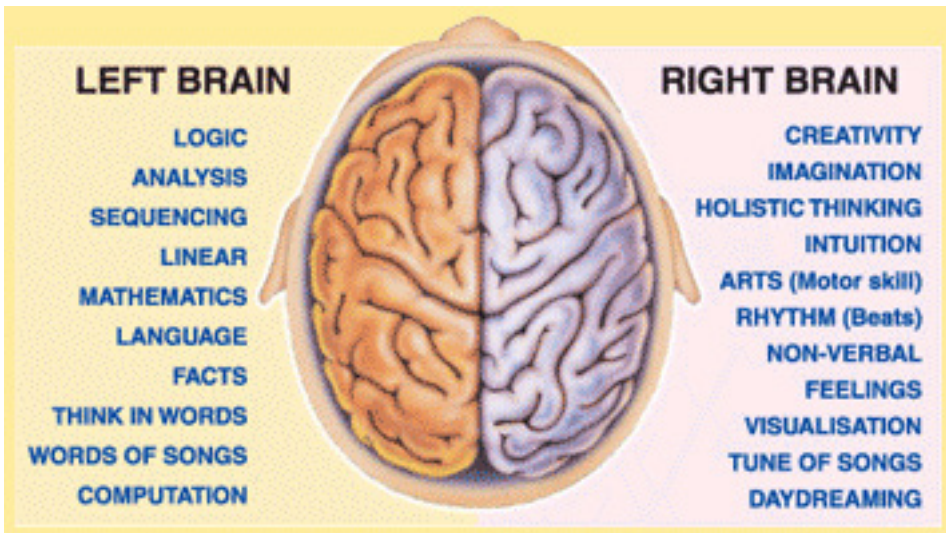
Kant phân biệt hiện tượng bề ngoài, phenomena, là những đối tượng có thể kinh nghiệm, còn sự vật-trong-chính-nó (thing-in-itself), noumena, tạo ra thực tại, không phải là đối tượng của trực giác giác quan. Tất cả những suy diễn tổng hợp của chúng ta chỉ áp dụng cho lãnh vực hiện tượng bề ngoài, không phải cho sự vật-trong-chính-nó. Như vậy, các định luật cơ bản nhất của thiên nhiên, những chân lý về toán học, chúng ta có thể biết được chính xác vì chúng không dùng để mô tả thế giới thực tại trong chính nó. Bằng cách áp dụng các hình thức trực giác thuần khiết (pure forms of sensible intuition) và khái niệm thuần khiết của sự hiểu biết (pure concept of the understanding), chúng ta có thể đạt được cái nhìn hệ thống về lãnh vực hiện tượng bề ngoài, nhưng hoàn toàn không biết gì về noumena, sự-vật-trong-chính-nó.

Kant chia kiến thức ra làm hai phạm trù: priori (có trước) và posteriori (có sau). Kiến thức tiên nghiệm (dựa trên lý trí) và kiến thức hậu nghiệm (dựa trên kinh nghiệm). Kiến thức tiên nghiệm có thể là thuần khiết (nếu nó không có yếu tố kinh nghiệm) hoặc không thuần khiết (nếu nó có một yếu tố kinh nghiệm). Kiến thức có thể phát sinh nhờ hoạt động kết hợp từ hai nguồn chính: sự nhạy cảm (nguồn gốc của trực giác) và sự hiểu biết (sensitivity and understanding). Sự nhạy cảm tạo ra trực giác, và sự hiểu biết tạo ra các khái niệm. Do đó, trực giác và khái niệm là những yếu tố của tất cả các nhận thức, cho dù chúng có dựa trên kinh nghiệm hay không.

Đối với Kant, kinh nghiệm được lọc, thông qua trực giác và khái niệm về sự hiểu biết, và trở thành thực tại bên trong chúng ta. Những quan điểm của Hume và Kant về bản chất thực tại, phải đợi hai thế kỷ sau mới được những nhà não bộ học và tâm lý học xác minh.

## V. Chức Năng Não Bộ

Não chia làm hai bán cầu, phải và trái. Mỗi bán cầu não lại chia ra làm 4 vùng chính, gọi là thùy (lobe): Thùy trán (Frontal lobe), Thùy đỉnh (Parietal lobe), Thùy thái dương (Temporal lobe), và Thùy chẩm (Occipital lobe). Bán cầu não trái kiểm soát các bắp thịt, nhận được thông tin cảm giác từ phần bên phải của cơ thể, thực hiện các nhiệm vụ về lý luận (logic), như trong khoa học và toán học. Bán cầu não phải kiểm soát các bắp thịt, nhận được thông tin cảm giác từ phần bên trái của cơ thể, và thực hiện các nhiệm vụ có liên quan đến sáng tạo và nghệ thuật. Cả hai bán cầu được kết nối bằng Corpus callosum (cấu trúc kết nối hai bán cầu não). Corpus callosum (hình chai) là một bộ sợi thần kinh có chất trắng mỡ myelinin bao quanh sợi trục, tạo thành lớp cách điện, mang xung thần kinh (nerve impulses). Não chia ra làm hai bán cầu, vì đó là cấu tạo tự nhiên của loài động vật có vú, không riêng gì con người, đơn giản chỉ là hệ quả của hệ thống đối xứng song phương. Nếu nhìn vào trong gương, chúng ta thấy phần bên trái và bên phải của cơ thể đối xứng nhau, trong khi nửa trên và dưới hoàn toàn khác biệt.

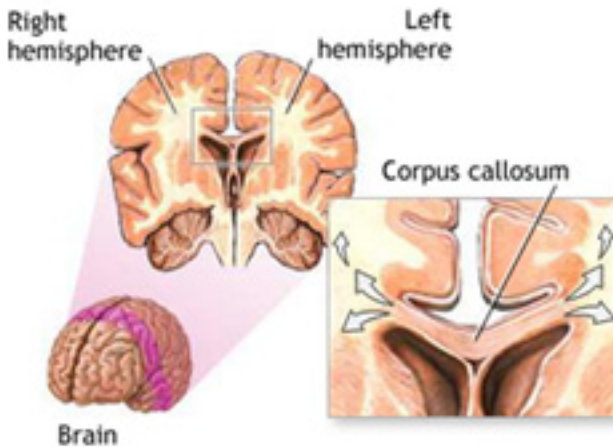


## CHỨC NĂNG BÁN CẦU NÃO

*Não trái:* lý luận, phân tích, toán học, ngôn ngữ, lời nhạc, khoa học, viết văn, giao tiếp

*Não phải:* sáng tạo, tưởng tượng, tư duy tổng thể, trực giác, nghệ thuật, cảm xúc, âm nhạc

Lý thuyết não trái, não phải bắt nguồn từ tác phẩm của Roger W. Sperry, người được trao giải Nobel năm 1981. Trong khi nghiên cứu các tác động của chứng động kinh, Sperry phát hiện ra rằng khi cắt bỏ Corpus callosum có thể làm giảm hoặc loại bỏ cơn co giật. Kết quả điển hình của nghiên cứu này liên quan đến sự hiện diện hình ảnh ở mắt trái (phía tay phải của não), bệnh nhân không thể nói tên của đồ vật (sử dụng các trung tâm ngôn ngữ ở bán cầu não trái), nhưng lại có thể chọn ra một đồ vật tương tự bằng tay trái (bán cầu não phải). Ông nói, "cuộc giải phẫu đã phát hiện con người có hai tâm trí riêng biệt, tức là hai bán cầu riêng biệt của ý thức". Sperry cho rằng ngôn ngữ được kiểm soát bởi phía bên trái của não.





Con người (không phải tất cả) có khả năng ngôn ngữ ở bán cầu não trái. Và phần lớn những gì chúng ta biết về khả năng này đến từ các báo cáo lâm sàng của những người bị chấn thương sọ não hoặc bệnh tật. Dựa trên những dữ liệu này, ước tính từ 70% đến 95% những người thuận tay phải, có khả năng ngôn ngữ ở bán cầu não trái. Có nghĩa là một số tỷ lệ không rõ (có thể từ 5% đến 30%) bao gồm những người thuận tay trái, có khả năng ngôn ngữ ở bán cầu não phải, hoặc cả hai bán cầu não. Thật ra, thuận tay phải dường như phổ quát, đúng đối với tất cả mọi người, ở bất cứ đâu trên thế giới. Nhưng cũng có bằng chứng cho thấy, sự thuận tay có thể bị ảnh hưởng (và thay đổi) bởi các cơ chế xã hội và văn hoá. Ví dụ, giáo viên thường buộc trẻ em thuận tay trái chuyển sang viết bằng tay phải. Theo Dan Eden, các thí nghiệm cho thấy, hầu hết trẻ em thiên về bán cầu não phải trước khi tới tuổi đến trường. Vì hệ thống giáo dục ở đâu cũng vậy, đặt giá trị cao hơn vào các kỹ năng thuộc bán cầu não trái như toán học, lý luận và ngôn ngữ hơn là vẽ hoặc dùng trí tưởng tượng, nên trẻ em đến lúc 7 tuổi, chỉ còn 10% thiên về bán cầu não phải. Và khi trưởng thành, đa số dân số thiên về bán cầu não trái. Nhưng theo Leonard Sommer, hơn 160 ngàn người Mỹ tham gia cuộc kiểm tra não bộ, kết quả cho thấy, 37% thiên về não trái, 29% thiên về não phải, và 34% ảnh hưởng cả hai bán cầu khi quyết định về việc gì. Trong khi cuộc nghiên cứu về người Đức, có 43% thiên về não cầu trái, 24% thiên về não cầu phải, và 33% ảnh hưởng cả hai bán cầu trong các quyết định.

Có ý kiến phổ biến cho rằng có người "thiên về não trái", có người "thiên về não phải". Tuy nhiên, các nhà nghiên cứu chưa xác định được quan điểm này. Chúng ta chỉ có thể giải thích, Corpus callosum, về mặt thể chất, tuy là mạng kết nối hai bán cầu, nhưng so với mạng kết nối bên trong mỗi bán cầu, thì lại rất nhỏ. Vì thế, dường như các bán cầu không thể chia sẻ thông tin một cách đầy đủ hoặc hoạt động thống nhất. Một cách giải thích khác, có sự khác

nhau giữa nam và nữ, về kích cỡ và sự hoạt động của não bộ. Theo Natalie Angier và Kenneth Chang, các nhà thần kinh học đã chỉ ra rằng bộ não của phái nam lớn hơn phái nữ, trung bình khoảng 10%. Lớn hơn, không có nghĩa là thông minh hơn, mà vì phái nam cần sự kiểm soát bắp thịt nhiều hơn, và cơ thể lớn hơn. Nhưng ngược lại, Corpus collosum của phái nữ có xu hướng lớn hơn phái nam, trung bình cũng khoảng 10%. Việc có một Corpus collosum lớn hơn cho phép phụ nữ có thể dễ dàng truyền dữ liệu giữa bên phải và trái của não. Trong khi phái nữ có khả năng tiếp cận nhiều hơn với cả hai bên bán cầu não, và sử dụng ngôn ngữ tốt hơn, thì nam giới, vì có Corpus collosum nhỏ, nên chủ yếu chỉ dựa vào bán cầu não trái, trong sinh hoạt và quyết định.

Thật ra, nhu cầu kết hợp giữa hai bán cầu não là điều cần thiết và bình thường. Vì rằng bộ não phức tạp hơn những gì chúng ta biết được cho tới nay. Chẳng hạn, để hiểu ngôn ngữ đầy đủ, chúng ta cần hiểu được ngữ pháp (cấu trúc câu, được thực hiện tốt hơn ở bán cầu não trái), ý nghĩa của những thay đổi trong giai điệu (thực hiện bởi bán cầu não phải) và ý nghĩa của nó được giải mã như thế nào (được thực hiện bởi cả hai bán cầu). Tuy nhiên, thực tế có những nghề nghiệp đòi hỏi xu hướng thiên về bán cầu não phải hay trái. Nghiên cứu với hơn 1.000 sinh viên đại học cho thấy, mặc dù áp lực bên ngoài từ cha mẹ hoặc xã hội, hầu hết sinh viên đều làm theo sự ưa thích của mình – bán cầu não nổi bật – trong việc lựa chọn nghề nghiệp. Vì có những ngành nghề thiên về bán cầu não phải như quảng cáo, trình bày nội thất, âm nhạc, nghệ thuật, báo chí ... hoặc thiên về bán cầu não trái như kinh doanh, kế toán, tài chính, luật sư ... Vì vậy, nghề nghiệp cho chúng ta biết ai là người thiên về bán cầu não nào. Trong đời sống bình thường, người thiên về bán cầu não trái cực đoan hơn, có khả năng ăn nói lưu loát, còn người thiên về bán cầu não phải, chịu đựng hơn, ít có tinh thần ganh đua ... Những nghiên cứu về não bộ đã giúp những nhà tâm lý học hiểu rõ tâm

lý và tính tình từng người, những nhà văn, nhà thơ nắm bắt được cá tính nhân vật truyện kể, và mỗi người chúng ta hiểu được mình hơn, tìm kiếm nghề nghiệp và hạnh phúc trong đời, khi những kiến thức về não bộ dần dần phổ biến.

Nếu mỗi ngành nghề, muốn thành công, phải chọn lựa theo khả năng của mình, thì đối với thơ, những tiêu chuẩn nào chúng ta phải đáp ứng trong khi sáng tác? Theo một phân tích mới, sáng tạo không hẳn chỉ từ bán cầu não phải mà là khả năng nối kết giữa hai bán cầu não phải và trái với nhau. Một cuộc khảo sát về thành tích trong 10 lĩnh vực bao gồm viết văn, nấu ăn, khoa học, âm nhạc ... Kết quả cho thấy những người tham gia đứng đầu 15 phần trăm dựa trên điểm sáng tạo của họ đã có nhiều kết nối hơn giữa bán cầu não phải và trái của não, so với những người ở dưới 15 phần trăm.

CHỨC NĂNG BÁN CẦU NÃO (bổ sung cho thơ):

*Bán cầu não phải:* thể thơ, biểu tượng (symbol), tưởng tượng, ẩn dụ, nghĩa bóng, phép điệp âm (alliteration), vần, phép làm thơ, nhịp điệu thơ, luật tắc, ngữ pháp song song (parallelism), tiếng động (tiếng sấm chổi, còi xe, chó sủa ...), truyện kể (narrative), sử thi, văn hóa truyền khẩu, âm nhạc, tôn giáo, triết học, hình ảnh, diễn đạt cảm xúc, trực giác, vô thức, ý tưởng mới, tổng hợp, hiện tại và tương lai.

*Bán cầu não trái:* nghĩa đen, nhịp điệu văn xuôi, ngôn ngữ nói và viết, phân tích chữ, lý luận, trừu tượng, khả năng viết và đọc, chi tiết, phê bình, chữ, văn phạm, ý thức, kiến thức, sự quen thuộc, sự kiện, giải thích, nhận biết, ca từ, phân mảnh, hiện tại và quá khứ.

## GHICHỨ

1. Nhịp điệu có thể được tiến hành ở cả hai bán cầu não, tuy nhiên, bán cầu não trái có vẻ tốt hơn với chiều dài của dòng, ngừng lại cuối dòng và ngắt giọng (line length, end-stopping and caesura). Cụ thể, bán cầu não trái xử lý các âm thanh khác nhau trong lời nói (nhịp điệu văn xuôi), còn bán cầu não phải xử lý giọng và nhịp điệu trong âm nhạc.

2. Kinh nghiệm cảm xúc, điều này, theo khẳng định của Nims, hơn bất cứ điều gì khác, là những gì chúng ta cho thơ. "Cảm xúc" của một bài thơ là một hiệu ứng phát sinh từ sự tương tác giữa nội dung và hình thức (thể thơ). Nhưng nội dung ở đây lại liên quan tới những ý tưởng liên lạc trong thơ, và ý tưởng phải được tiếp nhận từ năm giác quan đến từ thực tại, chứ không phải từ những khái niệm trừu tượng.

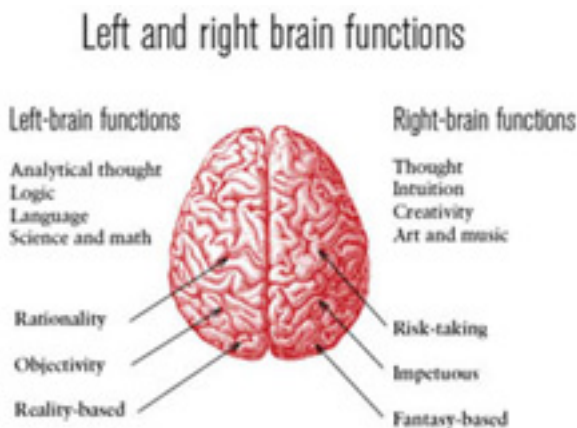
3. Bán cầu phải là điều cần thiết cho việc am hiểu cảm xúc trong ngôn ngữ nói, như thể hiện qua giọng hát, âm độ và điều chế, sự chuyển giọng. Bán cầu não trái xử lý nghĩa đen của các từ, nhưng bán cầu não phải xử lý nghĩa bóng.

Sự cân bằng giữa hai bán cầu: Khi cảm thấy mệt mỏi hoặc căng thẳng, đó là vì chúng ta đã làm việc quá sức với bán cầu não trái. Chúng ta sử dụng 85% thời gian chức năng bán cầu não trái vì nghề nghiệp, hoặc trong cuộc sống như: để hiểu ý nghĩa của sự vật, suy nghĩ về các trình tự, phân tích ngôn ngữ và ý nghĩa, giải thích thông tin và truyền thông, và thu hút các sự kiện xung quanh chúng ta. Nhưng bán cầu não trái có những giới hạn và dùng áp lực để báo cho chúng ta biết, nó cần phải nghỉ ngơi (nghe nhạc không lời, giải trí ...) Bởi vậy, khi thơ chỉ sáng tác với bán cầu não trái, không có cảm xúc, bắt người đọc phải vận dụng lý trí để hiểu, sẽ không ai

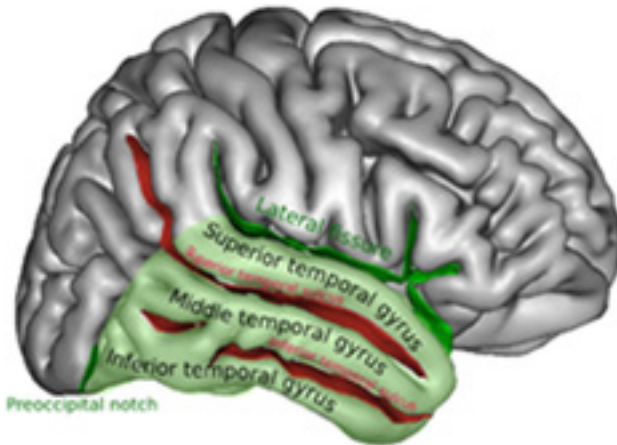
chịu đựng, vì họ đã quá mệt mỏi với đời sống rồi. Để có sự cân bằng, người thiên về bán cầu não phải nên làm việc với những chức năng của bán cầu não trái như kiến thức, lý luận, còn người thiên về bán cầu não trái cũng cần làm việc với những chức năng của bán cầu não phải ...

## VI. Sáng Tạo

Bán cầu não phải thuộc phần sáng tạo, bán cầu não trái thuộc luận lý và phân tích, và điều này là đúng. Nhưng thế nào là sáng tạo? Điều gì xảy ra trong não bộ, khi có tia sáng đột ngột bật lên và một ý tưởng xuất sắc đến từ hư không? Theo Jesper, sáng tạo là khả năng kết nối giữa kiến thức và kinh nghiệm trong tiềm thức, trải qua rất nhiều quá trình khác nhau: khả năng ứng biến, suy nghĩ khác biệt, có ánh sáng lóe lên trong nội tâm (flashes of insight) ... Thùy thái dương (Temporal lobe) ở hai bên não, có một nếp cuộn cao cấp (Superior temporal gyrus), và đây là nơi những ánh sáng lóe xuất hiện.



Cũng theo Jesper, "Các tế bào não ở bán cầu trái có những sợi nhánh (dendrites) ngắn, hữu ích cho việc thu thập thông tin gần đó. Nhưng các tế bào bên não phải có những sợi nhánh (dendrites) dài hơn và kéo những ý tưởng xa hơn trong não bộ. Hãy tưởng tượng một cơn lốc xoáy khổng lồ, thu hút xe ô tô và cây cối... trên đường đi của nó. Nhưng thay vì di chuyển về phía trước, như cơn lốc xoáy có thể làm, những ý tưởng được kéo ngược trở lại vào nếp cuộn cao cấp. Trong một chớp lóe của nội tâm, nếp cuộn cao cấp bên trái không thực sự phản ứng, nhưng bên phải thì có phản ứng, và kết quả dựa trên một loạt các thông tin và ý tưởng tìm thấy ở những nơi khác nhau trong não bộ."



Ánh sáng lóe ra trong nội tâm (flashes of insight) là những khoảnh khắc khi tâm trí được thư giãn, và không suy nghĩ theo phương pháp hay luận lý. Điều này có thể giải thích, khi thư giãn và để cho tâm trí đi lang thang, Thùy trán (Frontal lobe) rơi vào tình trạng ngủ tạm thời, giúp chúng ta dễ dàng hơn trong việc đưa ý tưởng từ tiềm thức vào ý thức và các ý tưởng sáng tạo sẽ xuất hiện. Như vậy, thói quen sáng tác trong lúc ngủ lại thích hợp với thơ, vì lúc đó đầu

óc "thư giãn và lang thang", và thường thì chúng ta ít khi có những giấc ngủ sâu, mà đa phần ở trạng thái mơ mơ màng màng. Khác với văn xuôi, nhà văn cứ ngồi xuống bàn, bắt được với dòng suy nghĩ là có thể viết được, vì viết văn làm việc với bán cầu não trái. Các nhà nghiên cứu cũng phát hiện ra, nhiều cá nhân sáng tạo có Corpus callosum phát triển hơn. Sau đó, sự sáng tạo dường như liên quan đến hoạt động của toàn thể não bộ. Trong suốt công việc, cả khía cạnh lý trí và cảm xúc phải làm việc toàn diện với nhau. Nhưng mỗi bán cầu cũng có xu hướng độc lập, nếu với một công việc không có nhu cầu kết nối.

Như chúng ta biết, phái nam có Corpus callosum nhỏ, khó kết nối giữa hai bán cầu, còn phái nữ lớn hơn và dễ kết nối hơn, nhưng chỉ với một công việc có nhu cầu và phương pháp kết nối cả hai bán cầu, sáng tạo nghệ thuật chẳng hạn. Cụ thể trong thơ, thơ thể luật tiếng Anh, cách sáng tác kết hợp được những yếu tố như nhạc tính, nhịp điệu, cảm xúc ... ở bán cầu não phải, ngôn ngữ và kiến thức ở bán cầu não trái. Luật tắc và thể thơ tạo nhịp điệu và phối hợp giữa các yếu tố thuộc bán cầu não phải. Nhưng tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, nên thơ thể luật, dù có vần hay không ở cuối dòng thơ, vẫn có thể *vắt* từ dòng này qua dòng khác, làm cho ý tưởng được liên tục. Với kỹ thuật này, một câu dài hơn một dòng thơ, vẫn có thể tiếp tục qua một dòng khác, làm cho ý nghĩa được hoàn tất. Kỹ thuật *vắt dòng* đã có từ thời cổ đại, với Homer, và là một kỹ thuật chủ yếu của thơ thể luật. Chính kỹ thuật này đã giúp cho những nhà thơ thể luật tiếng Anh (và những ngôn ngữ đa âm khác) nối kết hai bán cầu trái và phải, và làm cho thơ phát huy tư tưởng, làm thành những tác phẩm lớn, lôi kéo người đọc.

Với những ngôn ngữ đơn âm, như tiếng Việt, thơ vần điệu, không thể *vắt* dòng vì có vần ở cuối dòng thơ. Vì thế, một câu thơ không thể dài hơn một dòng thơ sẽ khó tạo cho thơ những ý tưởng liên

tục. Chính điều này đã hạn chế sự kết nối, và thơ được sáng tác hoàn toàn bằng não cầu phải. Vẫn cuối dòng giống như bức tường ngăn cản hai bán cầu não thông thương với nhau (kiến thức là nền tảng tạo tư tưởng trong thơ nằm ở bán cầu não trái). Thơ thuần cảm xúc, và nội dung nếu có, chỉ hạn chế ở loại thơ tâm tình (dù sử dụng ẩn dụ để tạo chiều sâu), ca dao tục ngữ, tình yêu hay đạo giáo, những chủ đề nằm trong bán cầu não phải. Nếu là truyện kể thì nội dung cũng chỉ đơn giản, vì không thể tạo nên tình tiết, lý luận, tư tưởng (nằm trong bán cầu não trái). Với thơ thể luật tiếng Anh, nếu người làm thơ không có kiến thức để kết nối, nội dung cũng sẽ quanh quẩn trong những chủ đề này. Vì thế, trong thời đại, con người thiên về bán cầu não trái, lớp người đọc thơ vẫn điệu hầu hết quay sang thưởng thức những ca khúc như tình ca hay đạo ca (kinh Thánh chẳng hạn) ... Chúng ta có thể liên tưởng tới thơ Mới, với chủ đề tình yêu nam nữ thời mới lớn, bị thay thế bởi nhạc tiền chiến và hàng loạt những nhạc sĩ nổi tiếng về tình ca, đạo ca thập niên 1960s ở miền Nam ...

Trong khi đó, thơ tự do phủ nhận mọi yếu tố thơ truyền thống thuộc bán cầu não phải, và chỉ làm thơ với ngôn ngữ và kiến thức ở bán cầu não trái. Annie Finch, nhà thơ, nhà phê bình, học giả, dịch giả, nhà giáo dục, và là người viết lời kịch – trong sáng tác, pha trộn giữa phong cách thơ tự do và thể luật, bà nói: "Đã có những nghiên cứu khoa học cho rằng khi đọc hoặc làm thơ tự do, họ đang sử dụng não trái, phần não sử dụng cho văn xuôi. Khi làm thơ với thể luật, họ đang sử dụng não phải, đó là nơi có âm nhạc, hình ảnh, không gian, và vô thức." Bà cũng nói, "Khi Pound bắt đầu cuộc *cách mạng thơ tự do* cách đây một trăm năm, ông nói công việc đầu tiên là phá vỡ luật tắc *pentameter*, và điều này, những nhà thơ tự do đã làm. Họ nghĩ rằng họ đã mở đường cho nhịp điệu mới và luật tắc mới, bên cạnh *iambic*. Và thay vào đó, họ đã bị mắc kẹt với thơ tự do, và



không bao giờ có được luật tắc trong tương lai. Con đường cho nền âm nhạc mới cũng không bao giờ xảy ra."

Trước khi bàn luận về ý kiến của nhà thơ Annie Finch, chúng ta tóm tắt một chút về thơ phương Tây, để có cái nhìn bao quát. Phong trào Lãng mạn chấm dứt vào nửa đầu thế kỷ 19. Tại Mỹ, nhà thơ Walt Whitman, khởi xướng thơ tự do, với tập thơ "Lá Cỏ" (Leaves of Grass), xuất bản năm 1855. Trong khi đó tại Pháp, ảnh hưởng về ngôn ngữ và hình ảnh từ nhà văn Mỹ Edgar Allan Poe và chủ nghĩa huyền bí (hermeticism) nơi nhà thơ Charles Baudelaire (1821 – 1867), được phát triển bởi Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), và Paul Verlaine (1844 – 1896), rơi lỏng thể luật, hình thành phong trào thơ Tượng trưng vào thập niên 1880s. Đó là những thời kỳ nổi bật ở thế kỷ 19.

Bước vào thế kỷ 20, phương Tây phải đối đầu với một cuộc chiến khốc liệt chưa từng thấy, thế chiến thứ nhất (1914 – 1918). Sau chiến tranh, vào những thập niên 1920s, những nhà trí thức Mỹ ít quan tâm tới chính trị và những biến chuyển của đời sống xã hội. Hầu hết những nhà tiểu thuyết, nhà thơ, nhạc sĩ và những nhà khoa học, cảm thấy họ thua kém Âu châu. Và để tiếp thu những kiến thức về văn học, hội họa, những lý thuyết tiên tiến về vật lý và phân tâm học, họ phải tới Luân Đôn, Ba Lê, Bá Linh, Vienna để học hỏi. Đến năm 1929, khủng hoảng kinh tế xảy ra tại Mỹ, sau đó lan ra toàn Âu châu, kéo dài 10 năm. Năm 1933, Franklin Roosevelt đắc cử tổng thống Mỹ. Và vào những năm 1935 – 1939, Chính phủ thời tổng thống Roosevelt đã tạo ra *Dự án Nghệ thuật Liên bang* (Federal Art Project), trợ giúp văn nghệ sĩ phát huy kỹ năng, hoàn tất sáng tác của họ, qua giáo dục, thiết lập những trung tâm nghệ thuật, tạo công ăn việc làm. Cũng trong khoảng thập niên 1930s, làn sóng hàng ngàn những nghệ sĩ, nhà văn và nhà thơ cũng như những nhà sưu tập và buôn tranh từ Âu châu di cư sang Mỹ để tránh chế độ

Quốc xã, trong đó có thể kể Marcel Duchamp, André Breton, Marc Chagall, Piet Mondrian ... New York thay thế Paris như một trung tâm nghệ thuật thế giới.

Hết khủng hoảng kinh tế, tiếp theo đến thế chiến II (1939 – 1945), Âu châu kiệt quệ, mọi sinh hoạt văn học nghệ thuật từ hội họa, âm nhạc, thơ chuyển qua Mỹ. Khởi đầu là trường phái hội họa *Trừu tượng Biểu hiện* (Abstract Impressionism), sau đó là *Pop Art*, *Jazz music*, *Pop music*, *Hip-hop*. Thơ với những phong trào tiên phong, Thế hệ Beat, trường phái New York, Black Mountain, thơ Ngôn ngữ ... Thơ chuyển qua thời kỳ hậu hiện đại, và mỗi trường phái thực hành những trầm tư của những nhà thơ thời hiện đại, tìm những phương cách diễn đạt mới cho thơ tự do. Thế hệ Beat, vẫn giữ cách diễn đạt thơ thời Whitman, chú tâm vào chủ đề tính dục, đồng tính, cần sa, phản chiến ... (Trường phái New York, ảnh hưởng Siêu thực Pháp, điển hình với nhà thơ John Ashbery.)

Thơ tự do hiện đại và hậu hiện đại nổi tiếng là khó, và là một dòng thơ trí tuệ. Nhưng thơ thể luật cũng có thời kỳ thơ rất khó. Thơ khó làm mất người đọc, đưa tới sự chấm dứt một thời kỳ thơ, đã từng xảy ra với cả thơ thể luật lẫn thơ tự do, cách nhau một thế kỷ. Nửa sau thế kỷ 19 là thời kỳ vàng son của tiểu thuyết hiện thực, thoát thai từ loại văn xuôi viết như thơ – sau một thời gian dài, từ cổ đại tới thời Phục hưng – lấy theo yếu tố truyện kể trong thơ. Khi thơ không còn yếu tố truyện kể, nhà thơ mất đi nhu cầu chuyển tải tư tưởng. Thơ phá vỡ cú pháp, quan tâm tới ngôn ngữ với ẩn dụ, hoặc bóng bẩy (thơ tiếng Anh thời Victoria) hoặc bí hiểm (thơ Tượng trưng). Các nhà thơ quay sang sáng tác hoàn toàn với bán cầu não phải, để diễn tả cảm xúc nội tâm. Mà cảm xúc thì luôn luôn bất thường và khó hiểu. Nhưng khi khoa học công nghệ phát triển, phương Tây hình thành xã hội kỹ nghệ hiện đại, bán cầu não trái của con người cũng phát triển theo. Người đọc có nhu cầu tư tưởng

trong thơ, thơ thể luật đi vào bế tắc, và đó là lý do tại sao thơ tự do đã trở thành dòng thơ chủ yếu của thế kỷ 20. Đến đây chúng ta mới thấy, truyện kể là yếu tố chính, chẳng phải chỉ trong thơ, mà ở tất cả các bộ môn khác, như kịch nghệ, ca nhạc và điện ảnh ... Bởi vì đó là yếu tố tạo nên tình tiết, lôi cuốn người đọc.

Trường phái Tượng trưng, với thơ thể luật, rơi vào bế tắc cuối thế kỷ 19, chuyển dần sang thơ tự do, với nhà thơ Jules Laforgue (1860 – 1887). Nếu thơ tự do Pháp ảnh hưởng Whitman, thì thơ tự do hiện đại, chủ nghĩa Hình tượng (Imagism), 1910, với nhà thơ T. S. Eliot và Ezra Pound, lại ảnh hưởng nhà thơ Pháp Jules Laforgue. Thơ Pháp, tiếp theo đến năm 1920, xuất hiện chủ nghĩa Dada và chủ nghĩa Siêu thực, tuyên ngôn Siêu thực năm 1924, với lối viết tự động (automatic writing). Thơ tự do thoát ra khỏi mọi luật tắc, cắt đứt các yếu tố thơ thể luật như nhạc tính, nhịp điệu cảm xúc ... ra khỏi thơ. Yếu tố truyện kể được thay bằng kỹ thuật phân mảnh (fragment), làm đứt đoạn ý tưởng, điều này phù hợp với bán cầu não trái, vì ý nghĩa tổng hợp thuộc bán cầu não phải.

Thơ, nói chung, sẽ không có nội dung với cách diễn đạt những ý tưởng không liên tục, vì người đọc không hiểu ý nghĩa bài thơ, và như vậy, không đáp ứng được nhu cầu tư tưởng của họ. Đối với thơ tự do loại khó, nói không có nội dung cũng không hẳn đúng, vì với những ý tưởng rời rạc, người đọc phải vận dụng lý trí phân tích ra mới hiểu được. Đó là hai phong trào điển hình thời hậu hiện đại, Black Mountain và thơ Ngôn ngữ Mỹ. Trường phái Black Mountain, thập niên 1950s, dùng bài tiểu luận *Projective Verse* (Thơ Xạ Ảnh) của Charles Olson như một tuyên ngôn, kết hợp sự cô đọng ngôn ngữ, với quan điểm của William Carlos Williams, tìm cấu trúc thơ để thay thế những thể thơ truyền thống. Về nguyên tắc, hình thức không vượt quá sự mở rộng nội dung, và một nhận thức phải ngay lập tức và trực tiếp dẫn đến một nhận thức khác. Câu thơ

dựa trên khả năng của hơi thở, chú tâm tới âm tiết nói của ngôn ngữ khi đọc lên. Còn thơ Ngôn ngữ, thập niên 1980s, đi xa hơn, sáng tác một loại thơ vô nghĩa, dựa theo lý thuyết hậu cấu trúc.

Nhưng thật ra, không phải thơ không có ý nghĩa, mà ý nghĩa nằm trong quan điểm sáng tác (Black Mountain), hay lý thuyết của mỗi nhà thơ (thơ Ngôn ngữ). Và vì sáng tác hoàn toàn bằng bán cầu não trái, với ngôn ngữ và kiến thức, nên họ đều là những bậc thầy về ngôn ngữ và kiến thức (với thơ Việt, có thể liên tưởng tới những nhà thơ như Đặng Đình Hưng, Lê Đạt, Thanh Tâm Tuyền). Những bậc thầy như vậy thì không nhiều, và họ mới là những khuôn mặt tiêu biểu cho dòng thơ trí tuệ. Vì nếu nếu làm thơ với ngôn ngữ và kiến thức, mà người làm thơ không có căn bản mang tính nền tảng về kiến thức, thì đó chỉ là trò dối lừa của ngôn ngữ, theo như Nietzsche. Tuy nhiên vì bị cuốn theo cơn lốc làm mới, chìm đắm trong thế giới của riêng họ, nên thơ tự do mất khả năng tiếp cận người đọc, cuối cùng, lặp lại sự bế tắc của thơ thể luật cuối thế kỷ 19, làm thơ theo cách chọn chữ, chọn lời, dựa vào âm thanh ngôn ngữ. Một đảng thì hoàn toàn dựa vào bán cầu não trái, một đảng thì dựa hoàn toàn vào bán cầu não phải. Cả hai đều xa rời bản chất truyền thống của thơ.

## VII. THƠ KHÓ

Thơ tự do, khởi đầu với nhà thơ Walt Whitman, chưa phải là dòng thơ khó. Tập thơ "Lá Cỏ" (Leaves of Grass) được viết theo cú pháp song song, rập khuôn theo bản dịch kinh Thánh thời King James, hoàn tất năm 1611. Cú pháp song song là nhịp điệu văn xuôi cổ. Hầu hết lịch sử văn xuôi đều liên quan tới làm sao cho văn xuôi dễ nhớ, nhưng lại không theo nhịp điệu đều đặn của thơ, vì như thế làm người đọc nhàm chán. Nhà văn áp dụng nhịp điệu giống như văn nói truyền thống: dùng câu đẳng lập (parataxis), lặp lại một từ

hay nhiều từ đầu của hai hay nhiều mệnh đề hay câu; hoặc cú pháp song song (parallelism). lặp lại cú pháp giống nhau, nhóm từ, mệnh đề hay câu.

‘He built the House of the Forest of Lebanon; its length was a hundred cubits, and its breadth fifty cubits, and its height thirty cubits, and it was built upon three rows of cedar pillars, with cedar beams upon the pillars. And it was covered with cedar above the chambers that were upon the forty-five pillars, fifteen in each row’

(1 Kings 7:2)

*‘Ông ta xây Căn Nhà thuộc Rừng Li-băng; bề dài 800 thước, và bề ngang 400 thước, bề cao 240 thước, và xây trên ba hàng cột bằng gỗ bách hương, với những rầm gỗ bách hương trên các hàng cột. Nó được che phủ bằng những rầm gỗ bách hương trên các căn buồng có bốn mươi lăm cột, mười lăm cột mỗi hàng’*

“The aria sinking,  
All else continuing, the stars shining,  
The winds blowing, the notes of the bird continuous echoing . . .”

(Walt Whitman, ‘Out of the Cradle Endlessly Rocking’)

*‘Điệu nhạc chìm xuống,  
Tất cả những gì khác tiếp tục, những ngôi sao sáng lên,  
Gió thổi, tiếng chim hát liên tục vang vọng. . .’*

"Lá Cỏ", tuy không còn dùng thể luật thơ truyền thống, nhưng vẫn còn chất thơ với cú pháp song song và phong cách viết trong Thánh kinh (tôn giáo), quen thuộc với người đọc phương Tây. Nhưng đến thời hiện đại, chủ nghĩa Hình tượng mang phong cách khó hiểu của phái Tượng trưng vào thơ tự do.

Nhưng thế nào là một bài thơ khó? Những nhà nghiên cứu nêu ra một số yếu tố như sau: 1/ Dùng chữ bí hiểm có ý nghĩa không quen thuộc hoặc ngược lại với định nghĩa trong tự điển; 2/ Âm chỉ tới một điều gì chưa ai biết; 3/ Xáo trộn cú pháp, làm bài thơ hoàn toàn không thể giải thích vì chỉ có âm thanh và nghĩa chữ. Riêng với thơ tự do, khi phủ nhận thể thơ và mọi yếu tố thơ thể luật (thuộc bán cầu não phải), đã tạo ra những phong trào tiên phong, đi tìm cho thơ những kỹ thuật và hình thức mới. Dùng kỹ thuật *phân mảnh* (fragment) làm đứt đoạn ý tưởng, bẻ gãy câu thơ, dàn dựng chữ, nhóm chữ trên trang giấy làm thành những hình thức khó hiểu. Hoặc chỉ quan tâm tới bản chất của chữ, tạo ra thế giới khái niệm, không liên quan tới thực tại bên ngoài. Và cuối cùng, dễ dãi hơn, tự điển đạt bằng cách ghi xuống giấy những suy nghĩ rời rạc cá nhân.

Bài thơ dài "Waste Land" tiêu biểu cho phong cách phân mảnh.

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.

*Tháng tư là tháng tàn nhẫn nhất, sản sinh  
Cây tử đinh hương từ vùng đất chết, pha lẫn  
Ký ức và ước muốn, kích thích  
Rễ héo úa với mưa xuân.  
Mùa đông giữ chúng ta ấm áp, bao phủ  
Trái đất trong tuyết lãng quên, nuôi  
Cuộc sống nhỏ nhoi với thân củ khô.*

Bài thơ khó hiểu, ngay cả với giới học giả và phê bình, vì nó đã xa lánh những yếu tố truyền thống như nhịp điệu, thể thơ, truyện kể và ý nghĩa. Người đọc không hiểu bài thơ muốn nói gì, vì tác giả sử dụng kỹ thuật *phân mảnh*, làm đứt đoạn ý tưởng (fragment), với đây rầy những ám chỉ (allusion). Theo Pericles Lewis, "Được hỗ trợ bởi các ghi chú và bình luận của riêng Eliot, các học giả đã nhận ra những lời ám chỉ trong 76 dòng đầu tiên: Sách Khôn Ngoan (the Book of Common Prayer), Geoffrey Chaucer, Rupert Brooke, Walt Whitman, Théophile Gautier, Charles-Louis Philippe, James Thomson, Guillaume Apollinaire, Nữ bá tước Marie Larisch, Wyndham Lewis, chín cuốn sách của Kinh thánh, John Donne, Alfred Lord Tennyson, Richard Wagner, Sappho, Catullus, Lord Byron, Joseph Campbell, Aldous Huxley, JG Frazer, Jessie L. Weston, WB Yeats, Shakespeare, Walter Pater, Charles Baudelaire, Dante, Ezra Pound, James Joyce, và John Webster. Những lời ám chỉ này xuyên suốt thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX, tiền thân của Eliot, nhưng chúng bao gồm một số nguồn thời cổ đại, trung cổ và thời Phục hưng, do đó thiết lập một truyền thống hồi tưởng dường như chạy từ Sappho xuống Pound, Eliot và bạn bè của ông." Bài thơ như một tòa nhà triển lãm kiến trúc.

Những dòng đầu tiên của bài thơ nêu trên, ám chỉ Geoffrey Chaucer, nhà thơ Anh. Trong "Những câu chuyện của Canterbury" (The Canterbury Tales), Chaucer bắt đầu bằng cách mô tả về "cơn mưa

rào ngọt ngào" vào tháng 4, làm cho hoa mùa xuân bùng nổ. Chu kỳ tự nhiên của sự chết và tái sinh theo truyền thống liên quan đến tháng Tư. Nhưng đối với Eliot, những cơn rào mưa tháng Tư tàn nhẫn, không ngọt ngào. Những câu mở đầu này đặt ra câu hỏi với một truyền thống dường như không còn đủ khả năng nuôi dưỡng "những gốc rễ ngu ngốc" của cảm giác. Nhà thơ sống trong một vùng đất hoang hóa hiện đại, sau thế chiến, trong một xã hội công nghiệp hóa. Những nhà thơ khởi đầu thơ hiện đại như T.S. Eliot và Ezra Pound, họ cũng muốn tạo nhịp điệu mới cho thơ, bằng cách lặp lại những câu chữ, gọi là những *chuỗi nhạc tính* (compose in the sequence of the musical phrase), nhưng đã thất bại, vì tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, sự lặp lại những câu chữ trở thành dài dòng và không đủ mạnh. Nhưng khi quan niệm về vần, Eliot cũng phần nào có lý, khi ông nhấn mạnh, những nhà thơ hiện đại nên sử dụng vần ở bất cứ đâu hiệu quả nhất.

Ảnh hưởng của Eliot, dẫn tới loại thơ khó với các phong trào Black Mountain (thập niên 1950s) và thơ Ngôn ngữ (thập niên 1980s), và cũng chấm dứt luôn thơ hậu hiện đại. (Hai phong trào này đã được giới thiệu trong bài Cách làm Thơ). Trong một bài viết này, chúng tôi dẫn thêm một số thí dụ trong một tuyển tập tiêu biểu đa phần là thơ khó, "Thơ Hậu hiện đại Mỹ" (Postmodernism American Poetry) do Hoover chủ biên, với 700 trang, 114 tác giả do nhà Norton ấn hành năm 1994. Mỗi tác giả một kiểu khó khác nhau, thí dụ như bài, "25 Mesostics Re and Not Re Mark Tobey" của John Cage:

it was iMpossible  
to do Anything:  
the dooR  
was locKed.



i won The first game.  
he wOn the second.  
in Boston,  
nExt  
Year, he'll be teaching philosophy.

the house is a Mess  
pAintings  
wheRever  
you look.

*(không thể / làm bất cứ điều gì: / cửa đã khóa.), (tôi thắng bàn thứ nhất / hẳn thắng bàn thứ hai / ở Boston, / năm / tôi, hẳn sẽ dạy triết học.), (căn nhà bừa bộn/ những bức tranh/ bất cứ đâu/ bạn thấy).*

Bài thơ bao gồm 25 đoạn như thế, và cứ 2 đoạn, những chữ viết hoa tạo thành tên Mark Tobey. Mỗi đoạn là một ý, không liên hệ gì với nhau, hình thức bài thơ khó hiểu, và người đọc không biết bài thơ có ý nghĩa gì, cái hay của thơ nằm ở đâu? Có lẽ, như nhà thơ Eliot phát biểu về bài thơ dài, "Blue Closet" của William Morris (1834-1896), thời Victoria, "một bài thơ thú vị, mặc dù tôi không thể giải thích ý nghĩa của nó và tôi nghi ngờ tác giả cũng không thể giải thích.", để biện hộ cho sự khó hiểu của bài thơ Waste Land (Đất Hoang) của ông.

*Denise Levertov*

THE ACH OF MARRIAGE

The ache of marriage;

thigh and tongue, beloved,  
are heavy with it,  
it throbs in the teeth

We look for communion  
and are turned away, beloved,  
each and each

It is leviathan and we  
in its belly  
looking for joy, some joy  
not to be known outside of it

two by two in the ark of  
the ache of it.

NỖI ĐAU CỦA HÔN NHÂN

*Nỗi đau của hôn nhân;*

*Đùi và lưỡi, người yêu dấu,  
nặng nề với nỗi đau  
rộn lên trong răng*

*Chúng tôi tìm kiếm sự hiệp thông  
và bị quay đi, người yêu dấu,  
mỗi người và mỗi người*

*Đó là con thủy quái và chúng tôi  
trong bụng nó  
tìm kiếm niềm vui, vài niềm vui  
không được biết đến bên ngoài nó*

*từng cặp trong chiếc thuyền lớn của  
nỗi đau.*

Nếu bài thơ *Waste Land* của Eliot, phần mảnh kiến thức và đầy những ám chỉ, thì bài thơ của Denise Levertov, thuộc trường phái Black Mountain, phần mảnh ý tưởng và cũng đầy ám chỉ. Bài thơ nổi tiếng được viết vào thập niên 1960, gồm 13 dòng, và 5 đoạn. Đoạn 1: 1 dòng, lặp lại tựa đề bài thơ. Đoạn 2: tác giả liên hệ nỗi đau với những phần trong cơ thể. Lưỡi ám chỉ lời nói, những tranh cãi không ngớt trong hôn nhân. Đùi, ám chỉ hôn nhân giống như cuộc chạy đua đường trường (marathon), phải chịu đựng lâu dài. Và nỗi đau, không khác gì với những cơn đau răng. Đoạn 3: Trong hôn nhân, mỗi người đều muốn chia sẻ cảm giác và ý nghĩ với người phối ngẫu, nhưng đôi khi không thể chia sẻ. Đoạn 4: Hôn nhân giống như con thủy quái ăn thịt những cặp vợ chồng, nuốt vào bụng chúng, và họ không còn biết tới niềm vui, vì niềm vui ở bên ngoài bụng cá. Đoạn 5: Những cặp hôn nhân sẽ kinh nghiệm được nỗi đau hôn nhân.

Đoạn 4 và 5, liên hệ tới kinh Thánh. Câu chuyện về tiên tri Jonah: Chúa sai Jonah tới Nineveh khuyên răn dân tránh xa các việc làm tội lỗi. Nhưng Jonah không thích những người Nineveh nên không muốn họ biết tới thông điệp của Chúa. Thế rồi thay vì đi Nineveh,

ông đi tới Joppa. Khi tàu vừa ra khơi thì bão tố nổi lên, Jonah bị ném xuống biển và rơi vào bụng cá ba ngày ba đêm. Câu chuyện về Nô-ê (Noah): được chọn bởi Chúa Trời, đóng chiếc tàu *Ark*, đưa xuống tàu mỗi sinh vật một con đực và một con cái để bảo tồn nòi giống, trước khi Chúa nhận chìm thế giới trong cơn đại hồng thủy.

Dòng 4, "Chúng tôi tìm kiếm sự hiệp thông", bà muốn nói, khi một cặp vợ chồng trải qua cuộc hôn nhân, họ được kết nối: cơ thể, tâm trí, và linh hồn, chia sẻ với nhau những đau đớn và niềm vui. Hình ảnh là một trong những thiết bị văn học chính mà Levertov sử dụng trong suốt bài thơ của mình. Ví dụ, bằng cách nói "từng cặp trong chiếc tàu lớn", Levertov ám chỉ chiếc tàu của Nô-ê, tượng trưng cho niềm tin giữa cặp vợ chồng, so sánh mỗi ràng buộc của hôn nhân với biểu tượng kinh Thánh, con tàu Ark của Nô-ê. Levertov cũng đề cập đến kinh Thánh khi so sánh tình yêu trong hôn nhân với con quái vật biển khổng lồ thường được sử dụng như một biểu tượng của ma quỷ, minh họa những khó khăn. Những rào cản đó sẽ luôn luôn được khắc phục nếu tình yêu giữa hai vợ chồng mạnh mẽ và trung thành.

Bài thơ với những câu, chữ rời rạc, kiệm lời, nhưng đi xa hơn, chỉ còn cô đọng lại những ý tưởng. Nhân nói đến sự kiệm lời, phái Hình tượng chủ trương, dùng ngôn ngữ thông thường và rõ ràng, hạn chế tính từ, dần dần dẫn tới khuynh hướng những nhà thơ cô đọng ngôn ngữ, bỏ thêm các chữ về *giới từ, trạng từ, mạo từ*, những động từ thụ động như *thì, là* (to be), *trở nên* (become), *hình như* (seem). Nhà thơ Micol kể câu chuyện như sau: khi đứng cạnh cái giếng nước, có cái trục quay lấy nước lên, nay đã đóng rêu, gọi tới ký ức về một người cậu, đã làm nó, 40 năm về trước. Ông viết 3 câu thơ:

For in the soothing sounds of waters' whisperings  
As they turn a moss-encrusted wheel,  
He is present.

*(Vì trong những âm thanh nhẹ nhàng của những tiếng  
thì thầm của nước  
Khi làm quay cái trục quay đóng rêu  
Ông hiện diện.)*

Ba dòng thơ tổng cộng 15 chữ – 3 giới từ (for, in, of), 2 mạo từ (the, a), và một trạng từ (as).

Cuối cùng, chỉ còn lại 5 chữ:

"His moss-encrusted waterwheel whisper"

*(Cái trục quay đóng rêu của ông thì thầm)*

Cách làm thơ quả là thuần lý. Đối với loại thơ toàn phân tích và phân tích này, dường như chỉ là một trò chơi của lý trí, dành cho một số người đọc đặc biệt, đáp ứng nhu cầu, diễn giải của những nhà thơ và phê bình đang giảng dạy, và sinh viên của họ. Vì người đọc bình thường thưởng ngoạn thơ, với cả cảm xúc lẫn ý tưởng, vừa dễ hiểu vừa có chiều sâu, chứ không chỉ thuần lý và khó hiểu như bài thơ trên của Levertov.

### *VIII. Nhà Thơ William Carlos Williams*

Phản ứng với Ezra Pound và T. S. Eliot, nhà thơ William Carlos Williams ngược lại, sáng tác loại thơ, ai cũng có thể hiểu được. Ông cho rằng, thơ tập trung vào các sự vật cụ thể, chứ không phải những khái niệm trừu tượng. Bởi vì các vật thể tạo ra những hình

ảnh trong tâm trí, từ đó tạo ra ý tưởng, còn những khái niệm trừu tượng thì không, "không có ý tưởng ngoại trừ trong những sự vật" (No ideas but in things). Ông phát hiện ra một hình thức thơ độc đáo của Mỹ, qua ngôn ngữ nói thường ngày, với những câu chuyện xảy ra hàng ngày. Và vì thế, ông là nhà thơ duy nhất đã ảnh hưởng tới mọi trường phái trong suốt thế kỷ 20. Nhiều bài thơ của ông, với những ý tưởng liên tục, ngôn ngữ nói thông thường, có hình dạng không khác gì một thể thơ, dù rằng ông không quan tâm tới luật tắc thơ truyền thống. Thí dụ:

*William Carlos Williams*

PEASANT WEDDING

Pour the wine bridegroom  
where before you the  
bride is enthroned her hair

loose at her temples a head  
of ripe wheat is on  
the wall beside her the

guests seated at long tables  
the bagpipers are ready  
there is a hound under

the table the bearded Mayor  
is present women in their  
starched headgear are

gabbing all but the bride  
hands folded in her  
lap is awkwardly silent simple

dishes are being served  
clabber and what not  
from a trestle made of an

unhinged barn door by two  
helpers one in a red  
coat a spoon in his hatband.

### ĐÁM CƯỚI QUÊ

Rót rượu chú rể đầu trước mặt  
*anh cô dâu được đăng quang tóc  
lòa xòa hai bên thái dương cái*

*nón gắn kết nhánh lúa mì  
chín vàng treo trên tường bên cạnh  
cô khách ngồi nơi những chiếc bàn*

*dài những người thổi kèn túi sẵn  
sàng con chó dưới gầm bàn ngài  
Thị trường có râu hiện diện những*

*người đàn bà mang khăn trùm đầu  
hồ cứng nói lép bép trừ cô  
dâu ngồi bó gối yên lặng ngượng*

*nghiu những đĩa thức ăn đơn giản  
được phục vụ với sữa chua và  
các thứ khác cùng loại từ một*

*dàn khung làm bằng cánh cửa nhà  
kho được tháo rời bởi hai người  
phụ việc một mặc áo khoác đỏ*

*đội chiếc nón có giải băng trên  
cắm một chiếc muồm.*

*William Carlos Williams*  
THE RED WHEELBARROW

so much depends  
upon

a red wheel  
barrow

glazed with rain  
water

beside the white  
chickens.



## XE CÚT KÍT

*Quá nhiều thứ tùy  
thuộc*

*chiếc xe cút kít  
đỏ*

*loáng bóng nước  
mưa*

*bên cạnh những con gà  
con trắng*

Bài thơ chỉ là một câu văn được ngắt ra thành từng dòng cách nhau. Nhưng lại là một bài thơ mang tính cách mạng về hình thức thơ. Nhà thơ John Holland cho rằng, kỹ thuật vắt dòng đã làm cách đọc chậm lại, tạo ra một bài thơ "thiên định". Bài thơ như một cuộc nổi loạn lặng lẽ, vì tính đơn giản của nó. Hình ảnh tương phản giữa chiếc xe và những con gà con, giữa màu đỏ và trắng bày ra một quang cảnh thực, gây nơi người đọc một cảm xúc bàng khuâng, thân quen nào đó. Trong khi những nhà thơ cùng thời với ông, viết những bài thơ có ý nghĩa hiểm hóc, Williams đã viết những bài thơ thu hút những khoảnh khắc bình thường và những sự vật bình thường, chiếc xe cút kít. Có vẻ như nhà thơ Williams đã hình thành một "thể thơ" riêng cho ông, với nhịp điệu tinh tế của ngôn ngữ nói thông thường. Ý tưởng liên lạc (ở đây chỉ là một đơn vị câu) tạo ra nội dung, tương tác với hình thức, tạo ra hình ảnh, ý nghĩa và cảm xúc. Và như vậy, khi làm thơ với thế giới thực tại, chúng ta có khả năng kết hợp được cả hai bán cầu não. Nhưng để có một Williams thì thật hiếm hoi.

Ảnh hưởng của Walt Whitman với những câu thơ dài và cú pháp song song, Williams với ngôn ngữ đời thường và cuộc sống đời thường (và bất thường), qua Allen Ginsberg, và Beat Generation, đưa thơ tự do tới một chuyển biến khác. Thơ đi sát với đời sống qua những chủ đề tính dục, cần sa, chống chiến tranh nhưng quan trọng hơn, từ hình thức thơ trên giấy bước qua hình thức thơ trình diễn. Thơ tự do một lần nữa làm việc với toàn thể bộ não, đầy cảm xúc, vang dội ra ngoài thế giới, điển hình với bài thơ *Howl* (Hú) của Allen Ginsberg.

Một ảnh hưởng khác nữa của Williams là những hình thức thơ, giống như bài thơ *Đám Cưới Quê* (Peasant Wedding), đã ảnh hưởng đến rất nhiều nhà thơ cho cả đến bây giờ, như bài thơ *Buổi Sáng* (Morning) của Frank O' Hara (thập niên 1960s), hoặc hàng loạt những bài thơ của nhà thơ đương thời Tom Riordan, trông giống như thơ Tân hình thức Việt ...



*Frank O' Hara*

MORNING

I've got to tell you  
how I love you always  
I think of it on grey  
mornings with death

in my mouth the tea  
is never hot enough  
then and the cigarette  
dry the maroon robe

chills me I need you  
and look out the window  
at the noiseless snow

At night on the dock  
the buses glow like  
clouds and I am lonely  
thinking of flutes

I miss you always  
when I go to the beach  
the sand is wet with  
tears that seem mine

although I never weep  
and hold you in my  
heart with a very real  
humor you'd be proud of

*Frank O' Hara*

BUỔI SÁNG

Tôi phải nói với em  
làm sao tôi luôn yêu  
em tôi nghĩ về điều  
đó vào những buổi sáng

xám với nôi chết trong  
miệng rồi trà chưa bao  
giờ đủ nóng và thuốc  
lá khô chiếc áo khoác

màu hạt dẻ làm tôi  
lạnh tôi cần em và  
nhìn tuyết im ắng ngoài  
cửa sổ trong đêm nơi

vũng tàu đậu những chiếc  
xe buýt rục rĩ như  
đám mây và tôi lẻ  
loi nghĩ về những ống

sáo tôi luôn mất em  
khi tôi ra bãi biển  
cát ướt với nước mắt  
dường như của tôi mặc

dù tôi chưa bao giờ  
khóc và giữ em trong  
trái tim tôi với niềm  
vui thích em có vẻ

the parking lot is  
crowded and I stand  
rattling my keys the car  
is empty as a bicycle

what are you doing now  
where did you eat your  
lunch and were there  
lots of anchovies it

is difficult to think  
of you without me in  
the sentence you depress  
me when you are alone

Last night the stars  
were numerous and today  
snow is their calling  
card I'll not be cordial

there is nothing that  
distracts me music is  
only a crossword puzzle  
do you know how it is

when you are the only  
passenger if there is a  
place further from me  
I beg you do not go

tự hào bãi đậu đông  
xe và tôi đứng lúc  
lắc chùm chìa khóa chiếc  
xe hơi trông trơn như

xe đạp bây giờ em  
đang làm gì em ăn  
trưa ở đâu và có  
nhiều cá trông không thật

khó nghĩ về em với  
không có tôi trong ý  
tưởng em làm tôi buồn  
phiền khi em ở một

mình đêm qua những vì  
sao đầy đặc và hôm  
nay tuyết là danh thiếp  
của chúng tôi không thân

thiết không có gì làm  
tôi sao lắng âm nhạc  
chỉ là trò đố chữ  
em có biết thế nào

khi em là người hành  
khách duy nhất nếu đó  
là nơi xa hơn nơi  
tôi xin em đừng đi.

*\* anchovy: tiếng Mỹ dịch nghĩa “cá trông”; tương tự như cá cơm/ cá  
đổi trong tiếng Việt*

*Tom Riordan*

THE CAR WINDOW

shattered into empty  
sunflower husks  
on the macadam  
and inside the bar  
a woman spit glass  
into a tin ashtray  
and told her lover  
that neither of them  
was ever going to  
hit the other again.



*Tom Riordan*

## KÍNH CỬA XE

bị đập bể trông giống những  
vỏ rỗng hạt của hoa hướng  
dương trên đường trải nhựa và  
bên trong quán rượu một người  
đàn bà nhỏ chiếc răng gãy  
vào cái gạt tàn bằng thiếc  
và bảo người bồ rằng không  
một ai trong bọn chúng vào  
bất cứ lúc nào được đi  
đánh kẻ khác lần nữa.

\* Glass: ám chỉ chiếc răng gãy.

*Tom Riordan*

IMAGE THE SCAVENGER'S ECSTASY

as he lowers himself into the bin  
and opens up the first big bag—  
this, after a week of mostly slugs  
and chewing over last year's pretty  
much worked-over hickory nuts.

Each night he tries the Italian deli's  
door and tonight it was unlocked—  
each night he propositions every  
girl in the shot-&-beer joint and  
tonight every one of them said yes.

He doesn't need an eternity of bliss.  
One single glorious night like this,  
and then each night recalling it,  
and hoping that it happens again,  
is paradise enough for a raccoon.

*Tom Riordan*

TƯỚNG TƯỢNG SỰ NGÂY NGẤT CỦA KẸ  
VIẾT VĂN DÂM Ô

Như hản tự thả mình trong thùng rác  
Và mở cái bao lớn đầu tiên – điều  
này, sau một tuần ăn hầu hết những  
con ốc sên và nhai hết những hạt  
mạ châu héo khô hơi nhiều năm ngoài

Mỗi đêm hản thử một cửa hàng Ý  
và đêm nay cửa hàng mở cửa – mỗi  
đêm hản gạ gẫm một cô gái ở  
quán rượu rẻ tiền và đêm nay mỗi  
cô đều đồng ý. Hản không cần niềm

vui sướng vĩnh cửu. Một tối lẻ loi  
huy hoàng như vậy, và để rồi mỗi  
đêm nhớ lại, và hy vọng trở lại  
đó là vườn địa đàng đủ cho một  
con gấu trúc.

## *IX. Thơ Tân Hình Thức Việt*

Thơ tự do tiêu biểu cho thơ phương Tây thế kỷ 20, được phát huy cuồng nhiệt với tiêu chí "làm mới" (make it new), qua bao nhiêu phong trào tiên phong, nhưng cuối cùng đã đi đến bờ vực cực đoan, khủng hoảng với thơ ngôn ngữ, thập niên 1980s. Bởi vì, thơ không phải là cách mạng hay ý chí "làm mới", thơ là sáng tạo. Kinh nghiệm với các nhà thơ Williams và Ginsberg cho thấy, tự thân nhà thơ khó có khả năng nối kết giữa hai bán cầu não khi sáng tác, mà tùy thuộc vào cách làm thơ, cả nội dung lẫn hình thức. Về hình thức, chúng ta thấy những nhạc sĩ viết ca khúc, ca từ thuộc bán cầu não trái, trong khi âm nhạc thuộc bán cầu não phải. Còn nội dung, những bài thơ của Eliot và Levertov, phản ánh thế giới khái niệm của tâm trí, nên không tạo ra được cảm xúc. Trong khi những bài thơ của Williams, Frank O'Hara, và Ginsberg, qua thế giới thực tại, với 5 giác quan, kết hợp được cả ngôn ngữ bên não trái với cảm xúc bên não phải.

Ảnh hưởng từ Ginsberg, Beat Generation, thập niên 1970s, xuất hiện phong trào thơ Lời nói (Spoken Word), là loại thơ truyện kể, được viết ra theo hình thức thơ tự do, dùng để trình diễn. Đến thập niên 1980s, thơ trình diễn trở thành thơ Slam, dùng thi đấu, từ bỏ in ấn, chỉ còn trình diễn và thu vào video. Như vậy, bước qua thế kỷ 21, thơ tự do rơi vào ba khả thể, 1/ Từ bỏ hình thức khó hiểu trên trang giấy, hóa thân thành một loại thơ trình diễn; 2/ Tạo ra hình thức thơ trông giống thơ thể luật nhưng không theo luật tắc của thể luật, diễn đạt ý tưởng liên lạc, như những bài thơ của Frank O'Hara và Tom Riordan nêu trên. 3/ Nối kết giữa thể luật và tự do như trường hợp Annie Finch. Dĩ nhiên, thơ Mỹ với hàng ngàn nhà thơ được đào luyện trong dòng thơ tự do lý trí, hậu hiện đại vẫn còn đó, cùng những cơ chế xuất bản, tạp chí, giải thưởng và những tiêu chí cũ. Bởi khó có thể thay đổi một thói quen nơi những thế hệ trước kia là cấp tiến, bây giờ đã biến thành bảo thủ.

Trở lại với nhà thơ Annie Finch, cũng như Dana Gioia, bà là một nhà thơ tự do trước khi trở thành nhà thơ thể luật, và tham gia phong trào thơ trình diễn. Ngoài những tập thơ, bà còn là tác giả của nhiều tập tiểu luận về thơ, trong đó có cuốn "A Poet's Craft" (Kỹ năng của nhà thơ), trên 700 trang. Bà cho rằng "thơ thể luật tích hợp cơ thể và tâm trí bằng cách cho phép chúng ta tiếp cận vào vô thức, bán cầu não phải." Khi những nhà thơ tự do tham gia vào sáng tác thơ thể luật, họ mang phong cách diễn đạt thơ tự do hòa nhập với luật tắc, kết nối hai bán cầu não trong sáng tác. Theo Finch, thơ tự do, sau một thời gian dài, đã làm "mất mát niềm tin, mất mát hồi ức mà thơ cung cấp cho chúng ta." Nhà thơ Pháp Stéphane Mallarmé trong một cuộc phỏng vấn vào năm 1891 cho rằng, thơ tự do sẽ sớm trở về thể luật phổ quát, đặc biệt là với dòng thơ Alex-andrine 12 âm tiết. Điều này có vẻ đúng với những nhà thơ mà Annie Finch là đại diện. Thêm vào đó, theo một bài viết của nhà thơ Dana Gioia, thơ Mỹ hiện thời đang nổi lên những phong trào thơ đọc, bao gồm *thơ Tân hình thức*, *thơ Slam*, *thơ Cow Boy*, và *thơ Jazz*.

Thơ muốn có người đọc thì bản chất thơ phải phù hợp với bản chất của con người. Điều này đã thể hiện từ thời xa xưa, nhưng bây giờ khoa não bộ mới khám phá ra. Sáng tạo luôn luôn là điều bí ẩn vì nếu không thì làm sao gọi là sáng tạo. Và khoa não bộ đã giúp chúng ta am hiểu những điều căn bản, phát huy tài năng thiên bẩm của nhà thơ. Như vậy, cách làm thơ của thơ Tân hình thức Việt có đúng với những chức năng sáng tạo trong não bộ không? Thơ thể luật tiếng Anh gồm *thơ có vần* và *không vần* ở cuối dòng thơ, tuy rằng luật tắc hoàn toàn giống nhau. Thơ Tân hình thức Việt bỏ túc thêm cho thơ vần điệu Việt một loại thơ không vần, để dễ chuyển tải tư tưởng, đưa thơ Việt ra ngoài thế giới, và khi chuyển dịch, vẫn giữ được nhịp điệu của thơ. Muốn vậy, tư tưởng phải cân bằng với cảm xúc.

Thơ Tân hình thức Việt "Dùng lại những thể thơ 5, 7, 8 chữ và lục bát, tượng trưng cho truyền thống thơ Việt, thu nạp các yếu tố: *tính truyền, ngôn ngữ đời thường, vắt dòng* từ thơ truyền thống Anh, và kỹ thuật *lắp lại* từ thơ tự do Mỹ." Kỹ thuật *lắp lại* cặp đôi *bằng trắc*, vừa tạo nhịp điệu, vừa tạo vần ở bất cứ chỗ nào trong bài thơ, trở thành sức mạnh cho thơ Tân hình thức Việt. Nhưng với điều kiện, người làm thơ phải có khả năng phối hợp với các yếu tố khác, cảm xúc và ý tưởng chẳng hạn, để người đọc không nhận ra đó là kỹ thuật. Như vậy, từ khởi đầu, thơ Tân hình thức Việt đã chủ trương nối kết giữa thơ truyền thống và thơ tự do hiện đại, đi xa hơn, giữa thơ tiếng Anh và thơ tiếng Việt, giữa nền văn hóa này và nền văn hóa khác, cũng có nghĩa là nối kết giữa bán cầu não trái và phải trong sáng tác.

Nhưng thơ không thể đổi mới, nếu không thay đổi cả hình thức lẫn nội dung. Vì nội dung là xương sống của bài thơ, ở đây là kiến thức. Như đã đề cập trong bài, theo phái Thực nghiệm, kiến thức đến từ kinh nghiệm và phái Duy lý, kiến thức đến từ bẩm sinh. Kant nối kết lại hai quan niệm và cho rằng kiến thức là cái gì đó được tạo ra bởi tâm trí, bằng cách lọc cảm giác thông qua các công cụ hiểu biết. Kiến thức mênh mông và hiểu biết của con người thì hạn chế. Ngoại trừ một số nhà thơ tiền phong, đa số người làm thơ cả tự do lẫn thể luật chỉ quan tâm tới trò chơi chọn chữ chọn lời, hoặc đơn giản, ghi những suy nghĩ riêng tư xuống trang giấy, ít khi quan tâm tới tư tưởng trong thơ. Thiếu kiến thức, người làm thơ không thể phát hiện những ý tưởng mới trong những biến cố và sự việc thường ngày. Kiến thức và trực giác là sức mạnh trong tâm thức, tiếp cận với thực tại, tạo nên ánh sáng lóe trong nội tâm. Nội dung bài thơ sẽ trở nên nhạt nhẽo nếu ý tưởng nghèo nàn, hoặc có khi người đọc chẳng biết bài thơ muốn nói gì.

Theo Lain McGilchrist, biết một điều gì đó thì không bao giờ đầy đủ, vì nó luôn luôn thay đổi, tiến triển, phát hiện thêm những khía cạnh khác. Sự am hiểu đầu tiên thuộc bán cầu não phải, trong khi chúng ta chờ phát hiện thêm những điều mới kể tiếp, thì sự am hiểu đầu tiên đó lập đi lập lại thành quen, được ghim xuống trong bán cầu não trái, trở thành cái biết bây giờ. Kiến thức về toàn thể rất sớm trở thành kiến thức của từng phần những gì chúng ta đã biết rồi. Như vậy, để biết một điều gì đến nơi đến chốn, phải là một tiến trình học hỏi lâu dài, và đó mới thật sự là kiến thức, chứ không phải chỉ là những thông tin hay những ý tưởng rải rác, chúng ta tiếp nhận được hàng ngày.

Cuối cùng, qua những nghiên cứu về chức năng não bộ trong sáng tạo, nội dung quen thuộc của thơ, từ trừu tượng, siêu thực và tư duy cần chuyển qua nội dung sinh động của đời sống hiện thực. Như thế, cách diễn đạt lúc nào cũng có thể thay đổi, không bị khuôn sáo, vì đời sống muôn màu muôn vẻ, dễ tạo ra những ánh chớp lóe ra trong nội tâm. Và lại, thực tại mới chính là trung gian nối kết thơ và người đọc. Mặt khác, khi sáng tác với toàn thể não bộ, kiến thức mà chúng ta đề cập trên, cũng phải bao gồm nhiều nguồn khác nhau, chuyên môn về thơ, dĩ nhiên rồi, còn cần thêm những nhu cầu kiến thức khác, và về đời sống thực tại. Vì đó là cái vốn tư duy nghệ thuật, và là nền tảng tạo nên tác phẩm. Chúng ta thường nghe nói, trước khi hoàn thành một tác phẩm, người nghệ sĩ phải trải qua một thời gian trầm tư rất lâu, nhưng tới khi hứng khởi thì tác phẩm được hoàn tất rất nhanh, đó chính là lúc, ánh sáng lóe ra trong nội tâm.

Một thí dụ cụ thể: khi ý tưởng về chiếc xe đạp hiện ra trong đầu, tôi phải suy nghĩ rất lâu bằng cách, lên Net tìm kiếm thông tin, những câu chuyện và cả những bài thơ về chiếc xe đạp, rồi hồi tưởng lại thời còn đi học, chiếc xe đạp gắn bó với tôi từ thời niên thiếu đến

lúc trưởng thành. Có điều ngạc nhiên, ngoài những hồi ức, những thông tin tìm được không mấy liên quan tới bài thơ tôi muốn làm. Tuy nhiên, chúng ta cần hiểu rõ mọi khía cạnh về chủ đề bài thơ, và tâm trí sẽ tự loại bỏ những gì không quan trọng. Và cũng phải vài tuần lơ mơ như vậy, cho đến lúc bài thơ hiện ra, tưởng chỉ trong vài tiếng đồng hồ. Nhưng không phải tất cả các bài thơ đều lâu như vậy. Có bài rất nhanh, chẳng hạn như bài "Mẹ Khổ". Đến đây tôi mới nhận ra, hình ảnh (bán cầu não phải) từ đời sống hiện thực, dù rất bình thường – như chiếc xe đạp hay người mẹ nghèo – một lúc bất ngờ nào đó, khơi dậy những ý tưởng và cảm xúc đã có sẵn ở bên trong chúng ta, và thơ bật ra.





*Khe Iem*

THE BICYCLE POEM

*For Dr. Carol J. Compton*

The man leans the bicycle  
against the wall, just in time  
as the storm pours down, bringing  
rain and rain and rain, erasing

borders between light [and] dark  
and things and blurring dust, pushing  
the man slowly slowly back  
the distance between the sounds

of rain dropping on eaves and  
cold wind, and the bicycle  
gaining on gaining on until  
the various shapes, the circles,

the spokes, the edgy corners  
were deeply embedded in  
the wall [of] discolor to  
become a realism painting

and the man is the shadow  
fading and the storm and rain  
and the amplitude between  
two ways of reality still holds

*Khế Iêm*

BÀI THƠ XE ĐẠP

*Tặng Dr. Carol J. Compton*

Người đàn ông dựa xe đạp  
vào vách tường vừa kịp  
cơn giông ập xuống mang  
theo mưa và mưa và

mưa xoá nhoà biên cương  
giữa sáng tối và sự  
vật và bụi mờ đầy  
người đàn ông dần dần

lùi lại khoảng cách giữa  
tiếng rơi mái hiên và  
gió lạnh và chiếc xe  
lấn tới lấn tới cho

đến khi những đường cong  
vòng tròn những nan hoa  
những góc cạnh khảm sâu  
vào bức tường đã ố

màu thành bức tranh hiện  
thực và người đàn ông  
là chiếc bóng phai mờ  
và cơn giông và mưa

many years after, in the  
memories of the man, those  
moments bizarre as if [it  
was] a story which happened  
only in the mind.

*(Translated by Tran Vu Lien Tam)*

\* This poem was read by poet Dana Gioia in his Poetry Reading on November 20, 2016, at Katie Wheeler Library, Irvine, Orange County, California

và biên độ giữa hai  
chiều thực tại còn đọng  
lại nhiều năm sau đó  
trong ký ức người đàn

ông những phút giây lạ  
lùng tưởng chừng như câu  
chuyện chỉ xảy ra trong  
tâm trí.

\* Bài thơ (bản Anh ngữ) đã được nhà thơ Dana Gioia đọc trong buổi Đọc Thơ của ông, ngày 20 tháng 11 năm 2016, tại thư viện Katie Wheeler, thành phố Irvine, Quận Cam, California.

Thơ Tân hình thức Việt, với ba tuyển tập, *Thơ Không Vần* (2006), *Thơ Kế* (2009), Tuyển tập *Thơ Tân Hình Thức Việt* (2016), và hai tập tiểu luận, *Vũ Điệu Không Vần* (2011), *Cách Làm Thơ* (2016), đã định hình những sáng tác, và cách làm thơ mang tính cơ bản. Nhưng tại sao cho đến nay, những sáng tác vẫn chỉ dừng lại ở những bước khởi đầu, và không có mấy người tham gia? Thật ra, thơ Tân hình thức không dễ, vì mỗi người làm thơ cần tạo cho mình một phong cách riêng, và mỗi bài thơ phải có nhịp điệu, cảm xúc và tư tưởng khác nhau. Lý do, chúng ta chỉ biết những chức năng của não bộ mới đây, nên chưa vận dụng được khả năng sáng tạo và phối hợp những yếu tố thơ trong bán cầu não phải như tưởng tượng, cảm xúc, trực giác, nhịp điệu, vần ... Đồng thời cũng chưa ý thức được tầm quan trọng của kiến thức và tư duy nghệ thuật trong việc phát triển nội dung thơ. Một lý do nữa, đa số chúng ta từng sáng tác thơ vần điệu và thơ tự do, trước khi tham gia thơ Tân hình thức. Đối với những nhà thơ đã từng làm thơ vần điệu, họ dễ ý thức được nhạc tính trong thơ, nhưng nếu bị vướng vào nhịp điệu của vần điệu sẽ làm hỏng thơ Tân hình thức. Còn nếu sáng tác bằng cách nghĩ thơ (với bán cầu não trái) của thơ tự do, rồi lặp lại câu chữ một cách máy móc để tạo nhịp điệu, thì không thể gọi là sáng tạo. Bây giờ, bổ túc thêm những thông tin về chức năng não bộ trong sáng tạo, chúng ta hy vọng sẽ có được những nhà thơ Tân hình thức thực sự, kết hợp giữa nghệ thuật thơ và đời sống thực tại, giữa "kiến thức và kinh nghiệm trong tiềm thức", như ý kiến của Jesper. Cụ thể hơn, thơ khẩn thiết cần một nội dung mới.

Thơ đòi hỏi người làm thơ phải có đam mê. Nhưng ở một thời đại mà đam mê thơ tưởng như đã trở thành xa xỉ, vì có những bộ môn nghệ thuật khác hấp dẫn, với nhiều tài năng hơn, những phương tiện tiên tiến mở ra những cơ hội giao tiếp rộng lớn hơn, Facebook chẳng hạn. Nhưng thơ là một bộ môn đặc biệt, mang tầm văn hóa, làm phong phú đời sống nội tâm, gốc rễ của nền văn minh. Nếu có

cách làm thơ đúng, sẽ tạo nên niềm mê hoặc nơi những nhà thơ. Bởi vì, ở thời nào cũng vậy, những nhà thơ có tài, luôn luôn cần những phương tiện để thể hiện tài năng của họ.

*Ngày 4 tháng 7, 2017*

## THAM KHẢO

### SÁCH

1. *The Master and his Emissary, The divided Brain and the Making of the Western World* by Lain McGilchrist, Yale University Press, New Haven and London, 2010.
2. *Postmodern American Poetry*, edited by Paul Hoover, A Norton Anthology, 1994
3. *Missing Measures, Modern Poetry and the Revolt Against Meter*, by Timothy Steele, The University of Arkansas Press, 1990
4. Khế Iêm, *Vũ điệu không vần*, NXB Văn học, H., 2011
5. Khế Iêm, *Cách Làm Thơ*, NXB Thuận Hóa, 2016
6. *A Prime on Postmodernism*, by Stanley J. Grenz, William B. Eerdmans, 1996
7. *Free Verse, an essay on prosody*, by Charles O. Hartman, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 1980.

## BÀI VIẾT

1. *Does your brain distinguish real from imaginary?* by David R. Hamilton
2. *How Your Mind and Thoughts Shape Reality*, by Jake Heilbrunn
3. *Reality Versus Imagination and Illusion*, by Remez Sasson
4. *The Neuroscience of New Habits*, by Sharon Eakes
5. *Nietzsche's "On Truth and Lie in the Extramoral Sense"* Commentary from Prof. Tom Leddy of San Jose State University
6. *A Prime on Postmodernism*, by Stanley J. Grenz, William B. Eerdman, 1996
7. *Rationalism vs. Empiricism*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy
8. *Time Line Therapy And The Basis Of Personality*, by Tad James & Wyatt Woodsmall
9. *khoahocthankinh*, Đào tạo Neurofeedback, sản phẩm và dịch vụ khoa học thần kinh
10. *Thought Power – Your Thoughts Create Your Reality*, by Tania Kotsos
11. *Your Reality Is an Illusion*, by Natasha Dern
12. *Conceptual Metaphor Theory*, by Alice Deignan, University of Leeds
13. *How to By-Pass Your Reptilian Brain and Restore Your Creative Power*, by Isabelle B
14. *Is it true that creativity resides in the right hemisphere of the brain?* by Ned Herrmann
15. *On Difficulty in Poetry*, by Reginald Shepherd
16. *Right Brain-Left Brain—A Primer*, by Carl Sherman
17. *This Is Your Brain On Poetry, Can neuroscience help us understand what makes a good poem?* By Ange Mlinko and Iain McGilchrist
18. *Ambidextrous Children May Have More Problems in School*, by Jeanna Bryner
19. *Inside your brain: When you get a creative idea*, by Jesper
20. *Poet and Scholar Annie Finch in Conversation*, by Zara Raab
21. *Poetry as Right-Hemispheric Language*, by Julie Kane
22. *Right Brain Exercises to Stimulate Creative Thought*, by Jyl Lytle



# Những Đặc Điểm của Thơ Tân Hình Thức Việt

---

Từ trước tới nay người đọc thường hiểu sai lệch thơ Tân hình thức Việt, vì đọc và phán đoán qua những sáng tác. Có lẽ vì phân lý thuyết chưa hoàn tất để có được những tiêu chuẩn hay, mặt khác, ngay cả những người làm thơ cũng không chịu tìm hiểu tới nơi tới chốn, quan điểm và cách làm thơ, nên đa số sáng tác chưa đúng thơ Tân hình thức Việt. Bây giờ, phân lý thuyết đã hoàn tất, gồm hai tập tiểu luận “Vũ điệu không vần” (2011), “Tân hình thức, nghĩ về cách làm thơ” (2016) và một tiểu luận về những chức năng sáng tạo trong não bộ, “Thơ và không thơ” (2017), giúp bổ túc cách sáng tác và tìm kiếm nội dung thơ. Tiêu chuẩn một bài thơ hay cũng đã có. Cái hay của thơ Tân hình thức Việt là cái hay của *ý tưởng* và *nhịp điệu*. Ngôn ngữ đơn giản, dễ hiểu, nhưng nhịp điệu và ý tưởng phải mới mẻ và sâu sắc. Cũng cần nhắc lại, thơ Tân hình thức Việt nối kết giữa quá khứ và hiện tại – *quá khứ như một nửa giấc mơ được nhớ lại* – giữa truyền thống và hiện đại, giữa nền văn hóa này và nền văn hóa khác, theo quan điểm Tân chiết trung. Dừng lại các thể thơ truyền thống, cách tạo nhịp điệu, cách làm thơ, và sáng tác với toàn thể não bộ, tất cả đã trở thành những đặc điểm nổi bật của thơ Tân hình thức Việt.

Thơ Tân hình thức Việt dùng lại các thể thơ Việt, *5 chữ, 7 chữ, 8 chữ* và *lục bát*, thêm những yếu tố như *vất dòng, lặp lại, tính truyện* và *ngôn ngữ đời thường*. *Vất dòng* vừa giữ cho bài thơ đúng hình thức

của các thể thơ, vừa có tác dụng vắt ý tưởng từ dòng này qua dòng khác, làm cho liên lạc với nhau, hình thành *tứ thơ* hay tứ tưởng trong thơ. *Tính truyện* có nghĩa là nối kết những ý tưởng với nhau, không rời rạc hay đứt đoạn như trong thơ tự do, và cũng có nghĩa là kể truyện. *Ngôn ngữ đời thường* được hiểu như dùng ngôn ngữ thông thường, để diễn đạt cuộc sống. Ba yếu tố trên cùng với kỹ thuật lập lại, phối hợp thành nghệ thuật thơ Tân hình thức Việt. Tuy nhiên, kỹ thuật *lập lại*, là yếu tố chủ chốt, hình thành nhịp điệu thơ, được tái định nghĩa như sau, "lập lại những chữ kếp (*bằng trắc*) phân phối vừa đủ trong bài thơ" để tạo nhịp điệu. Cả ngàn năm trước, từ Đông sang Tây, con người đã rút tĩa kinh nghiệm để tạo ra những thể thơ, giúp người làm thơ phát huy tài năng của họ. Thơ Đường, *bằng bằng, trắc trắc*, và thơ tiếng Anh, *không nhấn, nhấn*, tạo nhịp điệu bằng cách lập lại, xen kẽ những âm thanh mạnh và nhẹ trong một dòng thơ. Tiếng Việt là ngôn ngữ đơn âm, chữ kếp (hai chữ) có âm thanh bằng và trắc, tương đương với đơn vị âm thanh iambic (không nhấn, nhấn) của thơ thể luật tiếng Anh. Nếu thơ thể luật tiếng Anh, tiêu biểu là dòng thơ *iambic pentameter*, tạo nhịp điệu bằng cách lập lại những đơn vị âm thanh (*không nhấn, nhấn*), 5 lần trong một dòng thơ, thì thơ Tân hình thức Việt tạo nhịp điệu bằng cách lập lại những đơn vị âm thanh bằng trắc (chữ cặp đôi) ở bất cứ chỗ nào trong bài thơ. Vì thế nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt luôn luôn thay đổi và sinh động, không bị nhàm chán.

"Trường hợp, do thói quen tình cờ, một người làm thơ thường sáng tác vào những lúc nửa thức nửa ngủ, chuyện gì sẽ xảy ra? Trong khoảng thời gian đó, chúng ta tránh được sự can dự quá nhiều của tâm trí – khi suy nghĩ về thơ, chúng ta có thể dùng tâm trí để lý luận, tìm kiếm kiến thức, nhưng khi sáng tác chúng ta cần thoát khỏi những ràng buộc của tâm trí. Mỗi thể loại thơ có cách làm thơ khác nhau, thơ vận điệu dựa vào cảm xúc, thơ tự do dùng tâm trí, còn thơ Tân hình thức kết hợp giữa cảm xúc và tâm trí. Khi làm thơ, trong

trạng thái lơ mơ giữa *thức* và *ngủ* đó, chúng ta phải tìm cách *nhớ lại* những câu chữ vừa mới sáng tác, bằng cách đọc lên (đọc thầm trong đầu), và *đọc đi đọc lại* nhiều lần, vì không có sẵn giấy bút để ghi lại. Khi sáng tác thơ vẫn điệu, người ta ngâm nga, mục đích làm những âm thanh *bằng trắc* và *vần*, nhịp nhàng với nhau, để tạo nhạc tính. Thơ tự do viết và sửa đi sửa lại trên trang giấy (đa số những nhà thơ tự do nổi tiếng, đều sửa đi sửa lại thơ họ). Còn thơ Tân hình thức, nếu không đọc lên thì làm sao phối hợp những âm thanh bằng trắc và những chữ lập lại trong bài thơ để tạo thành nhịp điệu? Những *chữ kép* lập lại đóng vai trò như vần trong thơ vẫn điệu, nhưng rải ra khắp bài thơ, nên không rơi vào sự đều đặn, hạn chế như vần ở cuối giòng của thơ vẫn điệu. Điều này làm cho nhịp điệu trong thơ Tân hình thức Việt phong phú và khác biệt, nơi từng bài thơ và từng người làm thơ, đẩy tới nhiều mức độ khác nhau, từ trầm lắng đến sôi nổi. Nhưng dù ở mức độ nào, người đọc cũng phải nhận ra được nhịp điệu thơ.

"Câu chuyện trên rút ra kết luận: Không có gì bắt buộc chúng ta phải sáng tác trong lúc ngủ, mà có thể sáng tác bất cứ lúc nào cảm thấy có hứng khởi, ban ngày cũng như ban đêm, lúc thức cũng như lúc ngủ. Trong trường hợp này, hành động đọc đi đọc lại nhiều lần, không phải để nhớ, mà để hình dung ra nhịp điệu của thơ. Và việc ghi lại trên giấy mới có tác dụng *để nhớ*. Khi đọc, và *đọc đi đọc lại*, sẽ hạn chế *sự nghĩ* của tâm trí, và bài thơ tiến hành theo những cảm nhận tự nhiên, chứ không phải từ những sắp xếp của lý trí. Sự *ghi lại* trên giấy khi bài thơ hoàn tất, chẳng khác nào quay trở lại một truyền thống mới là chữ in trong thời đại mà chữ in đang dần dần bị lãng quên, có lẽ là điều mà nhà thơ Frederick Turner gọi là 'Truyền thống mới cái đẹp xưa' chẳng?" Trích, "*Nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt trong tiến trình sáng tác*".

Mục đích luật tắc của Tân hình thức là tạo nhịp điệu thơ. Nếu bài thơ đọc lên, nghe âm hưởng của văn xuôi, là bởi người làm thơ theo cách viết trên giấy của thơ tự do, rồi đếm chữ xuống dòng. Nhịp điệu bài nào cũng hao hao giống nhau, vì đó là nhịp điệu văn xuôi. Còn nếu làm theo cách của thơ Tân hình thức, sẽ tạo được nhịp điệu thật sự cho thơ, không bài nào giống bài nào. Đến đây, có ba điểm cần ghi nhận: 1/ ngôn ngữ thông thường trong thơ Tân hình thức còn có tác dụng để nhớ; 2/ bài thơ chỉ được ghi lại trên trang giấy, sau khi hoàn tất; 3/ "đếm chữ xuống dòng" là khâu cuối cùng, dùng để chỉnh sửa, sau khi bài thơ đã làm xong. Lúc đó, chúng ta mới quyết định xem phải dùng thể thơ nào cho phù hợp với nhịp điệu bài thơ. Thể thơ *5 chữ* cho nhịp điệu nhanh, *7 chữ* cho nhịp điệu vừa, và *lục bát* cho thơ kể chuyện.

Nhưng *cách làm thơ* Tân hình thức có khó không? Dễ không dễ, khó không khó, chẳng qua là do thói quen. Cách làm đó không đơn thuần là lý thuyết xuôi, mà do kinh nghiệm của người viết. Tôi làm thơ văn điệu, thơ tự do, và Tân hình thức, tất cả đều làm theo cách *đọc thầm* trong đầu. Nhưng ngay cả thơ tự do, với những bài thơ ngắn, cũng có nhịp điệu rất mạnh. Và sau này, Tân hình thức là dòng thơ quan tâm tới nhịp điệu, nên tôi thấy đó là cách làm thơ thích hợp nhất. Vấn đề bây giờ là sự khao khát đổi mới của những nhà thơ tham gia sáng tác thơ Tân hình thức, có đủ mạnh để thay đổi thói quen đã được lập trình trong tiềm thức hay không. Và nếu thật sự muốn, phải làm sao để cách làm và lý thuyết thơ Tân hình thức nằm được và *thay* thói quen cũ trong tiềm thức (người làm thơ không còn bị ám ảnh và bận tâm tới những cái khung và kỹ thuật thơ), lúc đó khả năng sáng tạo mới có thể bộc phát và thành thơ. Để được như thế, phải nghiền ngẫm và ngấm dần qua năm tháng (ở thời đại internet, thói quen đọc lướt, thoáng qua rồi quên, ít ai chịu tìm hiểu kỹ điều gì). Vì trong tiềm thức chúng ta là cả một dãy

trường thành những thói quen, thói quen *nghĩ* và *làm* thơ cũ, khó có thể vượt qua?

Người làm thơ trước khi làm thơ Tân hình thức có thể họ đã là những nhà thơ vần điệu hay tự do. Khi tham gia thơ Tân hình thức, nếu thấy không hợp, họ có thể trở về với vần điệu hay tự do. Thực tế, đâu có ai vừa làm thơ vần điệu vừa làm thơ tự do, vì như thế sẽ chẳng đi đến đâu, mỗi dòng thơ có cách làm khác nhau. Nhưng khi đã dẫn thân vào con đường thơ Tân hình thức, họ phải thôi làm thơ vần điệu hay tự do. Lý do, thơ Tân hình thức sẽ bị vướng vào vần điệu của thơ vần, hoặc làm thơ theo *cách nghĩ* của thơ tự do. Như vậy sẽ làm hỏng thơ Tân hình thức, và sớm hay muộn gì cũng rơi vào bế tắc. Từ bỏ thói quen cũ không khó, nếu có sự đam mê. Thơ Mỹ, không thiếu những nhà thơ thể luật trước đó đã từng là những người làm thơ tự do, như nhà thơ Dana Gioia chẳng hạn. Dĩ nhiên, chúng ta không thể bỏ ngay cách làm thơ cũ, nhưng thay đổi từ từ cho tới khi quen dần. Chẳng hạn, ghi xuống trên giấy từng đoạn thơ, rồi tiếp tục làm theo cách đọc thầm trong đầu, cho đến khi bài thơ hoàn tất. Tuy nhiên, dù biết cách tạo nhịp điệu, nhưng nếu ý tưởng yếu kém cũng khó thành công. Chúng ta cần phải nuôi dưỡng ý tưởng trong đầu, và tìm kiếm nội dung cho thơ.

"Theo khám phá những chức năng của não bộ, sáng tạo trong thơ là sự kết hợp giữa bán cầu não trái và phải, liên quan đến hoạt động của toàn thể não bộ. Trong suốt quá trình, cả khía cạnh lý trí và cảm xúc phải làm việc toàn diện với nhau. Thơ vần điệu sáng tác nghiêng về bán cầu não phải, với nhạc tính, *nhịp điệu, cảm xúc*, trong khi thơ tự do nghiêng về bán cầu não trái với *ngôn ngữ và kiến thức*. Trong thơ thể luật tiếng Anh, dù *có vần* hay *không vần*, vì là ngôn ngữ đa âm, với kỹ thuật *vắt dòng*, người làm thơ có tài năng vẫn có thể kết hợp hai bán cầu não với nhau. Trong khi thơ vần điệu Việt, không thể vắt dòng, *vẫn* ở cuối dòng giống như bức tường ngăn cản hai

bán cầu não thông thương với nhau, thơ hoàn toàn sáng tác với bán cầu não phải. Thơ tự do, vì là dòng thơ trí tuệ, dĩ nhiên phải sáng tác theo bán cầu não trái. Thơ Tân hình thức Việt sáng tác với cả hai bán cầu não, nên khó cũng là điều đương nhiên.

"Nhưng chúng ta chỉ mới biết những chức năng của não bộ mới đây, nên chưa vận dụng được khả năng sáng tạo và phối hợp những yếu tố thơ trong bán cầu não phải như *tưởng tượng, cảm xúc, trực giác, nhịp điệu, vần ...* Đồng thời cũng chưa ý thức được tầm quan trọng của *kiến thức và tư duy nghệ thuật* trong việc phát triển nội dung thơ. Bây giờ, nếu kết hợp giữa cách làm thơ Tân hình thức và những chức năng não bộ trong sáng tạo, giữa nghệ thuật thơ và đời sống thực tại, giữa "kiến thức và kinh nghiệm trong tiềm thức", như ý kiến của Jesper, chúng ta hy vọng sẽ có được những nhà thơ Tân hình thức thực sự. Cụ thể hơn, thơ khẩn thiết cần một nội dung mới.

"Thơ không thể đổi mới, nếu không thay đổi cả hình thức lẫn nội dung. Vì nội dung là xương sống của bài thơ, ở đây là kiến thức. Theo Kant, kiến thức là cái gì đó được tạo ra bởi tâm trí, bằng cách lọc cảm giác thông qua các công cụ hiểu biết. Thiếu kiến thức, người làm thơ không thể phát hiện những ý tưởng mới trong những biến cố và sự việc thường ngày. Kiến thức và trực giác là sức mạnh trong tâm thức, tiếp cận với thực tại, tạo nên ánh sáng lóe trong nội tâm." Trích, *Thơ và không thơ*.

Thời hiện đại, bắt đầu với thơ tự do Mỹ và trường phái Tượng trưng Pháp, văn học và hội họa quan tâm tới những thay đổi về phong cách (làm mới) hơn là nội dung, như các trường phái hội họa Ấn tượng, Lập thể, Trừu tượng ... các trường phái thơ hậu hiện đại Mỹ Black Mountain, thơ Ngôn ngữ ... tiểu thuyết mới Pháp ... Nhưng thơ Tân hình thức Việt nối kết truyền thống (cảm xúc và

nhịp điệu thuộc bán cầu não phải) và thơ tự do (kiến thức, trí tuệ thuộc bán cầu não trái), quan tâm tới cả *hình thức lẫn nội dung*. Kiến thức và tư duy nghệ thuật là những yếu tố cơ bản giúp nhà thơ tìm kiếm nội dung thơ. Và như vậy, *cách làm thơ* và khám phá những chức năng não bộ trong sáng tạo (tiểu luận *Thơ và không thơ*) đã kết hợp với nhau và làm thành lý thuyết thơ Tân hình thức Việt, đáp ứng nhu cầu người *làm* và *đọc* thơ, từ dễ đến khó, từ đơn giản tới phức tạp.

Sự khám phá những chức năng sáng tạo trong não bộ, kết hợp hai bán cầu não trong sáng tác, lại phù hợp với cách làm và lý thuyết thơ Tân hình thức. Thơ thể luật (hay vần điệu) đã có cả ngàn năm, thơ tự do cũng có lịch sử hơn trăm năm, mỗi loại thơ đều có cái hay của nó, ai thích thì làm, vì mục đích của thơ là mang lại niềm vui cho người *làm* và *đọc* thơ. Thơ Tân hình thức chỉ cung cấp thông tin, đáp ứng nhu cầu cho những ai thật sự muốn thay đổi thơ. Nhưng nếu muốn thay đổi, phải hiểu rõ tường tận từng thể loại thơ. Đặc biệt, thơ tự do xuất phát từ Mỹ với hàng loạt những phong trào tiên phong, và thơ thể luật tiếng Anh, với từng bước cải đổi có bài bản và học thuật. Thơ Tân hình thức Việt nối kết và trầm tư nhiều thể loại thơ, rút tía một số nguyên tắc căn bản để làm thơ, từ đó, trong tiến trình của sáng tạo, sẽ còn vô số những phát kiến không ngừng, làm phong phú cho thể loại thơ này.

## TÁI BÚT

Một đặc điểm khác cũng cần nhấn mạnh để tránh gây ngộ nhận: Tiếng Việt, đơn âm và tiếng Anh, đa âm, là hai hệ thống ngôn ngữ hoàn toàn khác nhau. Vì thế những thể thơ và luật tắc thơ cũng khác nhau. Những ngôn ngữ cùng một hệ thống, có thể có chung những thể thơ và luật tắc thơ. Thí dụ, thơ Việt có thể tiếp nhận những thể thơ và luật bằng trắc trong thơ Đường của Trung hoa.

Trong khi các nước như Ý, Pháp, Anh lại có chung những thể thơ sonnet, ballad ... và luật thơ, chỉ khác, tiếng Anh là tiếng trọng âm nên trong luật thơ âm *ngắn* (thơ Pháp và Ý) được thay bằng âm *nhấn* (thơ Anh) và âm *dài* được thay bằng âm *không nhấn*.

Nhưng kỹ thuật thơ như *vần*, lập lại các âm tiết để tạo nhịp điệu, hay *vất dòng* của thơ ở ngôn ngữ đơn hay đa âm đều giống nhau.

Ảnh hưởng văn hóa Pháp, những nhà thơ thời Thơ Mới không thể mang ngôn ngữ và những thể thơ Pháp du nhập vào thơ Việt, mà chỉ dùng những cảm xúc lãng mạn và ngôn ngữ tượng trưng tiếp nhận từ thơ Pháp, hóa giải luật lệ khe khắc của thơ Đường, chuyển những thể thơ ngũ ngôn, thất ngôn thành những thể thơ 5 *chữ*, 7 *chữ* thuần Việt.

Bây giờ, Thơ Tân hình thức Việt cũng không thể mang nguyên si những thể sonnet, ballad hay luật *iambic pentameter* (*không nhấn, nhấn* lập lại 5 lần trong một dòng thơ 10 âm tiết) của thơ tiếng Anh vào thơ Việt. Nhưng những nhà thơ Tân hình thức đã dùng kỹ thuật *vất dòng* (của thơ thể luật tiếng Anh), bỏ *vần* ở cuối dòng thơ của những thể Thơ Mới truyền thống như 5 *chữ*, 7 *chữ*, lục bát, biến những thể thơ này thành những thể thơ *không vần*.

Như vậy, nếu Thơ Mới dùng ảnh hưởng thơ Pháp để thay đổi những luật tắc của thơ Đường cho phù hợp với ngôn ngữ và thơ Việt, thì một lần nữa, thơ Tân hình thức tiếp nhận những yếu tố của thơ thể luật tiếng Anh và thơ tự do Mỹ, thay đổi những thể thơ có *vần* của Thơ Mới thành những thể thơ không *vần*, đáp ứng nhu cầu diễn đạt của thời đại.

Tháng 9, 2017



# Ngôn Ngữ Đơn Âm Và Thơ Tân Hình Thức Việt Vài Dẫn Giải Cụ thể

---

**T**hơ Tân hình thức Việt tiếp nhận, học hỏi và hình thành từ hai nguồn thơ ảnh hưởng nhất tại phương Tây, thơ thể luật tiếng Anh và thơ tự do Mỹ, bổ sung thêm những công trình nghiên cứu chúc năng sáng tạo của não bộ trong thơ. Thơ thể luật tiếng Anh với những nhà thơ thiên tài William Shakespeare (1564 – 1616), John Milton (1608 – 1674), William Wordsworth (1770 – 1850), William Butler Yeats (1865 – 1939), W. H. Auden (1907 – 1973), Robert Frost (1874 – 1963) ... Thơ tự do Mỹ với những nhà thơ Walt Whitman (1819 – 1892), William Carlos Williams (1883 – 1963), và những phong trào thơ hậu hiện đại.

Câu hỏi đặt ra, tại sao thơ tiếng Anh lại có thể sản sinh ra nhiều tài năng lớn như vậy? Có thể là do ngôn ngữ, theo nhà thơ Jorie Graham, "Tiếng Anh có khả năng hấp thu vô cùng tận đủ mọi loại ngôn ngữ từ các quốc gia khác, và là một ngôn ngữ lạ thường nếu dùng để làm thơ." Và Christopher Caldwell, trong cuốn *Ảo tưởng và Thực tại* (Illusion and Reality, 1935), cho rằng "Thực tế, nước Anh đã có ba thế kỷ dẫn đầu thế giới trong việc phát triển chủ nghĩa tư bản, trong cùng thời kỳ, nó dẫn đầu thế giới trong việc phát triển thơ, không phải những sự trùng hợp ngẫu nhiên không liên quan, nhưng là một phần chuyển động của lịch sử."

## 1/ Tiếp Nhận Từ Thơ Thể Luật Tiếng Anh

Theo những khám phá về chức năng sáng tạo trong não bộ, sáng tác thơ phải kết hợp được cả hai bán cầu não trái và phải. Và đó là lý do để thơ tiếng Anh có được những nhà thơ lớn và sức ảnh hưởng mang tầm thế giới, qua nhiều thế kỷ. Được như vậy, luật tắc của thể luật thơ đã đóng góp một phần quan trọng.

Theo những nhà nghiên cứu, sáng tạo bao gồm toàn thể não bộ, với bán cầu não phải và trái. Giữa hai bán cầu não có một mạng kết nối gọi là Corpus callosum. Trong bất cứ thể thơ nào cũng có luật tắc để tạo ra nhịp điệu. Thể thơ và nhịp điệu có khả năng lôi kéo theo những yếu tố khác như cảm xúc, trực giác, tưởng tượng, nhạc tính, vần ... thuộc bán cầu não phải. Nhưng muốn kết nối được với ngôn ngữ, kiến thức và các yếu tố khác thuộc bán cầu não trái để tạo thành nội dung, còn phải tùy thuộc vào thể loại ngôn ngữ, đa hoặc đơn âm, và yếu tố kỹ thuật của thơ. Thơ thể luật tiếng Anh đã đáp ứng được với những điều kiện nêu trên.

Tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, nên thơ thể luật, dù *có vần* hay *không vần* ở cuối dòng thơ, vẫn có thể dùng kỹ thuật *vắt dòng* (enjambement) *vắt ý* tưởng từ dòng này qua dòng khác, làm cho liên lạc với nhau, hình thành *tứ thơ* hay tứ tưởng trong thơ. Với kỹ thuật này, một câu dài hơn một dòng thơ, vẫn có thể tiếp tục qua một dòng khác, làm cho ý nghĩa được hoàn tất. Kỹ thuật *vắt dòng* đã có từ thời cổ đại, với Homer, và là một kỹ thuật chủ yếu và phổ biến trong thơ thể luật tiếng Anh thời Phục hưng. Chính kỹ thuật này đã giúp cho những nhà thơ thể luật tiếng Anh (và những ngôn ngữ đa âm khác) nối kết hai bán cầu trái và phải, phát huy tư tưởng, làm thành những tác phẩm lớn, lôi cuốn người đọc. Thơ Tân hình thức Việt tiếp nhận kỹ thuật và quan điểm này của thơ thể luật tiếng Anh. Nhưng vì tiếng Việt là ngôn ngữ đơn âm nên phải thay thế

vẫn ở cuối dòng bằng kỹ thuật vắt dòng, để dễ dàng chuyển tải tư tưởng.

Trong khi thơ tự do Mỹ, phủ nhận thể luật của thơ truyền thống, đã đi một con đường ngược lại, bằng cách dùng kỹ thuật *dòng gãy* (line break) và *phần mảnh* (fragment), làm rời rạc và đứt đoạn ý tưởng trong thơ. Thơ trở nên khó hiểu, mang tính hàn lâm, hạn hẹp trong việc tìm kiếm phong cách (làm mới), sôi nổi với những phong trào tiền phong, đồng thời thu nhỏ người đọc trong giới những nhà thơ.

## 2/ Tiếp Nhận Từ Thơ Tự Do Mỹ

Thật ra, thơ tự do khởi đầu cũng muốn thay thế nhịp điệu tạo bởi luật tắc của thơ thể luật, bằng cách lập lại những câu chữ, và nhà thơ T. S. Eliot cho rằng, những nhà thơ hiện đại nên sử dụng *vần* ở bất cứ đâu hiệu quả nhất. Nhưng tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, khi lập lại những câu chữ với quá nhiều âm tiết, không tạo được nhịp điệu mạnh so với thơ thể luật – dùng những đơn vị hai âm tiết, tiêu biểu là iambic, *không nhấn, nhấn* tương đương với đơn vị âm thanh bằng trắc trong tiếng Việt. Kỹ thuật lập lại những câu chữ không có tác dụng trong ngôn ngữ đa âm, nhưng lại đặc dụng trong ngôn ngữ đơn âm, là tiếng Việt. Nếu thơ thể luật tiếng Anh, tiêu biểu là dòng thơ *iambic pentameter*, tạo nhịp điệu bằng cách lập lại những đơn vị âm thanh (*không nhấn, nhấn*), 5 lần trong một dòng thơ, thì thơ Tân hình thức Việt tạo nhịp điệu bằng cách lập lại những đơn vị âm thanh *bằng trắc* (chữ kép) ở bất cứ chỗ nào trong bài thơ. Vì thế nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt luôn luôn thay đổi và sinh động, không bị nhàm chán. Thơ Tân hình thức Việt tiếp nhận kỹ thuật *lập lại* và quan điểm về *vần* của T. S. Eliot.

Trở lại với thơ tự do Mỹ, nhà thơ William Carlos Williams sau đó, không còn quan tâm tới nhịp điệu thơ nữa. Ông cho rằng, “thơ tự do tạm thời vô thể, nhưng nó không dừng lại ở đó, mà hướng tới một luật tắc mới.” Điều đó có nghĩa, thơ tự do cần tìm những hình thức (thể thơ) mới. Một trong những hình thức thơ, trông giống như thơ thể luật, nhưng với số âm tiết mỗi dòng thơ ít hơn (từ 5 tới 7 âm tiết thay vì 10 âm tiết của thơ thể luật), những ý tưởng liên lạc giống như thơ truyền thống, và dùng kỹ thuật vắt dòng thay vì dòng gãy. Ảnh hưởng của William Carlos Williams tới những nhà thơ ở những thế hệ sau, hình thức thơ này như một thể thơ phi chính thống. Điển hình là những bài thơ *Peasant Wedding* (Đám Cưới Quê) của William Carlos Williams và *Morning* (Buổi Sáng) của Frank O' Hara. Bây giờ, khá nhiều những nhà thơ tự do Mỹ sáng tác theo, nhà thơ Tom Riordan chẳng hạn. Những hình thức loại thơ này trông giống những thể thơ 5 chữ, 7 chữ của thơ Tân hình thức Việt. Khuyết điểm là không quan tâm tới nhịp điệu, nên cách sáng tác vẫn nghiêng về bán câu nào trái như cách làm của thơ tự do.

### 3/ Nói Kết Giữa Tự Do Và Thể Luật

Trên Facebook, một câu hỏi được đặt ra: "Một nhà thơ đã khẳng định: thơ Tân hình thức là thứ thơ bắt người khác phải viết theo khuôn khổ – không được tự do, theo bạn nghĩ thì sao?" Nhà thơ Robert Frost, khi được hỏi về thơ tự do, nói: "Tôi vừa mới chơi quần vợt với lưới bị gỡ xuống" (I'd just as soon play tennis with the net down). Và nhà thơ T S Eliot nhấn mạnh "không có thơ nào là tự do đối với một nhà thơ muốn làm tốt việc làm thơ" (no vers is libre for the man who wants to do a good job) – Dù có lưới hay không, những nhà thơ (thể luật và tự do) đều chơi theo các qui tắc khác nhau. Theo John Ashbery, hiệu quả của thơ tự do dựa trên nhịp điệu và sự lặp đi lặp lại.

Nhưng như đã đề cập, thơ tự do khởi đầu, với T. S. Eliot, đã thất bại trong việc tạo nhịp điệu và những nhà thơ sau đó, với William Carlos Williams, chuyển qua việc tìm kiếm những hình thức (hay thể thơ) mới. Như vậy, thơ tự do, dù thoát ra khỏi truyền thống nhưng vẫn cố gắng nối kết với truyền thống. Nhưng cả hai cách đều có khiếm khuyết. Thơ Tân hình thức Việt kết hợp được cả hai cố gắng của thơ Tự do Mỹ. Và vì chỉ dùng thể thơ ở khâu cuối cùng, để chỉnh lại nhịp điệu, sau khi bài thơ đã làm xong, nên không bị vướng vào khuôn khổ nào cả. Ngẫm lại, tái sử dụng những thể thơ truyền thống quả là yếu tố căn bản và tuyệt vời của thơ Tân hình thức Việt. Nó như chiếc neo giữ lại một con tàu. Đơn giản thế thôi, thơ Tân hình thức Việt trở thành thể loại thơ nối kết hoàn chỉnh giữa thể luật và tự do, giữa bán cầu não trái và phải.

Sự xuất hiện thơ tự do, nguyên nhân cũng vì sự xơ cứng về nhịp điệu và ngôn ngữ của thơ thể luật. Thơ thể luật tiếng Anh vì vậy cũng phải trải qua nhiều lần lơ lửng luật tắc và thay đổi ngôn ngữ mới tồn tại được cho tới ngày nay. Gần đây nhất là dùng ngôn ngữ đời thường với thơ Tân hình thức Mỹ.

Rút tía ưu và khuyết điểm của hai dòng thơ lớn đó, với bề dày học thuật hàng thế kỷ, để tạo ra một thể loại thơ mới trong thơ Việt, với ước vọng sản sinh ra những nhà thơ Việt có tầm vóc trong tương lai, không phải dễ dàng. Và đã phải trải qua gần 18 năm, thơ Tân hình thức Việt mới hoàn tất được cách làm thơ. Nhưng còn sáng tác thì sao? "Những Nụ Hồng Của Máu" của Nguyễn Đăng Thường, "Bà Quán Gia" của Đỗ Kh., "Tình Xa" của Dã Thảo, "Bún Riêu" của Gyảng Anh Iên, "Biển Cạn Cột" của Vương Ngọc Minh, "Mùa Lau Trắng" của Đinh Thị Như Thúy, "Thật Mà" của Nguyễn Văn Vũ ... Thơ Biển Bắc, Hường Thanh, Hồ Đăng Thanh Ngọc ... và hàng trăm bài thơ khác, hình thành những sáng tác mang tình nền tảng của thơ Tân hình thức Việt.

Nhưng 18 năm qua, hết đợt này tới đợt khác, đến rồi đi, sáng tác thơ Tân hình thức vẫn rất chậm lụt, thậm chí còn bị hiểu sai, sáng tác không đúng cách, đưa tới tình trạng nhịp điệu đọc lên nghe như văn xuôi hoặc bài nào cũng giống bài nào. Tại sao?

– Mặc dù lý thuyết thơ Tân hình thức đã đi hết một con đường khá dài, nhưng cũng chỉ hoàn tất những tiểu luận quan trọng gần đây: "Nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt trong tiến trình sáng tác" (2015), "Cách làm thơ" (2016), và "Thơ và không thơ" (2017), về những chức năng sáng tạo trong não bộ.

– Đa số những nhà thơ đến với Tân hình thức quen với cách làm thơ vần điệu và tự do, đọc những sáng tác của những nhà thơ khác, rồi biến hóa theo cách của mình, ít quan tâm tới nhu cầu lý thuyết hay học thuật. Và dù có quan tâm chẳng nữa thì cũng khó nhập tâm, vì không phải ai cũng có đủ niềm tin và đam mê để thay đổi những thói quen cũ. Vì vậy, thơ Tân hình thức Việt cần phải định hướng lại, cung cấp những hướng dẫn cụ thể bước đầu, để người làm thơ sáng tác đúng theo tiêu chuẩn thơ Tân hình thức, dù họ có quan tâm tới lý thuyết hay không. Sau khi có tác phẩm, chắc chắn họ quay lại tìm hiểu lý thuyết, tiến xa hơn, thể hiện tinh thần sáng tạo trong thơ.

\*

Ngôn ngữ thơ đơn giản, dễ hiểu nhưng cái hay của thơ Tân hình thức Việt là cái hay của ý tưởng và nhịp điệu. Điều này cũng có nghĩa, một bài thơ thiếu một trong hai yếu tố trên, không thể là một bài thơ Tân hình thức Việt. Như vậy, trước hết chúng ta phải suy ngẫm và tìm kiếm những hiểu biết về chủ đề bài thơ. Sau đó phát triển những ý tưởng liên lạc để tạo thành nội dung. Theo Jesper, "sáng tạo là khả năng kết nối giữa kiến thức và kinh nghiệm trong tiềm thức, trải qua rất nhiều quá trình khác nhau: khả năng ứng

biến, suy nghĩ khác biệt, có ánh chớp lóe ra trong nội tâm (flashes of insight) ..." Ánh chớp lóe ra trong nội tâm (flashes of insight) là những khoảnh khắc khi tâm trí được thư giãn, và không suy nghĩ theo phương pháp hay luận lý. Điều này có thể giải thích, khi thư giãn và để cho tâm trí đi lang thang, Thùy trán (Frontal lobe) rơi vào tình trạng ngủ tạm thời, giúp chúng ta dễ dàng hơn trong việc đưa ý tưởng từ tiềm thức vào ý thức và các ý tưởng sáng tạo sẽ xuất hiện. Như vậy, ý tưởng (cái nhìn mới) trong tiến trình làm thơ chính là ánh chớp lóe trong nội tâm khi kiến thức và trực giác của nhà thơ tiếp cận với thực tại.

Nhưng thơ Tân hình thức Việt là một dòng thơ mới, chưa phát triển đầy đủ, làm sao có được những bài thơ tiêu biểu, để chúng ta có thể biết cách tạo thành những ý tưởng liên lạc trong thơ? Nhà thơ Frederick Feirstein cho rằng "sự liên lạc của ý tưởng và cảm xúc là cách diễn đạt mà thơ Tân hình thức Mỹ coi là yếu tố quan trọng." Như vậy, đó cũng là yếu tố quan trọng của thơ thể luật tiếng Anh, và là yếu tố khó nhất trong thơ.

Như trên chúng ta vừa đề cập, một số nhà thơ tự do Mỹ cũng có đang có khuynh hướng sáng tác những bài thơ có ý tưởng liên lạc, giống như thơ thể luật tuy không quan tâm tới luật tắc và nhịp điệu như thơ thể luật. Trong mục "Thơ dịch, đọc như Tân hình thức Việt" bao gồm cả những nhà thơ tự do như Williams Carlos Williams, Frank O' Hara cho đến những nhà thơ đương thời như Tom Riordan, Phillip A. Ellis, cùng những nhà thơ thể luật như Dana Gioia, Frederick Feirstein, Sydney Lea ... cho chúng ta thấy thể nào là những bài thơ có ý tưởng liên lạc. Nhưng khi chuyển dịch, dù là thơ tự do không có nhịp điệu hay thơ thể luật có nhịp điệu, chúng ta không thể chuyển dịch nhịp điệu âm thanh ngôn ngữ, và chỉ có thể chuyển dịch ý tưởng mà thôi. Sở dĩ chúng ta đọc có cảm

tưởng như đọc thơ Việt vì, tiếng Việt là ngôn ngữ đơn âm, dễ có những chữ đơn hoặc kép (bằng trắc) trùng hợp nên nghe thuận tai.

Nếu một bài thơ Tân hình thức Việt chỉ làm với những ý tưởng liền lạc như những bài thơ dịch nêu trên thì mới đi được nửa đoạn đường, tạo nội dung thơ với bán cầu não trái. Chúng ta còn phải tạo nhịp điệu, với bán cầu não phải, thì mới nối kết được hai bán cầu não với nhau như thơ thể luật tiếng Anh. Trong bài viết "Những đặc điểm của thơ Tân hình thức Việt" nhấn mạnh, "Khi sáng tác thơ vẫn điệu, người ta ngâm nga, mục đích làm những âm thanh *bằng trắc* và vần, nhịp nhàng với nhau, để tạo nhạc tính. Thơ tự do viết và sửa đi sửa lại trên trang giấy (đa số những nhà thơ tự do nổi tiếng, đều sửa đi sửa lại thơ họ). Còn thơ Tân hình thức, *đọc thắm* trong đầu, và *đọc đi đọc lại nhiều* lần để phối hợp những âm thanh bằng trắc và những chữ lặp lại trong bài thơ để tạo thành nhịp điệu."

Khi *đọc đi đọc lại* nhiều lần, chúng ta tránh được sự can dự quá nhiều của tâm trí – khi suy nghĩ về thơ, chúng ta có thể dùng tâm trí để lý luận, tìm kiếm kiến thức, nhưng khi sáng tác chúng ta cần thoát khỏi những ràng buộc của tâm trí. Như vậy, bài thơ chỉ được ghi xuống trên giấy, sau khi đã hoàn tất. Và "đếm chữ xuống dòng" là khâu cuối cùng, dùng để chỉnh sửa, sau khi bài thơ đã làm xong. Lúc đó, chúng ta mới quyết định xem phải dùng thể thơ nào cho phù hợp với nhịp điệu bài thơ. Thể thơ *5 chữ* cho nhịp điệu nhanh, *7 chữ* cho nhịp điệu vừa, và *lục bát* cho thơ kể chuyện.

Nhưng tại sao phải *đọc đi đọc lại*, và tránh làm theo cách ghi xuống trên giấy rồi đếm chữ xuống dòng? Bởi như thế, chúng ta chỉ tạo được nhịp điệu văn xuôi, chứ không phải nhịp điệu thơ. Hành động đọc đi đọc lại nhiều lần, không những để hình dung ra nhịp điệu thơ, hạn chế sự nghĩ của tâm trí, mà chúng ta có thể phát huy khả năng *sáng tạo, tưởng tượng*, phối hợp giữa nội dung bài thơ (bán



cầu não trái) với *cảm xúc, trực giác* (bán cầu não phải). Tuy nhiên, chúng ta vẫn có thể ghi xuống trên giấy *để nhớ* từng đoạn thơ đã làm, rồi tiếp tục theo cách *đọc thắm* trong đầu, cho đến hết bài thơ. Cuối cùng, nghe nhạc cổ điển và những bản nhạc hay *Jazz, Hip hop* ... thường xuyên cũng có thể góp phần hiệu quả trong việc làm phong phú và biến đổi nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt.

Nếu về phần nội dung, chúng ta tham khảo những *ý tưởng* và *cảm xúc* liên lạc từ những bài dịch thơ Mỹ, vậy còn nhịp điệu thì sao? Chắc chắn, phải là những bài thơ Tân hình thức Việt. Điều này, tôi có thể nói qua về những trải nghiệm của mình. Tôi có thói quen làm thơ *đọc thắm* trong đầu, bây giờ nhìn lại, với cách làm thơ này, lọc ra được một số bài thơ Tân hình thức với những nhịp điệu mạnh không khác gì thơ thể luật tiếng Anh: "Tết Ở New York"; và đa dạng: "Tân Hình Thức và Câu Chuyện Kể", "Con Mèo Đen", "Chuyện Đời Anh", "Mẹ Khờ", "Chiếc Xe Đạp" ... Như vậy, khi làm quen với cách làm thơ *đọc thắm* trong đầu, chúng ta sẽ có được những bài thơ với những nhịp điệu khác nhau, và khi tạo được sự *đa dạng* nhịp điệu, người làm thơ sẽ hứng khởi hơn trong sáng tác và hấp dẫn người đọc.

Theo Christopher và Seth Abramson, người đọc thơ giảm xuống mức tối thiểu, trong khi nhà thơ tăng tới mức lạm phát. Thơ Tân hình thức Việt đi theo chiều nghịch, là loại thơ khó làm, ít người tham gia, nhưng lại được nhiều người tìm đọc. Thơ đơn giản, dễ hiểu (ngôn ngữ), mới mẻ (*ý tưởng*) và hay (nhịp điệu), dĩ nhiên, lôi cuốn người đọc và không dễ làm. Iain McGilchrist, "Thơ giản dị cần nhiều kỹ năng hơn thơ khó hiểu. Nó phân biệt cơ bản giữa tính mới (newness) và tính lạ thường (novelty): thơ không cần tìm kiếm sự *lạ thường*, bởi vì thơ thật sự làm cho điều gì có vẻ *quen thuộc* trở nên mới mẻ." Những tiêu chuẩn trên, thơ Tân hình thức Việt nhờ rút tĩa ưu khuyết điểm, từ thơ thể luật tiếng Anh, thơ tự do Mỹ đến

những khám phá chức năng sáng tạo trong não bộ, và vì vậy, không còn hạn chế ở bất cứ chủ đề nào nữa. Vấn đề ít người tham gia, có thể giải thích, qua nghiên cứu về não bộ, thay đổi thói quen cũ và tập thói quen mới trong sáng tác là vô cùng khó, cần có thời gian. Hơn nữa, thơ Tân hình thức Việt chỉ đề nghị *cách làm thơ* từ một thể thơ mới, còn tham gia sáng tác lại tùy thuộc vào hoàn cảnh thực tế và nhu cầu của những người làm thơ. Điều đó, ngoài khả năng hiểu biết của chúng ta.

Ý tưởng liên lạc tạo ra nội dung, nội dung tạo ra tư tưởng, và nhạc tính (hay nhịp điệu) là vấn đề chung của thơ Việt, không phải chỉ với thơ Tân hình thức. Vượt qua những đỉnh núi đó, tùy thuộc vào đam mê và độ bền của từng nhà thơ. "Vài dẫn giải cụ thể" chỉ là sự gợi ý, mong giúp những nhà thơ tự tìm ra cách giải quyết những "độ khó" trong sáng tác của mình, không phải những mẫu mực. Trên hết, vẫn là tinh thần sáng tạo của người làm thơ. Chúng tôi sẽ đưa lên các website thơ Tân hình thức hai đề mục: "Thơ dịch, đọc như thơ Tân hình thức Việt", và "Chùm thơ với nhịp điệu đa dạng" của từng tác giả hay nhiều tác giả. Xin đọc thêm bài viết, "Những đặc điểm của thơ Tân hình thức Việt".

#### TÁI BÚT

Nhà thơ Nguyễn Văn Vũ viết: "Tính liên lạc trong một bài thơ Tân hình thức Việt là một đòi hỏi hàng đầu, nếu không thực hiện được sự liên lạc thì việc bỏ dấu chấm câu và việc *vắt dòng* sẽ làm cho bài thơ đáng lẽ phải đời thường, dễ hiểu lại trở thành lạ lẫm và khó hiểu. Cho nên, một bài thơ Tân hình thức Việt muốn tạo được hiệu ứng, trước hết phải tạo được sự liên lạc – liên lạc về ý tưởng và liên lạc về câu chữ; trong đó liên lạc về ý tưởng tạo ra tính truyện (nội dung), liên lạc về câu chữ tạo ra nhịp điệu. Nghĩa là với một ý tưởng liên lạc, người đọc sẽ dễ dàng cảm nhận được nhà thơ muốn nói điều gì trong bài thơ, còn liên lạc trong câu chữ, cộng với

kỹ thuật *lắp lại* các ngữ âm *bằng trắc*... sẽ cho người đọc cảm nhận được nhịp điệu của bài thơ (nhanh, chậm, vui, buồn...) mà bài thơ muốn diễn đạt.

"Có thể nhận thấy một điều nữa, về hình thức, việc thể hiện một bài thơ Tân hình thức Việt cũng giống như trình bày lời của một bản nhạc, chưa hết câu hết ý mà xuống dòng (*vắt dòng*) là việc bình thường, tùy thuộc vào cách bố trí phách nhịp trên mỗi dòng kẻ, nhằm tạo được một hình dạng dễ nhìn, đẹp mắt cho tổng thể chứ không ảnh hưởng gì đến chất lượng, nội dung của tác phẩm. Một điều nữa, chúng ta dùng hình thức của thơ truyền thống để trình bày một bài thơ Tân hình thức Việt thì cũng giống như kết nối hiện tại sinh động với quá khứ mầu mực hay như cắm một bó hoa thời đại vào một chiếc bình cổ xưa... vẫn tạo được sự hài hòa thú vị, sự hài hòa thú vị đó ẩn sâu trong hơi thở của thơ Tân hình thức Việt."

Đổi mới thơ phải thay đổi *ngôn ngữ* và *cách làm thơ*. Đó là trường hợp thơ tự do Mỹ, khởi đầu với Walt Whitman, sau đó trường phái Hình tượng (Imagism), 1910, chủ trương, "dùng ngôn ngữ nói thông thường với chữ chính xác, hạn chế tính từ ..." và cách làm thơ là không theo khuôn khổ và luật tắc của thơ thể luật. Nhưng ở thời hiện tại điều đó không đủ, cần bước thêm bước nữa, phải đạt được những tiêu chuẩn đánh giá có tính phổ quát. Thơ tự do Mỹ không có tiêu chuẩn nào để đánh giá, và là loại thơ khó hiểu đối với người đọc thông thường, vì thế thơ cần tới phê bình và giải thưởng thơ. Phê bình và giải thưởng là nhu cầu chủ yếu tạo ra sinh hoạt thơ Mỹ.

Thơ Tân hình thức Việt, trên lý thuyết, đã hoàn tất được cả hai giai đoạn. Giai đoạn 1 với *ngôn ngữ đời thường* và *cách làm thơ*. Giai đoạn 2 với hai tiêu chuẩn xác định một bài thơ Tân hình thức hay bao gồm *ý tưởng* và *nhịp điệu*. Từ đó, nhà thơ và người đọc tự mình có thể nhận ra mức độ hay của một bài thơ. Thơ Tân hình thức Việt

quan tâm tới lớp người đọc thông thường mà thơ tự do đã bỏ rơi họ. Vì vậy, giá trị của thơ có thể được đánh giá trực tiếp từ người đọc, và phê bình hay giải thưởng thơ cũng có tính phổ quát vì dựa theo tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ Tân hình thức *hay*. Điều này giúp người làm thơ tự tin vào khả năng sáng tạo của họ, và vào tương lai của dòng thơ. Nhưng từ lý thuyết đến thực hành là cả một con đường xa vạn dặm, cần thời gian và kinh nghiệm, vì mỗi người làm thơ đều bị hạn chế bởi tài năng.

*Ý tưởng* và *nhịp điệu* phải kết hợp ăn ý với nhau. Nếu không có nhịp điệu (cái hay), và chỉ có ý tưởng liền lạc (cái mới), thơ sẽ dễ nhàm chán, không lôi cuốn được người đọc. Và lại, nhịp điệu cũng luôn luôn phải thay đổi cho từng mỗi bài thơ, và một tập thơ được in ra, cần sự đa dạng trong ý tưởng và giọng điệu. Hơn thế nữa, nhịp điệu có thể giúp cô đọng ngôn ngữ và ý tưởng, loại bỏ những chữ thừa, ý tưởng rườm rà, không cần thiết và làm cho tư tưởng bài thơ rõ ràng và xuyên suốt. Như vậy, ý tưởng và nhịp điệu phải là những quan tâm không thể tách rời của người làm thơ Tân hình thức Việt.

*Tháng 11 – 2017*

## CHÚ THÍCH

\* Theo nhà thơ Phill Provance, thơ Mỹ có hàng ngàn giải thưởng thơ hàng năm.

\* Theo Christopher, "Poetry is going extinct, government data show", thơ chỉ còn 6,7 % người đọc. – Nhà thơ Mỹ Seth Abramson cho rằng, "Nếu bạn xem xét số lượng tạp chí thơ in và Online đang hoạt động, hơn 1.000, và mỗi tạp chí có tới vài chục (hoặc nhiều hơn) nhà thơ mỗi năm, số lượng các nhà thơ có sách xuất bản là khoảng 50.000 nhà thơ."

The free verse movement seemed, in Williams' word, "a formless interim"; it not was considered an end in it-self, but was to lead to a "new way of measuring".

But it makes for an extraordinarily rich language if you are trying to write poetry.

The fact that England for three centuries led the world in the development of capitalism and that, during the same period, it led the world in the development of poetry, are not unrelated coincidences but part of the same movement of history.

# Những Bước Đi Mới Hay Câu Hỏi Về Nhịp Điệu Thơ Tân Hình Thức Việt

---

Tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ Tân hình thức hay bao gồm: ý tưởng và nhịp điệu.

Ý tưởng trong thơ, nếu ai cũng biết rồi thì không còn là ý tưởng nữa, bởi vì thơ phát hiện điều mới lạ trong những sự việc thường ngày. Và ý tưởng trong thơ Tân hình thức là những ý tưởng và câu chữ liên lạc chứ không đứt đoạn như thơ tự do. Còn nhịp điệu, xác định tốc độ đọc và khơi dậy cảm xúc, là yếu tố chủ yếu. Nếu không có nhịp điệu, thơ không lôi kéo được người đọc tham dự vào sự chuyển động, nhanh hay chậm, khơi dậy cảm xúc, và nhập vào sự đọc. Muốn hồi phục người đọc, phải hồi phục nhịp điệu thơ.

Và vì vậy, luôn luôn phải tái định hướng để phù hợp với từng thời kỳ thơ. Với ngôn ngữ đời thường, chúng ta dễ hiểu lầm thơ Tân hình thức Việt chỉ quan tâm tới những câu chuyện đời thường, thật ra, ngôn ngữ đời thường có nghĩa là ngôn ngữ nói thông thường, giống như phái Hình tượng chủ trương, thơ bao quát mọi chủ đề, không hẳn chỉ là đời thường, mà bao gồm kiến thức từ nhiều nguồn khác nhau cả sách vở lẫn đời sống. Thơ Tân hình thức Việt dùng kỹ thuật lặp lại *chữ* và *nhóm chữ* để tạo nhịp điệu thơ, và kỹ thuật đó được tái định nghĩa như sau, "lặp lại những chữ *đơn* và *kép* (*bằng*

*trắc*) phân phối vừa đủ trong bài thơ để tạo nhịp điệu." Lý do, tiếng Việt là ngôn ngữ đơn âm, có nhiều tiếng *đơn* và *kép* dễ dàng lặp lại trong suốt bài thơ một cách tự nhiên.

Trước kia, vì chưa có những tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ hay, nên rất ít sáng tác được coi là đúng thơ Tân hình thức, mà ngay cả những phán đoán, phê bình vì dựa theo sáng tác và những suy diễn chủ quan, nên cũng không hiểu dòng thơ này. Nếu yếu tố *mới* thuộc về ý tưởng, thì yếu tố *hay* thuộc về nhịp điệu. Mà nhịp điệu lại tùy thuộc cách làm thơ. Trong khi tiêu chuẩn đánh giá thơ và cách làm thơ chỉ mới hoàn tất, với hai tập tiểu luận "Vũ điệu không vần" (2011), "Tân hình thức, nghĩ về cách làm thơ" (2016) và một tiểu luận về những chức năng sáng tạo trong não bộ, "Thơ và không thơ" (2017), giúp bổ túc cách sáng tác và tìm kiếm nội dung thơ.

Cho đến bây giờ, những người tham gia sáng tác thơ Tân hình thức, đa số chỉ gắn bó với thơ Tân hình thức trong một thời gian ngắn, sau đó thì rút lui hoặc không còn sáng tác được nữa. Lý do, từ khi có thơ tự do, nhịp điệu thơ không còn tồn tại nơi những người làm thơ. Nhưng thế nào là nhịp điệu thơ? Nhịp điệu thơ được tạo ra từ luật tắc của những thể thơ truyền thống, như *không nhấn, nhấn* trong thơ tiếng Anh, *bằng trắc* trong thơ Đường hay *luật vần* trong thơ Mới, phân biệt với nhịp điệu nhịp nhàng của văn xuôi.

Đa số những quốc gia Âu châu như Pháp, Đức Ý, Anh ... thuộc ngôn ngữ đa âm, và luật thơ và các thể thơ được tiếp nhận từ thơ cổ La Hy, dựa trên những đơn vị âm tiết. Chỉ khác, với những ngôn ngữ như Anh, Đức, đơn vị âm tiết dựa vào những âm tiết *không nhấn, nhấn*, tương đương với âm tiết *dài* và *ngắn* trong các ngôn ngữ khác như Pháp, Ý, Hy Lạp, Tân Ban Nha và Bồ Đào Nha. Luật thơ là luật một dòng thơ, điển hình là dòng thơ *iambic pentameter* với các đơn vị âm tiết *không nhấn, nhấn* được lặp lại 5 lần trong một

dòng thơ 10 âm tiết. Trong khi những ngôn ngữ đơn âm như Việt Nam lại tiếp nhận luật thơ *bằng trắc* và thể thơ từ Trung Hoa như ngũ ngôn, thất ngôn ... Nhìn vào luật thơ ở cả phương Đông lẫn phương Tây, nhà thơ phải *chọn chữ chọn lời* cho khớp với luật thơ, nên nhịp thơ đơn điệu với ngôn ngữ ẩn dụ, bóng bẩy, lặp lại cả ngàn năm dần dần mất sức sống. Nhưng phải đợi đến khi thay đổi nền văn minh, phương Tây bước vào cuộc cách mạng kỹ nghệ lần thứ hai, cuối thế kỷ 19, mới có một cuộc cách mạng thật sự về thơ, thay đổi cả ngôn ngữ và cách làm thơ: Thơ tự do ra đời.

Thơ tự do phương Tây, phát xuất từ Mỹ, cuối thế kỷ 19, với sự xuất hiện tập thơ *Lá Cỏ* (Leaves of Grass) vào năm 1855 của Walt Whitman. Nhưng thuật ngữ thơ tự do, vers libre, lại chỉ xuất hiện với thơ tự do Pháp. Thơ tự do Pháp bắt nguồn từ thơ văn xuôi của Beaudelaire, Rimbaud, và được phát động từ Gustave Kaln (1859 – 1936), khi ông đảm trách tờ *La Vogue* vào năm 1885. Nhưng thơ văn xuôi của Beaudelaire lại ảnh hưởng từ nhà văn Mỹ Edgar Allan Poe, khi ông dịch những tác phẩm của Poe qua tiếng Pháp. Trong số báo 28, tháng 6 1886, xuất hiện những bài thơ tự do đầu tiên của Kaln, và một số bài thơ dịch từ tập *Lá Cỏ* của Whitman bởi Jules Laforgue. Những nhà phê bình Pháp cho rằng, hình thức thơ Whitman đã ảnh hưởng tới thơ tự do Pháp.

Thật ra, thơ tự do Mỹ và thơ tự do Pháp khác nhau, vì dù cùng là ngôn ngữ đa âm, nhưng tiếng Anh là ngôn ngữ trọng âm, trong khi tiếng Pháp thì không. Vers, tiếng Pháp có nghĩa là dòng thơ. Trong vers libre, chiều dài của dòng thơ không còn là những số âm tiết cố định (điển hình là dòng thơ Alexandrine, 12 âm tiết mỗi dòng), mà dài ngắn khác nhau. Trong khi verse trong tiếng Anh có nghĩa là dòng thơ, đoạn thơ (stanza) và thơ. Như vậy, free verse có nghĩa là thoát khỏi luật tắc dòng thơ, và thơ theo nghĩa truyền thống.



Nếu thơ tự do Pháp khởi đi từ văn xuôi, chỉ khác, trên mặt giấy, thơ văn xuôi có hình thức văn xuôi, còn thơ tự do, câu dài ngắn, thể hiện sự ngừng nghỉ và nhịp nhàng của nhịp điệu lời nói (speech). Khi nghe đọc thơ tự do, chúng ta nghe như người đọc đang phát biểu, không ngâm nga như thơ thể luật. Dr. Patterson coi thơ tự do là "spaced prose", có nghĩa là những dòng trên trang giấy thể hiện nhịp điệu của lời nói hay nhịp điệu văn xuôi. Như vậy, làm sao thơ tự do có khả năng lôi cuốn người đọc, như thơ thể luật đã kéo dài cả ngàn năm trước với nhịp điệu và sự chuyển tải tư tưởng? Cho tới năm 1912, thơ tự do Pháp chưa được ai biết đến, ngoài nước Pháp. Còn thơ tiếng Anh là ngôn ngữ trọng âm, thơ Walt Whitman dựa vào bản dịch Thánh kinh thời King James, với cú pháp song song (parallelism), mỗi dòng chia làm hai, âm vang hoặc kéo dài ý tưởng của dòng này sang dòng kia, đọc lên nghe có âm hưởng nhịp điệu thơ, nhưng cú pháp song song cũng là loại văn xuôi cổ.

Đến đầu thế kỷ 20, T. S. Eliot và Ezra Pound ảnh hưởng thơ tự do Pháp, qua nhà thơ Tượng trưng Remy de Gourmont (1858 – 1915), phát triển thơ tự do tiếng Anh, mở đầu thơ hiện đại phương Tây, và với chủ nghĩa Hình tượng (imagism), 1910, do Ezra Pound và T.E.Hulme khởi xướng. Và thơ tự do Pháp, với chủ nghĩa Siêu thực, do André Breton chủ trương, ảnh hưởng từ Charles Pierre Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, đặc biệt với thơ Dada và Phân tâm học Sigmund Freud (1856 – 1939). Thơ Siêu thực dùng kỹ thuật viết tự động, cắt dán, chơi chữ, mang tính ảo giác, mở ra từ viễn cảnh những giấc mơ, ảnh hưởng lan tỏa ra ngoài thế giới, sau thế chiến II.

Chủ nghĩa Hình tượng chủ trương, dùng ngôn ngữ nói thông thường với chữ chính xác. Quan tâm tới nhịp điệu nhưng không phải nhịp điệu tạo ra bởi những âm tiết xen kẽ như thơ thể luật, mà là lặp lại những nhóm chữ. Thơ tự do Mỹ, tới giai đoạn này, vẫn còn

ảnh hưởng bởi nhịp điệu từ thơ truyền thống. Đến giữa thế kỷ, thơ tự do Mỹ thoát ra khỏi những yếu tố thơ truyền thống, cả về nhịp điệu. Nhà thơ William Carlos Williams, cũng giống như thơ tự do Pháp, từ khởi đầu, dựa vào nhịp điệu của lời nói và hình thức thơ trên trang giấy, tạo nên những phong trào tiên phong hậu hiện đại, sau thập niên 1950s. (Quá quan tâm tới việc tìm kiếm kỹ thuật mới, mà kỹ thuật lại liên quan tới ngôn ngữ, trong khi ngôn ngữ, với ảnh hưởng của nhà ngữ học Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), đã trở thành yếu tố chính trong triết học cấu trúc và hậu cấu trúc Pháp, thập niên 1950s, 1960s. Thơ tự do đã quay mặt lại với đời sống thực tại và với người đọc, phức tạp và khó hiểu đến nỗi, chỉ còn những nhà thơ đọc với nhau.)

Những phong trào tiên phong (avant garde) là gì? Phong trào tiên phong là nhóm những nhà thơ cấp tiến thách thức các qui ước thông thường của dòng chính, khai phá những ý tưởng, kỹ thuật và chủ đề mới (Siêu thực Pháp). Đối với thơ tự do hiện đại và hậu hiện đại Mỹ là hình thành những yếu tố thơ thay thế cho các thể thơ truyền thống. Nhà tiểu thuyết mới người Pháp, Michel Butor, cho rằng thời trang (fashion) là tiên phong (avant garde), như một hệ thống ký hiệu ngôn ngữ. Quần áo là ngôn ngữ, nhưng không phải tất cả quần áo đều là ngôn ngữ, mà chỉ có quần áo lôi kéo sự chú ý, còn những quần áo bình thường thì không. Những đồng phục mặc khi làm việc như y tá, tiếp viên hàng không, quân phục cũng được coi là ký hiệu. Họ mặc những ký hiệu.

Thật ra những nhà thơ tiên phong và những nhà nghệ sĩ thiết kế là những người sáng tạo và đổi mới. Trong những cuộc trình diễn thời trang, những bộ quần áo kỳ dị được giới thiệu, không phải là loại quần áo để mặc. Đó chỉ là những sản phẩm để nhà thiết kế thể hiện khả năng sáng tạo của họ, tạo cơ sở cho các nhà thiết kế thời

trang thương mại theo đó, lấy cảm hứng thiết kế quần áo cho đại chúng, bán ra thị trường.

Khác với thời trang, những khai phá của những nhà thơ tiên phong thời trước, ảnh hưởng trực tiếp tới những nhà thơ tiên phong thời sau, tạo nên những sáng tác độc đáo và làm tăng giá trị cho thơ tự do. Kỹ thuật phần mảnh trong thơ T. S. Eliot và Ezra Pound đã đưa tới những khám phá mới của phong trào Black Mountain, dựa vào tiểu luận “Projective Verse” (Thơ dự phóng), năm 1950, của Charles Olson. Kỹ thuật này thể hiện cách thức tâm trí chuyển từ ý tưởng này qua ý tưởng khác, hình ảnh này qua hình ảnh khác, mà người đọc có thể đọc ý nghĩa ở giữa các dòng thơ. Họ mang tới cho thơ tự do những kỹ thuật thay thế thể thơ và nhịp điệu thơ thể luật bằng hình thức trên trang giấy, với nhịp điệu thị giác mà họ gọi là nhịp điệu hình ảnh và ý tưởng. Họ thay thế luật tắc *không nhấn, nhấn* của dòng thơ thể luật bằng luật tắc của hơi thở, mỗi dòng là một đơn vị hơi thở. Về nguyên tắc, hình thức không vượt quá sự kéo dài của nội dung. Về tiến trình, một nhận thức phải ngay lập tức và trực tiếp dẫn tới một nhận thức khác. Trên thực tế, nếu mỗi dòng thơ là một đơn vị hơi thở thì các dòng thơ phải liên hệ với nhau, thở ra thở vào, không thể đứt quãng, và ý tưởng cũng phải liên lạc với nhau. Những kỹ thuật phần mảnh của thơ tự do lại làm đứt đoạn ý tưởng. Và mỗi dòng thơ biến thành những ốc đảo chữ, theo quan điểm, chữ là những ký hiệu ngôn ngữ. Ký hiệu không nối với tên hay sự vật mà với khái niệm và hình ảnh âm thanh.

Với trường phái New York, họ coi thơ là một quá trình, và ngôn ngữ thơ – âm thanh, cấu trúc, hình thức, sự tương tác của từ ngữ và kết cấu – quan trọng hơn nỗ lực tạo ra ý nghĩa. Họ quan tâm đến tính thực chất của ngôn ngữ, chú ý đến các từ, cụm từ, hình ảnh, câu, và khoảng trắng trên trang giấy, tách rời ngôn ngữ khỏi ý nghĩa của nó. Phong trào ghi dấu ấn trên phong trào thơ Ngôn

ngữ thập niên 1980s, dù rằng thơ Ngôn ngữ cực đoan hơn, biến thơ thành một trò chơi ngôn ngữ khó hiểu tới nỗi, họ quan trọng lý luận ngang bằng với sáng tác.

Thơ tự do ưu đãi đối với những tác giả tiền phong, thể hiện sự độc sáng của họ, nhưng người đọc bình thường không ai đọc, vì thơ không làm cho người đọc. Và người làm thơ cũng không bắt chước họ được, nhưng có thể rút ra những kinh nghiệm từ họ, bằng cách tạo cấu trúc thơ trên trang giấy với nhịp điệu hơi thở, kết hợp với âm đọc. Mà đã liên quan tới âm đọc thì cách làm thơ phải đọc lớn lên, hay đọc thầm trong đầu. Thơ tự do không ai làm như vậy. Đa phần những nhà thơ tự do số đông vẫn tiếp tục sáng tác như ở thời kỳ đầu với nhịp điệu văn xuôi, dòng dài dòng ngắn, và ảnh hưởng tiêu cực từ những phong trào tiền phong, một số biến thơ thành một loại thơ thuần lý với chữ khó hiểu hoặc thông tục. Nhà thơ Ann Lauterbach, trong tiểu luận "Slaves of Fashion" cho rằng, bà đã đọc 82 tập thơ được giải thưởng và xuất bản lần đầu, "tập này qua tập khác, bài này qua bài khác, dòng này qua dòng khác, họ đều chỉ quan tâm tới *cái tôi* (self) của nhà thơ, kinh nghiệm của họ *trong* đời sống (in life) không phải *về* đời sống (of life), và biến tất cả thành thứ ngôn ngữ: trưng diện, kiểu cách, khoa trương. Những bài thơ chán ngắt: tự ý thức, tự thẩm thấu; hầu hết là văn xuôi xuống dòng." Đối với thơ Mỹ, thơ văn xuôi không được coi là thơ.

Vấn đề của thơ Mỹ: Thơ tự do, với những phong trào tiền phong tuy thể hiện tinh thần sáng tạo, nhưng không mang lại những giá trị phổ quát cho thơ. Kết quả, thơ trở nên quá khó hoặc quá dễ, đi đến bế tắc. Thập niên 1980s, những nhà thơ trẻ phản ứng lại bằng cách quay về với thơ thể luật, qua phong trào thơ Tân hình thức, với mục đích hồi phục lớp người đọc bình thường, và lôi kéo những nhà thơ trở về với thể luật. William Baer cho rằng, thơ Tân hình thức đã mang lại sức sống cho thơ thể luật giống như thời Lãng

mạn đầu thế kỷ 19. Nhưng theo A. E. Stallings, không ai muốn gọi mình là nhà thơ Tân hình thức, (New Formalist) mà họ muốn gọi là nhà thơ trở về thể luật (retro-formalist). Và lại, thơ thể luật, với nhịp điệu đều đặn, đã nhàm chán cách đó một thế kỷ, và dù có thay đổi ngôn ngữ đời thường, cũng không mang lại mới mẻ cho thơ. Nhưng để không bị rơi vào những khuyết điểm của cả hai thể loại, thơ thể luật và thơ tự do, là bất khả. Đầu thế kỷ 21, thơ Mỹ nổi lên những phong trào thơ trình diễn như *thơ Tân hình thức*, *Thơ Jazz*, *thơ Cao Bồi*, *thơ Slam*.

Đến đây, chúng ta mới thấy vị trí của thơ Tân hình thức Việt, khi có thể rút ra những ưu khuyết điểm của cả hai dòng thơ thể luật (hay vần điệu) và tự do để hình thành một thể loại thơ mới, với nhịp điệu và cách làm. Thơ Mỹ đã không làm được.

Thuật ngữ “Tân hình thức” (new form), tiếng Anh, có nghĩa là “thể thơ mới”. Đó là thuật ngữ mỉa mai của những người chống lại phong trào, trong một tiểu luận nhan đề “Yuppie Poet” của Ariel Dawson, trên tờ AWP (Association of Writers & Writing Programs), số tháng 5, 1985, có ý nghĩa trái ngược, đó chỉ là những thể thơ cũ, chẳng có gì mới. Với thơ Việt, thuật ngữ “thơ Tân hình thức” lại đúng, vì đó là hành trình đi tìm những thể thơ mới. Những nhà thơ Việt chỉ dùng kỹ thuật vắt dòng, chuyển những thể thơ Việt thời Thơ Mới như *5 chữ*, *7 chữ*, *lục bát* ... từ *thơ có vần* thành *thơ không vần*, thay đổi cả ngôn ngữ và cách làm thơ, với các yếu tố: *vắt dòng*, *lặp lại*, *tính truyện* và *ngôn ngữ thông thường*.

Theo nhà phê bình Văn Giá, “mỗi kỹ thuật nói trên trước đây nằm riêng lẻ, rời rạc ở mỗi thể thơ khác nhau (trong mỗi nhà thơ khác nhau thuộc mỗi nền thơ khác nhau), nay cùng một lúc, tổng lực, hòa phối trong một thể thơ duy nhất mang tên Tân hình thức. Nhờ vậy, trên thực tế, thơ Tân hình thức không đoạn tuyệt với các

thể thơ truyền thống, mà vẫn sử dụng vóc dáng của thể thơ truyền thống, và vẫn phát huy được tất cả tiềm năng ngôn ngữ tiếng Việt.” Thật ra, vắt dòng là một kỹ thuật đã có từ thời cổ đại trong thơ thể luật La Hy và thơ tiếng Anh, chưa phổ biến trong thơ Việt, nếu có cũng là tình cờ, nhưng chỉ trở thành kỹ thuật sau khi có sự xuất hiện của thơ Tân hình thức. Còn những yếu tố khác đều đã có trong thơ từ Đông qua Tây, từ ngôn ngữ đa âm tới đơn âm. Như vậy, thơ Tân hình thức là một dòng thơ thuần Việt.

Thơ Tân hình thức Việt xuất hiện trên *Tạp chí Thơ* số 18, mùa Xuân 2000, kéo dài cho tới số 27, mùa Thu 2004, với những yếu tố như *vắt dòng*, kỹ thuật *lặp lại* để tạo nhịp điệu, *ngôn ngữ thông thường*, *tính truyện* (ý tưởng liên lạc). Nhưng kỹ thuật *lặp lại* để tạo nhịp điệu dường như không được những người tham gia sáng tác quan tâm. Nhìn lại những tuyển tập thơ Tân hình thức: *Thơ Không Vần* (2006), *Thơ Kể* (2009) và *Thơ Tân Hình Thức Việt* (2016), kỹ thuật *lặp lại* hoặc không được sử dụng hoặc sử dụng đơn điệu, giống nhau. Hầu hết những tác giả tham gia tuyển tập *Thơ Không Vần* không có mặt trong *Thơ Kể*, và hầu hết những tác giả trong *Thơ Kể* không có mặt trong *Thơ Tân Hình Thức Việt*. Lý do, họ thuộc về những thế hệ khác nhau.

Câu hỏi được đặt ra, tiếng Anh là ngôn ngữ đa âm, sự lặp lại quá nhiều những âm tiết không đủ mạnh làm thơ tự do Mỹ thất bại trong việc tạo nhịp điệu thơ. Nhưng tiếng Việt là ngôn ngữ đơn âm với nhiều tiếng đơn và kép trùng lặp, sự lặp lại các câu chữ dĩ nhiên phải có hiệu quả, tại sao lại có rất ít bài thành công, còn đa số thì không? Kỹ thuật lặp lại không có gì sai, nhưng cách áp dụng sai. Với thơ Tân hình thức Việt phải đọc lớn lên hay đọc thầm trong đầu khi sáng tác.

Cho đến thời điểm 2018, chúng ta mới hoàn tất xong hai tập tiểu luận “Tân hình thức, nghĩ về cách làm thơ” (2016) và “Thơ và không thơ” (2017), hình thành cách làm thơ và tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ hay, cả về nội dung lẫn hình thức, phối hợp với các chức năng trong não bộ. Thơ Tân hình thức Việt kết hợp những yếu tố của thể luật và tự do, sáng tác với cả hai bán cầu não phải và trái. Cũng cần nhắc lại, thơ thể luật (vần điệu) sáng tác nghiêng về cảm xúc với bán cầu não phải, còn thơ tự do nghiêng về lý trí là loại thơ trí tuệ, với bán cầu não trái. Thơ Tân hình thức Việt phối hợp cả hai, giữa cảm xúc và trí tuệ, và nhịp điệu thơ là chiếc cầu nối. Trong não bộ, bán cầu não phải và trái được phân chia bởi mạng kết nối *Corpus callosum*. Người có *Corpus callosum* lớn có thể truyền tải dễ dàng dữ kiện giữa bên phải và trái não. Câu hỏi đặt ra, bán cầu não phải thuộc sáng tạo, còn bán cầu não trái thuộc phân tích, lý luận, nhưng tại sao tác phẩm sáng tạo lại đòi hỏi sự phối hợp của cả hai? Cái biết (ý tưởng mới hay ánh chớp lóe) đầu tiên thuộc bán cầu não phải, nhưng cái biết đầu tiên chỉ là cái biết từng phần, chưa đầy đủ và lập tức ghim thành thói quen nơi bán cầu não trái, cứ như thế cho đến khi cái biết (ý tưởng) đầy đủ trở thành kiến thức, nằm ở bán cầu não trái. Kiến thức phối hợp với các yếu tố khác tạo thành nội dung. Và nhịp điệu thơ, tương tự như mạng nối kết *Corpus callosum* trong não bộ, tùy thuộc *cách làm thơ*, phải đọc lên thành tiếng, hay *đọc thầm* trong đầu (*đọc đi đọc lại* nhiều lần), như vậy mới khơi dậy được cảm xúc và hòa nhập với nội dung, làm chuyển động quá trình sáng tạo. Đó là cách duy nhất để nhịp điệu có thể kết nối hai bán cầu não phải và trái với nhau trong sáng tác. Bởi vì nhịp điệu thơ thuộc bán cầu não phải. Mà bán cầu não phải cần thiết cho việc am hiểu cảm xúc trong ngôn ngữ nói, thể hiện qua giọng hát, âm độ và sự chuyển giọng. Trái lại với nhịp điệu thơ, nhịp điệu văn xuôi thuộc bán cầu não trái, chỉ cần viết trên giấy như khi viết văn xuôi.

Trong thời đại thông tin, mọi thông tin phải được kiểm chứng bởi những nguồn tham khảo mang tính học thuật, để tạo niềm tin nơi người đọc. Vì vậy, để tìm hiểu tường tận thơ tự do Mỹ và thơ thể luật tiếng Anh, hai nguồn thơ tiêu biểu của thơ phương Tây, không phải đơn giản. Và với 18 năm cũng không phải là thời gian dài, nhưng lại bất lợi cho thơ Tân hình thức Việt, một dòng thơ mới, chưa có cách sáng tác, thơ dờ nhiều, thơ hay ít, là điều dĩ nhiên. Không sáng tác thì không biết cái khó của sáng tác; dị ứng với cái mới, chỉ thấy cái dở, không thấy cái hay (mới), rồi phản bác và phủ nhận, là chuyện thường tình trong sinh hoạt văn học. Thơ Tân hình thức là thể thơ *không vẫn* Việt. Hay dở một bài thơ đã có tiêu chuẩn đánh giá, không liên quan gì tới thể thơ. Không ai lấy những bài thơ lục bát ra chê bai, rồi phủ nhận thể thơ lục bát. Nói gì thì nói, đó là những thách đố mà thơ Tân hình thức phải vượt qua. Và lại, lỗi không phải tại người làm thơ, mà do lý thuyết thơ Tân hình thức không kịp cung ứng những thông tin cần thiết về tiêu chuẩn giá trị và cách làm thơ.

Bây giờ, với những tiêu chuẩn, cái *mới* của ý tưởng và cái *hay* của nhịp điệu, ai cũng có thể phê bình, đánh giá đúng, mức độ hay dở một bài thơ Tân hình thức. Còn trước kia chỉ là giai đoạn lẩn mò trong thực hành và tìm kiếm trong lý thuyết. Cho đến nay, người làm thơ Tân hình thức đã được trang bị đầy đủ kiến thức và phương cách thực hành, để bắt đầu một giai đoạn thử nghiệm mới, chúng ta cần làm gì? Ngoài những dẫn giải cụ thể để tìm kiếm ý tưởng và nhịp điệu từ trong lý thuyết, người làm thơ cần trầm tư và kết hợp những yếu tố giữa hai chức năng bán cầu não phải và trái trong sáng tạo, để tìm ra phong cách riêng của mình. Thời gian lâu hay mau là do sự nhạy bén và tài năng của mỗi người. Xin nhắc lại, sáng tác thơ Tân hình thức và thể thơ Tân hình thức là hai phạm trù riêng biệt, không thể lẫn lộn với nhau. Lý thuyết thơ Tân hình thức, kinh nghiệm từ nhiều nguồn thơ, có thể làm vững mạnh thể thơ và hỗ



trợ sáng tác, nhưng áp dụng hay không áp dụng, hay dở thế nào, lại tùy thuộc người làm thơ.

Khi chưa có *tiêu chuẩn* sáng tác và *cách làm thơ*, Tân hình thức Việt là loại thơ dễ làm, chỉ cần viết xuống theo nhịp điệu văn xuôi, đếm chữ xuống dòng cho đúng với các thể thơ Việt. Hậu quả, chất lượng bài thơ làm thất vọng người đọc, và người làm thơ lần lượt bỏ cuộc. Nhưng khi có tiêu chuẩn sáng tác và cách làm thơ, Tân hình thức Việt lại là một loại thơ khó làm. Nhưng khó cũng chỉ trong giai đoạn đầu, khi chúng ta chưa thay thế thói quen *cách làm thơ cũ* bằng thói quen *cách làm thơ mới*. Cái hay *mới* khác với cái hay *cũ*, sẽ lôi cuốn người đọc, và mang tới niềm hạnh phúc và khả năng sáng tạo cho người làm thơ. Thơ Tân hình thức Việt đi tìm kiếm cái hay mới (căn cứ trên những cái hay cũ, cả vần điệu lẫn tự do), vì thế thực hành cần thời gian gấp nhiều lần hơn, có khi cả thế kỷ.

Trở lại kỹ thuật *lắp lại*, đa số những người tham gia thơ Tân hình thức Việt sáng tác theo cách làm thơ tự do, với nhịp điệu văn xuôi (thuộc bán câu não trái), vì chỉ cần viết xuống trên giấy như khi viết văn xuôi, để diễn đạt tâm tư và suy nghĩ của họ. Sau khi tìm ra *cách làm thơ*, chúng ta mới nhận ra, nhịp điệu thơ (thuộc bán câu não phải) được tạo ra từ những âm nói, vì vậy khi sáng tác, phải đọc lớn lên để dàn dựng những âm thanh *bằng trắc* nhịp nhàng ăn khớp với nhau. Như thế, muốn tạo nhịp điệu với kỹ thuật *lắp lại* phải theo đúng *cách làm thơ* của Tân hình thức Việt. Nhịp điệu thơ Tân hình thức Việt có tính đa dạng, mỗi bài thơ mỗi khác, vì sự *lắp lại* những chữ *đơn* và *kép* được rải ra khắp bài thơ. Nhịp điệu nhanh chậm tùy thuộc vào nội dung, và với *cách làm thơ* đọc thầm trong đầu, (chỉ ghi trên giấy những ý tưởng cần ghi nhớ), nhịp điệu sẽ hòa nhập cảm xúc và nội dung, giúp người làm thơ đắm chìm trong sáng tác, và người đọc khi đọc cũng đắm chìm trong cái đọc. Nếu làm thơ theo cách thơ tự do, người làm thơ bị chi phối bởi tâm trí, và người

đọc bị tách lìa khỏi *cái đọc*, làm cho bài thơ khi đọc lên chỉ thấy những ý tưởng và những câu chữ *lắp lại*, không thành nhịp điệu.

Để hoàn tất phần lý thuyết với *cách làm thơ* và tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ *hay*, mang tính phổ quát –mà những nhà thơ tự do tiền phong vì quan tâm tới tính độc sáng cá nhân, đã không làm được – thơ Tân hình thức đã trải qua 18 năm, học hỏi và thực hành, cả hay lẫn dở. Đó là thời gian vừa đủ để chúng ta nhìn ra những thiếu sót và hoàn chỉnh, dựa trên sự đổi mới liên tục, chấp nhận rủi ro và bước tới. Thành công thực sự chỉ có thể được thực hiện thông qua thất bại, vấn đề là phải nhận ra và vượt qua những khiếm khuyết. Đó là trường hợp thơ Tân hình thức Việt. Đã đến lúc chúng ta cần nhìn lại cách sáng tác của mình để có được những bài thơ đúng Tân hình thức.

*Tháng 3 – 2018*

# Ngôn Ngữ Đời Thường

---

Đổi mới là thay đổi ngôn ngữ và cách làm thơ. Nhưng trước hết, chúng ta thử đặt câu hỏi, tại sao phải đổi mới? Với những bộ môn khác, có thể là do nhu cầu cá nhân, nhưng với thơ, có tính bao quát và cụ thể hơn, dường như chỉ còn những nhà thơ đọc với nhau. Thơ không có người đọc, và hầu như biến mất dưới mắt của công chúng. Một câu nói của nhà thơ Mỹ Walt Whitman, cách đây hơn thế kỷ, "Để có những nhà thơ lớn phải có số người đọc lớn", cho tới bây giờ vẫn còn được những nhà phê bình nhắc đi nhắc lại. Hay nói theo John Barr, "Sự đột phá đến khi nhà thơ tạo được mối liên hệ với người đọc, nói với người đọc theo một cách mới, và họ hiểu". Cách mới ở đây có thể qua thể thơ hay cách làm thơ. Nhưng tại sao người đọc lại không muốn đọc thơ nữa? Cũng theo John Barr, thơ tự do hiện nay vẫn sáng tác dưới cái bóng rợp của thơ hiện đại và hậu hiện đại. Và thơ hiện đại và hậu hiện đại khởi sinh từ sự dịch chuyển trong cách viết, nặng về kỹ thuật (technical), mà kỹ thuật lại phục vụ không gì khác hơn ngoài chính nó (its own sake). Muốn có người đọc, thơ phải có nghệ thuật, trong khi những phong trào thơ hậu hiện đại Mỹ như Black Mountain, thơ Ngôn ngữ không hề sáng tác dựa trên bất cứ thể nghệ thuật (art form) nào. Nhưng nghệ thuật cũng chưa đủ mà còn phải chuyên chở được cảm xúc, kinh nghiệm và kiến thức tươi mới của thời đại. Kịch thời Shakespeare, tiểu thuyết cuối thế kỷ trước, điện ảnh và ca nhạc đại chúng hiện

nay, đều dựa vào nghệ thuật để tạo nên những thời đại vàng son, hấp dẫn lớp khán thính giả và người đọc bình thường.

Đối với thơ Việt, chúng ta thường nghe nói, "một bài thơ có vài câu hay là một bài thơ hay, một tập thơ có vài bài hay là một tập thơ hay". Như vậy, cái hay là cái hay của ngôn ngữ và biểu cảm. Và nhà thơ ít quan tâm tới tư tưởng truyền đạt, mà thường tâm đắc với những chữ hay đẹp, mới lạ hoặc khó hiểu, dùng như ẩn dụ để người đọc tự diễn giải theo ý riêng. Và như thế, một bài thơ có vài câu hay cũng đã đủ. Đó là cái hay của thơ Việt tồn tại hàng thế kỷ, và người đọc cũng đã quen thường thức cái hay của thơ như vậy rồi, không ai có thể phủ nhận. Dĩ nhiên, không có đúng sai trong thơ, chỉ có thích hợp hay không thích hợp giữa thời đại này và thời đại khác, như sự khác biệt giữa các thế hệ. Bây giờ, ở thời đại thông tin, khi thế giới biến thành một ngôi làng với nhiều tiếng nói, chẳng lẽ thơ Việt không cần nói với ai khác ngoài chính mình, trong khi mọi ngành nghề đều đang mở rộng vòng tay, tiếp nhận ảnh hưởng từ bên ngoài?

Đề cập tới thơ với chữ *mới lạ* và *khó hiểu*, thế còn ngôn ngữ đời thường trong thơ thì sao? Ngôn ngữ đóng một vai trò quan trọng trong mỗi giao tiếp và truyền đạt, bằng cách sử dụng âm thanh, ký hiệu và ngôn từ (chữ) để thể hiện ý nghĩa, ý tưởng hoặc suy nghĩ. Chúng ta khó có thể nghĩ về sự tồn tại của con người mà không có yếu tố ngôn ngữ. Nhưng những nhà nghiên cứu lại phân biệt ra hai loại ngôn ngữ: ngôn ngữ thông thường được sử dụng bởi người bình thường, và ngôn ngữ văn học nói chung, được sử dụng bởi các nhà thơ, nhà văn và học giả. Một người bình thường có thể hiểu ngôn ngữ thông thường dễ dàng, nhưng rất khó hiểu ngôn ngữ văn học, vì phải tập trung vào cấu trúc của câu, cũng như ý nghĩa và ngụ ý của chữ.

Đặc điểm của ngôn ngữ văn học: 1/ có tính năng của sự tối tăm và mơ hồ cũng như những suy nghĩ trừu tượng, đặc biệt thơ mộng và khó hiểu. 2/ ngắn gọn và tràn đầy những suy nghĩ tiềm ẩn. 3/ đảo lộn ngữ pháp để tìm kiếm tính mới và loại bỏ các hạn chế của ngôn ngữ bình thường. 4/ độc đáo và mới lạ. 5/ bất định và phức tạp. 5/ châm biếm và ẩn dụ.

Chúng ta có thể trở về thời đại đặc trưng của ngôn ngữ văn học với thơ Anh ở thời đại Victoria, và thơ Tượng trưng Pháp, điển hình là thơ Stéphane Mallarmé. Ông là một trong bốn nhà thơ Pháp thuộc trường phái Tượng trưng (Symbolism), nửa cuối thế kỷ 19, cùng với Charles Baudelaire, Paul Verlaine, và Arthur Rimbaud. Đa phần thơ ông thuộc thể sonnet (14 dòng, mỗi dòng 12 âm tiết, theo luật thơ Pháp), hầu hết đều khó hiểu, do cú pháp vụn vẹo, sự diễn đạt và hình ảnh tối nghĩa, và dĩ nhiên, khó dịch. Thơ tràn đầy những ám chỉ, ẩn dụ, chơi chữ (word-play), và thường quan tâm tới những âm thanh của chữ hơn là ý nghĩa. Những nhà phê bình, ít khi đồng ý với nhau về cách giải thích thơ ông, và gọi thi pháp của ông là “sự biến mất chấn động” (vibratory disappearance) của thực tại, vào tác phẩm tự đủ và thuần khiết, với cú pháp tu từ đậm đặc, phi chính thống. Cấp tiến hơn, “sự biến mất của nhà thơ, nhường thế chủ động cho chữ”. Ông viết “Bài thơ không làm từ ý tưởng, nó làm từ chữ.”

Cách làm thơ với ngôn ngữ văn học đã đưa tới sự bế tắc của thơ thể luật phương Tây, và thơ tự do ra đời. Sự phân biệt giữa ngôn ngữ đời thường và ngôn ngữ văn học trong thơ không còn nữa. Theo Mark Signorelli, "Nếu có một nguyên tắc gần như hiển nhiên trong số những người đương thời, nhà thơ và nhà phê bình, thì đó là thơ nên được viết bằng ngôn ngữ thường ngày. Ý kiến này có thể được tìm thấy trong lời khẳng định nổi tiếng của Wordsworth, thơ phải viết bằng “ngôn ngữ thực sự của tự nhiên” hoặc “ngôn

ngữ thực sự của con người.” Wordsworth, trong Lời nói đầu tập thơ "Lyrical Ballads" (1800) đã từ chối việc sử dụng ngôn ngữ hoa mỹ, không trung thực, và dùng ngôn ngữ đời thường, đưa thơ tới mọi người, đặt trọng tâm vào sức sống của tiếng nói mà người nghèo sử dụng để thể hiện thực tại của họ, giúp khẳng định tính phổ quát của cảm xúc con người. Thơ hiện đại, bắt đầu với chủ nghĩa Hình tượng (Imagist), chủ trương sử dụng ngôn ngữ thông thường với nghĩa chính xác, trực tiếp chỉ sự vật. Và cuối cùng là thơ Tân hình thức Mỹ với ngôn ngữ đời thường.

Ngôn ngữ đời thường trở thành ngôn ngữ thơ của thời hiện đại, và cho đến bây giờ. Nhà thơ Danh dự (Laureate) Mỹ (từ 2001-2003), Billy Collins, đã sử dụng ngôn ngữ đời thường trong thơ, cho thấy những ý tưởng rất phức tạp có thể phát sinh từ một ngôn ngữ đơn giản. Collins và các nhà thơ khác, với phương pháp tương tự, đã ảnh hưởng tích cực đến tính phổ quát của thơ, và ngày càng có nhiều độc giả. Nhưng ngôn ngữ đời thường trong thơ, không đơn giản chỉ là những câu nói thường ngày. Cũng theo Mark Signorelli, ngôn ngữ đời thường trong thơ phải bao gồm nghệ thuật thơ như thể thơ, giọng điệu, và tất cả những yếu tố cần thiết cho thơ. Thí dụ, khiêu vũ là một nghệ thuật hơn hẳn những chuyển động thường ngày như đi đứng, chẳng khác nào kỹ thuật và nghệ thuật thơ làm ngôn ngữ đời thường khác với văn xuôi, thành thơ. Để chứng minh cho quan điểm của Mark Signorelli là đúng, chúng ta thấy, ngôn ngữ tự nhiên của con người theo Wordsworth, ngôn ngữ thông thường và phái Hình tượng, ngôn ngữ đời thường với thơ Tân hình thức Mỹ, đều chỉ chung là ngôn ngữ nói thường ngày, nhưng tại sao khi áp dụng trong thơ thì thơ tự do thời hiện đại đã thất bại? Lý do những yếu tố luật tắc để tạo thành nghệ thuật thơ đều nằm trong bán cầu não phải, trong khi thơ tự do sáng tác thiên về bán cầu não trái, với ngôn ngữ và kiến thức. Thơ Tân hình thức Việt hoàn chỉnh hơn, khi nối kết giữa cách làm thơ với toàn thể não

bộ, không chỉ với riêng một bán cầu não nào. Nhưng đó là phần lý thuyết mới hoàn tất, vì vậy, những sáng tác thơ Tân hình thức Việt trước đó chỉ là giai đoạn khởi đầu, và người làm thơ cần quan tâm tới nghệ thuật thơ, nếu muốn đạt tiêu chuẩn thơ Tân hình thức Việt. Thơ là một nghệ thuật, thơ Tân hình thức Việt cũng vậy, và khi đọc một bài thơ Tân hình thức Việt, nếu bạn đọc không cảm nhận được chất thơ, bài thơ thất bại.

Đến đây, chúng ta cũng cần nhấn mạnh tới một kỹ thuật mới của thơ Tân hình thức Việt, bỏ đi những dấu chấm phẩy trong thơ, mục đích làm mất đi dấu vết của văn xuôi. Đó là kỹ thuật khởi đầu khi chưa có tiêu chuẩn và cách làm thơ Tân hình thức Việt, và bây giờ trở thành kỹ thuật làm tăng thêm hiệu năng của nhịp điệu thơ. Trong văn xuôi ý tưởng phải rõ ràng trong lúc ý tưởng trong thơ thường mơ hồ. Khi áp dụng kỹ thuật này, bài thơ khó phân biệt ý tưởng này và ý tưởng kia, vì bị phủ đi bởi chất thơ. Chẳng khác nào lớp sương mù buổi sáng làm mờ đi quang cảnh sự vật. Khi sáng tác, chúng ta có thể làm cách này, viết một bài thơ với những dấu chấm phẩy rõ ràng, phân biệt các ý tưởng liên lạc từng câu. Sau đó bỏ tất cả các dấu chấm phẩy đi, tiến trình giải trừ, để bài thơ trong trạng thái mù mờ. Ý tưởng bài thơ bây giờ không còn rõ ràng, bị phủ lấp bởi tốc độ đọc, vừa nên thơ vừa hơi khó hiểu, phù hợp với bản chất thơ. Đối với người đọc, trước khi đọc, cần hiểu rõ ý tưởng bài thơ, bằng cách hồi phục lại những dấu chấm phẩy. Tiến trình hồi phục này cũng là tiến trình đi tìm ý nghĩa bài thơ. Sau đó, khi đã hiểu rõ bài thơ muốn nói gì, lại dùng tiến trình giải trừ để trở lại sự nguyên vẹn của bài thơ, để đọc như một bài thơ. Thí dụ, bài thơ *Buổi Sáng* (*Morning*) của nhà thơ Frank O' Hara, đây là bài thơ viết theo ngôn ngữ đời thường, không có dấu chấm phẩy trong nguyên tác. Khi dịch ra tiếng Việt cũng theo đúng nguyên bản, không có dấu chấm phẩy (xin xem trang 504). Bây giờ chúng ta thử hồi phục lại dấu chấm phẩy xem sao.

*Frank O' Hara*  
BUỔI SÁNG

Tôi phải nói với em  
làm sao tôi luôn yêu  
em, tôi nghĩ về điều  
đó vào những buổi sáng

xám với nôi chết trong  
miệng, rồi trà chưa bao  
giờ đủ nóng, và thuốc  
lá khô, chiếc áo khoác

màu hạt dẻ làm tôi  
lạnh, tôi cần em và  
nhìn tuyệt im ắng ngoài  
cửa sổ trong đêm nơi

vũng tàu đậu, những chiếc  
xe buýt rục rĩ như  
đám mây, và tôi lẻ  
loại nghĩ về những ống

sáo, tôi luôn mất em  
khi tôi ra bãi biển,  
cát ướt với nước mắt  
dường như của tôi mặc

dù tôi chưa bao giờ  
khóc và giữ em trong  
trái tim tôi với niềm  
vui thích, em có vẻ



tự hào, bãi đậu đông  
xe, và tôi đứng lúc  
lắc chùm chìa khóa, chiếc  
xe hơi trông trơn như

xe đạp, bây giờ em  
đang làm gì, em ăn  
trưa ở đâu và có  
nhiều cá trống không, thật

khó nghĩ về em với  
không có tôi trong ý  
tưởng, em làm tôi buồn  
phiên khi em ở một

mình, đêm qua những vì  
sao đầy đặc, và hôm  
nay tuyết là danh thiếp  
của chúng, tôi không thân

thiết không có gì làm  
tôi sao lãng, âm nhạc  
chỉ là trò đố chữ,  
em có biết thế nào

khi em là người hành  
khách duy nhất, nếu đó  
là nơi xa hơn nơi  
tôi, xin em đừng đi.

## TIỂU SỬ

FRANK O' HARA (1926- 1966), là nhà thơ và nhà phê bình nghệ thuật, thuộc trường phái New York. Ông chịu ảnh hưởng của nhà thơ William Carlos Williams, viết bằng ngôn ngữ thường ngày. Năm 1964, ông xuất bản tập thơ "Lunch Poems" (Những Bài Thơ Trong Bữa Ăn Trưa), mỏng, với 37 bài thơ, 70 trang, nhưng là tập thơ được tái bản mỗi năm, và được những nhà phê bình coi như là tập thơ của thế kỷ 21. Thơ ông thường ghi chép những chuyện vụn vặt thường ngày

JOHN BARR là nhà thơ, giảng dạy chương trình viết văn sau đại học, chủ tịch đầu tiên của Poetry Foundation từ 2004 đến 2013, phục vụ trong ủy ban của Hiệp hội thơ Mỹ. Thơ ông xuất hiện ở rất nhiều tạp chí thơ và văn học.

MARK ANTHONY SIGNORELLI là nhà viết tiểu luận, nhà soạn kịch và nhà thơ. Ông cũng là một trong những biên tập viên của New English Review. Thơ ông đã xuất hiện trên Evansville Review, Publican of Philadelphia, và New English Review.

## Phương Pháp Thơ

---

Theo G. K. Chesterton, nhà thơ, triết gia, kịch tác gia người Anh, "cách mạng là phục hồi (restoration) – đoạt lại (recapturing), giới thiệu lại một điều gì đó đã từng được hưởng dẫn và truyền cảm hứng trong quá khứ. Từ Cách mạng nguyên từ chữ Latinh re-volvere – là cuộn lại (re-roll), quay lại (return), đi vòng quanh một lần nữa." Tương tự, C.S. Lewis, tiểu thuyết gia, nhà thơ, nhà Trung cổ học, nhà phê bình người Anh, cho rằng "khi chúng ta mất phương hướng, con đường duy nhất thường là quay vòng (revolving) trở lại. Chúng ta nổi loạn, và làm điều đó bằng cách quay trở về nhà."

Điều nói trên, trái ngược với định nghĩa mang tính chính trị, "cách mạng là xóa bỏ cái cũ, thay thế bằng cái mới, tiến bộ hơn". Thơ, như vậy, là một cuộc hành trình quay trở lại. Thơ Mỹ, sau một thế kỷ thơ tự do, phiêu lưu đi tìm cái mới, cuối cùng phải quay trở lại thể luật với thơ Tân hình thức Mỹ. Quay trở lại, không có nghĩa là rập khuôn như cũ, mà là trở về với giá trị truyền thống, hòa quyện với hiện đại, làm thành một hình thái khác. Nhưng không phải chỉ có thơ quay trở lại, mà ngay cả giáo dục cũng đang quay trở lại. Nhà thơ Frederick Turner, trong một bài viết cho *Poetry Journal In Print* (Báo Giấy), "Sinh Khí Thơ của Tam Khoa", cho rằng, "Tam khoa liên quan tới chương trình giáo dục cổ điển – "ba phương pháp" –

văn phạm, lý luận và hùng biện, là nền tảng thiết yếu của thơ." Theo ông, thể thơ là quan trọng vì đó là nguyên tắc thực hành thơ, nhưng nội dung, thực chất và chủ đề thơ mới là điều cốt yếu, để kết hợp tư tưởng và cảm xúc, đạt tới sinh khí mạch lạc đáng nhớ cho thơ.

Giáo dục cổ điển bắt nguồn từ thời cổ Hy Lạp (thế kỷ thứ 5 trước công nguyên tới năm 146), Pythagoras coi toán học, thiên văn học, âm nhạc là những khoa học gắn bó với nhau. Plato đồng ý và phác thảo lý tưởng giáo dục làm 3 cấp, sơ cấp, trung cấp, và cao cấp. Ở lớp sơ cấp, học sinh học thể dục, âm nhạc và chữ (văn phạm). Ở trung cấp, học sinh học số học, hình học, thiên văn học và âm nhạc (sự hài hòa). Ở lớp cao cấp, học triết học. Đến thời Đế quốc La Mã, (thế kỷ 1 trước công nguyên đến năm 476), tiếp nhận quan điểm giáo dục của những nhà Sophist thời cổ Hy Lạp với văn phạm, lý luận và hùng biện, và thêm vào các môn số học, hình học, âm nhạc và thiên văn tương đương với sơ và trung cấp thời Hy Lạp. Vì vậy, khi nhắc tới giáo dục cổ điển phương Tây, người ta nghĩ tới giáo dục La Hy. Tới thời Trung cổ (500-1460 sau công nguyên) được hệ thống hóa thành hai cấp: *Tam khoa* (Trivium), còn được gọi là nghệ thuật của ngôn ngữ hay văn học, theo tiếng Latin là "nơi ba con đường gặp nhau", ba giai đoạn giáo dục, từ tiểu học đến hết trung học. *Tứ khoa* (Quadrivium), bậc đại học, còn gọi là nghệ thuật số (arts of number) hay những nguyên tắc toán học gồm: số học (arithmetic), hình học (geometry), âm nhạc (harmonics), và thiên văn học (astronomy). Cuối thời Trung cổ, giáo dục cổ điển xói mòn cho đến thời Phục hưng (1350 – 1600) mới hồi phục trở lại, quan tâm tới đời sống thế tục thay vì tôn giáo.

Giáo dục Athens cổ, tiêu biểu cho giáo dục cổ Hy Lạp, chỉ có trường tư, bắt đầu lúc 7 tuổi: Học chữ (letters) bao gồm: đọc, viết và số học, thơ của Homer, Iliad và Odyssey. Giai đoạn 2: Âm nhạc, hát và chơi đàn lyre và sáo. Sau khi đọc thông viết thạo, học sinh

được dạy về lịch sử, địa lý, đạo đức (ethics), Học Đức hạnh (virtue), lòng can đảm và những vị anh hùng như Achilles, Ulysses. Giai đoạn 3: Thể dục (14 tới 16 tuổi).

Đến 16 tuổi, học sinh hoàn tất chương trình giáo dục căn bản. Sau đó, các học sinh giàu có có thể theo học các trường Academy của triết gia Plato, hoặc Lyceum của triết gia Aristotle. Những trường này giống như các trường đại học, hay có thể chọn theo khoa hùng biện của các thầy Sophist, học cách thuyết phục và tranh luận trong những sinh hoạt chính trị. Mặt khác, học sinh cũng có thể theo học y khoa để trở thành bác sĩ. Như vậy, triết học và những thể chế dân chủ là hai nét đặc trưng của văn minh cổ Hy Lạp. Quan niệm về hùng biện cũng khác nhau. Những nhà chính trị chỉ quan tâm tới làm sao để người dân bỏ phiếu cho mình, bất kể sự thực, trong khi những nhà triết học quan niệm hùng biện phải theo đuổi kiến thức, phân biệt sự đúng sai.

### GIÁO DỤC CỔ ĐIỂN

Ngày nay, khi đề cập tới giáo dục cổ điển, người ta thường chỉ còn nhắc tới *tam khoa*. *Tam khoa* do những nhà Sophist (học giả) Hy Lạp phát minh đầu tiên, khi họ đi khắp các thành bang Hy Lạp để truyền bá kiến thức. Họ dạy hùng biện theo cách biện chứng và với ngữ pháp. "Biện chứng" (dialectic) là một hình thức của lý luận, dùng đối thoại và tranh luận (trao đổi ý tưởng) để đạt tới sự thật, là một phần quan trọng trong tư duy phương Tây, chú tâm tới ngôn ngữ, qua chữ viết và lời nói, hơn là hình ảnh. Học qua ngôn ngữ khác với hình ảnh. Học ngôn ngữ đòi hỏi tâm trí phải làm việc để chuyển dịch hình tượng (chữ trên giấy) thành ý tưởng. Học qua hình ảnh, với màn hình (video), tâm trí thụ động, thành thơi, ít bị căng thẳng. Ở giai đoạn đầu, học sinh tiếp thu các dữ kiện và hình ảnh, nhưng ở giai đoạn sau, chú tâm vào ngôn ngữ, với công

cụ lý luận, sắp xếp các dữ kiện, và cuối cùng là sự tự diễn đạt. Tam khoa tùy thuộc vào 3 tiến trình:

*Giai đoạn Văn phạm* (Grammar stage): từ lớp 1 đến lớp 4, học sinh tiếp thu kiến thức hay những dữ kiện, bằng cách học thuộc lòng. Trước 10 tuổi, trẻ em chỉ ghi nhớ những ý tưởng cụ thể, thích nghe đi nghe lại những câu truyện kể, những bài hát. Học sinh học đánh vần, ngữ vựng, luật văn phạm, học thuộc lòng thơ. Tới tuổi từ 10 đến 12, học sinh nối kết giữa ngôn ngữ và văn học, qua giác quan, học về số học cơ bản, địa lý, những câu truyện lịch sử, loài vật, cơ thể con người ...

*Giai đoạn Lý luận* (Logical stage): Từ lớp 5 đến lớp 8, học sinh học cách suy nghĩ qua những cuộc tranh luận, học cách lý luận và áp dụng vào các môn học. Lý luận về viết liên quan tới việc cấu trúc những đoạn văn và chủ đề. Lý luận đọc liên qua tới phê bình, phân tích bản văn. Lý luận về lịch sử, tìm kiếm sự thật tại sao những cuộc chiến tranh xảy ra. Lý luận khoa học, học những phương pháp khoa học.

Từ tuổi 12 tới 15, khi khả năng những suy nghĩ trừu tượng bắt đầu, học sinh liên kết ngữ vựng với nhau thành câu, cũng như am hiểu và liên kết các dữ kiện để tạo ra ý nghĩa. Ở giai đoạn này, học sinh căn cứ vào những dữ kiện và kiến thức đã thấu đạt, học các phương pháp lý luận, khơi dậy khả năng tranh luận, khám phá, tìm kiếm sự thật, phân biệt đúng sai, phân tích và đánh giá, đặt câu hỏi về những biến cố lịch sử ...

*Giai đoạn Hùng biện* (Rhetoric stage): Từ lớp 9 tới lớp 12, học sinh áp dụng những nguyên tắc lý luận và kiến thức căn bản thu thập được, học cách tự diễn đạt qua cách viết và nói. Từ tuổi 16 tới 18, học sinh được dạy về kỹ năng thuyết trình, kết hợp với ngôn ngữ

và lý luận, phát hiện khả năng phát biểu trước đám đông, theo đuổi những sinh hoạt chính trị ...

Phương Tây, qua nhiều thời kỳ văn minh, nhưng tại sao giáo dục cổ điển vẫn được coi như nền tảng phát triển trí tuệ con người? Cho đến bây giờ người ta mới kết hợp với những khám phá về não bộ để giải thích: giai đoạn văn phạm phù hợp với sự phát triển bán cầu não phải của trẻ em từ lúc mới sinh, và bán cầu não trái bắt đầu hình thành và đung vào thời điểm trẻ em bước vào tuổi đi học. Cả hai kết hợp giữa ý thức và bản năng, giúp các em phát hiện khả năng phát minh và sáng tạo ở tuổi trưởng thành.

1/ Như chúng ta biết, não bộ chia làm bán cầu não phải và trái, phát triển với tốc độ khác nhau. Bán cầu não phải chiếm ưu thế cho đến 3 tuổi. Khi lưu lượng máu chuyển sang bán cầu não trái, trong độ tuổi từ 3 đến 6 tuổi, bán cầu não trái phát triển đầy đủ hơn. Sau đó, bán cầu não phải phát triển đầy đủ hơn ở tuổi từ 7 đến 11 tuổi. Nhưng ở lứa tuổi từ 2 đến 11 tuổi, bán cầu não trái và phải hoạt động như một thực thể duy nhất. Trẻ em tự nhiên có khả năng ghi nhớ rất tốt với ngôn ngữ, chuỗi sự kiện kết nối đơn giản, câu chuyện giàu tưởng tượng và kỹ năng số học hạn chế, cũng như các chức năng đếm tiền khởi, ghi nhớ bản cửu chương.

Dữ kiện không cần phải hiểu thấu đáo. Phần lớn dữ kiện được hấp thụ trước tuổi 11, trong thời niên thiếu và tuổi trưởng thành, được lưu trữ trong bộ nhớ ngắn hạn (trong não trái), và sử dụng sự lặp lại chuyển nó và bộ nhớ dài hạn (trong não phải). Trẻ em bắt đầu tiểu học về âm nhạc, khiêu vũ, nghệ thuật thị giác và văn học, tâm trí sẽ bắt đầu được mở ra và hành động học tập sẽ là niềm vui và phiêu lưu lâu dài.

2/ Khi bắt đầu tuổi dậy thì, vào khoảng 11 tuổi, hai bán cầu não bộ bắt đầu hoạt động tự chủ. Bán cầu trái tuyến tính hơn, phân tích và khoa học trong hoạt động; trong khi bán cầu phải toàn diện hơn, tổng hợp và nghệ thuật. Chất lượng của sự hiểu biết trí tuệ bắt đầu đi vào cuộc sống thông qua các quá trình phân tích và tổng hợp. Các dữ kiện thu được trong thời thơ ấu, cũng như được tiếp tục, được chuyển đổi thành thông tin bởi bán cầu não giữ dữ kiện đó trong, tâm trí trong khi bán cầu não ngược lại thực hiện phân tích (bên trái) hoặc tổng hợp (bên phải), bắt đầu giai đoạn Logic của sự hiểu biết. Chữ ‘giáo dục’ trong tiếng Anh có nguồn gốc từ giáo dục Latin, có nghĩa là rút ra. Để rút ra thông tin từ dữ kiện thô, bắt đầu từ giai đoạn văn phạm.

Theo Jean Piaget, trẻ em khi sinh ra tới 2 tuổi, tìm hiểu thế giới qua giác quan. Từ 2 tới 7 tuổi phát triển trí nhớ và trí tưởng tượng. Từ 7 tới 11 tuổi, ý thức hơn về những biến cố xảy ra. Và từ 11 tuổi trở lên, bắt đầu sử dụng logic để giải quyết các vấn đề. Tuổi vị thành niên thường được đánh dấu ở tuổi 21 khi sự phát triển xương thường chấm dứt, hóa học cơ thể chuyển hóa từ chủ yếu có tính axit sang độ kiềm, và răng hàm thứ ba (răng khôn) mọc ra. Người lớn bây giờ được định vị hoàn toàn theo nghĩa vật lý. Cơ thể và não bộ tiếp theo không thay đổi cho đến giữa tuổi 50.

## QUAY TRỞ VỀ NHÀ

Giáo dục cổ điển từ thời Phục Hưng đến 1880s, bắt đầu chuyển qua giáo dục hiện đại, thường được gọi là giáo dục tiến bộ (progressive education), nhanh hơn vào thập niên 1900s. Giáo dục tiến bộ lấy trẻ em làm trung tâm (child-centered), bắt nguồn từ ý tưởng trong luận thuyết giáo dục của Rousseau, cho rằng trẻ em vốn tốt và đơn giản, chỉ cần để trẻ em phát triển một mình theo tính tốt và bản năng tự nhiên của các em. John Dewey được coi là người khởi xướng phong trào trong quá trình đô thị và công nghiệp hóa nhanh



chóng tại Mỹ vào cuối thế kỷ 19. Học sinh được yêu cầu khám phá và đặt câu hỏi về thế giới xung quanh, quá khứ, hiện tại và tương lai, và hiểu biết thế giới với những quan điểm khác nhau. Các kỹ năng học tập và thực hành được tích hợp vào các bối cảnh có ý nghĩa, chịu trách nhiệm không chỉ cho hành động cá nhân, mà còn cho cộng đồng nói chung. Giáo dục nhấn mạnh vào các môn học hữu ích (bao gồm cả nghề nghiệp), “học bằng cách thực hành”, thảo luận nhóm, hơn là giảng dạy hoàn toàn từ sách giáo khoa, chuẩn bị cho học sinh đáp ứng với đời sống xã hội, môi trường đa văn hóa, phát triển các kỹ năng xã hội. Giáo dục tiến bộ phát triển chủ yếu nghiêng về não trái, quan tâm tới khoa học và lý luận để phát triển tâm trí, sản sinh ra lớp người thích cấu trúc, lập kế hoạch, làm việc một mình và giải quyết các vấn đề với logic. Điều ngẫu nhiên, từ khi giáo dục tiến bộ được áp dụng, cũng là thời điểm nổi lên phong trào thơ tự do, một loại thơ thuần lý, ảnh hưởng thế giới phương Tây suốt thế kỷ 20.

Tới năm 1947, trong bài nói chuyện ở đại học Oxford, "Những công cụ học tập đã mất" (The Lost Tools of Learning), Dorothy Sayers quay về giáo dục cổ điển, với sự biến cải. Theo bà, tam khoa là phương pháp xử lý những môn học, còn tứ khoa bao gồm những môn học, vì vậy hồi phục giáo dục cổ điển thật ra chỉ cần hồi phục lại căn bản của giáo dục là tam khoa. Tam khoa, trên thực tế, dạy cho học sinh cách sử dụng đúng đắn các công cụ học tập, trước khi bắt đầu áp dụng chúng vào "những môn học". Nhưng ý kiến của Dorothy Sayers phải chờ đến hơn 3 thập niên sau, tới năm 1990, Douglas Wilson xuất bản cuốn "Recovering The Lost Tools of Learning", bài nói chuyện của Sayers mới được nhắc lại, khởi động cho xu hướng quay về giáo dục cổ điển, với trên 500 trường tư và khoảng 10 ngàn phụ huynh theo đuổi chương trình giáo dục tam khoa. Ở Mỹ có khoảng trên 2000 trường tư, độc lập về tài chánh và đường lối giáo dục, song song với hệ thống giáo dục chính qui. Thật

ra, giáo dục tiến bộ, với những mâu thuẫn nội bộ và tư tưởng giữa các nhà sư phạm và quản trị đã dự báo sự sụp đổ của phong trào. Ví dụ, vào năm 1935, một nghiên cứu quốc gia trong đó các nhà nghiên cứu đã kiểm tra 7000 học sinh trung học cơ sở và trung học phổ thông tại 24 trường trên toàn quốc đã chứng minh rằng học sinh trung học không biết nhiều về lịch sử của họ hoặc chính phủ (Emery, 1936). Hartman đánh giá các phong trào giáo dục tiến bộ trong những năm 1950, như là một thất bại bởi vì đã sai lầm trong việc truyền đạt giá trị cho các trường học của Mỹ. Và năm 1955, cơ quan quản trị chính của phong trào giáo dục tiến bộ đóng cửa, định hướng chung của giáo dục Mỹ chấp nhận các nghiên cứu học thuật cổ điển. Cuối năm 1960 và đầu những năm 1970, số lượng các trường học tiến bộ đã suy giảm, và nổi lên phong trào giáo dục tại gia (homeschool), chống lại giáo dục tiến bộ, đã lên tới gần 2 triệu trẻ em vào năm 2003 (homeschool được cung cấp miễn phí software học tập, chương trình giảng dạy, tài liệu giáo khoa, các video giảng dạy). Trở lại với bài nói chuyện, Dorothy Sayers không đặt ra vấn đề tuổi tác (áp dụng cho cả những người lớn tuổi), và tên gọi văn phạm, lý luận và hùng biện của tam khoa cũng chỉ những ẩn dụ, vì tam khoa là phương pháp học về bất cứ môn học nào.

*Giai đoạn văn phạm* (9 - 11 tuổi), được gọi là Poll-Parrot (bắt chước): Trong giai đoạn này học sinh học thuộc lòng, chấp nhận mọi sự vật không thắc mắc hay đặt câu hỏi. Học sinh ghi nhớ qua thơ và văn xuôi, và làm đầy ký ức với những câu truyện và huyền thoại, học những biến cố, ngày tháng và con người qua lịch sử. Về địa lý, ghi nhớ các thủ đô, những dòng sông, ngọn núi, những kiến thức về cây cối, thú vật, và các hành tinh. Về toán học, những kiến thức về số học, hình học ... Tóm lại là những kiến thức cơ bản của mọi bộ môn.

*Giai đoạn lý luận*, hay biện chứng (dialectic stage), từ 12-14 tuổi, được gọi là pert (xác xược): Giai đoạn này được học cách suy nghĩ,

cú pháp và phân tích, viết tiểu luận và phê bình, học số học, hình học và toán cấp tiến. Về lịch sử, học sinh bàn cãi và tranh luận, nối kết giữa những biến cố. Dorothy Sayers đòi hỏi trẻ em dùng những dữ kiện, kiến thức, những câu truyện và ngày tháng được ghi nhớ trong ký ức ở giai đoạn văn phạm làm tài liệu để tranh luận. Nói tóm lại là dạy học sinh cách tư duy.

*Giai đoạn hùng biện* (14-16 tuổi), được gọi là poetic (thơ mộng): Cũng giống như hai giai đoạn đầu, giai đoạn hùng biện không hạn chế ở bất cứ môn học nào, mà truyền đạt kỹ năng diễn đạt qua mọi chủ đề. Nếu công việc giáo dục hoàn hảo, học sinh sẽ biết làm sao để ghi nhớ, phân tích những dữ kiện này và áp dụng một cách sáng tạo trong cuộc đời. Đến cuối giai đoạn Logic, các học sinh có lẽ bắt đầu tự khám phá ra rằng kiến thức và kinh nghiệm của họ là chưa đủ. Trí tưởng tượng - thường không hoạt động trong thời kỳ Pert - sẽ tái hiện, và nhắc họ nghi ngờ những hạn chế của logic và lý trí. Điều này có nghĩa rằng, họ đang đi vào thời poetic. Những điều một khi đã học được bằng cách thuộc lòng sẽ nhìn thấy trong các ngữ cảnh mới và những điều một khi phân tích bây giờ có thể tập hợp lại để tạo thành một tổng hợp mới.

Khoảng thập niên 1990s, khi những chức năng não bộ phát triển, nhân loại bước qua một nền văn minh, với công nghệ thông tin, dĩ nhiên giáo dục cũng phải thay đổi để chuẩn bị bước vào thế kỷ 21. Các nguyên tắc giáo dục được liên kết trực tiếp với sự am hiểu khoa học thần kinh - The New Neuroscience Progressive Standards Framework (Khung tiêu chuẩn tiến bộ khoa học thần kinh mới) - bằng cách triển khai giữa triết học, tâm lý học và sinh vật học, khám phá sự học hỏi về lý thuyết, phát triển con người, khoa học và kỹ thuật (technology). Đến đầu năm 2000, khi internet và website phát triển nhanh chóng, giáo dục đang trở thành toàn cầu trên online.

Nếu văn minh cổ Hy Lạp ảnh hưởng gián tiếp từ văn minh Ấn độ, qua ngã đường thương buôn cách đây trên 2500 năm, từ Ấn độ qua Mesopotamia (tương ứng với phần lớn Iraq, Kuwait, một phần của miền Bắc Ả Rập Saudi, phần phía đông của Syria, Đông Nam Thổ Nhĩ Kỳ và các vùng dọc theo Thổ Nhĩ Kỳ– Biên giới Syria và Iran - Iraq) tới Mycenaean (Hy Lạp), thì nền văn minh bây giờ không còn tùy thuộc vào bất cứ nền văn hóa nào, mà là nền văn minh đa văn hóa. Nếu văn minh Hy Lạp phát triển nhờ nền giáo dục phù hợp với sự phát triển của con người, thì giáo dục online hiện nay, cũng đang theo một tiến trình học hỏi, tương tự tam khoa. Những trường đại học nổi tiếng như Havard, Stanford, MIT ... đều có những chương trình giáo dục online miễn phí. Phương pháp tự học không cần giáo chức, trường lớp, giai đoạn kiến thức chủ yếu dựa vào lý thuyết hoặc những tài liệu căn bản và có giá trị nghiên cứu của mỗi bộ môn, qua sự cung cấp miễn phí của những cơ quan phi lợi nhuận như The OpenCourseWare (OCW), The Open Learning Initiative (OLI), Learner.org, Academic Earth, The Massachusetts Institute of Technology, Big Think. Giai đoạn hiểu biết (lý luận) thay thế bằng nhóm thảo luận, lập ra những blog riêng, các diễn đàn, hay các phương tiện mạng internet ... Tóm lại, phương tiện tự học gồm hai giai đoạn chính, tiếp thu kiến thức (lý thuyết) và thảo luận để có sự hiểu biết căn kẽ vấn đề.

## PHƯƠNG PHÁP THƠ

Văn minh Hy Lạp với những tên tuổi và thành tựu cho đến bây giờ vẫn thường được nhắc đến. Về thơ, với Homer và hai bản hùng ca Iliad và Odyssey. Triết học với các triết gia Socrates, Plato, Aristotle. Toán học và thiên văn: Thales, Euclid, Archimedes, Pythagoras ... Và y khoa với danh y, Hyppocrates. Và sản sinh ra phương pháp giáo dục cơ bản, góp phần vào việc phát triển nền văn minh phương Tây. Trở lại với tam khoa, nếu "hùng biện" phát sinh từ những sinh hoạt dân chủ, đưa tới những thể chế dân chủ hiện nay ở phương Tây, thì

"văn phạm" và "lý luận" là hai phương pháp chính của giáo dục. Lý luận, vì vậy, là cốt lõi của nền giáo dục, tạo môi trường cho học sinh tranh luận, tìm ra ưu khuyết điểm, đúng sai những kiến thức được truyền thụ. Trong khoa học, giúp khám phá và phát minh, trong triết học là tiến trình tìm kiếm chân lý, hình thành những triết thuyết ở mọi thời đại. Và trong văn học, giúp tưởng tượng, kết hợp các tình tiết để trở thành câu truyện trong kịch, tiểu thuyết, và trong thơ, giúp liên kết những ý tưởng để hình thành tư tưởng. Trong phê bình, lý luận phải dựa trên những bằng chứng cụ thể (văn phạm) mới có thể thuyết phục, phân tích để tìm ra cái hay, cái dở, không chỉ là những suy diễn mông lung, không liên hệ gì tới tác phẩm.

Từ trước tới nay, từ Đông qua Tây, thơ là một phần của giáo dục, là phương tiện phát triển ngôn ngữ và văn học, đọc và viết, khơi dậy tưởng tượng, cảm xúc, khả năng ghi nhớ và sáng tạo, cùng mối liên hệ giữa con người và thế giới chung quanh. Tuy nhiên, chương trình chỉ dạy cho học sinh đọc và hiểu có tính cách tổng quát, còn muốn trở thành một nhà thơ chuyên nghiệp phải theo học những chương trình cao học. Ở Mỹ, với trên 500 trường cao đẳng và đại học có những lớp sáng tác (creative writing) nằm trong chương trình cao học nghệ thuật MFA (master of fine arts) đào tạo những nhà văn, nhà thơ, kết hợp giữa lý thuyết và thực hành. Dĩ nhiên, một nhà thơ không cần tới học vị, nhưng cần kiến thức và nguyên tắc bao quát về thơ, là giai đoạn khởi đầu, và tiếp theo là giai đoạn nối kết những yếu tố đã được tiếp nhận trước đó, trong sáng tác, để có tác phẩm mang tính sáng tạo và thuyết phục ở giai đoạn cuối. Tam khoa trong thơ, qua ba giai đoạn: Kiến thức, hiểu biết, và tác phẩm.

1/ Kiến thức: Thơ tiếng Anh ngoài những yếu tố như thể thơ, luật tắc, vần, nhịp điệu, các kỹ thuật như sự lặp lại âm đầu (Alliteration), sự trùng âm (Assonance), ẩn dụ (Metaphor), sự ví von (Simile), và những kỹ thuật của thơ tự do, còn có lý thuyết thơ. Những nhà thơ

thể luật, thừa hưởng một nền giáo dục cổ điển, ngoài những sáng tác, còn có những tác phẩm tư duy về thơ. Với những phong trào tiên phong thơ tự do, họ coi lý thuyết cũng quan trọng như sáng tác. Vì vậy, kiến thức về thơ không dễ dàng tiếp thu chỉ với vài năm đại học, mà suốt đời.

2/ Hiểu biết: Thực hành sáng tác, phân tích kỹ thuật, phê bình thông qua những workshop, bao gồm một nhóm học viên cùng đọc, đưa ra những ý kiến phản hồi những tác phẩm của nhau, tập trung vào kỹ năng, cách áp dụng và kết nối những yếu tố thơ, chủ đề, và những kiến thức đã tiếp thu từ giai đoạn trước. Nhóm thảo luận nhấn mạnh đến việc khám phá và phát triển giọng điệu của từng cá nhân, đồng thời giúp chuyển bài thơ lên mạch hơn, những ý tưởng liên hệ và ăn khớp với nhau, đưa tầm nhìn của tác giả ra ánh sáng. Nhiều phong cách, cách tiếp cận thơ khác nhau, và kiến thức mới phát hiện trong các cuộc thảo luận, và học viên được khuyến khích thử nghiệm những phong cách mới.

3/ Tác phẩm: Hàm ý trong giáo dục cổ điển là tự diễn đạt, ở đây là kết hợp giữa giai đoạn kiến thức và hiểu biết trong sáng tạo, thể hiện nơi tác phẩm của người làm thơ.

Những nhà thơ, sau khi tốt nghiệp, vẫn tiếp tục gắn bó với hai giai đoạn kiến thức và hiểu biết trong sinh hoạt, với những bài viết, thảo luận và công bố tác phẩm trên các diễn đàn thơ. Câu hỏi được đặt ra, tiếp thu kiến thức là điều cần thiết trong giáo dục, nhưng tại sao giai đoạn lý luận cũng quan trọng không kém? Theo Jean Piaget, nhận thức bao gồm sự chú ý, trí nhớ ngắn hạn, trí nhớ dài hạn, lý luận & lý trí, và xử lý thính giác (auditory processing), xử lý thị giác (visual processing), và tốc độ xử lý. Đó là những kỹ năng bộ não sử dụng để suy nghĩ, học hỏi, đọc, ghi nhớ, chú ý và giải quyết các vấn đề (ở đây là sáng tác). Theo mô hình này, sự chú ý, trí nhớ ngắn hạn

và trí nhớ dài hạn phát triển trong độ tuổi từ 2 đến 5. Xử lý thính giác và thị giác, yếu tố quan trọng cho kỹ năng đọc, phát triển từ 5 đến 7 tuổi. Lý luận và lý trí hình thành sau 11 tuổi, có khả năng kết nối tốt hơn giữa các ý tưởng. Trong giai đoạn logic, "liên kết các dữ kiện để tạo ra ý nghĩa, tìm kiếm sự thật, phân biệt đúng sai, học phương cách tư duy", giúp học sinh chọn lựa những kiến thức quan trọng từ giai đoạn học thuộc lòng, tiếp tục ghi nhớ thêm những kiến thức mới, và đặc biệt, cách suy nghĩ qua tranh luận trở thành thói quen định hình, giúp giải quyết đúng các khó khăn trong cuộc sống.

Lý luận (logic) bắt nguồn từ truyền thống cổ Hy Lạp, được khám phá đầy đủ bởi Aristotle. Aristotle định nghĩa logic là "lý luận mới và cần thiết", "mới" bởi vì nó cho phép học những gì chúng ta chưa biết, và "cần thiết" bởi vì kết luận của nó là không thể tránh khỏi. Hệ thống logic nên có ba điều: nhất quán (không có định lý nào của hệ thống mâu thuẫn với nhau); vững chắc (các quy tắc chứng minh của hệ thống không cho phép suy luận sai lầm từ một tiền đề thực sự); và đầy đủ (không có những ý kiến đúng không thể chứng minh được trong hệ thống, ít nhất về nguyên tắc). Lý luận là nghiên cứu về lập luận (argument). Chữ "argument" xuất phát từ tiếng Latin có nghĩa là cách giải quyết (solution) hoặc bằng chứng (proof), phân biệt lý lẽ tốt, từ lý lẽ xấu. Như vậy có nghĩa là lý luận dùng một thứ ngôn ngữ dễ hiểu với những bằng chứng cụ thể để lập luận làm sao thuyết phục người nghe về một đề tài nào đó. Trong giáo dục, logic dạy học sinh cách tư duy, kết nối và đào sâu sự hiểu biết những kiến thức mà học sinh đã tiếp thu từ giai đoạn văn phạm.

## TÂN HÌNH THỨC VIỆT

Trong thời đại internet, có cơ hội tiếp xúc với mọi nền văn hóa của nhân loại như từ xa xưa chúng ta đã tiếp nhận các nền văn minh Trung Hoa, Ấn Độ, và thơ, cũng đã từng ảnh hưởng thơ Pháp, một

thời đã là cái nôi văn hóa phương Tây. Ngày nay, đa văn hóa đang trở thành xu hướng toàn cầu. Những tạp chí thơ, tuyển tập, website đã chuyển dịch thơ từ nhiều ngôn ngữ qua ngữ tiếng Anh, và từ đó, được chuyển dịch qua lại nhiều ngôn ngữ khác. Bởi tiếng Anh đang là ngôn ngữ thông dụng nhất hiện nay trên thế giới. Và thơ tiếng Anh, cũng là dòng thơ ảnh hưởng tới nhiều dòng thơ của nhiều quốc gia. Nhưng với một nền giáo dục không có các giai đoạn như logic và hùng biện thì sao? Chúng ta cần bổ túc thêm bằng phương pháp tự học để thay thế chương trình cao học sáng tác như của thơ Anh, Mỹ. Nếu không tự học (kiến thức) và cuốn vào sinh hoạt viết (lý luận), thì những phát biểu sẽ hàm hồ, vô căn cứ, không thuyết phục được người đọc. Cái đọc (tiếp thu kiến thức) dù có chú tâm đến đâu, cũng không nói lên được sự hiểu biết, vì trong lúc đọc, chúng ta thường lướt qua những chi tiết, và chỉ khi viết xuống mới phát hiện ra. Cái biết, lúc đó mới toàn vẹn, và người đọc mới nhận ra sự thiếu sót và yếu kém của mình. Đó là đối với cá nhân, còn với một bộ môn, cần tới những nhóm thảo luận. Trong lúc thảo luận, chúng ta sẽ lọc ra những chi tiết nào trong lý thuyết chưa hiểu, chưa đầy đủ, cần bổ túc thêm, những chi tiết nào quan trọng hay không cần thiết. Thảo luận làm nảy sinh những ý tưởng mới, nhận ra những ưu khuyết điểm, giúp loại bỏ những ý tưởng khó hiểu, bất hợp lý, sắp xếp lại để thành tư tưởng trong thơ. Thảo luận cũng cho chúng ta biết cách làm sao kết nối những yếu tố thơ phù hợp với những chức năng nào bộ đáp ứng tiêu chuẩn nhịp điệu và ý tưởng trong thơ Tân hình thức Việt.

Thơ Tân hình thức Việt cần một phương pháp thơ vì đó là con đường dẫn tới sáng tạo? Trong giai đoạn kiến thức, chúng ta đã biết kiến thức đến từ đâu (tiểu luận Thơ và Không Thơ) nhưng đối với các bộ môn, ở đây là thơ, có hai loại: a/ phần lý thuyết, đã nằm sẵn trong ký ức, do đọc, hiểu và nhớ. Loại ký ức này dùng để liên kết các



yếu tố thơ với nhau, gợi nhớ trong lúc thực hành. b/ Loại kiến thức thứ hai được tiếp nhận qua kinh nghiệm, nghiên cứu (tìm kiếm thông tin trong sách vở hoặc internet), liên quan tới chủ đề thơ. Ở giai đoạn hiểu biết, chúng ta nối kết những ý tưởng liên hệ với nhau, đến từ kiến thức đáp ứng với chủ đề làm thành tư tưởng trong thơ.

Kiến thức là gì và tại sao người làm thơ cần kiến thức trong việc sáng tác? Ngắn gọn, kiến thức là những dữ kiện chuyên môn, hoặc kỹ năng tiếp thu được qua kinh nghiệm hoặc giáo dục bằng cách nhận thức, khám phá hoặc học tập. Còn ý tưởng là những gì chúng ta nghĩ. Sau khi có được kiến thức về một chủ đề đặc biệt nào đó, những ý tưởng được nảy sinh. Nhưng những ý tưởng cần đến tưởng tượng vì ý tưởng và trí tưởng tượng sẽ không có giá trị cho đến khi nó được chuyển hướng đến một hành động (sáng tác). Trí tưởng tượng dựa trên kinh nghiệm và kiến thức về thế giới xung quanh, kết hợp chúng với cái hoàn toàn không biết, để tạo ra một cái gì đó mới mẻ. Nói tóm lại, sáng tạo là dùng tưởng tượng buông lỏng những ý tưởng đã có để tạo nên những ý tưởng mới và giá trị. Vì vậy tưởng tượng quan trọng không kém kiến thức, và là chìa khóa của đổi mới và sáng tạo

1/ Tân hình thức có một lý thuyết thơ (*Vũ Diệu Không Văn, Tân Hình Thức và Cách Làm Thơ, Thơ và Không Thơ*): cung cấp kiến thức và ưu khuyết điểm của nhiều nguồn thơ, tiêu chuẩn thơ, cách làm thơ, những chức năng não bộ, kết hợp với những yếu tố thơ, cân bằng giữa cảm xúc và trí tuệ trong sáng tạo. Nhưng đó cũng mới chỉ là những gợi ý để từ đó, qua những phương tiện tìm kiếm như google, có thể mở rộng thêm kiến thức chuyên môn.

2/ Thơ Tân hình thức Việt là một thể thơ mới, dùng lại các thể *5 chữ, 7 chữ, 8 chữ* và *lục bát*, thêm những yếu tố như vắt dòng, lặp lại, tính truyện và ngôn ngữ thông thường. Đó là những yếu tố cần

bản, nhưng khi áp dụng vào sáng tác lại không đơn giản. Thơ Tân hình thức Việt có *cách làm thơ* và tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ *hay*, *nhịp điệu* và *ý tưởng*. *Nhịp điệu* và *ý tưởng* là hai chức năng chính trong não bộ phải và trái. *Nhịp điệu* dùng để chuyên chở cảm xúc và *ý tưởng*, không đơn giản chỉ lập lại những câu chữ, mà phải kết hợp nhiều yếu tố khác trong thơ như giọng điệu, nội dung ... vì khi *ý tưởng* gắn liền với khả năng sáng tạo thì *nhịp điệu* cũng vậy.

3/ Diễn đàn thơ Tân hình thức Việt, [www.thotanhinhthucviet.com](http://www.thotanhinhthucviet.com) có hiệu quả giống như một wokshop, nếu sử dụng đúng cách.

Trong mục "Thơ Sáng Tác", các bạn thơ có thể post thơ lên, và góp ý, phê bình với nhau về những bài thơ đó. *Góp ý* không phải chỉ là những ý kiến khen ngợi vu vơ, mà phải chỉ ra chỗ hay, chỗ dở, dựa vào các yếu tố thơ như cách chọn chữ, liên tưởng, nhịp điệu, hình ảnh và âm thanh; nhận xét về những điểm mạnh, điểm yếu, sự rõ ràng, cảm xúc, giọng điệu, cú pháp, sự ngạc nhiên ... và chủ đề, ý nghĩa liên kết mỗi đoạn thơ để thành tư tưởng thơ. Sau đó chỉnh sửa lại cho bài thơ hay hơn.

Trong mục "Thảo Luận", nhà thơ có thể viết những tư duy của mình về thơ Tân hình thức Việt, dựa theo lý thuyết thơ. Nhà thơ cũng có thể thảo luận với nhau về mọi chi tiết trong lý thuyết thơ, điểm nào quan trọng và cần khai triển thêm, điểm nào chưa rõ ràng cần giải thích và bổ sung. Người tham gia cũng có thể post lên những tiểu luận ngắn về tư duy thơ, đưa ra những ý tưởng mới đóng góp cho việc phát triển thơ Tân hình thức Việt.

Những câu hỏi được đặt ra trong thảo luận, cũng giống như một nhà thơ khi đọc xong bài viết này đã nêu ra câu hỏi: cảm xúc trong thơ quan trọng như thế nào? Vì sao người làm thơ Tân hình thức Việt dễ rơi vào bế tắc và hình thành ý nghĩ từ bỏ?

a/ *Cảm xúc quan trọng như thế nào?* Thơ thường bắt đầu với cảm xúc và kết thúc với sự hiểu biết sâu sắc. Ngay cả đối với nhà thơ trí thức như Robert Frost, đối với ông, cảm xúc là cơ sở của thơ, ông nói, "Thơ bắt đầu bằng niềm khoái cảm và kết thúc bởi sự khôn ngoan". Cảm xúc toát ra từ ý tưởng, và ý tưởng lại tùy thuộc vào chữ. Vì thế, nguồn cảm xúc chính là lựa chọn chữ, âm thanh, hình ảnh, và kết hợp chúng lại để tạo ra tâm trạng. Tâm trạng và giọng điệu thường phụ thuộc vào nhau, tâm trạng có thể là lãng mạn, hiện thực, chủ quan, giọng điệu có thể là vui buồn, giận dữ, hài hước, thích thú ...

Chữ có nghĩa đen và nghĩa bóng, còn âm thanh của bài thơ là âm thanh của toàn bộ chữ, cũng giống như một bài hát, buồn bã hay vui vẻ, tràn ngập những âm thanh buồn vui. Kỹ thuật thứ ba là hình ảnh. Hình ảnh (imagery) không giống như một tấm hình (photo), mà nó có thể hấp dẫn các giác quan như nhìn, nghe, nếm, ngửi, sờ mó, gọi lên trong tâm trí người đọc qua những chữ trong bài thơ. Hình ảnh và cảm xúc luôn luôn đi đôi với nhau. Hình ảnh người mẹ còng lưng bên gánh hàng rong, trong bài thơ "Mẹ Khổ" là một ví dụ. Như vậy, cảm xúc luôn luôn đi đôi với ý tưởng và cách chọn chữ, chọn lời sao cho chính xác. Một bài thơ chỉ có chơi chữ, chơi nhịp điệu hay hình ảnh mà không có ý tưởng thì không thể tạo được cảm xúc nơi người đọc.

Lấy kinh nghiệm của cá nhân người viết, những bài thơ *Con Mèo Đen, Chiếc Xe Đạp, Mẹ Khổ* ... đều là những bài thơ có cảm xúc. Mới đây, khi trong đầu tôi bất ngờ một ý tưởng chợt đến, thành chủ đề bài thơ: Đám Đông. Nhưng sau đó, trong tôi hoàn toàn không có một khái niệm nào về đám đông. Tôi phải đi tìm hiểu ý nghĩa và tâm lý đám đông để có thể khai triển chủ đề. Tôi nhận ra, Tâm lý đám đông (crowd psychology), hình thành từ những người có cùng chung một sở thích như thể thao (bóng đá), âm nhạc

(nhạc rock), hay những đặc điểm văn hóa về ngôn ngữ, đất nước, con người. Trong vô thức mỗi người đều có một đám đông nào đó bên trong, và đám đông thường thì mỗi lúc mỗi khác, tùy thuộc vào hoàn cảnh và thời điểm khác nhau. Và thế là những ý tưởng mới nảy sinh và làm bài thơ hoàn tất.

## ĐÁM ĐÔNG

Những con đường đông đông  
đám đông tình cờ đến  
và đi đám đông là  
ai ai là đám đông

không ai thấy đám đông  
là con người của mọi  
con người là người khác  
trong mỗi người khác và

đang có một đám đông  
trong tôi mới vừa tỉnh  
giác trên con đường đông  
đông đám đông tôi vô

danh giữa đám đông vô  
danh đến đến đi đi  
mất mất còn còn tiếng  
lòng tôi trong nỗi lòng

tôi cay cay không thốt  
nên lời lời là lời  
của ai ai nói ra  
lời tôi nghe tiếng nước

sôi từ thuở xa xôi  
cho đến bây giờ nước  
tôi thức dậy chào buổi  
sáng bình minh hay hoàng

hôn chào đám đông.

Bài thơ khởi đầu bằng cảm xúc "những con đường đông đông đám đông ..." và kết thúc bằng câu hỏi từ sự hiểu biết nội tâm, đất nước tôi đang ở thời bình minh hay hoàng hôn? Cảm xúc thay đổi tùy theo *nhịp điệu* và *ý tưởng* trong bài thơ. Những âm thanh trong bài thơ theo đà của kỹ thuật lặp lại những chữ đơn và kép như đám đông, vô danh, đến đến đi đi, sôi, xôi, tôi ... Hình ảnh đám đông chập chờn trong suốt bài thơ, với kỹ thuật lặp lại.

b/ *Vì sao người làm thơ Tân hình thức Việt dễ rơi vào bế tắc và hình thành ý nghĩ từ bỏ?* Điều này cũng dễ giải thích. Đa số người làm thơ Việt ít khi quan tâm tới lý thuyết, vì thế thơ thường rơi vào trò chơi chữ, hay loại thơ tự do với ý tưởng đứt đoạn, không có nhịp điệu. Không có ý tưởng liền mạch và nhịp điệu thì làm sao chuyên chở cảm xúc? Thơ Tân hình thức Việt đòi hỏi người làm thơ phải có kiến thức về thơ, đặc biệt là am hiểu về tiến trình thơ hậu hiện đại Mỹ, nửa sau thế kỷ 20. Khi không có kiến thức và hiểu biết về thơ thì thơ cứ dừng lại ở lúc khởi đầu, kể những câu chuyện về đời thường. Cứ lặp lại mãi những câu chuyện đời thường, và không có khả năng tìm kiếm ý tưởng trong thơ thì sớm muộn cũng rơi vào bế tắc. Bế tắc không giải quyết được thì đành phải từ bỏ. Dĩ nhiên,

bế tắc là chuyện thường tình trong thơ, trong khi lý thuyết thơ Tân hình thức lại giúp người làm thơ dễ dàng giải quyết bế tắc, kết hợp giữa *ý tưởng* và *tưởng tượng*, để phát huy khả năng sáng tạo. Kiến thức không thể cho không, mà phải trả giá bằng sự học hỏi và niềm đam mê.

Và lại thơ Tân hình thức Việt từ gần 20 năm qua đã có nhiều thay đổi, *tính truyền* còn được hiểu như sự liên lạc của câu chữ, kỹ thuật *lập lại* câu chữ được thay bằng lập lại những chữ *đơn* và *kép* trong tiếng Việt. Thơ Tân hình thức Việt đưa ra những tiêu chuẩn đánh giá một bài thơ hay, cách làm thơ, nối kết với những chức năng não bộ và giáo dục cổ Hy Lạp, hình thành phương pháp thơ. Nếu không quan tâm tới lý thuyết thì làm sao biết cách sáng tác thơ Tân hình thức? Bế tắc hay từ bỏ là lẽ đương nhiên.

Tóm lại, thơ Tân hình thức là một dòng thơ mới, không thể phát triển nếu không có phương pháp tư duy về lý thuyết, sao cho phù hợp với khả năng và kinh nghiệm của mình, và nhận ra, kiến thức và hiểu biết là động lực cơ bản, và nằm trong tiến trình của sáng tạo. Dĩ nhiên, có người không đồng ý và cho rằng, thơ thuộc trạng thái cảm giác chứ không phải lý luận. Với Tân hình thức Việt, thơ là cái toàn thể, cả cảm giác lẫn lý luận. Đúng hơn, thơ là cảm xúc và nhận thức (cảm nhận), và muốn có nhận thức, phải có lý luận, vì thế chúng ta cần một phương pháp thơ.

## CHÚ THÍCH

Ba tiểu luận "Vũ Diệu Không Văn", "Tân Hình Thức và Cách Làm Thơ", "Thơ và Không Thơ" ở dạng Ebook, PDF, bạn đọc có thể tìm đọc trong mục "Ebook" nơi các website:

[www.thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org)  
[www.thotanhinhthucviet.vn](http://www.thotanhinhthucviet.vn)

# Ý Tưởng Liên Lạc Hay Thơ Dịch Đọc Như Tân Hình Thức Việt

---

Qua những bài tiểu luận, chúng ta đã có *cách làm thơ* để tạo nhịp điệu, nhưng còn ý tưởng và câu chữ liên lạc thì phải làm sao? Chúng ta cần có những sáng tác cụ thể, qua đó phát triển khả năng sáng tạo của người làm thơ. Nhưng thơ Tân hình thức Việt là một loại thơ mới, nên chúng ta thử tìm hiểu qua thơ tiếng Anh. Có điều, thơ không thể dịch vì không thể dịch âm thanh và nhạc tính ngôn ngữ, từ Đông sang Tây, ai cũng biết như vậy. Đã có bao nhiêu bài thơ Đường luật dịch ra tiếng Việt, đạt như bài *Hoàng Hạc Lâu* của Thôi Hiệu do Tần Đà dịch? Có bài thơ tiếng Anh, tiếng Pháp nào dịch ra tiếng Việt đúng theo tiêu chuẩn thơ Việt như *Hoàng Hạc Lâu*? Chắc là không. Vì vậy mà người đọc Việt bình thường, từ trước tới nay, ít ai đọc thơ dịch, vì khô khan và không thấy gì lôi cuốn. Đó là lý do, qua phương tiện dịch thuật, mục đích của chúng ta đi tìm một tiêu chuẩn chuyển dịch để dịch một số bài thơ tiếng Anh, cả thể luật lẫn tự do, có thể đọc tương đương như đọc một bài thơ Tân hình thức Việt – dịch thành thơ, góp phần thay đổi định kiến từ trước tới nay, dịch là diệt. Dịch, như vậy, cũng nằm trong tiến trình của sáng tạo.

Điều ngạc nhiên, trong số những bài thơ tiếng Anh được chuyển dịch dưới đây có cả thơ thể luật và thơ tự do. Thơ thể luật tiếng Anh theo luật tắc của dòng thơ. Luật tắc thông dụng nhất là dòng thơ 10 âm tiết (mỗi âm tiết tương đương với một chữ trong tiếng Việt), *iambic parameter* (*không nhấn, nhấn*, lặp lại 5 lần như vậy thành 10 âm tiết). Những nhà thơ thể luật gồm: Dana Gioia, Frederick Feirstein, Sydney Lea. Số còn lại là những nhà thơ tự do: Tom Rior-dan, Phillip A. Ellis.

Đối với thơ thể luật tiếng Anh, dòng 10 âm tiết, chúng ta dùng thể thơ 8 chữ để dịch. Còn những bài thơ của những nhà thơ tự do, chúng ta thấy có dáng dấp của những thể thơ Tân hình thức Việt. Nhưng thật ra, đó là thơ do những nhà thơ tự do sáng tác. Họ tạo ra hình thức thơ giống như những thể thơ nhưng không theo luật tắc như thơ thể luật. Số âm tiết mỗi dòng thơ không đồng đều, từ 5 tới 7 âm tiết. Sự tương đồng giữa những bài thơ thể luật và tự do nguyên tác tiếng Anh là cách diễn đạt với những ý tưởng và cảm xúc liên lạc. Điều ngẫu nhiên, cách diễn đạt này cũng trùng hợp với thơ Tân hình thức Việt. Mỗi ngôn ngữ, *đơn âm* hoặc *đa âm*, có văn phạm khác nhau, *luật tắc* và *cách làm thơ* khác nhau, vì vậy khi dịch thơ, tự do hay thể luật không phải là mối bận tâm của người dịch. Vấn đề quan trọng là tìm trong bài thơ nguyên tác có yếu tố chung nào với thơ Việt hay không, ở đây là cách diễn đạt. Thơ Tân hình thức Việt chủ trương nối kết giữa quá khứ và hiện tại, giữa truyền thống và tự do, giữa nền văn hóa này và nền văn hóa khác, quan trọng hơn giữa bán cầu não trái và phải trong sáng tác. Chủ trương như vậy không hề có trong thơ Tân hình thức Mỹ. Nhưng không ngờ, trong thơ dịch, Tân hình thức Việt cũng có khả năng nối kết cả hai thể loại thể luật và tự do của thơ tiếng Anh.



Nhưng loại thơ này trong thơ Mỹ không phải dễ làm. Từ những nhà thơ đã quá cố như Williams Carlos Williams, Frank O' Hara cho đến những nhà thơ đương thời như Tom Riordan, Phillip A. Ellis lâu lâu mới có một vài bài, còn đa phần là những bài thơ tự do thông thường. Vì thế, tuy không được coi là *cách làm thơ* chính thức, nhưng đang được phổ biến. Điều ghi nhận, một số nhà thơ trẻ hiện nay, cũng có khuynh hướng làm loại thơ dòng ngắn này nhưng bằng luật tắc thơ thể luật chứ không phải thơ tự do.

Như đã trình bày, những bài thơ dịch từ thơ tiếng Anh chỉ tiêu biểu cho ý tưởng liên lạc trong thơ. Còn nhịp điệu như chúng ta biết, tùy thuộc vào *cách làm thơ*, và vào bản thân của ngôn ngữ *đa âm* hay *đơn âm*.

Và cuối cùng là một bài thơ nổi tiếng ở thế kỷ 20, phảng phất tinh thần thơ Tân hình thức Việt, kết hợp giữa thơ vần điệu và tự do, của một nhà thơ nổi tiếng viết về một nhà thơ nổi tiếng khác, “Tưởng Nhớ W. B. Yeats” của W. H. Auden.

*Dana Gioia*

PITY THE BEAUTIFUL

Pity the beautiful,  
the dolls, and the dishes,  
the babes with big daddies  
granting their wishes.

Pity the pretty boys,  
the hunks, and Apollos,  
the golden lads whom  
success always follows.

The hotties, the knock-outs,  
the tens out of ten,  
the drop-dead gorgeous,  
the great leading men.

Pity the faded,  
the bloated, the blowsy,  
the paunchy Adonis  
whose luck's gone lousy.

Pity the gods,  
no longer divine.  
Pity the night  
the stars lose their shine.

*Dana Gioia*

## TỘI NGHIỆP NGƯỜI ĐẸP

Tội nghiệp người đẹp, những người đàn bà hấp dẫn, những người đàn bà thon gọn, những người đàn bà trẻ với những nhân tình ra vẻ, đang

Ban phát cho họ những ước muốn.  
Tội nghiệp những chàng đẹp trai, những chàng trai lực lưỡng, và những chàng trai nam tính, những chàng trai vàng

Mà sự thành công luôn luôn bám theo.  
Những người lôi cuốn sự thèm muốn, những người cảm dỗ không cưỡng được, những người ở hạng thóp, những người

Ngoại hạng, những người đàn ông hàng đầu hết sảy. Tội nghiệp kẻ tàn lụi, kẻ béo phì, kẻ nhếch nhác, chàng đẹp trai nay đã bụng phệ

Sự may mắn đến nước tối tệ.  
Tội nghiệp những vị thánh không còn thiêng, tội nghiệp đêm, những vì sao đánh mất sự chói sáng.

### GHI CHÚ

Apollos và Adonis là những vị thần thời cổ đại La Hy, chỉ những chàng đẹp trai. Nguyên tác thì kiệm lời, nhưng bản dịch thì nhiều lời để làm rõ ý, một phần vì bài thơ dùng nhiều tiếng lóng.

*Dana Gioia*

FILM NOIR

It's a farm town in the August heat  
With a couple of bars along Main Street.  
A jukebox moans from an open door  
Where a bored waiter sweeps the floor.

A bus pulls up by Imperial Fruit.  
A guy gets off a new prison suit.  
He's not bad looking. Medium height  
Full of ambition. Not too bright.

*He's a low life. He's one of the lost  
Who's burnt every bridge he's ever crossed.  
Just out of slammer, a ticking bomb,  
The Wrath of God and Kingdom Come.*

*It's the long odds on a roll of the dice  
For big stakes you can't bet twice.  
The cards get dealt. The wheel spins.  
At the end of the night the house always wins.*

*Dana Gioia*

PHIM ĐEN

Đó là trang trại trong một thị trấn nhỏ dưới  
Cái nóng tháng Tám với đôi quán rượu dọc theo  
Đường Cái. Một cái máy hát rên rỉ phát ra từ  
Cánh cửa mở nơi người bồi bàn uể oải quét

Dọn. Chuyển xe buýt dừng lại ở cửa hàng trái  
Cây Imperial Fruit. Một gã thanh niên mặc bộ  
Áo tù bước xuống. Hắn nhìn không tẻ. Cao trung  
Bình. Đây ước vọng. Không quá thông minh. *Hắn là*

*Kẻ xấu. Một trong những kẻ làm lạc hết thuốc  
Chữa. Vừa mới từ nhà tù ra. Như một trái  
Bom sắp nổ, Sự Giận Dữ Của Chúa và Thế  
Giới Bên Kia. Điều chắc chắn không phải là trò*

*May rủi vì bàn thắng lớn không thể cuộc hai  
Lần. Khi những lá bài được chia. Bánh xe quay.  
Qua đêm thì nhà cái luôn luôn vợ cả. Hắn  
Nhìn thấy ở một mình cuối quán rượu, hút thuốc*

He sees her alone at the end of the bar,  
Smoking and hot like a fallen star.  
She's a cold beauty with a knowing wink.  
If she shot you dead, she'd finish your drink.

Some guys learn from their mistakes,  
But all he learned is to raise the stakes.  
There's something he forgot in jail –  
That the female's deadlier than the male.

It's tough love from a hard blue flame,  
And you can't beat a pro at her own game.  
It's a long con. It's the old switcheroo.  
You think you're a player, but the mark is you.

She's married but lonely. She wishes she could.  
Watch your hands! Oh, that fells good.  
She whispers how much she needs a man.  
If only he's help her. She has a plan.

Their eyes meet, and he can tell  
It's gonna be fun, but it won't end well.  
He hears her plot with growing unease.  
She strokes his cheek, and he agrees.

Và nóng bỏng như một ngôi sao hết thời. Ắ  
Có sắc đẹp lạnh người với cái nháy mắt như  
Biết ý. Nếu ắ bắt ai, ắ sẽ nốc hết  
Ly rượu còn lại của người đó. Vài kẻ học

Được từ những lầm lỗi, nhưng tất cả hấn học  
Được là dám liều. Có điều hấn đã quên lúc  
Trong tù – Là đàn bà độc ác hơn đàn ông.  
Đó là thứ tình yêu khó nuốt phải trả giá

Đắt, và bạn không thể đánh bại một ắ sừng  
Sỏ với trò chơi do chính ắ bày ra. Đó  
Là trò lừa đã lâu. Cuộc trao đổi bất ngờ  
Cũ kỹ. Bạn nghĩ bạn là kẻ chơi, nhưng

Bạn là mục tiêu của trò dối lừa. Ắ có  
Chống nhưng lẻ loi. Ắ ao ước được vậy. Hãy  
Nhìn bàn tay bạn! Ôi cảm thấy vui sướng. Ắ  
Thì thầm, ắ cần một người đàn ông biết bao.

Nếu chỉ hấn là người giúp ắ. Ắ có một  
Kế. Đôi mắt họ gặp nhau và hấn có thể  
Biết đó sẽ là niềm vui, nhưng không thể kết thúc  
Hay. Hấn nghe âm mưu của ắ với mỗi e

It's a straight shot. It's an easy kill.  
If he doesn't help her, some guy will.  
It's a sleek piece with only one slug.  
Spin the chambers and give it a tug.

The heat of her lips, the silk of her skin.  
His body ignites. He pushes in.  
They lie in the dark under the fan –  
A sex-drunk chump, a girl with a plan.



Ngại. Ắ vuốt má hần và hần đồng ý. Đó  
Là cú bắn thẳng. Cách giết người dễ dàng. Nếu  
Hần không giúp ắ thì đã có kẻ khác. Đó  
Là kế hoạch lẻ chỉ cần một viên đạn. Quay

Ổ đạn và siết cò. Đòi môi ắ nóng  
Bông, làn da ắ mịn màng. Cơ thể hần bắt lửa.  
Hần đẩy vào. Chúng nằm trong bóng tối dưới cánh  
Quạt – một tên ngọc khát dục, đưa con gái với

Một mưu toan.

---

#### CHÚ THÍCH

Phim đen là thuật ngữ chỉ phong cách loại phim cổ điển đen trắng với những cốt truyện đầy kịch tính và tội ác của Hollywood vào thời kỳ đầu thập niên 1940 tới cuối thập niên 1950, nhấn mạnh vào thái độ thờ ơ ích kỷ và động lực tình dục. Bài thơ nói về một tù nhân mới được thả, bị dồn nén tính dục, và một người đàn bà đã lợi dụng, dùng sự trao đổi xác thịt để anh ta giết người chồng của mình. Kết cuộc là anh ta lại tiếp tục ngồi tù.

Bài thơ hay, dĩ nhiên còn ở nơi nhịp điệu và nhạc tính của ngôn ngữ và vần điệu, quyến với những ý tưởng. Bài dịch chỉ thể hiện được ý tưởng bài thơ với đầy tiếng lóng, nên thưởng thức bài thơ cần đọc vào chính nguyên bản.

*Frederick Feirstein*

SHAKESPEARE

If I could live a Muslim cabbie's day  
Driving in traffic, parking at noon to pray  
In 96th Street's Mosque, I'd stop to chat  
With vendors hawking fruit, pashminas, books  
Even about my centuries of fame;  
If I could be a New York City hack  
I'd give up every sonnet, every play,  
Not in disgrace with men's eyes, not in shame  
For just one sandwich stuffed with sizzling fat  
Plump Falstaff in a greasy apron cooks,  
I'd take blank time, not scripted Fortune, back.

*Frederick Feirstein*

SHAKESPEARE

Nếu tôi có thể sống một ngày của  
Người tài xế taxi Hồi giáo lái  
Trong lúc đông xe, ngừng lại buổi trưa  
Cầu nguyện tại Thánh đường Hồi giáo đường  
96, tán gẫu với những người bán  
Trái cây, khăn trùm đầu, sách, ngay cả  
Hàng thế kỷ tăm tiếng của tôi; nếu  
Tôi có thể là người tài xế taxi  
Ở thành phố New York, tôi sẽ từ  
Bỏ mỗi bài thơ, mỗi vở kịch, không  
Được trọng vọng dưới mắt mọi người, không  
Xấu hổ với chỉ chiếc bánh sandwich  
Nhét đầy mỡ nóng do Falstaff béo  
Tròn mặc tạp dề dính dầu mỡ làm,  
Tôi chọn một tương lai mở, không  
Phải thứ tương lai tiền định, ngược đời.

#### GHI CHÚ

Sir John Falstaff là nhân vật trong kịch William Shakespear.

*Frederick Feirstein*

JEU D'ESPRIT

I wrote a lyric that you said was pure,  
Full of voiceless plosives, liquids, sibilants,  
And, as a young girl licks an ice cream cone,  
showed me how you rolled it on your tongue  
And sweetly said, It's written to be sung  
By lovers in the shower as they moan  
Or on a carpet in a kissing trance  
Or in their twenties making up a tour  
Of quiet rooms from Paris down to Venice  
Or in their early sixties left alone  
As we are, still romantic, in our dance  
That's sexy, never clumsy, not mature,  
Just loosening young vowels on our tongues,  
Which in each other's mouths are always sung

*Frederick Feirstein*

TRÒ CHƠI TINH THẦN

Tôi viết một bản tình ca mà em  
Nói là tinh khiết, đầy những âm hơi  
Âm nước âm xuyết không thành tiếng, và,  
Như một cô gái trẻ nhắm nháp cây  
Cà rem, cho tôi biết làm sao em  
Cuộn nó trên đầu lười và ngọt ngào  
Nói, nó được viết để hát lên bởi  
Những cặp tình nhân trong phòng tắm như  
Rên rỉ hoặc trên tấm thảm trong lúc  
Hôn nhau mê đắm hoặc ở tuổi hai  
Mười trong những chuyến du hành nơi những  
Căn phòng yên lặng từ Paris xuống  
Vernice hoặc họ rời khỏi một mình  
Vào đầu những năm sáu mươi như chúng  
Ta, vẫn lãng mạn, trong điệu nhảy gợi  
Cảm, không bao giờ vụng về, không chấm  
Dứt, ngay lúc thả lỏng những nguyên âm  
Non nốt trên đầu lười những nguyên âm  
Luôn được hát lên trong miệng nhau.

*Phillip A. Ellis*

DEAD, WHITE WOOD

Out of the futile grasp  
of ghost-white ghost gums,  
a cold moon rising,  
coloured the hue  
of cold smoke furling in flat,  
florescent shapes  
that were formed beneath  
an overarching lamp  
falling asleep in the declining  
hours of sinking mercury,  
and sleepiness settling  
like emptied dreams  
lazily turbulent  
as from cigarettes,  
ash-grey as moons  
in ghost gums' ringbarked grasps,  
I dream of the trees  
marching towards me,  
an orchard of dead, white  
wood.

*Phillip A. Ellis*

KẺ CHẾT, RỪNG TRẮNG

Thoát ra khỏi sự nắm bắt  
vô vọng của những cây bạch  
đàn ma – ma trắng một mặt  
trắng lạnh nhô lên tô điểm  
sắc thái một làn khói lạnh  
gợn theo bề mặt tạo thành  
những hình dạng huyền quang bên  
dưới ngọn đèn trắng bao quát  
như ai đó thiếp ngủ lúc  
nửa đêm về sáng khi hàn  
thử biểu xuống thấp thẳm lạnh  
và sự ngái ngủ làm thư  
dãn như những giấc mơ trống  
rỗng lộn xộn một cách uể  
oải được nhả từ khói của  
những điều thuốc lá đầu ngày  
và màu xám tro không khác  
gì những mặt trăng phản ánh  
từ những khoanh nhẫn của vỏ  
những cây bạch đàn ma, tôi  
mơ những cây bạch đàn ấy  
bước đều về phía tôi, vườn  
cây của kẻ chết, rừng trắng.

\* ghost gums: một loài cây có vỏ trắng. Ringbarked: vòng vỏ cây bị gỡ bỏ, nguyên nhân làm cho cây chết; bị coi là bất hợp pháp ở Úc.

*Sydney Lea*

THE WRONG WAY WILL HAUNT YOU

(Shouting a hound)

Spittle beads as ice along  
her jaw on this last winter day.  
And when I lift her, all her bones  
are loose and light as sprigs of hay.

For years her wail has cut the woods  
in parts, familiar. Host of hares  
have glanced behind as she ploughed on  
and pushed them to me unawares.

Now her muzzle skims the earth  
as if she breathed a far dim scent,  
and yet she holds her tracks to suit  
my final, difficult intent.

For years with gun in hand I sensed  
her circle shrinking to my point.  
How odd that ever I should be  
the center to that whirling hunt.

Here a yip and there a chop  
meant some prime buck still blessed with breath,  
and in the silences I feared  
she'd run him to her own cold death.



*Sydney Lea*

TÌNH THỂ KHÔNG HAY THƯỜNG ĐẾN

(Tiếng kêu một con chó săn)

Những giải nước dãi như băng giá dọc  
quai hàm con chó săn vào ngày cuối  
đông. Và khi nhắc lên xương cốt nó  
lỏng lẻo và nhẹ như một cọng cỏ

khô. Nhiều năm tiếng kêu quen thuộc của  
nó đã cắt khu rừng thành từng phần.  
Đám cỏ liếc nhìn phía sau không biết  
nó đã rẽ và đẩy chúng tới tôi.

Bây giờ mõm nó là đà dưới mặt  
đất như thể sự thính mũi của nó  
đã lờ mờ xa, và lúc này ý  
định giữ vòng săn đáp ứng mục tiêu

với nó là khó. Nhiều năm với cây  
súng trong tay tôi có cảm giác nó  
đã bắt đầu già. Tôi chưa bao giờ  
trông chờ là trung tâm cuộc săn

cuồng quay đó. Đây là tiếng sủa và  
kia là con mồi, có nghĩa là vài  
con nai tơ vẫn sống, và trong yên  
lặng tôi sợ việc săn đuổi đã mang

The snow that clouds my sights could be  
a trailing snow, just wet and new  
enough to keep a scent alive,  
but not so deep that she'd fall through

tới cái chết lạnh cho chính nó. Tuyết  
phủ tầm nhìn của tôi có thể là  
tuyết vẽ thành vệt, ướt và mới đủ  
để giữ sự thính mũi tồn tại, nhưng  
không quá sâu rằng nó đã thất bại.

*Tom Riordan*

STAR APPLE

the star apple  
cupped in her scaly  
gray-nailed hand is  
yours for the taking  
no strings attached

you burst into tears  
and then wake up  
to the resumption  
of indelible pain

*Tom Riordan*

VÚ SỮA

trái vú sữa nằm trong  
lòng bàn tay tróc vẩy  
với móng tay màu xám  
của cô ta tặng không  
cho bạn vô điều kiện

bạn bật khóc và rồi  
thức giấc để bắt đầu  
trở lại cơn đau không  
thể nào quên được

*Tom Riordan*

TWO SMALL FANS

With two small fans  
our room sounds like  
a 727 Whisper-Jet  
and we are halfway  
to the Virgin Islands  
for our honeymoon.  
A movie star's boat  
is anchored offshore  
and his plate piled  
with napoleons and  
creampuffs directs  
us to check out his  
gut. What we adore  
most are breakfast  
and the newspaper  
quietly delivered to  
our surfside cabana  
and trying to keep  
up with eagle rays  
in the lagoons. Oh,  
we are not ready to  
go home! All that  
awaits us two floors  
up from the bakery  
is a sweltry studio  
apartment whose  
single saving grace  
is its two small fans.

*Tom Riordan*

## HAI QUẠT MÁY NHỎ

Với hai quạt máy nhỏ căn  
phòng của chúng tôi kêu vang  
như chiếc phản lực 727-  
Whisper và chúng tôi đang  
trên nửa đường tới Virgin  
Islands hưởng tuần trăng mật.  
Con tàu của một ngôi sao  
điện ảnh được neo ở ngoài  
bãi biển và cái đĩa đây  
bánh ngọt napoleons  
và creampuffs làm chúng tôi  
nhận ra cái bụng phệ của  
hắn. Điều chúng tôi thích nhất  
là bữa điểm tâm và tờ  
nhật báo được lặng lẽ giao  
tới tận lầu ở bãi biển  
và cố gắng theo kịp những  
con cá đuối ở hồ nước  
mặn. À, chúng tôi chưa sẵn  
sàng về nhà. Tất cả đang  
chờ đợi chúng tôi là cái  
studio nóng và ẩm  
trong một chung cư ở trên  
lò bánh mì hai tầng lầu  
mà sự đoái công chuộc tội  
độc nhất của nó là hai cái  
quạt máy nhỏ.

IN MEMORY OF W. B. YEATS

---

W. H. Auden

I

He disappeared in the dead of winter:  
The brooks were frozen, the airports almost  
deserted,  
And snow disfigured the public statues;  
The mercury sank in the mouth of the dying day.  
What instruments we have agree  
The day of his death was a dark cold day.

Far from his illness  
The wolves ran on through the evergreen forests,  
The peasant river was untempted by  
the fashionable quays;  
By mourning tongues  
The death of the poet was kept from his poems.

But for him it was his last afternoon as himself,  
An afternoon of nurses and rumours;  
The provinces of his body revolted,  
The squares of his mind were empty,





Silence invaded the suburbs,  
The current of his feeling failed; he became  
his admirers.

Now he is scattered among a hundred cities  
And wholly given over to unfamiliar affections,  
To find his happiness in another kind of wood  
And be punished under a foreign code of  
conscience.

The words of a dead man  
Are modified in the guts of the living.

But in the importance and noise of to-morrow  
When the brokers are roaring like beasts on  
the floor of the Bourse,  
And the poor have the sufferings to which they  
are fairly accustomed,  
And each in the cell of himself is almost  
convinced of his freedom,  
A few thousand will think of this day  
As one thinks of a day when one did  
something slightly unusual.

What instruments we have agree  
The day of his death was a dark cold day

Sự im lặng xâm nhập ngoại ô,  
Dòng cảm xúc dẫn tàn; ông trở thành những  
người hâm mộ ông.

Bây giờ thơ ông được trải khắp hàng trăm thành phố  
Và hoàn toàn đem lại những cảm xúc thờ ơ,  
Để tìm kiếm hạnh phúc của ông nơi một khu  
rừng khác  
Và bị trừng phạt dưới mã số xa lạ của lương tâm.  
Lời của một người chết  
Được thay đổi trong lòng sự sống.

Nhưng trong sự quan trọng và âm ỉ của ngày mai  
Khi những nhà môi giới găm lên như thú dữ ở  
sàn chứng khoán Bourse, Paris,  
Và những người nghèo vốn quen với nỗi khổ đau,  
Và mỗi người trong tế bào của chính mình hầu hết  
tin chắc vào sự tự do,  
Vài ngàn người sẽ nghĩ về ngày này  
Như mỗi người nghĩ về một ngày khi đã làm  
được điều gì khác thường.

Phép đo nào chúng ta đồng thuận  
Ngày cái chết của ông là một ngày tối lạnh.

## II

You were silly like us; your gift survived it all:  
The parish of rich women, physical decay,  
Yourself. Mad Ireland hurt you into poetry.  
Now Ireland has her madness and her weather still,  
For poetry makes nothing happen: it survives  
In the valley of its making where executives  
Would never want to tamper, flows on south  
From ranches of isolation and the busy griefs,  
Raw towns that we believe and die in; it survives,  
A way of happening, a mouth.

## III

Earth, receive an honoured guest:  
William Yeats is laid to rest.  
Let the Irish vessel lie  
Emptied of its poetry.

In the nightmare of the dark  
All the dogs of Europe bark,  
And the living nations wait,  
Each sequestered in its hate;

## II

Ông cũng ngọc như chúng ta; món quà của ông  
sống lâu hơn hết:  
Khu của những phụ nữ giàu có, tình trạng  
suy tàn thể xác,  
Chính ông. Ái nhĩ lan điên rồ làm ông đau trong thơ  
Bây giờ Ái nhĩ lan có chứng điên của nó và tiết  
trời yên tĩnh,  
Vì thơ không làm điều gì xảy ra: nó sống sót  
Trong thung lũng của sự sáng tạo nơi những  
người có trách nhiệm  
Không bao giờ muốn đổi thay, chảy về Nam  
Từ nông trại của sự cô lập và nỗi sầu khổ lẳng lặng,  
Nhưng thành phố nguyên sơ chúng ta tin và chết;  
nó sống sót  
Là cách nó xảy ra, là thơ.

## III

Trái đất nhận người khách danh dự  
William Yeats được yên nghỉ.  
Hãy để thân xác ông nằm  
Trống vắng trong thơ.

Trong cơn ác mộng của bóng tối  
Tất cả chó Âu châu sủa,  
Và người sống đợi chờ,  
Tách biệt nhau trong lòng căm thù;

Intellectual disgrace  
Stares from every human face,  
And the seas of pity lie  
Locked and frozen in each eye.

Follow, poet, follow right  
To the bottom of the night,  
With your unconstraining voice  
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse  
Make a vineyard of the curse,  
Sing of human unsuccess  
In a rapture of distress;

In the deserts of the heart  
Let the healing fountain start,  
In the prison of his days  
Teach the free man how to praise.

Sự suy nghĩ chủ quan nghèo nàn  
Trên mỗi khuôn mặt người  
Và biển của lòng trắc ẩn nằm  
Khóa và đóng băng trong mỗi con mắt.

Hãy theo đuổi, nhà thơ, theo đuổi triết để  
Từ đáy cùng đêm  
Với tiếng nói không bị hạn chế  
Vẫn còn làm chúng ta hân hoan;

Với sự tu dưỡng một vần thơ  
Làm cho sự nguyên rửa trở thành vườn nho,  
Hãy hát về sự thất bại của loài người  
Trong trạng thái say mê của nỗi khốn cùng;

Trong sa mạc của con tim  
Hãy để suối nước chữa lành bắt đầu chảy  
Trong nhà tù của thời ông  
Dạy cho con người tự do biết ngợi ca.

## KHẾ IÊM DỊCH ĐỌC VÀ CHÚ THÍCH

W. H. Auden đến định cư ở New York ngày 26 tháng 1 năm 1939. Ba ngày sau, ông nghe tin nhà thơ W. B. Yeats mất, 73 tuổi. Lúc đó Auden mới 32 tuổi. Ông viết bài thơ tưởng nhớ W. B. Yeats trên tờ *The New Republic*, 8 tháng 3, 1939. W. B. Yeats (1865 – 1939), nhà thơ Ái Nhĩ Lan, giải thưởng Nobel văn chương 1923, là nhà thơ thể luật, bác cầu giữa chủ nghĩa Lãng mạn và hiện đại, một trong những khuôn mặt quan trọng nhất của thế kỷ 20. Ông sinh ở Ái Nhĩ Lan, trong một gia đình theo đạo Tin lành, và chuyển tới Luân Đôn sống từ năm mới 2 tuổi. W. H. Auden (1907-1973), nhà thơ Anh, quốc tịch Hoa Kỳ, theo đạo Thiên chúa giáo, là nhà thơ thể luật, một trong những nhà thơ lớn nhất của thế kỷ 20.

Bài thơ chia làm 3 phần. Phần đầu gồm 6 đoạn thơ, hòa trộn giữa thơ và văn xuôi. Phần 2, viết theo dòng 12 âm tiết, với đơn vị âm thanh iambic (không nhấn, nhấn). Phần 3, gồm 6 đoạn thơ, mỗi dòng 7 âm tiết, viết theo iambic. (Ở đây chúng tôi đều dịch thành thơ tự do). Phần đầu nói về cái chết của nhà thơ, trong quang cảnh mùa Đông giá rét, suối đóng băng, phi trường không người qua lại, tuyết phủ ngập thành phố. Nhiệt độ xuống thấp trong ngày nhà thơ (mouth) chết. Mouth (miệng) ám chỉ thơ và nhà thơ, vì thơ là tiếng nói, là hiện tại, ngay bây giờ. Và mặc dù chúng ta đánh giá thế nào về cái chết và thơ ông, thực tế, đó chỉ là một ngày tối lạnh, xảy ra bình thường trong thời tiết cuối năm. Thiên nhiên cũng như con người, lạnh nhạt trước cái chết của một nhà thơ. Những con sói vẫn thấp thoáng trong những cánh rừng xanh. Và “dòng sông quê”, ám chỉ thơ, vẫn chảy bên ngoài nền văn minh, giữ cho bài thơ sống sót. Cái chết của ông không có trong thơ ông.



Ông chết vào buổi chiều? Thật sự, tác giả không biết, và đi hỏi khắp nơi cũng không ai biết, vì thế, “buổi chiều cuối cùng như chính ông”, cũng có nghĩa là tuổi xế chiều. Sự sống của ông bị tước đoạt, bị bao vây bởi cái chết, trước hết là những tin đồn, sau đó là cuộc nổi loạn của thân xác, sự trống rỗng của tâm trí, và im lặng lan tỏa khắp ngoại ô thành phố. Tác giả dùng nhóm từ địa lý, “những tỉnh thành, những quảng trường” để phác họa thế giới cá nhân của Yeats đang lụi tàn, cũng ám chỉ, cả một đất nước trong chính ông đang rơi vào hỗn loạn. Ông không còn là nhà thơ, mà trở thành người đọc thơ ông.

Những bài thơ, cũng như tro cốt ông, rải khắp nơi và bị hiểu sai. “Để tìm kiếm hạnh phúc của ông nơi một khu rừng khác / Và bị trừng phạt dưới mã số xa lạ của lương tâm.” Trong văn hóa phương Tây, rừng là nơi của bóng tối và điềm báo. Những người cổ đại không sống trong rừng, mặc dù thường săn bắn trong rừng, vì họ tin rằng rừng là nơi cư ngụ của những thế lực siêu nhiên. Yeats đã chết và linh hồn ông đang ở thiên đàng hay nơi địa ngục, với luật của đời sau, “mã số xa lạ của lương tâm”. Nó cách biệt với đời sống con người vì không có người sống nào trở về từ cuộc đời sau. Và bài thơ còn lại, nó thuộc về hậu thế, được giải thích theo cách của người đọc nó.

Thời gian cứ trôi qua, những sinh hoạt thường ngày vẫn như cũ, thị trường chứng khoán vẫn hoạt động, những người nghèo vẫn nghèo, khổ đau vẫn khổ đau, không có gì thay đổi. Tự do (freedom) ở đây có nghĩa là sự hiện hữu, dù sống trong nghèo khó, những người nghèo vẫn tin tưởng vào cuộc sống của họ. Sự sống luôn luôn giá trị hơn cái chết. Bởi ngay cả cái chết của một nhà thơ tầm vóc thế giới, cũng chẳng mang một ý nghĩa nào, chỉ vài ngàn người quan tâm, so với hàng triệu triệu con người. Nhưng trong vài ngàn người đó, cũng như những người nghèo khó kia, họ vẫn tin tưởng vào đời sống vĩnh cửu của thơ.

Phần 2, tác giả cho rằng, bản thân Yeats cũng bình thường, hỉ nộ ái ố, sống và chết, như mọi con người. “Những phụ nữ giàu có” nói về những mối tình vụng trộm khuất lấp của ông ở cuối đời, từ phu nhân đồng tính Dorothy Wellesley tới người yêu cuối cùng, Edith Shackleton Heald, đều là những phụ nữ giàu có, tiếp đón ông, nơi những ngôi nhà của họ, như một vị linh mục của xứ đạo. Thân xác suy tàn và cả chính ông, rồi cũng mất. Tai họa của đất nước, sự đàn áp của người Anh đối với cuộc nổi loạn vào mùa Phục sinh năm 1916, làm ông đau đớn, và ông thể hiện nó trong thơ. Mặc dù có một nhà thơ lớn như Yeats, Ái Nhĩ Lan vẫn như cũ. Thơ không thể làm cách mạng hay thay đổi xã hội, thơ không làm điều gì xảy ra. Nhưng thơ vẫn tồn tại, trong thế giới của nó, và chẳng bao giờ biến mất trong tiềm thức người đọc (executives). Chảy về phương Nam, là chảy về cội nguồn, nhắc chúng ta, bắc Ái Nhĩ Lan thuộc Anh, theo Tin lành, còn miền Nam thuộc người Ái Nhĩ Lan, đa số là Thiên chúa giáo, và Yeats còn là một nhà dân tộc chủ nghĩa. Thành phố nguyên sơ, cũng như dòng sông quê là biểu tượng của thơ, thăng hoa từ nơi quanh quẽ và sâu khổ. Thơ sống sót qua thời gian, không phải nơi những gì nhà thơ nói mà về cách nó xảy ra, là chính thơ.

Phần 3. Thân xác của Yeats được an nghỉ nơi lòng đất. Trong khi đó Âu châu đang lâm le rơi vào thế chiến thứ hai kinh hoàng. Những quốc gia sẵn sàng chiến đấu, “tất cả chó Âu châu sủa”, lòng trắc ẩn và tâm trí bị đóng băng, con người quay mặt lại với thơ, tuy nhiên, thơ vẫn còn đâu đó. Và những nhà thơ đích thực như Yeats, cứ phải tiếp tục theo đuổi thơ, với tiếng nói không giới hạn, không đối kháng cũng không hứa hẹn bất cứ điều gì, chỉ mang niềm vui tới cho mọi người, biến những lời nguyện rửa (chiến tranh) thành vườn nho (cuộc sống an lành), dạy con người biết ngợi ca về sự hiện hữu, và yêu quý đời sống của chính họ.

## TIỂU SỬ TÁC GIẢ

---

### DANA GIOIA

Một tác giả đa dạng, là nhà thơ, nhà phê bình, nhà giảng dạy. Ông sinh năm 1950, đã xuất bản hai tập thơ *Daily Horoscope* và *The Gods of Winter*. Ông cũng đã xuất bản tập tiểu luận nổi tiếng, *Can Poetry Matter?* (đã được dịch và đăng trên *Tạp chí Thơ* số 20, mùa Xuân 2001). Tập thơ dịch *Motteti: Poem of Love* của Eugenio Montale. Cùng với William Jay Smith biên tập *Poems from Italy*, và với Michael Palma, *New Italian Poets*. Ông biên tập cuốn *The Ceremony and Other Stories* của Weldon Kees. Tác phẩm mới nhất của ông, *99 Poems: New & Selected*, xuất bản năm 2016. Tác phẩm của ông xuất hiện trên *The New Yorker*, *The Hudson Review*, và nhiều tạp chí khác.

Ông soạn nhiều tuyển tập như *Twentieth-Century American Poetry* (Thơ Mỹ thế kỷ 20), *100 Great Poets of the English Language* (100 nhà thơ nổi tiếng ngôn ngữ Anh), *The Longman Anthology of Short Fiction*, *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, Drama, and Writing* (Sách văn học soạn cùng với W. J. Kennedy, 2000 trang, tái bản lần thứ 7 vào năm 1999).

Ông được tổng thống George Bush bổ nhiệm là chủ tịch *Cục Liên bang Tài trợ Nghệ thuật*, NEA (National Endowment for the Arts), với sự chuẩn thuận của Thượng viện, nhiệm kỳ 2005-2009. Ông cũng được thống đốc Edmund G. Brown bổ nhiệm là Nhà thơ

Danh dự Tiểu bang California (Poet Laureate of California), với sự chuẩn thuận của thượng viện tiểu bang, nhiệm kỳ 2015-2017. Ông hiện giảng dạy về thơ và văn hóa đại chúng (Poetry and Public Culture) tại University of Southern California, Los Angeles. Xin đọc thêm trên website của ông [www.danagioia.com](http://www.danagioia.com)

Ông cũng cộng tác với *Báo Giấy*, *Poetry Journal In Print*, cùng với các nhà thơ Frederick Turner, Frederick Feirstein, William B Noseworthy, Alexander Kotowske, Angela Saunders tham gia cuộc hội thảo “Thơ Tân Hình Thức Việt: Tiếp Nhận và Sáng Tạo”, do tạp chí *Sông Hương* tổ chức năm 2014, tại Huế. Những tiểu luận và thơ dịch của ông xuất hiện trên *Tạp chí Thơ*, *Báo Giấy*, *Sông Hương*, *Poetry Journal In Print*, các website [www.thotanhinhthucviet.vn](http://www.thotanhinhthucviet.vn), [www.thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org), [www.vanviet.info](http://www.vanviet.info) ... với các dịch giả Khế Iêm, Nguyễn Thị Ngọc Nhung, Phạm Kiều Tùng.

#### TOM RIORDAN

Hiện cư ngụ tại tiểu bang New Jersey. Ông từng là nhà biên tập (editor) một website về thơ nổi tiếng [www.poetrycircle.com](http://www.poetrycircle.com). Ông cộng tác với website [thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org), mục “Tiếng Thơ Khác” (Other Poetry Voices). Ông viết bài điểm sách cho tuyển tập “Thơ Kể” (Poetry Narrates), và bài giới thiệu cho tập thơ “Dấu Quê” (Traces of my Homeland) của Khế Iêm. Nhiều bài thơ của ông khá gần với thơ Tân hình thức Việt.

## FREDERICK FEIRTEIN

Một nhà thơ quan trọng trong phong trào Thơ Tân hình thức Mỹ (New Formalism Poetry). Ông cũng là kịch tác gia (đã có cả mười mười hai vở được diễn ở New York), nhà viết kịch bản phim và truyền hình. Frederick Feirstein đã cho xuất bản tám tập thơ. Ông đã đoạt được những giải thưởng văn học sau đây: Giải thưởng Thơ của Guggenheim Fellowship, Giải thưởng Thơ của Society of America's John Masefield, Giải thưởng Thơ của England's Arvon, và Giải dành cho Kịch nghệ của Rockefeller Foundation's OADR.

Ông là người đồng sáng lập phong trào Expansive Poetry và là người tạo ra chương trình đọc sách của nhà Barnes & Noble. Tiểu sử của ông được ghi trong Dictionary of Literary Biography và tiểu sử tự thuật của ông được ghi trong Contemporary Authors Autobiography Series.

Ông công tác với website thotanhinhthuc.org, mục “Tiếng Thơ Khác” (Other Poetry Voices). Ông viết bài giới thiệu cho tập “Thơ Khác” (Other Poetry) của Khế Iêm. Ông cũng cộng tác với *Báo Giấy*, *Poetry Journal In Print*, cùng với các nhà thơ Frederick Turner, Dana Gioia, William B Noseworthy, Alexander Kotowske, Angela Saunders tham gia cuộc hội thảo “Thơ Tân Hình Thức Việt: Tiếp Nhận và Sáng Tạo”, do tạp chí *Sông Hương* tổ chức năm 2014, tại Huế. Những tiểu luận và thơ dịch của ông xuất hiện trên *Tạp chí Thơ*, *Báo Giấy*, *Sông Hương*, *Poetry Journal In Print*, các website [www.thotanhinhthucviet.vn](http://www.thotanhinhthucviet.vn), [www.thotanhinhthuc.org](http://www.thotanhinhthuc.org).

## PHILIPPILLY A. ELLIS

Nhà thơ Úc, sinh năm 1968, một học giả và nhà phê bình. Tuyển tập thơ, *The Flayed Man*, đã được xuất bản bởi Gothic Press (<http://www.gothicpress.com/>) và đang hoàn tất một tuyển tập khác cho nhà xuất bản Diminuendo Press. Nhà xuất bản Hippocampus. Ông công tác với website thotanhinhthuc.org, mục “Tiếng Thơ Khác” (Other Poetry Voices).

## SYDNEY LEA (1942 –)

Sáng lập và cựu chủ biên tờ “The New England Review”, tác giả thơ, truyện, tiểu luận. Tuyển tập thơ của ông bao gồm *Searching the Drowned Man*, *The Floating Candles*, *No Sign*, *Prayer for Little City* và *The Blainville Testament*. Ông sống ở Newbury, Vermont, Hoa Kỳ. Bài thơ trích trong tuyển tập thơ “Rebel Angels, 25 Poets of the New Formalism” (Những Thiên Thần Nổi Loạn, 25 Nhà Thơ Tân Hình Thức), do Mark Jarman và Davis Mason chủ biên, Story Line Press xuất bản, 1998.

## NGUYỄN ĐĂNG THƯỜNG

Sinh tại Battambang, Cambodge (Campuchia). Tốt nghiệp Đại học Sư phạm Sài Gòn khóa thứ nhất (1961) ban Pháp văn. Tác phẩm: *Thơ* (Thơ & Thơ dịch, Trình Bày 1971). Dịch phẩm: *Pablo Neruda, Hai mươi bài thơ tình và một bài ca tuyệt vọng* (Trình Bày, 1989); *Blaise Cendrars, Văn xuôi của chuyến xe lửa xuyên Tây-bá-lợi-á và của cô bé Jehanne de France* (Trình Bày, 1989); *Jacques Prévert, Thơ* (dịch tập thơ Paroles chung với Diễm Châu, Trình Bày, 1993); *Samuel Beckett, Tưởng tượng đã chết hãy tưởng tượng* (Trình Bày 1996), Linda Lê, Tiếng nói (nxb Văn, 2003). Và nhiều bản dịch Samuel Beckett, Marguerite Duras, Marcelin Pleynet, Francois Auriégas, Jean Genet... và thơ truyện Nguyễn Đăng Thường do nhà Giọt Sương Hoa in vi tính theo dạng thủ công nghệ.

## KHẾ IÊM

Tên thật Lê Văn Đức sinh năm 1946 tại Lê Xá, Vụ Bản, Nam Định. Chủ trương *Tạp Chí Thơ* tại Hoa Kỳ và phong trào thơ Tân hình thức Việt. Chủ biên *Blank Verse (Thơ Không Vần, 2006)* và *Thơ Kể (Poetry Narrates (2010))*, cả hai là thơ Tân hình thức Việt, ấn bản song ngữ. Tác Phẩm: *Hột Huyết* (kịch, Sài Gòn 1972), *Thanh Xuân* (Tạp chí Văn, 1993), *Dấu Quê (Traces of My Homeland, ấn bản song ngữ, Tan Hình Thuc Publishing Club, 2013)*, *Thơ Khác (Other Poetry, ấn bản song ngữ, Tan Hình Thuc Publishing Club, 2011)*. *Stepping Out, Essays on Vietnamese Poetry (Bước Ra, ấn bản song ngữ, Tan Hình Thuc Publishing Club, 2012)*.

Ông tham gia hội nghị hàng năm lần thứ 56 (2004) của Hiệp hội Nghiên cứu Á châu (Association Asian Studies) về thơ các quốc gia vùng Đông Nam Á, gồm Thái Lan, Phi Luật Tân và Việt Nam, với chủ đề, “Poetry as a Window on History and Change in Southeast Asia” (Thơ, cửa sổ qua lịch sử và biến đổi tại Đông Nam Á).

Ông cũng tham gia buổi đọc thơ song ngữ Anh Việt tại Irvine, Orange County, California ngày 20 tháng 11, 2016, trong chương trình đọc thơ khắp 58 quận thuộc tiểu bang California, do nhà thơ danh dự tiểu bang Dana Gioia tổ chức, cùng với nhà nghiên cứu âm nhạc trẻ Tina Huỳnh.

