

CÁI BI VÀ DIỆN MẠO MỚI CỦA TIỂU THUYẾT VIỆT NAM SAU 1975

NCS. PHẠM TUẤN ANH

(Khoa KHXH & NV)

1. Chưa cần đặt trong hệ thống khái niệm của khoa học mỹ học, với nghĩa thống tục nhất của cái gọi là “thẩm mỹ” đã đủ để nhiều người cùng thống nhất rằng văn xuôi Việt Nam sau 1975, nhất là sau 1986 mang một *diện mạo thẩm mỹ mới*. Điều đó trước hết cho thấy những dấu hiệu đổi mới nổi bật, rất “bắt mắt” mà văn học thời kỳ này tạo ra trong ấn tượng tiếp nhận. “Thẩm mỹ”, nếu hiểu theo nghĩa cực rộng và lỏng lẻo như lâu nay, là cái mà người ta có thể bỏ vào đó đủ mọi thứ, dù ở góc độ nghiên cứu nào đi chăng nữa. Nhưng “thẩm mỹ” theo nghĩa trực tiếp, chặt chẽ của nó phải là chuyện của mỹ học và cần thiết phải quan niệm nó như một hướng tiếp cận có giác độ và ranh giới riêng.

Nói đến đặc trưng thẩm mỹ của một đối tượng văn học nào đó, người ta căn cứ trên những biểu hiện ở các phạm trù thẩm mỹ: *cái đẹp, cái cao cả, cái hùng, cái bi, cái cảm thương, cái hài,...* Tiếp cận theo hướng này không những có thể mô tả trực diện biểu hiện của văn học trong tính thẩm mỹ của nó, mà, với cái nhìn so sánh lịch sử, xem xét liên hệ của cấu trúc thẩm mỹ tổng thể, còn đem lại chân dung thẩm mỹ trong sự vận động không ngừng của đời sống thẩm mỹ ở những thời đoạn khác nhau của một nền văn học. Chọn bàn đến cái bi trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1975 là chúng tôi đi theo định hướng phương pháp luận đó và xuất phát từ những thời thúc trực tiếp sau:

(1) Sự xuất hiện *cái bi* trong những tác phẩm tiêu biểu cho tiểu thuyết ở ta vào thời kỳ đổi mới mạnh mẽ của nền văn học sau 1975 đã cho phép nói đến nó như một cảm hứng chủ đạo, một dấu hiệu khá căn bản thể hiện nhu cầu, xu thế đối thoại với văn học của giai đoạn 1945 - 1975.

(2) Khi *cái bi*, với vị trí chi phối của nó trong cái nhìn nghệ thuật của tiểu thuyết, song trùng với sự bùng nổ của văn xuôi thì đó không chỉ là sự gặp gỡ ngẫu nhiên mà là biểu hiện quan trọng của vận động tất yếu lịch sử trong quy luật thẩm mỹ hiện đại.

(3) Phân tích cái bi trong tiểu thuyết ở bước chuyển mình mạnh mẽ của văn học Việt Nam từ sau 1975, nhất là từ sau 1986, sẽ đồng thời mở ra và hướng đến giải quyết những vấn đề thiết yếu khác của đời sống thẩm mỹ nói chung, văn học nói riêng.

2. *Cái bi* (hay *cái bi kịch* - chúng tôi sẽ giải thích sau đây) trong văn học sau 1975 nói chung, văn xuôi và tiểu thuyết nói riêng đã được nhiều người nói đến trong cái nhìn đối sánh với văn học 1945 - 1975. Xuyên suốt trong văn học Việt Nam từ sau 1945 qua hai cuộc kháng chiến là mảng văn học viết về chiến tranh. Cũng ở đề tài quen thuộc ấy, người ta dễ dàng đối chiếu và thấy được những chuyển biến của đời sống văn học. *Cái bi*, trước hết, cũng được chú ý khi nó trở thành nguồn cảm hứng đem lại một diện mạo thẩm mỹ mới ở mảng đề

tài vốn không mới này. Thú vị là chính các nhà văn đã lên tiếng về vấn đề này với một tinh thần phản tư mạnh mẽ. Có thể kể đến ý kiến của Xuân Thiều khi liên hệ giữa sự thể hiện cái bi và quan niệm xã hội: “Đây là thời kì mà có người cho rằng, trong xã hội xã hội chủ nghĩa không có bi kịch, viết về nỗi buồn chỉ làm cho con người uỷ mị thêm, trái với bản chất của con người mới xã hội chủ nghĩa v.v... Sự thô thiển và ấu trĩ ấy đã hạn chế không ít những khả năng sáng tạo trong văn học”¹. Nhận định về những chuyển biến của văn học sau 1975, nhà văn Hồ Phương cũng đã đề cập đến sự thể hiện cái bi: “Để đi vào số phận con người, không ít tác giả đã chăm chú viết về các bi kịch cá nhân nằm trong bi kịch chung của dân tộc trong cuộc chiến. Qua những bi kịch ấy, tính cách và bản ngã con người đã được bộc lộ rõ.”². Hay Chu Lai, một trong những gương mặt khá tiêu biểu của tiểu thuyết thời kì đổi mới, cũng đã tự nghiệm: “Xét đến cùng, chiến tranh đối với bất cứ dân tộc nào, dù chính nghĩa hay phi nghĩa, cũng không sao tránh khỏi màu sắc bi kịch. Nhưng xin đừng quên, với đạo lí Việt Nam, với tư duy Việt Nam, đằng sau cái bi kịch đó là cả một cái nền bi tráng chẳng thể phủ nhận.”³. Ở một khía cạnh khác, khi nói đến tính chân thật trong nội

dung phản ánh của tiểu thuyết viết về chiến tranh, Lê Thành Nghị thẳng thắn: “Có một điều lạ lùng là, dù kêu gọi viết sự thật, ai cũng tranh thủ đi thực tế, ghi chép và phản ánh sự thật mà rốt cục, văn học ta vẫn thiếu tính chất thật nghệ thuật có sức lay chuyển hàng triệu người. Trong khi đó, có một số lĩnh vực chứa đựng cao độ sự thật, sự thật đau xót, bi tráng... nhất là lĩnh vực cái bi kịch, thì bị bỏ qua.”⁴. Trong công trình *Những đổi mới của văn xuôi nghệ thuật Việt Nam sau 1975 (khảo sát trên nét lớn)*, Nguyễn Thị Bình nhiều lần nhắc đến cái bi với những lí giải về sự vận động đổi mới từ ý thức thẩm mĩ của chủ thể sáng tạo: “Thực tế, cảm hứng sử thi, nhìn nhận, đánh giá hiện thực theo tiêu chí công đồng cũng khó có chỗ đứng cho những cái bi. Chỉ khi nhìn nhận hiện thực qua các cá nhân cụ thể với tinh thần tôn trọng sự thực và với tiêu chí nhân bản, sự xuất hiện của cái bi mới trở thành hiện tượng bình thường được bạn đọc chấp nhận. (...) Nằm trong mạch cảm hứng của cái bi là những sắc thái muôn vẻ của nỗi buồn nhân thế, là sự cảm nhận sâu sắc về những mất mát của con người.”⁵. Nguyễn Tri Nguyên phân tích sự vận động đổi mới như là quá trình hướng tới sự cân bằng, hài hoà: “Khuyếch hướng tìm sự cân bằng và hướng tới sự hài hoà

(1) Xuân Thiều, *Mấy suy nghĩ về mảng văn học chiến tranh cách mạng*, in trong *50 năm văn học Việt Nam sau Cách mạng tháng Tám*, NXB ĐH Quốc gia Hà Nội, Tr. 150.

(2) Hồ Phương, *Trên đường tìm kiếm*, in trong *50 năm văn học Việt Nam sau Cách mạng tháng Tám*, NXB ĐH Quốc gia Hà Nội, Tr. 134.

(3) Chu Lai, *Nhân vật người lính trong văn học*, *50 năm văn học Việt Nam sau Cách mạng tháng Tám*, NXB ĐH Quốc gia Hà Nội, Tr. 178.

(4) Lê Thành Nghị, *Tiểu thuyết về chiến tranh - mấy ý nghĩ góp bàn*, in trong *50 năm văn học Việt Nam sau Cách mạng tháng Tám*, Tr. 173.

(5) Nguyễn Thị Bình, *Những đổi mới của văn xuôi nghệ thuật Việt Nam sau 1975 (khảo sát trên nét lớn)*, Luận án PTS Ngữ văn, Trường ĐH Sư phạm Hà Nội, 1996, Tr. 103.

trong sự phát triển của văn học, không có nghĩa là, trong chiến tranh người ta mô tả cái hùng, còn trong thời bình thì mô tả cái bi, hoặc cường điệu cái bi. Khuynh hướng này đòi hỏi mô tả cuộc sống con người trong chiến tranh, trung thực và có tính nghệ thuật, trên con đường dẫn tới chủ nghĩa anh hùng cũng như phải trải qua những trạng huống bi kịch.⁶ Tuy nhiên, các ý kiến như trên có một điểm chung dễ thấy là hầu như chỉ nhắc đến cái bi trong sự đối sánh hoặc nhận định mang tính giả thuyết mà chưa đưa ra quan niệm cụ thể về cái bi cũng như không phân tích biểu hiện của nó với tư cách như một phạm trù thẩm mỹ. Điều này có thể là không cần thiết với những đánh giá khái quát, tổng quan. Nhưng nếu chỉ dừng lại ở mức độ như vậy thì cái bi dường như mới chỉ mang tính luận đề trong ý thức phê bình và vì thế khó lòng thấy được vai trò của văn chương trong bước phát triển mới của đời sống thẩm mỹ - văn hoá mới, điều mà thẩm mỹ bi kịch đã khẳng định.

Gần đây, trong một hội thảo văn học so sánh, Bùi Việt Thắng đã trực diện hơn khi đề cập đến "Cái bi kịch" trong tiểu thuyết Xô Viết và Việt Nam viết về chiến tranh (so sánh Sống mà nhớ lấy của V. Raxputin và Ăn mày dĩ vãng của Chu Lai): "Nếu như văn học trong những năm chiến tranh tập trung miêu tả, ca ngợi cái anh hùng trong tính cách của nhân dân thì

văn học sau chiến tranh lại đào sâu tính cách anh hùng có tính bi kịch và tính nhân loại."⁷ Nhưng ở tham luận này, về mặt lí thuyết, cái bi (mà tác giả gọi là cái bi kịch) chưa thật sự được chú ý một cách chuyên biệt; vì thế, những biểu hiện thẩm mỹ của nó trong nhận định so sánh cụ thể ít ý nghĩa định hướng nhận diện. Có thể thống nhất theo ý của Bôrep rằng cái bi kịch là kết quả do sự thâm nhập lẫn nhau, tác động lẫn nhau giữa tính cách bi kịch và hoàn cảnh bi kịch. Song vấn đề tiên quyết hơn, không thể bỏ qua là: Tính cách như thế nào thì được coi là tính cách bi kịch, mang tính bi kịch? Hoàn cảnh như thế nào thì được coi là hoàn cảnh bi kịch, mang tính bi kịch? Chưa nói rằng sự đung độ giữa tính cách bi kịch và hoàn cảnh bi kịch chỉ là một dạng xung đột bi kịch.

3. Có người gọi là cái bi, lại có những người gọi là cái bi kịch, đó chỉ là sự khác nhau về cách gọi tên⁸. Nhưng chính sự khác nhau ấy đã lưu ý chúng ta về mối liên hệ phái sinh giữa cái bi - một phạm trù mỹ học - với thể loại bi kịch. Việc xác định bản chất đích thực của cái bi theo nguyên ý bi kịch không làm nghèo đi nội hàm của nó mà chính là hướng nói rộng khái niệm ở chiều sâu, tìm đến cơ sở nhận diện sự đa dạng từ cội rễ. Nếu như thể loại có "kí ức" của nó, thì cũng có thể theo hướng ấy mà hiểu sâu sắc hơn về cái bi thông qua khôi phục "kí ức" phạm trù này từ đặc thù của

6 Nguyễn Tri Nguyên, *Cân bằng và hướng nội - một xu hướng của văn học thời kì đổi mới*, in trong *Việt Nam nửa thế kỉ văn học*, NXB Hội nhà văn, 1997, Tr. 202.

7 Nguyễn Việt Thắng, "Cái bi kịch" trong tiểu thuyết Xô Viết và Việt Nam viết về chiến tranh (so sánh *Sống mà nhớ lấy* của V. Raxputin và *Ăn mày dĩ vãng* của Chu Lai), in trong *Văn học so sánh nghiên cứu và triển vọng*, NXB ĐH Sư phạm Hà Nội, 2005, Tr. 349.

8 Trong bài viết này, cái bi/cái bi kịch được lựa chọn phù hợp với từng tình huống diễn đạt.

thể loại bi kịch⁹. Từ đây, ta có thể tiến tới xác định những phẩm chất thẩm mỹ riêng biệt mang tính bi kịch. 1 - *Tình huống bi kịch là tình huống chứa xung đột không thể hoà giải, như là những vấn đề cuối cùng của sự sống con người.* 2 - *Nhân vật bi kịch, với "cái chết" như là kết quả của tự do và tất yếu, hiến thân cho những giá trị cao nhất mà cuộc sống cần phải có.* 3 - *Trạng thái cực kì căng thẳng của bi kịch đem lại những suy tư và xúc động mạnh mẽ; ý nghĩa katharsis của xúc cảm bi kịch thể hiện ở nỗi đau, niềm xót thương, sợ hãi, ở cả tư tưởng ngợi ca, khẳng định cái bất tử như là giá trị thiêng liêng của khát vọng sống của con người, và cả ở sự thức nhận quy luật nghiệt ngã của cuộc sống trong sự trải nghiệm tự do - tất yếu như một triết lí lạc quan phổ quát.*

4. Văn học giai đoạn 1945 - 1975 quan tâm đến một mối xung đột lớn, không thể hoà giải, đó là chính nghĩa và phi nghĩa, ta và địch. Nhưng mối xung đột này đã không được xử lí theo nguyên tắc của bi kịch. Mọi chất liệu xung đột khác, nếu là không thể hoà giải thì đều được quy giản vào mối xung đột lớn này. Đây là sự lựa chọn của lịch sử. Theo F.Schelling: "Bản chất của bi kịch là sự đấu tranh hiện thực giữa cái tự do trong chủ thể và cái tất yếu của hiện thực tại khách quan; cuộc đấu tranh ấy kết thúc không phải bằng cách bên này hay bên kia bị chiến bại, mà bằng cách cả hai bên cùng một lúc vừa chiến bại vừa chiến thắng, đến mức không thể phân biệt"¹⁰.

Trong hai cuộc kháng chiến, chủ thể lí tưởng với chúng ta là Tổ quốc, là nhân dân. Ngoại bang xâm lược không thể là "cái tất yếu của hiện thực khách quan" trong ý thức của một dân tộc khát khao hoà bình, bao đời mơ ước yên ổn để sinh sống đang bất chấp xương máu để có được độc lập, tự do. Cái tất yếu khách quan là con đường cách mạng giải phóng và thống nhất đất nước, xây dựng chủ nghĩa xã hội. Độc lập, tự do của dân tộc là chân lí cao nhất, bức thiết nhất. Cái tất yếu khách quan, như thế, không thể trở thành đối lực, không được đặt trong sự đụng độ với cái tự do lí tưởng của cả cộng đồng. Vì vậy, cái tất yếu luôn được khảm thành lí tưởng cao cả cho chiến thắng, không thể có sự cắt nghĩa nào lại mang tính lưỡng phân như nguyên lí của bi kịch mà Schelling đã nói. *Hòn đất* của Anh Đức rất giàu kịch tính, xung đột giữa nhân dân vùng Hòn và hai trung đội biệt kích trong trận càn là vô cùng cam go. Nguyễn Khải cũng đã gọi thẳng ra là *Xung đột* khi kể câu chuyện về thôn Hồ, nơi chứa chất nhiều sự đụng độ giữa Hội thánh - Những kẻ phản động - Giáo dân - Chính quyền cách mạng,... Toàn cục hơn là thế "tức nước vỡ bờ" của những năm tiền khởi nghĩa trong tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi. Nhưng về cơ bản, những mối xung đột ấy đã được phát hiện và tái hiện không phải bằng cảm hứng bi kịch, mặc dù không hề thiếu tính kịch. G.N. Pospelov từng chỉ ra rằng khi sự tác động của hoàn cảnh bên ngoài "làm nảy sinh trong ý thức

⁹ Phạm Vĩnh Cư, trong công trình *Thể loại bi kịch trong văn học Việt Nam thế kỉ XX*, Tạp chí Văn học, số 4 - 2001, đã khẳng định: "Chính trên cơ sở phân tích và kiến giải những tác phẩm bi kịch điển hình mà một trong những phạm trù cơ bản nhất của mỹ học đã được xây dựng - cái bi..."; trong các Âu ngữ, từ *le tragique, the tragic, das tragisch...* (cái bi) có sau và phối sinh từ từ *tragédie, tragedy, tragédie...* mà trong tiếng Hán và tiếng Việt đã quen dịch là *bi kịch*. [Tlđđ, tr. 22]

¹⁰ Dẫn theo Phạm Vĩnh Cư, *Tlđđ*, Tr 29.

con người một tính mâu thuẫn bên trong, một cuộc đấu tranh với chính bản thân mình. Khi đó tính kịch sẽ được đào sâu đến mức tính bi kịch (tragisme)."¹¹ Sự thực thì trong các tác phẩm trên đã có những mối quan hệ xung đột bi kịch tiềm năng, sẽ phát lộ bi kịch nếu như nhà văn đã không dừng lại. Đó là bản năng mẹ của bà Cà Sỏi và quyết định diệt trừ thằng Xăm (*Hòn Đất*), là đức tin và nghĩa vụ, đạo và đời trong con người Môn (*Xung đột*), là ý thức về đời sống và khát vọng nghệ thuật chân chính ở họa sĩ Tư (*Vỡ bờ*),... Nói đúng hơn, trong sự ràng buộc của lịch sử, những vấn đề cuối cùng của sự sống con người đã được xác lập trên cơ sở một hệ quy chiếu thẩm mĩ khác. Trong quan điểm của Schelling về đặc trưng của bi kịch còn có một luận điểm quan trọng: xung đột bi kịch phải là sự đụng độ giữa những giá trị đồng đẳng, đồng cấp¹². Quả vậy, nếu không phải là sự đụng độ giữa những giá trị đồng đẳng, đồng cấp thì sẽ có nguy cơ cái này "nuốt chửng" cái kia (hoặc ngược lại), hoặc sẽ dễ dàng đưa đến cục diện thoả hiệp, mà bản chất của bi kịch là cái nọ phải "ngậm" trong cái kia một cách tự nhiên nhất, đến mức khó có thể phân xuất rạch ròi. Đời sống hoà bình, bối cảnh văn hoá mới từ sau 1975 đã tạo ra một môi trường tự do để nhà tiểu thuyết hướng cái nhìn của mình vào nơi mà các giá trị nhân sinh tìm gặp nhau trong những tình huống xung đột tất yếu. Tiểu thuyết 1945 - 1975 chủ yếu khai thác những mối xung đột lịch sử - xã hội và khi con người cá thể trở thành phương tiện để nhà tiểu thuyết sinh động hoá, cụ thể hoá cái nhìn này (bởi vì cũng như sự sống, mọi

thứ của đời sống không tồn tại ở đâu khác ngoài những thực thể người, về điểm này nhiều khi nhà văn của chúng ta tỏ ra cực kì thông thái), thì tất nhiên, với sứ mệnh mà cách mạng uỷ thác, nhà tiểu thuyết đã gia cố cho mô hình xung đột của mình sức mạnh của ý chí trong tính bất thường của thời chiến. Có thể nói, khi chưa có sự chuyển hoá đến cùng những xung đột lịch sử - xã hội vào sự sống cá thể thì mọi sự đụng độ sẽ không có cơ hội phát sáng về đẹp của bi kịch, bởi phải ở địa hạt của quan niệm cá nhân, với cả sự minh triết lẫn bảo thủ của nó, các giá trị của đời sống mới có được một "sàn đấu" bình đẳng, song phẳng đầy đam mê, dù nghiệt ngã. Với *Thời xa vắng*, Lê Lưu đã dẫn bút tới sự đụng độ giữa cá nhân với lịch sử - cộng đồng như là nguyên nhân của trạng huống bi kịch. Nửa cuộc đời, Giang Minh Sài đi yêu cái người khác yêu, nửa đời còn lại đi yêu cái mình không có. Sài day dứt khi đã ném trái thất bại: "Giá ngày ấy em cứ sống với tình cảm của chính mình, mình có thể nào cứ sống như thế, không sợ ai, không chiều theo ý ai, sống hộ ý định người khác, cốt cho đẹp mặt mọi người chứ không phải cho hạnh phúc của mình". Sự lệch pha, bất hoà như thế giữa cá nhân và lịch sử - cộng đồng là môtip xung đột bi kịch còn có thể thấy trong *Bến không chồng* (Dương Hương), *Phố* (Chu Lai),... Trong lịch sử tiểu thuyết Việt Nam, đến những năm tám mươi của thế kỉ XX, vấn đề quan hệ cá nhân - cộng đồng đã được thức nhận trong cảm hứng bi kịch như là một vấn đề thời sự, một vấn đề mang ý nghĩa lịch sử - văn hoá cần được nhìn nhận đầy đủ để có thể thực sự bứt ra

11 Pospelov, *Sdd*, Tr 184.

12 Xin xem Phạm Vĩnh Cư, *Tlđđ*.

khỏi áp lực của chiến tranh hồng dật chân vào lộ trình phát triển của cuộc sống bình thường.

Ở phương diện cảm thức tự sự, người ta đã nói đến xu hướng nội cảm hoá của tiểu thuyết nói riêng, văn xuôi nói chung kể từ sau 1975. Dưới góc độ xem xét đặc trưng của xung đột bị kịch, chúng tôi cho rằng tiểu thuyết Việt Nam đã *tôi hoá* những mô hình xung đột tất yếu của đời sống. Khi “đào bới bản thể mình ở chiều sâu tâm hồn” (Ma Văn Kháng, *Trăng soi sân nhỏ*), các nhà văn của chúng ta đã không giấu giếm ham muốn được trải nghiệm ở những trạng huống rối rắm, những giới hạn chót cùng của sự sống con người. Bàn về các kiểu xung đột bị kịch, Hêghen đã chú ý tới thẩm mỹ bị kịch hiện đại ở đặc trưng xung đột ý thức. Ông viết: “những chia rẽ mà cơ sở là những sự khác nhau có tính chất tinh thần có thể xem là những sự đối lập thực sự thú vị bởi vì chúng bắt nguồn từ *hành động đặc thù* của con người”; tình huống xung đột này “xuất phát từ những yếu tố tự nhiên và tính cách”, có cơ sở từ “sự va chạm giữa ý thức và cái ý định trong khi làm hành động, với nhận thức sau đây về chỗ hành động này bản thân nó là cái gì”, biểu hiện thành “một sự vi phạm có tính chất tinh thần chống lại những sức mạnh tinh thần thông qua hành động của con người”¹³. Có cơ sở để nói rằng tiểu thuyết ở ta, với sức mạnh thể loại “hạng nặng” của văn học hiện đại đã cho thấy khả năng to lớn của nó trong việc làm hiện hình những vấn đề sâu kín nhất của đời sống con người ở một đất nước liên tục trải qua hai cuộc chiến, đang thao thức chuyển mình với tất cả

những dự cảm bộn bề và háo hức. Trong vận động chuyển mình của đời sống, những vết rạn nứt đã xuất hiện, khi thì là những vết dăm hoai niếm, xót xa, khi thì là những vết rộng hoác, ngỡ ngác và ngậm ngùi. Với *Mùa lá rụng trong vườn*, *Đám cưới không có giấy giá thú*,... Ma Văn Kháng tỏ ra nhạy cảm với thực trạng này. Biết bao trần trọc, day dứt, giằng xé đang diễn ra ở những ngõ ngách bí ẩn nhất của tâm hồn đã được tiểu thuyết tái hiện. Chiều sâu, sự bất tận của ý thức và sự bất tuyệt của những xung đột bị kịch đó là điểm gặp gỡ mới mẻ có thể thấy ở tiểu thuyết Việt Nam sau 1975. Có thể thấy đặc trưng này của tiểu thuyết ở những mối xung đột trong quá trình tự ý thức cao độ ở Kiên trong *Thân phận của tình yêu* (Bảo Ninh), Hai Hùng, Ba Sương trong *Ấn mảy dĩ vãng* (Chu Lai), Quy trong *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân), Tuấn trong *Không phải trò đùa* (Khuất Quang Thụy),... Tiêu biểu nhất là Kiên trong *Thân phận của tình yêu*. Tình trạng day dứt, bất ổn đến bán loạn, tuyệt vọng ở Kiên xuất phát từ đâu? Có thể giải thích bằng nhiều cách, vì những ám ảnh của chết chóc, bom đạn trong chiến tranh, vì mối tình sâu nặng không thành giữa anh và Phương, vì khát vọng tìm kiếm giá trị đích thực của đời sống luôn thường trực, chà xát tâm can,... Nhưng cơ bản hơn, đó chính là sự đối chất giữa những quan niệm giá trị khác nhau mà ý thức của Kiên là thực thể chứa đựng xung lực gốc. Biển cố chiến tranh đã đẩy Kiên, Phương và phần nào là cả cha Kiên đến độ phải bộc lộ đến cùng quan niệm sống với những thang chuẩn giá trị riêng của mỗi cá nhân để đến sự va xiết

13 Hêghen, *Mĩ học*, tập 1, NXB Văn học, 1999, Tr 347 - 359.

không thể tránh khỏi, không thể thoả hiệp. Kiên bất hoà với cha mình. Tôn chỉ những tín niệm cá nhân, khi muốn đến với nhau thì chiến tranh đầy Kiên và Phương về hai phía, đến khi giữa họ chỉ còn là khoảng cách giữa hai căn phòng thì chính sự đụng độ âm thầm mà mãnh liệt giữa hai quan niệm sống đã trở thành nguyên nhân sâu xa của sự tan vỡ như một kết cục không thể khác. Và còn một lí do nữa để Kiên thêm nhiều khả năng bị kịch: anh là một nhà văn, hơn ai hết là kẻ dám sống và theo đuổi đến tận đáy những suy tư của mình. Nhà văn Kiên, một tín đồ văn chương, với thiên chức nhạy cảm nghệ sĩ, với tác phẩm thác loạn bất thành không phải là một lựa chọn ngẫu nhiên của Bảo Ninh. Đây là một hình ảnh giàu tính biểu tượng, khái quát khá sâu sắc cho thân phận và khát vọng của nhà văn Việt Nam sau 1975. Vấn đề là từ những xung đột của lịch sử - xã hội mà con người thuộc vào đến những tình huống đụng độ giữa các cá tính, thậm chí là cả những mâu thuẫn trong ý thức văn chương, đã được chuyển hoá thành xung đột ý thức của cá thể sống sinh động trong sự thám hiểm táo bạo và dõng dạc của tiểu thuyết. Chưa bao giờ khát vọng tìm kiếm giá trị sống đích thực lại trở thành mối "quan hoài thường trực" (chữ dùng của Nguyễn Minh Châu) như lúc này. Hai Hùng - kẻ ăn mày dĩ vãng, khắc khoải trên con đường quay ngược thời gian để tìm sự thanh thản cho lòng mình hay cũng là để sống; ngược chiều, Ba Sương - kẻ chạy trốn dĩ vãng không thể yên ổn trong sự giằng xé giữa hào quang của quá khứ với thân phận hiện tại, giữa

thực và giả, ngẫu nhiên mà tất nhiên đã trở thành con bài ái tình và tiền bạc trong tay Định (Ăn mày dĩ vãng). Quy (Chim én bay) sẽ không bị kịch nếu con người chị không tồn tại nhiều đối lập đến thế: thiên tính nhân hậu và lòng căm thù; đức hy sinh và nhu cầu hạnh phúc cho riêng mình, ... tất cả đều rất thuần thực trong bản năng của chị. Có hay không những huyền thoại cho những con người ấy? Trong *Huyền thoại Sysiphe*, A. Camus đã rất sâu sắc khi nói: "Sở dĩ cái huyền thoại này mang tính bi kịch là vì nhân vật của nó là một người có ý thức"¹⁴. Đây cũng chính là đặc điểm của khuynh hướng bi kịch của tiểu thuyết Việt Nam khi chiến tranh đã lùi vào dĩ vãng.

5. Như vậy, vô hình trung khi bàn đến tính chất của xung đột bi kịch với đặc thù *tôi hoá*, chúng ta đã có sự nhận diện về chủ thể/nhân vật bi kịch trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1975. Chủ thể bi kịch hiện thân cho cái đẹp, cái cao cả, cái hùng. Phẩm chất cao cả, vẻ đẹp của chủ thể bi kịch thể hiện đầy đủ ở năng lực tự ý thức. Đây là điểm quan trọng tạo nên chất bi kịch hiện đại, như nhận định của Heghen: "bi kịch hiện đại thì ngay từ đầu đã lấy cái nguyên lí tính chủ thể làm cơ sở. Đây là cái nội cảm chủ quan của tính cách chứ không phải chỉ là một sự cá tính hoá đơn thuần có tính chất kinh điển về các sức mạnh luân lí - làm thành nội dung và đối tượng của bi kịch, và nó bắt sự bùng nổ của xung đột cũng như lối thoát của xung đột phải lệ thuộc vào những điều ngẫu nhiên ở bên ngoài"¹⁵. Cho nên, không thể lấy cái đẹp,

¹⁴ A. Camus, *Huyền thoại Sysiphe*, trong *Văn học phủ lí*, Nguyễn Văn Dân khảo luận và tuyển chọn, NXB Văn hoá thông tin - Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, 2002, Tr. 258.

¹⁵ Heghen, *Sdd*, tập 2, Tr. 809.

cái cao cả, cái hùng là căn cứ khu biệt rạch ròi văn học Việt Nam 1945 với văn học Việt Nam sau 1975. Bởi vì, khi nhà văn đào sâu vào thế giới bên trong để lên tiếng về khả năng tự ý thức của con người với cảm hứng bi kịch thì đồng thời đã cho thấy những biểu hiện khác của cái đẹp, cái cao cả, cái hùng. Điều này cũng thể hiện cho đặc trưng đa dạng hoá thẩm mỹ của văn xuôi. Mặt khác, trong cảm hứng thẩm mỹ mới, những vẻ đẹp truyền thống không mất đi mà nó tự bút phá ra khỏi khuôn thước cũ để gia nhập vào một cấu trúc mới trong sức hút đáng kể của thẩm mỹ bi kịch. Ở *Thân phận của tình yêu*, trong dòng hồi ức u buồn về chiến tranh, có lúc Kiên hiện ra trong trẻo, chính trực với lí tưởng dang hiến cao cả khi anh từ bỏ con đường vào đại học để lên đường ra mặt trận. Trước người yêu, Kiên một mực: "Mình đi. Mình có cuộc chiến tranh của mình" và anh không ngần ngại đối thoại với người cha của mình: "Cần nhớ rằng, cha mình có những ý nghĩ khó hiểu và sai. Nhiều khi cha mình không thấy được những giá trị cao đẹp của cuộc đấu tranh hiện nay". Kiên đã có thể ở lại Hà Nội với Phương khi lạc đơn vị trong ngày lên đường, có thể đứng ngoài cuộc chiến tranh sau biến cố ở ga Thanh Hoá. Và chính lựa chọn ấy của Kiên là một phần trong bi kịch của anh sau này. Ba Sương trong *Án mây dĩ vãng*, Tuấn, trong *Không phải trò đùa*, Nghĩa trong *Bến không chồng*,... đều là những chàng trai cô gái của một thế hệ sẵn sàng lên đường xả thân cho Tổ quốc, họ đã chiến đấu như những anh hùng. Chỉ có điều, cũng như Kiên, khi chiến tranh kết thúc thì cũng là lúc bi kịch của họ bắt đầu. Như vậy, vẻ đẹp cao cả, chất anh hùng không phải là cái quá vắng mà chính là những yếu tố máu

thịt cấu thành nên cấu trúc nhân cách của chủ thể bi kịch. Có thể khẳng định, sự thể hiện cái bi đồng thời với nhu cầu và năng lực tự ý thức của con người trong tiểu thuyết Việt Nam từ giữa những năm tám mươi của thế kỉ XX đã đánh dấu một bước tiến mới trong quá trình hiện đại hoá thể loại này của văn xuôi Việt Nam hiện đại.

Phạm trù nhân vật của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại đã thực sự được mở rộng cùng với kiểu nhân vật tính cách - bi kịch, ở đó mỗi người mỗi vẻ nhưng đều thể hiện bản ngã của mình bằng sự tự do của ý thức. Đặc điểm này gắn liền với một đặc điểm khác: bi kịch trong tiểu thuyết Việt Nam từ thời kì đổi mới chủ yếu là những *bi kịch số phận*. Nhớ đến nhân vật trong các tiểu thuyết là người đọc nhớ đến những cuộc đời nhiều ngang trái, những số phận đau buồn. Cho nên, dù nhân vật bi kịch có được miêu tả trong dòng chảy hỗn độn của tâm tưởng Kiên trong *Thân phận của tình yêu* hay giàu tính ẩn dụ như các nhân vật trong *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài thì cũng không thuộc vào loại *bi kịch siêu hình*. Chỉ khi tất cả dành trọn cho sự thể nghiệm về một ý niệm, một tư tưởng triết học nào đó về nhân sinh thì bi kịch siêu hình mới xuất hiện, khi ấy cả xung đột lẫn nhân vật đều mang tính biểu tượng cao, kiểu như *Huyền thoại Sysiphe* của A. Camus, *Vụ án* của F. Kafka. Ở những tác phẩm kiểu này, cái bi và cái phi lí gắn kết với nhau vừa với ý nghĩa cảm hứng thẩm mỹ vừa với ý nghĩa là nguyên tắc xây dựng hình tượng. Với ý nghĩa cảm hứng thẩm mỹ, cái phi lí được quan niệm như là một dạng bi kịch phổ biến. Với ý nghĩa nguyên tắc xây dựng hình tượng, cái bi được biểu thị trong tính cố kết tự thân và mặc nhiên, phi lôgic, phi liên quan, mộng ảo, hư huyền. Ở tiểu

thuyết của Phạm Thị Hoài, sau này là Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Bình Phương hay trong truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp, Hồ Anh Thái, cái phi lý mới tồn tại chủ yếu như một yếu tố tham gia tổ chức tự sự, còn thiếu những ý niệm trọn vẹn và sâu sắc để có thể nói đến những tấn bi kịch siêu hình. Kiểu tư duy siêu hình không phải sở trường của phương Đông. Hơn nữa, dù chủ ý vượt thoát thì nhà văn của chúng ta khó lòng mà dứt ra khỏi truyền thống hiện thực chủ nghĩa. Phương thức phản ánh của chủ nghĩa hiện thực đã từng là nguyên tắc sáng tạo của nhiều thế hệ nhà văn Việt Nam từ đầu thế kỉ XX vẫn đang tồn tại trong thói quen nghệ thuật đến mức có thể nói đến nó như một hiện tượng văn hoá, đã bén rễ vào tâm thức cộng đồng.

Đối với các tác phẩm không thuộc thể loại bi kịch mà mang tính bi kịch thì “cái chết” của nhân vật cần được hiểu theo nghĩa rộng. Nghiên cứu sự thể hiện cái bi trong tiểu thuyết, “cái chết” được quan niệm tương ứng với kết cục bi đát của số phận nhân vật. Bước ra khỏi chiến tranh, trong bối cảnh đời sống xã hội ngổn ngang thời hậu chiến, có vô vàn những cái chúng ta cần để xây dựng cuộc sống mới, có vô vàn những điều chúng ta phải thức nhận. Trong đó, có không ít những vấn đề cốt tuỷ của sự sống muôn đời thâm thảo ở những cơ tầng ngầm sâu của đời sống xã hội. Cái bi trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1975 có cơ sở từ đó. Những số phận bi kịch trước hết là sự cảnh tỉnh của nhà tiểu thuyết về chân lí muôn thừa của đời sống hỗn nhiên, điều mà Nguyễn Minh Châu đã phải đóng đả bằng *Hãy đọc lời ai điếu cho một*

giai đoạn văn nghệ minh hoạ; nhưng sâu xa hơn, các cây bút tiểu thuyết cũng đang tự trôi theo khát vọng ẩn sâu trong bản thể của mỗi cái tôi nghệ sĩ. Sáng tạo cái bi không những đòi hỏi phải *cao tay* mà còn phải *cao tâm*, không những đòi hỏi *trực cảm nhạy bén* mà còn đòi hỏi một *bản lĩnh trí tuệ*, khả năng thấu triệt đời sống ở những điểm nút cuối cùng của nó. Những câu hỏi như *Ta là ai? Ta sống cho ai, vì cái gì? Đây là giá trị đích thực cần hướng tới trong cuộc sống hôm nay? Giá trị sống cá nhân và giá trị của cộng đồng có quan hệ với nhau ra sao?*... có thể đã trở thành những chủ đề suy tư siêu hình. Nhưng ở một xứ sở còn chưa hết bàng hoàng bởi bom đạn, mà người ta lại còn ngộ ra rằng “Chiến tranh ồn ào náo động mà lại có cái yên tĩnh, giản dị của nó. Hoà bình yên tĩnh mà chứa chất bao nhiêu sóng ngầm, bao nhiêu gió xoáy bên trong”¹⁶, thì câu chuyện về số phận còn là chủ đề ám ảnh. Ý thức về bản ngã đã được thể hiện trong “mối quan hoài thường trực” về số phận ấy. Trong quan niệm nghệ thuật của nhà văn, hoàn cảnh chỉ như những tác nhân để nảy sinh ý thức, và đến lượt mình, trong những ngã rẽ cá biệt của nhân sinh, ý thức của mỗi cá thể tự nó định đoạt những kết cục. Ở vào thời điểm nổi lên luận đề đổi mới đây chính là nội dung đối thoại chủ yếu của tiểu thuyết sau 1975 với thẩm mĩ sử thi của giai đoạn văn học 1945 - 1975. Rồi đây, càng về sau, ý thức thẩm mĩ còn cho thấy cái nhìn hoài nghi đối với lí trí, bi kịch số phận được nhận thức trong sự tác động đa hướng hơn và người ta ngẫm ngợi nhiều về quyền năng của hiện sinh, trong đây rẩy những ngẫu nhiên, phi lý,

16 Nguyễn Khải. *Mấy lời nói lại và nói thêm*, Báo Văn nghệ, 12/03/1988.

6. Tưởng chừng như, đau thương nhiều rồi, hy sinh mất mát nhiều rồi, công chúng cần được thanh thoi, cần được thả lỏng, đừng bắt người ta phải thường thức đau thương nữa và nếu anh cứ kể chuyện bi kịch người ta ắt sẽ quay lưng lại với anh. Nhưng diễn biến văn học Việt Nam sau 1975 lại cho thấy một thực tế khác. Đúng là có tình trạng văn học trong nước bị ghẻ lạnh. Song đó là vào khoảng mười năm đầu sau khi chiến tranh chấm dứt, khi mà văn học trượt theo quán tính cũ, lúc đó cái bi vẫn chỉ thuộc về đời sống. Phải từ khoảng 1986, văn học mới xác lập lại được mối quan hệ máu thịt với đời sống, văn xuôi khởi sắc và tiểu thuyết được mùa đồng thời với sự nảy nở của cái bi. Biểu hiện này không hẳn là không có lí do từ ý thức “đối chọi” với quan niệm văn chương cũ của các nhà văn, nhưng cơ bản hơn nó là sự đổi thay tất yếu của đời sống thẩm mĩ. Vậy là, sự xác lập lại vị trí của văn học trong đời sống tinh thần xã hội đã có vai trò quan trọng của thẩm mĩ bi kịch. Tác động thẩm mĩ đặc thù của cái bi đã góp phần xua đi cái lạnh lẽo của mối quan hệ giữa văn chương và công chúng. Những kết cục bi thảm, “không có hậu” của những số phận trong tiểu thuyết không khởi tạo ra trạng thái hẫng hụt đối với tâm thế tiếp nhận đã quen thường thức cái trọn vẹn theo đạo lí “nhân nào quả ấy”, “ở hiền gặp lành”. Nhưng sâu xa và bền chặt hơn, cái bi đã đem lại niềm tin vào tính chân thật của văn chương ở ý nghĩa nó đã thức nhận quy luật nghiệt ngã của cuộc sống trong sự trải nghiệm đến cùng cái tự do - tất yếu. Tinh thần lạc quan mới cần phải được tạo dựng từ tinh thần hướng thượng cất lên từ những tình huống éo le, nghiệt ngã nhất của nhân sinh, trên một nền tảng ý thức chủ động.

Có thể nói, cùng với tiểu thuyết và thẩm mĩ bi kịch, trong đời sống văn học Việt Nam sau 1975 đã hình thành một kiểu người đọc mới. Nghiên cứu văn học sau 1975, người ta thường nói nhiều đến mối quan hệ mới giữa nhà văn và công chúng. Theo đó, mối quan hệ “dân chủ”, “đối thoại” giữa nhà văn và bạn đọc thường được lí giải như một dấu hiệu vận động cơ bản có cơ sở từ nhu cầu tất yếu của đời sống văn hoá mới. Nhưng nếu không chú ý đến vai trò của văn học trong việc hình thành kiểu người đọc mới thì chưa thấy được sức mạnh bản chất thẩm mĩ của văn học. Trong chiều tác động ngược lại, tác động của thẩm mĩ tiểu thuyết - bi kịch đến thói quen, quan niệm của công chúng là một chuyển động văn hoá tiến bộ mà đời sống xã hội Việt Nam đã có được. Quá trình này đã và sẽ còn là một hành trình nhọc nhằn. Ở đó, văn chương vừa đáp ứng vừa vượt trước, thẩm mĩ bi kịch vừa thoả mãn vừa bức thúc đổi thay tâm thế và trình độ tiếp nhận.

Văn xuôi Việt Nam từ sau 1975 vận động theo xu hướng *đa dạng hoá thẩm mĩ*. Đặc trưng đa dạng hoá thẩm mĩ nói đến ở đây để chỉ sự thể hiện đa dạng ở mỗi phạm trù thẩm mĩ và khả năng hoà phối giữa chúng. Như vậy, tiếp cận thẩm mĩ của tiểu thuyết Việt Nam sau 1975 từ phạm trù cái bi như đã trình bày chỉ là một khâu trong một hướng nghiên cứu toàn diện hơn về đặc trưng thẩm mĩ của văn xuôi Việt Nam trong quá trình đổi mới. *Cái bi và cái cảm thương, cái bi và cái hài, cái bi và cái phi lí,...* được thể hiện như thế nào trong văn xuôi Việt Nam sau 1975 đến nay ? Đó là những vấn đề còn cần phải được giải quyết riêng biệt.

Phiên chợ Giát

VỚI CẢM THỨC VỀ KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN

THS. NGUYỄN XUÂN HUY

(Khoa KHXH & NV)

TRUYỆN ngắn của Nguyễn Minh Châu những năm sau 1975 đã có nhiều chuyển biến quan trọng về đề tài, nhân vật, đặc biệt là về hình thức nghệ thuật. Con người đa diện được tác giả thể hiện bằng một năng lực miêu tả và lí giải đầy tính sáng tạo. Những vấn đề của đời sống hiện đại đã buộc người ta phải thoát khỏi “trạng thái sử thi” để trở về với cái đời tư bản ngã. Nguyễn Minh Châu thực hiện điều đó không chỉ với cái nhìn của một người trong cuộc mà còn với tư cách như một “chủ nhân” của những biến cố dữ dội, tự nhận thức và tự xác định ý nghĩa cho hành động mình. Từ *Mảnh trăng cuối rừng* đến *Cỏ lau* rồi *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*, *Phiên Chợ Giát*... thực sự không đơn thuần chỉ là sự chuyển biến của chủ đề, đề tài mà còn là cả quan niệm về ý thức nghệ thuật. Lí thuyết về những giấc mơ, những ẩn ức được đưa vào tác phẩm của nhà văn tạo nên những tâm trạng đầy biến động phức tạp, với rất nhiều ngẫu nhiên, đột biến. Không gian và thời gian sử thi được thay thế bằng không gian và thời gian cá thể đời tư. Tác phẩm *Phiên Chợ Giát* đã thực hiện những thay đổi đó trên cả hai phương diện: Nhận thức đời sống và tư duy nghệ thuật.

Cảm nhận cuộc sống và con người như những nhân vật “trên đường đi”, những khách thể chưa hoàn thành, những ý định chưa bao giờ hoàn tất, là tư duy nghệ thuật từ *Phiên Chợ Giát*. Người nông dân ở Nguyễn Minh Châu đã khác hẳn với người

nông dân của Nguyễn Công Hoan, Nam Cao, Đào Vũ, Nguyễn Văn Bổng... trước. Lão Khúng của tác giả là một cá thể vừa sù sì, vừa nhân bản lại vừa phi nhân bản - nghĩa là chứa đựng một tính cách hết sức đa dạng, chẳng giống ai cả. Nhân vật của Nguyễn Minh Châu trên hành trình đi tìm chân lí cho cuộc sống đã có hẳn một trường không gian và thời gian cho riêng mình. Nhà văn tổ chức tác phẩm bằng một cái nhìn biến đổi và chính điều đó đã mang đến cho tác phẩm một “kích thước” mới.

Thực ra mà nói, không gian và thời gian trong tác phẩm này có hai lớp: Lớp thứ nhất là thời gian, không gian truyện - tức là thời gian và không gian tuyến tính, mở đầu bằng “lão Khúng thức giấc...” và kết thúc là “... Đứng lặng thình bèn chiếc xe chất đầy củi mà lão đã thay nó một mình kéo về được đến đây, lão Khúng chẳng biết nói gì với con vật, lại càng không thể trách móc, lão chỉ đưa mắt nhìn người bạn đời làm ăn thân thiết bằng cái nhìn cũng đầy sâu nảo và phiền muộn”; thứ hai là thời gian và không gian tâm lí, nó tiến triển theo những biến động của tâm tư, những khoảng nghỉ, những miền ý thức, những giấc mơ và ẩn ức... Môi trường ấy trong *Phiên Chợ Giát* phức tạp hơn nhiều. Tác phẩm là cấu trúc của những giấc mơ, có giấc mơ mộng mị và những giấc mơ tỉnh. Nhân vật vừa ý thức nhưng lại như đang sống trong cõi vô thức vậy. Chính điều đó đã tạo cho tác phẩm một kích thước khác thường để có thể ôm chứa được một hiện thực nội tâm rộng lớn.

Nói về sự tiềm ẩn của tư duy, Henri Bergson chú ý đến “cái đà sống”: Ý thức là sự kéo dài tự thân của chúng ta, “là sự trào dâng trong đời sống nội tâm, và nếu xét theo cấp độ của vũ trụ, thì nó là sự xung động của sự sống, làm sống động thế giới”⁽¹⁾. Nhận thức ấy đã phần nào phù hợp với *Phiên Chợ Giát*. Sự diễn biến tự nhiên của cảm xúc và tư duy với những suy nghĩ phát khởi từ mọi hướng, cả nội quan và khách quan, là bản thể của lão Khủng. Nhân vật dường như bị động vì mục đích ngoài ý thức (bán bò để có tiền vào Đắc Lắc giúp con) lại bỗng trở nên chủ động khi đánh con bò vào rừng. Có thể nói, nhân vật trong tác phẩm được tác giả quan niệm như một chủ thể tự nó, hay nói cách khác là một “khách thể chủ động”. Xuất hiện chủ yếu ở vai trò người quan sát và kể lại, nhà văn đã tạo được một khoảng cách cần thiết để nhân vật bộc lộ tâm tư với ý nghĩa như một nhận thức tự thân.

Trên thực tế, không gian nghệ thuật trong tác phẩm là một không gian đa chiều được định hình chủ yếu bằng trực giác của nhân vật. Cảnh vật lúc đầu trải ra trong đêm tối, tâm tư cũng lắng vào sự mênh mông của đất trời. Hiện thực được xen kẽ liên tiếp bởi các mảng không gian khác xuất hiện từ những hồi tưởng và chột nhớ đầy dấu ấn cá thể. Không gian ấy cứ mở ra theo hướng nhân vật tiến về đời sống xã hội (phố Cầu Giát). Nhưng khi chạm đến được nó thì nhân vật vội vàng rút lại, ẩn vào trong “cái tôi bản ngã” bởi chột cảm thấy sợ hãi và cô đơn. Những giới hạn của không gian liên tục bị phá vỡ bởi chính sự vận động nội tại của chủ thể đã tạo ra sự biến động đa chiều của tâm tư. Qua toàn bộ những biểu hiện cụ thể của nó, ta có thể thấy quan niệm nghệ thuật về con người đã thấm vào trong từng cấu trúc của thành tố tác phẩm.

Bắt đầu từ ngôi nhà của lão Khủng, ngôi nhà của một cá thể cố hữu với “tám phần quen thuộc giữa nhà”, gian bò sau nhà bếp, hồi nhà, ngọn đu đủ đằng sau nhà, cái sân... Ngôi nhà hướng ra phía biển ấy có gì đó thân thuộc, gần gũi nhưng lại cô độc trong một không gian vắng lặng giữa khu công nghiệp đang trong giai đoạn thi công. Không gian được mở rộng theo trường nhìn của nhân vật, hay nói chính xác là của một tư duy gần với tự nhiên. Cái công với cây với có ý nghĩa tượng trưng như một điểm ngăn cách mờ ảo giữa tiềm thức và ý thức, tự nhiên và xã hội, cái ta và cái cá thể.

Trong không gian ấy là lão Khủng với những giấc mơ kì lạ. Lão mơ thấy mình với hình dáng kì dị, quái gở, đang giơ cái búa tạ đánh xuống đầu con khoang đen, con vật mà lão vô cùng yêu quý; tiếp sau đó lão đột ngột tỉnh giấc rồi lại chìm ngay vào giấc mơ thứ hai với cái xe hơi bay trên không và hình ảnh ông chủ tịch Bời béo tốt. Ở đây, không gian dường như bị ngưng đọng trong giấc mơ để nhân vật chỉ còn sống trong không gian tiềm thức của riêng mình.

Câu chuyện cũng mở ra với không gian con đường nhưng chính con đường lại gợi ra một ý tưởng về tự nhiên nhiều hơn là xã hội. Đó là con đường đầy đá và bụi của những người lao động như lão đi nhiều mà thành. Hình ảnh ấy mở rộng trường hoạt động của cá thể. Lão Khủng đặt chân lên con đường là như bước vào cuộc giao tiếp với cuộc sống xung quanh, nhưng con đường vắng lặng thành ra lão vẫn tồn tại như một cá thể thủ cựu, lạc loài. Những dấu vết của hiện thực lần lượt hiện lên xen kẽ những hồi ức về gia đình, về cảnh lao động tập thể đối với lão chẳng khác nào một kỉ niệm xa lạ và buồn bực. Trên con

đường ấy tuy có một lối rẽ về với tự nhiên, với rừng thẳm nhưng nó chỉ gọi tới cho ta một ước vọng hoang sơ và an bình nằm rất sâu trong tâm thức của lão.

Biên độ của không gian được mở rộng theo hành trình của lão Khúng. Cái không gian của phố chợ Cầu Giát ồn ào, nhộn nhịp đến khó chịu đối với lão có gì đó nhom nhóp và đầy chết chóc. Phố chợ hiện lên dưới mắt lão (lão như một con bò đang đi đến chỗ chết) chẳng khác nào một cảnh huỷ diệt. Lão trốn chạy nó trong trạng thái vật hoá. Chính không gian ấy đã cho ta thấy bản chất nông dân thuần tuý trong con người lão. Càng tiếp xúc với đời sống xã hội lão càng cảm thấy mình xa lạ, lạc loài.

Có thể nói, lão Khúng trong không gian ấy đã có một số phận riêng, với những tâm sự riêng mà chỉ mình lão mới thấu hiểu được. Sự vô hạn của không gian và thời gian đã được Nguyễn Minh Châu lí giải chủ yếu bằng những đột phá vào thế giới nội tâm của nhân vật. Độ lớn của tác phẩm không nằm ở dung lượng của lời văn mà thực sự nằm ở chiều sâu phản ánh của bản thân nó.

Nhưng phải nói rằng, không gian và thời gian trong tác phẩm không chỉ phát triển theo quy luật tuyến tính mà chủ yếu nó vận động theo diễn biến tâm lí của nhân vật. Henri Bergson có lí khi cho rằng: “Thời gian là cái vật lí, có thể nhận thức bằng lí tính”, còn “thời biến” là “cái tâm lí”, và theo ông, đây mới là đời sống đích thực như nó vốn có và “chỉ có thể cảm nhận được mà thôi”⁽¹⁾. Quả vậy, trong *Phiên Chợ Giát*, toàn bộ hiện thực đã được bộc lộ theo những chặng đường tư tưởng của cá nhân, của tâm lí cá thể. Tác phẩm độc đáo ở những “nẻo rẽ” của tâm trạng, nó mở ra những không gian nhiều kích cỡ và thời gian biến động. Đó là cuộc hành trình của

tâm lí với liên tục những hồi cố được chấp nối rời rạc với thực tại. Khi lão ôm con gái lão (bé Nghiên) vào lòng và nhận ra “trên cơ thể của nó có cái mùi cỏ ống vừa cắt, cả mùi đất rừng hoang dã rất xa xưa đã ngủ kĩ trong kí ức của lão nhiều năm về trước, khi lão còn là một chàng trai trẻ...”, bây giờ “con người đã đông hơn con vật, sắt thép đã đông hơn cây cối, vậy mà lão lúc nào cũng nom nớp...” Từ việc bán con bò mà lão nghĩ đến thằng Dũng (con trai lão) đã hy sinh và nỗi đau to lớn ẩn rất sâu trong lòng. Thời gian tâm lí là cái hiện ra đầy đủ nhất, phức tạp nhất trong toàn bộ cấu trúc thời gian của tác phẩm. Sự vận động của nó đã tái hiện một môi trường khác đầy biến động bên cạnh những bước đi có tính quá trình của đời sống. Ta nhận thấy rằng, xuyên suốt tác phẩm, hiện thực như bị ngưng đọng để nhân vật chỉ sống trong những miền tiềm thức và vô thức mang đầy dấu ấn cá thể. Ý thức của lão Khúng dường như bị lạc vào một vũ trụ không có điểm tựa, nó trôi đi trong những miền trực giác dường như vô hạn. Và phải chăng, diễn tả tâm tư của lão Khúng, Nguyễn Minh Châu đã thấy được “độ nở” của thế giới vốn bị chìm khuất trước bao nhiêu tính toán của con người thực tại.

Sự tĩnh lặng về đêm là thời điểm dường như vắng hẳn sự giao tiếp xã hội. Chỉ ở vào cái thời khắc đó thì lão Khúng mới bộc lộ hết bản thể của mình. Sau những giấc mơ lạ kì, lão dắt con bò đi bán với bao nhiêu suy tư. Nỗi lòng của lão lúc này có lẽ chỉ có mẹ Huệ - vợ lão, mới hiểu được: “Hai vợ chồng lão Khúng đứng nhìn con bò rồi nhìn nhau một lúc trong đêm vắng. Cả hai vẫn lặng im”. Sự chia tay của hai vợ chồng với con vật thân yêu đã gắn bó bao năm với họ, không cần nói bằng lời,

Thời gian tâm lí được thực hiện bằng những chuyển động của tâm tư trong những tình huống đặc biệt. Ở thời điểm khi vừa ra khỏi cổng nhà thì đứa con nhỏ chín tuổi của lão Khúng chạy đến đưa tiền con bò. Lão ôm đứa con gái vào lòng và đột nhiên kí ức dội về từ cảm nhận hương vị núi rừng trong mái tóc con gái. Hiện thực mờ đi để chỉ còn lại là những rung cảm từ quá vãng trong lòng lão. Đặt nhân vật ở thời điểm chia tay, lão vừa là người trong cuộc - “người cha” với con gái và “người chủ” - với con khoang đen, vừa như một khách thể đứng ngoài quan hệ con gái lão với con bò. Vì thế, nhân vật đã có được những rung động sâu sắc từ quá khứ phiêu bạt của đời mình. Những ấn ức ấy dội về âm thầm và mãnh liệt, lặng lẽ mà xao xuyên. Nhận thức về cuộc sống của lão cũng trở nên nhạy bén hơn. Ta thấy rằng, những rung động của một tâm hồn vừa thuần phác vừa chai sạn đã thúc đẩy những suy tư, những tính toán, những lo sợ, hoảng hốt qua từng thời điểm của nhân vật. Những quãng đời khác nhau, mỗi quãng lại là những mối lo âu, băn khoăn thường trực cứ hiện lên vừa ôn ào, vừa sâu sắc trong suy tư hỗn độn của lão. Tất cả được nhà văn thể hiện như một dòng chảy tâm linh lặng lẽ mà sôi nổi vô cùng.

Như thế, kí ức cá nhân đã sống dậy từ những gợi nhớ đôi khi rất ngẫu nhiên của thực tại đã phân tách thời gian và không gian ra thành hai dạng thức môi trường hoàn toàn phân lập và mỗi dạng đều nhằm thể hiện một cách sinh động nhất cái phong phú của chỉnh thể nghệ thuật. Những néo khuất của tâm trạng được thực hiện bằng những dòng kí ức luân luân chuyển. Nguyễn Minh Châu đã thực hiện điều đó bằng một giọng văn trầm tĩnh và tự nhiên.

Ở nhiều đoạn trong tác phẩm, quá khứ được đặt trong sự so sánh với hiện tại làm cho tâm trạng của lão Khúng càng trở nên sinh động hơn. Nhưng sự so sánh ấy chẳng đem lại một định hướng cụ thể nào cho nhân vật mà hình như càng làm cho tâm trạng trở nên rối rắm hơn. Chính chúng lại đem đến cho lão những nỗi bất an ngày càng lớn. Đến khi bước vào một không gian rộng lớn hơn với con đường, rừng cây, “những trập đôi nằm nhấp nhô hai bên” và “bầu trời” với những “vật sao xanh ngời ngời”; trời sáng ra thì lão Khúng lại như thu mình lại, một phần vì lạnh, một phần cũng vì muốn cất giấu bản thể. Chỉ còn lão với con bò cô độc trên con đường ấy. Nó thực sự là một phần của lão. Điều đó làm nảy sinh những đối thoại có tính chất độc thoại. Hoàn cảnh đã kích thích hành động giải tỏa tâm linh ở lão Khúng. Bối cảnh trước đây như một kẻ vô tình đứng bên ngoài sự vận động của tâm linh thì giờ xuất hiện như một kích thích, một gợi mở cho ý thức cá nhân. Những “ngã rẽ” tâm tư lại hiện ra liên miên, trùng điệp.

Từ suy nghĩ về việc bán bò, lão Khúng có lí do để triển miên trong ý thức của mình. Thời gian và không gian chột lụi về quá vãng hai năm cùng với nỗi đau bất ngờ dội về từ thẳm sâu trong lòng lão... Cái ngày đau thương ấy (khi lão nghe tin về cái chết của đứa con trai) sống dậy trong lão đến từng chi tiết. Cảm thức về thời gian tâm lí đã được nhà văn thực hiện như một phương tiện làm sống động những rung động tinh vi trong lòng nhân vật: “Trong một thoáng chốc, lão đâm sợ cả chính mình, như một con chiến sợ đánh mất một đức tin lão đã đánh mất đứa con, lại đánh mất luôn cả những ảo ảnh về nó”. Vậy là trong lão đã tồn tại một nỗi đau vô bờ mà từ trước tới nay lão không hề bộc lộ, không

hề giải bày, không hề chia sẻ với bất kỳ ai. Lão coi đó là nỗi đau của riêng lão. Bởi thế, trong tâm thức của lão Khúng, cảnh lão đẩy chiếc xe bò chở đầy đá lên lưng chừng dốc thì nghe tin sét đánh (con lão chết); cảnh lão làm cái bàn thờ cho con, cảnh lão mang cái ba lô rách lên Ủy ban rồi lại quay trở về trong nỗi đau âm thầm vô xé... hiện lên rõ ràng như vừa mới trải qua. Những ngả rẽ đau đớn ấy của tâm tư lão Khúng đã giúp ta thấy được phần nào bản chất thực sự của nhân vật. Đó là một người cha thương con nhưng cũng biết ghì mình trước nỗi đau thương và gìn giữ nó như một bí mật, như một phần của sự sống nội tâm thâm sâu không bao giờ đòi hỏi sự giải bày. Sự hy sinh ấy của lão Khúng là sự hy sinh thầm kín của người nông dân mà Nguyễn Minh Châu đã dựng tâm điển tả bằng tất cả năng lực cảm nhận của lòng mình.

Và chốc lát, con đường mà lão đang đi trong hiện tại chợt như con đường xuống địa ngục, đến chỗ chết. Tác giả để cho nhân vật bừng tỉnh ở thời điểm quá khứ dội về đang ở chỗ đau đớn nhất. Những “chợt rừng mình”, “chợt nhìn thấy”, “tự nhiên lão lo quỳnh lên”, “tự nhiên lão Khúng thấy ngượng nghịu”, “bất giác... bỗng lão không kìm được, tự nhiên bật cười...” đã khắc họa khá rõ ràng những chuyển động đột ngột của tâm tư, chúng chẳng khác nào những thước phim chạy nhanh trên màn ảnh, làm tái hiện một tư duy phức tạp và biến động. Nhưng chính đó lại là tâm trạng thực của lão Khúng. Chỉ có như thế, tâm lí nhân vật mới hiện ra một cách đầy đủ nhất, đa dạng nhất. Đặc biệt, ở một vài đoạn văn chúng ta thấy xuất hiện tính uy mua (giếu nhại mang dụng ý nghệ thuật có tính cách tượng trưng...) xuất hiện để càng về cuối nó hiện lên càng rõ.

Tiếp theo, từ một điểm nổi rời rạc là “ngôi sao vừa tắt” ở cuối chân trời, những suy tư lại trở về ngồn ngộn trong lòng nhân vật. Một hiện thực khác được mở ra. Đến đây, lão Khúng đã thực sự như một kẻ lang thang giữa quá khứ và hiện tại. Lão là kẻ sống ở cả hai cực của thời gian. Điều đó giúp ta có thể lí giải tại sao lão lại chán cảnh vắng vẻ nhưng lại sợ chốn đông đúc, nhộn nhịp. Không gian tâm lí giờ đây là cảnh làm ăn tập thể đang hiện về. Lão nhìn nó bằng ánh mắt dường như vô tình. Ở đoạn này, câu chuyện lại hé mở một chủ đề khác nữa là vấn đề người nông dân trước phong trào tập thể hoá xã hội chủ nghĩa. Hình ảnh ông chủ tịch huyện tên Bồi hiện lên rõ ràng nhất trong tâm trí lão. Đến đây, người đọc có thể nhận ra tại sao trong giấc mơ đầu tác phẩm, hình ảnh chiếc ô tô bay và ông chủ tịch béo tốt lại hiện về như một ám ảnh. Có thể nói: Hiện thực cuộc sống gay gắt của lão Khúng đã tạo ra giấc mơ cho chính lão. Tuy nhiên, kết thúc tác phẩm, con người hai mặt vẫn hiện tồn như nó đã vốn có trong cuộc đời này vậy.

Phải đến khi lão quyết định giải thoát cho con khoang đen và trở về khi màn đêm đã nhợt trắng, không gian và thời gian tâm lí mới ra đi để nhường chỗ cho thực tại. Phải chăng ánh sáng đã đưa lại sự tỉnh thức cho lão, hay cho cái tâm tư hai mặt của lão. Đến đây, nhân vật mới sống đời sống của thực tại, chuyên tâm vào thực tại, dù phải đến khi kéo xe vào cái khu nhà trọ của học sinh xa nhà ở phố Cầu Giát, lão mới thoát khỏi trạng thái tỉnh - mộng; nhưng chính lúc đó lão lại gặp lại chính mình trong sự thất vọng tột cùng. Lão Khúng chẳng thể giải thoát cho mình cũng như con khoang đen tự tìm về bên lão để chịu sự nô lệ suốt đời.

(Xem tiếp trang 52)

VỀ THĂM ĐỀN TỔ MẪU ÂU CƠ, CÁI MỪNG PHA CHÚT GỌN SUY TƯ

CN. BÙI HÙNG

(Khoa Ngoại ngữ)

TRONG một chuyến hành hương về với cội nguồn, đang thiu thiu ngủ gà, ngủ gật, tôi chợt bừng tỉnh, khi giọng nói trong trẻo của cô hướng dẫn viên du lịch vang lên: Thưa quý khách, trước mắt các bạn đã là Đền Bà Âu Cơ. Vội ló đầu ra khỏi cửa xe ngược nhìn, trong lòng tôi trào dâng một tình cảm, một nỗi niềm khôn tả. Chỉ một lát nữa thôi, mình sẽ được tự tay thắp nén hương trầm, thành kính dâng lên, kính viếng Đức Tổ Mẫu Âu Cơ huyền thoại.

Theo dòng người hành hương, tôi bước qua cổng và thấy người ngăm nhìn ngôi Đền - một ngôi Đền đáng vẻ cổ kính, thật uy linh, toạ lạc dưới bóng đa cổ thụ. Trong làn sương sớm, dưới cái lẫm đặng của những làn khói hương nghi ngút, ngôi Đền càng thêm như thật, như mơ. Nhìn những hàng cây của các đồng chí lãnh đạo Đảng, Nhà nước, những nhà hảo tâm trồng lưu niệm đang vươn lên xanh ngát, lòng tôi như reo lên: "Thế là dân tộc mình đã đi đúng hướng". Chẳng bao lâu nữa, dưới sự chở che của bóng đa cổ thụ, khu di tích này sẽ ngày thêm đẹp, thêm xanh. Với cảm xúc và tấm lòng thành thành kính, tôi thắp nén hương trầm, quỳ xuống bái lạy Đức Tổ Mẫu Âu Cơ, cầu mong người ban cho gia đình chữ Phúc, ban cho dân tộc luôn được Quốc thái, dân an. Lễ xong, tôi lui ra ngoài, chăm chú chiêm ngưỡng nét kiến trúc của ngôi Đền, chợt giật mình khi nhìn thấy những con chữ được khắc trên bức hoành phi nơi chính điện. Giật mình vì trong thời kì hội nhập, khách thập phương đi du lịch, về nguồn rất nhiều. Trong số đó, không ít

là người có kiến thức văn hoá và như vậy, chỉ thoạt nhìn, họ đã phát hiện ra cái không đồng bộ, cái khập khiễng, một đôi chút phản cảm từ bộ hoành phi gây ra. Sao vậy?

Trước hết, xin có đôi lời bàn về bộ hoành phi. Bộ hoành phi do cùng một người thành tâm cung tiến, gồm ba bức. Vậy mà những con chữ được khắc trên đó lại là hai loại chữ, thuộc hai dòng, hai thời đại khác nhau. Chữ khắc trên hoành phi ở hai gian tả hữu Đền thì khỏi bàn, vì chữ đẹp, đẹp đến mắt mắt mà ý nghĩa lại hay. Con chữ đúng là chữ cổ của các cụ ta xưa, loại chữ phồn thể, đọc theo âm Hán Việt. Còn ở bức hoành phi nơi chính điện, là một câu văn có ý nghĩa cực hay; "Hộ quốc tỵ dân", nhằm tôn vinh ân đức của người - Tổ Mẫu Âu Cơ huyền thoại. Nhưng con chữ đã khắc lại là chữ Hán thời hiện đại (chữ Hán giản thể), loại chữ người Trung Hoa mới cải cách cho dễ viết, dễ nhớ vào những năm sáu mươi của thế kỷ hai mươi.

Điều thứ hai chúng tôi muốn bàn tới là giá trị văn hoá của bức hoành phi nơi chính điện. Muốn hiểu điều này, chúng ta phải một lần ngược dòng lịch sử. Trong cuốn Tiền Hán thư của Trung Quốc có ghi: "trước kia, người Việt đã có một loại chữ của riêng mình, hình thể giống con giun bò". Nhưng từ khi nhà Hán sang xâm lược, trải qua gần một nghìn năm Bắc thuộc, loại chữ đó dần bị mai một. Sau đó, do điều kiện chủ quan và khách quan tiếng Việt đã tiếp nhận chữ Hán, sử dụng nó làm ngôn ngữ chính thống trong văn bản hành chính và giao tiếp chốn công đường. Nhưng sự tiếp nhận ấy là tiếp nhận có chọn lọc, tạo ra sự

thay đổi cả về thanh điệu và âm đọc (từ Hán Việt). Tức là con chữ là chữ của người Hán nhưng âm đọc, ý nghĩa lại là cái hồn của người Việt, của dân tộc Việt.

Vì thế, trong công việc bảo tồn, giữ gìn nét bản sắc văn hoá dân tộc, chúng ta cần có những tiêu chí để phân loại, để định vị. Theo chúng tôi, ở những di tích nhỏ, mang tính địa phương, do điều kiện dân trí, để giữ gìn truyền thống quê hương, chúng ta cố gắng sưu tầm lại những câu đối, những bức hoành phi cổ vốn có của di tích, rồi nhờ người viết lại theo loại chữ Hán cổ là tốt nhất. Nếu khó khăn, có thể nhờ dịch ra chữ quốc ngữ, sau đó viết lại theo lối chữ chân phương, trang trọng cũng không sao. Nhưng ở những di tích văn hoá cấp quốc gia, có bề dày lịch sử hàng ngàn năm, còn lưu danh trong sử sách như Đền Hùng, Văn Miếu, Chùa Một Cột thì chúng ta phải hết sức cẩn trọng. Vì viết theo lối chữ cổ của dân tộc chữ đâu còn, chữ quốc ngữ ở đây cũng không được, vì đó là dấu ấn của thời hiện đại, còn viết theo lối chữ giản thể - chữ Hán hiện đại cũng không xong, bởi đó đâu phải là chữ của người Việt. Theo chúng tôi, ở những nơi linh thiêng đó, tất cả câu đối, hoành phi cổ tu tạo lại, hay mới được cung tiến, người viết chữ cần lưu tâm là chỉ có viết hoặc khắc bằng loại chữ Nho của các cụ ta xưa (chữ Hán phồn thể), loại chữ Hán đọc theo âm Hán Việt thì mới đúng với tâm, với vóc dáng của di tích, vì nó có tính đồng đại lịch sử. Nếu nhìn một cách tổng quan về cấu trúc các khu di tích cổ của người Việt, ta thường bắt gặp một dáng vẻ cổ kính, u tĩnh, uy linh cộng thêm cái duyên dáng pha chút hơi thần bí của những bức hoành phi, câu đối cổ. Hai yếu tố đó cộng lại càng làm hiển hiện rõ hơn cái truyền thống độc lập, tự cường pha chút sáng tạo của cư dân đất Việt tự ngàn xưa.

Với đồng tư duy ấy, chúng ta hãy quay lại nhìn nhận và đánh giá bức hoành phi nơi chính điện. Như phần trên đã có lời

bàn, câu văn khắc trên hoành phi có âm đọc là: "Hộ quốc tỵ dân" (Đức Tổ Mẫu linh thiêng luôn bảo vệ cho đất nước, che chở cho dân lành). Nghĩa của câu văn thật hay, thật đẹp. Nhưng về con chữ đã khắc thì thật buồn, buồn vì người cung tiến chắc là kẻ có tâm, mà người khắc chữ vì một chút vô tâm, hay khoảnh khắc vô tình, khiến cho bức hoành phi đẹp và ý nghĩa như vậy mất đi phân nửa giá trị. Chắc là khi làm lễ cung dâng, Đức Tổ Mẫu đã nhận, song Người không khỏi thoáng chút chau mày. Sao vậy? Vì đây là ngôi Đền thiêng, thờ Đức Tổ Mẫu Âu Cơ - Người sinh ra các Vua Hùng, Vua tổ của người Việt Nam, niềm tự hào và hãnh diện của tâm linh người Việt. Thế thì dòng chữ được khắc trên bức hoành phi, tính về nét đồng đại lịch sử phải khắc bằng loại chữ Hán cổ (chữ Hán phồn thể) cụ thể phải khắc là mới đủ sức diễn tả, thể hiện hết tính lịch sử, tính văn hoá, mới thấy được cái chân giá trị văn hoá của ngôi Đền. Còn vì một chút vô tâm, hay một khoảnh khắc vô tình, kẻ khắc chữ đã thể hiện câu văn tuyệt hay trên bằng loại chữ Hán hiện đại (chữ Hán giản thể) cụ thể đã khắc là. Vậy thì còn đâu tính lịch sử, tính văn hoá nữa. Dù còn đôi chút khập khiễng, khiến cưỡng nhưng tôi đành phải đưa ra một ví dụ để các bạn cùng so sánh, đó là việc khắc chữ vô tâm như vậy khác nào chúng ta tự mình gỡ đi ông Rồng nước biểu tượng của văn hoá Việt Nam tự ngàn năm, được đắp, được điêu khắc trên nóc Đền Hùng, bằng ông Rồng thiên của người Trung Hoa cổ.

Vâng, thưa bạn đọc với đôi dòng tâm sự, chắc các bạn cũng hiểu rằng: chỉ một thoáng vô tình, một chút sơ sẩy, chúng ta rất dễ dàng để tuột khỏi tay nét bản sắc văn hoá, cái cốt cách, cái chất người Việt mà mỗi người và cả dân tộc ta đang gắng sức giữ gìn trong thời kì hội nhập. Rất mong được các bạn đồng cảm, cùng chung tay để giữ gìn nền văn hoá nước nhà.

VIỆC TÌM HIỂU CÁC ĐỊA DANH TRONG DẠY HỌC PHẦN ĐỊA LÝ TỰ NHIÊN CÁC LỤC ĐỊA

CN. NGUYỄN ANH HOÀNG

(Khoa KHXH & NV)

1. Nguyên tác sự kiện - lịch sử

1.1. Thung lũng chết (tiếng Anh: Death Valley)

Thung lũng chết thực chất là một đứt gãy sâu và dài, nằm giữa hai bang Caliphocnia và Nêvêda. Thung lũng này nằm dưới mực nước biển - 85m, chiều dài tới 225 km, chiều rộng từ 6 - 26 km. Hai bờ thung lũng dựng đứng. Nhiệt độ trung bình nơi đây lên tới 47°C, có lúc lên tới 61°C. Với nhiệt độ như vậy chỉ có những loài sinh vật của vùng sa mạc khắc nghiệt mới có thể sống được, đáng sợ nhất là loài rắn độc đuôi chuông. Thung lũng này được người dân địa phương gọi là thung lũng chết khi mà vào năm 1849, nhiều người đổ xô tới Caliphocnia để tìm vàng, rất nhiều người đã phải chết khát ở thung lũng này.

1.2. Đảo Niu Phaolen (tiếng Anh: New Foundland)

Niu Phaolen là một đảo lớn ở phía đông đông bằng Canada, nằm ở cửa sông Xanh Lơrăng, với diện tích khoảng 111.000 km². Những cư dân sống trên đảo đều sống bằng nghề đánh cá. Vào đầu thế kỉ XVI, Bồ Đào Nha và Anh đã mở nhiều chuyến thám hiểm bờ biển phía đông lục địa Bắc Mỹ, và vùng đất họ tìm thấy là đảo Niu Phaolen, theo tiếng Anh nó có nghĩa là "Đất mới tìm thấy".

Địa danh ngày nay đã trở thành một đối tượng khoa học. Địa danh nào cũng chứa đựng một lượng thông tin nhất định, nghiên cứu địa danh giúp ta có thể hiểu kỹ một địa phương về các mặt tự nhiên, kinh tế, văn hoá, xã hội.

Địa lý tự nhiên các lục địa (8đvht) là một học phần trong chương trình đào tạo ngành Cử nhân Sư phạm Địa lý. Điểm nổi bật của học phần này là trong quá trình giảng dạy và học tập, chúng ta bắt gặp khá nhiều địa danh trong các đơn vị kiến thức. Đặc biệt ở chỗ, những địa danh đó cả người dạy và người học đều chưa đặt chân tới, điều đó cũng dễ hiểu với tư duy không gian của địa lý. Việc giảng giải các địa danh này có một ý nghĩa cực kì quan trọng cả về lý luận lẫn thực tiễn. Giảng giải đúng các địa danh giúp hình thành các khái niệm, biểu tượng địa lý, hiểu rõ hơn về các vùng đất nhất là các địa danh lạ chỉ tưởng tượng qua mô tả, điều đó còn góp phần tạo hứng thú say mê học tập cho các sinh viên địa lý. Nó còn làm cho cuốn sổ tay địa lý của sinh viên dày hơn khi ra trường công tác sau này.

Tuy vậy, các nguồn tài liệu hỗ trợ cho giáo viên và sinh viên về vấn đề này còn rất hạn chế. Trong bài viết này, trên cơ sở địa danh của lục địa Bắc Mỹ, chúng tôi giới thiệu một cái nhìn hệ thống về cách đặt tên khu vực địa lí.

Đây là cách mà người Anh thường đặt tên những địa phương họ mới khám phá ra.

2. Nguyên tắc dựa vào màu sắc của đối tượng địa lý

Sông Côlôradô (tiếng Anh: Colorado river)

Sông Côlôradô chảy trên cao nguyên cùng tên, dài 2.740 km, đổ ra vịnh Caliphooocnia trên lãnh thổ Mêhicô. Những người Tây Ban Nha đầu tiên đặt chân đến đây đã đặt tên nó là Côlôradô, theo tiếng Tây Ban Nha nó có nghĩa là “đỏ tươi”, vì con sông này chảy qua cao nguyên cùng tên với nền sa thạch màu đỏ. Cũng với cách đặt tên đó, phần nam Hoa Kỳ ta gặp con sông Rét Rivo (Red River - sông đỏ).

3. Nguyên tắc đặt tên theo hình dạng đối tượng địa lý

Dãy Rôcky (tiếng Anh: Rocky Mountains)

Phía tây của lục địa Bắc Mỹ có một hệ thống núi lớn, chạy dài trên 7.000 km, nó được gọi với cái tên Rôcky hay Coocdie Bắc Mỹ. Dây núi này được hình thành cách đây trên 160 triệu năm, được trẻ lại cách đây 65 triệu năm. Dây núi này có những tên gọi khác nhau nhưng đều nói lên hình dạng của nó. Rock theo tiếng Anh có nghĩa “núi tảng” hay “nơi có nhiều đá”. Trên bản đồ thế giới nó có tên là Rocky Mountains (“Các dãy núi tảng”). Còn theo tiếng Tây Ban Nha, nó lại được gọi với cái tên Coocdie có nghĩa là “núi dài”, gần với nghĩa Trường Sơn ở Việt Nam. Vì vậy sau từ Coocdie thường có thêm một danh từ riêng nữa như Coocdie Nêvêđa, Coocdie Larami...

4. Nguyên tắc đặt tên theo phương hướng các đối tượng địa lý

Quần đảo Tây Ấn (tiếng Anh: West Indies)

Đây là hệ thống các đảo trong quần đảo Trung Mỹ của Đại Tây Dương. Quần đảo này chia ra 2 nhóm: quần đảo Ăngti lớn bao gồm các đảo chính như Cu Ba, Haiti, Hamaica, Puectôricô và các đảo trong quần đảo Ăngti nhỏ. Diện tích của hệ thống quần đảo này là 220.000 km², phần lớn các đảo trên quần đảo Ăngti nhỏ là các đảo núi lửa. Gọi là quần đảo **Tây Ấn** vì trong suốt bốn lần thám hiểm lục địa mới này, C.Côlômbô vẫn tin rằng đó là các vùng đất mới nằm ở phía tây Ấn Độ thuộc châu Á. Những thổ dân sống trên đảo ông gọi là người Anhđiêng (Indian) - tức người Ấn Độ. Tương tự như vậy người ta gọi đại dương ở phía bắc là Bắc Băng Dương để phân biệt với các đại dương khác, hay Bắc Mỹ để phân biệt với Nam Mỹ...

5. Nguyên tắc đặt tên theo kích thước đối tượng địa lý

Sông Mitxixipi (tiếng Anh: Mississippi River)

Mitxixipi là con sông lớn của Hoa Kỳ, trải dài gần 4.000 km theo hướng Bắc Nam, từ tiểu bang Minêxôta đến vịnh Mihêcô. Con sông này có một số sông nhánh đổ vào là Accandát, Rét Rivo, Mitxuri. Sau khi tàu hơi nước được phát minh và các vùng đất dọc theo sông có người sinh sống thì nó trở thành một tuyến đường thủy quan trọng. Theo tiếng địa phương, Mixixipi có nghĩa là “sông lớn” hay “sông cái”. Ở nhiều nơi con sông này rộng tới 2 km, phần

hạ lưu đã bồi đắp nên một đồng bằng châu thổ rộng lớn cho Hoa Kỳ. Như ở trên ta đã nói về quần đảo Trung Mỹ có hai quần đảo Ăngti lớn và Ăngti nhỏ, đặt tên như vậy cũng xuất phát từ nguyên tắc phân biệt theo kích thước đối tượng.

6. Nguyên tắc đặt tên theo âm thanh

Thác Niagara (tiếng Anh: Niagara Falls)

Thác Niagara nằm trên con sông cùng tên, cách hồ Ôntariô 23 km (Bắc Mỹ). Thác cao 51 m, bằng chiều cao của một toà nhà

16 tầng. Tổng chiều dài của thác Niagara là 1.240 m, trong đó chiều dài từ đầu dòng chảy đến điểm đổ xuống là 99m, rộng khoảng 350m. Do có nước bắn lên, nên khi mùa đông về, cây cỏ và mỏm đá kết thành nét lãng mạn và thơ mộng không nơi nào có. Ngồi trên thuyền đi vào lòng thác, bị thác nước bao quanh tạo thành một dòng xoáy ở giữa sông, nước bắn tung toé, cao đến mấy chục mét. Khi tắm mình trong dòng nước, du khách cảm thấy rất hồi hộp và sợ hãi nhưng lại có niềm thích thú không sao tả nổi. Mỗi năm có 14 triệu du khách đến tham quan thắng tích này, gấp



Hình 1. Thác nước Niagara (Bắc Mỹ)

đôi so với tháp Eiffel. Thác Niagara là một trong các địa điểm ưa thích nhất của những đôi lứa đi hưởng tuần trăng mật. Đó là một cái mốc có từ thời Jérôme Bonaparte (em của Napoléon), ông đã đưa cô vợ Mỹ đến đây vào năm 1804. Khi nước đổ xuống tạo nên những tiếng âm lớn mà những người Anhđiêng đã đặt cho nó một cái tên là Niagara, có nghĩa là “tiếng gầm của thần

sấm”. Họ cho rằng đó là tiếng thì thầm của thần Sấm với nhau. Khu vực thác còn có các đảo nhỏ, là nơi mà các thổ dân Anhđiêng an táng những thủ lĩnh của họ.

7. Nguyên tắc đặt tên theo huyết tộc

Habana là tên một hòn đảo trong quần đảo Trung Mỹ và cũng là thành phố cảng,

thủ đô của nước CH Cu Ba. Thành phố này được xây dựng từ năm 1519, nổi tiếng thế giới với sản xuất thuốc lá và xì gà. Habana là tên một bộ tộc bản địa sống trên đảo.

Hồ Hurôn (Huron Lake) là hồ đứng thứ 2 về diện tích (59.000 km² trong hệ thống Ngũ Đại Hồ, độ sâu trung bình là 28 m. Hồ Hurôn mang tên một bộ tộc thổ dân sống ven hồ.

8. Nguyên tắc đặt tên theo tên người

8.1. Bắc Mỹ (tiếng Anh: North America)

Bắc Mỹ là một lục địa lớn thứ 3 thế giới, tên gọi này mới xuất hiện trên bản đồ thế giới chừng 500 năm. Đóng góp lớn nhất của C.Côlômbô là tìm ra một lục địa mới, nhưng điều đáng tiếc là ông vẫn cho rằng đó là Châu Á ngay cả những ngày sắp từ giã cõi đời. Người chứng minh đó là một lục địa hoàn toàn mới là nhà hàng hải người Ý - Amerigo Vespucci. Năm 1507, Muyle đã đưa tên "America" vào trên bản đồ thế giới trên phần đất Nam Mỹ, để tưởng nhớ công lao của Amerigo. Năm 1569, nó được dùng cho cả Nam Mỹ và Bắc Mỹ để chỉ châu Mỹ.

8.2. Vịnh Hotxon (tiếng Anh: Hudson Bay)

Hotxon là một vịnh kín ở phía bắc

Canada, thông với Đại Tây Dương qua eo biển cùng tên. Diện tích 1,23 triệu km², độ sâu lớn nhất đạt 274 m. Vịnh đóng băng về mùa đông, đây là nơi sinh sống của người Inúit (Inuit). Vịnh được đặt tên theo tên nhà hàng hải người Anh Henry Hotxon (Herry Hudson), đã đặt chân tới đây lần đầu tiên vào năm 1610 trên con tàu *Discovery*. Cũng với cách tư duy đặt tên như vậy là vịnh Baphin (tên nhà hàng hải William Baffin đến đây vào năm 1616), eo biển Bérinh (tên nhà hàng hải Vitus Bering đến đây vào năm 1728)...

Như vậy, địa danh được đặt theo nhiều nguyên tắc khác nhau, có thể theo những dấu hiệu đặc trưng bên ngoài hay theo tên người khám phá ra nó đầu tiên, và ở đây chúng ta cũng nhận thấy cả những địa danh thuộc cả hai cách đặt tên như: Bắc Băng Dương, Tây Ấn, Bắc Mỹ.

Từ những nội dung đã trình bày ở trên, có thể thấy, một mặt *địa danh* cho chúng ta những hiểu biết đa dạng về tri thức địa lí; mặt khác, đây còn là một hình thức hoạt động hết sức có ý nghĩa trong việc rèn tư duy địa lí cho sinh viên chuyên ngành. Hình thức hoạt động này đã được sử dụng trong học phần Địa lí tự nhiên các lục địa II, dành cho sinh viên K3 Đại học Sư phạm Địa lí và bước đầu đã được sinh viên đón nhận với niềm say mê, hứng thú cao.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Nguyễn Dược, *Sổ tay địa danh nước ngoài*, NXB Giáo dục, 1997.
2. Nguyễn Phi Hạnh, *Địa lý tự nhiên các lục địa*, Tập 1 - 2, NXB Giáo dục, 1989.
3. Lê Trọng Túc, *Những phát kiến địa lý lừng danh*, NXB Giáo dục, 1992.

TÌM HIỂU NỀN GIÁO DỤC HOA KỲ

THS. NGUYỄN ĐỨC THẮNG

(Khoa Ngoại ngữ)

NỀN giáo dục Hoa Kỳ là một chủ đề phức tạp bởi một trường học bất kỳ nào cũng có thể huy động được các nguồn tài lực của các cơ sở giáo dục khác, cả công lập và trường tư. Một sinh viên bất kỳ, trong khi học ở một trường tư có chương trình giảng dạy đáp ứng đầy đủ các tiêu chí cấp liên bang, có thể theo học một số chương trình đào tạo cơ bản ở trường công lập do ngân sách liên bang tài trợ, hoặc có thể tham gia vào các hoạt động ngoài giờ lên lớp ở trường này hoặc trường khác.

Mặc dù vấn đề có vẻ như phức tạp, chúng ta vẫn có thể tìm hiểu nền giáo dục Hoa Kỳ theo một số đặc điểm sau:

1. Một nền giáo dục có nhiều sự lựa chọn

Hơn 90% học sinh Mỹ có trình độ dưới cao đẳng đều có thể theo học ở các trường do ngân sách bang và liên bang tài trợ, học sinh không phải đóng học phí. Học sinh học tiểu học hết lớp 8. Ở một số nơi, cấp tiểu học kết thúc vào lớp 6. Học sinh học trung học cơ sở từ lớp 7 và kết thúc vào lớp 9. Đối với trung học phổ thông, học sinh học từ lớp 9 tới lớp 12.

Học sinh có thể học tại trường công lập hoặc tư lập. Nếu học ở trường tư, phụ huynh phải đóng học phí. Ba phần năm trường tư trong toàn lãnh thổ do các tôn giáo quản lý và điều hành. Trong các trường này, định hướng tôn giáo được coi là một bộ phận của chương trình giảng dạy còn ở các trường công lập định hướng tôn giáo không được phép đưa vào giảng dạy. Ngày nay ở một số gia đình có điều kiện, bố mẹ

có thể trực tiếp dạy con mà không cần đến trường, kết quả vẫn được xã hội công nhận. Xu hướng này có chiều hướng ngày càng phát triển.

Hoa Kỳ không có hệ thống giáo dục thống nhất cấp quốc gia trừ các học viện quân sự, cũng như không có trường thuộc cấp liên bang quản lý. Chính phủ liên bang chỉ định hướng và hỗ trợ tài chính cho các chương trình giáo dục cấp liên bang mà cả trường công và trường tư tham gia. Bộ Giáo Dục Hoa Kỳ có trách nhiệm giám sát việc tổ chức thực hiện các chương trình này.

Hệ thống giáo dục Cao đẳng, đại học đưa ra chương trình đào tạo 4 năm với các môn chuyên ngành. Ví dụ Trường Cao đẳng mỹ thuật, sinh viên chỉ học văn học, ngôn ngữ học, lịch sử, triết học và khoa học tự nhiên. Trong khi đó với Trường Cao đẳng Thương mại, chương trình tập trung đào tạo môn kế toán, đầu tư và môn tiếp thị. Hầu hết các trường đều độc lập trong đánh giá và cấp bằng cử nhân cho sinh viên hoàn thành đầy đủ khoá đào tạo trong 4 năm. Tuy nhiên cũng có một số trường là bộ phận cấu thành của một trường đại học nào đó. Một trường đại học lớn có thể có nhiều trường cao đẳng. Sinh viên tốt nghiệp và có thể được cấp một vài bằng một lúc mà thông thường là bằng cử nhân luật và Y khoa, và một hoặc hai chứng chỉ xác nhận có khả năng nghiên cứu. Ngày nay, người Mỹ thường hiểu trường cao đẳng cũng là trường đại học.

Mỗi bang đều có trường đại học của riêng mình. Một vài bang tổ chức một

mạng lưới trường đại học và cao đẳng. Ví dụ Trường Đại học New-York có 60 trường cao đẳng và đại học trực thuộc nằm trong bang New-York. Một số thành phố cũng thành lập trường đại học của mình dưới hình thức công lập. Ở một số vùng, có các trường cao đẳng cộng đồng làm cầu nối giữa trường trung học và trường cao đẳng đào tạo 4 năm.

Không giống như giáo dục tiểu học và trung học, sinh viên các trường đại học và cao đẳng công lập đều phải đóng học phí tuy nhiên khoản đóng góp này nhỏ hơn nhiều so với trường tư thục vì các trường này không được nhận khoản hỗ trợ nhiều như các trường công. Nhiều sinh viên theo học - dù đó là trường công hay trường tư - đều được vay từ ngân quỹ liên bang và phải trả sau khi tốt nghiệp.

Hiện có khoảng 25% trường đại học và cao đẳng hoạt động dưới sự bảo trợ của các tôn giáo. Hầu hết các trường này đều rộng mở cho sinh viên thuộc các tôn giáo khác nhau. Tuy nhiên cũng có nhiều cơ sở đào tạo không phụ thuộc vào bất kì tôn giáo nào. Dù là công hay tư, các trường cao đẳng phụ thuộc vào 3 nguồn thu chính: học phí, tiền tài trợ và nguồn cung từ chính phủ.

Dường như không có sự khác biệt về chất lượng giữa trường công và trường tư. Ví dụ Trường đại học công lập Caliphonia và Virginia luôn được coi ngang tầm với nhóm gồm 8 trường tư có uy tín ở vùng Đông Bắc Hoa Kỳ. Điều này không có nghĩa là tất cả các trường đều có chất lượng ngang nhau. Một sinh viên nào đó tốt nghiệp ở trường có tiếng về chất lượng có cơ hội hơn hẳn trong tìm kiếm việc làm. Do vậy tình trạng cạnh tranh để được vào các trường có danh tiếng ngày càng trở nên quyết liệt hơn.

Sinh viên học đại học được tùy chọn ngành nghề đào tạo chuyên sâu cùng các môn bắt buộc và một số môn tự chọn khác. Cho đến nay, các trường đại học Hoa Kỳ đào tạo hơn 1.000 chuyên ngành.

2. Giáo dục, một vấn đề địa phương

Từ bang Ha-oai cho tới bang Đì-la-gue, từ Alaska tới Lusiana, mỗi bang của Hoa Kỳ đều có luật giáo dục riêng. Giữa bang này và bang kia luật giáo dục có những điểm giống và khác nhau. Ví dụ:

- Các bang đều bắt buộc trẻ em phải đi học tuy tuổi giới hạn có khác nhau. Hầu hết các bang đều bắt buộc học hết trung học phổ thông học ở tuổi 18. Do vậy hầu hết trẻ em Mỹ đều có ít nhất 11 năm đi học mà không kể đến giới tính, chủng tộc, tôn giáo, điều kiện học, trẻ tật nguyền, năng lực sử dụng tiếng Anh, quyền công dân hay là người di cư.

- Một số bang áp đặt quyền lực của mình trong việc lựa chọn tài liệu học tập cho sinh viên. Chẳng hạn, các uỷ ban thuộc bang được phép quyết định loại sách giáo khoa được ngân sách bang tài trợ còn ở các bang khác quyết định về việc chọn sách giáo khoa do ngành giáo dục địa phương quyết định.

Mặc dù không có một chương trình chung cho toàn liên bang, song một số môn vẫn được giảng dạy như nhau trên toàn lãnh thổ như: toán, ngôn ngữ (gồm đọc, ngữ pháp viết và văn học); phong cách viết, khoa học tự nhiên, khoa học xã hội (gồm lịch sử địa lí, giáo dục công dân và kinh tế), cùng giáo dục thể chất. Một số trường còn dạy tin học và coi môn này có giá trị như các môn khác. Ngoài các môn bắt buộc các trường còn đưa ra các môn tự chọn như hội họa, lái xe, nấu ăn, mua sắm, sử dụng công cụ, nghề mộc và sửa chữa máy...

3. Thay đổi tiêu chuẩn

Cho tới thập niên 50 của thế kỷ trước, các môn học bắt buộc ở các trường tương đối nhiều, và môn tự chọn không đáng kể. Từ thập niên 60 trở đi xu hướng chung là tạo cho học sinh nhiều cơ hội lựa chọn hơn. Tuy nhiên vào thập niên 80 các nhà giáo dục và phụ huynh lại nhìn nhận vấn đề này trở lại. Lí do cơ bản mà họ lo lắng là liệu có mối liên hệ nào giữa việc gia tăng các môn tự chọn với tình trạng kém cỏi ngày càng gia tăng của sinh viên Mỹ đối với môn toán, đọc và khoa học.

Đồng thời, các nhà quản lí giáo dục đại học và giám đốc các hãng kinh doanh bắt đầu phân nản về tình trạng nhiều sinh viên sau khi tốt nghiệp buộc phải học thêm cách viết, đọc và đại số. Theo báo cáo, vào thập niên 80, 99% người lớn Mỹ biết đọc và viết. Tuy nhiên các nhà phê bình phân nản rằng 13% trẻ em Mỹ ở tuổi 17 không hiểu biết gì, họ thậm chí không hiểu văn bản hướng dẫn in hoặc điện thông tin vào đơn xin việc. Các chuyên gia đã nghiên cứu cẩn thận các nguyên nhân dẫn đến tình trạng chất lượng yếu kém này mà trong đó truyền hình được coi là một trong những thủ phạm chính do luôn luôn đưa ra các chương trình tầm thường. Các nhà phê bình nhấn mạnh trẻ em Mỹ xem TV quá nhiều trung bình 25 giờ /tuần. Trong khi đó lương giáo viên quá thấp. Hậu quả là nhiều giáo viên có năng lực có xu hướng bỏ nghề.

Việc hệ thống giáo dục trung học phổ thông bị tổn hại không phải chỉ có một căn nguyên duy nhất và như vậy không thể chỉ có một giải pháp duy nhất. Bộ Giáo dục Hoa Kỳ thành lập Ủy ban quốc gia nhằm xem xét vấn đề. Năm 1983, Ủy ban này đưa ra một loạt khuyến cáo: kéo dài thời gian học trong ngày và trong năm, xây dựng chương trình khung mới cho tất cả các chuyên ngành (4 năm học tiếng Anh;

3 năm học toán, khoa học tự nhiên và khoa học xã hội; nửa năm học tin học) và nâng cao yêu cầu từng giờ giảng các môn học. Kết quả là nhiều trường đã nâng cao yêu cầu, kết quả bài kiểm tra của học sinh dần dần được nâng cao.

Năm 1989 Tổng thống George Bush và thống đốc của 50 bang đã khởi động cuộc cải cách giáo dục với 6 mục tiêu đến năm 2000:

- Hầu hết trẻ em được đi học.
- 90% học sinh trung học phổ thông tốt nghiệp.
- Tất cả sinh viên đều thông thạo các môn cơ bản ở trình độ đào tạo.
- Sinh viên Mỹ phải đứng đầu thế giới về trình độ toán học và thành tựu khoa học.

- Mọi công dân Mỹ đều viết đọc thông thạo và có kỹ năng làm việc.

- Tất cả các trường học đều không có ma túy và bạo lực học đường, có môi trường học tập kỷ cương giúp học tập sáng tạo.

Quốc hội thành lập chương trình gọi là chương trình mục tiêu 2000 theo đó các bang đều nhận hỗ trợ từ ngân sách liên bang để thực hiện chương trình này. Tính tới năm 1996 chương trình này đã giúp 86% sinh viên Mỹ hoàn thành chương trình trung học phổ thông, kết quả môn toán tính trên bình diện quốc gia đã tăng lên đáng kể và gần một nửa trẻ em 4 tuổi được tham gia các chương trình trước khi đi học.

Cùng lúc, nhà nước liên bang cố gắng xây dựng tiêu chí quốc gia về môn toán, khoa học, tiếng Anh và lịch sử. Nỗ lực của chính phủ được Tổng thống Bill Clinton tích cực ủng hộ. Phát biểu tại hội nghị các thống đốc bang năm 1996, Tổng thống Bill Clinton nói: "Tôi tin rằng điều quan trọng

nhất mà các quý vị có thể làm là phải tin vào giới trẻ, làm cho họ tin rằng họ hoàn toàn có thể học tốt... và phải đánh giá xem họ có học thật không, phải làm họ trở nên có trách nhiệm cũng như phải khen thưởng họ thật xứng đáng".

4. Các vấn đề xã hội trong nhà trường Hoa Kỳ

Trong khi phải tiếp tục giải quyết những yếu kém để có được nền giáo dục chuẩn mực hơn, các trường học lại phải đối mặt với những vấn đề mới - vấn đề trẻ em nhập cư mà trong đó nhiều em biết ít thậm chí không biết tiếng Anh. Các trường phải đưa ra chương trình phản ánh được tính đa dạng văn hoá của học sinh thuộc các khu vực khác nhau. Các trường phải đảm bảo cho sinh viên có đầy đủ các kỹ năng cho thị trường việc làm và họ phải xem xét nhu cầu của sinh viên "phi truyền thống" như các bà mẹ vị thành niên chẳng hạn. Các trường đang giải quyết vấn đề trên một cách đa dạng bằng cách thuê hoặc đào tạo một số lượng lớn giáo viên tiếng Anh trong cộng đồng dân nhập cư. Một số cộng đồng thành lập trường dạy song ngữ. Một số trường xây dựng chương trình theo truyền thống châu Âu để có thể phù hợp với những giá trị văn hoá châu Phi, châu Á và các khu vực khác.

Trường học Mỹ cũng dạy những kỹ năng hiểu biết cho gần 40% sinh viên Mỹ không có điều kiện học cao hơn. Như nhận xét của Ủy ban phụ trách đào tạo các kỹ năng thì "Một nền tảng học vấn chắc chắn, sự sẵn sàng cống hiến và tám bằng trung học phổ thông đã từng là tất cả để khởi nghiệp ở Hoa Kỳ. Hiện nay điều này không còn nữa. Một tư duy phát triển lành mạnh. Một tinh thần và nghị lực để học hỏi và năng lực ứng dụng tri thức vào thực tiễn luôn là chìa khoá cho giới trẻ bước vào tương lai, chìa khoá để thành công và cho sự thịnh vượng của cả dân tộc".

5. Tóm tắt giáo dục bậc cao Hoa Kỳ

Hoa Kỳ dẫn đầu các quốc gia công nghiệp về tỷ trọng thanh niên có trình độ đào tạo bậc cao. Với một số ngành nghề như luật, y học, giáo dục và kỹ thuật thì học qua trình độ cao đẳng chỉ là bước cần thiết đầu tiên. Hơn 60% người Mỹ hiện nay đang làm những việc có liên quan tới xử lý thông tin và những người chỉ tốt nghiệp trung học phổ thông thôi không đủ tầm để đảm đương các vị trí công việc đó. Một số nghề khác không nhất thiết đòi hỏi phải có bằng đại học và cao đẳng tuy nhiên nếu có được bằng đại học người lao động có cơ hội dễ dàng hơn để kiếm việc làm và do đó có thể được hưởng mức lương cao hơn.

Cơ hội học cao cho người Mỹ được tính từ năm 1944 khi quốc hội thông qua một đạo luật với tên là GB Bill (GB - nghĩa là "vấn đề của chính phủ" - biệt danh của một lính Mỹ, đạo luật này cho phép cung cấp tiền cho những người lính tham gia đại chiến thế giới II để đi học sau khi cuộc chiến kết thúc). Năm 1955, hơn 2 triệu cựu binh của cuộc chiến thế giới II và cuộc chiến Triều Tiên đã được nhận khoản tiền này để đi học. Nhiều cựu binh xuất thân từ gia đình nghèo và chắc sẽ không thể theo học nếu không có đạo luật này. Thành công của chương trình đã làm thay đổi hình ảnh nước Mỹ về câu hỏi ai có thể đi học trình độ cao.

Cùng thời gian này, tỷ lệ phần trăm nữ trong các trường đại học Mỹ dần dần gia tăng một cách ổn định; năm 1993, 54% phụ nữ Mỹ tốt nghiệp đại học so với 24% năm 1950. Với việc loại bỏ phân biệt chủng tộc vào thập niên 50 và 60, người Mỹ gốc Phi học đại học với con số kỷ lục. Tuy nhiên vẫn thấp hơn so với bình quân chung của cả nước. Năm 1992, 47,9% sinh viên Mỹ gốc Phi tốt nghiệp trung học phổ thông

được học đại học trong tổng số 61,7% tốt nghiệp trung học.

6. Hệ thống giáo dục tự do và dạy nghề

Cũng như các trường trung học, các trường đại học Hoa Kỳ bị phê phán vì bỏ quá nhiều các môn bắt buộc và đưa ra quá nhiều môn tự chọn. Vào giữa thập kỷ 80 của thế kỷ trước Hiệp hội các trường đại học Hoa Kỳ đưa ra một báo cáo kêu gọi giảng dạy phân kiến thức chung cơ bản cho toàn bộ sinh viên đại học. Một bản báo cáo khác với tựa đề "Để hết tâm trí vào việc học hành" do Viện nghiên cứu giáo dục soạn thảo kết luận rằng chương trình đào tạo đại học định hướng quá nhiều với công việc sau đào tạo. Bản báo cáo cảnh báo chương trình đại học có thể không còn giúp sinh viên "chia sẻ những giá trị và tri thức" vốn được coi là những yếu tố gắn kết người Mỹ theo truyền thống. Các báo cáo trên không hề thành kiến với xu hướng

chung, ngược lại chúng chỉ rõ sinh viên thường chọn những lĩnh vực quan trọng nhằm chuẩn bị cho mình một công việc nào đó trong tương lai. Năm 1992, 51% sinh viên tốt nghiệp các ngành liên quan tới kinh doanh và quản lý, thông tin, khoa học máy tính, giáo dục, kỹ thuật và khoa học y học.

Xu hướng này đặt ra vấn đề có liên quan tới triết lý giáo dục của tất cả các nước công nghiệp. Trong kỷ nguyên của những đột phá về kỹ thuật và các môn học có tính chất chuyên sâu ngày càng cao liệu có còn nhu cầu đối với sinh viên các ngành khác với tri thức rộng lớn và năng lực lập luận và giao tiếp? Nếu câu trả lời cho vấn đề này là "có" thì liệu xã hội có các động thái nào để khuyến khích các trường cao đẳng và đại học tiếp tục đào tạo sinh viên nhóm này không? Giống như các đối tác ở các quốc gia khác các nhà giáo dục Hoa Kỳ tiếp tục tranh cãi vấn đề này.

Phiên chợ Giát...

(Tiếp theo trang 41)

Sự vận động tư tưởng của tác phẩm thực sự đã nhận được sự hỗ trợ tối đa của toàn bộ cấu trúc của chính thể, từ ngôn từ, kết cấu đến chủ đề, nhân vật... Tác phẩm là sự phân giã của hệ thống điểm nhìn tối ưu để đi vào sự đa cực. Không gian và thời gian nghệ thuật luôn luôn biến động theo

đời sống nội tâm của nhân vật, vì thế mà chúng trở nên phi tuyến tính, không giới hạn. Cường độ và trường độ hoạt động của tâm trạng nhân vật đến đâu thì không gian và thời gian mở ra đến đấy. Bằng một kết cấu đa dạng với nhiều khoảng nghỉ, tác phẩm thực sự đã mở ra một cái nhìn "tiểu thuyết" cho thể loại truyện ngắn. Tuy nhiên, để có được những đánh giá khái quát hơn nữa, thiết nghĩ công việc nghiên cứu không phải chỉ làm một lần mà xong.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. M. Bakhtin: *Những vấn đề thi pháp Doxtoiepxki* (Trần Đình Sử dịch) - NXB GD - HN - 1998.
2. M.B. Khrapchenko: *Những vấn đề lý luận và phương pháp luận nghiên cứu văn học* (nhiều người dịch, Trần Đình Sử tuyển chọn và giới thiệu) - NXB ĐHQG HN - 2002.
3. Phương Lưu: *Lý luận phê bình văn học phương Tây thế kỷ XX* - NXB VH - HN - 2001.
4. Trần Đình Sử: *Dẫn luận thi pháp học* - NXB GD.